



جامعة الأقصى - غزة  
عمادة الدراسات العليا  
كلية الآداب  
قسم اللغة العربية  
شعبة الأدب والنقد

# النص الموازي في الشعر النسوي في قطاع غزة

في الفترة الممتدة من 2010م - 2014م

"دراسة سيميائية"

إعداد الطالبة:

نور عبد الله سالم ناجي

إشراف الدكتور:

نظمي محمود بركت

قدم هذا البحث استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير

في اللغة العربية - جامعة الأقصى

2015 - 2014

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناء على موافقة عمادة الدراسات العليا بجامعة الأقصى بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة :  
نور عبد الله سالم ناجي لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية - أدب ونقد  
وموضوعها : (النص الموازي في الشعر النسوي في قطاع غزة من عام 2010/2014م " دراسة سيميائية ") وبعد  
المناقشة العلنية التي تمت يوم الأحد 1436/3/13هـ ربيع أول الموافق 2015/1/4 م يناير الساعة العاشرة  
صباحاً بقاعة المؤتمرات ، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من :

د. نظمي محمود بركة ( رئيساً ومشرفاً )  
د. محمد إسماعيل حسونة ( مناقشاً داخلياً )  
أ.د. نبيل خالد أبو علي ( مناقشاً خارجياً )

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث/ة درجة الماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة  
العربية - أدب ونقد واللجنة إذ تمنحه/ها هذه الدرجة فإنها توصيه/ها بتقوى الله ولزوم طاعته وأن يسخر  
علمه/ها في خدمة دينه/ها ووطنه/ها

والله ولي التوفيق

عميد الدراسات العليا

د. محمد إسماعيل حسونة

سُبْحَانَ اللَّهِ الْعَظِيمِ

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ  
وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

(التوبة: 105)

## الإهداء

إلى كرمة الدار: أبي..  
من جذره نبتت شجرة تُشبهه حين كان فتى.

إلى الريحانة: أمي..  
التي علمتني في صغري حروف كلمة أمي  
وكلما أخطأت، أمسكت يدي بيدها وقالت: الآن سنفعلها.  
ستبقيين يا أمي الضوء الذي يُنير عتمتي طالما يدك في يدي.

إلى روح الشهيد: أخي محمد..  
الشهاب الذي يلمع في قلبي ولم ينطفئ رغم أفوله.  
لن أهديك اليوم قبلة على جبين قبرك كما اعتدت؛ لأنك هنا  
في مكانٍ ما أقرب بداخلي من أن أراك.

إلى الأزرق..  
لأن ضوءك صافحني في أكثر من نافذة  
كان لابد أن أرده اليوم لك  
على هيئة حُلم.

إلى عصافير قلبي : إخوتي وأخواتي  
الذين خرجوا من مشكاة نور أمي  
ليضيئوا بزيت الشجرة المباركة أبي  
أينما داسوا تركوا خلفهم أثرا من ضياء.

أهديكم جهدي؛ لتمنحوني الرضا..

الباحثة

## شكر وتقدير

أحمد الله حمدا كثيرا يليق بمقام وجهه وعظيم سلطانه، وأصلي وأسلم على أشرف المرسلين سيدنا محمد بن عبد الله القائل: "لا يشكر الله من لا يشكر الناس"، لذا أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور: نظمي محمود بركة قبوله الإشراف على هذه الرسالة المتواضعة وأشكره على توجيهاته الدائمة لي، كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى من نقد فأجاد وأبدع فتألق، وأرشدني من خلال أبحاثه وكتاباته ولم يبخل عليّ بعلمه الأستاذ الدكتور: محمد إسماعيل حسونه فقد كان أول من وجهني إلى التفكير في تناول موضوع النصوص الموازية.

و أتوجه بالشكر العميق للأستاذين الجليلين: الأستاذ الدكتور: عبدالجليل حسن صرصور الذي زرع داخلي بذرة أمل صغيرة، تنمو بصفاء ابتسامته، وتتوعد بأن تصير شجرة باسقة كقلبه.

وإلى الذي اقتطع وقتا كبيرا من حياته فأعطى وبذل وساعد، الأستاذ الدكتور: محمد مصطفى القطاوي.

وأتقدم بالشكر إلى جامعتي الحبيبة جامعة الأقصى والقائمين عليها، لحسن متابعتهم وما تقدمه من خدمات جليلة للطلبة، وأخص بالذكر الأخوة والأخوات العاملين في المكتبة، الذين لم يبخلوا عليّ بالمساعدة في البحث على المصادر والمراجع، فأوجه شكري لهم كل باسمه ولقبه.

كذلك أشكر عائلتي الدافئة، والذي مرفأ أحلامي؛ بؤرة النور التي عبرت بي نحو الأمل واتسع قلبه ليحتوي حلمي حين ضاقت بي الدنيا، فروّض الصعاب لأجلي، وسار في غسق الدجى؛ ليغرس مفاهيم النور في قلبي، ولطالما تشقق قلبه شوقا، وحنن عيناه الوضائتين إلى رؤيتي متقلدة شهادة الماجستير وها هي قد أئبعت؛ لأقدمها الآن بين يديه، وأمثل أمام عينيه ولأعترف له، بأن كل فُصاصة فيها كنت أنت بسب وجودها، ووجودي اليوم هنا، ولأعترف أيضاً أنّ إرضاءك كان جزءا كبيرا من طموحي، وسيري في الماجستير، وقد أرضاني الله فيك يا أبت، فهلاً رضيت اليوم عني؟.

أمي وإخوتي وأخواتي، اللذين لم يبرحوا عن تقديم الدعم المعنوي أثناء الدراسة والبحث، أحبكم للغد.. للعمر الذي لا يُعد.

ولا يسعني في نهاية هذا التقدير إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل وبالحب الصادق إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث؛ كي يخرج متكاملا ينفع المكتبة العربية.

نور عبد الله ناجي

## مُتَلَمَّتْ

مصطلح الشعر النَّسوي مصطلح اقتصر استخدامه على نوع معين من الكتابة النَّسوية التي انبثقت من نسوية الشعارات في الشعر العربي القديم و المعاصر.

فبالرغم من تداول مصطلح الشعر النَّسوي بشكل واسع وكبير؛ إلا أن هذا المصطلح ظل غامضاً وغير واضح عند بعض الباحثين؛ ذلك أن تحديد المصطلح ذاته ظل يتسم بكثير من اللبس؛ بسبب التنوع المفهومي له، أضف إلى ذلك خوفهم من تصنيف ما تكتبه المرأة؛ بسبب طبيعة جنسها وأبعادها الاجتماعية.

لكنها استطاعت أن تعبر بطريقة مختلفة، وحاولت أن تكتب كل حس إبداعي، فظهرت نصوص ناعمة الملمس أنثوية العطر، نصوص تغوص في مكامن الحس الأنثوي. فكان موضوعها وخيالها ولغتها وأسلوبها يختلف عما عهدناه من غيرها. وهذا ما جعل الدارسون يذهبون أشواطاً بعيدة، ويسبرون أغواراً عميقة في رحاب الشعر النَّسوي، فكانت هناك الدراسات التي تناولت هذا الموضوع بأشكال مختلفة وطرائق متباينة في إدارة الدرس والتحليل، كدراسة الشعر النَّسوي من الناحية الموضوعية التقليدية.

إلا أن هذه الدراسة تختلف تماماً عن سائر الدراسات السابقة، فقد جاءت تتماشى مع منهج الحياة بإيقاعها الجديد، واستكمالاً لجانب مهم من جوانب الشعر النَّسوي وهو دراسة النص الموازي الذي يذلل على فهم النص ويبين سر تلاحمه في الجسد الأدبي.

ودراسة الشعر النَّسوي في ضوء النص الموازي يعني دراسة العناصر الموجودة على حدود النص، سواء من الداخل أو الخارج، تتصل به وتتفصل عنه؛ لتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباساته وإشكالاته.

ينقسم النص الموازي إلى قسمين: النص الفوقي والنص المحيط. أما الأول فيندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، متعلقة به وتدور في فلكه مثل الاستجابات والمراسلات الخاصة والشهادات والقراءات والتعليقات وغيرها من العناصر التي تخدم النص.

أما بالنسبة للنص المحيط فيندرج تحته لوحة الغلاف بما تتضمنه من اسم المؤلف والعنوان والصورة واللون، الإهداءات، المقدمات، الهوامش، الملحقات، الاقتباسات.

كل هذه المعطيات أو العناصر المكونة للنص هي بمثابة عتبات وملحقات تقضي إلى النص وتمهد له، وتلقي بإضاءات تكشف له ما ظهر منها وما بطن، ونظرا لكثرة هذه النصوص الموازية ارتأينا أن تكون الدراسة خاصة بالنصوص المحيطة فقط والإمام بها.

### أهمية الدراسة:

تبرز أهمية هذه الدراسة في أنها من الدراسات القليلة التي تناولت شواغر قطاع غزة، خاصة من ناحية العتبات، ولا شك في أن محاولة قراءة شعرهن من منظور سيميائي سيبيح لنا فهما أعمق لتجربتهن الشعرية.

### أسباب اختيار الموضوع:

1. أن الشعر النسوي في قطاع غزة في فترة ما بين 2010-2014، لم يدرس الدراسة الكافية التي يستحقها، وإن كانت هناك دراسات تناولت جوانباً محدودة من شعرهن، خاصة أن في هذه الفترة ظهرت أعمال شعرية تستحق الدراسة.

2. صمود هذه الأعمال الشعرية أمام المنهج السيميائي.

3. بالرغم من الوظيفة الجمالية للعتبات التي تتمثل في تزيين النص وتتميقه؛ إلا أن هناك وظيفة خفية تكمن في انجذاب القارئ واستغوائه، ويتلخص أساساً في كونه خطاباً أساسياً ومساعداً مسخراً لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي وهو النص، وهذا ما وجه النظر إلى هذه العتبات والنصوص المحيطة من منظور جمالي فاعل بدلا من اعتبارها محطات تواصلية عابرة أحادية المظهر وبسيطة التكوين.

### أهداف الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى توضيح الإطار العام للنص الموازي ومدى تلاحمه في النص الرئيس، كما وترتكز على دراسة نوع واحد من النصوص الموازية وهي النصوص المحيطة؛ وذلك

لأهميتها في فك شفرات النص وإضاءة زواياه وإغراء القارئ للولوج من عالم ما قبل النص إلى عالم النص الأصلي، خاصة أن هذه العتبات لم تعد مجرد علامات نصية تتراصف كميًا، خالية من الإثارة والتشويق، بل غدت صورًا شاعرية تتكون، ولوحات فنية ترسم، وملفوظات إشارية ذكية تتبلور.

### منهج الدراسة:

إن أساس منهج العمل الخلاق الحرص بالدرجة الأولى على أن يتلائم التحليل مع ما تحويه خطة البحث من أهداف ورؤى، ولهذا فإن اختيار المنهج ضرورة ملحة تفرضها مبررات العمل النقدي، ولا ينبغي أن يكون مجرد استجابة اعتباطية أو آلية للتيارات النقدية الوافدة علينا. من هذا المنطلق تم اقتراح أدوات إجرائية تتناسب وتحليل العتبات وتفسيرها وربطها بالنص، من حيث هي تشكيلات لغوية ورمزية وأنظمة سيميائية دالة ومن حيث هي آليات تواصل خلاقة ومنتجة.

### عينة الدراسة:

1. انشراح حمدان، شجر يساورني وأضلاعي حنين، أصوات معاصرة، مصر، 2010م.
2. إيمان أبو شيحة، نبض الياسمين، ط1، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2012م.
3. رحاب كنعان، عصير الرماد، ط1، مطبعة الرسالة، غزة- فلسطين، 2013م.
4. سماح المزين، وطن تدفأً بالقصيد، ط1، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2011م.
5. سمية وادي، لو يظماً السفر، ط1، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2012م.
6. سناء الكباريتي، بوح البدر، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2010.

7. ليلي خيامي، العنقاء، دار المنارة، غزة- فلسطين، 2013م.

8. هند جودة، دائما يرحل أحد، موزاييك للترجمات والنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2014م.

### صعوبات الدراسة:

يواجه كل باحث صعوبات وعقبات تتفاوت فيما بينها، لكن الإصرار على المضي سلاح قوي لا يعرف التراجع، ولا تقاس الصعوبات ولا تذكر كثيرا بعدما ينجز الهدف... ومن هذه الصعوبات:

1. قلة المراجع التي تناولت هذا الموضوع.

2. النص الموازي مصطلح جديد اعتمد على نظريات غريبة وهذه تحتاج إلى مراجع أجنبية مترجمة، وإن كانت بعض التراجم لا تقيد أحيانا.

### فصول الدراسة:

مدخل: جاء بعنوان: **الكتابة النسوية** وخصص لتحديد مفهوم الشعر النسوي، وتتبع مسار المرأة خلال العصور إلى عصرنا هذا.

ولتحقيق أكبر قدر من الملائمة الفنية، ارتأينا أن نقسم بقية فصول الدراسة إلى ثلاثة فصول رئيسية:

جاء عنوان **الفصل الأول: الشعرية والنص الموازي**: وخصص لتتبع مسار الشعرية من منظور النقد العربي القديم والمعاصر، ومن منظور النقد الغربي، وفي الأخير رصدنا البعد العلائقي للمتعاليات النصية الخمس عند جيرار جينيت والتي يعد النص الموازي النمط الثاني من أنماطها.

جاء عنوان **الفصل الثاني: النص الموازي مفهومه، ووظائفه**.

يضم مبحثين تركز الحديث في المبحث الأول على: **مفهوم النص الموازي**.

ورصدناه لقراءة المفهوم والوظيفة محاولين تفصيل الحديث قدر الإمكان عن مختلف المصطلحات المساعدة على ضبط هذا الشيء الشعري (النص الموازي)، وآخذين بعين الاعتبار القبض على

العناصر الأولية للمصطلحات، فتم التطرق لمصطلح النص ونظريته ثم تحديد مفهوم النص الموازي.

**أما المبحث الثاني فجاء بعنوان: النصوص المحيطة ووظائفها السيميائية.**

تناول دراسة النصوص المحيطة، وهي مجموعة من العتبات النصية التي تحيل على الداخل بغير انفصال عن النص الشعري، فقارناها من جانبها النظري حتى نتمكن من إجراء الجانب التطبيقي، ولا يعني ذلك أننا التزمنا بتطبيق كل المقترحات التنظيرية، وفضلنا أن تملينا علينا العتبات (اسم المؤلف، العنوان، لوحة الغلاف، المقدمة، الهوامش، التصديرات) وقصدنا ترتيبها وفق مواقعها الاستراتيجية.

**الفصل الثالث: جاء بعنوان: الشعرية النسوية في قطاع غزة في إطار النص الموازي.**

خصص لتأويل وتحليل النصوص المحيطة التي تتعلق داخل دواوين شواعر قطاع غزة و التي قمنا بمقارنة هذه العتبات من الناحية النظرية وتم ربط الداخل بالخارج من خلال عتبة (العنوان، الغلاف (الصورة واللون)، والإهداءات).

مع ذلك فمقارنة عتبة واحدة له من الصعوبات ما يكفي، فكيف والجمع بينهما في دراسة واحدة، خصوصا إذا طرحت أمامنا صعوبة الحصول على المراجع المهمة في ظل افتقار المكتبات لها أو لأغلبها، وبالرغم من هذا حاولنا الإلمام بما وقع بين أيدينا، ولا ندعي أننا سلمنا من الأخطاء وحسبنا أننا قدمنا شيئا بسيطا لمقارنة النصوص الموازية.



**مدخل**  
**الكتابة النسوية**

إن الحديث عن التجربة الإبداعية النسوية، حديث يشوبه الارتباك؛ لأنه مرتبط بحقيقة المجتمع قبل كل شيء، فهي ذلك المخلوق الذي يراه الغالبية أنه لا يملك القدرة العقلية والفكرية للمناقشة والمشاركة بالمواضيع الأدبية والفلسفية بل وحتى السياسية. لذا نرى المهتمين بهذا الشأن يسيرون خلف تيار المجتمع الذي حدد نظرتهم إلى هذه الشريحة بطريقة وأسلوب معين.

و مما لا شك فيه أن الإبداع فن، ومن أهم قوائم الفن بعد الموهبة: الحرية، وعنصر الحرية يبدو عنصرا غير واضح الملامح في الأجواء العربية خاصة فيما يتعلق بحرية المرأة، ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيبا لغويا، فهي تعبير و بوح، فإن المسألة تتعد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة، وهو ما يؤكد تلك الحقيقة التي تخفي وراء كتابة قضية.

وعندما نقول قضية، فحتما نقصد ذلك الوجد الحقيقي الذي يشعر به كاتبه في نفسه ويراه في غيره، وبالنسبة للمرأة، فإن وجعها الأول هو البحث عن إرساء قواعد احترام لكيانها وفكرها بشكل مستقل، ورغبتها في إثبات ذاتها وكيانيتها الوجودية في ظل مجتمعات ذكورية.

إن للشعر لغة، وغالباً ما تمتزج في نسيج فني معبر ومترابط، والشعر الذي تكتبه المرأة، يشغل بال كثير من الكتاب والنقاد؛ للوصول إلى نبضات مشاعرها، وطريقة تفكيرها، ولغة تعبيرها من خلال ما تكتب، ويطلقوا النقاد عليه في بعض الأحيان تعبير (النص النسوي)، وهو مصطلح يقتصر استخدامه على نوع معين من الكتابة تلك التي انبثقت من نسوية الكاتبات في التراث الأدبي العربي القديم والمعاصر.

بالرغم من تداول مصطلح (الكتابة النسوية) بشكل واسع وكبير، إلا أن هذا المصطلح مازال غامضا وغير واضح، حتى أن البحث في هذه القضية يعتبر حقلًا دلاليًا مليئًا بالخلافات عند بعض الباحثين، حيث أصبح "من المتجاوز واقعيًا الخوض في مسألة مصطلح الأدب النسائي والبحث عن خصوصيات هذا الأدب وتلمس جمالياته وأبعاده وإيحاءاته النفسية"<sup>(1)</sup> وذلك نظرا لاختلاف منطلقات النقاد في تحديد إطار هذا المصطلح والاشتغال به، و"رغبة العديد من الباحثين

---

(1) بحوث الملتقى الدولي للأدبيات الإسلامية المنعقد في القاهرة عام 1999م، أدب المرأة دراسات نقدية، ط1، الرياض، 2007م، 9.

في الهرب من تصنيف ما تكتبه الأنثى على أساس هويتها الجنسية".<sup>(1)</sup> الأمر الذي دعا إلى تعدد وتنوع المصطلحات والمفاهيم منها: (الكتابة النسائية) وهي التي تحصرنا بجنس النساء، ومصطلح (الأنثوية) الذي يضع المرأة في مكان هامشي ضمن منظومة علاقات القوى الرمزية في المجتمع الأبوي.<sup>(2)</sup> لكننا لا نميل لاستخدام هذا المصطلح؛ لفرط ما استخدم لوصف الضعف والرقّة والاستسلام والسلبية، و مفهوم (النسوية) الذي يقدم المرأة وكل الأطر المحيطة بها سواء كانت مادية أو بشرية أو عرفية أو اعتبارية، وهو الذي يجب أن يستخدم لتوصيف كتابة المرأة.<sup>(3)</sup>

لنا أن نتصور مع النقاد والدراسيين أن مصطلح (النسوية)، هو المصطلح الذي نرتضيه "لأنه يحيل إلى خصوصية ما تكتبه المرأة حين تمتلك ناصية اللغة، مقابل ما يكتبه الرجل، فلا شك أن لكلّ لغته، كما لكل جسده، سواء بسواء".<sup>(4)</sup>

هذا الرضا نابح أيضا من أن النصوص النسوية التي نقرأها الآن استطاعت أن تفتح المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبر ويبوح، وبهذا أضافت صوتا جديدا إلى اللغة بالرغم من أن اللغة خط أحمر مقتصر على الرجال فقط، في حين أن الأنثى مجرد جسد ضعيف يستقبل هذه اللغة ولا يفعل بها شيء فهو فارغ من العقل واللغة الفحولية - كما يقول البعض - ويسعى عبد الله الغدامي إلى تقديم تفسير من نوع آخر يربط بين المرأة وعدم مشروعيتها دخول عالم الكتابة، معتبرا أن المرأة قد أخذت حقا ليس لها بإمتهانها للكتابة، وأنها اقتحمت مملكة رجولية محصنة لم يكن من المفروض أن تتجرأ عليها ولذا يقول: "وحيثما تأتي المرأة أخيرا وتتسلل إلى إمبراطورية الرجل وتفتحم آخر وأهم قلاع اللغة، وهي الكتابة، فإنها تثير فينا سؤالا تفرضه طبيعة الثقافة بوصف الثقافة احتكارا ذكوريا".<sup>(5)</sup>

يتهم الغدامي المرأة بسلبها حقاً لم يكن بالأساس لها، وهذا ما أدخلها في دوامة صعبة جعلها تخط بين جنسها الأنثوي وجنس مهنتها الذكوري، ولم يتوقف عند حد نسبة الكتابة للرجل

(1) محمد حسونة، إشارات من النص النسوي، مجلة جامعة القدس المفتوحة، (ع)35، فلسطين، 2014، 5.

