وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر– باتنة

كلية الآداب واللّغـــات ***قسم اللّغة والأدب العربي***

العنونة في الشّعر النسوي المعاصر

شعر "هدى ميقاتي" أ نموذجـــا

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص : الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب: ***إشراف الأستاذ الدكتور:***

عامر رضـا. جاب الله أحمـد.

أعضاء لجـنة المناقشة

الرقم	الاسم واللّـــقب	الرتـبة	الجامــعة	الصـفة
01	فورار محمد	أستاذ محاضر	بـــاتنة	رئيس الجلسة
02	جاب الله أحمد	أستاذ التعليم العالي	باتـــنة	مشرفا ومقررا
03	مالكية بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	ورقلة	عضوا مناقشا
04	فيصل حصيـد	أستاذ محاضر	خنشلة	عضوا مناقشا
05	حياة معـــاش	أستاذ محـــاضر	بسكرة	عضوا مناقشا
06	جمال سعادنة	أستاذ محـــاضر	بـــاتنة	عضوا مناقـشا

السنة الجـــامعية :

1434/ 1435هـ/ 2014/2013م

بسم الله الرحمن الرحيم

«هُوَ الَّذِي يُنَزِّلُ عَلَى عَبْدِهِ آيَاتٍ بَيِّنَاتٍ لِيُخْرِجَكُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَإِنَّ اللَّهَ بِكُمْ لَرَؤُوفٌ رَحِيمٌ»

سورة الحديد / 09

مقدمة

مقـدّمـة:

لقد أصبح العنوان عتبة هامّة من عتبات النص،يُولج منه إلى العالم النّصّي،فهو الرسالة الأولى أو العلاقة الأولى التي تصل القارئ ويتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النص الشعري،وباعتبار النص الشعري آلة لقراءة العنوان،إذ بين العنوان والنص علاقة تكاملية فالنص الشعري يتكون من نصّين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءاتها هما النص وعنوانه ؛أحدهما مقيّد موجز مكثّف،والآخر طويل، فنصّ العنوان مكثّف مخبوء في دلالاته بما يحمله النص المطوّل بشكل موحٍ إشاري ومكثّف، ويظلّ العنوان على الرغم من دلالته المعجمية الفقيرة في اللحظة الاستكشافية الأولى،خاضعاً لاحتمالات دلالية مختلفة،وهي لا تتّضح إلاّ من خلال القراءة التأويلية، لذا لابدّ من استراتيجية منهجية تكفل رصد تموّجاته المشاكسة داخل النص الأدبي.

إذن العنوان في الشّعر النسوي المعاصر بات من أهمّ الأسس التي يرتكز عليها فقد تناولته الشاعرات بالعناية والاهتمام في إنتاجاتهن الشعرية ،ما دفع إلى التفنن في تقديمه للمتلقي مع مراعاة أذواق الجمهور في الوقت نفسه وحاجيات الساحة الأدبية، التي هي سوق رائجة لهذه المادة الخام التي تحتاج إلى متلق ذكي يفك شفراتها،فكانت كلّ مبدعة ملزمة بمراعاة معادلة فنية لإنتاجها الأدبي هي: **(عنوان الإبداع + المتن الإبداعي + اسم المبدع= العمل الإبداعي)**،وهذا ما دفع بالنقد النصاني إلى الاهتمام بالعنوان الذي أصبح علما قائما بذاته يسمى علم العنونة **(titrologie)** ,وقد فطنت المبدعة العربية إلى أهمية العنوان،فأدركت وظائفه من خلال طريقة إخراجه مع مراعاة مقتضى الحال للمتلقين لهذا الإبداع الذي يعكس قراءاتهم، فالعنوان حسب الدراسات النقدية الحديثة يؤدي دور المنبه والمحرض، فسُلطتهُ الطاغية تضفي بظلالها على النص،فيستحيل هذا النص جسدا مستباحا لسلطته ثم إنّه نقطة الوصل بين طرفي الرسالة؛ممثلة في ثنائية "**المبدع والمستقبل**" إنه بداية اللّذة النصية يحرك وجع الكتابة في لغة الشعر النسوي المعاصر، والذي تحول تدرجيا إلى وجع قراءة متواصلة في صيرورة يتقابل فيها النص مع النّاص، لذلك كان لزاما على كلّ مبدعة أن تراعي فنيات فنّ العنونة لتجعل منه مجالا إجرائيا في المقاربات النصية.

وعلى هذا الأساس انطلق البحث في**(العنونة)**،وما تحمله من إشارات ودلالات،ورموز تحتاج إلى من يسقطها على الخطاب الشعري النسوي على وجه الخصوص.

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

* أولا من الشعر النسوي المعاصر.

* ثانيا أن تحمل علامات سيميائية جديرة بعملية البحث والتقصي.

وبعد تفكير وبحث عميقين وقع اختيار البحث على أعمال الشّاعرة اللّبنانية – **هدى ميقاتي**– وبالتحديد مدوناتها الشعرية الثلاث: " **عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**".

ليس للبحث من علة يتعلل بها في انتخابه لهذه المدونات الشعرية إلاّ كونها من أكثر الدواوين تأويلاً، وأشدها تأثيرا في عملية الكشف، والاستقراء لدلالات عناوين العمل الإبداعي النسوي المعاصر.

هذا ويُعَدُ العنوان بؤرة مركزية،ومفتاحا إجرائيا للولوج إلى مغاليق النصوص الأدبية لهذا يفرض على متلقي العمل الأدبي طرح مجموعة من الأسئلة تكون مدخلا حقيقيا للنفاذ إلى الدراسة النقدية المؤسسة استنادا إلى عدة مناهج نقدية كان قد استفاد منها البحث منها المنهج السيميائي للتأويل،وتفسير الدلالات,والمنهج (النفسي) للكشف عن المرجعيات، والمكنونات النفسية المحيطة بالنصوص الشعرية، وكذا المتعلقة بالمرأة كخصوصية فكرية في الشعر النسوي المعاصر،بالإضافة إلى المنهج الأسلوبي في حصر مختلف الإنزياحات الجمالية ولجعل هذه الدّراسة أكثر دقّة تمّ الاستعانة بالإحصاء كأداة في حساب النسب المئوية لضبط النتائج التي توصل إليها البحث،لكي تكون أكثر دقّة، هذا دون إغفال الدور الأساسي للمنهج التاريخي في رصد الجانب النظري والإحاطة بأهم المنطلقات الموجهة للبحث بداية بالعنوان وصولا إلى ظاهرة نظم الشعر من طرف المرأة عبر العصور الأدبية.

والسؤال الإشكال الذي يطرح نفسه هو إلى أي مدى تمكنت هدى ميقاتي من صياغة عناوينها الشعرية جماليا.

بالإضافة إلى جملة الأسئلة الفرعية الآتية التي تدور في محور الإشكالية وهي كالآتي:

*– كيف بنت الشاعرة عناوين مدوناتها الشعرية الثلاث؟

*– ماهي طبيعة العلاقة التي تربط العنوان الرئيس لكلّ مدونة شعرية نسوية: "**عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**" بالعناوين الفرعية للقصائد؟

*– لماذا اختارت الشاعرة عنوان إحدى قصائدها عنوانا لإحدى مدوناتها؟

*- ماعلاقة كلّ عنوان من مدوناتها الشعرية بالنص المحيط(الغلاف/اللّون/الطباعة).
*- إلى أيّ مدى فنيّ توصلت الشاعرة إلى التوحيد بين العنوان والمتن الشعري؟
*- هل تؤسس الشاعرة لإيديولوجية إجناسية للعنونة النسوية معينة تريد الوصول إليها؟
*- ما السرّ في جمالية عناوين الشاعرة"**هدى ميقاتي**" كنوع من أنواع الشعر النسوي؟
*- لماذا طغت النزعة التشاؤمية تقريبا على معظم عناوين المدونات الشعرية؟
*- هل تعدّ الشاعرة من أقطاب المذهب الرومانسي؟

كلّ هذه الأسئلة، سيجيب عليها البحث أثناء عرضه للفصول الثلاث التي تقدم إجابات لما تقدم من أسئلة، وذلك وفقا للخطة الآتية:

- **مقدمــة**
- **<u>الفصل الأول</u>**:وقد عنون بـ" **العنوان والشعر النسوي المعاصر**"

لقد تناول البحث في مبحثه الأول:"**العـنوان**" حيث حُدّد فيه التعريف اللّغوي والاصطلاحي،ثم تطوره في الثقافتين العربية، والغربية تاريخيا, ثم التطرق لأنواع العنوان: **(الحقيقي/المزيف/الجاري/الفرعي/النوعي)**،وانتقل البحث بعد ذلك لتحديد أصناف هذه العناوين،وهي:**(العناوين المؤشرة/والعناوين الدلالية)** التي تنقسم بدورها إلى صنفين **(المركبة"/"البسيطة)**،ثم تناول البحث خصائص العنوان في الأدب،مع تحديد أهمّ وظائفه:**(الإغرائية/التعيينية/الدلالية الضمنية المصاحبة/الوصفية/الميتانصية/الإهدائية)**،ثم يأتي الحديث عن أهمية العنوان كنهاية للمبحث الأوّل،ليأتي بعده المبحث الثاني الذي يتحدث عن الشعر النسوي من خلال عرض ظاهرة نظم المرأة المبدعة للشعر عبر المراحل التاريخية؛ بداية من العصر الجاهلي،وصولا للعصر المعاصر،ثم كان بعدها الحديث عن إشكالية المصطلح في الأدب والنقد النسوي،والاختلاف الذي وقع في الأدب العربي والغربي حول مصطلح:"**النسائي/الأنثوي/النسوي**"،وما صاحبه من أزمة على مستوى النقد والأدب إلى أن تم الوصول إلى تغليب مصطلح النسوي كضرورة فنيّة وجمالية استأنس إليها البحث.

وأخيرا يأتي الحديث عن استراتيجية بناء العنوان النسوي الشعري،وتفرعاته التي صاحبت حضوره وتوظيفه من طرف العديد من الشاعرات العربيات،حيث نجد أنّ العنوان الشعري تناول قضايا**(الذات/الهوية/الوجدان)**،وتفرع إلى العديد من العناوين الشعرية التي استحضرها البحث كنماذج شعرية لأغلفة شاعرات عربيات أُحصيت بطريقة عشوائية حيث بلغت(48)

عينة من المحيط إلى الخليج،ثم كان تحديد أنواع العنونة الشعرية النسوية التي أحصاها البحث من خلال نماذج أغلفة العناوين الشعرية التي جمعتها الدراسة ،والتي تنوعت من عناوين(نفسية/أسطورية/أدبية/تاريخية/أجنبية/مكانية(جغرافية)/ حكائية).

- **<u>الفصل الثاني</u>:**وقد عنون بـ**:بنية العنوان النسوي المعاصر في شعر"هدى ميقاتي"**

حيث تناول فيه البحث الدراسة النقدية للعناوين الشعرية من خلال خمس بنيات هي :

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

*-**البنية الصوتية** "**Structure Phonétique**": حيث عرض فيها البحث تعريفا لعلم الأصوات لغة واصطلاحا، ثم أنواع الأصوات اللّغوية من حيث مخارجها ودلالاتها بداية بـ(الأصوات الانفجارية، والأصوات الاحتكاكية، والأصوات الأنفية، والأصوات الجانبية والأصوات المركبة، والأصوات التكرارية)، ثم تحديد نسبها في منحنى بياني والتعليق عليه.

*-**البنية الصرفية** "**Structure Morphologique** ": حيث حدد فيها البحث تعريفا لعلم الصرف لغة واصطلاحا، ثم تحديد أهميته ودوره في الدّراسات اللّغوية ،بعدها تمّ حصر أهم أقسام البنية الاسمية، ومشتقاتها الصرفية، ثم أقسام البنية الفعلية على ساحة المدونات، وصيغها، ثم تحديد نسبها 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 ستّ جمل هي: **(الاسمية/الفعلية/الاستفهامية/الظرفية/النداء/الاستثناء)**،وبعدها التركيز 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 المدونات الشعرية التي أحصت خمسة حقول دلالية هي:**(الحقل النفسي/الحقل الطبيعي/الحقل الأدبي/الحقل الاجتماعي /الحقل السياسي)**، والتركيز على نسبها المئوية والتعليق عليها،وتحديد دلالات الشعر النسوي في النهاية.

- **الفصل الثالث:**

وُسم بـ"**أبعاد وجماليات العنوان النسوي المعاصر في شعر هدى ميقاتي**"، وقد قُسم إلى مبحثين هما:

المبحث الأول: أبعاد العنوان تناول استنباط أصناف العناوين البسيطة في المدونات الشّعرية وهي: (المحيط/الإهدائي/الاختصاري)،ثم أصناف العناوين المركبة وهي العناوين (المثيرة/الميتاشعرية/التلميحية)، وحصر نتائجها، ثم تناول وظائف العناوين الخمسة وهي **(الوظيفية الإغرائية/ الوظيفة التعيينية /الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة /الوظيفة الإهدائية / الوظيفة الوصفية)** مع تحديد نسبها المئوية والتعليق عليها.

المبحث الثاني: جماليات العنوان تناول التناص وأهميته في جماليات العمل الإبداعي للشاعرة، وتعريفه 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 تمّ تعريفه لغة واصطلاحا،ثم تحديد أنواعه **(الصوتي/الدّلالي/التركيبي)**،وتطبيق ذلك على عناوين المدونات الشعرية، وإحصاء نسبها المئوية ثم عرضها في مدرج تكراري يوضحها.

- **خاتمة البحث:** تحتوي على أهمّ نتائج الدّراسة التي توصل إليها البحث.

- **أهم المصادر والمراجع:**

اعتمد البحث على جملة من المصادر والمراجع في العنوان والشعر النسوي من أهمها:

1. كتاب عتبات (Seuil) لجيرار جينيت "Gerard Genette".
2. كتاب العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور لمحمد عويس.
3. كتاب العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي لمحمد فكري الجزار.
4. كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس.
5. كتاب نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة) لخالد حسين حسين.
6. كتاب العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسائل التأويل) لمحمد بازي.

7.كتاب نسمات وأعاصير في الشّعر النسائي العربي المعاصر لروز غريب.

8.كتاب النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب) لنعيمة هدى المدغري.

9.كتاب النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي(الجندر) تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية لعبد النور إدريس.

10.كتاب الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب) نماذج لفاطمة حسين العفيف.

وغيرها من المصادر والمراجع العربية والأجنبية التي استعان بها البحث في عمليات التنظير والتحليل والدراسة والتطبيق.

- **<u>الصعوبات:</u>**

اعترض سبيل البحث جملة من الصعوبات من بينها:

*- قلة المراجع العربية والغربية الخاصة بتأصيل العنوان في الشّعر النسوي.

*-فقر المكتبات الجامعية لكليات الآداب للمراجع المخصصة في تاريخ العنوان النسوي بشكل خاص،مما جعلنا نتنقل باستمرار إلى جامعات،ومكتبات متعددة داخل الوطن وخارجه بحثًا عن المساعدة العلمية.

*- عدم وجود باحثين ونقاد متخصصين في مجال العنوان الشّعري النسوي، ،ممّا جعل الدّراسات فيه تبدو غامضة،وقليلة متناثرة في صفحات بعض المراجع فقط، حيث كانت معظم الدراسات حول العنونة تصبّ في مجال العنوان الشعري الذكوري ليس إلاّ، نحو ما وجد في كتاب العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور) لـ"**محمد عــويس**".

*- صعوبة إحصاء وجمع الدواوين الشّعرية النسوية من مختلف البلدان العربية كضرورة أكاديمية يستند عليها البحث لرصد ظاهرة العنونة في الشّعر النسوي المعاصر.

كما لا يفوتني في هذا المقام أن أشكر كلّ الأساتذة الأفاضل الذي قدموا لي يد المساعدة العلمية بالمراجع العلمية والنصح والتوجيه ، خلال مسيرة هذا البحث، كما أوجه جزيل الشكر وبالغ الامتنان لأستاذي "**الأستاذ الدكتور أحمد جاب الله**" الذي ساندني بنصائحه وتوجيهاته، ومتابعته لحيثيات البحث حول العنونة النسوية من خلال شعر "**هدى ميقاتي**" كنموذج للدّراسة والتطبيق، حتى استوت الرسالة إلى ما هي عليه، وكلي أملٌ أن تكون شمعة تنير دروب العلم.

الفـــصــل الأول:

" العـــنـوان والشّعـــر النّـــــسوي المعاصر"

1/1- العنـــوان : " le titre"

2/1- الشّعر النّسوي المعاصر:" le poésie féministe contemporaine"

1/1- العـــنوان "le titre":

يعدّ التركيب اللّغوي للعنوان مدخلا مهما،وعتبة حقيقية تفضي إلى غياهب النص الأدبي وتقود إلى فك الكثير من شفراته وألغازه، لكنه أحيانا قد يكون« مجرد فخ تسويقي،وأحيانا لاتنفع مواد الفهرست في الكشف عن محتويات الكتاب إذ تكون مظللة بدورها» [1] تجعل المتلقي في حيرة من أمره، وتخلق له تذبذبا دلالياً، لايمكنه الخروج منه سوى بالرجوع إلى النص ذاته، إنه بداية الكتابة الإبداعية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري ومحفز للقراءة،بحيث يصبح« العلامة التي تطبع الكتاب أوالنص، وتسميه وتميزه عن غيره،وهوكذلك من العناصرالمجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية»[2]،ومع ذلك فلا سبيل إلى تجاوزه، فهو مرحلة مهمة من مراحل قراءة النص الأدبي .

لقد أصبح العنوان حالياً من أهمّ عتبات النص الأدبي, التي يُولج منها إلى عالم النصّ،فهو يعدّ أوّل رسالة تصلنا،ونتلقاها تدريجيا بصفته آلة إجرائية لقراءة النص الأدبي فبين العنوان والنص علاقة تكاملية،لكونه « يؤسس سياقا دلاليا يهييء المستقبل لتلقي "العمل"»[3] أي النص، والعنوان بذلك يعدّ نصّا تركيبيا جمليا موجزا ومكثّفا، يخفي في سياقاته معاني، ودلالات النص الطويل بشكل تأويلي إشاري مكثّف، وحينها سيخضع العنوان لاحتمالات دلالية مختلفة،وهي لا تتّضح إلاّ من خلال القراءة العميقة والمتنوعة داخل النص الشّعري على وجه الخصوص،بعد أن أصبحت قراءته« هاجسا ملحا للناص وهو يقدم نصّه للقارىء نظرا للدور الخطير الذي يمارسه العنوان في العملية الأدبية إبداعا،والغواية المثيرة التي يبثها حول النص تلقائيا»[4]،حيث أصبح العنوان الشّعري في جميع الإنتاجات الإبداعية بمثابة حدث،ومكوّن استراتيجي في بنية النص.

---

[1]محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،منشورات الإختلاف،الجزائر،ط1، 2012، ص20.

[2]جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية،
http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm22/01/2010

[3]محمد فكري الجزّار، العنوان وسيموطيقا الإتّصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،،مصر،ط1، 1998،ص45.

[4]خالد حسين حسين، نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة)،التلوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،سوريا،ط1، 2007،ص15.

وعليه نجد أنّ عتبة العنوان أصبحت تؤدي دورا هاما في الإنتاج الإبداعي بعد تحقيقها للذة التواصل بين المبدع والمتلقي لهذا الإبداع، فقد صارت إشكالية العنونة معروفة عند المبدع العربي منذ العصور الأولى للإبداع « من حيث التسمية والتجنيس والتعيين والإعلان،فإنّها في الواقع تفتتح للخطاب كينونته أي موقعه في العالم،فهي المنفذ الذي ينادي منه الكاتب على القارئ ليلج هذا العالم»[1]،فيصل بذلك إلى تحقيق سرعة في إقتنائه للعمل،وقراءته له،وعندها يضمن الرواج بشكل مباشر لعمله الإبداعي،وإشهاره على الساحة الإنتاجية،وبذلك يمكن القول إنّ « العنونة حدث ثقافي- تواصلي يقع في اللّغة وباللّغة» [2]،وعليه فالعنوان الشّعري العربي عرف العديد من الأطوار المعرفية حتى وصل إلى ماهو عليه الآن من صورة جمالية تتحقق معها كلّ علائق اللّغة وآلياتها.

والمتتبع للعنونة في النص الشعري النسوي يجدها من المسائل الهامة في تحقيق التفاعل النصي بين أجزاء العمل الإبداعي الذي تريد من خلاله المرأة المبدعة تفعيل اللّغة الشّعرية النّسوية العربية,وتبليغها للمبدع الرجل،وهذا ماعجّل بلغة شعرية نسائية أصبحت رائدة في قرض الشعر العربي، بتوظيف عناوين أغوت القارىء الرجل« بالأسئلة التي تندلع من الفجوة التي تسكن بنية العنوان غير المكتملة،ولن تحسم إلاّ بعد قراءة النص»[3]،وبذلك وجد الرجل نفسه مستسلما للغة المرأة الإبداعية بالقراءة المتواصلة لما تبدعه نظما،فأصبحت بذلك تلك الصورة النمطية نوعا من الحراك الإبداعي تتخلص من خلاله لغة الشّعر النسوي من هيمنة لغة الرجل، وصوته في الخطاب الشعري وهذامادفعها إلى تقديم رؤيتها الشعرية للعالم بشكل مغاير لما كان معهودا،فكان شعرها مطبوعا بلغة الأنوثة المرمّزة باللّوم والعتاب جرّاء المعاناة التي تعرضت لها « وعلى هذا النحو نجد الشواعر المعاصرات يعالجن في شعرهنّ مضامين نسائية يكنّ فيها أكثر صدقا فنيّا من الرجل، وهذه المضامين أثّرت على العنوانات بحيث حولتها في بعض الأحيان إلى مايمكن أن يسمّى"العنوان النسائي» [4] كمصطلح معرفي جديد ظهر على الساحة الأدبية و النقدية.

---

[1] خالد حسين حسين، نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة)،ص113.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص432.

[4] المرجع نفسه، ص415.

1.1.1. مفهوم العنوان:

أ – العنوان لغة:

إنّ البحث عن كلمة "**عُنْوَانٌ**" في المعجمات والقواميس القديمة،والحديثة عربيّها وأجنبيها يجد أنّ لهذه اللّفظة معنى ودلالة واحدة تصب في مورد واحد،فهو« العنصر الذي يحدد هوية نص من النصوص،ويميزها عن هويات أخرى ,كما أنّه اختزال وتجميع وإظهار لما هو مطوي وخافٍ من المقاصد» [1]،وعليه يمكن تسجيل مادتين لهذه الكلمة في المعجمات القديمة منها, خاصة في معجم **لسان العرب لابن منظور**،و معجم **مقاييس اللّغة لابن فارس**،**والقاموس المحيط للفيروزآبادي**،بالإضافة إلى ورود شذرات في معاجم اللّغة العربية الحديثة وهي موثقة كالآتي:

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

أ– **المادة الأولى (عَنَنَ):**

« **عَنَّ الشَيْءُ يَعِنُّ وَيَعُنُّ عَنَنًا**، و**عُنُونًا**، ظهر أمامك، و**عَنَّ وَيَعِنُّ عَنًّا**، و**عُنُونًا** و**اعْتَنَّ** بمعنى: **اِعْتَرَض، وَعَرَضَ**، ومنه قول امرئ القيس:

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

قال ابن حلزة:**عَنَنًا بَاطِلاً وَظُلْمًا، كَمَا تَعْـ ** تَرُ عَنْ حُجْرِهِ الرَبِيضُ اِلضِبَاءُ**

وأنشد ثعلب:

وَمَا بَدَلٌ مِنْ أُمِّ عُثْمَانَ سَلْفَعٌ ** من السوءِ، وَرْهَاءُ العِنَانِ عُرُوبُ.

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

وعَنَنْتَ الكِتَابَ وَأَعْنَنْتَهُ لِكَذَا أي **عَرَضْتَهُ لَهُ وَصَرَفْتَهُ إِلَيْهِ**، و عن الكتاب **يَعِنُّهُ عَنًّا وَعَنَنْتُهُ: كَعُنْوَانِهِ، وَعَنْوَنْتُهُ وَعَلْوَنْتُهُ** بمعنى واحد، مشتق من المَعْنَى. » [2].

ب- **المادة الثانية (عَنَا):**

« **عَنَتِ الأَرْضُ بِالنَبَاتِ تَعْنُو عُنُوًا وَتَعْنِي** أيضا، **وَأَعْنَتَهُ أَظْهَرْتُهُ**، و**عَنْوتُ** الشيء **أَخْرَجْتُهُ**، قال ذو الرمة:

---

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)، ص14.

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

وَلَمْ يَبْق بالْخَاصَاءِ مِمَا عَنَتْ بِهِ *** مِن الرَّطْبِ إلا يَبْسَهَا وَهَجِيرَهَا.

وأنشد بيت المتنخل الهذلي: "تَعْنُو بِمَخزُوتٍ لَهُ نَاضِجٌ".

ويقال: عَنَيْتُ فُلاَنًا عَنْيًا أي قَصَدْتُهُ، ومنَ تعني 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 كُل كَلاَمٍ وَمَعْنَاتُهُ وَمَعْنِيتُهُ مَقْصِدُه، وعُنْوَانُ الكِتَابِ مشتق فيما ذكروا. من المَعْنَى وفيه لُغَاتٌ.: عَنْوَنْتُ وَعَنْنْتُ، قال الأخفش عَنْوَنَ الكتاب، وأَعَنَّهُ، وأنشد يونس:

وَطِنِ الكِتَابَ إذ أَرْدتَ 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 بِنِي نَصْرِ» [1].

ولعل المجدول. المذي. سيأتي ذكره كفيل باختزال. هذه المدلالات.. وتوضيح معاني المادتين (عَنَنَ وعَنَا) دلاليا :

مادة (عَنَنَ)/ مادة (عَنَا)	المعنى الدلالي
عَنَّ الشيء يَعُنُّ عَنَنَا وعُنُونًا أي ظَهَرَ أَمَامَكَ. عَنَتِ الأرض بالنبات، تَعْنُو عُنُوًّا أي: أظهرته.	الظهور
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**
عَنَى الكتاب تَعْنِيَةً، عَنْوَنَهُ.	العنونة
والعُنْوَانُ الأَثَرُ:في جبهته عُنْوَانٌ من كثرة السجود: أي أثر.	الأثـــر
كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عُنْوَانٌ له.	الاستدلال
العُنْوَانُ والعِنْوَانُ: سمة الكتاب	ســمة

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

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

« فالأول قول العرب: **عَنَ لنا كذا يَعِنُ عُنُونًا**، إذا ظهر أمامك.

قال امرئ القيس: **فَعَنَ لَنا سِرْبٌ كأَنَ نِعَاجَهُ* عُذَارَى دُوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ**.

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

ومن الباب: **عُنْوَانُ** الكتاب، لأنه أبرز فيه وأظهره، يقال عنت الكتاب **أَعْنَتُهُ عَنْا، وعَنْوَنْتُهُ، وَعَنْنتُهُ، أَعْنَنْتُهُ تَعْنِينا**، وإذا أمرت قلت **عَنْنْهُ** قال ابن السكيت، يقال لقيته **عَيْن عُنَّةٍ**، أي: فجأة كأنه غرض لي من غير طلب» [1].

أمّا في معجم **القاموس المحيط للفيرزوآبادي** من فصل العين (مادة: **عَنَّ**) فنجد مايلي:

« **عَنَ الشيء يَعِنُ وَيَعُنُ عَنًّا، وَعَنَنًا، وعُنُونًا**: إذا ظهر أمامك، و.اعترض، كاعْتَنَّ، والاسم، **العَنَنُ، مُحَرَّكَةٌ**: وككتاب، **والعَنُونُ**: الدابة المتقدمة في السير.

وعُنْوَانُ الكِتَابِ وعُنْيَانُهُ، ويكسران: سمي لأنه **يَعِنُ** له من ناحيته، وأصله: **عُنَانٌ، كرُمّان**، وكلما استدللت بشيء يظهرك على غيره **فعُنْوانٌ** له، **وعَنَّ الكِتَابَ وعَنَنَهُ وعَنْوَنَهُ** وعَنّاهُ، كَتَبَ عُنْوَانَهُ»[2]،وهذا 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.

و معجم متن اللّغة (مادة عَنَنَ) ذكر فيه« وجاء فيه **عنّ** الشيء لكذا، **وَعَنَنَهُ، وأَعَنَّهُ**، وعرضه له، وصرفه إليه والكتاب **عَنْوَنَهُ، عَنْى** الكتاب **تَعْنِيَةً**: **عَنْوَنَهُ**، جعل له **عُنْوَانًا، وعَنْوَنَ** الشيء جعل له **عُنْوَانًا**، كتب **عُنْوَانَهُ**، وأصله **عَنَنَهُ، وعَنَّاه** كذلك.

---

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

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

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

أمّا في المعجم العربي الأساسي (مادة عَنْوَنَ) فنجد :

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

وبهذا كانت المعاني الموثقة في المعجمات الحديثة كلها تدور حول معاني الظهوروالعرض، 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، جمل، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نصه لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته [4] ،الغوص إلى دلالاته و معانيه.

والناظر إلى معظم الدراسات النقدية المعاصرة يدرك بشكل واضح الأهمية القصوى التي يحظى بها العنوان باعتباره« نصا مختزلا ومكثفا ومختصرا»[5] له علاقة مباشرة بالنص الذي وسم به ،فالعنوان والنص يشكلان ثنائية ,والعلاقة بينهما هي علاقة مؤسسة إذ « يعد العنوان مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة

---

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

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

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان،ص33.

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

[5] 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.

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» [1] شعرا كان أو نثرا.

لقد عُدّ العنوان من أهمّ 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 إلى متلقٍ ذكي يفكك شفراته، فكان المبدع ملزما بمراعاة معادلة فنية لإنتاجه الأدبي(الشعري) بشكل خاص،وهي كالآتي:

"**عنوان الإبداع+المتن الشعري[الفاتحة النصيةxالخاتمة النصية]+اسم المبدع= النص**".

وهذا ما دفع بالسّيمياء إلى الاهتمام بالعنوان الذي أصبح علما قائما بذاته يسمى علم العنونة (**titrologie**) يدخل في عملية التأسيس الخطابي للنصوص الأدبية السردية والشعرية منها, لهذا فالعنوان الشعري يلعب دوارا بارزا في لفت انتباه المتلقي لرسالته الإبداعية « فالشعر قفل أوله مفتاحه » [2]،وهو العنوان المفتوح على مختلف دلالاته المتعددة الرُؤى،وقد فطن المبدع العربي إلى أهمية العنوان الشعري،فهو« يغري المتلقين ويثيرهم للإطلاع على محتويات الرسالة» [3]،من خلال قراءتهم المختلفة،وهذا مايجعل من المعنوان حسب الدّراسات النقدية الحديثة يؤدي دور المنبه، والمحرض، فسُلطتهُ الطاغية تضفي بظلالها على النص، فيستحيل النص حينها هدفا مستباحا لسلطته، ثم إنه نقطة التواصل بين طرفي الرسالة: (**المبدع / المستقبل**)، إنه يُعَدّ بداية لذه القراءة.

وهذا ما جعل المعنوان يحرك وجع الكتابة المذي يتحول تدرجيا إلى وجع قراءة متواصلة في صيرورة يتساوى فيها النص مع النّاص، لذلك كان لزاما على المبدع أن يراعي فنيات فنّ العنونة ليجعل منه مصطلحا إجرائيا في المقاربات النصانية « فالعنوان

---

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

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

[3] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)، ص14، 15.

ضرورة كتابية»[1] للولوج إلى أغوار النصوص واستنطاقها من خلاله،وعليه فالدراسة تقدم جملة من التعاريف للعنوان و التي أدرجها بعض النقاد هي:

يعرف "**ليوهوك**" العنوان بأنّه « مجموعة العلامات اللسانية (كلمة، جملة، نص) التي يمكن 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 ، أمّا "**عبد الله الغذامي**" فيذهب إلى أنّ العنوان بدعة وافدة إلينا من الغرب قائلا :« والعناوين في القصائد ماهي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب – والرومانسيين منهم خاصة – » [3] أي أن العنوان غربي المنشأ.

أمّا "**الطاهر روابنية**" فيرى أنّ العنوان هو« أول عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب أو نص يعاند نصا آخر ليقوم مقامه أو لِيُّعَينَهُ، 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 يشير"**محمد الهادي المطوي**" إلى أن العنوان« عبارة عن رسالة لغوية تعرّف بهوية النص،وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به»[5]،وفي نفس الصدد تؤكد "**بشرى البستاني**" أنّ العنوان« رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها،وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها،وهوالظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه»[6]،في حين يقرّ **جوزيف بيزاكوبروبي Joseph Besa Coprubi**[7] في تعريفه بتعدد أبعاد العنوان فيقول:« إنّ العنوان عنصر متعدد الأبعاد

---

[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(السيمياء والنص الأدبي)، معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار،عنابة، 1995، ص141.

[5] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيماهو الفارياق، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 28، ع01، يوليو/سبتمبر، 1999، ص457.

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

[7]جوزيف بيزاكوبروبي"Joseph Besa Coprubi "، دكتور في فقه اللغة، وأستاذ تحليل الخطاب بقسم فقه اللغة، جامعة برشلونة.

(multidimensionnel) لأنه يقيم روابط علامة جدّ مختلفة، العمل الأدبي –النص– والقارئ»[1]،ومن هنا يعد العنوان أساسياً في العمل الإبداعي والمتفق عليه أنه مرتبط ارتباطا عفويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة.

ويذهب" **بسّام قطوس**" إلى أنّ 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»[2]،وعلى هذا فهو إشارة ذات بعد سيميائي ،تبدأ منه عملية التأويل فيسهل على الملتقي قراءة المتن بناء على ما علق بذهنه من قراءته.

ومن كلّ ما سبق ذكره نجد أنّ جلّ هذه التعاريف المدرجة للعنوان تتناوله بكيفيات متباينة، لنصل في نهاية المطاف إلى أنّ العنوان الأدبي هو علامة لغوية مشفرة تحتاج إلى متلقٍ حاذقٍ يفك هذه الرموز التي تعلو بنيانه ودلالاته ,لتعطيَه في الأخير مفتاحا يلج به إلى أغواره، ويجسد معانيه على المتن النّصي له،ولو أنّ العناوين لم تكن موجودة أو غائبة على واجهة المنصوص لبقي المعمل الإبداعي حبيس المكتبات وطيات النسيان،ولصار العمل الأدبي مدفونا في ظلمات النصوص.

2.1.1. نشأة العنوان وتطوره:

لقد أُهْمِلَ العنوان كثيرا من قبل الدّارسين العرب،والغربيين 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,فلم يعد 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 صارأبعد 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 إلاّ مؤخرا» [3] بعد زمن من تجاهله.

---

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

[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة، عمان ، الأردن، ط1 2001. ص36 .

[3] علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، مج 6، ع 23 ، 1997، ص100،101.

وعلى الرغم من هذا الإهمال فقد التفت إليه بعض الدارسين في الثقافتين العربية والغربية حديثا، وتنبه إليه الباحثون في مجال العلاماتية، والسرديات العربية والخطاب الشعري، وقد أشاروا إلى مضمونه الجمالي في الأدب والسينما,والمسرح، والإشهار نظرا لوظائفه المرجعية واللّغوية والتأثيرية الأيقونية،مما جعل الكثير من النقاد،والدارسين يشرعون في دراسته تنظيرا وتطبيقا،فهو يشكل عتبة هامة من عتبات النص الموازي لما يحمله من دلالات أدبية،وإشارية لهذا "**النص/العنوان**" داخل بنية النص الأدبي،وما يحيل له من حمولات لغوية،ومرجعيات فكرية لها مكانتها في ذات المبدع،والمتلقي للعنوان الشعري،ولهذا كان العنوان في الثقافة الإنسانية العالمية حدثا تواصليا، يمتلك مرجعية عقلية ووجدانية،تتحقق معها ذات المبدع المنتج لتلك اللّغة الشعرية،وعليه« فالعنونة تمارس وجودها ضمن فعل"التسمية" بوصفه استراتجية كبرى للغة في تفتيت العالم وإعادة صياغته»[1]،وتشكيل لغته وفق جمالية الإبداع،وعرضها كنوع من التجديد الشعري لنفسية العربي،وذوقه،من جهة وتحقيق استراتجية الجمال،التي يقوم عليها الشعر العربي، من جهة أخرى،فمن خلاله تتحقق المتعة اللّغوية في موسيقاه،وقوافيه وبحوره الشعرية،والجمالية من خلال تراكيبه اللّغوية في مجال الغرافيستيك(سيميوطيقا الخطّ) [2]،والفضاء البصري للأيقونات المصاحبة للصور، والأغلفة الموثقة لشعر المرأة العربية حديثا،وهذا ما يعرضه البحث في الآتي:

1.2.2.1. العنوان في الأدب العربي:

لقد أدت العنونة في مختلف الكتابات والمنشورات دورا هاما في عملية إبراز العمل والترويج له وإبراز صاحبه، وعليه كانت هذه الخطوات الأولى عتبة من عتبات الكتابة الفنية والمنهجية في هندسة الواجهة التي يتلقاها القارئ،ومحاولة الدفع به إلى القراءة التي تبرز بشكل جلي مضامين هذا الكتاب وتنوع مادته وتوجه صاحبه،ومن المؤكّد أنّ المتتبع لهذه المسألة الجوهرية يجد من الصعوبات الجمّة التي مرّ بها العنوان بداية من عملية التخمر الذهني للكاتب,وصولا إلى الربط بينه،وبين المضامين الفكرية للمؤلّف،لينتهي به المطاف إلى عملية الإنتاج المادي مايجعل العنوان الأدبي ينتقل إلى مرحلة القراءة.

---

[1] خالد حسين حسين، نظرية العنوان(مغامرة تاويلية في شؤون العتبة النصيّة)، ص18.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهرتي)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1991، ص10.

والأدب العربي نجده قد أُثريَ بمختلف الكتب التي رسمها لغويون وأدباء في النثر والشعر بداية من عصر التدوين حتى عصر الطباعة الرقمية،أين أصبح العنوان فيها مفتوحا على كلّ الدلالات والتأويلات المختلفة التي يتلقاها القارئ المعاصر يوميا،ولم تعد عملية العنونة سهلة,بل باتت عملية جدّ معقدة تحتاج من المؤَلف دراية لغوية وفكرية وفنية وجمالية عالية,« قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية» [1]،لأنّ القارئ المعاصر أصبح متسلحا بمعارف كبيرة تؤهله ليتقبل إقتناء العمل أو رفضه مباشرة بعد تلقيه, وهذا قد ينعكس سلبا على المنتج الفكري بكامله،فكانت عملية الترويج للعمل،وإعداد القارئ له سلفا حتى يتلقاه معضلة حقيقية تؤرِّق الكاتب؛ بداية من التفكير الإبداعي إلى عنونة المُنْتَجْ ليصبح الكاتب لهذا العمل في مأزق فكري إذا ماتم رفض منتجه الابداعي بكامله، ما يجعله يخشى الكساد المادي والإفلاس الفكري.

إنّ تاريخ العنوان، مرتبط كليا بسيرورة الكتابة العربية،والتي ساهمت بشكل كبير في ظهور رسم العنوان على كلّ الأعمال المعروضة خاصة عند الشّعراء منهم بعد عصر التدوين،فعملية استحضار عنوان القصيدة العربية الجاهلية لم تجد طريقها إلى النص الشعري،« حيث كان الإعتماد على المشافهة والإنشاد السبب المباشر في ظهور عدم الحاجة إلى عنونة القصيدة » [2]،في حين وجد طريقه عند الإغريق،والرومان،إذ كان لهم السبق في هذه التقنيات المنهجية في رسم العناوين للأعمال الإبداعية, وهذا يعود إلى معرفتهم سلفا بصناعة الورق،والكتابة والسبق فيهما،ممّا جعل الحضارة الغربية الأسبق في مجال العنونة تنظيرا وتطبيقا،بعد « دخول أوروبا عصر الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي » [3]،وهذا يعكس صورة الغرب الذي كان له السبق بشكل مباشر في التأصيل لعناوين أعماله الإبداعية بشكل مستمر عبر التاريخ الأدبي.

وعليه فلم تتبلور العنونة في الثقافة العربية إلاّ مؤخرا لأسباب وعوامل عدّة كانت تشكلّ الخلفية المميزة للمجتمع العربي بالمقارنة مع المجتمع الغربي الذي برع في هذه المسألة الكتابية,وقعّد لها العديد من الأطر المنهجية في تحديد مختلف القوالب والمعايير

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج5، ع3، يناير/مارس،ص98.

[2] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1 ،1988،ص49.

[3] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص177.

التي يقوم عليها رسم العنوان، والذي يشكل في النهاية« المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية» [1]،رغم عدم تبلورها في ذهنية المبدع العربي القديم خاصة في شعر المعلقات الجاهلية،حيث« ظلت عناية الشعراء محصورة في تجويد المستويات البنائية والجمالية لنصوصهم» [2]،وهذا للخلفيات الفلسفية والمنهجية في ثقافة المبدع العربي،والتي جعلته أسير الثقافة الشفهية زمنا طويلا،الأمر الذي جعل العنوان لا يصل إلى مرحلة الرسم والتدوين،وهذا يعود في الحقيقة إلى جملة من الأسباب التي كانت وراء تأخر المبدع العربي عن نظيره الغربي في مجال العنونة الأدبية ,و نوجزها في الآتي:

*- بقاء المبدع العربي وفيا لمورثه الثقافي السائد في طريقة الإبداع،وعدم التغيير فيه.

*- عدم وجود تواصل ثقافي بين الثقافة العربية والغربية في مجال الإبداع الأدبي.

*- النزاعات القبلية التي كانت عاملا هاما في عدم استقرار ذهنية المبدع العربي.

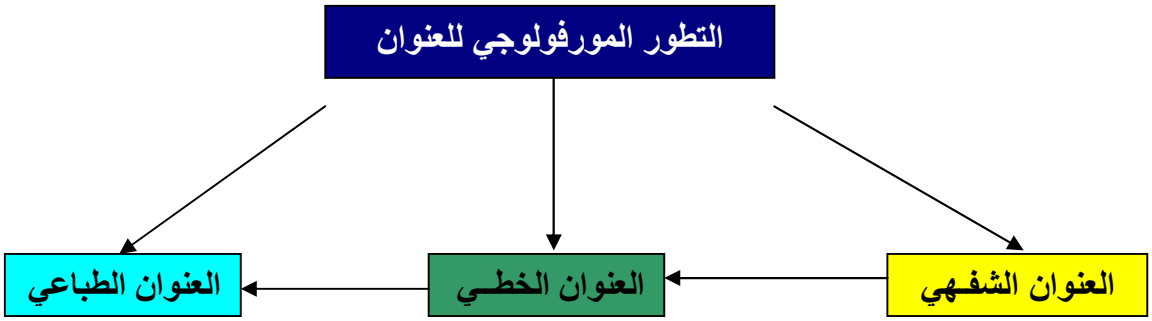
*- رفض المبدع العربي سياسية التغيير التي كان يراها تطاولا على هويته وعصبيته.

*-عدم التفريق بين المصطلحات الخاصة بتعيين سمة الإبداع من مثل:التسمية, الوسم التعيين،العنونة التي تبعت مسيرة العنونة تاريخيا عبر مسارها اللّغوي.

*- ذوقية النقد العربي وانحسار الاشتغال النقدي على ما هو مطروح من انتاجات أدبية تعرف عليها النقاد في سوق عكاظ,ما جعل العربي لايخرج عن إطارها الفني والجمالي.

*- عدم العناية بالعنونة الشعرية العربية أثناء قرض الشعر،واعتماد الرواة على المشافهة.

وعليه فلقد عرف العنوان خلال رحلة تطوره عبر التاريخ الأدبي عدة مراحل عكست أسبابا أخرى لتأخر ظهور العنوان في الأدب العربي إجمالا،وقد حاول البحث تحديد تلك المراحل تاريخيا، وتمثيلها من خلال المخطط البياني الآتي:



[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر،ص106.

[2] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)، ص47.

وقد تتبع البحث مراحل العنونة في الأدب العربي تدريجيا قصد الوقوف على تطوره خطيا عبر مختلف الأزمنة التاريخية، والأشكال الأدبية التي تشكل فيها من خلال ما يلي:

أ- العنونة الشّفهية في القصيدة الجاهلية:

تحمل هذه المرحلة من العنْونة في السياق التاريخي للخطاب العربي أهمية كبرى في مجال صناعة ثقافة التّسمية للأشياء ،حيث نجد« أنّ أسماء الأماكن والبلدان،وما شابهها كانت عنوانات وضعها العربي لربط معارفه الشفهية المختزنة بعضها ببعض » [1] لما توفّره من تحديد وتدقيق لكلّ أنواع الفنون الأدبية وأشكالها التي يمكن أن يعرفها الخطاب العربي، نظرا لأنّ بدايات العَنْونة كانت مجسدة بالصوت كوحدة لسانية, مشكلة بذلك نقطة تأثير مباشرة في سياق اللّغة، لذلك لم تكتسبْ صفة المباشرة في تاريخ العنونة،ما جعل "**محمد عويس**" يُطلق عليها العنونة غير المباشرة، من خلال« تسمية بعض القصائد بأسماء بعينها تعدّ عنوانات دالة عليها، من مثل مانعرفه عن القصائد المطولات أو المعلقات والقصائد المنصفات والنقائض وهاشميات الكميت وسيفيات ظابي الطيب و كافورياته،و لزوميات أبي العلاء،و روميات أبي فراس » [2]،وهذا ماجعل القصيدة العربية الشفهية على مرّ العصور الأدبية قصيدة مناسبات لا غير عند متلقيها فأصبحت المناسبة « هي العنوان الخاص بالقصيدة، وعلى هذا الأساس نجد مخطوطات دواوين الشعراء, حرصا على تحديد المناسبة التي قيلت فيها القصائد» [3] الشعرية حينها.

وهكذا يمكن أن ندرج في فلك هذه المرحلة الخاصة بعض أسماء الأمكنة والبلدان والأشخاص من (**كنى وألقاب وأسماء مشهورة**)،حيث تتجلى بوصفها عناوين مباشرة تشرف على تجارب إنسانية محددة« وقد جرت العادة في التأليف القديم أن تتغلب عناوين مؤلفات العلماء على أسمائهم أي أنّ العالم أشهر مايكون بمصنفاته مماسوى ذلك » [4] فكلّ تلك المؤشرات اللّغوية تمثّل عنونة غير مباشرة لفعالية التسمية حينها،غير أنّ ما يلفت الانتباه في هذه المرحلة بروز الخطاب الشعري دون عنونة، مع أنه الجنس الأدبي

---

[1] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص48.

[2] المرجع نفسه،ص54.

[3] المرجع نفسه،ص55.

[4] إدريس الناقوري، مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)،دار إفريقيا، المغرب،ط1. 2000،ص30.

الأكثر حضورا في الفضاء الإبداعي العربي، إذا ما قُورن بالتجلّيات النثرية المرادفة له كفني:(الخطابة والرسالة) وغيرها من الفنون التي شاع استعمالها في مجال التواصل اللّغوي في العصر الجاهلي، ليحضر السؤال الآتي: **ماهو السبب الأساس وراء غياب العنوان من رأس القصيدة العربية القديمة؟**

وللإجابة عن هذا السّؤال يجب تتبع تاريخ القصيدة العربية الجاهلية، و تطورها إنّ القصيدة العربية الجاهلية في مرحلة المشافهة كانت دائما تتعرض إلى المساءلة الدائمة،وخاصة في ظلّ قضية غياب رسم العنوان،الذي يعود في الأساس إلى غياب مسألة التدوين للتراث،« وهيمنة الشفاهية على الفضاء السوسيو- ثقافي العربي » [1] حينها،الشيء الذي عُدّ أمرا عاديا، وجعل النص الشعري العربي يحيا كينونته الخطية دون عنوان يبرزه؛« لكونه سليل الحضور الصوتي » [2] الذي كان يعكس الحالة الثقافية للمجتمع الجاهلي،فكانت تلك الآلية الشكلية للعنوان حاضرة خطيا في رسم هيكل النموذج الشعري لتلك "**القصائد/العناوين**"،ومايفترضه هذا النمط من أعراف فنية،وجمالية تؤسس للسياق اللّغوي المشترك بين الشّاعر، والمتلقي،وهذا لكون العنوان« يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة بالنص،فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية، يكون بارقة تحيل على الخارج، خارج النص» [3] في وظيفة مزدوجة.

ومادام هناك عرف لغوي تم التواضع عليه سلفا، لاتوجد ثمّة مسافة وانفصال بين المرسِل والمُرسَل إليه،فالأمر بات لا يتطلب مؤشّرات لغوية إضافية،إذ يكفي الحضور الفعلي"**اللّغوي/الصوتي/الحركي**" للشاعر,فهذا يكفيه كلّ المسوغات الأخرى التي تتطلب منه عملية التسمية الآلية والتقنية لقصيدته،إذ« كان لنشأة الشعر في المجتمع العربي قبل الإسلام حيث الاعتماد على المشافهة والإنشاد،السبب المباشر في ظهورعدم الحاجة إلى عنونة القصيدة،فالشاعر ينشد قصيدته إنشادا وفي الإنشاد إعلامٌ وعنونة ذاتية غير مباشرة » [4]، لا تختاج إلى التعيين المباشر من طرف المبدع العربي.

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأولية في شؤون العتبة النصية)،ص114.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ،ص109.

[4] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص49.

فالصورة التي ينشدها الشاعر في خطابه اللّغوي تعطيه تبريرا منطقيا لما يريد قوله سلفا في "**عنوانه/ نصه**" ,فالقصيدة بمثابة إعلان حقيقي، وعنوان صوري افتراضي يتفاعل مع نصه دون الحاجة الإلزامية إلى رسمه في هرم القصيدة العربية،إذ سيتكفّل الصّوت بالموازاة النسقية مع التأويلات الدلالية للشّاعر من إيماءات ورموز وسياقات من إيصال رسالة قصدية إلى جمهور متلقيه واضحة المعالم دون تشويش في سياق الخطاب التواصلي بين الشاعر،والمتلقي« لهذا وُلدت القصيدة العربية،عمياء،دون عنونة لأنها نقشت كينونتها في حضارة الصوت » [1]، كما أنّ الخطاب الشّعري في صورته الشفاهية بات جزءاً من الذّات الشاعرة في يقظتها،وعليه يبدو جليا أنّ تغييب العنونة من رأس القصيدة الجاهلية يعدّ بمثابة لعبة جمالية مارست هيمنتها الشفاهية على الإبداع العربي تاريخيا فالشاعر العربي يكفيه حينها الحضور الشخصي لذاته من خلال الصوت الذي يعكس هويّته المتصلة بالنص،وبالتالي فهو بحاجة إلى أن يُعنون ذاته(**خطابه/نصه**).

في حقيقة الأمر تكتسب القصيدة العربية أثناء التشكل الصوتي هويّتها من هوية المنشد لها الذي لايمكننا أن نطعن فيه،وقد نجدها تعرف بعض الاختلاف والتزييف عن المصدر الباثّ لها؛لأنّ عنونة القصيدة في هذه الحال مؤسسة فعليا على التمركز المنطقي القائم على مبدأ التلاحم الفني« وبناء على ذلك لا تكتسب القصيدة عنونتها إلاّ حين تتمرد على المرسِل،وتنفصلُ عن دهاليز الروح » [2]،فحينها تمارس سلطة الكتابة الخطية على جميع المسميات والعناوين قهريا،مما يجعل السياق الحواري بين الشاعر والمتلقي، يتحول إلى قطيعة أبدية،أثناء عملية المخاض اللّغوي التي تقوم بها القصيدة،ومع ذلك تظلّ دون أبوّة « فالقصيدة تكافح لأجل تسميتها » [3]،لأنّ الإبداع الذي لا يسمّى أو يعنون، يتوه في خريطة الكتابة الشعرية، ليصبح حينها« العنوان جواز سفر القصيدة،وتأشيرة دائمة إلى عالم الكتابة» [4]، وعالم القراءة بشكل تدريجي منتظم يسمح للولوج إليه بيسر.

كما نلاحظ أثناء تتبعنا لعوالم القصيدة العربية تاريخيا أنّ هناك عامل آخر أثّر بشكل مباشرعلى مشكلة غياب العنونة تماما من النص الشعري كما يشير في هذا الصدد

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص115.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"**محمد عويس**" قائلا:« وثمة عامل له أثره في عدم ظهور العنوان المباشر في القصيدة العربية المنشدة، هو تعدد الموضوعات الشعرية في القصيدة الواحدة وتعدد الموضوعات يؤدي إلي صعوبة اختيار عنوان واحد للقصيدة، فكيف يمكن تحديد عنوان واحد لقصيدة من القصائد ذات الموضوعات المتعددة من مثل معلقة زهير بن أبي سلمي المطولة، وما شاكلها من قصائد في العصر الجاهلي وما تلاه من عصور أدبية؟ » [1]، فمنذ الوهلة الأولى كانت هناك أطياف مريبة تعتري حساسية القراءة الراهنة إزاء عامل تعدد الموضوعات بوصفه القوة الضاغطة على النص الشعري لغياب العنونة في القصيدة العربية، كما أشار في ذلك" **محمد عويس**"،وهذا الشك يُستنتج من خلال فجوة التناقضات التي تسود خطابه، ففي البداية كانت بنينة القصيدة في الفضاء الشفاهي السبب الرئيس ليفند هذا الرأي، ويجعل من مسألة تعدد الموضوعات صعوبة قائمة في اختيارعنوان القصيدة، وغيابه في الوقت نفسه ,ليتعاظم في نهاية الأمر دور هذا العامل، ليصبح سببا مباشرا في« انعدام العنونة للقصيدة العربية » [2] في العصر الجاهلي.

إنّ المتتبع لدراسة "**محمد عويس**" حول تاريخ العنوان في الأدب العربي لايدرك الأسباب الحقيقة التي كان وراء غياب العنوان في الشعر العربي القديم، أهي المشافهة أم تعدد الموضوعات في القصيدة العربية؟،مع أنّ جميع دوائر الشّك التي اتسعت حول هذه المسألة المتشعبة عند الباحثين اللّغويين ،والتي تشير في فحواها أساسا إلى أنّ الشاعر العربي الجاهلي لم يكن يعير أصلا هذه المسألة اهتماما,لأنّ جلّ اهتمامه كان منصبا على تبليغ الموضوع الشعري الذي نظمه مشافهة كما أنّ العرف الأدبي السائد هناك كان يعدّ طرفا حقيقيا في عدم الاهتمام بالعنوان الشعري خاصة في المعلقات،إذ كان العرب« آنذاك أمة تعتمد على اللّسان الناطق في أمور حياتها المنوعة أكثر من اعتمادها على ترجمة اللّسان الناطق إلى مداد مدون » [3]،وهذا ما يؤكّد الاهتمام المباشر بالنص وحضوره الصوتي في الأذهان فقط دون البحث في طريقة رسم عنوانه .

إنّ أعراف القصيدة الشعرية العربية، وتقاليدها قد توطدت بفعل الزمن مشكلة لنا في نهاية المطاف أعرافا ثقافية، يصعب علينا تجاوزها ،فهي تمارس سلطتها اللّغوية والجمالية

---

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي، ص51.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص116.

[3] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص46.

على الخطاب الشّعري العربي بتلذذ شديد في مختلف بنياته على مستوى الفضاء الزمكاني الذي يحيط بالنص/ العنوان الشعري تدريجيا،ليشكل في النهاية« رسالة ،وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي» [1]،ولهذا ليس ثمة من مبدع ينجو من آليات التجنيس الأدبي المحيط بالنص،وعلى الخصوص أعراف القصيدة الشعرية العربية التي قيدت الشاعر ،وعتبة النص(**العنوان**) منذ ظهور عصر الطباعة بجملة من الآليات المعرفية،التي لم تزحزح جغرافية المنتج الأدبي ,« وهكذا كان التجسيم والترصيع هو الإمكانية الأكثر بساطة لخلق شعر يقوم على الكلمة » [2] ذات التدليل المباشر لمايريده المبدع من نصه.

وهذا يشير إلى « أنّ الجنس الأدبي يساهم في تشكيل النص، ولا يفلح كاتب في الإفلات من سلطته مهما بلغت درجة رغبته في التجديد » [3]، وهكذا نجد أن جلّ التقاليد اللّغوية والفنية قد نمت وتأسست في زاوية السياق الشفهي، للمبدع ونمت في ذاكرته وظلت مستمرة في ممارسة الهيمنة الشكلية ردحا من الزمن، الأمر الذي أدى به إلى إنتاج خطاب شعري لا يشكو من شيء سوى أنه لايقبل التجديد والتعديل ,وحضورالشاعر كان عنوانا ثابتا للنص ,فالشاعر يشكل عنوانا لنصه والنص يشكل عنوانا للشاعر؛ في علاقة تشاكلية تمارس بلذة عميقة إلى درجة التماثل المتفق عليه سلفا« ذلك أنّ العرف الأدبي له السلطة شبه المطلقة في توجيه الاختيار الأسلوبي للمرسل المبدع »[4] كاتب القصيدة.

وبناءاً على ذلك، فإنّ انعدام العنونة في القصيدة العربية، إنّما يشير صراحة إلى استمرارية العرف اللّغوي المسلط على (**القصيدة/النص**) في ذلك، حتى عصر التدوين وما تلاه إلى بدايات القرن العشرين، ومن هنا نشير صراحة إلى أنّ قراءة النصوص الشعرية العربية القديمة(**المعلقات**)،مازال يبطش بتقاليد النوع الأدبي، وأعرافه التعسفية إلى الحد الذي أدى به إلى إهدار(**عنونة**) القصيدة العربية أثناء ممارسة سلطة التوثيق اللّغوي في ذلك الوقت، فباتت دون هوية وأساس ثابت تتعايش من خلاله في عالم الكتابة، لترسخ

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ،ص100.

[2] محمد الماكري،الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص186.

[3] محمد مشبال، البلاغة ومقولات الجنس الأدبي،مجلة عالم الفكر، مج30،ع01، الكويت،2001،ص56.

[4] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص117.

لنا« مشيئة الحضور الحي للكلمة في الملاءمة مع شروط الحياة ومتغيراتها » [1]،وبهذا الانتقال من هيمنة صوت الرواية الشفوية إلى الكتابة الخطية للعنوان،أين تمت عملية التواضع والاصطلاح اللّغوي للعنوان الذي انتقل بسلاسة من الحالة الشفوية إلى الحالة الخطية إذ « ليس هناك علامة لغوية قبل الكتابة» [2]،عبر معابر ومنافذ مكنت ولأول مرة من تشكيل علامة راسخة معلومة وثابتة تعرف **بالعنوان** أوالرأس في القصيدة أوالكتاب حيث تمنح اللّغة بعدها السيميولوجي، وتطلق إمكانات عارمة لعمليات التدليل والإحالة على العالم عبرصراعها الخالد مع الزمن إذ نجد أنّ « الكلام يفنى ويتلاشى، أما الكتابة فباقية وحيّة» [3] في استمرارية لانهائية لحفظ الذاكرة الإنسانية من الضياع.

إنّ تمكن المبدعين الشعراء من الكتابة هو التمكن المستمر لهم من إمكانية الصوت على استعادة كينونته المفقودة أصلا،« وما إن عرفت صناعة التأليف تطورا حتى بدأوا يتدبرون شكلياتها التي لاتنفصل عن عمق مضامينها ومنافعها،فعرفوا الكتاب وميّزوه عن السجل والسفر،وتكلموا في أنواع الكتابة ورتبة الخطّ واستقامة الأسطر والفصل بينهما،وكانوا لايرضون بالكتاب إلاّ إذا كان مختوما ومعنونا » [4]، وذلك مع ترسخ الكتابة والخط في الفضاء العربي في ظلّ ظهور الخطاب القرآني، وماجاء بعده من تجليات دفعت بالكتّاب والخطاطين من ركوب موجة الكتابة والتدوين لكتاب الله خشية ضياعه خاصة ماحدث أثناء حروب الردّة التي راح ضحيتها عدد كبيرا من الحفاظ، فقد استشهد في معركة اليمامة وحدها « سبعون قارئا من الصحابة »[5]،كما أنّ توسع الرقعة الإسلامية جعل القوميات غير العربية بحاجة ماسة لتعلم القرآن وفهمه رسما لاصوتا،وغير ذلك من الأسباب التي دفعت الخليفة(**عثمان بن عفان**) في عهده من الدعوة إلى التدوين والكتابة لكتاب الله،وكلّ تلك الضغوط المتنوعة كانت وراء عملية الكتابة(**التدوين**)،ومن هنا نجد أنّ القرآن الكريم كان « لابدّ أن تضيئه التسمية(**العنونة**) ذلك أنّ ولادة(**العنونة**) مرهونة بالكتابة، بل الأخيرة هي شرط لوجود الأولى، وعلى هذا

---

[1] محمد فكري الجزار، من المنطوق إلى المكتوب(مقدمة في المفاهيم)،مجلة علامات في النقد،مج6،ج23،جدة،المملكة العربية السعودية،1997،ص380.

[2] تزفيطان تودوروف،الكتابة،ترجمة سعيد بوعيطة،مجلة نوافذ،ع12،جدة، المملكة العربية السعودية،2000،ص39.

[3] محمد يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، منشورات العالم العربي الجامعية، دمشق، سوريا، ط1 ،1985 ،ص22.

[4] إدريس الناقوري، مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)،ص28.

[5] منّاع القطان، مباحث في علوم القرآن، مؤسسة الرسالة، سوريا، ط14، 1983، ص125.

النحو بزغ شمس العنونة في الخطاب العربي في تجليه القرآني» [1] ،فكان كتاب اللّه تعالى قد شمل على أوّل عنوان وهو المتعارف عليه(**القرآن الكريم**) وغيرها من التسميات التي صاحبته عبر تاريخ الكتابة.

هذاوإنّ فنُّ الشعر العربي يعدّ من أقدم مصادرالأدب إرهاصا للعنونة ،فهو « الكلام الموزون المقفى المعبر عن الأخيلة البديعية والصور المؤثرة البليغة» [2]،لأنّه أقدم الآثار الأدبية عهدا لعلاقته بالشعور ،وصلته بالسليقة، وقد خطا العرب مراحل هامة كانت بدايتها من شعر الرجز إلى شعر المعلقات ثم المصنفات والمجموعات الشعرية الكبرى ومع ذلك كانّ الافتتاح الشعري عند الشاعر العربي الجاهلي كان سببا في شهرته في نظم الشعر ،وهذا ما جعل العرب يبدعون في تحسين المطالع وتنقيح الخواتم، 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 أبدا ،وقد أجمع النقد العربي القديم على ضرورة تجويد المطالع الشعرية لكونها« أوّل ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة» [4]،وهذا ما جعل الخطاب الشعري القديم يتصف (**بالمرونة**)التي تعكس معاني وحدس الشاعر من خلال معالجته مختلف المواقف التي تقع في بيئته في حينها،وتعدد جغرافيته وتنوع تضاريسه فهو ينشد الحرية ويصارع الموت والحياة باحثا عن استفسارات مشرقة للحياة.

لهذا كان البيت الشعري أساس الشّعر القديم، فهو أوّل عتبات النص حيث « كان الشاعر عند العرب شاعر بيت لا شاعر قصيدة، لاختصارالبيت بعلاماته المختلفة معالم الوجود النصي بأكمله وكثيرا ما فضل العرب شاعرا لبيت قاله»[5]، كما أنّ دور الفاتحة النصية لا ينتهي عند الحدود الأولية للنص صدارة وتوجيها فقط، بل تبقى عاملا أساسيا لهذا الكون التخيلي الحافل بالرؤى والتصورات، وصولا إلى النص اللاحق، وهذا ما يوجد في المعلقات،خاصة،وأنّ«غموض مطلع القصيدة متأتٍ من طبيعته،فهو أولا بداية العلاقة

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص121.

[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.

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

[5] المرجع نفسه ، ص149.

بين الشاعر واللّغة،وهو ثانيا قمة التجربة الوجدانية،وهو ثالثا انفجار ضد إرادة الشاعر ،يندلع من أعماقه حاملا ركمات من المشاعر واللهواجس واللأفكار والرؤى والخيالات»[1]التي يفيض بها وجدانه.

وعليه فالبحث سيحاور مجموعة من المطالع الشّعرية القديمة "المعلقات" بالإضافة إلى مطلع واحد من لامية الشنفرى من خلال استنطاق علامات نصية دون غيرها: حيث اجتمعت فيها المحركة ⟵ من خلال لاَ ثَبَاتْ." الفعل" ⟵بما يمثل المثبات والاستقرار/"المكان"،ومن خلال المتغير الذي يستحضر فاعلية⟵ المشاركة (المتلقي) من خلال الضمائر **(كعلامة نصية تأويلية)**، 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 النصية (الضمائر)،فكلّ فعل إبداعي يتطلب ردّ فعل قرائي يساويه في قوة الإبداع النصي، فالقراءة إذن هي إبداع آخر مساوٍ للإبداع الأول.

وقد تعاطى البحث مع هذه المطالع بصورة موضوعية،خاصة فواتح- المعلقات- إضافة إلى المطلع الواحيد من لامية الشنفرى [2] ،مما جعل المبحث يطرح السّؤال التالي:كيف نفسر دلالياً قدرة المطالع على التأرجح كعلامة نقدية جزئية مميزة لبؤرة النص، مضيئة عتمة الشقوق النصية،والتي خلقت شعرية هذه النصوص بشكل تلقائي؟

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[3]

---

[1] عبد الله العشي،أسئلة الشعرية(بحثا في آلية الإبداع الشعري)،منشورات الإختلاف، الجزائر،ط1، 2009 ص37.

[2] 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 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].

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

2- ويقول عنترة بن شداد: (من الكامل)

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ *** أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[1]

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

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ *** بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالمُتَثَلَّمِ[2]

4- يقول عمر بن كلثوم: (من الوافر)

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا *** وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا[3]

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

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ *** بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ [4]

6- ويقول الأعشى: **(من البسيط)**

وَدِّعْ هُرَيرَةَ إِنَ الرَكْبَ مُرْتَحِلُ *** وَهَلْ تُطِيقُ فِرَاقًا أَيُّهَا الرَّجُلُ[5]

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

يَا دَارُ مَيَّةَ بِالعَلْيَاءِ فَالسُّنَدِ *** أَقْوَت وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَبَدِ[6].

المجموعة (ب)

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

لِخَوْلَةَ أَطْلاَلٌ بِبَرْقَةِ ثَهْمَدِ *** تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ[7]

2- يقول لبيد بن ربيعة: (من الكامل)

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا *** بِمِنًى تَأَبَّدَ غَـوْلُهَا فَرِجَامُهَا[8]

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

آذَنَتْنَا بِبَيْـنِهَا أَسْـــمَاءُ *** رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ[9]

---

[1] أبو عبد الله الحسين الزوزني،شرح المعلقات السبع، بيت الحكمة للنشر والتوزيع،الجزائر، ط1، 2010، ص 153.

[2] أبو عبد الله الحسين الزوزني،شرح المعلقات السبع، ص81.

[3] المرجع نفسه ، ص134.

[4] المرجع نفسه، ص06.

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

[6] المرجع نفسه، ص173.

[7] أبوعبد الله الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع ، ص51.

[8] المرجع نفسه، ص102.

[9] المرجع نفسه، ص176 .

وعليه تختلف المجموعة الأولى عن المجموعة الثانية دلاليا، والسّر في استحواذها على الأسماع وتناقلها في الروايات، واستجماع قلوب المتلقين (السامعين)،هو أنّ 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، أوواصفة 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،ومجموع هذه المطالع تخلو من العناوين الشعرية ماعدا مطالعها الشعرية التي تحاول تفسير معالم النص الشعري،ونفسية الشاعر الباحث عن إجابات،واستفسارات مقنعة لما يجول في خاطره ومن خلال هذه النظرة العامة في هذه المطالع يخلص البحث إلى أنّ الفاتحة النصية عندئذ هي– **بمثابة عناوين** – وعلامات 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] قبل أي شيء آخر.

كما أنّ 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 الشّعر العربي القديم بخصائصه

---

[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،ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص102.

الإيقاعية،والصوتية من قافية شاعرها، أو استهلال لفظي ليصنع منها عنوانه، وهي منسوبة إلى قائلها« ومعنى هذا أنّ العربي قبل الإسلام اهتدى إلى العنوانات غير المباشرة الدالة على أسماء الأشياء والأفعال،وهي عنوانات شفهية أي صوتية» [1]، دالة على القصيدة ونصها الشعري فيقال مثلا هذه **لامية العرب**، لكونها تشير إلى مكانتها أو قافيتها نحو:"**ميمية عنترة بن شدّاد**"،أو مطلعها، وغيرها من القصائد ذات العناوين الصوتية،وهناك ما ارتبط عنوانها بمناسبة معيّنة مثل معلقة امرؤ القيس، أو حوليات زهير ،« وقد تتحول تلك النسبة إلى العنوان الموضوع ، فتغدو خمرية أوغزلية(...) وكلّ ذلك خاضع لعوامل مختلفة شهدها النص خلال تحولاته من الشفاهي إلى المكتوب»[2]،حيث كانت وقتها كل محاولة لإعطاء القصيدة الجاهلية عنوانا « قد يكون عدوانا على النص» [3]،وهذا ماجعل من المتلقي وجها لوجه« أمام مدونات في مناشط الحياة الدينية والإجتماعية والإقتصادية،عرفها العرب(...) من خلال عنوانات عامة تدل على أنماط المدونات حسب مضامينها» [4]الفكرية و الدلالية.

وعليه عُدّ تعدد الموضوعات الشعرية في القصيدة الواحدة من بين الصعوبات الكبيرة في « اختيار عنوان واحد للقصيدة، فكيف يمكن تحديد عنوان واحد لقصيدة من القصائد ذات الموضوعات المتعددة مثل معلقة زهيربن أبي سلمى المطولة، وما شاكلها من قصائد في العصر الجاهلي، وما وليه من عصور أدبية؟» [5]،كما أنّ الشّعر الجاهلي « لم يدون إلاّ في أوائل القرن الثاني للهجرة»[6]،حيث لم نسمع بأيّ« شاعر من الشعراء القدامى في أيّ عصر من العصور أنّه وضع لقصائده عنوانات»[7]،وبعد فترة الجاهلية دخل العنوان في الأدب العربي مرحلة التطور« بمجيء الإسلام، حيث تم جمع القرآن الكريم

---

[1] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص47.

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

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

[4] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص78.

[5] المرجع نفسه، ص51.

[6] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص33.

[7] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص51.

وتدوينه،وتمييز السور بعضها عن بعض، وذلك بكتابة العناوين على رأس كل سورة وإشادة بأسمائها، وما فيها من آيات مكية ومدنية»[1]،وعليه كانت العنونة في القرآن من أكثر المواضيع التي غيّرت طريقة صناعة الكتب، وطرق تأليفها ووضع العنوان فيها.

ب- **العنونة الخطية في الــقرآن الكريم والحديث النبوي:**

لقد ارتبط بزوغ الحضارة الإسلامية،وازدهارها بتدوين التراث الإنساني،إذ تعتبر العنونة مظهرا جماليا لإحكام صياغة العنوان،وهذا في« صحف تحمل عنوانات السور الكريمة وعنوان القرآن الكريم» [2]،حيث أصبح العنوان يدلّ مباشرة على اتجاه مضمون المادة المعنونة في العمل،وقد تطور نظام العنونة في الثقافة العربية الإسلامة تطوراً ملموساً « من حيث إحكام صياغة العنوان صياغة تدلّ مباشرة على اتجاه مضمون المادة المعنونة»[3]،ولا شكّ في أنّ الإسلام كان العامل الأقوى المؤثر في هذا التطور لرسم الخطوات الكبرى لمركزية القرآن الكريم،والسنة النبوية الشريفة في صناعة الصورة الحقيقة للعنوان من خلال عناوين السور،والأحاديث النبوية، وقد يبدو هذا العامل كافيا ليخلق تفاعلا إيجابيا مع هذا النص/ العنوان الجديد،بحيث« لايوجد نص عربي أو غير عربي قبل أو بعد ظهور الإسلام يحمل عنوان"القرآن الكريم" إلاّ كتاب الله- عزّوجلّ- إذ أنّ الله سماه اسما مخالفا لما كان يألفه العرب في عنونة كلامهم» [4]،وهذا مايعطي للعنوان تصورا جديدا لم يعهد من قبل.

إنّ المتتبع لتاريخ العنوان وتطوره في الأدب العربي كشكل من أشكال الخطاب يجد أنه بدأ مخفيا، تشمله صفة التوصيف« يحيل على مرجعية النص، ويحتوي العمل الأدبي في كليته وعموميته»[5] التي تؤهل المبدع إلى عملية الترويج لمنتوجه، من أجل تحقيق أكبر نسبة اقتناء من قبل جمهور المتلقين الذين استهواهم الإبداع الذي يقبع تحته المنتج(النص)، فجلّ الحضارات القديمة لم يكن اهتمامها بعناوين منتوجها الفكري بالأمر السهل،فالحضارة الفرعونية على سبيل المثال لم يكن لديها أي« اهتمام بذكر أسماء

---

[1] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص33.

[2] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص103.

[3] المرجع نفسه، ص109.

[4] المرجع نفسه، ص84.

[5] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص108.

المؤلفين في اللّغات(الكتب آنذاك) إلاّ نادرا،فجميع الأعمال كانت تعرف بالعنوان،ولو ذكر اسم المؤلف فإنّه يأتي بعد ذكر العنوان مباشرة عند البداية»[1]،وذلك لما للعنوان من أهمية الصدارة الخطية،ودوره في دائرة التواصل اللّغوي بين العنوان/ المتلقي.

ومادامت الأمة العربية وريثة لجلّ الحضارات القديمة في مسألة نقل التراث الثقافي عن طريق الاحتكاك والتواصل، فقد شكل العنوان لديها في الأعمال الإبداعية القديمة إلى حد بعيد هوية لذلك التراث، ومن ثم محاولة تأصليه في الثقافة العربية ككيان له منطلقاته وأسسه،ولما جاء الإسلام كان القرآن الكريم أوّل كتاب مقدس بحاجة إلى عنوان من أجل إضفاء القداسة والشرعية اللّغوية عليه في عملية القراءة والتلقي للسور والآيات التي تُكون محتواه بشكل قطعي، وقد سمي القرآن قرآنا لأنه يجمع السور فيضمها،وهذا ماجاء في قوله تعالى:﴿ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْءَانَهُ﴾[2] أي جمعه وقراءته،وكذلك ماجاء في قوله تعالى أيضا:﴿ فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْءَانَهُ﴾[3] بمعنى أنّ قراءته بتمعن وتبصر، والمتلقي لكتاب الله عزّ وجلّ يجد الكثير من التسميات التي تشترك كلّها في عنوان القرآن الكريم وردت في العديد من السور، والآيات لتصب في منحى واحد، وتهدف إلى نفس التسمية« فسُمِيَ القرآن، الفرقان، والتنزيل، والذكر والكتاب»[4]،ويذكرها كتاب رجال الإصلاح في كتاباتهم بأنّها أسماء للقرآن أو صفات له.

والمتتبع لتاريخ التراث العربي يجد أنّ التاريخ لم يعرف كتاباً يسمى بـ"**القرآن**" فهو اسم خاص بالكلام المنزل على قلب الرسول صلى الله عله وسلم،« وعمليا يعد مصطلح "**قرآن**" أوّل عنوان في تاريخ الحضارة الإسلامية»[5]،إذ نجد أنّه ورد في« نحو سبعين آية» [6] فرغم كونه اسم جنس دال على الكلام المعجز المنزل على النبي صلى الله عليه وسلم،فقد وظف بدلالة عنوانية« والمتتبع لقصة تدوين القرآن يلاحظ أن الصحابة الذين تحملوا مسؤولية تدوينه كسيدنا عمر بن الخطاب وأبي بكرالصديق وزيد بن ثابت وغيرهم

---

[1] السيد السيد النشار، تاريخ الكتب والمكتبات، دار الثقافة العلمية، الأسكندارية،مصر، ط1، 1999، ص53.

[2] القيامة،17.

[3] القيامة،18.

[4] محمد علي الصابوني، التبيان في علوم القرآن، دارالبعث،قسنطينة،الجزائر،ط3، 1986، ص9.

[5] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) مجلة حرّاء،ع05، السنة الثانية،2006،ص48.

[6] إبراهيم الأبياري، تاريخ القرآن، دار الشروق، بيروت،لبنان،القاهرة،مصر،ط1964،1،ص84.

من الصحابة رضوان الله عليهم،كانوا يستعملون لفظة " قرآن" كبعد عنواني» [1] للدلالة على هذا الخطاب المعجز.

وكان من الطبيعي أن تظهر للقرآن أسماء جديدة بعد أن جمع في عهد عمر رضي الله عنه،ويبدو أن تسمية القرآن "**بالمصحف**" نشأت في زمن الخليفة أبي بكر الصديق[2] خاصة بعد أن« واجهته أحداث جسام في ارتداد جمهرة العرب،فجهز الجيوش وأوفدها لحروب المرتدين،وكانت غزوة أهل اليمامة سنة اثني عشرة للهجرة تضم عداد كبيرا من القرّاء،فاستشهد في الغزوة سبعون قارئا من الصحابة »[3]،حيث هرع أبوبكر الصديق رضي الله عنه في جمع القرآن الكريم،ويشير إلى ذلك ماذكره السيوطي« لما جمعوا القرآن فكتبوه على الورق قال أبو بكر:التمسوا له اسما، فقال بعضهم "السّفر"وقال بعضهم "المصحف" فإنّ الحبشة يسمون مثله،وكان أبو بكر أوّل من جمع كتاب الله وسماه المصحف» [4]،وبذلك صارت اللّفظة عنوانا جديدا للقرآن في شكلها الجديد,أمّا عن سبب الرفض فيعود لخشيتهم التباس القرآن الكريم بأسفار اليهود، «من هذه النواة النووية يصوغ الخطاب القرآني عنوانا دالا على منظومة فكرية متكاملة تستغرق العالم »[5]،وبذلك أصبح القرآن يحمل عنوانين،أشار إليها(**محمد جكيب**) هما: [6]

- العنوان الأوّل" **القرآن**": متصل بطبيعة المادة، وهو عنوان توقيفي.
- العنوان الثاني"***المصحف***": وهو عنوان تواضعي« وافد على اللّغة العربية من أخواتها الساميات،ومن الحبشة بخاصة،فإنّ العرب كانوا يألفون استخدام لفظ الصحيفة في مدوناتهم آنذاك» [7]،وبهذا نجد أنّ عنوان« "**القرآن**" و"***المصحف***" هما أقدم العناوين في تاريخ الثقافة الإسلامية، ويتربعان على قمة العناوين في عصر التدوين » [8]، وما بعده.

---

[1] صبحي الصالح،مباحث في علوم القرآن الكريم،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ط5، 1968،ص70،69.

[2] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص48.

[3] منّاع القطان، مباحث في علوم القرآن، ص125.

[4] جلال الدين السيوطي،الإتقان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبةالعصرية ، صيدا، لبنان، ط1 ،1988،ص149.

[5] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص108.

[6] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص48.

[7] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص108.

[8] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص48.

لقد أدرك العقل العربي أنّ قيمة الإنسان في فهمه لمختلف معاني سور القرآن،وآياته الشريفة التي يستمد منها وجوده؛وبذلك« دخلت علوم القرآن الكريم مرحلة التأليف في وقت مبكر من صدر الإسلام،فكان التأليف في الدراسات اللّغوية المتعلقة بالقرآن الكريم- من حيث وضع العلامات الدالة على الحركات والتدوين،والقراءات والتفسير» [1] – من أهمّ المسائل التي شغلت بال علماء اللّغة من أجل بناء علاقة تاريخية بين المقدّس الإلهي"**القرآن الكريم**" مع المقدّس الإنساني"**اللّغة العربية**"،وعليه نجد أنّ حضارة القرآن حققت تواصلا روحيا،وحضاريا في وقت قياسي، حولت المجتمع القلبي إلى أمّة موحدة.

أوّلا- العنونة/التسمية في القرآن الكريم:

لقد دشن النص القرآني استراتيجيات البناء اللّغوي بما فيها البنية العميقة للثقافة النصية، فيشير في ذلك "**نصر حامد أبو زيد**" إلى أنّ« القرآن نص لغوي يمكن أن نصفه بأنه يمثل في تاريخ الثقافة العربية نصا محوريا »[2]،وبما أنّه عبارة عن نسيج لغوي وتركيب جملي،فقد نقل لنا تعاليم اللّه تعالى للعباد في شكل أوامر ونواهي وعبر, من خلال عرضه لقصص الأمم السابقة،إذ نجد أنّ الباحثين، والمشتغلين في حقل الدّراسات القرآنية،قد حاكوا نصوصه،وأساليبه البلاغية،ونظام عنونته فظهرت العيديد من المؤلفات في متاشبه القرآن الكريم ،نحو« كتاب متاشبه القرآن لنافع(...) إلى أنّ بعض المؤلفين كان يختصر عنوانات الكتب التي اعتمد عليها حين يذكرها في صدر كتابه من مثل صنيع المسعودي في مروج الذهب» [3]،وبما أنّ القرآن الكريم نص مقدّس، فعملية التأويل اللّغوي فيه كانت خرقا لغويا صريحًا لهذا المقدّس خاصة إذا كان بشكل مباشر،والقصد منه« استخراج دلالته ومعناه، وهذا هو التأويل في مجال العلوم الدينية »[4]،وخاصة بعد استقراء دلالاته، فالنص القرآني إذن نص محوريٌّ للحضارة العربية الإسلامية« فلابدّ أن تتعدد تفسيراته وتأويلاته »[5]،والتي تعطيه أبعادا لغوية متوعة.

لقد حقق النص القرآني نقلة نوعية خاصة بعد التفاف أهل اللّغة حوله دراسة وعناية،جعل أسماءه تتعدد،« مثل القرآن والذكر والكتاب،فإنّ اسم"الوحي" يمكن أن

---

[1] صبحي الصالح،مباحث في علوم القرآن الكريم، ص69،70.

[2] نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص(دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط3 ،1996،ص9.

[3] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص104، 105.

[4] نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص(دراسة في علوم القرآن)، ص9.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يستوعبها جميعا بوصفه مفهوما دالا »[1]، حيث تراكمت جهود الباحثين في إحصاء أسمائه التي بلغت حدا« وصل بها إلى مايزيد على الخمسين اسما »[2]،حتى صار فيه« خلطا بين الأسماء والأوصاف »[3]،كما أنّ مسألة البحث في سياق النص/العنوان لمختلف سور القرآن الكريم راحت تشكل علاجا لمختلف أزمات الإنسان الفكرية والروحية،وهذا ماجعل« القرآن بتلك الخصائص يعالج المشكلات الإنسانية في شتى مرافق الحياة »[4]،ومع ذلك فقد أصبح القرآن الكريم حينها موضوعا لغويا يطرح الكثير من الأسئلة في عالم لغوي يحاكيه تارة،ويفسر معانيه، وسياقاته تارة أخرى،وعليه« لا يمكن من ثم أن نتحدث عن لغة مفارقة للثقافة والواقع أيضا طالما أنه نص داخل إطار النظام اللغوي للثقافة »[5]،وبهذا أصبح القرآن الكريم محطّ أنظار جميع القرّاء والدارسين.

هذا وتعدّ العنونة في كتاب الله فتحا علميا في مجال العنونة،« مكنت من التطور في صياغة العنوان صياغة تتسم بالإيجاز والإعجاز،فإنّ أسماء سوره الكريمة وعنواناتها مكنت من التطور في اتجاه اختيار العنوان المناسب للنص»[6]،وعموما إنّ الأمّة العربية لم تولِ مسألة العنوان اهتماما كبيرا، لذلك كان غيابه من التراث الشعري القديم لوقت طويل حتمية تاريخية لعدم وجود آليات منهجية تمكن النقاد الشعراء في سوقي:"**عكاظ والمربد**"من الانتباه لتلك المسألة الهامة، لسبب أنّ الشعر يعدّ ديوان العرب، ولقد كانت أمة العرب في ذلك « تراعي في كثير من المسميات أخذ أسمائها من نادرأومستغرب يكون في الشيء من خُلق أوصفة تخصه، ويسمون المجملة من الكلام أوالقصيدة بما اشتهر فيها،وعلى هذا جرت أسماء سورالقرآن، كتسمية البقرة بهذا الاسم لقرينة قصة البقرة المذكورة فيها، وعجيب الحكمة فيها،وسميت سورة النساء بهذا الاسم لما تردد فيها شيء كثيرمن أحكام النساء»[7]،وغير ذلك من التسميات،و« إنّ هذه العنوانات تستند إلى

---

[1] نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص(دراسة في علوم القرآن)،ص31.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] منّاع القطان، مباحث في علوم القرآن،ص19.

[5] نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص(دراسة في علوم القرآن)،ص24.

[6] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص88.

[7] 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

إشارات ودلالات بعينها في سياق السور،وهذا يعدّ علامة بارزة في صياغة بنية العنوان»[1]،وهذا ماجعل من أسماء السور« أسماء بظاهر النظر إلى العنوان»[2]،ومنه سمّى الله عز وجل "**القرآن الكريم**" بأسماء كثيرة(صفات) ذكرت في عدة آيات حتى يبين لنا أنه وضع له عناوين شتى كما هي موضحة في الجدول الآتي[3] :

	التسمية	الشاهد القرآني
01	القرآن	قال الله تعالى:« **إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ**»[4]
02	الكتاب	قال الله تعالى:« **حم وَالكِتَابِ المُبِينِ**»[5]
03	الفرقان	قال الله تعالى:« **تَبَارَكَ الذَي نَزَّلَ الفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا**»[6].
04	الذكر	قال الله تعالى:« **إِنَا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**»[7]
05	النور	قال الله تعالى:« **يَأَيُهَا النَّاسُ قَدْ جَاءَكُمْ بُرْهَانٌ مِنْ رَبِكُمْ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكُمْ نُوراً مُبِيناً**»[8]
06	التنزيل	قال الله تعالى:« **وَإِنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ العَالَمِينَ**»[9]
07	هـــــدى وشفاء	قال الله تعالى:« **يَأَيُّهَا النَّاسُ قَدْ جَاءَتْكُمْ مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِكُمْ وَشِفاءٌ لِمَا فِي الصُّدُورِ وَهُدىً وَرَحْمَةً لِلمُؤْمِنِينَ**»[10]
08	مبارك	قال الله تعالى:« **كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ**»[11]
09	بشيرونذير	قال الله تعالى:« **كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ بَشِيراً ونذيراً**»[12]

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

---

[1] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص90.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] أحمد علي داود،علوم القرآن والحديث، دار النشر،عمان،الأردن، د.ط، 1984 ، ص11،12.

[4] الإسراء،09.

[5] الدخان، 1،2.

[6] الفرقان،1.

[7] الحجر، 09.

[8] النساء، 174.

[9] الشعراء،192.

[10] يونس ،57.

[11] ص ،29.

[12] فصلت، 03 ، 04.

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»[1]،والقرآن الكريم يشكل في حقيقة المطاف نهاية العلاقة الفاصلة بين حياة الكفر والعبودية وبداية حياة الإيمان بالله تعالى،وعليه كان لابدّ من الإشارة المطلقة لعظمة القرآن الكريم وللمادة التي يحتويها بين دفاته،فهو« كلام اللّه المسموع من القارئ،المحفوظ في الصدور ،المكتوب في المصاحف، المقروء بالألسنة، الذي أنزله اللّه على قلب سيدنا محمد صلى اللّه عليه وسلم »[2] رسالة للعالمين.

لقد استغرق نزول القرآن الكريم مدة ثلاثة وعشرين(23)سنة،على قلب خاتم المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم،« وكان تداول القرآن مدرجا، وتفريقه منجما، مما أجمعت عليه الأمة،وصحت به الآثار الاستقرائية، استجابة للضرورة الملحة واقتضاء للحكمة الفذة» [3]،كما إنّ سبب تسمية سور القرآن الكريم يخضع لاعتبارين هما:

*- لقد سميت أكثر سور القرآن بمفاتيحها ، وما يذكر في أوائلها مثل سورة "الأنفال" أولها « يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأَنفَالِ» [4]، وسورة "طه" أولها:« طَهَ، مَا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى» [5].

* - وسميت بعض السور بأشياء ووقائع معينة ذكرت فيها، كأن تنفرد السورة بتفسير الواقعة، ذات الاسم المنسوب إلى السورة مثل البقرة، التي لم تذكر قصتها إلاّ في البقرة، فقد « نزلت السورة بعنوان واحد لكن بعد تداولها أصبح لها أكثر من عنوان تعرف به حسب المعاني والقيم التي تحملها حينا» [6]،وعموما للقرآن الكريم فضل كبير في تطور العنوان داخل الدّراسات اللّغوية والنّقدية،هذا عن عناوين القرآن الكريم، لتأتي بعدها أسماء السور تحمل في طياتها عناوين أحادية، وقد تكون ثنائية،« فمن السور ماعرف

---

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

[2] أحمد البيلي، الاختلاف في القراءات، دار الجيل،الدار السودانية للكتب، الخرطوم- السودان،ط1،د.ت،ص29.

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

[4] الأنفال ،01.

[5] طه، 01، 02.

[6] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،ص34.

باسمه الأصلي فقط،ومنها ماعرف باسمين أو أكثر بعض هذه الأسامي من وضع الرسول(ص)،ومنها من وضع الصحابة كابن عبّاس وابن مسعود»[1]،وهذا ما يتضح للمتلقي من خلال عرض البحث لأسماء هذ العناوين في الجدول الآتي[2] :

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**		

لهذا كان القرآن الكريم فاصلة التغيير في الحضارة العربية القائمة على عبودية الأوثان والقرابين من الجهة الاجتماعية، أما من الناحية العلمية فكان له الدورالأكبر في وجوب الاهتمام بالعنوان العربي ومحاولة رسمه كتابة لامشافهة،« وطبعه بطوابع عربية إسلامية خاصة، تُظهر فيها سيطرة الاسمية على العنونة »[3]،والباحث في ميدان العنوان

---

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل) ، ص36.

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

[3] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص84.

يجد أن اللّه تعالى عالم بمقدسات الإنسان الجاهلي خاصة فنّ الشعرلذلك أعجزه بسحروبيان هذا الكتاب في محتوى النظم،والبيان،والعنونة،حيث يشير الجاحظ في هذاالمصدد قائلا:« سمّى الله كتابه اسما مخالفا لما سمَّى العرب كلامهم على الجُمل والتفصيل،سمَّى جملته قرآنا كما سمّوا ديوانا، وبعضه سورة كقصيدة وبعضه آية كبيت،وآخرها فاصلة كقافية »[1]،وعليه فالنص القرآني قد فتح عموما آفاقا واسعة لرسم العنوان في الخطاب الأدبي« سواء في صياغة العنوان أو في اختياره بناء على ماجاء في سياق النص المعنون»[2]،وبذلك فُتحت آفاقٌ واسعة على معظم الدّراسات القرآنية التي تتناول علوم القرآن كأن تأخذ بعين الاعتبار كلّ الدلالات التي يطرحها المبعد الخطي،والسياق اللّغوي للقرآن الكريم « والنصوص اللّغوية ليست إلاّ طرائق لتمثيل الواقع والكشف بفعالية خاصة» [3]،وهكذا نزع الخطاب القرآني إلي تأسيس منظومة تسمياتية المتنوعة،والتي حاكتها جميع المكتب التي خاضت في علومه اللّغوية، والتفسيرية، والبلاغية،والأسلوبية.

وهكذا شرع "**النص القرآني**" برسم حدود عالمه الدلالي متبعا استراتيجية دلالية تأويلية ممنهجة حيث « كانت استراتيجية التسمية في القرآن تتجه من قلب المجهول إلى معلوم» [4]،وقد نهج القرآن من خلال هذه الإستراتيجية في التسمية الجديدة إلى العمل وفق آليات متكاملة، فالخطاب القرآني في عمومه يصوغ عنوانا دالا على منظومة فكرية متكاملة تشمل هوية الإنسانية اللّغوية من خلال كلمة واحدة ، تنزاح عن حقلها الدلالي لترتفع مع التخصيص القرآني دالة على هويتها وماهيتها, فهي تنسج وجودها واختلافها في آنٍ واحد، وتصبح الكلمة بذلك هي المفتاح في تأويل الظاهرة الجديدة ،وبتلك التسميات التي تَسمّي بها الخطاب القرآني،فقد دشن عصر بروز العنونة في الخطاب اللّغوي العربي ولأول مرة ، هذا إذا استثنينا بعض الأخبار المتناثرة في كتب التراث، وهذا ما ذُكره "ابن عبد ربه" في كتابه "**العقد الفريد**" من« فإنّ الكتب لم تزل مشهورة غير مُعَنْوَنَةٍ ولا

---

[1] جلال الدين السيوطي،الإتقان في علوم القرآن،ص143.

[2] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص93.

[3] نصر حامد أبو زيد،مفهوم النص(دراسة في علوم القرآن)،ص25 .

[4] مطاع صفدي،استراتجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية،منشورات مركز الإنماء القومي،بيروت،لبنان،ط1 ،1986،ص197.

مختومة حتى كُتبت صحيفة المتلمّس» [1]،والتي تحتاج« التحقق التاريخي» [2]، والتأكد منها خاصة أثناء تتبع ظاهرة العنونة في مصنفات التراث العربي، وتوثيقها.

انطلاقا من هنا، يسجّل "النّص القرآني" مفارقة لم تكن موجودة قبل العهد الجديد عهد الكتابة والانتقال من المركزية الشفهية إلى المركزية الخطية، وهذا من خلال عملية التسمية بعنواني هما:"القرآن" أو"الكتاب" إذ نجد أنّ الصورة تتضح أكثر من خلال المعاهدة الموقعة بين "لفظتي القراءة والكتابة"،وذلك باستحضار آيتين من "سورة العلق" والتي تتحدد فيهما تلك العلاقة التشاكلية حيث يقول الله تعالى:﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ﴾[3] وأيضا قوله:﴿الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ﴾[4]، فمن خلال الآيتين السالفتين للذكرنجد أنّ الفعل "اقرأ" يوحي بالدلالة الشفهية للفعل والحالة التي كان عليها التراث العربي خاصة الشعري منه فكان فعل القراءة أسبق من الكتابة،أمّا الآية الثانية فنجد ظهور فعل الكتابة الشيء الذي جعل المسلمين يأخذون بسُبل الكتابة والتدوين وضرورة التحول من مركزية الصوت إلى مركزية الخط والرسم بالقلم والكتابة على اللّوح.

وهكذا شكل القرآن الكريم« نقطة تحول بارزة في تطور العنوان العربي»[5]،الأمر الذي مكّن أمّة الإسلام في نهاية المطاف من معرفة أهمية التدوين والكتابة في الحياة،وبذلك تبيّن الباحثون في علوم القرآن عظمة هذا الكتاب المقدّس الجامع لكلّ المعارف والعلوم الشرعية الإعجازية، التي أفحمت العديد من الدارسين ،كما أنّ تسمية القرآن بـ"الكتاب" هي تسمية كانت حاضرة بالقوة في النصّ القرآني،وغيرها من العناوين الدالة« على صفات القرآن الكريم (...) قيل أنّ عدد هذه الأسماء خمسة وخمسون اسما ذكرها الزركشي في كتابه البرهان في علوم القرآن »[6]،وفي نفس الإتجاه نجد السيوطي يشير إلى ذلك فيقول:« فأمّا تسميته كتابا فلجمعه أنواع العلوم والقصص والأخبار على

---

[1] ابن عبد ربه الأندلسي،العقد الفريد،تحقيق عبد المجيد الترحيني،ج4، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ج4،ط1، 1983،ص241.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)،ص125.

[3] العلق،01.

[4] العلق،03.

[5] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص84.

[6] المرجع نفسه، ص85.

أبلغ وجه، والكتابة لغة الجمع»[1]،ويعلن النّصّ القرآني عن هذا الوجود بالقوة والإمكان لهذه التّسمية الإستراتيجية كما هو الحال في قوله تعالى: ﴿ **بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ**﴾[2]،فاللّوح في نهاية الأمر كان وجوده عاملا هاما لحفظ القرآن الكريم من الزلل والتحريف، فالله تعالى قد حفظه من قبل،ومع ذلك قد سخر له الأسباب لعملية الحفظ من خلال التدوين الذي حصل في عهد الخلفاء الراشدين.

وبما أنّ النص الشّعري العربي كانت سلطته اللّغوية مركزا هاما، يستند عليه في تبليغ خطابه إلى المتلقي العربي من خلال المشافهة التي تمتع بها، فقد« كان الأسلوب الشّعريّ معيارا جماليا يوجّه الأنظار وتتحاكم إليه الأصول والمبادئ» [3]،وبالتالي شكّل النص القرآني تقويضا لهذه المركزية التي سيطرت على اللّغة العربية بمواجهتها من جهة،وعملية التأسيس لمركزية جديدة تتناسب مع الوضع الجديد من جهة آخرة ،وذلك بتشكيل عتبة هندسية جديدة للخطاب الأدبي تكون كمرجعية لعهد جديد من حيث كونها نص موازي للنص الذي يأتي بعده مباشرة، وهذا ما خلق في نهاية الأمر تصورا جديدا.

ومنه تنفتح التسميات المتعلقة بالقرآن الكريم على بعضها البعض، بداية من الوحدة النّصية الكبرى(**القرآن**) ونهاية بالوحدة النّصية الصغرى(**الآية**) بوصفها الوحدة المقطعية التي تؤسس فعل النص القرآني, مرورا بالسّور من حيث هي« التشكيلة المعرفية التي تضمّ أنساقا من الدلالات تنسج نوعية موضوعية متكاملة غير منقفلة» [4]، وصولا إلى تتابع الوحدتين النصيّتين المتعاقبتين(**الثّمن/الحزب**) الذين يشكلان« وحدات سياقية، تتخذ أهميتها من ميزتها التحديدية التي تضبط المسافات المادية للنّص، وتنفتح على المسافات الدلالية»[5]،وهكذا تكشف التّسمية في الخطاب القرآني عن الدّور الوظيفي الذي تؤدّيه في هندسة النّصّ المقدس من خلال الوحدات النصيّة المتمايزة، والتي نجدها« ترتقي من النص الأصغر(الآية) إلى مستويات أعلى:الثمن،الحزب السورة للتوزع على بقية النص

---

[1] نصر حامد أبو زيد،مفهوم النص(دراسة في علوم القرآن)،ص52.

[2] البروج،21 ،22 .

[3] محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي،ص85.

[4] محمد أحمد الخضراوي،هندسة النص،(سلطة القراءة خرائط الكلام: الزماني والمتعالي)، مجلة كتابات معاصرة، مج9،ع33، بيروت، لبنان،1998، ص75 .

[5] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

الأكبر (القرآن)»[1]،وبذلك نصل إلى المعنى المتكامل بين العناوين الفرعية والعنوان الرئيس للقرآن الكريم.

يتأسّس بناء النص القرآني،على أهمية الوعي الكتابي من خلال« القدرة التّأملية والقدرة على الإفصاح عن مكنون الذّات باستخدام الكتابة على نحو جوهري» [2]، وبهذا تنبثق فاعلية الكتابة والقراءة بوصفها قانونا لثقافة التدوين من أجل تحصيل جمالية النص الأدبي كوحدة مركزية يشترك فيها المقروء والمكتوب؛ كثنائية مزدوجة تعكس لنا نظرية اللّغة،وعليه« فالقراءة لا تنفكّ تدور في فلك الكتابة» [3]،حتى تعود بنا إلى دائرة المركزية الشفهية التي انطلق منها العنوان النصي منذ البداية، ويمكننا الرجوع إلى هذه الصورة من خلال العديد من القراءات المنجزة في قراءة الخطاب القرآني, حيث« تحول القرآن الكريم مع توالي الزمن منطلقا للعديد من المصنفات والمؤلفات والكتب التي تناولته بالشرح والتفسير ،عارضة مختلف مواطن إعجازه» [4] لتوضح لنا في نهاية المطاف البعد الإستراتيجي الذي أقامه النص القرآني بتدشينه لفعل القراءة المستمر ،وهذا ماجعله يعنون بـ"الكتاب" كعلامة سيميائية على افتتاح عصر العنونة الذي كان ينطلق« من المكون البنيوي،والتكوين الجملي والدلالي لهذا النص،أو من معانيه الظاهرة أو الخفية» [5]،كمشهد دلالي جديد خلق عملية الافتتان، والإغراء بجماليات العنونة في القرآن الكريم بكلّ امتياز.

وقد شكل هذا الافتتاح الجديد قفزة نوعية في سيرورة عنونة الخطاب العربي وقتها ويشير"**محمد عويس**" إلى ذلك قائلا:« إذا كانت أسماء وعنوانات القرآن الكريم وسوره قد أثرت في تطور العنوان على نحو ما (...) فإنّ تدوين القرآن الكريم دفع إلى ظهور المدونات في الحياة الإسلامية دفعا كان له أثره المباشر في تطور"العنونة"» [6]،وهذا التحول مسّ العنوان من وجهين؛ أولهما التطور في صياغة العنوان ،إذ تتسم بالإيجازوالإعجاز ،وثانيهما عملية اختيارالعنوان المناسب لمضمون النص المعنون

---

[1] محمد أحمد الخضراوي،هندسة النص (سلطة القراءة خرائط الكلام: الزماني والمتعالي)، ،ص75.

[2] حسن البناعز الدين،الشعرية والثقافة(مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص68.

[3] منذر عياشي،الكتابة الثانية وفاتحة المتعة،المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان،ط1، 1998،ص5.

[4] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص48.

[5] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل) ، ص42.

[6] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، ص93.

واستطاع بذلك الخطاب القرآني أن يؤسس مركزيته المحورية بوصفه النص النموذج ليكون مفتتح عصر العنونة بكلّ جدارة فـ« بهذا الافتتاح يكون الخطاب القرآني قد دشن كينونة العنونة مع الافتتان بها في انفجار الكتابة »[1]،والقراءة المرتقبين.

وعليه كانت العنونة في القرآن الكريم عملية إعجازية في تيسير عملية تعلم القرآن الكريم وقراءته بشكل ممنهج يسمح للمتلقي من ترسيخ آياته وسوره في ذهنه بشكل مباشر ويسير, لذلك كان وجود تلك الآيات والسور عاملا حاسما في تيسير عملية التلقين للداخلين في الإسلام من غير العرب لأنّ« أسماء السور أي عنواناتها ثابتة بالتوقيف من الأحاديث والآثار»[2]،كما نجد أنّ هذه القضية هامة جدا في ميدان تعليم كتاب الله وتحفيز الناس لقراءته وتدبر آياته وسوره بشكل مرتب كما نزل على الرسول الكريم، وهذا كلّه يحقق لدى الباحثين في الأديان المصداقية في النقل والعنونة لهذا المقدس.

ومنه نصل إلى أنّه في« النصف الثاني من القرن الهجري الأول كانت البداية الفعلية للعنوان التخصيصي في علوم القرآن، ونشوء مدارس القراءات، التي تكونت حول عدد من التابعين الذين تلقوا القراءات عن الصحابة في المدينة والكوفة والبصرة» [3]،حيث ظهرت العديد من عناوين كتب القرءات،والتي أشار إليها **(محمد عويس)**،والتي نذكر منها:« كتاب"**اختلاف مصاحف الشام والحجاز والعراق**" لعبد الله بن عامر اليحصبي(ت:118هـ/736م)»[4]،وكذلك عناوين كتب القراءات،والتي برزت في العصر العباسي نحو:"**كتاب القراءة وكتاب المقطوع والموصول في القرآن**"،وهي من مؤلفات حمزة بن حبيب الكوفي[5]،وكذلك كتاب "**القراءات**" لخلف بن هشام بن ثعلب البزاز(ت:316هـ)[6]،وأيضا كتاب"**القراءات الكبير**"لابن مجاهد(ت:324هـ) [7]،كما نجد كتبا أخرى قد ألفت في معاني القرآن الكريم،والتي منها:(كتاب المجاز لأبي عبيدة/كتاب نظم القرآن للجاحظ/كتاب أحكام القرآن لأبي بكر الرازي...إلخ)،وغيرها من المصنفات

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)،ص135.

[2] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص90.

[3] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص49. .

[4] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص106 .

[5] المرجع نفسه،ص107.

[6] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[7] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التي قد جرى تصنيفها في هذه المرحلة في ضوابط القراءة وقواعدها ومعاني القرآن الكريم ودلالاته،ولكن عناوينها لم تصل إلينا لضياع ذلك التراث الهام من الحضارة العربية الإسلامية بشكل خاص[1]،ويشير(**محمد جكيب**) إلى أنّ عناوين هذه المرحلة،على قلتها إشارت إلى المضمون إشارة مباشرة، زيادة على بساطة تركيبها،وأصالتها[2]،وهي عناوين في النهاية تدور في فلك مضمون واحد لم يضف جديدا،وكأنها تتناسل من مورد عنواني تركيبي واحد، اتفق عليه جميع المؤلفون في صناعة كتب معاني القرآن الكريم.

طبعا لقد أصبح كتاب القرآن موضوعا للتأليف والتصنيف منذ زمن متقدم جدا، إذ لم تكد تصل نهاية القرن الأول الهجري حتى كانت مصنفات بعض علوم اللّغة قد أخذت مكانتها الحقيقية،وبدأت شخصيتها تتبلور[3]،وقد تميّزت عناوين هذه المرحلة الهامة من مراحل التدوين،والتأليف حسب "**محمد جكيب**".[4]،بالميزات الآتية:

أ-**البساطة في العنونة**:هذا من خلال الإحالة المباشرة على طبيعة العنوان الذي لا يخرج عن دائرة القراءة والتفسير ،نحو:(**كتاب القراءات/كتاب المصاحف/كتاب المعاني**) [5].

ب-**العنونة المباشرة**: من خلال الإحالة على مضمون العمل الإنتاجي، والابتعاد عن التكلف اللّغوي،وذلك لأنّ القرآن الكريم يحتم على المبدع عدم التكلف،وكذا طبيعة المرحلة التي تتميز بكونها بداية محتشمة ومسكونة بإعطاء فكرة صادقة عن المضمون المبدع دون زيادة.

جـ- **العنونة التقريرية**:ظهرت في بعض العناوين،وهذا مايفسر طول بعضها كـ"**كتاب اختلاف مصاحف الشام والحجاز والعراق/ كتاب المقطوع والموصول في القرآن**".[6]

د-**العنونة المتداخلة**: تشابه عدد من العناوين في الصيغة كـ"كتاب المقطوع والموصول" الذي نجده عند عامروعند حمزة الزيات،وكـ"**كتاب القراءة**"[7] الذي نجده عند"**ابن كثير**"وعند "**نافع**" ويرد ذلك إلى عدم نضج فكرة العنوان لدى المصنفين الأوائل،فغالبا ما يضاف

---

[1] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص48.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه،ص49.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)،ص106، 109.

[6] المرجع نفسه،ص106، 107.

[7] المرجع نفسه، ص107.

مضمون الكتاب إلى مصنفه،وتلك ممارسة تجد تعليلها في قلة المصنفات مقارنة بالمراحل الآتية،وفي الحرص على الرواية الصحيحة التي تستند على التأكد من هوية المصنف، وهو مرتكز أخلاقي وحضاري سيفتح الباب لظهور علم الجرح والتعديل.

هـ- **العنونة الأصيلة:**أصالة هذه العناوين ظاهرة وواضحة في الإنتاج الإبداعي الجديد فلا أثر فيها للألفاظ الأجنبية الدخيلة،فهي من صميم الدين الجديد.

وعلى العموم ففكرة صياغة العنوان في تلك المرحلة لم تكن واضحة وجلية نظرا للأسباب التي ذكرت سلفا،فالإشارات الواردة في عناوين هذه المرحلة تعبر بشكل من الأشكال عن المدونة بشكل مباشر،نحو« ماذكره ابن النديم في تسمية الكتب المصنفة في تفسير القرآن،حيث يقول: "كتاب الباقر" و"كتاب ابن عبّاس" رواه مجاهد» [1]،"**فكتاب الباقر/كتاب ابن عباس**"، يدلان مباشرة على عنوان المدونة،وصاحبها فمثلا "**ابن عبّاس**" دوّن فيها ما فسره من آيات القرآن الكريم،كما نجد الغالب على عنوان هذه المرحلة هو بروز الطابع المضموني المتداول بين القرّاء الرامي إلى التسهيل على الراغب في التعرف على المضمون مع ربطه بالمصدر المتمثل في اسم المؤلف[2]،وعليه تتحقق عملية الإنسجام« والتناسق الكامل في النص القرآني بين الكلّ والجزء، بين العنوان- النص وبين بقية النصوص(السور)،على مستوى تحديد الكليات المختزلة في العنوان والموسعة في بقية السور» [3]،وهذا العمل المضني في صناعة العنونة كانت له نتائج إيجابية على تدوين الحديث النبوي الشريف ومصنفاته،وعلى صنّاع وجمّاع الشعر وكتبه بعدها.

ثانيا- العنونة في الحديث النبوي الشّريف:

إنّ المتأمل في السيرة النبوية الشريفة يجد« وجه التشبه واضحا في تطور العنونة تبعا لتطور مضامين المدونات في هذه العلوم،إذا لم تكن مرحلة جمع بالمعنى الكامل في هذه العلوم(...)،ومن ثم تأثرت العنونة في بنيتها بهذا التطور شأن ماحدث في علوم القرآن»[4]،وعليه كان الحديث النبوي الشريف نبراس الأمة الإسلامية، بعد القرآن الكريم لأنّ الرسول صلى الله عليه وسلم لاينطق عن الهوى،وعليه فالحديث النبوي هو كلّ « ما

---

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص104.

[2] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص49.

[3] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل) ، ص45، 46.

[4] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص110 .

أضيف إلى الرسول (ص) من قول أو فعل أو تقرير أو وصف خلقي،أوخلقي»[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،وقد اهتم الصحابة بأحاديث الرسول(ص)، و« كانوا يتثبتون في رواية الحديث كل التثبت»[2]،حيث وضعوا أقسام الحديث وسنده، ومتنه وعنوانه الذي يأخذ من فكرة الحديث جملة وتفصيلا قياسا على القرآن الكريم.

وقد أشار التاريخ الإسلامي إلى أنّ تدوين الحديث النبوي كان قد بدأ في عهد الرسول صلى الله عله وسلم، فقد روى الإمام أحمد في مسنده أنّ عبد الله بن عمرو بن العاص[3]،كان قد« استأذن الرسول- صلى الله عليه وسلم- في تدوين حديثه ومايسمع،فأذن له الرسول- صلى الله عليه وسلم-»[4]،فكان يكتب عن الرسول "صلى الله عليه وسلم" كلّ مايسمعه من أحاديث شريفة،فقد« كان عبد الله يسمي الصحيفة التي كتب عليها الرقعة التي كتب عليها الأحاديث "الصادقة"»[5]،إذ يمكن أن نعتبرها أول مدونة عربية خالصة في الحديث النبوي الشريف،وأوّل عنوان مميز فيه، وتوازيها العناوين التي« تحمل اسم كتاب وصحيفة وغيرهما تتكىء على ألفاظ سامية واستخدمت من قبل في هذه اللّغات وعلّها جاءت إلى العربية بفعل اتصال العرب بالشعوب السامية وغير السامية»[6]،وتأثير العنوانين السالفين للذكر في المصنفات الحديثة سيظهر جليا في تصانيف كثيرة لاحقة،فقد عنونت الكثير من كتب الحديث بـ عنوان:"**الصحيح**"[7]،حيث عرف العنوان في هذه المرحلة بظهور علوم تهتم "بتصنيف الحديث"[8]،وهذا في مصنفات ذات صبغة قائمة على التطور المنهجي،والمعرفي لأحاديث الرسول(ص) حيث،« كان

---

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

[2] المرجع نفسه ، ص16.

[3] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص49.

[4] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص111.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص50.

[8] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذا التصنيف تمهيدا لظهور"المجموعات الصحيحة" في القرن الثالث الهجري»[1]،والذي توج بظهور أغلب المجامع الصحيحة التي تمثل عصارة جهود علماء جمع الحديث النبوي الشريف،وناقليه من أفواه الرواة وصدور العلماء والمدونات المتفرقة.

لقد تطورت طرق تدوين الحديث والتأليف فيه، نلمس ذلك من خلال بعض الكتب المصنفة خلال المراحل الثلاثة مثل "**صحيفة**" عبد الله بن عمرو بن العاص (الصادقة) و"**الصحيفة الصحيحة**" لـ همام بن منبه[2]،و"**الحديث**" لنبيط بن شريط الأشحصي الكوفي وغيرها من المصنفات،حيث« نلحظ سيطرة ألفاظ "صحيفة" و"حديث" و"أحاديث" على بنية العنوان في مدونات هذه المرحلة»[3]،ومنه نصل إلى أنّ كتابة الحديث النبوي الشريف قد عرفت تحت عنواني:(**صحيفة/جزء**) خاصة في عصر الصحابة وأوائل التابعين[4]،وذلك في مرحلة الجمع التي ظهرت فيها العديد من عناوين المصنفات نحو: (**صحيفة/حديث/أحاديث**)،وغيرها من العناوين البسيطة التي تعبر عن المضمون بشكل مباشر[5]،أمّا في مرحلة تدوين الحديث فكان في أواخر القرن الثاني للهجرة[6]،حيث شكلت هذه المصطلحات في عنونة الحديث النبوي الشريف،وغيرها على الأرجح اللّبنات الأولى لظهور العديد من كتب الحديث النبوي الشريف الكثيرة،والتي نجدها تحمل في واجهةعناوينهاعبارة:"**مصنف**"،و"**سنن**"،و"**موطأ**"،و"**جامع**"،و"**صحيح**"[7]وغيرها من العناوين. وكان أشهر تلك المصنفات جميعا ما عرف بالكتب الصحاح الثمانية وهي:(صحيح الأمام البخاري– صحيح الإمام مسلم– موطأ الإمام مالك– مسند الأمام أحمد– سنن أبي داود– سنن ابن ماجة– سنن الترميذي– سنن النَّسائي)،وهذه المصنفات قد « جمعت بين التأليف والشروح ومايتبع ذلك من نقد وتمحيص»[8]،أمّا في عصر التأليف،فنجد أنّ الأحاديث النبوية في هذه المرحلة قد رتبت وبوّبت منهجيا وفق مضامينها منذ

---

(1) محمد عويس، العنوان في الأدب العربي(النشأة والتطور)، ص112.

(2) المرجع نفسه، ص114

(3) المرجع نفسه،ص 114.

(4) المرجع نفسه،ص 112.

(5) المرجع نفسه،ص 114.

(6) المرجع نفسه،ص 112.

(7) محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص50.

(8) محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص120.

سنة125هـ تقريبا،ومع أواخر القرن الثاني للهجرة[1]،الأمر الذي يسمح بأن نتصور بنية العنوان في نص الحديث النبوي على هذه الصيغة:**(حديث أو صحيفة)** + **اسم المصنف**[2]،والمتتبع لحركة التأليف يجد أنّ« العنونة تطورت بتطور التدوين في علوم الحديث الشريف،بل إنّ هذ التطور حدث داخل مرحلة التأليف بشكل ملحوظ،ذلك أنّ التطور في مضمون التصانيف كان واضحا بحيث أثّر ذلك على العنونة تأثيرا مباشرا»[3]

وعليه تتميز العناوين التي تمتد إلى حدود القرن الثالث الهجري بغلبة الطابع الموضوعي الذي يكشف عن وجود نزعة تقريرية في أغلب العناوين إن لم نقل كلها، إذ تحمل كل مدونة عنوانا يحيل على موضوعها مباشرة[4] نحو:**(كتاب السنن/أحاديث النزول/الجامع الصحيح/المصنف في التفسير/تسمية أصحاب رسول اللّه)**،والمتمعن في الأسماء سيلاحظ أنّ العنوان قد عرف في النصف الأول من القرن الثالث تغييرا في بنيته بحيث أصبح ينحو إلى التركيب[5]،نحو:**(كتاب الأمالي في آثار الصحابة- كتاب الخصائص في فضل علي بن أبي طالب- المعجم الكبير في أسماء الصحابة)**[6]،كما تجسد هذه العناوين دخول الحديث مرحلة تميزت بالرغبة في التجديد وتدقيق الإشارة إلى المحتوى وضبط المادة،مثل كتاب المناسك،وكتاب الجهاد،وكتاب الصلاة [7] ،وغيرها.

ونلمس في عدد من العناوين البواكر الأولى لاستقلال كلّ علم من علوم الحديث بشخصيته وتخصصه كعناوين الأبواب الآتية والتي وردت في مصنفات كتب الأحاديث[8] نحو:.« كتاب في الرجال"،و"كتاب الزهد"،و"مشاهيرالعلماء"،و"علل الحديث»[9]،والتي حملت في أحشائها بعض مضامين علوم الحديث الأساسية،والتي منها علم الرجال أوعلم الجرح والتعديل أوطبقات المحدثين،[10] وعليه تبدو هذه العناوين في الأخير أحادية

---

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، ص112 ، 116.

[2] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص50.

[3] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور), ،ص113.

[4] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص50.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور), ص118، 119.

[7] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص50.

[8] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[9] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص118، 119.

[10] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص50.

الاتجاه لكونها تهدف إلى إخبار المتلقي بمحتواها العام بشكل أساسي ،الأمر الذي لم يترك مجالا للعناية بالعنوان،والمتأمل في هذه العناوين سيلاحظ توجهها إلى صنفين هما[1]:

أ-**العناوين الموسوعية(المطولة)**:وتتجلى في الدلالة على عمق الاستقصاء والجمع (الجامع الصحيح – التاريخ الكبيير- كتاب الطبقات- كتاب السنن) [2]، وغيرها من تلك العناوين للمصنفات التراثية في مجال السنة النبوية.

ب-**العناوين الخاصة(المختصرة)**:وتمثل التدقيق في موضوع الكتاب نحو:(كتاب السنن- كتاب العلل- كتاب الجمعة- أسماء الصحابة-علل الحديث)[3]،وتتمثل كذلك في بروز التخصص في عناوين علوم الحديث كعلم الرجال المرتبط بعلم الجرح والتعديل،وعلم الرواة وطبقاتهم.

وعموماعلى مستوى الصياغة بقي عنوان هذه المرحلة مشدودا إلى الارتباط المباشر بالمضمون،الذي أدى في بعض الأحيان إلى صياغة عناوين طويلة دون أن يصبح ذلك قاعدة يقوم عليها عنوان بعض أصناف وأبواب الحديث النبوي الشريف[4] نحو عنوان: باب أو صنف« معرفة حين المجروحين والضعفاء من المحدثين/حديث الظبي الذي تكلم بين يدي الرسول صلى اللّه عليه وسلم»[5]،ويجسد الطول النسبي لهذه العناوين التطور الذي عرفته مضامين المؤلفات والتي بدأت تجمع بين الجمع والشرح والتفسير.

فصياغة العنوان أصبحت تتم في ضوء الحرص على تقديم صورة دقيقة عن المؤلف،ويلمس ذلك جليا في المثال الآتي الذي نورده حول كتاب "**الجامع الصحيح**" للبخاري، فقد قسمه إلى كتب، ويدل مصطلح كتاب على الجزء أو الفصل منه، ولا يتجاوز العنوان مصطلح "**كتاب**" مضافا إلى كلمة واحدة تدل على الموضوع المراد الوقوف عنده نحو:."**كتاب الإيمان، وكتاب العلم،وكتاب الوضوء**...إلخ"،وهي بنية محورية يجري تقسيمها إلى أبواب،ويحمل كل باب عنوانا قد يتسع طوله بحسب تشعب الموضوع

---

[1] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص50.

[2] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، ص117، 119.

[3] المرجع نفسه،ص18، 19.

[4] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص51.

[5] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص119 .

الذي يتطرق إليه نحو:"باب الإيمان وباب سؤال جبريل النبي صلى الله عليه وسلم عن الإيمان والإسلام..إلخ" [1]،وعليه فالملاحظ في تلك الفترة من مرحلة التأليف في عناوين الحديث النبوي الشريف يجد « أنّ العنوانات تحمل دلالات تشير بوضوح إلى مضامين هذه الكتب والمدونات»[2]، التي تبحث في أحاديث الرسول(ص).

ونظرا لأهمية كتاب صحيح البخاري في حياة الفرد المسلم، فقد لقي عناية كبيرة جدا،من خلال عناوين المصنفات « التي تناولت شروح الجامع الصحيح للبخاري وعددها53 شرحا»[3]،حيث نجد أنّ هذه العناوين المصنفة على هامشه شرحا وتفسيرا وضبطا تجسد ذلك المنحى،وهي جهود بدأت مع تصنيفه،تحمل أكثر من دلالة، نستكشف كنهها من خلال تحليل بعض النماذج العنوانية التي حاكت عنوانه نحو:"شرح مشكل البخاري"،و"البدر المنير الساري في الكلام على البخاري"،و"الإفهام لما في الصحيح من الإبهام"،و"الكوثر الجاري إلى رياض البخاري"،و"فيض الباري في شرح غريب صحيح البخاري"،و"بغية السامع والقارىء بشرح صحيح البخاري"[4]،وغيرها من التصنيفات التي تتشاكل مع "**صحيح البخاري**" في دلالة العنوان إمّا في شقه الأول نحو "**لفظة صحيح**" أو الشق الثاني مع لفظة "**البخاري**"،وبذلك يكون هناك عنوان أصلي وما استلّ منه عناوين فرعية تدور حول معانيه ودلالاته الفكرية،والمعرفية وعليه فقد أصبحت هذه « العنوانات تحمل دلالات تشير بوضوح إلى مضامين هذه الكتب والمدونات»[5].

وعليه فقد بدأ العنوان يأخذ مسلكا غير معهود من قبل،وهو سيطرة الصنعة،والتكلف في بنائه من خلال التركيز على أسلوب التناغم الموسيقي الفنّي من خلال« سيطرة السجع على العنوانات»[6]،كما نجد أنّ جميع عناوين تلك المصنفات تحمل في مضامينها دلالات روحانية/طبيعية/كونية/صوتية،« مما يشير إلى أنّ هذه الكتب كانت تقرأ بصوت مسموع»[7]،وهذا ماجعل التشكيل الصوتي يظهر في مصنفات علم الحديث.

---

[1] محمد جكيب قراءة في عنوان ما صنّف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية) ،ص50.

[2] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، ص124.

[3] المرجع نفسه،ص121.

[4] المرجع نفسه ،ص121، 122.

[5] المرجع نفسه ,ص124.

[6] المرجع نفسه ,الصفحة نفسها.

[7] المرجع نفسه، ص125.

ج- العنونة الخطية في العصرين الأموي والعباسي:

لم ينل العنوان في التراث الشعري العربي القديم مكانته الحقيقية عند أهل الجزيرة العربية خاصة على امتداد مختلف المراحل الثقافية،وقد جرى تداوله دون منهج منظم قبل الإسلام، لكنّ الحاجة الدينية الماسة اقتضت تحول الشّعر إلى ثروة لغوية توظف في تفسير القرآن وفهم معانيه[1]،خاصة إذا تعلق الأمر بعناوين كتب"**غريب القرآن**"،والتي راح المؤلفون من خلالها يبحثون عن الألفاظ الغريبة الموظفة في القرآن الكريم،والبحث عن معانيها ودلالاتها في الشعر العربي القديم وتفسيرها،وقد ظلّ الرواة إلى حدود القرن الأول الهجري يتناقلونه مشافهة اعتمادا على الذاكرة حيث« تبدو مراحل تدوين الشعر العربي والتأليف في فنونه وشرحه واضحة إلى حد كبير،إذ أنّ مرحلة الجمع- وتختص بجمع متون الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام بخاصة- واضحة في تصدرها الفترة الزمنية الخاصة بأوليات التدوين وانتشاره»[2] التدريجي.

ولم يكد القرن الثاني الهجري يبلغ ذروته حتى بلغ التدوين أشده، بجهد العلماء الذين قاموا بعمل جليل في إنقاذ الثروة اللّغوية،خاصة بعد أن أودت عوادي الزمن بالعديد من حملة هذه المعارف[3]،وهذا ما أشار إليه ابن سلام الجمحي قائلا:« فجاء الإسلامُ فتشاغَلَتْ عنه العرب،وتشاغلوا بالجهاد وغزِو فارسٍ والروم،ولَهَتْ عن الشعر وروايته،فلما كثر الإسلام،وجاءت الفتوح ،واطمأنّت العرب بالأمصار،راجعوا رواية الشعر، فلم يَؤُولُوا إلى ديوان مُدَوَّن ولاكتاب مكتوب, وأَلْفَوْا ذلك,وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقلّ ذلك،وذهب عليهم منه كثير» [4]،وهذا الأمر الجلل الذي حدث جعل« أكثر دواوين الشعراء القدامى مفقود،وكان العنوان المسيطر على هذه المدونات القديمة هو"شعر" أو خبر..» [5] قبل أن يستقر مفهوم القصيدة.

انتقل الأدب من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين إلى مرحلة العنونة(التداولية) التي أنتجت عناوين في أمهات. المصادر. من المؤلفات. والمصنفات. الأدبية واللّغوية

---

[1] محمد جكيب، الشعر في خدمة القرآن، مجلة حرّاء، ع17، السنة الخامسة،2010، ص14.

[2] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص 125.

[3] محمد جكيب، الشعر في خدمة القرآن،ص14.

[4] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء،قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، ج1، مطبعة المدني،القاهرة،مصر،د.ط، 1974،ص25.

[5] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص127.

والمعجمية خاصة تلك التي أنتجت في "**العصر الأموي**"،الذي عرف رواج العديد من الرواة وعلماء الشعر ،وصنّاعه،كعمر بن العلاء،والمفضل الضبي، وخلف الأحمر ،وحماده الراوية والأصمعي، وأبي زيد الأنصاري،وابن سلام الجمحي، وأبي سعيد السكري، وأبي عمرو الشيباني، ومحمد بن حبيب،وابن السكيت وغيرهم[1]،إلى جانب الرواية الشفوية التي ميّزت ذلك العصر ،فقد تنوعت جهود الكتاب في هذه الفترة في المحافظة على قدر هام من الثروة الشعرية التي كانت متناثرة على الساحة الأدبية هنا وهناك في أمهات المصادر الأدبية، مما جعل العلماء بالشعر يعكفون على تصنيفها وترتيبها وتبويبها، حتى يسهل تداولها بين علماء الشعر ،والمتلقين ,ومن السهل تحديد خمسة أنماط من العناوين حددها **(محمد جكيب)** نجدها قد حافظت على استمرار قرض الشعر ،وهي[2]:

*-**النمط الأوّل**:الدواوين الفردية التي تخص شاعرا في حد ذاته.

*-**النمط الثّاني**:المختارات الشعرية،وهي مجموعات تتضمن قصائد أومقطوعات منتخبة من آثاربعض الشعراء،ومن تلك العناوين مثلا:نجد"المفضليات، الأصمعيات، الحماسات".

*-**النمط الثّالث**:المجموعات الشعرية الخاصة بشعراء قبيلة واحدة،ومن بين عناوينها نجد: " **كتاب خزاعة، كتاب بن كنانة، كتاب هذيل**" وغيرها من النماذج التي احتفى بها تراثنا الشعري العربي القديم.

*-**النمط الرابع**:مؤلفات أدبية تحت عنوان "طبقات الشعراء"،أو"أخبارالشعراء"،أو"الشعر والشعراء"،ومنها نجد كتاب" طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجمحي، وعيون الأخبار والشعر والشعراء لابن قتيبة "،وغيرها من أمهات المصادر الأدبية.

*-**النمط الخامس**:مؤلفات الثقافة الأدبية العامة والتي نجدها تتضمن في فحواها أخبارا عن الشعراء ونماذج من أشعارهم،ونذكربعض العناوين هذه المؤلفات" كتاب جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي".

فبالنسبة لدواوين الشعراء يورد ابن النديم في الفهرست لائحة من العناوين مبنية وفق نمط موحد،هو ذكر اسم الشاعر مضافا إلى مصطلح ديوان أولا, ثم زيادة مصطلح الصنعة أوالعمل إليه مضافا إلى اسم الصانع[3]،من خلال الصيغة الآتية:"**الديوان+اسم**

---

[1] محمد جكيب، الشعر في خدمة القرآن،ص15.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشاعر+ الصنعة أو العمل" كمعادلة جمالية تحدد طرق التصنيف،والتوظيف للعنوان المعرفي،ونظرا لأنّ أغلب هذه المصنفات مفقودة، فإننا لا نستطيع معرفة الصياغة الفعلية لبنية العنوان فيها،لكن مصطلحات كـ"**الصنعة**" و"**العمل**" بدأت تظهر خلال هذه الفترة الزمنية،وهي تشهد على مدى العناية الفائقة التي أصبح الشعر يحظى بها من جهة التوثيق [1]،وفي الحقيقة هذه الصورة لعنوان المؤلف « لم ترد اعتباطا،وإنما جاءت لضرورة التمييز بين الرواة الثقات من الوضّاعين، خاصة بعد انتشار ظاهرة الانتحال وتدوالها بين العديد من الصنّاع» [2]،من هنا يتبين لنا أنّ العنوان في هذه المرحلة صار بؤرة جمالية تتشكل من عناصر أساسية تبرز في الجدول الآتي[3]:

الإشارة إلى الجنس الأدبي"الشعر" **وقد يكون اختياري**	اسم الشاعر أو الشعراء **أوالقبيلة**	اسم الصانع أوالمحقق أوالجامع
البؤرة العنوانية الأولى	البؤرة العنوانية الثانية	البؤرة العنوانية الثالثة

ومنه نجد أنّ العنوان الشعري عندما يرد على هذه الصورة فإنّه يؤدي وظيفة سياقية تستهدف المتلقي بمختلف أصنافه، لذلك فإنّ عناوين الدواوين تستبق في الغالب النص على الراوي أو الشارح[4] كأن يُقال مثلا للمتلقي هذا "**شعر النابغة برواية ابن السكيت**،وهذا "**شعر"لبيد بن ربيعة"عمل أبي عمرو الشيباني أوالأصمعي أو الطوسي أوابن السكيت**"[5]،وغير ذلك من السياقات التوضيحية التي يقدمها الصانع عادة لجمهور متلقيه, والصانع يقوم في البداية بعملية جمع الشعر من مصادرمختلفة مدونة وشفهية،ثم يقوم بعدها بشرح تلك المفردات وبيان بعض الحروف الواردة في بعض الروايات،لأنّ العقلية الإسلامية السائدة آنذاك فرضت عدم الاكتفاء بالتلقي الاعتباطي،بل أصبحت تبحث عن المعرفة الصافية والمنظمة،والتي لاتشوبها علة أونقص بالنظر إلى كونها مادة يتم توظيفها في أمر جليل من خلال التعمق في معاني القرآن وبنياته اللّغوية والبلاغية[6].

---

[1] محمد جكيب ، الشعر في خدمة القرآن ،ص15.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص127.

[6] محمد جكيب، الشعر في خدمة القرآن،ص15.

وأمّا دواوين التراث العربي في مختلف القبائل العربية فقد« كان حظها أفضل من حظ الدواوين المفردة، فقد ذكر ابن النديم في مؤلَفيه"**الفهرست**" قدرا مهما منها، ومن عناوين هذا الصنف التي ذكرها"**ابن النديم**" نذكر:"أشعار الأسد **(الأزد)**، وأشعار أشجع وأشعار بجيلة، وأشعار بني أسد، وأشعار بن الحارث، وأشعار بني حنيفة، وأشعار بني ذهل،وأشعار بني ربيعة،وأشعار بني شيبان،وأشعار بني أمية"»[1]،والمتتبع لصياغة العنوان في هذه القبائل يجده لايخرج على نمط العنونة التجنسية[2] المعتاد.

وعليه تستمد هذه العناوين الشعرية قوتها من العصبية القبلية التي تأججت في عهد بني أمية « فكانت القبائل تجتهد في جمع قصائد شعرائها لتتعالى بها على القبائل، ولكن من حسنات هذه الظاهرة أنها مكنت من جمع قدر عظيم من الشعر العربي،والذي ظلّ ردحا من الزمن أشتاتا متفرقة بين القبائل، وغالبا ما ترفق هذه العناوين بآخر فرعي يدل على جهد الجمع والتأكد من الصحة،متمثلا في"**الصانع**"أو"**العامل**"»[3]،فتصير حينها مركبة من (عنوان أساس+ عنوان فرعي) كأن نقول مثلا: "أشعار الأزد **(عنوان رئيسي)**، صنعه ابن السكيت **(عنوان فرعي)**" [4]،والمتتبع لتاريخ العنوان الشعري يجد أنّ استمرارية العنونة على هذا النمط المتميّز جعل العديد من الكتاب يحاكون طريقة" **ابن النديم**" إذ نجد أنّ "الآمدي" في كتابه"**المؤتلف والمختلف**" له مجموعة متنوعة من أشعار القبائل العربية على غير نمط موحد من خلال تركيب عنواني نجده يتكون من:"**اسم الشاعر وكنيته+ نسبه(القبيلة)+القصيدة**"[5]،وجميع القصائد المصنفة نجدها مرتبة ترتيبا أبجديا حسب الحرف الأوّل من اسم الشاعر،وفي هذا الصدد يقول الآمدي:« هذا كتاب ذكرت فيه المؤتلف والمختلف والمتقارب في اللفظ والمعنى والمتشابه الحروف في الكتابة من أسماء الشعراء وأسماء آبائهم وأمهاتهم وألقابهم مما يفصل بين الشكل والنقط واختلاف الأبنية(...) وجعلته على حروف المعجم» [6]،وهكذا كانت العنونة الشعرية في تلك الفترة

---

[1] محمد جكيب، الشعر في خدمة القرآن،ص16.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] أبوالقاسم الحسن ابن بشر الآمدي،المؤتلف والمختلف(في أسماءالشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم)،صححه وعلق عليه ف.كرنكو، دار الجيل، بيروت،لبنان،ط1، 1991،ص7.

قد خرجت نحو منهجية سليمة تعرض القبائل العربية بها تراثها الشعري مفاخرة من جهة،ومحافظة عليه من الوضع من جهة ثانية.

وقد ذكر"**الآمدي**" في كتابه"**المؤتلف والمختلف**" أشكالا متنوعة للعنونة الشعرية لدليل على أنّ العرب كانوا يمنهجون تراثهم خشية الضياع والخلط ،فإذا تتبعنا ماحواه كتابه نجده يورد تلك العناوين مرة تحت مصطلح "**كتاب بني كنانة،كتاب خزاعة،كتاب بني قشير**"،وغيرها من الكتب التي اختصت بجمع شعر القبائل ونسبته لها، كما نجد ورود مصطلح آخر تحت مسمى:" **شعر** أو**أشعار** أو **أبيات**" أو" **قصيدة مشهورة أو قصيدة مطولة**"ومرة أخرى تحت مصطلح "**مقطعات**"[1]،وعليه نجد،أنّ "**الآمدي**" في مؤلفه لم يكن سوى ناقل أمين لهذه العناوين،وأما المختارات الشعرية فلا يمكن إنكار البعد النقدي الذي تنطوي عليه،لارتكازها على التصور النقدي للمصنف، وعلى رؤيته الفنية وتقييمه للإبداع الشعري بصفة عامة[2]،والتي منها:" المعلقات، والمفضليات، والأصمعيات، جمهرة أشعار العرب،وعلى سبيل المثال نتوقف عند"**المعلقات**" لننظرفي طبيعة العنوان الذي وازاها في مراحل تاريخية مختلفة[3]،وتأتي الشروح في مقدمة مظاهرالاهتمام الذي عكسه العنوان كما في النماذج التي أشار إليها (**محمد جكيب**) في الجدول الآتي[4]:

العنـوان	الشارح أو الصانع	تـاريخ الـوفاة
شرح لخمس معلقات	محمد بن أحمد بن كيسان	(ت. 299هـ/921م)
شرح المعلقات	شرح أبي سعيد الضرير	(ت.682هـ/895م)
فتحة المغلقات لأبيات السبع المعلقات	عبد القادر أحمد الفاكهي	(ت. 808هـ/1405م)
مفتاح المغلقات في شرح المعلقات	لأحمد بن محمد بن عبد الكريم الموسوي المعلم	(ت.1276هـ/1862م)

من خلال هذه العناوين السابقة للذكر نجدأنّ صورة العنوان الشعري بقيت تواجه موجة من الإشكاليات من أبرزها قضية التسجيع والمحاكاة التي تاثّر بها العديد من صنّاع

---

[1] محمد جكيب، الشعر في خدمة القرآن،ص16.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص16، 17.

المصادر الأدبية واللّغوية في تلك الفنرة لنتبين في النهاية إلى أنّ العنوان« بقي محافظا على نمطية بسيطة تشير إلى طبيعة التأليف (الشرح) ثم إضافة اسم المصنف، لكن هذه البنية ما لبثت أن أصبحت مركبة مع ميل العنوان إلى الطول من جهة، وإلى استغلال بعض المؤثرات كالسجع والطباق» [1]، كما نجد هذا التصور في عنوان كتاب "إمتاع البصر والقلب والسمع في شرح المعلقات السبع، وفي كتاب عقود اللآلئ المنسقات في شرح السبع السموط والثلاث المعلقات"[2]، الذي يصور تجربة العنوان المزدوج الذي يحوي جانبا نفسيا يخص إمتاع المتلقي وترغيبه في القراءة،وجانبا لغويا معرفيا جماليا يخص فنّ الشرح اللّغوي لمضمون الكتاب.

فالتكلّف إذن في صناعة عنوانين على نسق لغوي واحد بات أمرا بديهيا،لكونه تكلّف يجلب انتباه المتلقين،ويحثّ على التدبر،وهي مكونات تداولية تجلب المتلقي بالنظر إلى ما يجده فيها من عناصر الإغراء، وبذلك يكون العنوان قد دخل مرحلة جديدة يجسدها تطور الوعي بوظيفة العنوان التداولية[3]،إذن العنوان في عصر التدوين والتأليف لم يعد عنوانا اعتباطيا عابرا،بل صارت له أسس فنيّة تستوجب العناية والاهتمام اللّغوي من طرف الصنّاع،ومما يسترعي الانتباه على هامش المعلقات هو استمرار فكرة الشرح إلى غاية القرن التاسع الهجري، مما يدل على أنّ لكل فترة شرحها الذي ينسجم مع مستوى الذوق الأدبي السائد صعودا ونزولا[4] في عالم التصنيف الشعري للعنوان العربي.

ولما جاء"**العصر العباسي**" أصبح هذا العصر بحقّ عصر"**العنونة التجنيسية**" وهذا ماجعل «الافتتان بالعنونة في حضارة الكتابة(العصر العباسي) يعكس ترسخ الكتابة ذاتها التي لم يكن أمامها سوى ابتكار" علامة نصيّة " تتداول بها في سياق سيميوطيقا الاتصال الثقافي بين المرسِل والمرسَل إليه» [5]،والذي عرف حركات ثقافية مهمة وتيارات فكرية متنوعة بفضل المثاقفة التي كانت بين الأمة العربية،وغيرها من الشعوب،حيث كان لنقل التراث الفكري الفارسي والهندي،بالغ الأثر،إذ« كان ظهور صناعة الورق في العصر

---

[1] محمد جكيب، الشعر في خدمة القرآن ،ص17.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص108.

العباسي أثر مباشر في هذه النهضة»[1]،وتشجيع الخلفاء والأمراء والولاة وإقبال العرب على ترجمة وتدوين الثقافات الدخيلة المتنوعة،أبعد الأثر في جعل العنوان الأدبي يرتقي في سلم الحياة الفكرية،من خلال« جذب انتباه المتلقي القارىء والإستحواذ على موقع مرموق في واجهة الحياة الثقافية للمجتمع»[2]،الأمر الذي وسع دائرة التفاعل مع التراث العربي خاصة الشعر منه، كحماستي البحتري،وأبي تمّام حيث برز« التطور في مادة المضمون. كما وكيفا ومكانا،فهي مجامع شعرية مختارة اختيارا. فنيّا بعينه يتوقف على صاحب الإختيار ومضمون الإختيار»[3]،ومن هنا فإنّ بنية العنوان خلال هذه المرحلة تجسدت. على هذا. التوجه،حيث تمثل « مرحلة التأليف في التأريخ ا.لأدبي للشعر العربي،ورصد اتجاهات. تطوره. رصدا. مستمرا. حسب معطيات. علوم. ا.لأدب. والبلاغة والنقد،في وقت من صنّفوا في الفرع من فروع الشعر»[4] العربي بكلّ موضوعاته.

كما تم التركيز أثناء حركة التأليف في العصر العباسي على « عناوين رئيسة هي: كتب المعاني وكتب المناقب والمثالب،وكتب النقائض،وكتب مختارات الشعر المصنفة وفق البيئات والموضوعات وكتب الحماسة،وكتب الأمالي والنوادر»[5]، حيث نلاحظ أنّ عناوين هذه المصنفات تشير « إلى الدلالة على المضمون سواء في العنوان البسيط(وهو الغالب) أو المركب على الأقلّ»[6]،كما لاننسى في هذا العصر خاصة ظهور« مصنفات في آداب التدوين والمدونين من مثل:"أدب الكاتب لابن قتيبة" و"الاقتضاب في أدب الكاتب لابن السيد المطليوسي"و-. أحكام. صنعة الكلام. للكلاعي". وصبح ا.لأعشى للقلقشندي... وغيرها»[7]،وهذه المصنفات السالفة للذكر نجدها متصلة جميعها« بالإطار العام للعنوان،إذ من خلال هذه الآداب تولد مايمكن أن نسيمه"أدب العنونة" الذي ينمي الإحساس بالتعامل مع المدونات من خلال عنونتها وعنواناتها»[8] التي تعلوها.

---

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص144.

[2] المرجع نفسه،ص283.

[3] المرجع نفسه،ص128.

[4] المرجع نفسه، ص132.

[5] المرجع نفسه، ص134.

[6] المرجع نفسه، ص135.

[7] المرجع نفسه، ص140.

[8] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

وعليه فإنّ هذه النماذج السالفة للذكر تظهر لنا أنّ أسلوبا عنوانيا جديدا قد دخل الساحة الثقافية، من خلال ربط الشرح بالشارح وفق بنية نمطية مركبة نسميها بـ"**العنوان التجنيسي**" من خلال ذكر الجنس الأدبي"**شعر**"+"**اسم الشاعر**"+"**اسم الشارح**"،ومنه نجد أنّ هذا العنوان الفرعي يقوم بوظيفة ثنائية،الأولى قصدية تتمثل في كون المقصود هو شرح المعمل، والسم المشارج، والثانية وظيفية هي كون المعنوان هو الصورة المظاهرة المصاحبة للنص في إطاره التشكيلي المصنوع،وبهذا نكون إزاء تركيب عنواني جديد هو: (**العنوان الأصلي + العنوان الفرعي**) كتجنيس جديد في صناعة المؤلف.

كما رسم العنوان في ثقافة الأدب العباسي صورة مميزة ،تجلت في عناوين لمصنفات متنوعة تسمى "**كتب المعاني**" ويقصد بها مجموعة من الأبيات المرتبة وفق مفاهيم وموضوعات محددة وتعنون كالآتي:(**كتاب المعاني/كتاب معاني الشعر**...إلخ)،وغيرها من المصنفات« إذا إنّ العنونة غدت مكوّنا بنائيا وتداوليا في نظام الخطاب ذاته إذ لاخطاب دون عنونة في فضاء الكتابة » [1]،وعليه يتميّز هذا الصنف من المختارات الشعرية بالطابع الموضوعاتي لتركيزه على إيراد الأشعار التي وردت في معنى من المعاني،ويقوم على بنية حدِّية واحدة لا تتغير[2]،والأمر نفسه في كتاب ديوان المعاني لـ "أبي هلال العسكري"[3]،حيث قسمه إلى بابين وكلّ باب إلى ثلاث فصول نحو:"كتاب المبالغة في المدح والتهاني والإفتخار وهو الباب الأوّل من كتاب ديوان المعاني وهوفي ثلاث فصول،ثم كتاب المبالغة في أوصاف الإنسان المحمودة من الجود والشجاعة والعلم والحزم والعقل" [4]،ويظهر جليا أنّ« الصيغة الغالبة على هذه العناوين هو إشارتها إلى موضوع الفصل بدقة متناهية»[5] دون تعتيم دلالي.

وقد ندرك هذا التجديد في العنونة الأدبية خاصة من خلال الاطلاع على تقسيم "**كتاب الترجمان في الشّعر ومعانيه**"،من خلال العناوين الفرعية التي كانت تتجلى في مضمونه وهي كالآتي:كتاب حد الإعراب، كتاب حد المديح، كتاب حد البخل، وغيرها من

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص108.

[2] محمد جكيب،الشعر في خدمة القرآن،ص17.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الكتب،والكتاب في النهاية مقسم وفق صورة نمطية واحدة تتشكل من لفظة "كتاب" التي توازي مصطلح"فصل أو باب" [1]،الأمر الذي يفسر بأنه ابتعاد عن الاعتباطية في عملية التأليف،وبهذا أصبحت العنونة تشكلّ حيّزا هاما يغذي ثقافة الكُتاب والمبدعين في مجال الشعر والنثر, « ذلك أنّ العنوان كائن لغوي في الأساس » [2]، ممّا جعل العنوان في هذا العصر تحديدا ينحو إلى المعيارية من خلال سيطرة الدوافع العلمية والمنهجيات الفكرية،ودخول الكتب المترجمة وبروز عناوينها بشكل واضح للعيان،حيث انتقل العنوان من واجهة الكتب إلى مضامينها التي كانت تبرز فيها العناوين الداخلية التي تتكامل في نهاية الأمر مع العنوان الرئيس للكتاب،ولكن الأمر يختلف تماما في النص الشعري خاصة« أنّ القصيدة ذات الأعراض المتعددة،قد لاتستتجيب لهذا الطرح فغالبا مايكون موضوع القصيدة مدحا أو وصفا يقدم له بمقدمة طللية أو غزلية،وبالتالي لايمكن اكتشاف مقصدية النص من خلال مطلعه»[3]، ومع ذلك بدأ الشاعر العربي يتخلص تدريجيا من عقم عدم وجود "استهلال/عنوان" تتحدد من خلاله طبيعة العمل الأدبي المراد إنتاجه.

أمّا في "بلاد الأندلس، والمغرب العربي" فقد ظهرت نماذج لعناوين بعض المؤلفات التي منها قصائد "**المرثيات**" لمدن الأندلس،و"**عيون الأخبار**" لابن قتيبة الدينوري [4] و"**العقد الفريد**" لابن عبد ربه [5]،وغيرها من عناوين الكتب القيمة، كما عرف" العهد

---

[1] محمد جكيب، الشعر في خدمة القرآن،ص17.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص108.

[3] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل) ، ص55.

[4] ابن قتيبة الدينوري: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: ولد سنة 213هـ ببغداد (وقيل بالكوفة) أصله فارسي أو تركي من مرو بخراسان ، فحفظ شيئاً من القرآن الكريم والحديث الشريف والأشعار وشيئاً من الفقه والنحو والحساب، ولم يكد يشب عن الطوق حتى أخذ يختلف إلى المساجد الجامعة بموطنه بغداد يأخذ عن علماؤها كل ما عندهم من علوم اللغة والشريعة والحديث، وعكف على المترجمات يقرأ فيها ويستوعب، وخاصة ما ترجم عن الفارسية،توفي سنة(276هـ)،تاركا مؤلفا عديدة منها:(مشكل القرآن/تأويل مختلف الحديث/المعارف/الشعر والشعراء/أدب الكاتب/عيون الأخبار)، موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي،
www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1152 22/01/2011

[5] ابن عبد ربه: هو أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حُدير بن سالم أبو عمر، صاحب العقد الفريد، من أهل قرطبة، كان جده الأعلى سالم مولى هشام بن عبد الرحمن بن معاوية، له شعر كثير، منه ما سماه الممحصات، وهي قصائد ومقاطع في المواعظ والزهد، نقض بها كل ما قاله في صباه من الغزل والنسيب،وكانت له في عصره شهرة واسعة وهو أحد الذين أثروا بأدبهم بعد الفقر، فمن أشهر كتب الأدب سماه العقد وأضف النساخ المتأخرون لفظ الفريد، موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي،
www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=189 22/01/2011

العثماني" ازدهارا قويا رغم سيطرة الأتراك على الحكم وفرض اللغة التركية كلغة الخطاب اليومي والمعاملات ,وكلّ هذا لم يثبط عزيمة الكتاب والشعراء في تقديم **بعض العناوين** لنماذج من إنتاجهم فنذكر على سبيل الذكر لا الحصر في الشعر "**بردة البوصيري**" في الثناء،والمدح على شخص الرسول (**صَلى اللهُ عَلَيهِ وَسَلَمْ**)، للبوصيري[1]،و**ألفية ابن مالك** [2] في النحو والصرف **ولامية ابن الوردي**[3]في الحكمة والأخلاق، ومتن "**ابن عاشر**" في الفقه والعبادات الشرعية، أمّا في مجال النثر فقد حظي هذا الأخير بمجموعة من العناوين الرائدة في هذا المجال الذي منه كتاب "**صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**" "**للقلقشندى**" [4]و"**وفيات الأعيان**" لـ "**ابن خلكان**" [5]،وغيرها من عناوين أمهات المصادر التي برزت في فترة الضّعف ،وهذا في أواخر العصر العباسي، وبدايات العهد العثماني.

---

[1] البوصيري: ولد في قرية دلاص بمحافظة بني سويف صعيد 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 .[الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[2]ابن مالك: محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الجياني المعروف بابن مالك(600 هـ-672 هـ) ،هو عالم لغوي كبير وأعظم نحوي في القرن السابع الهجري، وُلِد بالأندلس، وهاجر إلى الشام، وفيها توفي سنة672هـ ،تاركا مولفات ضخمة منها الألفية النحوية،الكافية الشافية وغيرها.[الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[3]ابن الوردي:هوعمر بن مظفر بن عمر بن محمد ابن أبي الفوارس، أبو حفص، زين الدين ابن الوردي المعرّي الكندي المعروف بابن الورديولد في معرة النعمان سنة 691 هـ /1292 م فقيه وأديب وشاعر وقد درس في حماة ودمشق وحلب وقام في المجال الديني مقام قاضيها وتوفي بالطاعون في حلب في سنة 749 هـ / 1349 م،من آثاره بحور الشعر،،كتاب الشهاب الثاقب في التصوف.[الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[4] القلقشندي(756- 821 هـ/1355 -1418م):هو شهاب الدين أبو العباس، أحمد بن عبدالله بن أحمد القلقشندي ولد بقلقشند (إحدى قرى مديرية القليبوية بالديار المصرية) من أصل عربي صميم، حيث درس القلقشندي بالقاهرة والإسكندرية وتخصص في الأدب والفقه الشافعي، وبرع في علوم اللغة والبلاغة والإنشاء،وقد تولى بعض الوظائف الإدارية إلى حين،بيد أن براعته في الكتابة والإنشاء لفتت إليه أنظار رجال البلاط، فقد التحق بخدمة هذا الديوان في سنة 791 في عهد السلطان الظاهر برقوق من مؤلفاته:(صبح الأعشى في كتابة الإنشا / ضوء الصبح المسفر وجنى الدوح المثمر /نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب)،وغيرها من الكتب،[موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي، www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1259 22/01/2011

[5] 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 منها بعد ذلك ليتولى مهنة التدريس توفي سنة 681هـ/1282م. الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

-د- العنونة الطباعية في العصر الحديث:

لم يظهر للشعر العربي عناوين بمعناها المعروف به حاليا إلاّ في بداية عصر النهضة الأدبية« إذ كانت مناسبة القصيدة هي أبرز وسائل عنونتها»[1] في العصور الأدبية السابقة،حيث أخذ العنوان « يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان»[2]،إذ يعدّ **ظهور الصحافة العربية** والمطابع 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»[3]، في تخصيص أقسام منها للإبداع الشعري و« بعد دخول المدونات الشعرية عصر الطباعة مع غيرها من المدونات والمطبوعات بدأت تظهر بواكير العنونة في الأعمال الشعرية ,ويبدو أنّ ظهورها كان في نتاج الشعراء المتأثرين بالنهضة الغربية الحديثة وهم من شعراء الشام ولبنان على وجه الخصوص ثم امتد الأثر إلى شعراء مصر بعد تقدم الفنّ المطبعي»[4]،وقد أصبح المبدع العربي يعنون عمله حسب طبيعة فكره، ومضمونه،أو يجعله عملا مراوغا، إغرائيا عند عملية إنتاجه« وكان لهذا التطور أثره الملحوظ في العنونة شكلا ومضمونا فمن حيث الشكل تطور العنوان من حيث البساطة أو التركيب حسب غلاف الكتاب المعنون،، وهو تطور له توجهه الخاص في الصحافة من حيث الشكل, فإخراج الصحيفة في مساحات بعينها من الصحفات ذات المقاسات الخاصة بفنّ الصحافة أثر دون شكّ في شكل العنوان.[5]، حرصا على إقتنائه من طرف المتلقين, فكانت الكثير من الدواوين الشعرية التي غزت الساحة الأدبية العربية تلح على القراء لمطالعتها، وتذوقها،حيث نجد« أنّ المصحافة شاركت المطباعة في استحداث العنوان للإنتاج الشعري قصيدة كان أم ديوانا»[6]،وبذلك نال العنوان حظه الكبير من الإهتمام.

---

(1) محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص223.

(2) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص، 173.

(3) سوسن رجب، مفهوم النثر العربي عند القدامى،

www.wla men .com/vbb/show/heread.php ?t=287. 26/2/2010.

(4) محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص224.

(5) المرجع نفسه، ص195.

(6) المرجع نفسه،ص224.

لقد بدأ العنوان الشّعري في الإبداع العربي يتأسس تدريجيا من خلال الطباعة والصحافة لغويا وجماليا،فقد كانت« العنوانات الخاصة بالنتاج الشعري في أواخر القرن التاسع عشر تميل إلى السجع ثم مالبث أن تخلصت منه»[1]،وعليه فقد أشار(**محمد عويس**) إلى نماذج شعرية لهذه العناوين المسجوعة والتي واكب ظهورها عصر النهضة،وهي موثقة في الجدول الآتي[2]:

عـــنوان الديـــوان الشعري	صاحب الديوان	سنة الطبع	بلد الطبع
القلائد الدرية في أساليب الحرية	محمد الأبراشي	1893م	مصر
روضة الآداب في طبقات شعراء العرب	إسكندر آغا	1885م	بيروت
نزهة النفوس وزينة الطروس	إسكندر آغا	1883م	مصر
طريقة الربيع في نظم أنواع البديع	الأبياري	1276هـ	مصر
رشيف الكؤوس في رياض النفوس	حسين فوزي	1306هـ	مصر
زهرة الربا في شعر الصبا	خليل الخوري	1885م	بيروت

وقد تطورت العناوين الشّعرية وتغير حالها من نمط السّجع الذي كان يزين لغتها التركيبية،« وعلى الرغم من هذه العنوانات المسجوعة فإنّ كثيرا من الشّعراء في هذه الفترة تركوا السجع واتخذوا لدواوينهم ولقصائدهم عنوانات غير مسجوعة تناسب الذوق الأدبي الجديد الذي أسهمت حركة التعريب ونهضة المطبعة ونشأة الصحافة في تطويره وطبعه بطوابع جديدة »[3]،ومن هذه العناوين الشّعرية العربية غير المسجوعة،والتي بدأت تتجلى في الإبداع العربي ما يورده البحث في الجدول الآتي[4]:

عـــنوان الديـــوان الشعري	صاحب الديوان	سنة الطبع	بلد الطبع
ديوان البارودي	محمود سامي البارودي	1327هـ	مصر
ديوان إيليا أبو ماضي	إيليا أبو ماضي	1916م	نيويورك
ديوا حافظ إبراهيم	حافظ إبراهيم	1319هـ	مصر
العصر الجيد– النشائد	خليل الخوري	1863م	لبنان

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص224.

[2] المرجع نفسه،ص224، 225.

[3] المرجع نفسه،ص225.

[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

وبالإضافة إلى المدونات الشّعرية نحد أنّ العنوان قد انتقل من المجال الشعري إلى الجانب السردي وخصوصا مع فنّ الرواية العربية« فإنّ عنوانات مطبوعاته حملت أثار التطور في الأجناس الأدبية وفي الحياة الفكرية منذ أوائل صدورها في بيروت ثم بعد انتشارها في مصر، ولعلّ التأثر بالآداب الروائية الأجنبية كان من وراء هذه العنونة المحدثة»[1]،وقد عرف العنوان في هذا اللّون النثري تطورا كبيرا خاصة بعد أن بدأ هذا العنوان« الإستلهام من حوادث التاريخ ثم الإقتباس من المضامين الغربية في بعض النتاج القصصي العالمي»[2]،ومن هذه الروايات نذكر بعض ما أشار إليه "**محمد عويس**" في الجدول الآتي[3]:

عـــنوان الرواية	صاحب الرواية	سنة الطبع	بلد الطبع
نزهة الخواطر	يوحنا أبكاريوس	1877م	بيروت
ذات الخدر	سعيد البستاني	1884م	مصر
الإعترفات	عبد الرحمن شكري	1916م	مصر
ليالي سطيح	حافظ إبراهيم	/	مصر

وهذه العناوين الإبداعية التي سبق الإشارة إليها سلفا قد بدا عليها جميعا« آثار السجع وذلك في إصدارات النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، ثم تخلصت من هذا القيد بعد ذلك»[4]،أمّا في العصر الحالي نجد العديد من الأعمال الروائية تطورت وخرجت من ثقافة السجع التي كانت تسيطر على جلّ عناوينها الشعرية« فإنّ هذه المرحلة شهدت تخلص العنوان الأدبي والعلمي من آثار السّجع،وبالمثل شهدت طبع العنوان الأدبي بالطابع الإنساني سواء في أدب الرجال أو أدب النساء»[5]،وقد ظهرت العديد من المؤلفات السردية المعاصرة بثوب جديد بطابع تأويلي إنزياحي يثير الكثير من الحيرة في سياقاته ودلالاته المختلفة،ومن ذلك نذكر بعض النماذج الروائية الجزائرية نحو: رواية اللاز، الجازية والدراويش، عرس بغل،العشق والموت في الزمن الحرا شي،

---

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص226.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص226، 227.

[4] المرجع نفسه، ص226.

[5] المرجع نفسه، ص228.

الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي لـ« **للطاهر وطار**» [1]، وسيدة المقام، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية « **لواسيني الأعرج**»[2]،وعلى الشاطيء الآخر،« **لزهور ونيسي**»[3]،وذاكرة الجسد،عابر سرير،الأسود يليق بك « **لأحلام مستغانمي**»[4]،"بوح

---

[1] الطاهر وطار: ولد الأديب الطاهر وطار سنة 1936م في بيئة ريفية من عائلة أمازيغية ،التحق بمدرسة جمعية العلماء التي فتحت في 1950م فكان من ضمن تلاميذها النجباء،أرسله أبوه إلى قسنطينة ليتفقه في معهد الإمام عبد الحميد بن باديس في 1952م،انتبه إلى أن هناك ثقافة أخرى موازية للفقه ولعلوم الشريعة،هي الأدب, فالتهم في أقل من سنة ما وصله من كتب جبران خليل جبران ومخائيل نعيمة, وزكي مبارك وطه حسين والرافعي وألف ليلة وليلة حيث درس قليلا في جامع الزيتونة، في 1956م،ثم انضم إلى جبهة التحرير الوطني وظل يعمل في صفوفها حتى الاستقلال،استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه,وظل يخفيه عن جبهة التحرير الوطني, رغم أنه ظلّ يكتب في إطاره، نال جائزة الشارقة لخدمة الثقافة العربية لعام 2005،حيث توفي سنة 2010م،من مؤلفاته نذكر:(اللاّز/الزلزال/رمانه/الشمعة والدهاليز...إلخ)، [أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي،
[22/01/2011www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1285

[2] واسيني الأعرج : روائي وناقد جزائري ،ولد واسيني الأعرج من 8 .8 . 1954 بقرية سيدي بوجنان الحدودية ، إحدى ضواحي مدينة تلمسان ،حيث تلقى تعليمه في الجزائر، ونال الدكتوراه من جامعة دمشق، –استشهد والده في الثورة التحريرية 1959م ،فانتقل مع عائلتهِ إلى مدينة تلمسان حينما بلغ العاشرة من عمره وبقي فيها من 1968 حتى 1973،حيث في عام 1973 انتقل إلى مدينة وهران ، مكث فيها أربع سنين . وهناك كانت تجربته الأولى مع الحياة العملية إذ عمل صحافيا محررا ومترجما للمقالات، وكان في الوقت نفسه يتم تعليمه الجامعي في قسم الأدب العربي،بدأت أعمال واسيني الأعرج في الظهور عام 1974 حين صدرت له رواية 'جغرافية الأجساد' ،عاش واسيني كل سنوات الإرهاب الذي بلغ حده الأقصى سنوات التسعينات في بلده ، برغم وجود اسمه في القائمة السوداء،ثم غادر الجزائر عام 1994 باتجاه باريس بدعوة من المدرسة العليا للأساتذة وجامعة السربون ،من مؤلفاته نذكر:(طوق الياسمين/نوار اللّوز/ اللّيلة السابعة بعد الألف"رمل الماية ،...إلخ)، [موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي،
[22/01/2011www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1186

[3] زهور ونيسي: هي أديبة، ومجاهدة جزائرية من مواليد ديسمبر 1936م بقسنطينة.، شغلت العديد من المناصب من أهمها عضو بالمجلس الشعبي الوطني في الفترة من "1977 إلى 1982م"، ثم عادت إلى الواجهة السياسية كعضو في مجلس الأمة في ديسمبر 1997م، لها العديد من المؤلفات منها: الرصيف النائم (قصص 1967م)، على الشاطئ الآخر (قصص 1974م)،...إلخ، [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[4] أحلام مستغانمي: كاتبة جزائرية من مواليد تونس سنة 1953م ،ترجع أصولها إلى مدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري حيث ولد أبوها محمد الشريف حيث كان والدها مشاركا في الثورة الجزائريةّ، عرف السجون الفرنسية, بسبب مشاركته في مظاهرات 8 ماي 1945، وبعد أن أطلق سراحه سنة 1947م، كان قد فقد عمله بالبلدية, ومع ذلك فإنه يعتبر محظوظاً إذ لم يلق حتفه مع من مات آنذاك ،ثم أصبح ملاحقًا, بسبب نشاطه السياسي بعد حلّ حزب الشعب الجزائري،الذي أدّى إلى ولادة حزب جبهة التحرير الوطني (FLN) ، انتقلت إلى فرنسا في سبعينيات القرن الماضي، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانينات نالت شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون،لازالت على قيد الحياة، من مؤلفاتها:(على مرفأ الأيام/ ذاكرة الجسد/فوضى الحواس/عابر سرير...إلخ،[أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي، www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=521 22/01/2011

الرجل القادم من الظلام، "لـ « **إبراهيم سعدي**»[1]،وغيرها من العناوين النثرية التي أحدثت نقلة نوعية في المعنونة الأدبية،ومع هذا كانت المعناوين كلها تعبرعن الذات المبدعة مباشرة« ذلك أنّ العنوان جزء من ذاتية المعنون ناشرا كان أم مؤلفا»[2]،وعليه كانت العناوين تؤدي هدفا فنيا وجماليا من خلال لغة الإبداع التي باتت لغة تواصل بين الكاتب والمتلقي.

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» [3]، وعليه بدأت عناوين المؤلفين يعلوها طابع الغموض والرمزية، والنزوع إلى الصياغة الأسطورية، وهذا ما يؤكده القول التالي الذي يرى أنّ « الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر» [4]،وهذا إمّا تمويها أو تضليلا للمتلقي حتى لا يصادر الإنتاج أو يعرض صاحبه إلى الملحقات السياسية أو المتابعات القضائية، كلّ هذا جعل المبدع يتحرى الحذر في إصداراته الفكرية خاصة الشعرية منها، فلغة الشعر تختلف عن لغة الاستعمال العادي، وهذا ما أشار إليه "**مايكل ريفاتير**" في قوله:« إنّ الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر وباختصار،إن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر» [5] لذا فإنّ قراءة النص الشعري تتطلب منا استنتاجا صحيحا لمعنى القصيدة ، وهذا لا يتأتي إلا بالفحص الدقيق للكلمات التي تتكون منها.

وإذا عدنا لتاريخ العنونة في الشعر العربي فإنّنا نجده قد تطور منذ بداية عصر النهضة في شكله ومضمونه إلى غاية التاريخ المعاصر،« فليس من مقارنة ممكنة بين ما

---

[1] إبراهيم سعدي: واحدا من الروائيين الجزائريين الذين تركوا بصمات واضحة على السرد الروائي الجزائري بفضل اشتغاله على الشخصية الروائية التي يوليها أهمية كبرى داخل نصوصه الروائية، وبنائه المحكم لنصوصه الروائية التي لم تنفصل عن انشغالات النص الروائي الجزائري (الثورة/ فشل المشروع الاشتراكي/الإرهاب الأعمى)، وخصوصا العشرية السوداء التي تناولها في عدة نصوص روائية، فتاوي زمن الموت(1999) وبوح الرجل القادم من الظلام(2002)، وصمت الفراغ (2006)، [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[2] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص208.

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص60.

[4] وجيه فانون، دراسات في حركة الفكر الأدبي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1991،1 ، ص57.

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

نقرأه لقرائنا المعاصرين وما نقرأه في شعرنا القديم، فالقضايا غير القضايا، والدوافع لقول الشعر مختلفة والأهداف منه متباينة» [1]،ومختلفة .

وهذا 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» [2] فتعطي العمل انطباعا سيعكس تلك المنزعات من خلال بؤرة المنصوص المدرجة في كل إبداع شعري وهكذا تتنوع العناوين الشعرية من مبدع لآخر ،ومن عمل لآخر لتعكس ثنائية التفاعل بين النص،و المناص.«فالقصيدة هي نتيجة تفاعل بين الشاعر وواقعه، والشاعر إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقا، فإنه يكون محملا بكل ما في عصره، وواقعه، وكل ما يتصل به من مؤثرات تتفاعل معه لتنتج قصيدة ذات صياغة فنية محكمة وتولد لحظة جمالية فائقة التركيز»[3]،وهذا ما انعكس فعلا على العناوين الشعرية التي ترسم قضايا الفكر العربي المعاصر ،وإخفاقات الشاعر أو اتجاهاته عبر صيرورة إبداعه الفني، وما دفع بالعنوان إلى البروز على الساحة الفكرية والأدبية بجملة من النقاط نوجزها في مايلي:

أ- انتعاش حركة الترجمة التي لم تنتظم إلاّ في عهد محمد علي باشا، بعد عودة رفاعة الطهطاوي من فرنسا وتأسيسه لمدرسة الألسن عام "**1835**م" وقد بلغت الكتب المترجمة وقتها حوالي ألفي كتاب،« فظهرت فنون جديدة وهي الشعر المسرحي والشعر القومي، والملاحم الشعرية» [4]،وكانت التجربة الشعرية والوحدة العضوية، والعمق الفني ودقته علامات بارزة على حداثة الإبداع.

ب- انتشار المطابع في المحواضر العربية العلمية المختلفة،إذ « كان دخول المطبعة في الشرق العربي ذا أثر كبير في تطور عنونة المطبوعات الصادرة عن المطابع

---

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

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

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

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

العربية»[1]،وهذه المطابع المختلفة نجدها في« ثلاثة أنماط: الأول المطبوعات التراثية ونعني ما أخرجته المطابع العربية من مدونات التراث الغربي ونشرها نشرا طباعيا، والثاني المطبوعات المؤلفة بمعرفة المؤلفين المحدثين، والثالث المطبوعات المعربة والتي نقلت من الآداب الغربية إلى العربية»[2]،وعليه نجد أنّ« الطباعة والتعريب أسهما في انتشار الكتاب المطبوع بين فئات من المتلقين أكثر عددا وتنوعا في الكيف الثقافي في ذلك الذي كان يحدث في عصر المدونات ولستنساخ المخطوطات.»[3]،وهذا يجعل العنوان في مختلف الإبداعات العربية المطبوعة أكثر فعالية في تحقيق التواصل اللّغوي.

جـ- ظهور الصحافة العربية،والتي« كانت ثمرة مباشرة من ثمار عصر الطباعة»[4]،ومن هذه الصحف التي برزت في عصر النهضة نجد أنّه في عهد محمد علي باشا ظهرت الوقائع المصرية عام **1828**م، وفي الجزائر المنبر ،وحديقة الخبر في لبنان عام **1858**م،وفي تونس الرائد عام **1860**م،وطرابلس الغرب في ليبيا عام **1866**م والمزوراء في العراق في عام **1869**م[5]،ولأنّ« العنوان جزء أساس من المادة الصحفية»[6]،ممّا صار الصحفيون يعيرونه جلّ اهتمامهم بشكل دوري، لهذا« الصحافة العربية وحدها التي كان لها أثرها في عنوان الكتاب العربي الحديث»[7] آنذاك.

وهذه الصحف والمجلات والدوريات أدت إلى ازدهار الحركة الأدبية في صناعة العنوان الأدبي خاصة بعد« تحول العنوان بأثر من انتشار الصحافة إلى فنّ له قواعده وتقاليده التي تحكم صنعته شكلا ومضمونا»[8]،والذي توسعت دائرته ليشمل جميع الإبداع العربي و« العنوان الأدبي العربي في القرن العشرين تأثر بفنّ العنوان في الصحافة تأثرا فاق تأثره بالعوامل الأخرى المتمثلة في المطباعة والتعريب والتطور في الأجناس

---

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص213.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه،ص14، 15.

[4] المرجع نفسه،ص229.

[5] علي علي مصطفى صبح، في الأدب الحديث على ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ص26.

[6] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، ص229.

[7] المرجع نفسه،ص230.

[8] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

الأدبية»[1]،وأصبح الصحفيون يُثْرُونَ الساحة الفكرية بهذا الإنتاج بعد أن« نقلت العنونة من مرحلة السلوك الملزم إلى مرحلة الفنّ الذي يحتاج إلى موهبة ودربه إضافة إلى العلم بأصول المصنعة شكلا ومضمونا»[2] ،وهذا كله جعل للعنوان مظاهر تجديدية متنوعة،وأعطاه فسحة فنيّة وجمالية كان بحاجة إليها لكي يثبت وجوده في عالم الورق ليغيّر من طريقة الكتابة والتأليف على مستوى نطاق واسع.

وتعدّ هذه العوامل الثلاثة من أهم النقاط التي جعلت العنوان يزدهر في الإبداع العربي،وفي الشّعر العربي الحديث والمعاصر بشكل خاص.« فالتطور الذي أصاب العنوان إنّما جاء نتيجة للرغبة في العناية بناحية (الإخراج الصحفي) »[3]،ويضاف لها عوامل ذاتية تجعل القراء ينتجون دواوينهم وقصائدهم على نمط حديث يتمحور حول عنوان النص الشعري "**بؤرته/الفاتحة النصية** " لأنّ « العنوان وحده هو ما يكشف عن طبيعة القصيدة أو نسبها الشعري فالبيت الأول منها يسهم هوالآخر، في الإعلان،تركيبيا»[4]،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،وأصبح« لفظ ديوان البنية الأساس في تركيب العنوان الذي يوسم به مجموع شعر الشاعر»[5]،فقد حفزه ذلك إلى التدقيق والتنقيح في عناوين دواوينه وإخراجها من دائرة التقليد إلى دائرة الحيرة والتساؤل،وبذلك أصبح « العنوان الجميل هو بمثابة الوسيط الحقيقي للكتاب ويجعله سريع الرواج» [6]،وهذا الشكل التمثيلي يصور لنا نموذج القصيدة الحديثة/المعاصرة من خلال الآتي:

---

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص230 .

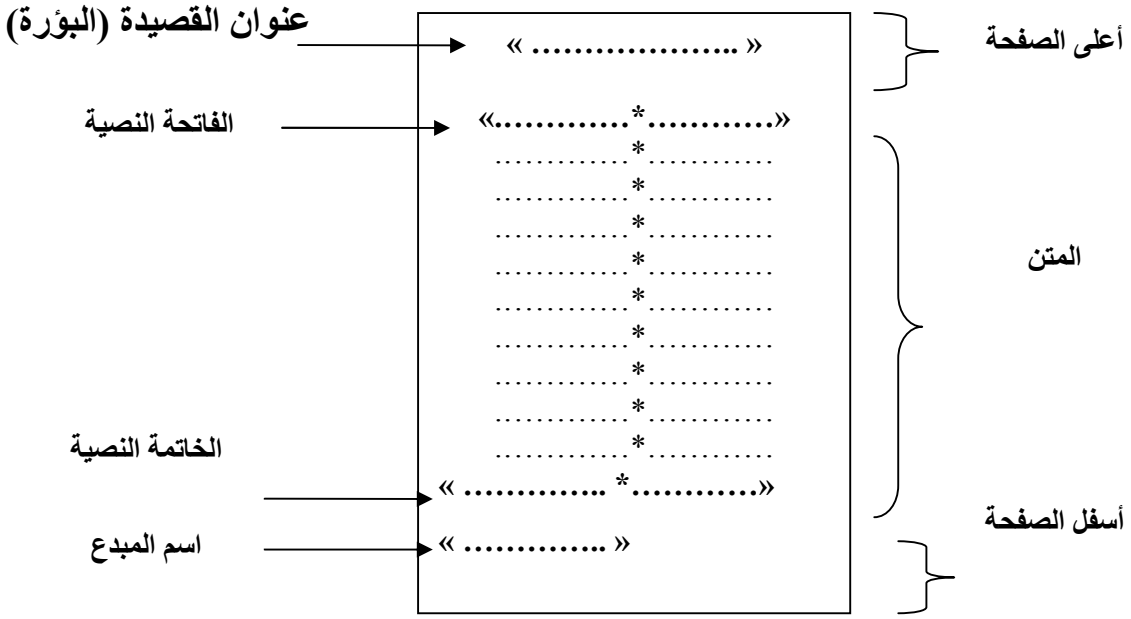
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه،ص231.

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

[5] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص223.

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



ولعلّ هذا المنموذج التجديدي السّابق قد جعل النص الشعري يتمحور في هذه الثلاثية التي تحيط بالعنوان، وتعطيه صورته الحديثة التي عكست التجارب العديدة في إخراج النصوص في أتم نضجها الفكري, و لأنّ .« 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]. فكلّ قراءة جديدة هي إبداع جديد لأنّ النص الشعري نص هلامي يتغير حسب نفسية كل قارئ ،ويتشكل حسب طبيعته، ويعكس انطباعاته الشعرية.

والنقد العربي الحديث لم يُول العنوان أهمية تذكر، بل ظلّ يمر عليه،دون الإنتباه لدوره الخطير 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 عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها؟» [2] النصي، والدلالي.

---

[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.

ومن أهمّ الدّراسات العربية التي انصبت على دراسة العنوان تعريفا وتأريخا وتحليلا وتصنيفا نذكر ما أنجزه بعض الباحثين المشارقة والمغاربة في هذا الشأن،والذين كانوا سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على العنوان الأدبي: تنظيرا وتطبيقا، وقد أشار إلى ذلك المؤلّف المصري:"**محمد عويس**" والمؤلّف الأردني"**بسام قطوس**" والمؤلّف السّوري "**خالد حسين خالد**"،والمؤلّف المغربي"**عبد المالك أشهبون**"، وغيرهم من الكتّاب، وهذه المؤلفات هي على النحو الآتي:[1]

1. محمد عويس،(**العنوان في الأدب العربي،النشأة والتطور**) ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1988 .

2.محمد فكري الجزار،(**العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**)،الهيْئة المصرية العامة للكتاب ، مصر،ط1 ،1998 .

3.بسام قطوس ، (**سيمياء العنوان**) ، وزارة الثقافة،عمان الأردن،ط1، 2002 .

4. حسين خالد حسين، نظرية العنوان(مغامرة تاويلية في شؤون العتبة النصيّة)،التلوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،سوريا،ط1، 2007.

5.عبد المالك أشهبون،العنوان في الرواية العربية(دراسة)،النايا،محاكاة، للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،ط1 ،2011.

6.محمد بازي,العنوان في الثقافة العربية،التشكيل ومسالك التأويل ،دار الأمان ،الرباط ,ط1 ,2012.

بالإضافة إلى بعض الدّراسات النقدية التي كانت حول العنونة وتطبيقاتها في مختلف النصوص الأدبية الشعرية منها والسردية،وهذا عند العديد من الباحثين المغاربة ،والمشارقة والتي اتضحت فيها العديد من آليات العنوان الإجرائية التي يستعين بها الناقد في التحليل النقدي، خاصة من خلال المنهج السيميائي، والتي نشرت في مؤلفات خاصة أعمال ملتقيات علمية أو في دوريات علمية،وقد أشار إلى بعضها الباحث المغربي"**جميل حمداوي**"،وهي كالآتي:

---

[1]جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية،
13www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm /03/ 2011

1. شعيب حليفي،(**النص الموازي في الرواية،استراتيجية العنوان**)، منشور في مجلة الكرمل الفلسطينية في واحد وعشرين صفحة، العدد46 ، سنة 1996.

2.جميل حمداوي، (**السيميوطيقا والعنونة**)، مقال نشر في مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد3، يناير/ مارس، سنة 1997.

3.جميل حمداوي ،(**مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش**)، أطروحة دكتوراه الدولة ، ناقشها الباحث سنة 2001 .

4. الطيب بودربالة،(**قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس**)، الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"،منشورات جامعة بسكرة، 2002.

5. جميل حمداوي، (**صورة العنوان في الرواية العربية**) ، مقال في حوالي 21 صفحة ، نشر في التجديد العربي، سنة2006.

6.جمال بوطيب، (**العنوان في الرواية المغربية**)، مقال منشور في كتاب الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء سنة 1996.

7.محمد جكيب،قراءة في عنوان ماصنف من الحديث والقرآن(تطور نظام العنونة في الثقافة الإسلامية)، مجلة حرّاء،ع05، السنة الثانية،2006.

8.نسيمة كريبع،(**تأثر النقد العربي بالمنهج السيميائي الغربي- سيمياء العنوان- نموذجا**)،مؤتمرالعلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2008.

وهذه العناوين في مختلف الدّراسات العربية النقدية المتنوعة شكلت اللّبنة الأساس لكلّ دراسات العنوان الأدبي في جميع الأعمال النقدية العربية على وجه الخصوص بعد المكانة الهامة التي بات « يحتلها في تفكير الكُتاب والمؤلفين والناشرين،ولما له من أثر على تداول الكتاب وقراءته،ورواجه إضافة إلى كونه مرتكزا لبناء المعنى عند المتلقين للنص ودارسيه» [1]، وهذه الجهود النقدية أسهمت في تمكين العنوان الأدبي من التأصيل.

2.2.1.1. العنوان في الأدب الغربي:

لقد ظهر العنوان في الأدب الغربي منذ عقود سمحت له من تجاوز مرحلة التأسيس والتنظير بفترة طويلة عن نظيره العنوان الأدبي العربي خاصة« بعد دخول أوروبا عصر

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل) ، ص74.

الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي»[1]،فقد كان العنوان حينها في جميع النصوص الغربية الأدبية يمثل« مرآة مصغرة لكلّ ذلك النسيج النصي» [2]،وهذا يعني أنه أصبح علامة ضمن علامات أوسع،تشكل قوام العمل الفني باعتباره نظاما ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أنّ دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا بدلالات أخرى متتالية،وبذلك« نمت مسؤولية أحكام صناعة العنوان بظهور طباعة ونشر الكتب،ومن ثم راجع النقاد في عصر النهضة عنوانات الكتب التي كانت تشير إلى أسماء أبطالها وعدلوا في بعض هذه العنوانات حين اكتشفوا الأبطال الحقيقين الذين يجب أن ننسب إليهم البطولة في العنوان»[3]،وبذلك أصبح العنوان يدلّ على مضامين الكتب بشكل رسمي دون تصنع من طرف المؤلفين أو الناشرين.

وقد حمل العنوان حينها العديد من السمات الدالة عليه كصناعة إبداعية تحمل العديد من الدلالات الأدبية بشكل خاص، ففي« القرن الثالث عشر الميلادي ظهرت في العنوان أثر الإستعارة الذي تميز به أدب العصور الوسطى فكانت العلاقة بين الإستعارة والموضوع واضحة في العنوان من مثل عنوان "المنظارSpeculum"»[4]،وهذا الأمر الجديد جعل من العنوان الغربي يقفز من العنونة ذات الدلالة العادية إلى العنونة الإنزياحية،والتي مكنته من التطور التدريجي في عملية تركيبه اللّغوي« ومنذ أواخر القرن الثامن عشر ومع بدايات الثورة الصناعية حوالي سنة1780م بدأت صناعة الكتاب في التطور الفني العميق»[5]،فكان هذا أثره الكبير على صناعة العنوان الغربي،« فمن حيث الشكل تطور العنوان من حيث البساطة أو التركيب حسب غلاف الكتاب المعنون(...) أمّا المضمون فإنّ العنوان تأثر من ناحيتين، الأولى تتصل بالقارئين وتنوع اهتماماتهم المضمونية والثانية تتصل بأثر الحياة الثقافية والإجتماعية والسياسية على مجالات التأليف وهو أثر له توجهه في تطور عنوانات الكتب»[6]على اختلاف مضامينها.

---

[1] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص177.

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

[3] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص198.

[4] المرجع نفسه ،ص198،197 .

[5] المرجع نفسه،ص194.

[6] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، ص195، 196.

ولقد اتجهت أقلام النقاد في أوربا إلى دراسة العنوان الذي أصبح فيما بعد « حرفا واحدا أو رقما ؛هذه العنونة كانت عند كارال كابيك Karol Capek في روايته الخيالية العلميةR. U. R،وبعد ذلك اتخذ توماس بينكون Thomas Pynchon حرف "V" عنوانا لروايته الطويلة»[1]،وقد انتبه النقاد بأوربا إلى ضرورة وضع العنوان فـ« بعد ظهور الطباعة وبالتحديد في القرن السادس عشر،أصبح يحتل حيّزا مستقلا في صفحة خاصة بعد أن كان يوضع مع اسم المؤلّف وتاريخ التأليف في مقدمة الكتاب أو في آخره،أو فيهما معا»[2]،وكانت هذه الصورة ممهدا لظهور علم جديد له أصوله،ونظرياته ومناهجه هو:«علم العنونة la titrologie»[3]،وبعد فترة غير وجيزة على التأسيس لعلم العنونة من طرف "**فرانسوا فروري وأندري فونتانا وشارل جيفرل**" بين سنوات"1968-1973م" برز في تلك الأثناء عمل" **كلود دوتشي** "سنة **1973**م المعنون بـ "**الفتاة المتروكة والوحش البشري**"،حيث أنّ المؤلف بشّر بميلاد فرع دراسي جديد [4]،يهتم بعناوين النصوص الأدبية وهذا ماشجع بقية الأعمال الأدبية للبروز منها: « عمل أدبي يحمل عنوانS I Z وربما يكون هذا النمط من العنونة بأثر من ظهور مصطلح البنيوية، ومن المتصور أنّ العنونة بدأت تشهد الآن تطورا في أنماطها بعد نشاط دور النشر والمكتبات في استخدام التخزين الآلي للمعلومات عن طريق الحاسب الآلي وأشرطة الفيديوVideotaped ممّا يحمل نظرة جديدة إلى أسلوب العنونة في الأعمال الأدبية »[5]أو حتى غير الأدبية.

وقد حرص النقاد الغربيون على التبشير بعلم العنونة (**TITROLOGIE**)،والذي ساهم في صياغته وتأسيسه باحثون غربيون نذكر منهم: « كلود دوشيه،وليو.هوك،وجيرار جينيت الذي خصّه بفصل في كتابه"عتبات"»[6]،خاصة بعد أن نبّه العديد من الدارسين

---

[1] المرجع نفسه، ص207.

[2] الطيب بودربالة، قراء ة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، الملتقى الوطني الثاني(السيمياء والنص الأدبي)،منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة،2002، ص28.

[3] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر ،ع01،مج28 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1999،ص457.

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

[5] محمد عويس،العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،ص207.

[6] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق،ص455.

الغربيين ومن بينهم"**لوسيان غولدمان**" إلى ضرورة الاهتمام بالعتبات،والعنوان بصفة خاصة داخل المصنفات حتى« يضمن الكتاب انتماءه وانتزاع هويته»[1] المستحقة.

ومع ذلك كلّه « يبقى ليو هويك LEO HOEK المؤسس الفعلي(لعلم العنوان) لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا وتاريخ الكتاب والكتابة »[2]،فهي في النهاية أهمّ دراسة علمية ممنهجة،فقد« حاول أن يدرسه من جميع مستوياته،فقد سعى في دراسته إلى بناء نموذج لتحليل العنوان،يرتكز على وصف الثوابت المستقرة للعنوان» [3]،ومن أهمّ الدّراسات الغربية في علم العنونة يذكر البحث ما يلي:

1- Léo.Hoek : pour une sémiotique du titre Université d'Urbion, 1973.

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

3- Joseph Besa Comprubi : les fonctions du titre nouveaux actes sémiotiques , Pulim,Université de Limoges, 2002.

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

وانطلاقا من هذه العناوين الغربية في ".علم العنوان". حاولت الدّراسة إحصاء مجموعة من المؤلفات التي تناولت هذا العلم، والسبق فيه،وتحديد أسسه العلمية والتأسيس له منهجيا،وعلميا،« فما عاد بوسع المتلقي اعتبار العنوان محطة عبور عجلى ومتسرعة من أجل الوصول إلى عالم النص»[4]،ومن ثمة وضع الأطر العلمية للباحثين في "**علم العنوان**" من أجل التنظير له، حتى يسهل الأمر أمام القراء، والباحثين النقاد.

3.1.1. أنـــواع العنوان:

لقد قسّم البحث العناوين إستنادا لتصنيف الناقد الفرنسي "**ليوهوك**" إلى أنواع هي:

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص143.

[2] جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية،
13www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm /03/ 2011

[3] أحمد المنادي،النص الموازي(آفاق المعنى خارج النص)، مجلة علامات في النقد،ج61، مج16، النادي الأدبي الثقافي،جدّةالعربية السعودية،2007،ص152.

[4] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية،محاكاة للدراسة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011،ص18.

أ - العنوان الحقيقي " vrai Titre ":

ويقصد به العنوان الأساسي إذ يعدّ 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،وعليه يمكن القول إنها أكثر العتبات أهمية في قراءة النص.

ب - العنوان المزيف "Faux Titre ":

هو عنوان بذات صيغة العنوان الحقيقي ويكون بعده مباشرة وهو « اختصار وترديد له ,,ووظيفته تأكيد وتعزيز العنوان الحقيقي» [2]، أمّا موقعه من الكتاب فهو يحضر بشكل بارز« بين واجهة الغلاف،والصفحة الداخلية،ويقوم بمهمة تعويض»[3]،حيث يقوم بمهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الأصلية من الغلاف، وإذا أخذنا العناوين الحقيقية السابقة كعنوان: "ذاكرة الجسد"، "فن الشعر"، "**النقد الأدبي الحديث**"، الموجودة كلّ منها على واجهة كلّ غلاف أصلي، ففي الصفحة الموالية مباشرة للغلاف ستتكرر بنفس الصورة على أساس أنها عناوين مزيفة، وبنفس الصيغة.

