

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران السانية

قسم اللغة العربية



كلية الآداب، اللغات والفنون

شعرية العنوان عند نزار قباني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
مشروع: الشعرية في الخطاب الأدبي

إشراف الأستاذ:
ابن حلي عبد الله

إعداد الطالبة:
مسكين حسنية

لجنة المناقشة:

- 1- د. مختار حبار: رئيسا
- 2- د. ابن حلي عبد الله: مشرفا مقرر
- 3- د. أحمد يوسف: مناقشا
- 4- د. هوارى بلقاسم: مناقشا

السنة الجامعية: 2007-2008

لقد أولت الدراسات الأدبية والنظريات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة للعتبات النصية، فصار درسها يندرج ضمن سياق نظري وتحليلي يهدف إلى مقارنة النصوص الأدبية، من أجل فهم خصوصياتها، وتحديد جوانب أساسية من مقاصدها الدلالية.

هذا الاهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة، تعيد الاعتبار لهذه الملحقات المجاورة للنص، وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها.

ويعد العنوان من أهم العتبات النصية التي لا يمكن لمناهج التحليل والتأويل أن تتجاوز به أية حال، نظرا لموقعه الإستراتيجي في كونه مدخلا أساسيا لقراءة العمل الأدبي من ناحية، وقابليته لتزويد المتلقي بأحد المفاتيح المهمة لفتح مغاليق الكون النصي، بفضل طاقته الدلالية التي تلعب دورا مركزيا في عملية تأويل النص من ناحية ثانية.

ونظرا لأهمية العنوان ودوره المحوري في تشكيل اللغة الشعرية، من خلال علاقات الإتصال و الانفصال مع النص، فقد انعكس وعي المبدعين في تصورهم للعنوان، حينما أضفوا عليه مساحة جمالية وفنية أبعدته عن الدلالة المباشرة والسطحية، ليتحول إلى بنية دلالية مستقلة وموازية للنص الذي يعنونه، مكونة من قواعد خاصة يمكن أن تخضع للتحليل والقراءة النقدية.

وعلى أساس أن العنوان هو أقرب المداخل وأيسرها لمقاربة شعرية العمل، حاولت إنجاز موضوع بحث أكشف فيه آليات اشتغال الشعرية في عناوين قصائد الشاعر "نزار قباني".

حاولت هذه الدراسة معالجة بعض الإشكالات الجوهرية التي طرحها موضوع البحث، المتمثل في شعرية العنوان عند "نزار قباني" من هذه الإشكالات ما يلي:

ما حظ العنوان من الإهتمام في النقد الأدبي؟

أيعتبر العنوان جزءا لا يتجزأ من التجربة الجمالية، أم هو جزء قائم بذاته، له مكانته المستقلة عن النص الذي يحمله؟

ما طبيعة سرد العنوان؟ أهو جملة اسمية أم فعلية؟

ما مدى تعالق العنوان مع النص؟
ما نوع الدلالات التي يحملها العنوان؟ وكيف تتم عملية تأويله؟
متى يتم وضع العنوان؟ وما موقعه من عملية الخلق الأدبي؟
هذه الأسئلة وغيرها حاولت الإجابة عنها من خلال مدخل و ثلاثة فصول، تتصدرهم مقدمة وتعقبهم خاتمة.
حاولت في المدخل إبراز أهمية العنوان الأدبي، مع استعراض موجز لتاريخ تطوره، وأبرز رواده، وحاولت فيه أيضا استعراض مسار عنوان النص الشعري قديما وحديثا.
أما الفصل الأول فقد عنونته ب: في نظرية العنوان، ويدور حول ثلاثة محاور تتعلق كلها بالجانب النظري، تمثلت في: خصائص العنوان، أنواع العنوان، وظائف العنوان.
وتكفل الفصل الثاني الموسوم ب: الانزياح في العناوين، بإجراء تطبيقي حاولت فيه إبراز أهم مظاهر الانزياح، من خلال المستويات الثلاثة لبنية العنوان باعتباره نصا موازيا للنص الأصلي والمتمثلة في: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.
أما الفصل الأخير فقد جاء بعنوان: التناص في العناوين، حاولت فيه إبراز أهم مظاهر التعلقات التناصية، من خلال تناص العنوان مع المتن الشعري وتناص العنوان مع خارج المتن الشعري.
وكأي بحث صادق هذا العمل بعض الصعوبات، يكفي الإشارة إلى إشكالية البحث، فشعرية العنوان خاصة إذا تعلق بالشعر عملية صعبة، لأنها لا تحدد في إطار موضوعي واضح، إضافة إلى أن التجربة الإبداعية تختلف من عصر لآخر ومن شاعر لآخر، وهذا ما يجعل حدود البحث تتسع ومهمته تعسر.

-
-
- ولكن المساعدة التي وجدتتها عند بعض الباحثين ممن درسوا العنوان
تنظيرا وتطبيقا هونت الصعوبات، من هذه الدراسات ما يلي:
- (العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي) ل: الجزار محمد فكري.
 - (seuils) ل: جيرار جينيت.
 - (الشعر العربي الحديث- دراسة في المنجز النصي-) ل: رشيد يحيائي.
 - (السيميوطيقا والعنونة) مقال ل: جميل حمداوي.
 - (براعة الاستهلال في صناعة العنوان) مقال ل: محمود الهميسي.
 - (وفي البدء ...كان العنوان...فهل في غد سيكون؟) مقال ل: ابن عبد الله الأخضر.
 - (شعرية العنوان في الشعر العربي المعاصر) مقال ل: أيمن إبراهيم تعيلب.
 - (سيمياء العنوان) ل: بسام قطوس.

في الأخير لا يسعني وأنا أرى ثمرة جهدي قد أينعت، إلا أن أتقدم بخالص
الشكر والعرفان إلى الأستاذ المحترم (ابن حلي عبد الله) الذي أشرف على
البحث وقدم له أحسن الرعاية، بمتابعته الدائمة ونصائحه القيمة.
كما أتقدم بالشكر أيضا إلى جميع الأساتذة والأصدقاء الذين ساهموا بشكل
ما في إنجاز هذا العمل.

لقد دخل العنوان الأدبي عهداً جديداً من الإهتمام، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من عملية إبداع الكاتب للعمل، و «مصطلحاً إجرائياً ناجعاً في مقاربة النص الأدبي، و مفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها» (1) وعتبة تفضي إلى العمل.

إن العنوان « يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص و فهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هويّة القصيدة، فهو – إن صحّت التشابهة بمثابة الرأس للجسد – و الأساس الذي تبنى عليه» (2) ، لذلك فقد نخسر رهانات كثيرة في القراءة و نحن نعبر سريعاً نحو القصيدة، مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية.

و لتحسّس أهميّة العنوان « لننصوّر سوياً لحظة غياب كلّ أثر للعنونة عن ركّام من المطبوعات المتداخلة الاختصاصات ؟، لننصوّر ماذا سيحدث إن أسقطنا عن النص تاجه الذي استهين بوزنه بما فيه الكفاية، هل كان بوسع السّليم المعافى أن يستشعر هول ما افتقد إلا لحظة تضييعه وخسرانه تاج الصّحة ؟» (3).

و العنوان على أهمّيته هذه، أهمل من قبل الدّارسين و المبدعين قديماً و حديثاً، و اعتبر هامشاً لا قيمة له و ملفوظاً لا يقدّم شيئاً إلى تحليل النّصوص، و لم يولّ من العناية بما فيه الكفاية إلا مع مقدم الموجة النقدية المعاصرة أين «أخذ العنوان يتمرّد على إهماله فترات طويلة، و ينهض ثانية من رماده الذي حجبته عن فاعليته، و أقصاه إلى ليل من النسيان» (4).

لم يعد العنوان مجرد « اسم يدلّ على العمل الأدبي: يحدّد هويّته، و يكرّس انتماءه لأب ما. لقد صار أبعد من ذلك بكثير، و أضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد. إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة و غامضة لأبهائه و ممراته المتشابكة » (5) ، وهذا يعني أنه «ليس زائدة لغوية للعمل ولا هو عنصر من عناصره انتزع من سياقه ليحيل إلى العمل كله، و إن كان كذلك في

(1) جميل حمداوي: السّيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، عدد 3، 1997، ص 96.

(2) محمد مفتاح: دينامية النص، ط2، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 72.

(3) ابن عبد الله الأخضر: في البدء.. كان العنوان وكان.. فهل في غد سيكون؟ مداخل خاصة بالمؤتمر الأدبي السادس، جامعة اليرموك.

(4) علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، علامات في النقد، مجلد 6، جزء 1997، ص 23، 100، 101.

(5) المرجع السابق، ص 101.

حالات متعددة ولكن " العنوان " - نظرا لاستقلاله الوظيفي - مرسله كاملة و مستقلة في إنتاجيتها الدلالية»(1).

لقد أصبح العنوان «بإشكاله التشكيلي عنصرا مكتمل حقوق المواطنة كسائر مكونات النص الأخرى: المتصل منها و المنفصل، و بالتالي استحق عن جدارة أن يدرج اسمه و إشكاله ضمن مبحثيات الدرس النقدي المعاصر، بوصفه un micro texte أي نصا في غاية القصر، صاحب اكتفاء ذاتي قائم لوحده»(2). لذلك فقد التفت إليه بعض الدارسين في الثقافتين العربية والأجنبية، و حرصوا على تمييزه في دراسات معمقة بشرت بعلم جديد هو علم العنونة (Titrologie).

إن استحداث مبحث نقدي باسم العنونة يعني بتدارس فعل العنونة كعنصر لا يندّ وزنا عن سواه من عناصر التأسيس للنص «لا يعني قطّ قولاً بانعدام الظاهرة قبلئذ، فلقد لقننا التواريخ بأشكالها: أدبية، فكرية، علمية كانت أو سواها أن الظاهرة سابقة كينونة لتاريخ وعيها و استيعابها الإصطلاحي، ومن ثمّ فاستحداث هذا المبحث لا يقول أكثر من لحظة حاسمة لتنبه الوعي النقدي لواقع سابق الوقوع عليه . ففعل الإصطلاح والتخصيص فعل ترسيمي في أساسه لما هو مؤسس من قبل في شكل ظاهرة تنتظر الوعي النقدي حصر مجال اختصاصها وضبط أو على الأقل اقتراح أسلوب لتناولها و التعامل معها»(3). هذا يعني أن علم العنونة ليس جديدا كلّ الجدة كما يعتقد في الدرس النقدي الغربي، الذي يعتبر أن « الإهتمام بالعنوان من الأمور الحادثة عندهم، إذ هم يقرنون بدايته الحقيقية بعصر النهضة الأوروبية وخاصة ما تعلق منه بنشاط الحركة الأدبية والفكرية والفنية وانتشار المطابع وبدء التنافس بينها إذ انصرف أصحابها إلى كسب ود القراء المتزايد عددهم فلم يكتفوا من الصناعة بتجويد البضاعة بل زادوا فشاركوا المؤلف في تخير

(1) الجزار محمد د فكري: العذوان و سد يميوطيقا الاتصاال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 35.

(2) ابن عبد الله الأخضر: في البدء كان العنوان وكان.. فهل في غد سيكون؟، نقلا عن سيمون رزوق وكريستيان عاشور في كتابهما (Convergences Critiques).

(3) نفسه.

العنوان واشتروطوا الشروط ووضعوا في ذلك المؤلفات» (1) أمثال الفرنسي (Henri Fournier) الذي وضع كتابا عام 1825 بعنوان " بحث في فن الطباعة" (Traite de la typographie) يقول فيه: "لما كان العنوان إنما يقدم إلى القارئ اللوحة الأولى عن المؤلف ولما كان هذا الإحساس الفطري الذي يستحسنه الفكر أو العين وقد يستهيجانه هو الذي يخلف انطبعا شبه دائم فإن من واجب المؤلف والمطبع أن يوحدًا جهودهما تحسبا لذلك، فعلى الأول أن يقدم عن فحوى كتابه فكرة أقرب ما تكون إلى الشمول مع الحرص على إثارة فضول القارئ بما يلتزمه في تحرير العنوان من البساطة والإيجاز، أما الثاني فيجب عليه أن يضع أمام عيني - القارئ- الخبير بالكتب مظهرا منتظما ممتع التنوع لا رتابة فيه، وذلك بحسن تنضيد الحروف وبراعة ترتيب السطور، إذ غالبا ما تكتسب هذه الصفحة أهمية كبرى بما لها من سلطان على جمهرة القراء الطائشين الذين لا يشترون الكتب إلا إرضاء لرغبات العين أو خضوعا لسحر العنوان» (2).

يعتبر "جيرار جينيت" من الرواد المهتمين بمبحث العنونة، فقد أفرد هذا الباحث عام 1986 مصنفا كاملا يحمل عنوان " عتبات " (Seuil)، حاول فيه تدارس كافة العناصر النصية بما في ذلك العنوان متوقفا بصفة خاصة عند قرائنه الزمنية والمكانية وقرائن الإرسال و الإستقبال، و عند وظائفه و أنواعه.

لقد أصبح العنوان في النظرية النقدية الغربية المعاصرة جنسا له مكوناته و خصائصه البنيوية، ولذلك فقد أدرك " جيرار جينيت " Gérard Genette " صعوبة تعريفه، نظرا لتركيبته المعقدة و العويصة عن التنظير، يقول: « ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا، و يتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة .. هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا، وذات تركيبية لا تمس بالضرورة طولها» (3)، و

(1) محمد ود الهيمسي: براءة الإسدهلال في صناعة العذوان، مجلة الموقف الأدبي، ع113-1997، ص11.

(2) نفسه، ص111.

(3) Voir: Genette Gérard: Seuil, Collection Poétique aux édition De Seuil , Paris , 1987 , p

لذلك فقد أورد تعريفاً للعنوان اعتماداً على تعريف " ليو هوك " (Léo.H.Hoek) التالي: «إنّ العنوان مبني و شيء مصنوع لغرض التلقي و التأويل» (1) ، و الظاهر في هذا التعريف أنه يولي القارئ أو المتلقي اهتماماً خاصاً في عملية التواصل.

إن جهود " جيرار جينيت " في هذا المجال من خلال مؤلفه " عتبات " تعتبر تنويجا لإرهاصات نظرية سابقة له متمثلة في جماعتين اهتمتا بدراسة موضوع العتبات هما:

1 – جماعة مجلة أدب الفرنسية.

2 – جماعة مجلة الشعرية.

فقد أصدرت الجماعة الأولى عدداً خاصاً محوره الرئيسي " البيانات "، احتوى هذا العدد مجموعة من الدراسات اهتمت بتحليل البيانات و اعتبارتها خطاباً، فقامت بمقاربتها مقارنة لسانية وأيديولوجية، و ابتدعت مصطلحات خاصة بموضوع العتبات مثل: Texte D'escorte و Texte Lisiers (2).

أما بالنسبة لجماعة الشعرية، فقد أصدرت عدداً خاصاً من مجلتها وكان محوره Para texte كانت دراستها أكثر تطوراً من خلال استفادتها من الدراسات التي قامت بها جماعة أدب، فضلاً عن الأعمال الجزئية المتناثرة هنا و هناك (3).

و من المهتمين أيضاً بدراسة العنوان "جون ريكاردو" Jean (Recardou)، الذي تعامل معه من منطلقين تنظيري وتطبيقي، واعتبره « أداة كتابية و مناسبة لزراعة أسس النص الكلاسيكي و ذلك بخلق حالة من الشقاق و الفرقة ما بين (النص / النص) و قرينه العنوان الذي يدعوه "ريكاردو" تارة ب Le sur texte و تارة أخرى L'onomatexte أي (النص/التسمية)» (4)، فهو في تشكيله لأحد أعماله الروائية (Prise de Constantinople)، حاول أن يضع بعض تصورات موضع التنفيذ، فقرأ عنوان هذه الرواية قد لا يصحّ إن روعي الترتيب الخطي المعهود

(1) Voir: Ibid, P 73

(2) ينظر: عبد الرزاق هلال: مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، 2000، ص25.

(3) نفسه، ص25.

(4) ابن عبد الله الأخضر: في البدء كان العنوان. وكان... فهل في غد سيكون؟

للحروف، إذ لابدّ من استبدال الحرف اللاتيني (l) بالحرف (o) ليكون
الحاصل العنواني: (Prose de Constantinople).

و هنا يتضح أن دلالة العنوان تتعلّق بالنثر عموماً و لا علاقة لهذا
المكتوب بواقعة سقوط القسطنطينية كما يظهر من معناه في صياغته الأصلية
التي تعمّد وضعها "ريكاردو"، فهذا التّحايل على التشكيل الحرفي في صياغة
العنوان، أسلوب من الأساليب الحداثيّة في العنوان، التي قال بها "ريكاردو" و
طبقها في أعماله الإبداعية.

و يعتبر " هنري متران " – Henri Mitterrand من الرواد المهتمين
بمبحث العنوان و يظهر اهتمامه بهذا الموضوع في المؤلف الجماعي
(Sociocritique). الذي توقف فيه العمل النقدي على عناوين أعمال
الروائي الفرنسي (Guy Descars)، بحيث خصّها " هنري متران "
باهتمام خاص، بحثاً عن مميّزاتها و خصوصيّاتها، وبما أن البحث منشور
ضمن مؤلف جماعي خاص بـ sociocritique، فإن التركيز انصب على
المنطلقات السّوسولوجية التي تشكّل مادة العنوان (1).

يلاحظ أن النقاد و الباحثين في الغرب كانوا مهتمين بالعنوان في الرواية،
و بالمعايير والقوانين التي تحكم خطابه، و لكن هذا لا يعني انعدام الاهتمام
بعناوين الأعمال الإبداعية الأخرى، فهناك من الباحثين من قام بالجمع بين
عناوين عدة أنواع أدبيّة كما فعل " برنار ميشال " Michel Bernard " إذ
شملت مدونته عناوين القصائد، الروايات، القصص القصيرة، المسرحيات،
المقالات الفلسفية، المحاورات، النقد و غيرهم، فبلغ مجموعها 2020 عنواناً
من سنة 800 ميلادي إلى سنة 1991 م، و كانت طريقته في اختيار و حصر
هذه المدونة قائمة على مجموعة من المقاييس منها:

- 1 – اختيار الآثار التي قررت على طلاب المدارس و الثانويات.
- 2 – اختيار الآثار التي نالت شهرة في تاريخ الأدب الفرنسي.
- 3 – اختيار الآثار التي ذكرت في الموسوعات و المعاجم.
- 4 – اختيار الآثار التي نشرت في كتب متخصصة أو التي طبعت على
شكل كتب جيب.
- 5- اختيار الآثار التي منحت لها جوائز.

(1) ينظر: نفسه.

و قد اعتمد هذا الباحث على ما يقدمه الإعلام الآلي من إمكانيات و تسهيلات في إطار ما يعرف بالفرنسية ب: *La lexicométrie*. و في إنجازهِ لبحثه لم يأخذ بعين الاعتبار إلا الأشكال التي تكرّرت خمس عشرة مرة على الأقل، وقام بتقسيم تاريخ الأدب الفرنسي إلى اثني عشرة مرحلة، في كل مرحلة على وجه التقريب اثني عشرة عنواناً، فتوصل إلى جملة من النتائج، منها أنّ لكلّ مرحلة خصوصيتها و تفضيلها لشكل معيّن من العنونة دون غيره، و سيادة موضوع دون آخر كما في القرون الوسطى أين سادت المواضيع الدينيّة.

وتوصل أيضاً إلى أنّ كلّ فترة شهدت ورود ألفاظ معيّنة في عناوينها، فمثلاً الفترة الممتدة من عام 1674م إلى 1768م شهدت كثرة الألفاظ الآتية في عناوينها: معجم، رسائل، تاريخ، جنازة، موسوعة، حقيقة، مذكرات، كنيسة الخ...، و الأمر نفسه ينطبق على المذاهب الأدبية، يعني لكلّ مذهب ألفاظ بعينها ترد في عناوين آثاره، فالمذهب الكلاسيكي مثلاً شهد تكرار الكلمات الآتية: كنيسة، مدرسة، ملكة، فرنسا، نساء، أما المذهب الرومانسي فقد كثرت فيه مثل هذه الألفاظ: إيطاليا، دين، رحلة (1).

هذه بعض الخطوات و النتائج التي اعتمدها و توصل إليها الباحث " ميشال برنار" في إنجازهِ لمدوّنته الخاصة بالعناوين. و يعتبر " ليوهوك " المؤسس الفعلي لعلم العنونة، لأنه قام بدراسة العنوان من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي، و الإطلاع على اللسانيات و نتائج السيميوطيقا و تاريخ الكتابة والكتاب، فقد رصد العنونة رصداً سيميوطيقياً من خلال التركيز على بناها ووظائفها. (2)

ويظهر من خلال كتابات الرواد « أن مبحث العنونة لم يجد الطريق سهلاً ذللاً، كما قد يقع في الوهم بل لقي معارضة من قبل بعض الدارسين الذين رأوا فيه إحياء لقضية ظن أن قد سدت عليها المنافذ منذ أمد وهي مسألة انفتاح النص وانغلاقه» (3)، وقد ردّ "جيرار جينيت" عن ذلك حينما نبه إلى أنه في

(1) Voir; Bernard Michel: Une Approche Lexicométrie de la Titrologie , Article dans le site suivant: www.cavi.unive-paris3.fr

(2) ينظر جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية، الموقع: <http://www.djidar.com>

(3) محمود الهميسي: براعة الإستهلال في صناعة العنوان، ص111.

دراسة العنوان يجب ألا يقتصر البحث على العنوان وحده منقطعا عن النص الكبير، حتى لا نقع في ما وقع فيه دعاة النص المغلق. (1)

إن اهتمام "جينيت" بالعنوان كان عبارة عن مشروع بحث في معايير و قوانين خطاب العنوان بصفة عامة، لذلك فالعنوان في الشعر لم يحض في هذا المشروع بالإهتمام الكافي، لأن « العنوان في الشعر ليس هو العنوان في البحث العلمي الذي يتوخى فيه صاحبه التدقيق والتّحصيل لكي يجعله مناسبا لإفادة محتوى الكتاب و اصطلاحاته. بل إنّ العنوان له خصوصيته المائزة له حتى عن عناوين أنماط و أنواع أدبية أخرى كعنوان الرواية مثلا التي أمام صاحبها متسع من الإختيارات لانتقاء عنوان يفيد الحدث أو المكان أو الزمان أو الموضوعات ... الشاعر الحديث يصطدم بتمتع عوالم بينها انطلاقا من لغة تعبيرية محتجبة في دلالتها و متحوّلة في معانيها ومتداخلة في مقاصدها «(2)، أي أنّ الشعر لا يقدّم «نفسه للمحلّ على طبق من ذهب ليبتلعه بكلّ سهولة، وإّما عليه أن يتسلّح بعتاد جوهري دفاعي للإقتراب من مآدبته»(3)، و يعدّ العنوان أحد المفاتيح التي يتسلّح بها المحلّ للولوج إلى نص القصيدة، لأنه «يمدّنا بزاوية ثمين لتفكيك النص و دراسته، ونقول هنا: إنّّه يقدّم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص و فهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى و يعيد إنتاج نفسه، و هو الذي يحدّد هويّة القصيدة»(4).

و إذا كان الحديث يدور عن القصيدة بشكل خاص، فإنّ « العنوان يتخذ أهميّة أكبر بعد قراءتها، لاتخاذها طبقات من المعنى أكثر عمقا في سياق تيمات القصيدة المتعددة، هذا بالإضافة إلى أنّ العنوان في حالت كثيرة يمكنه إعادة خلق قطعه أدبية ما»(5)، لذلك على القارئ مراعاة وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية، ليس فقط من حيث هو مكمل ودال على النص، ولكن من حيث هو علامة لها علاقة اتصال و انفصال معا، اتصال باعتباره وضع أصلا لأجل نص معيّن، وانفصال باعتباره يشتغل بوصفه علامة لها مقوماتها الذاتية

(1) Voir: Gérard Genette: Seuil, Paris, ed,seuil; 1987, p 376

(2) رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، ص 107.

(3) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ص 107.

(4) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 72.

(5) نريم ان الماضي: العذوان في الشعر الجذابي (حياء ما بعد المااء نموذج ل) الموقع

كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوّنه ونحن نووّل العنوان و النصّ معا(1)، وباختصار يمكن القول أن العنوان يؤدي «دورا محوريا في تشكيل اللغة الشعرية، من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، ولا تتحدد هذه العلاقة من خلال البعد الإيصالي فحسب وإنما من خلال البعد الجمالي»(2)، هذا يجعل من العنوان بمثابة «الموجه الرئيس للنص الشعري، هو الذي يؤسس غواية القصيدة و السلطة في التعيين و التسمية»(3)، و لكن هل هذه السلطة المخولة للعنوان شهدها الشعر العربي في جميع عصوره؟

إن المتأمل في الشعر العربي القديم «يلحظ بوضوح غياب العنونة لقصائده إلى فترة زمنية طويلة، إلا ما كان يذكر من عنونة القصائد صوتيا أي حسب قافيتها أو روييها كما في قولهم: يقول المتنبي من قصيدته الميمية، أو الدالية، التي قالها في سيف الدولة مثلا، أو في كافور، فيحدد هنا المناسبة أو الحادثة فتصبح كأنها عنوان لها. أو قولهم: قال فلان يمدح أو يهجو... إلخ، أو قال وقد طلب إليه سيف الدولة إجازة أبيات لفلان، فقال ارتجالا... إلخ من صيغ أخرى مشابهة ربما لفتت أسماع المتلقين إلى هوية القصيدة»(4).

يرى "رشيد يحيائي" أن قضية العنوان في الشعر أهملت في الثقافة العربية القديمة، في حين أكد عليه في التّصوص السردية و النقدية و العلمية، و يرجع ذلك إلى أن القدامى كانوا يستعجلون سماع القصيدة، لذلك جازاهم الشعراء و أعفوه من مشقة الوقوف عند عناوين قصائدهم(5).

و قد عوّض هذا الغياب للعناوين في الشعر العربي القديم بصيغ تنهض بوظيفة مشابهة لوظيفة العنوان، من هذه الصيغ التأكيد على حسن المطلع في القصيدة، حتى يكون مغر و يجلب انتباه المتلقي و يشدّه لمتابعة القصيدة، فالمطلع في هذه الحالة يكون بمثابة العنوان، به ينجح أو يفشل الشاعر في شدّ انتباه المتلقي و يغريه بمتابعة الإستماع للقصيدة .

(1) ينظر: رشيد يحيائي: الشعر العربي الحديث، ص 110.

(2) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت 2004، ص 110.

(3) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ص 108.

(4) بسام قطوس: سيميائ العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، الطبعة الأولى، 2001، ص 34.

(5) رشيد يحيائي: الشعر العربي الحديث، ص 108.

هناك صيغ أخرى أيضا تنوب عن هذا الغياب، تتمثل في « تلك الجمل التي كانت تسبق القصائد، و المقاطع و الأبيات المفردة و الواردة إما في ثنايا دراسات نقدية أو تراجم أو مصنفات تدوينية، و تتضمن هذه الجمل نعوتا تقوم مقام العنوان بحيث ترشد للنص محددة له هويته و خصوصيته تميزه عن غيره من النصوص قصيرة كانت أو طويلة» (1)، من هذه الجمل: قال يمدح، قال يذكر الوعد و إخلافه، أنشدني في ذلك قطعة، أنشدنا فلان.

الملاحظ في هذه الجمل أنها تتصل بنصوصها من عدة جهات، تدخل بشكل تام ضمن الروابط بين العناوين ونصوصها، ففي جملة (قال يمدح) يحدد العنوان نصه بمقومين، الأول تصنيفي غرضي والثاني إحالة على اسم علم، بحضوره ينفرد النص عن غيره من النصوص الموضوعية في مدح آخرين.

أما جملة (أنشدني في ذلك قطعة) فيلاحظ فيها أنه قد أضيف إلى المقوم الموضوعاتي المشار إليه بواسطة اسم الإشارة (ذلك)، مقوم تصنيفي هو (قطعة)، وبدخول هذا المقوم لا يبقى النص محددا بموضوعه فقط، بل يتحدد كذلك بنوعه ضمن أنواع الشعر المعروفة حاليا بالقصائد والمقاطع و الرباعيّات و ما إلى ذلك من أنواع و أشكال.

إن هذه الجمل في رأي "يحياوي" هي «الأكثر سيادة في الجمل والعبارات المقدمة للنصوص الشعرية سواء أكان ذلك ضمن كتب مختارات وتصنيفات أو ضمن دواوين أو ضمن كتب نقد وتراجم» (2). و اعتبرها تقوم مقام العناوين لما تفيد من تعيين للنصوص من جهة موضوعاتها أو قائلها أو من قيلت فيهم، أو من جهة طبيعتها الشكلية، ثم يستطرد قائلا: «غير أن الغالب على التأليف العربي في تعامله مع الشعر هو تجنّب حتى هذا النوع من الجمل التعيينية، وفي مقابلها تطغى جمل قول تكتفي بإفادة عرض مقول شعري ما» (3).

وجمل القول التي تكتفي بإفادة عرض المقول الشعري هي عبارة عن أفعال مثل: قال، أنشد، لكن دون أن ترفق هذه الأفعال بما يدل على تخصيص مقولاتها.

(1) المرجع السابق، ص 108.

(2) (3) نفسه، ص 109.

و هذا يدلّ على أن فهم القدامى العرب لدور العنوان لم يتجاوز المعنى اللغوي له، يعني لم تكن له أهمية سوى في كونه يدلّ على شيء آخر كما جاء في المعجم* (كلّما استدلت بشيء يظهر ك على غيره فهو عنوان له) (1). ولكن هذا لا يعني القول بانعدام فقه العنونة في الثقافة العربية القديمة، فإذا حاولنا الحفر في تراثنا النقدي و خصوصياته الجمالية، نجد جذورا جمالية و فكرية لفقه العنونة.

فمن يتأمل ألقاب الشعراء و ألقاب بعض القصائد القديمة في النقد العربي القديم يلحظ أنها مشتقة من الخصائص الجمالية والفكرية للنص المعنون بهذه الألقاب، أو منتزعة من الخصائص الفريدة لأسلوب الشاعر، فهناك المثقب والمتدخل والأفوه الأودي و اليشكري و الممزق، وهناك ألقاب النصوص مثل: اليتيمة والمنصفة والسموط والمنقحات و الحوليات والمحركات والمعلقات. وحين نقف وقفة متأملّة في هذه الألقاب نجد لها علاقة وثيقة بجماليات العنوان في النص الشعري، فهي مصطلحات نقدية تعكس رؤى جمالية وفكرية في شعر هذه النصوص أو أسلوب هؤلاء الشعراء(2).

أمّا في الشعر العربي الحديث والمعاصر فلم يعد العنوان مجرد « اسم يدلّ على العمل الأدبي: يحدّد هويّته، و يكرّس انتماءه لأب ما. لقد صار أبعد من ذلك بكثير، وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد "(3).

لقد أصبح العنوان حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الإستراتيجي للنص، لذلك فقد حرص الشاعر المعاصر على أن يضع لكل قصيدة عنوانا.

