الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

سيميائية العنوان
في الشعر الجزائري المعاصر
فترة التسعينيات

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالب: لعلى سعادة
إشراف الأستاذ الدكتور: الطيب بودربالة

لجنة المناقشة

أ. د.عبد الرزاق بن السبع	أستاذ	جامعة باتنة	رئيسا
أ. د. الطيب بودربالة	أستاذ	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
د. السعيد جاب الله	أستاذ محاضر "أ"	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
أ. د. حسين خمري	أستاذ	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
أ. د. جمال حضري	أستاذ	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا
أ. د. عبد الغني بارة	أستاذ	جامعة سطيف	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1434هـ، 1435هـ / 2013م، 2014م.

مقدمـــــة

مقدّمــــــة:

شغل العنوان اهتمام عدد من الدارسين والباحثين المتخصصين في مجالات متنوعة، فهو المادة الأساس في علم المكتبات والبيبليوغرافيا، وهو أبرز مجالات السيميائيات وعلم الدلالة، وما يتصل بهما من معارف سيّما منذ نشأة علم العلامات وعلم النص، بالإضافة إلى ما له من وظائف شكلية، جمالية، وباعتباره مدخل النص وعتبته الأولى، ورأسَه ـ عندما نمثل النص بالجسد ـ ولِما يكتنزه من علامات ودلالات مهمة تسهم في إضاءة عتمات النص الذي يمثله ويعتلي ذؤابته.

يعتبر العنوان، إذن، العتبة الأولى للولوج إلى عوالم النص، وهو أحد الأسرار الغامضة التي تختزل مضمونه، كما أنه يحمل في تركيبته، من القيم الإبداعية والجمالية والنفسية والاجتماعية، ما يكفي لإثارة القارئ وجعْلِه في تفاعل دائم معه، ويحرك هذا التفاعل ما يقف وراءه من مرجعيات وإحالات ودلالات يسعى القارئ إلى الإمساك بها والاطلاع عليها في ظل تمنّع العنوان وانفلاته حين يستشعر نقص الكفاءة القرائية لدى المتلقي. هكذا تنشب القراءة المركّزة والجادة بالتوسل إلى العنوان، طرفها الفاعل هو القارئ الذي يُخلص ويتفانى في خطْوُدّه للظفر بالتأشيرة السحرية للقيام بعملية القراءة المنتجة في أعماق النص وتشعباته.

ومن هنا يصبح الإقبال على النص مرتبطا بالعنوان ـ من حيث درجة إثارته للقارئ ـ مما يجعل النص في حالة ولادة متجددة، وتتدعم حظوظ النص في القراءة باستيفاء العنوان لشروط وضعه (كما حددها منظّرو علم العنونة). ولعل في هذا ما يكشف سر تحقّق الفتوحات القرائية الباهرة والناجحة لبعض النصوص في أزمان معينة، وفي بيئات معينة؛ إذ استحوذت على عمليات قرائية بالملايين، وأسست لنفسها مملكات من التأثير الإيجابي والفاعل في طبقات مختلفة من القراء وهذا لم يُتح لها من بنيتها الفنية وحسب، بل من عنوانها الذي نجح في تمثيلها على أكثر من صعيد.

ومع ما يثيره العنوان من إشكالات وقضايا، وبعد أن ظهر علم العنوان بأصوله ونظرياته ومناهجه، تشكلتْ لديّ فكرة دراسة العنونة في الشعر الجزائري المعاصر،

اختيرت فترة التسعينيات من القرن الماضي (1990 ـ 1999)، جاعلا عناوين دواوين عدّة شعراء مجالا لهذه الدراسة، ليكون عنوان الأطروحة: **سيميائية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينيات.**

طرحت العنونة الجزائرية في الفترة المذكورة مجموعة من الأسئلة، أرست البنية الأساس لمحاور إشكالية هذه الدراسة. ومن هذه الأسئلة:

كيف اختار شعراء التسعينيات عناوينهم؟ هل يعكس العنوان عندهم القضايا التي تشغل المجتمع؟وهل يفضل الشعراء التصريح أم التلميح في عناوينهم؟ هل يهندس الشعراء لعناوين دواوينهم وقصائدهم قبل وضعها؟ ما هي المعايير والأسس التي يعتمدها الشعراء في وضع عناوينهم؟ ما نوع البنية السائدة في عناوينهم؟ ما هي دلالات وفضاءات وإحالات تلك العناوين؟ إلى أي مدى تنسجم عناوين الدواوين مع عناوين القصائد؟ وإلى أي مدى تنسجم عناوين القصائد مع المتون؟ ما المكونات النصية والتناصية التي تفاعلت وتلاقحت معها؟ ما هي الوظائف التي تضطلع بها، وما الجماليات الثاوية في أغوارها؟

يحاول البحث أن يجيب عن هذه التساؤلات باتخاذ مجموعة من الدواوين الشعرية لكوكبة من الشعراء الجزائريين مجالا للدراسة. ومن هؤلاء الشعراء: عز الدين ميهوبي (اللعنة والغفران، الرباعيات، ملصقات)، عثمان لوصيف (نمش وهديل، براءة، غرداية، أبجديات، المتغابي، قصائد ظمأى، ولعينيك هذا الفيض، زنجبيل، كتاب الإشارات، قراءة في ديوان الطبيعة)، يوسف وغليسي (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)، حكيم ميلود (جسد يكتب أنقاضه)، ربيعة جلطي (كيف الأحوال؟!)، صالح سويعد (دف دق.. دف دق!؟)، مصطفى محمد الغماري (الهجرتان، براءة أرجوزة الأحزاب)، صلاح الدين باوية (العاشق الكبير)، نورة بوراس (عابرة أوراسية). ومعيار اختيار هذه العناوين ـ دون غيرها ـ أنها كُتبت ونُشرت في الفترة التي استهدفتها الدراسة.

ومن جملة الدوافع التي حفزتني للاشتغال على هذا الموضوع، دوافع موضوعية وأخرى ذاتية، فمن الأولى:

ـ خصوبة الفترة بمختلف الأحداث التي عاشتها الجزائر، لإظهار درجة تفاعل الشعراء مع تلك الأحداث، وكيفية انعكاسها في عناوينهم.

ـ الرغبة في فك شيفرات ومغاليق العنوان الإبداعي الجزائري.

ـ الكشف عن العلامة المميزة والفارقة للعنوان الإبداعي الجزائري، ومدى قدرته على استقطاب القارئ.

للخوض في الدراسات الخاصة بسيميائية العنوان لمَا فيها من متعة البحث المتولدة من تشعّب مساراتها وتعدّد مداراتها. ومن الثانية:

ـ شغفي بالنقد الأدبي وتحليل الخطاب الشعري، والرغبة في تأبيد الرابطة التي تربطني بالشعر، قراءة، وتذوّقا، ومداعبة بالريشة.

أما المنهج النقدي المطبق في هذا البحث فهو المنهج السيميائي أساسا، للكشف عن أبنية العناوين وتتبّع دلالاتها، وهذا لا يمنع من الاستعانة ببعض المناهج النقدية الأخرى (الوصفي، الإحصائي، التاريخي) كلما دعت الحاجة والضرورة.

تُعدّ الدراسات التي تناولت العنوان ـ مقارنة بالدراسات الأخرى، السرديات مثلا ـ محدودة، كما أنها غير مستفيضة؛ إذ إن كثيرا منها انطلقت من العنوان باعتباره مفتاحا إجرائيا لمقاربة النص الشعري أو الروائي، إلى جانب الآليات المنهجية الأخرى الصالحة لتحليل الخطابين معا. وهذه الإشارة لا تعني التقليل من قيمة الجهود الثمينة (العربية والغربية) التي بذلها بعض الأساتذة الباحثين، وكانت سندا لي في هذا العمل، وأذكر من بين هذه الجهود: "العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور" لمحمد عويس، و"العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" لمحمد فكري الجزار، و"سيمياء العنوان" لبسام قطوس، و"إشكالية العنونة للدواوين والقصائد الشعرية في الأدب العربي الحديث" لجميل حمداوي (أطروحة دكتوراه نوقشت سنة 1995 بالمغرب)الباحث نفسُه نشر دراسة عنوانها: "السيميوطيقا والعنونة" في العدد الثالث من المجلد الخامس والعشرين لمجلة عالم الفكر، الصادرة في الثلاثي الأول من سنة 1997. ودراسة موسومة بـ: "براعة الاستهلال في صناعة العنوان لمحمود الهميسي"،نُشرت في العددين 313، 314 من مجلة الموقف الأدبي. ودراسة هامة كذلك لـ: علي حداد، بعنوان: "العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة

عند البردوني" نُشرت في العدد 370 من مجلة الموقف الأدبي في شباط 2002، ذي القعدة 1422هـ. هذا، إلى جانب مقالات ودراسات أخرى ـ لا يتّسع المقام لذكرها نُشرت في مختلف المجلات المكتوبة والافتراضية.

أما الجهود الغربية فأكتفي بذكر "سِمة العنوان La marque du titre " لـ (ليو هوك Leo. H. Hoek) و "عتبات Seuils" لـ "جيرار جينيت Gérard Genette" و" وظائف العنوان Les fonctions du titre" لـ "جوزيب بيزا كومبروبي Josep Besa Camprubi".

تشكّل البحث من بابين ضمّ كل باب ثلاثة فصول. وتفصيل ذلك فيما يأتي:

الباب الأول، عنوانه: السيمياء والعنوان، بُني على ثلاثة فصول نظرية:

الفصل الأول، موسوم بـ: السيمياء، المفهوم والجذور والاتجاهات، تتبّع فيه البحث مفهوم السيمياء، واستعرض مختلف التعريفات التي أوردتْها معاجم وقواميس اللغة، وتقصّى جذورها الفلسفية، ورصد أهمّ اتجاهاتها المعاصرة، وأشهر منظري كل اتجاه.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان: العنونة في الفكر الإنساني؛ تناول مفهوم العنوان لغة واصطلاحا، ثم عرض أهم الأشواط التي قطعها في مساره التاريخي، والتطورات الهامة التي مر بها، بداية من الحضارات الإنسانية القديمة، مرورا بالعصور العربية القديمة التي كان للعنوان فيها الحظوة القليلة، دون إغفال العنونة في القرآن الكريم، ثم عرّج على الجهود الغربية القديمة التي كانت النواة الفاعلة لبعْث العنوان من غياهب الإهمال والتهميش إلى عوالم الاهتمام والتنظير، وصولا إلى ما تحقق له من نجاحات متتابعة أتاحها له منظّروه وأعلامه في هذا العصر.

الفصل الثالث وُسِم بصناعة العنوان، أنماطه ووظائفه؛ تطرق إلى طريقة صناعة العنوان، بدءًا بالسلف وانتهاءً بالخلف، مع تسجيل ما يصاحب العملية من مخاض وعُسر، وطرافة ويُسر. وتطرق أيضا إلى أنماط العنوان في أجناس الكتابة، وأهم الوظائف التي يضطلع بها.

الباب الثاني، عنوانه: البناء والدلالة. الوظائف والجماليات، ضمّ ثلاثة فصول تطبيقية:

الفصل الأول، عنوانه: هندسة العنوان وبناؤه، تناول الطُّرق التي يهندس بها الشعراء عناوينهم، والأبنية التي يُخرجونها فيها: (البنية الإيقونية/ البصرية و البنية النحوية/ التركيبية، و البنية الصرفية، و البنية الصوتية/الإيقاعية)؛ ففي البنية الإيقونية/ البصرية، اجتهدت الدراسة في قراءة فضاء الغلاف الذي يتقاسم حيّزَه الألوانُ والكتابةُ والرموزُ أما في البنية النحوية فقد تتبّعت الدراسة مختلف التراكيب التي صيغت بها العناوين، مع إحصاء العناوين بمفردة واحدة والعناوين بمفردتين، وبثلاث مفردات وبأربع مفردات، وتحديد النسبة المئوية التي مثّلت كل صنف؛ والغرض من ذلك هو تقديم كل ما من شأنه أن يُعين على فهم بعض ما ينطوي عليه العنوان من دلالات. كما عملت الدراسة في هذه البنية على قراءة التراكيب من حيث التعريف والتنكير، والاسمية والفعلية، والتقديم والتأخير، والحذف، بالاشتغال على المستويين السطحي والعميق. وفي البنية الصرفية انكبّت الدراسة على محاورة الصيغ والأوزان الصرفية في العناوين، ووضع كل ذلك في ميزان القراءة والتأويل. وفي البنية الصوتية، أحصت الدراسة الأصوات المهيمنة على مختلف العناوين، وصنفتها من حيث صفاتها، وحاولت (الدراسة)، في كل ذلك، الإمساك بمختلف الدلالات القابعة في الأبنية المذكورة.

أما الفصل الثاني فعنوانه: دلالة العنوان، المكونات والوشائج، وفيه يستمر البحث في تتبّع مختلف الدلالات الكامنة في مكونات العنوان النصية والتناصية، ورصد الوشائج أو الروابط التي تقيمها العناوين مع نصوصها، ومع نصوص أو عناوين أخرى عن طريق عملية التفاعل والمثاقفة بآلية التناص.

الفصل الثالث كان عنوانه: وظائف العنوان وجمالياته؛ تم فيه إبراز مختلف الوظائف التي عمِل (عن قصد أو عن غير قصد) واضعو العناوين على أدائها (الوظيفة التعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإغرائية، الوظيفة التفكيكية)كما تعرّض للجماليات التي تكتنزها العناوين (جماليات المتخيل، وجماليات المفارقة والانزياح، وجماليات الرسم بالحروف)، وهذه الجماليات تعتبر عاملا مساعدا على أداء العناوين لوظائفها المرجوة، كما أنها تسهم في اكتساب جاذبية خاصة لاستمالة القارئ.

هذه الفصول الستة، المنضوية تحت بابين سبقتها مقدّمة وأعقبتها خاتمة ضمّت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وقد كلف هذه الفصول ـ بتفرّعاتها ومسالكها المتشعّبة، وارتباط جانبٍ كبير من مادتها العلمية بمراجع أجنبية ـ العامل الأساس في جعْل هذا البحث مغامرة كبيرة، تراوحت فيها الإرادة بين الفتور والضّعف والمغالبة.

استقى البحث مادته العلمية من مراجع متنوعة ـ قديمة ومعاصرة، لغوية وأدبية، نظرا للتشعّب وكثرة الحقول المعرفية المتصلة به،لعلّ أهمّها: "الخصائص" لابن جني، و"فقه اللغة وسر العربية" للثعالبي، و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، و"المفصل في صنعة الإعراب" للزمخشري، و" البيان والتبيين" للجاحظ، و"مفاتيح العلوم" للخوارزمي، و"صبح الأعشى في صناعة الإنشا" للقلقشندي، و"العمدة في محاسن الشعر ونقده" لابن رشيق القيرواني. إلى جانب دواوين شعرية لعمالقة الشعر القديم، منهم: أبو تمام، و أبو الطيب المتنبي، و البحتري، وخِداش بن زهير. أما المراجع المعاصرة، فكان أبرزها: "في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية" لخالد حسين حسين، و"سيمياء العنوان" لبسام قطوس، و"محاضرات في السيميولوجيا" لمحمد السرغيني، و"دروس في السيميائيات" لمبارك حنون، و"استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية" لمطاع صفدي. وانتفع البحث أيضا من المادة العلمية للدراسات السابقة لهذا البحث والتي سبقت الإشارة إليها. وأذكر كذلك من كتب الغربيين:سِمة العنوان La marque du titre " لـ: "ليو هوك Leo H. Hoek"، و"عتبات Seuil" لـ: جيرار جينيت Gérard Genette"، و"وظائف العنوان Les fonctions du titre" للكاتب الإسباني "جوزيب بيزا كومبروبي Josep Besa Camprubi,".

هذا،وعددٌ لا بأس به من المقالات والدراسات التي نشرت في صفحات المجلات والجرائد. كما استفاد البحث من المادة العلمية المستمدة من كثير من المواقع و الروابط الإلكترونية من أجل تنويع مصادر المعرفة، ومواكبة التطور العلمي والتكنولوجي، واستثماره فيما يخدم العلم والمعرفة والثقافة، بعيدا عن التعصب والتقوقع في مظان الكتب.

وقد تعاضدت المادة العلمية المستقاة من كل المراجع المتفحّصة على بناء صرح هذا العمل حتى استوى على سوقه.

وما كان ذلك ليتم لولا توجيهات الأستاذ المشرف، الأستاذ الدكتور: الطيب بودربالة الذي يُعدّ - بحق - أستاذ الأجيال والطموحين من الدارسين والباحثين؛ إذ كان يمنحهم كثيرا من وقته، يعلّمهم ويرشدهم ويوجّههم وينير لهم دروب العلم والمعرفة فنعْم المؤطر والمشرف، فكلمات الشكر والامتنان لا تفي بما يقدّمه ويبذله بسخاء، وإنني إذ أُكنّ له التقدير والاحترام لتواضعه الجمّ، ومعاملته الطيبة (وهو الطيب بالفطرة)، واتّزان وقاره، وسطوع عبقريته، وتلك - لعمري خِلالُ العلماء، حتى أنني أرى فيه - منذ أن كنت طالبا في مرحلة الماجستير - صورةَ أحد أساطين الحداثة والمعاصَرة، ورائدا من رواد النقد والأدب المعاصرين. فإليه إيجابيات البحث، ولي أخطاؤه وهناته.

الباب الأول

السيمياء والعنوان

الباب الأول: الفصل الأول

السيمياء، المفهوم والجذور ـ الاتجاهات

1. مفهوم السيمياء:

أ. المفهوم اللغوي

ب. المفهوم الاصطلاحي

2. جذورها الفلسفية.

3. الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

1.3. سيمياء التواصل

* مكونات سيمياء التواصل

2.3. سيمياء الدلالة

3.3. سيمياء الثقافة

السيمياء، المفهوم والجذور والاتجاهات:

1. مفهوم السيمياء:

أ. **المفهوم اللغوي:**

ورد في لسان العرب في مادة: (سوم): "السومة والسيمة والسيماء والسيمياء: العلامة وسوَّم الفرس: جعل عليه سِمَة. وقوله عز وجل: ﴿حِجَارَةً مِنْ طِينٍ مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ﴾؛ قال الزجاج: روي عن الحسن أنها علَّمة ببياض وحمرة، وقال غيره سومة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا ويعلم بسيماها أنها مما عذب الله بها؛ الجوهري: السومة بالضم العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضا، تقول منه سَوَّمَ. قال أبو بكر: قولهم عليه سِيمَا حسنةٌ معناه علامة (...) وقيل: الخيل المسوَّمة هي التي عليها السِّيما والوسْمَةُ وهي العلامة. وقال ابن الأعرابي: السِّيمِيَّاءُ العلامات على صوف الغنم. وقال تعالى: ﴿مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾؛ قُرئ بفتح الواو، أراد معلَّمين (...) وفي الحديث: قال يوم بدر سوِّموا فإن الملائكة قد سوَّمت أي اعملوا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضا. وفي حديث الخوارج: سيماهم التحليق أي علامتهم."[1] وقد وردت لفظة "السيمة" في القرآن الكريم في عدة مواضع، وكلها بمعنى العلامة. قال تعالى في سورة البقرة: ﴿تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا﴾ البقرة: 273، بمعنى بعلامتهم من التواضع وأثر الجهد. [2]وقال في سورة الأعراف: ﴿وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ﴾ الأعراف: 46، **أي** بعلامتهم وهي بياض الوجوه للمؤمنين وسوادها للكافرين لرؤيتهم لهم إذ موضعهم عالٍ .[3] وقال تعالى في السورة نفسها: ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَاهُمْ﴾ الأعراف: 48. وفي سورة محمد قال جل وعلا: ﴿وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ﴾ محمد: 30، علامتهم.[4] وفي سورة الفتح، قال تعالى:﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ

---

1. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج4، (د.ط)، 1997، مادة: سوم.

2. جلال الدين محمد بن أحمد المحلي وجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تفسير الجلالين، دار الحديث، القاهرة، ط1، (د.ت)، ص57.

3. المرجع نفسه، ص199.

4. نفسه، ص676.

السُّجُودِ﴾ الفتح: 29. وفي سورة الرحمن، قال المولى عز وجل: ﴿يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ﴾ الرحمن: 41. قال الراغب الأصفهاني: السيماء والسيمياء العلامة.[1]

ب. <u>المفهوم الاصطلاحي</u>:

عرف عدد من العلماء العرب القدامى مصطلح "السيميا"، ومنهم جابر بن حيان (200هـ ، 815 م)، المشهود له بالتفوق في مختلف العلوم، غير أن إمكانات ذلك العصر لم تسعفه في تحقيق ما كان يراوده من خيال علمي طموح، وما كان يتزاحم في ذهنه من أفكار، ومن تلك الأفكار في ذلك الزمان فكرة تحويل المعادن الرخيصة إلي معادن ثمينة، وهو ما يسمى "علم الخيمياء". ولما فشل في تحقيق بعض طموحاته، وحّل علم الكيمياء إلى ما عرف بعلم "السيميا."[2] وقد كان مفهوم هذا العلم آنذاك قريباً من السحر. يقول صدّيق بن حسن القنوجي، صاحب كتاب (أبجد العلوم): "السيميا، قد يطلق هذا الاسم على ما هو غير الحقيقي من السحر وهو المشهور(...) ولفظ سيميا عبراني معرب أصله سيم يه."[3] ونذكر إلى جانب جابر بن حيان أسماء علماء آخرين منهم: ابن سينا والسهروردي وابن خلدون والحلاّج، وكلهم اجتهدوا في بيان ما هو غير الحقيقي من السحر.[4]

وجاء في كتاب (كشاف اصطلاحات الفنون) للتهانوي، أن "السيميا هو علم يكون به تسخير الجن."[5] أما في الدراسات المعاصرة فقد عرّفها "بيير غيرو P. Guiraud " بأنها "علم الإشارة الدالة، مهما كان نوعها وأصلها."[6] وفي هذا ما يدل على أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة. وهكذا فإن السيميولوجيا هي العلم الذي

---

1. الراغب الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد)، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط، محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص251.

2. صديّق بن حسن القنوجي، أبجد العلوم، السحاب المركوم الممطر بأنواع الفنون وأسماء العلوم، أعدّه للطبع ووضع فهارسه، عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ج2، (د.ط)، 1978، ص465.

3. نفسه، ص ص332 ، 333.

4. نفسه، ص333.

5. محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1996، ص999.

6. مازن الوعر، مقدمة علم الإشارة (السيميولوجيا) لبيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص9.

يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون، ويدرس ـ بالتالي توزعَ هاووظائفَ ها الداخلية والخارجية.[1] السيمياء ـ إذن ـ هي العلم الذي يدرس شؤون العلامات المختلفة كافة.

2. <u>جذورها الفلسفية</u>:

يُجمع أهل الاختصاص على أن ظهور علم العلامة كان على يد علمين من أعلام الفكر والأدب الغربيين، هما: العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير F.de Saussure" (1838 ـ 1913)، الذي أطلق على هذا العلم (السيميولوجيا)، والفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرس بيرس C. S. Peirce" (1838 . 1914)، الذي أطلق عليه (السيميوطيقا). وقدّس سوسير لعلم العلامة في كتابه (دروس في علم اللغة العام Cours de linguistique générale)، الصادر سنة 1916،و الذيجمُعت فيه محاضراته التي ألقاها على طلبته.[2]

ونورد فقرة من كتاب "سوسير" الذي عنوانه «هدف علم اللغة»، يقول: "اللغة نظام من الإشارات (System of Signs) التي تعبر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة، أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة، أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة، ولكنه أهمها جميعا. ويمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع؛ مثل هذا العلم يكون جزء من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام، وسأطلق عليه علم الإشارات (Semiologie)، (وهي لفظة مشتقة من الكلمة الإغريقية Semeion = الإشارة). ويوضح علم الإشارات ماهية مقومات الإشارات، وماهية القواعد التي تتحكم فيها. ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلىحدّ الآن، فعلم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام: والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة، ويحتل العلم الأخير مكانة محددة بين الحقائق الأنثروبولوجية."[3] ويضيف سوسير: " إن دراسة الطقوس والعادات والتقاليد

---

1. ينظر بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرا ت الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، 7– 8 نوفمبر 2000، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ص35.

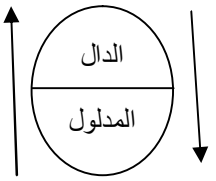
2. ينظر عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص73.

3. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي، سلسلة آفاق عربية، بغداد، 3/ 1985، ص34.

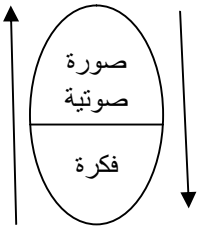
وغيرها بوصفها إشارات تساعدنا ـ على ما أعتقد ـ على إلقاء ضوء جديد على هذه الحقائق و إبراز الحاجة إلى ضم هذه الأمور إلى علم الإشار ات، وتفسيرها طبقا لقواعده."[1]

الإشار ة اللغوية عند سوسير شبيهة بـ "ملة ذات وجهين متلازمين، لا ينفصلان؛ الوجه الأول هو الدال، بمعنى الصورة الصوتية الحسية، وهي مرتبطة بالحواس، وتُشكّلها في دماغ المستمع الأصوات التي تلتقطها أذنه، وتستدعي ـ حينئذ صورة ذهنية أو فكرة أو مفهوم أو مدلول. والثاني هو المدلول؛ إذ يتّحد الدال والمدلول في دماغ الإنسان بروابط التداعي أو الإيحاء. (ينظر الشكلين 1 و2) وهذا أمر ـ يضيف سوسير ـ ينبغي تأكيده.[2] و"هذه البنية الثنائية مغلقة على نفسها، ولا تحيل إلى شيء خارج نفسها في عالم الموجودات."[3]

(الشكل1)



(الشكل2)



تتميز الإشار ة اللغوية ـ حسب سوسير ـ بصفتين جوهريتين: الأولى هي الطبيعة الاعتباطية؛ إذ إن الدال ليست له علاقة طبيعية ومؤسسة بالمدلول. والثانية هي الطبيعة الخطية للدال وبذلك فإن سوسير أطلق على الإشار ة اللغوية (الدال) تسمية (الإشار ة الرمزية Symbol)، ثم يسارع في التوضيح بقوله: " من مميزات الرمز أنه لا يكون اعتباطيا على نحو كلّي، فهو ليس فارغا: إذ هناك جذر رابطة طبيعية بين الدال والمدلول فرمز العدالة ـ الميزان ـ لا يمكن استبداله اعتباطا بأي رمز آخر كالعربة مثلا."[4] مع الإشارة إلى أن سوسير استثنى من صفة (الاعتباطية) الإشار ة اللغوية المحاكية، بمعنى أن الدال يحاكي المدلول، كـ: زئير الأسد و هديل الحمام.[5]

1. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص ص35، 36.
2. يُنظر المصدر نفسه، ص84.
3. عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مرجع مذكور، ص75.
4. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص87.
5. ينظر عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، مرجع سابق، ص76.

تحدث دي سوسير ـ بالإضافة إلى العلامة اللغوية السمعية ـ عن الإثار ة البصرية التي تختلف عن الإثار ة اللغوية السمعية في كونها توفر إمكانية قيام مجموعات علىعدّ ة أبعاد في آن واحد، وتظهر عناصرها بالتعاقب،مشكّلة سلسلة، بينما تقوم الأولى (العلامة اللغوية السمعية) علىبُعدٍ واحدٍ فقط وهو البعد الزمني[1].

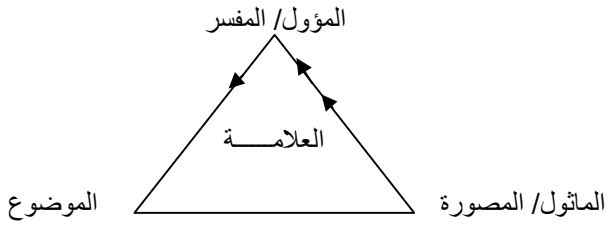
وقد أثارت نظرية سوسير السيميائية نقاشا حادا وانتقادات واسعة، نذكر منها ما أبداه العالم اللغوي (بنفنيست) في كتابه (طبيعة الدليل) ـ الذي نشره سنة 1939 بكوبنهاجن ـ فهو يوافق على النظرية كلها، لكنه أراد أنيقو ّي عضدها بشأن مسألة اعتقد أن "سوسير" خانته الصلابة والتماسك لدى معالجتها، وهي أن الاعتباط يكون بين العلامة (دالا ومدلولا) والشيء الذي تعنيه، وليس بين (الدال والمدلول)، خاصة وأن طبيعتهما نفسية (المفهوم والصورة السمعية)، اللذان يتلازمان في أذهان الأفراد بروابط متوحدة في ماهيتها وجوهرها.. فالاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، فالعلاقات داخل اللسان ليست اعتباطية فحسب، بل «ضرورية».[2]

فكرة سوسير القائلة بأن اللغة ليست إلا جزء من علم العلامات العام، عارضها رولان بارت الذي دعا إلىوضْ ع كل ما هو «إيجابي» و«ما هوي» إلى جانب الكلام، وكل ما هو خلافي إلى جانب اللسان، ومزية كل ذلك ـ كما سنرى حينا ـ تتمثل في رفع التناقضات الناتجة عن التفريق السوسيري بين اللسان والكلام."[3] وشدد رولان بارت في انتقاداته على الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال والمدلول، حسب توكيد سوسير أنهما يتحدان في دماغ الإنسان بأواصر التداعي/الإيحاء. كماشدّ د البعض الآخر على المبنى الثنائي للإثار ة عند سوسير وانغلاقها على نفسها، بسبب إهمالها للمرجع، أو المشار إليه.[4]

وا ٍذا استعرضنا نظرية شارل ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) السيميوطيقية وجدناها أكثر شمولا، حيث تتشكل السيمياء عنده من التركيب الثلاثي للعلامة:

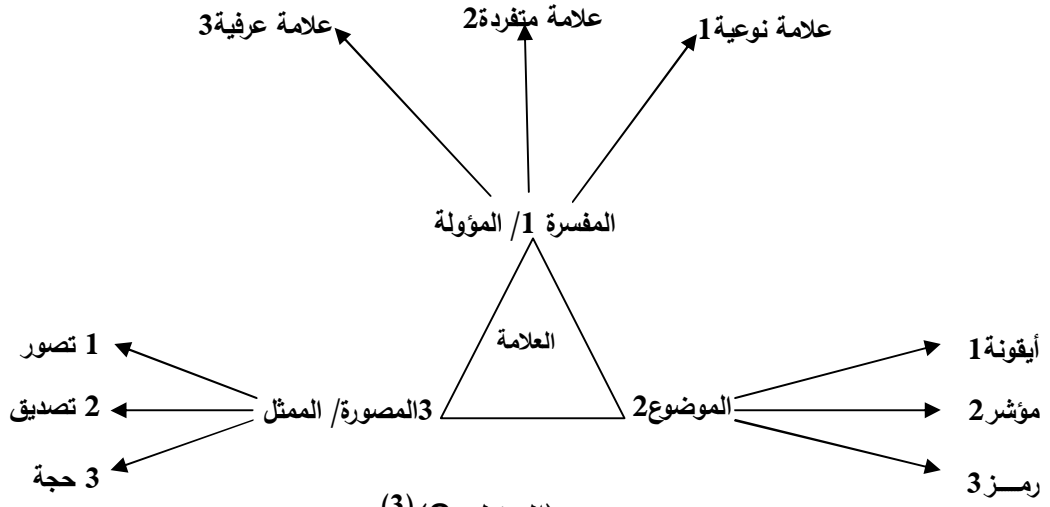
---

1. ينظر فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص87.
2. ينظر رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم، محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987، ص160،(الثبت النقدي للمصادر والمراجع، هامش رقم 9 بعنوان: بنفنيست، «طبيعة الدليل»).
3. ينظر المرجع نفسه، ص39.
4. ينظر عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مرجع مذكور، ص77.



(الشكل1)[1]

يتشكل "الكيان" من " الماثول/ المصورة Représentament " التي يقابلها "الدال" عند "سوسير"، والمؤول / المفسر Interpretant"، التي يقابلها "المدلول" عند "سوسير". أما "الموضوع Object"، فلا يوجد ما يقابله عند سوسيروبدوره تفرّع كل عنصر من العناصر الثلاثة إلى فروع ثلاثة.[2] (ينظر الشكل 2).



(الشكل 2)[3]

وقد ميّز "شارل ساندرس بيرس" بين نوعين من الموضوعات: الأول هو الموضوع الديناميكي، الذي يفتح باب التأملات على مصراعيه، ويعني به الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة، وتحاول أن تمثله. والثاني هو الموضوع المباشر، ويشكّل جزءً من أجزاء العلامة، وعنصرا من عناصرها.[4]

---

1. ينظر عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مرجع مذكور، ص78.
2. ينظر عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2 ،تشرين الثاني (نوفمبر) 1994، ص14.
3. ينظر عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، ص79.
4. ينظر سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، (مقالات مترجمة ودراسات)، دار إياس العصرية، القاهرة، 1986م، ص28.

المصورة /الممثل كما يشرحها "بيرس" هي شيء معيّن ينوب عن شخص معيّن، عن شيء معين من وجهة معينة وبصفة معينة، وتوجّه لشخص معيّن؛ أي أنها تقوم بإيجاد علامة معادلة (قد تكون أكثر تطورا) في عقل ذلك الشخص، وتسمى: العلامة المفسرة للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعها وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات، بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي تسمى ركيزةُ المصورة. وهنا تأخذ الفكرة شيئا من المفهوم الأفلاطوني الشائع في الكلام اليومي.[1]

ويؤكد "بيرس" أن العلامة إذا كانت شيئا مختلفا عن موضوعها فلا بد أن يكون هناك في الفكر، أو في التعبير نفسه، أو في السياق ما يوضح كيف يتم ذلك وبذا تكوّن العلامة مع التفسير علامة أخرى. كما أن التفسير سيصبح علامة، وغالبا ما يحتاج بدوره إلى تفسير إضافي وعندما يؤخذ التفسير الأخير مع العلامة الموسعة سيكوّن بدوره علامة أكثر اتساعا مما سبق.. وهكذا، ووفق هذا النسق سنصل إلى علامة تصوّر نفسها، وتحتوي على تفسير ذاتها، وتفسير كل أجزائها الدالة.[2]

إن العناصر الثلاثة (السالفة) " تندرج ضمن ما يطلق عليه بورس السيميوز (sémiosis) أو سيرورة التدليل، والسيميوز عنده سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة. فإذا كانت هناك علامة قادرة على الإحالة على معنى ما، فإن ذلك لا يعود إلى وجود طاقة معنوية مودعة بشكل حدسي داخلها، بل يعود إلى كوننا نستطيع الإمساك داخل هذه العلامة بسلسلة من العلاقات التي تقود وحدها إلى إنتاج دلالة. وهكذا فإن الماثول يحيل على موضوع من خلال مؤول ضمن ترابط جدلي لا يمكن المساس بعنصر من عناصره دون الإخلال بنظام التدليل كله. إنه بناء ثلاثي لا يمكن أن يختزل في عنصرين، تماما كما هو البناء الخاص بسيرورة الإدراك التي لا يمكن أن تختصر في وجودين."[3] إن هذا النظام العلاماتي المتداخل والمتشابك يجعلتضوّر أن العالم بكل

1. Voir Charles S. Peirce, Écrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p 138, 139.
2 .Ibid, p139.

3. سعيد بنكراد، السيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد03، المجلد35، يناير ـ مارس 2007، ص35.

دقائقه وجزئياته علامة. وداخل كل علامة علامة ، أو علامات ، "فالموضوع ـ هو بالدرجة الأولى ـ علامة، لأن الإمساك به يتم دائما من خلال ركيزة (مرجع)، وكل مرجع لا يشكل ـ في نهاية الأمر ـ سوى حالة قصوى لا حالة بعدها."[1] ويفسر السيميائي المغربي "سعيد بن كراد" اشتغال ووجود العلامة في التصور البورسي" بخاصيتين:

ـ **الأولى:** إن ما يميز سيميوطيقا "بيرس" عن سيميولوجيا "سوسير" أنها غير مقتصرة على اللسانيات؛ فالتجربة الإنسانية المكتنزة بالدلالات (واللسان جزء منها) مجال السيميائيات فالعالم مكون من عناصر متنوعة، شديدة الترابط، وهذا ما يسميه بورس بحالة الامتداد.

. **الثانية:** تتعلق بنمط التصور الذي يحكم فلسفة "بيرس"، ونمط العلاقة الرابطة بين الإنسان ومحيطه، وهي علاقة غير مباشرة، يحكمها مبدأ التوسط؛ فالأشكال لا تدرك إلا من خلال بعدها الرمزي، أي هي جزء من نسق من العلامات، فما تدركه الذات ليست أشياء مفصولة عن وعيها حتى وإن كان ما يمثل أمامها هو فعلا شيء. لذلك فالموضوع في تصور بورس لا يحيل على شيء فحسب بل على قسم من الأشياء، والقسم أعم من النسخة المحققة وأقل من النوع المجرد.[2]

قسم "بيرس" العلامة إلى ثلاثة أقسام باعتبار العلاقة القائمة بين المصورة والموضوع:

أ ـ **الإيقون** Icon:هو العلامة التي تشير ـ وفق مبدإ التشابه ـ إلى الموضوع الذي تعبر عنه الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، ويمتلك الإيقون هذه الطبيعة سواء وُجد الموضوع أم لم يوجد[3]، كالصور الفوتوغرافية.

ب ـ **المؤشر** Index:هو علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر تأثره الحقيقي بذلك الموضوع . والمؤشر يقوم بالدلالة بصفته متأثرا بالموضوع ـ فالمؤشر يتضمن، إذن، نوعا من الإيقون مع أنه إيقون من نوع خاص؛ إذ ليست أوجه الشبه فقط

---

1. Claudine Tiercelin, Peirce et la Pragmatique, édition P U F (presses universitaires de France), 1993, p 66.

2. ينظر سعيد بنكراد، السيميائيات النشأة والموضوع، مرجع مذكور، ص35 ، 36.

3. ينظر ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة، رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم، عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، (د. ت)، ص28.

هي التي تجعل من المؤشر علامةوا ٍنما التعديل الفعلي الصادر عن الموضوع هو الذي يجعل المؤشر علامة، مثل ارتباط ارتفاع درجة حرارة الجسم بالحمى وارتباط احمرار الوجه بالخجل...[1]

ج - **الرمز** Symbol: هو علامة تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنه عرفيا، غالبا، ويقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه. فالرمز، إذن، نمط أو عرف، أي أنه العلامة العرفية، لهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقةويتضم ّن الرمز نوعا من المؤشر من نوع خاص،[2] كارتباط صوت البوم بالنحس، وغصن الزيتون بالسلام، واللون الأسود بالحزن... على أن الرموز تتبع الأعراف الخاصة بكل مجتمع في إحالتها على أشياء معينة.[3]

وهناك تقسيمات أخرى للعلامة في سيميوطيقا "بيرس"بيد أنها متشع ّبة، إذ توصل إلى تحديد ستة وستين فرعا من العلامات، غير أن تقسيمه الثلاثي يظل أكثر انتشارا وفاعلية في الدراسات السيميائية.[4]

إن السيميولوجيا لم تصبح علما قائما برأسه إلا بالعمل الذي قام به بورس (Peirce)[5]؛ ذلك أن الوقوف، فقط، عند العلامة باعتبارها حدا للتمثيل لا جدوى منه، فالعلامة لا يمكن أن تكون منطلقا لدراسة وجود إنساني برع في تنويع التأليف وتجديده، لا يمكن أبدا أن يكون هناك تواصل استنادا إلى علامات معزولة، وحتى في الحالة التي نستعمل فيها علامة معزولة: كلمة، إشارة مرورية، إيماءة يدوية، فإننا نستند إلى سياق(...)إن العلامات تنتظم داخل أكوان السيميوز في ملفوظات وا ٍثباتات وأوامر وتساؤلات، وتنتظم الملفوظات في النصوص و في الخطابات. ويمكن التأكيد بعد ذلك أن لا وجود لسيميائيات العلامة دون سيميائيات الخطاب. إن نظرية العلامة، كوحدة معزولة،

1. ينظر ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، مرجع مذكور، ص28.
2. ينظر المرجع نفسه، ص28.
3. ينظر عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص27.
4. ينظر عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، ص82.
5. ينظرمازن الوعر، مقدمة علم الإشار ة (السيميولوجيا) لبيير جيرو، ترجمة، منذر عياشي، مرجع مذكور، ص10.

ستكون عاجزة عن شرح الاستعمال الجمالي للعلامات، لذا فإنه يتعين على سيميائيات الفن أن تكون، بالضرورة، سيميائيات النصوص والخطابات."[1]

إن سيميولوجيا "سوسير" وسيميوطيقا "بيرس"حفوفة بكم ّ زاخر من اتجاهات هذا العلم[2]، و سأعرض الاتجاهات المعاصرة فيما يأتي:

3. <u>الاتجاهات السيميائية المعاصرة</u>:

لا بد من الإشارة إلى أن تصنيف الاتجاهات السيميائية المعاصرة قد انبنى على وظيفة العلامة، وترتّب عن هذا البناء اتجاهات ثلاثة:

1.3. <u>سيمياء التواصل</u>:

يضم هذا الاتجاه أنصار اللسانيات الوظيفية، (وخاصة الذين حاولوا توسيع مبادئها ومفاهيمها لدراسة أنساق العلامات التواصلية الأخرى غير اللغة): "جورج مونان Georges Mounin"، "أندري مارتيني André Martinet"، " لويس جورج برييطو Luis Jorge Prieto"، "إريك بويسنس Eric Jean Louis Buyssens"، إضافة إلى بعض أعضاء حلقة براغ[3]، منهم: "رومان جاكبسون Roman Jackobson "، و" يان موكاروفسكي Jan Mukarovsky"، و"وليم ماتيسيوس Vilém Mathesius " وغيرهم[4]... وعمل هؤلاء على الانتقال من الشكلية إلى البنيوية الحديثة[5].

اتخذت سيمياء التواصل الأرضية التي وضعها "دي سوسير" منطلقين تصو ّ ر إمكانية تأسيس علم عام يهتم دراسة حياة العلامات في المجتمع، ومن هذه العلامات أبجدية الصم البكم والكتابة،والطقوس الرمزية و الصيغ المهذبة.[6] وبناء على ذلك لن

---

1. Umberto Eco, Le signe, Histoire et analyse d'un concept, Éditions Labor, Bruxelles, 1988, p 29.

2. ينظر عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعراء، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003، ص14.

3. ينظر عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010م، ص97.

4. Voir Prague Linguistic Circle, voir le lien:
http://en.wikipedia.org/wiki/Prague_Linguistic_Circle . Date d'ouverture du lien: 31/03/2011. Heure: 17h:30 mn.

5. ينظر وائل سيد عبد الرحيم، «حلقة براغ اللغوية»، ينظر الرابط:
http://www.lissaniat.net/viewtopic.php?t=1397&sid=dfdbef1435e0a3588d158677faeaa01a
تاريخ فتح الرابط: 2011/03/31، الساعة: 17:45.

6. ينظر فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص34.

تكون اللسانيات إلا فرعا من هذا العلم العام؛ إذ يدرس جميع أنماط العلامات، لسانية كانت أم غير لسانية، بينما ينحصر دورها هي، أي (سيمياء التواصل) في دراسة العلامات اللسانية فقط.[1]

وبالمقابل فإن اللسانيات تستند إلى السيمياء فيما يتعلق بالوضع الإبستيمولوجي وبالنظرة الشمولية لموضوعها الذي هو اللسان، وبذلك ـ يقول سوسير ـ " إن الصفة التي تميز نظام الإشارات عن الأنظمة الأخرى لا تظهر بوضوح إلا في اللغة (...) فإذا أردنا أن ندرك الطبيعة الحقيقية للغة فعلينا أن نفهم ارتباطها بالأنظمة الأخرى للإشار ات."[2]

لقد أكّد "دي سوسير" على الأصل الاجتماعي للسان؛ إذ اعتبره أداة للتعاقدات والاتفاقات التي يتبناها المجتمع، ورأى ـ في المستوى التحليلي ـ أن اللسان يتكون من وحدات صغرى هي العلامات، وأن كل علامة تتكو ّن من دال ومدلول يقوم ارتباطهما على مبدإ اعتباطية الدليل (arbitraire du signe) الذي هو مبدأ اجتماعي.[3]

ركّز "سوسير" في تحديد اللسان، بصفته موضوعا للسانيات، على تحليل عملية التواصل بين طرفين:متكلّم ومتلقٍّ، مشيرا إلى دورة الكلام (Circuit de la parole) التي تقتضي وجود فردين على الأقل لتتحقق دورة الكلام، وحدّد في هذه الدورة ثلاث عمليات:

1. عملية نفسية يقع مركزها في الدماغ؛ إذ ترتبط المفاهيم بالصور السمعية التي تؤدي وظيفة التعبير عنها، أي إن المدلولات ترتبط بالدوال المطابقة لها.

2. عملية فيزيولوجية، وتضطلع بتنفيذها الأعضاء الصوتية للمتكلم، والجهاز السمعي للمتلقي؛ إثتفعّ ل الأجهزة المعنية بعملية التواصل في دماغي كل من المتكلمو المتلقي، لتصدر الأصوات المطابقة للصورة السمعية المشكّلة في ذهن المتلقي.[4]

3. عملية فيزيائية، وتحدث بانتقال الأصوات عبر الهواء من فم المتكلم إلى أذن المتلقي. وتتكرر العملية نفسها عندما يتكلم المتلقي.[5]

---

1. ينظر فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص35.
2. المصدر نفسه، ص35.
3. ينظر برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة، محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص12.
4. ينظر فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، مصدر سابق، ص29 ـ 31.
5. ينظر المصدر نفسه، ص29.

مكونات سيمياء التواصل: تتكون سيمياء التواصل من محورين اثنين: التواصل والعلامة، ومن هنا استوحى أنصار سيمياء التواصل نماذج تواصلية لسانية وغير لسانية؛ولعلّ تصورات "ليونارد بلومفييلد Leonard Bloomfield 1887 – 1949" السلوكية حول فعل الكلام ونظريات الإخبار في الرياضيات الهندسيةأهمّ هذه النّظريات.

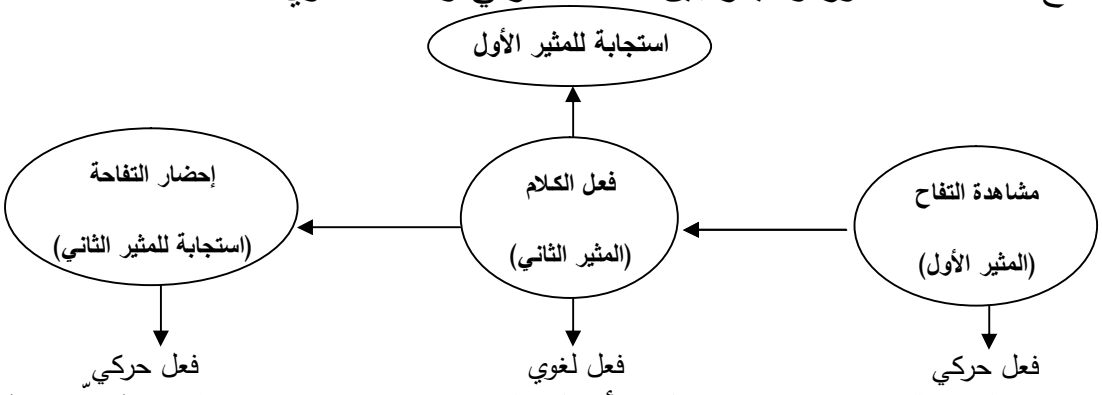
يرى بلومفييلد أن السلوك الإنساني يقوم على تقسيم العمل، وأن اللغة هي مصدر هذا التقسيم لأنها تؤدي دور الوسيط بين "المثير stimulus" و"الاستجابة réponse"[1].

ولتوضيح هذا التصور، قدّم مثالا لحدث وقع بين رجل اسمه (جاك Jack) وامرأة اسمها (جيل Jill)أحسّت المرأة بالجوع ورأت تفاحة في شجرة ما، فأصدرت أصواتا من حنجرتها ولسانها وشفتيها، ولما سمعها الرجل قفز على أحد الأسوار، وتسلق الشجرة ثم أحضر التفاحة لتتناولها المرأةقسّم بلومفييلد هذه الحادثة إلى ثلاثة أوضاع:

1. الوضع السابق لفعل الكلام: ويقوم على المثير (مشاهدة التفاحة عند الإحساس بالجوع.)
2. فعل الكلام ذاته: ويقوم على الاستجابة، لأن إصدار الأصوات كان بسبب المثير (الوضع الأول).

ويمكن اعتبار الوضع الثاني مثيرا آخر، لكنه مثير من الدرجة الثانية، بالنسبة لشخص الرجل(جاك Jack).

3. استجابة للمثير الثاني، وهو كلام المرأة (جيل Jill).[2]وهذه الخطاطة تبيّن بوضوح الأوضاع الثلاثة، المذكورة،وتميّز بين الفعل الحركي والفعل اللغوي:



إن "بلومفييلد" لا يعنيه من كل الأفعال السابقة سوى ما هو منطوق(أو ما به)، والسبب في ذلك أنه يعتقد أن هذا المنطوق هو ما يجب أن يكون محل اهتمام الدارس

1. Voir Jeanne Martinet, Clefs pour la sémiologie, Seghers, Paris, 1973, p15.
2. Ibid, pp 15,16.

اللغوي. وبذا فإن (بلومفييلد Bloomfield) ـ مثل سوسير ـ يشدد على الطابع الاجتماعي للغة، وعلى وجود تكتلات لغوية، أي على وجود جماعات بشرية تستخدم أنظمة خاصة بها لعلامات منطوقة يتم على أساسها إقامة التواصل بين أفرادها.[1]

و أقدمت (جان مارتيني) بدورها على طرح تصنيف لأنماط العلامات، ميزت فيه بين ما هو طبيعي، وما هو غير طبيعي في حياة الإنسان.[2]

فالعلامات الطبيعية تشمل "الدلائل/المؤشرات Indices"؛ إذ يكون الدال محسوسا والمدلول غائبا عن الحواس: فالفحيح، مثلا، يعتبر دليلا ما دامت الأفعى غيرظاهر ة، وا ذا كانت الأفعى مرئية بالعين، حينها يفقد الفحيح خاصيته كدليل دال على الأفعى. وبدوره ينقسم الدليل/المؤشر إلى ثلاثة أنماط:

1. التنبؤات والتوقعات، كلستمرار تهاطل الأمطار بغزارة ينبئ بالفيضانات.
2. الأعراض (symptomes)، كلصفر ار الوجه أو الطفح الجلدي اللذين يدلان على المرض.
3. البصمات والآثار، مثل آثار الأقدام أو الأحذية أو الأظلاف في الطريق أو الرمال.

وقد استنبطت (مارتيني Martinet)، من خلال هذه الأنماط، ثلاثة علاقات زمنية قد يتبادلها الدليل مع ما يدل عليه؛ فقد يسبق ما يدل عليه، كما في التنبؤ والتوقع؛ وقد يتزامن معه، كما في الأعراض، وقد يأتي معه بمدة زمنية قصيرة أو طويلة، كما في البصمات أو الآثار.[3] ولاحظت (مارتيني)، كذلك، أن الدليل قد يستعمله الإنسان فيأخذ طابعا اصطناعيا، إضافة إلى طابعه الأصلي (الطبيعي)[4]؟فمثلا قد يوقدُ قالروي ّ في الليل فانوسا ليبيّن موقعه، وهنا يكون الضوء دليلا طبيعيا، بالدرجة الأولى، و دليلا اصطناعيا، (يشمل الإيقونة والرمز)، بالدرجة الثانية.

وبالإضافة إلى اقتراحات (جان مارتيني)، نسجل جهودا أخرى ضمن هذا الاتجاه التواصلي، ومن هذه الجهود ما قام به (إيريك بويسنس) و(لويس برييطو)، فكلاهما اعتمد

1. ينظر محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1407هـ، 1987م، ص33.

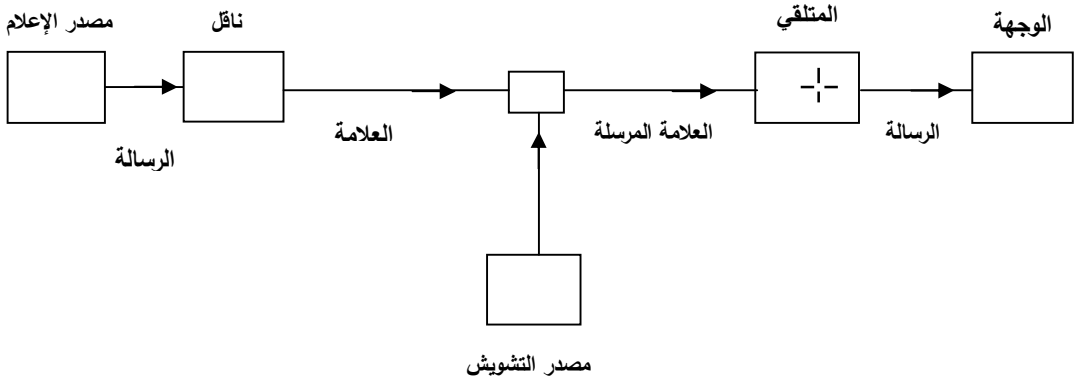
2. Voir Jeanne Martinet, Clefs pour la sémiologie, op cité, pp 55 -72.

3. Ibid, p 58.

4. Ibid, p 56.

معايير متعلقة بالطابع النسقي للعلامات، وبطبيعة العلاقة بين الدال والمدلول، ليقدما تصنيفا لأنساق العلامات التواصلية[1].

أما (كلود شانون Claude Shannon) و(وارن ويفر Warren Weaver) في كتابهما الموسوم بـ:(النظرية الرياضياتية الإعلامية The Mathematical Theory of Communication) فقدابتكر ا نظاما عاما للتواصل باستعمال الرسائل والبرقيات؛ إذ يتم التركيز فيها على طريقة نقل الخبر للمتلقي؛ إذ يتم معالجة الرسالة بتحويلها إلى علامات (شيفرات صالحة للنقل عبر قناة الإرسال)، لكن الخطر الذي يتربص بها هو التشويش الذي قد تتعرض له يفقدها قيمتها الإبلاغية، لذا فإن تحصين النظام من خطر التشويش يُعدّ عندهما من الأولويات.[2] والشكل الآتي يبين نظام التواصل لدى (شانون) و (ويفر):



(شانون) و(ويفر) في هذا الشكل لم يهتما بالدلالة التي يحملها الخبر المنقول ولا بجوانبه التعيينية أو الإيحائية بقدر اهتمامهما بالجوانب التكنولوجية لانتقال الخبر؛ ففي الشكل هناك مصدر الإعلام/ الخبر، وهناك رسالة ينتجها هذا المصدر، وهناك ناقل يعالج هذه الرسالة ويسنّها لينتج علامة/ إشارة قابلة لنقلها عبر قناة إلى المتلقي الذي يفك شيفرة الرسالة ويرجعها إلى صورتها الأصلية ثم تأخذ بعد ذلك الوجهة المختارة. كما قدم المختصون في الدعاية والإشهار والإعلام والاتصال دراسات تطبيقية شملت مجالات التواصل غير اللساني؛ مثل إشارات التوجيه المختلفة في الطرق وفي الأماكن العمومية، وتفننوا في لفت انتباه الزبائن إلى نوع البضائع. كما عمدوا إلى إلصاق علامات

1. ينظر عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، مرجع مذكور، ص70.

2. Claude Shannon and Warren Weaver, The Mathematical Theory of Communication, (Urbana, Il, University of Illinois, Press), 1949, p31- 51.

ورسومات وخطوط على الألبسة،و أنجزوا خرائط الطرق والمدن، ثم أبدعوا في وضع "الدليل Catalogue" الخاص بالفنادق والمطاعم و المحلات التجارية، ومدارس تعليم السياقة والتكوين في شتى المجالات.

إن التواصل غير اللساني هو تواصل دون استخدام اللغة الإنسانية، أي دون تحقق سمعي وصوتي وبذلك توسّع مفهوم التواصل بقنوات متعددة من خلال أعمال وتأملات علماء الأنثروبولوجيا وعلماء النفس وأطباء الأمراض العصبية. وعليه فإن التواصل غير اللساني مهم في تمتين العلاقات الإنسانية، إذ يسهم في كشف نوازع الأفراد وانفعالاتهم داخل جماعات معينة، واستخلاص مميزاتهم الثقافية والحضارية، وا إبراز أنماط سلوكهم وحركاتهم أثناء التعامل مع الأشياء، وأثناء مواجهتهم لبعض المواقف في سياقات معينة.

لكن ما يؤرق أنصار هذا الاتجاه هو القبض على المعايير الملائمة لحصر العلامات التواصلية وتمييزها عن العلامات الأخرى. فالوظيفة التواصلية مقترنة، دائما، بالقصدية (Intentionalité)، أي إرادة المرسل في تبليغ شيء ما إلى المرسل إليه، كما أن الاستعمال التواصلي للعلامات يختلف من ثقافة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر، فضلا عن تنوع التقاليد التواصلية داخل المجتمع الواحد.[1]

تعدّ درجة وعي الباث لقصديته ودرجة وعي المتلقي لهذه القصدية معيارا رئيسا في تصنيف الظواهر والتعامل معها باعتبارها علامات أو باعتبارها سلوكا عرضيا لا معنى له ولا قيمة تواصلية له إذا فُهم منه انه غير مقصودولأنّ التواصل إخبار برسالة معينة تحمل معلومة واحدة أو أكثر، فهو يلجأ إلى التواصل للإبلاغ، وحتى إذا لم تتوفر نية الإبلاغ فلا يعني ذلك انعدام المعنى أو الدلالة في التواصل؛ وتفسير ذلك أن أية ظاهرة طبيعية لا تتعمّد إبلاغ متلقٍّ ما، إلا أنها قد تدل أو تعني لدى المتلقي رسالة عرضية ما سواءقصدها باثٌ أو لم يقصدها، وهنا ينبغي التمييز بين قصد الباث والفائدة التأويلية التي حصل عليها المتلقي. ويقوم إجراء هذه الممارسة السيميائية على أساس ترتيبي، فهي لا تفترض أي تقطيع للواقع، كما أنها لا تفترض أن يكون لهذه التمييزات وجود عقلي

1. ينظر عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص70، 71.

مستقل.[1] لا يكون للعلامة أي وجود بانتفاء العلاقات الملازمة للعلامة والموضوع والمؤو ّل، لذلك فإن تمثّل العلامات في حياة الإنسان هو المكو ّن الذي يمثّل فكره وثقافته.

إن اشتراط القصدية التواصلية الواعية و ّل الدليل إلى أداة القصدية التواصلية!! وا ٍذا أخذنا بعين الاعتبار كل ما سلف، فإن موضوع السيميولوجيا هو الدلائل القائمة على القصدية التواصلية. ولهذا السبب سميت هذه السيميولوجيا بـ: سيميولوجيا التواصل.[2]

وما يهمنا في هذا الاتجاه هو موضوع التواصل، لأن العنوان الذي يُدو َّن في أغلفة الكتب أو يتصدر النصوص المختلفة كثيرا ما يكون سراج ًا لإضاءة عتمات النص، فهو يُمد ّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشع ّ باته الوعرة."[3]

2.3. <u>سيمياء الدلالة</u>:

من أقطاب هذا الاتجاه: "أ.ج غريماس Algirdas Julien Greimas"، "كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Strauss"، و"رولان بارت Roland Barthes" الذي اقترح مجموعة من التصورات ـ التي اعتُبرت نموذجا تمثيليا في هذا المجال ـ في الجوانب العامة والأسس القاعدية التي يمكن اعتمادها في كل المجالات، بصرف النظر عن المجالات التطبيقية الخاصة.

شرع "بارت" في دراسة مجموعة متنوعة من الوقائع اليومية في الحضارة الغربية المعاصرة: المصارعة الحرة، المسرح، السينما، الصورة، المقال الصحفي، الإشهار، الهندسة المعمارية، الفنون التشكيلية، الموضة، الطبخ... وكل ذلك لا يُدرس إلا ضمن واقعة ميثولوجية دالة. وافتراض الدلالة يعني اللجوء إلى السيميولوجيا.[4]

سلك "بارت" هذا المسلك حين درس نظام الموضة (الأزياء الحديثة)، أو ما أسماه بـ:(نظام الأساطير الحديثة)؛ ذلك أن الأشياء تحمل دلالات، غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالّة لولا تدخ ّل اللغة؛ أي تكتسب صفة النسق

---

1. ينظر عائشة الدرمكية، « سيميائية التواصل بين الذات والطبيعة.. حكاية (الخسوف) في التراث العماني أنموذجا»، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 68، أكتوبر 2011م، ص28.

2. ينظر حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص74.

3. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مرجع مذكور، ص90.

4. Roland Barthes, Mythologies, Éditions du Seuil, 1957, p195.

السيميولوجي من اللغة، وهذا ما دفع "بارت" إلى أن يؤكد على أنه من الصعب جدا تصوّر إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة؛ إذ إن إدراك ما تدل عليه مادة ما يعني اللجوء ـ حتما ـ إلى تقطيع اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمّى، وعالم المدلولات ما هو إلاّ عالم اللغة.[1] وقد بنى " رولان بارت" مبادئ نظريته السيميائية وفق أربعة مستويات، استمدّها جميعها من لسانيات "ف.دي سوسير Ferdinand de Saussure " و "لويس هيلمسليف Louis Hjelmslev" ، وتشمل هذه المستويات:

1. مستوى اللسان والكلام: لاحظ "بارت" أن التصور السوسيري يرتبك كلما تعلق الأمر بالأنساق غير اللسانية؛ذلك أن اللسان جزء هام وأساس من اللغة، فلا وجود للغةٍ دون لسان، كذلك لا يوجد كلام دون لسان، فاللسان ضروري لكي يفهم أطراف التواصل الكلام المتبادل بينهم ويُحدثَ آثاره فيهم، والكلام بدوره ضروري لكي يستقر اللسان ويستقيم. بينما في نسق اللباس أو التغذية أو السيارة، فنجده يتكون من مجموعة من القراراتيتعيّن على الكلام (أي الاستعمال) استهلاكها وتنفيذها دون أن يصنعها.[2]

2. مستوى الدال والمدلول: اتخذ "بارت" من مفهوم العلامة السوسيري منطلقا، مضيفا إليه تفريعات "هيلمسليف" (شكل/مادة) التي يراها مفيدة في دراسة الأنساق غير اللغوية؛ أي الأنساق الدالة على الأشياء المستعملة، (كمعطف الفرو الذي يستعمله الإنسان منذ مراحله البدائية)، وقد سمى "بارت" هذه الأنساق بـ: الأنساق (الوظائف – العلامات fonctions-signes)إن كلّ استعمال (usage) أي مجتمع يتحوّل إلى علامة لهذا الاستعمال نفسه؛ فارتداء معطف الفرو وقاية من البرد والمطر، وفي الآن نفسه علامة دالة على حالة معينةحالة جوّية، أو حالة اجتماعية أو وضع اقتصادي...)[3]

3. مستوى المركّب " و"النسق système"، أي: "التراكب والاستبدال/Paradigme syntagme"، تشكل تصورات "سوسير" و"جاكبسون" محور هذا المستوى، فيطبقها "بارت" على أنساق اللباس والطعام والأثاث والمعماروقد توصّل إلى تحديد المركّب (syntagme) والنسق (système) فيها. فنسق اللباس يتمثل في مجموعة قطع (أجزاء) لا يمكن ارتداؤها في وقت

1. Roland Barthes, Éléments de sémiologie, Paris, Denoël/Gonthier, 1965, p 80.

2. ينظر عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، مرجع مذكور، ص72.

3. ينظر المرجع نفسه، ص72،73.

واحد وفي الموضع نفسه من الجسم، (مثل: قبعة، مظلة، قلنسوة، طاقية...)، ويؤدي تغييرها إلى تغيّر في معنى اللباس.أما مركّب اللباسفيتمثل في ألبسة متنوّعة يمكن الجمع بينها في هندام واحد، (مثل: الحذاء، الجوارب، السروال، القميص، ربطة العنق).[1]

أما نسق الطعام فيتمثل في مجموعة متنوعة من الأطعمة، يتم اختيار واحد منها من بين مجموعة من الصنف نفسه؛ (مثلا: أنواع الطبق الرئيس).أما مركّب الطعام فهو تسلسل الأطباق المختارة أثناء تناول الوجبة: (نوع من الأطباق الاستهلالية + نوع من الأطباق الرئيسة + نوع من أطباق التحلية + نوع من المشروبات[2]...

ونسق الأثاث يتمثل في مجموع التنويعات الأسلوبية لأثاث واحد (مثل: أنواع خزائن الملابس، أو أنواع أسرّة النوم أو الطاولاتأو الثريّات...)أما مركّب الأثاث فهو وجود قطع أثاث مختلفة في مكان واحد: (سرير + خزانة + طاولة + ثريا + كرسي...).

ويتجلى نسق العمارة في التنويعات الممكنة لعنصر معماري واحد؛ مثل: الأشكال المختلفة للشرفة أو المدخل.أما مركّب العمارة فهو تفصيل الأجزاء المعمارية في المبنى الواحد: شرفة + مدخل + سطح + غرف + بهو +حمّام...[3]

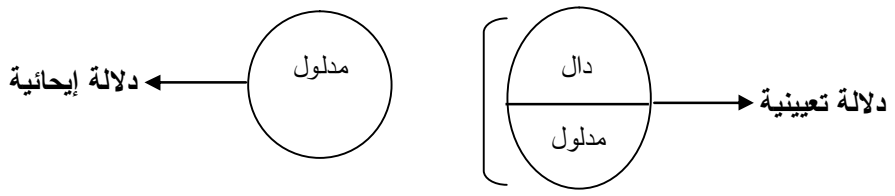
4. مستوى التعيين (dénotation) **والإيحاء** (connotation):عالج "بارت" هذه الثنائية بدراسة الأنساق الدلالية السالفة وفق تمفصلين دلاليين:

ـ التمفصل الدلالي الأول: يشمل دالا ومدلولا وعلاقة دلالية، ويمثل جانبا تعيينيا (dénotative)، يؤدي إلى دلالة واحدة ومباشرة.

ـ التمفصل الدلالي الثاني:يتّخذ من الأول بمجموعه دالا لمدلول آخر، لتنتج عنهما دلالة أخرى غير مباشرة، وهي الدلالة الإيحائية (connotative)[4]، وهكذا تنبثق العلامة من العلامات.[5] (ينظر الشكل1).

---

1. ينظر عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، مرجع مذكور، ص73.
2. المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
3. المرجع نفسه، ص73، 74.
4. المرجع نفسه، ص74.
5. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1426هـ ، 2005 م، ص138.



(الشكل:1)

يربط "رولان بارت" إنتاج المعنى باللغة، لذلك فإن هذه الأنساق، مثل نسق الموضة، مجموعة فرعية تابعة لنسق بدني عميق هو نسق اللغة اللفظية؛ إذ إن "أنساق التواصل الأخرى الخطية والإشارية والمرئية... متفرعة من اللغة المنطوقة وتفترض وجود اللغة."[1]

إنّ سيميولوجيا النسق غير اللساني لا يمكنها أن توجد إلا بوساطة اللسان وفي سيميولوجيا اللسان. إن اللسان هو مؤوّل كل الأنساق الأخرى، لسانية كانت أم غير لسانية[2].

حاول "رولان بارت" من خلال كل هذه التصورات أن يعيد بناء اشتغال الدلالة غير اللسانية انطلاقا من توسيع المفاهيم اللسانية حتى تستوعب هذه الأنساق باختلافها وتنوعها. ولا شك أنه قدّم صورة ناصعة عن موسوعية السيمياء وارتكازها الكبير على النموذج اللساني، رغم تركيزه على الدلالة الداخلية للأنساق، دون الانسياق إلى التحليل الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي للعلامات.[3] وهكذا، فإن "رولان بارت" قد قلب معادلة "دي سوسير" حين قال: "إن اللسانيات ليست فرعا، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات."[4]

3.3. <u>سيمياء الثقافة</u>:

ظهر هذا الاتجاه في كل من روسيا وإيطاليا، ومن أبرز أقطابه في روسيا: "يوري لوتمان Yuri Lotman" و "بوريس أوسبانسكي B.Ouspensky" و"فلاديمير إيفانوف Vladimir Ivanov" و"فلاديمير طوبوروف Vladimir Toporov" وتُعرف المدرسة باسم: "موسكو-

1. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale I, Gallimard, Paris, 1966, p 28.
2. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale II, Gallimard, Paris, 1966, p60.
3. عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص74.
4. Roland Barthes, Éléments de sémiologie, Paris, Denoël/Gonthier, 1965, p 81.

تارتو". أما في إيطاليا فيتزعمه "أمبرتو إيكو Umberto Eco" و "روسي– لاندي Rossi-Landi"، ويعتبر هؤلاء الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية.[1]

استفاد هذا الاتجاه من فلسفة الأشكال الرمزية لـ "كاسيرر Cassirer"، ومن النظرية الماركسية ونظريات الاتصال، إضافة إلى استفادته من بعض تصورات اللسانيات الوظيفية.

ترى مدرسة "موسكو– تارتو" أن كل الأنساق السيميائية تقوم على أساس الوحدة والتعالق، وأن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا بوضعها في إطار الثقافة، ولا تنظر إلى العلامة المفردة ، بل تتكلم عن أنظمة دالة، أي مجموعات من العلامات ، ولا تؤمن باستقلال النظام الواحد عن الأنظمة الأخرى، بل تبحث عن العلاقات التي تربط بينها، سواء داخل الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، (مثل علاقة الأدب بالدين والاقتصاد وعلم الاجتماع والسياسة...)، أو بين الثقافات المختلفة، أو بين الثقافة واللاثقافة.[2]

تبنّى أقطاب مدرسة "موسكو– تارتو" مجموعة من الطروحات الجوهرية التي كرّسها هذا الاتجاه، وهذا ضمن مقالة مشتركة بعنوان: "نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات"، ومن أبرز ما جاء فيها:

ـ لا تستطيع الأنظمة السيميائية المنفصلة أداء وظيفتها الثقافية إلا في إطار الوحدة ومساندة كل منهما للآخر، وهذا رغم اشتمالها على بنية عضوية جوهرية.

ـ يمكن أن تشكّل ثقافات عديدة أيضا وحدة بنائية أو وظيفية من منظور سياقي أوسع (عرقي أو جغرافي أو سياق آخر). إن مثل هذا التصور يبرهن على فاعليته وجدواه في حل المشكلات الدراسية المقارنة للثقافة بصفة عامة، وثقافة الشعوب السلافية بصفة خاصة.

ـ إن استخدم مصطلح (النص) بمعنى سيميائي محدد لا ينطبق على الرسائل بالمعنى اللغوي فحسب، بل ينطبق أيضا على أي حامل للمعنى (النصي) المتكامل، كما ينطبق على احتفال، أو عمل فني جميل أو قطعة موسيقية. وليست كل رسالة باللغة الطبيعية نصا من منظور الثقافة.

---

1. ينظر حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع مذكور، ص85.
2. ينظر سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، ص39 ـ 43.

قد يُعامل النص على أنه علامة متكاملة، وقد يعامل على أنه مجموعة متوالية من العلامات؛ ففي الحالة الأولى لا يتجزّأ إلى علامات منفصلة، بل يتجزأ إلى خصائص وملامح متميّزة.

يكتسي عنصر قَواعد المرسِل، وقواعد المرسَل إليه في عملية الاتصال الثقافي أهمية خاصة، فكما أن النصوص الفردية يمكن إبداعهابالنظر إلى موقع المرسِل أو المرسَل إليه، كذلك يمكن لأحد الطرفين (هذا أو ذاك) أن يكون متأصلا في بعض الثقافات بصورة كلية، وبالطريقة نفسها.

يمكن اعتبار الثقافةإمّا مجموعة من الأنظمة السيميائية الخاصةو المتدرجة ، أو كمًّا من النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف، أو آلية خاصة تتولّد عنها تلك النصوص، وهذا من وجهة النظر السيميائية.[1]

إن المشاركين في عملية الاتصال لا يبدعون النصوص فحسب، بل النصوص، أيضا، تحتوي وتتضمن ذاكرة هؤلاء المشاركين. لذلك، فإن استيعاب ثقافة معينة لنصوص من ثقافة أخرى يؤدي إلى بثّ وا إشاعة بعض الأنماط السلوكية وبعض أبنية الشخصية لفترات طويلة.[2]

وا إذا كانت مدرسة (موسكو– تارتو)قد شدّدت على أهمية اللغة الطبيعية، فإنها بالمقابل لم تحصر الثقافة في حدودها؛ إذ النص الثقافي لديها ليس، بالضرورة، رسالة يتم بثها باللغة الطبيعية، بل هو رسالة تحمل معنى متكاملا، و الرسالة قد تكون لوحة فنية أو معزوفة موسيقية أو بناية أو منحوتة... ولعل هذا التصور للثقافة هو أحد أسباب التقارب بين "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" وأقطاب سيمياء الثقافة، تقول "كريستيفا": "إن الحركات والإشارات المرئية المتضمنة كذلك الرسم والصورة الفوتوغرافية، والسينما والفن التشكيلي،

1. ينظر ب.إ.أوسبنسكي وآخرون، نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات، ترجمة، نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص318 ـ 334.

2. ينظر المرجع نفسه، ص334.

تعتبر لغات من حيث أنها تنقل رسالة من مرسِل إلى متلقٍّ لِستعمال شفرة نوعية، و هذا دون الخضوع لقواعد بناء اللغة الكلامية كما يقنّنها النحو."[1]

والثقافة في المفهوم السيميائي الواسع لهذه المدرسة، هي نظام من العلاقات بين العالم والإنسان (بِعتبار ه كائنا اجتماعيا). هذا النظام ينظم سلوكالإنسان، ويحدّد الطريقة التي يهيكل بها العالم. وبما أن نظم العلاقات بين الإنسان تختلف من ثقافة إلى أخرى، فهذا يعني أن العلامات الموجودة في العالم لا ينظر إليها بالنظرة نفسهاولا تثُمّن بالقيمة نفسها في الثقافات المختلفة؛ فكثيرا ما تكون معلومة هامة في ثقافة ما، لكنها ليست كذلك في ثقافة أخرى، ممّا يعني أن نصّا واحدا ينتمي إلى نظام فرعي في النظم الدالّة يمكن أن يُقرأ قراءة متباينة في لغات الثقافة المختلفة.[2]

تمكّنت مدرسة "موسكو – تارتو"، بفضل نظرتها الواسعة والشمولية إلى الثقافة، من إنتاج تصورات ومفاهيم وجدت أصداء كبيرة لدى السيميائيين، وخاصة المهتمين بالطابع النصي للأدب، مثل:(أمبرتو إيكو وجوليا كريستيفا)، فكبّوا على البحث والتأليف، وقدّموا إنجازات هامة كانت، بعد ذلك، محلّ اهتمام الدارسين. وقد توصلت هذه المدرسة إلى مجموعة من الاستنتاجات، أهمها:

أ. الثقافة هي كمٌّ من النصوص يرتبط بسلسلة من الوظائف، أو هي آلية خاصة تتولد عنها تلك النصوصإنها ذاكرة تخزّن النصوص وترسّخ التجربة السابقة، وفي الآن نفسه تبرمج تعليمات وتقدّمها لإبداع نصوص جديدة[3].

ب لا يمكن أن تتضمّن الثقافة نظاما سيميائيا واحدا، مهما بلغت درجة تنظيمه وكماله، فلابدّ، على الأقل، من نظامين سيميائيين متماثلين؛ أي لابدّ من لغتين تؤسسان آلية الثقافة.[4].

1. أمينة رشيد، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مرجع مذكور، ص56.

2. ينظر عبد القادر بوزيدة، يوري لوتمان...مدرسة " تارتو – موسكو" وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد03، المجلد35، يناير- مارس 2007، ص186.

3. ينظر عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، مرجع مذكور، ص78.

4. ينظر المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

ج. يبقى نظام اللغة الطبيعية هو النظام الأو ّ لي والضروري لكل ثقافة، وبالتالي فهو المعيار الذي يحدد تناظر الأنظمة الأخرى وتقابلها داخل هذه الثقافة. فالثقافة نظام هرميكو ّ ن من أنظمة تعتمد في تحليلها النهائي على اللغة الطبيعية.[1]

د تعرف كل ُثقافة ٍ دينامية ٍ نوع ً ا من التفاعل الناتج عن هجرة النصوص من نظام سيميائي إلى آخر. وقد ميزت مدرسة (موسكو – تارتو) ثلاث حالات للترجمة:

1. ترجمة نص من لغة إلى أخرى داخل العائلة اللغوية نفسها، (مثل: ترجمة نص من لغة سلافية "البولونية" إلى لغة سلافية أخرى "الأوكرانية").

2 تَرجمة ُنص ٍ من تراث مختلف.

3 بَث ُنص ٍ عبر قنوات مختلفة[2]، مثل: تقديم قصة مكتوبة في شكل رسوم متحركة.

هعندما تتوحّ د المستويات المختلفة والأنظمة الفرعية في نظام ثقافي عام، تنشأ آليتان متقابلتان: الآلية الأولى تشتغل على محور الاختلاف، فينشأ بذلك التعدد اللغوي في الثقافة الواحدة؛ أما الآلية الثانية فتشتغل على محور الائتلاف؛ إذ تفسر الثقافة نفسها، كما تفسر الثقافات الأخرى أيضا[3]. هاتان الآليتان تبرزان نوعين من الثقافة؛ واحدة تنحو ناحية الكلام الشفوي؛ (أي ثقافة تعتمد على الكلمة) ، والأخرى تعتمد الصورة.[4]

لم تغفل مدرسة "موسكو – تارتو" الإشارة إلى أن البحث العلمي جزء من الدراسة السيميائية، التي ليست أداة لدراسة الثقافة فحسب، بل هي أيضا جزء من موضوعها؛ فالنصوص العلمية نصوص حول الثقافة (ميتا – نصوص) ونصوص ثقافية في الآن نفسه.[5]

إن الثقافة لا تقوم إلا في الوقت الذي يصنع فيه الإنسان أدوات للسيطرة على الطبيعة، ولا تظهر الأداة ذاتها إلى الوجود إلامبعيّ ة نشاط رمزي. وفي هذا السياق يرى "أمبرتو إيكو Umberto Eco" أن الثقافة لا تنشأ إلا بتوفر ثلاثة شروط:

---

1. ينظر سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، (مقالات مترجمة ودراسات)، دار إياس العصرية، القاهرة، ج2، 1986م، ص175.
2. ينظر المرجع نفسه، ص177.
3. ينظر المرجع نفسه، ص181.
4. ينظر عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص100.
5. ينظر سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، ص182.

1. إسناد كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي.
2. تعيين شيء لاستخدام معين، وعدم اشتراط الجهر بالتعيين أو البوح بذلك للغير.
3. التعرف على ذلك الشيء، باعتباره يستجيب لوظيفة معينة، وباعتباره ذي تسمية محددة، مع عدم اشتراط استعماله للمرة الثانية، بل يكفي مجرد التعرف عليه.

إن هذه الشروط الثلاثة تتطلب وجود كائنين بشريين، بل إن هذا الوضع ممكن حتّى في حالة "روبنسون كروزو Robinson Crusoé"[1] الغريق المنعزل، إلا أنه من الضروري، بالنسبة للشخص الذي يستعمل هذا الشيء للمرة الأولى، أن يكون قادرا على مواجهة إمكانية نقل الأخبار الموجهة لـ: "أنا" الغد؛ أي لابد أن يكون قادرا على معرفة إعداد صناعة تذكّرية. فاستعمال ذلك الشيء مرة واحدة ليس من قبيل ما هو ثقافي، لكن الثقافي يكمن في ضرورة تكرار الوظيفة ونقلها لأخبار "غريق اليوم" المنعزل، إلى "غريق الغد " نفسه، المنعزل أيضا.الثقافي، أيضا، يكمن في سبل تكرّر تلك الوظيفة ونقلها للأخبار بنفس الطريقة السالفة. إن المنعزل يتحول إلى مرسل يتواصل مع متلقي. ومن الواضح أن مثل هذا التعريف يمكن أن يستلزم تماهي الفكر واللغة. وهكذا، يمكن أن نقول مع "بورس" بصوت واحد: إن الأفكار أيضا تعتبر دلائل. غير أن المشكلة لا تطرح بهذه الكيفية إلا عندما نستعرض مثال "الغريق" الذي يتواصل مع نفسه. وحين يتعلق الأمر بفردين، ساعتئذ يمكن دراسة هذه القضية بمنطق ناقلات الدليل القابلة للملاحظة، وليس بمنطق الأفكار.[2]

تنشأ الثقافةعند تمثّلا داخليا وذاتيا؛ أي حينما ننتقل من الطبيعي بوساطة الفكر والتجريد، فنسمي الأشياء الطبيعيةونسند إليها وظيفة معينة، ثم نقوم بتذكّرها في هيئتها، وهذا يتطلّب وضع خصائص للأشياء لتمييزها عن بعضها عند استحضارها في الفكر عند غيابها ماديا، وبذلك تتماهى الدلائل مع الفكر.[3]

---

1. هي قصه كتبها دانيل ديفو، نُشرت لأول مرة سنة 1719. وتعتبر من باكورة الروايات الإنكليزية. الرواية سيرة ذاتية تخيّلية، تحكي جوانب حياة شاب انعزل وحيدا في جزيرة موحشة لمدة طويلة دون أن يقابل أحدا من البشر حتى صار متوحشا، بعدها قابل أحدالسكان المتمدّنين، وعلّمه بعض ما وصل إليه الإنسان المتحضر من تقدم فكري.ثم اتّخذه خادما له. وفى نهاية القصة عاد "روبنسون كروزو" ومعه خادمه إلى أوروبا حيث العالم المتحضر.(موسوعة ويكيبيديا).

2. Umberto Eco, La structure absente, Introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France, Paris, 1972, pp 26, 27.

3. ينظر حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص87.

إن الثقافة تنشأ عندما تتحول أية وظيفة ـ بطريقة آلية ـ إلى دليل لهذه الوظيفة، وتقوم الثقافة باختيار بعض الظواهر فتسند إليها وظيفة "دلائل"،في الوقت الذي تبلّغ فيه شيئا ما في شروط مناسبة.[1] غير أنه يمكن أن نميز داخل الظواهر الثقافية ما يسمى بـ "الظواهر الدلائل" التي يبدو أن لها وظائف أخرى غير التواصل؛ فالطائرة، مثلا، تُستعمل للنقل وليس للتواصل.[2]

إن عملية إدراك الإنسان للعالم الحسي تضطلع الثقافة ببرمجته بوساطة أنساقها الدالة، اللفظية وغير اللفظية،و التي تؤطر عمل الإنسان وممارساته الاجتماعية، ولذلك يمكن اعتبار الثقافة نسقا مكونا من عدّة أنساق أو من عدّة لغات، وليست كل لغة نسقا تواصليا فحسب، بل هي نسق مُنَمْذِج (modelant)؛ لذلك فإن الوظيفة التواصلية والوظيفة المنمذِجة مرتبطتان بشكل محكم.[3] ويعتقد "يوري لوتمان Youri Lotman" أن اللغة الطبيعية ليست نسقا من الأنساق المبكرة فحسب، بل هي النسق الأقوى للتواصل داخل الجماعة الإنسانية، فهي تمارس ـ بفضل بنيتها ـ تسلّطا قويا على الأفراد، وعلى جوانب عديدة من الحياة الاجتماعية. أما الأنساق المنمذجة الثانويةتُبنى على منوال اللغة.[4]

الثقافة نسق عام يشتمل على "أنساق ثقافية تصوغ، بدورها، العالم بشكل خاص ومتفرّد وخاضع لقوانين ثقافية خاصة، وبذلك فالثقافة ذات لغات غير متجانسة لأنها متعدّدة ومتنوعة، وكلما اخترتَ نسقا إلا واخترتَ نمذجة خاصة للعالم يطبعها نظام النسق الذي اخترته (...). إن كل نسق ثقافي نسق تواصلي؛ ذلك أن الموضوع الثقافي قد صار بمثابة المحتوى الممكن لأيّة عملية تواصلية، وأن كل تواصل يستلزم، بالضرورة، تبادل علامات، ومن جهة ثانية ينبغي أن يُنظر إلى الظواهر الثقافية بوصفها مدلولات يتواصل بها الناس."[5]

1. Umberto Eco, La structure absente, op cité, p 23.
2. Ibid, p 25.
3. Youri Lotman, La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joëlle Young, préface d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973, p 42.
4. Ibid, pp 36 , 37.
5. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع مذكور، ص88.

يرى "أمبرتو إيكو Umberto Eco" أن الثقافة ليست تواصلا فحسب، بل ينبغي أن نتناولها من جانب مظهرها التواصلي حتى نفهمها بشكل أفضل[1]؛ وبذا يكون كل تواصل سلوكا مبرمجا، وبإمكان كل نسق تواصلي أن يؤدي وظيفة، وبهكذا أي ّ نسق منمذ ِج أن يقوم بدور تواصلي؛ إذ إن قوانين التو اصل هي قوانين الثقافة.[2]

وا ِذا كان "يوري لوتمان" و"أمبرتو إيكو"، ومن سار على دربهما قد تحدثوا عن السيميائية /السيميوطيقا حسب ما سبق الحديث عنه، فإن "روسي لاندي Rossi-Landi" ذهب في تحديده للسيميوطيقا إلى أبعد من ذلك انطلاقا من ثلاثة أبعاد للبرمجة حدّ دها في الآتي:

1. **أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج):** يهدف هذا البعد إلى تعرية الاقتصاد البورجوازي، وا ِلى تخطيط الإنتاج الاشتراكي بعد استيلاء طبقة البروليتاريا على السلطة.

2. **الإيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية، نمط عام):** يسعى هذا البعد إلى ترسيخ نظرية الإيديولوجيات المدركة بوصفها تخطيطات اجتماعية تعتمد على أنماط الإنتاج وتتغيّ ر تبعا لتغيّ رها، غير نله يتعيّ ن عليها، في الآن نفسه، أن تنفصل عن أنماط الإنتاج من خلال العديد من الوسائط، ثم تعود بعد ذلك لتفعل في أنماط الإنتاج ذاتها.

3. **برامج التواصل (التواصل اللفظي وغير اللفظي):** هي الوسيط بين البعدين الأول والثاني، وتعمل على إحداث التأثير بينهما؛ فبدون هذا الوسيط يفقدان قدرتهما على توفير الوصف التام للبرمجة الاجتماعية للسلوك الاجتماعي، لأن هذه البرامج هي التي تتحكم في التواصل اللفظي وغير اللفظي.[3]

يركّ ز هذا التصور على علاقة الدليل بالسياسي؛ فاللغات "خادعة ومضللة، تتعارض مع الواقع ومع معرفة الواقع، إنها لغات كاذبة ومنافقة وواهمة، بل هي النفاق المؤسسي، ولأن اللغة هي لغة السلطة فهي تكذب مثلما تكذب السلطة، غير أن اللغة تفضح وتعر ّي أيضا؛ فهي تفضح ذاتها عندما تواجه الوقائع.

1. Umberto Eco, La structure absente, op cit, p28.
2. Ibid, p30.
3. Rossi-Landi, Ferruccio, Linguistics and Economics, Mouton, The Hague, Paris, 1975, p 203.

تقوم اللغة بوظيفتين متناقضتين: فهي من ناحية، تتكلم وتجعلها تتكلم عن نفسها لإخفاء الأشياء، ومن ناحية أخرى، لغة الأشياء ذاتها.وبهذا المعنى ترادف اللغةُ الدليلُ الوعيَ والإيديولوجيا والمحتوى."[1]

هكذا تجد نظرية الدليل نفسها وقد نسجت علاقة مع الاقتصاد؛ إذ إنها نظرية إنتاج المعنى وتوزيعه وتبادله واستهلاكه، ولا تصف هذه النظرية غير نظام التضليل وغياب الواقع لأن الدليل يبقى فارغا ومُتخيّلا. بهذا المعنى تكون السيميوطيقا تعرية للإيديولوجيا ونقدا لها، وفضحا للبرمجة الاجتماعية للسلوك الإنساني. إن السيميوطيقا علم ينتقد ميتافيزيقيا الدليل ويحرره من الاستلاب، ويكشف عن الإخبار الصادق ويبنيه، ويخلق المعنى المنفلت من قبضة الإيديولوجيا. وبذلك تكون هذه السيميوطيقا إنسانية النزعة باعتبارها نظرية الإنسان والتاريخ.[2] إن السيميائية هي "العلم الذي يميز (داخل الدلائل) الدلائل الصادقة من الدلائل الكاذبة.. هي العلم الذي يفحص الدلائل فيكشف عن الوظيفتين اللتين قد تقوم بهما: وظيفة نقل الدلالة الصادقة، ووظيفة نقل الدلالة الكاذبة. وبذلك فإنها تستهدف الكشف عما ينبغي أن يكون ولا تقتصر، فقط، على ما هو كائن في العالم. إنها علم الظواهر الموجودة والظواهر الضرورية، وعلم الفكر النقدي الذي يفتح مجالات أرحب أمام المحتمل والممكن من العوالم."[3] استمدت السيميائية ـ باعتبارها منهجا للتحليل ـ أصولها من اللسانيات والبنيوية، وتفرعت إلى مدارس واتجاهات:

ـ البنيوية: وتشتغل في حقول الألسنية والنقد والسرد، وبدورها تتفرع الألسنية إلى خمسة اتجاهات لكل اتجاه أعلامه ورواده.

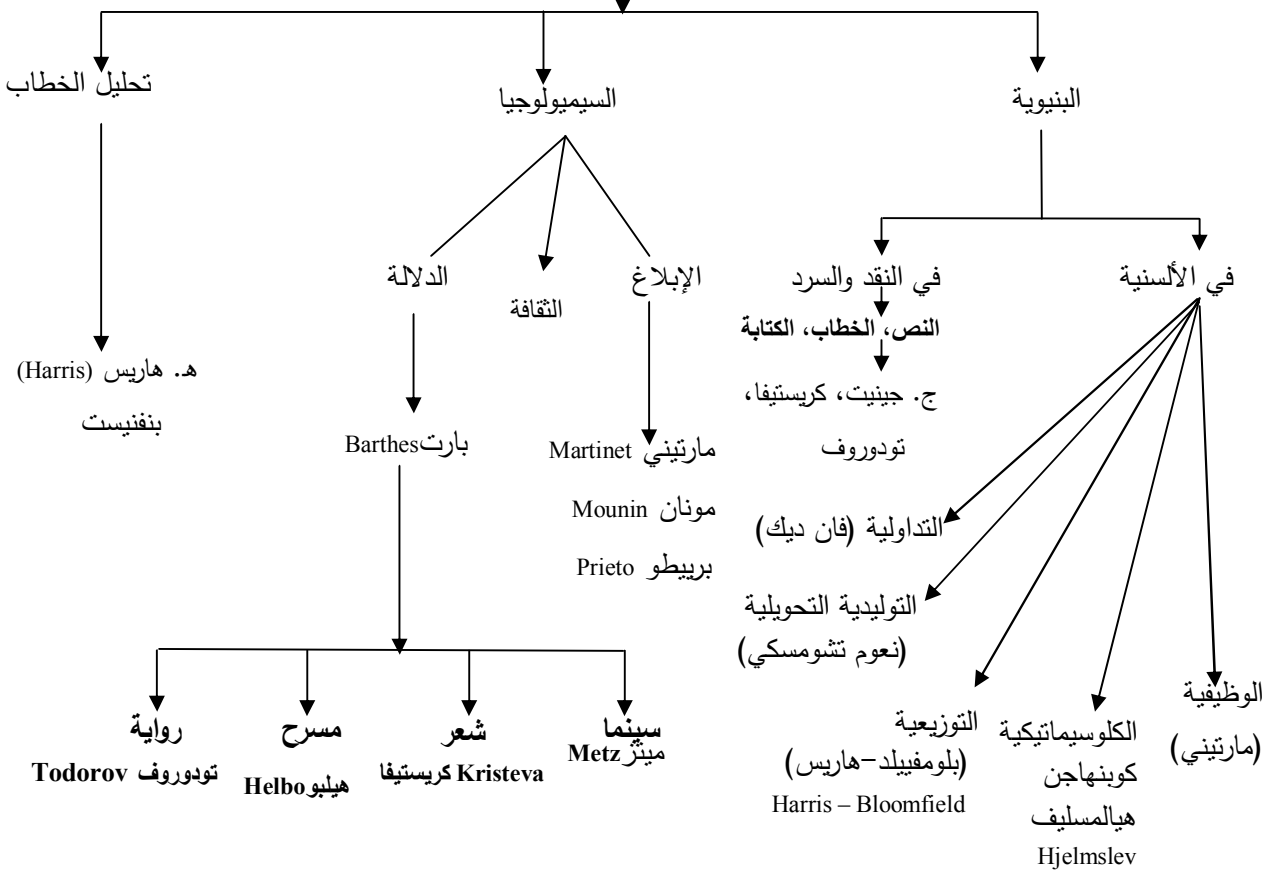
ـ السيميولوجيا: وتتفرع إلى: سيمياء الإبلاغ، وسيمياء الثقافة، وسيمياء الدلالة، وقد وسِعت هذه الاتجاهات كل شيء في مجالات الحياة، إلى درجة أصبح فيه العالم الذي نعيش في فلكه علامات سيميائية.

ـ تحليل الخطاب: وتبنى هذا الاتجاه (هاريس H. Harris) و(إ. بنفنيست E. Benveniste)، وإن كان هذا الاتجاه لا يستغني عن الاتجاهين السالفين. والشكل الآتي يوضح ذلك:

---

1. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، مرجع مذكور، ص91.
2. ينظر المرجع نفسه، ص91.
3. المرجع نفسه، ص78.

الاتجاهات المتفرّعة عن كتاب دي سوسير:" دروس في الألسنية العامة"[1]



تعددت اتجاهات السيميوطيقا؛ فحنون مبارك يصنف الاتجاهات السيميوطيقية إلى: تصوّر "سوسير" للسيميولوجيا، سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميوطيقا "بيرس Pierce"، رمزية "كاسيرر Cassirer"، وسيميوطيقا الثقافة[2].

أما "محمد السرغيني"، فيحدد ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي، الاتجاه الروسي[3]. وكذلك فعل "عبد الله إبراهيم"، "سعيد الغانمي" و"عواد علي"، فقد حصروا اتجاهات السيميولوجيا في ثلاثة اتجاهات كذلك: سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة[4].

بدورهفرّع "محمد مفتاح" النظريات اللسانية إلى: التيار التداولي، والتيار السيميوطيقي (السيميائي)، والتيار الشعري؛ فالتيار التداولي متفرع إلى شعبتين:

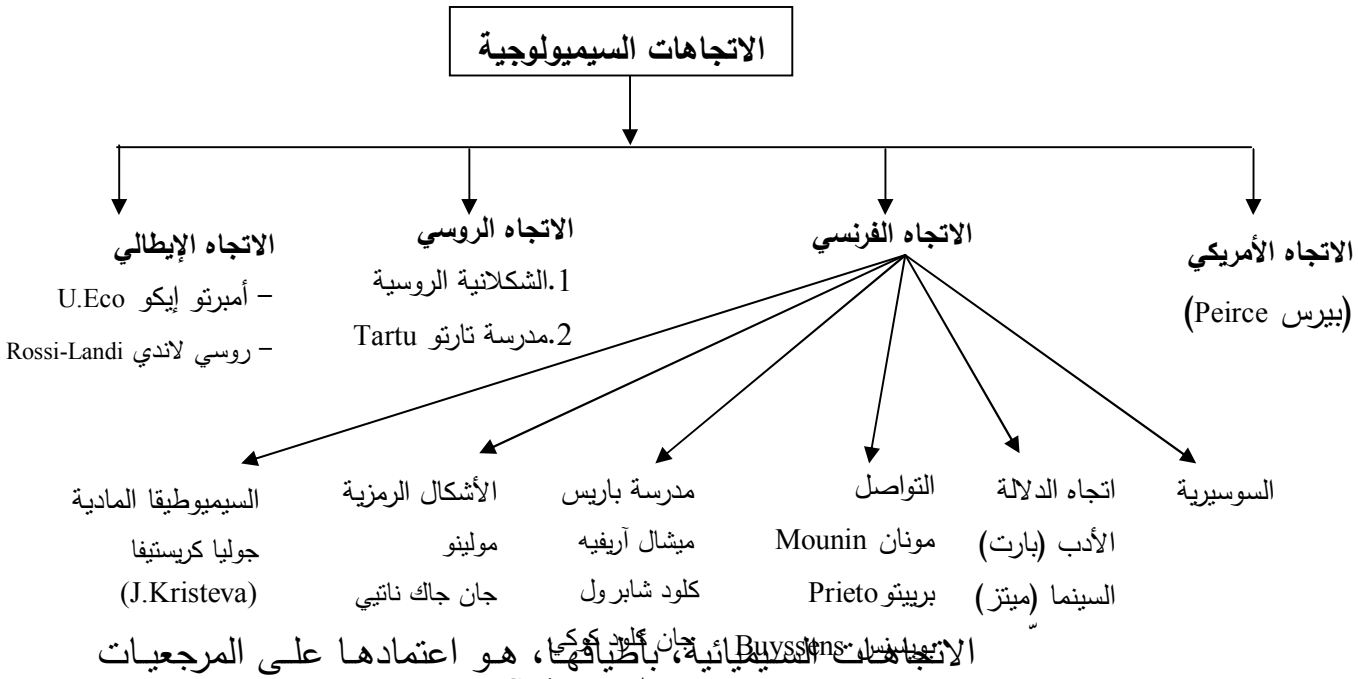
1. ينظر محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ص68.
2. ينظر حنون مبارك، دروس في السيميائيات، المرجع السابق، ص69 ـ 85.
3. ينظر محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ص55، 66.
4. ينظر عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، ص84، 106.

نظرية الذاتية اللغوية التي أسسها الفيلسوف "موريس" ، ومارس البحث فيها لسانيون كثيرون. ونظرية الأفعال الكلامية التي أسسها فلاسفة أوكسفورد، ومنهم: "أوستين" و"سورل" و "كرايس". أما على مستوى التيار السيميوطيقي (السيميائي)، فتحدث عن جهود "غريماس" في كتابه "محاولات في السيميوطيقا الشعرية" كما تحدّث عن "بلاغة الشعر" لـ" جماعة أم Groupe M"، بالإضافة إلى "سيميوطيقا الشعر" لـ "ميكائيل ريفاتير"، ومعجم "غريماس Greimas" و"كورتيسCourtes".

وعلى مستوى التيار الشعري، تحدث عن مساهمات "جاكوبسون Jackobson" و"جين كوهين Jean Cohen"، و"جورج مولينو Molino" و"ج. طامين Tamine"[1].

ويحدد "مارسيلو داسكال Marcelo Dascal" ـ كغيره ـ اتجاهات سيميولوجية ثلاثة: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر[2].

ويمكن توضيح الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة في الشكل الآتي:



الاتجاهات السيميائية، بأطيافها، هو اعتمادها على المرجعيات السابقة. وميلها إلى الشمول والموسوعية، ورغم تباينها من حيث منظوراتها وطبيعة

1. ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص7 ـ 16.

2. ينظر مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة، حميد لحمداني وآخرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص28 ـ 76.

اشتغال كل منها، إلا أنها تتقاطع في دراسة جميع أنماط العلامات، وا ٍن اختلفت أحيانا، فالاختلاف يتعلق بالمظهر المدروس في كل علامة: إن العلامة نفسها "يتم تناولها، مثلا، في سيمياء التواصل من خلال مظهرها الوظيفي التواصلي، قد تُ درس في سيمياء الدلالة من خلال مظهرها الدلالي، وفي السيمياء التداولية من خلال مظهرها التأويلي (المعنى)، وفي سيمياء الثقافة بصفتها نصا ثقافيا يتفاعل مع نصوص أخرى داخل المجتمع"[1].