جـ - العنوان الجاري" Courant Titre ":

وهو عنوان دائم التداول جاري الاستهلال « يتعلق بالصحف والمجلات» [4]، تكون فيه لمسة إغرائية لجذب القارئ، مثل مجلة « **العربي الكويتية**»[5]الصادرة من الكويت، فالعنوان يبقى نفسه مع كل عدد تصدر فيه المجلة، ومن الجرائد التي تحمل عنوانا جاريا جريدة «الخبر»[6]،اليومية الجزائرية التي تغري القارئ باقتنائها لإطلاعه على آخر

---

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

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

[3] نسيمة كريبع، (تأثر النقد العربي بالمنهج السيميائي الغربي– سيمياء العنوان– نموذجا)،مؤتمرالعلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2008،ص376.

[4] شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لعبد الله العشي ص270.

[5] 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]

[6] الخبر: جريدة جزائرية صدر أول عددها في نوفمبر 1990ن وهي فضاء إعلامي لحرية التعبير.
[جريدة الخبرالموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org]

الأخبار،والأحداث اليومية،ومن هنا نجد أن هذه العناوين كلها متكاملة في تجسيد الإبداع الأدبي، والدلالة عليه وذلك من خلال دمج بعضها على واجهة الأعمال الأدبية .

د- العنوان الفرعي "**Sous Titre**": ويأتي « لتكملة المعنى» [1]، الذي قدمه العنوان الحقيقي، فيتفرع منه ويصبح بذلك « وسما لفقرات أو مواضيع، أو تعريفات داخل الكتاب ويكون أسفل العنوان الحقيقي مباشرة و في نفس البنية الخطية معه»[2]،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"، ولذي انسلّ 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**"،وغيرها من العناوين.

هـ- العنوان النوعي"**qualitatif Titre** ":

يكون أسفل العنوان الحقيقي،وهو عنوان « يميز نوع النص وجنسه كأن يكتب (شعر،مجموعة شعرية،قصة،مسرحية) . . .»[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**"

---

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

[2] نسيمة كريبع، (تأثر النقد العربي بالمنهج السيميائي الغربي- سيمياء العنوان- نموذجا)، ص376.

[3] لطفي المنفلوطي(1343- 1289هـ /1872- 1924م):هو مصطفى لطفي بن محمد حسن لطفي المنفلوطي، ولد في منفلوط من الوجه القبلي لمصر ، تعلم في الأزهر، وقد ابتدأت شهرته تعلو منذ سنة 1907م،بما كان ينشره في جريدة المؤيدة من المقالات الأسبوعية تحت عنوان النظرات،وولي أعمالاً كتابية في وزارة المعارف سنة 1909م، ووزارة الحقانية 1910م، وسكرتارية مجلس النواب واستمرّ فيها إلى أن توفي تاركا العديد من الكتب،والتي منها:(النظرات/في سبيل التاج/الشاعر)، موقع أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي، www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=443 22/01/2013

[4] نسيمة كريبع، (تأثر النقد العربي بالمنهج السيميائي الغربي- سيمياء العنوان- نموذجا)، ص377.

[5] نيكوس كازانتزاكي، هو أحد أكبر 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].

كعنوان نوعي، يبين نوع الكتاب، وكمثال ثان ديوان "**سنابل النيل**" حيث نجد أسفل صفحة الغلاف عبارة "**مجموعة شعرية**" كإشارة نوعية لمعرفة جنس المدونة.

وما ينبغي الإشارة إليه هو أنّ بعض الكتب تبقى بحاجة إلى أكثر من عنوان فـ« إذا كان العنوان يشتمل على عناوين عدّة مثل: المزيف والحقيقي،والثانوي،وغيرها»[1] ،فمؤكد أنها مجتمعة ستقدم المعنى على أكمل وجه.

4.1.1. أصناف العناوين:

لقد صنفت "**ناريمان الماضي**" المعناوين من حيث د.لا.لاتها و.علاقتها بمضمون المنصوص. المتي تحملها إلى أصناف. كثيرة. و.متعددة.. حيث قسمتها إلى مجموعتين أساسيتين: المجموعة الأولى هي مجموعة "**العناوين المؤشّرة**"، والمجموعة الثانية هي مجموعة "**العناوين الدلاليّة**"، علما أن كل مجموعة من هذه العناوين لها خصائص يمكن تحديدها بالشرح لأ.همية ما تحتويه من د.لا.لات. تنصب على تصنيفاتها و.عملها المفعلي داخل النصوص الشعرية،وهذه العناوين هي مرتبة كالآتي[2]:

1.4.1.1. العناوين المؤشّرة:

هذه المعناوين تشبه الاسم المذي. ندعو به غرضا أو. إنسانا، وهدفها ا.لأساسي 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:

أ-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[3]"وكمثال على ذلك نجد ديوان **قالت لي الوردة** "لعثمان لوصيف" يجسد هذه العناوين العددية من **(العدد 1 إلى العدد 20)**.

---

[1] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق،ص458.

[2] نريمان الماضي، العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،
http : www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2011

[3] نريمان الماضي، العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،
http : www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2011

ب- "العناوين التي تعتمد على الكلمة الأولى أو القريبة من الأولى أوعلى مجموعة الكلمات الأولى من العمل"« وفي حالات نادرة مثل عنوان ديوان أنسي الحاج"لن" وهو مايضع في الإعتبار أنّ العنوان قد يطول،وقد يقصر حسب مايراه المؤلّف»[1] لمؤَلَّفِهِ.

2.4.1.1. 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، وفيما يلي عرض لأقسام العناوين الدلالية[2] :

أوّلاً-العناوين المركبة: وهي التي تعتمد على علاقة مركبة تربط بين العنوان ونصّه وهذه العناوين المركبة والتي تتحقق معها تلك العلاقة هي:

أ. **العنوان المثير**: يهدف إلى جذب القارئ من خلال إبراز الجانب المسلّي 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.

ج. **العنوان التلميحي**:وهو العنوان الذي يوجه القارئ، ويمكنه أن يعبر عن موقف معيّن، أو نجده يلخص مجموعة من الأفكار،أو يطرح سؤالا مبدئيا أو يثير تداعيات على مستوى اللّغة،وهذا العنوان يدخل في إطار العناوين الواضحة.

وهذه العناوين المركبة تشير بوضوح إلى النفسية المركبة لصاحبها،فهي تكشف عن جلّ المتعقيدات المصاحبة للذات المبدعة للعنوان الأدبي بشكل خاص لما تفرزه من تطورات،وتقنيات لغوية،وجمالية متنوعة تنمّ عن جماليات المبدع/ المتلقي لها،وعليه تبقى هذه العناوين الشعرية تؤسس للنوع النفسي بشكل مباشر.

ثانيًا-العناوين البسيطة: وهي العناوين التي تكون فيهاالعلاقة أقلّ تركيبا تنتمي إلى صنف بسيط أو تميل إلى البساطة، وهي كالآتي[3]:

---

[1] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق،ص458.

[2] نريمان الماضي، العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،
http : www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2011

[3] نريمان الماضي، العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،
http : www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2011

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 كلما كانت الروابط بين تفاصيل القصيدة [1].

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. وتكون العناوين المحيطة، بصورة عامة، عبارة عن أسماء نحو ذلك عناوين:"**أساطير**"، "**ندم**" و"**فشل**".[2]

ج.العنوان الإهدائي: هو صنف معروف في الأدب، يُكرس لشرف شخص ما، قد تكون له أو لا تكون له علاقة بالنص[3].

د. العنوان الساخر: وهوالذي يوجه توقعات القارئ لموضوع معيّن، إلا أن هذه التوقعات تكسر أثناء قراءة القصيدة[4].

هـ. العنوان المتمّم: يعتبر هذا العنوان جزء متمِّما للقصيدة، قد تتضرر من دونه وقد لا تُفهم على الإطلاق، وذلك لأنّ 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 [5].

وعموما كانت دراسة "**ناريمان الماضي**" إلى العنوان الشعري في– شعر عبد القادر الجنابي– نظرة جديدة بحاجة ماسة إلى الإلتفات إليها في مجال التطبيق.

5.1.1 .خصائــص العنوان في الأدب:

لكلّ عمل أدبي خصائص وأسس فنيّة وجمالية بنيَ عليها ؛وبما أنّ العنوان الأدبي له خصائص عامة، يشترك فيها مع كافة الفنون الأدبية الأخرى,« فإنّ وضعه يخضع لإعتبارات عدّة تشير كلّها إلى حرية المؤلّف في وضع عنوانه واختيار مايراه أدلّ على

---

[1] الموقع نفسه.

[2] الموقع نفسه.

[3] الموقع نفسه.

[4] الموقع نفسه.

[5] الموقع نفسه.

مايكتب»[1]،و.هذا. لايمنع من المتطرق. مباشرة إلى ميزاته الخاصة المتعلقة بالعنوان الشعري،وتتضح هذه الخصائص من خلال النقاط الآتية:

أ- إنّ. المعنوان. في ا.لأدب. تركيب لغوي. تأويلي يحمل في طياته المعديد من الدلالات« التي لها وضعيتها المستقلة والقائمة بذاتها» [2].و التي تضمن خصوصيته.

ب .- يعدّ« العنوان بداية النص، أو شكلا من أشكال البداية» [3]، وذلك لأنّ عملية القراءة تبدأ. من خلاله،. وهو يشترك. مع بداية المنص في كونه ا.لأكثر تأثيرا. في خلق الانطباع الأولي لدى القارئ،« بمعنى أنّ"العنوان" من جهة "المرسل"، هو نتاج تفاعل علاماتي بين "المرسل" و"العمل"»[4]،لكن يجب الإنتباه إلى أنّ العنوان عادة يقدم إيحاءات أكثر مما يقدمها نص لغوي. آخر،. ولذا. يجب على المتلقي له أن. يكون. على حذر شديد« في استنطاق دواله» [5] التعبيرية.

جـ- إنّ« العنوان – أيا كان عمله- يدلّ، بمظهره اللّغوي من الصوت إلى الدلالة، على وضعية شديدة الإفتقار(...) وعلى الرغم من هذا الإفتقار اللّغوي فإنّه ينجح في إقامة اتصال نوعي بين"المرسل" و"المستقبل" على قاعدة العمل الذي يعنونه»[6]،وهذه الخاصية هامة جدا، كون العنوان من شأنه أن يجعل المتلقي فعّالا بشكل كبير في عملية التلقي.

هـ- إنّ كون العنوان الأدبي فقيرا على مستوى الدلائل من الممكن أن يجعل منه في أحايين كثيرة عنوانا غامضا مرفوضا من قبل المتلقي،« إذن لابدّ للعنوان من إنتاجية قادرة على توريط المتلقي في عمله» [7]،وقد يتلاشى هذا الرفض فور القراءة العميقة للنص.

و.- يمكن القول. إنّ.« تداولية المعنوان. غير تداولية الحدث. الكلامي, إذ. إنّه في العنوان ليس ثمة مقام أو سياق خارجي يجمع بين الكاتب والقارىء في زمكانية واحدة كما

---

[1] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق،ص457.

[2] محمد فكري الجزّار،العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص19.

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

[4] محمد فكري الجزّار،العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص19.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، ص21.

[7] محمد فكري الجزّار،العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص26.

ليس ثمة وضع تخابري مباشر كما هو الحال في الحدث الكلامي»[1]،ويعزو "محمد فكري الجزار" هذا. إلى عدم. ارتباط. المعنوان. بشكل مباشر بأي. تركيب كان.. على الرغم من العلاقة الوظيفية بينه وبين عمله الذي« يحيل العنوان إلى "لغة" موازية له هي "العمل" الذي يعنونه» [2]،والذي تظهر دلالاته التي تثار عند قراءتنا للنص (العنوان).

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 "فكري الجزّار"حين وضّح بإنّ المعنوان.« للكتاب كالإسم للشيء، به بعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه،ويدلّ به عليه،يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان- بإيجاز يناسب البداية-» [3]،كما يعتبر العنوان موضوعا للتأويل،خاصة في الأعمال الأدبية المعاصرة التي يكون فيها مفتاحا هاما للتأويل.

ي- إنّ تراكيب العنوان اللّغوية تقوم بدور بارز في تشكيل العنوان، وهذا ما أشار إليه "محمد فكري الجزَّار" حيث أشار في هذا الصدد إلى أنّ« إمكانات التراكيب التي تقدمها اللغة قابلة لتشكيل العنوان دون أي محظورات، فيكون "كلمة" و"مركبا وصفيا" و"مركبا إضافيا" كما قد يكون "جملة" فعلية أو اسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة»[4] ومنه نجد أنّ تراكيب العنوان لغويا تتنوع في التأسيس لعنوان أدبي يؤدي دوره في صناعة لغة الإبداع،ممّا يمنحه سلطة واسعة في تقديم عنوان يتوازى مع لغة النص، فكلّ تركيب عنواني من الكلمة إلى الجملة،يخدم أغراض اللّغة الشعرية،لغة النص.

وعلى الرغم من هذا،فإنّ. التركيب (اللّغوي) للعنوان. الأدبي لا. يعتبر أمرًا. بسيط التكوين تقنيا، لأنه يؤثر في سياق العنوان بشكل مباشر،فمثلا إذا استعمل الشاعر عنوانا جمليا اسميًا أو فعليا مثلا في العنوان،فقد يعني ذلك أنه يريد نقل صورة عن ذاته متجاوزا حدود. المزمكان. الشّعري،ومن ثم فالعنوان. مرسلة مستقلة مثلها مثل العمل الذي. يعنونه ويدلّ عليه من خلاله حروفه و تراكيبه ودلالاته [5]،إذن بات العنوان في النص الأدبي

---

[1] المرجع نفسه، ص39.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه،ص15.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] محمد فكري الجزّار،العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي ، ص31.

ظاهرة فنية جمالية تنقل آهات المشّاعر ،وتجربته التي لابدّ لها من عنوان. يكشف تلك الخفايا من المفاتيح الشّعرية لنصه الشّعري/ ذاته الشّاعرة.

6.1.1. وظائــف العنوان:

لقد حدّدت الأبحاث وظائف مختلفة للعناوين، و« التوصل إلى هذه الوظائف ليس بالأمر اليسير في مجال الإبداع، وذلك لأنّ العلاقة بين العنوان والنص معقدة جدا»[1] لأنّ هناك تفاوت فيما يخص هذه المسألة بين المبدعين، وبين عناوين أعمالهم الإبداعية وهذا التفاوت يبرر لنا تنوع وظائف العناوين الأدبية، التي تتجلى في وجود وظائف بسيطة،ووظائف معقدة ،وأخرى مركبة للغاية، ولا تكشف عن نفسها بسهولة للباحثين المشتغلين على النص الموازي،لأنّ للعنوان الواحد أكثر من وظيفة،وهذا ما خلق ارتباكا معرفيا في ذهن المتلقي للعمل من جهة،وخللا منهجيا في عملية القراءة من جهة ثانية،وهذا ماأشار إليه بعض الباحثين الغربيين،ومن هؤلاء نذكر:

1- الباحث ليوهوك: " **léo.Hoek**"، نجده قد حدد ثلاث وظائف للعنوان لخصها فيما يأتي:« 1- **التعيين** 2- الإشـــارة إلى **المحتوى** 3- **إغراء المتلقي** »[2]

2- "**كولد نشتين/ J .P Goldenstein**" : أضاف ثلاث وظائف هي[3]:

"وظيفة فتح الشهية: F. Apéritive- وظيفة تلخيصية : F.Abréviative - وظيفة تمييزية: F. Distinctive ".

3-**جون ريكاردو:** قد أضاف "**الوظيفة الإنسالية**" « وهي من الوظائف الطريفة التي قد يضطلع بها العنوان،حيث ترتهن عمليتا التخلّق والإنبثاق بعملية مزدوجة، مكونة مما يصفه جون ريكاردو بـ" الأصل المُنسّل" La base génératrice،وهو عنوان النص »[4].

---

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

[2] شعيب حليفي، هوية العلامات(في العتبات وبناء التاويل)،دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدرا البيضاء، المغرب،ط1، 2005، ص36.

[3] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية،ص20.

[4] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية،ص21.

4- **جيرار جينيت: G.Genette**:. وقد اختصر وظائف العنوان في العناصر الأربعة الآتية[1]:

أ. الوظيفة الإغرائية " La Fonction Incitatif":

وهذه الوظيفة« تسعى إلى إغراء القارىء باقتناء الكتاب أو بقراءته»[2]،وذلك من خلال عتبة العنوان التي نجدها تغوي القارئ بواسطة ميزة الغموض تارة،والإغواء تارة آخرة، ومع ذلك« تعدّ الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمة للعنوان،المعول عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليها،فهي تغرر بالقارىء المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه» [3]،وعليه تبقى مسألة الإغراء مسألة نفسية مزاجية لكونها لاتنطبق على كلّ المتلقين، لأنّ عتبة العنوان يمكنها أن تغوي القارئ بواسطة صورة الغلاف،أو تركيب لغوي انزياحي،أو تركيب دلالي خارج عن المألوف، أو بصيغة سؤال يبحث عن إجابات، أو عناوين ذات تركيب لغوي متقطع فيه نقاط حذف تحتاج إلى إتمام معناه،و« لهذا نجد الناشرين يتفقون مع الكتّاب لوضع عناوين مغرية وجذّابة قصد ضمان المبيعات» [4]،وهذا قصد جذب أكبر نسبة إقتناء له.

ب. الوظيفة التعينية "La Fonction Dénotative":

بموجب هذه الوظيفة يعيّن العنوان النص ويشخصه، فهو« يعطي الكاتب اسما للكتاب، ويميّزه بين الكتب الأخرى»[5]،وهذا يعني تعيينه بدقة متناهية« للقرّاء بكلّ دقة وبأقلّ مايمكن من إحتمالات اللّبس»[6]،وهذا قدر الإمكان،حتى لاتكون فوضى التسمية والتعيين أو الاضطراب، ويذكر " **جيرار جينيت**" أنّه « بإمكان هذه الوظيفة أن تعمل دون وجود الوظائف الأخرى، ويؤكد مجددا على أنها أهمّ وظيفة للعنوان» [7]،وهذه الوظيفة تستعمل بعدّة تسميات:« ف "غريفل" يستخدم الوظيفة الإستدعائية(f.Appellative)

---

[1] المرجع نفسه، ص19.

[2] المرجع نفسه،ص20.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)،تقديم سعيد يقطين،منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1،2008، ص85.

[4] المرجع نفسه،ص86.

[5] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية ،ص19.

[6] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص86.

[7] نريمان الماضي، العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء، http// www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2011

و"ميتيرون"يستخدم الوظيفة التسموية(f.Denominative) أمّا "غولدنشتاين" فيستعمل الوظيفة التمييزية(f.Distinctive)»[1] في حين نجد أنّ هذه الوظيفة « تبقى الوظيفة التعيينية والتعريفية(f.Didentification) فهي الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية،إلاّ أنّها لاتنفصل عن باقي الوظائف لأنّها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى»[2] العام للنص.

حـ.الوظيفة الدلالية " La Fonction Connotative":

وهذه الوظيفة« هي أشدّ ارتباطا بالوظيفة الوصفية،أراد الكاتب هذا أم لم يرد، فلا يستطيع التخلي عنها،فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود،ولنقل أسلوبها الخاص،إلاّ أنّها ليست دائما قصدية»[3] لكونها تشير إلى عناوين« تنطلق من فرضية الحضور الإيحائي ذي الدرجات المتفاوتة،لكلّ النصوص ذات الطبيعة الرمزية،(خاصة الأدبية)»[4] بالجنس الأدبي،فهي« ترتهن بالطريقة أو الأسلوب الذي يعيّنُ العنوان به هذا الكتاب »[5]،ومن هذه العناوين الإيحائية نذكر:(ديوان شظايا ورماد لنازك الملائكة الذي يوحي بالشتات والتمزق،والفناء،وأيضا نجد رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي،والتي توحي بالخوف والغموض من هذا المجهول المملوء بالأسرار...إلخ).

د .الوظيفة الوصفية"La Fonction Descriptive":

وبموجبها يصف العنوان النص،حيث نجدها« تتعلق بمضمون الكتاب، أو بنوعه أو بهما معاً،أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضاً» [6] ،وهذه الوظيفة قد« عدها"أمبرتو إيكو" كمفتاح تأويلي للعنوان»[7]،ولهذا نجدها « تتوزع بين التحديد التيماتي،الخطابي،أو المختلط »[8]،وهي تنقسم إلى وظيفتين فرعيتين هما:

*- **وظيفة يحيل بموجبها العنوان على مضمون النص:** وتدعى العناوين التي تقوم بهذه الإحالة بالعناوين التيماتية **(titers thematic)**،وهذه العناوين« تحيل بطريقة

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص86.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه،ص87.

[4] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1، 2007،ص47.

[5] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية،ص19.

[6] المرجع نفسه،الصفحة نفسها

[7] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ص87.

[8] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر،ص47.

معينة على"مضمون النص"»[1]،حيث نجدها تصف هذا الموضوع بموجب طرق متنوعة يتطلب كل منها تحليلا دلاليا مغايرا،« فهناك عناوين أدبية تعيّن الموضوع المركزي أو الغرض المركزي في العمل دون تمويه أواستخدام المجاز،وهناك عناوين ترتبط بالغرض المركزي بطريقة أقل وضوحا،من خلال استخدام المجاز والكناية،ونوع ثالث هو النوع الاستعاري. المذي. يعمل وفق نظام. رمزي.. ونوع. رابع يعمل من خلال. أسلوب. المتهكم أو السخرية»[2] ،وغيرها من العناوين التي تبقى متعلقة بسياق النص الأدبي.

*- **وظيفة يحيل العنوان بموجبها إلى الجنس الأدبي للنص:**

وتدعى العناوين التي تقوم بهذه الوظيفة بالعناوين الخطابية **(titers rhematic)** فهذه العناوين« تحيل بطريقة معينة على"شكل" النص أو جنسه الأدبي»[3]،وقد تبرز هذه العناوين بشكل مميّز في الشعر من خلال دواوين ذات عناوين دالة على الجنس الأدبي بشكل مباشر نحو عناوين « **قصائد غنائية**" ("**Odes**")،"**مرثيات**" ("**Elegies**")،"**قصائد**" ("**Poems**") وغيرها، لكن هناك عناوين، أقلّ كلاسيكية، لتحدد الجنس الأدبي للعمل بشكل مبتكر أكثر أو بشكل غامض»[4] مختلف.

وعليه فإنّ ما أكده"**جيرار جينيت**" عن هذا الصنف « في هذا المجال هو تجاوزه لتلك الوظائف التقليدية التي درج السابقون على التقيد بها(كالتعيين، والتسمية، والوصف والإختصار)،وإن كانت كلها متضمنة في ثنايا العنوان بداهة» [5]،وهذا ما جعل العنوان عتبة هامة في قراءة النصوص « فالعنوان، والعنوان الفعّال بنية،ودلالة،واقتصاد هو الذي يُرحبّ به» [6] في عالم الكتابة، ليصبح« دليلا مركبا مزدوج الموضوع والوظيفة ينتمي إلى أنساق متعددة وأنواع سننية ثقافية مختلفة» [7] و متميزة.

---

[1] المرجع نفسه، ص46.

[2] نريمان الماضي، العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء، http// www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2011

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر، ص46.

[4] نريمان الماضي، العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء، http// www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2011

[5] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية،ص20.

[6] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص154.

[7] عبد اللّطيف محفوظ، استراتيجية تمثل وتمثيل العنوان في القصة القصيرة(دراسة سيميائية)،مجلة الادب المغربي والمقارن،ع05، منشورات وزارة الثقافة والفنّ،المغرب،،2007، ص33.

هـ. الوظيفة الإهدائية"la fonction de dédicace":

بالإضافة إلى الوظيفة السابقة هناك (**الوظيفة الإهدائية**) التي أغفلها بعض النقاد و قد حددها "**جميل حمداوي**" في دراسة بعنوان "**مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمان بوعلي**".،وأيضا حددها "**نبيل منصر**" في كتابه:."**الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة...إلخ**"، وهذه الوظيفة يراها البحث من أساسيات الدّراسة ،وأنها من عتبات "**النص الموازي**"،فظاهرة الإهداء قديمة جدا، عرفها الأدباء والنقاد، وتناولوها ضمن آليات النص الموازي (**عتبات النص**)، كما« أنّه أحد الأمكنة"الطريفة" للنص الموازي التي لاتخلو من أسرار تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما اعضد حضور النص وتؤمّن تداوليته أسرار تصبح مضاعفة، عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته،بمحافله الثقافية(مرسل الإهداء والمهدى إليه)،وبالسياق الثقافي والتاريخي لفعل الإهداء»[1]،وهذا لأجل فهم النص المُهدى، وتفسيره، ومن ثم تحديد أبعاده.

وقد عثر الباحثون على العديد من النصوص، والأعمال الشّعرية 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،حيث« يأخذ الإهداء صيغتين عامتين،صيغة خطاب رسمي مطبوع يتصل بطبعة الكتاب ذاتها،صيغة خطاب ظرفي(مخطوط).،موقع بخط المؤلف، ويتصل بنسخة واحدة من الكتاب المطبوع(أو المستنسخ في بعض الأحيان)» [2]

لقد أصبح الغلاف في القرن السادس عشر (**ق.16م**)، « يتضمن بالإضافة إلى اسم المؤلف، وعنوان الكتاب،و مكان الطبع، وسنة الطبع بعض المعطيات الأخرى كاسم موزع الكتاب، وبعض الإهداءات الطويلة،والتفسيرات المختلفة تحت العنوان، والرسوم التي تزداد غنى مع الوقت، وإشارة الطبع ، أو إشارة الناشر»[3]،ومع ذلك يبقى الإهداء عتبة لغوية تحمل العديد من الشبكات والعلاقات التواصلية على مستوى الشكل والمضمون،و هو مقسم إلى نوعين هامين من إنواع الإهداء هما [4]:

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1، 2007،ص48.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]جميل حمداوي، مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمن بوعلي،
http://www.al-watan voice.com/arabic/phlipt.php ?go=show &id=64118 23/04/2010

[4] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر،ص48.

أ- Dédier:وتعني إهداء كتاب، وهو إهداء مطبوع ينجم عنه تملّك رمزي للعمل برمته أو لجزء من أجزائه أو لنص من نصوصه.

ب- Dédicacer:وتعني إهداء نسخة من الكتاب،. وهو إهداء موقع بخط المؤلف،وينجم عنه تملّك مادي لتلك النسخة، سواء كانت أصلية أو مزيدة ومنقحة.

والإهداء داخل العمل الإبداعي يساهم بشكل كبير في تقريب المتلقي للعمل من النص المُبدع تدريجيا عن طريق عملية الإهداء التي تزيل الكثير من الحواجز النفسية بين المرسل والمتلقي خاصة في إهداء النسخة التي تتحقق معها عملية التفاعل النصي.

7.1.1. أهميّـــة العنوان:

اكتسب العنوان أهمية كبيرة في مختلف الأنشطة الإبداعية الشعرية بشكل خاص إذ أصبح يحتل صدارة عظمى في الفضاء الطباعي للعمل الأدبي،فعدّ« الإهتمام بجودته وجماليته مظهرا حضاريا وثقافيا»[1] فهو جزء لا يتجزأ من عملية إبداع الكاتب للعمل،كما يؤدي دورا مركزيا في عملية إنتاج القارئ لسياقات العمل،ودلالاته التي تقوم بوظائف متعددة ومتنوعة،وهذا ما يجعل « انفتاح قراءة العنوان على السياق بكلّ إمكانياته (...) تصبح ضرورة تأويلية»[2]،حيث تبرز أهمية العنوان في الأدب الحديث بصورة عامة،وفي الشعر الحديث بصورة خاصة، فلم يعد فيهما العنوان مجرد مرشد للعمل،يمرّ عليه القارئ مرورا سريعا متوجها إلى النص فقط،وإنّما أصبح جزءاً من المبنى الاستراتيجي للنص لأن موقعه في أعلى المنص يمنحه سلطة تسهل للقارئ التعامل مع المنص،. وتزداد أهمية العنوان في الشعر العربي المعاصر من خلال قراءة النص« على مايقدمه العنوان من مؤشرات دلالية»[3]،توجه القارىء إلى المعنى الحقيقي للنص.

ونظرا لكون العنوان مفتاحا تأويليا، لدخول مختلف عوالم النص الأدبي، فقد سعى كل من الأدباء، والنقاد إلى إحاطة انتاجاتهم باهتمام بالغ لما يخلفه العنوان من أثر وذلك لما يُساهم به في تحديد« جنس النص»[4]،فكما نجد المؤلف لنص ما يحرص على انتقاء العنوان المناسب نجد أيضا الناقد يستعين بالعنوان في دراسته النقدية للنص الأدبي« كونه

---

[1] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[2] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،ص24 .

[3] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،ص25.

[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

ظاهرة فنية، وثقافية تتوفر على ثراء بِنَوِي بما يثيره من إشكالات،وقضايا جمالية، ووظيفية للفتت انتباه النقاد،والمنظرين إلى حد أن وضعوا له علما خاصا مستقلا هو علم التترولوجيا» [1] بنظرياته، وقواعده المختلفة.

وعليه فقد بات للعنوان أهمية بالغة فاقت في معظم الأوقات أهمية النص الخاضع له،والذي يكمل معانيه،« ومن ثمة فإنّ قراءة بنية العنوان تتم بشكل تجزيئي، ويتم التعامل معها من حيث هي مدونة،أو نص مصغر يخضع في فهمه وتأويله لما يمكن أن تخضع له أي بنية لغوية في نظامها النحوي، والبلاغي، والدلالي»[2]،وهذا ماجعل محتواه اللّغوي يعلو النص ،ويسمه ويحدده،ويغري القارئ بضرورة قراءته،وبالتالي لم يعد العنوان « زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص» [3]، كما عرف في الدّراسات النقدية السابقة.

والمتابع لعملية تأليف الكتب وطباعتها ،وتسويقها للمتلقي يجد أنّ الكثير من هذه الكتب ظلت مكدسة فوق رفوف المكتبات،لفترة طويلة دون أن يتم إقتناؤها، وذلك لأنّ عملية اختيار عناوينها لم تتم بروية،فجعلها أقلّ تأثيرا لإغراء المتلقي بإقتنائها في مقابل ذلك حظيت العديد من الكتب بالإهتمام، والقراءات المتعددة لكون عناوينها كانت منتقاة بطريقة مناسبة للقراءة،وكانت أكثر جذبا،وانطلاقا،لذلك كانت « أي قراءة استكشافية(لأي فضاء) لابدّ أن تنطلق من العنوان» [4]،فهو الوحيد القادر. فنيا على سمو الإبداع أو رتابته.

8.1.1 . كاتب العنـــوان وقارئه:

إنّ وجود العنوان يفترض وجود مرسِل ومتلقٍّ له إذ يقول "فكري الجزَّار" في هذا الصدد إنّ« كل عنوان هو "مرسلة" "**Massage**" صادرة من "مرسل" "**Address**" إلى "مرسل إليه" "**Addressee**"»[5]،وبما أنّ العنوان يعتبر ركيزة موجودة بفضل كاتبه الذي ينتجه،والقارىء الذي يفسّر جميع معانيه ودلالاته، فإنه لابدّ من الإشارة لهما كمحطتين هامتين في عالم الكتابة الأبداعية ،وهما كالآتي:

---

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

[2] محمد بازي،العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،ص24.

[3]شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لعبد الله العشي ، ص286. .

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

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

أ. كاتب العنوان" **L' auteur du titre**":

قبل ظهور المطباعة كانت مسؤولية وضع عنوان للعمل الفني تقع على عاتق المفسرين أو المحررين، ومع ظهور الطباعة أصبح الكاتب نفسه مسؤولا عن وضع عنوان لعمله،« ومن هذا المنطلق عليه أن ينأى بنفسه عن العناوين الغامضة والملتبسة،وأن يتجنب وضع عناوين تنفر القارىء،وتعسر عليه عملية المرور من خارج الكتاب إلى داخله » [1] على أنّ العنوان الحقيقي هو العنوان الذي قام بوضعه صاحب العمل الإبداعي،والذي نجده يتوافق مع اختياراته اللّغوية،والجمالية.

إذن فالعناوين « مرايا معلقة في واجهة النصوص، تتوجه إليها عيون القراء لترى تفاصيل النص»[2]،الذي يوجه القارئ إلى عملية التأويل الصحيحة،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 » [3] من حيث المعنى.

ومسألة العنوان في العمل الإبداعي لا يمكنها أن تجد القبول والرضى والدعم من طرف المتلقي لهذا الإنتاج الفكري،وخاصة الإبداع الشعري الذي يتطلب من المبدع صناعة خاصة« وهذا ما أدى بالمؤلفين إلى التروي في اختيار عناوين نصوصهم والإهتمام بها موقعيا وتركيبياً وجماليا»[4]،فهذا الشّاعر"**عز الدّين مناصرة**" يشير صراحة إلى أنّ«عنوان المقصيدة يولد قبل كتابة المقصيدة»[5]،وذلك لأنّ الإبداع لايسبق مقدماته،وبشكل خاص عنوان العمل الإبداعي الذي لا يتحقق معه وجوده الإبداعي الذي يضمن له الرواج الفعلي بين جميع الكتب المعروضة للتسويق الفكري للقرّاء.

ب . قارئ العنوان" **le lecteur du titre**":

---

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية،ص22.

[2] محمد بازي،العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،ص21.

[3] نريمان الماضي، العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،
.http : www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2011

[4] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق،ص457.

[5] عزّ الدين مناصرة،جمرة النص الشعري(مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة)،منشورات الإتحاد العام للكتاب العرب، عمّان، الأردن،ط1، 1995،ص05.

يميّز« **جيرار جينيت**» [1] بين متلقي عنوان الكتاب، ومتلقي الكتاب نفسه،والذي يشمل جمهور القرّاء، وهي مجموعة كبيرة من الزبائن الذين لا يقرؤون الكتاب الذي يبتاعونه، أويقرؤونه بشكل جزئي متطرّف، أمّا قارئ الكتاب الذي يستهدفه الكاتب هو ذلك الشخص الذي يقرأ نص الكتاب قراءة تامة واعية،ويخلص"**جيرار 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، فإنّ العنوان، كاسم الكاتب، عبارة عن غرض للإحاطة والاتصال »[2]،وعليه فإنّ قارئ العنوان ليس مجرد متلق يمرّ على هذا العنوان مرورا سريعا دون قراءة النص، بل قراءته لكي تكون ناجعة يجب أن تحيط بقراءة العنوان/ النص كاملا، وبحث العلاقة بينهما.

وعليه فالعنوان النسوي في الشّعر العربي المعاصر قد أدى دورا هاما على مستوى الكشف والتجلي لنفسية هذا الإبداع الذي لم ينل حظه بعد من القراءة والبحث، في كوامنه،فقد« راحت كتابات المرأة تعكس جرأتها على خوض تجربة الكتابة في تجلياتها الجديدة»[3]،وبذلك كانت عناوينها الشعرية،وإبداعاتها بمثابة صرخة لتحقق ذاتها النسوية.

2/1- الشّعر النّسوي المعاصر " le poésie féministe contemporaine ":

لقد اهتم النقاد القدماء بدراسة الشعر، وتمييزه عن النثر،فابن طباطبا جعل الشعر نظما للنثر،والنظم عنده تخيّر اللفظ والوزن والصياغة، وقد عرّف الشعر بأنه «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم (...) نظمه محدود معلوم، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض

---

[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]

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

http : www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/06/2011

[3] محمد المعادي، حدود القراءة– حدود التاويل مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر،منشورات مرايا، الرباط، المغرب،ط1،2005،ص24.

والحذق به»[1] وأهم ما في هذا التعريف كما يرى "**جابر عصفور**" هو:« أنه يحدّد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، صحيح أنّ التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلاّ أنها متضمنة فيه» [2]،وبذلك يكون النظم، والنثر قد ساهما في تأليف العبارة،حيث عدّ "**ابن رشيق**"« الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية» [3]، وقال في حدّ الشعر« إنّه مكوّن من أربعة أشياء: وهي اللفظ، الوزن والمعنى، والقافية»[4]،وقد اتبع "**حازم القرطاجني**" المذهب نفسه إذ جعل « الأوزان مما يتقوّم به الشعر، ويعدّ من جملة جوهره» [5].

ومن الأدباء في العصور الموالية من جعل الاستعارة أهم مقوِّمات الشعر، فـ"**ابن خلدون**"مثلا كان« ينظر إلى الشّعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة»[6]،والجاري على أساليب العرب يكون في إثارة المشاعر،ومن النقاد من يرى الأوزان والقوافي مظهراً للنظم لا للشعر« إذ قد يكون الرجل شاعراً،ولا يحسن النظم،وقد يكون ناظماً وليس في نظمه شعر،وإن كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة، ووقعا في النفس،فالنظم هو القالب الذي يسبك فيه الشعر ويجوز سبكه في النثر»[7]،ومن كلّ ما سبق نستخلص حقيقة مفادها أنَّ الشروط التي يجب توافرها« حتى يسمى الشعر شعراً هي الوزن والقافية،والاتصال الشعوري» [8]،أمّا التعاريف الشاملة التي تتناول تقريبا كل عناصر الشعر ما ذكره"**أحمد الشايب**" في مؤلفه "**أصول النقد الأدبي**" تعريفا للإنجليزي "**ستدمان Stadman**" إذ نجده يقول:« الشّعر هو اللّغة الخيالية الموزونة،التي تعبّر عن المعنى الجديد، والذوق والفكرة والعاطفة، وعن سرِّ الرّوح البشرية»[9]،ومجمل القول إذن

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1982، ص29.

[2] جابرعصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1982، ص25.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعروآدابه، تحقيق محمد قرقزان،ج1، مطبعة الكاتب العربي،دمشق،سوريا، ط1، 1994، ص134.

[4] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعروآدابه ,ص77.

[5] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة ، دار العرب الإسلاميين، بيروت، لبنان، ط2، 1981،ص263 .

[6] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 165.

[7] جور جي زيدان، تاريخ الآداب العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص53.

[8] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي ، ص166.

[9] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي،أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999 ص29.

إنّ« الشعر هو الكلام الموزون المقفى،المعبّر عن الأخيلة البديعة، والصور المؤثرة، البليغة(...) والشعر أقدم الآثار الأدبية عهدا لعلاقته بالشعور، وصلته بالطبع، وعدم احتياجه إلى رقي في العقل أو تعمق في العلم،أوتقدّم في المدنية» [1]،والحق أنّ تعريف الشعر تعريفا منطقيا لم يكن بالشيء اليسير؛أو السهل لأنّ « كلمة الشعر إذا أطلقت أثارت في نفوس الناس معاني مختلفة»[2]،وهذا يرجع لإختلاف دراسات واهتمامات وانتماءات المتلقين والمبدعين الإيديولوجية التي ترمز إلى كلّ عقيدة نقدية،أو إبداعية، والتي تحرك لغة الإبداع،واتجاهاته،ومحطاته الجمالية.

بينما يرى"**عبد العزيز عتيق**" أنَّ «أهم فنون الشعر في الآداب العالمية هي: الشعر القصصي والشعر التمثيلي، والشعر الغنائي، والشعر التعليمي» [3]،وهذا التقسيم يكاد يكون واحداً عند مختلف الأدباء والنقاد فقد أورد **شكري عزيز ماضي** التقسيم ذاته فقسَّم الشعر إلى[4]:

*-**الشّعر الغنائي**:وقد سمي بالوجداني أو الذاتي، لأنّ الشاعر فيه يعبر عن طبعه وعن شعوره، وانفعالاته، كما قد يغنى هذا النوع مع استعمال الآلات الموسيقية.

*-**الشّعر الملحمي**:ويسمى بالشعر القصصي،وهو الشعر الذي يروي قصة بطولية قومية كالإلياذة وتصل الملحمة فيه إلى آلاف الأبيات.

*-**الشعر الدرامي**: وهو الشعر الذي يعمد فيه الشاعر إلى تصوير واقعة، فيتمثل الأشخاص الذي جرت على أيديهم، ويُنطق كلاً منهم بما يريده، وهذا النوع من الشعر يمثل على خشبة المسرح.

*-**الشّعر التعليمي**: هو شعر يهدف إلى تعليم الحقائق المعرفية والعلمية.

ويُقِر **عبد العزيز عتيق** بأنّ الشعر العربي لم يعرف من هذه الأصناف غير فن واحد هو"**الشعر الذاتي أو الوجداني أو الغنائي**"،وهو الشعر الذي يعبّر فيه الشاعر عن

---

[1] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص28.

[2] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص298.

[3] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص172.

[4] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دارالفارس للنشروالتوزيع، عمان ، الأردن، ط1،2005، ص86.

إحساسه الشخصي، ويتغنى فيه بعواطفه [1]،كما يشير "**أحمد حسن الزيات**" إلى أنّ الشعر الغنائي أسبق الأنواع الشعرية إلى الظهور، لأنّ الإنسان إنما يشعر بنفسه قبل أن يشعر بغيره،ويتغنى بعواطفه قبل أن يتغنى بعواطف سواه[2]،وينبغي العلم أنه بالرغم من تمايزالشعر عن غيره من أجناس الأدب ,إلاّ أنّ هذا لم يكن حائلا للتواصل بينه و بينها،إذ ظل الشعر يوشج علاقته بالأدب على مرّ العصور الأدبية.

وللشعر العربي بعد جمالي يقوم على التجربة الذاتية ,فقد« أبدعه الإنسان في القطاع العقلاني،ويجسده بألفاظ اللغة المتصفة بصفات فنية إيحائية في مفرداتها، وتراكيبها ومضامينها المعنوية»[3]،ويشترك الشعر مع النثر في استخدامهما للغة الإبداع استخداما مختلفا يعكس طبيعة كلّ واحد منهما،إذ يُعدّان قالبين أدبيين،أحدهما يتميّز بالوزن والقافية والآخر يتميز بخلّوه منهما.

والمتتبع لحركية الشعر العربي تاريخيا يجد أنّ جلّه قد اعتمد على الحفظ الذهني والارتجال العفوي وسرعة البديهة واستخدام الرواية في نقل الشعر من جيل إلى آخر,ماجعل« عملية تدوين الشعر العربي القديم، لم تكن مضبوطة ضبطا محكما، كما لم تكن دقيقة في منهجها ومنطلقاتها،حيث لفها الكثير من الغموض، واعترتها كثير من الخروقات والفوضى»[4]،كما أنّ مسألة الإستناد إلى الذاكرة الفردية والجماعية في نقل هذا الموروث كان أمرا حتميا طرحه التاريخ الأدبية، لذلك كان هذا الشعر تعبيرا عن شعور جمعي مشترك،وعليه قد تسببت هذه الشفوية في ضياع كثير من الإنتاج الإبداعي الشعري، وهذه الخاصية الشفوية ليست عيبا يلتصق بالأدب العربي الجاهلي فقط, بل عرفتها سائر الحضارات السابقة التي وصلت قمة في العطاء الفكري والفني والعلمي كالحضارة اليونانية والفرعونية والحضارة العربية التي ضاع منها في زمن المشافهة كثير من الأشعار والإبداعات النثرية والعقلية، كما أن الشفوية مرحلة أساسية لابد أن تمر بها

---

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص172.

[2] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي ، ص31.

[3] ميشال عاصي، الأدب والفنّ (بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية)، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970، ص74.

[4] فاطمة البريكي، من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري: تداخل الادب مع الفنون البصرية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية)،2008، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2009،ص37.

أية أمة أو حضارة على غرار مراحل خلق الإنسان حتى يستوي عودها عن طريق الكتابة والتدوين.

وإذا كان تدوين الشعر الجاهلي، قد عرف طريقه عند العديد من النماذج الشعرية خاصة قريش منذ بداية عهد النبوة،فإنّ **الشّعر النّسوي** لم يعرف التدوين إلاّ في شذارات منه فقط كان القصد منها إبراز صورته بشكل خاص،حيث تناولّ« شعر النساء في العصر الجاهلي أغراض الشعر في تلك الفترة كالمدح،و الرثاء، والهجاء، والفخر، والغزل،،وإثارة الحماس(...) وغيرها،غير أنّ أهمّ الفنون الشعرية التي نظمت فيها المرأة الجاهلية هو الرثاء»[1] ويعني هذا أنّ الشعر النسوي الجاهلي ظلّ شفويا رهين الذاكرة والحفظ،الذي طبعته صورة تلك الفترة التاريخية،وعقلية المجتمع العربي .

وعليه نجد أنّ المرأة المبدعة في عصر الحداثة بدأت تبرز كل مطالبها المشروعة من أجل التواصل معها كذات أزاحت عن نفسها عباءة الوأد "**التاريخي/الثقافي**" الذي فرض عليها نتيجة ثقافة التقزيم بجميع أشكالها المختلفة,والتي أفضت إلى تمزقات نفسية انعكست في جميع تجليات إبداعها القائم على النفسية/الاجتماعية ورؤاها إزاء دور المرأة وقد حرمت من ممارسة حقها الطبيعي في الحياة,ففي« واقع الأمر أنّ القلم النسائي قد تأخر في المشاركة الأدبية والفكرية وذلك لأسباب متعددة بعضها يتعلق بتأخر انتشار التعليم،ومحدوديته في أواسط النساء(...) وبعضها يتعلق بالظروف النفسية القاسية التي كانت تعيشها المرأة ونظرة الرجل إليها،وبعضها يتعلق بالظروف النفسية للمرأة»[2]،فكان تمردها خاصة أثناء الأزمات التي واجهتها المرأة المبدعة حقا طبيعيا،بعد أن وقف الرجل حائلاً بينها وبين حلم الإبداع ليعبّر لها عن شراسة الثقافة الفحولية التي سحقت أنوثتها.

إلاّ أنّ عصبية القبيلة العربية رأت أن تستمر عملية اضطهاد المرأة العربية وإبداعها الذي كان يصور كامل جراحها،،وهذا نتيجة المنطق،والعرف الذكوري القبلي الذي كان يسمح للرجل دائما بانتهاك كيان كلّ امرأة عربية تبحث عن الإنعتاق الفكري،والخلاص من سيطرة الرجل،وهذا ماجعل « مكانة المرأة العربية المتدنية تعتبر نتيجة مباشرة للنظام

---

[1] سعد بوفلاقة، شعر النساء(في صدر الإسلام والعصر الأموي)، دار المناهل،بيروت،لبنان،ط1، 2007،ص49.

[2] أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن (1948–1988)، وزارة الثقافة الأردنية ،عمان، الأردن،ط1، 2000،ص40.

الإجتماعي العام السائد في المجتمع وطبيعة البنى الإجتماعية»[1]، حيث كانت القبيلة العربية تمارس سلطتها الأبوية بكلّ أشكالها،وهذا من خلال استمرار طقوس رضوخ المرأة،التي فرضت عليها سلفا لتخلق مع مرور الزمن إحساسا عظيما بالغربة،والحنين لعالم يحترم فيه كيانها،ويعي سرّ وجودها،وخاصة من طرف (الرجل)،ولم تجد المرأة العربية من وسيلة يتجاوب معها الرجل غير قرض شعر الرثاء،الذي أصبح يمثل لها بوابة تلج منها إلى عوالم الرجل،والمجتمع لذا جاءت لغتهنّ الشعرية « محاولة للخروج من الداخل، أو محاولة لترسيخ خطاب أنثوي، مختلف لكسر نطاق العزلة، ولا يكون سوى "الرثاء" هو الوسيلة التي تمكنها من إيجاد حوار مع الآخر» [2]،وتآلفها معه كإنسانة لها وجودها، وكيانها الذي يستحق الإهتمام،« وإسناد وظيفة الرثاء إلى المرأة قد يدخل في إطار توزيع المهام في المجال الشعري» [3] ،وبذلك يُمدَّ لها العون النفسي، والإبداعي في – قرض الشعر– بشكل خاص،والذي يعدّ بوابة الذات النسوية نحو المجتمع.

1.2.1. نظم الشّعر النّسوي:

تجدر الإشارة إلى أنّ مسألة الكتابة الشعرية عند المرأة أصبحت قضية هامة في عالم قرض الشعر النسوي خاصة بعد أن تحولت من مادة لغوية يجمّل بها الرجل نصوصه الإبداعية لتنتقل فيما بعد المرأة المبدعة إلى« تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تصارع الفحولة وتنافسها،وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية وتقدمها في النص اللّغوي لاعلى أنّها(استرجال)،وإنّما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحا إبداعيا مثلما هو مصطلح (الفحولة)»[4]،وعليه تطور الإبداع النسوي عبر العصور الأدبية « مبلوراً آراءها واتجاهاتها مجسما آمالها ومعبرا عن واقعها،وعما تصبو إليه انطلاقا من هذا الواقع وفي معركة الحياة والمصير»[5]،والمبدع إجمالاً مسؤول عن تقدم

---

[1] فوزية العطية، المرأة والتغير الإجتماعي في الوطن العربي،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،بغداد، الغراق،ط1، 1983، ص15.

[2]سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط1، 2004،ص200.

[3]رشيدة بنمسعود، المراة والكتابة،(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف)، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1994ص09.

[4]عبد اللّه محمد الغذامي،المرأة واللّغة،ص55.

[5] ميشال عاصي، الأدب والفن، ص41.

مجتمعه أو تأخره متأثرا به مؤثرا فيه« ولعلّ مسؤولية الأديب أعظم شأنا وأبعدها خطرا لأنّ الأدب وحده من دون سائر الفنون، يقوم على مادة الألفاظ اللّغوية أي على مدلولات معنوية صريحة»[1]،وعموما فإنّ هذه « الوظيفة الاجتماعية للأدب تتجلى في نهوضه بأعبائه المعرفية والفكرية والتربوية، وذلك فيما يزود به المتلقي من معرفة وخبرة وتوجيه»[2]، والحال ذاته إذا كان هذا الأدب نسويا يبحث لنفسه عن التأسيس.

ولقد تميّز النص الشّعري النسوي العربي بالثورة والتمرد على مرّ العصور الأدبية خصوصا في فترة الخمسينيات من القرن الماضي واستمرت حتى يومنا،بعد أن اتجهت النصوص الشعرية إلى ترجيح كفة الإبداع لصالح الرجل الذي يعدّ سبباً رئيسا في تأخير عملية الإبداع عند المرأة العربية، فكانت القصيدة النسوية حينها تقدم طرحا جريئا خاصة بعد« تحول الصمت النسائي الجمعيّ إلى أصوات فردية غاضبة ومحتجة»[3]. أعاد للمرأة مكانتها الطبيعية التي عزلت منها طويلا،فأصبحت حينها تقود عملية الإبداع الشّعري لأنّ« الكتابة هي البوابة المفضية إلى تأسيس التاريخ وبناء الذاكرة الجمعية التي تحفظ مرجعيات الجماعات البشرية الثقافية منها، والإبداعية على حدّ السّواء»[4]،سعيا للمحاورة وفهم حاجيات كليهما شعورياً،وفكرياً وفي كافة أجواء الحياة وزواياها ولتحقيق التوازن الذي طالما ساور مخيلة وذات الأنثى العربية عبر التاريخ الأدبي على مستوى الحياة العامة،أو في مختلف المجالات التي تبدعها المرأة في فترة كانت فيها جلّ الكتابات الإبداعية« وإلى زمن غير بعيد نشاطا ذكوريا نخبويا بالأخص فإنّه لايسعنا إلاّ أن نسلم بأنّ مانعدّه ثقافيا مشتركا أوعامّا لا يمثّل في واقع الامر إلاّ ثقافة المهيمن اجتماعيا»[5]، ونفسياً.

والمتابع للقصيدة النسوية العربية يلاحظ اتجاه العديد من الشّاعرات العربيات نحو إبراز الذات الأنثوية في تطبيق الفرضيات الشّعرية،« لبلوغ أسمى درجات الإبداع،حتى تحقق آمالها وتشفي غليلها من اللّغة(...) فالكتابة ولادة جديدة،إنها عملية ولادة الذات

---

[1] المرجع نفسه، ص43 .

[2] نبيل سليمان ، أسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط1، 1985، ص93.

[3]جليلة الطريطر،كتابة الهويّة الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث،ع 195 ، تونس،2008، ص08.

[4] المرجع نفسه، ص05 .

[5]جليلة الطريطر،كتابة الهويّة الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة ،ص05.

بالذات»[1]، لكن مع الاحتفاظ بالتقاليد الشّعرية التي تتغير من شاعرة إلى أخرى وبحسب المجتمع المحيط بها،وتلك حقيقة لا يمكن بأيّ حال إغفالهافي الشّعر النسوي ,إذ تحرص العديد من الشّاعرات على توفير المدلول الخاص بها،واعتماد مفردات قريبة من بيئتها ومجتمعها وموروثها البيئي محققة بذلك خصوصية **لذاتها/لوطنها**،إذن أصبحت« الكتابة إبداع صادر من إفصاح عن رغبة، نكتب حين نرى الواقع يتنكر لنا،وتلك هي الأنوثة تكتب لتعبر عن واقعها »[2]،والنص النسوي العربي مملوء بلغة الشّجن والروح المكبوتة من خلال العديد من الدعوات التي تطالب بفك القيود وتحرير المرأة المبدعة من سطوة الرجل ومركزيته التي تعتلي ناصية المشهد الإبداعي في الوطن العربي، وعليه « فمشكلة الذات هنا تكمن في جملة الأعراف التي تحجب مشاعر المرأة،وتعوق بينها والانطلاق الذاتي»[3]،حيث يمارس المجتمع عليها صوراً عدة من أشكال القهر،والاضطهاد والإذلال لشخصيتها،« وهنا تبدو اللّغة هي الوسيلة الوحيدة لاستعادة الهوية »[4]،وهذا الجانب تحديدا يجده المتلقي في أغلب النصوص الشّعرية الأنثوية التي تجعل من النص الشّعري النسوي لقمة سهلة للنقد والتهميش،والحصار.

فعلا لقد ساهمت القصيدة التي تكتبها المرأة العربية عموما في إغناء التراث الأدبي بإبداعات تختلف عن أطرها السابقة، فلم تعد تقتصر على مجال الرثاء أو الكتابة للوطن بل أخذت تتفاعل تدريجيا مع قلقها الوجودي نحو العالم والذات، كما أخذت الشاعرة أيضا دخول عوالم "**النص المفتوح**" على مختلف الثقافات المحلية والأجنبية كنوع من التحدي للرجل العربي من أجل إيصال صوتها للعالم،« لهذا قد تشعر المرأة/الكاتبة حين تدخل ساحة الكتابة أنها في منافسة سافرة مع الثقافة المهيمنة عليها من قبل الذكر »[5]،وهذا كله من أجل لفت نظر الرجل إلى تجربتها الشعرية الفتية التي تحتاج إلى الإهتمام،وهذا

---

[1] محمد حيرش بغداد،الكتابة النسائية وهاجس التحرر من سلطة الماضي ومن سلطة الرجل–آسيا جبّار– أعمال الملتقى الدولي"الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات"، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،وهران، الجزائر،ط1، 2010،ص 254.

[2] محمد حيرش بغداد،الكتابة النسائية وهاجس التحرر من سلطة الماضي ومن سلطة الرجل– آسيا جبّار–،ص255.

[3]سوسن ناجي رضوان،الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004،ص193.

[4] المرجع نفسه،ص63.

[5]سوسن ناجي رضوان،الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية)، ص174.

ماجعل الفكر النسوي يصل إلى مستويات من النضج الإبداعي لم تعد تعنى بتحرر المرأة فحسب،ومع ذلك« ظلت علاقة المرأة مع اللّغة علاقة مضطربة،فهي عنصر هامشي لم تسهم في صناعة الكتابة ولا في إنتاج المكتوب»[1]،وقد فرضت هذه الصورة على المرأة التحدي في إثبات ذاتها،فكانت حينها الكتابة الشعرية النسوية« مجالا للتعبير عن فعل تمردي واحتجاجي يتلبّس في حالات كثيرة بلهجة انتقادية حادة أو تهكمية لاذعة تصادر كل أنماط القمع والوصاية والقهر التي تدوس الكيان الأنثوي وتعمل على وأده أو تجاهل حقه في اختيار وجوده»[2]،وسيادة ثقافة الحطّ من قدر الصفات الأنثوية وسيطرة الصورة المنمطية للإنسان/المرجل على مساحات. شاسعة من ا.لإبدا.ع،و.هذا. كله يؤكّد على مرّ التاريخ« أنّ الرجل استطاع على مرّ الزمن إحكام سيطرته على اللّغة»[3]،والتي أصبحت محلّ صراع بين سيطرة الرجل عليها من جهة،ومحاولة المرأة اقتحامها من جهة أخرى.

إنّ الشعر النسوي العربي عموما« شأنه شأن الشعر الرجالي مرَّ عبر تاريخ البشرية الطويل،بصيغ وبِنْيات أشكال مختلفة بسيطة ثم تطورت إلى مركبة، ولا تختلف القصيدة النسوية المعاصرة في توجهاتها العاطفية وتعبيراتها في مسألة توظيف الصورة والمجاز والرمز عن القصيدة النسوية القديمة»[4]،غير أنّ جانباً كبيراً من الشعر النسوي مما أنجزته المرأة في هذا المجال ظلّ مهجوراً طيلة زمن، فكانت مهمة جمع وإحصاء النتاج الشعري النسوي العربي خلال القرن العشرين مهمة شائكة كثيرة التعقيد، لكون ما أنتجته المرأة استطاع أن يفرض وجوده ويغطي على باقي الفنون الأدبية الأخرى، إذ استطاع أن يستوعب مشكلات المرأة وقضاياها ,وقد غدا الشعر النسوي معبراً ومسيطراً على كثير من القضايا التي تمس حياة وتجربة المرأة، « فإنّ ممثلات الجيل النسوي الرائد قد اندفعن إلى مجال الكتابة ولاسيما الذاتية منها،من منطلقي التمرد والغضب التاريخيين المنحبسين على مدى أزمان بعيدة في نفوس النساء المستعبدات والمقصيات عن دورة الحياة العامّة»[5]،وعليه قد أعطاها المبدعون قدراً كبيراً من الاهتمام من أجل إنصاف

---

[1] عبد اللّه محمد الغذامي،المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2008،4،ص125.

[2] جليلة الطريطر، كتابة الهويّة الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة، ص08.

[3] عبد اللّه محمد الغذامي،المرأة واللّغة، ص124.

[4] طراد الكبيسي، الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف، منشورات إتحاد الكتاب العرب،2000، دمشق،سوريا.(20/06/2010 www.awu-dam.org/book/00/study00/278-t-k/book00-sd008.htm)

[5] جليلة الطريطر، كتابة الهويّة الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة، ص07.

تجربتها لكي تحتل مكانتها التي تليق بها في عالمنا الشعري المعاصر،إذ « تعتبر الكتابة النسائية من أهمّ المشاريع التي تسعى من خلالها المرأة لإثبات وجودها ثقافيا وذاتيا في المجتمع» [1]،ومع ذلك لايزال الجدل مستمرّا،وسيبقى حول وجود الأدب النسائي لأنّ العديد من المبدعات العربيات وجدن أنّ للنص الشعري النسوي خصوصياته، كما للنص الرجالي خصوصياته،والقارىء الذكي وحده الذي يميّز ما بين النصين جودة وذوقا.

-أ- الشّعر النّسوي العربي قديمًا:

لقد كانت الكتابة الشّعرية النسوية من أكثر القضايا التي تضررت منها المرأة نتيجة ما أصابها من معاناة وتهميش متعاقب زمنيا ,بسبب عقلية المجتمع العربي الذي ظلّ يضطهد المرأة/الأنثى بكلّ مستويات القهر؛ بداية من ظاهرة الوأد التاريخي للأنثى وصولا إلى العبودية التي مورست على المرأة كنوع من مظاهرالإستيلاب، من أجل من فرض منطق القبيلة،وسلطتها عليها، فهي دائما مسباة فاقدة لهوية وجودها إلاّ من خلال مايراه الرجل داخل منطقه وفكره الخاضع لعصبية القبيلة التي يسايرها وتسايره، ومع ذلك كلّه عرفت المرأة العربية قرض الشعر في العصر الجاهلي إذ « تحفظ لنا كتب تاريخ الأدب أسماء عدد كبيرمن شعراء الجاهلية وشاعراتها، لكنها لم تحفظ لنا من شعرهم وشعرهنّ إلاّ القليل كما أنّ أسماء كثيرة ضاعت لتقادم العهد وانعدام التدوين»[2]،وهذا راجع إلى مرحلة كانت نفسية المرأة المبدعة فيها انهزامية، فعمقت الهوة بين ماتريده من قضايا تعالج حاجياتها الفكرية والحياتية لتحرر تجربتها الشعرية الفتية من قبضة الرجل الذي حرمها من أن تقاسمه الهموم, ومن ثم امتطاء البحور الشعرية التي لم تعهد غير الرجل فارسا.

***-أوّلا- مرحلة شعر المراثي:**

لقد بقي غرض "**الرثاء**" أحد أهمّ أغراض الشّعر العربي الذي تناولته المرأة العربية،وأجادت فيه لما عكسه من آهات نفسية كانت وراء تنفيسها من جميع المكبوتات التي تعيشها وسط مجتمع ذكوري أهدر وجودها الحسّي والمعنوي،حيث عدّ الغرض الشعري الوحيد الذي دخلت به النساء عالم القرض،فهو« أهم الأغراض التي عالجتها

---

[1] سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية (خطاب المرأة وتشكيل السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2008،ص78.

[2] روز غريب، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980ص12.

المرأة في شعرها لأنّ ندب الميت والتفجع عليه كان من مهماتها»[1]،وهذا ماجعل المرأة العربية المبدعة تتبنى قضيته،وترى فيه صورتها المقموعة ،فهي عندما ترثي الميت ترثي ذاتها،وتبكي على مأساتها،« إنّه تعاطف مع الآخر يصل إلى درجة التوحد معه في مصابه» [2]،وحتى أمّهات مصادر الأدب لم تشر إلى شاعرية المرأة خارج شاعرية دائرة الرثاء« فدونك"طبقات ابن سلاّم" و"المفضليات" للضبيّ و"المؤتلف والمختلف" للآمدي و"الحماسة" لأبي تمام،وغير هذه الكتب التي لم تتحدث عن شواعر العرب حديثا يشفي الغليل من النفس الصادحة »[3]،حيث عرجت عن قرضها للشعر بإسهاب شديد جعلها في هامشه،فهذا« ابن سلاّم يحدثنا عن أصحاب المراثي ثم يعرج بالحديث عن "الخنساء" في كلمات مقتضبات، و"الضبي" يورد مرثية واحدة لامرأة من ضبيعة مجهولة الاسم والعصر لاتتجاوز خمسة أبيات، والآمدي لا يذكر سوى بضع شاعرات»[4]،وهكذا دواليك، وهذا التهميش من طرف الرواة وجمّاع الشّعر، ومصنفيه له أسبابه الكثيرة والتي أوردها "**محمد منتصر الريسوني**"،وهي كالآتي[5]:

*-ميل الرواة إلى الغريب الحوشي وشعر النساء يكاد يخلو من هذه الخاصية.

*-الشاعر العربي كان لسان حال قومه أما المرأة فلا.

*-ضياع الكثير من شعر النساء ومابقي منه إلاّ النزر القليل.

*-التعصب المقيت للرجل في قول الشعر خاصة ماقاله في شعر المرأة بأنها (لم تقل شعرا إلاّ لتبين الضعف فيه) فقيل له:(أو كذلك الحنساء؟) قال(تلك فوق الرجال).

*-رواية أبي نواس لستين امرأة من العرب(منهن الخنساء وليلي).

وقد استطاعت-**الخنساء ,صفية الباهلية, ليلى الأخيلية**-،تجسيدصورة الحزن على موت قريب ,فهذه الخنساء تبكي أخاها ،و تلك ليلى الأخيلية التي « قد كثرت مرثياتها في زوجها توبة الشاعر»[6]،كما استطاعت هذه الأسماء النسوية، وغيرها من تحقيق وجودهنّ

---

[1] مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم،مكتبة غريب،القاهرة،مصر،ط1، 2007،ص89.

[2] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية/بلاغة الإختلاف)،ص09.

[3] محمد منتصر الريسوني ، الشعر النسوي الأندلسي، منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت ،لبنان،ط1، 1978،ص24.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه،ص25، 26.

[6] روز غريب، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 1980ص12.

الأدبي،وكينونتهنّ الشعرية باقتدار كبير حيث تسنى« لهنّ قرض الشعر في كل الفنون المعروفة من رثاء،وهجاء، ومدح، وغزل،وحنين إلى الوطن»[1]،غير أنّ المهتمين بالبحث في شؤون الشعر النسوي العربي القديم ،قد أهملوا أو تناسوا بعض هذه النماذج النسوية الراقية أو الحديث عن أغراضها في مجال الشعر،ولم يدرجوها وفقا للقيمة الشعرية التي تحضى بها ملكاتهنّ الإبداعية،في ظلّ وجود العديد من الشاعرات المجيدات،والتي نذكر منهنّ الشاعرة« الخنساء صاحبة المراثي الملتهبة عاطفة وإحساسا،وفاطمة بنت الأحجم الخزاعية،وآمنة بنت عتيبة وأم بسطام،،وأميمة بنت ذي الأصبع العدواني الشاعر الفارسي،وليلي الأخيلية،وماية بنت الديان،وأم الفضل الهلالية»[2]،فأدرجت تلك القصائد النسوية باقتضاب شديد،الأمر الذي جعل ماوصلنا من مختلف المجاميع نزرا قليلا.

وتبقى« الخنساء شاعرة مفردة سواء بوصفها امرأة في تراث رجالي أو في كونها شاعرة الرثاء ولذا فإنّ نسوية الرثاء لن تأتي من كونه فنّا تقوله النساء وإنّما تأتيه الصفة من كونه فنّ المشاعر الكبوتة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن»[3]، الذي أصبح من الوسائل القوية المدعمة لسيطرة الرجل على المرأة،وجعلها رثّاءة،« ولا نستبعد أن ينبع بعض الرثاء من إحساس الشاعر بالضعف أمام الموت،وبالعجز عن مغالبته،فكأنما يحزن على نفسه» [4]،وفي هذا الصدد بات من الضروري أن تؤسس المرأة المبدعة لمكانتها داخل مجتمعها من خلال عملية تحرير قدراتها الفكرية للرقي بها،تأسيسا لمكانة مرموقة في المجتمع, وتعميق تجربتها بالحياة،فقد « كان الندب موقفا انفعاليا مؤقتا يمليه الموقف عند احتدام العواطف »[5] ،والتي باتت تشكل لغة المرأة العربية اليومية في كنف الموت والحروب التي تعيشها.

---

[1] محمد منتصر الريسوني ، الشعر النسوي الأندلسي ، ص25.

[2] المرجع نفسه ،ص26.

[3] عبد الله محمد الغذامي ، تأنيث القصيدة والقارىء المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1 ، 1999،ص53.

[4] غازي طليمات ،عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي (قضاياه–أغراضه– أعلامه– فنونه)، دار الفكر،دمشق،سوريا،ط2، 2007 ،ص235.

[5] مصطفى عبد الشافي الشورى، شعر الثاء في العصر الجاهلي(دراسة فنيّة)،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995، ص93.

وفي ظلّ تنوع التجربة الإنسانية للمرأة فإنّها بدأت تأخذ مكانتها في حقل الإبداع الذي بات حكرا على الرجل المبدع فترة من الزمن واضعا هالة من القداسة على دائرة الكتابة التي بقيت نوعا من المستحيلات ليس على المرأة ولوجها،ونظرا للتهميش الذي عايشته المبدعة على شتى الأصعدة،كان لزاما عليها أن تخوض نضالا من نوع آخر من أجل كسر الجليد الذي فرض عليها إجحافا، وهذا ماجعل« قصيدة الرثاء إطارا فنيا جمع فيه الشاعر مختلف المثل العليا لمن رثاهم، فاقتربت من المدحَة، وهذه بدورها كانت صورة ناطقة لما تضمنته المرثية»[1] في ظلّ الوضعية الراهنة التي تعيشها "المرأة/الأنثى"داخل مجتمع ذكوري لايعترف بمكانة المرأة فيه، لتصبح فيه عملية الإبداع لديها نوعاً من التحرر النوعي لبنات جلدتها داخل مجتمع أبوي بات يحاصر إبداعها الشّعري باستمرار.

ومع ذلك بقي المشهد الشّعري النسوي في حالة مدّ وجزر من أجل الدفع بحالة الاحتقان التي كانت توشّج بها المرأة المبدعة « فأشيعت المعاني في الرثاء أن يصور الشاعر الفجيعة،وأن يحلل تأثيرها في نفسه، وفي نفوس الناس الذين تربطهم بالفقيد رابطة من صداقة ونسب» [2] ,فالشاعرة الجاهلية كان لابدّ لها أن تهيئ الظروف التي تمكنها من اقتحام ميدان الشعر دون إفراط ولاتفريط في مكانتها داخل مجتمعها القبلي, وخوض غمارالشعر وفق مبررات منطقية، من أجل كسر دائرة التكفير لكلّ ماهو إبداع أنثوي بات يزاحم الرجل الشاعر في مقدساته،فلا يجوز لها لأن تركب بحور الشعر الجاهلي وقوافيه إلاّ من خلال غرض وحيد قد يشفع لها تطاولها الشعري وهو غرض"**الرثاء**"،وعليه « إذا كان الغزل يشكل بالنسبة إلى الشعراء الرجال أكبر الدواوين وأعظمها حتى ليكاد أن يكون شطر الإنتاج المنظوم إلاّ قليلا فإنّ الرثاء بالنسبة إلى الشواعر، يكاد أن يكون المجال الفسيح الذي انطلقت فيه عواطفهنّ»[3]،وعليه تمرسنّ في صناعة قصائدهنّ.

إنّ الذي أضاع إسهام المرأة الحقيقية شعريا في الفترة الجاهلية لابد أن ينطلق من أسباب وجيهة،قيدت المرأة الشاعرة بقيود مرهقة، سلبتها إرادة التعبير والتغيير في صروح القبيلة، التي تقدم الرجل على المرأة مهما علت أو برزت،وهذا حفاظا على الكيفية والقواعد

---

[1] المرجع نفسه، ص92.

[2] غازي طليعات ،عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي (قضاياه–أغراضه– أعلامه– فنونه)، ص236.

[3] سوسن ناجي رضوان،الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية)، ص183.

المقدسة التي يكتب بها التاريخ،« وكأنّ تفوق المرأة في "الرثاء" يدخل في إطار توزيع المهام في المجال الشعري، قياسا على توزيعها في الواقع،فإذا كان الرجل قد اختص بالأغراض التي تتناسب وطبيعة رجولته، فللمرأة "الرثاء" ربما لكونه يتناسب مع حرارة مشاعرها »[1]،أو لكون الأمر مدبر له من قبل الرواة الذين كانوا يجمعون الشعر الرجالي بتحيّز دون غيره من شعر النساء الذي غيّب ولم يجمعوا منه غير شعر الرثاء،وعليه بات الأمر مفهوما,والمقصد معروفا،« وكأنّ خطاب الأنوثة وملامحها،لم يظهر ويتبلور إلاّ في خطاب "الرثاء"،لما أتيح لهذا الخطاب من مشروعية، وحرية، أتاحت للنساء الشواعر أن يخرجن من الداخل بصدق،وتجرد،وعفوية »[2] ،وهذه عصبية عمياء كانت ترى في المرأة العربية الشاعرة نقيصة وعيبا وجرما في كلّ ماتفعله داخل مجتمع القبيلة.

أمّا في صدر الإسلام والعصر الأموي، فقد« حفظت الكتب أسماء شاعرات من قريش،ومن بيت النبوة،عائشة بنت أبي بكر،عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب،سكينة بنت الحسين،الرباب زوجة الحسين،لكن لم تدون لهنّ إلاّ أشعار قليلة جدا»[3]، وهذا يعود في الأصل إلى طبيعة البيئة التي كانت ترفض دور المرأة الشعري،وإعتلائها سلم قرضه، رغم أنّ الحياة الإجتماعية والسياسية تغيّرت من القبيلة إلى الإمارة،لكنّ عقلية الإنسان العربي الرجل بقيت تنظر إلى المرأة،وإبداعها نظرة قاصرة تشوبها مركزية الفكر من جهة،وعدم الثقة في منتوجها الأدبي الذي بقي محاصرا من جهة أخرى , رغم بروز بعض الأسماء اللامعة في عالم الشعر النسوي كـ« ليلى الأخيلية صاحبة توبة بن الحمير,وحُفظ لها شعر كثير في الحب والشكوى(...) وميسون بنت بحدل»[4]،وغيرهنّ من الشاعرات اللواتي أبدعنّ في مسيرة الشعر رغم التهميش المفروض عليهنّ،ومع ذلك« فإنّنا نجد أنّ الحياة الأدبية عرفت كثيرا من الأديبات اللّواتي ظهرن في أحلك عصور التاريخ العربي التي اتسمت بالإسترقاق»[5]، وهذا في حدّ ذاته يعدّ تحديا صريحا لمنطق العبودية،والإستيلاب الفكري المفروض على المرأة.

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ناجي رضوان،الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية)، ص200.

[3] روز غريب ،نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ص14.

[4] روز غريب ،نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر ،ص14.

[5] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف)، ص13، 14.

*- **ثانيا**- مرحلة شعر الغزل واللّهو:

ولو تتبعنا العصر العباسي لوجدنا الصورة نفسها لكنّ الغرض الذي برز في هذا الزمن هو غرض الغزل الذي أبدعت فيه الجواري من نساء القصور والدور، « والتي شملت القيان والجواري،والحرائر،بالنسبة للجواري تحفظ المصنفات الأدبية مجموعة أبيات شعرية للشاعرة عريب،التي عاصرت الأمين والمأمون، والمعتصم ثم فضل جارية المتوكل(...)،ومن الشاعرات الحرائر نذكر على سبيل المثال الشاعرة علية أخت الخليفة هارون الرشيد التي كانت تعشق وتتغزل على مسمع من أخيها »[1] ،وهذا كله في رحاب الأمراء والملوك والخلفاء الذين تعاقبوا على الدولة العباسية،و بالتالي فـ « الشعر النسائي يكاد ينحصر في الغزل وأكثره مما وضعته الجواري للغناء،نستثني شعرا صوفيا لرابعة العدوية التي عاشت في القرن الثاني للهجرة »[2]،وعليه قد ازدهرت الحياة الفكرية والثقافية والسياسية التي جعلت من الدولة العباسية قبلة أهل الشرق والغرب،إلاّ أنّ المرأة وإبداعها الشعري بقي حبيس الصدور والقرائح والقصور التي جعلت من المرأة جارية تتغنى بالشعر،ولاتُسْمِعُ صوتها إلاّ لسيّدها فقط، في مجالس خاصة تقام للأمراء والسلاطين الذين تعاقبوا على حكم الدولة العباسية بشكل دوري،فتلك« المجالس والمنتديات الثقافية ظاهرة حضارية،وأنموذج من الفعاليات العلمية والأدبية التي نهضت بها الأمة العربية»[3]،فكان إبداع المرأة الشعري حينها محاطا بمركزية الرجل الذي جعله في الدرجة الثانية،إذ اعتبر المجتمع « المرأة العربية عورة،فحرمها من الاختلاط بالرجال،وألزمها الصمت،في صورة سدت عليها منافذ الإبداع »[4]،دون أن يترك لها مجالا لكي تطلق العنان لقريحتها الشعرية حتى يسمع بها المجتمع، إذ نجد أنّ المجتمع العباسي آنذاك قد « هبط بمكانة المرأة عن طريق شق العالم النسوي إلى عبيد وحرائر،بإحالته الغالبية منهنّ إلى العبودية عن طريق البيع والشراء، بينما حجبت الحرائر،وتم عزلهنّ عن الحياة العامة»[5]،ومع ذلك فقد عادت للمرأة المبدعة مكانتها تدريجيا في المجالس الشعرية داخل المجتمع

---

[1] المرجع نفسه،ص09.

[2]سوسن ناجي رضوان،الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية) ،ص199

[3]سلمان عبد الجليل القيسي، من حديث المجالس الأدبية والمنتديات الثقافية في بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، العراق،ط1، 2009،ص19.

[4]سوسن ناجي رضوان،الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية) ،ص58.

[5] المرجع نفسه،ص58.

العربي،والتي « نشطت في عهد هارون الرشيد والمأمون ومابعدهما »[1]، لكنّ هذا كله لم يكفِ المبدعة العربية أن ترتقي مكانة مرموقة في المجتمع العباسي« وكأنّ استبعاد المرأة من نسق القيم،ومن مواقع صنع القرار هو نفسه استبعاد للمرأة من أن تكون ذاتا ,أو بمعنى آخر المنع لها من أن تكون واعية بذاتها»[2]،وقد أفرد لهنّ البحتري في حماسته في الباب "**الرابع والسبعون والمائة**" بعض مختارت من أشعار النساء في المراثي،وهنّ كالآتي[3] :

1- ليلى الأخيلية ترثي زوجها توبة بن الحُمَيِّر مقطوعة من بحر الطويل (16) بيتا شعريا وخمسة أخر متفرقة من بحر الطويل.

2- الخنساء بنت عمرو بن الشريد السُّلمية في رثاء أخيها صخر بثلاثة مقطوعات متفاوتة الطول ثم ترثي أخاها معاوية بأبيات من بحر البسيط.

3-عمرة أخت عمرو الكلب ترثي الهُذَلِي أبيات من بحري البسيط والمتقارب.

4- طيبة الباَهليةُ لها أبيات من بحر البسيط.

5- سلمى بنت الأحجم ترثي أخاها بأبيات من بحر البسيط.

6- ليلى بنت سَلمةَ ترثي أخاها أبياتا من بحر الطويل.

7- زينب بنت الطَّثْرية ترثي أخاها يزيد بن الطَّثريَة بأبيات من بحر الطويل.

8- أروى بنت الحباب ترثي أباها بأبيات من بحر الكامل.

9- أميّة ابنة ضرارِ ترثي أخاها قبيضة بن ضرار بأبيات من بحرٍ

10- ليلى ابنة طريف التغليبية ترثي أخاها الوليد بن طريف التغلبي بقصيدة من الطويل (24) بيتا شعريا.

والملاحظ في الشّعر النّسوي العباسي« أنّ الشاعرة هنا لاتفخر بذاتها،أو أمها،أو جنسها،بقدر ماتنتماهى في الآخر الرجل(عنوان الذات)،وفي هذا تأكيد لمدى تبعيتها،وفي الوقت نفسه يعبر عن مدى انتمائها لمنظومة القيم السائدة في المجتمع،والتي تعلي من

---

[1] سلمان عبد الجليل القيسي، من حديث المجالس الأدبية والمنتديات الثقافية في بغداد،ص19.

[2] سوسن ناجي رضوان،الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية)، ص67.

[3] أبو عبد الوليد بن البحتري،الحماسة،تحقيق محمد إبراهيم حور وأحمد محمد عبيد،هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،أبو ظبي، الإمارت العربية المتحدة،،ط1، 2007،ص514، 528 .

شأن الرجل»[1]،المسيطر على ذات المرأة ،وفكرها الذي يكون مغيبا عن عالمها تماما، وبذلك فصراع المرأة العربية على ساحات الأدب كان أمرا لابدّ منه لكونه بات يشكّل نقطة تحول هامة في الأدب العربي الذي كان كله يتجه نحو تكريس النزعة الذكورية بشكل رسمي في وقت لم تجد فيه المرأة مكانا خاصا لها يضمن لها ممارسة لغة الأدب.

أمّا في العصر الأندلسي،فقد تنوع قرض الشعر بين الجواري والحرائر لنجد العديد من الأسماء لشاعرات خضن تجربة الشعر، ونظمه بعد أن وجدنَ المناخ المناسب لبروز شخصياتهنّ« في مجال الفنّ،وذلك أنّ عبد الرحمن الداخل استقدم بعض الفنانات المشرقيات،وأنشأ لهنّ دارا عرفت بدار(المدنيات) لأنّ أغلبهن من المدينة التي عرفت في التاريخ بانتشار الحركة الموسيقية الغنائية »[2]،إلاّ أنّهنّ قلائل يعددن على الأصابع رغم كثرة القصور،والدور الأندلسية التي احتضنت هؤلاء النسوة المبدعات،وهذا بسبب إقصاء التاريخ والرجل لشاعرية المرأة العربية،ومع ذلك فقد« أتيحت لها فرصة التردد على مجالس الأدباء والعلماء بصفة عامة،وتجاوزت ذلك إلى المساهمة الإبداعية »[3]،ومع ذلك فقد أحصى محمد منتصر الريسوني في كتابه "**الشعر النسوي الأندلسي**" أسماء وسيرا ،ومقطوعات شعرية لتلك الشاعرات،ثم أضاف عليها ملحقا من ثمانية وعشرين شاعرة لم يشر فيها إلاّ لبعض من سيرهنّ الذاتية، ولم يذكر أبياتا لهنّ تدل على الشاعرية[4]،ولعلّ الجدول الآتي يعدد هذه الأسماء[5]:

أوّلا- عصر الإمـــــارة (138- 300هـ)	
1- حسانة التميمية	أبوها أبو المخشيّ الشاعر(شاعرة عفيفة).
2- قمر البغدادية	جارية بغدادية وفدت على الأندلس(شاعرة رقيقة).
ثانيا-عـصر الخـلافـة (316-422هـ)	
1-عائشة بنت أحمد القرطبية	شاعرة من طبقة سراة العاصمة (ت.400هـ).
2-حفصة بنت حمدون الحجازية	شاعرة أديبة عاشت في المائة الرابعة.

[1] سوسن ناجي رضوان،الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية) ،ص190.

[2] محمد منتصر الريسوني، الشعر النسوي الأندلسي ،ص30.

[3] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف)، ص13، 14.

[4] محمد منتصر الريسوني، الشعر النسوي الأندلسي ،ص135، 145.

[5] المرجع نفسه،ص45، 132.

3-الغسانية البجانية	شاعرة من بجّانة،عاشت في القرن الرابع الهجري.
4-مريم بنت أبي يعقوب	شاعرة شلبيّة اتسمت بالغفة والفضيلة والحشمة.
5- صفية بنت عبد الله الريي	شاعرة رقيقة (ت.417هـ) ولم تتجازو الثلاثين.
ثالثا-عـصر ملوك الطـوائف (422- 484هـ)	
1- ولادة بنت المستكفي	أميرة شاعرة أول من سنّ للنساء سنة الانكشاف .
2- مهجة بنت التياني القرطبية	شاعرة عذبة الحديث هجّاءة ساخرة .
3- نزهون بنت القلاعي القرطبية	شاعرة مرجة حلوة الحديث تجالس الوزارء.
4- أم العلا بنت يوسف الحجازية	شاعرة عاشت في القرن الخامس الهجري.
5-غاية المنى	جارية أندلسية ظريفة ذكية ذات ثقافة عالية.
6-أم الكرام بنت المعتصم بن صمادح	أديبة وشاعرة ذات ذكاء وفطنة في فنّ الموشحات.
7-العبادية جارية المعتضد	شاعرة ظريفة كاتبة أديبة.
8-اعتماد الرميكية جارية المعتمد	جارية اشتراها المعتمد من مولها رُمَيْك بن حجّاج .
9- بثينة بنت المعتمد بن عبّاد	شاعرة ظريفة نكبت في عرش أبيها فغدت جارية.
رابعا-عصر الموحدين (539- 633)	
1- أسماء العامرية	شاعرة جميلة إشبيلية من بني عامر.
2- حمدة بنت زياد المؤدّب	شاعرة رثاء يطلق عليها خنساء المغرب.
3- الشلبية	شاعرة رقيقة من شلب .
4- حفصة بنت الحاج الركونية	شاعرة من غرناطة عاشت في (ق.06هـ) .
5- أم السعد بنت عصام الحميري	شاعرة من قرطبة تعرف بسعدونة .

وهكذا ظلّ تاريخنا العربي في علاقة طويلة مع الشعر،وما لبث أن ظهر مشهد بروز ثقافة الجواري فاتحا المجال لمجالس اللّهو والطرب في سمريات ملوك وأمراء الحضارة الإسلامية إبّان ازدهارها, فقد« كانت هؤلاء الجواري إذا دخلن قصور الخلفاء أسعين فيها جوا جديدا من النشاط والظرف، ونشرن فيها ضروبا من الفنون والآداب،وأعطين نكهة خاصة لمجالسها،فقد كن يشاركن في مجالس الخلفاء الأدبية،برواية الشعر وإجازته فكن

يتفوقن على الشعراء أحيانا »[1]، لتتحول المرأة من ذات شاعرة مهمشة إلى مبدعة حقيقية في قرض الشعر،والغناء بشكل خاص،« ومن أبرز الجواري في المساجلات الشعرية عنان جارية الناطفي التي كانت كثيرا ماتفحم الشعراء»[2]،وغيرهنّ من الشاعرات اللّواتي،« تميّزن بقول الشعر في جميع أغراضه، فالشاعرة الأندلسية لاتتحرج في البوح بحبّها،والتغزل في حبيبها» [3]،وهذا ما أشارت إليه بعض المصادر الأدبية التراثية،« حيث ازدهر الغناء والطرب بازدهار الموشحات،من شاعرات الأندلس ولادة بنت المستكفي الأميرة المتحررة التي أنشأت ندوة للمساجلة الشعرية»[4]،وهذا جعلها في المراتب العليا من المبدعات العربيات« حتى اقترن اسمها في تاريخ الأندلس بالمستوى الحضاري والتحرري الذي عرفته المرأة العربية الأندلسية» [5]،وبذلك ارتفع شأنها داخل المجتمع العربي.

ومع ذلك فقد ضاع الكثير من الشعر العربي النسوي الذي لم يصلنا منه إلاّ النزر القليل،وإلاّ كيف نفسر عدم عثورنا على ديوان مستقل لشاعرة واحدة من هذه الأسماء العديدة،« فإنّ أكثر ماضاع منه في اعتقادنا هو من شعر النساء، يؤّكد ذلك قلة ذكرهنّ في المصنفات الأدبية،ومن المحتمل أنّ أصحاب كتب الأخبار قد وضعوا مصنفات خاصة بشعر النساء،لكنها ضاعت مع ما ضاع من الشعر العربي»[6]،باستثناء المقطوعات التي جمعت لكلّ من الخنساء وليلى الأخيلية،أوبعض المراثي التي حصرها جمّاع الشعر ومصنفيه،« وليس غريبا أن نجد السمة العامة للمرأة المبدعة في التاريخ العربي عامة ترتبط باسم رجل معيّن، فالخنساء عرفت بشعرها في رثاء الآخر(أخوها صخر) وولادة في علاقتها بابن زيدون،واعتماد الرميكية مع المعتمد بن عبّاد، وهذا مايدفعنا إلى الإعتقاد أنّ المرأة لايقع التعريف بها في ذاتها،وإنّما بعلاقتها بالآخر» [7] ليتأكّد لدينا أنّ العديد من هؤلاء الشاعرات، خضن تحربة الشعر،وأبدعنَ فيها،وإذا عدنا

---

[1] مصطفى البشير قط، مجالس الأدب في قصور الخلفاء العباسيين،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط4، 2009،ص255.

[2] الأصفهاني، الأغاني ،ص19.

[3] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف)، ص16.

[4] روز غريب ، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر,ص 14.

[5] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف) ,ص 17.

[6] المرجع نفسه، ص18.

[7] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف) ، ص19.

إلى عصر الإنحطاط فإنّنا نجد أنّ الشعر العربي قد وصل إلى الحضيض،حيث« قلّ عدد الشعراء والشاعرات،لانسمع إلاّ بشاعرة صوفية عاشت في القرن العاشر الهجري، السادس عشر للميلاد،هي عائشة الباعونية التي نشأت في عجلون شرق الأردن» [1] حيث كان الانحطاط سائدا وقتها لمدة طويلة.

ب- الشّعر النسوي العربي حديثًا:

يعدّ عصر النهضة الأدبية والفكرية منارة حقيقية شهدت « ظهور عدد من الشّاعرات الرائدات اللواتي أرسلن أنوارهنّ الخافتة حين كانت المرأة في ليل دامس من الجهل والركون أولهنّ وردة اليازجي(..) شاعرة تعالج فنون المدح والرثاء والتهنئة،ونحو ذلك من شعرالمناسبات،فاجتمع لها ديوان أسمته"حديقة الورد" نشرته سنة1867م»[2]،ومن خلاله نجد أنّ الدور الحقيقي للمرأة العربية،وشعرها بدأ في الظهور خاصة بعد وقوع الأمة العربية تحت سيطرة الإستعمار الإنجليزي والفرنسي،ومبادرة المرأة العربية في الذود عن وطنها بالسّلاح والقلم، فكانت« الكتابة إذن تفجير للمكبوت والمخفي»[3]،خاصة ماوجد عند الشاعرة الفلسطنية "فدوى طوقان" حيث كان شعرها،« أشبه مايكون بتحليل نفسي واجتماعي لهموم المرأة العربية في مجتمع ذكوري أنكر عليها حقوقها الإنسانية،ومن ذلك التعبير عن نفسها،أو الإعتراض على مالا ترضى به»[4]، من قضايا باتت تهدد كيانها.

ففتح لها هذا الأمر نافذة الإرتقاء بإبداعها الشعري حيث« كان عالمها الشعري أقرب إلى التعبير عن التجربة الأنثوية الحميمية،والأحزان التي ترافق هذه التجربة والجدار السميك الذي تصطدم به في مجتمع تقليدي مغلق»[5]،خاصة في ظلّ تفتح المجتمع العربي،وبعض العائلات العربية المتعلمة بالثقافات الغربية الوافدة إلينا عبر مختلف نوافذ التأثير والتأثر,فكان هذا دافعا حقيقيا لبعض الشاعرات العربيات المعاصرات« أن يتصلن بالثقافات الأجنبية، منهنّ مريانا مراش التي عرفت الثقافة الغربية عن طريق الأسفار

---

[1] روز غريب ، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] محمد نور الدين أفاية، الهوية والإختلاف(في المرأة، الكتابة والهامش)،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1988،ص، 35.

[4] المتوكل طه وآخرون،شاعرا فلسطين إبراهيم وفدوى طوقان، مراجعة وتقديم ناصر الدين الأسد، دار الفاري للنشرو التوزيع، عمان، الأردن،ط1 ،2006،ص130.

[5] المتوكل طه وآخرون،شاعرا فلسطين إبراهيم وفدوى طوقان،ص153.

والمطالعة(...)،عائشة التيمورية التي لمحنا في شعرها مقدارا من الشخصية،كانت تتقن الفارسية والتركية إلى جانب العربية وتنظم شعرها في اللغات الثلاث» [1]،وهو ما ميزها.

بالإضافة إلى ذاك نجد زمرة من المبدعات المخضرمات نحو« ماري عجمي التي نالت ثقافتها في مدرستين أجنبيتين: روسية وإرلندية(...)، مَلَكْ حفني ناصف التي كانت واسعة الثقافة، تجيد الفرنسية,كذلك مي زيادة التي أتقنت ست لغات كانت العربية إحداهنّ،وسلمى صايغ التي تعمقت في درس الفرنسية وآدابها عدا إتقانها للغة الضاد»[2]،ولو عدنا إلى بعض أسماء الشاعرات المعاصرات ممن خضن تجربة الشعر الحرّ،وقرضه نجد أكثرهنّ من الشاعرات العراقيات نحو« نازك الملائكة، عاتكة الخزرجي،لميعة عباس،فطينة النائب،جميع هؤلاء توفر لهنّ إتقان الإنكليزية في دار المعلمين العليا،بغداد(...)،الثقافة الغربية هي كذلك المنهل الذي وردته شاعرات لبنان ومصروالأردن وسوريا المعاصرات، سواء كان شعرهنّ في اللغة العربية أم في الفرنسية أم في غيرها»[3] ،فالتعلم و الثقافة كانا القاسم المشترك لكل شاعرات العصر الحديث.

يمكن القول،إنّ الرغبة في التحرر التي أفرزتها المعاناة وتنوع أشكال الإحباط التي تعانيها المرأة العربية المبدعة في عصر النهضة « من التعبير، كتابة عن رغبتها في التساوي مع الرجل من خلال فضح التقسيم الإجتماعي»[4]، فكانت كتابتها صرخة ورهانا حقيقيا للوصول للإبداع الشعري من خلال « التحولات الجذرية التي عرفها تاريخ المرأة العربية الحديث على الصعيدين ؛التعليمي متمثلا في إنشاء مدارس للبنات, وسياسيا في مستوى انخراط المثقفات في حركات التحرر الوطنية»[5]، فكانت تلك« من أهمّ الأسباب التي هيّأت لارتقاء الكتابة العربية إلى منزلة الذات الثقافية المبدعة»[6] الباحثة عن استرداد مكانتها مع الرجل في صنع القرار، ولذلك كانت المناداة بتحرير المرأة من داخل النصوص الشعرية بمثابة الدعوة للاعتراف بالجميل ورد الاعتبار إليها, تحقيقا لوجودها الإنساني من جهة، ورفضا للقهر من جهة ثانية.

---

[1] روز غريب ، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ص33.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] روز غريب ، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، ص33.

[4] المتوكل طه وآخرون،شاعرا فلسطين إبراهيم وفدوى طوقان، ص130.

[5] جليلة الطريطر، كتاب الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة ، ص06.

[6] جليلة الطريطر، كتاب الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة ،ص06.

ويلاحظ أنّ موضوع حرية المرأة يحضر بقوة في متن النص الشعري النسوي بشكل مخفي حينا ومعلنا حينا آخر،وهذا ما جعل من فعل الكتابة لدى المرأة عملية تحرر مستمر, مكنتها من أن « تخلق عالمها الخاص ولغتها الأنثوية الخاصة»[1] من أجل الكشف عن مختلف التجارب والتصورات،والأحلام التي طال عهدها بالصمت والخفاء فكانت الكتابة النسوية عندها تبحث عن منفذ، لتخرج تدريجيا من مدار القهر النفسي والفكري والثقافي الذي طال زمنه،وهذا مايؤكد على أنّ« بعض محاور النغمة الحزينة في شعرنا المعاصر،قد تكون أصولها وافدة، كالإحساس بالغربة والضياع والتمزق»[2]، فتسمح بتشكل خصوصياتها، تشكلا فنيا وجماليا،كما أنّ قضية التمرد والاحتجاج التي سلكتها المرأة المبدعة لم تقتصر على"**المجتمع/الرجل/القبيلة**"،بل تجاوزت ذلك إلى الاحتجاج على اللحظة الزمنية الراهنة بجميع إكراهاتها،لأنّ الإبداع النسوي يبقى في بحث دائم عن هدفه،وبالتالي استمرار مشروع إثبات الذات عبر الإنتاج الشعري « ولاريب إذن أنّنا إزاء كتابة أنثوية تستمد جمالياتها الرمزية من أرضية الأنوثة محاولة الإنزياح بها عن المرجعيات الذكورية أو الآراء المسبقة التي غالبا ما تروّج للنظر إلى المرأة بإعتبارها كائنا مسطحا مهذارا لايمتلك أدوات تعبيره الخاصة»[3]،وهذا المنحى الذي تريده الشاعرة المعاصرة عبر مختلف الأنساق الإجتماعية والثقافية،والأدبية التي كانت تكرس ثقافة الوأد وصولا لتحقيق التكامل الفكري والثقافي الذي هو غاية المرأة العربية المبدعة.

وفي ظلّ التغيرات الإجتماعية والثقافية التي عرفتها التجربة الشعرية النسوية في عصر النهضة،والتي دفعت بحركية الأدب النسوي إلى الخروج من دائرة الصمت الفكري إلى العلن بشكل رسمي،أخذ هذا الإبداع حظه ونصيبه من الإهتمام والنقد، وعليه كان لظهور المدارس ومختلف النوادي والتجمعات الأدبية ومراكزها المتنوعة أثره الواضح في ملامح الإبداع النسوي بشكل خاص، حيث« برزت كتابة المرأة العربية بشكل عام إثر

---

[1] عبد اللّه محمد الغذامي،المرأة واللّغة،ص113.

[2] أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن،ص321.

[3] جليلة الطريطر، كتاب الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة، ص09، 10.

ظهور الحركات النسائية التي مهد لها المصلحون النهضويون والصحافة والصالونات الأدبية والجمعيات النسائية»[1] التي نشطت آنذاك.

ولعلّ تفاعل الأديبات مع بعضهنّ البعض ومحاولة خلق نوادي ،وتأسيس حركات نسوية تقود المرأة وإبداعها نحو برّ الأمان، شجع المرأة المبدعة لكي تبحث لنفسها عن مكانتها الحقيقية،في ظلّ « ما بات يعرف بثقافات الأقليات وليست كتابات النساء إلاّ جزءا لايتجزأ منها،ولاشك أنّ أبرز رهان يواجه هذه الثقافات المتجذرة في الأنسجة الإجتماعية الدنيا هو تجلية ملامحها الفارقة وإنتاج منظومتها القيميّة في ظلّ خطري التهميش والإقصاء المتربصين بها على الدوام»[2]،وأثناء الظروف الراهنة التي كانت تحياها المرأة العربية،نجدها قد بدأت تأخذ زمام الأمور بجدية، بعد أن شاركت « بقلمها منذ بداية هذه المعركة،ومن هؤلاء:الأدبية والشاعرة المنحدرة من الأصل التركي عائشة التيمورية التي تعتبر من رائدات الحركة النسائية في الربع الأخير من القرن الماضي»[3] وفي الحقيقة إنّ المعاناة التي كانت تحياها المرأة الشاعرة في تلك الفترة التاريخية كانت لها مسببات وراء عدم تقبل المجتمع الجاهلي للشعر النسوي حتى عصر الركود رغم أنّ هناك تكامل فكري،ولغوي بين الرجل والمرأة،وكلّ تلك الحقائق يمكن الكشف عنها من خلال ماقدمته- **روز غريب**- في كتابها " **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر**"،وهي كالآتي باختصار[4]:

1- إنّ الشعر العربي يتألف من أشعار متفرقة منسوبة إلى نحو **(250)** شاعرة منهنّ مائة وخمسون ينتمين إلى الجاهلية وصدرالإسلام،والباقيات إلى العصرالأموي والعصر العباسي والبيئة الأندلسية.

2- إنّ أكثر هذا الشعر مقطوعات وقصائد قصيرة، نستثني الخنساء التي نعرف لها ديوانا،وليلى الأخيلية التي تركت شعرا كثيرا، كما نجد علية بنت المهدي العباسي التي تركت ديوانا غزليا.

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط،المغرب،ط1، 2009 ص119.

[2] جليلة الطريطر، كتاب الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة، ص06.

[3] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص 121.

[4] روز غريب، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر،ص15، 16.

3- إنّ الكثرة النسبية للشعر النسائي في الحياة الجاهلية وصدر الإسلام دليل على سيطرة الشعر على حياة العرب،في حين أنّ نقصه في العصر العباسي، يشير إلى مزاحمة النثر للشعر ،وأنّ منزلة المرأة قد سجلت تراجعا نسبيا.

4-إنّ أكثر هذا الشعر كان يدور حول الرثاء،وأقله حول الشوق والغزل والتحريض والشكوى،فقلما نعثر على مدح أو فخر أو حكم أو حماسة.

طبعا إنّ بروز الشّعر النسوي كان من خلال العديد من المبادرات الفكرية النسوية التي استعانت بها المرأة العربية تدريجيا من أجل تحقيق مكانتها المفقودة، خاصة بعد أن أصبحت« تعيش نفيا وجوديا خاصا، وحين تعبّر عن وجودها المنفي من خلال الرموز والكتابة، تنتج كتابة جذرية»[1].بشكل يرفع من قيمتها لتحقيق الذات من جانب،والمطالبة بمزيد من الحقوق المهضومة من جانب آخر، فقد بدأت المرأة أخذ الأمر بجدية عالية بعد تعلمها ومواصلة مسيرة تحقيقها للذات المسلوبة ثقافيا وإبداعيا,ومن ثم تمكينها من الإبداع بشكل مباشر دون وصاية « وقد شكلت كتابة المقالات النسائية في صحف القرن التاسع عشر سلاحا قويا في معركة تحرر المرأة، كما كانت نافذة اشرأبت المرأة من خلالها إلى طموحات عالية،وصرحت بآرائها»[2],وقد بدأت تبحث عن وجودها الذي كان مستهدفا عبر حلقات التأريخ الإنساني الذي دفعت ثمنه غاليا.

فالمسألة باتت تمثل قضية إنسانية لاستعادة التوازن البشري بين ثنائية الرجل/المرأة التي عانت من إجحاف الإبداع الذكوري نحوها خاصة،فكان التحدي من أجل التحرر الفكري مطلبا مشروعا في مجالات عدة منها:**(التعليم/الجمعيات/الصحافة/النوادي)**،والتي كانت عوامل ساهمت بشكل كبير في صقل موهبتها الإبداعية،وارتقائها في السلم الأدبي تدريجيا« فهناك إذن رؤية تحديثية للعالم في صميم كلّ كتابة إبداعية، وتنطوي هذه الرؤية على استنكار مظاهر الإستعباد والتخلّف والقهر الإجتماعي كافة»[3]،وبذالك تحول دورها من مادة إبداعية مستهلكة إلى مبدعة منتجة،فقد« برزت في عصر النهضة دعوات عديدة إصلاحية كثيرة، تدعو كلها إلى النهوض بالمرأة وتطالب بضرورة تعلمها والعمل على

---

[1] محمد نور الدين أفاية، الهوية والإختلاف(في المرأة، الكتابة والهامش)،ص43.

[2] روز غريب، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر ،ص15.

[3] رفيدف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005ص21.

إشراكها مع الرجل في كلّ مايتطلبه النهوض الحضاري للأمة» [1]، وفيما يلي تفصيل لتلك العوامل المساهمة في عملية إبداع المرأة وهي كالآتي:

1- مراكز التعليم: لقد ساهم التعليم إلى حد كبير في إخراج المرأة من دائرة الجهل والحصار المفروض عليها من قبل الرجل العربي ,خاصة بعد ولوج المرأة العربية أماكن التعليم في مختلف الجمعيات التي تحملت على عاتقها مهمة تعليم المرأة،وحل أصفاد الجهل والأمية التي باتت طوقا يقيّد فكرها في السّمو إلى مرتبة الإبداع الأدبي، هذا مادفع بالمصلح المصري "**محمد عبده**" بأن « يشهر الدعوة إلى تعليم المرأة لتتفقه في دينها وتؤدي شؤونه على أحسن وجه،وينمو عقلها وتزكو طاقاتها فتشارك في تغيير العقليات وإصلاح الأحوال»[2]،وقد بدأت النهضة النسائية في مصر أثناء عصر إسماعيل باشا،حيث أنشئت المدارس لتعليم البنات، و قد « فتحت دعوة محمد عبده المجال لدعوات أخرى أكثر جرأة في الدعوة إلى تحرير المرأة أهمها دعوة قاسم أمين» [3]،وعليه بدأت المرأة تشارك في النهضة الاجتماعية والأدبية،فكانت"**عائشة عصمت تيمور**" طليعة هذه النهضة وكان **لرفاعة رافع الطهطاوي** فضل كبير في ترقية المرأة المصرية,فهو أول من دعا إلي نهضتها، وإلى تعليم البنات وتثقيفهن أسوة بالبنين،فالمرأة العربية إذن « طاقة فكرية مجمدة وقوة عمل معطلة ولتنشيط الأولى وتزكيتها دعا الطهطاوي إلى تعليم البنات،ولتحريك الثانية واستثمارها نادى بانخراطهنّ في الأعمال المنمية للثروة»[4]،إذ صرّح فيه إلى وجوب تعليم البنات،وإعدادهن عن طريق التربية والتعليم,إلى العمل والقيام بواجبهن في المجتمع.

كما ساهم "**قاسم أمين**" في نفض غبار التهميش والتقزيم على المرأة العربية عامة والمصرية بشكل خاص،حيث« دعا إلى إصلاح حال المرأة في مجتمعه في حدود الشرع الذي نظر إليه نظرة إيجابية تنطوي على إدانة للواقع السائد»[5]،وذلك من خلال

---

[1] إبراهيم رضا، خطابات عصر النهضة: نقطة التحول الأكبر في مقاربة قضايا المرأة المغربية والعربية، كتاب تمثلات المرأة في المتخيل الشعبي والتراث الشفاهي المغربي مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2008،ص16، 17.

[2] فرج رمضان،قضية المرأة في فكر النهضة،دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس،ط1988،1،ص19.

[3] محمد نور الدين أفاية، الهوية والإختلاف(في المرأة، الكتابة والهامش)،،ص20.

[4] فرج رمضان،قضية المرأة في فكر النهضة ، ص15.

[5] فرج رمضان،قضية المرأة في فكر النهضة ، ص28.

كتابه"**تحريرالمرأة**"،حيث ارتبطت« الحركات الإصلاحية آنذاك ارتباطا وثيقا بالأدب،كانت البداية تقتصر على الدعوة إلى تعليم المرأة،وابتدأ بهذه الخطوة رفاعة الطهطاوي في مصر(ت.1873)،وفي سوريا ولبنان على يد بطرس البستاني(ت.1883)،وولده سليم البستاني»[1]،وإذا عدنا للمرأة في لبنان،وسوريا فإننا نجد ظهور الكثير من المدارس التعليمية التي أخذت على عاتقها مسألة تعليم المرأة كواجب إنساني،« وبعد قاسم أمين توالت دعوات تحرير المرأة في مصر من تياراتها الفكرية:الإصلاحية الإسلامية،أو الليبرالية العلمانية،أو اليسارية وغيرها،وتمثل حنفي ناصف أحد أبرز الرموز النسائية لهذا التيار »[2] من أجل إخراج المرأة كليا من طوق التهميش،« حيث كانت قضية المرأة تنبثق،في الغالب من بيئات مسيحية،فقد اختلفت موضوعات مطالبها قليلا، فلم تركز على الحجاب،بل على حريات المرأة واختيارها المتعدد في الحياة،كالزواج،والتعليم،والمحافظة على الحقوق»[3]،في العالم العربي من مشرقه إلى مغربه.

2- الجمعيات النسوية:

لقد ظهرت في بدايات القرن العشرين العديد من الجمعيات النسوية التي بدأت تخوض مرحلة جديدة من النضال "**الفكري/الوجودي/السياسي**"من أجل تأسيس وتفعيل عملها الإبداعي« منذ استفادة المرأة من التعليم وانخراطها في العمل وممارستها الصحافة واقتحامها المجال النضالي والجمعوي بفضل جهودها وجهود المصلحين النهضويين »[4] إذ كانت حينها قصيدة الرثاء النسوية بمثابة التنفيس الوحيد عن جميع تلك المكبوتات العربية التي باتت تؤرّق فكر المرأة العربية الذي كان يحيا في بيئة اجتماعية منغلقة على ذاتها،ولمّا حانت فترة التحرر من تلك القيود الأبوية المفروضة عليها« منذ بدايات عصر الحديث كانت لها مشاركتها المتميّزة في مختلف مجالات الحياة »[5]،فقد لجأت إلى العديد من الوسائل لإسماع صوتها للمجتمع/الرجل،فكانت الصحافة خير منفذ لذلك، فقد« ارتبط

---

[1] فاطمة حسين العفيف،الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب) نماذج،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1،2011،ص39.

[2] محمد نور الدين أفاية، الهوية والإختلاف(في المرأة، الكتابة والهامش)،،ص20.

[3] فاطمة حسين العفيف،الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب) نماذج ،ص40.

[4] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص140.

[5] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصرط1، 2010، ص28.

تاريخ الصحافة النسائية بالوطن العربي وخصوصا في المشرق بالحركات والجمعيات والتنظيمات النسائية التي كانت تطالب بتحرير المرأة،فشكلت كتابات المرأة في الصحف نقلة نوعية»[1]،حيث أثبتت الكاتبة النسوية أنها تستطيع الخوض في العديد من القضايا والموضوعات الاجتماعية والفلسفية،والفكرية والقومية، التي تمسّ حالة المرأة قائمة.

3- الصحافة النسوية:

لقد أدت الصحافة النسوية دورا بارزا في إثبات مكانة المرأة العربية في الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية بشكل ملفت للنظر،هذا ما ساعدها تدريجيا على تحقيق مشروعية« القضية النسائية ومهد لولوجها مجال الكتابة عن طريق تأسيس العديد من الصحف والمجلات،حيث عملت المرأة من خلالها على انتزاع حق الكلمة»[2]،وعليه كانت أغلب المبدعات في الصحافة النسوية،يَسعَينَ للدفاع عن حقوقهنّ المشروعة, وذلك بانخراطها داخل جمعيات نسوية تدافع عنها،فقد« حرصت الصحافة النسائية بمختلف أشكالها ومضامينها على أن تحقق نصرا واضحا لقضية المرأة التي طرحت في القرن التاسع عشر،مباشرة مع البدايات الأولى للدعوة إلى تعليم المرأة وتحريرها،وصولا إلى المطالبة بالمساواة في الحقوق والواجبات »[3].مع الرجل.

وقد أظهرت العديد من الصحف والمجلاّت العربية اهتماما كبيرا بالشأن النسائي وهذا بشكل خاص بعد « سنة1870،فحرصت (المقتطف) و(الهلال) و(الجامعة) و(الثريا) و(المحيط) و(الهدى) و(النصير) و(لسان الحال) على التحدث بلسان المرأة والتعبير عن قضاياها»[4]،وقد عملت الكثير من الصحف العربية في لبنان،وفي مصر على صقل تجارب المرأة الكتابية من طرف الرجل الذي ساهم في رفع بعض الغبن الإبداعي عنها فقد« شجعت الحسناء(1909) لجرجي باز كتابة المرأة وهي أول صحفية نسائية يصدرها رجل، وجاءت ثاني صحيفة نسائية لرجل هو محمد الباقر بعد تسع سنوات(1918)،وقد فسحت صحيفة قبلها الفرصة لأقلام نسائية مثل لسان الحال(1877) والنخلة(1870)

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص 124.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

والمقتطف(1876)»[1]،وقد توالت كتابات المرأة المقالية في صحف القرن التاسع عشر،وأثبت التاريخ تفوق المرأة،وإمساكها بيراع الكتابة الصحفية« مثلما أثبت ذلك لبيبة هاشم حين برهنت على كفاءتها العالية في إدارة مجلة فتاة الشرق بعد وفاة الشيخ إبراهيم اليازجي(...) كما نجحت روز أنطوان حداد في تسيير مجلة السيدات والبنات بعد هجرة أخيها الذي كان يديرها إلى نيويورك »[2]، ما جعل المرأة تعلو في مجال الصحافة،وبل وأصبحت أسماء الكثيرات منهنّ تتردد على ألسنة الناس باختلاف اتماءاتهنّ الفكرية والمعرفية والثقافية.

والجدول الآتي يبين بعض المجلات النسوية التي برزت و أبرزت العديد من الأقلام في عالم الكتابة النسوية في تلك الفترة التاريخية[3]:

اســم المجلة	صـاحبتـها	تاريـخها	البلد	اهتمامتهـــا
أنيس الجليس	ألكسندره أفرينو	1898م	مصـر	إيقاظ الحركة النسائية، وحاجتها في العمل والتعليم
السيدات	روز حداد	1903	مصر	توعية المرأة بحقوقها وواجباتها في البيت وخارجه
فتاة الشرق	لبيبة هاشم	896م	مصر	دافعت عن حقوق المرأة
الريحانة	جميلة حافظ	1907م	مصر	المطالبة بحقوق المرأة
ترقية المرأة	فاطمة نعمت راشد	1908م	مصر	توعية المرأة بتراثها الفرعوني
الجنس اللطيف	ملكة أسعد	1908م	مصر	ترقية المرأة وتثقيفـها
المرأة المصرية	بلسم عبد الملك	1920م	مصر	اهتمت بالحركات النسائية
الأمــل	منيـرة ثابت	1926م	مصر	إيقاظ الوعي النسوي ومساندته

وعندما نعود للصحافة النسوية في لبنان،وسوريا فإنّنا نجد أنّها ارتقت تدريجياوذلك بمشاركة المرأة في مختلف مجالات الحياة ولاسيما المرأة المسيحية التي بدأت تخرج من

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص 124، 125.

[2] المرجع نفسه, ص125..

[3] المرجع نفسه, ص127، 128.

خدر السلطة الذكورية الممارس عليها, إلى عبق الحرية التي تطمح لها المرأة فتتساوى مع الرجل في الحقوق والواجبات،وقد ظهرت العديد من الصحف والمجلاّت التي أصبحت لسان حال المرأة،إذ« تمكنت الصحافة النسائية من خلق تيار فكري جديد جعل من قضية المرأة محورا مركزيا للنهضة العربية باعتبارها قضية ثقافية تتجدد في علاقة الذات بالآخر»[1]،وهذه الصحف قد ذكرتها "**روز غريب**"،حيث حددتها وفق ترتيبها الزمني من سنة1914م إلى سنة1923م،وهذه الصحف هي موثقة في الجدول كالآتي[2]:

اسـم المجلة	صـاحبتـها	تاريخها	البلاد	اهتماماتهـــا
فتاة لبنان	سليمى راشد	1914م	لبنان	توعية المرأة العربية وتحريرهـا من مختلف أشكال الإستبداد الذكوري وإبراز طموحاتها في التحرر ،والتعلـيم،والتثقيف الذي بات يشكل مطلبا أساسيا في تحقيق ذاتها.
العروس	ماري عجمي	1919م	سوريا	
الخدر	عفيفة صعب	1919م	لبنان	
المرأة الجديدة	جوليا طعمة دمشقية	1921	لبنان	
مينرفا	ماري يني عطا الله	1923	لبنان	

وعلى العموم نجد أنّ الصحافة النسوية قد أدت واجبها في التصدي لمختلف التحديات التي باتت تواجه نهضة المرأة العربية, خاصة في ظلّ تحديات مختلفة كانت تحاك حول خروج المرأة إلى مجال التعليم والعمل والإبداع،خاصة في فترة العشرينيات من القرن الماضي ،وأمام كلّ هذه التحديات« يمكن القول إنّ الصحافة النسائية في انطلاقتها المصرية مع(الفتاة) سنة1982م، واللبنانية مع(فتاة لبنان)1914م عرفت نجاحا بفضل مساندة أنصار القضية النسائية، ودعاة الإصلاح، وبفضل عزيمة المرأة وما بذلته من جهد وتضحية، وبفضل المساهمة الفعالة للشاميات المهاجرات اللواتي لعبن دورا هاما في نقل الأفكار،وفتح مجالات جديدية أمام المصريات»[3]،حيث وصلت المجلات النسائية بعد مجلة"الفتاة" التي توقفت سنة1894م « ثلاثين مجلة وجريدة نسائية»[4]متخصصة.

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص 126.

[2] روز غريب، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر،ص27، 28.

[3] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص 130.

[4] المرجع نفسه، ص 126.

4- الصالونات الأدبية النسوية:

لقد أدّت الصالونات الأدبية دورا هاما في عملية الإزدهار الأدبي، حيث تولدت فيها فيها أشكال أدبية متنوعة فسحت الطريق لظهور أدباء جدد ينشرون الفكر،إذ لم تكن الصالونات الأدبية في الماضي حكرا على الرجال فحسب بل حتى المرأة العربية في مختلف بلاد العرب قد شاركت فيها و «كان يطلق عليه أسماء عديدة مثل: مجلس أدبي– منتدى أدبي–الديوانية– أمّا تسمية صالون أدبي فقد جاءت من دول أوروبا في مطلع القرن العشرين»[1]، وقد سعى إليها الشعراء بعد تبنيهم لفكرة المجالس،والتي كثرت في العصرالأمويّ،كمجلس"**سكينة بنت الحسين**" في الحجاز،الذي« كان يرتاده أهل الأدب والفقه والسياسة»[2]،والذي أثبت« حضور المرأة في مجال النقد الأدبي، وتعتبر من أديبات العصر البارزات بحيث كانت تجالس أعيان المجتمع والشعراء،وتسمع كلامهم، وتفاضل بين الشعراء»[3] ثم يأتي صالون "**عائشة بنت طلحة**" وصالون "**جميلة**" وغيرهنّ من النساء الشاعرات،وقد« كانت المرأة في هذه الصالونات تجالس الرجال وتناقشهم في القضايا الفكرية والأدبية دون أن تتخلى عن رصانتها ووقارها» [4] الذي تمتلكه.

أمّا في « العصر العباسي فقد أشتهر صالون"فضل العبيدية" في بغداد» [5]،وغيرها من الصالونات الأدبية،والتي كانت ملتقى الأدباء والشعراء،« نظرا لما تمتعت به من حسّ مرهف ومشاعر فيّاضة، ومن خلال ذلك برزت أروع القصائد الشعرية الجميلة »[6]،إلى جانبها نجد العديد من الأسماء النسائية نحو:« جوهرة بنت الدوامي، طيف البغدادية، صفية البغدادية» [7]،فقد كنّ حاضرات في مجالس الشعر والأدب،وهذا في حضرة الأمراء والخلفاء العباسيين فيناظرن بعضهنّ البعض،وصولا إلى مناظرة الرجال من الشعراء،وفي

---

[1] عبد الحميد غانم، الصالونات الأدبية في الوطن العربي(المرأة كانت السبّاقة)، مجلة الأسبوع الأدبي،ع1337، السنة السابعة والعشرين، دمشق، سوريا،2013، ص10.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف) ، ص13.

[4] عبد الحميد غانم، الصالونات الأدبية في الوطن العربي(المرأة كانت السبّاقة)، ص10.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] إسراء مصطفى عبد القادر النجار، دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية في بغداد (خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين)،الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان،ط1، 2008،ص173.

[7] إسراء مصطفى عبد القادر النجار، دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية في بغداد (خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين)،المرجع نفسه،ص173.

الأندلس نجد أنّ المرأة قد شاركت الرجال في تأسيس الصالونات الأدبية،حيث « وكان هناك صالون"**حفصة الركونية**" في غرناطة» [1]،وصالون الشاعرة "**ولادة بنت المستكفي**" في قرطبة،والتي ذاع صيتها« فقد كان منزلها منتدى الأدباء والشعراء،ودشنت سنة الإنكشاف» [2]،التي أصبحت صفة لصيقة بها، وغيرها من الصالونات الأدبية« التي كان لها دوراً بارزًا في تلك المراحل من تاريخ أمتنا العربية والإسلامية» [3] بشكل عام.

ولم يذكر التاريخ العربي بعد تلك الصالونات الأدبية أيّة صالون آخر،حيث توقفت هذه الظاهرة الفنيّة والثقافية بسبب سياسة الإنعزال،والتي فرضت على المرأة العربية،في عصر الانحدار،إذ فقدت المجالس الأدبية زخمها الفكري، والثقافي وأفرغت من محتواها الحقيقي وتحولت إلى لقاءات طغت عليها الموسيقى والرقص واللّهو الذي لا يمت بصلة إلى الأدب الراقي ،ولكن مع ذلك نلمس وجود بعض الشاعرات في العهد العثماني اللواتي كنّ ينتسبنَ« إلى عائلات ميسورة،فقد كنَّ بنات لمدرسين وقضاة عسكر وقضاة»[4]،ومع ذلك فهنّ يعدَدنَ على الأصابع نظرا إلى« تعرض عدد من هؤلاء الشاعرات إلى ظروف قاسية خاصة بأوضاعهن الإجتماعية،فيما نشأ البعض منهنّ في أسر متواضعة،فشلَ بعضهنّ في حياتهنّ الزوجية مثل فطنت(...) وليلى(...) وحبيبة»[5]،ولكن مع مطالع القرن العشرين المنصرم عاد هذا التقليد إلى الظهور من جديد،وأطلق عليه اسم الصالون الذي كان معروفا في الدول الأوربية الغربية، ولاسيما فرنسا،حيث كانت تلك الصالونات بمثابة النافذة الوحيدة التي وجدت فيها المرأة العربية متنفسها الوحيد من سلطة الرجل المبدع،والمجتمع الأبويّ الذي حرمها من حقّ الإبداع الشعري.

وبقيَ الصالون امتدادا للمجالس الأدبية التي ظهرت في التاريخ العربي الإسلامي ففي مصر برزت الأديبة "**مي زيادة**" التي حقق صالونها الأدبي شهرة واسعة، فقد نقل « أخبار صالون "مي زيادة"مصر إلى جميع البلاد العربية،وبلاد المهجر، فكانت هناك

---

[1] عبد الحميد غانم، الصالونات الأدبية في الوطن العربي(المرأة كانت السبّاقة)، ص10.

[2] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف) ، ص17.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] زينب أبوسنة،الشعر النسائي العثماني(في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر)، الدار الثقافية للنشر،القاهرة ، مصر، ط1، 2002، ص 44.

[5] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

مراسلات وكتابات عنه في صحف ومجلات عديدة عنه» [1]، كما برزت أديبات أخريات مثل زينب فواز،وهدى الشعراوي، وأماني فريد،وملك حفني ناصيف ،وغيرهن من اللواتي نشطن في مجال الدعوة إلى تحرير المرأة، ، كما نعثر أيضا على صالون« ماري عجمي بدمشق (...)،وكان ذلك عام 1921م،وصالون ثريا الحافظ بدمشق أيضا» [2]، وإذا عدنا إلى لبنان فإنّنا نجد« الكثير من الصالونات الأدبية التي تركت بصمات واضحة على المشهد الثقافي والأدبي اللّبناني،ففي عام1988م،اشتهرت فضيلة فتال بصالونها الأدبي الذي كانت تعقد فيه الندوات الشهرية المفتوحة،ويرتاده أهل الفكر والفنّ والثقافة» [3]، وفي العراق يؤكّد الكثير من النقاد على أنّ« أول صالون أدبي، في بغداد أنشأته "صبيحة الشيخ داوود" وكان من أبرز رواده رجال علم وأدب وصحافة وسياسة» [4]...إلخ.

وفي نهاية الأمر نجد أنّ أغلب هذه الصالونات الأدبية قد لعبت دورا هاما في السّمو بثقافة المرأة الأدبية، والرفع من شأنها،وإزالة الغبن الثقافي عليها« فقد كان لهذه الصالونات إشعاع فكري خاص أشاد به النقاد والدارسون المعاصرون»[5]،وعليه قد أشارت" **نعيمة هدى المدغري**" لبعض هذه الصالونات الأدبية،وما قامت به من جهود من أجل إعلاء شأن المرأة العربية ومكانتها المتدنية، بعد أن أصبحت جزءا هامًّا من ثقافة التهميش الممارس عليها،والتي « تعتبر نتيجة مباشرة للنظام الإجتماعي العام السائد في المجتمع وطبيعة البنى الإجتماعية »[6]، والفكرية السائدة في تلك الفترة التاريخية,والجدول الآتي يوضح بعض أصحاب تلك الصالونات وأهدافها[7]:

صاحـــبة الصـــالون	تاريخـــه	أعضـــاؤه	أهـــــدافـه
زينــب فـوّاز: (1844 – 1914م)	1879-1882م		تحرير المرأة العربية، وتعليمها واحترامها وإعطائها فرصة

[1] عبد الحميد غانم، الصالونات الأدبية في الوطن العربي(المرأة كانت السبّاقة)، ص10.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[5] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص 135.

[6] فوزية العطية، المرأة والتغير الإجتماعي في الوطن العربي،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،بغداد، الغراق،ط1، 1983 ،ص15.

[7] نعيمة هدى المدغري،النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص133، 135.

			لإثبات ذاتها.
ألكسندرة الخوري أفرينوه: (1872-1927م)	1894-1900م	ولي الـدين يكن لطفي المنفلوطي	الرفع من شأن المرأة من شأن المرأة اجتماعيا.
مـي زيـادة: (1886-1941م)	1913-1933م	عبّاس محمود العقاد خليل مطران طـه حسين	ترسيخ أسس نهضة المرأة ومشاركتها في اليقضة الفكرية العامة التي طبعت المرحلة.
حـبوبة حدّاد: (1897-1957م)	1920-1930م	أمـين الريحاني صبحي بر كات معروف الرصافي	كان ملتقى كبار الأدب والإعلام في لبنان.

لقد كانت هذه الصالونات الأدبية النسوية منارة،وقبلة كثير من المبدعات العربيات خاصة في ميدان الشعر والأدب والصحافة،فكان لهذا الأمر دلالاته الكبرى بالموازاة مع الحركات النسوية الغربية التي بدأت تجتاح الوطن العربي،وهو الشيء الذي شجع المرأة العربية على إقامة نماذج لصالونات عربية تبرز فيها ذاتها من جهة، وتروج لإبداعها الفكري والأدبي من جهة أخرى،وقد ظلت الصالونات النسوية حينها مجمع الأدباء ورجال الفكر والسياسة ربع قرن ،وعليه فقد« اضطلعت نساء القصور من الطبقة الحاكمة وذوات النفوذ بدور هام في الحركة النسائية في مصر من أمثال الأميرة نازلي فاضل، وعائشة التيمورية،والشاعرة أمينة نجيب،وهدى شعراوي...وغيرهن من النساء اللواتي كان لهن التأثير في أوساط ذوي السلطة»[1]،حيث كانت النقاشات تجري كلها حول الحديث عن قضايا الأدب والنقد،ومناقشتها بشكل منفتح على جميع التيارات والاتجاهات والطوائف وتعزيز دور التواصل الفكري والحضاري على أسس واضحة من الثقافة والفكر السليم الذي يصنع التغيير،والإصلاح ويغرس مختلف قيم المجتمع والثقافة القومية أو الوطنية.

ولعلّ الحركات النسوية،والإنتفاضات المتنوعة التي خاضتها جلّ النساء العربيات قد ساهمت لحدّ كبير في خلق حوار ضمني مع الرجل الذي بدأ يعترف بها كمبدعة لها جمهور من المتلقين النساء والرجال،والذين اعترفوا لها بحرية الفكر،والنقد والإبداع،مما دفع « بالكاتبات إلى استنطاق المسكوت عنه والمكبوت،حيث تراوحت حدة الصراع داخل

[1] نعيمة هدى المدغري،النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ،ص121.

الذات الكاتبة بين الرفض،والاحتجاج،واتخاذ مواقف موضوعية تعبر عن نضجها الفكري والفني»[1]،فكانت حينها الكتابة النسوية نوعا من الإحتجاج الأدبي الذي بدأ يفرض نفسه على المجتمع كنوع من الإنتفاضة عليه، ودعوة صريحة لإعادة الإعتبار للمرأة تدريجيا من أجل تحقيق المساواة الأدبية بين جنس المرأة،وجنس الرجل وهذا وفق احترام الكيان الإنساني،والفكري للمرأة المبدعة العربية،لكي تستعيد في النهاية « ذاتها من عوالم الصمت والتهميش،وبواسلطتها تعيد تشكيل أناها بعيدا عن النمطية»[2]،وعلى أحقيتها في الإبداع الشعري،والثورة على احتكاره من طرف الرجل العربي،واعتباره ملكية ذكورية لا إنسانية.

لقد بات الشعر العربي« الذي تكتبه المرأة يشغل بال كثير من الكتاب والنقاد،»[3] فراحوا « يحاولون الوصول إلى نبضات مشاعرها وطريقة تفكيرها ولغة تعبيرها من خلال ماتكتب»[4] ، ذلك أن شعرها محاولة جريئة لتشكيل لغة تحمل شعار التّحرر والتمرد، من خلال اللّغة الشعرية النسوية التي تبدو« هي الوسيلة الوحيدة لإستعادة الهوية»[5]،فالمرأة العربية الشاعرة ناضلت لتحرّر ذاتها الإبداعية من قبضة الرجل الذي ظلت تحت وصايته، ما دفعها بقوة لإثبات حقها في المشاركة العلمية والعملية في الأنشطة الحياتية والفكرية،فبالرغم من إنجازاتها اللافتة في مختلف الحقول الفكرية،إلاّ أنها لا تكف عن السعي لإستعادة حقوقها متخطية بذلك كل محاولات وأدها من طرف المجتمع الذكوري الذي مازال يمارس سلطته الفكرية على إبداعها الشعري الذي قوبل بالرفض وفق مركزية ذكورية بحتة،وقد كانت نازك الملائكة حينها مهتمة بهذه النقطة الخطيرة « حيث تتمركز كلمة (الوأد) في خطابها حاملة دلالات هذه الكلمة كفعل ثقافي أزلي مابين الفحولة والتأنيث»[6]،لتقوم المبدعة العراقية "نازك الملائكة"لاحقة بأكبر حركة تمرد على الأنظمة القديمة حينما تمردت على القصيدة العمودية التراثية،وبذلك فرضت نمط التحرر.

---

[1] نعيمة هدى المدغري،النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، 153.

[2] عبد الحميد عقار، صوت الفردانية، كتاب (الكتابة النسائية:محكي الأنا- محكي الحياة)، مجموعة من الكاتبات والكتاب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب،ط1، 2007، ص12.

[3] لوسي يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، ط1، 2001، ص 03.

[4] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه،ص63.

[6] عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارىء المختلف،ص43.

*- أوّلا- مرحلة شعـر الذّات النسوية:

لقد اتجهت القصيدة العربية النسوية في مرحلة المعاصرة نحو لغة التطوير والتجديد،ومواكبة الواقع الذي عكسته حركة الشعر العربي أثناء المرحلة الرومانسية بالتعبير عن محتوى العالم الداخلي للشاعرة الذي أصبح متحررا بعد أن كان قابعا لفترة من الزمن،حيث « استطاعت المرأة الكاتبة المعاصرة أن تغيّر دورها القديم لتبحث عن ذات جديدة، فقد تعايشت مع تطورات المجتمع المعاصر،وعبرت الأحداث التاريخية والإجتماعية والإنسانية»[1]،فأصبحت القصيدة النسوية تحكي مواضيع عن الواقع اليومي مبتعدة عن كلّ غرض أوموضوع تقليدي، ليتحول شعرها إلى منفذ هام تستلهم منه لغتها الشعرية،وتعكس من خلاله ذاتها بكلّ حرية،،وفي فترة كان فيها المناخ العام للمجتمع العربي مناخ تغير, تمكّن إبداعها من الإرتقاء إلى مرتبة فرض ذاته دون عقدة أو إكراه على المجتمع البطرياركي؛وعليه نجد أنّ« المرأة في الحياة والأدب ليست إضافة تكميلية للتاريخ بل هي عامل أساسي لنهضة الفكر والإبداع وميزة حقيقية للتاريخ»[2]،كون أنّ الشاعرة العربية في وقت مضى لم تجد، فيما هو متاح من النتاج الشعري والأدبي ما يعبّر عن همومها الخاصة،وقد شكّلت هذه المعظلة إشكالا إبداعيا،كان فيما بعد من أبرز الدوافع لظهور القصيدة النسوية المعاصرة إذ نبغ فيها « عدد وفير من النساء العربيات في العقل والقلم،والأدب وحفلت بهنّ وبأدبهنّ كتب التاريخ في شتى العصور والأزمنة»[3] في تجربة جمالية مغايرة جعل من الأدب/الشعر يستعيد بعض أنفاسه التي فقدها.

وقد ظهرت العديد من المحاولات الشعرية النسوية التي بدأت تصنع لنفسها كيانا مستقلا قصد الوصول للمجد الشعري الذي اعتلاه الرجل زمنا ضمن نسق شعري عمودي تراثي كانت فيه « الفحولة هي القيمة الشعرية حيث القوة،والتفرد والذات المتعالية،وهذا نسق لاريب أنه اصطناعي ومفتعل وبالتالي فإنّه نسق متعال وغير واقعي»[4]،حيث كانت هذه المحاولة أكثر نجاحا, إذ تجاوزت حدود الإقليمية لتصبح نقلة فنية وحضارية عامة في الشعر العربي،بدأت بوادرها في نظم العديد من الشاعرات المشرقيات،ولم تمض سنون

---

[1] لوسي يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، ص04.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ،ص04.

[4] عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارىء المختلف،ص53.

قلائل حتى شكل هذا اللّون الجديد من الشعر العربي المعاصر طفرة نوعية حطمت كل القيود المفروضة على القصيدة العربية،على أنها إبداع ذكوري مقدس لاتستطيع المرأة امتطاء بحوره وقوافيه لأنّها غير مؤهلة لولوج هذا العالم « ومن الواضح أنّ أسئلة الإبداع والأصالة ومطمح التأصيل مع سؤال الذات عن موقعها الإبداعي الفردي المتميّز كانت المحك الدائم وراء الإحساس بأنّنا في زمن مختلف برزت فيه فردية الفرد وشعور الذات بأنّها قيمة إنسانية لها خصوصيتها من جهة ولها حقوقها »[1] وتطلّعاتها من جهة أخرى.

وعليه فقد أشارت "**لوسي يعقوب**" إلى أسماء عديدة لبعض الشّاعرات العربيات اللّواتي برزن في النصف الأوّل من القرن العشرين، كماهو موثّق في الجدول الآتي:

اسم الشاعـــــرة	عـــنوان ديوانـها	الـــبلـد
أسماء بنت الشمالية	مـولد قلب	السودان
فاطمة القاسم شدّاد- **زينب الفاتح**: حيث يلعب الأدب والشّعر السوداني دورا بارزا في انشطة المرأة السودانية[2]	/	
منيرة توفيق: يتميز شعرها بالثراء[3]	**أنوار منيرة- ملحمة الفجر الجديد**	مصر
ليلى بعلبكي[4]	**قدر يلهو**	لبنان
نازك الملائكة[5]	**شظايا ورماد**- قرارة الموجة	العراق

وعليه تتجسد في لغة هذه المجموعة من العناوين الشعرية النسوية « كلّ المشاعر الحلوة،المشاعرالمشتعلة،والمشاعر الثائرة التي كتبتها الأديبة والشاعرة والمناضلة والثائرة والمكافحة،الرائدة،والمنكرة،والكاتبة،والفنانة،والإنسانة من كلّ بلد»[6]،فقد عرفَن الشعر في أبسط صورة وزنًا وقافيةً، رافعات راية الشعر النسوي العربي، بمضامين مغايرة لما كانت عليه القصيدة الشعرية العربية الذكورية،فقلم المرأة الشعري أبدع شعرا جديدا وطرح قضايا لم تكن تخطر ببال الرجل الشاعر,إذ نجد أنّ شعرها« يمتد ويترابط ويتشكل، وانتماؤها

---

[1] المرجع نفسه،ص36.

[2] لوسي يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، ص33.

[3] المرجع نفسه،ص60.

[4] المرجع نفسه،ص139.

[5] المرجع نفسه،ص60.

[6] لوسي يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية ، ص05.

العميق لأسرتها وحبها وعطائها لاحدود له في التعبيرعنه»[1]،وهذا في حد ذاته تميّز كبير بين تفكير الرجل وشعره عن المرأة وإبداعها ؛الذي مكنها من طرح العديد من القضايا التي كانت غائبة عن عقل المجتمع خاصة الأسرة والعائلة والأبناء, وماتربطهم من علاقات إجتماعية متنوعة لا يمكن إلاّ للمرأة أن تطرحها في شعرها الحكائي فقط،« فهو مجالها الحرّ للإبداع وإفراز نظرتها للحياة والإنسان ولقيمتها ولفعلها بعيدا عن قهر الرجل.

إنّ الشّعر النسوي المعاصر بكلّ مكنوناته،وجغرافيته،هو صدى الذات الأنثوية المجروحة،التي وجدت فيه ظالتها« ضمن فضاء التبادل الرمزي كفضاء مؤسساتي»[2] يندرج داخل هندسة النص الشعري مواكبة به كلّ المصائب التي شهدها الوطن العربي عن طريق إبراز مختلف صور التحدي الذي باتت تكابده المرأة العربية المبدعة مع الكتابة من جهة،وأزمات المجتمع العربي من جهة ثانية،لإبراز المشهد التاريخي،وحالات الإحتقان التي عاشتها كلّ الأقطار العربية مع الإستعمار بكل أشكاله،وأمام هذا الوضع الراهن ظهرت نخبة من الشاعرات اللّواتي نظمنَ نماذج شعرية تفسر واقعهنّ المرير إلى« جانب الحدس والرؤى المركزية، تأتي العلاقة الأهم من خلال ارتباط الشاعرة باللغة والتي أصبحت تُطلب في ذاتها,ولذاتها»[3]،واتختزل بذلك صور أقانيمها النفسية، في ظلّ الفراغ الثقافي الذي أحدثته الهزيمة العربية من شتات فكري،وصراع نفسي يتجرع مرارته كلّ ثانية المثقف والمبدع والفنان.

ومن هنا ظهرت نماذج من"الشعر النسوي" التي دارت رحاها بين أقلام الشاعرات ك"نازك الملائكة، لميعة عباس عمارة، بشرى البستاني، سلمى الخضراء الجيوسي،سعاد الصباح"،وغيرهنّ من النسوة الشاعرات اللّواتي أطلقنَ العنان لقرائحهنَ في نقل صور مأساتهنَ،وبذلك أصبحت الكتابة الشعرية« عند المرأة علامة على وعي جديد يدخل عالمها النسائي الساكن الهاديء المصان»[4],مما دفعهنّ إلى الجرأة على خوض تجربة

---

[1] المرجع نفسه ،ص194.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ص381.

[3] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التاسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط1، 2004،ص 22

[4] محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة،ص135.

الكتابة الشعرية الجريئة،والتي وجدن فيها متنفسًا للتعبير بكلّ حرية بعد أن لزمن الصمت مدة كبيرة كنّ فيه هدفا للقنص الفكري والنفسي، ومركزا للتصفية.

لقد باتت الأصوات الشعرية النسوية في نهاية الستينيات،حتى بداية السبعينيات من القرن الماضي،تمثل انعطافا كبيرا،إذ تمكنت إلى حدّ بعيد من « الإبتعاد عن الغنائية والتقريرية والمباشرة،مستعينة بالعناصرالدراسية في فني القصة والمسرحية التي تساهم في خلق الصراع والحركة الدرامية»[1] في مختلف الدواوين الشعرية،فهي تحمل في مضامينها مسؤولية بالغة التعقيد, خاصة إذا تعلق الأمر بالإعلان عن شاعرية المرأة ,في ظلّ وجود شاعرية الرجل،إذ لم يكن الأمر حينها غاية في السهولة، بل هو مجازفة كبرى،خاصة أنّ شاعرات القرن العشرين كنّ مؤمنات بثقافاتهن المتعددة ,فكنّ يفحصن نصوصهن الشعرية بأنفسهن، على أن يقدّمنها إلى غيرهنّ من الشعراء النقاد.

فالشخصية الشّعرية النّسوية إذن كانت واثقة بقدراتها الثقافية،ومؤهلها الشعري للصعود إلى الشاعرية،إذ من المعروف أنّ« المرأة أقدر من الرجل على معالجة قضاياها ومشاكلها وسبر أغوارها الذاتية، وإبراز معاناتها، وبلورة همومها، وكذلك تظلّ هي الأقدر على تصوير انعكاسات التطور الإجتماعي على ذاتها وكيانها ومعايشة أحاسيسها»[2]،وهنا يكمن الفصل بين الإدعاء والإبداع في قرض الشعر،وذلك في تحصين الشاعرة لأدواتها الخاصة،التي تنطلق من ثقافتها ووعيها ,عندها فقط تكون تلك الشاعرة محطّ إهتمام و ثقة الآخرين بشكل محايد« وبطبيعة الحال فإنّ لكلّ شاعر ظروفه وأحواله النفسية والإجتماعية،وهمومه الخاصة والعامة التي تحدد مسارات شعره،فتجعل هذه الشاعرة حزينة كئيبة شاكية باكية،و تلك الشاعرة باسمة مشرقة آملة بالنصر»[3] و بالمستقبل الواعد.

وهذا ماحدث فعلا مع بعض النماذج من الشاعرات العربيات، ومن بينهنّ الشاعرة العراقية"نازك الملائكة"« فقد استطاعت معظم الشاعرات سواء في تجاربهنّ سواء في تجاربهنّ الذاتية أو الجماعية أن يقفن على أجزاء تحاربهنّ الشعرية بفكرهنّ الواعي»[4]

---

[1] محمد جابر عباس، شعرية البنية الدرامية والقصصية في القصيدة الكويتية المعاصرة، مجلة البيان،ع 370، الكويت 2001، ص08، 09.

[2] عبد الفتاح صبري، صورة المرأة في القصة النسائية،ص27، 28.

[3] أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن(1948- 1988)،ص320.

[4] أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن(1948- 1988)، ص108.

والتمثيل الحسي والبلاغي للشعر،الذي تحقق معه وعي ملموس في لغة الحوار الشعري الذي بات يحاكي خصوصية اللّغة الشعرية الحكائية للمرأة،والتي مثلت سمة الإبداع النسوي بجدارة فنيّة مع أنّ« حضور العناصر الحكائية ليس جديدا،على الشعر فقد وجدت هذه العناصر منذ أن وجدت قصيدة امرىء القيس»[1]،ومع ذلك فهنّ يتألمن في صمت « وهي ميزة واضحة في الشعر العربي المعاصر ولها مبرراتها وأسبابها في هذا الواقع السياسي والاجتماعي والإقتصادي الممزق، كما لها مرتعها الخصب في هزائم الأمة العربية المتتالية»[2] والمتزامنة أحيانا مع هزائم المرأة العربية الأم/ الحبيبة/ الشاعرة.

وعندما نتأمل ببليوغرافيا الكتابة النسوية في ميدان الشعر العربي في الثلث الأخير من القرن العشرين نجد أنّ هاجس إثبات الذات،وما يترتب عليه من إعلان للهوية الأنثوية وتوسيع حيز حراكها الحياتي والأدبي على درجة من الوضوح، يعدّ انتفاضة واعية بصور التهميش والانتقاص الذي عانت منه زمنا، لذلك كانت الكتابة الشعرية النسوية تمثل طاقة كامنة تحررت لتحطيم كل مظاهر التسلط،والإستبداد وفضح المتناقضات الإجتماعية ذلك أنّ معظم التعب النفسي الذي صوره« الشعر النسائي المعاصر ليس إلاّ وليد الصراع الكامن في نفوس صاحباته،بين هموم الذات وهموم الجماعة،فالألم الذي تكثر شواعرنا من التغني به ووصفه واستعذابه له في حقيقة الأمر واقعه وسحره الخاص والكبير في حياة المرأة»[3]،لهذا كانت المرأة الشاعرة على الدوام تعزز هذا الجانب من ذاتها قدرةً وتميّزاً, لإبراز الذات الأنثوية كقوة فاعلة ومشاركة في الفعل الإبداعي،لإبدال موقعها من خانة المقصي إلى الموجود، للبرهنة على حقها المشروع في عملية الإبداع وفق رؤيتها للعالم ولنفسها بالخصوص،إذ« من الصعب على غيرها إبراز المسكوت عنه لديها وإظهار المخفي في ساحات ذاتها»[4]،وبهذا أصبح الشّعر النّسوي ظاهرة ثقافية، ورافداً من روافد الشعر العربي المعاصر،حيث اتّسم بلغته،وبمواضعيه المصورة لمختلف جوانب النفس البشرية،حاملا حلم التحدي وقضية التحرر والمساواة بين عالمي المرأة والرجل،من أجل القضاء على جميع مظاهر العبودية، فبقيت الشاعرة العربية المعاصرة مقيدة في مكانها

---

[1] عبد الفتاح صبري، صورة المرأة في القصة النسائية،ص27، 28.

[2] أسامة يوسف شهاب،الحركة الشعرية النسوية في فلسطين(1984-1988)،ص218.

[3] المرجع نفسه،ص321.

[4] عبد الفتاح صبري،صورة المرأة في القصة النسائية، ص28.

بين مقامات الحضور والضمور،فكانت تعيش في توتر دائم بين طبيعتها البيولوجية وبين حريتها مما يجعلها دوما في بحث مستمر[1] نحو استكمال وجودها وكينوناتها.

لقد قدّم الشّعر النسوي للأدب العربي تصورا جديدا لم يكون مطروقا من قبل، وهذا لما يملكه من أحاسيس مميزة بدقة عن أحاسيس الشعر الرجالي، وذلك لما توظفه الشاعرات من تقنيات فنية، وتركيبية لم يتمكن الرجل من قبل توظيفها في تعبيره الشعري خاصة عند الحديث عن آهات المرأة،وهذا جعل النقاد يعتبرون« المرأة الأديبة والكاتبة أقدر وأصدق تعبيرا عن ذاتها»[2]،فأعطت بذلك للشعر النسوي بعده الفني من الناحية الجمالية والشكلية واللّغوية وهذا ما جعل الحركة الشعرية النسائية التي انطلقت في منتصف الستينيات من القرن الماضي تساهم،كحافز وكمحرض،في قيام انطلاقة شعرية جديدة كانت تجمع بين الجمالية الحديثة،والتراثية التعبيرية ضمن تعبير أدبي أنثوي جديد لم يكن معهودا في تاريخ الشعر العربي، قد ذاع صيت العديد من الشاعرات وصدحن في ساحات الشعر،خاصة الشاعرة "رشا عمران" من سوريا و"فاطمة ناعوت" من مصر،و"جمانة حداد" من لبنان،و"مليكة العاصمي" من المغرب...إلخ،وغيرهنّ من الشاعرات العربيات الموشحات بنفح الأدب العربي النسائي لتقديم رؤيا شجاعة متميّزة عما كانت عليه صورة الشّعر النسوي العربي إلاّ أنّ هناك محطات شعرية متنوعة ظلّت محرمة،وبقيت محصورة تدريجيا « بين الرجل والمرأة لايمكن تناولها إبداعا من أجل إبراز مفاهيم سلوكية تحدد شكل هذه العلاقات ونوعيتها وحدودها»[3]،والتي تحفظ للقيم الإنسانية وجودها واستمراريتها تدريجيا عبر مختلف حلقات الإبداع الشعري.

ولعلّ العلامة الأكثر بروزا في هذا اللّون من الشّعر كانت تلك الرمزية الجامحة واستحضار أزمنة افتراضية،وأمكنة نفسية، وتغييب الأنا بحثا عن المجهول،الأمر الذي جعل الشعر النسوي المعاصر صعب المراس بالنسبة إلى جمهور النقاد،ومع ذلك فقد أضاف الإنتاج الشعري النسائي إلى الحركة الشعرية العربية النبض والنوعية المميزة،حين تحول إلى رعشات من الثورة والتمرد،« فكانت الفرصة سانحة للمرأة للإنفلات من حصار

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] عبد الفتاح صبري،صورة المرأة في القصة النسائية، ص44.

التقاليد والإنطلاق نحو الوعي واستعادة الذات،وذلك عن طريق مشاركتها في الحركات الثقافية والفكرية والسياسية»[1]،ممّا جعل القصيدة النسوية تضيء في فكر الأدب العربي.

وقد توجه الشعر النسوي العربي نحو العاطفة الرومانسية التي عبَّرت من خلالها العديد من الشاعرات عن شجونهن وخلجات قلوبهن ،من مثل ما تميزت به نازك الملائكة كما أنّ جلّ« الهموم الذاتية،والأحلام الرومانسية تمثلان الطابع المميّز لشعر فدوى طوقان»[2]،هذا ونعثر على العديد من الشاعرات اللّواتي كتبن في مجالات أخرى،واستمدن من خصائص اللّغة الشعرية الرومانسية،والجنوح إلى الطبيعة،والإغراق في الحزن الموشح بأثواب التاريخ والأساطير ،والتراث فجاء شعرهن أشبه بعالم مشبع بالعجائبية،والتي تفسّر رحلة بحثهنّ الدائم عن متلق يحسن الإستماع لهنّ،غير أنّ هذا لم يمنع من وجود تمايز شديد في موهبة الابداع من شاعرة إلى أخرى،وهذا يعود في الأساس إلى تمرّس كلّ واحدة في كتابة الشّعر ،ومرجعياتهن الثقافية/الإجتماعية/الدينية،التي تميّزهنّ بشكل تلقائي فهناك« شاعرات تقليديات شكلا ومضمونا,وشاعرات مجدادات في الشكل،وشاعرات مجددات في المضمون،وشاعرات سياسة،ووطنيات،وشاعرات اتسمن بالطابع الذاتي أوالوجداني،وشاعرات نظمن على نمط التفعيلة،وشاعرات مزجن بين الشكلين»[3]، فلا يهمّ الاختلاف ما دام يكرس لظهور وحدة شعرية نسوية مستقلة.

واليوم يمثل الشّعر النسوي المعاصر مرحلته، التي ستصنف بعد حين على أنها أيضاً مرحلة مهمة من تاريخ الأدب في كامل المنطقة العربية، لذلك نجد أنّ المرأة المبدعة في بلاد المشرق والمغرب كانتا على خط واحد في مواجهة كلّ مظاهر الإضطهاد التاريخي والأدبي الذي فرض عليهنّ بمنطق الفحولة،« ولايخفى ما للأوضاع السياسية من أثر على حياة المرأة في هذا الجناح من وطننا العربي الكبير،في شتى نشاطها الإجتماعي والثقافي وحتى العقائدي»[4]،والتي باتت تحاصر كيان الإبداع النسوي من كلّ حدب وصوب، فكان على هذا الإبداع الوقوف بصرامة نحو تلك المنابر

---

(1) نعيمة هدى المدغري،النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص140.

(2) أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن(1984- 1988)،62.

(3) المرجع نفسه،ص52.

(4) حفناوي بعلي، النقد النسوي في خطابات النسوية المغاربية، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث،ع195،تونس،2008،ص 24.

المذكّرة التي استهدفت كل تجربة نسوية حديثة تبحث لنفسها عن التأسيس والولوج لعالم بات مستهينا بكيانها ومحاصرا لفكرها ومعتقداتها الإبداعية،والتي تمثل نافذة هامة في فنّ الكتابة النسوية،فهي الشق المخفي من المجتمع وفكره الذي يجب أن يبرز بوضوح من أجل إحداث التوازن اللغوي والإبداعي بين الرجل والمرأة في معادلة الكتابة الشعرية على وجه الخصوص.

إذ الإبداع النسوي بدأ يشهد تحرراعبر نافذة الإبداع الشعري ليخرج من غربته، وكذا هيمنة الصوت الرجالي،وليس غريبا أن تتعلق المبدعة العربية بمشاهد الحلم والإستئناس المحزنة في ذاكراتها، وهما عاملان مساعدان على عملية التأليف،ومصدران هامان لنقل مختلف الأحاسيس التي تعيشها المرأة،وتحاول استرجاعها ومعايشاتها واستشراف الذات بكيانها وجسدها الأنثوي، من خلال التعلّق بتلك الصور التي كانت في حكم المنفلت من الزمن أوالمهمش في بؤرة اللاشعور،وبالكتابة وحدها تمكنت المبدعة من إظهار تلك المشاهد الحسية والنفسية والكشف عن تلك المعاناة والآمال،والتي تخص بها ذاتها،وتتفرد بها عن الكتابة الإبداعية الذكورية ببعدهاالخيالي الذي يجعل من خطابها النسوي القائم على ثنائية(الحلم/الذاكرة)،يصبح حينها يجسّد « خطابا للرغبة وللإدراك المحررين من وطأة التقاليد» [1]،وفلسفة الطقوس التي تمارس سلطاتها على المرأة والتي هي في تطلع مستمر إلى بناء أنا مغايرة متسائلة قلقة من المستقبل ومايخفيه.

إذن يختلف حضور النص الشّعري النسوي باختلاف المراحل التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية التي وجد فيها« فهو ليس منفصلا عما يجري من تحديد في المفاهيم الفلسفية والفكرية والسياسية والاجتماعية»[2]،وقد ارتقى الشعر النسوي المعاصر تدريجيا وانتقل نقلة نوعية جعلته يحاكي مختلف النماذج الإنسانية من خلال توظيف مختلف الرموز الفنية والأسطورية، والعناوين المشفرة، والبحث عن المعاني والقيم الإنسانية النبيلة والخلاص من نكبات وصروف الأزمة، خاصة بعد تشيئ الإنسان الذي أصبح رقما في عالم مادي تسيره الآلات، وتغمره البرودة القاتلة لكلّ الأحاسيس والمشاعر، لتأتي الدوافع

---

[1] مجموعة من الكاتبات والكتاب،الكتابةالنسائية(محكي الأنا،محكي الحياة)،اتحاد كتاب المغرب،المغرب،ط1، 2007، ص07.

[2] أحمد بزون، قصيدة النثر، دار الفكر الجديد ، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 24 .

النفسية عاكسة ما يعانيه الشاعر من واقع مؤلم نتج عن الكبت الروحي والمادي الذي عاشته كلّ شرائح المجتمع العربي.

*-**ثانيا**- مرحلة الشّعر النسوي القومي:

لم تعد "**القصيدة النسوية**" في ظلّ الظرف الراهن عملا بسيط التكوين« بل هي نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر لعلّ أهمها ذاكرة الشاعروما تجيش به من خزين معرفي ووجداني» [1]،ومن هنا كان لا بدّ على الشعر النسوي من مواكبة المتغير الزمني للإبداع الذي أصبح « يتضمن رؤية متجددة لمفارقات الوجود،على نحو يسهم في تغيير العالم وتغيير العالم يتم بتغيير الإنسان الفاعل فيه»[2]،وهكذا أصبح نظم"**القصيدة النسوية**"محاولة لتجاوز المألوف،وتحولاً مستمراً للبحث عن بريق أمل للخلاص من سياسة التهميش،والتشبث بكلّ معنى يوحي بالأمل لإخراج الإبداع الشعري النسوي من حالات الحصار،وسياسة التنكيل والانتهاكات الذكورية المشروعة،باسم الشرعية الشعرية.

حقاً لقد شهد الشعر النسوي المعاصر العديد من انعكاسات الإحباط السياسي الذّي أظهر جيلا من الشاعرات يبحثّن عن مفهوم جديد "للذات/ للوطن/للوجدان"، وهذا ما فتح الباب لسدّ الفراغ الفكري أمام عدد كبير من نخبة الشاعرات ممّن تعاطين الثقافة عامة والأدب خاصة، من خلال الإنضمام إلى تيارات أدبية وجدن فيها حاجتهنّ النفسية،وتلك التيارات الأدبية،نجد منها الرومانسية، والتي تمثل حداثة العصر حينها،والبديل المتوفر لهنّ على الساحة الأدبية،« فيعبر الشاعر عما في نفسه من صراع داخلي سواء كان التعبير عن حالة من حالات نفسه أم عن موقف إنساني عام ،يمثله معتمدا على اللغة التي تصقل ما بداخله» [3] من خلال ما تنشره قرائح الشاعرات، ويصل إلى القارئ مشفرا وسط هيمنة الإستيلاب الذكوري، والعوز المادي الذي تحكّم بمصير الإبداع النسوي، ما جعل المرأة المبدعة تبحث عن مخرج آخر لها، فكانت الصالونات الأدبية خير مكان تمارس فيه إبداعها مع بنات جنسها بكل حرية، كما أنّها لا تكلّف إلاّ القليل، وهي تقدم لهنّ قراءة

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي،دراسات نقدية،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1 ،1997،ص131.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، د.ط، 1979، ص، 30 .

[3] رابح طبجون، تجليات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، مجلة البحوث والدراسات،ع06، 2008، جامعة وادي سوف، ص90.

مجانية داخل أعمدة الصحف المحلية، إذ يمررن من خلالها خطابا مشفرا يبحث لنفسه عن التأسيس،والمساهمة الثقافية النسوية مع الإبداع الذكوري جنبا إلى جنب.

فنتج عن هذا« الميل بل الجنوح إلى خلق نوع جديد من العطاء الفني تظهر فيه الأمة أنّها بدأت تستعيد نشاطها وحريتها(...) وما هذا العطاء الفني المتجدد إلاّ ثمرة من ثمار الثورة، والتمرد على الواقع المرير،والبوح بالمعاناة التي يحياها الشاعر،وترجمة لنوازع نفسية داخلية تميل إلى الرفض وتنتزع إلى العطاء المتجدد»[1]،لقد كانت التضحيات التي قدمتها المرأة الشاعرة في عقود زمنية ماضية،نجد قد كلفتها غاليا،ومن الضروري لها أن يبقَ شعرها محايدا حتى ينقل لنا وقائع مشاهدها النفسية بأمانة وموضوعية،ولهذا نجد أنّ« الأديب مطالب بإبراز حياة مجتمعه وشؤون عصره» [2] كما هي لاكما يجب أن تكون في متخيله الشعري.

وعليه تتجلى كتابة الشعر النسوي المعاصر من خلال حالات العديد من النماذج النسوية التي عايشت موقف المجتمع من إبداعها،أوعبّرت عن قضية شعرها من باب التعليق والتأويل،وهكذا كان الشاعر العربي المعاصر يصول ويجول في تبرير واقع المرأة المبدعة بين التفسير السياسي،والاجتماعي والديني والثقافي ليصل إلى أنّ« الشاعر ينطلق من عالمه ومجتمعه بصفة أخص ومن ذاته كأقرب منهل في محاولة لإحتواء الذات والعالم بسلاح الخيال والإحساس» [3]،وفي هذا الصدد كانت الشاعرة ونظمها جنبا إلى جنب يمارسان تحليل صور واقعهنَ،من خلال التعبير الأمين عن عوالم ذلك الواقع فالشعرالنسوي المعاصر بات على المحك« إمّا تكون له السيادة»[4] للإنطلاق نحو عوالم أنثوية أكثر إبانة،أو أن يبقى رهين الإستيلاب والمعاناة الذي قوضته زمنا،ومن هنا كان لابدّ للشاعرات المعاصرات من صوت يدافعنَ به عن بنات جلدتهنَ كنوع من المركزية الإبداعية على إعتبار أنّ المرأة هي الشخص الأكثر معرفة ممن يعبّر عن ذاتها، حيث

---

[1] مجموعة من الكاتبات والكتاب،الكتابةالنسائية(محكي الأنا،محكي الحياة)،اتحاد كتاب المغرب،المغرب،ط1، 2007، ص07.

[2] عمارين زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية،الجزائر،ط1 ،1991،ص103.

[3] رابح طبجون، تجليات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، ص90.

[4] مجموعة من الأساتذة، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لـ"عبد الله حمادي"،منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة،ط1 ،2001،ص36 .

ظهر في شعرها« طابع الإلتزام المقاوم الذي يتوخى الوصول إلى الجماهير» [1] كمشروع مقاومة،وتمرد من طراز خاص يحمل خطابا نسويا إجناسيا من نوع خاص.

وكمحصلة للغة الشعر النسوي المعاصر ،فقد توزعت دلالاته على ثلاث محطات هي:محورالذات(إمّا ذات أنثوية أوذات جماعية)؛ومحور الهوية" لغة الإنتماء"،ومحور الوجدان"العاطفة"وكانت كلّ شاعرة تفرض الرؤية الخاصة بها، فهي لم تعد« كائنا شفاهياً لا تملك سوى الخطاب الشفوي البسيط الذي ظلّت المرأة محبوسة فيه على مدى قرون من التاريخ والثقافة»[2]،وقد برز دور المرأة العربية المبدعة(شعرا) بعد أن « كانت خارج اللّغة»[3]،فتمكنت من امتلاك أدواتها الفنية وقدراتها التعبيرية، وبالتالي حققت لغة التوازن على مستوى القصيدة النسوية،كما حدث مع "مي زيادة،وفدوى طوقان،ونازك الملائكة" وغيرهنّ من شاعرات الجيل النسوي الأوّل،ولعلّ المثير للاهتمام ماعكسه شعر"مي زيادة"[4] الذي كان « علامة على مرحلة ثقافية متميزة في علاقة الأنثى مع اللّغة»[5] مع بواكير حياتها الأدبية« فهي امرأة ترمز إلى جيل نسوي ظهر مع مطلع القرن العشرين متمثلاً بأعداد من النساء العربيات اللّواتي أخذن بمحاولة الدخول إلى اللّغة،وحاولن أن يتكلمن بلغة لم يكنّ موجودات فيها»[6] أصلا، فقد كانت لغتهنّ الشعرية تميل إلى نزعة سوداوية تصور واقع المرأة العربية المبدعة وسط أزمات النفس،والذات .

---

[1] أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن(1984- 1988)،324.

[2] عبد اللّه محمد الغذامي، المرأة واللّغة،ص128.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] مي زيادة: ولدت في الناصرة عام 1886م ،بفلسطين،حيث تلقت دراستها الابتدائية في الناصرة, والثانوية في عينطورة بلبنان.،وفي العام 1907م، انتقلت ميّ مع أسرتها للإقامة في القاهرة، وهناك عملت بتدريس اللغتين الفرنسية والإنكليزية,وتابعت دراستها للألمانية والإسبانية والإيطالية،وفي الوقت ذاته ,عكفت على إتقان اللغة العربية وتجويد التعبير بها،وفيما بعد, تابعت ميّ دراسات في الأدب العربي والتاريخ الإسلامي والفلسفة في جامعة القاهرة،خالطت ميّ الكتاب والصحفيين,وأخذ نجمها يتألق كاتبة مقال اجتماعي وأدبي ونقدي, وباحثة وخطيبة. وأسست ميّ ندوة أسبوعية عرفت باسم (ندوة الثلاثاء),جمعت فيها - لعشرين عامًا- صفوة من كتاب العصر توفيت عام (1941م)،تاركة العديد من المؤلفات،منها:(باحثة البادية1920م/المساواة1923م/الصحائف1942م)،موقع الموسوعة العالمية للشعر العربي، www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1195 22/01/2011

[5] عبد اللّه محمد الغذّامي، المرأة واللّغة،ص128.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أمّا الشاعرة العراقية« نازك الملائكة»[1]،فقد كانت بحق شاعرة بكّاءة لا تكف عن رثاء ذاتها و« تأتي اللّغة لتكون أداة لهذه الهستيريا ومادة للجنون»[2]،خاصة بعد أن توفيت والدتها و« مثلما كان وجود الخنساء في اللّغة ليس سوى احتفالا بالحزن وحياة الألم»[3]، تحولت" نازك الملائكة إلى خنساء معاصرة جديدة لاتعرف سوى لغة الحزن والكآبة التي طغت على جميع لغتها الشعرية« وهذا الحزن ليس مجرد تاريخ لحوادث الحياة وظروفها ولكنه عمق ثقافي ونفسي»[4]،ويتفق هذا الجانب النفسي مع شخصيتها المجروحة وسط تراكمات **ثقافية/ تاريخية/اجتماعية** جعلتها في بحث دائم عن ذاتها .

ولعلّ شعر"نازك الملائكة" يكشف عن عمق العلاقة بين الجانب الفلسفي والحسّ النسوي المأساوي في شعرها،« فلم يكن الإكتئاب مجرد حلية تتحلى بها الكتابة النسائية، لقد كان نتيجة»[5]،وشعرها بذلك يرشدنا إلى تصوير حالة المرأة المبدعة النفسية،ونظرتها للحياة،« وفي حادثة المرأة والكتابة تقع المرأة الكاتبة في هذه الهوّة العميقة الممتدة مابين الهوية المكتسبة والهوية المفقودة»[6] فلم تنتج سوى قصائد تراجيدية « مليئة بالتعبير عن الإكتئاب والألم والحيرة التي تعانيها كامرأة تجاه الحياة»[7]، ومع ذلك عرفت بجرأتها التي لاحدود لها في قول الشعر،وتحدي الواقع الذكوري الذي حاول إحباط شاعريتها.

---

[1] نازك الملائكة: ولدت نازك الملائكة في بغداد عام 1923م،وتخرجت في دار المعلمين عام 1944م، وفي عام 1949م تخرجت في معهد الفنون الجميلة "فرع العود"، لم تتوقف في دراستها الأدبية والفنية إلى هذا الحد إذ درست اللغة اللاتينية في جامعة برستن في الولايات المتحدة الأمريكية، كذلك درست اللغة الفرنسية والإنكليزية وأتقنت الأخيرة وترجمت بعض الأعمال الأدبية عنها، وفي عام 1959 عادت إلى بغداد بعد أن قضت عدة سنوات في أمريكا لتتجه إلى انشغالاتها الأدبية في مجالي الشعر والنقد، والتحقت عام 1954 بالبعثة العراقية إلى جامعة وسكونسن لدراسة الأدب المقارن،وقد ساعدتها دراستها هذه المرة للاطلاع على أخصب الآداب العالمية، توفيت سنة2008م،لنازك الملائكة العديد من المجموعات الشعرية والدراسات النقدية منها :(عاشقة الليل 1947م/ شظايا ورماد 1949م، قرار الموجة 1957م/شجرة القمر1968م،...إلخ)،موقع الموسوعة العالمية للشعر العربي،
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=32 22/01/2011

[2] عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللّغة،ص138.

[3] المرجع نفسه،ص139.

[4] المرجع نفسه،ص140.

[5] المرجع نفسه،ص141.

[6] المرجع نفسه،ص141.

[7] ظبية خميس،الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي(دراسة في النقد الأدبي النسوي)،دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997،ص09.

كما نذكر الشاعرة الفلسطينية«فدوى طوقان»[1]،التي تعدّ من بين الشاعرات البارزات بعد نازك الملائكة،وأكثرهن جرأة في التطرق إلى موضوع الحبّ والحرية،فقد« خرجت الشاعرة من شرنقة الذات،والحديث عن المرأة المقموعة،مكبوتة المشاعر في مجتمع شرقي»[2]،حيث تغنت بعلاقتها بالرجل،وقاربت بعض قصائدها اللّغة الشعرية لـ"نزار قباني" في خروجه عن المألوف،فالشاعرة فدوى طوقان تعدّ« من أكبر الشاعرات العربيات اللواتي طورن الشعر العربي المعاصر ونقلنه من دائرة التقليد ورؤية العالم الذكورية إلى مستوى التعبير الشفيف الصادق عن المشاعر الأنثوية»[3]،غير أنها دخلت مرحلة الرثاء بعد موت أخيها "إبراهيم طوقان"الذي كان سندا،وعونا لها،وبعد أن حدثت النكبة الفلسطنية سنة(1984م)،والتي أثّرت عليها كثيرا فجعلتها تتحول إلى شاعرة نادبة لضياع وطنها،فكانت بذلك« ابنة الألم المعلن بامتياز،وقد عبّرت عن ذلك عبر دواوينها الشعرية ومذكراتها الخاصة»[4]،فواقع المرأة لم يكن مرضيا،لكونها كانت تجتر آلامها بصمت دون وجود من يأخذ بيدها،وهذه الصورة قد أرّقت الشاعرة فدوى طوقان« من خلال روحها الشاعرة ونفسها الثائرة على كلّ مايشكل قيدا لحريتها وحرية بنات جنسها،وعبرت عن ذلك شعرا»[5] بكل طاقاتها الابداعية التعبيرية.

---

[1] فدوى طوقان: ولدت فدوى طوقان في نابلس عام1917م لأسرة عريقة وغنية ذات نفوذ اقتصادي وسياسي اعتبرت مشاركة المرأة في الحياة العامة أمرًا غير مستحبّ, فلم تستطع شاعرتنا إكمال دراستها, واضطرت إلى الاعتماد على نفسها في تثقيف ذاتها،وقد شكلت علاقتها بشقيقها الشاعر إبراهيم علامة فارقة في حياتها, إذ تمكن من دفع شقيقته إلى فضاء الشعر, فاستطاعت أن تشارك فيها بنشر قصائدها في الصحف المصرية والعراقية واللبنانية وهو ما لفت إليها الأنظار في نهاية ثلاثينيات القرن الماضي ومطلع الأربعينيات،موت شقيقها إبراهيم ثم والدها ثم نكبة 1948,جعلها تشارك من بعيد في خضم الحياة السياسية في الخمسينيات, كانت النقلة المهمة في حياة فدوى هي رحلتها إلى لندن في بداية الستينيات من القرن الماضي, والتي دامت سنتين, فقد فتحت أمامها آفاقًا معرفية وجمالية وإنسانية, وجعلتها على تماسٍّ مع منجزات الحضارة الأوروبيّة،،وبعد نكسة 1967م،خرجت الشاعرة لخوض الحياة اليومية الصاخبة بتفاصيلها على مدى خمسين عامًا,توفيت الشاعرة سنة(2003م)،بعدما تركت "فدوى طوقان" ثمانية دواوين شعرية،منها:(وحدي مع الأيام)،(أعطنا حبًا)،(أمام الباب المغلق),(الليل والفرسان),موقع الموسوعة العالمية للشعر العربي،
www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=lsq&shid=127&start=0 22/01/2011

[2] المتوكل طه وآخرون، شاعرا فلسطين إبراهيم وفدوى طوقان، ص152.

[3] المرجع نفسه، ص153.

[4] ظبية خميس،الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي(دراسة في النقد الأدبي النسوي)،09.

[5] المتوكل طه وآخرون، شاعرا فلسطين إبراهيم وفدوى طوقان، ص140.

حقًا حفلت فترة الستينيات حتى نهاية التسعينيات من القرن العشرين بالكثير من الأسماء النسوية الشعرية التي دونت أسماؤهنّ في سجل الإبداع،ولكن منتجهنّ الشعري لم يكن بالمستوى المكافئ لمنتج الرجل من حيث الكم، ومع ذلك « فإنّ كتابة المرأة جاءت كطارىء لغوي وكحدث جديد على ثقافة قد ترسخت تقاليدها وأعرافها حسب قواعد الدخولة»[1]،فخلفت بذلك مشهدا أدبيا يوازي ماهو حاضر عند الشعراء الرجال،في ظلّ الحصار الذي فرض عليهنّ زمنا على أساس القوامة اللّغوية من جهة،ومن جهة أخرى خضوع الإبداع النسوي لسلطة الأعراف الاجتماعية والتقاليد التي كانت تقف لها بالمرصاد« فراحت المرأة تستنبت موقعًا- أومواقع- للأنوثة في ذاكرة اللّغة وفي ذاكرة اللتاريخ والثقافة»[2] غير أنّ الجديد في تلك الفترة انقطاع الشعر النسوي عن صوت "الرثاء" الغيري إلى "الرثاء" الذاتي،وولوج معظم شعرها للتعبير عن مستويات وجدانها بلغة شعرية تبرز هوية المرأة، وتترجم إبداعها الشعر، وبما أنّ « للغة مكانة ذات أهمية قصوى في حياة الفرد الإجتماعية وفي سلوكاته وطريقة تفكيره وحتى في أحاسيسه» [3] جاءت الكتابات النسوية الشعرية ترجمانا صادقا، وناطقا عن كلّ القضايا الذاتية والاجتماعية، والقومية التي كانت تحيط بحياة الشاعرات العربيات.

وبعد شيوع القصيدة الحرة النسوية وركوب أغلبية الشاعرات موجة الحداثة،التي بدأ معها الإبداع النسوي العربي مرحلة شعرية جديدة ،كسرت العديد من المبدعات العربيات من خلالها أفق توقع الرجل العربي،فقد « راحت تحتال لكسر الطوق الذكوري المضروب على اللّغة»[4] بعد أن كانت موضوعا متداولا،أصبحت ذاتا شاعرة تجيد لغة الإبداع،حيث أنّ« موضوع الذات المنقسمة والمنشقة،والتوق إلى الإكتمال ينبوع مهم للإبداع الأنثوي الذي يسيطر على روح الشاعرة الحديثة»[5]،فكان مشروعها الشعري يضاهي صوتها بعد تأنيثها للاخطاب الشعري،وتحوله إلى النموذج الحرّ المفتوح الذي« يختلف من حيث البناء

---

[1] عبد اللّه محمد الغذامي، المرأة واللّغة،ص208.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] نعيمة هدي المدغري،النقد النّسوي والسّؤال السوسيو لغوي، مجلة فكر،ع5،المغرب،2007،ص23.

[4] عبد اللّه محمد الغذّامي، المرأة واللّغة،ص208.

[5] ظبية خميس،الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي(دراسة في النقد الأدبي النسوي)،18.

الموسيقي والمعنوي»[1]،عن الشعر العربي العمودي،وبالتالي فرضت ذاتها كمبدعة في فترة كانت مسألة تخطي عتبة فنّ الرثاء يُعدّ مجالاً محرما عليها.

وعموما تبقى القصيدة النسوية نقطة انطلاق حقيقية نحو تأسيس شرعية النص الإبداعي النسوي كمنافس حقيقي للنص الشعري الذكوري،الذي كان مسيطرا على الذات الإبداعية أمدا طويلا خاصة في العصور الأدبية الماضية،حيث« بدت لنا الذات الأنثويّة المترجمة لذاتها وهي تجاهد وتجهد من أجل سماع صوتها وإسماعها الآخر»[2]،وهكذا استمر النص الشعري النسوي بالبحث عن هويته،وشرعية وجوده في عالم ذكوري يضمر له العداوة الإبدعية تاريخيا،ثم إنّ الحصار الإجتماعي، واللّغوي قد « كرّس إذن تقوقع الأنثى في الأطر الإجتماعية الماقبلية المرسومة لوعيها بذاتها وبالعالم،وصادر إرادتها في التطلّع المشروع إلى تغيير مجرى حياتها فضلا عن حجبه لصورتها »[3] الواقعية الحقة.

وهذا الأمر قد زاد في إصرار المرأة المبدعة في تخطي كلّ الصعاب ومحاربة الظروف التي أحاطت بها،وبكيانها الشعري الذي تمركزت جميع أحاسيسها حوله،للكشف عن آهاتها،ونقل تجربتها الفتية للآخرالذي كان يحتقرها،ويعدّها كيانا تابعا لكلّ تجاربه ومنتوجه الأدبي،وهي التي« لم تتعود على تكلّم ذاتها وابتداع لغتها التي ترسم جغرافية كيانها الأعمق،لقد كانت تتكلّم دائما بالتبعية وتتملّى صورتها في مرآة الآخر(...)الذي يستعمرها ويدجّنها ويصنع لها صورتها الموهومة»[4]،وقد كانت الإرادة النسوية في هذا كلّه قد صنعت لها لغة خاصة تلجأ إليها لتحقق من خلالها سيمفونية شعرية تبرز حال المبدعة العربية بشكل أكثر خصوصية لوضعها« الخاص سواء أكانت في مجتمع منعزل أم في مجتمع منفتح،وأنّها ذات طبيعة سيكولوجية خاصة لايمكن أن تتطابق مع البنية النفسية للرجل »[5]،مما يحتمّ عليها أن تخلق لنفسها لغة/ تصور/ نسوي خاص.

---

[1] حسن عبد الجليل، اللّغة العربية بين الأصالة والمعاصرة(خصائصها ودورها الحضاري وانتصارها)،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر، ط1،2007، ص211.

[2] جليلة الطريطر، كتاب الهوية الأنثوية في السيرة الذاتية العربية الحديثة، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص12.

[4] المرجع نفسه، ص13.

[5] أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية، ص36.

وعليه نجد أنّ المرأة العربية قد خاضت صراعا مريرا من أجل تحقيق ذاتها على مستوى العديد من المنابر التي اعتبرتها مسلكا لتحقيق طموحاتها في المساواة اللّغوية بينها،وبين الرجل الذي اضطهدها تاريخيا، وجعلها ذاتا مهمشة،تستقبل كلّ مايقدم لها دون احتجاج،وكأنّها في غيبوبة من العبودية قد فرضت عليها أثناء الفترة البطرياركية[1]،وهذا ما عجّل بضرورة التغيير لوضعية المرأة،حيث« ظهرت أصوات نسائية في الغرب،قبيل ظهور حركة "النسائية"،اتخذت الأدب شكلا معبّرا عن الحقوق الضائعة،لاسيما حق الأمومة،وقد أظهرت المرأة في شعرها في تلك المرحلة،وعيا لقدراتها الفكرية،التي لاتختلف عن الرجل،ولكنّ التهميش أدّى إلى تراجع إثباتها لذاتها»[2] المبدعة.

إنّ اختيار المرأة العربية للكتابة الشعرية يعني رغبتها في أن تكون، موجودة،كذات فاعلة داخل المجتمع العربي،وأن تحضر بالفعل وبالقوة،وتحقق ما يمكن اعتباره تخطيا لوضعها الحالي المتردي؛والأنثى في هذه الحال «لاتقدم ثقافتها الخاصة ولا لغتها الذاتية،ولكنها تخطف سلاح الرجل وأدواته وتصوبها نحوه لتهدم صنم الفحولة من عليائه»[3]،وهكذا دواليك أصبحت الكتابة النسوية نوعاً من الخلاص،والتحرر من كلّ أشكال التبعية الفكرية،و وأصبح الاستمرار فيها« خروج وانتقال من الذات المضافة إلى الذات المضاف إليها»[4]،وهذا ماساهم في توسيع دائرة الخلاص الإبداعي، فالمبدعة عن طريق الكتابة الإبداعية تشرّع لوجودها،وتنهض من كلّ الأزمات التي باتت تحاصرها.

والكتابة النسوية قد أسست لوجودها الفني،والجمالي في عقول المجتمع العربي تدريجيا،بعدما رفض تواجدها الفعلي داخل نطاق الإبداع الشعري بشكل خاص، فكانت محاولاتها في الكرّ والفرّ مع الرجل المبدع قد منيت بالنجاح الذي وطدّ علاقتها بالإبداع وجعلها تعبر عن وجودها بكلّ حرية دون تبعية،أوسيطرة ذكورية،إذا« أخذت بمهمة تفكيك الفحولة وتكسيرها»[5]، بشكل تدريجي يضمن لها التواجد في ساحة الإبداع الأدبي رسميا.

---

(1) البطريركية أو الأبوية patriarcal: تعني سيطرة الأب وسطلة الرجل على المرأة،[كتاب نعيمة هدى المدغري،النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص231].

(2) فاطمة حسين العفيف،الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة، وسعاد الصبّاح، ونبيلة الخطيب) نماذج، ص38.

(3) عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللّغة،ص95.

(4) المرجع نفسه،ص132.

(5) المرجع نفسه، ص181.

2.2.1.الأدب النسوي من حركات التحرر إلى إشكالية المصطلح :

تتبعت الدّراسة تاريخ مصطلح(الأدب النسوي/النسائي/الأنثوي) كما جاء في معجم مصطلحات"محمد عناني" من خلال ماتوصلت إليه الباحثة الأمريكية « **مووي توريل**» [1] وذلك في تحديدها لمصطلح الحركة النسائية،حيث أشارت إلى أنّه ينطوي على ثلاث مصطلحات أساسية هي:« الحركة النسائية feminism،باعتبارها موقفا سياسيا،والأنوثة femalensss وهي مسألة بيولوجية،والنسائية feminity أوالنسوية،وهي مجموعة من الخصائص التي تحددها الثقافة»[2]،وعليه فقد صاحب هذا المصطلح« جدل حول مضمون هذه التسمية/الظاهرة التي تتضمن إشكالية تصنيف الأدب على أساس الإختلاف الجنسي»[3]،فهو نتاج نقدي مستورد من الثقافة الغربية شهد،« كلّ التضمينات النضالية والحقوقية والشعارتية للحركات النسوية لما بعد الثورة الثقافية الفرنسية لسنة1968م»[4]،إذ ترعرع فيها ثم انتقل إلى الكتابة النقدية العربية لينموَ فيها شأنه في ذلك شأن قضايا نقدية كثيرة كان لعملية المثاقفة الدور الأكبر في سرعة انتشارها،والأخذ بها، ولاسيما مصطلح (الأدب النسوي) الذي نجده انطوى على عدّة تأويلات،وتفسيرات.

ترى المبدعات العربيات أنّ هذا المصطلح صناعة ذكورية،ويدخل ضمْن دائرة المحظورات من أجل تكبيل حرية فكر المرأة العربية المبدعة« وعليه لابدّ من التفكير في إيجاد مبررات كافية ومقنعة،لتأكيد خصوصية الخطاب الذي تكتبه المرأة ,والخطورة في ذلك هي أنّ الأعراف والقيم الأدبية، تتشكل بواسطة الرجال وذلك لايسمح بظهور خطاب نسائي،يستجيب للطبيعة النسوية، كهوية جنسانية تعني مفهوما ثقافيا مكتسبا» [5]،ومع ذلك فقد وجد أرضا خصبة ينمو فيها بعد أن نافست المرأة الرجل في جميع المجالات

---

[1] مووي توريل:هي ناقدة نسوية أمريكية من أصل نرويجي،تعيش بأكسفورد من مؤلفاتها:"النظرية الأدبية النسوية" لندن1985م،و"القارىء النسوي(دراسة في الجندر،سياسات النقد الأدبي"(لندن1989م)،وكتاب"قارىء كريستفيا" (أكسفورد1986م) و"الفكر النسوي الفرنسي"(أكسفورد1987م) وكتاب"سيمون دوبوفوار:نزاع مثقفة"(1985م)،[كتاب نعيمة هدى المدغري،النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص237].

[2] فاطمة حسين العفيف،الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح، ونبيلة الخطيب) نماذج،ص15.

[3] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية / بلاغة الإختلاف)،ص75.

[4] عبد النور إدريس،النقد الأدبي النسائي والنوع الإجتماعي (الجندر) تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الإختلاف،مكناس،المغرب،ط1، 2011،ص20.

[5] حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الإختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، ملتقى الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، منشورات المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الإجتماعية والثقافية،الجزائر،2010، ص34.

وعلى رأسها مجال الثقافة والأدب فحققت بذلك حضوراً كميا وكيفيا في عالم الإبداع، لذا فمن الطبيعي أن نجد المرأة العربية الشاعرة تقف في وجه تأصيل مصطلح (الأدب النسوي) لإحساسها بأنّ هذا المصطلح سيلعب دوراً هاما في إعلاء قيمة الأعمال النسائية التي كانت توضع في الدرجة الثانية من الإبداع،« فمصطلح الأدب النسائي يتأرجح مابين مؤيّد ومعارض وفيما بينهما تتولد أشكال التطرف،وتلون هذا التطرف بعدة ألوان: فيبدأ من ناقدة أوكاتبة تدافع عن الأدب النسائي باعتباره يقدم صورة عادلة للمرأة وينتهي بناقد ينفي وجود الأدب النسائي أصلا» [1]، ويتنكر له من كلّ النواحي.

ففي أوروبا، وخاصة في فرنسا،والولايات المتحدة الأمريكية نجد أنّ الكتابة النسائية قد وجدت ظالتها على يد نساء أديبات،وباحثات أكاديميات متخصصات في الشأن النسائي،فكانت الكتابة الإبداعية متنفسهنّ الوحيد،حيث شاركن في مختلف الحركات النسائية الناشطة على الساحة الإجتماعية والسياسية،« فقد دشنت النسوية في الغرب المطالبة بالمساواة في الحقوق،انطلاقا من المطالبة بحق الاقتراع لأواخر القرن التاسع عشر،ثم الكفاح من أجل المساواة مع الرجال في جميع الميادين،إذ كان كتاب "الجنس الثاني" ليسمون دوبوفوار بياناً عاما ،ثم جاءت المرحلة الثالثة من نهضة النساء في نهاية ستينيات القرن العشرين التي طالبت بحق الهوية،وإنقاذ المرأة من قوالب التهميش والدونية»[2]،والتي جعلت المرأة ،من ذات مهانة إلى إنسانة تستحق الإهتمام.

وعليه فقد ساهمن في طرح مختلف الهموم الإجتماعية،والإنشغالات الثقافية التي باتت تهم كيان المرأة كإنسانية فاعلة في المجتمع،وهذا ماعكسته« المرحلة الممتدة مابين سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين حضورا ثقافيا وفكريا متميزا انتقل من مرحلة التنديد بالنظام الأبوي السلطوي إلى مرحلة تحليل التفاصيل، وصيغ الحضور الثقافي والفكري النسائي عن طريق طرح تصوراتهن للاختلاف على مستوى التحليل النفسي واللغوي»[3] وإحساسها المتواصل بضرورة النظال الجماعي خاصة بعد أنّ مهد النقد النسائي لنظرية متميزة في الكتابة النسائية المختلفة عن كتابة الرجال،تلك« الثقافة الأبوية التي هيمنت

---

[1] شيرين أبو النجا، عاطفة الإختلاف(قراءة في كتابات نسوية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط1 ،1998،ص11.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص14.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أزيد من ثلاث أو أربع آلاف سنة في معظم أنحاء العالم وتميزت بتبعية المرأة،التي ظلت انعداما وصمتا وحالة جزئية أوثانوية مقارنة مع وضع المذكر»[1]،وهذا ما مسّ، وتجسد في جلّ الكتابات النسائية الغربية،والعربية معا،وهذا ما حاولت النظال من أجله العديد من الحركات النسوية الغربية، والعربية عبر أرجاء مختلفة من العالم.

*** - أوّلا- الحركة النسوية الغربية:**

يمكن التأريخ فعليا لبدايات الحركة النسوية الغربية في حدود القرن التاسع عشر،« حيث كرّست النساء جهودهنّ للدفاع عن حقوقهنّ القانونية،من أجل مساواتهن بالرجل»[2] فقد كانت البدايات تحمل بشائر التغيير،والطموح لنيل جميع النساء حقوقهنّ المسلوبة تاريخيا،فقد تصاعدت مطالبات المرأة من أجل المساواة، واستمرّ هذا النضال النسوي« حتى القرن العشرين لتبدأ مرحلة اكتشاف الذات، وتأكيد اختلافها عن المفهوم التقليدي للأنوثة»[3] الذي ساد وقتا طويلا.

حيث بدأت النساء في الغرب بالمطالبة بحقوقهنّ المهضومة،فقد« حظين بحق الإنتخاب،وظهرت مفكرات وأديبات وكاتبات،طالبن بمساواة النساء قانونيا وسياسيا بالرجال»[4]،ولعلّ أوّل حركة للمنظمات النسائية في تلك الفترة عرفت باسم (feminism) وهي حركة« تدعو لضرورة تغيير دور المرأة في المجتمع بحيث يصبح للرجال والنساء حقوق وفرص متساوية »[5] يحصلن عليها إراديا « وبهذا أصبح المؤنث في الوقت الذي بدأت فيه المرأة تعي وضعيتها المزرية،موضوع بحث، وميدانا للدراسة انطلاقا من الجذور التاريخية،والدينامية الإجتماعية(...) لعدم المساواة،ورفض الدونية البيولوجية،لفهم المنطق الذي يرتكز عليه التفوق الذكوري»[6]،الرافض لجميع حقوقها المشروعة كحق التنظيم

---

(1) نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص47.

(2) المرجع نفسه ،ص21، 22.

(3) المرجع نفسه ،ص22.

(4) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية،منشورات الإختلاف،الجزائر،ط1، 2009،ص11.

(5) علي عيسى عبد الرحمن، عولمة المرأة الجذور التاريخية والأدوات المعاصرة،
http://www.fikrislamy.net/details.php?rsnType=1&id=5 11/07/ 2011

(6) نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص47.

والإبداع الأدبي،والنشر،ممّا جعل « خصوصية الصوت النسائي قادمة في هذه الحركة الأدبية من ماضيها الثقافي والإجتماعي»[1] المتأزم عبر سيرورته التاريخية.

هـذا وقـد« هـدأت الحركـة النسـائية نوعـا مـا بعـد الحصـول علـى حـقّ الإنتخـاب عـام(1918) فـي بريطانيـا و(1920) فـي الولايـات المتحـدة الأمريكيـة»[2]،كمـا تأسـس الإتحاد النسائي البريطاني الذي ركّز« في معظم أطروحاته على قضايا متصلة بالعائلة والقضـــايا العامـــة والفضـــاء الشخصـــي أكثـــر مـــن المواضـــيع المتصـــلة بالمخيلـــة أو الإختلاف،(...) وقد شكلت الأبحاث التي صدرت عن Brimingham Center for cultural Studues الرؤية الأساسية للتيار البريطاني» [3]،والتي كان لها دور كبير في الدعوة من أجل المساواة والدفاع عن حقوق المرأة البريطانية كمبدعة، وعاملة مع رجل لم ينصفها،« حيث كتبت المبدعات لإقناع الرجال بكفاءتهنّ، وضمن تقاليد محددة داخل بريطانيا، وقد كثرت في هذه الفترة الأسماء المستعارة للكاتبات والتي توارت خلف أقنعة أسماء ذكورية مثل George Elliotte وغيرها»[4]،حيث صدرت العديد من الكتابات النسوية الإبداعية،والنقدية التي تعرضت لمعاناه المرأة،وماتتعرض له من مشاكل يومية خاصة في مرحلة،« الأنثوية Feministe والتي امتدت من 1880إلى1920 مع تطور المشـــاركة السياســـية والإجتماعيـــة للمـــرأة الأوروبيـــة فقـــد تطـــور الأدب الـــذي تكتبـــة النساء»[5]،فيما كان الإبداع النسوي في بريطانيا وكامل أوروبا يشق هدفه بصعوبة كبيرة وقد« التفتت المبدعات إلى الخبرة النسائية الخاصة في الحياة كمصدر للفنّ كما ربطن بين التحليل التحرري للثقافة مع أشكال وتقنيات الأدب وتعد كل من الكاتبات Virginia Woolf وDorthy Richardson نماذج قوية لهذه البدايات » [6] الموفقة إلى حدّ ما.