إن العناوين « برزت كغرض ضروري في نقطة تاريخية معينة ووفقا لعادة العنونة التي بدأت تسود، ولهذا السبب سعى الكتاب بشكل دائم إلى وضع عناوين لأعمالهم «(4)، وعلى الرغم من هذا، فقد وجدت قصائد غير معنونة، وهنا يمكن أن نطرح السؤال التالي:

* يقع الباحث عن كلمة (عنوان) في لسان العرب على مادتين مختلفتين هما: (عنا) و (عنن) و لكلّ معان مختلفة، فمن معاني (عنا) القصد و الإرادة ، أما مادة (عنن) فمن معانيها الظهور و الاعتراض ، و يجمع من المادتين معا معاني الوسم و الأثر .

(1) لسان العرب: مادة (عنا)، مجلد 10، طبعة جديدة محققة 2000، ص 316.

(2) إدراهم تعيلب: شعرية العذوان في الشعر العربي المعاصر- شعر الشرقية أنموذجا، الموقع

www.google.com

(3) علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، ص 101.

(4) نريمان الماضي: العنوان في الشعر الجنابي.

هل يقوم العنوان في الأدب بدور هام إلى درجة لا يمكننا معها اعتبار عمل أدبي ما، كالقصيدة قصيدة لأنه لا يحمل عنوانا ؟ ترى "نريمان" أن وجود قصائد غير معنونة ليس مقصورا على أدب القرون الوسطى أو القرن التاسع عشر، وذلك لأننا نعثر في عصرنا الحالي على قصائد حديثة غير معنونة، وهي بنظرها قصائد بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى(1).

أما "كوهن" فيؤكد على أن العنوان يرتبط بالنثر، في حين أن الشعر يقبل الإستغناء عنه لأن «النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان مادام يستند إلى اللا انسجام، و يفكر إلى الفكرة التركيبية التي وحدت شتات النص المبعثر، وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنوانا»(2).

لقد انعكس وعي المبدعين في تصورهم لدور العنوان في تشكيل اللغة الشعرية، فلم يعد العنوان ذا دلالة سطحية مباشرة على النص، وإنما صار يمتاز بعلاقة متميزة مع النص، حتى أصبح بنية دلالية موازية للنص في علاقة تشابكية و عضوية، و أصبحت « لغة العنوان تضيف إلى دلالاتها المعجمية والكامنة في الذاكرة الجمعية دلالات جديدة من خلال تعالقها مع سياق النص اللغوي الجمالي، من خلال الإيحاء والترميز لا المباشرة و التسطيح، ممّا ولد حافظا لدى المتلقي في البحث والتأمل في كشف المعنى وخلخلة التصورات والدلالات الجامدة والسطحية للغة العنوان»(3)، ولذلك أصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعده، أي أنه «مثلما تحدث النقد الحديث عن شعرية القصيدة كما عند جان كوهين، ورومان ياكبسون وتودوروف، وعن شعرية الرواية كما عند ميخائيل باختين في شعرية دوستوفسكي، كذلك يمكن اليوم أن نتحدث عن شعرية العنوان، وهي شعرية تربّما بدت موازية لشعرية النص، من حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو لإحالة إليها»(4)، ولذلك فعلى دارس الشعر الحديث أن يدرك أن «يدرك أن العنوان غدا جزءا من استراتيجيات

(1) نفسه.

(2) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ص 98.

(3) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية، ص 156.

(4) - (3) بسام قطوس : سيمياء العنوان. ص ص: 58.57.

النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مكملًا أو دالًا على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال» (3)، فالعنوان إذا يضم النص في حالة اختزال أو قد يوازيه، نظرا لحمولته الدلالية وعلاماته الإيحائية المتنوعة.

خصائص العنوان:

إن الخصائص التي سيتم عرضها هي خصائص عامة للعنوان الأدبي، تشترك فيها جميع الفنون الأدبية، مع العلم أن كافة الخصائص العامة التي ستعرض متوفرة في العنوان الشعري في أغلب الحالات، ويمكن حصر هذه الخصائص فيما يلي:

العنوان الأدبي مرسل لغوية:

إن وجود العنوان يفترض وجود مرسل و متلق لهذا العمل، لأنه لا يمكن بحال من الأحوال أن تنحصر المرسل اللغوية الموجهة من المرسل إلى المتلقي في العمل فقط، بل هي العنوان والعمل متكافئين تكافؤاً سيميوطيقاً إلى الحد الذي يجعل الاهتمام بواحد منهما دون الآخر، إهداراً ليس لما أهمل فحسب، وإنما لما تم الاهتمام به كذلك(1)، و على هذا الأساس فالعنوان هو مرسله صادرة من مرسل إلى مرسل إليه ، أي أن العنوان على الرغم من افتقاره اللغوي فإنه ينجح في إقامة اتصال نوعي بين المرسل و المرسل إليه، و إذا كان المرسل ينطلق من مقاصده في بثه للعنوان فإن المرسل إليه أو المستقبل ينطلق من معارفه الخلفية في تقبله لهذا العنوان.

إن مكانة العنوان كمرسل لغوية موازية لمرسله العمل، تجعله يدخل في علاقة اتصال وانفصال مع العمل الذي يعنونه، انفصال باعتباره علامة لها مقوماتها و مساحتها الطباعية المستقلة عن العمل، و اتصال مادام هذا العنوان مصنوع من مادة العمل نفسها المتمثلة في اللغة. و هنا لابد من الإشارة إلى أن هذا الأمر يتعلق بالفنون الأدبية، أما الفنون الأخرى كالرسم والنحت و الموسيقى، فإن العنوان فيها يصنع من مادة مخالفة لمادة العمل.

فضاء العنوان:

لقد عني لفظ عنوان فيما عني أول مرة « نموذجاً للصفحة الأولى مكفولة المجال الطباعي للتعريف بمادة الكتاب و مؤلفه و غير ذلك من المعلومات المتعلقة بالمؤلف ليتبلور المعنى فيوقف لاحقاً على عبارة تصدرت الكتلة النصية و توسطت مجاله الكتابي »(2) ، وإذا وقفنا على المعنى الثاني نجده

(1) ينظر الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 08.

(2) ينظر المرجع السابق، ص 08.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

يحيلنا إلى أنه مهما بلغت درجة ارتباط العنوان بالنص، إلا أنه يظل مستقلا عنه طباعيا لوجود مسافة تفصله عن النص.

هناك أربعة تموقعات إجبارية تقريبا للعنوان في النظام الحالي هي: الغلاف، ظهر الغلاف، صفحة الغلاف و صفحة العنوان الخطأ(1)، و لكن هذا ينطبق على عنوان الكتاب بشكل عام، أما إذا تعلق الأمر بعنوان القصيدة فإن الفضاء التدويني للعنوان هو ذلك « المكان المفصول طباعيا بمسافة مائزة عن السطر الأول من النص، لكن يجب التنويه إلى أنه لا يشترط أن يكون عنوان القصيدة فوق النص، لأن بإمكانه أن يقع في صفحة منفردة تقع قبل النص»(2). وهذا يعني أن الفضاء التدويني المخصص للعنوان الشعري يكون إما فوق النص و إما في صفحة منفردة قبل النص.

و إضافة إلى أن العنوان يتصدر فضاء النص، فإنه توجد قواعد في العنونة مشتركة ما بين أكثر من لغة و ثقافة، من مثل «ضرورة تصدر و توسط العنوان المقام الكتابي و نسخة بخط يفوق حجما وشكلا ذاك الموظف في بطانة النص كشكل من أشكال التمييز له عن سائر العناصر المؤسسة للمكتوب، و قد يظهر المداد بلونه المغاير ليضيف إلى سلم العناية مستوى آخر»(3).

إن التشكل الهندسي للعنوان و « موقعه في فضاء الصفحة قد لا يكون القصد منهما التنميق والتزييق واستدراج القارئ كما يحلو لأصحاب المطابع أن يقولوا، وإنما قد يحمل العنوان رسالة النص الكبير، تختزل في شكل عبارة فتكون حروفا أو أرقاما أو علامات مطبعية أو بياضا، وقد تتسع الحروف وتضيق وقد تتشكل ألوانا مختلفات وتتصل وتنفصل وتكون كوفية أو نسخية أو رقعية، مستقيمة أو معوجة وقد ترسم مرتعشة.... فهنا تلتقي بلاغة العنوان بصناعته ويتم التوافق بين التشكل والمقصد، فإذا العنوان طاقة شعرية و "رسم بالكلمات" و "لمح تكفي إشارته" «(4).

(1) voir Genette Gerard . seuils, p63

(2) نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجناي.

(3) ابن عبد الله الأخضر: في البدء كان العنوان وكان.. فهل في غد سيكون؟.

(4) محمود الهيمسي: براعة الإستهلال في صناعة العنوان، ص115.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

تعدد الخيارات التركيبية في صياغة العنوان:

إن تراكيب العنوان النحوية لا يحدها أي شرط مسبق، فقد يكون إسما أو فعلا، و إذا كان إسما فإما أن يكون معرفة أو نكرة، يعني أن «إمكانات التراكيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل العنوان دون أي محظورات، فيكون "كلمة" و " مركبا وصفيا " و "مركبا إضافيا" كما يكون "جملة فعلية أو اسمية" و أيضا قد يكون أكثر من جملة «(1). و بإيجاز إن تراكيب العنوان متعددة الصياغات بدءا من الدال المفرد، و انتهاء بالجملة البسيطة فالمركبة، حتى أنه يمكن أن يكون رقما أو رمزا أو بياضا.

لقد كانت إنطلاقة العنوان في الأدب إنطلاقة طبعتها محدودية الكم المفرداتي، التي قلما تجاوزت إطار المسند و المسند إليه، مع ملاحظة نسبية تخص المكتوب العربي الذي تمايز في أحيان كثيرة بالطول الجملي، الذي استوجبه رغبة التسجيع. أما راهنا فالعنوان عربيا كان أو غربيا لا يجد أدنى حرج في صياغته اللامشروطة بكم مفرداتي(2).

إذا كانت تراكيب العنوان النحوية لانهائية، فهذا يمنح الكاتب حرية واسعة في اختيار التركيب الذي يفضل، ووفقا لهذا لا يمكن تفضيل تركيب على آخر في العنوان، لأن « كل تركيب وضعه الكاتب من الكلمة إلى الجملة الكاملة، يخدم أغراضا معينة أرادها له»(3)، فمثلا عندما يستخدم الشاعر جملة اسمية في العنوان قد يعني أنه يريد التحدث عن أشياء ثابتة تتجاوز حدود الزمن ، وهذا راجع لطبيعة الإسم الثابتة بخلاف الفعل الذي يدل على التحول و عدم الثبات .

العنوان محروم من السياق اللغوي و سياق الموقف:

يرى "الجزار" أن التركيب اللغوي للعنوان سواء أكان كلمة أو جملة أو شبه جملة محروم من السياق اللغوي، و « غياب السياق يؤسس خصوصية العنوان الذي لا ينتمي بحال من الأحوال إلى محور التوزيع بالرغم من حضوره كدوال، فانتفاء العلاقات السياقية يجعله أيا كان تركيبه اللغوي بمثابة عنصر من عناصر محور الاختيار، لا يمنع حضوره من كونه داخلا في

(1) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 39.

(2) ينظر: ابن عبد الله الأخضر: في البدء كان العنوان وكان... فهل في غد سيكون؟.

(3) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 5-6.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

علاقات غياب إيحائية لا علاقات حضور سياقية»(1) ، أي إذا كانت العلاقات السياقية والعلاقات الإيحائية من خصائص اللغة الطبيعية في مستواها التنفيذي، فإنهما يشكلان مفارقة في حالة العنوان، لأن عناصره اللغوية لا تمتلك أية علاقات سياقية.

و يضيف " الجزار " بأن السياق واحد من ضوابط حركية الدلائل و إشتغالاتها، و من ثم يكون لغيابه الأثر الحاسم في قراءة العنوان، بحيث ينفث بشكل كبير على احتمالات التأويل.

و إذا كانت المرسلات اللغوية تتوزع إلى مرسلات مكتوبة و أخرى منطوقة، فإن المكتوبة تختلف داخليا وخارجيا عن الأخرى المنطوقة، فثمة غياب كامل لسياق الموقف في المرسلة الكتابية(2)، فلا يمكن أن يوجد سياق خارجي يجمع ما بين كاتب العمل و قارئه في زمكانية واحدة أو وضع تخابري مباشر كما في المرسلة الشفهية، يعني أن الدائرة الاتصالية بين المرسل و المستقبل تنكسر، لنصبح إزاء جزئين مستقلين هما: (المرسل – الرسالة) و(الرسالة – المستقبل)، و بغياب الدائرة الاتصالية لا يمكن الحديث عن سياق الموقف(3)، لذلك جاء العنوان كضرورة كتابية بديلة عن غياب السياق في الاتصال الكتابي.

العنوان نص مكثف:

يتكون النص الأدبي عادة من نصين هما: النص و عنوانه، أحدهما موجز والآخر طويل «فنص العنوان مكثف مخبوء في دلالاته بما يحمله النص المطول بشكل موح إشاري مكثف»(4) ، لذلك فالقارئ حينما يتوجه إلى العمل الأدبي يبدأ بالعنوان لأن « بنية العنوان دائما ما تمتلك القدرة على الحكم الجمالي على النص، إذ تشبه القطرة التي تلخص كل صفات المحيط، والشجرة التي تختزن جميع صفات الغابة»(5)، فيقترح له عدة تأويلات، تتعزز أو تنتفي عندما يتخطى القارئ العنوان متوجها إلى النص، وهنا يكون « العنوان بمثابة

(1) المرجع السابق، ص 28.

(2) نفسه ، ص 15.

(3) يقصد بسياق الموقف مجموعة الشروط الخارجية المصاحبة لعملية الإتصال الشفاهي، و المتمثلة غالبا في الزمان، المكان، الثقافة حيث يتواجه المرسل مع المستقبل.

(4) خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 72.

(5) إبراهيم تغيلب، شعرية العنوان في الخطاب الشعري المعاصر.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

رأس للجسد و النص تمطيط له، و تحوير إما بالزيادة أو الإستبدال أو النقصان أو التحويل»(1).

يرى "جينيت" «أن العنوان الجيد هو الذي يوقظ الفضول، و يقول القليل لكي لا يشبعه»(2)، و في ذلك يورد مقولة "ليسينغ" (Lessing) التالية: «العنوان لا يجب أن يكون مثل قائمة الطعام، فكلما أفشى هذا العنوان بمحتويات أقل كلما كان أفضل»(3).

و إذا كان العنوان بمظهره الخارجي يدل على وضعية لغوية شديدة الإفتقار، فهذا يدل على أن العنوان نص موجز مختصر، بخيل بالمعطيات، و هذه الخاصية تعتبر هامة، فكون العنوان فقيرا على مستوى الدلائل فإنه يفترض كفاءة عالية في التلقي، من أجل البحث عن المعنى وكشف الدلالات المخبوءة فيه.

العنوان مستقل عن عمله:

تؤكد الدلالة اللغوية للعنوان المتمثلة في (الوسم و الأثر) على استقلال الوسم أنطولوجيا عما يسمه، والأثر عن حامله، أي استقلال العنوان عن نصه، رغم العلاقة التي تنسبه إلى عمله، وهذا ما عبر عنه " الجزار " بقوله: «للعنوان خصيصتان محدودتان، أو لهما خصيصة أنطولوجية هي استقلاله، و ثانيهما: خصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه»(4).

و في مداخله تقدم بها "ليوهوك" إلى ملتقى (Cerisy) الخاص بالرواية الجديدة، خلص في نظرتة التوصيفية التحليلية للعنوان إلى ما مؤداه «أن عنوان الرواية الجديدة غير عنوان سليلتها الكلاسيكية، إنه عنوان يصر على التخلص من ربة الحجر و الوصاية المضروبة عليه من قبل النص الذي يليه، وفي ذلك ما يشكل ضربا من طلاق بائن يمكن ملاحظته على ثنائي النص والعنوان»(5).

(1) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ص 107.

(2) Gérard genette: seuils, p87.

(3) " un bon titre en dirait assez pour exciter la curiosité, et assez peu pour ne pas la saturer" seuils p87

(4) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 23.

(5) ينظر: ابن عبد الله الأخضر: في البدء .. كان العنوان وكان ... فهل غد سيكون؟.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

و إذا كان الحديث هنا حول العنوان في الرواية الجديدة، فإن العنوان الشعري «يكاد يكون عملا شعريا مستقلا عما يقوم بعنوانته» (1)، باعتباره مرسلة مستقلة مثلها مثل العمل الذي تعنونه، تملك القدرة على قراءتها من جوانب جمالية و دلالية، و قد تكون أكثر شعرية و جمالية من عملها في بعض الإبداعات، لكن هذا الاستقلال لا ينفي العلاقة النوعية بين العنوان و النص الذي يعنونه، إذ أن كل عنوان سواء كان أدبيا أو غير أدبي يرتبط بالنص الذي تحته برابط ما، يتجلى في قول العنوان شيئا ما عن هذا النص، أحيانا بصورة واضحة و أحيانا بصورة رمزية.

واضع العنوان:

إن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للكاتب لأنه جماع النص و ملخصه، لذلك يتطلب منه وقتا من التأمل و التدبر لتوليده و تحويله إلى بنية دلالية، فكل «عنوان يلصقه الكاتب على ظهر روايته أو يعلقه كالثرثرا في رأس الصفحة أو يوقعه في وسط كل فصل أو قسم لاشك أن المؤلف أفرغ فيه جهدا و تطلب منه اختياره، لأن صياغة أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية» (2)، هذا يعني أن كتابة عنوان عمل ما هو فعالية لها شروطها و ملابساتها المستقلة عن كتابة العمل نفسه، أي العنوان في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا ، لأن كاتب العمل يعطي لكتابة عنوانه ما يعطيه للعمل من عناية و اهتمام «بل ربما كانت عنوانة العمل أكثر مما نطن إشكالا، فمقاصد " المرسل " منها تختلف جذريا عن مقاصده من عمله ، و تتنازعهما عوامل أدبية، و أخرى ذرائعية " برجماتية "، و ربما أضفنا العامل الإقتصادي (التسويقي) إلى هذين النوعين من العوامل " (3)، و هذا ما يصرح به "شوقي بزيع" عندما يقول: « طالما وجدت صعوبة بالغة في العثور على عناوين ملائمة لمجموعاتي الشعرية التي سبق أن أصدرتها خلال ربع قرن من الزمن. ذلك أنني أعلم تمام العلم ما للعنوان من أثر عميق في نفس القارئ ومن جاذبية فائقة تسهم أغلب الأحيان في تسويق الكتاب ووضعه على طريق النجاح. كثيرا ما حدث أن استغرقت شهورا عدة في البحث عن العنوان الذي أريد والذي يشع

(1) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 69-70.

(2) جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية.

(3) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 07.

* شاعر و كاتب من لبنان.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

بريقه الغامض في باطن الروح دون أن يبلغ مرتبة الوضوح والإفصاح» (1) ويضيف قائلاً: « على أن هذه المعاناة لا تخص كاتباً أو شاعراً بعينه، بل لكل معظم الكتاب، والشعراء بوجه خاص، يواجهون هذا الاستحقاق المضني ويعانون من وطأته المرهقة التي لا يملكون تجنبها» (2)، وهذا إن دل فإنما يدل على قصدية المبدع الواعية في عنونة عمله.

إن الأبحاث التي تطرقت إلى كاتب العنوان، عالجت الإشكالية الآتية: هل كاتب العنوان هو نفسه كاتب النص ؟

الإجابة عن هذا السؤال كانت متضاربة "فجينية" يرى أن مرسل العنوان ليس بالضرورة الذي ينتجه، إذ يمكن لمحيط النشر أن يلعب هذا الدور. (3) أما " نريمان الماضي " فتري أن « العنوان الحقيقي هو ذلك العنوان الأصلي الذي اختاره كاتب النص نفسه، و ذلك لأن هذا العنوان هو الوحيد الذي يضيف معاني إلى النص و يرشد القارئ في عملية التأويل » (4)، لذلك فالتأكيد على أصالة العنوان أمر لا بد منه، لأن وضع عنوان لقصيدة لم يعنونها الشاعر نفسه يعتبر أمراً في غاية الخطورة، فالعنوان الموضوع قد يؤدي إلى تضليل القارئ في عملية القراءة و جعله يقرأ النص قراءة غير كاملة (5)، لأنه في أغلب الأحيان لا يوجد عنوان إلا ويتبع بطريقة ما إلى المعلومات الموجودة في النص، وباختصار يمكن القول أن العنوان هو توجيه لمقاصد الكاتب، لأنه حينما يضع عنوان مرسلته يكون واقعاً « تحت تأثير العمل نفسه بشكل ما من الأشكال و كأن المرسل يتلقى عمله ليتمكن من عنونته، غير أن هذا التلقي لا يستهدف إنتاج معنى العمل أو قواعد إنتاج هذا المعنى، كما هو الأمر في تلقي المتلقي، إذ أن المرسل لا يتحرر - مطلقاً - من وظيفته كمرسل في مواجهة عمله، و من ثم لا يتمكن من الإفلات نهائياً من مؤثرات عملية " البث " و محفزاتها، بل ينضاف إليها " العمل " مؤثراً و محفزاً لإنتاج العنوان

(1) شوقي بزيغ: محنة العناوين، مجلة العربي، العدد 565، ديسمبر 2005، ص 226.

(2) المرجع السابق، ص 226.

(3) «le destinataire (de droit) du titre n'est pas nécessairement, bien sûr, son producteur de fait, et bien d'autre» membres de l'entourage auctorial peuvent jouer ce rôle "seuil" p71.

(4) نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي.

(5) نفسه.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

«(1)، أي أن الكاتب يتأول عمله، فيتعرف منه على مقاصده، و على ضوء هذه المقاصد يضع العنوان .

و إذا كان الكاتب يتأول عمله، فيتعرف منه على مقاصده، و على ضوء هذه المقاصد يضع عنوانا لهذا العمل بعد تفكر عميق وجهد جهيد 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 نص أدبي قابل لأن يحمل عنوانا مغايرا أو تسمية أخرى غير تلك التي اختارها المؤلف «(2)، لذلك فإن بعض الكتاب يترددون كثيرا في اختيارهم لعناوين أعمالهم، و من الأمثلة التي تؤكد هذا الأمر، قصة الكاتب إميل زولا "Emile Zola" مع كتابه (la bête humaine)، فقد شكل اختيار العنوان عنده مبحثا مستقلا، تشهد على تعقده مسودات الرواية، ظل " زولا " يراكم العناوين ويعدل فيها حتى بلغت مئة و ثلاثة و ثلاثين عنوانا.(3)

و الأمر نفسه ينطبق على " لوسيان لويين " (Lucien Lenuen)، الذي تردد في اختيار عنوان لأحد أعماله الإبداعية من بين العناوين التالية: (L'amarante et le) (Télégraphe) ، (L'orange de malte noir)، (Les bois de prémol) ، (Le chasseur vert)، (Le rouge et le blanc) (4).

وهناك بعض الكتاب يعطون لأعمالهم عناوين أخرى حتى بعد النشر، مثلما فعل " استندال " (Stendhal) حينما فضل تسمية (Le rouge) باسم البطل (Julien) (5).

يرى "جينيت" أن تغيير العنوان يمكن أن يحدث حتى بعد الطبع، مثلما حدث مع عنوان (Monsieur l'admiral) ل: بوست (Bost)، فبعد وفاة " بوست " قام الناشر بإخراج طبعة أخرى حيث حمل الغلاف نفس العنوان (Monsieur l'admiral) – عنوان الرواية – لكن السترة حملت

(1) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 61.

(2) جميل حمداوي: العنوان في الرواية العربية.

(3) ينظر ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية، ص 101.

(4) voir: Gerard Genette . seuils, p64

(5) voir: Ibid, p65

عنوانا آخر مغاير للأول هو : (un dimanche à la compagne).
(1)

و هذا يجعل العنوان عبارة عن تسمية من تسميات كثيرة ممكنة و هي على الرغم من اختيار المؤلف ليست ملزمة للقارئ الذي من حقه أن يقترح للكتاب المقروء عنوانا بديلا أو تسمية جديدة، قد تكون أكثر ملاءمة و أصدق تعبيراً عما يرغب المؤلف في إبلاغه إلى المتلقي، ولكن التأكيد على أصالة العنوان أمر لا بد منه، وذلك لأن العنوان الذي يضعه كاتب العمل «هو الوحيد الذي يعتبر جزءاً لا يتجزأ من عملية الإبداع الفني للعمل. أما عدا ذلك من العناوين والتي يضعها أشخاص آخرون، فإنها تعتبر مجرد اقتراحات عناوين، تنبع من تأويل أصحابها للعمل» (2) فشأن العنوان «شأن التوقيع الشخصي، لصاحب النص وحده أحقية وضعه وتعديله» (3).

و إذا اعتبرنا أن صانع العنوان الحقيقي هو كاتب النص نفسه، يهمننا أن نعالج السؤال الآتي: كيف يصنع الكاتب عنوانا لنصه ؟

إن انتقاء المبدعين لعناوين أعمالهم شكل قضية خلافية، فهناك من يرى أن المبدع يضع العنوان بعد الانتهاء من عمله، ف "نريمان الماضي" ترى أن الأبحاث التي تطرقت إلى هذه القضية تفترض فرضية مماثلة فيما يخص هذه المسألة، و هي أن «العنوان يصنع و يضاف إلى العمل بعد الإنتهاء من تأليف هذا العمل» (4).

و هذا ما يراه "الجزار" عندما يقول: «إن المرسل – غالبا – ما يضع عنوان مرسلته بعد انتهائه منها و تشكلها عملا مكتملا» (5). و الرأي نفسه يذهب إليه أيضا "ناصر يعقوب" حينما يقول: أن "اختيار العنوان يكون بعد كتابه النص و الإنتهاء منه، لأن العنوان فرع و النص أصل، فالكاتب بعد كتابة نصه يختار عنوانه القادر على اختزال نصه في تركيبه أو لفظه، ليؤدي

(4) voir: Ibid, p67.

(2) نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي.

(3) ابن عبد الله الأخضر: في البدء.. كان العنوان وكان... فهل غد سيكون؟.

(4) نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي.

(5) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 61.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

العنوان الكثير من المعاني في اليسير من اللفظ، مع صعوبة الاختيار والتأويل من جهة المبدع». (1)

هذه بعض آراء الباحثين المناصرين لقضية وضع العنوان بعد الإنتهاء من عمله، أما الرأي المخالف لهذا، فإن أصحابه يرون أفضلية وضع العنوان قبل النص، "فجون جيونو" (Jean Giono) يرى أن لإنشاء العنوان قبل النص دور في تنشيط الكاتب وحثه، معبراً عن عجزه عن التأليف في غياب العنوان المسبق يقول: غالباً ما تجهض القصة إذا ما ألفتها قبل عنوانها، لا بد من عنوان لأن العنوان مثل الراية، صوبها نتجه، إن الهدف المراد بلوغه من النص إنما هو تفسير العنوان (2).

متلقي العنوان:

بداية يجب تحديد هوية قارئ العنوان على الرغم من أن هذا قد يبدو للبعض أمراً مفروغاً منه، خاصة للذي يعتقد بأن قارئ العنوان هو الذي يقرأ العنوان فقط، متناسياً أن قارئ العنوان الحقيقي هو قارئ العنوان و النص معا. يميز "جينيت" بين متلقي عنوان الكتاب و متلقي الكتاب نفسه، فمتلقي العنوان عنده هو الجمهور، و هذا الجمهور ليس مجموع القراء، و إنما هو مجموعة من الأفراد يفوق عددهم مجموع القراء، لأنه يشمل أناسا يعملون من أجل الكتاب، لكنهم ليس بالضرورة أن يقرؤونه كاملاً، كأولئك الذين يساهمون بنشره مثل المحرر و البائع و غيرهم، وهذا يعني أن نص الكتاب ليس مرسل إليهم بالضرورة، و تقتصر وظيفتهم على جعل القراء يقرؤونه. و يشمل الجمهور مجموعة أخرى، هي مجموعة الزبائن الذين لا يقرؤون الكتاب الذي يبتاعونه أو يقرؤونه بشكل جزئي، لأن قارئ الكتاب الذي يستهدفه الكاتب هو ذلك الشخص الذي يقرأ النص قراءة تامة. و يخلص "جينيت" في نهاية حديثه عن هذه القضية إلى أن العنوان يرسل نفسه إلى عدد من الأشخاص يفوق عدد الأشخاص الذي يرسل النص إليهم، لأن النص عبارة عن غرض للقراءة، أما العنوان فهو كاسم الكاتب عبارة عن غرض للاتصال. (3)

(1) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية، ص 99.

(2) voir: Gerard Genette . seuils, p66

(3) voir: Ibid:p.p, p72,73

الفصل الأول: في نظرية العنوان

تري "تريمان الماضي" أن «تلقى العنوان دون قراءة النص بشكل تام يعتبر تلقيا قاصرا» (1). وبناء على ذلك، فإن قارئ العنوان الفعلي، ليس ذلك الذي يمر على العنوان مروراً سريعاً ودون قراءة للنص، وإنما هو الذي يقرأ العنوان قراءة تامة، وهذه القراءة التامة تكون من خلال قراءة العنوان والنص قراءة كاملة، وبحث العلاقة بينهما.

إن العلاقة بين العنوان و المتلقي علاقة إشكالية، فبينما تكتفي رسالة العنوان بذاتها خالقة لها عالمها اللغوي الخاص، ينتمي المتلقي إلى عالم واقعي له لغته التمثيلية ووظائفها البراجماتية، وبينما تمتلك الرسالة في علاقتها بذاتها زمنية لغوية خالصة، وفي علاقتها بمرسلها زمنية متعينة تاريخياً، فهي مفتوحة في علاقتها بالمتلقي على زمن غير محدد. (2)

إن المتلقي «يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأولاً له، وموظفاً خليفته المعرفية في استنتاج دواله الفقيرة عدداً وقواعد تركيب و سياقا، وكثيراً ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه أو يمكن اعتبارها كذلك دون إطلاق» (3)، يعني أنه إذا كان كاتب العنوان ينطلق من مقاصده في تشكيله لعنوانه، ففي المقابل ينطلق قارئ هذا العنوان من معارفه الخلفية في تقبله له (4)، فيطرح له عدة تأويلات، ومن ثم يتوجه إلى النص وفي ذهنه قد علقت هذه التأويلات التي قد تنتقي أو تتعزز عند قراءته للنص.

أنواع العناوين:

إن الأبحاث تقسم العناوين من حيث دلالتها و علاقتها بالنصوص إلى أنواع متعددة، يمكن تصنيفها إلى مجموعتين، الأولى هي مجموعة العناوين المؤشرة، و الثانية هي مجموعة العناوين الموضوعاتية، و سيتم فيما يلي عرض الأنواع التي تدخل ضمن كل مجموعة.