(2) ينظر: مفيد نجم، الكتابة النسوية إشكالية المصطلح، مجلة نزوى، (ع) 42، عمان، إبريل 2005، 89.

(3) المرجع السابق 90.

(4) محمد حسونة، إشارات من النص النسوي 5.

(5) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، 2006م، 160.

وجعلها فعلاً ذكورياً خاصاً، وإنما لم يتردد في اعتبار مستوى المرأة / الكاتبة لا يتعدى مستوى الجاهلة والأمية، وأن الكتابة تجردها من أنثويتها وتجعل منها امرأة ناقصة غير قادرة على الإبداع لأن " النموذج المحتذى هو نموذج ذكوري، بينما لا يحمل نموذج الأنثى سوى صورة الجاهلة والأمية..."<sup>(1)</sup>، وهي صورة المرأة التي تكسرت لقرون من الزمن، ولذا صارت هذه المفارقة الخطيرة لدى المرأة الكاتبة، بين أن تكون امرأة كاملة الأنوثة من جهة، وبين أن تكون كاتبة كاملة في تميزها الإبداعي من جهة ثانية؛ لأن صورة الأنثى التقليدية تظل تلاحق المرأة وتشوه عليها استخداماً للغة.

إن الكلام السابق لا يتعدى مجرد محاولة ماكرة من طرف الرجل لتحسين مملكة اللغة، ومنع المرأة من الاقتراب منها، وذلك بأن يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، فتظل الكتابة احتكاراً للرجل فقط.

هناك من أقرَّ وبمرارة في حلقه، بأن للمرأة كفاءاتها الخاصة في التعبير عن ذاتها، وأن ما تصنعه ليس خرقاً للمحظور ولا سطوةً على حق الرجل في الكتابة، فالمرأة لا تنظر إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجل، وتختلف مشاعرها وأفكارها إزاء ما هو مهم وغير مهم، " فكما أن لها جسداً مختلفاً فإن لها وعياً وحساً مختلفين. وإن كتابتها اليوم بعد إذ أدركت ذاتها الجديدة هذه، لمعبرة عن كل ذلك أصدق تعبير. إن لها أن تكشف أسلوبها بأحاسيسها التي هي كفيلة بابتداع أشكال كتابتها"<sup>(2)</sup>.

### الكتابة النسوية في التراث الأدبي القديم والمعاصر:

إن موضوع المرأة من الموضوعات التي احتلت حيزاً كبيراً في فكر الأمم قديمها وحديثها، ولا غرابة في ذلك، فالمرأة هي الدعامة الثانية التي تقوم عليها حياة البشر، ويبدو أنها تعرضت للاضطهاد منذ فجر التاريخ، باعتبار أن الهوية النسوية تشوبها الريبة والتعقيد، وهذا راجع إلى التصورات التي تحاط بها المرأة، خاصة فيما يتعلق بحريتها، على الرغم من الدور الكبير الذي تقوم به زوجةً وأماً.

(1) المرجع السابق 159.

(2) محمد حسونة، إشارات من النص النسوي 3.

كما يبدو أن العرب في جاهليتهم كانوا من أكثر الأمم إجحافاً بحق المرأة، لأن الأمر عندهم لم يقف عند مجرد ظلمها وسلبها حقوقها، بل تجاوزه إلى حد حرمانها من حقها في الحياة نفسها، وقد ذاع كره العرب لبناتهم، حتى اشتهروا بهذا الوصف وعبروا عنه في أشعارهم.<sup>(1)</sup>

وقد ندد القرآن بنظرتهم إلى البنات في قوله تعالى ﴿ وَيَجْعَلُونَ لِلَّهِ الْبَنَاتِ سُبْحَانَهُ ۚ وَلَهُمْ مَّا يَشْتَهُونَ ﴾ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ \* يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ ﴾.<sup>(2)</sup>

ظلت هذه النظرة سائدة إلى أن جاء الإسلام وأخرج الناس من براثن الكفر إلى نور الله، ومد إلى المرأة يد المساعدة، فأعاد إليها كل حقوقها في الحياة والعيش، لا فرق في ذلك بينها وبين الرجل، فساوى بينها في الإنسانية، وجعلها شريكة للرجل وشقيقه.

بالرغم من القيود الاجتماعية التي كانت تأسر المرأة في عصر ما قبل الإسلام، إلا أنها استطاعت أن تنظم الشعر والنثر، لكن كتاباتهن لم تخلد ككتابات رجال عصرهن وذلك؛ لأن العرب حينما بدأوا بتسجيل أدبهم ركزوا جهودهم على شعر الرجال بسبب قيمته الأدبية، ناهيك عن الممارسات التعسفية بسبب عامل الجنس،<sup>(3)</sup> ومع أن المرأة في المجتمع الإسلامي العربي قد أتاحت لها فسحة من الحرية في نظم الشعر والنثر؛ إلا أنها تنقهر بسبب القيم والعادات المجتمعية وتأثير العوالم التاريخية التي تدعو إلى عزل المرأة وإقصاءها، فالخنساء التي كانت تتقدم على أكثر الفحول بشعرها في العصر الجاهلي، أوقفت شعرها في العصر الإسلامي على فن الرثاء والبكاء على أخيها صخر وقد كان " القيد الاجتماعي هو من وضعها في شرنقة الرثاء، فلم تتجاوزها، ولنا أن نتصور ماذا سيكون رد هذا المجتمع على تلك الفراشة، فيما لو تجرأت وحولت هذا الغرض إلى الغزل، متجاوزة كونها ابنة سيد سليم عمرو بن الشديد، وأخت الفارسين الصريعين صخر، ومعاوية اللذين كان أبوهما يفاخر بهما في المواسم".<sup>(4)</sup>

(1) ينظر: سهام الفريخ، المرأة العربية والإبداع الشعري، ط1، دار جرير، عمان - الأردن، 2010م، 13/12/11.

(2) سورة النحل، آية 58-59.

(3) بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ط1، دار الآداب، 1999م، 26.

(4) محمد حسونة، إشارات من النص النسوي 6.

أما إذا ما تأملنا ما آل إليه الحال في العصور التي تلت العصرين الجاهلي والإسلامي، لوجدنا نساءً مختلفات أكثر جرأة - بل قُل تغير شرطهما التاريخي - أفرزتهما الدولة العباسية والأندلسية. فالعصر العباسي برز فيه مظاهر الرقي الفكري والعقلي التي ألقَت بظلالها المشرقة على المجتمع، وبرز إلى جانب ذلك مظاهر الرفاه والنعيم، ونال المجتمع قسطا من الحرية الفكرية في معالجة الكثير من قضايا الحياة... وأصبح لبعض النساء تأثير في السلطة داخل البلاط العباسي، ونتيجة لازدهار الحركة الفكرية والفنية، وكذلك نتيجة المستوى الحضاري الرفيع الذي وصل إليه المجتمع في تلك الحقبة، وجدنا نساء من طبقة الأمراء والحكام، يسهمن في نشاط هذه الحركة، أمثال عليّة بنت المهدي، وقيل إنها أصابت كثيرا في فنون الغناء وأصوله، والضرب على الأوتار، واصطناع الألحان... وكانت تناقش مع المغنين والشعراء وضع الألحان.<sup>(1)</sup>

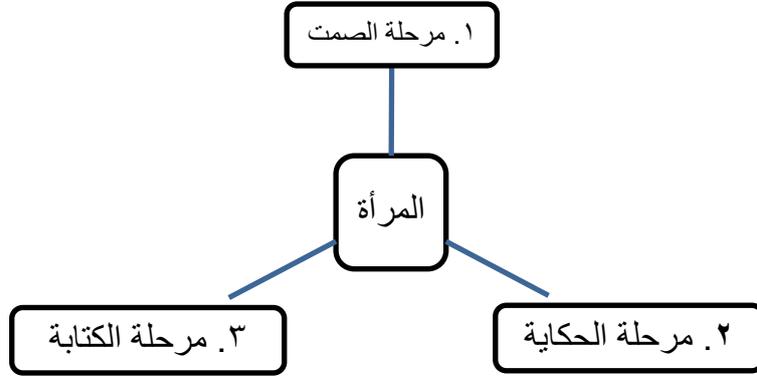
لم تكن المرأة العباسية وحدها التي أجادت فن القول، بل إن المرأة الأندلسية كان لها دور في الحياة الأدبية، وقد كانت أكثر جرأة لتملكها قدرا كبيرا من الحرية مكنتها من فرض وجودها في المجتمع، أمثال ولادة بنت المستكفي التي فرضت وجودها على كل دارس للأدب في الأندلس، وصرحت بما لم تجرء على مثله النساء.

غير أن المرأة الكاتبة شعرا أم نثرا، بعدما ظلت بعيدة عن اللغة في العصور الأولى، ثم اتصالتها خفية، أصبحت تسعى اليوم إلى الدخول إليها واقتحام عوالمها، ليس كمجرد مفعول بها، وإنما كفاعلة، واستطاعت أن تطوع القلم وترضخه لإرادتها بعدما كان ذلك العلم وسيلة ذكورية محضة، فتخلصت من كونها كائنا شفاهايا لا تملك سوى الخطاب الشفوي الحكائي البسيط والذي ظلت المرأة محبوسة في هذا القمقم على مدى قرون من التاريخ والثقافة، حين كانت "كائناً ليلياً لا تحكي إلا في الليل، ولا تتمثل لها اللغة إلا تحت جناح الظلام، وإذا ما حل الصباح سكتت عن الكلام المباح"<sup>(2)</sup>، لكنها اليوم وعلى مشارف العصر الحديث استطاعت أن تنهض من ذلك السبات العميق الذي عاشته هذه الأمة خلال العصور السابقة، وتجسدت فيها رغبة المرأة في إثبات الذات، وتفكيك التراتب الجنسي، وتوسيع دائرة الخطاب، وإلغاء احتكار اللغة.

(1) سهام الفريخ، المرأة العربية والإبداع الشعري 82/30.

(2) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة 128.

وبعد هذا العرض البسيط، يمكن أن نضع حركة المرأة الإبداعية ضمن ثلاثة مراحل:



1. مرحلة الصمت: هي تلك التي شهدت غياب كل احتمالات العلاقة بين المرأة والكتابة، حيث ظلت المرأة مستبعدة تماما عن فعل التدوين الذي كان ممارسة ذكورية محضة.

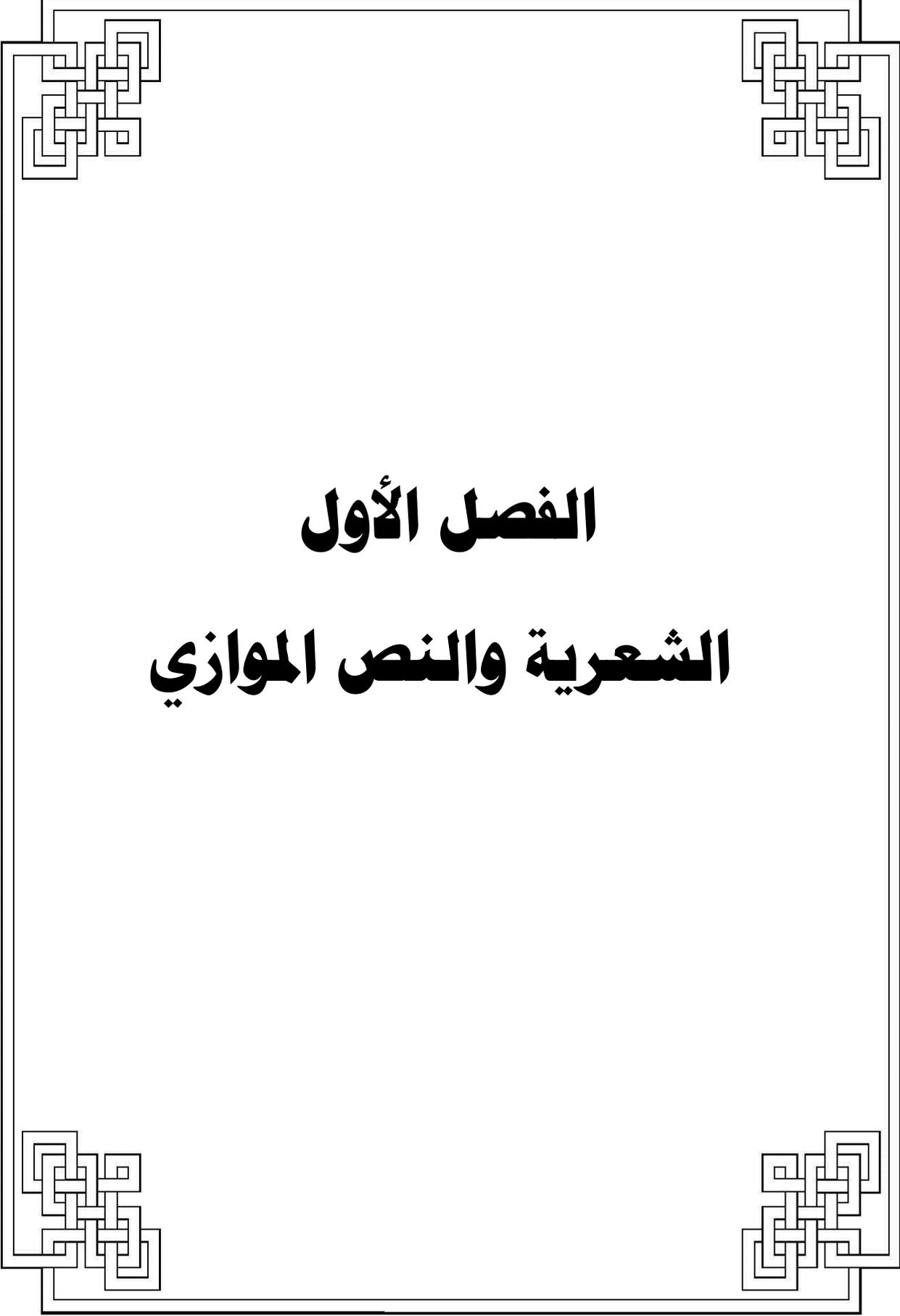
2. مرحلة الحكاية: فيها كانت المرأة تحاول أن تكسر جدار الصمت بشيء من الخوف، عن طريق إنتاج الحكاية، وقد قاومت شهرزاد<sup>(1)</sup> أنياب الموت عن طريق ممارسة الحكاية ممثلة بذلك الوضع التصنيفي الذي رسخته الثقافة السائدة، عندما جعلت الكتابة ممارسة ذكورية والشفوية ممارسة أنثوية.

3. مرحلة الكتابة: استطاعت المرأة أن تسترجع حقها في الكتابة، وأن تسقط مبدأ احتكار الكلمة من قبل الرجل، واستعادت حضورها وكيونتها من خلال كتابة الهوية والبحث عن الذات في مجتمعات ذكورية، وكتابة كل حس إبداعي وكل مبادرة للتفكير خارج حدود الأب البطريكية.\*

---

(1) ينظر: ألف ليلة وليلة، مقابلة ومصححة في النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية، المجلد الأول، مصر، 1280هـ.

(\* البطريك، كلمة يونانية مكونة من شطرين، ترجمتها الحرفية "الأب الرئيس"؛ ومن حيث المعنى فهي تشير إلى من يمارس السلطة بوصفه الأب، على امتداد الأسرة، ولذلك فإن النظام المعتمد على سلطة الأب، يدعى "النظام البطريكي". أما في المسيحية، فتتخذ الكلمة معنى رئيس الأساقفة في الكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية، ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1985م، 201.



# الفصل الأول

## الشعرية والنص الموازي

## الفصل الأول

### الشعرية والنص الموازي

لعل محاولة البحث في حيثيات الشعرية المعاصرة و تتبع ديناميتها، أمر محفوف بالزئبقية أي؛ ما أن يصل المرء إلى الإمساك بها حتى تنفلت من بين يديه، متجاوزة القاعدة التي انطلق منها.

لا شك أن الشعرية لا تبوح بمتنها ودلالاتها ببسر، بل تحتاج إلى تحفيز للخروج من الضبابية والعممة إلى النور، وهنا تنفتح التسمية على التعدد إذ تعتبر هذه الأخيرة - الشعرية - من المصطلحات التي لقيت اقبالا كبيرا في الميدان الشعري والنقدي وهذا ما أثبتته أقلام النقاد من خلال التنظير لها في كتاباتهم النقدية.

تعد الشعرية من الإنجازات المهمة التي تحققت في ظل البحث اللغوي الحديث، فقد ارتكزت في مبادئها النقدية وأسسها العلمية، على مرتكزات لغوية بالدرجة الأولى، فانشغلت ببنية النص الأدبي باعتباره عملا لغويا، وقد تجلت وظيفتها في تتبع العلاقات الداخلية المتشابكة بهدف تجلي قوانينه التركيبية والدلالية... وتحسس طاقاته الكامنة وإشعاعاته التأثيرية وإمكاناته التي تلعب دورا أساسيا في إضفاء الشعرية على أجزائه المختلفة<sup>(1)</sup>.

الشعرية كمصطلح نقدي حديث ظل غامضا في الدرس النقدي العربي الحديث، لا تحده حدود، ولم يوضع له تعريف دقيق يضم كل دلالاته وإيحاءاته، وإنما كان هناك اجتهادات لبعض النقاد، لا تتجاوز أن تكون اجترارا للفكر العربي القديم، أو نقلا حرفيا لمقولات واضعي الشعرية في النقد الغربي الحديث، أمثال جاكوبسن، تدوروف، وفاليري.

بالرجوع إلى المعاجم اللغوية العربية نجد أن الجذر اللغوي لكلمة الشعرية يرتبط بالشعر، وبالعلم والفتنة، ففي لسان العرب "شعر به شعراً شعراً وشعراً...: علم، وليت شعري أي ليت علمي

---

(1) محمد صلاح أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، ط3، دار المقداد، غزة- فلسطين، 2009م، 75.

أو ليبتني علمت... والشعر: منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعراً<sup>(1)</sup>.

في معجم المصطلحات العربية، " شعري منظوم Poetical: صفة للكلام الموزون المقفى أو غيره الذي يخضع لقواعد عروضية متواضع عليها، والتفرقة بين شعري وشاعري ليست مقبولة لدى جميع النقاد"<sup>(2)</sup>.

من خلال هذه التعريفات نجد أن لفظ الشعرية لم ترد في المعاجم العربية، وكل ما ذكر ينحصر في باب العلم والفتنة أو الشعر، وبهذا نجد أن دال الشعرية وافق المدلول الذي وُضع له. أمّا إذا عدنا إلى التراث النقدي العربي القديم فإننا نكشف بصورة أو بأخرى عن إدراك النقاد القدماء لمدلول الشعرية واستيعابهم لأبعادها.

كقولهم " القوافي الشعرية، الأقاويل الشعرية، الأساليب الشعرية، المعاني الشعرية"<sup>(3)</sup>.

إن دال الشعرية في كل هذه المسميات جاءت بصيغة النسب للدلالة على الجنس الأدبي الذي تُنسب إليه تلك المسميات.

تندرج الشعرية كذلك الحال تحت مصطلح "نظم" فأبو هلال العسكري تحدث عن مراتب الكلام وسموه الشعري، وعزا كل مرتبة عالية في القول إلى عملية النظم باعتباره شبكة متواشجة من العلاقات النحوية بين عناصر الكلام " فمن مراتبه العالية التي لا يلحقه فيها شيء من الكلام... هو النظم الذي به زنة الألفاظ وتماثل حسنها"<sup>(4)</sup> أي أن جمال القول يكمن في ترتيب الكلمات وتأليفها.

أمّا عبد القاهر الجرجاني فإن مفهوم النظم عنده هو " توخي معاني النحو بين الكلم"، فهو يكسبه الشرف والسمو، كما وجعل عبد القاهر الجرجاني ميزة الكلام وفضله في تأليفه و وضعه في

(1) ابن منظور، لسان العرب مادة (شعر)، مكتبة دار المعارف، مصر، 1979م، 2274.

(2) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، 1979م، 122.

(3) أبو سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: د.علي فودة، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، 1994م، 270.

(4) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: د.مفيد قميحة، ط1، دار الباز للطباعة والنشر، 1981م، 155.

نسق نحوي معين " فالألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض"<sup>(1)</sup>.

إن حازم القرطاجني يرى أن الشعرية تتوالد بالإضافة إلى حُسن التأليف من عملية التخيل التي تقوم عليها الأقاويل الشعرية، فمصطلح التخيل يرادف مصطلح الشعرية عنده " لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخيل في أي مادة اتفق، ولا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما اختلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض. لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف، وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه "<sup>(2)</sup>، أي أن صفة الشعرية عند القرطاجني تعتمد على التخيل، بالإضافة إلى المحاكاة وحُسن التأليف.

بالرغم من تحقق الشعرية في أقوال النقاد والبلاغيين القدماء، إلا أن حدود الشعرية لم تكن واضحة في أذهانهم وضوحاً كاملاً يتطابق مع الفهم الحديث لها.

### الشعرية من منظور النقد العربي الحديث:

إذا كان النقد الغربي قد تجاوز إشكالية مصطلح الشعرية إلى حد ما، فإن الشعرية في النقد العربي لا زالت عصية على التحديد والاتفاق بين معظم النقاد في العصر الحديث إذ تتردد في كتاباتهم مفردات بديلة تعد مرادفات لمصطلح الشعرية مثل: الشاعرية، بويطيقا، الإنشائية، بوتيك، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم، الأدبية، علم الأدب.