وما لبثت الحركة النسوية أن هدأت في الغرب بعد تحصيل المرأة لحقها في الانتخاب حتى« تأججت من جديد خلال ستينيات القرن العشرين حيث ظهر تياران

---

[1] ظبية خميس،الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي(دراسة في النقد الأدبي النسوي)، ص17.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص22.

[3] ظبية خميس،الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي(دراسة في النقد الأدبي النسوي)،ص34.

[4] المرجع نفسه،ص36.

[5] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فكريان نسويان كقوة سياسية هامة في العالم الغربي، الأول أنجلو-أمريكي والثاني فرنسي،وقد اعتمد كلّ منهما كأساس لانطلاقه مفاهيم الحركة النسائية التحريرية كمفهوم"الإختلاف"و"النسوية"...»[1]،وقد سعت الحركات النسوية الغربية إلى مواجهة الأيديولوجيا(البطريركية) التي أجهزت على الإبداع النسوي،لكونها« تنتظم بطريقة تهيء هيمنة الرجل ودونية المرأة في كافة مناحي الحياة»[2] من أجل خلق وجه آخر يساير القوالب الإبداعية الذكورية على أساس ما يملكه من مقومات السيطرة،في حين كان ينظر للمرأة بمنظار فيه الكثير من الإنتقاص لكيانها الإنساني.

أ-الحركة النسوية الفرنسية:

منذ فجر تاريخ الحضارة اليونانية،والجدل بقي قائما حول قضية المرأة،وطبيعتها البشرية،والنفسية،ودورها داخل طبقات المجتمع،وقد احتدم الصراع خاصة بعد أن« كتب الشاعر الكوميدي أرستوفانيس(445-338ق.م) مسرحيته الشهيرة(براكساغورا)أوبرلمان النساء،والجدل قائم بين الأدباء والدارسين حول طبيعة الأدب النسائي»[3]،الذي ينبغي أن تكتبه المرأة،وأن تعبر عنه،ولماجاء عصر الإمبرطورية الرومانية انكمش دورها،وتجرعت أشدّ صنوف الظلم والقهر،والامتهان حتى فترة القرون الوسطى،التي اعتبرت أدب المرأة في ذلك الوقت « عبارة عن تنفيس داخلي تأخذ فيه المرأة ريشتها لتعبر كاريكاتوريا عن سلوكيات الزوج والحبيب والإنخراط في المناقشة حول المساواة الجنسية»[4]،ولمّا جاء عصر النهضة أحرزت المرأة الفرنسية قفزة إيجابية في قريحة الكتابة لديها،وكانت« هذه المرحلة عصرا ذهبيا للشعر النسائي بامتياز ظهرت فيه مارغريت دي نافار(1492-1549) التي أعطت المثال مثل كريستين دي بيسان،لعبقرية نادرة كمسرحية وكشاعرة أسطورية»[5]،والتي كانت بمثابة الانفجار البركاني الهائل الذي أفرز صلابة أنثوية لم تعرفها نساء أوروبا من قبل« ويشكل تاريخ1690 دلالة خاصة في تاريخ أدب النساء

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص22.

[2] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية،ص51.

[3] إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية،دار ورد الإردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007،ص03.

[4] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية(حفرية في الأنساق الدالة.. الأنوثة.. الجسد.. الهوية)، مكتبة ورقة سجلماسة، المغرب،ط1، 2004، ص91.

[5] المرجع نفسه ، ص93.

بفرنسا وذلك مع(ماري كاترين أولنوي)1650-1705،والتي كانت بعد معاناتها الإجتماعية والسياسية وبعد صدور حكم الإعفاء عنها من طرف المحكمة الفرنسية ،قامت بتنشيط صالون أدبي معاصر ابتداء من سنة1685» [1]،أمّا على صعيد العمل،فقد فتح باب العمل أمام نساء الطبقة الدنيا كيد عاملة رخيصة،إلاّ أنّ« الرجال قد انتهكوا المساواة في الحقوق،بحرمانهم بكلّ طمأنينة وهدوء بال،نصف النوع البشري من حقّ المشاركة في رسم القوانين »[2]،حيث كانت المرأة قابعة في المصانع والمهن اليدوية تمارس جميع الأعمال الحقيرة،حدّ الموت بلا إنسانية من طرف الرجل،ناهيك عن غياب الاهتمام بتعليمها أوحماية حقوقها،« فكان لابدّ من انتظار الثورة الفرنسية،حتى ترتسم المعالم الأولى لبداية الحركة » ومع اندلاع الثورة الفرنسية بدأت أول حركة تنادي بإعطاء المرأة حقوقها،حيث خاضت« "أوليمب دو غوج"،وهي ممثلة، امرأة طموح(...) قادت نضالا لاهوادة فيه بالكلام وبريشة سكرتيراتها،اللائي وضعن بإملائها"إعلان حقوق المرأة والمواطنة" »[3]،و مع ذلك فهذا الأمر كان سببا مباشرا، جعلها تدفع « ضريبة الأنوثة،دون أن يكون لها حق مناقشته»[4]،حيث تم إعدامها سنة1793م بعد الثورة الفرنسية.

ثم بعد ذلك برزت قضية حقوق المرأة على السطح، حتى بين العديد من الرجال الأوروبيين المساندين لقضيتها،مما أتاح« للنساء فرصة التعبير عن أنفسهنّ وإحراز بعض الإنتصارات » [5]،ومع ذلك كان « القرن التاسع عشر الأشدّ قتلا للنساء،فمن تمكن منهنّ من رفع الصوت،كتبن مؤلفات يشكلّ عنوانها نفسه صرخة ألم وغضب،من"هجرة منبوذات"،تأليف فلورنسا تريستان،إلى"ذكريات امرأة ميتة"،تأليف"فكتورين بروشر"» [6] كعناوين استفزازية خاصة في بدايات العشرينيات من القرن الماضي،حيث ظلّت أصوات المدافعين عن حقوق المرأة ترتفع شيئًا فشيئًا،وبعد« الحرب العالمية الأولى استفادت نساء الكلمة من الإنخراط الجماعي للمجتمع لصالح النساء فبرزت كل من ناتالي ساروت

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية(حفريات في الأنساق الدالة.. الأنوثة..الجسد..الهوية)، ص94.

[2] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية،ص64.

[3] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية(حفريات في الأنساق الدالة.. الأنوثة..الجسد..الهوية)، ص94.

[4] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات- المرجعيات- المنهجيات)،ص120.

[5] المرجع نفسه،ص51.

[6] المرجع نفسه،96.

سيمون دي بوفوار حيث شكلت سنة1908م حركة احتجاجية قانون تصويت والذي رفضته الجمعية الفرنسية»[1]،حتى امتدت إليها في القرن العشرين أيادٍ تمكنت من استغلالها سياسيًا و« لقد أحرزت أوكلير نجاحا طيبا في القضية، التي تدافع عنها بالسعي إلى حمل مؤتمر مارسيليا الذي عقده اتحاد حزب العمال الإشتراكيين في فرنسا على اعتماد القرار التالي الذي يتسم بعصرية مثيرة للدهشة:على الرجل والمرأة أن يديروا شؤون هذا المجتمع معا،وأن يتقاسما ممارسة الحقوق ذاتها، في الحياة العامة والخاصة على السواء » [2]،ومع ذلك فالواقع في أوروبا أظهر العديد من الإشكاليات التي واجهت الحركة النسائية في فرنسا وصعبت من دورها،وهذا لكون« صفحاتها من أكثر صفحات تاريخ النسوية مجهولية وخفاء،وهذا مع أنّها توافقت زمنيا،مع حركات تاريخية كبرى، أتاحت للنساء فرصة التعبير عن أنفسهنّ وإحراز بعض الإنتصارت »[3]،ومع ذلك بقيت مطالب المرأة الغربية في أوروبا،وفي فرنسا بشكل خاص تعاني الحصار،والقيد في العديد من القطاعات كالتعليم والصحة الإجتماعية والثقافة والفنّ .

ويعدّ كتاب سيمون دي بوفوار "الجنس الآخر" الذي ظهر سنة 1949م « من أهمّ وأشهر مؤلفاتها داخل فرنسا وخارجها والذي كان المرجع والمعبّر عمّا كتب عن المسألة النسوية لفترة معيّنة،عالجت فيه وشخصت الأوضاع التاريخية والاجتماعية،والنفسية والخضوع الثقافي للمرأة لمجمل هاته الطابوهات الصمّاء»[4]،وعليه فقد واصلت الحركات النسوية الحديثة في فرنسا بروزها،ونضالها ضد ما هو سائد من وضع مهين، وماهو سلطوي،إذ« أصبح النظال الإجتماعي من أهمّ ركائز التغيير في وضعية المرأة، هذا التحول في مسار المرأة الكاتبة»[5]،كان بعد أن أنشأت المرأة العربية لغة وكتابة خاصة بها تحتفي بالمتعدد، والمتحول للوقوف في وجه كلّ نماذج الكتابة الذكورية السلطوية التي مارست لغة الإضطهاد زمنا طويلا ضدّ جميع أصناف الإبداع النسوي.

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية(حفريات في الأنساق الدالة.. الأنوثة..الجسد..الهوية)، ص91.

[2] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية،ص98.

[3] المرجع نفسه،ص91.

[4] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية(حفريات في الأنساق الدالة.. الأنوثة..الجسد..الهوية)، ص97.

[5] المرجع نفسه ،ص102.

حيث كانت بواكير الأعمال النسائية الأولى خاصة الأدبية منها خاضعة للمعايير الجمالية الرجالية في تلك الفترة السائدة،ثم بدأت عملية الخروج عنها تدريجيا ،لتخلق بذلك اختلافا كبيرا بينها وبين كتابة الآخر،حيث أصبح« النص الأدبي عند كريستيفا يعتبر كنسيج لإنتاج مادة اللاشعور التي تعكس شبكة للدلالات المبنية على إرثها الأيديولوجي المشبع بالتقاليد والعادات»[1]،تعبيرا عن نموّ وعي جديد يحاول إيجاد وضعية جديدة مغايرة للهامش الذي وضع فيها المرأة وجها لوجه أمام مركزية الرجل، التي خرقت جميع الأعراف الإنسانية للإعترف بمكانة المرأة ،وبذلك استطاعت المرأة ولوج أبواب التاريخ التي كانت موصدة في وجهها سلفا بواسطة زحزحة الرؤية الأحادية ،من خلال تفعيل الحراك الثقافي، والأدبي ليؤديَ دوره في كشف معاناة وسخط المرأة على وضعها الراهن.

وهذا ماقامت به الكتابة النسوية الفرنسية منذ سبعينيات القرن الماضي حيث انطلقت نحو خلق مراكز جديدة وفاعلة،فـ« النظرية النسوية المابعد بنيوية الفرنسية المعروضة من طرف هلين سيكسو،ولويس إريغاراي، وجوليا كريستيفا مثلا لم يكن لديها شيء تقوله عن كتابة"الجنس الثاني"،فعلى الرغم من كون قراءات رائدات النسوية الفرنسية عكس تأثرهنّ بفكر سيمون دوبوفوار فإنّهنّ يرفضن تماما للمساواة مع الرجل»[2]،وهذا في محاولة صريحة للتحرر من كبح الكتمان وتحقيق زمن أنثوي في ثنايا الكتابة يحتفي بالبوح، حيث كانت كتابتها محاولة جريئة لخلق معايير جديدة في العمل الأدبي مخالفا لما هو سائد وتقديما لهوية مغايرة تؤمن بالاختلاف،وتسعى للقضاء على التمايز المتوارث تدريجيا « فالنسوية الفرنسية تقوم بشكل عام على تمجيد "الأنوثة" و"التعددية" و"الإختلاف" سواء بين المرأة والرجل أو بين المرأة والمرأة،بمعنى أنّ الأنوثة ليست قالبا ينطبق على جميع النساء،وإنما تقوم على أسس كثيرة تعتمد على اختلاف النساء فيما بينهنّ،وتباين تجاربهنّ»[3]،وهذا في حدّ ذاته يمثل نقلة نوعية للتجربة النسوية،بعد أن كان إبداعها يتعرض باستمرار للتشوية على مستوى الذات،والمشاعر النسوية من طرف السلطة الأبوية بشكل عام،فقد انتقل أدب المرأة في النهاية « إلى مرحلة أكثر نضجا عن طريق تأسيس

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية(حفريات في الأنساق الدالة.. الأنوثة..الجسد..الهوية) ، ص105.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص28، 29.

[3] المرجع نفسه،ص31.

مبدأ الهوية الأنثوية،في قراءة النصوص والنزوع نحو إقرار الإختلاف الجنسي كمبدأ تفسيري في النقد النصي والنظرية الأدبية ،وكإطار نقدي لأجل تحليل البنى الإجتماعية والسياسية والتشكيلات الثقافية» [1]،وعلى العموم تمكنت المرأة من كسب صكوك تحررها.

ب- الحركة النسوية الأمريكية:

لقد أخذت الحركة النسوية في الولايات المتحدة طابعا اجتماعيا وسياسيا، مسّت به كلّ الجوانب،حيث« ثارت فيها لأوّل مرة مشكلة حقوق المرأة السياسية، وهي الحركة التي ارتاعت لها أوروبا المحافظة المتمسكة بالتقاليد القديمة» [2]، فسعت إلى تحقيق المساواة للمرأة،« ومع مطلع القرن العشرين كانت بعض الولايات في أمريكا قد منحت النساء حقّ الإنتخاب ثم أخذت الحركة النسائية(...) تغزو دوائر الأعمال المهنية، التي كانت تعدّ من قبل وقفا على الرجال محرمة على النساء» [3]،وقد عدلت الحركة النسوية في مختلف جوانب حياة المرأة الأمريكية وقوانينها،كي تؤثّر بشكل أعمق في حياة المجتمع الأميركي،و« سرعان ماتغلبت النساء على العقبات القائمة في سبيل مساواتهنّ بالرجال في الحقوق القانونية وفي حرية التنقل في المجتمع وانعدام الكلفة والقيود في علاقاتهم الإجتماعية واستقلال المرأة الأمريكية بوجه عام» [4]، وهذا خلال عشرينيات القرن الماضي الذي واجهت فيه المرأة واقعها المرير بكلّ جرأة وحزم من أجل تغييره.

لقد شكلت جموع النساء فرقا موحدة للعمل على تعديل الحقوق المتساوية، حيث كان« التركيز في المرحلة الأولى من الكتابة النسائية الأمريكية الحديثة عن الأدب تركيزا سياسيا في الغالب، متمثلا في كتابات كلّ من كيت ملليت، ماري إلمان، جلرمين جريري،بيتي فريدان، شلميث فايرستن...وغيرهنّ»[5]، وعلى الرغم من هذا التعديل الدستوري المقترح، إلاّ أنه فشل في نهاية المطاف في الحصول على الموافقة في أواخر الستينيات من القرن الماضي،« وهذا ماحدث بالفعل في الولايات المتحدة،حوالي

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية،ص98.

[2] المرجع نفسه،ص161.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص22.

سنة1968م، حيث بدأت الصحف بتعدد أعمال ومطالب حركة تحرر النساء،فنظر إليها البعض على أنها موجة جديدة للنسوية،بينما تحدث آخرون عن التمرد والثورة»[1]،وأصبحت تلك الدعوة نقطة هامّة لتجمّع المجموعات النسائية المتنوعة ولفت الانتباه الوطني للقضية النسوية وهذه الموجة على مايبدو ،وليدة صراع إيديولوجي كان نتيجة« لظروف اقتصادية واجتماعية معينةتجسدت في زوال الإستعمار ونجاح حركات مناهضة التمييز العنصري،واشتداد عود اللّيبرالية الأمريكية» [2]، وهذا ماأدى في النهاية إلى استرجاع المرأة الأمريكية للعديد من حقوقها المفقودة في حلقة التاريخ البشري.

وإذا عدنا إلى تاريخ الحركة النسوية الأمريكة نجدها ضاربة في جذورر التاريخ الأمريكي بداية من منتصف القرن التاسع عشر ،وحين« كانت الحركة النسوية على أشدها، انعقد في أمريكا مؤتمر سينيكا فولز للمرأة،المحاذية لنهر سنيكا في ولاية نيويورك الأمريكية،وهو أوّل مؤتمر لحقوق المرأة بمباردة من الأخوات:سارة غريمكسي مؤلفة كتاب" رسائل عن المساواة النوعية"، ومرغريت فولر مؤلفة كتاب" المرأة في القرن التاسع عشر" ولوكرسيا موت، وإليزابيت كادي سنانتون» [3]،وقد استمرت الحركة النسوية في استخدام كلّ مظاهر الإحتجاج المتاحة لديها،والضغط المتواصل على ساطة الرجل حتى نهاية الستينيات من القرن العشرين أين نالت المرأة جزء من حقوقها المشروعة أمام إصرارها وتقديمها لمختلف التضحيات ثمنا لنصرة قضيتها،وقد كان لـ **بيتي فريدان** [4] تأثيرا كبيراً

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص23.

[2] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية،ص162.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] بيتي فريدان(Betty Friedan):كاتبة أمريكية، وإحدى زعيمات حركة التمركز حول الأنثى في الولايات المتحدة، وُلدت عام 1921م في ولاية إلينوي (الولايات المتحدة الأمريكية)، حيث درست علم النفس بكلية سميث بولاية ماساشوستس (وهي كلية للنساء فقط)،وتخرجت عام 1942م لتستكمل بعدها دراستها العليا في جامعة بيركلي بكاليفورنيا ثم عملت لعدة سنوات محللة نفسية وباحثة،تفرغت بعد زواجها عام 1947م لتربية أبنائها الثلاثة، وفي عام 1963م، نشرت كتابها الشهير السر الأنثوي الذي يُعَدُّ أبرز أدبيات حركة التمركز حول الأنثى في الولايات المتحدة في الستينيات،تُعَدُّ بتي فريدان من أنشط العناصر النسائية الأمريكية في عقدي الستينيات والسبعينيات، حيث أسست المنظمة القومية للنساء (ناو NOW) عام 1966م ورأستها حتى عام 1970م، وهو العام نفسه الذي قادت فيه مظاهرة تضم (50) ألف امرأة للمطالبة بمساواة المرأة في الحقوق والواجبات مع الرجل،كما شاركت في تأسيس المؤتمر السياسي النسائي القومي عام 1971م،وفي تأسيس المجلس العالي للمرأة 1973م،وفي عام 1981م عادت، فنشرت كتاب الطور الثاني الذي غيرت فيه كثيراً من آرائها وهاجمت فيه كثيراً من أفكار التمركز حول الأنثى وانتقدت مفهوم المساواة المطلقة بين الرجل والمرأة .

www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG5/GZ3/BA11/MD10.HTM 22/01/2011

في الوعي بذلك من خلال كتابها« "المرأة المخدوعة" 1963م الذي أحدث ضجة كانت بمثابة صاعقة داخل أمريكا ممزقة من جرّاء إطلاق الحركة السوداء وانتفاضة الجامعات بالإضافة إلى هواجس حرب الفيتنام»[1]،وماصحبه من أحداث خلقت توترا مسّ الصعيد الإجتماعي والسياسي بين الرجل والمرأة على مستوى العلاقات الإنساني، والمتتبع لتاريخ الحركة النسوية الأمريكية«بعد صدور كتاب بيتي فريدن وإنشاء منظمة "NOW"»[2]،يجد تيارين كبيرين يضمان أقطاب الحركة النسوية بشكل تفصيلي ،يبرزهما الجدول الآتي[3]:

اسم التيار الإصلاحي	نوعية النساء المنتسبات تحته وهدفهنّ في الحياة
تيار الإصلاحيات	يضم زوجات يعشن تحت ولاية الزوج و لهن أطفال ويهدفن إلى تغيير أوضاعهنّ.
تيار الوعي السياسي	يضم نساء أصغر وأكثر جذرية، يفهمن أنّ الحرية تتم عن طريق الإستقلال المادي،وهنّ أكثر يقظة على المستوى السياسي،وقد أدركن أنّ الأصلاحات غير كافية،وإنّما ينبغي تغيير عقليات المجتمع ككل عن طريق تدمير الأساطير والمعتقدات غير المجدية.

وداخل هذه التيارات نفسها « ظهرت ثلاث اتجاهات كبرى؛الإتجاه المتأثر بالأعمال المكتوبة من طرف المنظرات أمثال مارجريت ميد، سيمون دوبوفوار،بيتي فريدين،كيت ملليت، وشولاميت فايرستن، واللّواتي ينتسبن" لليسار الفرويدي"،و ماركوز ويلهلمريخ، والماركسيات اللّواتي يفكرن في إنجلز أكثر من ماركس»[4]، والحركة النسوية الأمريكية« المسماة بالنسويات لم تبرز حتى 1969، وهي مكونة أساسا من المنفصلات عن"NOW"، وعن"Read stoking" أي" الجوارب الحمر"،وقد اهتمت بشروط أخذ السلطة، واشترطت في عضواتها قراءة كتاب"سيمون دوبوفوار"و"إليانور فليكسر"،كما

(1) نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص23.

(2) المرجع نفسه، 26.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اعتبرت أنّ السلطة الذكورية هي الشكل الأكثر أقدمية،والأكثر تجذرا من كلّ الأشكال الأخرى للإستغلال والقهر»[1] الإنساني الذي عانت منه المرأة عبر التاريخ الإنساني.

وقد تأججت الحركات النسائية في العالم الغربي « خلال ستينات القرن العشرين حيث ظهر تياران فكريان نسويان كقوة سياسية هامة في العالم الغربي، الأوّل أنجلو-أمريكي والثاني فرنسي وقد اعتمد كل منهما كأساس لإنطلاقة مفاهيم الحركة النسائية التحررية كمفهوم"الإختلاف" و"النسوية"»[2]،وعليه خلال « عام1981 أعلنت شوالتز بيانا أكثر دفاعا في كتابها"النقد النسوي في البرية"،وهو تلميح للعمل التفكيكي السّابق لجيفري هارتمان الأساس،التعددي الإجتماعي الثقافي للنقد النسوي الأمريكي»[3]، حيث تبلورت« مناهج نقدية سعت إلى اختراق حدود النظريات الذكورية التي تبلورت في عصر النهضة والتنوير والحداثة»[4]،والتي كانت مسيطرة على الساحة الثافية حينها.

وقد شهدت الحركة النسائية ردّ فعل عنيف« بالنسبة للنسويات الأمريكيات منذ صدور"الجنس الثاني" ليسمون دوبوفواري الذي نشر بفرنسا سنة 1949، واعتبرنه بمثابة الكتاب المقدس،تماما كما هو الأمر بالنسبة لكتابات إنجاز»[5]، وهذا الأمر أدى إلى رفع« مستوى وعي النساء بالإضافة إلى عملهنّ على ترسيخ مبدأ "الأخوية" "sororite" في مقابل الأخوة»[6] داخل صفوفها فقد كانت النسوية تسعى جاهدة لبسط مشروعها في المساواة ،إلاّ أنّ« نقطة ضعف الحركات النسوية الأمريكية تتجلى في كونها، تقع على هامش التنظيمات السياسية»[7]، وأخيرا نصل إلى أنّ الحركة النسوية الأمريكية قد أدت دورا هاما في تحقيق مطالبها إلى حدّ ما« فإذا كانت نسويات الموجة الأولى قد ناضلن من أجل حقّ الإقتراع، فإنّ نسويات الموجة الثانية قد طالبن بحق الهوية»[8]،والنتيجة أنّ

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص26.

[2] المرجع نفسه،ص22.

[3] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية،ص170.

[4] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات- المرجعيات- المنهجيات)،ص115.

[5] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص26.

[6] المرجع نفسه،ص27.

[7] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[8] المرجع نفسه،ص24.

جميع هذه الاتّجاهات النّسويّة تحدّثت عن المرأة وإبداعها،وكتابتها مقابل أدب الرّجال وكتابتهم،« وسواء أكان النقد النسائي مهتما بالمزاعم الأدبية حول اختلاف الجنس، فيما يتعلق بالأساليب التي صيغت عليها الأشكال الأدبية بقيم ذكرية أو أنثوية،أم باستبعاد الصوت النسائي عن المؤسسات الأدبية والنقدية والنظرية،فقد رسخ وجود الجنس كفئة أساسية في التحليل الأدبي»[1]هذا ماجعل النسوية "**الفرنسية والأمريكية**" في فوضى عارمة،والجدول الآتي قد ساق بعض النماذج النسوية الغربية الرائدة ،وهي:

أ- نماذج من رواد الحركة النّسوية الفرنسية
1- سيمون دوبوفوار: كتابها(الجنس الثاني) [2] .
2- هلين سيكسو :كتابتها(المولودة حديثا- مابين الكتابة- بورتري دورا) [3].
3- لويس إريغاراي: كتابتها(رسالة فلسفية بعنوان مرآة المرأة الأخرى) [4] .
4- جوليا كريستيفا: مقالتها(زمن النساء) [5].
5- كلير أتشر للي: كتابتها(حول قضايا النساء، والرواية النسوية، والشعر النضالي) [6].
ب- نماذج من رواد الحركة النّسوية الأمريكية
1-الكتابة النسوية السياسية:نانسي هارتسوك- كيت ميليت(السياسة القائمة على التحيّز للرجل) [7].
2-الكتابة النسوية الجنسانية:بيتي فريدان(السحر الأنثوي)-أليس جردان(سفر التكوين النسائي) [8].
3- الكتابة النسوية الأكاديمية:كارول توماس- جوديث براون-جوليت ميتشل[9].

وعليه فالحركة النسوية الغربية كانت دافعا حقيقا لكلّ المنطمات والحركات النسوية العربية لكي تنتفظ وتبدأ نشاطها النظالي من أجل تحقيق المساواة المشروعة تدريجيا.

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية،ص269.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص31.

[3] المرجع نفسه،ص36.

[4] المرجع نفسه،ص38.

[5] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية،ص117.

[6] المرجع نفسه،ص118.

[7] المرجع نفسه،ص166.

[8] المرجع نفسه،ص172، 184.

[9] المرجع نفسه،ص188، 189.

*- **ثانيـــا- الحركات النّسوية العربية:**

إذا عدنا للحركات النسوية العربية فإنّنا نجد أنها لم تبرز بالشكل التي نشأت به الحركات النسوية الغربية، لكون الوطن العربي في مطلع القرن العشرين كان تحت رحمة الإستعمار الذي عمل على سياسة التقتيل، والتجويع والتجهيل،مماجعلها تحاول« الخروج من مأزق الذات المموهة التي تحيط بها عوامل خارجة عن إرادتها ببيئتها الإجتماعية وميراثها الثقافي»[1]،ومع ذلك برزت العديد من التيارت النسوية المنطوية تحت جمعيات،وصالونات أدبية متنوعة، تدير مجلات صحفية لها الأثر الكبير في بروز دور المرأة على الساحة العربية تدريجيا، خاصة بعد الحصار المتتالي للمبدع العربي ،ولعلّ الجدول الآتي يجسد لنا بعض النماذج النسوية العربية،والتي قد برزت في مجال الأدب والسياسة تحاول التأسيس لكيانها.

أ- رواد الحركة النّسوية في المشرق العربي:
1- لبنان: زينب فواز- لبيبة مخائيل- لبيبة هاشم- فريدة عطية[2] .
2-مصر: سهير القلماوي- عائشة عبد الرحمان- بديعة فؤاد- مي زيادة- أمينة السعيد[3] .
ب- رواد الحركة النّسوية في المغرب العربي:
1- الجزائر:(شامة بوفجي الزمورية-زهور ونيسي-سعدية بن حمزة-آنيسة بركات-آسيا جبّار -زينب الميلي-دليلة مرسلي...إلخ) [4].
2- تونس:(حفصة الشريف- سعاد عبد العزيز- زهرة جلاّصي-خيرة الشيباني-جليلة الطريطر...إلخ) [5].
3- المغرب:(فاطمة المرنيسي-رشيدة بنمسعود-خناثة بنونة- فاطمة شبشوب-زهرة زيراوي- فريدة بن اليزيد...إلخ) [6].

[1] ظبية خميس، الذات الأنثوية(من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي)،ص30.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص146،143 .

[3] المرجع نفسه،147، 150.

[4] حفناوي بعلي، النقد النسوي في خطابات النسوية المغاربية ،ص29، 36.

[5] المرجع نفسه،ص42، 49.

[6] المرجع نفسه، ص51، 57.

*- ثالثـا- إشكالية مصـطلح "الأدب النسوي":

تشبعت الكتابة النسائية في ضوء القهر الممارس عليها بشكل أساسي بتجارب نسائية مليئة بالوعي المأساوي،إبتداء من الذاكرة النسوية المليئة بصور،ونماذج أيقونية حول واقعها من خلال استحضار« نصوص مشحونة بالإحتجاج والرفض لوضع المرأة العربية المختلف في مجتمعات تكرّس سلطة الرجل وتسلب وجود المرأة وكيانها » [1]غسلاً للعار الذي حطّم ذاتها،وجعلها في دائرة المتهم،واستباح ذكرها،وسلّط على ذاتها/ ذكرها جميع أساليب العنف لينتهيَ بها المطاف للتحرر من ثقافة الرقّ التي فرضها عليها الرجل الذي كان لا يرى فيها إلاّ الجانب السلبي فقط، وفي هذا الخضم كلّه« لا يمكن إلاّ للمرأة الكاتبة أن تعمل على تغيير هذه النظرة ولذلك انخرطت في الكتابة الإبداعية،بصورة أو بأخرى لتقدم لنا صورة أخرى عن المرأة»[2]،بشرط أن تدفع بقضية المرأة وإبداعها إلى التأصيل التاريخي المفضي إلى الإعتراف بمسألة الإبداع النسوي كنوع من التجربة المقهورة في عالم ذكوري لم ينصفها،ولم يجد في أدبها إلاّ كونه« صراخا يفتقد كلّ المعاني الجمالية المتوقعة من أي عمل أدبي»[3]، لم يشرع بعدُ في تحقيق مشروعية كتابته.

وكلّ هذه التصورات نجد أنها قد شكلت منافذ،ومفاهيم محورية داخل الكتابة النسائية المنحدرة من سياق الكتابة التقليدية الرافضة للسلطة الأبوية، من خلال التأسيس لنمط إبداعي جديد متمرد« بدأ يعلن عن وجوده ويسجّل حضوره في الحقل الأدبي الذي كان حكرا على الرجل أو يكاد » [4]،وبذلك يرفض المساواة الإبداعية تحت سقف الوعي الذكوري المهيمن على كتابة المرأة،« وهذا مادفع الحركات النسائية إلى السعي لتغيير النظام اللغوي التقليدي عبر وضع برنامج تحرري يأخذ بعين الاعتبار مسألة تركيب لغة متحررة من القيود التي تعيق تحرر فكر المرأة،وتعبر عن المساواة لأنّ مفاهيم الذكوري والنسوي هي في النهاية مفاهيم ثقافية»[5]،وبالتالي بدأت الكتابة النسائية تبحث عن صور التشكيل الإجناسي في بنية اللّغة،عبر العديد من الأنساق الإجتماعية،والنفسية،ذات « قيم

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص15.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص10.

[3] شيرين أبو النجا، عاطفة الإختلاف(قراءة في كتابات نسوية)،ص12.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص15.

[5] نعيمة هدى المدغر، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص80.

فكرية وجمالية» [1]،مشكلة حلقة وصل بين لغة الذات،وآليات الكتابة النسوية،وهذا ضمن أطر إنسانية ترفض منطق العبودية الذكورية شكلا ومضمونا.

وعليه فقد صادف مصطلح النسوية إشكالية كبرى في تحديد ماهيته،« فقد استعمل هذا المصطلح لأول مرة في مؤتمر النساء العالمي الأول الذي انعقد ببارس سنة(1892) حيث جرى الاتفاق على اعتبار أنّ النسوية هي" إيمان بالمرأة وتأييد لحقوقها وسيادة نفوذها"»[2]،وبما أنّ الأدب النسوي جزء من هوية المرأة،فقد بات ما تكتبه من إبداع ذا وعي متقدم ناضج،يراعي مختلف العلاقات التي تتحكم في شرط نضج هذا الإبداع داخل نظام المجتمع ليعبّر عن هويتها،وكيانها،وقضاياها،حيث« ظهرت أصوات نسائية في الغرب،قبيل ظهور حركة"النسائية"،اتخذت الأدب شكلا معبرا عن الحقوق الضائعة،ولاسيما حق الأمومة،وقد أظهرت المرأة في شعرها،في تلك المرحلة،وعيا لقدراتها الفكرية،التي لاتختلف عن الرجل،ولكن التهميش أدى إلى تراجع إثباتها لذاتها»[3]،لذلك كان إبداعها نافذة تكشف عن كلّ بؤر التوتر الإبداعي،والتي باتت توّرق كيانها النسوي الجمعي المحيط بإبداعها ،« والواقع أنّ التصورات النقدية التي حاولت الإقتراب من إشكالية"الأدب النسائي" قصد معالجتها واستخلاص ماقد تتوفر عليه من سمات مفيدة وكذلك المنظورات الإبداعية التي أنتجت هذا اللّون من الأدب تنزع إلى رفض هذا المصطلح الذي يجزّىء فعل الإبداع، وإن كانت تقرّ في سياق رفضها ما يتوفّر عليه هذا النمط من الكتابة التي تنشئها المرأة من خصوصيات تجعل منه ظاهرة مميّزة وعلامة دالة في حقل الإبداع الأدبي» [4] في مختلف توجهاته.

وهذا ماجعل الإهتمام« يتزايد بإبداع المرأة ونقده،وظهرت اتجاهات وتيارات في الشرق والغرب،(تتباين التيارات والاتجاهات وتختلف)وتتناقض تصورات راديكالية تدافع عن أدب متميز للمرأة بتعصب شديد(...)،وأخرى ترفض هذا التمايز وتشدد على إبداع حقيقي بغض النظر عن الجنس،وتصورات ثالثة معتدلة تجمع بين النقيضين»[5], وعلى

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص15.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص18.

[3] فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي المعاصر(نازك الملائكة، سعاد الصابح ونبيلةالخطيب) نماذج ص38.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص15، 16 .

[5] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص10، 11.

هذا الأساس تصرح المبدعة "**لطفية الزيات**"قائلة: « لقد رفضت دائماً التمييز بين الكتابات النسائية **وكتابات الرجال رغم شعوري** بأنّ النساء والرجال يكتبون بشكل **مختلف**»[1]،إذن عملية تجنيس الأدب بالمرأة من شأنه التقليل من قيمته، **وجعله في مرتبة** دونية أمام الإبداع الرجالي بشكل عام.

كما أنّ مسألة **غموض ولبس** هذا المصطلح عند النقاد جعله بين ثنائية الرفض **والقبول،وهذا ما أدّى** بالكتابة النسائية إلى أن تبدو« موضع نزاع بين الرغبة في الكتابة، وهي رغبة غالبا ما تكون قوية عند المرأة،وبين مجتمع يبدي اتجاه تلك الرغبة إما عداء صريحا أو سخرية لاذعة أو يكتفي بعدم تقديرها» [2]، **و في هذا كانت** المرأة العربية مثل نظيرتها الغربية التي عاشت نفس ظروف القهر والتهميش الذكوري، الأمر **الذي جعلها** تخرج من سجنها باحثة عن ذاتها وهويتها التي قمعت زمنا،فكانت المرأة العربية قد بدأت حينها في الإستيقاظ من سباتها نتيجة لثلاث **عوامل** ساهمت في بروز وعيها،**وهي**[3]:

*- تأثير التيار الغربي المتمثل في الحركة النسوية العالمية، خلال السبيعينات، والذي يشكل في نظرنا المرجعية الأساسية للحركات النسوية الحالية في الوطن العربي.

*- تولد الوعي لدى المناضلات من النساء بأوضاعهنّ الإجتماعية والجنسية.

*- بروز تيار **الإصلاح وما كان له من دور فعّال،وأثر** إيجابي في بلورة الوعي النسائي خاصة،وأنّه عمل اجتماعي وثقافي داخلي،أي وليد المجتمعات العربية نفسها.

وينبغي الإشارة إلى وجود **ثلاثة مواقف** نقدية **مختلفة برزت حول مصطلح"الكتابة النسوية" على أساس النوع**،« لذاك كان ابتعاد المرأة الحقيقي عن الكتابة يرجع أساسا إلى هذا التأنيث الذي يثقل كلمتها،فظلت تناضل من أجل انتزاع هذا الحق مضطرة أحيانا **للغش والخيانة** والتدليس من أجل الظفر بالمستمع لاكتشاف كلمتها وحماية كتابتها»[4] **ولعلّ الدّارس لمصطلح"الكتابة النسوية"**يجده من المصطلحات النقدية **المتشعبة،والتي أفررزت عدّة** « إشكالات عميقة وعليه لابدّ من التفكير في إيجاد مبررات كافية

---

[1] بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية 1899-1999، دار الاداب، بيروت، ط1، 1999، ص24.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص99.

[3] حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الإختلاف في الثقافة العربية المعاصر،ص33.

[4] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص102.

ومقنعة،لتأكيد خصوصية الخطاب الذي تكتبه المرأة»[1]،وقد تعددت الجهود النقدية لتحديد هذا المفهوم وتسييجه بعد ظهورعدّة« صيغ ترادفية أثارت الكثير من الجدل عند ظهورها،لما اكتنف مضمونها من تعميم وغموض»[2]،لكن بقي في الأخير هذا المصطلح هلاميّا متعدد الدلالات، الأمر الذي دفع بالنقاد إلى عدم اجتماعهم على مفهوم نقدي موحّد فمنهم من قال بالنسوية،ومنهم من وصف إبداع المرأة بكتابة أنثوية،ومنهم من قال بالكتابة النسائية،إذن« فهذه القضية غالبا ما ينتج عنها إشكالية في استعمال المصطلحات،فنقرأ المصطلح في كتب بدلالة مغايرة لما هي عليه في كتاب آخر،والغريب أن نجد الباحث نفسه يستعمل المصطلحات دون تمييز بين دلالاتها المختلفة»[3]،إذن نجد أنّ قضية« تداول المصطلح وتَعَزز حضوره في الثقافة والأدب العربي، ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات،عملن من خلال إدراكهنّ لخصوصية وضعهنّ كنساء، ولبلاغة الإختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها»[4]،لنصل في النهاية إلى أنّ هناك فوضى نقدية، وقع فيها هذا المصطلح النقدي في ظلّ وجود آراء متعددة حوله خاصة« أنّ بعض الدارسين يقبل مصطلح(النسوي)أو(الأنثوي)،في وصف أوتصنيف الكتابة النسوية،وويرفضه بعض آخر،ولايعبأ آخرون بالتصنيف،ويتجنب الكثيرون الخوض فيه»[5] لاعتبارات : فكرية / تاريخية / اجتماعية مختلفة.

إذن فالكتابة التي تكتبها المرأة على مستوى التجنيس مفتوحة على وجهات نظر ثلاث هي:(أدب نسائي/أدب أنثويّ/أدب نسويّ) ،وهذه الأوجه المتعددة خاضت فيها ناقدات عربيات على غرار "زهرة الجلاصي" و" نازك الأعرجي" و" **شيرين أبو النجا**" و" **رشيدة بنمسعود**"،و"**تعيمة هدى المدغيري**"،و"**جليلة الطريطر**"،...،وغيرهنّ" من الناقدات العربيات،حيث نجد أنّ كلّ واحدة منهنّ قدمت وجهة نظرها من الزاوية التي ترى فيها الإبداع النسوي ومستويات تفوقه النقدي والجمالي والفنّي، لذلك نحن نطرح السؤال الآتي: فأيّ هذه المصطلحات يمكن اعتمادها مباشرة لحظة ولادة نص مكتوب بقلم المرأة

---

[1] حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الإختلاف في الثقافة العربية المعاصرة،ص34.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص15 .

[3] فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي المعاصر(نازك الملائكة، سعاد الصابح ونبيلةالخطيب) نماذج،ص15، 16.

[4] حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الإختلاف في الثقافة العربية المعاصرة،ص33.

[5] فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي المعاصر(نازك الملائكة، سعاد الصابح ونبيلةالخطيب) نماذج ،ص23.

المبدعة؟وللإجابة على هذا السؤال نطرح وجهات نظر الآراء الثلاثة حتى نستشف أيّ الآراء مصيب أكثر من غيره نقديا، وللإجابة دائما على هذا السّؤال نتتبع هذه الإتجاهات النقدية، والأدبية الخاصة لكل مصطلح لتخيّر الأنسب للأدب الذي تبدعه المرأة.

أ- **الإتجاه الأوّل**:القائل بمصطلح الأدب النسائي

في مصطلح "أدب نسائي" نجد معنى التخصص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء ،وما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أم عن الرجال أم عن أي موضوع آخر« فخصوصيات الكتابة النسائية لاتعني وجود تميز مطلق بين الكتابة الذكرية والأنثوية، ويرجع ذلك ليس فقط إلى كون المرأة الكاتبة قد قرأت الكثير من الأعمال الأدبية لكتاب رجال وانطبعت بنماذجهم الثقافية»[1] إذن فمصطلح الكتابة الأدبية النسائية نجده عند بعض الناقدات،مرادف لتصنيف إبداع المرأة حسب تعبير« رشيدة بنمسعود»[2]،وعليه فالأدب النسائي لايعني بالضرورة أنّ المرأة كتبته،بل يعني صراحة أنّ موضوعه نسائي،إذن« التجربة دائما متغيرة حسب الزمان والمكان والطبقة والخلفية الثقافية والجنس والخبرات الجانبية ولايمكننا تجاهل هذه العوامل لنضع مجموعة أعمال في سلة واحدة ونطلق عليها" أدب نسائي" وإلاّ سقطنا في المطلق مرة أخرى وشبكة الصور النمطية»[3]،إذن فالأدب النسائي مصطلح « يتأرجح مابين مؤيد ومعارض وفيما بينها تتولد أشكال من التطرف»[4]،وهذا لكون هذا المصطلح ينطوي «على نوع من التحقير للمرأة ووضعها في مرتبة دونية،وهذا ليس إلاّ انعكاسا للواقع الإجتماعي»[5] الذي كانت تعيشه المرأة بشكل أهان كرامتها عبر التاريخ الإنساني.

كما نجد العديد من الناقدات ممّن فضلن استعمال هذا المصطلح في طرحهنّ كما عند« الناقدة خالدة سعيد في كتابها "المرأة التحرّر والإبداع" فقد انطلقت في مقاربة "الأدب النسائي" مصطلحا من كونه يبقى مضمونا شديد التعميم رغم شيوعه والغموض رغم كثرة

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص98.

[2] بن مسعود رشيدة:هي مبدعة،وناقدة وباحثة مغربية،لها كتاب نقدي"المرأة والكتابة"،"سؤال الخصوصية"،"بلاغة الإختلاف"(1994م)،و"جمالية السرد النسائي"(2006م) إلى جانب مقالات نقدية منشورة في دوريات،[كتاب نعيمة هدى المدغري،النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص232].

[3] شرين أبو النجا،عاطفة الإختلاف(قراءة في كتابة نسوية)،ص46.

[4] المرجع نفسه،ص11.

[5] المرجع نفسه،ص13.

استعماله»[1]،في حين إنّ« خصوصية أدب المرأة ليست خصوصية فنيّة، بل هي خصوصية صادرة عن وعي محدد لدى الكاتبة التي تنتمي إلى فئة اجتماعية، تعيش ظروفا تاريخية خاصة» [2]،ومع ذلك هناك من رفض هذا المصطلح نحو: الناقدة يمنى العيد،والتي« تقرّ برفض التصور النقدي الذي يميّز بين الأدب مفهوما عاما والأدب النسائي مفهوما خاصا لتقرّ بوجود "نتاج ثوري" يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب» [3]،لكون إنتاج المرأة العربية يعتبر« وسيلة من وسائل التحرر،ومحاولة للتخلص من الوضع الفئوي» [4]،والأمر ذاته عند« الكاتبة سهام بيومي فإنّها تتفق- هي الأخرى- مع خناثة بنونة وغيرها من الكاتبات على رفض مصطلح" الأدب النسائي" بمترادفاته التي تشير إلى أنماط من الكتابة تقوم بها المرأة وتُشعب حولها المفاهيم والأطروحات التي تقاربها»[5]،ولعلّ الأسباب التي كانت وراء هذا الرفض الصريح تكمن في « مايتوفر عليه هذا المصطلح من دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الذي يحتقر المرأة ويجعلها دون الرجل وتابعة له،وهو المفهوم السائد في المجتمعات العربية ويمثل إحدى قناعتها المحدّدة لنظرتها للمرأة ومنزلتها الإجتماعية» [6] والعلمية.

وعموما « إنّ النزوع إلى رفض مصطلح "الأدب النسائي" أو "أدب المرأة" أو" الكتابة النسائية" عند النّقاد والكاتبات على حدّ سواء يعود في نظرنا إلى قصور النقد العربي الذي اقتصر على مقاربة هذه الكتابة الظاهرة على الخارج دون أن يسعى إلى تناولها من الداخل بالبحث في أنساقها الفكرية والجمالية» [7]،بالإضافة إلى ذلك نجد صعوبة كبيرة في إدراك المفهوم « الصحيح للأدب النسائي والذي يفترض ألاّ يحدّد من ذات زاوية الرجل بل من منظور المرأة المبدعة, حتى تتجنب المرأة الوقوع في نفس الفهم الذكوري لهذا اللّون من الأدب الذي تنتجه» [8]،كما نجد أنّ خوف المرأة « من إلحاق

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص19.

[2] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف)،ص76.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص17.

[4] رشيدة بنمسعود،المرأة والكتابة(سؤال الخصوصية /بلاغة الإختلاف)،ص76.

[5] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص22.

[6] المرجع نفسه،ص23.

[7] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[8] المرجع نفسه،ص22.

صفة الدونية بها وبكتابتها في الآن ذاته هو الذي يعلل نزعة رفضها لتسمية"الأدب النسائي"» [1]،وعليه فإنّ جميع هذه العوامل مجتمعة تصور حالات الإبداع النسوي.

ب- **الإتجاه** الثّاني: القائل بمصطلح الأدب الأنثويّ

إنّ لفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية،حيث أنّ مصطلح "أنثويّ"محمول على معجم إصطلاحي يحيل على عوالم الأنثى المحمولة على الضعف والإستيلاب والرغبة،ولا يمكن بأيّ حال من الأحول أن يكون من أسس تصنيف النص في خانة تدلّ على أن النص نسويّ- أي نصا مكتوبا بقلم المرأة - إذ يمكن للرجل أن يكتب نصا أنثويّا، ودليلنا على ذلك "شعر نزار قبّاني" الذي لا يمكن تسميته بالنص النسويّ استنادا لمرتكزات النوع،وعليه تقترح الناقدة " زهرة الجلاصي": استخدام مصطلح "النصّ الأنثويّ" بديلا عن مصطلح "**الكتابة النسوية**" مؤكدة على التعارض القائم بين المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى المعجمي،إذ نجده يشير إلى « نوع من الكتابة النقدية النسائية،التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات»[2]،واللّواتي تبحثن لأنفسهن عن التأسيس الفعلي.

ولعلّ مصطلح النص الأنثوي يعرّف بنفسه من خلال صور الاختلاف المباشرة، إذ نجده في غنىً عن المقابلة التقليدية (مؤنث/مذكر)،وعليه فـ« مفهوم الأنوثة بشكل عام هو تركيب ثقافي،لأنّ المرأة كما تقول سيمون دوبوفوار:لا تولد امرأة،بل تصبح كذلك حيث يعمد المجتمع الأبوي،استنادا على وجهة النظر هذه،إلى فرض مقاييس اجتماعية عن الأنوثة،على جميع النساء»[3]،ولقد طغا مصطلح الأنثوية على الإبداع النسوي الذي تنتجه المرأة بشكل عام،لكون الأنوثة عند النقد الذكوري،وحتى عند بعض المبدعات العربيات ليست« سوى الجمال، والرقة(الأميل إلى الضعف)»[4]،وهي في النهاية تعريفات تكرّس ظاهرة العبودية،والإستيلاب الذكوري للمرأة التي مازالت رهينة تجربة السلطة الأبوية،التي تعطيها حقّ الإبداع الأدبي،في حين ترفض بعض الناقدات هذا الخلط

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص22.

[2] سارة جامبل،النسوية ومابعد النسوية(دراسات ومعجم أدبي)،ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،2002، ص223.

[3] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص19.

[4] شرين أبو النجا،عاطفة الإختلاف(قراءة في كتابات نسوية)، ص23.

الإصطلاحي« وتحاولن إثبات أنّ النساء وإن كن إناثا بلاشك فإنّ هذا لايضمن بالضرورة أنوثتهنّ كمفهوم ثقافي،كما لايضمن نسويتهنّ كمفهوم سياسي»[1] ،بشكل مطلق.

جـ - **الإتجاه** الثّالث :القائل بمصطلح الأدب النسويّ

أمّا مصطلح "النص النسويّ" فبات الأكثر دلالة إلى حدّ كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة في مقابل ما يكتبه الرجل،فالنسوية إذن تمثل وجهة نظر النساء بشأن قضايا المرأة وكتابتها،وماتحمله من« خصوصيات تجعل منه ظاهرة مميّزة وعلامة دالة في حق الإبداع الأدبي»[2]،إذن فلابدّ للأدب النسوي أن يحمل صفة النسوية التي تتحدد بحسب آراء الدارسين من خلال نوعية اللغة الموظفة داخل العمل الإبداعي،فالنسوية« لا تقتصرعلى كونها مجرد خطاب يلتزم بالنضال ضد التمييز الجنسي ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين،وإنما هي أيضا فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة وإلى تأكيد حقها في الاختلاف،وإبراز صوتها وخصوصياته»[3]،أي أنّ هناك لغة أنثوية تكون خاصة بالكاتبات دون سواهم من المبدعين،فضلا عن التجربة الإبداعية والخصوصية النسوية التي تميّزها عن سواها،وهذا« على خلفية وعي متقدم،ناضج ومسؤول لجملة العلاقات،التي تحكم وتتحكم في شرط المرأة في مجتمعها، ويكون جيد التحديد والتوصيف والتنقيب في هذه العلاقات،ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج،معبرا عنها بالسلوك والجدل،بالفعل والقول»[4]،فهي الأقدر في تصوير مختلف جوانب تجربتها الخاصة، وماتخفيه من مكنونات ،ورغبات وآهات،وهذا الرأي قد استأنست إليه الكثير من المبدعات،لكن مع وجود خصوصيات على مستوى الذكر لايستطيع أن ينكرها أيّ شخص.

ومنه سيعتمد البحث مبدئياً اقتراح (**توريل مووي**) في التمييز بين المصطلحات(النسوية، الأنثى،الأنوثة)، وهذا ما أشارت إليه "**نعيمة هدى المدغري**" حيث تقول إنّ:« الداعيات إلى النسوية استعملن هذه المصطلحات خلال ثمانينيات

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص19، 20.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص16 .

[3] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص18.

[4] نازك الأعرجي، صوت الأنثى(دراسات في الكتابة النسوية العربية)، الأهالي للطباعة والنشر،سوريا،ط1 ،1997 ص24.

القرن العشرين بطرق مختلفة(...) ولذلك اقترحت توريل مووي مسألة التمييز المبدئي بين النسوية على أنّها قضية سياسية،والأنثى على أنها مسألة بيولوجية طبيعية،والأنوثة على أنها مجموع خواص محددة ثقافيا،وبالتالي تدخل في إطار مفهوم حضاري»[1]،وهذا بحكم الوضع العام الذي أحاط بإبداع المرأة عبر العصور التاريخية،إذ نجد تأثر هويتها وثقافتها بشكل كبير بهذا الوضع،مقارنة بالرجل الذي كانت منافذ التعبير متاحة أمامه ومفتوحة،هذا و« إنّ الأبحاث اللغوية والتاريخية والأنثروبولوجية تقول بأنّ فكرة اللغة النسائية ليست شيئا جديدا ظهر بظهور النقد النسائي،وإنما هي فكرة عريقة في القدم،وكثيرا ما كانت تظهر في الفولكلور وفي الأساطير»[2] و الإبداعات منذ القدم.

إنّ حركة المرأة الإبداعية« بزغت في أواخر الستينات من القرن العشرين،وفرضت نوعا خاصا من الخطاب السياسي،تحت اسم النقد النسوي أو النظرية النسوية،وهو تطبيق نقدي ونظري يلتزم بالنضال ضد الأبوية والتمييز الجنسي» [3] كانت - أثناء احتكاكها بالعالم الخارجي،وعلاقتها الإنسانية به،وحريتها في التعبير - قد بدت في أغلب الحالات مصورة لجميع حالات القهر،والمعاناة مع الآخر،داخل إطار المجتمع/الأسرة،والذي أصبح ورطة لا تغتفر وقع فيها المبدع الرجل من خلال إعاقته للمرأة في مراحل تاريخية من الولوج في عالم الإبداع الأدبي بالمستوى الذي وصل إليه الرجل المبدع فنيا وجماليا،وخاصة وأنّ« التاريخ الذكوري يبث فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الخلق والإبداع ,وبالتالي يزرع فيها الخوف من ذلك العالم السحري المرتب من طرف الرجل،إنه نظام موضوع ومؤطر حسب استراتجية ذكورية معلومة»[4]،وهذا ما جعل الرجل المبدع يتعاطى مع إبداعها بنوع من الزجر والردع،والتهميش،وهذه ضريبة الإبداع،التي يجب على المرأة أن تدفعها« لذلك كان ابتعاد المرأة الحقيقي عن الكتابة يرجع أساسا إلى هذا التأنيث الذي يثقل كلمتها،فظلت تناضل من أجل انتزاع هذا

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص18.

[2] المرجع نفسه،ص79.

[3] المرجع نفسه،ص19.

[4] المرجع نفسه،ص100.

الحق،(...) من أجل الظفر بالمستمع لاكتشاف كلمتها وحماية كتابتها»[1]، والتي كانت دائما تتعرض للمصادرة التاريخية،والجمالية.

وعليه نجد أنّ مصطلح (الإبداع النسوي) حقل واسع له دلالاته ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء والرجال عن المرأة، ويهتم بوصفه خطاباً خاصا بتصوير مختلف تجارب النساء اليومية من هموم،ووعي فكري،« فكتابة المرأة مرتبطة بقضايا المرأة واهتماماتها والدفاع عن أفكارها،أمّا الكتابة النسوية فلها علاقة مباشرة بالإبداع الأدبي وبالنصوص الإبداعية، وسواء كانت هذه النصوص من إبداع امرأة أو رجل،المهم أنّها تخصّ عوالم المرأة الخاصة والذاتية»[2]،فكان لجوء المرأة المبدعة للكتابة« كمؤسسة وليس كممارسة فقط،لم تمنح قط للمرأة،إذ عليها أن تنحرف،وتوارب،وتتحايل،وتهدم ذلك الحصار الحديدي لكي تتمكن من الحصول على المواطنة،وربما داخل الكتابة والمجتمع»[3]،إنّها صورة الأدب الحقيقي الذي أصبحت تتبناه،وتعكس من خلاله نظرتها للرجل،ولعلاقاتهما النفسية،والإبداعية « فلم تكن هذه الكتابة النسائية وليدة هذا العصر بل كانت حاضرة دائما،ومخالفة للنماذج الذكرية»[4]،وبذلك كشفت الكتابات النسوية حينها عن الآلية التي يعمل بها المجتمع الذكوري على ترسيخ الاضطهاد النفسي،وازدواجية المعايير،ومع ذلك فـ«عندما تكتب المرأة يبقى للنص الأنثوي خصوصيته إذ يكسر الصمت ويقدم رؤية جديدة لم يعتد عليها الخطاب العربي من قبل بشقيه الإبداعي والنقدي»[5]،إلاّ أنّ هيمنة الرجل على المرأة بقيت تاريخيا،واجتماعياً ونفسياً وثقافياً،وبيولوجياً واقتصادياً ولغوياً.

ومنه نستنتج أنّ النظرية الأدبية النسوية ترى أنّ (**الكتابة النسوية**) كتابة تتخذ موقفاً واضحاً ضد الأبوية وضد هذا التمييز الجنسي أي أنها كتابة مؤدلجة،« ومهما يكن من أمر فالمعنى الذي يتصل بالموقف السياسي من المرأة بعامة،(...) والذي يتصل بالقضايا الثقافية الخاصة بالمرأة،فسوف يعبّر عنه بـ(النسوي)،أما الذي يخص القضايا البيولوجية،فيعبّر عنه بمصطلح(أنثوي)»[6]،وعلى العموم فإنّ« المرأة الكاتبة كانت بحاجة

---

(1) نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص102.

(2) حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الإختلاف في الثقافة العربية المعاصرة،ص46.

(3) نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص102.

(4) المرجع نفسه، ص99.

(5) شرين أبو النجا،(عاطفة الإختلاف(قراءة في كتابات نسوية)، ص39.

(6) فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب)نماذج، ص18.

إلى إمتلاك فعل الكتابة وحسب التحليل العلملي لغريماس فهي تحتاج إلى الفاعل الإجرائي الذي يحقق الحالة(المرأة الكاتبة) والإتصال بموضوعها(التحرر)»[1] المنشود.

والواقع أنّ مصطلح (الأدب النسوي) واجه إشكالية نقدية في الأوساط الأدبية تكمن أسبابها في عدم فهم المصطلح،والحكم عليه من دون الإلمام بتأريخه،ومدلولاته فضلاً عن غموضه وهلاميته،فكثيرمن المبدعات العربيات تعاملن بحذر شديد مع مصطلح الأدب النسوي « لأنّهنّ كنّ يشعرن بأنّ برنامجهنّ الكتابي ينطلق من موقع فئوي محدود فلا هنّ يمثلنّ سلطة ثقافية راسخة في التاريخ،ولاهنّ قادرات بفعل ذلك على إدراج كتاباتهنّ في مرجعيات إبداعية نسائية»[2]،فالعديد من المبدعات رفضنه لأنه يفرض عليهنّ البقاء في دائرة ضيقة من الكتابة، وهي الكتابة عن المرأة فقط،« وهذا كله من أجل دعم مسيرة الإبداع النسوي،وإيجاد صياغة نقدية لتستوعب المروروث الأدبي الأنثوي، بعيدا عن عقلية الإقصاء والتهميش والنظرة الدونية التي أخنقت صوت الأنثى ردحا من الزمن»[3]،وجعلتها أسيرة التاريخ الذكوري الذي قيد فكرها زمنا طويلا.

وعليه نجد أنّ الموروث الاجتماعي الذكوري القائم على مبدأ السلطة على كلّ شيء حتى على الإبداع النسوي،هوالذي جعل هذه التسمية انعكاسا لواقع يتجسد في كون أن تجربة الأديبات تاريخيا ماهي إلاّ انعكاس صريح عن حالات الإضطهاد الفكري، ممّا جعل هذا المصطلح يتشكل« نسويا في ضوء قيمته الإنسانية والإبداعية التي لاتعني بأيّ حال دونية ما كما يعبر عنها البعض» [4]،في ظلّ القيد المحكم على كلّ ما يختلج ذات المرأة،وما تنتجه من أفكار،وفنون،وآداب تصور الطابع النفسي والتركيب الإجتماعي للمرأة ضمن دائرة الرقيب،إذ« انتهجت الكاتبات في هذه المرحلة أثناء طرح القضايا نهج الاحتجاج والرفض والتحدي الذي كان وليد ذلك الصراع الذي فرض على المرأة معايشته، فتمردت محاولة تخطي الحواجز الذي سيّجها بها المجتمع»[5]،وهي بذلك أنتجت ثورة غير معلنة على جميع قوانين المجتمع الذكوري الذي دفعها للتمرد،والعصيان الفكري

---

[1] عبد النور إدريس،الكتابة النسائية (حفرية في الأنساق الذات الأنثوية- الجسد- الهوية)، ص85.

[2] جليلة الطريطر، كتابة الهويّة الأنثويّة في السيرة الذاتية العربية الحديثة، ص07.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] أحلام معمري،إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد،ع2، منشورات جامعة ورقلة،2011م ، ص49.

[5] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الذكر والأدب)،ص152، 153.

والجنسي للمجتمع الإنساني،الذي انتهج سلوك القمع المضاد للتحرر،وعدم الإعتراف بوجودها كذات مفكرة،مبدعة، داخل المجتمع أبوي.

و في توجه آخر نجد أنّ العديد من الكاتبات يجدنَ في مصطلح الأدب النسوي نوعًا من الشّرعية الإصطلاحية في إقامة المساواة بين المبدعين الرجال والنساء فلاحاجة إلى إقامة الحواجز الأدبية،ولا إلى تكريس فلسفة الإقصاء للبنى والصور والعلاقات بين الرجل والمرأة،وصولا إلى إعادة الاعتبار لموقع أدب المرأة، حيث« اتخذت من الكتابة منبرا لإعلاء صوتها والتنديد بكل أشكال العنف الممارس عليها فوردت كتابتها تعبر عن قلقها الدائم»[1]،وقد نجد في مقابل ذلك العديد من الأديبات اللّواتي يتعصبنَ للمصطلح ويُغالينَ في توجيهه كإقصاء النساء اللّواتي ترفضنَ تسمية مصطلح أدب نسوي عن دائرة النسوية،حيث قمنَ باتهامهمنّ بالتبعية المطلقة للرجل،فمصطلح"الأدب النسوي" كان بمثابة اعتراف بوجود المرأة،وفاعليتها في المجتمع« شاع في القرن التاسع عشر،بدأ النقاد بوضع معايير في تحكيم نتاج المرأة، مختلفة عن تلك التي يحكّمون بها نتاج الرجل،لذا كان على الأديبة أن لاتمسّ المحرمات،وأن تظلّ تدور في الخيال السطحي،وأن تكتب للجمهور مايريده من المرأة(...) إن أرادت أن تقتحم عالم الكتابة،فلا تخرج عن الدور الإجتماعي المنوط بها»[2] منذ الأزل.

إنّ قضية إثارة الرفض هو محاولة من بعض المبدعات الإنضواء تحت كنف الرجل وحمايته لكي يعترف بدورها اجتماعيا وأدبيا وثقافيا،كما نعثر على فئة أخرى ترفض تماما استخدام مصطلح "الأدب النسوي" لأنّ هناك« خطورة في تصنيف كلّ ماتكتبه المرأة تحت اسم "الأدب النسوي"»[3]،فقد يكرّس الهيمينة النسوية تحت مظلة الإبداع الأدبي ممّا يخلق لنا نوعا من التقسيم والكراهية الأدبية على مستوى الجنس،فيخرج بذلك عن معيار الإنسانية التي تبحث عن التكامل الفكري والأدبي وعليه بقيت مسألة المصطلح،وإشكالياته التي أفرزها على الساحة الأدبية،حيث برزت« زوايا واتجاهات مختلفة حول مصطلح "الأدب النسوي"،بهذه التسمية وما تنطوي عليه من دلالات،وحتى في داخل صفوف المعترضين،هناك تباين في أسباب الإعتراض،فهم بين معترض من مبدأ رسوخ الموروث

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص 152.

[2] فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب)نماذج،ص25.

[3] المرجع نفسه ، ص30.

الذي اتخذّ شكلا عقائديا،وهو الخطّ من شأن المرأة،فنسبة الأدب إليها ستعارض الموروث المتأصل،أو أنّه لايجوز لها أن تتساوى مع الرجل»[1] في أيّ مجال كان.

ولعلّ القضية الهامة،والتي يجدربنا البحث، والتقصي فيها هي معظلة قصور الأدب النسوي العربي على مستوى الكم، الأمر الذي يستلزم البحث عن الأسباب المفضية إلى ذلك لأنّ دور المرأة في المجتمع مهم،فهي صاحبة رسالة كونية تتميز بقدر كبير من الدقة والحساسية؛لكونها« تتضمن علامات خصوصية وملامح اختلاف متعددة تتجاوز هواجس الكتابة لتتصل بشواغل الفكر وأشكال التعبير ومستويات الكلام ومسالك التخييل»[2]،مما يجعل من تجربتها الأدبية أخصب تجارب وأقواها على التغيير،ولأنها تستطيع إعادة تشكيل الواقع جماليا وموضوعيا،حيث سعت « المرأة الكاتبة إلى إثبات وجودها والتأكيد على استقلال كيانها والبرهنة على ماتمتلكه من قدرات فكرية وجمالية ومواهب هي ليست دون مايمتلكه الرجل الذي دأب على الإرتياب في كلّ ماينبثق عن وجودها ويحيط به»[3] انطلاقا من تجربتها الأدبية بكلّ أبعادها الفنية والجمالية ودرجات وعيها،ومن هنا فإنّ إبراز هذا الأدب وإحصائه،وتشجيعه ماديا ومعنويا يجعله يتفادى تدريجيا عملية التهميش الكمي،ويقدم مزيدا من العطاء على كلّ المستويات،كما أنّ محاولة رصد دورها واستمرارية النظرة الدونية نحوها خاصة إذا كانت من بعض بنات جلدتها اللّواتي تنكرن لمسيرة المرأة نحو التحرر الفكري، الشيء الذي دفع« بعض الكاتبات إلى التذكر لأصلهنّ،ورفضهنّ عدّ كتاباتهنّ ضمن"الكتابة النسائية"،رغم معرفتهنّ أنّ أدبهنّ يختلف عن أدب الرجل،من حيث الموضوعات»[4]،فهذا التهميش هوبمثابة تعطيل لذاتها وإرادتها، وتهميش لعقلها سواء مِمَنْ يريدون لها أن تظلّ قابعة في أطلال الجهل والتخلف،أم مِمَنْ يريدون لها أن تذوب في نماذج التغريب والتمييع،وهذا فيه عدم فهم للإنتاج الإبداعي النسوي بشكل عام عبر تاريخه.

---

[1] فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب)نماذج،ص25.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية،ص16 .

[3] المرجع نفسه، ص28 .

[4] فاطمة حسين العفيف، الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب)نماذج، ص53.

وإذا عدنا إلى الإبداع النسوي في الشّعر العربي نجده قد جاء استجابة لما تزهر به الذات من مشاعر،وأحاسيس إذ بدأت تأخذ الذات الشاعرة موقعها في فضائها الشعري وهذا« مع ظهور الحركات النسائية وتشكل المجتمع المدني»[1]،وقد تراوحت كينونة الذات النسوية الشاعرة بين همومها الإنسانية فردية كانت أو جماعية من حيث هي امتداد لمعطيات الجمال في الكون والحياة؛ برؤية متجذرة في الحضارة الإسلامية،وبين انغماسها في التركيز على إبراز لغة النفس والجسد والترويج للصراع المفتعل بين المرأة والرجل برؤية مستورد من الآخر،إذ تقدم النصوص الشعرية النسوية نسقا محاطا بالتنوع والتباين وإذا كان التنوع مصدره تعدد الأصوات النسائية وخصوصية كل صوت منها؛ فإنّ التباين مصدره الأساس الرؤية الخاصة لكلّ شاعرة، وتصورها للشعر ووظيفته من جهة وللحياة وللإنسان وللكون من جهة ثانية، وإذا كان لكلّ قصيدة/ ديوان النسق الخاص به فإنّ محاولة الكشف عن بعض المكونات الثانوية في الدواوين الشعرية تبقى مسألة تحتاج منا ضرورة التفاعل مع النص الشعري النسوي والتفاعل التدريجي مع لغته، وفهم سياقاته.

وفي الأخير نصل إلى أنّ مصطلح (الأدب النسوي) شديد العمومية وواسع الدلالة« يكشف عن قصور الخطاب النقدي العربي في التنظير لهذه الظاهرة الشيء الذي لايعني نفيا لوجودها، وإنّما هو تأكيد على وجود واقع لم يصل النقد العربي بعد إلى إدراكه» [2].عليه تبقى مسألة المصطلح إشكالية عميقة تؤرق الكثير من المشتغلين في حقل الأدب والنقد،وهذا ماجعل البحث لايقرّ« بمصطلح النسائية لأنّه لايحمل توجها فكريا محددا غير أن مفرزة خطابه إمرأة،كما أنّ مصطلح الأنوثة له علاقة بالجانب البيولوجي أي بالجنس(ذكر/امرأة)،وهومالم نرتضه،فآثرنا مصطلح النسوي لأنه يتسق في توجهه مع أفكار النقد النسوي الهادف إلى خاخلة الفكر الذكوري بكشف زيفه ومحاولة بناء خطاب جديد وهذا ماسعت إليه الكاتبات الحداثيات»[3]، لبناء خطاب إنساني هادف في النهاية.

---

[1] حفناوي بعلي،النقد الأنثويّ في خطابات النّسويّة المغاربية، مجلة الحياة الثقافية،ع 195، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث،تونس، 2008، ص24.

[2] أحلام معمري،إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص48.

ومع ذلك يبقى الخوض في هذه القضية الإصطلاحية من القضايا التي مازالت عالقة في ساحة النقد الأدبي العربي لأنه منتوج غربي مازال يبحث لنفسه عن التأصيل في ظلّ تباين خلفيات النقاد ومرجعياتهم الفكرية حوله،وقد تمكن البحث من تقديم تعريف نظري له للخروج من هذه المعضلة الإصطلاحية دون الخوض في المسببات الخفية أيديولوجيا أوثقافيا أوفكريا،وعموما فمصطلح الأدب النسوي هو« الأدب الذي يؤكد وجود إبداع نسوي إلى جانب إبداع آخر ذكوري، لكلّ منها هويته وملامحه الخاصة،وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الإجتماعي والثقافي» [1]،وهذا بشكل عام دون خلط في الجانب الإصطلاحي،وتحديد محيط كلّ أدب بشكل يضمن له الرواج، والتلقي .

إذن مسألة الكتابة عند المرأة هي نظرة جديدة للعالم، وطريقة حضورها فيه،وهذا يعني رغبتها في أن تكون فاعلة في المجتمع،فهي تشرّع الوجود لنفسها،ولنهضتها،وهذا مايجعل استراتيجية الكتابة النسوية « تتحدد وفق معطيات مسبقة ،يكتسبها النص من تلك الفكرة التي يبني عليها الكاتب نصه، لينطلق إلى عمقه محاولا بذلك بناء وتركيب أجزائه(...)،فهو يحاول أن يضع تصميما أوليا لما سيكتبه»[2]،إذن فالإبداع النسوي العربي نجده قد خاض مسيرة كفاح مريرة أدّت إلى بروزه تدريجيا خاصة بعد الخناق الذي فرض عليه من طرف المؤسسة الذكورية التي أصبحت تمارس نوعا من الوصاية اللّغوية،والجمالية عليه،وعليه فإنّ« المتتبع لسيرة النساء الكاتبات على مرّ العصور يلحظ أنّ لهذه الكاتبات طابعها النسوي الخاص والواضح في معالجة قضية المرأة ومشاكل الأمومة والبيت على نحو متحقق صادق الجرأة »[3] أحياناً.

صحيح أنّ هناك اختلافًا على مستوى آلة الإبداع،لكن هذا الإختلاف يعود« إلى طبيعة المبدع نفسه،فالمرأة قد لاتستطيع أن تكتب بجرأة تماثل جرأة الرجل في طرحه للموضوعات الإجتماعية والسياسية(...) إنّ المرأة لعبت دورا لايستهتان به وكرست الأدب لنصرة قضايا المرأة المختلفة،وإثبات قدرتها على العطاء الأدبي شعرا ونثرا »[4]،ومع ذلك بقي الإبداع النسوي يشكل ظاهرة فنيّة وجمالية في كلّ مستوياته اللّغوية والفكرية.

---

[1] فاطمة حسين العفيف،الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب) نماذج، ص22.

[2] عبد الواحد معروفي، في رحاب الشعر، دراسة أدبية ، مطبعة تانسيفت، مراكش، ط1، 1994، ص6.

[3] أسامة يوسف شهاب،الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن(1948-1988)، ص37.

[4] المرجع نفسه، ص38.

3.2.1.استراتجية بناء العنوان في الشّعر النّسوي العربي المعاصر:

لقد بدأت استراتجية البوح في الشّعر النسوي المعاصر تتشكل في جميع مستوياته الإجناسية كمتنفس للمرأة من خلال عتبة العنوان التي تعدّ« من أهم العلامات التي تحقق نصية النص, لأنّ النص لايتكامل إلاّ إذا شكل عنونته،فهو تكامل قائم على أساس الإحالة البينية»[1]،فقد أطلقت المرأة الشاعرة العنان لقريحتها في مجابهة كلّ أنواع التقزيم الذي انطلق من المؤسسة القبلية التي كرستها كنوع من التبعية للصوت الذكوري خاصة في ميدان الشعر الذي كان لصيقاب"الرجل/الذكر/الشاعر/الفارس"،ومع التطور النسبي للمرأة في قرض الشعر خاصة مع بدايات عصر النهضة الأدبية مع نهاية القرن التاسع عشر،وبداية القرن العشرين، حينها كانت لها دوافعها الخاصة والملحة للكتابة، غير أنه و بعد« إعلان كتابتها لم ينطق المجتمع الذكوري من تقدير لقيمة ماتكتب»[2]،مما جعلها في وضعية مقاومة،وثورة على جميع حالات الاستيلاب التي تعاني منها،فكانت الكتابة أيضا وسيلة لحلّ مشكلاتها عن طريق الحجاج تارة،والتمرد والرفض لكلّ ماهو سلطوي يميّز بينها وبين الرجل،فكانت إنتاجاتها شكلا من أشكال« البوح بهموم الذات المشروخة والانخراط في سؤال الكتابة» [3] المستمر، والمتواصل.

لذلك أصبحت عناوين الإبداعات الشعرية النسوية في السنوات الأخيرة تشهد تحولاً كمياً وكيفيا فأصبحت قادرة على التأثير والفاعلية كونها« تنطوي على معطى شاعري يكسبها دفقا من الشحنة الإبداعية التي تجعل منها قوة إغوائية لجذب المتلقي/القارىء وشده إلى التجاوب معها»[4]،بعد أن تحولت تلك القصائد والدواوين الشعرية إلى ما يشبه الانقلاب على المجتمع وموروثاته،فتمكنت المبدعة العربية من النجاح في تحويل أسئلة الراهن المرتبطة بشخصها وقلقها،وكينونتها الاجتماعية إلى أنضج مظاهرالنظم في الإبداع العربي المعاصر،وهذا فعلا ماتؤكّده كتابات المرأة المعاصرة،فقد نلمس شيئا من التباين،وذلك أنّ الرجل الأديب،قد يستطيع حقا أن يعبر عن مختلف مشاعر المرأة

---

[1] اليامين بن تومي، سؤال العنوان- عتبة اللامنظور(قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء)،سلطان النص دراسات،جمع عز الدين جلاوجي، دار المعرفة، الجزائر، ط1 ،2008، ص153.

[2] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص19.

[3] المرجع نفسه،ص119.

[4] ياسمينة درمش،عتبات النص،مجلة علامات في النقد،ج61،مج16، النادي الأدبي جدة،المملكة العربيثة السعودية،2007،ص63.

وقضاياها ومشاكلها،ولكنه لن يصل إلى مرتبة المرأة في الصدق العاطفي حين تعبرعن ذاتها بطرح عناوين أكثر جرأةً، وإغراءا **لغويا/جماليًا** و« بذلك يكسب العنوان دلالات عميقة،تبعده عن التقريريةوالمباشرة،وتمنحه قدرة الإخصاب وإشاعة اللذة الجمالية»[1]،وهذا من خلال لغة الذات النسوية للولوج إلى بنات جنسها.

فالشاعرة العربية التي عاشت تجربة اظطهاد الأنثى هي الأقدر على استخدام وسائلها الفنية للتحدث عن صورتها في مختلف مناحي نشاطاتها الحياتية،« وإذا كان العنوان أول عتبة تصادف القارئ،فإنه آخر علامة توشح النص بعد أن تكتمل صورته»[2]،كما أنّ الأديب الرجل حين يتحدث عن المرأة يتناولها ككائن منظور إليه من الخارج،أي خارج عالمها الداخلي بعيدا كلّ البعد عن المسك برغباتها الحقيقية وانفعالاتها الباطنية اقترابا وابتعادا،وما قد تشعر به من دونية تاريخية ممتدة في عمق جذورها،ووعيها بإمكاناتها المتعددة،بعدما« ظلت اللغة تاريخيا وواقعيا مؤسسة ذكورية، تمثل إحدى قلاع الرجل الحصينة التي منعت المرأة من الدخول إليها مما جعلها في موضع هامشي بالنسبة لعلاقتها مع صناعة اللغة وإنتاجها»[3]،وهذا أدى بالمرأة إلى حالات من الثورة والتمرد الفكري،والإبداعي،وحتى الجنسي على كلّ ما أبدعه الرجل،ومؤسسة المجتمع كردة فعل على التهميش والرفض الذي مورس عليها.

فظهرت على إثر ذلك عدّة كتابات نسويّة متنوعة تحاول تفسير تمردها بالطيش والتهميش،خاصة من طرف « النظام الأبوي،الذي لم يعترف بالأنثى مهما بلغت من مراتب الإبداع،كي تكون له السيطرة،وامتلاك زمام التاريخ،وهم الذين أعطوا لأنفسهم الشرعية فيما سيثبتونه أو يحذفونه من أعلام المبدعين»[4]،وهذا الأمر الجال دفع بالمرأة إلى البحث المتواصل عن ذاتها المسلوبة، فكان الابداع الشعري النسوي خير منفذ لتحقيق التواصل مع الآخر الذي تتحقق معه صور الوجود دون ملل،فالمرأة المبدعة تحقق التوازن من خلال لعبة الكتابة الظاهرة في صور"القصائد/ **العناوين**"،والتي تشكل وعي المرأة.

---

[1] ياسمينة درمش،عتبات النص، ص63.

[2] عامر الحلواني،سيميائية الأرض والهوية في قصيدة"حصار لفوزية العلوي"،مجلة علامات،ع29، 2008، المغرب، ص 69.

[3] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)، ص100، 101.

[4] فاطمة حسين العفيف،الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب) نماذج،ص47.

في الحقيقة نجد أنّ الكتابات النسوية بدأت تأخذ مكانتها المستلبة على مر العصور الأدبية،وبدأت تتشكل في وعي الأنثى صور الماضي التي قهرت فيه قريناتها،وبقيت تابعة لإبداع الرجل قلبا،وقالبا فيه تتشكل ثنائية"**الحضوروالغياب**"،ومع ذلك اتسعت كتابات المرأة وظهرت بشكل واضح في مختلف المستويات الإبداعية التي روجت للعمل النسوي، وبدأ يتضح جليا في وعي الذاكرة والإدراك النسوي الذي حافظ بشكل كبير على هوية الإبداع الشعري،وحضوره بقوة في الذاكرة الأدبية« ولاسيما إذا كان ذا صلة مباشرة بطبيعتها البيولوجية والنفسية وظرفها الاجتماعي الخاص» [1] ،والملاحظ للكتابات النسوية يجد فيها الكثيرمن الخصائص,فأدبها« رسالة مقاومة، ودفاع ضد كلّ أشكال القهر المادي والمعنوي،وساهم في تمزيق النفاق الإجتماعي،وفضح الإزدواجية التي تعرقل تقدم المرأة المبدعة وتحدّ من عطائها،في مواجهة أنماط الزيف»[2]،وهذا ماجعل من لغتها الإبداعية دقيقة في دلالاتها عن طريق صور التمثيل لجميع مستويات المرأة داخل العمل الأدبي،والاحاطة بها لأنّ جلّ الكتابات النسوية« تنبع من سجية المرأة وفطرتها وطبيعة خلقها ومايختلج في أعماقها من اتقادات وجدانية تفرضها البيئة الاجتماعية والنفسية التي تحيط بها والنظرة المتدنية إلى كينوناتها» [3] في أدقّ تفاصيلها.

إنّ خصوصية تجربة المرأة في الشعر المعاصر جعلتها تكون على قدر كبير من المسؤلية نحو كلّ ماتكتبه من شعر،وعناوين ترسم بها ذاتها الأنثوية،التي بدأت تتضح معالمها المغيبة من طرف المبدع الرجل الذي صورها تاريخيا وفق مايراه دون العودة إليها لكي تعبر عن نفسها، ليتضح لنا في النهاية أنّها الوحيدة الأقدر على« التعبير عن قضاياها واهتماماتها»[4] الداخلية،وكشف عوالمها المتقلبة،ولعلّ العنونة الشعرية مكنت كلّ الكتابات الشعرية النسوية من تخطي مركزية الرجل الذي فرض عليها نوعا من الطقوس الكتابية الغامضة المفضية إلى التمرد ،فكانت لغتها الشعرية هي لغة النفس/الجسد بكلّ ماتحمله اللّغة من رموز،ومعاني لامتناهيية، فالأنثى لاتعبر إلاّ عن من خلال لغة أنثوية

---

[1] وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا النص(مقاربة تأويلية إبلاغة الخطاب النسوي المعاصر)،نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا، ط1، 2004، ص5.

[2] حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الإختلاف في الثقافة العربية المعاصرة،ص50.

[3] وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا النص، ص15.

[4] حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الإختلاف في الثقافة العربية المعاصرة،ص44.

تتخطى جميع المعيقات التي وضعها الإبداع الذكوري سلفا من أجل إعاقة تقدمها في هرم الأدب إذن« فالإبداعات النسوية استطاعت أن تشكل أدبا تسللت أشعته البارزة إلى سواحل المشهد الثقافي الراهن» [1]بكل أبعاده و توجهاته.

إنّ دور العنونة في الشعر خطير، وهام لما فيه من كسر رتابة تلقي العمل الإبداعي من طرف جمهور المتلقين « حيث تنفذ لغة العنوان إلى جوانبية النص فتحدث فيه انتشارا لمعانيه ومقاصده» [2]،والدعوة إلى تفعيليه كخاصية رئيسة حتى تعطي للعمل قيمته الحقيقية من الدراسة والبحث كاملة،كما أنّ الدراسات المعاصرة للعنونة تشير بوضوح إلى بداية تمرس الإبداع النسوي في وضع استراتجية تميز هذا النوع من العناوين عن العنونة عند المبدع الرجل،وذلك باستعمال كلّ الوسائط المساهمة في صنع العنوان الأنثوي الذي يراد له الإحاطة بالذات، والنفس والوجدان ،نظرا لأنّ المرأة المبدعة يجب أن تكون حذرة في وضعها للعنوان حتى لايعاب عليها ذلك، فالكلّ يتربص بها من المتلقين والنقاد والمبدعين خاصة فئة الرجال،ذلك أنّ العمل الإبداعي لايمكن أن يحقق هدفه سوى بمساحة العنونة التي تشكل نصف إبداعها على واجهة الغلاف،والذي « يعطيها وعيا قوياً بما تتصدى له من دور عبر إحساسها الشديد بذاتها كذات كانت مقموعة» [3] ،وكلّ ذلك يعطينا انطباعا حاسما عن أهمية العنوان الذي تتراءى فيه مختلف صور الذات النسوية التي تؤسس لمحطة أخرى من الرثاء عن طريق العنوان كرؤية بعيدة عن سلطة الرجل المبدع.

ورؤية الإبداع النسوي وفق صور التأسيس الجمالي واللّغوي تعطي للنص والعنوان أبعادا فلسفية تمكنه من التوغل في مختلف تقاسيم النفس الأنثوية التي باتت تبحث عن حقها في ممارسة اللّغة والفنّ« وبأنّها قيمة إنسانية لها خصوصيتها من جهة، ولها حقوقها وتطلعاتها من جهة أخرى » [4]،وهذا وفق ثقافة متعددة الأوجه لتشكل لنا في النهاية رؤية العالم وفق منظورها الذي تراه الذات النسوية التي مازالت تبحث عن ثقافة التغيير في لغة

---

[1] وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا النص، ص05.

[2] اليامين بن تومي، سؤال العنوان- عتبة اللامنظور(قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء)، سلطان النص، دراسات، جمع عز الدين جلاوجي، ص135.

[3] عبد اللّه محمد الغذّامي، تأنيث القصيدة والقارىء المختلف،ص45.

[4] المرجع نفسه ،ص36.

التأليف والنظم وفق طريقة تمكنها من استعادة دورها في ممارسة الإبداع ،بحرية لا وفق مايملى عليها من طرف الرجل، الذي لايمكننا أن ننفي دوره الريادي في الإبداع خاصة في كلّ ماكتبه عن المرأة،فعندها يستحضر« براعته الإبداعية في أن تتوغل مخيلته إلى تفاصيل همومها وجزئيات حياتها وبشكل ينم عن وعي تام بكينوناتها ومكابداتها» [1] في عالم ألف التفوق الذكوري.

ومن خلال النظرة الشاملة للعنونة النسوية المعاصرة اتضح لابحث دور العنونة في عملية التأليف،ومايحمله العنوان من حيرة وأسئلة تحتاج إلى إجابة كافية تحدد كلّ علامات العنونة داخل النص الشعري النسوي بشكل خاص لمافيه من تميز عن العنوان الذكوري،وتبدو استراتجية العنوان داخل النص الشعري لمايحدثه من تفاعل مع محتوى العمل الأدبي والذات الكاتبة والمتلقي من خلال شبكة العلاقات الدلالية التي عرفتها « القصيدة العربية في مسيرتها الشعرية الطويلة» [2]،وما حملته من علامات تفسر طبيعة هذا العنوان عن غيره من العناوين التي تشكل خصوصية كلّ عمل إبداعي،وماينقله من بلاغة لغوية وانزياحات أسلوبية تعلّل الموضوع المطروق من طرف المبدع،ونظرا للطبيعة الأنثوية للإبداع الشعري،فالمرأة المبدعة عادة ما تطرق مواضيع لها طبيعة بذاتها، تشرح فيها قضية المرأة وتجربتهافي عالم الشعر،ومايعتريها من عراقيل في مسألة النظم،والتواصل مع الإبداع الذكوري الذي اعترف في النهاية بمكانتها في نظم الشعر والتأسيس للإبداع الشعري النسوي كخاصية إبداعية بدأت تنال الدعم والتحفيز من المؤسسات الثقافية.

لقد كانت بدايات الكتابة الشعرية النسوية كلها موقعة بأسماء مستعارة« وهذا ليس بالأمر الجديد فالخنساء لم يك هذا اسمها ولكنه لقب تحببت به،واسمها الحقيقي(تماضر) وهو اسم لم يك مسموحا تداوله بين الناس» [3]،والشيء نفسه كان في العصر الأموي والعباسي في قصور الخلفاء والأمراء أين كانت الجواري الشاعرات يختار لهنّ اسما مستعارا يميّزها عن غيرها،والحالة نفسها تكررت مع بدايات القصيدة النسوية العربية

---

[1] وجدان الصائغ،الأنثى ومرايا النص،ص05.

[2] محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري،جدارا للكتاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006،ص09.

[3] عبد الله محمد الغذامي،تأنيث القصيدة والقارىء المختلف،ص80.

خاصة في بدايات عصر النهضة العربية،فكانت جلّ الشاعرات قد استعرن أسماءا لشعراء رجال أو أسماءا وألقابا نسائية مستعارة يخفينَ بها هوياتهنّ الحقيقة خوفا من الوضع الاجتماعي الذي كان يرفض بشدّة صوت المرأة خارج صوت "**القبيلة/المجتمع**"« وهذه حالة ثقافية تاريخية عامة تعرضت فيها المرأة للإستشهاد الطويل وسرق منها حقّها الفطري الطبيعي وعاشت معلقة على هامش الثقافة» [1] ،وهذه الوضعية التاريخية جعلتها لاتستطيع الخروج عن العرف العام للمجتمع الذكوري،وتخطي محظوراته،هذا من جهة،ومن جهة أخرى الوضع الثقافي الأدبي الذي كان يقوده الرجل المقترن بالفحولة فقط دون سواها،وهومجال مقدس يصعب على المرأة ولوجه« فالعمود رمز ثقافي وقيمي يجعل النص الشعري نصا ذكوريا محروسا ومحميا ويجعله نسقا ذكوريا يمنع دخول التأنيث إليه» [2].

ومع ذلك بدأت المرأة تتخطى تلك الحدود باحثة عن ذاتها،ودورها داخل مجتمع ذكوري مجحف قبعها في الدور البيولوجي(الإنجاب)،أمّا بقية الأدوار،فهي محرمة عليها خاصة الدور"الأدبي/الثقافي"،فكانت الأسماء المستعارة ملاذها الوحيد حينها ،فلجأت إلى امتطائها،وكمثال على ذلك« فإنّ عائشة التيمورية كتبت قصائد حبها،وغزلها بأسماء مستعارة وبحسّ الذكورة لا الأنوثة للتخفي وراء صوت الرجل الشعري وأسلوبه في الغزل ثم يأتي الموت والفقد ليجعلها شاعرة رثائية تبوح بالألم المتأصل في نفسها» [3]،كذلك نجد العديد من الشاعرات العربيات،قد قمن بالإستعانة ببعض الأسماء المستعارة نحو: عروس الصحراء،بنت الشاطيء،فتاة الوشم،غجريةالريف،...إلخ"،وغيرها من الأسماء.

وهذا ماعرف عند العديد من الشاعرات العربيات نحو الشاعرة "فدوى طوقان عبد الفتاح" إذا نجد أنّ جلّ قصائدها تصدح « بنغم حياتي صادح ضالّ،فيه ثورة خاصبة،وبكاءحاد،ينطلق متصاعدا من وراء جدران مجتمع آسر» [4]،وقد استطاعت"فدوى طوقان" حينها أن تنشر قصائدها الأولى في« مجلتي (الثقافة) و(الرسالة) المصريتين

---

[1] عبد الله محمد الغذامي،تأنيث القصيدة والقارىء المختلف، ص18.

[2] المرجع نفسه ،ص80.

[3] ظبية خميس، الذات الأنثوية(من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي)،ص08.

[4] ليلى الصباغ، من الأدب النسائي المعاصر العربي والغربي ،منشورات وزراة الثقافة، سوريا،ط1، 1996،ص14.

باسم(دنانيرالفلسطنية)»[1]،كما نجدها تستعير تسمية ثانية هي:(المطوقة)،« مما أدى إلى انتشار ظاهرة الأسماء المستعارة في الكتابة النسائية في المنطقة لكي لايطول المرأة أي خدش اجتماعي مرتبط بكونها كائنا إبداعيا» [2]،وذلك كلّه لتتخفى وتتجنب نظرة المجتمع الذكوري إليها،حيث استخدمت فدوى طوقان هذين الإسمين المستعارين لتحتمي من عار الحب،ولكي تؤكد للقارئ أن شعر الحب لاينفي صفة العفة والشرف عن الأنثى، وعند المقارنة بين شعرها،وشعر أخيها"**إبراهيم طوقان**"نجده« أكثر تحررا وانطلاقا وخروجا عن التقاليد الشعرية الموروثة،والأوزان العروضية المعروفة من شعر أخيها إنّ إبداعها الشعري أصيل،وعفوي،وله طابعه الخاص» [3] بألفاظه و تراكيبه و صيغه وأشكاله و لغته الشعرية الخاصة، ومعانيه.

أمّا الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" فقد وقّعت بعض قصائدها برمز"ن-م"،حيث أفرد لها النقاد مكانة هامة في قرض الشعروالتجديد فيه،خاصة بعد إصدراها ديوانها الأوّل(قرارة الموجة)،حيث شبهها "مارون عبود" قائلا:«هذه خنساء جديدة،ولكنها مثقفة،تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد كديوان خنساء الزمن الغابر»[4]،والشيء نفسه نجده عند"سلمى الملائكة"والدة الشاعرة نازك الملائكة التي كانت توقع قصائدها وكتاباتها باسم"أم نزال الملائكة، كما يشير الباحث "عبد الله الغذامي" إلى أنّ المرأة الشاعرة في المملكة العربية السعودية مازالت تكتب بأسماء مستعارة حتى نهاية القرن العشرين،فيقول:« ومنها حكاية لشاعرة سعودية مبدعة ظلت تنشر أشعارها في الصحف السعودية بضع سنوات، ولا أحد يعرف اسمها،وكانت تنشر تحت أسماء مستعارة وبدأت بمسمى(غجرية الريف)،ولما انكشف اللقب لأهلها غيرته إلى (غيداء المنفى) ثم بعد ذلك اختفت نهائيا»[5]،وغيرها من الأسماء المستعارة التي استعانت بها المبدعة العربية كقناع « ثقافي وقائي تستعمله المرأة لكي تعبر ذلك الطريق الطويل الشّائك وسط إمبروطورية الفحولة» [6]،والتي باتت ترى في إبداعها ضعفا وتحديا صريحا لكيان

---

[1] ليلى الصباغ، من الأدب النسائي المعاصر العربي والغربي،ص27.

[2] ظبية خميس، الذات الأنثوية(من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي)،ص49.

[3] ليلى الصباغ، من الأدب النسائي المعاصر العربيي والغربي، ص32.

[4] المرجع نفسه، ص54.

[5] عبد الله محمد الغذامي،تأنيث القصيدة والقارىء المختلف،ص79.

[6] المرجع نفسه ،ص16.

العرف الشعري الذكوري، الذي أحسّ بفوبيا قوية من هذا المنتج الشعري، فلجأ إلى تكريس روح العصبيات القبلية التي جعلت من المرأة ذاتاً خاضعة للمنطق الذكوري الذي استباح فكرها،وإبداعها .

ولهذا كان شعرها صرخة تعلن« أنّ الناقص والمهمش والضعيف ليست قيماً ساقطة ولكنها تستطيع أن تكون قيمًا إبداعية» [1]، لذلك لم تجد من متنفس لها سوى في الإبداع الذي صنعت فيه عالمها الخاص والسّري الذي لايستطيع الرجل الوصول إلى مكنوناته وكشف أسراره الداخلية إنّه « عالم له لغته ومنطقه،متواز إلى مالا نهاية مع العالم الحقيقي ومآسيه»[2] التي تكتسي في حضرة اللغة ثوبا جماليا إبداعيا.

وعليه كان الإنتاج الشعري للمرأة بمثابة نقطة الانعتاق من قيود العبودية الفكرية،فهي الآن أصبحت ناضجة على قدر مستوى فكر الرجل؛ تكتب مثلما يكتب،وهذه هي الظاهرة الحقيقية« التي أكدتها الكتابات النسائية في شتى تشكلاتها الإجناسية»[3]،فالمرأة حين تكتب تغلف ذاتها بوشاح الغموض، تجعل من ذاتها مركزا لتنفلت من رقابة الرجل وتطلق عنانها لـ"العنوان/النص"الذي يعدّ « من أبرز العلامات المفاتيح الممكنة لقراءة النص وفهمه»[4] ليرسم الإبداع النسوي في النهاية مخططا لتفاعل إبداعها مع الواقع الشعري بكلّ مصداقية، كاشفة للمتلقي لحظات انتصاراتها وهزائمها،وهذا ما أدى بالمرأة المبدعة إلى« أن تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل»[5] لكونها الأقدرعلى ذلك،فهي« أصدق تعبيرا عن مشاعرها الأنثوية، منها عن الرجل»[6]،وهذا مادفع بالكتابات النسوية إلى الإختلاف المباشر في لغة التأليف عن لغة الآخر،وأسلوبه في الكتابة من خلال محطاتها الثلاث"الهوية/الذات/النوع" لتبرزفي نهاية المطاف أهمية اللغة في تحقيق التواصل الفني والجمالي ,وتعطي التميز حقه من الإختلاف بين الكتابة

---

[1] عبد الله محمد الغذامي،تأنيث القصيدة والقارىء المختلف ،ص45.

[2] جيزيل حبش، قضية النساء، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان،ط1، 1978، ص17.

[3] بوشوشة بن جمعة،الأدب النسائي الليبي رهانات الكتابة ومعجم الكاتبات، المغازية للطباعة والنشر،ليبيا،ط1، 2007 ص26.

[4] عامر الحلواني، سيميائية الأرض والهوية في قصيدة "حصار لفوزية العلوي"، ص69.

[5] محمد نور الدين آفاية،الهوية والإختلاف في المرأة الكتابة والهامش،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1988، ص41.

[6] لوسي يعقوب،لغة الأدب والشعر في كتابات الملرأة العربية، ص03.

الذكورية التي تمثل المركز والكتابة النسوية التي تمثل الهامش،ومن هذه المعطيات كانت المرأة تعبر بلغة العاطفة حيث تحضر« الأشكال التعبيرية كجروح حقيقية داخل النص الأدبي»[1]،بيمنا نجد أنّ الرجل يعبر بلغة العقل،لتتحقق في النهاية مركزية (اللّغة) الذكورية على الصعيد الفني ،والتي تتقاطع مع الذات النسوية.

والحديث عن عمق التجربة الإبداعية النسوية في حقيقة الأمر هو تصريح مباشر بعمق الألم خلال التعبير« باستعمال ضمير المتكلم(أنا) الذي يشكل الخصوصية الأدبية للكتابة النسائية»[2]،وإذا تتبعنا تاريخ الإبداع الشعري النسوي بداية من الشاعرة الخنساء مرورا بولادة بنت المستكفي ووصولا إلى فدوى طوقان ونازك الملائكة وصولا إلى الشاعرة "هدى ميقاتي"نجد أنّ جلّ هؤلاء الشاعرات المجيدات كلهنّ كانت منطلقاتهنّ لغة الرجل فهو الملهم للتعبير والكتابة عبر السيرورة الزمكانية، التي تسعى واعية إلى أن تجعل من البوح النسوي أفقاً يعكس طقوسها النسوية نائية من خلالها على حد تعبير"فرجينيا وولف":«عن العوائق الاجتماعية والاقتصادية التي تحول دون الطموح الأدبي متخذة المداهنة والحيل النسائية لتخلق زمن الكتابة ومكانها» [3] على أرضية الشعر العربي.

والمتفحص لدواوين الشعر النسوي المعاصر يجد أن أغلب العناوين لاتخرج في فحواها عن موضوعات ثلاث هي"الهوية/الذات/الوجدان" وكأنها تحاول من خلال هذه اللغة الأنثوية تبرير منطق الاختلاف للإبداع النسوي والبحث عن لغة البوح لمختلف الآلام والمشاعر « حين دخل اليومي والمقموع والهامشي ليكون قيمة إبداعية مما أنسن لغة الشعر وأنسن الشاعر»[4] من خلال النصوص وعناوينها التي تعدّ وثيقة تاريخية تنقل لنا تلك المعاناة التي تتأرج بين سلطة الفحولة،وراقبة المجتمع البطرياكي،وهذا ماجعل الكثير من العناوين الشعرية النسوية المعاصرة التي تعالج مسألة الهوية،وحق الإنتماء الجغرافي لتتمحور كلّها حول إشكالية الوطن"الحبّ/الإنتماء/الحنين/الغربة"،وغيرها من من الأوصاف التي تتقاطع مع الهوية التي يتحقق معها واقع الإنتماء بعدما شكّل موضوع الوطن هاجسا حقيقيا في تحقيق هويتها وإثبات إنتمائها إلى الأرض/الوطن الذي تزعزعت

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية (حفرية في الأنساق الذات الأنثوية- الجسد- الهوية)، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] رامان سلدن،النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص204.

[4] عبد الله محمد الغذامي،تأنيث القصيدة والقارىء المختلف،ص66.

فيه ،ومع ذلك فإنّ« النظام الثقافي سيظلّ عاجزا وقاصرا»[1]،من طرف الإبداع النسوي الذي لم يجد فيه حرية التعبير الإبداعي الذي يمثل قمة منطلقات الأحلام والآلام النسوية.

وعليه لقد تشكّلت الهوية بجميع مقوماتها في الشعر النسوي المعاصر الذي تبقى لغته حاضرة في مختلف الدواوين الشعرية التي تعد مفاتيح إجرائية تنطلق منها تلك العناوين لكسر رتابة النص الإبداعي،وفهم مكنوناته التي تبرز في شكل دلالات تحدد العلاقة الثنائية بين"المرأة/الأرض"،وعليه « فالشعر لايعترف بالجغرافيا ولايعرف التوقف عند الحدود،إنّه يؤسّس أوطانا أخرى أهملتها إرادة السّياسة أو رفضتها رغبة الحضارة، ولذلك كان الشعراء ومازالوا مصدر حياة أو موت لأوطانهم»[2]، فالوطن بات إذن رمزا للخلود وسببا للوجود لكونه وعاء اللّغة الذي يتلاقح مع الذات العاشقة له،ومعظم الشعر النسوي يؤكد على فعالية النص الوطني لمافيه من معاني تبرز لغة الحنين.

أمّا عن العناوين الشعرية التي تعبر عن لغة الذات،ومايصاحبها من كلوم وجراح وآهات،فإنها تنقل لنا مختلف الصور عن نفسية الشاعرة/الأنثى،ومايشغل بالها من مواضيع وتصورات في مدركاتها الداخلية والخارجية،فالشعر النسوي إذن يعالج في جل دواوينه تشظي الذات الشعرية عبر مختلف الأزمات النفسية التي باتت تؤرق فكر ولغة الشاعرات؛ بداية من إشكالية الصراع النوعي لإثبات الذات الأنثوية وتحدياتها للغة الذكورية،والتي أصبحت تحاصرها من جميع النواحي،لتثبت للمتلقي أن ماينتج من المرأة المبدعة عقيم لاجدوى منه،فكان تحديا لها في إثبات العكس من خلال ولادة متنوعة لمختلف العناوين والدواوين التي تمثل قمة الإنتاج الأدبي من أجل تحفيز بنات جلدتها على خوض غمار الإبداع الشعري،وتشير"ظبية خميس" إلى أنه ومنذ الستينات،وحتى التسعينات من القرن الماضي ،فإنّ أسماء نسائية شعرية كثيرة قد تفجرت في العالم العربي،وتبدو مسيرتها أعمق بكثير من أيّة دراسات نقدية مبذولة لرصدها،على قلة الدراسات المعنية بها [3]،وعليه فالإبداع النسوي المعاصر في النهاية حقق ذاته كفنّ.

إنّ قضايا العنونة النسوية تبرز لنا لغة الذات الأنثوية، وماتخفيه من مشاهد متنوعة عالقة في ترسبات الذاكرة التاريخية كالصورة النفسية والإجتماعية،والثقافية،والسياسية لما

---

[1] عبد اللّه محمد الغذّامي، تأنيث القصيدة والقارىء المختلف ،ص99.

[2] ناصر معماش،النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دار دحلب، الجزائر، ط1 ، 2007، ص162.

[3] ظبية خميس، الذات الأنثوية(من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي)،ص09.

تكابده المرأة من هموم أبدعت لغة الآه التي ورثتها لتصوير ذاتها النسوية المقهورة بداية من الشعر النسوي في العصر الجاهلي ،وصولا إلى المبدعات المعاصرات فالألم واحد،حيث« تطورت التجربة الإبداعية النسائية كثيرا في مختلف الدول العربية وأصبحت هناك أعمال تولد كلّ يوم وتنمو من خلال بعضها البعض عبر حرية داخلية تحاول المبدعة التحرك من خلالها لتخاطب الوجود، وجودها الخاص أوّلا ثم وجود بقية العالم لامن منطلق النرجسية ولكن من منطلق التعرف على ذلك المكبوت تاريخيا،والذي لم تسمح له الظروف الثقافية بمثل هذه الإنطلاقة من قبل» [1]،فالعناوين النسوية الشعرية في النهاية قد واجهت إذن الكثير من التحديات الإبداعية،حتى وصلت إلى ماهي عليه الآن من تعديل لغوي/ تركيبي/ جمالي مسّ جميع مكونات النسيج اللّغويّ للعنوان،وهذا ماجعل العناوين الشعرية تتنوع وتتعدد من عناوين فردية،إلى عناوين تركيبية.

لنصل في نهاية المطاف إلى أنّ« تحرر المرأة رهين بمدى استطاعتها تغيير الصورة التي ينظر بها الرجل لها ولخصائصها الجسدية والنفسية،ومدى تحررها من الموروث الثقافي الذي يشكل سلبا حيواتها اللاواعية»[2]،حيث لجأت إلى التحدي الصريح لكلّ ماهو إبداع رجالي بات يحاصر ذاتها،ويحاول قهر قريحتها الشعرية بكلّ الآليات التي فرضها الإبداع الذكوري عليها من أجل سدّ جميع المنافذ أمامها كشاعرة مبدعة،لتصل المرأة في النهاية إلى قناعتها بأنّ « كلّ مشاعر الغضب والعدوانية تجاه مايسمى الإبداع النسوي ليست إلاّ إحدى تجليات الثقافة الرافضة للإختلاف والمكومة تحت تلال من سوء الفهم أو بالأحرى عدم فهم جوهر الإبداع النسوي»[3]،وعليه فالمرأة العربية المبدعة،قد خاضت تجربتها الشعرية كرسالة نسوية بكلّ فخر وتحدي،لتكون« البنية التحتية الذكورية التي تشكل أساس المجتمع العربي هي المسؤولة إذن عن كلّ أشكال القهر الواقعية على الرجل والمرأة معا» [4]،وعليه هذه نماذج من بعض مدونات الشعر النسوي العربي المعاصر من المحيط غربا إلى دول الخليج العربي شرقا،وهي تبلغ ثمانية وأربعين (48) عنوانًا/غلافًا نسويًا معاصرا، وهي موثقة كالآتي:

---

[1] ظبية خميس، الذات الأنثوية(من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي)،ص09.

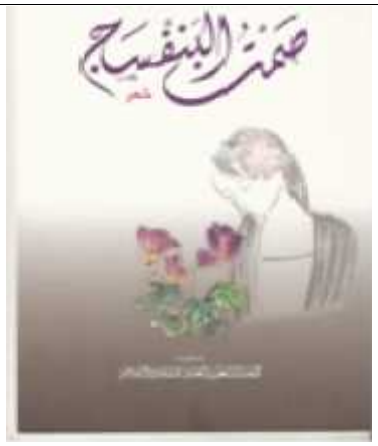
[2] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية (حفرية في الأنساق الذات الأنثوية- الجسد- الهوية)، ص102.

[3] شرين أبو النجا،عاطفة الإختلاف(قراءة في كتابات نسوية)، ص20.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أوّلا- نمـاذج أيقونية لأغلافة دواوين شعرية نسوية معاصرة:

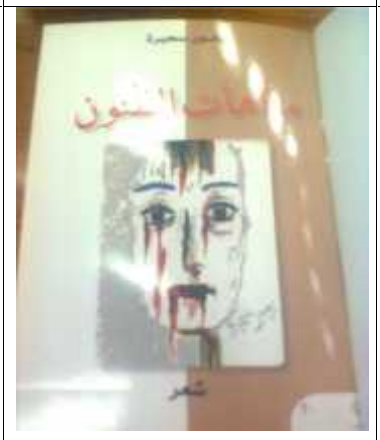
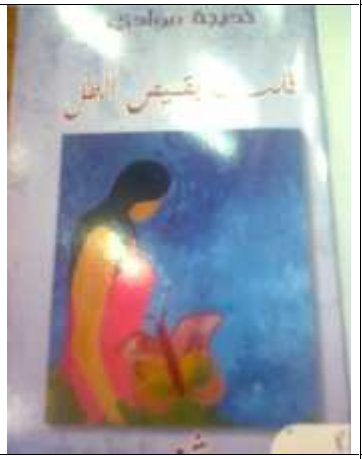
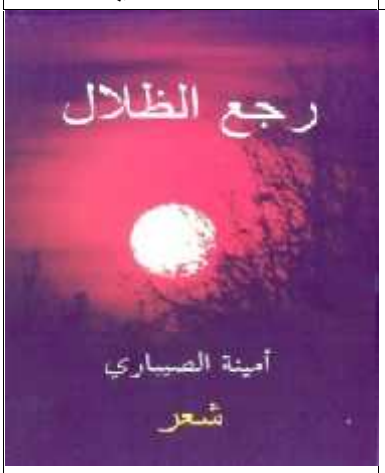
أ- الجـدول الأوّل:

نماذج لـدواوين شاعرات الجـزائر		
1- سلمى رحـــال	2- نصيرة محمدي	3- زينب الأعوج
4- عثمان عماري إنصاف	5- هديل ركرك ربيحة	6- سعاد سعيود
نماذج لـدواوين شاعرات ليبيـا		
1- نورى المـودي	2- عائشة المغربي	3- فوزية شلابي
		

ب- الجـدول الثّـاني:

نماذج لـدواوين شاعرات تـونس		
1- ضحـى بن الطـاهر	**2- عـــبير مـكي**	**3- مليكة عبد النبـي**
4- سلوى الرّابحي	**5- نجـوى الحرباوي**	**6- مـروى عـزوز**
نماذج لـدواوين شاعرات موريتانيا		
*- مـــباركة بنت الـــبراء(باتـة)		

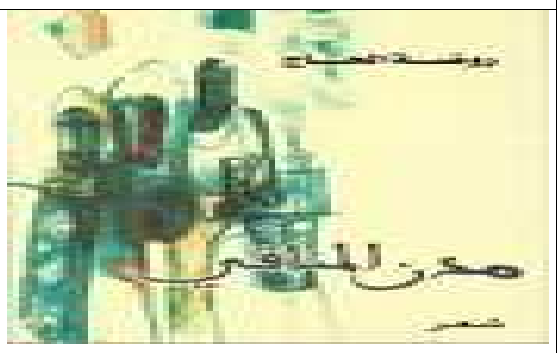
جـ- الجـدول الثّـالث:

نماذج لـدواوين شاعرات المغـرب		
1- وداد بن موسـى	**2- زايـد نعيـمة**	**3- خديـجة مـوادي**
		
4- هنـد الوالي عـروب	**5-** فاطمة العـزيزي	**6- أمينة الصيباري**
		

وعموما نجد أنّ الدواوين الشعرية المغاربية ذات طابع فضائي مميّز خاصة عندما تبرز من خلاله المرأة المغاربية أنوثتها كأيقونة في اللّغة الشعرية التي تحتاج إلى متلق حاذق يستطيع تفكيك الرموز المحيط بعتبة العنوان الشعري في كلّ مدونة شعرية،وعليه فالشاعرات قد استعنّ بأغلفة الدواوين الشعرية في تمرير أعمالهنّ الشعرية،وترويجها نحو المتلقي،فغالبا« ماتؤثر العناوين على التعليقات في الرسم والتصوير الفوتوغرافي،وغالبا ماتكون الصورة في علاقاتها بالنص المصاحب إمّا إضافة أو تفسيرا»[1]، و بذلك يعطي الغلاف الشعري النسوي مجالا فسيحا من التأويل،والتوظيف لمختلف الأيقونات البصرية.

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص34.

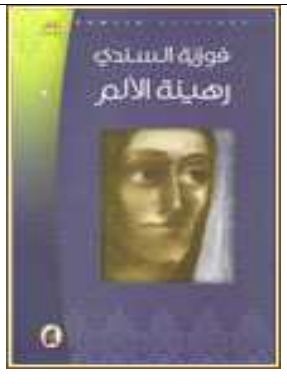
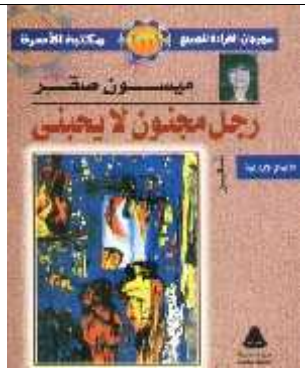
د- الجـدول الـرابع:

نماذج لـدواوين شاعرات السّـودان	
1- روضة الحـاج	2- نجلاء عثمان التوم
	
نماذج لـدواوين شاعرات مصـر	
1- فاطمة ناعـوت	**2- فاطمة قنديل**
نماذج لـدواوين شاعرات فلسطـين	
1- فـدوى طـوقان	**2- ليـلى السـايح**

هـ- الجـدول الخـامس

نماذج لـدواوين شاعرات سـوريا		
1- إيمـان كيـالي	2- هالا محمـد	3- غـادة السّـمان
نماذج لـدواوين شاعرات لبـنان		
1- سوزان عليـون	2- زينب عسّـــاف	3- هـدى ميقـاتي
نماذج لـدواوين شاعرات الأردن		
1- سلـوى السعـيد	2-أمـينة العـدوان	3- رنا نـزال

و- الجـدول السّـادس:

نماذج لـدواوين شاعرات العراق		
1-لميعة عبـاس عمارة	2- بشرة البسـتاني	3- سـهام جبـار
نماذج لـدواوين شاعرات السعودية		
1- حليمة مظـفر	2- أشجـان نجـد	**3- هدى ياسـر**
نماذج لـدواوين شاعرات: اليمن/ البحرين/ الإمارات/ الكويت		
1- ليلى إلهـان	**2- فوزية السندي**	**3- ميسون صقر**	**4- سعدية مـفرح**
			

ثانيًا- أنواع العنوان في الشّعر النسوي العربي المعاصر:

لاتخرج صورة العنوان في الشّعر النسوي العربي المعاصر في فحواها عن العنونة الذاتية، من خلال نقل المبدعة صورا عن تجربة المرأة المبدعة داخل هذا المجتمع كمبدعة أولا،وكإنسانة ثانيا،وتبليغ صورتها للمتلقي من أجل إماطة اللثام عن كل مايحيط بها من تمزق عبر قناة "**اللغة الشعرية/اللغة النسوية**"،وعموما نلاحظ تنوع العنوان عند شاعرات منطقة المغرب العربي لنجدها مرة عناوينا حالمة هاربة من قيد الزمن نحو(ورود تتبخر،بالبنفسج أنت متهم،**هديل المساء**...إلخ)،أوأنّها عناوين تاريخية تستحضر للمتلقي لغة التاريخ التقريرية كصدى لذكرياتها الأنثوية،وماضيها،وهويتها نحو:(**غجرية،الطريق الأخضر،أسماء شرقية،رسائل مكنون الوشم**...إلخ)،وأحيانا تكون عناوين شعرية بيئية تتشكل تدريجيا في استحضار صور الطبيعة الحية، والصامتة وإظهار سطوتها،وغضبها وسلطتها على المبدعة,فهي انعكاس طبيعي لنفسيتها داخل العمل الإبداعي الذي تبحث منه عن منفذ ليوم جديد تتغيرفيه نظرة الرجل المبدع لتجربتها ,كونها جزء من الطبيعة البشرية التي تتشكل فيها وحدة الزمان والمكان والكون،ولها دلالاتها الحسية والمعنوية،وهذا مالم يكتشفه الرجل في تجربتها الشّعرية،فهي مثل الطبيعة مزاجية متقلبة في اللّغة والحب والكراهية،وفي الفرح والحزن ومن تلك العناوين نجد(عطر الثرى،رجع الظلال،**ميلاد نسيم عاصف،زوبعة في جسد**...إلخ).

إنّ استحضار المبدعة العربية للعنوان الذاتي يشكل حالة استنفار لما في الذات النسوية من كتمان وحرمان لغويّ وعاطفي تعاني منه المبدعة التي تصرّح بهذا المصاب الجلل ،فهي« بحكم القيود التي يطوقها بها المجتمع الذكوري، ويمنعها من اقتحام التجربة،تبقى عاجزة عن الإقتراب من ذاتها»[1]، كونها أصبحت مستهدفة،رغم ماتملكه من لغة ودلالات لايستطيع الرجل المبدع تفسيرها مهما بلغ من مكانة، وتمرس في ميدان اللّغة الشعرية،فكانت عملية عنونة القصيدة الشعرية النسوية مسألة كفاح « لأجل تسميتها،لأنّ ما لا يسمى،يتوه في خريطة الكتابة»[2]،ولا يخفى أنّ المرأة دائما هاربة من قيد الزمن،تبحث عن مرفأ للذات بعيدا عن لغة الحصار الذي فرضه الرجل على المرأة

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص151.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص115.

الشاعرة،وعليه كانت الشاعرة دائما تحاول كبت مآسيها « حيث صورت همومها وعكست انفعالات المرأة وتطلعاتها وسعيها الدؤوب لتخليص نفسها ولإثبات ذاتها»[1] إلى أن أثمرت تجربتها الإبداعية بتجربة شعرية جديرة بالتنويه، والإهتمام من قبل الرجل من جهة،والمتلقي الدارس من جهة أخرى،والملاحظ على العنونة النسوية العربية أنها مازالت في بداية الطريق لما فيها من سياقات تاريخية وفنية جمالية مازالت بعد بحاجة إلى ترتيب ذوقي،وفني وسياقي لكي تتأسس عليه فعلا لغة الشعر النسوي المعاصر،وهذا مايجعل من العنونة « استشكالا تحفّز القارئ على استنطاق النصوص تأويلا أو تفكيكا»[2]،لكون المرأة مازالت لحد الآن في حالة صراع نفسي مع الذات المبدعة، والتي مازالت لم تتشكل فيها تجربتها الفنية على قول الشعر،داخل الفضاء النصي الشعري النسوي.

فالشعر النسوي العربي يشكل نوعا خاصا من الطقوس اللّغوية النسوية التي لجأت إليها المرأة الشاعرة في وقت من الأوقات،ما أتاح « للنساء فرصة التعبير عن أنفسهنّ وإحراز بعض الإنتصارات»[3] التي وجدت فيها المرأة ظالتها داخل نظام اللّغة لتنقل لنا حقيقة ذلك المجتمع الغامض عن الرجل اجتماعيا ونفسيا وأسطوريا وتاريخيا،وعن عوالمها غير المرئية للرجل من خلال لغة التمازج بين طبيعة الذات الأنثوية،وطبيعة اللغة الشعرية،« دون أن نغفل دور الأدب كرسالة لغوية فكرية في الدفاع عن قضايا المرأة والتعبير عن اهتماماتها،ومن ثم كسر الحواجز الثقافية والإيديولوجية المعرقلة لتقدمها»[4] وهذا ما يجعل عوالم المرأة المبدعة مفتوحة على فعل التخيل الحالم بلغة التواصل التي تريدها الأنثى مع الآخر المسيطر على "اللّغة/النظم"،ومع ذلك تبقى العنونة النسوية بعيدة عن مرحلة النضج الفني والجمالي،لكونها في« حالة صراعية بين الذات، والذات الأخرى التي تسعى إلى مصادرة غيرية الآخر»[5] الذي يعكس فعلا جمال الإبداع النسوي الذي تتوحد فيه لغة النص مع لغة العنوان كمرجعية للذات،ومكنوناتها التي نجدها تبقى في حالة صراع دائم لتأسيس مرجعيتها الثقافية في عالم ذكوري مسيطر.

---

[1] نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،ص152.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص146.

[3] حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات- المرجعيات- المنهجيات)،ص122.

[4] المرجع نفسه،ص117.

[5] المرجع نفسه،112.

هذا وإنّ صناعة العنونة في الشعر النسوي العربي- برغم محدودية خصائصه- قد تطورت في مناخات أكثر حرية وصفاءًا،إذ اعتمدت على الأداء اللّفظي الجميل، فالتجربة النسوية،قد حققت الكثير من التقدم في تطوير الحركة الشعرية الحديثة في قرض الشعر النسوي،خصوصا من ناحيتي الإحساس الشعوري،والحدس الشعري،بعد أن وجدت المرأة ذاتها في القدرة على التعبير والبوح التلقائي،غير أنّ النص الإبداعي العربي كان يحتضن نمطا محددا للنص الشعري النسوي،« مادامت الأنوثة مرتبطة أصلا بالطبيعة البويولوجية الموسومة بالنقص والضعف،فهي الهامش والملحق الإضافي في الذكر الإنساني القديم»[1] كما هو محدد سلفا من طرف السلطة الأبوية، فكان حينها من الطبيعي أن يشكل ذلك النظام هاجسا لها إمّا بالتفاعل معه،والنسج على منواله،ومن ثم الخروج عليه،وعلى مدى تاريخي طويل نستطيع أن نكتشف أنّ علاقة المرأة بالشعر تقوم على الكتمان لكي تظفر بقابلية الرجل،والاستجابة للقيم الاجتماعية،السائدة فيه،وهكذا« ظلت فكرة دونية الأنثى وتدني منزلتها الغالبة مسيطرة، والتي شكلت موروثا راسخاً ومتداولاً جيلاً بعد جيل»[2]،ولكنّ مع مرور الزمن نالت المرأة العربية المبدعة،وخاصة في عصر النهضة مكانتها في نسج الشعر بعد أن ألفت العديد من المدونات الشعرية،فجاء نظمها مظهرا من الرغبة في البوح، وقهر جميع أنواع الصمت النسوي الذي كان ملازما لها تاريخيا.

ومن يتأمل النص الشّعري النسوي المعاصر في المشهد المحلي يجد حالة من التوتر مع السلطة الذكورية(المركزية)،والتي تجد دعما لها في التبني الاجتماعي لما تلوح به من قيم وما تفرضه،نتيجة للإرث التاريخي الطويل،ونتيجة لدعم تلك المقولات بتفسيرات للنص الديني،وذلك وفق المعطيات التي راقت لأصحاب ذلك التسلط حيث ارتدّ التمرد على قيود المرأة إلى نظرة ساخطة على كلّ ماهو ذكوري،ولهذا كانت جميع عناوين المرأة المبدعة في الشّعر النسوي المعاصر تقوم على نزعة التمرد على جميع القيّم التي أنشاها الرجل،وتوجهاته الإيديولوجية،لهذا كانت جميع العناوين الشعرية لأغلفة المدونات السالفة.

---

[1] حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات- المرجعيات- المنهجيات)،ص121.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعليه لم تعدّ الهويّة لدى المرأة تمثل إشكالا لديها بل ترمي،إلى استكشاف وتتشخيص الواقع النسوي في ظل منظومة ديناميكية أساسية تعمل على تثوير البنية الكلية لثقافة المجتمع الذكوري،« حيث جعلت الكتابة عملا ثورياً لتمرير هذا الوعي ونشره لتطويق المشاكل والمعوقات المحبطة لعمل المرأة الإبداعي»[1] لأجل تفعيل الانتماء إليه،فالإبداع الشّعري نشاط لغوي إنساني، يعين المرأة على الخروج من ارتهان الماضي ومواجهة أزمة التغييب،وقد وجدت المرأة في التشكيل اللّغوي الشّعري حينها فضاءًا رحبًا للتعبير عن ذاتها ككائن مستقل له رؤيته وتصوره للعالم،ويحمل في خطابه اللّغوي بصمات تفردها الإنساني النسوي،إذن أصبح العنوان الشّعري« يفتح للقارىء أبواب النص على مصراعيها »[2]، ويشير إليه بكلّ وضوح.

أمّا عن واقع العنوان،وأنواعه في المشهد الإبداعي العربي فنجد أنّ المبدعة العربية تنقل لنا واقع المرأة داخل مؤسسة المجتمع،كونها أحد أعمدتها الخاضعة، والتابعة لمنطق العادات والتقاليد الذكورية التي تحاصرها من كلّ جهة،فتقيد من حرية إبداعها وتجعله في خانة الممنوعات والمحرمات، بل تعدّها مذنبة في حقّ ما تريد البوح به، كونها ضعيفة فهي لاتستطيع إنتاج العناوين الأدبية، والنصوص الإبداعية بفنية وجمالية تماثل إنتاجية الرجل المبدع،وتجاربه،ومع ذلك« نلاحظ أنّ الشاعرات اتخذن الرّمز النموذج أسلوب تفكير في حركيتهنّ الإبداعية»[3]،وهذا ما دفع بالمرأة لتلبس كلّ الأقنعة المناسبة لها حتى تكفل لإبداعها الرواج والتلقي،وهذا ماجعلهنَ يثرنَ،ويحاولنَ أن ينتفضن على هذا الحصار المفروض عليهنّ،استجابة لنداء الذات الرافضة لوضغياتهنَ السلبية.

فعلا لقد تنوعت أشكال العنونة النسوية في الشّعر العربي المعاصر حسب الموقف والتجربة التي يمكن أن تخوضها المرأة المبدعة،وحسب الحضور الفنّي الذي يعكس تلك التجربة الجديدة،وقد تنوعت العنونة في مختلف الدواوين الشّعرية النسوية من عناوين (نفسية/أسطورية/أدبية(حكائية)/تاريخية/أجنبية/مكانية(جغرافية)...إلخ) لتنقل لنا صورة عن

---

[1] حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات- المرجعيات- المنهجيات)، ص131.

[2] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية،(التشكيل ومسائل التأويل)،ص88.

[3] عبد السلام الشاذلي، الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان،،ط1، 1999،ص255.

واقعها الذي تعيشه وسط مجتمع ذكوري يحاصرها،ويرفض تجربتها التي باتت تحاصره، وتميط اللّثام عن تلك المعاناة،و فيما يلي عرض لأنواع العنوان في الشعر النسوي:

1- النوع الأوّل للعنوان: النمــط النفسي

يعدّ عنوان النص الشّعري صورة نفسية للمبدع لكونه« يهتم بالشخصية الإنسانية الفردية للشاعر ومزاجها الذاتي»[1] في عملية التّنفيس عن خفايا الذات لبروز الفنّ، وهذا يضع عنوان الإبداع في صورة تثير كل من يتلقّاها للقراءة،ومحاولة فهم نفسية تلك الذات الباحثة عن التنفيس والبوح عن الهموم والرغبات الإنسانية،وهو لا يكتفي بهذا،بل يريد أن يوصل عمله إلى غيره ليعيش معه التجربة ويسقطها على ذاته ليشاركه تلك العواطف الدفينة، ويخرجها من ذات المتلقي عن طريق التداعي الحرّ ليصل به إلى مرحلة التطهير ،فقد قيل إنّ المبدع والمفكر "غوته"[2]،حرّر نفسه من آلام العالم بتأليف رواية"آلام فرتر"،وأنّ الشاعر الفرنسي"دي موسيه"[3]،كان يلجأ إلى الشّعر لإنقاذ نفسه من ظاهرة الانتحار،من خلال استرجاع تجارب الماضي،فالنص الأدبي يبقى حالة نفسية تعكس شعرية العنوان/ النص للتعبير بصدق عن آهات المبدع « على أنّها تمثل وثائق أو أعراض مرضية»[4]،يجب طرحها من النفس البشرية والتخلص منها عن طريق الكتابة الإبداعية الشّعرية بشكل خاص بوصفها« علاجا يسعى للكشف عن الجوهر المكبوت عن

---

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية،(التشكيل ومسائل التأويل)،ص88.

[2] غوته:هو يوهان فولفجانج جوته (Johann Wolfgang von Goethe): (1749 /ت 1832) هو أحد أشهر أدباء ألمانيا المتميزين، والذي ترك إرثاً أدبيا وثقافياً ضخماً للمكتبة الألمانية والعالمية، وكان له بالغ الأثر في الحياة الشعرية والأدبية وما زال التاريخ الأدبي يتذكره بأعماله الخالدة التي منها:(مسرحية المتواطئون/ملحمة فاوست..إلخ).

[3] لوي شارل ألفرد دي موسيه- باتاي (Musset-Pathay Louis Charles Alfred de) :وُلد موسيه في 11 ديسمبر 1810 في باريس(فرنسا) لعائلة تنتمي إلى الطبقة العُليا، لكنه كان فقيراً،حيث عمل والده في مناصب حكومية هامة عديدة، لكنه لم يعط ابنه مالاً أبداً، وبتوجيهه نُشرة أعمال روسو الكاملة في 1821،و كانت أمه من سيدات المُجتمع، وقد خلفت حجرة الرسم الخاصة بها واستقبالاتها وحفلاتها انبطاعاً عميقاً في نفس ألفرد الشاب،حيث ظهرت بوادر موهبة موسيه في صباه، فقد كان مولعاً بتحويل القصص الرومانسية التي كان يقرؤها إلى مسرحيات مصغرة،وفي سن التاسعة، انتسب ألفرد دي موسيه إلى ليسيه هنري الرابع، وهناك فاز بجائزة المقالات اللاتينية في 1827م وفي سنة السابعة عشرة، وبعد محاولاتٍ عديدة لاتخاذ مهنة كالطب - الذي تخلى عنه بسبب كراهيته للتشريح – والقانون والرسم والإنجليزية والبيانو، صار أحد الكتاب الرومانسيين،ونشر مجموعته الشعرية الأولى *حكايات إسبانيا وإيطاليا* وبحلول عامه العشرين، كانت شهرته الأدبية طاغية،توفي سنة1857م.

[4] Charles Baudoin ,Psychanalyse de Victor Hugo, Armand Colin,Paris,1942 P 21.

طريق اللّغة»[1] خاصة لكون المرأة المبدعة في حالة سعي حثيث إلى« تمزيق كلّ الأقنعة الزائفة وكشف الأسماء المستعارة، من أجل إرساء مفهوم الإختلاف والخصوصية في لغة المرأة»[2]،والتي تبقى في تطور مستمر مع لغة الذات/ المجتمع بشكل هادف.

ومن هنا أصبح العنوان في الشّعر النسوي العربي بمثابة واسطة بين عالمين هما: عالم داخلي(النفس)،وعالم خارجي(الواقع) الذي يفسر ويعلل مختلف المكبوتات،والآهات التي تشكلت وفق أنساق،ورؤى المبدع،وبذلك« ينتهي التحليل النفسي إلى أنّ الإبداع الأدبي ليس إلاّ حالة خاصة قابلة للتحليل»[3]،وعليه فقد تناول البحث مجموعة من العيّنات العشوائية لبعض العناوين الشّعرية النسوية التي وجد أنها في معظمها تنطلق من آهات نسوية مشحونة بأوجاع،ومشاعر مرهفة تعكس نفسية الأنثى العربية المبدعة على مرّ العصور الإبداعية،مما جعل جميع عناوينها الشعرية« تعبيرا عن حالتها النفسية التي تعيشها والجوّ العام الذي في ضوئه حاولت الإندماج في وسط ينظر إليها نظرة رجالية»[4]،وفيما يلي مجموعة من العناوين الشعرية العشوائية لزمرة من الشاعرات العربيات التي تكشف عناوينهنّ الشعرية عن أزمة نفسية:

عنوان النص	الصفحة	أقـانـيم النفس	الشـاعـرة	الديـوان	البلـد
تجاعيد العناء	**85**	الآهات/الأوجاع	**نصيـرة محمـدي**	**غجرية** (2000م)	الجزائر
شوق	08	**حنين/آلام**	نجوى الحرباوي	لعلكم تقرؤون (2009م)	تونس
الشهقة **الأخيرة**	67	الأحزان/الأوجاع	**فوزية شلابي**	بالنفسج أنت متهم(1985م)	**ليبيا**

ب- النوع الثّاني للعنوان: النمط الأسطوري

يشكلّ الموروث الحكائي الأسطوري أهمّ العوامل التي شيّدت عتبات القصيدة النسوية المعاصرة،وتمثل الأسطورة بوصفها واحدا من أهم منابع هذا الموروث مرجعا

---

[1] محمد كعوان، الإرهاصات النظرية للتحليل النفسي(النقد النفساني- قراءة في المفهوم والإجراء)،مجلة الناص،ع09،منشورات جامعة جيجل،ص406.

[2] حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات- المرجعيات- المنهجيات)،ص122.

[3] موهوب أحمد،علاقة النقد بعلم النفس وعلم الإجتماع،مجلة الناص،ع09،منشورات جامعة جيجل،ص279.

[4] ناص معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر(دراسة في بنية الخطاب)، ص107.

أساسيا من المرجعيات النصية الرمزية والفنية التي مكنت الشعر النسوي العربي المعاصر من تحقيق تقدمه النوعي على المستوى المضموني والجمالي،ولقد شكل توظيف الأسطورة في النص الشعري النسوي المعاصر صورة نموذجية داخل بنية الخطاب الشعري العربي،« فرمزية الأساطير مبنية على الإسقاط والتكثيف والإيمان بالطبيعة السحرية للكلمة»[1]،ممّا أغنى التجربة الشعرية،وأضفى عليها عمقا وكثافة وإيحاء،حيث أصبح استدعاء الأسطورة ضرورة أساسية في بناء هندسة عنوان القصيدة النسوية الحديثة،ولقد مكن هذا الاستدعاء العديد من المبدعات من امتلاك ثقافة عالمية واسعة.

ولقد وجد الشّعر النسوي المعاصر في الأسطورة الملاذ الوحيد للهروب من خيباته وانخطي،فواجعه على مستوى النفس الأنثوية« إنّها تمثل"موضوعات داخلية" وتتشكل بتماهيات identification متتابعة،فالموضوع الخارجي يستبطن est intériorisé ليصبح شخصا داخل شخص»[2]،لتصبح الأسطورة بمثابة البؤرة التي ترى منها المبدعة عالمها الداخلي المضطرب المفقود في جوّ من المعاناة،خاصة عندما تتحدث الشاعرة عن هاجس"الذات/الوطن/الوجدان"من خلال توظيفها لعنوان شعري ما كنموذج أسطوري معيّن تتخذه قناعا؛لتعطي لنصها الشعري أبعاده المختلفة التي تترجم ذاتها البشرية،فالرمز الأسطوري تكثيف لتجربتها النسوية في الوقت الذي يعجز فيه أيّ أسلوب مرجعي آخر.

وعموما لقد لجأت الشاعرة العربية المعاصرة إلى استحضار جلّ أساطير العالم القديم للمجتمعات: (اليونانية- الرومانية- البابلية- الفرعونية...إلخ) وصولا إلى الكتب الدينية المقدسة فنهلت منها وجعلتها سبيلها في التعبير عن خواطرها وأفكارها،« لقد كانت الملاحم اليونانية القديمة أساطير بالمعنى الواسع،وتميّزت بالمزج المستمر بين الخوارق والمستوى البشري،وبين المعقول واللامعقول،فأبطال الإلياذة والأوديسة يتحدّرون من آلهة وأنصاف آلهة ,وهم في الوقت ذاته أسلاف عائلات تاريخية ملكية ونبيلة»[3]، وقد لجأت

---

[1] أحمد ديب شعبو،في نقد الفكر الأسطوري والرمزي(أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس،لبنان،ط1 ،2006 ،ص38.

[2] مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي،ترجمة رضوان ظاظا، مجلة عالم المعرفة،ع221، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،1997،ص104.

[3] أحمد ديب شعبو،في نقد الفكر الأسطوري والرمزي(أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني)، ص55.

المبدعة العربية إلى هذه الأساطيرفي الشعر النسوي المعاصر للتعبير الصارخ عن آهات النفس،والتي منها:"**أساطير يونانية/بابلية/فرعونية/عربية...إلخ**"،وهي في الجدول الآتي:

عنوان النص	الصفحة	الأسطورة الموظفة	الشـاعرة	الديـوان	البلد
احتراق	10	طائر العنقاء	**فائزة بوعجيلة**	رزان (2006م)	تونس
الأرجواني	25	زهرة الأرجوان	**نصيرة محمدي**	**روح النهرين** (2000م)	الجزائر
بوذا يحترق	28	**شخصية الإله بوذا**	مروى عزوز	**يوميات زهرة برية**(2007م)	تونس
عشتتار	48	أسطورة عشتار			
سنابل النيل	15	**أسطورة نهر النيل**	**هدى ميقاتي**	**سنابل النيل** (1989م)	لبنان

جـ- النوع الثّالث للعنوان:النمـط الأدبي(الحكائي):

هذا النوع من العنوان الشّعري النسوي نجده يحضر بشكل كبير في مختلف المدونات الشعرية التي وظفت فيها المرأة ذاكرتها الشعرية التاريخية،حيث نقلت المرأة العربية من خلاله دلالات حكائية نسوية للذات المبدعة،ولنفسيتها«فالحكي أصيل وأنثوي، ووراءه مبدعة أو مبدعات مجهولات»[1] يحاولن البحث عن لغة إبداعية توصل أصواتهن للرجل الذي قمع تجربة المرأة عبر التاريخ،وجعلها تُقمع ثقافيا،وإجناسيا،وغلق في وجهها كلّ منافذه الإستراتجية، وحصر إبداعها الشّعري« في مجال محدد ومؤطّر»[2]،وهو مجال الحزن،والبكاء فقط، ولاينقل إلاّ تلك الصور المتشائمة عن المرأة العربية،بإنّها لاتجيد إلاّ لغة المراثي رغم أنّها تجيد بقية الأغراض الشّعرية من(فخر/مدح/هجاء...إلخ)،لكنها حرمت من إمتطاء بحورها،وتمثيل أغراضها الشعرية،فالمرأة العربية منذ فجر التاريخ تجيد فنّ الحكي،« وحضور العناصر الحكائية ليس جديدا على الشعر فقد وجدت هذه العناصر منذ أن وجدت قصيدة امرىء القيس»[3]،وهذا الأمر الجمالي في الشّعر العربي جعل المرأة العربية تستعين به في تبليغ سيرتها الذاتية تلقائيا.

---

[1] عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللّغة،ص81.

[2] محمد كعوان، الإرهاصات النظرية للتحليل النفسي(النقد النفساني- قراءة في المفهوم والإجراء)،مجلة الناص،ع09،منشورات جامعة جيجل،ص406.

[3] بشرى البستاني، دراسات في شعر المرأة العربية، ص05.

عنوان النص	الصفحة	الأديب /الفــنّ	الشاعـرة	الديــوان	البلد
عربيدا كان رامبو	**37**	الشّاعر الفرنسي آرثر رامبو	**فوزية شلابي**	**عربيدا كان رامبو(1986م)**	**ليبيا**
كذبة البلاغة	**19**	**فنّ البلاغة العربية**	**نصيرة محمدي**	**روح النهرين (2000م)**	الجزائر
سيمفونية العاصفة	**78**	معزوفة **عالمية**	ضحى بن طاهر	**ورود تتبخر (2007م)**	تونس
أحبك في حمأة الفلامنجو	**57**	**نوع من الموسيقى الإسبانية**	**فوزية شلابي**	**بالبنفسج أنت متهم(1985م)**	**ليبيا**
طه حسين	**103**	**عميد الأدب العربي**	**هدى ميقاتي**	**سنابل النيل (1989م)**	لبنان

د- النوع الرابع للعنوان:**النمط التاريخي**

لقد كان التاريخ منهلاً عذباً للشعر العربي،**لأنه** يمثل« ذاكرة الشعوب وماضيها والمرآة التي ينعكس فيها الأحداث والتطورات الكبيرة والخطيرة والتي تؤثر فيها سلبا أو إيجابا» [1]،**وقد نهل منه الشعر النسوي العربي المعاصر** جذوره وهويته التاريخية،والتي **أصبحت** تمثل مكانة حقيقية هامة في **شعرنا العربي المعاصر**،فالقصيدة العربية **غدت**« وثيقة تاريخية من خلال **تتبعها لكل حدث،وكانت صدى لكلّ الأحداث**»[2] فهي ذاكرة المرأة المبدعة **تستقي منها** ماضيها ومستقبلها،« **ومن الواضح هنا أنّ الشعر** لم يستطيع الإنفصال عن روح العصر وظروفه التاريخية»[3] فإذا كان التاريخ مصدراً ثريا للشعر يمده بكلّ ما يريد من علاقات زمنية جعلت« **من هذا التاريخ أسطورة حية تعيشها الشعوب وتتذكرها**» [4]، وتوظفها حكائيا و شعريا.

كما يعدُّ التاريخ منبعاً هاما من منابع الإلهام الشّعري،الذي يعكس زمن الشّاعر« في كونه حتمية بلاغية في كثير من المواقف،فتح أفقا أكثر وضوحا أمام القارئ ليندمج مع

---

[1] وجيه جرجس، المسرح العربي والموروث الشعبي(دراسات تحليلية لنماذج مختارة)،ص13.

[2] محمد ماجد الدخيل، تداخل القص في حرم النص(القصيدة الجاهلية والاندليسية نموذجين)، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية)،2008، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2009،ص342.

[3] عبد السلام الشاذلي، الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث،ص267 .

[4] وجيه جرجس، المسرح العربي والموروث الشعبي(دراسات تحليلية لنماذج مختارة)،ص13.

النص الشّعري حتى يفهم مقصديته»[1]، من خلال جدلية التأثير والتأثر،وبذلك يصبح العنوان/ النص الشعري ذا قيمة تاريخية توثيقية، يكتسب بحضورها دليلاً محكمًا وبرهانًا مفحمًا على واقع المجتمع العربي،وحالات انتصاره أو انكساره الحضاري ومدى انعكاسه على الذات العربية في إطار الحقيقة التاريخية العامة في تاريخ الأمة،يستجلي من خلاله صورة العصر وما فيه من أحداث،« فلطالما كان شعر أبي تمام في حروب الروم منيراً للصورة وموضحاً لألوان الحوادث، وهذا فضل الشّعر العربي على التاريخ، فإنّ(...) ما أضاعه التاريخ حفظه الشّعر في كثير من الحادثات»[2]،وبهذا يصبح الشّعر النسوي سجلاً إنسانيًا، وحافظاً للذاكرة التاريخية من الضياع والنسيان.

ولهذا استلهم الشّعر النسوي المعاصر أحداث تاريخ الأمة العربية وشخصياتها بأنْ جعل منها نسقا بنائياً،ونسيجاً إبداعياً مندمجاً في شبكة العلاقات الدلالية التي ينتجها النص الشعري. فمعروف أنّ« التاريخ فنّ يبحث عن وقائع الزمان من حيث توقيتها وموضوعه الإنسان والزمان»[3]،وذلك في سياق النص الإبداعي، ومحاولة تعديل بنيته الاسترجاعية للزمن من ناحية، واستشراف الزمن واستباقه من ناحية أخرى ليعبِّر عن يقين الذات الشّاعرة في التخلص من قيودها ومأساوية واقعها خاصة، وتعود أسباب هذه الإحالات التاريخية إلى كونها« إحالة تذكرة أوإحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو إضراب، أو إضافة وقد تكون من جهات أخر غير هذه»[4]،ويشترط في هذه الإحالات أن تكون لأحداث أوشخصيات تاريخية هامّة، وذات صدى في الذاكرة العربية.

وعليه وظّفت العديد من الشّاعرات المعاصرات الشّخصيات التاريخية بكثرة في دواوينهنّ الشعرية« بحثاً عن المثل الأعلى، رغبة في التعويض العاطفي، وربما رهبة من وطأة زمن العجز الذي يحياه،وهرباً إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيداً أو مثالياً

---

(1) ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر(دراسة في بنية الخطاب)،ص117.

(2) زكي المحاسني، شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، دراسة، دار المعارف،مصر،ط1، 1961، ص15.

(3) شوقي الجمل،علم التاريخ نشأته وتطوره، مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،ط2، 1982م، ص08.

(4)حازم القرطاجني،منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت،لبنان، ط2 ،1981 ص 39.

بالقياس إلى الحاضر» [1]،إذ استطاع الشّعر النسوي من خلال الكم الهائل من الإشارات التاريخية أن يعبِّر عن رؤى المرأة،ويساعدها في رسم خريطة الشّعر العربي،وإعادة قراءة التاريخ بشخصياته وأزمانه وأماكنه وفق رؤيا شعرية نسوية تتناسق مع الحاضر ،« نواة ينطلق منها خياله الفني الخالق وينسج حولها من رؤيته ورؤاه الإبداعية» [2] وتكشف عن شهادة شعرية إبداعية حية تتصل به، وتستحضر أبعاده بما فيها من ثنائية الانتصار والانكسار، ليدلّ على مدى اتساع الحدقة الشّعرية النسوية الإبداعية وعدم انغلاقها على الذات الفردية،بل بحثها عن أبعادها الإنسانية الشاملة،وتوظيفها لإضفاء صورة حية عن الواقع، وتشكيله وفق رؤية مغايرة لما يراه الرجل، وبهذا فالقصيدة النسوية« حين تومىء إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات، فإنها تفتح ميراثاً وجدانياً ومعرفياً مشتركاً بين الشّاعر والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي»[3] الذي يقرأ التاريخ إلى جانب الشّعر.

وعليه لقد عكف الشّعر النسوي المعاصرعلى توظيف مختلف الشخصيات التاريخية النسوية،إذ« تعدّ الشخصيات الأدبية من أكثر الشخصيات التراثية استلهما وانتشارا»[4]، والتي نجد منها:"الشخصيات النسوية الدينية: كشخصية خديجة بنت خويلد/عائشة بنت أبي بكرالصديق أم المؤمنين...،/الشخصيات النسوية الوطنية القومية: كشخصية هند بنت عتبة/جميلة بوحيرد...،/الأدبية:كالخنساء،وليلى الأخيلية،ولادة بنت المستكفي...إلخ".

واستحضار هذه الشخصيات النسوية في المتون الشعرية النسوية بكثافة جعلت منهنّ مادة معرفية هامة ينعكس من خلالها الإنجاز الشعري في صورة حركية للكشف عن أحلام المرأة وطموحاتها الإنسانية,وعليه فإنّ استراتجية بناء العنوان النسوي في القصيدة العربية تخضع إلى« انفتاح قراءة العنوان على السياق بكلّ إمكانياته»[5] المتاحة للنص،والناص، تدريجيا في ثنائية جمالية،ولغوية تعكس طبيعة المدونة وعنوانها الشعري.

---

[1] قاسم عبده قاسم،الشعر والتاريخ،مجلة فصول،مج 3،ع2،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،سنة1983،ص 236.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] جعفر العلاق، الشعر والتلقي،دار الشروق،عمّان، ط1997،1، ص83.

[4] وجيه جرجس، المسرح العربي والموروث الشعبي(دراسات تحليلية لنماذج مختارة)،ص16 .

[5] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسائل التأويل)،ص24.

كما تعدّ مسألة نقل الشخصية التاريخية من زمنيتها الماضية إلى زمنية الحاضر والتعبير عنها، همًّا تاريخيا لدى العديد من الشّاعرات المعاصرات،فقد شكّل ملمحًا ناجعا من ملامح الشعر النسوي،هذا مايسهل« تسجيلها تسجيلا حرفيا بل حملها ببراعة دلالات وإسقاطات لواقعه المعاصر» [1]،وأضفى بذلك على التجربة الشّعرية النسوية بعداً إنسانياً شاملاً لإنتاج دلالة جديدة،وهذه العناوين التاريخية،والتي استعانت بشخصيات، وأبطال التاريخ العربي،وأحداثه موثقة في الجدول الآتي بعد إحصائها،فقد تم عرض عيّنة عشوائية من تلك العناوين التي عددها البحث في الفصل الأوّل[2]:

عنوان النص	الصفحة	الحدث التاريخي	الشاعرة	الديـوان	البلد
غريبان ياجبل	98	اختباء الرسول (ص) مع أبي بكر	عائشة إدريس المغربي	البوح بسرّ أنثاي (2000م)	المغرب
عيد الجزائر	34	**05 جويلية عيد** الإستقـلال	عثمان عماري إنصاف	نبض الفؤاد (2002م)	الجزائر
في ذكرى السابع **من أبريل**	63	**عيد النصر اللّيبي**	نورى المودى	الطريق الأخضر (1984م)	ليبيا
في ذكرى الإسراء	117	في **17** رجب من **كلّ سنة هجرية**	هدى ميقاتي	عباءة الموسلين (1985م)	لبنان

هـ- النوع الخامس للعنوان:النمط الأجنبي

هذا النوع من العناوين الشّعرية النسوية نجده قد استعان بالعنوان النسوي الأجنبي كنوع من المثاقفة الغربية،حيث« امتزجت ثقافتنا العربية بالكثير من الثقافات الأجنبية التي تفاعلت وتواصلت وامتزجت بهم، وفي نفس الوقت حافظت على أصالتها وجذورها العربية المتأصلة» [3]،التي حاولت الشّاعرة العربية استقطاب من خلالها المتلقي لكي يدرك ثقافة الشّعر النسوي العربي،ويفهم أنّ المرأة العربية ليست مبدعة عادية، بل هي تجيد لغة الآخر الأجنبي،وبذلك فهي تقيم من تلك العناوين الشّعرية المبنية على اللّغة الأجنبية

---

[1] وجيه جرجس، المسرح العربي والموروث الشعبي(دراسات تحليلية لنماذج مختارة)،ص23.

[2] نماذج الأعلفة الشعرية النسوية، الفصل الأوّل، ص 183، 188.

[3] وجيه جرجس، المسرح العربي والموروث الشعبي(دراسات تحليلية لنماذج مختارة)،ص16

نموذجا فنيا تحاول فيه توظيف العنوان الأجنبي(الفرنسي/الإنجليزي) بأحرف عربية في العنوان الشعري النسوي العربي،وعليه فالعنونة النسوية العربية قد أخذت أبعادها نحو العالمية،وذلك بتمرير رسائلها للآخر،وخاصة للقارىء المثقف الأجنبي الذي تريده أن يقرأ تلك العناوين الشعرية،وأن يفهم ماجادت به قريحتها الشعرية في نقل آهاتها الأنثوية،وعليه « يفتح العنوان أفقا توقعيا لدى المتلقي قارئا كان أو مستمعا»[1]،تستحق من المتلقي من فهم تلك التجربة،والإحتفاء بها،والتعاطي معها،وتذوقها تدريجيا.

وقد حاولت المبدعة العربية من خلال هذا الصنف من العنونة الشعرية في مدوناتها من كسر رتابة القديم،ومواكبة المعاصرة الثقافية التي تبحث عن كلّ ما هو إبداع نسوي في صياغة العنوان،وتركيبه ليصبح له تخريجات مختلفة عمّا كان معهودا عليه،واكسر أفق توقع المتلقي الذي يبحث عن الجديد في مجال العنونة النسوية الشعرية،فكان الجدول الآتي للذكر،قد أحصى بعض العناوين العشوائية الشعرية النسوية ذات الصياغة الأجنبية.

عنوان النص	الصفحة	العنوان المترجم	الشـاعرة	الديـوان	البلد
ديالوج	17	حـــوار	**فوزية شلابي**	**عربيدا كان رامبو (1986م)**	**ليبيا**
استيتيك	21	**الجمالية**			
دنتال الورود	47	قماش مزركش	ضحى بن طاهر	ورود تتبخر **(2007م)**	تونس
كورنيش الوداع	68	شرفة الوداع			
Said هذا	55	هــذا	نجوى الحرباوي	لعلكم تقرؤون (2009م)	تونس
فوتوغرافيا	37	**تصـــوير**	**فوزية شلابي**	بالنفسج أنت متهم**(1985م)**	**ليبيا**
بورتريه لعجوز تونسية	55	**وجه عجوز تونسية**			

و- النوع السادس للعنوان:النمط الجغرافي(المكاني)

لقد استعان الشّعر العربي النسوي المعاصر بثنائية(الزمان/المكان)،ومع ذلك جعل الزمن للعنوان التاريخي،والمكان للعنوان الشّعري« عبر التاريخ الإنساني الطويل كان لابدّ

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسائل التأويل)،ص74.

أن تتطورظاهرة المكان لتصبح دلالة فكرية واجتماعية ونفسية متعددة الأوجه»[1]،والمبدعة العربية لجأت إلى مثل هذا العنوان من أجل إبراز ما للذكريات،والأماكن من مكانة في ذات الأنثى العربية،فالمكان يؤسس إذن لصورة الأنسنة في العناوين الشعرية .

فالعناوين التي استعان بها الشّعر النسوي المعاصر تعبّر صراحة عن أشكال الطبيعة (الجغرافية/الحية/الصامتة/الصناعية)على وجه الخصوص،فالإبداع النسوي نجده يبرز صراحة تأثير البيئة،في العنوان الشعري النسوي، والذي بات له دلالات كبيرة،في لغة المرأة المبدعة،وماتبرزه للمتلقي من جماليات نسوية،فمثلا نجد أنّ عنوان« اللّيل هو الرمز المسيطر على الدلالة الظلامية،إذ هو يجمع في داخله كل الإيحاءات السوداوية المشؤومة التي تثير الحس الاكتئابي داخل النصوص»[2]،وهذه الصورة تنعكس تماما على ذات المرأة المبدعة،ولغتها، ونفسيتها المملؤة بعاطفة الحزن والبكاء المنتشر عبر مساحات المدونات الشعرية،وهذه بعض العناوين التي أحصاها البحث عشوائيا،وهي كالآتي:

عنوان النص	الصفحة	نوع الطبيعة	الشـاعرة	الديـوان	البلد
لابحر في باريس	99	**جغرافية: باريس** عاصمة فرنسا	**نصيرة محمدي**	**غجـرية** (2000م)	الجزائر
روح النهرين	76	**حيّة**: النهر		**روح النهرين** (2000م)	الجزائر
الكهف	43	صامتة: الكهف	**عبير مكي**	**أسماء شرقية** (2007م)	تونس
القبور الراقصة	83	**صناعية: القبر**	**عائشة إدريس** المغربي	الروح بسرّ أنثاي (2000م)	**ليبيا**
سنابل النيل	15	**حيّة: نهر النيل**	**هـدى ميقاتي**	**سنابل النيل** (1989م)	لبنان
طائر الهند	94	**حيّة**: طائـر			

[1] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري،جدار للكتاب العالمي،عالم الكتب الحديث،عمّان الأردن، ط1، 2008،ص 235.

[2] ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث،عبد الله البردوني نموذجا، دار البشائر للنشر والاتصال ،الجزائر ،ط1،2002،ص 71.

لقد أدى العنوان الشّعري دورا هاما في عملية التأسيس للغة العنوان،وعتباته النصية التي يقوم عليها النص الشعري وعنوانه،ونظرا للمراحل التاريخية التي مرّ بها العنوان عبر التاريخ الأدبي خاصة العنوان العربي/الغربي،فإنّ لغة الشّعر المعاصر كانت بمثابة فاتحة نصية للنص،ولغته،ورموزه التي تغلف العنوان،وتبرزه للمتلقي حتى يفهمه تدريجيا ويستوعب الخطورة التي ينبني عليها داخل النص،وخارجه هذا مايجعل من « اللّغة كائن حي متجدد،وليست شيئا جامدا،ومن ثم فاللغة تكتسب جدتها وأصالتها وتأثيرها من تلك اللّغة ومن الأنساق اللغوية المتجددة، ذلك أنّها(الصورة) أصبحت في وقتنا الحاضر بنائية عضوية تتدرج أصلا في صميم العمل الفني فتولد حيرة أوسع وأكمل»[1]،وعليه فصورة العنوان الشّعري قد شقت طريق وجودها عبر الإنتاج الشعري العربي،والنسوي منه بشكل خاص،فالعنونة النسوية التي لم تكن موجودة من قبل إلاّ في طيات العمل الإبدعي أصبحت صورة مبثوثة دون ترتيب مسبق، تعكس صورة المجتمع الذي وجدت فيه خاصة في عصر التدوين والتأليف،ولعلّ القرآن الكريم والسّنة النبوية الشريفة عكست ما مرّ به العنوان من تطور تاريخي عبر العصور الأدبية المختلفة.

إنّ العنوان الشّعري النّسوي لم يعرف طريق النور كتركيب لغوي معروف،ومتداول لسانيا إلاّ بعد عصر النهضة،أين« شهدت القصيدة العربية الحديثة تحولات فكرية وجمالية وحضارية حاسمة»[2] حيث وجد العنوان ظالته نحو الطباعة والصحافة التي نقلته نقلة نوعية لم يعهدها من قبل،فكانت المرأة العربية حينها تخوض تجربة جديدة مع قرض الشّعر،وتحدّيها للسلطة الأبوية المتسلطة التي كانت تقف وجهًا لوجه في قمع إبداعها الشّعري،ومحاولة الحطّ من قيمته كفنّ نسوي يبحث عن القبول،والرضى من طرف الشّعر الذكوري،فكانت حينها جميع العناوين الشّعرية التي ساقتها المبدعات العربيات عبر مدوناتهنّ تسوّق« ثقافة التجريب التي توالت على النص الشّعري الحديث»[3]،حيث شكلت صرحا من التحدي الصريح،للمذكر الذي بدأ يرى في شعر المرأة العربية،وعنوانها بمثابة المنافس اللّدود له،وعليه أن يتخلص من كلّ ماهو أنثوي خاصة في ظلّ الحصار الذي فرضه عليها،وفي حقيقة الأمر نجد العديد من الشّاعرات المعاصرات اللّواتي رهنّ حياتهن

---

[1] ناصر لوحيشي ،الرمز في الشعر العربي ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 ،2011 ،ص 184 .

[2] بشير مخناش، إشكالية المثاقفة في القصيدة العربية الحديثة،مجلة الناص، ص485.

[3] المرجع نفسه، ص487.

وأقلامهن لتجسيد ذواتهن وأحلام الإنسانية من خلال مزج فنيات التداخل والتمازج بين حاجياتهنّ الفنية وقوة أسلوبهنّ في التعبير عن مكونات الذات/الوطن/التاريخ ،فكان حينها الشّعر النسوي العربي المعاصر مشهدا فنيا يعكس مختلف الظواهر الاجتماعية والسياسية والثقافية،والنفسية التي احتفى بها الشّعر العربي،وعليه تبقى قضية العنونة في الشّعر النسوي العربي من القضايا الهامة في الأدب العربي لما لها من أثر واضح في التأسيس لعتبة العمل الإبداعي الذي يبحث عن متلقي يقتني العمل،ويقرأه ويعي معانيه،ودلالاته.

ومن كلّ ما سبق ذكره نجد أنّ التلاحم بين العنوان،وجنس الإبداع ضارب الجذور في التاريخ العربي،وهذا ما يؤكد العلاقة الوثيقة التي تتفاعل تدريجيا نحو إيقاظ المشاعر النسوية المشوهة من طرف السلطة الأبوية،وبعد أن كانت المرأة العربية المبدعة غير قادرة على الإفصاح عن مكنونات عالمها الداخلي الحميمي، فنجدها الآن أصبحت أكثر جرأة وقابلية لفتح جسور كثيرة نحو عوالم المكاشفة،والحوار الجريء مع الذات ومع الآخر،لقد خرجت المرأة من قوقعتها التي كانت مسجونة فيها، لتتنفس روائح جديدة، لم تعرفها من قبل،وبذلك تتخطى عتبة الرجل والتبعية إليه لتبدع لنا العنوان/القصيدة،والتي تعبّر بصدق عن جميع الآلام،ومشاعر الخوف من ردة فعل الرجل،وبذلك تعطي لنفسها فرصة إثبات الذات.

وهذا فعلا ما اكتشفته الدّراسة عندما عالجت العديد من المدونات الشّعرية النسوية،والتي بلغت ثمنانية وأربعين (48) عنوانا شعريا نسويا،يصور تجربة المرأة العربية بشكل عام في صناعة العنونة الشّعرية،ولعلّ هذا واضح في النموذج الشّعري الذي ساقة البحث في الفصلين الثاني، والثالث من خلال مدونات الشّاعرة اللّبنانية "هدى ميقاتي"،وهي:(**عباءة الموسلين/سنابل النيل/ إلاّ حبيبي**)،والتي ركزّ عليها البحث كعينة يتتبع فيها تطور العنونة الشّعرية النسوية في هذه المدونات الثلاث،وفي عناوينها الشعرية الفرعية التي بلغت(124)عنوانا شعريا،حيث تتبع البحث فيها مسيرة العنونة من الناحية اللّسانية،ومستوياتها:(**الأيقوني/الصوتي/الصرفي/التركيبي/ الدلالي**)،والحديث بعدها عن جماليات العنوان النسوي المعاصر من خلال أبعاده وأنماطه الشّعرية،وتناصاته المتنوعة مع:(**القرآن الكريم/الأسطورة/الشعر/التاريخ**)،والتي وظّفتها الشاعرة(**هدى ميقاتي**) على طول مدوناتها الشّعرية،بالإضافة إلى الإنزياحات المتنوعة:"**الصوتية/الدلالية/التركيبة**" والتي احتفى بها شعرها كصورة جمالية/فنية كانت حاضرة في عناوينها الشّعرية.

الفصــل الثانـي:

"بنيـة العنوان النّسوي المعاصر في شعر هدى ميقاتـي"

1/2- البنيـة الأيقونيـة: " Structure icônique "

2/2-البنيـة الصوتيـة: "Structure Phonétique "

3/2- البنيـة الصرفيـة: " Structure Morphologie"

4/2- البنيـة التركيبيـة: " structure syntaxique"

5/2- البنيـة الدلاليـة: " structure sémantique"

***- تمهيد:**

لقد أصبح العنوان الشعري النسوي« من أهمّ العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات،وتطلّ على ظلال المعاني وتألق العبارات » [1]،فتتخطى بذلك أبعاد الزمن من خلال كسر أفق توقع المتلقي من خلال مهمة النهوض بعبء التواصل الشعري الذي ينتج عدادا لا حصر له من العلامات اللّغوية للتعبير عن المطلق والممنوع النسوي،فكان الإبداع النسوي يُلزم المتلقي بتأويله دون الخروج عن طبيعة الإبداع المتعارف عليه،وهذا ما جعل« العنوان عتبة مهمة لسبر أغوار النص»[2]،بعيداً عن جميع أشكال التعسف الذهني الذكوري الذي حجب دور المرأة العربية في الإبداع الشعري تاريخيا.

في الحقيقة ظهرت العديد من التجارب الرائدة التي أضافت للحداثة الشّعرية النسوية أسماء،وقامات شعرية نسوية تركت بصمتها على ساحة الأدب العربي كالشاعرة: "فدوى طوقان من فلسطين، ومي زيادة من لبنان، ونازك الملائكة، ولميس عباس عمارة من العراق..،وغيرهنّ من الشّاعرات العربيات عبر تجاربهنّ الشّعرية المثيرة للجدل,والتي حققت خرقا شعريا لم يكن معروفا من قبل على مستوى أطروحات الكتابة الشعرية المرتبطة بماهية الشعر النسوي ،وصورة المرأة في التجريب الشّعري.

ومنه فإنّ أهمية العنوان في الشّعر النسوي المعاصر تعدّ عاملا فاعلا في تشكيل صورة مغايرة عن المجتمع الذي ينبثق منه« فهو النواة التي يمكن أن يتولد منها الخطاب » [3]،إذ تتحدد صوره في فهم التحولات،ومختلف المرجعيات التي بات يحملها هذا الشقّ من الأدب،ومدى قدرة التجربة النسوية على تأصيله في حقل الشعرية النسوية،فالإنتاج الشعري الإنساني ليس وليد الصدفة،وإنّما هو عصارة تجربة رائدة في مجابهة الحياة بالدرجة الأولى، ومحاولات المبدعات العربيات دوما للنهوض بغد أفضل حسب ما يتفق مع رؤاهنّ ومصالحهنّ،ولكن منذ أن بدأت الشاعرات العربيات بنشر قصائدهن في مختلف المجلاّت والدواوين الشعرية زاد عليهنّ الحصار الذكوري بشتى

---

[1] باسمة درمش، عتبات النص،ص39.

[2] أحمد المنادي، النص الموازي(أفاق المعنى خارج النص)، مجلة علامات في النقد،ج61، مج16، النادي الأدبي الثقافي،جدة، العربية السعودية،2007،ص149.

[3] المرجع نفسه،ص153.

ممارساته من أجل قهرهنّ،وعدولهنّ عن تخطي عتبة الإبداع الشعري،فكانت تلك القصائد التي تبدعها المرأة بمثابة صرخة تحدي تركّز على كّل أشكال التحفيز، والتنفيس عن الكبت الاجتماعي الذي فرضه عليها الرجل.

والمتتبع لجميع التطبيقات النقدية للعنوان الأدبي يجد أنّ« مسألةّ تطبيق المستويات الإجرائية لسانيا على عناوين النصوص الشعرية النسوية تبقى عملية معرفية معقّدة تختلف في تقنياتها من باحث لآخر، ومن المعلوم أنّ النصوص الأدبية كلها تقبل عملية التحليل اللّساني الذي يصبّ في دائرة النقد النصّاني » [1]،وعليه فقد بقي جلّ النقاد « يخوضون في مسألة أدوات الممارسة النقدية لأنّها لم تتأسس عند البعض منهم لاختلاف الرؤى والمشارب المعرفية عند كلّ ناقد ومن هنا كانت رؤيتنا لهذه الآليات النقدية تتمثل في الجمع بين ما هو لساني، وما هو فنّي جمالي» [2]،وهذا لقراءة أوسع.

إنّ بين النص الشّعري وعنوانه « علاقة تكاملية،فالنص الشّعري يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلهما مختلفة في قراءاتهما هما:**(النص وعنوانه)**،أحدهما مقيد موجز مكثف،والآخر طويل,ولعلّ صفحة كلّ غلاف تعطينا انطباعا يجعل من أغوار أيّ عمل إبداعي يعدّ نظامًا سيميائيًا له أبعاد دلالية،وأخرى رمزية»[3]،تدفع بالباحث بتتبع سياقاته، ومحاولة فك جميع دلالاته التأويلية، لهذا يرى النقد المعاصر أنّ« العنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور»[4]، كلّها أجزاء أساسية في فهم الخطاب الأدبي،وقراءته بالشكل الصحيح، لهذا نجد أنّ "**الطباعة واللّون والغلاف والعنوان عتبات**" أساسية« في تشكيل المادة الدالة للعنوان،والتي يمكن أن تكون منتسبة

---

[1] رضا عامر،آلية قراءة النص الشعري التراثي في ضوء المنهج النقدي السيميائي، مجلة الواحات،ع13، منشورات المركز الجامعي غرداية،2011،ص43.

[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-htm20/01/2010 .

[4] رضا عامر،آلية قراءة النص الشعري التراثي في ضوء المنهج النقدي السيميائي، ص43.

إلى اللّغة الطبيعية أو الاصطناعية أو الأيقونية » [1]،وتبقى عتبة العنوان النصي أهمّ منافذ النص المدروس لكونها المدخل الوحيد لفهم النص وتفكيك دلالاته،وفهم تأويلاته.

وعليه نجد أنّ العنوان هو عتبة من عتبات النص« ستقود المتلقي/ القارئ إلى مركز الانفعالات وحركية الحياة في مسالك النص » [2]،ونافذة يُولج منها إلى عالمه الداخلي بكل دلالاته، وأبعاده ومستوياته، فحياة النص الشعري خاصة في بنيته الداخلية وعلائقه تماما كرسالة "**Message**" مشفرة بنظام حدد مفاتيحه المرسل "**l'émetteur**" إلى المتلقي"**le recpteur**" الذي يحاول« تأويل الخصائص الملازمة و العلائقية لنص ما،من خلال دمج مجموعة من الأفكار والمعاني في عبارة أو إشارة أو صورة منثوية تعبر عن نمط معين من الممارسات التي تجتاح النص وتكمن في مفاصله » [3]،وهذا لا يتأتى إلاّ من خلال تحليل البنى السّالفة للذكر، والغوص في دلالاتها النقدية.

وبما أنّ النص الشّعري النسوي هو نص له بنيته **الصورية/اللّغوية**،فهو ناقل لجميع تلك الصور الرمزية،والآهات الأنثوية التي تنبعث من عناوين نصوصه الشعرية الموزعة على مساحة المدونة،وذلك بإبراز أهمّ المنافذ الفكرية،والمعاني النقدية التي تنطلق منها الذات النّسوية،وهذا مايجعل العناوين الشّعرية النسوية تتفاوت« في معانيها وقدراتها التوصيلية،كما تتفاوت في قدراتها الدلالية وارتباطاتها بالمضمونات » [4]،التي لم تنلها إلاّ بعد جهد كبير مكنها من الانطلاق نحو هذه التجربة المشوبة بالصعوبات.

وعليه إنّ العنوان في الشّعر النسوي المعاصر يعدّ نافذة هامّة لقراءة النص الأدبي بكلّ دلالاته، وأبعاده ومستوياته المختلفة,فقد بات« العتبة الأولى للنص، فهو العلو الفوقي له،إنّه البوابة الأولى التي يلج من خلالها المتلقي إلى عالم النص»[5]،وهو بذلك يمثل« واجهة علاماتية تأخذ شكل(الجملة المفتاح) تمارس على القارئ سلطة أبوية وفكرية،(..) يعمل القارئ على افتكاك بنيتها اللّغوية والدلالية باعتبارها الجملة المفتاح

---

[1] أحمد المنادي، النص الموازي(أفاق المعنى خارج النص)،ص153.

[2] باسمة درمش، عتبات النص،ص40.

[3] المرجع نفسه،ص41.

[4] المرجع نفسه،ص42.

[5] إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المحكي والمكبوت، مركز الإنماء العربي، دمشق، سوريا،ط1، 2002،ص196.

للنص»[1]،وهذا لا يتأتى إلاّ من خلال تحليل البنى:"**الأيقونية،الصوتية،الصرفية، التركيبية،الدلالية**" التي سيعالجها البحث في الفصل الثاني،مستنطقا دواوين(**الشاعرة هدى ميقاتي**) كنماذج للشعر النسوي المعاصر،وهذا للوقوف على مستويات العنوان النسوي المعاصر عبر مختلف بنياته لسانيا.

1/2- البنية الأيقونية:"Structure Icônique"

تؤدّي البنية الأيقونية دورا هاما في عملية عرض المنتج الأدبي الذي يجد فيها عتبة حقيقية للوصول إلى العمق الدلالي للإبداع،ولعلّ هذه البنية الخارجية تمثل نقطة مركزية للمتلقي الذي يلتقط هذا العمل بروح التفاعل،والبحث عن كلّ ما يفكك شفراته ويبوح بدلالاته،وتراكيبه الخفية حتى يقدم له القراءة المناسبة, كما تُعدّ الأيقونة بمثابة النص الموازي(**الغلاف**) بكل مايحمله من عنونة للمنتج وصورة الغلاف ولونه،ودلالة التركيب التي يقدمها للمتلقي،وهذا كلّه يكون بمثابة معادل لغوي للمنتج/النص الداخلي للعمل الإبداعي،أمّا مصطلح البنية الأيقونية فنجده قد انحدر في أصله من اللغة الإغريقية" eikona, EICON"،ثم استعمل في اللّغة الروسية تحت لفظ"IKONA"،ثم استعمل في اللغة الإنجليزية عام1833م تحت لفظ"ICONC"،ثم استعمل أخيرا في اللغة الفرنسية عام1838م تحت لفظ"ICONE"،كما نجده يشير إلى الصور المقدسة للديانة المسيحية،والتي قد طليت بها جدران الكنائس والكاتدرائيات،والأديرة،ومختلف دور العبادة للإشارة إلى أهمية الصورة في ثقافة الديانة المسيحية،خاصة صورة النبي عيسى عليه السلام،ومريم العذراء[2]،كنماذج أيقونية مقدّسة،وغيرها من الصور الموحية للتأمل الداخلي والخارجي،وعليه،« إنّ التوزيع البصري للنص لم يعد اعتباطيا بوصفه بنية ذات قصد نصي ولم يعد عابرا بوصفه بنية دالة»[3]،بل أصبح محركا تأويليا للنصوص .

لقد أصبح الآن من الضروري الاهتمام بعتبات النص الشعري النسوي، فهي أساسية لولوج عالم النص الأدبي وفتح مغاليقه الداخلية، ومن هنا نجد أنّ النص

---

[1] نور الدين صدوق،البداية في النص الروائي، دار الحوار، سوريا، ط1994،1، ص36.

[2] عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري(تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)،دار الكتاب العربي للطابعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر،ط1، 2001،ص31.

[3] كريم شيغدل، الشعر والفنون دراسة في أنماط التداخل دار سموع الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا،ط1، 2002، ص51.

الموازي « بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أوقريبة 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 المطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة» [1]،وإذا تتبعنا النص الموازي نجده عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات، وملحقات قد تكون داخلية أو ،خارجية لها عدة وظائف دلالية، وجمالية، وتداولية متنوعة، ويعرفه" **سعيد يقطين**" بأنّه عبارة عن تلك « البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار» [2]، أو ما شابه ذلك.

وينبغي الإشارة إلى أنّ النص الموازي بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغضّ النظر عن سياقاتها الأصلية، ويشمل هذا النص عتبات، وملحقات تساعد 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،حينها« يشكل العنوان فكرة مختزلة، تسمح بخلق تصور عام عن أفكار وممارسات منسجمة ومنظمة ضمن إطار شامل من المرؤية المعرفية والجمالية،ومن هذا المنطلق فإنّ العنوان يعدّ نصا منجزاً بذاته أولاً ،ويفضي إلى غيره ثانياً » [3]،وبما أنّ العنوان أهمّ العتبات التي لابدّ من وجودها لكي نطل من

---

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

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

[3] باسمة درمش، عتبات النص،ص43.

خلالها على فضاء النص، فلم يعدّ العنوان مرتبطا بصورة« اختزال النص بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية أو إنزياحية » [1] أو نجدها تكاملية في دلالاتها.

كما أنّ للنص الموازي(**العنوان**) وظيفتان؛ وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ وإغوائه, بل إنّ المظهر الوظيفي لهذا النص المجاور يتلخص كما أشار"**جيرار جنيت**" في كونه « خطابا أساسيا،ومساعدا مسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي، وهو النص» [2]،وهذا كله يكسبه قوة فعلية « إنجازية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء أو الجمهور» [3]،إذن فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص، وتأويله، ويمكن تقسيم النص الموازي إلى قسمين:

أ-**النص الموازي الداخلي "Péritexte"** :

وهو عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة، ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، المقدمات، والهوامش،وغير ذلك مما حلله جنيت في الأحد عشر فصلا الأولى من كتابه «عتبات»[4].

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

ونعني به « كلّ نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعدٌ فضائي, وفي أحيان كثيرة زماني أيضا،ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات،والإعلانات،ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت»[5] السّابق ذكره.

إنّ العلاقة بين العنوانين- **الرئيس/ الفرعي**- علاقة جدلية قائمة على التحاور من أجل إضاءة معالم النص الداخلي قصد استيعابه، وتأويله والإحاطة به من جميع

---

[1] توفيق فريرة، كيف أشرح النص الأدبي ، دار قرطاج للنشر، تونس، ط1 ،2000 ، ص 20.

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

[3] Ibid , p15.

[4] Ibid , p10, 11.

[5] محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، ص196.

الجوانب،« لذلك فإنّ العنوان هو منجز لغوي،له مفرداته وتراكيبه التي تصاغ في عبارة وشكل خاص تعطي صورة لغوية ملائمة له » [1]،ولقد أهمل النقد الغربي،والعربي النص الموازي مدة طويلة،واكتفى الباحثون والدّارسون بالانكباب على النص الإبداعي الداخلي وأهملوا ما يحيط بهذا النص من هوامش، وفهارس وعناوين وإهداءات وصور أيقونية وما إلى ذلك،« فالكاتب ينطلق من رؤية معينة في صياغة عنوانه ورسم ملامحه التي تضفي عليه صفة من التوافق مع النص المومئ إليه »[2]،فأهمية النص الموازي تتمثل في تحليل ما يحمله العنوان الإبداعي من دلالات تحيل إلى معنى النص.

وتبدو العتبات النصية « موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموما والنقد الإيديولوجي بكيفية حصر،وذلك لسببين:أولهما يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الإستراتيجية وبوظائفها وأدوارها،وثانيهما يعود إلى علاقتها النوعية بالعالم وبالنص الذي تنكتب على مشارفه وتشكل تخومه»[3]،وما يزال موضوع العتبات في الثقافة العربية القديمة في حاجة ماسة إلى من يسبر أغواره، ويعيد إليه النظر دراسة وتطبيقا، وحين متابعة الثقافة الأجنبية الغربية في تطورها،يلاحظ أنّ ما خصت به موضوع العتبات يمثل كمًّا علميا معتبرا،خصوصا وأنه بدا يتضح بشكل نظري أكثر مع "**جيرار جنيت**" في كتابه "**عتبات Seuils**"،حيث« قاربه نظريا وتطبيقيا»[4].

يُعَدّ النص الشعري وسيلة استراتيجية لقراءة العنوان وفهمه بالشكل الصحيح إذ تربطهما علاقة تكاملية،فهو« بمثابة الدال الإشاري للنص فهو كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول،ويشار به ويدلّ عليه »[5]،فالنص الشعري يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلهما مختلفة في قراءاتهما،أولهما:(**العنوان**) نجده مرمّز/ قصير

---

[1] باسمة درمش، عتبات النص،ص43.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

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

[4] عبد الجليل الأزدي،عتبات الموت ، قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر ،ص37.

[5] روبرت شولز، سيمياء النص الشعري(اللّغة والخطاب الأدبي) ترجمة سعيد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،1993، ص159.

وثانيهما:(**العنوان**) مركب/ طويل،يحتاج للتأويل بشكل سليم،ولعلّ صفحة كلّ غلاف تعطينا انطباعا أولياً للعلامات الكامنة فيه,ومن ثمَّ محاولة فك شفراتها الرامزة.

والباحث في مجال الشعر النسوي المعاصر يجد تبلور العنونة فيه كان لأكثر من رؤية إبداعية؛ لعلّ أهمها هي اعتزاز الذات النسوية بكينونتها المتمردة على عبودية إبداعية ذكورية ثانية« فيستقل النص بمظهره الإستلابي ضمن حدود التعامل الغريزي،أي أنّه يمثل وحدة ثقافية يتهددها العنف الذكوري بفكرة المقدّس داخل الأمشاج الإيديولوجية التي أرست دعائمها عادات المجتمع وتقاليده » [1]،من خلال صوته الذي لا يكترث بوجود إبداع المرأة الشعري,ما يوقع التصادم بينهما خاصة إذا كان عنوان الخطاب الشعري لافتا للانتباه مما يدفع بالمتلقى للولوج إلى عوالمه الخفية،فالعنوان إذن فاتحة الخطاب،وعتبته الأولى النصية،كما نجده« أوّل مفتاح إجرائي تفتتح به مغاليق النص كونه علامة سيميوطيقية تضمن لنا تفكيك النص وضبط انسجامه فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى» [2]،ويتطور بشكل تدريجي ليعيد إنتاج نفسه.

لهذا. يرى. السّيميولوجيون. أنّ. « ا.لعنوان. وا.لنص وا.لإخراج. ا.لطباعي وا.لإشارا.ت والصور»[3]،أجزاء لا تتجزأ من الخطاب الأدبي، وهذه الرموز اللّغوية المميزة لكل عمل إبداعي،لها سطوة الحضور المميز لشكل الديوان الشّعري،وهذا ما يزيد من صفة الإغراء والتحفيز للمتلقي قصد اقتنائه أولا ثم قراءته ونقده ثانيا ,لما للنقد من أهمية أساسية في الولوج إلى جسد هذا الإنتاج"**Production**"، وذلك من خلال تقديم قراءة تأويلية أولى له تعكس انطباع المتلقي للمنتوج، وهذا ما تريد الدراسة التوغل فيه، وتقديم مفاتيح آنية تعكس التطلعات والأهداف من خلال دراسة دواوين الشاعرة "**هدى ميقاتي**" الثلاثة – **عباءة الموسلين، سنابل النيل،إلاّ حبيبي**- التي يقف البحث عندها من خلال تقديم قراءة بصرية للأغلفة التي تتدرج من خلال استنطاق ثلاث أقسام أساسية هي:(**تصميم الغلاف، صورة الغلاف، لون الغلاف**).

---

[1] باسمة درمش، عتبات النص،ص61.

[2] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقفي العربي الدار البيضاء،المغرب،ط1987،1، ص72.

[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-htm20/01/2010 .

1.1.2. قراءة بصرية في تصميم الأغلفة:

لقد أصبحت ثقافة الصورة اليوم ثقافة معاصرة ترويجية بدرجة لافتة، بحيث لا يكاد يخلو نص مطبوع ،أو نص إلكتروني من مرافقة الصورة له، في تجسيد حدث واضح للاعتقاد الميتافيزيقي بأسبقية الصورة على الكلمة،وهذا بحسب ما تشير إليه الحكمة الصينية الشهيرة التي تقول :« صورة واحدة لها قيمة ألف كلمة » [1]،وهذا ما ذهب إليه فعلا "**بشير عبد العالي**"قائلا: « إن قراءة الصورة الواحدة يتعدد نظريا بتعدد القراء »[2] وطبعا بتعدد وجهات النظر التي تحاول تقديم قراءة واعية.

كما يُعدّ الغلاف الخارجي لأيّ عمل إبداعي مكتوب أوّل واجهة مفتوحة الدلالات والتأويلات،تصادف العين البصرية لمتفحص العمل، وهي المحفز للمتلقي بالإقبال أو الإدبار على اقتناء هذا الانجاز،ومطالعته « فغلاف الكتاب إذا واجهة إشهارية وتقنية»[3]،وهذا ما يجعل بعض المؤلفين يحرصون أشدّ الحرص على العناية التامة بالواجهة من حيث نوعية الورق، وطرق التلوين والطباعة، والصور والملحقات التي تجعل من المواجهة عملا يعكس مضمون العمل، ولا بدّ أن تخضع عملية تصميم الواجهات –الغلاف- إلى شروط ومواصفات تراعي متطلعات المتلقي والمجتمع الذي يستقبل هذا الإبداع,وهذا ما تراعيه فعلا دور النشر والتوزيع بكلّ دقة « فالصورة عبارة عن نقل للأشياء ،استجابة للطلب أو للرغبة » [4] لغرضين هما :التجميل والتسويق.

فالغلاف إذن هو« أول ما نقف عليه، الشيء الذي يلفت انتباهنا إنه العتبة الأولى من عتبات النص تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص»[5] وبما أنّ أغلفة دواوين- الشّاعرة اللّبنانية هدى ميقاتي- تتكون من قسمين مختلفين

---

(1) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب 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 عبر سرير لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 28، 29، نوفمبر، 2006. ص280.

(2) Thomas Poule, le mirage linguistique , essai , sur la modernisation ,intellectuelle , paris , édition du minuit , 1988 ,p 12 , 13.

(5) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ،دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص148.

يحملان عدة إشارات دالة، تقف وراء هندسة الغلاف طباعيا من قبل دار النشر التي تحدد جمالية التصميم الداخلي والخارجي للمدونة المراد طبعها وعرضها في السوق كمنتوج أدبي يعكس إبداع دار النشر من جهة،وجمالية المنتوج لغويا من جهة أخرى.

أ) **التصميم الخارجي**:المقصود به دراسة الملامح العامة التي يتميز 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:1- اسم السلعة (**العنوان**) / 2- اسم مصممها (**المؤلف**) /3- شركة الإنتاج (**دار النشر**).

ب)**التصميم الداخلي**:ويسميه بعض النقاد بالفضاء المطباعي، و يقصد به الحيز«الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق»[1] و قد ميّز"**حميد لحميداني**" بين نمطين في تشكيل الغلاف الخارجي للنص:« تشكيل واقعي مباشر(...)لا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل(...) ثمّ تشكيل تجريدي يتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدي المتلقي لإدراك بعض دلالته وكذا للربط بينه، وبين النص» [2]،كما يشمل هذا التصميم عتبة المقدمة والإهداء الذاتي والنسخة التي ضمنها المبدع في عمله، وبذلك فهي عتبة ذات أهمية في إبداعه.

لقد بدت مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" ذات أبعاد فنية،وجمالية تشير صراحة إلى ذاتها المجزأة إلى نصفين بوح الذات/الوطن فكلاهما يشكل منعطفا، وجرحا كامنا في جغرافية لغتها الشعرية التي تشكلت معها كلّ هموم المرأة المبدعة،لأنّ « الفنّان يجسد الحالات النفسية،أو يكشف عنها » [3] ليجد من خلالها مَعبَرا للراحة والهدوء من ثغور الألم والفناء،وعليه كانت جميع أغلفة مدوناتها الشعرية تصور ذلك الواقع المرير بداية من "**عباءة الموسلين**" التي تعطي فيها العنان للبوح النسوي لجميع جراحها التي أثخنتها طويلا، وفي "**سنابل النيل**" بدأت الشاعرة تمرر رسائل للمتلقي دفاعا عن مصابها,فهي في النهاية امرأة بحاجة للأرض،والحبّ الذي جعلها أسيرة تلك الكلوم التي أرّقت عليها

---

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

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ، ص، 59، 60.

[3] عادل كامل، الرسم المعاصر في العراق(مراحل التأسيس وتنوع الخطاب)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،سوريا،،ط1، 2008 ، ص97.

كيانها،وأخيرا تأتي مدونتها:"**إلاّ حبيبي**" التي تعلن فيها حالات التضحية من أجل من تحب؛طيف الحبيب/الوطن لبنان الجريح في الوقت نفسه،وهذه المدونات الثلاث نجدها تطرح ثنائية(**التصميم الخارجي/الداخلي**) للإبداع النسوي الشعري المعاصر.

أ- التصميم الخارجي للأغلفة:

ينفرد العنوان الرئيس المتمركز أساسا على واجهة غلاف العمل الأدبي بتحقق فضاء طباعي مميز من خلال تموضعه ضمن مكونات لوحة الغلاف،والتي تعدّ« العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلوين المتون الشعرية»[1]،ومن هنا كان لابدّ من الاستعانة بالصورة المرسومة من أجل قراءة الصورة المكتوبة،وفي حقيقة الأمر هناك في واجهة كلّ غلاف عملية تضايف متبادلة بين الطرف "**اللّساني والأيقوني**" ليكوّنا معاً نصا لغويا، يضطلع بالمهام التعريفية للنصوص لا بوصفه رأس العمل الأدبي، وعتبته الأولى فحسب، وإنّما علامة لسانية هامة خاصة « إذا كانت الكتابة نسقا من الأدلة الخطية والأيقونية التي ينبغي تحديد وتمثل علاقاتها المبنية»[2]،ولاختزالها جميع النصوص في "**صفحة الغلاف**" نظرا لطابعها البصري الذي يواجه المتلقي مباشرة،،لهذا كان الغلاف يوازي تلك النصوص جميعاً،وهذا ما تجسده أغلفة مدونات الشّاعرة اللّبنانية "**هدى ميقاتي**".

وهذه الأغلفة نجدها قد جسدت فعلا جميع دلالات القهر النسوي المعاصر الذي عاشته المرأة العربية عبر التاريخ الإنساني، الذي نقل لنا كلّ أشكال القهر الأنثوي الذي تبنته المرأة،وبشكل خاص المرأة المبدعة،إذ وجدت نفسها في واجهة أزمة تاريخية كان لابدّ لها أن تزيل عنها اللّثام حتى يعيَ المجتمع الأبوي ماخلفه من تركةٍ تعمها المأساة

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004م) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2008، ص133.

[2] محمد المعادي، حدود القراءة- حدود التأويل مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر،منشورات مرايا، الرباط، المغرب،ط1، 2005،ص11.

لما نال المرأة العربية من اضطهاد،وقهر تراجيدي خلق أزمة نفسية عميقة بين المرأة وقرينها الرجل على مستوى الوجدان والذاكرة التاريخية.

وعليه فأغلفة مدونات المبدعة "**هدى ميقاتي**" في مدوناتها الشعرية قد شكلت ميزة خاصة في الأدب النسوي العربي لما قدمته من تجربة نسوية رائدة في لغة البوح التي قدمت من خلالها صورة مرمّزة لمختلف آهاتها التي عبرت من خلالها عن تجربة فريدة من نوعها كشفت عن عمق الضرر الذي شكله الحصار الذكوري على الإبداع الشعري النسوي،فكانت مدوناتها بمثابة النافذة التي حكت من خلالها الشاعرة عن مأساة المرأة العربية المبدعة على وجه الخصوص،ولعلّ أيقونة المرأة التي تجسدت في مدوناتها الثلاث قد أطلقت العنان لقريحتها بالبوح دون حرج أو خوف من الآخر(الرجل).