أ – العناوين المؤشرة (Titres Thématiques):

-
- (1) تريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي.
 - (2) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 67.
 - (3) المرجع السابق، ص 19.
 - (4) " يمثل مستوى العنوان البنية التركيبية التي تقف من ورائها مقاصد المرسل، بينما تشكل بنية المعنى المستوى النصي وفاعلها الرئيسي تأويل المتلقي " الجزار محمد فكري، العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص 38.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

هذه العناوين تشبه الاسم الذي ندعو به غرضاً أو إنساناً، و هدفها الأساسي هو مساعدة القارئ على إيجاد العمل المطلوب و تميزه عن الأعمال الأخرى، و عادة ما تكون هذه العناوين قصيرة بصورة عامة، بحيث تتألف من كلمة أو عبارة، و تعرض الموضوع المعالج بشكل موضوعي وحيادي دون الإفصاح عن رسالة النص.

و إذا تواجد هذا النوع من العناوين في الشعر، فإنه يترك القصيدة مفتوحة، ولا يثير أي توقعات في القارئ(1) ، و تقسم هذه العناوين إلى ثلاثة أنواع(2) هي:

1- عناوين عبارة عن أرقام عددية أو ترتيبية على نحو: القصيدة الأولى، القصيدة الثانية، القصيدة الأخيرة. و تكون أيضاً عبارة عن عناوين ذات صلة بمكان الكتابة أو بتاريخ معين، لكن لا توجد لها أية علاقة بمضمون العمل الذي تعنونه.

2- عناوين تعتمد على الكلمة الأولى أو القريبة من الأولى أو على مجموعة الكلمات الأولى من العمل.

3- عناوين عبارة عن نجمة أو ثلاث نجومات توضع على رأس العمل. قد يظن القارئ أن النوع الأول و الثاني يشير إلى مضمون القصيدة ، إذا انحاز إلى الافتراض القائل بأن وضع العنوان لا يكون اعتباطياً و إنما هو حكم خفي يطلقه الشاعر على قصيدته، فمثلاً قد يفسر عنوان (القصيدة الأولى) بأن هذه القصيدة هي أفضل و أهم قصيدة في الديوان، و نفس الشيء بالنسبة للعناوين التي تتألف من مجموعة الكلمات الأولى من النص، فهذه الكلمات قد تفسر بأنها الكلمات الأكثر مركزية، مما يجعل القارئ يبني توقعاته استناداً عليها، لكن بعد قراءته لهذا النص يتضح له أن العنوان هو إرشادي و لا علاقة له بمضمون النص إطلاقاً.

و لكن الأمر لا ينطبق على كل الحالات، لأن هناك بعض العناوين تبدو مؤشرة لأنها مثلاً عبارة عن تكراراً لكلمات البداية، لكن بعد التعمق في قراءة النص يتضح أن العنوان لا يهدف فقط إلى الإشارة للنص، و إنما له هدف

(1) ينظر: نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي.

(2) نفسه.

دلالي يتعلق بمضمونه. و هذا ما نبه إليه " جينيت " في حديثه عن العناوين المختلطة، التي هي مزيج من العناوين المؤشرة والعناوين الدلالية. (1)

ب – العناوين الموضوعاتية (Titres Thématiques):

هذه العناوين إضافة إلى أنها تحدد جنس العمل، فإنها تهدف أيضا للإشارة إلى مضمون العمل، و لهذا النوع من العناوين أقسام عديدة يمكن إجمالها فيما يلي(2):

1- العنوان المختصر: هذا العنوان يلخص الفكرة المركزية للنص، و يحوي بصورة عامة تلخيصا قصيرا للعمل من وجهة نظر الكاتب، فيثير توقعات في القارئ و من ثم يقوم بتحقيقها. و إذا كان الحديث يدور حول عنوان قصيدة، فيمكن القول بأنه كلما كانت الروابط بين تفاصيل القصيدة و هذا العنوان أكبر كلما ازدادت قوته الإختصارية.

2- العنوان الساخر: هذا العنوان يوجه توقعات القارئ لمضمون معين، إلا أن هذه التوقعات تكسر أثناء قراءة القصيدة.

3- العنوان المتمم: يعتبر هذا العنوان جزءا متما للقصيدة، قد تتضرر من دونه، و قد لا تفهم على الإطلاق، لأن هذا العنوان يحوي مركز هذه القصيدة، وغالبا - لكن ليس دائما - ما يلعب دورا افتتاحيا في القصيدة، و في هذه الحالة يكون مرتبطا بصورة مباشرة بالسطر الأول من النص، و هذا ما يجعله جزءا لا يتجزأ من القصيدة.

4- العنوان المحيط: هذا العنوان يكون عبارة عن أسماء مجردة – على الغالب – تخلق توقعات متعددة لدى القارئ، و ذلك لأن هذه الأسماء لا تمتلك صفة معينة، و هناك أربع طرق يحيط بها العنوان النص الذي يعنونه هي:

أ – كلمة تلخص وضعها، و تكون بصورة عامة مجردة مثل: صورة.

ب – أسماء عامة مثل: صديق، شاعر.

ج – أسماء شخصية ترتبط بحدث معين مثل: فرعون، دون كشوت.

د – أسماء غامضة، كأسماء الإشارة و الضمائر التي تدل على الغائب.

(3) voir: Gerard Genette . seuils, p84,85

(2) ينظر: نريمان الماضي: العنوان في شعر عبد القادر الجنابي.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

5- العنوان الإتجاهي: هذا العنوان يشير إلى موقف الكاتب فيما يتعلق بموضوع معين، ويصاغ بقصد التأثير في رأي الجمهور، و ذلك من خلال الإقناع، النقد، التحذير أو مساندة موقف معين.

و تجدر الإشارة إلى أن اتجائية هذا النوع من العناوين قد تكون واضحة أو غامضة و أحيانا تكون واقعة ما بين الوضوح و الغموض.

6- العنوان المثير: يهدف هذا النوع من العناوين إلى شد انتباه القارئ من خلال إبراز الجانب المسلي في النص، و ذلك عن طريق استخدام أسلوب التضاد أو التأكيد على أمر شاذ.

7- العنوان الموجه: هذا العنوان يوجه القارئ لأنه مفسر بعض الشيء، و يمكنه أن يعبر عن موقف أو يلخص مجموعة من الأفكار.

8- العنوان الإهدائي: هذا الصنف يكرس لشرف شخص ما، قد تكون أو لا تكون له علاقة بالنص.

يرى " جينيت " أن العناوين الدلالية تتعلق بموضوع النص، و تصفه بعدة طرق، فمن هذه العناوين ما يعين الموضوع المركزي في العمل دون تمويله أو استخدام للمجاز، و منها ما يرتبط بالغرض المركزي للعمل بطريقة أقل وضوح من خلال استخدام المجاز و الكناية.

و يضيف "جينيت" أن العلاقة بين العناوين الدلالية و النصوص التابعة لها تكون غامضة على الغالب و مفتوحة على التأويل(1).

يمكن تقسيم العنوان منهجيا إلى « العنوان الخارجي (العنوان الغلافي أو المركزي)، و العنوان الأساسي الداخلي(العنوان الرئيس)، و العنوان الفرعي، و العنوان الفهرسي »(2) بينما يقسمه "جينيت" إلى: 1 _ العنوان الأساس (العنوان الرئيسي).

2 _ العنوان الفرعي.

3 _ التعيين الجنسي(3).

إن العنوان الأساسي يكتب عادة بأحرف بارزة و كبيرة دلالة على أهميته وبعده الأيقوني ومركزيته في تبئير دلالة النص، أما العنوان الفرعي فإنه يكتب

(1) voir: Gerard Genette . seuils, p78,79

(2) جميل حمداوي: العنوان في الرواية العربية.

(3) voir: Gerard Genette . seuils, p73,97

الفصل الأول: في نظرية العنوان

بأحرف صغيرة، و يمثل « بنية موازية لبنية العنوان الرئيسي تكافؤها و تختلف عنها اختلافا يجعل الأولى ضرورية للثانية، على الرغم من الدائرة الدلالية الواحدة التي تقع الإثنتان فيهما »(1).

أما التعيين الجنسي فهو بيان إيضاحي يؤكد مدى احترام العمل الإبداعي لخصائص الجنس الأدبي و سماته بطريقة جمالية و فنية.

وظائف العنوان:

إن تعقد المكتوب و تعدد أجناسه عقد وظائف العنوان و نوع فيما بين شكوله، حتى صار الإستقلال عما يعنونه استقلال لا ينفي علاقته به، بقدر ما هو ناف لاختزال هذه العلاقة في وظيفة أحادية الإتجاه من العنوان إلى العمل فيما يشبه الإحالة الآلية، لذلك حددت الأبحاث وظائف مختلفة للعنوان.

قد يسهل أحيانا اختصار وظائف العنوان في الإرشاد أو الإغراء أو الإيضاح، وتزداد هذه السهولة إذا تعلق الأمر بأعمال فكرية أو حتى بروايات، لكنها سهولة خادعة خاصة في مجال الإبداع الشعري، لأنه في الشعر مثلا قد توجد عناوين ليست لها صلة ظاهرة بالنص، و قد يوجد عنوان لا يمثل في القصيدة سوى جملة، هذا دون العناوين غير المكتملة نحويا(2). هل نقول أن ذلك العنوان المققطع من جملة في القصيدة يرشد للقصيدة أم لا يمثل سوى ذاته و لا يوضح إلا ذلك الموضع أو السطر الذي اقتطع منه ؟ ربما يرجع ذلك إلى مسألة التعقيد في علاقة العنوان بنصه، و لكن هذه المسألة لا تكون متحققة في كل الحالات، نظرا لوجود التفاوت بين الشعراء، هذا التفاوت يحيل بلا شك إلى تنوع أساليب الإبداع و بالتالي اختلاف وظائف العنوان و تعددها ما بين وظائف بسيطة ومركبة ووظائف معقدة و أخرى أقل تعقيد.

يشير "جميل حمداوي" في مقاله (السيميوطيقا و العنونة) إلى أن بعض الباحثين حاولوا تحديد وظائف العنوان بالإفادة من الخطاطة التي جاء بها "رومان جاكبسون" (R. Jakobson) في كتابه (قضايا الشعرية)، الخاصة بالعناصر الستة في عملية التواصل على النحو التالي(3):

(1) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص56.

(2) ينظر: رشيد يحيوي : الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، ص113.

(3) ينظر: جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة، ص100.

- 1- السياق (Contexte): وظيفته مرجعية، أي تخبر عما في المرجع من أشياء وموجودات يرمز إليها باللغة، يعني أن هذه الوظيفة تركز على موضوع الرسالة.
 - 2- المرسل (Destinateur): تنشأ عنه الوظيفة التعبيرية أو الإنفعالية، و هي الوظيفة التي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل و الرسالة، تحمل في طياتها انفعالات ذاتية يسقطها المرسل على موضوع الرسالة.
 - 3- الرسالة (Message): ينتج عنها الوظيفة الجمالية عن طريق إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وعندما يتحقق الانزياح تنسم هذه الوظيفة بالأبعاد الجمالية.
 - 4- المرسل إليه (Destinataire): تنشأ عنه الوظيفة الافهامية، و هي التي تحدّد العلاقات الموجودة بين الرسالة و المتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي و إثارة انتباهه.
 - 5- الصلة (Contact): وظيفتها إنتباهية تهدف إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ.
 - 6- السنن (Code): تنشأ عنها الوظيفة المعجمية و تسمى أيضا الميتا لغوية تهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من طرف المرسل، و الهدف من السنن هو وصف الرسالة وتأويلها باستخدام المعجم أو القواعد اللغوية و النحوية المشتركة بين المرسل والمرسل إليه.
- و على هذا الأساس نظر إلى العنوان على أنه « عبارة عن رسالة، و هذه الرسالة يتبادلها المرسل و المرسل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي و الجمالي، و هذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل و يؤولها بلغته الواصفة أو الماورالغوية، هذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال «(1)، و من ذلك تبين أن للعنوان وظيفة مرجعية، انفعالية، انتباهية، جمالية، ميتا لغوية و إفهامية، و قد تتسع هذه الوظائف لتشمل مثلا عند " ترنس هوكس " الوظيفة البصرية أو الأيقونية، تهدف هذه الوظيفة إلى تفسير البصريات و الألوان والأشكال و

الفصل الأول: في نظرية العنوان

الخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة و المشابهة بين العلامات البصرية و مرجعها الإحالي، يعني أنها تركز على الفضاء البصري و الطباعي.(1)
إن الوظائف السابقة الذكر تكون متمازجة في الرسالة الواحدة، و لكن بشكل متفاوت بحسب نمط الاتصال، و لهذا فإن العنوان في نص ما قد تغلب عليه وظيفة دون غيرها من الوظائف، أي يمكن استخلاصها مجتمعة أو منفردة من عنوان ما باعتباره رسالة أدبية، غير أن ما يشتمل عليه العنوان من طبيعة و خصوصيات، جعلت الباحثين يفردون له وظائف خاصة.
ذكر "جينيت" أن "شارلز غريفيل" و "ليو هوك" حددا ثلاث وظائف للعنوان هي:

- 1 - تعيين العمل.
- 2 - تعيين محتوى العمل.
- 3 - جذب الجمهور(2).

لقد وضع "جينيت" هذه الوظائف موضع مساءلة و تشكيك، و أبدى حولها مجموعة من الملاحظات، الأولى أنه لا يشترط توفرها في العنوان في آن واحد، فالوظيفة الأولى وظيفة إلزامية بخلاف الوظيفة الثانية و الثالثة اللتان تعتبرانوظيفتين إضافيتين.

الملاحظة الثانية هي أن هذه الوظائف الثلاث غير متعلقة ببعضها البعض، أما الملاحظة الثالثة فهي أن الوظيفة الأولى لا تتحقق بشكل قاطع، و ذلك لأن هناك كتباً كثيرة تشترك في عناوين متطابقة في اللفظ و لذا لا يمكن بناء عليها الفصل بين عمل و آخر.

الملاحظة الرابعة الذي سجلها "جينيت" عن هذه الوظائف هي أنه إذا كان في الوظيفة التعيينية نقص أحيانا، فيمكن مناقشة الوظيفتين المتبقيتين، لأن العلاقة بين العنوان و بين معنى النص العام هي علاقة متغيرة بصورة ملحوظة، تبدأ من التعيين الأكثر مباشرة و تصل إلى العلاقات الرمزية الأكثر غموضا، و التي تتطلب من القارئ جهدا في التأويل.

الملاحظة الأخيرة هي أن الوظائف الثلاث غير مكتملة، لأن العنوان يمكن أن يعين في النص شيئا آخر غير محتواه، و هو الشكل.* و

(1) ينظر نفسه، ص 101 .

(2) VOIR ; Gérard Genette: Seuils, P 73

الفصل الأول: في نظرية العنوان

يؤكد "جينيت" في ملاحظته هذه على ضرورة مراعاة وظيفة تحديد الشكل، لكي لا تبقى وظيفة تحديد المحتوى مفتقرة لوظيفة تحديد الشكل، و يقصد بالشكل هنا النوع الأدبي.(1)

يقترح "جينيت" تقسيما لوظائف العنوان يختلف بعض الشيء عن التقسيم الذي اقترحه "ليوهوك" و " غريفل"، بحيث يتضمن الوظائف الأربع التالية:

1- الوظيفة التعيينية (Fonction Désignation): بموجب هذه الوظيفة يعين العنوان النص و يحدد هويته، و تبدو إجبارية لكن دون أن تنفصل عن الوظائف الأخرى.(2)

2- الوظيفة الوصفية (Fonction Descriptive): و بموجبها يصف العنوان النص من خلال إحدى ميزاته و تقسم إلى قسمين:

أ- وظيفة يصف بها العنوان موضوع النص، و تدعى العناوين التي تقوم بهذه الوظيفة بالعناوين الدلالية (Titres Thématiques).

إن هذه العناوين تولي الموضوع الذي يتناوله العمل اهتماما، و تصفه بموجب طرق عديدة، يتطلب كل منها تحليلا دلاليا معينا. فهناك عناوين أدبية تعين الموضوع المركزي أو الغرض المركزي في العمل دون استخدام للمجاز، و هناك عناوين ترتبط بالغرض المركزي بطريقة أقل وضوح، من خلال استخدام المجاز و الكناية، و هناك نوع ثالث هو النوع الاستعاري الذي يعمل وفق نظام رمزي، و نوع رابع يعمل من خلال أسلوب التهكم و السخرية، إما بسبب كون العنوان مضادا للعمل، أو لعدم وجود صلة بينه و بين موضوع النص.

ويضيف " جينيت " بأن العلاقة الدلالية بين هذه العناوين و النصوص التابعة لها، يمكن أن تكون غامضة و مفتوحة على التأويل.(3)

ب- وظيفة يصف بها العنوان الجنس الأدبي للنص، و تدعى العناوين التي تقوم بهذه الوظيفة بالعناوين المؤشرة (Titres Rhématiques).

* " le titre peut " indiquer " de sou texte autre chose que le " contenu " , factuel ou symbolique : il " peut aussi bien en indiquer la forme " ibid. p 74.

(1) voir: ibid. p 73.74

(2) voir: ibid. P88

(3) voir: ibid. P78, 79,80, 88

الفصل الأول: في نظرية العنوان

إن هذه العناوين برزت في الشعر من خلال دواوين ذات عناوين دالة على الجنس الأدبي، كعناوين: قصائد غنائية (Odes)، مرثيات (Elégies)، قصائد (Poèmes) وغيرها..، لكن هناك عناوين أقل كلاسيكية تحدد الجنس الأدبي للعمل بشكل غامض(1)، يعني أن هذه الوظيفة لا تكون واضحة في كل الحالات.

يشير " جينيت " في نهاية حديثه عن قسمي هذه الوظيفة، إلى أنه توجد عناوين تحوي عناصر من القسمين معا، بحيث تبدأ بتعيين جنس العمل، و بعدها تحدد موضوعه.

3- الوظيفة الإيحائية (Fonction Connotative) : هذه الوظيفة ترتبط بقصد من المؤلف أو بغير قصد بالوظيفة الثانية – الوصفية -، و هي أيضا تبدو لا مفر منها، لأن كل عنوان مثل أي ملفوظ له طريقته في الوجود، و إذا شئنا أسلوبه(2).

فهناك عناوين لها إichات خاصة كاستخدام اسم البطل وحده في التراجيديا و اسم شخصية واحدة في الكوميديا، فهذا يوحي بنوع الجنس كوميدي أو تراجيدي .

4- الوظيفة الإغوائية (Fonction Seductive) : هذه الوظيفة تغوي القارئ و تثير فضوله، و هي وظيفة مشكوك في نجاعتها، ترتبط إذا كانت حاضرة بالثالثة و الثانية – الإيحائية والوصفية -، و الأجدر أن نقول أنها حاضرة دائما، إيجابية أو سلبية أو منعدمة حسب المتلقين الذين لا يمثلون دائما للفكرة التي يكونها المرسل لنفسه عن المرسل إليه(3)، لأن « الكاتب يخاطب من القارئ ثقافة و ملكات، و يستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، و ليس همه التوصل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ ».(4)

أما "جون كوهن" (Jean Cohen) فيرى أن وظيفة العنوان الأساسية هي الربط بين طرفي الوصل في الخطاب الواحد، يقول: «إن طرفي الوصل،

(1) « nous amène aux titre mixtes, c'est à – dire, comportant, clairement séparés, un élément rhématique (le plus souvent générique) et un élément Thématique... Tous les titres de ce type commencent par une désignation du genre, et donc du texte, et continuent par une désignation du thème », seuils, P84.85.

(2) voir: Gérard Genette: seuils, p88

(3) voir: ibid., p 89

(4) محمود الهيمسي: براعة الإستهلال في صناعة العنوان، ص 44.

الفصل الأول: في نظرية العنوان

ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعهما المشترك، و غالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له «(1) .

تشير مقولة "كوهن " إلى أن العنوان يقوم بوظيفة الإسناد و الوصل في الخطاب، يعني إذا كان النص بأفكاره المبعثرة مسندا، فإن العنوان يكون مسندا إليه، باعتباره موضوعا عاما تدرج تحته تلك الأفكار التي يحويها النص، ويمكن إضافة وظيفة أخرى للعنوان، إنطلاقا من افتراض نقدي مؤداه أنه ربما من خلال بنية العنوان معرفة المدرسة الجمالية و الفلسفية التي ينتمي إليها الشاعر و شعره، أي أن « البنية التركيبية و الدلالية لنص العنوان تتجاوز مجرد لفت الانتباه والإخبار الإعلامي إلى أبعاد سيميولوجية بنيوية تلخص خصائص النوع الأدبي والمدرسة الجمالية التي يصدر عنها الشاعر و ربما تتجلى جماليات المدرسة التي ينتمي إليها بصورة كلية أو بصورة جزئية «(2) ، و هذا ما أشار إليه " جينيت " حينما قال أنه توجد طرق في العنوان تؤدي إلى معرفة الكاتب.(3)

و الرأي نفسه يذهب إليه " ابن عبد الله الأخضر " عندما أشار إلى أن العنوان مؤشر أسلوبى يرتبط بمهنة الصنعة الكتابية عند كل كاتب «فعناوين"بريشت" المدمنة لأسماء الأعلام ليست عناوين الكاتبة الفرنسية "نطالي صاروت" التي ما فتئت تتحاشاها أسماء و ألقابا قلما تتخذ منها عنوانا لكتاب اللهم إلا رواية "Marterau"»(4)، كل هذا يؤكد العمق الدلالي والجمالي الذي تشي به بنية العنوان.

(1) سعيد الغانمي: ترجمة و اختيار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص 161.

(2) أيمن إبراهيم تعليب: شعرية العنوان في الخطاب الشعري المعاصر.

(3) "il- ya des manières titulaires propres à certains auteurs ", seuils, p 86

(4) ابن عبد الله الأخضر: في البدء ... كان العنوان وكان... فهل في غد سيكون؟

إنّ التشاكل الحاصل على مستوى الفونيمات اللغوية ينتج دوالاً، لها خصائص صوتية وصرفية، ولها من تداولها الاجتماعي دلالات محورية وأخرى هامشية، لذلك فإنّ « محاولة توحيد دلالة الدال اللغوي لم يغيّر من خاصيّة أساسية فيه هي تعسفية العلاقة بينه وبين المدلول الأمر الذي جعل من تداول الدال مجرد إمكانية، يظلّ برغمها متاحاً لإمكانات أخرى تصل حدّ الخروج على كلّ تداول»⁽¹⁾.

إنّ العلامة اللغوية تتمتع بقدرة فائقة على توفيق أوضاعها حسب التراكيب الواردة فيها، فالدال تنتوع مداليه إلى حدّ التضاد في المشترك اللفظي، والمدلول يمتلك عدة دوال كما في الترادف، وإذا كانت الحال على هذا النحو في النظام اللغوي، فبالإمكان تصور مقدار الحرية المتاحة للتنفيذ الفردي للغة، خاصة حين نكون أمام عمل إبداعي⁽²⁾.

بتعبير آخر، إنّ الكلمات توضع في البداية لتدل على معاني عرفية، لكن خبرات وتجارب المجتمع أكبر من أن تحدّها هذه المعاني العرفية التي تواضع الناس على فهمها، لذلك تطورت الألفاظ من دلالة متعارف عليها بالمواضعة إلى دلالة جديدة أكثر إيفاء بالمعنى المراد الإشارة إليه، وهذه الظاهرة « ليست جديدة، فما تقسيم اللغة إلى حقيقة ومجاز إلا وعي بهذه الظاهرة التي تسبّبت في وضع فاصل دقيق بين لغة الاستعمال ولغة الإبداع الأدبي والشعري منه على الخصوص، ففي حين تتميز الأولى بخضوعها لمجموعة من القواعد المتعارف عليها في التخاطب دلالياً ونظميةً وصرفياً، تميل الثانية إلى خرق هذه القواعد، محاولة أن تحقق داخل كل نص لغة لها انسجامها وتوازنها ولها أيضاً قوانينها»⁽³⁾.

وليس المقصود بخرق القواعد المتعارف عليها في التخاطب «مجازة» قواعد النحو والتركيب والقفز عليها، وإنما ما يستخدم من آليات تخرج اللغة عن الخطاب العلمي، أو الخطاب النثري. فإذا كانت اللغة النثرية على سبيل المثال، تعمل على تقوية الجمل، بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط

(1) الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف، البتراك للطباعة و النشر و التوزيع، 2001، ص96.

(2) ينظر: نفسه، ص96.

(3) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والإستشهاد، ط1، الدار البيضاء 1987، ص21.

عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية. وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير. وإذا كانت اللغة العادية تستند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة «⁽¹⁾»، وإذا كانت هذه اللغة العادية تنبني على دال ومدلول متطابقين، فإنه في اللغة الشعرية «ننتقل من الاتصال النفعي الذي يفرض احترام وحدة عنصري العلامة وتطابقهما، إلى الاتصال الجمالي، حيث تتراجع أهمية هذا التطابق وتلك الوحدة، ويكون للإبداع الشعري أن يعمل على أي من العنصرين على "الدال" أو "المدلول"، ولعلنا نجد ممارسة إبداعية على "المدلول" في حالة المجاز، وعلى "الدال" في حالة الوضع اللغوي»⁽²⁾، ووفقا لذلك فإن الشاعر «يحاول خلق لغة داخل اللغة، وهو يقيم لغته الجديدة على التماثل "Equivalence" ومخالفة التشكيل وإعادة التوزيع، والحذوفات والزيادات والنفي والإيجاب و الإنزياح "Ecart" وسوى ذلك، ولذلك هي لغة مفارقة لنحويتها ومتجاوزة لمعجميتها، أو هي لغة مفارقة بالضرورة للدلالة التي يفرضها علم النحو النثري، فإذا كان كل شعر لغة، فإن ليس كل لغة شعرا»⁽³⁾.

إن الخرق المنظم للمألوف من الإستعمال اللغوي هو الذي يحدّد الفوارق بين اللغة العلمية واللغة الشعرية، يقول "ببير غيرو": «نظريا تتطلب فعالية التوصيل أن يقابل كل مدلول دالا، ودالا واحدا، وبالعكس أن لا يعبر عن كل مدلول إلا بدال واحد، هذه هي حالة اللغات العلمية.

إن أنظمة الإشارة بصفة عامة، هي قوانين منطقية تطبيقا، ما أكثر الأنساق التي يحيل فيها الدال على مداليل متعددة، حيث يمكن أن يعبر عن كل مدلول بواسطة دوال شتى، وهذه هي حالة القوانين الشعرية التي يكون الإصطلاح فيها ضعيفا»⁽⁴⁾، هذا يعني أن الشاعر لا يقدم فكرته للقارئ دون جهد منه وإلا تحول عمله إلى مجرد نثر، لأن القصيدة كما يقول "بول فاليري"

(1) بسام قط وس: استراتيجيات القراءة، (التأصيل والإجراء النقدية)، المكتبة الوطنية، 1998 ص.ص: 203، 204.

(2) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 73.

(3) خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 109.

(4) عن: ببير غيرو: عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص 27.

الفصل الثاني: الإنزياح في العناوين

مشية، ولكنها": «مشية راقصة حين يتحرك النثر صوب الهدف بخطى عادية ومتزنة، والشدة، والشد

يدرك أكثر من غيره بأن عمله يختص بإتقان هذا الرقص في الوقت الذي ينبغي أن يمزج فيه الرقص بالتحرك نحو الهدف»⁽¹⁾، فهذه إشارة من "فاليري" إلى أحادية المشي في الكتابة النثرية، وازدواجيته مع الرقص في العمل الشعري، أي أن لغة الشعر تنزاح عن الاستعمال المألوف للغة التواصل اليومي، قصد إثارة المتلقي وإعلامه بأنه أمام عمل إبداعي، وهذا الانزياح عن قانون اللغة المعيارية هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكناً⁽²⁾.

إن البحث في مسألة الانزياح هو «بحث في أسمته البلاغة بالمجاز، ذلك أن التعبير الشعري هذا لا يجد إلى أن يكون ملتوياً إلا عن جهل صاحبه للمتواضع عليه من الاستعمالات أو للقواعد والقوانين اللازم اتباعها حتى يكون القول سليماً، وإنما هو تعبير ملتو عن قصد ويحمل ضمنياً معرفة صاحبه بالقواعد والمعايير التي سيخترقها هذا القول»⁽³⁾.

لقد كان الانزياح بالنسبة للبلاغة الكلاسيكية استثناءً، على أساس أن الكلام العادي المتواضع عليه هو القاعدة، لذلك فقد كان الالتزام بالمتواضع عليه سمة من سمات الكلاسيكية التي آمنت بالعقل والترابط المنطقي، لهذا لم تجرأ على خرق هذا المنطق، ولم تفكر في أن تصدم القارئ بالغريب من التعابير والمجازات، لكن هذا الأمر اختلف مع البلاغة الرومانتيكية والرمزية، فصار الانزياح قاعدة وأساساً للكتابة الشعرية، وضرورة لتمييز الشعر من اللاشعر، وقد تجلّى هذا الانزياح عن المألوف من التعابير والصيغ في مجالات النص الإيقاعية، النحوية، النظمية والدلالية⁽⁴⁾.

ومع مقدم الموجة النقدية المعاصرة عرف الانزياح رواجاً منذ أن حدّد "جاكسون" نظريته في الأسلوب، باعتباره إسقاطاً لمحور الاختيار على محور التوزيع، أي اختيار المفردات من أجل أن تدخل في علاقات توزيعية مع ألفاظ أخرى، هذا يعني أن الحديث عن المفردة يخصّ محور الاختيار أولاً، حيث هذه المفردة تمثل واحدة من سلسلة بدائل، كان يمكن أن تنتج نفس العلاقة التي

(1) عن: بول فاليري: عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص 27.

(2) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 62.

(3) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص 27.

(4) ينظر: المرجع السابق، ص 23.

تقيمها المفردة مع سواها، ولا تتمحي هذه البدائل تماما بل تشكل علاقات غياب.

يرى "جاكسون" أن حرية المتكلم تنعدم تماما في مجال ترتيب السمات المميزة في فونيمات، لأن القانون يكون قد حدّد من قبل كلّ الاحتمالات الممكنة، كما أن الحرية في ترتيب الفونيمات في كلمات تنعدم ماعدا في حالة إبداع المفردات الجديدة، أما في تكوين الجمل انطلاقا من المفردات فإن المتكلم يتعرض لضغط قليل، وحين يقوم بترتيب الجمل في ملفوظات فإن حركة القواعد الضاغطة للنظم تتوقف، أين يجد كل متكلم حريته المطلقة في التعبير⁽¹⁾.

إن قلة الضغط التي تحدث عنها "جاكسون" هي « التي تتيح للمتكلم أن يصل إلى هدفه من الكلام بالخروج أحيانا عن المؤلف من الاستعمال، موفرا لكلامه نوعا من الجدة والنضارة، من هنا كان تعريف الأسلوبية، باعتبارها دراسة للخصائص اللغوية التي يتحوّل بها النص عن سياقه الإخباري، ليصبح ذا وظيفة تأثيرية، تعريفا يجعل من مسألة الانزياح الركن الأساسي في الدراسات الأسلوبية»⁽²⁾.