و خلاصة القول:

- يتمسك رواد سيمياء التواصل بالتحديد السوسيري لموضوع العلامة، هذا الموضوع الذي يشمل جميع العلامات اللغوية وغير اللغوية التي يتواصل بها البشر، من أبجدية الصم – البكم إلى الطقوس الرمزية وآداب السلوك... وقد جمع هذا الاتجاه كلاّ من: "جورج مونان" و"جان مارتيني" و"إيريك بويسنس" ول"ويس بريّ يطو" و"أندري مارتيني"، وغيرهم.
- لعل الدلاليين أكثر شمولية لأنهم يتخذون كل الأنساق الدالة موضوعا لهم، "سواء استُ عملت لأغراض تواصلية أم لم تُ ستعمل، لذلك وجدنا الفرنسي(رولان بارت R. Barthes) يفتح الدراسة السيميائية على مواضيع من قبيل اللباس والأثاث والطعام والمعمار وغير ذلك، فضلا عن اللغة.كما أعدّ "غريماس Greimas" ومجموعته مشروعا نظريا ومنهجيا لدراسة جميع تمظهرات الدلالة، سواء أكانت سردية أم خطابية عموما. وذهب "ليفي ستروس Lévi-Strauss" بالتحليل السيميائي إلى فحص مظاهر الشرط الإنساني، من خلال الأساطير ونظام القرابة وتراث الشعوب وغير ذلك"[2].
- أما أصحاب سيمياء الثقافة فقد اهتموا بجميع مظاهر السلوك الإنساني، باعتبارها مظاهر ثقافية دالة على موقف الإنسان إزاء ذاته وا ٍزاء الطبيعة والعالم.وقد تحدثتُ عن المشروع السيميائي الشامل الذي رسمته جماعة "موسكو – تارتو"، إلى جانب تصورات "أمبرتو إيكو"، وكيف أراد "روسي– لاندي" للسيمياء أن تكشف عن جميع أشكال البرمجة الاجتماعية التي يخضع لها السلوك الإنساني.

1. عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص94.
2. نفسه، ص95.

- المرجعية اللسانية حاضرة ضمن كل هذه الاتجاهات السيميائية، لأنها ظلت مرتبطة بنظريات لسانية معينة؛ فالسيمياء التواصلية تستند في مرجعيتها الأساس على اللسانيات الوظيفية: فمن تصورات "سوسير" حول دورة الكلام إلى تصورات "حلقة براغ" و"جاكوبسون" و"أندري مارتيني". وتنطلق سيمياء الدلالة من اللسانيات الغلوسيماتية لـ"هيلمسليف"، وعلم الدلالة البنيوي عند "غريماس". في حين ترتبط سيمياء الثقافة بمبادئ اللسانيات التواصلية والاجتماعية، (لسانيات باختين).
- إن التعدد في المدارس والاتجاهات السيميولوجية، يعود إلى الاختلاف في الروافد والمشارب (الرافد البيرسي، الرافد السوسيري)وا إلى تصورات كل سيميائي، على حدة، ومنطلقاته النظرية والمنهجية وهذا ما شكّل الطابع الموسوعي للسيمياء.
- إن ما يعنينا في هذه السيميولوجيا، هي كل الاتجاهات التي ذكرناها: التواصل، الدلالة، الثقافة؛ ذلك أن المقاربة السيميائية للعنوان ستبحث في وظائف العنونة ومقاصدها المباشرة وغير المبلرة؛ لأن العنوان الذي يُرسم على أغلفة الدواوين الشعرية، و الذي يتصدر النصوص، ليس اعتباطيا، بل يؤدي دورا في التدليل والمساهمة في فهم الدلالةوهو أول جسر تواصل يُمدّ بين المبدع والمتلقي، كما أنه يكشف عن ثقافة واضعه.
- يمكن أن نستلهم من هذه السيميولوجيا بعض أنماط علاماتها التواصلية، كالإشارة، المؤشر، الإيقون، والرمز. وهذه المصطلحات الإجرائية ذات كفاية منهجية ناجعة في مقاربة الدال العنواني؛ إذ إن كثيرا من العناوين "لا تقود القارئ إلى النص فقط، بقدر ما تستضيفه في عتباتها، وتطرح أسئلتها، ليبدأ حوار القارئ والنص، الذي لا يمكن أن يشرع إلا بانفجار مجمرة الأسئلة، ولكون العناوين عتبات، يسوّغ لها أن تستوطن بالأسئلة، لتبدأ لذة القراءة: القارئ ينتشر في النص، والنص يتشتت في القارئ"[1]. فالعنوان إذًا، عتبة حقيقية لولوج عالم المدلولات النصية والسياقية، وهو مصباح ينير الزوايا المظلمة في دروب النص، ويرشدنا إلى المعاني التي تساعدنا في فك رموزه و الحصول على تأشيرة الدخول إلى عوالمه المثيرة. وعلى رأي جميل حمداوي فإننا "نعيش اليوم في إمبراطورية العلامات، في عصر يتسم

1. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص178.

بالتعقيد، والتواصل البصري. لذلك يتطلب كل ذلك منا، التسلح بالمشروع السيميولوجي للدخول في مغامرة علاماتية قصد الإلمام بالمحيط الذي يواجهنا، والابتعاد عن الثرثرة الزائدة. والكتابات الطويلة المملة. والتركيز على الاختصار والإيحاء، بدل التطويل و التفصيل الممل"[1].

إمبراطورية العلامات فرضتها الوتيرة السريعة لتطورات العصر، وللتعاطي معها يجدر الإلمام بمرجعيات العلامات ودلالاتها قصد التفاعل معها بإيجابية وبالسرعة المطلوبة لضمان الفعالية.

1. جميل حمداوي، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف الدكتور محمد الكتاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، المغرب، نوقشت الرسالة سنة 1996م، ص328 ، 329.

الباب الأول:الفصل الثاني

العنونة في الفكر الإنساني

1. مفهوم العنوان في اللغة والاصطلاح.

أ. في اللغة.

ب. في الاصطلاح.

* العنوان اصطلاحا في المعاجم العربية.

* العنوان اصطلاحا في الدرس النقدي الحديث.

ج. بين الاسم والعنوان.. من العام إلى الخاص.

2. العنوان في الحضارات الإنسانية القديمة.. بداية القصة.

3. العنوان في الفكر العربي القديم.. بين الحضور والغياب.

4. توقيفية العنوان في القرآن الكريم.

5. العنوان في التراث الغربي.. التنظير والمسيرة الناجحة.

6. العنوان في الفكر الغربي المعاصر.. من سياسة العنونة إلى علم العنونة.

7. العنوان في الكتابات العربية المعاصرة.. التلميح والتصريح والإثارة.

العنونة في الفكر الإنساني:

1. مفهوم العنوان في الغة و الاصطلاح:

أ. **في اللغة:** البحث في المعاجم اللغوية يفضي بنا إلى دلالات غزيرة لكلمة "عنوان"؛ إذ نجد العُنوان (بضم العين أو كسرها)، أو العلوان، وردتا بجذور مختلفة وبمواد اشتقاقية كثيرة، مثل: عنن وعنّ وعن وعنون، وعلون، وتدلّ هذه الأفعال على الشيوع، والإعلان، والجهر، وتعني ظهور الشيء واشتهاره.

ورد في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي: "عَنَّ لنا كذا عِنٌّ وعُنُوٌّ وعُنُونا: أي ظهر أمامك. والعُنُون من الدوابّ: المتقدِّمةُ في السَّيْر (...) وعنونتُ الكتاب أعنُّه عنًّا، وعنويتُ عنونةً وعنوانا"[1]. فـ"العنوان" ـ في عرف البلاغيين ـ مشترك لفظي، يدلّ على التصريح، كما يدل على التعريض، يدلّ على الظهور والضمور معا. ويُطلعنا (لسان العرب)، على جذر كلمة "عنوان" بمادتين مختلفتين، هما: "عنن" و "عنا"، غير أن الكلمتين تتفقان في الوسم والأثر. قال بن منظور في مادة: "عنن":

عَنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنّاً وعَنَناً وعُنُوناً: ظَهَرَ وعَرَضَ؛ وأَنشد:

وعَنَّ لنا سِرْبٌ كأَنَّ نِعاجَه ... عَذارَى عليهنَّ المُلاءُ المُذَيَّلُ

وعَنَّ الكتابُ يَعُنُّ عَنّاً وعَنَنَ يَعْنِنُ عَنْناً وعَنَّنَ تَعْنِينًا: عَرَضَ؛ ومنه قول امرئ القيس:

كأَنَّ عُنُونَ الوَحْيِ فيها سُطُورُ

واعْتَرَضَ وعَرَضَ؛ ومنه قول امرئ القيس: كأَنَّ عُنُونَ الوَحْيِ فيها سُطُورُ. وعَنَنْتُ الكتابَ أَعُنُّه عَنّاً: كتبته. وعَنْوَنْتُه لغة في عَنَّنْتُه، وعَنْوَنْتُه وعَنْعَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من العُنُن. وقال اللحياني: عَنَّنْتُ الكتابَ تَعْنِيناً وعَنَّيْتُه تَعْنِيَةً إِذا كَتَبْتَه، أَبدلوا من إِحدى النونات ياء، وسمي العُنْوانُ لأَنه يُعَنْوِنُ الكتابَ من ناحيتيه، وأَصله عُنَّانٌ، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واواً، ومن قال عُنْوانٌ جعل النون لاماً لأَنه أَخف وأَظهر من النون. ويقال للرجل الذي يُعَرِّضُ ويُلَمِّحُ: قد جعل كذا وكذا عُنْواناً لحاجته؛ وأَنشد:

وتَعْرِفُ في عُنْوانِ بعضِ لَحْنِها ... وفي صَفْهَماتٍ تُحْكِمُ الدَّوَاهِيَا.

---

1. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق، عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1424هـ، 2003م، ص242 ، 243.

قال ابن بري: والعُنْوان الأَثَرُ؛ قال سَوَّار بن المُضَرِّب: وحاجةٍ دونَ أُخرى قد سَنَحْتُ بها، جعلتُها للتي أَخْفَيْتُ عُنْوانا قال: وكلما استدللت بشيءٍ تُظهره على غيره فهو عُنْوانٌ له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان، رضي الله تعالى عنه:

ضَحُّوا بأَشْمَطَ عُنوانُ السُّجودِ به، يُقَطِّعُ الليلَ تَسْبِيحاً وقُرْآناً.

قال الليث: العُلْوان لغة في العُنْوان غير جيدة، والعُنوان، بالضم، هي اللغة الفصيحة؛ وقال أَبو دُوَادٍ الرُّؤَاسِيّ:

لمن طَلَلٌ كعُنْوانِ الكِتابِ ببَطْنِ أُواقَ أَو قَرَنِ الذُّهابِ ؟

قال ابن بري: ومثله لأَبي الأَسْوَد الدُّؤَلِي:

نظَرْتُ إلى عُنْوانِه فنَبَذْتُه كنَبْذِكَ نَعْلاً أَخْلَقَتْ من نِعالِكا.

وقد يُكْسَرُ فيقال عِنوانٌ وعِنيانٌ.(1)

وفي مادة: " **عنا**"، قال صاحب اللسان: عَنَتِ الأَرض بالنَّبات تَعْنُو عُنُوًّا وتَعْني أَيضاً: أَظْهَرَتْه. وعَنَا النبتُ يَعْنُو إذا ظهر، وأَعْناهُ المَطَرُ إِعْناءً.. وعَنَوْتُ الكتاب: شَقَقْتُه فيما ذكروا من المَعْنَى، وفيه لغاتٌ: عَنْوَنْتُ وعَنَّيْتُ وعَنَّنْتُ. وقال الأَخفش: عَنَوْتُ الكتابَ واعْنُه؛ وأَنشد يونس:

فَطِنِ الكِتابَ إذا أَرَدْتَ جوابَه واعْنُ الكتابَ لكَيْ يُسَرَّ ويُكْتَما

قال ابن سيده: العُنْوان والعِنْوان سِمَةُ الكتاب، وعَنْوَنَه عَنْوَنةً وعِنْواناً وعَنَّاه، كلاهما: وَسَمَه بالعُنْوان. وقال أَيضاً: والعُنْيانُ سِمَةُ الكتاب، وقد عَنَّاه وأَعْناه، وعَنْوَنْتُ الكتاب وعَلْوَنْتُه. قال يعقوب: وسمعت من يقول أَطِنْ وأَطِنْ أَي عَنْوِنْه واخْتِمْه. قال ابن سيده: وفي جَبْهَتِه عُنْوانٌ من كَثْرةِ السُّجود أَي أَثَر؛ حكاه اللحياني؛ وأَنشد:

وأَشْمَطَ عُنْوانٌ به من سُجودِه كرُكْبةِ عَنْزٍ من عُنُوزِ بَني نَصْرِ (2)

1. ينظر أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مرجع مذكور، مادة: عنن.
2. ينظر المرجع نفسه، مادة: عنا.

الظهور والسمة والأثر، الإظهار والإعلاء والإخراج والإضمار والتعريض، هي المعاني الواردة في المادتين (الجذر) لكلمة "عنوان".

وفي القاموس المحيط للفيروز آبادي تتبدّى لنا دلالات العنوان الآتية: الاستدلال بالشيء يُظهره على غيره، الاطلاع على الخبر، وبمعنى التعيين والإظهار، الإخفاء والإضمار، وعُنْوان الكتاب ما يُكتب به، ويُكسر لأنه يعِنّ له من ناحيته، وأصله: عُنّان، كرمّان، وكلّما استدللت بشيء يُظهرك على غيره فعنوان له."[1] ويضيف صاحب القاموس المحيط تحت مادة: عنّ ": "وعنّ الكتاب وعنّه وعنونه وعنّفه: كتب عنوانه. واعتنّ ما عندهم: أظهر بخبرهم."[2] أي أن العلوان بمعنى الظهور والإعلان والمجاهرة وإظهار السر، وتوضيح المدلول المشار إليه.[3]

المعاني نفسها نجدها في معجم "مقاييس اللغة" لأحمد بن فارس؛ وتحت مواد: عنّ "، عنو "، عنى "، بهذا الترتيب، يقول في مادة عنّ ": " العين والنون أصلان، أحدهما يدلّ على ظهور الشيء وإعراضه، والآخر يدلّ على اللحاح وبسرفالأوّل قول العرب: عنّ لنا يكاد يعنّ عنونا، إذا ظهر أمامك. قال:

فعنّ لنا ربٌّ كأنّ نعاجه عذارى دوارٍ في ملاءٍ مذيّل

قال ابن الأعرابيّ: العنان: ما عنّ لك من شيء. قال الخليل: عنان السّماء: ما عنّ لك منها إذا نظرت إليها."[4]. ويضيف قائلا في مادة: عنو ": " أمّا العنوان الكتاب فزعموا أنّه غلط، إنّما هو عنوان. وليس ذلك غلطاً، واللغتان صحيحتان وإن كانتا مولّدتين ليستا من أصل كلام العرب وأمّا عنوان فمن عنّ. وأمّا العلوان فمن العلو، لأنّه أوّل الكتاب وأعلاه."[5]

---

1. مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج4، (د. ط)، (د.ت)، مادة "عنّ".
2. نفسه، مادة "عنّ".
3. جميل حمداوي، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، إشراف الدكتور محمد الكتاني، نوقشت الرسالة سنة 1996م، ص49.
4. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ضبط وتحقيق، عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ج4، (د.ط)، 1399هـ ، 1979م، ص19.
5. نفسه، ص119.

أما ملامح "ذي " فجاء فيها: "ومما يصحّحه أيضاً قولهم: ذلك القِرْبة تُعنُو، وذلك إذا سال ماؤها. قال المتنخّل: قال الخليل: عنوان الكتاب يقال منه عَنَّيْت الكتاب، وعنَّونته، ذو نته. قال: وهو فيما ذكروا مشتقٌّ من المعنى. قال غيره: من جعل العنوان من المعنى قال: عَنَّيت بالياء في الأصل وعُنوان تقديره فُعْوال. وقولك عَنْوَنْت فهو فَعْوَلْت. قال الشَّيباني: يقال ما عَنَا من فلان خيرٌ، وما يعنو من عملك هذا خيرٌ عَنْواً."[1]

جاءت مفردة (عنوان)، وهي تكاد أن تصبح مصطلحا متداولا على نطاق واسع، مكثّفة بدلالات متجانسة أحيانا ومتناقضة أحيانا أخرى، فالعنوان إظهار لما أُريد له، وإضمار إخفاء لما لا يُرغب في ظهوره، وهو معنى يحيل إلى مقاصد به، بما يجعله سمة واسما وهوية وجود للكتاب أو النص.

إن العنوان يشمل عدة معاني، فبالإضافة إلى المعاني السابقة، فإنه يعني، أيضا، البداية أو الرأس أوالناصية، يقول أبوعبد الله محمد بن حامد :

شَمَمْتُ مِنَ العُنْوَانِ عِنْدَ طُلُوعِهِ روَائِحَ فَضْلٍ دُونَهَا السِّلْكُ والنَّدُّ[2]

فلفظة "العنوان"، في البيت، بمعنى المطلع والمحيّا اللغوية والناصية. كما وردت لفظة العنوان بمعنى سمة الكتاب أو النص، يقول المقّري، صاحب "نفح الطيب": "إذا كان الشوق فوق كل صفة فكيف تعبّر عنه الشقة؟ [كذا]* لكن العنوان دليل على بعض ما في الصحيفة."[3]

العنوان بمعنى العلامة والسّمة. يقول أبو جعفر:

يَا سَيِّدًا دَضَمَّهُ مَجْلِسٌ حَلَّ بِهِ المُزْحِفُونَ

1. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، مصدر مذكور، ج4، ص149.

2. عبد الله بن محمد بن عبيد الله بن سفيان بن قيس، قرى الضيف، تحقيق، عبد الله بن حمد المنصور، دار أضواء السلف، الرياض، ج4، ط1، 1997، ص290.

* لعل الصحيح: الشفة .

3. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1968، ص838.

مِلْ ذ قْ مِن فجْتَأهِ خجْلَةً   و لا ثأذ ـلعذ هـ كفِتْ ان

كَ لَأنّهمُ ن جمَ عْذِوا احِ دٌ   طِنْيُب مِ نّلعنَهْ نلِبْاَن

و مَلْ ذكُ نْدَرْيهِ لكَ بْدَ ا   فِ وجِ هْهِ للِظِّ فْ عِوذُ اْن (1)

العنوان بمعنى الأثر والبقايا والمخلّفات، جاء في كتاب خزانة الأدب وغاية الأرب:

بهْ"ه لعلصّ امِلْأ تْعِ زّلِعد احهِبَا   موُسَ ي، كَمّ قدّمحتَ عْوذُاْن سحهِمْ .

هذا النوع، أعني العنوان، هو أن يأخذ المتكلم من غرض له من وصف أو فخر أو مدح أو ذم أو عتاب أو غير ذلك، ثم يأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنوانا لأخبار متقدمة وقصص مبالغة."(2)

وقال الشيخ جمال الدين بن نباتة المصري في مدح النبي (ص):

إِذَمَا لحِ وُفُ العْيسِ خَطَتّْ رقِفْةٍ   غدَتَ موَضْعَ الحْذُ ارقِ يلعِ سُأَرْطٌ (3)

لفظة " العنوان" هنا تعني الصدارة والبروز والظهور.وا إذا ما تصفحنا "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية"، فإننا نقف على معنى جديد، وهو الإحالة على قصة أو حادثة؛ فقد جاء في القاموس: "العنوان أن يأتي المتكلم بكلمات هي عناوين لحوادث مشهورة، نحو قول أيي تمام:

تَثَبَّتْ رأَوّقْ لاَكَان وَرُ ًا   تـ أَ ى العْنُّاَن قَبْلَك عنَ يزْ ادِ

ففي هذا البيت عنوان قصة النابغة الذبياني مع النعمان."(4)

1. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج 4، ص187.

2. تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله الحموي الأزراري، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق، عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج2 ، ط1، 1987، ص301.

3. نفسه، ص 125.

4. إميل بديع يعقوب، بسام بركة، مي شيحاي، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص283.

ويُجمل صاحب "صبح الأعشى" ما عرضناه في تعريف العنوان لغة فيما يأتي: "العنوان، وفيه سبع لغات، حكاها صاحب ذخيرة الكتاب واقتصر في صناعة الكتاب على ذكر بعضها: إحداها عُنوان بضم العين وواو بعد النون والثانية عُنيان بضم العين، وياء تحتية بعد النون، والثالثة عِنيان بكسر العين، والرابعة عُلوان بضم العين ولام بدل النون، والخامسة عَلوان بفتحها، والسادسة عِلوان بكسرها، والسابعة عِليان بالكسر مع إبدال الواو ياء، ويجمع عنوان على عناوين، وعلوان على علاوين.

ويقال: عَنْوَنْتُ الكتاب عَنْوَنَة وعَلْوَنَة وعَنَّنْتُه بنونين الأولى منهما مشددة، تعنينا وعنّيْتُه بنون مشدّدة بعدها ياء عَنْيَنَة وعَنَوْتُه عُنْوًا بفتح العين وسكون النون وعُنُوًّا بضمهما وتشديد الواو."[1]

ويضيف القلقشندي: واختُلف في اشتقاقه، فمن قال عنوان جعله مأخوذا من العنوان بمعنى الأثر لأن عنوان الكتاب أثره، بيان ممن هو وإلى من هو (...) وزعم بعضهم أن العنوان مأخوذ من قول العرب: عَنَتِ الأرض تعنو إذا أخرجت النبات، وأعناها المطر إذا أظهر نباتها. قال النحاس: فيكون عنوان على هذا فعلانا ينصرف في النكرة ولا ينصرف في المعرفة. وقيل هو مأخوذ من عنّ يعنّ إذا عرض وبدا، قال النحاس: فعلى هذا ينصرف في النكرة والمعرفة لأنه فعلال. ومن قال عُلوان أبدل من النون لامًا كما في صيدلاني وصيدناني، فيكون الاشتقاق واحدا. وقيل عُلوان مشتق من العلانية لأنه خط ظاهر على الكتاب. ومن قال عُنيان وعِنيان جعله من عنيت فلانا بكذا إذا قصدتُه. قال في مواد البيان والعنوان كالعلامة وهو دال على مرتبة المكتوب إليه من المكتوب."[2]

إن لفظة "العنوان" تشمل كل المعاني المذكورة؛ فالعنوان هو الذي يَعرض ويُبرز ويُظهر العمل الفكري والفني، وبالعنوان يُقصد، وهو الأثر الذي به يُعرف، والعلامة أو البصمة المميزة والمتفردة، يِسم الكتابَ ويعيّنه. وهو البداية والرأس والناصية؛ إذ به يبدأ

1. أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق، يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ج6، ط1، 1987، ص335.
2. نفسه، ص335، 336.

القارئ سواء بالرؤية أو بالقراءة، وهو العنصر المقدَّم في الكتاب أو النص. بعض معاني "العنوان"قلّ استعمالها*، لقلة الحاجة إليها؛ ذلك أن أكثرها انتشارا وشيوعا وتداولا على ألسنة الناس، هي ماتعلّق بوسم النص، حتى صار العنوان بالنسبة إلى النص دليل حياة وعلامة وجود، وشهادة ميلاد، بل بطاقة هوية.

وقريبا مما سبق ذكره، نجد الاتفاق معقودا حول مصطلح "العنوان" لدى معجميي اللغات ذات الأصل اللاتيني؛ فاللفظة باللغة الفرنسية (Titre) ، وبالإنكليزية (Title) ، وبالإيطالية (Titro) ، وبالإسبانية (Titolo) ، وكل معانيها إمامتّفقة أو متقاربة؛ ذلك أن كلمة (Titulus) اللاتينية زاخرة بالدلالات؛ فهي تعني اللافتةتُعلّق على المحل التجاري، والملصقة توضع على علبة المنتوج الصناعي أو الغذائيتبيّن محتواها، كما تعني اللوحة الثبّتة في عنق العبد المعروض للبيع، والكتابة عند رأس يسوع المسيح مصلوبا، ومجموعة شمائل الآباء وخصالهم، وكل شيء يمكن أنيُعرف به.[1]

وبعد هذا العرض اللغوي، فالعنوان بماُضع له، والتعريض لمعنى الشيء الذي يُرمز له بالعنوان، كما يحمل في مضامينه دلالة القصدية، والتعيين والإشارة، والتعريض والتصريح، والإظهار؛ أي إن للعنوان وظائف: التبليغ، الإعلان، التعيين، الاستدلال، التأثير على المعنى، التعريف، الإظهار، الإخفاء، الإخبار والإعلام... فبالعنوان، نعرف الكتابونعيّنه ونعلنه أمام الآخرين، فهو ـ بالتالي ـ المفتاح الذي يوصلنا إلى المعنى، ومدلول الشيء المرموز له بالعنوان. وبذا، فإن وظائف العنوان، دلالية، تداولية.

ب. <u>في الاصطلاح</u>:

قيُرّ كثير من المختصين في شؤون العنونة بصعوبة ضبط تعريف جامع، مانع للعنوان، لأن إعطاء أي تعريف للعنوان دون ربطه بوظائفه، والتلميح لنشأته وظهوريُعدّ ناقصا؛ فالعنوان ـ على صغره وبساطته ـمعقّد للغايةكـ(ذَنَب الضب)؛ إذ يطرح مجموعة من التساؤلات، لعل أهمها: ما الفرق بين الاسم والعنوان؟ هل العنوان نص أمُصيص؟

*أهملتُ ، عن قصد، بعض معاني العنوان، مثل القهر والغلبة، والأسر والحبس، والناحية، قصد إبراز أكثر المعاني شيوعا وانتشارا وتداولا.

1. Encyclopaedia Universalis, (Thesaurus Index), Paris, 1990, P3470A.

وهل هو نص مواز أم هو جزء من النص؟ هل نتعامل مع العنوان مثلما نتعامل مع النص؟ قبل الإجابة عن هذه الأسئلة، أستعرض مفهوم العنوان اصطلاحا، في المعاجم العربية وفي الدرس النقدي الحديث:

- **العنوان اصطلاحا في المعاجم العربية:**

أفردت المعاجم العربية في صفحاتها حيّزا معتبرا لتعريف العنوان، إذ نقرأ في المعجم الوسيط: "العنوان معناه من وظيفته؛ لأن عنوان الشيء دليله، وتظهر أهميته من وضعه في بداية المصنف أو غلاف الكتاب الخارجي؛ لأنه يقوم باستراتيجية البوح والكشف عن الموضوع الذي يتناوله المتن، والمجال الذي ينتمي إليه. وقديما قيل: العنوان من العناية."[1] فالعنوان هو ما يُستدلّ به على الشيء، وهو الكاشف عن المتن والمضمون الذي يتقدّمه ويقدّمه.

وفي (موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم) لمحمد علي التهانوي ورد ما يأتي: "العنوان بالضم والكسر لغة ديباجة الكتاب على ما في كنز اللغات. وفي عرف البلغاء على ما قال ابن أبي الإصبع هو أن يأخذ المتكلم في غرض فيأتي لقصد تكميله وتأكيده بأمثلة في ألفاظ تكون عنوانا لأخبار متقدّمة وقصص سالفة، ومنه نوع عظيم جدا وهو عنوان العلوم بأن يذكر في الكلام ألفاظا تكون مفاتيح لعلوم ومداخل لها. فمن الأول قوله تعالى: ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا﴾ الآية، فإنه عنوان قصة بلعام. ومن الثاني قوله تعالى: ﴿ انْطَلِقُوا إِلَى ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ ﴾ الآية فيها عنوان علم الهندسة فإن الشكل المثلّث لُ الأشكال وإذا صب في الشمس على أيّ ضلع من أضلاعه لا يكون له ظلٌّ لتحديد رؤوس زواياه، فأمر الله تعالى أهل جهنم بالانطلاق إلى ظلّ هذا الشكل تهكما بهم، وقوله تعالى:﴿ وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾ الآيات فيها عنوان علم الكلام وعلم الجدل وعلم الهيئة."[2] العنوان هو مفتاح العلوم ومدخل لها، وهو الذي يحيل إلى مقاصد الكلام، ويكشف عن الأخبار السالفة والمتقدّمة.

1. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1972، ص633.
2. محمد علي التهانوي، موسوعة كشّاف اصطلحات الفنون والعلوم، ج2، مرجع مذكور، ص1241.

أما في المعجم العربي الحديث (الهادي إلى لغة العرب) الذي يزخر بتوسّع وتشعّب حقول المعرفة، فإننا نجد: "العنوان هو الدليل الذي يكون ظاهرا فيدل على ما هو في الباطن أو غائب، ومنه قولهم: الظاهر عنوان الباطن، والعنوان جملة من الكلمات تكون مقدمة لبحث، أو قصة أو مفتاحا لعلم من العلوم، أو مدخلا. وعنوان الموضوع في المنطق هو مفهوم الموضوع ووصفه، والموضوع في القضية المنطقية هو المسند إليه."[1] فالعنوان بهذا المعنى دليل طبيعي يمهّد لما في الباطن أو لبعضه الأهمّ ما فيه.

- **العنوان (اصطلاحا) في الدرس النقدي الحديث:**

يمكن استعراض مجموعة من المقاربات التعريفية للعنوان في الدرس النقدي الحديث، وفي مقدمتها تعريف رائد العنونة ومنظّرها في الغرب (ليو هـ .هوك Leo H. Hoek) الذي يعتبر العنوان مثل النص، غير أنه مكثّف[2]. وبعد اعترافه بصعوبة تحديد تعريفٍ له، نظرا لاستعماله في معان متعددة[3] عرّفه بقوله: "هو مجموعة من العلامات اللسانية (كلمات، جمل...) التي يمكن أن تتصدّر رأس كل نص لتعيّنه وتعرّفه، وتبيّن محتواه العام، وتغري الجمهور المستهدف."[4] ويضيف قائلا: "العنوان هو العنصر الذي يملك الأسبقية على جميع العناصر الأخرى المشكلة للنص (...) إذ ليس مجرد أول عنصر نتلقاه في الكتاب فحسب، بل هو العنصر الذي يتمتع بالسلطة؛ يوجه القراءة (...) ويفتح النص، ويشكّل نقطة الانطلاق الطبيعية، ويرتبط بالنص بعلاقة نموذجية.[5]

أما (جيرار جينيت G. Genette) فيرى أن العنوان "عتبة نصية أولى وليس من بين عتبات النص ما يمكن تجاوزه، والعنوان الجميل اللافت هو الطُّعْم (بضم الطاء) الذي يوقع القارئ في حبائل النص."[6]

---

1. سعيد الكرمي، الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ج2، ط1، 1412 هـ، 1992، ص282.

3. Leo H. Hoek, La marque du titre, Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle, Mouton Publisher - The Hague – Paris - NEW YORK, 1981, p17.

3 . Ibid, p 5.

4 . Leo H. Hoek, La marque du titre, op cité, p 17.

5 . Ibid, pp 1,2,3.

6. Gérard Genette, Seuils, Editions du Seuil, Paris, 1987, p 95.

وفي كتاب: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، لمحمد عويس، نجد ما يشبه هذا التعريف: "العنوان تفسير لشيء ما وأنه يحمل معنى هذا الشيء، وأن عنونة شيء بعينته تُعدّ سمة هذا الشيء، ومعناه ومقصده."[1]

وإذا ما تفحصنا هذه التعريفات نلفي رواد علم العنونة، وقفنا على ما أشرنا إليه من أن تعريف العنوان لا يتم بمعزل عن وظائفه؛ فالعنوان يُغري الجمهور ويُوقِع القارئ في حبائل النص. العنوان هو سلطة النص وواجهته الإعلامية، يكشف عن طبيعته ويسهم في فك غموضه ويعيّن مجموعه ويكثف معناه، بغض النظر عن مناورات الحداثة وما بعد الحداثة التي لم يعد معها العنوان يشكل حقيقة ثابتة وإنما يشكّل سؤالاً ويولّد أفق انتظار. العنوان هو فاتحة الفاتحة النصية واختصار الاختصار.

أما الباحث الإسباني (جوزيب بيزا كومبروبي Josep Besa Camprubi)، أستاذ تحليل الخطاب، والمتخصص في فقه اللغة، فيرى أن "العنوان عنصر متعدد الأبعاد (Multidimensionnel)، لأنه يقيم روابط مع ثلاثة عناصر جد مختلفة: العمل الأدبي، النص والقارئ."[2]

ويستنتج الباحث التونسي محمد الهادي المطوي ـ انطلاقا من تعريف (ليو هوك Leo H. Hoek) ـ أن العنوان "رسالة لغوية تعرّف بهوية النص وتحدّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به."[3]

العنوان إشارة أولى تدل على طبيعة الأثر الكتابي الذي ينضوي بشكل أو بآخر تحت بطاقة تعريفية تقدم للمتلقي مفتاحا يلج من خلاله إلى طبيعة السؤال الافتراضي الذي يقدمه العنوان، فلا يمكن حصر العنوان في مجال ضيق يقتصر على غلاف الكتاب وإن كان هذا المجال قد مرّ بحقب ثقافية طويلة في أدبنا العربي وإنما يتجاوز العنوان حدوده

1. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1408 هـ، 1988م، ص17.

2. Josep Besa Camprubi, Sémiotique du titre, RS/SI, Association Canadienne de sémiotique, Vol: 23, (2003) N°1, 2, 3, p 91.

3. محمد الهادي المطوي، « شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق»، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الأول، المجلد28، يوليو/ سبتمبر، 1999، ص457.

كلما كان المبدع على وعي تام بضرورة تجانس العمل الإبداعي الذي يبتعد عن اللغة البراغماتية ليصل إلى حدود اللغة الشعرية.[1]

لقد استمد العنوان ـ حسب التعريفات السابقة ـ مفهومه من وظيفته التي تحدد دور العنوان وأهميته، وطبيعة العلاقة التي تربطه بنصه، فالعنوان إذا ما جرّد من وظائفه، يصبح زائدة لغوية لا تقدم ولا تؤخر، ووجوده من عدمه سيّان.

تعريفات كثيرة للعنوان لا تختلف إلا في الصياغة اللغوية؛ إذ لم تتمكن من تحاشي الحديث عن الأهمية والوظائف. وهذا تعريف آخر قدمه الباحث الطاهر روابنية، يقول فيه: "العنوان هو أول عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب، أو نص يعاند نصا آخر، ليقوم مقامه، أو ليسيّره ويؤكد تفرده على مر الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات، والنبوءات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة، وطاقاته الترميزية وهو من كل هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار"[2]. كأن أسلافنا من النقاد لم تغب عنهم انشغالات النقاد المعاصرين، إذ كانوا يعيشون الوقائع السيميائية الحداثية، فقد عرّف أبو بكر الصولي العنوان حين قال: "والعنوان العلامة، كأنك علّمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه(...)، والعنوان الأثر الذي يعرف به الشيء."[3]

العنوان هو سلطة النص وواجهته الإعلامية، يكشف عن طبيعته ويسهم في فك غموضه ويسيّر مجموعه ويكثف معناه، بغض النظر عن مناورات الحداثة وما بعد الحداثة التي لم يعد معها العنوان يشكل حقيقة ثابتة وإنما يشكل سؤالاً ويولّد أفق انتظار. العنوان هو فاتحة الفاتحة النصية واختصار الاختصار. هو أول ما يزرع الكاتب في رحم

1. ينظر عصام العسل، «ثريا النص، قراءة في شعرية العنوان»، ينظر الرابط الآتي:
http://www.alimbaratur.com/All_Pages/Shaitalaika_Stuff/Shaitalaika61.htm
تاريخ فتح الرابط: 2011/05/20، الساعة: 23:10.

2. الطاهر روابنية، « شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم»، ضمن كتاب، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 17/15 ماي 1995، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ص141.

3.أبو بكر الصولي، أدب الكتّاب، نسخ وتصحيح وتعليق، محمد بهجت الأثري، المطبعة السلفية، القاهرة، 1341هـ، ص143 ، 147.

الكتابة ليولد النص. هو بؤرة النص وتيمته الكبرى، هو النواة المعنوية الأساسية لكل نص، وكل ما تلاه من ملفوظ فهو شرح وتوضيح له.

لعل العنوان بمثابة "الدارة"(Microprocesseur)، بما يحمله هذا المصطلح من معنى في أدبيات خبراء الإعلام الآلي(Les informaticiens)، فهو في أي عمل فني يمثل" دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة، وتحوي معاني شاملة. هو الكلمات التي تختصر التفاصيل وتجمع الأشتات، هو البداية والنهاية، والجوهر الذي تدور في مداراته عناصر القصيدة."[1]

وإذا كان هذا حال العنوان في تعدد وظائفه وتشعّب علاقاته، فإنه يمكن أن نقرر بثقة واطمئنان، "إن العنوان مركز إشعاع، وبؤرة تخزين الدلالة، ونقطة البداية والانطلاق، وهو نص مصغَّر، شديد التعقيد والغموض؛ فعملية نجاح فعل التواصل بينه وبين القارئ تتطلب تفاعلا ديناميا."[2]

إذا كان العنوان ـ حسب ما هو معروف لدى الباحثين ـ موضوع الخطاب وبداية النص، و"التيمة" الأساسية التي تتحكم في تأويل الخطاب، والبؤرة التي ينبني عليها الموضوع، فإنّ "شعيب حليفي" يرى أن العنوانالذي تُشكّل فيه الاستعارة "قطبا استراتيجيا، يعمل على استعادة معان حاسمة داخل النص، مما يشيد معنى باطنيا آخر هي نواة وبؤرة العمل الأدبي... من خلال إمساكه بمجموع النسيج، في تقاطعاته، وتغذيته للقراءة والتأويل."[3] وهذا ما يدل على أن العنوان يثير لدى القارئ توقعات قوية حول ما يمكن أن يكونه موضوع الخطاب، بل كثيرا ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي، وكثيرا ما يؤدي كذلك تغيير عنوانِنصٍّ ما إلى تأويله وفق العنوان الجديدبمعنى أن القارئ يكيّف تأويله

1. إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط1، 1405هـ، 1985م، ص186.

2. ولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة، د. حميد لحمداني و د. الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ص55.

3. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، دار الناية ومحاكاة، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، دمشق، الجزائر، ط1، 2013، ص ص39، 40.

مع العنوان الجديد. و هناك باحثون من علماء النفس المعرفي يعتمدون على النصوص المصنوعة التي يمليها الإشكال الذي يتصدى لبحوثهم.[1]

إن العنوان ـ باعتباره الجملة الأولى للنص أو بداية القول وبؤرته ـ يتحكم في تأويل القارئ للنص وتفسيره أثناء التفاعل الفني والجمالي، وهو في لسانيات النص، من عناصر الوحدة والربط، التي تساهم في اتساق النص وانسجامه، إضافة إلى وظيفته المبيِّنة لجنس النص الأدبي، والبناء الدلالي.

لعل ما يمكن أن نخلص إليه بعد كل هذالكم ّ من التعريفات أن العنوان ليس جنساً خطابياً حراً ، فهو يظل مرتبطاً بالنص، لا ينتج دلالتهإلاَّ من خلاله وفي وجوده، والعلاقة بين العنوان والنص هي علاقة الرأس بالجسد، العتبة بالدار ، المسند إليه بالمسند، إذ يغري العنوان بولوج النص ويعين جنسه ويوحي ببعض غاياته، ويكشف عن بعض محتوياته، والعنوان ـ على قصرها يجازه مقارنة بالنص ـ يعكس الخلفية الثقافية والسياق التاريخي الذي يصدر عنه، وكذا التوجهات الإيديولوجية لمنتجه.[2]

ونخلص إلى أن للعنوان خاصيتين: خاصية أنطولوجية (استقلاله)، وخاصية وظيفية (نسبته إلى عمله)، وهاتان الخاصيتان تتيحان للعنوان ممارسة التعدد الوظيفي وذلك بتعدد الأعمال/ الوظائف ذاتها.

إن الحديث عن مصطلح "العنوان" تعترضه جملة مرالتشع ّ بات، وهذا ما يقتضي تمييزه عن مصطلح "التسمية" أو "الاسم"، وضبط مفهومه، "والمفهوم بوصفه حدثا لا يكتسب دلالته إلا حين يتموقع ضمن أفق، والعنوان هو هذا الأفق"[3] "الذيؤم ّ ن اتصال

1. ينظر محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص61 ـ 90.

2. ينظر بهاء الدين محمد مزيد، «أجناس خطابية معاصرة، مقاربة علاماتية...» مجلة أفق الثقافية، مجلة إلكترونية، ينظر الرابط الآتي: http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=112
تاريخ فتح الرابط: 2011/07/21، الساعة: 21:56.

3. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، 2007، ص67.

المفاهيم فيما بينها ليصير فضاء متميزا"[1] عميكو ّنه كل مفهوم من مفاهيم الأنساق الدلالية المذكورة.

ج. بين الاسم و العنوان.. من العام إلى الخاص:

لقد ذهب محمد فكري الجزار إلى القول بأن "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضله يُتداول، يُشار به إليه، ويدلّ به عليه، يحمل وسْم كتابه"[2]، وهو ما يدفعنا إلى تقصي الفروق الدلالية بين الكلمتين مع إقرارنا بترادف الكلمتين في تداولنا لهما أحيانا؛ "فالتسمية ليست هي العنونة ذاتها، إذ الاسم تحديد للكينونة، في حين إن العنوان ترسيخ للهوية في كينونة زمانية ومكانية وارتباط بسياق من التعيين."[3]

تقترب لفظة "اسم" في المعاجم اللغوية من دلالات لفظة "عنوان"؛ ففي لسان العرب لابن منظور، وفي مادة: "سما"، نجد:"..واسم الشيء سِمُه وسُمُه وسُماه علامته (...) والإسم: ما أشتق منه وسمّي به لأنه يسمو فوق الاسم وسمّوت وتسمّيت على الشيء تُعرف به؛ قال ابن سيده: الاسم اللفظ الموضوع على الجوهر الأول ليفصل به بعضه من بعض كقولك ثدئاسم هذا كذا. قال أبو إسحق: إنما جعل الإسم ذريعاً بالدّلالة على المعنى لأنّ المعنى تحت الإسم."[4]

يسمح لنا التأصيل المعجمي لدلالات (الاسم) بتبيُّن الفروق بينه وبين العنوان بعد أن أمدّنا بجملة من الإضاءات المفيدة؛ فاسم الشيء علامته، والاسم يوضع للتمييز والتفريق بين هذا وذاك، وهذه الدلالة التعيينية والتعريفية تتقاطع مع العنوان من حيث عنونته لخطاب ما. ولذلك فإن كثيرا من مؤلفي الكتب لا يبرزون الحدود الفاصلة بين

1. جيل دولوز، فيليكس غتاري، ماهي الفلسفة، ترجمة، مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص56.

2. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص15.

3. علي حداد، «العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، العدد 370، شباط 2002، ذي القعدة 1422 هـ، ص41.

4. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، المجلد4، مادة: سما.

الاسم والعنوان لتقارب معناهما إلى حدّ كبير. يقول الخوارزمي في مقدمة كتابه: "مفاتيح العلوم": سمّيتُ هذا الكتاب مفاتيح العلوم إذ كان مدخلا إليها ومفتاحا لأكثرها."(1)

ويقول أبو منصور الثعالبي في مقدمة كتابه: "وقد اخترتُ لترجمته وما أجعله عنوان معرفته، ما اختاره، أدام الله توفيقه من "فقه اللغة"، وشفعتُه بسرّ العربية" ليكون اسما يوافق مسمّاه، ولفظا يطابق معناه"(2). وهذه الخطابات لا تدلّ على أنّ أصحابها يجهلون أن التسمية تخص الكائن الإنساني، والعنونة تخص ما هو مكتوب وإنما ليقينهم بأن بين التسمية والعنونة خيطا رفيعا لا يكاد يُرى.

أما ياقوت الحموي فقد ذكر في كتابه: "معجم الأدباء" بأن الاسم هو العنوان، يقول: "وقد سمّيتُ هذا الكتاب إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب.."(3) وأورد ابن عبد ربه الأندلسي في كتابه: "العقد الفريد": سمّيتُه العقد الفريد لما فيه من مختلف جواهر الكلام، مع دقّة السِّلك وحسن النظام وجزّأتُه على خمسة وعشرين كتابا(...)، وقد انفرد كل كتاب منها باسمِ جوهرة من جواهر العقد."(4)

ارتبط الاسم في الأساطير القديمة ـ عند الشعوب البدائية ـ بمعتقدات دينية، فيما عُرف عندهم بـ:" مبدأ الاسم"؛ فقالوا: إن للإنسان ثلاثة أقانيم: الجسد والروح والاسم، واقترن الاسم عند بعض الشعوب بعملية الخلق، فكل شيء له اسم يتميز به عن الأشياء الأخرى، "فاسم الشخص أو الشيء تمثيل حقيقي له، واستحضار خواص الشيء من اسمه، هي عملية خلق ذهني ترافقها أحاسيس وتخيّلات واسعة توحي بطاقة شبه سحرية للكلمة ذاتها."(5)

1. محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 ، 1989، ص 15.

2. أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق ومراجعة، فائز محمد، إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص18.

3. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق، إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1993، ص15.

4. ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وضبط وترتيب، أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ص18.

5. يوسف حوراني، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم، دار النهار، بيروت، 1978، ص119.

التسمية والعنونة، يرى خالد حسين حسين أن " الأولى آلية اللغة في تحديد العالم وتعريفه بإنتاجها "أسماء" متغايرة للظواهر المختلفة، وبذلك تعدّ "التسمية" Naming الاستراتيجية العامة في إنجاز هوية الشيء واختلافه، في حين تختص "العنونة" Titling بعالم الكتابة حصرا بوصفها استراتيجية خاصة بـ"المكتوب". وما دامت العنونة تمارس اشتغالها إنتاجها للعنوان في فضاء التسمية، فإنها تكتسب قوانينها وفلسفتها.

وعلى هذا الأساس تنظر القراءة الراهنة لعملية "العنونة" بوصفها تفريعا خاصا للتسمية، وبذلك يتكافأ "الاسم" و "العنوان" بوصفهما منتجي التسمية والعنونة على التوالي، وبالتالي لا يكون "العنوان" سوى "اسم" للنص، أو الكتاب اصطلاحيا وتعريفيا.

إن هذا التكافؤ بين المقولتين يشير إلى انتمائهما إلى حقل دلالي واحد من خلال آلية الترادف بينهما، حيث الترادف مصطلح مستعمل للإشارة إلى التساوي الدلالي بين الألفاظ؛ ولهذا ثمة زاوية بين الوحدتين لألاعيب الاختلاف بدليل أن "الاسم" يستغرق "العنوان"، في حين أن الأخير يقصر عن ذلك. غير أن هذا لا يمنع من ائتلافهما في الوظائف."[1]

تعتمد العنونة على الصياغة الأنموذجية لفلسفة التسمية التي تحظى بها في الكينونة البنيوية للنص، والتسمية اعتماداً على هذه الرؤية، هي آلية التعيين والتحديد والتصوير؛ إذ الاسم في هذا السياق يحلّ محلّ الشيء بعلامة صوتية أوخطيّة أو رقم."[2] وعلى أساس شكل العلامة وطبيعتها وكيفيتها التركيبية والسيميائية يمكن أن تتحدد هويتها في النص، ومن ثم تحديد وظيفة الاسم.[3]

إن المنظور التركيبي للاسم في ظل علاقته بالعنوان ـ بوصفه دالاً علامياً ظاهراً وباطناً في الوقت ذاته ـ "يتحدد من خلال التوافقية التضافرية العالية في الوظيفة التي يؤدّيها كلّ منهما، على نحو لا يمكن الاستغناء عنه أو التغاضي عن خطورته، أو أن

1. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، مرجع مذكور، ص67.

2. مطاع صفدي، استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص5.

3. ينظر محمد صابر عبيد، النصّ الشعري.. كثافة العتبة العنوانية»، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1078، بتاريخ: 2007/11/03.

إهماله، لأي سبب، كان سيقود إلى خلق حالة إبهام والتباس تضاعف من غموض النص وتقلّل من كفاءته في الاستجابة لفعاليات القراءة."[1]

لعلّ أهمية التسمية وضرورتها الاجتماعية والثقافية وخطورتها في الحياة على الأصعدة والمستويات كافة لا تتوقف عندحدّ ما لها من حضور طاغٍ على حياة حاملها ومصيره وحساسية تعامله مع المحيط والما- حول، إذ "ليس للمرء (للخطاب) في الوجود غير اسمه، من هنالستمدّ التسمية خطرها وأهميتها"[2]، ودرجة تأثيرها في توجيهالمسمّى وتشكيل هويته وفرض حضوره في المحيط على نحو ما.

وبعد محاولة التقريب بين الاسم والعنوان، يمكن القول إن الفاصل بينهما غشاء رقيق جدا، وهو أن الاسم للكائن الحي، والعنوان للأثر الذي ينجزه الإنسان، وقد يحمل صاحب الاسم عنوانا.

2. <u>العنوان في الحضارات الإنسانية القديمة.. بداية القصة</u>:

من المفيد، قبل الحديث عن العنوان بالتفصيل في مختلف الثقافات، أن أستعرض وضعية العنوان في الحضار ات الإنسانية القديمة قصد استكمال الصورة؛ فالعنوان مرتبط بالكتابةوالكِ تاب، وهذا الأخير تبدأ قصته "في السهول الخصبة للجزء الجنوبي من بلاد الرافدين، حيث أقام هناكحضارةً متقدمةً أحدُ أغرب الشعوب في تاريخ الإنسانية (السومريون) الذين أقاموا حضارة ممتازة، ومن هذه الحضارةشرّ بت كل الحضارات الكبرى التي تطورت في الشرق الأوسط. إلا أن السومريين سرعان ما اختفوا من ساحة التاريخ بعد أن فقدوا استقلالهم السياسي في نهاية الألف الثالثة قبل الميلاد. وفي هذه الساحة جاء بعدهم الأكاديون والبابليون والآشوريون وغيرهم."[3]

---

1. محمد صابر عبيدالنصّ الشعري، كثافة العتبة العنوانية»، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1078. مرجع مذكور.
2. محمد لطفي اليوسفي، فتنة المتخيل (الكتابة ونداء الأقاصي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج1، (د.ط)، 2002، ص340.
3. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، <u>القسم الأول</u>، ترجمة، محمد م. الأرناؤوط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 169 ـ رجب 1413هـ، يناير/ كانون ثاني 1993 م، ص11.

ولقد أثبتت الحفريات الأثرية والأبحاث الأركيولوجية مساهمة السومريين في إثراء الحضارة الإنسانية، وذلك بالاهتمام بالكتابةوالكِتاب والمكتبات؛ إذ "إن السومريين هم أول من ابتدع الكتابة التصويرية ثم طوروها إلى أن حولوها إلى نظام كتابي."[1] وقد بلغ السومريون شأوا كبيرا في مجال الأدبوأسّسوا لكثير من المعارف الطبية، وكانوا يحتفظون بالرقم الطينية في أماكن خاصة داخل المعابد أو القصور الملكية أو المدارس(...) وقد تم العثور على بقايا هذه المكتبات أو مراكز الوثائق في المدن السومرية الكبيرة:(لاغاش وأوروك ونيبور...) وذلك حوالي 2000 ق.م، وهي السنة التي اكتُشف فيها أقدم سجل/كتالوج (Catalogue) في العالم، في نيبور (المركز الثقافي والديني للسومريين)، يتضمن 62 عملا أدبيا، وهو محفوظ في المتحف الجامعي في فيلادلفيا (أمريكا) ومن نيبور. يقول الكاتب الكرواتي "ألكسندر ستيبتشفيتش": " لدينا أيضا رقم آخر محفوظ الآن في متحف اللوفر بباريس، وكان قد عثر عليه الباحث الأمريكيالجَلُود س. ن كرامر. وفي هذا الرقم تجد بعض عناوين الكتب التي دونت أيضا في الرقم المحفوظ في فيلادلفيا، ولكن لدينا أيضا بعض العناوين الجديدة بحيث يصل عدد كل العناوين المذكورة على وجهي هذا الرقم إلى 87 عنوانا."[2]

الواضح أن السومريين كانت لديهم معرفة راسخة بالعنونة وتنظيم الكتب والمكتبات؛ إذ كانوا يعمدون إلى ترتيبالرُّقم في الرفوف ترتيبا منطقيا. فقد كان في وسعهم أن يضعوا مثلاالرُّقم التي تتضمن موضوعات ميثولوجية في أحد الرفوف، وأن يضعوا فيرفٍآخَرالرُّقم التي تختص بالرياضيات، وهكذا...وقد سادت الثقافة السومرية في بلاد الرافدين فترة طويلة تزيد عن 1500 سنة، أي منتصف الألف الرابعة ق.م، وتمكن الكتابالسومريون من تدوين عدد كبير من النصوص والحكايات الشائعة، أبرزها ملحمة البطل غير المحظوظ "جلجامش" التي حفظت في نسخ كثيرة وروايات متعددة. وقد كانت غايات السومريين في تدوين نصوصهم والاعتناء بالكتاب، أن يحفظوها للأجيال

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ترجمة، محمد م. الأرناؤوط، ص12، 13.
2. المرجع نفسه، ص15.

القادمة، وتسجيل بصمتهم ضمن الإنجازات الإنسانية (الثقافية والتكنولوجية)، وخدمة الأهداف الرسمية والتعليمية.[1]

وبعد سقوط الدولة السومرية وقيام الدولة البابلية على أنقاضها، واصل البابليون على درب السومريين، فبدأوا من حيث توقف السومريون، واستفادوا من نصوصهم، فعرفوا الكتابة المسمارية وطوروها، كما طوروا الإنتاج المادي والروحي للدولة السومرية المتقو ّضة، وكانوا يدو" ّ نون وينسخون الرقم في ورش خاصة ويحفظونها في المكتبات أو مراكز الوثائق، التي كانت تنتشر في المعابد وفي قصور الحكام. وقد تم اكتشاف مكتبات من هذا النوع تحتوي كل واحدة على عشرات الألوف من الرقم، في مدن كيش وسيبار وفي بقية المراكز الثقافية البابلية.

وبالإضافة إلى البابليين فقد استعملت الكتابة المسمارية والرقم الطينية شعوب أخرى في بلاد الرافدين وفي البلاد المجاورة لها، وقد تمكن أيضا بعض هذه الشعوب من إنجاز إنتاج كتابي ضخم وتنظيم جيد للمكتبات."[2]

أقام البابليون مكتبة رسمية ضخمة في مدينة "أيبلا"، اكتشفت سنة 1974 في "تل مرديخ" (55 كلم جنوب غرب مدينة حلب بسوريا)، وتعتبر أقدم مكتبة تم اكتشافها في الشرق الأوسط. وتوصل الباحثون الأركيولوجيون إلى أن المكتبة تعمل بنظام صارم ودقيق؛ إذ كانت الر ّقم الطينية مرتبة الواحدة تلو الأخرى، "بحيث كان في الإمكان (تصفحها) كما يتصفح المرء اليوم البطاقات المفهرسة في المكتبات العامة.أما الر ّقم الكبيرة، التي كانت تتعلق بشؤون الإدارة والدولة، فقد كانت تسند على الجدار في الأرضية.

إنالتحليل المتأني للمواد المكتشفَة يكشف عن تفاصيل مثير ة، وهي تكشف بدورها كيف أن العاملين في تلك المكتبة قد توصلوا إلى حل جيد للوصول بسهولة إلى الرقم المطلوب. فقد كانت كل الرقم مرتبة بحيث يبدو منها بداية النص، وفي رأس اللوح كان

1. ينظر ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص15 ، 16.
2. المرجع نفسه، ص17.

يكتب العنوان بشكل مختص ولذلك كان يمكن قراءته بسهولة دون أن تكون هناك حاجة إلى تحريك الرقم من مكانه، وكان يمكن أيضا بالاستناد إلى ذلك معرفة محتوى الرقم"[1].

يتضح لنا أن العنوان، من حيث الموقع النصي، كان يتصدّر اللوح؛ فالعنوان في الأعلى و النص في الأسفل، وبالتالي فإن صدارة العنوان، وموقعه المتقدّم على النص عميق الجذور، يعود إلى تاريخ كتابة الألواح الطينية.

وليست مكتبة أيبلا هي الوحيدة في الشرق الأوسط، بل تمكن علماء الآثار من اكتشاف مكتبة ذات أهمية خاصة سنة 1929 في أوغاريت (في رأس شمر، بالقرب من اللاذقية على الساحل السوري). "ومن خلال الكتابات الجدرانية اتضح أن ذلك البناء كان مقرا لسكن ومكتب رئيس الكهنة في أوغاريت. وفي مكتبة رئيس الكهنة كان هذا يحتفظ بكتب دينية وثقافية، نظرا للمنصب الرفيع الذي يحتله، بالإضافة إلى كتب أدبية ومعاجم وحتى رسالة غير عادية بعنوان "معالجة الحصان المريض."[2]

أما الحيثيون، فكانت لهم مكتبات أو مراكز للوثائق بعاصمتهم حتّوساس Hathusas"، بوغاز كوي حاليا، شرق أنقرة بتركيا)، وكانت مكتباتهم خاضعة لتنظيم محكم ودقيق بفضل مهارة عمالها الذين استفادوا "من خبرة الآخرين المتراكمة على مرّ القرون في المكتبات الأخرى للشرق الأوسط وأصبحوا يعرفون في ذلك الوقت كيف يتوصلون إلى الرقم المطلوب وسط آلاف الرقم الأخرى. ففي نهاية الرقم الطينية في هاتاشوش نجد معطيات تتعلق بالعنوان، وبالتحديد عن مضمون النص وحول الناسخ،وإذا كان النص في أحد الرقم يكتمل في رقم آخر فإن الرقم في هذه الحالة كانت تُرقَّم، وكان النص في كل رقم آخر يبدأ بالجملة الأخيرة الواردة في الرقم السابق. ولمعرفة مكان كل رقم أيضا فقد قام العاملون في المكتبة بوضع فهرس للمكتبة."[3]

المكتبة الآشورية التي أسسها الملك الآشوري "آشور بانيبال" في " تل كيونجيك"، قرب الموصل، كانت فريدة في نوعها من حيث عدد الكتب، بفضل مبادرة الملك بأن

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، مرجع مذكور، ص19.
2. المرجع نفسه، ص21.
3. المرجع نفسه، ص24.

تُجمع في مكان واحد كل ما أبدعته الأجيال السابقة في الشرق الأوسط في حقل الأدب والمعرفة، وهي المبادرة التي لا مثيل لها في التاريخ...فأصبح جيش كامل من الكتّاب قد كلّف بأمر ملكي بأن ينسخ عدة مرات كل نص قديم يتم الحصول عليه.وقد كان الكتّاب يسجلون بفخر أصل وقدم الأصلي:(نص منسوخ من بلاد آشور التي هي مصدر النص الأصلي)."[1]

ولليهود العبرانيين، قصائد قصصية يروونها جماعيا مذ عرفو ها، وهذه القصائد جمعت في كتاب واحد سمي بـ "التوراة"، أي كتاب الكتب أو العهد القديم، منذ عام 4000 ق.م، تقريبا. وتضم مكتبة العهد القديم خمسة وأربعين مؤلفا أدبيا وضعها كتّاب مختلفون في عصور تاريخية متباينة بلغات شتى، ومن هذه المؤلفات: (التوراة وتحتويها الكتب الخمسة، سفر يشوع، سفر القضاة، وسفر راعوت وسفر صموئيل، وسفر الملوك وسفر الأخبار...)، ثم الفصول القصصية (سفر طوبيا، يهوديت، استير) ثم أسفار خاصة بالأنبياء، ثم أسفار الحكمة (أيوب، الأمثال، الجامعة، الحكمة، ابن سيراخ)، ثم أسفار ذات صبغة غنائية "الشعر الروحي": (المزامير و أناشيد الأناشيد).[2]

الفينيقيون، الذين اتخذوا قرطاج عاصمة لهم، اشتهروا منذ العصر القديم، وبالتحديد منذ هيرودوت، بكونهم هم الذين أبدعوا الأبجدية بعد أن نشروها في كل البلدان الواقعة على البحر الأبيض المتوسط، وقد كانت لهم مراكز للوثائق ومكتبات جيدة للغاية، ولم تذكر كتب التاريخ شيئا عن عناوين كتبهم إلا ما كان من حظ روما أن وصلها كتاب الكاتب القرطاجي " ماغوا" عن الزراعة.[3]

ولم يكن التلمود سوى ديوانا من التعليقات والقوانين المدنية لليهود، وهي تعليقات على التوراة. أما عن الأناجيل فقد كتبها اليهود أو تلاميذ مباشرون لهم بالإغريقية.[4]

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، مرجع سابق، ص25.

2. ينظر روبير بندكتي، التراث الإنساني في التراث الكتابي، إشكالية الأساطير الشرقية القديمة في العهد القديم، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص9 ، 10.

3. ينظر ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، مرجع سابق، ص31 ، 32.

4. ينظر إميل فوجيه، مدخل إلى الأدب، ترجمة مصطفى ماهر، سلسلة الألف كتاب عدد: (201)، سنة 1958، لجنة البيان العربي، مصر، ص8.

وعليه فأسفار التوراة اتخذت عناوين لقصصها وأغلبها أسماء للرسل والأنبياء (يوسف، طوبيا، أيوب، مزامير داوود، استير، الأنبياء، الجامعة والأمثال، نشيد الإنشاد...).

على الجانب الغربي لما يسمى بالهلال الخصيب، وفي الوادي الخصب لنهر النيل، أقيمت منذ نهاية الألف الرابعة ق.م الحضارة المصرية العظيمة التي كانت فيها للكلمة مكانة مميزة، غير أن المصريين اتخذوا تعلّم الكتابة للحصول على وظيفة مرموقة في الدولة، وقد كان أكثر ما كتبه الكتّاب يحمل الصبغة الإدارية. وكانت الدولة هي التي تنظم وتموّل المدارس لتخريج الكتّاب لأنها كانت تحتاج إليهم بالذات لممارسة الأعمال الوظيفية، ومع ذلك فقد كان لديهم الوقت لنسخ النصوص الدينية والسحرية والأدبية وغير ذلك، أن القسط الأكبر من الوقت يُكرّس لنسخ ما يسمى (كتب الأموات) التي كانت تنسخ بكميات كبيرة وتطرح للبيع. وتعتبر هذه الكتب أقدم الكتب المصورة في العالم لأنها زينت برسوم ملونة تمثل مشاهد من حياة القبر للإنسان المدفون وما شابه ذلك. ويتولى الكهنة نسخ هذه الكتب. وقد كان هؤلاء يتركون في النسخ المُعدة للبيع في الأسواق مكانا فارغا ليكتب فيه اسم الشخص المتوفي. أما بعض الأعمال الأدبية، كالقصة المعروفة عن سينوحي أو قصة الفلاح البليغ وغيرها، تنسخ بناء على طلب الأفراد، ولم تكن تنسخ لتباع في الأسواق.[1]

لقد استخدم المصريون ورق البردى لنسخ كتبهم، وكانوا يحفظونها في الصناديق الخشبية أو في الأواني الفخارية. وكانت الألواح المكتوبة معنونة، والدليل على ذلك اللوح المكتشف في تل العمارنة، والذي يحتفظ به المتحف البريطاني في لندن، واللوح من البورسلان؛ حيث كتب عليه اسم الفرعون أمينوقيس الثالث واسم زوجته تييا بالإضافة إلى عنوان كتاب "كتاب حول التين والزيتون". ومن الواضح أن ذلك الكتاب كان ملكا للحاكم المذكور وزوجته.[2]

ومن بين المكتبات الزاخرة بالكتب المعنونة والمفهرسة، والتي شهدت على رسوخ الحضارة الفرعونية، "المكتبة التي اكتشفت في معبد الإله هوروس في موقع إدفا. ففي

1. ينظر ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص39 ،40.
2. المرجع نفسه، ص41.

بقايا هذا المعبد هناك قاعة على رفوف داخل الجدران لحفظ لفافات البردى، بينما وجدت على أحد الجدران قائمة بالكتب المحفوظة (37 عنوانا). وفي الواقع إن هذا أقدم فهرس للكتب يعثر عليه في مصر، وهو يرجع إلى النصف الثاني للقرن الثالث ق.م."[1] الواضح، إذن، أن العنونة والفهرسة موغلتان في القدم.

الصينيون بدورهم سجلوا حضورهم، وساهموا في تطور الأدب والعلم، خصوصا في عهد كونفوشيوس، حيث برزت مؤلفات مختلفة لم تكن تتفق دائما مع الأفكار والآراء الدينية للأوساط الحاكمة، مما دفع السلطات إلى ملاحقة وحرق الكتب غير المرغوبة، وتصفية حساباتها مع كتّابهم. "ومن أشهر حالات حرق الكتب وملاحقة الكتّاب ما حصل سنة 213 ق.م حين أخذ الإمبراطور (تشين شي هوانغ تي)بنصيحة مستشاره الأكبر وأمر بحرق كل الكتب بما في ذلك مؤلفات كونفوشيوس ولم يستثن من ذلك إلا المؤلفات التي تتعلق بالطب والصيدلة والزراعة والنصوص التي تتضمن إشارات نبوية مختلفة (...). ومن ناحية أخرى فقد كان الإمبراطور "تشين شي هوانغ تي" قد أمر بهذه المناسبة بحرق 470 كاتبا خلال يوم واحد لأنهم تجرأوا أن يكتبوا ضد الإمبراطور. إلا أن الإمبراطور أصدر أمرا آخر ساهم في حفظ ذكره في التاريخ العالمي للكتاب. فقد أمر بحفظ نسخة واحدة من كل كتاب يُحرق في المكتبة الإمبراطورية. ومن الصعب هنا الاعتقاد أن الإمبراطور كان له هدف نبيل من هذا التصرف وذلك بحفظ الأعمال الأدبية وغيرها للأجيال القادمة، بل إن تصرفه يكاد يعبّر عن العقلية البوليسية بحفظ هذه النسخ من الكتب كأدلّة للإدانة."[2]

و انفرد الهنود بالشعر المجازي الذي يعتمد على الاستعارة والكناية بصورة مستمرة، ويسمّى "الفيدات". كما سجلت الملاحم الأسطورية والروائية المنظومة حضورها، مثل "المهابهاراتا"؛ بمعنى (التاريخ الكبير للبهاراتا)، و"الراميانا" لـ"فالميكي"، وهي قصيدة موغلة في الطول. وفي الشعر التمثيلي، نجد "عربة الفخار"، وهي أشهر القطع التي بقيت من

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، مرجع مذكور، ص42.
2. المرجع نفسه، ص53.

المسرح الهندي، و"ساكونتالا"، وهي درة الأدب الهندي ألّفها "كاليداسا"، الشاعر الغنائي الذائع الصيت.[1]

وفي شعر الحكمة، هناك ديوان "بوتر هاري" أو "هاري بوترHarry Potter" الذي يعود إلى القرن السادس أو السابع للميلاد؛ "فبالمقارنة مع كثير من حضارات العالم القديم، في أوربا وآسيا وا ٍفريقيا الشمالية، نجد أن الطريقة الرئيسة لانتقال النصوص الدينية والأدبية والعلمية من جيل إلى آخر هي المشافهة. وهكذا عن طريق المشافهة انتقلت إلينا الملاحم البطولية الضخمة "مهابهاراتا" و"رامايانا" و"الفيدات" والأعمال الأخرى المشهورة للأدب والفلسفة الهندية القديمة، ثم المؤلفات التاريخية والبيوغرافية والكتب المقدسة لكثير من الديانات الهندية.."[2]

أما الإغريق، فقد عرفوا الشعر ونظموا الملاحم والمسرحيات الشعرية، واهتموا بعنونة إنتاجهم الفكري والفني. أورد أرسطو في كتابه "فن الشعر" مجموعة من القصائد والملاحم والمسرحيات والمؤلفات الفلسفية المعنونة كمحاورات سقراط التي يقصد بها محاورات تلاميذ سقراط،على غرار محاورات أفلاطون ومحاور ات "الإسكندر الثيوسي" وغيرها، وهي تشبيهات نثرية ولكنها في مرتبة بين "الشعر والنثر."[3]

بدأ الازدهار الحضاري الحقيقي للكتاب وعنونته في العالم اليوناني في القرن الثالث ق.م، أي في عصر الهيلينية، وقبل ذلك فإن التواصل العلمي والثقافي والأدبي اعتمد على المشافهة والذاكرة الجماعية، هذا رغم الازدهار الثقافي للعاصمة اليونانية أثينا؛ "ففي ذلك الحين كانت الأعمال الأدبية وحتى تلك العلمية والفلسفية تنتقل في غالب الأحيان من جيل إلى جيل عن طريق المشافهة. والمغنون الشعبيون كانوا يتناقلون، جيلا بعد جيل عن طريق المشافهة، الأغاني الملحمية والقصص الميثولوجية والروايات التاريخية، ويتنقلون من مكان إلى آخر حيث كانوا يفضلون على الغالب الإقامة قرب

1. ينظر إميل فوجيه، مدخل إلى الأدب، ص2 ـ 4.
2. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص56.
3. أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق وترجمة وشرح، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص6.(هامش الصفحة).

الحكام كمغنين للبلاط. وفي ذلك العصر كانت شائعة ملحمتا "هوميروس" "الإلياذة" و"الأوديسية"، التي كان هؤلاء المغنون ينشدونها بروايات مختلفة حيث كانوا كثيرا ما يضيفون إليها الأبيات من عندهم."[1]

وا لى جانب الملحمتين الشعريتين: الإلياذة والأوذيسة لهوميروس. نظم "هزيود" قصيدتين إحداهما عن عائلات الآلهة "تيوجونيا"، والأخرى عن أعمال الناس، "الأعمال والأيام".و هناك مصنفات فلسفية معنونة كمؤلفات إسخيلوس: "الرؤساء السبعة أمام طيبة" و "بروميتية المغلولة"، و "أنتيغونا" و"أوديب ملكا" و" أوديب في كولونا". أما أشهر ما ألفه "إيزيبيد": "هيبوليت و"إفيجينيا". وفي الخرافة، نجد ديوان إيسوب الذي ضم نصوصا مسرحية نثرية، مثل: "الضفادع" و"العصافير"، و (السحب) و (الزنابير) و(بلوتوس)، وقد كتبها كلها سنة 414 ق.م. أما في الطب فنجد كتبا معنونة أهمها "هيبوقراطية" لأبيقراط (أب الطب اليوناني). وهناك كتب فلسفية معنونة، ويتجلى ذلك في مؤلفات أفلاطون، و أشهرها: (خلود النفس)، "الجمهورية"، "القوانين". أما أشهر مؤلفات أرسطو المعنونة، نجد "التاريخ الطبيعي"، "القوانين" "الميتافيزيقا"، "المنطق"، "البلاغة" " الشعر ".و أما مؤلفات "أكيسنوفون" المعنونة فهي: "سيروبديا" و "الاقتصاديات" و"خوالد أفلاطون". أما "ثيوفراست"، فله مؤلف واحد معنون وهو: "الخصال Les caractères "، وقد ترجمه الفرنسي "لابروبير" و علق عليه.[2] هكذا يتضح جليا أن الإغريق عنونوا مسرحياتهم و أشعارهم وقصصهم الميثولوجية وكتبهم الفكرية والفلسفية والعلمية.

وفي العصر الهِنِ ْتي، برزت مراكز ثقافية كبيرة في العالم اليوناني بعد انهيار إمبراطورية الإسكندر المقدوني، حتى أن بعضها كالإسكندرية وبرغام وأنطاكية أصبحت تنافس أثينا. وما كان يؤرق المثقفين والمهتمين بالكتاب هو كيفية معرفة ما يصدر من كتب جديدة وكيفية الوصول إليها، وهذا التعطش للمعلومات أدى إلى ظهور ما يعرف بـ "المؤلفات المرجعية" التي تضم مؤلفات بيليوغرافية مختلفة وقواميس أعلام... إلخ. وأول من فكر في تأليف كتاب من هذا النوع هو الكاتب " كاليماخ" (مدير مكتبة الإسكندرية)

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص64.
2. ينظر إميل فوجيه، مدخل إلى الأدب، ص19 ـ 21.

الذي استفاد من المجموعات الفنية للكتب في المكتبة ليؤلف كتابه "بيناكس" في 120 مجلدا، الذي يعتقد بأنه كان يستخدم كفهرسة للمكتبة. وبغض النظر من أن المؤلف أراد منه أن يكون فهرسا أم لا، أو أنه استخدم كفهرس للمكتبة، فمن الواضح أن المؤلف لم يُرد منه أن يكون مجرد فهرس كالفهارس، التي نراها اليوم في المكتبات أي مجرد وسيلة للوصول إلى الكتاب المطلوب في المكتبة، فكل ما نعرفه عن هذا الكتاب يقودنا إلى أنه كان موجها إلى دائرة واسعة من المهتمين، وأن المؤلف كان يريد منه أن يكون مصدرا بيوبيليوغرافيا عن كل الكتب التي ألفت وعن كل الكتّاب الذين ألفوا حتى ذلك الوقت (...) ولذلك فإن هذا المؤلف يكاد يكون مرجعا بيو– ببليوغرافيا لكل الأدبيات اليونانية أكثر من كونه فهرسا لإحدى المكتبات."[1]

وبهذا يكون "كاليماخ" قمهّد الطريق لكتابة مزيد من الكتب المرجعية؛ فعلى نهجه "قام النحوي "كراتس"، (مدير مكتبة برغام) بتأليف فهرس للمكتبة في القرن الثاني ق.م، كما وضع فهرسا آخر لمكتبة في رودوس حوالي 100ق.م."[2]

وتأتي مكتبة برغام في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد مكتبة الإسكندرية، التي أحرقها يوليوس قيصر سنة 47 ق.م، حيث ألّف مديرها النحوي والدبلوماسي "كراتس" (من مدينة "ميلوس) فهرسا للمكتبة على شاكلة "بيناكس" الذي ألفه كاليماخ. "وقد كان هذا الفهرسأحد الإنجازات الببليوغرافية للعلماء المجتمعين في برغام. ففي هذه المدينة بالذات وليس في الإسكندرية ستظهر سلسلة من الأعمال الهامة البيوغرافية والببليوغرافية، والتي تدل على قدوم عصر جديد بالنسبة إلى نشر المعلومات حول الكتب والكتّاب."[3]

وإذا رمنا الحديث عن العصر الروماني، فإن الاهتمام بالكتابة والكِتاب قد بلغ درجة كبيرة، كما أن الاهتمام بالعنوان كان لافتا.ولا أدلّ على ذلك ما فعله الشاعر المعروف (فرجيل Virgile) الذي كتب ملحمة سماها "الإنياذة"، على غرار الملاحم

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص119، 120.
2. المرجع نفسه، ص120.
3. المرجع نفسه، ص130.

اليونانية. وفي هذا النص يكشف الكاتب الكرواتي" ألكسندر ستيبتشفيتش" عن طريقة صناعة الرومان للكتاب واستعمالهم له، وكذلك معرفتهم للعنوان ووضعه على الكتاب، يقول: " كانت الكتابة على الورق البردي تتم على شكل أعمدة على طول الشريط، وتتصل ببعضها من اليسار إلى اليمين. وهكذا فإن القارئ يمسك طرف اللفافة بيد ويفتح بالأخرى النص من أوله إلى آخره. وقد كان كل عمود من هذه يسمى "باجينا Pagina" وقد أطلق هذا الاسم على الصفحةحين تحوّل شكل الكتاب من اللفافة إلى الكراس،وإذا لم تتسع لفافة واحدة لكل النص فقد كانت تستعمل لفافة ثانية وثالثة إلى أن تكمل كتابة النص. وعلى طرف اللفافة، وخاصة إذا كانت محفوظة في مكتبة ما، كانت توضع قطعة صغيرة من الجلد أو ورق البردي تتضمن عنوان النص. ولحماية هذه اللفافة فقد كانت تغطى أحيانا بغلاف جلدي خاص، بينما كانت توضع أحيانا في صناديق خاصة."[1]

إن معظم الكتب الموجودة في الأديرة معنونة، ومنسوبة إلى أصحابها، لكن الهاجس الذي يؤرق كثيرا من أصحاب الكتب هو السرقة والسطو، ولتفادي ذلك كان يتم تدوين ما يسمى "لعنة الكتاب" على صفحات الكتاب نفسه. ونجد أمثال هذه اللعنة كثيرا في كتب دير القديس "ألبانس" في إنجلترا، ومن هذه اللعنات نقرأ مثلا ما يلي: "هذا الكتاب يخص القديس "ألبانس" وتحل اللعنة على كل من يسرقه أو يمحي عنوانه."[2]

هكذا، عرفت الشعوب والأمم القديمة في حضاراتها الكتابة والكتاب، ومعظم ما كُتب لم يخْلُ من العنوان من أجل التمييز والتفريق، إذ لا يمكن ْك ما كُتب دون عنوان أو اسم، وإلا تساوى كل شيء في النكرة والغفل، وإن كنا نجهل كثيرا من المعطيات عن طريقة العنونة آنذاك، إلا أننا مطمئنين بوجودها بشكل أو بآخر.

3.<u>العنوان في الفكر العربي القديم.. بين الحضور والغياب</u>:

الحديث عن العنونة في الأدب العربي لا يخلو من المغامرةِ ما في ذلك من تباين الآراء حول تاريخ بداية التدوين في التراث العربي، باعتبار العنونة مرتبطة بالتدوين. وقد

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، مرجع سابق، ص83.
2. المرجع نفسه، ص217.

اختلف الباحثون في الفترة التي بدأ فيها التدوين الذي يعتبر "قضية شائكة يروم حولها الشك والإنكار، فهو ما زال غامض النشأة، شكوكا في بداياته، مذْكوًا قمِ ُه وسبقُ ُه."[1]

يرى الدكتور ناصر الدين الأسد أن التدوين كان قبل القرن (1 هـ) بكثير، بل منذ الجاهلية، إذ يقول: " إن تدوين الحديث والتفسير واللغة والأنساب والشعر قد بدأ منذ عهد مبكر جدا، وأنه ليس صحيحا ما يذكر من أن التدوين لم يعرفه العرب إلا في آخر القرن الثاني ومطلع القرن الثالث."[2]

ويقترب رأي الطاهر أحمد مكي إلى حد ما من رأي ناصر الدين الأسد، إذ يقول: "إنه لم يكد النظام الإسلامي يستقر وتتوطد دعائمه، بقدر لا يخشى معه رواية قصيدة أو تبجّ ح قبيلة حتى عاد الناس يروون ويكثرون من روايته، ويتحدثون عن تدوينه كخاطر يرد في الأذهان أو يمكن أن يتحقق، ولدينا إشارة عن تدوين تمّ ، يعود إلى النصف الثاني من القرن الأول للهجرة، فقد كتب أعشى همدان (عبد الرحمن بن عبد الله بن الحارث) قصيدة عام 65هـ . 671 م عن أحداث تلك السنة (...) وفيما بين عامي 80 و 84هـ وجد في كرمان ديوان شعر لأبي جلدة اليشكري. وفي نفس هذه الفترة اتخذ عبد الحكيم بن عمرو بن عبد الله الجمحي بيتا جعل فيه شطرنجات ونردات وقرقات ودفاتر فيها من كل علم، وجعل في الجدار أوتادا، فمن جاء علق ثيابه على وتد منها، ثم جرّ دفترا فقرأه، أو بعض ما يلعب به فلعبوا به مع بعضهم. وكان فيكتّ اب معاصره الضحاك بن مزاحم ثلاثة آلاف صبي يتعلمون القراءة والكتابة، وكان يطوف بهم على حماره."[3] ويواصل أحمد مكي قوله: " فإذا ما وصلنا إلى نهاية القرن الأول الهجري، بداية الثامن الميلادي، أصبح بين أيدينا من الدلائل ما يجعل تدوين الشعر أمرا مقررا؛ فالخطاط خالد بن أبي الهياج كان يكتب للخليفة الوليد بن عبد الملك (ت 96 هـ . 715م) المصاحف والشعر والأخبار(...) والخليفة الوليد بن يزيد (ت 127 هـ . 744م) أمر بجمع ديوان العرب

1. ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط 5، 1978، ص623.
2. المرجع نفسه، ص142.
3. الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف، مصر، ط6، 1988، ص19 ، 20.

وأشعارها وأخبارها وأنسابها ولغاتها، لكن هذا التدوين كان، فيما يبدو، عملا عفويا وفرديا يخضع لأذواق الأشخاص ومتطلبات السياسة."[1]

ويقرّه كثير من الباحثين هو أن تدوين الرواة للشعر بعد مرحلة السماع والمشافهة تم في أواخر القرن (2 هـ). يقول أمجد الطرابلسي: "إننا لندهش ونحن نتصفح فهارس الكتب التي أُلّفت فيما بين القرنين (4 و6 هـ)، (10م - 12م) من هذا الاندفاع نحو تدوين الشعر الذي استحوذ على جميع الأوساط الأدبية منذ نهاية القرن(2 هـ)."[2]

ويضيف أمجد الطرابلسي: " خلال الفتوح الكبرى وطوال القرن (1 هـ) تناقل الرواة الشعر من جيل إلى جيل، وظهر خلال هذا القرن عدد كبير من الشعراء الإسلاميين زادوا الثروة الشعرية العربية غنى، وأسمعوا الناس في الدين والسياسة والحب نغمات جديدة لم يعرفها أهل الجاهلية البتّة، أو عرفوها ولكن على صورة أقل وضوحا وقوة. ثم جاء القرن الثاني وهو عصر توقّف الفتوح، وعصر الاستقرار والإنشاء الحضاري، فانصرفت القوى المبدعة، المنصّة إلى الجهاد، إلى ميدان جديد هو ميدان الفكر، وأخذت تستفرغ مجهودها كي تجمع الآثار المفرّقة، وتبحث عن التراث الضائع، وتنظّم وتبوّب وتدوّن في كل علم، فلم يبلغ القرن الثاني غايته حتى كان التدوين قد بلغ أشدّه."[3]

ومهما يكن من أمر التدوين، فإن السؤال الجوهري الذي يمكن طرحه هو: هل عرف العرب القدامى العنونة في كتاباتهم النثرية؟ وهل عرف الشعر العربي القديم عنونة الدواوين والقصائد الشعرية؟ وعن هذا السؤال تتفرع مجموعة من الأسئلة الوجيهة، منها: كيف تم تدوين الشعر العربي القديم؟ وما هي المعايير التي اتُّبعت في تصنيف وعنونة الدواوين والقصائد؟ وكيف تمت عنونة القصيدة العربية القديمة؟ وما هي أنماط العنونة المهيمنة على المتن الشعري القديم؟

---

1. الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، مرجع مذكور، ص20.

2. أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، (د. ت)، ص26.

3. أمجد الطرابلسي، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 1986، ص93 ، 94.

إن نفي العنونة وتغييبها عن كل ما كان متداولا عند الجاهليين من نصوص تتعلق بحياتهم العملية والعلمية والوجدانية، فيه كثير من الشطط والمبالغة وعدم الإنصاف؛ ذلك أن الكتابة كانت معروفة بين عرب الجاهلية، إذ "يكفي لأن ينفي عنهم ما ألحقه بهم تاريخنا الأدبي من وصمة الجهل والأمية (...) فنحن إذن، لا نقصد بشيوع الكتابة بين عرب الجاهلية، كل عربي آنذاك كان كاتبا، بل لا نقصد أن الكثرة الغالبة كانت كاتبة، وا ٍنما نقصد أن الكتابة كانت أمرا معروفا مألوفا شائعا عند قومنا آنذاك، كما كانت الأمية شائعة منتشرة، وأن عدد الكاتبين كان كبيرا، كما كان عدد الأميين كبيرا. أما تحديد العدد وتحديد النسبة فأمران لا سبيل لنا ولا لغيرنا إلى بيانهما."[1]

لقد كانت بين عرب الجاهلية كتب دينية معنونة، كالإنجيل، والتوراة، وكتاب دانيال، ومجلة لقمان، وزبور داوود، وكانت هذه الكتب تنسب إلى أصحابها ما عدا التوراة والإنجيل، لأن التوراة بمعنى كتاب الكتب، أما الإنجيل، فمعناه عقيدة الرب أو العهد الجديد، أو الدين المتجدد، وكانت هذه العناوين تشير إلى طبيعة المكتوب (الديني)، والمنتسب إليه، مثل مجلة لقمان ففي حديث سويد بن الصامت أنه قال لرسول الله (ص): لعل الذي معك مثل الذي معي؟ فقال: وما الذي معك؟ قال سويد: مجلة لقمان، يريد كتابا فيه حكمة لقمان. فقال له رسول الله صلى الله عليه وسلم: اعرضها علي. فعرضها عليه، فقال له: إن هذا لكلام حسن، والذي معي أفضل من هذا، قرآن أنزله الله تعالى، هو هدى ونور."[2] هذا، و عرف العرب في الجاهلية صحفا معنونة بأسماء أصحابها، كصحف إبراهيم وموسى، وصحيفة المتلمس، وقصصا معنونة باسم العلم كقصة زنوبيا، أو التسمية الفاعلية كقصة النسور للقمان الحكيم. ونشير إلى أن ثمة عقودا ومواثيق معنونة أو منسوبة إلى القبائل، كصحيفة قريش التي تعاقدوا فيها "على بني هاشم وبني عبد المطلب على ألا ينكحوا إليهم ولا ينكحوهم، ولا يبيعوهم شيئا ولا يبتاعوا منهم، فلما اجتمعوا لذلك

1. ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، مرجع مذكور، ص59 ، 60.
2. المرجع نفسه، ص 62.

كتبوه في صحيفة، ثم تعاهدوا وتواثقوا على ذلك، ثم علقوا الصحيفة في جوف الكعبة توكيدا على ألسنتهم."[1]

ولعل اليقين الذي يمكن أن نقطع به الشك على أن في الجاهلية كتبا معنونة ما قاله الأخنس بن شهاب التغلبي:

لابنةِ حِطّان بنِ عوفٍ منازلُ ركَمَقَّشَ العنوانَ في الرَّقِّ كاتبُ [2]

كشف هذا البيت أن الكتب المدونة على الرَّق، كانت لها عناوين مزخرفة، وتسميات منقوشة بالخطوط بإتقان. وكان هذا الخط المجود "المحبر المتقن يوصف بالترقيش والنمنمة والرقم والوشم والتنسيق."[3]

وما من ريب في أنّ ذلك يؤكد أنّ الكتابة كانت معروفةً في العصر الجاهلي، كانوا يكتبون عهودهم السياسية، ويسمّون تلك العهود المكتوبة "مهارق". وقد جاء ذكر هذه المهارق في معلقة الحارث بن حلّزة مشيراً بها إلى ما كُتب من عهود بين بكر وتغلب، إذ يقول:

واذكروا الْفَ ذي المجازِ وما قُدّ فيه: العهودُ والكُفَلاءُ

حالَ جَوْرٍ والتعدّي وهل ينْـ ـقُضُ ما في المهارِقِ الأهواءُ [4]

الخُطَبُ أيضا كانت معنونة ومنسوبة إلى أصحابها، مثل: خطبة قس بن ساعدة الإيادي، وخطبة هاشم بن عبد مناف..والدليل على أن خُطَبَ عرب الجاهلية معنونة، ما قاله الجاحظ: "والعرب تذكر من خُطب العرب "العجوز"وهي خُطبةٌ لآل رقبة، ومتى

1. ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، مرجع سابق، ص66.

2. المفضل بن محمد الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، 1976، ص410.

3. ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص101..

4. أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الإرشاد للنشر، حمص، سوريا، (د.ط)، 2005م، ص191.

تكلموا، فلا بد لهم منها أو من بعضها، و"العذراء" وهي خطبة قيس بن خارجة لأنه كان أبا عُذْرِها."[1] إلى جانب هذه الخُطب، نجد المنافرات، كـ: منافرة نفيل بن عبد العزى لعبد المطلب بن هاشم وحرب بن أمية، ومنافرة علقمة بن علاثة وعامر بن الطفيل...

إن ما نقرره بثقة، هو أن النثر الجاهلي عرف العنوان والتسمية، سواء تعلق الأمر بالخطب أو بالأمثال، أو بالكتابات المتنوعة، أعني: الكتب الدينية، والصحف، والعهود والمواثيق... وقد جاءت العنونة في الأشكال الآتية:

- العنونة بأسماء منتجيها.
- العنونة بصفات المرأة.
- العنونة بالجملة الاسمية (تركيبيا).

ولم تكن العناوين متداولة عن طريق المشافهة،بل كانت تُزيّن وتُرقّش، وتُمُ ّق وتُ زخرف. وكانت هذه العناوين تحفظ لدى أعيان القبائل، وفي الصدور.

أما في الشعر، فقدظلّ الشاعر العربي القديم متمرداً على عنونة قصيدته، مكتفياً بمطلعها مؤشراً إلى كينونتها[2]. ولعل الشعر العربي القديم . في عصوره الأولى . أفضل مثال للتجربة الثقافية الشفهية؛ إذ إن رواية الشعر اشتغلت عبر عدة قنوات، منها: الشعراء الرواة، رواة القبيلة، رواة الشعراء، الرواة المصلحون للشعر، نقاد الشعر، الرواة الوضاعون[3]، ولم تتوقف الرواية الشفوية ـ حسب ناصر الدين الأسد ـ إلى غاية القرن الثاني الهجري، ويؤكد ذلك بقوله: "إن رواية الجاهلية، أشعارها وأخبارها، لم تنقطع منذ الجاهلية، بل لقد اتصلت في زمن رسول الله وصحابته وخلفائه الراشدين، واستمرت طوال القرن الأول حتى تسلمها العلماء عن العصر الجاهلي، وا نما تلقفوا عمن تقدمهم، وورثوه عمن سبقهم، رواية متصلة وسلطة محكمة، يأخذها الخلف عن السلف، ويرويها الجيل

1. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، مطبعة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج1، ط7، 1418 هـ، 1998م، ص348.

2. ينظر خليل صويلح، «الكتاب يُ قرأ من "عنوانه"، أول الغواية أو رحلة البحث عن مفتاح النص؟» ينظر الرابط: www.khayyat.net/home/plugins/p2_news/printarticle.php?p2_articleid=1509 - 7k ، تاريخ فتح الرابط: 2011/08/14، الساعة: 10:23.

3. ينظر ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، مرجع مذكور، ص187 ـ 254.

بعد الجيل، حريصين عليها، معذبين بها."[1] غير أن ابن سلام الجمحي يؤكد انقطاع رواية الشعر الجاهلي بسبب انشغال المسلمين بالفتوحات الإسلامية، وتفرّق الرواة في الأمصار، وموت كثير منهم بسبب الحروب. يقول محمد بن سلام الجمحي: "كان الشعر علمَ قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه، فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب وتشاغلوا بالجهاد، وغزوا فارس والروم ولهيت عن الشعر وروايته فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يصلوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب فألفوا ذلك، وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم منه أكثره، وقد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول وما مدح به هو وأهل بيته فصار ذلك إلى بني مروان أو ما صار منه"[2].

هكذا تباينت التفسيرات في استغناء العرب، قديما، عن العنونة؛ إذ تم إيعازها إلى عدة أسباب؛ فمنهم من يرجعها إلى "أن القدماء كانوا يستعجلون سماع القصيدة أولا."[3] وهذا ما جعل الشعراء ينزلون عند رغبتهمويعجّلون بإلقاء القصائد على مسامعهم خالية من العنوان، ومنهم من يرى أن القدماء كانوا يتركون القصيدة"حُرّة في اختيار مسار رحلتها مهما كان هذا المسار محددا بمعايير النقاد. هي القصيدة، جغرافية متعددة المواقع والأضلاع، لها كل الأسماء والعناوين الممكنة."[4]

أما محمد عويس فيبرر الموضوع بأن "العرب آنذاك أمة ناطقة تعتمد على اللسان الناطق في أمور حياتها المنوعة أكثر من اعتمادها علىترجمة اللسان الناطق إلى مداد مدوّن. ومن ثم كان الذوق الأدبي في هذا العصر الأدبي ذوقا يقوم على حسن تقدير الأصوات المسموعة المعبرة عن المشاعر تعبيرا صوتيا / موسيقيا، جذابا."[5] ويعزز

1. ينظر ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، مرجع مذكور، ص 628.
2. محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص30.
3. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص107.
4. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها " 1. التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص102.
5. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مرجع مذكور، ص46.

شوقي ضيف دور الرواية والمشافهة في تداول الشعر؛ ذلك أن "رواة لا يحصيهم العد حملوا الشعر الجاهلي إلى عصور التدوين، فقد حافظت القبائل عليه كما حافظ كثير من الأفراد وخاصة الشعراء والرواة، وبذلك أسلموه للأجيال التاليةوا ٍن كان قد شابه شيء من الانتحال والوضع."(1)

إن تربّع الصوت الشفهي على الساحةرجّح الغلبة للفضاء المسموع على حساب الفضاء المرئي/ الكتابة؛ إذ تدثّر الشعر العربي القديم بخصائصه الإيقاعية والصوتية من قافية أو استهلال لفظي ليصنع منها عنونته، سواءنسب ْ بها إلى شاعرها فيقال،مثلاً ، ميمية عنترة، أو بائية النابغة، أو بالإشارة إلى مكانتها، فيقال: لامية العرب، أوتفرد ّ دها وهي اليتيمة. (وهو ما تُعرف به قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري، والتي مطلعها:

بَ سَ طَرَتَ ابِعالَقُ بَ ْلَ لَنَ فَوَ صَ لَلْحَ ا بَ هِ نَ ْه مَاتَّسَ َع ْ)

خرجت بعض النصوص الشعرية عن ذلك فارتبطت بمناسبة أو بظرف ما كقولهم: معلقة امرئ القيس، معلقة طرفة بن العبد، معلقة عمرو بن كلثوم...أو حوليات زهير بن أبي سلمى وسواها.(2) "وقد تتحول تلك النسبة إلى العنوان الموضوع، فتغدو خمرية أو غزلية، وكل ذلك خاضع لعوامل مختلفة شهدها النص خلال تحولاته من الشفاهي إلى المكتوب."(3)

لقد لجأ العربي قبل الإسلام، في تسمية قصائده والتعريف بها، إلى العنونة غير المباشرة، وذلك يعود ـ حسب محمد عويس ـ إلى أن " الشاعر ينشد قصيدته إنشادا. وفي هذا الإنشاد إعلام وعنونة ذاتية غير مباشرة، خاصة إذا عرفنا أن الشاعر قد يرتدي زيًّا بعينه حين يريد إنشاد قصيدة بعينها في موضوع بعينه، مثل قصائد الهجاء. وهذا الزي يُعد ّ شبيها بالعلَم أو الراية التيتعنو ِن شيئا مميزا، وكان الشاعر في كثير من الأحيان

1. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي 1. العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط22، (د.ت)، ص148.

2. علي حداد، «العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني»، مجلة الموقف الأدبي،منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 370، شباط 2002، ذي القعدة 1422 هـ، ص41.

3. معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1423هـ، 2002م، ص14.

ينشد القصيدة في محفل من محافلهم أو مجلس من مجالسهم، وقد يلقيها في سوق من أسواقهم الأدبية مثل سوق عكاظ، ومن ثم يوفر له هذا أو ذاك تعريفا كافيا به وبقصيدته، وهو تعريف يؤدي هدفا من أهداف الغاية من العنوان في القصيدة المعاصرة."[1]

هذا، إلى جانب انشغال العربي بالحروب والترحال، وقلة اهتمامه بالكتابة والتدوين، فضلا عن "تعدد الموضوعات الشعرية في القصيدة الواحدة. وتعدد الموضوعات يؤدي إلى صعوبة اختيار عنوان واحد للقصيدة، فكيف يمكن تحديد عنوان واحد لقصيدة من القصائد ذات الموضوعات المتعددة من مثل معلقة زهير بن أبي سلمى المطولة، وما شاكلها من قصائد في العصر الجاهلي وماوليَه من عصور أدبية.؟"[2] ويمكن اعتبار هذا السبب من أبرز عوامل هيمنة العنوان غير المباشر في القصيدة العربية القديمة، لأن القصيدة المتعددة الأغراض يصعب عنونتها، وكل محاولة لإعطائها عنوانا " قد يكون عدوانا على النص."[3]

و هكذا ارتبط غياب العنونة بحضور المؤلف بالصوت. "وتمثيلا على ذلك، فنحن في المحادثة اليومية لا نحدد الموضوعات ونؤطرها بتسميات وتعيينات وإنما ننخرط في نعمة الصوت، لكونه يتقلد امبراطورية الوضوح."[4] وفي مواجهة هيمنة الصوت، حاولت العنونة إيجاد منفذ للتسلل إلى الوجود عن طريق الوجود بالقوة في سياق الحضور[5]، لأن الشفاهية تحجب كينونة العنونة، و" تنتهي إلى إنتاج الكتابة، وهذا هو مصيرها."[6] لكن بعض القصائد كسرت المألوف، وخرقت الذاكرة الجماعية، معلنة عن تمردها على الأعراف، وكسر الجغرافيا المحددة، فخرجت من عدم التسمية إلى التسمية والتعيين، فإذا

1. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مرجع مذكور، ص49.
2. المرجع نفسه، ص51.
3. مصطفى ناصف، اللغة والتفكير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص77.
4. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، مرجع مذكور، ص111.
5. ينظر المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
6. والتر.ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة، حسن البنا عز الدين، مراجعة، محمد عصفور، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 182، فبراير1994، ص65.

نحن أمام قصائد سميت باسم حرف رويّها، فحرف واحد يهيمن على مجموع النص، أو تسمى باسم من اختارها، مثل: المفضليات والأصمعيات وإن كان في ذلك إجحاف، لأن القصائد أشارت إلى الشخص الجامع قبل المؤلف المبدع![1]

ظهرت في الشعر العربي القديم قصائد استقطبت اهتمام العرب فتداولوها بإعجاب شديد، واعتبروها من أروع ما قاله الشاعر. وقصائد من هذا النوع، وفي هذا المستوى من الإعجاب جديرة بالتميّز عن غيرها. ومن أقدم ما وصلنا من تلك الأسماء المنبثقة من ذلك الإعجاب، وأصبحت هوية معروفة لقصائد محددة، قصيدتا علقمة بن عبدة " سمطا الدهر"؛ فقد روى حماد الراوية "أن العرب كانت تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولا وما ردوه منها كان مردودا، فأقدم عليهم علقمة بن عبدة فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها:

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومُ ... أَمْ حَبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ مَصْرُومُ

فقالوا هذا سمط الدهر، ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم القصيدة التي مطلعها:

طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِي الْحِسَانِ طَرُوبُ ... بُعَيْدَ الشَّبَابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ

فقالوا: هاتان سمطا الدهر."[2] وإعجاب قريش بهاتين القصيدتين سببٌ لتسميتهما بـ"سمطي الدهر". وليست هذه هي التسمية التي كان الإعجاب سببها في شعرنا العربي، فالمعلقات أو المذهّبات اسم عرفت به بعض القصائد الجاهلية لجودتها. وما من شاعر من شعراء المعلقات إلا له قصائد أخرى غيرها، ولكنها لم تعرف باسم يميزها، ماعدا النابغة الذبياني الذي عرفت مجموعة من قصائده بالاعتذاريات؛ وهي القصائد التي يعتذر فيها للنعمان بن المنذر (ملك الحيرة) بعد أن غضب عليه، وهذا الاسم لا يحدد قصيدة بعينها بل مجموع تلك القصائد التي كان الاعتذار موضوعا لها. ومن قصائده المعروفة

1. ينظر محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مرجع مذكور، ص49.
2. المفضل بن محمد الضبي، المفضليات، مرجع مذكور، ص39، (الحاشية).

أيضا، قصيدة "المتجردة"، وقد عُرفت بهذا الاسم نسبة إلى زوجة النعمان بن المنذر، (المتجردة) التي تغزّل بها النابغة غزلا مكشوفا تسبب في إهدار دمه.(1)

كثيرون هم الشعراء الذين نظموا قصائد أخرى غير القصائد التي صُنّفت ضمن ما اصطلح عليه العرف الجاهلي بـ:(المعلقات)، لكنها لم تُعرف باسم خاص يميزها، أعني لم تُعرف قصيدةٌ بعنوان معيّن يميّزها عن غيرها، بل وُضعت كلّها في مقام واحد، وتحت مُسمّى واحد؛ إذ يقال: معلقة امرئ القيس، معلقة زهير بن أبي سلمى، معلقة عمرو بن كلثوم... هذا وفي العصر الجاهلي قصائد بلغت جودتُها الذروةَ، لكنها لم تحظَ يوما بشرف العنونة. ولأدلّ على ذلك من (تائية الشنفرى):

أَلاَ أُمُّ عَمْرٍو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّتِ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتِ (2)

أما أشهر القصائد المعروفة باسمٍ يميزها عن غيرها، قصيدة كعب بن زهير، المعروفة بمطلعها "بانت سعاد..." وعُرفت أيضا بـ"البُردة"، ولذلك عُرفت بهذه التسمية، وأضحت بمثابة العنوان. أما القصيدة المعروفة بـ"المُنْصِفة" لخِداش بن زهير، (وهو أحد شعراء الطبقات عند ابن قتيبة، وقد صنّفه في الطبقة الخامسة)(3) وسمّيت كذلك لأن الشاعر أنصف فيها أعداءه، فتحدث عن بلائهم الحسن في الحرب مثلما تحدث عن شجاعة قومه المنتصرين وبسالتهم. يقول خِداش في "المنصفة":

فَبَلِّغْ إِنْ عَرَضْتَ بِنَا هِشَامًا وَعَبْدَ اللهِ بَلِّغْ وَالْوَلِيدَا

أُولَئِكَ إِنْ يَكُنْ فِي النَّاسِ خَيْرٌ فَإِنَّ لَدَيْهِمُ حَسَبًا وَجُودَا(4)

---

1. ينظر عبد الرحمن إسماعيل السماعيل، «العنوان في القصيدة العربية»، الآداب، مجلة جامعة الملك سعود، العدد 01، المجلد 08، 1416 هـ، 1996م، ص40.