***- والجدول الآتي يعكس التصميم الخارجي للمدونات الشعرية:**

اسم الديوان	اسم المؤلّف	دار النشر	سنة الطبع	صورة الغلاف
عباءة الموسلين	**هدى ميقاتي**	**دار النهضة العربية: بيروت- لبنان**	**1985م**	
سنابل النيل		**دار الفكر العربي: بيروت- لبنان**	**1989م**	
إلاّ حبيبي		**دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة- مصر**	**2000م**	

ويتضح من خلال دراسة صور أغلفة المدونات المشعرية(المنماذج) النسوية أنها تعكس نوعية التصميم الخارجي لكلّ مدونة شعرية،حيث« يثيرنا الحضور المكثّف للعلامات والرموز التي توحي بطريقة صريحة لموضوع الأنوثة»[1]، لتحدد لنا خصوصية كلّ مدونة تعكس لنا صورة المرأة،ونفسيتها على طول ذاكرة الشاعرة الزمكانية ضمن كلّ مدوناتها السّالفة للذكر.

في البداية نجد مدونة "**عباءة الموسلين**" تتمظهر للمتلقي بغلاف أملس السطح على الواجهتين الفوقية،والسفلية حيث كان طول الغلاف (**28سم**)،أمّا عرضه فكان (**19.50سم**)،والسمك وصل إلى (**1سم**)، وقد كتب على واجهته الأولى (**الفوقية**)عنوان المدونة بلون أسود غليظ بخط النسخ،ثم أسفله مباشرة جنس العمل(**شعر**) بخط رقيق ليأتي بعدها اسم الشاعرة (**هدى ميقاتي**) في وسط الغلاف الذي تتخلله صورة رأس امرأة مستلقية تنظر إلى السماء من جهة اليسار مغطاة بعباءة من الموسلين،حالمة بغد أفضل، وشعرها متسربل إلى جهة الغلاف الخلفي للعمل الشعري بلونين بارزين هما اللّون البني الفاقع والفاتح، واللّون الأصفر الفاقع الذي يسحر المكان بالهدوء والسكينة في عالم من الأحلام الدفينة بالذات الشاعرة، وأسفل الواجهة من جهة اليمين كتب اسم دار النشر،هي:(**دار النهضة العربية**)،واسم المدينة المتواجدة بها مع رمزها (**بيروت**)/**لبنان**،أمّا عن الواجهة الخلفية فنجد في أعلاها من جهة اليمين صورة فوتوغرافية للشاعرة بالأسود والأبيض وبجانبها من جهة اليسار أبيات شعرية حرّة تشير فيها لعنوان ديوانها الشعري، وتغنّيها بوطنها الأم لبنان لتختم القصيدة بكلمة (**هدى**) في آخر القصيدة.

أمّا في مدونة "**سنابل النيل**" فإنّ الغلاف أملس السطح على الواجهتين الفوقية والسفلية حيث وصل طول الغلاف إلى (**28 سم**)،أمّا عرضه فكان (**19.50 سم**)، في حين بلغ السمك (**0.5 سم**)،. وقد كتب على واجهته الأولى (**الفوقية**). اسم صاحبة المدونة باللون الأصفر (**هدى ميقاتي**). هذا. من جهة اليسار.، تتخلله صورة سنبلتين صفراويتين ناضجتين شامختين من جهة اليمين بأشواك طويلة يعج بها المكان ،ليتوسط

---

[1] جعفر عقيل،غواية الفوتوغرافيا الإشهارية(حدود الطبيعي والثقافي)، مجلة علامات،ع33، وزارة الثقافة، المغرب، 2010،ص106.

هذا كلّه عنوان الديوان الذي كان باللّون الأسود كبير الحجم بخط النسخ، ليمرّ في أسفله نهر النيل الذي كان أصفر اللّون يعكس صورة السنابل التي تسحر المكان جمالا تتخلله عبارة مجموعة شعرية، باح بها نهر النيل في خلسة وسكينة دون أن يراه الرقيب, وفي أسفل الواجهة من جهة اليسار كتب اسم دار النشر،وهي:(**دارالفكر العربي**) واسم المدينة المتواجدة بها مع رمزها (**بيروت**)/**لبنان**،والواجهة الخلفية للغلاف اكتفت باللون الأصفر ليؤثث مساحة شاسعة من الصمت.

وفي مدونة "**إلاّ حبيبي**" نجد الغلاف أملس السطح على الواجهتين الفوقية والسفلية حيث كان طول الغلاف إلى (**28 سم**)، أمّا عرضه فوصل إلى (**19.50 سم**)،والسمك وصل إلى (**1 سم**)،لقد كتب على واجهته الأولى (**الفوقية**) اسم الشاعرة (هدى ميقاتي) بلون أزرق فاتح ،ثم أسفله مباشرة يأتي عنوان المدونة بلون أبيض مغطى بلون أحمر خارجي غليظ بخط مغربي قديم،(إلاّ حبيبي)، لتأتي بعدها في وسط الغلاف صورة وجه امرأة في شكل (**بورتريه**) تنظر إلى السماء من جهة اليمين يتسربل شعرها على مساحة كامل غلاف المدونة، يغمرها الأمل بمستقبل أفضل أما في أسفل الواجهة من جهة اليمين كتبت اسم دار النشر،وهي:(**دار قباء للطباعة والنشر التوزيع**) واسم صاحب الدار (**عبده غريب**)، أمّا عن الواجهة الخلفية فنجد في أعلاها من جهة اليسار صورة فوتوغرافية للشاعرة(**هدى ميقاتي**) ملونة، تتصفح أحد دواوينها الشعرية، وبجانبها من جهة اليسار. نجد عنوان المدونة الشعرية باللّون الأبيض في إطار واحد،وفي أسفل الإطار السابق إطار ثانٍ كتبت فيه أبيات شعرية منثورة من أحد قصائد ديوانها،والتي عنونتها بـ(**جزيرة الورق**) كلّ ذلك في مساحة لونية أرجوانية تتأرجح بين الفاتحة،والقاتمة تعكس من خلالها نفسيتها التي تبدو في حالة من الرومانسية العائمة في جزر ،ومدن قوافيها الشّعرية.

وإذا ما أخذنا ذاك التضايف الزمكاني بين نوعية كتابة عنوان الديوان وشكل الرسم المجسد في لوحة الغلاف فلابدّ من تعديل ما سيطرأ على قراءتنا للنصوص،وعناوينها الفرعية داخل المدونة نتيجة تلك الكينونة المزدوجة،وهذا ما يفسر ظهور الكتابة المحاكية للصور قديماً قبل الكتابة التي تعتمد الرموز الصورية،فالصورة/اللوحة المصاحبة للغلاف نجدها عادة ما تكون أكثر التصاقا بالواقع،وأكثر قدرة على التعبير عنه لأنّها تتميز

بجانب مادي ملموس على خلاف العلامة اللّغوية،لهذا كانت الجدلية المتحققة جرّاء تقديم لوحة الغلاف للمنتوج الإبداعي تحقق انتماءها للجنس الأدبي المعروض أمام المتلقي،وخاصة إن كان الإبداع شعرا ،فهو يحقق ثنائية التواصل بين لغة **الشعر/الرسم**.

ب-التصميم الداخلي للمدونات الشّعرية:

إنّ العتبات النصية تتموضع في مدونات المشاعرة – **هدى ميقاتي**- من خلال صورة ثابتة،حيث تمتد من« صفحة الغلاف الأولى "Premiére page couverture" ويمكن أن نسميها كذلك:صفحة العنوان " page de titre" حيث يتموقع العنوان على رأس الصفحة "Tête depage" أو وجه الغلاف» [1]، وهذه العتبات تشكل بعدا جماليا في مدونات الشاعرة ميقاتي بداية بإهداء النسخة،إذ يعدّ« من بين العتبات النصية التي لم يعرها الخطاب النقدي العربي بالاً عبر الزمان والمكان، فالإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية » [2]،ويتنوع الإهداء عبر مراحله المتنوعة من مبدع لآخر،فهو« قد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان،شكر وتقدير،رجاء والتماس...إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المميز» [3]،أمّا صورة المقدمة فهي ذلك المنعطف الأخير الذي يصل منه المتلقي إلى فهم معاني الإبداع ،« فالمقدمة بمثابة بوصلة موجهة،يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كلّ شطط التأويل والتقدير،لأنها عادة ماتوجه القراءة، رغم أنها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن المقروء. » [4]،وعليه تبقى هذه العتبات النصية منطلقات أساسية في عملية صناعة الإبداع الأدبي.

ولعلّ الشاعرة "**هدى ميقاتي**" كانت تقضي وراء ذلك إلى بعث نوع من التجديد الذي يمكن أن يعنيه المبدع، ولا يبقى هذا الأخير أسير نمطية أوقوانين أكاديمية فتجربتها هذه رائدة في مجال الشّعر العربي النّسوي الذي أكدته في هذه المجموعة الشّعرية،فكانت ثريَّة في تجسيد صورة الغلاف وقراءة الصورة البصرية، وهكذا فالغلاف

---

(1) عبد المالك أشهبون،عتبات الكتابة في الرواية العربية،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص،45، 46.

(2) المرجع نفسه، ص 199.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص74.

وما يحويه من إشارات أيقونية يوزعها المبدع على عينات الغلاف والتي تتموضع حسب الأهمية حيث « تمثل تفكيرا أيقونيا معمقا في معنى الصورة»[1].

ففي ديوان ."**عباءة الموسلين**" أثناء قلبنا الصفحة الموالية للغلاف قبل صفحة (**الغلاف المزيف**) فإننا نجدها ورقة بيضاء كتب في أعلاها (**إهداء النسخة بخط يد الشاعرة مع التوقيع**) إلى (**الدكتورة زبيدة بن السبع**)، حيث« يفيد الخطاب الإهدائي تكريم المهدى إليه،لكنه في العمق يعدّ الجزيرة النصية الأولى التي يقف المتلقي فوق أرضيتها لمعرفة قيمة مايستهلك» [2]،أمّا في أسفل الصفحة، فنعثر على عنوان الديوان في أسفل الصفحة من جهة اليسار، والشكل الآتي يوضح ذلك:

وعلى نفس الصفحة في الخلف نجدها قد تركتها ورقة بيضاء،أما في صفحة(**الغلاف المزيف**) فكتبت عليها في أعلاها من جهة اليمين اسمها الثلاثي(**هدى ميقاتي عيتاني**)،وفي وسط الغلاف نجدها تذكر عنوان المدونة بخط أسود غليظ بخط الرنسخ،وهي:.(**عباءة الموسلين**).،ثم في أسفل العنوان تحدّد جنس الإبداع بكلمة(**شعر**)،لتختم الغلاف المزيف من جهة اليسار في أسفله ذاكرة اسم دار النشر،وهي:(**دار النهضة العربية**)،كما نعثر في خلف واجهة (**الغلاف المزيف**) على عبارة(.**حقوق الطبع محفوظة**)،. وعلى سنة الطبع الهجرية والميلادية(.**1405هـ-1985م**) ،ثم في أسفلها رمز دار النشر واسمها، وفي آخر الصفحة من الغلاف نجد

---

[1] برنار توسان، ماهي السيميولوجيا ، ص81.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص202 ،203.

عنوان الإدارة المذي تقع فيه (بيروت– شارع مدحت باشا- بناية كريدية)،. تلفون: 312213- برقيا:دار نهضة- ص.ب:749-11- تلكس: (NAHDA 40290 LE)،وفي أسفلها نجد عنوان التوزيع كالآتي: شارع البستاني- بناية اسكندراني– رقم3 غربي جامعة بيوت الربية- تلفون:303816-316202.

ثم تأتي الصفحة الخامسة تحمل عبارة الإهداء الذاتي فتقدمه مباشرة إلى عمتها "**شفيقة**"، لما تكنه لها من امتنان ووافر الحبّ لشخصها العظيم لما قدمته لها من رعاية ووفاء وإخلاص ومواساة لها في حياتها، وهذا الإهداء جاء على النحو الآتي:

« إلى اليد التي هدهد تني راحتُـها

وأرشدتني أنامـلُها، فكانت الوطن..

وكانت السفر.. كانت المطر..

إلى العمة " شفيقة "

مع حبي وفائي»[1]

وقد تنوعت قصائد ديوان – عباءة الموسلين- لـ "**هدى ميقاتي**"، بين القصائد العمودية،والحرّة حيث بلغت مجموع(51) قصيدة،تسرد من خلالها الشاعرة ذاتها، التي باتت مجروحة،مشطورة على أوجه ثلاث هي:(**الذات/الوطن/الحبيب**)،وبقي القدر يمارس عليها لعبته بين الحيرة والخوف تارة،والشجاعة والتحدي تارة أخرى، ولكون الشاعرة أنثى فهي بقت ترى نفسها من خلال عناوين قصائدها لوحات ،ونوافذ تطل منها على عالمها الداخلي لتبرز ذاتها المهمشة،ولتؤسس لإبداعها الشعري مركزية نسوية تنطلق معها كلّ تجارب المرأة العربية المعاصرة خارقة كلّ صنوف الآه، والألم النفسي الذي يعتريها،فهي تعتبر نفسها رسولة الإبداع النسوي المعاصر ،تنقل من خلال عناوين قصائدها صدى النفس،وآهات الجسد،ولوعة الآلام التي باتت تعترض طريق إبداعها،.ومجمل هذه القصائد وعناوينها الشعرية مصنفة في الجدول الآتي للذكر:

---

[1] هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، دارالنهضة العربية، بيروت ، لبنان، ط1،1985، ص05.

***- تصنيف قصائد ديوان "عباءة الموسلين":**

عنوان القصيدة	نوعها	الصفحة	عنوان القصيدة	نوعها	الصفحة
يا ليل	عمودية	07	مزاج	حرّة	61
أنشودة الرياح	حرّة	09	أيّ قلب	حرّة	62
بحارة	حرّة	11	وتختلف الدموع	حرّة	63
عنبر	عمودية	12	دهري	عمودية	67
أقنعة	حرّة	13	الأماني البيض	حرّة	70
إلى صديقة	عمودية	15	كلام	عمودية	72
لن أشكو	حرّة	17	وصل	حرّة	74
عيناك	حرّة	20	إلى أمي اليوم	حرّة	76
سؤال	حرّة	22	هواك الهوى	حرّة	79
نضار	حرّة	24	ربيع82	عمودية	81
وداع	حرّة	26	شيء لايسمى	حرّة	83
حلم مراهقة	حرّة	29	رسالة وصلت	عمودية	86
صرخة	حرّة	32	رسالة لن تصل	حرّة	87
حقيقة الحياة	حرّة	34	الحبّ للحبّ	عمودية	90
سرّ	عمودية	37	عد	حرّة	92
لاتسلني	حرّة	39	صورة من البادية	حرّة	94
في المدرسة	عمودية	42	صدى الروح	حرّة	96
أنا والليل	حرّة	44	تقاسيم	حرّة	98
إلى أمي أمس	حرّة	46	أمير اللّحن	حرّة	100
أحبك	حرّة	47	حيران	حرّة	104
رؤية شفافة	حرّة	50	لبنان واكن	حرّة	106
دقيقة غربة	حرّة	53	عصافيري الصغيرة	عمودية	110
ذكرى	عمودية	55	بانتظار السلام	عمودية	113
ملاكي الأمين	حرّة	56	في ذكرى الإسراء	عمودية	117
سماح	حرّة	59	في ذكرى المولد	عمودية	119

أمّا في ديوان "**سنابل النيل**" عند قلب الصفحة الموالية للغلاف، فإننا نجدها ورقة بيضاء قد كتبت في أعلاها عبارة (**إهداء النسخة مع توقيع بخط يد الشاعرة**)،كإهداء قدمته إلى (**الدكتور أحمد جاب الله**)،حيث تريد المبدعة بعث تجربتها إلى المتلقي ذلك «أنّ عالم القارئ يسيجه الغموض من كلّ جوانبه في المراحل التمهيدية للقراءة،وتأتي هذه الإهداءات لتزيل بعضا من هذا الغموض» [1]،أمّا في أسفل الصفحة فنعثر على العنوان "**سنابل النيل**" مع عبارة (**مجموعة شعرية**)،والشكل الآتي يوضح ذلك:

وعلى 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 ا.لتاكس (**ledafklb23648– بيروت ، لبنان**)،. وفي أسفل هذا. كله كتبت جملة: (**جميع الحقوق محفوظة، ورقم الطبعة وتاريخها**) **الطبعة الأولى 1989**،وفي الصفحة المقابلة أعلاها، يوجد اسم الشاعرة باللّون الأسود، أمّا وسط الصفحة فكتب عنوان الديوان بخط النسخ المتماوج من الحجم ،وفي أسفل الصفحة دائما يوجد رمز دار النشر واسمها،وبلدها،ثم تأتي الصفحة الخامسة تحمل عنوانا لمقدمة تضم أربع صفحات كتب في آخر الصفحة منها رقم (8/5) صاحب المقدمة،وتاريخ،ومكان كتابته لها، وهو:

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص204.

(« **د.فوزي عطوي**» [1]**/بيروت في/27-7-1988**)،وقد شرح فيها الأسباب والدوافع الحقيقية التي كانت وراء كتابته لهذه الافتتاحية ,ثم تأتي الصفحة رقم **(09)** لنجد فيها مربع طويل مفتوح من الأعلى،.ومغلق من الأسفل بجانبيه كتبت المبدعة الإهداء الآتي:«**إلى جُذُورِي المُتَحَرِكَةُ فِي الرِمَالْ...إلى أن تُصْبِحَ الرِّمَالُ أَرْضَا صَلْبَةً...**» [2] وهذا كعتبة إغرائية أخرى مضافة إلى العنوان الشعري كصورة أخرى تتفاعل معه،وفي ما يلي جدول يتضمن تصنيفا لجميع عناوين الديوان:

***- تصنيف قصائد ديوان "سنابل النيل":**

عنوان القصيدة	نوعها	الصفحة	عنوان القصيدة	نوعها	الصفحة
طريق الشعر	حرة	11-12	لن أرحل	عمودية	55-56
حلم و بوح	عمودية	13-14	طويت الأشرعة	حرة	57-59
سنابل النيل	حرة	15-16	أشتات	عمودية	60-61
قتيل	حرة	17	قدر	عمودية	62-64
ارحل	عمودية	17	قرآن	عمودية	65-66
لن أدان	حرة	19-20	عتاب	عمودية	67-68
دروب	عمودية	21	على الأهداب	عمودية	69
كذّابة	حرة	22-24	من أنت ؟	عمودية	70-71
ماذا جرى	عمودية	25-27	ترنيمة	حرة	72-73
تحت المطر	عمودية	28-29	سوء تفاهم	عمودية	74-75
عيون الليل	حرة	30-31	دمى متحركة	حرة	76-77
قصيدة مداره	حرة	32	سماء	عمودية	78-79

[1] 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].

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

عنوان القصيدة	نوعها	الصفحة	عنوان القصيدة	نوعها	الصفحة
في المحكمة	عمودية	33-34	كلّ عام مرة	عمودية	80-81
رياح الشعر	عمودية	35-36	همسة	عمودية	82-83
قوس قزح	حرة	37-38	آهات	عمودية	84-85
لمن ؟	حرة	39-41	النار و الندى	عمودية	86-89
اكاكة	حرة	42-43	قصيدة العودة	عمودية	90-93
مكالمة هاتفية	عمودية	44-45	طائر الهند	عمودية	94-96
سبايا	عمودية	46-47	نهر الأساطير	عمودية	97 -100
القلم العربي	حرة	48-50	الكهف المضيء	عمودية	101-102
شاعرة	حرة	51-54	طه حسين	عمودية	103-104

أمّا في الديوان الثالث: "**إلاّ حبيبي**" فسنجد عند قلب الصفحة الموالية للغلاف **ورقة** بيضاء كتب في أعلاها (**إهداء النسخة مع التوقيع بخط يد الشاعرة**) إلى (**الدكتورة زبيدة بن السبع**) من خلال هذا الإهداء نجد أنّ الشاعرة -**هدى ميقاتي**- تحاول« خلق جسر من التواصل بين المبدع بين النص والقارئ» [1]،أمّا في أسفل الصفحة من جهة اليسار، فنعثر على عنوان الديوان،والشكل الآتي **لصورة هذا الإهداء نجدها موضحة** في الآتي:

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص202.

وعلى نفس الصفحة(**التي حوت في طياتها إهداء النسخة**)،فقد تركتها المبدعة ورقة بيضاء أمّا في صفحة(**الغلاف المزيف**)،فكتبت في وسطها عنوان المدونة الشعرية موسوما بـ"**إلاّ حبيبي**" بشكل بارز باللّون الأسود، وفي أسفله اسم الشّاعرة(**هدى ميقاتي**) وفي أسفل الصفحة اسم دار النشر وبلدها وصاحبها "**دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع(القاهرة) عبده غريب**"وعلى نفس الصفحة في الخلف كتب عنوان العمل"**إلاّ حبيبي**"واسم المؤلف(**هدى ميقاتي**)،وسنة الطبع الميلادية(**2000م**).

كما نعثر في خلف واجهة المغلاف المزيف على عبارة(**حقوق الطبع والترجمة والاقتباس محفوظة**) ،ثم في أسفلها اسم دار النشر وصاحبها "**دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع عبده غريب**" شركة مساهمة مصرية، وفي وسط صفحة الغلاف نجد **عنوان الإدارة** الذي تقع فيه (58 شارع الحجاز- عمارة برج آمون الدور الأول- شقة6)، ت. ف: **2474038**- ت:**2462562** ،وفي أسفلها نجد **عنوان التوزيع** كالآتي:10 شارع كامل صدقي الفجالة(الـقاهرة)- **المطابع:** مدية المعاشر من رمضان- المنطقة الصناعية(C1)،ت:015/362727- ورقم الإيداع:99/14404.

ليأتي بعدها الترقيم الدولي للعمل:ISBN(5-203-303-977).

ثم تأتي الصفحة الخامسة تحمل عبارة الإهداء الذاتي بخط غليظ كبير كالآتي:

« **إلى أمي الحبيبة..**

غادة سلـهب »[1]

والتي فيها الكثير من معاني الحبّ والوفاء، والإخلاص لهاته الأمّ الرؤوم، والشاعرة "**هدى ميقاتي**" امرأة ممتنة لها كثيرا لما قدمته لها من صور المودة ،ومشاعر الأمومة المتنوعة التي حظيت بها في جوّ الأسرة،وهذا الإهداء بمثابة عرفان بالجميل،واعتراف صريح من المبدعة بقيمتها،ودورها في حياتها العاطفية،وعليه فالأمّ(غادة سلهب)، كانت نموذجا للأمّ/الإنسانة/المبدعة التي قامت بدورها نحو ابنتها"**هدى**" على أكمل وجه، فكان عرفانا منها أن تهديَ لها هذا الديوان الشعري عربون وفاء نحو والدتها،وعليه تتحدد عناوين قصائد ديوان- **إلاّ حبيبي**- في الجدول كالآتي:

[1] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، دار قباء للطباعة ولنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص05.

*- تصنيف قصائد ديوان "إلاّ حبيبي":

عنوان القصيدة	نوعها	الصفحة	عنوان القصيدة	نوعها	الصفحة
ما أعظم العشّاق	عمودية	07	ينابيع	عمودية	113
في ظلال الغصون	عمودية	11	سلك وصوت	عمودية	121
بطاقة معايدة	عمودية	17	الزنبق الظامئ	عمودية	125
أرجوحة الحيرة	عمودية	23	ذبحت بعشق	عمودية	131
يتهامسون	عمودية	29	رؤى قانا..وحديث الستارة	عمودية	135
إلاّ حبيبي	عمودية	35	يافا	عمودية	141
قطار الندى	عمودية	41	عذراء	عمودية	145
المجد للحبّ	عمودية	47	عروس الشيطان	عمودية	149
ليلة زفاف	عمودية	51	جزيرة الورق	عمودية	155
سفر العائد	عمودية	57	لن أموت	عمودية	159
فتى المدى	عمودية	63	الصمت الأليم	عمودية	163
مشيناه سرًا	عمودية	69	النفق السحري	عمودية	171
شكوى	عمودية	75			
ملاك الصبح	عمودية	79			
أكون أو لاأكون	عمودية	85			
كتبت لنا الأحقاد	عمودية	89			
على يديك	عمودية	95			
كبرت على عذابك	عمودية	99			
إله نهـود	عمودية	103			
خمّـن	عمودية	109			

2.1.2. قراءة بصرية في عناوين الأغلفة:

في الحقيقة مازالت واجهة أيّ مدونة أدبية تشكل عتبة هامة في مسألة التلقي من طرف النقاد والمبدعين فهي الخطوة الحاسمة التي تمكن العمل من الارتقاء في درجة سلم القبول الأدبي ومن ثمة الترويج له ونيله القبول والرضى،وعليه نجد أنّ المبدع يسعى جاهدا في تفعيل واجهة إبداعه حتى يلقى الدّراسة والنقد،ذلك أنّ« الغلاف عتبة مهمة لأيّ كتاب بوصفه علامة جذب تنطوي على ملمح جمالي/صوري يحيل إلى دلالة ما،عادة ما تقترب دلالته من دلالة العنوان وتختلف مستويات اشتغاله وتتعدد مقاصد توظيفه لصالح العمل الشعري »[1] على مختلف الأصعدة.

فالمسألة باتت تُعد خطيرة في حالة عدم نجاح العمل فنيا لما فيه خسارة وكساد للعمل الأدبي، وخروج تجربة المبدع من دائرة الدّراسة والنقد« وهكذا كان على الطّباعة أن تبتكر فضاء للتعريف بالكتاب، فولدت صفحة"الغلاف" بوصفها موطن العنونة حتى تمارس الإغواء والتعريف والانتماء، لكونها الضّامن الوحيد في الانتشار والاقتناء » [2] وهذا فعلا ماحدث مع العديد من التجارب الشّعرية النسوية التي ضاعت واختفت من الساحة الأدبية والنقدية بسبب تجاهلها لقيمة الغلاف،وهذا ماجعل المبدعات في نظم الشّعر يأخذنَ احتياطاتهنَ قبل الشروع في طبع العمل الشّعري لأنه يمثل هويتهنَ، والزّج بها في تجربة فاشلة يعدّ ضربة لفنّ الشّعر،ولغة المبدع وصورته على مستوى الإبداع،وعليه كانت كلّ شاعرة تأخذ جميع احتياطاتها في إبداع الشّعر« فالنص لا يصبح كتاباً إلاّ إذا ضاعف حول ذاته مجموعة من العتبات النصية، بها يقترح نفسه على مجتمع القراءة قاصدا من وراء ذلك تأمين تداولية ملائمة »[3]،مما يجعل الدارس لهذا العمل يعيش تجربة الشّاعرة التي عاشتها.

والقارئ المعاصر لجميع دواوين الشّعر النسوي يجدها تتوشح بواجهة غلاف تعكس صورة المدونة الشعرية،وطبيعتها الأنثوية من خلال توظيف معظم المبدعات لصورة امرأة على كلّ واجهة ديوان شعري نسوي مما يجعل « عمل الصورة يتوقف على قدرتها

---

[1] كريم شيغدل، الشعر والفنون دراسة في أنماط التداخل، ص60.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص151.

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ،ص138.

على استيعاب واستعادة مجمل الأحكام والتصنيفات الاجتماعية»[1]،وهذا من أجل أخذ حق الاعتراف بهذا الإبداع والتجربة النسوية المعاصرة التي فرضت نفسها على الساحة الأدبية،وعليه فقد انتقلت المبدعة من حالة توصيل رسالة عن الذات النسوية إلى المتلقي (الرجل) الذي يريد منها نموذجا تابعا له عاطفيا وشعريا، فكانت أولى صور انتفاضتها هي تلك الأيقونات التي تمثل صورتها الأنثوية على الواجهة كنوع من إثبات الذات والخروج من دائرة التهميش إلى مركزية اللّغة« في خلق حوار وجدل بينها وبين جمهورها»[2] من مختلف الشرائح.

والملاحظة التي تبدو جديرة بالتحليل والقراءة هي عمق الضرر الذي عانت منه التجربة الشعرية النسوية تاريخيا،فشخصية المرأة المبدعة المعاصرة هي« شخصية كلية متفاعلة، وأصل فكرها وانفعالها وإحساسها هو الواقع الخارجي ذو الأبعاد التاريخية والاجتماعية »[3]،وعليه كانت الأيقونة الرامزة على واجهة كلّ ديوان شعري نسوي تتجسد في شكل صورة امرأة ملصقة بواجهة كلّ مدونة لتبرز ذاتها،كصرخة في وجه الضرر الذي ساهمت فيه الذكورة،بالإضافة إلى العنوان الشّعري واللّون المميز لطبيعة هذا الإبداع من أجل كسر الجليد عن تجربتها الشّعرية،وتقديمها للمتلقي خاصة الرجل،والدفع به إلى استكشاف كنه هذا النظم واللّغة الشعرية التصويرية،التي تتجلى في صورة الأنثى،الحاملة لثنائية"**القهر/الإغراء**" مادام« الفنّ وسيلة للاتصال والتواصل بين العمل الفنّي ومبدعه،من ناحية ثم بين هذا العمل ومبدعه وبين المتلقين له» [4]،وهذا كله من أجل اقتناء الإبداع،ودراسته وكشف معالمه،ولغته المرمّزة حينا ،والباحثة عن التأسيس حينا آخر.

تتشاكل اللّغة الشّعرية النسوية مع لوحة الغلاف ليكون لها حضور مزدوج يمثل ثنائية "**الصورة/اللغة**" التي تنتج في نهاية الأمر مشهدا بصريا لنفسية المبدعة الذي بدوره ينعكس على مشهد اللّغة الإبداعية، وما تريده الشاعرة من نظمها في تقديم صورة

---

[1] سعيد بنكراد، الصورة وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، مجلة علامات،ع32،وزارة الثقافة، المغرب،2009 ، ص39.

[2] عادل كامل، الرسم المعاصر في العراق(مرحلة التأسيس وتنوع الخطاب)، ص59.

[3] سمير غريب، في تاريخ الفنون الجميلة، دار الشروق،القاهرة،مصر،ط1، 1998، ص305.

[4] شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2007 ، ص 40.

مفصلة عن نفسيتها، والتي بلغت حالات قصوى من الإقصاء الإبداعي الموجود على الساحة الأدبية الذكورية التي لاترى في تجربتها الإبداعية أيّ جديد، ماعدا نقل حالات القهر التي مرت بها الأنثى عبر التاريخ، فدواوين الشّعر النسوي كلها تتوشح بأيقونة بصرية واحدة ،وكأنّ كل واحدة تريد نقل تجربتها المريرة مع الرجل الذي مازال في نظرهنّ يمارس القهر بلغة شعرية سادية يشعر معها بوجوده وسيطرته على المرأة.

وعليه فحضور صورة المرأة في واجهة كلّ ديوان شعري نسوي معاصر أصبح عرفًا أنثويا حاضرا بقوة يعكس أولا طبيعة العمل ونوعه، وثانيا استشراف الصوت النسوي الذي بقي مقهورا، لتأتي تلك الأيقونة التي تمثل ملامحا لصورة أنثى كاملة غير واضحة المعالم أو وجها نسويا تتجلى في ملامحه علامات الغموض والألم،فـ« الوجه ذاته ليس سوى ممر نحو ما يشكل النقطة التي تنتهي عندها كلّ صفات الهوية»[1]،كما نجد أنّ الشاعرة أحيانا تستحضر صورة الأساطير فتجعلها قناعا لذاتها،وكأنّها أثناء توظيفها لهذه النماذج من الصور تنقل لنا المزاج النسوي الذي يبدو في حالة قلق مستمر من الواقع الذي تعيشه المرأة عبر كلّ تلك المشاهد على اختلاف مشاربها وأبعادها بحثًا عن منفذ تجد فيه متنفسًا من تلك الآهات، فجميع هذه الأيقونات البصرية تكشف للمتلقي تحدي الإبداع النسوي،وإثبات الذات عبر لوحة الغلاف الذي يعدّ أوّل واجهة بصرية تواجه بها المرأة المتلقي الرجل كنوع من المواجهة الفنية والجمالية.

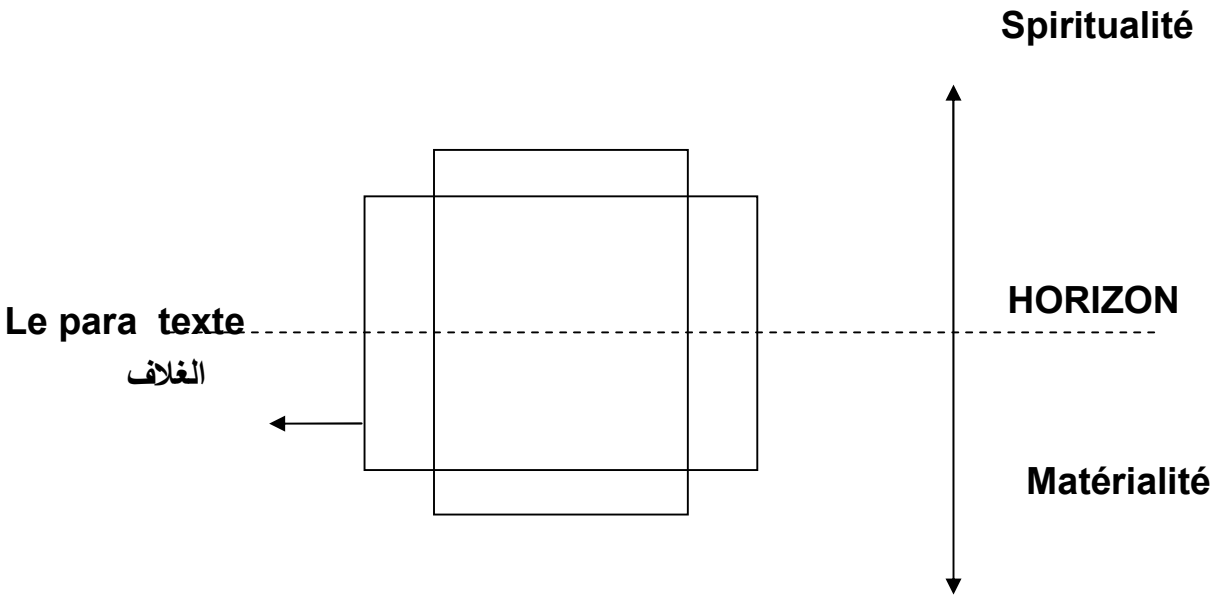
لقد نقلت صورة الغلاف للمتلقي العديد من حالات الاحتقان التي عانى منها الإبداع النسوي،والذي تسبب في إقصائه فترة من الزمن، ومع ذلك تمكنت المرأة من ولوج سلم الإبداع من جديد عبر منفذ الإبداع الشعري لنقل صور عالمها الداخلي الذي بقي غامضا أو غير مفهوم من قبل الآخر، ومحاولة تحريره من حالات الكبت والحصار الذكوري من خلال بوابة الغلاف والصورة الشّعرية، « فالفنّان يستوحي الواقع ويحيط به ويعزز هذا الإلمام بالواقع في أعمال فنيّة قابلة للتلقي والإدراك في إطار تأثيرها الجمالي والفكري» [2]،المشبع بلغة المعاناة التي تعدّ محطّة هامّة في ذاتها الشّاعرة، فهي في نهاية الأمر إنسانة تنقل تجربة بنات جلدتها اللّواتي يعشن في الظلّ والتعتيم،« فالفنّان

---

[1] سعيد بنكراد، الصورة وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، ص35.

[2] فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة ، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1، 2008 ، ص 45.

يمتلك قدرة هائلة على عكس الواقع بجوانبه المتنوعة،فضلا عن عكسه لأعماقه الدفينة،ومحاولته لاكتشاف اللاوعي والدلالات الباطنية لحياته الداخلية»[1] كنهاية حتمية لجميع حالات الإستيلاب، وفيما يتعلق بتقسيم إطار الصورة البصرية الثابتة – **الغلاف**- إلى أجزاء مادية ومناطق معلومات فهذا يختلف من ناقد لآخر، ومن ثقافة لأخرى،ولعلّ من أهم هذه التصنيفات للصورة البصرية الخاصة بالغلاف **ما هو موضح** في المخطط الآتي، ولعلّ من أهم هذه التصنيفات للصورة البحرية الخاصة بالغلاف ما نجده في الشكل الآتي[2] الذي يصور حالة الصورة المصاحبة للغلاف:



وعليه فهذا الشكل السّابق يقسم صورة الغلاف إلى قسمين أساسيين هما:

أ- **قسم علوي (Spiritualité):** يتصف هذا القسم بطابع العلو والتسامي فكلّ العناصر والمعلومات الهامة مدونة فيه نحو: اسم "**المبدع وعنوان الإبداع**"، وهما يمثلان الملكية الخاصة للمؤلف ويجسدان دور العمل الفني لهذا الفضاء الخارجي.

ب- قسم سفلي (Matérialité): فهو ذلك القسم المتصف بالبساطة، والمادية فتحمل جميع البيانات المتعلقة بدار النشر، والبلد الذي أصدر هذا الإبداع.

---

[1] عادل كامل، الرسم المعاصر في العراق(مراحل التأسيس وتنوع الخطاب) ،ص 87.

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

فهذا الشكل النّمطي المألوف، والمعتاد عند واضعي الغلاف خاصة من طرف دور النشر، والمطابع يجعل هذه الصيغة الشكلية عملا ثابتا لا يمكن كسره أو تجاوزه أو الخروج عليه، فهو أصبح كالقانون الأساس المحظور المتفق عليه، والذي لايمكن تجاوزه من طرف هيئات الطبع والنشر،وتبقى الحداثة والتجديد في إنتاج الإبداع وتقديمه للمتلقي يعدّ مطلبًا أساسيًا من أجل المرقي بالمنتوج وتقديمه في أبهى حلة ومواكبة كلّ فنون الطباعة والنشر الحديثة التي تشهدها الساحة الإبداعية العالمية ومواكبتها، تدريجيا وهذا في سبيل البحث عن النوعية وجلب أكبر قدر ممكن من القرّاء والذّواقين للمنتوج الأدبي لدار النشر.

في حقيقة الأمر,لقد جسد الغلاف محطّة هامّة في تجربة الشّعر النسوي المعاصر لما فيه من صور ومشاهد شعرية تؤكد على تميز لغة المرأة الشّاعرة عن لغة الرجل كما في واجهة الغلاف، لكي تحقق نوعا من التوازن على ساحة النظم بما تجود به قريحتها من قصائد شعرية تفسر بها ذاتها،ومشاعرها التي بقيت كامنة تحتاج لمن يفهم تلك اللغة ويحررها من الصمت اللّغوي الذي لازمها طيلة فترة من الزمن الشعري،« ولما كانت قصيدة الصورة تقوم على أساس الاختلاف القائم بين الفنّ اللّغوي،وفنّ التصوير،ولا تمس الحواجز الفاصلة بينهما،فإنها تستطيع بوسائلها اللّغوية والإيقاعية أن تفسر ما تمثله الصورة بوسائلها العينية في وسط آخر»[1]،وإلى جانب مركزية العنوان الذي يشكل هوية العمل، نجد أنّ المبدعة توليه عناية خاصة لما له من أهمية بالغة في واجهة الغلاف، والمرأة الشاعرة قبل تقديم العمل للطباعة تتحسس هذا العنوان الرئيس، ومدى استجابته للغة الديوان الشعري ،وتمكنه من تفسير كلّ العمل الإبداعي كنوع من الانزياح اللّغوي الذي يحتوي على كامل التجربة النسوية دونما الإضرار برواجها، فقد بات من المعروف أنّ« الفنّان المبدع يتأثر،وينفعل بالأحداث الإنسانية والوطنية والشخصية،وذلك بفعل ما يتميّز به من حساسية عالية،وأنّه حين يريد تصوير تلك الأحداث فإنّه يتمثل الأحداث موضوعية،وينحاز لها إنسانيا ويعبر عنها بطريقة أصيلة فريدة»[2]،حتّى في

---

[1] عبد القادر مكاوي، قصيدة وصورة، مجلة عالم المعرفة،ع 119،المجلس الوطني للثقافة،الكويت،1987، ص21.

[2] قاسم حسين صالح، في سيكولوجية الفنّ التشكيلي،دار دجلة للنشر،الأردن،ط1، 2008، ص255.

تخيُّر العنوان،وتصميم الغلاف،وأثناء تتبع البحث لمختلف أغلفة الدواوين الشعرية النسوية المعاصرة وجدها تتشكل في نموذجين هامين هما:

أ- النموذج الأوّل: العنوان الرئيس عنوانا فرعيا لقصيدة من الديوان

هذا النوع من العناوين الشعرية يصور لنا علاقة العنوان الرئيس بأحد العناوين الفرعية داخل المتن الشعري الذي يكون صورة فنية جمالية للعمل الإبداعي كمشهد نوعي من خلال ثنائية التشاكل اللّساني، والجمالي بينهما داخل العمل الشعري، وعموما المنتج النسوي ينطلق من الكلّ إلى الجزء في صياغة الفنيات، خاصة في الشّعر النسوي المعاصر من خلال عرض عيّنة عشوائية من عناوين الدواوين النسوية التي كان فيها العنوان الرئيس عنوانا فرعيا لأحد قصائد المدونة الشعرية مثلما سبق ذكره في الفصل الأوّل من نماذج أغلفة الشعر النسوي المعاصر،وهي موثقة في الجدول الآتي:

اسم الشاعرة	البـــــلد	العنوان الرئيس	العنوان الفرعي	الصفحة
نصيرة محمدي	الجـــزائر	روح النهـــرين	روح النهـــرين	76
عبير مكي	تونس	أسماء شرقية	أسماء شرقية	23
فوزية شـــلابي	لبيـــــا	عربيدا كان رامبو	عربيدا كان رامبو	37
مباركة بنت البّراء	موريتانيا	مدينتي والوتر	مدينتي والوتر	05
هدى ميقاتي	لبنـــــان	سنابل النيـــل	سنابل النيـــل	15
زينب عسّـــاف	لبـــــنان	بوّاب الذاكرة الفظّ	بوّاب الذاكرة الفظّ	82

والمدونات الشّعرية التي تعتمد على أحد العناوين الفرعية عنوانًا رئيسا للديوان تشكل تطورا دلاليا في مجال العنونة الشعرية النسوية التي تبحث عن التأسيس الفني والتميز النوعي عن مجال العنونة الذكورية، لقد كانت هذه التغيرات في العنوان طبيعية لما تقتضيه روح المعاصرة وتقنيات الكتابة والطباعة(الصورة) التي ساهمت بشكل كبير في تشكيل العنوان تاريخيا وفنيا وجماليا، وحتى لسانيا،لأنّ « اللّغة هي الكاشفة الوحيدة عن أسرار المصورة،والمبينة عن غنجها وتدللها» [1] ،ومنه فالعنوان المؤسس لعنوان "**القصيدة/الديوان**" يشكل في النهاية ميزة إبداعية نسوية للشاعرة العربية .

[1]عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية(قضايا العلامة والرسالة البصرية)،النايا،دمشق،سوريا،ط1، 2013، ص 76.

ب-النموذج الثاني: العنوان الرئيس يشمل كامل العمل الشعري:

هذا النوع من العناوين يتجلي بشكل واسع في كامل الإبداع الشّعري النسوي الآخر،وعموما يغطي العنوان الرئيس كامل شفرات النص الشّعري ،وعناوينه الفرعية كخاصية لهذا النوع،وتتجلى هذه العناوين في كثير من المدونات الشّعرية في المعينة العشوائية،والتي ذكر البحث نماذج منها حُدّدت أغلفتها في الفصل الأوّل،وهي كالآتي:

اسم الشاعرة	البلد	العنوان الرئيس	العنوان الفرعي
هادية رجيمي	الجزائر	عطر الثرى	لايوجد
نجوى الحرباوي	تونس	لعلكم تقرؤون	/
أمينة الصيباري	المغرب	رجع الظلال	/
روضة الحاج	السودان	مدن المنافي	/
سوزان عليون	لبنان	مخبأ الملائكة	/
سلوى السعيد	الأردن	أدعوك لهذا الاحتراق	/
أشجان نجد	العربية السعودية	صرخة ألم	/
سعدية مفرح	الكويت	كم نحن وحيدتان ياسوزان	/
ميسون صقر	الإمارات	رجل مجنون لايحبني	/

وعليه تؤكد العنونة الشّعرية النسوية حضورها الفني والجمالي على مختلف الأصعدة،والنقاد الدارسون للشعر النسوي المعاصر يشيرون إلى ظاهرة التنوع في الدال والمدلول للغة وجمالياتها داخل المنتج النسوي،ولانستطيع أن نلزم أيّ مبدعة بضرورة اعتماد طريقة محددة في العنونة النسوية، لأنّ التنوع صار يشكل ظاهرة جمالية في الكتابة الشّعرية النسوية، وعلى الباحث والمبدع الرجل احترام هذه الصورة المتعددة في مجال العنونة.

وعند دراستنا لأغلفة مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" وجدناها لم تخرج في فحواها عما ذكرناه سابقا، ولكي نؤكد ذلك ستقوم الدّراسة بعرض قراءة بصرية لغلاف كلّ مدونة شعرية بشكل خاص،فصورة غلاف المدونة الشّعرية هي«علامة أو علامات 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 كلّ عمل إبداعي يبحث عن صورة تعكس ما في متن الإنتاج لأنّ كلّ صورة مهما كانت طبيعتها تنتج مدلولات إيحائية أو رمزية أو مدلولات تاريخية وثقافية.

فغلاف ديوان "**عباءة الموسلين**" يعكس محتوى الإبداع الشّعري،وهذا يدل على أنّ المبدعة على وعي كبير بتوحد علاقة صورة الغلاف، مع مضمون ديوانها الذي نجده يبوح بكلّ المعاني الإنسانية التي تعكس حالات الألم والحزن النسوي التي تتجرع آهاته،والتي بدأت تتمظهر تدريجيا على لوحة غلاف المدونة من خلال ما تحمله الصورة من حمولة« فهي متعددة الآفاق ومتشعبة الجوانب..متعددة المعايير»[4]،وما يشير إليه العنوان من دلالات لغوية مرسومة،فالصورة الموثقة على الغلاف المدونة الشّعرية هي صورة لامرأة نائمة مغطاة بعباءة من الموسلين ذات ألوان ثلاثة متمازجة(**البني/الأصفر/الأرجواني**) كلها تتوحد لتدل على فنية هذه العباءة التي تغطي رأس هذه المرأة التي تغط في حلم لاتريد أن تستيقظ منه،وكأنّها تريد الهروب من واقعها الأليم الذي تحياه داخل جدران "**البيت/الوطن/ الذات**"، فالشاعرة قد زينت تلك العباءة بثلاثة نجوم بيضاء مشعة تزينها حتى تعطي لها طابع البريق، واللّمعان الذي يدلّ على منافذ الأمل الذي مازال يؤسس لذاتها ،حتى تعود هذه المرأة من رحلة سباتها الخيالية إلى واقع مازالت فيه عجلة الحياة حلقة وصل بين عالمي: الألم/ الأمل في الحياة.

---

[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 الأيقوني، نقصد به موجودات طبيعية تامة كالوجوه، والأجسام، الحيوانات، أشياء من الطبيعة.

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

[4] فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة، ص 41.

إذن الشاعرة "**هدى ميقاتي**" تكشف لنا عن عمق الحزن الذي مازال يغطي ذات الإنسان في لبنان الجريح الذي خرج من نكبات الدهر إلى أمل الحياة الذي مازال يتجدد في صورة المرأة النائمة التي هي معادل موضوعي لصورة الوطن(**لبنان**)، ليأتي العنوان في صورة أعلى واجهة الغلاف ،حيث يشير إلى دلالة كلمة "**عباءة**" التي توحي بالتخفي والغموض،وعدم البوح بهوية واضعها خاصة إذا كانت امرأة،حيث تتجلى فيها كلّ معاني ودلالات التكتم النسوي، لكنه مؤقت خاصة إذا كانت تلك العباءة من الموسلين الذي يحمل في طياته ثنائية ضدية ،إذ يعطيك للوهلة الأولى انطباعا حقيقيا بالتبرج والكشف،كما يدل صراحة على إبعاد الشكّ والحيرة حول هذه المرأة المطاردة من كلّ اللصوص،والساسة،والمتربصين بها،فهي تمثّل لبنان المهان الذي استبيحت كرامته.

ولكنّ هذه **العباءة** التي كانت تبدأ بحرف العين،الذي يحمل في رسمه صورة التخفي (**ع**)،وهو حرف حلقي أيْ متمركز في أسفله يثير الكثير من الغموض والخوف في "**مخرجه/رسمه**"وقد سمى- الخليل بن أحمد الفراهيدي- معجمه: بـ (**معجم العين**)،لما فيه من مركزية صوتية من جهة،ومرجعية جمالية ودلالية من جهة أخرى,ولمّا « ارتقى الخطّ العربي على أيدي الخطاطين المبدعين الذين قاموا بتجويده على مرّ العصور الإسلامية بأساليب متطورة،وأصبحت الكتابة العربية تتمتع بجمال حروفها ورشاقتها المنفردة والمركبة»[1]،جاء عنوان "**عباءة الموسلين**" بصورته الخطية المميزة ليطرح الكثير من الحيرة التي تؤرّق صفحة الغلاف،والمتن الشعري للمدونة الشعرية « فالشعراء رسموا بشعرهم ألف صورة وصورة،أما الرّسامون فقد أوحوا بأساليبهم المختلفة في رسم هذه الخطوط بصورة لاحصر لها»[2] لتتحد جميعها في تقديم المعنى.

وعليه فالعنوان الشّعري النسوي للمدونة يعكس صراحة حجم الضرر الذي أصاب – **لبنان/الشاعرة**- نفسيا،وجعلها أسيرة القهر والألم الذي نغّص عليها حياتها الإبداعية والتواصلية،التي جعلت الشاعرة تعيش الألم ،وتتجرع مرارته مرتين،مرارة الوحدة وقسوة الحياة،ومرارة فقدان الوطن وخسارة الحبيب، فالمبدعة – هدى ميقاتي- كانت خسارتها

---

[1] مجموعة من المؤلفين، الخطّ العربي بين العبارة التشكيلة والمنظومات التواصلية،وزارة الثقافة والمحافظة على التراث،المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس،ط1، 2206، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص280.

عظيمة، فهي نموذج المرأة العربية التي تدفع ثمن القهر ،والنزيف الذي أسرها بين دفتي **الذات/ الوطن** المستلب، ولهذا كان اتحاد العنوان بالصورة، ونوع الخط رسالة إضافية تدعم المعنى العام للديوان« فالخط فنّ منظور دون شك لأنّه مقترن باللّغة، وبالحروف وطريقة إضاءة الحياة عليها من أشكال زخرفية وهندسية وبالتالي هو فنّ الكتابة»[1]،كما نجد تحت العنوان مباشرة جنس العمل بخط رقيق "**شعر**"، ليَليَّه فيما بعد اسم الشاعرة "**هدى ميقاتي**"، وعلى الجانب الأيمن من الغلاف نجد زخرفة فنية عبارة عن أوراق متناثرة ذات لونين "**صفراء/بنية**" تدلّ على التلاشي والسقوط،وضياع الأحلام وتبخرها في مساحات نصوصها وعناوينها الشعرية،وهذه اللّوحة الفنية الجميلة تصور لنا حوارا فنيا بين الرسم والشّعر ليتلاحما في صورة واحدة هي الإبداع الشّعري النسوي،وإنّ العنوان الراهن يتعاظم مع اللّوحة المرافقة لتبئير اهتمام المتلقي واستقطابه.

ومدونة "**عباءة الموسلين**". تعكس فعلا تلك الآهات المكبوتة في أيقونة المرأة العربية التي مازالت تعاني في حياتها، وفكرها من سيطرة الرجل على تلك المشاعر التي باتت محاصرة في وجدانها،وذكرياتها تحكي قصة عذابها ، في صورة تاريخية من الغياب الروحي،والنفسي الذي مازلت تعيش في جبته، والذي أصبح يهدد كيانها،ونزعتها نحو الحرية لبنات جلدتها، وما صورة المرأة الغائبة/المغيّبة عن عالمها الواقعي إلاّ مشهدا صريحا لتلك الأزمة التي نقلتها لنا الشّاعرة- **هدى ميقاتي- مرمّزة** في شفرات مدونتها الشعرية، ولعلّ عملية استدراج المتلقي/الرجل للمدونة الشّعرية وإبراز مشهد المرأة على واجهة الغلاف يعدّ مسألة خطيرة في عالم الإبداع الشعري النسوي، لكونه يدلّ على العديد من المعاني، والتخريجات التي حاولت المرأة المبدعة استعارتها لنقل رسائلها الأنثوية للرجل المبدع الذي أصبح في حاجة ماسة لمعرفة الذات النسوية،وصورها النفسية التي أصبحت تغطي بظلالها جزءا هاما من الإبداع الأدبي في عالم الشّعر،وعليه« لقد بات من المسلمات القول بأنّ الصورة جوهر الفنّ الشعري وروحه وما الشّعر إلاّ صياغة وضرب من التصوير»[2]،الذي تنقله لوحة غلاف المدونة الشعرية.

---

[1] بشير خلف، الفنون لغة الوجدان دراسة، دار الهدى،عين مليلة، الجزائر، ط1، 2009، ص100.

[2] أحمد مقبل محمد المنصوري،اللّون في الشعر الأندلسي(حتى نهاية عصر الطوائف)، وزارة الثقافة والسياحة،صنعاء،اليمن، ط1، 2004، ص231.

ومنه كان لابدّ لتلك العباءة التي استعانت بها الشاعرة "**هدى ميقاتي**" لتفعيل دور المرأة في المجتمع العربي الذي لم يبال بحالها كـ **أنثى/امرأة/زوجة/أم/بنت/أخت** في عالم انقسمت فيه المشاعر بين العالم الروحي،والعالم المادي ،فالمرأة المبدعة وجدت نفسها فجأة أمام انقسام لمشاعرها الوجدانية التي باتت مرفوضة لكونها لها متعلقات بكينونتها وخجلها الذي يجب أن تحياهُ داخل ذاتها/بيتها/مجتمعها،وبما أنّ عقلية الإنسان العربي المبدع مازالت تعيش في عالم ريادة الرجل،وقيادته لكلّ شيء فكلّ ماتقوم به المرأة من فكر،وإبداع أدبي نجده مستهدفا،ومحاصرا **فنيا/تاريخيا/ فلسفيا**.

وأمّا غلاف مدونة "**سنابل النيل**" فيشمل النص المحيط فيها صورة سنبلتين صفراويتين شامختين في فضاء فسيح يتخللهما نهر النيل رمز الخصب، والعطاء بلون شاحب يدعو للغرابة ليعلوهما اسم الشاعرة باللّون نفسه لتعطينا انطباعا خاصا حول العلائق الموجودة بين هؤلاء الثلاثة في رحبة لون أصفر غطى وجه غلاف المدونة بأكمله، وهذا ليفصح عن سرّ وجود هذا اللّون وقصديته في هذه الواجهة،إذ« يؤدي اللّون مدركا أوليا حين حضوره في أيّ صورة فنيّة ثم بعد ذلك يمكن أن يحقق نواحي أخرى تتجاوز حدود البصر إلى آماد سياقية أخرى»[1]،فالشّاعرة عليلة أسقام تبحث عن ذاتها في دنيا سنابل شامخة صفراء الإشراق والأمل، يغمرها ترياق نهر النيل الذي يصنع ماء الخلود لهذه السّنابل التي باتت رمزا للحياة،والشفاء كما هو الحال للون الأصفر الذي بات يشفي الإنسان من جميع الكلوم النفسية والجسدية التي يعاني منها الإنسان.

لقد وصل الديوان إلى حدّ تكريس ثنائية(**الفناء/المقدّس**) من أجل بلوغ مرحلة السعادة الحقيقة التي صنعتها طبيعة الحياة، وعبقرية الخالق في نسج صرح البقاء لشعب كان"**النيل والقمح**" كلّ زاده وحياته، كما الحال عند شعوب "**الأستيك والأنكا والمايا**" فالذرى كانت بذورا أسطورية تمثل حالات لصراع البقاء الأبدي ،تعيد إلى الحضارات أكسير الخلود،فاطالما « منحت الأسطورة الكتاب والشعراء مادة مكنتهم من صياغتها صياغة في إطار الرمز وكان هذا الرمز ما يحتاجه المؤلف»[2]،في نقل تجربته الشعرية بين عالم المتخيل الأسطوري،وعالم اللّغة(النظم)،وهذا ماقامت به الشاعرة "**هدى ميقاتي**"

---

[1] أحمد مقبل محمد المنصوري،اللّون في الشعر الأندلسي(حتى نهاية عصر الطوائف)، ص233.

[2] وجيه جرجس، المسرح العربي والموروث الشعبي(دراسات تحليلية لنماذج مختارة)،ص15.

عندما وظفت أسطورة نهر النيل كعنوان لمدونتها الشعرية،وبذلك قدمت انطباعا راقيا عن قيمة نهر النيل،والتي عكست على مرّ العصور ثنائية:"**الميلاد/الموت**" من خلال التضاد بين"**النيل والقمح**" فكلاهما ينقل لنا دلالات رمزية تحتاج إلى التأويل.

ولعلّ ديوان الشاعرة "**هدى ميقاتي**" **الموسوم بـ** "**سنابل النيل**" كان منعرجًا أسطوريًا لكونه يجسد ثنائية الميلاد،والبعث التي تنشد لحنها الطبيعة في كلّ سنة ليصبح ميلاد السّنابل ونضجها، ثم جَنْيُهَا، وحصادها كلّ عام عرسا شعبيا تموت فيه لتبعث الحياة في غيرها من بني البشر،فالشاعرة كانت تحاكي السنابل حيث كانت تولد، وتبعث مع كلّ قصيدة من ديوانها لتصبح المجموعة الشعرية سنبلة من المعاني الصوفية تقذفها آهات السطور والقوافي الصارخة في حقول السنابل اليانعة بالحبّ.

والملاحظ أيضا على عنوان المدونة الشعرية(**سنابل النيل**) أنه جاء بخط كبير وخشن وبارز مكتوب بخط النسخ المتموج« فالحرف العربي يستخدم في تكرار إيقاعي عبر قيم ضوئية،أو صوتية ليوحي ببعد منظوري»[1]،ليعبر في النهاية عن جدلية المطبيعة،ونفسية الشاعرة فالسنابل تتمايل تبعا لوجهة الرياح،وكذلك الأمر في نفسية الشاعرة (**هدى ميقاتي**) التي تتغير وتتشكل حسب مزاجها، فكان عنوان مدونتها الشعرية،قد اتخذ من« رسم الحروف أشكالا متعددة قد تمكن الاستفادة من تغايرها في تحديد المنحى النفسي للنص ويكون دالا فعليا على موضوعاتها»[2]،ولعلّ هذا التغير في شكل،وحجم عنوان مدونتها يعود في الأساس لحجم المعاناة،والتي يتحدث عنها شعرها.

حيث نجد هذا العنوان باللّون الأسود على مساحة صفراء باهتة للفت انتباه المتلقي إليه،يظهر من خلاله أوّل حرف من المدونة، وهو حرف(**س**)الذي يبدو من خلال رسمه بخطّ النسخ على شكل سفينة فرعونية تحمل بقية العنوان،وتبحر به عبر نهر النيل المصري،حاملة حزمة من السنابل الصفراء إلى برّ الأمان،« ولقد استعمل الحرف في كثير من الأعمال الفنية كعنصر من عناصر التشكيل في اللوحة أو المنحوتة»[3]، ثم

---

[1] بشير خلف، الفنون لغة الوجدان دراسة، ص100.

[2] كريم شيغدل، الشعر والفنون دراسة في أنماط التداخل،ص70.

[3] محمد شاكر الجبوري:الخطّ العربي(قيّم ومفاهيم) والزخرفة الإسلامية،دارا لأمل للنشر والتوزيع،إربد، الأردن،ط1، 1998، ص154، 155.

يأتي تحته مباشرة، وفي أسفل صفحة الغلاف تقريبا،نجد المقطع السفلي من صورة الغلاف،وهي تعكس صورة لأمواج نهر النيل باللون الأصفر تخللها كلمة مجموعة شعرية، دالة على جنس الإبداع.

لقد أطلقت الشّاعرة عنوان القصيدة الثالثة في مجموعتها الشّعرية 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 كلّها، وثانيهما هو أن يختار الشاعر عنوان إحدى القصائد لتكون اسما لديوانه، حينما يكون ذلك الديوان قادرا على احتواء تلك المهيمنات »[1]، وعلى هذا اتخذت الشّاعرة المنهج الثاني، فكان عنوان الديوان "**سنابل النيل**" هو ذاته عنوان القصيدة الثّالثة الذي يمثّل عنوانًا فرعيًا.

أمّا من حيث الدلالات التي نشرها هذا العنوان على كامل العناوين الأخرى في الديوان فيمكن بدءًا الإلمام بها من خلال مقاربة العناوين دلاليا الأمر الذي تفرضه مدونة "**سنابل النيل**"، والتي استندت إليها الشاعرة في عنونتها، فالمسند (اسم الإشارة) و المسند إليه(سنابل النيل)،فإذا جئنا إلى المسند إليه ، وجدناه نهراً عظيما مقدسا، وبما أنّ النهر ماء فللماء عدة دلالات رمزية، فهو سرّ الوجود لقوله تعالى: **وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ** [2]،حيث يُقابل الماء ثنائية: **الحياة/الجنة** فالأنهار موجودة في الدنيا التي نحيا فيها، كما هي موجودة في الجنّة لقول الله تعالى: **جَزَاؤُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَداً رَضِيَ اللهُ عَنْهُمْ، وَرَضُوا عَنْهُ ذَلِكَ لِمَنْ خَشِيَ رَبَّهُ** [3]، هذا عن المسند إليه النهر، أمّا عن المسند، فنجده في النص القرآني غالبا ما يكون مرتبطا بالمسند إليه، لقوله تعالى: **أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا، ثُمَّ**

---

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

[2] الأنبياء، 30.

[3] البينة، 08.

يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ[1] فماء الأنهار كان يمثل للإنسان خيراً عظيما لأنّ به تهتز الأرض، وتنبت الحبوب بكلّ أنواعها، فثنائية: **سنابل/النيل** تمثل استمرارية الوجود البشري، وبقائه حيًا، لقوله تعالى: **وَأَنْزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَاجًا لِنُخْرِجَ بِهِ حَبًا وَنَبَاتًا** [2]، فالحَبُّ هو طعام الإنسان من قمح، وشعير، وسنابل القمح كانت ولا زالت طعامًا للبشرية.

وقد ذكرت كلمة "**سنابل**" في أكثر من موضع في القرآن الكريم، حيث قال تعالى: **وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ، وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ** [3]، وقال تعالى أيضا:"على لسان يوسف" **تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سُنْبُلِهِ، إِلاَّ قَلِيلاً مِمَّا تَأْكُلُونَ** [4]، بعد عرض هذه الآية سنعرف أنّ السنابل كانت طعاما للمصريين القدامى في عهد سيدنا يوسف عليه السلام وبالإحالات الدلالية نجد أنّ الشاعرة أرادت لعنوانها مرجعية دينية، فسنابل النيل مشار إليها في القرآن الكريم، وبهذا أعطت لعنوانها صبغة قدسية انتقلت إلى باقي العناوين.

وانطلاقا من قوله تعالى: **مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ، وَاللهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ، وَاللهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ** [5]، يمكن استخراج قانون المضاعفة، وتطبيقه على عنوان الديوان المكتوب على الغلاف في الجزء السفلي بخط أسود ،حيث تشكّل العنوان كمَرْكَب يمتطي تلك أمواج النيل التي بدت بلون ذهبي(**أصفر**) في وقت الأصيل، كان عدد الأمواج اثنين وأربعين : **(42)** موجة بعدد عناوين القصائد، وإذا سلّمنا بأنّ العنوان في وضعية كتابته يمثل مَرْكَبًا فإنّه،وبالاعتماد على هذه الجزئية يمكن التنبؤ بمقصدية الشاعرة في ثنايا لمدونة،إذ يحمل هذا المركب في مقدمته سنبلتين صفراوين، حملتا بالذات على حرف **(السّين)** الذي يشكل زاوية **(45°)** بالاستناد إلى سطح النيل كمحور، والى حرف النون كرأس للزاوية.

---

(1) الزمر، 21.

(2) النبأ، 14،15.

(3) يوسف، 43.

(4) يوسف، 47.

(5) البقرة، 261.

هذا يدلّ أنّ المركب تسير باتجاه اليمين لأنّ المركب تكون مقدمته مرتفعة على سطح البحر أكثر من مؤخرته، فالسفينة تمثل المجموعة الشعرية التي تسبح في نهر النيل، الطريق الذي سلكته الشاعرة، فكلّ موجة من أمواج النيل تحمل قصيدة تنشدُها إلى أن توصلها إلى 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 الطَّرِيقِ فَهَلْ
يطْوَي الطَّرِيقُ، وَيَنْتَهِي أَمْرِي» [1]

ثم تمضي لتقول في نهاية القصيدة: « **هَذَا الطَّرِيقُ.. لَسَوْفَ أُكْمِلُهُ**»[2]، وبالفعل تصل الشاعرة إلى المرفأ، والدليل على ذلك غلاف الديوان الذي كان امتداداً ليابسة صفراء اللّون، والتي يرجح أنها من رمل ، إذا ما أُخِذَ إهداء الشاعرة بعين الاعتبار، إذ تقول فيه:« **إِلَى جُذُورِي المُتَحَرِكَةُ فِي الرِمَالْ...إِلَى أَنْ تُصْبِحَ الرِّمَالُ أَرْضَا صَلْبَةً...**»[3]،وإذا عدنا إلى حرف السّين الذي يحمل السنبلتين فإننا نلاحظ تطابق بناء السنبلة العمودي على شكل ثلاثيات من الحبوب كلّ ثلاثية تشبه حرف **السين** على هذا الشكل: ( )، فنجد (**20 ثلاثية أو20**) سينا بالإضافة إلى سين "**سنابل**" نتحصل على(**21 سينا**)، وبتطبيق نظرية الضعف نجد (**42**) قصيدة ، فبهذا تكون كلّ سين سنبلة، وكلّ سنبلة قصيدة.

ونجد أنّ السّين حرف مهموس أنثوي، والسنبلة أنثى، والسّنابل/ الأنثى هي صورة الضعف/ **الإغراء** بمقابل النيل الذي يمثل القوة، والجبروت، والذكورة التي قهرت الأنوثة قديما حين كانت تقدم له أنثى كقربان كلّ عام أملا في عدم غضبه، وشراء هدوئه فحملت الشّاعرة على عاتق ديوانها وظيفة التغلب على نهر النيل/ الرجل، فكانت معطياتها متباينة في هذه الوظيفة، ما جعلها تهتم في غلاف كتابها بكل العناصر

---

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل ، ص11.

[2] المصدر نفسه ، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص9.

الأنثوية فالسنابل أنثوية، ثم اسم الكاتبة" **هدى ميقاتي**"، ثم جنس المدونة "**مجموعة شعرية**" كلّ هذه الرموز الأنثوية كانت محيطة بالعنصر الذكوري الوحيد (**النيل**)، فكانت بمثابة الهزيمة الأولى، وهزيمة ثانية إذا ما نظرنا إلى اللّون الأصفر الذي يحيط بالنيل،والذي يسرُّ بالوهن والضعف والهدوء،و بالمقابل نجد السنابل بصفرتها،وعطائها، تخضع لهذا الوهن،الذي ينتهي بها طعاما للبشر،وبذلك تكون ثنائية الحياة والموت مجسدة في المعادلة الآتية:" **نهر النيل+ القربان(المرأة/السنابل)= الموت(الفناء)** " .

وعليه تنتصر روح التضحية الأنثوية للشّاعرة على الروح الأسطورية المتجبرة للنيل كان من خلال لغة القصائد الملأ بالأحاسيس الصادقة،والأشواق المتأججة،ويمثل لهذه الجزئية بسنبلتين منحنيتين،فالانحناء لا يكون إلاّ للسنابل الملأ لقول: **الشّافعي**[1] في هذا الصدد:« **مِلْءُ السَّنَابِلِ تَنْحَنِي تَوَاضُعًا *** وَالفَارِغَاتُ رُؤُوسُهُنَّ شَوَامِخُ** »[2]،بعد كلّ هذه التحليلات، والإنزياحات الدلالية تصل السّنابل إلى ضفاف النيل بالرغم من الطريق الذي سلكه مركبها عكس التيارات الهوائية، وعكس جهة الأمواج، فالرّياح كانت تهب آخذة معها السنابل إلى جهة اليسار،في حين أنّ السفينة كانت تصارع الأمواج والرياح متجهة إلى اليمين، والجهة اليمنى تمثل المشرق العربي، فعسى الشاعرة تعود بأشعارها إلى المشرق إلى الوطن الأم- **لبنان**- ثم تصل بها إلى أبعد صيت،وتوجهات دلالية يُمكن تكهنها.

وعموما فالعنوان كان يتوسط الغلاف باللّون الأسود المقصود، لأنّ المجموعة الشّعرية كانت مكتوبة بذات اللّون تعلوها صورة سنبلتين فوقها من جهة اليمين وفي 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« للإفصاح عن الإحساس المأسوي الخاص بالحسّ التاريخي،أو المرتبط بحنين إلى الماضي أو كمحاولة فنية خالصة تكشف عن اغتراب الفنّان عن

---

[1] الشافعي:(204 – 150هـ /767- 819 م): محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع الهاشمي القرشي المطلبي أبو عبد الله، ولد في غزة بفلسطين، وحمل منها إلى مكة وهو ابن سنتين، وزار بغداد مرتين وقصد مصر سنة 199هـ، فتوفي بها سنة (204ه)، برع في الشّعر واللّغة وأيام العرب،الموسوعة العالمية للشعر العربي، www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=202 22/06/2011 .

[2] الشافعي، الديوان،جمع وتحقيق،أحمد علي، دار المعارف المصرية، مصر،ط1، 1992 ص12.

واقعه » [1] وسط سيمفونية رسمت معالمها قصائد مجموعة شعرية صنعتها قريحة "**هدى ميقاتي**" التي كانت صفراء، مثل سنابل القمح الناضجة، والسّابحة في نهر النيل الباعث لأسرار الحياة والتاريخ.

وفي دراستنا لغلاف ديوان "**إلاّ حبيبي**" نشير إلى أنّ المبدعة – هدى ميقاتي – شاعرة صاحبة تجربة شعرية مكنتها من فرض سرد كلّ معاناتها النفسية من قهر وآلام أنثوية، حيث نجها قد قسمت الشاعرة مدونتها إلى مقاطع ثلاثة ،هي:اسم الشاعرة الذي كان بلون أزرق فاتح (هدى ميقاتي)،يدلّ على صورة الأمل الذي أصبحت تعيشه الشاعرة،ثم يليه العنوان في أعلى الغلاف ،وقد كان بلون أرجواني كبير، يبدأ المقطع الأوّل منه بأداة استثناء (**إلاّ**) التي تستثنيه من كلّ النقائص،والشوائب التي يمكنها أن تحطّ من قدره، وهذا في المقطع الثاني من العنوان الذي تلحق به كلمة (**حبيبي**) التي تدلّ على عظمة المشاعر التي تكنها لهذا الحبيب،أيًّا كان .

ثم يأتي المقطع الثاني،إذ تتوحد لغة العنوان بلغة الصورة الموجودة على وسط الغلاف من خلال صورة فوتوغرافية لبورتريه وجه امرأة حالمة ،نظرتها متجهة إلى العنوان الموجود في أعلى الغلاف،وكأنها تريد من المتلقي أن يفهم تلك العلاقة الجميلة بين هذا الحبيب ونظرة تلك المرأة له، فهي تريد البوح له بكلّ تلك المشاعر ،والآهات الدفينة في مقلتيها اللتين تتوحدان مع لغة الحروف لتشكل في النهائية نغمة حزينة مملوءة بالحسرة والأسى على ضياع وفقدان هذا الحبيب, لينتشر ألمها على كامل عناوين قصائدها الشّعرية، ثم يأتي اللّون الأزرق، والرمادي المحيط بمحيط الغلاف وصورة المرأة ليعكس حالتها النفسية بين الأمل واليأس،فهي مجروحة تنتظر قدوم حبيبها،وفي الوقت نفسه نجدها مترددة من فقدان هذا الأمل للأبد،لقد كان عنوان الشاعرة ميقاتي بمثابة صرخة أنثوية لواقعها المرير الذي بات مهدّدا بالضياع، والانذثار النفسي فالحبيب الذي بات **غائبا/مغيبا** في الواقع أصبح وجوده حقيقة في ذات الشاعرة ،وفي صفحات مدونتها الشّعرية التي تحكي عن الحضور الفعلي/اللّغوي لهذا الحبيب الذي يمثل لها النموذج الإنساني الذي لايمكن للمرأة إلاّ أن تكتمل به **ذاتيا/ لغويا/ فكريا**.

---

[1] عادل كامل، الرسم المعاصر في العراق(مراحل التأسيس وتنوع الخطاب)، ص 96.

ومنه إنّ الصورة الفوتوغرافية على وجه غلاف المدونة التي تمثل بورتريه (لامرأة) محدّقة في السّماء، ولأنّ- البورتريه-« كان يتمم رسالة الصورة- والتي تكمن في تخليد اللّحظة» [1] الأنثوية للمرأة المبدعة الحالمة لتحقيق التكامل الفكري والشعوري مع الرجل، فصورة البورتريه هنا حققت نوعا من التوازن الفنّي بين لغة الصورة ولغة الأحرف التي قد تشاكلت في آهات الشاعرة- **هدى ميقاتي**- معلنة عن ميلاد لحظة التأسيس لكيانها الإبداعي؛كشاعرة لها منطلقاتها نحو عالم النظم الشعري،ليعطيها هويتها المشروعة في اكتمال صورتها التي لم تكتمل في واجهة الغلاف،وفي مخيلة المتلقي،ذلك أنّ« موضوع الذات المنقسمة والمنشقة،والتوق إلى الاكتمال هو ينبوع مهم للإبداع الأنثوي الذي يسيطر على روح الشاعرة الحديثة»[2]، وبما أنّ– هدى ميقاتي- أرادت أن تنقل تلك التمزقات في جسد الإبداع النسوي من خلال المزج بين لغة الذات،ولغة الصوت، ولغة الصورة،فقد توصلت إلى رسمها في مخيلة المتلقي بداية من صورة المرأة النائمة/الحالمة في ديوان(**عباءة الموسلين**)،ثم صورة المرأة المعلية/المحائرة في ديوان(**سنابل النيل**)،وأخيرا صورة المرأة الواعية/الرومانسية في ديون (**إلاّ حبيبي**)، فهذا التدرج لم يكن إلاّ تجربة نسوية أرادت الشاعرة تبليغها للمتلقي الرجل،بأنّ تجربتها الشعرية قد نضجت،ولاداعي لوصايته عليها،فهي امرأة قادرة على تخطي جميع العقبات لتصل إلى إثبات الذات النسوية المبدعة.

وهذه الصور/اللّوحة الطباعية المصاحبة لواجهة كلّ ديوان شعري نسوي« تتجلى في بديهيتها وكثافتها وحضورها الكاسح»[3]،حيث نجدها قد جسّدت فعلا دور الصورة في نقل بعض من لغة الإبداع للمتلقي الذي يبحث عن تفسيرات لكلّ شيء في لغة المبدع، وبما أنّ المرأة قد تخطت كلّ تلك المثبطات التي كانت تحاصر تجربتها الفتية في عالم الشعر، فقد زادها هذا جرأة ،وتصميما على تخطي كلّ تلك المعظلات التي كانت تحاول قهر ولوجها إلى عالم الإبداع،وما لغة الصور التي كانت تصاحب كلّ

---

[1] جاك أومون، الصورة، ترجمة ريتا الخوري، المنظمة العربي للترجمة، بيروت، لبنان،ط1،2013، ص 298.

[2] ظبية خميس، الذات الأنثوية من خلال شاعرات حدثيات في الخليج العربي ، ص18.

[3] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، ص42

ديوان شعري نسوي إلاّ صرخة نسوية عن كلّ مابات يهدد لغة إبداعها الشّعري،ويريد النيل من كيانها.

وعليه كانت صورة المرأة في واجهة كلّ مدونة شعرية نسوية تمثل استفزازا صريحا للرجل المبدع ،أنها أصبحت موجودة كلغة، وصورة ،وفكر،يجب الاعتراف بها دون خجل،أو وجل ،فهي كيان له صورته ووجوده الجسدي والفكري فرضه الواقع الأدبي الذي أقصيَ منه الإبداع النسوي« بسبب الحصار الثقافي والاجتماعي وتقسيم الأدوار التي منحت الرجل الزمن وحرية التجريب لكي يكون مبدعا كبيرا»[1]،على حساب الإبداع النسوي الذي ظلّ محاصرا داخل البيوت والقصور،ولم يسمح له بالخروج إلى ساحات العامة،وهذا لخوف منافسته للشّعر الذكوري المسيطر على الساحة الأدبية،وبذلك لم يسمح بأيّة حال التعامل مع هذا النموذج الشّعري النسوي إلاّ مع بعض النماذج الشّعرية العليا التي سمح لها المجتمع بالبروز استجابة لرغبة تتحقق من ورائها ذات المجتمع الذكوري على حساب نظرة المرأة الشّاعرة التي تبقى تجربتها حبيسة أنفاس المجتمع.

3.1.2. قراءة بصرية في ألوان الأغلفة:

يُعَدُّ الحديث عن الألوان من أساسيات دراسة الأغلفة، وعلاقتها بما يحتويه العمل الأدبي حيث « تعدّ الألوان من أكثر الأشياء،جمالا وخصوبة في حياة بني البشر(...) والفنّ العربي الإسلامي مصدر الثراء اللّوني كان،وسيظلّ كنزا عظيما لصور لاتحصى من الألوان» [2]، وتاريخنا الأدبي ينقل لنا العديد من تلك الصور اللّونية التي احتفى بها النظم الشعري العربي،وخاصة الجاهلي منه،فالصورة اللّونية في لغته كانت حاضرة بقوة تعبّر عن تلك الأزمات النفسية التي عاشها المبدع،وإذا عدنا لتاريخ اللّون في الحضارات الإنسانية القديمة،فإنّه« من الجدير بالذكر الإشارة إلى إنّ الألوان استخدمت في حضارة وادي الرافدين والنيل لكي تعطي الصور والمنحوتات الدينّية في المعابد جمالا وقدسيّة وهيبة في نفس من يراها» [3] فيتأثر بها،وبذلك تنعكس على نفسيته.

---

[1] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، ص 20.

[2] عياض عبد الرحمن الدوري، دلالات اللّون في الفنّ العربي الإسلامي،دار الشؤون الثقافة العامة،بغداد، العراق،ط1، 2002، ص19

[3] المرجع نفسه،ص21.

لقد كانت الألوان الموظفة في الإبداع الإنساني من فنّ المنحوتات والرسومات،وفنون الأدب المختلفة ،وخاصة الشعر العربي بمثابة « أحداث نفسانية وإذن فهي تشكل جزء من قدرنا وتخبرنا عن حالات ذهنية هامة»[1] ،كما أنّ لغة الألوان كما يتضح في واجهة أيّ عمل إبداعي، تشكل لغة مغايرة للواقع ،إنها لغة الإيحاء والدلالة،التي تعبر عن تجارب، ونظرات، وأفكار صفاتها التجربة فظهرت من خلال الرسم بالكلمات كلوحات إيحائية ليست عادية،« وعليه فإنّ الألوان في الإبداع الفنّي للفنانين تراءت وتمثلت لهم شخوصا وسموها بألوانهم وخطوطهم،فاستحالت صورا لونية نابضة بالحياة» [2]،والجمال والفنّ الذي يصور لغتهم بأسلوب جمالي.

ويختلف تأثير هذه الألوان من فرد إلى أخر بحسب حالته النفسية، وانسجامه مع الألوان لما تمتاز به من دلالات « فهناك ألوان حارة وألوان باردة وألوان مبهجة مفرحة منطلقة تنعش النفس بمعاني الفرح والسرور ،وهناك أخرى قاتمة بائسة تبعث للنفس غيوماً من الهدوء والخمول أو الحزن والكدر»[3]،ويعدّ الضوء مصدر جميع الألوان واللّون في الحقيقة « ماهو إلاّ ذلك التأثير الفيسيولوجي الناتج على شبكة العين سواء أكان هذا اللّون مادة صباغية أم ضوءا ملوناً»[4]،وعليه« تنقسم الألوان وتصنف إلى العديد من المجموعات منها: الألوان المحايدة(الأبيض والأسود)، الألوان الرئيسية(الأزرق،الأصفر والأحمر)،الألوان الثانوية(البرتقالي- الأخضر- البنفسجي) » [5]،وهي مقسمة كالآتي:

أ- <u>الألوان الأساسية</u> :

هي الألوان الرئيسة، في التدرج اللّوني، والتي منها الأصفر الذي يبعث البهجة والانتعاش،والأحمر الذي يشع بالحيوية ويجذب الانتباه ،واللّون الأزرق،الذي هو لون

---

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

[2] المرجع نفسه،ص 19.

[3] مشّوح وليد ، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص181.

[4] إبراهيم محمد علي، اللّون في الشعر العربي قبل الإسلام(قراءة ميثولوجية)، جروس برس، طرابلس، لبيا، ط1، 2001، ص19.

[5] إبراهيم حسين، التربية على الفنّ(حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2003 ، ص 75.

هادئ يريح الأعصاب،والأخضر الذي يريح النفس بطبيعته الجميلة« هذه الألوان تشترك في أمرين أساسين وهي كلّ لونين منها إذا امتزجا أصبحا لونا جديدا يحمل صفات الانسجام »[1]، والتآلف الدلالي.

ب- <u>الألوان الفرعية</u> :

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

*- ألوان باردة – هادئة، وهي: الأزرق، الأخضر.

*- ألوان دافئة – ساخنة، وهي : الأحمر، البرتقالي، الأصفر، ومشتقاتها.

أمّا عن حضور اللّون وتوظيفه داخل صفحة الغلاف من خلال صورة الأيقونة المدرجة فيه فنجد أنّ أغلب الواجهات الشعرية، كلها تصور لنا ملامحا شاحبا عن صورة الإبداع النسوي في أغلبه، من خلال حضور اللّون بقوة،والذي يعبر عن الصورة العميقة لنفسية المبدع، هذا وإنّ « للألوان قدرة على دعم النصوص وتعزيزها، أو إضافة الكثير من المعاني إليها»[2]،وبما أنّ أغلب الشّاعرات المعاصرات قد تعرضن لحالات من الحصار،والتعنيف الإبداعي الذكوري عبر الذاكرة التاريخية الشعرية،فكانت لغة اللّون تسير جنبا إلى جنب مع لغة الشعر،وتوظيف اللّون في سطح المدونات الشّعرية النسوية يعدّ نقلة نوعية في عالم الكتابة الإبداعية،إذ« يمكن أن يكون واسطة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعاتها ودوافعها »[3]،خاصة إذا كانت المبدعة تستعين بالعديد من الألوان التي تكشف بصدق عن مختلف تلك العواطف التي تشحن ذاتها.

إنّ حضور اللّون بجوار اللّغة الشّعرية يعدّ تحديا صارخا للغة الرجل الذي وقف يشاهد الإبداع النسوي يتطلع إلى التحرر والانطلاق الفني والجمالي في ميدان الإبداع

---

[1] فرج عبو،علم عناصر الفنّ،ج1، دار دلفين للنشر، بغداد، العراق ، د.ط، 1982، ص271.

[2] فاطمة البريكي، من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري(تداخل الأدب مع الفنون البصرية)، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية)،2008، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2009،ص38.

[3] فرج عبو،علم عناصر الفنّ، ص120.

الشّعري من خلال اكتمال التجربة الشّعرية التي وأدتها النزعة الذكورية في فترة من التاريخ الأدبي،ومن هنا صارت المبدعة تصور واقعها بلغة "النظم/الرسم" الذي أبدع في تصوير الإبداع النسوي في ميدان الشعر وما يعانيه من آلام وضغوطات متتالية من طرف الإبداع الذكوري،إن استعمال تقنية الصورة الأيقونية على سطح واجهة الغلاف الشّعري كان بمثابة التحول التقني لطبيعة هذا الإبداع،والدعوة الصريحة إلى تذوقه من طرف المتلقي الذي كان يري في الإبداع النسوي تجربة فنية ناقصة لم تصل مرحلة النضج بعد،وكل هذا الإبداع لايستطيع التعبير عن التجربة الشعرية التي حققها الرجل.

عموما لقد قوّد الإبداع النسوي تلك المزاعم وأثبت جدارته كتجربة جديدة يجب الاحتفاء بها،والتعرف عليها بالتلقي والنقد ،فكان لِزامًا على الشّعر النسوي تحقيق عملية التواصل عبر منافذ الفنّ مستعينا بمختلف الآليات التي تبرز دوره على الساحة الأدبية التي كانت تعدّ نظم الشّعر نزعة ذكورية لا تستطيع المرأة خوضها ،أو ولوج عوالمها الفنية لكونها قاصرة فيها،وعليه ظهرت التحديات النسوية من خلال الإبداع الشّعري الذي تناول مختلف قضايا،وتجربة المرأة بكل المقاييس والتحديات« إنّ شخصية الفنّان إذن شخصية كلية متفاعلة،وأصل فكرها وانفعالها وإحساساتها هو الواقع الخارجي ذو الأبعاد التاريخية والاجتماعية » [1]،عبر الوسائط الرمزية كالأيقونات والألوان التي تظهر جلية على واجهة العمل الشّعري كنوع من التحدي والمكاشفة والممانعة التي ترمز إلى طبيعة المرأة كأنثى،وشاعرة وإنسانة بحاجة إلى من يفهم هذه التجربة ويعطيها حقها.

يؤدي اللّون دورا هاما على مساحة الديوان الشعري مما يطرح استفسارات هامة حول لغة الشّعر النسوي من جهة، وطبيعة توظيف اللّون كلغة ثانية ،فالألوان أصبحت تحمل دلالات إيحائية [2] تتماشى مع لغة الحروف ولغة الصورة من جهة ثانية التي تعد مفتاحا للولوج إلى العمل الشعري بما أنّه« إبداع روحي وعملي مشترك منحاز للحياة بين الفنّان والمتلقي» [3]، وهذا من خلال محاولة فهم دلالاته التي تتجلى عبر واجهة غلاف

---

[1] على عبد المعطي، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة،،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، مصر، ط1، 1985، ص 304.

[2] إبراهيم حسين، التربية على الفنّ(حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)، ص 73.

[3] فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة، ص 34.

العمل الأدبي، وتبدو تجربة الأنثى في هذا المجال حديثة عهد بها كون المرأة بدأت تمارس إبداعها بفنيات وجماليات فرضتها عليها الحداثة الشعرية،وآلياتها التي أعطت انطباعا مغايرا لما كانت عليه تجربة الإبداع الأدبي من قبل كنوع من التطور الدلالي في التقنيات والفنيات التي مزجت لغة الشعر مع لغة اللّون.

لقد كانت لغة اللّون تتلاقح مع لغة الشعر،فالشاعر« يعكس بألوانه حاله القلقة الشجيّة،التي صوّر ظاهرها رائقا وباطنها حال شريد مطرود مغترب»[1]،من خلال التواصل الفني والجمالي بين صورة الذات الشاعرة التي تفرز آهاتها على صفحة الغلاف كمركزية للنفوذ إلى عناوين قصائد الديوان عن طريق الاستعانة بمفتاح العنوان الرئيس للعمل الشعري،ومن ثم إطلاق العنان للتواصل "**اللوني/الشعري**" الذي يمكن العمل من الرواج على ساحة الإنتاج،وهذا ماحدث فعلا مع الشعر النسوي المعاصر الذي راح يغازل لغة النظم واللّون لتحقيق التكامل بينهما وإزالة الفواصل التي كانت سببا في قطيعة التجربة الفنية،ودعوة المبدعين إلى دراسات للشعر النسوي مؤسسة على النص الجمالي الذي يعبر بصدق عن جمال اللّغة والروح والجسد النسوي البارز بوضوح على صفحات كلّ غلاف إبداعي كنوع من الإغراء المباشر على المتلقي من أجل اقتناء العمل الشعري،وتحدي تجربة الرجل في نهاية المطاف،كرسالة له ليعرف قيمة هذا الإبداع الشعري،ويعرف مدى أهميته في الإنتاج الأدبي.

وإذا عدنا لدواوين شعر"**هدى ميقاتي**" كنموذج للشعر النسوي المعاصر نجد أنّ دواوينها الشعرية الثلاثة تغلب عليها ثلاثة ألوان أساسية هي:

1. **ديوان عباءة الموسلين: "اللّون البني (القاتم/الفاتح)".**
2. **ديوان سنابل النيل: "اللون الأصفر"**
3. **ديوان إلا حبيبي: "اللّون الأرجواني"**

وأثناء تتبعنا لمسيرة اللّون في هذه الدواوين الثلاثة وجدنا أنّ هذه الألوان الثلاثة لها أبعاد تراثية وأسطورية،ونفسية عند مختلف الحضارات القديمة،حيث« يوجد اعتقاد أنّ الحجر الأصفر يجلب السعادة والغنى،وأنّ الحجر الأخضر يجلب الخصب والنماء، وأنّ

---

[1] حافظ المغربي، صورة اللّون في الشعر الأندلسي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان، ط1، 2009، ص286.

الحجر الأبيض يحمي عين الحسود.»[1] ،وهذه الألوان تعكس عقلية المجتمع،وفلسفة الألوان عنده، وكيف يستعين بها في جلب الخير،وطرد الشرّ،« ومن هنا نجد أنّ للألوان دلالات معيّنة وارتباطات بالظروف والأحداث التي مررنا بها،وفي هذا تعليل للأسباب التي تجعل بعضهم يميل إلى ألوان من دون أخرى» [2] ،وهذا مايدفع بعض المبدعين وخاصة الشعراء،لأن يرمزوا بها إلى حالاتهم النفسية داخل المتن الشعري،ولعلّ المرأة المبدعة أكثر جرأة في استعمال اللّون في غلاف مدوناتها الشعرية، كنوع من الرمزية،والتشفير الذي ينقل تجربتها،ونفسيتها الموثقة في ذاكرة إبداعها كتعويض للنقص العاطفي،وإبراز آهاتها على صفحات مدوناتها الشعرية.

1.ديوان عباءة الموسلين:

لقد غلب على ديوان."**عباءة الموسلين**". اللّون المبني المفاتح لما فيه من دلالات نفسية،وجمالية يمكنها أن تكشف عن تجربة الشاعرة نحو عالم الشّعر،فكانت هذه"**العباءة**". بمثابة قناع فنّي،نسوي تلجأ إليه النسوة عادة لإبراز مختلف مظاهر التخفي،والتجلي الأنثوية على مستوى الإبداع، فالنص النسوي يلجأ عادة إلى استعمال صورة الغموض، فالنص الإبداعي حسب تعبير "**جاك دريدا**"،« ليس بنص لم يُخفِ منذ الوهلة الأولى أسلحته الفنيّة وتيماته الأساسية،وقوانين تكوينه،وقواعد لعبته» [3]فكيف إذا كان هذا النص مستعينا بالدلالات القوية للصورة البصرية؟

والمتتبع لحركية اللّون في الإنتاج الإبداعي الشعري يجد أنّه عنصر أساسي في الكون، وهو من المدركات البصرية،فبواسطته يعبر الإنسان عما يختلجه من غبطة وفرح وضجر، وقلق وغيرها من مكبوتات الإنسان الداخلية لتغدوَ في النهاية « وسيلة كذلك تستثير وتوجه» [4]كما نجد للألوان أهمية في حياة الشعوب والأمم على مر العصور التاريخية،حيث« استخدمت الحضارات القديمة اللّون لأغراض رمزية » [5] وتضمنت دلالات تمييزية استقرت مفاهيمها في ألفاظ معينة،فاللّون الواحد قد تكون له أكثر من

---

[1] عياض عبد الرحمن الدوري، دلالات اللّون في الفنّ العربي الإسلامي، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] عبد المالك أشهبون،عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص66 .

[4] إبراهيم حسين، التربية على الفنّ(حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)، ص16.

[5] شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص129.

دلالة، فهو في الإبداع النسوي يكتسب« دلالته حسب سياقه الوارد فيه»[1]، فرمزية الألوان عموما فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه.

لقد كانت صورة اللّون"البني"من الألوان التي غطت مساحة بارزة في واجهة الديوان،واختياره كان عن قصد ليعبر عن ما هو موجود في المتن من تشاؤم وشحوب وهموم ومعاناة وكلوم مزروعة على دفّات القصائد المشحونة بنيران الشجن واللظى والفراق والاغتراب،والوجع النفسي الذي لمسناه في قوافي وأوزان الشاعرة، كما نجد إلى جانبه اللّون الأصفر الذي ينتشر على مساحة الغلاف دلالة على بصيص الأمل الذي مازال يشرق في ذاتها، فالشاعرة قد استعانت باللّون الأصفر من أجل« طرح دلالات إيحائية ورمزية للتعبير عن الواقع الحاضر» [2]، إذ يعدّ لون الحركة والتنقل،فالشاعرة "**ميقاتي**" كما يبدو للمتلقي متشائمة ذات نفسية مكلومة،وغامضة فهي تخفي بداخلها مآسي وآلام نتيجة الواقع الذي تعيشه وأوضاع بلدها لبنان غير مستقرة، وكذا نفسيتها المضطربة والمنفعلة، التي انعكست على عناوين المدونة/القصائد ،وهذا ماجعل الصورة الشعرية بالتالي صورة تموُجُ بالألوان، والأضواء،والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة فاللّون البني الذي شكل أيقونة في غلاف مدونة"**عباءة الموسلين**" قد مارس نوعًا من المرجعية الثقافية على جميع قصائد المدونة التي تغلفت بهذه الصورة الرمزية"،« فالرمز يعطي للصورة الشّعرية بعداً دلالياً لا متناهيا،ويكسبها حيوية وحركة ويخرجها من اللّون الغنائي إلى الشكل الدّراسي المتماشي مع طبيعة الذات المعاصرة»[3]،فالإبداع النسوي خاض حراكا إبداعيا لإثبات وجوده كطرفٍ ثانٍ في ثنائية الإبداع الشعري العربي خاصة،من خلال شبكة من التبادلات بين اللّغة الشّعرية،واللّغة اللّونية،بحيث«لايتوقف الشاعر بطبيعة الحال عند منعطف لوني من دون آخر، ذلك أنّ الحساسية الشّعرية التي تصنع النصوص وتشيّد القصائد في سبيل تمثيلها لتجربة الحياة بكثافتها وعمقها وشعريتها،ومن ثم إنتاج لعبة المعنى بأشكالها المختلفة »[4]،وعليه فاللّون في مساحة

---

[1] أحمد مقبل محمد المنصوري، اللّون في الشعر الأندلسي(حتى نهاية عطر الطوائف)، ص25.

[2] وجيه جرجس، المسرح العربي والموروث الشعبي(دراسات تحليلية لنماذج مختارة)،ص20.

[3] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ، ،2011، ص186 .

[4] جواد فاتن عبد الواجد،اللّون لعبة سيميائية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، ط1، 2011، ص178.

غلاف المدونة الشّعرية يصل بالإبداع النسوي إلى الجمالية والفنّية،فهو،« كمكون أساسي لبناء الصورة،مما يجعله يشكل عنصرا أساسيا في التأثير الشعري» [1].

2- ديوان سنابل النيل: يؤدّي اللّون دورا هاما في عمل الإبداع الأدبي،واهتمام الفرد المبدع بتراكيبه وتنوعاته ،وتشكلاته جعله،يبحث طويلا في حياة اللّون. ،وإيحاءاته المتنوعة المرمّزة،« إنّ اهتمام الإنسان باللّون ظهر مع نشوء أولى الحضارات المبكرة في العالم بدءا من حضارة وادي الرافدين والنيل»[2]، وعليه نجد اللّون الغالب عليه هو"**اللون الأصفر**" الصارخ الذي يدلّ على الجمال والتألق والحيوية، **واللّون الأصفر** موجود في لون بشرة ما أو في لون ورقة ساقطة في الخريف، فيثير إحساسًا بالموت والفناء، أمّا في لون الرمال الشاسعة فيثير الإحساس بالجدب (**القحط**)، وفي لون الغلاف الجوي المحيط يثير الشعور بقرب عاصفة هوجاء، وهو في لون الفاكهة يثير إحساسًا بالنضج والمطراوة. وفي لون صفرة الشمس المساقط على بقاع الأرض. يثير إحساسا بالدفء والحيوية، وفي بريق الذهب يثير الإحساس بالفخامة والأبهة، **والأصفر على العموم هو** لون مفرح يرمز للشمس والضوء وزهرة النرجس **والذهب**،استخدمه الفراعنة للوقاية من الأمراض لارتباطه بأشكال المثلثات والأهرامات، إذن«يعدّ اللّون الأصفر على صعيدي التشكيل والتدليل لونا إشكاليا،ينطوي على قدر مهم من التعقيد والغموض والحساسية لا تظهر لعبة المعنى فيه على نحو واضح إلاّ من خلال التناغم الذي يجب أن يحصل شعريا بين التشكيل والتدليل»[3] لينشر دلالاته العرفية على نسيج النص الشّعري.

ومما جاء في التراث القديم للون الأصفر نجد «هيام العراقيين باللون الأصفر وتغزلهم بالوجوه الصفر وصبغهم ثيابهم بالصفرة، وافتتانهم بالزهور الصفر، واتخاذهم الطعام الأصفر، ومدحهم الجواهر الصفر»[4] وكان إسناد أكثره ولهًا باللون الأصفر وهذا ما جعل المثال التالي يطلق عليهم "أملك التاء الأصفر" وقد ورد هذا اللّون في تعابير حديثة منها "فلان أصفر الوجه"،ويقيمون من المرض والمذبول،وغيرها من

---

[1] غسّان قنديل، اللّون..والشعر، مجلة المعرفة، تصدرها وزراة الثقافة،ع546، سوريا،آذار2009، ص156 .

[2] عياض عبد الرحمان بدوي، دلالات اللّون في الفنّ العربي الإسلامي، ص21.

[3] جواد فاتن عبد الجبار، اللّون لعبة سيميائية، ص157.

[4] أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص217.

الصور، ولقد ذكر اللون الأصفر في كتاب الله خمس مرات وهو قليل الاستعمال في الأديان لأنه غير مستحب ،ومع ذلك نشاهد هذا اللون يتكرر في أكثر من موضوع في القرآن الكريم خاصة في نفسية بني إسرائيل حيث قال الله تعالى :﴿ **قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ**﴾ [1].

فسرور. المناظرين لا. يتم إلاّ. عندما تقع أبصارهم على حيوية ولمعان. تلك المبقرة المطلوبة للذبح فاختيار الأصفر الفاقع هنا زاد البقرة جمالا وبهجة ,ويشير المفسرون إلى أنّ اللّون الأصفر هو من الألوان السارة، و لهذا كان **علي كرّم الله وجهه** يرغب في النعال. الأصفر،.وقول. "**مَنْ لَبِسَ نَعْلاً أَصْفَرَ قَلَّ هَمُّهُ** "،.ومن غرائب هذا. اللون. أنه يصطحبنا معه في رحلة الآخرة حيث قال تعالى: ﴿ **إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصرِ كَأَنَّهُ جِمَالَاتٌ صُفْرٌ**﴾.[2] ،هذه النار. يتطاير شررها في كلّ 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 عزّ وجل بمثال آخر، حيث يقول:﴿ **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 الأَلْبَابِ**﴾ [3].

ليبين الله للإنسان أنّه قادر على خلق النبات ثم جعله مصفرًا (**ناضجًا**)، ثم موته من جديد ليعطينا أيضا إنذارا خاصا بهذا اللّون، حيث قال تعالى:﴿ **وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًا لَظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ**﴾[4]،إذن نجد اللّون الأصفر الذي جاء في الآية السّالفة للذكر يدلّ صراحة على الموت والفناء،وقد جاء هذا الإنذار الرباني من خلال اللّون الأصفر(لون التحذير/ الموعظة) حتى يعيَ الإنسان حقيقة الحياة.

لقد كان اللّون الأصفر من الألوان التي غطت مساحة بارزة في واجهة الديوان الذي عكس طبيعة هذا اللّون،واختياره عن قصد ليعبر عن ما هو موجود في المتن من

---

[1] البقرة، 69.

[2] المرسلات، 32، 33.

[3] الزمر،21.

[4] الروم،51.

كرب. وهموم،وكلوم. مزروعة على دفات. القصائد المسجونة بنيران. الشجن، واللّظى والفراق، والاغتراب،والوجع النفسي الذي لمسناه في قوافي وأوزان الشاعرة ،كما يعكس هذا اللّون أيضا طبيعة مصر التي تسحر الأعين بسنابلها المنثورة على ضفاف النيل العظيم ليؤرّخ لنا حضارة الفراعنة التي بنيت على زراعة القمح،والشاعرة لما اختارت اللّون الأصفر كانت تدرك أنّه« يحمل دلالات إيحائية»[1] مقدّسة في نفوس أبناء النيل،وولعهم الشديد بحبه حيث كان الفراعنة يحرصون عليه في طلاء أهرامهم و معابدهم، لأنه رمز النور والإشراق والباسم الشافي« ولارتباط اللّون الأصفر بالشمس والضوء استخدمه قدماء المصريين رمزا لإله الشمس رع »[2]فكان لونًا مقدسًا بحق.

فالشّاعرة- **هدى ميقاتي**- تبحث وسط هذا الركام عن ترياق شاف لها من أسقام وأشجان 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 وكبريائها مثل شموخ السنابل التي غطت أديم أرض النيل الساحرة للقلوب وللعقول والشافية لكلّ الكلوم،وفي هذا المخاض وجدت الشاعرة نفسها تبحث عن أعشاب الخلود السرمدي مثلما فعل (**جلجامش**) من قبل، فإكسير الحياة كان في وميض، وسحر اللّون الأصفر التي أرادته علاجا من عللها المترامية الأطراف. وسط مجموعة شعرية من (**اثنين و أربعين قصيدة**) تداوي جراح، وتعرجات الدهر الذي جنى عليها،وقدمها قربانا للنيل الذي جاءته مكبلة بسنابل الخلود تطلب منه الشفاء لوطن جريح،ولذات منكسرة.

يمثل غلاف ديوان"**إلاّ حبيبي**"واجهة لونية أخرى لصورة فوتوغرافية مملوءة بالألوان المتداخلة التي تعبر بصراحة عن الفوضى العاطفية التي تعيشها المرأة العربية داخل عولمة ثقافية حادة جعلتها تحاول إبراز ذاتها أيقونة متقلبة المشاعر تحتاج للمواساة،والاهتمام من طرف الرجل،من خلال تلك الصورة والألوان الحاملة لأكثر من دلالة،ماجعل من المرأة العربية تحلم بالاستقرار العاطفي« المتسم بطابع التقلب

---

[1] إبراهيم حسين، التربية على الفنّ(حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي)، ص 73.

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

السريع»[1] كنتيجة حتمية لمعاناتها جرّاء التهميش"**الاجتماعي/الإبداعي**"،والذي أصبح يهدّد كيانها **الأنثوي المحاصر** من طرف عالم الذكورة الذي لايعي منها إلّا الصورة الإغرائية التي تتجاهل ذاتها الأنثوية في عالم قزمها تاريخيا،وتجاهلها إبداعيا،« فكانت القصيدة المعاصرة هي الحيّز،أو الفضاء الجمالي الذي استطاع أن يفجر مكبوتات الذات الإبداعية»[2]،فقد كانت صورة بورتريه المرأة الموثقة على واجهة الغلاف،تعدّ تحديا جماليا لحالة الاستشراف التي بدأت تتطلع إليها المرأة،إذ« يمثل الرأس موقع الطموحات والنشاطات» [3]،التي تبحث عن مكانة المرأة والتي بدأت تتطلع إليها إبداعا.

وأغلبية الألوان المثانوية المترابطة مع اللّونين الأساسين(**الأزرق/الأرجواني**) المنتشرين على جلّ مساحة الغلاف المدونة الشعرية(**إلاّ حبيبي**) تؤكد على حضور النغم المحزين من خلال المعنونة وما تحمله من حمولات نفسية تبني عليها الشاعرة صورة العنوان الذي يفضحها تدريجيا،رغم ما تحاوله الشاعرة من ترميز وأقنعة تحاول بها إخفاء وجهها الحقيقي، وإبراز صورتها الفنية كمبدعة، ومع ذلك نجد جميع الشّاعرات اللواتي خضن تجربة الشعر،« مع بداية القرن العشرين اتخذن من الكتابة الإبداعية(الشعر خاصة) واجهة نضالية»[4] لتفرض عليها لغة مميزة تتفجر من خلالها تلك المكبوتات.

إنّ لغة اللّون الموثقة في غلاف المدونة« ربما تشكل أو تكون رموزا لمشاعر معينة،أو أمزجة خاصة،أو علاقات محدودة في حياة الفرد»[5]،لكونها تنتمي إلى دائرة المسكوت أو الهامشي من الإبداع الأدبي،فكان لابدّ من وسائل مساعدة لتؤدي دورا فاعلا في إخراج الذات الأنثوية التي كانت تعاني من الاحتضار النفسي والفكري، فكان الإبداع بمثابة « واجهة تحررية من التصورات الجاهزة،وينظر إليه على أساس أنّه مظهر من مظاهر التحرر من سلطة الأحكام الموروثة»[6] التي بقيت تهيمن على ذاتها.

---

[1] عبد القادر فيدوح،إراءة التأويل ومدراج معنى الشعر،دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق،سوريا،ط1، 2009 ،ص79.

[2] المرجع نفسه،ص202.

[3] قاسم حسين صالح، الإبداع في الفنّ، ص216.

[4] زهور كرام، السرد النسائي العربي(مقاربة في المفهوم والخطاب)، ص42.

[5] قاسم حسين صالح، الإبداع في الفنّ، ص212.

[6] زهور كرام، السرد النسائي العربي(مقاربة في المفهوم والخطاب)، ص،54.

وهذا ما جعل العناوين الشّعرية كلها ملفوفة برائحة الحزن والهجر والألم،فكان عنوانها الشعري بمثابة صرخة نسوية مطبوعة بألوان متدرجة منها اللّون الرمادي،والذي نجده« لون محايد غير مستقر ولامستفز،ينسجم تماما مع الصورة الشعرية»[1]،ثم يأتي بعدها اللّون الأزرق الذي ينتشر تدريجيا على مساحة غلاف المدونة ليعطي انطباعا للمتلقي« يوحي إليه بالجلال والرفعة والقداسة والنبل» [2]،في الحياة حيث يكون،« فاعلا ديكوريا في إسناد المشهد الدرامي ومدّه بأفق بصري ودلالي يناسب الحال الشعرية»[3] ثم يختم باللّون الأرجواني الذي يحيط بلوحة غلاف الديوان الشعري،ويعطيه « بعده الأرستقراطي مشحونا بمعانٍ مضافة تدعم كثافته التشكيلية»[4]،والتي تنعكس على زوايا العنوان كنوع من الرومانسية الصارخة، والتي تبعث لغة العنوان،ودلالاته الفنيّة والجمالية إلى تأسيس عنونة شعرية نسوية تقوم عليها جميع أشكال الإبداع النسوي العربي،وبشكل خاص العنوان الشّعري الذي يعدّ محطّة هامّة في العتبة النصية أثناء التحليل النصي للعنوان،ولغته الإبداعية التي تخلق المفارقة النصية بينه،وبين اللّغة الشعرية الذكورية التي خلقت منافسة على مستوى المضمون/اللّغة الفكرية.

ومنذ أوائل الثمانينيات من القرن الماضي، بلغ الفكر النسوي مستويات عالية من النضج الإبداعي،فكانت حينها عناوينها الشعرية « فعلا للتعبير عن خلجات النفس ومحاولة تخيلية لإعادة بناء الذات والعالم من خلال اكتشافهما»[5]،وعليه تعدّ عناوين مدونات الشّاعرة هدى ميقاتي الثلاث:"**عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**" نموذجا حيا للإبداع النسوي الراقي الباحث على إثبات الذات النسوية كتجربة شعرية تستحق منا الدّراسة والبحث فيها،وقد توصل البحث إلى جملة من النقاط الخاصة بالعنونة النسوية في مجال الأيقونة،وعتباتها« كالصورة والرسم البياني»[6]،وهي كالآتي:

---

[1] جواد فاتن عبد الجبار، اللّون لعبة سيميائية، ص156

[2] نعيم حسن اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،مصر،ط1979،1 ، ص 21.

[3] جواد فاتن عبد الجبار، اللّون لعبة سيميائية ، ص153.

[4] المرجع نفسه ، ص166.

[5] زهور كرام، السّرد النسائي العربي(مقاربة في المفاهيم والخطاب)،55.

[6] عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدراج معنى الشعر،ص113.

- يعتبر مقطع الغلاف من أهم عتبات العمل الإبداعي، وعلاقته بالنص وطيدة فهو يعطينا إشارات، ودلالات شكلية،ورمزية تفسر ما جاء في العمل،وإغراء المتلقي إلى تذوقه، والبحث عن منطلقات، وجماليات هذا الأخير.
- كما أنّ مقطع الصورة/اللّون كان من بين المحفزات الرئيسة التي كشفت أسرار المتون الشعرية للعمل من جهته، وبعض المعاني النفسية المنضوية في ذات المبدعة.
- أخيرا يأتي مقطع المعنون المذي يعد مركزا، وبؤرة للعمل ففيه تتفجر كل التأويلات، التي تكتبها المدونة في عالمها المملوء بأطياف المتاهات الشّعرية الأنثوية.

وعموما نجد أنّ التجربة الشّعرية التي قدمتها المرأة في مجال العنونة والتي تعدّت مستوى **الغلاف/القصيدة** تعكس مقدرة المرأة **على النظم/العنونة** من جهة،وعلى التحديات التي كانت تخوضها في سبيل إقناع الرجل بوجودها،وبإبداعها الشّعري الذي كان يخوض نوعا من التحدي لإثبات الذات،وتحقيق صورة من التلقي في فنّ الأدب، من جهة ثانية،وعليه كانت هذه التحديات تفرض نفسها على الشّاعرة المرأة وراء التشكيل المحقيقي، والممكون المفعلي لهذا الإنتاج المشعري المذي لم يفهم إلاّ من خلال صورة التشاكل،والتواشج بين هذه العناصر الثلاثة، **(الغلاف+ اللّون+العنوان)**، كصورة إدراكية تفسيرية تمزج بين **ماهو:"جمالي/لغوي/ بصري"** لتتشكل في النهاية صور متعددة للمرأة منها: **صورة المرأة الذات/ المرأة العنوان /المرأة الإبداع.**

وهذا ما أعطى للشعر النسوي نفسا جديدا جعل منه يؤسس للذات النسوية من جديد،ويرفع من قيمة هذه التجربة بشكل رسمي، داخل مؤسسة الكتابة الشعرية،فالمرأة العربية مازالت تبحث عن هويتها الشعرية وسط زحام النظم الذكوري الذي مازال يبسط نفوذه على اللّغة الشّعرية،ويتربع على عرش الشّعرية،وعليه لقد حصرت الدّراسة نتائج هذه الجزئيات في صور ثلاثة تمثل مقاطع مورفولوجية لأغلفة مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" الذي تتقاطع مع نفسيتها كامرأة تعاني وسط مجتمع ذكوري قاهر للذات النسوية،فكانت لغتها الشعرية النسوية نوعًا من المفارقة، والتحدي لكلّ الذي يحاصر تجربتها الشّعرية،وكانت أغلفتها المثلاث،وما تحويه من صور لـ"**وجه امرأة**"« يبدو صاحبه جريئا»[1] على صفحة كلّ غلاف مدونة شعرية،تمثل في حدّ ذاتها تحديا كبيرا

[1] قاسم حسين صالح، الإبداع في الفنّ، ص214.

للواقع الذكوري،وعليه فالمبدعة– **هدى ميقاتي**– تريد من للمتلقي أن يكشف هذا التوحد بين لغة الصورة ،ولغة الحروف، وتجربة المرأة المبدعة في اختزال القهر،وإثبات الذات النسوية تحديا للواقع الإبداعي،.ولعلّ صورة المرأة الموثقة في واجهة كلّ غلاف من مدوناتها الشعرية الثلاث تكشف تلقائيا عن حالتها النفسية في زوايا هي كالآتي:

أ– الشاعـــرة:⟵ أنثى مجروحة مريضة ⟵زاوية:الهدوء والغضب.

ب–عباءة الموسلين ⟵ امرأة نائمة/ غائبة ⟵زاوية: التهميش/ التقزيم.

جـ– سنابل النيل: ⟵ امرأة ذابلة/مريضة ⟵ زاوية: الضياع/التيه.

د– إلاّ حبيبي: ⟵ امرأة متحدية/ ثابتة ⟵ زاوية: فرض الذات/ البروز.

تكشف لغة العنونة الموثقة على واجهة كلّ غلاف شعري من مدونات – **هدى ميقاتي** -عن حوار عميق متدرج في عالم اللّغة الشّعرية النّسوية من الهدوء إلى الصراع "**الذروة**" ثم الرجوع إلى الهدوء واستشراف المستقبل بوعي نسوي فيه الكثير من جمالية البوح بمستقبل إبداعي طابعه التحدي،من خلال أخذ المرأة لمكانتها الأدبية المفقودة وهذا ماجعل الشّاعرة- **هدى ميقاتي**- تختصر تجربة المرأة الشعرية أيقونيًا في سماء الشّعر العربي داخل علاقة دورا نية فيها الكثير من الإيحاءات الرامزة لحالة الإبداع النسوي المعاصر، خاصة« حينما يأوي إلى المجاز بغرض توسيع نطاق التجربة وتصوير الباطن تصويرا لافتا،وتأكيد أو نقل نفس الفكرة والموقف في ذهن ووجدان المخاطب» [1]،إنّه حوار الرومانسية مع الطبيعة/الذات الشاعرة، فتغرف المبدعة من ينابيعه الصافية متى وجدت فيه ترياقا يشفي آهاتها المنثورة على مدونتها عاكسة بذلك صورة المرأة العربية المضطهدة عبر التاريخ البشري،والذي لم ينصف المرأة عبر كلّ الأصعدة الإبداعية،والاجتماعية،وهذا ما توضحه هذه العلاقة الثلاثية السّابقة التي كانت حتمية للدّراسة الصوتية الآتية لاحقا،والتي تصور علاقة المرأة المبدعة باللّغة الشعرية: "**أصواتًا / تركيبًا / دلالةً**".

---

[1] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص181.

2/2- البنية الصوتية:(Structure Phonétique)

تقتضي طبيعة التحليل للمستوى الصوتي الانتقال التدريجي من أصغر وحدة صوتية في النظام اللّغوي إلى أعلى مراتب التركيب، للدراسة المراد تناولها، وهذا ما يضطر الباحث عند تتبعه لمعاني ودلالات الألفاظ إلى الانطلاق من الصوت اللّغوي الذي « يعدّ أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني»[1]، كما نجده يشبه « الآلة التي بواسطتها تخرج الأصوات، وتمثل تمثيلا بسيطا، وهي أشبه بآلة موسيقية، كما شبهت قديما»[2]،إضافة إلى كونه أساس اللّغة وعمود بنائها، ولا تُعرّف اللّغة إلا من خلاله على حد تعبير ابن جني الذي يقول:« وأمّا حدها فأصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم»[3]،وهو في النهاية تعريف اطمأن إليه القدماء والمحدثون.

ومبحث علم الأصوات هو المستوى الأول في مستويات التحليل،إذ « يعدّ الخطوة الأولى للدارس اللساني»[4]،لما للصوت من قيمة تعبيرية تنطلق منه، ثم تطغى على اللّفظة التي تحويه، وقد يتعداها ليعم التركيب كله، فيشعر المتلقي بقوة شدتها وهمسها من خلال الأصوات التي تعدّ« الوحدة الصغرى في بناء اللّغة (وهي الحرف) أو الصوت اللغوي phonème »[5] التي تتكون منها،وعليه نشير إلى« أنّ الدّراسة الصوتية العربية قديمة قدم الدّراسة اللّغوية عموما،ولدت بولادتها ونمت بنمائها،ومن المعروف الشائع أنّ ظهور الدّراسات اللّغوية بجميع أصنافها يرتبط ارتباطا وثيقا بظهور الإسلام»[6]،ومنه نجد أنّ الدّراسات الصوتية العربية تطورت تدريجيا،والتي« يمكن أن يؤرّخ لبدئها بنزول

---

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

(2) عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية،دار الفكر،دمشق،سوريا،ط1 ،1998،ص23.

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

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

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

(6) عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، دار الجنوب للنشر، تونس،ط1، 1999، ص13.

القرآن الكريم وتدوينه،ثم تلاوته وتعليم قراءته»[1]،وبظهور علم التجويد فقد ساهم إلى حدّ كبير في تطور البحث في علم الأصوات العربية،من طرف« طوائف من العلماء والباحثين، منذ عصر تدوين علوم العربية في القرن الثاني الهجري حتى عصرنا، فقد تناولها بالبحث علماء العربية من نحاة ولغويين »[2] على الساحة اللّغوية التعليمية لمختلف علوم العربية،وتوثيقها.

وقد تفطن علماء العربية قديما إلى أهمية البحث في علم الأصوات العربية،حيث تحولت « في القرن الرابع والخامس الهجري إلى علم مستقل»[3] وعلى رأس هؤلاء جميعا نذكر"**ابن جني**" إذ تفطّن لقيمة الأصوات اللّغوية 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، والإعلال، والإمالة، وغير ذلك من الدّراسات الصوتية التي أشار إليها سيبويه في مصنفه "**الكتاب**"« فممّا لاشك فيه هو أنّ مؤلف سيبويه يمثل حصيلة أعمال الدارسين الأوائل من القرّاء،والفقهاء واللّغويين،ولذلك فإنّنا لانستغرب كثافة المادة الصوتية عند سيبويه(..) فقد تناول الحروف ومخارجها وصفاتها وإدغامها وإبدالها لمناسبة الصوت»[5] للمعنى اللّغوي.

وإذا تتبعنا بقية الدّراسات الصوتية، فنشير إلى أنّه قد« ظلّت المباحث الصوتية تحتل مكانة بارزة في كتب النحو وكتب الصرف إلى عصور متأخرة، أمّا في كتب علم التجويد فإنّ الاهتمام بها قد استمرّ على نحو واضح،لاسيما في شروح المقدمة الجزرية لأبي الخير محمد الجزري المتوفي سنة 833ه» [6]،كما نؤكد أنّه لم يخلُ أيّ كتاب من كتب علم التجويد من ذكر مخارج الحروف وصفاتها، أمّا في العصر الحديث فقد اهتم العلماء في أوروبا بظاهرة مناسبة الأصوات لمعاني ألفاظها،فهذا دوسوسير«الذي أوضح

---

[1] غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، منشورات المجمع العلمي،تكريت، العراق، ط1،2002، ص06.

[2] المرجع نفسه، ص09 .

[3] المرجع نفسه، ص07 .

[4] محمد خان، اللّهجات العربية والقراءات القرآنية، ص56.

[5] عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص14.

[6] غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، ص08.

أن العلاقة الطبيعية بين الدوال والمدلولات اعتباطية(Arbitraire) يستثنى قضية الأسماء الطبيعية(**Onomatopées**) التي بدت له بأنها ليست دائما اعتباطية»[1]،وهو اعتراف منه بوجود علاقة بين الصوت والدلالة العامة للفظ في بعض الكلمات، سواء قلت أم كثرت.

وعند العودة لمختلف الكتب العربية والمترجمة في علم الأصوات فإنّنا نجدها تتفاوت في« مقدار اعتمادها على مصادر الدراسة الصوتية العربية القديمة،فمنها ما يحسّ القارئ فيه أنّه ترجمة حرفية من كتب علم الأصوات الغربية، ومنها ما يخلط بين المصادر القديمة والمصادر الحديثة»[2]،وعليه نذكر نماذج من بعض المؤلّفات العربية المتعلقة بالمباحث الصوتية والتي جمعها ورتبها "**غانم قدوري الحمد**" كالآتي[3]:

اسم الكتـــاب	صـاحب الكتب	نـــوع التصـنيف
مقدمة معجم العين	الخليل بن أحمد الفراهيدي	**كتب علوم اللّغة العربية**
سرّ صناعة الإعراب	أبو الفتح عثمان بن جني	
التجريد في التجويد	سهل بن محمد الحاجي	**كتب علـــــوم التجويـد**
التمهيد في علم التجويد	ابن الجـــوزي	
الأصوات العربية	محمد علي الخـولي	**كتب علم الأصوات الحديثة**
علم الأصوات الفيزيقي	إرنست بواجـــترام	**كتب الصوتيات للمستشرقين**

وقد ازداد اهتمام علماء اللّغة 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 كلّ من الباحثين "**مولينو وتامين**" في كتابهما« مدخل إلى التحليل اللساني للشعر»[4]،والذي تناولا فيه جانب الأصوات بالعناية

---

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

(2) غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، ص09.

(3) المرجع نفسه، ص10، 15.

(4) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص35.

والاهتمام، وعليه يمكن القول إنّ « الدراسة الصوتية صارت تحتل مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية»[1]،وغيرها وصار تحليل الصوت جزءا من العملية التحليلية للنص كله،على أنّ استنباط سيميائية الصوت،ودلالاته « تبقى ذوقية»[2]،إذ قد يخلص مبحث البنية الصوتية إلى نتيجة يكون لغيره فيها رأي آخر، فتكون بعد ذلك دلالة النص العامة هي الحكم والفيصل بين الرأي الأول والثاني.

1.2.2.الصوت لغة: هو« الجَرْسُ معروف، مذكر،فأما قول رويشد بن كثير الطائي: يَأَيُهَا الرَاكِبُ المُزْجِي مَطِيَتَهُ * سَائِلْ بَنْي أَسَد: مَا هَذَه الصُّوْتُ؟

وهو من صَاتَ، يَصُوتُ، صَوْتًا، وَأَصَاتَ، وَصَوَّتَ به: كُلَّهُ نادى، ويقال صَاتَ، يَصُوتُ، فهُو صائِتْ، معناه: صَائِحْ»[3]،كما يعني الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز جسم ما، وهو اللحن، والذكر الحسن.

2.2.2.الصوت اصطلاحا: إنّ الدارس لطبيعة الصوت البشري عليه أن يدرك أن الصوت هو« الأثر السمعي الناتج عن الذبذبة المستمرة والمطردة لجسم من الأجسام»[4]، كما أنه ذلك العلم الذي « يبحث فيه عن أحكام بنية الصوت اللغوي من حيث المخارج الصوتية، والصفات الأصلية، والصفات العارضة»[5] ،وعليه فهو ظاهرة طبيعية تستلزم وجود جسم يهتز، وقد تدرك هذه الاهتزازات بالعين المجردة إذا كانت نتيجة الهواء الخارج من الرئتين مع أعضاء النطق الخاصة بالإنسان ، 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،وعموما نجد أنّ « الصوت البشري والصوت اللغوي ينتجان عن التصويت الفيزيولوجي الذي يشمل جهازا معقد التركيب يسميه المشرحون الحنجرة»[6]،وهي جهاز صوتي قائم بذاته.

---

[1]محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص36.

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

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

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

[6]عبد القادر الجديدي، المصطلح الصوتي اللغوي في التراث اللّغوي العربي الإسلامي،مختبر ومطابع سيمابكت، تونس،ط2 ،2005 ص121.

وقد عرّف علماء العربية القدامى الصوت، وقدموا فيه دراسات متعددة وهذا ما فعله "**ابن جني والخليل بن أحمد الفراهيدي**"،إذ « نهض هؤلاء العلماء،بدراسة أصوات العربية منذ القرن الثاني الهجري»[1] كما قدم "**إخوان الصفا**" في القرن الرابع الهجري،(العاشر الميلادي) تعريفا موجزا شاملا في علم الأصوات وعلم الموسيقى،وعرفوا الصوت على أنّه « قرع يحدث في الهواء من تصادم الأجرام،وأنّه يتموج إلى جميع الجهات»[2]،ومنه نجد« أنّ علماء اللّغة لم ينتفعوا الانتفاع الكامل بما وصلوا إليه من معارف صوتية قيمة،ولم يستغلوا تلك المعارف التي ورثوها عن الخليل وسيبويه في دراستهم التطبيقية على اللّغة،ولا نستثني من ذلك غير علماء التجويد الذين انتفعوا بالتفكير الصوتي في دراستهم التفصيلية والتطبيقية لتلاوة القرآن الكريم »[3]، وقراءته حسب مخارج الأصوات.

إنّ التطورات الحديثة أسست جزء كبيرا من علم الصوَّتيات 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» [4]،وعليه فقد « خطّت الدّراسات الصوتية الحديثة خطوات واسعة منذ بداية القرن العشرين(...) بعد ظهور كثير من الآلات والمخترعات الحديثة،سواء في مجال تخزين الأصوات وتسجيلها،أوفي مجال تحليلها»[5]،وهذا ماجعل علم الأصوات يخطو خطوات سريعة في التوسع نحو العديد من العلوم،وهذا استجابةً للدراسات الفيزيائية التي كانت تبحث في مختلف جوانب الصوت، وتأثيراته على النفس البشرية بشكل عام.

وقد شملت بحوث علم الصوتيات المعاصرة عدّة دراسات في كيفية استخدام بعض الآلات التقنية لكشف طبيعة الصوت،وذبذباته« وقد أتاح التقدم العلمي لعلم الأصوات

---

[1] حسام البهنساوي، الدّراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث،مكتبة زهراء الشرق، مصر،ط1، 2005،ص21.

[2] الموسوعة العربية العالمية،
http://www.mawsoah.net/gae portal/maogen.asp?main2&articleid=!!1807550 20/01/2010

[3] أبو السعود أحمد الفخراني، دراسات في علم الصوتيات،مكتبة المتنبي، السعودية،ط1،2005،ص34.

[4] الموسوعة العربية العالمية،
http://www.mawsoah.net/gae portal/maogen.asp?main2&articleid=!!1807550 20/01/2010

[5] حسام البهنساوي، الدّراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث،ص15.

النطقي أن يخطوَ خطوات بعيدة المدى في دراسة أعضاء آلة النطق وكيفية إنتاج الأصوات»[1]،وبذلك التطوير المستمر في معدات سمعية أفضل تساهم بشكل تلقائي في تحسين مردود المتكلم،وذلك« باستخدام الأجهزة والآلات في دراسة وتحليل الأصوات اللّغوية»[2]،وفي هذا الصدد أنشئت معاهد خاصة بالصوتيات لتدريس الطلبة، وتوجيههم لنطق الحروف اللّغوية نطقا صحيحا يطابق طبيعة صوت الحرف من خلال أجهزة علمية تحدد موجات الصوت،وشدّة التردد الطبيعي للصوت،وتوزعه في جهاز الصوت البشري الذي يعتبر أداة فعّالة لنقل الصوت اللّغوي إلى الخارج،وبذلك « تحيله كُلاً متكاملاً،جاذبًا للإنتباه،سارقا للسمع»[3]،وتعدّ هذه قفزة في مجال الأصوات اللّغوية.

3.2.2.تصنيف الأصوات اللغوية:

يبلُغ عدد حروف اللّغة 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،الهمزة** "وتصنف هذه الأصوات من خلال تصنيفات ثلاث وضعها علماء الصوتيات، وهذا ما أدرجه "**كمال بشر**" في كتابه فنّ الكلام، وكذلك "**أنور عبد القادر عبد الجليل**" في كتابه الأصوات اللّغوية وأول هذه التصنيفات كانت مؤسسة على وضع الأوتار من حيث نطقها، وهذا ما هو ممثل في هذا «الجدول»[4] الآتي:

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، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي	15
أصوات لا هي بالمهموسة ولا هي بالمجهورة	همزة القطع فقط.	1

(1) غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، ص09.

(2) المرجع نفسه، ص09.

(3) كمال بشر، فنّ الكلام، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2003 ،ص183.

(4) المرجع نفسه، ص201.

حيث أنّه نجد في هذا الجدول قد حددت أقسام الأصوات العربية سلفا في ثلاث أصناف هي:"**الأصوات المهموسة/الأصوات المجهورة/الأصوات التي هي لامهموسة ولا مجهورة**"،وهي تعكس طبيعة الحروف العربية ودلالاتها الصوتية داخل اللفظة،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**

وإذا عدنا للجدول السّابق للذكر فإنّنا نجده يصور لنا طبيعة كلّ حرف عربي،ومخرجه الصوتي الذي يعكس طبيعته داخل الجهاز الصوتي المعبّر عنه داخل الكلمة الذي يتكون منها،وكذلك يعكس لنا زمرة الأصوات اللّغوية التي يتشارك معها في نفس المخرج ودلالاتها،وقد صنفها الجدول كالآتي:(شفوية أسنانية/ شفوية/ لثوية/ وسط الحنك/لهوية/حنجرية/أسنانية/أسنانية لثوية/لثوية حنكية/أقصى الحنك/حلقية)،وهي تغطي ثمانية وعشرين صوتا(**28**)،تؤدي وظائف صوتية مختلفة لتربط حالات النفس المختلفة الداخلية،بعالمها الخارجي الذي يريد سماع تلك الأصوات،والتي هي خلجات نفسية للذات الناقلة للصوت البشري.

[1] كمال بشر، فنّ الكلام، ص203،202.

وأخيرا يأتي التصنيف الثالث،والأخير المؤسس على كيفية مرور الهواء عن النطق مع مراعاة ما يحدث لممر الهواء من عوائق تمنع خروجه كليا أو جزئيا،وما يصاحبه من تغير أو انحراف فيخرج من جانبي الفم،أومن الأنف،ولعلّ هذا الجدول [1] 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، السين، الصاد، الشين، الخاء، الغين، الحاء، العين، الهاء	13
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 اللّغوية حسب صفاتها مع اختيار الأصوات الأكثر وضوحا وتجليا في الشعر النسوي المعاصر من خلال دواوين الشاعرة "**هدى ميقاتي**" وهذا بتأدية المعنى بشكل يعطى للعناوين قراءات متعددة الأوجه على نحو متسع على مساحة الكتابة المتشابكة مع بياض النص المتلاحق، إذ نجد أنّ الدراسة الصوتية التي تدور حول الشعر النسوي المعاصر« من حيث عددها ومن حيث حيزات نطقها،وسماتها شدة أو رخاوة، جهرا أو همسا »[2] تنشد نغما صوتيا حزينا، يتجلى في مختلف صور الحزن والألم التي تنبعث من العناوين النصية وفواتحها الشعرية التي تصور لنا أقسام النفس

---

[1] أنور عبد القادر عبد الجليل،الأصوات اللغوية، دارالصفاء للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 1988، ص13.

[2] هادي نهر،علم الأصوات النطقي(دراسات وصفية تطبيقية)،عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن،ط1، 2011،ص19.

الأنثوية، وما تعانيه من مآسي بعيدا عن اللّغة الشّعرية « فإنّ معظم الأصواتيين متفقون على وجود مكونات صوتية تميز صوت المرأة عن صوت الرجل يمكن أن تسمى"البصمة الصوتية للجنس" »[1]،لتخلق لنا من خلالها فضاءات نسوية مدهشة بعيدا عن سلطة الآخر المدجج بالاستلاب والمصادرة،فتتجه الشاعرة حينها إلى عملية نقل واقعها المعيش من خلال المتون الشعرية التي تعكس آهاتها بين لغة الذات ولغة الواقع داخل مخيالها الشعري،وهذا كلّه لإسقاط جميع محطاتها النفسية على مختلف منتوجها الشعري من عناوين ومتون شعرية من أجل تحقيق شعرية النص الإبداعي.

وعليه فأغلبية العناوين الرئيسة، والفرعية في دواوين الشّعر النسوي المعاصر تستدعي مختلف الأصوات المهموسة،والجهرية داخل مساحات النصوص الشعرية وعتباتها مما يعطي التميز لهذا الإبداع عن غيره من الأعمال الإبداعية الشعرية من الناحية الصوتية على مستوى الحروف ودلالاتها« حين توضع جنبا إلى جنب في السلسلة الكلامية»[2] بداية من الأصوات الانفجارية والاحتكاكية التي تمثل لحالات القلق والضجر وصولا إلى الأصوات الأنفية والغنة التي تصور لنا حالات الأنين والألم الذي ينكشف داخل النص من خلال استحضار الشاعرة لغة **النفس/الذات** التي تسقط على **النص/العنوان** في المشهد الشّعري, لتأتي الدوافع النفسية بوصفها انعكاسا يعانيه الشّاعر من واقع مؤلم نتج عن الكبت الروحي والمادي الذي خلقه الواقع الذكوري الرافض للغة الشّعرية النسوية طيلة حقبة من الزمن،فيأتي الصوت النسوي حينها متجليا في مختلف العناوين الشعرية ليمثل لتلك الحالات النفسية للذات « ومن درجات صوتية متباينة»[3]،ومن اللافت للنظر أنّ النص الشعري المعاصر يخوض تجربة فريدة من نوعها خاصة في جانبه الصوتي الذي يعدّ شبكة وصل بين **اللّغة/النفس** لتحقيق نوع من التواصل بين لغة الأنين النسوي،ولغة الأنين الشعري في ثنائية "**النفس/الجسد**"،وهذا في شكل ثنائيات لغوية تتجسد في النص الشّعري صوتيا« بدلا من التمثيل المباشر،وهذا

---

[1] أحمد مختار عمر،اللّغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب،القاهرة،مصر،ط1، 1996، ص87.

[2] بسام بركة ،علم الأصوات العام (أصوات اللّغة العربية)،مركز الإنماء القومي، بيروت ،لبنان،،د.ط،د.س، ص205.

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،ط5 ، 1979،ص08.

ما خلق مساحة تمحيصية بين الذات الكاتبة،والذات المكتوبة،لتأملها ومراجعتها»[1] عن طريق استدعاء فضاءات الصوت داخل العناوين والمتون الشعرية حتى يأخذ النص الشعري أبعاده السمعية والجمالية في أذن ونفس المتلقي, ليعلن في نهاية المطاف عن تفاعل النص الإبداعي مع أحاسيس النفس وأصواتها الداخلية،« من حيث إنتاجها ومن حيث انتقالها ومن حيث إدراكها»[2]،وهنا يأتي دور المبدعة في تحويل تلك المشاهد الداخلية التي تطلع عليها من أعماقها اللاشعورية، فتحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخر،وتبدو العنونة النسوية ذات دلالات عميقة في التجربة الشعرية كمتغير حتمي حقق قفزة نوعية أثناء عملية الحفر على مستوى" **العتبة /المتن**" الشعري للنص المنتج.

والمتابع لتطور الشعر النسوي عبر التاريخ الأدبي يجد أنّ جلّ الدواوين الشعرية مشبعة بآهات وكلوم أنثوية قلقة كاشفة حدة التوتر إزاء حالة التغييب الإبداعي الممارس بقصدية على المنتج النسوي الذي عانت منه الشاعرات عبر سراديب التاريخ الأدبي خاصة صور الإقصاء والتهميش،فكان هذا سببا مباشرا في« خروج المرأة مع بداية هذا القرن من الفضاء الداخلي،المغلق الذي أورثها صفات الخنوع وقمع الرغبة الذاتية والانصهار في الزمن الدائري،إلى فضاء الخارج المنفتح على الممكن مع إتاحة الفرصة للذات لكي تجرّب أفكارها وسلوكها»[3]،ولكن في إطار محدد لاتستطيع تجاوزه فضلا عن الصور الفنية التي كانت في اللاشعور الجمعي للمجتمع النسوي الذي تمكن من الثورة عليها،وقهر كلّ الظروف التي أدت إلى جمود القريحة الشعرية النسوية الباحثة عن منافذ لنقل معالم النفس، واللّغة إلى المتلقي الذي كان يكتشف الأنثى المبدعة لأول مرة من خلال النظم الأنثوي الذي نقل كلّ المشاعر والهموم التي كانت تعتري اللغة والذات من أجل تحقيق لغة التواصل مع الآخر،وهذا ما شجع الإبداع النسوي لخوض هذه التجربة الشعرية من المخيال المخفي إلى المرئي.

---

[1] ممدوح فراج النابي، السيرة الذاتية قراءة وسؤال الوجود،(قراءة في إبداع المرأة نماذج مختارة)،دار الثقافة والإعلام، الشارقة. الإمارات العربية المتحدة،،ط1، 2008، ص106.

[2] محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللّغة، دار الفلاح للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 1993 ص106.

[3] زهور كرام، السرد النسائي العربي(مقاربة في المفهوم والخطاب)،المدارس للنشر والتوزيع،،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2004،ص32.

إنّ اللّغة الشعرية النسوية من الناحية الصوتية نجدها تنقل لنا حالات القلق النفسي الذي عايشته المبدعة(هدى ميقاتي)،« فإذا كانت أصوات اللّغة حقائق عضوية تخضع للوصف من حيث المخارج أو الحركات التي يقوم بها الجهاز النطقي،ومن حيث الصفات أو الظواهر الصوتية المصاحبة لهذه الحركات النطقية، فلاشكّ في أنّها كذلك تخضع في ورودها واستعمالها وعلاقة كل صوت منها بالأصوات الأخرى خضوعا تاما لنظام رمزي تتميز به اللّغة التي تستخدم هذه الأصوات» [1]، ومن ثم محاولة إخراج الذات الأنثوية التي كانت تعاني لحظات الانكسار النفسي لتنفلت بعدها من قيود **المجتمع/الرجل** الذي جعل من المرأة أداة للوصول إلى غايته على حساب مشاعرها وأنوثتها، وهذا في مجتمع ذكوري يعتبرها مبدعة من الدرجة الثانية مهما بلغت درجتها في الكتابة الإبداعية، وذلك أنّ طبيعتها العاطفية التي تحيط بها منكل النواحي شكلت عبر الذاكرة اللّغوية هالة من التراكمات المعرفية التي بقيت تهيمن على ذاتها وتحاصر نفسيتها موهمة إياها بالسيطرة الذكورية،وإن كان موجودا في فترة ما من الأوقات، فهذه الصورة المأسوية التي رسمتها المرأة عن الإبداع النسوي قد يكون مبالغا فيها أحيانا لكنها تبقى الصبغة الغالبة عليه،وهذا ماجعل العناوين الشعرية كلها ملفوفة برائحة الحزن والألم الذي نقش في ترسبات فكرها،فكان شعرها النسوي« واجهة تحررية من التصورات الجاهزة،وينظر إليه على أساس أنّه مظهر من مظاهر التحرر من سلطة الأحكام الموروثة»[2] ليكشف لنا عن المصادرة التاريخية التي تعرض لها إبداع المرأة من طرف المجتمع الذكوري.

وأغلبية العناوين الشّعرية النسوية المعاصرة تؤكد على حضور ظاهرة الأصوات التي تنشد النغم الحزين من خلال العنونة وما تحمله من حمولات نفسية تبني عليها الشّاعرة صورة العنوان الذي يفضحها تدريجيا من لغة الشّعر الصوتية التي تخونها معلنة معاناتها بصراحة، رغم ما تحاوله الشاعرة من ترميز وأقنعة مستعارة لإخفاء وجهها الحقيقي،وإبراز صورتها الفنية كمبدعة،ومع ذلك نجد أنّ معظم الشاعرات اللّواتي خضن تجربة الشّعر،خانتهنّ اللّغة لكون طبيعة الأنثى تفرض عليها لغة مميزة تتفجر من

---

[1] تمام حسّان،اللّغة المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، مصر،ط4، 2000،ص115.

[2] زهور كرام، السرد النسائي العربي(مقاربة في المفهوم والخطاب)، ص34.

خلالها تلك المكبوتات النفسية النسوية التي لا تستطيع المبدعة كبت جماحها، ومحاولة التظاهر بصورة المبدعة لإخفاء صورة الأنثى الحقيقة بداخلها كنوع من الخروج عن المألوف الأنثوي الذي يكشف لنا رهافة الحسّ النسوي، وعدم المقدرة على تجاوز لغة العاطفة والنوع، وذلك بوجود أصوات لغوية تتجلى في العنوان النسوي كخاصية لصيقة به لا يمكن تخطيها لأنه تجاوز على **الذات المبدعة /الذات الأنثوية**.

وسوف نتتبع ظاهرة الأصوات لسانيا داخل العنونة النسوية كظاهرة لغوية تستدعي منا الدّراسة، والنظر خاصة في عملية التشكيل الفني لهذا النوع من الإبداع ،ومن ثمة تسليط الضوء على كامل ما توظفه من فونيمات تعكس آهاتها في ظلّ الإبداع الشعري الرجالي،وعليه حصر البحث العديد من الأصوات اللّغوية في العديد من العناوين الشعرية النسوية التي تتجلى في العناوين الرئيسة والفرعية داخل المتون والمدونات الشعرية للعديد من الشاعرات المعاصرات من بلدان المشرق والمغرب العربي كنماذج اختيرت لتعكس صورة الأنثى العربية في كلّ الوطن العربي، وخاصة أنّ معاناتها واحدة ولغتها الصوتية،وصورها الهلامية في معبر يصلها بالمنظومة الاجتماعي التي تعيش وسط آهاتها، فالمبدعة العربية خاصة الشّاعرة منها نجدها توظّف جملة من الأصوات المختلفة التي من خلالها يمكن الولوج بيسر للذات والروح والجسد كفضاء فنّي وجمالي.

وعليه فالشّعر النسوي قدم الكثير للإبداع المعاصر من منتوج مختلف تماما عن ما كان معروفًا عند المبدع الرجل من لغة صوتية تعكس طبيعته وفنياته ومقدساته التي يعدّها الرجل من المقدسات التي ينبغي المثابرة في إبرازها على ساحة الأدب، والشّعر النسوي يخوض نفس تلك الصور والآليات نحو لغة تتجاوب معها العاطفة قبل العقل والجسد قبل الروح،وبذلك تأسست العنونة النسوية على تلك الأصوات الأنثوية المميزة.

1.3.2.2. الأصوات الانفجارية:

وتسمى أيضا بالأصوات الوقفية "**Stop**"، باعتبار التوقف ، أو والانحباس لكمية الهواء التي يصنع منها الصوت، وتسمى أيضا "**Polisve**" باعتبار الانفجار المصاحب لعملية الإطلاق، وهذا ما يجعل الهواء يندفع «إلى الخارج محدثا صوتا انفجاريا»[1] وتتكون هذه الأصوات « بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في

[1] كمال بشر، فنّ الكلام، ص205.

موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتاً انفجارياً»[1]يتميز بالقوة.

وبهذا فقد ميزنا محطات التوقف والانحباس الهوائي في 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**
أقصى الحنك الأعلى	حيث يلتقي به أقصى اللسان يتولد	**الكاف**
أدنى الحلق مع اللهاة	حيث يلتقي بهما أقصى اللسان يتولد	**القاف**
الحنجرة	وعند محطتها يتولد صوت	**همزة القطع**

وبما أنّ العنوان والنص الشعري كل لا يتجزأ في الوحدة التواصلية والجمالية للقصيدة، من خلال الربط بين ترجيع الأصوات ودلالاتها وحركة النفس المبدعة في إيضاح نقاط الالتقاء بين القيم التعبيرية الصوتية وقيم التأثيرات النفسية التي تضفيها إيحاءات المبدع الداخلية في وحدة النص وخطابه الشعري الذي يحدد طبيعة استجابة المتلقي له،وهنا تظهر أهمية الجانب الصوتي في توصيل المعنى، وإيضاح الدلالة وهذا« بوجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى» [2]،وقد اتخذت المساحة الصوتية أشكالاً متعددة في النص الشعري النسوي نحو الدلالة على المعنى النفسي،وما فيه من فونيمات تشير إلى الدلالة التأويلية لنوعية العمل، واتجاهه،فالإبداع الشعري النسوي بناء لغوي طوعت فيه المرأة المبدعة الصوت اللّغوي،ومنحت بذلك قصيدتها أكبر قدر ممكن من إمكانات الخصوصية الإبداعية« التي تعني خصوصية واقع ما، وتفكير ما وخصوصية الهمّ الذي يمارس حضوره على بعض الذوات الحاملة لجرح تاريخي وسؤال وجودي»[3]،يعكس صورة الإبداع النسوي الذي يضع المتلقي في مواجهة انفعالات المرأة

---

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

[2] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص81.

[3] زهور كرام، السرد النسائي العربي(مقاربة في المفهوم والخطاب)،ص34.

الذاتية،وهذا يجعل« العنوان حامل معنى وحمّال وجوه،موازٍ دلالي للنص،وعتبة قرائية مقابلة له »[1]، ومكمل لجميع معانيه.

وعندما تتبع البحث الدّراسة الصوتية في بعض المدونات الشعرية النسوية العشوائية التي أحصاها في الفصل الأولّ،والتي بلغت ثمانية وأربعين(48) عنوانا شعريا نسويا وجدنا أنّ عناوين المدونات الشعرية النسوية"**الرئيسة/الفرعية**"منها،قد استعانت بالحروف الانفجارية الصارخة،والتي تكشف قمة الألم النفسي الذّي كان يطبع جلّ تلك العناوين على اختلاف مشارب كلّ شاعرة، وبيئتها الجغرافية التي تحدد طبيعة وهوية العناوين التي جعلتها عتبات لمدوناتها الشعرية« إذ يمكّن العنوان من الدخول إلى النص،ويكشفه ويساهم في استجلاء ما يود النص طرحه من رؤية أو فكر»[2] مستعينا بقوة الأصوات.

لقد انطلق الإنتاج الشعري النسوي من واقعه الذي يعاني من كلّ المفارقات التي تهدّد كيانه كتنوع،وكفنّ له دوره في خلق التوازن النفسي، لأنّ« الميزة الكبرى للمبدع على غيره من الناس،عندما يتعسه شيء ويصيبه بالبؤس والشقاء،يستطيع أن يضع الأمر كلّه في نص إبداعي، ويحصل بذلك على قسط من الراحة والهدوء »[3]، والتي تنعكس على طبيعة الأصوات التي يختارها.وعليه يحدد الجدول الآتي طبيعة بعض الأصوات الانفجارية من خلال عيّنة من العناوين النسوية التي أحصاها البحث:

اسم الشـــــاعرة وبلدها	عنـــــوان المدونة	الأصوات الانفجارية
زينب الأعـوج (الجزائر)	مرثية لقارئ بغداد	**صوت البـاء**
نجوى الحرباوي (تونس)	لعلكم تقرؤون	**صوت القاف**
مباركة بنت البراء(موريتانيا)	أحلام أميرة الفقراء	**صوت الهمزة**
زينب عسّاف(لبنان)	بواب الذاكرة الفظّ	**صوت الباء**
أمينة العدوان(الأردن)	مقعـد وجـدار	**صوت القاف**

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،ص19.

[2] عبد الفتاح صبري، صورة المرأة في القصة النسائية الإماراتية،(مقتربة تأويلية)،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، الأمارات العربية المتحدة، ط1، 2005، ص101.

[3] سي. دي.لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، بغداد، العراق،ط1، 1982، ص26.

فهذه الأصوات الانفجارية في العيّنات النسوية السابقة،تعكس حالات الصراع الذاتي النسوي،المستمر مع الرجل عبر مساحات الأصوات اللّغوية،وإذا نظرنا إلى الأصوات الانفجارية على متن المدونات الشعرية النسوية للشاعرة -**هدى ميقاتي**- نموذج الدّراسة، تظهر لنا أولى بوادر الانفجار الصوتي الذي يبعث به صوت "**الباء**" من خلال العناوين الآتية: **(بانتظار السلام/ دروب/ كذّابة)**؛فعنوان قصيدة "**بانتظار السلام**" يكشف عن عمق المصاب الذي منيت به لبنان وفجعت فيه الشاعرة قاطعة الطريق على أي محاولة خرق للسلام والصلح بين المسلمين والمسيحيين الذين يعيشون تحت سقف وطن واحد يسمى **لبنان**، فهي تدعوهم إلى تجديد عهد السّلام فتقول:

« **غفلنَا عنكَ ردحًا دونَ قَصَدٍ * شُغلْنَا في قضايانَا انْشغَالاَ**
مددنَا فيكَ للُطغيَانِ حَـبلاً * وحمَّلْنَاكَ أَعْـــبَاءً ثــقَالاَ
لِيُفْرِخَ في مسَاجِدنَا سَلاَما * ويَحْضُنَ في كَنَائِسنَا جَلاَلاَ»[1]

لتأتي بعدها دروب الشّاعرة مفجرة ساحة ودّ الحبيب الذي لاح فجأة في قصيدة "**دروب**" كاشفًا عن الألم الذي باتت تعانيه المبدعة بعد أن قصته دروب هيامها به، فتقول:

« **لي حبيبٌ في حبيبٍ * مثلُهُ غضٌّ،رطيبْ**
لاحَ لي بينَ جُفُونِي * مرةً عندَ الغرُوبِ
لوْ دنا كالروح مِنِي * كَيْفَ تَقْصيهِ الدروبْ»[2]

ثم لاتنبرى أن تصف نفسها بالريبة في قول الشعر،فهي تنعت ما تقوله بالريبة والوهم الذي يستحيل تصديقه لما فيه من العجائب والغرائب التي لايمكن تفسيرها، فتقول في قصيدة "**كذّابة**" :

« **أنَا في الشّعرِ مرتابهْ**
وليْسَ لريبتِي سَبَبُ
أَصَادِقَةٌ؟! أَكَذَبَهْ؟! » [3]

---

[1] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين، ص115، 116.

[2] هدى ميقاتي ، سنابل النيل، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص23.

ثم يأتي صوت(**الدال**) الذي يتأزم الموقف في حضرته خاصة عندما يدخل لهيب الانفجار، والحزن والألم مرحلة أعمق في ذات الشاعرة ليفجر ما يختلج روحها من جراح على أديم عناوين قصائدها"**وداع/ على الأهداب/دمي متحركة/ قصيدة العودة**"،إذ نجدها في قصيدة "**وداع**" تتجرع مرارة الفراق الأبدي الذي لم يثمر في أحلامها فنجدها، فتقول:

« وَداعْ
والقَلْبُ يبكِي بالتِيَاعْ
تبدَدَ كُلُّ ما أَرجُو وَضَاعْ
أَيْنَ حُبِي الدِّي
لَمْ أَجْنِ منهُ سِوَى الصِّرَاعْ؟ ! » [1]

ثم تنطلق مهرولة نحو بحثها عن الحلّ للمأزق الذي وقعت فيه مثلما وقع لوطنها لبنان الذي لم يجد الخلاص من نزاعاته المتواصلة بين أبناء الوطن الواحد فنجدها تهدي له الخلاص من كيد الأعداء عندما ترسم له طرق السلام وحدوده في قصيدة "**على الأهداب**" التي تطلق فيها العنان لهذا الجرح الذي بات ينخر ذاتها، فتقول:

«عَلَى الأَهْدابِ يَا وَطَنِي * رَسَمْتُ حُدُودَكَ الصُّغْرَى
وَسِرْتُ وَمُهْجَتِي جُرْحٌ * مَدَى الأَيَامِ .. لاَ يبْرَا»[2].

إلاّ أنها تصل إلى حقيقتها المرّة عندما تعترف للمتلقي بأنّها دمية متحركة بأيدي خفية وضعت لتجذب النظر إليها فقط من خلال قصيدة "**دمى متحركة**"، التي جاء فيها:

« وَيَشدُنُيِّ خَيْطٌ.. يُذَكرُّنُي بِأَنِّي دُمْيَةٌ
فِي جِسْمِهَا رَأْسٌ وَسَاقٌ..
وَثِيَابُهَا صُنِعَتْ لَتَجْتذِبَ النَّظَرْ»[3]

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

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص26، 27.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص69.

[3] المصدر نفسه، ص77.

تَحْكِي قِصَةَ الوَرْدِ الذَّي

يَشْفِي الصُّدُورَ المُوجَعَهْ» [1]

ويحلّ عنوان قصيدة "**طائر الهند**"،والتي تقول فيها:

«هذه حُرُوفِي في الهَوى.

بِكَ ضَائعة... » [2]

ثم يصعد التوتر النفسي تدريجيا مع صوت "**الكاف**" الذي يتجسد في قصائد هي: "**كلام/ مكالمة هاتفية/الكهف المضيء/ كبرت على عذابك**" حيث تقول الشّاعرة في قصيد "**كلام**" التي تعبّر من خلالها عن مدى الشوق والسقم الذي كانت تلاقيه من عيون الحبيب الغائب:« **ماهَمَّنِي لو طالَ سهدي لَوْ جَفَا عَنِّي المَنَامْ**

حسبُ الفُؤادِ منَ الكَرَى

حُلْمٌ بأحْضَانِ الغَرَامْ

لَوْ كُنْتَ تَعْلَمُ ما أُلاَقِي في عُيُونِكَ منْ سِقَامْ »[3]

ثم تغدو الشّاعرة في حيرة من هذا كلّه خاصة في عنوان قصيدة" **مكالمة هاتفية**" التي تسأل فيها حبيبها عن حبّها له، إلى أن يكشف لها الحجب في هذا الولع، فتقول:

« مَنْ ذَا يُكَلِّمُنِي؟... نَعَم.. إنِّي أَنَا * فَحَسَبْتَنِي سَأَذُوبُ منْ إِرْبَاكِي.

وَسَأَلْتُهُ:"أَوَمَا تَــزَالُ تُحبُّنِي؟" * فَأَجَــابَنِي: "إِنِّي قَتِيلُ هَوَاكِ»[4]

أمّا في قصيدة "**كبرت على عذابك**" فهي تدعو حبيبها إلى الغفوة الأبدية، فهي قد كَبُرتْ على عذابه، وخريف عمرها قد حلّ، فلم يعد أمره مهما كما كان، فتقول:

«لاَ يا حبيبي.. نَمْ على فُرُشِ الغوا

يَةِ..لنْ تعُودَ وتَسْتَفِيقُ على صلاهْ..

إنِّي كَبُرْتُ علَى عَذَابِكَ..واسْــتَوَى

عنْدِي قِطَافُ الوَرْدِي أَو ذَبْحُ الشّيَاهْ» [5].

---

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل ص57.

[2] المصدر نفسه، ص57.

[3] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص72.

[4] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص45.

[5] هدى ميقاتي ،إلاّ حبيبي، ص102.

وأخيرا تنفجر المجموعة الشعرية بصوت "**القاف**" الذي نلمس فيه قمة الأزمة النفسية في القصائد التالية:"**حقيقة الحياة/ أيُّ قلب/قتيل/ قدر/ قوس قزح/ القلم العربي/ قرآن**"، فتقول في قصيدة "**حقيقة الحياة**":

« **حَقِيقَةَ الحياةْ**
ستُصْبِحين وَهْمًا
فالوَهْمُ في وَضْعِي
هُوَ قَاربُ النجاةْ..
ولكنْ مَهْلاً لنْ أُمْضي
بِطَرِيقٍ وَعْرٍ أَنْهَكَنِي » [1]

ومع ذلك تجد المبدعة نفسها في طريق الهلاك المحتوم الذي يتربص بها في كلّ حدب وصوب من خلال قصيدة "**قتيل**" التي تصور فيها مأساة هذا الحبيب الذي غدا قتيل الهوى تماما مثلها، فتقول:« **أَقَتِيلَةٌ هِيَ؟... أَمْ سَرَى مِنْ بَيْنِ أَجْفَانِي قَتِيلْ؟...**» [2]

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

« **فَيُجِيبُنِي دَهْرِي بِأَدْمُعِهِ * سِيرِي .. فَرُبَّ الحُبِّ قَدْ قُدِّرْ**» [3]

ولايتحقق هذا القدر من غير إيمانها وتمسكها بكتاب الله(**القرآن الكريم**)،فتقول في قصيدة "**قرآن**":« **فَقَفَزْتُ لَهُ.. تَلَقَفَنِي.. ذِرَاعٌ فِيهِ قُرْآنُ**» [4]

ويرتفع التوتر ليصل إلى ذروته مع صوت(**الهمزة**) التي تعصف بكيان الشاعرة وتبدي لها ذاتها صور معاناتها المستمرة عبر رياح الهوى التي كانت تنشد جراحها في قصيدة "**أنشودة الرِّياح**" فتقول:

« **ربوعُ الهَوى أَوْ رُبُوعُ الرِّياحْ**
طوانَا النَّوَى فَاطْبِقِي يا جِرَاحْ
عَلاَمَ البُكاءُ علاَمَ النُّوَاحْ »[5].

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص34، 35.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل،ص18.

[3] المصدر نفسه، ص64.

[4] المصدر نفسه، ص66.

[5] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص09.

لكن القدر يعاودها إلى الحنين لذلك الوهم الذي عاد هاجسا يطاردها، ثم تعترف بحيرة ذلك الهاجس من خلال قصيدة "**أقنعة**" محتارة تبقى بين المدّ والجزر إذ تقـول:

« مَا أَجْمَلَ أَنْ أُلْقِي عَنِّي
أَقْنِعَةً كَادَتْ تَخْنُقُنِي
وَأَنَا مَا بِتُّ أُبَدِّلُهَا..
أَضْحَكُ وَاليَأْسُ بِأَعْمَاقِي» [1].

وتأتي بعدها 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 يَوْمًـا * وَيَمِيلُ عَلَى الأُرْزِ نَخِيلِ» [2]

وأخيرا تختم المبدعة رحلتها الشعرية بأنها سوف تبقى مخلصة للحبيب وأنها مازالت على عهدها ما استطاعت إليه سبيلا، من خلال عنوان قصيدة" **إلاّ حبيبي**" التي تقول فيها:« **وما لي في الهَوَى إلاَّ حَبِيبِي...**

نَصِيبِي..ومَا الهَوى دومًا نَصِيبِي...
رجُوعُ الرّوحِ بالجِسْمِ الكَئِيبِ...»[3].

ثم تعود الشاعرة إلى رفض مصير الموت،في قصيدة"**لن أموت**" بل إنها تتحدى قدرها، وتعود تطلق العنان لقريحتها الشعرية تبحث عن مصير لائق بها، فتقول:

« وبكلِّ من أحببتهُمْ..وفُجِعْتُ
في حُبي لَهُمْ..لَكِنَهُمْ أَحْبَابِيهْ...
لاَ لَنْ أَمُوتَ.. وَلَنْ تَبِيدَ مَلاَمِحِي»[4].

---

[1] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص102.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص60 ،61.

[3] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص37.

[4] المصدر نفسه، ص162.

تبقى مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" تعكس عمق التجربة الأليمة التي رافقتها في شعرها وعظمة الضرر الذي جعلها تنفر من الواقع الصادم لها، فكانت عناوين قصائدها الشعرية صوراً ومشاهدًا نفسية للذات النسوية المبدعة في زمن لم يعترف لها بالشّاعرية ولم يواسيها الرجل في نكبات الدهر التي روعتها، والتاريخ الأدبي الذي لم ينصفها، ومع ذلك تبقى الأصوات الانفجارية في مدوناتها الشعرية تعكس مصابها العظيم على ذاتها خاصة بعدما فقدت الحبيب، ثم انعدام الأمن والأمان في وطنها لبنان الذي كان لها أنسا وفرحا في اكتمال هويتها، فعلا فقد نقلت لنا المبدعة "**هدى ميقاتي**" تلك المأساة خاصة عندما تكون"**المرأة/الأنثى**" وحيدة تقاسي الوحدة،وتناجي طيف ذكرياتها الحزينة بصمت.

.وأثناء تتبعنا لمختلف عناوين الشاعرة – **هدى ميقاتي**- الموزعة على مدوناتها الشعرية،فإنّها كغيرها من الشاعرات أول ما« يستهويك في هذه الشاعرة جرأتها على التعبير عن مكنون نفسها وسعة عالمها إذ تستحيل اللّغة في يدها أداة طيّعة تشكلها كيفما شاءت ممّا يكشف عن موهبة وقّادة في مجال الشعر النسوي»[1]،والشاعرة "**هدى ميقاتي**"هي تجربة نسوية رائدة في الشّعر النسوي المعاصر،حيث تصور مختلف آهات المرأة،وكدماتها عبر التاريخ الزمني،عاكسة تجربتها النسوية التي عاشتها على أرض وطنها لبنان الذي كان لها أنسًا، وفرحًا في اكتمال هويتها، فعلا فقد نقلت لنا المبدعة "**هدى ميقاتي**" تلك المأساة المريرة خاصة عندما تكون"**المرأة/الأنثى**" وحيدة تقاسي الوحدة،وتناجي طيف ذكرياتها الحزينة بصمت.

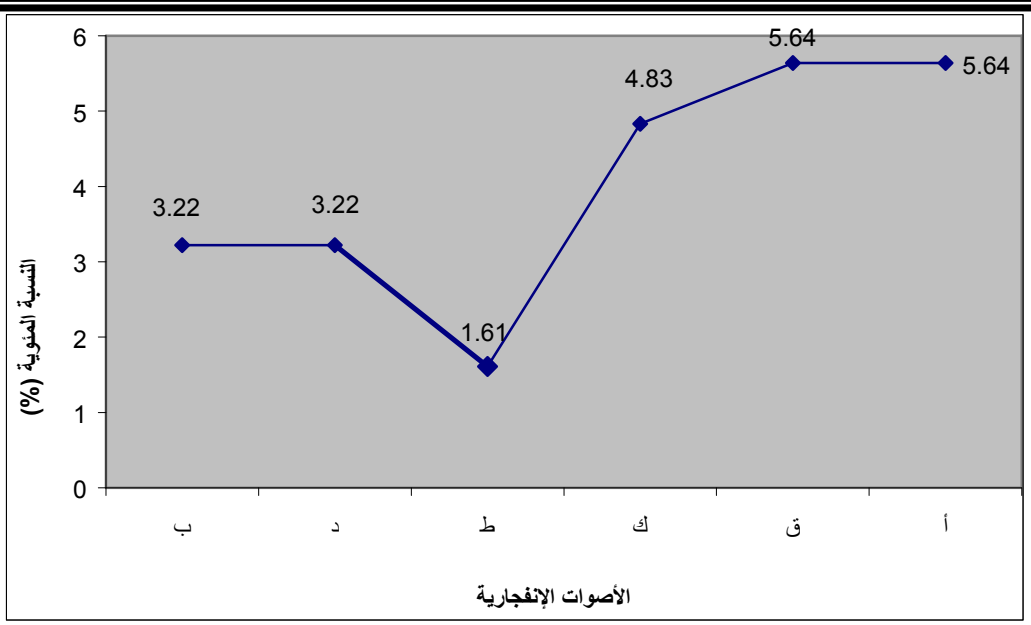
وبما أنّ المبدعة كانت تعاني من مآسي الألم والفراق،والوحدة،فقد أطلقت العنان ليراعها ليوثق تجربتها النسوية،صورة حيّة يومية تعانيها المرأة المبدعة الملتزمة بقضايا أمتها،وهذا لـ« ضرورة التزام الشاعر بقضايا أمته،وأن لاتنفصل مشاعره عن مشاعرها،وأن يعبّر عمّا تودّ التعبير عنه»[2]،ولهذا راحت الشّاعرة تكثف من الأصوات الانفجارية،كترجمان لما يجتاح خاطرها من مشاعر الغضب والألم،فالمرأة العربية المبدعة مازالت تبحث عن هويتها النسوية وسط زحام الإبداع الذكوري الذي صنع لغة الرقيب عليها،ومنه حصر البحث هذه الأصوات مع نسبها المئوية في الجدول الآتي :

---

[1] وجدان الصائغ،الأنثى ومرايا النص(مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر)،ص30.

[2] عبد الرحمن عطية،الشعر الحديث والتراث، دار الأوزاعي، بيروت،لبنان،ط1 ،2000 ص55.

عنوان القصيدة	عنوان الديوان	الصوت وصفته	العدد	دلالة الصوت	النسبة المئوية للصوت الدال
بانتصار السلام- بحارة	عباءة الموسلين	الباء انفجاري	05	التزبأ الحيرة الخوف	%29.03
دروب/ كذابة	سنابل النيل				
بطاقة معايدة	إلاّ حبيبي				
وداع- دقيقة غربة	عباءة الموسلين	الدال انفجاري	05	البعد الثورة الألم التحدي	
على الأهداب- دمى متحركة قصيدة العودة	سنابل النيل				
/	إلاّ حبيبي				
/	عباءة الموسلين	الطاء انفجاري	02	البعد والمشقة	
طويت الأشرعة- طائر الهند	سنابل النيل				
/	إلاّ حبيبي				
كلام	عباءة الموسلين	الكاف انفجاري	05	التحدي الفرحة العظمة الاعتراف	
مكالمة هاتفية-الكهف المضيء	سنابل النيل				
كبرت على عذابك- كتب لنا الأحقاد	إلاّ حبيبي				
حقيقة الحياة- أي قلب	عباءة الموسلين	القاف انفجاري	09	الفاجعة الأمل الأصالة الإسلام	
قتيل- قدر- قوس قزح – القلم العربي- قرآن	سنابل النيل				
قطار الندى- النفق السحري	إلاّ حبيبي				
أنشودة الرياح- أقنعة-أحبك- أمير اللّحن- إلى صديقة	عباءة الموسلين	همزة القطع انفجاري	10	التحدي الغموض التمزق الوفاء التحدي	
أشتات	سنابل النيل				
أرجوحة الحيرة-إلاّ حبيبي- لن أموت- أكون ولا أكون	إلاّ حبيبي				



*- **التعليق:**

تنخفض النسبة المئوية تدريجيا من **(3.22%)** في صوتي"**الباء/الدال**" لتصل إلى نسبة**(1.61%)**،وهي نسبة منخفضة تشير إلى حالة الهدوء الذي يسبق العاصفة،فنفسية الشّاعرة مضطربة جدا، وهي بحالة يرثى لها، وكأن الشاعرة في مدّ وجزر تقذِفُها أنوثتها المفعمة بالجراح، ثم ما تلبث أن ترتفع تدريجيا هذه النسبة مع صوت "**الكاف**" الذي تبلغ **(4.83%)** ثم يتواصل هذا الارتفاع مع تواصل حال التوتر النفسي المصاحب لآهات الشاعرة إلى الذروة لتتأزم المواقف الشعرية مع صوتي "**القاف/الهمزة**" اللّذين يسجلان توترا حادا تصل نسبته إلى **(5.64%)**،وهي أعلى نسبة في تردد "**الأصوات الانفجارية**" كأقصى حدّ لهذه المعضلة، التي عكست مدى ألم الشاعرة، وعدم قدرتها على كبت مشاعرها طويلا ففجرتها في أصوات عناوين تعكس هذه المأساة الأنثوية،ومع ذلك كلّه تبقى معاناة الشاعرة منتشرة على سطح عناوينها الشعرية مشكلة بذلك حالة من التّأزم "**الصوتي/النفسي**" كمشهد ذاتي لعاطفة شاعرة أنثى فجّرت كلّ آهاتها على نطاق عتبات عناوينها الشّعرية كخطوة لدخول عالمها الشّعري ,ثم استنفار المتلقي لمعرفة هموم "**ذاتها/صوتها**" من خلال« معرفة مكونات الصوت اللّغوي وخصائصه حتّى يحدّد علاقة كلّ صوت بالأصوات الأخرى،وأثر ذلك على سلوك الصوت في اللّغة» [1]، وعلى نفسية المبدعة وعنوانها الحامل لصفة ذلك الصوت.

[1] غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم أصوات العربية، ص79.

2. 2. 2.3. الأصوات الاحتكاكية:

وتحدث هذه الأصوات من خلال هذه العملية« 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، ش، خ، ع، غ، ح، هـ).

وقد استخدم الصوت كوسيلة متعارف عليها في عملية إيصال الخطاب الشّعري بين المبدع والمتلقي من خلال بنيته اللغوية التواصلية لتتناسب،وطبيعة العمل الشّعري والذي« يبقى من السمات المحددة والمميزة بقطع النظر عن اختلاف المتكلمين»[3],حيث يقوم بنقل الدلالات النفسية والمعنوية إلى المتلقي محدثا انفعالاً وجدانيًا يؤثر في المتلقي؛ لأنّ الصوت المسموع هو الجزء أو المكون الرئيس للغة, تنتظم عن طريق اتحاده مع الأصوات الأخرى ألفاظ اللغة وعباراتها لتكون وسيلة لفظية ذات معنى في عملية التفاهم والترابط والاتصال الإنساني الشعوري،فللصوت أهميته في العمل الإبداعي مثلما له الأهمية نفسها في عملية نقد هذا العمل لما تترتب عليه من آثار نطقية معبرة،وبذلك يكون« العنوان الذي يضعه الشاعر أو الكاتب لنصه ليس وليد فراغ»[4],بوصف اللّغة الشّعرية ظاهرة صوتية نفسية، والكتابة تعبيرا عن ذلك النظام.

فما يختلج في نفس الشاعر(المبدع) من صور وذكريات وآهات،نجده يرسلها إلى المتلقي/القارئ،فتترتب عليه آثار سمعية تفيد في عملية فهم النص/العنوان الشّعري ونقده,لأنّ الصوت اللّغوي« عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي،وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت،وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الأذن»[5]،فضلا عن ذلك فإنّ للصوت قدرة إيحائية،وتجريدية بما

---

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

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

[3] عبد الفتّاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات،ص17.

[4] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،ص73.

[5] كمال بشر، فن الكلام، ص205.

يجسّده في نفس المتلقي صورًا مختلفة يهتز لها السّمع، وتؤكد على مشاركة الصوت في تعزيز العملية الشّعرية خاصة إذا كانت نسوية،ولذلك يمكن القول مطمئنين إنّ البنية الإيقاعية والصوتية هي أحد أبرز ملامح الخطاب الشعري النسوي المعاصر المجسد لعواطف الذات المبدعة والدالة عليه،وهذا ما تناوله البحث في دراسته لعنونة الشّعر النسوي المعاصر،الذي يتوزع على عينة من عناوين الأصوات الاحتكاكية،والتي قد ذكرها البحث في الفصل الأول،وهي كالآتي:

اسم الشـــــاعرة وبلدها	عنـــــوان المدونة الشعرية	الأصوات الإحتكاكية
فوزية شلابي(ليبيا)	عربيدا كان رامبو	**صوت العين(مجهور)**
وداد بن موسى(المغرب)	زوبعة في جسد	**صوت الزاي(مجهور)**
إيمان كيالي(سوريا)	همس الستائر	**صوت الهاء(مهموس)**
هدى ميقاتي(لبنان)	سنابل النيل	**صوت السين(مهموس)**
حليمة مظفّر (السعودية)	هــذيان	**صوت الهاء(مهموس)**

ومجمل هذه العناوين الموثقة في الجدول السّابق تعكس عمق الألم النسوي داخل المجتمع العربي الذكوري الذي كان يقهر إبداع المرأة،ويقتله في مهده« فإنّ اشتداد قبضة القهر والقمع،وأشكال الاضطهاد ضدّ الإنسان المعاصر زاد من ضراوة التعبير الفنّي الذي يدين ذلك القهر ويحاكم الاضطهاد،ويشير بأصابع الاتهام إلى جذور المكابدة الإنسانية»[1],وعليه قد ارتبطت مدونات"**هدى ميقاتي**" بمجموعة من الأصوات المهموسة والتي كان بداياتها صوت(**الهاء**) من خلال قصائد هي: **دهري/هواك الهوى/همسه/ آهات/إله نهود**" التي تحمل في طياتها هوس وهمس الذات الشّاعرة أثناء كتمان الألم وإخفائه عن أعين الدهر،وما فعلته آهات الهوى والشوق للمحبوب الروحي الذي كان يحضر في فكر الشاعرة كلّ مرة محدثا آهات حزينة تكشف عن خبايا نفسها الباحثة عن مرفأ للنجاة من مصابها لعلها تجد من يخلصها من هذا العذاب الروحي فنجدها تبوح بهذه الآلام والآهات في هذه الأبيات الشّعرية صراحة، فتقول:

« **فِي القلب منك لواعجُ ولواعجُ * وَالروح فِي رُؤياكَ بحرٌ مائجُ**

---

[1] بشرى البستاني، دراسات في شعر المرأة العربية، مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1، 1998، ص58.

يادهرُ كم دارتْ بخلدي صفوةٌ * من كفِّ دنياكَ التي تتَوهَّجُ»[1]

وتبرز آهاتها عندما يكون مصابها جلل في وطنها لبنان فتقول:

«هواك الهوى

ياحلماً أخْضر

ما يجري.. وماجرى

أُمتِّي؟!..أَيْنَ؟!..وَطني؟!...

كفرتُ بكلِّ أوطان الثَرَى» [2]

ثم نجدها تبحث في ذاتها عن من يسكن جراحها، فتنتقل من واقعها إلى خيالها باحثة عن الخلاص فتقول:

« 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]

وتبرز آهاتها لهذا الحبيب الغائب في صلوات ابتهالية بقولها:

« آهٍ مِنْ عَيْنِيكَ كَمْ طَافَتْ بِبَالِي * آهٍ مِنْهَا.. مِنْ شُرُودِي وَانْشِغَالِي»[4]

ثم نجد المبدعة تصل إلى حقيقة الحبّ الروحي الذي أحيا قلبها للقاء المحبوب الأعظم المعشوق الذي عرفته في ذاتها وفكرها فتقول:

« باعدني.. لتعالج قلبيا

بجراح تجاهلك المقصود...

اذبحني..وأسلْ دمع الحسِّ

وكلَ ركوع.. وكلّ سجودْ..

عبثاً.. فإلهك مَفقُودٌ...

وأنا.. أحببتك كي ألقاهْ...»[5]

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص79.

[3] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص82.

[4] المصدر نفسه، ص85.

[5] هدى ميقاتي ،إلاّحبيبي، ص105، 107.

ثم يأتي صوت (الحاء) من خلال العناوين الآتية "**الحبُّ للحبِّ/حيران/حلم وبوح**" لتبوح الشاعرة بالسّر الذي طالت في إخفائه ردحا من الزمن معلنة عن حبّها الدفين قائلة: « **يا أيُّها الحبُّ الذي أهواهُ * وأذابَ قلبي حسرةً بهواهُ**

أنت الحبيب مشخّصٌ ومجرَّدُ * وأنا الحبيبة لاترى إلاّهُ

لكنني رغم الحنينِ وصبوتي* لو جاءني حُبِّي فَلَنْ ألْقَاهُ »[1]

لكنّها تلجأ لعتابه في خيالها لعلها تجده يبادلها الحوار الروحي الذي تبحث عنه كمثوى أخير لمكنونات مشاعرها المتسربلة في عبق الذكريات، فتقول:

« **أنا لستُ من بدأ الملامة والصدودْ**

أنا قفزة الأوهام تخترق الحدودْ

هلا سمعت صدى بكايَ بجوف أصداءٍ يُعيدْ

لا،لا تقلْ أنت الذي بدأ الملامة والصدودْ »[2]

لكنّ الشّاعرة تبقى في حيرة كبير من أمرها تبحث في فكرها وخيالها عن الذي يطفئ نيران قلبها المشتعلة فتقول:

« **حيرانُ ما بين النجوم وأرضهِ**

يا قلبُ يا حيرانْ...

حيرانُ يكسوه الجليدُ وجوفهُ

تغلي به النِّيرانْ...»[3]

لكنّ هذه الحيرة لم دم كثيرا للتكشف عليها حجب الحبيب الذي شغلها بحبه وجعلها تهيم بذكراه فتقول:« **يُشَاغِلُنِي خَيَالُكَ فِي اللَّيَالِي * وَرَبِّي عَالِمٌ.. أَدْرَي بِحَالِي**»[4]

ثم يحضر"**صوت الفاء**" معلنا عن الجرح الفلسطيني من خلال عنوانين هما:(**فتى المدى/يافا**) وماجنته الشاعرة - **ميقاتي** - من أحداث، وصور للألم ونكبات لدهر حتى غدت مدينة"**يافا**" أسطورة للتأريخ والمقاومة،إذ سجلت اسمها بأحرف من ذهب في سجل

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص90،91.

[2] المصدر نفسه، ص96 ،97.

[3] المصدر نفسه، ص90،91.

[4] هدى ميقاتي ، سنابل النيل، ص13.

الشهداء، والمجاهدين في سبيل استرجاع الحرية،والكرامة الفلسطينية من الاحتلال اليهودي المغتصب،لهذه الأرض الطاهرة المغلولة،والتي جمعت المسلمين والمسيحيين دهرا يعيشون عليها إخوة متحابين، فتصف الشاعرة حالتها المزرية قائلة:

« يافَا.. وتمضينَ.. لا أهلُ.. ولا وطنُ..
تركتُ دمعك في الأحداق يُمتهنُ..
تسافرين.. وما في اللّيل بارقة
سوى السلاسل لا نجم.. ولا سفنُ »[1]

وأوّل عثرات البوح لهذا الحبيب نجده في صوت **(السّين)** الذي تمثله مجموعة من العناوين:"**سؤال/سرّ/سماح/سنابل النيل/سبايا/سوء تفاهم/سماء/سفرالعائد/سلك وصوة**" ومجموع هذه العناوين نجدها تعبر بصدق عن حالات الأسى التي كانت تنتاب الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" بين الفينة والأخرى حاملة في ذاتها هموم الأنثى،وما تتكبده من طعنات الدهر وفواجعه،وعليه تبقى الأسئلة تحيّرها في قصيدة **(سؤال)** فتقول:

« أتَــيتُ وفي شَفَتَيَّ السّــُؤَالْ
عنِ الأرضِ تطْوي أُلُوفَ الرِّجالْ
عنِ النّاسِ ضلّوا وغَثُّوا الضَّلالْ
وأعلمُ أنّ وجودي ســــــــؤالْ
وأعـلمُ أنّ الجَوابَ مُحـــــالْ»[2]

لكنّ ما يلبث سرّ الشاعرة يتكشّف تدريجيا فاضحا آهاتها نحو الحبيب الغائب ليصور ذاتها وشوقها اللامتناهي له عبر نواحها وبكائها الشديد فتقول:

« قَدْ نَاحَ قَلْبِي بَاكيَا
بعدَ الأَحبَةِ شَاكيَا
أَفنيتُ رُوحِي في هواهُ
ولَيْسَ يرحَمُ حَالِيَا»[3]

---

[1] هدى ميقاتي ،إلاّحبيبي، ص143، 144.

[2] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص37.

ثم تواصل الشّاعرة -**هدى ميقاتي**- بثها لهمومها لكنّها تستدرك ذلك بالمسامحة قائلة:

« لَمَّا تَنَاءَى دَرْبُكُم عن دَرْبِنَا
وتموَّجَ الدَّرْبُ الطَّويلُ أَقَاحَا
ألوى الهَوى في جُرحِه مُستَسْلِمَا
وغَدَا سَلاَمًا في الفُؤَادِ سَمَاحَا» [1]

وأثناء هذه المحنة تلجأ الشّاعرة للطبيعة التي تعد الرحم الأول لبني آدم لتجد فيها ما يواسيها، ويخفف عنها همومها من خلال قصيدة(**سنابل النيل**) التي تعدّ عنوانا رئيسًا للديوان الثاني، إذ تصور لنا فيها هروب المبدعة للنيل وسنابله لعلها تعثر فيه على ترياق شافٍ لمصابها الذي ترجو منه البرءة فتقول:

« سَنَابِلُ النِّيلِ..نَادَتنْي مَوَاسِمُهـَا * لأَقْطِفَ الأَخْضَرَ الرَّيَانَ فِي السَّحَرِ
خرجتُ في غمرةِ الأشواقِ أقصدُهَا* وأمتطِي لهفَتي.. هونًا..على حذرِ» [2]

فتغدو الشّاعرة سبيّة من سبايا نهر النيل الأسطوري الذي بات يسبي كلّ أنثى حيث تقدم قرباًنا له حتى يأمن النّاس شرّه لكنها تتراجع عن هذا القدر،فتستثني نفسها بقولها:« **يُسْبِي.. وَذَلِكَ مَا يُرَوِعُنِي * حَاشَايَ أَغْدُو مِنْ سَبَايَاهُ»**[3]

ثم تعود بعد ذلك إلى مرفأ حزنها لتتذكر سفر حبيبها، وهجرانه المتواصل لها فتقول له معاتبة: « **رَحلت.. لاحُلماً في الدربِ.. لاأمَلا..**

زهرُ التلاقي على راحاتنا ذبُلاَ
هجرت شطي.. وموج البعد ضيعني
أرُوحُ في حيْرَتِي أَسْتنجِد السُّبُلاَ »[4]

وتبقى"**هدى ميقاتي**" في رحلة بحث مستمرة عن طرائق الاعتذار لهذا الحبيب الحاضر بروحه الغائب بجسده عنها فتناجيه بالهاتف قائلة:

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين ، ص60.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص47.

[4] هدى ميقاتي ،إلاّحبيبي، ص59.

« **حاولتُ أصبرُ..ما استطعتُ...**
واشتدَّ بي شوقي..فهِمْتُ...
واحترتُ..هل قَبِلَ اعتذاري...
لمـّا لهَاتِفِه اعتَذرتُ...»[1]

على غرار الحوار الذي دار بين الشاعرة، وطيف حبيبها كونه شاعر من طراز آخر يبعث صوت (**الشين**) الذي يحضر في العناوين الآتية:" **لن أشكوَ/شاعرة/شكوى**"

إذ تبدأ بالتحدي لقدرها،وأنها ما عادت تحزن أو تخاف من لوعة قلبها، وما يحمله من أشواق فتقول: « **لنْ أَشكُو..**

وإنْ عصفَ الحنينُ بأضْلُعِي
لنْ أَشكُو..
ولنْ أَسْفَحَ بَعْدَ اليَومِ أَدْمُعِي
سأدْفِنُ الأَشْواق
في قلبِي..» [2]

وهنا تكشف المبدعة عن وجهها الحقيقي أنها قد نست تلك الكلوم وعوضت ذلك بقرضها الشعر الذي وجدت فيه المتنفس للهموم متحدية فيه قدرها فتقول:

« **أَنَا شَاعِرةٌ..**
أَتنَفَسُ الأَحْلاَمَ مِنْ
رِئَةِ الشِّتَاءِ المَاطِرَةِ..» [3]

رغم ذلك كلّه تعترف أنّ الشّكوى لم تفدها في شيء لتفضحها قصيدة (**شكوى**) في نهاية المطاف، التي تصور فيها سقوطها الحرّ في سراديب المعاناة الأبدية فتقول:

« **هلْ الشَّكوى تفيدُ إذا شكونـا؟**
دَنَوْنَا.. مَا وَجَدْنَا غَيرَ وَهـْمٍ» [4]

---

[1] هدى ميقاتي ،الأحبيبي، ص123.
[2] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص17، 19.
[3] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص51.
[4] هدى ميقاتي، الأحبيبي، ص133.

يحضر صوت(**الذال**) في شعر"**هدى ميقاتي**" في عنوانين هما:(**ذكرى/ذبحتُ بعشق**) لما يحمله من شدّة تعبر عن مصابها، وتبقى صورة الحبيب لا تفارق ذات الشّاعرة خاصة عندما تطفو ذكرياتها إليها، فتعيد لها ذلك العالم الجميل من المشاعر والآلام إلى أن تستفيق في مواجهة واقعها الأليم فتقول:

« **يمُرّ العمرُ في مِثْلَ البُراقِ**
ويمْضِي في لقَاءٍ وافتراقِ
غداً يا قلبُ تَشْتَاقُ الزَوايا
وتبْكِي في أَسَى عَهْدَ التّلاَقِي »[1]

كما تلجأ المبدعة إلى لغة الوصل وتشكو البعد والشوق الذي تكبدت مرارته الطويلة فتقول:

« **سألتُ وصلك يوم البينِ.. حينَ جرَى**
دمُ المواعِيدِ.. أنْ يُبْقِي لي اللمَـمَا
ولسْتُ أصبُو.. على بُعْدٍ.. ولاَ أَشْقَى
سِوى لتَحَفُظِ حُبي في البُعادِ كما...» [2]

وأخيرا يأتي صوت(**العين**) الشديد الذي يعكس لنا صورة ذات المبدعة المجروحة والتي تعاني غياب طيف الحبيب إلى الأبد ،لكنّ روحه تبقى تسري في ذاتها من خلال حضوره في عناوين كثيرة منها:(**عيناك/عد/عصافيري الصغيرة/ عتاب/ عيون اللّيل/ما أعظم العشاق/ينابيع/عفراء/عروس الشيطان**)،وفي قصيدة "**عيناك**" نجد الشاعرة تصرح أن عيني حبيبها قد تحكمت في كلّ حياتها ولم تعد تطيق صبرا لفراقه فتقول:

« **عينَاكَ والدُجى قدرِي..**
تَحَكَّمَتْ في حياتي
دونَ أنْ أدْرِي..» [3]

---

[1] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين، ص55.

[2] هدى ميقاتي ،الأحبيبي، ص133.

[3] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص20.

وتمضي الشّاعرة في خيالها المجنّح لتطلب من هذا الطيف العودة إليها من جديد لعلها تظفر بما فقدته معه من جفاء، وما لحقها من أنين، فتقول:

«عُدْ يَا حَبيبًا لمْ أنَلْ

منْ حُبهِ إلاَّ الأَنِينْ» [1]

ثم تعود إلى لغة العتاب، وتتمنى أن تحرسها عين الإله وتصرح بذلك قائلة:

« لَيْلِي عُيُونٌ سَاحِرَهْ

أَمْشِي عَلَى أَهْدَابِهَا المُتَنَاثِرَهْ »[2]

لكنها تعاتب طيف الحبيب في قصيدة "**عتاب**" التي تصور حالته التي بدأت تشكو آلام الجوى وجفائه، وإعراضه لها قائلة:

« فمالي أُلاَقيكَ تَشْكُو الجَوى؟! * وأنتَ بشَكواي... لي ناهرُ

فَتَمْتَم: لاَتَسْأَلِي.. إِنَّنـــــي * وُلِدْتُ فِي ذِمَـــتِّي شَاعِرُ»[3]

ثم تنقل له صورة عن العشاق أثناء رحيلهم عن المكان، وما يخلفونه من جفاء وسكون،على وجه المقارنة لعله يرأف لحالها، فتقول:

« ما أَعظمَ العُشّاقَ.. إنْ رحلُوا * ليلاً..وشمسُ الحُبِّ في الحَدَقِ.! »[4]

وتستغيث الشاعرة في قصيدة "**العفراء**" ببنت البادية العفراء لعلّها تجد عندها الترياق الشافي لداء الحبّ الذي أرّق حالها ولم يشف آهاتها بعد، فتقول:

« عفراءُ..يا أُخْتُ.. مانفعُ الهوى * يأتي ويذهبُ في ركْبِ الأساطيلُ؟

قيسُ المُلوَحُ ما عادتْ لهُ ذممُ.. لا تَسْمَعِيه إذا ما جاءَ يـــبْكِي؟

ضُمِيهِ عَنِّي.. فَفِي الأَطْلاَلِ موعِدُنَا نَبْكِي..نَشْرَبُ منْ دَمْعِ المنَادِيلِ» [5]

وفي نهاية الأصوات الاحتكاكية،وعناوينها نورد الجدول الآتي الذي يحدد عناوين القصائد والأصوات الدّالة عليها، ويليه مخطط بياني للتوضيح.

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين ، ص92، 93.

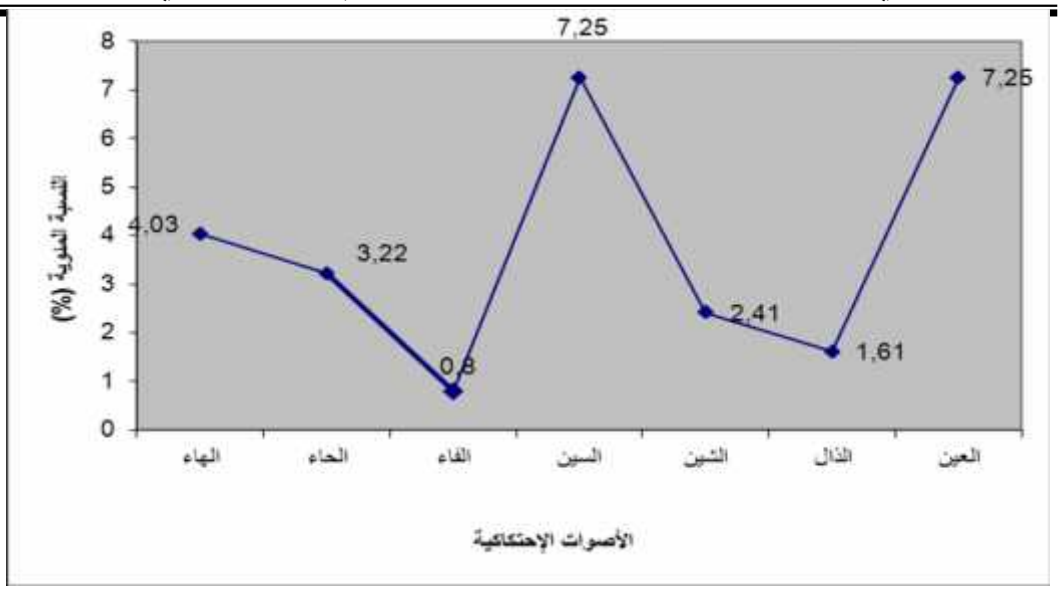
[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص30، 31.