تعتبر الأسلوبية حقل من حقول اللسانيات في « مجال يمكنها من فهم طرائق التعبير باحثة في هندسة النص الداخلية، وفي صوره البلاغية، من مجاز واستعارة وكناية وما إليها. وهي بذلك تختلف عن المفهوم الذي يمكن استخلاصه من مصطلح بلاغة: ففي حين تحدثنا البلاغة عن كيفية تشكيل الصورة البلاغية وكتابة النص، تأتي الأسلوبية لتضع أيدينا على المناحي الجمالية والنفسية داخل تلك الصورة»⁽³⁾، ولكن هذا لا ينفي العلاقة بينهما لأنّ بنى النص البلاغية ترتبط ارتباطا وثيقا بالبنية الأسلوبية، حتى أن بعضها يعرف باسم الصور الأسلوبية، وهذه البنى البلاغية تظهر على جميع المستويات النصية⁽⁴⁾.

(1) عن: رومان جاكسون: عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة ، ص24.

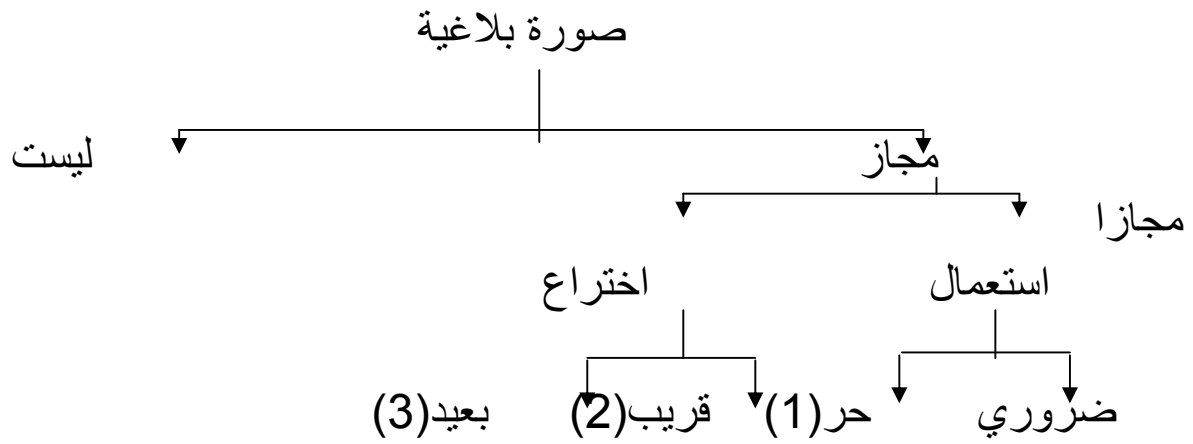
(2) نفسه ، ص25.

(3) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة ، ص.ص:25،26.

(4) ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت 1992، ص206.

الفصل الثاني: الإنزياح في العناوين

إن درجة الانزياح هي التي تحدد تنوع الصور البلاغية، باعتبارها صيغا يبتعد فيها القول بدرجات متفاوتة في مسافتها قريبا وبعدا عما يمكن أن تكون عليه العبارة البسيطة العادية أي أن تحديد الصورة البلاغية يتم على أساس درجتها في سلم الانحراف والانزياح، بطريقة تأخذ في اعتبارها ثلاث ثنائيات: أولها، ثنائية المجاز والتعبير المباشر، وثانيها تخضع المجاز لثنائية الاستعمال والاختراع، وثالثها تقسم الاستعمال إلى ضروري وحر، والاختراع إلى قريب وبعيد، كما سيوضحه المخطط التالي: (1)



إن الأرقام الموضحة في المخطط تمثل « مستوى الانحراف في كل شكل، ابتداء من درجة الصفر التي ينعدم فيها مجاز الاستعمال الضروري، مثل إطلاق كلمة «رجل» على قائمة المنضدة، إلى الدرجة الثالثة التي يمكن أن تقع عندها فيما يبدو صور الشعر الحديث المجازية المخترعة البعيدة » (2)، وهذا يجعل من مفهوم الانزياح إطارا نظريا أساسيا لمعرفة تصورات البنيوية الشعرية المتعلقة بالأوجه البلاغية.

وإذا كان الانزياح أحد أهم المصطلحات الشعرية التي تلعب دورا أساسيا في القضايا البلاغية، فقد تعددت صيغه في اللغة العربية، فمرة يبحث له النقاد

(1) عن: جون كوهن: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص199.

(2) المرجع السابق، ص199.

عن « معادل بلاغي قديم وهو "العدول" فيقلمون أظافره ويثلمون حدته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إحياء مكاني واضح هي "الانزياح" تفاديا للإحياء الأخلاقي المقصود والمستتر في كلمة "إنحراف" »⁽¹⁾.

ويلاحظ أيضا أن المصطلح عرف تعددا في الأسماء عند النقاد الغربيين ابتداء من « "بول فاليري Valéry.p" الذي كان يفضل كلمة يمكن ترجمتها بأنها "تجاوز"، و"بالي Bally.ch" الذي استخدم كلمة "خطأ" في المعنى ذاته عندما قال « إن أول إنسان أطلق على المركب الشراعي كلمة شراع-أي على سبيل المجاز المرسل للجزئية- قد ارتكب خطأ» كما أن "سبيز Spiyzert" الأسلوبى الألماني هو الذي فضل كلمة "إنحراف" ووظفها إلى أقصى مدى، وآثر "تيري Thiry" كلمة أخرى هي "كسر"، و "جان كوهن J.Cohen" يستخدم ما يقابل في العربية "انتهاك" و"بارت" يجعلها "فضيحة" و "تودوروف" يصل بها إلى "شدوذ" و "أراجون Aragon" يبلغ أقصى مدى عندما يجعلها "جنون" »⁽²⁾.

يرى "جون كوهن" أن الشرط الأساسي لحدوث الشعرية هو حصول الانزياح، باعتباره خرقا للنظام اللغوي المعتاد، ولإبراز هذا التصور عمد "كوهن" إلى التمييز بين زمنين اثنين هما:

1- عرض الانزياح.

2- نفي الانزياح.

الأول تكون فيه عملية خرق النظام اللغوي مدمرة للمعنى، وفي الثاني يتم تقليص الانزياح من أجل إعادة معقولية هذا النظام، أي قابليته للتأويل والقراءة، وعلى هذا الأساس تكون « الشعرية سياق ذو وجهين متعالقين متزامنين: الانزياح ونفيه، تهديم البنية وإعادة التبنين، وينبغي لكي تحقق القصيدة شعريتها في وعي القارئ، أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها »⁽³⁾.

يمكن للشعرية أن « تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص »⁽⁴⁾.

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص63.

(2) المرجع السابق، ص64.

(3) Cohen Jean : structure du langage poétique, p171

(4) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي وسبارك حزون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص78.

تقوم الشعرية بممارستين « فإما ممارسة على "المدلول"، فتتم إزاحته وإدخال "داله" في شبكة من العلاقات تقترح له "مدلولا" جديدا، ليس متطابقا هذه المرة ولكنه احتمالي إلى أبعد حدّ ... وإما ممارسة على "الدال" تزيحه عن تطابقه مع مدلوله محتفظة بهذا الأخير معيارا لاختيار الدال/الدلائل التي ستشغل لأدائه بحسب الرؤية الإبداعية له»⁽¹⁾.

لكن الشعرية « ليست خصائص لغوية خالصة ... الشعرية-بالأحرى-لغة تتمايز من اللغة بكونها شديدة الفقر في قواعد تركيبها، ومن تم فتحققها يعتمد على الاستثمار المنهك لهذه القواعد من جهة، وإبداع بدائل سيميوطيقية لتعويض ذلك الفقر القاعدي »⁽²⁾، وهذا ما يجعل من شعرية العنوان « تقديم مسافة بين التركيب النحوي ودلائله التي تشغل مواضعه، وهي مسافة تتيح للدوال أن تلتقي في علاقاتها الإيحائية، كما تسمح للتركيب النحوي-أحيانا- أن يلعب دور الدال اللغوي، بشكل ينفي سلطته عن الدوال وحركيتها من جهة، ويجعل منه قيمة مضافة إلى هذه الحركة من جهة أخرى»⁽³⁾.

وإذا كان الشرط الأساسي لحدوث الشعرية حسب "كوهن" هو حصول الانزياح، فسيكون الحديث عن شعرية العنوان عند "نزار قباني" مركزا في هذا المقام على ظاهرة الانزياح.

وسيتيم البحث عن أنواع الانزياحات الواقعة في العناوين الشعرية عند "نزار قباني" وفقا للمستويات اللغوية⁽⁴⁾ التالية:

1- المستوى الصوتي للعناوين:

يعتبر العنوان « مفتاح صوتي دال على التشكيل الصوتي للقصيدة »⁽⁵⁾، ويقصد بالتشكيل الصوتي « تلك الأشكال التي تتعلق أساسا بالمادة الصوتية للخطاب. فتحدث لدى المتلقي تأثيرا صوتيا يدلّ غالبا على الإلحاح أو التناغم أو اللعب بشكل التعبير، وكثيرا ما يميز المتلقون الخاصية الأدبية للنص اعتمادا على هذا البعد الصوتي، حيث نجد الأعراف الأدبية المتوارثة تولي اهتماما خاصا للأشكال الوزنية في الشعر والنثر معا. إذ يبرز النظم في مجال الشعر

(1) نفسه، ص73.

(2) الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص85.

(3) نفسه، ص77.

(4) لقد تمّ تطبيق نظرية المستويات اللغوية على العنوان، باعتباره نصا موازيا للنص الأصلي.

(5) خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص77.

الفصل الثاني: الإنزياح في العناوين

ويحتل السّجع والإيقاع مكانة مرموقة في كثير من أنماط النثر الفني على اختلاف العصور والأذواق»⁽¹⁾. و تتركب الأشكال الصوتية وفقا للمستويات المترتبة التالية:

- المستوى الأول: وهو ما « يطلق عليه "ما تحت اللغوي" وهو مستوى الخواص الخلافية في اللغة، والتي لا تشكل بذاتها تعبيراً، مثل الجهر والهمس والأنفي واللثوي والحلقي في الصوتيات. والأشكال الكتابية للحروف المستقيمة والمدورة وطابعها في الرسم وخواصها في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها، وقابليتها للاتصال أو الانفصال وبقية تشكلاتها الخطية المنوعة»⁽²⁾.

- المستوى الثاني: يطلق عليه « المستوى الأولي وهو المتعلق بالحروف ومجموعاتها التي تشكل عناصر خلافية للعلامات. أو تشكل مقاطع تقوم بدورها في تكوين الكلمات»⁽³⁾.

- المستوى الثالث: هذا المستوى يعرف باسم « المستوى المركب، وهو الخاص بالتركيب أو مجموعات الكلمات والمنتاليات المتماسكة التي تكون بدورها جملاً وفقرات تامة»⁽⁴⁾.

ومن أهم الأشكال الصوتية الواردة في منظومة العناوين الشعرية عند "نزار قباني" مايلي:

أ- **القلب**: يقصد به إعادة تنظيم العناصر التي تتكون منها الجملة مع الحفاظ على أصواتها وتغيير دلالتها، ويسمى في البلاغة العربية بالعكس أو التبديل⁽⁵⁾، التبديل⁽⁵⁾، ويمثل له بقول المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قلّ ماله *** ولا مال في الدنيا لمن قلّ

مجده

ومن أمثله في عناوين "نزار" الشعرية، عنوان قصيدة (هل المرأة أصلها قصيدة؟ أم القصيدة أصلها امرأة؟) من ديوان (تنويعات نزارية على مقام العشق) يلاحظ في هذا العنوان أنّ الشاعر حرص على المساواة والتوازن في التعامل بين الوحدات اللغوية المتجاورة، بحيث تمّ إعادة تنظيم الكلمات التي

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص201.

(2) (3) نفسه، ص84.

(4) نفسه، ص85.

(5) ينظر نفسه ، ص211.

تكون منها هذا العنوان مع تغيير في دلالة المقطعين (هل المرأة أصلها قصيدة/ أم القصيدة أصلها امرأة)، وهذا هو الشرط الأساسي الذي به يعتبر هذا القلب من الأشكال الصوتية لا النحوية أو الدلالية، يعني قلب الكلمات مع إعادة ألفاظها، مما يجعل القيم الصوتية وتكرارها هو الخاصية المميزة للتكوين اللغوي⁽¹⁾.

ب- التكرار والمماثلة:

إذا كانت اللغة العادية ذات الوظيفة الإشارية المباشرة يقوم فيها «التعادل فقط بتنظيم عمليات اختيار الوحدات من بين المخزون الاستبدالي. فلا يطيع الوضع التركيبي للقول أكثر من مبدأ التجاور بين الوحدات المختارة، نجد أنه في اللغة الشعرية يفرض قانون التماثل وجوده في سلسلة القول»⁽²⁾، إضافة إلى التكرار الذي يهدف إلى « إبراز قيم شعورية معينة، كما يعبر عن إلحاح على جانب محدد في العبارة بهدف تأكيد حضور الموضوع في ذهن المتلقي»⁽³⁾.

ويظهر في عناوين "نزار" الشعرية أن ظاهرة التكرار والمماثلة كانت وفيرة مقارنة مع ظاهرة القلب، ومن أمثلتها:

- (إنهم يخطفون اللغة ، إنهم يخطفون القصيدة - نداء .. نداء .. نداء) من ديوان (لا غالب إلا الحب).

- (أحمر .. أحمر .. أحمر) من ديوان (قصائد مغضوب عليها).

يظهر أن العنوان الأول يتكون من مقطعين (إنهم يخطفون اللغة / إنهم يخطفون القصيدة)، ويلاحظ أنه تم ترديد هذين المقطعين ومماثلتها ولكن باختلاف في كلمة واحدة، هي الكلمة الأخيرة من المقطعين المتمثلة في (اللغة/ القصيدة)، أي أن الشاعر عمد إلى ترديد المقطعين بإيقاع متواز، وإذا كان الترديد هنا شبيه « بالتكرار وهو سمة من أهم سمات الشعرية، فإن الشاعر لا يقول وإنما هناك بؤر لفظية أو تركيبية أو بنى مقطعية هي التي تقول وهي التي تتمركز في واجهة العنوان وخلفيته، فتحدث المباطنة وتتواشج اللغة في اللغة من خلال إيلاج المقطع بالمقطع وتواشجهما، إلى أن يتماهيا جسديا،

(1) ينظر : المرجع السابق، ص211.

(2) نفسه، ص135

(3) مفيد نجم، بين طريق دمشق والحديقة الفارسية، الموقع <http://www.altavista.com>

فيكون هذا التماثل والتماهي الصوتي المتصل نتيجة من نتائج تماثل الدلالات المتصلة في المقاطع أو كما يقول "جون كوهن": تبقى المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية دليلين طبيعيين للمماثلة المعنوية «⁽¹⁾، أي أنّ « اختيار الكلمات والبنى المتمثلة في الجمل والمنتاليات والخصائص الترابطية يخضع لحالة المتكلم الذهنية وموقفه، وللإنفعالات التي يعبر عنها بهدف حث قارئه أو المستمع إليه على تفسير هذه المميزات الأسلوبية كإشارات إلى حالته النفسية في وقت معين»⁽²⁾، مثلما يؤكد عنواني (نداء .. نداء .. نداء) وعنوان (أحمر .. أحمر .. أحمر)، فهناك مماثلة وتكرار في الملفوظات الثلاث لكلّ عنوان، وكأن الشاعر بذلك يريد تبليغ رسالة بواسطة هذا التكرار والمماثلة، كأن يراد بالعنوان الأول مثلاً طلب المساعدة، ويراد بالثاني الإعلان بالخطر، ومثل هذه العناوين تجعل من العنوان «شعاراً أو لافتة تعلو النص محرّضة ومحفزة وموجهة، بحيث لا يحتاج القارئ إلى مفاوضة النص مفاوضة عنيدة حتى يكشف عما اختبأ وراءه»⁽³⁾.

2- المستوى التركيبي للعناوين:

يلاحظ المتلقي لعناوين "نزار قباني" الشعرية تنوع التراكيب في بنية العنوان، ما بين الجملة البسيطة المكونة من كلمة واحدة إلى الجملة المركبة من أكثر من كلمة نحو عناوين الدواوين التالية:

- قصائد.
- فتح.
- الخطاب.
- قالت لي السمراء.
- تنويعات نزارية على مقام العشق.
- شعراء الأرض المحتلة.
- قصيدة مايا.
- كتاب الحب.
- قصيدة بلقيس.

(1) الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف، ص88.

(2) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص206.

(3) بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص91.

فعند تأمل البنية النحوية التركيبية لهذه العناوين، يظهر التراوح بين البنية البسيطة المكونة من كلمة (قصائد- فتح- الخطاب)، والبنية الطويلة المكونة من كلمتين، مضاف ومضاف إليه (قصيدة مايا- كتاب الحب- قصيدة بلقيس)، والبنية الأطول بالقياس إلى الأولى، والمتمثلة في الجملة المركبة ومتعلقاتها النحوية (قالت لي السمراء- تنويعات نزارية على مقام العشق- شعراء الأرض المحتلة)، فالعنوان الأخير مثلا يتكون من حيث بنيته التركيبية من مسند اسمي مركب يتصدره اسم بصيغة الجمع أضيف إليه ما يحدّد هويته لتعيين مرجعيته المقصودة (الأرض المحتلة).

وإذا كان العنوان الطويل يساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، فإن القصير لابدّ له من قرائن فوق لغوية توحى بما يتبعه⁽¹⁾، يعني أن العناوين المكونة من « كلمة تنطوي على افتقار ذاتي إلى ما يخصصها، إن وصفا وإن إضافة. مثل هذه العناوين تلعب أعمالها الأدبية عمل الصفة أو المضاف إليه، فيصبح للعنوان-والحال هذه- موقعان سيميوطقيان، موقع تؤسسه نصّيته المستقلة كعنوان، وآخر يؤسسه عمله المعنون به، إذ يخصصه أو يفسره في كل لحظة من لحظاته »⁽²⁾، أي أنه عندما يؤثر المبدع اختيار العنوان المكون من كلمة واحدة، فإنه يلحقه بمذكرة تفسيرية أو وصفية توسع من مساحته الدلالية⁽³⁾، وغالبا ما يقوم نص العنوان بهذه المهمة، نحو عنوان (المتنبي) لقصيدة يقول فيها الشاعر:

تستطيع بئر النفط ...

أن تضخّ عشرة ملايين برميل يوميّا

ولكنّها، لا تستطيع أن تضخّ ...

متنبّيّا واحدا !!!⁽⁴⁾

يرى جاكبسون أن المقولات النحوية وكذلك الوظائف التركيبية تشكل هيكل اللغة وعضليتها، ولهذا يشكل النسيج النحوي للغة الشعرية جزءا كبيرا من قيمتها الداخلية⁽⁵⁾، وتجدر الإشارة هنا إلى أن « صحّة التركيب النحوي

(1) ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص، ص72.

(2) الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص125.

(3) ينظر: محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، بيروت، ط1-1996، ص:ص77، 87.

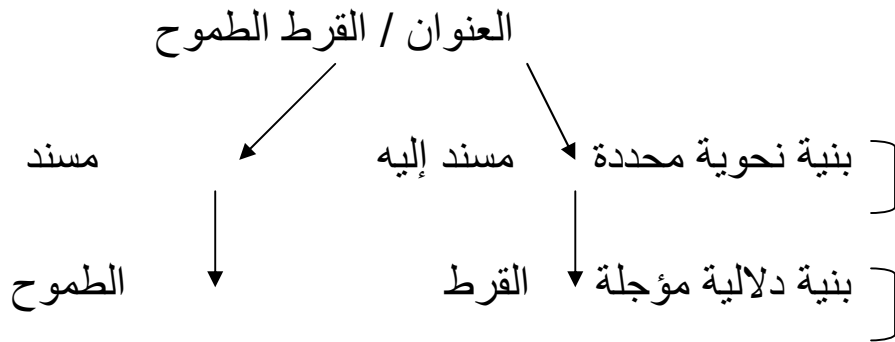
(4) نزار قباني: (لا غالب إلا الحب)، الطبعة الرابعة، منشورات نزار قباني، بيروت، ص74.

(5) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص70.

الفصل الثاني: الإنزياح في العناوين

ليست شرطاً متى توفر لجملة اتّضح معناها، إذ أن للمكون الدلالي مقدّره على تعطيل أداء النظام النحوي للمعنى، نظراً للإرتباط الوثيق بين النحو والدلالة حتى في أحدث المدارس اللغوية كالتوليديّة التحويلية التي تعرّف القواعد النحوية باعتبارها أنها تختصّ بتحديد معنى الجملة «⁽¹⁾».

إنّ الجمل التي يتعطل فيها النحو عن الأداء المباشر للمعنى تكون مؤجلة الدلالة، وهذا «التأجيل يمثل أحد أهم التباينات بين الإستعمال العادي للغة اتصالياً، وبين شعرية التنفيذ اللغوي أو جماليته» «⁽²⁾»، ومن أمثلة العناوين التي يتعطل فيها النحو عن الأداء المباشر للمعنى عند "نزار قباني"، عنوان (القرط الطموح)، ففي هذا العنوان هناك علاقة إسنادية بين شيء محسوس (القرط) وآخر مجرد (الطموح)، وهنا يكمن الإنزياح اللغوي، أين تم اختراق اللغة العادية عندما جمع بين شيئين مختلفين، لتنتج لغة شعرية متميّزة، وهذا إن دلّ فإنما يدل على أن «القدرة الشعرية كفيلة بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده» «⁽³⁾»، والمخطط الموالي يبين العلاقة بين النحو والدلالة في هذا العنوان:



يظهر هذا المخطط أن البنية النحوية لهذا العنوان سليمة، لأنها تتكون من مسند ومسند إليه، ولكن سلامة هذه البنية لا تعني استقامة دلالتها، لأنه ليس من المعقول أن يسند الطموح إلى القرط.

ويلاحظ أن منظومة العناوين الشعرية عند "نزار" تحوي العديد من الأمثلة التي يتعطل فيها النحو عن الأداء المباشر للمعنى، نحو: (اللغة الأنثى)

(1) جون ليونز: نظرية تشومسكي اللغوية، ت. حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1- 1985، ص54.

(2) الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف، ص98.

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص55.

الفصل الثاني: الإنزياح في العناوين

من ديوان (تنويعات نزارية على مقام العشق). فهذا العنوان لا يدخل في صنف الواقع رغم سلامة البنية النحوية، لأن اللغة لا يمكن أن تكون أنثى، والتأنيث خاص بالإنسان أو الحيوان وليس باللغة، ومن العناوين التي لا تدخل في صنف الواقع أيضا رغم سلامة البنية النحوية، عنوان (نهر الأحزان) من مجموعة (حبيبتني) لأنه لا توجد للأحزان أنهار، والنهر خاص بالماء، ولكن الحزن غير الماء، ولذلك فقد وقعت منافرة وإنزياح في هذا العنوان، وللحصول على معنى منطقي لهذا العنوان لابد من اختزال هذا الانزياح وتقليصه، وذلك عن طريق تغيير كلمة من كلمتي هذا العنوان، كأن يقال (كثرة الأحزان) ليكون المعنى أقرب إلى الواقعية وأبعد عن الشعرية.

فمثل هذه العناوين دليل على أن صحة التركيب النحوي ليست شرطا متى توفر لجملة اتضح معناها، لعدم تلاءم النحو والدلالة نظرا لتحديد الأولى كبنية وتأجل انبناء الثانية، أي أن منشأ الانزياح في هذه الحالة هو فك التلاحم بين بنيتي النحو والدلالة، لينبثق التجاوز من سلامة البنية النحوية وشذوذ محمولها الدلالي.

وإذا كانت المقولات النحوية تشكل هيكل اللغة الشعرية، فإن العنوان « لا ينحصر في بنيته السطحية فثمة بنية عميقة لا تنفرد بفاعليتها دوال العنوان وما تستدعيه/ تتناص معه، وإنما تسهم فيه-كذلك-القاعدة التركيبية التي تنتظم بحسبها تلك الدوال، بتعبير آخر إن قاعدة التركيب لها محمول دلالي هي الأخرى مثلها مثل الدال تقريبا، ومن ثم فإنها تدرج ذلك المحمول في مجال الفاعلية الدلائلية لمكونات العنوان»⁽¹⁾، لذلك فإن أي قارئ ولو كان قليل الحساسية، يدرك غريزيا المفعول الشعري والشحنة الدلالية للمعدات النحوية⁽²⁾، لهذا سيتم البحث عن بعض الأشكال النحوية لعناوين "نزار قباني" الشعرية للتأكد من أن « كل عنوان يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه ارتباطا لازما »⁽³⁾ على النحو التالي:

(1) الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص.ص: 36، 37.

(2) ينظر: رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ص. 70.

(3) الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص. 29.

أ- الحذف:

يقصد بالحذف اختزال بعض عناصر تراكيب العناوين الواقعة جملاً، على أن يفهم معنى هذا العنصر المحذوف مثل: عنوان (لو كان حبي شجراً) من ديوان (أشهد أن لا امرأة إلا أنت)، ففي هذا العنوان يظهر أن هناك عنصراً محذوفاً هو جواب الشرط، يمكن تأويله على النحو التالي: (لو كان حبي شجراً لأثمر)، لأن العنوان الأصلي ورد على صيغة جملة شرطية، وجملة الشرط تحتاج إلى جواب الشرط.

إنّ حذف جواب الشرط هو إحدى القضايا التي توقف عندها البلاغيون، باعتباره فرعاً من القضية العامة لظاهرة الحذف، على أنه ذو ضربين: أحدهما أن يحذف لمجرد الاختصار... والثاني أن يحذف للدلالة على أنه شيء لا يحيط به الوصف أو لتذهب نفس السامع كلّ مذهب ممكن فلا يتصور مطلوباً أو مكروهاً، إلا ويجوز أن يكون الأمر أعظم منه⁽¹⁾، ويتعرض "عبد القاهر الجرجاني" لظاهرة الحذف فيرى أنّ «ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة»⁽²⁾، أي أن الحذف أبلغ من الذكر لأنه يترك للمتلقى الحرية في أن يذهب كل مذهب في القص من الجواب، وهذا ما يؤكد أن كل عنوان يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً.

ب- الإضافة:

تعتبر الإضافة عند النحاة «ضم اسم آخر مع تنزيل الثاني من الأول منزلة تنوينه، أو ما يقوم مقام تنوينه. بحيث لا يتم المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معا»⁽³⁾، ويمكن رصد ظاهرة الإضافة في عناوين "نزار قباني" الشعرية كما يلي:

1- إضافة رمز حسّي إلى رمز حسّي مثل: (أحمر الشفاه) من ديوان (أنت لي).

2 إضافة رمز حسّي إلى رمز مجرد مثل: (بيت الطاعة) من ديوان الأوراق السرية لعاشق قرمطي).

(1) خطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة صبيح، 1971، ص 107.

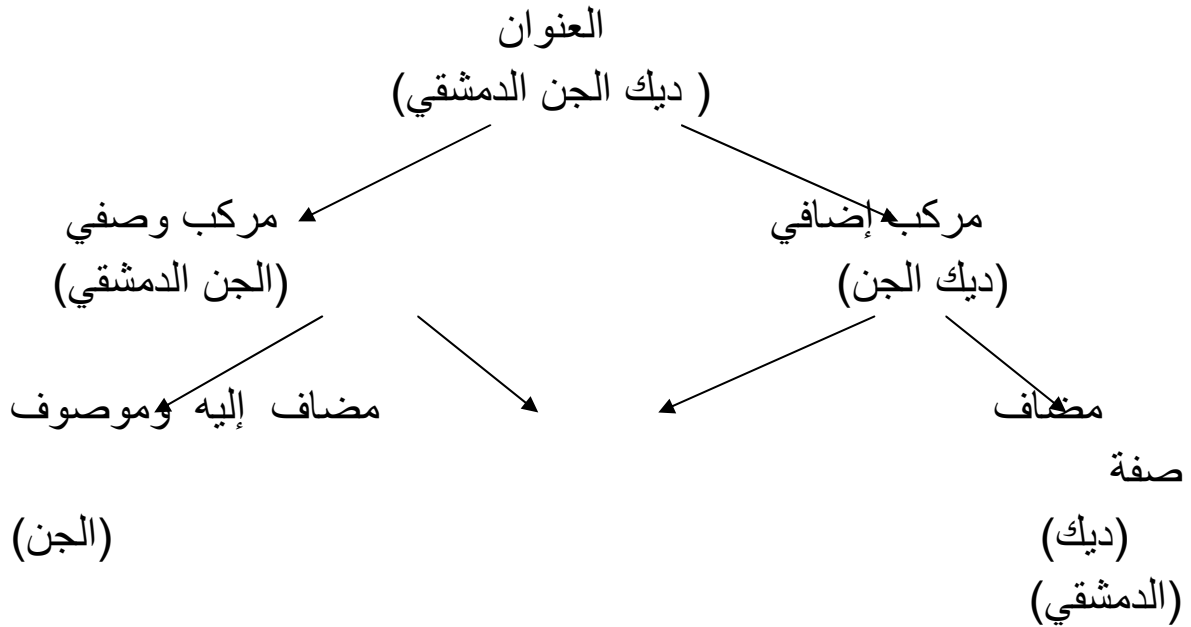
(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق الشيخ محمد دعب ده، ط 2، دار المعرفة، بيروت، 1988، ص 104.

(3) محمد عبده: النحو المصنف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1992، ص 545.

3- إضافة رمز مجرد إلى رمز حسيّ مثل: (حضارة الكتابة) من ديوان (لا غالب إلا الحب).

4- إضافة رمز مجرد إلى رمز مجرد مثل: (حزب الحزن) من ديوان (قصائد مغضوب عليها).

ولكن هناك بعض العناوين التي تتسع فيها علاقة الإضافة بإدخال عناصر جديدة على المركب العنواني نحو: (ديك الجن الدمشقي) من مجموعة (الرسم بالكلمات). فالملاحظ في مثل هذا العنوان أن العلاقة بين طرفي الإضافة في العنوان اتسمت بشيء من التعقيد، لأنه بدلا من أن يجمع بين المضاف والمضاف إليه فقط، إذ بأحد الأطراف وهو المضاف إليه عبارة عن مركب وصفي (الجن الدمشقي) ⁽¹⁾، ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط التالي:



يعتبر مثل هذا الربط بين طرفي الإضافة في العنوان من سمات تعقد المكتوب، لأن وصف المضاف (ديك) بمركب وصفي (الجن الدمشقي) يشي باتساع دلالة المضاف، كما أن التركيب الإضافي هنا لم يتطابق على مستويي القدرة الكامنة والقدرة المستخدمة، وإنما مرّ عبر قاعدة تحويلية توليدية أسقطت حرف الجر المقدر بين طرفي العنوان، يمكن تقديره على النحو التالي: (ديك

(1) (الجن الدمشقي) عبارة عن نسبة، وفي "النسبة معنّى الصفة"، مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1-2005، ص221.