2. عمرو بن مالك (الشنفرى)، الديوان، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1417 هـ، 1996م، ص31.

3. ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط3،1407هـ، 1987م، ص435.

4.خِداش بن زهير العامري، الديوان، صنعة الدكتور يحي الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1406 هـ، 1986م، ص43.

وفي القرن الثاني الهجري سُميت إحدى القصائد باليتيمة(*) أو الدعدية، وهي القصيدة التي رواها القاضي التنوخي وحققها صلاح الدين المنجد[1]، بينما يُجهل قائلها، ومطلع اليتيمة:

هَلْ بِالطُّلُولِ لِسَائِلٍ رَدُّ أَمْ هَلْ لَهَا بَعْدَ الْبِلَى نُطْقُ
أَبْلَى الْجَدِيدَانِ جَمِيعًا مَعَ هَا فَكَأَنَّمَا هِيَ رَجْعُ أَوْ سَمْقُ [2]

وفي القرن الثالث الهجري، نظم علي بن الجهم قصيدته التي سماها ابن شرف القيرواني "الرصافية"، يقول القيرواني: "وأما علي بن الجهم فرشيق الفهم، راشق السهم استوصل شعره الشرفاء، ونادم الخلفاء، وله في الغزل الرصافية..."[3] يقول في مطلعها:

عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجِسْرِ جَلَبْنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلَا أَدْرِي

أَعَنْ لَيْلَى الشَّوْقَ الْقَدِيمُ وَلَمْ أَكُنْ سَلَوْتُ وَلَكِنْ زِدْتَ مَعْ رَاعَ الْجَمَ رِ [4]

---

*لم يُعرف لها قائل، لذلك سميت بالقصيدة اليتيمة أو القصيدة الدعدية، وسميت بالدعدية لأنها قيلت في امرأة جميلة اسمها دعد، وهي ابنة أحد زعماء القوم في الجاهلية، وكانت شاعرة عبقرية ظلت ترفض الزواج من كل من يتقدم إليها بحجة أنها لن تتزوج إلا من هو أشعر منها، فنظم شاعر (تهامي) هذه القصيدة التي سميت لاحقا باليتيمة .. وبينما كان في طريقه إلى نجد كي يُسمع (دعد) ما قاله من شعر استضافه أحد ممن مرت ناقته بمكانه.. فقص عليه حكايته وأنشده قصيدته.. فما كان من الرجل إلا أن قتل هذا الشاعر وأخذ منه القصيدة واتجه بها إلى (دعد)، وحين أنشدها أمامها وجدت أن أحد أبياتها يدل على أن قائلها من(تهامة) والبيت:

إِنْ تَهْفَ تِهَامَةُ وَهْيَ أُمُّ تِي جَدِي إِنَّ الْهَوَى نَجْدُ)

فما كان منها ـ حسب الرواية ـ إلا أن صرخت في وجهه وقالت: (هذا قاتل بعلي) فقبض عليه قومها وأخذوا منه اعترافا بجنايته. وسميت القصيدة باليتيمة لأنها واحدة لا ثاني لها، فالذي قالها لم يقل غيرها، وقال عنها النقاد القدامى والمحدثون إنها من روائع الشعر العربي، بل ذهب البعض منهم للقول بأن سبب تسميتها باليتيمة يعود لجودتها التي لا تضاهيها في مجالها أي قصيدة أخرى.(ينظر صلاح الدين المنجد، القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، تحقيق صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط3، 1983، ص5 وما بعدها).

1. ينظر صلاح الدين المنجد، القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، تحقيق صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط3، 1983، ص8، 9.
2. نفسه، ص27.
3. أبو عبيد الله محمد بن شرف القيرواني، أعلام الكلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1344هـ، 1926م، ص23.
4. علي بن الجهم، الديوان، تحقيق، خليل مراد، وزارة المعارف السعودية، ط2، 1400هـ، 1980م، ص220.

ويُعتبر أبو زيد القرشي في جمهرته من الأوائل الذين أطلقوا على اختياراته أسماء مميزة؛ فقد قسم ما اختاره في جمهرته إلى سبعة أقسام، يضم كل قسم سبع قصائد منحها اسما خاصا بها، مثل: المعلقات، المجمهرات (وهي المُحكمة السبك)، المنتقيات، المذهّبات، المراثي، المشوبات، الملحمات.[1]

أما ابن خلكان، صاحب وفيات الأعيان، فقد أورد في كتابه أن ابن عُيَيْنة (539، 630 هـ)، نظم "قصيدة طويلة جمع فيها خَلْقا من رؤساء دمشق سمّاها مِقراض الأعراض"[2]، ويتضح من قول ابن خلكان أن الشاعر هو الذي سمّى قصيدته بهذه التسمية، ومطلع القصيدة :

ظَلَّ عُتَيْبَةُ يَعْلَى الكَثِيبِ ومُقْلَتُهُ تَسْتَهِلُّ بِالغُرُوبِ [3]

وابتداء من أواخر القرن السادس الهجري، بدأ العنوان يكسر، علنا، حاجز الغياب ليفرض حضوره، ولو باحتشام، متدثرا . في أغلب الأحيان . بالغطاء الديني؛ فبعد مجموعة من الأحداث التاريخية، مثل سقوط بغداد في أيدي التتار، وانهيار الدولة الأيوبية في مصر، وبسط المغول هيمنتهم في المشرق، وقيام دولة المماليك في مصر، وشيوع الاستبداد حتى ضاق الناس ذرعا بالمماليك وبحكمهم. وبعد أن سئم الناس العيش، لجأوا إلى الشعر الديني، "سواء الشعر الصوفي أو المديح النبوي لعلهم يجدون في هذا الاتجاه هدوءً روحيا يخفف آلام حياتهم التي يعانون منها."[4]

ولعل محمد سعيد البوصيري خير من يمثل هذه الفترة بتسمية قصائده بالأسماء التي تميزها؛ فقد نظم قصيدة مطولة في المديح النبوي سماها " الكواكب الدرية في مدح خير البرية"، لكن القصيدة شاعت بين الناس باسم "البردة". وقد ذُويت في ذلك قصة

1. ينظر أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص95 ، 313.

2. أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، المجلد5، (د. ت)، ص14.

3ابن عُنين، الديوان، تحقيق، خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص179.

4. عبد الرحمن إسماعيل السماعيل، العنوان في القصيدة العربية، الآداب، مجلة جامعة الملك سعود، العدد 01، المجلد 08، 1416 هـ، 1996م، ص43.

أوردها ابن شاكر الكتبي في كتابه "فوات الوفيات"، ومضمون القصة أن أحد الفقراء شفي من العمى بعد أن مسح على عينيه بالقصيدة التي أعجبت النبي (ص) وقلّد صاحبها بردته، كما رأى ذلك في منامه.[1] وربما اختار الناس هذا الاسم المختصر "وأشاعوه لأن سلطتهم على النص بعد انفصاله عن الشاعر أقوى من سلطة الشاعر الذي حاول أن يفرض اسما يختصر للقارئ فحوى القصيدة."[2]

كثير من قصائد البوصيري اختار لها عناوين بنفسه،وعُرفت بها، ومنها قصيدة عنوانها: "المخرج والمردود على النصارى واليهود"[3]، ومطلعها:

جاءَ المسيحُ من الإلهِ رسولاً   فأبى أقلُّ العالمينَ عقولاً

قصيدة أخرى عنونها البوصيري: " تقديس الحرم من تدنيس الضرم"وسُميت: "أم نارين"، وقد نظمها في مدح الرسول (ص)، وفيها يستعيذ من النار التي ظهرت في أرض الحجاز، والنار التي احترق بها الحرم الشريف، كما ردّ فيها على اليهود والنصارى الذين ما فتئوا يناصبون العداء للإسلام والمسلمين،ويتهجّمون على رموزهم ومقدّساتهم، يقول في مطلعها:

إلهي على كلِّ الأمورِ لكَ الحمدُ   فليسَ لما أوليتَ من نعمٍ حدُّ[4]

أما قصيدته المعروفة بـ"الهمزية"، نسبة إلى حرف رويها، ولم تُعرف بالعنوان الذي وسمها به: "أم القرى في مدح خير الورى"، فقد نظمها لما رجع من ديار الحجاز واستقر به المُقام بالقاهرة ـ كما ذكر محقق ديوانه ـ ولا تقلّ هذه القصيدة شهرة عن البردة، يقول في مطلعها:

---

1. ينظر محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج3، ط1، 1974، ص368، 369.

2. عبد الرحمن إسماعيل السماعيل، « العنوان في القصيدة العربية»، الآداب، مرجع مذكور، ص44.

3. شرف الدين محمد بن سعيد البوصيري، الديوان، تحقيق، محمد سيد الكيلاني، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1955م، ص127.

4. المصدر ذاته، ص63.

كيفَ ترقى رُقيَّكَ الأنبياءُ   يا سماءً ما طاولتها سماءُ ؟[1]

وللبوصيري قصائدأخر ى بعناوين لا تختلف عن عناوين القصائد السالفة، منها: "القصيدة المضرية في الصلاة على خير البرية".. ولعل القاسم المشترك بين هذه العناوين هو السجع. والملاحظ أن بعض قصائد البوصيريعُرفت بالعناوين التي وسمها بها الناس لا العناوين التي اختارها هو لها، وهذا ما يفسر مشاركة المتلقي في العملية الإبداعية، واعتباره طرفا فاعلاومهمًّا فيها.

و على خطى البوصيري، كان بعض الشعراء القدامى يعنونون قصائدهم ، والتي أوردها المستشرق (كارل بروكلمان Karl Broklman) في كتابه: " تاريخ الأدب العربي"، نعرض بعضها، حسب الترتيب الزمني لوفاة أصحابها:

1. القصيدة الفزارية، لأبي القاسم محمد بن عبد الله الفزاري، (ت ق4هـ) .
2. قصيدة المنفرجة أو الفرج بعد الشدة، لأبي الفضل يوسف بن محمد التوزري، (ت 513 هـ، 1119م).
3. القصيدة البسامة " البشامة " بأطواق الحمامة، لأبي المجيد بن عبدون، (ت520هـ، 1126م).
4. القصيدة النترية، لأبي الحسين أحمد بن منير الطرابلسي الرفاء، (ت 548هـ، 1153م).
5. معرة البيت، لأبي الحكم عبيد الله الباهلي المري ، (ت 549هـ،1154م).
6. الخمارطشية، لأبي الحسن بن أحمد خمارطش،(ت 554هـ ، 1159م).
7. بستان العارفين في معرفة الدنيا والدين، لمجد محيي الدين جمال الإسلام محمد بن أبي بكر الوتري (ت 662 هـ، 1264م).
8. صفوة المعارف، لأبي المعالي سعد بن علي الخطيري، (ت 568 هـ، 1172 م).

1. شرف الدين محمد بن سعيد البوصيري، الديوان، مصدر سابق، ص26.

9. تذكرة الأريب وتبصرة الأديب، لمجد الدين محمد بن أحمد بن الظهير المراكشي الأربلي، (ت 676هـ، 1277م).
10. القصيدة الألفية المقصورة، لأبي الحسن حازم القرطاجني، (ت 684هـ، 1285م).
11. الصارم القرضاب في نحر من سب أكارم الأصحاب، لعثمان بن سند المكي، (ت 1217هـ، 1802م)[1].

المتفحص لهذه العناوين يدرك أن أغلبها ُضع في القرن السادس الهجري، وهي الفترة التي عرفت فيها بنية الشعر العربي القديم تحولات وتغيرات أثرت في الإنتاج الإبداعي لاحقا، كما أن هذه الفترة تميزت بانتشار العناوين المسجوعة.

إن أسباب عدم ظهور العنوان المباشر في القصيدة العربية القديمة تحمل في مضمونها بعض مظاهر العنونة غير المباشرة. وقد أورد الدكتور محمد عويس في كتابه: "العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور" بعض هذه الأسباب، أعرضها فيما يأتي:

أ ."أن كنية الشعراء وألقابهم مظهر من مظاهر العنونة غير المباشرة الدالة عليهم وعلى شعرهم، وكأن المتلقي كان يستند على كنية الشاعر أو لقبه في معرفة شعر الشاعر؛ فالكنية أو اللقب عنوان غير مباشر يدل ويرشد إلى شعر الشاعر. ومن المصنفات في هذا الصدد، كتاب " من نسب إلى أمه من الشعراء " لمحمد بن حبيب، وكتاب" تحفة الأبية في من نسب إلى غير أبيه" لمجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد الفيروز آبادي ..

ب . بعض الشعراء عرفوا بصفات جسدية أو فنية كانت أشبه بعنوانات عليهم وعلى شعرهم، من ذلك طائفة "أغربة العرب" من الشعراء وهم الذين لقبوا بذلك لشبههم بالغربان في السواد، كـ: عنترة وخفاف بن ندبة السلمي، وسليك بن السلكة وتأبط شرا والشنفرى... وأما الصفات الفنية، منها نبوغ طائفة من الشعراء في سن متقدمة، على غير العادة، فعرفوا باسم النوابغ، كـ: النابغة الذبياني والنابغة الجعدي، والنابغة الشيباني.

1. ينظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياته وا إبدالاتها ـ 1. التقليدية، مرجع مذكور، ص103، 104.

ج ـ تسمية بعض القصائد بأسماء بعينها لعدّ عنوانات دالة عليها، المطولات، المعلقات، النقائض، هاشميات الكميت، وسيفيات أبي الطيب وكافورياته، ولزوميات أبي العلاء، ورروميات أبي فراس...

د . شيوع بعض القصائد بمناسبة نظمها، فيقال: قال فلان مادحا، وقال يهجو...

ونجد ذلك أيضا في فن الخُطبة؛ إذ لم نسمع عن خطبة اتخذت لها عنوانا بمعرفة صاحبها إلا في حالات نادرة، مثل ما نعرفه عن خطبة زياد المعروفة باسم الخطبة البتراء، ولم يكن زياد هو صاحب هذا العنوان الذي عرفت به خطبته.

هـ . ظهور عنوانات عامة لبعض مجاميع المختارات الشعرية المصنفة في عصر التدوين، مثل عنوان مجاميع الحماسة لأبي تمام والبحتري وغيرهما.[1]

إن غياب العنوان المباشر في الإبداع القديم يؤشر إلى غياب التدوين، كما أن المعارف لم تكن غز يرة ولا متنوعة لكي تدفع إلى التدوين الشامل والتصنيف الدقيق، وهذا ما يكشف العلاقة بين الأدب والجمهور آنذاك؛ فلكل عمل جمهوره التاريخي والاجتماعي المحدد، "وأن كل مبدع هو نتاج نظرة جيله أو إيديولوجية متلقيه، وأن النجاح الأدبي يستدعي كتابًا يعبر عما يتوقعه الناس من الكاتب، أو كتابا يقدم الناس فيصورة معينة."[2]

دخل العنوان في الأدب العربي مرحلة التطور بمجيء الإسلام، حيث تم جمع القرآن الكريم وتدوينه وتمييز السور بعضها عن بعض، وذلك بكتابة العناوين على رأس كل سورة إشادة بأسمائها وما فيها من آيات مكية ومدنية. (سيأتي الحديث عن العنونة في القرآن الكريم). وقد دفعت عناوين القرآن الكريم إلى التطور في عنونة المصنفات منذ ظهورها، ولا زالت معانيه الكريمة ينبوعا ثريًّا يستلهم منه كثير من المؤلفين عناوين مؤلفاتهم حتى تخرج في أحسن صورة وأجمل صياغة.

1. ينظر، محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص52 وما بعدها.

2. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص56.

عمل تدوين القرآن الكريم على ظهور المدونات في الحياة الإسلامية، وهذا ما كان له أثره المباشر في تطور العنونة؛ فقد ألّفت مصنفات كثيرة في علوم القرآن وقراءاته في العصرين الأموي والعباسي، نذكر منها :(كتاب اختلاف مصاحف الشام والحجاز والعراق) لعبد الله بن عامر اليحصبي، و(كتاب قراءة أبي عمرو) رواه اليزبدي، و(كتاب القراءة) و(كتاب المقطوع والموصول في القرآن) لحمزة بن حبيب الكوفي، و(كتاب المصاحف) لابن أبي داود السجستاني، و(كتاب المجاز) لأبي عبيدة، و(كتاب نظم القرآن) للجاحظ، و(كتاب المسائل في القرآن) للجاحظ، و(كتاب أحكام القرآن) لأبي بكر الرازي[1]... وغيرها كثير.

وتبرز هذه المدونات الدقة في العنوان؛ إذ تشير هذه العناوين إلى مضمون المدونات، فلا مجال لازدواجية العنوان أو غموضه. كما نلاحظ أن لفظة (كتاب) ملازمة لهذه العناوين، وأحيانا يعبر العنوان عن أكثر من مضمون انسجاما مع المحتوى. كما أن هذه العناوين بعيدة عن تأثير اللغات الأجنبية في صياغتها.

وفي علوم الحديث، نجد أن العنونة قد تطورت بتطور التدوين في مضمون التصانيف التي أثّرت بدورها على العنونة تأثيرا مباشرا. وعند استعراضنا لبعض عناوين المدونات في مراحل كل من: الجمع والتأليف والشروح، نتبين أثر التطور في مضمون المدونات على التطور في مضمون العناوين. وفيما يأتي نماذج لعناوين المدونات في المراحل الثلاثة المذكورة:

- الصحيفة " الصادقة " لعبد الله بن عمرو بن العاص.
- صحيفة سمرة بن جندب (ت 60هـ ، 679م).
- صحيفة همام بن منبه.
- حديث الزبير بن عدي وهو أبو عدي الزبير ببن عبديي الهمذاني الكوفي.
- حديث أبي العشراء الدارمي، وهو أسامة بن مالك بن قهطم أبو عطارد بن بكر.

1. ينظر محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مرجع مذكور، ص88، 109.

ـ "كتاب السنن" لابن جريج (عبد الملك بن عبد العزيز بن جريج).
ـ كتاب "الجهاد" وكتاب "المسند" وكتاب "البر والصلة" لعبد الله بن المبارك.
ـ "كتاب الدعاء" و"كتاب الزهد" لأبي عبد الرحمن محمد بن فضل.
ـ "الجامع الصحيح" و"التاريخ الكبير" و"التاريخ الأوسط" للإمام البخاري.
ـ "كتاب الكنى والأسماء" و"كتاب المنفردات والوحدان" للإمام مسلم.
ـ سنن ابن ماجة، وأبي داود والترمذي، والنَّسائي.
ـ المسند الصحيح على التقاسيم والأنواع لابن حبان البستي.
ـ ذكر أسماء التابعين ومن بعدهم ممن صحت روايته من الثقات عند محمد بن اسماعيل البخاري للدار قطني.[1]

إن بنية العنوان في معظم هذه المدونات بسيطة، كما أنها تعبر عن المضمون بشكل مباشر، ونلاحظ غلبة ألفاظ :"صحيفة " و"كتاب" و"حديث" على معظم عناوين المصنفات. كما أن بعض العناوين تبدو طويلة، نسبيا، حتى تفي بالمعنى المقصود من مضمورالمدو ّنة. ويجسد الطول النسبي 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. ونلمس ذلك بالعودة إلى "الجامع الصحيح" للبخاري؛ فقد قسمه إلى كتب، ويدل مصطلح "كتاب" على الجزء أو الفصل، ولا يتجاوز العنوان مصطلح "كتاب" مضافا إلى كلمة واحدة تدل على الموضوع المراد الوقوف عنده كـ "كتاب الإيمان"، و"كتاب العلم"، و"كتاب الوضوء"... وهي بنية مركزية يجري تقسيمها إلى أبواب، ويحمل كل باب عنوانا قد يتسع طوله بحسب تشعب الموضوع كـ "باب الإيمان"، و"باب سؤال جبريل النبي صلى الله عليه وسلم عن الإيمان والإسلام"... وكان البخاري حريصا على أن يكون للباب عنوان يدل على مضمونه دلالة واضحة وبسيطةتقهو ّ ل على المتلقي الوصول إلى مبتغاه.

ويمكن القول إن البخاري في جامعه قد كان معنيا بمتلقيه؛ فالبعد التداولي في بنية العنوان التي تنطلق من استكناه أفق انتظار المتلقي يتحكم فيها عاملان؛ عامل ديني

1. ينظر محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص114 وما بعدها.

يتمثل في تسهيل الوصول إلى القضية الدينية، كما وردت عن الرسول صلى الله عليه وسلم، وعامل موضوعي يتمثل في تنظيم المعرفة الدينية المتضمنة في الصحيح.

لقي صحيح البخاري عناية كبيرة لأهميته في الحياة الدينية للمسلمين، والعناوين المصدَّفة على هامشه شرحا وتفسيرا وضبطالجسّ د ذلك، وهذه جهود بدأت مع تصنيفه، و لا تزال مستمرة إلى اليوم. وأهم ما يسجله المتأمل فيطدُ ذّف على هامش هذه الموسوعة هو الكثرة والدقة والموسوعية والتنوع. وهي عناصر تحمل أكثر من دلالة؛ فالعناوين مثل: "منحة الباري في جميع روايات البخاري"، و"شرح مشكل البخاري"، و"العقالجلي ّ في حل إشكال الجامع"، و"الإفهام لما في الصحيح من الإبهام"، و"نفحة المسكالدّ اري لقارئ صحيح البخاري"، و"المتجر الرابح على الجامع الصحيح"...

تدل هذه العناوين دلالة مباشرة على مضامينها، وهي تحمل في طياتهابعُ ْ دا دلاليا دقيقا يكشف عن الحاجات المتزايدة للمتلقي إلى الجامع الصحيح، تبعا لتغير أوضاع الحضارة. وتدل من جهة أخرى على تبعيتها إلى مصدر واحد ترفع من قيمته التداولية بين الناس، مع عمق الإشارة إلى الموضوع المعالج. ومن الخصائص المتصلة ببعض العناوين، تمثيلها لطبيعة المرحلة من الناحية الفنية؛ فابتداء من القرن الثامن بدأ العنوان يأخذ مسلكا غير معهود من قبل، وهو سيطرة الصنعة في بنائه من خلال التركيز على التناغم الموسيقي المتمثل في السجع والجناس والطباق. فالعنوان كغيره من ضروب المعرفة الأخرىعَكَس مستوى الضعف الذي عرفه العالم الإسلامي والذي تجسَّد في العناية بالأشكال قبل المضامين،وا ِن كانت هذه الصنعة تعكس العناية بالمتلقي، كما تعكس بعض العناوين صورة الحياة التي عاشها المسلمون على امتداد الرقعة الإسلامية، ويتجلى ذلك في الرياض والرياحين والأنهار والأزهار التي تضمنتها بعض العناوين مثل كتاب "روضة العقلاء ونزهة الفضلاء".

الملاحظات نفسها ـ تقريبا ـ نسجلها حول المدونات الأدبية، غير أن اللغة الأدبية هي السائدة فيها قصد تحقيق غايات فنية وجمالية.

لقدتطور ت حركة التأليف في التراث العربي؛ إذ أدى انتشار الرسائل ذات الموضوع الواحد في منتصف القرن الثاني الهجري/(8 م) إلى ظهور مؤلفات جامعة، متعددة الأجزاءمصنّ فة الموضوعات، وهي كتب المصنف، وظهرت كتب المختارات

الشعرية المصنفة في الفترة نفسها التي تطورت فيها حركة التأليف في فروع التراث الأخرى (كتب المعاني، كتب المناقب والمثالب، كتب النقائض، كتب مختارات الشعر، كتب الحماسة، كتب الأمالي وكتب النوادر، وكتب الطبقات وكتب تراجم الشعراء).

ورغم اعتماد هذه المصنفات على الشعوتذوّقه، وفهم معانيه وشرح ما غمض من ألفاظه وتراكيبه، إلا أن عناوينها لم تكن مطبوعة بغير طابع اللغة العلمية.

ونلاحظ غلبة اللغة العلمية، والبساطة في عنونة جميع المختارات المصنفة (كتاب المثالب للهيثم بن عدي، كتاب الكلبيات، كتاب الفطمياتلِعلي بن محمد المدائني...). ولا تميل العناوين إلى الزخرفة الفنية إلا في بعض الشروح الخاصة ببعض هذه المصنفات، وفي بعض كتب الأدب[1].

أما مجموعات الأشعار المختارة والأبيات المفردة والمقطعات، فإن النزعة الفنية تغلب على عناوينها، لأن مثل هذه المجموعاتصنّفت بغرض اختيار عيون الأشعار، تنمية للذوق الأدبي لدى المتلقين وللإفادة من هذه النماذج في مختلف أوجه الحياة، (كتاب الزهرة لأبي بكر محمد بن داود الأصفهاني، المنتهى في الكمال لمحمد بن سهل بن المرزبان الكرخي...)[2]

ويتجلى أثر تطور العنوان في عدة جوانب منها: تنظيم وترتيب المكتبة، وآداب التعامل معالكِتاب، ونهج الكاتب في الإشارة المباشرة إلى مصادره، إضافة إلى نقل الآثار الأجنبية؛ فتنظيم وترتيب المكتبة له تقاليده، وللعناوين دور أساس في هذا التنظيم، حيث يراعى فيه ترتيب المدونات حسب أقسام العلوم (عناوينها). أما التعامل مع الكتاب فإن العنوان هو الوسيلة إلى معرفة ما يحتاج القارئ إلى شرائه أو استنساخه، أواستعارته أو استئجاره من الكتب.[3]

1. ينظر محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص132 ـ 138.
2. ينظر المرجع نفسه، ص138.
3. ينظر المرجع نفسه، ص157.

إن تنظيم وترتيب المكتبة، وأدب التعامل مع الكتب، أفضى إلى انتهاج الكاتب نهجا واضحا في الإشارة إلىمصادر ه وآثاره في كتبه. وهذه الإشارة أشبه بما يستعرضه الكاتب المعاصر من المصادر والمراجع في نهاية كتابه، ودليلنا على ذلك ما فعله الجاحظ في مقدمة كتابه "الحيوان"، وما فعله المسعودي في مقدمة كتابه " مروج الذهب".

لقد بدأت معالم وآفاق العنونة في تراثنا العربي تتضح وتنتظم في العصر العباسي باحتكاك العرب بالأجناس الأخرى؛ إذ ظهرت عناوين ناضجة، من قبيل: "الأدب الصغير و الأدب الكبير" لعبد الله بن المقفع، "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، "البيان والتبيين" و "البخلاء" و "الحيوان" و"رسالة التربيع والتدوير"للجاحظ. "المزهر في علوم اللغة وأنواعها" لجلال الدين السيوطي، "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، "أدب الكاتب" لابن قتيبة الدينوري... وغيرها كثير. وتلى ذلك مؤلفات في مجال الدراسات اللغوية، مثل: "كتاب العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي، و"كتاب المحيط" للصاحب بن عباد، و"تاج العروس" للمرتضى الزبيدي، و" قطر الندى وبل الصدى" لابن هشام الأنصاري، و"لسان العرب " لابن منظور... وسواها كثير.

وبانتشار التدوين انتشرت خزائن الكتب؛ إذ المكتبات الرسمية للدولة، (وهي أشبه بما يعرف بالمكتبات الوطنية في عصرنا الحاضر). ومن هذه المكتبات التي أصبحت مشاعل للفكر الإنساني:" بيت الحكمة" في عصر المأمون. وهناك المكتبات الخاصة للأفراد المعنيين بالنشاط الفكري، والمكتبات الموجودة في قصور الخلفاء، (وكان يباح للناس دخول بعض أقسامها). وكان بعض الناس يكتري دكاكين الوراقين ليمكث فيها ليلا يقرأ ما يحتاج من كتبها، كما هو معروف عن الجاحظ[1].

ساعدت هذه المكتبات في تطوير الملكات العلمية والثقافية في المجتمع، وفي صقل الأذواق الفنية والجمالية، حتى صار تنظيم المكتبات وترتيبها وتنسيقها علما قائما

1. ينظر محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص154، 155.

بذاته. وهذا ما انعكس بوضوح على تطور العنوان، حيث صار" منهجا وسلوكا واضحا في عصر التدوين.[1]

تطور العنوان في الآداب العربية، خلال عصر التدوين، تطورا مشهودا فاق ما كان عليه العنوان في الآداب العالمية القديمة شكلا ومضمونا؛ فقد كان العنوان العربي التراثي علامة مضيئة في عنونة مدونات الفكر الإنساني عامة، إلى أوائل عصر الطباعة، واتجه العنوان التراثي العربي في مرحلة الشروح (آخر مرحلة التدوين)، إلى شكل فني اتخذ من السجع ركيزة في بنية العنوان،وأثّر هذا الشكل الفني في العنوان وسيطر على العنونة لسنوات حتى بعد دخول المطبعة إلى المشرق العربي، فلم تقتصر سيطرته على عناوين المؤلفات العربية، بل امتدت إلى المؤلفات المترجمة إلى العربية.

وبعد دخول المدونات الشعرية عصر الطباعة، مع غيرها من المدونات والمطبوعات، بدأت تظهر بواكير العنونة في الأعمال الشعرية، وكانت العناوين الخاصة بهذه الأعمال، في أواخر القرن التاسع عشر، تميل إلى السجع، ثم ما لبثت أن تخلصت منه، فمن العناوين المسجوعة:

ـ روضة الأدب في طبقات شعراء الأدب، (شعر) لإسكندر آغا، طبع سنة 1858.

ـ نزهة النفوس وزينة الطروس، (شعر) لإسكندر آغا ، طبع سنة 1883.

ـ القلائد الدرية في أساليب الحرية، (شعر) للشيخ محمد الأبراشي، طبع سنة 1892.

ـ الدر البهي المنسوق بديوان الأديب إبراهيم بك مرزوق،(شعر)، طبع سنة1897، وقبل ذلك كانت عناوين المدونات النثرية، خلال القرن التاسع عشر، مثقلة بقيود السجع، وهذه بعض النماذج :

ـ تخليص الإبريز في تلخيصبار يز، (قصة) لرافع رفاعة الطهطاوي، طبعت سنة 1834.

1. ينظر محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص159.

ـ كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، (سيرة ذاتية) لأحمد فارس الشدياق، طبعت سنة 1855.

ـ مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك، (قصة مترجمة) لرافع رفاعة الطهطاوي، طبعت سنة1867 .

ـ الهيام في فتوح الشام، (قصة) لسليم البستاني، طبعت سنة 1874 .

ومع بداية القرن العشرين، وانتشار الصحافة وتطور الطباعة، وتأثير الثقافة الغربية الوافدة، انتعشت العنونة معلنة عن تدشين عهد جديد من القطيعة مع الماضي، فظهرت عناوين "مبتكرة " اختلفت معماريتها من جنس أدبي إلى آخر؛ فعنوان القصيدة يختلف عن عنوان الرواية، وعنوان المسرحية يختلف عن عنوان المقالة وهكذا.

وإذا استعرضنا نماذج من العناوين الحديثة وجدناها تمثل إرهاصات عصر العنونة. ومن أمثلة هذه العناوين :

ـ الأرواح المتمردة (قصة) ، لجبران خليل جبران، صدرت سنة 1908.

ـ زينب (رواية)، لمحمد حسين هيكل، صدرت سنة 1914.

ـ دمعة وابتسامة، (شعر)، لـ مي زيادة، صدر سنة 1920.

ـ سوانح فتاة ،(شعر)، لـ مي زيادة، صدر سنة 1921.

ـ كلمات وأشعة،(شعر)، لـ مي زيادة، صدر سنة 1923.

ـ الجداول،(شعر)، لإيليا أبي ماضي، صدر سنة 1927.

ـ ثمن الضعف،(قصة)، لنجيب محفوظ، صدرت سنة1934.

ـ خيوط العنكبوت، (قصة)، لإبراهيم عبد القادر المازني، صدرت سنة 1935.

ـ الخمائل، (شعر)، لإيليا أبي ماضي، صدر سنة 1940.

ـ دعاء الكروان، (قصة)، لطه حسين، صدرت سنة 1942.

ـ غادة أم القرى، (قصة)، لأحمد رضا حوحو، صدرت سنة 1947.

ـ أبو الهول يطير، (قصة)، لمحمود تيمور، صدرت سنة 1947.

ـ شظايا ورماد، (شعر)، لنازك الملائكة، صدر سنة 1949.

ـ أنت لي، (شعر)، لنزار قباني، صدر سنة 1950.

ـ حياتي، (سيرة ذاتية)، لأحمد أمين، صدرت سنة 1950.

ـ الحريق، (رواية)، لمحمد ديب، صدرت سنة 1954.

ـ أنشودة المطر، (شعر)، لبدر شاكر السياب، صدر سنة 1960.

ـ أنا، (سيرة ذاتية)، لعباس محمود العقاد، صدرت سنة 1965[1].

القراءة المتفحصة للعناوين السالفة تُبيّن التحوّل الجذري في نمط وبناء العنوان؛ إذ لا وجود للعناوين المسجوعة، المتكلّفة، إنما هي عناوين بسيطة، لكنها انفجارية، وشديدة الإيحاء. ونلاحظ حضور مشاركة المرأة في العنونة تتجلّي بصماتها المميزة فيها؛ فعناوين " مي زيادة " ذات وقع مؤثّر يناسب إحساس المرأة المرهف.

ظهور الصحافة كان له الأثر البالغ في دفع العنونة نحو أفق مفتوح من التطور والتميُّز، فلا يمكن أن يقبل القارئ أي مادة في الصحيفة دون عنوان، ومعنى هذا أن العنوان جزء أساس في المادة الصحفية؛ ذلك إن من القراء لا تتجاوز قراءتهم للصحيفة العناوين، فعبارة: "ناولني الصحيفة لأطّلع على العناوين" كثيرا ما نسمعها في تعاملنا مع الأخرين. والمعاملة ذاتها تنطبق على نشرات الأخبار، فكثير من المشاهدين أو المستمعين يكتفون من النشرة الإخبارية بسماع العناوين. وهذا ما يفسر الأهمية والمكانة الكبيرتين للعنوان في عصر انتشار الصحافة بأشكالها.

ويقينا فإن قارئ الصحيفة تستقطبه اهتمام أمور ثلاثة: العنوان، طريقة العرض، اسم الكاتب، وهذا يعني أن العنوان يأتي في الصدارة. ومن هنا تحول العنوان بانتشار الصحافة إلى فن له قواعده وتقاليده التي تضبط صنعته شكلا ومضمونا. ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن العنوان الأدبي (العربي) في القرن 20 تأثر بالعنوان في الصحافة تأثرا فاق تأثره بالعوامل الأخرى (الطباعة، الترجمة، التطور في الأجناس الأدبية...).

استطاعت الصحافةُ ـ بفضل انتشارها الواسع، وتغلغلها في مختلف الطبقات الاجتماعية، فضلا عن تنوّع الموضوعات التي تطرقها ـ أن تخطو بالعنونة خطوات عملاقة نحو (الصناعة)، وتنقلها من مرحلة التكلف والسجع الممجوج إلى مرحلة الفن الذي يتطلب موهبة ومهارة، إضافة إلى الإلمام بأسرار صناعة العنوان شكلا ومضمونا،

1. ينظر محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص224.

ولعل كثيرا من العناوين الصحفية (الجرائد) تحقق أرباحا طائلة بإمعانها في إغراء القارئ واصطياده ببريق العنوان الذي يزيد من درجة تلهّف القارئ لقراءة محتواه.

4. <u>توقيفية العنوان في القرآن الكريم</u>:

"القرآن الكريم"، هذا الكتاب المعجز المتفرّد في أسلوبه ومعانيه مما نزل أتى بما لا بَدّ للبشر به، فهو الذي أسكت كل فصيح وأخرس كل بليغ، ﴿ لَا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَنْزِيلٌ مِنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ ﴾[1]. هو الكتاب الذي قال عنه رسول الله (ص) في حديث عبد الله بن مسعود (ض): (إن هذا القرآن مأدبة الله، فاقبلوا مأدبته ما استطعتم، إن هذا القرآن حبل الله والنور المبين، والشفاء النافع عصمة لمن تمسك به، ونجاة لمن اتبعه، لا يزيغ فيستعتب، ولا يعوجّ فيقوّم، ولا تنقضي عجائبه، ولا يخلَق من كثرة الرد، اتلوه فإن الله يأجركم على تلاوة كل حرف بعشر حسنات أما إني لا أقول آلم حرف، ولكن ألف حرف ولام حرف وميم حرف).[2] رواه الحاكم.

سمّى الحق تبارك وتعالى كتابه، "القرآن"، فلا " يوجد نص عربي أو غير عربي قبل أو بعد ظهور الإسلام يحمل عنوان " القرآن الكريم" إلا كتاب الله عز وجل، إذ إن الله سبحانه وتعالى سماه اسما مخالفا لما كان يألفه العرب في عنونة كلامهم."[3]

لقد تحدث الدكتور "آدم بمبا" في كتابه: (أسماء القرآن الكريم وأسماء سوره وآياته)، عن ثلاثة أسماء لكتاب الله، إذ يقول:" للقران الكريم ثلاثة أسماء مشهورة هي: القرآن، والكتاب، والفرقان، وأشهرها الاسمالأوّلان."[4] يعلل ابن منظور تسمية القرآن بهذا الاسم بقوله:سُمّي القرآن قرآنا؛ لأنه جمع القصص والأمر والنهي، والوعد والوعيد، والآيات

1. سورة فصلت، الآية: 42.

2. ينظر صالح بن إبراهيم البليهي، الهدى والبيان في أسماء القرآن، المطابع الأهلية للأوفست، الرياض، ج1، ط2، 1403 هـ، ص55 ، 56.

3. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص84.

4. آدم بمبا، أسماء القرآن الكريم وأسماء سوره وآياته، معجم موسوعي ميسر، مراجعة وتقديم: قسم الدراسات والنشر والعلاقات الثقافية، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، ط1، 1430 هـ، 2009 م، ص15.

والسور بعضها إلى بعض"[1]. أما "آدم بمبا" فيشرح التسمية بقوله: "ولفظ (القرآن) مهموز إذا كان من الفعل (قرأ)وا ٍذا لم يكن مهموزا، فيحتمل أن يكون تسهيلا للفظ الهمزة على لغة قريش، أو أنه مأخوذ من الفعل (قرن، يقرن، قرانا) الدال على معنى الجمع والضم؛ لاقتران السور والآيات والحروف فيه. ومجيء القرآن بالهمز هو الاستعمال الغالب، ومن ذلك قوله تعالى:﴿إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ﴾ الإسراء:9"[2]. وأما تسمية القرآن بـ"الكتاب"، فيعلل ذلك بقوله: "وسميالقر آن (كتابا)؛ لأنه يجمع السور والآيات بين دفتيه، وجمع كذلك كل خير في أحكامه ومعانيه. وهذا الاسم أكثر الأسماء الثلاثة ورودا في القرآن الكريم.[3]

بيّن الشيخ عبد الله دراز الحكمة الإلهية من تسمية كتاب الله بالقرآن والكتاب بقوله: " روعي في تسميته (قرآنا) كونهمتلوًّا بالألسن، كما روعي في تسميته (كتابا) كونه مدوّنا بالأقلام، فكلتا التسميتين من تسمية الشيء بالمعنى الواقع عليه، وفي ذلك إشارة إلى أن من حقه العناية بحفظه في موضعين، الصدور والسطور، فلا ثقة بحفظ حافظ حتى يوافق حفظه الرسم المجمع عليه، ولا ثقة بكتابة كاتب حتى يوافق ما هو ثابت عند كتّاب الأسانيد.[4]

أما تسمية كتاب الله بـ "الفرقان" "فقد جاء على نقيض (القرآن والكتاب)، حيثدلّ على التفريق والتمييز، وذلك من الظواهر الجديرة بالتأمل في تسمية كتاب الله تعالى وتحقّق المعاني المتقابلة فيه، فهو جامع، وفي الوقت نفسه، ناشروفرّق، يجمع صنوف الخير والأحكاموفرّق بين الحق والباطل، والهدى والضلال، وتلك ميزة أيضا في أسماء الله الحسنى، فهو الأول والآخر، والظاهر والباطن، والمعطي المانع، والنافع الضار، والمحيي والمميتوالمعزّ المذلّ ... في صفات ثنائية لا تقوم إحداها دون الأخرى، سبحانه وتعالى".[5]

1. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مج1، ص128 ـ 130.
2. آدم بمبا، أسماء القرآن الكريم وأسماء سوره وآياته، معجم موسوعي ميسر، ص15.
3. ينظر آدم بمبا، أسماء القرآن الكريم وأسماء سوره وآياته، معجم موسوعي ميسر، مرجع مذكور، ص20.
4. ينظر محمد عبد الله دراز، النبأ العظيم، نظرات جديدة في القرآن، دار القلم، الكويت، ط6، 1405 هـ، ص12،13.
5. آدم بمبا، أسماء القرآن الكريم وأسماء سوره وآياته، معجم موسوعي ميسر، مرجع مذكور، ص25.

ودلنا المولى عز وجل إلى أسماء أخرىسمّ ى بها كتابه الكريم، وهي في مجملها صفات دالة على القرآن الكريم، وقد أورد الإمام الزركشي في كتابه: "البرهان في علوم القرآن" خمسة وخمسين اسما له، نذكر بعضا منها:

- سماه كتابا، فقال: ﴿حَـمٓ. وَٱلۡكِتَٰبِ ٱلۡمُبِينِ﴾، الدخان: 2،1.
- وسماه كلاما، فقال: ﴿حَتَّىٰ يَسۡمَعَ كَلَٰمَ ٱللَّهِ﴾، التوبة:6.
- وسماه نورا، فقال: ﴿وَأَنزَلۡنَآ إِلَيۡكُمۡ نُورٗا مُّبِينٗا﴾، النساء:174.
- وسماه فرقانا، فقال: ﴿تَبَارَكَ ٱلَّذِي نَزَّلَ ٱلۡفُرۡقَانَ عَلَىٰ عَبۡدِهِۦ﴾، الفرقان:1.
- وسماه شفاء، فقال: ﴿وَنُنَزِّلُ مِنَ ٱلۡقُرۡءَانِ مَا هُوَ شِفَآءٞ﴾، الإسراء:82.
- وسماه موعظة، فقال: ﴿قَدۡ جَآءَتۡكُم مَّوۡعِظَةٞ مِّن رَّبِّكُمۡ﴾، يونس:57.
- وسماذكر ا، فقال: ﴿وَهَٰذَا ذِكۡرٞ مُّبَارَكٌ أَنزَلۡنَٰهُ﴾، الأنبياء: 50.
- وسماه حبلا، فقال: ﴿وَٱعۡتَصِمُواْ بِحَبۡلِ ٱللَّهِ جَمِيعٗا﴾، آل عمران: 108.
- وسماه أحسن الحديث، فقال: ﴿ٱللَّهُ نَزَّلَ أَحۡسَنَ ٱلۡحَدِيثِ﴾، الزمر: 2.
- وسماه روحا، فقال: ﴿وَكَذَٰلِكَ أَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡكَ رُوحٗا مِّنۡ أَمۡرِنَا﴾، الشورى: 52.
- وسماه وحْ يا، فقال: ﴿إِنَّمَآ أُنذِرُكُم بِٱلۡوَحۡيِ﴾، الأنبياء: 45.
- وسماه بصائر، فقال: ﴿هَٰذَا بَصَآئِرُ لِلنَّاسِ﴾، الجاثية:20.
- وسماه تذكرة، فقال: ﴿وَإِنَّهُۥ لَتَذۡكِرَةٞ﴾، المدثر: 54.
- وسماه صدقا، فقال: ﴿وَٱلَّذِي جَآءَ بِٱلصِّدۡقِ﴾، الزمر: 33.
- وسماه علما، فقال:﴿وَلَئِنِ ٱتَّبَعۡتَ أَهۡوَآءَهُم بَعۡدَ مَا جَآءَكَ مِنَ ٱلۡعِلۡمِ﴾ الرعد:37.
- وسماه بشرى، فقال: ﴿هُدٗى وَبُشۡرَىٰ لِلۡمُؤۡمِنِينَ﴾، النمل:2.
- وسماه أمرا، فقال: ﴿ذَٰلِكَ أَمۡرُ ٱللَّهِ﴾، الطلاق:5.
- وسماه بشيرا ونذيرا، فقال: ﴿بَشِيرٗا وَنَذِيرٗا فَأَعۡرَضَ أَكۡثَرُهُمۡ﴾، فصلت:4.

- وسماه بلاغا، فقال: ﴿هَذَا بَلَاغٌ لِّلنَّاسِ﴾، إبراهيم: 52.[1]

الله جل شأنه سمّى القرآن الكريم بأسماء شريفة عظيمة، أسماء لائقة بالقرآن، أسماء مطابقة لمسمّاها، أسماء تُشعِر بعظمة القرآن. أسماء تحمل في طياتها ما اشتمل عليه القرآن من أسرار بديعة وأهداف سامية، ومقاصد جليلة، وحِكم بالغة، وأقاصيص عجيبة، وأحكام محكمة.[2]

إن "أسماء القرآن توقيفية؛ حيث لا يجوز في إجماع العلماء اشتقاق أسماء غير ما ورد في القرآن الكريم نفسه أو في السنة النبوية."[3] أما تسمية السورة، فقيل:" من سُورِ المدينة لإحاطتها بآياتها واجتماعها كاجتماع البيوت بالسور، ومنه السِّوار لإحاطته بالساعد. ويحتمل أن تكون من السورة بمعنى المرتبة، لأن الآيات مرتبة في كل سورة ترتيبا مناسبا، وفي ذلك حجة لمن تتبّع الآيات بالمناسبات. وقيل: إنما سميت سورة لارتفاع قدرها، لأنها كلام الله تعالى، وفيها معرفة الحلال والحرام، ومنه رجل سوّار، أي معربد، لأنه يعلو بفعله ويشتط. ويقال: أصلها من السورة وهي الوثبة، تقول: سُرتُ إليه وثُرت إليه. وجمع سورة القرآن سُوَر، بفتح الواو، وجمع سُور البناء سُور بسكونها. وقيل هو بمعنى العلو، ومنه قوله تعالى: ﴿إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ﴾[4]، نزلوا عليه من علو فسُمّيت القراءة به لتركُّب بعضها على بعض. وقيل لعلوّ شأنه وشأن قارئه. ثم كره بعضهم أن يُقال: سورة كذا، والصحيح جوازه، ومنه قول ابن مسعود: هذا مُقام الذي أُنزلتُ عليه سورة البقرة."[5]

1. ينظر بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، ج1، 1387 هـ، 1967 م، ص273 ـ 276.
2. ينظر صالح بن إبراهيم البليهي، الهدى والبيان في أسماء القرآن، ج1، مرجع مذكور، ص173.
3. آدم بمبا، أسماء القرآن الكريم وأسماء سوره وآياته، معجم موسوعي ميسر، مرجع مذكور، ص35.
4. سورة ص، الآية:21.
5. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج1، ص264.

وفي الاصطلاح، "الطائفة المترجمة توقيفا؛ أي طائفة من الآيات مسماة باسم خاص بتوقيف من النبي (ص)."[1] وهذه التسمية (سورة) من ابتكار التنزيل الكريم، قال تعالى: ﴿وإِنْ كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾[2] وقد وردت الكلمة في الذّكر الحكيم عشر مرات، واحدة منها فقط بصيغة الجمع (سُوَر).

ومما اختلف فيه العلماء واعتبروه من المحدثات التي كرهوها أول الأمر ثم انتهوا إلى إباحتها أو استحبابها أخيرا، بدعة كتابة العناوين في رأس كل سورة، ووضع رموزٍ فاصلة عند رؤوس الآي، وتقسيم القرآن إلى أجزاء، والأجزاء إلى أحزاب، والأحزاب إلى أرباع، والإشارة إلى ذلك برموز خاصة؛ فالرموز المشيرة إلى رؤوس الآي تلقاها الناس بقبول حسن قبل سواها، لاحتياجهم إلى معرفة تقسيم الآيات، خاصة بعد الإجماع على أن ترتيب الآيات توقيفي. أما العناوين التي كانوا يكتبونها على رأس كل سورة وما فيها من الآيات المكية والمدنية، فقد كانت مثارا لمعارضة قوية في أوساط الرافضين لفكرة العنونة وتمييز السور؛ إذ اعتقدوا أن هذه الأمور ليست توقيفية بل للصحابة فيها نصيب غير قليل من الاجتهاد. وهذا الاختلاف هو الذي أثار تلك المعارضة المحتدمة ما لبثت أن خفّت حدّتها. ولم يكتف الناس بكتابة تلك العناوين، بل طفقوا يتفننون في تنميقها وتذهيبها حتى أوشك الجهّال أن يعتقدوا أنها جزء لا يتجزأ من الوحي القرآني[3]. وقد جزم "السيوطي" في "الإتقان" بتوقيفية أسماء جميع سور القرآن، قال: " وقد ثبت جميع أسماء السور بالتوقيف من الأحاديث والآثار ولولا خشية الإطالة لبيّنتُ ذلك."[4]

وفي تقسيم القرآن إلى سُوَر حكمةٌ بيّنها "الزركشي" في "البرهان" بقوله:" هي الحكمة في تقطيع السور آيات معدودات، لكل آية حدّ ومطلع، حتى تكون كل سورة بل

1. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج1، ط1، 1387هـ ،1967م، ص65.
2. البقرة، الآية: 23.
3. ينظر صبحي الصالح، مباحث في علوم القرآن، در سعادت، استانبول، تركيا، (د.ت)، ص97، 98.
4. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج1، المرجع السابق، ص65.

كل آية فنا مستقلا وقرآنا معتبرا، وفي تسوير السورة تحقيق لكون السورة بمجردها معجزة وآية من آيات الله تعالى وسُوِّرت السُّور طوالا وقصارا وأوساطا، تنبيها على أن الطول ليس من شرط الإعجاز؛ فهذه سورة الكوثر ثلاث آيات وهي معجزة إعجاز سورة البقرة. ثم ظهرت لذلك حكمة في التعليم، وتدريج الأطفال من السور القصار إلى ما فوقها يسيرا يسيرا، تيسيرا من الله على عباده لحفظ كتابه، فترى الطفل يفرح بإتمام السورة ويتوضح من حصل على حدّ معتبر. وكذلك المُطيل في التلاوة يرتاح عند ختْم كل سورة ارتياح المسافر إلى قطْع المراحل المسمّاة مرحلة بعد مرحلة أخرى. إلى أنّ كلّ سورة نمطٌ مستقلٌ؛ فسورة يوسف تترجم عن قصته، وسورة براءة تترجم عن أحوال المنافقين وكامن أسرارهم، وغير ذلك."[1]

أما أسماء السور، يقول الزركشي: فقد يكون للسورة اسم واحد وهو كثير، وقد يكون لها اسمان، كسورة البقرة، يقال لها: فسطاط القرآن لعظمها وبهائها، وسورة النحل تسمى سورة النعم، وسورة الجاثية، وتسمى الشريعة، وسورة محمد (ص) وتسمى القتال. وقد يكون لها ثلاثة أسماء، كسورة المائدة والعقود، والمنقذة، وسورة غافر إذ تسمى كذلك الطول، والمؤمن، وقد يكون لها أكثر من ذلك، كسورة براءة إذ تسمى التوبة، والفاضحة، والحافرة، والعذاب، والمشقشقة، والمبعثرة، والبحوث، وكـ"سورة الفاتحة" ذكر بعضهم لها بضعة وعشرين اسماً: الفاتحة، وأم الكتاب، وأم القرآن، والسبع المثاني، والصلاة، والحمد، والكنز، والشافية، والشفاء، والكافية والأساس.[2] هذا وإن كثرة الأسماء دالة على شرف المُسمّى."[3]

ولم يخرج القرآن الكريم عن النهج الذي ألِفه العرب في أمر التسمية، وقد يكون ذلك من باب المجاراة؛ ذلك "أن العرب تراعي في كثير من المسميات أخْذ أسمائها من نادرٍ أو مستغرب يكون في الشيء من خُلُق أو صفة تخصه، أو تكون معه أحكم أو أكثر أو أسبق لإدراك الرائي للمسمّى ويسمّون الجملة من الكلام أو القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها، وعلى ذلك جرت أسماء سور الكتاب العزيز؛ كتسمية البقرة بهذا الاسم لقرينة

1. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج1، ص264، 265.
2. نفسه، ص269 ، 270.
3. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج1، ص65.

قصة البقرة المذكورة فيها، وعجيب الحكمة فيها. وسميت سورة النساء بهذا الاسم لتردّد فيها من كثير من أحكام النساء، وتسمية سورة الأنعام لما ورد فيها من تفصيل أحوالها، وإن كان قد ورد لفظ الأنعام في غيرها، إلا أن التفصيل الوارد فيها لم يرد في غيرها."[1]

ويطرح جلال الدين السيوطي سؤالا متصلا بهذه القضية فيقول: " ولك أن تسأل فتقول: قد سمّيت سور جرت فيها قصص أنبياء بأسمائهم كسورة نوح وسورة هود، وسورة إبراهيم، وسورة يونس، وسورة آل عمران، وسورة طس سليمان، وسورة يوسف، وسورة محمد (ص)، وسورة مريم، وسورة لقمان، وسورة المؤمن، وقصة أقوام كذلك كسورة بني إسرائيل، وسورة أصحاب الكهف، وسورة الحجر، وسورة سبأ، وسورة الملائكة، وسورة الجن، وسورة المنافقين، وسورة المطففين، ومع هذا كله لم تُفرد لموسى سورة تسمى به مع كثرة ذكره في القرآن حتى قال بعضهم: كاد القرآن أن يكون كله موسى؛ وكان أولى سورة أن تسمى به سورة طه أو القصص أو الأعراف لبسط قصته في الثلاثة ما لم يبسط في غيرها، وكذلك قصة آدم، ذُكرت في عدة سور، ولم تسمَّ به سورة، كأنه اكتفاء بسورة الإنسان، وكذلك قصة الذبيح من بدائع القصص، ولم تسمَّ به سورة الصافات، وقصة داود ذكرت في سورة (ص) ولم تُسمَّ به..."[2]

ذكَر الطاهر بن عاشور في تفسيره " التحرير والتنوير" أن "أصل أسماء السور أن تكون بالوصف كقولهم السورة التي يذكر فيها كذا، ثم شاع فحذفوا الموصول وعوضوا عنه الإضافة فقالوا سورة ذِكْر البقرة مثلا، ثم حذفوا المضاف وأقاموا المضاف إليه مقامه فقالوا سورة البقرة. أو أنهم لم يقدّروا مضافا ، وأضافوا السورة لما يذكر فيها لأدنى ملابسة."[3]

1. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج1، ص264.
2. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج1 ، ص70.
3. محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ج1، 1984، ص90.

وهذا الرأي وإن كان ينفي مسألة توقيف أسماء السور، فهو يعني أن أسماء السور لم تؤثَر عن الرسول (ص)، بل تدرّجت في مراحل زمنية حتى استقرت على ما هو مألوف في أعلى كل سورة.[1]

ومهما يكن من أمر فإن أسماء سور القرآن الكريم تُعدّ ظاهرة جديدة لم تعهدها الثقافة العربية من قبل في شعر الجاهلية ونثرها، وهكذا فقد " دشن القرآن ظاهرة العنونة في الثقافة العربية لأول مرة في تاريخها، ومع زيادة الثقافة القرآنية في شبه الجزيرة العربية، خطت هذه القضية خطوة نوعية في مستوى التعاطي مع العنوان وصلته بالمحتوى كإشارة إلى تماسك المنطق الداخلي الذي يحكمها، والخيط المنهجي الذي يربطها، فشكلت أسماء السور القرآنية دلالات رمزية لها قدرة محورية في السورة ، و إشارات من طرف خفيّ إلى حدث جسيم فيها."[2]

ومن مظاهر جِدّة هذه الظاهرة وأصالتها، أنها تفرّدت في نوعية أسمائها؛ إذ المألوف في أسماء العربية أن تكون إما جامدة أو منقولة على ما هو الحال في مثل: "حجر" و"حبل" و"شجرة" و"علقمة" و"سيف"... وقد يكون اسماً منقولاً عن الفعل نحو: تغلب، و"يثرب"، و"ينبع"، و"تدمر"، و"يزيد"، و"تماضر"، و"تأبط شراً"، و"شاب قرناها"...[3] وقد جاءت أسماء سور القرآن الكريم موافقة لما تسمي العربية في هذين البابْين، حيث جاءت الأعلام أعجمية، وعربية في مثل: يونس وهود، ويوسف وإبراهيم، ومحمد، كما جاءت جامدة في مثل: البقرة، والنساء، ومنقولة في مثل:"فاطر"، و"غافر"، و"المطففين"، و منقولة عن الفعل في مثل: "فصلت"، و"عبس"، غير أن الجديد الفريد في أسماء سور القرآن

---

1. ينظر عبد الله أحمد إسماعيل و عبد الله عبد الجليل المناعمة، «من قضايا أسماء سور القرآن الكريم، دراسة لغوية وصفية»، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة ـ فلسطين، العدد 01، المجلد18، يناير 2010، ص618.

2. عبد الرحمن حسين، « العنونة وأسماء السور في القرآن الكريم»، صحيفة المؤتمر، يومية مستقلة شاملة، بغداد، العراق، العدد: 2345، ليوم: 29 آب 2011.

3. ينظر ابن أم قاسم المُرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية بن مالك، شرح وتحقيق، عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، المجلد 01، ط 1، 1322هـ، 2001م، ص273.

الكريم، أن منها ما جاء حكاية عن حرف في مثل: "ص"، و"ق"، أو عن حرفين في مثل: "طه"، و"يس."[1]

أسماء سور القرآن . في الواقع . مشحونة بإشارات ودلالات رمزية متصلة بموضوع السورة، وقد تندَّرُ بعض الزَّنادقة على اسم سورة "البقرة" متعجِّبين من أنَّ بقرةً صفراء ذُكرت في بعض الآيات حازت فضيلة كبيرة وفازت بشرف كونها عنواناً لأطول سورة في القرآن! واستطراداً؛ فإن من يتأمل في موضوعات سورة البقرة ويتأمل مراميها ومعانيها، يرى أنَّ محوري السُّورة الكبيرين يدوران حول التَّاريخ السِّياسي والعقائدي لبني إسرائيل وموقفهم من الدَّعوة الجديدة،وا ِعداد الأمَّة الجديدة لحمل الرِّسالة. وقصَّة البقرةتصوِّر طبيعة منهجهم فيالتَّعامُل مع الأزمات، فوفق طبعٍ متأصِّل في عوائدهمومتجذِّرٍ في سلوكيَّاتهميحوِّلون المشكلة الصَّغيرة إلى آفة كبيرة يصعب أو يستحيل إيجاد مخرج منها، وهذا ما سمَّىبعضُ المفكِّرين المعاصرين بـ الطِّباع البقريَّة" التي يعمد فيها أهل هذا الطَّبعالرَّذيل إلى تضخيم المشكلة وتحويلها إلى أزمة حقيقيَّةويفرّون من التَّكليف بما يُطاق إلى حلبة صراع لا معنى له يؤدي إلى تكليفهم بما لايُطاق.[2]

وا ِذا كانت أسماء السور القرآنية أصيلة، فلا بد من الإشارة إلى مدى صلتها بما ورد في الكتب المقدسة من أسماء، هذه الكتب لاتخلُ من الاهتمام بقضية عناوين فصولها؛ ذلك أن دلالات عناوين أسفار العهد القديم تشكل معالم كلاسيكية في هذا الفن؛ فسفر التكوين يدل على قصة الخلق بمعانيها الدينية، وسفر الخروج يشير إلى حدث تاريخي شكل منعرجا حاسما في تاريخ اليهود، وسفر "استر" يختصر معاناة اليهود في الشتات... أما الأناجيل فقد اختصرت هذا الفن في أسماء كتاب أسفار العهد الجديد: يوحنَّا ومتَّى.[3]

لعل العلاقة بين القرآن الكريم والكتب السماوية السابقة له، هو وجود التطابق في بعض النصوص، سيما وأن كل الكتب المقدسة من مصدر واحد؛ فقد ورد في القرآن

1. عبد الله أحمد إسماعيل و عبد الله عبد الجليل المناعمة، من قضايا أسماء سور القرآن الكريم، (مرجع مذكور)، ص619.

2. ينظر عبد الرحمن حسين، «العنونة وأسماء السور في القرآن الكريم»، صحيفة المؤتمر، يومية مستقلة شاملة، بغداد، العراق، العدد، 2345، ليوم: 29 آب 2011، ص12.

3. ينظر عبد الرحمن حسين، «العنونة وأسماء السور في القرآن الكريم» المرجع السابق، ص 12.

الكريم في سورة "طه" قوله تعالى مخاطبا نبيّه موسى، عليه السلام: ﴿فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾.[1] ونجد النص نفسه، تقريبا، في العهد القديم، قوله:**(اخلع حذاءك.)**[2] كما أخبرنا القرآن الكريم عن كفر اليهود وعنادهموقتْلهم الأنبياء بغير حق، ونجد بعض هذه الأخبار في بعض نصوص "إيلوهية كبرى" في العهد القديم، منها: "يوسف في السجن" و "عبادة العجل" و"وجه موسى"[3]، ثم إن "العهد القديمسّمى بعض الأسفار بأسماء أعلام: " سفر عزرا" و "سفر نحميا" و "سفر طوبيا" و "سفر يهوديت"... وكذلك في القرآن الكريم؛ إذسُمّيت بعض السور بأسماء أعلام، مثل: يونس، هود، يوسف، إبراهيم، لقمان، محمد، نوح.وإجمالا، فإن أسماء/عناوين السور تستند إلى إشارات ودلالات بعينها في سياق السور، وهذا يعتبر علامة بارزة في صياغة بنية العنوان. وقد ألقت العنونة القرآنية بظلالها على كثير من عناوين المؤلفات حين عمد مؤلفوها إلى تقليد أسماء سور القرآن الكريم، أو اقتباس بعض الآيات أو معانيها ليضعوها عناوين لمؤلفاتهم.وقد شاع الاهتمام بدلالات العنوان على مضمون المؤلفات في سائر الفنون والعلوم، وظهر التنافس في اختصار العنوان أو تطويله، وزخرفته بألوان البديع والمعاني البلاغية من سجع وكناية.

5. <u>العنوان في التراث الغربي.. التنظير والمسيرة الناجحة</u>:

إذا تجاوزنا عصور ما قبل الميلاد، واستعرضنا تطور العنونة في التراث الغربي، بداية مما يسمى بالعصر الوسيط، قصد ربط حلقات السلسلة ببعضها، وجدنا مسارها قد خضع لمنحنى بياني غير ثابت؛ فلقد شهدت الإمبراطورية الرومانية في العصر الوسيط عدة تمزقات وانهياراتمروّعة بسبب حروبها مع البرابرة الجرمانيين، "فبعد أن كان الكتاب في العصر القديم أداة لنقل المعلومات العلمية والأدبية وغيرها في الدرجة الأولى أصبح الآن في بداية العصر الوسيط يتحول إلى مادة للتقديس والسحر. وبعبارة أخرى فقد بقي الكتاب

1. سورة طه، الآية:12.
2. الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، ص90.
3. روبير بندكتي، التراث الإنساني في التراث الكتابي، إشكالية الأساطير الشرقية القديمة في العهد القديم، ص14.

يحتفظ بمكانته كمنبع للمعرفة في بعض الحالات الاستثنائية، في محيط ما أو لدى فرد ما على وجه التحديد.[1]

ففي القرن الرابع الميلادي، أوصى "دوناتوس Donatus " و "سيرفيوس Servius" بمعالجة عنوان الأثر ضمن المواضيع الأخرى قبل مباشرة تفسيره. ملاحظات مماثلة عن ضرورة دراسة العنوان نجدها عند " بويثيوس Boethius" و "كونراد Konrad " و "فون هيرسو Von Hirsau". بعد ذلك طُلب من الكتّاب أن يعالجوا بأنفسهم المواضيع التي يتناولونها في آثارهم في المقدمة. وهكذا فعل "وارنيريوس فون بازل Warnerius Von Basel" في شعر تعليمي لاهوتي من القرن السادس.[2]

قِمٌ كبير من التراث المكتبي وصل إلى إسبانيا خلال القرنين 6 و 7، "حيثوفّر القوط الغربيون، بعد اعتناقهم للمسيحية، ظروفا ملائمة للازدهار الأخير للمعرفة المسيحية المبكرة التي حظي بها التراث القد يم، وحتى الوثني، بالاحترام. وفي هذا الجو من التسامح برز في إسبانيا في بداية القرن السابع القديس "إيزيدور Izidor " الإشبيلي 570 - 636 م، الذيألّف "الإتيمولوجيا EtymoIogiae" وهو العمل الموسوعي الأخير للعصر القديم."[3]

وقد تسبب غزو البرابرة الجرمانيين للإمبراطورية الرومانية في انهيار النظام المدرسي المبني على ثقافة العصور القديمة، وخارج الأديرة تكاد تكون الأمية شاملة. وبالمقارنة مع العصر القديم، كانالكِتاب قد فقد كثيرا من دوره كأداة للتواصل بسبب تدمير طرق المواصلات، مما حدا بالباباوات والقساوسة إلى الاضطلاع بمهمة كتابة الرسائل الوعظية وتبليغها للناس في الكنائس ودور العبادة، وكادت أوروبا أن تعود مرة أخرى إلى التواصل الشفوي لأن الكلمة المكتوبة أصبحت نادرة، وغير مناسبة للتواصل مع معظم الناس.[4]

لم تقتصر الكتابة على الكتب الدينية فحسب، بل العلماء الذين كانوا يعيشون في الدير من نهاية القرن الثامن وحتى نهاية القرن التاسع الميلادي، "أخذوا يؤلفون الأعمال

1. ينظر ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، مرجع مذكور، ص153.
2. Leo H. Hoek, La marque du titre, p p 7 , 8.
3. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، المرجع السابق، ص154.
4. ينظر المرجع نفسه، ص155 ـ 157.

الجديدة التي كانت في غالبيتها غير دينية. وهكذا مثلا نجد أن "الأباتي برتار" ألّف مجموعة من النصوص المتعلقة بعلم الفلك وكتابين في علم الطب، وقد ألّف "بولس الشماس"، مستفيدا، دون شك، من مكتبة الدير الفنية، كتابه المعروف "تاريخ اللونغوباردي". أما تلميذه "هيلدريك Hilderik" فقد ألف كتابه "فن القواعد" الذي يستشهد فيه بأعمال كثيرة لـ"فيرجيل" و"أوفيد" وغيرهم من كتّاب العصر القديم، مما يكشف لنا عن معرفة المؤلف الواسعة بالأدب وعن عالم الكتاب في هذا الدير خلال ذلك الوقت."[1]

وقد شهدت أوروبا في نهاية القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر الميلاديين، تغيرات كبيرة في الحياة الروحية. وفي هذا الإطار أخذت الأديرة تفقد بالتدريج وضعها كمراكز وحيدة للثقافة، وشرعت الجامعات ومدارس الأسقفيات، وحتى المدارس العلمانية التي برزت حينئذ، تأخذ هذا الدور من الأديرة إيذانا ببداية الصحوة الأوروبية من سبات العصر الوسيط. وهكذا نشهد دفقات من النهضة في أوربا خلال العصر الوسيط، مع أن هذه الدفقة الأخيرة تتميز عن تلك السابقة بعمقها واتساع تأثيرها. فقد أخذ العصر الحديث يبدو في الأفق استنادا إلى تزايد مؤلفات الكتاب القدماء في المكتبات في ذلك الوقت. وهكذا فقد أصبحت مؤلفات (شيشرون) و(سينكا) و(هوراس) وغيرهم تقرأ بازدياد، بينما أصبح كتاب "أوفيد" (دواء الحب) يُقرأ حتى في المدارس. ومنذ ذلك الوقت أصبحت المؤلفات غير الدينية، سواء مؤلفات الكتّاب القدماء أو مؤلفات الكتّاب المعاصرين، تصبح جزء أساسيا ومهمّا من كل مكتبة.[2]

في نهاية القرن الثالث عشر الميلادي بدأ الانبعاث الثقافي في إيطاليا، والذي سيؤدي إلى تغيير أوربا القروسطية من أساسها. وقد سمي هذا الانبعاث بحركة "الإحياء humanism" نسبة إلى "رجال الإحياء Phumanist ".

وفي منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، اخترع (يوهانس غوتنبرغ Johannes Gutenberg) المطبعة، وكان ذلك فتحا جديدا للعنوان الذي دخل مرحلة جديدة، متطورة على مستوى الإنجاز والتقنية،و أصبح واجهة الكتاب المطبوع، بعد أن كان ملصقا بالكتب المنسوخة يدويا، أو مطبوعة بأدوات بدائية غير متطورة.

---

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص171.
2. ينظر المرجع نفسه، ص161، 162.

بعد أن تحقق مشروع غوتنبرغ، بدأ في إنجاز مشروعه الكبير وهو طبع التوراة، وقد صدر هذا العمل في مجلدين كبيرين، وقدر عيت هذه التوراة "توراة 42 سطرا"[1]. وتوالت بعد ذلك طباعة الكتب بمختلف العناوين، ففي سنة 1454م صدر كتاب "التقويم التركي"، وكتاب "الجامع" لـ "جيوفاني بالب Giovani Palpe"، و كتاب " القداس الخاص"، و"كتاب المزامير" المعروف باسم"Psalterium Moguntinum" الصادر سنة 1457، وكتاب "قانون القداديس"، سنة 1458، وكتاب " في العقلي" سنة 1459... وهكذا بقي اسم غوتنبرغ مرتبطا بأهم ثورة حدثت في مجال التواصل منذ اكتشاف الورق.[2]

وسواء اعتُبر غوتنبرغ المخترع الأول للمطبعة أم لا، فإن عددا من المؤرخين يدّعون بأسبقيتهم له في هذا المجال ساهموا في تسريع انتشار المطبعة في عدد من المدن الأوروبية في بداية القرن السادس عشر الميلادي. " وهكذا فقد أخذت الطباعة تنتشر بصورة، أسرع بكثير مما كان يرغب فيه غوتنبرغ، في ألمانيا أولا ثم في المدن الأوروبية الأخرى. وفي الواقع أن السرعة التي انتشرت بها الطباعة في أوروبا تدل على أن غوتنبرغ قد حل في اللحظة المناسبة إحدى المشاكل الراهنة التي لم تعد تنتظر التأجيل بالنسبة إلى أوروبا في ذلك الوقت، ألا وهي مشكلة الإنتاج الأسرع والأرخص للكتاب، أي مشكلة الوسيلة الأكثر فعالية لنشر المعلومات العلمية وغيرها."[3]

انتعشت طباعة الكتاب في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بعد أن عمّت المطابع أرجاء أوروبا، فقد طبعت عناوين كثيرة؛ إذ صدر، مثلا، بأوغسبرغ بألمانيا سنة 1478م كتاب حول كيفية إنتاج الورق الجيد، وصدر في "أولم" سنة 1498م كتابٌ آخر حول كيفية معالجة الحصان المريض. وفي سنة 1500م أصدر (أرازمو روتردام) كتابه "الأمثال". وفي سنة 1515 أصدر كتاب "تمجيد الجنون"، وقد حقق الكتابان نجاحا خرافيا بعدد النسخ وعدد الطبعات. وفي السنة نفسها أصدر (مارتن لوثر) مجموعة من كتبه التي حققت مقروئية واسعة في عدة دول أوروبية: ألمانيا، إسبانيا، فرنسا، إنجلترا.[4]

---

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الثاني، ترجمة، محمد م. الأرناؤوط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 170 ، فبراير 1993 م، ص75.
2. ينظر المرجع نفسه، ص76 ـ 78.
3. ينظر المرجع نفسه، ص80.
4. ينظر المرجع نفسه، ص107 ـ 111.

ومع توطّد الصلة بين الكتاب والجمهور، وجدت الثقافة الشعبية طريقها إلى الطبع، لتنافس بذلك ثقافة النخبة في المجال الأدبي بشكل خاص. "فالتواصل والتداخل بين هاتين الثقافتين لم يبدأ مع بداية الطباعة. فكتاب (بوكاشيو ديكاميرون Dekameron) أفضل نموذج لتغلغل الفن الشعبي الشفوي في الأدب المكتوب في الوقت الذي سبق غوتنبرغ، بينما جسد كتاب(رابليه): "غازغانتوا وبانتا غرويل"بأفضل شكلٍ العالمَ الخياليَّ للفن الشعبي بعد اختراع الطباعة"[1].

وهكذا ازدهر الكتاب المعنون والمطبوع وانتشر بشكل كبير بين مختلف الشرائح الاجتماعية.ولعلّ أفضل "مؤشر للثورة التي أحدثتها المطبعة في مجال الثقافة الروحية هو كمية الكتب التي طبعت في العقود الأولى التي أعقبت اختراع (غوتنبرغ Gutenberg)، فقد غطتكافةَ أرجاء أوروبأعدادٌ كبيرة من الكتب؛ بحيث إن الكتاب أصبح في متناول كل من يعرف القراءة، وكل من يرغب في تكوين مكتبة خاصة. وهكذا فإن الكتب التي كانتتُحفظ بحرص في الزوايا المخفية لمكتبات الأديرة والكنائس والقصور وغيرها من مكتبات العصر الوسيط، والتي رأت النور بعد التنقيب المتواصل عنها من قبل رجال الأحياء، قد أصبحت الآن قريبة لأوسع شرائح المجتمع."[2]

وبازدهار صناعة الكتاب وجد الناشرون أنفسهم أمام حتمية الترويج للكتب المنشورة وربط الصلة مع جمهور القراء؛ إذ كانتتُنظّم في القرن السادس عشر معارض، أشهرها معرض "فرانكفورت" بألمانيا الذي كان يقام على نهر الماين، ويستقطب عددا من الناشرين المعروفين آنذاك في مختلف الدول الأوروبية، "وتصور لنا النصوص المحفوظة التي تصف جو هذه المعارض، على نحو حيوي ما كان يدور هناك. فقد كان الباعة ينادون بصوت مرتفع على عناوين الكتب التي يعرضونها أمامهم على الطاولات، بينما كان الناشرون يتناقشون فيما بينهم بحيوية حول الكتب التي يفكرون بإصدارها، على حين أن الشارين كانوا يساومون البائعين على الكتب التي يريدونها. لقد كانت هذه الصورة تتكرر في المعارض الأخرى أيضا التي تبيع مختلف البضائع."[3]

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الثاني، مرجع مذكور ، ص109.
2. المرجع نفسه، ص102.
3. المرجع نفسه، ص115.

لقد كان العنوان عنصرا فعالا يستقطب القراء، يستغله البائعون والناشرون والعارضون، على حدّ سواء، للربح السريع باعتباره أداة لمغازلة القارئ وإغرائه على الاقتناء، وتحفيزه على المطالعة وقراءة الكتب المعروضة، وهذا ما يكشف عن مدى اهتمام دور النشر بأهمية العنوان ودوره في الإعلان التجاري، والتأثير على الوافدين إلى معارض الكتاب.

إن ما يشغل الناشرين والبائعين هو ربط جسور التواصل مع جمهور القراء لضمان رواج سلعتهم، ولهذا الغرض استحدثوا وسيلة لكي يتعرف القراء على ما لديهم من عناوين؛ إذ كانوا يصدرون قوائم الكتب، في شكل ملصقات يرسلونها للأفراد والمؤسسات ليطلع القراء على الإصدارات الجديدة؛ "ففي 1470م أصدر ب. شافر في مانيس قائمة للكتب الجاهزة للبيع تتضمن (21) عنوانا، بينما نشر سنة 1472م إعلانا عن الكتب التي يفكر في طبعها"[1]. ومن هنا فقد كانت الحاجة ملحّة لإصدار مؤلفات مرجعية أكبر من تلك التي أصدرها رجال المطابع والناشرون وأصحاب المكتبات لأهداف تجارية. كان لا بد أن توجد وسيلة أكثر فاعلية لنشر المعلومات، لأغراض غير تجارية، لكي تخدم في الدرجة الأولى العلماء والمكتبات؛ أي أولئك الذين يهتمون بالكتاب باعتباره ثروة روحية. وهكذا فقد صدرت منذ نهاية القرن الخامس عشر المؤلفات المرجعية الكبيرة. وكان صاحب المبادرة هنا الألماني (يوهانس تريتهايم أباتي دير سبانهايهم البنيديكتي)[2] رب مانيس، الذي أصدر مؤلفات ببليوغرافية مهمة جعلت منه مؤسس الأدب المرجعي في العصر الحديث. وقد صدرت في ذلك الوقت أنواع أخرى من الأدب المرجعي، (فهارس معارض الكتب، قواميس أعلام الخ). إلا أن هذا لم يكن إلا بداية متواضعة للتطور الضخم الذي لحق المؤلفات المرجعية ابتداء من القرن السادس عشر.[2]

ورغم النجاح الذي تحقق للكتاب، سواء على مستوى الطباعة أو على مستوى التسويق والعرض، إلا أن بعض الكتّاب كانوا لا يعيرون للعنوان اهتماما، إما لجهلهم لأهميته، وإما لحرصهم على إجادة المضمون. فهذا الشاعر الفرنسي "رابلي Rabelais"

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الثاني، مرجع مذكور، ص116.
2. ينظر المرجع نفسه، ص117.

(1494 - 1553) كان يعنون كتبه كالآتي: الكتاب الأول، الكتاب الثاني، الكتاب الثالث...[1] ولعل هذا ما جعل (جيرار جنيت Gerard Genette) يذهب إلى أن الجهاز العنواني ظهر منذ عصر النهضة وذلك في إطار التصور الفرنسي، وامتداد الأدب الفرنسي، يقول: "ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل؛ ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرف، منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة أكثر من كونها عنصرا حقيقيا، وذات تركيبة لا تمس طولها بالضبط"[2]. غير أن (أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon)، صاحب كتاب "اليد الثانية La seconde main"، يذهب إلى أن ظهور العنوان يعود إلى القرن 16م.[3]

أما محمبنّ يس فيرى "أن العنوان جلي الارتباط بالثورة الصناعية، وتوسيع السوق، وتبلور حضارة الاستهلاك التي أدت إلى ظهور الصحافة والكتاب. ولكن ذلك تاريخه الأوربي"[4]. هكذا لعبت الثورة التقنية والصناعية دورا حاسما في تطوير البنية التواصلية الهشة بين المؤلف والقارئ، بعد عصور من المعاناة فيمضانّ الألواح الطينية واللفائف الورقية المهترئة، ليتم نقل القارئ من مرحلة المخطوط، وصعوبات التعامل معه قرائيا إلى مرحلة الكتاب المطبوع والمسبوك.

لقد "وفرت وسائل الطباعة، والتصفيف، والتصوير، والنسخ، جميع أسباب انتشار الخطاب المطبوع، والمصور على شكل جيد يوفر لقطبي التواصل إمكانيات تنويعتعبير ي بمراعاة أبسط جزئيات العرض وتفاصيل القناة المعتمدة للعرض سواء في مجال الطباعة والنشر، أو في مجال الإعلان التجاري، والفنون المستغلة للقنوات السمعية البصرية."[5]

1. André Lagarde et Laurent Michard, XVIe Siécle, Les grands auteurs Français du programme, Bordas, Paris, 1970, p p 37– 39.
2. Gérard Genette, Seuils, p 54.
3. Antoine Compagnon La Seconde main, Seuil, Paris, 1978, p19.
4.محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، 1. التقليدية، ص107.
5. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص6.

وبتطور الطباعة، وانتشار الكتب، والانتقال من مرحلة المخطوط إلى مرحلة المطبوع، أصبح العنوان قناة أكثر استقطابا وفاعلية وتأثير ا في المتلقي.

كان العنوان، في بداية الأمر، لا يرد على صفحة الغلاف، بل كان الناسخون يضعونه في نهاية النص أو في نهاية الكتاب؛ إذ "كان الكتاب المطبوع يشبه الكتاب المخطوط في ناحية مهمة أخرى. فغلاف الكتاب المطبوع لم يكن يتضمن أيضا المعطيات الأساسية مثل اسم المؤلف وعنوان الكتاب الخ. بل كانت هذه ترد في الجملة الأولى من النص التي يطلق عليها "Incipit" ففي هذه الجملة يقال إنه يبدأ هنا كتاب فلان من الكتاب بعنوان كذا، وفي بعض الأحيان كانت هذه المعطيات ترد في الجملة الأخيرة من النص التي يطلق عليها "Explicit".

ولكن فيما بعد أصبح كل رجال الطباعة يجملون هذه المعطيات في ملاحظة ترد في نهاية النص، أي على نمط النساخ في العصر الوسيط الذين كانوا يدو ّ نون المعلومات عن أنفسهم وعن المؤلفين وعن مكان وزمان النسخ وغير ذلك من المعطيات كالفترة التي استغرقها نسخ الكتاب الخ. وقد أصبح هذا الموضع في نهاية الكتاب يسمى "Colophon" ويتضمن اسم المؤلف وعنوان الكتاب واسم الطابع ومكان الطبع والتاريخ الدقيق لإنجاز الطبع (اليوم والشهر والسنة).وا لى جانب الـ(كولوفون) فقد أخذت تظهر بسرعة شارة الطابع. وكان شافر وفوست أول من استخدما الشارة الطباعية التي كانت تمثل درعين معلقين على فرع شجرة."[1]

يعتبر (ب. شافر) أول من فكر في طباعة صفحة خاصة للغلاف حين أصدر كتابه "فرمان الحملة الصليبية ضد الأتراك" الذي أصدره سنة 1463 م، لكن كانت تنقصه المعرفة من مزايا التجديد، ولذلك يعتبر (أرنولد ترهورنن) أول من طبع كتابا بغلاف حقيقي سنة 1470م في "كلن"، لكن إتقان الناشر الألماني (رهارد راتولد) كان واضحا حين طبع في "فينسيا" سنة 1476 م أول غلاف كامل لـ " كتاب التقويم".

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الثاني، مرجع مذكور، ص120.

ومنذ ذلك الحين أصبحت صفحة الغلاف " توضع في البداية لتحمي كتلة الكتاب. وفي البداية كان يرَدِ ُ فيها، أولا، العنوان المختصر للكتاب، ثم بقية المعطيات عن المؤلف، ثم الشارة الطباعية (وفي وقت لاحق إشارة الناشر) مع بعض الرسوم."[1]

خطت صناعة الكتاب خطوات عملاقة نحو الازدهار ليصبح الكتاب في أبهى صورة وأجمل حلّة؛ ففي القرن السادس عشر "أصبح الغلاف يتضمن بالإضافة إلى اسم المؤلف وعنوان الكتاب ومكان الطبع وسنة الطبع بعض المعطيات الأخرى كاسم موزع الكتاب، وبعض الإهداءات الطويلة والتفسيرات المختلفة تحت العنوان، والرسوم التي كانت تزداد غنى مع الوقت،وا إشارة الطابع أو إشارة الناشر. وسرعان ما أخذت تظهر على الغلاف رسومات فخمة على شكل مشابه لبعض أجزاء العمارة، وبعض لوحات البورترية، وموتيفات مختلفة من التوراة."[2]

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر كان الغلافيُزيّن بشتى الرسوم، وظهر ما يعرف بالعناوين الباروكية في إيطاليا؛ إذ كانت الكتب تزخرف بنوع من الفخامة لا مبرر لها، "فأصبحت الأغلفة تتضمن شخصيات ميتولوجية وقديمة وعناصر معمارية وأحجار كريمة الخ، بينما أصبحت العناوين طويلة ومثقلة بتفسيرات ومعطيات غير لازمة، بعد أن كانت واضحة وبسيطة ومطبوعة على الغالب بحروف متباينة الأحجام، وقد كان كل هذا يخلق الانطباع بالثقل والغموض، إلا أن هذه الأغلفة على الأغلب كانت بعيدة عن الطابع العملي."[3]

أما عن الجهود المبذولة في ميدان العنونة، فبالموازاة مع الاهتمام بجودة صناعة الكتاب، كان الاهتمام بصناعة العنوان أيضا؛ فخلال النصف الثاني من القرن16 (1561)، يعتبر" جي. سي. سكاليجر J.C.Scaliger " من الأوائل، في فرنسا، الذين نبهوا إلى العنوان ولفتوا إليه الانتباه، وذلك في أشعاره التي تقدم شرحا تاريخيا عن تقليد العنونة، وتحدد الهدف، واعتبر العنوان دليلا يعلن محتوى الكتاب، ووصفايعيّن الكتاب ذاته... ثم جاء مواطنه الأب (لوبوسي Le Bossu) سنة 1675 وقام بالتأصيل للعنونة أثناء معالجته

1. ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتاب، القسم الثاني، مرجع مذكور، ص120، 121.
2. المرجع نفسه، ص209.
3. المرجع نفسه، ص215.

للشعر الملحمي؛ حيث ناقش مصدر عناوين الشعر الملحمي، وتوصل إلى أن الأساطير تمثلها في العنوان مجموعة من أسماء الأبطال، في حين نجد اسم البطل الرئيس هو الذي يشكل عنوان الملحمة.

وبعد عشر سنوات نشر (أدريان بايي Adrien Baillet) كتاب: "أحكام العلماء"[*] يخص الأعمال الرئيسةللكتّاب (1685، 1686)ضمّنه فصلاقدّم فيه أحكاما مسبقة عن عنوان الكتب، حيث طلب الكاتب أن يكون عنوان الكتاب متوافقا مع المحتوى، العنوان يجب أن يكون، أيضا، واضحا وطبيعيا قدر الإمكان[1].

أما في سنة 1668 ، فقد قام الألماني (جورغ ترينخوس Georg Trinkhus) بنشر أول كتاب خصصه، على علاته، للعنوان Dissertatiuncula de ineptislibrorum titulis، وفيه قدّم أمثلة عن العناوين التي لا علاقة لها بالأثر الذي تمثله. غير أن هذا الكتاب لم يعثر له على أثر. ويضيف الكاتب الهولندي (ليو هوك Leo H.Hoek): "إن أول كتاب عالج العنوان بوصفه إشكالا أدبيا، من المرجح أن يكون "نقد العنوان Critik der titel "، نشر سنة 1804، مؤلفه مجهول، عرض أصول العنونة في العصور القديمة، وبحث الفرق بين عنوان النص الأدبي وعنوان النص العلمي، واضعا معايير العنونة لأول مرة في لغة العنوان. وفي نهاية القرن التاسع عشر، يمكن التأكيد على الأهمية المتزايدة لصالح العنوان، وخاصة في التأليف الألماني. وإلى غاية القرن التاسع عشر كانت المعايير العادية للحكم على العنوان قد حظيت بشبه إجماع الكتّاب والقراء والمكتبيين، والناشرين..."[2]

---

[*] قدّم "أدريان بايي Adrien Baillet معايير العنوان في كتابه، إذ يقول:" يجب أن يكون العنوان شعار الكتاب، ويجب أن يتضمن روحه قدر الإمكان. يجب أن يكون مركز جميع الأقوال، وجميع أفكار الكتاب... عنوان الكتاب، غالبا، قرينة للحكم على مؤلفه. ولا شيء غير عادي من أن نرى حكما بسيطا ومسبقا برفض أو قبول كتاب من عنوانه. ولماذا يكون في آخر الاهتمامات للحكم على مصير الكتاب؟ ولضمان شهرة مؤلفه، ينبغي أن يكون العنوان: صحيحا، بسيطا، متواضعا، بأحرف واضحة، غير مجازي، بلا تكلف، وبلا غموض، وبلا لبس، وبلا تنميق، وبلا خداع، وبلا تبجح، وبلا تشدق، وبلا تفاخر، وبلا تفخيم، وبلا بذاءة، بلا عبارات مضحكة، بلا حشو، وبلا أي مجال يكون فيه فضا أو جارحا. (ينظر، ليو هوك، سمة العنوان La marque du titre، ص8، 9).

1. Pierre-Louis Vaillancourt, Compte rendu/ Review, RS/SI, Association Canadienne de sémiotique Volume 2, N°2 , Septembre 1982, P 321.

2. Leo H. Hoek, La marque du titre, p 9.

وا ٍذا استعرضنا بعض عناوين هذه الفترة في الفكر الغربي ، وجدنا كثيرا منها منسجما مع محتوى الآثار التي تمثلها؛ فمن أشهر أعمال ويليام شكسبير(1564، 1616)، من الكوميديا: " حلم ليلة الصيف، ليلة الملوك، روميو وجولييت". أما أشهر أعماله التراجيدية: "هاملت، مكبث، أوتيلو" . وتعتبر أعماله من روائع الفن العالمي.

أما رسام الأهواء البشرية، "موليير"، فقد كتب في الكوميديا: "مدرسة النساء L'école des femmes، 1662"، المريض رغما عنه le Médecin malgré lui ، 1966"، "البخيل L'avare، 1668"، "المتوارع Tartufe، 1669"، و"البورجوازي النبيل le Bourgeois gentilhomme، 1670"، و "النساء العالمات les Femmes savantes، 1672"، و "مريض الوهم Le Malade imaginaire ، 1673"[(1)].

العنوان في الفكر الغربي لم يكنمغيّبا، بل كان حاضرا مذ عرف الإنسان الكتابة والتدوين سواء في الأعمال الفكرية أو الأعمال الأدبية، حتىوا ٍن لجأ البعض إلىعدْونة أعمالهم عنونةً عددية (الكتاب الأول، الكتاب الثاني...)، إلا أن البعض الآخر كانوا أكثرحر صا على الالتزام بمعايير العنونة، وكانوا أكثر صرامة في اختيار العنوان اللائق للأثر.

عمل الغربيون،كلٌّ حسب إمكاناته وقدراته، على إحياء ثقافة العصر القديم، ولعل العمل الذي يستحق كل التنويه والاحترام هو نسخ مؤلفاتكتّاب العصر القديم وعنونتها من أجل حفظها للأجيال القادمة. وهنا لا بد من التذكير بأن العديد من المدن الأوروبية، وخاصة القسطنطينية، كانت حواضر لإنتاج الكتاب. هكذا استفاقت أوروبا من سباتها، وأولت عناية بالكتاب شكلا ومضمونا، وبديهي، فإن الاهتمام بالكتاب يستلزم الاهتمام بالعنوان، وبذلك تكون أوروبا قد دخلت عصرا جديدا، نورانيا في تاريخ العنونة.

6. <u>العنوان في الفكر الغربي المعاصر.. من سياسة العنونة إلى علم العنونة</u>:

لم تكن العنونة غائبة في المنجزات الغربية المختلفة في العصور القديمة، لكن البداية الحقيقية للعنوان في الغرب قترنت بعصر النهضة الأوربية، وخاصة ما تعلّق منها بنشاط الحركة الأدبية والفكرية والفنية، وانتشار المطابعو اشتداد التنافس بينها؛ إذ انصرف

1. La Grande Encyclopedie 2000, CD - ROM, N° 01, N° de série: 010427 1439.

أصحابها إلى مغازلة القراء ومحاولة كسب ودّهم المتزايد، فلم يكتفوا من الصناعة بتجويد البضاعة، بل زادوا فشاركوا المؤلف في اختيار العنوان بعد وضع مجموعة من المواصفات المحددة التي يمكن اعتبارها بدايات التأسيس، والتي حازت على اتفاق وإجماع المهتمين، ومن ضمن هذه المواصفات:

- أن يكون مطابقا للنص الذي يتصدّر ناصيته، ويعبر عن محتواه.

- أن يكون أصيلا؛ إذ يمنع إعطاء عنوان نص موجود لنص آخر جديد.

- أن يكون موجزا بيّنا، مهمًّا، مدهشا.

- أن يكون مركّزا، ويشتمل على كثير من المعلومات بمورفولوجيته الصغيرة، لأنه يسهم في تعليم القارئ.

- أن يكون نوعيا، ولا ينبغي أن تتشابه العناوين حتى يسهل تصنيفها وترتيبها في المكتبات.

- أن يكون جذابا للقراء. وهنا تتجلى الوظيفة الإشهارية للعنوان الذي ينبغي أن يكون مرحا، صميما.[1]

كثير من المؤلفات تم تكييفها وفق المواصفات السالفة، فهذا واحد من الكتّاب الفرنسيين وهو (هنري فورنيي Henri fournier) ينشر كتابا من تأليفه وسمه بـ: "بحث في فن الطباعة" (Traité de la typographie) تحدّث فيه عن العلاقة التي ينبغي أن تكون بين المؤلف والناشر لضمان جودة الإنتاج الذي يقدَّم للجمهور، ومما جاء فيه:

لمّا كان العنوان إنما يقدّم إلى القارئ اللمحة الأولى عن المؤلف، ولمّا كان هذا الإحساس الفطري الذي قد يستحسنه الفكر أو العين، وقد يستهجنانه هو الذي يخلّف انطباعا شبه دائم، فإن من واجب المؤلف والناشر أن يوحّا جهودهما تحسّبًا لذلك؛ فعلى الأول (المؤلف) أن يقدّم عن فحوى كتابه فكرة أقرب ما تكون إلى الشمول، مع الحرص

1. Leo H. Hoek, La marque du titre, p p 10, 11.

على إثارة فضول القارئ بما يلزم في تحرير العنوان من البساطة و الإيجاز. أما الثاني (الناشر) فيجب عليه أن يضع أمام عيني القارئ الخبير بالكتب مظهرا منتظماً، ممتع التنوع لا رتابة فيه، وذلك بحسن تنضيد الحروف وبراعة ترتيب السطور(...)، إذ غالبا ما تكتسب هذه الصفحة أهمية كبرى لِما لها من سلطان على جمهور القراء الطائشين الذين لا يشترون الكتب إلا إرضاءً لرغبات العين أو خضوعا لسحر العنوان."[1]

هكذا كان ينظر الغربيون إلى العنوان والكتاب؛ فالكتابة الحديثة ـ إبداعا وتأليفا ونقدا ـ أثبتت أن النص الموازي، وضمنه العنوان، مدخل ضروري لكثير من أنواع الخطابات، كما أن العناية به تظل دائما مهمًّا يتسلل عبره القراء إلى أعمال إبداعية بعينها. ورغم ذلك فإن البدايات كانت محتشمة ومتعثرة أحيانا، حسب (لوسيان غولدمان L. Goldmann)، القائل: "فقليلون في علمنا، هم النقاد الذين تعرضوا إلى مسألة بسيطة مثل العنوان."[2]

ومهما يكن من أمر فإن اهتمام الغربيين بدراسة العنوان وإعطائه المكانة التي يستحقها كان سابقا لاهتمام العرب؛ فمنذ بداية الستينيات من القرن العشرين والدراسات تتوالى لاستنطاق العناوين والبحث في ماهيتها وأهميتها، ووظائفها، حتى أصبحت الممارسة القرائية لأي نص أدبي تنطلق من العنوان. وتبقى كل دراسة للأثر الأدبي قليلة الفاعلية، وعديمة الجدوى ما لم يتم ـ أولا ـ مناوشة العنوان وتشريحه.

لقد تأسست للعنوان فلسفة خاصة عند الغربيين، صارت تعرف بـ: (سياسة العنونة La politique Titrologique)، بل صار علما، "علم العنونة"، له رواده ومنظروه. وقد أنجز عدة باحثين دراسات هامة تخص العنوان، نذكر منهم:

ـ ليو هـ. هوك Leo H .Hoek، الكاتب الهولندي الذي يعدّ من أقطاب العنونة، ومن المنظّرين الأوائل لها، ألّف سنة 1981 كتاباقيّما، يعتبره الباحثون من المراجع الهامة في

1. Henri fournier, Traité de la typographie, imprimerie, P.J. DE MAT, Bruxelles, 1826, p p 125 -127.

2. لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص12.

فقه العنونة، سماه: " سمة العنوان La marque du titre". وفي السنة ذاتها نشر بيبليوغرافيا مصغّرة من إحدى عشرة صفحة اشتملت على قائمة الدراساتالمخصّصة لعلم العنونة. وكان قبل ذلك، أي في سنة 1973 قد كتب دراسة بعنوان: "تضليل العنوان أو المشابهة المزيفة L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance "[1]، تناول فيها زيف العنوان، وعدم تطابقه مع المحتوى الذي يعلن عنه.

ـ شارل غريفل Charles Grivel، ألّف سنة 1972 كتابضمّنه فصلا بعنوان "قوة العنوان، سيميائية العنوان Puissance du titre; Sémiologie du titre "[2]

ـ جيرار جينيت Gerard Genette، صاحب كتاب " عتبات Seuils " الذي نشره سنة 1987، درس فيه كل ما يتعلق بالنصوص المحيطة / المسيِّجة من بينها العنوان، الذي اعتبره أول عتبة يطؤها القارئ قبل الولوج إلى عوالم النص.

إلى جانب هؤلاء، نذكر: (كلود دوشيه Claude Duchet)، ورولان بارث R. Barthes، و(هنري ميتران Henri Mitterrand)، و (ألار جاك Allard Jacques)، و (جون لويس باشولييي Jean-Louis Bachellier)، و (نوبار مارقو Nobert Margo)[3] و (جوزيب بيزا كومبروبي Josep Besa Comprubi)، و "جون مارك لاملان Jean-Marc Lemelin". هذان الأخيران ساهما بجهودهما في مجال العنونة، وقدنُشرت أعمالهما في مجلة: "البحوث السيميائية R.S" التي تنشرها الرابطة الكندية للسيمياء.

ـ بيار ألشنسكي Pierre Alechinsky ألّف في هذا المجال:

- عناوين وخبز ضائع Titres et pains perdus ، سنة 1965.
- اختبار العنوان Le test du titre ، سنة 1974.

1. Leo H. Hoek, L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance, dans Charles Grivel et A.Kibédi Varga, Du linguistique au textuel, Van Gorcum, Assen/Amsterdam, 1974, pp. 111-120.
2. Charles Grivel, Puissance du titre; sémiologie du titre; règles de titraison romanesque, Production de l'intérêt romanesque, Mouton, The Hague-Paris, 1973, pp 166-181.
3. Robert Giroux, Jean-Marc Lemelin, Le spectacle de la littérature, Les alias et les avatars de l'institution, Triptyque, Montréal, 1984 , p 183.

- مكتب العنوان Le bureau du titre، سنة 1983.[1]

- ليفين هاري Levin Harry، أنجز سنة 1977 دراسة نشرها في مجلة: " في اللغة المعاصرة"وسمَ ها بـ: "العنوان صنف أدبي The Title as a Literary Genre"[2]

- جاكوبي ماريان Jacobi Marianne ألّفت سنة 2006 كتابا في صناعة العنوان، وسمَ تْه بـ: "جين دوبوفي وصناعة العنوان Jean Dubuffet et la fabrique du titre"[3]. هذا، دون أن نغفل ما قام به جون مولينو J. Molino من جهود في هذا المجال.

الدراسة التي لمسنا فيها الجدّة و الابتكار، هي تلك التي أنجزها (برنارد ميشال Bernard Michel)، والتي ارتكز فيها على ما يقدمه الإعلام الآلي من تسهيلات فيما يعرف بالفرنسية: (La lexicométrie)؛ وقد خص بالدراسة أشكال العنوان التي تتكرر خمس عشرة مرة فأكثر. كما قسم الفترات التاريخية للأدب الفرنسي إلى اثنتي عشرة فترة، في كل فترة اثنا عشر عنوانا، تقريبا، واستنتج أن لكل فترة مميزاتها وإيثارها لشكل معين من العنوان دون غيره، أو هيمنة موضوع على سائر المواضيع الأخرى؛ ففي القرون الوسطى . مثلا . هيمنت المواضيع الدينية. وقد توقف الباحث عند كل فترة، فوصف أشكالها؛ فمثلا في الفترة من 1674 إلى 1768، لاحظ ورود الألفاظ الآتية بشكل ملفت للنظر: معجم، رسائل، تاريخ، جنازة، موسوعة، حقيقة، مذكرات، كنيسة، فيلسوف، صلاة، قرار المحكمة...

ومن النتائج التي توصل إليها أيضا، أن أحداثا تاريخية أثّرت في مسار العنونة، وأحدثت قطيعة مع الأشكال التي سبقتها، ومن ضمن هذه الأحداث: وفاة الكاتب الشهير موليير، وميلاد نابليون بونابرت، ومعركة هرناني، ونهاية حرب الجزائر... ولاحظ أن لكل مذهب من المذاهب الأدبية ألفاظا محببة تطغى على عناوين المنتسبين إلى كل مذهب؛ فالمذهب الكلاسيكي تهيمن على عناوينه الألفاظ: كنيسة، مدرسة، نساء، فرنسا، ملكة.

1. Pierre Alechinsky, Titres et pains perdus, Denoël, Paris, 1965, p 6.
2. Levin Harry, The Title as a Literary Genre, in The Modern Language, Review, n° 72, 1977, p 23.
3. Marianne Jacobi, Jean Dubuffet et la fabrique du titre, Edition CNRS, Paris, 2006, p 6.