[3] المصدر نفسه، ص68.

[4] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص10.

[5] المصدر نفسه، ص147.

عنوان القصيدة	عنوان الديوان	الصوت وصفته	العدد	دلالة الصوت	النسبة المئوية للصوت الدال
دهري – هواك الهوى	عباءة الموسلين	الهاء احكاكي	05	الألم الحيرة	%29.03
همسة– آهات	سنابل النيل				
إله نهود	إلاّ حبيبي				
الحب للحب– حيران	عباءة الموسلين	الحاء احكاكي	03	الودّ الخوف الجرح	
حلم وبوح	سنابل النيل				
/	إلاّ حبيبي				
/	عباءة الموسلين	الفاء احتكاكي	02	المجزرة	
/	سنابل النيل				
فتي المدى– يافا	إلاّ حبيبي				
سؤال– سرّ– سماح	عباءة الموسلين	السين احكاكي	09	الحيرة الهمس الشوق الحنين	
سنابل النيل– سبايا– سوء تفاهم– سماء	سنابل النيل				
سفر العائد – سلك صوت	إلاّ حبيبي				
لن أشكو– شيء لا يسمى	عباءة الموسلين	الشين احكاكي	04	الحسرة البوح	
شاعرة	سنابل النيل				
شكوى	إلاّ حبيبي				
ذكرى	عباءة الموسلين	الذال احكاكي	02	العذاب المأساة	
/	سنابل النيل				
ذبحت بعشق	إلاّ حبيبي				
-عنبر– عيناك– عد– عصافيري الصغيرة	عباءة الموسلين	العين احكاكي	11	المحبة الحنان الألم القداسة المأساة	
عتاب– عيون الليل	سنابل النيل				
ما أعظم العـــشاق– على يديك– يانـــبيع – عفراء– عروس الشيطان	إلاّ حبيبي				



*- **التعليـــق:**

من خلال المنحنى يتبيّن لنا تماوج الأصوات الاحتكاكية على مساحة المدونة إتماوج آهات الشاعرة على عتبات عناوينها الشّعرية،« فكانت النصوص الشعرية مصدرا خصبا لتوالد مادلّ على الثورة، والتحرر،والقيود،والتمرد والتحدّي للظلم والقهر»[1], لقد كانت نسبة الحروف الاحتكاكية متفاوتة حيث تراوحت نسبة حرف (**الهاء**) بنسبة (**4.03%**) ثم يأتي بعدها حرف (**الحاء**) في المرتبة الثانية بنسبة (**3.22%**)،ثم ينزل التوتر الصوتي تدريجيا ليصل مع صوت الفاء إلى أقلّ نسبة بـ(**0.08%**)،ثم تتصاعد بنسبة الحروف الاحتكاكية لتبلغ الذروة في صوت (**السين**) بنسبة (**7.25%**)،ثم تنزل النسبة المئوية مرّة أخرى مع صوت (**الشين**) إلى نسبة (**02.41%**)،ثم مع صوت (**الذال**) بـ(**02.41%**)،ثم يعود التوتر النفسي للشاعرة بالصعود التدريجي للنسبة المئوية في صوت (**العين**)،والذي يصل إلى أعلى نسبة مئوية تقدر بـ(**7.25%**)،ليؤكّد لنا أنّ حالة المبدعة- **هدى ميقاتي**- ليست مستقرة،فهي في حالة مدّ وجزر متوترة من شدّة الألم النفسي،وانعكاسه على ذاتها،ومع ذلك نجدها قد تمكنت من تفسير تلك المعاناة،وتبريرها على مختلف مستويات مدوناتها الشّعرية،وعليه « استطاعت الكتابة العربية المعاصرة أن تعبر عن رفضها وعن قدرتها على تأشير مواطن الخلل في بنية المجتمع »[2]، وتأكيد التعاطف مع الوطن والذات الإنسانية.

---

[1] ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي(دراسة في بنية الخطاب) ص29.

[2] بشرى البستاني، دراسات في شعر المرأة العربية ،ص95.

2. 2. 3.3. الأصوات الأنفية:

حيث تتكون « هذه الأصوات بأن يحبس الهواء حبسًا تامًا في موضع من الفم وينخفض الحنك ليتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف»[1]، ويمثل هذه الأصوات في اللّغة العربية صوتا "**الميم والنون**"، اللّذين نجدهما يمثلان صورة الحزن،والألم بشكل جيّد خاصة عندما ينقل لنا الإبداع مظاهر من ذات المبدع،وصوره الباطنية المكتنزة بمختلف أنواع الأنين لتشكيل صورة فنية تُعدّ« البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري»[2]،وعند عودتنا لدواوين الشّعر النسوي العربي، وما تحمله من عناوين صوتية أنفيّة،وجدنا أنّ الشّعر النسوي عموما منذ القدم حتى عصر الحداثة الشّعرية مازال ينشد في بواطنه النغم الحزين،من خلال المطلع الشعري الدقيق(**العنوان**) الذي كان ينقل تلك الدلالات بشكل مباشر،فغالبا ما « يتعلق مصير القصيدة بمطلعها،فبقدر مايكون المطلع ناجحا فنيّا،تكون القصيدة ناجحة»[3]،وعليه فقد انتقى البحث بعض عناوين القصائد الشعرية الموثّقة في الفصل الأوّل ذات الصفة الأنفية،وهي كالآتي:

اسم الشـــــاعرة وبلدها	عنـــــــوان المدونة الشعرية	الأصوات الأنفية
مليكة عبد النبي(تونس)	مرايا الوجع	**صوت الميم**
هند الوالي عروب(المغرب)	ميلاد نسم عاصف	**صوت الميم/النون**
فدوى طوقان(فلسطين)	اللّحن الأخير	**صوت النون**
سوزان عليون	مخبأ الملائكة	**صوت الميم**

والمتتبع للدّراسات الصوتية يلاحظ أن صوتي "**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»[4] يبعث بمجموعة من القصائد حاملة حيرة، وأنينا داخليا بنبرة أنثوية في قصائدها إذ تتذكر

---

[1] كمال بشر، فن الكلام، ص219.

[2] محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية(قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة)، منشورات دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة،الإمارات العربية المتحدة،ط1، 1999 ، ص44.

[3] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية(بحثا عن آلية الإبداع الشعري)،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2009 ص29.

[4] 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 13/01/2009.

جفاء حبيبها، ثم أمّها(**غادة سلهب**)،التي رَزَت احالها إذ باتت مجروحةً تقاسي وحيدة في هذه الحياة، وتطلب منها السّماح والصفح الجميل بصمت الأنثى الصابرة المحتسبة أمرها إلى الخالق لعلّه يشفي جراحها ويداوي ويسكن حيرتها، وقد بلغت عناوين صوت "**الميم**"(12) عنوانا هي: "**إلى أمي أمس/ملاكي الأمين/مزاج/وتختلف الدموع/إلى أمي اليوم/تقاسيم/مدار/في المحكمة/لمن؟ /كل عام مرة/مشيناه سرّا/ الصمت الأليم**"، فتقول معلنة عن هذا الحزن قائلة في قصيدة "**ملاكي الأمين**":

« يَا حبيبي.. رأيتكَ أَمْس
وفي خَافقي ضَجَّتْ الأَلْحَانْ
رَأَيْتُكَ تَخْطُرُ في مَجْلَسٍ
حبيبي، سَأَلْتُكَ خَفِّفْ جَفَاكَ
فَنَأْيُكَ عَنِّي يِذِيبُ الجِنَانْ» [1]

لكنّ مزاجها يبقى معكراً خاصة عندما يبقى حبل الوصل مقطوعا مع رحمها الذي مزقته نيران الغربة والترحال، فهي تتمنى منها العفو لما بدر من تقصير نحوها فتقول لها معتذرة:

« أمِّي سَمَاحٌ مِنْكِ أَطْلُبُهُ
لأُخَيَّةٍ مَلأَتْ عَلَيَّ حَيَاتِي
قَدَّمْتُ ما أحْسَسْتُهُ في غُرْبَتِي
عَنْ حِضْنِهَا الدَّافِي وعَنْ حَاجَاتِي»[2]

لكّنها ما تلبث أن تعود منزعجة وفي حيرة من أمرها في قصيدة "**مداره**" عندما تعلم أنّ حبيبها مريض وبحاجة ماسة لرعايتها، فتقول:

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

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص77، 78.

[3] هدى ميقاتي ، سنابل النيل، ص32.

تم تخرج فجأة عن هذا القدر الظالم في قصيدة "**في المحكمة**" والذي جعلها في محكمة الوفاء تعرض إخلاصها الشديد لحبيبها الحاضر الغائب قائلة:

« **مَاذَا أَقُولُ أَنَا الوَفِيَةُ لَو دُعَا * قَاضٍ بِمَحْكَمَةِ الوَفَا لِيرَانِي.**

سَأَجِيئُهُ فِي أَبيْضَ يُخْفِي السَّوَادَ * فَينَحْنِي فَوْقَ التُّرَابِ مُبَارِكًا جُثْمَانِي»[1]

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

« **لِمَنْ شَوْقِي... لِمَنْ هَذَا الشَّبَابْ؟..**

لِمَنْ كَأْسٌ مَلِيءٌ بِالشَّرَابْ؟..

لِمَنْ آَهَاتُ قَلْبِيْ؟..»[2]

وتبقى لغة الصمت هي وسيلة الشاعرة نحو الحبيب الذي رأت أنها ظلمته، وكأنّ الشاعرة تريد من صمتها عفوَ حبيبها، الذي طعنت فيه غدرا بغيابها عنه، فتقول في قصيدة "**الصمت الأليم**":

« **يَامنْ يُرَقْرِقُ في دموعِي دَمْعَهُ**

ويُذِرُ رُوحَ الآَهِ في آَهَاتِي...

إنِّي أَتَيتُ.. وفِي فُؤَادي طَعْنَةٌ

فَاضَتْ عَلَى الأَوْجَاعِ والطَعَنَاتِ

فَاعْذُرْ غِيَابِي ياحَبِيبِي..كَيْفَمَا

جَرَتْ الرِّيَاحُ.. تُعِيدُنِي خَفَقَاتِي» [3]

ويزاحم صوت "**النون**" صوت "**الميم**" ليعلوَ التوتر النفسي متن القصائد النونية من خلال قصائد الآتية:"**الأماني البيض/لبنان ولكن/لن أدان/من أنت؟/ترنيمة/النار والندى/طه حسين/ يتهامسون**" التي تصور فيها جرح وطنها لبنان الذي مزقته رياح الشتات والانقسام والموت والدمار بين الأخوة الأشقاء، فهذا الوطن قد طعن في الظهر ولكنّ الشاعرة تبقى مؤمنة به وبقداسته الأبدية، فتقول في قصيدة- "**الأماني البيض**"- إذن: « **وَطَنِي،لاَسقى اللّهُ زَمَانًا**

---

[1] هدى ميقاتي ، سنابل النيل ، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص39 .

[3] هدى ميقاتي ،إلاّ حبيبي، ص167، 169.

كَفَرَتْ نَفْسِي فيه الوِصَالْ
وَطَنِي ،ولاَ شَيْءَ سِوَاكْ
كَيْفَ أَتْرُكُكَ وَفِي قَلْبِي ثَرَاكْ
سَوْفَ أَبْقَى، سَوْفَ أَبْقَى
رَغْمَ الرِّيَاحُ العاتِيهْ »[1]

وتبقى مصيبة الشّاعرة بوطنها لبنان عظيمة فهي في حيرة ،ودهشة مستمرة عن أسباب الصراع الذي شتت وطنها ومزق كلّ ماهو جميل فيه، ولم يبقَ فيه غير الدخان والدماء، فتقول في قصيدة "**لبنان ولكن**":

« **ورُودٌ تُمَزَّقْ**
وَفَرَاشَاتٌ تَدُرُو بِنَارٍ
تَهِبُّ وَتَحْرِقْ
وَقَلْبِي دُخَانْ
سفينةٌ تَتَأَرْجَحْ
شِرَاعُهَا أَشْلاَءْ
تَدورُ قُرْبَ شَاطِىءٍ
مِياهُهُ دِمَاءْ »[2]

وهنا نجد الشّاعرة تعترف بأنّها لم تقترف أيّ ذنب أو تقصير نحو وطنها لبنان الذي انتهكت حرمته، واستبيحت كرامته في الحرب الأهلية،فهي لن تدان في التطاول عليه لكونها لم تشارك في الفتنة الطائفية التي عصفت بوطنها، فتقول في قصيدة "**لن أدان**" معبرة عن اعتذارها،وأسفها الشديدين عن هذه الفاجعة، التي تقول فيها:

« **إِلَيْكَ اعْتِذَارِي.. سَلاَمًا أَخِي**
تَشَاءُ المَقَادِيرُ أَنْ لاَ أُدَانْ » [3]

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص80، 81.

[2] المصدر نفسه، ص106، 107.

[3] هدى ميقاتي، سنابل النيل ، ص20.

لتعترف في قصيدة "**من أنت**"عن عشقها الشديد للشعر الذي **هو** عزاؤها الوحيد فتقول: « **أَنَا امْرَأَةٌ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي * وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسِنِّيْ** »[1]

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»[2].

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

« **سَاءَ لْتُ مَكْنُونَ البَيَانِ مَنْ الدَّيِ نَظَمَ اللُّجَينْ؟**
مِنْ سَلْسَلَ الأَدَبَ الرَّفِيعِ وَصَاغَهُ بِالأَصْغَرَينْ؟»[3]

ثم تقدم إجابة صريحة لهذه الأسئلة في الخاتمة النصية إجابة عهد، وإخلاص للفقيد "**طه حسين**" فتقول :« **سَتَظَلُ فِيَ دِمنَا تَضُجُ وَحَقّ "طَهَ" وَ"الحُسَينَ"**»[4]

لكنها ما زالت على عهدها، ولكنها تبقى خائفة من الغدر والخيانة التي تحاك ضد وطنها لبنان، فتعّبر بصراحة عن ذلك، فتقول:

« **ويُواسْوِسُونَ.. يُخِيفُنِي وَسْوَاسُهُمْ**
فَأَرُشُ فِي سَمْعِ الوَسَاوِسَ سَوْسَنَا... »[5]

ومع ذلك فهي تؤكد أنها وفية لمن تحب(**الحبيب/الوطن**)،وتبقى على عهدها، فتقول:

« **أَنَا أَرْضُ العَذَارَى.. مَا تَرَاءَتْ**
لِفِكْرِ ضَلَّ.. أَوْ طَيْفٍ جَسُورِ »[6]

---

[1] هدى ميقاتي ، سنابل النيل ، ص70.
[2] المصدر نفسه ، ص72.
[3] المصدر نفسه، ص103.
[4] المصدر نفسه، ص104.
[5] هدى ميقاتي ، إلاّحبيبي، ص32.
[6] المصدر نفسه، ص82.

إذن الشاعرة – هدى ميقاتي- كانت تنقل كلّ تلك الكدمات الأنثوية للمتلقي لكي يفهم أنّ المرأة كانت أكثر جرحا في معادلة الإنسانية على غرار أخيها الرجل المبدع خاصة في الذوّد عن أرضها وعرضها، فالشاعرة تصرح بأنّ المرأة العربية معادل موضوعي للوطن بكل مقاييسه،والذي يبقى يشكل انتمائها،وشرف عهدها بالرجل والوطن الذي تنتمي إليه،فهي تؤكّد للمتلقي وفاءها من كلّ دنس قد يمسّ بها،ويحطم تاريخها النضالي مع الرجل العربي،إذن المرأة العربية المبدعة تعيد كتابة وصياغة مسيرتها الإبداعية من خلال التأسيس لفضاء« الهوية الأنثوية معبرة عن خصوصيات معينة ومتميزة تنفرد بها كتابتها»[1] المملوءة بترسبات النزعة الذكورية،ومعاناة الإبداع النسوي معه،وعليه فشعرها مازال يبحث عن تلك الكلوم التي تجرعت المرأة العربية مرارتها،فكان الشعر متنفسها الوحيد،ونافذتها للمتلقي لكي يفهمها،وينصف ظاهرة التمزق اليومي الذي تعيشه بين يوميات الحياة العادية،ولغة الإبداع الشعري المعبر عن آهاتها،وعذابها مع الآخر.

لقد عبّر شعر- هدى ميقاتي- عن كلّ صور الأنين المصاحب للذات النسوية في مدوناتها الثلاث(**عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**)،وذلك بنسبة مئوية تبلغ (**19.35%**) من إجمالي عناوين قصائدها الشعرية ليظهر لنا أنّها استطاعت رغم أنوثتها التحكم في تلك الآهات حتى لا تفضحها،وتجعل منها صوتًا لخنساء ثانية مازالت تعيش عصور المراثي،والتباكي على ماجناه عليهنّ الدهر،والرجل على السّواء، ممّا أفقدها هويتها الفكرية،وجعلها مجرد صدى لفكر الرجل العربي،وتوجهاته،هذا ما دفعها أن تدخل« محظورا مقدّسا بكتابتها فتكون مختبئة لإحساسها المرتفع بالذنب»[2] نحوهُ.

وعليه فالعنوان النسوي في شعر(**هدى ميقاتي**) يمارس عدّة طقوس صوتية والتي تمثل نوعا من العلاقات الفنيّة والجمالية بين النص/القصيدة/العنوان كدلالات ذات بنى تعكس العديد من الصيغ والفونيمات النفسية التي تصور جميع الآهات النسوية التي نقلتها الشّاعرة في مدوناتها الشّعرية كنوع من الإرهاصات الفنيّة/الذاتية لذكريات المرأة

---

[1] عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي "الجندر"(تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية)،سلسلة دفاتر الاختلاف،مكناس، المغرب،ط1، 2011،ص38.

[2] عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي،ص74.

العربية،فكانت عناوينها التي وظفتها في كلّ قصيدة شعرية كـ« مفتاح تأويلي للنص الذي يعنونه،» [1]، والجدول الآتي قد أحصى تلك العناوين الأنفية وعدد نسبها المئوية:

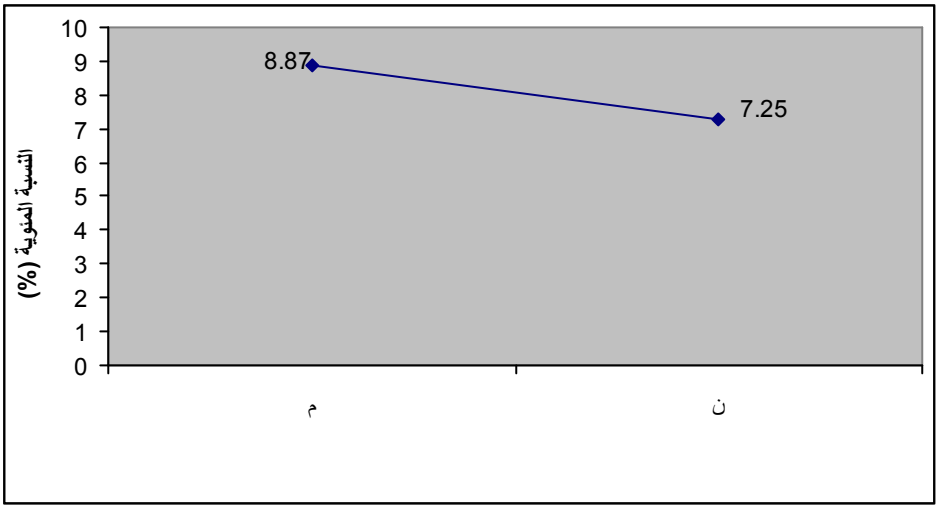
عنوان القصيدة	عنوان الديوان	الصوت وصفته	دلالة الصوت	العدد	النسبة المئوية للصوت الدال
حلم مراهقة- إلى أمي أمس- ملاكي الأمين- مزاج- وتختلف الدموع إلى أمي اليوم- تقاسيم	عباءة الموسلين	الميم أنفي	الأنين	14	%19.35
مدار- في المحكمة- لمن؟- كل عام مرة	سنابل النيل				
مشيناه سرّا- الزنبق الظاميء- الصمت الأليم	إلاّ حبيبي				
الأماني البيض- لبنان ولكن	عباءة الموسلين	النون أنفي	الأنين	10	
لن أدان؟- من أنتِ؟-ترنيمه- النار والندى-طه حسين	سنابل النيل				
/	إلاّ حبيبي				

إذن العناوين الشّعرية لمختلف مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" خاصة الأنفية منها عكست بالفعل جميع الآهات النفسية التي ترسبت في فكرها،ووجدانها العليل،والتي فرضها المجتمع الأبوي عليها من خلال عادات،وتقاليد بالية جعلت من المرأة العربية إنسانة بكّاءة أظهرها العنوان كـ« نص مصغّر،له امتدادات في منظومة ثقافية »[2]،ذات سلطة ذكورية خاصة تعاني من عدّة تعرجات(**اجتماعية/نفسية/فلسفية**)جعلتها رهينة تلك الظروف الخاصة،والتي جعلتها تتجرع آهاتها بصمت متواصل لم تتمكن من خلاله البوح بتلك الهموم إلاّ شعرا، والمنحنى البياني صور صورة الأنين، وعلّق البحث عليها.

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسائل التأويل)،ص19.

[2] المرجع نفسه،ص24.

لقد بقيت نفسية الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" في حالة من المعاناة الإنسانية مع الذات/ الآخر الذي كان دائما يحاول كسر طموحها في التعبير والكتابة الشعرية ،إذن « هذه الحركة الفكرية النسائية،كانت ولا تزال تتلقى الضربات من الداخل والخارج من أجل إجهاضها» [1]،وهذا ماجعل لغة الأنين والألم صورة عن تلك المآسي التي صاحبت تاريخ كتابتها للشّعر النسوي العربي الذي كان في حالة من الحصار الذكوري الذي حطّم أحلام لغة المرأة الشّعرية عبر تاريخ النظم،فكانت لغة الشّعر النسوي بمثابة نموذج صارخ لكلّ التعسف اللّغوي الذي حرمها من شرعية ركوب بحور الشّعر العربي والمنحنى البياني الآتي يشير إلى ذلك التعرج بين صوتي: (**الميم والنون**) معًا



***- التعليق:**

من خلال المنحنى البياني للأصوات الأنفية تتجسد (**الغُنَّة**)،وما تحمله من تألم صوفي وابتهالات مؤلمة من خلال صوت "**الميم**"بنسبة (**8.87%**)،وصوت "**النون**" بنسبة (**07.25%**) لتبعث لنا الشاعرة أنينًا حزينًا أنثويًا متخفيا بنوع من الخجل الأنثوي ولكنها تبقى مؤكدة على مدى عمق الجرح الذي أخذها بعيدا عبر ذكريات ما فتئت تطفو بين الفينة،والأخرى متسربلة على سطح متون عناوين قصائدها،ولعلّ هذه النسبة المرتفعة للأصوات الأنفية تدل على الصعود لهذا المعيار التصاعدي نحو البحث عن مخرج من هذا المأزق النّفسي الذي أصاب المدونة بنزعة تشاؤمية.

---

[1] حفناوي بعلي، النقد الأنثوي في الخطاب العربي الحديد(ترويض النص.. تقويض الخطاب)، مجلة المعرفة،ع514، وزارة الثقافة السورية،2006 ، ص 60.

وعليه تعدّ مدونة الشاعرة -**هدى ميقاتي**- صورة للحزن العميق الذي أثّر على ذاتها الشاعرة ،وغلفها بمسحة حزينة متشائمة،هذا ما جعل المنظور النسوي يسعى« إلى تقويض سلطة الذكورة "البطرياكية" في أيّ نص نسوي»[1]،ومن ثم نجد أنّ الصوت النسوي الذي عانى التهميش منذ زمن، أصبح الآن يؤسس لنفسه حضورا قويا.

2. 2. 4.3. <u>الأصوات الجانبية</u>:

ويمثل هذه الأصوات في اللغة العربية صوت وحيد هو "**اللام**" الذي « يتكون باعتماد طرف اللّسان 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»[2]،واللام صوت أسناني لثوي جانبي مجهور، حيث تناوله النقاد بالعناية، وعليه « سماه لغويوُا العرب القدامى بالمنحرف»[3]،لأنّ اللّسان ينحرف فيه مع الصوت، اللّغوي فيخرج من جانبه، وفوقه حيث تمثّل هذا الصوت في القصائد الآتية: "**يا ليل/لاتسلني/ أنا واللّيل/لكلكه/ في ظلال الغصون/ليلة الزفاف**".

يبدو أنّ الحزن مازال يسكن قلب الشاعرة من خلال التأوهات التي ترددها كلّ ليلة في قصيدة "**ياليل**" التي تجد فيها عزائها الشامل، فتقول:

« يَا ليلُ كَمْ منْ خَيَالٍ أَنْتَ مُطْلقُهُ...
ومِنْ دُمُوعٍ عَذَابٍ أَنْتَ مُجْرِيهَا...
ومِنْ مُحِبٍ حَزِينٍ كُنْتَ مُؤْنِسُهُ »[4]

وتواصل كشف مختلف مكنونات قلبها والمجاهرة بحبها لمن تحب، فتقول صراحة: **« مُشْتَاقَةٌ لَكَ يَا حَبِيبِي**
وَالدُّجَى زَادَ اشْتِيَاقِي
أَعَرِفْتَ نَارَ الشَّوْقِ لَيلاً» [5]

---

[1] حسين المناصرة، مرجعيات التابو في الرواية النسوية في نماذج روائية سعودية (مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر27، 28 تموز2010 جامعة اليرموك الأردن)،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، ط1، 2010،ص، ص663.

[2] كمال بشر، فن الكلام، ص219.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص07.

[5] هدى ميقاتي ،إلاّ حبيبي، ص15.

وتواصل الشاعرة بوحها بما خلفه عذاب من تحب من صرخات طارقة باب قلبها الذي يبقى وفيا لهذا الطيف، الذي بدأت تتراءى له صور شوقها المستمر فتقول:

« **صديقي.. لو عَلِمْتَ بِمَا أُعَانِي... مِنَ الشّجَنِ العَمِيقِ.. إِذَا أَلَمَا**» [1]

2. 2. 5.3. <u>الأصوات المركبة:</u>

وتسمى هذه الأصوات« بالأصوات المزجة، أو المزدوجة ويمثل هذه الأصوات صوت" **الجيم**" في العربية وينعت بأنه انفجاري- احتكاكي» [2] ،ويتم 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 ،يحدث الانفصال ببطء فيعطي فرصة للهواء بأن يحتك بالأعضاء المتباعدة فإذا كان سريعًا سُمّيَ الصوت انفجاريًا خالصًا، أمّا إذا كان بطيئًا سُمّيَ احتكاكيًا.

و يظهر صوت "**الجيم**" من خلال قصيدتين هما: "**ماذا جرى؟/المجد للحبِّ**" حيث تناولت فيه الشّاعرة في القصيدة الأولى عنوانًا استفهاميًا طالبة منه إجابةً شافيةً 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»[3].

وتبقى مسألة حبيبها معادلاً موضوعيًا لوطنها "**لبنان**" الجريح الذي مازال لم يرَ البرءة بعد من جراحه، التي باتت تغشاه،وتؤرّق حال أهله وخاصة فئة المبدعين والفنانين الذين أحرقتهم نيران غضبه وسخطه عليهم، والشّاعرة "**هدى ميقاتي**" تعلّل ذلك في شعرها فتقول:« **المَجْدُ لِلْحُبِّ إِنْ كَانَ الحَبِيبُ هَوَاكَ...**

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص80، 81.

[2] أنور عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغوية، ص145.

[3] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص25،27.

روحي فِداكَ.. وكُلُّ أَوْهامي فِداكَ...
رِيحُ الظّنُونِ خَبِيثَةٌ..وَدَواؤُهَا
حُبٌّ أُقَطِرُهُ بِرُوحِي مِنْ نَدَاكَ » [1]

2. 2. 6.3. الأصوات المكررة:

والباحث في علم الأصوات العربية المكررة يجد أنّه يمثلها« صوت (الرّاء) فقط ويتكون هذا الصوت بتكرار ضربات اللّسان على اللّثة تكرارا سريعا»[2] وهذا ما يجعل الراء يحمل صفة التكرار التي تجعل من اللّسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به،وعليه فالصوت العربي الذي يتكرر داخل الجهاز الصوتي هو صوت(الرّاء)« بأن تتكرر ضربات اللّسان على اللّثة تكرارا سريعا»[3]،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 اللّسان يتعثر بما فيه من التكرار»[4]،وهكذا تنفرج آهات الشاعرة في متون القصائد من خلال "**صوت الراء**" التكراري الذي يعيد للمأساة استمراريتها في قصائدها الآتية: "**انظار/صرخة/ رؤية ثقافية/ ربيع82/ رسالة وصلت/ رسالة لن تصل/ صورة من البادية/ صدى الروح/ في ذكرى الإسراء/ في ذكرى المولد النبوي الشريف/تحت المطر/رياح الشعر/لن أرحل/نهر الأساطير/إرحل/طريق الشعر/رؤى قانا.. وحديث السترة/ جزيرة الورق**"،وتأتي صرخات وأوجاع الشاعرة نيرانا تلفح قوافي شعرها وحزنها الذي دام طويلا كثورة على ذاتها، فتقول في قصيدة "**صرخة**":

« سَئِمْتُ البُكَاءَ وَذَرْفَ الدُّمُوعْ
سَئِمْتُ انْسِيَاقِي لأَغْلاَلِ الهَوَى
سَئِمْتُ انْغِلاَقِي وَحُزْنِي وَالجَوَى
أريد الحَيَاةَ أُرِيدُ الـــرَّبِيعْ» [5]

---

[1] هدى ميقاتي ،إلاّحبيبي، ص49.
[2] كمال بشر، فنّ الكلام، ص219.
[3] كمال محمد بشر، علم اللّغة العام(الأصوات)،دار المعارف،مصر، ط1، 1980، ص129.
[4] كمال بشر، فنّ الكلام، ص219.
[5] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص،32، 33.

لكنّ الشّاعرة تحاول التوبة من هذا الحبّ العقيم دون أن تفلح ,فهي تبقى سبية هواه فتقول: « **أَنْسَاكَ !؟ هلْ يُنْسِي الحَبِيبُ**

ذكْرَاكَ في قَلْبِي لَهِيبُ

وَظَنَـــنْـتُ حُبِّي نَـــزْوَةً

لِلـعُمْرِ قَدْ بَدَأتْ تَذُوبْ

سَبْعٌ عِجَافٌ قَدْ مَضَتْ

وَأَقُولُ تُوبِي عَنْ هَوَاهُ » [1]

ومع ذلك نجدها مؤمنة بقضاء الله وقدره الذي سوف يملأ قلبها بالإيمان وبحبه العظيم وأنه سوف يزيل عن نفسها غشاوة الألم،وعذاباته، إذ نجدها في قصيدة "**تحت المطر**" تقول:« **آَمنْتُ بِاللهِ العَظِيمِ.. وَبِالقَضَاءِ وَبِالقَدَرْ.**

هَلْ يَشْتَكِي مِنْ وُجْدِهِ رَجُلُ الوَزَارَةِ "وَالدُلَرْ"

وَيَروحُ يَنْتَظِرُ الحَبِيبَ وَفِيهِ شَوْقٌ يَسْتَعِرْ

فَوْقَ الرِّمَالِ يُجَرِّرُ الخُطْوَ المُبَلَلِ بالضَجَرْ

أَيْقَنْتُ كَمْ تَحْلُو "السِّيَاسَةُ فِي الهَوَى" تَحْتَ المَطَرْ» [2]

لتسوقها رياح الشّعر بعيداً في سفر مملوء بالهموم من خلال قصيدة "**رياح الشعر**" مكلومة بطواعية القوافي في يديها فتقول:

« **أَيُّ رِيحٍ سَاقَهَا الغَيْبُ إِلَيَّا * نَاثِراً شَوْكَ القَوَافِي فِي يَدَيَّا**»[3].

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

« **جِئْتُكَ وَشِرَاعِي مَنْشُورٌ * يَخْفِقُ فِي صَمْتٍ وِيُدَارِي**» [4]

وتعلن الشّاعرة اعترافها لنهر النيل المقدس بمداواته لِجُرحِها، وجرح وطنها لبنان مفتدية نفسها قربانا له كما في قصيدة "**نهر الأساطير**"،والتي تقول فيها:

« **خُذْنِي عَرُوسًا فِي مِيَاهِكَ عَلَّنِي * أَهَبُ الحَيَاةَ لِأُمَتِّي.. وَأَضِيعُ**»[5].

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص87، 89.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص28،29.

[3] المصدر نفسه، ص35.

[4] المصدر نفسه، ص55.

[5] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص100.

إلى جانب مصاب الشّاعرة في وطنها وحبيبها نجدها تتجرع مرارة نكبة "**قانا**" اللّبنانية،وماحدث فيها من مجازر، **ومصائب** لحقت بها، ويبقى جرحها تاريخا ينزف في قلب الشّاعرة حرقة، فتقول:

« تُرَى يَاليلُ.. لوْ أسقِيكَ دَمْعِي.. تُعَاقِرُنِي الجَوَى.. تَغْدو خَلِيلاَ؟
أَبُثُكَ شَكْوتِي.. وَزَفِيرُ قَانَا يصَّعَدُ ذَابِحًا فِي الصَدْرِ جِيلاَ
أَيُمْكِنُ أنْ أَخُونَ الرُوحَ يَوْمًا.. وَأَلْبَسُ هَامَتِي وَجْهًا بَدِيلاَ
مسُوخٌ نَحْنُ؟..لا.. نَحْنُ امتِدَادٌ لخطو الشَّمْسِ نُحْيِيهَا فُصُولاَ
أَنَا مَازِلْتُ من أَصْلاَبِ قَوْمِي سَلِيلَةُ نُطْفَةٍ.. تَرْجُو حُلُولاَ »[1].

وأمام هذه المعاني النسوية نجد الشاعرة - هدى ميقاتي- قد بدأت تعلن طموحها للذود عن أنوثتها التي تراها مسلوبة الإرادة،مقيّدة منذ الأزل للمقدس الأسطوري،بداية من الآلهة التي جعلت من المرأة قربانا (**أَمَةً/زوجة/خادمة**) لإله ذكر،كما كان معهودا عند الحضارات القديمة كـ(**الفرعونية/اليونانية/الرومانية/الجاهلية العربية**) وصولا لعبودية الرجل لها،واستلاب كلّ فكرها،ولغتها،فكان لابدّ عليها من استدراك هذا الوضع المشين لإنسانيتها، فلجأت المرأة العربية إلى الشعر خاصة« الإنتاج الأدبي الرومانسي، الإنتاج القادر على صياغة طموحاتها ورؤيتها الجمالية للعالم»[2]بأكمله.

إذن جميع مدونات الشاعرة- هدى ميقاتي- قد نقلت لنا جزءا هاما يمكن أن يحقق توازنا صوتيا لغويا في الأصوات العربية خاصة إذا ماتعلق الأمر بنماذج صوتية ثلاثة هي:(**الصوت الجانبي/الصوت المركب/الصوت التكراري**) كلّ هذه الأصوات تعكس المهمّش من إبداع المرأة العربية التي تحاول نقل مركزية الصوت في الإبداع الشعري من الرجل إلى العالم الشعري للمرأة الذي أصبح قائما بذاته،ويستحق الاهتمام به.

وفي نهاية دراسة الأصوات الجانبية، والمركبة، والمكررة يخلص البحث فيما يلي إلى الجدول الآتي الذي يجمع نسبها المئوية ،ويليه منحنى بياني للتوضيح:

---

[1] هدى ميقاتي ،الأحبيبي، ص138، 139.

[2] محمد صاري، تدوين الذات الرومانسية في أدب المغرب الحديث،المطبعة والوارقة الوطنية، مراكش،المغرب،ط1، 2004،ص29.

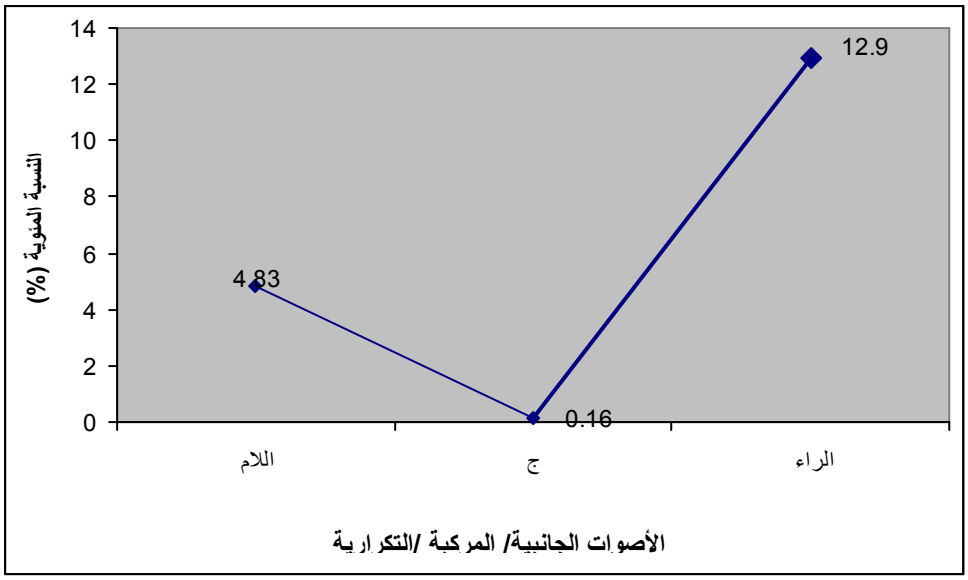
عنوان القصيدة	عنوان الديوان	الصوت وصفته	العدد	دلالة الصوت	النسبة المئوية للصوت الدال
يا ليل- لاتسلني- أنا والليل- وصل	عباءة الموسلين	اللام صوت جانبي	07	اللّغو	%04.83
لكلكه	سنابل النيل				
في ظلال الغصون- ليلة الزفاف.	إلاّ حبيبي				
/	عباءة الموسلين	الجيم صوت مركب	02	الحيرة والتساؤل	
ماذا جرى	سنابل النيل				
المجد للحبّ	إلاّ حبيبي				
نظار- صرخة- رؤية ثقافية- ربيع82- رسالة وصلت- رسالة لن تصل- صورة من البادية- صدى الروح- في ذكرى الإسراء- في ذكرى المولد النبوي الشريف.	عباءة الموسلين	الراء صوت تكراري	18	التحدي والمفاومة الذكرى كتابة الشعر الإصرار على البقاء القداسة التأنيب صعوبة النظم المأساة	
تحت المطر- رياح الشعر- لن أرحل- نهر الأساطير- أرحل- طريق الشعر	سنابل النيل				
رؤى قانا..وحديث الستارة- جزيرة الورق	إلاّ حبيبي				

وعموما نجد هذه الأصوات التي رصدها البحث، وتتبع حدوثها في عناوين الشّاعرة اللبنانية"**هدى ميقاتي**" عكست قيمة تلك الأصوات التي باتت تشير **بوضوح لعظمة الألم** الذي منيت به الشّاعرة حين جست تلك المأساة صوتًا أنثويًا يعكس صورتها النفسية ويميّز شعرها عن دائرة الشّعر الرجالي وعناوينه الشّعرية وبالتالي حرَرَ فكرها/**شعورها**.

ثم يختم البحث في دراسته للأصوات:"الجانبية/المركبة/التكرارية"بأبيات شعرية من مدونة سنابل النيل بقصيدة عنوانها "**طريق الشعر**" التي نجدها تتكرر على طول نفس ذات المبدعة المجروحة،حيث تقول فيها:

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

وعليه يمكن تمثيلها بيانيًا بمنحنى يعكس تلك النسب المئوية:



*- **التعليق**:

من خلال الأصوات الباقية نجد أنّ الشّاعرة استعانت بالأصوات الجانبية من خلال صوت "**اللام**" الذي بلغت نسبته في المنحنى البياني **(2.38%)**، وأيضا استعملت الوقفات الاحتكاكية من خلال صوت "**الجيم**" الذي ورد بنفس النسبة بـ**(2.38%)**، ثم ترتقي نسبة الأصوات تدريجيًا في صوت "**الرّاء**" لتبلغ أعلى نسبة على ساحة الديوان بأكمله بـ **(14.28%)** لتعلن تكرار وتجرد هذا الألم وعودته من خلال ذكريات الشّاعرة وآلامها المستمرة على أديم المدونة الشّعرية، وكأنّ هناك جدلية المدّ والجزر الذي يغزُو

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل ، ص11.

نفسيتها المجروحة على طول عناوينها الشّعرية فتبدو الشاعرة في حالة استنفار دائم لتحقيق مكانتها كذات إنسانية لها حقوقها المشروعة من الإبداع.

2 .2. 7.3. 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 حُسِبَتْ هذه الأصوات أصواتاً صامتة لا حركات، وعندنا في اللّغة العربية من هذه الأصوات صوتان هما "**الواو والياء**" في مثل (وَلَدَ)، (يترك)، (حوض، بيت).

إنّ اللّغة العربية ليست كتلاً،أو تراكمات من الأصوات المفردة بل هي سلاسل من التكوينات الصوتية،المتفاوتة في حجمها وتآلفها مع غيرها من الأصوات اللّغوية المشكلة في هيئات تركيبية قابلة للتحليل والكشف إلى وحدات صغرى وبيان صفاتها المختلفة وهذا« 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 الدّراسات الصوتية تشكل هاجسا أساسيا في جميع النصوص الأدبية وعليه يمكن الجزم بأنّ« الدراسة الصوتية صارت تحتل مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية»[3] التي أصبحت مورد هذه الدّراسات الصوتية، خاصة بعد انطلاقها نحو تحليل النصوص الشّعرية وعناوينها،والتي« تبقى ذوقية»[4] متفاوتة.

وبالتالي يخلص البحث إلى نتيجة قابلة للنقد والتعليل من جهة الرؤية التفسيرية والتأويلية للبؤرة النصية، وعلاقة ذلك بدلالة النص عامة،وبما أنّ العنوان الشّعري النسوي المعاصر قد أسّسَ لنفسه منهجا ومنطلقا رئيسا للولوج إلى بنيات الخطاب الشعري، فإن البحث تناول أهمّ محطات الدّراسة الصوتية في مدونات الشّاعرة اللّبنانية "**هدى ميقاتي**"(**عباءة الموسلين/سنابل النيل/الأحبيبي**)،والتي كانت فيها الأصوات اللّغوية

---

[1] كمال بشر، فنّ 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] المرجع نفسه، ص36.

محرك بحث لبعض الدلالات النفسية النسوية التي كانت تطفو من خلال جسر النصوص الشعرية،ذلك أنّ« الأصوات اللّغوية داخل الكلمات رموز لغوية صوتية ذات دلالات معيّنة»[1] تطغى على النسيج النصي ككلّ.

والمتتبع لعناوين شعر-**هدى ميقاتي**- يجد فيه أنّ جُلّ القصائد تطغى على عناوينها وفواتحها وخواتمها النصية ومتونها دلالات صوتية ذات نغم أنثوي دافئ تجعل القارئ يبحث عن سرّ هذه الأصوات المنثورة فوق مضامين العناوين الشعرية،إذن« رغم أنّ العنوان عملية فكرية- عادة- نلاحظ أنّ الشّاعرات اتخذن الرمز النموذج أسلوب تفكير في حركتهنّ الإبداعية،فكشفنّ عنه من خلال العناوين التي وضعنها لقصائدهنّ أو لمجموعاتهنّ الشعرية »[2]،تبقى تلك الفونيمات 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 وجدت الرؤية المورفولوجية في شبكة الأصوات اللغوية التي رتبتها هذه الدراسة التطبيقية حسب الأهمية،والنسب المئوية الموزعة على أديم قصائد شعر- **هدى ميقاتي**- والتي كانت كالآتي:**الأصوات الانفجارية، الاحتكاكية، الأنفيّة، الجانبية، الوقفات الاحتكاكية التكرارية**.

وأخيرًا بعد عرض أهمّ الأصوات اللّغوية، وتحديد نسبها المئوية في الدّراسة الشعرية تمكن البحث من حصر مجموع النتائج التالية:

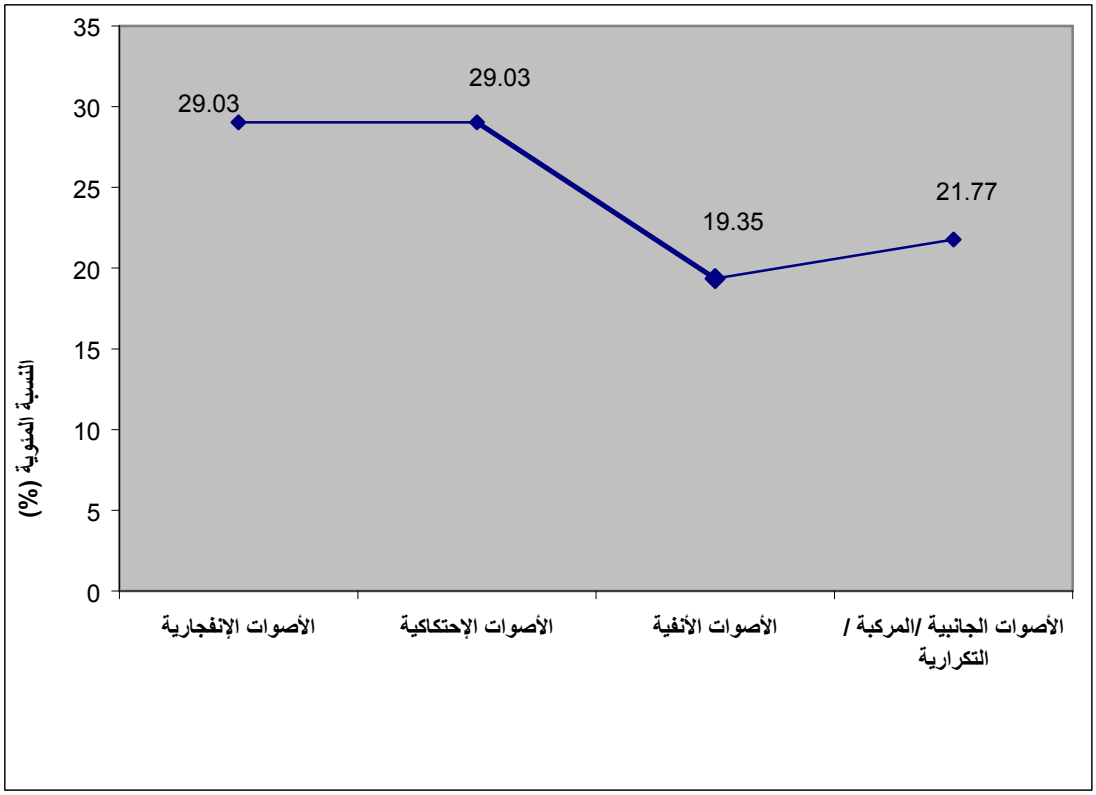
- - نجد "**الأصوات الانفجارية**" قد بلغت نسبتها المئوية **(29.03%)**، وتعتبر أعلى نسبة في المنحنى البياني الصوتي، وهذا يدلّ حقيقة أنّ العمل الإبداعي يحمل في طياته أحزانًا، فجرت على مستوى المجموعة الشّعرية لتعكس عمق مصيبة الشّاعرة نفسيًا ودلاليًا.
- - أمّا نسبة "**الأصوات الاحتكاكية**" فبلغت بـ **(29.03%)**،وهذا يمكنها من احتلال المرتبة الثانية في الترتيب الصوتي، ويبيّن أنّ الإبداع توجه نحو بداية التأزم النفسي عند الشاعرة، وانطلاق شرارة الألم المحْزن في المستويات الشّعرية للديوان.

---

[1] تمام حسّان، اللّغة بين المعيارية والوصفية، ص116.

[2] ناصر معاش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، ص103.

- ثالثا تأتي بعدها "**الأصوات الأنفية**" في المرتبة الثالثة بنسبة مئوية تقدر بـ **(19.35%)** تبيّن عمق الأنين، والصدمة التي لحقت بذات الشاعرة، فكان الألم مجسداً في آهات الشاعرة الأنثوية التي برزت بشكل واضح دون تكتم.
- رابعا يأتي "**الصوت التكراري**" بنسبة **(21.77%)** ليضيف 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 لتُختتم الدّراسة الصوتية به،ويمكن جمع المدّراسة الصوتية للأصوات اللّغوية،ونسبها المؤوية في هذا المنحنى البياني التالي:



*- **التعليق:**

في نهاية الدّراسة الصوتية تتأكد لدى البحث أهمّية الصوت اللّغوي في تأدية المعنى دلاليا،وتوضيح العلاقات بين العناوين،ونفسية الشّاعرة المنهارة تماما على مساحة عناوين مدوناتها الشّعرية من خلال سيطرة الأصوات"**الانفجارية**"/"**الاحتكاكية**"

على أعلى نسبة صوتية،والتي تراوحت نسبتها المئوية بـ(29.03%)،حيث نجدها تعكس نفسية الإبداع،وصورة المرأة الشاعرة التي تتشابك ذاتها في موجات عاطفية مترامية الأطراف،تصور مختلف محطات النفس النسوية للإبداع المتداخلة مع لغة الآه والحزن الذي لم يفرغ من الإبداع النسوي،وهذا راجع لصوت المرأة التراثي الذي مازال مسيطرا علي نمطية الإبداع الشّعري النسوي لحدّ الآن، ثم تأتي بعدها الأصوات اللّغوية"**الأنفية**"التي كانت نسبتها المئوية تقدر بـ (19.35%)،لتنقل لنا الشّاعرة صوت الألم المكتوم في وجدان النفس/الإبداع الشعري النسوي في شكل أنين صائت ذو نبرة حادة تصور تلك الآلام التي بدأت تظهر تدريجيا في عناوين المدونات الشّعرية،وأخيرا جاءت الأصوات اللّغوية"**الجانبية/المركبة/التكرارية**" في شكل نسبة صوتية واحدة متباينة في نسبها المئوية،،حيث بلغ مجموع هذه الأصوات نسبة(21.77%)، لترتفع تدريجيا أحزان المبدعة-**هدى ميقاتي**- ناقلة صورة الألم النسوي إلى أعلى درجاته النفسية.

رغم أنّ نسبة الأصوات في مدونات(**هدى ميقاتي**) كانت نسبا متباينة بين مختلف الأصوات اللّغوية التي تجسدت في مختلف عناوين مدوناتها الشّعرية،وبما أنّ العلاقة بين الصوت،والمعنى هي علاقة أزلية، فهما وجهان لعملة واحدة،تشكل صورة العنوان النسوي الذي خرج من هالة الحصار اللّغوي لينطلق في سماء البوح الشعري،كاشفا عن علامات صوتية نسقية تشكل آهات المرأة الشاعرة،وعلاقتها باللّغة الشّعرية،التي باتت تؤرّق الإبداع الشّعري النسوي الذي يحاول نقل رسائل صوتية لغوية حول الإبداع النسوي،وعلاقته باللّغة الشّعرية الذكورية متحديًا كلّ الصور التي يمكن أن تقلل من شأنه،أو تحاصر وجوده داخل نسق اللّغة،وبما أنّ الشاعرة- **هدى ميقاتي**- هي نموذج للشّاعرة المرأة المعاصرة من خلال مدوناتها الشّعرية التي سبق ذكرها،فعلا فقد نقلت بجرأة المرأة المعاصرة لتلك التجربة بكلّ صدق لغوي،« والتأسيس لفضاء الكتابة بصرخات الذاكرة الأنثوية»[1]،حول الشّعر النسوي الذي صور بالفعل تجربة المرأة من خلال خطابها الشعري البصري الذي يمثل عمق الألم إلى الصوت المملوء بالحركة ممّا يشير أنّ هذه التبادلات الصوتية اللّغوية لاتفهم إلاّ عندما نقرأ العناوين الشّعرية ونتجاوب معها حتى نفهم تدريجيًا عمق الضرر الذي لحقها جرّاء التهميش الرجالي الذي أصابها.

[1] عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي،ص72 .

إذن فتراكيب العناوين نجدها في رحلة بين المدّ والجزر في شعر- **هدى ميقاتي**- لتعطي للمتلقي صورة فيها نوع من المفارقة بين التركيب الصوتي لعنوان الإبداع النسوي،والتركيب الصوتي لإبداع الرجل،فهي تبحث من خلاله على الذات النسوية الممزقة عبر آهات الوجدان الذي فضحها من خلال عناوين قصائدها الشعرية التي باتت تصرح بما يختلج في ذات الإبداع/نفسية الشاعرة- **هدى ميقاتي**- التي أصبحت ترى أنّ عناوينها الشعرية هي متنفسها للعالم الخارجي الذكوري الذي يتطلع إليها،ويحاول فهم تجربتها النسوية في عالم الإبداع الشعري،وماتريد تبليغه من رسائل للمبدع الرجل لكي يفهم هذا الأخير تجربتها،ويحاول دراستها،وفهم الإبداع الشعري النسوي الخاص بها كتجربة جديدة تستدعي منه الاهتمام، والنظر في كامل ماهيتها اللّغوية/الجمالية،وبذلك يكون الإنصاف الفكري لمنتوجها الأدبي بمثابة اعتراف ضمني لهذا الإبداع.

وعليه فالشعر النسوي عامة،وشعر"**هدى ميقاتي**" بشكل خاص نجده قد تخطّى أزمة التهميش الإبداعية، فـ« المرأة باقتحامها ميدان الكتابة لاتمارس ترفا من نوع ما بل هي تؤسس خصوصية على مستويات متعددة »[1]، وتجعل من ميدان الإبداع الشعري جواز سفر لحلقة النظم التي نفتها الفحولة العربية منها،وأبقتها في دائرة الذكورة فقط،وعليه كانت تلك القفزة النوعية التي فطنت لها المرأة العربية كمواجهة حقيقة مع المجتمع الأبوي الذي قزم وجودها،فكان مشروع الإبداع مجازفة خطيرة للمرأة خرجت منها منتصرة،مؤسسة لوجودها الشعري ضمن دائرة الإبداع العربي الذي نقل صوتها من دائرة الهامش إلى المركز،وأصبحت منافسة حادة للرجل في قرض الشعر العربي، حيث لم تعدْ«الكتابة لدى المرأة مجرد نزوة عابرة أو هواية،بل هي اختيار كينوني وبحث عن إيجاد موقع فعّال ضمن خريطة الفكر والإبداع اجتماعيا،إن هذه الكتابة تنقل قضية المرأة من هامش الاهتمام إلى مركز»[2] الاهتمامات،لتأتي البنية الصرفية كمستوى آخر للعنونة النسوية تمكنت من خلاله المرأة المبدعة من اللّغة الصرفية وصيغها .

---

[1] محمد عفط، كتابة المرأة الروائية والبحث عن الانزياح(أعمال ندوة المرأة والكتابة) ،ع08، منشورات جامعة مكناس،المغرب،1996، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص43.

3/2- البنية الصرفية "Structure Morphologique":

يعدّ البحث في البنية الصرفية من الأمور التي يراعيها الباحثون،والنقاد حاليا وخاصة إذا تعلق الأمر بخطاب شعري نسوي معاصر،يشكل الصرف إحدى أسس الدّراسة فيه،حيث قسّمه البحث اللّغوي إلى قسمين أولهما: (**النحو أو علم التراكيب**) وثانيهما: (**الصرف**)، الذي شغل علماء اللغة القدامى والمحدَثين في عمليتي البحث والتنقيب في أسراره ،حيث « اهتم النحاة العرب بدراسة الصرف في مؤلفات عديدة وقفت تتركز عند أهميته في اللّغة،معتمدين الجانب الوصفي، الذي تظهر خصائصه انطلاقا من دراساتهم وأبحاثهم عن الأبنية والأصول والتمارين الصرفية»[1] المختلفة.

لقد بقي الصرف علما متداخلا مع معاني اللّغة ومدلولاتها المتنوعة حتى« بدأ الجدل والنقاش يثار بين البصريين والكوفيين في قضايا جزئية تارة تمس النحوَ وأخرى تمس المعاني في اللّغة والبلاغة،فتطور التفكير في مسائل اللّغة بمختلف فصولها وأبوابها،فدخلت المادة وسط الحجاج،والاستدلال،فاستقلّ علم الصرف عن النحو »[2]،وبدأ يأخذ مكانته اللّغوية من خلال استعماله لمختلف أدواته اللّغوية في الكشف عن خفايا النصوص الأدبية في الخطابات النقدية المختلفة، وخاصة المعاصرة منها، وقبل الولوج إلى عملية التحليل للبنى الصرفية في مدونات شعر هدى ميقاتي– **عباءة الموسلين/ سنابل النيل/إلاّ حبيبي**- لا بدّ من التعريف اللّغوي، 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 تغيراً داخلياً أو خارجياً،ومن ذلك ما جاء في "**معجم لسان العرب**" :« الصَّرْفُ: رَدُّ الشَيء عَنْ وَجْهِه، صَرَفَهُ، يَصْرِفُهُ صَرْفًا، فَانْصَرَفَ، قال يونس:الصَّرْفُ الحِيَلَةُ، وَصَرَّفْتُ الصِبْيَانَ: قَلَبْتُهُمْ، وَصَرَفَ اللهُ عَنْكَ الأَذى، وَاسْتَصْرَفْتُ اللهَ المَكارِهَ، وَالصَرِيفُ: اللَّبَنُ يُنْصرِفُ بِهِ عَنْ الضَرْعِ حَارًا، وَصَرَفَ الشَيءَ: أَعْمَلَهُ فِي غَيْرِ وَجْهِهِ كَأَنْ يَصْرِفَهُ عَنْ وَجْهَ إِلى وَجْهَ

---

[1] عبد الحميد عبد الواحد، من أصول التصريف(شرح التصريف الملوكي)، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع،تونس،ط1، 2010، ص15.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

وَمنه تَصْرِيفُ الرِّيَاحِ وَالسَحَابِ مِنْ جَهةٍ إلى جِهَةٍ، وَالصَّرْفُ: التَّقَلُّبُ وَالحِيلَةُ»[1]،وغيرها من التراكيب اللّغوية 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 إلاّ 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 جامعاً مانعًا 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] ، أمّا حديثا فيعرفه "**عبده الراجحي**" في كتابه "**التطبيق الصرفي**": بأنّهُ « العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية الصرفية،وأحوال هذه الأبنية »[3]،كما يعرّف بـ « العلم الذي يبحث في الوحدات الصرفية،أي المورفيمات أو الصرفيمات»[4].

وباختصار هو « علم بأصول تعرف بها صيغ الكلمات العربية وأحوالها الكلية التي ليست بإعراب، ولا بناء» [5]، كما أنه العلم الذي يصف الظواهر الصرفية، ويفسر حدوثها ويقرر قواعدها، و «هو علم يبحث فيه عن أحكام بنيّة الكلمة الصرفية من حيث التجريد والزيادة، والصحة والاعتلال والجمود والاشتقاق» [6]،غير أنّ علماء اللّغة المحدثين يرون أنّ كلّ دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة، وكلّ دراسة من هذا القبيل هي صرف إذ يتناول علم الصرف تقسيم الكلم إلى ثلاثة أقسام وظيفية،هي: **الاسم والفعل والحرف**،ثم يدرس كيفية تولد الكلمات،وتزايدها في مبحث الاشتقاق والزيادة، فتقسم الأسماء إلى جامدة ومشتقة،وعليه فـ« كلّ دراسة تتصل

---

[1] ابن منظور، لسان العرب،(مادة صَرَفَ)، ج9 ،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] محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللّغة،ص67.

[5] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص8.

[6] المرجع نفسه، ص10.

بالكلمة أو أحد أجزائها، تؤدي إلى خدمة العبارة أو الجملة أو بعبارة بعضهم- تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية- فكلّ دراسة من هذا من هذا القبيل فهي صرف في نظرنا»[1]،وهذا ما يجعل البحث في باب تصريف الألفاظ واضح المعالم.

فالمشتقة مثلا هي أسماء أخذت من الأفعال، كاسم الفاعل،اسم المفعول،الصفة المشبهة،اسم المكان،اسم الزمان،المصدر الميمي،المصدر الصناعي،اسم الآلة، وغيرها وعموما إنّ الصرف يعدّ جزءًا من العلوم العربية، فهو « المعنى الذي يُستمد عن طريق الصيغ وبنيتها»[2] إذ هو المعول في ضبط صيغ الكلم ومعرفة تصغيرها، والنسبة إليها،والعلم بالجموع القياسية والسماعية،وغير ذلك من الأصول التي يجب على كل لغوي أن يلمّ بها،« ونستطيع القول بأنّ الصرف يبحث في بناء الكلمة»[3] خشية الوقوع في أخطاء يقع فيها كثير من اللّغويين، وينبغي الإشارة إلى أنّ«التصريف هنا ليس العلم بالأصول أو القوانين المتحكمة في الظاهرة الصرفية،وإنّما هو المتعلق بتصرّف الصرف في شؤون الكلمة أو الكلمات، وذلك بالتغيير،سواء كان بزيادة حرف أو بتحريف في بنية الكلمة»[4] لتتحول إلى أخرى.

و بالتالي يمكن القول إنّ صياغة مفردات العنوان النسوي في الشّعر المعاصر تبقى مسألة ذوقية بالدرجة الأولى،تعالج الجانب النفسي للمرأة الذي من خلاله تبلغ رسالة نصية مشحونة بوجدان أنثوي يشكل هالة الإبداع النسوي،ويعطيه الخصوصية التي تميّزه عن صياغة العنوان الشعري الذكوري« بحسب المعطى الصوتي،وتغيير الصوامت بتغير الصوائت الملحقة بها»[5]،وبذلك تبقى مسألة الصياغة اللّفظية للعنوان الشّعري تنطلق من الذات إلى المتلقي الذي يحاول فهم هذه الصياغة وعلاقتها بالنص/النفس/الوجدان/المجتمع في شكل ثنائيات لغوية،والتي تكون مرة مصاغة من مشتقات اسمية،ومرة من مشتقات فعلية لها أوزان وتراكيب لفظية تحرك لغة النص،وتفعّل

---

[1] كمال بشر، دراسات في علم اللّغة، دار المعارف، مصر، ط1، 1979، ص221.

[2] محمد أحمد خضير، الدلالة والتركيب،ص43.

[3] محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللّغة،ص67.

[4] عبد الحميد عبد الواحد، من أصول التصريف(شرح التصريف الملوكي) ، ص20.

[5] أحمد كرّوم، مستويات التنظير في الصرف العربي،المطبعة والورقة الوطنية،مراكش،المغرب،ط1، 2007، ص85.

صوره الفنيّة التي تطبع العنوان بصورة تيمية« تحمل أبعاد تجربته الشعورية،وتعبر عن وجهة نظر تُجاه الحياة »[1]،فتنعكس على التراكيب الصرفية للعنوان.

وعليه البحث في شؤون المفردات أمر ضروري لاستنطاق العناوين،وقد قامت الدراسة بالبحث في العناوين النسوية التي حدد البحث عددها وعناوينها في الفصل الأول،من الناحية الصرفية،وتوصلت إلى أنها تدخل في باب الأسماء (**المشتقات**)،ومنها ما يدخل في باب أوزان الفعل وصيغه البسيطة والمركبة،وقد حددها البحث في جدولين هما كالآتي:

أ- عناوين نسوية من باب(الأسماء): المشتقات

عنوان الديوان	صاحب الديوان	صيغة الاشتقاق	نوعـــــــها
مرثية لقارئ بغداد	**زينب الأعـــوج**	**قـــــــارئ**	**اسم فاعـــل**
ميلاد نسيم عاصف	**هند الوالي عروب**	**عـــاصف**	**اسم فاعـــل**
مخبأ الملائكة	**سوزان عليون**	**مخـــــبأ**	**اسم مكان(مَفْعَلْ)**
بوّاب الذاكرة الفظّ	**زينب عسّاف**	**بوّاب**	**صيغة مبالغة (فعّال)**
مقعد وجدار	**أمينة العدوان**	**مقعـــد**	**اسم آلة(مَفْعَـلْ)**

لقد تنوعت عناوين المدونات الشعرية النسوية التي أحصاها البحث في الفصل الأوّل،فالعناوين الاسمية التي تدخل في باب المشتقات،قد تنوعت بين عناوين جاءت على صيغ اسم الفاعل، واسم المكان على وزن(**مَفْعَلْ**)،وصيغ المبالغة على وزن(**فعّال**)،وأخيرا صيغة اسم الآلة على وزن(**مَفْعَـلْ**)،وهذه المشتقات كلّها تنقل لنا حالات الألم،الذي تعيشه المرأة المبدعة دون،أن ينتبه لها الرجل المبدع، الذي لم يحاول التخفيف من وطأة الاحتقان النفسي الذي تعيشه - المرأة الشاعرة – خاصة أشكال وصور الحصار النفسي، والاجتماعي الذي فرضه عليها زمنا طويلا.

وإذا عدنا للصيّغ الفعلية في باب العنونة النسوية،فإنّنا نجدها تتنوع بين عناوين فعلية بسيطة،وعناوين مركبة،حسب تنوع التركيب التي تريد من خلاله الشاعرة توصيل رسائلها الشعرية إلى المتلقي الرجل،وهذه العناوين الشعرية هي كالآتي:

---

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنّية، في الشعر العربي الحديث،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،ط1،د.ت ،ص320، 321.

ب- عناوين نسوية من باب صيغ الفعل

عنوان الديوان	صاحب الديوان	صيغة الفعل البسيط	صيغة الفعل المركب
صمت البنفسج	**عائشة المغربي**	**صمت/ فَعْل**	/
همس الستائر	**إيمان كيالي**	**همس/ فَعْل**	/
صرخة ألم	**هـند نجد**	**صَرَخَ/ فَعَلَ**	/
رجع الظلال	**أمينة الصيباري**	**رَجَعَ/ فَعَلَ**	
قليلا ما أكون	**ليلى إلهان**	/	**ما+ فعل ناقص**

وقد حصر البحث أثناء دراسته لمدونات الشاعرة – **هدى ميقاتي**- صورتين للبنية الصرفية،انطلقت من خلالهما الدّراسة في فهم دلالات العناوين الشعرية النسوية وإحصائها من أجل تقديم نسب حقيقة تقارب المعنى اللّغوي من فهم مختلف صور وتراكيب العنوان النسوي صرفيا،إذ حصر البحث هذه البنية في قسمين هما:

2. 3. 3. قسم الأسماء:

ما يميز اللّغة العربية أنّها لغة اشتقاقية تختلف عن بعض اللّغات الأجنبية التي تعرف باللّغات اللّصيقة،حيث تشتمل المشتقات في اللّغة العربية: "**اسم الفاعل- اسم المفعول- الصفة المشبهة- صيغ المبالغة- اسم التفضيل- اسم الزمان- اسم المكان-اسم الآلة- المصدر الميمي – المصدر الصناعي- صيغ التعجب القياسية**" وهذه المشتقات التي عددها علم النحو العربي« تحمل الحدث،وتدلّ على التجدد،وهي أسماء الفاعل،والمفعول،أومايسمى بالمشتقات الصريحة»[1]،وسوف نركز على المشتقات الأكثر ورودا في المدونات الشعرية،وهي كالآتي:

أ. **اسم الفاعل**:إذ عرّفه علماء الصرف بأنّه« اسم يشتق من الفعل، للدلالة على وصف من قام بالفعل»[2]،كما نجده يدلّ « على صفة فيها حدث غير ثابت، ومعه

---

[1] عبد الله الغذامي،تشريح النص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2006 ، ص25.

[2] عبده الراجحي، التطبيق الصرفي ، ص75.

فاعله»[1]،إذن في النهاية هو:« اسم مشتق من مصدر الفعل المبني للمعلوم للدلالة على من وقع منه الفعل ،أو قام به على قصد التجدّد والحدوث »[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 نحو: (**مُحْسِنٌ، ومُتَعَلِّمٌ**...إلخ) [3].

*- **شروطه**: ينبغي أن تتحقق في صيغة اسم الفاعل بعض الشروط الصرفية لبنائه وقد عددها علماء الصرف القدامى والمحدثون،ومن بينهم"**عبد الفتّاح الدجني**" كالآتي:

- **أولها**: أن يبنى اسم الفاعل من الثلاثي المجرد على وزن "فاعل" قياسا،إذا كان الفعل الثلاثي على وزن"فَعَلَ" بفتح العين متعديًا كان أو لازمًا[4].

- **ثالثها**: إذا كان الفعل على وزن"فَعِلَ" بكسر العين متعديا فقياسه أن يأتي اسم فاعله على وزن "فاعل" نحو **رَكِبَ** فهو **رَاكِبٌ**،أمّا "**فَعِلَ**" اللازم بكسر العين فلا يبنى منه اسم الفاعل قياسا بل سماعا نحو:فَرِحَ فهو فَرِحٌ،وقد يأتي على وزن فعلان نحو شَبِعَ فهو شَبعَانٌ[5].

*- **أحكامه**: تُزاد تاء التأنيث في آخر اسم الفاعل للدلالة على تأنيث الوصف سواء كان ثلاثيا أم فوق الثلاثي مثل (**مُسْتَغْفِرْ/ مُسْتَغْفِرَةْ**) إلا اسم الفاعل الخاص بالمرأة المناسب لطبيعتها فلا يحتاج على الأكثر لعلامة تدلّ على التأنيث مثل (**امرأة حامل**).

وقد وظفت المبدعة (**هدى ميقاتي**) صيغة "**اسم الفاعل**" في عنوانين وحيدين من قصائدها هما:(**شاعرة/طائر الهند**)،ويعادل ذلك نسبة(**01.61%**) من مجموع العناوين الاسمية، وهي نسبة تعادل في تواترها نسبة صيغة المبالغة، فكانت لها أيضا دلالتها

---

(1) أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف والإعراب ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1974، ص329.

(2) السيد أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،د.ط، د.ت،ص، 310 .

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) عبد الفتّاح الدجني، في الصرف العربي نشأة ودراسة، تقديم عبد السلام محمد هارون، مكتبة الفلاح، الكويت،ط2، 1983، ص 175.

(5) المرجع نفسه، ص176، 177.

الخاصة التي فرضت سلطتها على النص الشعري،ثم تأتي دلالة الحدوث في عنواني: **(شاعرة/طائر الهند)**، لتتحدث فيهما الشاعرة عن شعرها، وعن صعوبة نظمه.

فهي ككل مبدعة طموحة للوصول إلى هدفها في خوض غمار الشعر،وما فيه من آلام،وآهات الأنثى الحساسة،الصادقة في كلّ همومها، خاصة عندما تخاطب الشاعر "**عمر أبو ريشة**" في قصيدة **(طائر الهند)** الذي تحاوره فيها من خلال حدث رحيل هذا المبدع إلى "**بلاد الهند**" وثبوت هذا الرحيل تاريخيا ، وسياسيا ،وأدبيا في شعرها، ويمكن توضيح ذلك جليا في هذا الجدول الآتي:

العنوان	نوع المشتق	وزنه	عدده	الديوان	النسبة المؤوية
/	اسم فاعل	فَاعِلْ	/	عباءة الموسلين	%01.61
شاعرة طائر الهند	اسم فاعل	فَاعِلْ(ة)	02	سنابل النيل	
/	اسم فاعل	فَاعِلْ	/	إلاّ حبيبي	
المجمـــــــوع					

عند تتبعنا "**لاسم الفاعل**" على مساحة المدونات، وجدناها تعالج فقط عنوانين وحيدين**(02)** بنسبة مئوية تبلغ **(01.61%)** ممّا يؤكد على أهمية ثبات الشّاعرة وإصرارها على رأيها،وخاصة عندما يتعلق الأمر بتحقيق حلمها في أن تصبح أهمّ شاعرة، ومبدعة في وطنها،فالشعر يُعَدُ قدرها الذي كان هدفا أساسيًا اختارها لتتحمل أعباء نظمه،وتكون منطلق إبداعه من خلال ترياق نهر النيل الذي كان يبوح لها بكلّ أسراره ، وآهاته التي تماثلت مع آهاتها، واتحدت لتشكل لنا في النهاية مدونتها الشّعرية خاصة– **سنابل النيل**- التي تعدّ لوحة فسيفسائيّة ذات مرجعية ثقافية، ليأتي بعدها **(ظرف المكان/ وظرف الزمان)** يحددها مكانيًا وزمانيًا.

ب. صيغة المبالغة: وهي صيّغ تفيد التكثير، ويسميّها النحاة:**(مبالغات اسم الفاعل)** كما أنّها صيغة صرفية تأتي « للدلالة الكثرة،و المبالغة»[1]،ولها « أحد عشر وزنا»[1]،وأكثرها استعمالاً هي أوزانها الصرفية الآتية:

[1]عبد الفتّاح الدجني، في الصرف العربي نشأة ودراسة، ص180.

1.(فَعَّالْ) نحو: صبَّارَ، لمن يُكثر الصبر- **2.(فَعُولْ)** نحو: شَكُورْ، لمن يُكثر الشُّكْر.
3. (مِفْعَالَ) نحو: مِغْوَارْ، لمن يُكثر الغَارَاتِ- **4. (فَعِيلْ)** نحو: سَمِيعْ، لمن يُكثر السَّمْعَ.
5. (فَعَلْ) نحو: حَذِرْ، لِمن يُكثر الحَذَرْ.

وله بعد ذلك أوزانا سماعية « فيحفظ ما ورد منها ولا يقاس عليه»[2]،ولا تصاغ صيغ المبالغة إلاّ من الفعل الثلاثي المجرّد المتصرف المتعدي ماعدا صيغة **(فَعَّالْ)** فتصاغ من اللازم،والمتعدي مثل:**(ضَحَّاكْ)**[3]،وعند البحث المستمر في عناوين مدونات الشّاعرة– **هدى ميقاتي**- وجدتها الدّراسة تحتوي على ثلاثة **(03)** عناوين هي:**(كذّابة– قتيل– دروب)**،وهذه العناوين كلّها تعبر عن هول المأساة النفسية التي كانت تعاني منها الشّاعرة ،وذلك بتوظيفها لصيغ المبالغة حتى تعبر عن فاجعتها ومدى تفاقمها، وعموما فكلّ عنوان مما تقدم ذكره جاء على وزن معيّن، ويمكن توضيحه في الجدول الآتي:

العنوان	نوع المشتق	وزنه	عدده	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	/	/	/	**عباءة الموسلين**	**%01.61**
قَتَيلْ	**صيغة مبالغة**	**فَعِيلْ**	01	**سنابل النيل**	
كَذَّابَة	**صيغة مبالغة**	**فعَّالْ أو فَعَّالْ (ة) (للتأنيث)**	01		
/	/	/	/	**إلاّ حبيبي**	
المجـــــــموع					

وعند تتبع البحث لصيغ المبالغة وجد أنّ نسبتها المئوية تقدر بـ**(01.61%)**، وهذا يعني أنّ الشّاعرة تريد الوصول إلى حقيقة، مَرَدّها أن كثرة الدروب، وعدم الوصول إلى شاطئ النجاة **(الشاعرة/ وطنها)** سيؤدي حتمًا إلى الموت، والفناء رغم أنّها كانت لاتمتلك من وسيلة سوى الشّعر تفتدي هذا الوطن،و لكنها في النهاية تعترف للمتلقي أنّ هذه المهمّة محفوفة بالمخاطر والآهات التي كانت تحيط بها باستمرار للنيل

---

(1) أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف والإعراب ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط 2، 1974، ص329.
(2) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص137.
(3) عبد الفتّاح الدجني، في الصرف العربي نشأة ودراسة ، ص 180.

منه/منها،ورغم ذلك فالشّاعرة تواصل هذا المشوار بالتحدي ليس لها غاية سوى حب لبنان والدفاع عليه والتعجبّ ممن تخلو عنه بالدفاع عليه، ولو حتى بالشّعر.

جـ. ظرف المكان: هو« اسم المكان كما يسميه بعض النحاة»[1]، وهو « ما دلّ على مكان وقع الحدث فيه»[2]،وينقسم إلى قسمين مكان مبهم،ومكان محدود، فأما المبهم منه هو« ما دل على مكان غير معيّن» [3] مثل الجهات الستة (تحت ، فوق يمين أمام، يسار ،وراء)،وأمّا المحدود فهو« ما دلّ على مكان معين،أي له صورة محدودة محصورة، كدار، ومدرسة، ومكتب، ومسجد، وبلد، ومنه أسماء البلاد، والقرى، والجبال والأنهار، والبحار»[4]،وغيرها من الأمكنة.

وقد كان لظرف المكان حظ كبير من عناوين قصائد الشاعرة -**هدى ميقاتي**- إذ يأتي في المرتبة الأولى من حيث الترتيب حيث بلغت فيه خمسة عشرة **(15)** قصيدة وهي كالآتي:(**في المدرسة/صورة من البادية/ لبنان ولكن/تحت المطر/سنابل النيل/في المحكمة/طائر الهند/ نهر الأساطير/ الكهف المضيء/ في ظلال الغصون/ أرجوحة الحيرة/رؤى قانا..وحديث الستارة/ يافا/ جزيرة الورق/ النفق السحري**)،أيّ بنسبة مئوية تبلغ **(11.90%)** مما يشير إلى أنّ الشّاعرة كانت تريد التركيز على أماكن معينة لها وَقْعُهَا على نفسيتها كمبدعة، وكأنثى من جهة ثانية،فـ«المكان مؤهل للكشف عن لاوعي الشخصية وحيويتها النفسية والاجتماعية لأنّه ببساطة لامعنى ولا دلالة للمكان بعيدا عن الإنسان الذي يقوم بتنظيمه وإجراء عمليات التقطيع والمفصلة في بنيته وفقا لآليات ثقافة محددة»[5]،وهذه الأماكن ذات مرجعيات(**ذاتية/تاريخية/أسطورية**)،تعكس نفسية الإبداع النسوي المعاصر،وعناوين مدوناته التي باتت تؤسس لعلاقة قداسة الذات مع المكان،وهذه العناوين هي كالآتي:(**المدرسة/البادية/ينابيع/نهر النيل/بلاد الهند/الكهف المضيء/في المحكمة/الغصون/الأرجوحة/قانا/يافا/جزيرة/نفق**) كلّ هذه الأماكن توحي

---

(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.

(5) عزّ الدين إسماعيل،التفسير النفي للأدب،دار المعارف،القاهرة،مصر، ط1، 1994،ص50.

بما توحي به من ذكريات، ومرجعيات لها أساسها التاريخي في ذات الشّاعرة ، فالعلاقة إذن مكانية بحتة لتعلّق الشّاعرة الشديد بـ(**المكان/الحدث**).

يعدّ المكان إذن مسرح الحدث الشّعري – المجسد للغة – خياليا كان أم حقيقيا في الإبداع،فهو أحد عناصر التشكيل الفني،والمكون الجغرافي الذي يؤطر الأحداث الشّعرية في حيز مكاني يتفاعل مع باقي العناصر الأدبية من (**عنوان/متن شعري**) الأخرى على اعتبار أنّ المكان يمثل نظاما دلاليا في النص الشّعري من خلال بناءه الجمالي بما يحويه من قيم اجتماعية، نفسية، جمالية، بالنسبة للملتقي« بوصفه مكونا أساسيًا من مواد محايدة،شعوريا،ومحايدة جماليا» [1]،فالمكان إذن متعدد الأوجه يضفي عليه المبدع نوعا من الذاتية والأخيلة التي تتحقق معها ديناميكية الفضاء، فهو« وسيلة تعبير عن معاناة الشعراء لذا أصبح مقترنا بالغرض الشّعري وأداة فاعلة فيه،ولقد دخل المكان بدلالاته الإنتمائية وبكثافة عالية في الغرض»[2] كمكون فاعل في المدونة الشّعرية التي تنقلها المبدعة لتصبح أنسنة المكان هدفا مشروعا لكلّ إبداع شعري.

كما أنّ حضور صورة المكان في شعر"**هدى ميقاتي**" يدلّ على عظم المعاناة والألم الذي كان هاجسًا لذاتها المضطربة خاصة عندما يرتبط المكان بزمان وجداني يحاصر ذكريات الشّاعرة بمرارة الأحداث المرتبطة به،إذن« المكان وسيلة تعبير عن معاناة الشّعراء لذا أصبح مقترنا بالغرض الشعري وأداة فاعلة فيه،ودخل المكان بدلالاته الإنتمائية وبكثافة عالية في الغرض»[3]،فيضيق المكان ويحاصر وعيها ،مما دفعها إلى اللّجوء إلى الخيال لإيقاف اضطراب الزمان،وتحريك حدود المكان وتوسيعها،وهذا ماجعل المبدعة تواجه« وضعها الأنطولوجي في إطار الزمان المتحول والمكان المتغير»[4]،ومن ثم تظهر الأزمنة الدائرية التي تحاول أن تهرب من خلالها الشّاعرة،لتلامس الخلود الجزافي عن طريق الوهم الوجودي المليء بأخيلة أيديولوجية،وأسطورية تمتد على مساحة

---

[1] صالح صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2003، ص 250.

[2] محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي،(من الفتح حتى سقوط الخلافة)،دار الآفاق العربية،القاهرة،مصر، ط1، 2007،ص37.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص133.

زمنية،وجغرافية واسعة من مدوناتها خاصة في العناوين الآتية:**(لبنان ولكن/سنابل النيل/طائر الهند/رؤى قانا..وحديث الستارة/يافا)**.

وعليه فهذه الأمكنة تمثل واقع الشّاعرة الذي لا يزول،وحقبة تاريخية في ذاكراتها الشعورية،ف**(لبنان)** وطنها الذي ترعرعت فيه وسط آلام،وآمال تدفع المرأة ثمنها في كلّ لحظة من التاريخ البشري نتيجة خطايا وحروب الرجل المسيطر،مما جعل المكان يعدّ « من أكثر الأنساق الفكرية تعقيدا في بناء الشعر الحديث»[1]،"**فنهر النيل**"مثلاً بات يمثل مكانًا خصبًا للأساطير الفرعونية،كما ينقل لنا ثنائية للموت والحياة التي تعيشها المرأة المصرية على ضفافه،ثم تأتي صورة بلاد**(الهند)** الذي يمثل مكانا للرحلة التي تبحث عنها المرأة كتنفيس بات ضرورة عبر طقوس الصيد،والفروسية،ثم أخيرا تأتي مدينة**(يافا)**الفلسطينية مكانا للألم،والفناء التاريخي،بعد أن عاث فيها العدوّ الإسرائيلي دمارًا/ خرابًا ،فكانت **(يافا)** بحقّ مقبرة للموت الجماعي،والتاريخ شاهد على ذلك.

والمرأة العربية عموما شديدة التعلق بالمكان لما له من تأثير مباشر على نفسيتها كأنثى مبدعة تتجلى فيه صور ذكرياتها المتزاحمة في ذاتها، التي تحمل حمولات من الآهات التي وثقتها المبدعة-**هدى ميقاتي**- في عناوين قصائد مدوناتها التي صورت نفسية المرأة المحطمة،حيث استحضرت من خلالها الأماكن التي لها« دلالات رمزية لأشياء ومواقف أو حوادث كان لها حضور عند الشاعر»[2]،إذن فهذه الأماكن تعدّ مرجعيات في فكر وإبداع المبدعة، تنقل من خلالها تلك الآلام،والمعاناة التي ترسبت في ذاكرتها عن طريق عملية استرجاع الشاعرة لآهات تلك الأمكنة الموثقة في مخيالها الشّعري كعملية تفريغ للذات المجروحة،والتي باتت صدى لكلّ الجروح التي واجهت المرأة المبدعة عبر التاريخ الأدبي،وبما أنّ الشّاعرة(**هدى ميقاتي**)،قد جعلت من مدوناتها الشّعرية أمكنة لإخفاء مشاعرها،وآهاتها النسوية من خلال أنسنة جميع الصور،والمعاني

---

[1] حنان محمد موسى، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر،عالم الكتب الحديث، عالم الكتب الحديث (إربد)،جدارا للكتاب العالمي (عمان)، الأردن،ط1، 2006،ص25 .

[2] تركي المفيض،جماليات المكان في شعر عرّار،مجلة بحوث مؤتة للبحوث والدراسات، مج04،ع02،عمان، 1989، ص219.

التي كان شعرها ينطوي عليها، فجاءت عناوينها متعلقة بأمكنة عاطفية،وتارة أمكنة متخيلة،وتارة أخرى أمكنة تاريخية،وعليه فهذه الأمكنة قد وُثقت في الجدول الآتي:

العنوان الشعري	اسم المكان	نوعية المكـــان	الديوان الشعري
في المدرسة	**المدرسة**	**اجتماعي**	**عبـــاءة الموسلين**
صورة من البادية	**البادية**	**طبيعي**	
نهر النيل	**نهر**	**طبيعي**	**سنابل النيـــل**
بلاد الهند	**الهند**	**جغرافي**	
الكهف المضيء	**الكهف**	**طبيعي**	
في المحكمة	**المحكمة**	**اجتماعي**	
في ظلال الغصون	**الغصون**	**طبيعي**	**إلاّ حبيبـــــي**
أرجوحة الحيرة	**أرجوحة**	**صناعي**	
ينابيـــع	**ينابيع**	**طبيعي**	
رؤى قانا..وحديث الستارة	**قانا**	**جغرافي**	
يـــافا	**يافا**	**جغرافي**	
جزيرة الورق	**جزيرة**	**جغرافي**	
النفق السحـري	**نفق**	**صناعي**	

وعموما هذه الأمكنة التي استحضرتها الشاعرة- **ميقاتي**- في الجدول السابق هي جلّها:(**أمكنة طبيعية/صناعية/جغرافية/اجتماعية**)تصور مباشرة مختلف الآهات الأنثوية التي علقت بذاكرتها التاريخية ليصبح المكان في نظرها بمثابة المنطلق،والمنفذ نحو الذاكرة النسوية لوطنها لبنان،وذاتها المتشظية بين آلام التمزق القومي الطائفي لوطنها لبنان،وبين آهات الوجدان العاطفي لكلّ مشاعرها المجروحة من طرف الحبيب الغائب/الحاضر في الذاكرة المكانية للأشياء المتصلة به بشكل مباشر،وغير مباشر لتتحقق معه جميع تصورات المرأة العربية المعاصرة خاصة المبدعة لتعلن عن إفرازات الحصار الذكوري الذي قهرها،وفرض عليها شكلا معيّنا من الصمت التاريخي الذي

لازمها تدريجيا خالقا بذلك فراغا فكريا خلق تصورا عن فكر النسوي أنّه مصاحب للسكوت السّلبي مطلقا.

ويمكن توضيح النسب المئوية لهذه العناوين في الجدول الآتي:

العنوان	نوع المشتق	المبهم	المحدود	عدده	عنوان الديوان	النسبة المئوية
في المدرسة	ظرف المكان		المدرسة	03	عباءة الموسلين	%11.90
صورة من البادية			البادية			
لبنان ولكن			لبنان			
تحت المطر	ظرف المكان	تحت		05	سنابل الـنيل	
في المحكمة			المحكمة			
طائر الهند			الهند			
نهر الأساطير			النهر			
الكهف المضيء			الكهف			
في ظلال الغصون	ظرف المكان		الغصن	06	إلاّ حبيبي	
أرجوحة الحيرة			أرجوحة			
رؤى قانا..وحديث الستارة			قانـا			
يـافـا			يـافـا			
جزيرة الورق			جزيرة			
النفق السّحري			النفق			
المجـــــموع						

إنّ اهتمام النقاد، والمبدعين بالمكان « له ما يبرزه منطقيا لأنه لا يتصور حدوث أي شيء خال في المكان، ينهيك بأن المكان خصوصية ما»[1]،ومن هنا يتضح للمتلقي

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص133.

بأنّ الجدول السّابق الذي يوضح نسبة ظرف المكان،والتي بلغت (**11.90%**) أنّها أعلى نسبة في قسم الأسماء على غرار صيغة (**المبالغة، والصفة المشبهة**) وهذا يفسر أنّ لـ"**هدى ميقاتي**" مرجعيات في أماكن مضيئة هزّت كلّ مشاعرها كما أنّ علاقة المكان يسيطر على ذاتها، وخاصة أنها عنونت مدونتها الثانية بـ" **سنابل النيل**" فالنيل هو محور كل الأمكنة التي تدور حوله في بؤرة مركزية أسطورية موحدة تدان فيه الحياة/الأنثى"**بالموت، والحياة**" في نهره دون محاكمة سوى التطهر من الذنب والخطيئة.

كما أنّه ذلك النهر الأسطوري المقدس الذي يعج بالغرائب، والعجائب مجسدا روح السلطة الذكورية التي تلتهم الأنثى، وجعلها قربانا لمحوِ خطاياها، فهو شبيه بالكهف المملوء بالأسوار الذي أُضيء،وأُنير بضوء السنابل التي اصطفت على ضفافه تلملم أحزان كلّ أنثى اُتهمتْ مشروعية الذنب فكان الموت قرباناً تقدمه كلّ أنثى لشعبها لعلّها تفتدي به وطنها /شعبها، مثلما افتدت سنابل القمح التي يحفّ بها نهر النيل شعب مصر أثناء حكم الفراعنة من القحط(**الفناء**) أيام السّبع العجاف، فقصائد الشاعرة "**هدى ميقاتي**" قد أضاءت ظلمة هذا النهر مجسدة في مخيال المتلقي(**ثنائية الموت والحياة**)،وهي بذلك« تشكل مشروعا للتحرر وتحقيق الذات »[1] الإنسانية.

بينما تبقى- **الشاعرة** - مبهمة وغير معروفة،وهي تمتطي "**أرجوحة الحيرة**"، تعاني الآهات نكرة لا أحد يعترف لها بتضحياتها ،فمن أجل وطنها تعاني كل الآلام، ولكن يبقى المكان أساسًا في إثبات الذات الشّاعرة، وللوطن المغتصب،و« التأكيد على مكانية النص إجلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث، حينما تتفاعل الوقائع، وتتعالى متواطئة ببعضها البعض»[2]،وعليه تبقى جميع هذه الأمكنة ساحات للألم النسوي الذي كانت له تداعياته الخطيرة على نفسية الشّاعرة، حيث كان الحزن الشعري بمثابة بوابة تحاصر ذكريات الشاعرة من كلّ الزوايا،« إذ يشكل حضوره في النص الأدبي عنصرا مركزيا وأساسيا من عناصر التشكيل النصي الأدبي»[3] ليعكس جميع الترسبات التي شهدتها

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص133.

[2] محمد عفط، كتابة المرأة الروائية والبحث عن الانزياح(أعمال ندوة المرأة والكتابة)، ص42.

[3] فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي،(أدوات التشكيل وسيمياء التعبير) دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،ط1، 2011، ص208.

ذاتها الممزقة بين أمكنة وجدانية (**ذاتية**)،**والأخرى** تاريخية(**قومية**) لتصور لنا جميع حالات الصراع اليومي الذي تعيشه المبدعة "**هدى ميقاتي**"،حيث كان المكان سببا مباشرا في نقل أزمة الألم المتعلقة بالمكان النفسي إلى العالم المتلقي لتلك الآهات حتى يعلم بمدى خطورة تلك الترسبات النسوية العالقة بالفكر الإنساني،وكيف استطاعت المرأة العربية فرض نفسها كذات مهمشة من التاريخ الإنساني.

د. **ظرف الزمان**: « هو ما يدلّ على وقت وقع فيه الحدث»[1]،**وينقسم** إلى قسمين هما الظرف المبهم **وهو** الذي « دلّ على قدر من الزمان غير معيّن نحو:أبدٍ، أمدٍ وحين وقت وزمان»[2]،**وأمّا** الظرف المحدود فهو ما « دلّ على وقت مقدر معيّن محدود، نحو: ساعة ، ويوم ، وليلة ، **وأسبوع** ، **وشهر**، **وسنة** ، **وعام**...» [3].

وقد حصرت الدّراسة ظرف الزمان في العناوين الآتية:(**ياليل/ أنا واللّيل/ إلى أمي أمس/ إلى أمي اليوم/ في ذكرى الإسراء/ في ذكرى المولد النبوي الشريف/عيون الليل/ ليلة الزفاف/ ملاك الصبح**)،حيث كان فيها الزّمن المحدود حاضرا على مساحة المدونة فالشّاعرة كانت تريد البوح لهذا الزمن الذي خصته بالحضور في عناوين مدوناتها الشعرية،إذ« كثيرا ما يرتبط الزمن باهتمامات المرأة،فثمة ربط لديها بين مرور الزمن،وفناء شبابها ورونقها،الذي **هو** محور اهتمامها،فيظلّ الزمن يشكل هاجسا مرعبا،تخشى عواقبه فتصل إلى النهاية المحتومة،الهرم..فالموت»[4]،**وهذا** كلّه انعكس على حالتها النفسية المجروحة،والتي صورتها عناوين/قصائد مدوناتها الشّعرية،التي نقلت آهات "**ذاتها/وطنها**" لبنان الممزّق الذي تخشى زواله،من خريطة العالم،لأن«الأدب تعبير ذاتي عن خبرة ورؤية موضوعية اجتماعية»[5]،تعكس أحداث،وخفايا الذات التي تعاني من جميع الآهات التي تصور آلام المرأة العربية المبدعة ،ويعكس ذكرياتها كأنثى مبدعة في عالم منعها من ممارسة الإبداع،و لذلك« يبقى الأديب- ذكرا أو أنثى- يعبّر

---

[1] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] محمد أمين العالم،ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقاتها بالثورة الاجتماعية، مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون، الجزائر،1983،ص 07.

عن ذاته بموضوعية ذاتية يراها حقا مشروعا» [1]،وهذا ماجعل المرأة العربية تلجأ دوما إلى الزمن, فالزمن الحاضر هو زمن نفسي بحت ينطلق من كينونة الشاعرة التي تعاني من سكون اللّيل ووحشته وأنسه ,بحثا عن هويتها التي فقدتها مثلما فقدها لبنان الذي أصبح مكانًا مُوحشًا يثير الخوف والريبة بوجود ذكريات مؤلمة تصاحب هذا الوطن.

وفيما يلي جدول يوضح حضور الزمن في صيغ عناوين المدونات الشعرية لـ"**هدى ميقاتي**":

العنوان	نوع المشتق	المبهم	المحدود	عدده	عنوان الديوان	النسبة المئوية
يا ليل			**اللّيل**			
أنا واللّيل			**اللّيل**			
إلى أمي أمس			**أمس**			
إلى أمي اليوم			**اليوم**	06	**عباءة الموسلين**	
في ذكرى الإسراء	**ظرف**		**الإسراء**			
في ذكرى المولد النبوي الشريف	**الزمان**		**المولد**			**%07.25**
عيون اللّيل			**اللّيل**	01	**سنابل النيل**	
ليلة الزفاف			**ليلة**	02	**إلاّ حبيبي**	
ملاك الصبح			**الصبح**			
المجـــــموع				**09**		

في هذا الجدول نجد أنّ (**ظرف الزمان**) قد بلغ أقل نسبة في قسم الأسماء المشتقة بـ(**07.25%**) ممّا يدلّ أن الشاعرة تتعدى الزمان باحثة عن استمرارية لذاتها وشاعريتها من جهة، رغم ذلك الزمن الذي عَبرت من خلاله نحو الخلاص من خلال ثنائيتي:" **اللّيل/الصبح،الأمس/ اليوم**" التي سطرت من خلالها قدرها،بحثا عن محطة مكانية تكون ملجأ من التيه والحيرة والخروج من فضاء الزمن إلى مكان معلوم يحدد زمن

[1] ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر(دراسة في بنية الخطاب)،ص 50.

الشاعرة،ويخلّصها من حالة الشتات والخوف الذي عاشته مع وطنها لبنان الجريح، لذلك نجد بعض النقاد« يحطمون الزمان بوصفه مقياسا لمغزى الحياة ويحلون المكان محله»[1] كنوع من التغيير،والتحدي العميق لمختلف عوالم القهر الزمني الذي عاشه المبدع مع التاريخ لذلك نجد أنّ الإبداع الشعري النسوي قد ظلّ في حالة قهر فكان لابدّ من وجود سبيل للعزاء فكانت الأمكنة بمثابة موطن الآهات والذكريات الأنثوية.

2. 3. 4 . قسم الأفعال:وهي على صيغتين؛ **بسيطة، و مركبة :**

أ.الصيغة البسيطة:

*- **صيغة فَعَلَ: وهي** أبسط صيغ الثلاثي المجرد الدالة على « الماضي من الأفعال»[2]،من حيث التركيب اللّغوي« 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 مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" فإنّنا نجد في ديوان – **عباءة الموسلن**- عنوانا وحيدا رتبته الثالث عشرة، وهو "**صرخة**" ليدلّ على قمة الألم والتهميش، أمّا في ديوان– **سنابل النيل**- فقد وجدنا عنوانا وحيدا تربع على هذه الصيغة، وهو"**طَوَى**" ورتبته "**الثالث والعشرين**" في المدونة ليدلّ على ثبوت وقوع الحدث ثبوتا قطعيا،على أنّ الشّاعرة كانت وفية لصيغة الماضي **(فَعَلَ)** في وصفها حيث وظّفت فعلا وحيدا بنفس الصيغة وهو**(طَوَى)** من خلال عنوان قصيدة

---

[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.

"**طويت الأشرعة**"، وفي مدونة-**إلاّ حبيبي**- نعثر على عناوين هي"**مشيناه سرّا/كتبتَ لنا الأحقاد**" المأخوذان من فعل " **مشى/كتب**" والتي تدل حدوث الفعل.

*- **صيغة فُعِلَ:**

ومنها نجد عنوانا وحيدا في مدونة- **إلاّ حبيبي- وهو" ذُبِحْتُ بعشق**" المأخوذ من فعل "**ذُبِحَ**" المبني على صيغة المجهول والتي تدل على وقوع حدوث فعل الذبح من طرف مجهول، والذي تم بواسطة العشق، فترك المتلقي في حيرة من أمره خاصة أن عملية الذبح كانت خلافا للمألوف،فكسرت المبدعة "**هدى ميقاتي** "أفق توقع القارئ الذي وجد نفسه في حالة ذبح من نوع آخر، وبوسيلة غير متوقعة تمامًا أصابته بالدهشة.

*- **صيغة اِفْعَلْ:** نجد الشّاعرة في هذه الصيغة قد وظفت في مدوناتها فعل «أمر» وحيد على وزن (**اِفْعَلْ**) حتى تبيّن للمتلقي أنّ "**هدى ميقاتي**"الأنثى تريد القطيعة مع الماضي الأليم/(**الآخر**)، الذي أنهكها، وجعلها محطمة،تعاني الهلاك والألم الكبير.

*- **صيغة عُلْ:** إذ نجد الشّاعرة في هذه الصيغة قد وظفت في مدونتها فعل «أمر» وحيد على وزن (**اِفْعَلْ**) حتى تبيّن للمتلقي أنّها في حالة غليان،وثورة عارمة أحبطت كلّ مزاعم الذكورة في الحطّ من قيمتها،و الصيغ موضحة في الجدول الآتي:

العنوان	صيغته	عدده	زمنه	عنوان الديوان	النسبة المئوية
صرخ(ة)	فَـعَلَ	01	الماضي	عباءة الموسلين	%06.45
عــد	عُـلْ	01	الأمر		
طــوى	فَـعَلَ	01	الماضي	سنابل النيل	
اِرْحَــلْ	اِفْـعَلْ	01	الأمر		
مشيناه سرّا	فَـعَلَ	01	الماضي	إلاّ حـبيبي	
كتبت لنا الأحقاد	فَـعَلَ	01	الماضي		
ذبحت بعشق	فُعِلَ	01	الماضي .م. للمجهول		
أكون ولا أكون	أَفْعَلُ	01	المضارع الناقص		
المجـــــــموع					

وبهذا نجد أنّ الصيّغ البسيطة كانت نسبتها ضئيلة حيث بلغت (06.45%) ممّا يدلّ على أنّ الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" تؤكد على ثنائية (عدم الاستمرارية مع الطرف الآخر/طلب الرحيل) لنصل في نهاية المطاف إلى القطيعة، والبقاء مع آلامها وهمومها وحيدة تنتظر من يأخذ بيدها نحو عالم بكر فيه كلّ المعاني الإنسانية التي ترفع من شأن المرأة المبدعة لأنّ« قضية المرأة من القضايا الكبرى لدى كلّ الشاعرات، اللّواتي خضن في هذا المجال(المرأة)،وما تعلّق بخصوصياتها ومشاكلها وتطلعاتها وعلاقتها بالآخر(الرجل) في حدود هذه العوالم»[1]،والتي تشكل في النهاية صورة الواقع النسوي الأليم الذي تتعاطى معه المرأة العربية،وإبداعها الشّعري المهمش على ساحة الأدب،فالنقد العربي الذي لم ينصف الإبداع النسوي من الدّراسة،والنقد حتى الآن.

ب .الصيّغ المركبة:

*- **صيغة "ماذا فَعَلَ ":**

نجد في هذه الصيغة توظيف الشّاعرة عنوانًا واحدًا 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؟**) الفعل الماضي المعتل ⟵ (**جرى**)،ويبدو من توظيفها للفعل المعتل أنه لم يكن مصادفة بل لتعكس مدى عمق الجرح والمرض.

*- **صيغة "لَنْ أَفْعَلَ":**

استطاعت الشّاعرة توظيف صيغتين مركبتين من أداة نصب وأفعال مضارعة منصوبة هي: (**لنْ أشكوَ/ لَنْ أدانَ/ لنْ أرحلَ/ لنْ أموتَ**) حتى تؤكد للمتلقي أنه مهما حصل فهي لن تشكو حالها،وهزائمها وآلامها مهما كانت النتائج لأنها لن تُدان على كتابتها الشّعر،واهتمامها بوطنها لبنان لأنها كانت تدافع عنه في كلّ 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،وحبها لوطنها لبنان،الذي« يشغل مساحة

[1] ناصر معماش،النص الشعري النسوي العربي في الجزائر،(دراسة في بنية الخطاب)، ص162.

كبيرة من وعي الشاعرة»[1]،وعليه فلغة الوطن وحب المبدعة المرأة للأرض التي تحيى فوقها،فهي جزء وكيان من الوطن،وهذا لكون المرأة معادل موضوعي للوطن إذ« بين الشّعر والوطن منذ أن وجد الشعر علاقة تلازم،فهي تارة ثابتة غير قابلة للتحوّل،وتارة أخرى طارئة بحسب ظروف كلّ شاعر»[2]، وبما أنّ المبدعة- **هدى ميقاتي**- تعاني من لوعة،وجراح وطنها لبنان،فهي ترسم في خيالها وطنها الخاص الذي تنتمي إليه ذاتها النسوية « لذلك كان الشّعراء ومازالوا مصدر حياة أو موت لأوطانهم»[3]،رغم ذلك فمصاب الشاعرة كبير، وعمق الألم فظيع،ولكنها،أثبت في نهايته الأمر أنّ الأنثى مهما كان من أمرها،فهي ستظل واقفة صامدة إلى نهاية الطريق.

و عليه الصيغتان السّابقتان قد أدرجتا في هذا الجدول التوضيحي :

العنوان	صيغته	عدده	زمنه	عنوان الديوان	النسبة المئوية
لن أشكوَ	**لَنْ أَفْعَلَ**	01	المضارع المنصوب	**عباءة الموسلين**	
لاتسلني	**لا تَفْعَلَ**	01	المضارع المنفي		
ماذا جَرى	**مَاذَا فَعَلَ**	01	الماضي	**سنابل النيل**	
لَنْ أذانَ	**لَنْ أَفْعَلَ**	01	المضارع المنصوب		**%04.83**
لَنْ أَرْحَلَ	**لَنْ افْعَلَ**	01	المضارع المنصوب		
لن أموتَ	**لَنْ أَفْعَلَ**	01	المضارع المنصوب	**إلاّ حبيبي**	
المجـــــــموع					

ومن خلال ما سبق ذكره نجد أنّ البنية التركيبية كانت نسبتها المئوية **(04.83%)** ممّا يدلّ على أنّ الشّاعرة ما زالت متمسكة بوطنيتها **(لبنان)**، فمهما جرى في وطنها فهي لن ترحل عنه،وهذا ما عكسته الشّاعرة من خلال الصيغة المركبة الأولى **(ماذا جرى في لبنان؟)** التي هي نتيجة للصيغة المركبة الثانية **(لَنْ أَرْحَلَ عن لبنان)**، وبهذا تثبت للعالم بأسره أنّه يحقّ للأنثى أن تناضل من أجل نصرة الوطن في الوقت الذي رحل عنه الأحبة، والخلان، وتركوه وحيدًا ممزّقًا.

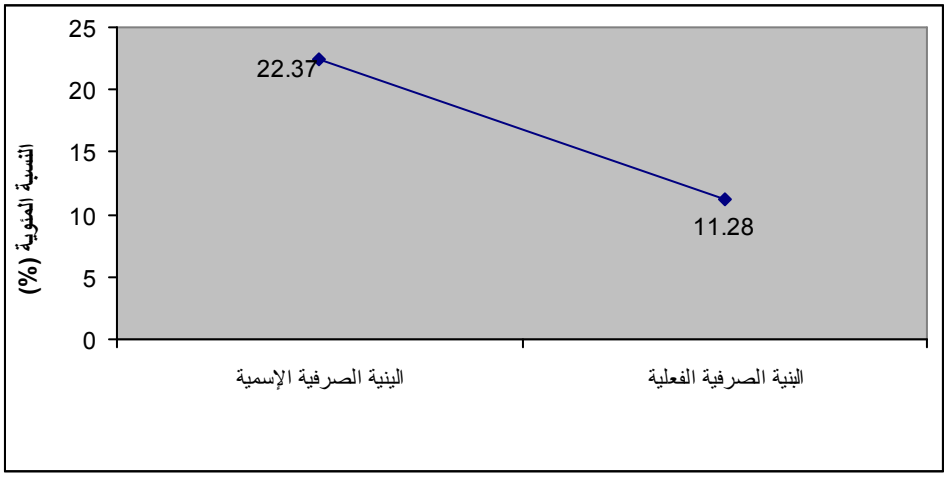
---

[1] أحمد يوسف خليفة، شعر غالب زراع بين مراوغة المهجر وهوية الانتماء العربي،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سوريا، 2004، ص294.

[2] ناصر معماش،النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، ص162.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وكأنّ الشاعرة تبعث برسالة إلى كل وطنّي غيورٍ على لبنان أن يظلّ يدافع في سبيل بقائه ووحدته ونصرته،هذا عن قسم الأسماء، وقسم الأفعال، ليبرز لنا البحث في النهاية النّسب المئوية التي عددتها الدراسة ، وحددتها في هذا المنحنى البياني.



*- **التعليق:**

تأكّد لدى البحث سيطرة العناوين الاسمية بنسبة **(22.37%)** من البنى الصرفية على غرار العناوين الفعلية التي بلغت نسبتها المئوية **(11.28%)**،وهذا يعني أنّ الشّاعرة كانت في صراع مع كلّ 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 الشّاعرة في سباق مع الزمن **(صراع)** الذي تؤكد فيه على المواجهة،والتحدي،وإثبات الذّات 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،ومنه فالشّاعرة "**هدى ميقاتي**" قد نقلت جميع أحاسيسها للمتلقي لكي يعي نوع المعاناة التي تعيشها المرأة العربية المبدعة بشكل خاص،حيث« استعمل الفنّ كوسيلة لستر آلام الإنسان في بعض ظروفه»[1]،وقد لجأت المرأة العربية المبدعة إلى الفنّ لتغطية جميع

[1] شوكت الربيعي، الفنّ التشكيلي المعاصر في الوطن العربي(1885-1995)، ص105.

آهاتها التي تحياها وسط عيوب المجتمع الذكوري الذي مازال يحاصرها في إبداعها،وذاتها النسوية،التي شوهت جميع تجاربها خاصة في مجال الشّعر العربي الذي جعل من المرأة العربية محاصرة من جميع المستويات النفسية والفكرية،وعليه ما يجعل من« طريقة تعامل الفنّان مع لحظات مؤرخة،ومعاشة بمعاناة تحقق امتلاء مكانيا وزمانيا ثريا في شكله ومضمونه»[1]،فالكاتبة تبحث عن هويتها الشعرية،وسط ركام الألم النفسي الذي تتجرع مرارته وسط صراع النظم الذي بات غايتها المنشودة لإثبات ذاتها.

وعليه فالصيغ الصرفية(**الاسمية/الفعلية**)عموما في الشّعر النسوي المعاصر كانت حاضرة بشكل مكثّف جعل الإبداع الشعري بشكل خاص يأخذه مكانته في الإلمام باللّغة العربية، وصيغها المتنوعة التي يقوم عليها بناء العنوان وتأويلاته المختلفة على الذات النسوية العربية التي وجدت في البنية الصرفية دلالاتها التفسيرية التي تتمكن بها المرأة من تحقيق التفاعل بين لغة الإبداع ولغة التأويل التي استعانت بها في تقديم عناوينها.

وعليه نجد أنّ المرأة العربية،وخاصة الشّاعرة"**هدى ميقاتي**"كشاعرة معاصرة واجهت المجتمع الذكوري العربي من خلال شعرها الذي زجّ بها في مواجهة جميع الأزمات النفسية التي لازمتها كامرأة مبدعة،فكانت العنونة الشعرية بمثابة الخلاص لها من جميع الآهات التي تخنقها من خلال العنونة الشعرية،حيث تمايزت العناوين الشّعرية فيها بين البنية الصرفية الفعلية،والبنية الصرفية الاسمية،فقد بلغت العنونة في البنية الصرفية نسبة مئوية تقدر بـ(**33.65%**)،وما تبقى من العنونة الشّعرية من مدونات الشّاعرة،"**هدى ميقاتي**"يمثل الجانب النحوي،/التركيبي لمختلف العناوين الجملية،والتي تدخل ضمن إطار البنية النحوية التي تتضح عندما تنتقل الدّراسة تدريجيا إلى الخوض في البنية التركيبية للمدونة الشّعرية،من خلال التركيز على أنواع الجمل النحوية التي تدخل في إطارها نحو:(**الجملة الاسمية/الفعلية/الاستفهامية/شبه الجملة/جملة الإستثناء/النداء**)، وإسقاطاتها الدلالية على المعنى العام للنصوص الشّعرية في المدونات الثلاث،والتي ستشتغل عليها الدّراسة بالبحث من خلال تصنيفها،ثم إظهار نسبها المئوية،ثم دلالاتها المنعكسة على الشّعر العربي النسوي بشكل عام، وشعر"**هدى ميقاتي**" بشكل خاص.

---

[1] بكري عبد الكريم، الزمن في القرآن الكريم دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1999، ص9.

4/2- البنية التركيبية"structure syntaxique":

قبل الحديث عن البنية التركيبية يجدر الحديث بداية عن (**علم النّحو**)، حيث جاء في كتاب التعريفات لـ"**الشريف الجرجاني**" أنّه « علم بقوانين يُعرف بها أحوال التراكيب اللّغوية من الإعراب والبناء وغيرهما»[1]، كما هو « علم ينظر في أحوال الكلمات إعراباً وبناءً وبه يُعرف النّظام اللغوي للجملة، وكيف تتعلق الكلمات فيما بينها لتؤلف تركيباً يحمل الإفادة»[2]، وغيرها من التعاريف التي جعلت موضوع النحو "**الكلمة**"، وما يحدث لها من تغيرات وظيفية داخل كل سياق تركيبي،و يمكن القول إنّ «التركيب علم لساني جدّ معقد، يدرس بنية الجمل في اللّغات (مكتوبة أو منطوقة) ترتيب الكلمات مكان الصفات، والمفعولات»[3]،وبالتالي فالبنية التركيبية أساسها "**الجملة/التركيب**" التي تعدّ «الوحدة اللّغوية الرئيسة في عملية التواصل»[4] اللّغوي بين أجزائها المتعددة.

وبما أنّ النماذج التي ستتعرض لها الدّراسة هي- **مجموعات شعرية**- فإنّ كلّ مدونة/قصيدة،إلاّ ولها« 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»[5] الذي يتأسس من خلال العناوين التركيبية الشعرية المتنوعة التي تكشف عن طبيعة الأنثى المبدعة،وما تعانيه من أزمات نفسية ألحقت بها ضررا تاريخيا فادحا على مستوى الذات/ الإبداع الشعري،فالتركيب الشعري في العنوان النسوي قد خلق صورة خاصة تختلف كليا عن التركيب العنواني الذكوري في مجال التأليف اللّغوي،ولهذا فقبل الخوض في باب الدّراسة

---

(1) محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،ط1، 1985، 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) برنار توسان، 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.

(5) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005، ص61.

والتحليل للتركيب الشعري للعنوان نتتبع إرهاصات الدّراسة النحوية تاريخيا ثم نحلل ما جاء في المدونات من تراكيب شعرية في مجال العنونة النسوية المعاصرة.

في الحقيقة 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»[1]، وقد كان "**أبو الأسود الدّؤلي**" من بين العلماء اللّغويين الذّين حملوا على عاتقهم الحفاظ على لغة القرآن الكريم .

ولما جاء العصر الأمويّ،والعباسيّ ظهرت المدارس اللّغوية خاصة في العراق فكانت البصرة مركزا للنحو البصري، والكوفة مركزا للنّحوّ الكوفي، وتوالت المؤلفات النّحويّة فظهر مؤلف «سيبويه»[2] الموسوم (**بالكتاب**)، ثم مؤلف «أبو العباس محمد بن المبرد ت285هـ»[3] الموسوم (**بالمقتضب**)، وغيرها من المؤلفات اللّغوية،كما شهد القرن الرابع الهجري ظهور مجموعة كبيرة من الكتب النحوية التعليمية، والمنظومات والموسوعات النحوية التي أهمها منظومة«ابن مالك»[4]،المسماة (**بالألفية**)،وعموما فإنّ الدّراسات النحوية العربية بلغت مستوًى علميا رفيعا، ونضجا فكريا قويما « إذ جمعت بين النقل، والعقل، والوصف، والتحويل»[5] في شؤون الكلمة.

ويشير"**أحمد مومن**" إلى سبق العرب علماء الغرب في كثير من الدراسات اللّغوية التي لم ينتبهوا إليها 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،

---

[1] أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص36.

[2] سيبويه: هو أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبز، نشأ في البحرة، أهم مؤلفاته: الكتاب [سيبويه، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[3] المبرد: هو أبو العباس محمد بن المبرد، ولد عام 210هـ/ت285هـ، من مؤلفاته الكامل/المقتضب/الفاضل. [المبرد، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[4] 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].

[5] أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص44.

وهو يحمل المتأصل فيه على تقديره، ويحق للعرب أن يفخروا به»[1]، هذا ويجمع النّحاة العرب,و حتى اللّسانيون الغربيون على أن علم 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] كحجج ، وشواهد نحوية حول الكلمة والجملة.

وقد 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 للمخاطب، 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]، والمعنى.

أمّا المحدثون فيختلف عندهم مفهوم الجملة، وقد يرتفع إلى انتماءاتهم المتعددة إلى مدارس،ومذاهب لغوية عربية أو غربية، 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**" فإنه يرى أنّ« الجملة في أقصر صورها أقلّ قدراً من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركيب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر»[6] ،وإذا عدنا إلى "**أحمد قبش**" فإنّه يشير إلى أنّ الجملة هي:« الكلام

---

(1) أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص44.

(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.

(6) محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1988، ص 21.

المفيد، ويتألف من فعل، وفاعل، أو مبتدأ وخبر»[1] في حين يرى "**هاريس**" أنها عبارة عن « مقطع من التكلم الذي يقوم به شخص واحد، حيث يبدأ بالسكوت وينتهي بالسكوت»[2] مع تحقق المعنى.

وبعد عرض مجموعة من التعريفات للجملة عند العرب ، والغرب نخلص إلى أنها أصغر وحدة لغوية مفيدة، ويُفهم منها قصد المتكلم،ولا يكون ذلك إلاّ بحُسن التأليف بين مفرداتها، وهذا التأليف لا يتم بالمصادفة،أو حسب رغبة المتكلم، بل إنه محكوم بمبادئ وقواعد تضبط الكلام،وتحدد المعنى المقصود منه، « فكلّ كلمة في الجملة يغلب أن تستدعي كلمة أخرى تقع في حيزها فتتآلف معها،وتؤديان معًا معنى معينا، وذلك بشروط خاصة،تتعلق بوحدة القرائن الكبرى»[3]،ففي الشعر مثلا نجد أنّ« بناء الجملة هو الذي يكشف عبقرية الشاعر ويظهر تفرده وامتيازه»[4]لتحقيق المعنى المقصود.

إنّ المتابع لتراكيب الشعر النسوي المعاصر يجد فيه تغلب تركيب الجمل الاسمية على الفعلية، وهذا يؤكد على الهدوء الذي يسبق العاصفة، فصوت المرأة المبدعة و فعلها قد باتا مغيبين من طرف الرجل المبدع، و حتى المجتمع ,وهذا ما جعلها في نهاية الأمر تلجأ إلى البحث في تراكيبها الشعرية،وعناوين مدوناتها عن ذاتها المتناثرة عبر مساحات قصائدها،نتيجة للتهميش والتشكيك في منتوجها الشعري النسوي،الذي لم يلقَ كامل الاهتمام من طرف النقاد،وعليه كانت معظم عناوين قصائد الشعر النسوي ذات صبغة تركيبية اسمية تصور نفسية المرأة المبدعة.

وتبقى مسألة صناعة التركيب الجملي للعنوان النسوي الشعري المعاصر مسألة ذوقية صعبة المراس ،فـ« اللّغة لاتكون لغة حتى يكون لها معنى،وهي تستمد معناها إلى حدّ كبير من خلال استعمالها في مواقف الحياة»[5]، ذلك أنّ نفسية المرأة المبدعة متغيرة

---

(1) أحمد قبش ، الكامل في النحو والصرف والإعراب، ص5.

(2) ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1952، ص24.

(3) تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص80.

(4) محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2005، ص217.

(5) دافيد كريستل، التعريف بعلم اللّغة،ترجمة حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، القاهرة،مصر، ط1، 1993 ص131.

فقد تكون مزاجية تخضع لذاتها،وقد تكون واقعية تكرس الشعور الوطني،أو الديني تؤدي دورها كمبدعة تمتهن فنّ الشعر،وهذا ما يؤثّر على آلية« نظم الكلمات داخل الجملة»[1] الشعرية للعنوان،ومع ذلك لم يعرف التركيب الجملي الشعري النسوي كعتبة هامة في المنتوج الشعري إلاّ بعد الثورة والتجريب التي قامت بها معاشر النسوة في قرض الشعر.

والملاحظ في تاريخ صناعة تركيب العنونة الشعرية النسوية أنها مرّت بإرهاصات تاريخية لم تكن وليدة اليوم،بل كانت وراءها سنون من الصراعات اللّغوية في كيفية تركيب عنوان شعري لمدونة،أوقصيدة تختلف جملة وتفصيلا عن العنونة الذكورية التي تسود مشهد الإنتاج الشعري،وهذا ما يشير صراحة إلى أن العنوان بتركيبه الجملي يعكس الصورة العامة لنفسية المبدع وعلاقته بمجتمعه كجزء لايتجزأ منه يصور واقعه بكل جرأة وتحدي للاخناق المفروض على الإبداع الشعري المعاصر، و تخطي العقبات الإبداعية و الأسلوبية ،فـ« الشاعر يسخر كل مايملك من طاقات فنية في سبيل خلق الصورة ونقلها بكامل صفاتها وخصائصها التخييلية ومراياها،وبما يتلاءم وواقع تجربته في القصيدة»[2]،وبما أنّ الإبداع الشعري الذكوري يتميّز في عمومه بالحركة فهو ينهل من الصيغ التركيبية للجمل الفعلية بكلّ أنماطها،وصيغها ليجسد طبيعة الرجل/الذكر الذي تميل لفرض الهيمنة على الآخر المرأة/الأنثى،وهذا مادفع بعملية القرض الشعري للبحث عن صورة التركيب الذي يتناسب مع الذات المبدعة له.

وفي الفصل الأول حيث جمع البحث أصنافا مختلفة من المدونات الشعرية العربية من الخليج شرقا حتى المحيط غربا،قد تمكنت الدراسة من الإحاطة التامة بنوع العنونة النسوية على اعتبار أنها أصبحت تشكل لونا أدبيا له أسسه الفنية، ودلالاته النقدية في عالم الإبداع الشعري خاصة،وقد أحصى البحث هذه العناوين،وقسّمها إلى عناوين:"**اسمية/فعلية/شبه جملة/شرطية/استفهامية**"،وقد جمع عيّنات عشوائية شعرية

---

[1] محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللّغة،ص96.

[2] محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري،جدارا للكتاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006،ص178.

منها،وعددها في الجداول الآتية للذكر،حيث نجد أنّ غالبية العناوين النسوية في عيّنة عنوان الجمل الشعرية كانت اسمية،حيث أنّ « الاسمية خاصة مميّزة في بنية العنوان وجملته،حتى تكاد تكون الخاصة الأساس في العنوان»[1]،والجدول الآتي يوضح ذلك:

أ-عناوين جملية اسمية:

عنوان الديوان	صاحب الديوان	نمط التركيب الجملي
غجرية	نصيرة محمدي	مبتدأ مح (هذه)+ خبر (غجرية)
مرايا الوجع	مليكة عبد النبي	مبتدأ مح(هذه)+ خبر (مرايا)+صفة(الوجع)
يهمس لي اللّيل	فاطمة العزيزي	خبر مقدم ج.ف(يهمس لي)+ مبتدأ مؤخر(اللّيل)
مدن المنافي	روضة الحاج	مبتدأ مح(هذه)+ خبر (مدن)+صفة(المنافي)
كتاب الوجد	بشرة البستاني	مبتدأ مح(هذا)+ خبر(كتاب)+مضاف إليه(الوجد)

أما عيّنة العنونة الجملية الفعلية فقد كانت مصنفة في المرتبة الثانية كالآتي:

ب- عناوين جملية فعلية

عنوان الديوان	صاحب الديوان	نمط التركيب الجملي
أدعوك لهذا الاحتراق	سلوى السعيد	فعل مضارع+اسم إشارة مجرور+ مضاف إليه

وعليه أحصى البحث في العيّنة النسوية من صنف العناوين الفعلية،عنوانا وحيدا بنسبة مئوية تقدر(**02.08%**) من مجموع العينات التي أحصى البحث أغلفتها في الفصل الأوّل ليعطينا انطباعا أنّ المرأة المبدعة تريد من خلال العنونة الاسمية أن تتميّز عن عنونة الرجل الذي يلجأ عادة لاستعمال خليط من العناوين الشعرية المتنوعة في أغلب حالات العنونة،والتي ينطلق من خلالها من محيطه الذي يعيشه،على عكس العنوان الشعري النسوي القائم على الاسم الذي تلجا إليه المرأة المبدعة لتحقق من خلاله التوازن اللّغوي،حيث استعانت به الشاعرات لتفعيل تراكيبهن النفسية وصفاتهنّ الحسيّة والمعنوية, لتسيطر على لغة الرجل الذي تبدو تراكيبه اللغوية ذكورية في الأساس،صنعها الرجل من أجل السيطرة على **النظم/اللّغة/التركيب**،وبما أنّ الفعل مقدم عاى الاسم، فقد كانت صور العنونة الشعرية النسوية في الفواتح الشعرية كلّها تبتدئ به،وتنتهي

[1] محمد عويس، العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، ص35.

إليه،وبقي الأمر على حاله حتى العصر الحالي مع بعض التغيير الذي صاحب العنونة الشعرية إذ ظهرت عناوين شعرية "**ظرفية/شرطية/استفهامية**"،وغيرها من أشكال العنونة الشعرية نحو:(**متى يعلنون وفاة العرب؟**) عنوان شعري لقصيدة معاصرة من قصائد(**نزار قبّاني**).

جـ- عناوين جملية:شبه جملة/جملة استفهامية/جملة شرطية

عنوان الديوان	صاحب الديوان	نمط التركيب الجملي
فوق كفّ امرأة	فاطمة ناعوت	ظرف مكان(**فوق**)+ مضاف إليه أول (**كفٍّ**)+ مضاف إليه ثاني(**امرأةٍ**).

وعليه نجد أنّ بقية العنونة الجملية التي شملت ماتبقى من عناوين العيّنات جاءت في شكل عنوان وحيد شمل صنف شبة الجملة(**ظرف مكان**)،حيث كانت المبدعة "**فاطمة ناعوت**" تريد من خلاله اختزال صورة الرجل(**الذكر**) على أنه موجود فوق كفّ امرأة مهما كانت صفتها،ولها عليه كلّ السلطة المطلقة التي تجعل منها سيدة لاجارية،وعليه فقد بلغت نسبة هذا الصنف من العنونة الشعرية في أصناف الأغلفة التي أحصاها البحث نسبة(**02.08%**)،وبما أنّ موضوع الجملة ليس أساسا في هذا البحث ما عدا كون عناوين مدونات الشعر النسوي،ومدونات الشاعرة (**هدى ميقاتي**) خاصة تقتضي دراستها تركيبيا،وتقسيم جملها حسب طبيعة التحليل،وهذا ما يجعل البحث لا يتعمق في الخوض فيها أكثر مما تستحقه الدراسة التطبيقية والإحصائية والدلالية لهذه العناوين.

فالتركيب العنواني في الشعر النسوي نجده قد أخذ مساحة نحوية هامة لكون المرأة العربية المبدعة بدأت تجد في اللّغة العربية سبب وجودها الذي جعلها تؤسس فعليا لجميع الأسس النحوية التي يخضع لها العنوان الشعري،فكان التمكن من اللّغة والإلمام بتراكيبها يعدّ مكسبا هاما في مجال العنونة التي أصبحت تمثل لها عنوانا وجوزا سفر هام يميّزها عن العنوان الذكوري، وتراكيبه المختلفة التي جعلت من اللّغة العربية تسير في منحى واحد فقط، فأصابها بنوع من الأحادية في التراكيب،ونمطية في تقديم عنوان شعري وفق آلية واحدة تخلو من العواطف الأنثوية التي تبثّ فيه نغما موسيقيا يساهم في بلورة أسسه الفنيّة والجمالية.

وبعد عملية الإحصاء لعناوين مدونات، وقصائد الشاعرة "**هدى ميقاتي**"، وتصنيف عناوينها الشعرية 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 فإنّ البحث يسعى جاهدا إلى تحليلها،وتمحيص هذه الأنماط التركيبية– **للعناوين**- تحليلاً علاماتيا « فمن جهة أولى،هي تركز على وصف مختلف الأنساق العلاماتية، ثم هي تركز من جهة ثانية على وظائفها[1]،اللّغوية داخل العنوان/القصيدة،وهنا تبرز فيه دقة، وبراعة الشاعرة "**هدى ميقاتي**" اللّغوية في عملية التأليف الجملي لعناوين قصائدها الشعرية « ومادامت البنية تتصل بتركيب النص،فإنّ تحديديها يتم انطلاقا من النظر إلى النص كمجموعة من العلاقات المتشابكة والمتفاعلة»[2]،بين مختلف التراكيب العنوانية للشعر النسوي المعاصر،والذي أبدعت الشاعرات في التأسيس لمختلف تراكيبه.

وعليه فالعنونة التركيبية في فلسفة الشاعرة "**هدى ميقاتي**" هي آلية خاصة من الإبداع النسوي الذي تنطلق معه كلّ إمكانيات الشاعرة اللّغوية/الجمالية/التصويرية لتحقق تكاملا داخل عملية الإبداع النسوي أثناء صناعة،وتركيب العنوان الشعري للنص/القصيدة،الذي يتميّز حسب نوعية الجملة المؤسسة له نحويا،والتركيب الجملي للعنوان الشعري النسوي،وهو عند العلماء حسب"**عبد الفتاح الدجني**"« قسمان: جملة اسمية وجملة فعلية،وقد حدد هؤلاء العلماء بعض الشروط لتكوين الجملة أكانت اسمية أم فعلية »[3]،وهذه الشروط التي تناولها النحويون حددتها الدّراسة فيما يلي:

1.4.2. الجملة الاسمية:

هي كلّ جملة كان « صدرها اسم كَمُحَمَّدٌ حَاضِرٌ» [4] ، أو « ما كان الخبر منها اِسماً أو فعلاً ظاهرين أو مقدرين»[1]،وقد حددت الدراسة في مدونات الشاعرة "**هدى**

---

[1] محمد بن عيّاد،سيميائية الخطاب وخطاب السيميائية،مجلة علامات،ع29، منشورات وزراة الثقافة،المغرب،2008 ص40.

[2] رابح ملوك، ريشة الشاعر،(بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط)، دار ميم للنشر،الجزائر،ط1، 2008،ص163.

[3] عبد الفتاح الدجني، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا ، مكتبة الفلاح، الكويت ، ط1، 1978، ص77 .

[4] فاضل صالح السمرائي،الجملة النحوية تأليفها وأقسامها، ص157.

ميقاتي" مجموعة من الأنماط التي تجسدت في عناوين اسمية، مؤلفة من كلمتين تشكلان في النهاية جملة اسمية، وإنّ اختلف في نمطها من حيث الحذف أو الوصف أو الإضافة أو العطف، مما يدلّ على حجم « التكثيف الشديد للمعنى الدلالي للعنوان الذي يترافق مع ميل الكاتب إلى الاختصار» [2]،وهي موضحة في الجدول الآتي:

الرقم	الأنمـاط الـتركيبية	عدد العناوين
01	(**مبتدأ**)+خبر(**جار ومجرور**)	03
02	(**مبتدأ**)+ مضاف إليه+ تمييز+ خبر(محذوف)	01
03	(**مبتدأ**)+ ضمير منفصل + واو المعية+ **خبر** (شبه جملة)	01
04	(**مبتدأ محذوف**) +خبر	39
05	(**مبتدأ محذوف**)+خبر(**مضاف**) + مضاف إليه	25
06	(**مبتدأ محذوف**)+خبر(شبه جملة: جار ومجرور)+ مضاف إليه	02
07	(**مبتدأ محذوف**)+ خبر+ صفة	13
08	(**مبتدأ محذوف**)+ خبر+ حرف عطف+(مبتدأ محذوف) + **خبر**	03
09	(**مبتدأ محذوف**)+ خبر+ حرف عطف+ ناسخ	01
10	(**مبتدأ محذوف**)+ خ+ م. إليه + ح. عطف+(**م.مح**)+خ+م.إليه	01
11	(**مبتدأ محذوف**)+ خبر+ جملة فعلية(فعل ماضي+ فاعل ضمير)	01
12	(**مبتدأ محذوف**)+ خبر+ج.ف (فعل .م.منصوب+ فاعل. م).	01
13	(**مبتدأ محذوف**)+ خبر+ج.ف (فعل م م للمجهول + فاعل. م).	01
14	(**جملة اسمية**) مقدمة+(**مبتدأ محذوف**)+ **خبر** مؤخران	01
15	(**ما تعجبية**) **مبتدأ** + خبر (جملة فعلية).	01
16	(**ناسخ**+ ج.ا.م)+ حرف عطف+ حرف نفي + (**ناسخ** + ج.ا.م).	01

أ- **النمّط الأوّل (مبتدأ)+ خبر(جار ومجرور):**

---

[1] صالح بلعيد، دراسة وصفية تطبيقية في مفردات برنامج السنة الأولى الجامعية، ص158.

[2] مفيد نجم ،الربيع الأسود، (دراسة في عالم زكريا تامر القصصي)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،ط1، 2006، ص15.

ورد هذا النمط في ثلاثة عناوين(**03**) بنسبة تبلغ(**02.41%**) من مجموع العناوين المصنفة ضمن الجمل الاسمية،وهذه العناوين ترمز لظاهرة الحبّ الصوفي لحبيبها الذي أرّق عليها حياتها بالهجر/الوصل/العتاب/الخوف...إلخ،فكانت الشاعرة ككل امرأة « قهرتها العاطفة،لغة البوح والاعتراف المتردد بالحبّ»[1]،و هذا ما جعل جميع تصوراتها تتجسد من خلال العناوين الشعرية التي تمّ توثيقها في الجدول الآتي:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
الحبّ للحبّ– صورة من البادية	02	**عباءة الموسلين**	**%02.41**
/	00	**سنابل النيل**	
المجد للحبّ	01	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	**03**		

وعموما هذه العناوين الثلاثة تشكل صورة حيّة عن آهات عاطفة الحبّ التي أصبحت تشكل هاجسا،وثورة في جسد الشاعرة -**هدى ميقاتي**- من خلال الصورة الرومانسية التي رسمتها في ذاكراتها الشّعرية من خلال عناوينها الفرعية الموثقة في مدوناتها، فالصورة الجميلة للحب/الحبيب تبقى هي منطلق تشكيل لغة الشاعرة ،والتي بنت عليها جميع أحلامها،وآهاتها المختلفة التي تأسست من خلالها تراكيب عناوينها الشعرية،لذلك فالشاعرة عبرت عن مكنوناتها بعفوية المرأة الباحثة عن المواساة بلغة المشاعر والوجدان فكانت لغة الحبّ هي المواساة المطلقة لها.

ب– <u>النمّط الثّاني (مبتدأ)+ مضاف إليه+ تمييز+ خبر(محذوف)</u>:

ورد هذا النمط عنوانا وحيدا (**01**) بنسبة تبلغ(**00.80%**) من مجموع العناوين:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	**عباءة الموسلين**	**%00.80**
كلُّ عام مرّة	01	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	**01**		

[1] مفيد نجم ،الربيع الأسود،(دراسة في عالم زكريا تامر القصصي) ، ص15,

لقد عقدت الشاعرة(**هدى ميقاتي**) في هذا التركيب عقد *حضور* للمبتدأ المضاف إليه مع المضاف وغياب الخبر 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 لعودة هذا التتويج لملكة جمال لبنان (**لبنى فوزي عطوي**) التي كانت فرحة،وبهجة الشاعرة مما جعل قريحة الشاعرة تترجم ردة فعلها وإعجابها الشديد في قصيدة (**كل عام مرة**) التي تقول فيها:

« **تَاهَتْ إلى لُبْنَى عُيُونُ المُعْجَبِينْ * وَسَرَتْ إِلَيْهَا فِي بِسَاطٍ مِنْ حَنِينْ.**
مـنْ هـذِه الحَسْنَاء؟ لَمَّا أَقْبَلَتْ * دَوَّى بِنَادِيْهَا سُـؤَالُ السَّائِلـِينْ.
بَارَكْتُ عِيدَكِ كُلَّ عَـــامٍ مَرَّةً * وَلْتَكْثُرْ الأَعْـيَادُ 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 فكانت فرحتها تغطي قصيدتها بادية بتقديمها الموصوفة، وإبراز جمالها، ثم مباركة تتويجها ملكةً لجمال لبنان وهذا يعطينا انطباعا عن مشاركات الشاعرة للفعاليات الاجتماعية، وللمهرجانات 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.

جـ-النمّط الثّالث (مبتدأ)+ ضمير منفصل+ واو المعية+ خبر(شبه جملة):

ورد في هذا النمط عنوان وحيد (**01**) بنسبة تبلغ(**00.80%**) من مجموع العناوين:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
أنـا و اللّـيل	10	**عباءة الموسلين**	**%00.80**
/	00	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبـيبي**	
المجمـــوع	**01**		

[1] هدى ميقاتي،سنابل النيل، ص81،80.

لقد صرحت الشاعرة "**هدى ميقاتي**" بذاتها المجروحة كصورة للتحدي،والخروج من دائرة الصمت التي فرضها عليها العرف الذكوري،وهذا فيه تحدي صارخ من المبدعة للرجل الذي مارس على المرأة وصايته زمنا فيه كلّ صنوف القهر التي عاشتها المرأة العربية،وعند تتبعنا لعنوانها الشعري"أنا واللّيل" فهي تشير لذلك الظلام الرمزي الذي فرضه عليها المجتمع البطرياركي ليجعلها تعيش الحصار بكلّ أصنافه: النفسي/الإبداعي/الذاتي فتقول في قصيدتها (**أنا واللّيل**):

« **تَعَالَ أَيُّهَا اللَّيْلُ**
وامْسَحِ الرَّوْعَ عَنْ قَلْبِي
تعالَ وانْظُر إلى نفسِكَ
فِي أَعْمَاقِ نَفْسِي
ضُمَّنِي إِلَيْكَ خَبِئْنِي
وَاعْزِلْنِي عَنِ العَالَمْ
فَأَنَا عِنْدَمَا يَلُفُنِي سَوَادُكَ
يُضِيءُ دَاخِلِي»[1]

د- <u>النمّط الرابع (مبتدأ محذوف) + خبر</u>:

وقد ورد هذا النمط في ثمانية وثلاثين عنوانا(**38**) بنسبة تبلغ(**30.64%**) من مجموع العناوين المصنفة في هذا الإطار،وبذلك هي تعكس صورة الحزن،والخوف الذي تركه فيها الحبيب،وعليه« نجد أنّ هذه الظاهرة تفرض نفسها بقوة على شعر المرأة»[2]،لتنفجر آهاتها معلنة حالات من التشنج اللّغوي،جرّاء غياب حبيبها،وفي الحقيقة هذه حالة المرأة أينما وجدت،فآهاتها هي صدى وترسبات للماضي الدفين في خبايا النفس،وما هذه العناوين الشعرية التي أطلقتها المبدعة سوى نوافذ تطلّ من خلالها عن عالمها الخارجي لتحقق التكامل الفكري والإبداعي مع الرجل المتمرس في عالم اللّغة،وقد كانت جميع عناوين هذا النمط بسيطة(مفردة)،حيث يلعب العنوان في مثل هذه

---

[1] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين ، ص44.

[2] ناص معماش،النص الشعري النسوي العربي في الجزائر ص116,

الحالات« دورا واضحا في تحضير القراءة»[1]، التأويلية التي تمكن المتلقي من وضع يده على مختلف المعاني،والدلالات التي تريد المبدعة – **هدى ميقاتي**- توصليها من خلال تجربتها الشعرية.

وقد أحصى البحث هذه العناوين وعددها في الجدول الآتي:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
بحارة- عنبر- أقنعة- عيناك- سؤال نضّار- وداع- صرخة- سرّ- أحبك ذكرى- سماح- مزاج- دهري- كلام وصل- تقاسيم- حيران.	18	**عباءة الموسلين**	**%30.64**
قتيل- دروب- كذّابة- مدار- سبايا شاعرة-أشتات - قدر- قرآن- عتاب- ترنيمة-سماء- همسة- آهات- لكلكه- طه حسين.	16	**سنابل النيل**	
شكوى- ينابيع- يافا- عفراء	04	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	**38**		

يعرب كل اسم من هذه العناوين خبرا لمبتدأ محذوف تقديره" **هؤلاء أوهذا أو هذه**" نحو " **هؤلاء بحارة/ هؤلاء نضار/هذا سرّ/هذا مدار/هذا وداع/ هذا قتيل/ هذا قدر/ هذا عتاب/ هذه أقنعة/ هذه صرخة/هذه ينابيع/هذه يافا.../أنا كذابة/ أنا شاعرة...** إلخ" إذ نرى أنّ الشاعرة قد استغنت في هذه العناوين عن المبتدأ، الذي يعدّ طرفا أساسيا في الجملة الاسمية،فحذف المبتدأ كان مقصودا في موضع يحمل فيه الحذف والاختصار.

ويبدو أنّ للشاعرة "**هدى ميقاتي**" أسبابها الخاصة التي جعلتها تعتمد على عناوين خبرية مبتدأها محذوف، فمن المعروف أنّ الخبرهو العنصر « الذي تتم به - مع المبتدأ

[1] ناجح المعموري، الأطرس الأسطورية في الشعر العربي الحديث،أمانة،عمّان، الأردن،ط1، 2005، ص151.

- الفائدة»[1]،كما أنّ ما يميّز هذه العناوين ورودها نكرة،والنكرة كما عرفها النحاة العرب هي:«عبارة عمّا شاع في جنس موجود أو مقدر»[2]،أوهي«اسم دلّ على غير معيّن»[3].

هـ- النمط الخامس (مبتدأ محذوف) +خبر(مضاف)+ مضاف إليه:

ولهذا النمط انتشار واسع في شعر"**هدى ميقاتي**" حيث بلغ تعداد العناوين المركبة على هذا المنوال خمسة وعشرين عنوانا (**25**) بنسبة (**20.16%**)، وهي ثاني نسبة في الجمل الاسمية، ويمكن رصد هذه العناوين في الجدول التالي:

عنوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
أنشودة الرياح- حلم مراهقة- حقيقة الحياة- دقيقة غربة- أيّ قلب- ربيع82- صدى الروح- أمير اللّحن	08	**عباءة الموسلين**	**%20.16**
طريق الشعر-عيون الليل- سنابل النيل- رياح الشعر- قوس قزح - سوء تفاهم- قصيدة العودة- طائر الهند- نهر الأساطير	09	**سنابل النيل**	
بطاقة معايدة- أرجوحة الحيرة- ليلة الزفاف- سفر العائد- ملاك الصبح- إله نهود-عروس الشيطان- جزيرة الورق-	08	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	**25**		

تتشكل النسبة التركيبية لهذا النمط من مبتدأ محذوف سلفا ، **وخبراً مضافاً** إلى اسم بعده مباشرة نحو" **هذه أنشودة الرياح/هذا ربيع82/هذه طريق الشعر/هذه عيون الليل/ هذه سنابل النيل/هذه رياح الشعر/هذا قوس قزح/هذا سوء تفاهم/هذه أرجوحة الحيرة/هذا سفر العائد/هذه جزيرة الورق...**"،ويرى النحاة أن للمضاف إليه وظيفة

---

[1] ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربي، ج3، ص147.

أساسية هي التعريف بالمضاف،وأنه ما أضيف لما قبله إلاّ ليفيد التوضيح والدلالة اللغوية بين ماهو سابق ،ولاحق في تقريب المفهوم .

وعلى هذا فإن جُلّ الأسماء المضافة كانت نكرة وعرّفت بالأسماء المضافة إليها مباشرة،ويمكن أن نشير إلى عنوان **(طريق الشعر)** الذي لم يكن ليفهم إلاّ من خلال الاسم المضاف إليه المعرف**(بأل)** الذي دلّ بوضوح على كلمة **(طريق)** التي كانت توحي بالاستمرار،والوضوح، مؤشرة لكلمة **(الشعر)** التي تجسّد معاناة الشاعرة.

غير أنّ هناك عناوين شذّت على القاعدة حيث صار فيها 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 اللّيل)**.

فالقراءة الأولى للعنوان تبيّن المفارقة،والمجاز اللغوي الذي يؤول، ويعرِّف بماهية العنوان ,لهذا فوظيفة التصريف التي أسندت للمضاف أوقفت عملها ضمنيا من خلال انزياح العنوان عن مألوفة، فلم يزد المضاف إلاّ تنكيراً،وإذا عدنا إلى بقية العناوين نجدها تتشاكل مع لغة الطبيعة،وصورها الجميلة لتضفي على مدوناتها الشعرية رومانسية وسحرا وجدانيا يتسامى مع لغتها الشعرية نحو:**(سنابل/رياح/قوس قزح/أرجوحة/جزيرة)**.

بعد قراءة هذه العناوين،وفك شفراتها يتضح للمتلقي أنّ الشاعرة ما استعارت صور الطبيعة إلاّ لتصور حالتها النفسية المتوترة من خوف، وقلق من المستقبل، وما يخفيه لها من المفاجآت المؤلمة،والتي باتت ترهق واقعها ومستقبلها المرير بمزيد من الآلام التي أضحت مركزا لها،وهدفا مستباحا لوجدانها الأنثوي الذي ظلّ حبيس الجروح النسوية لسنوات عديدة ظلت فيها تعاني من السلطة القهرية للرجل المبدع،وهذا ماجعل« كتابة المرأة في الآونة الأخيرة ظاهرة تثير الاهتمام،لأنّ شغف الكتابة الإبداعية عند المرأة جعلها تتناول كلّ القضايا المرتبطة بها على جميع المستويات»[1] الأكثر حساسية،وهذا الأمر قد يدفع بالرجل المبدع للنيل من تجربتها الشعرية.

و- <u>النمّط السادس (مبتدأ محذوف)+خبر(ش. ج. جار ومجرور)+مضاف إليه</u>:

ورد هذا النمط في عنوانين **(02)** بنسبة تبلغ**(01.61%)** كما في الجدول الآتي:

---

[1]عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي"الجندر" تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية،ص49.

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
بانتظار السـلام	01	عباءة الموسلين	%01.61
/	00	سنابل النيل	
في ظلال الغصون	01	إلاّ حبـيبي	
المجمـــوع	02		

ومن خلال العنوانين الآتيين:(**بانتظار السلام/في ظلال الغصون**) نجد أنّ الشاعرة باتت تناجي سلاما"للحبّ/للوطن الجريح لبنان/للذات النسوية المتشظية"،وعليه كان لابدّ لها من هذا السلام الذي تبني عليه خلاصها من كلّ الهموم والأزمات التي كانت تحيط بها،ولكن عليها العودة للطبيعة البكر التي من خلالها تجد السلام، فهي الأمّ الرؤوم التي تحيا في ظلالها،وتواسي آهاتها.

ز-النمط السّابع (مبتدأ محذوف) + خبر+ صفة:

سمّت الشاعرة على هذا النمط ثلاثة عشر عنوانا (**13**)،أيّ بنسبة (**10.48%**) من جميع العناوين الاسمية، وهذه العناوين ممثلة فيما يلي :

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
رؤية شفافة- ملاكي الأمين- الأماني البيض- عصافيري الصغيرة	04	عباءة الموسلين	%10.48
مكالمة هاتفية- القلم العربي- دمى متحركة- الكهف المضيء	04	سنابل النيل	
قطار الندى- فتى المدى- الزنبق الظامئ-الصمت الأليم- النفق السحري	05	إلاّ حـبـيبي	
المجمـــوع	13		

لقد بدأت الشاعرة بالخبر مع صفته، وكأنها تريد بالخبر إبرازه على حساب المبتدأ المحذوف،وكلّ النعوت وجميع الصفات كان لها الفضل المباشر في تحديد موضوع القصيدة تبعا لصفته, فمثلا في عنوان (**مكالمة هاتفية**)، كلمة مكالمة تعرب خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (**هذه مكالمة**)، أما كلمة (**هاتفية**) فهي صفة للخبر.

وهذا يبرز بشكل واضح سيطرة الصفة على العناوين حيث أصبح الخبر تابـــعا معنويا لها ، وهذا ما تجسده جميع متون القصائد (**الأربعة**) السالفة الذكر، ولعلّ قصيدة (**القلم العربي**) تجسد آلية الصفة المعنوية بشكل واضح حيث تقول الشاعرة فيها:

أنَا القَلَمُ العَرَبيُّ ... يَا لَفَصَاحَتِي
مُتَمَرِسٌ في كُلِّ مَوْقِعــَةَ
لَــوْ شِئْتُ أَرْقَصْتُ الحُرُوفَ
عَــلَى يــَدي مُغــَرِداً...
أَوْ شِئْتُ فَجَّرْتُ النـــَقَاطَ
قَذَائِفًا تُدَوّي بِأَسْمَاعِ المَلاَ...» [1].

ح- النمط الثّامــن (م. مح) + خبر+ حرف عطف+(م.مح) + خبر:

لقد تناولت الشاعرة "**هدى ميقاتي**"ثلاثة عناوين (**03**) في هذا النمط، أيّ بنسبة مئوية تبغ بـــ(**02.41%**)،و هي ممثلة في الجدول الآتي:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	**عباءة الموسلين**	**%02.41**
حلم وبوح- النار والندى	02	**ســنابل النيل**	
سلك وصوت	01	**إلاّ حبـيبي**	
المجمـــوع	**03**		

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 فسواء أكان الاسم نكرة أم معرفة فإن صورة المبتدأ مقدرة باسم الإشارة المذكر،أو المؤنث نحو (**هذا حلم وبوح**)، أو(**هذه النار والندى**).

وأوّل ما يستدعي انتباه القارئ،ويستثيره هو توسط حرف العطف (**الواو**) بين المعطوف عليه (**الخبر**)،والاسم المعطوف،وذلك لأنّ حروف العطف وظيفتها هي"الجمع

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص48.

بين المعطوف، و المعطوف عليه في الحكم والإعراب جمعا مطلقا"،ولعلّ قصيدة **(حلم وبوح)** تجسد ثنائية التتابع، والترتيب من خلال قول الشاعرة:

« يُشَـاغِلُني خَيَالُكَ فِي اللَّيَالي * وَرَبِي عَالِمٌ.. أَدْرَى بِحَالِي
وَأَعَجَبُ مِنْ رُسُوخِكَ فِي ضَمِيرِي * وَأَسْأَلهُ.. فَيَعْجَبُ مِنْ سُؤَالِي
رَصَـــدْتُكَ مِنْ بَعِـيدٍ فِي قِلاَعِي * قَلَبــْتُ هَوَاكَ مِنْ حَالٍ لِحَالِ» [1]

ط- <u>النمط التاسع (مبتدأ محذوف) + خبر+ حرف عطف + ناسخ</u>:

لقد تناولت الشاعرة عنوانا وحيدا **(01)** في هذا النمط، أي بنسبة **(00.80%)**، وهذا العنوان هو:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
لبنــان ولكــنّ	01	**عباءة الموسلين**	**%00.80**
/	00	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبـيبي**	
المجمـــوع		**01**	

إنّ المبدعة في هذا النمط الشعري من العناوين النحوية تعالج قضية الوطن الجريح لبنان الذي مازال يعاني من الحرب،والقتل الذي أصبح حالة عادية فيه،و هي في ذلك تجد نفسها مذنبة في حق الوطن الذي منحها كلّ شيء،وهي و هي بذلك ترى أنها مدينة له اجتماعيا وإبداعيا،فلبنان حالة من الألم الكامن الذي انعكس على نفسيتها الشعرية،وأصبح معادلا موضوعيا لذاتها الجريحة التي تبحث عن الاستقرار.

ي-<u>النمط العاشر (م. مح) + خبر+ مضاف إليه+ حرف عطف +(م.مح) خبر+ م.إليه</u>:

لقد تناولت الشاعرة عنوانا وحيدا **(01)** في هذا النمط، وهو عطف جملة اسمية مضافة على جملة اسمية أخرى أي بنسبة **(00.80%)**،وهذا العنوان هو:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	**عباءة الموسلين**	**%00.80**
/	00	**سنابل النيل**	

[1] المصدر نفسه، ص14،13.

رؤى قانا..وحديث الستارة	01	إلاّ حبـيبي	
المجمـــوع		01	

نجد أنّ المبدعة تنقل لنا حالة من حالات الألم التاريخي الذي وقع على أرض (قانا)التي دفعت ثمن الجريمة الإسرائيلية باهظا،فكانت تلك الآلام بمثابة آهات تجرعت الشاعرة مرارتها تاريخيا،فكانت كلوم هذه المأساة تتذخر في كامل جسدها الأنثوي،فتقول:«

تُرَى يَا لَيلُ..لَوْ أَسْقِيكَ دَمْعِي.. تُعَاقِرُنِي الجَوَى..تَغْدُو خَلِيلاَ؟

أَبُثُكَ شَكْوَتِي..وَزَفِيرُ قَانَا يَصْعَدُ ذَابِحًا فِي الصَدْرِ جِـيلاَ» [1]

ك- <u>النمط الحادي عشر (مبتدأ محذوف) + خبر + (ج.ف) من فعل+ فاعل</u>:

تناولت الشاعرة عنوانا وحيدا **(01)** في هذا النمط، أي بنسبة **(00.80%)**، حيث نقلت من خلاله صورة الأنا الشاعرة،وما تعانيه من تهميش،وهذا ما وثّقه الجدول الآتي:

عنـوان القصـيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
رسالة وصلت	01	عباءة الموسلين	%00.80
/	00	سنابل النيل	
/	00	إلاّ حبـيبي	
المجمـــوع		01	

وهذا العنوان الشعري نجده ينقل لنا صورة هامّة من الجانب الاجتماعي لحياة الشاعرة العاطفي ففنّ الترسل يحمل أهدافا إنسانية،ومعاني خاصة بالنسبة للمرأة العربية التي باتت تعاني من العديد من الآهات،فكانت الرسائل التي تلقتها الشاعرة بمثابة الخلاص لها من كلّ همومها الأنثوية التي باتت تنازعها في كامل ذاتها.

ل- <u>النمط الثاني عَشَرَ (مبتدأ مح) + خبر+ ج. ف(فعل م منصوب+ فاعل)</u>:

تناولت الشاعرة عنوانا وحيدا **(01)** في هذا النمط ،أي بنسبة **(00.80%)** ، وهذا العنوان موثق في الجدول الآتي:

عنـ وان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية

[1] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص138.

رسالة لن تصل	01	عباءة الموسلين	%00.80
/	00	سنابل النيل	
/	00	إلاّ حبيبي	
المجمـــوع	01		

يصور لنا هذا العنوان الشعري حالة الشاعرة المتوترة،وهذا نتيجة الرسالة التي لم تصلها بعد من(**طيف حبيبها**) ،حيث أصبحت في حالة استنفار كبير نتيجة طول الانتظار،ليكون لهذا العنوان كغيره من العناوين النسوية فعالية« تتجلى بالطاقة الدلالية التي تختزنها تشكيلاته،والتي ترد مكثفة»[1]، لتعكس بذلك جميع تصورات الشاعرة، ومخيالها الشعري على مستوى نفسها المرهفة،أو على مستوى لغتها النسوية.

م- **النمط الثالث عَشَرَ (مبتدأ محـ) + خبر+ ج. ف(فعل م م للمجهول+ فاعل):**

تناولت الشاعرة عنوانا وحيدا (**01**) في هذا النمط ،أي بنسبة (**00.80%**) ، وهذا العنوان موثق في الجدول الآتي:

عنـوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
شـــيء لا يسمّـــى	01	عباءة الموسلين	%00.80
/	00	سنابل النيل	
/	00	إلاّ حبيبي	
المجمـــوع	01		

يصور لنا هذا العنوان الشعري حالة الشاعرة المتوترة وهي تعاني من كلّ الآهات التي تحيط بكيانها النفسي،والجسدي لتصبح بذلك صورة الترقب المتواصل الذي لا مخرج لها منه سوى بالبحث عن المواساة،والتي استحضرتها في صورة اللّيل وطيف الحبيب كمعادل موضوعي له فاللّيل فيه السكن كما عند هذا الحبيب الذي كانت تجد عنده الفرح والمواساة والسكينة الدائمة:

« **نَسِيمُ اللّيْلِ أَنْتَظِرُ السَّلاَمَا**
فَمِنْ أَنْفَاسِكَ الحَــرَى بِقَلْبِي

[1] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث،ص80.

لَهِـــيبٌ يَمْلأُ القَلْبَ اضْطِرَامَا

بِصـــــدْرِي خَافِقًا تَعِبًا تَرَامَى

ضَنَاهُ البَحْثُ في المَجْهُولِ حُبًّا

بِشخصٍ أو بشيءٍ لايسمَّى....» [1]

وعليه فالشاعرة من خلال هذه الأسطر الشعرية تصل إلى حتمية أنّ عمر المرأة محسوب عليها في رحلة البحث عن هذا الحبيب،وعندما تجده يكون عمرها قد ضاع وسط تلك الأحلام في الظفر بحبيب يكون لها سكنا،وأنسًا يحميها من المجهول.

ن- النمط الرابع عشر (جملة اسمية) مقدمة + (م . مح)+ خبر مؤخران:

تناولت الشاعرة عنوانا وحيدا (01) في هذا النمط،أيّ بنسبة (00.80%)،موثق كالآتي:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
هواك الهوى	01	**عباءة الموسلين**	%00.80
/	00	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	01		

في هذه القصيدة الشعرية نجد العنوان الشعري يبعث برسائل خاصة للحبيب الذي غاب عن آهات الشاعرة،فكانت تغريدتها الأنثوية تصويرا دلاليا ينقل جميع تلك العواطف،والمشاعر التي تسربلت في ذات المبدعة (**هدى ميقاتي**) كنوع من تبادل المشاعر المكتنزة في وجدانها،فهي امرأة تبحث عن لغتها الوجدانية التي تواسيها.

س- النمط الخامس عشر (**ما تعجبية**) **مبتدأ + خبر (جملة فعلية)**:

تناولت الشاعرة عنوانا وحيدا (01) في هذا النمط، أي بنسبة (00.80%) ، وهذا العنوان هو:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	01	عباءة **الموسلين**	%00.80

[1] هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص83، 85.

/	00	**سنابل النيل**	
ما أعظم العشّــاق	00	**إلاّ حبـيبي**	
المجمـــوع		01	

فهذا العنوان الشعري نجده قد حضر في مدونتها الثالثة الموسومة بعنوان"**إلاّ حبيبي**"،حيث تشير فيه الشاعرة صراحة إلى عظمة المحبين،والعشّاق الذي غرفوا من نهر الحبّ،وتألموا كما تتألم هي و تعاني .

ع-<u>النمط السادس عشر(ناسخ+ ج.ا.م)+حرف العطف+ حرف نفي (ناسخ+ج.ا.م)</u>:

تناولت الشاعرة عنوانا وحيدا (01) في هذا النمط،بنسبة (00.80%)،وهذا العنوان هو:

عنــوان القصيدة	العدد	**عنوان الديوان**	النسبة المئوية
/	01	**عباءة الموسلين**	%00.80
/	00	**سنابل النيل**	
أكون و لا أكون	00	**إلاّ حبـيبي**	
المجمـــوع		01	

وعليه نجد أنّ الشاعرة في هذا العنوان تحاول إثبات وجودها كشاعرة عربية تخوض تجربة الشعر،وفرض نفسها كتجربة إبداعية جديدة للمتلقي الرجل الذي لم يعهد كتابة الشعر من امرأة،وعليه« فإنّ كل مشاعر الغضب والعدوانية تجاه مايسمى الإبداع النسوي ليست إلاّ إحدى تجليات الثقافة الرافضة للاختلاف والمكومة تحت تلال من سوء الفهم أو بالأحرى عدم فهم جوهر الإبداع النسوي»[1]، وبالأخص بنيته التركيبية التي تنضوي على العديد من التشكيلات المتنوعة ،والتي تؤسس للغة الاختلاف.

2.4.2. <u>الجملة الفعلية</u>:وهي كلّ 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**

---

[1] شيرين أبو النجا،عاطفة الاختلاف(قراءة في كتابة نسوية)،ص20.

[2] فاضل صالح السمرائي، الجملة العربي تأليفها وأقسامها، ص137.

[3] عبد الفتاح الدجني ، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا ، ص77.

سعيداً"،ومنه نجد أنّ الجملة الفعلية تتكون من ركنين أساسين، هما الفعل وفاعله، ولا يتم المعنى إلاّ بهما, فحيثما وجدنا (فعلا) يجب أن نبحث عن(الفاعل) الذي يؤدي العمل، ومنه كانت الجملة الفعلية متنوعة الحضور،حيث **صاغت** الشاعرة من الجمل الفعلية خمسة عشر عنوانا شعريا فعليا (15) أي بنسبة مئوية تبلغ (12.09%).

الرقم	الأنـماط الـتركيبية	عدد عناوين القصائد
01	(فعل أمر) + فاعل مستتر	03
02	أداة نفي+ فعل مضارع	01
03	أداة نصب + فعل مضارع منصوب (بلن)	04
04	حرف استئناف+ فعل ضارع+ فاعل	01
05	فعل مضارع (الأفعال الخمسة)+ **فاعل ضمير متصل**	01
06	**فعل+ فاعل (ضمير متصل)** + **مفعول به**	01
07	فعل ماض+ مفعول به مقدم+ فاعل مؤخر	02
08	**فعل+ فاعل (ضمير متصل)** + جار ومجرور	01
09	فعل ماضي+ فاعل+ مفعول به + حال منصوب	01
المجمـــــــوع		15

أ- النمط الأول فعل أمر + فاعل مستتر:

لم يأتِ هذا النمط إلاّ على ثلاثة عناوين (03) بنسبة مئوية تبلغ (02.41%)

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المؤوية
عُدْ	01	**عباءة الموسلين**	%02.41
إرحلْ	01	**سنابل النيل**	
خمّنْ	1	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	03		

تتركب بنية عنوان"إرحلْ" من فعل أمر مبدوء (بهمزة قطع) مخالفا بذلك قواعد الإملاء لأنّ 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 يجوز له التصرف في (اللّغة والعروض) ما لا يجوز لغيره.

واستعمال صيغة الأمر في العناوين الثلاثة كان الهدف منها تبيان مدى الألم، والضجر الذي تجرعته الشاعرة، ليصبح رحيل طيف الحبيب من حياتها هو خلاصها من الهموم، والهواجس التي تنتابها في ذاتها.

ب- النمط الثّاني أداة نفي+ فعل مضارع منفي:

جاء على هذا النمط عنوان وحيد بنسبة مئوية تبلغ (00.80%)

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
لاتسلني	01	**عباءة الموسلين**	%00.80
/	00	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	01		

إنّ الشاعرة في هذا العنوان تريد الهروب من واقعها المزري الذي سبب لها الكثير من الحرج مع الآخر، حيث نجدها تريد الصمت،وعدم البوح بأيّة تجربة مع من تحبّ فهي مبدعة مجروحة،تبحث عن المواساة من الآخر الرجل.

جـ- النمط الثالث أداة نصب (لن) + فعل مضارع منصوب:

صاغت الشاعرة على منوال هذا النمط على أربعة عناوين (04) بنسبة مئوية تبلغ (03.22%)،وهي موثقة في الجدول الآتي:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
لن أشكّو	01	**عباءة الموسلين**	%03.22
لن أدانَ- لن أرحلَ	02	**سنابل النيل**	
لن أموتَ	01	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	04		

من خلال العناوين الشعرية السابقة للذكر نجد المبدعة في حالة غضب وثورة على وضعها المأساوي،حيث تنفي جميع أشكال الألم،والنفي،والتقزيم التي لحقتها في عالم ذكوري لم ينصفها،بل وقهر تجربتها الشعرية الفتية، حيث تقول:

« لَنْ أَشْكُوَ

وَإِنْ عَصَفَ الحَنِينُ بِأَضْلُعِي» [1]

د- النمط الرابع حرف استئناف + فعل مضارع+ فاعل:

صاغت الشاعرة على منوال هذا النمط عنوانا وحيدا (01) بنسبة مئوية تبلغ (%00.80)

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
وتختلف الدموع	01	**عباءة الموسلين**	%00.80
/	00	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	01		

في هذا العنوان الشعري، تنقل الشاعرة رسالة وجدانية للوطن الجريح الذي مازالت مخلصة له،لتعبر له عن مدى حبها،ولكن هذا الحبّ يبقى أسير لغة الدموع،التي تختلف حسب طبيعة الموقف الذي تذرف فيه، فهي في النهاية امرأة لها مشاعر،تبوح بها لحبيبها ،حيث تقول: « دُمُوعِي تِلْكَ الَّتِي أَمْنَحُهَا

لِتُرَابِ وَطَنِي لِلأَرض الرُّجُوعْ » [2]

هـ- النمط الخامس **فعل مضارع (الأفعال الخمسة) + فاعل ضمير متصل**:

صاغت الشاعرة على منوال هذا النمط عنوانا وحيدا (01) بنسبة مئوية تبلغ (%00.80)

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المؤوية

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص17.

[2] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين ، ص65.

/	01	عباءة الموسلين	%00.80
/	00	سنابل النيل	
يتاهمسون	00	إلاّ حبيبي	
المجمـــوع	01		

تبحث الشاعرة في هذا العنوان الشعري عن دور الهمس في نقل رسائل الشوق والصبابة إلى طيف حبيبها الذي تخشى أن تتغير مشاعره نحوها،فهي امرأة شاعرة مرهفة الحسّ،وبذلك تبحث عن ذاتها من خلال عالم العشق الصوفي الذي صنعته لنفسها؛مطلقة العنان لخيالها الشعري بها ليسبح بها في عالم التصوف،فتقول:

« أَهْوَاكَ نَجْمًا فِي سَمَائِي هَائِمًا

وَأَخَافُ مِنْكَ تَبَدُّلاً.. وَتَلَوُّنَا...» [1]

و- النمط السادس فعل ماضي+فاعل (ضمير متصل)+ مفعول به:

صاغت الشاعرة على منوال هذا النمط عنوانا وحيدا (01) بنسبة مئوية تبلغ (00.80%) ، وهي موضحة في الجدول الآتي:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	01	عباءة الموسلين	%00.80
طويت الأشرعة	00	سنابل النيل	
/	00	إلاّ حبيبي	
المجمـــوع	01		

يتميز هذا النمط عن سابقيه بوجود صيغة المفعول به التي هي وقع عليها فعل الطويّ، حتى تعكس الشاعرة مركزية ذاتها وسط هذا العنوان الذي أبحر في شكل سفينة وصلت إلى مرفأ نهاية الرحلة الشعرية، ما دفعها إلى توقيف رحلتها، لأنها تعيش حالة من الحيرة جعلتها مبتورة إلى نصفين بين "ذاتها المكلومة/ ووطنها الجريح" لتقول:

« هَذِي حُرُوفِي فِي الهَوَى

رِكَ ضَائِعَهْ...

[1] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين ، ص31.

طَارتْ عَلَى وَرَق الغَرَامْ
وَخَلَفَتْ لِي أَدْمُعَهْ...
وَأَنا بِسُمْرَتِي التَجَاذُبِ
سُحِبَتْ صُعُودًا فِي الفَضَاءِ
طَوَتْ جَمِيعَ الأَشْرِعَهْ... »[1].

هـ- النمط السابع: فعل م .م للمجهول+جارو مجرور(ش.ج) +نائب فاعل:

صاغت الشاعرة على منوال هذا النمط عنوانين (02) بنسبة مئوية تبلغ (00.80%)،حيث نجد المبدعة"**هدى ميقاتي**" تطرح في هذا العنوان الصراع العربي الإسرائيلي،ومعاناة لبنان منه،جرّاء حملها لواء المقاومة العربية.

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	**عباءة الموسلين**	%01 ,61
/	00	**سنابل النيل**	
كُتِبت لنا الأحقاد- زُرِعت بعشق	01	**إلاّ حبــيبي**	
المجمـــوع	02		

في هذا العنوان تصور تجربة حبها لوطنها لبنان الذي طعن أكثر من مرة من طرف مجهولين (إخوته الأشقاء العرب،أو أصدقائه الغربيين)،حيث كانت أرض لبنان واجهة المقاومة العربية في وجه العدوّ اليهودي، فكانت الأحقاد تؤجج بين طوائفه لتقسيمه،وفرض حصار على مقاومته لتركيعه،وثني عزيمته.

و- النمط الثامن: **فعل ماضي+ فاعل (ضمير متصل)+ جار ومجرور**:

صاغت الشاعرة على هذا النمط عنوانا وحيدا (01) بنسبة مئوية تبلغ (00.80%)كما هو موضح في الجدول الآتي:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	**عباءة الموسلين**	%00.80
/	00	**سنابل النيل**	

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص59.

كبرت على عذابك	01	إلاّ حبيبي	
المجمـــوع	01		

في هذا العنوان تبدو المبدعة"**هدى ميقاتي**" في حالة استنفار شديد لما أصابها من جزع كبير في وجدانها،جرّاء العذاب والصدّ الذي لحق بها من طرف حبيبها، حيث بدت مهمشة، متعبة، باحثة عن الأمن النفسي.

ز- النمط التاسع: فعل ماضي+ فاعل+ مفعول به + حال منصوب:

صاغت الشاعرة على منوال هذا النمط عنوانا وحيدا (01) بنسبة مئوية تبلغ (%00.80)

عنـــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	عباءة الموسلين	%00.80
/	00	سنابل النيل	
مشـــيناه سرًّا	01	إلاّ حبيبي	
المجمـــوع	01		

في هذا العنوان الشعري نجد المبدعة تنقل لنا صورة عن حالة الخوف التي باتت تهدد كيانها النفسي في ظلّ الحصار الذكوري المفروض عليها،فكانت ضحية تلك الصدمات النفسية،التي باتت تتعقبها تاركة في نفسها حيرة دائمة،فتقول عن تلك الحالة:

« **وَنَمْشِي..يُلاَحِقُنَا عُمْرُنَا...**

فَلاَ كُنْتُ فِيكَ..وَلاَ كُنْتَنَى...

ويغفُو طَرِيقُ مَشَيْنَاهُ سِرًّا...»[1]

3.4.2. الجملة الإستفهامية:

هي كلّ جملة تتضمن الاستفهام، وتنتظر جوابا من المتلقي للسؤال،وهذه الجمل جاءت في شكل عناوين شعرية نسوية وضعتها الشاعرة في بعض قصائدها الشعرية من

[1] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص73.

أجل البحث عن إجابات مقنعة لتلك الآهات،والتي كانت تتخر فكرها،ووجدانها،وهذه الجمل قد عددها البحث في الجدول الآتي:

الرقم	الأنماط التركيبية	عدد عناوين القصائد
01	مبتدأ +خبر	01
02	مبتدأ + خبر (جملة فعليه)	01
03	(مبتدأ محذوف) + خبر (شبه جملة من جار ومجرور)	01
المجـــــموع		03

أ- <u>النمط الأول اسم استفهام (من)+خبر(أنت:ضمير منفصل)</u>:

جاء هذا النمط من العناوين مرة(01) بنسبة مئوية تبلغ (00.80%) من مجموع عناوين المدونة:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	**عباءة الموسلين**	%00.80
من أنت؟	01	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	01		

إنّ عنوان (من أنت؟) يطرح استفسارات محيّرة تجعل المتلقي يبحث عن إجابة شافية لما في هذا العنوان من (تشفير) لتأتي الإجابة في المتن تحرر كلّ الظنون والتساؤلات التي قد تشوش فكر القارئ لتقول:

« أَنَا امْرَأَةٌ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي * وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسَنِّي
وُلِدْتُ مَعَ القَصِيدِ وَإِذَا دَعَانِي * إِلى الإِنْشَادِ أَلْفَانِي أُغَنِّي
فَإِنْ صَادَفْتَنِي يَوْمًا أُغَنِّي * عَلَى القِيثَارِ.. فَاهْتُفْ لِي فَإِنِّي
حَفِظْتُ الشِّعْرَ عَرْشًا لِلْقَوَافِي * وَتَاجًا مِنْ شُمُوخِ المُطْمَئِنِّ»[1].

وهكذا فالشاعرة تشبع فضول المتلقي بهذه الأبيات التي تبرز هذا الحوار الداخلي "امرأة شاعرة + تبلغ عمر الشنفرى + تغني على **القيثارة** + تحفظ الشعر".

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص71،70.

ب- النمط الثاني(اسم استفهام :ماذا)+خبر (جملة فعلية):

جاء هذا النمط التركيبي مرة واحدة بنسبة مئوية تبلغ (00.80%) من إجمالي قصائد مدوناتها حيث نجد أنّ الشاعرة "**هدى ميقاتي**" تبرز آهاتها الشعرية تدريجيا لتكشف عن حيرتها نحو ماجرى؟ من مآسي في وطنها لبنان،وعليه« فإذا كان العنوان جملة،فإنّ مقاربة العلاقات بين مكونات الجملة نحويا، وبلاغيا، ودلاليا أصبح قاعدة لخلق ألوان مختلفة من الفهم»[1]،وبهذا تحاول"**ميقاتي**" أن تجد ذاتها الضائعة منها وسط هموم الوطن،والأرض التي باتت مهددة من طرف الكيان اليهودي،وهذه الصورة تظهر في العنوان الشعري الموثق في الجدول الآتي :

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	**عباءة الموسلين**	%00.80
ماذا جرى	01	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	01		

يبدو عنوان (ماذا جرى)الذي حُذفت منه علامة الاستفهام أنه قد 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 غير أنّ هذا كله ضاع فجأة ، ولم يبقَ منه غير عالم الخراب والدمار،والفناء الأزلي الذي بات هاجسا يؤرّق وطنها لبنان،ويؤرّق قريحتها الشعرية المتعطشة لمواساة مصابها في أرضها التي باتت مرتعا للحزن بعد أن فقدت جمالها،وأحلامها الطفولية فيه،فراحت تلعن مرارة الشتات، والموت،والدمار الذي جنته من خلاله فتقول:

« **أَيْنَ الجَمَالُ؟.. وَأَيْنَ نَجَمَاتُ المُنَى؟ فِي كُلِّ رَابِيَةٍ لَهَا مُتَسَكِّعُ**»[2]

جـ- النمط الثالث اسم استفهام (لمن؟)+(خبر محذوف):

---

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،ص23.

[2] هدى ميقاتي،سنابل النيل، ص26.

ورد هذا النمط الأخير من الجمل الاستفهامية مرة واحدة(01) بنسبة مئوية تبلغ (00.80%) من مجموع العناوين.

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	**عباءة الموسلين**	%00.80
لمن؟	01	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	01		

يأتي هذا العنوان (لمن؟) فاضحا أسرار الشاعرة، وما تعانيه من عذاب أثقل قوافيها، وملأ 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 لَدَيكَ عَليَّ سُخْطٌ؟..

فَمَنْ ذَا عِنْدَهُ رَدّ الجَوَابْ؟...»[1].

إلاّ أن روابط المحبة، والتواصل قد انقطعت مع أبناء وطنها كما انقطعت روابط المحبة مع هذا الوطن الذي هو معادل موضوعي لحبيبها الطيف الممثل بـ(لبنان).

4.4.2. شبه الجملة:" **الجملة الظرفية**"

الجملة الظرفية هي الجملة:« المصدرة بظرف، أو مجرور»[2]،حيث« مثل لها الزمخشري نحو قولك:"خالد في الدار"»[3]،وشبه الجملة،والجملة الظرفية،نحويا هما جملتان:« لابدّ من تعلقهما بالفعل،أو ما يشابهه، أو ما أُول بما يشبهه، أو ما يشير إلى

---

[1] هدى ميقاتي،سنابل النيل، ص39.

[2] ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق حنا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان، ج2 ، ط2 ، 1997، ص7.

[3] عبد الفتاح الدجني، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا، ص79.

معناه» [1]،والدّراسة قد حصرت التراكيب الإسنادية من "شبه الجملة/ الجملة الظرفية" في الجدول الآتي:

الرقم	الأنماط التركيبية	عدد عناوين القصائد
01	(خبر. شبه جملة من ظرف زمان)+ (مبتدأ محذوف)	01
02	(خبر.شبه جملة من جار ومجرور)+(مبتدأ محذوف)	05
03	(خبر. ش.ج جارومجرور.مقدم)+(مبتدأ مح)+ مضاف إليه	02
04	(خبر. ش.ج جارومجرور.مقدم)+(مبتدأ مح)+ مضاف إليه	02
المجـــــموع		10

وهذه الأنماط الشّعرية من عناوين مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**"،قد رصدها البحث في الأنماط التركيبية الآتية:

أ- النمط الأول(خبر شبه جملة.ظرف مكان مقدّم)+(مبتدأ محذوف):

ورد في هذا النمط عنوان وحيد(01) بنسبة تبلغ بـ(00.80%) من عناوين المدونة.

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
/	00	**عباءة الموسلين**	%00.80
تحت المطر	01	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	01		

لقد وردت البنية التركيبية في هذا العنوان على شكل شبه جملة من ظرف مكان مقدّم مضاف،ومن مبتدأ محذوف وجوبًا تقديره "موجودة أو كائنة" ومن هنا كانت الشّاعرة غائبة نحويًا حاضرة معنويًا في متن القصيدة،نظرا للآهات التي باتت تشكّل حقلاً لغويًا يحاصرها وسط زخات المطر، الذي نزل فجأة ليصور حالة اليأس،والمعاناة التي بدت صورة دلالية لذاتها الموشحة بآهات الحزن،والألم المطبوع على جميع مدوناتها

[1] ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص87.

الشعرية، فالشاعرة "**هدى ميقاتي**" تحاول أن تخفيَ غضبها المترامي على طول قريحتها الشّعرية،فتفسح المجال لها لنقل جميع مكنونات المرأة العربية المضطهدة تاريخيا.

ب- النمط الثاني(خبر شبه جملة . جار ومجرور.مقدم)+(مبتدأ محذوف):

لقد ورد هذا النمط في خمسة (05) عناوين بنسبة مئوية تبلغ (04.03%)

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
إلى صديقة- في المدرسة	02	**عباءة الموسلين**	%04.03
في المحكمة- على الأهداب	02	**سنابل النيل**	
على يديك	01	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	05		

يعدّ عنوان قصيدة-(في المحكمة/على الأهداب)- شبه جملة (من جار ومجرور) مقدّم على مبتدأ محذوف تقديره "موجودة أو كائنة"، فكان هذا التقدم واجبًا نحويًا لإبراز عظمة الفاجعة التي ألّمت بذاتها التي تعدّ معادلاً موضوعيًا للبنان الجريح في قصيدة (على الأهداب),فكانت الشّاعرة ضحية الأهواء، والطعنات التي مست كيانها (فلبنان) الذي انتهكت حرمته أصبحت قضيته تساق في كلّ حين داخل المحاكم الدولية.

جـ- النمط الثالث(خبر ش.ج.جار ومجرور.مقدّم)+ **مضاف إليه**+(مبتدأ مح):

لقد ورد هذا النمط في عنوانين (02) بنسبة مئوية تبلغ (01.61%)

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
في ذكرى الإسراء- في ذكرى المولد	02	**عباءة الموسلين**	%01.61
/	00	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	02		

لقد عكس هذا النمط الصورة الدينيّة للشاعرة،فهي إنسانة مسلمة من طائفة سنية تعتزّ بدينها،وفي هذا الصدد نجدها تشيد في قصيدة:"في ذكرى المولد النبوي" بعظمة الرسول"ص" قائلة:« بِذِكْرَى مَـــوْلِدِ الهَادِي تَغَنَّتْ * وَرَدَّدَ كُلُّ صَدَّاحٍ غِنَاهَـا

بُعِثْتَ وَفِي يَدَيْكَ الحَــقّ فِي * أُمّةٍ أَتَتِ العُلَى لَمّا أَتَاهَا» [1]

د- <u>النمط الرابع (خبر ش.ج . جار ومجرور.مقدم)+(مبتدأ محذوف)+ ظرف</u>:

لقد ورد هذا النمط في عنوانين (02) بنسبة مئوية تبلغ (01.61%)

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
إلى أمي أمس- إلى أمي اليوم	02	**عباءة الموسلين**	%01.61
/	00	**سنابل النيل**	
/	00	**إلاّ حبيبي**	
المجمـــوع	02		

وفي هذا النمط الشّعري من البنية التركيبية نجد المبدعة في حالة امتنان، وعرفان بقيمة الأمّ/ الوطن على الصعيد النفسي والوجداني للمكانة التي يتمتعان بها.

5.4.2. <u>جملة الاستثــناء:</u>

جملة الاستثناء هي جملة تفيد:« إخراج اسم من حكم اسم آخر،والاسم المُخرج هو المستثنى،أمّا الآخر فهو المستثنى منه»[2]،وعليه« يَعُدُّ النحاة المستثنى نوعًا من المفعول به،لأنّهم يرون أنّه- في حالة النصب- منصوب بفعل تدلّ عليه كلمة الاستثناء»[3]،والدّراسة قد حصرت عنوانا شعريا وحيدا في الجدول الآتي:

الرقم	الأنماط التركيبية	عدد عناوين القصائد
01	المستثنى منه (مح)+ أداة استثناء+ مستثنى	01
	المجـــــموع	01

وهذا النمط الشعري قد رصده البحث في نمط تركيبي وحيد كالآتي:

أ- <u>نمط الاستثناء المستثنى منه (مح)+(أداة استثناء:إلاّ)+(مستثنى)</u>:

ورد في هذا النمط عنوان وحيد (01) بنسبة تبلغ بـ(00.80%) كالآتي:

عنــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية

[1] هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص120، 121.

[2] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،مصر، ط2، 1998، ص262.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

/	00	عباءة الموسلين	%00.80
/	00	سنابل النيل	
إلاّ حبيبي	01	إلاّ حبيبي	
المجمـــوع	01		

لقد وردت البنية التركيبية في هذا العنوان على شكل جملة استثناء لتؤكّد للمتلقي أنّ جميع الناس(الرجال) ظالمون للمرأة ماعدا شخصا وحيداً تستثنيه من دائرة الرجال المتهمين،وهو(حبيبها) الطيف لتقدم للمتلقي صورة عن وجدانها النفسي،والجسدي،والذي بات مسألة شخصية تنعكس على واقع المرأة،وكيفية تعاملها مع الآخر(الرجل) بشكل عام فتؤسس لنقلة نوعية تعكس مختلف العلاقات الوجدانية لذاتها.

6.4.2. جملة المنـــادى:

يرى النحويون أنّ جملة النداء:« جملة تامة شأنها شأن الجمل الأخرى يتوافر فيها إسناد غير ظاهر، لأنّ المنادى عندهم نوع من المفعول به وهو منصوب بفعل تقديره:أنادي،أو أدعو،وهذا الفعل لا يظهر مطلقا،وحرف النداء ينوب عنه ويعمل عمله»[1]،والدّراسة قد حصرت عنوانا وحيدا: هو "**ياليل**" في الجدول الآتي:

الرقم	الأنماط التركيبية	عدد عناوين القصائد
01	أداة نداء+ منادى(نكرة غير مقصودة)	01
المجـــــموع		01

وهذه الأنماط الشعرية من عناوين مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**"،قد رصدها البحث في الأنماط التركيبية الآتية:

أ- نمط المنادى: أداة نداء+ منادى(نكرة غير مقصودة):

ورد في هذا النمط عنوان وحيد (01) بنسبة تبلغ بـ(00.80%) كالآتي:

عنـــوان القصيدة	العدد	عنوان الديوان	النسبة المئوية
يا ليل	01	عباءة الموسلين	%00.80

[1] عبده الراجحي، التطبيق النحوي،ص275.

	سنابل النيل	00	/
	إلاّ حبيبي	00	/
		01	المجمـــوع

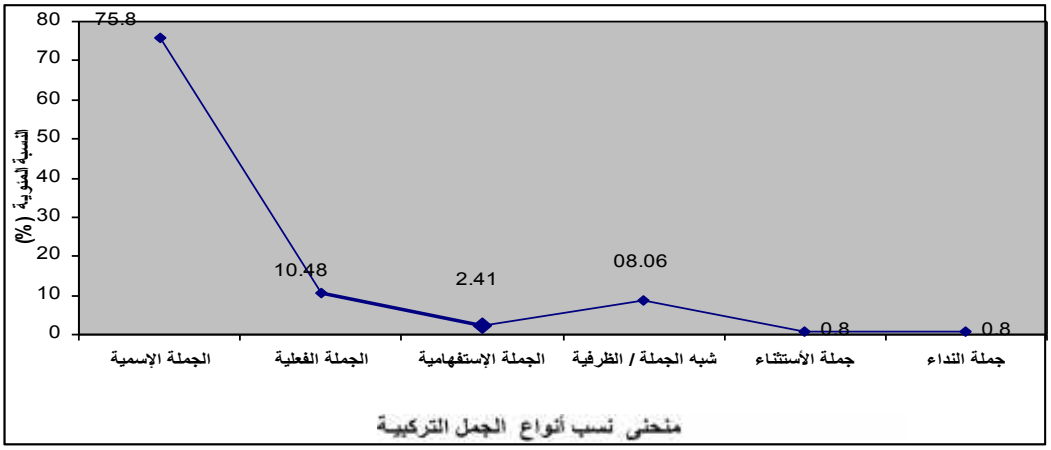
لقد وردت البنية التركيبية لهذا العنوان على شكل جملة نداء لمنادى نكرة غير مقصودة ليصور عالم الأنسنة الخيالي للشاعرة "**هدى ميقاتي**" التي تبحث عن ذاتها وسط آلام المرأة المتكررة عبر زفرات التاريخ النسوي المعاصر، ومن هنا كانت الشاعرة غائبة تركيبيًا حاضرة ضمنيًا في متن القصيدة،نظرا للآهات التي باتت حقلا لغويا ونفسيا يحاصرها على نسق الذاكرة الشعرية النسوية العربية.

ومنه فقد تمكنت الدّراسة من حصر أنواع الجمل التي حللتها البنية التركيبية، والتي جاءت على ستة أنماطٍ هي:

- **الجملة الاسمية:** حيث غلبت على كلّ عناوين المدونة التي كانت نسبتها المئوية تتراوح بـ(75.80%)،وبذلك تصدرت مجموع الجمل النحوية، فالجملة الاسمية "تدل على الثبوت".
- **الجملة الفعلية:** بلغت نسبتها المئوية على مساحة العناوين (12.09%)،وبذلك حق لها تتصدر المرتبة الثانية فالجملة الفعلية ميزتها "الحدوث".
- **الجملة الاستفهامية:** بلغت نسبتها المئوية (02.41%) من مجموع العناوين،وهي بذلك تحتل المرتبة الثالثة من مجموع البنى التركيبية، وهذا يطرح عدة استفهامات على المدونة التي تبحث المبدعة فيها عن إجابات مقنعة لحيرتها من جهة، وتشفي بها ضمأها من جهة ثانية.
- شبه الجملة (**الظرفية**):جاءت النسبة فيها(08.06%) من مجموع العناوين الشعرية وتشير الشاعرة خلال هذه البنية إلى تهميش صوت المبدعة "خاصة الأنثى" فهي شاعرة تعاني السيطرة الذكورية من خلال عدم الاعتراف لها بهذه الشاعرية ،لذلك كانت "شبه الجملة" تؤكد على هذه النظرة التهميشية، وتبرز النقص الذي تعاني منه المرأة.
- جملة الاستثناء: جاءت النسبة فيها(00.80%)،وبذلك تصور الحبل الأخير الذي بقيت تتعلق به الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" كتجربة نفسية للمرأة العربية.

• جملة النداء:كانت حاضرة بنسبة (00.80%) لتصور لنا عالم المرأة العربي المملوء بالأحزان،والآهات،وهي تستنجد بآخر خيط تتشبث به لعلها تجد من خلاله الفرج،والنجاة لما تكابده من صدمات الدهر/الرجل الذي جعلها في خانة الهامش.

• وفي آخر دراسة البنية التركيبية،وأقسام جملها،وأنماطها النحوية نورد المنحنى البياني الآتي الذي يوضح التفاوت النسبي بين أقسام جمل الدّراسة السّابقة للذكر:



* - **التعليق:**

من خلال المنحى البياني للبنية التركيبية نلاحظ أنّ الدّراسة توصلت إلى أنّ عناوين الجمل التي وظفتها الشاعرة "**هدى ميقاتي**" في مدوناتها الشعرية لاتخرج عن ستة أصناف جملية هي:(**الجملة الاسمية/الفعلية/الاستفهامية/شبه الجملة/جملة الاستثناء/جملة النداء**)،وقد تباينت هذه الجمل من حيث الحضور الفعلي في قصائدها الشّعرية،حسب طبيعة كلّ جملة شعرية موظفة،وأثرها على نفسيتها الشّعرية المحاصرة من جميع سلطات الرقيب(الداخلي/الخارجي)،وسلطة المجتمع الذي تعيش فيه،وعليه جاءت نسبة الجمل الاسمية في الرتبة الأولى بنسبة بـ(76.8%) دلالة على الهدوء وصبر المرأة الشديد على المحن،وهو هدوء نسبي لتأتي بعده الجمل الفعلية في الرتبة الموالية نسبة مئوية تقدر بـ(10.48%)،لتكشف عن انفعالها الذي بدأ يظهر تدريجيا.