من الجن (الدمشقي)، يعني أنّ « التركيب الإضافي هو تركيب تتحكم به قاعدة توليدية وأخرى تحويلية، أما بالنسبة لقاعدة التوليد فعلاقة الإضافة-بشكل عام- علاقة بين اسمين أولهما: نكرة وثانيهما نكرة أو معرفة. وما بين الإسمين حرف جرّ مقدر هو واحد من حروف الجرّ الأربعة: (ل.من.في.ك) أما القاعدة التحويلية فإنها تعني تحول من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة، ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة على التحقق الواقعي للغة يسقط حرف الجرّ المقدر بين طرفيها «⁽¹⁾، وعدم التطابق بين الكفاءة والأداء يعني أنّ ثمة شعورا باطنا بالتكلف تعمل القاعدة التحويلية على نفيه من بنية العنوان السطحية، وهذا ما يؤكد أنّ قاعدة التركيب لها محمول دلالي، مثلها مثل الدال، في مجال الفاعلية الدلالية لمكونات العنوان.

ج- التوازي:

يعتبر التوازي من « أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر مماثلة في مواقع متقابلة... وكلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية «⁽²⁾.

ومن نماذجه في منظومة العناوين الشعرية عند "نزار قباني"، عنوان مجموعة (الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق)، فهذا العنوان بدلالته التهديدية هذه يتكون من فقرتين هما: - الكبريت في يدي. - دويلاتكم من ورق.

والفقرتين يتوسطهما حرف عطف، متماثلتين في الطول والنغمة والتكوين النحوي.

د- التقديم والتأخير:

لم يظفر التقديم والتأخير « بتسمية اصطلاحية في البلاغة العربية بالرغم من أهميته كشكل بارز عندما يتم بطريقة مخالفة للإستخدام العادي بطبيعة الحال. ويتمثل في تغيير أماكن الكلمات»⁽³⁾، وذلك مثل تقديم الخبر عن المبتدأ في عنوان (قدر أنت بشكل امرأة) من ديوان (أشهد أن لا امرأة إلا أنت)، لأن

(1) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص54.

(2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص215.

(3) نفسه، ص214.

الأصل في الصياغة هو (أنت قدر بشكل امرأة)، يعني أن الخبر (قدر) تقدم عن المبتدأ (أنت).

أو مثل تقديم الحال عن عاملها في عنوان (على عينيك يضبط العالم ساعاته) من ديوان (الحب لا يقف عن الضوء..)، أي أن شبه الجملة (على عينيك) الواقعة حالا تقدمت على ما حقه التقديم (يضبط العالم ساعاته)، لأن الأصل في التركيب النحوي أن يقال: (يضبط العالم ساعاته على عينيك). وهذا يعني أنه يجوز في الكلام أن يقدم ما حقه التأخير، وأن يؤخر ما منزلته التقديم، وعلة ذلك أن التقديم والتأخير يحققان أهدافا جمالية قد لا يحققها الالتزام بالرتبة العادية للعبارة.

3- المستوى الدلالي للعناوين:

إن المتأمل في منظومة العناوين الشعرية عند "نزار قباني" يكتشف جهود الشاعر في عملية خرق لغة الاستعمال المتواضع عليها في صياغته لبنية العنوان، وهذا الخرق «سمة من سمات النص الشعري دلاليا، إذ لا قيام للشعر بدونها وإلا تحول كلاما عاديا نرى من خلاله معناه دون أن يستوقفنا هو، والمسألة في هذه النقطة بالذات ذات علاقة بما إذا كانت اللغة لباسا للفكر فيطلب من الشاعر أن يكون مفكرا يستحب منه أن يكون واضحا في تعابيره، أو أنها خطاب غير شفاف يستوقفنا قبل أن يمكننا من عبوره أو اختراقه ... إن لغة الخطاب الشعري لا تتوخى الإخبار، أو لنقل أنها تتوخاه بعد إحداث عملية الإثارة على حساب الوظيفة الإخبارية مما يؤكد الصورة التي رسمها بول فاليري لمشية كل من الشعر والنثر»⁽¹⁾.

سيتم الاقتراب من العناوين المتراسة عن لغة الاستعمال العادية، لتبيين كيف يتحول الخرق الحاصل على مستوى بنياتها، على ما يمكن الاصطلاح على تسميته ب « بلاغة الانزياح »⁽²⁾.

إن البحث في مسألة الانزياح هو بحث في ما أسمته البلاغة بالمجاز⁽³⁾، ولذلك فإن « الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة التقريرية إلى اللغة الإيحائية، عبورا يحصل عليه بواسطة انحراف كلام يفقد معناه على مستوى

(1) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد)، ص33.

(2) نفسه، ص50.

(3) نفسه، ص27.

اللغة الأولى ليجده على مستوى الثانية»⁽¹⁾ وهذا يعني أن « المجاز ليس في الواقع سوى تحويل للمعنى: إنه إذن مرور من حرفية التركيب التي تتجلى فيها لا معقوليته إلى تفسير أحد قطبي التضاد تفسيراً ينبغي أن يكون خارج المتواضع عليه والمفهوم من اللفظ، لكي يخرج التركيب عن انزياحه ويتلاءم مع المعنى والمنطق »⁽²⁾.

و ينص المجاز على وجود « عنصر الاستبدال والإحلال فيه، سواء كان يتصل بكلمة أو جملة وسواء سمح السياق بتجاوز المعاني مع أولوية بعضها على البعض الآخر مثل الكناية، أم كان يقطع بقصدية أحدها واستبعاد الآخر كما في الإستعارة . فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات، فبدلاً من كلمة (أ) نجد في النص الأدبي كلمة تحل محلها، وتقوم هذه الكلمة الثانية بإثارة معنى الكلمة الأولى التي تربطها بها علاقة دلالية، وذلك عن طريق التوافق في بعض عناصر الدلالة أو التشابه في مجال المشار إليه. من هنا فإن الكلمة الماثلة في النص تجبر المتلقي على إحالتها إلى الأولى، مستعينا في ذلك بمقتضيات النظام اللغوي للدلالة أو بطبيعة معرفته للعالم الخارجي حتى يجد كلمة (أ) المعنية ويبني الدلالة الفعلية للنص على أساسها»⁽³⁾، ولهذا يعدّ المجاز من أهم الأشكال الدلالية.

ولعل العودة إلى بعض العناوين الشعرية عند "نزار قباني" ستمكننا بدون شك من استخلاص الصور البلاغية والدلالية للمجازات و الإنزياحات الواقعة على مستوى البنية اللغوية لها.

أ- التنافر الدلالي:

يعتبر التنافر « طابق أول من بناء يشمل طابقين اثنين، وهو الطابق الذي يحقق وضعية الإنزياح لانبنائه على خرق منظم لقواعد الكلام، يصبح معه التركيب شاذاً من الناحية المنطقية، ولكنه يبقى مع ذلك لحناً مبرراً على حدّ تعبير "ت.بودوروف". إن المدلول في هذا الطابق يتحول دائماً إلى دال يتطلب مدلولاً ثانياً، مما يدفع القارئ إلى اللجوء إلى عملية استبدال تتوخى إحداث

(1) المرجع السابق، ص46.

(2) نفسه، ص56.

(3) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص.ص: 215، 216.

تعديل أو تغيير لدلالة المدلول الأول بحيث يعود التركيب إلى انسجامه ومنطقيته. فالطابق الثاني إذن هو طابق الاستعارة ⁽¹⁾، يعني أن القارئ في الطابق الثاني يحتال على دلالة التركيب ليصير أكثر انسجاماً، وهذا ما يعرف « بالانتقال من مجال التجاور إلى مجال الاستبدال، فإذا كانت المفردة شاذة في الإسناد أو الإضافة فإن شذوذها عائد بدون شك إلى علاقتها بما يجاورها من مفردات أخرى، ولكننا أثناء البحث عن الدلالة الأقرب إلى المنطقية وإلى ما يتوخاه الشاعر من تركيبه، ننقل من التوزيع إلى الاستبدال، أي أننا نبحث في علاقة المفردة الموسومة بالشذوذ ببقية مرادفاتها، أو بالحقل الدلالي الذي تنتمي إليه. لكن بحثنا لن يكون مثمراً إلا ونحن نراعي داخل هذه العملية نفسها عنصر التجاور، أي أننا نحاول أن نعقد ألفة بين لفظتين متنافرتين، بالإحتيال على إحديهما لنخفف قليلاً من حدتها أو من غلوائها» ⁽²⁾، وبذلك فإن عملية تقليص الانزياح الناتجة عن التنافر هي المسؤولة عن ظهور الصور البلاغية المتمثلة في الكناية والاستعارة وما إليهما.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر هو المسؤول عن الطابق الأول الخاص بتشكيل الانزياح، أما المتلقي فهو موكول بالطابق الثاني الخاص بفك هذا الانزياح وإعادة التركيب إلى تلاؤمه ومنطقيته، أي أن « الشاعر وهو يعمد إلى خلق التنافر داخل تراكيبه، إنما يفرض على القارئ أن يتحرك داخل التنافر ليكتشف المخرج من داخله، وهو بذلك يلفت نظر القارئ إلى أن التنافر هو الطريق الوحيدة التي تؤدي إلى الدلالة المقصودة بطريقة شعرية حقا، إذ لا مجال للتنافر داخل الكتابة النثرية التي تتميز بشفافيتها وقابليتها على أن تسمح بإبراز مكنوناتها، بعيداً عن أي التواء أو انحراف عما هو منطقي» ⁽³⁾.

ويبدو من خلال العناوين الشعرية لـ "نزار قباني"، أن الشاعر مسكون برغبة الجمع بين المتناقضات التي ينفي كل منهما الآخر نفيًا قاطعاً، بحيث لو تم الوقوف فقط عند حدود الدلالة المعجمية للمتناقضات، لترتب عن ذلك اقترابها من حدود اللامعقول نحو عنوان (تعالى البارحة) من ديوان (أشهد أن لا امرأة إلا أنت)، أين يبدو التنافر الدلالي بين مفردات العنوان واضحاً، إذ

(1) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والإستشهاد)، ص74.

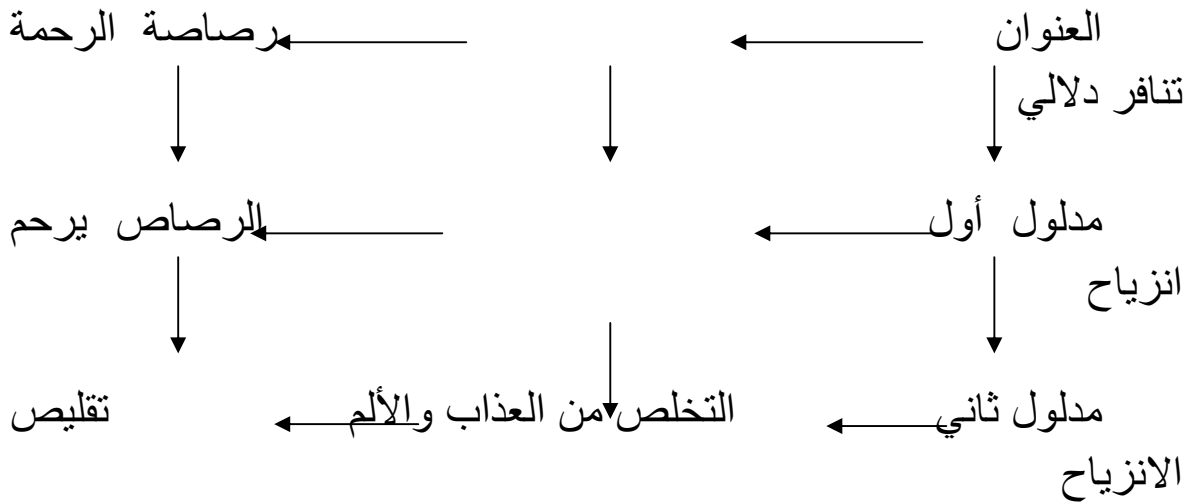
(2) نفسه، ص74.

(3) المرجع السابق، ص75.

الفصل الثاني: الإنزياح في العناوين

كيف لمفردة مثل (تعالى) التي هي فعل يشير إلى الزمن الحاضر أن تجمع في تركيب واحد مع مفردة (البارحة) الدالة على الزمن الماضي، فوجه التنافر هنا هو إسناد فعل حاضر إلى زمن ماضٍ منته.

كما أن عنوانا مثل (رصاصه الرحمة) من مجموعة (أشعار خارجة على القانون) يبدو فيه التنافر واضحا بين طرفي تركيبه، وهنا يكمن الانزياح عندما أسندت (الرحمة) إلى (الرصاصه)، لأنه ليس معقولا أن يرحم الرصاص، ولكن التركيب يعود إلى درجة من المعقولية حينما يشير هذا المدلول اللامنطقي (رصاصه الرحمة) إلى مدلول ثانٍ يمكن استخلاصه من هذا التركيب، قد يكون مثلا (الموت والتخلص من العذاب والألم)، ولكن هذا لا يعني أنه قد تم التعبير عن المدلول الثاني بشكل دقيق، فهذه قراءة من قراءات كثيرة محتملة، لأن ما يهم في هذا المقام هو التأكيد على أن « التركيب إنما يتطلع دائما إلى المدلول الثاني، أي المدلول الملائم، بيد أن العبور إليه هو في الواقع محاولة لاجتناب اللامنطقية التي ينجزها التركيب لو توقفنا عند حدود المدلول الأول. وقصد الوصول إلى المدلول الثاني بكل إحياءاته يصاب المدلول الأول بتحوّل كبير، أي أن القارئ هنا حين يصطدم بالمدلول الأول، يضطر إلى القفز مباشرة من التركيب إلى المدلول الثاني الذي يختفي دائما وراء المجاز على شكل استعارة أو كناية أو مجاز مرسل أو ما إلى ذلك من صور بلاغية معروفة»⁽¹⁾ ، ويمكن تمثيل تقليص الإنزياح في عنوان (رصاصه الرحمة) كما يلي:



(1) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص58.

إن هذا العنوان عبارة عن تركيب إضافي بين (رصاصة) التي هي مضاف، و(الرحمة) التي هي مضاف إليه فيما تسميه البلاغة بالكناية، وهو هنا كناية عن الموت والخلاص من العذاب والألم. ويلاحظ في هذا العنوان أيضا أنه يأخذ طابع الترميز، أي ينتقل من الدلالة إلى الترميز، وهذا ما يذهب إليه "جيرار جينيت" عندما يقول أنه يجب على العنوان أن يحظى بقيمة رمزية⁽¹⁾.

فالرصاصة كدال لا تشير إلا لمدلول واحد قد يكون الموت أو الألم، ولكن عندما تستند إليها الرحمة تشير إلى معنى آخر مغاير للأول، قد يكون كما أشرنا سابقا الخلوص من العذاب والألم وحلول الرحمة محلها، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار رصاصة الرحمة صورة بلاغية ترمز إلى الخلاص من العذاب، وهكذا « يكون طابق الإنزياح أكثر ارتباطا بمفهوم الدلالة، ويكون طابق الصورة البلاغية أشدّ لصوقا بقانون الترميز »⁽²⁾.

ب- تراسل الحواس:

يضعنا عنوان (رائحة الكتابة) من مجموعة: (سبقى الحب سيدي) أمام جمالية خاصة، هيمن عليها الإنزياح وخرق المؤلف، وتبدو أنها جمالية عالية تستعير وظائف الحواس باختلاف تحققاتها، وتجعل من الدال الحسي مغيبا ومعوّضا بآخر مجاور له وبوظيفة مغايرة.

إنّ عنوان (رائحة الكتابة) يبنّي على تضاد افتراضي بين ما يشمّ وما يرى، لأن الرائحة لا يمكن أن تكون مدركة إلا بحاسة الشم، في حين أن الكتابة لا يمكن إدراكها إلا بحاسة البصر، وهذا ما يعرف بظاهرة تراسل الحواس، والتي « تعدّ من الناحية الفيزيولوجية شأنها شأن عمى الألوان بالنسبة للأخضر والأحمر، من مخلفات مرحلة سابقة كان فيها الجهاز الحسي للإنسان غير قادر نسبيا على التفريق بين الإحساسات، وعلى أي حال غالبا ما يكون التزامن الحسي تقنيّة أدبية وشكلا من التحول المجازي »⁽³⁾.

(1) "il faut bien que le titre, littéralement non pertinent, ait une valeur symbolique" seuils, p80.

(2) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص76.

(3) المرجع السابق، ص59.

وفي عنوان (التفكير بالأصابع) من ديوان: (الرسم بالكلمات). تبدو ظاهرة تراسل الحواس واضحة، لأنه ليس من المنطق أن يكون التفكير خاصا بالأصابع، ولذلك فقد منح للأصابع دلالة شعرية عندما أسند إليها فعل التفكير، لأن الأصابع منوطة بحاسة اللمس لا بفعل التفكير، يقول حسين البرغوثي في ذلك: «إلى أي مدى يمكن أن نكتب الشعر عبر معرفة ما بفن اللمس !! وهذا ينطبق على الأذن والموسيقى، السمع والتذوق. ويصل هذا الشعر عبر الأذن، الشعر يكتب فيصل إلى العين ولكن عندما نقبض على معنى ما فإنه يصل إلى باقي الحواس... فالفنون ترتبط معا بالحواس، هذا الحوار بين الفنون والحواس يتم بآلية، على الفنان أن يبحث عنها دوما»⁽¹⁾.

ج- مجاز الألوان:

إنّ اللون مقوم تعبيرى يستخدم لتوصيل رسالة معينة إلى متلق ما، ودلالته لا تخفى على أفراد الجماعة التي تستخدمه، كالأصفر للغيرة والأخضر للبعث و التجدد، وبذلك يصبح اللون عند الفرد بشكل واع أو غير واع موصلا لرسالة أو حالة أو موقف معين⁽²⁾.

ويبدو في عناوين "نزار" الشعرية أن الشاعر مولع بتلوين الأشياء التي لا لون لها، بل كثيرا ما كان ينزع عن الشيء لونه الحقيقي ليمنحه لونا مغائرا نحو:

- (الغابة السوداء - افتراضات رمادية) من ديوان (لا غالب إلا الحب).
- (التصوير في الزمن الرمادي) من ديوان (الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق)
- (امنحني الحب كي أصبح أخضر) من ديوان (تنويعات نزارية على مقام العشق).

ففي عنوان (الغابة السوداء) كان من المنطق أن يقال (الغابة الخضراء)، لأن الغابة لا يمكن أن تكون إلا خضراء، لكن الشاعر أبا إلا أن يجعلها سوداء،

(1) ناجح المعموري: الشاعر ريم قيس كبة، الموقع <http://www.altavista.com>

(2) ينظر: سديزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، ج1، منشورات عيون الدار البيضاء، 1986، ص: 9، 10.

ويلاحظ أن بقية العناوين تتحرك في هذا الاتجاه، عندما صار الزمن و الافتراضات رماديّين، مع فوارق في كلّ نموذج، ف(الغابة السوداء) سيكون عنوانا عاديا إذا ما قورن ب(افتراضات رمادية) أو ب(التصوير في الزمن الرمادي)، لأنّ ألوان الأشجار عادة ما تبدو خضرتها المكثفة سوداء بالنسبة للناظر عن بعد، إضافة إلى ظلّ الأشجار الذي عادة ما يمنحها لون السواد.

أما في عنوان (التصوير في الزمن الرمادي) أو في عنوان (افتراضات رمادية)، فيلاحظ فيهما أن وجه الغرابة عائد إلى تلوين المجردات المتمثلة في الزمن والافتراضات، لأنهما لا يمكن أن يكونا من المرئيات.

يعتبر اللون الرمادي من الألوان غير الأساسية، لأنه نتاج مزيج بين الأبيض والأسود، أي أنه مجموع ضدين، وعلى هذا التضاد أقام الشاعر علاقات بين الدوال، ليصبح مثلاً (التصوير في الزمن الرمادي) أمرا ممكنا في لغة الشاعر، وربما كان اختيار اللون الرمادي مقصودا لكي يترجم حالة شعورية سلبية.

أما في عنوان (امنحني الحب كي أصبح أخضر) فيلاحظ فيه استعمال للون الأخضر ونسبته إلى المتكلم، الذي يمكن تأويله على أنه الشاعر، هنا تكمن المفارقة نظرا لاستبعاد إمكانية أن يخضر الإنسان عندما يمنح الحب، ولأن اللون الأخضر مرتبط « بالثّماء والخصوبة و التجديد والعطاء»⁽¹⁾، أي له معاني إيجابية، كان ينبغي استعمال لفظة من الألفاظ الدالة على الفرح والسعادة بدلا من استعمال لفظة أخضر.

إن استعمال لفظة (أخضر) في بنية العنوان لا تدلّ على اللون في حدّ ذاته، بل هي دال لمداول ثاني ذو طبيعة شعورية، قد تتعلق بالسعادة، أي أن لفظة (أخضر) اقتحمت تركيب العنوان محملة بكلّ المعاني الإيجابية من فرح وسعادة أو ما يراد منهما، لذلك فلو قال الشاعر: (امنحني الحب كي أصبح فرحا) لحصر العنوان في دلالة السعادة، ولو قال (امنحني الحب أستريح) لحصر أيضا هذا العنوان في دلالة الراحة وحدها، ولكن الشاعر اختصر كل هذه المعاني المتعلقة بالسعادة والحياة وراحة النفس و الرّضى في كلمة (أخضر) المفتوحة على أكثر من دلالة.

(1) عبد الفتاح زافع: جماليات اللون في الشعر - ابن المعتز نموذج المجلة
التواصل، ع1994، 4، ص124.

وداخل النموذج نفسه يستوقف المتلقي الفعل (امنحيني) لأنه أسند إلى (الحب)، وكيفما كان القول أن في الأمر استعارة مكنية، على أساس أن الحب شبه بشيء مادي، فحذف هذا المشبه به (الشياء المادي)، وأبقى على لازمة من لوازمه هو فعل المنح (امنحيني)، أو أن في الأمر استعارة مكنية أخرى في (أصبح أخضر) على أساس أن الإخضرار لا يكون إلا للنبات مثلا، ولكنه هنا تعلق بالإنسان، أي حذف المشبه به (النبات) مع ترك أحد لوازمه (أخضر)، فإن المسألة داخل نص العنوان تتجاوز ذلك لأنها تربط هذه الإستعارات بحالة شعورية يصبح فيها الشاعر بعد منحه الحب سعيدا.

إن المفردات الدالة على الألوان والمتمثلة في (السوداء، الرمادي، أخضر) لا تدل على اللون في حد ذاته إلا في البداية، إذ أنها تنطلق لتصبح بدورها دالا لمدلول ثان ذي طبيعة شعورية، وهذا المعنى الثاني هو الذي يقلص الإنزياح، وعلى هذا الأساس « لا يمكن أن نفهم من اللون حقيقته الكيميائية، بل نفهم منه إحساسا باللون، أي أن الشاعر إنما يركز على المعنى الثاني الذي لا يمكن العبور إليه إلا بالإنحراف عن المعنى الأول، الشاذ والمتنافر واللامنطقي، وفي هذا الإنحراف يفقد التركيب منطقيته مقابل أن يحصل على قدرة أكبر في الإثارة »⁽¹⁾.

د- تجسيد المجردات:

إنّ مجال تجسيد المجردات واسع داخل منظومة العناوين الشعرية عند "نزار قباني" نحو عنوان مجموعة (تزوجتك أيتها الحرية)، فهذا العنوان يمكن أن يفهم باعتباره تنافرا بين (تزوجتك) التي تفترض فاعلا عاقلا و(الحرية) التي لا تستجيب لهذا الافتراض، فالتجسيد هنا هو محاولة لتقييد دلالة (الحرية) وربطها بفعل إنساني هو الزواج. وعلى هذا النحو يمكن أن تفهم العديد من العناوين التي تنحو هذا المنحنى، مثل:

- (لن تطفي مجدي) من ديوان (قصائد).

- (شعري سرير من ذهب) من ديوان (حبيبي).

- (حقائب البكاء) من ديوان (الرسم بالكلمات).

ولا نريد الوقوف عند كلّ عنوان من هذه العناوين لأنه بإمكان القارئ أن يجد داخل كلّ منها ذلك القاسم المشترك المتمثل في تجسيد المجردات.

(1) عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ص71.

إن بنية الاستعارة القائمة على التشخيص وبث الحياة والحركة في الجمادات والأشياء، تسهم في نقل هذه الأشياء من طابعها المجرد إلى المحسوس، وتجعلها تولد دلالاتها الموحية التي تعبر عن فاعلية التخيل الذي يولد الشعور بالغرابة والمفارقة.

هـ- إسباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنساني:

إن عملية إسباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية على ما هو غير إنساني يعني الخلط بين الكائنات في مجال الصفة والفعل، وهذا النوع من الإنزياح ما « هو إلا الحد الأدنى الذي ينبغي الإتفاق عليه لتمييز الكلام الشعري من غيره: إن الفرق بين النثر والشعر على حدّ تعبير جون كوهن، لا يقام على أساس المادة الصوتية، ولا على أساس المادة الإيديولوجية، إنه يتأسس انطلاقاً من النمط المميز من العلاقات التي ينجزها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المداليل فيما بينها من جهة ثانية »⁽¹⁾.

إنّ المتأمل في عنوان (طموح الورد) من ديوان (لا غالب إلا الحب) مثلاً يلاحظ أنه تمّ إسناد الطموح إلى الورد عن طريق المركب الإضافي، والطموح كما هو معروف خاصية إنسانية بدون شك، فكيف تستند هذه الصفة إلى ما هو غير إنساني ؟ من هنا تأتي لا منطقية التركيب وبالتالي انحرافه عن قاعدة الإستعمال العادية للغة، إذ لا يعقل أن يكون الطموح من صفات الورد، وهنا يكمن الإنزياح من خلال ما يفترضه كل من (الطموح) و(الورد)، أي بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني، وهذا ضرب للمعقول والمألوف.

ولكن يمكن لهذا العنوان أن يعود إلى المنطق والمعقول حين يشير المدلول المنحرف إلى مدلول ثاني أكثر واقعية، ويتم الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني عن طريق عملية مجازية تتمثل غالباً في الصور البلاغية، أي أن معنى العنوان يخرج من انحرافه وغرابته حين يتحول المفهوم إلى صورة بلاغية، لأن فعل القراءة لا يتوقف عند وضعية الإنزياح، بل يقلص هذا الإنزياح حتى يصير ملائماً عندما يتحول إلى إستعارة⁽²⁾.

(1) المرجع السابق ، ص71.

(2) ينظر: نفسه، ص63.

الفصل الثاني: الإنزياح في العناوين

على أساس أن (طموح الوردية) مركب إضافي شبهت فيه الوردية بالإنسان، فحذف هذا المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه هي الطموح، وفي ذلك استعارة مكنية ونتيجة هذه الإستعارة أن يصبح أي معنى للتفتح والنضارة كافياً لتحقيق التوازي والتقارب بين معاني الطموح الإنساني.

ويأتي عنوان (القصيدة تطرح أسئلتها) من مجموعة (الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق)، غير مألوف هو الآخر، نظراً لإسناد الفعل (تطرح) الخاص بالإنسان إلى (القصيدة) التي هي غير الإنسان، وهذا خرق لعملية الإسناد، والأمر نفسه حصل مع هذه العناوين:

- (الديك يشرب قهوته) من ديوان (لا غالب إلا الحب).
- (دردشة مع قطة متوحشة- حوار مع سمكة جبانة) من ديوان (تنويعات نزارية على مقام العشق).

بحيث أسندت أفعال (الشرب والحوار والدردشة) التي هي أفعال إنسانية إلى كل من (الديك و السمكة والقطة) التي هي عبارة عن كائنات حيوانية، أمّا في العناوين التالية:

- (مذعورة الفستان) من ديوان (قالت لي السمراء).
 - (القصيدة الشريرة) من ديوان (قصائد).
 - (الحمامة السكرى) من ديوان (الأوراق السرية لعاشق قرمطي).
- فيلاحظ فيها أنه تمّ إسناد صفات إنسانية إلى ما هو غير إنساني، لأن (مذعورة والشريرة و السكرى) هي صفات ملازمة للإنسان، ولكنها أسندت إلى (الفستان والقصيدة والحمامة) التي هي من قبيل الموجودات والكائنات الحيوانية.

إن تراكيب هذه العناوين هي تراكيب ملتوية وشاذة منطقياً، يبدو فيها الشاعر أشبه ما يكون بطفل لم يتوفر بعد على المفردات الكافية لتشكيل قاموس لغوي قادر على التبليغ بشكل دقيق وصحيح، ولكن في الحقيقة أن هذه العلاقات التي يقيمها الشاعر بين العناصر المكونة لتراكيب عناوينه ليست من الإعتباطية في شيء، لأنها علاقات مقصودة تهدف إلى إحداث خرق منهجي لقانون الإستعمال، بالخروج عن التقرير إلى الإيحاء، وفي هذه المسألة بالذات تكمن أهمية المجاز وقدرته على الأداء، يعني أن الشاعر كان يلجأ عن قصد إلى عملية من هذا النوع الذي تسند فيه الصفات والأفعال الإنسانية إلى ما هو

الفصل الثاني: الإنزياح في العناوين

غير إنساني لكي يحقق لعناوينه إثارة و غرابة تشد انتباه المتلقي، ولو على حساب منطقية التركيب.

يعرّف التناص (Intertextualité) بأنه «تحويل عدّة نصوص وتمثيلها، يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى»⁽¹⁾، أي هو جملة من النصوص تستتر داخل بنية أدبية معيّنة، ومن ثم تصبح عملية استيعاب هذه البنية أمرا يكاد يكون صعبا بدون فهم النصوص الغائبة المشكلة لها، لأن العمل الأدبي « خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك لأننا لا ندرك المعنى أو البنية في عمل ما إلا في علاقة بأنماط عليا هي بدورها مجرد متتالية طويلة من النصوص»⁽²⁾ ، لأنه على الرغم من استقلال النص كبنية لغوية لها قوانينها البلاغية المتميزة وطبيعتها الجمالية الخاصة، إلا أن هذا لا يعني الانفصال المطلق للنص عن كلّ ما هو خارجي، بل هو مجموع نصوص كثيرة تتموضع في صورة مركبة ومعقدة، تتفاوت ما بين الظهور والخفاء لتلتحم في مسار واحد ينسج الوحدة الدلالية المتكاملة لهذا الأثر.

يرى الكثير من الدارسين « حتمية التناص إزاء كل نص معتبرينه قانون النصوص جميعا وأن كل نص هو تناص، لأن النص الجديد يقوم بفهم وتمثل وتحويل النصوص التي سبقته لذا فهو لا يستطيع الخلاص من الوقوع في شرك جدلية القراءة-الكتابة التي تعتبر مرجعية الإنتاج النصي، وتحدّد علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي تتفاعل معها، و لا يمكننا الكشف عن طبيعة هذه العلاقة إلا عن طريق التناص»⁽³⁾.