والمذهب الرومانسي تهيمن عليه ألفاظ: إيطاليا، دين، رحلة. أما المذهب الدادائي: أنطولوجيا، كتابات، مجلد، فن، موت، جبان، حب،ر ائع. والمذهب السريالي: أجساد، شعر، لعب، حرية، مجلد، أسلوب... وتعكس العناوين، في كل فترة، الصورة التي تعتقد كل جماعة أنها تعبر عن ماضيها وتراثها. وقد اشتملت مدونة "برنارد ميشال" على عناوين مختلف الأجناس الأدبية الفرنسية (الروايات، القصص القصيرة، المسرحيات، القصائد، المقالات الفلسفية والمقالات النقدية...)، وعددها 2020 عنوانا، امتدت من سنة 800 م إلى 1991م. وحدد مجموعة من المعايير التي تم على ضوئها اختيار العناوين محل الدراسة، وقد شملت دراسته ما يأتي:

- الآثار المقررة على طلاب المدارس والثانويات.
- الآثار التي حازت على الشهرة في تاريخ الأدب الفرنسي.
- الأعمال الواردة في الموسوعات.
- الآثار المذكورة في المعاجم.
- الأعمال الفائزة بالجوائز.
- الأعمال التي دخلت عالم السينما.
- الأعمال التي أعيد طبعها مرارا وتكرارا.
- الأعمال المطبوعة في شكل " كتابجيْب Livre de poche " لترويجها شعبيا.
- الأعمال المنشورة في كتب أو منشورات متخصصة.

وقد لاحظ الباحث أن الفترة الممتدة من 1760 إلى 1830، شهدت تطويلا ملحوظا في العناوين، في حين عرفت الفترة الممتدة من 1940 إلى 1951 نمطا قصيرا من العناوين. وابتداء من سنة 1831، شهد العنوان استقرارا نسبيا من حيث طوله. وهذا

مابيّ ن أن عناوين القرن الثامن عشر كانت طويلة، بينما عناوين القرنين التاسع عشر والقرن العشرين قصيرة، ويبدو أنها تكيفت لتساير العصر.[1]

أضحى العنوان في الفكر الغربي المعاصر صناعة لا تقل أهمية عن الصناعات الأخرى، وهذا بعد التطور الذي شهده في الشكل والمضمون، وهذا التطور مرتبط بعوامل عديدة، منها ما يتعلق بمضمون النص الأدبي، ومنها ما يتعلق بشخصية الأديب، وكثير منها متصل باتجاهات ونزعات اجتماعية وفلسفية وبيئية منها ما هو أصيل ومنها ما هو دخيل، ومن ثم تنوعت أصناف العناوين الأدبية، فكان منها العناوين الهادئة، ومنها العناوين المثيرة التي طبعت أعمال كثير من المبدعين في القرن العشرين، إذ أصبح العنوان المثير طابعا مميزا للأعمال الأدبية المعاصرة. ويلاحظ أيضا أن عناوين كثيرة اصطبغت بصبغة أسلوبية، فجاءت في صور مجازية من كناياتواستعار ات. وظهرت مؤثرات فنية متنوعة في بعض العناوين، منها تأثير أفلام الصور المتحركة . التي أنتجها "والت ديزني Walt Disney" . على بعض عناوين المسرحيات، فضلا عن ظهور عناوين خطابية استفهامية من قبيل: what is to be done? و can you forgive her? [2].

وتطورت العنونة،و أصبحالكتّاب يتفننون في وضع العنوان، فصار حرفا واحدا أو رقما. ولعل بدايات هذا النمط كانت عند " كارول كابيك Karol Capek " في روايته من الخيال العلمي " R.U.R "، واتخذ (توماس بينكون Thomas Pynchon) حرف " V " عنوانا لروايته الطويلة. وظهر عمل أدبي بعنوان " S/Z". ويبدو أن هذا النمط من العنونة ظهر بتأثير مصطلح البنيوية[3]، و استهوى كثيرا منالكتّاب،وا لا فما هي القراءة المحتملة للحرف" K " الذي اختاره الإيطالي (دينو بيزاتي Dino Buzzati) عنوانا لكتابه؟. وبعد هذا، يحق لنا أن نقول: إن العنوان يختزن من الأسرار ما يعيننا على فكِّ شفرات النص، فهو المفتاحو المدخل، بل هو "العلبة السوداء" للنص!.

1. Michel Bernard, A juste titre, Une approche lexicométrique de la titrologie, consultez le lien suivant: http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/article/numero1/bernard.htm . Date d'ouverture le lien: 21/07/2009, l'heure: 20:47.

2. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص206، 207.

3. ينظر المرجع نفسه، ص207.

ومع التطور الهائل للتكنولوجيا المعلوماتية، صار العنوان يحظى بعناية خاصة، سواء في التنظيم أو الترتيب أو التخزين أو القراءة والتحليل. لذلك فإن البحث في العنوان، تبعا لذلك، قراءة لأصل أو قراءة لقراءة أو حتى لأسلوب تجارة، ما دام العنوان "يُوجّه القراءة "[1]، على حد تعبير الفرنسي كلود دوشيه Claude Duchet، وكيف يكون تعليقنا حين نسمع من يقول: " إن العنوان مثل الشمس المشرقة تضيء كل الأثر (...) وأن العنوان الجذاب هوقوادُ الكتابِ الحقيقي؟"[2]

حقا، لقد أصبح العنوان من أكثر العناصر النصية جلبا للانتباه، كما أنه "يُسهّل على القارئ الدخول إلى النص، ويحدد موضوعه وجنسه، ويفك شيفرات النص."[3]

7. <u>العنوان في الكتابات العربية المعاصرة.. التلميح والتصريح والإثارة</u>:

أسهمت المنهجيات الحديثة في إيجاد كثير من الرؤى والآليات القادرة على سبر أغوار النصوص الإبداعية،والتوغّل في متاهات الظواهر الأدبية قصد استكناه أعماقها وتفحص مكوناتها على نحو يمكّن القراءة من الإمساك بجوهر النص،وإظهار خصائصه التعبيرية والأسلوبية، وبذلك فقددشّنت عهدا جديدا للدرس الأدبي والنقدي واكب بمقتضاه الدارسون والنقاد العرب المعاصرون المنهجيات الحديثة، فأدى ذلك إلى إيجاد صيغ كثيرة، ومنطلقات ورؤى متعددة تنطلق منها القراءة إلى فضاءات النص، بتوافر قدر كبير من الاشتغالالحرّ في فعاليتي الانتقاء والفحص، ومن ثم القراءة. ومن أبرز ما أوجدته في هذا المجال، هو الاهتمام بالموجهات الخارج- نصية، ودورها الفاعل في دعم الفعاليات الداخل- نصية، وتطوير مستويات اشتغالها، وقدرتها على الإسهام في كشف ثراء النصوص وخصوبة الظواهر بنحو جديد.[4]

1. Claude Duchet, la fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque, Littérature n°12, 1973, p 49.
2. Gerard Genette, Seuils, p p 87- 97.
3. Michael Riffaterre, Sémiotique de la poésie, traduit de L'anglais, Jean-Jacque Thomas, Editions du Seuil, Paris, Mars 1983, p13.
4. ينظر محمد صابر عبيد، «إشكالية العنونة بين القصد وجمالية التلقي»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 374، حزيران-2002 ، ربيع الأول 1423هـ، ص182.

يأتي العنوان في صدارة هذهالموجّهات التي تثير فضول القراءة بغية السعي لحل إشكاليات النص. وهكذا بدأت إشكالية العنوان تشغل حيزاً استثنائياً متناميا في الدرس النقدي العربي الحديث؛ ذلك أن العنوان يتوفر على إمكانات مدهشة في فهم النص وتأويله، " فهو ممتلكلبنيةٍ ولدلالةٍ لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي(...)، والعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله."[1]

يمثل العنوان ـ في الإبداع المعاصر عامة وفي الإبداع العربي خاصة ـ إشارة أولى ضمن عملية القراءة؛ فالعنوان بمثابة الباب/ المدخل إلى النص، والدخول إلى البيوت يكون من أبوابها ـ كما يقال ـ وهذا الإقرار ليس تعبيرا مجازيا، إنه:

أولا: امتداد ضمني لصورة البحث عن النصف الآخر.

ثانيا: استفادة من مفهوم أسعفتنا به المناهج النقدية وهو مفهوم العتبة. فلكل نص عتبة أو عتبات. وعتبته الأولى هي العنوان. هكذا تصبح صورة الكتاب مثل المسكن. ولنتذكر هنا قولة "هيدجر" اللغة مسكن الكائن. إن الكتاب أيضا مسكن القارئ. والعرب اختاروا أن يستحضروا مصطلح البيت ضمن القصيدة التي تعد بهذا المعنى مسكنا، فيه أبيات وبيوت وأوتاد وفيه علل وزواحف وغيرها من مكونات الأبيات والبيوت.[2]

يرتبط تطور العنوان بتطور الكتاب، فالعنوان مثل الكائن الحي، يتطور باستمرار بتطور أسمائه وتنوعها؛ فكما أطلق الناس قديما أسماء تشي بالصلابة والقوة والرهبة والغموض، أحيانا، مثل: رهواجة، أم الخير، أوس، بتول، بيبرس و حوراء و صخر و غالب و هند... وغيرها، برزت اليوم . بوضوح أكبر. أسماء أكثر ميلا للرقة والجمال والعصرنة، فقالوا: رشا، وسيمة، دلال، أحلام، ليندة، و رفيق و وسيمو أكرم و بسام، بل زادوا في ترخيمها حتى صارت علامة العصر، فقالوا: كوكو وزينو، وفوفو و نونو... وغيرها، إمعانا في الاختصار والدلع.

1. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص(البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص17 ، 18.
2. ينظر رشيد برهون، «استراتيجية القراءة»، القدس العربي ليوم: 2004/08/12 إلى: 2004/08/19، ينظر الرابط: www.alquds.co.uk/index.asp?fname=2004 ، تاريخ فتح الرابط: 2010/08/25، الساعة: 15:38.

وفي ميدان الكتب كذلك، نلمس هذا التحول؛ فبعد أن كانت عناوين الكتب، غالبا، تمتثل للعبارات المسجوعة، الرنانة كـ: فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، زهر الأكم في الأمثال والحكم، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، رايات المبرزين وغايات المميزين، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار... أما عناوين اليوم فقد تطورت لتتراوح بين التلميح والتصريح؛ فهناك العناوين المباشرة من قبيل: العنوان في الأدب العربي، محاضرات في الأدب الجزائري، ومفهوم العقل في التراث العربي وغيرها. وهناك، من جهة ثانية، عناوينمثير ة، مثل: "قالت الوردة" و"السحاب الأحمر" و "الخبز الحافي" و "أعراس الملح " و "فوضى الحواس" و" عرس بغل " و"ما حدث لي غدا " و" تأنيث القصيدة العربية" و "المرايا المقعرة "، و" مأدبة المتاهة"...و غيرها. لكن سلر ّ الاهتمام بالعناوين؟و هل لذلك علاقة بالقراءة؟

يسمح العنوان بوضع فرضيات واستراتيجيات للقراءة، إنه إشارة إغراء وغواية، فالنص يدعو قارئه عبر العنوان، وفعل القراءة صارِ ُلبَّى بدعوة من العنوان!!

لقد ألقت المنهجيات النقدية الحديثة بثقلها وظلالها على فكر المبدعين والنقاد العرب المعاصرين على السواء. وأدرك الجميع أهمية العنوان الاستراتيجية في العملية الإبداعية قاطبة لكونه (العنوان) عنصر الاستقطاب المركزي، فهو " إعلان عن النص وا ٍشهار له، ويتضمن ذلك إغراء القارئ باستقبال النص والدخول إليه. ولا ريب أن الشعراء ـ عموما ـ يدركون هذا المعنى الإغرائي ويسعون إليه بإخلاص واع."[1] كما أنه يمثل دليلا لتمييز نص عن آخر، ويفتح أفق القارئ على كون أدبي معين، محفزا إياه على المضي للاطلاع عليه قصد إشباع توقعاته الجمالية.[2]

خاض النقاد العرب المعاصرون في الدراسات العنوانية، فأنجزوا أعمالا حاولوا الإسهام بها في التنظير لعلم العنونة، وهو علم نراه واعدا، لأننا نعيش عصر العنونة

1. ينظر عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص48.

2. ينظر إبراهيم القهوايجي، «شعرية القص واستراتيجية الكتابة، قراءة في "الكلام بحضرة مولانا الإمام"»، ينظر الرابط: http://www.odabasham.net/show.php?sid=2372 تاريخ فتح الرابط: 2011/09/15، الساعة: 23:42.

"التي تفرض حضورها على المستوى الشخصي بما يحدد لكل منا هويته وانتماءه الجغرافي والوظيفي والتوجه الفكري، وهي قبل ذلك سمة لمختلف أشكال الأداء عند الدول والأنظمة والأحزاب. ولعل ما يثير فاعلية التأمل، أن يكون ظهور التوجهات الرومانسية وانشغالاتها بالعنوان متزامناً مع النزوع السياسي نحو إنجاز خصوصيات الهوية وإنشاء الأنظمة المستقلة، وهي تحمل عنواناتها الفكرية والاجتماعية، وتعلن عن هويتها الوطنية أو القومية المتميزة"[1].

شهدت تجربة العنوان تطورا غير مسبوق في الممارسة الإبداعية المعاصرة لحد الخروج به إلى خصوصية دلالية وجمالية مفعمة بالتفرد والغرابة عن سياق نصه، وتصنع له علاماته المميزة، وبلاغته المغايرة، مما يؤشر لتأسيس " ثقافة نصوصية متميزة تخص العناوين دون النصوص."[2]

جهود الدارسين العرب في مجال العنونة يتصدرها كتاب "محمد عويس" الموسوم بـ : " العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور"، والذي نشر سنة 1988، ولعل "عويس" قد حاز قصب السبق في هذا المجال؛ إذ بحث في كتابه نشأة العنوان، مستقصيا مفهوم العنوان،و الأشواط التي قطعتها العنونة العربية منذ العصر الجاهلي إلى الثمانينيات من القرن الماضي، مبرزا أهم الأشكال البنائية التي مرت بها ، بالإضافة إلى دراسته لمجموعة من العناوين لشعراء معاصرين. وقد اختار خمسة شعراء وعددا مماثلا من الشاعرات، لتحقيق التوازن بين الجنسين. ومما عاب عليه، أن الذين اختارهم كلهم من المشرق العربي. وبغض النظر عن هذا وذاك، فإن العمل ـ بحق ـ رائد، فيه تأصيل للعنونة في الفكر العربي وإبداعه عموما.

أما الكاتب التونسي "محمود الهميسي"، فقد نشر سنة 1997 دراسة عنوانها: "براعة الاستهلال في صناعة العنوان"، نشرت في مجلة "الموقف الأدبي" التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، تحدث عن العنوان ومختلف إشكالاته. وهي دراسة تضاف

1. علي حداد، «العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني»، مجلة الموقف الأدبي، العدد 370، السنة الواحدة والثلاثون، شباط 2002 ، ذي القعدة 1422هـ، ص41.

2. عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، مرجع مذكور، ص48.

إلى الجهود الهادفة إلى استكناه خفايا العنوان وما ينطوي عليه من عوالم مستفزة، وأسرار غامضة، تدعو إلى تساوق الجهود للإمساك بتلابيبها.

ومن الإسهامات الهامة، أيضا، في التنظير للعنونة في الفكر العربي المعاصر، كتاب: "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" لمحمد فكري الجزار، الذي أصدره سنة: 1998، وهو جهد يضاف إلى الجهود المذكورة قصد تسليط الضوء على العنوان الذي عانى من التهميش ردحا من الزمن في أدبنا العربي، عن قصد أو عن غير قصد. وقد تناول المؤلف بالدراسة عناوين عدة أجناس أدبية معتبرا . في سياق حديثه عن المنهج الواجب تطبيقه لدراسة العنوان . أن " تحليل عنوان عمل ما سيكون مختلفا، منهجيا وا ٍجرائيا، عن تحليل عمله (...) لكون العنوان ليس زائدة لغوية للعمل ولا هو عنصر من عناصره انتزع من سياقه ليحيل إلى العمل كله."[1]

جهد آخر،يُعد مرجعا هاما في دراسة العنوان، قام به الباحث المغربي، الموسوعي، "جميل حمداوي" يتجلى فيدر اسات متعددة تمنحه منزلة "الأغزر عطاء" في هذا المجال. ومن أبرز ما أنجزه: دراسة حداثية موسومة بـ: "السيميوطيقا والعنونة"نشر ها في "مجلة عالم الفكر" التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، وذلك سنة 1997، استعرض فيها أهم المدارس السيميائية في الغرب، وأشهر أعلامها، كاشفا النقاب عن علاقة "السيميوطيقا" ـ كما يحلو له أن يسميها ـ بالعنوان،ونظر ة الدراسات المعاصرة إليه، في ضوء هيمنة المناهج النقدية المعاصرة على مجمل الدراسات الأدبية والنقدية. وقد اتكأ "جميل حمداوي"، في دراسته، على النظرة الغربية المعاصرة للعنوان، وخاصة نظرة "ليو هوك" و "جيرار جينيت" و "رولان بارت" و "شارل غريفل"، ودعا إلى قراءة العنوان قراءة جمالية جديدة، باعتباره "رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، اللذان يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالةمسنّ نة بشفرة لغوية، يفكّكها المستقبلويؤو ّ لها بلغته الواصفة أو الماورا– لغوية، وهذه الرسالة ذات

1. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص35.

الوظيفة الشاعرية أو الجمالية تُرسل عبر قناة، وظيفتها الحفاظ على الاتصال."[1] هذا، ودراسات أخرى أنجزها الباحث في مجال العنونة، منها: " إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر " سنة 1996م، و" مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش" سنة 2001م ، و" لماذا النص الموازي؟" و " صورة العنوان في الرواية العربية" سنة 2006، ومقاربة العنوان الخارجي في الرواية العربية، سنة 2006.

ولم تقتصر جهود الكتّاب المغاربة على ما كتبه جميل حمداوي؛ إذ في سنة 1988 ألّف محمد بنيس كتاب "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها"، مخصصا الجزء الأول لملمسّاه "التقليدية"، خصص فيه اثني عشرة صفحة للعنوان، متسائلا عن جدواه، مستعرضا أبنيته وبعض وظائفه في بعض النماذج الشعرية، وخلص إلى وجود "تساوق بين البنية اللغوية للعنوان مع وظائفه."[2]

وفي سنة 1989، ألّف سعيد يقطين كتاب: "انفتاح النص الروائي"، وتلته دراسة لشعيب حليفي بعنوان: "النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان" نشرها في مجلة الكرمل سنة 1992، ثم أتبعها بكتاب سنة 2005 وسمه بـ:"هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل"، أفرد فيه للعنوان حيزا. أما عبد الرزاق الحجمري فقد ألّف سنة 1996 كتابا عنوانه "عتبات النص البنية والدلالة". وفي السنة ذاتها نشر كل من عبد الجليل الأزدي دراسة بعنوان "عتبات الموت، قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر"، وكتب جمال بوطيب: "العنوان في الرواية العربية"، وبعد سنتين، أي في سنة 1998، ألف رشيد يحياوي كتاب: "الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي". هذا، دون أن نغفل ما كتبه سعيد بن كراد وعبد الإله قيدي ومحمد مفتاح. ونختم جهود الكتّاب المغاربة ببحثين نُشرا سنة 2009؛ الأول لعبد المالك أشهبون، موسوم بـ:"عتبات الكتابة في الرواية العربية"، والثاني ليوسف الإدريسي، موسوم بـ:"عتبات النص، بحث في التراث العربي

1. جميل حمداوي، «السيميوطيقا والعنونة»، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، المجلد25، يناير/ مارس 1997، ص100.

2محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 1. التقليدية، ص113.

والخطاب النقدي المعاصر". ويضاف إلى هذه الأعمال التي حاولت التأسيس لفقه العنونة في النقد العربي المعاصر، جهود عدد من الدارسين منهم الكاتب "خالد حسين حسين" الذي ألّف سنة 2007 كتابا عنوانه "في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، أفرده لشؤون العنوان دون غيره. ونحسبه من الإنجازات المتميزة التي لا تقل أهمية عن إنجاز "محمد عويس" وبسام قطوس في كتابه: "سيمياء العنوان" الذي ألّفه سنة 2001. بالإضافة إلى محمد الهادي المطوي في دراسته: "شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق"، وعثمان بدري في دراسته:" وظيفة العنوان في الشعر العربي، قراءة في نماذج منتخبة" سنة 2003، وحاتم الصكر، وعلي حداد، ومحمد صابر عبيد، ومعجب العدواني. وما يمكن ملاحظته هو أن الباحثين والنقاد المغاربة أكثر عددا فيالكتّاب العرب المهتمين بالعنونة. ودون أن نقلل من جهد أحد، فقد أسهم الجميع في إرساء فقه العنونة، وعملوا على التأصيل لهكلٌّ حسب رؤيته. والقاسم المشترك الذي جمع هؤلاء الباحثين والنقاد، هو أنهم اعتبروا " العنوان بؤرة للوعي الشعري، ومركزا للتفاعل والمواجهة مع الواقع المظلم، إذ يعتبر بمثابة المفتاح الذي يسمح بالولوج إلى مدائن النص."[1]

لقد تغيرت نظرة المبدعينوالدار سين ـ على حد سواء ـ إلى العنوان؛ فبعد أن كان يُنظر إليه على أنه لا يعدو أن يكون فاتحة نصية، أو مجرد اسم لتمييز نص أو كتاب عن آخر، صار ينظر إليه على " أنه مفتاح التجربة، وكنزهالمعبّأ بكل صنوف الوجدان المر."[2]

تربعت لفظة " العتبة Seuil " على عرش المصطلحات النقدية المعاصرة التي تطلق على العنوان، ذلك أن " أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي هو استنطاق العنوان واستقراؤه، بصريا ولسانيا، أفقيا وعموديا."[3] العنوان في الإبداع العربي المعاصر " نص

1. شراف شناف، «هندسة العنوان في ديوان البرزخ والسكين»، ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص267.

2. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، 1421هـ، 2001 م، ص328.

3. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مرجع مذكور، ص97.

مختزل ومكثف ومختصر، إنه نظام دلالي رامز له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة، مثل النص."[1]

صار العنوان في الإبداع العربي المعاصر شُرِقا، جميلا، لا يختلف عن العنوان في الآداب الإنسانية المعاصرة، يُصرّح ويفصح ويلمّح ويغري، ويراوغ ويتمنّع، ويكسر أفق التوقع، ولنا في نماذج هذه العناوين خير دليل:

فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث لـ(محمد مصايف)، في نظرية النقد لـ(عبد الملك مرتاض)، في تحليل الخطاب الشعري لـ(فاتح علاق)، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل لـ (شعيب حليفي)، عابر سرير لـ(أحلام مستغانمي)، المرايا المقعرة لـ(عبد العزيز حمودة)، صورة المرأة في الرواية المعاصرة لـ (طه وادي)، إشكالية الحداثة في خطاب النخبة العربية لـ(عبد الفتاح أحمد يوسف)، مأدبة المتاهة لـ(أحمد دلباني)، الأدب والمؤسسة والسلطة لـ(سعيد يقطين)، حديث الليل لـ(المحسن بن هنية)، شمٌ على زنزقُيّ لـ(عبد الله الحيلح)، ماسنّه الماء لـ(عبد الله شنيني)، الشعر قنديل أخضر لـ (نزار قباني)، ويأتي الموج امتدادا لـ(الأمين الزاوي)، ثرثرة فوق النيل لـ(نجيب محفوظ)، في جهة الظل لـ(علي مغازي)، البرزخ والسكين لـ(عبد الله حمادي)، زهرة الدنيا لـ(عاشور فني)، قصائد متفاوتة الخطورة لـ(عبد الحميد شكيل)، جرس لسماوات تحت الماء لـ(عثمان لوصيف)، رحيق الذكريات لـ(روحية القلييني)، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار لـ(يوسف وغليسي)، أحزان العشب لـ(إدريس بوذيبة)، امرأة بلا ملامح لـ(كمال بركاني)، النخلة والمجداف لـ(عز الدين ميهوبي)، بعيدا عني..قريبا منك لـ(يحي السماوي)...

تلك هي القصة العجيبة المتشعّبة للعنوان، والتي لا زالت تُخفي أضعاف ما تُبدي!.

1. الطيب بودربالة، « قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس»، ضمن محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي"، 15/ 16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص25.

الباب الأول: الفصل الثالث

صناعة العنوان: أنماطه ووظائفه.

1. صناعة العنوان.. المكابدة واختلاف المقاصد.

أ. الأسلاف ولعبة العنونة.

ب. في أهمية العنوان، الدهشة والطرافة والغرابة.

ج. وضع العنوان.. المخاض واختلاف زمن الوضع.

2. أنماط العنوان، السبيل إلى النص.

1.2. أنماط العنوان في الكتاب.

أ. العنوان الحقيقي/ الخارجي.

ب. العنوان المزيف.

ج. العنوان الفرعي.

د. علامة التجنيس/ الإشارة الشكلية.

2. 2. أنماط العنوان في أجناس الكتابة.

أ. عنوان الشعر.

ب. عنوان النثر.

3. وظائف العنوان.

أ. الوظيفة التعيينية.

ب. الوظيفة الوصفية.

ج. الوظيفة الإيحائية.

د. الوظيفة الإغرائية.

هـ. الوظيفة التفكيكية.

صناعة العنوان، أنماطه ووظائفه:

1 . صناعة العنوان.. المكابدةو اختلاف المقاصد:

العنوان ليس عتبة فحسب، بل هو المحور الرئيس الذي يسمي النص ويحدد هويته ومعناه، حوله تدور الدلالات، وتتعالق بفعالمه غني ّ ، معقّ، وشيّ ق، كما أن له وعيه طقوسه، لعبُه، ومركّ ه.[1] لذلك فإن صناعته كثيرا ما تتحكم فيها عوامل ثقافية واجتماعية ونفسية ومزاجية كثيرة، إضافة إلى الأجناس والأنواع الأدبية؛ إذ من السهل علىلباحث أن يُ ثبت شيوع أنماط من العناوين تختلف باختلاف هذه الأجناس والأنواع. كما أن عامل الانتشار والمقروئية الواسعة لجنس أدبي مقابل غبن واحتجاب أجناس أخرى تؤثر في اختيار العنوان. وللمذاهب الأدبية تأثير أيضا؛ إذ يقال: هذا عنوان رومانسي وذاك رمزي، والآخر يشي بالواقعية والرابع إلى السريالية ينتسب... فللعنوان الرومانسي خصائص تخالف بضرورة العداوة التقليدية تلك التي تحملها النصوص الكلاسيكية، وللواقعية عناوينها التي تدل عليها وعلى مخالفتها للرومانسية...[2]

تتباين الدوافع والمقاصد في اختيار العنوان وصناعته من كاتب أو مبدع إلى آخر، مثلما تتباين الطريقة في إيجاده والقبض عليه؛ فمنهم من يعثر على العنوان المغوب في يُسر وسهولة، ومنهم من يشقى إلى حدّ الأرق.ومن الكتّاب من يفصح عن سرّ اختياره للعنوان، ومنهم منفيضّ ل ترك ذلك للتأويل والجدل، ومنهم من يعتمد الوضوح والإبانة، ومنهم من يجنح للمراوغة والاعتباطية.

أ. **الأسلاف ولعبة العنونة:** لْى الأسلاف ُاهتماما جَ مًّا بالعنوانقصد جعلْه واضحً، مُشرقً ا، جذابً ا ومطابقا لمحتوى الأثر. كما أنه من النادرأن نجد مؤلّفلًا يشير إلى سرّ التسمية وسبب الاختيار. وعموما، فإن أي عمل فني أو فكري أوأدبي للعنوان نصَيبُ الأسد في

---

1. ينظر عبد الله المتقي، العناوين إغراء وا يحاء وماركوتينغ» ، ينظر الرابط الآتي:
http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_content&task=view&id=5862&Itemid=1 تاريخ فتح الرابط: 2010/04/10، الساعة: 13:24.

2. ينظر محمود الهميسي، « براعة الاستهلال في صناعة العنوان»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 313، 314، آيار 1997 م، محرم 1418هـ، ص 107.

شهرته وذيوعه واستوائه على سوقه.وإذا تفحصنا كتب أسلافنا، ألفينا مصنِّفي العربية ـ إلا من شذّ منهم ـ حريصين على إثبات عناوين كتبهم في مقدماتها، وكثيرا ما يزيد بعضهم فيفسر التسمية ويشرح سبب اختياره تصريحا أو تلميحا وتمثيلا، ونذكر منهم:

ـ الشيخ محمود شكري الألوسي البغدادي يذكر بأنه فكّر مليّا وكابد العناء فلم يظفر بعنوان مناسب، فاستشار من توسّم فيه حسن الرأي وسعة العلم، يطلب النجدة، فأُشير عليه. يقول في مقدمة كتابه (روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني):وبعد أن أبرمتُ حبل النيةونشرتُ مطوى الأمنية.جعلتُ أفكّر ما اسمه، وبماذا أدعوه إذاوضعتْه أمُّه فلم يظهر لي اسم تهتش له الضمائر وتبتش من سماعه الخواطرفعرضتُ الحال لدى حضرة وزير الوزراء ونور حديقة البهاء... مولانا علي رضا باشا.فسمّاه على الفور وبديهة ذهنه تغني عن الغور: (روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني)، فيا له من اسم أسمى فلنسأل الله تعالى أن يطابقه مسمّاه."[1]

ـ ابن منظور القائل في معجمه الشهير:فجمعتُ هذا الكتاب (..و)سمّيتُه لسان العرب."[2]

ـ المسعودي، كشف بوضوح عن عنوان كتابه، في مستهل تعداد فوائده، يقول: وقد وسمتُ كتابي هذا بكتاب (مروج الذهب، ومعادن الجوهر)؛ لنفاسة ما حواه، وعظم خطر ما استولى عليه: من طوالع بوارع ما تضمنته كتبنا السالفة في معناه،، وغرر مؤلفاتنا في مغزاه، وجعلته تحفة للأشراف من الملوك وأهل الدرايات؛ لما قد ضمّنته من جمل ما تدعو الحاجة إليه، وتنازع النفوس إلى علمه من دراية ما سلف وغبَر في الزمان، وجعلته منبّها على أغراض ما سلف من كتبنا، ومشتملا على جوامع يحسن بالأديب العاقل معرفتها، ولا يُعذر في التغافل عنها.[3]

---

1. محمود شكري الألوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، (د.ت). ص4.
2. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، المجلد1، مرجع مذكور، ص19.
3. ينظر أبو الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، موفم للنشر، ج1، 1989، ص14.

ـ عبد الرحمن بن خلدون القائل: "ولما كان مشتملا على أخبار العرب والبربر، من أهل المدن والوبر والإلماع بمن عاصرهم من الدول الكُبر وأفصحَ بالذكرى والعبر في مبتدإ الأحوال ومما بعدها من الخبر سميتُه: كتابَ العبر، وديوان المبتدإ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)."[1]

ـ ابن قتيبة يفصح عن ذلك بقوله: "وهذه (عيون الأخبار) نظمتها لمغفل التأدب تبصرة، ولأهل التلقن ولسائس الناس ومَسُوسهم مؤدبا وللملوك مستراحا من كدّ الجدّ والتعب."[2]

ـ ابن رشيق القيرواني يجتهد في توضيح سبب عنونة كتابه بـ(العمدة)، يقول: "مع ما للشعر من عظيم المزية، وشرف الأبيّة، وعزّ الأنفة، وسلطان القدرة، ووجدت الناس مختلفين فيه، متخلفين عن كثير يقنّنون ويؤخّرون، ويقلّون ويكثِرون، قد بوّبوه أبوابا مبهمة، ولقّبوه ألقابا متهمة، وكل واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهبا هو فيه إمام نفسه، وشاهد دعواه، فجمعت أحسنَ ما قاله كلُّ واحد منهم في كتابه؛ ليكون (العمدة، في محاسن الشعر وآدابه)، إن شاء الله تعالى."[3]

ب. <u>في أهمية العنوان، الدهشة والطرافة والغرابة</u>: إذا تسللنا إلى المختبرات السرية للمبدعين والأدباء، حيث يصنعون عناوينهم، لمعرفة بعض الأسرار الخفية، والطقوس العجيبة، ألفينا كثيرا من المفارقات المثيرة للدهشة والمشتملة على الطرافة والغرابة أيضا. ولعل في قصة الكاتب الفرنسي (إميل زولا Emile Zola) مع كتابه: (La fille abandonnée " et " La bête Humaine، البنت المهجورة والوحش الإنساني)، شيئا من الطرافة؛إذ شكّل اختيار العنوان عنده هاجسا حقيقيا؛ فقد ظل (زولا) يراكم العناوين ويغيّرها ويعدّلها حتى بلغ عددها 133

1. عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين ابن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون، المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1424 هـ، 2004م، ص18، 19.

2. عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ، 2002 م، ص8.

3. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ج1، ط5، 1401 هـ، 1981 م، ص16.

عنوانا،شكّلت موضوع دراسة طريفة أنجزها أحد رواد (علم العنونة) وهو الفرنسي (كلود دوشيه Claude Duchet).[1]

وما يثير الغرابة، هو عنونة السرياليين لأعمالهم، فحينما سُئل النحات الفرنسي السريالي (هانز آرب Hans Arp) عن عنوان منحوتة كان قد فرغ من نحتها، فأجاب على الفور، ودون تردد:شُوكة أو مدخل فرج، مثلما يحلو لكم."[2]

وفي سياقٍ مماثل،مثيرٍ للغرابةِ ، لكنه يتعلق بالتقليل من أهمية العنوان، أورد (ليو هوك Leo H. Hoek) في كتابه: (سمة العنوان La marque du titre) نتيجة استطلاع مقتضب ومحدود أجري سنة 1972 مع أدباء غربيين، تمحور حول السؤال الآتي: " ما هي الأهمية التي توليها لعنوان الأثر؟". ورغم وعي الجميع بالأهمية الرئيسة للعنوان، إلا أن إجاباتهم . الممزوجة بالمزح؟ . جاءت مغايرة لذلك، تراوحت بين: "العنوان لا يكتسي أي أهمية"، وبين: "أهمية العنوان ثانوية". وقد شمل هذا الاستطلاع أدباء مشهورين، أمثال: (جين كايرول Jean Cayrol)،(كلود سيمون Claude Simon)، (فرنسيس پونج Francis Ponge) و(فيليسيان مارصو Félicien Marceau).[3]

ورغم يقيننا بأهمية العنوان واستراتيجيته، بل وخطورته في أي عمل يتصل بالكتابة، إلا أن الاستهتار بهمن طرف من يُفترض أنهم يولونه عناية خاصة، يطرح أكثر من تساؤل حول جدّية مثل هذه التصريحات والإجابات التي تقوّض ما يروّجه القائلون بأهميته، خاصة وهي تصدر من كتّاب لهم باع في الساحة الأدبية والإبداعية.

إذتقصّينا الأمر، مرة أخرى، بافتراض وجود الرأي الآخر، قصد التأكد من الحقيقة ومعرفة الطريقة التي يصنع بها الكتّاب والأدباء عناوينهم، والأهمية التي يمثلها الجهاز العنواني، وجدنا أن الدوافع تختلف، ولا توجد هناك قاعدة ثابتة؛ ذلك أن الكاتب قد يرى في جزء من أجزاء عمله شيئا مميزا فنيا أو نفسيا، فيجعله عنوانا له.

1. Claude Duchet, " La fille abandonnée" et " La bête humaine", éléments de titrologie romanesque, Littérature, N° 12, 1973, pp 49- 73.
2. Gérard Genette, Seuils, op cit, p85..
3. Leo H. Hoek, La marque du titre, op cit, pp10-11.

جوضْع العنوان.. المخاض المشترك،و اختلاف زمن الوضع:

في الشعر قد يسيطر على قصائد الديوان جو نفسي معين، فيستوحي منه الشاعر عنوانا. ولا يوجد وقت معين يولد فيه عنوان النص. إذ قد يولد في وجدان الكاتب عنوان بعينه قبل أن يكون للنص وجود.[1] وكما يقول الشاعر المغربي (عبد السلام دخان): "ساعة القبض على العنوان مجهولةإنها لا تشبه أوقات الصلاة المحددة سلفا، وا ٍن كانت للكتابة ـ في اعتقادي ـ قدسيتها الخاصة. قد يداهمني العنوان في أي وقت ومكان: في محطة القطار، في المقهى، في المطعم الشعبي، أو في الممرات الضيقة..."[2] وهذا ما يؤكده، أيضا، (محمود علي السعيد، قاص وشاعر سوري)؛ إذ يقول: "ليس لاختيار العناوين، عندي قاعدة مطّردة أعزف على قيثارتها بنظام صيرورة محددة، أو هوس حياتي آسر، فحيناً تُولدُ القصيدةُ من تجليات وجوه موشور العنوان، وحيناً آخر أستنبط العنوان من خيوطقوس قزح القصيدة الشمسي، القصيدة جحيم ونعيم معاً، بحذر أسلّمها أصابع الكتابة. إن ارتباط العنوان بالموضوع، ارتباط البرعم بثدي الشجرة، والقبلة باختلاجات الشفة العطشى، واحتياجات الزلزلة بمفتاح الصعق، والوصول إلى فردوس النشوة بكلمة السر، ما بين العنوان والموضوع علاقة جدل، وتضامن الجينات الوراثية وزمرة الدم، وأما دلالته، فهي انفتاح علىجملة اشتعالات تفتّقها قريحة المبدع الآخر للنص (المتلقي أو المستقبِل)."[3]

وفي الاتجاه نفسه ذهب الأديب المصري الكبير (أبو المعاطي أبو النجا) الذي قال: "إن العنوان يأتي قبل الكتابة،وقد يكون عنواناً مؤقتاً حيث يكتب المبدع على هدى هذا العنوان، ومن ثم قد يكتشف أثناء الكتابة أو بعدها عنواناً أكثر شمولية وأكثر دلالة فيستقر عليه، وحدث لي أثناء كتابتي رواية عن عبد الله النديم، وتتحدث الرواية عن

1. ينظر محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ص402.

2عبد الله المتقي، العناوين إغراء وا ٍيحاء و" ماركوتينغ"، مرجع مذكور.

3. عبد الناصر حسو، «استراتيجية العنونة»، جريدة الأسبوع الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 1041 بتاريخ: 2007/02/03، ص12.

هروبه واختفائه ومنفاه، وقد كان اسم الرواية في ذهني يدور حول المنفى، فكان العنوان (العودة إلى المنفى)وهكذا يُختار العنوان كمفتاح أو مرشد للعمل الإبداعي."[1]

الشاعر الجزائري (عثمان لوصيف) لا يختار عناوينه، منذ الوهلة الأولى، بالصرامة المطلوبة، بل كثيرا ما يراجع العنوان فيحدث فيه تغييرات وفق ما تقتضيه أجواء النص، يقول: "أحيانا أختار عنوانا تقريبيا يلخص ما يجول بخاطري من أفكار وأحاسيس، ثم عندما أنتهي من كتابة القصيدة إما أن أبقيه كما هو أو أدخل عليه بعض التعديلات الضرورية حتى تتطبق مع التدفقات الجديدة للقصيدة، وأحيانا أغيّره تماما وأبدّله بعنوان آخر..."[2] ويعزز هذا الرأي الشاعر المصري (خيري شلبي) الذي لا توجد لديه، أيضا، قاعدة ثابتة في اختيار عناوين أعماله الإبداعية؛ فأحياناً يعكف على كتابة العمل حتى نهايته ثم يختار له العنوان المناسب والدال، وأحياناً أخرى يكتب العمل وفي ذهنه عنوانه المحدد سلفاً، وأحياناً ثالثة يطرح عدة بدائل للعناوين ويختار الأنسب منها، يقول:" اختيار العنوان عملية مرهقة بالنسبة لي، فأنا أتعمّد اختيار العنوان الذي يبعد ذهن القارئ عن الاتجاه إلى موضوع الرواية أو القصة بشكل مباشر، وفي حالات كثيرة يكون اسم العمل في ذهني حتى أنتهي من الكتابة ولكني أكتشف أنه لا يصلح، وأقوم بطرح عدة بدائل أختار منها العنوان غير المباشر. ففي رواية (الوتد) على سبيل المثال كان عنوانها في ذهني أثناء كتابتها (مبراطورية فاطمة ثعلبة)، وبعد انتهاء كتابتها، اكتشفت أن هذا العنوان مباشر ويتجه بذهن القارئ إلى عناصر معينة في الرواية ويركز عليها، وقمت بتغييره إلى اسم (الوتد). كذلك رواية (صهاريج اللؤلؤ) كان اسمها (العراف)، وقد تم تغيير هذا الاسم أكثر من مئة مرة، حتى استقر رأيي على (صهاريج اللؤلؤ)."[3]

---

1. كيف يختار الأدباء عناوين أعمالهم!! ينظر الرابط:
www.awrag.com/x/modules/news/article.php?storyid=41
تاريخ فتح الرابط: 2009/09/18، الساعة: 11:16.

2. مقتطف من حوار أجريتُه مع الشاعر في جزأين؛ الجزء الأول يوم: 05 جوان 2004، والجزء الثاني يوم: 26 أكتوبر 2004.

3. كيف يختار الأدباء عناوين أعمالهم!! مرجع مذكور.

أما الشاعر والقاص المغربي (مهدي لعرج) فإن الأمر عنده لا يخضع لنسق محدد؛ فأحياناً يحدد العنوان قبل كتابة القصيدة، يحدده أولاً ثم يشرع في كتابة القصيدة. وقد يحدد العنوان ويسجلهفي أي مكان ويمكث معه أياماً أو شهوراً قبل الشروع الفعلي في ترجمته إلى عمل شعري. وأحياناً أخرى يكتب القصيدة حتى إذا انتهى منها رجع يبحث لها عن تسمية تليق بها. وبصدق الشاعر يقول مهدي لعرج: "وعلى العموم، يرتبط العنوان بشكل وثيق بلحظة انبثاق الحالة الشعرية، ومهما كانت أهمية العنوان فإنه لن يكون أبداً بديلاً عن النص الإبداعي الحقيقي. فالعنوان أصبح، ليس فقط دليلاً على قيمة القصيدة وأهميتها، بل أيضاً ،دليلاً على قيمة المبدع ومكانته ومؤشراً على مبلغ ثقافته وتكوينه. فبعد نشر النص يصبح عنوانه بوابة لشهرته وسيرورته بين القراء، بل إن بعض العناوين أصبحت علامات بارزة، مائزة في مسيرة كتابها."[1]

وقريبا من هذا، يرى المبدع (حسن الصلهبي) "أن عنونة القصيدة ليست بالعملية السهلة أبدا، بل يتركز ذكاء الشاعر في دقة معرفته بقصيدته والتقاط العنوان المناسب لأي قصيدة يكتبها لأنه المدخل الأول للقصيدة، واللوحة الدعائية الجاذبة للولوج إلى أعماقها، ولأن القصيدة التي تحتاجلعنوان مفتاحا لها، ليست كالتي تحتاجه تشفيرا لمحتواها، والتي تحتاجه عتبة ليست كالتي تتطلبه كملخص لما يدور في أحشاء النص... تجربتي الخاصة، ليس لدي معيار ثابت لعنونة النص؛ فأحيانا يكون العنوان رؤية شعرية مكتملة تتلخص في عنوان قصيدة أو ديوان، كما هو الحال في قصيدة (أخيرا سقط القمر) و(خائنة الشبه)، وفي بعض الأحيان يأتي جملة تلتقط بعناية من جسد النص كما هو الحال في قصيدتو(دة لا يكو رها الزمن المستحيل)."[2]

ويمكن أن يولد العنوان بالتزامن مع كتابة النص، ذلك هو رأي الأديب (محمد البساطي) الذي يقول: "إن العنوان يأتي مع كتابة العمل الإبداعي في وقت واحد، رغم أنه لا توجد قاعدة واحدة تحكم كيفية اختيار العنوان، وبالنسبة لي يأتي اختيار العنوان مع

1. عبد الله المتقي، العناوين إغراءا يحاء و"ماركوتينغ"، مرجع مذكور.
2. نادية الفواز، سيمياء العنوان بين ابتذال العمل الأدبيوا عمال الإبداع، ينظر الرابط الآتي:
http://www.aljsad.net/t140184.html تاريخ فتح الرابط: 2010/05/03، الساعة: 17:39

الكتابة وأحياناً يولد العنوان أثناء الكتابة ذاتها لكن مع وجود عنوان مؤقت في ذهني وأستمر في الكتابة على أساسه. ومن الأمور الجميلة التي يستمتع بها المبدع هو اكتشاف عنوان دال ومكثف وجذاب أثناء الكتابة، ولكن في أوقات أخرى تنتهي الرواية بدون اختيار العنوان، وحينها أظل فترة أبحث عن العنوان الملائم وأستشير بعض الأصدقاء المقربين حتى أعثر على العنوان المناسب."[1]

ويتطابق هذا الرأي مع رأي الشاعر (حسين عبد الكريم)، القائل: "العنوان إحدى قيامات النص، وهو شغب لا غنى عنه للتعبير عن مكنون النص وجمره، خاصة إذا كان النص قصيدة، فهو حين ذاك (أي العنوان) قامة متكاملة، تتواصل مع حضور جسد النص، وهندامه، وتفاصيله،وا ٍذا كان النص قيمة، يجيء العنوان كعقدة في نسيج الحدث، وتكوينات الفن القصصي... وبخصوص إيجاد العنوان والعثور عليه، فالأمر شبيه بمواظبة يعيشها قروي تجاه حقوله ومواسمه، يؤرقه اكتمال السمات، ويعدد حالات الأغصان، وجذوع الأشجار بحثاً عن توصيات القطاف التي يريدها القروي، والحقل في حالة شبه متلاحمة. كهذا التناغم الذي لا يتمزق أمام صرخات الحالة الإبداعية، بل يتوحد معها، ومن أجلها، في ما بين الكتابة وتسمياتها، والنصوص وعناوينها. واستسهال الوصول إلى العناوين ينبئ في كثير من الحالات عن تهاونات في الحالة الإبداعية، وعن رداءة في العلاقة المؤدية من المبدع إلى اقتناعاته، وبالعكس. العناوين ضفائر تحتاجها الصبا الملاح لتشير إلى الرياح والنسائم المقبلة من المحبين، فهل نقدر نحن الشعراء أن نستغني عن ضفائر محبوباتنا، وعن جراح الحنين، هكذا تكون العناوين، وهكذا تكون فقط."[2]

وللأديب المصري (سعيد الكفراوي) رأي مخالف؛ إذ يرى أن العنوان مثل البضاعة العالية الجودة التي تعرض نفسها أمام المشتري، كما أنه يأتي في آخر مراحل الكتابة الإبداعية، يقول: "فأنا، لا أبدأ كتابة قصة أو رواية وأقول سأكتب قصة أو رواية بعنوان

1. كيف يختار الأدباء عناوين أعمالهم!! مرجع مذكور.

2. عبد الناصر حسو، «استراتيجية العنونة»، جريدة الأسبوع الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 1041 بتاريخ: 2007/02/03، ص12.

كذا، فأنا لا أسعى نحو تأكيد معنى من المعاني أو أستهدف شكلاً من الأشكال فالعمل هو الذي يكتب نفسه، ومن الإيقاع والملامح الأساسية للشخصيات وما يبقى من العمل الإبداعي في القلب، من كل هذه الأشياء يتم اختيار العنوان أو حتى المفاضلة بين أكثر من عنوان. وقد حدثت لي هذه المفاضلة في روايتي (بطرس الصياد)، فقد كنت قد اخترت لها عنوان (التجلي الأخير)، ثم وجدت عنوان (بطرس الصياد)أدلّ وأشمل. وهكذا لا بد أن يأتي العنوان من قلب النص الإبداعيومعبراً عنه في شموليته."[1]

الكاتبان المغربيان (محمد سعيد الريحاني ومحمد شكري) يعترفان، بدورهما، بصعوبة اختيار عناوين الأعمال الإبداعية، يقول (شكري): "الصعب عندي قد يكون في اختيار عنوان مناسب حين انتهائي من نص. إن العنوان ينبغي أن يكون مثل عرف الطاووس أو ذيله.ويُردف الريحاني: أهمية العنوان تكمن في قوة جاذبيته للقارئ، تلك الجاذبية التي تقابلها في مجالات الحياة الأخرى جاذبية اللون والرائحة والملمس."[2]

وعلى هذا الرأي سار (مسعود عكو)، كاشفا عن طريقته في اختيار العنوان، معترفا في الآن نفسه بصعوبة العملية، إذ يقول: "اختيار العنوان لا يكون على أساس بداية القصيدة، إنما مفهوم العنوان الشعري هو المنطلق؛ فأحياناً يوضع العنوان ثم تستوحي القصيدة من العنوان. لا شيء على مستوى القصائد ككل سوى إشكالية العنوان، فالعنوان هو اللبنة الأولى في رسم ملامح القصيدةأيّاً كانت، تربوية، سياسية، غزلية..."[3]

الشاعر (عبد الغني فوزي)، يؤرقه إيجاد العنوان الذي لا يخرج، حسب رأيه، عن فضاء النص، و"لا يمكن كتابة نص بدون عنوان، لأن هذا الأخير ليس تركيبا اعتباطيا

---

1. كيف يختار الأدباء عناوين أعمالهم!! مرجع مذكور.

2. عبد الله المتقي، حوار مع الكاتب المغربي محمد سعيد الريحاني، مجلة " خيمة " ، ينظر الرابط: http://www.khayma.com/culture-space/arabicversion-interview-text4.htm تاريخ فتح الرابط:2004/09/22، الساعة:00

3. مسعود عكو، أغلبية صامتة، رؤية مغايرة (2-2)،لا مكانيتسّع إلا للحب، جريدة (الزمان) العراقية، العدد 1891، بتاريخ: 2004/08/21، ص14.

بقدر ما هو تشكيل يميز النص وقد يرسخه من خلال العتبة. وبالتأكيد الإغراء والإيحاء لخلق صدمة في أفق القارئ ليبحث بكامل جسده عن امتدادات العنوان النفسية والتخييلية في النص. أقول قولي هذا، متمنيا أن لا يخونني العنوان ويتحول إلى (بلاكة) باردة تثير الشفقة. يأتي العنوان من تشابكي وعدتي في الحياة والكتابة (المقروء، المشاهدة، التجربة). وبالأدق من نقطة ماأطلّ منها على العالم. أما علاقتي بالعناوين فمتوترة، ومرتبكة... لهذا، أميل أكثر إلى العناوين غير المقحمة (أن لا يأتي العنوان بعد النص). وعليه، فغالبا ما أقبض على العنوان متلبسا داخل النص أو ملبدا بغيمه أو منكفئا على خيبته... كل ذلك ضمن إقامة النص الفسيحة."[1]

بعض المبدعين يعمدون إلى نصب الفخاخ اللغوية، ومراوغة القراء فيختارون عناوين غريبة فيها إشباع لنهمهم الإبداعي و"السادي"كأنّ بين المبدع والقارئ لعبة الإخفاء والاكتشاف؛ فالمبدع يرفض أن يكون عنوانه مباشرا، يسهل الوصول إلى دلالاته بلا عناء، بينما يفضل القارئ العنوان الصريح، الواضح، الجميل، وكأني بالمبدع حريص على تطبيق ما قاله (أمبرتو إيكو Umberto Eco): "يجب على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يهيّئها"[2]. وهذا ما يأسف له الأديب (عبد القادر الحصني) لأن "كثيرا من عناوين الكتب تكون مضللة، في بعض الأوقات؛ إذ يتورط القارئ بقراءة كتاب مشدوداً إليه بسبب عنوانه ليكتشف أن هذا العنوان قد وضع بضربة شاطر على الكتاب."[3]

القاص الليبي محمد زيدان من المبدعين الذين يؤثرون نصب الفخاخ اللغوية في العنوان، باعتبار اللغة فخماكر ا جدا ـ على حد تعبيره ـ يقول: " لا تشكل الغرابة ذلك الهاجس المغري بالنسبة لي بقدر ما أجدني مغوياً بدلالة العنوانات نفسها. قد أضع عنواناً لا علاقة مباشرة له بالنص ـ (هل يشكل هذا أي غرابة؟!) ـ العنوان الفخ، العنوان الذي يُقرأ كنص قائم بذاته، الذي يُقرأ بمعزل عن النص ولا يكون عالة عليه هو هاجسي. العنوان الذي يضحك مني بعينه اليسرى ويبكي عليّ بعينه اليمنى. أكثر ما يرهقني هو

1. عبد الله المتقي، «العناوين إغراء وا يحاء وماركوتينغ»، مرجع مذكور.
2. Gérard Genette, Seuils, op cit, p 95.
3. عبد الناصر حسو، إستراتيجية العنونة، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1041 بتاريخ: 2007/02/03، ص12.

العناوين البسيطة، أظل أتعثر بها طويلاً لكنني لا أعثر عليها بسهولة، وغالباً ما تفضح العناوين هاجساً ما لدي ّ العنوان متاهة م ُحكَمة الأبعاد رغم سهولته الظاهرة، وهو مغامرة مربكة تضاهي في صعوبتها واستحالتها مغامرة الكتابة أحياناً وتفوقُ ها."[1]

الشاعرة المغربية (إلهام زويريق) من اللواتي يفضلن استدراج القارئ إلى عوالم النص بغو اية العنوان الذي يعلّ ق الفضاء الدلالي للقصيدة. إنه يأتيها شذرة من روح القصيدة، واختيار عنوان ما لنص ما، الهدف منه خلق لحظة ينجذب فيها المتلقي بكُ لّيته إلى النص الشعري ليتم من خلاله التشويش عليه، هذا التشويش الذي سرعان ما يتحول إلى إغراء وا يحاء يمارسه الشعراء على قرائهم ليقحموهم قسرا في حمم النص. العنوان هو تأشيرة للدخول إلى عوالم خاصة بالذات الشاعرة، يتم من خلالها توريط عاشق للقارئ يلقي به بين أحضان القصيدة استجلاء منه لومضات أنوارها، محاولة منه لرفع حجاب العتمة عن كلمات تسربلت كنفاتٍ لم تجد غير أسوار القصيدةحِ مى. أليس العنوان عتبة تفضي بنا إلى تلك السراديب المعتمةَو ّ ابين آفاقها بلهفة. فكيف يمكن كتابة نص بلا عنوان؟."[2]

وفي صناعة العنوان عناصر ومركّبات مختلفة؛ فهي عند الأديب (يوسف أبو رية)، تتمحور حول فكرة المكان وخصوصية الأماكن التي تعبر عنها أعماله الإبداعية. والعنوان عنده يعبر عن الفكرة الأساس، ودلالة المكان داخل النص الإبداعي. يقول عن عنوان رواية (الضحى العالي): "يأتي العنوان معبراً عن ملامح المكان الذي تدور حوله الرواية، فالعنوان تعبير متوارث عن الأجداد يشير إلى ارتفاع الشمس قبل الظهيرة، وحياة الفلاحين التي تتناولها الرواية مرتبطة بالشمس؛ فالفلاح لا بد أن يقوم إلى عمله قبل الضحى،وا ذا جاء عليه وقت الضحى العالي فهو فلاح خامل وكسلان. لأنني مهتم برصد تحولات الريف المصري ورحيل الأجداد، والبحث في التقاليد الريفية، تأتي عناوين أعمالي معبرة عن هذه التحولات. وعنوان مجموعتي القصصيةوش ّ الفجر)، يدل على

1. خلود الفلاح، «القاص الليبي محمد زيدان: "المفكرون كائنات شبحية"»، مجلة "فضاءات"، إلكترونية، ينظر الرابط: www.fdaat.com/art/publish/article_667.shtm تاريخ فتح الرابط: 2004/09/21، الساعة: 12:57.
2. عبد الله المتقي، «العناوين إغراء وا يحاء وماركوتينغ»، مرجع مذكور.

الزمان الريفي أيضاً، عن ذلك الفلاح الذي أصبح ينام وش الفجر إلى وقت الضحى العالي بعد أن كان ينام مبكراً ويصحو مبكراً. ومن الصعب صنع رواية على اسم ولكن ما يحدث أن يكون هناك في ذهن المبدع اسم مؤقت قابل للتغيير. هذا الاسم المؤقت يساعد على رسم التفاصيل العامة للعمل وأحياناً التفاصيل الصغيرة وأثناء الكتابة يتغير هذا الاسم كثيرا.[1] ويبقى العنوان هاجس الجميع (مبدعين وقراء)؛ فهذا الشاعر الكبير (محمود درويش) يقر بصعوبة المهمة، وهذا نص اعترافه: " ودائما، أجد صعوبة في اختيار العنوان. كما أنني أستعين بأصدقاء في أحيان كثيرة، وأحيانا أرسل المجموعة الشعرية إلي ناشر بدون أن أعثر لها على عنوان، فأستعين بالناشر وأستعين بهيئة القراءة (في دار النشر) لكي يقترحوا عليَّ مجموعة عناوين أختار من بينها العنوان الملائم."[2]

ويعترف، أيضا، (الشاعر المغربي سليم بركات) بصعوبة التعاطي مع العنوان ويقول:" حقا، العنوان، نفسه، مسألة غامضة. قد يصلح هذا العنوان لكتاب ما، وقد يصلح له عنوان آخر. كلنا يقلب جملة من مفاتيحه على باب النص. واحد منها يماثل قفل الرؤيا. واحد هو خيارك المطمئن، خطأ أو صوابا، إلى أنك استوفيت السهم اندفاعا إلى صميم حبرك. يختلف (شقاء) اختيار الاسم المؤكد لوليدك الورقي بين الشعر والرواية. الرواية بزوغ متجانس للبهاء وللأنقاض معا. حدود وتخوم ترصدها بمنظار المساح، وتحدد الحروف الضرورية لقياس ما يكفيها من غطاء الليل. الأشعار المجموعة رزمة هي التي تحير : كيف تسمي فضاء سديمك الشاسع ببرق واحد؟ قد تكون المسألة، في عرف آخر أكثر سهولة، فما من أحد سيحاججك في انطباق الاسم على موصوفه. سمِّ الكتاب الشعري ما تشاء، ببلاغة أقل أو أكثر، بتورية أو بتصريح."[3]

---

1. كيف يختار الأدباء عناوين أعمالهم!! مرجع مذكور.

2. حسن نجمي، «حوار شامل مع محمود درويش حول الشعر واللغة وطقوس الكتابة والعلاقة مع الشعراء الآخرين، "جيلي يمثل سلاح الهندسة في الشعر الفلسطيني وعلى الجيل الجديد أن يطور جماليات القصيدة "»، ينظر الرابط: http://www.minfo.gov.ps/Culture/Arabic/26-02-04.htm تاريخ فتح الرابط: 2009/10/18، الساعة: 21:53.

3. ناصر مؤنس، «صلاح عبد اللطيف، سليم بركات عراب المتاهات، وخيال الهاوية»، مجلة "تافوكت"، 2 / 97، ينظر الرابط: www.taaweedi.20m.com/saleem.htm تاريخ فتح الرابط: 2012/09/20، الساعة: 10:52.

وللكاتب عبد العزيز حمودة قصة مع عنوان كتابه: (المرايا المحدّبة)، حيث دامت فصولها أربع سنوات، يقول عبد العزيز حمودة: "(...) لم أختر هذا العنوان من باب المحاكاة أو مسايرة الغير (...) لكن ما حدث أن العنوان فرض نفسه عليّ فرضا في مرحلة محددة من مراحل الإعداد لهذه الدراسة. ظللت أربع سنوات كاملة (...) أحاول أن أجد عنوانا مناسبا للكتاب (...)، فجأة، في مرحلة ما من الكتابة فرضت فكرة المرايا المحدبة والصور التي تعكسها نفسها عليّ فرضا."[1]

لكن ما شكلُ العنوان الذي ينبغي أن يوسم به النص؟ وهل ينبغي أن يكون جميلا أم قبيحا؟ يجيب الشاعر (أحمد خنسة) بقوله: "العنوان يشبه الوجه في الإنسان، فهو يبيّن المشاعر الداخلية في الإنسان ويكشف عنها، ويقول العرب: خير الكلام ما قل ودل، وأنا أقول: خير العناوين ما عبّر ودلّ وحمل الشاعرية، ولهذا عندما أضع العنوان لقصائدي أفضّل أن يكون شاعرياً، وأن يكون معبّراً عن روح النص الشعري حاملاً لدلالاته وخصوصيته، ودائماً أقوم بوضع العنوان في نهاية المطاف، أي أنني أكتب القصيدة أولاً ثم أضع العنوان، وأحياناً قد تمر فترة طويلة، لأن اختيار العنوان يعذبني كما تعذبني القصيدة."[2]

مخاض العنوان كمخاض الكتابة والولادة، إذن؛ مِن النفس يختار لمولوده الاسم وهو جنين، ومنهم من يسميه بعد سماع صرخاته الأولى، وكذلك يفعل الأدباء والمبدعون في عنونة أعمالهم؛ منهم من يبني نصه على العنوان، ومنهم من يختار عنوانا لنصه بعد مزجه ببياض الورق. صناعة الاسم/ العنوان لا تخلو من التفنن و"العبث" أحيانا؛ فحين نسمع مثل هذه الأسماء: محمد أمين، أسامة أنور، أميرة قمر... أو نقرأ هذه العناوين: (يقين العطش لإدوارد الخراط)، و(نزيف الحجر لإبراهيم الكوني)،

1. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة1418هـ، أبريل/ نيسان1998م، ص7.

2. سلاف زهرة، نسرين سليمان، خزامى صادق رزوق، «العنوان وأساليب الأدباء في اختياره»، ينظر الرابط الآتي: http://fedaa.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName=21009646320090830165427 تاريخ فتح الرابط: 2012/05/03، الساعة: 14:36.

و(لعبة النسيان لمحمد برادة)... نحس بهبوب نسمات المعاصرة منها، ونلمس فيها بصمات الحداثة. لكن عندما نسمع أسماء من قبيل: عانس (اسم امرأة)، لمطيّش (اسم رجل)، ولا سيسة (اسم رجل كذلك)... ونقرأ عناوين من قبيل: (بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح أو مكائد الفجاءة والخديعة) للروائي المغربي (سليم بركات)، و (ما حدث لي غدا) للجزائري (سعيد بوطاجين)... نلمس فيها الغرائبية والعبث، أو هكذا يبدو. وسواء اختير العنوان قبل كتابة النص أو أثناءه أو بعده، فإن الجدل بات قائما حول علاقة العنوان بالنص، والمواصفات التي يجب توفرها في عنوان الأثر.

وبعد هذا العرض لمختلف الآراء، نورد تعليقا للدكتور (مدحت الجيار) حول كيفية اختيار المبدعين لعناوين أعمالهم، هل من الضروري أن يحمل العنوان ضوءً كاشفاً على النص؟ يقول: "إن العنوان له أهمية كبيرة قد توازي أهمية النص، فلا بد من توفر بعض الشروط في اختيار العنوان:

أولها: أن يكون له معنى داخل النص ويحمل جانباً ،سواء كبيراً أو صغيراً ، من دلالة الفكرة التي يتحدث عنها العمل الإبداعي، أي لا يكون دون طعم أو لون أو رائحة.
ثانيها: أن يكون اختيار العنوان كأحد مفاتيح الدخول إلى النص وليس شرطاً أن يكون هو المفتاح الوحيد لقراءة واستكشاف النص، ولكن من الضروري أن يكون أحدَ ها أو جزء منها".أما عن توقيت اختيار العنو ان سواء قبل الكتابة أو بعدها فيقول مدحت الجيار: "ليست هناك قاعدة ثابتة لذلك، ويعود هذا الأمر للمبدع ذاته، غير أنه يختلف من مبدع إلى آخر."[1] إن زمن ظهور العنوان مرتبط بزمن ظهور النص، أي الانتهاء من صياغته. "أما الفترة التي تسبق ذلك، والمتمثلة في الإجراءات التصورية، والعمليات التمهيدية، فإنها تثير عدة أسئلة، ترتبط بما يطلق عليه (جينيت) «حياة ما قبل ولادة العنوان» أو « ما قبل التاريخ الأجناسي». وهذه الأطوار التي تتشكل فيها الملامح الجنينية للعنوان تبيّن ـ لا محالة ـ الجهد والحيرة التي تسبق الحسم في اختيار عنوان من بين العناوين المحتملة."[2]

1. كيف يختار الأدباء عناوين أعمالهم!! مرجع مذكور.
2. عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص24 ، 25.

تلك بعض خفايا العنوانالذي لا يفتأ يؤر ّ ق من يتعامل معه، حتى غدا مثل البذلة، أو قارورة العطر، أو النظارات الشمسية، لا يفصل فيها صاحبها إلا بعد استشارة، وهو كذلك، مادامت هذه الأشياء مثله في لفت الانتباه والجاذبية، وصعوبة الحسم فيها.

وعموما، فإن عتبة العنوان عتبة تنطوي بنائياً على هامش كبير من الحرية والانفتاح والصيرورة، فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثابتة في كل مستوى من مستوياتها، لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاًبالمتن النصي في أعلى درجات تطو ّره وانفلاته من القواعد والضوابط، لذا فإن العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التشكل وفق اجتهادات الكاتب ورؤاه، بالنظر إلى فضاء المتنالنصي وا يحاءاته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصي ولا تأخذ منه[1]. وعلى هذا الأساس فالعنونة ليستمرتبطة، كما في التصو ّر التقليدي، باختزال النص، بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية، أو انزياحية، وقد لا تكون بالضرورة ائتلافية."[2]

إن العلاقة بين عتبة العنوان والمتن النصي علاقة قوس قزح بالألوان المشكلة له، لا يمكن ضبطها وفق سياقات منظمة، لأنها تخضع لحالة شعورية وذهنية وبنائية وتشكيلية، تأخذ لدى المبدع صيغاً متنوعةً . هذه المرونة التركيبية التي تحظى بها عتبة العنوان ترتبط ارتباطاً مهماً بالبنية الدلالية السيميائية التي يتأسس النص وفق مقتضياتها[3]؛ إذ "إن حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية مفيدة من الناحية الدلالية. أما دلالة النص العامة فيجب أن تُقارب، دائماً ، من خلال مجمل المكونات البنائية للنص."[4]

وبعد هذا العرض لمختلف آراء المبدعين حول كيفية اختيار العنوان وصناعته، نقرر بثقة واطمئنان أن العناوين لا تعبر دائما عن مضامين نصوصها بطريقة مباشرة

1. ينظر محمد صابر عبيد، «النص الشعري، كثافة العتبة العنوانية»، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1078 بتاريخ: 2007/11/03، ص20.

2. توفيق فريرة، كيف أشرح النص الأدبي، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000، ص97.

3. ينظر محمد صابر عبيد، «النص الشعري، كثافة العتبة العنوانية»، مرجع مذكور، ص20.

4. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1984، ص 108.

فتعكسها بجلاء ووضوح، بل نجد بعض العناوين الغامضة والمبهمة، مما يطرح صعوبة في إيجاد صلات دلالية بين العنوان والنص.. ولكن على القارئ أن يبحث عن العلاقة بين العنوان والنص، وأن يبحث عن المرامي والمقاصد والعلاقات الرمزية والإيحائية؛ فكثير من المبدعين كتبوا نصوصا بعناوين غامضة وبعيدة عن مضامينها مثل: (رولان بارت) في كتابه (S/Z)، و(سارتر) في كتابه (Les mots).[1]

تمكنت العنونة من مسايرة تطور الفكر الإنساني بانشغالاته الفكرية والسياسية والاجتماعية، وتحولت إلى آلية للتواصل التعبيري الذي تضطلع به خصوصيات المعجم اللغوي لكل مرحلة أو عصر، بما يكشف عن ملامح التشكيل المعرفي والثقافي، وهي تضع نفسها في أنساق من العنونة المعبرة عن ذلك كله.

وهكذا، فإذا كان كل عنوان يحاول أن يجمع " شتات النص المعبر عنه ويلخص كل ما ورد فيه من وقائع وأحداث وما تفاعل فيه من شخوص وأبطال في نطاق الزمان والمكان، أي داخل فضاء معين أو فضاءات مختلفة، فإن المؤلفين لا يفلحون دائما في اختيار العناوين المعبرة عن محتويات كتبهم أو الدالة على كل ما أرادوا قوله فيها، أو دالا على ما يراه المؤلف أساسيا، أو ذا قيمة خاصة بالنسبة إليه. وهذا ما يؤكد أن كل كتاب أو كل نص أدبي قابل لأن يحمل عنوانا مغايرا أو تسمية أخرى غير تلك التي اختارها المؤلف"[2]، وكثيرا ما يصير العنوان مجرد تسمية من " تسميات كثيرة ممكنة. وهي على الرغم من أنها من اختيار المؤلف غير أنها ليست ملزمة للقارئ الذي من حقه أن يقترح للكتاب المقروء عنوانا بديلا أو تسمية جديدة، قد تكون أكثر ملاءمة، وأصدق تعبيرا عما يرغب المؤلف في إبلاغه إلى المتلقي، أو عما يتوصل إليه القارئ نفسه من خلال قراءته."[3]

---

1. ينظر جميل حمداوي، «صورة العنوان في الرواية العربية»، مجلة "ديوان العرب"، مجلة إلكترونية رقمية، الثلاثاء 15 آب (أغسطس) 2006، ينظر الرابط: http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t1528-topic تاريخ فتح الرابط: 11/01/ 2011، الساعة: 12:42.

2. إدريس الناقوري، لعبة النسيان (دراسة تحليلية نقدية)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص75.

3. إدريس الناقوري، لعبة النسيان (دراسة تحليلية نقدية)، مرجع سابق، ص75.

لقد قطع العنوان أشواطا متباينة عبر مسيرته الشاقة والطويلة في الفكر الإنساني، وخضع لتأثير عامل الزمن، فطال تارة وقصر أخرى، وتراوح بين الإبانة والإخفاء، وتباين حسب العصور الأدبية بساطة وتعقيدا، فما عناوين المؤلفات القديمة كعناوين عصرنا، وا ٍن كنا في أدبنا المعاصر نقرأ بين الفينة والأخرى عناوين اقتفى واضعوها أثر القدامى ونسجوا على منوالهم، فهم بذلك يقيمون جسر التواصل مع التراث، و يستلهمون منه العنوان فيجيء دالا على ارتباط النص وصاحبه بطريقة القدماء في إنشاء الكلام.[1]

وا ٍذا كانت العنونة بصمة أو علامة كتابية قد صاحبت النصوص وكشفت عن قيمها وارتبطت دلاليا معها، فإنها لا زالت تتلمس طريقها، ولم تنل نصيباً من اهتمام الدرس النقدي التقليدي الذي صرفه عنها الانشغال والاستغراق في عرض شؤون الأديب وعصره وتفاصيل حياته، ونوازعه النفسية والاجتماعية وغيرها.

بقي أن أشير إلى أن العنوان من العتبات المحاذية للنص، والتي تنطوي على "مفارقات وألاعيب فنية، قد تؤدي إلى تضليل القارئ وخداعه، بدل أن تشكّل بالنسبة إليه مداخل طبيعية لفهم النص، وبوابات رئيسة للدخول في عالمه فويْحَ من لا يحذر المعنى الظاهر للعتبات، ويخفّف من يقظته ولا يظلّ على احتراسه! ذلك أن العلامة مضللة، لأن بوسعها أن تكون موضوعا لعملية خداع منظمة، وتخدم غرضا يكون المتلقي عاجزا عن إدراكه للوهلة الأولى بقراءته البسيطة والسطحية"[2]، ولعل ذلك ما قصده جيرار جينيت بقوله: "احذروا النصوص المحاذية."[3]

2. <u>أنماط العنوان، السبيل إلى النص</u>: الحديث عن أنماط العنوان لا يخلو من الحديث عن الوظائفو الأجناس الكتابية، فجسد العنوان مشتبك بوظائفه والأجناس الأدبية التي يمثلها أو يعبر عنها؛ ذلك أننا إذا قلنا، مثلا، " اللاز"، فإن هذا العنوان يشير إلى الوظيفة الوجوديةوا ٍلى تعيين الجنس الأدبي الذي هو رواية للأديب الراحل الطاهر وطار... وهكذا، فمن نمط العنوان تتضح ملامح السبيل إلى النص.

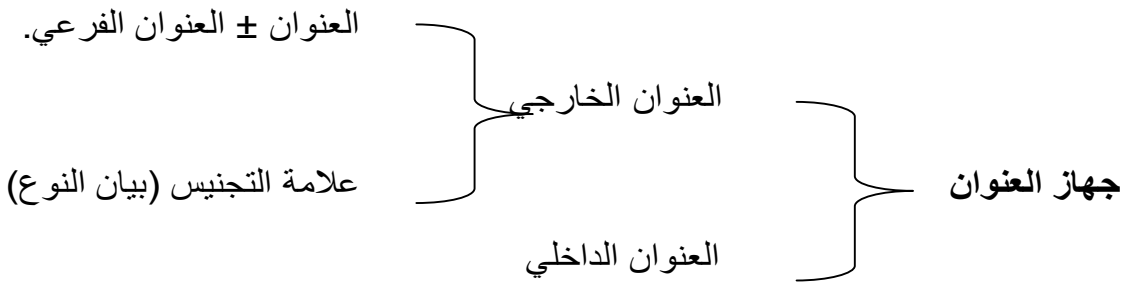
---

1. ينظر محمود الهميسي، « براعة الاستهلال في صناعة العنوان»، مجلة الموقف الأدبي، مرجع مذكور، ص 106.

2. عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009، ص55.

3. Gérard Genette, Seuils, op cit, p 367.

اقترح (جيرار جينيت G.Genette) ثلاثة مصطلحات لبيان أنماط العنوان في الجهاز العنواني، وهذه المصطلحات هي: العنوان(Titre)، العنوان الفرعي(Sous titre)، وبيان النوع/ علامة التجنيس (Dicationérique)[1]. وبصياغة هذه العناصر رياضياتيا نحصل على: جهاز العنوان = العنوان + العنوان الفرعي + علامة التجنيس/ بيان النوع. غير أن الجهاز العنواني بهذه الصيغة ناقصإذ يبقى مكو ّن آخر خارج المنظومة، ويتمثل في العنوان الداخلي الذي يتموقع داخل النص. وقد قام الأستاذ خالد حسين حسين بتعديل الصيغة السابقة كالآتي[2]:



ما يلاحظ على هذه الخطاطة أنها أغفلت كثيرا من أنماط العنوان، إذ اكتفى التقسيم ببيان الأنماط بشكل عام دون التفصيل فيها.

أما (ليو هوك Leo H. Hoek)فقد مي ّز بين نمطين من العناوين:

أ. عناوين ذاتية (Titres subjectaux) تحيل على ذات الفاعل في النص، مثل: مدام بوفاري Madame Bovary.

ب. عناوين موضوعاتية (Titres objectaux)، تحيل على النص ذاته أو على موضوعه، مثل: قصائد ساخرة.[3] بعد ذلك قام (جيرار جينيت G. Genette) بتعديل المصطلحين، وميّز بين:

أ. عناوين تيماتية (Titres thématiques) وهي التي تحيل بطريقة معينة على مضمون النص.

1. ينظر لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص125.

2. ينظر خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، مرجع مذكور، ص78.

3. Leo H. Hoek, La marque du titre, op cit, p 81.

ب. عناوين خطابية (Titres rhématiques) وهي التي تحيل بطريقة معينة على شكل النص أو جنسه الأدبي.[1]

تختلف العناوين بحسب الموضع أي الكتاب، والجنس الأدبي والوظيفة. ويمكن تقسيم أنماط العنوان إلى قسمين رئيسين، وتتفرع عنهما أنماط فرعية بحسب ما يتصل بكل قسم. وهذان القسمان هما:

1.2. <u>أنماط العنوان في الكتاب</u>: يشتمل الكتاب على عدة أنماط العنوان، وهي:

أ. **<u>العنوان الحقيقي/ الخارجي</u>:** (Vrai titre / Titre extérieure) وهو العنوان المثبت بخط بارز في غلاف الكتاب، ويمثل واجهته، الذي يسم الكتاب ويعرّفه ويميّزه عن غيره، ويسمى العنوان الحقيقي، أو الأصلي أو الخارجي. وهو العنوان الذي يخلد بخلود الكتاب، "وقد يرد في عدة أشكال، كلمة أو جملة أو رمزا"[2]، كما هو الشأن في كتاب (أنا) لعباس محمود العقاد، و(اللهب المقدس) لمفدي زكريا، و(S/Z) لـ(رولان بارت R. Barthes). ولا يخلو من وظيفة الإغراء لما فيه من بُعد إشهاري تجاري.

ب. **<u>العنوان المزّف</u>** (Faux titre): ويكون اختصارا أو ترديدا للعنوان الحقيقي للكتاب، ويتموقع، عادة، بعد صفحة صماء بينه وبين صفحة الغلاف، وتخلو تلك الصفحة من اسم المؤلف وتاريخ النشر ومكانه.[3] ويقوم بدور البديل للعنوان الحقيقي في حالة ضياع صفحة الغلاف.

ج. **<u>العنوان الفرعي</u>** (Sous titre): يأتي إما بعد العنوان الحقيقي في صفحة الغلاف، مفسرا أو موضحا له، أو "يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب"[4]، ويسمى أيضا العنوان الثاني أو الثانوي. والعنوان الفرعي لكتاب: في نظرية العنوان لخالد حسين

1. Gérard Genette, Seuils, op cit, p 85 – 89.

2. ينظر مصطفى سلوي، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، المملكة المغربية، (د.ط)، (د.ت)، ص172.

3. ينظر محمد الهادي المطوي، « شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق»، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد1، المجلد 28، يوليو/ سبتمبر 1999، ص457.

4. عبد القادر رحيم، علم العنونة، مرجع مذكور، ص51.

حسين، هو: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية. وهو عنوان مفسر وموضح للعنوان الأول.

د. **علامة التجنيس/ الإشارة الشكلية:** وهي التي تميز جنس النص ونوعه عن الأجناس الأخرى، وترد في صفحة الغلاف، وتأتي، غالبا، في كلمة واحدة: شعر، رواية، قصة، مسرحية...

2. 2. أنماط العنوان في أجناس الكتابة: يمكن تمييز نمطين بارزين في أجناس الكتابة، وهما عنوان الشعر وعنوان النثر:

أ. **عنوان الشعر:** نشير، ونحن نعتمد هذا التقسيم، إلى أن عنوان الشعر يختلف عن عنوان النثر، نظرا لخصوصية كل صنف؛ "إذ قد تبدو وظيفة التعيين والإعلان أبعد عن الشعر وأقرب إلى النثر. فقد يقود العنوان القارئ صوب الشخصية الرئيسة ويعلن عنها، كما في رواية (زينب) لهيكل، (...) وقد يميل العنوان إلى التركيز على جانب معين كما في العناوين البوليسية أو الغرامية التي تقيّد من حرية التأويل وتؤثر سلبا على استراتيجية القراءة، وأحيانا في إقبال القارئ على الكتاب، على عكس العنوان الذي يمتلك إيحاءً يوقظ حب الاستطلاع ويؤجج رغبة الكشف."[1] وينقسم هذا النمط إلى قسمين:

* **عنوان الديوان:** وهو العنوان الذي يختاره الشاعر ليمثّل قصائد الديوان، وقد يكون هذا العنوان واحدا من عناوين القصائد التي اشتمل عليها الديوان، أو يكون غير ذلك. فمن أمثلة الحالة الأولى: "المتغابي"[2] للشاعر عثمان لوصيف، وهو العنوان نفسه لقصيدة في الديوان ذاته. ومثال الحالة الثانية: "جسد يكتب أنقاضه" للشاعر حكيم ميلود، وهو عنوان لم يرِد في فهرس عناوين القصائد، بل استوحاه الشاعر من الجوّ العام للديوان، ووضعه ليمثل عناوين الديوان.

* **عنوان القصيدة:** وهو الذي يعلو ناصية القصيدة ويمثلها. ويختلف عنوان القصيدة عن عنوان الديوان في كونه يمثل نصا واحدا لا مجموعة من النصوص. وقد يشترك في الجوّ العام لقصائد الديوان، وقد يكون غير ذلك. وتجدر الإشارة إلى أن

1. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص49.
2. عثمان لوصيف، المتغابي، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص55.

الديوان قد يكون قصيدةً مطوّلةً بعنوانٍ هو ذاته عنوان الديوان. مثل: (الهجرتان) لمصطفى الغماري...

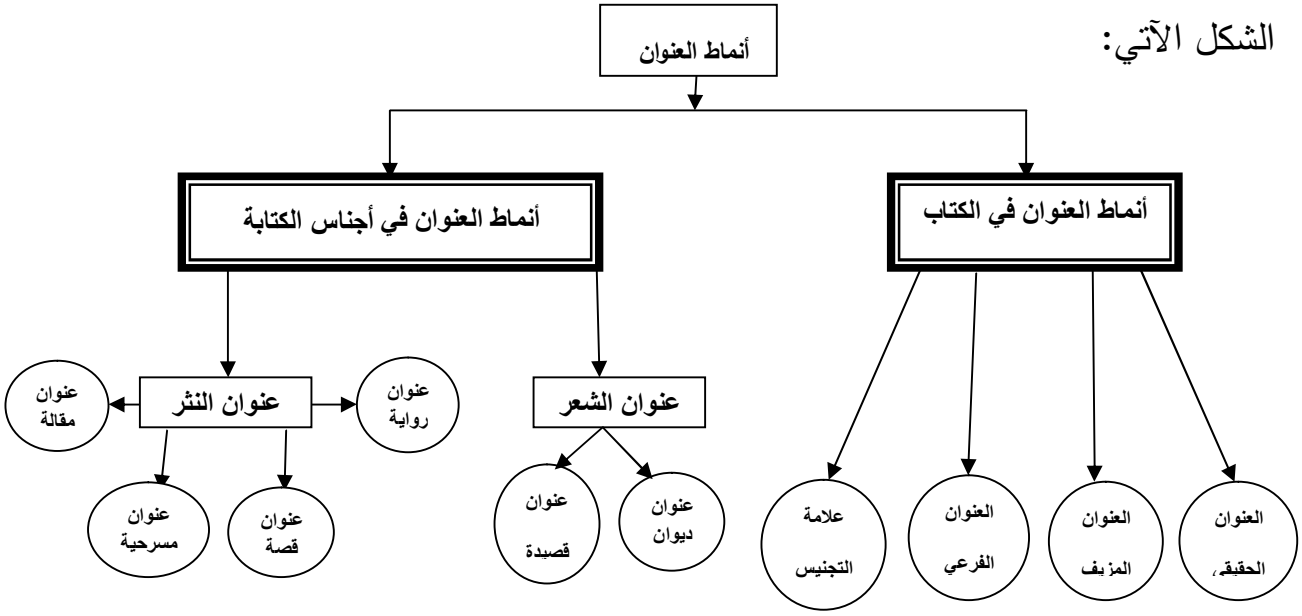
ب. عنوان النثر: ويتفرع إلى أربعة أقسام:

* **عنوان الرواية**: قد يأتي اسماً فيدلّ على شخصية معيّنة، مثل: (سارة) للعقاد و(زينب) لمحمد حسين هيكل. وقد يأتي جملة اسمية، مثل: (شرفات بحر الشمال)، (البيت الأندلسي) لواسيني الاعرج... ويأتي جملة فعلية، مثل: (ويأتي الموج امتدادا) للأمين الزاوي...

* **عنوان القصة**: لا يختلف عنوان القصة كثيرا عن عنوان الرواية، غير أن عنوان القصة يمكن أن يكون عنوانا لمجموعة قصصية، وأحيانا أخرى يلجأ الكاتب إلى عدم الإفصاح عن الجوّ العام لقصص المجموعة، فيعمد إلى عنونتها بـ: (أقاصيص أولى) و(أقاصيص ثانية)، مثلما نجد عند الأديب سهيل إدريس.

* **عنوان المسرحية**: لعل ما يميّز عنوان المسرحية عن عنوان الرواية والقصة هو جعْله أكثر إفصاحا وتعبيرا عن المضمون، مثل: (مصرع كليوباترا) و (مجنون ليلى) لأحمد شوقي و(الشهداء يعودون هذا الأسبوع) للطاهر وطار...

* **عنوان المقالة**: لا يبتعد كثيرا عن عناوين الأنماط الأخرى، لكنه يتميز عنها في كونه يعتمد الوضوح والدقّة، غالبا، كما أنه ينأى عن الغموض والتلغيز لتحقيق غايات المقال، وقد يطول وقد يقصر، حسب نوع المقال. ويمكن بيان هذه الأنماط وتفريعاتها في الشكل الآتي:



3. <u>وظائف العنوان</u>: لم يحصل الإجماع في تحديد وظائف العنوان، مثلما لم يحصل الإجماع، أيضا، في ضبط تعريفه وتحديد أنماطه، وهذا الذي جعل هذا الجهاز تنعقد حوله الأهوال النقدية[1]، "فالعنوان بوصفه منطقة نصية رخوة، تتيح مواجهة النص والتصادم معه"[2]، يملك، أيضا، "قوة نصية لأداء أدوار ووظائف فريدة في سيميوطيقا الاتصال الأدبي."[3]

يرتبط العنوان بثلاثة أقطاب رئيسة هي: الكاتب، القارئ، النص، هذه الأقطاب تجعله محور أو بؤرة هذه البنية التواصلية؛ فالكاتب يتغيّا، من وراء وضع عنوان منجزه، تحقيق مجموعة من الأهداف تكون في نهاية المطاف وظائف العنونة، والقارئ يتلقى النص بطريقة أو بأخرى؛ فقد يغريه أو يعجبه أو يؤثر فيه... أما النص الذي يحمل العنوان فيكتنز أسرارا قد يشي العنوان بجزء منها، وقد يكون بمثابة اسم على غير مسمى. ومن هنا تبدأ مقاربة المستوى الوظائفي للعنوان باستعراض تصورات أشهر المشتغلين في وظائف العنوان.

ذكر (رومان جاكوبسون R. Jackobson)، في حديثه عن العلاقة بين الرسالة والمرسل إليه والرسالة والسياق، جملة من المكاسب تخص أركان التواصل، هذه المكاسب وصفها بالوظائف، وظائف اللغة، ويمكن إسقاطها على كل نص أو خطاب، والعنوان، وحدّد هذه الوظائف في:"الوظيفة الانفعالية، و المرجعية، و الانتباهية، و الجمالية، و الميتا-لغوية والإفهامية."[4]

أما (شارل غريفل C. Grivel) فقد انتهى إلى صياغة ثلاث وظائف للعنوان، هي: تحديد هوية العمل، تعيين مضمونه، إبراز قيمته.[5] غير أن (جيرار جينيت G. Genette)

1. ينظر نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص45.

2. خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008، ص47.

3. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، مرجع مذكور، ص97.

4. جميل حمداوي، «السيميوطيقا والعنونة»، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، المجلد25، يناير/ مارس 1997، ص100.

5. Gérard Genette, Seuils, op cit, p 80.

اقترح لائحة أخرى من الوظائف بعد أن سجّل ملاحظات على ما أورده (ليو هوك) من وظائف في تعريفه للعنوان. وتشمل لائحة (جينيت) [1]:

أ. **الوظيفة التعيينية** Fonction de désignation: وهي وظيفة في غاية الأهمية، في نظر (ج. جينيت) لأنها تعرّف العمل الأدبي وتحدّده.بعض الكتّاب استعملوا تسميات أخرى لهذه الوظيفة؛ فهي عند غريفل C. Grivel (استدعائية appellative)، و(مقامية dénominative) عند هـ. ميتران H. Mittérrand، و(تمييزية distinctive) عند (غولدانستاين Goldenstein) و(بومارشيه Beaumarchais) ومرجعية عند (كانتوروبتز Kantorowicz). [2]

ب. **الوظيفة الوصفية** Fonction de descriptive: وتتوزع بين التحديد التيماتي والخطابي أو المختلط.

ج. **الوظيفة الإيحائية** Fonction connotative: وترتبط بالوظيفة الوصفية إنْ في حضور مقصدية الكاتب أو في غيابها. وتنطلق من فرضية الحضور الإيحائي ذي الدرجات المتفاوتة لجميع النصوص ذات الصبغة الرمزية.

د. **الوظيفة الإغرائية** Fonction séductive: وهي من أكثر الوظائف خطورة، إذ يغدو العنوان شبيها بأي مادة استهلاكية تقدَّم في شكل جذاب، وهذا ما جعل (هنري فورنيي H. Fournier) ينبّه إلى صعوبة عنونة النص الذي يؤدي عنوانه مهمة مزدوجة، يقول في مقطع من مقال عن الطباعة، أورده الباحث الإسباني (جوزيب بيزا كومبروبي Josep Besa Camprubi): "إن عنوان عمل ما هو الذي يمنح القارئ الفكرة الأولى عنه، وهذا الإحساس بقدر ما يكون جذابا/ مغريا أو مبهرا للنفس أو العينين، بقدر ما يترك فيهما أثرا لمدة قد تطول أو تقصر. على المؤلف والناشر توحيد جهودهما لإحداث توقّع مقبول؛ أحدهما عن طريق التبسيط الذي يقتضيه وضع العنوان الذي ينبغي أن يعطي فكرة شاملة، قدر المستطاع، عن محتوى العمل، مع التركيز على إثارة فضول القارئ الآخر عن طريق حسن صناعة الحروف، والمهارة في ترتيب الأسطر. وعلى العنوان أن يضمن لعين القارئ الصورة المنظمة والمريحة للنظر(...) عليه أن يكتسب أهمية فائقة عن طريق

1. Gérard Genette, Seuils, op cit, p, p 83- 106.
2. Josep Besa Camprubi, Les fonctions du titre, Nouveaux actes sémiotiques, Université de Limoges, p 9.

التأثير الذي يمارسه على جمهور القراء الذين يشترون الكتب، فقط، من أجل إرضاء أعينهم، والذين يقعون تحت تأثير غواية العنوان."[1]

يبرز (فورنيي)، في هذا المقطع، دور الطباعة في إظهار العنوان جذابا، مغريا، يسحر العين، خاصة إذا كانت صياغته فنية، جميلة ومعبّرة، كل ذلك من أجل استقطاب القارئ. فالأمر لا يخلو في المحصّلة ـ من الهدف التجاري الذي يبتغي من ورائه الناشرون جني أرباح طائلة.

ذكر صلاح فضل أنه " عندما كتب أنور المعداوي في مجلة الرسالة الوقورة مقاله الاحتفائي بديوان نزار قباني (طفولة نهد)، عمد الزيات إلى تحريف العنوان بخطإ مطبعي مقصود، ليصبح (طفولة نهر)، (أبدل الدال راء)، ليداري عورته، ويخصف عليه ورقة الشجرة، وينفيه من جنة الصدق امتثالا للحس الخلقي المزدوج، والتقاليد الصحافية المهيبة، ولكن اللهب الذي تمثّل في دال الديوان لم يلبث أن أصبح حريقا في كراريس التلاميذ، وصار علامة تمرد هذا الجيل واختلافه عن آبائه، وكان ذلك إيذانا بعصر أدبي جديد."[2] هكذا يصنع العنوان الحدث في تشكيله وجرأته، وفي خرقه للمألوف والعادي. وتبقى الوظيفة الإشهارية المرتبطة بالغايات التجارية حاضرة قديما وحديثا. فقد كان القدامى يشهرون مؤلفاتهم انطلاقا مما يختارونه من عناوين؛ ففي غياب صفحة الغلاف التي تعتبر في عصر التأليف الحديث محل لقط الطعم الذي يضعه المؤلف أو الناشر للقارئ، كان القدامى يحتالون على المتلقي بما يختارونه من عناوين لمؤلفاتهم، فيتفننون في تنسيق ألفاظها وضبط صيغها وموازينها. وهكذا عنونوا كتبهم بألفاظ دالة على المبالغة والتضخيم والرفع من قيمة الشيء المعروض، مثل (الكامل في اللغة والأدب) للمبرد، و(القاموس المحيط) للفيروز آبادي... كما عنونوا مؤلفاتهم بألفاظ دالة على أسماء المعادن والجواهر والأحجار الكريمة، مثل (العقد الفريد) لابن عبد ربه، و(مروج الذهب ومعادن الجوهر) للمسعودي... وعنونوا بألفاظ دالة على أسماء الكواكب والنجوم والأبراج، مثل (الضوء اللامع) للسخاوي، و(الكواكب السائرة) لنجم الدين الغزي... وعنون القدامى مؤلفاتهم، كذلك، بألفاظ دالة على أسماء النبات والأزهار والرياض، مثل (المزهر

1. Josep Besa Camprubi, Les fonctions du titre, op cit, p 20.

2. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص39، 40.

في علوم اللغة وأنواعها) لجلال الدين السيوطي، والإكليل في المتشابه والتأويل... واتجه بعضهم إلى الإغراب والإبهام والغموض لقصد الانتباه وإثارة لفضول القراء كما فعل فيلسوف المعرة أبو العلاء المعري الذي عنون كثيرا من مؤلفاته بهذه الطريقة؛ ومن ذلك: (زجر النابح) و(رسالة الصاهل والشاحج) و(رسالة الملائكة) و (رسالة الهناء)[1]... ونقرأ ما يشبه هذا بكثرة في اختيارات المعاصرين من الشعراء والروائيين الجزائريين، مثل: (بلاغات الماء) لمصطفى دحية و(دف دق..دف دق؟!) لصالح سويعد و(جرس لسماوات تحت الماء) لعثمان لوصيف و(ما حدث لي غدا) للسعيد بوطاجين... وفي كل هذا إثارة لانتباه القارئ واستفزازه بغية الإقبال على قراءة الكتاب.

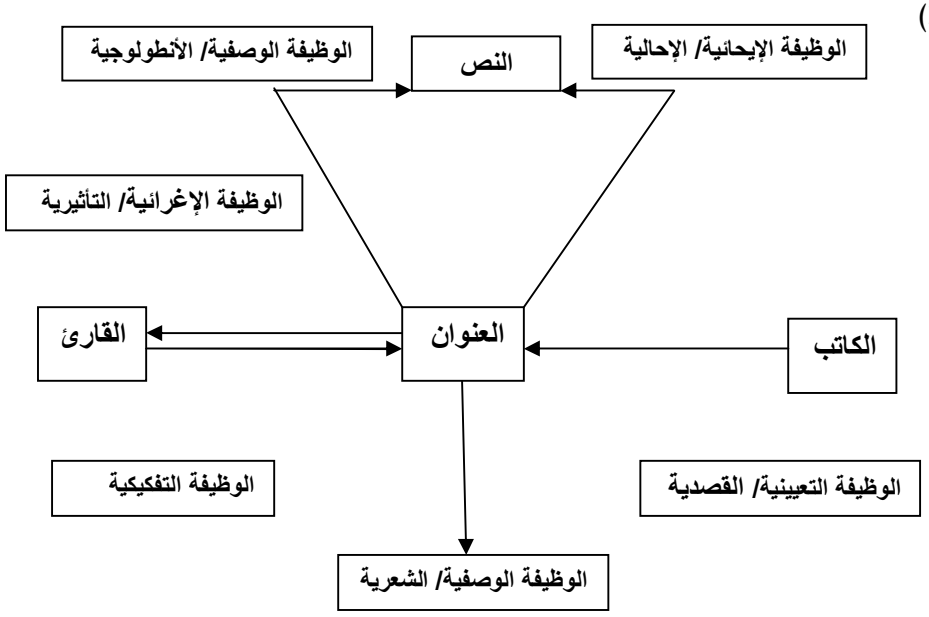
هذه جملة الوظائف العامة التي يؤديها العنوان، بالإضافة إلى وظائف أخرى (وظائف خاصة)، والتي لا حصر لها، تتضمنها الوظائف المذكورة، غير أن الأستاذ خالد حسين حسين في كتابه (في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) يضيف وظيفة أخرى نراها وجيهة، وتتمثل في:

هـ. <u>الوظيفة التفكيكية</u> Fonction déconstructive: يحوز العنوان على أهمية في استراتيجية القراءة، حيث يتفكك النص في العنوان وبه، وبالمثل يتفكك العنوان في النص وبه. فالعنوان يمكن له أن يمثّل موقعا أثيرا للتفكيك، للانطلاق نحو النص ومحاولة معرفة بنياته وقواعد لعبته وقوانينه السرية،والعنوان ملغّم بالأسئلة الحرجة: أين؟ ومتى؟ وكيف؟ ولماذا؟ وقد تنفتح هذه الأسئلة على أسئلة أخرى تُخضع النص لِطائلة التفكيك، فالعنوان لا يتموقع في عتبة النص فحسب، بل ينتشر في بدايته ووسطه ونهايته.[2]

بهذه الوظيفة فالعنوان مطية لتفكيك النص وتفتيته إلى "بنياته الصغرى والكبرى قصد إعادة تركيبه من جديد نحواً، ودلالةً، وتداولاً، من الأسفل إلى الأعلى، ومن الأعلى إلى الأسفل، من الداخل إلى الخارج."[3] وهذا الرسم يوضح مجمل العلاقات

1. ينظر مصطفى سلوي، عتبات النص، مرجع مذكور، ص189 ـ 193.
2. ينظر خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، مرجع مذكور، ص105.
3. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مرجع مذكور، ص104.

المتشكّلة بفعل التو اصل بين الكاتب والقارئ والنص والعنوان، والوظائف المترتبة عن هذه العلاقات:[1]



1. الكاتب ⟵ العنوان = الوظيفة التعيينية/القصدية.
2. العنوان ⟵ القارئ = الوظيفة الإغرائية/التأثير ية.
3. القارئ ⟵ العنوان = الوظيفة التفكيكية.
4. العنوان ⟵ النص = الوظيفة الوصفية/الأنطولوجية+الوظيفة الإيحائية/الإحالية.
5. العنوان ⟵ العنوان = الوظيفة الوصفية/الشعرية.

قد تختلف تسميات الباحثين لهذه الوظائف، فمنهم من يقول بوظيفة التعيين والإعلان عن المحتوى، ومنهم من يسمي وظيفة التجنيس، و(روبرت شولز) يتحدث عن الوظيفة الإيحائية[2] و(جوليا كريستيفا) و(رولان بارت) يتحدثان عن الوظيفة التناصية، ومنهم من يتحدث عن "وظيفة الحث، والوظيفة التأسيسية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة الاختزالية، الوظيفة التكثيفية."[3] وهناك من يسند للعنوان وظيفة الاستحالة لأنه لا يحيل

1. ينظر خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، المرجع السابق، ص98.
2. ينظر روبرت شولز، سيمياء النص الشعري اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص161.
3. الطيب بودربالة، «قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس»، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، 15 . 16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص26.

على مرجعية محددة، بل يضرب أسوارا حول إحالاته ودلالاته، ولا يكشف سوى عن المفهومات الرمزية المقنّعة.[1]

وتبقى وظائف العنوان كثيرة ومتشعّبة ومتداخلة كذلك، لم يحسم فيها فقهاء العنونة، كما لم يحسموا في المفهوم الاصطلاحي للعنوان. ويمكن إيعاز ذلك إلى تعقّد شأن هذا الجهاز وغموضه، وانطوائه على كثير من الأسرار.

1. ينظر رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، مرجع مذكور، ص64.

الباب الثاني

البناء والدلالة.. الوظائف والجماليات

الباب الثاني، الفصل الأول

هندسة العنوان وبناؤه

تمهيـــــــــد

بنيـــة العنـــــوان

1. البنية الإيقونية والبصرية (التشكيل الكاليغرافي):

أ. المكتوب

ب. المرئي

ج.زحفُ السواد،راجعُ البياض.

د. حضور البياض والسواد.

2. البنية النحوية:

أ. تراكيب عناوين الدواوين الشعرية.

ب. تراكيب عناوين القصائد.

3. البنية الصرفية:

3. 1. أبنية الأسماء.

3. 2. أبنية الأفعال.

4. البنية الصوتية.

تمهيـــــد:

يجب أن نقرّ بأن تحليل العنوان يتطلب جهدا كبيرا، ويطرح كثيرا من القضايا الشائكة، وهو من أكثر عناصر النص الموازي تشعبا وصعوبة.