ربما هذا يقودنا كما يقول حسن ناظم إلى ضرورة تصعيد أزمة الاصطلاح، التي يعاني منها النقد العربي، ويلزم ضرورة الاتفاق على مصطلح واحد وشامل، ولعل لفظ الشعرية هو الأجدر بذلك، لشيوعه وثبات صلاحيته في كثير من الكتب النقدية.

كما أنه من الضروري ألا ينصرف الوصف بالشعرية إلى مجرد النص الشعري بالمفهوم التقليدي لدلالة المصطلح وإنما يجب " أن ينصرف إلى كل نص أدبي حق... كما يرفض الآن

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة: محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة- مصر، 1992م، 187.

(2) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، 1986م، 81.

كثير من المتعاملين بالأدبية في الغرب إقامة الحدود بين الأجناس"<sup>(1)</sup>. أي أن الشعرية ليست مقصورة على الشعر بل تتعداه إلى النثر، وهو الأمر نفسه الذي حاول الغذامي تجنبه، لأن مصطلح الشعرية " يتوجه بحركة زبئية نافذة نحو الشعر، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن"<sup>(2)</sup>، ورأى الأخذ بكلمة شاعرية لتكون مصطلحا - حسب رأيه- جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، رغم أننا نرى لفظ الشاعرية قد يتجاوز النص الأدبي في حد ذاته، فقد يطلق على منظر طبيعي، أو مقطوعة موسيقية صفة الشاعرية.

لقد أثير موضوع الشعرية في الدراسات النقدية الحديثة، بوصفها شعرية حدائية تعني بوصف النصوص الأدبية وكشف قوانينها، من خلال تجاوزها للموقف البلاغي بوصفه موقفا معياريا يرسل الأحكام الجاهزة بل إن سرها الأساسي حسب تعبير أدونيس " أن تظل كلاما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، اللغة لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر"<sup>(3)</sup>.

لم تخل محاولات النقاد العرب في التعامل مع هذا المصطلح من حضور واضح للفكر الأسلوبى والبنىوى وحتى السيميولوجى، حيث تهتم كل من الشعرية بكل تلك المناهج النقدية من خلال البنية الداخلية للنص والقوانين الكلية التي تحكم العملية الإبداعية، ويتضح ذلك عند محمد بنيس (الشعر العربى الحديث بنياته، وإبدالاتها) وشريل داغر (الشعرية العربية الحديثة) وكمال أبو ديب (فى الشعرية) وصلاح فضل (شفرات النص).

عمل محمد بنيس من خلال كتابه (الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها) على ضبط الأطر النظرية للشعر العربى الحديث، " كمحاولة لتأصيل الشعرية العربية الحديثة من خلال ثلاث مراحل: التقليدية، الرومانسية والشعر المعاصر"<sup>(4)</sup>، حيث تتفتح هذه الدراسات على موضوعات عدة

---

(1) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالى، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، 1996م، 17.

(2) عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبى الثقافى، جدة - السعودية، 1985م، 19.

(3) أدونيس، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت - لبنان، 1989م، 78.

(4) محمد بنيس، الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء .المغرب، 1989م، 8.

ومتفرعة تراوحت بين كثير من التاريخية، بتقديمه للتقليدية والرومانسية والشعر المعاصر على أنها مراحل ذات روابط وتباينات.

إضافة إلى أن الناقد في دراساته قد حشد العديد من الآراء النقدية التي " تنتمي إلى اتجاهات نقدية متعددة من الأسلوبية والبنوية إلى نظرية التلقي"<sup>(1)</sup>، مما قد يصعب تحديد منهجيته النقدية.

إن صعوبة تحديد منهجية نقدية يعكس بصورة جلية عن مدى تعامل النقاد العرب مع معطيات النقد الغربي فالناقد " لا يحقق نسقا واضحا إلا بعد مشادة عنيفة مع الخطاب النقدي ذاته وهذا يشير إلى مدى صعوبة أن يؤسس مثل هذا الخطاب النقدي اتجاها في النقد العربي الحديث"<sup>(2)</sup>.

خلاصة هذا الطرح نجد أن بنيس في بحثه عن الشعرية لم يربطها بمنهج أو اتجاه نقدي معين، بل كانت مفتوحة تستند إلى كون كل حقبة تتميز بأشكال محافظة وأخرى تجديدية.

تأتي دراسة شريل داغر كواحدة من بين الدراسات التي تبنت الشعرية مدخلا لدراسة القصائد العربية الحديثة، ويحدد منهجه بوصفه قراءة برهانية لكون " البرهان -أي برهان- حتى لو كان دقيقا يبسط تعقد العملية الشعرية، ويسهل التعرف العيني المقرب عليها، هذا هو الطريق الأسلم والأضمن لأنه يوفر لغة اصطلاحية عينية مشتركة بين الكاتب والقارئ والقصيدة"<sup>(3)</sup>.

مع ذلك فدراسة كل من شريل داغر وبنيس لم تتمكن من توضيح قوانين الشعرية العربية الحديثة، وإن كان بنيس أقرب إلى خصائص الشعرية العربية.

أمّا مقارنة كمال أبو ديب فكانت من خلال مفهوم العلاتقية والكلية والتحول، ونظرت إلى الشعر ليس كقضية شكلية وإنما تلك القائمة على العمق القادر على الاستبطان، فالشعرية " ليست لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت للعبة فيها إلى زخرف، الشعرية لا تتسلخ عن المصير الإنساني عن الرؤيا عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته.

---

(1) علي جعفر العلق، في حداثه النص الشعري دراسة نقدية، ط1، دار الشروق، عمان الأردن، 2003م، 112.

(2) المرجع السابق 112.

(3) شريل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، 9.

الشعرية والشعر هما جوهرها نهج في المعاينة، طريقة في الرؤيا، اختراق قشرته إلى لباب التناقضات التي تنسج في لحمته وسداه، والتي تمنح الوجود الإنساني طبيعة الضدية العميقة... الشعرية هي قدرة عميقة قادرة على استبطان الإنسان والعالم"<sup>(1)</sup>.

نظرة أبو ديب إلى الشعرية تجلت بوصفها خصيصة علائقية تنحصر في الطاقة الفاعلة التي تنشأ من العلاقات المختلفة بين العناصر الأولية في سياق النص إنها" تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"<sup>(2)</sup>.

بمعنى أن مفهوم الشعرية عند أبو ديب تتجسد بوصفها ذلك الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسن نظام الترميز، في سياق تقوم في علاقات ذات بعدين متميزين:<sup>(3)</sup>

1. علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة.

2. علاقات تمتلك اللاتجانس أو اللاطبيعية، أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة، لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح طبيعية المتجانس.

إن ما يخلق الشعرية عند أبو ديب هو الخروج بالكلمات عن معانيها المتجمدة فهي عنده " عملية جمع من المتناقضات"<sup>(4)</sup>.

إلى جانب أبو ديب يؤسس صلاح فضل مفهومه للشعرية بالاستناد إلى الدرس الأسلوبي، فهو يرى أن هناك علاقة وشيجة بين البحث الأسلوبي والشعرية فيقول "وهنا نرى نقطة التماس

---

(1) شريل داغر، الشعرية العربية، 143.

(2) كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، 1987م، 14.

(3) المرجع السابق 21.

(4) المرجع السابق 143.

حقيقية بين البحوث الأسلوبية والشعرية، بحيث تصبح إنجازات الأسلوبية التي تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص"<sup>(1)</sup>.

لكننا نراه في موضع آخر يستند أيضا إلى الدرس السيميولوجي(\*) فيقول " السيميولوجيا كما يقول -إيكو- في مفارقتها الطريفة هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب على أساس اعتمادها على فكرة العلاقة المكونة بين الدال البديل لأي شيء آخر، فإنها بذلك مهياة، لأن تختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية وتقيس مستوى كفاءتها الدلالية ووظائفها في الترميز والتكثيف، وهو ما نعبه بالشعرية"<sup>(2)</sup>، بمعنى أن الاعتبار الأول في الشعر أو الشعرية قائم على التخيل -بغض النظر- عن مدى صدقه أو كذبه، بل إن كفاءة الأعمال الأدبية بشكل عام تقوم على فكرة حسن اختيار الدوال وجودتها وهو ما نادى به حازم القرطاجني.

لا تكتفي الشعرية عند صلاح فضل بالحدث الصوتي، بل تتجاوزه إلى الحدث الدلالي عبر ما يسميه تشابه المتجاوزات المفترض، هي شعرية تستند إلى عنصر المفاجأة (الدهشة)، ولا تعترف بأية نموذجية مشبعة بالتوقع فيقول " الشعر ليس الحدث الصوتي وحده هو الذي ينحو إلى تكوين معادلته، وإنما أي حدث دلالي آخر، فتشابه المتجاوزات المفترض فيه هو الذي يضفي عليه جوهره الرمزي الكامل".<sup>(3)</sup>

أيضا في حديثه عن المفاجأة أو الدهشة فيقول " دهشة المفاجأة بدرجاتها التي تذهب من البروز الحاد للعناصر اللافتة التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد، وانحراف ظاهر عن السنن القارة إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم.

---

(1) صلاح فضل، شفرات النص، ط1، دارا لفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990م، 93.

(\*) السيميولوجيا: سيميولوجيا، سيميائية، سيميائيات، سيميوطيقا، دلالية وهو: علم العلامات أو الإشارات أو الدوال اللغوية والرمزية، و السيميولوجيا تدرس ما هو لغوي وما هو غير لغوي؛ أي تتعدى المنطوق إلى ما هو بصري. ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 98.

(2) صلاح فضل، شفرات النص 55.

(3) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبية، ط2، دار الشروق، مصر، 2000م، 191.

بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة، وذلك في مقابل النموذج الشعري التقليدي، الذي يعتمد كلياً على إشعاع التوقع في جميع مستوياته الإيقاعية والدلالية وحتى الرمزية".<sup>(1)</sup>

أي أن الشعرية بالعنصر الذي يجب أن تُحققه وهو (الدهشة)، بمعنى أن المتلقي عليه ألا يتوقع ما يجب أن يقوله المبدع كما كان يحدث في القصيدة التقليدية.

هناك بعض الدراسات التي حاولت البحث عن مكامن الشعرية في النص الأدبي العربي القديم، والوقوف على مجموع المبادئ التي أسسها النقد العربي القديم لصياغة شعرية عربية، فقد حاول جمال الدين بن الشيخ أن "يستحضر بطريقة إبداعية جديدة أنماط الخلق في عالم الشعر العربي القديم، الذي يتوازى فيه كل شيء على طرفي النقيض مع الحساسية الحديثة، إذ أن تحديد المعرفة بإبداع الأنماط يسمح... بتأصيل الفهم".<sup>(2)</sup>

كما سعى حسن ناظم إلى مقارنة مفهوم الشعرية في النقد العربي، وقام بحصر النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية في الكتب النقدية القديمة، وتوصل إلى أننا "سنعثر ولمرة واحدة على المصطلح والمفهوم معا عند حازم القرطاجني، أما سائر المصطلحات الأخرى تشير إلى معانٍ مختلفة".<sup>(3)</sup> غير أن القرطاجني قد لا يكون الوحيد الذي تعامل مع المصطلح بمدلوله فقد سبقه عبد القاهر الجرجاني فالنظم عند الجرجاني "هو الأساس في الكشف عن الكتابة والنص"،<sup>(4)</sup> إن نظرية النظم عند الجرجاني لم تكن إلا إيماناً منه بأن النظم أساس بنية الخطاب اللغوي وخاصة الشعري، فحقيقة العمل الأدبي تكمن في التراكم اللغوي، وما ينشأ بينها من علاقات كفاءة وقدرة فائقة.

يؤكد أبو ديب ذلك حين يقول "لقد حاول عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي الوصول بالتحليل النظمي إلى إصراره على مادية النظم، وكونه ليس إلا توخي معاني النحو، ظل يؤمن بأن أبعاد لا تدرك إلا بالحدس وهي التي تولد الهزة".<sup>(5)</sup>

---

(1) صلاح فضل، شفرات النص 86.

(2) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية 6.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م، 11.

(4) أدونيس، الشعرية العربية 44.

(5) كمال أبو ديب، في الشعرية 18.

أي أن؛ النظم عند الجرجاني ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية تعتمد بالأساس على خطي المعجم والنحو.

ونخلص إلى أن الشعرية في النقد العربي الحديث " ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع هذه الأشياء في فضاء من العلاقات، بدقة أكثر لا شيء شعري يمتلك الشعرية، ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء، بين شيئين فأكثر، ينتظمان أولاً في علاقات تراصفية وثانياً في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة بين النص والآخر"<sup>(1)</sup>

مع ذلك فإن الشعرية كما يقول جيرار جينيت " علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحياناً غير يقينة"<sup>(2)</sup>.

### الشعرية من منظور النقد الغربي:

إنّ محاولة تحديد مفهوم الشعرية شاقة وشائقة، ذلك أنها مرصودة بشكل هائل من التنظيرات المتضاربة حيناً والمتكاملة حيناً آخر، والشعرية مفهوم يلتبس ويتعلق بكثير من المفاهيم التي من جنسها، فالمصطلح في النقد الغربي يضعنا أمام مفاهيم مختلفة، تتجلى لنا من خلال مجموع النظريات التي وضعت في إطار ضبط المفهوم والمصطلح مع اختلاف التصور عن سر الإبداع، كما هو الحال عند رومان جاكوبسن ونظرية التماثل ونظرية الإنزياح عند جون كوهن، وربما النقد العربي أخذ الإشكالية بوجهة معاكسة حين تبدو المصطلحات مختلفة والمفهوم واحد.

الشعرية هي ذلك " العلم العجوز الحديث السن في الآن ذاته"<sup>(3)</sup>. الذي عهد إلى نفسه منذ أرسطو مهمة تكوين شعرية معيارية، أساسها العناصر و القوانين القبلية كالمحاكاة والاستعارة، والبحث في الشعرية هو بحث عن نظرية داخلية للأدب تكون بمثابة نظام موحد يحيط بكامل الحقل الأدبي عن طريق " مجموع الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن

(1) مصطفى عبد الغني، البنية الشعرية عند فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة، 1992م، 32.

(2) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال . المغرب، 1986م، 10.

(3) عز الدين المناصرة، علم الشعرية قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2007م، 469.

أنماط التعبير الفنية واللغوية، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب وماثلة في الأبنية التعبيرية".<sup>(1)</sup>

إنه العلم الذي يبحث عن القوانين المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي عبر "استنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة، لا يشكل هذا الخطاب إلا ممكناً من إمكاناتها".<sup>(2)</sup>

يمكن أن نلخص مجموع هذه الإجراءات ضمن "أصناف الخطاب وصيغ التعبير والأجناس الأدبية"،<sup>(3)</sup> التي يقوم عليها كل نص منقرد.

لقد تطور مفهوم الشعرية وتوسع مع بحوث الشكلانيين الروس، خاصة حين ربط بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية على يد اللغوي رومان جاكوبسن، الذي اختبر الأدب بوصفه عملاً لغوياً واستند إلى أن "جوهر الشعر هو الصوت، فهدفه ليس التوصيل مثل النثر، وإنما هو ينبني على الكلمة في حد ذاتها".<sup>(4)</sup> وقد ربط حديث جاكوبسن عن الشعرية بحديثهم عن وظائف اللغة معتبراً إياها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية. لا في الشعر فحسب. حيث تهيمن هذه الوظيفة على حساب الوظائف الأخرى".<sup>(5)</sup>

ومجموع الوظائف التي قال بها جاكوبسن هي: الوظيفة المرجعية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة التأثيرية، الوظيفة التواصلية، الوظيفة الميتالغوية، الوظيفة الأيقونية (البصرية)، الوظيفة الشعرية.

قد يوهم تعريف كهذا للوهلة الأولى بأن الشعرية لا تتعدى حدود الشعر لتشمل الخطاب الأدبي خصوصاً أن جاكوبسن في تطبيقاته اعتد كثيراً بالشعر الموزون لأن "المنطقة الشعرية التي

---

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، 1992م، 69.

(2) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية 16.

(3) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص 81.

(4) علي جعفر العلق، في حداثة النص الشعري 112.

(5) رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، مبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م، 35.

رصدها تتجاهل كثيرا مع الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى، التي تتوفر على الوظيفة الشعرية، ربما تكون قصيدة النثر أشد شاخص يقف بإزاء فرضية جاكوبسن، وكذلك الأمر مع الكتابات الصوفية العربية".<sup>(1)</sup>

لعل إلحاحه على الشعر الموزون وإقصاء الأنواع الأدبية الأخرى يعود إلى طبيعة التصور الذي يبوره لمفهوم الوظيفة الشعرية التي تُكسب مبدأ التماثل وظيفة أخرى، إنها "تحوله من عمله من حور الاختيار، حيث يجري تبني الإمكانيات المتاحة إلى محور التأليف ليساهم في خلق نسق خاص من التأليف، وأبرز ما يميز هذا النسق هو التوازن الذي ينتج في الأصل عن التماثل، وإذا ما تجاوزنا الإجراءات الجزئية للتماثل واتجهنا صوب السبب والنتيجة، نرى الانطلاقة تبدأ من الوظيفة الشعرية وتنتهي بالتوازي، ومادام التوازي لا يظهر بصورة جلية إلا في الشعر المنظوم، يمكن معاينته دون عناء"،<sup>(2)</sup> فكان بذلك الشعر المنظوم هو مجال البرهنة على فرضية جاكوبسن، وحاول رولان بارت تجاوز هذه الإشكالية عندما أطلق على الشعرية مصطلح البلاغة "إنه العنصر النوعي الذي سأسميه البلاغة، وبذلك أتجنب حصر الشعرية في الشعر وحده، كذلك أؤكد أن حقيقة ما نهتم به هو خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميع الأدب شعرا ونثرا".<sup>(3)</sup>

عموما إذا كان رومان جاكوبسن قد ربط بين الشعرية واللسانيات فإنه في الاتجاه نفسه سعى إلى الربط بين الشعرية والأسلوبية، وظل "يلح عليه طيلة السنوات الخمسين الماضية مما أسس مفهوم الشعرية الحديثة وربطها بالبحوث الأسلوبية".<sup>(4)</sup>

---

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية 95.

(2) المرجع السابق 95.

(3) رولان بارت، جبرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، ط1، دار نينوى، سوريا . دمشق، 2001م، 113 .

(4) صلاح فضل، شفرات النص 79.

بذلك يتضح لنا أن الشعرية تحوي الأسلوبية، ويعود السبب لاقتصار الأسلوبية على دراسة الشفرة دون السياق، مما يستدعي الحاجة إلى الشعرية التي "لا تسعى لدراسة الشعرية لذاتها، ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم، وكتبشير باحتمال آت".<sup>(1)</sup>

من هنا نجد أن الشعرية عند الشكلانيين الروس قد سعت إلى تجاوز آفاق البلاغة للتخلص من الأحكام المعيارية الجاهزة.

أمّا بالنسبة للشعرية الفرنسية فكان التأسيس لها منذ الستينيات ومع الناقد تزفيتان تدوروف، الذي حاول أن يزيح ذلك التناقض القائم بين لفظ الشعرية والمفهوم الذي طرحه، معتمداً في بلورته على بول فاليري "يبدو أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكل ما كان له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن الجوهري والوسيلة لا بالعودة على المعنى الذي يعني مجموعة القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر".<sup>(2)</sup>

عمل تدوروف يرتكز في الأساس على التأكيد بأن العمل الأدبي ليس في حد ذاته موضوع الشعرية، وإنما ما نستنتقه من خصائص هذا الخطاب النوعي، بمعنى أننا نسعى للبحث عن الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الأثر الأدبي، وهذا سيوجه الشعرية حتماً إلى تقصي القوانين الكلية التي تحكم الظاهرة الأدبية، "والاهتمام بالأجناس الأدبية، فما يهتم الشعرية هو الأعمال المحتملة، أكثر من الأعمال الموجودة".<sup>(3)</sup>

تدوروف يرى بأن الشعرية "لا تسعى لتسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"<sup>(4)</sup> وهي بذلك تضع فيصلاً للتوازي القائم بين التأويل والعلم، من خلال البحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، وبالتالي تقسيم الواقعية الأدبية.

---

(1) عبدالله الغدامي، الخطيئة والتكفير 78.

(2) تزفيتان تدوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوث، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، 23.

(3) المرجع السابق 23.

(4) المرجع السابقة نفسه.

إذا كانت الشعرية عند تدوروف هي مقارنة باطنية مجردة للأدب فهي عند جيرار جينيت تشكل معمارية النص أو جامع النص، ووصفها بأنها مجموع العلاقات الجلية والخفية التي تنشأ بين النص وغيره من النصوص، وشعرية جيرار جينيت امتازت بالبعد العلائقي . وهذا ما سنتحدث عنه فيما بعد.