يستمد التناص قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه « يقف راهنا في مجال الشعرية الحديثة، في نقطة تقاطع التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة، باعتبارها نظاما مغلقا لا يحيل إلا على نفسه مع نظام الإحالة باعتباره مؤشرا على ما هو خارج أدبي أو خارج

(1) علال سنقوقة: المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص235.

(2) سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص94.

(3) عبد الستار جبر الأسددي: ماهية التناص (قراءة في إشكاليته النقدية)، موقع إلكتروني

نصي، ويتحكم في إنتاجيته النصوص وتوالدها المستمر ككتابة وملفوظات وفضاءات رمزية من جهة و كاشتغال نصي من جهة ثانية»⁽¹⁾.

لا يمكن اعتبار التناس علاقة تأثير بين نصين فقط، بل هو أيضا « فعالية خاصة بالعلامات التي ما إن تدخل في اتصال فعلي حتى تعيد توزيع وتنظيم مجموع العلامات سواء كانت منفردة أو مركبة في مرسلات، ومن ثم تتمكن من موقعة ذاتها داخل خطاب: عالم نصوص خاص بها»⁽²⁾ ، وهذا راجع إلى طبيعة الدال اللغوي الذي «يمتلك تاريخا عريقا، ربما كان أعرق من تاريخ معرفتنا به، و لا يفتأ "الدال" يكتنز هذا التاريخ في أصواته و يختبؤه في مقاطعه، حتى ما إذا أتيحت له علاقة بسواه في تركيب انفجر كل منهما عن كل تاريخهما، واستدعيا إلى هذا التركيب كل ما اكتسباه سلفا من مدلولات»⁽³⁾، بتعبير آخر يعني أن الدال اللغوي يخزن ماضي تعالقاته من جهة، وينطوي على كفاءة الدخول في تعالقات مستقبلية من جهة أخرى.

غالبا ما يرتهن الدال اللغوي بنوايا المبدع، الذي يعي ما لهذا الدال من مداليل مختلفة تخدم نواياه ومرامييه، فلا شك في أن « المبدع وهو يتحرك في مملكة الخطابات الأخرى، يقوم بعملية تأويل أولية على اختياراته من هذه المملكة، منطلقا في اختياره وتأويله على السواء، من موقعه و موقفه الفكريين، وعلى ضوء ذلك التأويل يعمد إلى تسييق دوال اختياره ضمن دوال إبداعه»⁽⁴⁾ ، وهذا يعني أن الطاقة الدلالية للدال تدفعه خارج علاقاته الحاضرة باتجاه علاقات الغياب، سواء أكانت علاقات بدوال أو نصوص أو خطابات، وهذه تحديدا حالة العنوان، أين يؤسس التناس نصيته.⁽⁵⁾

كما أن غياب السياق في التركيب اللغوي للعنوان يجعل هذا التركيب غير متمكن من ضبط حركية الدوال، وهذا ما يدفع بآليات التناس إلى الإشتغال بأقصى فعالية ممكنة، ليتحول العنوان إلى « دال إشاري و إحالي يلمح إلى

(1) بشير القمري: مفه وم التناص بين الأصل والامتداد، مجلة العربي المعاصر، ع60-

61، بيروت، 1989، ص92.

(2) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص138.

(3) الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف، ص296.

(4) نفسه، ص324.

(5) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص24.

الفصل الثالث: التناص في العناوين

تداخل النصوص استنساخا أو استلهاما أو تحاورا»⁽¹⁾، لذلك فقد أضفت النظريات النقدية المعاصرة أهمية استثنائية للعنوان بوصفه عتبة للعمل و أحد المفاتيح المهمة التي يتزود بها المتلقي لفتح مغاليق الكون النصي، حتى لا يكاد يتمكن هذا المتلقي من الوصول إلى العمل إلا عبر فعاليته الخاصة في تلقي العنوان، الذي يحمل بشكل من الأشكال خصوصية عمله داخل بنيته المنفردة أو المركبة.

وربما كانت عناوين النص الشعري من أكثر العناوين الأدبية استجابة لتوظيف الطاقة

التناصية، لأن «الخطاب الشعري نص (texte) يتواصل مع نصوص أخرى ويتعلق بها و يتواشج في نسيجها (Intertextualité) ولكنه في تواصله واتصاله هذا ينشئ مدارا خاصا به، منفصلا عن غيره من المدارات التي تشكلها تلك النصوص، وهي تبدو و تختفي في بنيته، تنبض في طبقات اللغة الشعرية التحتية لتترك وميضها على قشرة اللغة دلالة و إشارة»⁽²⁾ ، وهذا ما يميز أعمال "نزار قباني" الشعرية.

إن الأعمال الشعرية "نزار قباني" تعكس اهتماما واضحا بقضية العنوان، لذلك سنتصب القراءة لشعرية العنوان عند "نزار قباني" على بعض القضايا النقدية، من هذه القضايا ظاهرة التناص، لأنه بمجرد وجود العنوان «كواقعة لغوية يصبح هذا الوجود مجرد لحظة بانتظار قراءة تكشف العلاقات التناصية بين العنوان وما تتعالق به دلائله وتتفاعل معه من نصوص و خطابات»⁽³⁾ ، لذلك ستعتمد هذه القراءة إلى تحليل بعض المنظومات العنوانية لقياس طبيعة وكيفية التناص.

ونظرا لأن الفاعلية التناصية للعنوان لا تميز بين داخل العمل الشعري وخارجه، لأن كل ما يحفز دواله و اشتغالاتها يقع تحت طائلة فاعليته⁽⁴⁾ ، سنتعرض للتناص في عناوين "نزار قباني" الشعرية من خلال:
أولا: تناص العنوان مع المتن الشعري، وهذا يتطلب قراءة العنوان من خلال ربطه بنص القصيدة.

(1) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنوان، ص109.

(2) خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص107.

(3) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص51.

(4) المرجع السابق، ص72.

ثانياً: تناص العنوان مع خارج المتن الشعري، أي قراءة العنوان بناء على علاقاته مع عناوين و آثار للشاعر نفسه، أو لغيره من الشعراء و المبدعين.

أولاً: تناص العنوان مع المتن الشعري:

يستطيع العنوان أن يساهم في تفكيك النص من أجل تركيبه عبر استنكاه بنياته الدلالية و الرمزية و أن يضيء ما أشكل من النص و غمض(1) ، ولذلك فلا غرابة أن يكون « العنوان بمثابة زاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ويقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه »(2) ، كما أنه هو « الذي يسمى القصيدة ويعينها ويخلق أجواءها النصية و التناصية، عبر سياقها الداخلي والخارجي »(3).

يصبح العنوان في أغلب الحالات رغم فقره اللغوي « مرجعاً بداخله العلامة و الرمز و تكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص »(4)، يعني أن بنية و دلالة العنوان لا تتفصل عن بنية و دلالة العمل الذي يعنونه، نظراً لأن العنوان يتضمن العمل، مثلما أن العمل يتضمن العنوان ولذلك فإن « العنوان يوحي إما بجزئية تمثيلة للنص، أو شموليته، وهو يختزل النص مبنى ومعنى »(5)، وهذا تماماً ما تؤكد بعض المنظومات العنوانية عند " نزار قباني" فعنوان على صيغة (لماذا أكتب؟) من ديوان (قصائد مغضوب عليها) جملة استفهامية بمثابة سؤال إشكالي صريح، جاء نص القصيدة ليجيب عنه في أربعة مقاطع متفاوتة في الطول:

أكتب ..

كي أفجر الأشياء و الكتابة انفجار
أكتب ..

-
- (1) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ص96.
 - (2) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص108.
 - (3) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ص99.
 - (4) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص115.
 - (5) مفيد نجم: بين طريق دمشق و الحديقة الفارسية .

كي ينتصر الضوء على العتمة
و القصيدة انتصار ..
أكتب ..

كي قرأني سنابل القمح ،
وكي قرأني الأشجار
أكتب ..

كي تفهمني الوردية ، و النجمة ، والعصفور ،
و القطة و الأسماك ، و الأصداف ، والمحار .. (1)

يلاحظ على نص القصيدة أنه لم يتعالق العنوان بنصه كسؤال وجواب فقط، بل تعالق معه أيضا على مستوى المبنى، فكلمة (أكتب) اجتزأت من العنوان لتقف على نص القصيدة و تتردد فيه كلازمة من بدايته إلى نهايته. ومن المظاهر التي يتناص فيها العنوان مع نصه في أعمال " نزار قباني" الشعرية، هو ذلك التعالق الذي يحاكي فيه نص القصيدة مضمون نص العنوان، ومن أمثلة هذا النوع من التعالق: عنوان (خمسة نصوص عن الحب) من ديوان (لا غالب إلا الحب) ، فقارئ هذا العنوان يفهم ولا شك معناه الذي يشير صراحة إلى خمسة من النصوص عن الحب، و القصيدة عبارة عن خمس مقاطع يوحد بينها موضوع الحب، وهذا الإختزال الذي قدمه العنوان للنص هو ما يعرف بوظيفة التعيين " التي تعتبر أحد أهم وظائف العنوان حسب "جيرار جنييت"(2). يقول الشاعر:

حبك ...
حدث تاريخي من أحداث الكون،
وعرس للأزهار و للأعشاب.
.....

النص الأول

(1) نزار قباني: ديوان قصائد مغضوب عليها، الطبعة الثالثة، منشورات نزار قباني، بيروت، 1992، ص14.

(2) - لقد تمت الإشارة إلى ذلك في الفصل الأول من البحث

حبّك ...	النص الثاني
نص مسماريّ ،	
آشوري،	
.....	النص الثالث
حبّك ...	
وقت بين السّلم و بين الحرب،	
وليس هناك حرب.	
.....	النص الرابع
حبّك ... سرداب سحريّ.	
فيه ملايين الأبواب	
.....	

حبّك ... يطرح ألف سؤال.	النص الخامس
ليس لها في الشعر جواب (1)	

إن الظاهرة التناصيّة نفسها تتكرر مع عناوين أخرى للشاعر مثل: (10) رسائل إلى سيّدة في الأربعين) من ديوان (هل تسمعين صهيل أحزاني) ، أو (سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت) من مجموعة (إلى بيروت الأنثى مع حبي)، و يظهر أنّ هذا النوع من التعالق يحقّق انسجاماً تشكيميا واضحاً بين عتبة العنوان وفضاء المتن الشعري.

و كثيراً ما كان يعمد " نزار " إلى اتخاذ المطالع عناويناً للقصائد، رغم أن هذه التقنية قديمة فهي بالنسبة لشاعرنا مقصودة، لأنها تكررت في عناوين مختلفة متباعدة في تواريخ كتابتها، فالعديد من العناوين هي الجمل أو الكلمات أو الحروف الأولى التي وردت في مطلع القصائد مثل:

قصيدة (يا ست الدنيا يا بيروت) جاء نصّها كالآتي:

يا ست الدنيا يا بيروت

الفصل الثالث: التناص في العناوين

من باع أساورك المشغولة بالياقوت؟

.....

.....

ما زلت أحبك يا بيروت ...

لماذا لا نبتدى الآن؟؟ (1)

و في قصيدة (سأقفل باب القصيدة...) :

سأقفل باب القصيدة

حتى تنامي ...

.....

.....

فهل من كلام يقولك

دون كلام؟؟ (2)

و في قصيدة (سيأتي نهار) ورد نصها كما يلي:

سيأتي نهار ..

أحبك فيه ... سيأتي نهار.

.....

.....

أخبر شعبي

بأن الوصول لشاطئ عينيك ..

كان أهم انتصار ... (3)

و في قصيدة (إذا) يقول فيها الشاعر:

إذا أردت أن تكون شاعرا

مختلف الملامح ...

(1) نزار قباني: إلى بيروت الأنثى مع حبي، الطبعة الرابعة، منشورات نزار قباني، بيروت، 1990، ص29.

(2) نزار قباني: هل تسمعين صهيل أحزاني، الطبعة الثانية، منشورات نزار قباني، بيروت، 1996، ص207.

(3) نفسه، ص65.

وفاتكا ... وجارح ...

فاخرج على غرائز القطيع.(1)

الملاحظ على هذه الأمثلة التي عرضت أن عناوينها جاءت سطرًا شعريًا أو جزءًا منه، ضمن بنية النص نفسه، وبهذا يتطابق العنوان مع النص تطابقًا تماثليًا مثل عبارات المقالات وعناوينها. هذا ما يدفعنا إلى التساؤل: هل القصيدة تحتاج دائمًا إلى عنوان؟ ألا يمكن أن يكون مطلعها عنوانًا؟

يؤكد " كوهين " على أن غياب الفكرة التركيبية للقصيدة يجعلها قادرة على الإستغناء عن العنوان يقول: «إنّ كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا، يتوفر دائما على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الإستغناء عنه، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنوانًا، وهذا ليس إهمالا ولا تأقفا، وإذا كانت القصيدة تستغني عن العنوان فلأنها تقتقر إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيرًا عنها» (2)، وإذا كان الأمر كذلك فالمطلع مهم، لذلك يجب مراعاة وضعية النص لأنه قد يكون الهاجس المركزي للقصيدة بالمطلع ذاته، فتكون وجهة نظر "كوهين" على قدر كبير من الصواب، وهذا ما يذهب إليه أيضا "جيرار جنيت" عندما رأى أن المطلع برأيه بديل عن العنوان، يأخذ مكانه وليس بالضرورة أن يساويه في قيمته، لأن المطالع التي ترد في نهاية الفهارس سواء تعلق الأمر برواية أم بديوان شعر غالبا ما تخذعنا لاعتقادنا بأنها عناوين، لأن ميزتها تبدو كذلك، ولأنه من الناحية التركيبية أو التشكيلية ليس هناك ما يدعو لأول وهلة أن نشك في أنها ليست كذلك، بل نتقبلها كعناوين إلى أن نقرأ الأثر الأدبي فنكتشف عكس ذلك تماما، أي أنها مطالع قصائد و ليست عناوينا مستقلة(3).

و في الثقافة العربية القديمة كانت مطالع القصائد بمثابة العنوان، وأغلب القصائد الناجحة كانت كذلك لجاذبية وقوة مطالعها، وربما أحس الشاعر القديم أن الإجابة في المطلع يضمن نجاح القصيدة، فحرص على أن يكون بارعا فيه. و يذهب بعض الباحثين إلى أن طريقة اتخاذ المطلع عنوانا قد تسيء للقصيدة، لأن بدايتها قد تعني الشيء الكثير، فغالبا ما توجد الأفكار التي تعجّ

(1) نزار قباني: الكبريت في يدي و دويلاتكم من ورق، الطبعة الخامسة، منشورات نزار قباني، بيروت، ص20.

(2) نقلا عن جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ص98.

(3) ينظر: نريمان الماضي، العنوان في شعر عبد القادر الجنابي.

بها القصيدة في وسطها أو ما يعرف بالنواة، ولذلك فعندما « يملأ فضاء العنوان باقتباس يكرر سطرا أو عبارة من النص، فإنه ليس للكلمات المقتبسة خاصة إن كانت عبارة عن السطر الأول من النص أو الكلمات الأولى منه، مكانة العنوان. أما إن كانت الاقتباسات من أماكن أخرى من النص فإن الأمر يختلف، لأن هذه الكلمات تبدو على الأقل وكأنها تقول شيئا ما عن القصيدة»⁽¹⁾، والظاهر أن هذه الإستراتيجية في العنوان لم يغفل عنها "نزار"، فقد وردت بعض العناوين مجزوءة من نص القصيدة، وهذه المرة ليس من المطلع بل من أماكن أخرى من النص، مثل قصيدة (لا بد أن أستأذن الوطن..)⁽²⁾، فقد جاء هذا العنوان مجزوءا من السطر العاشر من المقطع الأول للقصيدة التي حوت ستة مقاطع وليس من المطلع.

أما القصيدة التي بعنوان (ذهبت ... ولم تعد ...)، فقد جاء عنوانها محاكيا محاكاة حرفية للسطر الأخير من القصيدة، يقول الشاعر:

في تعاملتي مع النساء.
كنت دائما

من أنصار المدرسة الانطباعية.

كل امرأة ...

حدثتها عن جمال الفكر الصوفي.

وتجليات جلال الدين الرومي.

وفريد الدين العطار

ومحي الدين بن عربي.

ذهبت ... ولم تعد⁽³⁾

هذه الأمثلة تؤكد أن "نزار قباني" لم يعتمد المطلع فقط كخيار للعنوان، بل كانت بنية النص كلها مرشحة لهذا الاختيار.

ويتبين من خلال الفحص الظاهري لبعض المنظومات العنوانية لقصائد "نزار قباني"، مقدار التعالق بين نصي العنوان والقصيدة، سواء من حيث المبنى أو من حيث المعنى، ففي مجموعة (الكبريت في يدي و دويلاتكم من

(1) voir: Gerard Genette: seuils, p292

(2) نزار قباني: هل تسمعين صهيل أحزاني، ص179.

(3) نزار قباني: لا غالب إلا الحب، ص56.

ورق ...) يأتي عنوان قصيدة (هناك بلاد...) وكأنه جزء لا يتجزأ من المتن،
على النحو التالي:

هناك بلاد تخاف على نفسها
من هديل الحمام،

.....

هناك بلاد
تشرع أبوابها للبغايا
و ترفض أن تمنح الشعر،

.....

هناك بلاد ... يشيد السلاطين فيها
ألوف الجوامع

.....

هناك بلاد ...
يخاف الخليفة فيها على نفسه
من حوار المقاهي ..
ومن قهقهات التلاميذ
إذ يعبرون الشوارع ... (1)

فالعنوان (هناك بلاد) يهبط إلى المتن الشعري هبوطاً حثوياً تردّد
على شكل لازمة شعرية من المقطع الأول إلى الأخير، ليؤكد حالة نفي الغياب
واستحضار الوجود المتمثل في البلاد، وقد تكرّر أكثر من مرة عند بداية
السطر الشعري، فنحسّ وكأنه جزء من النص و لا يتمتع باستقلالية جمالية
عنه.

أما عنوان (السمفونية الجنوبية الخامسة) فهو لقصيدة عزف فيها «
نزار أجمل معزوفاته السياسية لتمجيد العرب في لبنان من أبناء الجنوب الذين
سجلوا أروع ملاحم الصمود التضالي ضد إسرائيل و سيطروا أعظم البطولات

(1) نزار قباني: الكبريت في يدي و دويلاتكم من ورق ..، ص 07.

التي كتبت بحروف من نور و أزالتم بعض الغشاوة عن عيون التاريخ العربي المعاصر»(1).

و إذا رجعنا إلى العنوان (السمفونية الجنوبية الخامسة)، فالملاحظ فيه أنه ينقل المتلقي إلى حساسية العزف والموسيقى، وهنا يبرز أحد أهم مظاهر التعالق بين العنوان ونصّه، أين يستجيب مبنى القصيدة استجابة واضحة لدلالة الموسيقى في عتبة العنوان، ولو أخذنا بعض المقاطع لأدركنا حجم الحركية والإيقاع التي بنيت عليها القصيدة:

سميتك الجنوب

يا لابسا عباءة الحسين وشمس كربلاء

يا شجر الورد الذي يحترف الفداء

.....

سميتك الجنوب

يا قمر الحزن الذي يطلع ليلاً من عيون فاطمة

يا سفن الصيد التي تحترف المقاومة ...

.....

سميتك الجنوب

لا تنتظر من العرب اليوم سوى الكلام

لا تنتظر منهم سوى رسائل الغرام

.....

سميتك الجنوب

سميتك الشمع الذي يضاء في الكنائس

سميتك الحناء في أصابع العرائس

.....

سميتك الجنوب

سميتك النوارس البيضاء ، والزوارق

سميتك الأطفال يلعبون بالزنايق(1)

(1) أحمد تاج الدين: نزار قباني و الشعر السياسي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2001، ص 190.

يلاحظ في هذه المقاطع وجود منظومات إسمية وفعلية ضاغطة بحركيتها اللافتة (يا لابسا - يا شجر - يا قمر - يا سفن / لا تنتظر - سميتك) بالإضافة إلى التنوع التقوي بإيقاعيته الغنائية المتنوعة (كربلاء - النداء / فاطمة - المقاومة / الكلام - الغرام / الكنائس - العرائس / الزوارق - الزنايق)، فضلا عن المناخ الدلالي العام، كلّ هذا يصب و لاشك في حقل الإستجابة لمفردة سمفونية العنوان، وهذا يعني أنّ العنوان «هو مفتاح صوتي دال على التشكيل الصوتي للقصيدة، وإشارات إيقاعية حركية من إشاراتها، ولذلك فإنه أيضا مفتاح دلالي، فهو قراءة للنص والنص قراءة له في توتره وتصاعده الدرامي الحركي، فالعنوان إيقاعيا وحركيا ودلاليا جزء متصل بنصه» (2). أمّا عناوين القصائد التي على نحو:

- (خمس رسائل إلى أمي) من ديوان (الرسم بالكلمات).
 - (أربع رسائل ساذجة إلى بيروت) من ديوان (هل تسمعين صهيل أحزاني)
 - (10 رسائل إلى سيدة في الأربعين) من ديوان (تزوجتك أيتها الحرية).
- وغيرها التي على هذا النحو، فإنها تقدّم عتبة عنوان تقليدية تزواج بين العنونة والمراسلة، لأنها تصرّح بالنوع الكتابي (رسالة) ولكن بإطار شعري، لذا فإن العتبة العنوانية هنا سرعان ما تفتّح على فضاء المتن، من أجل أن تباشر الرسالة افتتاح مشروعها الإرسالي نحو المرسل إليه، لذلك فإن مثل هذه العناوين عادة ما تبرز فيها العفوية، لأنها تتشغل بالدرجة الأساس في الإستجابة للموضوع المتجسد في العمق الشعري للمتن من دون الحاجة إلى الإفتعال في وضع عناوين برّاقة قد لا تتلاءم أحيانا مع المحتوى الشعري، ف (خمس رسائل إلى أمي) مثلا: هي رسائل يخبر فيها الشاعر أمّه أن النساء اللواتي عرفهن في غربته، قد أخفقن في تحقيق رغبته، لأنهن لم يعرفن كيف يمشطن شعره الأشقر إذا تطاير في الهواء، وكيف يأخذن بيده إذا تعثر في الطريق، فقد طاف بلدانا كثيرة لكنه لم يجد المرأة التي تكسوه إذا تمزقت ثيابه، وتحمل له عرائس السكر لتطعمه إذا جاع:

وطفت الهند طفت السند طفت العالم الأصغر
ولم أعثر

(1) نزار قباني: قصائد مغضوب عليها، ص58.

(2) خليل موسى: قراءات في الشعر العربي، ص77.

على امرأة تمشط لي شعري الأشقر
وتحمل في حقيبتها لي عرائس السكر (1)
لقد كثرت النساء في حياة نزار و لكن لم تستطع واحدة منهن أن تملك قلبه
مثلما ملكته أمه (فائزة) يقول:
بموت أمي..
يسقط آخر قميص صوف أغطي به جسدي
آخر قميص حنان..
آخر مظلة مطر..
و في الشتاء القادم..
ستجدونني أتجول في الشوارع عاريا (2)
وينحو عنوان (اعترافات رجل نرجسي) بصيغة الإعراف هذه، نحوا
سرديا لقصيدة تتألف من عشر مقاطع، يعترف فيها الشاعر بحبه لامرأته بعد
ثلاثين عاما:

...وبعد ثلاثين عاما

تأكدت أنني أحبك ..

بعد ثلاثين عاما

وأنتك امرأتي دون كل النساء (3) .

وهذه المماثلة في فعل الإعراف بين نصي العنوان و القصيدة، تؤكد مدى
استجابة المتن لدلالة العنوان. ومن بين العشرة مقاطع التي تتألف منها هذه
القصيدة، يظهر المقطع الرابع أنه يحاكي عتبة العنوان محاكاة سردية:

هي النرجسية قد دمرتني

فكلّ العيون محطات ليل

وكلّ النساء لديّ سفر !!

أفتش فوق الخريطة

عن وطن مستحيل

فما من رصيف أنام عليه

(1) نزار قباني: (الرسم بالكلمات)، الطبعة الثالثة، منشورات نزار قباني، بيروت، ص96.

(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني منشورات نزار قباني، ط3،

بيروت، 1981، ص731.

(3) نزار قباني: (هل تسمعين صهيل أحزاني)، ص121.

ولا من حجر (1)

يلاحظ في هذا المقطع أن الفاعل السردى المضمّر المتمثّل في الأنا الشاعرة وجّه الدلالة الشعرية بمنطق سردي مناسب لجو الاعتراف الذي يتلاءم هو الآخر مع عتبة العنوان، وهذا يبين أنّ العنوان كان وفيّا لنص القصيدة، واختصر بشكل جيّد كل ما قاله الشاعر فيها، لذلك لا توجد هوّة بين نص العنوان ونص القصيدة، رغم أن كتابة «عنوان عمل ما هو فعالية لها شروطها و ملابساتها المستقلة عن كتابة العمل نفسه» (2)، وعليه فإن إي عنوان مهما بدا قصيرا أو بسيطا في تركيبته ومفرداته يتطلب أن ينظر إليه بنفس الإهتمام والاعتبار الذي يحضى به العمل الذي يسمه.

ثانيا: تناص العنوان مع خارج المتن الشعري:

إنّ علاقة العنوان بأمور خارجة عن العمل تمنحه أهمية فنيّة معتبرة، لذلك فالتأسيس لنصية العنوان «يظلّ طاويا على عدد من الفضاءات التي تشغلها نصوص من فلسفة السياسة وأنظمة الحكم والقوانين المحليّة وأخرى من نظرية الأدب وفلسفة الإبداع وعلم النفس الفردي والمجمعي» (3)، أي أن نصية العنوان ودلالته لا تبنى على هيئة مظهره اللغوي فقط، وإنما تتسع لتضم إليها ما يزدحم به فضاءه من أعمال ونصوص وخطابات أخرى خارج بنيته اللغوية الحاضرة، وبذلك « يتجاوز التفاعل في صنعة العنوان حدود النص الواحد، فيدخل العنوان في شراكة من نوع أشمل وأكمل إذ يروح مداعبا، معالقا لا نصّه المتربّع أعلى رقعته، بل شبكة خفية غائبة من نصوص أخرى» (4)، وعلى هذا الأساس فقد لا يتمكن العنوان في وجوده اللغوي المتشكل من كلمة واحدة من إنتاج الدلالة، إذ ليس هناك إلا معنى الكلمة المفردة، وبالتالي فلا بد له أن ينطوي على كفاءة التفاعل و التداخل مع عدد متنوع من النصوص والخطابات.

لم يعد العنوان «يحتمل قراءة واحدة في اتجاه عمودي نازل وأحادي متعالق مع نصّه، فالملاحظ أنّ التشكيل العنواني أضحى، يراعي في ديباجته شكلا من الحوارية التناصية التي بالإمكان أن نطلق عليها التناصية العنوانية

(1) المرجع السابق ، ص124.

(2) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص19.

(3) نفسه ، ص58.

(4) ابن عبد الله الأخضر: في البدء ... كان العنوان .

Intertextualité titrique ، والتي تسعى إلى تشكيل العنوان على نحو يعالق معه لا نصه تحديدا وإنما عناوين أخرى»(1) ، هذه العناوين قد تكون لنفس المبدع أو لغيره من المبدعين.

وسنحاول في هذه القراءة رصد بعض العناوين للشاعر "نزار قباني" التي تتعالق مع عناوين أخرى للشاعر نفسه، وأخرى تتعالق مع عناوين وخطابات لغيره من المبدعين.

أ- تناص العناوين مع عناوين لنفس الشاعر:

يمكن رصد هذا النوع من التناص في المنظومة العنوانية لشعر "نزار قباني" من خلال:

- تناص عنوان الديوان مع عناوين القصائد:

إن القصيدة داخل الديوان عبارة عن « بنية دلالية مكتملة، لكن هذا الإكتمال لا يمنع أئها مهياة للدخول في بنية دلالية أكبر تخصّ الديوان، هنا يمثل عنوان القصيدة علامة على اكتمالها دلاليا، أما عنوان الديوان فعلاقة على تلك البنية الأكبر التي تنتظم فيها البنيات الدلالية لكافة القصائد، ومن ثم كان لا بد أن يخترق عنوان الديوان كافة القصائد ليتمكن من رد اختلاف عناوينها إليه، بتعبير آخر إنّ عنوان الديوان يتردد بهذا الشكل أو ذاك داخل جميع القصائد، الأمر الذي يخلق نواة أولية للبنية الدلالية الأكبر»(2) ، رغم وجود بعض العناوين التي لا يجمع بينها الموضوع الواحد لأنها تنشر على فترات متباعدة ثم تجمع في فضاء واحد هو فضاء الديوان، لذلك قد يكون من الصعب سحب عنوان الديوان على باقي العناوين التي تنطوي تحته، فهو في حالة انقطاع واتصال معها في نفس الوقت.

يتبيّن من خلال الفحص الظاهري لبعض المنظومات العنوانية في شعر "نزار قباني" مقدار التعالق القائم بين العنوان الخارجي للديوان والعناوين الداخلية للقصائد، من حيث البنية الدلالية الكبرى للديوان التي تنتظم فيها البنيات الدلالية لكافة القصائد، ومن حيث البنية النحوية التي يحاكي فيها عنوان الديوان عناوين القصائد، محاكاة جزئية حيناً وحرفية حيناً آخر، على نحو ما يمثله الجدول الآتي:

(1) نفسه .

(2) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص85.

عنوان الديوان	عنوان القصيدة	الكلمات المتناصّة
كلّ عام وأنت حبيبتي	- كلّ عام وأنت حبيبتي - حبيبتي في رأس السنة	- كل عام وأنت حبيبتي - حبيبتي
إلى بيروت الأنثى مع حبّي	- يا ست الدنيا يا بيروت. - سبع رسائل في بريد بيروت - بيروت محظيتكم - ..بيروت حبيبتي - إلى بيروت الأنثى مع الإعتذار. - بيروت تحترق ..وأحبّك	- بيروت. - بيروت. - بيروت - حبيبتي. - إلى بيروت الأنثى مع. - بيروت - أحبّك
أحبك ..أحبك والبقية تأتي	- أحبّك ..أحبّك والبقية تأتي - حين أحبك	- أحبّك ..أحبّك والبقية تأتي. -أحبّك.
قصائد متوحشة	- القصائد المتوحشة. - قصيدة الحزن.	- القصائد المتوحشة. - قصيدة.