كتب (جاك دريدا Jacques Derrida) عن (مالارميه Mallarmé) وهو يتوجه لـ (موريس جليّومو Maurice Guillemot) واصفا القيمة التعليقية للعنوان، قائلا: " إن العنوان سيظل، إذن، في حال تعليق، معلقا في الهواء ولكنه مشعٌّ كثُرياّ المسرح التي لا يسمح تعدّد أضلاعها بالمدّ والاختزال."[1]

يعتبر الدارسون العنوانَ طرفا فاعلا في المعادلة القرائية عند تفكيك النصوص وتقصّي دلالاتها، إذ اعتبروه "أهم العناصر المكونة للمؤلَّف الأدبي، وكمكوّن داخلي يشكل قيمة دلالية عند الدارس الذي يعتبر العنوان سلطة النص وواجهته الإعلامية تمارس على المتلقي إكراها أدبيا، كما أنه الجزء الدال من النص، الذي يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه."[2]

وقد أضحى العنوان المحور الذي يستقطب المتلقي، لاشتماله على شبكة كبيرة من الروابط التي تربطه بالنص، "وهو ما يدعو إلى اعتبار العنوان ذاته خطابا قائما، لكونه جزءً مندمجا في النص، ولأنه أيضا شبكية يُفتتح بها النص، ويُؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه. والعنوان، بوعي من الكاتب، يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي على اعتبار أنه تسميةٌ مصاحبةٌ للعمل الأدبي والمؤشرة عليه (...)و هو مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة – ولو بتذييل عنوان فرعي – فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة والتأويل."[3] العنوان، إذن، شريط جينات النص، منه يولد، وبه يُمّى ويتناسل.

---

1. Jacques Derrida , La Dissémination, Seuil, Collection Tel Quel, Paris 1972, p 206.

2. شعيب حليفي، « النص الموازي للرواية – استراتيجية العنوان»، مجلة الكرمل، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، مركز خليل السكاكيني الثقافي، رام الله، فلسطين، العدد 46، 1992، ص83.

3. المرجع نفسه، ص83، 84.

بنيـــة العنـــوان:

تتغيّا هذه الدراسةتتبّع مختلف بنيات العنوان لكشف أسرار هندسته ورصد جماليات بنائه؛ إذ بالعنوانتنجذب المجموعة الشعرية إلى ممكنها، أو به تنقاد القراءة في تعرّفها على الممارسة النصية، وبناء الدلالة... فليس العنوان حلية تنضاف [كذا] إلى النص، أو إلى تصدير المجموعة، بل هو عتبته الأولى، وعنصره الأول، يشارك غيره في تهيئة النص وبنائه، ويعمل على إضاءة وعي الذات الكاتبة بممارستها. ولذلك، فإن تقديم لحظة العنوان، كعتبة للنص الشعري، معناه اعتماد القراءة، مواجهة أسئلة النص عبر مداخله، أي عبر العناصر التي تشكل مساراته وطرائقه، وتصوغ فضاءاته ومحتمله. فالعنوان، إذن، محدد من محددات النص، وبالتالي فإنه يعيّن للقراءة موقعها ضمن اختبارات التجربة الشعرية."[1]

تضع الدراسة تحت طاولة التشريح مجموعة من المدوّنات الشعرية التي أُنجزت أو طُبعت في فترة التسعينيات من القرن الماضي، باعتبار الفترة المشار إليها غنية بالأحداث التي شهدها الوطن، وعاشها الشعب الجزائري بكل تفاصيلها، لعلنا نتوصل إلى إبراز السمة/ العلامة التي اصطبغت بها العناوين التي أُنجزت في تلك الفترة.

1. **البنية الإيقونية والبصرية (التشكيل الكاليغرافي):**

يُنظر إلى الغلاف في النظرية السيميائية، وخصوصا نظرية الإيقون المتفرعة عنها، بوصفه لوحة (Tableau) ضمن معمار النص، تشتغل باعتبارها صفحة، تتميز عن الصفحات المشكلة للنص (المتن) بطابعها الدلالي الإيقوني، وبتنظيم العلامات البصرية بكيفية تجعلهاترسّخ المتن النصي بأكمله، وتبرز كيفية مجيء المعنى إليه.

يخضع معمار العنوان (Architecture du titre)، من حيث تحديده وطريقته في التدليل والاشتغال، إلى الجهاز النظري الذي يروم دراسة النص (والعنوان نص)؛ أي مختلف المفاهيم الإجرائية التي تحدد المنهج الذي تتبناه النظرية بوصفها جهازا واصفا، له

1. يوسف ناوري، « بحثا عن صرخة المستحيل، قراءة في "هبة الفراغ" لمحمد بنيس»، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، الدار البيضاء، 6 يونيو 1993، العدد 361، ص6.

كفاياته المخصوصة وطريقته في الاستدلال، عموما. ويختلف المعمار من هذا المنظور باختلاف الإطار النظري الذي يستند إليه في التحديد، ومن ثم فهو، من جهة "نظرية" الإيقون، يحدد باعتباره تركيبا للنص؛ أي بوصفه لوحة تنتظم فيها المعطيات البصرية، والمعطيات اللسانية، بشكل يجعل من اندماج النسقين اللفظي والبصري أمرا واردا ومهُمّا في بناء النسق الدلالي العام. إن التساؤل حول المعنى، عن طبيعته وعن شروط إنتاجه في علاقته بالنص، هو تساؤل عن طبيعة التدليل نفسه؛ أي الكيفية التي يأتي بها المعنى، مادام النص يشتغل بوصفه تدلالا(Sémiosis)، ويقصد به السيرورة التي يحيل من خلالها الدال على الموضوع عبر مؤوّل بحسب الطرح البورسي (نسبة إلى شارل ساندرس بيرس (C.S.Peirce))[1].

إن " فضاء العنوان"، هو ذلكالحيّز/ المساحة، التي تشغلها الواجهة، والتي هي أول شيء يقع بصر المتلقي عليه، وحيث يمارس العنوان، في بعديه اللغوي والبصري، دورهالسلطو ي، وتنطلق منه كل فعاليات التلقي الأدبي. وقد استرعت هذه المساحة اهتمام القائمين بالنشر، والمتتبعين لشؤون الشعر والشعراء، فصارت ساحة الرهان على كسب المتلقي، ونيل وُدّه والظفر بقراءته، الأمر الذي أضفى عليهبُعدًا جماليا متميزا، حتى أصبحت أساسية في الممارسة الإبداعية.

إن عناصر "فضاء العنوان" متعددة ومتنوعة، تخفيبُعدا سيميائيا يحتاج إلى التحليل؛ أي أننا سنجاوز العنوان باعتباره علامة لغوية، لنعتبره علامة إيقونية تساهم في تحليل العمل الأدبي وفهمه.

تقتضي دراسة الأشكال البصرية مسألة أساسية، وهي أن كل الأشياء المحسوسة لا تنفصل عن شكل وعن عمق، لكن كل منظور (رسالة بصرية Message visuel) ينفصل إلى عمق.[2] وتؤثر طبيعة العمق في خصائص الصورة، ويصير إدراك الشكل محكوما عند (كوكولا وبيروتي Coculla & Peyroutet) بمجموعة من المعايير أو القوانين، منها:

1. ينظر عبد المجيد العابد، « التحليل السيميائي لواجهة غلاف رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ»، جريدة "مغرس"، إلكترونية مغربية، ينظر الرابط:http://www.maghress.com/aladabia/2538 تاريخ فتح الرابط: 12. 10. 2012، الساعة: 17:51.

2. B.Coculla & C. Peyroutet, «Sémantique de l'image, pour une approche méthodique des messages visuels», édition Delagrave, Paris, 1986, p14.

1. قانون الصِّغر Loi de petitesse: إذ إن الشكل الصغير يُزُ عن عمق أكبر حجما.

2. قانون المحيط Contour: فالشكل ذو المحيط المنغلق أكثر وضوحا من الشكل ذي المحيط المنفتح.

3. قانون البساطة Loi de simplicité: فالشكل البسيط أظهر من الشكل المركب أو المعقد.

4. قانون التناسب والتقابل Loi de régularité et de symétrie: ويتعلق الأمر بالتقسيم المناسب أو المتقابل لعناصر شكل ما.

5. قانون الاختلاف Loi de différenciation: فالشكل ذو البنية المميزة يبرز بصورة أفضل.[1] فالصورة توظف، في الغالب، مجازا علاقته الجزئية؛ أي ذكر الجزء يراد الكل. ومن هنا فإن البلاغة البصرية تقوم على ركائز البلاغة العامة التي توظفها اللغة.

أبرز (بارت) في اشتغاله على الصورة الإشهارية أنها تحتوي ثلاث إرساليات هي:

1. الإرسالية اللسانية.
2. الإرسالية الإيقونية المرمزة Codé .
3. الإرسالية الإيقونية غير المرمزة.[2]

ويمكن تصوّر الإرسالية البصرية وفق هذه الخطاطة.

<table>
<tr><td>المستوى التعييني</td><td colspan="3">انطباع ← علاقة → مضمون</td></tr>
<tr><td></td><td>الصورة نفسها ←</td><td colspan="2">ما تمثله الصورة مجتمعة</td></tr>
<tr><td>المستوى الإيحائي</td><td></td><td>انطباع ← علاقة → مضمون</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>ما يراه البصر</td><td>ما تحيل عليه الصورة</td></tr>
<tr><td colspan="3">القراءة الذاتية للصورة توجهنا</td><td></td></tr>
</table>

فالمستوى الإيحائي في منظور(كوكولا وبيروتي) يعمل وفق تصور انزياحي عام تختلف مظاهره وصوره وفق طبيعة الموضوع.

1. B.Coculla & C. Peyroutet, Sémantique de l’image, pour une approche méthodique des messages visuels, p 16.

2. ينظر رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ط1، 1993، ص19 وما بعدها.

تشكل العتبات المحيطة بالنص (الغلاف، وما يشتمل عليه من ألوان، وصورة مصاحبة، والتجنيس واسم المؤلف، ودار النشر، ومستوى الخط...).تشكّل إيقونا علاماتيا يشي بكثير من الدلالات والإيحاءات، وتعمل بشكل متكامل لتشكيل لوحة جمالية تقترح نفسها على القارئ، وتمارس عليه سلطته في الإغراء والإغواء ليتسنى لها بذلك إما التشويش على تلقي النص، أو تكون " المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص."[1]

يعتبر الغلاف الجزء الخفي الذي يتعالق مع المضمون[2]، ولذلك فإنه بمثابة النص الموازي، كما يرى جيرار جينيت؛ إذ هو عنده " ما يصنع به النص من نفسه كتاباً، ويقترح ذلك بهذه الصفة على قرائه وعلى الجمهور، عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية."[3]

أما الألوان فإنها تشكل معرضا لطيفا، تتحكم في تنسيقها وترتيبها الأذواق والأمزجة، ويعود تفسيرها إلى الرغبات والميول، وترتبط الألوان باللغة التشكيليةالتي تعدّ من أهم عناصرها. وتعتبر الصورة المصاحبة للغلاف إيقونا دالا، تحمل كل الدلالات التي ينطق بها العنوان، كما أنها تعتبر الطُّعم الذي يجذب القارئ، وهذا تبعا لخصائصها وتميزها. "وما يميز الصورة البصرية (...) عن باقي الأنظمة الدالة، ومنها اللغة خاصة، هو حالتها(التماثلية) أو إيقونتها في اصطلاح السيميولوجيين (...) أي شبهها الحسي العام بالموضوع الذي تمثله."[4] وقد تعترينا الدهشة عندما نقرأ بأن 'امبراطور ا صينيا طلب من كبير الرسامين في القصر أن يمحوَ صورة الشلال المرسومة على الجدار لأن هدير المياه كان يمنعه من النوم!"[5]. يلجأ المبدع، أحيانا، إلى تضمين الغلاف الخارجي صورا أو رسوما أو أشكالا مختلفة ليبرز بها الجو الداخلي العام للديوان، وليخطف

1. مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص124.

2. ينظر شارف مزاري، « قراءة في بنية الشهادة والاستشهاد رواية " التوابيت" لعز لدين ميهوبي .نموذجاً »، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد397، أيار 2004، ص 170.

3 . Gérard Genette, Seuils, P28 .

4. محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد31، العدد01، سبتمبر 2002، ص222.

5 . Régis Debray, Vie et mort de l'image, édition Folio, Paris, 1992, p 15.

الأبصار، ويسحر الألباب، وكأنه ينصب الفخاخ لاصطياد القراء!! أما شكل الخط، فإنه يكتسي، أيضا،بعُداً إيحائيا وجماليا؛ فالبعد الإيحائي يتمظهر في أن الخط يحمل خصوصيته كعلامة رمزية، وكونه، أيضا، يستلزم امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثله. في حين يتجلى البعد الجمالي في تشكيل صورة بصرية باستثمار الإمكانات التشكيلية التي يتوفر عليها رسم الحرف.[1]

هذه، وغيرها تشكّل عتبات النص، أو نصوصا موازية، كما يسميها جيرار جينيت؛ فشكل الغلاف الذي يكتسي بألوان حُلّةً أنيقةً ، وكذا الصور والأشكال المصاحبة له، وشكل الخط... تتكاتف لتصنع إيقونا أو إيقونات تشي بالدلالات، وتأخذ بيد القارئ "الكفء" للإمساك بزمام التعالقات بينها وبين المتن النصي. كل هذه العتبات/ المسيِّجات المذكورة، محلها الغلاف، غالبا، الذي يشكلعتبة استغوائية لدى القارئ العاشق المتيّم بمساءلة الواجهة الأمامية للكتاب، ومرتعا للحفر في فضائه بمختلف مرتكزاته، والنَّبش في نسق رموزه المرسومة بمنحنيات ظاهرة."[2]

وإذا توجهت الدراسة إلى أغلفة المجموعات الشعرية المعنية بالدراسة، وطورت واجهاتها الأمامية لوقفت عند كثير من العلامات التي تشي بمحتوياتها؛ ذلك "أن كل علامة لغوية أو بصرية تحملها أغلفة الدواوين لا توضع عبثاً أو من باب الزينة الشكلية."[3]

عموما، لفضاالغلاف سحرُه الذي لا ينتهي، فهو فضاء يلقي في العين إشارات وتلويحات عن المسار الذي تتخذه أبعاد المبدع ودلالاته، وعتبات المجموعات الشعرية المدروسة ذات أبعاد ثلاثية: المكتوب، المرئي، وامتداد البياض/ السواد. وهذه الأقانيم / الإيقونات جميعها تسهم ـ بشكل أو بآخر ـ في بلورة تشكيل جمالي مفيد يخترق لذائذ

1. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، مرجع مذكور، ص271.

2. ينظر محمد إدارغة، انشراخ الكتابة والذات في كتاب الفقدان، ينظر الرابط:
http://aslimnet.free.fr/sui/idargha.htm تاريخ فتح الرابط: 2012/10/20، الساعة: 00:10.

3. عبده عبد الله بن بدر، « جمالية العتبات في ديوان (بخيتة ومبخوت) للشاعر سعيد الجريري»، عدن الغد، صحيفة يمنية إلكترونية، ينظر الرابط: http://adenalghad.net/news/14573.htm تاريخ فتح الرابط: 20. 10. 2012، الساعة: 02:05.

القراءة البصرية في اتجاه تلبيس معطيات التوثيق، لغة البوح الأولى، أو تخريجات امتدادية قابلة للتفريغ والاستثمار كجسر ممتد نحو مدخل المتن الشعري.[1]

المجموعة الشعرية الأولى التي تثير المتلقي بصورة غلافها هي "**اللعنة والغفران**"[2] لعز الدين ميهوبي. المجتوفة على مسوّغات القراءة لِمَا تمارسه لوحة غلافها من جاذبية اضطلعت بها الألوان الأربعة الحاضرة: الأسود والأبيض والأخضر والأحمر. هذه الألوان التي شكلت ـ مجتمعة أو متفرقة ـ دلالات وإحالات تشي بعمق المأساة تارة، وبالتشبث بالأمل والوطن لدرء الألم، تارة أخرى.

أ – **<u>المكتوب</u>**: يتجلى في ثلاثة أسطر، تنبجس باللونين الأبيض والأحمر من عمق السواد القاتم، تكسيرا لسديمه؛ حيث يتصدرالقسمَ العلويَّ، من مساحة الغلافِ اسمُ الشاعر «عز الدين ميهوبي»، باللون الأحمر، ببروز أقل، بخط (Arabic Transparent)، وكأن الشاعر قدعمّد توشيح اسمه باللون الأحمر ليبيّن أن الدماء التي تراق يوميا قد لطّخت الجميع. وتحت الاسم ترتسم جملة العنوان "اللعنةو الغفران" ببروز أشدّ، الجملة البؤرة، هي قطبالرّحى، المرسومة بخط حر (free hand). وقد استطاعت أن تستحوذ على نظر المتلقي و اهتمامه "عبر ظهورها بلون ناصع البياض على خلفية كاملة السواد، في تضاد لوني (Contrast)هو الأكثر حدّة ووضوحا بين مفردات الغلاف."[3] وما يلفت النظر في جملة العنوان أن (واو) العطف تلونت باللون الأحمر، لاشتراك اللعنة مع الغفران في هذا اللون (لون الدم)فاللعنة عندما تنزل، فقُربانها الدم، والغفران لمّا يحدث، يسبقه الدم، عادة!! وفي الجانب الأيسر، في وسط الغلاف، تقبع كلمة "شعر"، بخط (Arabic Transparent)، ببروز أقل، معلنة عن نوع الجنس الأدبي للأثر.

ب . **<u>المرئي</u>**: لم تحمل هندسة المنظرتوقيع أيّ فنان تشكيلي، غير أن الصفحة تبدو في قمة الانسجام والتوافق مع العنوان البارز ؛ إذ استحوذ الفضاء الأسود على الحيز الأكبر

1. محمد إدارغة، انشراخ الكتابة والذات في كتاب الفقدان، مرجع مذكور.

2. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997.

3. عثمان تراث، « قراءة في لوحة / غلاف رواية» مكتبة عثمان تراث، ينظر الرابط:
http://www.sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=msg&board=39&msg=1136756149
تاريخ فتح الرابط: 20. 10. 2012، الساعة: 02:00.

عزالدين ميهوبي
اللغة والقرآن
شعر
منشورات أصالة

من مساحة الغلاف،بعد أن لبّد الحزن سماء الوطن نتيجة الأحداث المأساوية التي شهدهاإبّان فترة التسعينيات من القرن الماضي. في اللوحة أربع حمامات بيضاءشكّلت سربا متعانق الأجنحة، يتوجه إلى نقطة حمراء في أعلى اللوحة، في الجهة اليمنى. النقطة تمثل الدم الذي تحوّل إلى لعنة تطلق شواظها من الأعلى، وتحاول حمامات السلام، وهي تحلق في فضاء الوطن المتّشح بالسواد، أنفقأ هذه النقطة وتبددَها ليسود الأمل ويزول الألم. أما الوطن فقد اضطلعت الألوان الثلاثة، ألوان الراية الوطنية، (الأبيض والأحمر والأخضر) بالرمز إليه. هذه الألوان جعلت "من رموزها فضاء أسطوريا أشبه ما يكون بالثقوب الكونية السوداء، حيث يبتلع هذا الفضاء إشاراته وصوتياتها، تراكيبه ودلائلها، وربما نفسه، ويعيد صياغتها بحركة أخرىتلوّن الرؤيا بالرموز، وتحفر في الرموز براءة التشكّل."[1] في اللوحة رمز دار النشر المجسَّد في دواة وريشة، وتتوسطه جملة (منشورات أصالة)، وقد اتخذ، في زخم الألوان،ركناَ قصياً أسفل اللوحة في الجهة اليسرى.

كل الألوان، المذكورة، حاضرة في المتون النصية للمجموعة الشعرية "اللعنة والغفران"؛ فاللون الأسود الذي يرمز إلى العمق التراجيدي للمأساة الوطنية، يتجسد في كثير من المشاهد البالغة التأثير، كقوله:

أَلْفُ أَلْمٍ وَأَنِينٍ
فَغَّضَتْ يَدِيَّ..
وَتَضَنَّتْ بِمَعِيَ..
تُهَدِّيَّ عَلَيَّ..[2]

وقوله:

لَمْ أَجِدْ ثَوْباً يَحْتَوِينِي
وَيَرَى سَوْءَةَ عَيْنِي وَالْخَطَأْ
لَمْ أَجِدْ غَيْرَ غُدَيْرٍ مِنْ حَرِيقِ الصبَّاحْ

1غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات(10)، 2009، ص 146.

2. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص31.

الَّذِي لاَيَعُودْ
مِلْ أجِغْيرَ هاَذاَلمسُاَفرِونَ حدُودْ
لَمْ أجِدْ غيرَ هَذَا اللَّقَبَ الَّذِي يفَشْ ُالحزُنُ
أطرافهَُوالفتنْ
يسَأْلُ اللَّيَْرقَاًوفاَتحَةًوِلطْنْ [1]

أما اللون الأخضر الذي يرمز إلى الأمل والحياة والنماء، وكل ما يدور في سياقها فيتجسد في قوله:

جزائر يا نَغمةً في فمي ويا أَقَاطَعًا ينِدَمي
ويا أملاً نستجْهَؤُىالرُّ فَلاَحَ كبَارَقةِالأنجُمِ
ويا جَنَّةً جئتُهلفرِحا كطِفلٍفبأحْضانِهاريَْتَمي[2]

اللون الأبيض يمثل الصفاء والنقاء والأمن والسلام، يقول الشاعر:

رُمبَّاتَطْلُمنِْنبَضْحِهُوفِيسوَسْنَهْ
أناَلاَأمْلِكُشَيئًاغَيْرَكُمْ..[3]

أما اللون الأحمر فيرمز في أدبيات مجتمعنا، عموما، إلى الخطر والتوقف، وهو لون الدماء التي تتعالق مع الحزن. وفي المجموعة مشاهد ملونة بالأحمر. يقول الشاعر:

بِلادِيالَّتِي عطَّتَنْتِي الكتاَبَةَ بالدّم
فِي أضلُْعِ الشهّدَاءَْ
أغلقْتُ بابَهَا
أنرْتَُ .لحَْظَالمَوتِ أحبابَها
وانتمْتَُللدّماَءْ
ألْبَسَتْ ناسَهاَسترةً منِ عزَاءْ..[4]

1. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 52.
2. نفسه، ص 17.
3. نفسه، ص 25.
4. نفسه، ص 55.

زحـ ْف ُ السواد،راجع ُ البياض: السوادالزاحف و الكاسح، والبياض المتولي يوم الزحف، مشهد ينذر بأجواء الحزن لكسر أبجديات الحياة، واغتيال الكينونة ونثر رمادها في متاهات الافتراض والاحتمال. لقد زحف السواد بشراسة على فضاء لوحة الغلاف، لكن البياض يسعى إلى فرض هيبته في الرقعةوكسْب مزيد من الحيّز حتى لا يخسر المعركة. وفي سبيل تحقيق ذلك، لجأ (البياض) إلى استعمال كل الوسائل المتاحة؛ حيث استنجد بالحمامات البيضاء (رمز السلام) لتؤدي رقصة الأمل في سماء داكنة، فراحت تحلّقبأجنحة مذيّلة، كبرُت ْفيها الخوافي والقوادم، كأنها تلو ّح بمناديل بيضاء لتبديد مزيد من العتمة. والرجاء معقود ـ في معركة الحضور والوجود هذه ـ لزحزحة السواد المنتشر في الأجواء.وبين السواد والبياض تلُوح تباشير صبح جديد. وما دام هناك أمل، فحتما سيزول الألم، عندما تزول اللعنة ويسود الغفران!!

المجموعة الشعرية " **نمش وهديل**"[1] لعثمان لوصيف،بدورها، تشكّل بغلافها إيقونا علاماتيا يستوقف القارئ بتشكيله الطباعي ومحاوره الدلالية التي تكشف عن أفق شعري مفقوحمحمّل برموز وا ٍشارات عالم يصدم القارئ بتناقضاته وكثافته؛ فهو مصطخب، متلاطم، مراوغ، أحيانا، ومنساب و هادئ ورصين، أحيانا أخرى، وهذا ما يجعلنا "نقبض على جمرة الشعر في أعماق روحنا، بسلاسة مرعبة، تحت ظلال الإشارات، وخلف أسرار الكلمات."[2]

الإطار الخارجي للمجموعة مستطيل من الناحية الهندسية، ومن الحجم المتوسط، الذي كاد أن يقربه من كتب الجيب (Livre de poche)، المعروفة في مكتبات الغرب. أما عن الغلاف، الذي يتصدر به الديوان خارجيا، فهو مصنوع من الكارتون الخفيف، بينما الصفحة الداخلية، التي تأتي مباشرة بعد الغلاف الخارجي، لتعكسه داخليا، فهي من النوع الورقي الأبيض الشفاف.

1. عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

2. إبراهيم نمر موسى، « فيصل قرقطي في: بيت في وشم الخريف، سلاسة مرعبة تحت ظلال الإشارات وخلف أسرار الكلمات»، التجديد العربي (مجلة إلكترونية)، تأسست في: 04 أكتوبر (تشرين الأول) 2002، ينظر الرابط: http://www.arabrenewal.com/index.php?rd=AI&AI0=6656 تاريخ فتح الرابط:2012/11/16، الساعة: 00:10

عثمان لوصيف
نمش و هديل
شعر
دار هومه

يحتل المكتوب في غلاف المجموعة حيزا ضيقا، لكنه منتشر في معظم أجزاء صفحة الغلاف.في أعلى الصفحة يتموقع اسمُ الشاعر، متوشحا باللون الأحمر، وببروز أقل، من أجل لفت الانتباه، وكأنه إشارة مرور حمراء لابد من التوقف عندها. وفي وسط الصفحة، تقريبا، وببروز أشد، تضيء جملة عنوان المجموعة باللون الأخضر الناضر، وتحتها مباشرة، وباللون نفسه، تجثم كلمة " شعر" معلنة عن الجنس الأدبي للعمل، في حين اكتفت دار النشر بمساحة صغيرة في دائرة تقع في أقصى اليمين أسفل الصفحة.

الجزء المرئي يشغل الحيز الأكبر في الصفحة، مشكّلا منظرا جديرا بالتأمل؛ إذ تبرز من وسط ألسنة اللهب، يدان ممتدتان نحو الأعلى كأنهما جزء من النار التي تطلب المزيد من الوقود، واليدان، بدورهما، في وضعية التضرع والتوسل لطلب المزيد من الهديل من الحمامة المحلّقة فوقهما، باسطة جناحيها في الهواء، والهديل ينبعث منها، وحين تجتمع النار/ الشعر مع الهديل يحدث النمش!!

أما البياض فقد انحسر تماما ليشكّل للونُ الأخضر ُ الباهتُ خلفيةَ الصفحة، وهو ما يؤشر إلى أفق مزدهر وواعد!!

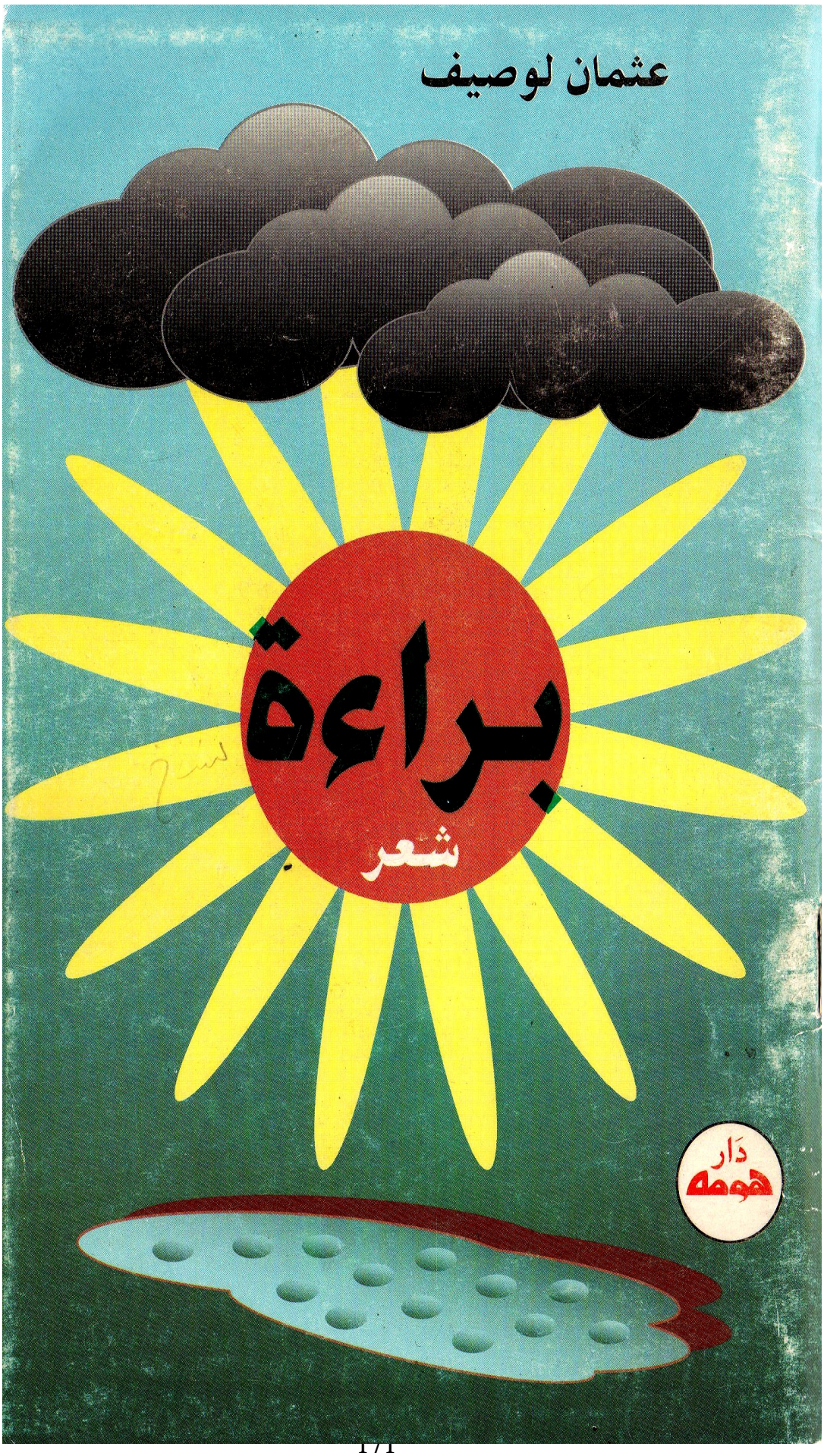
"**براءة** "[1]، مجموعة شعرية للشاعر عثمان لوصيف تخطف صفحةُ غلافها عيني القارئ، وتشدّ فكره ليقرأ تقاسيمها، ويجولَ في تضاريسها. تمثل صورة غلاف هذه المجموعة نّصاً بصرياً، تتداخل عبره العلامات الكاليغرافية، والألوان المتراكبة، والصورة تحيل على موضوعات قابلة لأن يـُ تعرف عليها، فهي بمثابة لغة ثانية دالة وبشكل كثيف.

لكن باعتبارها كماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسانية تعضد دلالتها تذهب إلى كونها اختزالا للنص في دلالات مكثفة."[2]

يحاول المكتوب أن يزاحم بأحرفه المساحة الشاغرة في صفحة الغلاف، حيث يتصدر اسمُ الشاعر ناصيةَ الصفحة، باللون الأسود، وبحجم خط صغير، نسبيا، من نوع

1. عثمان لوصيف، براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

2. محمد بلوافي، « قراءة في غلاف الرواية شرفات بحر الشمال»، ديوان العرب، منبر إلكتروني عراقي، حر للثقافة والفكر والأدب، ينظر الرابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article18088 تاريخ فتح الرابط: 16. 11. 2012، الساعة: 16:12.


عثمان لوصيف
براءة
شعر
دار
هومه

Arabic transparent. أما العنوان فيتمركز في قلب الصفحة ببنط أسود عريض، بخط Arabic transparent في دائرة حمراء تمثل قلب الشمس. ولكونها "براءة" فهي لا تخشى من صيْهدها. ومثلها كلمة "شعر" التي تقاسمها المكان بلون أبيض يحيل على البراءة أيضا. أما دار النشر، فاكتفت ـ كعادتها ـ بمساحة دائرية صغير ة في الزاوية اليمنى أسفل الغلاف.

لعل المرئي في غلاف هذه المجموعة يحظى بالنصيب الأكبر في جلب الاهتمام باللوحة التي تجسد خطأً فنيا؛ إذ المألوف أن الشمس تعلو السحاب، غير أن السحاب في هذه اللوحة يعلو الشمس، ورغم ذلك فقد انعكس ظله على الأرض!! ولا نستغرب إذا عرفنا أن اللوحة إما من تشكيل "البراءة" أو من تشكيل الشاعر الذي يجوز له ما لا يجوز لغيره!! أما البياض فقد هزمه اللون الرماديالذي يشكّل خلفية صفحة الغلاف، ولم تظهر سطوته إلا في كلمة " شعروالدائرة التي دُوّنت فيها دار النشر.

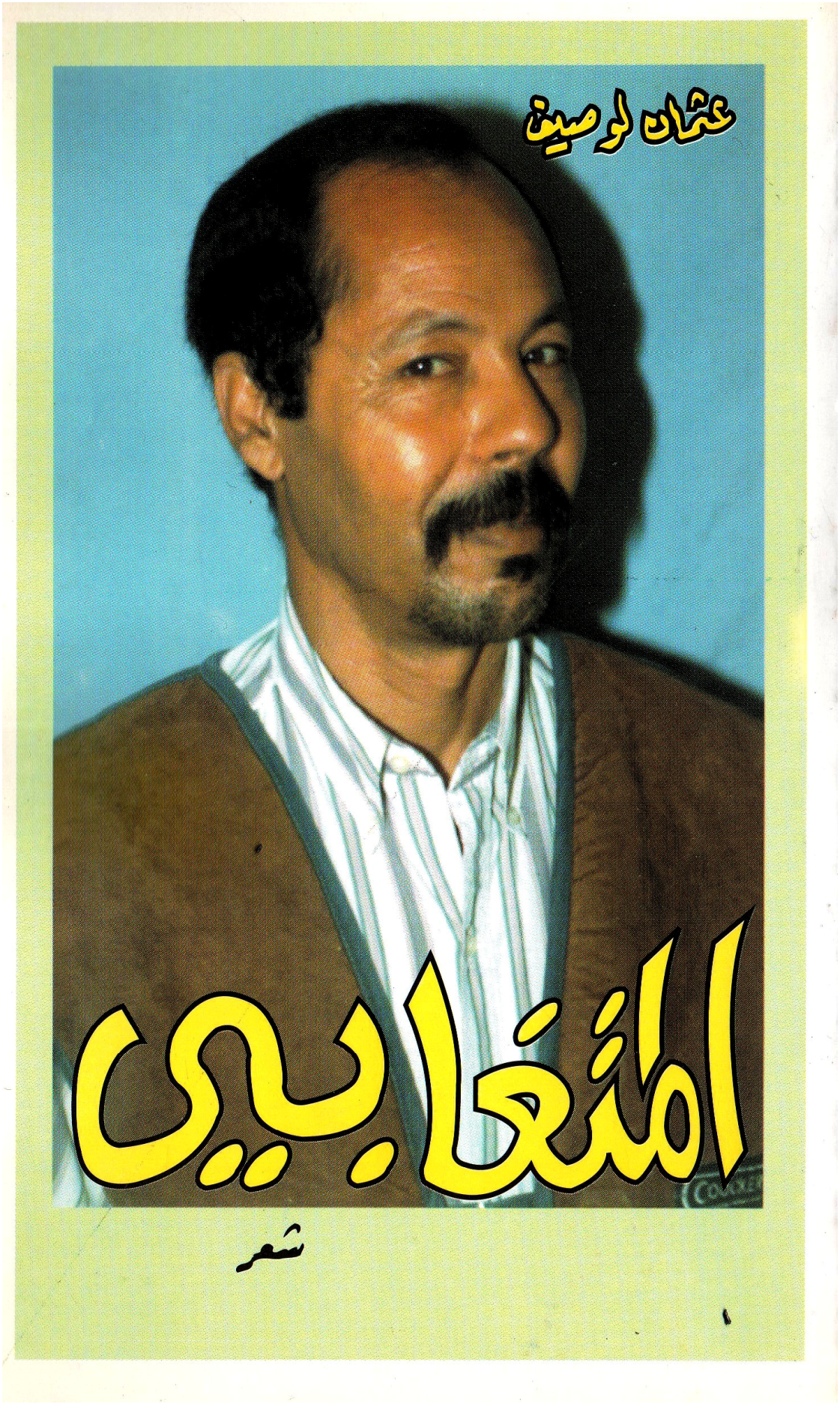
مجموعة شعرية أخرى للشاعر عثمان لوصيف، موسومة بـ" **المتغابي**"[1]، يشكل غلافها إيقونا ينطق بمحتواها حيث تحتل صورةُ الشاعر واجهةَ الصفحة. وفي الصورة ينظر الشاعر بمؤخر عينيه أي يتخازرُ والتَّخازُ راستُعمالُ الخَزَرِ على ما استعمله سيبويه في بعض قوانين تفاعل؛ قال: تخازرتُ وما بي من خزَرٍ(تخازَرَ الرجلُ إذا ضَيَّقَ جَفْنَهُ لِيُحَدِّدَ النظر، كقولك تعامَى وتَجاهَلَ والشاهدُ إذا خَزَّرَ عينيه فإنه يَتَداهَى(...) والخازر الداهية من الرجال."[2] قال أبو تمام:

ليسَ الغبي بسيّدٍ في قومه لكنّ سيد قومه المتغابي"[3]

صورة الغلاف المنتقاة للمجموعة تمنح للبصر والبصيرة ـ على حد سواء ـ كل الطاقات للإدراك والمشاهدة أمام " نصف ابتسامة الشاعر، وكأنّ لسان حاله يقول لمن حوله: " فاقوا "!! يقول لوصيف:

حاضِرٌ
لَكِنّهُ يَتَبَدّى

1. عثمان لوصيف، المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
2. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مادة "خزر".
3. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ط2، 1414هـ 1994م، ص56.


عثمان لوصيف
امتغابي
شعر

فهي وغلافها.. الغرابة
عارفة
كيف تتغابى..
من أين سأوطئ قدمي في ثيابي ؟[1]

الغلاف بشعريته يتعالق مع العنوان في تناغم وفق ما أفرزته المخيلة الخصبة للشاعر، حيث صورته التي أضفت على العنوان نوعا من الإغراء والفتنة والحركة. أما ظل الصورة، فيدلّ على الملازمة والحضور، والظل هو التابع الذي لا يبرح صاحبه.

هل يمكن القول إن صورة غلاف المجموعة تُصبح شرطا من شروط تحقُّقِ الصدمة البصرية والشعرية التي رغب الشاعر في ممارستها على القارئ؟"[2]

لقد غطت الصورة على كل العناصر الأخرى؛ في المكتوب نلاحظ غياب دار النشر عن الصفحة، عمدا أو سهوا. أما البياض فقد أعار سطوته هذه المرة للصورة، واكتفى بالحضورفي الحواشي، وكأنه ير عى التغابي ويباركه!!

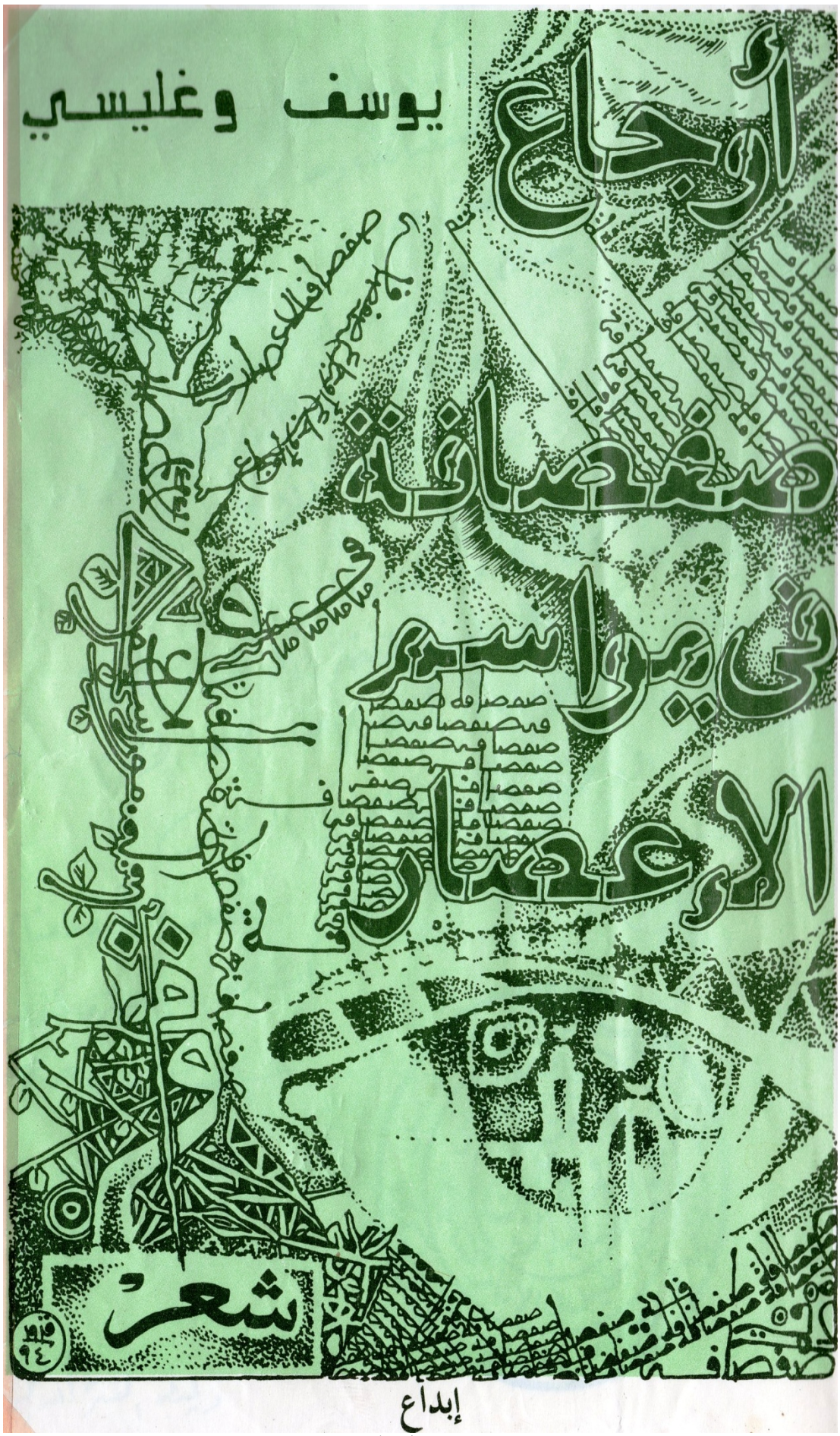
مجموعة "**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**"[3] ليوسف وغليسي، يستحوذ المكتوب في لوحة صفحة غلافها على الحيز الأكبر؛ إذ يرتسم العنوان في أربعة أسطر بخط النسخ العريض وباللون الأخضر الذي خالطه السواد. ومن خط العنوان تناسلت خطوط رقيقة للعنوان نفسه بالخط المغربي القديم، انتشرت في معظم مساحة اللوحة، مثلةً جذور وجذع وأغصان شجرة الصفصاف، مما يوحي بتجذّر واستطالة وتفرُّع الأوجاع في وطن حلّ فيه الفزع والرعب محل الأمن والأمان. يقول وغليسي:

في وطني..
في وطن الأوطان !
في فضاء حقول القمح

1. عثمان لوصيف، المتغابي، ص63.

2. عبد الله دمومات، « محاولة في قراءة بعض نصوص ديوان "مثل الماء لا يمكن كسرها" للشاعرة السورية فرات إسبر»، مجلة أفق الثقافية، مجلة إلكترونية، ثقافية أدبية، ينظر الرابط:
http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=2240 تاريخ فتح الرابط: 2012/11/16، الساعة: 20:37.

3. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1995.



إبداع

تَشَاجَرَ عُصْفُورَانْ ..
سَقَطَا..
سَقَطَأَمِامَانْ ..
سَقَطَ فِيهِمَأَنْ !
لاَغَالِبَ .. لاَمَغْلُبْ !
وَ الضَّيْعَةُ نُبْلُتَانْ !!!
آهٍ لِيَوْنَطَالأُوطُنْ !...[1]

أما سلم الشاعر فقد كُتب بخط متوسط الحجم باللون الأخضر المشوب بالسواد، واللون إذا شابَهُ السواد لونٌ مشؤوم، واختير له مستطيل صغير في أعلى الصفحة على الجهة اليسرى فوق شجرة الصفصاف أمام كلمة "أوجاع"، وكأنه اختار ذلك المكان ليعصمه من الإعصار الذي حلّ بالوطن، رغم الأوجاع التي تزاحمه. وفي أسفل الصفحة، في الجهة اليسرى، تنبجس كلمة "شعر" معلنة عن جنس العمل الأدبي، وبمحاذاتها، في دائرة صغيرة، يظهر توقيع صاحب اللوحة (قرور)، وتحته رقم 94، وهي إشارة إلى السنة التي أُنجزت فيها اللوحة.

أما المرئي فيبدو فيه السواد نُشبِهُ أظفاره في الأخضر الفاتح لتظهر اللوحة وكأنها مكانٌ مسيّجٌ بالأسلاك الشائكة. حضور البياض لم يتعدَّ الشقوق التي فلتت من قبضة الأخضر. هذه اللوحة ما هي إلا تصوير لواقع ما، أو هي تضمين رمزي له، ولعل هذه الصورة في بُعدها الأنثروبولوجي قد جسدت، على مستوى الظاهر، ذلك التحول الذي عرفته الجزائر؛ إذ تشير الصفصافة الواقفة بشموخ ـ بجذورها الضاربة في العمق ـ إلى العراقة والأصالة، ورفض الوطن الانحناء في وجه العواصف الهوجاء التي هبّت عليه في تسعينيات القرن الماضي، وما تخلل تلك الفترة من أحزان وأوجاع، وتوق إلى الخروج من المحنة. كما تشير العين المرتسمة أسفل اللوحة، في الجهة اليمنى، إلى العناية الربانية التي سهرت على إحاطة المقدّسات (المسجد ورموزه في بؤبؤ العين)، من كل الأعاصير لتلي لا يؤتمن هبوبُها عليها. ويمكن أن تكون دلالة تلك العين على أن المقدّسات، أيضا، موجودة في عين الإعصار!. وفي أعلى اللوحة، وفوق كلمة " أوجاع"، تلوح راية خضراء،

1. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص80.

ترفرف في خفُوت وِا ٍغماض جِرَ ْس، كأنها تحاول، عبثا، إخماد الأوجاع!. وينبثق الفزع والخوف والاضطراب من حيّز الخواء/ الفراغ المجسد للغموض والمجهول.

وقد جاء المنظر باللون الأخضر المشوب بالسواد، مما ساعد على تجسيد حالة الوجع والقلق و الحزن؛ ذلك أن الأخضر إذا خالطه السواد كان دليل العلة والداء. وهكذا بدت اللوحة وكأنها عالم للخوف أو موطن للرعب.

"**كيف الحال؟!**"[1] مجموعة شعرية للشاعرة ربيعة جلطي، تشكل صورة غلافها لوحة مغرية للتأمل والقراءة.لوحة مليئة بكل أشكال الغواية البصرية مِ َا تشتمل عليه من رموز تكتنز بالدلالات التي تحرّض الذهن على التأويل واستحضار البنى الإدراكية الثاوية داخل تلك الرموز.

المكتوب:اكتفى بحيّز صغير في مجمل مساحة اللوحة، لكنه انتشر في ثلاثة أسطر على مسافات متباعدة؛ إذ يظهر العنوان بالخط الكوفي المُضلَّل ببروز أشدّ في وسط الجهة اليمنى للوحة باللون الأحمر في دائرة كبيرة، نسبيا، تمثل قرص الشمس التي أفرزت هذا اللون. والأحمر من "الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة، وهو من أطول الموجات الضوئية."[2] كما أنه لون البهجة و العنف، ولون المرح والحزن. ومن أكثر ما يميز هذا اللون ارتباطه بالدم، فهو لون مخيف نفسيا ومقدس دينيا، مثلما وجد في نصوص (أوغاريت) عن الملحمة التي قامت بها (عناة) وهي تسفك الدماء بنشوة عارمة، فعندما شاهدت آثارها فرحت " وابتهج كبدها، وبالضحك امتلأ قلبها."[3]

واستخدم اليابانيون اللون الأحمر لطرد الكوابيس. وفي مصر القديمة كان الجنود يرتدون الخواتم الحمراء حين يقابلون أعداءهم كي لا ينزفوا إنجُ رحوا. ويرمز الأحمر في الديانات الغربية إلى التضحيات في سبيل المبدإ أو الدين، وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات. ويرمز اللون الأحمر عند الهندوس إلى الحياة والبهجة، وله علاقة بالدم عند ولادة الطفل؛ فبعض القبائل تلطخ المولود بالدم كي يعيش طويلا.[4]

---

1. ربيعة جلطي، كيف الحال؟! دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 1996.
2. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة ، ط2 ، (د.ت)، ص 111.
3. أنيس فريحة، ملاحم وأساطير من أوغاريت (رأس الشمرا)، دار النهار، بيروت، (د.ط)، 1980، ص 192، 193.
4. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، المرجع السابق، ص 120.

ربيعة جلطي

شعـــر

وتختلف دلالة اللون الأحمر باختلاف موطنه واستعماله، فهو في الإنسان، خاصة المرأة، زينة خصّ بعض أجزاء الجسد، وذلك عندما يكون خضابا في الشعر أو في اليدين، أو احمرارا في الوجنتين والشفتين أما إذا كان لونا عامّا فمنبوذ؛ إذ نفر العرب من صاحب البشرة الحمراء (الأشقر) واعتبروه دليل شؤم وخبث. وحارب الأمريكيون (رعاة البقر Cow-boy) الهنودَ الحمر، واعتبروهم همجا وعبيدا. وقد ذكر الثعالبي درجات وأقسام اللون الأحمر في كتابه فقه اللغة وسر العربية: "أحمرٌ قانٍ أحمرٌ وفرسٌ أشقر ورجل أقشر ودم أشكل، ولحم شرق وثوب مدمى، ومُدامة صهباء."[1]

ويرتبط الأحمر في عرفنا الاجتماعي بالخطر والمحظور؛ فالإشارة المرورية (قف)، لوحةً كانت أم ضوءً، حمراء اللون، واليافطة التي تُعلّق على أبواب الحمّامات، للدلالة على فترة استحمام النساء وحظر دخول الرجال، حمراء أيضا. كما أن الليالي الموصوفة بالخلاعة والمجون تسمّى بالليالي الحمراء. وبذا فإن العنوان المرسوم بالأحمر يشير إلى وجود خطر محدق بالحالة العامة، ووجود ما يترتب عن ذلك من محظورات (حظر التجول، حظر التجمّع...)، ويدل على الدعوة إلى التوقف عن كل ما يسبب الخطر العام. وما يميز هذا العنوان أنه جاء استفهاميا؛ فعلامة الاستفهام تثبت لنا أن الشاعرة تضع عالمها الموضوعي موضع تساؤل، بل تتعجل منه، إما أملا، أو ألما. تقول جلطي:

كَيْفَ الْحَالُ،
كَيْفَ الْوَقْتُ،
وَكَيْفَ اللَّوْنُ،
كَيْفَ الشَّمْسُ عِنْدَنَا يَا صَدِيقِي،
وَكَيْفَ الْجَعْدُ النَّابِتُ فِي الأَسْلَكْ؟![2]

أما اسم الشاعرة فقد تموقع في الجهة اليمنى أعلى الصفحة، بينما ركنت كلمة "شعر" في الجهة اليسرى أسفل الصفحة، وكلاهما مكتوب بخط (Simplified Arabic) باللون الأزرق. وللأزرق دلالات كثيرة ومختلفة، ولعل ذلك يعود إلى تفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم؛ "فالقاتم يقترب من اللون الأسود، لذا فهو يثير النفور والحقد والكراهية،

1. أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، مرجع مذكور، ص 120.
2. ربيعة جلطي، كيف الحال؟! ص 30.

وقد ارتبط بالغول والجن والقوى السلبية في الأرض، بينما يرتبط الأزرق الفاتح بالماء والسماء، فهو مناسب للهدوء والبرودة. ولم تبرتح ّ جات اللون الأزرق هذين الحدين."[1]

أما عند الصينيين فاللون الأزرق رمز للموت[2]، مع أنّ ّ جات الألوان تعطي دلالات خاصة؛ فالأزرق القاتم يدل على الخمول والكسل والهدوء والراحة، كذلك في التراث فهو مرتبط بالطاعة والولاء والتأمل والتفكير. وأما الفاتح فهو يعكس الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل، أما الأزرق القاتم فيدل على الشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة يمكن تأديتها.[3] كما أن اللون الأزرق هو لون السماء والبحر، ولهذا علاقات نفسية واعتقادية كثيرة ومتعددة، وهو لون الوشم عند العرب. ولعل الشاعرة، وهي تكتب بمزاج هادئ، تتنبّ أ بكل ثقة واطمئنان بتحقّق الهدوء واستتباب السكينة في النفوس.

الجزء المرئي يمثّل لوحة تمارس التمنّ عالقر ائي؛ إذ تلتحف بقشرة سميكة من الغموض، غير أن الألوان المشكّلة لها تمنحنا مفاتح تمكّ ننا من التوغل إلى عمقها لمحاورة رموزها التي سنستدرجها لتبوح بأسرارها.

يمثل اللون الأخضرالداكن فضاء اللوحة، والأخضر ُ لونٌ محبّ بٌ لارتباطه بالطبيعة الجميلة وبالأحجار الكريمة، وهو رمز ُ النمّاء والتفاؤل . تقول العامة: (جعل الله دربك أخضرا). ويرمز إلى الحياة والتجدد، علاوة على ارتباطه بالحقول والحدائق وهدوء الأعصاب. ويدل على أنه لون لباس الخلود وهو لباس الخ ضر، عليه السلام، كما أنه لون لباس أهل الجنة.[4] قال تعالى:﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا﴾[5] الفضاء الأخضر انعكس على صورة الحصان الأشهب فبدا أخضرا. الحصان بين كوكبين: الشمس أمامه والقمر خلفه، ويتطلع برأسه إلى الأفق الأعلى وا لى الشمس المائلة إلى الغروب في توهّ ج خافت، ويعلو صهوة الحصان فارس

1. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، 1983، ص 261.
2. ينظر أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 166.
3. ينظر المرجع نفسه، ص 183.
4. ينظر محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، دار الفارابي، بيروت، ج1، ط1، 1984، ص 291.
5. سورة الإنسان، الآية، 21.

بثياب بيضاء وبذّية، وعلى الأرض تبرز لوحة تحمل نقوشا قديمة، وبجانبها سلسلة جبلية سلَدلَ عليها السواد ستائره بعد أن مالت الشمس إلى الغروب.

تفتح هذه اللوحة أفقا واسعاً لارتحال خيالات المتلقي إلى فك مغاليقها؛ فالشمس والقمر يرمز ان إلى الليل والنهار المتعاقبين على وطن ارتسمت فيه الأحزان والأشجان كسلسلة جبلية غابت عن إحدى جهاتها أشعة الشمس فاحتواها الظلام. أما الحصان الذي يبدو بلا أعنّة ولا لجام، للدلالة على الجموح، فهو الوسيلة التي يمتطيها الفارس الشعبُ ، في مناجاة وابتهال، لتجاوز المحنة والإحنة، والوصول إلى الأفق الأخضر،سيّما وأن الوطن يزخر بإرث حضاري عريق وأصيل تجدر المحافظة عليه من الاندثار والزوال. وفي خضمّ السير الشاقّ نحو الأفق الواعد كان لسانُ حالِ الشمس يخاطب الفارسَ /الشعب: كيف الحال؟!وما ظِلُّ الكتابة التي رُسِم بها العنوان إلا رجع الصدى لمرارة السؤال وصعوبة الجواب!

د. <u>حضور البياض والسواد</u>:

احتضن البياضُ ، بنقائه وصفائه،الصورةَ ومنحها في قلبهحيّزا كافيا، واكتفى بالحضور، بدرجات متفاوتة، في الجهات الأربع (أعلى، أسفل، يمين، يسار)؛ فكان حضوره في الأعلى والأسفلأكبر من حضوره في اليمين واليسار، كي يمنح سطريْ المكتوب ما يكفيهما من مساحة.

إن لفظة "أبيض" تدل على الإشعاع والانطلاق وذلك باجتماع الياء الدالة على الاتساع، والضاد الدالة على النفور و الإفلات من المركز، ولعلّ ذلك ما يفسر عدم حضوره داخل الإطار المجال للألوان المشكِّلة للوحة حتى تؤديَ مَهمّتَها باقتدار. والأبيض هو الفراغ والسكوت، هو المقابل الصوتي للون الأسود، دلالة و تركيبا صوتيا.

أما حضور السواد فقد كان في قلب اللوحة، فالأسود لون محبب للنفس حينا وبغيض أحيانا أخرى وذلك حسب موطنه وسياقه الذي يقع فيه؛ فهو محبب فيالشَّعر والعين واللثة والشفاه، وهي مواطن الجمال التيتغنّى بها كثير من الشعراء. "وعندما يقع البصر على اللون الأسود فإنه ينقبض، وهذا عائد إلى الضدية والمباينة بين نور البصر

ولون السواد."[1] ويبغض العرب هذا اللون عندما يتعلق بالحزن والتشاؤم، وقد ارتبط عندهم بالرق ّ والتطي ّر والظلام والموت والدمار والشر والمهانة. وكان للعرب أيام وحروب، وكانت العبارة "يوم أسود"، كناية عن التشاؤموتوق ّع الشر. لقد شكّل السواد الذي جاء متمو ّجا في اللوحة، إذن، علامة سيميائية دلّت على المحنة والإحنة.

2. <u>البنية النحوية</u>:

تقوم منهجية دراسة هذه البنية على تقصي مختلف الأبنية النحوية لجملة العنوان من حيث نوع الاسمية الواردة فيها، وحالات الإفراد وسواها، ومن حيث التعريفو التنكير، وطبيعة العلاقات بين ألفاظها، وما يبرز فيها من تراكيبم ُلفتة، تشكّل مجالا خصبا للدراسة، وتسهم فيتوجيه ظاهر ة العنونة، وتُبرز ملامحها الدلالية.

وا ِذا اعتبرنا العنوان جملة، فإن النحاة العرب القدامى لم يحسموا خلافهم القائم حول مفهوم الجملة باعتبارها الوحدة الرئيسفي عملية التواصل، وقد أقر ّ بذلك ابن هشام، وهو أحد جهابذة اللغة. يقول: "في تحديد معنى الجملة ُم ْ لمحدّدوا مفهومها ولم يتّفقوا عليه، وهم لو فعلوا لزال الخلاف فيما بينهم ولقاربوا الإجماع أو ما يشبهه. لقد كانت دراسة الجملة موز ّعة بين علمي النحو والمعاني، وكان جل ّ انصراف النحويين إلى المفردات وأحكامها والحروف ومعانيها، والعوامل وما يترتب عليها. وأما الجملة فلم يمس ّوها إلا مسًّا رفيقا، ومن ناحية إعرابها وتأويلها بالمفرد أو عدمه، وهم لو درسوا الجملة بالتفصيل الذي بسطوه في دراسة المفردات، لكان للدراسة اللغوية والنحوية من بحوثهم خير كثير."[2]

كما اختلفوا، أيضا، في التفريق بين الكلام والجملة، ولست بصدد استعراض المسائل الخلافية، بل أكتفي، فقط، بإيراد ما قاله الزمخشري الذي لا يرى فرقا بين الكلام والجملة. يقول: "والكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخر ى، وذاك لا يتأتّى إلا في اسمين، كقولك: زيد أخوك وبشر صاحبك، أو في فعل واسم، نحو قولك:

1. أبو الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، موفم للنشر، الجزائر، ج1، (د.ط)، 1989، ص 218.

2. عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن يوسف بن هشام المصري، رسالة المباحث المرضية، تحقيق مازن المبارك، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1987، ص49.

ضرب زيد وانطلق بكر، وتسمى الجملة."[1] فالجملة، إذن، لا تخرج عن إطار الكلام، فهي بنية لغوية تؤدي وظيفة تواصلية.

إذا استعرضنا عناوين المجموعات الشعرية والقصائد التي تتضمنها، المكتوبة والمنشورة في التسعينيات من القرن الماضي، لوجدناها قد تنوعت في أشكال تراكيب العنونة فيها؛ إذ تُمكّننا العملية الإحصائية من تشكيل صورة تقريبية عن أشكالها وأنماطها التركيبية، ومكوناتها البنائية (الصرفية والإيقاعية).

أ. **تراكيب عناوين الدواوين الشعرية:**

يتيح لنا الجدول الآتي تقديم مقاربة للتراكيب النحوية التي جاءت بها العناوين الخارجية للمجموعات الشعرية التي شملتها الدراسة:

عنوان المجموعة	الشاعر	بيانات الطبع والنشر
اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي	مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997.
ملصقات	عز الدين ميهوبي	مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997.
الرباعيات	عز الدين ميهوبي	مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ينابر 1998.
أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي	دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995.
كيف الحال؟!	ربيعة جلطي	دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.
دف دق.. دف دق؟!	صالح سويعد	دار إبداع، الجزائر، ط1، 1997.
عابرة أوراسية	نورة بوراس	منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1996.
جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود	منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1996.

1. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 23.

نمش وهديل	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
قصائد ظمأى	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
براءة	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
غرداية	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
كتاب الإشارات	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
ولعينيك هذا الفيض	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
أبجديات	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
زنجبيل	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
المتغابي	عثمان لوصيف	دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
براءةٌ أرجوزة الأحزاب	مصطفى محمد الغماري	دار المطالب العالية، الجزائر، ط1، 1414 هـ، 1994م.
الهجرتان	مصطفى محمد الغماري	دار المطالب العالية، الجزائر، ط1، 1414 هـ، 1994م.
العاشق الكبير	صلاح الدين باوية	دار الحفيد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، أكتوبر 1999.

بعد هذا العرض البيبليوغرافي لأسماء الدواوين، التي أُنتجت في فترة التسعينيات من القرن الماضي، يمكن الخروج بالاستنتاجات الآتية:

ـ هيمنة الصيغة النحوية الممثّلة في: جملة اسمية خبرية في العنونة الخارجية، "وهذا مايمنحنا فرصة للحكم عليها بأنها تتمسك باسميتها لتخلق تكويناً دلالياً ذا طبيعة

ثبوتية مستقرة عند ما تبثه من ثِ(فرات) المعنى القابع في كينونة الاسمية التي تختلف عن الفعلية، وهي تحمل سماتها الزمانية والحركية."[1]

ـ اتسمت معظم الجمل العنوانية بالاختصار والإيجاز والاقتضاب، بالإضافة إلى خاصية الحذف (حذف المبتدأ) في معظم العناوين، (أوجاع صفصافةٍ في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، و(كتاب الإشارات، قراءة في ديوان الطبيعة، نمش وهديل، المتغابي، براءة، غرداية، زنجبيل، أبجديات) لعثمان لوصيف، و(أرجوزة الأحزاب) لمصطفى محمد الغماري، و(دف دق.. دف دق) لصالح سويعد. ويبقى الاسم في جملة العنوان ـ في هذه الحالة ـ خبرا لمبتدأ محذوف، "يجيز لنا العنوان، ونحن نتأمله، أن نقدره، مثلا، في اسمي الإشارة (هذا) و (هذه)".[2] وهذا التقدير يحتفظ بالثغرة الناتجة عن انسحاب المعجم من تلك الخانة.[3]

توزعت نسقية بناء تلك العناوين على عدة حالات من التشكيل النحوي:

ـتشكُّل الإضافة في المفردات الاسمية بين التعريف والتنكير؛ إذ نلاحظ أن تلك العناوين تبدأ باسم نكرة، يتم تعريفه لاحقاً بالإضافة. وقد تبنت هذه الحالة: (أوجاع صفصافةٍ في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، و(كتاب الإشارات) لعثمان لوصيف، و(أرجوزة الأحزاب) لمصطفى محمد الغماري، و(دف دق.. دف دق؟!) لصالح سويعد.

ـ تشكيل الجار والمجرور الذي دخل في تكوين: (قراءة في ديوان الطبيعة لعثمان لوصيف) .

ـالجملة الاستفهامية المشكّلة للمبتدأ والخبر، (تقديم الخبر على المبتدأ)، في (كيف الحال؟!) لربيعة جلطي.

ـ التركيب العطفي: في (اللعنة والغفران) لعز الدين ميهوبي، و(نمش وهديل) لعثمان لوصيف.

---

1. علي حداد، «العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 370، شباط 2002، ذي القعدة 1422هـ، ص47.
2. المرجع نفسه، ص48.
3. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص100.

ـ التعريف والتنكير للمفردة الواحدة في ثمانية عناوين: (المتغابي)، و(براءة) و(غرداية) و(زنجبيل)، و(أبجديات) لعثمان لوصيف. و(الهجرتان) لمصطفى محمد الغماري، و(ملصقات) و(الرباعيات) لعز الدين ميهوبي.

ـ الجمل العنوانية الوصفية: (العاشق الكبير) لصلاح الدين باوية، و(عابرة أوراسية) لنورة بوراس، و(قصائد ظمأى) لعثمان لوصيف.

وفي توصيف المفردات الاسمية بين التعريف والتنكير، نلاحظ أن بعض العناوين بدأتباسمٍ نكرة ليتم تعريفها، لاحقاً، بالإضافة: كتاب الإشارات) لعثمان لوصيف، وأوجاعُ صفصافةٍ في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي،أرجوزةُ الأحزابِ) لمصطفى محمد الغماري.

أما التعريف فقد ورد في هذه العناوين أربع مرات في: (اللعنة والغفران)، و(الرباعيات) لعز الدين ميهوبي. وفي (المتغابي) لعثمان لوصيف، وفي (العاشق الكبير لصلاح الدين باوية). وقد استوفت حالة التعريف كل مسمياتهم.

إن هذا النسق التركيبي المتنوع يشير إلى أربع دلالات هامة:

الأولىتباين الظروف والحالات التي أنتج فيها الشعراء هذه العناوين، وتفاعُل كل شاعرمع حالته بما يناسبها فنيا وإبداعيا.

الثانية: اختلاف الانتماءات/التوجهات الإبداعية للشعراء المعنية أعمالهم بالدراسة، وما ينجرّ عن ذلك من تمايز في الخط الإبداعي.

الثالثة: دلالة تؤسس قيمها في كون التنكير ـ وهو النمط الغالب على العناوين ـ يفتح مساحات تأويلية متسعة، ومستوى من الإثارة التي لا يحدّها إلا تواصلها مع ما أضيفت إليه من معرفة أو نعت.[1]

والرابعة: كون نظام جملة العنونة ـ في نمط التنكير ـ "يتحرك بحيوية مدركة لما تفعله وواثقة منه، فهو يصنع بناءه الخاص على أفق من الانزياح عن التعقيد النحوي المتبع، إذ يكسر رتابة الجمل وانتظامها في ذلك على أفق التوقع عند القارئ الذي سيأتي بما يجعل سياق العبارة متسِقاً في نحويته."[2]

1. ينظر علي حداد، العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، العدد370، ص48.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ما يلفت النظر في خطاب العناوين اشتغال آلية الحذف النحوي، خاصة على مستوى المسند إليه (المبتدأ)، وهذا الحذف "يترك ثغرة في خطاب العنوان تصدم المتلقي، وتخلق تساؤل العنوان، مما يحضّه على سدّ الثغرة المتشكّلة، والإخبار عن المسند إليه"[1]، والحذف ـ يقول شعيب حليفي خاصية مكوّنة للعنوان، إذ يقود إلى نوع من الغموض والإبهام من طرف الكاتب"[2]. وهذا الغموض، على المستويين التركيبي والدلالي، هو الذي يستهوي المتلقي.

كثير من العناوين المذكورة في تركيبها، تقذف بالقارئ إلى لجّة التأويل؛ فعنوان مثل "قصائد ظمأى" لعثمان لوصيف يتخذ من الجملة الاسمية مقاماً ومسكناً له، بيد أنه مقام مربِك لكونه يتأرجح بين تأويلين:

في الحالة الأولى يمكن قراءة الجملة الاسمية تركيبياً بحذف المسند إليه المقدر بـ: (هذه/ تلك) وتجسيد المسند بـ (قصائد ظمأى) وهنا نجد أنَّ المسند الخبري قد امتدَّ عبر التركيب الوصفي، وهذا من شأنه إخراج العنوان من الغموض الدلالي المحتمل فيما لو اقتصر على المسند (قصائد) ذلك أنَّ من وظائف التركيب الوصفي التحديد والتوضيح.

أما في الحالة الثانية؛ فيمكننا تأويل البنية التركيبية للعنوان وفْقها بالمسند إليه (قصائد ظمأى)، والمسند الخبري بـ (النصوص) ذاتها، "إشارة إلى متن النص، وفي ذلك تأكيد للوشائج النازلة والصاعدة ما بين دلالة العنوان ومضمون النص"[3]، لتؤدي نصوص المجموعة دور المسند الخبري من حيث الإخبار عن شؤون المسند إليه.

عنوان "الرباعيات" لعز الدين ميهوبي يتكوَّن من مفردة وحيدة في صيغة جمع مؤنث سالم عبر جملةٍ اسميةٍ بسيطةٍ تتميز بحضور المسند إليه (الرباعيات) وتقدير المسند الخبري بـ "حاصلة/ كائنة"، في هذه الحالة، أو المتمثَّل بالنص ذاته. وما يثير الانتباه في هذا العنوان أنَّه تشكَّل وفق اقتصاد معجمي فائق، وهذا يساير أحد قوانين العنونة Titling/ Titrologie؛ فكلما تقلص المستوى المعجمي للعنوان أضحى دالُّ العنوان

1. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص314.
2. شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد46، 1992، ص91.
3. ثبرى البستاني، شعرية العنونة أسميك بحراً، أُسمي يدي الرمل، أنموذجاً، ضمن كتاب، الشاعر خالد أبو خالد، دراسات وشهادات ونماذج شعرية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001، ص26.

حراً في الانزلاق وا ِنتاج الدلالات، فيغدو العنوان محفزاًللقارئ على محاولة حسمٍ دلالي عبر قراءة النص والبحث عن القرائن اللفظية والدلالية للعنوان.[1]

أما عنوان "العاشق الكبير" لصلاح الدين باويةفيتميز نحوياً بوصفه تركيباً وصفياً، صِفةُ : "الكبير"جاءت، هنا، لتوضّح لنا كينونة الموصوف "العاشق"تحدِّدُه . هذا على المستوى السطحي لدلائل العنوان. أما على المستوى العميق لبنيته، فنجد أنفسنا إزاء عدة تأويلات فيما يخصُّ هذا التركيب:

1. جملة اسمية حيث حضور المسند الخبري: (العاشق الكبير) وتقدير المسند إليه بـ "هذا/هو".

2جملة اسمية مصدّرة باستفهام ما هويٍّ (ما العاشق الكبير؟).

3جملة اسمية مصدّرة باستفهام مكانيٍّ (أين العاشق الكبير؟).

إن الانحياز لواحد من هذه التأويلات مرهون بقراءة نصوص المجموعة. ومن هنا يتميز هذا العنوان بالمراوغة والمخاتلة، فعلى الرغم من أنه جاء معرَّفاً ومحدداً على المستوى النحوي فإنه يسكن دهاليز الغموض الدلالي.[2]

"ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف، جملة عنوانية مبدوءة بحرف (الواو) التي من وظائفها العطف، ومن معانيها الجمع والترتيب، غير أنها هنا لم تكن للعطف، ومثلها قوله تعالى: ﴿وَأُوْلَئِكَ هُمُ الفَاسِقُونَ إِلاَّ الَّذِينَ تَابُوا﴾[3]. قال السرخسي في معنى الواو في هذا الشاهد: "فالواو عند بعض مشايخنا لمعنى الابتداء حيث يحسن نظم الكلام(...) إنه ابتداء عندنا"[4]. إن اللبس النحوي الكامن في إعراب (الواو) التي تصدّرت العنوان، والمتأرجح بين الابتداء والاستئناف والتخصيص، إنما هو لبْسٌ مهَمّته توسيع الدلالة وا ِثراء

1. ينظر خالد حسين حسين، « الطاقة الدلالية للعنوان في القصة القصيرة»، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1070، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تاريخ: 2007/09/01.

2. المرجع نفسه.

3. النور، الآية: 4.

4. أحمد بن أبي سهل السرخسي، أصول السرخسي، تحقيق أبو الوفا الأفغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1414هـ، 1993م، ص205.

تشظياتها"[1]. أما الانزياح النحوي الحاصل بتقديم الجار والمجرور (لعينيك) على المبتدأ المؤخر والبدل (هذا الفيض)؛ إنما يؤكد أن الشاعر خصّ العينين بالفيض المنسكب من المشاعر الملتهبة والمتدفقة؛ فالعينان بسحرهما كثيرا ما كانتا سببا في التعلّق، والعشق والهيام. وهذه (الواو) المتصدّرة ناصية جملة العنوان تشير إلى وجود كلام سابق لجملة العنوان أغفله الشاعر ولم يذكره، وكأنه يستدرج المتلقي إلى قراءة النص؛ ذلك أن العلاقة بين العنوان والنص علاقة بنيوية/ عضوية، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فإذا كان العنوان يرشد النص ويخرجه من العماء، يتنطّع النص، ويفضح أسرار العنوان، ويجعله في متناول القارئ؛ بمعنى أن المبتدأ لا يكتمل إلا بالخبر، فالخبر ليس جزءً مكملاً للفائدة، بل به يكون للمبتدأ كينونة ووجود، ومن هنا ينبغي النظر إلى علاقة العنوان بالنص والنص بالعنوان في تخليق العمل أو «الأثر» النصي."[2]

الجملة الاستفهامية الوحيدة، الواردة في مجموعة هذه العناوين هي: (كيف الحال؟) لربيعة جلطي. هذا التركيب يبدو في دلالته أنه يسأل عن الحال إلا أن " المعاني التي يشير إليها هي بطبيعتها خفية وهاربة، لا تستطيع وصفها بإحاطة وسيطرة، وهذا ليس بعيدا عن طبيعة اللغة؛ إذ إنها مهما تروّى المتكلّم في كلماتها وتراكيبها وراجَعَ الاختيار وصَقَل العبارة فلن تكون هذه العبارة مبيِّنة إبانة كاملة عمّا أراد أن يبيّن عنه بها."[3]

العنوان الطريف في كل هذه العناوين هو: "دف دق.. دف دق" لصالح سويعد؛ إذ يتشكّل من جملة اسمية ممتدة على إيقاع الطبل، يغيب فيها المسند إليه (المبتدأ) ليدخل بذلك عتمات الغموض الدلالي، ويتدثّر بدثار السخرية، "والسخرية مفتاح لاكتشاف المفارقة بكل تضاريسها ومحتوياتها ومسوغاتها، فيغرف الشاعر من واقع يريد لنا ألا ننساه فيجمْأة صمتنا. إنها لعبة رد الاعتبار للشعر، والنص الشعري من أجل الحياة، من أجل ماء الحياة؛ وجعْ لها أكثر قدرة على القلب والتحويل والتكسير"[4]، وهذا ما يدفع القارئ إلى

1. بشرى البستاني، شعرية العنونة أسميك بحراً، أُسمي يدي الرمل، أنموذجاً، ضمن كتاب، الشاعر خالد أبو خالد، دراسات وشهادات ونماذج شعرية، ص 28.

2. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، مرجع مذكور، ص342.

3. محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1987م . 1408 هـ، ص 218.

4. بشير القمري، مجازات، مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب بيروت، ط1، 1999، ص69.

التساؤل تحت ظلال الدهشة والتعجب؛ إذمن الممكن أن يؤوّل هذا التركيب بـ "ما" الاستفهامية الماهوية: ما (دف دق.. دف دق)؟ أو"أين" الاستفهامية المكانية برجحان ضعيف: أين (دف دق..دف دق؟!). عنوان مشحون، مثير لكثير من الأسئلة، إشاري إلى حد كبير، محفّز في الوقت ذاته على فعل القراءة، وعلى بلوغ متعة الاكتشاف أو الكشف، الأمر الذي نتوقع معه أن يكون النص بتعالقاته وتقاطعاته مع العنوان مجيباً عن هذه الأسئلة، مفضياً إلى دلالة كلية تحتضن الإجابات.

إن خطاب العنوان يمكن أن يأتي في أي صورة تركيبية قد تكسر أفق التوقع وتثير الدهشة، وتحقق بعض وظائف العنوان، وهذا ما يمنحه ميزة المخادعة والمراوغة.

ب. <u>تراكيب عناوين القصائد</u>:

إذا انتقلنا إلى عناوين القصائد فإن الجداول الآتية ستكشف لنا بوضوح عن تراكيب العنونة المهيمنة في المجموعات الشعرية المعنية بالدراسة:

- **<u>العناوين بمفردة واحدة</u>:**

لعناوين بمفردة واحدة	المجموعة الشعرية التي تنتمي إليها	الشاعر(ة) صاحب(ة) المجموعة	العدد
أولا/ عنفوان/ اختيار / كبرياء/ وطني/ فلك.	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي	06
حنين/انتصار/ طلاق/ صقيع / دهشة	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي	05
دهشة/ اسم/ سأم/ ستر احة/ عبث/ حزن/ ولادة/ منفى/ ثلج/ بلد/ مخالب/بابل/ دوار/ رغبة/ توبة/ قمح/ لغات/ أبواب/ مسبحة/ صولجان/ تذكرة.	عابرة أوراسية	نورة بوراس	21
أسى/ شراك/ عشق/ جنون/ رحيل/ جواب/ غربة/ حوار/ حصار/ هيروشيما/ بيروت/ روما/ ندم/ لاهبه/ نار/ نسيان/ مذنب/ راهبة/ وداع/	الرباعيات	عز الدين ميهوبي	

دهاء/ فرح/ حصار/ ذاكره/ حب/ فراق/ قسم/المدينة/ انفجار/ احتراق/ حنين/ رماد/ ضياع/ موعد/ بوح/ عيون/ مداعبة/ رفض/ هجرة/ حلم/ إرادة/ قدس/ موت/ دنيا/ صحو/ آذان/ عبادة/ توبة/ نور/ ليلة/ بوح/ سكرة/ افتضاح/ حزن/ إرادة/ منفى/ جرح/حلاج/ انكسار/ ضياع/ كينونة/ قراءة/ افهمي/ بشرى.	الرباعيات	عز الدين ميهوبي	63
زئبق/غلط/ وساطة/ مناعة/ نعمة/ تظلّم/ خصام/ موبوء/ شهادة/ احتياط/ السوداء/ انكسار/ تجارة/ مفارقة/ غيبوبة/خم5سة/ الحقيقة/بخس/ منطق/ مصلحة/ كرسي/ قناعة/ أصول/ وجودية/ سيادة/ قضية/ اكتفاء/عزاء/شمولية/ صلوات/سمو/ موقف/ أخرس/ حيطيست/ تبادل/ تأويل/ خطابة/ تهور/ نصيحة/ بيان/ عقدة/ قيمة/ إضراب/ موضوعية/ سؤال/ حيرة/ضمير/ هموم/ استحالة/ [؟]/ اقتسام/ مبروك/ بروسترويكا/ طابور/ توازن/ شموخ/ موت/تعاون/ مزاج/ مصادرة/خريف/ ذنب/ حلم/ اهتراء/ظل/عودة/ مزاج/ كساد/ ابتلاع/ سقوط/ المزدوج/ تصويت/ Mandela /قراءة/ حظ/ حتمية/ولادة/ تسمية/ سؤال؟/ نشرة/ قمة/ أمنية/ بحيرة/ أنانية/مديونية/دوفيز/ رجعي/ لائكية/ نعي/ فتوى/مبروك/خماس/ سلطوي/ بدعة / ميكروفون/ خيانة/	ملصقات	عز الدين ميهوبي	

ديباجة/ بوعقبة/ مسرح/ المسيرة/ مراباة/ واقعية/ استنساخ/ TRABENDO / نسب/ مزاد/ أستراليا/ قنطرة/ تلاشي/ صبر/ عدالة/ غربان/ بشر/ حك/ فهم/ تخريف/ تهمة/إنتاج/ إنجاب/ مذنب/الشعب/ بطولة/ اختبار/ تيه/ أكتوبر/ ربما.	ملصقات	عز الدين ميهوبي	128
شكرا.	د ف دق.. دف دق؟!	صالح سويعد	01
ضيافة/ ـِ / الفجيعة/ شهادة/ مـّ ل.	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود	05
ثعلب/ فراشة/ حلول/ بـْ ر/ وحدة/ أقفاص/ جنون/ برد/ اللوح/ فتنة/ حنة/ بكين/ عتبات/ شاي/ قابيل.	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي	15
شلل/ القيامة/ براءة/ الربابة/ الفجاءة/ اليقظة/ المتغابي/ السجناء/ جاحظيون/ هجائية/ آسيا/ررتـِ / القطرة/ حريـّة/ الحج.	المتغابي	عثمان لوصيف	15
البرق/ فوضوي/ القبرة/ الصاعقة/ المعراج/ التجلي/ وهران/ طفل/ الوردة/ العقارب.	براءة	عثمان لوصيف	10
نور/ فينوس/ أستاذ/ وهيبة/فاقة/ تيزي وزو/ طبيبة/ أبجدهوز.	أبجديات	عثمان لوصيف	08
النجوم/ الريح/ الغابة/ الثلوج/ الظل/ الهاجرة/ الغيمة/ العاصفة/ الليل/ الضباب/ الجبال/ الصفصافة/ المطر/ المرآة/ الشلال/ البحر/ النار/ امرأة/ الزهرة/ الجمرة/ البرق/ الأفعى/ شجرة/ النهر/ الصخرة/ جبل/ النمرة/ العقرب.	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف	28
وفي ـّ / الجمال/ شاعر/ المدينة/	كتاب الإشارات	عثمان لوصيف	04

العقل/ الحرب/ حضارة/ شعاع/ شذرات.	كتاب الإشارات	عثمان لوصيف	05
النيل/ غروب/ النوبيات/ الفيتوري/ المهدي/ الذرة/ القطن/الجَمال/ زنجية/ الغاب/ مياه/ تهويمة.	زنجبيل	عثمان لوصيف	12
سمراء/ أحببت/ شكرا/ لماذا؟/ نجوى/ العودة/ صديقتي/ سامحيني/ لقاء/ أحبيني.	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية	10
فراشة/ فراشتان/ عبقري/ الناقة/ الكثبان/ المعبودة/ الصخرة/ قديسة/ الليلكة/ المنفى/ الغريق/ المنفذ.	نمش وهديل	عثمان لوصيف	12
اليأفوفة/ ماتكِ / غواية/ غروب/ الأشجار/ جسد/ الطفولة/ السقوط/ إصرار/ العملاقة/ الفاجعة/ بختة/ عرافة/ القربان/ لماذا/ نحلة.	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف	16
مجموع العناوين بمفردة واحدة ⟸			364
النسبة المئوية لحضور هذه الصيغة = مجموع العناوين بمفردة واحدة X100 / مجموع العناوين الداخلية (523) ⟸			**%69.59**

- **<u>العناوين بمفردتين</u>:**

العناوين بمفردتين	المجموعة الشعرية التي تنتمي إليها	الشاعر(ة) صاحب(ة) المجموعة	العدد
بكائية بختي	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي	01
تأشيرة مرور/فاتحة الأوجاع/ بطاقة حزن/ نشيج الوداع/ فجيعة اللقاء/ خيبة انتظار/ رحيل اليمام/ قصيدة الزلزلة/	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي	08
أم الحلي/همس أوراسي/ زرقاء اليمامة	عابرة أوراسية	نورة بوراس	03
ضد الصمت.	الرباعيات	عز الدين ميهوبي	01

كيف كيف/ بالنيابة/ جنرال عون/ تهـ26ــريب/ م. 120.	ملصقات	عز الدين ميهوبي	05
دٌ ... ـدٌ ...!؟! / سفر الانكسار/ طلع النهار/ دف... دق...؟!لمَ تيأسين...؟؟/ الشيطان الأحمر../ أبناء اللاوعي.../ ماذا بعد..؟	د ف دق.. دف دق؟!	صالح سويعد	08
حدائق الأسرار/ آية الماء/ قصيدة الملكه/ تلويحة المتاهات/ قصائد الحصار/ فاتحة الحزن/ الأسئلة الصعبة/ مالك الحزين/ السنة القادمة/ في المحطة/ رقصة الخلق/ آخر العتبات/ حجر المتاه/ وردة التيه.	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود	14
دردارة الأمير/ كيف الحال؟!/ تلوين امرأة/ نشيد نوح/ الحبيب السائح/ امش الهوينى.	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي	06
هي النار/ الطائر الأبكم/ تظمأ الأقحوانة/ الحمامة الأسيرة/ قفا نبك/ يا خالقي.	المتغابي	عثمان لوصيف	06
سليل الصعاليك/ تلك صوفيتي/ الطائر العاشق/ لعنة الحطيئة/ أنشودة النار/ أخرق العادة/ في لحظة.	براءة	عثمان لوصيف	07
حبه أكبرا/ آه.. أواه !	أبجديات	عثمان لوصيف	02
النمر المحتضر	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف	01
فقه الطبيعة/ يا أنت!	كتاب الإشارات	عثمان لوصيف	02
بين اثنتين/ الطيب صالح	زنجبيل	عثمان لوصيف	02
سأكتب عنك/ العاشق الكبير/ تساؤلات بريئة/ مع الألفاظ/ لقاء الوداع/ اعتراف أنثى/ ابقي معي/ قصة عاشقين/ متى تجيء..؟/ نبي	العاشق الكبير العاشق الكبير	صلاح الدين باوية صلاح الدين باوية	10

العشق.			
أغنية الضوء/ شاعر ملعون/ أيها الشيخ/ تاج العروس/ إلى الحجر.	نمش وهديل	عثمان لوصيف	05
نخلة القفر/ الأم المعبودة/ حين أراك/ لكنني أفوح/ كما المجانين/ حين تحتجبين/ في المقهى.	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف	07
مجموع العناوين بمفردتين ⟸			88
النسبة المئوية لحضور هذه الصيغة = مجموع العناوين بمفردتين 100X / مجموع العناوين الداخلية (523) ⇦			**%16.82**

- **<u>العناوين بثلاث مفردات</u>:**

العناوين بثلاث مفردات	**المجموعة الشعرية التي تنتمي إليها**	**الشاعر(ة) صاحب(ة) المجموعة**	**العدد**
اللعنة والغفران/ شمعة لوطني.	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي	02
في سراديب الاغتراب/ تراجيديات الزمن البغدادي/ على عتبات الباهية	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي	03
الله يا وطن/ قل ما تشاء/ أوتار العشق الآتي.	د ف دق.. دف دق؟!	صالح سويعد	03
لم يكن سفرا/ وب يدو ّن القيامات/ النساء قرانا البعيدة.	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود	03
لاد ضيّعت ظلها/ أريكة الوقت الحامض/ .وا ٍنه الحنين/ زبانا: الرجل الأبهى.	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي	04
من يوميات العاصمة/ بهائم وطيور.	المتغابي	عثمان لوصيف	02
النحلة والغبار/ ساكن في الحفيف.	براءة	عثمان لوصيف	02
الشاعر والزورق.	زنجبيل	عثمان لوصيف	01
وماذا بعد/ اعتذار رقم1/ اعتذار رقم2/ الحب والقبيلة.	العاشق الكبير العاشق الكبير	صلاح الدين باوية صلاح الدين باوية	04
توقيعات على المتدارك/ ليكن ما	نمش وهديل	عثمان لوصيف	

يكون/ آه..يا شعري!	نمش وهديل	عثمان لوصيف	03
عفريت من الجن.	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف	01
مجموع العناوين بثلاث مفردات ⟸			28
النسبة المئوية لحضور هذه الصيغة = مجموع العناوين بثلاث مفردات 100X ⟸ مجموع العناوين الداخلية (523)			**%05.35**

- **<u>العناوين بأربع مفردات</u>:**

العناوين بأربع مفردات	المجموعة الشعرية التي تنتمي إليها	الشاعر(ة) صاحب(ة) المجموعة	العدد
بكائية وطن لم يمت.	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي	01
عائد من مدن الصقيع/ موسم الهجرة إلى بغداد/ قراءة في عينين عسليتين/ حديث الريح والصفصاف/ انتظار على مرفإ العشق/ آه يا وطن الأوطان/إسراء إلى معراج الله.	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي	07
بلادي أحبك حد الجنون/ رسالة إلى نجيب محفوظ.	د ف دق.. دف دق؟!	صالح سويعد	02
في البدء كان التيه.	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود	01
لينا..تعالي نرسم شرفة/ تمشي الأرض على الغيم.	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي	02
ثم قل: أنا شاعر!	المتغابي	عثمان لوصيف	01
من المحيط إلى الخليج.	كتاب الإشارات	عثمان لوصيف	01
شعاع ويأتي النبي/ ه يا زمن اللؤلؤ ة!/ ليس لي إلا الجنون!	نمش وهديل	عثمان لوصيف	03
أنا والحب في وطني/ إلى صاحبة الوجه الحزين.	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية	02
مجموع العناوين بأربع مفردات ⟸			20
النسبة المئوية لحضور هذه الصيغة = مجموع العناوين بأربع مفردات 100X ⟸ مجموع العناوين الداخلية (523)			**%03.82**

شكلت الصيغ الأربعة الواردة في الجداول السابقة مجتمعة نسبة (95.58%)، وقد استحوذت العناوين بمفردة واحدة على النسبة العالية منها والمقدّرة بـ (69.59%)، بينما تَوزّعَ ما بقي من النسبة الكاملة على بقية الصيغ: العناوين بخمس مفردات بنسبة (02.72%)والعناوين بستّ مفردات بنسبة (01.57%).

الجداول السابقة تكشف بوضوح هيمنة العناوين ذات المفردة الواحدة على نظام العنونةلدى معظم الشعراء الذين أنتجوا مدوّنات شعرية في فترة التسعينيات من القرن الماضي؛ إذ يمثل حضور هذه الصيغة 364 عنوانا من مجموع 523 عنوانا في مجموع مللوّنات التي شملتها الدراسة، وهذا ما يكشف عدة مسائل:

1تبدو الصيغة المفردة المنكّرة كأنها استراتيجية عنوانية مفضلة لدى كثير من الشعراء في كثير من القصائد، لبساطتها وسهولة وضعها وانفتاحها على دلالات كثيرة ومتنوعة، وكأن الشعراء يتعمّدون تغييب الدلالة وتكثيفها قصد إثارة شهية المتلقي للغوص في أعماق النصوص للإمساك بها؛ إذ إن كثيرا من العناوين لا يمكن التوصل إلى كنه دلالاتها إلا بعد الاستئناس بالنص.

2. في الأمر ما يؤكد أن الشعراء آثروا هذه الصيغة لبساطة وضعها وصياغتها، وهذا ما يحلّ لديهم إشكالات كثيرة بخصوصحيرتهم في اختيار العنوان الشعري لقصائدهم.[1]

3.كثير من الشعراء وضعوا عناوين لقصائدهم بمفردة واحدة، مثل: ضيافةالك / الفجيعة... لحكيم الميلود من مجموعته الشعرية (جسد يكتب أنقاضه). دهشة/ اسم/ سأم... لنورة بوراس من مجموعتها الشعرية (عابرة أوراسية). مناعة/ نعمة،/تظلّم... لعز الدين ميهوبي من مدوّنته الشعرية (ملصقات). حنين/انتصار/ طلاق... ليوسف وغليسي من مدوّنته (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)... وهي عناوين مفردة نكرة

1. ينظرنافع حمّاد محمد، « انفتاح العنوان الشعري، من سيمياء العتبة إلى فضاء المتن»، ينظر الرابط: www.duhokwriters.net/NafiHemad-Infitah13122008.doc تاريخ فتح الرابط: 23. 09. 2009، الساعة: 16:53.

تنفتح على الفضاءالشعري والحياتي انفتاحاً مطلقاً وواسعاً، وتحتمل كثيرا من الدلالات والقراءات والتفسيرات والتأويلات.[1]

4. يمكن أن نطلق على هذا النمط من العنونة (عنونة بسيطة)، إذ يستطيع أن ينجزها الشاعر في لحظات دون عناية كبيرة وضرورية إلى الفعالية الإجرائية العميقة و السيميائية و الرمزية التيتطلّب من الشاعر وعياً كبيراً وا ٍدراكاً عميقاً، لأنها ستخضع في الدرس النقدي لقراءة نقدية معمّقة يمكنها أن تسهّل عملية تلقي النص، أو قد تقف بالمقابل عائقاً في وجه هذه العملية.[2]

5. في صيغة العنوان بمفردة واحدة، قد يكشف النحو، الذي يمثل المعادل اللفظي للعنوان المفرد النكرة، عن بنية المعنى فتتحول النكرة المفردة، في عتبة العنوان، إلى جمع معرّف في المتن النصي، تعبيراً عن قيام المتن الشعري بعملية تحويل التنكير إلى تعريفوالإفراد إلى جمع بحكم نموّ الحالة الشعرية وتطورها؛ ذلك أن "العنوان لا يأخذ معناه إلا باقترانه مع النص، وا ٍلا بقي جملة، أو حكمة، أو مقطعا، لا معنى له ولا دلالة. ومن هنا كانت العلاقة جدلية بين النص والعنوان؛ فالعنوان وحده عاجز عن تكوين محيطه الدلالي، والنص غير المعنون معرّض باستمرار للزوال أو الذوبان في نصوص أخرى."[3]

وا ٍذا تجاوزنا الصيغة السابقة، فإننا نجدالتراكيبَ النحويةَ للعنوان قد تنوعت وتعددت، واجتهدتِ القراءة في تصنيف هذا التنوع والتعدد واختصاره فيسبْعِ صيغٍ، حسب مقتضيات الوضع النحوي لكل عنوان، وما يتضمنه هذا الوضع من انعكاسات وظيفية وجمالية على عموم البنية النصية في كل قصيدة:

1 العناوين المشكَّلة جملة اسمية حاضرة بقوة، إذتُشكّل النسبة الغالبة بـ 464 عنوانا، (ينظر الجداول السابقة)، وهذه الهيمنة للجمل الاسمية تشير في ظاهرها إلى الثبات والاستقرار. ولدى "الفحص الدلالي للتشكيل العلامي لهذه العنوانات، نجد أن

1. ينظر المرجع السابق.

2. ينظرنافع حمّاد محمد، « انفتاح العنوان الشعري، من سيمياء العتبة إلى فضاء المتن»، المرجع السابق.

3.حسين خمري، ما تبقّى لكم: العنوان والدلالات، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 215، 216، آذار، نيسان، 1989، ص8.

الثبات الذي تفرزه معظم الجمل الاسمية المشار إليها هو ثبات تمويهي، لأن دلالة المفردات المتشكّلة توحي معظمها بحركية داخلية كامنة"[1] أسسها الشاعر بتقنية تلغيم الدلالة والإمعان في إخفائها، غير أن فاعلية الإخفاء ما لبثت أن أعلنت عن حضور واضح ليس في العنوان فحسب، بل وفي مضامين القصائد كلها؛ فاسمية جملة العنوان (قصيدة الزلزلة) من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، توحي بثباتٍ هشٍّ يحمل مكابدة عذاب الشوق المتمركز في قلب الشاعر لما (زلزل الشوق زلزاله.وأخرج قلبُه أثقالَه.وقال المحبّون ما لهما؟!.. ماله؟)[2]؛ فالدخول إلى متن القصيدة يواجهنا بارتجاجات مرعبة، فالزلزلة تقلب كل ما هو ثابت،حتى العالي الشيء سافلَه.وهكذا تؤشّر الوحدة الدلالية الكبرى فجوات واضحة لزلزال عاطفي، داخلي لا يرقى إليه الشك، فالزلزلة رغم الهزة العنيفة التي أحدثتها في المنظومة العشقية للشاعر، إلا أننا نلمس رضاه بالحدث الزلزالي المحتوم يوم (القيامة العشقية) التي يلتحم فيها الارتياح بالألم والأمل:

هَلُمُّوا.هَلُمُّوا
لِتَسْمَعَ أَحْرُفَهُ !"
تُهَيِّمُ رُوحُ مَرْيَمَ مِنْ فُؤَادِي:
هُوَ الْعَاشِقُ الرَّاهِبُ الصُّوفِيُّ ...
تَبُوحُ لَكُمْ بِالسَّرَائِرِ أَحْوَالُهُ.."
فَيَصْدُرُ كُلُّ الْمُحِبِّينَ أَشْتَاتًا..
هَكَذَا الْعِشْقُ أَوْحَى لَهُ !"[3]

فبدلاً من أن يضيع الشاعر في صمتٍ وهو يكابد ألَم المعاناة ويتذّر بالهزيمة أو يندثر في ركامها، آثر أن يلملم أشتات آلامه ليقف عليها، بعد البعث في يوم الزلزلة

1. بشرى البستاني،شعرية العنونة أسميك بحراً، أُسمي يدي الرمل، أنموذجاً، ضمن كتاب، الشاعر خالد أبو خالد، دراسات وشهادات ونماذج شعرية، ص 26.
2. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص65.
3. المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

العشقية أنّها محطة أخيرة تنو ّره برحلة الآلام وتجدّد فيه العزم على التشبّث بالحياة"[1] بدل الاستسلام للهلاك.

جملة العنونة (الأسئلة الصعبة) من مجموعة (جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود تتمتع بمجموعة من الخصوصيات اللسانية والتعبيرية والسيميائية، في مقدمتها الدخول في مستوى التعريف المتجلّي بوساطة (أل) التعريف وهي تحيل على معرّف مخصوص واضح التدليل، ومستوى الجمع الحاصل في مفردتي العنوان المعلنتين (الأسئلة/ الصعبة) وهو جمع مؤنث يشي بالكثرة، ومستوى الإخبار النحوي المتأتّي من وقوع مفردة (الأسئلة) خبراً لمبتدأ محذوف، ومستوى التوصيف النوعي المتركّز في مفردة (الصعبة). هذه الخصوصيات تعمل على نحو متجانس ومتفاعل لبلورة مناخ سيميائي وجمالي تتمتع به عتبة العنوان وتعبّر عنه بكفاءة عالية.[2] فعلى الرغم من أن دلالة (الأسئلة) بانفرادها واستقلاليتها اللغوية ذات أثر تعبيري إيجابي فعّال في البحث عن الحقيقة والتنقيب عن المعرفة إلا أن إضافتها إلى النعت النوعي (الصعبة) يحيل إلى دلالات في ذهن القارئ، تتعلق بالتعجيز، وتكثيف البحث، والإمعان في التفكير، وذلك لارتباط التشكيل اللغوي (الأسئلة الصعبة) ضمن الموصوف النوعي بالاستعداد لتلقي الأسئلة المفتوحة على الاحتمالات جميعاً، التعجيز، الإحراج، الاختبار...

إن "استعداد القارئ لتعليق عدم قناعته هو في الواقع استعداد لتعليق عملية التأقلم والوصول إلى المعاني المجازية، وهي عملية قد تريح عقلاً تمّ إغراؤه، غير أنه مازال غير قانع. إن ما يسميه البعض بالقراءة "المجازية" لا يعدو أن يكون مجرد طريقة لتحاشي ضغط الرواية على العقل، بينما تصر القراءة غير المجازية على حرفية ما يطرحه النص من افتراضات."[3]

1. محمد شاهين، آفاق الرواية العربية (البُنية والمؤثرات) .دراسة . منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص165.
2. ينظر محمد صابر عبيد، « العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، قراءة سيميائية في رواية (المصابيح الزرق) لحنا مينة»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 434، حزيران 2007، ص175.
3. جوفري هارثمان، النقد، اللاجزم، والمفارقة، ضمن كتاب، ما هو النقد؟ إعداد وتقديم، بول هيرنادي، ترجمة سلافة حجاوي، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص127.

هكذاتتبع سلطة عنوان النص الأدبي، عمومـ ـا، من مركزيته، أي ارتباطه دلاليًّا بجوانب الأبنية النصية ومستوياتها كافة، وهذا ما يعطي للعنوان قيمة جوهرية، ويجعل منه محورا في عملية التلقي، كما يجعل منه بوابة استراتيجية لاقتحام عوالم النص، وهو (العنوان)، في الغالب، مشكاة مركزية، تنبثق منها إشعاعات كثيرة تمتد لتضيء كل ما يمكن أن يطاله ذهن المتلقي.