ثم تأتي بعدها العناوين الشّعرية لشبه الجملة في المرتبة الثالثة بنسبة مئوية تصل إلى(04.83%)، حيث تصور ذاتها المهمّشة، وكأنّ المرأة غير مكتملة البناء الفكري والإبداعي،وأخيرا تبرز عناوين الجمل الاستفهامية في آخر المطاف من الإحصاء التركيبي للجمل،والتي تبلغ نسبة(02.41%) لتضع الشّاعرة نفسها والمتلقي أمام حيرة نفسية مكللة بالآلام،واستفهامات المرأة العربية، وموقفها من الرجل/المجتمع،ووضعياتها

الإبداعية في ظلّ الحصار الذكوري ثم تختم الشّاعرة جملها بجملتين هما:"جملة الاستثناء/جملة النداء" وذلك بنسبة متساوية لكلّ منهما بـ(00.80%)،هذان النمطان شكّل في النهاية موقف القطيعة مع الرجل،ماعدا طيف حبيبها الذي يحلّ عليها ليلاً .

وعليه فهذه النسبة المئوية التي حددها البحث تعكس الهامش،والعوز،وعدم وضوح الرؤية التي تعيشها الشّاعرة وسط مجتمع ذكوري وجد نفسه رقيبا عليها،وعلى إبداعها الشّعري الذي بدأ مع مرور الوقت يجد القبول،وعليه فجميع هذه العناوين الجملية تبحث عن هدف سامي لكتابة الشّعر،وعليه استطاعت عناوين الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" كغيرها من العناوين النسوية أن تعبّر« عن توقها للتحرر وعن معاناتها» [1]،ومن هنا نصل إلى أنّ البنية التركيبية مهما تناولت أقسام الجمل نحويًا ومهما حددت نسبها المئوية فإنّها بحاجة لعملية تحديد البنى الدلالية للمدونة في نهاية الفصل الثّاني.

5/2 - **البنية الدلالية** "sémantique.structure ":

لقد كان تطوّر الدّراسات اللّسانية في النصف الأخير من القرن العشرين سريعًا،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 إلاّ إذا حلّلنا دلالاتها ضمن سياقات محدّدة،يستطيع من خلالها المتحدث من تحقيق عملية التواصل اللّغوي وفق صور،وأنماط دلالية تعطي للغة مكانتها الحقيقية داخل الكيان المعرفي لمختلف شبكات اللّغة الوظيفية والدلالية،وهذا ما جعل« علم الدلالة،يعدّ واحدا من علوم اللّغة، الحديث نسبيا،إذا ما قيس بعلم الأصوات أم علم النحو،أو التراكيب،أو علم الصرف، وغيرها من العلوم» [2] ،فهذا كلّه دفع علماء اللّغة للخوض فيه،وهذا وفق أنظمة نسقية تحقق لهم فهم جميع معاني،ودلالات اللّغة المراد نقلها للآخر من أجل تحقيق التواصل اللّغوي،إذ« توجد علاقات دلالية بين جميع

---

[1] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، ص165

[2] حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر،،ط1، 2009،ص11.

كلمات اللّغة،وهذه العلاقات يعتمد عليها أصحاب اللّغة اعتمادا أساسيا في بناء الجمل والنصوص»[1]، لتحقيق التواصل اللّغوي.

ولعلّ« كلمة دلالة semantics ظهرت لأوّل مرة في الإنجليزية في القرن السابع عشر في كتاب"جون سبنسر" ثم استعملها اللّغوي الفرنسي ميشال بريل»[2]،فكان ميلاد علم الدلالة (**Semantics**)« الذي يُعني بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية،وقد ظهر الاهتمام بالدّراسات الدلالية في أوروبا الغربية من خلال المحاضرات التي كان يلقيها "**ريسيغ**" (**C.Reisig**)،حوالي عام 1825م، في حديثه عن الفيلولوجيا اللاتينية» [3]،فعدها نادى **ميشال بريل** (Michel Bréal)« بميلاد علم جديد يعرف باسم علم الدلالة "semantic"»[4]،وذلك في« كتابه Essai de Sémantique سنة1897م،ثم توسع استعماله في فرنسا،وفي البلاد الناطقة بالإنجليزية »[5]،وقد وقع اختلاف بين علماء اللّغة المحدثين في تعيين المصطلح العربي الذي يقابل مصطلح "**السيمانتيك**" بالأجنبية الذي أطلقه العالم اللّغوي" **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 اللّغوي،و« قد ظلّ اللّغويون الفرنسيون يعتبرون مسألة المعنى أو الدلالة من اهتمامات الأساليب والدراسات الأدبية،إلاّ أنّهم عادوا في النهاية ليدرجوا هذا العلم ضمن

---

[1] حازم علي كمال الدين،علم الدلالة التاريخي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1 ،2006، ص63.

[2] أحمد نعيم الكراعين،علم الدلالة بين النظرية والتطبيق،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،لبنا،ط1، 1993، ص89.

[3] أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ص239.

[4] فريد عوض حيدر، علم الدلالة (دراسة نظرية وتطبيقية)،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،مصر، ط2، 2004، ص15.

[5] عمار شلواي، الحقول الدلالية في درعيات أبي العلاء المعري ،رسالة دكتورا إشراف "عبد الله بوخالخال"، مخطوط جامعة باتنة، 2004 /2005م، ص21.

الدارسات اللّغوية »[1]،وهذا فيه ثورة على ما كان متعارفا عليه في الثقافة اللّغوية الغربية،حيث« كان علم الدلالة مرتبطا بعلوم اللّغة في الثقافة الغربية »[2] قديما.

فدرءًا للبس، وتحديداً لإطار الدّراسة العلمية، استقر رأي علماء اللغة العرب المحدثين على استعمال مصطلح" علم الدلالة"، مرادفاً لمصطلح" **السيمانتيك** "بالأجنبية وأبعدوا مصطلح" المعنى "وحصروه في الدّراسة الجمالية للألفاظ، والتراكيب اللّغوية، 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 عند الدارسين في العصر الحديث،إذن« فعلم الدلالة يبحث في الدلالة اللّغوية،أي العلامات اللّغوية دون سواها»[3]،وذلك من خلال التمحيص في علاقة الدوال اللّغوية بمدلولاتها المختلفة،حيث نجد للدلالة الواحدة عدّة مدلولات تشير بوضوح لنوعية المدلول اللّغوي الذي تتأكد معه مختلف العلاقات.

1.5.2. مفهوم الدلالة في اللّغة:

إنّ الحديث عن المصطلح الدّلالي- كيف نشأ وكيف تطور- يدعو إلى تحديد المفهوم اللّغوي الأول لهذا المصطلح، لأنّ الوضع اللغوي الذي تصالح عليه أهل اللّغة قديماً،يلقي بظلاله الدلالية على المعنى العلمي المجرد في الدرس اللّساني،وقد أورد القرآن الكريم، صيغة "دلّ" بمختلف مشتقاتها في مواضع متعددة تشترك في إبراز الإطار اللّغوي المفهومي لهذه الصيغة،والتي تعني الإشارة إلى الشيء أو الذات سواء أكان شيئًا حسيًا أم معنويًا،ويترتب على ذلك وجود طرفين هما:الطرف الدال والطرف المدلول،حيث يشير اللّه تعالى في سورة "الأعراف"عن غواية الشيطان لآدم وزوجه قائلاً:« وَدَلاَّهُمَا بِغُرُوْرٍ» [4] أي أرشدهما إلى الأكل من تلك الشجرة التي نهاهما الله عنها، فإشارة

---

[1] كلود جرهان، ريمون لوبلون،علم الدلالة،ترجمة نور الهدى لوشن، دار الكتب الوطنية،بنغازي،ليبيا، ط1، 2007، ص07.

[2] فريد عوض حيدر، علم الدلالة (دراسة نظرية وتطبيقية) ، ص12.

[3] كلود جرهان، ريمون لوبلون،علم الدلالة،ترجمة نور الهدى لوشن، ص07.

[4] الأعراف،22.

الشيطان(دال) والمفهوم الذي استقر في ذهن آدم وزوجه هو المعنى(المدلول) أو محتوى الإشارة، فبالرمز ومدلوله تمت عملية الإغواء،وإخراج آدم وحواء من نعيم الجنّة.

أمّا لو تتبعنا لفظ " دَلّ " 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" دَلّ "فيقول:« والجمع أدلة وأدلاء والاسم الدلالة والدلالة، بالكسر والفتح قال سيبويه: و**الدَّليلي** عِلمُهُ بالدّلالة عِلمُه بالدّلالة ورسُوخُهُ فيها/ودَلالتُ بهذا الطريق: عرفته، وَدَلَلتُ بِهِ أَدُلُ دَلالَةَ، **وأدْللتُ بالطريق إدْلالاً**»[1]،وكلمة دلالة هي مشتقة « من الكلمة اليونانية semiano "دلّ على"،والمتوالدة هي الأخرى من الكلمة sema أو العلامة،هي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل(sens) أو(المعنى)» [2]، وإن كان الباحث" **فايز الداية**" يشير فعليا، و« ينبه إلى أنه من الضروري عدم الخلط ، والمزج بين علم الدلالة (sémantique)، والدراسة المعجمية(lexicographie) » [3] للوصول إلى المعنى الحقيقي.

2.5.2. مفهوم الدلالة اصطلاحا:

لقد عُرِفَ علم الدلالة تعريفات عديدة، ومتنوعة فمنها ما ذكره "**أحمد مختار عمر**" 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"»[3]،**وهذا ما** جعل العديد من الباحثين الغربيين مهتمين بدراسة الدلالة، **فقد كان**« أولمان من أبرز المهتمين بدراسة المعنى ومشكلاته في النصف الأوّل من القرن العشرين،وقد ظهرت اهتماماته بدراسة المعنى في مؤلفات خصصها بأكملها لدراسته،فثمة كتابان يحملان عنواناً صريحاً بالمصطلح الذي شاع فيما بعد بعلم الدلالة، **الأول وهو**: الدلالة Semantics، والثاني:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب،ج11، مادة(دلّ)، ص249.

[2] بيار جيرو،علم الدلالة،ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت،لبنان، ط1، 1986،ص06.

[3] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص،26.

[3] أحمد مختار عمر، علم الدلالة العربي، عالم الكتب، القاهرة ، مصر، ط5، 1998 ، ص،11.

أسس علم الدلالة The Principles of semantics»[1] هذا عن اهتمامات الباحثين بالدلالة أمّا في ما يتعلق بدراسة الدلالة كان لابدّ من مراعاة الوحدات الدلالية التي تتكون منها اللّفظة اللّغوية.

حيث يرى بعض علماء اللّغة أنّ الوحدات الدلالية لابدّ أن تنتمي إلى قاموس لغوي واحد يجعلها ضمن حقل لغوي موحد ،وهذا الأمر جعل اللّغويين يظهرون « اهتمامهم في معاجمهم اللّغوية وفي اتجاه بعضهم اتجاها محددا نحو زاوية محددة»[2] تختص بالدلالة وتحدد مجالاتها اللّغوية،والسياقية تدريجيا نحو علم اللّغة التواصلي،والذي تحقق من خلاله اللّغة الأدبية تأويلاتها اللّفظية/المعنوية عن طريق دلالة كلّ حقل يحوي في طياته تلاكم الألفاظ ، وسياقاتها المتعددة.

2. 5. 3. نشأة علم الدلالة:

إنّ البحث الدلالي « لم يكن وليد القرن التاسع عشر،على النحو الذي أسلفناه في ظهور المصطلح، وإنّما يمتد في أعماق التاريخ،والعلوم اللّغوية»[3]،لقد تشعبت الدّراسات اللّغوية،فلزم ذلك تخصص البحث في جانب معين من اللّغة، فظهرت النظريات اللّسانية حيث برزت "**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 الدّلالي في بناء الجملة، اللّغوية وعلاقتها بمختلف دلالاتها فـ« رغم أنّ كلمة Semantick وردت في القرن السابع عشر،في عبارة Semantick philosophy وتعني(الكهانة)،لم تظهر كلمة Semantics حتى

---

[1] حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر،،ط1، 2006 ، ص26.

[2] محمد أحمد خضير، الدلالة والتركيب، ص09.

[3] حسام البهنساوي،علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة،ص11.

استخدمت في وثيقة قرئت على الجمعية الأمريكية لعلماء فقه اللّغة عام1894م، كان عنوانها Reflected meanings a point in semantics » [1]،وقد مثلت البداية.

ثمّ أعلن "**بريـــال**" عن ميلاد علم يختص بدراسة المعنى،وتتبعه في اللّغة ووضع له مصطلحًا يُشرف من خلاله على البحث في الدلالة، واقترح دخوله اللغة العلمية، هذا المصطلح هو"**السيمانتيك** semantics"الذي نجده يعني ضرورة العلم بتلك القوانين التي تشرف على تغير المعاني ودلالاتها،والتي لم ينتبه إليها اللّسانيون في وقت مضى، وبقي الأمر متعلقًا بالشكل ويُعاين الجانب التطوري للألفاظ ودلالاتها، ثم جاءت بعدها محاولة كل من "أوجدن **C.K.Orgdon**،وريتشاردز I.A.Richards"« واللّذين أحدثا ضجة في الدراسة اللّغوية بإصدار كتابهما عام 1923م تحت اسم "**معنى المعنى**"»[2]، حيث لم يرد مصطلح "علم الدلالة" بشكل علمي في متن الكتاب بل نجد أنّه"« ظهر في الملحق،الذي كان يعدّ كلاسيكا في هذا الحقل»[3]،وعليه أصبحت العلاقة بين الدال والمدلول اللّغوي لاتقوم على المعنى المشترك بينهما بل المعنى الذي يؤدّيه الدال في ذهن المتحدث أو المتلقي لتلك الدلالات اللّغوية ،كما نجد" سالم شاكر" يوضح أكثر في هذا الصدد، فيقول:« إنّ علم الدلالة يعني بظواهر مجردة هي الصورة المفهومية »[4] وَنَزَعَ علم الدلالة في العصر الحديث إلى تمثل المنهج الوصفي في بعض مراحل الدراسة خاصة فيما يتعلق برصد تطور الدلالة وتغيرها وبناء الحقول الدلالية على اختلاف تنوعاتها، 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 في نهاية المطاف الذي بلغه علم الدلالة بعد ما كان

---

[1] ف.ر.بالمر،علم الدلالة إطار جديد، ترجمة صبري إبراهيم السيد،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، مصر، ط1، 1995،ص10.

[2] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي(دراسة)، ص43 .

[3] صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، توزيع مكتبة الآداب، مصر، ط1، د.ت ص09 .

[4] سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة محمد يحياتين، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت، ص4.

علماً يفتقد إلى المنهج والموضوع معاً،إذ كان منشأه في إطار علم الألسنية العام»[1] وبما أنّ علم الدلالة هو « أحد فروع علم اللّغة النظري»[2]، فقد شهد تطوّراً سريعاً منذ عهد" ميشال بريال ودي سوسير" حتى غدا فيه التنوع والاختلاف بين العلماء سمة مميزة في كلّ الدّراسات النقدية التي تدرس الدلالة« والجدير بالذكر،أنّ علم الدلالة كان مرتبطا في إطار الثقافة الغربية قديما بعلوم البلاغة»[3]،وبظهور نظم نقدية جديدة زاحمت النظام اللّغوي، أضحى النموذج الدّلالي أحد النماذج الأكثر حضوراً في القراءات النقدية الأدبية،« ومع بدايات القرن العشرين، نَحَتْ الدّراسات الدلالية منحى علميا منهجيا وظهرت أسماء من العلماء أسهموا بأعمالهم في بروز علم الدلالة وظهوره باعتباره علما مستقلا »[4]، ومختلفا عن علوم اللّغة الأخرى.

فالبحوث في دلالة الكلمات « من أهم ما لفت اللّغويين العرب، وأثار اهتمامهم وتعدّ الأعمال اللّغوية المبكرة عند العرب من مباحث علم الدلالة مثل تسجيل معاني غريب القرآن،(...)،ومثل إنتاج المعاجم الموضوعية،ومعاجم الألفاظ.وحتى ضبط المصحف بالشكل »[5] تُعدّ جميعها أعمالاً دلاليةً ،وإنّ هذه الجهود اللّغوية في التراث العربي لأسلافنا الباحثين، وتلك الأبحاث التي اضطلع بها اللّغويون القدامى من الهنود واليونان وعلماء العصر الوسيط وعصر النهضة الأوروبية، فتحت كلها منافذ كبيرة للدرس اللّغوي الحديث،وأرست قواعد هامة في البحث الألسني والدلالي وسياقاته،فقد استفاد منها محدثوا علماء اللّغة العرب، حيث سعوا إلى تشكيل هذا التراكم اللّغوي المعرفي في نمط علمي يستند إلى مناهج وأصول ومعايير واضحة الدلالة،« حيث التفت علماؤنا إلى أهمية السياق في تحديد الدلالة»[6]، وهنا ينبغي الإشارة إلى أنّ الباحث في دلالة العنوان النسوي المعاصر ستعترضه الكثير من العقبات من بينها أنّ

---

[1] منقور عبد الجليل،علم الدلالة أصوله ومباحثه، في التراث العربي(دراسة)، ص45.

[2] محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللّغة،ص124.

[3] منذر عياشي، اللّسانيات والدلالة (الكلمة)،مركز الإنماء القومي،حلب،سوريا، ط1، 1996،ص23.

[4] حسام بهنساوي،علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة،ص25.

[5] أحمد مختار عمر،علم الدلالة العربي، ص20.

[6] برتيل مالمبرج، علم الأصوات، تعريب ودراسة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب،مصر،د.ط، د.ت،ص86.

التفكير اللّساني لم يتخلص من هيمنة الرؤية التراثية،وهذا الأمر« من أهمّ مالفت اللّغويون العرب وأثار اهتمامهم » [1] لذلك فالباحث في دلالة العنوان النسوي المعاصر يجب عليه أن يستخرج مختلف المعاني والسياقات اللّغوية التي تمكّن العنوان النسوي من الوصول إلى الدلالات اللّغوية، وهذا في الحقيقة « موضوع متشعب حيث إنّ له جوانب فلسفية ونفسية واجتماعية متعددة»[2] خاصة وأنّ الشّعر النسوي، قد حدّد سلفًا جميع تلك المعاني، والسياقات اللّغوية في إطار فهرسة لغوية ذات دلالات أنثوية محدّدة في كلّ عنوان شعري نسوي،وعليه عدّ تصنيفها ضمن حقل لغوي واحد« مؤلف من كلمات دلالية لارتدادها ولإرجاعها إلى العلاقة بين الدال والمدلول»[3].

وهذا يعني أنّ جميع علوم اللّغة قد اكتملت في التأسيس لعلومها،وهذا لم يمنع من ظهور بعض التوجهات الجديدة في علم الدلالة كالأخذ من النظريات اللّغوية الغربية وتطبيقها على التراث العربي،من خلال عميلة التأسيس لعلم الدلالة العربي،« وبذلك نقول إنّ معالجة قضايا الدلالة بمفهوم العلم،وبمناهج بحثه الخاصة،وعلى أيدي لغويين متخصصين إنّما تعدّ ثمرة من ثمرات الدراسة اللّغوية »[4]،وفي هذا الصدد نجد أنّ الباحثين اللّغويين العرب قد اتجهوا أثناء بحثهم في علم الدلالة إلى ثلاثة اتجاهات ساقها البحث في الجدول الآتي [5]:

نمط الاتجاه	المترجم(المُؤَلِف)	المترجم له(المُؤَلَفْ)	الكـــتاب
الترجمة	أنطوان أبو زيد	بيير جيرو	علم الدلالة
	محمد الماشطة	بالــمير	
	نور الهدى لوشن	كلود جرمان/ ريمون لوبلون	

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، ص20.

[2] محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللّغة،ص124.

[3] رونالد إيلوار، مدخل إلى اللّسانيات،ترجمة بدر الدين القاسم،منشورات وزارة التعليم العالي، دمشق، سوريا، ط1، 1980،ص194.

[4] أحمد مختار عمر،علم الدلالة ، ص22.

[5] نور الهدى لوشن،علم الدلالة دراسة وتطبيق،المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر،د.ط، د.ت، ص21.

التأليف للغة العربية	محمود السعران	(الفصل الرابع) من علم الدلالة أو دراسة المعنى	علم اللّغة
	عبد السلام المسدي	الفصل(13) الأنساق الدلالية	**اللّسانيات وأسسها المعرفية**
	حلمي خليل	الفصل السادس دراسة النظام الدلالي "semantics "	مقدمة لدراسة علم اللّغة
المؤلفون	إبراهيم أنيس	دلالة الألفاظ	دلالة الألفاظ ط1988/1م
	أحمد مختار عمر	علم الدلالة	علم الدلالة ط1982/1م

من خلال ماسبق ذكره نجد أنّ النظرية الدلالية التي لها جذورها التاريخية في التراث اللّغوي العربي،والغربي قد خاضت شوطا كبيرا في عملية التأصيل لهذا العلم،وتحديد أصوله وتفرعاته التي تمكن الباحث في علم الدلالة من البحث بيسر.

2 .5. 4.<u>الحقول الدلالية للمدونة</u>:

إنَّ تعريف الحقل الدلالي يعدّ كغيره من المصطلحات التي لم يتمكّن الباحثون من التوصل إلى إعطاء تحديداتها وتعريفاتها إلاّ بعد أبحاث عديدة، وعمق نظر لدقائق مجالات المعنى، ليصبح الحقل الدلالي من هذا الجانب **وكأنه** « معجم كامل يضم كافة الحقول الموجودة في اللّغة»[1]،وعلى هذا الأساس يرى "**جورج مـونان G.Mounin**" أنَّ الحقل الدلالي في النهاية هو « مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تتدرج تحت مفهوم عام يحدّد الحقل»[2] **أي أنه مجموع الكلمات التي تترابط** فيما بينها من حيث التقارب الدلالي، ويجمعها مفهوم عام تظلّ متصلة ومقترنة به،ولا تفهم إلا في ضوئه،وبالتالي فـ« هدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كلّ الكلمات التي تخص حقلا معيّنا»[3]،ثم البحث التدريجي في محتواها العام الذي يكشف صلة الكلمات وارتباطها اللّغوي بالحقل الذي تنتمي إليه.

---

[1] أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، ص79

[2] 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 22/03/2010

[3] أحمد مختارعمر، علم الدلالة، ص80.

وعليه فمدونات الشّعر النسوي العربي المعاصر نجدها جميعاً تنتمي لحقل كبير ومشترك بين جلّ الشّاعرات العربيات بشكل خاص،وهو الحقل الدلالي النفسي بشكل خاص الذي يعكس الجانب الوجداني للمبدعة العربية،والتي هي صورة حية عن النموذج الأدبي للمرأة العربية المهمّشة،والتي حاول الرجل تحجيب دورها داخل المجتمع ومحاصرة نظمها للشعر،وخاصة أنّه بات يرى فيها التعدي الصريح على النظم الذي هو فنّ ذكوري،ولا يحقّ لغيره ولوجه والخوض فيه،لكونه مقترن بالفحولة والمرأة فاقدة لتلك الصفة الجاهلية، الأمر الذي لم يسمح لها تاريخياً بدخوله لكونه بات من المحظورات المساس به،ووفق هذه النمطية والمنطق الذكوري التي سار عليها الأدب العربي أقصيت المرأة بشكل مباشر العديد من القضايا الشّعرية التي كان بالإمكان أن تقدّم فيها رأيها والخوض فيها خاصة ما يتعلق بقضايا المرأة العربية،ودروها داخل الحياة الاجتماعية للفرد العربي،ومنه فعملية البحث والتقصي للحقل الدلالي للشعر النسوي المعاصر باتت حقلاً مفتوحًا في بنية الشّعر النسوي الذي بدأ يتأسس بعد عملية التحرر.

وعليه عدّ البحث في الحقول الدلالية من البحوث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة بعد رغم الجهود اللّغوية لعلماء الألسنية والدلالة، إلاّ في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن الماضي[1]،وقد تبلورت هذه النظرية بشكل شامل عند بعض« علماء اللّغة السويسريين والألمان،ومنهم العالم:جسبين jspen في سنة1924،والعالم جولير jolles سنة1934،وبروزيج prozeg سنة1934 »[2]،وعليه فقد« تطور البحث الدلالي تطوّرا سريعا منذ عهد بر يال ودسوسير،حتى غدا فيه التنوع والاختلاف» [3]،إلاّ علم الدلالة كان- أشدّ ا-لارتباط ب-اللسانيات-،مما جعل "دوسوسير"- يشير في مجال- حديثه عن اللسانيات الوصفية في باب العلاقات الترابطية (les rapports associatifs) أنّ الدليل اللّساني بإمكانه أن يخضع إلى نوعين من العلاقات[4]:

---

[1] المرجع نفسه ، ص82.

[2] حسام البهنساوي،علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، ص73.

[3] منقور عبد الجليل،علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي،(دراسة)، ص49.

[4] منقور عبد الجليل،علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي،(دراسة)، ص75.

-1.**علاقة مبنية على معايير صورية:** مثل كلمة "تعليم" توحي بكلمات أخرى مشتقة منها وتنتمي إلى نفس المجال الدلالي مثل: علم، نعلم[1] -2

.**علاقة 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 واضعة بذلك معايير دلالية مختلفة بين الألفاظ من ذلك[2]:

العلاقة الدلالية	نوع الدلالة	الألـــفاظ التابعة لهذا الحقــل اللّغوي
العلاقة التراتبية	دلالة الجنس	نحو: رأس- جسم- يد- رجال[3].
العلاقة التقابلية	دلالة التضاد	نحو: نهار/ ليل- موت/حياة[4].
العلاقة السببية	دلالة النتيجة	نحو: شفاء- علاج/ وصول- سفر[5].
علاقة التدرج	دلالة التعاقب	نحو:غالٍ- دافئ- مائل للبرودة- بارد- قارس. [6]
علاقة الترادف	دلالة الترادف	نحو: أمّ- والدة[7].
علاقة الاشتمال	دلالة الاشتمال	نحو: فرس(حيوان) [8].

إنّ 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،والتي أصبحت تسمى فيما بعد بالفجوة الوظيفية أي عدم وجود الألفاظ المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيء ما, خاصة في إيجاد التقابلات المناسبة، وأوجه الشبه والاختلاف بين الأدلة اللّغوية

---

[1] المرجع نفسه، ص49.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[8] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

داخل الحقل الدلالي الواحد، وعلاقتها باللّفظ العام الذي يجمعها,ويمكن بناءاً على ذلك إيجاد تقارب دلالي واحد بين عدّة حقول معجمية،سعياً إلى « ربط الدلائل وما يتمثلها من علاقات،بالثقافة الإنسانية المختلفة وصولاً إلى ما يمكن أن نطلق عليه الإدراك الدلالي الشامل في لغات العالم، بغض النظر عن تباين رموز الدّلالة»[1] الناجمة عنها.

وعليه فقد عرّف علماء اللّغة العربية القدامى الحقول الدلالية انطلاقاً من اللّغة نفسها،والتي نجدها تضمّنت تصنيفاً شاملاً لألفاظها منذ العصر الجاهلي حتى ظهور الإسلام فالدارس في المعاجم التراثية القديمة يجد ما يدلّ على تقسيم الوجود إلى ما يدلّ على الحسّ والشهادة والملموس منها، وبين ماهو مغيّب عن الحسّ، فيجد ألفاظاً تدلّ على الوجود، والعدم و المكان 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 والفرح والحزن هذه التفريعات التي بحثها العلماء، تعتبر أسس الدّراسة في ميدان الحقول الدلالية فـ« الحقل الدلالي أو الحقل المعجميlexical Field هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها،وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها » [2] والذي برز في شكله الأولي في صورة المعاجم اللغوية التي صنفت الأشياء الموجودة في عالم الأعيان ونتيجة لتقدم العلوم وتشعبها، احتاج الإنسان إلى تصنيف علمي جديد يؤطّر معارفه، ويمنع عنه اللّبس المصاحب لاستعمال اللّغة التي هي أداة المعرفة والعلم، فتوصل إلى وضع معاجم لغوية جامعة لمفردات اللّغة بشكل دقيق، منها« رسائل "اللبن" و"المطر لأبي زيد الأنصاري،و"النبات" و"الشجر" و"خلق الإنسان" للأصمعي (ت 216هـ)»[3]، وغيرها من التصنيفات.

والمشتغل في مجال الحقول الدلالية نجده يبحث عن جميع العلائق اللّغوية التي تؤدي الغرض المراد الوصول إليه تدريجيا من خلال جذر الكلمة التي تحمل نفس الحروف،وتؤدي نفس الغرض والمعنى الذي تشترك فيه مع غيرها من الألفاظ ذات نفس

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص206.

[2] حازم كمال الدين،علم الدلالة التاريخي، مكتبة الآداب،القاهرة،مصر، ط1، 2006،ص35.

[3] أحمد عزوز، صور تراثية في نظرية الحقول الدلالية،
http://www.awu-dam.org/book/02/study02/365-A-A//Boook02-sd003.htm 22/03/2010

الجذر اللّغوي،« ومن ثم فإنّ هدف التحليل للحقول الدلالية، هو جمع الكلمات، التي تختص حقلا معينا،والكشف عن صلاتها، الواحد منها بالآخر،وصلاتها بالمصطلح العام semantic fields» [1]،ومنه فالحقل الدلالي في أيّ لغة ما يجمع جميع الكلمات التي تدخل تحت جذر لغوي واحد،ثم يصنّفها ويُبَوّبُها،ويجعل لها علامات، وصفات لغوية تبقيها بمعزل عن الخلط اللّغوي،ومع ذلك نجد« أنّ حجم الحقول يختلف من مجال إلى مجال،وأنّ أكبر مجال في أيّ لغة، ذلك الذي يحوي الكلمات والأشياء وهو حقل: الموجودات،ويليه حقل الأحداث،وأقّل من ذلك يأتي حقل:المجردات» [2]،وغيره.

ومع تطور العصر الحالي تعددت المعاجم اللّغوية بتنوع العلوم،وأثناء دراستنا لعينة عشوائية من دواوين الشّعر النسوي العربي المعاصر،وجدنا أنّ هذه التجربة الشّعرية لا تخلو من معاني ودلالات أدمجتها المبدعات العربيات في عناوين مدوناتهنّ من أجل عملية إبراز مختلف صور التجلي، والتخفي في عناوين الإبداع النسوي،فـ« الشّعر رحلة غامضة قي الذات الإنسانية،هو معاناة النفس،ورؤيا تكشف عن الإدراك الشّاعري نحو الظواهر والأشياء والكون» [3]،وما يهمّ في البحث هو نظرية الحقول الدلالية كمنهج تسعى الدّراسة إلى تطبيقه على عيّنة من عناوين الشّعر النسوي المعاصر،وشعر"هدى ميقاتي" كنموذج لهذه الدّراسة الشّعرية،التي غايتها الأساس،وهدفها المنشود الاستعانة بطبيعة السياق اللّغوي، والدلالي،وعليه فقد أحصى البحث فيها" خمس حقول دلالية" موزعة على: الحقل الدلالي النفسي/الحقل الدلالي الطبيعي/الحقل الدلالي الأدبي/ الحقل الدلالي الاجتماعي/الحقل الدلالي السياسي،وهذه الحقول الدلالية التي أحصاها البحث كانت عملية انتقاء العناوين فيها عملية عشوائية استأنس فيها البحث إلى انتقاء بعض العناوين كنماذج استند عليها البحث في عملية التمثيل خاصة في الحقل الدلالي النفسي على وجه الخصوص،وهذه الحقول الدّلالية هي كالآتي:

أ- الحقل الدلالي النفسي:

---

[1] حسام البهنساوي،علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، ص74، 75.

[2] المرجع نفسه ، ص76، 77.

[3] أحمد الطريسي أعراب، الإبداع الشعري والتحولات الاجتماعية والفكرية بالمغرب،(من أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين للميلاد)، مؤسسة كونراد أدناور، منشورات جامعة محمد الخامس،،ع4،سنة 1992،ص19.

هناك علاقات وثيقة بين علم النفس والأدب، حيث أنهما يشتركان – رغم اختلاف مناهجهما – في الاهتمام بالخبرة والسلوك والشخصية الإنسانية،لكن يمكننا أن نلاحظ أن معظم الدّراسات المبكرة التي حاولت الاهتمام بالأدب من وجهة نظر ذات طابع تحليلي أو ذات طابع تأملي حدسي،إذ« يعدّ هاجس الحزن في الشّعر العربي علامة شعرية مميزة وأساسية وجوهرية تشير إلى طبيعة الانكسار النفسي والوجداني للإنسان العربي في ظلّ واقع بائس وإشكالي أفرز بنى سياسية وثقافية واجتماعية واقتصادية هشة ومتخلفة وملتبسة»[1]، وهذا ما انعكس فعلا على العناوين الشّعرية النسوية الميقاتية.

وعليه فالشّعر النسوي العربي يحفل بالعديد من المشاهد النفسية التي تتشكل عبر الترسبات اللاشعورية في ذات الشّاعرة التي تبحث عن متنفس لمكبوتاتها، وآهاتها التي تشكلت وفق أنساق مشحونة آنيا بلغة النوح والبوح الأنثوية.

لقد كانت الأزمات التي مرّ بها الشّعر النسوي المعاصر محطات نقدية يجب على القارئ النفسي الوقوف عندها تدريجيا « من خلال تفاعل مجموعة كبيرة من الأنساق والعلاقات والجزئيات والتفصيلات،التي تنتشر على مساحتهّ»[2]، والناقد المعاصر للشعر النسوي يجد أنّ هذا اللّون الشّعر كان صورة نفسية للمرأة باحت من خلاله بتجربتها الشّعرية،والجدول الآتي يوضح ذلك من خلال دراسة عيّنة من أغلفة المدونات التي أحصاها البحث في الفصل الأوّل:

العنـــوان	صاحبـــه	البـــلد	نمـــط الصورة النفسية
مرثية لقارئ بغداد	زينب الأعوج	الجزائر	الحزن/البكاء/ الألم
صمت البنفسج	عائشة المغربي	**ليبيا**	الألم/ الصمت/ الخوف
مرايا الوجع	مليكة عبد النبي	تونس	الحزن/الكآبة/ الوجع
من آهات السنون	زايد نعيمة	المـغرب	الحزن/الآه/**التوجع**
أحلام أميرة الفقراء	مباركة بنت البراء	**موريتانيا**	الحزن/الهمّ/ المعاناة

[1] برتيل مالمبرج، علم الأصوات،ص6.

[2] محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري،ص87.

مدن المنافي	روضه الحاج	السودان	الخوف/ الفراق/الشوق
سنابل النيل	هدى ميقاتي	لــبنان	الحزن/الخوف/ التوتر
أدعوك لهذا الاحتراق	سلوى السعيد	الأردن	الألم/العذاب/ الفناء
أجـــساد	سهام جبار	العـراق	الخوف/الحزن/العذاب
صرخة ألم	أشجان نجد	**السعودية**	الحزن/البكاء/المعاناة

وعليه في الجدول السّابق نجد أنّ الشّعر النسوي شعر نفسي بالدرجة الأولى ينقل كلّ آهات المرأة العربية،ويصور حالاتها العاطفية،كون« الشّاعرات المعاصرات يكثرن من التعبير عن الألم، واستعذابه وتقديسه،وقد يرتبط بطبيعة حياتهنّ البيولوجية التي يتعرضنّ فيها إلى كثير من الآلام والمتاعب»[1] من خلال لغة التطهير والاسترجاع التي تلجأ إليها المرأة المبدعة عن طريق النظم لتتخلص من جميع نكباتها لتتحر تدريجيا.

وحركة الشعر النسوي المعاصر قد بدأت تتخلص تدريجيا من الهيمنة الذكورية التي كانت تحدّ من تجربتها الشّعرية على مرّ العصور الأدبية،ولعلّ الأزمات النفسية التي مرت بها المبدعات لم تفقدهنّ العزيمة في قرض الشّعر،فقد ثرن على الرجل واجأن إلى القطيعة الإبداعية معه فسخرنّ كلّ جميع ما يملكنه « من طاقات فنية في سبيل خلق الصورة، ونقلها بكامل صفاتها وخصائصها التخييلية ومراياها،وبما يتلاءم وواقعهنّ»[2]،وهذا بخلق جمعيات نسوية متعددة انضوين تحتها من أجل الدفاع الفكري عن حرية التعبير لدى المرأة المبدعة.

فالفجوة التي كانت تزخر في ذات المرأة الشّاعرة،والتي تبلورت في عناوين مدوناتها الشعرية هي صورة مأساوية تكتم عليها الإبداع النسوي طويلا ليعطي لها انطباعا موشحا بالألم،ولغة الآه الأنثوية،ما جعل كتابتها الشّعرية« مقترنة بتجربة الشعور»[3]،عبر مختلف زفرات النكبات الاجتماعية التي عايشتها،وإنّ تفضيلها التألم

---

[1] أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن (1948-1988)،ص199.

[2] محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري،جدارا للكتاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006،ص178.

[3] نبيل منصر،الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ص251.

بحزن يجعلها متجلدة في مواجهة واقع الحياة الذي ينشد نغماً حزيناً 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،فإنّ ما يقوم به الشاعر هو خلط الفكر ذاته في الانفعال»[1] إذن ظاهرة الحزن والخوف هي معادلٌ موضوعي انزاح إلى نفسية الشّاعرة- **هدى ميقاتي**- التي وجدت في الطبيعة مخدعا، وملجأً لكلّ من يريد الهروب إليها من مرارة الحياة ،فالطبيعة هي الرحم، والأنثى التي تواسي أحزانها شعرا،لعّلها تجد الشفاء عندها، وهذا ما تجسده قصيدة (**سبايا**) فتقول:« آه.. **تَلَوّتْ في فَـــمي الآَهْ * هَلَ كُنت في نُعْمَايَ لَوْلاَهْ**

فَأُحِسُّ بي جُرْحاً... فَيُقْلِقُنِي * وَيَفِيضُ بي قَلقي فَيَغْشَاهْ»[2]

وتتواصل الرحلة الشعرية لتفجر في ساحة متون شعر/عناوين المبدعة "**هدى ميقاتي**"شرخا،وصرخة مملوءة بالمرارة الفاضحة لتعكس عظمة مصاب الشّاعرة التي أهدرت حمما مفعمة بنبرات حزينة ليكون « الشعر هو الدواء لأبشع مرض يصيب الروح أي فساد الوعي»[3]،وأبرز عنوان شعري يترجم ما قلناه سلفا يتجسد في قصيدة (همسه) فتقول:« **أَهْوَاكَ يَا جُرْحَ الهَوَى فِي أَضْلُعي * وَأَهِيمُ فِيكَ.. وَصَبْوَتِي هَامَتْ مَعِي**

لَمَا أَتَيْـتُكَ وَالهَوْى فِي خَـطْـوَتي * وَعَلى شِفَاهِي كُلّ حِرْقٍ مُوجَـعِ

لَـمْ أَدْرِ أَنِّي حِينَ جِئْتُكَ أَشْتَكِي * عَـادَرْتُ أَحْمِلُ كُلّ أَشْوَاقِي مَعِي » [4]

إنّ الشّاعرة - **هدى ميقاتي**- تقيم من أسطرها/أبياتها الشعرية بُنيات ثنائية جدلية ترشحت عنها صياغات تتشاكل، و تتعالق عبر خطابها الشعري في شكل أنساق دلالية تدل على الانتصار تارة والانكسار والحزن والحسرة والآه تارة أخرى، وتدل فاعلية اللغة،وتكاثف معانيها في قصائد الشاعرة على ألم تاريخي ضاجّ بالأسئلة وأنظمة الحيرة،والشك،والغرابة، ومن هذا الأفق وهذه الرؤية ترسل الشاعرة معتذرة عن أخطائها لكنّها تبقى أخطاء مقدّسة حيث تقول:« **إِلَيْكَ اعْتِذَارِي.. سَلاَمَا أَخِي.**

---

[1] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة ، المركز الثقافي الجامعي، مصر، ط1، د.ت، ص137.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص46.

[3] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة، ص138.

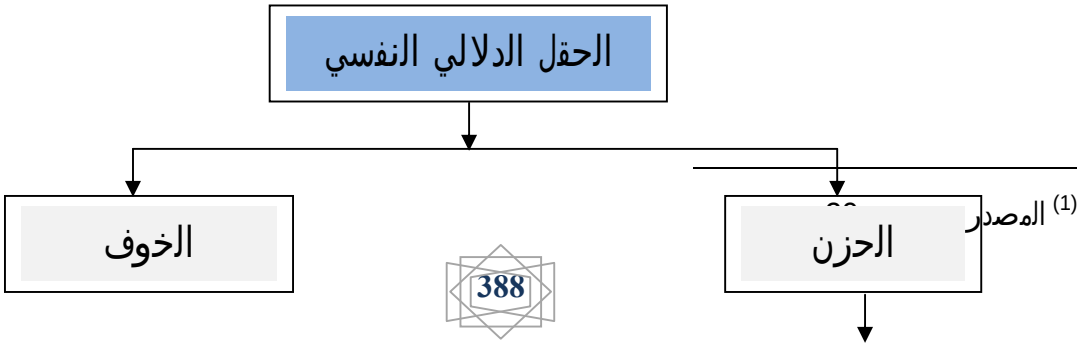
[4] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص82.

تَشَاءُ المَقَادِيرُ أَنْ لاَ أُدَانْ»[1]

وتمضي الشّاعرة في رحلتها نحو صور الحزن، الحامل لمختلف ترسبات الذاكرة الوجدانية في تشكيل الجوهر الشّعري المقترن باللغة الفوقية، حيث تتسرّب الملفوظة الشائعة من خلال المشهد التشكيلي الشّعري لتجربة الشّاعرة، ورغم هذا فإنها تحرص على ضخّ الشعر في النسق اللفظي عبر تراكماته الصورية وقيمته الفكرية،وعناوين مجموعاتها الشّعرية الثلاث:(**عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**) حيث تتمظهر فيها بقوة تشكيلات القصائد،وما ترشحه من معاني نفسية.

إنّ إبداع الشّعر النسوي المعاصر يعكس في الحقيقة نفسية المرأة المبدعة وما تعانيه من أزمات نفسية انطلاقا من ذاتها نحو الآخر، والمرأة المبدعة عندما تكتب الشعر،فهي تحرر ذاتها من كل الآهات التي شغلت تفكيرها،وتجربتها في ولوج عالم الشعر،فظاهرة "الحزن،والخوف والغضب" كانت أهمّ نتاج يُمَيّزُ شعرها في عالم ذكوري لايعترف بوجودها الإبداعي، فهذه الصورة الحزينة للمرأة عبر التاريخ الإنساني،قد عاشت تجربتها "**فدوى طوقان،ومي زيادة،ونازك الملائكة**"من قبل،ثم تتالت هذه الصورة المحبطة للمرأة المبدعة إلى غاية فترة السبعينات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي وصولاً إلى غاية التسعينيات التي عرفت نوعا ما انطلاق المرأة في ثورة حقيقة مع إبداعها من خلال التنويه به في مختلف المهرجانات الشّعرية.

وعليه فحلم الشّاعرة-**هدى ميقاتي**- ينطلق من قلقها الوجودي في تفعيل دلالات الذات،وأروع ما تبوح به الأنا الشاعرة تلك العلاقة الثنائية المؤسسة على الاقتراب والابتعاد في آن واحد بين الذات (**الأنثوية**) والآخر(المذكر),واستنطاق الحالة الأنثوية الأخرى عبر مقاربات اللفظة المستندة عبر تشكلاتها داخل (الذاكرة /الحلم /**التخيّل**) وتنهض فاعلية هذا الثالوث في تصدير الحال عبر مداليل تشي بالحبّ والحزن، وهذه الخطاطة توضح دلالة-الحزن/الخوف-على نفسية الشّاعرة في جميع عناوين/نصوص شعر"**هدى ميقاتي**".



(1) المصدر

وبهذا تصل بنا الشاعرة "**هدى ميقاتي**" إلى درجة عليا من المزج والمعانقة بين ما هو حسي،وما هو مادي فذلك هو نمطها التأويلي الذي جعل نقل الصفات النفسية بعضها إلى بعض يساعد،على نقل الأثر النفسي بشكل قريب ممّا هو عليه، حتى يتمّ نقل الأحاسيس الدقيقة، في شكل مشاهد نفسية تعكس صور الذات المملوءة بالأزمات،فـ« المنهج النفسي يسير مع الظاهرة الأدبية بشكل مواز»[1] ودائم.

1. المشهد الأوّل:صورة الحزن

وتمضي الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" في رحلتها نحو عالم الحزن،من خلال تشكيل الجوهر الشّعري المقترن بنفسيّتها،حيث تتسرّب آهاتها عبر المشهد التشكيلي الشّعري لتجربة الشّاعرة، ورغم هذا،فإنها تحرص على ضخّ الشعر في النسق اللفظي عبر تراكماته الصورية وقيمته الفكرية،إنّ حلم الشاعرة- **هدى ميقاتي**- ينطلق من قلقها الوجودي نحو الذات وجماليات الحياة ونظام الأشياء والوجود والحلم والألم فقصائدها تؤكد حضورها الفعّال عبر مشاهد جريئة في ألفاظها، ومعانيها الدلالية وخطابها المُرمّز بالآهات،وهذا من خلال استنطاق عالم: (الوجدان)،الذي بات يؤرّق ذاتها الشّاعرة عبر تصدير حالتها النفسية،وهذا ماتشير إليه قصيدة "على الأهداب" التي تتشكل فيها صورة لبنان الحزين،إذ تقول:

« **عَلى الأَهْدَابِ يَا وَطنِي * رَسَمْتُ حُدُودَكَ الصُّغْرَى**
أُنَاجِـــي فِيكَ أَحْلاَمِـي * وَأَبْـكِي الحُبَّ وَالشِّعْرَا»[2]

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1963، ص26.

[2] هدى ميقاتي ، سنابل النيل، ص69.

فلبنان وطنها الجريح بات مسرحًا لجميع النكبات،والصراعات التي تحيط به،بل أصبح وطنًا للخراب،والموت وهذا الأمر أثّر على كيانها النفسي،والجسدي،حيث أعلنت الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" آهاتها المتنامية نحوه، كنوع من الرفض والتمرد .

والحديث عن صورة الحزن في شعر- **هدى ميقاتي**- يمكن أن يتناول من زاويتين هما:النفس المقهورة/الإبداع النسوي المحاصر،والواقع أنّ الفصل بينهما إنما نميل إليه من أجل إعطاء نظرية عامة عن نفسية الشاعر فنيّا، وقدرتها على التمثيل الذاتي لمشاهد النفس، وصورها الحزينة المتنوعة التي مرّ بها وطنها لبنان فتقول: « وَطَنِي،وَلَا شَيءَ سِوَاكْ

كَيْفَ أَتْرُكُكَ وَفِي قَلْبِي ثَرَاكْ» [1]

فالشّاعرة "**هدى ميقاتي**" مكلومة مما حدث،ويحدث في وطنها لبنان من صراعات دينية طائفية،وفكرية سياسية أخذت معها كلّ معاني الحبّ والجمال في هذا الوطن الذي كان رمزا للحبّ والفنّ بات مكانا للفناء والخراب،والموت اليومي الذي تشهده كلّ ربوعه في صمت،ومرأى من العالم العربي والغربي،وعليه فالشاعرة في الأبيات السالفة للذكر نجدها تؤكّد للمتلقي وطنيتها،وتمسكها بترابه الذي بات جزءًا من كرامتها وهويتها، فهو الوطن الذي تمنته المبدعة،وعاشت لتناضل من أجله فقط، فلبنان هو الحلم الأبدي الذي لم تكتمل صورته في مخيال المبدعة،وبقي صورة تجسد الحزن العميق الذي ينخر في خاصرة الأمة العربية بشكل مستمر ليصبح في النهاية محطّة، ومورِدًا لكلّ صنوف الألم.

وهذه عيّنة العناوين التي تمثل ظاهرة الحزن حيث عددها البحث، في صورة عشوائية انتقائية تصور حالة الشّاعرة اللبنانية "**هدى ميقاتي**" بين عالم الحزن والألم،وعالم العنونة الشّعرية التي تفضح ذاتها الأنثوية، كما في الجداول الآتية:

عنوان القصيدة	التمثيل الشّعري للحقل الدلالي
لن أشكو	« لَنْ أَشْكُو **وَإِنْ عَصَفَ الحَنِينُ بِأَضْلُعِي**» [2]

[1] هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص71.

[2] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص17.

وداع	« وَدَاعْ؟ ! والقَلْبُ يَبْكِي بِالْتِياعْ» [1]
صرخة	« سَئِمْتُ الْبُكَاءَ وَذَرْفَ الدُّمُوعْ وَصَمْتَ المَسَاءِ وَضَوْءَ الشُّمُوعْ » [2]
ذكـــرى	« غَدًا يَاقَلْبُ تَشْتَاقُ الزَوايَا وَتَبْكِي فِي أَسًى عَهْدَ التَّلاقِي» [3]
الأماني البيض	« وَطَنِي،وَلَا شَيءَ سِوَاكْ كَيْفَ أَتْرُكُكَ وَفِي قَلْبِي ثَرَاكْ» [4]
عـــد	« عُدْ يَا حَبِيبًا لَمْ أَزَلْ مَن حُبِّه إلاَّ الأَنِينْ» [5]
صدى الروح	« أَنْتَ الدُّمُوعُ وَأَنْتَ وَهْمٌ،أَنْتَ نَقْصٌ بِي يَزِيدْ أَنْتَ السَرابُ يَشُدُّنِي شَوْقًا وَيَلْجُمُنِي الوَعِيدْ» [6]
تقاســيم	« مَا لِقَلْبِي هَزَّهُ وَقْعٌ حَنُونْ يَذْكُرُ المَاضِي فَيَبْكِي» [7]
عنوان القصيدة	التمـثيل الشّـعري للحـقل الـدلالي
حلم وبوح	« يُشَاغِلُنِي خَيَالُكَ فِي اللَّيَالِي * وَرَبِّي عَالِمٌ.. أَدْرِي بِحَالِي وَأَعْجَبُ منْ رُسُوخِكَ فِي ضَمِيرِي* وَأَسأَلُهُ.. فَيَعْجِبُ من سُؤَالِي »[8]
قتيل	« يَا فَاتِرَ النَظَرَاتِ.. تُرْسِلُهَا عَلِيلاً.. مِنْ عَلِيلْ» [9]

[1] المصدر نفسه، ص26.
[2] المصدر نفسه، ص32.
[3] المصدر نفسه، ص55.
[4] المصدر نفسه، ص71.
[5] المصدر نفسه، ص92.
[6] المصدر نفسه، ص97.
[7] المصدر نفسه، ص98.
[8] هدى ميقاتي ، سنابل النيل، ص13.
[9] المصدر نفسه، ص17.

لن أدان	« وَفِي غُرْفَتِي بُقْعَةٌ مِنْ نَجِيعْ وَدَمْعٌ .. وَشَمْعٌ .. وَخَيْطٌ رَفِيعْ»[1]
كذابة	« أَنَا فِي الشِّعْرِ مُرْتَابَةْ أَصَادِقَةْ ؟! أَكَذَابَةْ؟!» [2]
ماذا جرى؟	« مَاجَتْ عَلَى نَفسِي الهُمُومْ فَوِيْحَ نَفْ * سِي كَمْ يُمَوّجُهَا الأَسَى وَيُوَزِّعُ»[3]
عيون الليل	« أَرْوَاحُ أَحبَابٍ تَطِيرُ مُهَاجِرَهْ.. فِي دَمْعَةٍ فِيهَا جَلاَلُ الكِبْرِيَاءِ » [4]
مداره	« قَمَرِي المَرِيضْ لَفَّتْ رَأسَهُ سُحُبُ الدَّوَارْ..» [5]
في المحكمة	« وَحَرّمتني مِنْ أَنْ أَكُونَ وَفِيَّةً * بِالرُّوحِ..لاَ بِالمُسْتَرِيحِ الفَانِي لِكِنَّنِي مَأْلُومَةٌ مُكْـلُومَةٌ.. * مَا زِلْتُ أَلْعَنُ طَعْنَتِي بِلِسَانِي» [6]
لمن؟	« لِمَنْ شَوْقِي.. لِمَنْ هَذَا الشَبَابْ؟. يَا لَظَى قَلْبِي.. وَيَا عُمْرَ العَذَابْ...» [7]
عنوان القصيدة	**التمثيل الشّعري للحقل الدلالي**
ما أعظم العشاق	« مَا أَعْظَمَ العُشَاقَ.. إِنْ رَحَلُوا لَيْلاً..وَشَمْسُ الحُبِّ فِي الغَسَقِ» [8]
المجد للحبّ	« حُبِي كَبِيرٌ..آهْ لَوْ تَدْرِيه..كَمْ يَعْنِيه قَلْبِي أَنَّهُ يَوْمًا عَنَاكَ» [9]
فتى المدى	« مَشَيتُ فِيكَ سِنِينَ البُعْدِ..أَتْبَعُهَا...

(1) المصدر نفسه، ص19.
(2) المصدر نفسه، ص22.
(3) المصدر نفسه، ص25.
(4) المصدر نفسه، ص31.
(5) المصدر نفسه، ص32.
(6) المصدر نفسه، ص33.
(7) المصدر نفسه، ص39.
(8) هدى ميقاتي ، إلاّ حبيبي، ص10.
(9) المصدر نفسه، ص50.

	وَأُقْرِعُ الكَأْسَ بِالكَأْسِ المُرِنّ صَدَى...» [1]
شكوى	« هَلْ الشَّكْوَى تُفِيدُ إِذَا شَكَوْنَا؟ وَهَلْ تَصْفُو المَشَاعِرُ إِنْ شَدَوْنَا؟» [2]
على يديك	« سَلْ أَدْمُعَ الزَّهْرِ الذي فِي حِينَا عَنَى كَمْ قُبْلَة تَرَكْتَ عَلَى وَجْنَاتِه وَشَيَا...» [3]
كبرت على عذابك	« إِنّي كَبُرْتُ عَلَى عَذَابِكَ..وَاسْتَوَى عِنْدِي قِطَافُ الوَرْدِ أَوْ ذَبْحُ الشِّيَاهْ...» [4]
خمّــن	« خَمِّنْ..وَنَفْسِي لَمْ تَزَلْ حَيْرَى وَالرّوحُ تَبْحَثُ فِي زَوَايَاكَا» [5]
ذبحت بعشق	« مَنْ لِلْفُؤَادِ إِذَا شَوْقُ الفُؤَادِ هَمَى؟ وَمَا زُهُورِي إِذَا لَمْ تَزْدَهِرْ أَلَمَا؟» [6]
الصمت الأليم	« سَكَتَ الكَلَامُ..فَهَاكَ مِنّي دَمْعَةٌ* حَمَلَتْ أَلِيمَ الصَّمْتِ فِي كَلِمَاتِي...» [7]

إنّ مختلف الدوافع النفسية لظاهرة- الحزن- التي سيطرت على الشّاعرة كانت انعكاسًا لمعاناتها من واقع مؤلم نتج عن الكبت الروحي والمادي الذي خلقته مأساة لبنان الجريح من ويلات الحرب الأهلية،والتي حصدت الأخضر،واليابس وصولا إلى أزمة الخطاب السياسي ومن ثم الثقافي،وهذا « في ظلّ واقع بائس وإشكالي أفرز بنى سياسية وثقافية واجتماعية واقتصادية هشة ومتخلفة وملتبسة» [8] فنتج عن هذا الجنوح إلى خلق نوع جديد من الإنتاج الفني يبدو الوطن فيه، وكأنه بدأ يستعيد عافيته فصوّر الشّعر حالة التمرد على الواقع المرير، والبوح بالمعاناة التي تحياها

---

[1] المصدر نفسه، ص66.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] المصدر نفسه، ص79.

[4] المصدر نفسه، ص102.

[5] المصدر نفسه، ص112.

[6] المصدرنفسه، ص133.

[7] المصدر نفسه، ص170.

[8] فيصل صالخ القصري، جماليات النص الأدبي(أدوات التشكيل وسيمياء التعبير)،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،ط1، 2011،ص143.

الشاعرة،فكان هذا ترجمة لنوازعها النفسية،والتي تميل إلى الرفض وتنتزع إلى العطاء المتجدد،ولقد طرحت قضية محنة "**الذات النسوية/الوطن لبنان**" من طرف الشّاعرة الكثير من التساؤلات،وأيضا الآهات النفسية والوجدانية،خاصة عندما يصبح الوطن همًّا يوميا تتصارع فيه شتى الهموم الأخرى، وعليه تواصل"**هدى ميقاتي**" مكابدة صور الألم بكلّ تحدي وتصميم،وهذا فعلا ما تجسد في شعرها،حيث بلغت نسبة الحزن فيه (36.29 %)،وهذا في(48) قصيدة أحصاها البحث ما يجعلنا نشعر بعظمة الآلام التي تحيط بها كأنثى مبدعة تعاني من تهميش مقصود عليها .

2.المشهد الثّاني: صورة الخوف

تشير الشّاعرة– **هدى ميقاتي**- من خلال كتاباتها إلى«أنّ 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 مدوناتها الشّعرية حيث ينتقل فيها التوتر النفسي تدريجيا عبر الأصوات المهموسة التي تعكس رؤية الشّاعرة للواقع،ونظرتها الثاقبة التي تشخص خصوصيتها الأنثوية التي تعاني من وكزات الدّهر وصروفه، ومن هنا فالمبدع له علاقة وطيدة بنصه الأدبي الذي يعد علامة نفسية لحالاته المتقلبة وعليه نجد أنّ« الإنسان المبدع لغز»[2] لم تسقط من قلمه حالات الثقة الزائدة بالنفس البشرية أو حالة الخوف أو الفرح،وغير ذلك من آثار الأحداث النفسانية إلاّ وكان لها مرجعيتها في اللاشعور.

وفيما يبدو أنّ عنوان (ماذا جرى) المحذوفة منه علامة الاستفهام قد وضع الشّاعرة في حالة حيرة،وتعجب شديدين مما حدث في وطنها لبنان من حرب طائفية طاحنة أحرقت سبل الحياة فراحت تتذكر الأمسيات الجملية، والصور الشادية في ربى وطنها هذا الذي ضاع فجأة ، فراحت تلعن مرارة الشتات، والدمار فتقول:

« **أَيْنَ الجَمَالُ؟.. وَأَيْنَ نَجَمَاتُ المُنَى؟ فِي كُلِّ رَابِيَةٍ لَهَا مُتَسَكِعُ**»[3]

---

[1] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب (نحو نظرية عربية جديدة)، ص131.

[2] Jung ,The Archetypes and the Collective Unconscious,London,1959, P192 ,193.

[3] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص26.

حيث أصبحت البلاد ممزقة بين فصائل، وألوية متناحرة على مناصب، وألقاب زائلة فتقول:« لَهْفي عَلى الأَحْلامِ تَنْدُبُ حَظَّهَا * لَهْفِي عَلى قِيَمٍ تُدَاسُ وَتُصْفَعُ»[1]

ثم تقول في قصيدة أخرى بعنوان (دمى متحركة):

« مَا نَحْنُ إلاَّ دُمْيَتَانِ خُيُوطُنَا بِيَدِ القَدَرْ
وَيَشُدّني خَيْطٌ.. يُذَكِّرُنِي بِأَنِّي دُمْيَةٌ
فِـي جِسْمِهـَا رَأْسٌ وَسَــاقٌ..
وَبِأَنَّنَا فِي مَسْرَحٍ.. وَسَنَلْتَقِي
فِي ضَمَّةٍ
لَوِ ضمَّ كَفَيهِ القَدَرْ» [2]

وعليه نجد أنّ « مهمة الفّنان 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»[3]، فالفجوة التي كانت تتخر في أديم ذاتها تبلورت في مجموعاتها الشّعرية لتعطي انطباعا يوحي بالألم،والآه عبر زفرات الصراعات السياسية، والأهوال والنكبات الاجتماعية التي أصابت الشّاعرة،ما جعلها متجلدة في مواجهة واقع الحياة ووحدتها،« وعندما يحوّل الشاعر مثلا تجربته النفسية إلى قصيدة فإنّه لا يعزل عنها جوانبه الفكرية،ويبقى على الجوانب الانفعالية الجامحة لكي يعبّر عنها وحدها»[4]،وهذا فعلاً ما تجسد من خلال الجدول الآتي الذي أحصى بعض القصائد التي تعكس صورة الخوف في شعر– **هدى ميقاتي**- وقد أحصى البحث(26) قصيدة بنسبة .(20.96 %)،وهذه نماذج من تلك العناوين الشّعرية:

عنوان القصيدة	التمثيل الشعري لصورة الحزن

[1] المصدر نفسه، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص76، 77.

[3] نبيل راغب،التفسير العلمي للأدب (نحو نظرية عربية جديدة)، ص 135.

[4] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب (نحو نظرية عربية جديدة)، ص 137.

عيــناك	**«عَيْنَاكَ وَالدُجَى قَدَرِي..** **تَحَكَّمَتْ فِي حَيَاتِي»** [1]
وتختلف الدموع	« دُمُوعِي تِلْكَ التِي أَمْنَحُهَا لِتُرَابِ وَطَنِي لِأَرْضِ الرُجُوعْ » [2]
رسالة لن تصل	« سَبْعٌ عِجَافٌ قَدْ مَضَتْ فِيهَا سَلَامٌ وَحُرُوبْ » [3]
حــيران	« **حَيْرَانُ مَابَيْنَ النُّجُومِ وَأَرْضِهِ**»[4]
إرحــل	« أَلَا فَارْحَمْ عَذَابَاتِي * وَسَافِرْ لِلْغَدِ الأَفْضَلْ» [5]
أشتات	« **وَأَهِيمُ بِدَمْعِي... وَصِحَافِي* فِي لَيْلِ الشَّوْقِ مَنَادِيلُ** **كَمْ هَامَ عَلَى شَفَتِي لَحْنٌ * وَسَرَتْ فِي العَيْنِ مَوَاوِيلُ**» [6]
على الأهداب	« **عَلَى الأَهْدَابِ يَا وَطَنِي * رَسَمْتُ حُدُودَكَ الصُّغْرَى** **أُنَاجِـــي فِيكَ أَحْلَامِـي * وَأَبْـــكِي الحُبَّ وَالشِّعْرَا**»[7]
من أنت	«أَنَا امْرَأَةٌ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي * وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسِنِّي»»[8]
عنوان القصيدة	**التمثيل الشعري للحقل الدلالي**
سوء تفاهم	« **أَنَا مِنْ دُمُوعِي مِنْ عُيُونِ الخُضْرِ لَوَّنْتُ الصُّوَرْ** **أَنَا مِنْ دِمَائِي قَدْ حَفَرْتُ الشِّعْرَ نَارًا فَانْفَجَرْ**»[9]

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين،ص20.

[2] المصدر نفسه، ص65.

[3] المصدر نفسه، ص89.

[4] المصدر نفسه، ص104.

[5] هدى ميقاتي،سنابل النيل، ص18.

[6] المصدر نفسه، ص60.

[7] المصدر نفسه، ص69.

[8] المصدر نفسه ، ص70.

[9] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص74.

أرجوحة الحيرة	« مَاعُدْتُ أَرتَادُ النَّوى أُرجُحَةٌ حَيْرَى.. عَلَى جَمْرِ الثَّوَانِي تُصْلَبُ...» [1]
يتاهمسون	« أَهْوَاكَ نَجْمًا فِي سَمَائِي هَائِمًا وَأَخَافُ مِنْكَ تَبَدُّلاً.. وَتَلَوُّنَا...» [2]
إلاّ حبيبي	« أَخَافُ مِنْ الصَّبَابَةِ..أَنْ أَرَاهَا هَوَى الأَيَامِ.. وَالعُمْرُ الجَدِيبِ...»[3]
ليلة الزفـاف	« مَا كُنْتُ أَشْعُرُ حِينَ سَارَتْ زَفَّتِي... غَيْرُ ارْتِعَاشِ الخَوْفِ فِي أَطْرَافِي...»[4]
مشيناه سرّا	« وَنَمْشِي..يُلاَحِقُنَا عُمْرُنَا... فَلاَ كُنْتُ فِيكَ..وَلاَ كُنْتَنَى...»[5]
ملاك الصبح	« كَأَنِّي وَرْدَةُ الأَحْزَانِ..مَاجَتْ بِصَحْرَائِي عَلَى وَهْمِ الجُذُورِ... » [6]
كتبت لنا الأحقاد	« كُتِبَتْ لَنَا الأَحْقَادُ.. كَيْفَ نَبِيعُهَا وَهْيَ الغِذَاءُ..وَمَنْ يُغَذِّهَا عَرُوفُ... » [7]

طبعا هذه كانت مدونات الشّاعرة-**هدى ميقاتي**- تعكس لنا حركية التوتر النفسي تدريجيا عبر الأصوات المهموسة التي تعكس رؤية الشاعرة للواقع، ونظرتها الثاقبة التي عالجت خصوصية المدونات لأنّ الشّعر يعدّ ظلالاً دلاليةً مفتوحةً،و صوتًا متكلما من خلاله [8]، من خلال صورة ثلاثية لنفسيتها مجسدة مراحل معاناتها بالتدرج، فبداية كان الخوف من المجهول ثم حلّ الألم الذي تجرعت مرارته لينتهي بها المقام بالحزن ومن

---

[1] هدى ميقاتي،إلاّ حبيبي، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص38.

[4] المصدر نفسه، ص53.

[5] المصدر نفسه، ص73.

[6] المصدر نفسه، ص81.

[7] المصدر نفسه، ص91.

[8] جودات محمد،تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث ،ص31 .

هنا فالمبدع له علاقة وطيدة بنصه الأدبي الذي يعد علامة نفسية لحالاته وعليه نجد أنّ الشّاعرة لم تسجل هذه الآلام والزفرات إلاّ بعد أن تشكلت في حدسها صور المأساة والمرارة المطعمة بلون المرض،والفناء الذي مزق جسد لبنان مثلما شتت القدر ذاتها بين معاناتي الشعر والوطن.

وقد كانت صور التوتر النفسي في حركية المد و الجزر العاطفي للشاعرة "هدى ميقاتي"على طول(71) قصيدة من (124) قصيدة من مدونات الشّاعرة،والتي بلغت نسبة (59.66%)،ويمكن تقسيمها إلى صورتين نفسيتين هما:

*- صورة الحزن: كان حضورها في ثمانية وأربعين (48) عنوان قصيدة بنسبة مئوية بلغت بـ (38.70%)،وهي نسبة مرتفعة بالمقارنة مع نسبة الخوف الآتية للذكر،وهذا ما يعكس لنا شتى حالات الاحتقان النفسي، والوجع الداخلي الذي تتجرع مرارته المرأة كلّ حين،وخاصة إن كانت شاعرة.

*- صورة الخوف: كان حضورها في(26)عنوان قصيدة بنسبة مئوية بلغت (20.96%)،وهذا يصور لنا نتيجة حتمية للحزن الذي يتحول مع مرور الزمن بالنسبة للمرأة المبدعة على وجه الخصوص هاجسًا نفسيًا خطيرًا لابدّ له من ترياق شافٍ يعيد للمرأة حيويتها،وكيانها البشري والإبداعي ،حتى تعتلي المنصب اللائق بها كامرأة مبدعة لها دورها وتجربتها في النظم إلى جانب الرجل دون تمييز فكري جنسي« إذ لا يجب أن تبقى قيمة هذه الكتابة مرتبطة فقط بجنس صاحبتها،بل إنّ الأمر يجب أن يتجلى عبر ما تتميّز به هذه الكتابة من قيم فكرية وفنيّة»[1]،وحتى تعليمية تجعل من هذه الكتابة الإبداعية ذات قيم تواصلية تسمح للمرأة العربية بالتواصل الاجتماعي،والفكري مع الرجل المبدع عن طريق النظم الذي تستطيع من خلاله المرأة الشّاعرة تمرير عدّة رسائل إلى الرجل المبدع حتى يدرك دور المرأة العربية داخل أيقونة الإبداع الشعري.

ب - **الحقل الدلالي الطبيعي**:

تعدّ الطبيعة رافدًا عميقًا من روافد التجربة الشّعرية، وموقف الشّعراء منها له عدّة اتجاهات، فهناك من يقنع بالوصف الخارجي للطبيعة، وهناك من يجعل الطبيعة مؤنسنة تشاركه في همومه،وآخر يتماهى فيها كلياً، ولعلّ الكثير من الشّعراء الرومانسيين نجدهم

[1] محمد عفط، كتابة المرأة الروائية والبحث عن الانزياح(أعمال ندوة المرأة والكتابة)،ص45.

قد اندمجوا في الطبيعة، واتّخذوها وسيلة فنية لصياغة مشاعرهم ,واستحضروها في مدوناتهم وكتاباتهم كرؤية ومذهب فنّي للكشف عن مكنونات ذواتهم ،من خلال إحساسهم بالاغتراب الزماني والمكاني،الذي كان ينتاب الرومانسيين من حين إلى آخر بعيداً عن كلّ صور الزّيف،« ولاشك أنّ لرهف الحسّ وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثرا عظيما في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها،فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوا أسراراها،وأن يكون أدبهم صورة صدق للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مناظرها »[1]وتنعكس مختلف صور الطبيعة فيٌ إبداعاتهم الفنية بشكل مباشر.

والشّعر النّسوي المعاصر في موقفه من الطبيعة لا يكتفي بالوصف الخارجي، ولا يندمج فيها اندماجاً كليًا، بل بقيت الشّاعرات منطويات على ذات أنفسهن، ضائقات ذرعا بما تضطرب به المجتمعات من حولهن[2]،فشرعن بترك المدن إلى الطبيعة هروبا إليها بتوظيف جميع مظاهرها في شعرهنّ للإفصاح عن مشاعر المرأة الباحثة عن الذي يأخذ بيدها ويواسها من آهاتها،وعليه« قد تبنت الرومانتكية منذ نشأتها كثيرا من القضايا التي نراها منبثة في الشعر النسائي المعاصر»[3]،وهذا فعلاً ما وجد عند الكثير من الشّاعرات المعاصرات اللّواتي استعنّ بالطبيعة بأنواعها المتعددة، وجعلنها موردا لهنّ في تصميم عناوينهنّ الشعرية،إذن« تستحضر الشّاعرة العربية الطبيعة بشكل ملحوظ في مشاركات وجدانية متعددة المواقف،بين انكسار وانتصار، تستشعر بهما الشاعرة بمختلف حالاتها الشعورية»[4]وهذا ماجعل الشاعرة المعاصرة تعدّ الطبيعة بمثابة الأم التي فقدتها ذاتها من زمن،فكان عليها العودة للطبيعة لتحقيق التواصل الفكري والوجداني معها،ولا تلجأ معظم الشّاعرات المعاصرات في عنونة قصائدهنّ،ومدوناتهنّ بعيداً عن هالة الطبيعة التي تزودهنّ بالسكينة، والهدوء في عالم وجداني متوتر،وهذا ما وجدناه في مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" التي كانت تضيء معالم ذاتها الحزينة بسكينة وجدانية يُمْلِيهَا عليها إيمانها بعقيدتها التي تحرص على التوازن النفسي بين مشاعرها كمبدعة،

---

(1) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص171.

(2) المرجع نفسه،ص129.

(3) أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن (1948-1988)،ص321.

(4) ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر،(دراسة في بنية الخطاب)، ص201.

ومَذْهَبَهَا الرومانسي، لكنّها في نهاية المطاف تستسلم لهذا التيار الجارف الذي يضعها في مركزية الرومانسية،إذ تأسرها مظاهر الطبيعة المختلفة المحيطة بعناوين قصائدها المتنوعة على مستوى الشّكل،والمضمون.

وعليه نجد أنّ الشّعر النسوي المعاصر قد استعان بمظاهر الطبيعة لكي تبلّغ المبدعات من خلالها رسائل نفسية،ووجودية للرجل الشّاعر من أجل التأكيد له على دورها في المعادلة الإبداعية،والفصل الأوّل قد أحصى مجموعة كبيرة من عناوين أغلفة شاعرات عربيات من المشرق والمغرب،حيث تمكن البحث من الإحصاء العشوائي لبعض هذه المدونات التي وظفت الطبيعة في عناوين تلك الأغلفة،وهي كالآتي:

العنــوان	صاحبــه	البــلد	نمــط الصور الطبيعيّة
هديل المســاء	هديل ركرك ربيحة	الجزائر	**الطبيعة الجامدة(المساء)**
صمت الينفسج	عائشة المغربي	ليبيا	**الطبيعة الحية(بنفسج)**
ورود تتبخر	ضحى بن طاهر	تونس	**الطبيعة الحية(ورود)**
ميلاد نسيم عاصف	هند الوالي عروب	المغرب	**الطبيعة الحية(نسيم)**
سنابل النيــل	هدى ميــقاتي	لبنان	**الطبيعة الحية(سنابل)**
الرقص مع البوم	غادة السمّــان	سوريــا	**الطبيعة الحية(البــوم)**
أجســاد	سهــام جبّــار	العراق	**الطبيعة الحية(أجساد)**
مقعد وجدار	أمينة عدوان	الأردن	**الطبيعة الصناعية(مقعد)**
همس الستائر	إيمان كيــالي	سوريا	**الطبيعة الصناعية(ستائر)**

فتوظيف الشاعرة "**هدى ميقاتي**" للطبيعة ومعطياتها جسدت نبرة حزينة في النص الشعري المنتج خاصة عندما تسترجع ذكريات وطنها لبنان مشاركة إيّاه في ذكرته،وفي شعوره الآسي الذي تعيش أبعاده النفسية من خلال مدوناتها مجسدة وجدانها وأحاسيسها نحوه كفرد تجرّع قساوة فقدان الأمن والطمأنينة داخله،وقد حاولت المبدعة توظيف الطبيعة في تصويرها الطابع الحزين المشوب بالرجاء والأمل في عناوين قصائدها الشعرية نحو:(أنشودة **الرياح/سنابل النيل/الزنبق الظامىء...**)، جاعلة من« مفردات

الطبيعة على اختلاف أنواعها معجما لغويا وفنيا ترجع إليه في صناعتها الشعرية»[1]،إذ غدت مفتاحًا تعبيريًا وتفسيريًا يكشف عن أصالة الإبداع الشعري النسوي، وتناغمه مع أبعاد التجربة الشّعورية للشاعرة "**هدى ميقاتي**" التي استوعبت حالة شعرها النفسية وبيئته المتوترة، وأعادت توظيفهما فنيا،مما منحها بعدًا تأويليًا جديدًا يتحرك ويتفاعل فيه العنوان الشّعري داخل علاقات متشابكة تفصح عن رؤية المنتجة وهدفها الشّعري المنشود.

واستحضار الشّاعرة لمشاهد الطبيعة،وكائناتها في عناوين قصائدها الشّعرية غدا معادلا موضوعيا في تصويرها لمشاعرها من خلال الصورة الشّعرية الجزئية،التي تنطلق من عنوان القصيدة لتصل إلى الصور الكلية الممتدة عبر المدونات، حيث تصبح القصيدة صورة شعرية جزئية لا يكتمل مشهدها الجمالي، والفني إلاّ بعد قراءة الديوان ككل لوضوح صورتها الفنية والجمالية والنفسية والطبيعة، إذ تعدّ ملاذًا مساعدًا على وضوحها كرؤية استشرافية للديوان الشّعري المنتج، ففي قصيدة "**أنشودة الريح**" نجد الشاعرة تجعل من دائرة الوجدان مستقرها والطبيعة كتابها المفتوح على آلامها ,أمّا في قصيدة "**سنابل النيل**" فيتوارى أثر المكان على نفسيتها،وذلك بالربط بين سحر المكان وسحر المحبوب، بين ظمأ القلب وظمأ الأرض، والربط بين المشاهد الطبيعية والمكابدات النفسية التي عانتها، من خلال استغراقها في تجربتها الشّعورية الذاتية وما أفضت به ذكرياتها التي أخذت تحدق في أطلال الماضي وأصداءه التي ترددها آهات سبايا،وقرابين نهر النيل في ثنائية "**الموت والميلاد**" كما في قصيدة"الزنبق الظامئ"حين تصور الشّاعرة عطشها لحبيبها مثل عطش أزهار الزنبق للماء وللحياة.

ويأتي الحقل الدلالي الطبيعي في مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" محتلاً المرتبة الثالثة،وهذا يعود لانتماء الشّاعرة إلى المذهب الرومانسي الذي انعكس في مجموعاتها الشعرية من خلال توظيفها لمختلف مكونات الطبيعة،وجمالياتها التي اعتبرتها ملاذا وخلاصا لصروف الدهر التي ألمت بها وبوطنها لبنان،وهكذا تتلاقح دلالات الشّاعرة النفسية لتبوح بها وسط طبيعة ساحرة من الشعر تورق في ساحة مدوناتها، إذ نجد في 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 الفنّان

[1] محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1،2000، ص121.

والطبيعة علاقة قرابة ومودة، يشاهدها ويستمتع بها ويحاكيها دون وسيط»[1]، فالفّنان جزء من الطبيعة التي يحيا في داخلها و تحيا في وجدانه و إبداعاته.

فالفّنان عمومًا« في جوهره إنسان يستوعب الأشياء الموضوعة حوله، فيحيلها مصوغات ذاتية وجدانية،ثم لا يلبث أن يعيدها ثانية إلى الوجود، عن طريق الفنّ،أشياء موضوعية، متداخلة، مصفاة، مصبوغة بأصباغ نفسه، وألوان ذاته، وتجاربه مع الطبيعة والمجتمع» [2]،فالفنّ كما يقول "بيكون"هو الإنسان كائنا مضافا إلى الطبيعة، وهذا يؤكد على أنّ «عملية الفن في الطبيعة هي أنسنة الطبيعة أو الحضور الإنساني في الطبيعة كما يقول روجيه غارودي في كتابه واقعية بلا ضفاف» [3]، والحال نفسه في فنّ الشعر.

ولم تدعُ الشّاعرة إلى قلمها من مظاهر الطبيعية،إلاّ ما يبرز إحساساتها ويستوعب أخصب المعادلات التي أثارتها عينا شعرها في تجارب وجدانها،حيث انصهر فيه الوجود الكوني مع الوجود الأنثوي بشكل فنّي،وجمالي ميّز جلّ صور المرأة العربية الشاعرة، وأنوثتها بمختلف أيقوناتها عير التاريخ العربي،وعليه فالعنونة الشّعرية في كامل الترسبات التاريخية لمسيرة المرأة العربية المناضلة باتت منطلقا لجميع آهات المرأة فتشكف من خلالها جميع أنواع المكنونات التي كانت محظورة من طرف المؤسسة الأبوية العربية،وعليه نجد الطبيعة التي وظفتها الشاعرة مجسدة في نوعين من العناوين الشعرية عبر مدوناتها،حيث جاءت في شكلين هما :

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 تحوي عنوانًا وحيدًا هو:"سنابل **النيل**"،والعناوين (**الحيوانية**) نجد فيها عنوانا وحيدا هو:"طائر الهند"،والعناوين (**الكونية**) والتي منها:"**أنشودة الرياح/رياح الشعر/النّار والندى/نهرُ الأساطير**". وهذه العناوين التي اختارتها الشاعرة كانت نتيجة حتمية لإفرازات سابقة للذكر باتت تصور الجانب

---

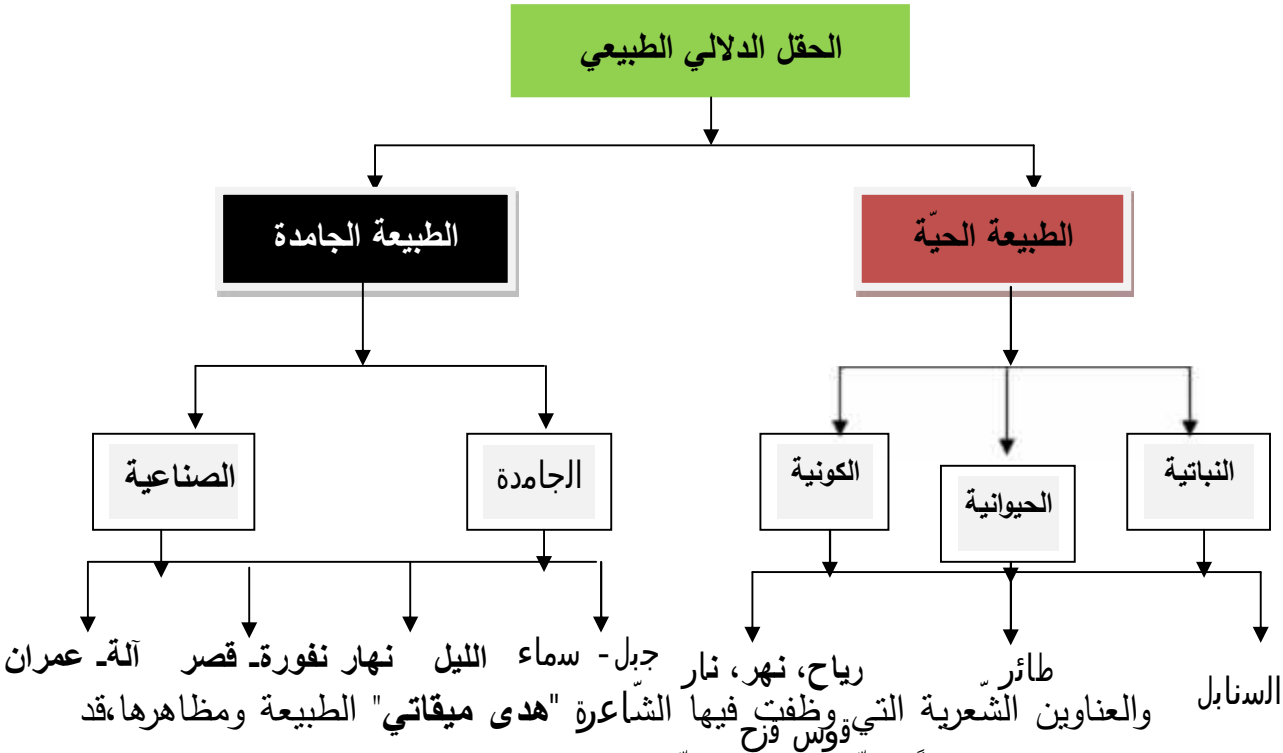
[1] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2003، ص362.

[2] ميشال عاصي، الأدب والفن، بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970، ص36.

[3] ميشال عاصي، الأدب والفن، ص37.

المضيء في وجدانها الباحث عن جميع أيقونات الحياة عن طريق توظيف مظاهر الطبيعة الحية بمختلف أشكالها فتنقل كلّ آهاتها للمتلقي العربي خاصة الرجل.

2. الطبيعة الجامدة: وهي التي تعكس صورة المظاهر التي خلقها الله تعالى في الكون بأسره من أجل خدمة الإنسان نحو:(**الجبال، الأودية، الأنهار، اللّيل، النّهار...**) أمّا الطبيعة الصناعية فهي التي أبدعها الإنسان نحو:(**القصور،الطرق،الأنفاق السيارات، المنازل،الآلات،وغيرها...**)،إذ يدخل في هذا الصدد مجموعة من العناوين الشعرية،وهي:"**ياليل/أنا واللّيل/صورة من البادية/عيون الليل/قوس قزح/سماء/الكهف المضيء/ في ظلال الغصون/قطار الندى/ينابيع/الزنبق الظامئ/جزيرة الورق/النفق السحري**"، أمّا هذه العناوين الشعرية التي وظفت المبدعة من خلالها الطبيعة الجامدة فهي تصور لنا الجانب النفسي المحاصر من طرف الرجل العربي،حيث بدأت المرأة العربية تتعامل معه بصمت دون خضوع مطلق منها لكونها تعي جميع المنطلقات والمرجعيات التي بات يعاني منها الإبداع النسوي العربي كأوجاع تاريخية،ولعلّ الحقل الطبيعي للعنوان الطبيعي يتوضح فيما هو جاهز في المخطط التالي:



والعناوين الشّعرية التي وظفت فيها الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" الطبيعة ومظاهرها،قد بلغت(19) عنوانًا شعريًا لتؤكد صراحة أنّها متعلقة بالطبيعة وأصنافها المتنوعة كغيرها من الشعراء الرومانسيين الذين فرّوا إليها هربا من هموم الحياة،وإفرازاتها المؤلمة التي

أحدث في وجدانهم شرخا عظيما في علاقاتهم مع مجتمعاتهم،وهذه العناوين الطبيعية وأصنافها موزعة على الجداول الآتية:

أ-الحقل الدلالي الطبيعي(الطبيعة الحيّة)

عنوان القصيدة	التمثيل الشعري للحقل الدلالي
أنشودة الرياح	« رُبُوعُ الهَوَى أَوْ رُبُوعُ الرِّيَاحْ.. طَوَى النَّوى فَاطْبِقِي يَاجِرَاحْ..» [1]
سنابل النيـل	« سَنَابِلُ النِّيلِ.. نَادَتْنِي مَوَاسِمُهَا لِأَقْطِفَ الأَخْضَرَ الرَّيَانِ فِي السَّحَرِ بِرَشْفَةٍ منْ رَحِيقِ الوِرْدِ والزَهَرِ وَيَمْنَحُ القَلْبَ بَعْضًا مِنْ سَنَى أَمَلٍ» [2]
رياح الشّعر	« كَانَ فِي صَدْرِي رِيَاحٌ حِينَ ثَارَتْ كُلُّ ضِلْعٍ صَارَفِي صَدْرِي عَتَتَا»[3]
النار والندى	« يَا خَادِمَ الحَرَمَيْنِ أَنْتَ تقُودُنَا * لِمَسِيرَةِ التَّقْوَى وَأَنْتَ تُباشِرُ » [4]
طائر الهـند	« يَا طَائِرَ الهِنْدِ المُسَيجِ وَكْرُهُ * أَبَدًا يَظَلُّ مُحلِقًا وَمُطَوِّفَا»[5]
نهر الأساطيـر	« نهر الأَسَاطِيرِ العَتِيقَةُ مُنْيَتِي * أَنَا أَفْتَدِي شَعْبِي... فَلَوْ أَسْتَطِيعُ لَأَتَيتُ منْ لُبْنَانَ أَغْسِلُ جُرْحَهُ * بِالنَفْسِ...هَلاَ تشْتَرِي...فَأَبِـــيعُ خُذْنِي عَرُوسًا فِي مَيَاهِكَ عَلِّنِي * أَهَبُ الحَيَاةَ لأُمتِّي... وَأَضِيعُ » [6]

ب-الحقل الدلالي الطبيعي(الطبيعة الجامدة)

عنوان القصيدة	التمـثيل الشـعري للحـقل الـدلالي
ياليل	« يَا لَيْلُ كَمْ مِنْ خَيَالٍ أَنْتَ مُطْلِقُهُ...

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص09.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص35.

[4] المصدر نفسه، ص 88.

[5] المصدر نفسه، ص95.

[6] المصدر نفسه، ص100.

	وَمِنْ دُمُوعٍ عِذَابٍ أَنْتَ مُجْرِيهَا...» [1]
أنا واللّيل	« تَعَالَ أَيُّهَا اللَّيْلُ وَامْسَحِ الرَّوْعَ عَنْ قَلْبِي» [2]
صورة من البادية	« حَبِيبَ الرّوحِ إِنْ مَرّ وَمَى لِي فَداهُ عُمْرِيَ الغَالِي وَمَالِي» [3]
عيون اللّيل	« لَيْلِي عُيُونٌ طَائِرَهْ تَنْسَابُ فِي عَتَمِ المَدَى بَيْنَ النّجومِ الزّاهِرَهْ» [4]
قوس قزح	« قَوْسُ قُزَحْ وَكأنّه خَطّ الحَيَاةِ يَمُرُّ في كَفِّ الفَضَاءْ» [5]
سـماء	« أَنا ذِرْوَة الأَحْلامِ.. أَنتَ سَمَاؤُهَا وَبَيْنِي وَبَيْنَكَ، مِنْ ظُنونِي عَازِلُ» [6]
الكهف المضيء	«عَجَبِي لِكَهْفٍ قَدْ أَضَاءَ بِعِلْمِهِ كُلَّ الكُهُوفْ! سَكَبَ الإِلَهُ عَلَيْه مِنْ أَسْرَارِهِ ... حَتَى يَكُونْ قَبَسًا مِنَ الظُّلَمَاتِ دَوّى...فاستنار المبصرون »[7]
عنوان القصيدة	**التمـثيل الشـعري للحـقل الـدلالي**
في ظلال الغصون	« وكيف أحبُّ..والنّبَضَاتُ أُنْثَى... تُوارى في تُرَابِ الذّنبِ دُومًا...»[8]

---

[1] هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] المصدر نفسه، ص94.

[4] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص31.

[5] المصدر نفسه، ص37.

[6] المصدر نفسه، ص79.

[7] المصدر نفسه، ص101، 102.

[8] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص14، 15.

قطار الندى	« مَضَى قَطَارُ النّدى في الفَجْرِ.. يحْمِلُنِي إلى جِبَالٍ منَ النيرَانِ أَرْوِيهَا فَأَرْجِعِنِي إلى عَيْنَيْك.. أَسْكُنُــها...» (1)
ينابيـــع	« أنَا جَسَدٌ تَسَرْبَلَ في وُحُولٍ وَرُوحِي في بُرُوجِ شَاهِقَاتِ...» (2)
الزنبق الظامئ	« وَأَزْرَعُ الرُّوحِ نيرَانًا..لأَحْصُدُهَا زَنَابِقَ الخَيْرِ منْ بُسْتَانُ آلامِي... » (3)
جزيرة الورق	« أنَا الجَنَّيَةُ الوَلْهَى التي تَحْيَا بِلاَ رَمَقٍ وَتَطْلَعُ منْ خِلاَلِ المَوْجِ حِينَ تَسَاقَطَ الغَسَقُ » (4)
النفق السّحري	« إلى مَتَى يَا شِرَاعَ العُمْرِ تَحْتَارُ؟ وَتَنْطَوِي فِيكَ شُطْآنٌ..وَأَسْفَارُ...» (5)

وعمومًا فإنّ الطبيعة الصامتة قد شكلت نقطة هامة في ذاكرة الشّاعرة"هدى **ميقاتي**"،حيث استطاعت أن تعيد بناء واقعها الشّعري،و«كسر جدار الصمت وتفجير الكبت، والبحث عن التغيير»[6]،والذي أعاد إليها إرادتها المسلوبة،وقد بلغ الحقل الدلالي الطبيعي (19) عنوانًا شعريًا،أي ما نسبته (15.32%)،إذن فالشاعرة إنسانة ناسكة لجأت إلى الطبيعة،وجعلت منها حصنا منيعا يقيها آلام ذاتها،والتي قد تشكلت في فترة عانت من الحصار الذكوري الذي أثر في وجدانها وجعل منها ضحية.

جـ- <u>الحقل الدلالي الأدبي</u>:

يعدّ الأدب أحد الفنون الجملية الخمسة: **(الرسم، والنحت، والموسيقى، والرقص** الأدب) المعبّرة عن خبايا النفس البشرية، في كلّ ما تضطرب به من أشتات الرؤى وخواطر الفكر والوجدان، وبما أنّ الأدب مادة تعبيره الألفاظ اللّغوية المبدعة في القطاع

---

(1) المصدر نفسه، ص44، 45.

(2) المصدر نفسه، ص117،116.

(3) المصدر نفسه،ص128، 130.

(4) المصدر نفسه،ص157.

(5) المصدر نفسه،ص173، 174.

(6) فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، ص284.

العقلاني المتصف بصفات فنية إيحائية، في مفرداتها وتراكيبها، ومضامينها المعنوية وبما أنّ الشّاعر «هو الفنان المبدع، القادر على التعبير عن جوهر كيانه، ببناء لغوي مؤثر جميل، شكلاً ومحتوى»[1]، فهو يسعى جاهدا لبلوغ قمة هذا التأثير على المتلقي.

كما أنّ البناء الأدبي والفني هو ثمرة عمليات بالغة التعقيد، متعددة الجوانب مختلفة العناصر،حيث «تمتزج فيها العوامل الذاتية بالعوامل الموضوعية، وتلتحم فيها الخبرة الشّعورية بالمعاني العقلية»[2]،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»[3] مستندة إلى الخيال و الشعور.

وممّا لا شكّ أنّ الصفة الأدبية هي من بين أهمّ 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»[4]،وهذا ما تحاول الشّاعرة إظهاره من خلال قصيدة "طريق الشّعر"التي جاء فيها إصرارها على شاعريتها التي كانت فاتحة عهدها ، ومسيرتها دربها إذ تقول:

« هَذَا الطَّرِيقُ .. لَسَوْفَ أُكْمِلُهُ.
يَجْرِي وَيُصْهِلُ فِي رُبَى شِعْرِي» [5]

ومحتوى أيّ عمل فنّي لا بدّ أن يعكس دلالات وأفكار صائبة «وهذا المحتوى هو بالضرورة تاريخي اجتماعي يعكس الظروف الاجتماعية والسياسية وغيرها»[6]، في علاقة جدلية بين الواقع والعمل الإبداعي، ولهذا فإنّ الأدب الذي «يكون في قالب

---

[1] ميشال عاصي، الأدب والفن، ص74.

[2] جمال عبد المالك، ابن خلدون، مسائل في الإبداع والتصوف، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص86.

[3] ميشال عاصي، الأدب والفن، ص71.

[4] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة، ص33.

[5] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص12

[6] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص63.

الشعر وحدة متماسكة من مضمون، وشكل يدمجان في مناخ من حقائق الذات الوجدانية، وألفاظها اللّغوية المجسمة لها على أروع وجه وأتم انسجام»[1] فني و جمالي.

وقد عكست المدونات ثلاث حقول أدبية هي:"**نظم الشعر،المسرح، الشخصيات الأدبية**".

أ- الحقل الأول نظم الشعر: ترى الشّاعرة أنّه 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 الشّعر وهي:

(طريق الشعر ← رياح الشعر ← القلم العربي ← شاعرة).

وعليه فالنظم مسألة صعبة المراس خاصة إذا كانت المبدعة فيه امرأة عربية تريد أن تعتلي ريادته في حين تجد أنّ الرجل يحاصرها،ويحطّ من تجربتها،ويحاول ردعها،وثني عزيمتها عن الإبداع الشعري.

ب- الحقل الثاني المسرح: نجد أنّ الشّاعرة لديها بعض الميول إلى فنّ المسرح من خلال مسرح الطفل، أو ما يسمى بعرائس القراقوز،حيث وجدت فيه الشاعرة متنفسها،وصباها وقد عكست شخصية« **بينكيو**»[2]هذه الدمية الخشبية التي صورت واقع الوحدة،وأثرها المؤلم على النفس البشرية،وكيف تعاني الجمادات أيضا من لامبالاة البشر إليها،فهي مجرد وسيلة تسلية لا أكثر،وهذا مؤلم،خصوصاً لو كان الأمر متعلق بامرأة مبدعة،إذن فعنوان قصيدة "دمى متحركة" الذي أبدعته الشّاعرة"**هدى ميقاتي**" نجده.« يحمل المشاعر إلى وجدان المتلقي بأسرع أثر من أي فنّ آخر»[3]،حيث يصور تلك الآهات النسوية للمبدعة، خاصة عندما يتعلق الأمر بمسألة التطهير النفسي الذي يقوم به فنّ المسرح للذات البشرية حتى يحقق التوازن بين الذات وحاجياتها،والمجتمع

---

[1] ميشال عاصي، الأدب والفن، ص81.

[2] **دمية بينكيو**:قصة كتبها الصحافي الإيطالي "**كارلو لورنزيني**" تحت اسمه المستعار (كارلو كالودي) في عام 1883، وهي تتحدث عن دمية خشبية متحركة تحولت إلى شخصية طفل... كلما روى كذبة يزداد أنفه طولاً، وقد أصبحت هذه الكلاسيكية من أدب الأطفال الأكثر تداولاً بين جيل الصغار، وجسدت هذه الشخصية أخيراً على خشبة مسرح الأوبرا الملكي في بريطانيا، الموقع http://saadat.mam9.com/t613-topic 22/07/2011

[3] عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط1، 1986، ص194.

ومتطلباته،ذلك أنّ« الفنّ في جوهره انعكاس أو تمثلات سيكولوجية للحالات والظواهر التي تجري في سياق وجودها الاجتماعي والطبيعي،وأنّه الوسيلة التي يهدف الإنسان من خلالها بوعي أو بدونه إلى تحقيق توازنه النفسي،وذلك بالتعبير عما بداخله من مشاعر،ومكبوتات ومدركات وتمثلات،ويلعب التاريخ السلوكي للفرد دورا رئيسيا في موضوع التعبير وأسلوبه »[1]خاصة إذا كان هذا الفنّ مسرحًا هادفًا.

جـ- الحقل الثالث الشخصيات الأدبية: نجد أنّ الشّاعرة تؤكد على التواصل مع الشّعراء والأدباء من خلال توظيفها لشخصية (**الشاعر عمر أبو ريشة والأديب طه حسين**)،فهي تقيم علاقات تداخل بين النثر والشعر، وكأنها تعطى الشرعية الفنية لعملها الشّعري الذي زاوج بين "**القصائد العمودية/والقصائد الحرة**"، وهذا كله في مضمار قسم علم الأدب، وخاصة الشّعر منه ,والذي ساهمت المرأة فيه في ظهور القصيدة الحرّة التي تبحث عن المشروعية الفنية فكانت الشّاعرة تريد تجسيد هذه الحقيقة الشعرية في ديوانها،خاصة عندما تستحضر شخصيات فنّية وأدبية(**نثرية/شعرية**) لها وقعها على منتوجها الشعري،وما لهذه الشخصيات من إلهام فنّي،وفضل على عملية نظمها للشعر،فـ« المبدع يتأثر وينفعل بالأحداث الإنسانية والوطنية والشخصية،وذلك بفعل ما يتميز به من حساسية عالية ،وأنه حين يريد تصوير تلك الأحداث فإنه يتمثل الأحداث موضوعيا ،وينحاز لها إنسانيا،و يعبر عنها بطريقة أصيلة فريدة»[2]،وهذه والشخصيات التي تناولتها المبدعة كان لها تأثيرها الشخصي والعام، وهي كالآتي:

1. **شخصية الموسيقار المصري(محمد عبد الوهاب):**

ملحن ومؤلف موسيقى وممثل ومنتج ولد في حي باب الشعرية بالقاهرة , بدأ حياته الفنية مطربا بفرقة فوزي الجزايرلي عام 1917م ثم انتقل بعد ذلك إلى فرقة عبد القادر حجازي ثم فرقة عبد الرحمن رشدي في 1920م ، التحق بوظيفة مدرس موسيقى بوزارة المعارف حتى عام 1928م ،ثمّ تركها وانضم إلى فرقة سيد درويش وفرقة الريحاني وبدأ العمل بالإذاعة عام 1930م، ومن هنا دخل عالم التلحين والغناء والتأليف الموسيقى،وبدأ في السينما عام 1933م،حيث اشترك في سبعة أفلام ،حيث انتخب

---

[1] قاسم حسين صالح ، في سيكولوجية الفن التشكيلي ،دار دجلة للنشر ،الأردن ، ط1 ،2008 ،ص65.

[2] المرجع نفسه، ص 255 .

رئيسا لنقابة الموسيقيين عام 1953م،ورئيسا لجمعية المؤلفين والملحنين والناشرين 12 دورةً بدء من عام 1955م ،من أغنياته: "الكرنك" "الجندول" "لا مش أنا اللّي أبكي" "جفنه علم الغزل" "الطلاسم" "كلنا نحب القمر" "لا تكذبي" كما لحن للعديد من المطربين من أجيال مختلفة منهم عبد الحليم حافظ، و فايزة أحمد، وصباح وله أوبيرات عديدة منها:"**وطني حبيبي** » « الجيل الصاعد"، توفي يوم 1990/05/04م [1].

ولعلّ هذه الشخصية قدمت الكثير لمصر العربية،كما نالت حظها الكبير من التقدير والمحبة من طرف الأمة العربية لما قدمته من عمل،وإخلاص كبيرين في عالم الفنّ، والطرب العربي الأصيل،فجاء تقدير وثناء الشاعرة عليه بقصيدة بعنوان "**أمير اللّحن**"،حيث فتقول فيها: « **يا مَنْ سَمعْتُ غُنَاه**

فَضَاعَ منْ سَمْعِي حُدُودَهْ»[2]

وعليه تبقى شخصية الموسيقار"محمد عبد الوهاب" شخصية مرموقة في عالم الفنّ العربي،وفي نفسية المبدعة"**هدى ميقاتي**"التي استحضرتها من ذاكرتها التاريخية،وجعلتها ترتقي عرش الشّعر لما لها من فضل كبير في تجسيد لغة الشعر العربي،وعليه فقد شكلت شخصية الموسيقار المصري"محمد عبد الوهاب" الرّمز الشّعري الذي ينبغي محاكاته لكونه جعل من شعره أسطورة للحياة،والمعاناة وإثبات الذات العربية.

2. **شخصية الشّاعر عمر أبو ريشة**:

« هو الشاعر عمر 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 أهمّها: 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»[3] .

---

[1] موقع سينما، http://www.elcinema.com/person/pr1060077/biography2011/01/22

[2] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين ، ص101.

[3] عمر أبو ريشة،الموسوعة العالمية للشعر العربي،

وعليه أوردت الشّاعرة – **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 الصـَفَا**

مَــغْرُوسَةٌ ... وَجُــذُورَهَا مُمْـتَدَةٌ * فِي الأَرْضِ تَرْوِيهَا يَنَابِيعُ الصَفَا

يَا رَبُ عُــدْ بِي فِي زَمَانِ إِيَـابِـهِ * حَـتَى أَرَى مُلْقَاهُ مُنىً أَوْ كَـفَى»[1]

وهذه الشخصية الشّاعرة قد أبدعت الشّعر الجميل الذي أدخل على نفس المتلقي طابعًا جماليًا،وذوقًا فنيًّا،لم يكن ببال،فالشاعرة قد أحبت هذه الشخصية المميزة في عالم الشعر،والسياسة لما نالته من تقدير وثناء في قرض الشعر.

ولقد كانت كارثة فلسطين بعيدة الأثر في نفسه، فله شعر في نكبة فلسطين كثير، وله مسرحية شعرية سمها (رايات ذي قار) أنشأها قبيل عشرين سنة وجعلها في أربعة فصول، وله مسرحية باسم (الطوفان)،وغيرها من الأعمال الجليلة التي خلدت إبداعه[2] طيلة مسيرته الحياتية.

2. شخصية الأديب طه حسين:

« هو الكاتب طه حسين بن علي بن سلامة،ولد عام 1307 الموافق 14نوفمبر 1889 م، في قرية (الكيلو) بمغاغة من محافظة المينا (بالصعيد المصري)،أصيب بالجدري في الثالثة (قيل في السادسة) من عمره فكف بصره، بدأ تعليمه في الأزهر (1902-1908) ثم بالجامعة المصرية القديمة، وهو أول من نال شهادة (الدكتوراه) منها (1914) بكتاب (ذكرى أبي العلاء)، وسافر في بعثة إلى باريس،فتخرج بالسوربون (1918)، وعاد إلى مصر فاتصل بالصحافة وعين محاضراً في كلية الآداب بجامعة القاهرة ، ثم كان عميداً لتلك الكلية فوزيراً للمعارف إلى أن وافته المنية عام 1973م،من أهم مؤلفاته: الأيام، الوعد الحق، المعذبون في الأرض، دعاء الكروان،حديث الأربعاء»[3]،حيث تغزت" **ميقاتي**" بشخصية (**طه حسين**) الإبداعية عبر عنوانين من

---

www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=23 22 /05/2012

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص، 96.

[2] عمر أبو ريشة،الموسوعة العالمية للشعر العربي،

www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=2322/05/2012

[3] طه حسين، الموسوعة العالمية للشعر العربي،

شعرها،وذلك في مهرجين شعريين،لتؤكّد للمتلقي المكانة العظيمة التي يحظى بها هذا المبدع العربي في نفسيتها ،وما يمتلكه من قدرات إبداعية راقية جعلت منه مقصد العام والخاص دراسة،واهتماما،ونموذجا يحتذي به،ولعلّ الشّاعرة كانت ممن تأثرنّ كثيرا بتجربته الراقية،وأصبح يمثل لها أيقونة فريدة من نوعها.

حيث تناولت في مهرجان "**طه حسين**" الثاني عشر قصيدة بعنوان:"**الكهف المضيء**"،فتقول فيها: « **نَاجَيْتُ حُزْنَكَ في الدُّجَي .. فَتَسلْسَلَ الدَّمَعُ العَطُوفْ**

وَلَمَحْتُ طَيْفَكَ شَامِخاً... مُتَطَاوِلاً بَيْنَ الطُيُوفْ

عَجَبِي لِكَهْفٍ قَدْ أَضاءَ بِعِلْمِهِ كُلَّ الكُهُوفْ» [1]

فالشاعرة هنا نجدها تبحث في هذا العنوان الشّعري عن المواساة من الأديب المصري"**طه حسين**" فهي تتوسل إليه في مناجاة صوفية باتت العزاء الذي تنتظر منه الخلاص لكلّ آلام المرأة العربية، خاصة عندما تعلمه بأنه أصبح النموذج الذي تحتذي به في حياتها لينير لها دربها بعد أن أضاء دروب البشرية بعلمه ونوره.

أمّا في مهرجان "**طه حسين**" الرابع عشر فقدمت فيه قصيدة عنوانها **(طه حسين)** تقول فيها: « **حَمَلَ الظَّلاَمَ بِعَيْنِه ... وَضِياؤُهُ فِي كُلِّ عَيْن!**

شَيْخُ الصَّعِيد ... عَلَيَّ دَيْنٌ مِنْ حِجَاكَ وَأَيُّ دَيْن

سَتَظَلُّ شَمْسًا فِي السَّمَاءِ مُضِيئَةٌ فِي المشرِقَيْن

سَتَظَلُّ فِي دِمنَا تَضَجُّ وَحَقُ "طَهَ" وَ"الحُسَيْنْ"» [2].

وهذا فيه تأييد صريح من الشّاعرة على السير على خطى "**طه حسين**" الإبداعية فهو المثال الذي يجب أن يحتذَ في كلّ شيء،ومن خلاله على المرأة العربية أن تثور على جميع القيود التي تعيق حريتها،وتقتل إرادتها في الإبداع.

والمخطط الآتي يوضح ثلاثة فروع للحقل الأدبي تندرج فيه القصائد وهي كالآتي:

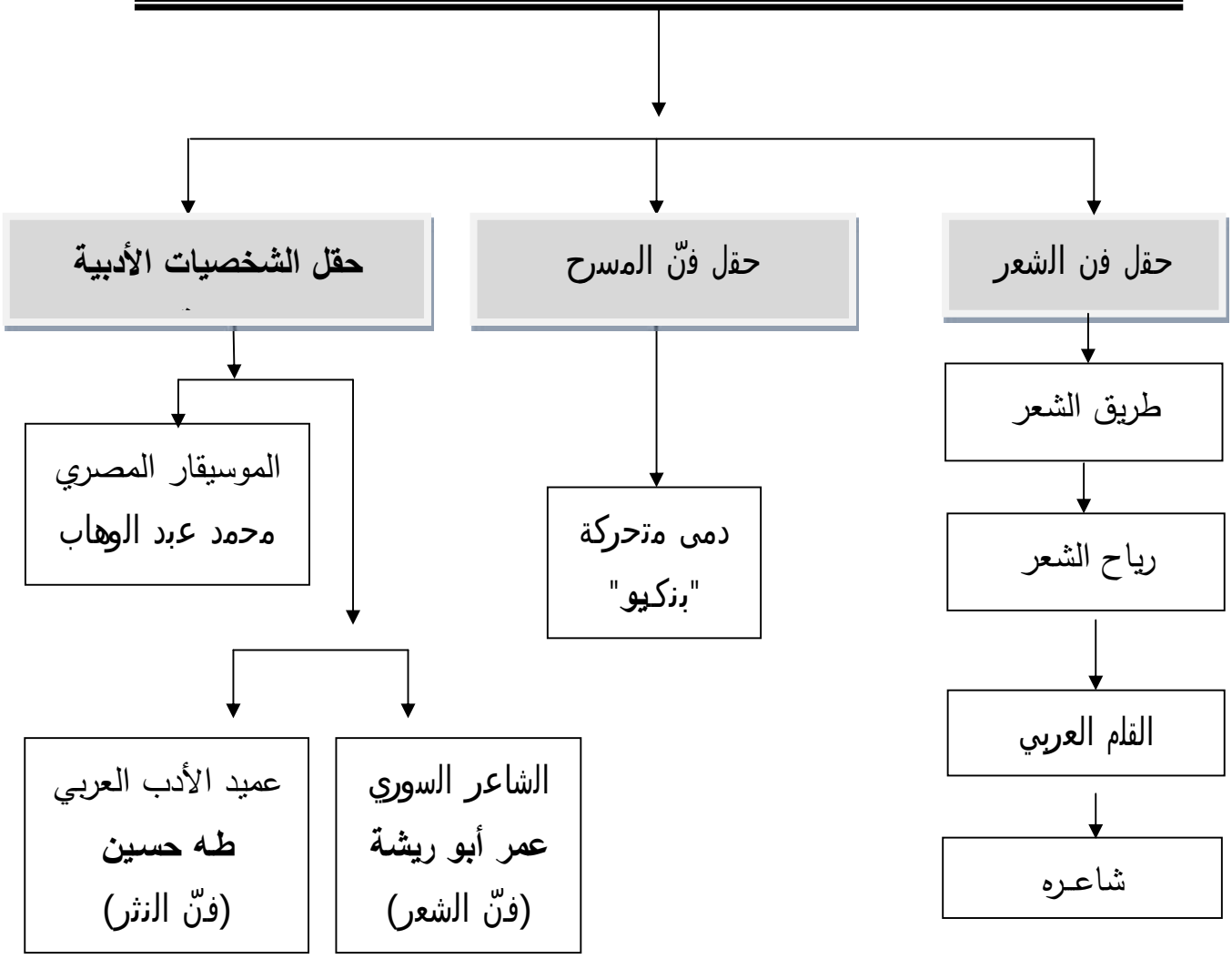
الحقل الدّلالي الأدبي

---

ww.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1138 22/05/2012

[1] سنابل النيل ص101.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص103،104.



استطاعت"**هدى ميقاتي**" أن تعيد بناء واقعها الشّعري من خلال الاستعانة بنماذج فنيّة وأدبية،وكأنّها تريد أن تقيم حواراً فنياً بين فنون الأدب والشعر،فـ« اللّغة الفنية الوثيقة الصلة بمختلف النشاطات الاجتماعية غنية ومتغيرة خلاّقة؛يسعى الفنّان من خلالها إلى تخطي ذاته واحتواء العالم المحيط به »[1]، وهذا ما أرادت الشّاعرة "هدى **ميقاتي** تجسيده فعلاً من خلال تلك الشخصيات التي وظفتها في شعرها،وقد بلغ الحقل الدلالي الأدبي(08)عناوين شعرية،أيْ مانسبته (06.45%).

عنوان القصيدة	التمثيل الشّعري للحقل الدلالي

[1] محمود أمهز،الفن التشكيلي المعاصر التصوير (1870 ،1970)،دار المثلث للنشر والتوزيع ،بيروت،لبنان ،ط1، 1981، ص 07.

طريق الشعر	« هَذَا الطَّرِيقُ.. لَسَوْفَ أُكْمِلُهُ وَأَدسّ فِي نَصْلِ الهَوَى نَحْرِي» [1]
رياح الشعر	« أَيُّ رِيحٍ سَاقَهَا الغَيْبُ إِلَيَّا * 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»[3]
شاعره	« أَنَا شَاعِرَةٌ جَنَّدْتُ كُلَّ قَرِيحَتِي لِأَعِيشَ أَيَامَ الأَمَانِ الفَاتِرَةُ... » [4]
دمى متحركة	« وَيَشُدّ نِي خَيْطٌ.. يُذَكِّرُنِي بِأَنِّي دُمْيَةٌ فِي جِسْمِهَا رَأْسٌ وَسَاقٌ..» [5]
أمير اللّحن	« يا مَنْ سَمِعْتُ غُنَاه فَضَاعَ منْ سَمْعِي حُدُودَهْ»[6]
طائر الهند	« هُو شَخْصُكَ الفَتَانُ يَسْكُن مُهْجَتِي * فاضُمَّهَا بَيْنَ الضُلُوعَ تَلَطُّفَا يَا طَائِرَ الهِنْدِ المُسَيَّجِ وَكْـــرُهُ * أَبَدًا يَظَلُّ مُحَلِقا وَمُطَوِّفَا» [7]
طه حسين	« عَلَّمْتَنِي أَنَّ الإرادةَ وِجْهَةٌ منْ وِجْهَتَيْنِ عَلَمْتَنِي أَنَّ الرَّوَائِعَ لاَ تُرَى بِالمُقْلَتَين وَبِأَنَّنَا مُسْتَقْبَلٌ... لاَ تُرَّهَاتٌ قَدْ مَضَينْ » [8]

د- الحقل الدلالي الاجتماعي:

---

[1] هدى ميقاتي ، سنابل النيل، ص12.

[2] المصدرنفسه، ص35.

[3] المصدرنفسه، ص48.

[4] المصدر نفسه، ص52.

[5] المصدرنفسه، ص77.

[6] المصدر نفسه ، ص101.

[7] المصدر نفسه، ص101.

[8] المصدر نفسه، ص104.

لقد أفاضَ السوسيولجيون 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»[1] غير أنهم تأثروا بهم تأثرا بالغا.

قبل الخوض في مسألة العلاقة بين العمل الإبداعي والبيئة الاجتماعية يجدر بنا الإشارة إلى أن المبدع فرد يعيش وسط مجتمع،حيث يعبّر عن ذاته - بقصدية أو بغير قصدية- وعن جملة الذوات الاجتماعية الأخرى فهو صوت الشعب الذي يعيش داخله ويتنفس أحلامه، وأحزانه، وأفراحه ضمن كلّ مؤسسة اجتماعية متكاملة « مبلورًا آراءها واتجاهاتها، مجسما آمالها ومعبرا عن واقعها، وعما تصبو إليه انطلاقا من هذا الواقع وفي معركة الحياة والمصير»[2]،والمبدع إجمالاً مسؤول عن تقدم مجتمعه وتأخره باعتباره مشاركا فيه،متأثرا به مؤثرا فيه «ولعلّ مسؤولية الأديب أعظم شأنا وأبعدها خطرا لأن الأدب وحده من دون سائر الفنون، يقوم على مادة الألفاظ اللّغوية أي على مدلولات معنوية صريحة»[3]، وعموما فإنّ« الوظيفة الاجتماعية للأدب تتجلى في نهوضه بأعبائه المعرفية والفكرية والتربوية وذلك فيما يزود به المتلقي من معرفة وخبرة وتوجيه»[4] فكري، و أدبي.

لقد كان الشّعر العربي النسوي،وسيلة إبداعية تفصح من خلاله المبدعات على انتماءاتهنّ،ومنه يستلهمنّ أفكارهنّ،وهكذا شأن الشّعراء منذ نشأة الشعر،فالمبدعات المعاصرات رهنَّ حياتهنّ وأقلامهنّ لتجسيد ذواتهنّ،وأحلامهنّ الإنسانية من خلال مزج فنيات التداخل،والتمازج بين حاجياتهنّ الفنية وقوة أسلوبهنّ في التعبير عن مكونات الوجدان فكان حينها الشّعر النسوي العربي مشهدا فنيا يعكس مختلف الظواهر

---

[1] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور،ص 312.

[2] ميشال عاصي، الأدب والفن، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص42.

[4] نبيل سليمان، أسئلة الواقعية والالتزام، ص93.

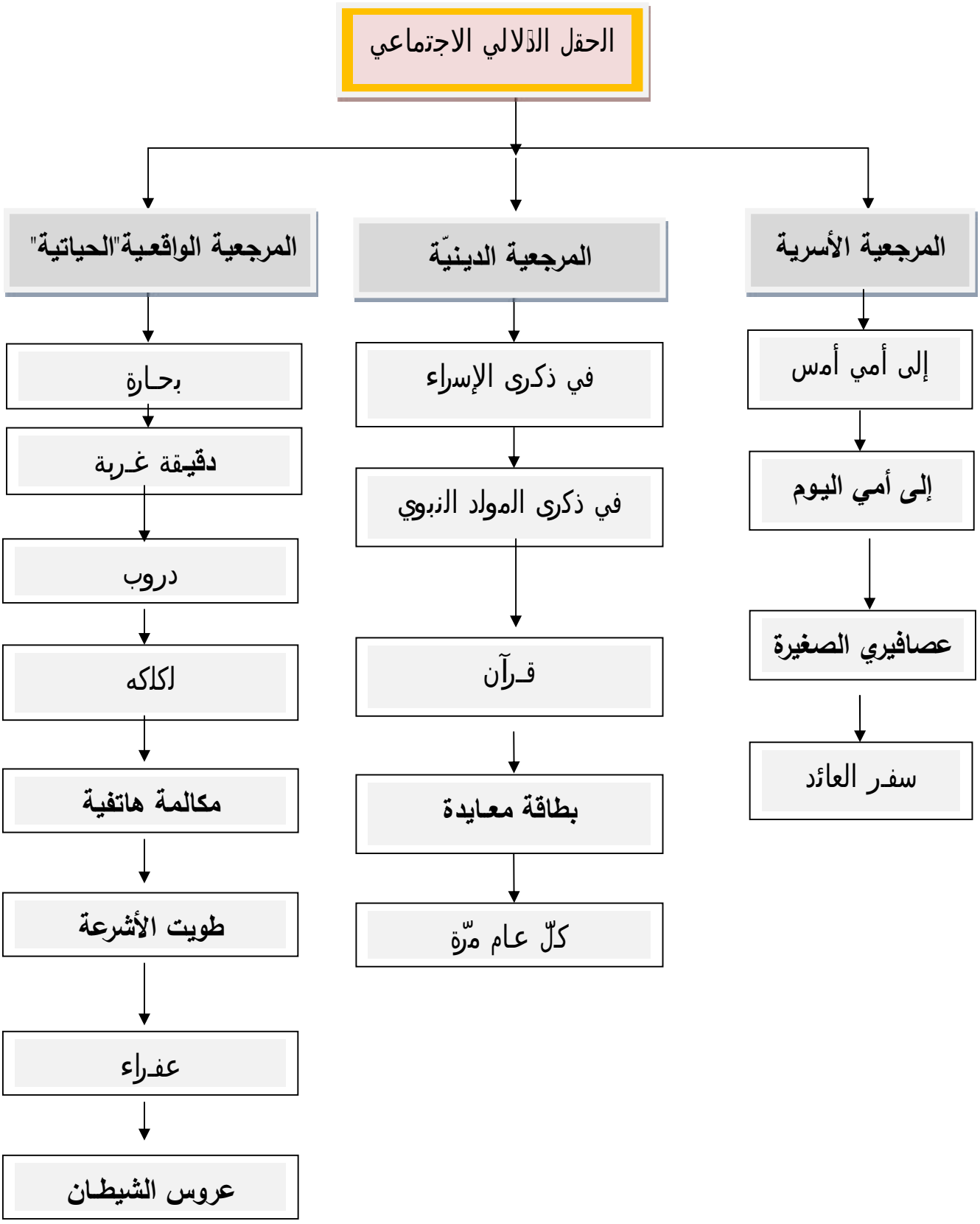
الاجتماعية التي احتفى بها المبدع العربي،والتي صاحبت المرأة الشّاعرة على مدى التاريخ الشعري،وهذا ماجعل شعرهنّ وثيقة سوسيولوجية من قبل العديد من الباحثين داخل مختلف الطبقات الاجتماعية،فكان شعر المرأة العربية مشهداً حياً عن تلك الحقبة لكونه مليء بمختلف المضامين الإنسانية التي تستند في فحواها إلى الذاكرة الفردية،الجماعية في نقل الموروث الأدبي،لذلك نجد أنّ« (أنا الشاعرة) ليست أكثر من نموذج فنّي أو رمزي تطرح الحالة الإنسانية بشكلها الأمثل»[1] لذلك غالبا ما يأتي هذا الشعر تعبيرا عن لاشعور جمعي ووعي جماعي مشترك،وإذا كان قرض المرأة العربية للشعر قد حفظ للمجتمع تلك المضامين،فكان لزاما عليها أن توظف في مدوناتها صور المجتمع، وعادته وتقاليده.

كما أنّ الحديث عن الشّعر النسوي العربي المعاصر، وما يحويه من موضوعات ذات مضامين إنسانية فرضتها الحاجة الاجتماعية الملحة، خاصة عندما يتعلق الأمر بالبحث في مختلف القيم الثقافية، والاجتماعية من "**حبّ و كراهية وصداقة ووفاء وخيانة..**،"وما تصوره من هواجس ومتطلبات يعيشها الإنسان داخل مجتمعه،والبحث في مجالها يعدّ بحثًا أصيلاً مرتبطًا بواقع تلك القيم،وكيف يتلقاها ويعيش داخلها الفرد العربي داخل مختلف الطبقات الاجتماعية،وفي خضم هذا التهافت الاجتماعي،نجد أنّ المرأة الشّاعرة قد جعلت من مدوناتها الشعرية حقلاً اجتماعيًا،يحوي معجمًا تراثيًا اجتماعيًا له دلالات لغوية خاصة بمجتمع المرأة،وطقوسها الأنثوية.

والشّاعرة -هدى ميقاتي- قد بحثت طويلا في كلّ صنوف الإبداع العربي لتجد أنّ المرأة العربية اجتماعيا مازالت محاصرة تحت ظلّ الأعراف الاجتماعية الأبويّة المقيتة التي باتت تحدّ من إرادتها في الإبداع،وتعتبر ذلك نوعا من الخروج عن العرف الاجتماعي،وكسرًا لحشمة المرأة العربية، فكانت العناوين الاجتماعية بمثابة صرخة لتحدي البدعة عليها،وقد حصرت الدّراسة المعجم الاجتماعي للمدونات من خلال جملة

[1]بسام قطوس،إستراتجيات القراءة(التأصيل والإجراء النقدي)،مؤسسة حماده، ودار الكندي،إربد،الأردن،ط1، 1998، ص53.

من الألفاظ التي تعكس الحياة الاجتماعية، ونظرة الشّاعرة إليها داخل هذا النظام،ولعل هذا المخطط التوضيحي يبرز بوضوح الدلالات الاجتماعية التي أحصاها البحث :



وهذا المعجم الاجتماعي يعبر عن جوهر الشّاعرة الإنساني،والاجتماعي الذي تحيا فيه من خلال هذه الإطلالة النسوية على ثقافة وعادات وتقاليد ومعتقدات المجتمع اللبناني،حيث تعطي– **هدى ميقاتي**- ومضات عن الحياة اللّبنانية،ومافيها من معطيات تؤسس للمحتوى الثقافي الاجتماعي للناس،ومستوياتهم من خلال جملة العناوين التي بلغت (16) عنوانًا شعريًا،أيّ مانسبته (12.90%)،وهذه النسبة موزعة كالآتي:

أ- الحقل الاجتماعي(المرجعية الأسرية)

عنوان القصيدة	التمثيل الشّعري للحقل الدلالي
إلى أمي أمس	« أَحِنُّ إِلَيكِ يَا أُمِّي إلى صَدرٍ يُوَاسِنِي إِلى مَائِي إِلَى طِينِي » [1]
إلى أمي اليوم	« أُمّي سَمَاحٌ مِنْكِ أَطْلُبُهُ لِأُخَيَّةٍ مَلأَتْ عَليَّ حَيَاتِي عَانَتْ بِغُرْبَتِهَا مُعَانَاتِي» [2]
عصافيري الصغيرة	« يَا جَمَالَ الطُّهْرِ أَقْرَأُهُ عَلَى وَجْـ ـهَيْكُمَا حُسْنًا وَيَا طِيبَ السَّرِيرَهْ أَنْتُمَا طِفْـــلاَيَ كُنْزًا صُـــنْتُهُ لِلْعُـــمْرِ مَرْصُودًا وَأَجْزَلْتُ نُذُورَهْ » [3]
سفر العائد	« سَافِرْ..فَدَيْتُكَ..هَذِي صُورَتِي مُزِقَتْ لَمَا وُجِعْتَ بِهَا.. وَاسْتَغْفِرِ الرُسُلا .. سَأَحْمِلُ الأَرْزَ فِي كَفِي.. وَأُغْنِيـــتِي تَظـَلّ تَجْتَرِحُ الأَشْوَاقَ..وَالمُثُلا.. » [4]

ب- الحقل الاجتماعي(المرجعية الدِّينيّة)

---

[1] هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص46.

[2] المصدر نفسه ص77، 78.

[3] المصدر نفسه، ص110.

[4] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص61.

*عنوان القصيدة	التمثيل الشّعري للحقل الدلالي
في ذكرى الإسراء	« سُبْحَانَ مَنْ أَسْرَى الضِّياءَ بِعَبْدِه * مِنْ مَكَّةَ لِلْقُدْسِ طَرْفٌ نَاظِرُ فَأَقَامَ فِيهِ مُبَارَكًا بِمُـــبَارِكٍ * نُورٌ بِأَنْوَارٍ تَفِيضُ وَتَبْهُـرُ» (1)
في ذكرى المولد النبوي الشريف	« فَيَا ذِكْرَى وِلادَتِنَا أَطِلِّي * عَلَى الدُّنْيَا وَصَلِّي فِي ثَرَاهَا عَلَى خَيْرِ الأَنَامِ وَخَيْرِ خَلْقٍ * وَخَيْرِ السَّابِقَاتِ وَمَاتَلَاهَا بِذِكْرَى مَوْلِدِ الهَادِي تَغَنَّتْ *وَرَدَّدَ كُلُّ صَدَّاحٍ غِنَاهَـا بُعِثْتَ وَفِي يَدَيْكَ الحَقُّ فِي * أُمَّةٍ أَتَتِ العُلَى لَمَّا أَتَاهَا » (2)
قـــرآن	« وَقَفْتُ أَمَامَ مَرْآتِي.. بَكى فِي الخَدِّ رُمَّانْ رَسَمْتُ الكُحْلَ فَاشْتَعَلَتْ.. عَلَى الأَهْدَابِ نِيرَانْ وَثَوْبُ العُرْسِ مُتَّكِئٌ.. عَلَى الكُرْسِي وَتَّانْ لَمَحْتُ خَيَالَهُ يَمْشِي..وَيَخْطُو فِي خُطَاهُ النُّورْ فَقَزْتُ لَهُ.. تَلَقَّفَنِي .. ذِرَاعٌ فِيهِ قُرْآنُ» (3)
بطاقة معايدة	« أَرْسُولَتِي..ضَمَّخْتُ وَرْدَكِ بِالهَوَى.. وَنَثَرْتُ لَوْنَ نَجِيعِي المَحْمُومِ طِيرِي إِلَيْهِ لَعَلَّ هَمْسُكِ مُبْلِغُ إِيَّاهُ مَا يَجْرِي وَرَاءَ تُخُومِي قُولِي لَهُ إِنِّي بِطَاقَةُ حُبِّهِ » (4)
كلّ عام مـرّة	« تَاهَتْ إِلَى لُبْنَى عُيُونُ المُعْجَبِينْ * وَسَرَتْ إِلَيْهَا فِي بِسَاطٍ مِنْ حَنِينْ مَنْ هَذِهِ الحَسْنَاءُ؟! لِمَا أَقَـــبَلَتْ * دَوَّى بِنَادِيهَا سُؤَالُ السَّـــائِلِينْ بَارَكْتُ عِيدَكِ كُـــلَّ عَامٍ مَـــرَّةً * وَلْتَكْـثُرْ الأَعْيَـــادُ كَيْمَا تَسْعَدِينْ» (5)

(1) هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص117.

(2) المصدر نفسه، ص119، 121.

(3) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص65، 66.

(4) هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص21.

(5) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص80،81.

جـ- الحقل الاجتماعي(المرجعية الواقعية"الحياتية")

عنوان القصيدة	التمثيل الشّعري للحقل الدلالي
بحارة	« **يَاشِرَاعِي أَيْنَ نُلْقِي رَحْلَنَا لِلإِنْتِهَاءْ** **أَيْنَ مَرْسَاتِي وَحَبْلِي، أَيْنَ فِي لَيْلِي** » (1)
دروب	« **لِي حَبِيبٌ فِي حَبِيبٍ * مِثْلَهُ غَضٌّ، رَطِيبْ** **لاَحَ لِي بَيْنَ جُفُونِي * مَرَةً عِنْدَ الغُرُوبْ**» (2)
لكلكه	« أُدْنِدُنُ فِي الهَوَى شِعْرًا وَأُخْطَهُ بِالنُّورِ فِي الأَفَاقِ **أُعَلِلُ القَلْبَ العَلِيلْ..**» (3)
مكالمة هاتفية	« **كَثُرَ الرَنِينُ.. وَفِي فُؤَادِي لَهْفَةٌ** **وَسِرَى وَجِيْبُ الشَّوْقِ فِي الأَسْلاَكِ** وَأَحُثُّ عُمَّالَ المَرَاكِزِ تَـارَةً وَأَحَثُّ فِي سِرِّي الجَمَادِ الحَاكِي» (4)
طويت الأشرعة	« وَأَطَلَّتِ الأَوْهَامُ تَحْكِي قِصَةَ الوَرْدِ الذِي **يَشْفِي الصُّدُورَ المُوجَعَهْ**» (5)
عــفراء	« **عَفْرَاءُ..قُومِي وَرُدِّ بَابَ خَيْمَتِنَا..هَاتِي الرَّبَابَةَ فِي صِمْتٍ وَغَنِّي لِي** **كُلُّ الرُّمُوزُ دَبَابِيرٌ تُطَارِدُنِي..وَالغَارُ يُسْقِطُ شَوْكًا مِنْ أَكَالِيلِي** » (6)
عروس الشيطان	« **سَالَتْ عَلَى هُدُبِي تَلاَوِينُ الجِرَاحْ. وَتَهَدَّلَتْ خُصْلٌ بِأَحْزَانِ الكُرُومْ**» (7)

هـ - الحقل الدلالي التاريخي السياسي:

---

(1) هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص11.

(2) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص21.

(3) المصدر نفسه، ص43،42.

(4) المصدر نفسه، ص45.

(5) المصدر نفسه، ص57.

(6) هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص147.

(7) المصدر نفسه، ص151.

يُعدّ الشّعر 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»[1]،والشّاعر حين يرسم تاريخه إبداعا تتحول معه دلالة التاريخ سياسة في منتجه إلى قراءة استشرافية للمستقبل البعيد مثلما حدث في ديوان "**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**" للشّاعر المصري"أمل دنقل"، وعندها يصبح العنوان/ النص حامل نبوءة، تجعل اهتمام النقاد به من مجرد تمثل التاريخ أو السياسة كظاهرة نصية عابرة وعرضية ليس إلاّ، إلى مستوى تمتعها باستقلالية بنيوية خاصة »[2] من أجل تبليغ رسالة ما للمتلقي الذي يساهم في التفاعل مع المثقف سياسيا كالتحفيز للثورة، أو لمراسيم التأبين للشخصيات السياسية أو الرفع من قدر شخص سياسي ما أو الحطّ من قدره وهكذا.

وفعلا كان نصيب الشّعر النسوي المعاصر من توظيف التاريخ والقضايا السياسية العربية العالقة يكشف عن عمق المأساة التي تعيشها المرأة المبدعة خاصة مسألة التأريخ لكيانها السياسي، وهويتها العربية، ومع ذلك فقد سجلت المرأة حضورها في العديد من القصائد، والمدونات الشعرية لكي تشارك الرجل الشّاعر هموم الوطن ومصير الأمة العربية،فلطالما كانت«المرأة هي محور الفضاء الرحمي الأمومي،فهي المنطلق والمصب لما يوحى به من رفيع الدلالات سواء منها ما اتصل بالليل أو الطفولة أو الأمومة أو المنزل أو البداية أو الدفء أو الحميمية»[3] لتدلّ على الاستقرار و السكينة التي تؤسسها المرأة للعائلة،و الشّاعرة- هدى ميقاتي – تشير صراحة إلى الألم والمعاناة التي تعانيها كلّ امرأة عربية خاضت تجربة الحرب والموت في وطنها،والتحدي الكبير يكمن في مدى تحقيق المرأة العربية لجوّ الاستقرار داخل الأسرة رغم كلّ الصعاب التي يمرّ بها الوطن مثلما هو وطنها "لبنان"،وبذلك تتغلب على آهاتها جميعا.

---

[1] خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، مكتبة الرائد العلمية، عمان الأردن، ط1، 1989، ص21.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية ،ص18.

[3] عبد الصمد زايد،المكان في الرواية العربية ،الصورة والدلالة ،دار محمد علي للنشر، تونس،ط1،2003،ص 381.

ومن هؤلاء الشاعرات اللّواتي خضن تجربة الدفاع عن الوطن وسياسته نذكر ما أحصاه (الفصل الأول) كما هو موضح في الجدول الآتي:

العنـــوان	صاحبـــه	البـــلد	العنوان الفرعي(السياسي)
نبض الفؤاد	عثمان عماري إنصاف	الجزائر	عيد الجزائر(ص34)
الطريق الأخضـر	نوري المودى	ليبيا	في ذكرى السابع من أبريل(ص33)
سنابل النيل	هدى ميقاتي	لبنان	على الأهـــــداب(ص69)

إنّ المتتبع للشعر النسوي المعاصر يجده على علاقة مباشرة مع الواقع السياسي لأنّ المبدعة العربية تعيش مختلف الأزمات السياسية التي يمرّ بها وطنها،ومن هنا جاء شعرهنّ بمنزلة تلخيص لواقعهنّ الشّعري،كما أنّ قراءة أيّة نتاج نسوي معاصر توصلنا إلى أنّ الواقع السياسي لدى المرأة الشّاعرة يتجلى مسارين رئيسين هما : تصوير الواقع السياسي الوطني ،ثم الواقع السياسي العربيّ،بكلّ حيثياته المتنوعة،وإنّ الإبداع النسوي العربي سيظلّ يواكب كلّ قضايا الأمّة العربية حتى يحيط بجميع قضاياها المتناثرة.

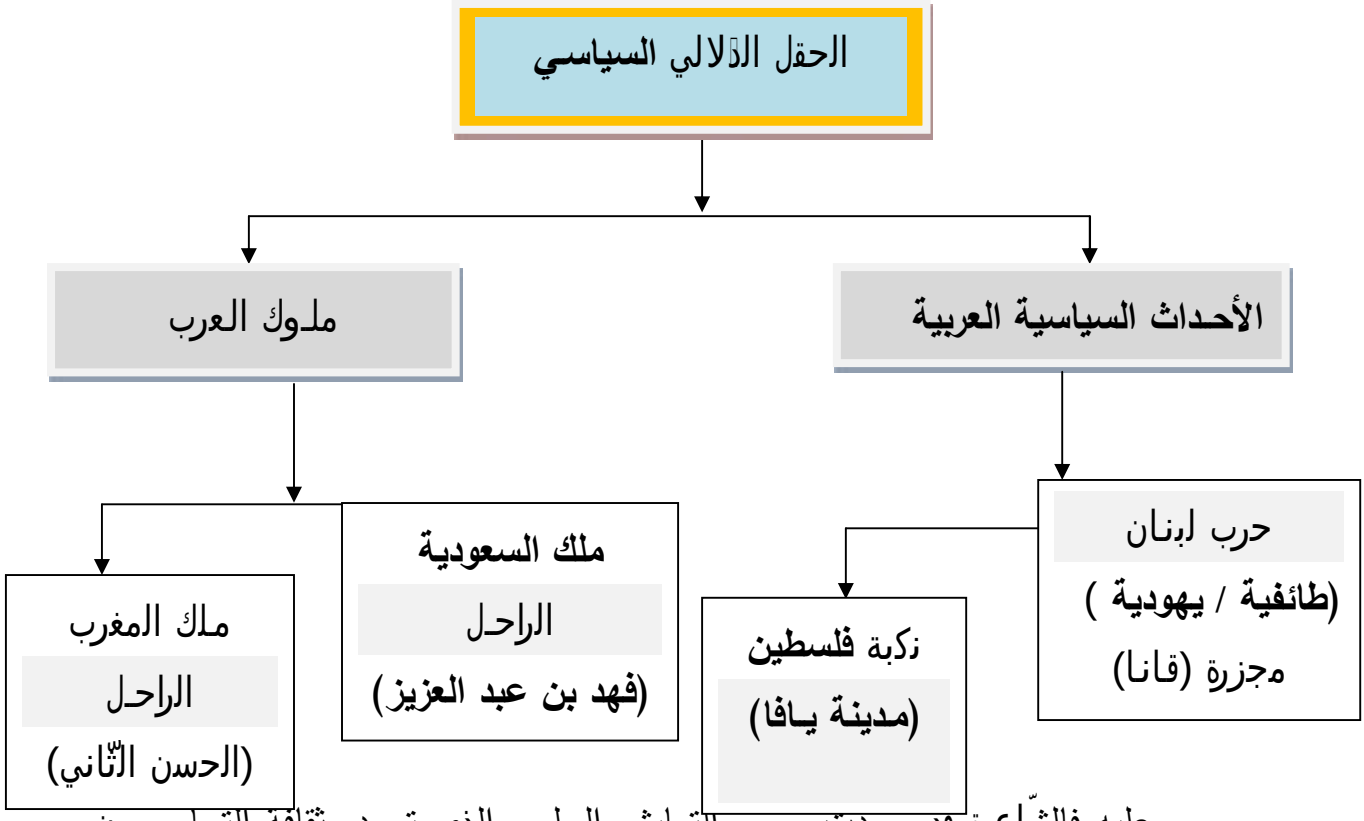
هذا، وتعدّ « العلاقة بين الأدب والسياسة خصبة ومعقدة، ليس للسياسة في الأدب أن تحصر بالمعنى التقني فذلك ينفي الأدبية؛ السياسة في الأدب تحصر بمعناها التاريخي أي بما هي أشكال لوعيه وممارسته الحياة الاجتماعية، والأدبية ليمارس السياسة في إنتاجه ولكن بأدواته،(...) وما أصعب ذلك عندما يكون الشّعر هو أداة الرؤية»[1]،ومن خلال مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" تحضر رؤية المبدعة في الحقل التاريخي،والسياسي،وذلك من خلال علاقتها بحاكمين عربيين وقفا مساندين للقضية اللبنانية،والقضية الفلسطينية،وموقفهما منهما،وما قدماه من مساعدات مادية،ومعنوية لكلا الشعبين أثناء حربيهما مع الكيان الإسرائيلي خاصة،وهنا« يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثاً عن المثل الأعلى، رغبة في التعويض العاطفي، وربما رهبة من وطأة زمن العجز الذي يحياه،وهربًا إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيدًا أو مثاليًا بالقياس إلى الحاضر»[2]،الذي يعيشه المبدع العربي أثناء زمن تردت فيه جميع القيم،ومظاهر

---

[1] نبيل سليمان، أسئلة الواقعية والإلتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1985، ص92.

[2] قاسم عبده قاسم، الشعر والتاريخ، مجلة فصول، مج 03،ع02، مارس1983،ص236.

وهذه«الخطاطة» تشير جليا لتلك الأحداث،ودور شخصية الحاكمين فيها: "**الملك فهد بن عبد العزيز/الملك الحسن الثاني**" من أجل وحدة الأمة العربية الإسلامية في مشروع واحد يضم سلامة كلّ من أرض لبنان/فلسطين معا،وقد بات واضحا أنّ القصيدة « حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث، ومرويات، فإنّها تفتح ميراثًا وجدانيًا ومعرفيًا مشتركًا بين الشّاعر والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي، ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها»[1]في حضرة التاريخ و السياسة،وهذا فعلا ماتجسده بعض عناوين قصائد الشاعرة في التركيز على بعض الشخصيات السياسية العربية،والتي لها وقعها السياسي على الساحة العربية، والدولية، وهذا ما دلّت عليه الشّاعرة في عنواني: "**النار والندى/قصيدة العودة**" نحو شخصية الملكين الراحلين:" **الملك فهد بن عبد العزيز**/الملك الحسن الثاني"، والخطاطة الآتية تشير إلى ذلك:



وعليه فالشّاعرة قد جسدت صور التعايش السلمي الذي تسوده ثقافة التسامح من خلال عناوين شعرية وظفتها وهي موضحة كالآتي:

عنوان القصيدة	التمثيل الشّعري للحقل الدلالي

[1] جعفر العلاّق، الشعر والتلقي،دار الشروق،عمّان، الأردن،ط1،1997، ص83 .

ربيع82	« عَرْسُ الطَّبِيعَةِ قَائِمٌ وَمُتَمَّمٌ * فِي مَأْتَمٍ يَبْكِي عَلَى وَطَنِ الجَمِيعْ » [1]
لبنان ولكن	« أُحَارِبُ؟ ! قَلْبِي رَضِيعُ السَّلَامْ وَأَهْوِي.. وَيَهْوَى عَلَيَّ الظَّلَامْ» [2]
بانتظار السلام	« أَلْبَنَانُ صَدَى الشَّوْقِ المُعْنِي* كَتَمْتُ الحُبَّ فِي كَبِدِي حِبَالا أَتَيْتُكَ بِالوُرُودِ وَبِالأَقَاحِي * أُهَنِّيءُ فِي سَلَامَتِكَ التَّكَالَى لِيُفْرِخَ فِي مَسَاجِدِنَا سَلَامًا* وَيَحْضُنَ فِي كَنَائِسِنَا جَلَالا » [3]
رؤى قانا..وحديث الستارة	« تُرَى يَا لَيلُ..لَوْ أَسْقِيكَ دَمْعِي.. تُعَاقِرُنِي الجَوَى..تَغْدُو خَلِيلاَ؟ أَبُثُّكَ شَكْوَتِي..وَزَفِيرُ قَانَا يَصْعَدُ ذَابِحًا فِي الصَدْرِ جِيلاَ » [4]
يافا	« يَافَا.. وَتَمْضِينَ..لاَ أَهْلُ..وَلاَ وَطَنُ... تَرَكْتُ دَمْعَكِ فِي الأَحْدَاقِ يُمْتَهَنُ...» [5]
النار والندى	« يَا خَادِمَ الحَرَمَيْنِ أَنْتَ تَقُودُنَا * لِمَسِيرَةِ التَّقْوَى وَأَنْتَ تُبَاشِرُ أَعْطَيْتَ مُلْكًا.. فَاسْتَقَامَ عَدَالَةً* وَنَصرْتَ مَظْلُومًا .. وَمِثْلُكَ نَاصِرُ » [6]
قصيدة العودة	« لَوْ كَانَ لِلشُّعَرَاءِ فِي زَمَنِ المَدِيحِ* أَنْ يَمدَحُوكَ تَكَلَّمُوا فِيكَ لِلشُّهُورْ نَشْكُو إِلَيْكَ هُمُومَنَا وَسَنَلْتَقِي* فِيكَ النَصِيرُ وَعِنْدَكَ الرَّأْيُ الأَخِيرْ» [7].

وقد بلغ عدد العناوين الشعرية للحقل الدلالي السياسي للمدونات الشّعرية لـ"**هدى ميقاتي**" بـ (07) عناوين شعرية، أي بنسبة (05.64%)، وعليه نجد أنّ الشاعرة استطاعت أن تنقل واقع شعبها لبنان،وماعاناه من جرائم الاستعمار الإسرائيلي،الذي استهدف الكثير من المدن اللبنانية،نحو:(**صيدا،طرابلس،بيروت**،...إلخ)،وعليه فقد نقلت

---

[1] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] المصدر نفسه، ص114، 116

[4] هدى ميقاتي ،إلاّ حبيبي، ص138.

[5] المصدر نفسه، ص143.

[6] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص 88، 89.

[7] المصدر نفسه، ص91،93 .

الشاعرة بعضا من مآسي وطنها للمتلقي حتى يفهم معاناتها كامرأة تدافع عن وطنها بلغة الشعر التي تراها بمثابة وثيقة تاريخية للذات وللوطن.

-1- الأحداث التاريخية/ السياسية العربية المشرقية:

حين يكون الحديث على العلاقة بين الشعر والتاريخ والسياسة فإنّ ذلك يستدعي إدراك الفارق بينهما،وهو أنّ التاريخ تسجيل لما هو واقع، والشعر تجسيد لما يمكن أن يقع، والسياسة همزة وصل بينهما غير أن هذا الفارق يغدو اعتباطياً، خصوصًا حين تتجرد الفكرة التي تعطي الأسبقية للتاريخ من حيث صلته بالواقع، ثم يكون الشعر صورة حية موازية له،وتمثيلاً رمزياً للحياة،عن مصداقيتها، لتغدو السياسة نتيجة،للحقيقة التي لم تكتمل صورتها في ذهن المتلقي،ويمثلها "**الشعر/التاريخ**"، ولاسيما حين يستحضر الأدب التاريخ،فتنقلب العلاقة التي تجعل من الظاهرة الأدبية تابعة للتاريخ على عقبيها، ليمسي التاريخ تابعاً والشعر متبوعاً،وما يؤكد هذه العلاقة مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" التي تصور من خلالها صور المقاومة اللبنانية وكفاح الشعب الفلسطيني ومصائبه من أجل نيل الحرية من سلطة المستبد الصهيوني خاصة، وهذا في عناوين قصائدها الشعرية الآتية:(**لبنان ولكن/بانتظار السلام/ رؤى قانا..وحديث الستارة/ يافا**)

أ- حرب لبنان **مع إسرائيل** (مذبحة قانا"18 **أبريل** 1996"):

في الثامن عشر من شهر أفريل من سنة 1996م،قام الكيان الإسرائيلي بأكثر العمليات الإرهابية اتساعاً ووحشية،ضد مدنيين ورجال مقاومة يمارسون حقهم الطبيعي والمشروع في الدفاع عن بلادهم في جنوبي لبنان، حيث راح ضحيتها أكثر من مائة قتيل وجرح نحو:(105) آخرين،إذن« فلبنان منذ عام 1975م حتى عام 1990م لم يعرف السلام ولا الهدوء بل أصبح بلداً ممزقا تنفجر فيه الحروب الصغيرة في كلّ مكان وفي أيّة لحظة» [1]،والشاعرة اللبنانية "**هدى ميقاتي**" عاشت تلك المآسي كتجربة شخصية.

[1] عبد الرحمن محمد الوصيفي، نزار قباني شاعرا سياسيا، ص171 .

وعليه فمنطقة « قانا» [1] كانت ذات موقع استراتيجي هام بالنسبة للمقاومة العربية في لبنان،وظلّت تلك المنطقة مستهدفة على مرّ التاريخ لما فيها من ضرر،وخطر على دولة اليهود في فلسطين المحتلة.

ب- <u>النكبة الفلسطينية</u>:**(يافا)**

منطقة "**يافا الفلسطينية**" وهي مدينة مسيحية تعرضت للعديد من النكبات والمآسي من تقتيل وتشريد للفلسطينيين من طرف الكيان الإسرائيلي الغاشم،حيث بعد اندلاع حرب 1984م شهدت مدينتي يافا وتل أبيب معارك عنيفة بين سكانهما، ولكن يافا وقعت في أيدي المنظمات الصهيونية المسلحة خلال فترة قصيرة نسبيا، إذ كانت محاطة بتجمعات يهودية كبيرة.، في 13 مايو 1948، يوم واحد قبل مغادرة البريطانيين البلاد والإعلان عن دولة إسرائيل في تل أبيب، وقع زعماء يافا على اتفاقية استسلام مع منظمة "**الهاجاناه**" التي احتلت المدينة،وهجر معظم السكان العرب الفلسطينيين المدينة عن طريق البحر خارجين من ميناء يافا[2] نحو المنفى.

-2- الشّخصيات السياسية الملكية العربية:

لقد تنوعت الشخصيات السّياسية التي مدحتها الشاعرة، ووظفتها في عناوين مدوناتها الشعرية « بوصفها نماذج ثقافية تعزز الدور الثقافي الذي يضطلع به المبدع العربي» [3]،خاصة ما ذكرته الشاعرة عن شخصيتي:"**الملك فهد بن عبد العزيز(ملك السعودية)/ وشخصية الملك الحسن الثاني (ملك المغرب الأقصى).**"

أ. <u>سيرة حياة الملك فهد بن عبد العزيز</u>: فهد بن عبد العزيز الابن التاسع في سلسلة أبناء الملك عبد العزيز آل سعود الذكور (1922م - ت 2005) هو خامس ملوك المملكة العربية السعودية، وأوّلهم اتخاذه للقب خادم الحرمين الشّريفين رسمياً

---

[1] **مدينة قانا**: أو قانا الجليل قرية لبنانية تقع 95 كيلومترا جنوب بيروت في قضاء صور من محافظة الجنوب، تبلغ مساحتها حوالي 11 كليومتر مربع وترتفع حوالي 300م عن سطح البحر وعدد سكانها حوالي 20 ألف نسمة بين مهاجر ومقيم. يحد قانا من الشرق دير عامص ومن الشمال عيتيت، ومن الغرب حناويه أما جنوباً فتحدها صدّيقين. www.lebanon.ms/vb/showthread.php?t=20819 22/05/2102.

[2] مجلة نداء الوطن الإلكترونية،http://www.nwatan.ps/cities/426 -1948.20/12/2012

[3] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع،،اللاذقية، سوريا،،ط1، 2008،ص196.

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**".

والشّاعرة "**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* لِمَسِيرَةِ التَّقْوَى وَأَنْتَ تُبَاشِرُ**

وُلِيتَ أَمْرَ المُؤمِنينَ وَمَنْ سِوَا * كَ عَلَى التَّفَانِي فِي الوِلَايَةِ قَادِرُ

أُعْطِيت مُلكًا.. فَاسْتَقَامَ عَدَالَـةً * وَنَصَرْتَ مَظلُوماً .. وَمِثْلُكَ نَاصِرُ»[1]

ب. **سيرة حياة الملك الحسن الثاني**: 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. [2]

حيث مدحت الشّاعرة شخصه المفدّى بقصيدة عنونتها "**قصيدة العودة**" وهي قصيدة أرسلتها لجلالة الملك الحسن في عيد تسلمه العرش،وقد اسمتها قصيدة "العودة" **لأنها** كتبتها بعد خمس سنوات عن الانقطاع عن الكتابة،وقد جاءت فيها صفات المدح **والإشادة** بعظمة "**الحسن الثاني وقدره**"، والتي تقول فيها:

« **يَا خَيْرَ منْ خَضَعَ الزَمان لِحَزْمِه * يَا أَعْدَلَ الحُكَّامِ فِي مُلْكٍ غَيُورْ**

حَسَنٌ.. وفيكَ مَحَاسِنٌ لا تَنتَهِي * كَرَمٌ.. وَخَلْقٌ.. واسْباقٌ لِلأُمُوْرْ

نَشْكُو إِلَيْكَ هُمُومَنَا وَسَنَلْتَقِي * فِيكَ النَصْرُ وعِنْدَكَ الرَّأيُ الأَخيرْ»[3]

---

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص88،89.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص108.

في نهاية المطاف التطبيقي للحقول الدلالية تظهر لنا جملة من المحطات التي يتم الوقوف عندها من أجل حصر أهم نتائج هذه الدراسة.

*- الحقل الدلالي النفسي: قد تربع على ساحة الإبداع فالشّاعرة أنثى تعاني من هزات نفسية في عقلها الباطن،ما جعلها في زجر فكري عميق أثر على نفسيتها المتشبعة بالآهات والآلام المنثورة على متون القصائد، ولعلّ نسبة هذا الحقل قد بلغت ذروتها بـ(59.66%)، من مجموع عناوين شعر المبدعة "**هدى ميقاتي**" فالشّاعرة أنثى تعاني، وتخفي معاناتها النفسية داخليا،بحيث لا تبوح بها إلاّ بوسائل وأدوات مشروعة منها " النظم" الذي بقي عزاءاها الوحيد الذي ينقل البعض من آهاتها أثناء الوحدة.

*- الحقل الدلالي الاجتماعي بلغت نسبته المئوية (12.90%) ليوضح لنا قيمة الشّاعرة، ومدى تأصلها بذاتها العربية والإسلامية من جهة, وحبها لوطنها من جهة أخرى،وقد أدت العلاقات الاجتماعية التي تعيشها الشّاعرة مع مجتمعها دورا إيجابيا هاما في كشف العديد من القضايا التي تهم المرأة،وتحاول من خلالها تقديم رأيها فيها،وإبراز تلك القضية،وعلاقتها بكيانها النفسي،والشخصي كإنسانة لـها مركزها الاجتماعي.

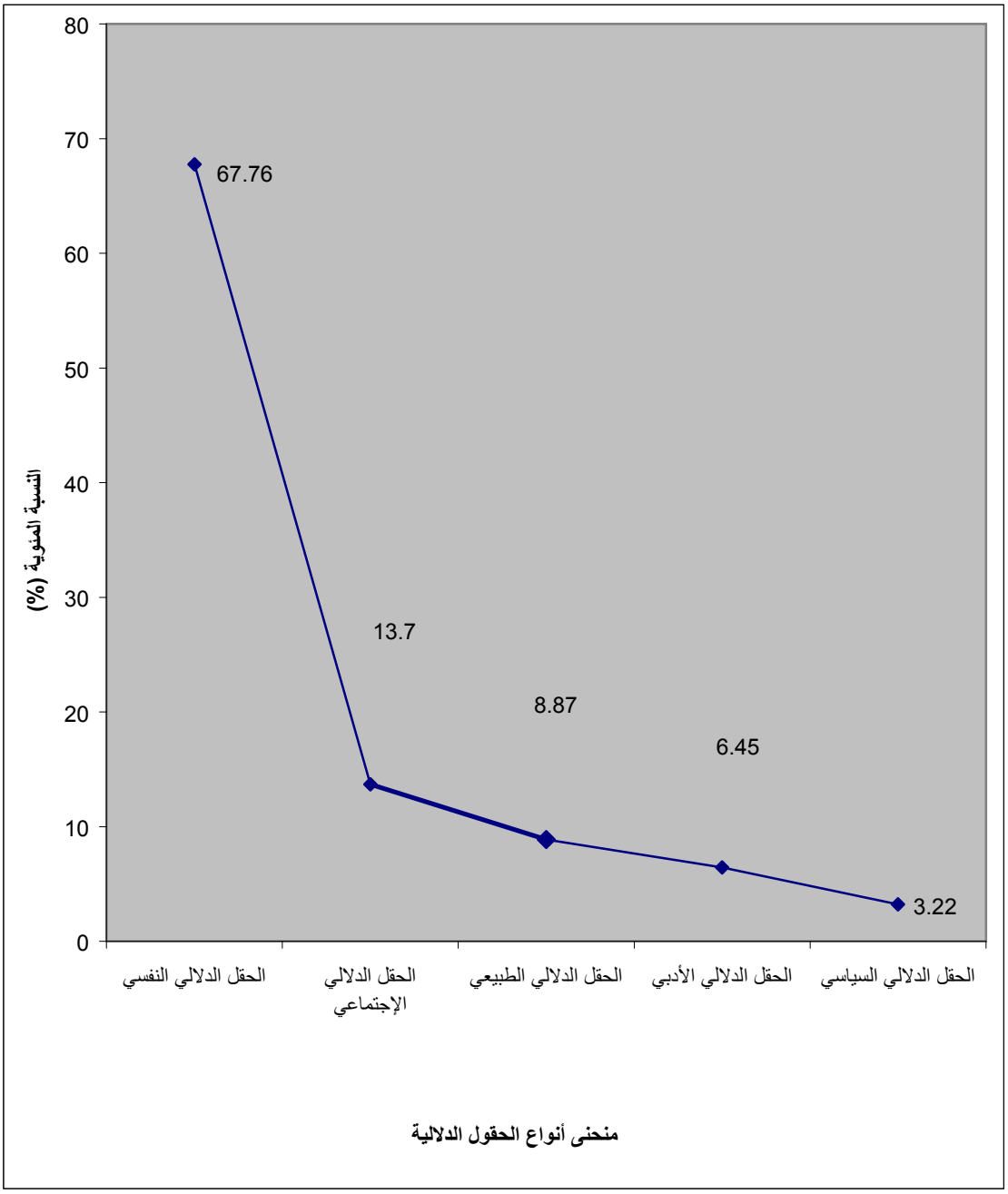
*- **الحقل الدلالي الطبيعي**: فقد احتل المرتبة الثالثة بنسبة (15.32%)، وهذا يدل على أن الشاعرة ذات نزعة رومانسية من خلال توظيفها لمظاهر الحياة الطبيعة كما فعل الشعراء الرومانسيون عندما لجؤوا إلى الطبيعة هروبا من واقع الحياة المرّ بحثا عن مناجاة الطبيعة وميولهم لها، وهذا ما فعلته الشاعرة بالبحث عن الأمان والراحة النفسية، لذاتها المريضة، والممزقة على أديم شعرها.

*- الحقل الأدبي:بلغت نسبته المئوية (06.45%) 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 **السياسي** بلغت نسبته المئوية (05.64%) ليوضح لنا قيمة شخصيتين سياسيتين كان لهما الدور الكبير في لملمة جراح "لبنان" أثناء الحرب الطائفية التي عصفت به ،ودور كل من الملك **فهد بن عبد العزيز** "ملك المملكة العربية السعودية"،والملك الحسن الثاني "ملك المملكة المغربية"، ومدى إعجاب الشّاعرة

بشخصيهما الكريمين، وهذا من خلال ماقدماه لبلدها- **لبنان**- من مساعدات مادية ومعنوية(**سياسية**) جعلها تمدحهما،وتثني عليهما،وتخلدهما في شعرها.

ويمكن إجمال كل النتائج التي صاغها البحث في المنحنى البياني التالي:



وفي نهاية الفصل الثاني يتضح لنا أن "**البنية الأيقونية ، والصوتية ، و الصرفية، والتركيبية، و الدلالية** " كلها ساهمت في تحديد معاني العناوين ، ودلالاتها المختلفة مشيرة إلى التنوع اللّغوي، والثقافي للشاعرة "**هدى ميقاتي**" .

إذن نصل في نهاية البحث إلى أنّ العنوان الشعري النسوي المعاصر عتبة هامة من عتبات الإبداع الأدبي،وباعتبار النص الشعري آلة لقراءة العنوان، فبين العنوان والنص علاقة تكاملية، وخاصة وأنّ النص الشّعري يتكون من نصّين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلهما،مختلفة في قراءاتهما،هما(العنوان/النص)، الأوّل مقيّد موجز مكثّف والأخير طويل، وقد يكون العنوان قصيراً، يتألف من كلمة أو اثنتين، وقد يكون اسمًا أو فعلاً، وإذا كان اسمًا كان معرفةً أو نكرةً، وإذا كان نكرةً فهو ينفتح على احتمالات وتأويلات عدّة، وهذا ما يجعل منه مراوغًا، يصلح، مثلاً للمسار الديني أو الأسطوري أو التاريخي،كما يصلح للمسار التربوي أو الاجتماعي،أو الفلسفي،وهكذا.

فالعلاقة بين العنوان ونصه الشّعري علاقة معقدة أكثر مما نتصور، ففي الوقت الذي يظهر العنوان وكأنه في حالة توازن شكلي أو دلالي مع الخطاب، أو في حالة إحالة مرجعية إليه، نجده كثيرا ما ينزاح عن مرجعيته، بل يراوغ ويحاجج مما يجعله بحاجة إلى مفاوضة عميقة لفك شفرته، وإعادة تصوره ضمن لعبة تأويل جديدة، ومنه لا يمكن قراءة العنوان الشّعري النسوي لسانيًا بعيداً عن النص، إذ أنّ العلاقة بينهما جدلية،فنحن نحتاج إلى مختلف الأدوات الإجرائية من عتبات نصية،وبنى لسانية "**صوتية/نحوية/صرفية/ تركيبية/ دلالية**" حتى يتمكن البحث من تفكيك مختلف شفرات العنوان المراد استنطاقه،«على أنّ الفهم الكامل للعنوان،قد لايتحقق اعتمادا على المسالك اللّغوية،والنحوية،والبلاغية دائما،وفي هذه الحالة فإنّ استراتيجية انفتاح قراءة العنوان على السياق (...) تصبح ضرورة تأويلية لاغنى عنها»[1]،وفعلا فالعنوان الشّعري في مدونات "**هدى ميقاتي**" يخضع للتحليل اللّساني،وهذا باستنطاق جميع عناوين المدونات الشعرية الثلاثة:"**عباءة الموسلين/سنابل النيل/الأحبيبي**" نموذجًا للشعر النسوي العربي المعاصر الذي بدأ يأخذ حيّزه الحقيقي من الدراسة والتحليل من خلال الآتي:

أ- البنية الأيقونية:

لايمكننا أن نتصور أيّ ديوان شعري نسوي دون وجود غلاف شعري يحوي صورة امرأة على واجهته الإشهارية للمنتج،مع وجود عنوان الإبداع،واسم المبدعة

---

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،ص24.

له،وعليه فهذه الصورة التي تتمازج فيها لغة الحرف مع لغة اللّون،مع لغة البصر (اللّوحة)،وهذا كلّه تريد من خلاله المرأة المبدعة أن تبلغ الرجل المبدع أنّها قادرة على إحداث الفرق بين مُنْتَجِهَا،ومُنْتَجِهِ.

أ-البنية الصوتية:

من خلال الدّراسة الصوتية تأكّد لنا أنّ المبدعة العربية – **هدى ميقاتي**- قد استعانت بالأصوات الانفجارية، والاحتكاكية والأنفية بشكل أساس في إبداعها الشعري على مستوى العنونة الشعرية في جميع مدوناتها كخاصية بالنسبة للمرأة التي لم تجد إلاّ شعرها وسيلة دفاع مشروعة في نقل تلك الآهات التي مزّقت وجداناها، وجعلت منها تابعا لصوت الرجل فكان عليها إحداث التغيير عن طريق العنونة الشّعرية.

ب-البنية الصرفية:

إنّ العناوين الشّعرية النسوية في شعر هدى ميقاتي- صرفيا قد استعانت بصيّغ صرفية اسمية(المشتقات) التي شملت جميع عناوين مدوناتها الشّعرية،مع وجود الصيغ الصرفية الفعلية،إلاّ أنّ الشّاعرة كانت تريد أن تنقل رسالة للمتلقي الرجل الشاعر بأنها تحمل في ذاتها صفات ودلالات،وعناوينها الشعرية هي رموز دالة عليها،والمبدع الرجل يجب أن يفهم أنّ عنونة المرأة لقصائدها ومدوناتها تخضع للغة الوجدان والمشاعر.

ج-البنية النحوية/التركيبية:

المبدعة – **هدى ميقاتي**- جعلت معظم عناوينها الشعرية جملا اسمية حتى تؤكّد للمبدع الرجل أنّ شخصيتها تمتاز بالهدوء والرزانة، وبُعد التفكير اللّغوي،فهي لديها نفس الأساليب اللّغوية والجملية،وكأنها تشير للرجل أنّ موقعه ثابت داخل الجملة الاسمية كما هو قائم في نفس كلّ امرأة مبدعة أو عادية على سبيل المجاز الشعري.

د-البنية الدلالية:

ففي هذا البنية نجد أنّ المبدعة العربية قد استطاعت أن تجسد كلّ الدلالات التي كانت مخفية في ذاتها شعرا،فالشّعر كان متنفّسها الحقيقي بين عالم الخفاء وعالم التجلي والحقيقة المطلقة،فالعنونة الشّعرية النسوية في نهاية المطاف تبقى عنونة نفسية بحتة تدخل في إطار المعجم الوجداني/العاطفي/ الذاتي لأيّ مبدعة عربية.

فالشّاعر إذن يحاول أن يكون موضوعيًّا في بسط إحساساته، ولكنّه في النهاية يكون ضمن هذه الإحساسات بصورة من الصور، وقد تكون مباشرة أو لا مباشرة، ولذلك يكون العنوان مراوغًا في أدبية الأدب،وهذا ما يجعل من الصعب القبض على دلالته كلّها، والتي تبقى عصيّة لكثرة تداخلاتها إلاّ إذا توغّلنا في جسد النص/العنوان، وفهمنا ماجاء فيها بالتدريج، من معاني ودلالات،وخاصة أنّ الشّعر النسوي المعاصر بات يستعين بالعديد من القوالب الفنيّة والجمالية التي تمرّر من خلالها المبدعة العربية جميع تجاربها النفسية بشكل فنّي، يصور معاناة المرأة العربية الشّاعرة من جرّاء الحصار الثقافي الذي تحقق في فترة ما من التاريخ البطرياركي.

وهذا قد يعطي للدّراسة النقدية أبعادًا أخرى لتعدد اللّمسات الجمالية للمبدعة، وأبعاد عناوينها النسوية شعراً يحمل جميع صورة الآه التي غذّت تاريخها الأنثوي بمرارة الدونية لكلّ ما تفكر فيه أو تنتجه المرأة حتى ولو كان مُنتجها الثقافي فريداً من نوعه،مع ذلك يبقى في المرتبة الأخيرة، ومع ذلك تبقى الجمالية مطمح وغاية العنوان الشّعري النسوي، 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، والانزياح بأنواعه، وهذا ما سيتم ذكره لاحقًا في الفصل الأخير.

الفصــل الثالث:

"أبعاد وجمــاليات العنوان النّسوي المعاصر في شعر هدى ميقاتي"

1/3-أبعاد العنوان: " Les dimensions du titre "

2/3- جماليات العنوان: " esthétiques du titre "

1/3-أبعاد العنوان:"les Dimensions du titre"

***- تمهـيد:**

إنّ المتتبع للدّارسات النظرية الحديثة، والمعاصرة في الشّعر النّسوي المعاصر يجد أنّ معظمها تبحث عن مختلف الآليات المثلى لبناء عنوان شعري يعكس ذات المرأة الشاعرة وأداة التعبير التي تتطابق مع وجدانها الشعري رسما، وإحساسا في منظومة جمالية واحدة تتشكل ضمن وعي، وفلسفة جمالية ذات بوح منسق يرتقي إلى البحث في منظومة العنوان وتشكيلاته المتنوعة من أصناف ووظائف وأغراض، تنطلق منها المبدعة لتحفيز المتلقي ليتجاوب معهـــا في علاقة لغوية تواصلية تحرضه لقراءة، وتأويل ما تحمله عناوين النصوص الشّعرية من منبهات صوتية، وتركيبية ودلالية تبحث عن تشكيل المفهوم الصحيح للإبداع،وتحقّق القراءة السليمة له.

لقد بقي الشّعر النّسوي محتفيا بلحظة تأسيس العنونة الشعرية ردحا من الزمن كما كان يسوده تردد واضطراب متواصل، تثقله التجارب، والتمظهرات النفسية والموضوعية التي كانت تراود المرأة الشاعرة، لكنّه بقي يمثل لحظة عبور تحاول الموازاة بين ما تبدعه المرأة، وواقعها المملوء بالهموم والآمال، وهو في غالب الأحوال يتمظهر في الشّعر المعاصر كرسالة ذات وظيفة شاعرية أو جمالية هدفها تأمين عملية التواصل اللّغوي متضمناً بعض التمرد الذي يخفي أكثر مما يعلن، لكنّه يشير دائماً إلى المسكوت عنه في النص الشعري،على الرغم من محاولة الشّعر النسوي أن تكون تصوراته إيحائية في شحنها للعنوان ببطاقة وجدانية مخضّبة بالمشاعر،والأحاسيس الأنثوية التي تفتح أمام القارئ نوافذ من المساءلات برمزيتها، وإطلالتها الدائمة التي تفضح كبرياءها فيغرق نصها الشّعري في غوايته، ويمعن في مراوغته التي سرعان ما تنكشف، فينقلب العنوان نصاً والنص عنوانا، ليتبادلا المواقع فيما بينهما فيغدو العنوان شعاراً يدلّ على ما سيأتي، وإن حاول المراوغة بوضعه قناعاً على نفسه كما في العديد من المدونات الشعرية النسوية

التي أحصى البحث بعض النماذج منها،والتي سبق رصد أغلفتها،وعناوينها الشعرية في الفصل الأول [1]،وهذه النماذج الشّعرية قد وثّق البحث بعضا منها في الجدول الآتي:

اسم الشّـاعرة و عنوان ديـوانـها	البـلـد
ليلى إلهان(قليلا ما أكون) – ميسون صقر (رجل مجنون لايحبني)	الكويت/ الإمارات
أشجان نجد(صرخة ألم)–هدى ياسر(ثمة حفل في الداخل)	العربية السعودية
لميعة عبّاس عمارة(أنا بدوي دمي)–بشرى البستاني (كتاب الوجد)	العراق
باسمة بطولي(مكللة بالشوق)–هدى ميقاتي (سنابل النيل)	لبنـان
إيمان كيالي (همس الستائر)–غادة السمّان(الرقص مع البوم)	سوريـا
سلوى السعيد(أدعوك لهذا الاحتراق)–أمينة العدوان(مقعد وجدار)	الأردن
فاطمة ناعوت (فوق كف امرأة) فاطمة قنديل(أسئلة معلقة كالذبائح)	مصر
فدوى طوقان (اللّحن الأخير)– ليلى السايح (طقوس للبراعة)	فلسطين
روضة الحاج (مدن المنافي)–نجلاء عثمان التوم (نزلة الرنين)	السودان
عائشة المغربي (صمت البنفسج)– فوزية شلابي (عربيدا كان رامبو)	ليبيا
ضحى بن طاهر(ورد تبخر)– مليكة عبد النبي (مرايا الوجع)	تـونس
نصيرة محمدي(غجرية)– زينب الأعوج (مرثية لقارئ بغداد)	الجـزائر
وداد بن موسى(زوبعة في جسد)– خديجة موادي (قلب بقميص الظلّ)	المغرب الأقصى
مباركة بنت البراء (باتة): (أحلام أميرة الفقراء) / (مدينتي والوتر)	موريـتانيا

وبعد النظر في هذه العناوين الشّعرية النسوية،تَبيّن أنّ ظاهرة نسج العناوين الشعرية تختلف في فحواها تماما عن العنونة الذكورية،إذ كان التأثر بنماذج الآداب العالمية سببا رئيسًا في ظهور العنوان بالإضافة إلى تلاقح الثقافات وتنوعها بين مشارق الأرض ومغاربها وخاصة بعد تحول المتلقي من مستمعٍ في مرحلة ما إلى قارئ بارع، فجاءت عنونة القصائد في الشّعر النسوي محطة هامّة في بنائية الشّعر العربي كجزء هام من الانفعالات والتجارب الذاتية،وهذا ما لمسه البحث في شعر المبدعة اللّبنانية المعاصرة

[1] كما ورد في الفصل الأول(نماذج من أغلفة العناوين النسوية المعاصرة)،ص182، 187.

"**هدى ميقاتي**"من خلال مدوناتها: **(عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي)**،والتي نقلت من خلالها تجربتها الإبداعية النسوية بكلّ جرأة إلى المتلقي الرجل بوجه خاص،والتي اكتملت،وبدأت ترتسم في جغرافية الشّعر العربي.

وعليه فجميع العناوين الشّعرية النسوية،والتي أحصاها البحث في الفصل الأوّل،هي عناوين تحمل صدى عميقًا لأوجاع المرأة العربية،خاصة إذا تعلق الأمر بطريقة نقل كلّ مبدعة تجربتها للمتلقي رجلا كان أو امرأة ، إذن فعنوان كلّ ديوان شعري يشكل في نهاية المطاف معاني، ودلالات شعرية لا يمكنها أن تتحقق إلاّ من خلال ذات عارفة بلغة الشّعر« فالشّاعر إلى جانب كونه إنسانا هو صاحب رسالة تتمثل في إبلاغ صوته و إقناع المتلقي بشعره ومعانيه،وبذلك استوجب أن يجمع من المؤهلات ما يؤثر به على ذلك المتلقي منذ الوهلة الأولى (...) إنه إنسان يعبر عما يشعر به،ويسعى إلى إقناع غيره بذلك الشعور ليشاركه إحساسه،ولذلك فهو مطالب بأن يجمع في شخصه و خطابه كل ما يمكن أن يساعده على أداء تلك الرسالة»[1] الأدبية الثقافية.

إذن المرأة العربية تخطّت عديدا من العثرات التاريخية في نظم الشعر،والوصول إلى استكمال لحظة التنوير،والتشاكل الفني بين جمالية شعرها،وقدرتها على العنونة الشّعرية،بعد أن أصبحت « لها أنظمة خاصة مفتوحة على التأويل بسبب تعددية الدلالات وتنوعها»[2]،فالشعر النسوي فعلا خاض تجربة مريرة انعكست على نفسية المرأة المبدعة التي انتقلت من دائرة المقصي والمهمّش إلى المركز،وما زادها ثقة هو تقبل المجتمع الآخر للغتها التي وجد فيها فنيات،وصور تختلف في مضامينها عن لغة الرجل الشاعر، فكانت مدوناتها الشعرية حينها سجلا تاريخيا،كما في الوثائق والمستندات،وصارت كتاباتها موضوعا للتأويل المتميّز تماما [3]،وهذا الأمر هو الذي رفع من شعرية المرأة في قرض

---

[1] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري (إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي) ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت،لبنان، ط1 ،1994، ص

[2] عزّ الدن مناصرة، علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ط1 ،2001 ،ص137 .

[3]شاكر عبد الحميد،عصر الصورة(الإيجابيات والسلبيات)، مجلة عالم المعرفة،ع03،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005، ص33.

الشّعر،ذلك أنّ عالمها الإدراكي« حاشد بالمعاني والدلالات والاحتمالات»[1]،فأدّى ذلك إلى نبوغ تجربة المرأة العربية تدريجيا في قرض الشّعر،وتمكين المتلقي من فهمها وتذوقها،فنيًّا وجماليًا.

إذن لقد أصبح للعنوان الشّعري أبعاد عديدة حددها البحث،وتناولها بالشرح، والتحليل منها الجانب الصنفي للعنوان، والوظيفي، وقد ركّز البحث عليهما من حيث النوع، وأداء العمل التحليلي داخل العناوين، ففي الأصناف نجد: "**الأصناف المركبة، والبسيطة**" أمّا في الوظائف فقد حددت الدّراسة الوظائف الأكثر ورودا في المدونات، والتي منها:" **الإغرائية والتعينية والدلالية الضمنية المصاحبة، والإهدائية،والوصفية**" مركزة على النسب المئوية وإسقاطها على العناوين الشعرية، وهذا ما تركز عليه الدّراسة.

إنّ الدّراسات النقدية للشّعر النسوي المعاصر,قد صالت وجالت في العديد من القضايا الفنيّة، والجمالية التي عاشها الإبداع النسوي، ودافعت عن مختلف القيم الوطنية،والإيديولوجية،الاجتماعية التي نادى بها شعرهنّ،فكان الشعر النسوي بمثابة حلقة الوصل التي تنقل تلك الصور،والمشاهد التي يعيشها المبدع داخل مجتمعه،فكانت تلك الجراح التي تجسدت فيها،بمثابة محطات يتنفس منها الشعر العربي النسوي ليحقق بذلك شرعية وجوده،ولعلّ ما أحصاه البحث في الفصل الأوّل من مدونات شعرية نسوية بلغت **(48)** عنوانًا لمختلف الشاعرات العربيات المعاصرات، من المحيط غربا حتى دول الخليج العربي شرقا،حيث وجد البحث أنّ أزمات المرأة العربية واحدة، وتبقى تشكل نقطة انعطاف خطيرة تتحقق معها المصالحة الأدبية بين ما كتبه الرجل،وما تكتبه المرأة العربية.

ولقد أثبتت الدّراسات النقدية المعاصرة أهمية الإبداع النسوي المعاصر في تشكيل حركية الأدب العربي،خاصة ما أحصاه الشعر العربي المعاصر في الفصل الأوّل من دواوين شعرية ذات أبعاد متعددة،جمعت مختلف الأصناف الشّعرية المركبة منها والبسيطة،والتي شكلت في نهاية المطاف صورة الإبداع النسوي المعاصر الذي ،« يكسر

---

[1] المرجع نفسه، ص432.

الصمت،ويقدم رؤية جديدة لم يعتد عليها الخطاب العربي من قبل »[1]،والشعر النّسوي المعاصر قد خلق لنفسه مركزا إبداعيا تتحقق من خلاله الذات الأنثوية الباحثة عن وجودها الإبداعي،والإنساني،وقد عدد البحث أصناف العنوان الشّعري(التركيبي/البسيط) من خلال بعض النماذج الشّعرية النسوية العشوائية، والموضّحة في الجدول الآتي:

اسم العنوان	صنف العنوان	صاحبته	البعد الدلالي للعنوان الشعري
1.غجرية	العنوان المثير	نصيرة محمدي	يوحي بعدم الانتماء،والغربة.
2.مدن المنافي		روضة الحاج	يوحي بالغربة الموحشة.
3.همس الستائر		إيمان كيالي	يوحي بمدى الوحدة والخوف.
4.رجل مجنون لايحبني		ميسون صقر	يوحي بالغرابة والدهشة من الرجل
1.عربيدا كان رامبو	العنوان الميتا شعري	فوزية شلابي	يوحي بشاعرية رامبو في النظم.
1.مرايا الوجــع	العنوان التلميحي	مليكة عبد النبي	يشير إلى عمق الألم النفسي.
2.فوق كف امرأة		فاطمة ناعوت	يشير إلى الخوف من الأنثى.
3. مخبأ الملائكة		سوزان عليون	يشير إلى عالم البراءة المتخفية.
4.أدعوك لهذا الاحتراق		سلوى السعيد	يشير إلى تحدي المرأة للرجل.
1.مرثية لقارىء بغداد	العنوان المحيط	زينب الأعوج	يشير إلى تعزية القارئ البغدادي.
2. طقوس البراءة		ليلى السايح	يشير إلى عالم البراءة الساذج.
3. سنابل النيل		هدى ميقاتي	تشير إلى الخير الذي يحمله النيل.
4.صرخة ألم		أشجان نجد	يصور عمق الألم،وأثره على النفس
5.رهينة الألم		فوزية السندي	يكشف عن تحكم الألم في النفس.
1.رجع الظّلال	العنوان الاختصاري	أمينة الصيباري	يصور النرجسية النسوية باختصار
2.مقعد وجدار		أمينة العدوان	يكشف عن الخوف من المستقبل

[1] شيرين أبو النجا،عاطفة الاختلاف(قراءة في كتابات نسوية)، ص39.

3.أجساد		سهام جبّار	يصور عمق الألم في الأجساد
	العنوان الإهدائي		

من خلال الجدول السّابق للذكر وجدنا أنّ العنونة في الشّعر النسوي المعاصر قد وظّفت العديد من أصناف العناوين البسيطة،والعناوين المركبة، في عناوين مدوناتها وهذا ما يعطي الشّعر العربي النسوي نوعًا من التنوع ،والجمالية التي يريد إبرازها للمتلقي.

1.3.3. أصناف العنوان :" les types du titre"

لقد أدى العنوان الشّعري دورًا هامًّا في ترجمة مختلف نوازع النفس البشرية التي لم تصل الذات إلى ترجمتها إلاّ من خلال الإبداع الشّعري الذي حقق نقلة نوعية في كشف الحجب،والآلام التي تعانيها المرأة على مرّ العصور،ومع ذلك مازالت تلك الترسبات تزخر في ذاتها،وإبداعها الشعري« مادامت الأنوثة مرتبطة أصلا بالطبيعة البيولوجية الموسومة بالنقص والضعف،فهي الهامش والملحق الإضافي في الفكر الإنساني القديم»[1]،فكانت العناوين الشعرية تمثل نوافذا للبوح الأنثوي تمكنت من خلالها المرأة العربية من الإبداع الشّعري بحرية دون قيد أو شرط، بعد أن« فرض الصمت على المرأة عبر التاريخ، وتم التعتيم القصدي على كلّ مايتصل بها وبحياتها حيث سميّت حياة النساء وما يتصل بها ثقافة الصمت»[2]، فكانت لغتها مستباحة مقموعة،لا ينظر إليها إلاّ بالنقصان.

وعليه كانت المرأة وإبداعها في حالة مدّ وجزر,ففي« ظلّ منظومة التضاد الثنائية أصبحت الكتابة للرجل والحكي للمرأة»[3]،وهذا الأمر دفع المرأة العربية المبدعة بالنهوض من ركام التاريخ الذكوري الذي غيّبها عن قصد في ظلّ غياب منظومة اجتماعية تحفظ لها صوتها الإبداعي،رغم وجود بعض الأصوات النسائية المحسوبة على بعض الذوات من الأمراء والسلاطين الذين ساعدوا بعض النساء الشّاعرات من الظهور،لكنه كان ظهورا قصريًا محسوبًا عليهنّ إلاّ داخل الدور العظيمة المحروسة، والقصور المسيّجة ،وهذا ما لم

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات)، ص121.

[2] شيرين أبو النجا،عاطفة الاختلاف(قراءة في كتابات نسوية)، ص38.

[3] المرجع نفسه،ص 39 .

ترده المرأة العربية التي مازالت ترى نفسها قاصرة فاقدة للأهلية الإبداعية،فكانت جميع كتابتها الشعرية في فترة المعاصرة تحمل « خصوصية في سياق الحساسية الجديدة»[1] التي أصبح الإبداع الذكوري يراها فيها، بعدما أصبح إبداعها منافسا يصول ويجول في صياغة عناوينها الشّعرية بكلّ جرأة, فمرّة نجدها عناوين ذات "**صنف تركيبي بسيط**" بجميع أصنافه المختلفة، ومرّة أخرى نجدها عناوين ذات"**صنف تركيبي مركّب**"، وهذا ما وُجِد في شعر "**هدى ميقاتي**" .

وإذا عدنا إلى مدونات "**عباءة الموسلين/سنابل النيل/ الأحبيبي**" نجد أنّ البحث قد تمكن من صياغة، وتحديد أهمّ أصناف العناوين الموجودة فيه من عناوين: "**مركبة وأخري بسيطة**"،وقد تمّ تقديمها للمتلقي برؤية متكاملة استنادا إلى ازدواجية المنطلقات وتوجهات الشّاعرة 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 التاريخية المنثورة في ذاتها المنقسمة بين الفرح والحزن.

هذا التنوع والتماثل يدلّ على مدى عمق بصيرة الشاعرة،وتمكنها من ركوب الصعب فهي تريد زلزلة المحرّمات، وتدمير المفارقات من خلال فتحها لرؤية نقدية في مجال– **الشعر النّسوي**- تضفي الحيرة، والتساؤل المستمر على عناوين هذا الإبداع المملوء بالأنساق اللّغوية الأنثوية المتوعة وسط تفرس وبُعد نظر المبدعة، لخرق كلّ ما هو مقدّس،ومتعارف عليه،إذ تبرز أهمّ هذه التصورات للمبدعة – **هدى ميقاتي**- في هذا الشكل التمثيلي الذي يصور انتخاب البحث لأنواع الأصناف المركبة، والبسيطة التي تؤدي الغرض،وتتربع على ساحة المدونة الشّعرية،ولعلّ هذا الشكل التمثيلي يوضح أصناف العناوين التي تنتشر في متون قصائد مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**".

أصناف العناوين

أصناف العناوين المركبة

أصناف العناوين البسيطة

[1] المرجع نفسه،ص43.

تعتمد معالجة أصناف عناوين الشّاعرة"**هدى ميقاتي**"على قراءة هذه العناوين، وذلك لأنّ التوصل إلى أصناف هذه العناوين يعتمد في معظم حالا ته على معرفة ماهية العلاقة التي تربط العنوان بالنص، ثم على معرفتنا القبلية لأصناف العناوين التي قدمتها الدّراسات النقدية المختلفة،وعليه فالنماذج الشّعرية قيد الدّراسة هي نماذج عليا من العناوين الشّعرية فيها من جماليات اللّغة،والفلسفة والشّعر والتاريخ ما يؤدي إلى عملية تفعيل بنية اللّغة والعنونة،ومع ذلك فإنّ جلّ عناوين مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**"،والتي عالجها البحث ليست بريئةً بل تحمل في حفرياتها تأويلات،وأنساق تجعلها تنتمي إلى مجموعات متباينة من العناوين الدلالية،والمركبة التي ترتبط بأشكال مختلفة بمضمون النص تارة، أو عناوينه التأويلية التي تمثل فلسفة الشاعرة تارة أخرى.

وهذه الأصناف من العناوين الشّعرية قد وجدت سبيلها في الشّعر النّسوي الذي أصبحت المبدعة العربية المعاصرة تحاول من خلاله أن تنقل كلّ ثقافتها لبنات جلدتها عبر تلك الأصناف العنوانية الشعرية،في حين أنّ« التجربة دائما متغيّرة حسب الزمان والمكان والطبقة والخلفية الثقافية والجنس والخبرات الحياتية»[1]،وعليه فمسألة التصنيف للعنوان التركيبي البسيط،أو العنوان التركيبي المركب هي مسألة ذوقية،متعلقة بوجدان المبدعة،وطريقة تفاعلها مع النص الشّعري، والعنوان الشعري المختار في هذا التصنيف فيؤدي بذلك الغرض المقصود من توظيفه شعريا،وعليه فكلّ انفعالات المرأة المبدعة هي نتاج حالات الوجدان التي جعلت إبداعها يسلك طريقا فيه من المتعة الفنيّة والجمالية،ما يجعل كلّ صنف من العناوين الشّعرية يؤسس لنفسه كيانا شعريا يصل من خلاله إلى بعث شعرية الذات النسوية من جديد،وإعادة الاعتبار الشعري لديها،« إذ لا يجب أن تبقى

[1] شيرين أبو النجا،عاطفة الاختلاف(قراءة في كتابات نسوية)، ص46.

قيمة هذه الكتابة مرتبطة فقط بجنس صاحبتها،بل إنّ الأمر يجب أن يتجلى عبر ما تتميّز به الكتابة من قيّم فكرية وفنيّة»[1]،وبهذا نصل إلى أصناف عناوين شعرية متوازنة.

وعملية تحديد أصناف العناوين تعتمد على طبيعة العلاقة التي تربط العنوان بالنص، فإن كانت هذه العلاقة مركبة، ومشكلة نجد العنوان ينتمي إلى صنف مركب،بينما إن كانت هذه العلاقة أقلّ تركيبا نجد العنوان ينتمي إلى صنف بسيط ،أو يميل إلى البساطة،ومن أجل تقديم أصناف عناوين مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي** ،وشرحها بشكل منظم قام البحث بإحصاء الأصناف الأكثر حضورا من خلال صنفين هما:"**صنف العناوين المركبة، وصنف العناوين البسيطة**"،مجسدة في الجداول الآتية:

أ- **أصناف العناوين المركَّبة** : وهي ثلاثة أنواع حددها البحث كالآتي:

1. **العناوين المثيرة:** وقد أحصاها البحث في الجدول الآتي:

1-1. في ديوان عباءة الموسلين:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1.إلى صديقة		يوحي لنا هذا العنوان بقيمة الصداقة في حياة الفرد، وماتحمله من معاني ودلالات عميقة،تدفع بالمتلقي إلى الاعتراف بقيمتها في حياة المرأة خاصة لما تمتاز به من طبيعة حكائية ،تجعل منها تبحث عن الصداقة الحقة.
2.سؤال		هذا العنوان يكشف لنا عن حيرة المرأة الشاعرة في مواجهة حقيقة الحياة وما تحمله للإنسان من خوف وغموض من المستقبل،فبقيت الشاعرة تبحث عن إجابة لهذا السّؤال.
3.سرّ		يحمل هذا العنوان الشعري من الرمزية التي تجعله،يحمل صورة الخفاء والتجلي، والصمت الذي يميّز المرأة.

[1] محمد عفط، كتابة المرأة الروائية والبحث عن الإنزياح(أعمال ندوة المرأة والكتابة)،ص45.