الفصل الثالث: التناص في العناوين

- قصيدة.	- قصيدة واقعية.	
- هوامش. - هوامش.	- هوامش على دفتر النكسة. - هوامش على دفتر الهزيمة.	هوامش على الهوامش
- عاشق. - يعشق.	- من يوميات عاشق متخلف. - لا ثقافة لرجل لا يعشق.	تنويعات نزارية على مقام العشق

الفصل الثالث: التناص في العناوين

هل تسمعين صهيل أحزاني. الحن	هل تسمعين صهيل أحزاني. فاطمة تشتري عصفور الحن.	هل تسمعين صهيل أحزاني
- أشهد أن لا امرأة إلا أنت - أنت - امرأة.	- أشهد أن لا امرأة إلا أنت - قدر أنت بشكل امرأة	أشهد أن لا امرأة إلا أنت
- لا غالب إلا الحب. - الحب.	- لا غالب إلا الحب. - خمسة نصوص عن الحب.	لا غالب إلا الحب
- القصيدة	- القصيدة الشريفة	قصائد
- أنت لي	- أنت لي	أنت لي
- حبيبتي	- حبيبتي	حبيبتي
- الرسم بالكلمات.	- الرسم بالكلمات	الرسم بالكلمات
- سري	- سري جدا	الأوراق السرية لعاشق قرمطي
- إفادة في محكمة الشعر	- إفادة في محكمة الشعر	إفادة في محكمة الشعر
- الحب لا يقف - الضوء الأخضر.	- الحب لا يقف عن الضوء الأخضر.	الحب لا يقف على الضوء الأخضر
- تزوجتك أيتها الحرية	- تزوجتك أيتها الحرية	تزوجتك أيتها الحرية

يظهر الجدول مقدار التعالق الذي يجمع بين عنوان الديوان وعناوين القصائد، هذا التعالق بدا واضحا لأن معظم عناوين الدواوين جاءت محاكية محاكاة دلالية وتشكيلية لعناوين القصائد، فمثلا هناك بنية دلالية تجمع بين

عنوان ديوان (كل عام وأنت حبيبتني) وعنوان قصيدتي (كل عام وأنت حبيبتني) و (حبيبتني في رأس السنة)، فعنوان القصيدة الأولى يظهر بشكل صريح أنه يحاكي عنوان الديوان محاكاة حرفية من حيث الدلالة والتركيب، أي أنّ دوال عنوان الديوان هي نفسها دوال عنوان القصيدة، من حيث المبنى في التركيب والعدد ومن حيث المعنى الذي يشير إلى ظاهرة الحب المتكررة في كل عام.

أما عنوان القصيدة الثانية فإنه يحاكي عنوان الديوان من حيث المبنى في دال واحد هو (حبيبتني) المشترك بين نصّي العنوان ، أما من حيث المعنى فإنهما يتعالقان معا في صفة الحب المرتبطة بزمان معين هو رأس السنة في عنوان قصيدة (حبيبتني في رأس السنة)، وكل عام في عنوان الديوان (كل عام وأنت حبيبتني)، والحقيقة أن كلّ عام يبدأ برأس سنة، يعني أن زمن الحبّ يشترك في بداية واحدة هي رأس سنة كل عام، وهذا ما يمنح عنوان القصيدة بنية دلالية مكتملة، لكن هذا الإكتمال لم يمنعها من الدخول في بنية دلالية أكبر تتعلق بعنوان الديوان.

ويُظهر الجدول تعالقا آخر من خلال العناوين التي تحيل على معنى مكاني، كما هو الحال بالنسبة لعنوان ديوان (إلى بيروت الأنثى مع حبي) والعناوين الداخلية لهذا الديوان (يا ست الدنيا يا بيروت..- سبع رسائل في بريد بيروت- بيروت محظيتكم...بيروت حبيبتني- إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار- بيروت تحترق...وأحبك ..)، فهنا التعالق بين عنوان الديوان وعناوين القصائد يبدو واضحا من خلال المكان الواحد المتمثل في(بيروت).

وفي المجموعة نفسها يظهر نوع آخر من التعالق يقوم على أساس البنية النحوية لنص العنوان، فعنوان الديوان يتألف من جملة إسمية (إلى بيروت الأنثى مع حبي) وهناك عنوان داخلي يتألف هو الآخر من جملة إسمية يكاد يتطابق مع عنوان الديوان شكلا ومضمونا لولا اختلافهما في الكلمة الأخيرة على النحو التالي (إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار)، وبذلك فهذا العنوان تعالق مع عنوان الديوان في كونه يتألف من جملة إسمية وذو طابع إستعاري، إضافة إلى أنه يحيل على معنى مكاني أيضا هو بيروت، وهذا يعني أن عنوان الديوان في الشعر يمثل محورا لولبيّا تدور حوله معاني عناوين القصائد، إن اختلافًا أو انتلافا ، تجانسا أو تناقضا.

الفصل الثالث: التناص في العناوين

- التناص بين عناوين القصائد:

إنّ التناص بين عناوين القصائد بدا واضحا في منظومة العناوين الشعرية عند "نزار قباني"، من خلال التكرار الحاصل لبعض المفردات المشكلة لتركيبية العناوين، وهذه ميزة في شعر "نزار"، إذ أنه « يمثل أدنى نسب في تنوع المفردات وأعلاها في درجة التكرار»⁽¹⁾، وتكرار لفظة أو الجملة معيّنة داخل العمل الشعري له صلة وثيقة بالجانب النفسي عند الشاعر، لأنه يسلط الضوء على نقطة محدّدة دون غيرها ويؤكد عليها⁽²⁾، يعني أن المعنى الحقيقي للنص كما يقول "ريفائير" يتمثل انسجامه في تكراره لما يقوله بغض النظر عن التنويعات المستمرة في طريقة قوله، فهو يعتقد أن التكرار ليس من الضروري أن يكون للكلمات ذاتها أو لجمل بعينها، إن ما يخلق انسجام النص هو تكراره للمرجعيات ذاتها، فهناك الكلمة المفتاح التي تشتغل مثل عصاب، يحاول الشاعر إخفاءها لكن مع ذلك تظهر في ثنايا النص بمفردات مماثلة أو بإسهابات⁽³⁾.

يبدو أن دوال العنوان الشعري عند "نزار" لا تحضر في تركيبته النصية حضورا بريئا من تاريخ استعمالها، أو أن تختصّ بهذا التركيب فقط، لذلك يمكن اعتبار أن هذا العنوان هو نتيجة تفاعل، وميزة هذا التفاعل أن يسمح للبنى الجديدة للعناوين بأن تأخذ شيئا من مكونات البنى القديمة السابقة لها، وهذا ما يمنحهما درجة من التعالق والتشاكل المتبادل.

ولتمثيل هذا التناص سيتم اختيار بعض الكلمات المفردة بغرض البحث عن درجة تواترها وتكرارها في البنى النصية للعناوين الشعرية عند "نزار"، كما سيوضّحه الجدول الموالي:

الكلمة	حضورها في عنوان	من ديوان
--------	-----------------	----------

(1) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998، ص65.

(2) فتيحة محمود: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط، 1987، ص173.

(3) voir: Michel Riffaterri: la production du texte, édition seuils, Paris, 1979.

الفصل الثالث: التناص في العناوين

القصيدة	
- قصيدة الحزن - القصيدة المتوحشة - قصائد واقعية	قصائد متوحشة
- قصيدة واقعية جدا - هل المرأة أصلها قصيدة ؟ أم القصيدة أصلها امرأة ؟ - كلما كتبت قصيدة حب شكروك أنت	تنويعات نزارية على مقام العشق
- القصيدة والجغرافيا - القصيدة - القصيدة والغول - اليوميات السرية لقصيدة عربية	تزوجتك أيتها الحرية
- القصيدة الدمشقية - القصيدة تطرح أسئلتها	الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق
- قصيدة حب فرعونية - قصيدة من الشعر الحر	الأوراق السرية لعاشق قرمطي
- قصيدة التحديات - قصيدة غير منتهية	أشعار خارجة على القانون
- القصيدة البحرية - ثمن قصائدي	الرسم بالكلمات
- قصيدة بلقيس	قصيدة بلقيس
- قصيدة منشورات فدائية على جدران إسرائيل	قصيدة منشورات فدائية على جدران إسرائيل
- القصيدة الشريرة	- قصائد
- هل تكتبين معي قصيدة ؟	أشهد ألا امرأة إلا أنت
- سأقفل باب القصيدة	هل تسمعين صهيل

الفصل الثالث: التناص في العناوين

أحزاني		
الحب لا يقف عن الضوء الأخضر	- قصيدة سرىالية	
تنويعات نزارية على مقام العشق	- من يوميات عاشق متخلف - يوميات هارب من الجندية	يوميات
الحب لا يقف عن الضوء الأخضر	- من يوميات رجل مجنون - من يوميات تلميذ راسب	
يوميات امرأة لا مبالية	- يوميات امرأة لا مبالية	
تزوجتك أيتها الحرية	- اليوميات السرية لقصيدة عربية	
قصائد مغضوب عليها	- من يوميات كلب مثقف	
الرسم بالكلمات	- يوميات قرصان	
هل تسمعين صهيل أحزاني	- من يوميات رائد فضاء	
هوامش على الهوامش	- من يوميات شقة مفروشة	
أحبك.. أحبك و البقية تأتي	- يوميات مريض ممنوع من الكتابة	
قصائد	- رسائل لم تكتب لها - رسالة من سيدة حاقدة - رسالة حب صغيرة	رسالة
حبيبتي	- الرسائل المحترقة - رسالة جندي في جبهة السويس	
طفولة نهد	- رسالة	
تزوجتك أيتها الحرية	- أربع رسائل ساذجة إلى بيروت	
الرسم بالكلمات	- خمس رسائل إلى أمي	
هل تسمعين صهيل أحزاني	- 10 رسائل إلى سيدة في الأربعين	
قصائد متوحشة	- رسالة من تحت الماء	
إلى بيروت الأنثى	- سبع رسائل في بريد بيروت	

مع حبي	
--------	--

يبدو من خلال الجدول أن تكرار الكلمات التي اتخذت كنموذج لقياس درجة التعالق بين عناوين القصائد كان واضحا وكثيفا، فكلمة (قصيدة) مثلا، وردت في دواوين مختلفة وبحضور متفاوت، وصل أحيانا إلى أربعة مرات في المجموعة الواحدة، مثلما حدث في مجموعة (تزوجتك أيتها الحرية) مع العناوين التالية (القصيدة- القصيدة والجغرافيا- القصيدة والغول- اليوميات السرية لقصيدة عربية).

وقد أظهر أيضا توظيف كلمة (قصيدة) تراكيبا متنوعة في بنية العناوين، إن تنكيلا مفردا أو جمعا (قصيدة - قصائد)، تعريفا مفردا أو جمعا (القصيدة - القصائد) مثل: قصيدة الحزن، قصائد واقعية، القصيدة البحرية، القصيدة الدمشقية.

وهذه الجمل هي خبر لمبتدأ محذوف أو مفاعيل لفعل محذوف أيضا تقديره: أكتب قصيدة الحزن أو أسرد اليوميات السرية لقصيدة عربية، ف"نزار" أراد أن يمنح لهذه الموجودات القصائد التي تستحق والإهتمام الشعري اللائق بها، وكأن من سبقوه غفلوا عنها ولم يولوها الإهتمام اللازم.

ب- تناص العناوين مع عناوين وخطابات لغير الشاعر:

إذا كان العنوان يحيل إلى نص خارجي يتناسل معه شكلا ومضمونا، فهذا يعني أنه: «يمكن أن تشغل العناوين كعلامات مزدوجة حيث إنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها وفي الوقت نفسه تحيل إلى نص آخر» (1)، ويعني أيضا أن «العنوان باعتباره قصدا للمرسل يؤسس أولا لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما أو سيكولوجيا، وثانيا: لعلاقة العنوان، ليس بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضا» (2)، وهذا ما يجعل المرسل يقوم بعملية تأويل وهو ينتقي من الخطابات ما يتلاءم مع دوال عمله الإبداعي لأن «دوال العنوان تتوسط كحركة اشتغال دلالي بين الخارج حيث تمتد فعاليتها العلانية إلى الخطاب الفلسفي (وغيره) منتقية منه، وموزعة انتقائا على فضاءها الشعري، وبين الداخل حيث تمتد إلى داخل

(1) voir: Riffaterr.M: sémiotique de la poésie, seuils, paris, 1983, p.130.

(2) الجزار محمد فكري: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص21.

العمل لتوجه بخطابه الشعري عملية إنتاج دلالياتها التي ما إن تكتمل حتى تصبح طاقة قرائية و تأويلية للعمل الذي تعنونه»(1) ، ولذلك فالمبدع وهو يتحرك في مملكة الخطابات الأخرى يقوم بعملية تأويل أولية على اختياراته من هذه المملكة، منطلقا في اختياره وتأويله على السواء من موقعه وموقفه الفكريين، وعلى ضوء ذلك التأويل يعتمد إلى تسبيق دوال اختياره ضمن دوال إبداعه.

إنّ قراءة رسالة شديدة الإقتصاد و الفقر الدلالي و التركيبي المتمثل في العنوان، تتطلب جهدا مضاعفا من القارئ، لأن عادة ما يحاول الباحث إيصال الرسالة إلى المتلقي بأقل عدد ممكن من الدوال، ويحاول قدر الإمكان التقليل من الإسهاب الصوتي غير الضروري في نظره لفهم الرسالة، في حين على القارئ أو المتلقي أن يؤول و يخطط ويتوسع في فهم كل التفاصيل الصوتية و التعبيرية المقتصدة، فيعطيها قيمة أكبر من تلك التي منحها إياها الباحث، مراعيًا السياق المحلي أثناء مقاربة العنوان و تأويله، لكي لا يسقط على القصيدة كل ما تراكم لديه من تجارب ويقولها ما لم تقل(2).

إنّ العنوان بهذا الشكل يعمل على مستويين، فهو رسالة مستقلة بذاتها ونص يحمل خطابا أيديولوجيا من خلاله تتبين نوايا المبدع ومقاصده، وعلى مستوى ثان يحيل إلى عمله فيصبح رسالة مقيدة شديدة الفقر إلى نص القصيدة، إليه تنتسب، وبه يكتمل وجودها.

وسيتم البحث عن تناص العناوين مع عناوين وخطابات لغير الشاعر "نزار قباني" من خلال:

- تناص العناوين مع الخطاب الديني:

يقصد بالخطاب الديني الأحكام و المواقف الموجودة في القرآن الكريم و الكتاب المقدس، وقد أظهرت منظومة "نزار" العنوانية هذا النوع من الخطاب، كما في مجموعة (أحبك.. أحبك والبقية تأتي) التي حوت عنوان (إن الأنوثة من علم ربي)، فهذا العنوان يتعالق مع نص الآية القرآنية (قل الروح من أمر ربي) (3)، و الملاحظ في هذا العنوان الشعري أن تناصه مع آية

(1) المرجع نفسه، ص82.

(2) ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص، ص60.

(3) الآية: 85 من سورة الإسراء.

القرآن الكريم تمّ عن طريق آلية التوازي المتمثلة في «التناص مع خطاب آخر وذلك عبر كلمة أو جملة أو فقرة شرط أن تكون من المكونات المؤسسة لهويّة هذا الخطاب الآخر، وأن تمتلك أيا من هذه المكونات القدرة على استدعاء خطابه، فضلا عن نصوص هذا الخطاب»⁽¹⁾، وبذلك فقد تولّد نصان مختلفان، نص العنوان (إن الأنوثة من علم ربي) ونص القرآن الكريم (قل الرّوح من أمر ربي)، فهذا ليس ذاك إطلاقا، وذاك ليس هذا، ومن التعارض الكلي بين هذين النصّين تولدت علاقات تناص لم تقتصر على محاكاتها للمعنى العقائدي فقط، بل تجاوزته لتشمل محاكاة على مستوى الشكل، بحيث احتفظ التركيب اللغوي للعنوان بنفس تركيب النص القرآني تقريبا، بمعدل خمس دوال لغوية في كل تركيب.

ويبدو هذا النوع من التناص الذي يقرب نص العنوان من نص القرآن الكريم قد وقع أيضا حتى على مستوى الملفوظ الواحد نحو عنوان: (البحث عن سيدة اسمها الشورى) من ديوان (هوامش على الهامش)، فالمتلقي هنا عند سماعه للفظه شورى ترجع به الذاكرة إلى قوله تعالى: (و الذين استجابوا لرّبهم وأقاموا الصلاة وأمرهم شورى بينهم ومما رزقناهم ينفقون) (2) ويظهر أيضا أن الثقافة الإسلامية كانت حاضرة في عناوين "نزار" الشعرية، تمثلت في الحضور القوي لاسم فاطمة:

- (فاطمة تشتري عصفور الحزن) من ديوان (هل تسمعين صهيل أحزاني).
- (فاطمة في الريف البريطاني- مع فاطمة في قطار الجنون.- فاطمة في ساحة الكونكور) من ديوان (الحب لا يقف عن الضوء الأحمر).
يطلق " بارت " على اسم العلم لقب "أمير الدلائل"، وبرأيه على المحلل أن يتساءل بطريقة دقيقة عن الإسم العلم، لأن هذا الأخير غني بالدلالات (3)، لذلك فعند البحث عن الدلالات التي يشي بها اسم (فاطمة) ربما قد يوجد الشيء الكثير، ولكن ما يهمّ في هذا المقام من تلك الدلالات أن هذا الإسم له ظلال دينيّة قويّة، على اعتبار أن فاطمة اسم ابنة الرسول-صلى الله عليه وسلم- وهذا يؤكد أنّ « أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص

(1) الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف، ص325.

(2) الآية: 38 من سورة الشورى.

(3) Voir: Roland Barthes : l'aventure sémiotique, ed seuils, paris, 1985, p335.

تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان» (1).

أمّا التناس مع الكتاب المقدس فقد مثّله ظاهرة الصّلب، الذي يعتبر من أكثر الرّموز المسيحية تواجدا في منظومة العناوين الشعرية لـ "نزار قباني"، وذلك ما تضمّنته مجموعة (أنت لي) في أحد عناوين قصائدها (الصّليب الذهبي)، ومجموعة (طفولة نهد) في (مصلوبة النهدين).

فمثل هذه العناوين ترمز للصّلب والمسيح، وقد كان « المسيحيّون يعتقدون أن الله سبحانه وتعالى أوصى آدم ألا يأكل من الشجرة فأكل منها بإغواء إبليس فاستحق العذاب، ولكن الله رحمة منه بعباده، جسّد كلمته وهي ابنه الأزلي تجسيدا ظاهرا ورضي بموته على الصليب، وهو غير مستحق لذلك، لكي يكون فداء لخطيئته الأولى، ولم يكن في استطاعة أحد أن يقوم بذلك الفداء سوى ابن الله وابن الإنسان معا-على حد تفكير أو عقيدة المسيحية- وكان ذلك الإبن هو المسيح» (2)، يعني أن المسيح هو المخلص و المكفر عن خطايا البشرية، المهم في هذا ليست هذه الفكرة، "فنزار" يبدو أنه وظف الصّلب توظيفا رومانسيا مفاده أنه هو الشاعر المخلص والمخلص لكل للنساء المقهورات والمكسورات الجناح، ولكل فراشة مهددة بالسحق، ولكل وردة مهددة بالإغتصاب(3)، عندما أثر أن يصلب بين نهدي سيدته:

أنت لا تدريين ، يا سيّدي

كم يكون الكون ، لولاك ، قبيحا

ما تعودت بأن أرفض موتي

فاصلبيني ، بين نهديك ، مسيحا ... (4)

- تناس العناوين مع الواقع السياسي:

لقد نشأ "نزار قباني" في « بيئة عربية وطنية وفي منطقة تعتبر مصنعا للحركة الوطنية، وفي بيت كان كعبة يطوف حولها الزعماء والقادة ومن صلب

(1) محمود مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ... إستراتيجية التناس، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص65.

(2) محمد أبو زهرة: محاضرات في النصرانية، مطابع دار الفكر العالمي، دار الكتاب الحديث، الكويت، 1982، ص85.

(3) ينظر: نزار قباني: من أوراق المجهولة... (سيرة ذاتية ثانية)، ص.ص: 76.77.

(4) نزار قباني: (لا غالب إلا الحب)، ص58.

رجل كان من هؤلاء الزعماء والمناضلين البارزين ويظهر اهتمام نزار بافتخاره بوطنية أبيه ونشأته في تلك البيئة التي نطق أول الكلمات الشعرية في أجوائها السياسية» (1)، لذلك فقد انعكس عليه هذا الواقع في مساره الدراسي فالتحق بكلية الحقوق بالجامعة السورية، وبعد تخرجه من هذه الكلية سنة 1945 احترف مهنة الدبلوماسية بوزارة الخارجية السورية، وتنقل في سفاراتها مدة عشرين عاما، حيث كان لبعض العواصم التي عمل فيها عميق الأثر في حياته وشعره.

وبعد عشرين عاما من السفر استطاع نزار من خلال تنقله بين مختلف بقاع العالم وتعرفه على مختلف الثقافات أن يقدم أعمالا شعرية تحت عناوين متنوعة، مابين الحب والسياسة والوطن، والواقع العربي وقضايا العمل والحرية.

يرجع بعض النقاد تمرّد "نزار" على الواقع العربي وسخريته ببعض المقدسات و المعتقدات الإسلامية إلى طبيعة عمله في السلك الدبلوماسي ونوع تلك الحياة التي كان يحياها في لندن والتي تقوم على الحرية التي قد تصل حدّ الإباحية و التمرّد على تقاليد الشرق (2)، هذا إضافة إلى أنه وجد من أحوال وممارسات وطباع العرب ما يعطيه المبرر لتوسيع رقعة هجائه ليصل إلى حدّ السخرية من العروبة ومسح مقوماتها والتشكيك في أمجادها و تاريخها، وهذا ما تظهره بعض المنظومات العنوانية نحو:

- (متى يعلنون وفاة العرب)، فهذا عنوان لقصيدة ذاع بها صيت "نزار قباني" وهو عنوان يشدّ انتباه القارئ رغم بساطة الجملة وتردّدها في الحديث اليومي، لأنه عنوان للمقاومة وشهادة عن الواقع العربي.

- (أريد بندقية) هذا العنوان هو من العناوين التي «تكتف موقف الشاعر المناضل وتركزه في دال أو دالين للتعجيل بتقديمه وإيضاحه، ليغدو العنوان علامة على الحسم والثبات، بحيث تتحول الإشارة اللغوية إلى حقيقة نضالية ومرجع سلوكي» (3).

(1) أحمد تاج الدين: نزار قباني و الشعر السياسي، ص13.

(2) ينظر: نفسه ، ص22.

(3) سيمياء العنوان: بسام قطوس، ص90.

من خلال هذا العنوان « نجد نزار يصل إلى مرحلة إقناع القارئ بجديّة دعواه بأن القصيدة التي لا تنزف على أصابع قرائها مصابة بفقر الدّم، ونجد نزار لا يكتفي بذلك بل يطالب بأن ينضمّ إلى كتائب الثوار»⁽¹⁾، لذلك جاءت قصيدة (أريد بندقية) التي تحولت إلى نشيد قومي بعد أن غنتها أم كلثوم ليرسم من خلالها الطريق الجديد للخلاص الوطني الذي حدّده في البندقية ثم الانضمام إلى كتائب المقاومة الفلسطينية، ومثل هذه العناوين (أريد بندقية، متى يعلنون وفاة العرب) تكلد تقول كل شيء دفعة واحدة، فهي «عنوانات تكمن جماليتها في طرحها قضيتها مباشرة من دون تزويق أو تجميل، فتعبئة الجماهير لا تحتلج إلى فلسفة جمالية خارج الموقف الذي تفرضه ظروف المتلقين، فكان العنوان هو الذي يقود المتلقي إلى هدفه وتلقي نصه»⁽²⁾.

- وفي قصيدة (المهرولون) من مجموعة (تنويعات نزارية على مقام العشق)، تجاوز "نزار" في هذا العنوان الشعري تلك الدلالة الهامشية التي تدلّ عليها الهرولة و المتمثلة في السير بسرعة، لتصبح اللفظة دالة على اللاتبات والاستقرار، والاضطراب والحركة والتخاذل، فهذه الدلالات الفرعية تتموقع كلها تحت مظلة الدلالة الرئيسية التي يشغلها ملفوظ الهرولة، والمتأمل في الملفوظات الواردة في المنجز النصي يلحظ انتماءها إلى الحقل الرئيسي الذي يثيره العنوان مثل الأفعال التالية: دخلنا، وقفنا، لهثنا، ركضنا، تسابقنا... الخ، فهي كلها تدل على الاضطراب والاستقرار، وهي الصفات التي اتسم بها الرأي العربي في ظلّ التراكمات السياسية والخيبات المتتالية من هزائم وانكسارات.

ولاحتواء هذا الواقع قدم نزار قباني عنوانه في شكل « قضية مصغرة يرمي بها إلى مفارقة السّخرية، تطالعنا بصورة هذا الشعب الذي يحاول الإستفاقة لكنه ميّت لا يستفيق، والهرولة وعاء يتسع لكلّ صفات التوتر والقلق والحيرة والشقاء، فهي مثقلة بمعاني انعدام التوازن، وربما كانت المفارقة ترمي إلى إبراز صورة الشعب العربي الذي يحاول الإستفاقة في حين هو مثقل

(1) أحمد تاج الدين: نزار قباني والشعر السياسي، ص 08.

(2) سيمياء العنوان: بسام قطوس، ص 91.

الفصل الثالث: التناص في العناوين

بكل معاني الإنهزام و التوتر و الإنهيار « (1)، فجاء العنوان ليعكس تلك النار المصطبغة بعذاب هذا الإنسان في فرديته المهددة وطريقه المؤدي إلى المجهول، وهو يهرول تناديه الحرية وتصوغ حماسه الثورة(2).

فالمهرولون إذا هي صفة للعرب، انتقاها "نزار" من الواقع العربي الذي اتسم بالإنكسارات الروحية والسياسية من جراء الهزائم المنتالية.

- وعندما وقعت نكسة 1967، جاء عنوان (هوامش على دفتر النكسة) لقصيدة كانت منشورا صارخا في وجه الحكام العرب والممارسات العربية الخاطئة والواقع العربي المرير، وكل الأسباب التي أفرزت النكسة، حتى أن هناك من يرى أن التحوّلات الكبرى في حياة "نزار قباني" ارتبطت ارتباطا مباشرا بنكسة 1967، فقد « كانت حرب حزيران وما أسفرت عنه من واقع عسكري وسياسي واجتماعي ونفسي، كانت هي الزلزال الذي هزّ وجدان نزار قباني وحوله بزاوية مقدارها 180° نحو هموم الوطن وأحزان وآلام الأمة العربية بأسرها، فاشتغل بالشعر الوطني والسياسي وكتب أروع قصائده وسجّل أعظم إبداعاته» (3).

لقد كانت (هوامش على دفتر النكسة) من ديوان (هوامش على الهوامش)، رسالة صريحة موجهة إلى عبد الناصر-رئيس جمهورية مصر العربية سابقا- فيها من الغضب والسباب والهجاء السياسي أكثر مما فيها من القيمة الأدبية و الشعرية.

ويمكن إجمال العناوين التي ترأست القصائد السياسية الموجهة إلى عبد الناصر فيما يلي: *هوامش على دفتر النكسة عام 1967.

* الممثلون، استجواب عام 1968.

* شعراء الأرض المحتلة عام 1968.

* فتح عام 1968.

* القدس عام 1969.

* منشورات فدائية على جدران إسرائيل عام 1970.

(1) تاويريت بشير: سيميائية العنوان و إستراتيجية المفارقة في قصيدة المهرولون للشاعر "نزار قباني"، الملتقى الثالث(السيمياء و النص الأدبي)قسم الأدب العربي- جامعة محمد خيضر/ بسكرة ، ص105.

(2) ينظر: نفسه، ص103.

(3) أحمد تاج الدين: نزار قباني و الشعر السياسي، ص08.

* إفادة في محكمة الشعر عام 1970

* ثلاث رسائل في رثاء عبد الناصر عام 1970.(1)

- (أحمر...أحمر...أحمر)(2)، في هذه القصيدة تلفت نزار حوله مفتشا عن الحرية، فوجد أن كلّ ما حوله ممنوع و محضور، وغير مسموح، وصارت الخطوط الحمراء تحاصر الكتائب والشاعر كما تحاصر المواطن العربي، حتى لم تعد هناك خطوط خضراء، ولذلك جاء العنوان ليختصر هذا الوضع بإيجاز في عبارة (أحمر ..أحمر..أحمر) التي تدل على أن كل شيء ممنوع وغير مسموح به، ولا مجال للحرية بأي حال،ومثل هذه العناوين تشكل « طاقة انتباهية عالية وحالة اخبارية أو اعلامية او انتباهية في الوقت الذي تبدو فيه رامزة معبرة» (3) .

ولأن "نزار" « آمن بالحرية .. وعشق الحرية .. وتعبد في محرابها وكرّس حياته يتغنى بها ويطالب بها للشعوب العربية التي حرمت منها رغم أنها ضحّت في سبيلها بملايين الضحايا والشهداء» (4)، فقد جاء عنوان مجموعة (تزوجتك أيتها الحرية) ليعلن زواجه بها، وليسجل حالة عشق لهذه الحرية التي تحرّره من كلّ الضغوط التي يمارسها التاريخ على أصابعه، وتحرّره من كلّ أنظمة السّير ومن كل إشارات المرور، وتسمح له بأن يلبس اللغة التي يشاء في الوقت الذي يشاء.(5)

- أما عنوان مجموعة (إلى بيروت الأنثى مع حبّي) فإنه يصرح بعلاقة حب تجمع الشاعر بوطنه، لذلك فقد جاءت كلّ العناوين التي وردت في هذه المجموعة (ياست الدنيا يا بيروت- سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت- بيروت محظيتكم...بيروت حبيبتي- إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار- بيروت تحترق...وأحبك..) تجسيدا لملاح حب وعشق لبيروت، فكانت بيروت الوطن والحببية في نفس الوقت:

كانت المرأة منذ خمسين عاما، حبيبتي...

و لا تزال حبيبتي

(1) المرجع السابق، ص180.

(2) نزار قباني: (قصائد مغضوب عليها) ، ص134.

(3) بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص41..

(4) تاج الدين أحمد: نزار قباني و الشعر السياسي، ص85.

(5) نزار قباني: (هل تسمعين صهيل أحزاني) ، ص22.

إلا أنني أضفت إليها ضرة جديدة
اسمها الوطن....(1)

الوطن عند "نزار قباني" «هو الحبيبة والحبيبة عند نزار هي الوطن... كلاهما الحب والعشق و الحزن والحنان و الأمان والسند»(2)، وقد انفردت بيروت بهذه القيم لأن أهم ما في تكوين بيروت حسب الشاعر أنها «تجمع في جسدها الأنوثة و الأمومة معا... فهي أم عظيمة، وحبيبة رائعة في الوقت ذاته، وهذا نادر في معجم البلدان، فباريس مثلا يمكن أن تكون عشيقة مدهشة، ولكنها لا تستطيع أن تكون أما مدهشة ... أما نيويورك فلا يمكنها أن تكون أما..ولا أن تكون عشيقة!!»(3).