2. الصيغة الخبرية لمبتدإ محذوف والمقترنه بمضاف إليه: احتلت أوسع مساحة في عناوين المجموعات المشار إليها، وهي: من مجموعة "اللعنة والغفران" لعز الدين ميهوبي: بكائية بختي. ومن مجموعة "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي: تأشيرة مرور/ فاتحة الأوجاع/ بطاقة حزن/ نشيج الوداع/ فجيعة اللقاء/ خيبة انتظار/ رحيل اليمام/ قصيدة الزلزلة. ومن مجموعة "عابرة أوراسية" لنورة بوراس: أم الحلي/ زرقاء اليمامة. ومن مجموعة: "دف دق.. دف دق؟!" لصالح سويعد: دف... دق...؟!/ أبناء اللاوعي. أما من مجموعة "جسد يكتب أنقاضه" لحكيم ميلود: حدائق الأسرار/ آية الماء/ قصيدة الملكه/ تلويحة المتاهات/ قصائد الحصار/ فاتحة الحزن/ رقصة الخلق/ آخر العتبات/ وردة التيه. وفي مجموعة "كيف الحال؟!" لربيعة جلطي: دردارة الأمير/ تلوين امرأة/ نشيد نوح. أما مجموعة "براءة" لعثمان لوصيف فاشتملت على: سليل الصعاليك/ لعنة الحطيئة/ أنشودة النار...

يمكن تقديم هذه الترسيمة المتعلقة بالبنية التركيبية:

أ. البنية السطحية: خبر + مضاف إليه ←مركب اسمي إضافي.

ب . البنية العميقة: هذا/ هذه + خبر + مضاف إليه ←مركب اسمي.

ج . جملة بسيطة: هذه/ هذا + خبر + مضاف إليه ←مركب إسنادي.

مسند إليه مسند

هذه الترسيمة التي تصلح لإسقاطها على كل عنوان بصيغة (خبر لمبتدإ محذوف مقترن بمضاف إليه)، تتيح لنا تدوين القراءة الآتية:

تشكّل البنية التركيبية وجودها في مستواها السطحي (الملفوظ) بطريق (المركّب الاسمي الإضافي) لكونه جزء من (المركّب الاسمي)المفترض، ويتشكّل من اسمين الأول

نكرة (يمكن أن نأخذ أي عنوان من العناوين المذكورة)، والثاني معرفة. وفي هذا المركّب الإضافي يعتبر الثاني قرينا ولصيقا بالأول، وبهذا الاقتران (الإضافة) تُحْدِثُ الاسمية، فإذا أضفتَ اسما مفردا إلى اسم مثله مفرد أو مضاف، صار الثاني من تمام الأول وصار جميعا اسما واحدا وانجرّ الآخر بإضافة الأول إليه."[1] وفي هذا الحدث الاسمي (العنوان خبر لمبتدإ محذوف مقترن بمضاف إليه)، تنتقل النكرة (الخبر المضاف) من فضاء المجهول والتنكير إلى فضاء المعلوم والتعريف من خلال المضاف إليه بوصفه معرفة بالإضافة "يتخصص بالمضاف إليه، أو يتعرّف به، فلابد من كونِهِ غيرَهُ؛ إذ لا تخصيص الشيء، أو يتعرّف بنفسه."[2]

وبذا سمُّيت هذه الإضافة محضة ومعنوية، لأنها بعيدة عن نية الانفصال. وتكتسب النكرة (الخبر المضاف) مِنَة المعرفة لتستفيد بذلك من التحديد والتسمية والتعيين، وبذلك تشرق جملة العنوان (النص الفعلي) من الوجود بالإمكان إلى الوجود بالفعل، ومن الاحتجاب إلى الانكشاف والتّمتّع بقوّة الوجود.[3]

وإذا انتقلنا من مستوى البنية السطحية إلى مستوى الجملة، وصولا إلى البنية العميقة؛ إذ يقع (المركّب الإضافي): " خبر لمبتدإ محذوف مقترن بمضاف إليه" في جملة بسيطة مشكّلة من مركّب إسنادي: مبتدأ (المسند إليه)، وخبر (المسند)، حيث أُزيح فيه (المسند إليه) عن الوجود الفعلي، وتمّ تمكين المسند من ممارسة سلطة الوجود؛ ذلك أن حذف المسند إليه (هذا/هذه) يتوافق مع مبدإ الاقتصاد اللغوي؛ كلمات أقل = دلالات أكثر، ما دامت قواعد اللغة تجيز هذا الحذف إن دلّ عليه دليل.

إن حذف المبتدأ (هذا/ هذه) من تركيب العنوان يمنح المسند (الخبر المضاف) قوّة، ليس على مستوى الدلالة فحسب، بل على مستوى التلاعب بالبنى النحوية للغة، والتسلل عبر ما يمنحه النظام النحوي من إمكانات البناء لإضفاء نوع من التميّز على البناء الشعري، غير أن حذف (المسند إليه) يشترط فيه ضرورة حضور المسند في

1. أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، المقتضب، تحقيق، محمد عبد الخالق عضيمة، منشورات وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ج4، ط1، 1415هـ. 1994م، ص143.

2. ابن عقيل الهمذاني، شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محي الدين المجيد، دار التراث، القاهرة، ج2، ط20، 1400 هـ، 1980، ص 86.

3. ينظر خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص183.

الخطاب[1]، لأن "اللغة قد تستغني عن الفاعل أو المبتدأ أو المفعول، وغير ذلك من المقولات اللغوية، ولكنها لن تستغني أبدا عن المسند."[2]

إن البنية الداخلية المعتمدة على متن افتراضي هو الذي يربط بين المقاربات الدلالية للنص التي رسمتها البنية الخارجية، والجوهر الشعري الكامن في العالم واللغة من خلال توليد أفق احتمالي يلم جوانب النص في مسارب سيميائية ودلالية متعددة كاسراً بها الصورة الجامدة، التي تظهر بها البنية الخارجية.[3]

حضور هذه الصيغة بكثافة . حاضرة لأربعة وستين (64) عنوانا . تجعلنا نميل إلى تفسير ذلك بأمرين:

ـ إن وجود هذه الثغرة النحوية تخلخل أركان الصورة، وتجعل العنوان قابلاً لتفسيرات شتّى بحسب ما يفرزه المتن الشعري.

يسمح التركيب الواحد لوحدات العنوان بحُرّية الحركة والتنقل بين مختلف الوحدات لتقصي الدلالة، وهوما يجعل من هذا التركيب حقلا غنيا ومُغريا.

3 . صيغة الخبر المقترن بالصفة: وتخضع فيها العناوين الخمسة عشر لهذه الصيغة لذات الوضع النحوي للصيغة السابقة، و العناوين التي تمثلها هي: همس أوراسي من مجموعة "عابرة أوراسية" لنورة بوراس، الشيطان الأحمر من مجموعة "دف دق.. دف دق؟!" لصالح سويعد. الأسئلة الصعبة/ مالك الحزين/ السنة القادمة، من مجموعة "جسد يكتب أنقاضه" لحكيم ميلود، والحبيب السائح من مجموعة "كيف الحال؟" لربيعة جلطي. الطائر الأبكم/ الحمامة الأسيرة من مجموعة "المتغابي". الطائر العاشق من مجموعة "براءة". النمر المحتضر من مجموعة "قراءة في ديوان الطبيعة". الطيب صالح من مجموعة "زنجبيل". شاعر ملعون من مجموعة "نمش وهديل". الأم المعبودة من مجموعة "قصائد ظمأى، و المجموعات لعثمان لوصيف. العاشق الكبير/ تساؤلات بريئة لصلاح الدين باوية من مجموعته "العاشق الكبير".

---

1. ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2. بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص 35.

3. ينظر أمجد نجم الزيدي، «بنية الداخل بنية الخارج، قراءة في أحد نصوص (قصائد تلتفت إلى أمام) للشاعر طيب جبار»، جريدة الاتحاد، الصحيفة المركزية للاتحاد الوطني الكردستاني، العدد 3152، الإثنين: 2012/12/31.

القراءة المتأنية لمكونات عناوين هذه الصيغة تكشف عن الآتي:

ـ إن هندسة العناوين السالفة استندت، أيضا كسابقتها، على تغييب المبتدأ (هذا/ هذه)،وهو تغييب يبلور من العنوان نصاً قبلياً مشاكساً "[1] يبقى حضوره فوّقا بين مدوّنات الشاعر وتقديرات القارئ.

ـ الموصوفات التي وظفها الشعراء في العناوين المذكورة لا تعدو أن تكون واحدة من المخلوقات، والشاعر كائن يبدع عوالمه من كائنات الواقع، وهي مصدر بهجته وانبهاراته وأحزانه؛ فالشيطان والطيور والإنسان، شاعرا كان أم عاشقا، والنمر والأم في نظر هذا الكائن الذي يمتهن كتابة الشعر هم بساطه السحري إلى عالم الحلم الخاص به، حيث تفقد هذه الأشياء جوهرها الواقعي في المتون النصية، وتتحول إلى مجرد رموز وإشارات مضيئة في أفق مدفون في مختبر الكتابة. وهذا ما يؤشر إلى أن الشاعر، في جميع الظروف التي يحياها، يتفاعل مع سائر المخلوقات، ويبادلها الحب أو الكره.

ـ أغلب الصفات التي أُلصقت بالموصوفات في العناوين السالفة ألقت ظلالها عليها الأجواء العامة التي عاشها الوطن في فترة التسعينيات من القرن الماضي بظلالها، فجاءت مترجمة للحالة العامة السائدة: أوراسي، يدل على الرغبة في الاستمساك بالوطن الذي يرمز إليه الأوّاس بشموخه وإبائه. أما صفة (الأحمر) فتدل على الدماء التي كانت تسيل بغزارة بعد أن نزغ الشيطان بين الإخوة. والصفات: الحزين والأبكم والأسيرة، والمحتضر والملعون وأسير، كلها تصب في حقل دلالي واحد يشي بالمأساة والمعاناة.

ـ يمكن اعتبار عناوين هذه الصيغ عناوين محايدة، إذ إن إشعاعها على جسد القصائد محدود، فمثل هذه العناوين لا تؤدي دورا جوهريا، ولاتغيّر كثيرا في نسيج القصيدة، ولاتؤثّر في محتوى النص، وتهدف فقط إلى منح العمل اسما، أو السير وفق عادةِ منْحِ العمل عنوانا،غير أن ذلك لا يُنقص شيئا من مقوماتها الجمالية.

4.العناوين المشكّلة جملة فعلية،حضورها باهت، مقارنة بنظيرتها المشكّلة جملة اسمية، حضور سرقت منه الاسمية الدلالة. وقد بلغت هذه الصيغة أحد عشر عنوانا؛ ففي

1. وجدان عبد الإله الصائغ، « وصايا الشعر في القصيدة الحديثة، مقاربات تأويلية لبلاغة الصورة في: هوامش (من أوراق ابن الحوبة)،ينظر الرابط:http://www.26sep.net/newsweekarticle.php?lng=arabic&sid=5599 تاريخ فتح الرابط: 2013/01/04، الساعة: 02:18.

مجموعة "العاشق الكبير" لصلاح الدين باوية، سجلنا أكبر عدد (أربعة عناوين)، هي: "سامحيني/ أحبيني/ سأكتب عنك ِ/ القي ْ معي". العدد نفسه وجدناه في مجموعة "المتغابي" لعثمان لوصيف، وهي: " تظمأ الأقحوانة/ قفا نبك/ مررت ِ . أما في مجموعة "كيف الحال؟" لربيعة جلطي فقد سجلنا عنوانين: امش ِ الهوينى/ تمشي الأرض على الغيم". وتوزعت البقية (عنوان واحد) على كل مجموعة من المجموعات الشعرية الآتية: (الرباعيات) لعز الدين ميهوبي، (دف دق.. دف دق) لصالح سويعد، (براءة) لعثمان لوصيف. والعناوين بالترتيب: افهمي/ طلع النهار/ خر ِق ُ العادة.

ما يلاحظ في هذه الجمل العنوانية هو حضور فعل الأمر بقوة (ست ّ مرات) مقابل حضور الفعل المضارع (أربع مرات)، والفعل الماضي (مرتين). وفعل الأمر وإن كان يدل، عند البلاغيين، على الالتماس والدعاء والنصح والإرشاد... إلا أنه عند معظم المعاصرين ليس فعلاً بل هو طلب وإنشاء[1] والفعل عند البلاغيين والنحاة يدل ّ على التجد ّد، في حين يدل الاسم على الثبوت. يقول عبد القاهر الجرجاني: ".وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجد ّد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء."[2] وقد دل الأمر في جل ّ هذه الجمل على الرجاء والالتماس (أحبيني/ سامحيني/ القي ْ /امش ِ / افهمي). وهذه العناوين ليست ذات دلالات متعددة يصعب على المتلقي إدراك مضمونها، ولم تؤسس لوقائع فادحة في المعنى حسب قوانين وضع العنوان الذي يجب "أن ينجز وقائع فادحة، بمعنى أنه يحقق قولا به معنى غير عادي."[3] إن العمل الأدبي ليس موضوعا يقف بمعزل عن سواه، ويُظهر لواجه نفسه لأي ّ قارئ في أية حقبة، وهو ليس صرحا يكشف ماهيته السرمدية في حديث ذاتي.[4]

أغلب العناوين الواردة جملة (اسمية أو فعلية)، "لم تخرج عن التراكيب النحوية المعتادة والمألوفة (...)، والاختلاف بين مختلف هذه العناوين هو في الحجم."[5]

---

1. ينظر عبد الهادي الفضلي، دراسات في الفعل، دار القلم، بيروت، ط1، 1402هـ ، 1982م، ص54.

2. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1428 هـ، 2007 م، ص174.

3. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، يناير 2005، ص34.

4. ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص168.

5. Leo H . Hoek, La marque du titre, P72,84.

إن هذا التنوع عراجٌ جماليٌّ مدهش يجلي المخزون المعرفي للشعراء الذين يفجرون طاقات المفردة الكامنة خلف رماد الرتابة والاستهلاك. "إنه احتراق جديد يشعل في أفق التلقي وهجاً دائماً (كبلورات الجمل الفعلية)، ولايخفى المدّ الزمني الكامن في الجمل الفعلية وحركته الدائبة بين الحاضر والمستقبل."[1]

5. العناوين المشكَّلة شبه الجملةحاضر ة بأربعة عشر عنوانا؛ منها ستة موزعة على مجموعات عثمان لوصيف، وهي: (حين أراك/ في المقهى/ حين تحتجبين)، من مجموعة "قصائد ظمأى". (من يوميات العاصمة)، من مجموعة "المتغابي". (إلى الحجر) من مجموعة "نمش وهديل"، و(في لحظة) من مجموعة "براءة". و (بين اثنتين) من مجموعة "زنجبيل". و (من المحيط إلى الخليج) من مجموعة "كتاب الإشارات". أما صلاح الدين باوية فنجد في مجموعته "العاشق الكبير" عنوانين: (إلى صاحبة الوجه الحزين/ مع الألفاظ). العدد نفسه نجده في مجموعة "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي، وهما: (في سراديب الاغتراب/ على عتبات الباهية). عنوان واحد في مجموعة "ملصقات" لعز الدين ميهوبي، وهو: (بالنيابة)، وواحد، أيضا، من مجموعة "جسد يكتب أنقاضه" لحكيم ميلود، وهو: (في البدء كان التيه). وتدل عناوين هذه الصيغة على التحديد والتخصيص.

6. العناوين المشكَّلة اسم مكان، سجلت حضورها لتبيّن ارتباط الشاعر بالمكان أو إبراز ما للمكان من قدسية. وقد توزعت هذه العناوين على ثلاثة شعراء فقط: عز الدين ميهوبي، عثمان لوصيف، نورة بوراس، ومن هذه العناوين: هيروشيما/ بيروت/ أستراليا/ وهران/ تيزي وزو/ المنفى...

7. اسم العلم موجود في مجموع العناوين لكن بعدد ضئيل، منها : (بوعقبة) في مجموعة "ملصقات" لميهوبي. آسيا/ فينوس/ وهيبة/ المهدي/ بختة أسماء توزعت في المجموعات الشعرية لعثمان لوصيف.و الملاحظ أن معظمها أسماء مؤنثة (عدا المهدي)، وربما تكون الأنثى هي الوحيدة التي تركت بصماتها الواضحة في حياة لوصيف!

1. وجدان عبد الإله الصائغ، « وصايا الشعر في القصيدة الحديثة، مقاربات تأويلية لبلاغة الصورة في هوامش (من أوراق ابن الحوبة)»، مرجع مذكور.

إن الكلمة في العنونة تختزن طاقة شعرية مدهشة، ولا أدلّ على ذلك من العنوان القصير الذي يحتاج إلى من يمسك بدلالاته المتعددة، وأبعاده الشائكة التي أحجم الشعراء عن البوح بها كاملة، في حين يصرح العنوان الطويل بكثير من مقاصد المبدع الذي يخشى على عنوانه سوء الفهم، والتأويل الخاطئ. هذه العناوين تريد " أن تعلن الحقيقة، إنها فيما تخفي الصدق عنا، تكشفه لنا وتضعنا على الطريق الصحيح، وهذا الخداع مقترن بمظاهر البراءة والسذاجة."[1]

إن تراكيب العنوان النحوية لا يحدّ ها أي شرط مسبق. يقول محمد فِكري الجزار في هذا الصدد: "إن إمكانات التراكيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل العنوان دون أي محظورات، فيكون كلمةً " ومركّبًا وصفيًّا" ومركّبًا إضافيًّا"، كما قد يكون "جملة" فعلية أو اسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة"[2]. وبإيجاز، فإن تراكيب العنوان تعتبر لا نهائية، مما يمنح الكاتب حرية واسعة في اختيار التركيب الذي يريده. وفوق هذا، لا يمكننا أن نفضل تركيبا نحويا على آخر في العنوان، لأن كلّ تركيبٍ وضعهَ الكاتبُ ، من الكلمة إلى الجملة الكاملة، يخدم أغراضا معيّنة أرادها له.وإن هذا التكافؤ في تراكيب العنوان المتنوعة والمختلفة يدلنا، كما يقول الجزار، على "أن فائدة العنوان تعتمد في الأساس على وظيفته الإحالية إلى ما يعنونه، أي على المعلومات التي يحويها، والتي تمكّن القارئ من التعرف على النص."[3] لكن على الرغم من هذا، فإن تركيب العنوان النحوي لا يعتبر أمرا شكليا، لأنه يؤثر في معنى العنوان؛ إذ إن استخدام الشاعر جملة اسمية لا فعلية، في العنوان، قد يعني أنه يريد التحدث عن شيء ثابت، يتجاوز حدود الزمن.[4]

كشفت البنية النحوية عن تنوع الصيغ النحوية وثرائها في العنونة، في فترة التسعينيات، و هذا بحسب ما يقتضيه الموقف الفني، والخط الإبداعي لكل شاعر.

---

1. أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب.3.صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1993، ص176.

2. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع مذكور، ص39.

3. المرجع نفسه، **الصفحة نفسها**.

4. ينظر عبد الجواد خفاجي، « من العتبة إلى مضمرات النص، قراءة سيميائية لقصيدة "تحت زيتونة تشتهي أن تعيش" للشاعر الفلسطيني إبراهيم نصر الله»، ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، ينظر الرابط:

http://www.almolltaqa.com/vb/showthread.php? تاريخ فتح الرابط: 06. 01. 2013، الساعة: 01:15.

3. البنية الصرفية:

تنهض دراسة هذه البنية على تفحّص مختلف الصيغ الصرفية في منظومة العنونة في فترة التسعينيات من القرن الماضي، وتقصّي مختلف الدلالات الثاوية في أعماقها.

ورد في معجم المصطلحات النحوية والصرفية أن الصرف "علم يبحث في اللفظ المفرد من حيث بناؤه ووزنه، وما طرأ على هيكله من نقصان أو زيادة (...) والصرف علم قائم بذاته له موضوعاته وأبحاثه الخاصة به كالنسب والتصغير والإعلال، وغيرها كثير."[1]

تم تقسيم الصيغ الصرفية التي وردت فيها العناوين إلى بنيتين رئيستين: أبنية الأسماء و أبنية الأفعال.[2] سبق أن أشرتُ إلى هيمنة العنونة الاسمية في عناوين فترة التسعينيات لذلك تنوّعت أبنية الأسماء وصيغُها، وجاءت هذه الأبنية كالآتي:

3. 1. أبنية الأسماء:

أ. **المصدر**: وهو أكثر الصيغ الصرفية حضورا في تراكيب عناوين الشعراء، وجاء على ثلاثة أنماط:

- **مصدر الفعل الثلاثي**: (وهو مصدر سماعي)، جاء في بناء العناوين الآتية:

العنوان	المصدر فيه	فعله	الديوان الذي ينتمي إليه	اسم الشاعر(ة)
حنين	حنين	[illegible]	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
دهشة	دهشة	دهش	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
سأم	سأم	سئم	عابرة أوراسية	نورة بوراس
عبث	عبث	عبث	عابرة أوراسية	نورة بوراس
حزن	حزن	حزن	عابرة أوراسية	نورة بوراس
رغبة	رغبة	رغب	عابرة أوراسية	نورة بوراس
توبة	توبة	تاب	عابرة أوراسية	نورة بوراس

1. محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، منشورات دار الثقافة، الجزائر، ص125.
2. ينظر رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 1993، ص84.

عشق	ـِـدْق	شِـق	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
جنون	ـُنون	ـَنَّ	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
رحيل	رحيل	ـَلَ	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
ندم	نـَـدَم	نـِـدَم	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
فرح	فـَـرَح	ـَـرَح	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
بوح	بـُـوْح	بـَـوْح	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
موت	موت	مات	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
صحو	صـَـحْـو	صـَـحَـا	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
فِـضْ	فِـضْ	فـَـضَ	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
عبادة	عبادة	عـَـبَـد	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
كينونة	كينونة	كان	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
قراءة	قراءة	قـَـرَأَ	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
شهادة	شهادة	شـَـهِـدَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
قناعة	قناعة	قـَـنِـعَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
سيادة	سيادة	ساد	ملصقات	عز الدين ميهوبي
وَ	وَ	وَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
خطابة	خـَـطابة	خـَـطَـبَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
نصيحة	نصيحة	نـَـصَـحَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
ذُموخ	ذُموخ	مـَـذَخ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
كساد	كساد	كـَـسَـدَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
الفجيعة	الفجيعة	فـَـجَـعَ	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
ـُلول	ـُلول	ـَلَّ	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي
شلل	شـَـلَل	شـَـلَّ	المتغابي	عثمان لوصيف
قيامة	قـِـيامة	قـَـامَ	المتغابي	عثمان لوصيف
غروب	غـُـروب	غـَـرَبَ	زنجبيل	عثمان لوصيف
لقاء	لـِـقاء	لـَـقِـيَ	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
غواية	غـِـواية	غـَـوَى	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف
المعراج	المعراج	عـَـرَجَ	براءة	عثمان لوصيف
دهشة	دَهْـشَـة	دَهَـشَ	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي

فجيعة اللقاء	فجيعة	ع َ	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
همس أوراسي	ـ ْس	س َ	عابرة أوراسية	نورة بوراس
وردة التيه	ـتّيه	ـ َ	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
ـ ّ العشق	ـ ِشْق	ـ ِق َ	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
اللعنة والغفران	اللعنة/الغفران	ن َ /ـ َ	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي
وب يدو ّ ن القيامات	ـ ُبوب	ب ّ	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود

تنوعت أبنية المصدر الثلاثي، وجاء في ستة عشر وزنا: فَعْلَة، فَعَلْ ، فُعْل، ـعُول، فَعْل، فِعَالة، فَعْولة، فَعَالَة، فُعُل، فَعَالَة، فَعِيلَة، فِعَالفَعَالفُعْلان.

ومرد ّ تنوع هذه الأوزان أن لكل شاعر معجمه اللغوي الذي يميـّزه ويمكن أن يكون لكل شاعر ميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، ولكل شاعر طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فقد يستعمل أحدهم بعض الصيغ دون بعضها الآخر، وكذلك لتفاوت القيمة بين الشعراء في توظيفهم لتلك المفردات وما تعكسها من بنيات أسلوبية دقيقة؛ فالشاعر يوظف في إبداعه كل الإمكانات اللغوية المتاحة؛ بحيث يفيد من كل اختلاف شكلي بين الصيغ والألفاظ لمناسبة المعاني المراد بيانها.

- **مصدر الفعل الرباعي**: (وهو مصدر قياسي)، دخل في بناء العناوين الآتية:

العنوان	المصدر فيه	فعله	الديوان الذي ينتمي إليه	اسم الشاعر(ة)
طلاق	طلاق	طلّق	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
جواب	جواب	أجاب	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
وداع	وداع	ـدّع	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
حصار	حصار	حاصر	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
فراق	ـراق	فارق	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
مداعبة	مداعبة	داعب	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
جـ ْرة	هجرة	هاجر	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
إرادة	إرادة	أراد	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
خصام	ـ ِصام	خاصم	ملصقات	عز الدين ميهوبي

تجارة	تجارة	ر َ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
تأويل	تأويل	ْل َ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
مصادرة	ُصادرة	ـ َر َ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
تسمية	تسمية	سمَّى	ملصقات	عز الدين ميهوبي
إضراب	إضراب	َب َ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
تصويت	تصويت	ّت َ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
إنتاج	إنتاج	ج َ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
إنجاب	إنجاب	َب َ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
إصرار	إصرار	ـ َر َّ	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف

يُظهر هذا الجدول الأوزان التي وردت عليها عناوين مصادر الأفعال الرباعية، فَعَ َال، فِعَ َالهي مُ فاعلة، فِعَ َالة، تفْعِيل، مَ فْعَ َلَة، إِفْعَ َال. ولا تخرج أوزان هذه الصيغ عن معاني الافتراق والانفصال: (طلاق/ وداع/ فراق/ خصام)، وكذلك معاني المشاركة، مثل: (مداعبة/ تصويت/ إنجاب). وعندما يستحيل الجواب يحصل (الطلاق) و(الفراق) و(الوداع). وحين يتماثل هذا المشهد للرؤيا الكتابية في وضع العنوان واختياره، فإن شعرية الكتابة تبتعد عن الشروح والتفاصيل، كي يحتفظ النو بإشراقته السحرية، ويضيء َ قلب َ المتن النصي بالحركية والتدفق والانطلاق، وتحث ّ الفتنة منطقة التلقي، بمزيد من الإغراء، على مزيد من الاندفاع والتصدي للحجب والأقنعة وآليات الإخفاء النصي."[1]

في قصيدة (هجرة) في (رباعيات)عز الدين ميهوبي، تعبّر عتبة عنوانها عن نوع من الكتابة المؤجّلة والمعلّقة في الذهن، والمرشّحة للتعبير عن حالة/ موقف، عبر حركية تنمو، أولا، في حيّز التّشكّل الذهني، ثم تتحوّل إلى كتابة تكتسب شعريتها وحضورها الفاتن في منطقة الآخر من خلال ما تشتمل عليه من جمال وما تنسجه من أسلوب، وما تحقّقه من تشكيل. يقول ميهوبي:

يهُ َاجِرُ طِفْلٌ لِلْوَى ةمَ َرَّ لِ يَ حْ مِـلَ اَوْلَ هَـا لِلْ يَبِيبْ

1. محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007، ص83.

فيَسْألُ عرْبَ الدَّى يغْمَةً تجَلَّمَّ في قَطْرِهَا الْمُنْدَلِبْ

بفُطْرَ يفِ أُفْقِهِ نجْمَةً وبِالْجَاعِهَا فَانْتَهَى لِلْغِيبْ

وعَادَ فَكَانَ افْتِجَنَّةً يُقَلِّهُا عَاصِفٌ مِنْ لَيهِبْ (1)

- **مصدر الفعل الخماسي:** (وهو مصدر قياسي)، جاء في بناء العناوين الآتية:

العنوان	المصدر فيه	فعله	الديوان الذي ينتمي إليه	اسم الشاعر(ة)
اختيار	اختيار	اختار	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي
انتصار	انتصار	انتصر	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
انفجار	انفجار	انفجر	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
احتراق	احتراق	احترق	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
افتضاح	افتضاح	افتضح	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
انكسار	انكسار	انكسر	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
ادُل	ادُل	دَلَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
وُر	وُر	رَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
ازُن	ازُن	ازَن	ملصقات	عز الدين ميهوبي
هتراء	هتراء	رَأَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
ابتلاع	ابتلاع	عَ	ملصقات	عز الدين ميهوبي
لاشي	لاشي	لاشَى	ملصقات	عز الدين ميهوبي
لِّي	لِّي	لَّى	براءة	عثمان لوصيف
في سراديب الاغتراب	الاغتراب	بَ	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
خيبة انتظار	انتظار	رَ	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي

قراءة هذه الجداول تسجّل كثرة ورود صيغة المصدر في عنونة التسعينيات، ويمكن تفسير ذلك برغبة الشعراء في الانطلاق والتحرر من الزمان والمكان، باعتبار المصدر حدث مجرد من الزمان والمكان، وهذا ما يضيف، إلى ما أشرت إليه، حلقة أخرى من

1. عز الدين ميهوبي، الرباعيات، ص50.

حلقات الدلالة.أن الشعر اء يطلبون الآفاق الواسعة، ويحاولون إيجاد أجواء أخرى للتنفيس وا ٍفراغ شحنات الضغط، بعيدا عن تصعيد أزمات الحياة.

ب. <u>اسم الفاعل</u>: حضرت هذه الصيغة باحتشام، مقارنة بالمصادر. وهذا الجدول يبيّن مدى حضورها، وقد جاءت في بناء العناوين الآتية:

العنوان	اسم الفاعل فيه	فعله	الديوان الذي ينتمي إليه	اسم الشاعر(ة)
ذنب	ذنب	ب َ	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
لاهبة	لاهب(ة)	ب َ	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
المتغابي	المتغابي	غابَ ى	المتغابي	عثمان لوصيف
العاشق الكبير	العاشق	ـ ِق َ	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
عائد من مدن الصقيع	عائد	عاد	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي

وردت أسماء الفاعلين في هذه العناوين على ثلاثة أوزان، هي: فاعِل، مُفْعِل، مُتفاعِل، وقد تراوحت فيها الدلالات بين التماهي واصطناع الحدث والاستغراق؛ فالمذنب والمتغابي والعاشق كل واحد اختار (اسمه)، وكأني بالشعراء: عز الدين ميهوبي وعثمان لوصيف وصلاح الدين باوية، كل واحد منهم يسعى ليكون أسطورة في اسمه. يقول صلاح الدين باوية:

دَاعِ بِيذِ ـــي هُ نِيْ هَ ـــةً دَعَابِيذِ ـــي*** وَامَنْحَبِنِي الأَمَانَ لَمَنْ امَنْحَبِذِ ـــي

أَتَمَشَّـى وَ الْحُـبَّ يَقْتَـاتُ مِنِّـي*** وَ لِلْصَافِرِ الشَّذَى فِي يَمِنِي ـــي

يَا بِـــلاَدِي وَ يَا حَبِيبَـــةَ قَلْبِـــي*** حَبِيبَتِـــي سَامِحِينِـــي

مَا عَسَانِي أَقُولُ فِي وَصْفِ حُبِّي*** وَبِأَيِّ الفُنُونِ فَلْتَعْذُرِينِـــي؟

فَأَنَا الْعَاشِـــقُ الْكَبِيـــرُ بِـــلاَدِي*** وَ مَلِيكَتِـــي مَلِكَتِـــي[1]

1. صلاح الدين باوية، العاشق الكبير، ص6.

لقد صوّر الشاعر حبّه لوطنه أسطورة خالدة، كيف لا، وحبّه يأكل من حشاشة قلبه.

وعندما يقرع الطائر العاشق جرس الأبجدية، عابرا تخوم الرماد، يفرغ شهوته الكوكبية في السماوات وفي السهاد.[2] حكمة الشاعر عثمان لوصيف في التغابي، لأنها طريقة لدراسة المحيط، وطريقة للوصول إلى كنه الحقائق. وهذه الصيغة "المتغابي" تدل على اصطناع وتكلّف الحدث لأهداف معينة، وقديما قال البحتري:

"قد يتغابى المرء في عظم ماله ... وفي تحت ردن الميوعة أو عرّ"[3]

أما الشاعر (عثمان لوصيف)، فيقول:

حاضرٌ

كي يتبدّى

مغلاً في عتبات الغياب

عارفٌ

كي يتغابى..

منزعجٌ أي. سأوطّئ في ثياب ؟

إلى أن يقول:

قال :

سيّ في الذّوغ

2. عثمان لوصيف، براءة، ص63.

3. أبو عبادة الوليد بن عبد الله الطائي "البحتري"، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، المجلد2، ط3، (د.ت)، ص1068.

سـُطُوعِي

فِي الأَنَاِي حِكْتِي فِي الغَّابِي[1]

إن مغزى العنوان مرتبط بالديوان، " فالديوان الضعيف يكون عنوانه ضعيفا مثله. وبعكس ذلك يكون للديوان العظيم عنوان مثله. وهذا ما لا يتحقق إلا للديوان الذي يمتلك طابعا عاما يطبع أسلوبه وموضوعاته."[2]

ج . اسم المفعول: جاءت هذه الصيغة في أبنية ثلاثة عناوين، ودلّت على الصراع والحرص والتفاني. ومن هذه الصيغ:

العنوان	اسم المفعول فيه	فعله	الديوان الذي ينتمي إليه	اسم الشاعر(ة)
شاعر ملعون	ملعون	نَ	نمش وهديل	عثمان لوصيف
الأم المعبودة	معبود	دَ	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف
توقيعات على دارَك	دارَك	ارك	نمش وهديل	عثمان لوصيف

يتبيّن لنا من هذا الجدول ورود صيغتين من الفعل الثلاثي وصيغة واحدة من الفعل الخماسي، ويبدو أن الشاعر فرّ من اللعنة إلى الأمّ المعبودة، ليوقّع على المتدارك!

3. 2. <u>أبنية الأفعال</u>: توزعت على صيغ متنوعة، غير أنها جاءت في صيغ بسيطة. وقد توزع هذا البناء في الصيغ الآتية:

<u>فَعَلَ</u>: تعتبر هذه الصيغة من أكثر الصيغ تواترا في أبنية الأفعال؛ إذ تواترت في عشرة عناوين:

العنوان	بغة فَعَلَ فيه	الديوان الذي ينتمي إليه	اسم الشاعر(ة)
الهُوِيْنى	شَى	كيف الحال؟	ربيعة جلطي

1. عثمان لوصيف، المتغابي، ص ص63 ـ 65.

2. حاتم الصكر، « نازك الملائكة ناقدة – من زاوية التوصيل والتلقي»، مجلة نزوىمؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد الرابع، سبتمبر1995، ص96.

ا نبكِ	وقف/ بكى	المتغابي	عثمان لوصيف
قِ ُ العادةَ	َقَ	براءة	عثمان لوصيف
تب ُ عنكِ	بَ	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
متى تجيء..؟	اءَ	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
ين أراكِ	رأى	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف
لكنني أفوح	حَ	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف
قل ما تشاء	الَ / اءَ	دف دق..دف دق؟!	صالح سويعد
لم يكن سفرا	كان	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
لينا تعالي نرسم شرفة	مَ	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي

دلت هذه الصيغة، في مجملها، على معاني: النصح والالتماس والعزم والتصميم على فعل شيء؛ فعنوان (لينا تعالي نرسم شرفة) من ديوان (كيف الحال؟!) لربيعة جلطي، يشي ببعض الدلالات المذكورة، فالبحث عن المعنى هو إيضاح ما يتشابه، والبحث عن قانون الإشارات هو اكتشاف الأشياء المتشابهة نحو الكائنات، هو تفسيرها[1]. تقول الشاعرة:

وا ِذْ ذَ ذْهَ بُ يا صَ غِير َتِي،

لِمَ نْ ذَ تْرُ كُ الوَّهَ الأَْ صَ دْ قاءْ

لِي رْ نُكْ ُ وذَ افَانَلضَّيَ اءْ

وجُوهٌ وَ لمتَّايَ ا

و اَلأَْغَانِي الرَّئِيسَةَفِي الإِْذَاعَةِ[2].

1. ينظر ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989، 1990، ص 39 ــ 49.

2. ربيعة جلطي، كيف الحال؟!، ص33.

ب. فَعِلَ: حضرت هذه الصيغة في ثلاثة عناوين فقط؛ وتوزعت على ثلاثة شعراء، هم: عثمان لوصيف (تظمأ الأقحوانة) في ديوانه (المتغابي)، صلاح الدين باوية (ابقي معي) في ديوانه (العاشق الكبير)، وصالح سويعدله (تيأسين...؟؟) في ديوانه (دف دق.. دف دق؟!) ومن ثمّ فإن أفعال هذه العناوين بالصيغة أعلاه هي: ظَمِئَ، بَقِيَ، يَئِسَ)، وتدل هذه الصيغة على الاتصاف بحالة معينة؛ "ففي هذا العالم، لا يمتلك شيء ما دلالةً أو وجودا إلا ما هو معطى في واقع ملموس. إذ لا توجد هنا «إحالة» و«معنى» بل يُترجم كل محتوى للشعور الذي يتوجّه الذهن نحوه مباشرة إلى ألفاظ حضور واقعي وفاعلية حقيقية.[1]

ج. فَقَّ: لم ترد هذه الصيغة إلا مرتين: هبوب يدوّن القيامات) في ديوان (جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود، وولاد ضيّعت ظلّها) في ديوان (كيف الحال؟!) لربيعة جلطي. وقد دلّت هذه الصيغة على تأكيد الشيء وترسيمه وترسيخه؛ ففي التدوين ترسيم للكتابة وترسيخ لها، وفي التضييع تأكيد للفقدان، وهذه الصيغة "تُفلسف إشاراتها ضمن شبكة متّسعة، ومتداخلة الدوائر على أكثر من عمق ومجال...وهذه الصيغة متخمة بالمعنى ذي العناصر التقاطعية الدائرة حول نفسها بتركيبية متفصلة ومتباعدة تتجاذب وتتنافر بذات السرعة والانبثاق والتحرك والغوص والطفو. إلى هذه الحركية يرجع سرّ النص الذي يفرز محتملاته من دلالاته الباطنية إلى دلالاته السطحية حابكا جوهر القول باللامقول.. ومصادما ما حبكه بكلّية البنية المكتوبة والفراغية، مما ينشئ مساحة هارمونية تحفر لغتها في اللغة، مولّدة ذاكرة جديدة لكتابة دلالية تجريبية تبتعد عن شبكتها الأفقية، لتنسج تمثيلاتها المضاعفة في أعماق النص، فاسحة للتفاوت أن يصل الشبكة العمودية بإشارات مرنة تقرّب المجهول إلى مرايا الكلمات، فيغدو شفيفا غير منعزل عن احتمالية التخييل التي لا تؤوّل علاقة الكلمات بالعالم، فقط، بل تحوّل علائق الكلمات

1. ينظر أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، ترجمة، سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 1430 هـ، 2009 م، ص107، 108.

بالكلمات نفسِها، حيث تلتفّ المحتملاتُ بعضُها على بعض بطريقة لا منتهية."[1] نقرأ ما دوّنه هبوبُ الكلمات:

غُصْنَانِ فِي يَدِي وَذَاكِرَةُ الْمَطَرْ

تَرْتِيلَةُ الْقَمْحِ وَرَقْصَةُ الشَّجَرْ

فَافْتَحِيْ لِطَعْنَتِي

إِنِّي هَوَاءٌ رَاعِفٌ

وَدَمْعَةُ الحَجَرْ

إِنِّي خُيُوطُ الضَّوْءِ تَغْزِلُهَا نِسَاءٌ

فِي عُيُونِهِنَّ شَوْقٌ مُدْلِجٌ

وَلُجَّةُ الْوَتَرْ [2]

د. **فَاعَلَ**: جاءت هذه الصيغة يتيمة في مجموع العناوين المدروسة؛ إذ نجدها في عنوان (سامحيني)، من ديوان (العاشق الكبير) لصلاح الدين باوية.وقد دلّت على معاني الالتماس والتفاعل مع الفعل، والمشاركة فيه. يقول الشاعر:

اعْذُرِينِي

حِينَمَا قُلْتُ اعْشَقِينِي

حِينَمَا قُلْتُ امْنَحِينِي

بَعْضَ حُبٍّ وَحَنَانٍ لِعُيُونِي

1. غالية خوجة، أسرار البياض الشعري، ص 150، 151.

2. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه،منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1996، ص22.

اعْذُرِيذِي

إذّنِي مُضْطَرِبٌ هَذَا الْمَسَرَاءَغْمَسُكُونِي

...

سَامِحِيني

وَاصْفَحِي عَنِّي قَلِيلاً

إِنَّ عِشْقِي مِنْ جُنُونِ [1]

لقد انصهرت الذات الشاعرة في الكلمات، وانصهرت الكلمات في الذات الشاعرة، وهكذا تبدو العلامة متطابقة عن طريق (الصفح) و(المسامحة) بعد الاعتذار:

اعذريني ← حينما قلت اعشقيني ↔ سامحيني ↔ واصفحي عني ← إن عشقي من جنون.

في هذا الكلام شحن للغة؛ إذ أصبحت محمولات (اعذريني، سامحيني، اصفحي عني) نتاجا للعشق الجنوني، ويتراكم، هنا، تشاكلٌ معنوي نجم عنه تراكم انتشاري مركّب[2]:

- يكون الاعتذار باللسان بتحريكه والنطق بالاعتذار، وهذا التحريك المادي هو نوع من النشر بالتصاق اللسان باللثة وخروجه بين الثنايا عند نطق الاعتذار.

الاعتذار سلوك حضاري وفِعْلٌ مكاني، عضوي، يتحول - في الآن نفسه - إلى صوت يتقبّله المستمع / المتلقي بقبول حسن أو يرفضه.

1. صلاح الدين باوية، العاشق الكبير، دار الحفيد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، أكتوبر 1999، ص 25.
2. ينظر عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر، أفريل 2001، ص 108.

إنما جُعل اللسان للحديث والاعتذار، والتودّد، والشتم، والذّود عن النفس، والغناء، والتذوّق... مما جعله من الأصغرين.ومن هنا يحمل معنيي التشاكُل والتباين معا.

د.افْعَلَ تدلّ هذه الصيغة على افتعال وتصنّع الحدث. وتدل، أيضا، على المطاوعة[1] والتوافق والمشاركة. وقد سجلت هذه الصيغة حضورها بفعل واحد:تَجَبَ) وهو فعل لازم، جاء في عنوان (حين تحتجبين) من ديوان (قصائد ظمأى) لعثمان لوصيف صاحب النزعة الصوفية؛ "إذ وظّف اللغةتوظيفا رمزيا، استعمل الصورَ لكشف عوالمه، وهي صورَ يتعالق فيها الروحي والمادي للتعبير عن عالم مدهش ورؤية متميزة، كما أن اللغة تجسّد المعنوي وتجرّد الحسي، تربط بين عناصر الإنسان وعناصر الكون، فلا حدود بين الأشياء والمعاني واللغة."[2] لنقرأ ما كتبه لوصيف حين تحتجب عن ناظريه:

حِينَ تَحْتَجِبِينَ عَنْ نَاظِرِيَّ

يَسْتَيْقِظُ الْعَقْلُ الإِلْكَتْرُونِي

مِلْءَ جُمْجُمَتِي الْعَرِيضَةِالْجَوفَاءِ

يَسْتَيْقِظُ فِيَّ الإِنْسَانُ الآلِيُّ

الإِنْسَانُ الرُّوبُو

وَأَغْدُو

أَنَا النُّطْفَةُ الأُولَى

ذَأَا الْجُوْذْاُلأُوْلَى[3]

1. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، ص 273.
2. فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1429 هـ، 2008م، ص58.
3. عثمان لوصيف، قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص 76.

فبين احتجابها واستيقاظ العقل، يتحول الشاعر إلى بذرة أولى. لقد أثمر هذا التشكيل الشعري رذاذ اللغة، لا سيّما وأن عتبة العنوان تنفتح على زمن نسبي، افتراضي، يهدف إلى الاختراق والحفر والغوص في صوفية سرمدية.

4. البنية الصوتية:

الصوت في "لسان العرب" هو: " الجرس، معروف، مذكر، فأما قول رويشد بن كثير الطائي:يا أيها الراكب المزجى مطيته سائلْ بني أسد ما هذه الصوت؟

فإنما أنّثه لأنه أراد به الضوضاء والجلبة، على معنى الصيحة أو الاستغاثة (...)، وصات يصوتُ و يَصَاتُ صوتا، وأَصات وصوّتَ به:كلّمه نادى. ويقال: صوّتَ يصوتُ تصويتا، فهو مصوِّتٌ، وذلك إذا صوَّت بإنسان فدعاه. ويقال: صاتَ يصوتُ صوتاً ، فهو صائت، معناه صائح (...) الصوت، صوت الإنسان وغيره. والصائت الصائح."[1]

الصوت ـ إذن ـ هو كل ما تلتقطه آذاننا في المحيط الذي نعيش فيه ولا يُستثنى من ذلك صوت الجماد (خرير المياه، حفيف الأشجار...)

يُشكّل العنوان بمقاطعه الصوتية التوقيع بالأحرف الأولى على عقد الإبداع بين الكاتب والمتلقّي؛ فالحروف العربية تتميز بخصائصها العجيبة في تشكيل المعنى والدلالة من حيث طريقة بنائها، وفي هذا الصدد يقول ابن جني:

" فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئبّ عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها، ويحتذونها عليها.وذلك أكثر مما نقدّره، وأضعاف ما نستشعره."[2]

إن ما ذهب إليه ابن جني في هذه الفقرة يجعلنا نقدّم قراءة عساها تُلامس مقاصد ما جاء فيها:

1. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مادة "صوت".

2. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق، محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج2، ط1957، ص157.

1. الاعتراف بصعوبة المسلك، وصعوبة البحث في علاقة الصوت بالمعنى، وذلك لتعدد مناهله ومشاربه.
2. توجُّهٌ كثيرٍ من القدامى إلى ترجيح دلالة الصوت على معنى ما.
3. إيمان ابن جني بالظاهرة في كثير من الحالات.
4. التأكيد على صعوبة حصر الظاهرة، وهو مستشف من عبارته "... وذلك أكثر مما نقدّره، وأضعاف ما نستشعره."

نستنتج من حديث ابن جني عن علاقة الأصوات بمعانيها ثلاث دلالات:

أ. دلالة الصوت المفرد.

ب. دلالة ترتيب الأصوات في الكلمة.

ج. دلالة اختلاف بعض الأصوات مع بعض.

ولعلّ هذا ما عناه عباس حسن بقوله: "إن الحروف العربية قبل أن تنتمي إلى القطاع اللغوي تنتمي أصلاً إلى القطاع الصوتي."[1]

يُعد النص الشعري المجال الخصب لتوظيف الأصوات المعبرة، لأن المبدع لحظة الإلهام الشعري يكون في حالة التخيّر والانتقاء والاصطفاء لما يقوله، وينتج عن انتشار الأصوات وفق نسق معين في النص ظلال من المعاني توحي بحسب صفة الأصوات، فإذا كانت مجهورة، ازداد المقام تفخيما؛ لأن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية، تشد انتباه السامع، وإذا كانت مهموسة، كان الصوت خافتا، والحس مرهفا، فيوجب التأمل، ويوقظ حركة الوجدان، والمشاعر النبيلة؛ لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والإشفاق."[2]

1. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1998، ص29.
2. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص99.

وإذا استعرضنا بعض الأمثلة فإن خاصية الشدّة والفخامة والنضارة في صوت (الضاد) وخاصيّة السمو والوضوح والفعالية والعقد والربط في صوت (العين) وخاصيّة الحركة والاضطراب والجهر في صوت (الباء)، وخاصية العاطفة والحرارة والإحاطة في صوت (الحاء)[1]... وما إلى ذلك من خصائص أصوات الحروف، التي لا يستطيع القارئ أن يعي الروابط بينها وبين معاني الألفاظ التي تشارك في تراكيبها، إلاّ بعد تأملٍ هادئٍ ،عميقٍ ومعاناةٍ طويلةٍ .

إن الاهتداء إلى معاني هذه الحروف بالذات ـ فيما لو تأملنا صدى أصواتها في مشاعرنا ـ يستدعي مهارة فنية وإبداعية أصيلة و أصالة فنية تذوقية موازية، ومعاجم اللغة العربية هي المحكّم في هذه القضية.

من الطبيعي أن توحي أصوات الحروف، إذن، بمختلف الأحاسيس الوجدانية، والمشاعر الإنسانية.وإذا لم يكن الأمر كذلك، " فإن صوت الحرف في اللفظة العربية يصبح رمزاً على معنى لتتحوّل اللفظة العربية بذلك إلى مجرد مصطلح على معنى كما يدّعي أصحاب المدرسة اللغوية الاصطلاحية."[2]

والواقع فإن الأمر مختلف؛ فصدى الأصوات في دواخلنا ووجداننا يختلف الناس في التعاطي معه؛ فهناك من يحسن الإنصات إلى هذا الصدى فيترجمه إلى معان، وهناك من لا يعيره اهتماما لأنه يجهل طريقة التعامل معه. وهكذا فإن الأصوات فعاليات صرفة تخرج من عالم المكان لتدخل في عالم الزمان كوحدات صوتية. [3]

إن لغتنا " مأخوذة من الطبيعة بكل تجلياتها المادية والإنسانية، وأنّ معاني الألفاظ هي محصلة موحيات أصوات حروفها."[4]

قسّم علماء اللغة الأصوات إلى مهموسة ومجهورة، وقد كشفت دراسة حديثة، أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمُس أو عشرين في المئة (20%) فيه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة."[5] ويمكن

1. ينظر حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع مذكور، ص263، 264.
2. ينظر حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص29.
3. ينظر المرجع نفسه، ص31.
4. المرجع نفسه، ص35.
5. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1975، ص21.

ن الْهَمْس تفسير ذلك بفكاك الضَّغْطِ ، والْجَهْر من صفات الْقُوَّة ، والإنسان العربي ميّال إلى القوة للتصدي للمخاطر والتغلب على المشاق التي يلقاها في بيئته القاسية.

تقوم منهجية دراسة البنية الصوتية على تلمّس الأصوات المهيمنة على عناوين كل ديوان شعري (الدواوين المعنية بالدراسة)، وتحليل معانيها ودلالاتها، والتعرض . في مرحلة ثانية . إلى إبراز القواسم المشتركة بينها في الدلالة قصد الكشف عن العلامة البارزة التي وسمت العنونة الشعرية في فترة التسعينيات من القرن الماضي. وفي هذا لابد من تفكيك النص وتشريح العنوان معا، قصد تحديد الأصوات المهيمنة في البنيتين: العنوانية والنصية، وذلك باستخلاص الأصوات المجهورة والمهموسة، الحلقية، الطبقية، الشفوية التكرارية، علاوة على التوازي والتشاكل الصوتي والتجانس النغمي. أي استنباط جميع الظواهر الصوتية والإيقاعية التي تتميز بها العناوين.

في عناوين ديوان (جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود، نلاحظ هيمنة الأصوات: الألف (بنسبة 18%)، اللام (بنسبة 12.64%)، التاء (بنسبة 09.57%)، الياء (بنسبة 04.21%)، الراء (بنسبة 03.06%)، الهاء (بنسبة 02.68%)[1]، بهذا الترتيب. وما يلاحظ أن جل هذه الأصوات مجهورة، ما عدا الهاء فهو مهموس. ولكل صوت من هذه الأصوات صفاته؛ "فالألف صوت مستفل، حنجري، انفجاري، واللام حرف مجهور، منحرف، شديد، مستفل، منفتح، مرقق، والياء صامت، مستفل، مرقق، مجهور، والراء، مستفل، مجهور، لثوي، مكرر شديد، والهاء صوت مهموس، حلقي، صامت، مستفل، مرقق.[2]

1. تم حساب هذه النسب بإحصاء أصوات كل عناوين الديوان الشعري، ثم إحصاء الأصوات أكثر تواترا؛ الألف (47 مرة)، اللام (33 مرة)، التاء (25 مرة)، الياء (11 مرة)، الراء (08 مرات)، الهاء (07 مرات). أما طريقة حسابها فكانت كالآتي: عدد مرات تواتر الصوت × 100/ مجموع أصوات عناوين الديوان (261 صوتا). مثال: صوت اللام: 33 × 100/ 261 = 12.64%.

2. ينظر سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د. ط)، 1418 هـ، 1998م، ص19 وما بعدها.

القاسم المشترك بين هذه الأصوات هو الجهر والشدة والاستفال، فاللام من معانيه التجذر والالتصاق والتمسك[1]؛ فالشاعر متجذّر في أصله وانتمائه، متمسك بهويته، رغم (التيه)، وهو المقطع الصوتي الذي تشكله الأصوات المهيمنة. يقول حكيم ميلود في قصيدة (في البدء، كان التيه):

وَ يَرْجُمُنَا الْبَحْرُ
يَرمِي بِلَجَّةِ السَّوَاحِلِ
نَأْتِي حُفَاةً عُرَاةً
نَبُوحُ بِمَا حَمَلَ الْمَوْجُ مِنْ سِرِّنَا
وَمَا وَرِثَتِ الرَّمْلُ مِنْ حُزْنِنَا
نَقْتَفِي أَثَرَ الْقَلْبِ
خُطْوَتُنَا وَجَعٌ وَ الْمَدَى غَامِض
حُنَا نَثَرَتْهَا الْمَرَاثِي عَلَى شَجَرِ اللَّيْلِ
مْ يَبْقَ غَيْرُ الرَّمَادِ
وَ مَا أَذْبَأَتْنَا بِهِ الرِّيحُ مِنْ تَعَبٍ
وَ ضَيَاعٍ عَلَى طُرُقَاتِ الْفَجَائِعِ
نَحْمِلُ تَعْوِيذَةَ الْعِشْقِ وَ الْمَوْتِ
لِلْوَطَنِ النَّائِهِ فِي الرُّؤَى وَ الْحَنِينْ [2]

ولما كان الراء، صوتا يفيد الكثرة والتكرار، هاهو يلقي بظلاله في هذا المقطع الذي يتناسخ فيه كل شيء في صورة فيها كثير من تقاسيم التيه والضياع. يقول الشاعر:

هَذَا زَمَنُ الْفَجِيعَةِ
لِتَحْمِلِينَا قَرَابِينَ لِلثَّوْرَةِ الْمُقْبِلَة
وَ لِتَفْتَحِي لِلرَّحِيلِ صَهِيلاً
يُغَازِلُ رِيحَ الْمَسَافَةِ قَبْلَ غَمَامِ الرُّؤَى

1. ينظر حسن عباس أصوات الحروف العربية وإيحاءاتها الحسية والشعورية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص23.

2. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1996، ص11.

وَيَعُودُ الْغِذَاءُ دَمًا، يُرَتِّلُ صَمْتَهُ لِلشَّجَرْ
بِلاَدِ الَّتِي فِي الشِّتَاءِ تُعَرِّي ضَفَائِرَهَا لِلْمَطَرْ ...[1]

وفي عناوين ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، نلاحظ هيمنة الأصوات: اللام (بنسبة 09.36%)، التاء (بنسبة 08.06%)، الهاء (بنسبة 05.01%)، النون (بنسبة 03.70%)، الحاء (بنسبة 02.83%)، القاف (بنسبة 02.39%)، الباء (بنسبة 02.17%)قراءةُ حضورِ الأصوات في هذهالنسب، تسجّل غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة التي اكتفت بحضور التاء والحاء فقط. ويمكن تفسير ذلك بكون التوجّه العام للديوان يوحي باشتداد دمدمة الأعاصير على الصفصافة المتوجّعة.وبما أنّ دمدمة الأعاصير مجهورة والأوجاع مهموسة، فمن الطبيعي أن تهيمن الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة!

بعض العناوين لا تتعالق صوتيا مع متونها النصية؛ ففي قصيدة (حديث الريح والصفصاف)العنوان يغرّدُ خارج سربِ المتنِ النّصي؛ ذلك أن العنوان يطفح بالأصوات المهموسة (الحاء والثاء والصاد والفاء)، وعندما لم تجد الأصوات المجهورة مكانا لها في العنوان، أعلنت اجتياحها للمتن النصي. نقرأ هذا المقطع (الديوان، ص60):

عَبَسَ وَتَوَلَّى.لَوْ تَرَاحُهَا شَفَقًا وَقَالَتْ أُخْتُكَ مُشْفِقَا
فَهَوَاكَ فِي قَلْبِي يَنَامُ مُكَرَّمًا كَالطِّفْلِ يَبْقَى فِي ظَلاَمِي خَافِقَا
مَا رِيحُ الزِّنَّانِ تَصُدُّنِي فَإِلَى اللِّقَاءِ إِلَى اللِّقَا!»
وَدَّعْتُهَا وَالْبَيْنُ صَوَّرَ مُأْقِيَ نَاعِتًا نَسَّابُ نَهْرًا دَافِقَا

الواضح في هذا المقطع أن الأصوات المجهورة كان لها الحضور الكبير؛ فمن جلجلة القاف إلى دمدمة الباء والدال، واهتزاز الراء، ومن صفات هذه الأصوات كلّها "الجهر، الشدة، القلقلة، الاستفال، الانفتاح، الإذلاق."[2] ويمكن تفسير ذلك برغبة الشاعر في إعفاء العنوان من التبعية الصوتية للنص أو العكس!

الأمر يختلف عند الشاعر عثمان لوصيف؛ ففي ديوان (المتغابي) نلاحظ هيمنة الأصوات: التاء بنسبة 8.94%، الياء بنسبة 7.89%، الميم بنسبة 6.31%، الباء

1. المصدر نفسه، ص15.
2. برنامج إعراب القرآن الكريم، قسم مخارج الحروف، CD-ROM، الإصدار(1.00)، رقم السلسلة:1613 010228.

بنسبة 4.73%، النون بنسبة 3.68%، وهي جلها أصوات مجهورة، عدا التاء. ونجد تساوقا ملحوظا بين أصوات العنوان وأصوات النص. قصيدة (المتغابي)، وهي القصيدة التي شرّفها الشاعر لتحمل عنونة الديوان كلّه، يُسجّل فيها صوت الُباء حضورَه بقوة، وكأن الشاعر أراد أن يفجّر غضبه بشدة صوت الباء وانفجاريته. كما أن اجتماع الغين والألف والباء، يشكّل مقطعا صوتيا قوامه الفعل "غَابَ" المنسجم مع المتغابي في دلالة "الغياب". لنلاحظ حضور صوت (الباء) الذي أضفى على النص نغما موسيقيا صاخبا، مُشكّلاً حرف الروي ، يقول الشاعر:

يتَغَابَى

مسُرْفِا .في التّغَابِي

فيَلْوُفُ .بيمِ خسَفْ

رالنَّاب [1]

ويقول في مقطع آخر:

بيِدَيْهِ ..

رعَشْةٌمنِ رُوقٍ

وعَينَيْهِ .ندًى منِ رْبَابِ

رمَجَ البَحْرُ

فَقَالَ إِلَيْهِ ..

وطَى الآفَاقَ ..طَيَّ عُقُبَ [2]

1. عثمان لوصيف، المتغابي، ص55.
2. المصدر نفسه، ص ص57، 58.

الظاهرة ذاتُها نسجّلها في تكرار صوت الباء في عنوان "الربابة" من ديوان (المتغابي)، وهو ما يوحي بأنغام الربابة، أنغام الشعر، التي تبقى ما بقيت الحياة. يقول عثمان لوصيف:

لَمْ تَمُتِ الرَّبَابَةُ

لَمْ يَنْقَطِعْ هَذَا الوَتَرْ

سَيَظَلُّ غَمْغَمُهَا يُفَتِّشُ فِي الفَجَرْ

فِي هَفْهَفَاتِ الأَرِيجِ

وَسَقْسَقَةِ الشَّمْسِ غِبَّ مَطَرْ

وَسَتَبْقَى فِي المَسَاءَاتِ أُوجَاعُهَا

لِلشَّحَّارِيرِ .. أَوْ لِلشَّجَرْ

وَسَتَحْمِلُ شَتْلَاتِ الجُذُورِ[1]

إن حضور (السين والشين)، وهما صوتان مهموسان، بصورة مكثفة في المقطع، يوحي بسريّة تناقل هذا الصوت الخالد، صوت الربابة، ويساعد على إشاعة النغم الموسيقي بشكل جليّ .

وفي ديوان (براءة) لعثمان لوصيف، نلمس في عنوان (سليل الصعاليك)، صوت السين الذي يبسط هيمنته على أجواء النص، رغم الحضور المكثف لصوت اللام، الدال على الانتماء، في بنية العنوان؛ فبالسين يهمس الشاعر في أذن الطفل المتمرد،مهدّدا إياه بالتبرؤ منه إذا لم يعلن ولاءه للشنفرى وتأبط شرا. يقول الشاعر:

لَسْتَ مِنِّي إِذَنْ ...

1. عثمان لوصيف، المتغابي، ص45.

سـلْتَ مـنِّي إذَامـلْ تخُضِّ مْعَ الشَّوْقَ و تَأَبَّطَرَشَّا

و مَلْ تتَوَبَلْعجَاً وجوَهَا

سلَتْ مـنِّي إذَا مَتْ بَيْنَ الرقُّوفِ

ولْ تتَقَرَبَّأُ قَاهُمْ

و مَا أَو دْعَوُا فيكَ مِنْ حِكْمَةٍ

بفَقْدُهَا فِي الأَعْاَصِيرِ .أو تتَبَدَّدْ [1]

ويُبرز تكرار صوت الفاء، وهو صوت مهموس، في عنوان (ساكن في الحفيف) من ديوان (براءة) لعثمان لوصيف، الخفّةَ والشفافية الشعرية، والنزعة الصوفية المتجلية بوضوح في التوجّه الفكري للشاعر، والتي من خلالها يظهر الشاعر الصوفي كائنا هلاميا، زئبقيا!! يقول لوصيف:

سـاَكِنٌ فِي الحـفَيفِ

فِي رَذَاذِ البَنفْسَجِيفِ الرَّعْشَةِ الْكَوكَبِيَّة

بأُذَنِي لِلْغُصُونِ فَضَاءً

مُثْلاً بِالْغَمَامِ الشَّفِيفْ

مرغُمْاً بِالْهَوَى .والوَشْىِ البَوَرِيَّة[2]

إن هذا التناغم والانسجام العجيب بين أصوات العنوان وأصوات النص، يدعو إلى مزيد من الاعتقاد بأن بعض الشعراء يهندسون لأصوات وكلمات قصائدهم، ويبنون مدائن نصوصهم على جدران الدهشة الفنية والإبهار الشعري؛ إذيقدّرون موضع الصوت

1. عثمان لوصيف، براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص18.

2. عثمان لوصيف، براءة،، ص39.

والكلمة، ويؤلّفون بين أصوات العناوين وأصوات المتون النصية، فيصبح العنوان والنص، بنعمة ذلك التأليف، في تناغم وانسجام.

ديوان (عابرة أوراسية)للشاعرة نورة بوراس، نجد فيه تقاربا في نِسب الحضور بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة؛ فمن مجموع 114 صوتا، جاءت التاء، وهي صوت مهموس، في صدارة الحضور بنسبة 09.64%، يليها صوتا اللام والميم بنسبة متساوية 08.77%، ثم صوت الباء بنسبة 07.89%، وأخيرا الأصوات: السين والواو والراء بنسبة 05.26% لكل واحد منهم. والملفت في عناوين نورة بوراس أن معظمها بمفردة يتيمة، عدا ثلاثة عناوين، من أربعة وعشرين عنوانا، بمفردتين، وهذا الأمر يجعل إصدار الأحكام اليقينية والجازمة صعبا للغاية؛ لأن أصوات المفردة الواحدة في العنوان، خاصة إذا كانت مفردة قصيرة، لا يمكنها أن تكون الواجهة الصوتية للنص، ولا يمكن الاعتماد عليها لترجيح كِفّة الهيمنة لأيٍّ من أنواع الأصوات.

بابل، عنوان قصيدة من الديوان المذكور، كل أصواته مجهورة، غير أن المتن النصي يشتمل على نسبة غير يسيرة من الأصوات المهموسة التي تتكرّر لها العنوان، لنقرأ هذا المقطع:

هُوَ الرَّعْدُ دُونَ أَنْ يُحَرِّكَ سَاكِنًا

فَلاَ يَزالُ الْجَلِيدُ

يَكْسُو السُّطُوحْ

يَهْرُبُ مِنَ التّذكَارِ

وتَحْتَ الأشِعّةِ المُعَتّمَة

كُرُومُ بابِلَ تَغْفُو

تَهْرُبُ مِنْ كِسَائِهَا اللَّيْلِي[1]

صوتا التاء والراء اقتسما سطوة الحضور في المقطع؛ فالأول مهموس والثاني مجهور ، وصوت التاء من الأصوات "اللمسية، لأن صوته يوحي فعلاً بإحساس لمسي مزيج من الطراوة والليونة ، ولأنه لا يوحي بأي إحساس آخر أو بأية مشاعر إنسانية."[2]

أما صوت الراء فهو "الصوت الأسناني المصوّت الذي لا يفخّم بعد ساكنات مفخّمة، بل يُفخَّم حيثما وُجد في جوار الفتحة بنوعيها."[3] "إنه أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد (...) كما أن حاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل، فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيوتها وقدرتها الحركية، ولفقدتْ بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع.

فكما أن مفاصل الجسد تساعد أعضاءه على التحرك بمرونة في كل الاتجاهات، وعلى تكرار الحركة المرّة بعد المرّة، فإن حرف الراء بتمفصل صوته (ر. ر. را)، وبرشاقة طرف اللسان في أدائه، قد قدَّم للعربي الصور الصوتية المماثلة للصور المرئية التي فيها ترجيع وتكرار، وتأرجح ذات اليمين وذات الشمال."[4]

يكشف هذا المقطع عن بنية صوتية تَآلَفَ فيها المجهور والمهموس، "وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محدّدة، وأن وظيفة القارئ، وكذلك الناقد، تتمثل في الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة، ولذا فالقارئ يظل محكوما بالنص ذاته، وبقدراته الداخلية."[5] وهذا بدوره يجب أن يأتي تلقائيا ونابعا من حيثيات تأويلية مقنعة تستند إلى

1. نورة بوراس، عابرة أوراسية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1996، ص37.
2. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، مرجع مذكور، ص55.
3. سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، فونولوجيا العربية، ترجمة ياسر الملاح، مراجعة محمد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1403هـ، 1983، ص55.
4. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، المرجع السابق، ص83.
5. فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص43.

المعاينة الأمينة لجوهر النص ورؤاه، وصولا إلى استقراء مستويات القيمة والرؤيا في النص الأدبي وبيان مدى صلتها بالحياة والواقع.[1]

وإذا تفحصنا أصوات عناوين ديوان (اللعنة والغفران) للشاعر عز الدين ميهوبي، وجدنا الغلبة فيها للأصوات المجهورة؛ فمن مجموع 78 صوتا، جاء الألف، وهو صوت مجهور، في صدارة الحضور بنسبة 14.10%، يليه صوت الياء بنسبة 11.53%، ثم أصوات النون والتاء واللام التي تساوت في النسبة المقدرة بـ: 08.97%، فصوت الواو بنسبة 07.69%. وأخيرا صوتا الكاف والباء بنسبة متساوية والمقدرة بـ 05.12.

نلاحظ وجود صوتين مهموسين وهما (التاء والكاف) من مجموع الأصوات المهيمنة، مما يوحي بالتساوق والانسجام بين أصوات عنوان الديوان وأصوات عناوين الديوان، والتوجه العام للديوان، والذي ألقتْ فيه أجواء الحزن والبكاء بظلالها. وللتدليل على ذلك فإن الأصوات المتواترة بكثرة في عناوين الديوان تشكّل مقاطع صوتية متوافقة مع الأجواء المذكورة؛ إذ يمكن تشكيل مقاطع صوتية منها: (نبكي/الكَرْو/الكَبتُ)، وكل هذه المقاطع لا تخرج معانيها عن أجواء الحزن والبكاء؛ فقد حدث الكبتُ في الوطن ووقع الكبوُ الذي نتج عنه الكيّ المُبكي!! لنقرأ هذا المقطع من قصيدة بكائية وطن لم يمُتْ:

عِندمَا تَذبَحُونَ بِلاَدِي

بِمَنْ أَحْتَمِي..

رُبَّمَا بِدَمِي..

رُبَّمَا بِعُيُونِي الَّتِي هَجَرَتْ دَمْعَهَا

بِشِفَاهِي الَّتِي أَطْفَأَتْ شَمْعَهَا

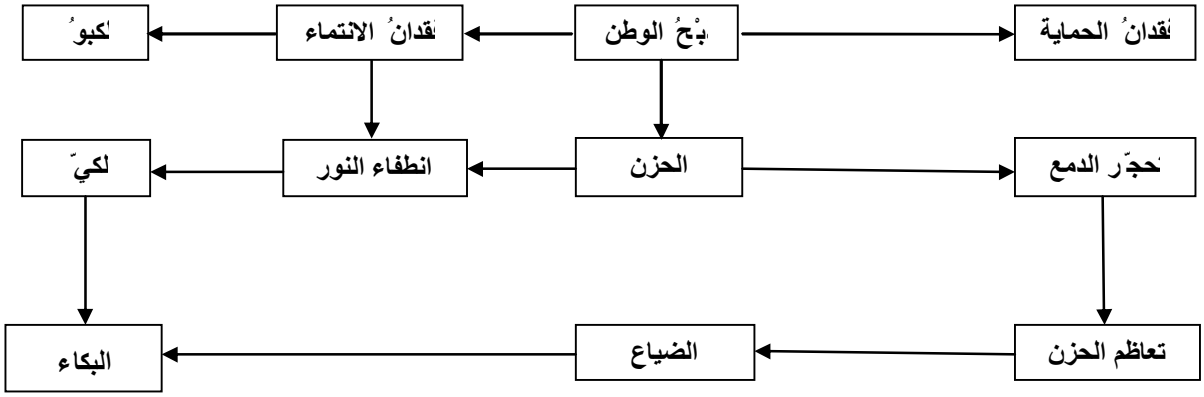
1. ينظر المرجع نفسه، ص123.

رُبَّمَا بِفَمِي..

عِنْدَمَا أَذْبَحُ بِلاَدِي

لِمَنْ أَنْتَمِي؟[1]

وَوِفق المقطع السابق نرسم الخطّاطة الآتية:



لقد تركت الأصوات المذكورة أثرها الواضح في عناوين المجموعة الشعرية (اللعنة والغفران)، وأزاحت الستار عن بعض الدلالات المتخفية في أعماق البنية الفنية؛ إذ النص ـ والعنوان نص صغير ـ في نموه العضوي خلال عملية التشكيل والبناء، " يقبض على الجانب الأعمق من التجربة دون سائر التجارب."[2] وبذا فإن عالم الشاعر، أحيانا، يتساوق فيه نمو المعنى مع نمو المبنى، وهذا ما يتوافق مع القول: " كما تكون الحياة كذلك يكون المبنى."[3]

1. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997، ص48.
2. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص24.
3. المرجع نفسه، ص24.

تختزن القصيدة في ثناياها ألغازا محيّرة لا يقوى الإنسان المعاصر على فكّ شفراتها وأسرار تصميمها؛ فالقصيدة " شبيهة بأهرامات الجيزة المعجزة التي ظل مخطط هندستها مخبوءً في غياهب التاريخ.."[1]

المقاطع الصوتية التي توصلتُ إلى تشكيلها يُشير أن المبدع أثناء ممارسته العملية الإبداعية يُفرغ كل شحناته الفنية في إبداعه فتتشكل كثير من الظواهر الفنية لتترسب في أعماق النص، ويتطلب التوصل إليها جهدا قرائياً خلاقاً.

1. شراف شناف، هندسة العنوان في ديوان البرزخ والسكين، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي،منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص269.

الباب الثاني، الفصل الثاني

دلالة العنوان، المكونات والوشائج.

1. المكونات التيماتية:

أ. عناوين الدواوين.
ب. عناوين القصائد.

2. حوار العنوان والنص أو لعبة المرايا (Jeu des miroirs).

3. المكونات النصية والتناصية للعنونة:

أولا: المكونات النصية:

أ. المكون المكاني.
ب. المكون الحدثي. والتاريخي.
ـــ أحداث دينامية
ـــ أحداث ستاتيكية (ساكنة)
ج. المكون الفاعلي.
د. المكون الزمني.
هـ. المكون الشيئي
و. المكون العلمي
ز. المكون الرمزي.
ح. المكون العددي.
ط. المكون الطبيعي.
ي. المكون الحيواني

ثانيا: المكونات التناصية:

1. التناص مع القرآن الكريم.
2. التناص مع الفكر الصوفي.
3. التناص مع المنجزات الإنسانية.

تروم جهود الاشتغال في هذا الفصل إلى تحديد المكو ّنات التيماتية للعنونة الجزائرية، في تسعينيات القرن الماضي، لاسيما العناوين التي تكتنز دلالاتٍ تحر ّض ُ المتلقي على الوصول إليها.و لا بد من تحديد العنونة من أجل تحقيق وحدة موضوعية للنص، وتوفير أكبر قدر من الانسجام والاتساق والتماسك النصي؛ لأن العنوان هو الذي يضفي على النص وموضوعهِ الوضوحَ والتحديد الدقيق، والتنظيم المتماسك، منهجيا. تقول نازك الملائكة في ذلك:إ ّنما يصبح الموضوع م ُ همًّا، ويستحق الالتفات في اللحظة التي يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذ ذاك يوج ّه الهيكل ويمشي معه. وأول شرط في الموضوع، أن يكون واضحا محددا، لا كموضوعات تلك القصائد التي يكون موضوعها عاما يشمل جوانب واسعة لا حدود لها من الأفكار والتصورات وهو صنف يتخلص منه الشاعر عندما يضع له عناوين عامة مثل (خواطر) أو تأملات أو (رباعيات) ونحو هذا. مثل هذه القصائد تستند إلى عقيدة واهمة من الشاعر، في أن الموضوع وحده يكفي لإنشاء قصيدة، وما دامت القصيدة تعالج أفكارا مفيدة، ذات طلاوة فهي تبرر وجودها تبريرا تاما. وليس هذا مقبولا من وجهة نظر الشعر.وا ّنما ينبغي أن تكون القصيدة موحدة، مبنية، لا أن تمتلئ بمادة تكفي لإنشاء عشرين قصيدة"[1]

إن وضوح الموضوع لا يكفي لكي يكون م ُ همًّا.ألم تحْظَ كثير من الموضوعات الغامضة بالاهتمام والدرس والتحليل؟ ألم تكن محلّ نقاش وخصام في سهرات الليالي بينما ينام أصحابها ملء جفونهم عن شواردها،على حدّ تعبير أبي الطيب المتنبي؟

وحسب نازك الملائكة فإن الكلمة الشعرية كثيرا ما تغوينا حين تسلّم لنا نفسها، وذ ُقد ِم على المغامرة للتحاور معها، معتقدين بأنها سهلة المنال، لكننا نصطدم مع مكرها ومراوغتها وتعقُّدها، وتمنُّعها على البوح بأسرارها. وهذا ما ينسحب على العنوان الذي أضحى هويةَ النص والدليلَ عليه؛ فهو الذي يحدد موضوعه، ويختصر مقاصده وأبعاده، وهو بمثابة الشريط الجيني للنص ـ بتعبير علماء الوراثة ـ والعنوان هو الومضة الشعرية الأولى، أو هو الشرارة الأولى لكهرباء الشعر، "والشعر قبل كل شيئ هو فن عالي [كذا][2]

1. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص235.
2. لعل الصحيح: عال.

لا تنجح النيات الطيبة والرغبات الجامحة وحدها في إنجازه وخلقه، فالمشاعر الطيبة والقضية العادلة والروح المتأججة بالمشاعر والحماس الوجداني ليست كافية أبدا لصوغ بنية القصيدة على نحو فني وجمالي أصيل، بل تحتاج إلى موهبة شعرية وثقافية تشكيلية ورؤية عميقة للإنسان والوجود."[1]

يحمل هذا الرأي كثيرا من الصواب؛ إذ إن بناء القصيدة الناضجة يعتمد، بالدرجة الأولى، على الموهبة الأصيلة المطع ّمة بالثقافة الواسعة والتجربة العميقة، والخيال الواسع؛ فالحماس الفياض إزاء قضية معينة، أو التعاطف مع عزيز في نازلة ألم ّت به، وصِ دق المشاعر في كل المواقف، دون امتلاك الموهبة والأدوات التي تصقلها، لا تكفي لإنتاج عمل إبداعي ّ يسج ّل حضوره في عِ داد الأعمال الراقية والخالدة. فالموهبة هي السمة الفارقة بين الشعراء وغيرهم، ولولاها يستوي الجميع في التعبير الخالي من البريق الفني.

تستوقفناظاهرةٌجديرةٌ بالتأم ّل في نظام العنونة الجزائرية في فترة التسعينيات (1990 ـ 1999)، وتتمثل في أن كثيرا من عناوين الدواوين المعنية بالدراسة ليست في الأصل عناوين لقصائد فيها ـ باستثناء (المتغابي) لعثمان لوصيف و(اللعنة والغفران) لعز الدين ميهوبي، و(كيف الحال؟!) لربيعة جلطي و(العاشق الكبير) لصلاح الدين باوية ـ وذلك ما يثير شهية التساؤل عن مبررات ذلك التوجه ودوافعه. فهل قصد الشعراء، دون اتفاق مسبق، من ذلك وضع القارئ على صفيح ساخن من التوقّع والدهشة والانتظار؟ أم أن كل واحد منهم لم يشأ تخصيص عنوان قصيدة من القصائد، بنوع من التواضع الرؤيوي، ويمنحها فرصة اعتلاء سد ّة العنونة الرئيسة للديوان الذي وردت فيه؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون رغبة كل شاعر في الكشف عن التوجه التعبيري الذي ينحو إليه هذا الديوان أو ذاك؟ أم أنه لتفادي التكرار، سعى كل واحد منهم إلى تكريس العنوان الذي يزجي سائر العناوين تحت هيمنة دلالته؟ وأيًّا كانت الدوافع، فإن كل شاعر جعل لنفسه نهجا خاصا في العنونة التي كانت عندهجهداً معرفياً يستقرئ ما يعايشه، ليصنعه تجربة إبداعية، يـُعيد تكثيفها وا ِنجاز مدلولها لاحقاً بعنوان هو بمثابة حاضنة لتلك الرؤية التي

1. فيصل صالح القصيري، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2011، ص59.

أنجزت نفسها في تشكيلٍ نصوصي مثير. ومن هذا المنطلق، فقد استوقفتْ اللحظةُ التأويليةُ لعنونة الديوان ونصوصه مدارك كل شاعر، فتمّ النظر إلى منطلق العنونة بوصفه تبنّياً لموقف فكري يُسهم الديوان في الكشف عنه عبر مراحل التجربة، واستكناه الرؤية التي أقام عليها كل شاعر قراءة الواقع من حوله شعرياً.[1]

لقد جاءت العنونةُ جميعُها، في فترة التسعينيات، بصيغ من الدلالة الخاصة واكتناه الرؤية، ومُنِحت حقها في التأمل والتشكيل الجمالي المثير، ليصبح العنوان، ليس خلاصة لموضوع النص فحسب، بل وإظهارا لموقف الشاعر مما يعايشه وينشغل به، فيأتي بمستوى من الترميز والتكثيف والفاعلية الحركية الخصبة[2]؛ فبالعنوان تتضح علاقة الشاعر بالقارئ، وانطلاقا من العنوان يصنع الشاعر "جواً من الجلال والروحانية يكاد يأخذ القارئ حتى قبل أن يقرأ القصيدة، بما تشتمل عليه من طموح وارتفاع وعمق."[3] وكأن العنوان ينثر ذرات روحه في ثنايا القصيدة وشقوقها وتجاويفها، فتصل إلى أعماقها وتصطبغ (القصيدة) بتلك الروح التي ترفع من شأنها وتعلي من قدرها، فتبدو ساحرة، جذابة ومثيرة لشهية القراءة؛ فالعناوين: (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، و(كتاب الإشارات) لعثمان لوصيف، و(اللعنة والغفران) لعزالدين ميهوبي، و(جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود، يصدق عليها ما سلف قوله.

المكوّنات التيماتية:

احتوت المدونات الشعرية ـ المعنية بالدراسة . على ما مجموعه 528 قصيدة، شملت العدد نفسه من العناوين وقبل تحديد التيمات الدلالية، أُسجّل ثلاث ملاحظات:

- كل شاعر لم يعطِ للديوان أو للقصيدة إلا عنواناً واحداً محدداً، ولم يحدث عنده أن أضاف إليه عنواناً جانبيا.

1. ينظر علي حداد، «العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 370، شباط 2002، ذي القعدة 1422هـ، ص49.
2. ينظر المرجع نفسه، ص52.
3. نازك الملائكة، الأعمال النثرية الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج2، طبعة 2002، ص217.

- بعض الدواوين: (زنجبيل) و(أبجديات) و(كتاب الإشارات) لعثمان لوصيف، و(دف دق.. دف دق؟!) لصالح سويعد و(اللعنة والغفران) لعز الدين ميهوبي، بـ(راءةٌ ، أُرجوزةُ الأحزاب) لمصطفى محمد الغماري، اشتملت على عدد يسير من العناوين، لم يتعدّ كل واحد منها خمس عشرة (15) عنوانا، في حين نيفت الدواوين الأخرى عن العشرين، وبلغت (ملصقات) عز الدين ميهوبي 133 عنوانا. وتختلف تفسيرات هذه الظاهرة حسب شهرة الشاعر وحجم مقروئية إنتاجه، وقوة طموحه.

خمسة عناوين شرّفها أصحابها بحمل عناوين قصائد مطوّلة، كانت هي ذاتُها عناوين المدوّنات الشعرية، وهي: (ولعينيك هذا الفيض) و(غردايـة) لعثمان لوصيف، و(الهجرتان) لمصطفى محمد الغماري، واشترك عنوانان بـ(راءةٌ ، رأُجوزةُ الأحزاب)، لمصطفى محمد الغماري في الظهور على واجهة المجموعة ليقتسما شرف تسميتها.

لعناوين الدواوين وعناوين القصائد، من حيث الدلالة، علاقات موضوعاتية وغرضية مع النصوص الشعرية، لذا يمكن أن نحدد "التيمات" التي يؤشر إليها العنوان من الناحية الدلالية والموضوعاتية على النحو الآتي:

أ. **عناوين الدواوين:**

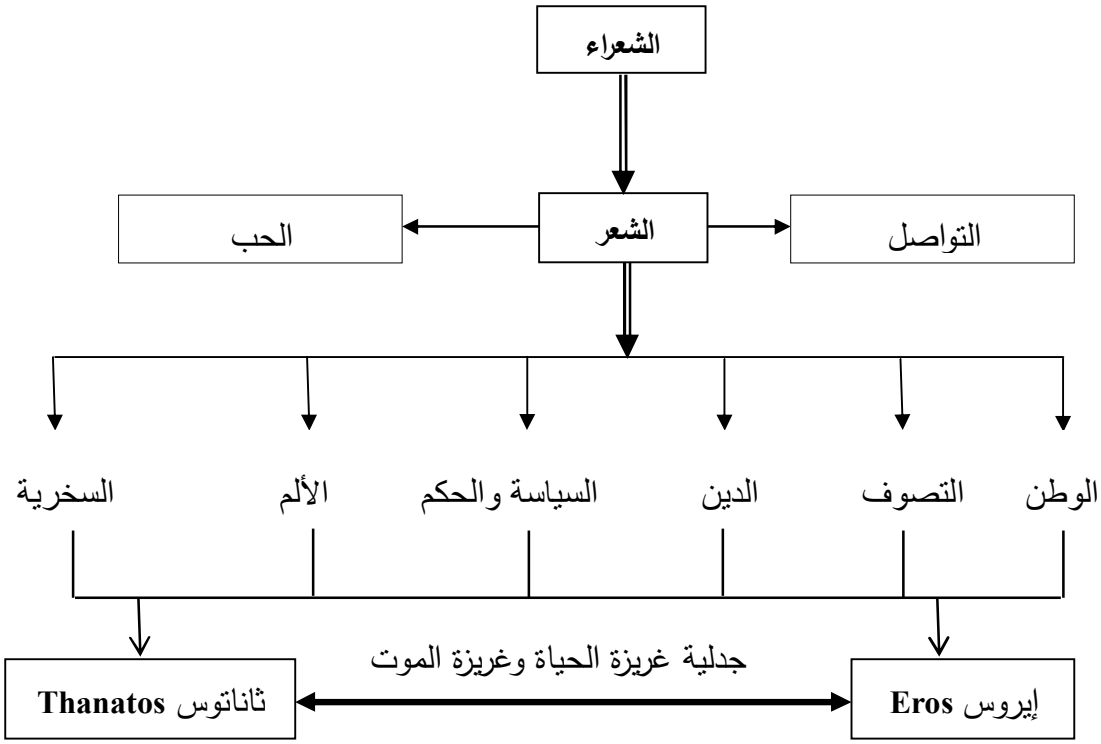
عنوان الديوان	الشاعر(ة)	التيمة الدلالية
كيف الحال؟!	ربيعة جلطي	الحياة والموت.
ملصقات	عز الدين ميهوبي	الإبلاغ والإشهار والتواصل.
الرباعيات	عز الدين ميهوبي	الحب والوطن.
اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي	الحياة والموت.
الهجرتان	مصطفى محمد الغماري	الدين والدنيا.
راءةٌ أرجوزة الأحزاب	مصطفى محمد الغماري	الدين والسياسة والحكم .
ولعينيك هذا الفيض	عثمان لوصيف	الحب والعشق والتصوف.

غرداية	عثمان لوصيف	الأرض والوطن.
زنجبيل	عثمان لوصيف	الطبيعة.
أبجديات	عثمان لوصيف	التعليم والتعلم.
قصائد ظمأى	عثمان لوصيف	الشاعر والشعر.
كتاب الإشارات	عثمان لوصيف	الشعر والتصوف.
المتغابي	عثمان لوصيف	الشاعر والشعر.
براءة	عثمان لوصيف	الدين والتصوف.
قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف	الطبيعة.
نمش وهديل	عثمان لوصيف	الطبيعة والتصوف.
العاشق الكبير	صلاح الدين باوية	الحب والعشق.
أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي	الألم والحب والوطن.
دف دق.. دف دق؟!	صالح سويعد	السخرية والحياة والموت.
جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود	الشعر والوطن.
عابرة أوراسية	نورة بوراس	الشعر والوطن.

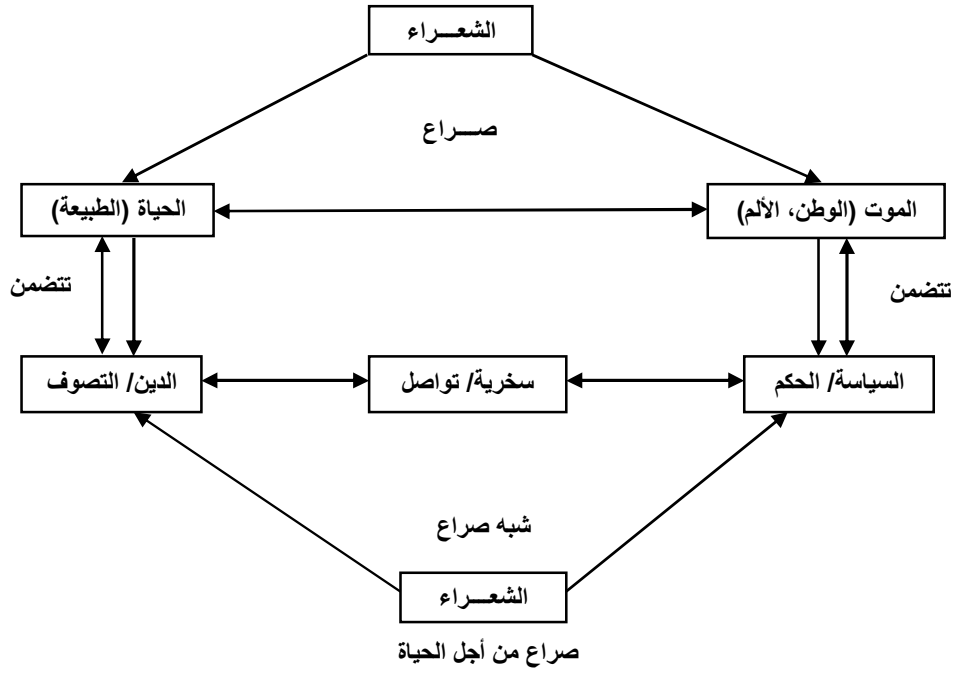
يمكن حصر التيمات الرئيسة لهذه العناوين فيما يأتي:

- الوطن.
- التصوف.
- الحكم والسياسة.
- الألم.
- الحياة والموت.
- الشعر.
- الأمل والتفاؤل.
- * الحب والعشق.
- * الدين والدنيا.
- * التعلّم.
- * السخرية.
- * التواصل.
- * الفرح والحزن.
- * الأرض والوطن.

وهذا الشكل يوضح علاقات التيمات المذكورة ببعضها:



يظهر من هذه الخطاطة الدلالية، أن الشعراء كانوا يعيشون صراعا وجوديا بين الإيروس والثاناتوس، ويتوزع بين الوطن والطبيعة، بين الحب والتصوف والشعر، بين السياسة والتواصل والألم. إن هذا التعدد هو المؤشر على تباين اتجاهات ومقاصد الشعراء، وتجلّي جدلية غريزة الحياة وغريزة الموت عندهم في صورة ثنائية تكاملية وعضوية. وهذا ملتبيّ نه الخطاطة الآتية:



إذن، فالشعراء يعيشون جدلية غريزة الحياة وغريزة الموت، من خلال جدلية الحاضر والمستقبل، ومن خلال رفضهم الواقع الحالك والمؤلم والمثير للسخرية، أحيانا، وهروبهم إلى عوالم مختلفة؛ الطبيعة، التصوف، الحب. وهذا يشير إلى الفترة العصيبة التي كانت عليها الجزائر إبان فترة التسعينيات من القرن الماضي، وما ساد آنذاك من فتنة أحرقت البلاد والعباد. وهنا يتجلى الموقع الاستراتيجي للعنوان ودوره الفاعل في استقطاب القارئ واستنفار أفق توقّعه لِما يمتلك في ذلك من إمكانات إغرائية، وقوة الجاذبية كثافته وا يجازه، ونمط تركيبه؛ إذي ُطل ّ منه على القارئ والنص فيمنحه دور المحفّز لإثارة التوقّعات الدلالية لدى القارئ بخصوص ما يخبّئه النص من أسرار ومضامين، فيتكفّل النص بتأكيد هذه التوقعات أو إهدارها، وفي الحالين يظل العنوان موجّها فعّالا في عملية القراءة بقصد القبض على جانب من ألغاز بناء النصوص وتكوينها، هذا فضلا عن جمالياته الخاصة به بوصفه خطابا يمارس كينونته ضمن بلاغة الإيجاز و"يظل العنوان هو الشَّر َك الذي ي ُنصب للقارئ للإيقاع به في ممارسة عملية التلقي.[1]

إن البؤرة الموضوعاتية، المتحكّمة في عناوين الدواوين الشعرية، والمولّدة، لمحتويات النصوص تتمثل في "موضوعة" الحياة والموت. وهكذا فإن عناوين الدواوين، من خلال قراءتنا الدلالية لمضامينها، تحكّمت فيها أربعة أبعاد:

1- البعد الوطني (الواقع، الوطن، التحولات الكبرى).

2- البعد العاطفي (الذات، الوجدان، الحب، الطبيعة، الفن).

3- البعد الصوفي (الله، الدين، الحب، التجلي، الكشف).

4- البعد السياسي (الأحزاب، نظام الحكم، الأزمة، التناحر).

إن الحديث عن دلالة العنوان لا ينفصل عن أبنيته الأخرى، دون إغفال الفترة الزمنية التي كتبت فيها النصوص؛ فصياغة العنوان تتأثر بالأجواء الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة في فترة معينة، شأنها شأن الموضوعات التي يتناولها المبدع.

1. خالد حسين حسين، سيمياء العنوان: القوة والدلالة «النمور في اليوم العاشر» لزكريا تامر نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 21، العدد (3 + 4)، 2005، ص361.

ترتبط الدلالة الكلية للعنوان، إذن، باعتبارات متعددة، منها: الرؤية الشعرية التي تحكم التجربة المقدّمة، وبالظروف المختلفة التي أحاطت بالمبدع، وبطبيعة الموضوع الذي يتناوله، وبالمهارة الفنية والإبداعية لتشكيل العنوان وصياغته. ولذلك لا يمكن قراءة التحول في هذه الإستراتيجية خارج الرؤية الجديدة للوظيفة الشعرية للعنوان، هذه الوظيفة التي تمنحه القدرة على تضمّن العمل الذي يسِمه، والتقاطع مع مكوناته ومراتبه القولية، إضافة إلى الإعلان عن مقاصده، كما يرى جيرار جينيت.

لقدتباينت توجّهات الشعراء في دواوينهم، فقراءة عناوين دواوينهم دلاليا توحي برفض معظمهم للواقع بمختلف أوجهه؛ واقع مدنّس بالقيم المهترئة، وواقع ملطّخ بدماء الفتنة المقيتة التي عصفت بالوطن، وكادت أن تمزقه وتقضي على وحدته وتحكم عليه بالموت والفناء. بعض الشعراء كشفوا عن هذا الرفض بالتصريح لا بالتلميح، كما هو الشأن عند عز الدين ميهوبي في دواوينه: (اللعنة والغفران) و(ملصقات) و(الرباعيات)، وكذلك يوسف وغليسي في (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)، بينما حاول عثمان لوصيف أن يتجاهل هذا الواقع ليفرّ إلى عوالم الطبيعة الرحبة والروح السرمدية والصوفية النقية حيث السعادة المطلقة أثناء التجلّي الإلهي والكشف الرباني، والوصال النوراني. أما بقية الشعراء، فقداقتسموا الحديث عن مشاعر الحب والفن والدين والجمال، كما كان لهم نصيب في الحديث عن السياسة.ولم يخلُ حديثهم، ضمنيا، من الصراع بين الحياة والموت. وهكذا، شكّلت عناوين الدواوين فضاءين: فضاء الحياة (بمظاهرها الإيجابية)، وفضاء الموت (الواقع السلبي).وهذا ما شكّل جدلية الاتصال والانفصال عند الشعراء.

ب . **<u>عناوين القصائد</u>**: للعنوان علاقة عضوية مع نصه؛ فهو بنية صغرى تؤلّف مع القصيدة أو النص وحدة عمل على المستوى الدلالي."[1] وتبقى فاعليته في تحقيق الدلالة بمعزل عن نصه هشّةً ، إلى درجة أنه لا يمكن النظر إليه خارج سياقه[2]؛ إذ كلما توفرت

1. محمود عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العدد 396، 1995، ص9.

2. ينظر المرجع نفسه، ص9.

العلاقة بين المعنى الخاص بالعنوان والمعنى العام للنص، كلقلّصت الهو ّ ة بين القارئ والمقروء.

تستمد عناوين القصائد قوة وديناميةتناسلية من العنوان الخارجي المركزي (عنوان الديوان). وعناوين القصائد تحتاج إلى وقفة خاصة قصد قراءتها دلاليا وموضوعاتيا، غير أنه ينبغي الاعتراف بصعوبة تحديد دلالة العنوان بدقة؛ إذ إن تشريح العنوان دلاليا يتطلب ربط العنو ان بالنص في إطار تفاعل جدلي بين القمة والقاعدة أو العكس، مع تعيين "الموضوعات/التيمات" الأساس بعد جرد الحقول الدلالية وتسميتها؛ لأن العنوان هو تجميع للموضوعات بعد تغريضها وتبئيرها نصيا. وللوصول إلى العنوان، عبر الدلالة، لابد من عمليات لسانية، كالحذف والانتقاء واختيار العناصر الدلالية الهامة، والتعميم الكلي المبسط. إن العنونة الدلالية تتم عبر اختيار البنية الكلية، و"التيمة"، والتغريض.[1] فتحليل الموضوع يتطلب تحديد الخلاصة العامة لمحتوى النص والتركيب المجمل لمضامين الخطاب الشعري. إذا ر ُمنا التمثيل، نورد قصيدة للشاعر حكيم ميلود بعنوان "فاتحة الحزن" من ديوان "جسد يكتب أنقاضه". قال الشاعر:

سَتَرْحَلُ قَالَتْ
وَتَغِيبُ عَنِ الْوَطَنِ الْمُتْعَبِ
تَشْحَذُ الْحُبَّ عِنْدَ مَدَاخِلِ كُلِّ الْمُدُنْ
وَتَمُوتُ وَحِيدًا
لأنَّ الأَحِبَّةَ ضَاعُوا
ولَمْ تَبْقَ غَيْرَ الدِّمَنْ
وجِرَاحُ الْمَوَاجِعِ في الْقَلْبِ
وَالأَبْجَدِيَّةُ تُعطِي الجِهَاتِ زَيفَكِ
تَذْرُوكَ فَوْقَ بَقَايَا الوطَنْ
مَادًا لِهَذَا الْفَرَاغِ الّذي سَكَنَتْهُ الْمَقَابِرْ
وَسَقَتْهُ دِمَاءُ الصِّبِغَطَرْلَى مَطَرْ

1. ينظر جميل حمداوي، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، ص409.

وَ نَامَتْ بِأَحْضَانِهِ ، والطَّبَاشِيرُ
مَازَالَ يُعْطِي الصُّوَرْ
وَ يُخْفِي الْعَصَافِيرَ فَوْقَ الشَّجَرْ
لِلَيْلَتِنَا الْحَالِكَهْ
حِينَ يَبْكِي الْقَمَرْ .[1]

قراءتنا لهذا النص ستكون من القمة إلى القاعدة وتنطلق من العنوان وفق ثلاث مستويات: التركيبي والدلالي والبلاغي. فعلى المستوى التركيبي، يتخذ عنوان "فاتحة الحزن" من الجملة الاسمية صيغة، إذ بُني وفق مركب اسمي إضافي، وحُذف المسند إليه المقدّر بـ (هذه/ تلك)، وهذا ما يشكّل البنية السطحية للعنوان، وهذه البنية تشكّل تجليا سطحيا لبنية أعمق يمكن إيجادها بالتركيب: "هذه فاتحة الحزن". ومن هنا يمارس المسند: "فاتحة الحزن" سلطة حضورية لكونه يستقطب انتباه القارئ. ومن ناحية أخرى فإن هذا العنوان في مركّبه الإضافي يشكّل حدثا اسميا، تنتقل فيه النكرة "فاتحة" من فضاء المجهول والتنكير إلى فضاء المعلوم والتعريف بوساطة المضاف إليه "الحزن" باعتباره معرفة، إذ المضاف يتحدد بالمضاف إليه وبهذا يصبح العنوان حدَثًا معرَّفًا، وبذلك يولد النص من خلال بناء العنوان من الضمور إلى الظهور وحيازة القوة والدلالة.[2]

وعلى المستوى المعجمي/ الدلالي فإن فضاء العنوان يتشكل من جزأين: "فاتحة" و"الحزن"، وتقوم العلاقة بين المفردتين على الاشتمال أي تشتمل مفردة "فاتحة" على "الحزن" من حيث كونها بدايته.

وفي المستوى البلاغي فإن عنوان "فاتحة الحزن" ينزاح عن تركيب افتراضي: "بداية الحزن"، وبمقابلة التركيبين يتضح لنا إزاحة الكلمة "بداية" وإحلال "فاتحة" محلَّها بالاستناد على علاقة الاشتمال بين الكلمتين، فيقع القارئ في توتر استعاري إزاء التركيب الجديد "فاتحة الحزن"، إذ الفاتحة للكتاب/ القرآن الكريم، فنقول: قرأنا فاتحة الكتاب على أرواح الشهداء. وهذا التوتر ناجم عن العلاقة غير المألوفة بين "فاتحة" و "الحزن"، وكذلك من أجل إيجاد حقل دلالي غامض يجذب المتلقي نحو النص، وهذا ما يعطي للعنوان بُعدًا جماليا يجعل القارئ في سعيٍ متواصل للإمساك بدلالته.

1. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص38، 39.
2. ينظر خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص182، 183.

أما على صعيد تعانق العنوان والنص والعلاقة بينهما، فالقراءة ستميط النقاب عن كثير من أسرار النص في خضم هذه العلاقة. وتتجه القراءة إلى تلمس الحضور اللفظي والدلالي للعنوان في النص، والنص في العنوان؛ فالعنوان والنص حدان متفاعلان ومتلازمان، وعلاقتهما ببعضهما كعلاقة الشخص باسمه.