4. إلى أمي أمس	**العنوان المثير**	يصور هذا العنوان الاعتراف بجميل الأمّ الذي شكل نقطة انعطاف في حياة كلّ فرد فهي الماضي والحاضر والمستقبل الذي تقوم عليه الحياة.
5. دقيقة غربة		يصور لنا هذا العنوان ألم الغربة،وأثرها على حياة الإنسان المغترب،وبشكل خاص إذا كانت المغتربة امرأة تعاني بشكل مستمر من كلّ صنوف الوحدة بعيدا عن ديار أهلها، وذويها،فغربة النفس على المرأة المبدعة أصعب.
اسم العنوان	**صنف العنوان**	**البعد الدلالي للصنف في النص الشعري**
6.وتختلف الدموع	**العنوان المثير**	هذا العنوان الشعري يشير صراحة لطبيعة المرأة البكّاءة التي تبحث عن المواساة لجراحها،باحثة عن الأمل الذي يخلصها من تلك الدموع التي تختلف بين الفرح والحزن.
7. الأماني البيض		في هذا العنوان في إشارة غير عادية أن جعلت المبدعة للأمنية لونا أبيضًا يرمز لطهر، ونقاء سريرتها.
8. إلى أمي اليوم		هذا العنوان يهدف إلى إثارة المتلقي إلى قيمة الوطن كأمّ تبحث عن مرفأ الخلاص، والنجاة من كلّ الهموم.
9.هواك الهوى		هذا العنوان الشعري فيه من الرومانسية مايجعل المبدعة في حالة هذيان بين عالم الواقع(**الآهات**)،وعالم الأماني والمشاعر(**الحبّ المطلق**).
10.شيء لايسمى		هذا العنوان يحمل في طياته دهشةً كبيرة لما ينقله للمتلقي الذي يبقى في حالة حيرة من هذا الشّيء الذي ليس له اسم يظهره ويزيل حيرته إلاّ بعد قراءة المتن الشّعري.
11. الحبّ للحبّ		هذا العنوان يشير إلى قيمة الحبّ الصافي الذي يكون صادقًا نابعًا من قلب المحبّ الذي ينقل جميع مشاعره للطرف الآخر دون زيف،فهو حبّ دون مزايدات،نابع من ذات تعيش في عالم روحاني ذو طبيعةٍ صوفية ترتقي بالمحبّ إلى درجة الهيام به.

12. حيـران		هذا العنوان نجده يوحي بالحيرة المطلقة خاصة عندما يكون التفكير في عالم (**الحبيب**) والذي نجده يراود خيال المبدعة بين الفينة والأخرى،وجعلها في حالة تشويش وحيرة تامة؛كيف تواجه مشاعر حبيبها،وكيف تقلل من حيرتها نحوه،وقلقها اللآمتناهي من حبّها له؟ فهذه الحيرة هي ردّة فعل طبيعيّةٍ خاصة عندما تكون من المرأة.

1-2. في ديوان سنابل النيل:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. قتيل	**العنوان المثير**	من خلال هذا العنوان تندفع جملة من المعاني معلنة عن القتل المعنوي للمشاعر فتثير بذلك قضية الآهات النسوية المنتشرة على شطآن نهر النيل الذي يحمل الموت والحياة معًا.
2. لن أدان		يكشف هذا العنوان عن الجانب الطفولي الخفي من طفولة الشّاعرة المتراكمة بالأماني، والأحلام الوردية.
3. عيون اللّيل		تتدفق معاني قصيدة "**عيون الليل**"في جوّ رومانسي يعرض مشهد الخوف من المجهول، وخاصة من ذكريات الشاعرة.
4. رياح الشّعر		إنّ الموضوع الذي تناوله العنوان هو الكشف عن العلاقة المتلازمة بين الرّياح والشّعر في إلهام سرمدي متواصل.
5.طويت لأشرعة		يأخذنا هذا العنوان على متن سفينة الشّعر مثيراً فينا أصداء أصوات الأنين التي تصدرها أمواج من القوافي المتلاحقة وسط نهر النيل المملوء بآهات النسوة التي قدمّن قربانا له.
6. دمى متحركة		يعتبر هذا العنوان أسطورة تطلُّ على مسرح خيال الشّاعرة لتجسد لنا مسرح العرائس مشكلا في خيوط تنسج حركاتها أوتار الخلاص الأبدي من قيود وخيوط السنابل.

7. النار والندى		تأتي هذه القصيدة مجسدة شخصية "**الملك فهد بن عبد العزيز**"عرفانًا له بكلّ ما قدمه للقضايا العربية من دعم مادي ومعنوي، و خاصة القضية اللّبنانية.
8. نهر الأساطير		يكشف لنا هذا العنوان عن أثر أسطورة نهر النيل، وما فيها من غرائب هذا النهر المقدّس الذي أصبحت فيه الأنثى مجرد(سبيةٍ) تقدم للنيل قربانًا لتفتدي شعبها من غضبه الذي لاحدود له خاصة على أهل مصر (**الفراعنة**).
اسم العنوان	**صنف العنوان**	**البعد الدلالي للصنف في النص الشعري**
9.الكهف المضيء	**العنوان المثيـر**	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 أيْ (**طه حسين**) الذي أضاء، لمن جاء بعده ملكات الأدب.
10. طه حسين		يشيد هذا العنوان بشخص عميد الأدب العربـي (**طه حسين**) الذي يعدّ قبسًا من نور أضاء ساحة الأدب.

1-3. في ديوان إلاّ حبيبـي:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1.ما أعظم العشّاق		يكشف لنا هذا العنوان الشعري عن قيمة الحبّ الروحي الذي ينبع من قلب محبٍّ صادق،فيه من الإخلاص والودّ وتمجيد للحبيب.
2. أرجوحة الحيرة		هذا العنوان الشعري يصور لنا العالم الطفولي للشاعرة، وما فيه من براءة،ولهو ،إلاّ أنه عالم يحوي الحيرة والشّك.
3. إلاّ حبيبـي	العنوان المثير	هذا العنوان يشير صراحة أنّ جميع الناس مذنبون في حقّها،ماعدا حبيبها الذي يعدّ مقدسا بعيدا عن الدنس.
4.المجد للحبّ		يصور هذا العنوان عظمة الحبّ وقداسته بالنسبة للمرأة.

5.أكون أو لا أكون		فهذا العنوان يحمل مفارقة إثبات الذات المبدعة للمرأة في عالم أنكر عليها هذا الحق،وجعلها تابعة له.
6.ذبحت بعشق		يصور لنا هذا العنوان عمق الألم الذي يسببه العشق.
7.عروس الشيطان		هذا العنوان أسطوري يصور صور المرأة القربان.

بلغ عدد العناوين (**المثيرة**) (**29**) عنوانا شعريا من مجموع العناوين بنسبة مئوية تقدر بـ (**23.38%**)،مما يعني أنّ الشاعرة كانت تلمح دائما إلى عمق مصابها في ذاتها من جهة أولى،وفي وطنها لبنان ضحية المؤامرة الداخلية والخارجية من جهة ثانية.

2. <u>العناوين الميتا شعرية</u>: وهي العناوين التي تناولت فيها الشاعرة مسألة فنّ الشّعر إمّا تصريحا أو ترميزا له،وهذا من أجل أن تبرز أهميته كفنّ للحياة، وغذاء للروح كما أنّها تمكنت من قرض الشعر لإثبات ذاتها المبدعة،وهذه العناوين،قد بلغت(**15**)عنوانا شعريا،وهي موثقة في الجدول الآتي:

2-1. في ديوان عباءة الموسلين:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1.يا ليـل		يصور هذا العنوان قيمة اللّيل وما يحمله من مواساة للمحبين والمهمومين والمقهورين،والمغرومين بفنّ الشعر كما في قولها: « **وَمِنْ عَذَارَى بِوَحْيِ الشِّعْرِ تَدْعُوهَـا...**»[1]
2. أنشودة الريح		يكشف هذا العنوان عن أثر النشيد(**الشعر**)، وما يحمله من آهات وأحزان في قلب المبدعة التي وجدت في الرياح معادلاً موضوعيًا لأحزانها،ومآسيها،حيث تقول:«**عَلاَمَ البُكَاءُ عَلاَمَ النُّوَاحْ**»[2]

(1) هدى ميقاتي،عباءة الموسلين، ص07.

(2) المصدر نفسه، ص09.

3. حلم مراهقة		هذا العنوان يصور حوار الشّاعرة الفتاة المراهقة مع شاعر ما حول أحلامها وآهاتها الطفولة،لعلّها تجد عنده المواساة.
4.أيّ قلب		تشير الشّاعرة إلى قيمة الحبّ الذي ينبع من القلب الصادق لكن الخبر المفاجئ الذي هزّ قلبها ترك حيرةً.
6..تقـاسيم		يصور هذا العنوان تقاسيم الحزن التي تركت على القلب وشما منذ آلاف السنين عندما تذكرت طيف حبيبها.

2-2. في ديوان سنابل النيل:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1.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.
2.كذابة		يعالج هذا العنوان ثنائية ضدية تتمثل في الصدق و الكذب في نظم الشعر،لتعود الشاعرة في نهاية المطاف إلى صفة الكذب (**لِأَنَّ أَعْذَبَ الشِّعْرِ أَكْذُبُه**).
3.سماء		هذا العنوان يبلور حقيقة الشّاعرة في كونها تشكو من هاجس الشّعر،الذي ينبعث من ذاتها المفعمة بالأحلام الوردية تشارك بها حبيبها ، في سماء الشعر.
4.لكلكه		تبدو الشاعرة في هذا العنوان مهتمة بوضوح إلى الاّكاكة الشعرية التي ألهمت شوقها للشعر قائلة: «**أُدَنْدِنُ فِي الهَوَى شِعْرًا**»[1]
5.سبايا		مازالت الشّاعرة تجسد قيمة الحبّ والهيام، بشاعر وجدت عنده كلّ علامات الفحولة الشّعرية والأبوّة لكنّها تتراجع عندما تكتشف حقيقته قائلة:

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص42.

		«هُوَ لَيْسَ إلاَّ شَاعِرًا وَلَهًا * جَذَبَت نُجُومُ اللَّيْلِ شِعْرُاهُ»[1]
6.أشتات		تشير الشاعرة "**هدى ميقاتي**" في هذا العنوان عن عجزها عن النظم وعدم قدرة الحروف على التعبير،وشرود فكرها العليل بآلام،ومصائب وطنها المأسور بالشتات،والتمزيق الذي جعله أسيرا،وعليه تقول الشاعرة: «**هَلْ تَجْمَعُ أَشتَاتِي يَوْمًا * وَيَمِيلُ عَلى الأُرْزِ نَخِيلُ** »[2]
اسم العنوان	**صنف العنوان**	**البعد الدلالي للصنف في النص الشعري**
7.شاعرة	عنوان ميتا شعري	يلمح هذا العنوان مباشرة بشاعرية المبدعة،وعشقها للشعر الرومانسي الذي يجسد أحاسيس الفلسفة الوجودية فتقول: «**أَنَا شَاعِرهْ...** **أَتَنَفَّسُ الأَحْلاَمَ مِنْ** **رِئَةِ الشتاء المَاطِرَةُ**»[3]
8.عتاب		تخاطب الشّاعرة (**طيف حبيبها**) مجتازة في شكواها صروف الدهر، وكلوم الحياة رغم ذلك تعترف له بشاعريته المشوشة.
9.من أنت		تعترف الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" بعشقها للشعر،وأنها ولدت مع القصائد، وألفت القوافي فتقول: « **أَنَا امْرَأَةُ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي** **وَعُمْرُ الشَّنْفَرى عُمْرِي وَسِنِّي** **وُلِدْتُ مَعَ القَصِيدَ وَإِذَا دَعَانِي** »[4]

2-3. في ديوان إلاّ حبيبي:

---

[1] المصدر نفسه، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص51.

[4] المصدر نفسه، ص70.

وعند عودتنا إلى ديوان "**إلاّ حبيبي**"وجدنا أنّه لا يحتوي على عنوان "**ميتا شعري**" تصور من خلاله الشاعرة عشقها للشعر،وتمجيدها له كفنّ تمكنت المرأة العربية من نظمه بعد جهد عظيم،جعلها تعشقه،وتبذل كلّ ما في وسعها للدفاع عنه،وقد بلغ عدد العناوين (**الميتا شعرية**) بـ (15) عنوانا شعريا بنسبة مئوية تقدر بـ(**12.09%**) مما يؤكد أنّ 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 الشّعري وقد عددتها الدّراسة في ما يأتي:

3-1. في ديوان عباءة الموسلين:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. بحارة	**العنوان التلميحي**	هذا العنوان الشّعري يكشف حقيقة ذات الشّاعرة التي تريد أن تبحر بعيدا عن ذاتها،عن وطنهاعن آلامها التي أصبحت محطة يجب أن تتجاوبَ معها.
2. أقنعة		هذا العنوان الشّعري كشف عن خوف المبدعة من أن تكتشف هويتها الشّعرية التي باتت تمثل عائقا في تواصلها،فلجأت إلى التخفي بالقناع هروبًا من واقعها.
3. لن أشكو		فالشاعرة تريد من خلال هذا العنوان الشّعري إثبات لغتها الشّعرية في التحدي،والبحث عن الصبر.
4. نـضار		هذا العنوان الشّعري يحقق لغة التواصل بينها وبين حبيبها الذي بقي راسخا في ذاكرتها الشّعرية.
5.أنا واللّيل		هذا العنوان الشّعري،يكشف صراحة عن علاقة الشّاعرة بالليل،وما فيه من هروب المبدع الرومانسي إليه خاصة فهو الملاذ الأخير الذي يحتمي به المبدع من أجل البحث عن المواساة،وترتيب الأفكار من جديد.

6. ملاكي الأمين		هذا العنوان يكشف عن عاطفة الأمومة عند الشّاعرة "**هدى ميقاتي**"،وماتحمله من حبّ وحنان نحو ولديها.
7. سماح		الشّاعـرة تكشف عن صورة النفس البشرية عندما تخطئ في حقّ من تحبّ،وكيف يجب أن تطلب المغفرة، والصفح من الآخر.
8.مـزاج		في هذا العنوان الشّعري نجد المبدعة تشير صراحة إلى أنّ المرأة مهما بلغت من ثقة في مشاعرها،فهي تبقى مزاجية في قولها،وفعلها،خصوصا في علاقتها مع طيف حبيبها.
اسم العنوان	**صنف العنوان**	**البعد الدلالي للصنف في النص الشعري**
9.كـلام	**العنوان التلميحي**	يصور دور الشعر في عملية الإقناع المباشرة، بين المبدع،والمتلقي، حيث أصبح الكلام وسيلة تتحقق معها صور التواصل المختلفة.
10.وصل		هذا عنوان شعري يكشف عن صور الوصل بين المبدعة مع الآخر(**طيف الحبيب**)،حيث نجدها تحاول بعث تلك العلاقات الإنسانية من جديد.
11.رسالة وصلت		توحي هذه الصورة بالأثر الذي تحدثه النفس البشرية أثناء تلقيها خبر،وصول رسالة خاصة من(**الحبيب**) بشكل خاص.
12.رسالة لن تصل		يشير هذا العنوان إلى مشكلة عدم تحقيق رسالة السلام بين أبناء الوطن الواحد(لبنان)،حيث تقول الشاعرة: « **سَبْعٌ عِجَافٌ قَدْ مَضَتْ فِيهَا سَلَامٌ وَحُرُوبْ** » [1]

[1] هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص89.

13.صدى الروح		هذا العنوان الشّعري يكشف عن صدى الآلام التي تعيشها الشّاعرة داخليا،بعد غياب حبيبها،فتقول: « **أَنْتَ السَرابُ يَشُدُّنِي شَوْقًا وَيلْجُمُنِي الوَعِيدْ**» [1]
14.بانتظار سلام		يشير هذا العنوان الشّعري إلى الألم الذي تجرع مرارته أبناء لبنان المشتت من حروب،وانقسام،بحثا عن السلام
15.في ذكرى الإسراء		يكشف هذا العنوان عن علاقة الشاعرة بدينها،وأنها امرأة سنية،تحيا في كنف دينها،وحبها للنبي **محمد(ص)**.
16. في ذكرى المولد النبوي الشريف		تكشف الشّاعرة عن اعتزازها الكبير بالمولد النبوي الشريف،وعلاقتها بحبها الصوفي **للرسول محمد(ص)**.

3-2. في ديوان سنابل النيل:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1.حلم وبوح	**العنوان التلميحي**	تشير الشاعرة إلى الحلم الذي يراودها والبوح به.
2.تحت المطر		يلمح هذا العنوان إلى قصيدة أنشودة «**المطر**» للشاعر العراقي "**بدر شاكر السّياب**"،وأثرها على ذاتها

3-3. في ديوان إلاّ حبيبي:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. في ظلال الغصون	**العنـــوان التلميحي**	هذا العنوان يصور لنا علاقة الشاعرة بالحبيب الذي تشير إليه أنّها تعيش سعيدة، بين غصون الأبناء.
2.قطار النـدى		يشير هذا العنوان صراحة لرهافة الحسّ عند الشاعرة التي أحبت أن تنقلها إلى جميع المتلقين.
3. مشيناه سرًّا		يصور هذا العنوان الشعري علاقة المبدعة بحبيبها الذي تصور مستقبلها معه بالسرّية.

[1] المصدر نفسه، ص97.

4. ملاك الصبـح		يصور هذا العنوان علاقة المبدعة بالأبناء الذي يشبهون ملائكة الصباح في براءتهم، ونقائهم.
5. كبرت على عذابك		يصور علاقة المبدعة بمن تحبّ،خاصة وأنها قد كبرت على عذاب حبيبها الذي بات يؤرّقها فكرياً.
6.إله نهـود		تصور في هذا العنوان النفس التي تعاني من عمق الألم
7. سلك وصوت		يكشف هذا العنوان الشعري عن علاقة التواصل بين المبدعة،وحبيبها من خلال لغة الهاتف"**السلك/الصوت**".
8. الصمت الأليم		هذا العنوان يصور عمق الألم الذي يحدثه الصمت، فتقول الشاعرة «**حَمَلَتْ أَلِيمَ الصَّمْتِ فِي كَلِمَاتِي...**» [1]

بلغ عدد العناوين(**التلميحية**) (**26**) عنوانا بنسبة مئوية تقدر بـ (**20.96%**)،وهذا يشير إلى أنّ الشاعرة -**هدى ميقاتي**- امرأة مبدعة تبحث عن هويتها وتعاني من فقدانها لذاتها،ووطنها لبنان الجريح الذي يعاني من التمزيق، والتفريق بين أحزابه،وطوائفه كما هي اليوم،وكأنّ الشّاعرة كان لديها حدس،ورؤية استشرافية لما يحدث لوطنها لبنان الآن،وهذا ماعكسته جميع عناوين مدوناتها الشّعرية الثلاث من آهات، وسجالات نفسية. أبرزتها جميع عناوين مدوناتها الشّعرية الفرعية.

ب-أصناف العناوين البسيطة : وهي ثلاثة أنواع حددها البحث كالتالي:

1.<u>العنوان المحيط</u>: حيث صنفت المدونة هذا العنوان في الجدول التالي:

1-1. في ديوان عباءة الموسلين:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. عنبر		هذا العنوان الشعري يكشف عن صورة المبدعة وعطر شعرها الزكي الذي كان يغطي كلّ مكان تصل إليه.

[1] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص170.

2. عيناك	**العنوان المحيط**	هذا العنوان الشعري يصور خطورة لغة العيون،وما تحمله من سهام الإغراء،والألم نحو الحبيب.
3. وداع		يكشف هذا العنوان عن لغة الوداع التي تحياها الشاعرة.
4.صرخة		هذا العنوان يصور آلام الشاعرة،وثورتها على الآخر.
5. أحبّك		المبدعة تكشف في هذا العنوان عن لغة الحبّ التي تكنّها نحو حبيبها، بلغة محيطة بذاتها الأنثوية.
6. ذكرى		يكشف هذا العنوان عن أثر الذكرى على نفسيتها.
7. دهري		يكشف عن الدهر الذي يحمل في طياته آلامها.
8.لا تسلني		هذا العنوان عبارة عن عتاب مطلق نحو الآخر.
9.عــدْ		يصور هذا العنوان لغة الأمر التي استعملتها الشاعرة مع حبيبها الذي غادرها فجأة،فهي تستعطفه للعودة.

1-2. في ديوان سنابل النيـل:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. ارحل	**العنوان المحيط**	يوضح هذا العنوان وعي المرأة بقرار الرحيل.
2. دروب		يحدد هذا العنوان تنوع دروب الشاعرة في حياتها.
3. كذابة		يرتبط هذا العنوان بعادة الكذب الفني في عملية نظم الشعر،حيث تقول: « **أَنَا فِي الشِّعْرِ مُرْتَابَةْ** **أَصَادِقَةْ ؟! أَكَذَابَةْ؟!»** [1]
4. مدار		يحيل إلى دورة الحياة و تواتر الأحداث في حياة الشاعرة،حيث تنقل من خلاله آهاتها النسوية للآخر.
5. قدر		يرتبط هذا العنوان بقَدَر الشّاعرة الذي يذكرها بحبها الصوفي للحبيب،ولكنه فجأة سرق منها متعتها بالحياة

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص22.

		وطيف الحبيب.
6. قرآن		يصور هذا العنوان قضية انتماء الشّاعرة إلى العقيدة الإسلامية،فهي شاعرة سنية مسلمة،حيث تقول: « **لَمَحْتُ خَيَالَهُ يَمْشِي..وَيَخْطُو فِي خُطَاهُ النُّورْ** **قَفَزْتُ لَهُ.. تَلَقَفَنِي .. ذِرَاعٌ فِيهِ قُرْآنُ**» [1]
7. ترنيمة		يشير هذا العنوان إلى ترنيمة حزينة تردّدها القصيدة خاصة تلك الآهات التي باتت تهدد كيانها الشّعري.
8. همسة		يرتبط هذا العنوان بالآهات التي همستها الشّاعرة في ذاتها،مبدية نوعًا من الخفاء لمشاعرها حتى لا تفضح
9. آهات		يرتبط هذا العنوان بعظمة آلام، وآهات الشّاعرة التي طغت على جميع مشاعرها،وأصبحت نظرتها تشاؤمية.

1-3. في ديوان إلاّ حبيبي:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1.يتهامسون	**العنوان المحيط**	يصور لنا هذا العنوان علاقة المبدعة بالآخر(الرجل) الذي باتت تحبّه في صمت،وتخشى انكشاف أمرها.
2.شكوى		ينقل لنا هذا العنوان العديد من الآهات للذات النسوية.
3. خمّـــن		تشير إلى عمق الممارسات الفكرية لترتيب الأفكار,واستيعاب الأحداث .
4.ينابيع		تصور المبدعة في هذا العنوان ينابيع الحبّ التي تكنها لحبيبها.
5.يافـا		في هذا العنوان الشّاعرة تتذكر جرائم يافا الأليمة.
6.عفراء		تستعيد المبدعة في هذا العنوان قصة غرام العـفراء.

[1] المصدر نفسه، ص65، 66.

بلغ عدد العناوين (**المحيطة**) (24) عنوانًا شعريًا بنسبة مئوية تقدر بـ (**19.35%**) ممّا يـؤكّد على سعة ثقافة الشّاعرة، وإحاطتها التامة بكلّ مجريات وأحداث العالم.

2. العنوان الاختصاري: وهو العنوان الذي اختصر فيه مضمون النصّ،وهو كالآتي:

2-1. عباءة الموسلين:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. حقيقة الحياة	**العنوان الاختصاري**	يشير هذا العنوان لقيمة و حقيقة الوجود في هذه الحياة.
2. في المدرسة		يعيد هذا العنوان ذكريات ماضية لذهن الشاعرة.
3. رؤية شفافة		يوضح هذا العنوان سرّ الصفاء الداخلي.
4. صورة من البادية		يقدم هذا العنوان صورة عن أهمية النقاء الداخلي للذات الشّاعرة .
5. لبنان ولكن		لا تكف الشّاعرة عن حبّ لبنان، والتألم لأجله.

2-2. ديوان سنابل النيل:

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 تنصب نفسها صاحبة للقلم العربي وتشيد بذاتها المبدعة.
6. على الأهداب		يوضح هذا العنوان مصاب الشاعرة في وطنها .
7. طائر الهند		يحدد هذا العنوان رحلة الشاعر عمر أبو ريشة للهند

2-3. ديوان إلاّ حبيبي:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. بطاقة معايدة	**العنوان الاختصاري**	يختصر هذا العنوان حدث الإحتفال بالعيد ببطاقة المعايدة
2. ليلة الزفاف		يختصر هذا العنوان صورة الزواج في ليلة الزفاف.
3. سفر العائد		يختصر هذا العنوان قلة مكوث المسافر وعودته للسفر.
4. فتى المدى		يشير هذا العنوان إلى ذلك الإحساس بالبعد عن الحبيب.
5. كتبت لنا الأحقاد		يختصر هذا العنوان أنّ ماوقع للبنان كان بسبب الحقد.
6. على يديك		يختصر هذا العنوان مسيرة حبّ الشّاعرة لطيف حبيبها.
7. الزنبق الظامئ		يختصر هذا العنوان صورة اختفاء جمال زهور الزنبق
8.رؤى قانا..وحديث الستـــــــارة		يكشف هذا العنوان عن مأساة مدينة "**قانا**" اللبنانية،وما عانته من آلام جرّاء العدوان الإسرائيلي الغاشم.
9.جزيرة الورق		يكشف هذا العنوان عن عالم الأحلام الوردية للشاعرة.
10. لن أموت		يوضح هذا العنوان لغة التحدي عند المرأة العربية.
11.النفق السّحري		يكشف عن عالم الخيال، والسحر الذي عاشته المبدعة.

بلغ عدد العناوين (**الإختصارية**) (23)عنوانا شعريًا بنسبة مئوية تقدر بـ(**18.54%**) ممّا يعطي انطباعا على أنّ الشّاعرة كانت تختصر أشياء كثيرة خفية في ذاتها وحياتها.

3. <u>العـــنوان الإهـدائي</u>: هو العنوان الذي يهدى لشخص معيّن بعينه،وهو كالآتي:

3-1.ديوان عباءة الموسلين:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. أمير اللّحن	**العنوان الإهدائي**	يشير هذا العنوان إلى احتفاء الشاعرة "**هدى ميقاتي**" بشخصية،وفنّ الموسيقار"**محمد عبد الوهاب**" كفنّان عربي وهب نفسه للفنّ،والذوق العربي الأصيل،فتقول:

		« يا مَنْ سَمِعْتُ غُنَاه فَضَاعَ منْ سَمْعِي حُدُودَهْ»[1]
2. عصافيري الصغيرة		يحدد هذا النوع من العناوين،عاطفة أمومة المبدعة "**هدى ميقاتي**"بولديها"**شفيق/هالة**"،فتشبههما بالعصافير الصغيرة.

3-2. ديوان سنابل النيل:

اسم العنوان	صنف العنوان	البعد الدلالي للصنف في النص الشعري
1. كلّ عام مرة "إلى العزيزة لبنى فوزي عطوي"	**العنوان الإهدائي**	يتألف هذا العنوان من مقطعين رئيسين، الأول هو العنوان المركزي للقصيدة "**كلّ عام مرّة**"، 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**
2. 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 الملك "**فهد بن عبد العزيز**" علاقة تكاملية، فهو الندى والبلسم الشافي لجراح لبنان من خلال التوفيق بين اللبنانيين: **سياسيا/ دينيا**، للتخفيف من أثار الحرب التي كوت أبناء البلد الواحد،الذين فرقت بينهم الدسائس،والأطماع، والأحقاد الدفينة على مرّ السنين.

[1] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين ، ص101.

3. قصيدة العودة "قصيدة العودة هي قصيدة أرسلتها لجلالة الملك الحسن الثاني في عيد تسليمه العرش"	**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** » [1]. وهذا الإهداء يعكس مدى عمق علاقة المبدعة مع الملك المغربي الحسن الثاني.
4. طائر الهند "إلى الشّاعر عمر أبو ريشة"		كانت علاقة العنوان الرئيس المتمثل في "**طائر الهند**" بالإهداء الذي قدمته "**إلى الشاعر عمر أبو ريشة** "علاقة تحيل إلى رابطة أخوية تجمعهما؛وذلك لما تكنه الشاعرة إليه من الاحترام والتقدير لما قدمه هذا الأخير إلى الهند التي كان سفيرا بها عدة مرات، وما يكنه شعبها له من جميل الصداقة والمحبة لهذا الشاعر .

بلغ عدد العناوين "**الإهدائية**" **(06)** عناوين بنسبة مئوية تقدر بـ**(04.83%)** 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.

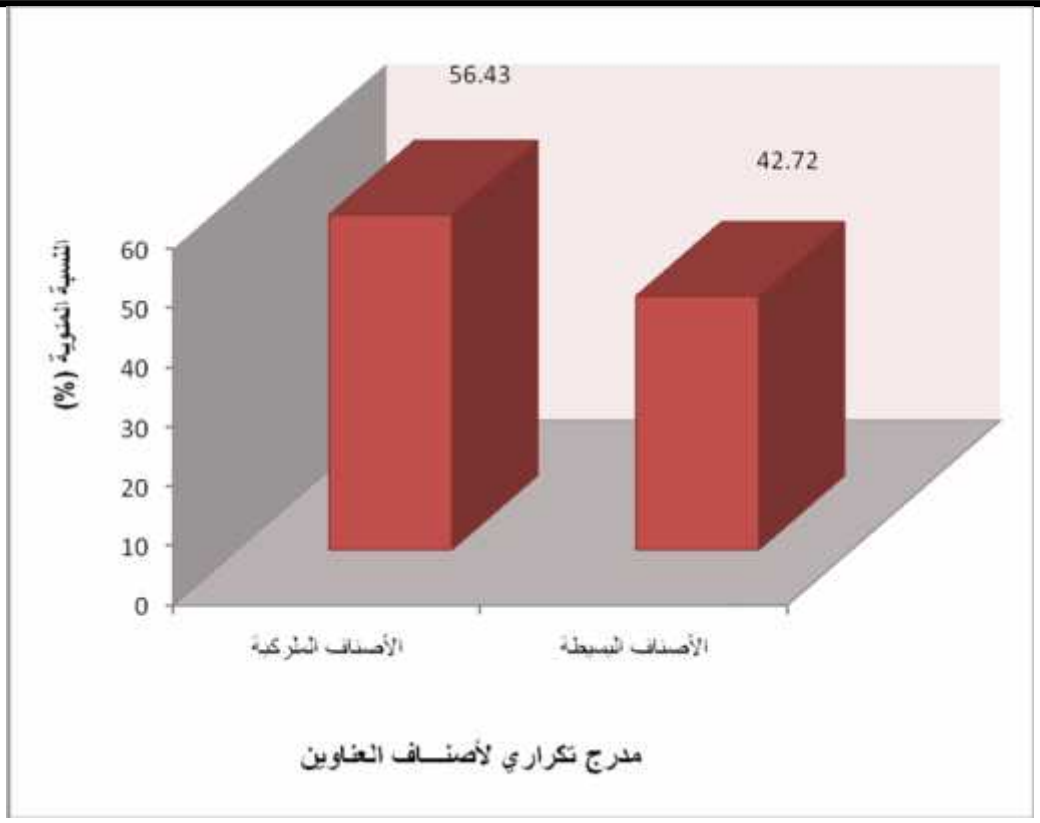
في نهاية المطاف التطبيقي لأنواع الأصناف تتمظهر لنا جملة من المحطات التي يتم الوقوف عندها من أجل حصر أهم نتائج هذه الدراسة.

[1] هدى ميقاتي،سنابل النيل ، ص90.

*-**الأصناف المركبة:** لقد 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**" ولعلّ نسبة هذا النوع من الأصناف قد بلغت ذروتها بـ(**56.43%**)، وهي تفسر عظمة مصيبتها بوطنها لبنان، وصعوبة الاعتراف بنظم الشعر الأنثوي **فـ**"**هدى ميقاتي**" تعاني دائما، وتخفي معاناتها النفسية داخليا،ولا تبوح بها إلا بوسائل وأدوات مشروعة هي النظم.

*-**الأصناف البسيطة** : احتلت المرتبة الثانية بنسبة (**42.72%**)، وهذا يدلّ على أنّ الشاعرة كانت تهرب في بعض الأحيان إلى الفردية والانعزالية من خلال توظيفها لمختلف مظاهر الحياة الطبيعية كما فعل الشعراء الرومانسيون **هروبًا** من واقع الحياة المزرية في رحلة بحثهم عن مناجاة الطبيعة وتوحدهم معها، لهذا كانت الشّاعرة تبحث عن الأمان والراحة النفسية، لذاتها المغصومة والممزقة داخل عالم الحياة المادية، والسلطة الذكورية التي لم تعترف لها بالشّاعرية.

وفي النهاية يمكن عكس نتائج أصناف العناوين الشّعرية المركبة،وأصناف العناوين الشّعرية البسيطة على شكل مدرج التكراري يوضح ما حصرته الدّراسة النظرية وهي كالآتي:



***- التعلـيق:**

ما يلاحظ في هذا المدرج التكراري أن نسبة العناوين المركبة قد بلغت أعلى نسبة بـ**(56.43%)** في مقابل **(42.72%)** للعناوين البسيطة, مما يؤكد على أنّ الشّاعرة كانت في حوار داخلي مع ذاتها **(طيف الحبيب)** الذي كان يشاركها كلّ أحزانها بصمت دون تعليل منه،وما يؤكد على ذلك هو مدوناتها الشّعرية التي كانت تبوح بكل ما تحمله من آهات على مساحة متونها الشّعرية خاصة عندما يتعلق الأمر بنظم الشعر، وطرح قضية أعباء الإبداع الأنثوي، وما تلاقيه من معارضة في ساحة الإبداع الشّعري الذكوري فكانت العناوين المركبة بمثابة رسائل مشفرة ترسلها المبدعة للرجل الشاعر الذي أظهر تخوفه من شعريتها، فكانت تلك التراكيب العنوانية بمثابة ثنائيات تحمل لغة الحوار مع الرجل رمز(**السلطة/الهيبة/الحبّ/التكامل**...إلخ)،وهذا ماعجّل بشعرية إبداع المرأة،وجعلها

عناوينها التي تقوم «على عدد من العوامل أساس بعضها سيكولوجي وأساس بعضها الآخر ثقافي حضاري تقليدي» [1]، لتشكل في النهاية صورة الإبداع الشّعري النسوية.

2.1.3. وظائف العنوان: "les fonctions du titre"

اعتمدت معالجة وظائف عناوين "**الشّعر النسوي المعاصر**" على أمرين، الأوّل منهما هو القراءة التي قام بها البحث لهذه العناوين، بحيث تم إلقاء الضوء فيها على العلاقة التي تربط العنوان **بالنص/النصوص**،وهنا يجدر بنا أن نأخذ في الحسبان أصناف العناوين التي عالجها البحث،وذلك لأنّ وظيفة العنوان ترتبط في الكثير من الأحيان **بصنفه، أمّا** الأمر الثاني فهو التركيز على الوظيفة الأكثر ورودا في المدونات.

وقد أشار البحث في بداية **الفصل الأوّل**[2] إلى الأهمية العظمى لوظائف العنوان ودورها في عملية التواصل اللّغوي بين "**المرسل والمتلقي**"، **وأنّ** هذه العلاقة تجدد وظيفة هذا التقارب في نوع معيّن،على الرغم من التباين،والتداخل بين العديد من الوظائف المنوطة **بالنصوص** وعناوينها عن طريق « **الإفادة من** التصور الوظيفي للغة الذي قدمه "رومان ياكبسون" من صميم اللّغة الشّعرية كالوظيفة الانفعالية أو المرجعية أو الإنتباهية **أو** الجمالية أو الميتالغوية»[3]،وهذه الوظائف تحدّد للنص أبعاده اللّغوية المختلفة التي تؤسس لعملية التواصل المعرفي بين النص،والناص« فتحديد العنوان وفق هذا المنظور يدور مع الوظيفة الغالبة»[4]،فتتبني جميع التصورات الفنيّة،والجمالية للإبداع الشّعري النسوي على تلك الوظائف المذكورة سلفا،والتي صنعها النقاد من أجل الكشف عن جميع العمليات التقنية،والجمالية التي تقوم عليها اللّغة.

فالشّعر النّسوي العربي استفاد من العديد من النظريات النقدية التي كانت تنظر إلى النص الأدبي بأنّه بؤرة من العلاقات اللّغوية المتشابكة،فالعناوين الشّعرية يكون« **وراءها**

---

[1] دولف راير، بين الفنّ والعالم،ترجمة سلمان الواسطي، دار المأمون،،بغداد، العراق، ط1، 1986،ص25.

[2] كما ورد في الفصل الأول،(من وظائف العنوان)، ص84، 89.

[3] أحمد المنادي، النص الموازي (آفاق المعنى خارج النص)،ص151.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مقاصد،ولها وظائف تحديدية،أو وصفية،أو تلخيصية،أو إغرائية،أو غير ذلك،وهي اختزال لبنيات دلالية موسعة»[1]،وعليه تبقى هذه العناوين ذات صلات متعددة بالذات النسوية.

هذا وقد حصر البحث وظائفا خمسة رتبها حسب الوظيفة الأكثر ورودا في المدونات وهي: (**الوظيفة الإغرائية، والوظيفة التعيينية، والوظيفة الإيحائية الدلالية الضمنية والوظيفة الإهدائية، والوظيفة الوصفية**)،ويمكن تطبيقها على كلّ العناوين الإبداعية،وهذا بعد عملية التنظير التي تمت من طرف العديد من النقاد نحو: جيرار جينيت "**Gerard Genette**"، وروبرت شولز "**R.Cholze**"، وجوليا كريستيفا " **Julia Kristeva**"،وهنري ميتران "**H" Miterand** "،وغيرهم من الباحثين الذين درسوا وظائف اللّغة من الناحية الجمالية، والفنيّة التي جعلت من دراسة النصوص الإبداعية تأخذ مناحي عديدة في النص الإبداعي،ولقد كانت جميع هذه الدّراسات منطلقا لتأسيس جميع آليات النص،وأبعاده الاجتماعية،والنفسية،وبالتالي فالنص/العنوان الشعري النسوي« يعتبر ظاهرة أو شكلا من أشكال النشاط الاجتماعي إنما تتحدد أهميته كعامل أساسي في هذا النشاط الذي يُكوّن في مجمله ثقافة الإنسان ككائن اجتماعي (...) أيّ أنّ اللّغة الفنية الوثيقة الصلة بمختلف النشاطات الاجتماعية غنية ومتغيرة، خلّاقة؛ يسعى الفنان من خلالها إلى تخطي ذاته واحتواء العالم المحيط به»[2]،فالمرأة العربية خاضت تجربة الشعر كثورة على أوضاعها التي جعلت منها رهينة لرجل قزّم صورتها،وحصرها في الوظائف البيولوجية/الاجتماعية وجعلها في رحلة دائمة من أجل الحصول على هويتها الإبداعية.

والمرأة العربية عموما في مسيرتها نحو الإبداع صنعت لنفسها حصنا منيعا من تلك اللّغة التي تميزها عن لغة الرجل المبدع،وتعلي من قدرها،كفنانة لديها روح جمالية مغايرة تمامًا لما هو عليه الإبداع الذكوري،ويمكن القول إنّ هذه الوظائف قد استعانت بها المرأة في جميع أعمالها الأدبية والفنيّة،التي تبحث عن متلق حاذق يفكّك شفراتها، ويستشف مكنوناتها من خلال تحليله لهذه الأعمال،وقبل أن يخوض البحث في معالجة أنواع

---

[1] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)، ص64.

[2] محمود أمهز،الفنّ التشكيلي المعاصر التصوير (1870، 1970) ،دار المثلث للنشر والتوزيع ،بيروت،لبنان ،د.ط، 1981 ،ص 07.

وظائف مدونات الشّاعرة(**هدى ميقاتي**) – **عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**- تقوم الدّراسة بترتيب هذه الوظائف حسب الوظيفة الأكثر حضورا في مساحة مدوناتها الشّعرية كما يلي:

3. 1. 2. 1. الوظيفة الإغرائية:"la fonction incitatif":

تعدّ العناوين منطلقات حقيقية للقراءة النقدية بالنظر إلى نوع الوظيفة التي تؤديها داخل نسيج العمل التحليلي « والعنوان هو البنية الرحمية لكل نص، وتشكل هذه البنية سلطته وواجهته الإعلامية» [1]،**وتعدّ** وظيفة العنوان الرئيسة « **إثارة فضول القارئ**»[2] وإثارة انتباهه،وإغرائه بعبارات محبوكة توصي بالتبسيط لخلق نوع من **التفاعل والانسجام** بين النص **والمتلقي**،وللوظيفة الإغرائية أهمية كبرى في تلقي النص،وإشهاره على الساحة الأدبية والنقدية،**وهذه الوظيفة لايمكننا التماص منها، فهي ساحبة للعمل الإبداعي نحو المتلقي لاقتنائه،ومعرفة** مافيه من معارف وأفكار تستفزه، هذا من جهة،ومن جهة أخرى نجد المتلقي يسعى جاهدا لقراءة هذا العمل الذي أثّر فيه من الناحية البصرية،أو اللّغوية التي تحمل ترميزات تحتاج من المتلقي تفكيكها تدريجيا ليفهم معاني هذا النص/ العنوان « ذلك أنّ للعنوان جاذبية»[3]،**وقدرة** خارقة على اقتنائه وترويجه للمجتمع.

وعليه فصورة الإغراء في النص الأدبي هي صورة لصيقة به، **ووظيفة** تحدد سلفا **من طرف المتلقي**، والكاتب دون أن يقحم أحدهما الآخر في هذه العملية التوافقية بينهما،فـ« **المرسل للعنوان** يقصد في شكله المركب،وبتلك الهيئة النحوية **إعطاء** وظيفة معينة يتوخاها الكاتب الذي لايضع العنوان إلاّ، وقد حدد له وظيفته المتقاطعة،ورؤيته **المؤسسة داخل النص**»[4]،الذي يؤسس في نهاية المطاف نوع الوظيفة التي تتحقق معها **لغة التواصل**،وإنّ الكلمات المثيرة للعنوان تظهر بوضوح الرغبة في التأثير، والإغراء في

---

(1) حافيظ إسماعيلي العلوي، اللسانيات في الثقافة العربية، وإشكالات التلقي (اللسانيات التمهيدية نموذجًا).
http://www. Fikr wanakd.aljabriabed.net/n58-09hafidi.htm 18/04/2011

(2) joeshp Besa, Comprubi , les fonctions du titre, p 20.

(3) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل،دار الثقافة للنشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2005،ص37.

(4) المرجع نفسه،ص35.

القراء من متلقي رسالة النص، ومدى تجاوبهم معها، وهذا ما توصلت إليه الدّراسة في عناوين مدونات الشّاعرة– **هدى ميقاتي**- حيث أحصت العناوين الإغرائية،وهي موثقة في الجدول الآتي:

المدونة	عنوان القصيدة	الصفحة	الوظيفة	عنوان القصيدة	الصفحة
عباءة الموسلين	أنشودة الريح	09	الوظيفة الإغرائية	أقنعة	13
	إلى صديقة	15		عيناك	20
	حلم مراهقة	29		سرّ	37
	الأماني البيض	70		رؤية شفافة	50
	شيء لا يسمى	83		صورة من البادية	94
سنابل النيل	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
إلاّ حبيبي	بطاقة معايدة	17		أرجوحة الحيرة	23
	إلاّ حبيبي	35		ليلة الزفاف	51
	مشيناه سرًا	69		ملاك الصبح	79
	إله نهـود	103		عروس الشيطان	149

تكمن أهميّة العناوين الإغرائية في مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" في اختيارها الدقيق للعناوين المشفرة التي تحرض وترغم القارئ على دخول متون نصوصها المؤسسة على« استراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة رغبة في

التواصل والاستكشاف (لذة الكشف)»[1]،فعناوين الشّاعرة في مثل هذه الحالة تعمل موجهة للنصوص الشّعرية التي تؤسس «غواية القصيدة وسلطتها في التعيين والتسمية» [2]،وهذا ما تجسده العناوين التالية:(**أقنعة/عيناك/رؤية شفافة/الأماني البيض/سنابل النيل/ قتيل/عيون الليل/مكالمة هاتفية/دمى متحركة/أرجوحة الحيرة/عروس الشيطان...**) وغيرها من العناوين الإغرائية، التي أعطت للقصائد بعدا إغرائيًا يحفّز بقراءاتها.

إنّ مركز الفتنة،والجاذبية الشعرية في العناوين السالفة للذكر هو مراوغتها وخداعها للمتلقي « وهما سمتان من سمات الإبداع الشعري، ومن ثم الشعرية،لأنّ الشعر يقوم على الانزياح أو الانحراف الأسلوبي»[3]،وعدم توضيح مقصدية الشاعر،وإحاطتها بضبابية الغموض« فعمل الشعر أن يشوش هذه الرسالة»[4]،التي تكون هنا بين المرسل (الشاعرة)،والمرسل إليه (المتلقي)،ولما كانت النصوص الشعرية النسوية الحديثة والمعاصرة إغرائية مخادعة « فإنّ على القارئ أن يتسلح بالكفاءة الأدبية، والقرائية،ويبحث عن دلائل غير ممكنة الحصر في العنوان»[5]،ولأنّ عناوين الشّاعرة اللّبنانية "**هدى ميقاتي**" في دواوينها الثلاثة:(**عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**)،وما تحمله من شفرات المراوغة يؤهلها للصعود في مراتب الشّعرية النسوية المعاصرة التي تبحث عن مكاشفة كلّ إبهام،يكمن القول إنّ العنوان النسوي هو عنوان« مراوغ،ماكر،ساحر»[6].

ويبقى السّؤال الرئيس الذي يعدّ بؤرة جمالية ومركزية في مدونات الشاعرة(**هدى ميقاتي**) ،والمدار الذي تسبح فيه عناوينها الشعرية هو:**كيف يتحقق الإغراء في العنوان الشعري النسوي؟**"، فمن هذا السؤال تتضح إغرائية بقية العناوين التي تعدّ رموزا تبحث عن التفكيك وسط زخم مدونات الشاعرة – **هدى ميقاتي**- التي تنصب شِراكًا « لاقتناص

---

(1) بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص60.

(2) المرجع نفسه، ص61.

(3) بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص61.

(4) المرجع نفسه، ص63.

(5) المرجع نفسه، ص65.

(6) المرجع نفسه، ص66.

المتلقي»[1]،الذي يرغمه الإغراء على دخول عالم النص، وقد بلغ عدد العناوين الشعرية للوظيفة الإغرائية في مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" (**32**) عنوانا شعريا،وهذا بنسبة مئوية تقدر بـ(**80..25%**)، لتحقق هذه الوظيفة الرواج،والعلّو بين باقي الوظائف.

3. 1. 2 .2 . الوظيفة التعيينية: "la fonction dénotative "

إنّ هذه الوظيفة تساعد المتلقي في تحديد المعنى الحقيقي للنص وعنوانه،إذ نجدها تشكّل« نقطة مركزية أو لحظة تأسيس بكر يتم منها العبور إلى النص»[2]،بحيث لا يكون للنص الأدبي حاجة ماسة لمن يترجم معانيه،ودلالاته فهو يصل إلى إبرازه للمتلقي بيسر لكي يصل مباشرة لتحديد أصوله،ومعرفة تفرعاته المتنوعة،والجدول الآتي قد عدد عناوين الوظيفة التعيينية من خلال مدونات شعر "**هدى ميقاتي**":

المدونة	عنوان القصيدة	الصفحة	الوظيفة	عنوان القصيدة	الصفحة
عباءة الموسلين	بحارة	11	الوظيفة التعيينية	عنبر	12
	وداع	26		صرخة	32
	في المدرسة	42		أنا واللّيل	44
	أحبك	47		ذكري	55
	ملاكي الأمين	57		ربيع82	81
	تقاسم	98			
سنابل النيل	إرحـــل	18		مداره	32
	في المحكمة	33		لكاكه	42
	أشتات	60		قدر	62
	قرآن	65		عتاب	67
	ترنيمة	72			

[1] حافيظ إسماعيلي العلوي، اللسانيات في الثقافة العربية، وإشكالات التلقي،
www. Fikr wanakd.aljabriabed.net/n58-09hafidi.htm18/04/2011

[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص49.

إلاّحبيبي	في ظلال الغصون	11		المـجد للحبّ	48
	ينابيع	113		الزنبق الظامئ	125
	يافا	141		عفراء	145
	جزيرة الورق	155		النفق السحري	171

إنّ معظم العناوين النسوية لمدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" تحدّد سمات المضامين الشّعرية في متونها بدقة متناهية،و« بأقل ما يمكن من احتمالات اللبس»[1] 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»[2]، الرجل الذي يمكن أن يفهم وجهة نظرها في قرض الشّعر، وهذا ما يتضح جليًا في نماذج بعض عناوين القصائد التالية:

- فقصيدة (ذكرى) ⟵ كان موضوعها يدور حول ذكريات الحبيب.
- وقصيدة (**ملاكي الأمين**) ⟵ تحدثت فيها الشّاعرة إلى طفليها"شفيق/هالة".
- أمّا قصيدة (في المحكمة) ⟵ فأكدت فيها الشّاعرة وفائها لحبيبها.
- وقصيدتا (أشتات/قدر) ⟵ تدوران حول قضية تمزق وطنها لبنان.
- وقصيدة (**يافا**) ⟵ تؤكد فيها الشاعرة عروبة مدينة **يافا** الفلسطينية.

وجلّ هذه العناوين "**التعيينية**" بقدر ما كانت وفيّة لنصوصها واضحة في معالمها ومضامينها, بقدر ما كانت من جهة أخرى سلبية « تقيد من حرية التأويل، وتؤثر سلبا على استراتيجية القراءة وأحيانا على إقبال القارئ على الكتاب» [3]،وفي نفس السياق نجد "**محمود الهميسي**" في بحثه عن وظائف العنوان يعترف أن الوظيفة "**التعيينية**"« قاصرة

---

(1) Joseph Besa Comprubi , les fonctions du titre, p 09.

(2) أحمد فوزار ، مجلة المخبر، بحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر،ع03، 2006،ص176.

(3) بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص49

أمام اجتهاد المؤلف واختياره وأمام جد المسؤول أو القارئ العارف»[1]،وقد بلغ عدد عناوين الوظيفة التعيينية بـ(28)عنوانا،وهذا بنسبة مئوية تقدر بـ (22.58%)، من مجموع العناوين الشّعرية لمدونات الشّاعرة"**هدى ميقاتي**".

3. 1. 2. 3. الوظيفة الوصفية:"la fonction descriptive"

لا تختلف هذه الوظيفة عن الوظيفة التعيينية من حيث اعتبارها وسماً (وصفا) مباشرا لمحتوى النص أو لجزء منه، لذا نرى أنّ بعض النقاد كـ"**جيرار جنيت**" " **Gerard Genette**"، يؤكدون على أنّ « العنوان قد يؤدي الوظيفتين معا» [2]،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 إلاّ باتكائه على النّص، الذي هو المورد والحكم بين هذه العناوين،وللتمثيل على ذلك ننتخب مجموعة من العناوين التي تحضر فيها الوظيفة الوصفية في الجدول الآتي:

المدونة	عنوان القصيدة	الصفحة	الوظيفة	عنوان القصيدة	الصفحة
عباءة الموسلين	**يالـــيل**	**07**	الوظيفة	سؤال	**22**
	نضار	**24**		**حقيقة الحياة**	**34**
	سماح	**59**		مزاج	**61**
	وتختلف الدموع	**63**		دهري	**67**
	كلام	**72**		وصل	**74**
	عد	**92**		صدى الروح	**96**

[1] المرجع نفسه، ص50.

[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان ، ص51

	حيران	104	الوصفية		
سنابل النيل	حلم وبوح	13		كذّابة	22
	تحت المطر	28		سبايا	46
	شاعرة	51		نهر الأساطير	97
المدونة	عنوان القصيدة	الصفحة		عنوان القصيدة	الصفحة
إلاّ حبيبي	ما أعظم العشّاق	07	الوظيفة الوصفية	قطار الندى	41
	شكوى	75		على يديك	95
	كبرت على عذابك	99		خمّـن	109

وقد بلغ عدد عناوين الوظيفة الوصفية (**25**) عنوانا، بنسبة مئوية بلغت(**20.16**%).

1.3. 2. 4.الوظيفة الدّلالية 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»[1]،وعليه نجد أنّ هذه العناوين الضمنية لا تكشف عن المعنى الخفي إلاّ إذا كان هذا المتلقي لعنوان النص حذقا متمكنا من قراءة المعاني الدلالية القريبة والبعيدة للنص الأدبي إذ «لا يمكن فهم العنونة إلاّ من خلال مجموعة من العتبات(...) أو ما يسمى بالنص الموازي أيضا،لأنّها تتكامل وتتلاقح من أجل توفير دلالة حقيقية للنص»[2]،ومع ذلك لا يمكننا فهم العنوان،ومضامينه الدلالية إلاّ بعد العودة المباشرة لمتن النص الشعري الذي يتوافق تدريجيا مع معنى العنوان التابع له وهذا ما يجعله- العنوان- نصًا متعاليًا يشكل هرميّة النص،ودلالاته المشفرة،إذن« العنوان بمثابة رأس للجسد،والنص تمطيط له،وتصوير،وتحوير،إمّا بالزيادة أو الاستبدال أو

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص51.

[2] جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة،مجلة عالم الفكر، مج25،ع03، الكويت،1997، ص109.

النقصان»[1]،وهكذا تتشكل تبعية النص للعنوان،بوصفه ينطوي على صفات الكلية والإيجاز والغموض،والمجهولية في مواجهة النص الموازي الثاني المخفي،والمنضوي تحت هذه المعاني،حيث يلعب العنوان الشّعري النسوي في مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" دورا هاما في عملية الخفاء،والتجلي لمختلف دلالاته،وهذه العناوين التي أحصاها البحث قد أدرجت في الجدول الآتي:

المدونة	عنوان القصيدة	الصفحة	الوظيفة	عنوان القصيدة	الصفحة
عباءة الموسلين	لن أشكو	17	الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة	لاتسلني	39
	إلى أمي أمس	46		**دقيقة غربة**	53
	أيّ قلب	62		**إلى أمي اليوم**	76
	هواك الهوى	79		رسالة وصلت	86
	رسالة لن تصل	87		الحبّ للحبّ	90
	لبنان ولكن	106		بانتظار السلام	113
	في ذكرى الإسراء	117		في ذكرى المولد **النبوي الشريف**	119
سنابل النيل	دروب	21		القلم العربي	48
	لن أرحل	55		**طويت الأشرعة**	57
	على الأهداب	69		سوء تفاهم	74
	سماء	78			
إلاّحبيبي	يتهامسون	29		سفر العائد	57
	فتى المدى	62		أكون أو لاأكون	75
	كتبت لنا الأحقاد	79		سلك وصوت	121
	ذبحت بعشق	131		رؤي قانا.. **وحديث الستارة**	135

[1] المرجع نفسه،ص107.

	لن أموت	159		الصمت الأليم	163

وقد بلغ عدد عناوين الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة (31) عنوانا شعريا بنسبة مئوية تقدر بـ(25%)،وهذه الوظيفة قد احتلت المرتبة الثانية بعد الوظيفة الإهدائية.

1.3. 2. 5. الوظيفة الإهدائية:"la fonction dédicace"

يرفق كثير من الأدباء نصوصهم الإبداعية بذكر الإهداء باعتباره نصا موازيا للعمل الأدبي، فيقدم النص ويعليه، ويؤطّر المعنى ويوجهه سلفا،و« إنّ عتبة الإهداء تقوم بتحديد خصوصية ونوعية المرسل إليه متجاوزة الوظيفة التزينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر»[1] حيث كان يعتقد بعض النقاد والمبدعين أن الإهداء علامة لغوية لا قيمة لها غير أنّ الشعرية النقدية الحديثة أعادت الاعتبار لكل النصوص المصاحبة والعتبات المحيطة بالإبداع أو ما يسمى "بالنص الموازي"، وبات من الضروري الوقوف عند عتبات أيّ إبداع ومساءلتها قصد تحديد بنياته واستقراء دلالته، وأبعاده الوظيفية.

هذا و إنّ ظاهرة الإهداء « تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة وعامة»[2]، ومع مرور الزمن أصبح الإهداء تقليدا أدبيا، ومنهجيا وحتى خلقيا في النصوص الإبداعية الشعرية أو النثرية منها، إذ عرفه الشّعر العربي القديم، فكان الشّعراء يهدون قصائدهم إلى الأمراء والملوك والخلفاء طلبا للتكسب، أو مدحًا خالصًا، أمّا في شعرنا الحديث والمعاصر فأصبح يحمل دلالات مغايرة تماما, إذ يُقدم لرموز سياسية أو اجتماعية، أو لأشخاص عاديين أو مجهولين وبذلك« بات يدل على عقد ضمني بين مضمون الخطاب الشعري وحاجة جماعة مناضلة»[3]،ويعدّ الإهداء بمثابة كتابة رقيقة قد تكون نثرية، أو شعرية تقريرية،أو إيحائية إلى المهدى إليه الذي قد يكون فردا معروفا أو مجهولا، وقد توصلت

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، ص52.

[2] جميل حمدواي، مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمن بوعلي،
http://www.al-watan voice.com/arabic/phlipt.php ?go=show &id=64118 23/04/2010.

[3] جميل حمدواي، مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمن بوعلي، الموقع نفسه.

الدّراسة إلى تقسيمٍ لأنواع الإهداء بحسب العلاقة بين الكاتب، والمتلقي كما يلي:

أ- **الإهداء الذاتي**: يقوم الأديب بتوجهيه إلى نفسه,أو إلى أحد المقربين إليه.

ب- **الإهداء الشخصي**: يوجهه الأديب عادة إلى شخص معروف كثيرا أو قليلا.

جـ- **إهداء العمل**: يُوجه بشكل عام 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 لعنوان 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 نصًّا قصيرًا، أو نصًّا طويلاً ،**والإهداء** في عمومه لا يخرج عن عناصر هي:**1**-المهدي.**2**-المهدى **إليه.3**-أسباب الإهداء.**4**- **صيغة** الإهداء.**5**- **توقيع المهدي6**- زمان الإهداء ومكانه.

إنّ علاقة الإهداء بالمدونة أو عناوينها الداخلية تكون 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 على تذوق النص، وعندما ننتقل إلى مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**" -**عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**- فإنّنا نجد الإهداء عندها يتشكل كالآتي:

أ. <u>الإهداء الذاتي "**auto dédicace**"</u>:وهو إهداء يأتي بعد المقدمة مباشرة، كمايلي:

صيـــــــغة الإهـــــــداء الجملية	نوع الإهداء
« **إلى اليد التي هدهدتني راحتها وأرشدتني أناملها، فكانت الوطن.. وكانت السفر.. وكانت المطر.. إلى العمّة "شفيقة"**» [1]	

[1] هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص05.

«إلى جُذُورِي المُتَحَرِكَةُ فِي الرِمَالْ...إلى أن تُصْبِحَ الرِمَالُ أَرضًا صَلْبَةً» [1]	ذاتــي
«إلى أمي الحبيبة.. غادة سلهب» [2].	

ب.<u>الإهداء الشخصي "**dédicace personnalisée**"</u>:يوجه« إلى شخصيات ذات علاقة حميمية بالمؤلف من مثل الأب، الأم، الزوج، الحبيب، الأصدقاء»[3]و قد وجهت الشاعرة مجموعة من الإهداءات إلى أشخاص تكن لهم كلّ التقدير والاحترام لما قدموه من خدمات جليلة لوطنها لبنان،وللأدب العربي، وهذا ما يظهر في الجدول الآتي:

صيغة الإهداء	المُهدَى إليه	نوع الإهداء	طبيعة الإهداء	بنية الإهداء	الصفحة
محمد عبد الوهاب	إلى **الموسيقار** المصري	إهداء شخصي	فنّي	جملة	**100**
إلى طفلي شفيق وهالة	إلى أبناء الشاعرة		اجتماعي	جملة	**110**
إلى العزيزة لبنى فوزي عطوي ملكة جمال لبنان "الحسناء"	إلى لبنى فوزي عطوي		اجتماعي	جملة	**80**
إلى خادم الحرمين الشريفين جلالة الملك فهد بن عبد **العزيز**	إلى جلالة الملك فهد بن **عبد العزيز**		**سياسي**	جملة	**86**
أرسلتها لجلالة الملك الحسن **في عيد تسلمه العرش.**	إلى جلالة الملك الحسن الثاني ملك المغرب		**سياسي**	جملة	**90**
إلى الشاعر عمر أبو ريشة	إلى الشّاعر السوري عمر **أبو ريشة**		أدبي	جملة	**94**
ألقيت في مهرجان طه حسين	**إلى عميد الأدب العربي**		أدبي	جملة	**101**

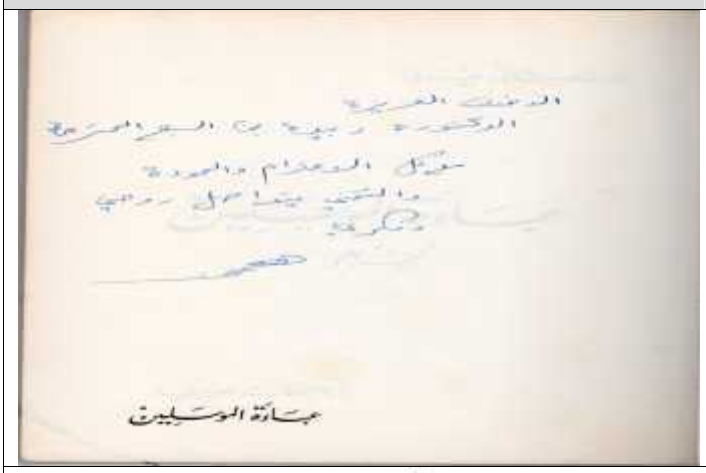
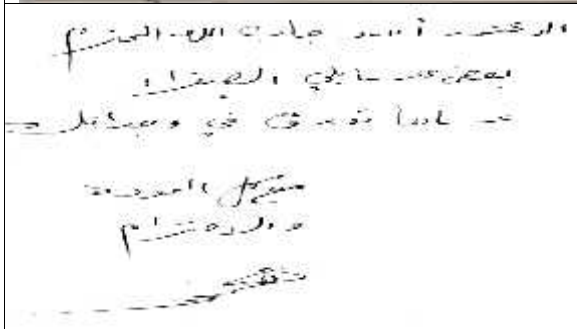
[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص09.

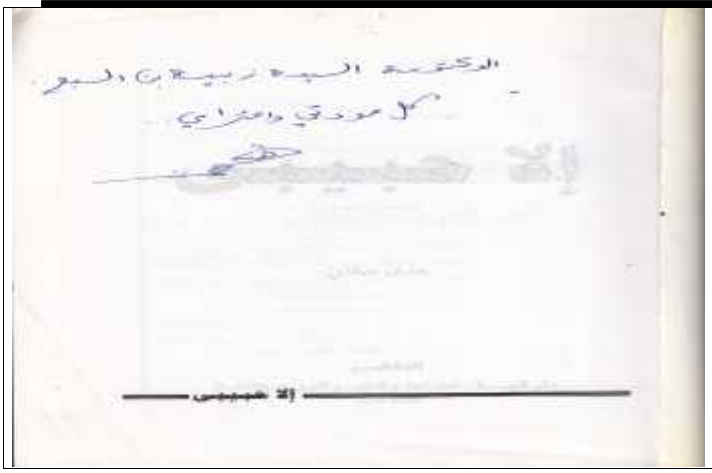
[2] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص05.

[3] باسمة درمش،عتبات النص(النص وقضاياه)، ص.76، 77.

الثاني عشر	**طه حسين**				
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 كلّ غلاف مزيف،حيث حملّت فيه المبدعة عبارة جمعية تواصلية من المهدية – **الشاعرة هدى ميقاتي**- إلى المهدى إليه – الدكتورة **زبيدة بن السبع/** الدكتور أحمد جاب الله - مع توقيعها على المدونة في كلّ مرّة ،وقد جاءت العبارات كالآتي:

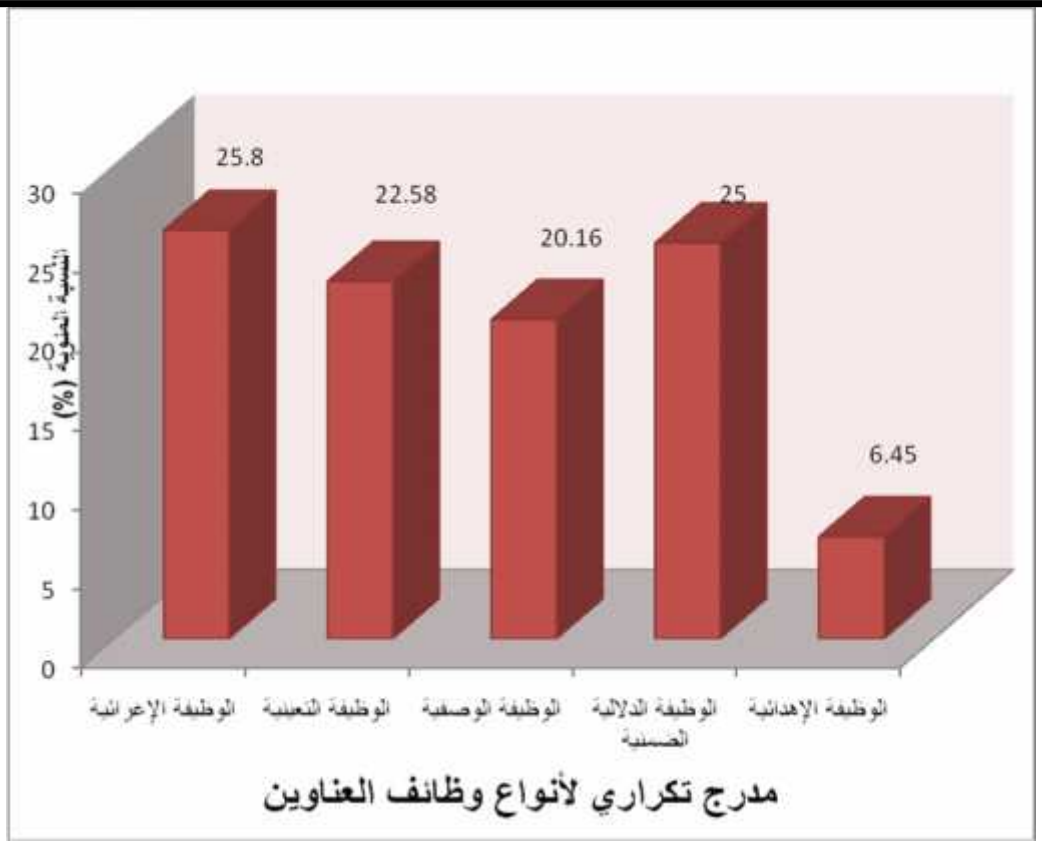
المهدي	المهدى إليه	صيغة الإهـداء
الشّاعرة هدى ميـقاتي	الدكتورة **زبيدة بن السبع**	
الشّاعرة هدى ميـقاتي	الدكتور جاب الله أحمد	

الشّاعرة هدى ميـقاتي	**الدكتورة زبيدة بن السبع**	

وعليه فالإهداء عتبة ضرورية لفهم النص وإعادة تركيبه،« عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان،أو اسم المؤلف،أو غيرها من عتبات النص،فهي عبارة عن إشارات دلالية ذات خاصية موازية لخاصية العنوان،أو النص،أو المؤلف»[1] **لأنه** في سياق المدونة ونصوصها الشّعرية، يبرز دلالتها الإيحائية والمرجعية، كما أنّه مدخل أساسي لاستيعاب مضامين القول الشّعري ، وتحديد دواعيه وبواعثه، والإهداء ليس عتبةً شكليةً مجانيةً، بل لها أبعاد دلالية، وتداولية توجهنا في مقاربة النص الشّعري المعاصر وتأويله،إنّه« عتبة نصية لاتخلو من قصدية في اختيار المهدي إليه/إليهم وكذلك عتبات الإهداء »[2]،وقد حصر البحث عناوين المدونة في ثلاثة إهداءات اشتغلت عليها الشّاعرة وهي:(الإهداء الذاتي،إهداء النسخة،الإهداء الشخصي)، ومن خلال هذا الأخير وجهت إهداءاتها إلى شخصيات معيّنة وقد بلغت عناوين الوظيفة الإهدائية **(08)** عناوين شعرية بنسبة مئوية بلغت **(06.45%)**،ويمكن إجمال كلّ النتائج التي صاغها البحث في المدرج التكراري التالي:

[1] باسمة درمش،عتبات النص(النص وقضاياه)، ص.76.

[2] Gérard Genette, Seuils, P64.



*- التعليق:

من خلال المدرج التكراري يتبين للمتلقي أنّ الشّاعرة في أغلب عناوينها مزجت بين مختلف الوظائف، مع التباين في النسب المئوية لكل نوع منها ،حيث كانت الغلبة للوظيفة الإغرائية بنسبة (**25.80**%) مقابل (**25**%) في الوظيفة الضمنية الدلالية المصاحبة لتأتي بعدها الوظيفة التعيينية بنسبة تبلغ (**22.58**%)، وتعقبها الوظيفة الوصفية التي تبلغ (**20.16**%) ثم أخيرا تأتي الوظيفة الإهدائية بنسبة تبلغ (**06.45**%) لتبيّن للمتلقي التنوع والتوسع الوظائفي الذي وشحت به المدونات، ويبدو أنّ هذا الترتيب لم يكن اعتباطيا بل كانت له أبعاد وأسباب تحملها الدراسة في ثلاث محطات دلالية هي:

1.اعتماد الشّاعرة على البعد الإغرائي في أغلب عناوين مدوناتها حيث بلغت نسبة الوظيفة الإغرائية فيها(**25.80**%) فالعنوان لا يكون مثيرا، ولا مكشوفا للمتلقي إن لم

تترأسه سمة الإغراء والجذب والإيحاء الذي « يوقظ حبّ الاستطلاع ويؤجج رغبة الكشف»[1] لدى القرّاء ، والمتذوقين للأعمال الأدبية خاصة.

2.إنّ طبيعة مواضيع – **هدى ميقاتي**- تكاد لا تخرج عن موضوع رئيس هو: (الذات المقهورة التي تُعد معادلاً **موضوعيًا**/ للوطن المسلوب والمغتصب)، ومن المعروف أنّ موضوع القهر،والاغتصاب يمس كل أبناء الأمة العربية خاصة الطامحة إلى الحرية والاستقرار، والهدوء، وكان الإغراء أهمّ وسيلة لدى الشّاعرة 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 الدلالية الضمنية المصاحبة بنسبة (**25**%)،والوظيفة التعيينية بنسبة(**22.58**%) والوظيفة الوصفية بنسبة تبلغ (**20.16**%) ، والوظيفة الإهدائية بنسبة (**06.45**%) .

كلّ هذا أعطى مشروعية الإغراء لمدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" (عباءة **الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**)،التي كانت كل عناوينها الشّعرية أكثر استقطابا للقراء خاصة عندما يقول: فيتريش(**weinrich**)،إنّ« للعناوين قدرة على إغرائنا وجعلنا نشتري،ونقرأ ونكتب»[2]،وهذا ما ينطبق على العناوين الشّعرية الآتية: (أنشودة **الرياح/دقيقة غربة/ملاكي الأمين/سنابل النيل/همسه/ آهات/ مكالمة هاتفية/** دمى **متحركة/عيون الليل/**لن أدان/ماذا جرى/**ما أعظم العشاق/إلاّ حبيبي/عفراء/النفق** السّحري...إلخ).

وفي نهاية المطاف نشير إلى أنّ وظائف المدونة لا تقتصر على هذه الوظائف فحسب بل إنّها تتعدّاها,ولكنّ البحث اقتصر على أشدّها وضوحا وجلاء في مساحة العناوين الشعرية وهي الوظائف الخمسة المذكورة سلفا،وأمّا ما تبقى منها كالانفعالية والبصرية الإيديولوجية،والتناصية، والشعرية، وغيرها فإنها جاءت ضمنية ضمن الوظائف

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص49.

[2] Joseph Besa Comprubi , les fonctions du titre, p 24.

السابقة للذكر،وعليه نشير إلى أنّ المبدع في النص الشعري عندما ينتج العنوان الشّعري للقصيدة التي أبدعها، سوف يكون هذا العنوان بمثابة« خلاصة دلالية لما يظنّ الشّاعر أنّه فحوى قصيدته»[1]،إذن فالنص الشّعري النسوي بات يستعمل الوظيفة الإغرائية،حتى يحقق من خلالها علاقة التحدي التي تريد الشاعرة الوصول إليها، فالشعر النسوي المعاصر بات يستعمل الإغراء لتوصيل رسائله للمتلقي،وإيجاد قيمته التي تكمن في سلطة الإغراء النسوية التي أصبحت المرأة العربية تستعملها في تحقيق ذاتها المسلوبة من طرف السلطة الأبوية،و بالتالي أصبح العنوان،ولغته بمثابة سلطة استعانت بها المرأة الشاعرة،وخاصة الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" في رسم خطة طريق لكسب المتلقي الرجل وإغرائه بمنتوجها الشّعري،ليصير العنوان في قرض الشعر مسألة ضرورية لأنّ« القصيدة لاتولد من عنوانها،وإنّما العنوان هو الذي يتولد منها» [2]،ويسمها، ويعلوها في النهاية.

ومنه تبقى جمالية النص الشّعري النسوي المعاصر بحاجة ماسة إلى تكاتف جهود جميع المبدعات،وتمكنهنّ من الجمع بين مختلف فنون النظم، وفنون الرسم، على واجهة الغلاف الشّعري التي تزيده جمالا،وإبداعا،ولابدّ لهذا العمل الفني من عمليات سابقة من التصور والتخيّل الحسّي،والتنظيم الشكلي البصري الممتع لعملية صقل(لغة الحرف مع لغة التصوير)،سعيا لتحقيق متعة فنية،لأنّ« الفنّ هو النظرة المستقبلية لنمط الحياة الجديدة التي ينشدها الإنسان في احتواء الرؤيا المستقبلية لوجوده، وهو اكتشاف لحاجات الإنسان ورغباته الوجدانية»[3]،إذ يمنح للإنسان المتعة الجمالية ولذة الارتقاء في الذوق وصياغة المشاعر الحقيقية في مختلف المدونات الشّعرية، فيبقى النموذج الحي لأحاسيس الجماهير وانفعالاتها ومشاعرها، ووعي ذاتي لماضيها.

---

[1] عبد الله محمد الغذامي،ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)،دار سعاد الصبّاح، الكويت، ط2 ،1993 ،ص47.

[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطئية والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنماذج معاصرة)،الهيئة المصرية العامة للاكتاب،مصر،ط4، 1998،ص263.

[3] محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1999، ص23.

إذن يثير العمل الفني، وجمالياته جميع عواطف،وانفعالات المتلقي ويؤثر على وجدانه،وهذا يعني أنّ الموقف الجمالي ليس مجرد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصية فحسب،وإنّما هو أيضا موقف وجداني يثير عاطفة وانفعالا،فهذا التعاطف الوجداني يؤثر على حركات المتلقي،ونشاطاته الجسمية، فالمتلقي يكيف حركاته العضلية والجسمية بحيث تندمج مع أحاسيسه، ومشاعره في الموضوع،وغالباً ما يعكس جمال النص الشعري النسوي،حيث« يدرك على طريقته الخاصة الحياة التي تقع خارج حدوده ويمكن أن تكون هذه حياة الناس في علاقاتها، وحوادثها الخارجية، أو العالم الداخلي للحياة البشرية (...) ودائما ما تتحدث الأعمال الفنية عن شيء ما إلى قارئيها،إلى سامعيها, إلى مشاهديها،وتكشف لهم عن شيء ما، وتقدم لهم إمكانات التعرف إلى شيء ما»[1]،وهذا ما يجعل الشعر النسوي العربي يحقق جمالا أنثويا ذو خصوصية تعكس مافي تجربة المرأة من صراع نفسي،ولايتحقق هذا الجمال اللّغوي للعنوان الشّعري إلاّ من خلال البحث في ظاهرتي:(التناص/الانزياح) لاحقا.

2/3- جماليات العنوان: "Esthétiques du titre "

تُعَدّ 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، فالشّكل وحده يوقعهم في ثَغْرة قاتلة، فالألفاظ والتراكيب والصور والإيقاع ليست مجرد أشكال صوتية ، أو صوَرًا جمالية حسية، وإنّما هي أشكال جمالية تختزن لغز الروح الجمالية الأصيلة ، والبحث تناول نوعين من الجمالية "التناصية والانزياحية"،وهذا ما ستحاول الدراسة توضيحه؛ فالنص الشعري النسوي أصبح يلجأ إلى علم الجمال لتمرير فنّ قرض الشّعر النسوي،من خلال العنوان الذي يعدّ مدخلا جماليا/فنيّا« يفيد القصيدة في تشكيل صورها من كل الإمكانات الفنية المتاحة ،سواء كان ذلك في مجال الفنون القولية الكتابية أم الفنون الجميلة بوصفهما مصدرين مركزيين من مصادر الشاعر الثقافية التي تسهم في خلق الصورة،وبهذا تتحول الصورة إلى عملية فنية

---

[1] مجموعة من الكتاب الرّوس،المدخل إلى علم الأدب، ترجمة أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطبع، الأردن، ط1، 2005، ص45.

مركبة يشحذ فيها الشّاعر كل طاقاته من ذهنية ونفسية وتعبيرية ،ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معين»[1] يصوغه شعريا.

وهذا ما يزيد النص/العنوان جمالية ترتقي بالنص الشّعري النسوي،وتجعله ينتقل من التركيب العادي،إلى التركيب الجمالي الذي يحوي في طياته مجازات،وتراكيب فنيّة وجمالية ترتقي بالنص،وبمخاطبه إلى مستويات فيها من الذوق اللّغوي الذي ينطلق بالنص إلى عالم متعدد من المعاني،والدلالات اللّغوية المتعددة،« فالعنونة الشعرية،انزياح وخرق وانتهاك»[2]،والإبداع النسوي نجده يبحث عن مختلف المعاني التأويلية المخزنة في الموروث الأدبي،والتي قد انزاحت إلى معانٍ مجازية،جعلت من النص الشّعري مركزا فنيّا وجماليا تلتقي فيه كلّ الثقافات، والتراكيب الشعرية المتنوعة،إذ لا يخفى أنّ« عملية تواشج النصوص،وما يتم بينها من حوار داخل فضاء النص ليست عملية سهلة»[3]،فالجمالية تجعل النص الشعري يخترق جميع القواعد اللّغوية،ليؤسس لغته الفنيّة التي تجد نفسها أمام الإبداع النسوي مركز هذه اللّغة الوجدانية ذات الصبغة الرومانسية.

1.2.3. التناص: "l'intertextualité"

عرفت القصيدة العربية المعاصرة تحولات عميقة على مستوى البنية والدلالة، نظرا للتوجهات التجريبية للمبدع العربي التي جعلت من قريحته تتطلع إلى الجديد حيثما كان وأينما وجد ،خاصة بعد أن وجد النص الشعري العربي نفسه مجبرا على ولوج تفاصيل كلّ الأجناس الإبداعية، حتى يحقق لنفسه شعرية أكثر من ذي قبل تمكنه من ولوج زمن العولمة الشعرية دون أن يفقد مقوماته، وملامح هويته الإجناسية المتجذرة في أعماق التاريخ، لذلك كان على المرأة العربية المبدعة أن تبحث عن تجربة شعرية مغايرة تستمد منها قوتها،وفعاليتها تمنحها وهجها المميز الذي فقدته نتيجة التهميش« الذي تمارسه الثقافة ضدّها»[4] ،فكان التناص وسيلة منحها التواجد التاريخي والتفاعل مع نصوص

---

[1] سلمان عواد العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة (قراءة في أعمال محمد مردان الشعرية)،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2011ص76.

[2] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة،ص98.

[3] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث،ص84.

[4] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة،ص138.

سابقة ولاحقة بشكل فنّي وجمالي.

إلاّ أنّ الملاحظ مع موجة التجديد المتواصلة التي عرفتها الحركة الأدبية النسوية وفي سياق تهافت النقد الإبداعي على ما يسمى بحركة الشّعر النسوي جعلت العديد من الأسئلة النقدية التي تطفو على سطح الواقع الشّعري النسوي« بعد أن كانت كائنا مسجونا داخل اللّغة»[1] مجردة من كلّ آليات البوح،والتي تؤرّق عادة المبدع مثلما تؤرّق بال المتلقي لهذا الإبداع، لتبرز عندها العديد من الأسئلة منها: فيما تكمن معايير التعامل مع هذا النص الإبداعي الجديد ؟وهل هو مفتوح على جميع القراءات النقدية المعاصرة؟ وأين تكمن تناصاته؟ وغيرها من الأسئلة التي تحدد طبيعة الإبداع النسوي الجديد.

فكان لابدّ للشعر النسوي في هذا السيّاق النصي من محاولة البحث عن مكانته الإبداعية داخل مستويات الإبداع الذكوري، فكانت القصيدة المعاصرة تخوض تجربة التأسيس،والتأنيث التي قادتها الشاعرة العراقية "نازك الملائكة"،من أجل بعث تجربة المرأة المبدعة في الشعر العربي،إذ « كلّما كان الإنسان واعيًا بوجوده زاد قلقه على هذا الوجود وزادت مقاومته للقوى التي تحاول تحطيمه»[2]،فكان التناص من أبرز الآليات الجمالية التي وظفتها الشاعرة العربية المعاصرة من أجل تبليغ آهاتها المدفونة.

وعند تتبع ظاهرة حضور التناص في الشّعر النسوي المعاصر من خلال نماذج من مدونات شعرية جمعها البحث في الفصل الأوّل،فإنّ الدّراسة قد أحصت عيّنة عشوائية من بعض تلك العناوين النسوية،حيث تبيّن أنّ العديد من العناوين الشّعرية النسوية تتناص مع "القرآن الكريم،/الشعر/التاريخ/الأساطير"،لتعطي للمتلقي انطباعا هاما،بأنّ الشعر النسوي المعاصر،هو محطّة أدبيّة تتداخل فيه العديد من الثقافات المتعددة التي أصبحت تغذي ثقافة المرأة العربية ،وعليه « لا يمكن للنص أن يقرأ خارج علاقاته مع نصوص سابقة له في الوجود، لا النص ولا قارئه يمكن أن يُغيّب الشبكة التناصية لتلك العلاقات»[3]،وعليه يحدّد الجدول الآتي بعض العناوين النسوية المعاصرة التي تستحضر النصوص السابقة

---

(1) المرجع نفسه،ص179.

(2) عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، ص135.

(3) Joseph Childers,Gary Hentzi,Colombia Dictionary of Modorn literary and culturalcritcism,NewYork,Colombia University Peress,1999,p159.

في اللاحقة،وهي كالآتي:

العنوان النسوي المتناص	نوع التناص الموظف	النص الغائب المتناص معه
مرثية لقارئ بغـداد	**زينب الأعـــوج**	**تناص تاريخي لما حدث في بغداد من دمار على يد المغول.**
سنابل النيل	**هدى ميقاتي**	**يتناص مع أسطورة "الميلاد والموت" آلهة نهر النيل واهب العطاء**(السنابل).
أدعوك لهذا الاحتراق	**سلوى السعيد**	**يتناص مع أسطورة** "الموت والبعث" من خلال احتراق طائر العنقاء الأسطوري.
أحلام أميرة الفقراء	مباركة بنت البراء	**يتناص مع التراث القصصي الغربي-** قصة **(سندريلا)- الفتاة الفقيرة التي أصبحت فجأة أميرة البلاد.**

إنّه 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 الشّعرية والتفاعلية لمختلف النصوص الإبداعية أمرًا مشروعًا على اعتبار أنّ هذه المقومات تشكل نسيج التواشج بين التجارب الشّعرية على اختلاف مشاربها وتوجهاتها،وعليه سيكون هدفنا من هذه الدّراسة القرائية هو استجلاء أوجه التناص،وسبل التلاقح النصي في مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**"- عباءة **الموسلين- سنابل النيل- إلاّ حبيبي-** من خلال البحث عن صوت التفرد، وخلق لغة خاصة تحتوي التجارب اليومية المعقدة ، خاصة تجربة المرأة.

إنّ الشّاعرة تحتفي بالقصيدة في صفائها وبساطة محكيها، مما يضمن لها الوفاء لرسم خط شعري يقود الذات نحو تأسيس رؤية إبداعية جديدة، تحاور النص الغائب،مما يضمن للتجربة الشعرية خلق تواشج عميق بين الذاكرة والوعي ، والسّياقات المختلفة للقصيدة، فالقصيدة بتعبير الشاعر **أدونيس** « تصبح لحظة كونية تتداخل فيها بالتالي

حدود الفلسفة والعلم والدين، وتنمحي فيها الفوارق الجغرافية، والإقليمية، إنها قصيدة تشكل شكلا من أشكال الوجود و التناص بشكل عام، هو أن يضمن المبدع إنتاجه قليلا أو كثيرا من نصوص غيره» [1] دون أن يمسخ هذا التعالق وجه إبداعية النص.

ومهما بلغت التجربة الشّعرية في إخفاء ملامح التعالق بين تداخل النصوص فإنها لن تفلح في ذلك، لأنّ أيّ نص ما هو سوى فسيفساء من النصوص الغائبة الذائبة في مخيلة الشاعر،والتي تحضر أثناء لحظة الكتابة الإبداعية،فـ« النص متعدد الفضاءات حيث تلتقي عدة كتابات،فلا أحد منها مبتكر وأصلي، تتمازج وتتعارض فيما بينها،والنص نسيج من الاقتباسات،إذ يحاول الكاتب فقط أن يحاكي ماكتب سلفا»[2]،وهذا ما يسميه"رولان بارت" المكتوب مسبقا، وعليه فالتناص أسلوب راق وفكر حضاري متواصل لنصوص سابقة أو متلاحقة، وهو تخريج لما أسماه السّابقون "بالسرقات"، وإن لم يعرفوه بهذا الاسم، فهو مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة فظاهرة تداخل النصوص سمة جوهرية في التراث العربي، خاصة الشّعري منه،وهذا يعكس لنا توارد المعاني ودلالاتها في العديد من النصوص الشعرية المتداولة بين الشعراء والرواة ،وهذا ما يؤكد فكرة أنّ« النص المشهور له تاريخ من القراءات»[3]، والإسقاطات الدلالية.

وأوضح دليل على ذلك اهتمام النقاد القدامى والمحدثين بالمعاني الإرجاعية بين الشعراء، والبحث عن الأصالة لدى الشاعر، جاعلين مقياس ذلك قوة الإبداع والخلق لدى المبدع،وهكذا« يذكرنا مفهوم التناص بأنّ كلّ نص له علاقة مع النصوص الأخرى،ففي الحقيقة إنّ النصوص مدينة أكثر للنصوص الأخرى أكثر مما تدين لمبدعيها»[4]،وهذه الحقيقة قد تجرّ وراءها العديد من التساؤلات النقدية،والإبداعية خاصة إذا كان الإبداع نسويا،يكشف عن عمق التداخل الشعري بين المتون الشعرية النسوية الحداثية والتراث الأدبي الذي يحمل في مضامينه حمولة شعرية تناصية تناقلتها المبدعات العربيات عبر التلاقح الشعري« وذلك بتسليط الضوء على أثر التفاعل النصي،الذي حدث بين نصوص

---

[1] أدونيس،مقدمة للشعر العربي الحديثّ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص117.

[2] دانييل شاندل، التناص، ترجمة إدريس الرضواني،مجلة علامات،ع29، 2008، المغرب، ص 128.

[3] دانييل شاندلر، التناص ، ص130.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

واقعة ضمن لغة واحدة أو لغات متفرقة لينتج لنا فضاء جديدا»[1] من الدلالات.

إذن فالتناص الأدبي هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الأصلي بحيث تتحقق معه لغة الانسجام،وتكون دالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر تدريجيا،من خلال مدونته التي تعكس تفاعل النصوص، وعناوينها مع غيرها « فكلّ نص نسيج متكامل للعديد من النصوص التي يعمل على فكها وإعادة تركيبها قارئ ماهر يتوصل إلى الدلالات والرموز والإشارات في ضوء قراءة ثانية ينطلق فيها النص»[2]،وهذا ما جعل الشّعر النسوي المعاصر ينطلق من التراث، وينهل من مختلف القصائد الشعرية التراثية ،ويسترجع الموروث الشعري بشكل متواصل ليؤسس ذاتاً شاعرةً مبدعةً قادرةً على تحقيق نظرية التناص كمرجعية تاريخية تتحقق معها شاعرية الإبداع النسوي تدريجيا،على اعتبار أنّ« كلّ نص يتناص،أي يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال تناص لايجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها»[3] لتأسيس كتابة إبداعية جديدة.

وعليه فالشّعر النسوي المعاصر،وخاصة مدونات الشّاعرة اللّبنانية-**هدى ميقاتي**- تتشاكل مع العديد من الروافد المعرفية التي تحضر بشكل متوازٍ مع عناوين قصائدها بحيث« تؤدي وظيفة تناصية،إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي،يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا»[4]،إذ يظهر الرافد الديني بشكل ملفت للانظار ليبرز معتقد الشاعرة فهي من طائفة سنية مشبعة بروح القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة،كما استفادت من الرصيد الأدبي الشّعري بشكل خاص؛والذي ساعدها في استحضار قصائد وأبيات شعرية تراثية وحداثية في عناوين القصائد وداخل المتون الشعرية لتحرك بها الذاكرة الشعرية التي تتفاعل مع تلك النصوص المستضافة،عاكسة الرصيد الثقافي للشاعرة،وهذا ما جعل جميع

---

(1) كاملة سالم العياد،التناص في الشعر الكويتي الحديث،دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2009، ص09.

(2) المرجع نفسه،ص10.

(3) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،مصر، ط1، 2001م، ص337.

(4) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص98.

تفاعلاتها النصية،والتي احتضنها خطابها الشعري في نسقَيْه الظاهر والمضمر؛تتم مباشرة على مستوى عتبة العنوان الشعري، ثمّ متنه في ثنائية تفاعلية تجعل« الشاعر يعيد إنتاج ما تقدّمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة "عالمة " أو" شعبية "، أو ينتقي منها صورة أو موقفاً دراماياً، أو تعبيراً ذا قوة رمزية»[1] مستفيدا من حمولتها المعرفية .

ويسعى البحث من خلال ظاهرة التناص،أن يرصد التحولات التي تطرأ على مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**"وفق فاعلية التناص، وأثر ذلك في خلق شعريته جمالياً في مستوى التلقي؛ من خلال الحوار مع بنياته المختلفة، مادام النص يحيا بتناصاته مستدعياً دومًا ومازجًا غيره ما لا حصر له من بنيات لغوية تتفاعل مع غيرها مطلقة العنان لمختلف التوا شجات داخل بنية العنوان/النص،من أجل استدعاء نصوص أخرى إلى نصّه المتناص معه؛حيث نجده يستلهم مستدعياً نصاً دينياً (**قرآناً أو حديثاً شريفاً**)،أو نصا تاريخياً معينا يحمل رؤية تناصيَّة لتلك النصوص؛ ممثلة في مختلف الشخصيات الدينية والأدبية والفنية وحتى السياسية منها،والتي تريد الشّاعرة منها أن تمرر رسائل مشفرة للقارئ،وبالتالي يمكن القول إنّ« الأحداث التاريخية،والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي،فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية،والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ»[2]،والتي نذكر منها:(شخصية الموسيقار محمد عبد الوهاب/شخصية الشّاعر عمر أبو ريشة/شخصية الأديب طه حسين/شخصية الملك السعودي الراحل فهد بن عبد العزيز/شخصية الملك المغربي الراحل الحسن الثاني) وأسطوريًا نجد: (أسطورة عشتار/صدى ونرجس/نهر النيل...إلخ) إذ تحضر هذه الرموز الأسطورية في الشّعر"**الميقاتي**" عبر طول المدونات « فتصبح هذه الامتدادية في نصوص الآخرين ومحاكاتها مقياساً يضيق أو يتسع في تعرجات النصوص وحركاتها، لا حدود لها في إضاءات جديدة ومتنوعة في النص الجديد، دون أن يكون هذا النص نسخة

---

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعريّ - استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1985م، ص 129،130.

[2] على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيّ المعاصر، دار الفكر، القاهرة،مصر، ط1، 1997م ، ص120.

طبق الأصل من بنية النصوص السابقة»[1]،وعليه تبقى مسألة توظيف الشعر النسوي المعاصر للأساطير المتنوعة « والتفكير بها ،أو استعادها فعلا كنص/معقد- طقس يعني تحيينٌ لها،ومنحها زمنية حاضرة»[2] تمتد مع الحاضر الزمني للقصيدة الشعرية.

ووفقاً لتحولات الخطاب الشّعري "**الميقاتي**" في رحلته التناصية، يأتي دور الباحث ليرصد هذه التحولات وذلك وفق بنياتٍ تناصية،وسياقات لغوية؛تقيم جدليات شعرية متباينة وفاعلة في الوقت نفسه، بين النص والمتلقي، فتكون حينها عملية الحفر في شعر– هدى **ميقاتي**- بمثابة قراءة نقدية واعية ترصد أوجهاً متنوعة من التفاعلات النصية بين شعرها وما تلاقح معه من النصوص الأدبية،وذلك من خلال« مجموعة من آليات الإنتاج الكتابي لنص ما، تحصل بصورة واعية أو لاواعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه»[3]،وعليه فالتناص حقق مع شعر "**هدي ميقاتي**" الحضور الجمالي،والرصيد الثقافي فكان شعرها بمثابة حلقة مع نصوصها السابقة،واللاحقة.

1.1.2.3. مفهوم التناص:

أ- مفهوم التناص لغة:

يأخذ التناص في اللّغة مفاهيم متعددة نذكر منها ما ورد في معجمي لسان العرب، متن اللّغة، حيث يقول ابن منظور: « نَصَصَ: النَّصُّ: رفعُك الشيء. نَصَّ الحديث **يَنُصُّه نصًّا: رفَعَه. وكل ما أَظْهَرَ، فقد نُصَّ.** وقال عمرو بن دينار: ما رأيت **رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهري أَي أَرفَع له وأَسند. يقال: نَصَّ الحديث إلى فلان أَي رفَعَه،** وكذلك نَصَصْتُه إليه. **ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رفَعَتْه، ووُضِعَ على المِنَصَّةِ أي على غاية الفَضِيحة** والشهرة والظهور»[4]،بينما يشير أحمد رضا في معجم متن اللغة إلى معنى التناص الذي يعني في قوله:« المشاركة والمفاعلة،ونقول نَصَصْتُ الشيء إذا جعلت بعضه على

---

[1] محمود جابر عبّاس، استراتيجية التّناص في الخطاب الشعريّ الحديث، مجلّة علامات في النقد، مج12،ع46 النادي الأدبيّ بجدّة،السعودية، ص266.

[2] ناجح المعموري،الأطراس الأسطورية في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان، الأردن،ط1، 2005، ص35.

[3] عبد السّتار جبر الأسدي،ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية)،مجلة فكر ونقد،ع28، الرابط،المغرب،2000 ،ص94.

[4] ابن منظور،لسان العرب،ج07 (مادة،نصص)،ص97.

بعض،وَتَنَاصَ القَوْمُ: اِزْدَحَمُوا »[1]،ويشير إلى لفظ «الازدحام» الذي يحمل كل معاني الحضور في النص ومحاولة الظهور بشكل أو بآخر، واستخراج ما عنده من دلالة على استحضار المبدع لكلّ ما تحمله ذاكرته من تفاعلات نصية تحضر أثناء كتابة النص،وبذلك يكون التناص في اللّغة الرفع والإظهار، والدلالة الواضحة، والاستقصاء.

ب- مفهوم التناص اصطلاحا:

التناص في أبسط تعريفاته « وجود علاقة بين ملفوظين»[2]،وهو في مفهومه الكلي يتجاوز ذلك ليشمل النص الأدبي في جميع نواحيه، فهو إذن يحيل إلى مدلولات خطابية مغيرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات أدبية عديدة داخل القول الشعري،وعليه يتم بعث فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري للنص الأدبي الذي خضع للدراسة، وبصورة أوضح، نستطيع القول إنّ التناص أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل لنصوص سابقة عليه أو معاصرة له، والنص في حد ذاته ليس انعكاسا لخارجه أو مرآة لقائله، بل هو « فاعلية المخزون التذكّري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناص»[3]

وبمعنى آخر؛ التناص هو« استبطان نص سابق في سياق نص لاحق، بحيث تتولد من هذه العملية دلالات متعددة لا يمكن استكشافها في النص الأسبق، و قد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز»[4]؛ و يكون ذلك بإعادة حياة عدد من النصوص في النص الجديد، أو كما يقول **ميشال ريفاتير**:«إنّ التناص مجموعة النصوص التي تجد بينها و بين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، و هو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين»[5]، كما حاول المطابقة بين التناص والأدبية بقوله: « التناص هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج

---

[1] أحمد رضا،معجم متن اللّغة ، دار مكتبة الحياة،بيروت،لبنان،،د.ط،1960، ص 472.

[2] حميد لحميداني ،القراءة و توليد الدلالة ، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ،2003 ص23.

[3] يوسف زيدان،الشعر الصوفي المعاصر،مجلة فصول،مج15،ع2 ، صيف 1996، ص 154.

[4] المرجع نفسه،ص154.

[5] حسن محمد حماد،تداخل النصوص في الرَواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص 17.

الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص أدبية كانت أو غير أدبية، أن تنتج غير المعنى»[1] المقصود.

وعليه تعددت النقدية حول مصطلح التناص خاصة بعد أن «جعلت نصب عينيها مناهج حديثة تسعى بها إلى تحقيق شعرية النص الأدبي،وكان لإزدهار الحركة النقدية في النقد الغربي وتنامي الجهود حول مصطلح التناص أثرها الإيجابي في النقد العربي»[2].

وبهذا أصبح التناص أكثر حصرًا و تحديدًا عما كان عليه في الماضي، بعد عملية التمييز الدقيق بين مفهوم التناص، و مفهوم النصية المتفرعة عن المعارضة والمحاكاة عبر مختلف الدّراسات النقدية المتعلقة بالتناص تنظيراً،وتطبيقًا التي تمتلك قواعد تكوينها الخاصة بها حتى لايقع الخلط بين التناص كمفهوم،وتفرعاته التي تشارك النص التفاعلية.

أمّا "**ميشال أريفي**" فقد قدم تعريفا جامعا مانعا لمفهوم التناص حين قال: «إنه مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى،هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالاً مختلفة،والحالة المحدودة هي بدون شك مكونة من مجموع المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة»[3]، ويرى أنّ التناص لا يفترض دائما تحويلا لنصوص غريبة عن النص المعارض،لأنه قد يحدث داخل النصوص الواحدة لنفس المؤلف.

ورغم اختلاف آراء الباحثين الذين تناولوا مفهوم التناص بالدّراسة إلاّ أنهم اتفقوا على أنّه دراسة النص الحاضر من خلال علاقته بنصوص سابقة، لأنه ليس من السهل اكتشاف تداخل النصوص، وتفاعلها بيسر وسهولة فهؤلاء جميعا قد اكتسبوا عبر الزمن الشّعري آليات خاصة بكل واحد في توظيف المخزون التراثي ،مما عقد مسألة البحث في تتبع الموارد الحقيقية التي استقوا منها نصوصهم أو أثرت فيهم، فهذا "**دو سوسير**" [4]

---

[1] ب.م دوبيازي ، نظرية التناص،تعريب المختار حسني،مجلة فكر و نقد،ع 28 ,دار النهضة،الرباط ،المغرب،أفريل2000،ص 116. ص14

[2] معجب العدواني،الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عيد)،فكر ونقد، الانتشار العربي، بيروت،لبنان،ط1، 2009،ص14.

[3] أنور المرتجي، سيميائية النص الأدب،إفريقيا للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص 46.

[4] **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

نجده يرى أنّ التناص في الشّعر هو « ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح على أنّ هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به»[1] ، مما يجعل النص الواحد الأدبي الواحد يستضيف عنده عدّة نصوص لا عدّ لها و لا حصر تتناص مع النص الأصلي المنتج حديثا.

وعموما فالأديب ابن بيئته فهو لا ينشئ إبداعه من فراغ، و لكنه يحاول أن يعطيه نوعا من التفرد مما يولد لديه دلالات جديدة في سياق خاص، وذلك وفقا لآليات البناء الفني لنصه الإبداعي،وما يقتضيه من استدعاءات لنصوص سابقة أو معاصرة له تتحقق معها صورة التفاعل،« فالتناص إذا هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه » [2] ،كما تناول "فيليب سوريس" ظاهرة التناص بالدراسة،حيث نجده يرى أنّه « مرحلة جديدة ينطلق فيها القارئ مع النص، وهذه المرحلة تمكنه من جعل النص مفتوحا أمام اللاحق والسابق والمعاصر في علاقات تتجاوز الموافقة أو المعارضة أو السرقة» [3]،فالتناص في رأيه هو التقاطع الذي نجده داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى .

وعموما لقد وضح "عمر أوكان" كيف وسّع "رولان بارت"[4] في مختلف مجالات التناص من أجل مساعدة القارئ على محاولة تفكيك ارتباط نص لاحق بنصوص سابقة

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].

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،" استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1992، ص 131.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،" استراتيجية التناص"، ص 134.

[3] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)،ص38 .

[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].

سواء من حيث المبنى أم المعنى، وذلك حتى يضع النص الجديد في موقعه اللائق به ويبرز ما أضاف المبدع أو أنقص،أو خالف النصوص المتناصة مع النص الحاضر لأنّ هذا النص « ليس فضاء تعبيريا، وإنما فضاء افتتان Action writing »[1]، فهو يرى أن يتعدى المضمون إلى الشكل وزنا، ومفردات وصيغا و أشكالا، لأنّ مهمة الأديب مهمة فنية إضافة إلى المهمة الجمالية التي توسع من دائرة الحياة، والتناص لا يعني ضم النصوص أو الشواهد بعضها إلى بعض، ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة العلاقات اللّغوية التي تربط تواشجات النصوص المختلفة مع ثقافة معينة للأديب« لذا فهو لايستطيع الخلاص من الوقوع في شرك جدلية القراءة- الكتابة التي تعتبر مرجعية إنتاج النص وتحدد علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي تفاعل معها،ولايمكننا الكشف عن طبيعة هذه العلاقة إلاّ عن طريق التناص» [2] كمفهوم نقدي واسع.

ويبقى التناص عبارة عن قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد، تحلينا إلى شفرة شعرية انشطارية لا يمكن أن تكون رهينة نسق واحد،بل تتقاطع فيها عدة أنساق،فالتناص عندئذ هو « حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النص المقروء » [3]،بينما "جوليا كريستيفا" التي اقترن اسمها بالتناص فتعرّفه بأنّه« التفاعل النصي في نص بعينه» [4]، وتشير إلى ذلك صراحة بقولها:« كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكلّ نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى » [5]، كما أنّ" أحمد الزعبي" يرى بأنّ التناص يحدث عندما « يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو الإشارة ، أو ما يشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندمج فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل»[6]البناء و المعنى.

---

[1] محمد أوكان، مدخل لدراسة النص و السلطة ، إفريقيا الشرق ، الدر البيضاء ، المغرب، ط1 ،1991، ص 50.

[2] عبد الستار جابر الأسدي، ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية)،ص93، 94 .

[3] حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1992، ص 17.

[4] شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع1، القاهرة، مصر، 1997، ص128.

[5] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص11.

[6] المرجع نفسه، ص12.

وفي نهاية الأمر نخلص إلى أنّ مصطلح 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»[1]، فالتناص إذن يقوم على الثقافة المعرفية التي تجعل من اللغة ومضامينها وسيلة تواصل معرفية مع نصوص مختلفة.

2.1.2.3.نشأة علم التناص ومستوياته في النقد الحديث:

لقد نشأ علم التناص في النقد الأدبي كنوع من الجمالية الأدبية حيث،«حظيت نظرية التناصntertextuality بمراجعات نقدية جادة في الثقافتين العربية والغربية » [2]،وباتت هذه النظرية الأسلوبية تأخذ مجراها إلى التأسيس الأدبي،والنقدي،خاصة مع بروز العديد من الاتجاهات النقدية المعاصرة،والتي استعانت بنظرية التناص في دراسة النص الأدبي تحليلا،وتطبيقا،فكان النص الأدبي مطبوعا بالعديد من الألوان الفنيّة، والجمالية.

أ- التناص في النقد الغربي:

إنّ استخدام مصطلح التناص في مفهومه الحداثي النقدي يعدّ أداة مفهومية تقوم على أبعاد فكرية، وإيديولوجية يتشربها المبدع، وينطلق منها في إنتاج أعماله الأدبية والفنية الجمالية، حيث تطور المصطلح تدريجيا حسب رؤية العديد من النقاد« فعلى المستوى الغربي أدى تداول النظرية منذ بروزها كمصطلح في النقد الغربي عبر الاتجاه النقدي الشهير تل كل Tel Quel» [3]؛ كما كان الفضل الكبير في بروز هذه الظاهرة الجمالية « إلى الشكلانيين الروس في الاختراق بهذه الظاهرة التعبيرية» [4]؛ إذ سعت هذه الحركة إلى تأسيس علم أدبي مستقل بذاته هو علم البويطيقا، وهو علم يهتم باللغة الأدبية في حالتها الشعرية أو النثرية، وقد أدى اهتمام الشكلانيين الروس وخاصة تشيكوفسكي بفكرة العلاقة، والنظام، والنسق إلى مقاربة مفاهيم التناص و« علاقته بالأعمال الأخرى و بالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، و ليس النص المعارض وحده الذي

---

[1] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر ، الأردن، د.ط، 1999، ص77.

[2] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)،ص13 .

[3] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)،ص13.

[4] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1995م، ص145.

يبدع في توازن و تقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو» [1] وهذا المفهوم سيدعم أرضية التناص في الدّراسات النقدية اللاحقة إضافة إلى الترابطات الموجودة بين الأعمال الفنية والتي تعد وسيلة لإدراك العمل الفني، والذي يظهر فيما بعد من خلال مفهوم تفاعل النص الأدبي كبنية صغرى مع البنية النصية الكبرى في سياق الأعمال التي ينتمي إليها النص، ويقيم علاقات معها.

وإذا عدنا إلى جماعة" تيل كيل Tel Quel "، فإنّها رأت في التناص أنّه« تقاطع بلاغات في نص ما مأخوذ من نصوص أخرى» [2]، فالعديد من النقاد يؤرخون لبداية التناص بها، إضافة إلى اتخاذهم مصطلح التناص كركيزة أساسية في تحديد تعالقات النص الأدبي،كما لايمكن بأيّة حال تجاهل دور السيميائي "**ميخائيل باختين**" الروسي الذي حدد مصطلح التناص لكنّه لم يُسَمّه،حيث « استخدمه في نهاية العشرينيات من القرن العشرين بمصطلحات أخرى كالحوارية والتعدد الصوتي أو البوليفونية » [3]، حيث حوله إلى نظرية حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين النصوص،أما المفهوم الحديث للتناص، فقد « كانت البلغارية جوليا كريستيفاJ.Kristeva أول من ابتدع هذا المصطلح في دراستها النقدية بين سنتي1966 و1967م،مع أنها أشارت إلى استعاراتها له من ميخائيل باختينM.Bakhtin إذ اعترفت بفضله في التنظير النقدي له في إطار الشكلانية الروسية » [4]؛ حيث أنّ جميع أعمالها قد صدرت في مجلتي: **تيل كيل -Tel quel** ونقد **critique** ،ثم أعيد نشرها في كتابيها (**سيميوتيك و نص الرواية**)، منطلقة في ذلك من مفهوم الحوارية عند **باختين** ، لتمضي به بعد ذلك أشواطا واسعة في دراساتها النقدية،حيث عدّ« عمل كريستيفا Word,Dialogue and Novel الذي نُشر في باريس سنة1969م بداية التوجه لهذا المصطلح، وقد ترجم إلى الانجليزية

---

[1] المرجع نفسه، ص145.

[2] تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزّاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،،د.ط،2007، ص09.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان، ط1 ،2008م، ص391.

[4] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)، ص13.

سنة1980م،وكانت إشارتها الشهيرة مفتاحا ومدخلا للتناص في الدرس النقدي»[1]،إذن فهي تعتبر أنّ النص الأدبي« خطاب يخترق وجه العلم الإيديولوجيا والسياسة، ويتطلّع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدد»[2]، فالتناص عند "**جوليا كريستيفا**" هو ظاهرة إنتاجية بحتة « يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية»[3]،تناصية تفاعلية.

كما استفادت "**جوليا** " بشكل كبير من جهود "**دي سويسير**"وذلك من أجل صياغة دلائلية اللّغة الشعرية،حيث ترى « بأنّ المدلول الشّعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشّعري، وهكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري »[4]؛ كما نجدها في هذا الصدد تؤكّد على « أنه لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعا من سَنَنٍ محدد، إنّه مجال لتقاطع عدّة شفرات »[5]، تتحقق مع لغة التفاعل النصي، فظاهرة التناص لها جذورها التاريخية، والتي تمتد إلى النصوص الشعرية الحداثية حتى أنها أصبحت قانونا جوهريا فيه« حتمية خضوع المبدع إلى المواضعات والمصادرات الفنيّة في مجتمعه،فهو لاينشأ في فراغ ،ولايكتب دون الإطّلاع على نتاجات غيره،وأثار النقاد والشّعراء العرب القضايا المرتبطة بجوهر هذه القضية»[6].

وبما أنّ التناص عبارة عن سلسلة من التقاطعات الموجودة داخل النص الواحد المأخوذ من نصوص أخرى، فهو« أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل مجموعة نصوص أخرى سابقة لها أو معاصرة لها»[7]،فالأرضية الصلبة التي هيأتها **جوليا كريستيفا** ومن جاء بعدها من الباحثين في التناص جعلته يجد« منذ لحظات تشكّله عددا

---

[1] المرجع نفسه، ص14،13.

[2] عزّ الدين المناصرة،علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ص 139.

[3] جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي،دار توبقال للنشر، المغرب،ط1، 1997، ص 21.

[4] عزّ الدين المناصرة ،علم التناص المقارن، ص 139.

[5] جوليا كريسطيفا، علم النص، ص 78.

[6] صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عزالدين مناصرة،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن،ط1،2007،ص105.

[7] جوليا كريستيفا،علم النص،ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991،ص14.

من الاختلافات المنهجية، وذلك لكثرة الأقلام التي تلقته في النقد الغربي فأشاعت فيه جانبا من التعدد غير النهائي،وقد رواحت تلك الكتابات بين التطوير والنقد السلبي» [1].

وبعد مضي عشرة سنوات من إطلاق "**جوليا كريستيفا**" لمصطلح " التناص" ظهرت الكثير من « الدّراسات النقدية التي وظفت التناص واستثمرتها نظرياً وممارسة»[2]، وعليه فـ«التناص،مفتاح لقراءة النص،لفهمه،لتحليله،لتفكيكه،وإعادة تركيبه لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب»[3]،وقد أشار" **لوران جيني**" إلى أنّ التناص« عملية تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى»[4]؛ فالنص الأدبي إذن لا يمكن إدراكه خارج نطاق التناص،إذن« مفهوم التناص في النقد الحداثي الغربي قد دار معظمه حول تلاقح النصوص بين حاضر مؤقت وغائب حاضر، يستشرف آفاق التلاقي مع أخرى»[5]، وهذا من أجل مضامين أكثر وضوحا و دقّة.

ولم تتوقف جهود الباحثين الغربيين عند هذا الحد، خاصة مع استمرار البحوث حول "**نظرية التناص**" خاصة بجانبيها النظري أو التطبيقي خاصة بعد أن وُجِد ما « في مصطلح التناص ما يمكن أن يفعّل نصوصا قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت أو كادت أن تموت في الذاكرة» [6]،ثم ارتقى البحث في التناص تدريجيا مع أبحاث "**ميشال ريفاتير**"، فقد اعتبره أساس الشعرية في النص الأدبي،لذلك نجده «لا يؤكد عملية الانبثاق للنصوص من نصوص سابقة فحسب بل يجعل منها الصورة الوحيدة لأصل الشعر»[7]،وهكذا صار التناص أساس كل نص،فلا يقوم إلاّ به في فهم تعالقاته المتنوعة حسب تقدير جميع النقاد،ومنهم "رولان بارت"الذي أعلن صراحة أنّه بات « من الضروري

---

[1] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)،ص15.

[2] المرجع نفسه، ص30 .

[3] عبد الستار جابر الأسدي، ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية)،ص 98 .

[4] جمال مباركي،التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية الجزائر, د ط .2003.ص 127.

[5] حافظ المغربي،أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر(دراسات في تأويل النص)،الانتشار العربي،بيروت،لبنان،ط1، 2010، ص44 .

[6] حافظ المغربي،أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر(دراسات في تأويل النص)، ص53 .

[7] جمال مباركي،التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،ص127.

أن يهتم التناص بالتبادل بين النصوص الذي لا يكون في إطار علاقة أحادية الاتجاه،بل يمتد إلى علاقات أوسع وأشمل،إنّه يمتد ليكون ذا اتجاهات مختلفة» [1]،ومتنوعة.

وعليه فـ "رولان بارث" R. Parthes" من خلال مقولة "موت المؤلف"، إنّما يساعد القارئ على الشعور بلذة النص« حيث إنّ نسبة النص إلى المؤلف، معناها إيقاف النص و حصره و إعطائه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق للكتابة»[2]؛ و بهذا يصبح النص صالحا للقراءة الاستهلاكية فقط، وهذا ما يرفضه بارت، لأنّ القارئ في هذه الحالة لا يشعر بنشوة القراءة«إلا حين يقوم بإنتاج المعنى بتبنيه النص»[3]، ولذلك يقترح على القارئ الإسهام في وقائع النص،وبذلك يصبح« كلّ نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية» [4]، وعليه يتمكن من خلق سياقات تناصية آلية تسهم في إنتاج قراءة نقدية جديدة تكون مستمرة إلى مالا نهاية من الدلالات اللّغوية.

وبهذا يصبح « كلّ نص هو نتيجة لتجمع العديد من النصوص ولأنّ الكاتب في أصله قارئ ظلّ يمارس فعل القراءة، إذ يختزن في ذاكراته مالا يحصى من النصوص والأفكار التي تدلّ على اتساع آفاقه وخلفياته التاريخية والثقافية التي يستحضرها في كلّ قراءة»[5]، لأنّ النص في هذه الحالة سيصبح في النهاية، وكأنه نصوص تعجّ بالمعاني والدلالات، « وينتج عن كلّ ذلك قراءات مختلفة ومتعددة وكثيرة للخطاب الواحد،الشيء الذي يجعله دائما محطة للبحث والتنقيب بغية الوصول إلى حقيقته،وفي ذلك تكريس لمقولة التعدد والتشتت» [6]؛ وبهذا يظهر الدور الفعّال الذي يلعبه القارئ في تحديد دلالات النص الأدبي، والذي هو منتوج ثقافات قادمة من نصوص غيرية تجتمع داخل هذه الكتابة الأدبية بصيغة تفاعلية.

---

[1] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)، ص38.

[2] حسن محمد حمادة، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 66.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص13.

[5] بشير تاوريت، سامية راجح، فلسفة النقد التفكيكي(في الكتابات النقدية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، الأردن، ط 1 ،2009 ، ص 70.

[6] المرجع نفسه، ص 62.

ومن كلّ ماسبق من الدّراسات السّالفة للذكر، أصبحت مقولة التناص محورا لجل الأعمال النقدية الغربية،« إنّه حوار النصوص وتداخلها ضمن آلية لغوية وأسلوبية جديدة يمنح الخطابات الأجنبية قدرة التشكل بطرق مختلفة داخل عالم أدبي جديد » [1]، حيث بُذلت جهود كبيرة في سبيل تحديد مفهومه، وتطبيقه على الخطاب الأدبي، على غرار ماقام به "**جيرار جينيت** Gerard Genette " الذي سعى للاستفادة من نظريات " **جوليا كريستيفا**، وغيرها من النقاد المشتغلين في حقل "**التناص**"، حيث اهتم بما أسماه حينها بـ"**المتعاليات النصية**" في كتابه " **معمار النص**"، حيث قام برصد العلاقات التي تبدو مضمرة أو بارزة لنص معين، « فقد يكون التداخل وجود لغوي من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل، أو عبارة عن استشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص المقروء، وقد تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التداخلات النصية مثل المعارضة والمحاكاة الساخرة وعلاقة التغيير»[2] ،وغيرها من الأنواع التي توسع من دائرة التناص.

ويصل "**جيرار جينيت** Genette" إلى أنّ التعالي النصي يتجاوز الجامع النصي و يحتويه مع أنماط أخرى من المتعاليات النصية،إذن « فجينيت يبحث عن النص الشامل الجامع الذي يرتبط بكل ما له علاقة ببنائه ومفردات تشكله مع نصوص أخرى وما يرافقها من إشكالات الكتابة ومقدماتها، وهو في تقسيماته للتناص جمع كل أنواع العلائق التي يمكن أن يقيمها النص مع محيطه القريب أو البعيد »[3]، وهذه المتعاليات حددها الناقد "**جيرار جينيت**" في« خمس علاقات متجاوزة للنص » [4] ،نجدها أكثر وضوحًا في الجدول الآتي[5]:

التناص	يقصد به « علاقة الحضور المتزامن بين نصين أو عدة نصوص» [6]

[1] عذاوري سليمة، شعرية التناص في الرواية العربية،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،ط1، 2012،ص75 .

[2] جمال مباركي، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 132.

[3] أحمد عبّاس كامل الأزرقي، التناص معيارا نقديا(شعر أحمد مطر أنموذجا)، مخطوط رسالة ماجيستير،إشراف رياض شنته جبر آل بطي، جامعة ذي قار، العراق،2010، ص 34.

[4] تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص17.

[5] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة،ص 103، 104.

[6] تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص13.

المناص	يقصد به«ما حول النص أي العنوان،والعنوان الثاني،والمقدمة» [1]
الميتانص	« يصف علاقة الشرح التي تربط نصاً مع النص الذي يتكلم عنه» [2]
النص اللاحق	عبارة عن علاقات تحويل ومحاكاة تتحكم في النص.» [3]
معمارية النصية	تتحدد في الأنواع الفنية والأجناس الأدبية:شعر - رواية- بحث» [4]

ب- التناص في النقد العربي:

لقد شهدت نصوص الأدب العربي القديم الكثير من علاقات التداخل النصي وتداول المعاني عن طريق مصطلح التناص الذي « يمكن أن يفعّل نصوصا قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت أو كادت أن تموت في الذاكرة»[5]،ليصبح هذا التداخل والتداول متأثرا بموضوعات السرقات الشعرية، والنقائض والمعارضات، وقد كان لتلك العلاقات أثرها الكبير الذي يقوم عليه يقوم عليه النص الجديد، من خلال علاقات التفاعل النصي بين مختلف النصوص الأدبية، ليصبح « التناص مرحلة جديدة ينطلق فيها القارئ مع النص، وهذه المرحلة تمكنه من جعل النص مفتوحا أمام اللاحق والسابق والمعاصر في علاقات تتجاوز الموافقة أو المعارضة أو السرقة»[6]،ومع تطور الحركة النقدية العربية،واحتكاكها بالفكر الغربي ونظرياته،أصبحت نظرية(التناص) ظاهرة أسلوبية أحدثت تفاعلا فكريا بين النقاد العرب مع نظرائهم الغربيين،فكانت« التناصية،قدر كلّ نص،مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير» [7]،لما فيها من أرضية خصبة كانت معروفة في النقد العربي القديم تحت العديد من المسميات، لذا اتجه النقد العربي إلى ترجمة كلّ ما يتعلق بها من نظريات،وكتابات نقدية لطرحها في قراءة الأدب العربي بجميع أجناسه،إذ« تطرق عدد من الباحثين والنقاد العرب لنظرية النص بتأثير الحقبة

---

[1] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[5] حافظ المغربي،أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر(دراسات في تأويل النص)،ص56 .

[6] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)، ص38 .

[7] مجموعة مؤلفين،آفاق التناصية(المفهوم والمنظور)، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي،جداول للنشر والترجمة والتوزيع،الكويت،ط1، 2013، ص52.

البنيوية،وما بعد البنيوية الأوروبية»[1]،محاولين طرح تصوراتهم، ومفاهيمهم الخاصة التي يتحقق النقد معها تدريجيا.

أولا- التناص ومسمياته في النقد العربي القديم:

لقد طرح التّناص قضية تداخل النصوص،وتفاعلها وتبعيتها بسبب توالده من نصوص أخرى سابقة تحققت معها كلّ أشكال التمازج اللّغوي ،وإذا كان النقد الغربي قد ركز على تبعية النصّ لكلّ سيّاقاته:(**النفسي/التاريخي/السياسي/الاجتماعي**)،مما جعل ظاهرة التّناص الأسلوبية في النقد المعاصر تكشف بشكل واضح عن تبعية النص الأدبي تاريخيًا لغيره فإنّ« التعامل مع النصوص من منظور تناصي تعامل مع دلالات محملة وإحالات تناصية مختلفة» [2]،وذلك نتيجة تفاعلات فكرية ولغوية لتراث إنساني عام، وهذا يؤدي إلى استمراريتها وتناسلها بأشكال متعددة وألوان مختلفة في النصوص الجديدة.

وهكذا انطلقت الإنتاجية الشّعرية العربية في استحضارها لمجموعة من النصوص القديمة،لتجعل من النص المتناص،أكثر بروزا في النص الحديث،ذلك أنّ الإبداع الشعري لا يبلغ نضجه الحقيقي إلاّ بعد نهله العميق من ينابيع الشّعراء السّابقين عليه فـ« كلّ نص هو تناص،والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم» [3],فقد كان الشّعراء ينصحون الشاعر حديث العهد بالنظم بأن يقرأ آلاف الأبيات الشّعرية ويحفظها حتى تنمو له قريحة شعرية تساهم في صناعة الشّعر لديه.

وقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة تداخل النصوص،وبشكل خاص في الخطاب الشّعري،فبعد عمليات القراءة والتحليل، تعددت فيه المصطلحات التي كانت تدقق في جزئيات التداخل،وهذا تمييزا لها عمّا سواها،فقد رصدوا عدّة مصطلحات أحاطت بالخطاب الشعري من: سرقات/ تضمين/ توارد الخواطر...إلخ، ومن هنا يمكن القول إنّ النقد العربي القديم أشار إلى مصطلح (التناص) لكن بمفردات أخرى،إذ « عُرف من قبل عند العرب تحت مسمى السرقات الشعرية،وشتّان بين التناص من خلال التلقيح

---

[1] عزّ الدين مناصرة، علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ص 154.

[2] جودات محمد،تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث،،عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2011ص30 .

[3] مجموعة مؤلفين،آفاق التناصية(المفهوم والمنظور)، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي،جداول للنشر والترجمة والتوزيع،الكويت،ط1، 2013،ص52 .

والتفاعل،وبين السرقة التي يدان صاحبها»[1]،ولما جاء النقد المعاصر« تضاعفت الجهود العربية في إثراء مصطلح التناص عبر النقل والترجمة من اللّغات التي نما فيها،وفي ظلّ هذه المتابعة الحثيثة أنتجت دراسات نظرية كثيرة، وأنجزت دراسات تطبيقية على نصوص أدبية مختلفة» [2]،والتي كان لها العمق الكبير في ترسيخ دعائم هذا المصطلح .

ولو محصنا القراءة في معجم النقد العربي القديم بشكل دقيق لوجدنا أكثر من مصطلح يتعامل مع علاقة النصوص فيما بينها- غير مفهوم السرقة الأدبية - نحو[3]:

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[4] عند الشعراء جميعاً.

ب . **التوليد**: وهذا ما أشار إليه"عبد الستار الأسدي" من خلال مؤلفه كتاب" أسس النقد الأدبي عند العربي بقوله: 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.[5]

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.[6]

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،ويظلّ النص التضميني دخيلا تجميليا، يتكلم في النص الجديد و« هو من أكثر المصطلحات التراثية التصاقا بالتناص،فالاقتباس هو أن يضمن المتكلم كلامه

---

(1) كاملة سالم العياد،التناص في الشعر الكويتي الحديث،ص10 .

(2) معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)،ص15.

(3) عبد الستار جابر الأسدي,ماهية التناص،(قراءة في إشكاليته النقدية)، ص 98 .

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(5) عبد الستار جابر الأسدي,ماهية التناص،(قراءة في إشكاليته النقدية)، ص 98 .

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

شيئا يرتبط مدلوله اللّغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محدودة من خطابه الشعري » [1].

إذن هذه المصطلحات النقدية القديمة السّالفة الذكر هي عبارة عن آليات تتعلق بعملية إنتاج النصوص،وتعالقها فيما بينها،ذلك أنّ مصطلحَ « التناص اجترارٌ لمفهوم السرقة أو الانتحال القديم الذي ساد في الثقافة العربية» [2]،حيث كانت النصوص الشعرية العربية القديمة كلها تتفاعل فيما بينها بصورة تلقائية،إلى غاية« أن بدأت نظرية التناص في طرق أبواب الثقافة العربية فانبرى النقاد يتفاعلون مع التناص بمنظور يعتمد على السرقات»[3]،وعلاقتها مع النصوص الأخرى التي حدث فيها التفاعل،وعليه« فالسرقات ووقع الحافر على الحفار وتوارد الخواطر والحفظ الجيد تعابير أولية انبثقت من التركيز على الذوات والاهتمام بهذا الجانب،إنّها تستحضر المرسل وتؤكّد على دوره الأهمّ» [4] في عملية صياغة النص الشّعري النسوي العربي،وبلورة صوره في تحقيق التفاعلات النصية المختلفة، وبذلك يتمكن من تحقيق مكناته الإبداعية،وطرق تلقي المتلقي له .

ثانيا- التناص ومستوياته في النقد المعاصر:

لقد تعددت تقسيمات النقاد لأنواع التناص,ومستوياته فقد اجتهدوا في ذلك اجتهادات متنوعة، والسبب في ذلك هو عدم استقرار مفهوم المصطلح إذ تخضع معظم التعريفات و التصنيفات إلى الخلط بين« مفهوم الحوارية عند باختين،ومفاهيم الامتصاص عند جوليا كريستيفا» [5] ،وغيرها من المصطلحات الحديثة التي تسربت إلى النقد العربي من نظيره الغربي،إذ لا يزال التناص في طور التشكيل النظري« للدرس النقدي الحديث،فقد تضمنت دراسات شتى مظاهر من العودة إلى الثقافة العربية رغبة في تجذير هذا المصطلح في الوعي النقدي» [6]،وهو أمر له قيمته المنهجية في الكشف عن جميع المرجعيات النقدية

---

[1] محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط1 ، 1995، ص 163.

[2] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)، ص19 .

[3] المرجع نفسه، ص20 .

[4] المرجع نفسه،ص34 .

[5] محمد جودات ،تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث،ص 25.

[6] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)، ص15 .

كما أنّ الاختلاف في تسميات آليات التعامل مع النص (المتناص)، جعل العديد من النقاد والدارسين يقعون في مسألة فوضى المصطلح النقدي،وتعدد آلياته النقدية.

وبعد أن اتسع مفهوم التناص،وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، شاعت في الأدب الغربي،ثم لاحقًا 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" وكذلك الناقد المغربي "**محمد بنيس**" حيث حصرت في ثلاثة مستويات هي:[1]

أ- <u>المستوى الاجتراري</u>: **(Ruminant)** وهو عملية اجترار النصوص الغائبة، كما هي بطريقة ثابتة سكونية لا إبداع فيها، وذلك بتوجيه، وتقديس النّصوص كما قيلت، ودمجها مع العمل الإبداعي اجترارياً،« أي أنّ الشاعر يكتفي بإعادة النص مثلما هو أو بإجراء تعديل طفيف لايمسّ جوهره»[2]،وهذا النوع استفحل في النصوص الأدبية على مرّ الأزمنة التاريخية، وفيه« يعاد كتابة النص الغائب بوعي سكوني»[3]،حيث يصبح وجود النص الثاني ممكنا في النص الأول و هذه العملية« تحصل بصورة واعية أو لا واعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه» [4] في الكتابة الأدبية .

ب- <u>المستوى الامتصاصي</u>: **(Abdorbant)** ويعدُّ هذا النوع أفضل من الأول عملياً إذ يتعامل مع النصوص الغائبة بطريقة فنيّة إبداعية، حيث تتم« عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمرارا له متعاملا معه بمستوى حركي وتحويلي»[5]،وذلك دون طمس صفة الإبداع فيه,وهذا بطريقة فنية راقية تعكس المستوى الفكري المبدع، فالشاعر لا يتأمل النصّ الشعري أو يقلده بل يسعى إلى تغييره أو قلب

---

[1] مصطفى السعداني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، د.ط ، 1987 ،ص28.

[2] محمد عزّام،شعرية الخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،ط1، 2005، ص116.

[3] عبد الستار جابر الأسدي، ماهية التناص(قراءة في إشكاليته النقدية)،ص 99 .

[4] المرجع نفسه،ص 94 .

[5] المرجع نفسه،ص 99 .

مدلوله الأصلي متناسيا الاعتبارات الأولى سعيا وراء الخوض في المسكوت عنه لغرض الانفتاح نحو فضاءات جديدة لم تكن مطروقة، فيتعامل مع الإبداع تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي أصله الثابت فيه بل يسهم في استمراره بشكل يتلاءم معه الهدف المستخدم لأجله،« أي أنّ الامتصاص لايجمد النص الغائب ولاينقله بل يعيد صياغته من جديد وفق متطلبات فكرية وتاريخية وجمالية» [1] يستفيد منها النص المستضيف له.

ويُعدّ هذا النوع مرحلة « أعلى من قراءة النص الغائب، إذ إن الكاتب هنا يتعامل معه كحركة وتحول»[2]، إنه النوع الذي يمثل خطوة متقدمة في الرؤيا والتشكيل، وفي ذلك تقول "**كريستيفا**":« إنّ النصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا»[3]، فيمكن للنص الثاني أن يمثل على مستوى تعبير النص الأول؛ وبمعنى آخر إنه يمكن للنص الثاني أن يستعير عناصر النص الأول، وبذلك تتموضع على مستوى المضمون.

جـ- <u>المستوى الحواري</u>:(**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،ويمثل التناص الحواري« أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب»[4]،وكلّ نص يقع في مفترق طرق نصوص أخرى يؤدي فيه المتلقي جهدا كبيرا لإعادة قراءته.

1.2.3 .3.توظيف التناص في الشّعر النسوي المعاصر:

يظهر التناص في العنوان النسوي المعاصر بصورة كبيرة ما يجعله في حاجة ماسة لفهم معناه أثناء تلقيه, وذلك عادة بالعودة إلى المرجعية التاريخية أو التراثية أو الدينية أو الشعرية التي يتناص معها،« على أنّها نماذج من التناص يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق»[5]،ويستدعي معها فضاءها الوجداني

---

[1] موسى خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص55،.

[2] عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، دار النشر، سطيف، ط1، 2000، ص93.

[3] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص77.

[4] ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة، ص37.

[5] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)، ص28 .

والتخيلي، فتكشف عن الفضاء الثقافي الذي كانت تتشكل فيه رؤية المبدعة الفكرية والجمالية وعن السياق السيكولوجي، والسوسيولوجي،الذي تندرج تلك العناوين فيه،لتشكل في النهاية « علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص،كما تؤدي وظيفة تناصية»[1]،والتي يدلّ عليها السياق اللّغوي الذي كانت تتشكل فيه بهدف إبراز عنصر المفارقة الصارخة بين الماضي المشرق والحاضر المنكسر ،وهذه هي قمة التناص الذي يطمح المبدع في الأساس إلى إقامة العديد من التفاعلات اللّغوية التناصية.

إنّ التناص الموظف في العنونة الشّعرية النسوية خير منفذ أسلوبي جمالي تلجأ إليه الشاعرة العربية المعاصرة من أجل تمرير رسائلها اللّغوية إلى المتلقي،« وهكذا، فإنّ أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي،هو استنطاق العنوان،واستقراؤه،بصرياً ولسانياً،أفقيا وعموديا»[2]،حيث نجد أنّ هذا التناص « يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض تتحاكى وتتعارض»[3]، لتعطي للعنوان الشّعري أفقا جديدة للبوح وبعث الإبداع النسوي من حصار المؤسسة اللّغوية الذكورية،فيصبح العنوان الشّعري فسيفساء من التقاطعات الشّعرية،إذ تبقى كلماته« ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة،لأنّ اللّغة لا تكون قط بريئة:فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة »[4] في حضورها الشّعري.

ولقد أضحى التناص في العنونة الشّعرية النسوية من التقنيات البارزة في القصيدة المعاصرة، بعد أن أصبحت العناوين« رسائل مسكوكة،مضمنة بعلامات دالة،مشبعة برؤية للعالم،يغلب عليها الطابع الإيحائي»[5]،فالإبداع الشعري النسوي في عناوين المدونات لا يمتص آثار نصوصه أو عناوين سابقة أو يعيد كتابتها من جديد بل يحاورها،في ثنائية لغوية،وعليه فعناوين المدونات الشّعرية التي أحصاها البحث عشوائيا

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص98.

[2] المرجع نفسه ، ص99.

[3] محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1، 2011،ص38، 39.

[4] رولان بارث ،الدرجة الصفر للكتابة ،ترجمة محمد برادة ، دار الطليعة للنشر، بيروت،لب نان ،ط2 ،1982 ،ص 78.

[5] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص100.

والتي بلغت (48) عنوانًا شعريًا نسويًا،قد شملت في فحواها العديد من التناصات التي عددها البحث في الجدول الآتي:

عنوان النص	الصفحة	الآيات القرآنية المتناصة	الشاعرة	الديوان	البلد
رياح الشعر	35	« وَهُوَ الذي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ بُشْرَى بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِه »[1]	هدى ميقاتي	سنابل النيل	لبنان
عنوان النص	الصفحة	الأسطورة المستحضرة	الشاعرة	الديوان	البلد
احتراق	10	طائر العنقاء	فائزة بوعجيلة	رزان(2006م)	تونس
الأرجواني	25	زهرة الأرجوان	نصيرة محمدي	روح النهرين(2007م)	الجزائر
بوذا يحترق	28	الموت والبعث احترق طائر العنقاء	مروى عـزوز	يوميات زهـــرة برية(2007م)	تونس

ومن خلال عملية التناص يتغير هذا الأفق ويصحح ويعدل، بمعنى آخر يعاد إنتاج "النص/العنوان" الشعري بثوب جديد، فالتناص من ناحية يثري النص بدلالات جديدة ومتعددة ،ومن ناحية أخرى يساهم في صنع قرّاء جيدين، يجعلون من القراءة عملا إبداعيا وفنيا، وليست جمالية العمل الأدبي مطلقة،وإنما تستقي هذه الجمالية من خصوصية العمل الأدبي،وفعل القراءة النقدية الواعية،ومن هنا لابدّ للقارئ أن يعدل أفق توقعه، حتى يتجاوب مع النصوص الغائبة التي تتعمق في بنية النص لـ« تخولها طبيعة النص مادام ظلالا دلالية مفتوحة،ومادام صوتا متكلما من خلاله» [2] داخل النص الأصلي.

إنّ عتبة العنوان الشعري النسوي كان لها توظيف متعدد لأشكال التناص،حيث نجد أنّها من أكثر المواضيع التي فتحت مجال التناص في العنوان/النص النسوي المعاصر حيث كان أكبر هاجس في عتبة العنوان،هو خصوصيته « التي ستحدد شكل التفاعلات النصية وطبيعتها،وفرادة هذا النص الإبداعي ومدى استجابته لهذه الآليات»[3] ،إذ مثلت التناصات في العنوان نوعا من الجمالية النسوية التي وصل إليها إبداعها من جرّاء حالات الحصار الذكوري الذي حاول النيل من مصداقية إبداعها،حيث أطلقت العنان لحرية

---

[1] الفرقان، 48.

[2] جودات محمد، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث ،ص31 .

[3] ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة،ص42.

صوتها النسوي،ولجميع أمانيها التي لم تستطع التعبير عنها في عالمها الواقعي،وبذلك أصبح التناص كاشفاً عن تراكمات شعورية لدى الشاعرة تستمدها من تسلط واقعها المليء بالمعاناة .

وعليه فطريق الإبداع لم تكن سهلة أمام الشّاعرة العربية،وهي تستخدم آلية التناص لكونها عملية جمالية،وفنيّة يتوقف عليها ذوقها،وحسن توظيفها لحواسها،وأنوثتها في حشد وتجميع نصوص مختلفة في فضاء واحد« وتبعا للمبدأ الحواري، يتداخل النص الواحد مع مجموعة خطابات "نصوص أخرى تابعة لسياقات أخرى"»[1]،وبذلك يبرز الدور الإجرائي للتناص حيث لا يقتصر حضوره على مجرد الواقعة فقط بل يتعداه إلى ما يضيفه إلى شعرية النص التي ستأخذ على عاتقها مهمة ترسيم حدود العنوان/النص الأدبي.

إذن جمالية النص/ العنوان تتجلى في نوعية الإضافة اللّغوية التي يوفرها التناص "للعنوان/النص"عبر القيمة الدلالية التي تغنيه أسلوبيا ولغوياً، وفي تقريب النص من أفق حداثي جديد عبر تداخله مع أجناس خطابية أخرى، وهذه هي سمة الخطاب الأدبي الجديد، الذي يغنيه بنصوص غائبة,مما يكون له الأثر الكبير في انفتاح العنوان/النص الشعري، مادام عتبة دلالية مفتوحة،و صوتا نافذا [2] عبر النصوص ،وبذلك تتعدد قراءاته،وبالتالي التمكن من رفع أهمية النص، وقيمته في القراءة النقدية التي تصبح متعددة من خلال تناوله بالتحليلات والمقاربات النقدية الفاعلة .

ومن أجل بيان جمالية تلقي التناص في شعر"**هدى ميقاتي**"، سيحاول البحث تتبع مختلف تجليات النصوص الغائبة في مدوناتها، وذلك من خلال استنطاق جميع عناوينها الشعرية التي كانت تفرعاتها تتناص مع العديد من النصوص الغائبة المستقاة من القرآن الكريم أو من الشعر العربي أو من التاريخ أو من الأساطير العالمية،وغير ذلك من التناصات التي استحضرتها ذاكرة الشاعرة(**هدى ميقاتي**) لتؤسس بذلك تجربة كتابية خاصة تطرح بدورها تجارب نقدية كتلك التي« أنتجت عددا كبيرا من الدّراسات النقدية التي وظّفت التناص واستثمرته نظريا أو ممارسة، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الآراء

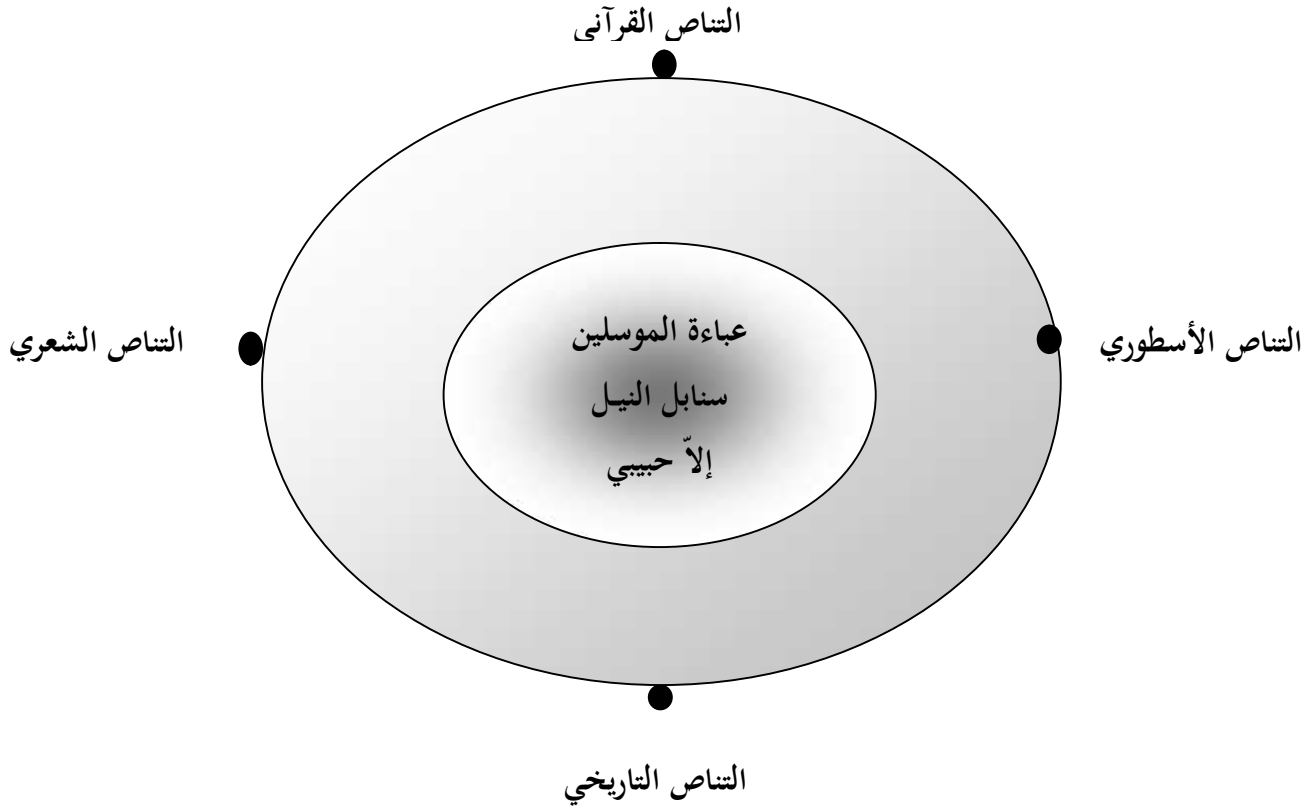
---

[1] عذاوري سليمة، شعرية التناص في الرواية العربية،ص66.

[2] جودات محمد،تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث ،ص31 .

النقدية لها آثارها الإيجابية الكبيرة في إثراء التواصل مع هذا المصطلح الحديث»[1] الذي أصبح مجسدا في الكثير من الأعمال الإبداعية.

لقد تعددت مصادر التناص التي استمدت منها المبدعة اللّبنانية "**هدى ميقاتي**" بعض تواشجاتها الشعرية حيث كانت تسعى إلى خلق صلات جديدة بين مقولات باتت مطروقة،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 المدونات بوجود الكثير من التداخل والتمازج بين إبداع الشاعرة، وإحالاتها التي تغرف من أربعة ينابيع هي:(**القرآن الكريم/الشعر العربي/ تاريخ الأدب العربي/الأساطير** المنقولة من التراث)،والتي زادت في فعالية العنونة الشعرية, وهذا ما جعل عناوينها الشعرية تبدو أكثر جمالية عند تلقيها،فتفتح مجال البحث في معانيها،ودلالاتها التي تؤديها داخليا وخارجيا،لهذا كانت المدونات الشعرية تردد ترنيما – **قرآنيا/ أسطوريا**- عل طول عناوينها ممثلا بهذا الشكل التوضيحي:



[1] معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)،ص30.

وهذا إنّما يدلّ على التجربة العميقة، والإلمام الواسع بأشتات التراث الأدبي، والنهل من ينابيعه الفكرية، وتشبع الشاعرة بالأصالة العربية ، والدفاع عنها، والاستماتة من أجلها فشعرها« من منظور تناصي تعامل مع دلالات محملة وإحالات تناصية مختلفة»[1]،وعليه نمثل 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**" مدوناتها الشّعرية لتَمنحَ لها الشرعية الفنية من خلال تقديم نفسها قربانا تفتدي به وطنها– لبنان - عبر مختلف تناصات عناوينها الشّعرية لتؤسس صورة المقدس" **دينيًا/أسطوريًا**".

فتوظيف المبدعة"**هدى ميقاتي**" للتناص في عناوينها الشّعرية،كان كله لخلق حوارية لغوية،وأسلوبية بين مُنتجها الشعري، والمتلقي له الذي يبحث عن الذوق الفنيّ،والجمالية الأسلوبية التي تمت بها صناعة عتبة العنوان الشّعري النسوي، « وطبيعي أن يسهم التناص في رفد شعرية النص والخروج بلغته من مجال العلاقات المألوفة والسائدة إلى ما يجعله خطاباً فعالاً وذا أثر جمالي»[2] يبتعد كثيرا عن السائد، والمألوف.

أ- <u>الإحالة الأولى: التناص القرآني</u>:

تعدّ مسألة إعادة إنتاج جوّ القصص القرآني ضمن السّياق الشعري أمرا مهما لخدمة البناء الشعري من ناحية المضمون، وربما يرجع السبب في حضور النص القرآني في الشعر النسوي أكثر من غيره إلى الرغبة في إعطاء المنتج الإبداعي قيمة لا يجوز تجاهلها ممثلة في ربطه بقدسية النص القرآني، مما يشكل ثقلا معرفيا لقيمة النص الإنتاجية،« ولاعجب أن يلجأ الشعراء إلى القرآن الكريم خاصة، وقد أثار هذا القرآن فكر وأفئدة العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام،فسلموا بروعة هذا الكتاب،وهم أهل الشعر والبلاغة والأدب»[3]،وبالتالي كان التهافت على استحضار هذا النص المقدّس لإضفاء نوع من التأثير المستمد منه ,بهدف إثراء النص الشعري فكريا وفنيا تعزيزا لموقف المبدعة، ما جعل الشاعرة تعمد إلى استعارة بعض من المحتوى القرآني مع محاولة

---

[1] جودات محمد،تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث،ص30 .

[2] أحمد عبّاس كامل الأزرقي، التناص معيارا نقديا(شعر أحمد مطر أنموذجا)،ص42.

[3] كاملة سالم العياد،التناص في الشعر الكويتي الحديث ، ص34.

الإبقاء على ملامح المعنى الأصلي للنص الشعري ، فينفتح على آفاق الحوار مع النص المقدس لإعلاء شرعيته.

كما أنّ التناص مع التراكيب والمفردات القرآنية التي لم يصل فيها التناص إلى التشابك والتقاطع، والتشاكل داخل بنية القصيدة، إنما حصل نوع من التمثل الايجابي لألفاظ النص الديني/القرآني في النص الشعري تم توظيفها لعمق دلالاتها في نفس المتلقي، ولأنها أشبه بإشارات منشطة قادرة على استدعاء الصورة الذهنية,و« من بين الاستخدامات التراثية نجد أنّ توظيف النصوص الدينية في الشعر يعدّ من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه»[1]،كما يسهم التناص في استدعاء التراكيب من أجل تأكيد المعنى وتعميق الموقف.

وعليه فإنّ النص الشّعري النسوي المعاصر يدخل في شبكة من العلاقات الحوارية المتبادلة مع نصوص أخرى في إطار ما يسمى بالتفاعل النصي أو التناص، وأن هذا التفاعل ينبغي أن يكون تفاعلا إيجابيا، فلا يجب أن يكتفي النص الأدبي باستحضار النصوص السابقة وإلصاقها به، بل عليه أن يقوم بتحويلها وفق ما يحقق له استقلاليته الفنية، ومن هنا نبه بعض الدارسين إلى أن المعول عليه في البحث التناصي هو ليس مجرد استحضار مواطن التداخل بين النصوص، ولكنه «اكتشاف ماهيتها أي إجراءات تأويلها؛ لينفتح المنهج إذن على بعد تأويلي يقيم العلاقة الغائبة بين آنية العمل وتاريخانية بعض مكوناته»[2] سعيا لتقديم رؤية أكثر وضوحا و دلالة .

لقد كان القرآن الكريم وما يزال كتاب الإبانة الأول، ومصدر البلاغة الأكثر تداولا بين المبدعين، لما يتمتع به من انسجام لغوي محكم بين آياته وسوره،مما جعل العديد من الشاعرات المعاصرات يتنافسنَ على الأخذ منه،« عبر امتصاص،وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل»[3]،ولعلّ الشّاعرة المعاصرة " هدى ميقاتي" كانت من أبرز الشّاعرات العربيات أخذا من القرآن الكريم،كما هو بادٍ على عناوينها

---

[1] صلاح فضل،إنتاج الدلالة الأدبية(قراءة في الشعر والنص والقصيد)،الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر،ط1، 1993 ، ص41.

[2] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، إتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001 ، ص 300.

[3] جوليا كريسطيفا، علم النص،ص79.

الشعرية، وهذا لكونها مبدعة لبنانية من طائفة سنية، تدافع عن عقيدتها،وتبرزها في مدوناتها كهوية نسوية بشكل مباشر ،إذ « يعدّ توظيف النصوص الدينية في الشعر من أنجح الوسائط الثرية والمؤثرة التي تسهم في إظهار قوة النص ومتانته،وذلك لطبيعة النص الديني وما يملكه من قدسية»[1] تطمع الشاعرات في تتويج إنتاجاتهن الإبداعية به.

ولقد وظفت الشاعرة "**ميقاتي**" النص القرآني في **عناوين/متون** قصائدها الشعرية توظيفا مكثفا يتعسر تطويقه، حيث لم يكن على مستوى واحد فكان في بعض المواضع جليًا ظاهرًا، وكان مشفرا في بعضها الآخر، كما نجد أنّ أغلب التفاعلات النصية بين نصوص المدونات وعناوينها الشّعرية، والقرآن الكريم جاءت بارزة« ذلك أنّ استحضار الخطاب الديني في الخطاب الشّعري المعاصر ،يعني إعطاء مصداقية،وتميّز لدلالات النصوص الشّعرية انطلاقا من مصداقية الخطاب القرآني،وقداسته وإعجازه»[2]، بشكل لافت للانتباه، لا ينتقص من قيمة هذا التفاعل النصي، فالكلمة أو الدال اللّغوي في الاصطلاح السيميائي «لا يحضر في التركيب اللغوي حضورا بريئا من تاريخ استعماله أو مختصا بهذا التركيب فحسب، ذلك أن العلامة اللغوية تخزن في ذلك الدال كل المفاهيم التي اكتسبتها من قبل»[3]،بل قد يكون التناص على المستوى الإفرادي أكثر تحررا وانطلاقا منه على المستويين الأسلوبي والتضميني إذ يواجهنا هذا الاستحضار لألفاظ ومفردات القرآن الكريم في عناوين الشّاعرة ،حيث استحضرت العديد من الألفاظ القرآنية وجعلتها جزءا من تراكيب بعض عناوين قصائد مدوناتها الشعرية فـ« كلّ نص هو تناص،والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم» [4] ، والإستيعاب على الكاتب ، والمتلقي.

إذن لقد أصبح النص القرآني في نظر الشاعرة بمثابة الديوان الرئيس والدستور الوحيد الذي ينهل المبدع المعاصر منه زاده اللغوي، والفكري في تواشج النصوص السابقة

---

[1] كاملة سالم العياد، التناص في الشعر الكويتي الحديث، ص33.

[2] عبد الرحيم حمدان،التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، مج86،ع03 مجلة جامعة الشارقة، 2006،ص86.

[3] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ص 309.

[4] مجموعة مؤلفين،آفاق التناصية(المفهوم والمنظور)، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي،جداول للنشر والترجمة والتوزيع،الكويت،ط1، 2013،ص52 .

مع اللاحقة، فهو النص المقدس « الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع، يطمئن إليه السماع، وينفذ إلى الأفئدة بسهولة ويسر »[1]، وهو ما سعت الشاعرة إليه بتكثيفها للتناصات القرآنية.

إنّ التناص مع النص المقدس يدخل في إطار بنية التشاكل الإيحائي،وورود الخواطر المترسبة انطلاقا من تراكم المقروء،ويحضر هذا الصدى في شكل التلميح برموز معينة إلى المرجعية الإسلامية "**السنية**" للمبدعة "**هدى ميقاتي**"« فالتناصية، قدر كلّ نص،مهما كان جنسه،لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير »[2]،بحيث تهدف هذه التعالقات إلى شحن سمة الدلالة،وتعميقها وتوسيع دائرة تلاقحها كي تصبح الرؤيا مخصبة وعميقة, فالنص المقدس نص معجز في الشكل، والدلالة، واللّغة لأنه نص ذو سلطة قوية تستمد منه كل قصيدة نورها الوهاج، وإذا كانت « رؤية النقد الحديث تجعل التناص يتم من المبدع بوعي أو بدون وعي »[3]، فعند تتبعنا لظاهرة التناص القرآني في شعر "هدى **ميقاتي**" وجدناها تتم بوعي تامٍ كبير،وخاصة أنّ المبدعة من طائفة سنية متشبعة بقيم الإسلام،فهذا الأمر عزّز عقيدتها،ومنه نجد التناص يتأتى في مستويين هما:

أ- <u>المستوى الاختياري</u>: يتضح في شعر- **هدى ميقاتي**- من خلال الجداول الآتية :

1- مدونة عباءة الموسلين:

العنوان المتعلق	النص القرآني المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
*-"في ذكرى الإسراء"	يتواشج هذا العنوان مع آيات من سورة الإسراء،حيث قال اللّه تعالى: سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ المَسْجِدِ الحَرَامِ إِلى المَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا	هنا الشّاعرة تستحضر حادثة الإسراء العظيمة التي حدثت للنبي(محمد) صلى الله علية وسلم، حيث تقول : « سُبحان مَنْ أَسْرَى الضِيَاءَ بِعَبْدِه من

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومه، إصدارات إبداع للثقافة، الجزائر، 2003، ص167.

[2] مجموعة مؤلفين،آفاق التناصية(المفهوم والمنظور)، ص52.

[3] محمد حافظ مغربي، التناص القرآني في (الريح والجذوة لحسن الوراكلي)، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص07.

	حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَهُ هُوَ السَمِيعُ البَصِيرُ ﴿1﴾ [1]	مَكـّـةَ لِلْقُدْسِ طَرْفٌ نَـــاظِرُ نُورٌ بِأَنْوَارِ تَفِيضُ وَتُبْهِرُ» [2]
* - سؤال	يتواشج هذا العنوان مع آيات من سورة "طـه"،حيث قال اللّه تعالى: وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا [3] في هذه الآية الكريمة يمكننا أن نتصور شغف السّؤال الذي بقي يراود المشركين	تستحضر الشّاعرة **ميقاتي** في هذا المقام النموذج الشعري المكمل للتناص الشعري حيث تقول:« **أتيتُ وفي شَفَتَيَّ السُّؤَالْ** عن الأرض تطوي ألوفَ الرجالْ وأعلمُ أنّ وجودي سؤالْ»[4]

2- مدونة سنـابل النيل:

العنوان المتعلق	النص القرآني المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
* - شاعرة	يتواشج هذا العنوان مع أواخر سورة الشعراء التي تعكس حقيقة الشاعرة من حيث الصدق والكذب في القول، من خلال قوله جلّ وعلا: وَالشُّعَرَاءُ يَتْبَعُهُمُ الغَاوُونَ ﴿224﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿225﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ ﴿226﴾ إِلاَّ الذَينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَالِحَاتِ وَذَكَرُوا الله كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الذَّينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ ﴿227﴾ [5]	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: «أَنا شَاعِرَةْ **جَنَّدْتُ كُلَ قَرِيحَتِي** **لأَعِيش أَيَامَ الأَمَانِ الفَاتِرَةْ..** زَينتُهَا... زَوقْتُهَا... وَعَصَرْتُهَا صَبْرِي كُلّه» [6]
* - أشتات	يتلاقح هذا العنوان مع قوله تعالى في سورة	فالشاعرة تعرض في هذه القصيدة

---

[1] الإسراء،1.

[2] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين، ص117.

[3] طه ،175.

[4] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص23.

[5] الشعراء، 224، 225، 226، 227.

[6] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص52.

	الزلزلة في الآيات التالية: **يَوْمَئِذٍ يَصدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيَرَوْا أَعْمَالَهُمْ﴿6﴾فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ﴿7﴾ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًا يَرَهُ﴿8﴾** [1]، ففي هذه الآيات الكريمة نجد الله تعالى يصوّر للعالمين يوم الحشر والنشر (**القيامة**) وكيف يكون حال الناس فيه من هلع وخوف شديدين جعلهم في دهشة وحيرة مما هم فيه.	الشتات الذي أصاب وطنها المجروح لبنان لتقول:« **هَلْ تَجْمَعُ أَشْتاتي يَوْمًا** **وَيَميلُ عَلَى الأُرْزِ نَخيلُ** **وَأَضُمُ الشَّمْسَ وَأَجْنِحَتِي** **فِيهَا بُرْهَانٌ.. وَدَلِيلُ** **لِكنْ ظُنُوني أَقْوَالٌ** **وَظُنُونَ النَّاسِ أَقَاوِيلُ** »[2] لتحلم في النهاية بوطن **رمز** السّلام.
العنوان المتعلق	النص القرآني المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
*- 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**»[3] وأيضا قوله تعالى في سورة الفجر:« **وَأَمَّا إِذَا مَا ابْتَلَاهُ فَقَدَرَ عَلَيْهِ رِزْقَهُ فَيَقُولُ رَبِّيَ أَهَانَنْ**» [4]	يتلاقى النص القرآني مع قولها « **كَيْفَ التَّلاقي وَالنَّوَى أَمْسَ** **سَطْرًا مَدِ يدُ الطُّولِ.. لَمْ يُسْطَرْ** **فَيُجبُنِي دَهْرِي بِأَدْمُـعِي** **سِيرِي.. فَرْبَ الحُبِّ قَدْ قَدَّرْ**»[5]

(1) الزلزلة،6 ، 7، 8.

(2) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص61.

(3) الأعلى، 03.

(4) الفجر، 16.

(5) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص64.

*- قرآن	تشخص الشّاعرة 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،وهذا من خلال قوله تعالى: « **إِنَّ هَذَا القُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ**»[1]	تبيّن الشّاعرة حقيقة القرآن وقدسيته في إنارة دربها، ويتجسد ذلك في قولها: « **لَمَحْتُ خَيَالَهُ يَمْشِي** **..وَيَخْطُو فِي خُطَاهُ النُّورْ** **فَفُزْتُ لَهُ.. تَلَقَفَنِي** **.. ذِرَاعٌ فِيهِ قُرْآنُ !**»[2]
*- 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**»[3] فالشاعرة تكشف هذه الحقيقة في هذا العنوان معبّرة عن شموخ ورفعة الآخر "**طيف حبيبها**" .	تؤكد الشّاعرة على هذا الشموخ والرفعة، والعظمة بقولها: « **أَنا ذِرْوَة الأَحْلامِ.. أَنتَ سَمَاءُهَا** **وَبَيْنِي وَبَيْنَكَ، مِنْ ظنونِي عَازِلُ** **فَإِنْ خِلْتَنِي شَمْسًا.. فَإِنِّي نُورُهَا** **وَإِنْ خِلْتَنِي لَيْلاً.. فَلَيْلِي قَاتِلُ**»[4]

من خلال هذا الجدول نجد أنّ الشاعرة استطاعت توظيف خمسة عناوين حصرتها الدّراسة في "المستوى الاجترارِي"، بنسبة مئوية تبلغ (**11.90**%)، وهذا يدلّ 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 سيأتي في الجداول الآتية،حيث استطاعت الشاعرة(**هدى ميقاتي**) توظيف بعض العناوين التناصية الامتصاصية،وهي كالآتي:

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص

(1) الإسراء،09.

(2) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص66.

(3) البروج،01.

(4) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص79.

*- يا لـيل	تستحضر الشّاعرة في هذا العنوان قول الله تعالى:« **وَهُوَ الَّذِي مَدَّ الْأَرْضَ وَجَعَلَ فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْهَارًا وَمِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ جَعَلَ فِيهَا زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**» [1].	الشّاعرة تتمنى أن تحرسها عين الله تعالى وهي ترحل بعيدا في ابتهالات صوفية عبر ليل يغشاها، بنبرات إيمانية فتقول: « **يَا لَيْلُ كَمْ مِنْ خَيَالٍ أَنْتَ مُطْلِقُهُ...** **وَمِنْ دُموعٍ عَذَابٍ أَنْتَ مُجْرِيهَا...** **وَمِنْ عُيُونٍ تَنَادَتْ فِي مَآقِيهَا...**» [2].
*- صدى الروح	يلتقي هذا العنوان مع قول الله تعالى:« **وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا** »[3]،وعليه نجد أنّ الآية تُبيّن للناس أهميّة الرّوح وقيمتها داخل الجسد البشري.	من خلال هذا العنوان نجد أنّ الشّاعرة تبيّن أنّها نطفة قديمة مصدرًا للعطاء والخير، ولكنّها تبقى لغزًا يحمل العديد من الأسرار مثلها مثل الروح وعلى هذا الأساس نجد الشّاعرة تقول: « **فَأَنَا نُطفَةٌ مِنْ عَهْدِ عَادٍ أَو ثَمُودْ** **أَنا خَلْجَةٌ مَسّتْ فُؤَادَكَ وانْزَوَتْ** **أَنَا نَيْزَكٌ يَهْوِي بِأَسْرَارِ الوُجُودْ**»[4].
العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص

[1] الرعد، 03.

[2] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين، ص07.

[3] الإسراء، 85.

[4] هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص96.

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
*- نـــهر الأســـاطـــير	تستحضر الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" قول الله تعالى:« **وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَلِينَ اكْتَتَبَها فَهِيَ تُمْلى عَلَيهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاَ**»[1].	إنّ الشّاعرة تَهَبُ نفسها لنهر النيل الأسطوري فداءا لشعبها (لبنان) كما فعل محمد (ص) عندما وهب حياته لله تعالى لنشر رسالة الإسلام حيث تقول الشّاعرة في هذا الصدد: « **نَهْرُ الأَسَاطِيرِ العَتِيقَةَ مُنْيتِي..** **أَنَا أَفْتَدِي شَعْبِي... فَلو أَسْتَطِيعُ** »[2].
*- طائر الهند	يتلاقح هذا العنوان مع قوله تعالى:« **وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الجِنِّ وَالإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ**»[3]	إنّ الشّاعرة ترحل بعيدا إلى الهند وتتمنى لقاء هذا الطائر الذي أبدع كما أبدع الهدهد لسليمان حيث تقول: « **يَا طَائِرَ الهِنْدِ المُسَيّجِ وَكْرُهُ** **أَبَدًا يَظَلُ مُحلِقًا وَمُطَوِّفَا**»[4].
*- الكهـــف المـــضيء	يتواشج هذا العنوان مع قوله تعالى:« **أَم حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبا**»[5]،وقال الله أيضا:«**إِذْ آوَى الفِتْيَةُ إِلى الكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنكَ رَحْمَةً وَهيِّءْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدَا**»[6].	تبدو الشّاعرة معجبة بـ(**طه حسين**) إعجابا شديدا فهو الرجل الذي حوّل فقدان بصره إلى بصيرة أدبية،وقد أدرجت له الشّاعرة عنوانا في قصيدة من ديوانها الشّعري. «عَجَبِي لِكَهفٍ قَدْ أَضَاءَ بِعِلْمِهِ كُلَّ الكُهُوفْ! **سَكَبَ الإِلَهُ عَلَيْه مِنْ أَسْرَارِهِ ... حَتَى يَكُونْ** قَبَسًا مِنَ الظُّلَمَاتِ دَوّى...فاستنار المبصرون »[7]

(1) الفرقان،05.

(2) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص100

(3) النمل، 17.

(4) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص95.

(5) الكهف، 09

(6) الكهف، 10.

(7) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص101، 102.

* - **طه حسين**	تستحضر الشّاعرة في هذا العنوان قوله تعالى:« طَهَ»[1]	ما زالت الشّاعرة تمدح صفات (**طه حسين**) هذا اللّقب الذي يتقاطع مع القرآن الكريم فهو مقدّس حيث تشير الشّاعرة إلى ذلك فتقول: « سَتَظلُّ فِي دَمِنَا تَضُجُّ وَحَقُّ "طَهَ" وَ"الحُسِينْ"»[2]

لقد استحضرت الشّاعرة -**هدى ميقاتي**- مجموعة من العناوين الشّعرية من مدوناتها الشّعرية،حيث تنوعت هذه العناوين المنتخبة من شعرها بين العناوين التناصية الاجترارية والعناوين التناصية الامتصاصية، والتي كانت كلها تتقاطع مع النص القرآني حيث بلغ عددها (**18**) عنوانا شعريا،وهذا بنسبة مئوية تبلغ .(**14.51%**)، وهذا ما يؤكّد للمتلقي تأكيدا قطعيا على مرجعيتها الإسلامية السنيّة،وهذه النسبة هي أعلى نسبة في مجال التناص ومستوياته وأنواعه التي سوف يعرضها البحث تدريجيا من خلال الجداول والنسب المئوية اللاحقة.

ب- **<u>الإحالة الثانية: التناص التاريخي</u>**:

إنّ توظيف الشّخصيات التاريخية داخل نسيج العمل الفنّي النسوي يعدّ من الأمور التي تبعث بها المبدعة من بقايا متعلقاتها التاريخية،حيث« تبقى مثالا حيًّا للشاعرة تستنجد به حال عجزها عن تفريغ معاني تدفقها العاطفي أو تؤسس به واقعا نصيا آخر يتمرد على الواقع العادي بحيثياته المختلفة»[3]،والعمل الأدبي الناضج تنتقل فيه الشخصية التاريخية من مجرد ظاهرة عابرة مرتبطة بفترة زمنية معيّنة 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»[4] كما تمتلك الشاعرة مطلق الحرية في صياغة وتوظيف أية شخصية تاريخية تراها مناسبة لعملها الفنّي من خلال بلورة التاريخ الجمعي القومي لأمة ما.

---

[1] طه،01.

[2] هدى ميقاتي،سنابل النيل، ص104.

[3] ناصر معماش، النّص الشّعري النّسوي العربي في الجزائر،ص108.

[4] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1999، ص73.

ويظهر التناص جليا في العناوين بصورة كبيرة ما جعل العنوان يتطلب فهم معناه أثناء تلقيه ,والعودة إلى المرجعية التاريخية التي يتناص معها،ويستدعي معها فضاءها الوجداني والتخيلي عنده،لأنّ«المقصود بالتناص التاريخي كلّ نص يرصد أويسجل أحداثا ووقائع قد تكون متخيلة(كالسندباد)،أو حقيقية كقصة(شجرة الدرّ)»[1]،ويمكن القول إنّ الغالبية الكبرى من عمليات التناص في هذه العناوين تتم مع مرجعيات شخصيات تاريخية تراثية بصورة تكشف فيه عن الفضاء الثقافي الذي كانت تتشكل فيه رؤية الشاعر الفكرية والجمالية،«حيث تتداخل النصوص المروية في النص الحديث باستدعاء مقصود من الشاعر لأحداث تتلاءم وتندمج مع أصوات النص الأصلي»[2]،وهذا النوع من التناص تتدرج العناوين فيه، إلى جانب ما تكشف عنه من علاقة الاتصال مع هاتين المرجعيتين والتي تدلّ على السيّاق التاريخي من أجل إبراز عنصر المفارقة الواضحة بين الماضي والحاضر.

ونظراً إلى أنّ إبراز الشّخصية داخل العمل الأدبي يعدّ بمثابة (علامة) تقوم ببناء الموضوع، وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة له من خلال العلامات اللّسانية المشكلة للعمل الفنّي، لهذا نجد أنّ النّصّ الأدبي ما هو إلاّ مدّونة كلامية ، وعلاقته بلغة التداول علاقة مرحلية تفسح المجال للتشكيل الأسلوبي،الأمر الذي يجعل الكتابة الأدبية أكثر إيحاءً ورمزية ودلالة,لهذا فالشخصية عند "**فيليب هامون**" « رديف العلامة اللّسانية تخضع للتقطيع المزدوج، وتتدرج في شبكة العلامات السياقية، لها وجه دال ووجه مدلول»[3]،ويعدّ توظيف الشّخصيات التاريخية في العناوين الشعرية استراتيجية تؤسس لبنية النّصّ الشعري، ويمكن أن نشير إلى ذلك من خلال التعالق النّصّي في شعر– هدى **ميقاتي**- مع العديد من الشخصيات التي وظفت بطريقة فنية داخل العناوين والمتون الشعرية, ثمّ توضيح عملها ودورها في العمل الشّعري، وهذه الشّخصيات التي ذكرتها الشاعرة موضحة كالآتي:

---

[1] كاملة سالم العياد، التناص في الشعر الكويتي الحديث، ص81.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، الدار البيضاء،المغرب ، ط1، 1990، ص18، 19.

أ. **الشّخصيات الفنيّة**: وتتمثل في شخصية الموسيقار المصري "محمد عبد الوهاب" وماقدمه للساحة الفنية من موسيقى بقيت أثارها لحدّ اليوم،بالإضافة إلى شخصية الحسناء اللّبنانية"لبنى فوزي عطوي"،والتي لفتت انتباه الشّاعرة لإبراز عمق التنوع السوسيوثقافي لدولة لبنان.

ب. **الشّخصيات الأدبيّة**: تتمثل في :

1. الأديب المصري طه حسين / 2. الشاعر السوري عمر أبو ريشة.

الشّخصيات السّياسية ممثلة في:

1. فهد بن عبد العزيز(ملك العربية السعودية)/2. الحسن الثاني:(ملك المغرب).

وفيما يلي عرض لمستويات التناص التاريخي:

*- **المستوى الاحترازي**: يتضح من خلال ما يلي:

العنوان المتعلق	الشخصية المتعلق بها	النموذج الشعري للتناص
• **أمير اللّحن**	هي شخصية الموسيقار المصري(محمد عبد الوهاب)	« **يا مَنْ سَمِعْتُ غُنَاه فَضَاعَ منْ سَمْعِي حُدُودَهْ**»[1]
• كلّ عام مرة "إلى العزيزة لبنى فوزي عطوي ملكة جمال «الحسناء» "	"هي شخصية لبنى فوزي عطوي ملكة جمال لبنان وابنة الدكتور ومستشار وزير الثقافة اللّبناني"فوزي عطــوي".	« **تَاهَتْ إِلى لُبْنَى عُيُونُ المُعْجَبِينْ مَنْ هَذِهِ الحَسْنَاءُ؟! لِمَا أَوْبَلَتْ دَوَّى بِنَادِيهَا سُؤَالُ السَّائِلِينْ بَارَكْتُ عِيدَكِ كُلَّ عَامٍ مَرَّةً** » [2]
الكهف المضيء " ألقيت في مهرجان طه حسين الثاني عشر"	شخصية الأديب الراحل "طه **حسين**" من خلال المهرجان الثاني عشر للشّعر في مصر عام 1986م"	نجد أنّ الشّاعرة تستحضر شخصية الأديب **(طه حسين)**، وتقول: « قَبَسًا مِنْ الظُّلُمَاتِ دَوِّى.. فَاسْتَنَارَ الْمُبْصِرُونْ» [3]

[1] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين ، ص101.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص80 ،81.

[3] المصدر نفسه،ص102.

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتنـــاص
طه حسين " ألقيت في مهرجان طه حسين الرابع عشر"	شخصية الأديب المصري الراحل "**طه حسين**"،وذلك في المهرجان الرابع عشر للشعر عام 1988م.	تصف الشّاعرة عدم وقوف العمى في نبوغ عميد الأدب العربي طه حسين فتقول: «**عَلّمْتَني أَنَّ الرَوَّائِعَ لاَ تُرى بِالمُقْلَتَيْنْ.** **وَبِأَنّنَا مُسْتَقْبَلٌ...لاَ تُرَّهَاتٌ قَدْ مَضَينْ** **يَاقِبْلَةَ الأَحْرَارِ.. نَحْدُوهَا وَرَاءَ القِبْلَتَيْنْ**» [1]
طائر الهند "مهداة إلى الشّاعر "**عمر أبو ريشـــــــة**"	هي شخصية:« عمر أبو ريشة شاعر سوري الأصل ولد عام 1910م في بلدة منبع حيث تعلم بها ثم أكمل دراسته في بيروت عام 1930م،وافته المنية سنة م1990 »[2]	« **قَلَمِي هَجَرْتُكَ وَالحَنِينُ يَشُدُّنِي** **لِسَمَاعِ وَقْعِكَ جَارِيًا بَيْنَ السُّطُورِ** **أَمَرَاكِشُ هُزِئَتْ بِالْعَرْشِ الذّي** **قَرِحَتْ لِمَقْدَامِهِ المَرَابِعُ وَالقُصُوْرْ** **نَشكُو إِلَيْكَ هُمُومَنَا وَسَنَلْتَقِي** **فِيكَ النَّصِيرُ وَعِنْدَكَ الرَأيُّ الأَخِيرْ**»[3]
قصيدة العودة "قصيدة أرسلتها لجلالة الملك الحسن في عيد تسلمه العرش، وقد أسمتها قصيدة العودة لأنها كتبتها بعد خمس سنوات من الانقطاع عن الكتابة".	هي:« شخصية الملك المغربي الحسن الثاني،والذي ولد في سنة 1929م، وقد حصل على شهادة الماجستير في القانون وبعد الاستقلال عين رئيسا لأركان القوات المساحة وفي عام 1961م نصّب ملكا توفي عام 1999م» [4].	تستحضر الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" شخصية الملك المغربي"الحسن الثّاني"وماقدمه للشعب اللّبناني من دعم معنوي، ودبلوماسي أثناء الحرب الطائفية،فتشكره الشّاعرة قائلة له: «**هُوَ شَخْصُكَ الفَتّانُ يَسْكُنُ مُهْجَتِي** **فاضُمَّهَا بَيْنَ الضُلُوعِ تَلَطُفا** **هُوَ مَا أُحَاوِلُ أَنْ أُوَسِرَ كُنْهَهُ** **فَأَبِيدُ فِي فَكِّ الرُّمُوزِ وَالأَحْرُفَا**»[5].

---

[1] سنابل النيل، ص104.

[2] [عمر أبو ريشة، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[3] سنابل النيل، ص90، 93.

[4] [الحسن الثاني ، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[5] سنابل النيل، ص95.

العنوان المتعلّق	النص المتعلّق به	النموذج الشّعري للتنـــاص
الـنار والــنّدى "إلى خادم الحرمين الشريفين جلالة الملك فهد بن 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 عام2005م	تستحضر الشاعرة شخصية الملك السعودي الراحل"**الملك فهد بن عبد العزيز**" وماقدمه لوطنها لبنان من دعم مادي، وديني كبير للحدّ من الصراع الطائفي الذي حدث في لبنان بين المسلمين السنيين والمسحيين من جهـــة،وبين المســـلمين السنيين،والمســـلمين الشيعة من جهة ثانية،فردت له الجميل بمدحه قائلة:« **يَا خَادِمَ الحَرَمَيْنِ أَنْتَ تقُودُنَا** **لِمَسِيرَةِ التَّقْوَى وَأَنْتَ تُباشِرُ** **وَنَصَرْتَ مَظْلُومًا .. وَمِثْلُكَ نَاصِرُ** »[1]
عـــــفراء	يستحضر هذا العنوان شخصية العفراء بنت مهاصر من قبيلة عذرة شاعرة،اشتهرت بأخبارها مع (عروة بن حزام) فتحابّا في صباهما، فلما كبرا زوّجها أبوها لغيره،وسافرت مع زوجها في غيابه،فلما عاد قيل له إنّها ماتت،فلمّا الحقيقة ورآها قبل موته،فلمّا مات مضت إلى قبره ورثته بأبيات شعرية،ثم ماتت، ودفنت إلى جانبه[2].	في هذا النص الشعري نجد المبدعة"هدى **ميقاتي**" تجسد صورة الوفاء للحبيب من خلال استحضار صورة من التاريخ الشعري العربي وهي صورة الشاعرة "العفراء"، وإخلاصها لحبيبها"عروة بن مزاحم" ،فكانت هذه الصورة دافعاً حقيقيا لها في التشبث التام بطيف حبيبها،كصورة **للإخلاص** له،فتقول: «**عَفْرَاءُ..قُومِي وَرُدِّ بَابَ خَيْمَتِنَا..** هَاتِي الرَّبَابَةَ فِي صِمْتٍ وَغَنِّي لِي **كُلُ الرُّمُوزُ دَبَابِيرٌ تُطَارِدُنِي..** **وَالغَارُ يُسْقِطُ شَوْكًا مِنْ أَكَالِيلِي** »[3]

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص 88، 89.

[2] جامع شمل أعلام المهاجرين لـ محمد عبد القادر بامطرف
http://www.hdrmut.net/vb/showthread.php?t=265784#.UvaPevImcso 22/08/2012

[3] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص147.

لقد عكف الشّعر النسوي على توظيف الشخصيات التاريخية، واستحضارها في مختلف المتون الشعرية بكثافة، فجعل منها مادة معرفية ، ينعكس من خلالها الإنجاز الإنساني في صورة حركية تتفاعل معه وفق رؤيا معاصرة،حيث« يلجأ الشاعر إلى التراث التاريخي في بكائياته وأفراحه،وفي هزائمه وانتصاراته»[1] من أجل إنتاج دلالات جديدة ترتبط بروح العصر،وتؤطر النص الشعري للكشف عن أحلام الجماعة وطموحاتها الإنسانية ،وعليه استحضرت الشاعرة- هدى ميقاتي- من خلال الجدول السّالف للذكر مجموعة من العناوين التي تحمل دلالات تاريخية« لأنّ التراث التاريخي بالنسبة للمبدع هو نبع الماء العذب وهو القاعدة الفوقية التي يمكنه الوقوف عليها لإنجاز بناء شعري متين في الحاضر»[2] مستندا إلى جذور الماضي وعراقته.

ومنه نصل إلى أنّ التناص التاريخي في حقيقته « ليس مجرد قراءة نسيجية للنص ،بل إنه طرح لإشكالات معقدة تمس القراءة والإدراك والإنتاجية النصية وإعادة نظرية لمفهوم الكتابة»[3]،حيث يساهم في توظيف مختلف الشخصيات والأحداث التاريخية في الشعر النسوي،الشيء الذي جعله يعدّ مسألة هامة سمحت للمرأة العربية الشاعرة أن تكون على دراية تامة،بما يجري في وطنها من أحداث،وموقفها منها ليس مجرد نظرة تفاعلية للنصوص،بل إنه طرح لقضايا تخص طريقة المساءلة التحليلية والإنتاجية النصية وإعادة النظر لمفهوم الكتابة [4] الإبداعية.

كما وظفت المرأة الشّاعرة في إبداعها الشّعري العديد من الأحداث« التاريخية توظيفا فنيا بالدرجة الأولى»[5]،وهذا في ظلّ سياسة التغييب والتهميش لصوتها،وموقفها من التاريخ،والسّياسة،ومع ذلك نجد الشّعر النسوي قد حظي بالاهتمام بعد أن وعت دورها فيه والشّاعرة "**ميقاتي**" كانت تغرف من تاريخ مآسي وطنها لبنان ،« ولعلّ التعبير عن هذا

---

[1] كاملة سالم العياد، التناص في الشعر الكويتي الحديث، ص82 .

[2] المرجع نفسه،ص81.

[3] محمد جودات،تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث،ص 33.

[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسه.

[5] نضال الشمالي،الرواية والتاريخ(بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)،عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2006، ص121.

الصراع يسمو كلما قدّمه الفنّان في تشكيلات جمالية عالية»[1] تسمح بمعالجة الموقف التاريخي بصفة فنيّة وجمالية من خلال لغة النظم.

ج - الإحالة الثالثة: التناص الشعري

أمّا التناص الأدبي فشكل نسبة ظهور أقلّ, بحيث لا يمكن اعتباره ظاهرة في الشعر النسوي عموما، وجاء عن طريق توظيف مقطوعات صغيرة من نصوص قديمة وحديثة ظهرت القصدية في تضمينها باعتبارها مقاطع لم تتشاكل مع النص الحاضر إنّما شكلت إشارات طافية على سطح المنتج، فعملت فيها على عدم ذوبانها في النص لتنتج رؤية ذات أبعاد عكسية مرتبطة بالنص "**الجديد/العنوان**" الذي يتناص معه العنوان الشعري النسوي.

فلا شك أنّ «عملية الإدراك التي تلح عليها مصاحبة النصوص تتخذ مع التناص شكلا دلاليا خاصا ،ذلك أن التعامل مع النص تناصيا يفترض تعاملا مع نصوص وأنساق غائبة حاضرة»[2]،ليبقى التناص مع النصوص الشعرية الغائبة في التراث العربي القديم هدفا،وفنية جمالية يسعى إليها الشعر النسوي العربي،لما وجد في هذا التراث متنفسًا كبيرا في تمرير رسائل أنثوية مملوءة بالحيرة،والأسئلة، والإستفهامات التي تحتاج إلى متلقٍ حاذق في تفكيك رمزيتها،والبحث عن معانيها،ودلالاتها الخفية.

وقد لجأ الشّعر النسوي المعاصر إلى التراث الشّعري في تناصاته المتعلقة بعناوينه فكان ذلك بمثابة تحدي صريح للشاعر الرجل،الذي همّش قدرة المرأة العربية في قرض الشعر،فهي من خلال تلك التناصات مع الشعر العربي،تحكي ذاتها المقموعة عبر التاريخ البشري ففي الغالب لم تنل المرأة حظها من الحضور الكبير في أمّهات مصادر الأدب،وقرض الشّعر،ولم تُعطَ المكانة الخاصة بها ،كما أُعطيت للرجل العربي الشاعر,و عليه فقد أصبح« النص الشّعري هنا نص صراع لتحقيق رغبة أو إنجاز مهمة،إنّه حكاية مسار وسيرورة هذا الصراع حتى بلوغ نهايته بالانتصار أو الهزيمة»[3]،والمرأة العربية

---

(1) بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث،ص43.

(2) محمد جودات ،تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث،ص32.

(3) بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث،ص43.

الشّاعرة قد وعت ذلك الصراع جيدا،فقرضت الشعر ،وتفننت فيه.

وقد كانت الحاجة إلى الشعر دائمة منذ الجاهلية,فهو 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]،حينها كان الشاعر« المهلهل بن ربيعة» [2]، و« امرؤ القيس » [3] من أوائل الشعراء القدامى الذين أسمعوا الناس الشعر العربي.

وقد شهدت لغة الشعر العربي منذ ذلك الحين تطورا« 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]، ثمّ بقيت هذه التجربة يكتنفها الغموض أثناء بدايات ظهور الشعر العربي وهذا ما وضحه " أحمد حسن الزيات" بقوله:« 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 ، وهكذا بدأ الشعر يرتقي عبر العصور الأدبية وصولا إلى العصر العباسي،الذي كان العصر الذهبي في تطور فنون الشّعر،على مستوى الشكل،والمضمون.

ولما جاء عصر النهضة اتسعت دائرة الشعر العربي، فظهرت مدرسة الشعر الحرّ،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،فضمت إليها شعراء مصريين مثل صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي

---

[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.

حجازي،وفي لبنان ظهر أحمد سعيد "**أدونيس**"، وخليل حاوي، ويوسف الخال، وظهرت فدوى طوقان،وسلمى الخضراء الجيوسي من فلسطين؛حاملين كلهم راية التجديد في الشعر العربي،فطرقوا باب التجريب،وكان التناص الشعري من بين محطات التجديد.

فارتقى الشعر العربي المعاصر،وانتقل نقلة نوعية من خلال التناصات الأدبية والأسطورية، والعناوين المشفرة، بحثا عن مختلف المعاني والقيم الإنسانية النبيلة، 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» [1]، ومن ثم كان لا بدّ على الحداثة الشّعرية النسوية أن تواكب المتغير الزمني للإبداع الذي « يتضمن رؤية متجددة لمفارقات الوجود، على نحو يسهم في تغيير العالم»[2] الذي أصبح الشعراء فيه بحاجة دائمة للرجوع إلى الماضي بأساطيره وتاريخه وأدبه،لتحقيق نوع من التوازن الوجودي لشعرهم،وقرائحهم الشعرية.

وقد أدى الشّعر النّسوي دورا هاما في جعل العنوان العربي يخطو خطوات نقدية هامة في نقل الأساطير التاريخية لمختلف الشعوب والأمم وتحويرها ورسم خطوطها في جغرافيا الشعر النسوي المعاصر، وبما أنّ إبداع المرأة الشّعري بات على المحكّ النقدي،والتهميش من طرف المؤسسة الذكورية التي باتت تسيطر على شرعية النظم، كان الأمر الإبداعي بالنسبة لها أشبه بالتحدي الفكري لجميع بنات جلدتها من المبدعات .

لقد جاءت دواوين "**هدى ميقاتي**" الشعرية محفوفة ببعض الإحالات الشّعرية التي نسجت لحنا في خلايا الألفاظ والإيقاعات، فهي شبكة مفتوحة لاستقطاب كل ما تعبر عنه المبدعة من خلال المتعلقات النصية، والتي تشكل شبكة« من الاقتباسات والإحالات والأصداء» [3] لهذا فالدّراسة قامت بإحصاء جملة من عناوين المدونات التي يظهر فيها التناص الشّعري بوضوح ، وهي كالآتي:

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي ، دراسات نقدية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1، 1997، ص131.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، د.ط، 1979، ص30.

[3] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح، كليطو، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص63.

أ- المستوى الاجترارِي: يتضح من خلال ما يلي:

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
*- عينـــاك	« عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهْرْ» (1)	يتلاقح هذا العنوان مباشرة مع قول الشاعرة "**هدى ميقاتي**": «**عَيْنَاكَ وَالدُجَى قَدَرِي..** **تَحَكَمَتْ فِي حَيَاتِي**» (2)
*- لمن؟	يتلاقح هذا العنوان مع قصيدة "**مومياتٍ**" لإيليا أبي ماضي التي يقول فيها: « **لِمَنْ يَضوعُ العِيرُ* لِمَنْ تُغنيِّ الطُيُورْ** لِمَنْ تُصَفُ العَنَانِي*لِمَنْ تُصَبُ الخُمُورْ؟» (3)	وتبدو الشاعرة مظلومة مجروحة فتقول في هذا المطاف: «لِمَنْ شْوقي .. لِمَنْ هَذَا الشَبَابْ؟.. لِمَنْ كأسٌ مَلِيءٌ بِالشَرَابْ؟..» (4)
*- شاعرة	تستحضر الشّاعرة صفة الشّعر من خلال قصيدة "**حديث موجة**" لإيليا أبي ماضي قائلا: « **يَا شَاعِرَ الأَلْحَانَ إِنِّي شَاعِرٌ** **أَمْسِي ضَئِيلاً عِنْدَ نُورِكَ نُورُهُ** أَسْمَى الكَلامِ الشِّعْرُ إِلا أَنَّهُ **أَسَمَاهُ مَا أَعْيَا الفَتَى تَصْوِيرُهُ**» (5)	تستحضر الشّاعرة في هذه القصيدة أهمية نظم الشعر فتصرح بذلك قائلة:« أَنَا شَاعِرَةَ . **جَنّدْتُ كُلَ قَرِيحتي** **لِأَعيشَ أَيَامَ الأَمَانِ الفَاترةْ...** **زَيَنْتُهَا ... زَوَقْتُهَا ...**» (6)

تستحضر الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" في هذا الجدول مجموعة من العناوين الاجترارية التي انتخبتها الدّراسة للنصوص الشّعرية حيث بلغت عنوانين(**02**)،بنسبة مئوية تقدر بـ (**04.76%**)، وهذا ما يؤكّد على اهتمامها الشديد بتواشج مدوناتها مع المرجعيات الشّعرية للنصوص التراثيّة العربية السّابقة.

---

(1) أنشودة المطر للسياب، 2011/01/22 www.khayma.com/salehzayadneh/poets/sayyab/sayyab1.htm.

(2) هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين،ص20.

(3) إيليا أبو ماضي ، الخمائل، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان، ط15 ، 1980 ، ص، 42.

(4) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص31.

(5) إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص211.

(6) هدى ميقاتي ، سنابل النيل، ص52.