في مقابل ذلك جاءت شعرية جون كوهن لتتوسم في الخطاب الشعري نوعاً من اللغة الممارسة، فالشعرية عنده هي حدود النوع من اللغة، وجعل من نظرية الانزياح(\*) صلب عمله، وعمل على توسيع مجال اشتغاله بهدف تجنب البلاغة الغربية القديمة. تتحدد مظاهر الانزياح الشعري عند جون كوهن في (1):

1. تسعى اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماني، ويعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.
2. تعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والتوضيح)، على حذف هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع.
3. تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.
4. تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفاتاً معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفاتاً غير معهودة ك"السماء ميتة".
5. تحدد اللغة الأشياء وتعرفها اعتماداً على صفات تفرق بين الأنواع وتميزها عن أجناسه ويتجه الشعراء اتجاهاً يخرق هذه القاعدة، فيعرف النوع ويميزه بالصفات التي تختص الجنس.

---

(\*) الانزياح: Deviation: يقابل مصطلحات أخرى، مثل الانحراف، الانتهاك، الخرق، ويشبه مصطلح العدول عند النحويين، ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 57.  
(1) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، محمد العمري، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م، 113.

6. تحدد اللغة العادية الأشياء أحيانا بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليتها في التحديد، فالضمير (أنا) يحيل على الشخص بعينه في المقام. في حين أن (أنا) في قول الشاعر (أنا المغموم) بعيدا عن المقام تفقد هذه الفعالية.

كما يرى جون كوهن أن اللغة الشعرية تؤسس حضورها المتأرجح بين قطبي اللغة الخالصة الصحة (اللغة العلمية)، وقطب اللغة غير المعقولة، في الحقيقة أن آراء جون كوهن هي ما استند إليه الدكتور لطفي عبد البديع في حديثه عن لا عقلانية اللغة و" اللاعقلانية تتحدد وتعرف من خلال استعمال الشعراء الواعي لطريقة أو اختيار الكلمات المعبرة بحكم تماسك تنظيمها، حتى تترك أثرها في القارئ أو السامع".<sup>(1)</sup>

يميز جون كوهن في كتابه "بنية اللغة الشعرية" من منظور الاختلاف والمغايرة بين النثر والشعر، بينما يخالفه تدوروف الرأي مركزا على أن كوهن ينظر إلى الشعر من وجهة شيء آخر لا في ذاته، وأنه يميل إلى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النثر، لا من حيث هو ظاهرة متكاملة، فمن أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ أن الشعر والنثر يملكان نصيبا مشتركا من الأدب.<sup>(2)</sup>

وبين شعرية تدوروف وجيرار جينت، وشعرية جون كوهن تظهر شعرية هنري ميشونيك كشعرية للإيقاع، عبر الإبداع الذي أحدثته في نظرية الشعر وعلاقاته ولم يعد ممكنا تجاهلها أو نسيانها، خصوصا أنها أنبنت على استراتيجية نقدية زعزت كثيرا من التصورات التي ترسخت في تاريخ تأمل الشعر.<sup>(3)</sup>

لقد نقد ميشونيك شعرية تدوروف لكونها "تبحث عن بنية مجردة أعم من الأثر الأدبي ولا يغدو هذا أن يكون أحد تحقيقاتها الممكنة، إن هذه الشعرية علم تجريدي لا يتمثل الأدب لديها

---

(1) لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والأستيطيقا، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة. مصر، 1997م، 141.

(2) ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية 17.

(3) ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعرية 515.

خصوصية الأثر الأدبي، بل في قراءة الواقعة الأدبية في ذاتها حتى لو كانت محتملة فقط"،<sup>(1)</sup> كما أن حديث تدوروف عن شعرية للنثر لا يعدو عنده أن يكون "شعرية للمحكي وللسردي وليس للنثر كخطاب، وهذه الشعرية شأن شعرية جنيت الأقرب إلى البلاغة".<sup>(2)</sup>

لقد انفصلت شعرية الإيقاع في تصورهما للنص الشعري، عن الشعرية البنيوية والشعرية السيميائية، وشعرية الاستعارة، وراهننت على "الإيقاع الذي أعاد ميشونيك بناءه بهدم التصورات القديمة عنه".<sup>(3)</sup>

إن تصور ميشونيك للإيقاع ينطلق من أن "الإيقاع يتأسس في النص وبالنص، وفي الممارسة الكتابية بالحواس كلها، وفي شرائط اجتماعية. تاريخية"،<sup>(4)</sup> إنها شعرية تتحقق كممارسة نوعية للذات والمعنى، وتتعدى ذلك إلى تنظيمها داخل الخطاب، بما تتيحه من فرص للكشف عن سياسة للعلامة.

كما أولى الفضاء الطباعي اهتماما كبيرا، وخصص له قسما مهما من الكتابة "نقد الإيقاع" حاول فيه توضيح كون البصري لا ينفصل عن الشعري.<sup>(5)</sup>

وباختصار مفيد نحاول أن نأخذ في هذا البحث بسيميائية الشعر بكل ما يحمله المصطلح من أبعاد سيميائية تحيط بالنص وتحوم وفضائه النصي.

## أبعاد الشعرية التناسلية عند جيرار جينيت:

### أ. البعد العلائقي والشعرية التناسلية:

عبر النصية، ما وراء النصية، التعالي النصي هو المصطلح الذي برز نتيجة تنمية جيرار جينيت لمفهوم التناص، من خلال بحثه الدائب عن الشعرية التي تتجاوز النصوص الأدبية وتميزها، إنها

---

(1) عز الدين المناصرة، علم الشعرية 516.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) المرجع السابق 517.

(4) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 54.

(5) عز الدين المناصرة، علم الشعرية 517.

تكريس للبحث عن سر الأدبية والإجابة عن السؤال الذي صاغه رومان جاكوبسن ما الذي يجعل رسالة لفظية عملاً فنياً؟

إنها الإشكالية التي اشتغل عليها جيرار جينيت، واعتبر جامع النص أو معمارية النص، هو موضوع الشعرية يقول " ليس النص هو موضوع الشعرية وإنما جامع النص".<sup>(1)</sup> ثم أدخل تعديلاً جديداً وشاملاً على آرائه السابقة، وعرف التعالي النصي بـ " كل ما يجعل نصاً ما في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص".<sup>(2)</sup>

إن التعالي النصي سمو للنص عن نفسه وتعد على المعمارية بحثاً عن نص آخر، بشكل واع أو غير واع، نظراً لأن النص بالدرجة الأولى " معيار وسياق معرفي، وفضاء متعدد الأبعاد ونظام ودلائل أي أنه مبني ومتكامل، تحكمه علائق وروابط منها ما هو نصي، ومنها ما هو خارج نصي، أي جزء من بنية السياق الواسع للحركة المادية والتاريخية".<sup>(3)</sup>

قد استطاع جيرار جينيت حصر تلك العلائق النصية في خمسة أنماط، اعتمد فيها على النظام التصاعدي من " التجريد إلى التضمين إلى الإجمال"<sup>(4)</sup> وهي:

1. التناص Intertextualite.
2. المناصة، النص الموازي Paratextualite.
3. الميتانصية Metatextualite.
4. التعالق النصي Hypertextualite.
5. الجامع النصي Archtextualite.

---

(1) عز الدين المناصرة، علم الشعرية 10.

(2) المرجع السابق، 90.

(3) جميل حمداوي، مجلة أقلام الثقافية، 2014/4/11:

<http://www.aklaam.net/newaqlam/aqlam/show.php?id=2909>

(4) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص 15.

يؤكد جيرار جينيت على علاقة التداخل القائمة بين هذه الأنماط الخمسة ويستند في ذلك إلى مجموع حالات التعالي النصي الموجودة بين نص "الإلياذة" لهوميروس ونص "الإنياذة" لفرجيل.

"تتداخل هذه الأنماط فيما بينها، وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها نجد مثلاً "معمارية النص" تتشكل دائماً عن طريق المحاكاة " لفرجيل يحاكي هوميروس" وينتج نصاً على صعيد الجنس الأدبي، وهذه المحاكاة علامة على بروزها على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط الثاني "التعالي النصي" حيث يغدو نص هوميروس "سابقاً"، ونص فرجيل "لاحقاً"، والعلاقة التي يربط بينهما علاقة تعلق، ونجد التداخل بين معمارية النص و التناص تتحقق عبر كون الإعلان، عن جنس النص يظهر من خلال المناص " العنوان"، حيث يأخذ العنوان " الإنياذة" بعداً ملحمياً يوحي إلى "الإلياذة" كما أن المناص يتحول إلى "ميتانص" حيث يأخذ من خلال المقدمة طابعاً تعليقياً... ويخلص إلى أن الترابط بين مختلف هذه الأنماط تجسيد لمظاهر "نصية" النص باعتبارها تمثل طبقات متشابهة ومتداخلة في النص، وينحى معمارية النص من هذه الخاصية مؤكداً أنها ليست طبقة نصية مادامت ترتبط بجنس النص، وتتداخل مع مختلف الطبقات الأخرى، لتجعلها أمام ظاهرة أن أي نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمنى وصريح".<sup>(1)</sup>

ب. أشكال التعالي النصي:

**التناص : Intertextualite :**

يعطي جيرار جينيت لمفهوم التناص نفس المعنى والتحديد الذي قدمه كل من ميخائيل باختينوجوليا كريستفا، إذا ارتبط المفهوم "بالحضور الفعلي لنص ما في نص آخر"<sup>(2)</sup> وبمجموع التفاعلات بين النصوص الأدبية عن طريق عدة آليات، كالاقتباس والسرقعة والتلميح وما يشبه

(1) سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م، 17.

(2) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، 30.

ذلك من القضايا الواردة في مباحث جوليا كريستفا التي بنيت على أساس فكرة "تلاقح النصوص عبر المحاور والاستلهم والاستنتاج بطريقة واعية أو غير واعية".<sup>(1)</sup>

برزت نظرية التناص في ظل البحوث المستفيضة التي كتبها النقاد الغربيون المعاصرون حول مفهوم النص والخطاب، بتعدد اتجاهاتهم من لسانيين وبنويين، بالإضافة إلى جهود الشكلانيين الروس، الذين يعود لهم الفضل في بدء الاعتراف بهذه الظاهرة التعبيرية، والتي انطلقت من مبدأ أن كل نص بحاجة إلى ظل، ولا وجود مطلقاً للنص البريء، فالعمل الأدبي لا يدرك إلا في علاقته بغيره من الأعمال، والإنتاجية الشعرية ما هي إلا "عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى"<sup>(2)</sup>

ظهر مصطلح التناص بصورة واضحة ضمن مباحث الكاتبة الفرنسية جوليا كريستفا، التي صرحت بتصورها عن النص "فهو قبل كل شيء نص غريب، ونص غريبة وآخر مخالف للسان الخالص والمبدأ الطبيعي وهو غير قابل للقراءة"<sup>(3)</sup>

أطلقت كريستفا على مشروعها السيميائي الذي اقترحت اسم (Semanalyse)، وجعلت موضوعه ممارسات السيميائية عبر اللسانية لتحاول بواسطته نمذجة النصوص وتحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة، ومن خلال هذا المنظور جاء تعريف كريستفا للنص لا بوصفه مجرد خطاب يتألف من أقوال ومنتاليات تُولف فضاءه وإنما ممارسة لسانية.

النص إنتاجية وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع أساسها الهدم والبناء، وهي أيضاً "هجرة النصوص وفيما بعد يكمن عملها في إعادة صنع ما قامت به سابقاً، وذلك عبر إعادة كتابة ما خطته الريشة سابقاً بقلم الرصاص".<sup>(4)</sup>

---

(1) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص ، 30.

(2) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995م، 141.

(3) جوليا كريستفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991م، 61.

(4) المرجع السابق 65.

وكون التناص إنتاجية هدامة/ بناءة يعود إلى أن " النص الأدبي خطاب يخترق حالياً وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتنطع لمواجهتها، وفتحها وإعادة صهرها"،<sup>(1)</sup> لأجل ذلك لا يمكن للإنتاجية أن تقيم تحليلها على الوصف اللساني وحده، فلا بد لها من مذاهب تحليلية أخرى. أقامت كريستفا علاقة بين الإنتاجية والتداخل النصي، وعبرت عنه بمصطلح الإيديولوجيم والذي يأتي " كتركيب يحيط بنظام النص لتحدد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليها منها".<sup>(2)</sup>

تحول النص عند كريستفا إلى فضاء لتلاقي النصوص، فكل نص ينبنى مثل سيفساف من الاستشهادات، عبر الامتصاص أو التحويل لنص آخر، و" وظيفة التناص ستظهر لنا عن طريق العلاقات الموجودة بين الكتابة والكلام في النص الروائي إذ أن نظام الرواية يأخذ من الكلام أكثر من أخذه من الكتابة".<sup>(3)</sup>

نلاحظ هنا أن كريستفا أمسكت بقضية البحث في جوهر نظرية التناص ضمن مباحثها، وهناك شبه إجماع أو اتفاق بين الباحثين على إفادة كريستفا من ميخائيل باختين في صياغة وبلورة مصطلح التناص.

يصرح تدوروف أيضاً بهذا الرأي في كتابه (الشعرية) " ولكن باختين هو أول من صاغ نظرية بآتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصراً مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد، إنه يمثل كذلك سجالاتاً داخلياً وأساليباً مضادة مخيفة، إن صح التعبير لأسلوب الآخرين، هو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة، والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه، إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل يجسد كلمات تسكنها أصوات أخرى".<sup>(4)</sup>

---

(1) جوليا كريستفا، علم النص، 66.

(2) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، 147.

(3) محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، 32.

(4) ترفيطان تدوروف، الشعرية، 41.

في المقابل نلاحظ أن رولان بارت قد تحفظ من استخدام المصطلحات الكريستيفية، وغياب كلمة تناص فيعرفه بأنه " استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص أو الصحيفة Texte اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة"<sup>(1)</sup>.

يتحدث رولان بارت عنه بوصفه جيولوجيا كتابات إنه ذلك " الفضاء الاجتماعي الذي لا يترك أي لغة في أمانٍ خارجي، ولا أي ذات للتلفظ في وضع خاص، سيد محلل، مرشد مفكك، إن نظرية النص لا يمكنها أن تتوقف إلا مع ممارسة الكتابة"<sup>(2)</sup>.

أما جيرار جينيت يعمل على محاولة وضع حد للمفاهيم الفضفاضة التي طالت مصطلح التناص، كما أن توضيحه للجهود يستوعب الجهود المعاصرة وتصوراتها لمصطلح التناص. وتتنحصر أشكال التناص عنده في نمطين " أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد إذ يتم التسرب مع الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الطرف الذهني... أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد، بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير إلى نص آخر، بل وتكاد تحده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التصييص"<sup>(3)</sup>.

### النص الموازي: Paratextualite:

يرد مصطلح النص الموازي<sup>(\*)</sup> في النقد العربي بعدة ترجمات (النص الموازي، المناص، المناصصة، ما بين النصية مرافقات النص، ويرى سعيد يقطين أنه " عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيان هما النص والمناص، وتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية

(1) رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001م، 40.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني 153.

(\*) نقل مصطلح Paratextualite إلى العربية من قبل مجموعة من النقاد:

النص الموازي: محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي بنياته وأبدالها التقليدية) 76.

- شعيب حليفي (النص الموازي" استراتيجية العنوان"، مجلة الكرمل، (ع)16، مصر، 1992م، 22.

- جميل حمداوي (لماذا النص الموازي): [http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-](http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm)

[hamadaoui.htm](http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm)

عتبات: عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ط1، الدار البيضاء- المغرب، 1996م، 7.

- حميد لحميداني: عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، مجلد46، (ع)12، 2002م، 45.

مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو شغلها لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التحوار".<sup>(1)</sup>

يتمظهر النص الموازي كنسيج يحيط بالنص الرئيس، عن طريقه نقترح أغوار المتن، ندخل فضاءه الرمزي والدلالي، إننا نقصد به تلك "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليتها، وتتفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته، والإقامة على الحدود وإشارة للعابر أمام الكتاب- النص، ومصاحبة لمريد القراءة وإرشاد للمسالك".<sup>(2)</sup>

بالرغم من اختلاف التسميات والترجمات إلا أن ذلك لا يبعدها عن المفهوم الذي حدده جيرار جينيت، والذي أفرده خصيصا لهذا الموضوع معتبرا إياه كل " ما يصنع به النص من نفسه كتابا يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور".<sup>(3)</sup> ورصد هذه النصوص الموازية ضمن (العناوين، المقدمة، الإهداءات، التعالق، الحوارات...).

يفرض النص الموازي نفسه على المتلقي كمنظومة فكرية أو ثقافية أو إيديولوجية أو دينية أو فلسفية، فهو عتبة لا يمكن تجاوزها أو تهميشها، حضورها منقل بالغائب والجلي، بالمعلن والمسكوت عنه. وسنتحدث بالتفصيل عن مفهوم النص الموازي ووظائفه وأنواعه في الفصل الثاني بإذن الله.

### 3. الميتانصية: Metatextualite:

الميتانص، الواصف النصي، ما فوق النصية، ما ورائية النص، يعرفه جيرار جينيت بقوله: "أضع تحت مصطلح (ما فوق النصية) الذي يعرض نفسه قياسا على الزوج التقابلي اللغة الواصفة،

---

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 1989م، 11.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 76.

(3) جيرار جينيت من النص إلى المناص، عتبات، ترجمة: سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2008م، 8.

علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل، وينتج نقاد الأدب منذ قرون " نصا واصفا"، دون علم منهم بذلك"، (1) إنها العلاقة النقدية في أسمى صورها.

يأتي الميئانص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة تتفاعل مع بنية النص الأصلي، إنها ببساطة علاقة التفسير والتعليق، وهو ما يجعلها تلتقي مع النص الموازي من حيث طبيعتها التركيبية والبنوية غير أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليًا (2).

قد يوظف الميئانص كوسيط من الوسائط الجمالية التي تسعى إلى إبراز " البعد النقدي تجاه الزمن والتاريخ سواء كان حاضراً أو ماضياً، ما دام هذا الحاضر امتداداً للماضي، كما يبرز في الكتابة الأدبية (السوداوية، الالتزام، الذاتية) أو في نقد الأيديولوجيا المعاصرة التي تبرزها وسائل الإعلام". (3)

#### 4. الجامع النصي: Archtextualite:

الجامع النصي، النصية الجامعية، معمارية النص، هو ضرب من التعالي النصي يشتمل على "علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية". (4) يعرفه جيرار جينيت بقوله "وأخيراً أضع ضمن "التعالي النصي" علاقة التداخل التي تقترن النص بمختلف أنماط تعرضنا لها، و هي المتعلقة بالموضوع و الصيغة و الشكل وغيرها، ولنصطلح على المجموع حسب ما يحتميه الموقف (جامع النص)". (5)

#### 5. التعالق النصي: Hypertextualite:

التعالق النصي، التحويل النصي أو الاتساعية النصية، وعرفه جينيت بقوله "كل علاقة جامعة لنص (ب) (نص لاحق) بنص (أ) (نص سابق)، ولا يتحدث للنص (ب) عن النص (أ)،

(1) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص 90.

(2) صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء . المغرب، 1984م، 114.

(3) المرجع السابق 127.

(4) بسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص، ط1، اللجنة الوطنية العليا، عمان الأردن، 2002م، 23.

(5) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص 91.