هذا العنوان واحد من عناوين قصائد المجموعة الشعرية التي تتألف من ثلاثة وعشرين قصيدة. يتخذ حضور العنوان في النص والنص في العنوان طابعا لفظيا ودلاليا متنوعا في مختلف مقاطع النص؛ لنلاحظ كيف يتبدى هذا الحضور في البداية النصية:

سترحل قالت
وستغيب الوطن المغترب
تشحذ الحب عند مداخل كل المدن
وتموت وحيدا[1]

يتفاعل العنوان لفظيا، على المستوى الدلالي، مع هذه البداية النصية؛ فـ (سترحل) و (ستغيب) و (تموت) كلها تحيل إلى الحزن، وقد كانت فاتحة هذا الحزن بالرحيل ثم الغياب ثم الموت وحيدا، والسؤال: الأحبة والوطن/ أم غير الدمن[2]

ويتوالى التفاعل اللفظي للعنوان مع النص في عدة مقاطع، وسط النص وفي الخاتمة النصية، لنلاحظ هذه المقاطع من وسط النص:

تذروك فوق بقايا الوطن
رمادا لهذا الفراغ الذي سكنته المقابر
وسقته دماء الصغار بأحلى مطر[3]

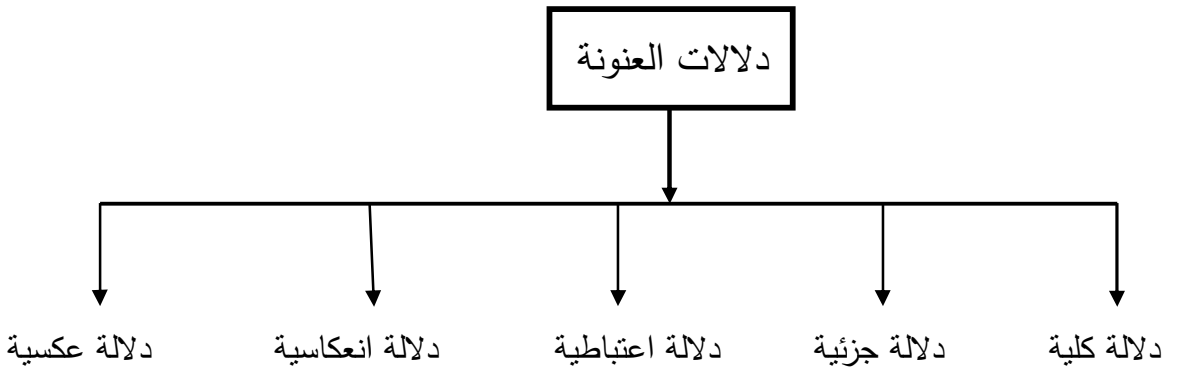
يتبادل العنوان والنص الحضور في كياني بعضهما بصورة لافتة ومثيرة ليجعلا القارئ يبحث عن أثر أحدهما في الآخر؛ فالفاتحة كانت بـ (تذروك..رمادا...)والحزن عندما (سقته دماء الصغار...). ويستمر هذا الحضور الفعلي في الوجود، إذ نجده، أيضا، في الخاتمة النصية:

1. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص38.
2. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وَ يُخْفِي الْعَصَافِيرَ فَوْقَ الشَّجَرْ
لِلَيْلَتِنَا الْحَالِكَهْ
حِينَ يَبْكِي الْقَمَرْ .[1]

وباستعراض الحقول المعجمية للنص (الرحيل، الغياب، الموت، الضياع، الدمن، الجراح، المواجع، النزيف، الرماد، المقابر، الدماء، البكاء)، يتبين لنا أن الكلمة في النص مرهونةبمحصّلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في الحقل المعجمي نفسه."[2] فالحقول الدلالية لهذه الكلمات تصبّ في الحزن والهمّ والغمّ وما يدور في فلكها. وما يعزز هذا الطرح هو حضور هذه الألفاظ بصيغة الجملة الفعلية؛ (سترحل/ تغيب/ تموت/ ضاعوا/ يبكي)، وهي أفعال تتّسم بالحركة، وفي هذا ما يؤشر إلى "فاتحة الحزن".

حدد محمد السرغيني خمس دلالات للعنونة، وهي: الدلالة الكلية، الدلالة الجزئية، الدلالة الاعتباطية، الدلالة الانعكاسية، الدلالة العكسية، وفق ما توضحه هذه الخطاطة:



فالدلالة الكلية "مركب، مجهولة الهوية في أجزائه، تتنامى معرفته حال تنامي القصيدة، ولا تتم إلا حال إنجاز الإبداع. والنكتة في ذلك أن تهويل المعلوم يدخل إليه من باب المجهول."[3]

ومن العناوين التي يمكن التمثيل بها في هذا المقام، عنوان (لائكية) من ديوان (ملصقات) لعز الدين ميهوبي؛ فالعنوان مركب مجهول لا يمكن التوصل إلى دلالته إلا

1. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص39.
2. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1972، ص 98.
3. محمد السرغيني، (الشعر والتجربة)، مجلة الوحدة، الرباط، المملكة المغربية، السنة 7، العدد 82 ـ 83، 1991، ص135، 136.

بعد ربطه بمتنه النصي الذي ينقل العنوان (تدريجيا) من حال المجهول إلى حال المعلوم. يقول عز الدين ميهوبي:

فِي لِقَاءٍ بِالصَّحَافَهْ ..

سَأَلُوهُ الْحِمزَوْقِفِيكُم مِنْ أَمْرِ تجْدِيدِ

الْخِلاَفَهْ !؟

قَالَ فِيبِاخْتِصَارٍ: افَهْ

حِزْبُنَا يَسْعَى لِتَأْسِيسِ الثَّقَافَهْ

وَهُوَ لاَ يَخْلِطُ بَيْنَ الدَّالِ وَ السِّين

فَبَيْنَ الدَّالِ والسِّينِ إِذَا قِسْنَا مَسَافَهْ

تَرْفُضُونَ الدِّينَ قَالُوا؟

قَالَ لاَ نَلَكِنَّقَرْفُضُهُ. أَيْنَا الْحِزْبِي آفَهْ

قُلْتُ فِي نَفْسِيلَكِنْ ..

آفَةُ الآْفَاتِ تَسْيِيسُ الثَّقَافَهْ [1]

ويمثل هذا الصنف من الدلالة، أيضا، عناوين أخرى، أهمها: (مفارقة/ هموم/ استحالة/ اقتسام/ مبروك/ بروسترويكا/ توازن/ فتوى)، وكلها من ديوان ملصقات لعزالدين ميهوبي. وعناوين: (عبث/ توبة/ صولجان/ ولادة/ مخالب/ رغبة) لنورة بوراس من ديوان (عابرة أوراسية).

1. عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص105.

أما الدلالة الجزئية فتحيل على كُل، وهي" معلومة الأجزاء في حد ذاتها، مجهولة الكل، تتنامى معرفتها حال تنامي القصيدة، ولا تتم إلا حال إنجاز الإبداع. والنكتة في ذلك إشراك القراءة في فعل هذا الإبداع، بإصرار المبدع على تقديم معلوم متشظّ من أجل الوصول إلى معلوم كتلة، فقد كان في بادئ الأمر مجهولا."[1]

يمثل عنوان (آية الماء) من ديوان (جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود هذا الصنف من الدلالة؛ العنوان متشظٍّ، تشارك القراءة في الوصول إلى كنه دلالته. يقول حكيم ميلود:

مَاءُ آيَةُ سِرٍّ، وَمُنْتَجَعٌ لِلْخُفُوتِ الْخَفِيِّ

لِهَمْسٍ يُلَامِسُ أَحْجَارَةٍ شَاكِرَدَتْهَا التَّعَاوِيذُ،

ماءٌ يُوَزِّعُ فِي الْجِهَةِ المستحيلة خفقَهُ

رِي الْجُذُورَ، وَعُشْبَ الْحَدَائِقِ، وَالسَّيِّدَاتُ

تِي يُعَلِّقْنَ فِي الصَّحْوِ جُرْحَ ذَهَارَاتِهِنّ

وَيَلْمِسُ حِينِ يَشَاءُ دَوَاخِلَنَا

لِيُبَلِّلَ الْمَقَرَاتَنَوِيَّةَ بِالانْتِظَارِ

لِيَتْرُكَ فِينَا مَذَارَاتَهُ

نَحْنُ أَبْنَاءُ هَذَا الْجَفَافِ الْقَدِيم[2]

وتمثل، أيضا، بعض عناوين عثمان لوصيف من ديوانه (براءة) هذا الصنف من الدلالة. ومن هذه العناوين: (ساكن في الحفيف/ المعراج/ أنشودة النار).

1. محمد السرغيني، (الشعر والتجربة)، مرجع مذكور، ص186.
2. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص27.

الدلالة الثالثة، هي الدلالة الاعتباطية وهي إطلاق تسمية على غير مسمّ اها، بحيث لا توجد قرينة لفظية ولا قرابة معنوية بينهما إلا أن تكون التسمية تلك اعتباطية، والمسمى بهذا سيرورة منطقية. لذا، فهما معا مجهولان، غير أن التسمية تلك تحتفظ بمجهوليتها بالنسبة إلى المتلقي، وتحتفظ بمعلوميتها بالنسبة إلى الباث، في حين أن مجهولية المسمى بها تنقلب إلى معلومية لكل من الباث والمتلقي حال إنجاز فعل الإبداع. هذا النوع من العنونة غالبا ما يلجأ إليه السورياليون. والنكتة في ذلك أنه يخدم غايتهم الرؤيوية بإدماجه اللاوعي في الوعي والمنطقي في اللامنطقي."[1]

ومن أمثلة عناوين هذا الصنف من الدلالة: (دف دق.. دف دق!؟) لصالح سويعد و(زنجبيل) و(كتاب الإشارات) لعثمان لوصيف، وهي عناوين لدواوين شعرية.

الدلالة الانعكاسية، و"هي بكلّها وأجزائها ينعكس أحدها على الآخر انعكاسا مرآتيا، لذا فمجهولها معلوم ومعلومها مجهول، ولذا أيضا، فمجهولها ومعلومها نسبيان وليسا مطلقين، فلا يفك الاشتباك بينهما إلا حال تنامي القصيدة، ولا تنتفي المجهولية بالمعلومية فيها إلا حال إنجاز فعل الإبداع. والنكتة في ذلك تقابل المتماثلين تقابلا هادفا غير مجاني، ينتهي إلى تمييز الوجه المرآتي من الوجه الحقيقي."[2]

يمثل هذا الصنف من الدلالة عنوانا الديوانين: (اللعنة والغفران) لعز الدين ميهوبي و(المتغابي) لعثمان لوصيف، وكذا معظم العناوين التي يشتمل عليهما الديوانان. وتعكس مرآة كل عنوان من العنوانين المستدلّ بهما الوجه الحقيقي للعنوان. يقول عز الدين ميهوبي في قصيدة (بكائية وطن لم يمت) من الديوان المذكور:

عِنْدَمَا تَذْبَحُونَ بِلاَدِي

بِمَنْ أَحْتَمِي..

رُبَّمَا بِدَمِي..

1. محمد السرغيني، (الشعر والتجربة)، مرجع مذكور، ص196.

2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

رُبَّمَا بِعُيُونِي الَّتِي هَجَرَتْ دَمْعَهَا

بِالَّتِي أَطْفَأَتْ شَمْعَهَا

رُبَّمَا بِفَمِي..

عِنْدَمَا تَذْبَحُونَ بِلَادِي

لِمَنْ أَنْتَمِي؟[1]

إن الدلالة تومض ولا تبوح، وعبارة (ينعكس أحدها على الآخر انعكاسا مرآتيا)، الواردة في قول محمد السرغيني، عبارة متوترة ترتاب في بعض ملامح الذي تعكسه المرآة. وكلمة (مرآتيا) لا تخلو من الإيماء إلى الذات. هكذا نجد معظم العناوين المرتبطة بهذا الصنف من الدلالة.

وأخيرا الدلالة العكسية، إذ كلُّها وأجزاؤها معلومان مجهولان بصفة نسبية لا مطلقة، لأن معلوميتها في مجهوليتها ناتجة عن تقابل ضدين يراد واحد منهما بإطلاق الآخر، فلا يعرف المراد بصفة مبدئية إلا حال تنامي القصيدة، ولا يعرف نهائيا إلا حال إنجاز فعل الإبداع. والنكتة في ذلك تضليل المنطق بتعضيد الجانب السالب في هذه البنية المفارقية"[2]

(تمشي الأرض على الغيم) عنوان من ديوان (كيف الحال؟!) لربيعة جلطي يتطابق مع هذا الصنف من الدلالة لأنه يحمل بنية مفارقية؛ إذ كيف تمشي الأرض على الغيم وهي أسفله؟ وتبدأ الدلالة في الانكشاف ـ مبدئيا ـ بتنامي القصيدة. تقول الشاعرة:

مِثْلَ الظِّلِّ الْمُقِيمِ

أُرَاوِحُ بَيْنِي وَبَيْنِي

1. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص48.

2. محمد السرغيني، (الشعر والتجربة)، ص196.

أَسـ ُلُّ ر َ مـ ْشـِي، من ْ تـَحـ ْتـ ِ أَقـْدـ َامـ ِ الـْعـ َسـ َسـ ِ

رُّ الـْكـ َلـِفـمـتـ َفـاتـ ُ الـْحـ َر ُ ونـ ُ

تـَو َ سـَّلـ َ الـدَّر ْ عـ ُ بـِهـ َا إِلـَيـ ْهـ

أَن ِ اقـْطـ ِفـ ْ نـ َخـ ْلاً

عـ َر َّشـ َ فـَو ْ قـ َ نـ َو َ افـ ِذـ ِ الـْخـ َيـ َال

ثـَبـِّتـ ْ مـ َر َ ايـ َاكـ َ بـ َيـ ْنـ َ الـْغـ َيـ ْمـ ِ والـْكـ َفـِّ

بـ َيـ ْنـ َ الـْفـ ُقـ َر َاءـ ِ و َ الـْعـ ُشـ َّاقـ ِ الـْقـتـلـى

بـ َيـ ْنـ َ الأَحـ ْزـ َابـ ِ و َ الأَحـ ْبـ َاب

بـ َيـ ْنـ َ الـْعـ ُهـ ْرـالِصـدـ َى الـْبـ َاقـِي

بـ َيـ ْنـ َ الـنِّسـ َاءـ ِ وجـ ُدـ ْر َانـ ِ الـْجـ َنـَّة[1]

لقد تناسلت البنية المفارقية في جسد النص بعد أن نفث العنوان فيه روحها، وغدت الدلالة كخيط دخان يطاردها القارئ في شقوق العنوان ومرايا النص وخلف غيوم السطور.

يصعب تشخيص مقاصد العنوان بدقة بعيدا ع النص الذي يسـِمه؛ إذ لابد من تحديد العلاقات الدلالية، الحميمية، الموجودة بين النص والعنوان أثناء القراءة المناصية، والكشف عن جسور الحوار والتواصل الممتدة بين العنوان والنص لتحديد الروابط والعلاقات، وقد تكون هذه العلاقات ـ إضافة إلى ما حدده الكاتب المغربي محمد السرغيني ـ علاقة العموم بالخصوص، علاقة الإجمال بالتفصيل، العلاقة الإيقونية التماثلية، علاقة التضمـّن والاحتواء، العلاقة السببية أو المنطقية. ومن هنا فإن الحديث عن حوار العنوان مع النص أو معانقات النص للعنوان بات أكثر من ضروري من أجل

1. ربيعة جلطي، كيف الحال؟!، ص143.

الكشف عن انتشار العنوان في النص للقبض على اشتغالات العنوان وتحولاته دلاليا، ورصد نواته النووية المنشطرة، أو شريطه الجيني القابع في المقطع النصي.

2. حوار العنوان والنص أو لعبة المرايا (Jeu des miroirs):

يقيم العنوان مع النص،الذي يتصدّ ر ناصيتهشبكات تواصل مـ ُدركة وغير مدركة قد يفلح القارئ في إدراكها وقد تخيب مساعيه وهذا حسب كفاءته القرائية؛ فالعنوان " عليه أن يـ ُخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه."[1]

عندما نقرأ عنوان (اللعنة والغفران) لعز الدين ميهوبي، نقف عند براعته في صياغة عناوينه بالكلمات الكثيفة، القريبة من الحقول الفلسفية والمتيافيزيقية والدرامية بكل بناءاتها الفكرية الحسية وتضاريسها الذهنية. وتتعالق بهذه البنى مجسات التأويل المفتوح لتشييد بنى التقابل والتضاد وتكريس سيمائية الإشارة في أوصال الكتابة الإبداعية.

(اللعنة والغفران)وان و َسـ َم به الشاعر إحدى قصائد ديوانه الذي يحمل ذات العنوان. عنوانيمثل ثنائية ضدية، مفخـّ خة بالسرية والترقب والانتظار، ثمة . إذن . ما هو منفـّ ر (اللعنة)وما هو مغري ومحبـّ ب. ويقوم هذا المزج والجمع على الاختزال المجازي الذي يمزج عنصرين متضادين (اللعنة والغفران)، فاللعنة غضب وسخط وطرد من الرحمة، وهي شقاء كذلك. والغفران محو للخطايا وتجاوز عن الإساءة. والسؤال المحوري هنا، هو كيف يقيم العنوان جسورا بينه وبين النص الذي يسمِـ ُه ويتصدّ ر ناصيته؟ وكيف يتعانق ويتعالق العنوان مع النص ليعزفا نغملموحـّ دا؟

لقد امتزجت ذات الشاعر ـ إلى حد الذوبان ـ في أفق معنى الحياة، وفي جوهر الشعر لإنتاج الدال المتشـّ ع بروحالقصيدة، وا ِخصاب الرمز بالشعرية. لقد تعاضدت لغة العنوان مع لغة النص في رسم تراجيديا المعاني لتشييد فضاءيتـّ سع للجميع، يتم الكشف فيه عن الألم والمعاناة والتطلعات، أيضا، برؤى مختلفة تنطق بها اللغة الحية بروح

1. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، مرجع مذكور، ص113.

الشعر. وقد تحقق ذلك بتراكم خبرة الشاعر وكثافة تجربته الشعرية وأصالتها، وتطورها الزمني الدراماتيكي. يقول ميهوبي:

رَبِّي يَرْحَمُ ..

مَرِيَّ نَبِعْشٌ ..

سَتُسْأَلُ النَّاسَ مَنْ؟»

قَالُوا لَعْنَةٌ»

وَجَدُوا جُثَّتَهُ فِي آخِرِ الشَّارِعِ..

عَلَى مِهْفَنَّةٍ بِنِهَذَا الْحَيِّ كَانَ[1]

وتستمر التراجيديا، وتستمر اللعنة المقيتة، ويواصل العنوان بسْطَ ظِلاله على جسد النص، معلنا عن أبوّته التي يستمدّها من شرعية جيناتِه المزروعة في خلايا النص. ويواصل ميهوبي الحديث عن اللعنة، في انتظار الغفران المرتقب، وفق رؤية معرفية مغايرة، رؤية حارقة، كاشفة، غير مهادنة، تعري كل شيء وتأتي على الأخضر واليابس. فهل يمكن، بعد ذلك، أن نقول إن العنوانَ تسكنه اللعنة التي غيّبتِ الغفران؟ يقول ميهوبي:

مَشَوَّهْرٌ ..

مَرِيَّ نَبِعْشٌ ..

سَتُسْأَلُ النَّاسَ مَنْ؟»

قَالُوا لَعْنَهْ»

1. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص45.

جَ تْ تَسْأَلُ عَنْ عُلْبَةِ كِبْرِيتٍ فَعَادَتْ

فِي خِزَانَهْ

مَرَّةً أُخْرَى ..

مَرَّةً أُخْرَى ..

تَسْأَلُ النَّاسَ مَنْ ؟»

قَالُوا «طِفْلَ !»

قلتمُ :هُلاَ

وَطَنِي أَكْبَرُ مِنْ هَذَا الزَّمَنْ .[1]

فمِن العنوان تتضح العلاقة الروحية بين الشاعر و القارئ، وهذه العلاقة يغذّيها العشق المشترك للحرف وتوافق الرؤى، ووحدة التطلعات، والإيمان بجدوى سلاح الكلمة في التغلب على كثير من منغّصات الحياة. كما تتضح العلاقة كذلك بين العنوان ونصه في صورة شبيهة بعلاقة الجنين بأمه.

دف دق.. دف دق، عنوان ديوانٍ شعر لصالح سويعد. وهو عنوان قصيدة من قصائد الديوان الخمسة عشر، اختاره الشاعر ليمثّل الديوان بما اشتمل عليه من القصائد. العنوان ينطوي على إشارةٍ مراوِغة، سيما وأن صورة الغلاف تواطأت في صنع المراوغة!! كما أنه استفزازي بامتياز؛ إذ يتوفر على كثير من المواصفات المطلوبة في العنوان، من التشويق والإثارة، والجاذبية، لكنه يُخفي كثيرا من الأسرار والغموض وراء إيقاع الطبل الذي صِيغ به. فإلى ماذا يحيل الشاعر بهذا العنوان؟ ما هي المعزوفة التي رغب الشاعر

1. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص45، 46.

عزفها بإيقاع هذا العنوان؟ هل يمكن أن نصل إلى فهم دلالته، أم أن المعنى في بطن الشاعر؟[1]

كلا، المعنى ليس حكرا على الشاعر ولا على غيره،وليس مادة توهب أو تُهدى، بل هو ملك مُشاع، فالشاعر يفقد سلطتَه المعنوية على نصوصه بعقب انتهائه من كتابتها، ليأتي دور القراء لتوسيع فضاء الدلالة، وإثراء أفق المعنى،وهو ما عبّر أبي الطيب المتنبي حين قال:

عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ [2]

تساؤلات القارئ تخفّ حدّتها حينما يلتقي مع مقاطع من القصيدة التي حملت هذا العنوان، ليجد أن الشاعر قد أمسك بأوتار الحزن والسخرية والتحدي. يقول الشاعر:

تَلَاعَبَ لُعَبَ يُمْوِّلَ بِي؟..

ومَسَارِ الْحَيِّ الْأَخْضَرِ فِي..؟

وعَنِ الْأَطْفَالِ الرُّضعِ فِي شَفَةِ الْفَيْمِ الْخَانِقْ ...؟

وَلِلْأُطْرَقِ يَعْجَزُنِي

يَجْتَثُّ بِكَفَّيْهَا فِي قَلْبِي الْعُشَّاقْ ...

وَذَا أَبْكِي...

وَعَذَابِي فِي وَطَنِي يَبْكِي

يَتَخَطَّفُهَا الطَّيْرُ الْجَارِحُ ...

1. عبد الله محمد الغذامي، «رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 336، السنة التاسعة والعشرون، نيسان1999، ذو الحجة 1420 هـ، ص112.

2. أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1403 هـ، 1983م، ص332.

و َالنَّ ُ الأز ْ َق ْ ..

نتَنَفَّ ُ كُّْيد َ الكَبْ ُ ون

فَ ُكَر َ كَ ْ َةوَتَ ْحيدٍ ...

كَ َ ْ لاتَدَعَ لذْ ُبَّيالصلُّقِ ْ ر َ ق ْ

كَ ِ ْ ؟.دفَ ْدقَ ْ .دفَ ْدقَ ْ ...[1]

هكذا يتعانق العنوان مع النص ويتحاور معه في فضاء تسوده المراوغة والغموض، والتجاذب والنفور، فلا تزول الهُو ّ ة بينهما ولا تتلاشى فجوات الغموض. إن تحديددلالةِ العنوان وعلاقاتِها بمضمون النص تعتمد على كفاءة المتلقي في إدراك وتأويل هذه العلاقات واستنباط مسار تحو ّلاتها، والوصولِ إلى الدلالة الكلية للنص عبر معاينة درجة الانزياح وعمق المفارقة بين الدال والمدلول (العنوان/ النص).

3. <u>المكونات النصية والتناصية للعنونة</u>:

<u>أولا</u>: <u>المكونات النصية</u>:

تَميّز َالشعر ُالمعاصر ُ بتوظيف العناوين ذات البعد الإيحائي والرمزي والأسطوري، وهذا ما أدخله في الغموض الشعري: تركيبا، دلالة، وبلاغة، إلا أن العناوين، باعتبارها مؤشرات سيميولوجية، ومفاتيح علاماتية، يمكن أن نطأها بصفتها عتبات موازية للنص التطبيقي لاحتواء النص والإحاطة به، تفكيكا وتركيبا، فهمْ ً ا وتأويلا. إن القصيدة المعاصرة، ذات التكثيف الحداثي، إن لغويا، وا ِن بصريا، هي قصيدة عنوانية بامتياز، يمكن الوصول إلى كنهها ومواطن أسرارها، بجس نبضها السيميولوجي عبر العنوان الذي يعتبره كثير من المختصين في العنونة نصامثيراً ومشوشاً ومنطقة للحفر والتأويل.

1. صالح سويعد، دف دق.. دف دق؟!، منشورات إبداع، الجزائر، ط1، 1997، ص 22، 23.

وهكذا، تسمح لنا المفاهيم العنوانية، بالمغامرة والدخول في عالم القصيدة المعاصرة عبر استقراء عناوينها الخارجية (الوحدة الديوانية) والعناوين الداخلية، قصد معرفة العلاقات الإنسانية والتوادية الموجودة بين النواة العنوانية، والتمظهرات النصية السطحية؛ لأن النص الشعري المعاصر، هو ابن شرعي للمولد العنواني، عبر التوالد الرحمي، والأنسال الجنيني.

إذا كان العنوان بوصفه عتبة يتم التوسل بوساطتها إلى النص للتوغل إلى أعماقه لإدراك أسراره، فإنه ـ والوصف هذا يُعدّ جسراً للتواصل مع النص الكبير أو مفتاحا له، وإذا نظر للعنوان هكذا فإنه لابد من التفرقة بين العنوان الذي يُعدّ مدخلا لعدة نصوص، والعنوان الذي يكون لنص واحد؛ فالعنوان الأول يجمع النصوص ويشير إليها ويحددها بإشارته، فهو عندما يتقدم في المجموعة الشعرية فإنه يحاول أن يجمع كل نصوص هذه المجموعة ليبوح بها عبر نصه المصغر سواء كان هذا النص(العنوان) واضح الدلالة (تقريري)، أم أنه ينطوي على ميتا- لغوية يشترك القارئ في تأويله، وهي مسؤولية كبيرة تقع على عاتق الناص في اختيار مدخل أوموجّه أو تاج للنص. في حين يبدو الأمر على غير ذلك في عنوان النص الشعري الواحد، إذ إن الفكرة تكون واضحة وواحدة مما يستدعي مدخلا واحدا وواضحا.[1]

تأسست العنونة في الربع الأخير من القرن الماضي من عدّة مكونات كثيرا ما كانت قواسم مشتركة بين الشعراء، من أجل تنويع اهتماماتهم من هذه المكوّنات:

أ. **المكوّن المكاني**: يتضمن فيه العنوان مكانا معيّنا، قد يكون فضاء مغلقا، أو مفتوحا، حميميا، أو عدائيا.[2]

- "البحر"، "الجبل"، عنوانان لعثمان لوصيف من ديوان (قراءة في ديوان الطبيعة)، ويمثلان فضاءين مفتوحين وحميميين.

1. ينظر جميل حمداوي، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، (مرجع مذكور)، ص684، 685.
2. المرجع نفسه، ص437.

- "منفى"، عنوان لنورة بوراس من ديوان (عابرة أوراسية)، ويمثل فضاءً مغلقا وعدائيا.

- "في المقهى"، عنوان لعثمان لوصيف من ديوان (قصائد ظمأى)، ويمثل فضاءً مغلقا وحميميا.

- "الغاب"، عنوان لعثمان لوصيف من ديوان (زنجبيل)، ويمثل فضاءً مفتوحا وعدائيا.

ب. **المكون الحدثي**: تشكل هذا المكوّن من أحداث تحتاج إلى تغيير أو تأويل، مثل ديوان يوسف وغليسي (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) و(قراءة في ديوان الطبيعة) لعثمان لوصيف، و(الهجرتان) لمصطفى محمد الغماري. وتنقسم أحداث هذا المكوّن إلى:

- **أحداث دينامية:**

وهي التي تترجم تحوّلا في الوضعية؛ أي تتضمن نوعا من الحركية، مثل: "رحيل اليمام" من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) للشاعر يوسف وغليسي، و "طلع النهار" من ديوان (دف دق.. دف دق؟!) لصالح سويعد.

- **أحداث ستاتيكية (ساكنة):**

وهي التي تترجم وضعية ثابتة، وحالة الروح والعواطف، والخصال، والقيم، والتصورات المجردة، كالحب والحزن، والغضب والكره والموت...[1] مثل: ديوان (اللعنة والغفران) لعز الدين ميهوبي، وديوان (براءة) لعثمان لوصيف.

ج. **المكون الفاعلي**: يكون العنوان في هذا المكوّن متضمنا اسم شخص، أو ذاتا تنجز مجموعة من الأحداث والوظائف[2]. مثل عنوان ديوان عثمان لوصيف (المتغابي)، و(العاشق الكبير) لصلاح الدين باوية، و(عابرة أوراسية) لنورة بوراس.

د. **المكون الزمني**: وفيه يستحضر العنوان أجزاء كبيرة أو صغيرة من زمن ماض بقي راسخا في الأذهان، أو زمن لاحق تنتظره النفوس بمفاجآته، وتنسج حوله كثيرا من الأساطير والخوارق. "سواء كان زمنا دنيويا أم زمنا أخرويا".[3] مثل عنوان (موسم

1. ينظر جميل حمداوي، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، ص438.
2. المرجع نفسه، ص437.
3. جميل حمداوي، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، ص438.

الهجرة إلى بغداد) من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، وعنوان (القيامة) من ديوان (المتغابي) لعثمان لوصيف، وعنوان (في لحظة) من ديوان (براءة) لعثمان لوصيف، وعنوان (أكتوبر) من ديوان (ملصقات) لعزالدين ميهوبي، وعنوان (السنة القادمة) من ديوان (جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود.

هـ. المكون الشيئي: وهو المكوّن الذي يعيّن الأشياء، بمختلف أنواعها، عبر العنوان.[1] مثل عنوان (المرآة) من ديوان (قراءة في ديوان الطبيعة) لعثمان لوصيف، وعنوان (مسبحة) من ديوان (عابرة أوراسية) لنورة بوراس، وعنوان (شمعة لوطني) من ديوان (اللعنة والغفران) لعز الدين ميهوبي.

و. المكوّن العلمي والتاريخي: يتيح هذا المكوّن إبراز أهمية وقيمة بعض المصطلحات أو الشخصيات الأدبية والعلمية والتاريخية، بإعطائها شرف المشاركة في تمثيل النص في العنوان. مثل عنوان (رسالة إلى نجيب محفوظ) من ديوان (دف دق.. دف دق؟!) لصالح سويعد، وعنوانا (الفيتوري) و(الطيب صالح) من ديوان (زنجبيل) لعثمان لوصيف، و(مقاطع مجهولة من ديوان الشنفرى) من ديوان (جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود.

ز. المكوّن الرمزي: يشمل رموزا في شتى مجالات الحياة، تمثل قدوة أو قيمة أخلاقية أو إنسانية أو اجتماعية أو تاريخية. مثل عنوان (حلاّج) من ديوان (الرباعيات) لعز الدين ميهوبي، وعنوان (زبانا: الرجل الأبهى) من ديوان (كيف الحال؟!) لربيعة جلطي، وعنوان (زرقاء اليمامة) من ديوان (عابرة أوراسية) لنورة بوراس.

ح. المكوّن العددي: فيه يُضمّن الشاعر رقما/ عددا له أهميته ودلالته في حياته الخاصة أو في الذاكرة المشتركة للجماعة أو الأمة. مثل عنوين (تهـــ26ـــريب) و(خمـــــ5ـسـة) و(م. 120) من ديوان (ملصقات) لعز الدين ميهوبي، وعنوان (اعتذار رقم . 1 .) من ديوان (العاشق الكبير) لصلاح الدين باوية، وعنوان (أولا) من ديوان (اللعنة والغفران) لعز الدين ميهوبي.

ط. المكوّن الطبيعي: وفيه يشتمل العنوان على ما يدل على الطبيعة أو ما يرمز إليها، وتشمل الطبيعة الحيوانات والمناظر والعوامل. مثل عنوان (نخلة القفر) من ديوان (قصائد

1. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ظمأى) لعثمان لوصيف، وعنوان (صقيع) من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي.

ي. **المكون الحيواني**يشير هذا المكو ّن إلى توظيف الشاعر أسماء حيوانات مشهورة بصفة أو بصفاتقد يتقم ّصها بعض البشر إعجابا بها، أو يـُلصقها به غيره. مثل: (الناقة) من ديوان (نمش وهديل) لعثمان لوصيف، وعنوان (النمر المحتضر) من ديوان (قراءة في ديوان الطبيعة، للشاعر نفسه. وعنوان (ثعلب) من ديوان (كيف الحال؟!) لربيعة جلطي.

مكونات العنوان متداخلة، تتشابك جذورها مع مجموعة من مكونات متفرعة؛ أي إن العنوان يحيل على نصوص أخرى غير النص الذي يعتلي ناصيته، لكن القراءة تدفع إلى الربط بين العنوان والنص، فيبقى الارتباط قانونيا، تحكمه بنية عامة من العناوين التي لا تكتفي بإقامة جسور مع نصوصها، بل تمدُّ أغصانَ ها لتعانق عناوين أخرى لأعمال أخرى.والجدول الآتي يـُبرز المكونات النصية والتناصية للعنونة في تسعينيات القرن الماضي:

المكونات العنوانية	عناوين القصائد والمكونات الدلالية و التناصية	الدواوين الشعرية التي تنتمي إليها	الشعراء
المكو ّن المكاني	الغابة/ البحر/ جبل	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف
	وهران	براءة	عثمان لوصيف
	وطني	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي
	المنفى	نمش وهديل	عثمان لوصيف
	الله يا وطن...!!؟؟	دف دق.. دف دق..!؟	صالح سويعد
	الجلفة، تيزي وزو	أبجديات	عثمان لوصيف
	في المقهى	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف
	نابُ	زنجبيل	عثمان لوصيف
	من المحيط إلى الخليج	كتاب الإشارات	عثمان لوصيف
	على عتبات الباهية	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	هيروشيما/ بيروت/ روما/ قدس	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
	بابل	نورة بوراس	عابرة أوراسية

المكوّن المكاني	منفى	نورة بوراس	عابرة أوراسية
	في المحطة	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
	دردارة الأمير	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي
	في سراديب الاغتراب	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
المكوّن الحدثي الدينامي	دٌ ...دْ ...! ؟ (استحضار حادثة تعذيب الصحابي بلال بن رباح وترديده: دٌ ..دْ ..)	دف دق.. دف دق..!؟	صالح سويعد
	سفر الانكسار	دف دق.. دف دق..!؟	صالح سويعد
	توقيعات على المتدارك	نمش وهديل	عثمان لوصيف
	طلع النهار	دف دق.. دف دق..!؟	صالح سويعد
	رحيل اليمام	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	سأكتب عنك	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
	لينا.. تعالي نرسم شرفة	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي
	أخرق العادة	براءة	عثمان لوصيف
	الحرب	كتاب الإشارات	عثمان لوصيف
المكون الزمني	الهاجرة / الليل	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف
	تراجيديات الزمن البغدادي	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	موسم الهجرة إلى بغداد (إشارة إلى رواية: موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح)	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	حلم من أوجاع الزمن الأموي	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	في لحظة	براءة	عثمان لوصيف
	القيامة	المتغابي	عثمان لوصيف
	أكتوبر (الشهر الذي عرف انتفاضة الشعب الجزائري سنة 1988)	ملصقات	عز الدين ميهوبي

المكو ّن الزمني	أريكة الوقت الحامض	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي
	السنة القادمة	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
المكو ّن الشيئي	المرآة	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف
	الوردة	براءة	عثمان لوصيف
	الربابة	المتغابي	عثمان لوصيف
	أبواب، مسبحة، تذكرة	نورة بوراس	عابرة أوراسية
	بطاقة حزن	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	أوتار العشق الآتي	دف دق.. دف دق..!؟	صالح سويعد
	ـ ْبان	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف
	شمعةٌ لوطني	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي
المكو ّن الفاعلي	اكنٌ في الحفيف/ ضوي ّ	براءة	عثمان لوصيف
	المتغابي	المتغابي	عثمان لوصيف
	الشاعر والزورق	زنجبيل	عثمان لوصيف
	العاشق الكبير	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
	عابرة أوراسية	نورة بوراس	عابرة أوراسية
المكو ّن الحدثي (الستاتيكي)	الفجيعة	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
	وب يدو ّن القيامات	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
	في البدء كان التيه	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
	ا نبكِ	المتغابي	عثمان لوصيف
	المعراج	براءة	عثمان لوصيف
	تساؤلات بريئة	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
	الحب والقبيلة	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
	لقاء الوداع	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
	اللعنة والغفران	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي
	بكائية وطن لم يمت	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي
	بـ ْتُ	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية

	تِ أنا... تعالي كي نرحل للسماء	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
	حنين/ انتصار/ طلاق/ دهشة	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	قصيدة الزلزلة	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	فجيعة اللقاء	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	إسراء إلى معارج الله	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
المكو ّن الحدثي (الستاتيكي)	س ٌ أوراسي	نورة بوراس	عابرة أوراسية
	فاتحة الحزن	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي
	شطحات من وحي الفنان والتجلي	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	فاتحة الأوجاع	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	العشق والموت في الزمن الحسيني (إشارة إلى رواية: العشق والموت في الزمن الحراشي للطاهر وطار)	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	وقفة على دمنة الحب الموؤود وقفة على دمنة الحب الموؤود	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	تراتيل حزينة من وحي الغربة	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	بلادي أحبك حد الجنون	دف دق.. دف دق!؟	صالح سويعد
	تأملات صوفية في عمق عينيك	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	حديث الريح والصفصاف	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي

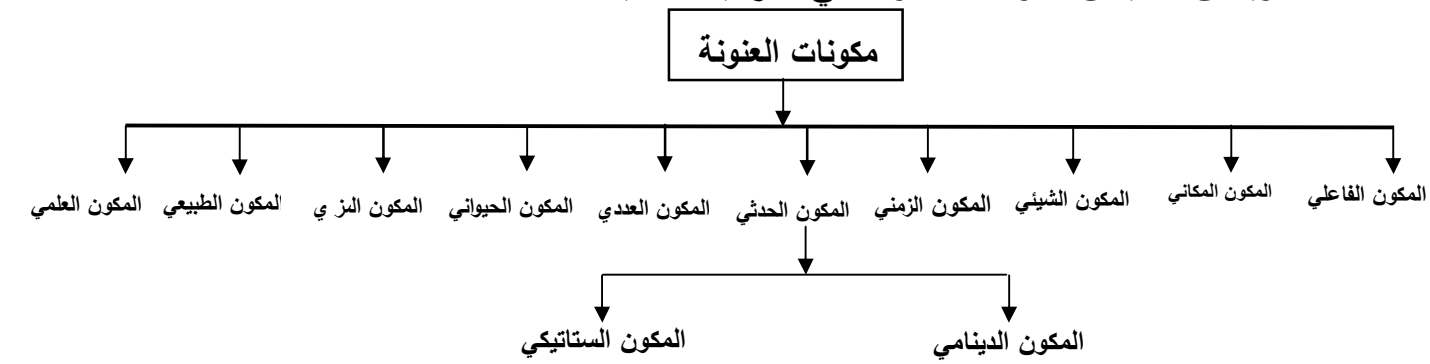
كو ّن الحدثي (الستاتيكي)	انتظار على مرفإ العشق	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	جسد يكتب أنقاضه	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
المكون العلمي والتاريخي	الفيتوري، الطيب صالح (شخصيتان أدبيتان مرموقتان)	زنجبيل	عثمان لوصيف
	رسالة إلى نجيب محفوظ (شخصية أدبية مرموقة)	دف دق.. دف دق!؟	صالح سويعد
	الحبيب السائح (الروائي الجزائري، صاحب رواية: زمن النمرود)	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي
	مقاطع مجهولة من لامية الشنفرى (أحد الشعراء الصعاليك ولاميته الشهيرة)	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود
	جنرال عون (زعيم حزب في لبنان)	ملصقات	عز الدين ميهوبي
	بكائية بختي (الأديب بختي بن عودة الذي اغتيل سنة 1995)	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي
كو ّن الفلسفي	أبناء اللاوعي	دف دق.. دف دق!؟	صالح سويعد
المكو ّن الرمزي	حلاّج (رمز التصوف)	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
	زرقاء اليمامة (المرأة الرمز والأسطورة ي الرؤيا وحد ّة البصر)	عابرة أوراسية	نورة بوراس
	زبانا.. الرجل الأبهى (الشهيد رمز التحدي والشجاعة أحمد زبانا)	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي
	بوعقبة (الصحفي الجزائري سعد بوعقبة، الرمز في دفاعه عن حرية التعبير، والمشهور بعموديْه: صيحة السردوك، ونقطة نظام)	ملصقات	عز الدين ميهوبي
المكون العددي	اعتذار رقم . 1 .	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
	اعتذار رقم . 2 .	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية
	ولاً	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي

المكون العددي	م.120 (المادة 120 الشهيرة في القانون الأساسي لحزب جبهة التحرير الوطني)	ملصقات	عز الدين ميهوبي
	خمـــ5ـــسة (المطالب الأساسية الخمسة للشباب: سكن، وظيفة، زواج، جواز سفر، سيارة)	ملصقات	عز الدين ميهوبي
	تهـــــ26ـــــريب (26 مليار التي صر ّح الوزير الأول الأسبق عبد الحميد براهيمي بتهريبها)	ملصقات	عز الدين ميهوبي
المكو ّن الطبيعي	النجوم/ الريح/ الثلوج/ الظل	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف
	الغيمة/ العاصفة	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف
	الضباب/ الجبال/ الصفصافة	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف
	المطر/ الشلال/ النار/ الزهرة	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف
	ثلج/ قمح	نورة بوراس	عابرة أوراسية
	الجمرة/ البرق/ الأفعى/ شجرة	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف
	النهر/ الصخرة/ العقرب	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف
	الكثبان/ الصخرة/ فراشة/ فراشتان	نمش وهديل	عثمان لوصيف
	البرق/ قبـّرة	براءة	عثمان لوصيف
	صحو/ نور	الرباعيات	عز الدين ميهوبي
	نخلة القفر/ الأشجار/ غروب/ نحلة.	قصائد ظمأى	عثمان لوصيف
	صقيع	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي
	فراشة	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي
	لكٌ	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي
كو ّن الحيواني	الناقة	نمش وهديل	عثمان لوصيف
	النمر المحتضر/ النمرة	قراءة في ديوان الطبيعة	عثمان لوصيف

	ثعلب	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي

يُبرز هذا الجدول مختلف المكوّنات التي اشتملت عليها العنونةُ في فترة التسعينيات (1990 ـ 1999). وقد كان للمكوّن الحدثي الستاتيكي فيها النصيب الأوفر من حيث الحضور، ولعلّ مردّ ذلك هو رغبة الشعراء في الغوص في أحاسيسهم المختلفة، والتعبير عنها كلٌّ حسب رؤيته وقناعته؛ فمنهم من هام بحبّ الوطن، وذرف عليه دموعا حرّى، ومنهم من وصف الوضع بكل التوصيفات المهولة والمرعبة، ومنهم من فرّ من جحيم الواقع إلى ملكوت التصوف والفناء الروحي، علّه يجد متنفسا من ضيق العيش وانحسار فسحة الأمل، وكان حضور المكوّن المكاني ملفتا أيضا لارتباط الشعراء بالمكان لما في هذا الارتباط من تجذّر وقداسة. وجاءت بعض العناوين بإحالات تناصية واضحة، وكأنها تحمل مقولة من توقيع (الحلاج)، فحواها:(من لم يقف على إشاراتنا، لم ترشده عباراتنا)، "في إحالة على القوة السيميائية للإشارة التي تمثل بوابة مهمة وحاسمة لفهم المكتوب، وهو ما يحيل مباشرة على دلالة المعنى الكامن في باطنية عتبة العنوان."[1]

ويمكن تلخيص مكونات العنونة في الترسيمة الآتية:



يتجه الشاعر في سياق معيّن ومهمّ من سياقات كتابته الشعرية إلى منطقة الأسرار، أو إن شئت قل منطقة العمليات، وهي تمثل المخبر الذي ينتج فيه الشاعر تفاصيل عمله، والبؤرة التي تتحصن فيها خصوصيته الإبداعية، فيسعى إلى الكشف عن الأدوات والرؤى والفضاءات بطرائق مختلفة، والتصريح بالحدود والآفاق والمساحات التي يعمل ضمن إطارها، مستخدما في ذلك لغة خاصة وفردية تضيء زوايا معتّمة، وخفايا غامضة في هذه المنطقة الحساسة، البالغة الخطورة، وهي تعبّر عن الطراز الشعري

1. محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م، ص87.

الخاص والهوية الشعرية الخاصة، والخطاب الشعري الخاص الذي يـَسم ُ الشاعر والقصيدة معا بِسِمات ٍ تؤلّف مشروعهما المشترك.[1]

ثانيا: <u>المكونات التناصية</u>:

تبلورت نظرية التناص (Intertexte) في الغرب، حيث نشأ المصطلح، في العقد السادس من القرن الماضي على أيدي مشاهير النقد الغربي أمثال (ميخائيل باختين ورولان بارت، جوليا كريستيفا وميكائيل ريفاتير، لوري لوتمان...)، ويُجمعون " على أن النصوص الأدبية تقيم حوارا بينها، وأن المدونة الأدبية ليست سكونية، بل هي دوما حاملة لحركة خطابية بين خطاب الآخر وخطاب الأنا"[2]؛ إذ يقوم الشاعر بامتصاص تجارب الآخرين، ثم يقيم معها وشائج فنية بطريقة التأثير والتأثر، على اعتبار أن التجارب الإنسانية قد تُستعار في بعض المواقف المشابهة، مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة الذاتية لإبراز قدرتها على التوصيل، دون أن تكون وجها ثانيا للذات الأخرى.

بعد اتضاح ملامح نظرية التناص في الغرب، اطلع النقاد العرب عليها وسارعت فئة منهم إلى إبراز جذور هذه النظرية في تراثنا النقدي العربي الذي عُرف فيه المصطلح بعدة تسميات ذات مدلول سلبي، مثل: السرقة، والانتحال، والأخذ والإغارة والنقل، والسلخ...[3] وحاولوا ـ بالمقابل ـ إيجاد مصطلح يحمل أبعادا جمالية، ينسجم ودور التناص في التلاقح والتفاعل. ومن هذه المصطلحات: النص الغائب، تداخل النصوص...[4]

ولا يختلف النقاد العرب المعاصرون في تعريف التناص، والسبب أنهم ينقلون من مصادر واحدة أو متشابهة، ويتفقون على أنه " تعالق نصوص مع نص جديد بكيفيات

1. ينظر محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، المرجع السابق، ص113.
2. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،إصدار ات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص125.
3. ينظر محمد عزام، «التناص في الشعر»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد368، كانون الأول2001، ص68.
4. ينظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (مرجع مذكور)، ص342.

مختلفة."[1] وتكون العلاقة بين المناصات والنص المحقق علاقة متعددة الجوانب (تذاوتية، عاطفية ـ حوارية) تربط أو تشد الناص إلى نصوص غيره، وهي في الوقت نفسه، إعادة الكاتب قراءة هذه النصوص.[2]

المعاينة القرائية لعناوين الدواوين الشعرية المستهدفة بالدراسة تكشف عن بعض المكونات التناصية التي يمكن اعتبارها مصادر استلهم منها الشعراء توجهاتهم الفكرية والثقافية، وتكشف عن روابط التعالق والتواصل التي تقيمها العناوين مع روافد متنوعة. ويمكن حصر التناص في العناوين المدروسة في ثلاثة روافد:

1. <u>التناص مع القرآن الكريم</u>:

يظهر التفاعل مع آي القرآن الكريم بوضوح في عدة عناوين، ويمكن إيعاز ذلك إلى أن القرآن الكريم هو المصدر الأول الذي يغرف منه الشعراء لصقل مواهبهم الشعرية وا ٍثراء مداركهم وتنمية ملكاتهم البيانية. ومن هذه العناوين:

(قصيدة الزلزلة) عنوان من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي. العنوان يستحضر (سورة الزلزلة) بجلال آياتها وعظمة قيمتها. يقول الشاعر:

إِذَا زَلْزَلَ الشَّوْقُ زِلْزَالَهُ

وَأَخْرَجَ قَلْبِي أَثْقَالَهُ

وَقَالَ الْمُحِبُّونَ :

مَالَهُ مَا؟لَهُ؟

هَلُمُّوا هَلُمُّوا

1. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مرجع مذكور، ص121.

2. ينظر حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2007م، ص260.

لِذَ سْ مَ عَ أَخْ بَ ارَ هُ ! [1]

ألقت السورة القرآنية بظلالها على روح العنوان وهيمنت بكل ثقلها على المتن النصي حيث وظّفها الشاعر بكفاءة الفنان، ليبرز قوة الزلزال على سلّم الشوق الذي عصف بقلبه. قال تعالى: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴿1﴾ وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴿2﴾ وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا ﴿3﴾ يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا ﴿4﴾ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا ﴿5﴾﴾[2]

(طوفان)، بالتنكير، من ديوان (نمش وهديل) لعثمان لوصيف. العنوان يقيم جسر التواصل مع قصة الطوفان في عهد سيدنا نوح (عليه السلام). يقول الشاعر:

إِنَّ الطُّوفَانَ ..

هَاتِي يَدَكِ لِأُذْنَى

ارْكَبِي الدُّمُوعَ وَاسْتَبْشِرِي!

مِنِّي وَفِي عَيْنَيْكِ إِذْ تَغْتَنِقَانِ الْعِشْقُ[3]

الشاعر يتمثّل آيات من سورة (هود)، وما فيها من بلاغة المشهد ورهبة الحدث. قال تعالى:﴿ حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ ﴿40﴾﴾. [4] وقال: ﴿ وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ ﴿42﴾﴾[5]

1. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص65.
2. سورة الزلزلة، الآيات: 1ـ 5.
3. عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص77.
4. سورة هود، الآية: 40.
5. سورة هود، الآية: 42.

(براءة) عنوان قصيدة لمصطفى محمد الغماري من ديوان (براءة أرجوزة الأحزاب) تضم ّن قصيدتين مطو ّلتين. العنوان يحيل إلى مطلع (سورة التوبة): ﴿بَرَاءَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى الَّذِينَ عَاهَدْتُمْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴿1﴾ فَسِيحُوا فِي الْأَرْضِ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ غَيْرُ مُعْجِزِي اللَّهِ وَأَنَّ اللَّهَ مُخْزِي الْكَافِرِينَ ﴿2﴾﴾[1]

(الناقة)، عنوان من ديوان (نمش وهديل) لعثمان لوصيف. يتعالق مع قصة ناقة صالح التي طلبها قومه، فامتحنهم الله بها، وأمرهم الله تعالى ـ على لسان النبي صالح ـ بألا يمسوها بسوء ولا يعترضوا سبيلها ولا يطردوها، ولا يعقروها ليأمنوا غضب الله. قال تعالى: ﴿وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ قَدْ جَاءَتْكُمْ بَيِّنَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ هَذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿40﴾﴾[2] عنوان شكّل علامة ساعدت على إنتاج دلالات متحركة، إذ جعلته برأي تزفيطان تودوروف: "خطاباً متعدد القيم لا أحادي القيمة."[3] يقول الشاعر:

ضلّوا رمزهم الذي جاءهم
دمشق عروس المدائن
ونهر الفرات يبوح
ومن هيّج الدمع مع آقيك ؟
يا جذوة العشق
والتيه !

1. التوبة، الآيتان: 1، 2.
2. الأعراف، الآية: 73.
3. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص40.

يا َ ن َاقَةَ َالله ِ !

سيرِي عَلَى َر جَنْ ِو حَدُ َائ ِي

و َ لاَتَقْطَ ِي ..[1]

شكّ ل التناص في هذا العنوان منبّ هاً أسلوبياً كسر التوقع، وأشاع توتراً في القصيدة؛ إذ إن الناقة تحولت من دلالتها المعروفة إلى دلالة جديدة؛ لقد نهى النص القرآني عن الاقتراب منها أو مسّ ها بأذى لأنها مأمورة، والناقة التي كشف عنها هذا العنوان مدعو ّ ة إلى أن تبقى رمزا للتراث والأصالة، رغم ما تلاقيه من إهمال وعدم اكتراث.

يعمل التناص على فتْ ح الحاضر على الماضي والماضي على الحاضر، والإبداع على التقاليد، والذات على الموضوع، والمتحقق على المتخيل، والوجودي على الأسطوري. وبذلك يصبح قيمة تعبيرية خارقة الفحوى تضع الإبداع الشعري في مساره الحقيقي من حركة التواتر الفني.[2]

(التجلي)، عنوان من ديوان (براءة) لعثمان لوصيف. الشاعر يحيل إلى مرجعية قرآنية تتمثل في آية تجلي الخالق للجبل لما طلب سيدنا موسى (عليه السلام) منه أن يرى ذاته. قال تعالى: ﴿ولَمّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وكَلَّمَهُ رَبُّهُ قال رَبِّ أَرِنِي أَنظُر إليك قال لَنْ تَرَانِي ولَكِنِ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَه فسَوفَ تَرَانِي فَلَمّا تَجَلّى رَبُّه لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّا وَخَرّ مُوسَى صَعِقا فَلَمّا أَفاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴿143﴾﴾.[3]

لقد استوحى الشاعر في هذا التناص حدث التجلي وهالَ َه من دهشة ومفاجأة وذهول. يقول الشاعر:

ثُمَّ حِينَ َ جَعَتْ ُ إِلَى الأَ ْ ض ِ

1. عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص17.

2. ينظر محمد أحمد العزب، طبيعة الشعر تخطيط لنظرية في الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، 1980، ص99.

3. الأعراف، الآية: 143.

حأَتْضَنِ ُ البلّوَ اليلَاسَ مَ يِن

تجَبلَيَّ ْ فِي أفقُ ِي

واكتْشَقْ ُ بأِنسَّمَ َائ ِي

تخَتْفَِي فِي عيُوُنِ السّ َاء!![1]

كشف هذا المقطع في تناصه مع آية التجلي عن المفارقة التي يتصاحب فيها التجلي والاختفاء!

2. <u>التناص مع الفكر الصوفي</u>:

التصوف عالم روحاني ينشد النقاء والصفاء، و التجربة الصوفية تجربة إنسانية عامة، تهدف إلى اختراق الحواجز الخارجية للوصول إلى كنه الأشياء و حقيقتها. والمتصوفة دائماً هائمين في فيوضات إشراقية، وا لهامات قدسية، يفنون في ربهم؛ فالله محبة، والدين محبة، والحياة محبة، وكل شيء في الوجود طابعه وصانعه الحب. وفلسفة التصوف مذهب عالمي يتلون مع كل أمة بلون عقائدها وتفكيرها، والتأمل العميق فسير ّ الكون، والفناء في هيولات هذا الجلال النوراني عبر الحب الإلهي المطلق.[2]

تتقاطع التجربة الشعرية المعاصرة مع التجربة الصوفية في البحث عن غاية واحدة، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه.[3] إذن يمكن أن نفهم أنه من معاني التناص: امتزاج الأفكار وتلاقحها.

تستدعي بعض ُ العناوين المعنية بالدراسة في عمقها وبُ ُعدها الفلسفي روحَ التجربة الصوفية، ونلمس ذلك أكثر في التجربة الشعرية لعثمان لوصيف الذي جاءت كثير من عناوينه متطابقة مع الفكر الصوفيوقد توز ّعت عناوينه المتعالقة بالفكر الصوفي على

1. عثمان لوصيف، براءة، ص48.

2. ينظر ليلى مقدسي، «التصوف أجنحة محبة»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 380، كانون الأول 2002، شوال 1423هـ، ص213.

3. ينظر صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1969، ص119.

دواوينه الشعرية. لكن الملفت أنه كشف عن كنهِ صوفيته في قصيدة عنوانها (تلك صوفيتي) من ديوان (براءة). يقول:

تِلْكَ صُوفِيَتِي..
أَنْ أُطَالِعَ فِي ذُورِ وَجهْكِ
سِرَّ الْحَيَاة
وَسِرَّ الْغِوَايَات
أَنْ أَتَوَضَّأَ بِالْعِشْقِ فِي ظِلِّ عَيْنَيْكِ
حَيْثُ تُرَفْرِفُ تَسْبِيحَةُ الْكَوْنِ
أَنْ أَتَبَدَّدَ فِي دَهْشَتِي
عَبْرَ نَزْوَةِ إِشْرَاقَةٍ
وَأُعَانِقَ فِيكِ النِّهَائِيَّ وَاللاَّنِهَائِي
فِي لَحْوظَةٍ وَحِدَةْ [1]

لم يُخف لوصيف انخراطه في عالم التصوف، بل أعلن عن نهجه وطريقته في ممارسة هذه الفلسفة. ولعلّ المتن النصي لعنوان قصيدة (المعبودة) من ديوان (نمش وهديل) يكشف أكثر عن امتزاج أفكاره بالفكر الصوفي. يقول لوصيف:

رَبَّتِي.. رَبَّتِي !
آهِ مَا رَاعَ الْحُبَّ
حِينَ يُلَقَّى الْقَلْبُ
فِي وَمْضَةِ الرُّوحِ .. الرُّوحُ
أَوْ خَفْقَةِ الْقَلْبِ .. الْقَلْبُ

1. عثمان لوصيف، براءة، ص44.

مَ رواأَعَ والذُّ

حِينَ تَيفَضُ ُ ملعْانِي عَلَى عاشِقِيْ نِ

و يَذَكْشَفُ ُ ملسُتْحَيل![1]

هذا المقطع الشعري يرسم العالم الصوفي للشاعر عثمان لوصيف، ويستدعي قول الحلاج:

ذأَمانَ ْوهلَّ، ومَنَ ْوهأَ ىذأَا نحَنْرُ وُحانِحَ لتَلاَّ بدَنَ ا[2]

لقد تفنن عثمان لوصيف في استثمار لغة كبار الشعراء الصوفيين فراح يصوغ تجربته بطريقة مبتكرة لا اجترار فيها ولا ابتذال: (الحب، يؤلفنا البرق، ومضة الروح، ينكشف المستحيل)، لينطلق في البحث عن المطلق الدلالي والجمالي باستبطان العالم، محاولا الكشف عن حقائقه الكلية، من خلال ارتداء جبّة المتصوفة وامتلاك الرؤية الشعرية النافذة.

(يا خالقي) عنوان من ديوان (المتغابي) لعثمان لوصيف يستحضر في متنه النصي كثيرا من جوانب الفكر الصوفي. يقول عثمان لوصيف مناجيا في لحظة الحلول:

مَ عَ ْلآهِرِ. َةً خَ الِقِي!

.أَذَا الأْ ُرْ غُنُ ُ الْمُ تَذَهِّدُ بِيَنْ َ يَدَيْك

و َ أَذْتَ الْمُ لَحِّنُ

أَذْتَ الغَذِيُّ الْمُ هَيْمِنُ

أَذْتَ الْمُ غَنِّي بِكُلِّ اللُّغَاتِ ..

عَبْرَ أَوْ رِدَتِي نِيَهْتَوفَّقُ هَوَ اكَ

و َ فِي شَفَتِي تَتَفَتَّقُ أَزْ هَارُ كَ الزّاهِيَاتْ

1. عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص30.

2. الحسين بن منصور (الحلاج)، (الديوان)، صنعه وأصلحه أبو طريف الشيبي، كامل بن مصطفى بن محمد حسين الكاظمي، المكي العبدري، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1997، ص62.

مَنْ أَذْهَلَ عَنْ آتُكَ الأَزَلِيَّة

فِي جَسَدِي تَتَجَلَّى رُؤَاكَ

وَبَيْنَ ضُلُوعِي تُشَعْشَعُ كُلُّ الشُّمُوس

وَتَرْكُضُ كُلُّ الْمَجَرَّاتْ

أَوْدَعْتَنِي الرَّحَمَاتْ

أَلْهَمْتَنِي الأُغْنِيَاتْ [1]

يستدعي هذا المقطع أفكار كبار المتصوّفة، لقد اكتظّ بالعبارات الصوفية: أَنَا الْعُنْقُ الْمُتَهَدِّدُ بِالْهَبْكُ، هَوَ أَذْهَلَ عَنْ آتُكَ الأَزَلِيَّة، فِي تَتَجَلَّى رُؤَاكَ) والمقطع يعطي صورة لحالات ذوبان الصوفي في الكون العام من أجل الوصول إلى الحقيقة وإلى عالم الكشف الرباني.

3. <u>التناص مع المنجزات الإنسانية</u>:

تحيلنا القراءة المتفحصة لبعض العناوين المتلبّسة بتعالقها مع روافد ثقافية وفكرية وأدبية إلى رصد روابط تناصية متعددة تجعل قناعة القارئ تتعزز بأن كل الآثار تشترك في عدم استقرارها في مكان معين، وأنها شبيهة في حركتها بالرمال المتحركة.

من العناوين التي تستدعي منجزات عربية سجلنا:

ـ عنوانا (موسم الهجرة إلى بغداد) و(أنا.. وزليخة.. وموسم الهجرة إلى بسكرة)، من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، يستحضران عنوان رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للكاتب السوداني الراحل الطيب صالح.

ـ عنوان (العشق والموت في الزمن الحسيني)، من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي يستحضر، عنوان رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي)للروائي الجزائري الراحل الطاهر وطّار.

1. عثمان لوصيف، المتغابي، ص120، 121.

ـ عنوان (مالك الحزين)، من ديوان (جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود، يستدعي عنوان (الحمامة والثعلب ومالك الحزين) من كتاب (كليلة ودمنة) الذي ترجمه عبد الله بن المقفع من الفهلوية القديمة إلى العربية.

ـ عنوان (مقاطع مجهولة من لامية الشنفرى)، من ديوان (جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود، يحيلنا إلى القصيدة الشهيرة المعروفة في موروثنا القديم بـ (لامية العرب) للشنفرى.

ـ عنوان (قفا نبك)، من ديوان (المتغابي) لعثمان لوصيف)، يستحضر مطلع معلقة امرئ القيس (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل).

ـ عنوان (تاج العروس)، من ديوان (نمش وهديل) لعثمان لوصيف يحيل إلى عنوان (تاج العروس من جواهر القاموس)، وهو عنوان قاموس لغوي لمرتضى الزبيدي.

أما العناوين التي تستدعي منجزات عالمية، غير عربية، نذكر:

ـ عنوان (اللعنة والغفران)، عنوان ديوان شعر، وهو عنوان قصيدة أيضا، لعز الدين ميهوبي يتناغم ويتعالق مع عنوان رواية (الجرعة والعقاب) للكاتب الروسي دوسويفسكي Dostoivski.

أسجّل وجود تناص بين العناوين المدروسة،[1] منها:

ـ عنوان (فاتحة الأوجاع) ، من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، يحيل إلى عنوان (فاتحة الحزن) ديوان (جسد يكتب أنقاضه) لحكيم ميلود.

ـ عنوان (ولعينيك هذا الفيض)، لعثمان لوصيف، دخل في تناص مع عنوان (تأملات صوفية في عمق عينيك) من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي.

1. تم اعتماد تاريخ كتابة القصائد لترتيب العناوين المتناصة؛العنوان الأول كُتب بتاريخ: 08. 04. 1992، والعنوان الثاني كُتب بتاريخ: 28 جوان 1991.

ـ عنوان (إسراء إلى معارج الله)، من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي يستدعي عنوان (المعراج) من ديوان براءة لعثمان لوصيف.

إن عملية تفكيك العنوان وتشريحه تناصيا عملية ضرورية للتوغل إلى أعماق النص "واستخلاص دلالته الكلية وتجربته الوجودية، وبنائه الفني. لذا، فالعنوان التناصي مظهر من مظاهر الدلالة واحتواء المعنى واستجماع المحتوى وتركيب الفكرة العامة المجملة."[1]

اجتهدت العنونة الجزائرية ـ في العشرية الأخيرة من القرن الماضي ـ في تعميق الدلالة، وهذا ما يتطلب من المحلل والقارئ، أن يكون موسوعي الإطلاع، متزودا بثقافة واسعة في شتى الحقول المعرفية (التاريخية، الدينية، الأدبية، الفنية، الصوفية) قصد استحضار التلاقح الفكري و اكتشاف المرجعية التي اتكأ عليها، اعتمادا على محاورة تلك النصوص التي غيّبها الشاعر بحنكته الفنية، وسعى إلى طمس أثرها والإبقاء على إشارة ذكية لا يدركها إلا القارئ الحصيف.

1. جميل حمداوي، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، مرجع مذكور، ص477.

الباب الثاني، الفصل الثالث

وظائف العنوان وجمالياته

1. **وظائف العنوان**:

أ. الوظيفة التعيينية

ب. الوظيفة الوصفية

ج. الوظيفة الإغرائية

د. الوظيفة التفكيكية

2. **جماليات العنوان**:

أجماليات المتخيّل.

ب. جماليات الانزياح والمفارقة.

ج. جماليات الرسم بالحروف (Lettrisme).

1. وظائف العنوان:

يرى كثير من الباحثين والدارسين أن دراسة البنية والدلالة غير كافيين للإلمام والإحاطة بالظاهرة اللغوية أو النصية، وأن التنقيب عن مرامي الرسائل الشعرية التي يرسلها المبدع للمتلقي تقتضي البحث عن آليات تحليل الخطاب الشعري. ومع ظهور الدراسات التداولية ـ في مجال اللسانيات النظرية التي تركّز على الوظيفة والبُعد التداولي للكلام ـ استعان بها الدارسون لتشريح أسباب القول وسياقاته ومقاماته ومراميه التداولية، فوجدوا فيها ما يساعد على الكشف عن مقاصدالمبدع وأغراض المتكلّم.

تعتبر وظائف العنوان من المباحث المعقّدة[1]، كما يرى (هنري ميتران Henri Mitterand)، ولذلك اتخذ بعض الدارسين الوظائف اللغوية التواصلية لـ(رومان جاكوبسون Roman Jakobson) أداةللمقاربة، ليتفرّق السيميائيون، بعد ذلك، بِدَعًا للبحث في هذه الوظائف، على تعقيدها واختلاف وجهات مقاربتها.

إن المقاربة العنوانية مقاربة وظائفية، تنفتح على التيار الذي يركّز على وظائف الكلام ومقاماته السياقية، ومن ثَمّ فالعنوان يبوح بالسّر، وذلك عبر عملية الاستنطاق الوظيفي. وكم من عناوين شعريةٍ رُفِت بها الدواوين والقصائدتجذّبت السطحية وجنحت للعمق. فوراء كل عنونة خلفيات إيديولوجية ومقصديات، يتحكم فيها منطق الترغيب والترهيب.[2]

يحقق العنوان، إذن، "وظيفة نصية ـ كما يقول (ش. غريفل C.Grivel) ـ خصوصا إذا سلّمنا بأنه بهَوْلٍ يتمّ الولوج منه إلى النص، فلا يوضع اعتباطا وإنما تؤطره خلفية ثقافية عامة، تحدد قصدية العنوان، بمساعدة دلالة تجريبية، وأخرى تاريخانية، لكن قصديته الحقيقية هي قصدية مراوغة، وإن كانت ترتبط بوظيفتي الإيضاح والحدوثية."[3]

أشرتُ في أحد الفصول السابقة إلى أن اختيار الشاعر أو المبدع للعنوان يصاحبه مخاض عسير، وأن العملية لا تخلو من الصعوبة والمكابدة، لذا فإن "اختيار العنوان ليس

1. Henri Mitterand, les titres de roman de Guy des Cars, in Claude duchet, édition Nathan, Paris, 1979, p91.

2. ينظر جميل حمداوي، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، ص480.

3. شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، (إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد 46، 1992، ص97،98.

مجانيا أو زائدا، بل هو انتقاء وظيفي، يركّز فيه على البعد التداولي رغبة في التأثير على القارئ إما سلبا أو إيجاباوغالبا ما يؤدلج الشاعر عنوانه، حيث يحمّله أطروحات واقعية وسياسية واجتماعية وثقافية وتاريخية، ومن ثم، ليس هناك إرسال من طرف الذات المبدعة، يتّسم بالبراءة والنية الصادقة، فخَلْفَ كلّ قناة عنوانية، خلفياتٌ وخلفياتٌ كثيرةٌ تنطق بأسرار وأشياء عديدة."[1]

إن واضع العنوان يُبيِّتُ النية ـ من البداية ـ على أن يكون عنوانه حاملا لرسالة معينة، قد تكون واضحة وقد تكون مشفّرة، ولذا فإنه يهدف من الصيغة التركيبية للعنوان "في شكله المركب، وبتلك الهيئة النحوية إعطاء وظيفة معيّنة يتوخّاها الكاتب الذي لا يضع العنوان إلا وقد حدّد وظيفته المتقاطعة، ورؤيته المؤسّسة داخل النص. وهكذا، فالوظيفة التي يحققها العنوان تكون معلومة فادحة تجاه النص (...) كما أن هذا العنوان، يحقق وظيفته ـ من جانب أول ـ كوعد سيتكفل النص بالإجابة عليه، ومن جانب ثان، هو عنصر افتتاحي لأنه، وكما يقول (أمبرتو إيكو Umberto Eco) هو مفتاح تأويلي "يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطا يجعل من العنوان الجسر الذي يمرّ عليه، ومن هذه الزاوية تتحدد وظيفة العنوان."[2]

تتداخل وظائف العنوان بتعدّد المهام المنوطة به؛ فالعنوان قد يؤدي وظيفة إغرائية وتجارية وتعيينيةوا يحائية في الوقت نفسه، لذلك فإن "الوظائف الإيحائية، ملتصقة بالوظيفة الشعرية التي هي النبرة المتصلة بالرسالة لحسابها الخاص في تصور ياكبسون، وهي أكثر من ذلك في التصور الذي نستهدي به للشعرية، لأن النص الموازي يتموّج نحو دلاليته. هذه الوظيفة نادرة في عناوين عينة المتن التقليدي، وتنير العلاقة بين السياج النظري للتقليدية وممارستها النصية."[3]

يشير جيرار جينيت، بهذا الخصوص، إلى أن شارل غريفل قد حسم في وظائف العنوانوحدّدها، وأضاف أنها لا تحضر دفعة واحدة، في نظره؛ فالأولى وحدها هي التي

1. جميل حمداوي، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، ص480.
2. شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد 46، 1992، ص98.
3. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وا بدالاتها – التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص113.

يجب توفرها، أما الأخريان، فحضورهما مؤقت، وكذلك ترتيبهما، إذ قد تستغني الأولى والثالثة عن الثانية.[1]

يمكن القول إن الوظائف الأساس للعنوان لا تخرج عن الوظائفللسّ ت الأساس للتواصل اللفظي، والتي حددها رومان جاكوبسون، والمتمثلة في: الوظيفة الإفهامية والوظيفة الانفعالية، والوظيفة المرجعية والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الميتاـ لسانية والوظيفة الشعرية.[2]

الوظائف الأربعة الأولى كانت موجودة قبل جاكوبسون؛ فالثلاثة الأولى من وضع (بوهلر Bohler)، والرابعة وضعها (مالينوفسكي Malinovski)، وهي وظائف تتعلق بما هو خارج لساني؛ أي أنها خارج الخطاب، في حين أن الوظيفتين الأخيرتين هما داخل الخطاب، أي أنهما تتعلقان بما هو لساني محض، ومن هنا تأتي أصالة جاكوبسون.[3]

أما جيرار جينيت فقد ركّز على الطابع التواصلي للعنوان، وهو الوضع الذي يفرض وجود مرسل يرسله، ووجود متلقّ يتلقّاهوهو المستهدف بإنتاج الرسالة، وا ٍرسال العنوان.[4] وبينما يعطي (ميشال فوكو Michel Foucault) للعنوان وظيفة الإحالة[5]، نجد الباحث المغربي رشيد يحياوي يُعيّن له وظيفة الاستحالة التي تجعله لا يحيل على مرجعية واضحة، وا ٍنما يقيم قطيعةً مع إحالتهويتدثّر بلحاف الرمزية والتخفّ ي.[6]

وبعد هذا المهاد النظري أستعرض الوظائفالتي تحدّ ث عنها المهتمون بشؤون العنوان، وتجلّي كل وظيفة في العناوين محل الدراسة:

أ. **<u>الوظيفة التعيينية</u>** Fonction de désignation: وقد تتداخل هذه الوظيفة مع الوظيفة الإحالية/ المرجعية. والوظيفة التعيينية يكاد لا يخلو منها، ضمنيا، أي عنوان؛ إذ "تشترك فيها

1.Gérard Genette, Seuils, op cit, p 63.

2. ينظر رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص33.

3. ينظر عمر أوكان، اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص83، 84.

4.Gérard Genette, Seuils, op cit, p 63

5. ينظر ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987، ص23.

6. ينظر رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص64.

الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية."[1] وقد فرضت هذه الوظيفة حضو ها في عدد لا بأس به من عناوين الدواوين الشعرية، منها: (الهجرتان) و(براءة أرجوزة الأحزاب) لمصطفى محمد الغماري، و(الرباعيات) و(ملصقات) لعز الدين ميهوبي، و(براءة) و(غرداية) و(أبجديات) و(كتاب الإشارات) و(زنجبيل) و(نمش وهديل) لعثمان لوصيف. وتشترك هذه العناوين في هذه الوظيفة التي حد ّدت تقاسيم ومعالم وهوية النصوص التي و سَمَ تْ ها؛ فالوظيفة الإحالية والمرجعية واضحة كذلك في إشارة إلى البعد التراثي، وتشظي العلامة إلى رمزية؛ فعنوان (الهجرتان) إحالة إلى هجرة الرسول (ص) إلى المدينة المنورة، وهجرة بعض الصحابة إلى الحبشة. و(الرباعيات) التي اشتهر بها عمر الخيام استدعاها عز الدين ميهوبي إلى النص المعاصر. كما أن ملصقاته، أيضا، فيها إيحاء إلى مقاطعشعرية موجزة تصلح أن تُ لصق في أكثر الأماكن التي يرتادها الجمهور لضمان انتشارها بسرعة. وتؤدي عناوين عثمان لوصيف المذكورة هذه الوظيفة بامتياز. أما عناوين القصائد التي تشتمل عليها الدواوين فنجد عددا كبيرا منها يؤدي هذه الوظيفةوهذا ما يبيّ نه هذا الجدول:[2]

العنوان	الديوان الذي ينتمي إليه	الشاعـــــر	رقم الصفحة
رفض	الرباعيات	عز الدين ميهوبي	49
هجرة	//	//	50
حلم	//	//	51
استراحة	عابرة أوراسية	نورة بوراس	15
ولادة	//	//	22
منفى	//	//	25
وحدة	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي	63
جنون	//	//	75
برد	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي	89

1. بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص50.
2. اكتفيُ بإيراد ثلاثة عناوين فقط لكل شاعر طلبا للاختصار، لكثرة العناوين التي تؤدي وظيفة التعيين.

وفي	كتاب الإشارات	//	5
شاعر	//	//	57
الحرب	//	//	89
نجوى	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية	17
العودة	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية	21
صديقتي	//	//	25

هذه العناوين تحمل في جوهرها معطيات أبعد من كونها عناوين لنصوص شعرية محدودة بحدود مفردات تعبيرية مقروءة لتتدّ إلى انفتاح النص نحو مرجعياته. ويعود ذلك إلى الدور البنائي الذي يلعبه العنوان في تكوين النص وتوجيهه، وإيجاد آليات تبادله التأثير مع المتلقي. إنّ مثل هذا الأمر لا يقف في تفسيره عند الدور البنائي وعند المعطيات المحمّلة في شفرته، بل يذهب أبعد من ذلك استنادا إلى كون الخطابات الجمالية ـ ومنها خطاب الشعر ـ تعود إلى اتفاق ضمني بين المبدع والمتلقي بسبب طبيعة النص ومسارات قراءته، إذ يُعدّ العنوان مفتاحا اتفاقيا، حيث يسجّل انتماءه لبنية النص انطلاقا من انفتاحاته المرجعية، من جهة، ودائرة البنية التي يشكّلها القارئ بإسقاطاته لحظة القراءة، من جهة أخرى.[1]

تهيمن هذه الوظيفة على نسبة عالية من عناوين القصائد، خاصة العناوين التي جاءت مفردة واحدة. إن هذه العناوين، رغم إخلاصها للنصوص التي تنضوي تحتها، إلا أنها خالية من أي بريق جمالي، وهذا ما جعلها ـ كما يقول بسام قطوس ـ تقيّد من حرية التأويل وتؤثّر سلبا على استراتيجية القراءة."[2]

ب. **<u>الوظيفة الوصفية</u>** Fonction de descriptive ويسمّيها جيرار جينيت الوظيفة الإيحائية Fonction connotative، وهي الوظيفة التوأم للوظيفة التعيينية، بل هي الوظيفة الغريمة لها، حتى إن بعض النقاد لا يميّزون بين ملامح كل وظيفة منهما. تقوم هذه الوظيفة بوصف محتوى النص الذي يمثله العنوان أو تصف جزء منه. وتهدف كذلك "إلى وصف

1. ينظر تيسير عبد الجبار الألوسي، «عاشقان من بلاد الرافدين، رواية تقرأ بشعريتها المسألة اليهودية في تاريخ العراق المعاصر»، ينظر الرابط: http://www.somerian-slates.com/Almutairnovel.htm تاريخ فتح الرابط: 2013/10/04 الساعة: 22:02.

2. بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص49.

المشَاهد، وإبراز العناصر الموصوفة، ويتم التركيز على الوصف الساكن لشيء متحرك، يقدم الاسم المبتدأ، ويحذف الخبر، ثم يجيء بمضاف إليه ليتمّم المشهد، ويحجب ثغرة الخبر، فيأتي النص، وكأنه سؤال شائك عن الخبر."[1] وتحضر هذه الوظيفة في عناوين الدواوين الآتية: (العاشق الكبير) لصلاح الدين باوية، (قصائد ظمأى) لعثمان لوصيف، (عابرة أوراسية) لنورة بوراس أما في عناوين القصائد فنتلمّسها في العناوين الآتية:

العنوان	الديوان الذي ينتمي إليه	صاحب الديوان	رقم الصفحة
أوتار العشق الآتي	دف دق..دف دق؟!	صالح سويعد	57
الشيطان الأحمر	//	//	34
الأسئلة الصعبة	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود	40
مالك الحزين	//	//	42
الطائر الأبكم	المتغابي	عثمان لوصيف	7
الحمامة الأسيرة	//	//	40
العاشق الكبير	العاشق الكبير	صلاح الدين باوية	6
تساؤلات بريئة	//	//	7

لم يكن حضور هذه الوظيفة قويا بسبب استحواذ الوظيفة التعيينية على عدد من المميزات التي جعلتها تخطف منها هيمنة الحضور. وقد جاءت العناوين التي تجلّت فيها الوظيفة الوصفية بسيطة في لغتها وفي بنيتها التركيبية المشكَّلة من مبتدأ محذوف وخبر وصفة، وهذه الصفة هي التي أبرزتْ في العناوين هذه الوظيفة. وتتعانق النصوص مع العناوين التي تتصدّرها لتأكيد حضور هذه الوظيفة، إذا رُمنا التمثيل فإن هذا النص بعنوان (الأسئلة الصعبة) لحكيم ميلود من ديوانه (جسد يكتب أنقاضه) يكشف ذلك:

مَا الَّذِي تَقُولُ الشَّارِعْ
وَأَعْمِدَةُ الْكَهْرَبَاءْ
لِمَنْ فَتَحْتُ هَذِي الطَّرِيقَ الطَّوِيلَةْ
مَا الَّذِي تَقُولُ السَّمَاءُ الْكَئِيبَةْ

1. شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ص98.

وَالمَآذِنُ وَالقُبَّةُ
وَالخَيَاةُ الطَّوِيلَةْ
مَا الَّذِي يَقُولُ الرِّجَالُ
وَالنِّسَاءُ
وَالقُلُوبُ عَلَى نَبْضِهَا تَشْتَعِلُ
كَالفَتِيلَةْ
مَا الَّذِي تَقُولُ
وَرَوحُكَ فِي الدَّمْعِ آتَتْ قَتِيلَةْ [1]

هي طائفة من الأسئلة الموصوفة بالصعبة بيّنُ الارتباط الوثيق بين العنوان و المتن النصي.ورغم أن العنوان بسيط من حيثُ تركيبه وصياغته إلا أنه يشتمل على مساحة لمكر القراءة، وهذا ما ينشّط فعالية التلقي ويوسّع رقعة التأويل، ويجعل العنوان يتفاعل مع النص، يؤدي دور الكاشف وليس زائدة منتزعة من السياق.

ج. **<u>الوظيفة الإغرائية</u>** Fonction séductive: وهي الوظيفة الأهم في وظائف العنوان، وتتلامس مع الوظيفة الإشهارية والتجارية، رغم تشكيك جيرار جينيت في نجاعتها حين تساءل قائلا: "أيكون العنوان سمسارا للكتاب ولا يكون سمسارا لنفسه؟"[2] وبغضّ النظر عن تطابق أو اختلاف آراء النقاد معه، إلا أن الإغراء يبقى الطُّعم الذي يجذب به الكتّابُ والشعراء القُرّاءَ إلى أعمالهم باتفاق الناشرين معهم لوضع عناوين جميلة وجذابة لضمان مستوى عالٍ من المبيعات، "وهذا الجمال ليس هو القيمة الوحيدة للعنوان، فهو ذو قيمتين، قيمة جمالية مدعّمة بوظيفته الشعرية التي يبثّها فيه الكاتب، وقيمة تجارية سلعية تنشطها الطاقة الإغرائية التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته."[3]

كثير من الكتّاب والشعراء يتفنّنون في صياغة عناوينهم على نحوٍ يفتِنون بها القراء للإيقاع بهم في حبائل الإغراء والغواية.وإذا تفحصنا عناوين الدواوين التي تحضر فيها

1. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص40.
2. Jacques Derrida, la dissémination, édition du seuil, Paris 1972, p 348.
3. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1429هـ، 2008م، ص85.

هذه الوظيفة وجدنا في الصدارة: (دف دق.. دف دق؟!) لصالح سويعد. هذا العنوان الذي جاءت صياغته بطريقة مختلفة وغير مألوفة؛ فبقدر ما هو طريف، يحمل كثيرا من الغرابة، بالإضافة إلى تضمُّنه معنى السخرية، وهذا ما أهّله ليكون مغريا وجذّابا. ويمكن القول إن هذا العنوانيستقطب أعدادا كبيرة من القراء، سواء لتحليله وفكّ شيفراته أو لإشباع الفضول.. ويبدو هذا العنوان بوظيفته الإغرائية في لعبة التجاذب والنفور مع نص القصيدة التي وَسَمَها،خاصة وأن جملة العنوان اتخذها الشاعر لازمة تتكرر بعد كل مقطع في النص. يقول الشاعر صالح سويعد:

لَنِّ ْخبِزْ كَ َوِلْ ْبِي ّ
و َاشْبُ ْمِنْ عيَنْيِ ملءَ ً دافِقْ
فالَرِيحُ ُملُّجْ ُرِيعَلْبَ ُبِي
و عَلَى بلَادِي غَنَّى ملْوالُوحُ َقْ
ما زَالَ اللَّنُّ ُبِلاَهدَفَ يحَيْ ُون
و َلاحَ ُبّ ..
و َكِلاَ ُلْفَبْرِتَ ُاقِنُي
ي كْ َزيتَْي لاَيَرَْقُ ْ
و َذأَ ُهأَ ُى...عَّْذَقْ ...
كَِيْ ..؟
دفَ ْدقَ ْ .دفَ ْدقَ ْ..[1]

والعنوان عندما يرَِد في هذه الصورة يؤدي وظيفة تداولية أيضا؛ إذ يجلب الانتباه ويحشّد التمعّن، ويُغري بالقراءة، وهذه مكونات تداولية تثير المتلقي باعتبار ما يجده فيها من عناصر الإغراءوبذلك يكون العنوان قد دخل مرحلة جديدة يجسّدها تطور الوعي بالوظيفة التداولية للعنوان،إذ لم يعَُد مجرد عتبة للولوج إلى أعماق النص ولا جملة عابرة أو ثانوية، بل صار بؤرة أساسية تستوجب العناية والاهتمام.

1. صالح سويعد، دف دق.. دف دق؟!، ص23.

عناوين أخرى لدواوين شعرية لا تقلّ إغراء عن العنوان السابق، فعنوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي يختزن طاقة إغرائية لا يستطيع القارئ الذي يمتلك ذائقة أدبية وفنية أن يقاومها بسبب الانزياح التعبيري الذي يتضمنه؛ فأوجاع صفصافة تعبير مجازي يشي بهول الحدث وجسامته، ذلك أن الصفصافة معروفة بقوّتها وصلابتها وترسُّخ جذورها، لذلك فإن "حركية العنوان تتحوّل من الثابت الكاشف لأجواء النص، كما في العنوان التقريري، إلى المتحرك المنفعل بحركية العلامة وهي تتشظى رموزا وإشارات وإيقونات وأصوات، لخلق مرجعية زئبقية ما إن يتم القبض عليها في آن إلا وتتسرب وصفيرها في آن آخر. إنها لعبة المطاردة في كشف مخبوءات النص."[1]

أما عنوان (لعينيك هذا الفيض) لعثمان لوصيف فيفيض إغراء، ويراهن على استقطاب القارئ واغراقه في الفيض الذي خصّه الشاعر عيني المخاطَبة. والقارئ، بدوره، لا يخطئ ضالّته حينما يقرأ في المتن النصي هذا المقطع:

يَا شَلاَّلاً مِنَ الْمَلاَمُ تَوَرِّد
يَا وَجَعًا بَلَوِّي الطَّلْعَة
عَاجِيَّ الذَّشِيج
يَا حَجْلَةً مِن بَهْرَجٍ
فَوْضَوِيَّ الزَّغَبَات
يَا سَبِيبَ الضَّوْءِ
وَيَا زَبِيبَ الشَّامَات
رُوحِي الْمُتَرَنِّقُ إِلَيْكِ
نَ الزُّجَاجِيَةِ الْمُتَشَظِّيَةِ
إِلَى صُورَتِهَا الأُوْلَى
الْمُتْرَعَةِ بِالنَّشْوَاتِ
وَبِالأَلْوَانِ
وَالأَدَاءِ

1. ضياء راضي الثامري، العنوان في الشعر العراقي المعاصر، أنماطه ووظائفه، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد 9، العدد 2، 2010، ص21.

و َ الْفُو َ احـ َ ات..[1]

"وها هي اللغة تبرز لنا نظامها الدلالي، الذي أبدعه الشاعر فيفجّر في المبدع نبع الاحتمالات ليبدأ نزف مخزونه الثقافي ويسمح لديناميات الاكتشاف في العمل على تنسيق وتجميع الاحتمالات المتوافقة مع (الموضوع) لتنفضح النوايا الخفية الكامنة كمضمون نائم في الشكل."[2] إنها الإثارة التي أومأ إليها العنوان في الشكل، بينما انفتح عليها المضمون واسعا وغنيا وممتلئا. هكذا نجد جملة العنوان كلاًّ وقد انفضّ غشاء براءتها كلّيا وانكشفت لنا مكثّفة بالرغبة.

أما عناوين القصائد كثير منها نلمس فيها الوظيفة الإغرائية لتَوَفُّرِها على عناصر الجمال والإثارة والإيحاء والغرابة أيضا. ومن هذه العناوين ما يأتي:

العنوان	الديوان الذي ينتمي إليه	صاحب الديوان	رقم الصفحة
اللعنة والغفران	اللعنة والغفران	عز الدين ميهوبي	24
خمسـ 5 ــة	ملصقات	//	54
حيطيست	//	//	66
؟	//	//	72
تهــ26 ــريب	//	//	91
ـدٌ ... ـدْ ...!؟!	دف دق..دف دق؟!	صالح سويعد	7
وأنا يا أنت أنا...!؟!	//	//	26
أريكة الوقت الحامض	كيف الحال؟!	ربيعة جلطي	53
على خطى الريح يمشي مشتعلا	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود	7
بٌ يدوّن القيامات	جسد يكتب أنقاضه	حكيم ميلود	22
النساء قرانا البعيدة	//	//	48
زرقاء اليمامة	عابرة أوراسية	نورة بوراس	66
سليل الصعاليك	براءة	عثمان لوصيف	18

1. عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، 1997، ص23، 24.

2. عبد الهادي عبد الرحمن، لعبة الترميز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص162.

أنشودة النار	براءة	عثمان لوصيف	70
ي سراديب الاغتراب	أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار	يوسف وغليسي	19
تأملات صوفية في عمق عينيك	//	//	57

هذه العناوين تتقاسم الإغراء بما تتسم به من خصائص سبق ذكرها والتي أهّلتها لأداء هذه الوظيفة؛ فعنوان (اللعنة والغفران) يجمع بين ثنائيتين ضدّيتين وهذا ما أكسبه الجمال والإثارة، كما أنه يوحي بحلول الغضب/اللعنة بعد أن حقّ القول على مستحقّيها، ثم جاء الغفران بعد توفّر شروط الحصول عليه.

أما العنوان (خمسة 5) من ملصقات عزالدين ميهوبي فإغراؤه يكمن في طريقة رسمه إملائيا، بالإضافة إلى أنه ينطوي على سرّ هذا الرقم الذي يتوق كل قارئ إلى معرفة ما يتضمنه متنه النصي. يقول ميهوبي:

فِي بِلادِي..

بِيُنِ وَالضعْفُ عَلَى خَمْسٍ ..

وَلَنِ شِئْتَ فَقُلْ عَنْهَا مَطَلَبْ

سَكَنٌ بَعْدَ وَظِيفَهْ

وَزَوَاجٌ بِعَفِيفَهْ

وَجَوَازْ..

سِيَاأَبَنَةْ كُزَنَ وَجَيْنِ خَفِيفَهْ

هَكَذَا الْوَضْعُ وَإِلاَّ ..

فَعَلَيْهَا وَعَلَيْنَا..

وَعَلَى الأَحْزَابِ الْحُكَّامِ

مَلْيُونُ قَذِيفَهْ [1]

العنوان المرسوم علامة استفهام (؟) من ديوان (ملصقات) لعز الدين ميهوبي يتوفر على كل شروط الإغراء؛ ذلك أن القارئ يجذبه هذا العنوان ويوقعه في شباكه، والقارئ لا يتردد في الاطلاع على ما يضمره هذا العنوان في متنه.يُفصح العنوان (؟) عن الآتي:

بِبَسَاطَهْ ..

فِي

بِلاَدِي كُلُّ

شَيْءٍ

صَارَ

مَحْكُومًا

بِقَاذُونِ

الْوَسَاطَهْ ..[2]

العناوين الواردة في الجدول يمكن أن نقول عنها جذابة، تفتح شهية القراءة، بصورة متفاوتة، من العناوين الناجحة التي تُعوّل عليها متونُها النصيةُ لتستقطب إليها أفواجا كثيرة من القراء. وبالإضافة إلى الوظيفة الإغرائية التي تؤديها العناوين السالفة في

1. عز الدين ميهوبي، ملصقات، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر1997، ص54.
2. نفسه، ص72.

الجدول، فإنها تؤدي، أيضا، الوظيفة الإحالية أو المرجعية؛ فعناوين (حيطيست) و(تهـ26ـــريب) من ديوان (ملصقات) لعز الدين ميهوبي، و(ـدٌ ...ـــدْ ...!؟!) من ديوان (دف دق..دف دق؟!) لصالح سويعد. فالأول بمعنى بطّال بالفصحى، منبثق من عمق المجتمع الجزائري الذي يعاني كثيرٌ من شبابه ويلات البطالة، حيث يقضي جل أوقات يومه في إسناد ظهره إلى الجدران/ الحيطان. ومن هنا جاءت التسمية بالصيغة العامية، وعلى منوال اللغة الفرنسية (Muriste).

أما العنوان الثاني فيحيل إلى تصريح الوزير الأول الجزائري في منتصف الثمانينيات من القرن الماضي (عبد الحميد براهيمي) الذي قال إن أزيد من 26مليار ا قد هُرّبت إلى الخارج.

العنوان الثالث لصالح سويعد يحيل إلى مرجعية تاريخية، دينية؛ وذلك عندما كان أميّة بن خلفعذّيب الصحابيّ الجليل بلال بن رباح ويضع صخورا كبيرة على بطنه وهو مقيّد ليثنيَه عن إيمانه، وكان بلال صابرا، محتسبا، وهو يردّد.أَحدٌ .ـدٌ ..ـــدْ ...!).

إن هذه العناوين وهي تؤدي الوظائف المذكورة قد تخطّ بعضُها الطريقة التقليدية في صناعة العنوان، وذلك بإقحام اللغة اليومية في لغة الشعروجعْ لها مهيمنةًنصيّا، دون إغفال العناوين التي تستحضر الأسطورة والتراث القابعيْن في الوعي الجمعي. ويمكن القول إنه تطورٌ في المنظومة العنوانية للشعر الجزائري المعاصر، وهذا قديُسهم في توجيه عملية التلقي، ويجعل عملية التأويل خصبة بفعل قدرتها على توسيع مدارك القارئ، وإتاحة دروب التواصل المفيدة بينه وبين النصوص (والعنوان نص) لإنتاج الدلالة وفك شفرات المعنى المتمنّع.

د. **<u>الوظيفة التفكيكية</u>** Fonction déconstructive: هذه الوظيفة من شأنها الإجابة عن الأسئلة القلقة التي يطرحها القارئ حول العنوان ومدى تمثيله للنص الذي يسمُه، فالعنوان يختزن أسئلة ملحّة:أين؟ ومتى؟ وكيف؟ ولماذا؟ وهذا ما يعرّض النص للتفكيك لأن العنوان لا يكتفي بالحضور في بداية النص بل يتوزع بروحه في كل أرجاء النص.. في قصيدة (دهشة) من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، نجد العنوان حاضرا في كل زوايا النص وشقوقه وشعابه. يقول يوسف وغليسي:

حُلُمٌ مَا أَرَى

أم ْ ذأَا كُنْ ُ ـ في غوفْ ِتي ـ عاَشقِمسُتْقَيل ْ ؟!
حلُمُاَ جِ َ ى..
أم ْ ذأَا الفْلَسِ ُ لذْ َقيُّفَتْحُمم ْلكَةَ ملُمْ ُكنِ ملُّسُتْحَيل ْ ؟!
إِنَّي لَ ْصلُّ َقِّمَ ا قدَْجِ َ ى!..
مَن يصُ َقِّ ُ لَّأَ والنَّاسِ َ قدَْبايعَ َتنْ ِي
يوأَِّ ا عَلَى تلَكالأَْخَ بِلِ ْ ؟!
مَ نَ ْ يُصَ دِّقُ أَنَّ الشِّفَاه َ
تُسَ افِرُ نَحَ ْو َ الشِّفَاه ِ ..
تَحُ جُّ إِلَيْهَ ا بِلاَ مَ وْ سِ مٍ ..
عُودَ مُ خَ ضَّبَ ةً بِدَ مِ الْوَ رْ دِ
و َ الْكَرَ زِ الزنَّجْ َبِيل ْ ؟!..
تلَّأَاءَ لَ ُ في دهَشْةَ :
لُحِ ْ مَ را أَ ِم أُسدُقُ وطُلِّم ْلكَةَ ملُّسُتْحَيل ْ ؟
فُجِيبُ ُ نِيرِ َ ةُ »في نوَشْ ةِالرُّوحِ :
لاَتَتَدْهَ ْ يَ انلَّي َ ،،
ُ أَرْ سَ لَذِي كَوْ ثَرً ا مِنْ رُ ضَ ابٍ ،
يُرَ وِّي صَ حَ ارِي عُ رُ وقِك َ
مِن ْ ذَ بْعِ ِه السَّلْسَ بِيل ْ !!!...[1]

هذا النصيستوطن العنوان ُ كلَّ جزء فيه، من أعلاه إلى أدناه، وحين نفكّك النص من حيث بنياته نجد الحقول المعجمية الآتية: حلم/ مستحيل/لن أصدّق/من يصدّق/ أتساءل/ دهشة/ لا تندهش. ألفاظ تنتمي إلى الحقل الدلالي المتعلق بالدهشة؛ فالحلم يبعث، غالبا، على الدهشة، والاستحالة تبعث على الدهشة، وعدم التصديق والتساؤل يصبّان في معنى الدهشة كذلك. وبذا يتّضح أن حقل الدهشة هو المهيمن على أجواء النص بعد أن أرسل الشاعر إشارات قويّة للتعبير عن دهشته لما يجري حوله، ليكشف عن المعنى الشعري؛ "فمعناه ليس في الذي تكشف عنه كلماته، على مستوى الظاهر، بل

1. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص108.

في الذي يكمن وراء هذه الكلمات على مستوى العمق."[1] خاصة وأن لفظة العنوان جاءت نكرة، وجاءت في المتن النصي كذلك، وهذا ما يزيد في تعميق الدلالة.

تعمل الوظيفة التفكيكية على إيجاد الروابط والوشائج التي تربط العنوان بالنص، وتؤشر إلى الأماكن التي يتمظهر فيها العنوان، والدهاليز السرية التي يختبئ فيها ليستدرج القارئ إلى كشفها.

إن وظائف العنوان كثيرة ومتشعبة، وكما قال بسام قطوس، "لو أردنا أن نرصد الوظائف التي أُنيطت بالعنوان، لوجدناها تجل عن الحصر."[2] وتبقى في حاجة إلى أن تُفرلهَا دراسة جادة ومستفيضة ومعمقة، قصد فك التداخل بينها، وإبراز الحدود التي تنتهي عندها كل وظيفة.

2. جماليات العنوان:

الحديث عن جماليات العنوان ينفتح على فضاءات رحبة؛ ذلك أن الشعر بمزاجه الفريد ينتقل بطريقة ما بين العالم والإنسان، طريقة مشحونة بنكهة الحضارة وطعم الحقيقة وروح الفن، تكشف الحجب وتستمطر الرؤى والخيالات من أجل أن تجعل العالم يعني شيئا، على نحو يندفع فيه الشاعر بدلالة مزاجه الشعري إلى أن يتصالح مع العالم ومع ما كان خاليا من المعنى فيه، ويضطره إلى أن يكون ذا معنى، إلى أن يتمكن من جعل الصمت يجيب وجعل اللاوجود موجودا. إنه عمل يأخذ على عاتقه أن (يعرف) العالم عن طريق التأويل أو الإيضاح أو البرهان، ولكن مباشرة كما يعرف الإنسان التفاح في فمه.[3]

إن الشعر في مزاجه النوعي المتعالي هو طريقة من الطرق غير العقلية الموصلة إلى معرفةٍ أرقى للحقيقة، طريقة تجعلنا نحسها أو نتذوق طعمها من دون تكلّف أو إرهاق؛ فالشاعر الحق الذي يفكر شعريا في الأشياء ـ حسب هيدغر ـ هو كالفيلسوف الحق مخرب جذري لا ينتظم أبدا في سلسلة التدجين المنطقي المتصالح مع الموجودات والسوائد والمألوفات، بل يشتغل بمرونة عالية وشفافية مدهشة على تنقية مزاجه من

---

1. أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤيا البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية تطبيقية، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت)، ص66.

2. بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص52.

3. يُنظر أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963، ص16، 17، 18.

شوائب الآلية الثابت ليتدخّل تدخّلا رشيقا في إيقاع أرواحنا ويدَعنا نكون في انفتاح ملتهب بالجدّة على نكهة مختلفة وطعم مغاير.[1]

ومن هنا فإن العنوان الشعري يشتمل على جماليات تُسهِمت بمهارة ودقّة ما انفك يغري بها القارئ. ومن هذه الجماليات:

أجماليات المتخيّل:

المتخيل ـ حسب المفكرين والفلاسفة ـ نقيض الواقعي، و هو نتاج جهدمخيّلة فرد أو جماعة بالانطلاقمما هو موجود ـ في عملية تركيبية فريدة ومذهلة ـ للوصول إلى الجديد والمُبتكَر. فالعلاقة بين المتخيل والواقع في الأدب ـ وتحديداً في الشّعر ـ ليست علاقة تضادّ ولا علاقة تكامل ولا علاقة حضور بغيابوإنّما هي علاقة تفاعل؛ ذلك أن شعريّةَ نصّ ما تتحددبمدى حضور المتخيّل فيه و المقصود بالمتخيّل، ذاك الذي لا يقوم على التّكرار والاجترارإنّما يسعى إلى الإتيان بجديد الصور والمعانيالتي لم تُطرق. فما الصور والمعاني الجديدة في عناوين فترة التسعينيات من القرن المنصرم؟

(قَصائِدُ ظَمْأى)، عنوان ديوان للشاعر عثمان لوصيف، صدر سنة 1999، ولم يتصدّر أيًّا من قصائد الديوان. العنوان يحمل من الخيال ما يكفي لاستفزاز ذهن المتلقي لإدراك الفعالية الإبداعية باعتبارها القادرة على إثارة احتمالات التفسير والتأويل؛ ذلك أن اللغة الأدبية لا تستعير مكوّنات الواقع الخارجي، بل تعبّر عن وعي ومعان ومدلولات ونظم فكرية شاملة، وتقوم بإيجاد عوالم جديدة من تعالق الدالات اللغوية بعضها ببعض، ويقوم المتلقي ـ الذي تزدحم تلك العوالم في ذهنه ـ بكشفها بطريقة مبتكرة أثناء أو بعد قراءة النص. أما ما بين يديهفيَلْمٌ من الدالات المنضودة على الورق قام المبدع بتشكيلها على نحو خاص، يوحي أو يقرّب، أو يسهّل ولادة العالم المتخيل في ذهن المتلقي، فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارئ لانتشاء مدينة التخيّل العجيبة.