- تناص العناوين مع معجم الجسد:

يقول "نزار قباني" عن معجمه الشعري: «إنَّ أبجديتي الدمشقية ظلت متمسكة بأصابعي وحنجرتي وثيابي .. وظللت ذلك الطفل الذي يحمل في حقائبه كلَّ ما في أحواض دمشق من نعناع وفلّ وورد بلدي .. سوق البزورية وهو سوق البهارات والتوابل ومملكة العطارين- كان أكثر أسواق دمشق تأثيرا في أنفي و نفسي ..ولا تزال تعبق في ثيابي منه حتى اليوم روائح الفلفل والقرفة و الورد والعصفر و المسك والزعفران وألوف النباتات و الأعشاب الطبية التي أتذكر ألوانها و لا أتذكر أسماءها». (4)

لكن هذا المعجم النباتي الذي قدّمه "نزار" لا يمثل نسبة عالية من عدد المفردات الأكثر شيوعا ودورانا في شعره حسب نقاده، والأهم من ذلك ما يكادون يجمعون عليه من محدودية هذا المعجم، إذ يدور في جملته حول مائتي كلمة فحسب، الأمر الذي دفع ناقدا مثل "صلاح فضل" إلى إجراء قراءة توزيعية تقوم بتصنيف الحقول الدلالية للمعجم الشعري "لنزار قباني"، فخلص إلى أن « مجال المرأة يكاد يستقطب ما نسبته 75% من هذا المعجم وأن

(1) نفسه، ص18.

(2) أحمد تاج الدين: نزار قباني والشعر السياسي، ص75.

(3) نزار قباني: من أوراق المجهولة (سيرة ذاتية ثانية)، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية، ص48.

(4) نزار قباني: قصتي مع الشعر، بيروت، 1986، ص- ص: 41.32.

الفصل الثالث: التناص في العناوين

95% منه يدور في النطاق الحسي المباشر، الأمر الذي يجعل من لغة نزار الشعرية لغة الجسد في المقام الأول». (1)

هذا يعني أن القسط الأوفر من مفردات معجم "نزار قباني" الشعري تتصل بجسد المرأة وأعضائها وملابسها وأدوات تزيينها، وهذا ما جعل "شاكر النابلسي" يقوم هو الآخر بعملية إحصائية لمعدلات تكرار أعضاء المرأة في شعر نزار (2)، والجدول الموالي هو خلاصة إحصاءاته مع تمثيل لبعض العناوين حسب معطيات النابلسي:

عدد مرات ذكر العضو	بعض العناوين التي ذكر فيها العضو
مجموع عدد مرات ذكر النهديين (190 مرة)	رافعة النهديين-طفولة نهديين-مصلوبة النهديين-شمعة ونهديين-نهداك-إلى نهديين مغرورين-نهدان-قراءة في نهديين إفريقيين.
مجموع عدد مرات ذكر الشفة (32 مرة)	الشفة-همجية الشفتين-مشبوهة الشفتين-أحمر الشفاه-أمية الشفتين.
مجموع عدد مرات ذكر العينين (62 مرة)	زيتية العينين- العين الخضراء-إلى عينين شماليين- رحلة في العيون الزرق- عيناك وأسلحتي- على عيناك يضبط العالم ساعاته- ذات العينين السوداوين.
مجموع عدد مرات ذكر الجسد (19 مرة)	أقرا جسديك و أنتقف- جسد-أجساد.

تشير الإحصائيات التي يقدمها الجدول إلى وعي الشاعر بالجسد، هذا الجسد الذي هو «خالق بديهي للعلامات، غير أن علاماته ظلت طول

(1) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص66.

(2) ينظر: شاكر النابلسي: الضوء واللغة، إسد تنكاه نقدي لنزار قباني، بيروت، 1986، ص-ص:430-434.

تاريخها ممنوعة من التداول و مقموعة عن الدلالة، فلم تمتلك-بالتالي- سيموطيقاها الخاصة بها»(1)، وهذا ما جعل من أبرز مظاهر حداثة شعر نزار من الوجهة الإجتماعية ارتباطه بتخليق و تنمية هذا الوعي الحاد بالجسد، والانتقال به من مقام المكبوت والمسكوت عنه إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية.(2)

لقد كان الجسد موضوعا منفيا من دائرة التداول اللغوي تحت مسوِّغات مختلفة، لذلك «عندما كتب أنور المعداوي في مجلة الرسالة الوقور مقاله الاحتفالي بديوان نزار قباني "طفولة نهد" عمد الزِّيَّات إلى تحريف العنوان بخطاً مطبعي مقصود ليصبح "طفولة نهر" ليداري عورته، ويخفف عليه ورقة الشجرة وينفيه من جنة الصدق، امتثالا للحسّ الخلفي المزدوج والتقاليد الصحفية المهيبة».(3)

إن التلازم بين الضبط الإجتماعي وموضوع الجسد يؤكد مدى التفريغ الدلالي الذي أحدثته لغة نزار الشعرية، لأنه «حين يكون الموضوع المنتخب للتحويل من المعيارية إلى الشعرية موضوعا على مستوى "الذات" ومقموعا- للصفة السابقة- على مستوى المجتمع، فإن حالته المعيارية تكون مقلصة إلى أبعد حد، أي مهياً ذاتيا للإمتلاء الشعري، وبكلمة يكون موضوعا شعريا بالقوة»(4).

إنّ ما يميز لغة "نزار" الشعرية أنها حرّرت الجسد من كونه موضوعا مقموعا إلى موضوع شعري متميّز، ولذلك جاءت بعض عناوينه الشعرية لتكون بعثا للإعتراف الواقعي بالجسد ودعوة للحدّ من محاولات تغيبه، وبذلك صار «التمازج والتعالق بين لغة الشعر ولغة الجسد عند نزار ملمحا أسلوبيا مميّزا له في خارطة الشعر المعاصر وهذا يسمح لنا بأن نصف شعريته الحسية باتكائها على المخيال الجسدي»(5).

- تناص العناوين مع الموروث الأدبي:

(1) الجزار محمد فكري: العنوان و سيموطيقا الاتصال الأدبي، ص74.

(2) ينظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص68.

(3) المرجع السابق، ص55.

(4) الجزار محمد فكري: العنوان و سيموطيقا الاتصال الأدبي، ص74.

(5) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص69.

لقد أخذ "نزار قباني" تعليمه من مدرسة الكلية العلمية الوطنية التي كانت تحتل مكانا وسطا آنذاك بين المدارس التبشيرية التي كانت تتبنى الثقافة الفرنسية، وبين مدرسة التجهيز الرسمية التي كانت تتبنى الثقافة العربية، لذلك فقد تعرف "نزار" على الأدب الفرنسي ونهل من رواده، فقرأ أشعار "موسيه و بودلير"، و "بول فاليري"، وقصص "اسكندر ديماس"، و "هوجو"، ومسرحيات "راسين و مولير"، وظهر ذلك جليا من خلال تأثره ببعض التيارات الحديثة في شاعرية عالية(1)، ارتسمت على المتون الشعرية وأيضا على المنظومات العنوانية.

يؤكد عنوان قصيدة (مع الجريدة) مدى تأثر "نزار" ببعض التيارات الشعرية الحديثة والمعاصرة، لأنه يظهر تناصا غير مباشر مع عنوان (فطور الصباح)-Le petite Déjeuner- لأحد قصائد الشاعر الفرنسي المعاصر (جاك بريفير).

إن عنوان (مع الجريدة) يعكس ربما فطنة الشاعر وذكائه في صياغته لهذا العنوان، لأنّ دوال تركيبه تختلف كلياً عن دوال تركيب عنوان (فطور الصباح)، ولكن مداليل هذه الدوال تتبى عن علاقة تعالق بينهما، لأنه عادة ما ترتبط قراءة الجرائد بالفترة الصباحية وتحديدا عند فطور الصباح، يعني أنه إذا اختلف العنوانان في مستواههما السطحي فإن البنية العميقة للدلالة توحد بينهما، وهذا ما يؤكد المتن الشعري للقصيدتين، يقول جاك بريفير:

صب القهوة في الفنجان

صب الحليب في الفنجان

وضع السكر في القهوة بالحليب

حرّك بالملعقة الصغيرة شرب القهوة بالحليب

وحطّ الفنجان ودون أن يكلمني أشعل سيجارة صنع دوائر بالدخان

نفذ الرماد في المنفضة

أمسكت رأسي بيدي

وبكيت. (2)

(1) ينظر محمد رضوان: نزار وأجمل قصائده في الحب، مركز الراية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 2000، ص125.

(2) المرجع نفسه، ص126.

و الفكرة نفسها مع بعض تفاصيلها يوردها "نزار قباني" في قصيدته:

أخرج من معطفه الجريدة

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي

ذوّب في الفئجان قطعتين

.....

.....

وغاب في الزحام

مخلفا وراءه الجريدة وحيدة

مثلي أناوحيدة(1)

فالقارئ لقصيدة (فطور الصباح) ل-جاك بريفيير- وقصيدة (مع الجريدة) ل-نزار قباني- يرى التناص بين النصين و العنوانين، وإن كانت كل قصيدة من القصيدتين تبني بنيتها الجمالية و الفكرية من زاوية مختلفة.

ولم يقتصر التناص في عناوين "نزار" على الأجناس الأدبية فقط، بل تعدّاه إلى جميع أنواع تشكيل الخطابات اللغوية مثل السينما، على أساس أن أدبيتها بنية قارة في العمل الأدبي نفسه، ومن أمثلة ذلك عنوانه (خبز وحشيش و قمر)، لأنه في عام 1953 تمّ عرض فيلم سينمائي فرنسي على الشاشات الفضائية العربية، تحت عنوان (خبز وحب وفانتازيا)، فكان هذا الفيلم بعنوانه «مصدر إلهام الشاعر فيما يبدو في قصيدته المدونة "خبز وحشيش وقمر" التي كانت صدمة مذهشة للقارئ العربي لا في موضوعها أو تجربتها المألوفة له، و إنما في صيغة عنوانها الجديدة على لغة الشعر»(2)، ولذلك فإن التعالق بين عنوان الفيلم (خبز وحب وفانتازيا) وعنوان القصيدة (حب وحشيش و قمر) يبدو واضحا من خلال البنية التركيبية واللغوية لكلا العنوانين.

(1) المرجع السابق، ص124.

(2) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 60

إذا كان هذا البحث المتواضع مجرد محاولة لاستنطاق العناوين الشعرية عند "نزار قباني"، قصد استنكاه أوجه الشعرية فيها، فإنه أبرز بعض النتائج من أهمها أن:

- العنوان الأدبي كلام مكتوب يوضع عادة فوق النص، للإشارة إلى العمل ولأغراض آخر مرتبهة بنوايا المبدع.

- إذا كان النص بعلاماته الجمالية المتعددة ذا فريدة مستقلة في البناء و الدلالة فإن العنوان هو الآخر يعد نصا موازيا للنص الأصلي، يمتلك القدرة على قراءته من جوانب جمالية وتركيبية ودلالية متعددة.

- يمد العنوان الباحث بزااد ثمين لتفكيك النص و قراءته، و هو مفتاح مهم من مفاتيح النص الشعري الذي تستر فيه الدلالة أكثر مما تبدى، و هو أيضا المحور الذي تدور حوله الدلالات.

- يعتبر العنوان ضرورة كتابية بديلة عن غياب سياق الموقف بين طرفي الإتصال، أي أنه بإنتاجيته الدلالية يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل.

- العنوان محروم من السياق اللغوي، لأنه لا يمكن في جميع الحالات أن يجمع ما بين كاتب العمل وقارئه في زمكانية واحدة أو وضع تخابري مباشر كما في الحدث الكلامي.

- إن التراكيب النحوية للعنوان الشعري عند "نزار قباني" لا يحدها أي شرط مسبق، ولذلك فإن كافة التراكيب التي تقدمها اللغة قابلة لتشكيل العنوان بدءاً

من الحرف وانتهاء بالجملة المركبة، و هذا ما منح الشاعر الحرية الواسعة في اختيار التركيب الذي يفضلُه.

- العنوان يرسل إلى عدد من الأشخاص يفوق عدد الأشخاص الذي يرسل النص إليهم، لأن النص غرض للقراءة، أما العنوان فهو كاسم الكاتب عبارة عن غرض للاتصال.

- إن الأبحاث النقدية تصنف العناوين من حيث دلالتها و علاقتها بمضمون النص إلى مجموعتين أساسيتين، المجموعة الأولى هي مجموعة العناوين المؤثرة، و المجموعة الثانية هي مجموعة العناوين الدلالية.

- للعناوين وظائف كثيرة، لعل أهمها تلك التي اقترحها "جيرار جينيت" و المتمثلة في: الوظيفة التعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإيحائية و الوظيفة الإغوائية.

- إن الفعالية التناسية للعنوان الشعري عند "نزار قباني" لا تميز بين داخل العمل وخارجه، فكل ما يحفز دواله واشتغالاتها يقع تحت طائلة فاعليته، ومن ثم ظهر نوعان من التعالق بين العنوان ونصه الشعري هما: تناس العنوان مع المتن الشعري و تناس العنوان مع خارج المتن الشعري.

- لابد للمنهج الذي ينصب على تحليل العمل الأدبي أن يفرد إجراءات خاصة لدراسة العنوان على مستويين، الأول ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالاتها الدلالية الخاصة،

والثاني مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها، متجهة إلى العمل ومتشابكة مع دلالاته.

- وأخيرا يمكن القول بأن الجذور الجمالية و الفكرية لفقه العنونة في تراثنا الشعري لم تنعدم، فمن يتأمل ألقاب الشعراء و ألقاب بعض القصائد القديمة في النقد العربي يلحظ أنها مشتقة من الخصائص الجمالية و الفكرية للنص الملقب بهذه الألقاب، أو منزوعة من الخصائص الفريدة لأسلوب الشاعر الملقب بهذا اللقب.

كبرت طموحاتي في هذا البحث و ظلت إنجازاتي دوما دون ذلك، و إن كنت قد حققت بعض ما ابتغته نفسي، فإن حجم المشكلات التي تطرحها شعرية العنوان تجعله قطرة من بحر،
فإن وفقت فبتقدير من الله الذي علم بالقلم ، و إن أخطأت فأتمنى أن لا أحرم أجر الاجتهاد.

ملحق عن حياة الشاعر "نزار قباني"



البطاقة الشخصية:

الإسم: نزار توفيق قباني.

تاريخ الميلاد: 21 مارس 1923.

مكان الميلاد: حي مؤذنة الشحم، أحد أحياء دمشق القديمة.
الأسرة و العائلة:

تعتبر أسرة "نزار قباني" من أعرق الأسر الدمشقية.
قباني" هو الذي أسس المسرح العربي، و والده كان أحد أهم رجال الثورة السورية.

تزوج "نزار" مرتين في حياته، الأولى من ابنة عمه "زهراء آقبيق" و لديه منها هدياء و توفيق، الذي توفي عن عمر 17 عاماً بنوبة قلبية، وهو طالب بكلية الطب بالقاهرة. فرثاه بقصيدة تحت عنوان (الأمير الخرافي توفيق قباني)، أما ابنته هدياء فهي متزوجة الآن من طبيب في إحدى بلدان الخليج. أما زواجه الثاني فكان من العراقية "بلقيس" التي لاقت حتفها في انفجار السفارة العراقية ببيروت أثناء الحرب اللبنانية عام 1982، رثاها هي أيضاً بقصيدة (بلقيس)، وفيها حمل العالم العربي كله مسؤولية موتها، و له منها عمر و زينب.

الدراسة و العمل:

حصل "نزار قباني" على شهادة البكالوريا من الكلية العلمية الوطنية بدمشق، ثم التحق بكلية الحقوق بالجامعة السورية و تخرج منها عام 1945. عمل بعد تخرجه كدبلوماسي بوزارة الخارجية السورية كسفير في عدة مدن منها: القاهرة، بيروت، لندن، مدريد و بكين.

وبعد إتمام الوحدة بين مصر و سوريا عام 1959 تم تعيينه سكرتيراً ثانياً للجمهورية المتحدة في سفارتها بالصين، و ظل متمسكاً بعمله الدبلوماسي إلى أن قدم استقالته عام 1966، ليؤسس دار نشر لأعماله في بيروت تحمل اسم منشورات نزار قباني.

قصته مع الشعر:

بدأ "نزار" كتابة الشعر و عمره 16 سنة، و أصدر أول دواوينه (قالت لي السمراء) عام 1944، و كان حينها طالبا بكلية الحقوق، و قد طبعه على نفقته الخاصة.

ركز في بدايته على شعر الحب و لكن بعد حرب 1967 انتقل شعره من الحب إلى السياسة، و استطاع منذ ذلك التاريخ أن يمسك الورد و المسدس بيد واحدة.

جمع في شعره كلا من البساطة و البلاغة اللتان تميزان الشعر الحديث، فأبدع في كتابة الشعر الوطني و الغزلي، و هذا ما جعله من رواد الشعر العربي الحديث في العالم العربي، فكان يتسابق المطربون الكبار على مدى 40 عاما للحصول على أشعاره حتى سمي بأمير الشعر الغنائي.

ومن قصائد "نزار" التي أحدثت ضجة في المجتمع العربي، و أثارت غضب المحافظين قصيدة (خبز و حشيش و قمر)، التي كتبها في لندن عام 1954، فهذه القصيدة عندما ناقشها النواب السلفيون في البرلمان السوري، طالبوا بمحاكمة الشاعر و طرده من السلك الدبلوماسي، و هناك أيضا قصيدة (هوامش على دفتر النكسة) كتبها أعقاب حرب 1967، انتقد فيها التقصير العربي.

ترجم شعر "نزار قباني" إلى الإسبانية من طرف المستشرق الألماني "بدر و مارتينث مونتا بيت"، و تم إصداره من طرف المعهد الإسباني العربي في مدريد عام 1964 تحت عنوان (أشعار حب عربية)، و قد ترجمت أيضاً مؤسسة بروتا في الولايات المتحدة عام 1987، و دار Penguin البريطانية للنشر مختارات من شعره في أنثولوجيا الشعر العربي الحديث عام 1986.

آخر العمر:

بعد مقتل "بلقيس" ترك "نزار" بيروت و تنقل في باريس و جنيف حتى استقر به المقام في لندن التي قضى بها الأعوام الأخيرة من حياته.

و من لندن كان "نزار" يكتب أشعاره إلى أن وافته المنية بلندن في يوم 30 أبريل 1998، عن عمر يناهز 75 عاما عاش منها 50 سنة ما بين الفن و الحب الغضب. (1)

(1) هذه المحطات المقتطفة من حياة "نزار" منتقاة من الموقع الإلكتروني:
<http://www.khayma.com>

السيرة العلمية للطالبة

-1987: الإلتحاق بمقاعد الدراسة.

- 1996: الحصول على شهادة التعليم الأساسي.

- 2000: الحصول على شهادة البكالوريا، شعبة آداب وعلوم إنسانية.

- 2004: الحصول على شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي، جامعة مستغانم.

- 2004: النجاح في مسابقة الماجستير، مشروع الشعرية في الخطاب الأدبي، جامعة وهران.

Le résumé de la thèse

Le titre littéraire a toujours pris une importance particulière dans la critique moderne, de fait qu'il facilite la compréhension et l'analyse des textes. Il occupe une place stratégique de la langue poétique à travers les relations de dépendance et l'indépendance avec le texte.

En prenant en considération que le titre est le plus proche et le plus facile des accès pour une approximation poétique de l'œuvre littéraire, j'ai entrepris cette recherche pour dévoiler les mécanismes de fonctionnement poétique dans les titres poétiques de "Nizar Kabbani" dans un avant-propos et trois chapitres.

Dans l'avant-propos, j'ai essayé de montrer l'importance du titre littéraire et d'exposer brièvement le parcours de la titrologie du texte poétique dans les temps anciens et modernes.

J'ai essayé également de montrer la différence entre le titre dans l'œuvre en prose et le titre dans l'œuvre poétique.

Dans le premier chapitre intitulé "Dans la théorie du titre", j'ai tenté d'aborder trois axes qui portent sur le côté théorique du titre se présentent: les particularités, les catégories et les fonctions du titre.

Alors que le deuxième chapitre est consacré à "l'écart dans le titre". J'y ai exposé les manifestations les plus importantes de l'écart situé dans la construction des titres à travers trois niveaux: poétique, syntaxique, et significatif du texte, de fait que le titre est en parallèle avec le texte intitulé.

Le troisième chapitre intitulé "l'intertextualité dans les titres de "Nizar Kabbani" à travers: l'intertextualité du titre avec le texte poétique et l'intertextualité du titre avec l'extérieur du texte poétique. Des cas multiples et différents représentent le premier cas de l'intertextualité.

Le deuxième cas est divisé en deux: le premier aborde l'intertextualité du titre avec d'autres titres du même auteur, à travers la dépendance des titres des poèmes avec le titre du recueil, et la dépendance des titres des poèmes entre eux.

Le deuxième cas présente l'intertextualité du titre avec des titres et des discours d'autrui, à travers la dépendance des titres des poèmes avec le discours religieux, politique et littéraire.

J'ai terminé ce travail par une conclusion où j'ai montré les résultats réalisés. Ceux-ci dit, si le texte littéraire individuel et indépendant dans la construction et la signification, le titre constitue un texte en parallèle avec le texte original. Il peut être lu de côtés esthétique, syntaxique et significatif. De ce fait, les études qui ont pour tâche l'analyse de l'œuvre littéraire, doivent être basées sur des procédures particulières pour étudier le titre en deux niveaux.

Le premier voit le titre comme étant une structure indépendante qui a ses propres préoccupations significatives.

Dans le deuxième niveau, la productivité significative de cette structure dépasse ses limites vers le travail et s'entrecroise avec ses significations.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

المصادر العربية:

- 1- قباني (نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني، الطبعة الثالثة، بيروت 1981.
- 2- قباني(نزار)، تنويعات نزارية على مقام العشق، الطبعة الأولى، منشورات نزار قباني، بيروت 1996.
- 3-قباني (نزار)، إلى بيروت الأنثى مع حبي، الطبعة الرابعة، منشورات نزار قباني، بيروت 1990.
- 4- قباني (نزار)، تزوجتك أيتها الحرية، الطبعة الثانية، منشورات نزار قباني، بيروت 1990.
- 5- قباني (نزار)، قصائد مغضوب عليها، الطبعة الثالثة، منشورات نزار قباني، بيروت 1992.
- 6- قباني (نزار)، هل تسمعين صهيل أحزاني، الطبعة الثانية، منشورات نزار قباني ، بيروت 1996.
- 7- قباني (نزار): أشهد أن لا امرأة إلا أنت، الطبعة 11، منشورات نزار قباني ، بيروت 1999.
- 8- قباني (نزار): الكبريت في يدي و دويلاتكم من ورق، الطبعة الخامسة، منشورات نزار قباني ، بيروت.
- 9- قباني (نزار): هل تسمعين صهيل أحزاني، الطبعة الثانية، منشورات نزار قباني ، بيروت.

10- قباني (نزار): لا غالب إلا الحب ، الطبعة الرابعة، منشورات نزار قباني ، بيروت.

11- قباني (نزار): الرسم بالكلمات، الطبعة الثالثة، منشورات نزار قباني، بيروت.

المراجع العربية:

- 12- أبو زهرة (محمد)، محاضرات في النصرية، دار الكتاب الحديث، الكويت، 1982.
- 13- الجزار (محمد فكري)، العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 14- الجزار (محمد فكري)، لسانيات الاختلاف، البتراك للطباعة و النشر و التوزيع، 2001.
- 15- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق الشيخ محمد عبده، ط 2، دار المعرفة، بيروت، 1998.
- 16- النابلسي (شاكر)، الضوء و اللعبة، استكاه نقدي لنزار قباني، بيروت، 1986.
- 17- الفيروني (الخطيب)، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة صبيح، 1971.
- 18- الغلايني (مصطفى)، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، ط 1، بيروت، 2005.
- 19- هلال (عبد الرزاق)، مدخل إلى عتبات النص، أفريقيا الشرق، 2000.
- 20- يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، ط 2، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001.
- 21- يعقوب (ناصر)، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970 – 2000)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2004.
- 22- يحياوي (رشيد)، الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، أفريقيا الشرق، المغرب، 1998.

23- مفتاح (محمد)، دينامية النص، ط 2، بيروت، الدار البيضاء، ص 1990.

24- مفتاح (محمود)، تحليل الخطاب الشعري... إستراتيجية التناص، ط 1، دار التنوير، بيروت، 1985.

- 25- محمود (فتيحة)، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1987.
- 26- سنقوقة (علال)، المتخيل و السلطة (في علاقة الرواية الجديدة بالسلطة السياسية)، ط 1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2000.
- 27- عبد المطلب (محمد)، مناورات الشعرية، ط 1، بيروت، 1996.
- 28- عبده (محمد)، النحو المصفى، مكتبة الشباب، القاهرة، 1992.
- 29- فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998.
- 30- فضل (صلاح)، بلاغة الخطاب و علم النص، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992.
- 31- قاسم (سيزا)، أبو زيد (نصر حامد)، مدخل إلى السيميوطيقا، ج 1، منشورات عيون الدار البيضاء، 1986.
- 32- قباني (نزار)، من أوراقى المجهولة... (سيرة ذاتية)، منشورات نزار قباني، ط 2، بيروت.
- 33- قطوس (بسام)، استراتيجية القراءة (التأصيل و الإجراء النقدي)، المكتبة الوطنية، 1998.
- 34- قطوس (بسام)، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، 2001.

-
- 35- راجع (عبد الله)، القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة و الإستشهاد)، ط 1، الدار البيضاء، 1987.
- 36- رضوان (محمد)، نزار و أجمل قصائده في الحب، ط 1، مركز الراية للنشر و الإعلام، القاهرة، 2000.
- 37- تاج الدين (أحمد)، نزار قباني و الشعر السياسي، ط 1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2001.

38- خليل (موسى)، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

المراجع المترجمة:

39- الغانمي (سعيد)، ترجمة و اختيار، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 1993.

40- جاكسون (رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي و مبارك حسون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

41- ليونز (جون)، نظرية تشو مسكي اللغوية، ترجمة حلمي خليل، ط 1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1985.

المراجع الأجنبية:

42- Barthes (Roland), L'aventure Sémiotique, Ed Seuil, Paris, 1985.

43- Cohen (John), Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966.

44- Genette (Gérard), seuils, collection poétique aux éditions de seuils, Paris, 1987.

45- Riffater (Michel), la production du texte, Ed seuils, Paris, 1979.

46- Riffater (Michel), sémiotique de la poésie, seuils, Paris, 1983.

المعاجم العربية:

47- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد 11، طبعة جديدة محققة، دار صادر، بيروت، 2000.

الدوريات و المجلات:

48- الهيميسي (محمود)، براعة الإستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، ع 113، 1997.

49- العلاق (علي جعفر)، شعرية، مجلة علامات في النقد، مجلد 6، جزء 23، 1997.

50- القمري (بشير)، مفهوم التناص بين الأصل و الإمتداد، مجلة العربي المعاصر، ع61.60، بيروت. 1989

51- بادي (ابراهيم)، دلالة العنوان و أبعاده في موته الرجل الأخير، مجلة المدى، لاع 26، سوريا. 1999

52- بزيغ (شوقي)، محنة العناوين، مجلة العربي، ع 565، 2005.

53- حمداوي (جميل)، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، ع 3، 1997.

54- نافع (عبد الفتاح)، جمالية اللون في الشعر – ابن المعتز نموذجاً- مجلة التواصل، ع 4، 1994.

الملتقيات:

55- ابن عبد الله (الأخضر) في البدء... كان العنوان... فهل في غد سيكون؟

56- مداخل خاصة بمؤتمر النقد الأدبي السادس، جامعة اليرموك.

57- تاوريت (بشير)، سيميائية العنوان و استراتيجية المفارقة في قصيدة المهرولون للشاعر نزار قباني، الملتقى الثالث (السيمياء و النص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

المواقع الإلكترونية:

58- الأسدي (عبد الستار)، ماهية التناص، قراءة في إشكاليته النقدية، الموقع: <http://www.altavista.com>

59- الماضي (نريمان)، العنوان في شعر عبد القادر الجنابي – حياة ما بعد الماء أنموذجاً، الموقع: <http://www.elaph.com>

60- حمداوي (جميل)، صورة العنوان في الرواية، الموقع: <http://www.djidar.net>

61- مفيد (نجم)، بين طريق دمشق و الحديقة الفارسية، الموقع: <http://www.altavista.com>

62- تعيلب (أيمن ابراهيم)، شعرية العنوان في الشعر العربي المعاصر، شعر الشرقىة أنمोजना ، الموقع: <http://www.adab.com>

63- ناجح (المعموري)، الشاعر ريم قيس كبة، الموقع: <http://www.altavista.com>

64- Bernard (Michel), une approche lexicométrie de la titrologie Article dans le site suivant : <http://www.cavi.unive-paris3.fr>.

65- حياة "نزار قباني" ، الموقع : <http://www.khayma.com>

الفهرس

المقدمة

المدخل.....ص6

الفصل الأول في نظرية العنوان

خصائص العنوانص20

- العنوان الأدبي مرسل لغويةص20

- فضاء العنوان.....ص20

- تعدد الخيارات التركيبية في صياغة العنوانص22

- العنوان محروم من السياق اللغوي وسياق الموقفص23

- العنوان نص مكثفص24

- العنوان مستقل عن عملهص25

- واضع العنوانص26

- متلقي العنوانص30

أنواع العناوينص32

- العناوين المؤشرةص32

- العناوين الموضوعاتيةص33

وظائف العنوانص36

- الوظيفة التعيينيةص39

- الوظيفة الوصفيةص39

- الوظيفة الإيحائيةص40

- الوظيفة الإغوائيةص41

الفصل الثاني : الانزياح في العناوين

المستوى الصوتي للعناوينص51

- القلبص52

- التكرار والمماثلةص53

المستوى التركيبي للعناوينص54

- الحذفص58
- الإضافةص59
- التوازيص61
- التقديم والتأخيرص61
- المستوى الدلالي للعناوينص62
- التنافر الدلاليص64
- تراسل الحواسص67
- مجاز الألوانص68
- تجسيد المجرداتص70
- إصباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنسانيص71

الفصل الثالث : التناص في العناوين

- تناص العنوان مع المتن الشعري.....ص78
- تناص العنوان مع خارج المتن الشعري.....ص90
- تناص العناوين مع عناوين لنفس الشاعر.....ص91
- تناص عنوان الديوان مع عناوين القصائدص91
- التناص بين عناوين القصائدص96
- تناص العناوين مع عناوين و خطابات لغير الشاعر.....ص100
- تناص العناوين الخطاب الدينيص101
- تناص العناوين مع الواقع السياسيص103
- تناص العناوين مع معجم الجسدص109
- تناص العناوين مع الموروث الأدبيص111

الخاتمةص116

الملحق

- ملحق عن حياة الشاعر نزار قباني.....ص120
- السيرة العلمية للطالبةص123
- ملخص البحث باللغة الفرنسيةص124

قائمة المصادر و المراجعص127
الفهرس