ولكن وجوده على حالته المعروفة مرهون بالنص أي بمعنى ينتج عنه بواسطة التحويل دون أن يذكره أو يصرح به".<sup>(1)</sup>

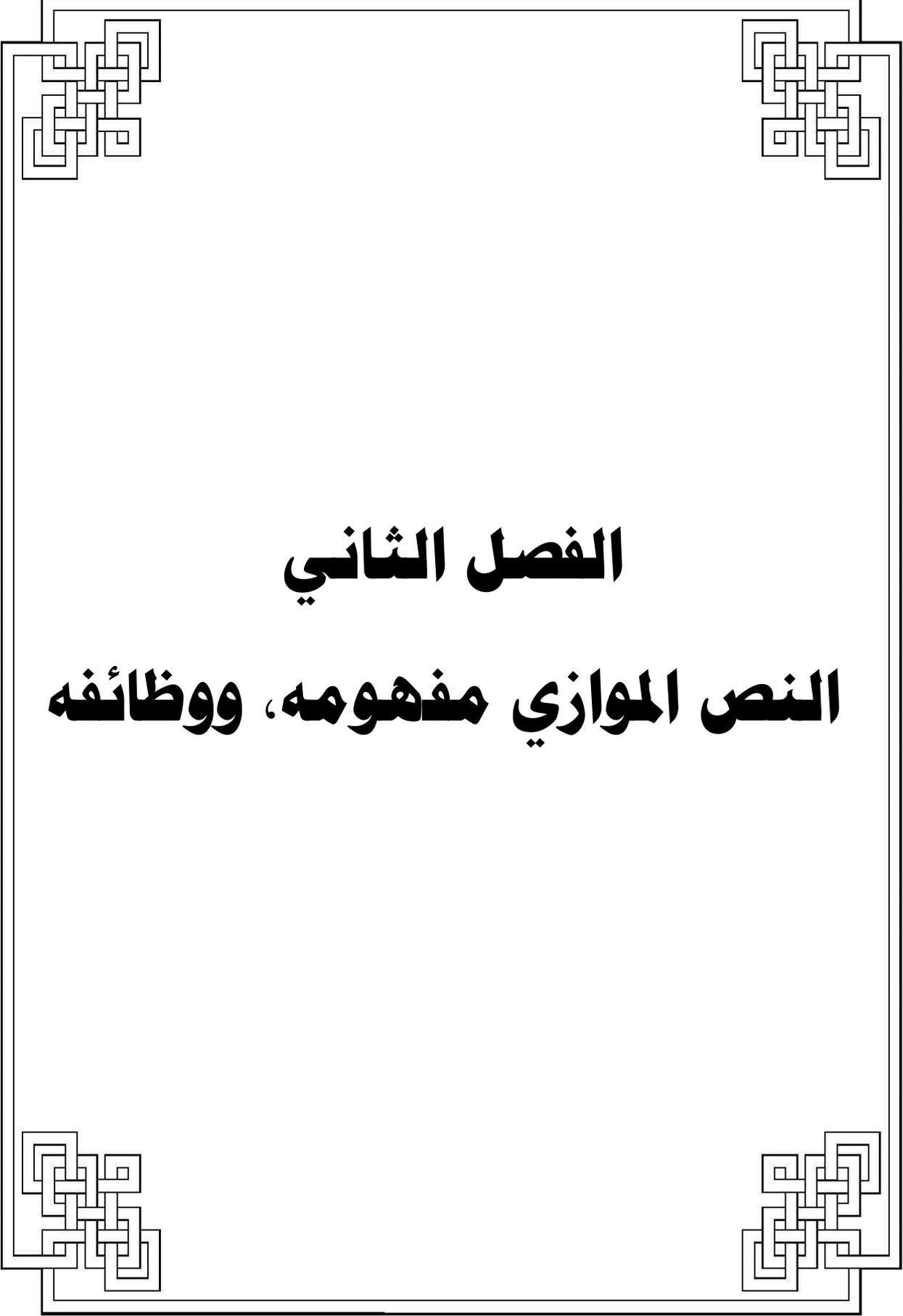
ثم عاد جنيت لينظر إليه من زاوية أخرى، فوصفه بالنص من الدرجة الثانية، ليشير إلى ترتيب وجوده وخصائصه على سابقه ويتمظهر التعالق النصي من خلال توليد النص لنص آخر عن طريق التحويل وعملية المحاكاة، فالنص المتعلق "المحول إليه" يسعى دوماً إلى محاكاة النص المتعلق به (المحول) والنسيج على منواله، لأنه بالنسبة له بمثابة نص نموذجي يمتلك سلطة يملئها عليه، وترتبط بالمحافظة على البنيات الكبرى لذلك النص النموذج من خلال ما قد يوظفه النص السابق من آليات استشهادات واقتباسات أو تضمين، وهو ما يندرج تحت (النص الموازي)، وقد يسعى النص المتعلق إلى تحويل النص المتعلق به، وفي هذه الحالة تضيق سلطة النص السابق وهو ما يدخل تحت آليات (التناص)، وقد يكون التحويل الذي يطرأ على النص السابق قائماً على النقد والتعليق، وهو ما يرتبط أيضاً بمفهوم الميتانص، فالتعالق النصي بهذا هو عملية إنتاجية، إذ إن النص اللاحق يعيد كتابة النص السابق.<sup>(2)</sup>

باختصار نلاحظ أن المتعاليات النصية مادة حاضرة بقوة لا يمكن التغاضي عنها، فهي موجودة باستمرار فوق النص وتحتة وحوله وفيه، وشبكة النص لا تتسج إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة المتعاليات النصية عن طريق علاقة خفية أو جلية مع الأجناس وأصناف الخطابات.

---

(1) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص 23.

(2) المرجع السابق 24.



# **الفصل الثاني**

## **النص الموازي مفهومه، ووظائفه**

## مقدمة:

تمكن الخطاب الشعري الحدائلي المعاصر أن يقدم للمتلقي نصاً صريحاً وجريئاً تحولت معه الكتاب إلى حالة هروب ومفارقة لمصطلح الشعر، حيث أمسى الشعر نفسه يتجه نحو خارج الشعر حين أخذ يحتفي بأنماط لم توجد أو لم تؤخذ على محمل الجد في القصيدة القديمة.

لقد غيرت الشعرية العربية الحديثة اتجاهاتها من شعرية المقروء إلى شعرية المرئي، مستندة إلى كون التفاعل النصي لا ينبثق من جسد النص فقط أو من ثنايا لغته أو مفاصله التكوينية، لقد تعدى حدوده إلى ما قبل كتلته النصية إلى ما هو خارج هذه الكتلة، أي يطلق عليه النص الموازي والذي لم يعد نصوصاً لا تُسمن ولا تغني.

إننا اليوم نعيش عالماً من الإشارات والعلامات، ومن الأجدر أن يكون هذا النص الموازي أولى هذه العلامات، كونه منجماً من الأسئلة تفتح شهية القارئ وتستنزفه حين يستعصي النص عن المراوغة، فهي المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيط الأولية والأساسية للعمل المعروض، إنها المعبر الأساسي الذي يلتقي به بصر المتلقي وتساعد على أن يدلف إلى دهاليز النص من أجل إضاءة الداخل وإيضاح الخارج. فهذه النصوص الموازية ليست عناصر زائدة، بل هي عناصر ضرورية تحمل في نسيج دلالتها ومعانيها تعددية وظلالاً لنصوص أخرى.

لقد أعادت الشعرية الحديثة الاعتبار لهذا النص الموازي على صعيد الدراسات النقدية، واعتبرته المدخل الرئيس والأساسي للولوج إلى أعماق النص فكل إقصاء واستبعاد لما هو خارجي يجعل من العمل الإبداعي قصور ونقص مليء بالتغيرات، معتقدين أننا لكي نسير أغوار النص لابد من أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها.

**المبحث الأول**  
**مفهوم النص الموازي**

## المبحث الأول

### مفهوم النص الموازي

#### المفهوم والوظيفة:

#### 1- النص ونظريته:

من الإشكالات التي طرحت للدراسة والبحث على الساحة النقدية الحديثة في الآونة الأخيرة؛ قضية العلاقة بين النص Text والخطاب Discourse، إذ سال فيه الكثير من المداد؛ بحثاً عن سمات خاصة أو مميزات واضحة، وماهية كل منهما وعلاقتها بالأدب.

ورد في لسان العرب "الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه الكلام مخاطبة وخطاباً وهما يتخاطبان"، و"الخطبة مثل الرسالة التي لها أول... ورجل خطيب: حسن الخطبة وجمع الخطيب خطباء".<sup>(1)</sup>

أما مصطلح النص فقد ورد بهذا المعنى "النص رفعك الشيء، خص الحديث بنصه نصاً رفعه، وكل ما أظهر قد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند ويقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه وكذلك نصصته إليه".<sup>(2)</sup>

بهذا فإن مصطلح النص مقترن بالنقل والرفع، ليكون الهدف هو الإيضاح و الإظهار، في مقابل مصطلح آخر يقاربه في المضمون وفي الشكل هو مصطلح الخطاب.

لقد اقترن مصطلح الخطاب في ذهن ابن منظور بالكلام عامة، سواء كان شفويّاً (مخاطبة) أم مكتوباً (رسالة) في حين أن النص يأخذ طبيعة تجزئية منقولة و ثابتة، تنقل من إنسان إلى آخر بأمانة، فيظهر النص كمادة ملموسة ذات قيمة.

يتطابق مفهوم ابن منظور للخطاب مع ما ذهب إليه اللسانيون في اعتبار الخطاب معادل للكلام، كما هو الحال عند رومان جاكوبسن فالخطاب عبارة عن منطوق شفهي أو عبارة شفوية في

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة خطب 1194.

(2) المرجع السابق، مادة نص 4441.

مقابل النص؛ لأن الخطاب لديه بمثابة الحدث الأول، نجد في المقابل هيلمسليف لا يفرق بين الخطاب والنص ويستعملها كمترادفين<sup>(1)</sup>.

أمّا رولان بارت فينطلق من العرف العام ليقف على التعريف الشائع فيقول عنه نسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، ورأى بوجود علاقة تشابه بين النص والخطاب، من حيث قيامها على شيء واحد، قد يكون هذا الشيء جملة أو كتاباً كاملاً، يسير وفق نظام خاص له علاقة بالنظام اللساني، كما أعتبر الخطاب أو النص، ممارسة دلالية خصبة، ومؤسسية شائعة، وعملية جديدة تبعت اللذة والمتعة، وبالنص والخطاب يعاد توزيع اللغة وتداخلها لإنتاج لغة أو نص آخر<sup>(2)</sup>.

**ويمكن تلخيص ما قاله بارت في نقطتين هما:**

1. إنه يعيد النص إلى مجرد نشاط، ووضع المؤلف فيه هو وضع احتكاك إذ لا يحيل على مبدأ بداية أو نهاية، وإنما يحيل على عتبة الأب (موت المؤلف).

2. النص مفتوح وليس مغلقاً، إنه نهائي ولا يجيب على حقيقة معينة. ناهيك عن اللذة التي يولدها النص، إن النص نسيج، وهذا النسيج دائماً وإلى الآن نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة)، ويختفي بهذا القدر أو ذاك...

يشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى أن النص يصنع ذاته ويعتمد ما في ذاته عبر تشابك دائم، تتفك الذات وسط هذا النسيج... ضائعة فيه، كأنها عنكبوت، تذوب في ذاتها في الإفرازات المشيرة لنسيجها، ولو أحسنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت.<sup>(3)</sup>

---

(1) ينظر: محمد سعد الله، أطيايف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، 2006م، 135/136.

(2) ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الانماء الحضاري، 2002م، 124/125.

(3) رولان بارت، لذة النص 63/62.

وتعريف بارت يستند إلى تعريف جوليا كريستفا للنص المغلق باعتباره إنتاجية، فهو جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلية، يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة أو المتزامنة معه.<sup>(1)</sup>

مع وجود هذا الجدل والنقاش حول علاقة النص والخطاب، نلاحظ عزوف بعض الباحثين عن استخدام مصطلح الخطاب في دراساتهم اللغوية والأدبية، فمصطلح النص شائع عندهم وفق تناولهم للأعمال الأدبية بوصفها نصوصاً أدبية، حتى إن من استعمل المصطلح كما هي الحال عند محمد مفتاح لم يلفت من التداخل الموجود بين المصطلحين، فمحمد مفتاح يعرف النص بوصفه حدثاً ومدونة كلامية، أي أن كل نص هو حدث يقع في زمان معينين ولا يعيد نفسه بإعادة مطلقة... كما أنه تواصلية يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف و تجارب إلى المتلقين، إن النص مغلق وتوالدي، فالحدث اللغوي لا ينبثق من العدم بل عن طريق التوالد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية.<sup>(2)</sup> ويختصر تعريف النص في "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة".<sup>(3)</sup>

مثل هذا التعريف يضعنا أمام "بعض زوايا النظر النقدية الحديثة المتعارضة حول النص ومنها السمة اللغوية"،<sup>(4)</sup> التي تجعل منه "مكوناً لغوياً أفقياً، نهائياً، مقصوداً به التطابق لواقعة التواصل المختصة، يصير من خلال الدمج الإنجازي وأوجه التناظر الدلالية الموضوعية والترابطات النحوية تتابعا متماسكا من الجمل".<sup>(5)</sup>

إلى مثل هذا الرأي يذهب عبد الله الغدامي مؤكداً على لغوية النص، مستعينا بنظرية جاكوبسن اللغوية "فالنص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرقت عن مواضع العادة

---

(1) جوليا كريستفا، علم النص، 21.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط1، دار تويقال، الدار البيضاء-المغرب، 1985م، 122.

(3) المرجع السابق 120.

(4) زتسيسيلف وأورونيوك، علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمة: حسن بحري، مؤسسة المختار، 2003م، 44.

(5) المرجع السابق نفسه.

والتقاليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها".<sup>(1)</sup>

تأكيداً على إجرائية النص وسعيها به إلى أقصاه أوضح أن النص "كلي في حركة مرحلية لأنه نص بنيوي، والبنية شمولية ومتحولة وذات تحكم ذاتي والنص يتحرك داخليا بحركة مفعمة بالحياة كي يكون بنية الوجودية، ليكون له هوية تميزه فإذا ما تميز فإنه يتحرك كاسراً لحواجز النصوص ليدخل مع سواه في سياق يسبح فيه كما تسبح الكواكب في مجراتها".<sup>(2)</sup>

لذلك فخير وسيلة لدراسة حركية النص هي الانطلاق من مصدره اللغوي.

إذا كان هناك من يولي أهمية للطبيعة اللغوية للنص، فإن من النقاد من يوسع المفهوم كعبد الفتاح كليطو الذي يربط بين " مفهوم النص والثقافة إذ لا يمكن لكلام ما أن يكون نصاً إلا داخل ثقافة معينة، وعملية تحديد النص ينبغي لها أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى تلك الثقافة كما أن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً، قد لا يعتبر نصاً في ثقافة أخرى"<sup>(3)</sup>، إلا أنه لا يلغي الطبيعة اللغوية للنص.

مع ذلك يبقى التداخل قائماً بين المصطلحين النص/الخطاب، يصعب القدرة على التمييز بينهما، ففي مجال السرديات، يوضع مصطلح الخطاب أيضاً كمقابل لمصطلح النص، وقد حاول سعيد يقطين التفريق بينهما، بناء على أن النص وحدة معقدة من الخطاب، ولا يعني ذلك مجرد الكتابة، وإنما عملية إنتاج الخطاب في عمل محدد "فالخطاب هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، والخطاب هو الموضوع الاختباري والمجسد أمامنا كفعل، أمّا النص فهو الموضوع المجرد المفترض، إنه نتاج لغتنا"<sup>(4)</sup>.

---

(1) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير 6.

(2) المرجع السابق 90.

(3) عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابية، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار الطليعة، بيروت- لبنان، 1996م، 31.

(4) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي 23.

من هنا يتضح أن تعريف النص وتحديد صورته، هو في نهاية المطاف أمر تقريبي، كما أنه يمثل تحدياً وإشكالية معقدة في النقد المعاصر، ولا تتغيا دراستنا الوقوف عند هذا الإشكال بقدر ما تسعى إلى تحديد المفهوم بما يتناسب وتوظيفنا له، حين نجعل العلامة اللغوية وغير اللغوية نصوصاً محملة بدلالة تبحث عن القراءة والتأويل، وهذا وفق ما يخلق من علاقة بين المتن الشعري ونصه الموازي.

## 2- مفهوم النص الموازي:

شهدت الدراسات والأبحاث النقدية في الآونة الأخيرة اهتماماً كبيراً بالنصوص الموازية، وقد أثار مصطلح النص الموازي في استعمالات وتوظيفات جيرار جينت اضطراباً في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية. فمنهم من أطلق عليه المناصصات، والبعض قال هوامش النص، وعتبات النص.

مهما اختلفت المصطلحات والمفاهيم إلا أن المعنى يضل واحداً وعليه فالنص الموازي هو عبارة عن "نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية، ولها عدة وظائف دلالية، وجمالية، وتداولية".<sup>(1)</sup>

يعرفه سعيد يقطين بأنه عبارة عن تلك "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار وما شابه".<sup>(2)</sup>

يعتبر النص الموازي من أهم عناصر المتعاليات النصية إلى جانب التناص، والتعلق ومعمارية النص، والنص الواصف، وقد ميز جيرار جينت في نطاق النص الموازي نفسه بين نمطين: "النص المحيط ويتعلق بالعناوين الداخلية والخارجية المدونة على ظهر الغلاف، المقدمات،

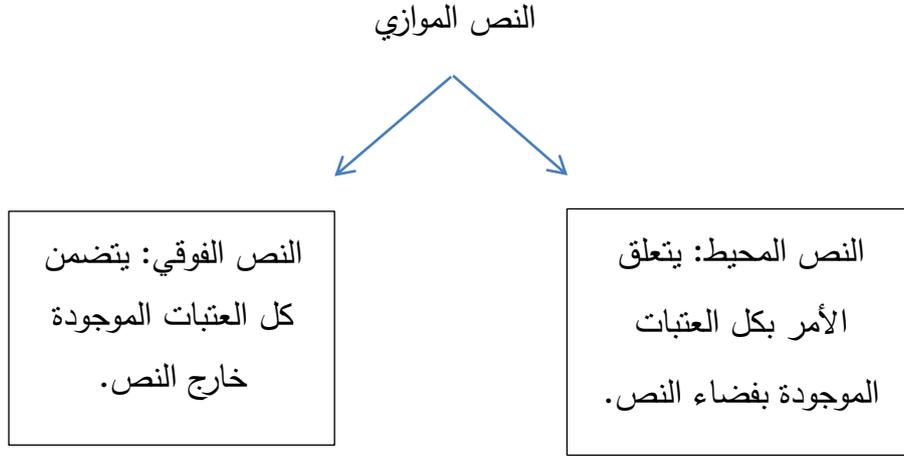
---

(1) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي:

<http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm>

(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي 99.

الإهداءات، التصديرات، الفهارس، الهوامش، لوحة الغلاف. والنص الفوقي ويدرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج النص من حوارات واستجابات، قراءة نقدية، مسودات". (1)



إن النص الموازي بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر له أو يتخلله مثل العنوان والمقدمة والهوامش والذبول، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما أحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه.

لا يمكن أن تكون هذه النصوص كلية، فهي "بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية. ويشمل النص عتبات وملحقات تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدنى، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية، ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل. وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي". (2)

من بين الوظائف التي يمتاز بها النص الموازي الوظيفة الجمالية والوظيفة التداولية والمظهر الوظيفي فالأولى "تتمثل في تزيين الكتاب وتتميقه، والثانية تكمن في استقطاب القارئ و

(1) جيرار جينت، عتبات 9.

(2) المرجع السابق 15.

استغوائه"<sup>(1)</sup>، أمّا الوظيفة الأخيرة فتتلخص في كونها "خطاباً أساسياً، ومساعداً مسخراً لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي وهو النص".<sup>(2)</sup>

هذا ما يمنحه تداولياً " قوة إنجازيه وإخبارية باعتباره رسالة موجهة إلى القراء أو الجمهور".<sup>(3)</sup>

إذن، فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإمام بجميع تفصلاته البنيوية المجاورة، من الداخل والخارج التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية والتقابلية، و هو ما نص عليه (ج. هيلين ميلر) في تحديده لمعنى النص الموازي حيث يرى أنها "معارضة تعين في الآن ذاته القرب والبعد، التشابه والاختلاف... شيء متواز لا ينتمي في الآن ذاته جانبي الحد الذي يفصل الداخل عن الخارج فحسب إنه أيضاً الحد ذاته، الشاشة التي تقيم غشاء شفافاً بين الداخل والخارج، إنها تحقق امتزاجها بترك الخارج يدخل والداخل يخرج، إنها تفصلها وتصلها".<sup>(4)</sup>

---

(1) جيرار جينت، عتبات، 16.

(2) المرجع السابق 19.

(3) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي:

<http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm>

(4) جيرار جينت، عتبات 7.

**المبحث الثاني**  
**النصوص المحيطة ووظائفها السيميائية**

## المبحث الثاني

### النصوص المحيطة ووظائفها السيميائية

لم تكتف الدراسات والمباحث الحديثة بتفسير أو تأويل النصوص الأدبية شعراً كانت أم نثراً، بل أولت أيضاً اهتماماً بكل ما ورد في إصدارات هذه النصوص، ويسمى النقاد أمثال جيرار جينيت وشارل كريفل ومثيران هذه النصوص بالنصوص المحيطة أو العتبات النصية المحيطة.

يعرفه سعيد يقطين بأنه " تلك البنية النصية التي تشترك وبنية نص أصلي في مقام وسياق معين، وتجاورهما على بنية كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها تأتي هامشاً أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ماشابه"<sup>(1)</sup>.

يعرفه محمد بنيس بأنه عبارة عن " تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتتفصل عنه انفصالاً لا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلالاته"<sup>(2)</sup>.

إذن النص عبارة عن نصين هما: الداخل النصي ويمكن أن نطلق عليه اسم المتن، والخارج النصي وهو مجموعة العلاقات التي يقصد من ورائها المتن، عن طريق الإشارة وهي ما نسميها النصوص الموازية المحيطة التي تتكون من (اسم المؤلف، العنوان، لوحة الغلاف بما تتضمنه من الصورة واللون، الإهداء، الخطاب التقديمي، الهوامش، التصديرات...)، وقد تكون الإشارة بين هذه النصوص المحيطة والنص الأصلي إشارة واعية أو غير واعية ولا يمكننا نسبتها دائماً للوعي، لأن المؤلف كثيراً ما لا يعي آليات هذا العلاقات كطريقة ترتيب الصفحات في الداخل النصي، أو تقسيم الفصول، أو الإهداء، أو المقدمة أو الغلاف والصورة، ودار النشر، والشكر والتقدير في البداية...إلخ.

إلا أن وظيفة هذه النصوص المحيطة تنبع من كونها بنية نصية جزئية، توظف داخل النص بغض النظر عن مدى وعي المؤلف بها. لذا فهي محفل نصي قادر على إنتاج المعاني

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي 102.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 77.