إن عنوان (قصائد ظمأى)يفتح ملكة تخيّل القارئ على مصراعيها؛ إذ يتصور القصائدأَرضا تعاني الظمأ بعد أن شحّ القِطر. أو القصائد أشجار مثمرة أصابها العطش

1. ينظر عادل ضاهر، الشعر والفلسفة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000، ص101ـ110.

فأشرفت ثمارها على التلف أو القصائد نباتات غضّة مالت إلى الاصفرار بعد أن ظمئت و أوشكت أن تكون حطاما، بل القصائد أظمى إلى القراء الذين تهفو إليهم ليحتضنوها ويحاوروها وما يعزّز هذا الرأي أن الصفة (ظمأى) جاءت في صيغة جمع الكثرة.

هو عنوان مفتوح على القراءة والتأويل خاصة وأنه يمثّل في الديوان مجموعة من العناوين الداخلية في حاجة إلى العناية القرائية، والتعهّد بالرعاية النقدية. ومن هذه العناوين: اليأفوفة/ نخلة القفر/ غواية/ الأشجار/ جسد/ إصرار/ العملاقة/ حين أراكِ / عرّافة/ القربان/ عفريت من الجن/ حين تحتجبين/ نحلة/ في المقهى.

إن عناوين الشاعر تغدّق على القراءة بتشرّبها الكثيف، في استغراقها باستعادات حياتية وتجليات استبطان الذات وتقابلها مع الآخر عبر كشوف لا حدود لها في تمكين الشعري والقبض عليه في الومضة، في الجملة، في العبارة."[1]

إنه الخيال الذي اجتهد الشاعر عثمان لوصيف في بناء مشهديته التي تتناوب من فضائها الشعري الذات الشاعرة، أي الطبيعة الداخلية، والآخر الخارج الذي يسعى لفكّ شفرات النص الداخلية العصيّة على الفتح وقراءة تموّجات الفكرة أو المقولات الشعرية الكائنة في التوالدات الصورية.[2]

حديثُ الريحِ والصفصافِ)، عنوان من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) للشاعر يوسف وغليسي. الديوان صدر سنة 1995 في طبعته الأولى. عنوان تلقي فيه جماليات المتخيل بظلالها؛ فما هي لغة التواصل بين الريح والصفصاف؟ وهل يحدث الانسجام والتفاهم بينهما؟ يتساءل القارئ.

الريح لغةُ الزمْجرة والعصْف، وهي لغة لا تخلو من القوة، والصفصاف لغته الصمود والثبات، فلمن ستكون الغلبة؟ هنا يزداد فضول القارئ لمعرفة فحوى الحديث بين

1. شاكر مجيد سيفو، تجاذب منظومة الحدوس وإغواءات التوهجات اللفظية في "حافة كوب أزرق"، ينظر الرابط: http://www.almawked.com/?page=details&newsID=5265&cat=2 تاريخ فتح الرابط: 2013/12/12، الساعة: 21:17.

2. ينظر المرجع نفسه.

الريح والصفصاف، ويبدأ خياله في الاشتغال بأقصى طاقته ولعلّ سرّ الجمال في هذا المتخيّل هو عدم التكافؤ بين الطرفين، وهذا ما زاد في تأجيج لهفة القارئ لمعرفة ما سيسفر عنه الحديث بين الجانبين، يأتي الشاعر ليقطع قول كلّ مؤوّل متسرّع:

مَا كُنْتُ لِلإِنَاسِكِ مَهْبَطَ الهَوَى ... حَبْلاً بِهِ وَصَلاً فَقَدْ لَقَّا

فَإِذَا بِهِ صَفْصَافَةٌ، غُصْنُ هِنَا ... عَصَفَ الزَّمَانُ مُغَيِّباً وَمُشَرِّقَا

وَبِغَمْرِ إِصْدَارِ الوِرَانِ غَمْمِهِ ... صَفْحَاتُ لَمْ أَمْهُورِقَا!.[1]

هكذا ينهي الشاعر حالة الانتظار Suspense التي شدّت القارئ للحظات قرائية مكّنته من الإبحار بخياله في أتون التصوير الشعري الآسر. تلك هي معادلة الشاعر التي يستمد منها شكلُه الشعري ماهيتَه الجزئية والكلية في ارتسامات جمالية تكاد تقترب من استعادة الأثر، وإقامة توازنات بين عالمين: عالم القوة، وعالم بناء الأحلام في منعرجات اليأس وانغلاق بنية الأمل.!

جسدٌ يكتبُ أنقاضَهُ)، عنوان ديوان شعر للشاعر حكيم ميلود، صدر سنة 1996 عن منشورات التبيين (الجاحظية). ينفتح هذا العنوان على معطيات عمل شعري متقدم؛ إذ بإمكاننا أن نتواصل في قراءة نص الخطاب الشعري للعنوان في تجلّي تركيبة اللغة، ومنظوماتها اللسانية وإشارتها الراصدة لأفق الحياة.

لقد تحقق المتخيَّل ـ في هذا العنوان ـ في الجمع بين الكيان المتهدّم (جسدٌ وأنقاضُه)، والقدرة على الفعل (يكتب) عبر عدسة الأنا الشاعرة، وقوة رؤية الرصد الشاملة لمشاهد الصراع في هذا الكون، ولحظات الاستماتة في تحقيق البقاء، وتدوين تلك اللحظات ولو بأنامل مكسورة وريشة خالية من الحبر. وينبثق روح الشعر من هذا المخاض التخييلي والرؤيوي في القارئ عند هذه الصورة الجمالية:

غُصْنُ الزَّمَانِ فِي يَدِي وَذَاكِرَةُ الْمَطَرْ

1. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص62.

رتَ ْنتِيلَةُ الْقُ ْحِ َقدَ ةُ الشَّ َ ْ

فَاقْتَحَ ْمدَاكَ لِطَ ْنتِي

إِنِّي هوَاعِ ٌ َلفِ ْ

و َدَمعَ َةُ الْحَ َجَ ر ْ

إِنِّي خَ ُيُوطُ الضَّو ْ ءِ تَغزِلُهَا نِسَاءٌ

فِي عيُونِهِنَّ ثَ ْقٌ دُلْجٌ

و َلَجَّةُ الْتَ ْ

و َنِ ْ شَذَ ىهَأَلْ َابِهِنَّ خْوَعَةُ الْ ْ (1)

أقام هذا العنوان في الأماكن العالية للغة والوعي بالعالم والأشياء،و امتدت حساسية الأنا الشاعرة إلى حفريات النص وما وراءها، لتدخل إلى مناطق التأويل والسيميولوجيا ودرس القراءة التأويلية وفواعلها، لهذا لا يمكن للقارئ أن يبقى مهادناً مع عنوان مشاكس ومغاير كهذا. لقدتمظهرت تضاريس الخيال كحبوب الطلع تلقّح باطن العنوان بشعرية الكلمةتلجترح له خطاباً إيقونيا متوحشاً باللحظة الحرجة وبالصورة التي تحتفي بالأسطورة.

إن اقترانالشعر بالحياة هو الذي يسو ّغ اقتران اللغة بها أيضا، في علاقة حميمية أصلية عبر إيقاع إبستيمولوجي عال تتنوع من خلاله المستويات الدلالية، وتتفرع إلى أبنية تتجلىفي هيكلية نصيّة تشكّلها علاقة الدال بالمدلول داخل فضاء خطاب النص الذي يسبح فيه القارئ عبر مسالك القراءة النشطة، إذ "الأثر الأدبيفخّ يوصل جسد الكاتب بجسد القارئ"[2]ـ حسب بارت ـ ليتحقق التفاعل والامتزاجالمر جو في العملية الإبداعية.

1. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص22.

2. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص55.

سعى الشاعر إلى تحويل جملة العنوان إلى مشهد بصري ومعرفي صوري، تثاقفي خارج البعد الأحادي للتصوير، ركّز فيه على تتابعات الخيال (جسد يكتب الأنقاض) لإشاعة أجواء شديدة العلاقة بين الجنون والموت، وتعريفات الخيال ونثاراته الوجودية.

ويظل الشاعر حكيم ميلود منهمكاً في رسم صورة جنون التمسك بالحياة، إذ يقترب في هذا الوجه من قول بول فاليري Paul Valery "إنّ الحياة واسعة عندما يكون الإنسان سكراناً من العدم". بهذه المقولة يرسم الشاعر لوحة كبيرة لبُنى الموت والجنون وتوصيفاتهما المعرفية والفلسفية،في إشارات نصيّة توحي ـ عبر المنظومة اللسانية ـ بجدلية الاندثار والانبعاث والتشظي والتّوحّد!!

(القصيدة السوداء)، عنوان قصيدة من ديوان ملصقات لعز الدين ميهوبي الصادر سنة 1997. يتكون العنوان من كلمتين، الموصوف والصفة؛ الأولى كلمة (القصيدة) وتعني النص الشعري الذي يعكس التجربة الفنية والحياتية للمبدع. أما الكلمة الثانية فهي صفة القصيدة بأنها (سوداء)، واللون الأسود في موروثنا الشعبي يرمز إلى الحزن والظلام والخيبة والانكسار. ومن هنا يبدأ العنوان في لعبة التخيل؛ ذلك أن السواد لون قد يكون في الأشياء والكائنات، أما أن تتوشح به القصيدة فتلك هي المفارقة البنائية التي تقفز من نسق الكلام المألوف إلى نسيجٍ تخيلي، شعري، متوهج تتراكم فيه مؤولات المنظومة اللسانية لتضعنا أمام الدهشة و التساؤل و الحيرة. يقول الشاعر:

شُكْرًا لَكُمْ

يَا طَالِعِينَ مِنَ الْجَمَاجِمِ تَعْبَثُونَ بِأُسِكُمْ

وَ تَتَرَاجَعُونَ بِأُمَمٍ رَقْصَةٍ تَصِيحُ..

وَ تَرْقُصُونَ عَلَى مَفَاخِرِ شَعْبِكُمْ

شُكْرًا لَكُمْ ..

عَادُوا..

و َمأْحُ فِي ملْدَى شهُدَاءَنَا يوتَضَّأُون

جِزُاْتوِ زَيِفْكِمْ

شُكُّا لَكُمْ (1)

فيصِح الشاعر عن ثقافة الألم القاتل بسخرية بيِّنةتتر اكم صورها في نسيج علائقي مركّب نستطيع تسميته بـ(السهل الممتنع). لقد جعل الشاعر حشوداً من صور المفارقة والسخرية تتدفق في لغة إيحائية، رمزية تتسلل من تجاويف العنوان لتكتسح جسد النص بسلاسة تدفعنا إلى تأمل الحالة الشعرية عندما يلامس عنوان الشاعر منطقة الخيال لتتنازع فيها الغرابة والدهشة في منطقة التأويل لافتكاك الاحتمالات المستحيلة، بحضور الإبداع الشعري القائم على امتزاج اللغةالمخيّلة والتوقع والانتظار برعاية نشاط الذاكرة.

يمكن القول ـ بعد هذا ـ إن عز الدين ميهوبي يسعى إلى تفعيل نشاط مخيلة القارئ ليستدرجها ـ وبكل قوة ـ لفهْمها غشيَه الخيال قصد إدراك جمالية النص.

ب. <u>جماليات الانزياح والمفارقة</u>:

يمكن القول إنه من العبث البحث في انسجام الشعر لأن ذلك ينافي شاعرية النص الشعري وخصوصياته. ألم يقل القدماء: "يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره؟" إن الشعر مبني على الخرق والانتهاك المقصود للمعيار؛ ذلك أن الدراسات النقدية تستهدف العوامل التي يستمد منها الخطاب الأدبي أدبيّته، وتتجلى في الانزياح (Ecart) الذي يعني الابتعاد عن المألوف السائد في مختلف مستويات الخطاب لتحقيق فائدة دلالية أو غيرها.

وتعتبر المفارقة من مظاهر الانزياح الدلالي لأنها تعبير قائم على التناقض بين معنيين جليّ وخفيّ ؛ ففي مقام التهكم والاستنكار إذا خاطبنا المخطئ بكلمات الإعجاب والاستحسان، قلنا ممتاز، حسناً فعلتَ "، قام تعبيرنا على المفارقة لأنه خالف المألوف في هذا الموقف فقد عبّرنا بأسلوب يحفّز ذهن السامع ليتجاوز المعنى الظاهري

1. عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص46.

المتناقض للعبارة حتى يصل إلى المعاني الخفية. وهذا ما عبر عنه ناصر شبانة بقوله: "المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح للقارئ صلاحيات أوسع."[1] هي - إذن - نظرة بعيون فلسفية للحياة قبل أن تكون أسلوبا بلاغيا، بها ندرك سر وجود الثنائيات الضدية التي بُني عليها الوجود نفسه. ويمكن القول إن المفارقة تسعى إلى استنفار وتعبئة قدرات القارئ أثناء تعاطيه مع النص، وبوساطتها يقترب من ملامسة الحقيقة، وقد تتحقق له لذة النص (بتعبير رولان بارت) وإذا تفحصنا العناوين المعنية بالدراسة فإننا نجد الانزياح والمفارقة في الآتي:

(أريكة الوقت الحامض)، عنوان من ديوان (كيف الحال؟!) لربيعة جلطي، تتجلى فيه المفارقة في صورة مكبَّرة، جاءت لتصهر هموم الإنسان وحريته في إناء الوجود الإنساني. توزعت هذه المفارقة بين الاندهاش والتعجب والسخرية، وامتزجت بتفاصيل الحياة اليومية وطعم الأشياء، وعبثية التصوير، ونبض الألم. المفارقة هنا تمثل صرخة الإنسان في وجه الحياة، عندما يتمدد الوقت العسير (الحامض) على أريكة، دون مبالاة بمعاناة من يجثم على صدره. وكأن الشاعرة تستدعي بعنوانها هذا قول امرئ القيس في معلقته الشهيرة لما أحس بثقل وطأة الليل عليه:

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

تقول الشاعرة ربيعة جلطي:

ثَمَّةَ امْرَأَةٌ فِي الرُّكْنِ

فِي غَفْلَةِ حَارِسْ

عَارِيَةَ الْعِطْرِ

1. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص46.

والرُّكَبِ

عَارِيَةَ الثَّنَايَا

وفِضَّةِ المِسَايِسْ

إلى أن تقول:

يَا بَلَدَ السِّحْرِ وَ الرُّمانِ والذِّوَارِسْ

مَا بِكَ عَابِسْ

عَنْ أُنُوثَةِ كَرَاسِيكَ

صَيَّرَ الْحَانَةَ شَوْكًا

كُفُوفِ الْعَرَايِسْ (1)

اعتمدت الشاعرة أسلوب التراكم الدلالي للمتضادات الفرعية داخل نسيج النص للوصول إلى قمة المفارقة السياقية التي أنتجها العنوان. فهي هنا تضيف للتضاد الذي بدأته بين ملامح المرأة التي صيّرتها الحوادث متشوّهة (المرأة في الركْبِ/عارية الثنايا والرُّكَبِ ...) والوطن الذي صار عابسا بعد أن تحولت فيه الأفراح إلى أتراح، (يَا بَلَدَ السِّحْرِ وَ الرُّمانِ والذِّوَارِسْ/ما بِكَ عَابِسْ ...) ليقف عند مفارقته السياقية التي يضيء طرفها الطران الأخير ان للقصيدة.

العنوان بجمال مفارقته صرخةٌ جسّدت فيها الشاعرة معاناة الإنسان المتألم في ربوع وطنٍ مزّقه الحِراب من كل جانب، ويُذاق فيه الإنسان قهراً وموتاً. تتكثف بلورات الصور الشعرية للعنوان، وتترشح عبر ركني المفارقة (التضاد)، وتضعنا شعريته عند مفازة

1. ربيعة جلطي، كيف الحال؟!، ص55، 58.

التأمل، وسواحل الإبحار نحو محيط الإنسان الذي ينشد الاستقرار والطمأنينة بالقضاء على كل ماينغّص صفو عيشه،ويضفي على وقته الحلو حموضة لا تُطاق. بجمال هذه المفارقة يقطع القارئ مسافة الألم والدهشة والانفعال ليدخل لجّة التأمل والأمل والتفاؤل.

(وقفة على دمنة الحب الموؤود)، عنوان من ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي.يُطلعنا هذا العنوان على عمل الانزياح كنسق داخل وقائع الانكسار والتهاوي وخيبة الأمل. يقول الشاعر يوسف وغليسي:

عَلَى شَاطِئِ الذِّكْرَى جَلَسْتُ مُحَيَّرَا وَالكَذِ كُلَّمْ سَتْ ؤْفَادِيفِي خِذْجرَا

وَقَفْتُ عَلَى الأَطْلاَلِ أَبْكِي عُهُودَنَا وَأَسْتَذْطِقُ الذِّكْرَى وَحَايِمُ دَمَّرَا

رَيِئُدُ هِلُ الْعِشْقِ تَهْجُرُ عُشَّهَا رُفَحتُ إِلَى الأَعْشَاشِ بِأَيِ مهُ لَجِئَا[1]

الوقفة ليست على دمنة فقيد عزيز ـ كما كان أفق التوقّع/الانتظار مبرمجا ـ بل على دمنة حبّ لم يكتمل نموه. وكأن الشاعر بهذا العنوان لا يهندس زوايا وضلالاً ودوائر بل يهندس حسابات القلب المنكسر، المصاب بالصدمة كيي يُشفى ويخرج من أنقاض الخيبة بأقل الخسائر. العنوان محصلة تعامل الشاعر المرهف مع عالم مستهتر بالمشاعر الصادقة،فالحب الذي تنبض به القلوب لَن هو أهلٌ له صار في المزاد يباع ويُشترى:

وَاَخِيبَتَاهُ لِلْمَ فِي سُوقِ عَصْرِنَا قُلُوبٌ هِوَأَلَ تِبَاعُ تُشْتَرَى!

هُلاَ مَالُ يَا لَيْتَ يُشْتَرَّ جَمْعَنَا وَيَجْمَعُ شَتَاتَاً مِنَ النَّسْرِفَا[2]

اكتسب هذا العنوان جماليته من الانحراف عن النمط المألوف بما يحدثه من كسر أفق التوقع، من جهة، ومن جهة أخرى عن مفاجأة القارئ بصيغة لا تقتصر على إثارة

1. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص25.
2. نفسه، ص26.

الانتباه فحسب، وإنما تثير فضول التساؤل أيضاً. "إنها لا تترك القارئ يطمئن إلى جماليات العنوان، أو مفارقة الدلالة فيه، بل تستدرجه إلى الدخول في الحدثية النصية عبر مفتاحية العنوان الذي يُلتقط من قلب المشهد الشعري، وهو في ذراه."[1]

إن الرؤية التي تُحرك شاعرية يوسف وغليسي تضيق إن حصرناها بين أقواس الانزياح والمفارقة لأنها أكثر سعة وشمولية، فالشاعر لا ينضوي تحت إيديولوجية معلبة أو يستدعي أشجانا طافية مسطّحة، ولا يقف خارج موضوعة مناجياً بتأثير هيجان اللغة أو الصور وابتذال العاطفة. الشاعر زاهد في ذلك كله، مقابل رؤية تهدف إلى احترام القيم والمشاعر الإنسانية. ولا يخطئ القارئ في ملاحظة الصبغة الدرامية في كثير من أعمال الشاعر.[2]

(قراءة في ديوان الطبيعة)، عنوان ديوان شعري لعثمان لوصيف. يضعنا هذا العنوان بانزياحه ومفارقته أمام كتاب مفتوح ليس لشاعر أو مبدع، بل للطبيعة المعلّمة والمُلهِمة ليأخذنا الشاعر في رحلة شيّقة إلى عوالم متعددة حاورَ فيها مختلف مظاهر الطبيعة بدءًا بـ(النجوم)، مرورا بـ(الريح) و(الغابة) و(الثلوج) و(الظل) و(الهاجرة) و(العاصفة) و(الليل) و(المطر) و(الشلال)، و(النار) و(الأفعى) و(العقرب)، وفي كل محطة يكشف لنا عن وعي وذكاء لتلبية حاجات الكتابة الشعرية الراقيةشكلاً ومضموناً. يدخل لوصيف في حوار صوفي مع النار في قصيدة موسومة باسمها (النار):

أيُّها النّارُ العاشقةُ

يا ابنةَ الجدّةِ

يا لؤلؤةَ صبابتي وتوهاتي

1. عبد الله بن أحمد الفيفي، «حداثة النص الشعري السعودي»، (ملتقى قراءة النص 4)، مجلة "علامات في النقد"، النادي الأدبي جدة، مج13،ع52، ربيع الآخر 1425هـ، ص208.

2. ينظر حاتم الصكر، «انزياحات شعرية في احتدام الوقائع»، بريد بغداد، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، كتاب مجلة "الرافد"، العدد 034، أكتوبر2012، ص119.

يا شجرة جوزها في السماء

وعصفانها في الأرض

يا بقرة هر تحتفل بكل الألوان

يا سمفونية .يا معزة!

قولي كصدى دمي[1]

إن الضخ الجمالي الشعري لهذا العنوان يكمن في فاعلية لغته الإيحائية ومحمولات الرمز، من خلال المعاني التي تنبئ عن إحساس الشاعر باغتراب الشعر، وعتمة الحياة والعالم الغارق في الصراع والتناحر، دون إيلاء أي اعتبار للقيم الإنسانية.

وفي قصيدة (الأفعى) يقول:

قلّي سلاحة

معبودة..

كلّ الكائنات تصلّي لها

معاً من سرّ وزّعاف

كبرة كبيرة الحيّاة![2]

يصدر الشاعر من صميم أزمة (الذات) الشاعرة، كما أن النصوص بالحوارات التي اشتملت عليها، أكدت نجاح اختيار عنوان المجموعة (قراءة في ديوان الطبيعة) التي جعلت هذه الرحلة بـ(نورامية)، طافت بنا مظاهر طبيعية متعددة، حتى بدت "رحلة كونية مثلت قصة اغتراب الذات الإنسانية، وجعلتها أيضاً قادرة على التعبير عن خصوصية

1. عثمان لوصيف، قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص 82.
2. نفسه، ص96.

سحرية تمثل غربة الذات الشاعرة عن واقعها"[1]، فكانت (القراءة) لديوان (الطبيعة) ـ في الهواء الطلق ـ مبعثا لجمال الانزياح والمفارقة، خاصة وأن (الليل) و(الصفصافة) و(الغيمة) و(الزهرة) و(البرق) من جزئيات وتفاصيل هذه القراءة.

(اللعنة والغفران) عنوان مجموعة شعرية لعز الدين ميهوبي، وهو ـ أيضا ـ عنوان إحدى القصائد التي تضمنتها المجموعة.يقيم الشاعر عبر العنوان المنتقَى بشاعرية فائقة مفارقته بين اللعنة والغفران عبر التضاد أو التوازي (حسب مصطلحات جاكبسون).

تطرح المفارقة في هذا العنوان مجموعةً من التساؤلات، منها: ما سبب اللعنة، وما حجمها، وما مداها؟ ومتى يحدث الغفران؟ وهل سيمحو الغفران سواد اللعنة وتبِعاتَها؟ المثير أن هذا العنوان ضم طرفي التوازي (السلبي والايجابي) في الآن نفسه، وحاول الإمساك بمحوري السخط والرضا اللذيْن صاغهما الخطاب الديني في الكتب المقدسة.

كان الانزياح واضحاً في اسمي العنوان؛ فاللعنة تكون بفعل الخطيئة التي يصاحبها شعور بالذنب وخوف من المكروه غير المنتظر. يقول عز الدين ميهوبي:

رُبَّما أَخْطَأْتُ سَهْواً
رُبَّما أَجْدَى لِشَهْوٍ أَوْ أَثِمْ..
كُلُّ ذَا مِمَّا كَتَبْهُ ..
رُبَّما تَطْلُبُ نَبْضِي وَفِي سَوْدَنَهْ
أَنَا لَا أَمْلِكُ شَيْئاً غَيْرَكُمْ ..
وَبِقَلْبِي أَلْفُ نُورٍ فِي صَمْتِ لَمِّ الرُّحَمَاءْ
مُحْزِنَهْ
رُبَّما أَخْطَأْتُ ..
فَأَطَلْتُ مِنْ شِفَاهِي لَذَّةُ لِلْوُمِ ..
وَأَطَلْتُ حُضْنَهْ [2]

1. علي عز الدين، «الحوار الخارجي في رحلة الولد الساومري»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، العدد 384، نيسان 2003، ص164 .

2.عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص25.

(اللعنة) و(الغفران) في النسق اللساني عندما يجتمعان يمنحان للكتابة دلالة شعرية متناقضة؛ فـ(اللعنة) منحت للعنوان تماهيا في القلق والخوف والذعر، بينما منح له (الغفران) لحظة الأمان والهدوء و الطمأنينة والأمل، وكأنها لحظة الإشراق و الصفاء بعد صدمة اللعنة:

مَرَّ عَامٌ

مَرَّ بِي ذَعْشٌ ..

سَأَلْتُ النَّاسَ مَنْ ؟»

قَالُوا وَطَنْ ؟»

قُلْتُمُ: هَلاَ

وَطَنِي أَكْبَرُ مِنْ هَذَا الزَّمَنْ [1]

الوطن حاضر في خلايا العنوان وشرايين المتن النصي، وهو مركز استمداد الرؤى الشعرية، وبؤرة تحولات النص الشعري؛ إذ عملت الذاكرة بلا خيال صوري أو سرد متخيل، وهذا ما أعطى للانزياح قوة في هذا العنوان، بالإضافة إلى اجتماع النقيضين وكسر هما لأفق توقع القارئ؛ فاللعنة لا تعني الهلاك فحسب بل تعني أيضا صيحة تحذير وإشارة خطر، والغفران نافذة أمل وجلاء الهم والغم وإمكان الانطلاق نحو الأفضل، وهذا ما شكّل في العنوان متراجحة (Inéquation) أعطت للكتابة العنوانية خاصية الإلهام.

نجح الشاعر في إنتاج المعنى وشحذ قدرات المتلقي حُبسن اختياره للعلامة السيميائية؛ إذ أدرك أن "العلامة ليست ذات مدلول ثابت، بل تتغير وفق هيمنة النسق اللغوي الذي تنتظم فيه."[2] لقد صاغ الشاعر عنوانه في شكل لافتة قصيرة اقتنصها من انفلات اللغة واستعصائها، دون إغراق في الجمل التعليلية والتفسيرية. ومثل هذه العناوين

1. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص46.

2. مختار عمر أحمد، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، (د.ط)، 1982، ص68،69.

أكثر إثارة للمتلقي وجذبا له وتحريكا لخياله، لاحتوائها على عناصر مثيرة للدهشة الشعرية والمتعة الجمالية.

(وأنا يا أنت أنا...!؟!)، عنوان من ديوان (دف دق.. دف دق؟!) لصالح سويعد. تشكلت بنية هذا العنوان من ضميري الرفع المنفصلين: (أنا) و(أنت) ومن حرفين (الواو الاستئنافية و(ياء) النداء. في هذا البناء مفارقة تشي بتمسك المتكلم بشخصيته ومبادئه وقيمه، وهذا ما لا يقبل المساومة. ويتجلى ذلك في تكرار الضمير (أنا) للتوكيد، لأن في التوكيد إصرار على التمسك بالشيءوا ٍثباته. أما المخاطَب بالضمير (أنت) فهو كل مشكِّك في هذا الاعتقاد الراسخ، وكل من يسعى إلى تغيير هذه القناعة.

نقف مشدوهين أمام هذا العنوان الطافح بالمفارقة التي نستسلم لسحرها الدافئ، ونحن ننسج أخيلة واستفهامات ترتسم أمامنا كظلال هاربة، منفلتة من قبضة تأويلنا الذي نثبّته كنقطة الوصول، بل المعضلة كامنة أساسا في هذا الوصول لكونه يفجر الإحساس باستنفاذ الشرط الوجودي:

أَشْقَانَا الْهَمُّ الأَحْمَرْ ...

ضَاعَ الْوَتَرُ الْغَالِي

وَحَدَائِقُنَا...

ضَاعَتْ ...

ضِعْنَا...

ضَيَّعْنَا فِي غَسَقِ الأَصْمَرْتَسِ كَوْثَرْ

تَتَدَاخَلُ أَيَّامِي.أَيَّامِي سَكْرَى.

تَتَجَمَّعُ هَمًّا أَوْ ...

و َناأَ ي َ انفُ َ ذأَ ا...[1]

هذا العنوان بانزياحه وجمال مفارقته، عندما يصافح المتلقي لأول مرة يحقق له الصدمة الفنية التي تجر ّه إلى سراديب الغموض، لذلك فإن القارئ حين مباشرته لعمل أدبي ما، يرغب في أن يستجيب العمل لأفق توقعاته وأن ينسجم مع مخزونه الجمالي والثقافي، لكن للعمل أيضاً أفقه الخاص الذي قد يأتلف وقد يختلف مع أفق القارئ. ولعل تخييب أفق التوقع دلالة على قدرة النص على تجاوز شروطه المرجعية والجمالية التي تفرزها الثقافة والجنس الأدبي.[2]

وتنكشف أسرار مفارقة العنوان أكثر حينما يميط النص اللثام عن سر ّ الإصرار على التمسك بالهوية:

أَو ْ ر َ اس ُ أَي َ ا و َ طَن َ اللا ّ لا َ...

أَب َ د ً ا...

لَن ْ ...لا َ...

كَالصَّدْغَرْ

يَا كَبَرْتَحَدِّي الأَسْمَرْ

يَا مَنْ هَالَزْكُوْ أَقْعَدَهُ

فَتَعَرَّى شَاذِئَذَا الأَبْتَرْ ...

حَيَّاكَ الْقَلْبُ وَكِبْرَه...

1. صالح سويعد، دف دق.. دف دق؟!، ص26.

2. ينظر عبد الوهاب شعلان، «القراءة المحايثة للنص الأدبي»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 383، نيسان 2003، صفر 1424، ص69.

هَلْ لِي فِيكَ الآنَ أَيَا وَطَنِي

نَفَسٌ أَخْضَرْ [1]

إن متعة القراءة لاكتشاف جمال العنوان بمشاكساته لا تتحقق إلا عندما يشتد الوطيس بين الجهد القرائي وتمنّع العنوان، وهنا تنشط عملية التأويل بالتواطؤ مع النص الذي يسرّب مفاتيح المعنى للقارئ.

تتميز عناوين الشاعر صالح سويعد بتكثيف صورة الانزياح، ونقل النسق اللغوي من السائد والمألوف إلى الغرائبي والمدهش الصادم، حين تبدأ البُنى الانزياحية في التسلل من جملة العنوان ـ حيث تبدأ حركة الفعل الشعري ـ لتنتشر في ربوع النص بقوة المعنى وواقعيته بإيعاز من التجربة الذاتية والرؤيا الشخصية، ليخرج أفق النص من المنتظَر إلى كسر أفق التوقع عبر هذه المستويات الأسلوبية والفكرية. ويتمظهر هذا الاشتغال في تشكيلة الصور المبتكرة، وفيوضات شعريتها، وتزاحمها في متن النص وعنوانه.

ج. <u>جماليات الرسم بالحروف (Lettrisme)</u>:

يستوقفنا العنوان بشكله الخطي وجغرافيته الكتابية، ليتحول لاحقاً إلى أفق القراءة والتشكيل المعرفي والجمالي؛ ذلك أن الخط العربي إيقونة تتميز بقبولها للتنويعات الجمالية التي تستقي روعتها من مواهب كل فنان على حدة، فهو يفتح المجال للوالد الصيغ المختلفة في التعاطي معه إبداعيا. وللخط أسرار عظيمة يدق فهمها إلا على الخطاط الماهر الخبير والفنان النابغة القدير. فقد نجد بعض القطع الخطية لها جاذبية تأخذ بمجامع القلوب فلا تشبع العين من النظر إليها، ونجد بعضها خالية من هذه الجاذبية وإن كانت مكتوبة حسب القواعد والأصول، فهذه الجاذبية إن فتّشنا عن سرها لا نجدها سوى « روح الجمال » أو بعبارة أخرى « عبقرية الجمال ».[2] بذا فإنه لا يختلف اثنان في أن

1. صالح سويعد، دف دق.. دف دق؟!، ص30.

2. ينظر محمد طاهر بن عبد القادر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية الحديثة بالسكاكيني، ط1، 1358هـ، 1939م، ص151، 153.

الخط العربي كيتيز من الجمال ما إن ّ العيون لتزداد شغفا به وهي تتأمل سحره الراقي وا ٍن النفس الذواقة للجمال لتغوص في الروحانية العميقة وهي ترى ما أبدعته أنامل الخطاطين الموهوبين. ولأن خط م ِطواع ٌ صار ميدانا للتنافس والتميـّز بين المبدعين الذين يتفننون في تشكيل أنواع من الخطوط، ويحرصون على إتقانها وهندسة أشكالها.

ولأن العنوان عتبة فإن القراءة الأولى تنطلق من الحيز الذي يحتله في الصفحة، وتشكله البصري. إن التشكل الهندسي للعنوان وموقعه في فضاء الصفحة قد لا يكون القصد منهما التنميق و التزويق واستدراج القارئ، كما يحلو لأصحاب المطابع أن يقولوا، وا ٍنما قد يحمل العنوان رسالة النص الكبير تختزل في تشكـّل عبارة فتكون حروفا أو أرقاما أو علامات مطبعية أو بياضا، وقد تتسع الحروف وتضيق، وقد تتشكل ألوانا مختلفات وتتصل و تنفصل وتكون كوفية أو نسخية أو رقعية مستقيمة أو معوجة، وقد ترسم مرتعشة وقد تثور بركانا وتسيل ماء وتحلق طائرا وتستوي قارورة أو مرسما وتطبع مقلوبة. فههنا تلتقي بلاغة العنوان بصناعته ويتم التوافق بين التشكل والمقصد فإذا العنوان طاقة شعرية ورسم بالحروف.[1] ولذلك فإن تعاملات القارئ المنتج والمتفاعل مع العنوان ـ بفعل خبرة تخصصية متراكمة ـ تأخذ حركية أكثر تعقيداً وحيوية، فهو لا يكتفي بالتلقي وحده بل يسير بالنص إلى أفق التأمل والممارسة القرائية الجادة، متجاوزاً المثيرات المباشرة فيه. وانطلاقا من تعدد عناصر العنوان وتنوع مستوياته، وعجـْ ز أي تحليل عن أن يستوعبها جميعا، ولإيماننا بتعدد القراءات على وفق المداخل المتاحة لكل قارئ،[2] وذلك يجعل كل تحليل ـ مهما أوتي من إحاطة ـ بعيدا عن أن يكون صيغة نهائية.

تجتهد هذه القراءة لإبراز الجماليات الثاوية في رسم حروف عناوين المجموعات الشعرية التي طالتها الدراسة، واضعة (الدراسة) في الحسبان أن معظم من خطّوا حروف العناوين ليسوا هم الشعراء أنفسهم بل هم الخطاطون، دون الإنقاص من ملكة تذوق الشعر وجماله لديهم، لأن للكتابة تعبير ليس باللسان وا ٍنما باليد، واليد تعبر بالإشارة أو

1. ينظر محمود الهميسي، « براعة الاستهلال في صناعة العنوان »، مرجع مذكور، ص108.

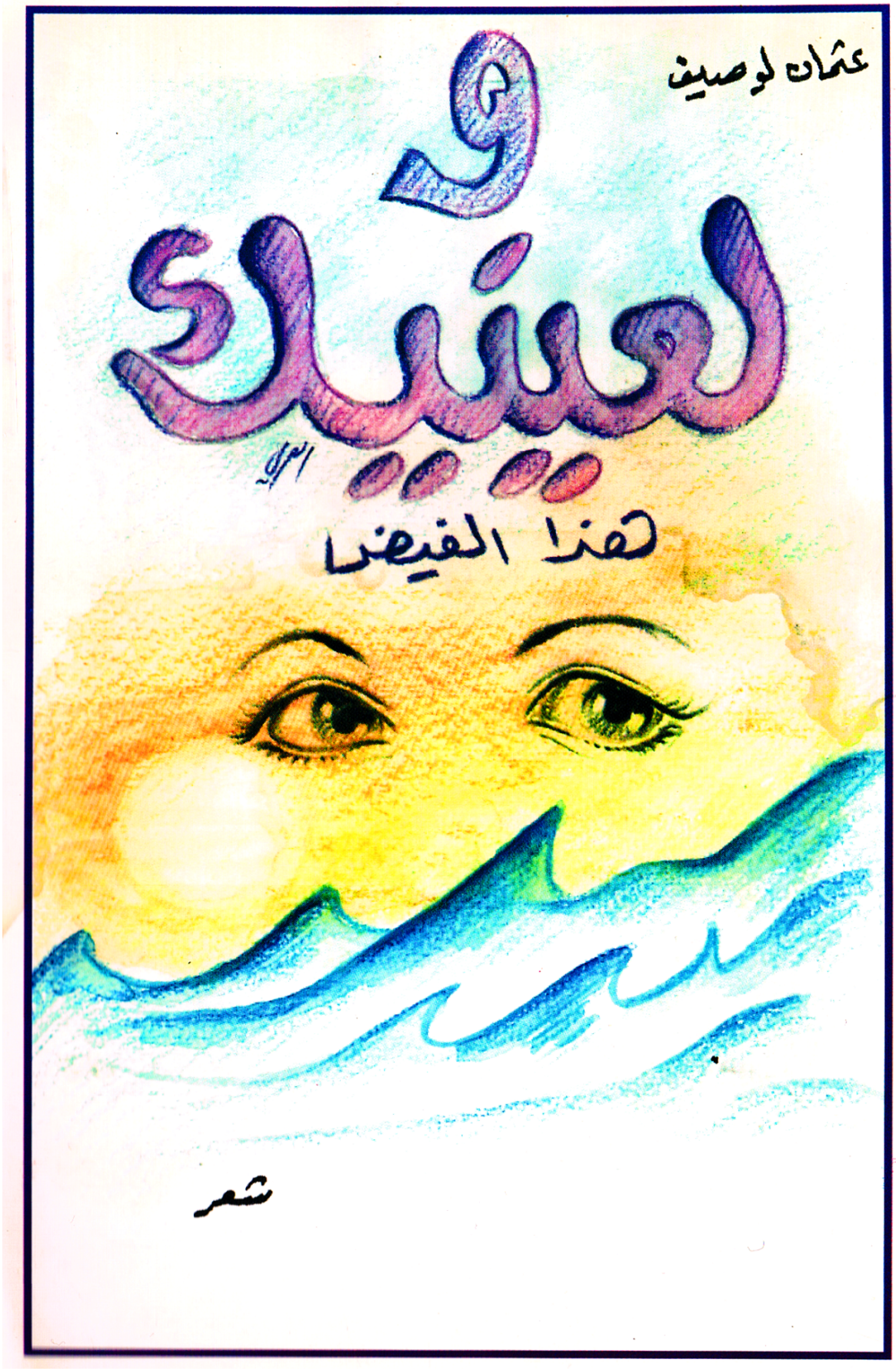
2. ينظر حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر.. إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص34.

بالرسم، ورسم الإشارة هو جهد خاص له قواعده بحيث تكون الرسوم المكتوبة دالة بتركيبها على بعض المعاني. وكلما ارتقت صناعة الكتابة كانت أكثر دقة في التعبير عما يجيش في النفس من أفكار وعواطف وانفعالات. من العناوين التي تجذب القارئ بجمال رسمها:

(ولعينيك هذا الفيض)، لعثمان لوصيف. جملة العنوان سمت بخط الرقعة وتحمل توقيع (العربي)؛ إذ من النظرة الأولى يكشف الحرف عن "جمال أخاذ، وذوق رفيع في شكله ورسمه وزخرفه والتفنن في وضعه على الصفحة، وقد أجادت الأنامل المبدعة في رسمه وخطه."[1]

استحوذت جملة العنوان على ثلاثة أسطر في أعلى وسط صفحة الغلاف، وتحت الجملة عينان تتهيآن لتلقي موج الفيض الهادر. ما يلفت النظر في جملة العنوان هذه أنها كُتبت بثلاثة ألوان مختلفة وبحجم خط غير متجانس بين حرف (الواو) وكلمة (لعينيك)، من جهة، وبين جملة (هذا الفيض)، من جهة أخرى. الواو المنفرد بالسطر الأول جاء ببروز أشد وبلون رمادي خالطه الاصفرار، مما يدل على بداية تأجُّج عاطفة الاشتياق إلى تلك العينين الساحرتين. ويتكثّف حضور اللون الأحمر في كلمة (لعينيك)، الكلمة البؤرة، المرسومة ببروز أشد في السطر الثاني والتي تبدو متوهجة كجمرة النار، لأنها تشكل بؤرة الشوق، للدلالة على أن الاقتراب من عينيها خط أحمر، وأن رؤيتهما يزيد من سرعة نبضات القلب والتهاب عاطفة الشوق كما تستعر النيران. ولعل الصورة الجمالية في رسم هذه الجملة تتبدى أكثر في السطر الثالث والمتشكل من عبارة (هذا الفيض)، إذ كُتبت باللون الأسود الفاحم وببروز أقل لتدل على أن جذوة الشوق الملتهب قد انطفأت، وتحولت إلى ما يشبه الفحم الأسود بعد أن غمر الفيض الجارف تلك العينين. وسْم جملة العنوان منسجم جماليا مع صورة الغلاف، الشيء الذي جمع بين الليونة والصلابة في تناغم مذهل، حيث تجلّت فيه دقة اختيار لون المداد وبراعة القلم المستمدة من النفحات الروحانية التي تهيمن على الخطاط المبدع في لحظة إبداع فلسفي لا تتكرر.

1معصوم محمد خلف، الموازين الجمالية لفن الخط العربي، ينظر الرابط الآتي:
http://www.anaweeen.net/index.php?action=showDetails&id=2913 تاريخ فتح الرابط: 2013.03.21، الساعة: 22:28.


عثمان لوصيف
لعبيدي
هذا الفيض
شعر

(العاشق الكبير) لصلاح الدين باوية. جملة العنوان احتلت أعلى صفحة الغلاف ولم تحمل توقيع أي فنان، وسواء كانت من إنجاز الشاعر نفسه أو خطّاط فإنها تشكّل لوحة جمالية بخط شبيه بالخط المغربي المضلّع بدماء الحب الزكية. الجملة مؤطرة بإطار أسود سميك يحفّه خط أحمر رقيق ليكرس اللون الأحمر وجوده في كل مكان.

ولقد كان لكل حرف صورة تقابله، فالألف الحاضر في الجملة ثلاث مرات يقابل قامة الشاعر الجميلة المنتصبة، والله القائل:

كَأَنَّ السَّمَاءَ بَيْنَ اللَّمَى لِلَّاتٍ عَلَى السُّطُورِ قِيمُ

وصورة اللام هي الحضور الدائم، وصورة العين هي القلب الساهر، والشين هو الشعر الرقيق الذي يرصّع به جيد المحبوبة ويقلده إياها والقاف هو الشوق الذي يستبدّ به في كل لحظة، والكاف صورة تمام وجده و العاشق الذي يداري حبه، وكانت الباء صورة المحبوبة في أبهى حلة وأجمل هيئة والياء اليوم المنتظر للقاء، والراء صورة قوس الحب الجميل الجامع، كقوس قزح الذي يجمع كل ألوان الطيف.

من هنا يمكننا تحديد كفاءة خطاط عن آخر في درجة غناه الروحي، وحساسيته الفنية في التناجي مع القيم الرمزية للحروف، وتبدّل موسيقى الصوت فيها، ودرجة الرهافة البصرية في علاقات تواصل الحروف ببعضها، تبعاً لدرجة غنى الخطاط البصري، والشفافية الروحية التي يتناول بها نصاً، كلمة، حرفاً، في فضاء الصفحة ومساحة الفراغ الذي يحيط بها صياغاته متنفّساً وتوازناً، كمن يطلق طيور صيده إلى طرائدها في فراغ الغابة المحصورة.[1]

إن الرسم التجريدي، والأشكال الهندسية المتنوعة، والقيم الجمالية للحروف ـ التي شكّلت جملة العنوان ـ أضفت على المشهد البصري خاصية امتزاج الحواس، حين أشرقت مصابيح المخيّلة بأنوار أحاطت جملة العنوان، و اضطلع البصر تقمّص حاسة الذوق.

1. ينظر معصومة محمّد خلف، الموازين الجمالية لفن الخط العربي، مرجع مذكور.

العاشق الكبير
شعر
صلاح الدين باوية

(قصائد ظمأى) لعثمان لوصيف جملة العنوان رُسمت بطريقة فنية تفيض فتنة وجمالا. الجملة رُسمت بخط الرقعة، واحتلت في أعلى وسط الغلاف سطرين؛ السطر الأول ضم كلمة (قصائد) ورسمت بالحبر الأسود وببروز أقل، وضم السطر الثاني كلمة (ظمأى) المرسومة بحجم خط كبير، وملونة مختلف الألوان ممّا جعلها أشبه بلوحة تشكيلية أو منمنمة مثيرة للتأمل لِما في ذلك من مفارقة في تلوين الكلمتين، وهذا ما يحفّز ملكة التأويل على الاشتغال؛ إذ "إن الإنسان يبحث عن علامة فارقة لأنه يحتاجها، لأن عقله أي ملكة (التأمل) الخاصة لديه يتطلبها."[1]

الكلمة الأولى (قصائد) ـ من حيث التركيب ـ وقعت موصوفا، وهي مرتبطة دلاليا بالصفة التي بعدها (ظمأى)، فـ(القصائد) تعاني من الظمإ إلى القراءة والقراء، وهذا سر توشّحها بالسواد. أما سر رسم كلمة (ظمأى) في شكل منمنمة، فإن ظمأ القصائد إلى القراء لا يعني جنسا معينا فحسب، بل يعني كل الأجناس باختلاف ألوانهم وألسنتهم وإيديولوجياتهم وانتماءاتهم الجغرافية، وهو ما تشي به الألوان الموزعة في أجزاء الكلمة في شكل رُقع جغرافية. "وهذا ما يكشف أن اللغة لا تقتصر مهمتها أبدا على الدلالة على الأشياء والموضوعات في حد ذاتها فحسب، بل تدل دائما على تصورات تنشأ عن فاعلية الذهن التلقائية."[2]

هكذا هي الكتابة، هي رسوم وأشكال اخترعها الإنسان، وجعل لكل رسم منها دلالة خاصة وتؤدي تلك الرسوم ـ في حالة تركيبها ـ معاني دقيقة قد تتجاوز حدود الكلمات الدالة على معاني حركيّة، وقد تفيد أحياناً أفكاراً دقيقة هي وسيلة الإنسان إلى المعرفة، والكتابة ـ في جميع أحوالها مظهر من مظاهر الحضارة ـ وهي شكل من أشكال التعبير عن الجمال الذي أُلهمت به النفس البشرية. إنها ـ بالدرجة الأولى رسمٌ للشكل يعتمد على الترابط العاقل أو المنظم بين تلك الأشكال، ولو تم الاكتفاء بمجرد الرسم لفقدت الكتابة معناها والغرض المنوط بها.

1. أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، ترجمة سعيد الغانمي، مرجع مذكور، ص65.
2. المرجع نفسه، ص66.

عثمان لوصيف
قصائد
ضحكات
شعر

أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وأصبحت الصورة التي ترسمها الحروف مصعدا يرقى إلى هذه المفاهيم مباشرة، للرابطة القوية التي تجمع بين صورة الكلمة وبوادر الشعور بالطبيعة.[1]

إن الرسم بالحروف يجمع بين العالم الكاليغرافي المشكل بالحروف المخطوطة والأشكال البصرية المتنوعة ضمن ألوان مختلفة تتجاوز ثنائية البياض والسواد. وليست الصورة التي أبدعها الفنان بالحروفـفضاءً جامدا مميتا بالرتابة المعهودة في الخطوط المستعملة في الكتابة العادية، أو فضاء متقطعا بحروفه الصاعدة والنازلة، بل هو فضاء محبرّ ومزيّن وملون ومشكّل بتموجات خطية فوق تضاريس كتابية معقدة ومبسطة تحمل في طياتها دلالات مفتوحة، تتعامل مع الوحدات الخطية والتبئير الطباعي، كما ترتكز على التشكيل والتلوين وتوظيف الأشكال البصرية التي ترد في أشكال طباعية سيميائية دالة، وتتطلب متلقيا ذكيا يستطيع تفكيك الشفرات الإيقونية وقراءتها في ضوء السيميائيات والبلاغة البصرية.[2]و هنا يصبح الرسم بالحروف فنا إبداعيا يفرض نفسه على الصعيد الطباعي والقرائي والجمالي، لأنه يأخذ موقعه كوسيلة لنقل الأفكار وحمايتها واستمرارية عطائها.

1. ينظر عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1979، ص94.

2. ينظر جميل حمداوي، «القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر»، ينظر الرابط الآتي:
http://www.adabfan.com/studies/3787.html تاريخ فتح الرابط: 2012.08.02، الساعة: 13:55.

خاتمـــــة

خاتمـــة:

هذا البحث محاولة متواضعة لرصد أهم العلامات الفارقة التي تميزت بها العنونة في الشعر الجزائري المعاصر في العشرية الأخيرة من القرن الماضي، وقد امتزجتُ به لسنوات اشتبك فيها بلحمي حتى صرتُ عنوانا!!

قد يكون من الجحود إذا قلت بأنني سئمتُ البحث بسبب طول المدة التي لازمني فيها،فقد عشتُ في بستان علمي فيه كل ما تشتهي العقول التواقة للمعرفة من غذاء متنوّع ومفيد، كيف لا وقد صحبتُ الشعراء والأدباء واللغويين والموسوعيين والفلاسفة وبلغات مختلفة.

لا أدّعي بأنني أتيتُ بما لم تستطعه الأوائل، ليقيني بأن العمل النقدي هو نشاط معرفي إنساني، مبني على النسبية والمقاربة، لا مجال فيه للدقة العلمية، كما هو الشأن في العلوم الدقيقة، وقد يكون انطباعيا يعطي انطباعاتمتباينة بين ناقد وآخر، وبين متلقّ وآخر، وهذا لاختلاف أساليبهم ومحصلاتهم العلمية ومناهجهم في العمل. وهذا ما يجعلني على قناعة تامة بأن البحث في العلوم الإنسانية مثل التجديف في محيط لا شاطئ له.

وبالمقابل فإنني مؤمن بأن لكل عمل نتائج، وأرجو أن تكون نتائج هذا البحث علمية وموضوعية. وهي كما يأتي:

بعد عرض مفهوم العنوان، والمحطات التي مر بها، والأشواط التي قطعها في مسيرته الوجودية عبر العصور والحقب، يمكن تقرير ما يأتي:

- العنوان، هو السمة والعلامة والرأس والناصية، به يُعرف الكتاب، ويُعيّن ويُعلن للآخرين. هو المفتاح السحري الذي تنفتح به مغاليق المعنى. هو المسؤول ـ بدرجة كبيرة ـ في نجاح ورواج ما يتصدّره ويتقدّمه ويقدّمه. فوظائفه الرئيسة، إذن، دلالية، تداولية، إغرائية، إشهارية، تجارية.

- الاسم والعنوان، العلاقة بينهما علاقة العام بالخاص، وعلاقة الشخص باسمه، وعلاقة الروح بالجسد، فالاسم هو العنوان والعنوان هو الاسم.

- كل الأمم والأقوام، في العصور الغابر ة، عرفت العنوان بأشكال مختلفة، غير أن وسائلهم في إبانته وتوضيحه وإعلانه متباينة.

- اليونانيون عرفوا الشعر ونظَموا به المسرحيات والأساطير، وعرفوا العنوان كذلك، فعنونوا إنتاجهم الفني والفكري، كما عنونوا كل ما كتبوه منظوما.

- نؤكد على وجود العنونة في الأدب العربي القديم، وإن عرفت أشكالا مختلفة، لكنّ كثيرا من النصوص قد نُشرت بحمل عنوان يدلّ عليها.

- أسماء السور القرآنية ظاهرة جديدة، لم يعهدها العرب في أدبهم شعراً ونثرا.

- أسماء السور المدوّنة في المصحف الشريف توقيفية. أما الأسماء الثانوية التي أُطلقت على بعض السور فمن وضع العلماء.

- انتصارنا للرأي القائل بتوقيفية أسماء السور، لا يعني إغلاق باب البحث في أسباب تسميتها، ولا يعني التقليل من أهمية البحث في ذلك.

- اختراع "يوهان غوتنبرغ Johann Gutenberg" للمطبعة يُعدّ فتحا مبينا للعنوان؛ إذ دخل مرحلة جديدة متطورة على مستوى الإنجاز والتقنية، و أتيح له الخروج إلى العلن وتصدُّر واجهة الكتاب المطبوع بعد أن ارتبط بالمتن، إما في أول النص، أو في شكل ملاحظة في آخر النص، أو في الكولوفون..

- نعتبر أن القرنين الخامس عشر والسادس عشر، بداية ازدهار الكتاب المُعنون والمطبوع، وانتشاره بشكل ملحوظ بين مختلف الشرائح الاجتماعية ليحقق العنوان قفزة نوعية ويتحقق له إنجاز كان مستحقا منذ قرون.

- بعد تطور الطباعة، انتشر الكتاب، و انتقل من مرحلة المخطوط إلى مرحلة المطبوع، أظهر العنوان إمكانات مدهشة في الجذب والفاعلية؛ إذ قام بدور كبير في التأثير على المتلقي، وزُجّ به في مجال الإشهار والإعلان التجاري، وكأن الناس كانوا يتلهّفون ليشهدوا ما يمكن أن نسمّيه " الثورة العنوانية".

- العنوان في الموروث الثقافي العربي كان ـ في البداية ـ مكبّلا بأغلال السجع، وكأن الأمر كان تقليدا فنيا، أو استعراضا للقدرات اللغوية في العتبة الأولى للمُنجز، فكان ـ على حد تعبير محمد مفتاح ـ "إما طويلا يساعد على توقيع

المضمون الذي يتلوه، وا ٕما قصيرا، وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه".

- الغربيون كانوا سباقين للتأسيس لعلم العنونة بعد أن وضع أسلافهم القدامى الضوابط الموضوعية التي تحكم الجهاز العنواني.

- صارت العنونة سياسةً عند الغربيين، بل علما (علم العنونة)، له ضوابطه وأسسه ومنهجيته، ومنظروه ورواده.

- لم يتخلف الكتّاب والدارسون العرب عن الركب في هذا المجال؛ إذ بذلوا جهودا مشهودة لدراسة الجهاز العنواني لكشف أسراره، والإمساك بدلالاته، والتقليل من درجة صلابة تمنُّع النص.

- أثرى كثير من الدارسين والنقاد العرب الساحة الأدبية والنقدية بالدراسات الخاصة بالعنوان، حيث نبهوا إلى أهميته الكبيرة في الدخول إلى الأغوار القصية للنص، ونصحوا بعدم تجاهله وتجاوزه.

- صار العنوان العربي المعاصر ـ سواء العنوان الإبداعي أو عنوان الدراسات النقدية ـ يشعّ بالجمال والوضوح، ولا يختلف عن عناوين الأمم المتطورة في مجال العنونة.

- صناعة العنوان لا تقل صعوبة عن كتابة النص، فإذا كان الفرزدققد عبّر عن صعوبة قول بيت من الشعر بقوله"نزْعُ الضرس أهون عليّ من قول بيت من الشعر"فإن لسانَ حال المبدعين (واضعي العناوين) يقول: نزع الضرس أهون علينا من اختيار العنوان!!

- ميلاد العنوان ليس له ميقات معلوم، فمن الأدباء من يفكّر في العنوان قبل النص، ومنهم من يختاره أثناء الكتابة، ومنهم من يضعه بعد الانتهاء من كتابة النص، ومنهم من يستعين بمن يتوسم فيه القدرة على صياغة العنوان الملائم. ومنهم من يُعجزه اختياره ووضعُه، ويستغرق شهورا وهو يكابد العناء وآلام مخاضه.

- تختلف مقاصد الأدباء في اختيار العنوان؛ فمنهم من يتغيّا التصريح والوضوح والدقة والإيجاز، ومنهم من يعْتمد التلميح، ومنهم من يقصد التشويق والإثارة، ومنهم من يتعمّد الإغراء والتلغيز... تعددت المقاصد والعنوان ليس واحدا.
- العلاقة بين العنوان والنص علاقة الرأس بالجسد، أو هكذا يجب أن يكون، لكن بعض العناوين لا تعبر دائما عن مضامين نصوصها بطريقة مباشرة فتعكسها بجلاء ووضوح؛ إذ نجد بعض العناوين الغامضة والمبهمة، مما يطرح صعوبة في إيجاد صلات دلالية بين العنوان والنص.
- أنماط العنوان متشعّبة ومرتبطة بالوظائف، إذ من الصعب الحديث عن العنوان دون التطرق إلى وظائفه، ومن المستحيل التحدث عن وظائف العنوان دون الإشارة إلى أنماطه.
- وظائف العنوان كثيرة، بعضها متداخل، بعضها عام وبعضها خاص، غير أن بعض فقهاء العنونة حصرها في اثنتين، وبعضهم حددها في ثلاثة، والبعض الآخر قدم لائحة من أربعة وظائف، ومن الباحثين من اجتهد وأضاف ما يراه يستحق الإدراج ضمن الوظائف الهامة. غير أن الوظائف: الإغرائية والتداولية والتعيينية والإشهارية هي الأبرز وأكثر ثباتًا،يبقى العنوان بوظائفه فلوتًا، متمنّعًا، عصيًّا، يحتاج إلى أدوات إجرائية للغوص في أعماقه وفهم دلالاته.
- يُعدّ العنوان المحور الذي يستقطب المتلقي، لاشتماله على شبكة من الروابط التي تربطه بالنص: الرابط الكاليغرافي (التشكيلي) الرابط التركيبي، الرابط الرابط الدلالي، الرابط الانزياحي، الرابط الصوتي.
- العنوان هو المرجع الذي يتضمن داخلَه العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمّته، أي أنه النواة التي يشيّد المؤلف عليها عمارة النص أو شريط جينات النص، منه يولد وبه يُسمّى ويتناسل.
- عناصر "فضاء العنوان" متعددة ومتنوعة، تخفي بعدا سيميائيا يحتاج إلى التحليل، باعتباره علامة إيقونية تسهم في تحليل العمل الأدبي وفهمه.

- العلامات اللغويةو البصريةالتي تُثبت علىأغلفة الدواوين لا توضع عبثاً أو لغاية الزينة الشكلية، وإنما لها سحرها وغوايتها ودلالتها، وكثيرا ما كانت إيقونا علاماتيا يشي بدلالات تقرّب القارئ من أجواء النص، وتضيء له بعض الزوايا المظلمة.
- في البنية التركيبية طغت صيغة: (جملة اسمية خبرية) في العنونة الخارجية، وهذا ما جعلنا نحكم عليها بسعيها لتكوين دلالة ذات طبيعة ثابتة مستقرة. عند ما تبثه من شِفرات) المعنى الساكن في كينونة الاسمية التي تختلف عن الفعلية.
- تركيبيا، أيضا، اتسمت معظم جمل عناوين الدواوين المدروسة بالاختصار والإيجاز والاقتضاب، بالإضافة إلى خاصية الحذف (حذف المبتدأ).
- العناوين الداخلية للدواوين الشعرية المدروسة كشفت بوضوح هيمنة العناوين ذات المفردة الواحدة على نظام العنونةلدى معظم الشعراء الذين رجّح البحث أنهم يميلون إلى نمط العنونة البسيطة.
- بعض تراكيب العناوين الداخلية محايدة؛ إذ إن إشعاعها على جسد القصائد محدود و لا تؤدي دورا جوهريا، ولاتغيّر كثيرا في نسيج القصيدة، ولاتؤثّر في محتوى النص، وتهدف فقط إلى منح العمل اسما، أو السير وفق عادةِ منْحِ العمل عنوانا، غير أن ذلك لا يُنقص شيئا من مقوماتها الجمالية.
- توصل البحث إلى أن لكل شاعر طريقته الخاصة في بناء الجمل وهندسة عناوينه والربط بينها؛ فالشاعر قد ينتقي بعض الصيغ دون البعض الآخر. ويمكن إيعاز ذلك إلى تفاوت القيمة بين الشعراء في توظيفهم لتلك المفردات وما تعكسها من بنيات أسلوبية دقيقة، بالإضافة إلى اختلاف الثقافة، وطبيعة القاموس اللغوي الذي يغرف منه كل شاعر، فالشاعر يوظف في إبداعه كل الإمكانات اللغوية المتاحة؛ بحيث يستفيد من كل اختلاف شكلي بين الصيغ والألفاظ لمناسبتها المعاني التي يراد إبانتها والكشف عنها.
- بعض العناوين لا تتعالق صوتيا مع متونها النصية، وربما لرغبة الشاعر في إعفاء العنوان من التبعية الصوتية للنص أو العكس!
- تنبّع سلطة عنوان النص الأدبي، عمومًا، من مركزيته، أي ارتباطه دلاليًّا بجوانب الأبنية النصية ومستوياتها كافة، وهذا الارتباط شبيه بالشبكة المحكمة الحبك،

وذلك ما يعطي للعنوان قيمة جوهرية، ويجعل منه محورا في عملية التلقي، كما يجعل منه بوابة استراتيجية لاقتحام عوالم النص. العنوان، في الغالب، مشكاة/ منارة مركزية تصدر منها إشعاعات كثيرة تمتد لتضيء كل ما يمكن أن يطاله ذهن المتلقي."

- شكّلت العنونة الشعرية الجزائرية في فترة التسعينيات من القرن المنقضي معرضًا لطيفا، فيه الجمال والمثير، والطريف والسخيف، وما شئتَ من ألوان العنوان!! فمن العناوين الجميلة والمثيرة: دف دق..دف دق لصالح سويعد/ جسد يكتب أنقاضه، هبوب يدوّن القيامات لحكيم ميلود/ODNEBART TRABENDO لعز الدين ميهوبي/ زنجبيل، لعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف.
- أبانت الدراسة أن عملية عنونة النص الإبداعي سهلة ممتنعة، فقد تكون كل الألفاظ صالحة لتكون عنوانا، وقد تكون عكس ذلك، فالقدرة على صناعة العنوان تتحكم فيها عوامل كثيرة ترتبط بالثقافة والبيئة والنوازع النفسية والمحيط الاجتماعي.
- العناوين يمكن اعتبارها رسائل، يختلف القرّاء في فهمها وتفسيرها، فقد يُحسن البعض تفسيرها، وقد يسيء البعض الآخر قراءتها وفهمها. ومهما يكن فإن الرسالة جزء أصيل من دائرة التوصيل البسيطة: رسِل ← رسالة ← مستقبِل.
- تباينت توجّهات الشعراء الجزائريين، حيث الموضوعات المُبْدَعِ فيها في تسعينيات القرن الماضي بتباين اهتماماتهم وأهدافهم الفنية والفكرية والسياسية والاجتماعية والثقافية؛ فمن الشعراء من عايش الفترة بكل دقائقها وجزئياتها، ومنهم من فرّ إلى عوالم الصوفية وفضاءاتها الروحانية الرحبة للتوشح بأيّ لون عدا اللون الأحمر الذي اصطبغت به كل الأمكنة.
- "العناوين التي تم استعراضها عَد البحثُ في كونها الشعريِّ النزعة الإنسانية الشفيفة، وهي النزعة التي تعمل على تذويب شكلانية الصناعة العنوانية في كثافة إنسانية جامحة تمجّد الإنسان والأرض والطبيعة والجمال والحق، وتدافع عن الكادحين والمهمّشين بالكلمة الشعرية الأنيقة، يحلم بتحويل الكون الإنساني إلى كون شعري يتزيّن بالورد، ويتعطر بأريج الطمأنينة والسكينة."

- كثير من العناوين تقيم وشائج وروابط قوية مع متونها النصية وخارج ـ نصية، وتحتاج إلى دراسة مستفيضة من أجل كشف شبكة الوشائج هذه، سواء مع النصوص التي تمثّلها، أو مع النصوص الغائبة التي تستحضرها.
- مظاهر الحياة، بأبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية والدينية والاقتصادية والثقافية، حاضرة في العنونة المدروسة.
- العناوين تلخص حضور أو غياب تجربة الشاعر(ة) في الحياة، وتكتنز لغة مكثّفة تشي بعمق تجربة الذات الشاعرة.
- بعض العناوين صوّرت الواقع المخيف والمروّع ورصدت تواصله الضبابي مع الحاضر والمصير المجهول، وسعت ـ بمعية نصوصها ـ في أن تفتح نافذة الحلم بوساطة حلّ أحجية المأساة بالعثور على شعاع النور الذي بإمكانه تبديد العتمة.
- يمكن القول إن العنونة الجزائرية ـ في فترة التسعينيات ـ قطعت أشواطا هامة، وتمكنت من تبوّء مكانة في مصاف العنونة الجذابة والمغرية، والتي بإمكانها أن تكون حقلا خصبا للدراسة.

تلك هي محطات البحث التي كنتُ أسيرَها لزمن ليس بالقصير، تعلمتُ فيها كثيرا، لكن النفس كانت تتوق إلى التحرر من الأسر(والنفس تواقة للحرية)، كنتُ أعلّلها باقتراب وضع نقطة النهاية قبل لحظة النهاية.

هذا بعض جهدي واجتهادي الذي تقلّبتِ النفس في الرضى به وعنه ـ والنفس قلّ ما ترضى ـ وكأن لسان حالي يردّد مقولة صاحب (خريدة القصر)، العماد الأصفهاني: (إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه، إلا قال في غَدِه لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زِيد كذا لكان يُستحسن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل؛ وهذا من أعظم العِبَر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.)

ويبقى مجال البحث مفتوحا للباحثين وللخائضين في السيميائيات والعنونة. أما أنا فأتمنى أن أنال أجر المجتهد المصيب.

قائمة المصادر والمراجع

المصـــــادر والمراجـــــع:

أولا: المصـــادر:

1 ـالكتب المقدّسة:

ـ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

ـ الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.

2 ـ الدواوين الشعرية:

1. باوية (صلاح الدين)، العاشق الكبير، دار الحفيد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، أكتوبر 1999.
2. بوراس (نورة)، عابرة أوراسية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1996.
3. جلطي (ربيعة)، كيف الحال؟! دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 1996.
4. سويعد (صالح)، دف دق.. دف دق؟!، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1997.
5. الغماري (مصطفى محمد)، الهجرتان، دار المطالب العالية، الجزائر، ط1، 1414 هـ، 1994م.
6. الغماري (مصطفى محمد)، براءة أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، الجزائر، ط1، 1414 هـ، 1994م.
7. لوصيف (عثمان)، أبجديات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
8. لوصيف (عثمان)، المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
9. لوصيف (عثمان)، براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
10. لوصيف (عثمان)، زنجبيل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
11. لوصيف (عثمان)، غرداية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
12. لوصيف (عثمان)، قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
13. لوصيف (عثمان)، قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.

14. لوصيف (عثمان)، نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
15. لوصيف (عثمان)، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.
16. ميلود (حكيم)، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1996.
17. ميهوبي (عز الدين)، الرباعيات، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ينابر 1998.
18. ميهوبي (عز الدين)، اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997.
19. ميهوبي (عز الدين)، ملصقات شيء كالشعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997.
20. وغليسي (يوسف)، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1995.

ثانيا:المرجع العربية:

21. إبراهيم (عبد الله)، الغانمي (سعيد)، عواد (علي)، معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.
22. ابن الجهم (علي)، الديوان، تحقيق خليل مراد، وزارة المعارف السعودية، ط2، 1400هـ ، 1980م.
23. ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج2، ط 1957.
24. ابن خلدون (عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين)، مقدمة العلامة ابن خلدون، المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1424 هـ، 2004م.
25. ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين احمد بن محمد بن أبي بكر)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، المجلد5 (د.ت).

26. ابن عاشور (محمد الطاهر)، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ج1، 1984.
27. ابن عبد ربه (أحمد بن محمد)، العقد الفريد، شرح وضبط وترتيب أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
28. بل عُنين (محمد بن نصر الله بن مكارم بن الحسن)، الديوان، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
29. ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط3،1407هـ، 1987م.
30. ـــــــــــ//ـــــــــــ، عيون الأخبار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ، 2002 م.
31. ابن قيس (عبد الله بن محمد بن عبيد الله بن سفيان)، قرى الضيف، تحقيق عبد الله بن حمد المنصور، دار أضواء السلف، الرياض، ج4 ، ط1، 1997.
32. ابن هشام المصري (عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن يوسف)، رسالة المباحث المرضية، تحقيق مازن المبارك، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1987.
33. أبو موسى (محمد محمد)، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1987م . 1408 هـ.
34. أحمد مكي (الطاهر)، دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف، مصر، ط6، 1988.
35. أدونيس (إسبر علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب .3. صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1993.
36. الأسد (ناصر الدين)، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط 5، 1978.
37. أشهبون (عبد المالك)، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.
38. الألوسي البغدادي (محمود شكري)، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1، (د.ط)، (د.ت).

39. أنيس (إبراهيم)، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1975.
40. أوكان (عمر)، اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011.
41. البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبد الله الطائي)، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، المجلد2، ط3، (د.ت).
42. بلعابد (عبد الحق)، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1429هـ، 2008م.
43. البليهي (صالح بن إبراهيم)، الهدى والبيان في أسماء القرآن، المطابع الأهلية للأوفست، الرياض، ج1، ط2، 1403هـ.
44. بندكتي (روبير)، التراث الإنساني في التراث الكتابي، إشكالية الأساطير الشرقية القديمة في العهد القديم، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990.
45. بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، "بنياته وا ٍبدالاتها " 1. التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
46. بهنسي (عفيف)، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1979.
47. بوحوش (رابح)، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
48. البوصيري (محمد بن سعيد)، الديوان، تحقيق محمد سيد الكيلاني، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1955م.
49. التبريزي (الخطيب)، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ط2، 1414هـ 1994م.
50. الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد)، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق ومراجعة فائز محمد، إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.
51. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، مطبعة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج1، ط7، 1418 هـ، 1998م.

52. الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 1428 هـ، 2008م.
53. الجزار (محمد فكري)، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
54. الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1982.
55. الحجمري (عبد الفتاح)، عتبات النص: البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
56. حسين (خالد)، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2008.
57. حسين حسين (خالد)، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2007.
58. الحلاج (الحسين بن منصور)، (الديوان)، صنعه وأصلحه أبو طريف الشيبي، كامل بن مصطفى بن محمد حسين الكاظمي، المكي العبدري، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1997.
59. حليفي (شعيب)، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، يناير 2005.
60. ـــــــ//ـــــــ، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، دار الناية ومحاكاة، الشركة الجزائرية السورية لـلنشر والتوزيع، دمشق، الجزائر، ط1، 2013.
61. حمودة (عبد العزيز)، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1418هـ، أبريل/ نيسان1998م.
62. الحموي الأزراري (تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله)، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج2 ، ط1، 1987.

63. حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
64. الخال (يوسف)، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1978.
65. خطابي (محمد)، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
66. خمري (حسين)، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2007م.
67. الخوارزمي (محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب)، مفاتيح العلوم، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.2، 1989.
68. خوجة (غالية) أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات(10)، 2009.
69. دراز (محمد عبد الله)، النبأ العظيم، نظرات جديدة في القرآن، دار القلم، الكويت، ط 6، 1405 هـ.
70. رحيم (عبد القادر)، علم العنونة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
71. رماني (إبراهيم)، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط1، 1405هـ، 1985م، ص186.
72. رياض (عبد الفتاح)، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2، 1983.
73. الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، ج1، 1387 هـ ، 1967 م.
74. الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)، المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
75. الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد)، شرح المعلقات السبع، دار الإرشاد للنشر، حمص، سوريا، (د.ط)، 2005م.
76. السرخسي (أحمد بن أبي سهل)، أصول السرخسي، تحقيق أبو الوفا الأفغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1414هـ، 1993م.

77. السرغيني (محمد)، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1407هـ . 1987م.
78. سلوي (مصطفى)، عتبات النص، المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، المملكة المغربية، (د.ط)، (د.ت).
79. السيوطي (جلال الدين)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج1، ط1، 1387هـ ،1967م.
80. شبانة (ناصر)، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
81. الشنفرى (عمرو بن مالك)، الديوان، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1417 هـ، 1996م.
82. صبحي (الصالح)، مباحث في علوم القرآن، در سعادت، استانبول، تركيا، (د.ت).
83. صفدي (مطاع)، استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.
84. الصكر (حاتم)، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر.. إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
85. الصولي (أبو بكر) أدب الكتّاب، نسخ وتصحيح وتعليق محمد بهجت الأثري، المطبعة السلفية، القاهرة، 1341هـ.
86. الضبي (المفضل)، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، 1976.
87. ضيف (شوقي)، تاريخ الأدب العربي 1. العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط22، (د.ت).
88. الطرابلسي (أمجد)، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 1986.

89. الطرابلسي (أمجد)، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، (د. ت).
90. الطريسي (أحمد)، النص الشعري بين الرؤيا البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية تطبيقية، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت).
91. عادل (ضاهر)، الشعر والفلسفة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000.
92. العامري (خداش بن زهير)، الديوان، صنعة الدكتور يحي الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1406 هـ، 1986م.
93. العاني (سلمان حسن)، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، فونولوجيا العربية، ترجمة ياسر الملاح، مراجعة محمد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1403هـ، 1983م.
94. عباس (حسن) أصوات الحروف العربية وا يحاءاتها الحسية والشعورية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998 .
95. ـــــ//ـــــ خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
96. عبد الرحمن (عبد الهادي)، لعبة الترميز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
97. عبد الصبور (صلاح)، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1969.
98. عبد الوهاب (محمود)، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العدد 396، 1995.
99. عبيد (محمد صابر)، إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2007.
100. ـــــــ//ـــــــ، العلامة الشعرية، قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م.
101. العدواني (معجب)، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1423هـ، 2002م.

102. العزب (محمد أحمد)، طبيعة الشعر تخطيط لنظرية في الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د. ط)، 1980.

103. علاق (فاتح)، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1429 هـ، 2008م.

104. عمر (أحمد مختار)، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2 ، (د.ت).

105. ـــــــ//ـــــــ، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1972.

106. عوض (يوسف نور)، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، 1994.

107. عويس (محمد)، العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية،، القاهرة، ط1، 1408 هـ ، 1988م.

108. الغذامي (عبد الله محمد)، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1405هـ، 1985م.

109. الغزالي (عبد القادر)، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

110. فاخوري (عادل)، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، تشرين الثاني (نوفمبر) 1994.

111. فريحة (أنيس)، ملاحم وأساطير من أوغاريت (رأس الشمرا)، دار النهار، بيروت، (د.ط)، 1980.

112. فريرة (توفيق)، كيف أشرح النص الأدبي، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000.

113. فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

114. الفضلي (عبد الهادي)، دراسات في الفعل، دار القلم، بيروت، ط1، 1402هـ ، 1982م.

115. فياض (سليمان)، استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د. ط)، 1418 هـ، 1998م.

116. قاسم (عدنان حسين)، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، 1421هـ، 2001 م.

117. القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب)، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت).

118. القصيري (فيصل صالح)، جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2011.

119. قطوس (بسام)، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

120. القلقشندي (أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق،ج6، ط1، 1987.

121. القمري (بشير)، مجازات، مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

122. القيرواني (أبو عبيد الله محمد بن شرف)، أعلام الكلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1344هـ، 1926م.

123. القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ج1، ط5، 1401 هـ، 1981 م.

124. كامل (عصام خلف)، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعراء، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003.

125. الكتبي (محمد بن شاكر)، فوات الوفيات، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج3، ط1، 1974.

126. ـــــ//ـــــــــــ، فوات الوفيات، تحقيق، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج3، ط1، 1974.

127. كراكبي (محمد)، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

128. الكردي (محمد طاهر بن عبد القادر)، تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية الحديثة بالسكاكيني، ط1، 1358هـ، 1939م.
129. الكرمي (سعيد)، الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ج2، ط1، 1412هـ، 1992م.
130. الماكري (محمد)، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
131. مباركي (جمال)، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصو إصدار ات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
132. المبرّد (أبو العباس محمد بن يزيد)، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، منشورات وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة ، ج4، ط1، 1415هـ . 1994م.
133. مبروك (مراد عبد الرحمن)، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.
134. المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين)، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1403 هـ 1983م.
135. مجموعة من المؤلفين، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 17/15 ماي 1995، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة.
136. مجموعة من المؤلفين، الشاعر خالد أبو خالد، دراسات وشهادات ونماذج شعرية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001.
137. مجموعة من المؤلفين، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.
138. مجموعة من المؤلفين، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، 7 ـ 8 نوفمبر 2000، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة.
139. مجموعة من المؤلفين، محاضرات الملتقى الوطني الثاني "السيمياء والنص الأدبي"، 15/ 16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة.

140. المحلي (جلال الدين محمد بن أحمد) والسيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر)، تفسير الجلالين، دار الحديث، القاهرة، ط1 (د.ت).
141. مختار عمر (أحمد)، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، (د.ط)، 1982.
142. المرابط (عبد الواحد)، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،1431هـ، 2010م.
143. المُرادَى (ابن أم قاسم)، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية بن مالك، شرح وتحقيق، عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، المجلد 01، ط 1، 1322هـ، 2001م.
144. مرتاض (عبد الملك)، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر، أفريل 2001.
145. المسعودي (أبو الحسين بن علي)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، موفم للنشر، الجزائر، ج1، (د.ط)، 1989.
146. مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
147. ـــــ//ـــ دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
148. المقري التلمساني (أحمد بن محمد)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1968.
149. الملائكة (نازك)، الأعمال النثرية الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ج2، طبعة 2002.
150. ـــــ//ـــ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981.
151. المنجد (صلاح الدين)، القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التنوخي، تحقيق صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط3، 1983.
152. منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

153. ناصف (مصطفى)، اللغة والتفكير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.
154. الناقوري (إدريس)، لعبة النسيان (دراسة تحليلية نقدية)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
155. الهمذاني (ابن عقيل)، شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محي الدين المجيد، دار التراث، القاهرة، ج2، ط20، 1400 هـ، 1980.
156. الواد (حسين)، في مناهج الدراسات الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1984.
157. يحياوي (رشيد)، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1998.
158. يوسف (أحمد)، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1426هـ، 2005م.
159. يوسف (حوراني)، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم، دار النهار، بيروت، 1978.
160. اليوسفي (محمد لطفي)، فتنة المتخيل (الكتابة ونداء الأقاصي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج1، 2002.

ثالثا: المراجع المترجمة:

161. آريفيه (ميشال) وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، (د. ت).
162. أوسبنسكي (ب.إ) وآخرون، نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات، ترجمة أبو زيد نصر حامد، ضمن أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إياس العصرية، القاهرة، 1986.
163. أونج (والتر.ج)، الشفاهية والكتابية، ترجمة، حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 182، فبراير 1994.

164. إيزر (ولفغانغ)، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة د. حميد لحمداني و د.الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب.

165. إيكو (أُمبرتو)، العلامة ـ تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010.

166. بارت (رولان)، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ط1، 1993.

167. ـــــ//ـــ، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993.

168. ـــــ//ـــــ، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 1987.

برنار (توسان)، ماهي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

169. تودوروف (تزفيطان)، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

170. جيرو (بيير)، علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988.

171. داسكال (مارسيلو)، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحمداني وآخرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

172. دولوز (جيل)، فيليكس غتاري، ماهي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

173. دي سوسير (فرديناند)، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي، سلسلة آفاق عربية، بغداد، 3/ 1985.

174. ريكور (بول)، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003.

175. ستيبتشفيتش (ألكسندر)، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ترجمة محمد م. الأرناؤوط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 169 . رجب 1413هـ، يناير/ كانون ثاني 1993 م.

176. ـــــ//ـــــــــ، تاريخ الكتاب، القسم الثاني، ترجمة محمد م. الأرناؤوط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 170 . فبراير 1993م.

177. سلدن (رامان)، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

178. شولز (روبرت)، سيمياء النص الشعري اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

179. طاليس (أرسطو)، فن الشعر، تحقيق وترجمة وشرح عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت).

180. غولدمان (لوسيان) وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1988.

181. فوجيه (إميل)، مدخل إلى الأدب، ترجمة مصطفى ماهر، سلسلة الألف كتاب، عدد (201)، سنة 1958، لجنة البيان العربي، مصر.

182. فوكو (ميشال)، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989، 1990.

183. ـــــ//ـــــ، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987.

184. كاسيرر (أرنست)، اللغة والأسطورة، ترجمة سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 1430 هـ، 2009 م.

185. مكليش (أرشيبالد)، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963.

186. هيرنادي (بول)، ما هو النقد؟ ترجمة سلافة حجاوي، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

187. ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

رابعا: المعاجم والقواميس والموسوعات:

188. ابن فارس (أبو الحسين أحمد)، معجم مقاييس اللغة، ضبط وتحقيق، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج4، 1399 هـ ، 1979م.

189. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997.

190. أنيس (إبراهيم) وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1972، ص633.

191. بمبا (آدم)، أسماء القرآن الكريم وأسماء سوره وآياته، معجم موسوعي ميسر، مراجعة وتقديم، قسم الدراسات والنشر والعلاقات الثقافية، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، ط1، 1430 هـ، 2009 م.

192. التهانوي (محمد علي) موسوعة كشاف اصطلحات الفنون والعلوم، تقديم وا إشراف ومراجعة، رفيق العجم، تحقيق، علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ج1، أ . ش، ط1، 1996.

193. الحموي (ياقوت)، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق، إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1993.

194. الراغب الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد)، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط، محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).

195. زيتوني (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

196. عجينة (محمد)، موسوعة أساطير العرب، دار الفارابي، بيروت، ج1، ط1، 1984.

197. الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، ترتيب وتحقيق، عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1424هـ، 2003م.

198. الفيروز آبادي (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، دار الجيل، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج4، (د. ط)، (د. ت).

199. القنوجي (صدّيق بن حسن)، أبجد العلوم، السحاب المركوم الممطر بأنواع الفنون وأسماء العلوم،أعدّه للطبع ووضع فهارسه، عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ج2، (د.ط)، 1978.

200. اللبدي (محمد سمير نجيب)، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، منشورات مؤسسة الرسالة، بيروت، قصر الكتاب، البليدة، دار الثقافة، الجزائر، (د. ط)، (د.ت).

201. يعقوب (إميل بديع)، بركة (بسام)، شيحاي (مي)، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي،إنجليزي، فرنسي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

خامسا: المقالات والبحوث في المجلات والجرائد:

202. إسماعيل (عبد الله أحمد) و المناعمة (عبد الله عبد الجليل)، «من قضايا أسماء سور القرآن الكريم، دراسة لغوية وصفية»، **مجلة الجامعة الإسلامية**، (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة، فلسطين، العدد 01، المجلد 18، يناير 2010.

203. بنكراد (سعيد)، «السيميائيات النشأة والموضوع»، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد03، المجلد 35، يناير ـ مارس 2007.

204. بوزيدة (عبد القادر)، يوري لوتمان... مدرسة «تارتو– موسكو» وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد03، المجلد35، يناير- مارس 2007.

205. الثامري (ضياء راضي)، «العنوان في الشعر العراقي المعاصر، أنماطه ووظائفه»، **مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية**، المجلد 9، العدد 2، 2010.

206. حداد (علي)، «العين والعتبة مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني»، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 370، شباط 2002، ذي القعدة 1422هـ.

207حسّ و (عبد الناصر)، «استراتيجية العنونة»، **جريدة الأسبوع الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 1041 بتاريخ: 2007/02/03.

208. حسين حسين (خالد)، «الطاقة الدلالية للعنوان في القصة القصيرة»، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1070، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بتاريخ: 2007/09/01.

209. حسين حسين (خالد)، «سيمياء العنوان: القوة والدلالة، النمور في اليوم العاشر لزكريا ثامر نموذجا»، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد 21، العدد (3 + 4)، 2005.

210. حسين عبد (الرحمن)، «العنونة وأسماء السور في القرآن الكريم»، **صحيفة المؤتمر**، يومية مستقلة شاملة، بغداد، العراق، العدد: 2345، ليوم: 29 آب (أغسطس)2011.

211. حليفي (شعيب)، «النص الموازي للرواية، (استراتيجية العنوان)»، **مجلة الكرمل**، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، مركز خليل السكاكيني الثقافي، رام الله، فلسطين، العدد 46، 1992.

212. حمداوي (جميل)، «السيميوطيقا والعنونة»، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، المجلد 25، يناير/ مارس 1997.

213. خمري (حسين)، «ما تبقّى لكم، العنوان والدلالات»، **مجلة الموقف الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 215، 216، آذار، نيسان، 1989.

214. الدرمكية (عائشة)، « سيميائية التواصل بين الذات والطبيعة.. حكاية (الخسوف) في التراث العماني أنموذجا»، **مجلة نزوى**، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 68، أكتوبر 2011م.

215. الزيدي (أمجد نجم)، «بنية الداخل بنية الخارج، قراءة في أحد نصوص (قصائد تلتفت إلى أمام) للشاعر طيب جبار»، **جريدة الاتحاد**، الصحيفة المركزية للاتحاد الوطني الكردستاني، العدد 3152، الإثنين 2012/12/31.

216. السرغيني (محمد)، «الشعر والتجربة»، **مجلة الوحدة**، الرباط، المملكة المغربية، السنة 7، العدد 82-83، 1991.

217. شعلان (عبد الوهاب)، «القراءة المحايثة للنص الأدبي»، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 383، نيسان 2003، صفر 1424.

218. الصكر (حاتم)، « نازك الملائكة ناقدة – من زاوية التوصيل والتلقي»، **مجلة نزوى** مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد الرابع، سبتمبر 1995.

219. الصكر (حاتم) ، « انزياحات شعرية في احتدام الوقائع»، **بريد بغداد**، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، كتاب مجلة "الرافد"، العدد 034، أكتوبر 2012.

220. عبيد (محمد صابر)، «إشكالية العنونة بين القصد وجمالية التلقي»، **مجلة الموقف الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 374، حزيران-2002 ، ربيع الأول 1423هـ.

221. عبيد (محمد صابر)، «العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية، قراءة سيميائية في رواية (المصابيح الزرق) لحنا مينة»، **مجلة الموقف الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 434، حزيران2007.

222. عبيد (محمد صابر)،النص ّ الشعري.. كثافة العتبة العنوانية»، **جريدة الأسبوع الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 1078 بتاريخ: 2007/11/03.

223. عز الدين (علي) ، «الحوار الخارجي في رحلة الولد الساومري»، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 384، نيسان 2003.

224. عزام (محمد)، « التناص في الشعر»، **مجلة الموقف الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد368، كانون الأول2001.

225.عكّو (مسعود)، «أغلبية صامتة، رؤية مغايرة (2–2)،لا مكان يتسّع إلا للحب»، **جريدة (الزمان)**، عربية دولية مستقلة، بغداد، العراق، العدد 1891، بتاريخ 2004/08/21.

226. الغذامي (عبد الله محمد)، «رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ»، **مجلة الموقف الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 336، السنة التاسعة والعشرون، نيسان1999، ذو الحجة 1420 هـ.

227. غرافي (محمد)، «قراءة في السيميولوجيا البصرية»، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد01، المجلد31، سبتمبر 2002.

228. الفيفي (عبد الله بن أحمد)، «حداثة النص الشعري السعودي»، (ملتقى قراءة النص 4)، **مجلة "علامات في النقد"**، النادي الأدبي جدة، مج13،ع52، ربيع الآخر 1425هـ.

229. مزاري (شارف)، «قراءة في بنية الشهادة والاستشهاد رواية " التوابيت" لعز لدين ميهوبي ـ نموذجاً ـ»، **مجلة الموقف الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، العدد397، أيار 2004.

230. المطوي (محمد الهادي)، «شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق»، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد الأول، المجلد28، يوليو/ سبتمبر، 1999.

231. مقدسي (ليلى)، «التصوف أجنحة محبة»، **مجلة الموقف الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 380، كانون الأول 2002، شوال 1423هـ.

232. ناوري (يوسف)، «بحثا عن صرخة المستحيل، قراءة في "هبة الفراغ" لمحمد بنيس»، **الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي**، الدار البيضاء، المغرب، 6 يونيو 1993، العدد 361.

233. الهميسي (محمود)، «براعة الاستهلال في صناعة العنوان» **مجلة الموقف الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 313، 314، آيار 1997 م، محرم 1418هـ.

سادسا: الرسائل الجامعية:

234. حمداوي (جميل)، إشكالية العنوان في الدواوين والقصائد الشعرية في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف الدكتور محمد الكتاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، المغرب، نوقشت الرسالة سنة 1996م.

سابعا: المراجع باللغات الأجنبية:

235. André Lagarde et Laurent Michard, XVIe Siècle, Les grands auteurs Français du programme, Bordas, Paris, 1970.

236. Antoine Compagnon, La Seconde main, Seuil, Paris, 1978.

237. B.Coculla & C. Peyroutet, Sémantique de l'image, pour une approche méthodique des messages visuels, édition Delagrave, Paris.

238. Charles Grivel, Puissance du titre; sémiologie du titre; règles de titraison romanesque, Production de l'intérêt romanesque, Mouton, The Hague-Paris, 1973.

239. Charles S. Peirce, Écrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Édition du Seuil, Paris, 1979.

240. Claude Duchet , La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque, Littérature N°12, 1973.

241. Claude Shannon and Warren Weaver, The Mathematical Theory of Communication, (Urbana, Il, University of Illinois, Press), 1949.

242. Claudine Tiercelin, Peirce et la Pragmatique, édition P U F (presses universitaires de France,1993.

243. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, I, Paris, Gallimard, 1966.

244. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, II, Paris, Gallimard, 1974.

245. Encyclopaedia Universalis, (Thesaurus Index) Paris - 1990.

246. Gérard Genette, Seuils. Editions du Seuil, Paris, 1987.

247. Henri fournier, Traité de la typographie, imprimerie, P.J. DE MAT, Bruxelles, 1826.

248. Henri Mitterand, les titres de roman de Guy des Cars, in Claude Duchet, édition Nathan, Paris, 1979.

249. Jacques Derrida , La dissémination, Collection Tel Quel, Seuil, Paris 1972.

250. Jacques Derrida, la dissémination, édition du seuil, Paris 1972 .

251. Jeanne Martinet, Clefs pour la sémiologie, Seghers, Paris, 1973.

252. Josep Besa Camprubi, Les fonctions du titre, nouveaux actes sémiotiques, Université de Limoges.

253. Josep Besa Camprubi, Sémiotique du titre , RS/SI, Association Canadienne de sémiotique, Vol: 23, (2003) N°1,2,3.

254. Leo H. Hoek, La marque du titre, Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle, Mouton Publisher - The Hague – Paris - NEW YORK, 1981.

255. Léo H. Hoek, L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance, dans Charles Grivel et A.Kibédi Varga, Du linguistique au textuel, Van Gorcum, Assen, Amsterdam, 1974.

256. Levin Harry, The Title as a Literary Genre, in The Modern Language, Review, n° 72, 1977.

257. Margo Nobert, Le Titre comme séduction dans le roman harlequin, études littéraires, vol. 16, N° 3, Décembre 1983 p 379-398.

258. Marianne Jakobi, Jean Dubuffet et la fabrique du titre, Edition CNRS, Paris,2006.

259. Michael Riffaterre, Sémiotique de la poésie, traduit de L'anglais, Jean-Jacque Thomas, Editions du Seuil, Paris, Mars1983.
260. Pierre Alechinsky: Titres et pains perdus, Denoël, Paris,1965.
261. Pierre-Louis Vaillancourt, Compte rendu/ Review, RS/SI, Association Canadienne de sémiotique Volume, 2, N°2 , Septembre 1982.
262. Régis Debray, Vie et mort de l'image, édition Folio, Paris, 1992.
263. Roland Barthes, Éléments de sémiologie, Denoël/Gonthier, Paris, 1965.
264. Roland Barthes, Mythologie, Éditions du Seuil, 1957.
265. Rossi-Landi, Ferruccio, Linguistics and Economics, Mouton, The Hague, Paris, 1975.
266. Umberto Eco, Le signe, Histoire et analyse d'un concept, Éditions Labor, Bruxelles, 1988.
267. Umberto Eco, La Structure absente , Introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France, Paris, 1972.
268. Youri Lotman, La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joëlle Young, préface d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.

ثامنا: المواقع والروابط الإلكترونية:

http://adenalghad.net/news/14573.htm
http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_content&task=view&id=5862&Itemid=1
http://aslimnet.free.fr/sui/idargha.htm
http://en.wikipedia.org/wiki/Prague_Linguistic_Circle
http://fedaa.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName=21009646320090830165427
http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t1528-topic
http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=2240
http://www.26sep.net/newsweekarticle.php?lng=arabic&sid=5599
http://www.adabfan.com/studies/3787.html
http://www.alimbaratur.com/All_Pages/Shaitalaika_Stuff/Shaitalaika61.htm
http://www.aljsad.net/t140184.html
http://www.almolltaqa.com/vb/showthread.php?
http://www.anaweeen.net/index.php?action=showDetails&id=2913
http://www.arabrenewal.com/index.php?rd=AI&AI0=6656
http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/article/numero1/bernard.htm
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article18088
http://www.khayma.com/culture-space/arabicversion-interview-text4.htm
http://www.lissaniat.net/viewtopic.php?t=1397&sid=dfdbef1435e0a3588d158677faeaa01a

http://www.maghress.com/aladabia/2538
http://www.minfo.gov.ps/Culture/Arabic/26-02-04.htm
http://www.odabasham.net/show.php?sid=2372
http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=112
http://www.somerian-slates.com/Almutairnovel.htm
http://www.sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=msg&board=39&msg=1136756149
www.alquds.co.uk/index.asp?fname=2004
www.awrag.com/x/modules/news/article.php?storyid=41
www.duhokwriters.net/NafiHemad-Infitah13122008.doc
www.fdaat.com/art/publish/article_667.shtml
www.taaweedi.20m.com/saleem.htm

تاسعا: الأقراص المضغوطة C-D ROM :

1. La Grande Encyclopedie 2000, CD - ROM, N° 01, N° de série, 010427 1439.

2. برنامج إعراب القرآن الكريم، قسم مخارج الحروف، CD-ROM، الإصدار(1.00)، رقم السلسلة:1613 010228.

فهـرس البحـث

الموضـــــــــــــوع	الصفحة
مقدمـــــة	أ ــ ز
الباب الأول: السيمياء والعنوان	8 ـ 155
لفصل الأول: السيمياء، المفهوم والجذور والاتجاهات	9 ـ 41
1. مفهوم السيمياء	10
• المفهوم اللغوي	10
• المفهوم الاصطلاحي	11
2. جذورها الفلسفية	12
3. الاتجاهات السيميائية المعاصرة	19
1.3. سيمياء التواصل	19
• مكونات سيمياء التواصل	21
2.3. سيمياء الدلالة	25
3.3. سيمياء الثقافة	28
الفصل الثاني: العنونة في الفكر الإنساني	42
1. مفهوم العنوان في اللغة والاصطلاح	43
أ. في اللغة	43
ب. في الاصطلاح	49
• العنوان اصطلاحا في المعاجم العربية	50
• العنوان اصطلاحا في الدرس النقدي الحديث	51
ج. بين الاسم والعنوان.. من العام إلى الخاص	56
2. العنوان في الحضارات الإنسانية القديمة.. بداية القصة	59
3. العنوان في الفكر العربي القديم.. بين الحضور والغياب	69
4. توقيفية العنوان في القرآن الكريم	94
5. العنوان في التراث الغربي.. التنظير والمسيرة الناجحة	103
6. العنوان في الفكر الغربي المعاصر.. من سياسة العنونة إلى علم العنونة	113
7. العنوان في الكتابات العربية المعاصرة.. التلميح والتصريح والإثارة	120

الموضـــــــــــــوع	الصفحة
الفصل الثالث: صناعة العنوان، أنماطه ووظائفه	128 ـ 155
1. صناعة العنوان.. المكابدة واختلاف المقاصد	129
أ. الأسلاف ولعبة العنونة	129
ب. في أهمية العنوان، الدهشة والطرافة والغرابة	131
ج. وضع العنوان.. المخاض المشترك واختلاف زمن الوضع	133
2. أنماط العنوان، السبيل إلى النص	145
1.2. أنماط العنوان في الكتاب	147
أ. العنوان الحقيقي/ الخارجي	147
ب. العنوان المزيف	147
ج. العنوان الفرعي	147
د. علامة التجنيس/ الإشارة الشكلية	148
2.2. أنماط العنوان في أجناس الكتابة	148
أ. عنوان الشعر	148
• عنوان الديوان	148
• عنوان القصيدة	148
ب. عنوان النثر	149
• **عنوان الرواية**	149
• **عنوان القصة**	149
• **عنوان المسرحية**	149
• **عنوان المقالة**	149
3. وظائف العنوان	150
أ. الوظيفة التعيينية	151
ب. الوظيفة الوصفية	151
ج. الوظيفة الإيحائية	151
د. الوظيفة الإغرائية	151
هـ. الوظيفة التفكيكية	153

الموضـــــــــــــــــــــــــــــوع	الصفحة
الباب الثاني: البناء والدلالة..الوظائف والجماليات	**156 ـ 318**
الفصـــــــل الأول: هندسة العنوان وبناؤه	**157 ـ 234**
تمهيــد	**158**
بنيــة العنوان	**159**
1. البنية الإيقونية والبصرية (التشكيل الكاليغرافي)	**159**
أ. المكتوب	**164**
ب. المرئي	**164**
ج. ْف السواد، تراجُع البياض	**168**
د. حضور البياض والسواد	**181**
2. البنية الـحوية	**182**
أ. تراكيب عناوين الدواوين الشعرية	**183**
ب. تراكيب عناوين القصائد	**190**
• **العناوين بمفردة واحدة**	**190**
• **العناوين بمفردتين**	**193**
• **العناوين بثلاث مفردات**	**195**
• **العناوين بأربع مفردات**	**196**
3. البنية الصرفية	**208**
1.3. أبنية الأسماء	**208**
أ. المصدر	**208**
• مصدر الفعل الثلاثي.	**208**
• مصدر الفعل الرباعي	**210**
• مصدر الفعل الخماسي	**212**
ب. اسم الفاعل	**213**
ج. اسم المفعول	**215**
2.3. أبنية الأفعال	**215**
أ. َلَ	**215**

الموضـــــــــــــــــــــــــــوع	الصفحة
ب. ِلَ	217
جفَعَّلَ	217
د. ء َلَ	220
4. البنية الصوتية	221
الفصـــل الثانـي: دلالة العنوان، المكونات والوشائج	235 ـ 278
1. المكونات التيماتية	238
أ. عناوين الدواوين	239
ب. عناوين القصائد	243
2. حوار العنوان والنص أو لعبة المرايا (Jeu des miroirs)	253
3. المكونات النصية والتناصية للعنونة	257
أولا: المكونات النصية	257
أ. المكون المكاني	258
ب. المكون الحدثي	259
• أحداث دينامية	259
• أحداث ستاتيكية (ساكنة)	259
ج. المكون الفاعلي	259
د. المكون الزمني	259
هـ. المكون الشيئي	260
و. المكون العلمي والتاريخي	260
ز. المكون الرمزي	260
ح. المكون العددي	260
ط. المكون الطبيعي	260
ي. المكون الحيواني	261
ثانيا: المكونات التناصية	268
1. التناص مع القرآن الكريم	280
2. التناص مع الفكر الصوفي	282
3. التناص مع المنجزات الإنسانية	284

الموضـــــــــــــــــــــوع	الصفحة
الفصـــل الثالـــث: وظائف العنوان وجمالياته	**279 ــ 318**
1. وظائف العنوان	**280**
أ. الوظيفة التعيينية	**282**
ب. الوظيفة الوصفية	**284**
ج. الوظيفة الإغرائية	**286**
د. الوظيفة التفكيكية	**292**
2. جماليات العنوان	**294**
أ. جماليات المتخيل	**295**
ب. جماليات الانزياح والمفارقة	**300**
ج. جماليات الرسم بالحروف (Lettrisme)	**310**
خاتمـــة	**320**
قائمة المصادر والمراجع	**328**
فهرس البحث	**353**