ب- المستوى الامتصاصي: يتضح من خلال جملة العناوين المنتخبة التالية،والتي توضح مدى التلاقح،والتقارب الدلالي بين عناوين الشاعرة "**هدى ميقاتي**" لتتبنى رمزية آهاتها النسوية التي باتت تصور ذاتها بلغة فيها الكثير من التعرية،والجدول الآتي نجده يوضح تلك التصورات من خلال العناوين الآتية:

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
* - **طريق الشعر**	يتواشج هذا العنوان مع قول الشاعر إيليا أبي ماضي في قصيدته الشعرية (بين مدٍّ وجزر) التي يقول فيها: « **يا شاعِرا غنَّى فَردَّ لي الصبَّا** **فَإذا مَوكِبُه تَسيرُ أَمَامي** **إنَّما إلْتَقينَا في الشَبَابِ وَفي الهَوَى** **فِي حَوْمَتَيْنْ** – الشِّعْرُ وَالإلهَامُ » [1]	الشاعرة توضح أهمية نظم العشر وتحدد طريقة فتقول: « **مَرَّتْ بِنَا الأيَامُ يَا عُمْري** **تَجْرِي .. وَنَحْنُ رِكِبهَا نَجْرِي** **صِرْنَا بِمُنْتَصَفِ الطَرِيق فَهَلْ** **يَطْوِى الطَرِيقُ وَيَنْتَهِي أمْرِي؟**»[2]
* - حلم وبوح	يتقاطع هذا العنوان الشعري مع قصـــيدة "أَلَمٌ وَحُلْمٌ" للشاعر مصطفى محمد الغماري التي يقول فيها: « **أَلَمٌ عَلَى أَلَمٍ نُفَسِرُّهُ** **حُلْمًا.. وَنَرْكُضُ وَالرُؤَى تَتَرَى**» [3] حيث يصور لنا المبدع عمق الآهات التي لها أثرها على نفسية الشاعر،وما تتركه هذه الآلام الكبيرة على ذاته،فكان لابدّ من الحلم المستمر لغدٍ أفضل لا وجود فيه للحزن.	في هذا العنوان الشّعري تتفتح جميع آهات المبدعة" هدى ميقاتي" لتصبح لغة الحلم فيها بوحٌ مستمر لما في ذاتها من آهات تريد إيصالها للمتلقي حتى يعيَ ماتعانيه فتقول: « **رَصَدْتُكَ مِنْ بَعِيدٍ فِي قِلاَعِي** **قَارْبتُ هَوَاكَ مِنْ حَالٍ لِحَالِ** **وَقَلْبِي خِلْجَةٌ .. أَو جَسْتُ مِنْهَا** **سَرَابًا .. حَائرًا.. يَسْعَى لأَلِ**» [4]

[1] إيليا أبوماضي،الخمائل، ص211 .

[2] هدى ميقاتي سنابل النيل، ص11.

[3] مصطفى محمد الغماري، خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980، ص60.

[4] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص14.

ج- المستوى الحواري: يتضح التناص الحواري من خلال العناوين الشعرية الموضحة في الجدول الآتي:

العنوان المتعلق	النص المتعلق به	النموذج الشعري للتناص
*- مَنْ أنت	« **مَنْ أَنْتَ كَيْفَ طَلَعَت فِي** **دُنيايَ مَا أَبصَرْتَ فِيَا** **فِي مُقْلَتيْكَ أَرَى الحَيَاةَ** **تَفِيضُ يَنْبُوعًا سَخِيًّا** **وَأَرَى الْوُجُودَ تَلَفُّتَا** **سَمْحًا وَإِيمَاءً شَهِيا** **أَلَمَمْتُ أَحْلَامَ الصِّبَا** **وَخَلَعْتُ أَكْرُمَهَا عَلَيَا** **مَهْلًا وَدَاكَ الوَهْمُ لا** **تَرْمِي بمئزَرِكَ الثَرِيَّا** **أَنَا فِي جَدِيبِ العُمْرِ أَنْثُرُ** **مَا تَبَقَى فِي يَدَيَّا** **عُودِي إِلَى دُنْيَاكِ وَاْجني** زَهْرَهَا غَضًّا زَكِيًّا **يكفيكِ مِنِّي أن تكوني** **فِي فَمِي لَحْنًا شَجَيًّا** » [1]	« إِذَا سَاءَلْتَ فِي الأَسْحَارِ عَنِّي وَعَمَّا كَانَ مِنْ جُودي وضَنِّي. **تَذَكَرْ أَنَّنِي مَسْرَى خَيَالٍ..** وَأَنَّ الْمُنْتَهَى فِكْرِي وَظَنِّي **أَنَا امْرَأَةُ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي** وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسَنِّي **وُلِدْتُ مَعَ القَصِيدِ وَإِذْا دَعَانِي** إِلى الإِنْشَادِ أَلْفَانِي أُغَنِّي **هَبَطْتُ إِلَيْكَ مِنْ أَقْصى سَمَائِي** جَمَعْتُ هَوَاكَ فِي صَوْتِي وَلَوْنِي. **وَكُنْتَ النُّورَ فِي دُنْيَا خَيَالِي.** وَلَحْنًا دَابَ فِي خَمْرِي وَدَنِّي **فَإِنْ صَادَفْتَنِي يَوْمًا أُغَنِّي** **عَلَى القِيثَارِ... فَاهْتِفْ لِي فَإِنِّي.** حَفِظْتُ الشِّعْرَ عَرْشًا لِلقَوَافِي وَتَاجًا مِنْ شُمُوخِ الْمُطْمِئِن. » [2]

يبدو من خلال الجداول السّالفة للذكر أنّ الشاعرة "**هدى ميقاتي**" قد وظفت التناص الشّعري في مجموعة من العناوين الشّعرية النسوية، والتي تأرجحت بين عناوين شعرية اجترارية وامتصاصية،وحوارية أحصاها البحث،حيث بلغت(**14**)عنوانا شعريا بنسبة مئوية بقدر بـ (**11.29**%)،وهذا يؤكد على أنّ الشّاعرة شديدة الاهتمام بالنصوص الشّعرية

[1] عمر أبو ريشة، موقع الرازحي، http://www.geocities.com/alrazhi60/abr/mnant. 26/05/2011

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص70، 71.

القادمة من التراث الفكري الأدبي،كما يدلّ هذا التوظيف على سعة ثقافتها وإطلاعها على الأعمال الشّعرية العربية قديمها وحديثها،ممّا جعلها تجمل نصوصها وعناوينها ببعضٍ منها.

4- الإحالة الرابعة: التناص الأسطوري

لقد حظيت الأسطورة منذ أقدم العصور بعناية الإنسان الباحث عن حقيقة الأشياء وتفسيراتها المختلفة، إذ اهتم بجمعها، وتدوينها الساسة والكتاب والشّعراء والعلماء على مرّ العصور والأزمان، وحرصت الأمم على تدوين، وتسجيل هذا التراث الخصب،حتى اجتمع للإنسان رصيد هائل من تلك النصوص التي تعبر عن ثقافة وحياة المجتمعات في تلك الحقبات التاريخية عاكسة رغبات الإنسان الطامعة إلى تبديد الحيرة وإيجاد تفسيرات مؤقتة لمختلف الظواهر الطبيعية، والكونية المحيطة به فاهتدى بسذاجة فكره إلى التفسيرات الأسطورية« والتي فسّر بواسطتها الحياة وأشبع فيها رغبته الباحثة عن الحقيقة مستندا إلى عالم من الخيال والخرافة»[1] مازجا الواقع بالخيال،والمرئي باللامرئي.

لقد تباين مفهوم الأسطورة عند النقاد فمنهم من رأى أنّها« ابنة الفلسفة الطبيعية،ولا هدف لها سوى وصف الطبيعة وأحزانها»[2]، في حين يرى البعض أنّها « تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة سليمة لم يفسدها تيّار الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية»[3]، ويرى آخرون أنّ« الأسطورة في ذاتها قد تكون ابنة التاريخ(...) نحو ما كانت عليه الإلياذة والأوديسة»[4]،ومن النقاد من يرى أنّ« غرض الأسطورة هو التفسير بالإضافة إلى الغايات التعليمية والإعتقادية»[5] وعموما « ننظر إلى الأسطورة على أنّها الدين القديم الذي آمن به الأسلاف وتناقلته

---

[1] صالح حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، في دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1983، ص31.

[2] عبد الرضا علي،الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص13.

[3] محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر(بنياتها ومضامينها)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص14.

[4] عمر الدقاق،العالم الأسطوري في مسرح خليل الهنداوي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1977، ص43.

[5] شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص48.

الأجيال»[1]،تحكي قصص الشعوب القديمة,تتناوب شخوصها بين الآلهة، وأنصاف الآلهة والأشخاص الخارقين أو العاديين.

أمّا في عصرنا الحديث،وفي مجال الأدب أصبحت الأسطورة منهجا نقديا لم يعرفه الشّعر العربي المعاصر إلاّ بعد مطلع خمسينيات القرن الماضي،وظاهرة فنية جلبت إليها مختلف قرائح الشعراء والأدباء من خلال محاورتها وتمثيلها وتجسيدها في القصائد والدواوين، لتعبر عن رمزية معينة في عصر سادته مختلف التمزقات الوجدانية والإنسانية لتطغى عليه صفات المادية الغربية،حيث« يستمر سحر الأسطورة، متخطيا المقولة السببية العلمية، ومخترقا حدود الرمز والتاريخ،ولعلّها تستمد سحرها وديمومتها من ارتباطها الوثيق بالشعر والموسيقى»[2]،إذن الأسطورة هي الطاقة التي تتجدد عبر العصور،بل هي العامل الحاسم والجوهري في حياة الإنسان, كما كانت دائما « مصدرا لإلهام الفنّان والشاعر، بل لعلّها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاطها منها في عصور مضت»[3]،وهكذا قد ظلّت الأسطورة بمثابة الذاكرة الجماعية،والمعتقد الراسخ الذي يظلّ ينتقل من جيل إلى جيل،حيث ظلّ استحضار الأساطير،ومعانيها في الشّعر عموما،وفي الشّعر النسوي العربي المعاصر بمثابة استرجاع للتاريخ الأدبي الذي وقعت فيه تلك النصوص التفاعلية، لتلعب دورا هاما في الحفاظ على ذلك الموروث القديم من التلف والضياع ،ثم إعادة بعثه بحلّة جديدة وجمالية نسوية لم يعهدها الأدب العربي.

في الحقيقة قد امتلأ الشّعر العربي المعاصر بوابل من الأساطير اليونانية والرومانية والفرعونية والبابلية،وحتى الهندية والصينية, ليعكس المبدع والمثقف العربي نبراته الشّعرية المكبوتة والمكبلة في زمن كبت الحريات التعبيرية،والبوح بمعاناته النفسية من واقع تجربته الشعرية،و« هكذا فُرِضَ المنهج الأسطوري على الصورة الشعرية فأصبحنا نرى صورا

---

[1] مجموعة من المؤلفين، موسوعة الأديان السماوية والوضعية، ميثيولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، لبنان،د.ط، 1994، ص26.

[2] أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي(أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني)،ص81.

[3] عز ّالدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة،بيروت، لبنان، ط3 ،1981، ص222.

شعرية تستخدم المنهج الأسطوري الذي يعجّ بالرموز المحتملة بشحنات انفعالية »[1] وبالتالي أصبحت الأسطورة جزءا مهما في تشكيل بنية النصوص الشعرية، و أداة فاعلة في قراءتها أثناء خضوعها للمساءلة النقدية.

والملاحظ أنّ التناص الأسطوري في الشّعر النسوي المعاصر يأتي في شكل رموز اسمية تستحضرها المبدعة من توظيف لعنوان الأسطورة أو أحد شخصياتها أو حدث من أحداثها ،وربطها بمضمون القصائد، وحينها لا تستخدم الشاعرات بنية الأسطورة، وأحداثها كما ذكرت في مرجعيتها التاريخية ,إنّما تبني مضمون قصيدتها على رموز الأسطورة معتمدة على ما تنتجه من إيحاءات مرتبطة بمضامين تاريخية لإسقاطها على الواقع الشّعري الراهن،وقد ظهرت العديد من الأساطير التي استعانت بها المرأة الشاعرة لتبليغ رسائلها المرمّزة للمتلقي،حتى يعي ماتريده المرأة المبدعة من وراء توظيفها هذا في عناوين قصائدها،ومتونها الشعرية،ومن بين هذه الأساطير:(أسطورة الملك أوديب/أسطورة صدى ونرجس/أسطورة عشتار و أدونيس/ميــدوزا ...إلخ)،أمّا عن تمثيل الأسطورة فقد ظهر من خلال توظيف القناع للاستعانة بالحدث وإعادة إنتاجه برؤية مغايرة تظهر فيها كوامن الأنثى العربية التي تعيش تغييبا حقيقيا مورس عليها منذ زمن السلطة الأبوية التي كانت ترى في المرأة مجرد وعاء للاستماع ,فكان لجوء المرأة العربية إلى الاستعانة بالأسطورة في عملية التعبير الشّعري في وقتنا المعاصر بمثابة التحدّي الصريح لشعرية الرجل العربي،وقدرتها على مجاراته.

وبما أنّ الأسطورة في الأدب« تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة، أو أنّ لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية»[2]،فقد برز اهتمام وحاجة الفّنان إلى العالم الأسطوري كنتيجة لانعدام القيم الفنية والشّعرية 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]، كما

---

[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.

اتخذها الأدباء بمثابة الأقنعة والرموز لموضوعاتهم، ومنطلقاتهم الفكرية التي يخفون بها مقاصدهم الفنية ونوازعهم الإيديولوجية نحو قضايا ما تؤرّقهم وتشغل بالهم من حين لآخر فأحدثوا بذلك توازنا وتعادلا« موضوعيا بين أحداثها الموروثة وأحداث جديدة لم توضع في الأصل» [1] هروبا من واقع الرقابة السياسية، والنقدية لما يودّون التعبير عنه بواسطة اللّغة التناصية .

إنّ مجهود الشّاعر 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 اللّغة الموشحة بالشعر والأسطورة, لهذا « إنّ أول ما يجمع بين الشعر والأسطورة أن كليهما لغة»[2]،وهذا ما دفع بالمبدع المعاصر إلى التوظيف المكثف للأساطير عاكسا أبعادا فكرية وحضارية في الحياة الإنسانية،« وإذا كانت وظيفة الأسطورة في الشعر رمزية إيحائية، تلعب دورا كبيرا في البناء الرؤيوي للقصيدة، فإنّ الطابع السّردي للأسطورة، يترك بصماته على العمل الشّعري، مما يعني أن ليس الشعر فقط هو الذي يوجه الأسطورة، وإنما الأسطورة أيضا توجه الشكل الشعري»[3]، فتضيف أشياء جديدة للمضمون.

وبهذا فإنّ للأسطورة أهمية بالغة في إحداث وظيفة التجميل الشّعري في الكتابات الإبداعية النسوية بشكل خاص،ولمختلف الشعراء وبخاصة المعاصرين منهم،وبذلك نجد أنّ العنوان الأسطوري في الشعر النسوي المعاصر بات، وكأنه« إحالة تناصية وتوضيح للمعنى، وتفصيل لما هو غامض وغير مبين»[4]،والشّعر النسوي العربي عبر أشكاله يجمع في سطوره وأبياته الشعرية العديد من التناصات الشّعرية للحالات الأسطورية التي مرّت بها تجربة المرأة الشعرية،فكانت الأسطورة في النهاية هي المتنفس الوحيد للغة البوح

---

[1] عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص19.

[2] أحمد خليل أحمد، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص8.

[3] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص120.

[4] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 109.

الشعري،وتحرير نفسيتها من لغة الكبت،وقد حدد البحث تناصين اجترارين لتوظيف الأسطورة في مدونات الشّاعرة.

-*المستوى الاجتراري: ويتضح من خلال الجدول التالي:

العنوان المتعلق	الأسطورة المتعلق بها	النموذج الشعري للتناص
* دمى متحركة	يتعلق العنوان مباشرة بأسطورة الدمية الخشبية المسماة بينكيو،« **وهي قصة** أدبية للكاتب الإيطالي **كارلو لورنزيني** تحمل عنوان قصة دمية،**وهي** تتحدث عن دمية خشبية متحركة تحولت إلى شخصية طفل »[1].	تشبّه الشّاعرة نفسها بالدمية الخشبية "**بينيكو**"،وما يفعله فيها الزمن من أدوار جعلت منها أسيرة الأقدار،فتقول: «**يَشُدُّنِّي خَيْط ..يُذَكِرُنِّي بِأَنِّي دُمْيَةٌ** **فِي جِسْمِهَا رَأْسٌ وَسَاقٌ..** **وَثِيَابُهَا صُنِعَتْ لِتَجْذِبَ النَّظَرْ** **وَبِأَنَنَا فِي مَسْرَحٍ.. وَسَنَلْتَقِي** **لَوْ ضَمّ كفيّه القَدَرْ»** [2]
* **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.	« **لِلنّيلِ أَسْلَمْتُ الفُؤَادَ فَأَبْحَرْتُ** **شَوْقًا إِلَيْكَ... مَرَاكِبٌ وَقُلُوعُ** **نَهْرُ الأَسَاطِيرِ العَتِيقَةِ مُنْيَتِي** **أَنَا أَفْتَدِي شَعْبِي.. فَلَوْ أَسْتَطِيعُ** **لأَتَيْتُ مِنْ لُبْنَانَ أَغْسِلُ جُرْحَهُ** **بِالنّفْسِ.. هَلاَ تَشْتَرِي... فَأَبِيعُ** **خُذْنِي عَرُوسًا فِي مِيَاهِكَ عَلّنِي** **أَهَبُ الحَيَاةَ لِأُمَتِّي... وَأَضِيعُ»** . [3]

[1] **دمية بينكيو**: كتبها الصحافي الإيطالي "**كارلو لورنزيني**" تحت اسمه المستعار (كارلو كالودي) في عام 1883، وهي تتحدث عن دمية خشبية متحركة تحولت إلى شخصية طفل... كلما روى كذبة يزداد أنفه طولاً، وقد أصبحت هذه الكلاسيكية من أدب الأطفال الأكثر تداولاً بين جيل الصغار، وجسدت هذه الشخصية أخيراً على خشبة مسرح الأوبرا الملكي في بريطانيا، الموقع http://saadat.mam9.com/t613-topic 22/07/2011

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص77.

[3] المصدر نفسه، ص97، 100.

استحضرت الشّاعرة مجموعة من العناوين الإجترارية، والامتصاصية التي انتخبتها الدّراسة من الأساطير التراثية حيث بلغت خمسة **(05)** عناوين شعرية موزعة على مدوناتها الثلاث بنسبة مئوية تقدر بـ **(04.03%)**، وهذا يؤكد على اهتمامها الشديد بتواشج كتاباتها الشّعرية مع المرجعيات الأسطورية المتنوعة من التراث العربي والغربي ولعلّ الغاية من توظيف الأسطورة، في النهاية هي عملية إدهاش المتلقي بصياغة جديدة للنص الغرائبي، والعجائبي المملوء بالخرافات والخوارق.

وعلى المتلقي الحصيف أن يدرك الثابت والمتحول في الخطاب الجديد، فمن خلال عملية التناص يتم التواصل مع النصوص السابقة واللاحقة، فينفتح النص الأدبي حينها عبر كثافة التناص إلى أفق لا متناه ،ومن هنا تكون الغرابة والألفة والمتعة في النص الأدبي، وتتحقق هذه المعادلة في وقت واحد؛حيث يتلذذ القارئ باكتشاف دلالات النص في كلّ قراءة يقرأها، فلا تصبح الأسطورة مجرد خرافات قديمة نعيد استخدامها،بل تظلّ نابضة في ذاكرة الأدباء،فالتوظيف الأسطوري هو الذي يجعل النص حافلا بالانفتاح والإيحاء لأنّ الأسطورة هي بمثابة « الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون، لتنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية»[1] ناشرة إشعاعها الدلالي على مساحات النص المضيف لها.

وفي نهاية المطاف التطبيقي للتناص تتمظهر لنا جملة من المحطات التي يتم الوقوف عندها لحصر أهمّ نتائج الدّراسة وهي كما يلي :

*-<u>التناص القرآني</u>:نجد أنّ التناص القرآني تربع على مساحة المدونات الشّعرية 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،ولعلّ نسبة هذا الحقل قد بلغت ذروتها بـ**(14.51%)**، فالشّاعرة أنثى تعاني وتخفي معاناتها النفسية داخليا ، ولا تستطيع البوح خوفا من العادات، والتقاليد التي تمنع

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته الفنية وطاقتها الإبداعية)، دار النهضة العربية،بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص، 141.

الأنثى من البوح بالمعاناة بمختلف أنواعها ،ممّا يضطرها للبحث عن مشروعية تنتهي إليها بتوظيفها تناصات قرآنية.

*-التناص الشعري:بلغت نسبته المئوية (**11.29%**) ليعكس لنا مدى ثقافة الشاعرة،وعلاقتها بالنوادي، والمهرجانات الأدبية، فالمبدعة سفيرة للشعر في مختلف هذه الأمكنة، والأزمنة،من خلال التعريف بقضية وطنها لبنان/ذاتها الممزقة على عناوين قصائدها.

*-**التناص التاريخي**: احتل المرتبة الثانية بنسبة (**10.48%**)، وهذا يدل على أنّ الشاعرة تقدس التاريخ من خلال توظيفها لشخصيات مرموقة اجتماعيا، أدبيا، سياسيا تبرز فيها للمتلقي عمق الأثر لتلك الشخصيات على وطنها (لبنان/ذات الشاعرة)،بما قدمته من معاني الوفاء، والتضامن، والتكافل الإنساني .

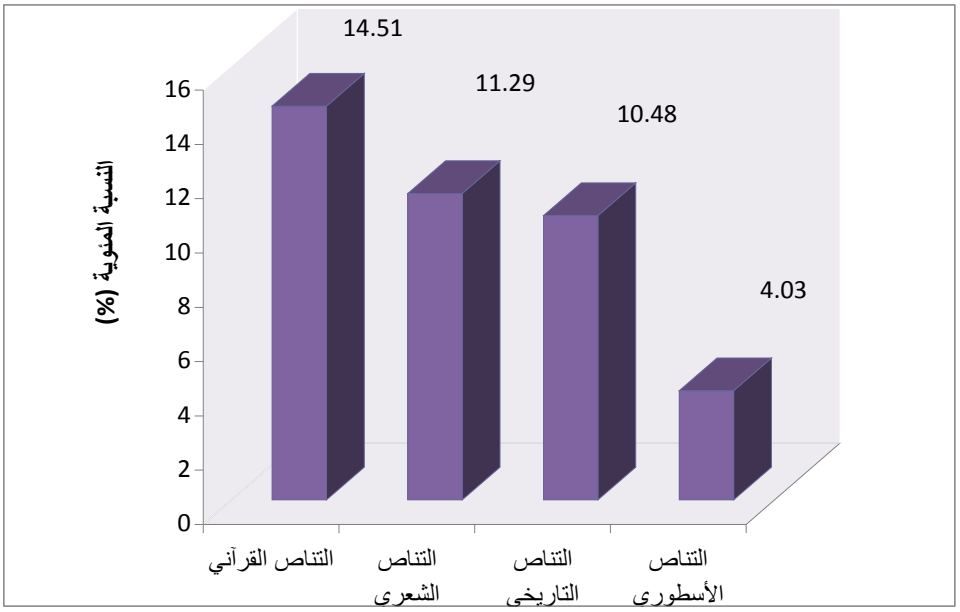
*-التناص الأسطوري بلغت نسبته المئوية (**04.03%**) ليوضح لنا سعة ثقافة الشّاعرة، ومدى تأصلها بالتاريخ الأسطوري القديم خاصة أسطورة "**نهر النيل المقدس**" التي كانت معادلا موضوعيا للمرأة المهمّشة،المرأة المقموعة من طرف السلطة الأبوية،وبشكل خاص سلطة المجتمع والعادات ،فكان اللّجوء إلى ذلك الجو الأسطوري الذي تغرف منه الشاعرة مرتدية أثوابا تنكرية تمكنها من طرق أبواب سياسية أو دينية كان من الصعب عليها أن تطرقها من دون توظيف الرمز الأسطوري والاستفادة من البعد الدلالي في علاقة تحاورية تضمن تحرير فكرها من كلّ سلطة ظالمة تقف حاجزا أمامها.

يمكن القول إنّ شعر"**هدى ميقاتي**"منبع غني بالتناصات،التي تحتاج باستمرار إلى قراء جيدين يحققون وجود النص،فبتنوع القراءة تتنوع التناصات أيضا،وكون العنوان الشعري/النص لوحة فسيفسائية،فمن الطبيعي أنّ كل قطعة منه تشكل عالما من الصيغ الوافدة للنص الحاضر من نصوص سابقة ومعاصرة، لتندمج معه وتعيد صياغة أفكارها وفق السياقات الجديدة للنص الحاضر،وهكذا فإنّ العنوان الشعري النسوي لا يقرأ بشكل واحد،لأنه يعطي لكلّ قارئ معاني، ودلالات « حول تلاقح النصوص بين حاضر مؤقت وغائب حاضر، يستشرف آفاق التلاقي مع أخرى» [1].بواسطة النص المقروء، بل من خلال تأويل التداخلات التناصية الموظفة فيه.

---

[1] حافظ المغربي،أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر(دراسات في تأويل النص)،ص44 .

وفي النهاية يمكن إجمال النتائج التي حددها البحث، مع إحصاء النسب المئوية للتناص وأنواعه في مدونات شعر"**هدى ميقاتي**"،من خلال المدرج التكراري الآتي:



*- <u>التعلـــيق</u>:

وفي نهاية دراسة التناص يتضح للمتلقي أنّ نسبة حضور"**التناص القرآني، والتناص التاريخي والتناص الشّعري، والتناص الأسطوري**"قد بلغت حوالي(**40.31%**) موزعة على خمسين(**50**) عنوانا شعريا,وقد ساهمت في تحديد معاني العناوين ،ودلالاتها المختلفة مبرزة التنوع اللغوي ،والثقافي للشاعرة "**هدى ميقاتي**" ,أمّا ما تبقى من العناوين الشعرية والتي بلغت نسبتها (**58.06%**) في (**72**) عنوانا شعريا،فكلّها عناوين نفسية تعكس ذات الشاعرة، وماتعانيه من هواجس نفسية،وآلام وآهات أخرجتها نفسيتها.

وهذا يعطي للدّراسة أبعادا دلالية أخرى تحدد اللّمسات الجمالية للمبدعة، وقيم التناص،وأنواعه،ومستوياته التي عكست محتويات الدواوين الشعرية،وثقافة الشاعرة "**هدى ميقاتي**" وأهمية هذه العلاقات الجمالية التي طبعت محتويات العمل الشعري،و حققت جميع الأهداف التي تريد المبدعة الوصول إليها من خلال عملها، الذي مهد الطريق للانحرافات اللّغوية التي كانت السّمة الجمالية الثانية التي توشحت بها المدونات الشعرية النسوية،والتي منها مدونات الشاعرة – هدى ميقاتي- والتي سوف سيبرزها البحث لاحقا في الحديث عن ظاهرة انزياح العنونة النسوية أسلوبيا، وانحرافاتها اللّغوية والبلاغية.

3 .2.2. الانزياح "L'écarte":

جاء مفهوم الانزياح في العديد من الدّراسات الأسلوبية،واللّسانية الغربية التي تحاول تحديد الواقع اللّغوي الذي يعد بمثابة الأصل، ثم عملية الخروج عنه، حيث اهتمت هذه الأبحاث بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات الخطابات الأدبية وبوصفه أيضاً حدثاً لغوياً يظهر في تشكيل الكلام وصياغته،خاصة في تحديد تركيبة العنوان الشعري،حيث يرى(**جون كوهين**) بأنّ« العنوان مظهر من مظاهر الإسناد والوصل والربط»[1]،إذ يبتعد بنظام اللّغة عن الاستعمال المألوف، وينزاح بأسلوب الخطاب عن السنن اللّغوية الشائعة،و من المهم معرفة أنّ «الانزياح ليس مطلوبا لذاته حتى ينعرج عن أداء وظيفته،ولكنه عملية مقصودة تعيد للغة إيجابيتها التأثيرية والتواصلية،ولتخلق فسحة بين الشّاعر ونصه، وبين النص والقارئ »[2]،عبر العديد من التجاوزات القولية التي يخضع لها الخطاب الشّعري.

ويؤكّد الشّاعر(**أدونيس**) على انفلات النص الشّعري من قيم القواعد والمقاييس الجاهزة، حيث يرى أنّ « الشعر خرق للقواعد والمقاييس »[3]،وبما أنّ الشّعر 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 الشّعري أن يكون شعريا دونها لهذا « فالنص الشعري عمل لغوي وجمالي إبداعي، ذو لغة شعرية » [4]،وتبقى الشّعرية خرقا لنظام اللّغة حين « تكسر رتابة اللغة المألوفة» [5]، وتخرج بها عن طابعها المعتاد.

يعدّ انفتاح النّص الشّعري النسوي المعاصر على أحداث الواقع الفكري والنقدي العربي التي تحيَا في ظلها الرؤى الشّعرية والتناقضات النصية التي تخلقها اللّغة الشّعرية

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص97.

[2] جواد الرامي ،شعرية الإنزياح في القصيدة المعاصرة ،مجلة البيان ،ع 322 ،العديلية ،الكويت ، 1997،ص 20.

[3] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص89.

[4] خالد سليمان، أدونيس والنص الشعري مفهومه ومصادره، مجلة آداب، منشورات جامعة قسنطنية، ع3، 1996، ص201.

[5] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص15.

الاستشرافية للمبدعة مغامرة أدبية « مادام الشعر كشفا،وخلقا لعالم جدلي وتجاوز لما هو ممكن»[1]،ومن هنا« فاللّغة الشّعرية 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»[2] بمختلف الطرق فقد أصبح« الانزياح إنزياحات ؛فهناك الانزياح الفني الشعري النابع من أعماق التجربة،والمتوقد بإشرافات التأمل والمزج بين الأشياء،وهناك الانزياح الناتج عن التمحل باسم الحداثة،والذي يغتصب فتوة اللّغة الشّعرية بهزاله وخفوته,وهناك الانزياح الثابت والانزياح المتحول والانزياح السياقي » [3]،وبتعدد هذه الأنماط تتعدد القراءات النقدية،وتتعدد وجهات النظر حول النصوص الشعرية الموظّفة لها.

فلغة الشّعر العربي 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 غيره دون تشويش، أو تصادم بين الأفكار،والأساليب ,ذلك أنّ« الشعرية لا تنسلخ عن المصدر الإنساني،عن الرؤيا،عن بطولة تبنّي الإنسان مشكلاته وأزماته وصراعاته،وأسئلته الممزقة التي يواجه بها وجوده المغلق،و بها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده ومطامحه، وتطلعاته»[4] عبر فنيات الانحراف الدلالي في ترويضه للغة التي تبدو مستعصية للوهلة الأولى.

1.2.2.3. مفهوم مصطلح الانزياح:

أ- **مفهوم الانزياح لغة**: عندما نعود إلى التراث العربي نجد أنّ العلماء العرب القدامى قد تعرضوا لتعريف عدة ألفاظ ومصطلحات من بينها: لفظة "**الانزياح**"، حيث نجد أن معجم لسان العرب في مادة "نَزَحَ": شرحها قائلا:« نَزَحَ، الشيءُ يَنْزَحُ نَزْحًا

---

[1] بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤية الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطنية، الجزائر، ط1، 2006، ص198.

[2] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، ص101.

[3] جواد الرامي ،شعرية الانزياح في القصيدة المعاصرة ، ص20.

[4] نور الدين السد،الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1995، ص9.

وُنزوحًا: بَعُدَ، وشيءٌ نُزُحٌ ونَزوحٌ: فهو نازحٌ، فهذا ثعلب قد أنشد يقول:

إنّ المَذَلّةَ مَنْزِلٌ نُزُوح *** عَنْ دَارِ قَوْمِكَ فَاتْرُكِي شَتْمِي

وَنَزَحَتِ الدَّارُ فَهِيَ تَنْزَحُ نُزُوحًا إِذَا بَعُدَتْ، وَقَوْمٌ مَنَازِيحُ، وَهِيَ الَّتِي تَأْتِي إِلَى المَاءِ عَنْ بُعْدٍ، وَنَزَحَ بِهِ وَأَنْزَحَهُ، وَبَلَدٌ نَازِحٌ، وَوَصْلٌ نَازِحٌ: بِمَعْنَى بَعِيدٌ فِي حَدِيثِ سَطِيحٍ: عَبْدُ المَسِيحِ جَاءَ مِنْ بَلَدٍ نَزِيحٍ أَيْ: بَعِيدٍ، فَعَيِلٍ بِمَعْنَى فَاعِلٍ »[1]

أمّا ما جاء في "**القاموس المحيط**" في مادة نزح فإنها تعني:« مَنَعَ، وَضَرَبَ، نَزَحَ نُزُوحًا: أَيْ بَعُدَ وَالبِئْرُ اِسْتَقَى مَاءَهَا حَتَّى يَنْفَدَ أَو يَقِلّ، كَأَنْزَحَهَا، وَنَزَحَهَا وَنَزَحَتْ هِيَ نَزْحًا، فَهِيَ نَازِحٌ وَنَزَحَ وَنُزُوحٌ: فِي البُعْدِ وَالبِئْرُ وَالنَّزْحُ مُحَرَّكَةٌ: المَاءُ الكِدْرُ، وَالبِئْرُ نَزَحَ: كَثُرَ مَاؤُهَا، وَالنَّزِيحُ: البَعِيدُ»[2]، إنّ الانزياح هنا يحمل معنى البعد، فالكلمات معانيها قريبة وبعيدة، وهذا ما يجعلها ترحل إلى دلالات بعيدة, تكون قد انزاحت عن أصلها الذي وضعت له.

ب- مفهوم الانزياح اصطلاحا:

من خلال القراءة النقدية لظاهرة الانزياح نستخلص أنّها ظاهرة أسلوبية ذات قيمة فنيّة، وجمالية التفت إليها النقد الحديث بعدما أثبت وجودها في نقدنا العربي القديم من خلال أساليب البلاغة كالمجاز نحو:" الاستعارة والمجاز"،التي تعدّ من أهمّ الظواهر الأسلوبية،وأساليب الخرق اللّغوي في التراكيب نحو ظاهرتي:"**التقديم والتأخير**،**والحذف**" بالإضافة إلى ذلك نجد بعض الظواهر الأسلوبية الأخرى التي تتعدد،وتتنوع،نحو: "**التوازي، والمنافرة، والثنائيات الضدية**"،وغيرها من أساليب الانزياح، والخرق اللّغوي.

وعليه أصبح الانزياح ظاهرة أسلوبية اهتمّ بها النقاد المعاصرون باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية،« وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية» [3]،وهذا ما جعله نوعا من الممارسة التركيبية التي تشحنها البلاغة ومقاييسها المعيارية، من أجل النحت في حفريات النصوص، وملء جوانبها الرئيسة في

---

[1] ابن منظور، لسان العرب،(مادة، نَزَحَ)، ج2، ص614.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، (مادة، نَزَحَ)، ص312.

[3] بشير تاوريريت،رحيق الشعرية الحديثة، ص65.

كينونة العمل الإبداعي من خلال الخروج على الاستعمال العادي للغة النصوص الموظفة،التي تزلزل أفق توقع المتلقي،وتقربه من المنطق الفكري، واللّغوي للإبداع،وجعله في خانة الجمال الأسلوبي بفنيات المفارقة الأسلوبية للغة النص داخل الحيز الإبداعي.

وعلى القارئ رصد تلك الانحرافات التي رسمها الشّاعر قصد إضاءة نصه الشّعري بوهج اللّغة الشعرية المتنوعة التي« تخترق حجب مستويات التلفظ، حيث تفرغ الكلمات من معانيها القاموسية لتحقن بدلالات جديدة يتحول فيها الكون الشّعري إلى آدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة،والشعر بهذا التصور هو هدم للواقع، وبناء عالم جديد أكثر جمالا صدقا»[1]، وأكثر صدى وتأثيرا و تبليغا لأنّ القول المتعارف عليه لا يثير في المتلقي أي إحساس فهو يجري بحسب الاستعمال العادي ،أمّا الانزياح عن المعتاد فهو ما يتوسل به الكاتب لهزّ يقظة المتلقي حتى تحدث الصدمة المطلوبة التي أشار إليها "رومان جاكبسون"« مع امتداد القراءة إلى وظائف اللّغة (...) لذلك أنّ " العنوان" كائنٌ لغوي في الأساس، وهكذا تم الدمج بين الوظائف العامة والخاصة للعنوان»[2]، والتي تقود إلى الأثر المنشود.

ويرى "**ميشال ريفاتير**" في هذا الصدد أنّ الوصف اللّغوي لخطاب ما، يستلزم إيجاد معايير خاصة من بين وقائع اللّغة المكونة للخطاب،ومحاولة إبراز المميز منها أسلوبياً والمنتهك لغويا حتى يطّلع عليه المتلقي من أجل تناوله بالقراءة والنقد،وبذلك يكون على تواصل مباشر مع الإبداع ،حتى لاتحدث المفاجأة اللّغوية نتيجة « التأثير المفاجئ الذي يحدثه اللامتوقع في عنصر من السلسلة الكلامية بالنسبة لعنصر سابق، هذا اللامتوقع هو نتيجة الخروج عن المعايير اللّغوية واللجوء إلى ما ندر من الصيغ»[3] الجديدة التي يحدثها الخروج عن حدود اللّغة العادية،إلى أساليب اللّغة المنهوكة "**المجازية،والتركيبية**" وبذلك تكون تلك اللّغة منفذا جماليا جديدا يجذب المتلقي من جهة،ويدفع به إلى البحث والاستقصاء في أساليب الخرق،وآلياته التي تلقّاها من النص.

---

[1] بشير تاوريريت،رحيق الشعرية الحديثة ، ص187.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص108.

[3] وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص74.

بينما يشير بعض الباحثين العرب من بينهم ." محمد العمري ، نزار التجديتي، عبد الله صوله، صلاح فضل...إلخ" . إلى أنّ تيار الشعرية البنيوية هو الذي عمق مفهوم الانزياح وفصل فيه،وقد أقّروا أنّ أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح ،وأشهرها هي التي صاغها "جان كوهين" في كتابه "**بنية اللّغة الشعرية**"؛هذا الكتاب الذي حرص صاحبه على تسجيله ضمن التيار الشعري الذي يحاول تجديد البلاغة.

حيث طمح "**جان كوهين**" إلى تأسيس علم للشعر أو الشّعرية وحدد هدفه من التحليل في محاولة البحث عن البنية المشتركة بين مختلف صور الخرق اللّغوي، من مجاز لغوي وخرق تركيبي نحو: "الاستعارة والتقديم والتأخير والحذف...إلخ" « فمما لاشكّ فيه أنّ مجرد التفكير في الانزياح أو نظرية البعد قد لا يكون له معنى إلاّ باعتباره الحقيقة الجوهرية لكلّ فعل شعري» [1]،فكلّ صورة من صور الخرق الأسلوبي تعمل في النهاية بطريقتها الخاصة من أجل تحقيق أسلوب الخرق لقانون اللّغة، لكنها في النهاية تحقق الأثر الجمالي المراد منها في تلقي العمل، كما يؤدي في النهاية إلى تنوع الانزياح نفسه وتعدده ، حسب نظرية علم الانزياحات اللّغوية [2] خاصة في مجال الشعر.

ويمكن أن نشير في هذا السّياق إلى أنّ للانزياح مرادفات عدّة أهمها الانحراف (**La déviation**)،الانتهاك (**la viol**)، المفارقة (**ladissemtslance**)، العدول (**l'anamitafaur**)، « ومن البديهي أن تتفاوت فيما بينها تفاوتا كبيرا» [3]،وقد أشار العديد من الدارسين المعاصرين لتلك المصطلحات الأسلوبية المرادفة للانزياح،والتي منها «الاختراق، والتناقض، والمفارقة، والتنافر، ومزج الأضداد، والإخلال،،والاختلال، والاخلال والتغريب، والاستطراد، والأصالة، والاختلاف، وفجوة التوتر» [4]،ومنه نجد أنّ تنوع

---

[1] خيرة خمر العين،شعرية الانزياح(دراسة في جماليات العدول) مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد،الأردن، ط1، 2001،،ص151 .

[2] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص15.

[3] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدارسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،حلب، سوريا،ط1، 2005 ، ص30.

[4] المرجع نفسه، ص33.

مصطلح الانزياح، لم يضعهم في إشكالية المصطلح، خاصة بعد أن كان« السواد الأعظم من باحثين ومترجمين يستعمل مصطلح" الانحراف"» [1]،وهذا ما جعل العديد من الباحثين في مختلف الدّراسات الأسلوبية يتناولونه في جميع دراساتهم التطبيقية، جنبا إلى جنب مع مصطلح "**الانزياح**"،وتشير الباحثة "**خيرة حمر العين**" إلى أنّ ظاهرة الانزياح الأسلوبية لها مرجعياتها التراثية في النقد العربي القديم،حيث« يرتبط العدول في مفهومه الجوهري في التراث البلاغي والنقدي،بنظرية الوضع،فقد تم التمييز بين أنماط الكلام وأشكال من التعابير،كما قد عرف هذا المفهوم مترادفات عديدة أهمّها الخروج والتوسع،والتجاوز والتحويل،والالتفات،..وكلها مترادفات تدلّ في آن واحد على قوة الكلام المنزاح» [2]،وعليه فظاهرة الانزياح تؤدّي دورا هامًّا في تحقيق نوع من التوازن اللّغوي بين المفارقة النفسية للمبدع،وإبداعه المخطوط المقدم للمتلقي،فيكون الانزياح مرجعية المبدع والمتلقي معا.

وبما أنّ الشّعر النسوي العربي قد ظهر للوجود منذ بدايات عصر النهضة من الناحية الفنيّة،فقد لجأت العديد من الشّاعرات في مدوناتهنّ إلى توظيف الانزياح في نصوصهنّ،وعناوين قصائدهنّ الشعرية،« فليس الشعر تعبيرا عن رؤية،إنّه الرؤية في حدّ ذاتها،والرؤية هي اللّغة الأولى لحدوسنا،وتأملاتنا وقراءاتنا التي نستطيع من خلالها مساءلة النص»[3] مساءلة هادفة.

لتشير صراحة على تمكن المرأة العربية من جمالية النص الأدبي خاصة توظيف مختلف الانزياحات (**الصوتية/البلاغية/التركيبية**)،والتي كانت تحضر في عتبة العنوان الشّعري،لما فيها من أبعاد نفسية تحرر من خلالها أفق خيالها بعيداً عن قبضة السلطة الأبوية،وبعيدا عن رقابة المؤسسة الاجتماعية التي تحاصرها،وعليه كانت مدونات الشّاعرة اللّبنانية(**هدى ميقاتي**) بمثابة قصائد ذات مرجعية أسلوبية انزياحية، لهذا فإنّ الدراسة سوف تتبع تجليات الانزياح في هذا النموذج النسوي الذي اختير للدّراسة– عباءة **الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**- من خلال الغوص في جماليات وآليات الانزياح والتركيز على جانبها: الصوتي والتركيبي، والدلالي في العمل الإبداعي ويمكن تحديد ذلك

---

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدارسات الأسلوبية، ص35.

[2] خيرة حمر العين، شعرية الإنزياح(دراسة في جماليات العدول)، ص 04.

[3] المرجع نفسه،ص151.

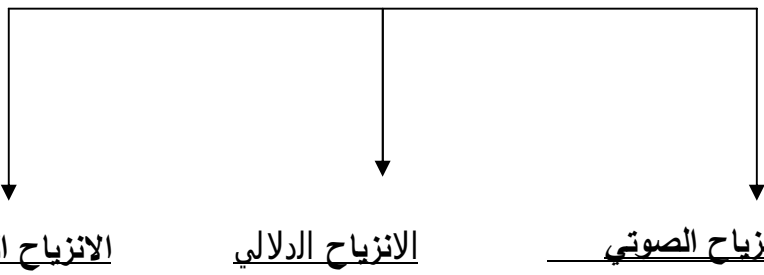
من خلال دراسة العناوين المنزاحة في المدونات السّالفة للذكر.

2.2.2.3. أنواع الانزياح:

إنّ ظاهرة الانزياح من أكثر المصطلحات الأسلوبية النقدية بروزا وأهمية واستخداما في نظام الأسلوب اللّغوي، لذلك نجدها قد أخذت أشكالا متعددة فانحصرت في أنواع متعددة، وكلّ هذا يرجع للغة النص الأدبي فـ« ما يميّز القصيدة الشعرية عن غيرها ليست الأشياء التي تصفها،وإنّما الشكل اللّغوي الخاص الذي تعبّر به عن هذه الأشياء وعن هذه الأحداث »[1] التي هي أساس الخطاب الأدبي الذي يتمثل في أسلوب الكلام، وكيف يرتبه ويركبه المبدع ، وخاصة الجمل المنزاحة المغيّرة للأسلوب العادي ذات الوجهة الدلالية التعبيرية،ومعروف أنّ العنونة النسوية المعاصرة « في فضاء التلقي ضرورة طباعية وعنصر فضائي وعتبة من عتبات القراءة(...) إذ إن العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية، أو انزياحية ،أو لا تكون بالضرورة ائتلافية ،فلها إستراتيجيتها السيميائية التي تحتاج إلى قراءة تأويلية نوعية تأخذ بنظر الاعتبار استقلالية العنوان من جهة وتواصلية الحوارية مع المتن من جهة أخرى»[2] لتحقيق رؤية قرائية شاملة.

فيتسنى للمبدع عندها 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 فيبهر القارئ بتركيبه، ويجعله منقادا إليه، بدلالة المعاني، من خلال أنواع الانزياح:"**الانزياح الصوتي،والدلالي، والتركيبي**"الموضح في المخطط التالي:

المخطط التوظيفي لأنواع الانزياح



[1] نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جان كوهين،مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،ع01،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،1987، ص49.

[2] فاتن عبد الجبار جواد،اللون لعبة سيميائية(بحث إجرائي .في تشكيل المعنى الشعري)،ص 93.

وعموما فالأداء الشّعري 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 ،فـ« الانزياح استراتيجية تتخذها اللّغة الشّعرية لتعيد بها إلى اللّغة إيجابيتها المطلقة»[1]،والتي قيدت التعابير المألوفة حركتها،وجعلتها مجرّد إشارات أو علامات لغوية فحسب،لذلك قامت الدّراسة بالاشتغال في هذا التصور من خلال البحث في خروقات العنونة الشّعرية النسوية عن طريق أنواع الانزياح التي توصل إليها البحث، وهي كالآتي:

*- <u>أوّلا الانزياح الصوتي</u>:

يعتمد الانزياح الصوتي على انحراف الأصوات و عدولها عن تقديم المعنى الذي تعودت تقديمه و ذلك لضرورات شعرية فنية، فالشعرية في نظر"جان كوهين" عملية ذات وجهين متعاكسين متزامنين؛ الانزياح ونفيه، أي تكسير البنية وإعادة بنائها، فصورة الخروقات اللّغوية في لغة الشّعر تجعل البحث في جميع دلالاته صعب المراس،وهذا لكون« القصيدة مكابدة ومعاناة وهذا ما يفسر صمودها أمام القراءة المتكررة كمعين لاينضب من الدلالات»[2]،حيث نجد الشّاعر يختار كلماته بدقة متناهية تناسب المقام 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 اللّغة ومعاييرها، بل يتعمد خرقها« ففي الوقت الذي تسعى فيه اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي، يجتهد الشّاعر 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 إلاّ عبر الاختلافات الفونيمية ولا يقبل التشابه، فالقافية والجناس في الخطاب النثري تمثل عائقاً يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أما الخطاب الشّعري

---

[1] نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جان كوهين، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص49.

فهو على النقيض من ذلك يبحث عنها» [1] ليظلّ خطابا متميزا عن سائر الخطابات،وهذا ماتميّز به العنوان الشعري النسوي المعاصر.

ويشكل التركيب الصوتي عنصراً أساسيًا في الخطاب الشّعري، فهو أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النص وفي تفاعله مع العناصر الأخرى يساهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية،لأنّ« للموسيقى 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 العناصر تسهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية وتصويرها في نظام فني منسق»[2] يُظهر الإنتاج الإبداعي في كامل وجاهته و لياقته الفنيّة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الانزياح الصوتي ينحصر في مجال الإبداع الشّعري لتوفره على الوزن والقافية والإيقاع، فالوزن ينزاح بانزياح التفعيلة وذلك بدخول العلل والزحافات عليها، أما القافية فهي تظهر وتختفي،وتتردد في ذلك للوصول إلى الانزياح الصوتي،فنجد أنّ كلاً من الوزن والقافية بإمكانهما الخروج أو تجاوز القيود المعروفة على حسب أسلوب الشّاعر ومدى إبداعه،لإحداث الصدى الموسيقي الصوتي المنزاح.

إذن الانزياح الصوتي خاصية من خصائص اللّغة الشعرية الانفعالية المؤثرة، التي تترك انطباعا في ذهن المتلقى،تجعله يسعى« إلى دراسة مواطن الجمال وطريقة تأثيرها(...) في إنتاج وأداء وتمثيل الأعمال الأدبية من وجهة نظر صوتية»[3]،وهي من مظاهر الاقتدار لدى المبدع،والبحث فيها يؤكدّ على مدى التميّز الذي شمل العنونة الشعرية النسوية،عن نظيرتها الذكورية،وبشكل أخصّ عناوين مدونات "**هدى ميقاتي**" الشعرية،حيث تم حصر صور الانزياح الصوتي التي تظهر فيها سمات الفونيمات الصائتة تدريجيا مع الاستعانة بالمتن الشعري كمنطلق رئيس لهذه العملية التطبيقية.

---

[1] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص83، 84.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دارهومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ج2، ط1 ،1997، ص183.

[3] محمد الصالح ضالع، الأسلوبية الصوتية،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر،ط1، 2002 ،ص19.

وعندما تحوّل الشّاعرة مثلا تجربتها النفسية إلى قصيدة فإنها ستمزج حتما جوانبها الفكرية،مع الانفعالية النفسية لتنعكس على كلّ المعطيات الشعرية،ففي قصيدة سنابل النيل، تصبح السنابل معادلا موضوعيا انزاح إلى ذات 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.. تَلَوْتُ فِي وَمِي الآهُ * هَلْ كُنْتَ فِي نُعْمَايَ أَوْلاهُ

فَأَحَسَّ بِي حَرجًا... فَيُقْلِقُنِي * وَيَفِيضُ بِي قَلَقِي فَيَغْشَاهُ»[1]

فالبناء الصوتي في شعر(**هدى ميقاتي**) يعدّ بمثابة الروح الحيوية التي يتفاعل معها العنوان الشعري مع النغم الصوتي الحاصل في نفس المبدعة/المتلقي لهذا النص المصغّر بما فيه من خصوصية صوتية يتحقق معها الانزياح الصوتي، وهذا بالتركيز على الانتقاء لأصوات لغوية معيّنة بارزة في مفردات وتعابير(**عناوين**) بعينها ,أو تكرار تلك الأصوات والمفردات (**العناوين**) الشّعرية لغايات خاصة,أو بانزياح الشّاعرة في إيقاعها عن المألوف، والمعتاد مما يحقق الاختلاف،والتباين على مستوى البنية الشكلية العامة للنص الشّعري،وهذا الأمر يتحقق فقط أثناء دراسة النص الشعري أسلوبيا،وأثناء ذلك يتم التركيز التدريجي على الجانب الموسيقى نحو: (**القافية/البحر/الروي**)،من أجل تحديد الأصوات والإيقاعات الشّعرية،ومن ثم تحديد مرجعياتها الدلالية،وعرض انحرافاتها الصوتية التي تمكن المتلقي من فهم النص الشعري تدريجيا،والذي اقتصر على دراسة العنونة الشّعرية في نصوص الشّاعرة -هدى **ميقاتي**- بعيدا عن الإيقاع الموسيقي العروضي للنصوص الشعرية لأنّ هذا ليس من متطلبات الدّراسة،رغم أنّه من أهداف الدّراسة في الانزياح الصوتي، لكون المتغيرات الصوتية هي « أكثر خضوعا لنظام اللغة ومن هنا تبدو مهمة الشّاعر في التشكيل الأسلوبي صعبة بالقياس إلى غيره من المنشئين

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص46

وبها يتفاوت الشّعراء في قدراتهم وخصائص شاعريتهم »[1]، ومن خلال ذلك طفحت عناوين المدونات الشعرية بذلك النغم الصوتي الناجم عن جملة الانزياحات الموظفة.

لقد ركزت المبدعة "**هدى ميقاتي**" في تجربتها الشّعرية؛ على تناول العناوين ذات الدلالات **النسوية/النفسية** خاصة لما لها من آثار فنية،ووجدانية في تبليغ آلامها للآخر فنجد في عناوينها الشعرية إيقاعا صوتيا خاصا، تنوعت فيه عناوينها الشعرية بين الأصوات (**الانفجارية/الاحتكاكية/الجانبية/الأنفية/التكرارية...**)،حيث نجد كثافة عالية لمختلف عناوينها التي تتسارع فيها مختلف الأصوات اللّغوية التي تشكل التركيب الجملي للعنوان الشّعري، إذ تتناغم فيه الحروف وتأتلف بطريقة خاصة أحيانا أخرى، فضلا عن تكرار أصوات، وحشد ألفاظ يشكل حضورها جرسا خاصا في كلّ عنوان شعري، ولا سيما إذا تحقق فيها الجناس الصوتي للعنوان الحامل لتلاكم الأصوات اللّغوية،« فهو إما أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها. وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه»[2]،فيتفاعل بذلك الإيقاع الصوتي للعنوان الشعري بصورته تلك مع سياقات الألفاظ المأخوذة من المعجم النفسي لوجدان المبدعة لتكسب شعرها انحرافا صوتيا.

وعليه نجد أنّ العنوان الصوتي قد تناول ظاهرة الانزياح الشعري من حيث وظيفتها الجمالية داخل بنية النسيج اللّغوي للمدونات الشعرية للمبدعة "**هدى ميقاتي**"،حيث بدأت اللّغة الصوتية لجميع الانزياحات في مختلف عناوينها تؤسس لنفسها لغة نسوية خاصة تنفس عن مختلف الآهات النسوية التي انتابتها في وجدانها،وذاكرتها التاريخية التي وجدت في الانزياح الصوتي ظالتها الفنية،والجمالية،وعليه « رُبط الانزياح باللّغة الشعرية، فخلف تصور كهذا تكمن العديد من النوايا سواء فيما يتعلق بعلاقة الدال والمدلول داخل وخارج مستوى لغوي وآخر،أو فيما يخص نماذج الخطاب التي تستجيب لهذه العلاقة دون ذلك »[3]، وقد لجأت الشّاعرة إلى الانزياحات الصوتية التي لها دلالات فنية،ونفسية على

---

[1] سعد مصلوح، في النص الأدبي(دراسة أسلوبية إحصائية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991، ص 43.

[2] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1990، ص 82 .

[3] خيرة حمر العين، شعرية الانزياح(دراسة في جماليات العدول)،ص 151.

المتلقي لكي« تخلق فسحة بين الشّاعر،وبين النص والقارئ »[1]،فيحدث التفاعل اللّغوي الذي تريد تبليغه للمتلقي،وقد تنوعت هذه الانزياحات بين الأصوات الانفجارية التي لها وقع شديد في ذاتها،لكونها في حالة فزع،وثورة على كلّ ماهو ذكوري،والانزياحات الشّعرية الصوتية التي تحوي أصواتا احتكاكية، والتي تصور حالة الحيرة النفسية التي تنتاب الشّاعرة لتأتي في النهاية بقية الأصوات الأنفية لتشكل حالة الأنين، والألم الصامت للمرأة.

1. الأصوات الاحتكاكية:

العنوان المنزاح	الصوت المنزاح	نموذج للصوت المنزاح في القصائد
1- همسه. 2- آهات.	صوت الهاء "يوحي بالشّدة"	« أَ هْوَاكَ يَا جُرْحَ الهَوى في أَضْلُعِي وَأهيم فِيكَ .. وَصَبْوتي هَامَتْ مَعِي» [2].
1- حلم وبوح.	طوت الحاء "يوحي بالفراق"	« رَصَدْتُك من بعيد في قلاعي قَلْبْتُ هَوَاكَ مِنْ حَالٍ لِحَالِ» [3]
1- بانتظار السلام 2- في ذكرى الإسراء	صوت السّين "يوحي بالقوة والجــرأة"	« سُبْحَانَ مَنْ أَسْرَى الضياء* بِعَبْدِهِ مِنْ مَكَةَ لِلْقُدْسِ طَرْفٌ نَاظِرُ فَأَقَامَ فِيهِ مُبَارَكًا بِمُـــبَارِكٍ * نُورٌ بِأَنْوَارِ تَفِيضُ وَتَبْهُـرُ» [4]
1- سنابل النيل. 2- سوء تفاهم. 3- سماء. 4- سماح. 5- سؤال.		« سَنَابِلُ النِيلِ .. نَادَتْنِي مَوَاسِمُهَا»[5]. « حرّجتني .. لمّا أتيتك مثلَما يأتي القَدَرْ»[6] « سَتَرْنُو إِلَى عَيْنِي فَتَلْقَى مُهْجَةً عَلَيْهَا غُبَارٌ مِنْ شُجُونِي هَائِلُ »[7]

---

[1] جواد الرمي، شعرية الانزياح في القصيدة المعاصرة،مجلة البيان،ع322، مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، العديلية، الكويت،1997،ص20.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص82.

[3] المصدر نفسه، ص14.

[4] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين، ص117.

[5] هدى ميقاتي، سنابل النيل ، ص15.

[6] المصدر نفسه ، ص74.

[7] المصدر نفسه، ص78.

العنوان المنزاح	الصوت المنزاح	نموذج للصوت المنزاح في القصائد
1- عنبر. 2- عيناك. 3- عد. 4- عفراء. 5- عيون الليل. 6- عصافيري الصغيرة.	صوت العين "يوحي بالشّك"	«عَيْنَاكَ وَالدُجَى قَدَرِي.. تَحَكَّمَتْ فِي حَيَاتِي» [1] « لَيْلِي عُيُونُ سَاحِرَهْ أَمْشِي عَلَى أَهْدَابِهَا الْمُتَنَاثِرَهْ...» [2]
1- صرخة.	صوت الصاد "يوحي بالغضب"	« سَئِمْتُ الْبُكَاءَ وَذَرْفَ الدُمُوعْ وَصَمْتَ الْمَسَاءِ وَضَوْءَ الشُمُوعْ » [3]
1- دقيقة غربة.	صوت الغين "يوحي بالخوف"	« غَرِيبَةٌ... غَرِيبَةُ أَنَا فِي هَذَا الخِضَمِّ أَعُبُ النَارَ تَسْعَنِي وَأَوْتَاتُ الأَلَمْ وَقَلْبِي يَقْطُرُ الآهَاتِ... وَالحَسَرَاتِ...» [4]
1- شاعره.	صوت الشين "يوحي بالأمل"	« أَنا شَاعِرَةٌ... أَتَنفسُ الأَحْلاَمَ مِنْ رِئةِ الشَتَاءِ المَاطِرَةْ.» [1]

[1] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين،ص20.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص30.

[3] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين، ص32.

[4] المصدر نفسه، ص53.

تستحضر الشّاعرة من خلال هذا الجدول مجموعة من عناوين الأصوات الاحتكاكية حيث بلغت(**19**) عنوانا عددها البحث، بنسبة مئوية تبلغ (**15.32**%)،وتؤكّد الشاعرة "**هدى ميقاتي**" بها على طرح قضية تغييب صوتها مثلما غُيّبت عناوينها وقصائدها .

2. <u>الأصوات الانفجارية</u>:

العنوان المنزاح	الصوت المنزاح	نموذج للصوت المنزاح في **القصيدة**
1.أحبك. 2.أشتات. 3.أمير اللّحن.	صوت الهمزة "**يوحي بالريبة**"	« **مَا أَكْتُبُ؟ وَالحَرْفُ بَخِيلٌ * وَالفِكْرُ شَرُودُ وَعَلِيلُ.** **وَأَهِيمُ بِدَمْعِي... وَصِحَافِي* فِي لَيلِ الشَّوقِ مَنَادِيلُ** **هَلْ تَجْمَعُ أَشْتَاتِي يَوْمًا * وَيَمِيلُ عَلَى الأُرْزِ نَخِيلِ»** [2]
1.الحبّ للحبّ 2.كذّابه.	صوت الباء "**يوحي بالخوف**"	« أَنَا فِي الشِعرِ مُرْتَابَة **وليس لريبتي شيب»** [3].
1. قصيدة العودة	صوت الدال "**يوحي بالمدح**"	« لَوْ كَانَ لِلشُعَرَاءِ فِي زَمَنِ المَدِيحِ * **أَنْ يَمْدَحُوكَ تَكَامُوا فِيكَ لِلشُهُوْرْ»**[4].
1. طويت الأشرعة	صوت الطاء "وحي بالحزن"	« وَأَطلَتِ الأَوهَامُ تَحْكِي قِصَةَ الوَرْدِ الذَّي **يَشْفِي الصُّدُورَ المُوجَعَهْ»** [5]
1.مكالمة هاتفية. 2.الكهف المضيء	صوت الكاف "**يوحي بالقلق**"	« **كَثُرَ الرنينُ.. وَصبوْتي مشدودةٌ.** **والوقْتُ يَمْشِي مِشْيَةَ النَّاسِكِ»** [6].
1.قدر. 2.قوس قزح. 3.القلم العربي.	صوت القاف "**يوحي بالألم**"	« رَصَدْتُكَ عَيْنُ القَلْبِ فَأْتَلَقَتْ **وَشدَتْ طُيُورُ فُؤَادِكَ الأَخْضَرُ»** [7]. « مَا أَعْظَمَ العُشَاقَ.. إِنْ رَحَلُوا

---

[1] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص51.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص60 ،61.

[3] المصدر نفسه، ص21.

[4] المصدر نفسه، ص91.

[5] المصدر نفسه، ص57.

[6] المصدر نفسه، ص44.

[7] المصدر نفسه، ص62.

4.قرآن. 5.ما أعظم العشّاق. 6.بطاقة معايدة.		**لَيْلاً..وَشَمْسُ الحُبِّ فِي الغَسَقِ»** [1].

تستحضر الشّاعرة من خلال هذا الجدول مجموعة من عناوين الأصوات الانفجارية حيث وصلت إلى(**16**) عنوانا شعريًا، بنسبة مئوية بلغت (**12.09**%).

3. <u>الأصوات الجانبية/ الوقفات الاحتكاكية/الأنفية/التكرارية</u>:

العنوان المنزاح	الصوت المنزاح	نموذج للصوت المنزاح في القصيدة
1 . ماذا يجري؟	**صوت الجيم** "**يوحي باليأس**"	« **لَمْ يَبْقَ من رُكن رجوت صَلاحَهُ.** **إلا خَرَابٌ.. وَانْتِظارٌ مُوجعُ** »[2].
1. ليلة زفاف. 2. لكاكه.	صوت اللام "**يوحي بالوحدة**"	« **وَبِأَنّي فِي اليّمِ وَحْدِي.. زَوْرَقٌ** **سَارَ.. بِلا قَلْعٍ..وَلا مِجْدَافِي...**»[3]
1. مزاج. 2. مدار. 3. الصمت الأليم.	**صوت الميم** "**يوحي بالضجر**"	« **قَمَري المَرِيضْ** **وَكُل مَا فيكَ انتظَارهُ ..** **كالعَاشِق المَحْمُوم** » [4].
1. لبنان ولكن. 2. من أنت. 3. ترنيمة. 4. النار والندى 5. خمّن.	صوت النون "**يوحي بالشّوق**"	« أَنا امْرَأَةٌ عُيُونُ الشِّعْرِ عَيْنِي. وَعُمْرُ الشَّنْفَرَى عُمْرِي وَسِلْمِي» [5]. « **إِلَيكَ اشْتِيَاقِي..وَرَجْعُ الحَنِينْ** **وَآهَاتُ أُغْنِيَةِ العَاشِقِينْ** » [6] « سَتَظَلّ فِي دَمِنَا تَخْفِقُ وَحَقّ "طَهَ" وَ"الحُسَينْ" » [7]

---

[1] هدى ميقاتي،إلاّ حبيبي، ص10.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص26.

[3] هدى ميقاتي،إلاّ حبيبي،ص54.

[4] هدى ميقاتي،سنابل النيل، ص32.

[5] المصدر نفسه، ص71،70.

[6] المصدر نفسه، ص72.

[7] المصدر نفسه، ص104.

1. سرّ. 2.لن أرحل. 3. ارحل.	صوت الراء "**يوحي باليأس**"	« **جَمِيلٌ مِنْكَ أَنْ تأْتِي * وَأَجْمَلُ مِنْهُ أَنْ تَرْحَلْ** **وَأجمل مِنْ كِلا الإثْنيـ * نِ أَطْفَالٌ .. ومستقبلْ** » [1]

وعليه تستحضر الشّاعرة "**ميقاتي**" من خلال هذا الجدول مجموعة من عناوين الأصوات **الجانبية/الوقفات الاحتكاكية/ الأنفية/ التكرارية**،وهي عناوين منتقاة من المدونات عشوائيا كعيّنة لهذه الأنواع الصوتية الموثقة في الجدول السالف للذكر، حيث بلغ مجموع هذه العناوين الشعرية (**65**) عنوانا شعريا،أي بنسبة مئوية تقدر بـ (**52.41**%)،وعليه يعدّ الانزياح الصوتي السمة الغالبة على طول المدونة إذ نجده على مستوى إيقاعات العنوان/ النص وتجانساته الصوتية،والتي أعطت للمتون الشّعرية نغما موسيقيا أنثويا رائعا انبرى في صور فنية تارة، ونفسية تارة أخرى،حيث أعطاها بعدا جماليا وموسيقيا.

لقد ركّز البحث في الانزياح الصوتي على الصوت الأكثر بروزا في عنوان كلّ قصيدة شعرية،والذي يعكس صدى نفسية المبدعة المكلومة، والتي تحدث انحرافا دلاليا للأصوات لتدلّ بذلك الأصوات المهموسة على الغضب، والتحدي ،وتحيل الأصوات الانفجارية إلى البوح والهمس النسوي،ولتدلّ الأصوات التكرارية على تعذر الوصول إلى القمّة، أو لتحيل الأصوات الاحتكاكية للقطيعة و الهجر و التغييب « فالشّاعر حينما يخرق البعد المنطقي للغة، فإنّه ينحو نحو خلق علامات جديدة تتأسس بين مفردات كلماته،وكذا توقه إلى ترجمة أحاسيسه عبر خروجه عن المعادل اللّغوي المألوف وشحن قصيدته بأبعاد إيحائية»[2]، وقد أدّى الانزياح الصوتي دورا هاما في التأسيس لجمالية العنوان النسوي،فكان لابدّ من التطرق للخاصية الثانية للانزياح،وهي الانزياح الدلالي الذي جسّد دورا هاما في صناعة العنوان الشّعري النسوي.

ب- <u>الانزياح الدلالي</u>:

إنّ لغة الشّعر النّسوي المعاصر، زاخمة بالألفاظ والمترادفات في شكلها العادي غير أنّه عندما تدخل على تلك الألفاظ والكلمات تأويلات، وانزياحات ,فإنها تُعرض عن

---

[1] المصدر نفسه، ص18.

[2] جواد الرمي، شعرية الانزياح في القصيدة المعاصرة،ص24.

معناها لتدل على معاني أخرى جديدة على غير أصلها « ولعلّ انزياح الدلالات،إنّما جاء وفق(...)أفضية هذه النصوص ذات البعد التجريدي الصوفي»[1]،وذلك حسب الاختيار وكيفية التوظيف،فدلالة اللّفظ تعرف من خلال تقسيمه إلى معنيين:المعنى الأول"الأصلي"، والمعنى الثاني "المنزاح"، فيصبح للدال مدلولات، ودلالات متعددة،وهذا ما يعمد المبدع إلى استعماله في عمله الأدبي الفني فيعطي اللّفظة معنى وهو يقصد من وراءها معنىً آخر منزاحا يغاير المعنى المتواضع عليه،« فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها» [2]،وبذلك يتشكل النص بمعاني جديدة لم تعرف فيه، فيعدل عن مرجعيته،وذلك ليوسع مخيلة المتلقي، الذي يتعامل مع النص حسب تأويله للمعنى الذي يريده في حدود مقولته، وهذا ما ذهب إليه"عبد الله الغذامي"واصفا الانزياح الدلالي على أنّه« يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات , ويحوله إلى ما في لغة النص من خصائص فنية (شكلية)» [3] تبتعد كل البعد عن خطية الكلمات في بعدها المعجمي العادي إلى أبعادها التأويلية.

إنّ للإستراتيجية الشّعرية هدف واحد حسب تعبير"جان كوهين" وهو استبدال المعنى وتحويله، والشاعر بذلك يؤثر في الرسالة لأجل تغيير اللغة « فهدف كل شاعر يكمن في تحقيق تحول اللغة الذي هو نفسه الآن تحول ذهني»[4]، فالشاعر بذلك يخلق لغة رمزية متحولة توازي تحوله الذهني، فهو ينظر إلى الكلمات بما هي رموز لمدلولات لا تقع تحت طائلة المعنى الواحد, إذ يقوم المبدع بخلخلة العلاقة بين الدوال والمدلولات فطبيعة الخطاب الشّعري تستلزم لغة ذات كثافة دلالية مرمّزة, تنزاح بثقلها الدلالي عن تلك المعاني البسيطة التي تحملها اللّغة بالأصل.

---

[1] عبد القادر بن سالم،سفر المعنى وانزياح الدلالات في كأس الزقوم للشاعر المغربي إسماعيل زويريق، مجلة التبيين ع32،مطبعة الجاحظية،الجزائر،2009، ص96.

[2] عبد الله محمد الغذامي،الخطيئة والتكفير– من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص26.

[4] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص110.

إنّ الاستعمال الفني للكلمات في العنوان الشّعري النسوي هو بمثابة تكثيف لمعانيه وذلك بوضعه 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،وتظهر شعرية خطاب العنونة عند الإحساس « بالكلمة ككلمة، لا بديلٌ لشيء أو تفجير الانفعال عندما لا تقتصر الكلمات بتراكيبها ودلالاتها على كونها علامات مطابقة للحقيقة بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[1]،وعليه فجميع مفردات اللّغة الشعرية،وتراكيبها وموادها الصوتية والمعجمية هي بمثابة المادة الأولية للعنوان،فالمبدع في اللّغة الشعرية يحرص على أن يتميز أسلوبه بخاصية انزياحية تميّزه عن اللّغة الشعرية العادية،فكان توظيف المجاز داخل تراكيب العناوين الشّعرية،« من أحسن الوسائل البيانية التي تهدى إليها الطبيعة لإيضاح المعنى»[2]، وتفجير دلالات جديدة ،حيث نجد أنّ اللّغة الشّعرية غير اللّغة العادية،فتكشف لنا من خلال شعرية العنوان عن كثافة لغة التصوير الجمالي،والتعبير البياني، الذي يجعلها متفردة عن سواها.

إنّ خصوصية الأداء الفني للعناوين الشّعرية النسوية 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 كلّ عنصر من عناصر الخطاب الأدبي، فالانزياح إذن « ليس بديلاً لمصطلح الكلمة ولكنه تحول لها، فالكلمة اللّغوية 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 أحصى البحث الانزياحات الدلالية الأكثر حضورا في شعر"**هدى ميقاتي**" ليكشف ما للمبدعة من إمكانيات لغوية،وبلاغية في خرق دلالات عناوينها الشّعرية الموظفة في مدوناتها

---

(1) Roman Jakobson, Huit question de Poétique, édition de Seuil, Paris, 1977, p 64.

(2) السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة(في المعاني والبيان والبديع)،تدقيق وإعداد حسن نجار محمد،مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،ط1،1999،ص 236 .

(3) عبد الله الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987 ، ص10.

الثلاثة(**عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**)،فقد كانت على قدر كبير من التحكم في لغتها الشعرية التي شكلت في النهاية مجموعة من العناوين غير العادية في معانيها،ودلالاتها،حيث تشكلت فيها مختلف "**الكنايات والاستعارات**" كمجازات لغوية دلالية شكلت نوعا من الجمالية الأسلوبية للغتها الشّعرية،وهذه التراكيب العنوانية الدلالية عددها الباحث كالآتي:

أ- **الكنايـــة**: تعدّ الكناية من أهمّ المحطات الأسلوبية التي يتوقف عندها الأدباء والمتلقين والنقاد على السواء ،وذلك لما تمارسه من سطوة التغيير الدلالي لمجرى الخطاب اللّغوي، وقد تعددت التعاريف النظرية لها ،غير أنها تصبّ في مجملها بأنّها تتجاوز أسلوبها الدلالي في التراكيب الإسنادية عن التصريح بالمعنى الأصلي المقصود مع ذكر لازم للمعنى يتعرف به المتلقي على حدود الانحراف الدلالي القائم، والذي يعطي أبعادا جمالية وفكرية يقوم عليها الانزياح , من خلال ربط مدلول اللّفظ بلازمة بطريقة فنية مما يلزمه بالوعي بالاستعمالات اللّغوية في الخطاب الشّعري ،الذي يقوم على نمطين من،التعبير اللّغوي ؛بين التعبير العادي،والتعبير المجازي « فمما لاشك فيه أنّ مجرد التفكير في الانزياح أو نظرية البعد قد لا يكون له أيّ معنى إلاّ باعتباره الحقيقة الجوهرية لكلّ فعل شعري»[1]،ومن التعاريف للكناية ما ذكره الجرجاني بأنّ« يريدَ المتكلم إثبات معنى من المعاني،فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردِفُهُ في الوجود،فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه »[2] ،أو أنها « تصوير المعنى تصويرا واضحا مصحوبا بما يؤيده ويكون كالحجة له »[3]، فمهما بلغت الكتابات الشعرية حدود المألوف،فإنها لا تستنكف أن تتعبّأ برصيد ضخم من الكنايات, وهو ما دأبت هدى ميقاتي على توظيفه في مدوناتها,فقد كانت اللّغة الشعرية الانزياحية،(**الكناية**)، حاضرة في عناوين قصائدها الشعرية لتشكل في نهاية الأمر صورا جمالية للعنوان/النص.

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص10.

[2]عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، ص66 .

[3]مصطفى الصادق الجويني، البيان فنّ الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،مصر،ط1، 1993،ص 53.

ب- الاستــعارة:

هي جزء من البيان اللّغوي،حيث دلّت تعاريفها عند علماء البلاغة العرب القدامى على أنّها« علاقة لغوية تقوم على المقارنة،شأنها في ذلك شأن التشبيه،لكنها تتمايز عنه بأنّها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات للكلمات الثابتة»[1]،وهذا ما اتفقت عليه«"وجهات نظر نقاد القرن الرابع حول الاستعارة وهم الآمدي والحاتمي وقدامه،وابن طباطبا،وسار في إثرهم الخطابي والرماني والعسكري»[2]،وصولا إلى تعريف جامع لـ "عبد القاهر الجرجاني" الذي عرض صورة مفصلة عنها في كتابة"أسرار البلاغة"،حيث كان عمله«الاستثناء الوحيد الذي كان يناقش ويوازن ويرفض،ويقيم بذلك تصورا للاستعارة أنضج من تصورات سابقيه»[3]،ومع ذلك بقيت إشكالاتها تلقي بظلالها على اللّغة العربية خاصة وأنّها« ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل»[4]،مازالت لم تخرجْ بعد من دائرة الإشكاليات الاصطلاحية التي باتت تثيرها في النقد العربي بعد تداخل مفاهيمها مع السياق المعرفي الغربي،وأنماط الاستعارة عندهم،وما تلقاه نقادنا من مفاهيم تختلف في أطرها عن تراثنا النقدي،وعموما فإنّ (الاستعارة) جزء أساس من (المجاز اللّغوي)، وقد عرفها جمهور البيانيين بأنّها:« اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنيين الأصلي والمجازي مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي للفظ »[5].

وعليه « تحقق الاستعارة خاصية العدول في التعبير بوصفها مجازاً لغوياً، فهي الأساس الذي تبنى عليه شعرية (Poitics) النصوص عند العرب وغيرهم »[6]،وهذا ما

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز العربي، بيروت، لبنان،ط3، 1992،ص201.

[2] أحمد محمد الشوادفى محمد، الإستعارة في شعر ابن الآبار، رسالة ماجيستير،إشراف أحمد يوسف علي،مخطوط جامعة الزقازيق،مصر،2006، ص40.

[3] المرجع نفسه، ص41.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص20.

[5] علي البدري، علم البيان في الدراسات البلاغية،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،مصر، ط2، 1984،ص176.

[6] إياد عبد الودود، في تأصيل مصطلح الاستعارة، مجلة الموقف الأدبي ،ع443، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،سوريا ،2008

أهّلها لتقديم مختلف الصور اللّغوية،فتمكّنها « على الحجب والعدول بين ما يُعطى للرؤية (...)، يُمَكّنها أن تحقق كثافتها واكتناز دلالاتها»[1]،وهذا ما حدد لها في النهاية عملها المجازي بدقة داخل تراكيب النسيج اللّغوي للنص الموظفة فيه،مادام« النص الأدبي ليس سوى استعارة دائمة»[2]،إذن فمهمة الاستعارة النّصية تقريب الشبه ومناسبة طرفي الاستعارة لبعضهما،فضلاً عن عملها في تفاعل الدلالات واستبدال المعنى والإيحاء به فضلاً عن السمات العلائقية الإسنادية بين "المستعار منه،والمستعار له" التي تؤسس للتركيب اللّغوي للنص الأدبي،حيث « يعرف المعنى فيها من طريق "المعقول" دون طريق اللّفظ »[3]،ما يجعل المبدع يستعمل مختلف صور التخفي.

وكما هو معروف هناك ضربان من الاستعارة ؛ الاستعارة التصريحية و«هي ماصرح فيها بلفظ المشبه به »[4] ،والاستعارة المكنية و« هي ما كان المستعار منه محذوفا قد رُمِزَ إليه بشيء من لوازمه»[5]،وهي على أية حال « أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصحَ بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فَتُعِيرَهُ المشبّه وتُجريَهُ عليه »[6] كإجراء ينقل للمتلقي مختلف حالات الانتهاك اللّغوي،وهذا ماجعل العديد من العناوين الشّعرية الموظفة في الشّعر النسوي المعاصر تحقق لغة الخرق، دالة على مختلف حالات التمزق، والشتات النفسي الذي تعيشه المبدعة العربية،فكانت تلكم المجازات الموظفة في العنونة الشّعرية بمثابة الصرخة التي تحاول نقل وجدانها المجروح عبر صور اللّغة المجازية التي تفرض نوعا من التوازن النفسي،ناهيك عن صور الجمال اللّغوي الذي يصل الإبداع النسوي في النهاية،كما يشير "**إمبرتو إيكو**" إلى أنّ « اللّغة بطبيعتها وفي

---

(1) سلمى النّجار، طاقات الصورة الدلالية، مجلة علامات،ع25، وزارة الثقافة، المغرب،2006، ص100.

(2) عبد الله محمد الغذامي،الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية-قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر)،ص289

(3) زينب يوسف عبد الله هاشم،الإستعارة عند عبد القاهر الجرجاني،رسالة ماجيستير في البلاغة العربية،إشراف علي العماري، مخطوط جامعة أم القرى،مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية،1994، ص46.

(4) أحمد هنداوي هلال، الاستعارة في لسان العرب لابن منظور (دراسة بلاغية)، مكتبة وهبة مصر، ط1، 2000 ,ص 11.

(5) المرجع نفسه ،ص 97.

(6) مصطفى الصاوي الجويني,البلاغة العربية(تأصيل و تجديد)،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،مصر،ط1 ،1985 ،ص 56.

الأصل استعارية،إذ تؤسس آلية **الاستعارة** للنشاط اللّغوي »[1]،الذي يمتلك حق بث لغة الانزياح التي تفصل بين لغة العقل، وحالات الوجدان الشعري،وفي النهاية نصل إلى أنّ **الاستعارة** رغم تنوعها بين التصريحية والمكنية وتداخلها مع مختلف صور التشبيه،فهي تبقى **خرقا** صريحا للغة الشّعرية،مشخصة للصور البيانية التي يزخر بها التركيب اللّغوي في الشّعر النّسوي خاصة،وهذا ماعثرنا عليه في بعض عناوين مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**"،وهي موثقة في الجدولين الآتيين:

العنوان المنزاح	دلالة الانزياح بلاغيا	نموذج الانزياح
1- انزيـــــاح دلالـــــي: الكنـــــــاية		
*- **طريق الشّعر**	كناية عن صفة الوضوح	« هَذَا الطَرِيقُ .. لَسَوْفَ أُكمِلُهُ وَأُدُسُ فِي نَصْلِ الهَوْى نَحْرِي» [2]
*- **قتيل**	كناية عن صفة الفزع	« أَقَتِيلَةٌ هِيَ؟.. أَم سَرَى مِنْ بَيْنِ أَجْفَانِي قَتِيلْ؟... » [3]
*- دروب	كناية عن صفة التشتت	« إِنْ رَأى مِنّي عُذُولِي * طَرْفَيَ السّاهي الكئيب. لَوَدَنا كالرّوح مِنّي * كَيْفَ تَقْصيهِ الدُّروبْ » [4]
*- رياح الشعر	كناية عن صفة الألم	«أيّ رِيحٍ سَاقَهَا الغَيْبُ* إِلَيَّا نَاثِرًا شَوْكَ القَوافِي فِي يَدَيَّا»[5]
*- **نهر الأساطير**	كناية عن صفة القداسة	« **نَهْرُ الأَساطِيرُ العتيقةِ مُنْيَتي** **أَنَا أَفْتَدي شَعْبِي ... فَلَوْ أستَطِيعُ**» [6]
*- **أنشودة الريح**	كناية عن صفة الألم	« **رُبُوعُ الهَوَى أَوْ رُبُوعُ الرِّيَاحْ..طَوَى النَّوى فَاطْبِقِي يَاجِرَاحْ..**» [7]
*-**الأماني البيض**	كناية عن صفة الطهر	« **وَطَنِي،وَلا شَيءَ سِـوَاكْ كَيْفَ أَتْرُكُكَ وَفِي قَلْبِي ثَرَاكْ**» [8]

---

[1] إمبرطو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللّغة،ترجمة أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،لبنان،ط1، 2005، ص235.

[2] هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص12

[3] المصدر نفسه، ص17

[4] المصدر نفسه، ص21.

[5] المصدر نفسه، ص35.

[6] المصدر نفسه ، ص100.

[7] هدى ميقاتي ،عباءة الموسلين، ص09.

[8] المصدر نفسه، ص71.

*- **أرجوحة الحيرة**	كناية عن صفة الريبة والشّك	« مَاعُدْتُ أَرتَادُ النَوى أُرجُحَةٌ **حَيْرَى.. عَلَى جَمْرِ الثَوَانِي تُصْلَبُ...**» [1]
*- قطار الندى	كناية عن صفة الحلم	« **مَضَى قَطَارُ النّدى في الفَجْرِ.. يحْمِلُنِي** [2]
العنوان المنزاح	دلالة الانزياح **بلاغيا**	نموذج **الانزياح**
*- ملاك الصبح	كناية عن صفة البراءة	« وَبَارِكْ لِي صَبَاحِي فِي كَهْفِ البُدُورِ مَلاكُ الحُبِ فِي كَهْفِ البُدُورِ» [3]
*- عروس الشّيطان	كناية عن صفة الألم	« **سَالَتْ عَلَى هُدُبِي تَلاوِينُ الجِرَاحْ...** وَتهَدَلتْ خُصْلٌ بِأَحْزَانِ الكُرُومْ» [4]
*- **جزيرة الورق**	كناية عن صفة العبث	« **أنَا الجَنَّيَةُ الوَلْهَى التي تَحْيَا بِلاَ رَمَقٍ** **وَتَطْلَعُ منْ خِلاَلِ المَوْجِ حِينَ تَسَاقَطَ الغَسَقُ** » [5]
*- **سبايا**	كناية عن صفة الحب	« نَارُ الرُجُولَة فِيه تَلْفَحْنِي* إِنْ لاَمَسَتْ عَيْنِي عَيْنَاهُ» [6]
*- **طويت الأشرعة**	كناية عن صفة الهدوء	« سُحِبْتُ صُعُودًا فِي الفَضَاءْ طَوتْ جَمِيعُ الأَشْرِعَةْ..» [7]
*- أشتات	كناية عن صفة الفرقة	« هَلْ تُجْمَعُ أَشْتَاتِي يَوْمًا* وَيَمِيلُ عَلَى الأَرْزَ نَخِيلُ لَكِنْ ظُنُونِي أَقْوَالٌ* وَظُنُونُ النَاسِ أَقَاوِيلُ! » [8]
*- عتاب	كـناية عن صفة التأنيب	« وَمَالِي أُلاقِيكَ تَشْكُو الجَوَى؟ وَأَنتَ بِشَكْوَايَ.. لِي نَاهِرُ!» [9]
*- دمى متحركة	كناية عن صفة الحيرة	« مَا نَحْنُ إِلا دُمْيَتَانِ خُيُوطَنَا بِيَدِ القَدَرْ.. »[1]

---

[1] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص84.

[4] المصدر نفسه، ص151.

[5] المصدر نفسه،ص157.

[6] هدى ميقاتي، سنابل النيل ، ص46.

[7] المصدر نفسه، ص59.

[8] المصدر نفسه، ص61.

[9] المصدر نفسه، ص68.

2- انزيـــــــــاح دلالـــــــي: الاستعـــــــــــــارة		
• ذبحت بعشق	« مَنْ لِلْفُؤَادِ إِذَا شَوْقُ الْفُؤَادِ هَمَى؟ وَمَا زُهُورِي إِذَا لَمْ تَنْتَثِرْ أَلَمَا؟» [2]	

تستحضر الشّاعرة من خلال هذا الجدول مجموعة من العناوين الدلالية حيث بلغت **(18)** عنوانا شعريا عدّدها البحث، إذ بلغت نسبتها المئوية بـ**(14.51%)**،و في هذا الحقل الجمالي الدلالي نجد أنفسنا في النهاية أمام تشكيل إبداعي للعنونة الشعرية فيه كثير من البراعة الفنية القادرة على إنتاج صورة فاعلة حية نابضة بالدلالة ,وهذا ما يعطي للعنوان الشّعري النسوي دلالاته التي تجعل لغته خارجة عن المألوف التركيبي، أمّا الانزياح الدَّلالي فتمثله صور البيان عامَّة؛ فالعنوان الشعري المحاط بلغة المجاز الشّعري يتأكد بعده الفنِّي من خلال أنواع العدول و الانزياحات التي تصيبه، سواء كان ذلك بحذف بعض عناصره، ، كما في الاستعارة التي تعدّ من أهمّ أنواع الانزياح الدَّلالي، من حيث قيمتها الفنِّية التي تحققها بذلك التفاعل الحي في الدَّلالة، وذلك الثراء الذي تتميز به، ويعزى إلى أنَّها تمثل أقصى درجات الانزياح الدَّلالي،أو في الكناية التي تصنع الحدث من خلال لغة المشابهة البلاغية التي تعتري العنوان، فينطلق ليسبح في عالم من المعاني والتشابيه المجازية التي تخرجه من معناه المألوف إلى عنونة شعرية نسوية .

ج- <u>الانزياح التركيبي</u>: يختص الانزياح التركيبي بالتجاوز الدلالي لمعاني التراكيب الإسنادية الجُملية،والنصية ،« ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة »[3]،لتدلّ على غير ما يتوقعه المتلقي من المبدع الذي يسعى دائما إلى« تشكيل اللّغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات »[4] من الصيغ، والتراكيب والتجسيم الفني للمعاني،و يتجلى الانزياح التركيبي هنا في عنصرين؛ الأول يخص المفردات اللّغوية في تشكلها الفردي العمودي،حيث يتم الخرق على مستوى الصياغة التركيبية للغة الموظفة في العنوان الشعري، أمّا الثاني فيتم

---

(1) المصدر نفسه، ص76.

(2) هدى ميقاتي، إلاّ حبيبي، ص133.

(3) أحمد محمد ويس، الإنزياح(من منظور الدراسات الأسلوبية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1، 2005 ،ص120.

(4) المرجع نفسه ،ص 120.

على مستوى مفردات العناوين الشعرية من حيث تركيباتها اللغوية في بنائها العلائقي الأفقي، فيتم الخرق على مستوى العلاقات الإسنادية التي توظف مختلف تلك الصور التي تعجّ بها اللغة العربية من خروقات على مستوى المعاني والدلالات التي تتشكل في نهاية المطاف صورة اللّغة/العنوان الشّعري المؤدّي للغرض الفنّي، والجمالي والقصدي من وراء ذلك مثل آليتي: "**الحذف اللّغوي/التقديم والتأخير**" في التشكيل اللّغوي لتلك اللّغة الموظفة من طرف المبدع الذي نجده يتحرى دلالاتها التي تؤدي الفكرة بلغة غير عادية تحتمل الخرق والتأويل في مختلف معانيها،ليظلّ« العنوان هو الحدّ الفاصل بينها، فيغدو نصاً رمزيا له نظامه الخاص من الكلمات والمفهومات والعبارات واللّغة والقيم الفكرية والفنيّة التي تطمح إلى تحقيق فاعلية مميّزة ذات هدف معيّن يتجلى بوضوح في القدرة على صياغة ضمن تركيب دلالي ساحر» [1] في دلالاته، ومعانيه، وتشكيلاته الفنية.

وهذا ما جسّدته الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" في عناوين مدوناتها الرئيسة والفرعية من خلال انحرافات لغوية تشكلت في وعيها الشعري كمنطلقات لتأسيس لغة البوح النسوية التي كانت في اللاشعور متخفية بغطاء اللّغة العادية،لتفضحها الانحرافات التركيبية التي تشكل« عصب اللّغة الشّعرية فيما تأتيه من عدول»[2]،فوجدت فيه متنفسها الحقيقي من السلطة الذكورية التي ظلّت تطارد لغتها وإبداعها الشعري،وحتى خرقها اللّغوي ؛حيث بدت ذاتها النسوية محكومة بمنطق النزاع بين فكرتين منطلقهما (الخفاء/التجلي)،مما يحيل إلى رمزية العنونة لدى الشّاعرة، جراء الاحتكام لسلطة الحواس والمشاعر والغرائز والطقوس الرامية لوضع المرأة المبدعة في إطار الهروب من المواجهة الفعلية لإستراداد دورها الفاعل في كتابة الشّعر،لتبقى عملية توظيف تلك الانحرافات التركيبية متجلية في سياسة إطالة المواجهة أو استبعادها ،إذ لا يخفى أنّ« صياغة العنوان في مستواه التركيبي يرافقه توترات أو تناقضات تحمل شيئا من الصراع بين الداخل والخارج، حيث يحاول النص أن يفرض ذاته بكيانه الداخلي المنسجم»[3] من خلال تشكيلاته الإسنادية المتباينة.

---

[1] باسمة درمش، عتبات النص، ص 47.

[2] عبد اللّه صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة البيان،ع 01، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،1987، ص88.

[3] باسمة درمش، عتبات النص، ص47.

وعليه يصير الانزياح التركيبي اللّغوي في العنونة الشّعرية النسوية« جزء لا يتجزأ من سياق القصيدة»[1]، وفعلا فنيا يؤسس لجمالية حسيّة يمكن وصفها بـ" الخروقات الجمالية"،ما دام هناك قانون للغة يسمح بالابتعاد عن العرف اللّغوي العادي في الاستعمال، فتنطلق الطاقة الإبداعية حينها لتبحث عن لغة مجازية متولدة مما لايمكن توقعه من انحرافات جديدة تؤدي القصد من ورائها، حيث تصبح تلك الخلخلة في التراكيب اللغوية للعناوين الشعرية النسوية بمثابة اضطراب له صبغة جمالية تزيده فنيّة وأبعادا دلالية لم تكن موجودة فيه،مما يوحي بأنّ العنوان الشعري لا يحقق وجوده الدلالي، وكينونته الفنية باللغة المعيارية،بل بلغة الخرق و الميل الدلالي، مؤسسا لبنية دلالية جديدة، لأنه مهما ظهر المعنى واضحا، فإن هذا المعنى الواضح ما هو إلاّ إحدى المظاهر المزيفة التي يتوسل بها النص لإخفاء "خرقه "، وبذلك يمنحنا الانزياح التركيبي اللّغوي في العنوان الشعري النسوي أهمية بالغة تكمن في خرق « قواعد التركيب»[2] على مستويين؛ الأول أساسه خرق قصدية العنوان الدلالية من وراء توظيفه اللّغوي، وتفعيل آلية التأويل،والثاني قوامه التأكيد على اقتران أدبية العنوان الشعري النسوي بمدى براعة المبدعة في بناء لغة جديدة على أنقاض اللّغة العادية التواصلية، بل إن كينونته وإبداعه مرهونة بهذه اللّغة الشعرية المعتمدة في بناء النص الإبداعي النسوي،وهذا ما يجعل من ظاهرة العدول في هذا المستوى تمثل خرقا تركيبا هاما يساهم في جمالية تراكيب العناوين النسوية .

إنّ نظام تركيب الكلام يخضع إلى تأليف وترتيب،يرمي بمقتضاه إلى إعطاء مكانة لمكونات الجمل،وفي الوقت نفسه يخرق التراكيب لغرض دلالي،وهذه هي العلاقة الموجودة بين النصوص الأدبية والملامح الأسلوبية،خاصة الانزياح التركيبي،الذي يصل بالنص الأدبي إلى غرض بلاغي جديد في مجال الإبداع الأدبي الشعري خصوصا،حيث ينحرف أسلوبيا عن تلك اللغة بتقديم الكلام وتأخيره، وهذا ما نجده عند نقادنا العرب القدامى، ونخص بالذكر الناقد العربي القديم "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه "دلائل الإعجاز"، الذي حدد فيه خاصية التقديم والتأخير، وقيمتها في الشّعر بقوله:« ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف

---

[1] جواد الرمي، شعرية الانزياح في القصيدة المعاصرة،ص24.

[2] عبد اللّه صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة البيان،ص90.

عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[1]،ولا ننسى أنّ لغة العنونة الشّعرية النسوية تحمل دلالات هذا الخرق من ("الحذف"/"التقديم والتأخير") في تراكيب العناوين الشعرية في مدونات الشعر النسوي، وخاصة ما كان للشاعرة "هدى ميقاتي" نموذج الدّراسة ،و الخروقات الأسلوبية التي عددها البحث موضحة كالآتي:

أ- الحـــذف اللّغوي:

لا تكاد جملة لغوية تخلو من قضية الحذف الذي صار فعلا « من القضايا الهامة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفها انحرافا عن المستوى التعبيري العادي »[2]، بحذف بعض عناصره, ما« يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيل ما هو مقصود »[3] من وراء هذا الحذف الفني، الذي عرّفه الجرجاني على أنّه« باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسّحر،فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ» [4]،فمن هنا يتضح أن على الحذف ألاّ يسيء للمعنى،ويجعله غامضا, فهو« لا يحسن في كلّ حال، إذ ينبغي ألاّ يتبعه خللٌ في المعنى أو فساد في التركيب، لذا لابدّ أن يتأكدّ المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكانية تخيله»[5] ،حتى لو تكرر استخدامه، إذ من المعروف أنّه يتنوّع في النّص الواحد،أو حتى في الجملة الواحدة تبعا للمعنى العام للسياق التركيبي الذي يدلّ دوما على ما حُذف من الكلام ،لأنّ«الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف» [6]،كما يعدّ الحذف عنصرا من عناصر تحقيق الدلالة اللّغوية،وقد اهتم المبدعون به حسب حاجتاهم ، فالجملة كمركب إسنادي تتكون من مسند

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار قتيبة، دمشق، سوريا ، ط1، 1983، ص،79.

[2] فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)،الدار الفنية للنشر,مصر،ط1 ،1990 ،ص 139.

[3] المرجع نفسه ،ص 139.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 103.

[5] فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)،ص 139.

[6] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الشيخ كامل محمد عويضة، ج1،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998 ، ص 62.

ومسند إليه، مع عناصر أخرى تؤدي وظائفها اللّغوية وبذلك فإنّ عدم ذكر أيّ عنصر يعني وجود حذف لغوي؛إما لغاية جمالية أو تبليغية أو إغرائية من خلال لغة الخرق الدلالي ،لأنّ الحذف بالأساس«خروج عن النمط الشائع في التعبير أو هو خرقٌ للسنن اللّغوية،ومن هنا كانت قيمته وتأثيره »[1] في مجالي الأدب و النقد على السواء.

كما أنّ العناوين الشّعرية النّسوية كان لها نصيب كبيير من ظاهرة الحذف اللّغوي نظرا لخصوصيتها التكثيفية والترميزية في تشكيل تركيبة إسنادية ،ضمن النّسق اللّغوي للخطاب الشعري الموجّه بالأساس للمتلقي الذي يحاول بداية البحث عن المحذوف من تراكيب العنوان الشعري،وتأويل المعنى الذي يخضع بقوّة إلى عملية الحذف ,من خلال ربط ظاهرة الحذف بسياق المعاني الذي يُثري تأويل الكلام ، ويجعل من الحذف عنصرا يوجّه الكلام إلى دلالات جديدة، ومتجدّدة فلطالما شكّل« إحدى مغامرات البحث عن المعنى المُغيبَّ داخل النص الشعري»[2] الذي يتّكئ بشكل بارز على القوة الدلالية للعنوان.

ولا شكّ أنّ التركيب اللّغوي للعنوان الشّعري النسوي الخاضع لظاهرة الحذف يكتسب إيحائيته الدلالية من خلال دور المتلقي الذي يستقرئ التراكيب الإسنادية للعناوين الشعرية،ويحاول تأويل المحذوفات النصيّة ,وإبراز مختلف إسقاطاتها الترميزية ،لشدّ طرف الانحراف الدلالي الذي خضعت له،حيث يستخرج ما فيها من دلالات، وبنى عميقة،إذ أنّ كلّ متلقٍ يفسّرها حسب ثقافته،وأفقه ومعرفته بعالم العنونة الشعرية وسياقاتها الدلالية،ومن هنا فإنّ قضية الحذف من أهمّ وسائل التماسك النّصّي،التي تبرز مراوغة المبدعة.

يعدّ الانزياح في العنوان الشّعري النسوي من أهمّ المحطّات الأسلوبية التي تضمن عملية التأثير في المتلقي وتوصيل الرسالة التي تريد المرأة الشاعرة تبليغها لضمان ذلك التفاعل اللّغوي بين عناصر مختلف العناوين المنزاحة والعادية، لأنّ هذه العناصر اللّغوية دون تفاعلها داخل بنيات النص لا قيمة لها، بل قد تكون عوامل معيقة لشعرية القصيدة

---

[1] فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)،ص 140.

[2] سمير بوعبد الله، دلائل الإعجاز بين المعيارية والشعرية، منشورات المجلس الإسلامي الأعلى، الأبيار، الجزائر،ط1، 2012,ص72.

إذن فالتفاعل ينتج تغيراً دلاليا، مما يخلق لها سمات جديدة ووظائف جديدة تكون مميِّزة للخطاب الشعري، ممّا يخلق لكلّ "عنوان/نص"شعري نسوي خصائص شعرية وتركيبية تميّزه عن الخطاب الشعري الذكوري، وقد أحصى البحث مجموعة من العناوين الشعرية النسوية،والتي تظهر فيها انزياحات لغة الحذف الشّعرية في مدونات الشّاعرة"**هدى ميقاتي**".

أ- جدول **انزياحات العناوين الشّعرية** الخاصة بظاهرة الحذف اللّغوي:

عنوان القصيدة	العدد	نوع انزياح الحذف
بحارة/عنبر /أقنعة/عيناك/سؤال/نضّار /وداع/صرخة/سرّ /أحبك/ ذكرى/سماح/مزاج/دهري/كلام/وصل/تقاسيم/حيران/قتيل/ دروب/كذّابة/مدار/سبايا/شاعرة/أشتات/قدر/قرآن/عتاب/ترنيمه /سماء/همسة/آهات/لكلكه/طه حسين/شكوى/ينابيع/يافا/عفراء.	**38**	مبتدأ تقـــديره: "**اسم إشارة/ضمير منفصل**"
أنشودة الرياح/حلم مراهقة/حقيقة الحياة/ دقيقة غربة/ أيّ قلب/ربيع82/صدى الروح/أمير اللّحن/طريق الشعر/عيون الليل/سنابل النيل/رياح الشعر/قوس قزح/سوء تفاهم/ قصيدة العودة/طائر الهند/نهر الأساطير/بطاقة معايدة/أرجوحة الحيرة/ليلة الزفاف/سفر العائد/ملاك الصبح/إله نهود/عروس الشيطان/جزيرة الورق.	**25**	**مبتدأ تقـــديره:** "**اسم إشارة+ مضاف إليه**"
بانتظار السلام/ في ظلال الغصون.	**02**	**مبتدأ مح:(ضمير منفصل)**
رؤية شفافة/ملاكي الأمين/الأماني البيض/عصافيري الصغيرة/مكالمة هاتفية/القلم العربي/ دمى متحركة/ الكهف المضيء/قطار الندى/ فتى المدى/الزنبق الظامئ/الصمت الأليم/النفق السحري.	**13**	مبتدأ مح:(اسم إشارة)+خ **يأتي على الأوجه الآتية:** **1- (ج.ف.م)+ م.إليه.** **2- (صفة.م)+ص. م.إليه.** 3- (ج.إ)+مع+(ج.إ). 4- (إ.م)+ح.ع+آ.استدراك 5- (ج.إ.1)+مع+(ج.إ.2) **6- (إ.م)+ج.فعلية.**
حلم وبوح/ النار والندى.	**02**	
لبنان ولكن	**01**	
رؤى قانا.. وحديث الستارة	**01**	
رسالة وصلت	**01**	
رسالة لن تصل	**01**	

	7-(إ.م)+ ج.ف منفية.
المجمـــوع	82

وقد بلغت تلك الخروقات اللّغوية على مستوى مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**"(**82**) عنوانا شعريًا وقع فيها انتهاك لغوي على مستوى الحذف؛ الذي نال حظا كبيرا من عناوين المدونات الثلاث(**عباءة الموسلين/سنابل النيل/إلاّ حبيبي**)، بنسبة مئوية تقدر بـ (**66.12%**)،إذ تمثل الجانب الخفي المنتهك من خلال دلالات نفسية انزاحت من الجانب الشعوري إلى اللاشعور،وقد اختارت الدراسة جانبا منها موثقا في الجدول الآتي على سبيل التمثيل:

*- ظاهرة **الانزياح التركيبي المتعلق بظاهرة الحذف اللّغوي**

العنوان المنزاح	نوع الانزياح نحويا	نموذج للانزياح النحوي في القصيدة
1- **انزيـــــــــاح تركـــــــيبي: الحـــــــــذف**		
*- صرخة	حذف المبتـــدأ" اسم لإشارة" **تقـــديره "هذه صرخـــة"**	« سَئِمْتُ الْبُكاءَ وَذَرْفَ الدُّمُوْعْ وَصَمْتَ المَسَاءِ وَضَوْءَ الشُّمُوْعْ » [1]
*- قوس قزح	حذف المبتـــدأ" اسم لإشارة" **تقـــديره** "هذا قوس قزح"	« قَوْسُ قُزَحْ **وَكَأَنّه خَطُّ الحَيَاة**»[2]
*- حلم وبـــوح	حذف المبتـــدأ" اسم لإشارة" **تقـــديره** "هذا حلم /هذا بوح"	« **يُشَاغِلُنِي خَيَالُكَ فِي اللَّيَالِي** * وَرَبِّي عَالِمٌ.. أَدْرِي بِحَالِي **وَأَعْجَبُ منْ رُسُوخكَ فِي ضَمِيري*** **وَأَسْأَلُهُ.. فَيَعْجبُ من سُؤَالِي** »[3]
*- رسالة وصلت	حذف المبتـــدأ" اسم الإشارة" **تقـــديره "هذه رسالة وصلت"**	« **يَومَ الرَّحِيلِ ضَمَمْتَنِي * وَوَعَدْتني بِرَسَائِلِ** أَيّ الرَّسَالاتِ الَّتي * بَاتَتْ بَدِيلَ مُسَافِرٍ؟» [4]

[1] هدى ميقاتي عباءة الموسلين، ص32.

[2] هدى ميقاتي،سنابل النيل، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] هدى ميقاتي،عباءة الموسلين، ص86.

* - رسالة لن تصل	حذف المبتـــدأ" اسم الإشارة" **تقـــديره "هذه رسالة لن تصل"**	« سَبْعٌ عِجَافٌ قَدْ مَضَتْ **فِيهَا سَلَامٌ وَحُرُوبْ** » [1]

ب- **التقديم والتأخير:**

تعدّ ظاهرة "**التقديم والتأخير**" في الجملة العربية من الناحية الأسلوبية سمة لغوية هامة في ترتيب أجزائها الإسنادية ،التي تخضع دوما لظاهرة تغيير مواقع و حدود الجمل،و يعدّ العنوان الشّعري النسوي،من أكثر المباحث تحقيقا للانزياح،والخرق اللّغوي إذ يترأّس قمّة الانحرافات اللّغوية،« وجلي أن تكشف شعرية التقديم والتأخير عن العناية المبكرة بفنّ التشكيل الشعري واعتباره في صلب جماليته التي تتجاوز مجرد انحراف الأصول إلى ابتداع مستويات من التركيب تجرد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه المتحدّث،وتنشئ بين الكلمات ألفة جديدة تنقلها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير يتم فيه إعادة انتظام الجمل بشكل يلفت القارئ» [2]،ويغريه بالمساءلة النقدية.

وعليه « يمثّل التقديم والتأخير واحدا من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللّغوي ليحقق غرضا نفسيا ودلاليا يقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحا أسلوبيا خاصا، ويتم عن طريق كسر العلاقة المألوفة بين المسند والمسند إليه،في الجملة ليضعها في سياق جديد»[3]،فيكون للمتقدم من الكلام الدور الأهمّ دلاليا في العنوان الشّعري في تحقيق عملية التّواصل اللّغوي ،وللمتأخر دور التأكد من حصول المستلزمات أي تحقق القصد والدلالة اللّغوية منها،وذلك أنّ« دور التقديم والتأخير يتجاوز مجرّد رد الفروع إلى الأصول(...)بواسطة التّصرّف في رُتب العناصر في اللّفظ»[4]، ليصل في نهاية المطاف

---

[1] المصدر نفسه، ص89.

[2] خيرة حمرة حمر العيّن، شعرية الإنزياح (دراسة في جماليات العدول)، ص38، 39.

[3] راشد بن هاشل الحسني، البنى الأسلوبيّة في النّص الشّعري (دراسة تطبيقيّة) ،دار الحكمة، لندن،بريطانيا،ط1 ، 2004 ، ص 233.

[4] محمد الشاوش ، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية،ج1، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 2001، ، ص 526 .

إلى عرض صورة جمالية عن تلك الانحرافات التي تجسد جمالية اللّغة في تركيب العنوان الشعري النسوي.

وقد أشار العديد من النّحاة والبلاغيين كسيبويه والجرجاني إلى ظاهرة **التقديم والتأخير** اللّغوية ،وهذا لتحقيق شعريّة العنوان داخل النص الشعري في مقام التّداول حيث حدّدوا مراتب التقديم والتأخير،وهي كالآتي: التقديم والتأخير بين ركني الجملة/التقديم والتأخير بين أركان الجملة ومتعلقاتها.

إنّ الملاحظ على عناوين الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" أنّها لا تخضع في تشكيلها لقواعد ثابتة مستقرة حتى تبرز مختلف الانحرافات، لذا راحت الشّاعرة تعبثُ أحيانا بنظام ترتيب الكلمات وتوزيعها على النّمط المعهود، فتارة تقدم متممات الجملة على أصولها كشبة الجملة من "الجار ومجرور"/"ظرف المكان أو الزمان"، وتارة تقدّم الخبر على المبتدأ وهذا كما هو موضح في بعض العناوين الشّعرية التي أحصاها البحث، والتي بلغت أربعة(04) عناوين شعرية،وهي موثقة في الجدول الآتي:

العنوان المنزاح	نوع الانزياح نحويا	نموذج للانزياح النحوي في القصيدة
2- انزيـــــــاح تركـــــــيبي: التقديـــم والتـــأخيـــر		
*- هواك الهوى	تقديم الخبر على المبتدأ لأهميته فأصلـــها: (الهوى هواك)	« هَوَاكَ الهَــوَى يَا حُلْمًا أخْضَرَا..» (1)
*- تحت المطر	تقديـــم شبه الجملة "ظرف المكان" على المبتدأ تقديره (موجود تحت المطر)	« فَوْقَ الرِّمَالِ يَجُرُّو الخُطَو المَبَلَّلِ بِالضَّجَرْ. وَيُخاطِبُ الغَيْمَ الكَئيبَ إِذَا تَجَمَعَ وَانتَثَرْ» (2) (يَجُرّ الخُطَو المُبَلَّلِ بِالضَجَرِ فَوْقَ الرِّمَالِ).
*- في المحكمة	تقديم شبه الجملة "الجار والمجرور" على المبتدأ	« سَأجِيئُهُ فِي أَبْيَضَ يُخْفِي السَّوَادَ فَيُزَحزِحُنِي فَوْقَ التُّرَابِ مُبَارِكًا جُثْمَانِي » (3)

(1) هدى ميقاتي، عباءة الموسلين، ص79.

(2) هدى ميقاتي، سنابل النيل، ص28.

(3) المصدر نفسه، ص34.

	أصلها(موجودة في المحكمة)	
*- على الأهداب	**تقديم شبه الجملة** "الجار و المجرور"	«عَلى الأَهْدَابِ يَا وَطَنِي رَسَمْتُ حُدُودَكَ الصُّغْرَى»[1]

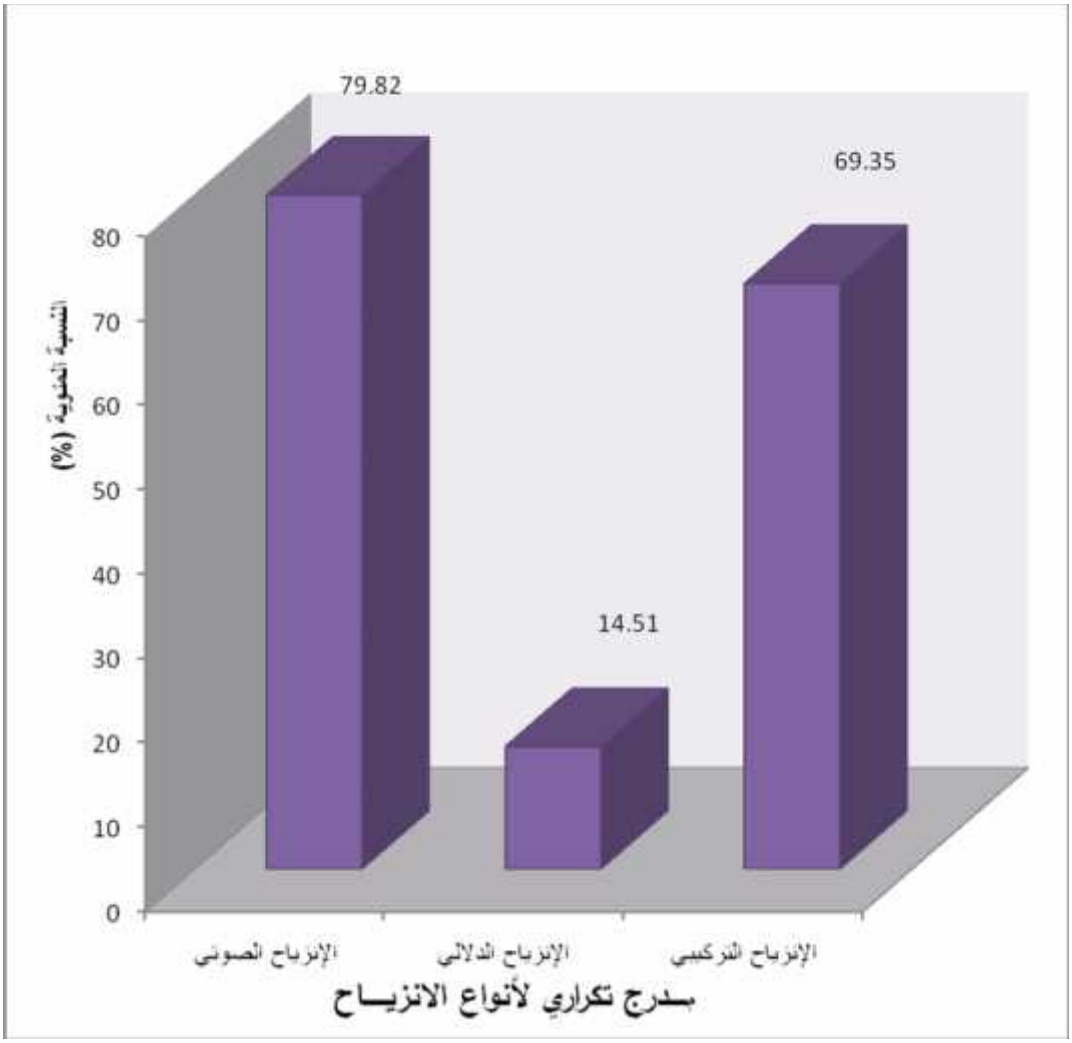
تتجسد من خلال الجداول السابقة حقيقة الانزياح التركيبي الذي يشمل **(86)** عنوانًا شعريا حصرها البحث بنسبة مئوية تبلغ **(69.35%)** مما يعني أنها جاءت في المرتبة الثانية من إجمالي نسبة الانزياح في العنونة الشّعرية النسوية لتؤكد الشّاعرة على أنوثتها من خلال تغليب سمة (الصوت المؤلم) الذي وشح المدونة وجعل منها تسيطر على نسيج العمل الشعري ،لأنّ الشاعرة كانت مجروحة،همّها الأكبر إبراز صوت ألمها وصدى شعرها إلى أبعد الحدود ،وبعد العرض التطبيقي لأنواع الانزياح، وإحصاء أهم نتائج كل نوع منه ,يقف البحث عند جملة من النقاط المبينة فيما يلي:

- **الانزياح الصوتي**: قد حصل على أعلى نسبة في المدرج التكراري الذي سيتم عرضه لاحقا، حيث بلغت نسبته المئوية **(69.06 %)** ، وهذا يجعله يحتل الصدارة على مساحة المدونات؛ 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 الشّعرية والخروقات البلاغية، وعلاقتها بالمرجعيات اللّغوية والفكرية للشاعرة ومدى توظيفها إبداعيا لهذه الجماليات،حيث حقق توظيف هذا النّوع نسبة مئوية تقدر بـ(**14.51%**)،وهذا ما يجعلها تقدم رسالة ذات هدف إنساني نبيل ممثّل في محبة الوطن،والحفاظ على المقدسات، وهي أيضا دعوة صريحة إلى مواساة الشاعرة في مصائبها المتعددة من جراء ويلات الحروب والهزات السياسية التي يشهدها وطنها لبنان، وعموما ستتوضح كل هذه

[1] المصدر نفسه، ص69.

التعليقات في مدرج تكراري، يحمل في طياته كل هذه المضامين التي بناها البحث دراسة وشرحا، وتوضيحا .

- **الانزياح التركيبي:** يبدو حضوره على مساحة المدونات مميزا, فالشّاعرة قد صالت وجالت في خرقها المألوف من الطبوهات، وكسرها لكلّ ما هو ممنوع من خلال المجاهرة علنا بأحاسيسها، ومشاعرها، وإطلاقها العنان لآهاتها على ضفاف تنوعاتها الشعرية، حيث بلغ عدد العناوين الشعرية التركيبية **(82)** عنوانا شعريا،و كانت نسبة هذا اللّون قد بلغت**(66.12%)**، وهي نسبة مرتفعة في مجال الانزياح ،ما جعلها تحتل المرتبة الثانية،بعد الانزياح الصوتي،وقد تم توثيق النسب المئوية في مبحث الانزياح الأسلوبي وهذا في المدرج التكراري الآتي الذي نبين فيه نسبة كلّ انزياح.



*- **التعليق:**

من خلال المدرج التكراري،وجد البحث أنّ الانزياح الصوتي قد جاء في المقدمة بنسبة مئوية تقدر بـ (**79.82%**)،وهذا يدلّ على أنّ المرأة العربية المبدعة التي طال صمتها،وغُيِّبَ صوتها فترة من طرف السلطة البطريركية،قد وصلت إلى المنعطف الذي حدّد لها حضورا حياتيا وثقافيا،وبذلك ارتفع صوتها،وشأنها في قرض الشّعر،وكأنّ الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" لم تفعل شيئا من خلال دواوينها سوى أن أعطت لنفسها، وللمرأة عموما المكانة الحقة التي استحقتها منذ زمن بعيد، فراحت تبلغ الآخر بشعريتها، ونضج إبداعها،وأنها لم تعد قاصرا بحاجة لرجل يأخذ بيدها،فقد وقف الإبداع النسوي للبروز علنا لتحقيق التوازن اللّغوي والإبداعي،ثم جاء "**الانزياح الدلالي**" في المرتبة الثانية بنسبة مئوية تقدر بـ(**14.51%**) لتؤكّد الشاعرة من جديد للمتلقي أنّ ما أبدعته من عناوين،وقصائد شعرية مختلفة كلها ذات دلالات مجازية تخرج عن المألوف،تكسِّر بها أفق توقع القارئ،والناقد،واثبتت أنّها كشاعرة متمكنة من لغة الضاد عارفة بجمالياتها اللّغوية المختلفة من(**تشبيهات/كنايات/استعارات/ مجازات مرسلة**)،والتي أخرجت العناوين الشعرية من اللّغة العادية المألوفة إلى لغة المجازية الجمالية،كما نجد في الأخير "**الانزياح التركيبي**" الذي جاء في المرتبة الثالثة بنسبة مئوية تقدر بـ (**04.83%**) لتجعل المتلقي لهذا الانزياح يرى مدى تحكم الشّاعرة في النحو العربي خاصة مسألة(**التقديم والتأخير/الحذف اللغوي**)،وهي قضايا لغوية تعطي للعنوان الشّعري النسوي صورة غير عادية، وجمالية لغوية،تُحيل إلى حالات نفسية عاشتها المبدعة.

في نهاية الفصل الأخير يتضح للبحث أنّ لأبعاد العنوان، وجمالياته حضور كبير في دواوين الشاعرة(**هدى ميقاتي**)،وهذا يشير إلى مدى سعة ثقافة المبدعة،وتوظيفها لكل ماله علاقة بالمتن النّصي, حتى تترك للمتلقي فسحة الإطلاع 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، أين لا تقف العنونة في المتخيل الشعري عند وظيفة الإحالة أو التعيين،وإنّما تتعدى ذلك إلى أغراض رمزية وإيحائية وفنية وجمالية، فهي غالبا ما تنتهك اللغة المعيارية التي هدفها التوصيل إلى اللّغة المنزاحة، فتبني شعريتها في العمق عبر هذا الانتهاك المنظم أو عبر الانزياح الأسلوبي عن اللغة المعيارية،ومنه فقد تمكنت الدراسة

من تتبع جماليات العنوان الشعري النسوي في مدونات الشاعرة اللبنانية"**هدى ميقاتي**"،وهي كالآتي:

*- أنماط العنوان الشّعري النسوي:

فقد لاحظت الدّراسة أنّ البحث قد أحصى العديد من أصناف عناوين الشعرية لمدونات الشاعرة"**هدى ميقاتي**" والتي تنوعت بين عناوين بسيطة،وعناوين تركيبية متمايزة في اللّون،والدلالة الشّعرية التي تنقلها الشّاعرة إلى المتلقي.

*- وظائف العنوان الشّعري النّسوي:

إنّ عناوين الشّعر النسوي في مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" شكلت هاجسا، فنيا وجماليا ،حيث تنوعت عناوينها الشعرية بين العديد من الوظائف الشعرية،والتي منها الوظيفة:(**الإغرائية /التعينية/ الوصفية/الدلالية الضمنية المصاحبة/الإهدائية**)، ونجد أنّ هذه الوظائف قد أدت العديد من الأدوار الفنية،والجمالية في الشّعر النسوي.

*- ظاهرة التناص في العنوان الشّعري النّسوي:

لقد وظفت المبدعة التناص في عناوين قصائدها الشّعرية كنوع من الجمالية الشعرية النسوية التي تؤسس من خلالها الشاعرة ذاتها كمبدعة عربية لها مكانتها في عالم أبوي لم ينصف المرأة العربية في قرض الشّعر،بل جعل تجربتها الشعرية هامشية ،وعليه فقد تنوعت تناصات المبدعة"هدى ميقاتي" بين تناصات(**قرآنية/ تاريخية/أسطورية/شعرية**).

*- **ظاهرة الإنزياح في العنوان الشّعري النّسوي:**

إنّ ظاهرة الانزياح الأسلوبي لها أثر كبير في الدّراسات النّقدية العربية، إذ أنّ رصد ظواهره يساعد النّاقد على قراءة النّص قراءة استبطانية تعتمد على شبكة العلاقات اللّغوية بين مختلف فروع العنوان، وأركانه داخل تركيب لغوي شعري، وما لذلك من أبعاد دلاليّة وإيحائيّة ممّا يساعد على خروج دراسة العنوان الشّعري النسوي إلى انحراف النص الشعري ليؤديَ غرضا فنيّا وجماليا داخل اللّغة الشعرية،وهذا من خلال إبداع أساليب جديدة تستعمل فيها اللّغة استعمالات غير مألوفة،فنجاح الشّاعر في توليد أساليب جديدة يساعده على تشكيل لغته تشكيلا يمكّنه من التّعبير عن إحساسه ورؤاه بأساليب ذات أبعاد دلاليّة

وإيحائيّة، خالية من الوضوح والابتذال، لذلك نظر اللّغويون إلى لغة الشّعر نظرة خاصّة فأجازوا ما لا يجوز لغويا ونحويا،تحت مسمّى "**الضرورة الشّعريّة**" بمعنى يجوز للشّاعر ما لا يجوز لغيره من انتهاكات "**صوتية/تركيبية/دلالية**"تؤدي الجمالية والإيحائية التي تزيد في دلالات "النص/العنوان" حتى يجدَ القبول والرضى من طرف المتلقي الناقد.

خاتمة

خاتمــة:

لا يمكن لهذه النتائج التي سنجملها في هذه الخاتمة أن تكون قطعيّة ونهائيّة، ولكنّ أمل البحث أن تكون فاتحة علمية لآفاق معرفية ودراسات أكاديمية جديدة، تستحثّ الباحثين على مواصلة البحث والتنقيب في خفايا العنوان، والكتابة النسوية لإثراء الدَّراسات التنظيرية و التطبيقية في هذين المجالين البحثيين الواسعين.

إنّ العنوان في مدونات الشّاعرة "**هدى ميقاتي**" – **عباءة الموسلين / سنابل النيل /إلاّ حبيبي**– فرض 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 العنوان النسوي المعاصر،و عناوين مدونات الشاعرة "**هدى ميقاتي**"– **عباءة الموسلين / سنابل النيل / إلاّ حبيبي**– تحليلا وتعليلا بشكل خاص، قد أفضت إلى جملة من النتائج يمكن حصرها فيما يلي:

1/ نتائج الفصل الأول:

1- يعدّ 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.

2- تتنوع التعاريف المختلفة للعنوان،وهذا لتعدد مرجعيات النقاد الفكرية والمعرفية،التي كانوا ينطلقون منها في تعاريفهم للعنوان،ومنه 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.

3 - 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، ومع ذلك فالعنوان في الأدب العربي عرف العديد من التطورات الفنيّة والجمالية،بداية من العنوان الشفهي إلى العنوان الخطي،ثم الطباعي، فالرقمي،وهذا التطور شمل العديد من المحطات بداية من العصر الجاهلي الشفهي،ثم عصر التدوين للقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة،وصولا إلى العصر الأموي والعباسي أين ظهرت أمهات المصادر الأدبية واللغوية المعنونة من طرف صناعها، وصولا إلى عصر النهضة أين ظهرت

العناوين الطباعية، ثم أخيرا العناوين الرقمية مع التطور الكبير في التقنيات الرقمية خاصة الشبكة الرقمية الإنترنيت.

4 - للعنوان أصناف عديدة جمعتها الناقدة **(ناريمان الماضي)** في نوعين هما العناوين المؤشرية ، والعناوين الدلالية وهذه الأخيرة تضم: "**العناوين البسيطة/العناوين المركبة**".

5 - للعنوان الأدبي وظائف متعددة بالإضافة إلى تلك التي حدّدها جاكوبسون **(jackobson)** والتي يمكن سحبها على العنوان باعتباره نصاً قائماً بذاته، يسجّل النّقاد مجموعة من الوظائف لا تختص إلاّ بالعنوان؛ "كالوظيفة الإغرائية ، والتعينية ، والدّلالية الضمنية المصاحبة، والتحريضية ، والتجنيسية ، والميتناصية، والإهدائية ...إلخ".

7- لا يمكن تحديد وظائف العنوان إلاّ بالاعتماد على النص، وكلّ 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 يؤول العمل حسب ثقافته واجتهاداته الفكرية ، فهو منتج ثان للنص **(كاتب ثاني)**.

10- عرفت المرأة العربية قرض الشعر العربي منذ العصر الجاهلي،لكنها كانت تنظم غرضا وحيدا ،وهو غرض الرثاء،الذي وجدته مفروضا عليها من طرف السلطة الأبوية.

11- لم تنل المرأة العربية حظها من قرض الشعر إلاّ في بديات عصر النهضة العربية،أين دخلت المدارس،وأسست الجمعيات والنوادي والصالونات الأدبية،تأثرا بنظريتها الغربية التي تحررت من سيطرة السلطة الأبوية في المطالبة بحقوقها،فكان خوض السياسة سببا وجيها في إعادة جميع حقوقها المسلوبة.

12- ظهرت العديد من الاتجاهات الأدبية والسياسية في العالم ،والتي تحررت على إثرها المرأة العربية من جميع القيود،فظهر الاتجاه النسوي الفرنسي ،والاتجاه الأمريكي،وهما اتجاهان في النقد والأدب والسياسة،حيث كان لها فضل كبير على العديد من الاتجاهات

الغربية،والعربية في الارتقاء بالمرأة،وتحريرها من الحصار الذي بات مفروضا عليها من المجتمع الذكوري الذي حرمها من جميع حقوقها.

13- أحدث مصطلح "الأدب النسوي" إشكالية على مستوى التسمية في العالم الغربي،والعربي،وقد استأنس البحث إلى مصطلح الأدب النسوي الذي وجده يتناسب مع طبيعة البحث والدراسة.

14- تعدّ استراتيجية بناء العنوان النسوي المعاصر متنوعة ،حيث وظفت المرأة العربية في شعرها العديد من العناوين والتي تخضع للذات والوجدان والقومية،وعليه ظهرت عند المرأة المبدعة العناوين الغزلية الصوفية،والعناوين التاريخية،والعناوين النفسية،والعناوين الأجنبية،والأسطورية،والسياسية القومية...إلخ.

15- تعدّ الشاعرة "**هدى ميقاتي**" من أتباع المذهب الرومانسي.

2/ نتائج الفصل الثاني:

2-1 البنية الأيقونية: " Structure icônique"

تجسدت في المدونات الشعرية عبر ثلاث محطات هي:

أ- قراءة بصرية لواجهة أغلفة المدونات، والتي عكست نفسية الشاعرة وما تبوح به مدونتها من أسرار وآلام، وهموم و آمال.

ب- قراءة بصرية في ألوان أغلفة المدونات التي غلب عليها اللون الأصفر،و الأرجواني ،و البنّي و التي تعكس هموم الشاعرة وآهاتها العميقة.

جـ- قراءة بصرية في عناوين المدونات والتي كانت باللون الأسود الذي أعطى انطباعا عن نزعة الشاعرة المتشائمة.

2-2 البنية الصوتية : "Structure Phonétique"

تخضع المدونات **(العناوين/ القصائد)** في دلالاتها العامة للصوت البارز في العنوان، حيث نجد سيطرة الأصوات "**الانفجارية**" على متون، وعناوين المدونات بنسبة مئوية تبلغ (**29.03%**) ثم تأتي الأصوات "**الاحتكاكية**" بنسبة مئوية تبلغ(**29.03%**)،ثم تتواصل بعدها الأصوات "**الأنفية**" حيث تبلغ نسبتها المئوية (**19.35%**)، وأخيرا تأتي الأصوات "**الجانبية والمركبة والتكرارية**" ومجموع نسبها المئوية يبلغ(**21.77%**).

2-3 البنية الصرفية: "Structure Morphologique"

تُسيطر الصّيغ الاسمية في عناوين **(هدى ميقاتي)** على نظام العنونة، حيث بلغت نسبتها**(22.37%)** في مقابل**(11.28%)** للصّيغ الفعلية.

أَكثرُ الصّيغ الاسمية انتشارًا في عناوينها الشعرية صيغة **(ظرف المكان/الزمان)**، حيث بلغت نسبة تواترها بـ **(19,15%)**،وأقلّها انتشارًا **(صيغة المبالغة)** بنسبة تقدر بـ **(01.61%)** و**(اسم الفاعل)** بنسبة مئوية تبلغ بـــ**(01.61%)**.

ونجد أنّ المبدعة **(هدى ميقاتي)** تميل إلى توظيف صيغة **(فَعَلَ)** في الصيغ الفعلية البسيطة، وصيغة **(لَنْ يَفْعَلْ)** في الصيغ المركبة،حيث بلغت نسبة عناوينها في الصيغ الصرفية البسيطة بـ**(06.45%)**، ونسبتها في العناوين الشعرية المركبة بـ**(04.83%)**. من مجموع عناوين شعرها في دواوينها- **عباءة الموسلين/ سنابل النيل/ إلاّ حبيبي**- لنصل في النهاية إلى أنّ الشاعرة وظفت في عناوينها الصيغ الصرفية الاسمية بنسبة مئوية تقدر بـ **(22.37%)**،في مقابل العناوين الصرفية الفعلية بنسبة مئوية تقدر بـ **(11.28%)** لتبرز للمتلقي جانبا خفيا من ذاتها النسوية ،وهو إبراز الذات والسموّ بها على اعتبار أنّ الاسمية تساوي الأنوثة/النسوية...إلخ،وهو أمر نفسي بيولوجي،في مقابل الفعلية،والتي تساوي في النهاية الذكورة، وتمثلها.

2-4 البنية التركيبية: "structure syntaxique"

تغلبت الجمل الاسمية على كامل عناوين المدونة بنسبة مئوية تقدر بـ**(82.01%)** في مقابل الجمل الفعلية التي بلغت نسبتها بـ**(10.48%)** في حين تأتي الجمل الاستفهامية والظرفية بنسبة تقدر بـ **(02.41%)** لكل واحدة منهما، وبمجموع يقدر بـ**(04.83%)**، **وأخيرا تأتي جملة(النداء/الاستثناء)** بنسبة مئوية تقدر بـ**(00.80%)** لكلّ جملة منهما بمجموع **(01.61%)** كمحصلة للهامش النفسي الذي وجدت فيه المبدعة حرية نسبية في تحقيق التواصل مع شخص وحيد تنادي عليه، وتستثنيه من دائرة الذكورة،وهو**(الحبيب)**،وهذا من خلال عنوان قصيدة/ديوان**(إلاّ حبيبي)**،فهو منزه عن كلّ نقص أو انتهاك صريح ضد **المرأة/الأنثى**،وهنا تتدخل عواطف المرأة ووجدانها في إبراز لمشاعرها نحو الرجل بصورة عفوية لتجد عنده كل صفة الحبّ والمواساة، وهذا يعود إلى دور المبدعة "**هدى ميقاتي**" إلى صياغتها لتلك العناوين تدريجيا لتحقق صفة تكامل العلاقات الإنسانية بين**(المرأة/**

الرجل)، من خلال الجمل الاسمية التي تحمل سمات، وخصائص الأنوثة في مقابل الجمل الفعلية التي تحمل خصائص الذكورة.

2-5 البنية الدلالية: "structure sémantique

حددت الدّراسة خمسة حقول دلالية في شعر "**هدى ميقاتي**" من خلال مدوناتها- **عباءة الموسلين/ سنابل النيل/ إلاّ حبيبي** ، وهي مرتبة بنسب مئوية متفاوتة تعكس نفسيتها المكلومة،ودورها كمبدعة عربية تبحث عن ذاتها وسط عالم ذكوري لم ينصفها،وهذه النسب نجدها مرتبة كالآتي:

1. **الحقل النفسي:** الذي سيطر على كامل عناوين المدونة بنسبة تبلغ **(67.76%)**.
2. **الحــقل الاجتماعي:**احتل المرتبة الثانية حيث بلغت نسبته المئوية **(13.07%)**.
3. **الحــقل الطبـيعي** : جاء في المرتبة الثالـــثة بنسبة مئوية تـبلغ **(08.87%)**.
4. **الحقل الأدبـــي:** احتل المرتبة الرابعـــة بنسبة مئوية تـــــبلغ **(06.45%)**.
5. **الحـقل الســياسي:** جاء في آخر مرتبة، وقد بلغت نسبته المئوية **(03.22%)**.

وهذه النسب تعكس الجانب النفسي الذي تخفيه المرأة في ذاتها حتى لايبرز ضعفها أمام الرجل،وبذلك فهي تحاول أن تنقل جميع آهاتها للرجل شعرا حتى يفهم تلك الآهات،وبذلك يستطيع أن يتواصل معها،وأن يفهم أسبابها،حتّى يحدث التوافق الذي تريده المرأة/المبدعة/ الأنثى.

3/ نتائج الفصل الثالث:

3-1- أبعاد العنوان "La dimension du titre " :

استحضرت الشّاعرة – **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**(56.43%)**.

▪تنوعت الأصناف البسيطة من خلال توظيف المبدعة للعناوين: "**المحيطة، الاختصارية، والإهدائية**" بنسبة مئوية بلغت(**42.72%**).

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(**25.80%**)،وذلك لأنّها أكثر الوظائف نجاعة في استقطاب جمهور القرّاء،ثم تليها الوظيفة الدّلالية الضمنية المصاحبة بنسبة (**25%**)،ثم تأتي الوظيفة الدلالية التعينية بنسبة(**22.58%**)، ثم تأتي الوظيفة الدلالية الوصفية بنسبة(**20.16%**)،وأخيرا الوظيفة الإهدائية بنسبة(**14.28%**).

▪ لا تتوقف وظائف العنوان على الأربعة التي ذكرنا، ولكنّها كانت أكثر الوظائف حضوراً وانتشاراً في مساحة المدونات الشعرية.

3-2- جماليات العنوان "les esthétiques du titre ":

3-2-1- التّناص: " L'intertextualité"

▪ النّص القرآني هو أكثر النصوص حضوراً في عناوين المدونة، حيث بلغت نسبة حضوره بـ (**14.51%**) من مجموع العناوين المتناصة.

▪ يحضر التناص التاريخي من خلال توظيف الشاعرة لمجموعة من الشخصيات السياسية،والأدبية، والاجتماعية داخل العمل الإبداعي حيث بلغت نسبتها المئوية (**10.48%**) .

▪ تميل الشّاعرة إلى التّناص الشّعري الحديث والمعاصر، وذلك باجترارها لبعض النصوص وإعادة كتابتها من جديد بنسبة مئوية تبلغ(**11.29%**) .

▪ أخيرا يأتي توظيف التناص الأسطوري بنسبة مئوية تبلغ(**04.03%**).

3-2-2- الانزياح: " L'écarte "

▪ تجنح المبدعة إلى الانزياح والمفارقة في العنونة جنوحًا ظاهرًا، حتى أنه لم يكد يخلُ أيّ عنوان من لمسة انزياحية.

▪ أضفى الانزياح على عناوين المدونات الشعرية النسوية للشاعرة اللّبنانية"**هدى ميقاتي**" مسحة جمالية إغرائية، يبدو أنّها متعمَّدة لِاستقطاب جمهور القرّاء.

▪ تنوع الانزياح على مساحة المدونات الشعرية من خلال توظيف الشاعرة أنواعا للانزياح والتي منها: **(الانزياح الصوتي)** بنسبة مئوية تبلغ **(79.82%)**،ثم يأتي**(الانزياح الدلالي)** بنسبة مئوية تبلغ بـ**(14.51%)**، ثم أخيرا **(الانزياح التركيبي)** بنسبة مئوية تبلغ **(04.83%)**.

وبعد، 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.

وصلى اللّهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا- المصـــادر:

- إيليا أبو ماضي،الخمائل، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان، ط15 ، 1980.
- هدى ميقاتي، عباءة الموسلين،دار النهضة العربية،بيروت،لبنان،ط1، 1985.
- هدى ميقاتي، سنابل النيل، هدى ميقاتي، دار الفكر العربي ، بيروت لبنان، ط1،1989.
- هدى ميقاتي،إلاّ حبيبي،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،مصر،ط1، 2000.
- مصطفى محمد الغماري،خضراء تشرق من طهران،مطبعة البعث،قسنطينة، الحزائر، ط1، 1980.

ثانيا- المراجع:

أ- المراجع العربية :

1- أدونيس،مقدمة للشعر العربي الحديثّ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

2- إدريس الناقوري، مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)،دار إفريقيا، المغرب،ط1. 2000.

3- أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، حققه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

4- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.

5- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي،أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999.

6- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء القاهرة ، مصر، ط2، 2002.

7- أحمد كرّوم، مستويات التنظير في الصرف العربي، المطبعة والورقة الوطنية، مراكش،المغرب،ط1، 2007.

8- أحمد مؤمن، لسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2002.

9- المبرد ، المقتضب، تحقيق عبد الخالق عظيمة، دار الكتاب المعرب، القاهرة ، 1963، 1958.

10- المتوكل طه وآخرون،شاعرا فلسطين إبراهيم وفدوى طوقان، مراجعة وتقديم ناصر الدين الأسد، دار الفاري للنشرو التوزيع، عمان، الأردن،ط1 ،.2006

11- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدب،إفريقيا للنشر، المغرب، ط1، 1987.

12- السيد السيد النشار، تاريخ الكتب والمكتبات، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية ،مصر، ط1، 1999.

13- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته الفنية و طاقتها الإبداعية)، دار النهضة العربية، لبنان، ط1983،3.

14- الشافعي، الديوان،جمع وتحقيق،أحمد علي، دار المعارف المصرية، مصر،ط1، 1992.

15- الخفاجي، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة علي الصبيع وأولاده، القاهرة، د.ط، .1969

16- إسراء مصطفى عبد القادر النجار، دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية في بغداد (خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين)،الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان،ط1، 2008.

17- 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.

18- بوشوشة بن جمعة،الأدب النسائي الليبي رهانات الكتابة ومعجم الكاتبات، المغازية للطباعة والنشر،ليبيا،ط1، 2007.

19- بكري عبد الكريم، الزمن في القرآن الكريم دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، .1999

20- بسام بركة ،علم الأصوات العام (أصوات اللّغة العربية)،مركز الإنماء القومي، بيروت ،لبنان،،د.ط،د.س، ص2005.

21- بسام قطوس، سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة، عمان ، الأردن، ط1 2001.

22- بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤية الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم،دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطنية، الجزائر، ط1، .2006

23- بشير تاوريريت سامية راجح، فلسفة النقد التفكيكي(في الكتابات النقدية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، الأردن، ط 1 ،2009.

24- بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزور، وادي سوف، الجزائر، د.ط، .2006

25- بشير خلف، الفنون لغة الوجدان دراسة، دار الهدى،عين مليلة، الجزائر، ط1، 2009.

26- بشرى البستاني، دراسات في شعر المرأة العربية، مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1، .1998

27- بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

28- بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية 1899-1999، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، .1999

29- جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

30- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1982.

31- جواد فاتن عبد الواجد،اللّون لعبة سيميائية(بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، ط1، 2011.

32- جودات محمد،تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث،،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

33- جورجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1982.

34- جمال مباركي،التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية الجزائر, د ط، 2003.

35- جلال الدين السيوطي،الإتقان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، صيدا، لبنان، ط1 ،1988.

36-الجمحي ابن سلام، طبقات فحول الشعراء،قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، ج1، مطبعة المدني،القاهرة،مصر،د.ط، 1974.

37- جعفر العلاق، الشعر والتلقي،دار الشروق،عمّان، الأردن، ط1 ،1997.

38-هادي نهر،علم الأصوات النطقي(دراسات وصفية تطبيقية)،عالم الكتب الحديث ،إربد، الأردن،ط1، 2011.

39- وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

40-وجدان الصائغ،الأنثى ومرايا النص(مقاربة تأويلية إبلاغية الخطاب النسوي المعاصر)،نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،سوريا، ط1، 2004.

41- زهور كرام، السرد النسائي العربي(مقاربة في المفهوم والخطاب)،المدارس للنشر والتوزيع،،الدار البيضاء،المغرب،ط1، .2004

42- زينب أبوسنة،الشعر النسائي العثماني(في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر)، الدار الثقافية للنشر،القاهرة ، مصر، ط1، 2002.

43- زكي المحاسني، شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، دراسة، دار المعارف،مصر،ط1، 1961.

44- حازم القرطاجني،منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت،لبنان، ط2 ،1981.

45-حازم علي كمال الدين،علم الدلالة التاريخي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1 2006.،

46-حافظ المغربي،أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر(دراسات في تأويل النص)،الانتشار العربي،بيروت،لبنان،ط1، .2010

47- حافظ المغربي، صورة اللّون في الشعر الأندلسي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

48- حميد لحميداني ،القراءة و توليد الدلالة ، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1، 2003 .

49-حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000 .

50- حنتن محمد موسى، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر،عالم الكتب الحديث، عالم الكتب الحديث (إربد)،جدارا للكتاب العالمي (عمان)، الأردن،ط1، 2006 .

51-حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر ،،ط1، 2009 .

52-حسام البهنساوي،الدّراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث،مكتبة زهراء الشرق، مصر ،ط1، 2005.

53-الحسين أبو عبد الله الزوزني،شرح المعلقات السبع، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، .2010

54- الحسن ابن بشر الآمدي،المؤتلف والمختلف(في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم)،صححه وعلق عليه ف.كرنكو، دار الجيل، بيروت،لبنان،ط1، .1991

55- حسن محمد حماد،تداخل النصوص في الرَواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

56- حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2003 .

57- حسن عبد الجليل، اللّغة العربية بين الأصالة والمعاصرة(خصائصها ودورها الحضاري وانتصارها)،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر، ط1، .2007

58- حسن البناعز الدين،الشعرية والثقافة(مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم)،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003 .

59-حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1، 2009.

60- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان، ط1، 2008 .

61- يوسف شكري فرحات، شرح ديوان الصعاليك، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

62- كاملة سالم العياد،التناص في الشعر الكويتي الحديث،دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، .2009

63- خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، مكتبة الرائد العلمية، عمان الأردن، ط1، 1989.

64- كمال بشر، دراسات في علم اللّغة، دار المعارف، مصر، ط1، 1997 .

65- كمال محمد بشر، علم اللّغة العام(الأصوات)،دار المعارف،مصر، ط1، 1980 .

66- كمال بشر، فنّ الكلام، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2003 .

67- كريم شيغدل، الشعر والفنون دراسة في أنماط التداخل دار سموع الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا،ط1، 2002.

68- لوسي يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، ط1، 2001.

69- مجموعة من الأساتذة، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لـ"عبد الله حمادي"،منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة،ط1 ،2001.

70- مجموعة من الكاتبات والكتاب،الكتابة النسائية(محكي الأنا،محكي الحياة)،اتحاد كتاب المغرب،المغرب،ط1، 2007.

71- مجموعة من الكتاب الرّوس،المدخل إلى علم الأدب، ترجمة أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطبع، الأردن، ط1، 2005.

72- مجموعة من المؤلفين، الخطّ العربي بين العبارة التشكيلة والمنظومات التواصلية،وزارة الثقافة والمحافظة على التراث،المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس،ط.2006،1

73- مجموعة من المؤلفين، موسوعة الأديان السماوية والوضعية، ميثيولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، لبنان،د.ط، 1994.

74- مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،مصر، ط1، 2001.

75- محمد أوكان، مدخل لدراسة النص و السلطة ،إفريقيا الشرق ، الدر البيضاء ،المغرب، ط1 ،1991.

76- محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهرتي)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط1، .1991

77- محمد المعادي، حدود القراءة- حدود التأويل مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر،منشورات مرايا، الرباط، المغرب،ط1،.2005 .

78- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004م) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2008.

79- محمد الصالح ضالع، الأسلوبية الصوتية،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر،ط1، 2002 .

80- محمد الشاوش ، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية،ج1، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 2001.

81-محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،ط1، 1985.

82- محمد أمين العالم،ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقاتها بالثورة الاجتماعية، مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون، الجزائر،1983.

83- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية(التشكيل ومسالك التأويل)،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2012.

84- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدلاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ج1،ط1، .2001

85- محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1، .2011

86- محمد حافظ مغربي، التناص القرآني في (الريح والجذوة لحسن الوراكلي)، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

87- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005.

88- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، .2005

89- محمد حسين الصغير، تاريخ القرآن، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

90- محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1999.

91- محمد يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، منشورات العالم العربي الجامعية، دمشق، سوريا، ط1 ،1985 .

92- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي نواس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003 .

93- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، د.ط، 1979 .

94- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف(في المرأة، الكتابة والهامش)،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1988 .

95- محمد منتصر الريسوني ، الشعر النسوي الأندلسي، منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت ،لبنان،ط1، .1978

96- محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981 .

97- محمد عزّام،شعرية الخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،ط1، 2005 .

98- محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1،2001 .

99- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط1 ، 1995، ص .163

100- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1995.

101- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)،المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1،1988 .

102- محمد علي الخولي، مدخل إلى علم اللّغة، دار الفلاح للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 1993 .

103- محمد علي الصابوني، التبيان في علوم القرآن، دار البعث،قسنطينة،الجزائر،ط3، 1986.

104- محمد فكري الجزّار، العنوان وسيموطيقا الإتّصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،،مصر،ط1، 1998.

105- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، إتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

106- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعريّ - استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1985.

107- محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري،جدار للكتاب العالمي،عالم الكتب الحديث،عمّان الأردن، ط1، 2008 .

108- محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية(قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة)، منشورات دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة،الإمارات العربية المتحدة،ط1، 1999 .

109- محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري،جدارا للكتاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006 .

110- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع،،اللاذقية، سوريا،،ط1، 2008.

111- محمد صاري، تدوين الذات الرومانسية في أدب المغرب الحديث،المطبعة والوارقة الوطنية، مراكش،المغرب،ط1، 2004 .

112- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر(بنياتها ومضامينها)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996 .

113- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقفي العربي الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1987 .

114- محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري (إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي) ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت،لبنان، ط1، 1994 .

115- محمد شاكر الجبوري،الخطّ العربي(قيّم ومفاهيم) والزخرفة الإسلامية،دارا لأمل للنشر والتوزيع،إربد، الأردن،ط1، 1998.

116- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، .1973

117- محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلسي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

118- محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي،(من الفتح حتى سقوط الخلافة)،دار الآفاق العربية،القاهرة،مصر، ط1، 2007.

119- محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

120- محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1988 .

121- محمود أمهز،الفنّ التشكيلي المعاصر التصوير (1870 ،1970)،دار المثلث للنشر والتوزيع ،بيروت،لبنان ،د.ط، 1981 .

122- محمود السعران،علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، القاهرة، مصر، ط2، 1992.

123- مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم،مكتبة غريب،القاهرة،مصر،ط1، 1999.

124- ميشال عاصي، الأدب والفنّ (بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية)، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970.

125- منذر عياشي،الكتابة الثانية وفاتحة المتعة،المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان،ط1، 1998.

126- منذر عياشي، اللّسانيات والدلالة (الكلمة)،مركز الإنماء القومي،حلب،سوريا، ط1، 1996.

127- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1990.

128- معجب العدواني، الكتابة والمحو(التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية)،الانتشار العربي والنادي الأدبي بحائل،بيروت،لبنان والمملكة العربية السعودية،ط1، 2009.

129- موجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002.

130- مصطفى البشير قط،مجالس الأدب في قصور الخلفاء العباسيين،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط4، 2009.

131- مصطفى السعداني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، د.ط ، 1987 .

132- مصطفى الصادق الجويني، البيان فنّ الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،مصر،ط1، 1993 .

133- مصطفى الصاوي الجويني,البلاغة العربية(تأصيل وتجديد)،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،مصر،ط1 ،1985.

134- مصطفى عبد الشافي الشورى، شعر الثاء في العصر الجاهلي(دراسة فنيّة)،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995.

135- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

136- موسى خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

137- مطاع صفدي،استراتجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية،منشورات مركز الإنماء القومي،بيروت،لبنان،ط1 ،.1986

138- ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان،ط1 1952.،

139- ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث،عبد الله البردوني نموذجا، دار البشائر للنشر والاتصال ،الجزائر ط1، .2002

140- منّاع القطان، مباحث في علوم القرآن، مؤسسة الرسالة، سوريا، ط14، 1983.

141- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، ط1، 2001.

142- ممدوح فراج النابي، السيرة الذاتية قراءة وسؤال الوجود،(قراءة في إبداع المرأة نماذج مختارة)،دار الثقافة والإعلام، الشارقة. الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008 .

143- مفيد نجم ،الربيع الأسود، دراسة في عالم زكريا تامر القصصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،ط1، 2006.

144- مشوّح وليد ، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

145- ناجح المعموري،الأطراس الأسطورية في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان، الأردن،ط1، 2005.

146- نازك الأعرجي، صوت الأنثى(دراسات في الكتابة النسوية العربية)، الأهالي للطباعة والنشر،سوريا،ط1 ،1997.

147- ناصر لوحيشي ،الرمز في الشعر العربي ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 2011.،

148- ناصر معماش،النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دار دحلب، الجزائر، ط1 ، 2007.

149- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصر،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2007.

150- نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب نحو نظرية عربية جديدة ، المركز الثقافي الجامعي، مصر، ط1، د.ت.

151- نبيل سليمان ، أسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط1، 1985.

152- نور الهدى لوشن،علم الدلالة دراسة وتطبيق،المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر،د.ط، د.ت.

153- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، لجزائر،ج2 ، ط1 ،.1997

154- نور الدين السد،الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1995.

155- نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا، د.ط ، .1994

156- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنّية، في الشعر العربي الحديث،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا،ط1،د.ت.

157- نعيم حسن اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة، مصر،ط1، 1979 .

158- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص(دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط3 ،1996.

159- نعيمة هدى المدغري، النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط،المغرب،ط1، 2009.

160- نضال الشمالي،الرواية والتاريخ(بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1، 2006.

161-سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر ، الأردن، د.ط، .1999

162- سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية (خطاب المرأة وتشكيل السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2008.

163- سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر(دراسات نقدية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر ،ط1، 2004.

164- سلمان عواد العبيدي،البناء الفني في القصيدة الجديدة (قراءة في أعمال محمد مردان الشعرية)،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2011.

165- سلمان عبد الجليل القيسي، من حديث المجالس الأدبية والمنتديات الثقافية في بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، العراق،ط1، 2009 .

166- سمير بوعبد الله، دلائل الإعجاز بين المعيارية والشعرية، منشورات المجلس الإسلامي الأعلى، الأبيار، الجزائر ،ط1، 2012.

167- سمير غريب، في تاريخ الفنون الجميلة، دار الشروق،القاهرة،مصر ،ط1، 1998.

168- سعد مصلوح، في النص الأدبي(دراسة أسلوبية إحصائية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1991.

169- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

170- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

171-سعد بوفلاقة، شعر النساء(في صدر الإسلام والعصر الأموي)،دار المناهل،بيروت ،لبنان،ط1، 2007.

172- عادل كامل، الرسم المعاصر في العراق(مراحل التأسيس وتنوع الخطاب)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،سوريا،،ط1، 2008 .

173- عبد الفتاح الدجني، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا، مكتبة الفلاح، الكويت ، ط1، 1978.

174-عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط ، 1973 .

175-عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، دار النشر، سطيف، ط1، 2000.
176-عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط1، 1986.
177- عبد الحميد مهدي، أمة القرآن، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، باب الواد، الجزائر، د.ط، 1987.
178-عبد الحميد عبد الواحد، من أصول التصريف(شرح التصريف الملوكي)، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع،تونس،ط1، 2010.
179-عبد الحميد عقار، صوت الفردانية،كتاب (الكتابة النسائية:محكي الأنا-محكي الحياة) ، مجموعة من الكاتبات والكتاب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب،ط1، 2007.
180-عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)،تقديم سعيد يقطين،منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2008.
181- عبد الكريم حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 2001.
182- عبد اللّه محمد الغذامي،المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط4، 2008.
183- عبد الله محمد الغذامي ، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1 ، 1999.
184-عبد اللّه الغذامي،تشريح النص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2006.
185- عبد الله الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
186- عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)،دار سعاد الصبّاح، الكويت، ط2 ،.1993
187- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.

188- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية(بحثا عن آلية الإبداع الشعري)،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2009.

189-عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية،محاكاة للدراسة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

190-عبد المالك أشهبون،عتبات الكتابة في الرواية العربية،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.

191- عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري(تحلل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلب)،دار الكتاب العربي للطابعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر،ط1، 2001.

192-عبد المجيد العابد،السيميائيات البصرية(قضايا العلامة والرسالة البصرية)،النايا، دمشق،سوريا،ط1، 2013.

193- عبد النور إدريس، الكتابة النسائية(حفرية في الأنساق الدالة.. الأنوثة.. الجسد.. الهوية) مكتبة وراقة سجلماسة، المغرب،ط1، 2004.

194- عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي "الجندر"(تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية)،سلسلة دفاتر الاختلاف،مكناس، المغرب،ط1، 2011.

195- عبد السلام الشاذلي، الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان،،ط1، 1999.

196-عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 2003 .

197-عبد العزيز الصيغ،المصطلح الصوتي في الدراسات العربية،دار الفكر،دمشق،سوريا، ط1 ،1998 .

198- عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط1، 2004.

199-عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1972.

200- عبد الصمد زايد،المكان في الرواية العربية ،الصورة والدلالة ،دار محمد علي للنشر، تونس،ط2003،1.

201-عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، دار الجنوب للنشر، تونس،ط1، 1999.

202-عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص،البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1 ،1996.

203-عبد الفتاح صبري،صورة المرأة في القصة النسائية الإماراتية،(مقتربة تأويلية)،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، الشارقة، الأمارات العربية المتحدة، ط1، 2005.

204- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

205- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار قتيبة، دمشق، سوريا ، ط1، 1983.

206- عبد القادر الجديدي، المصطلح الصوتي اللغوي في التراث اللّغوي العربي الإسلامي،مختبر ومطابع سيمابكت، تونس،ط2 ،2005.

207-عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

208- عبد القادر فيدوح،إرادة التأويل ومدراج معنى الشعر،دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق،سوريا،ط1، 2009.

209-عبد الرحمن عطية،الشعر الحديث والتراث،دار الأوزاعي، بيروت،لبنان،ط1 ،2000.

210-عبد الرضا علي،الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

211- عزّ الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981.

212- عزّ الدين إسماعيل،التفسير النفي للأدب،دار المعارف،القاهرة،مصر، ط1، 1994.

213-عزا الدين جلاوجي، سلطان النص دراسات، دار المعرفة، الجزائر، ط1 ،2008.

214-عزّ الدن مناصرة، علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ط1 ،.2001

215-عزّ الدن مناصرة، علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ط1 ،2001.للكتاب،مصر،ط4، 1998.

216-عياض عبد الرحمن الدوري، دلالات اللّون في الفنّ العربي الإسلامي،دار الشؤون الثقافة العامة،بغداد، العراق،ط1، .2002

217-علي البدري، علم البيان في الدراسات البلاغية،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2، .1984

218-علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي،دراسات نقدية،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1 ،1997.

219-علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002 .

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

221-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.

222- عبد المعطي،الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة،،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، مصر، ط1، 1985.

223-على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيّ المعاصر، دار الفكر، القاهرة،مصر، ط1، .1997

224-عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية،الجزائر،ط1 ،.1991

225-عمر الدقاق،العالم الأسطوري في مسرح خليل الهندواي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، .1977

226-عذاوري سليمة،شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة، مصر،ط1، 2012.

227- فاطمة حسين العفيف،الشعر النسوي العربي المعاصر(نازك الملائكة،سعاد الصباح،ونبيلة الخطيب) نماذج،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2011.

228- فوزية العطية، المرأة والتغير الاجتماعي في الوطن العربي،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،بغداد، العراق،ط1، 1983 .

229- فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي،(أدوات التشكيل وسيمياء التعبير) دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،ط1، 2011 .

230- فرج رمضان،قضية المرأة في فكر النهضة،دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس،ط1 ،1988.

231- فريد عوض حيدر، علم الدلالة (دراسة نظرية وتطبيقية)،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،مصر، ط2، 2004.

232- فرج عبو،علم عناصر الفنّ،ج1، دار دلفين للنشر، بغداد، العراق ، د.ط، 1982.

233-فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية(مدخل نظري ودراسة تطبيقية)،الدار الفنية للنشر, مصر، ط1 ،1990.

234- فخري صالح، التجنيس وبلاغة الصورة ، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1، 2008.

235- صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عزالدين مناصرة،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن،ط1 2007.

236- صبري المتولي،علم الصرف العربي، أصول البناء وقوانين التحليل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2002.

237- صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، توزيع مكتبة الآداب، مصر، ط1،د. ط.

238- صالح بلعيد، الصرف والنحو، دراسة وصفية تطبيقية في مفردات أقسام السنة الأولى الجامعية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2003.

239- صالح حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، في دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1983.

240- صلاح فضل،إنتاج الدلالة الأدبية(قراءة في الشعر والنص والقصيد)،الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر،ط1، 1993

241- صالح صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2003

242- قاسم حسين صالح، في سيكولوجية الفنّ التشكيلي،دار دجلة للنشر،الأردن،ط1، 2008.

243- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران، الجزائر، د.ط، 2004.

244- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1993

245- رابح ملوك، ريشة الشاعر،(بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط)، دار ميم للنشر،الجزائر،ط1، 2008.

246- راشد بن هاشل الحسني، البنى الأسلوبيّة في النّص الشّعري (دراسة تطبيقيّة) ،دار الحكمة، لندن،بريطانيا، ط1 ، 2004

247- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1993.

248- روز غريب، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

249- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي،أفريقيا الشرق، د.ط، 1998.

250- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر، ط1، 1998.

251- رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة،(سؤال الخصوصية /بلاغة الاختلاف)، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1994.

252- رفيدف صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

253- شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط1، .2007

254- شيرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف(قراءة في كتابات نسوية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط1 ،1998.

255- شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، .1982

256- شوقي الجمل،علم التاريخ نشأته وتطوره، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر،ط2، 1982

257- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005 .

258-شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل،دار الثقافة للنشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2005.

259- توفيق فريرة، كيف أشرح النص الأدبي ، دار قرطاج للنشر، تونس، ط1 ،2000.

260- تمام حسّان،اللّغة المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، مصر،ط4، .2000

261- تمام حسّان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، .2000

262-خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، مكتبة الرائد العلمية، عمان الأردن، ط1، .1989

263- خيرة خمر العين،شعرية الانزياح(دراسة في جماليات العدول) مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد،الأردن، ط1، 2001.

264- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الشيخ كامل محمد عويضة، ج1،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

265- غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، منشورات المجمع العلمي،تكريت، العراق، ط2002،1، ص06.

266-غازي طليعات،عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي (قضاياه-أغراضه- أعلامه- فنونه)، دار الفكر،دمشق،سوريا،ط2، 2007.

ب-المراجع المترجمة:

1- بيار جيرو،علم الدلالة،ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت،لبنان، ط1، 1986.

2- برتيل مالمبرج، علم الأصوات، تعريب ودراسة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، مصر،د.ط، د.ت.

3- جاك أومون، الصورة، ترجمة ريتا الخوري، المنظمة العربي للترجمة، بيروت، لبنان،ط1 2013.،

4- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 .

5- جيزيل حبش، قضية النساء، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان،ط1، 1978.

6- جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي،دار توبقال للنشر، المغرب،ط1، 1997.

7- دافيد كريستل، التعريف بعلم اللّغة،ترجمة حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، القاهرة،مصر، ط1، 1993.

8- دولف راير، بين الفنّ والعالم،ترجمة سلمان الواسطي، دار المأمون،،بغداد، العراق، ط1، 1986.

9- كلود جرهان، ريمون لوبلون،علم الدلالة،ترجمة نور الهدى لوشن،دار الكتب الوطنية،بنغازي،ليبيا، ط1، 2007.

10- مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997 .

11- مجموعة مؤلفين،آفاق التناصية(المفهوم والمنظور)، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي،جداول للنشر والترجمة والتوزيع،الكويت،ط1، 2013.

12- مجموعة من الكتاب الرّوس،المدخل إلى علم الأدب، ترجمة أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطبع، الأردن، ط1، 2005.

13- سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة محمد يحياتين، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت.

14- سارة جامبل،النسوية وما بعد النسوية(دراسات ومعجم أدبي)،ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،2002.

15- سي. دي.لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، بغداد، العراق،ط1، 1982.

16- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط1، 1988.

17- روبرت شولز، سيمياء النص الشعري(اللّغة والخطاب الأدبي) ترجمة سعيد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط1،1993 .

18- رامان سلدن،النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 1998 .

19- رولان بارث ،الدرجة الصفر للكتابة ،ترجمة محمد برادة ، دار الطليعة للنشر، بيروت،لبنان ،ط2 ،1982.

20- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح، كليطو، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

21-- رونالد إيلوار، ترجمة بدر الدين القاسم،منشورات وزارة التعليم العالي، سوريا، ط1، 1980.

22- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، الدار البيضاء،المغرب ، ط1، .1990

23- ف.ر.بالمر،علم الدلالة إطار جديد، ترجمة صبري إبراهيم السيد،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، مصر، ط1، 1995.

24- تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزّاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،،د.ط،2007.

جـ-المراجع باللغة الأجنبية:

1. Gerard Genette , Seuils ,Edition de, Seuils, Paris, 1987.
2. josep bisa Comprubi , sémiotique du titre nouveaux Actes sémiotique , Pulim , Université de limoges,2002.
3. Jung ,The Archetypes and the Collective nconscious,London,1959.
4. Joseph Childers,Gary Hentzi,Colombia Dictionary of Modorn literary and culturalcritcism,NewYork,Colombia University Peress,1999
5. Léo.Hock , la marque du titre ,dispositifs sémiotiques d'une. moutors publishers .Paris 1981 .
6. Roman Jakobson, huit question de poétique, édition de seuil, Paris, 1977.
7. Thomas Poule , le mirage linguistique, essai , sur la modernisation ,intellectuelle , Paris ,édition du minuit, 1988.

د-المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.
2. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط. د.ت.
3. أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان ،ج4 ، د.ط ، 1960.
4. الفيروزآبادي، القاموس المحيط ، طبعة فنية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط5 ، 1996.

5. جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة ، مصر، د.ط ، 1989.
6. مجموعة من المؤلفين، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، ط1، 2002 .

هـ-المخطوطات والرسائل الجامعية:

1. محمد بوعمامة، علم الدلالة بين التراث وعلم اللغة الحديث، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف فرحات عياش، مخطوط جامعة قسنطينة، 1995/1994م .
2. عمار شلواي، الحقول الدلالية في درعيات أبي العلاء المعري،رسالة دكتوراه، إشراف عبد الله بوخلخال، مخطوط جامعة باتنة، 2004 /2005م.
3. أحمد محمد الشوادفى محمد، الاستعارة في شعر ابن الآبار، رسالة ماجيستير،إشراف أحمد يوسف علي،مخطوط جامعة الزقازيق،مصر،2006.
4. أحمد عبّاس كامل الأزرقي، التناص معيارا نقديا(شعر أحمد مطر أنموذجا)، مخطوط رسالة ماجيستير،إشراف رياض شنته جبر آل بطي، جامعة ذي قار، العراق،2010.
5. زينب يوسف عبد الله هاشم،الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني،رسالة ماجيستير في البلاغة العربية،إشراف علي العماري،مخطوط جامعة أم القرى،مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية،1994.

و- المجلات والدوريات والجرائد:

1. المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997.
2. مجلة آداب،ع3، منشورات جامعة قسنطنية،1996.
3. مجلة الأدب المغربي والمقارن،ع05، منشورات وزارة الثقافة والفنّ،المغرب،،2007.
4. مجلة الأسبوع الأدبي،ع1337، السنة السابعة والعشرين، دمشق، سوريا،2013.
5. مجلة البحوث والدراسات،ع06، 2008، جامعة وادي سوف.
5. مجلة البيان،ع 01، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،1987.

6. مجلة البيان،ع322، مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، العديلية، الكويت،1997.
7. مجلة البيان،ع 370،مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت الكويت 2001.
8. مجلة الواحات،ع13، منشورات المركز الجامعي غرداية،2011.
9. مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث،ع195،تونس،2008.
10. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،سوريا 1977.
11. مجلة الموقف الأدبي،ع443، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،سوريا 2008.
11. مجلة المعرفة، تصدرها وزراة الثقافة،ع546، سوريا،آذار 2009.
12. مجلة الناص،ع09،منشورات جامعة جيجل،2010.
13 المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997.
14. مجلة بحوث مؤتة للبحوث والدراسات، مج04،ع02،عمان، الأردن، 1989.
15. مجلة التبيين ع32،مطبعة الجاحظية،الجزائر،2009.
16. مجلة جامعة محمد الخامس،،ع4،المغرب،1992.
17. مجلة جامعة الشارقة، مج86،ع03، الشارقة، 2006.
18. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،ع01،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،1987.
19. مجلة حرّاء،ع05،تركيا، السنة الثانية،2006.
20. مجلة حرّاء، ع17، تركيا، السنة الخامسة،2010 .
21. مجلة كتابات معاصرة، مج9،ع33، بيروت، لبنان،1998.
22.مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة بسكرة، الجزائر،ع03، 2006.
23. مجلة نوافذ،ع12،جدة، المملكة العربية السعودية،2000.
24. مجلة علامات،ع25، وزارة الثقافة المغربية، المغرب،2006.
25. مجلة علامات،ع29، وزراة الثقافة المغربية،المغرب،2008.
26. مجلة علامات،ع32، وزارة الثقافة المغربية، المغرب،2009.
27. مجلة علامات،ع33، وزارة الثقافة، المغرب،2010 .

28.مجلّة علامات في النقد، مج12،ع46 النادي الأدبيّ بجدَّة، المملكة العربية السعودية،2003 .
29. مجلة علامات في النقد،مج6،ج23، النادي الأدبي الثقافي جدة،المملكة العربية السعودية،1997.
30.مجلة علامات في النقد،ج61،مج16،النادي الأدبي الثقافي،جدّة، المملكة العربية السعودية،2007.
31.مجلة عالم المعرفة،ع119،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،1987.
32.مجلة عالم المعرفة،ع 05 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، 1995 .
33.مجلة عالم المعرفة،ع221،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،1997
34 .مجلة عالم المعرفة،ع03،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، 2005.
35.مجلة عالم الفكر ،مج05،ع03،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1992.
36.مجلة عالم الفكر ،مج25،ع03،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1997.
37. مجلة عالم الفكر ،ع01،مج28 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1999.
38.مجلة عالم الفكر ،مج30،ع01،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،2001.
39. مجلة فكر ونقد،ع28، الرباط،المغرب،2000.
40. مجلة فصول، مج 03،ع02،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر، 1983.
41. مجلة فصول،مج15،ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، 1996.
42. مجلة فصول، مج16، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، 1997.
43. مجلة فضاءات ، المغرب ، ع2،3، 1996.
44 . مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، الكويت، 1997 .
45. مجلة الكرمل الثقافية، نقوسيا، قبرص، ع 46، السنة،1992.

ز- المؤتمرات والملتقيات والندوات:

1- أعمال الملتقى الدولي"الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات"، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،وهران، الجزائر،ط1، 2010.

2- أعمال الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن ، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006.
3- أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية)، الأردن ،2008.
4- أعمال مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر27، 28 تموز2010 جامعة اليرموك الأردن،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، ط1، 2010 .
5-أعمال مؤتمر العلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2008 .
5- أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة باجي مختار،عنابة، 1995 .
6- أعمال الملتقى الدولي الأوّل، المصطلح النقدي،منشورات جامعة ورقلة ،2011.
7- محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6، 7 نوفمبر، .2000
8- محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16، أفريل ،.2002
9- محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 19، 20، أفريل، 2004.
10- محاضرات الملتقى الوطني الثالث السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 28، 29، نوفمبر، 2006.
11- أعمال ندوة المرأة والكتابة ،ع08، منشورات جامعة مكناس،المغرب،1996.

ح- مواقع الأنترنات والموسوعات الالكترونية:

1- أحمد عزوز،صور تراثية في نظرية الحقول الدلالية،دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002،
www.awu-dam.org/book/02/study02/365-A-A//Boook02-sd003.htm22/03/2007

2- جميل حمدواي، مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمن بوعلي.
www.al-watanvoice.com/arabic/phlipt.php ?go=show&id=64118 23/04/2007 .
3- جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية،
http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm22/01/2007
4- دليل فراج للمواقع ،ألوان الطيف www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 12/11/2006
5- حافيظ إسماعيلي العلوي، اللسانيات في الثقافة العربية، وإشكالات التلقي (اللسانيات التمهيدية نموذجا)
http://www. Fikr wanakd.aljabriabed.net/n58-09hafidi.htm18/ 04/2007
6- 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
7- طراد الكبيسي،الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف، إتحاد الكتاب العرب،2000، دمشق،سوريا.
www.awu-dam.org/book/00/study00/278-t-k/book00-sd008.htm20/06/2010
8- مجلة أوتار، http://www.awtar.com/modules.lphp?name=news &file=article
9- نريمان الماضي، العنوان في شعرعبد القادر الجنابي، حياة ما بعد الياء،
www.elaph.com/Elaph. web/Elaphlibrary/2005/12/115872.htm 06/ 06 /2006
10- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه،
www.awu-dam.org/book/01/study01/267-M-A/book01-sd004.htm22/01/2007
11- سوسن رجب، مفهوم النثر العربي عند القدامى،
www.wla men .com/vbb/show/heread.php ?t=287. 26/02/2006
12- عمر أبو ريشة، الرازحي،www.geocities.com/alrazhi60/abr/mnant 26/05/2007
13- علي عيسى عبد الرحمن، عولمـة المـرأة الجذور التاريخية والأدوات المعاصرة،
http://www.fikrislamy.net/details.php?rsnType=1&id= 5 11/ 07/2011
14- فريد أمعضشو، المنهج السيميائي، رابطة أدباء الشام.
http://www.adabasham.net/show.php?sid=11078 23/04/2007
15- دمية بينكيو ، الموقعhttp://saadat.mam9.com/t613-topic 22/07/2011

16- خليل المرسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000،

www.awu.dam.org/book/00/study00/64-h-m1/book00-sd005-htm 18/01/2011

17- الموسوعة العربية العالمية،

www.mawsoah.net/gae_portal/maogen.asp?main2&articleid=!0_180755! 21/01/2007

18- Encyclopédie ® Microsoft ® encarta2007. © 1993 -2006 Microsoft

19-www.khayma.com/salehzayadneh/poets/sayyab/sayyab1.htm 2011/01/22

21- http://www.elcinema.com/person/pr1060077/biography2011/01/22

22- www.hdrmut.net/vb/showthread.php?t=265784#.UvaPevImcso 22/08/2012

فهرس الموضوعات

مقدمة: 4

***- الفصل الأول:العنوان والشّعر النسوي المعاصر**

1/1 العنوان:.....10

1.1.1. مفهوم العنوان:..... 12

أ – العنوان لغة:..... 12

ب- العنوان اصطلاحا:..... 15

2.1.1. نشأة العنوان وتطوره:..... 18

1.2.1.1. العنوان في الأدب العربي..... 19

أ-العنونة الشفهية في القصيدة الجاهلية:..... 22

ب- العنونة الخطية في القرآن الكريم والحديث النبوي:..... 33

أوّلا-العنونة/التسمية في القرآن الكريم:..... 36

ثانيا-العنونة في الحديث النبوي الشّريف:..... 47

جـ- العنونة الخطية في العصرين الأموي والعباسي:..... 53

د- العنونة الطباعية في العصر الحديث:..... 63

2.2.1.1 . العنوان في الأدب الغربي..... 74

3.1.1. أنواع العنوان:..... 77

أ- العنوان الحقيقي "le vrai Titre"..... 77

ب- العنوان المزيف "Faux Titre"..... 77

جـ- العنوان الجاري "Courant Titre"..... 77

د- العنوان الفرعي "Sous Titre"..... 78

هـ- العنوان النوعي" qualitatif Titre "..... 78

4.1.1. أصناف العناوين :..... 79

1.4.1.1. العناوين المؤشّرة..... 79
2.4.1.1. العناوين الدلاليّة..... 80
*–العناوين المركبة..... 80
*–العناوين البسيطة..... 81
5.1.1.خصائص العنوان في الأدب:..... 82
6.1.1. وظائف العنوان:..... 84
أ. الوظيفة الإغرائية"la fonction incitatif"..... 85
ب. الوظيفة التعيينية "la fonction dénotative " 85
جـ.الوظيفة الدلالية " la fonction connotative..... 86
د. الوظيفة الوصفية"la fonction descriptive"..... 86
هـ. الوظيفة الإهدائية"la fonction dédicace"..... 88
7.1.1. أهمية العنوان "L' importance de titer"..... 89
8.1.1. كاتب العنوان وقارئه":..... 92
أ. كاتب العنوان"L'auteur du titre " 92
ب. قارئ العنوان"le lecteur du titre"..... 92
2/1 . العنوان النسوي"le titre féminine"..... 93
1.2.1. نظم الشّعر النسوي :..... 97
أ – الشّعر النسوي العربي قديما..... 101
*–أوّلا– مرحلة شعر المراثي:..... 102
*– ثانيا– مرحلة شعر الغزل واللّهو:..... 106
ب– الشّعر النسوي العربي حديثا..... 111
1– مراكز التعليم:..... 116
2– الجمعيات النسوية:..... 117
3– الصحافة النسوية:..... 118

4- الصالونات الأدبية النسوية:..... 121

*- أوّلا- مرحلة شعـر الذّات النسوية:..... 126
*-ثانيًا- مرحلة الشّعـر النسوي القومي:..... 134
2.2.1. الأدب النسوي من حركات التحرر إلى إشكالية المصطلح..... 142
*-أوّلا-الحركة النسوية الغربية: 144
أ- الحركة النسوية الفرنسية..... 146
ب - الحركة النسوية الأمريكية..... 150
*- ثانيـا- الحركات النّسوية العربية..... 155
*- ثالثًـا- إ شكالية مصطلح"الأدب النسوي..... 156
أ- الاتجاه الأوّل: القائل بمصطلح الأدب النسائي..... 160
ب - الاتجاه الثّاني: القائل بمصطلح الأدب الأنثوي..... 162
جـ- الاتجاه الثّالث: القائل بمصطلح الأدب النسوي..... 163
3.2.1 . استراتيجية بناء العنوان في الشّعر النسوي العربي المعاصر..... 171
أوّلا- نمـاذج أيقونية لأغلفة دواوين شعرية نسوية معاصرة:..... 182
ثانيًا -أنواع العنوان في الشّعر النسوي العربي المعاصر..... 188

*- **الفصل الثاني: بنية العنوان النسوي المعاصر في شعر "هدى ميقاتي"**

***- تمهيد:** 205
1/2-البنية الأيقونية:"Structure icônique"..... 208
1.1.2. قراء ة بصرية في تصميم الأغلفة 213
2.1.2 .قراءة بصرية في عناوين الأغلفة 228
3.1.2. قراءة بصرية في ألوان الأغلفة..... 246
2/2- البنية الصوتية:"Structure Phonétique"..... 260
2. 2. 1. الصوت لغة 263

2 .2. 2. الصوت اصطلاحا..... 263
2. 2. 3. تصنيف الأصوات اللّغوية..... 265
2. 2.1.3. الأصوات الانفجارية 271
2. 2. 2.3. الأصوات الاحتكاكية:..... 282
2 .2. 3.3. الأصوات الأنفية:..... 293
2. 2. 4.3. الأصوات الجانبية:..... 301
2 .2. 5.3. الأصوات المركبة:..... 302
2 . 2. 3. 6.الأصوات المكررة:..... 303
2 .2. 7.3.أنصاف الحركات:..... 308
3/2–البنية الصرفية "Structure Morphologie":..... 313
2. 3. 1. الصرف في اللغة: 313
2. 3. 2. اصطلاحا. 314
2 .3. 3. قسم الأسماء. 317
أ – اسم الفاعل..... 317
ب – صيغ المبالغة..... 319
جـ – ظرف المكان..... 321
د– ظرف الزمان..... 327
2. 3. 4. قسم الأفعال..... 329
أ– الصيغة البسيطة..... 329
ب– الصيغ المركبة..... 331
4/2–البنية التركيبية"structure Sayntaxique"..... 335
1.4.2.الجملة الاسمية..... 342
2.4.2. الجملية الفعلية.....
356
3.4.2. الجملة الاستفهامية. 362

4.4.2. شبه الجملة:(الظرفية).....
364
5.4.2. جملة الاستثناء.....
365
6.4.2.جملة النداء. .....
368
5/2- البنية الدلالية "structure sémantique"..... 372
1.5.2. مفهوم الدلالة في اللغة..... 374
2.5.2. مفهوم الدلالة اصطلاحا..... 375
2. 5. 3. نشأة علم الدلالة..... 375
2 .5. 4. الحقول الدلالية للمدونة..... 379
أ-الحقل الدلالي النفسي..... 384
ب-الحقل الدلالي الطبيعي:..... 398
ج-الحقل الدلالي الأدبي:..... 406
د-الحقل الدلالي الإجتماعي:..... 414
هـ. الحقل الدلالي التاريخي السياسي:..... 420

*- **الفصل الثالث: أبعاد وجماليات العنوان النسوي المعاصر في شعر"هدى ميقاتي"**

*- **تمهيـد:**..... 433
1/3- أبعاد العنوان:" la dimension du titre"..... 433
1.1.3.أصناف العنوان :"les types du titre"..... 438
أ- أصناف العناوين المركَّبة 441
1. العناوين المثيرة:..... 441
2. العناوين الميتا شعرية: 445
3. العناوين التلميحية: 447
ب- أصناف العناوين البسيطة :..... 451

1.العنوان المحيط: 451
2.العنوان الإختصاري: 453
3.العنوان الإهدائي:..... 455
2.1.3. وظائف العنوان: "les fonctions du titre" .....
1.2.1.3 459 الوظيفة الإغرائية:"la fonction incitatif" 459

2.2.1.3. الوظيفة التعينية: "la fonction dénotative"..... 464
3.2.1.3. الوظيفة الوصفية:"la fonction descriptive"..... 466
4.2.1.3. **الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة:"la fonction connotative attachée"**.. 467
5.2.1.3. الوظيفة الإهدائية:"la fonction dédicace".....
669
2/3- جماليات العنوان: "les esthétiques du titre " 477
1.2.3.التناص: "l'intertextualité".....
478
1.1.2.3. مفهوم التناص:..... 484
أ- مفهوم التناص لغة: 484
ب- مفهوم التناص اصطلاحا..... 484
2.1.2.3. نشأة علم التناص ومستوياته في النقد الحديث: 488
أ-التناص في النقد الغربي..... 489
ب-التناص في النقد العربي..... 494
أولا – التناص ومسمياته في النقد العربي القديم..... 495
ثانيا – التناص ومستوياته في النقد المعاصر..... 498
3.1.2.3. توظيف التناص في الشعر النسوي المعاصر: 500
أ-الإحالة الأولى: التناص القرآني..... 505
ب- الإحالة الثانية: التناص التاريخي..... 513
جـ-الإحالة الثالثة: التناص الشّعري..... 519
د-الإحالة الرابعة: التناص الأسطوري..... 525

3 .2.2.الانزياح " l’écarte ":..... 533
1.2.2.3. مفهوم مصطلح الانزياح: 534
أ- مفهوم الانزياح لغة: 534
ب- مفهوم الانزياح اصطلاحا:..... 535
2.2.2.3. أنواع الانزياح:..... 539
أ- الانزياح الصوتي: 540
ب- الانزياح الدلالي:..... 548
جـ-الانزياح التركيبي:..... 556
خاتمة..... 570
قائمة المصادر والمراجع..... 578
فهرس الموضوعات..... 609
*- **ملخص البحث باللّغة الانجليزية**..... 626

ملخص البحث باللّغة الإنجليزية

summary

The title has become one of the most important stepping stones of the text, through which one gets into the textual world. It can be considered as the first message or relationship that we receive from that world, especially that we consider the title as a reading tool for the poetic text, and the latter as a tool to read the title itself. Hence, we can say that there is a mutual relationship between the title and text. The poetic text is made up of two different texts- the text and the title- which have the same meaning, but two different readings. The title is restricted, precise and concise; however, the text is long. In actual fact, the text of the title is condensed and invisible in terms of its meanings. Despite all its lexicographic deficiencies at the first glance, the title abides by a set of different semantic possibilities, especially that it does not take shape only through the interpretive reading.

Therefore, we need a strategic method that takes into account the title's semantic fluctuations within the text. So, in spite of the crucial role that the title plays in deciphering and teasing out the mysteries, it may usually cause some sort of misunderstanding, and thus creating a maze that pushes the reader to resort to the text. Hence, the title can be compared to a front page of a book which distinguishes it from the other ones. Besides, the title is condensed as a peripheral element of the main text added to endnotes, introductions, quotes and the iconic sings; however, it is by no means neglected since it is the first ever stage in any reading. Building on this ground, the title is deemed in contemporary feminist poetry as an important cornerstone upon which the Arab poetry is based. Therefore, the title has been carefully examined by many authors, particularly in their own contemporary poetry.

All this has led to its high presentation to the interlocutor in order to make it a source of inspiration and an impetus to dig in intellectual feats; though, the author has to take into consideration the desires and wants of the audience who are in need of this raw material which requires a clever interlocutor capable of decoding its enigmas. Thus, any female author is required to go through the following artistic function in their literary products; (title of innovation + in-text innovation + innovator = innovative work). All that has led textual criticism to accord importance to the title which has become a discipline in its own right

called (titrology). The Arab innovator was clearly conscious of the importance of the title and was aware of its different functions. As a result, she took care of the way it is sorted and the context in which it is conveyed to intellectuals. As such, according to the contemporary critical studies,

the title is deemed as a stimulus whose power overshadows the text; consequently, the latter falls under its influence. In this way, the title becomes a link between the two ends of the message, represented in the dichotomy 'Innovator/ recipient'. It is the beginning of delight; hence, the title stirs the wrench of writing in contemporary feminist poetry that has become an everlasting reading pain in a continuum within which the text and the writer are on equal footing. Due to all that, it is incumbent on any female innovator to take into consideration the aesthetics of titrology for the sake of making it a procedural concept in a textual approach. For this reason, the present study has dealt with three chapters, each entitled according to its research nature. Also, there are complementary sections to the research work aligned to each chapter.

The First chapter: The Title and Contemporary Feminist Poetry:

In the first chapter, the research work has dealt extensively with the title. Herein, both literal and conventional definitions were provided. Also, the research has thrown some light on the title within the Arab and Western heritage, and then exposed the different types of titles, namely; (real/ fake/ current/ subtitle/ specific title); afterwards, the research has identified the different categories of titles (the indexed titles/ the semantic titles that are divided into complex and simple). Furthermore, this chapter has identified the properties of the title in literature, specifying the various functions of the titles: (attracting/ determining/ accompanying implying semantic/ descriptive/ metatextual/ dedicating titles). Finally, the importance of the title, its writer and reader were determined.

The Second Chapter:

The second chapter was entitled "Structure of the Feminist Title in Huda Mikati's Poetry". In this perspective, the present study has addressed five structures:

summary

1. The Iconic Structure: within this structure, the study has provided an entry to the parallel text and then dealt with the iconic property of the feminist titles within the poet Huda Mikati's corpora by dint of three readings, namely, (visual reading of the cover/ visual reading of the title/ visual reading corpus title) and its role in shaping the poetic icon in the titles of contemporary feminist poetry.
2. The Phonetic Structure: under this title, the researcher has given a literary and conventional definition of phonetics and dealt with the types of sounds in terms of its places of articulation, beginning with the plosives, fricatives, nasals, lateral, approximants and affricates in the titles of contemporary feminist poetry, notably in Huda Mikati's corpora, and then putting them on a curve with percentages followed by our commentary.
3. Morphological Structure: in here, the researcher has given a literal and conventional definition of morphology and has discussed the important role it plays especially in linguistics. Moreover, we have identified the most crucial classes of the nominal and its derivatives as well as those of the verbial within Mikati's corpora- The Cloak of Muslin, Ears of Nile, But My Darling- and its structures. Finally, we have put the results on a curve in percentage terms with our commentary therein.
4. The Syntactic Structure: this structure has dealt with the term 'sentence' in Western and Arabic studies and then identified the clause constituents in Huda Mikati's corpora, namely; The Cloak of Muslin, Ears of the Nile, But My Darling. These constituents were restricted in the four types: (nominal/ verbial/ interrogative/ adverbial). The latter were put on a curve with percentages and then followed by our commentary.
5. The Semantic Structure: this structure has delimited the term 'semantics' both literally and conventionally, and its context of emergence. After, the theory of semantic fields has been explored and applied on the poetic corpus, including five semantic fields which are: (psychological field, natural field, literary field, social field, political field) through the previously mentioned Mikati's corpora Then,we have focused and commented on the percentages.

summary

The Third Chapter:

This chapter is entitled "Dimensions and Aesthetics of the Feminist Title in Huda Mikati's Poetry", and it was divided into two main sections:

Section 01: '**Dimensions of the Feminist Title'.**

This section has dealt with the deduction of simple title types in Huda Mikati's poetry, namely; (peripheral/ dedicating/ abridged), and those of complex titles therein which are: (provocative/ metapoetic/ allusive) and then restricting their results. Afterwards, it has addressed the issue of title functions: (seductive function/ specific function/ accompanying implicating semantic function/ dedicating function/ descriptive function) in order to put them as percentages followed by our commentary.

Section 02: '**Aesthetics of the Title'**

In this section, the study has dealt with the phenomenon if intertextuality and its importance in the aesthetics of feminist innovative feats, particularly that of Mikati. Thus, a definition of intertextuality, both literally and conventionally, is provided. In addition to that, this section has focused on four kinds of reference in the contemporary feminist title within Mikati's poetry, namely; (with reference to Quran/ history/ contemporary Arab poetry/ mythology). In the hope of making this section much clearer, it was supported by a histogram on which percentages were distributed, showing both Mikati's culture and her varied sources of inspiration. Finally, the study has examined the stylistic aspect of the shift phenomenon within feminist poetry, especially in Huda Mikati's corpora. In this respect, a definition of shift, both literally and conventionally, was given, and its types were determined (phonetic/ semantic/ synthetic) within the titles of her poetry in order to expose them as percentages on a histogram that explains and highlights their importance.

As a conclusion, it is noteworthy that research in the feminist poetic title should be compared and contrasted with its male counterpart, male poetic title, which ought to be conducted in the future.