وتشكيل الدلالات من خلال عملية التفاعل النصي بين ما هو داخل النص وخارجه. فهي بتعبير آخر، تؤدي ذلك " الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة، بدونها بمثابة قراءة قصدية واختزالية، من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص وتشويه أبعاده ومراميه"<sup>(1)</sup>.

## 1. اسم المؤلف:

يعد اسم المؤلف من الإشارات المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي، فلا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه، كما يأخذ ترتيب واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعداً إيحائياً وتنسيقاً جمالياً " فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل."<sup>(2)</sup>

لا يمكن لنا أن نتجاهل هذه العتبة أو نتجاوزها؛ لأنها العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، وتتحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، وتأكيدا للذات الشاعرة وحضورها الطاغي على العمل.

غالباً ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف، و صفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناسية، ويكون في أعلى صفحة الغلاف أو وسطها أو أسفلها، ويكتب عادة بخط بارز وغليظ، للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب.

يمكن لاسم الكاتب أن يأخذ ثلاثة أشكال، ذكرها جينت على النحو التالي:<sup>(3)</sup>

1. إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام (الاسم الحقيقي للكاتب).
2. أمّا إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فني أو للشهرة، فنكون أمام ما يعرف (بالاسم المستعار).
3. إذا لم يدلّ على أي اسم نكون أمام حالة (الاسم المجهول).

---

(1) عبد العال بو طيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، عدد 55، 1997م، 63-93.

(2) جبرار جينت، عتبات 63.

(3) المرجع السابق، 64.

عليه فإن اسم المؤلف الذي يجلس متربعا على الأعمال الإبداعية، بأي شكل من الأشكال، لا يقف معزولاً عن باقي المصاحبات الأخرى، بل جميعها تشكل جزءاً من سلسلة لفظية ذات بنية لغوية ودلالية متماسكة، فالعنوان والإهداء والمقدمة و الهوامش وغيرها، رغم تباعدهم واختلافهم، إلا أنها تعود وترتمي بين يدي مبدعها، وفي ذلك تأكيد على أن الخصوصية الإبداعية، وهي خصوصية الذات الشاعرة نفسها، هي التي صنعت فرادة كل نص، ومنحته سمته الفنية والنوعية.

## 2. فضاء العنوان:

إنّ العنوان من أهم العتبات النصية المحيطة بالنص الرئيس، كونه يتمظهر كحقل دلالي يبعد النص عن أية قراءة أحادية، فردية، عن طريق الصلة التي تنشأ بين العنوان والنص، فهو العتبة التي "تدلف إلى النص . بنية أساسية . مفتاحاً إجرائياً يضم سيميولوجيا، كتلة من العلاقات المثيرة والمعينة على التعرف على رسوبيات النص وتكويناته دلاليًا ورمزيًا، وتقدم أقرب التأويلات لأدنى التساؤلات".<sup>(1)</sup>

العنوان يعلن عن قصدية النص، ويكشف نيته، ولهذا الإعلان عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه،<sup>(2)</sup> فهو ضرورة كتابية تجسد "سلطة النص وواجهته الإعلامية".<sup>(3)</sup>

كما تكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وعليه فإن النص هو العنوان والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو علاقات تعينية أو ايحائية، أو علاقات كلية أو جزئية.

العنوان واحد من النصوص الموازية وأولى العتبات التي نطوؤها قبل الولوج إلى فضاء النص الداخلي، يرد في شكل صغير "يختزل نصاً كبيراً عبر التكنيف والإيحاء والترميز والتلخيص".<sup>(4)</sup>

---

(1) يوسف نوفل، طائر الشعر " عش الفيض، فضاء التأويل"، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010م، 79 .

(2) ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص والدلالة 8.

(3) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي:

<http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm>

(4) شعيب حليفي، النص الموازي واستراتيجية العنوان 23.

يشكل العنوان من خلال رفقة النصوص الأخرى، نصوصاً مستقلة، مجاورة وموازية للنص الرئيس، تساعد القارئ وتكون بالنسبة له "كـمفتاح إجرائي للتعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي".<sup>(1)</sup>

إضافة إلى كونه "كيميائية التفاعل بينه وبين النص الكلي، وبذلك يكون العنوان وسيلة اتصال وثقى بين المرسل، الشاعر، والمتلقي، ويكون بذلك سياقاً مهيباً لسياق النص".<sup>(2)</sup>

إنه بهذا الشكل المفتاح الأساسي، والعلامة المميزة، والهوية الدالة على النص الذي "اختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التكميلي داخل صوغ العنوان، له وظيفة الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعاً".<sup>(3)</sup>

إن أول تمنع يحدث للنص يبدأ مع عنوانه، كونه العلامة الدالة التي تبحث عن القراءة التأويلية عبر ممارستها لسلطة الإغراء والإيحاء، إنه العلامة الهاربة من النص وإلى النص كما يقول حمداوي العنوان مفتاحاً أساسياً، يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، وذلك بغية استنطاقها وتأويلها. وبالتالي يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، وذلك عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر، ما أشكل من النص وغمض.

أولاً- مفهوم العنوان:

أ. العنوان لغة:

جاء في لسان العرب مادة (عنن) "عننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له، قال اللحياني عننت الكتاب وعننته إذا عننته، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح، قد جعل كذا وكذا عنواناً لحاجته قال ابن بري والعنوان هو الأثر".<sup>(4)</sup>

(1) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة 97.

(2) يوسف نوفل، طائر الشعر 80.

(3) شعيب حليفي، النص الموازي واستراتيجية العنوان 24.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة عنن 3142.

(عنا) " قال ابن سيده العنوان، والعنوان سمة الكتاب و عنوته عنونة وعنا، كلاهما وسمه بالعنوان".<sup>(1)</sup>

يقول ابن فارس في بيان المعنى الأصلي لهذه الكلمة التي انبثقت عنه معانيها المشتقة "العين والنون أصلان، أحدهما يدل على ظهور الشيء وأعراضه والآخر يدل على الحبس"، ثم قال ضمن كلامه عن الأصل الأول " وهو ظهور الشيء وإعراضه، ومن الباب عنوان الكتاب كتبه عنوانه".<sup>(2)</sup>

أما الصولي فيقول " حدثنا أبو ذكوان عن التتوخي قال يقال عنوان الكتاب وعينانه وعلوانه. والعنوان الأثر الذي يعرف به الشيء. وتقول العرب ما عنوان بعيرك أي ما أثره الذي يعرف به. وتقول علونت الكتاب اعلونه علونة وعلوانا فإذا أمرت قلت علون يا معلون. وعنونته عنونة وعنوانا فإذا أمرت قلت عنون يا معنون".<sup>(3)</sup>

إنَّ المعاني اللغوية لهاتين المادتين " عرض، ظهر"، تدلان دلالة قاطعة على البدو والانتشار، وهذا البدو والانتشار صفة من صفات الشيء النواة، في أشكال متباينة عبر التلاعب بمفردات اللغة وتوليداتها وتغيير فضاءاتها".<sup>(4)</sup>

عليه فإن دلالة العنوان تكاد تنحصر في الأثر والسمة، والاعتراض، مما يجعلها تتقارب مع الدلالة الاصطلاحية.

## ب. العنوان اصطلاحاً:

ينبه جيرار جينت من عدم اختزال العنوان وتبسيطه لأن " التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، ويتطلب مجهوداً في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة عنا 3142.

(2) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ج4، دار الكتب العلمية 20/11.

(3) الصولي، أدب الكتاب، تعليق: أحمد بسج، ط1، دارالكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1994م، 147.

(4) ينظر: أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي " مقارنة تحليلية لرواية: " لعبة النسيان"، ط1، دار الأمان، الرباط، 1996م، 47/26.

كما يعرف منذ النهضة... هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا وذات تركيبية لا تمس بالضبط طولها".<sup>(1)</sup>

عندما يكون وظيفيا بهذه الهيئة فإنه ينطوي على سر النص ومفتاحه أو على جهته ومقصده.

إن المعنى اللغوي والاصطلاحي يتفقان على أن العنوان "واقعة لغوية تتموقع على تخوم النص أو بعبارة أدق على بوابة النص لتؤطر كيانه اللغوي والدلالي".<sup>(2)</sup>

هذا يعني أن العنوان ليس من سقط المتاع أو زينة شكلية زائدة، بل غدا موجه رئيسيا للنص فهو "مجموع العلامات اللسانية... التي يمكن أن تدرس على رأس النص لتحده، وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود".<sup>(3)</sup>

من المعلوم أن العنوان هو أولى العتبات ولا مناص لتخطيه أو تجاوزه بحكم صدارته واحتلاله المكانة البارزة على واجهة الغلاف فهو: كوكبة من الإشارات"،<sup>(4)</sup> إنه في الحقيقة بمثابة "رأس للجسد، والنص تمطيط له وتحوير، إما بالزيادة والاستبدال تارة، وإما بالنقصان والتحويل تارة أخرى".<sup>(5)</sup>

قد يظهر العنوان كوسيلة لتقييد المضمون، رغم أنه لا يحكيه بل يعمل على حشده و تكثيفه ليعمد فيما بعد "بوعي من الكاتب... إلى تبئير انتباه المتلقي على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي والمؤشر الدال عليه".<sup>(6)</sup>

---

(1) جيرار جينت، عتبات 54.

(2) مراد مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية- مصر، 2002م، 25.

(3) جيرار جينت، عتبات 73.

(4) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 91.

(5) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي:

<http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm>

(6) شعيب حليفي، النص الموزي واستراتيجية العنوان 24.

احتل العنوان صدارة الأغلفة عموماً، بعد ظهور الطباعة التي مكنته من أن يأخذ حيزاً مستقلاً في الصفحة، إلا أنها بقيت مقيدة بقدرتها على جذب المتلقي وإغرائه بقراءة النص " فالعنوان الذي يعلق على أغلفة الدواوين الشعرية، أو فوق النصوص ليس مجاناً، بل يؤدي دوراً في التذليل أو المساهمة في فهم الدلالة".<sup>(1)</sup>

على هذا المنوال تباينت قيمة العنونة في الشعر العربي الحديث، فلم تعد مرشداً لنا أن نتعدها إلى غيره بل أصبح " حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان".<sup>(2)</sup> إذا كان " العمل بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعد تركيبه المتنوعة يعتبر من جهة إنتاجية الدلالة بمثابة (علامة مفردة) فإن الإنتاجية الدلالية للعنوان بالرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالباً في تنسيقها تجعلنا نعهده بمثابة عمل نوعي".<sup>(3)</sup>

إذن العنوان هو نص مواز لما هو داخل الكتاب، إنه جزء من تاريخ الكلمات، ولأنه كذلك يمكننا القبول بقول من قالوا بأنه عتبة واقفة بين يدي النص، لا يمكن تناسيها، فهو إشارة تحدد أفق توقعات المتلقين منها.

### ثانياً - فضاء العنوان في القصيدة العربية القديمة:

يرى عبد الله الغدامي أن: "العناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذها شعراؤنا محاكاة للشعراء العرب والرومانسيين منهم خاصة وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرناً أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين؛ ومن النادر أن نحدد هوية القصيدة بعنوان، وإذا حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتياً، لا دلالياً، كأن يقال لامية العرب، ولامية العجم... إلخ، وهذا أقرب إلى روح الشعر، كما يحمله من إشارة صوتية من صميم الصياغة الشعرية".<sup>(4)</sup>

(1) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة 90 .

(2) عبد الناصر محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة- مصر، 2002م، 17.

(3) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، 1998م، 23.

(4) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير 261.

الذي يقرأ الشعر العربي القديم لن يجد قصيدة تحمل عنواناً وضعه قائلها، " فلم يكن العنوان مما يهتم به الشاعر القديم، لأن مهمته تنتهي عند انتهائه من نظم القصيدة، أما روايتها أو تسميتها، فذلك من شأن الرواة والسامعين، لأنه ليس جزءاً من عملها، وحين يقولها يترك للناس شيئاً يشاركون فيه، وتمييزها باسم خاص بها إذا كانت تستحق ذلك".<sup>(1)</sup>

بذلك نجد أنفسنا نقف أمام قصائد " سماها الخيال الجماعي برفعها وصاحبها وهي المعلقات، أو بطرادتها وهي اليتيمة، أو باسم من اختيارها، المفضليات و الأصمعيات، لكن هذا لا يكفي، فالشاعر قد لا ينفرد إلا بقصيدة تأتلف مع العديد من قصائده أو قصائد غيره، في العناصر والبنية المعمقة، ومع ذلك فهي منفجرة بشيء لا تضبط أسرار شاعريته، فتسمى القصيدة آنذاك بحرف رويها وصاحبها مثل بائية أبي تمام، وسينية البحتري وقافية روبة ونونية ابن زيدون، حرف واحد له سلطة على مجموع النص، ثم على مجموع النصوص، والتسمية بهذا المعنى وسم وعلامة تحتاجها الجماعة لحفظ تراتب النصوص وحفظ ذاكرة معاً".<sup>(2)</sup>

هذا ربما ما جعل العنونة كما يقول الغدامي " عملاً غير شعري يأتي في حالة غير شعرية، ويعمل بشكل كبير على تقييد التجربة الإبداعية، وفرض عليها نوع من الظلم والتعسف".<sup>(3)</sup>

إن عنوان القصيدة بقافيتها أو بمطلعها من أهم الطرق التي اعتمدها الشعراء والنقاد في عنونة قصائدهم، فحين يقال (سينية البحتري) يدرك القارئ أن المقصود قصيدته في إيوان كسرى دون غيرها من السينيات في ديوانه، و(بائية أبي تمام) فيعرف أنها بائيتها في فتح عمورية، وكذلك(نونية ابن زيدون)، و(نونية أبي البقاء الرندي).

في حين أن الإشارة إلى القصيدة بمطلعها أو بجزء منها فهي الأكثر شيوعاً في الشعر العربي، فقد عرفت بعض القصائد بجزء من مطلعها، وذلك لشهرتها الواسعة فيقال قصيدة(عدمنا

---

(1) خالد حسين، سيمياء العنوان القوة والدلالة" النمرور في اليوم العاشر لذكريا تامر نموذجاً، مجلة جامعة دمشق، (مج) 21، (ع) 4+3، 2007م، 352.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 103.

(3) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير 261.

خيلنا) كما يقال (بانة سعاد) فيكتفي بذلك، وقد يجمع الناقد في الإشارة إلى القصائد بين تسميتها بالقافية والمطلع، ويعود ذلك في الغالب إلى مدى شهرة القصيدة كما فعل أبو هلال العسكري

"لو لم يكن للبحثري، إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته في صفة البركة (ميلوا على الدار من ليلى نحيبها)، واعتذاراته في قصائده التي افتتحت ليس للعرب بعدها اعتذارات النابغة مثلها، وقصيدته في دينار التي وصف فيها مالم يصفه أحد قبله، وهي التي أولها (ألم ترى تغليس الربيع المبكر)، وصفه حرب المراكب في البحر لكان أشعر الناس في زمانه فكيف وقد انضاف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهه في قصائده".<sup>(1)</sup>

لم يكتفوا بعنوان قصائدهم فحسب بل اهتموا بفضاء الكتابة" فأشاروا إلى مكان العنوان وموضعه، في صدارة النص، في الجانب الأيمن من جهة الطنبة، أو في الجانب الأيسر، ونصوا على التفرقة بين عنوان النص حسب المقام الموجه إليه من: طبقة عليا أو سفلى، أو من دون أو فوق".<sup>(2)</sup>

### ثالثاً - فضاء العنوان في الشعر العربي الحديث:

لم ينفصل الشعر العربي الحديث مع بداية النهضة عن التقاليد الشعرية التي سار عليها الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، ولم يحظ العنوان بالأهمية باعتباره جزءاً غير راسخ من تلك التقاليد، وكان الرائد الأول لنهضة الشعر العربي الحديث (محمود سامي البارودي)، الذي حمل على عاتقه حماية تلك التقاليد، ولأجل ذلك لم يهتم البارودي بالعنونة، بل نظم قصائده على نهج شعراء العرب القدامى، فكان يقول على طريقة العرب.

يمثل البارودي في مهمته "جسراً عبرت من خلاله الروح الشعرية الأصلية التي رأيناها في القرون الأولى، ولم تكون مهمته يسيرة لأنه كان يسير في طريق ليس فيها المؤثرات سوى نور التراث القديم".<sup>(3)</sup>

---

(1) أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، عن نسختي الشيخ محمد عبده، محمود الشنقيطي، دار الجبل، بيروت- لبنان، د.س، 218.

(2) يوسف نوفل، طائر الشعر 75.

(3) عبد الناصر محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي 48.

مع ظهور المدرسة الكلاسيكية، أخذ العنوان مكانة وقيمة عند الشعراء وأصبح مظهراً معتاداً تتوج به القصيدة العربية، فقد قام أحمد شوقي بعنوانه قصائده " وكان العنوان الذي التزمت به المدرسة الكلاسيكية الجديدة نابعا في الغالب من موضوع القصيدة، دالاً على فحواها".<sup>(1)</sup>

مع ذلك يقول محمد بنيس لم تكن العناوين والعناوين الفرعية من اختيار الشاعر دوماً، فقد لا يكون شوقي هو الذي تكفل بوضع بعض العناوين والعناوين الفرعية لقصائده، وقد لا يكون البارودي واضع عناوين قصائده، إلا أنه يتعذر علينا التأكد منها في غياب دراسات متخصصة للنص الموازي... وقد ظل العنوان في قصائد شوقي وأتباع المدرسة الكلاسيكية ذا معيار موضوعي مرتبط بالقصيدة نفسها، فهي التي تشكل العنوان وتحدده، ومع مجئ الرومانسيين فتحت أبواب تجديد أخرى غيرت الكثير من المفاهيم الشعرية والنقدية، وقد طالت العنوان بالضرورة، إذ استعد الرومانسيون العرب هنا وهناك لعدم المترسخ والسائد معلنين عن رؤية مختلفة لمفهوم الشعر والشاعر،<sup>(2)</sup> فالعنوان ما نالت القصيدة ولم تعد تعرف بمضمونها، بل تحول العنوان إلى "قيمة فنية نفسية مرتبطة بنفسية الشاعر، وهاجسه الرومانسي... وعناوين القصائد أصبحت ذات مدلول رومانسي مرتبط بنفسية الشاعر أكثر من ارتباطه بالقصيدة نفسها".<sup>(3)</sup>

بناء على هذا، ارتبط فضاء العنوان برؤية تشكيلية وبلاغية محملة بأبعاد دلالية وشعرية.

#### رابعاً - أنواع العناوين:

حاول جيرار جينت التمييز بين نوعين من العناوين، " العناوين الموضوعاتية"، التي تحيل مباشرة على موضوع النص، و"العناوين الخطابية"، وهي تحيل مباشرة على النص وعلى موضوعه في الوقت نفسه ويدخل تحت هذا النوع العناوين التجنيسية، وكذلك العناوين البعيدة كل البعد عن أي توظيف للتجنيس لكنها تحيل على النص ذاته مثل الصفحات، كتابات.<sup>(4)</sup>

(1) عبد الناصر محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، 49.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 10.

(3) عبد الناصر محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، 53.

(4) ينظر: جيرار جينت، عتبات 82.

## ويتمظهر لنا العنوان ضمن أنواع عدة:

- العنوان الحقيقي: وهو العنوان الأصلي، وهو بطاقة تعريفية تمنح النص هوية دالة.
- العنوان الفرعي: يأتي بعد العنوان الرئيسي ويعمل على تكملة المعنى<sup>(1)</sup>.

وتوجد بعض العناوين التي تحيل إلى الداخل وهي ما تسمى بالعناوين الداخلية، وتكون بمثابة عرّافة، تعمل على الوشاية بمكنون العنوان الرئيس، تفصل ما يجمل عبر العناوين الداخلية، وهناك موقع آخر للعنوان يكون بين الغلاف والصفحة الداخلية يطلق عليها العنوان المزيف.

إنّ العنوان ومع اختلاف أنواعه يبقى مضمنا بعلامات سيميائية دالة تقدم لنا "معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه"<sup>(2)</sup>، ويقول حمداوي أن العنوان " علامة سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمداول النص"<sup>(3)</sup>.

## خامساً-مكونات العنوان:

تسهيلاً لفهم مكونات العنوان الأساسية ذهب دارسوه لتقسيمها؛ أي (مكونات العنوان) إلى قسمين: الأول مكونات العنوان من حيث التركيب، والثاني: مكوناته من حيث الدلالة.

- أولاً- البعد التركيبي:

ويأتي على خمسة أنماط هي:<sup>(4)</sup>

النمط الأول: يكون فيه العنوان جملة اسمية، إما اسماً موصوفاً أو اسماً علماً أو اسماً عدداً.  
النمط الثاني: يأتي في شكل ظرف يتعلق بالزمان.

النمط الثالث: وهو خاص بالنعوت فقد يأتي صفة أو جملة موصولة.

النمط الرابع: يكون فيه العنوان جملة طويلة كاملة تحاول أن تستوفي معنى يفهمه القارئ.

---

(1) جيرار جينيت، عتبات 55.

(2) محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ط1، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000م، 18.

(3) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي:

<http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm>

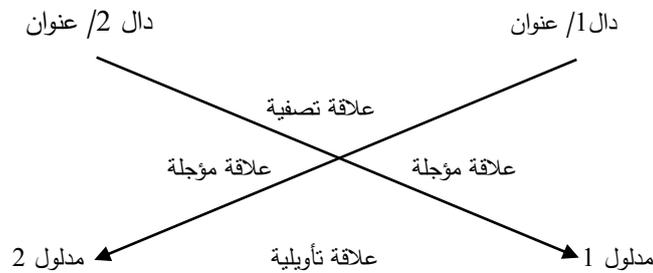
(4) جيرار جينيت، عتبات 87.

النمط الخامس: يتأسس من صيغ التعجب.

وصنف شعيب حليفي مكونات العنوان من حيث الدلالة، ويخضع إلى خمس مكونات هي: (1)

- المكوّن الفاعل: يكون فيه العنوان حاملا لاسم شخص عادة ما يكون البطل في الأعمال الروائية.
  - المكوّن الزمني: يتضمن العنوان معلومات عن الزمن.
  - المكوّن المكاني: تأتي الدلالة على المكان كفضاء تنتقل فيه الأحداث سواء أكان مغلقا أو مفتوحا.
  - المكوّن الشئئي: تكون فيه الأحداث هي الفاعلة، وينطوي العنوان على حدث يحتاج إلى تأويل.
  - المكوّن الحدثي: وفيه يطغى الحدث على هذا المكون، ويسيطر على باقي المكونات.
- باختصار مفيد نجد أن العنوان في كثير من الحالات قد يجمع أكثر من مكون، وتأنف معا لتشكّل العنوان الرئيس.

إن هذه العناوين وعلى اختلاف أنواعها تبقى مضمنة بعلامات سيميائية دالة خاضعة لضرورة الالتزام بالنص الذي تعنيه، فيكون مقتربا منها مع وجود عناوين تألف المراوغة والابهام باعتمادها على الإشراقات الشعرية والبلاغية، مما يكسبها جانبا مثيرا مختصرا يستفز المتلقي، ويخلخل تصوره الأولي؛ يعني ذلك أن العنوان يبحث دوما عن قارئ مغامر يقتحم الفضائين الدلالي والرمزي، ويقوم تفاعلية بينه وبين النص، ولنا أن نأخذها وفق المخطط التالي:



(1) شعيب حليفي، النص الموازي و استراتيجية العنوان 33.

من خلال المخطط يتضح لنا أن (المدلول 1) لا يملك (المدلول 1)، مما يجعل العلاقة بينهما مؤجلة ومرهونة بالتفاعل السيميائي المتجه من النص، وكذلك الحال مع (المدلول 2) فعلاقتها هي الأخرى مؤجلة لحين تحقق التفاعل السيميائي من العمل إلى العنوان، ليكون الناتجان (مدلول 1) و (مدلول 2) بحاجة إلى علاقة تأويلية تخرج دلالتها.<sup>(1)</sup>

### سادساً- وظائف العنوان:

تنبثق أهمية العنوان من كونه مفتاحاً أساسياً، يتسلح به المحلل لسبر أغوار النص العميقة وذلك بغية استنطاقها. وبالتالي، يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، وذلك عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، فالعنوان سلطة النص وواجهته الإعلامية وهو "مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معاً".<sup>(2)</sup> وبناء على ذلك يعمل على تأدية عدد من الوظائف التي لا نستطيع حصرها كونها متعددة المكونات، كثيرة الأنماط، متغيرة متجددة عبر الأزمان.

من أهم الوظائف التي ذكرها الدارسون في أبحاثهم ودراساتهم:

#### 1. الوظيفة التعينية:

هي أبسط وظيفة يؤديها العنوان للنص، وهي تساهم في تحديد هوية النص و الإشارة إلى جنسه.

#### 2. الوظيفة الدلالية والإيحائية:

في هذه الوظيفة يتجلى العنوان دالاً يستدعي بالضرورة مدلولاً من أجل استكمال قراءة النص. فمن خلال هذه الوظيفة يتم الإشارة إلى المحتوى إذ إن للعنوان وظيفة دلالية كونه "رسالة مسكوكة، مضمنة بعلامات دالة ومعبرة، ومشبعة برؤى للعالم يغلب عليها الطابع الإيجابي. ويجب أن تدرس العناوين الإيحائية قصد فهم الإيديولوجيا والقيم التي تزخر بها".<sup>(3)</sup>

---

(1) ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي 70.

(2) خالد حسين، سيمياء العنوان 352.

(3) جميل حمداوي، لماذا النص الموازي:

### 3. الوظيفة الجمالية والبصرية:

تتمركز هذه الوظيفة في الفضاء الطباعي والمكاني ببنية واضحة، وتهدف إلى تأويل البصريات وتفسير الألوان والأشكال والخطوط الأيقونية التي تشغل معظم صفحات الغلاف،<sup>(1)</sup> وتتصل هذه الوظيفة بالوظيفة الإغرائية.

### 4. الوظيفة الإغرائية:

تعمل هذه الوظيفة على إسقاط المتلقي/ القارئ في شركها وإدخاله في عملية القراءة والتأويل، وتتحقق وظيفة الإغراء عن طريق تحريض المتلقي وإثارة انتباهه وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب، ويتحقق من خلال طرق منها<sup>(2)</sup>: "الغربة اللفظية/ المأساوية/ الاستعارة/التساؤلية".

جميع هذه العناوين مع تنوع وظائفها " تسوّر العنوان بسلطة تدوم تروم إخضاع المرسل إليه"<sup>(3)</sup>. مما يصبح إلزاماً على الدارس مراعاة وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية " ليس فقط من حيث هو مكمل ودال على النص، ولكن أيضاً من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معا".<sup>(4)</sup>

لمقاربة عتبة العنوان الشعري علينا مراعاة ثلاثة أبعاد هي:

1. نصية العنوان.

2. تجاور العناوين.

3. العنوان / النص.

نتوقف في البعد الأول عند العنوان ذاته، ونرى طريقة صياغته التي يفترض أن تقدم في حد ذاتها نوعاً من الدلالة، كما أنه يمكننا أن نميز العناوين الأكثر شعرية والعناوين التي لم تخرج

(1) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة 101.

(2) فرج عبد الحسيب مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية "دراسة في النص الموازي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس- فلسطين، 2003م، 43.

(3) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 107.

(4) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي 18.

عن كونها مرشدة إلى النص، وعموما فالعنوانة الشعرية طريقة اختيارها غالبا ما تؤرق المبدع وتستوقفه.

للقوف على نصية العنوان علينا البحث في الحد المعجمي والحد التركيبي، والحد الدلالي المتولد من تأملنا للعلامات والإشارات النوعية المحفزة للقارئ الذي يسعى للحفر خلف دلالتها ولا يكتفي بسطحية الكلمات، ويأتي البُعد الثاني ليركز على البحث في العلاقة الجامعة بين عنوان ما ومجموعة من العناوين المجاورة له في الديوان.

أما البعد الثالث فهو الإفصاح عن مدى الاتصال الكامن بين العنوان ونصه الموالي له، إنه البحث في علاقة التعالق بين الطرفين، ونستند في هذا البحث إلى بعض المفاهيم منها: " من الرأس إلى الجسد، ومن الجسد إلى الرأس "؛ أي أن " المتلقي إذا وجد مؤشرا لغويا ما وليكن كلمة أو تركيبا أو عنوانا... ولم يفهم معناه فإن عليه أن يتفهم المؤشر ثم البنية ثم الجملة، واعتمادا على هذه العمليات التحسيسية الفهمية يمكن أن ينطلق المتلقي من القمة إلى القاعدة في عملية تنبئية معتمدة على البيانات المعرفية المختزلة في الذاكرة.."<sup>(1)</sup>.

أي أن عملية الرأس / الجسد تعتمد على فهم العنوان، وإيحاءاته، أما الجسد / الرأس فننتوقع عبره ما سيتلو هذا العنوان من جمل ومضمون، فعنوان القصيدة بإمكانه أن يحدد مبدئيا مضمون العمل، ورسالته المحتملة، غير أن هذا لا يعني الانسياق خلف التدايعات المعرفية واسقاطها على القصيدة، فلا بد من التقييد بمبدأ التأويل المحلي لها " الذي يعبر من الانتباه إلى السياق المحيط باللفظ أو بالجملة و وحدته والمحاذاة الزمنية والمكانية، والعلاقات المعجمية وتفضيل المعنى الأقرب ومقصدية الشاعر."<sup>(2)</sup>

من الناحية الدلالية لا يقع العنوان وحيدا كنتاج فردي معزول، بل له ارتباط بالنصوص السابقة عليه، يدور في فلك من الإيماءات لكتابات لا حدود لها " فالعنوان ليس كلمة عابرة توضع اعتباطا، بل يتم اختيارها أو اللجوء إليها بدوافع مختلفة و ضغوط متفاوتة."<sup>(3)</sup>

---

(1) محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وانجاز، ط4، المركز الثقافي العربي، 1990م، 27.

(2) المرجع السابق 60.

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، 303.

أخيراً يبقى العنوان بالنسبة للقارئ رسالة Message صادرة من مرسل address إلى مرسل إليه adresse وهذه الرسالة المحمولة على أخرى هي (العمل)، فكل من العنوان والعمل رسالة مكتملة ومستقلة<sup>(1)</sup>، ليكون هدف الفضاء العنوان بالأساس هو تبيير انتباه المتلقي وربط نوع من التواصل بينه وبين المؤلف وتقليص المسافة بينهما.

### 3. لوحة الغلاف:

تتلاقح الآثار الأدبية مع فنون أخرى بطرق مباشرة وغير مباشرة، فكما أن العمل الأدبي لا يفصح عنه إلا بفعل التخريج الفني برسم الخط وتقنيات الكتابة وأدوات الإيقاع؛ فإنه لا يستغنى . أحيانا . عن فنون أخرى كالرسم والتمثيل والموسيقى والفن التشكيلي وغيرها. وغالبا ما تأخذ لوحة الغلاف فضاء معادلا وظهيرا فنيا يستعين به العنوان والمتن ويكافئه في الدلالة، فتكون لوحة الغلاف بمثابة رسالة بلاغية مقصودة تجذب القارئ، وتحاول تسريع الرصد الدلالي لمحتوى العنوان، ولقطة مشهدية تُدرك بالعين القارئة قبل تقليب صفحات الديوان، فوظيفة الصورة هنا اختزال استعراضى يغري المتلقي ويثير انبهاره، وبهذا نجد أنفسنا أمام النص المطبوع وثيقة فنية يزخر فيها فضاء الكتابة النصية بالعديد من النوافذ التي تنير جوانبه وتحدد قسامته على النحو الذي يولي الخصائص التشكيلية البصرية اهتماماً خاصة.

ويمكن تقسيم الغلاف إلى الأنواع الآتية<sup>(2)</sup>:

#### • الغلاف الأمامي (غلاف العنوان):

ويمكن تقسيمه إلى الأنواع الآتية :

- أ- الغلاف الفاخر: الذي لا يحوي أية لوحة، وفيه تكتب البيانات بماء مذهب، وفي مثل هذا الغلاف التقليدي ساد في الكتب القديمة.
- ب- الغلاف التجريدي: ويهدف إلى التعبير عن الشكل النقي المجرد من التفاصيل المحسوسة، وهذا الشكل لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي.
- ت- لوحة غلاف واقعية: تعبر عن حدث أو مجموعة أحداث يقدمها العمل الأدبي.

(1) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص 19.

(2) جيرار جينت، عتبات 35.

ث- لوحة غلاف مزجت بين الواقعية والتجريدية.

ج- لوحة غلاف تحمل صورة المؤلف: ويكثر في المؤلفات أن توضع صورة المؤلف على الغلاف الأخير، ولكن بعض الأعمال نجد لوحات الغلاف مقتصرة على صورة المؤلف كما في دواوين فدوى طوقان<sup>(\*)</sup>.

ح- لوحة غلاف فوتوغرافية: هنا تطبع على لوحة الغلاف صورة فوتوغرافية، وهذا النمط قليل نادر في أغلفة الدواوين بشكل عام، فهو "يذكرنا بالدراسات الجغرافية أو السكانية أو التاريخية... فتحجب اللوحة ديناميكية العنوان الذي يحمل في طياته حركة متوترة لا يمكن للصورة تجسيدها"<sup>(1)</sup>

خ- لوحة غلاف سريرية: في مثل هذا النمط تزين لوحة الغلاف بمجموعة من الألوان المتمازجة والخطوط المتقاطعة والأشكال المتداخلة، وهنا تظهر اللوحة معزولة عن العنوان ولا تخدم دلالاته المباشرة.

#### • الغلاف الأخير:

حينما نمسك كتاباً لأول مرة نقلبه بين أيدينا، فنبدأ بقراءة صفحة الغلاف الأولى، ونلقي نظرة على صفحة الغلاف الأخيرة، عسى تلك القراءة وهذه النظرة تمدنا بتصور أولي للكتاب، ونستطيع أن نسمي صفحتي الغلاف هاتين (دفتي الكتاب)، ومن المعلوم أن الشكل يقدم المعرفة الأولية الساذجة عن الأشياء والأشخاص.

من خلال النظر في الغلاف الأخير في دواوين شواعر قطاع غزة، نجد أن هذا الغلاف فضاء لنصوص موازية متباينة، فقد يكون:

- فضاء أبيض خالياً من أية إشارة.

- ملخص سيرة ذاتية لأهم المحطات في حياة الشاعرة.

- إشادة بالديوان من قبل ناقد أو كاتب أو شاعر.

---

(\*) ينظر على سبيل المثال: غلاف ديوان "الحن الأخير"، الشاعرة: فدوى طوقان، دار الشروق، عمان الأردن، 2000م.

(1) فرج عبد الحسيب مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية 45.

- إشارة دالة ومقتطعة من نصوص الديوان.

لا ريب أن لوحة الغلاف عنصر مهم من عناصر النص الموازي فهي بمثابة "رقصة للعيون"<sup>(1)</sup>، وهي في الوقت ذاته تساعد العنوان في أداء وظائفه المتعددة، ومن خلال تأملنا للوحات الغلاف لهذه الدواوين، نستطيع القول أن جهدا متواضعا يبذل فيها، فلا تخلو الصفحات الأولى فيها من الإشارة إلى مصمم لوحة الغلاف.

#### 4. عتبة الإهداء:

إن الإهداء هو الصيغة أو العبارة التي يضمنها المبدع في مؤلفه، ينبغي من ورائها الإقرار بالعرفان لشخص ما أو إبلاغ عاطفة تقدير، غير أنه قد يرد في شكل "عتبة نصية تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية، فهي تشي بوجهة نظر مفتوحة"<sup>(2)</sup>.

يعتقد البعض أن الإهداء علامة لغوية لا قيمة لها، ولا أهمية لها في فهم النص، وتفسيره أو تفكيكه وتركيبه، بل هي "إشارة شكلية مجانية أو ثانوية لا علاقة بالنص، ولا تخدمه لا من قريب ولا من بعيد"<sup>(3)</sup>.

يرتبط الإهداء غالبا بالهدية والعطاء والتبرع والهبة، وفي هذا الصدد، يقول ابن منظور في لسان العرب "أهديت الهدى إلى بيت الله إهداء، وعليه هدية، أي: بدنة. الليث وغيره: ما يهدى إلى مكة من النعم وغيره من مال أو متاع، فهو هدي وهدي والعرب تسمي الإبل هديا، ويقولون: كم هدي بني فلان؛ يعنون الإبل، سميت هديا لأنها تهدي إلى البيت"<sup>(4)</sup>.

إن الإهداء تقليد عرفه الأدب والشعر العربي الحديث، فكان الشعراء يهدون القصيدة إلى هذا الأمير أو ذلك طلبا للنوال أو مدحا خالصا، أمّا في شعرنا العربي والمعاصر فصار يحمل

(1) يوسف نوفل، طائر الشعر 145.

(2) أحمد مداس، النص المصاحب وصناعة التوقع قراءة في ديوان فدوى طوقان، مجلة قراءات، (ع)1، الجزائر، 2009م، 139.

(3) جميل حمداوي، ديوان العرب، 2014/6/25:

<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article34281>

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة هدى 4642.

دلالات مغايرة، ويقدم لرموز سياسية أو اجتماعية أو لأشخاص عاديين مغمورين أو مجهولين، وتحول بذلك إلى "عقد ضمني بين مضمون الخطاب وحاجة جماعية مناضلة" (1).

تعد عتبة الإهداء ظاهرة قديمة ارتبطت بالكتاب مخطوطا أو مطبوعا، ويرى جينت أن جذور عتبة الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة، فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة وعمامة (2).

تعتبر الإهداءات رسائل ضمنية ذات دلالة، إنها أشبه بعقد ضمني مع القارئ يعمل على كشف الاتجاه الثقافي وحتى السياسي للذات المبدعة، إنها "عتبة نصية لا تخلو من قصدية في اختيار المهدى إليه/إليهم وكذلك اختيار عبارات الإهداء" (3).

**وتتنوع الإهداءات ما بين: (4)**

أ. إهداء عائلي: من خلاله يقدم الكاتب روايته إلى قريب منه له مكانة خاصة في نفسه وتربطه به رابطة مميزة، كأن يكون الإهداء إلى أم، أب، أخ، صديق...

ب. إهداء خاص: وذلك حين يقدم الكاتب عمله الأدبي لشخص بعينه، كأن يقدمه مثلا لزعيم سياسي، أو شخصية نضالية، أو ثقافية.

ت. إهداء ذو مؤشر داخلي: وفيه يقدم الكاتب عمله إلى عنصر من عناصر العمل الأدبي. ولا يمكن تأويل الإهداء وتفسيره وربطه بالداخل؛ إلا باحترام المحطات الأربع: البنية والدلالة والوظيفة والقراءة الأفقية والعمودية.

#### • وظائف الإهداء:

من المعروف أن تواجد الإهداء في النصوص الشعرية العربية المعاصرة، ليس عنصرا زائدا و مجانيا، بل له وظائف عدة تساهم في إضاءة النص، وكشف بنياته الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية، وتحليل آليات النص الدلالية ومقاصده. وعليه فإن للإهداء وظائف "سيمائية ودلالية

(1) شريل داغر، الشعرية العربية الحديثة 22.

(2) ينظر: جبرار جينت، عتبات 123.

(3) المرجع السابق، 124.

(4) المرجع السابق، 125.

وتداولية عدة، يمكن حصرها في وظيفة التعيين التي تتكفل بتسمية العمل وتثبيته. وهناك أيضاً الوظيفة الوصفية التي تعني أن الإهداء يتحدث عن النص وصفا وشرحا وتفسيرا وتأويلا و توضيحا"،<sup>(1)</sup> وكذلك " الوظيفة الإغرائية التي تكمن في جذب الملتقي، وكسب فضول القارئ لشراء الكتاب، أو قراءة العمل، أو تلقي النصوص".<sup>(2)</sup>

## 5. المقدمة:

تعد المقدمة من أهم العتبات والمصاحبات التي تحيط بالنص، فهي تقوم بدور كبير " علمياً، ومنطقياً، ونفسياً، ومنهجياً، وتذوقياً جمالياً في مجال الأدب، وبخاصة في الشعر"،<sup>(3)</sup> وهي عنصر بنائي وعتبة قرائية لها أن تفتح مغالقات الممارسة النصية.

إنَّ المقدمة حقل معرفي يسترعي الاهتمام في غمرة الثورة النصية المتحققة على الساحة الإبداعية، العتبة التي تمهد الدخول إلى عالم المتن الشعري، مما يعني أنها ليست ذلك " النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن، الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره، مرآة المؤلف ذاته".<sup>(4)</sup>

تأتي المقدمة كتعويدة يسير عليها كل مؤلف؛ لكونها دالة لا تقل أهميتها عن باقي العتبات النصية الأخرى، تشتغل على "توجيه استراتيجيات الاستقبال لدى الملتقي وتحدد له مسارات التلقي".<sup>(5)</sup> وديناميتها الفعالة في أسر الملتقي و إخضاعه لسلطانها.

قد يرد مصطلح المقدمة متداخلاً مع عدد من المصطلحات الأخرى، منها: "التمهيد، الاستهلال، المطلع، الفاتحة، الديباجة..."، ومع ذلك قد لا توجد فروق كبيرة من حيث المفهوم، فيما

---

(1) عبد الفتاح الحجمري، عتبات البنية والدلالة 29 .

(2) سوسن البياتي، سيمياء العتبات النصية في قصص صبحي فحماوي، مجلة أفكار، (ع) 264، الأردن، 2011م، 121.

(3) يوسف نوفل، طائر الشعر 101.

(4) علوي الهاشمي، محمد حبيبي بإعتباره أحد شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، دراسات في عتبات النص الشعري " انكسرت وحيداً"، حوليات آداب عين شمس، (مج) 32، مصر، 2004م، 41.

(5) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة 41.

عدا بعض الاستعمالات التي تبدو وكأنها متخصصة بحقل معرفي معين من ذلك مصطلح " الفاتحة" الذي يكاد يختص بالدراسات القرآنية، أمّا مصطلح "المطلع" و "الاستهلال" أكثر ارتباطا بالنصوص الشعرية التقليدية التي درج فيها الشعراء على استهلال قصائدهم بالبكاء على الأطلال والديار، أمّا مصطلحات " التمهيد" و "المدخل" و "التصدير" فغالبا ما ترد متلازمة وتكاد تخرج في معناها عن مفهوم المقدمة، والتصدير عادة لا يتجاوز قولاً ماثورا شعرا كان أو حكمة، أي مقطعا مقتبسا من نص مشهور، أمّا المقدمة فقد تتجاوز الفصل، كما هو الحال في بعض المؤلفات النقدية القديمة، التي قد تشكل فيها المقدمة جزءا من كتاب، بل بإمكانها أن تصل في أن تكون كتابا مستقلا بذاته<sup>(1)</sup>.

تعرف المقدمة في اللغة بأنها أول الشيء، ومستهلّه، وأنها تقع في صدارة الكلام وفي هذا الإطار، يقول ابن منظور: مقدمة الكتاب ومقدمة الكلام، بكسر الدال... وقد تفتح، ومقدمة الإبل والخيل ومقدمتها... أول ما ينتج منهما ويلقح، وقيل: مقدمة كل شيء أوله، ومقدم كل شيء نقيض مؤخره، ويقال ضرب مقدم وجهه... والمقدمة: الناحية والجبهة.<sup>(2)</sup>

يعمل خطاب المقدمة عموماً على الوشاية باستراتيجية الكتابة، وفاء بالعقد الذي يبرمه مع متلقي النص، إنها عتبة نصية شارحة بإمكانها أن تحدد هوية النص والدفاع عنه، يمكننا أن نعتبر المقدمات كبيان تقريرى عن النص، ولا يمكن لها أن تكون عائقاً أمام القارئ بقدر ما تهيئ للقراءة، خصوصاً حين يحرص الكاتب فيها على تزويد القارئ بمعلومات عن السياق أو سبب كتابة النص<sup>(3)</sup>.

---

(1) ينظر: يوسف نوفل، طائر الشعر 102/101.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة قدم 4256.

(3) جون فان ديك، علم النص "مدخل متداخل الاختصاصات"، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحري، ط1، القاهرة للكتاب، مصر، 2001م، 251.

## المقدمة في الثقافة العربية:

إنّ عتبة المقدمة عتبة قديمة، وليست من محدثات العصر، كما يتصور بعض النقاد والدارسون، فكثيرة هي الكتب التي كانت مصدرة بمقدمات ذاتية أو غيرية، ونأخذ كثيراً على جبرار جينت الذي قال أن: "المقدمة لم تظهر إلا في القرن السادس عشر الميلادي".<sup>(1)</sup>

لأننا إذا تصفحنا كتب النقد العربي القديم، سنعثر على مصنفات تتضمن مقدمات افتتاحية نذكر منها طبقات فحول الشعراء<sup>(2)</sup>، الشعر والشعراء<sup>(3)</sup>، شرح ديوان الحماسة<sup>(4)</sup>، وغيرها من المصادر العربية.

هذا دليل واضح على أن الثقافة العربية عرفت عتبة المقدمة منذ وقت مبكر، بالمقارنة مع الثقافة الغربية، وفي هذا الصدد يقول عبد الرحيم العلام "والذي يولي التراث التأليفي عند الأمة العربية الإسلامية ظهراً، يقطع قطعاً جازماً لاشك من بعده أن ما جاء به (جينت) فتح جديد، نهج مبین في التعرف على هذه المكونات وجمعها وترتيبها لم يسبق إليه أحد، إلا أن الذي يمارس ما يمكن أن ندعوه بحفريات التراث، فإنه يقف على كم هائل من التنظيرات والتطبيقات التي خص بها العلماء المسلمون القدامى هذا الذي ندعوه (عتبات) أو (النصوص الموازية)، وهم لم يستخدموا هذه المكونات... بالفهم نفسه الذي جاء به المؤلف... إلا أن كتاباتهم التنظيرية والتطبيقية في الموضوع تقدم مسحاً واسعاً لهذه المكونات، بالإضافة إلى وعي منظم بكيفية استخدامها وترتيبها ووظائفها".<sup>(5)</sup>

تتميز المقدمات بعدة اعتبارات، منها ما هو مرتبط بشكلها، ومنها ما هو مرتبط ببنائها مما يحيلنا على وجود أنواع للمقدمات منها:<sup>(6)</sup>

(1) جبرار جينت، عتبات 152.

(2) ينظر: محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، شرح: محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة. مصر، صفحة المقدمة .

(3) ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط4، دار الثقافة، بيروت. لبنان، 1980، صفحة المقدمة .

(4) ينظر: المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، ط1، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1991، صفحة المقدمة .

(5) عبد الرحيم العلام، الخطاب المقدماتي في الرواية العربية، مجلة علامات، عدد8، 1997م، 57.

(6) عبد الرحيم حمدان، النص الموازي في تجربة فدوى طوقان الشعرية "الخطاب التقديمي نموذجاً"، مجلة جامعة النجاح، (مج) 21، (ع) 2، 2007م، 570.

1. المقدمة الرسالية: وضعت في الأصل كجواب عن سؤال من أحدهم (كالمثقفين والمعجبين) إلى المؤلف لتكون حافزاً على التأليف.
2. المقدمة الحوار، المناظرة: تأتي على شكل حوار يجري بين طرفين، كما هو الحال في مقدمة الموازنة للآمدي.
3. المقدمة التي تتخذ الشعر مثلاً لها: وتتجلى أكثر في الدواوين الشعرية التي يحرص فيها أصحابها على أن تكون التقديم من جنس المقدم له.
4. المقدمة النقدية: في كثير من الأحيان تتحول المقدمة إلى بيان نقدي لصاحبها " حين تدخل في حوار مع الكتاب المقدم، تحلله لفائدتها الخاصة مع مساءلة وعدم الاستسلام لما يقدمه، ومن الضروري أن يكون متباعداً بما يكفي لكي لا يختلط صورته بصوت الكاتب".<sup>(1)</sup>

بناء على هذه الأنواع تختلف وظائف المقدمة باختلاف طبيعتها ذاتها، ولا يمكن للمتلقى تعديها أو إغفالها فهي تشكل المدخل والمفتاح الأساسي للنص الأصلي، لإدراكه والفيض على أبعاده، بل إنه قادر على منح المتلقي التوجه الفكري والفني والدلالي. من ذلك كان لنا أن نحدد بعض وظائف المقدمة منها:<sup>(2)</sup>

1. السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه، ومراحل تأليفه ومقصد مؤلفه، فهي تبرح تعترف بمحتوى المتن.
2. تسعى المقدمة من خلال وظيفة الوشاية إلى توجيه القراءة وتنظيمها، كما تهيئ أفق الاستقبال لدى القارئ.

---

(1) عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، ط1، دار تويقال، الدار البيضاء- المغرب، 1988م، 11.

(2) عتبات، جيرار جينت 116.

3. في بعض الأحيان قد تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات، وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي عن النص، يمكن في هذه الحالة أن تعود المقدمة إلى كاتب ونص الكاتب يلحق بصاحب المقدمة.

4. قد يتحول التقديم في بعض الأحيان إلى شرح مطول للعنوان.

عموماً إن اشتغال المقدمة على تأدية هذه الوظائف يأتي من أجل خلود علاقة تواصل بين المؤلف والمتلقي تبدأ بنوع من الاستدراج والإغراء لتنتهي في الأخير إلى كسب موافقته وقد تتمكن من إخضاعه لحكمها.

## 6. التصديرات:

يأتي مصطلح التصديرات بمعنى "نقشة كتابية على حجارة بناء، استشهد في صدر الكتاب"<sup>(1)</sup>، والمنقوشة الكتابية هي تلك المحفورة على مبنى أو تمثال أو عبارة توجيهية، أو فكرة لكتاب، إنها تقنية تلخيص فكرة المؤلف سواء كانت له أو لغيره توضع في صدر الكتاب.

يترجم مصطلح Epigraphes إلى التصدير أو مصطلح "الديباجة" يقال: "فلان يصون ديباجته أو يبذل ديباجته أي وجهه، فصون الديباجة كناية عن شرف النفس... ديباجة الكتاب فاتحته"<sup>(2)</sup>.

كما أن مصطلح التصدير يوحي برفعة الشأن والمكانة، فلا يحظى بصدر الكتاب أو النص إلا ما كان ذا أهمية.

تثير عتبة التصدير العديد من المسائل المتعلقة بمكان ظهوره، كونه عتبة قرائية واستراتيجية نصية مشحونة بالكثافة الدلالية، مما لا يبقها مجرد عنصر تزييني "يؤتى به لتحلية الكلام وتوشيته ولا ضرب من الحلي يتشح به صدر النص كما القلائد تتبرج بها الغواني، إنما هي كالمصاييح المتدلالية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول ومهالكه، يبدد بها ظلمة

(1) جروان السابق، معجم اللغات - انجليزي - فرنسي - عربي، ط1، دار سابق للنشر، بيروت، دس، 336.

(2) مجموعة من المؤلفين، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 2003م، 305.

المعنى، ويغيب بها دروب الفهم والتأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تنفك بها مغالقات الدلالة وتتحل بها عقد الخطاب".<sup>(1)</sup>

إنها استشهاد في معرض العمل الأدبي، أو قول يتربع رأس النص، يتجسد كالأيقونة لا تشير إلا إلى ذاتها ولا تحيل إلا على نفسها، غير أن استراتيجية المؤلف ومناورات الخطاب تجبرها على الانخراط في النص، وفي رؤية المؤلف وترغمه على عقد وشائج صريحة أو ضمنية مع النص المصدر له.

لا بد أن نشير إلى ضرورة التفريق بين كون التصدير استشهدا في حاشية وبين كونه الحاشية نفسها، لأن ذلك سيكون من الإجحاف والمبالغة فمعنى الحاشية" يتضمن معنى الخارج ويلغي التداخل الذي تحققه التصديرات بين الداخل والخارج، وهي بذلك تشكل مدخلا للقراءة لإسهامها في البناء النصي الدلالي".<sup>(2)</sup>

كما أن مصطلح الحاشية يحيل على التقنية المعروفة لدى القدامى، فقد كان " من عاداتهم أن يكتبوا تعليقاتهم على جوانب الصفحة حيثما كانت، وقد يكتبونها مع الأسطر مما قد يؤدي إلى اختلاطها بالمتن... أما الطريقة الحديثة فكانت أكثر شططا إذ يعزلون الحواشي في الجانب الأسفل من الصفحة وقد يلحقونها في أرقام سلسلة لنهاية البحث أو نهاية كل فصل"<sup>(3)</sup>.

إضافة أن \_ بعض النقاد \_ يعتمدون مصطلح الحاشية كمقابل لمصطلح النص الموازي كما هو عند " شربل داغر" أما سامح الرواشدة فيعتبر التصدير حاشية للعنوان نفسه ويقصد بها " تلك العبارات التي يقدم به النص، كأن يضع عبارة نثرية موجزة تلخص قضية، أو إشارة بإزاء العنوان... ولهذه الحواشي دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص"<sup>(4)</sup>.

---

(1) عبد المجيد بن البحري، قراءة في عتبات النص النقدي بحث في بلاغة التصدير محنة الشعر لنزار شقرون نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، (ع) 168، تصدر عن وزارة الثقافة، تونس، 2005م، 143.

(2) المرجع السابق 143.

(3) عبد المجيد عابدين، مزالق في طريق البحث اللغوي والأدبي وتوثيق النصوص، ط1، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، 2001م، 27.

(4) سامح رواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، (ع) 2، (مج) 12، تصدر عن جامعة مؤتة، الأردن، 1997م، 511.

## 7. عتبة الهوامش:

إن الهوامش "استكمال وتفريع للنص وتعليق إضافي إلى متنه جزء حيوي منه لكسر غنائيته"<sup>(1)</sup>، غير أن ظاهرة التهميش في الشعر العربي المعاصر لم تعد تقتصر وظيفتها على مجرد التفريع للنص أو ذكر تاريخ كتابة القصيدة أو مناسبتها، كما كان مع النص القديم، الذي نظر إلى هذه الخاصية على أنها عنصر توثيقي، يحرص الكاتب من خلاله على تسجيل التاريخ الذي أنهى فيه مدونته "لأنه لا يدل على تحقيق الأخبار وقرب عهد الكتابة ويعدّه إلا بالتأريخ، فإذا أردت أن تؤرخ كتابك فانظر إلى ما مضى من الشهر وما بقي منه، فإن كان ما بقي أكثر من نصف الشهر، كتبت كذا وكذا ليلة مضت من الشهر كذا وإن كان من الباقي أقل من النصف جعل مكان مضت بقيت، وقال بعض الكتاب لا تكتب إذا أرخت إلا بما مضى من الشهر لأنه معروف، وما بقي منه بمجهول لأنك لا تدري أيتم أم لا"<sup>(2)</sup>.

هي التقنية التي لم يتخل عنها الشعر المعاصر فلم يعد الاشتغال على هذه العتبة يأتي من باب التفريع للنص بغية التفسير أو التأريخ فحسب بل تجاوزه إلى ما أصبح يُعرف "القصيدة الهامش" وهي قصيدة متن لا تكتمل إلا بهوامشه الشعرية وهوامش لا تكتمل إلا بالمتن، وهي ليست محاولة شكلية للتمييز بين ما هو جوهري وبين ما هو فرعي في القول الشعري.<sup>(3)</sup>

لقد عمل الإبداع الشعري الحدائي على جعل الهوامش عتبة قرائية مشحونة بصيغ توظيفية تمكنها من أن تكون عنصراً مهماً في بناء الفضاء الصوري للنص الشعري، فأعيد "صوغ مفهوم الهامش الذي كف على أن يكون هامشاً، وذلك عبر تكثيف دوره البنائي"<sup>(4)</sup>.

أصبحت الهوامش علامات بصرية أيقونية تتطلب جهداً للقراءة والتأويل مما وضع القارئ أمام علاقة قوية بين المتن والهامش.

- 
- (1) عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة "حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 2000م، 472.
  - (2) ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرحه وضبطه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأنبصري، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1983م، 159.
  - (3) عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة 488.
  - (4) المرجع السابق 488.

**الفصل الثالث**  
**الشعرية النسوية في قطاع غزة في**  
**إطار النص الموازي**

## الفصل الثالث

### الشعرية النسوية في قطاع غزة في إطار النص الموازي

إنَّ أية مقارنة للنص - مهما كان جنسه- تستدعي الوقوف أولاً عند عتباته؛ ذلك أن قراءة العتبات النصية في المنجز الشعري تسعف المتلقي في كشف طبيعة النصوص وفك شفراتها، كما وتقدم له مفاتيحاً لكل الأبواب المغلقة.

ولما كانت هذه النصوص الموازية ربما تكتب بمعزل عن النص الرئيس فإنها؛ تعمل على استجلاء طريقة المبدع في الابداع و وعيه واهتمامه، وهي من جهة أخرى تعد بمثابة إشارات المرور التي يتخطاها القارئ ويسير منها إلى أن يصل مرامي النص الرئيس، والتعاطي معه فهما وتأويلا.

من يتأمل تجربة شواعر قطاع غزة، يكتشف أن النصوص المرافقة للنص المركزي متعددة ومتنوعة، فقد وظفن العديد من العتبات والإشارات كالعناوين الرئيسية، والإهداءات، والهوامش، والخطابات التقديمية، ولوحات الأغلفة وغيرها، الأمر الذي جعل من باحثة العتبات النصية لديهن تتوافر على مادة خصبة وثرية للوقوف عليها، وفرض على الباحثة اختياراً انتقائياً اقتصرت فيها على تناول لوحة الغلاف بما تحويه من العنوان والصورة واللون، وعتبة الإهداءات مادة لبحثها.

### العنوان:

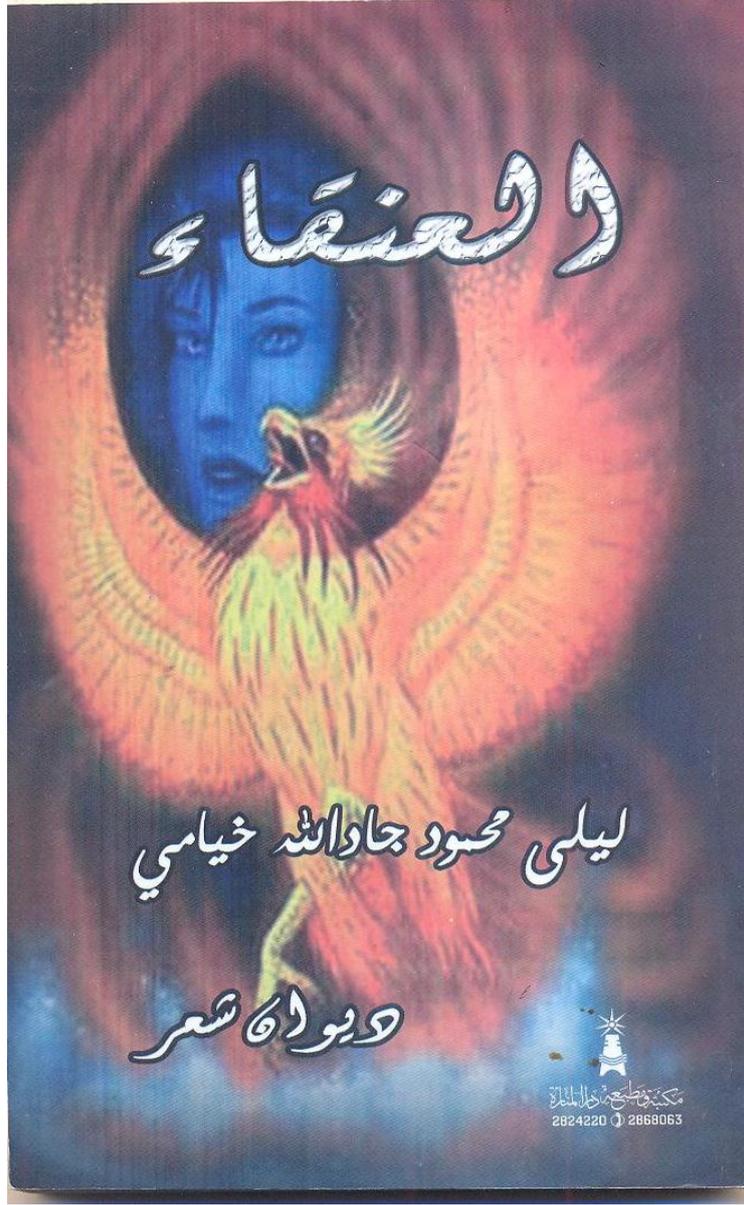
إنَّ لوحة الغلاف تضم كلا من عنوان الديوان، واسم المؤلف، واللوحة الفنية، واللوحة هي النص البصري للعنوان، والذي هو عبارة عن علامة لغوية، ويأتي شاملاً لأنماط الجملة في اللغة العربية، ونظراً لأننا أمام كمّ من العناوين ارتأينا أن نصنفها وفق أمرين اثنين:

- عدد دوال العنوان.
- علاقة التلاحق بين هذه الدوال.

بناء على ذلك فإن مقارنة عتبة العنوان ستكون على النحو التالي:

أولاً- العناوين المكونة من كلمة أو دال واحد، وهي<sup>(1)</sup>:

" العنقاء "



من الواضح أن العنوان في الديوان الشعري " العنقاء " لليلى محمود خيامي عنوان مفهوم ولا مفهوم، والسبب في ذلك؛ إثارة نوع من الغموض والفضول الأدبي هذا الفضول يدفع بالمتلقي

---

(1) العنقاء، ليلى محمود خيامي، دار المنارة، غزة 2012.

إلى التوجه إلى العديد من المسارات والمستويات، فمن خلال المستوى النحوي: ترى الباحثة أن هناك طرح لقضية لغوية وهي الحذف النحوي في الجملة الاسمية حيث حذف المبتدأ، وهذا الحذف أدى إلى وجود غموض دلالي وأحدث إشكالات تؤثر على طريقة التلقي فتدفع المتلقي إلى قراءة العمل الشعري كاملاً ومعرفة مدى الترابط بينه وبين العنوان، بالإضافة إلى أن مثل هذه العناوين التي تكون محصورة في كلمة واحدة " والتي يكون فيها مبدأ الاختيار الإفرادي والسحب من السياق يتقل كاهل المتلقي ويوجع الدال ويجعله ينطلق من دلالاته البدائية"<sup>(1)</sup>، فيخلق دلالة جديدة، وفي نفس الوقت يكشف براعة الاختيار وإبداع التكثيف عند المبدع، وهذا الاختيار وذاك الإبداع يظان أمرين نسبيين تلعب قدرات المبدع في تحديد درجاتها.<sup>(2)</sup>

جاءت كلمة العنقاء معرفة بأل التعريف، هذا يدل على تجنيس العمل الشعري عن غيره من الأعمال أو أن هذه الزيادة؛ أي زيادة أُل التعريف قد مكنتها من التعالي و التأيي، وهو تعالٍ وتأي قد جعل هويتها غير محددة وواضحة.<sup>(3)</sup>

من خلال المستوى المعجمي: نجد أن العنقاء اسم عربي يطلق على هذا الطائر في التراث العربي اسم " عنقاء مُغرب ".<sup>(4)</sup>

" لعل وصف العنقاء بالطائر غير دقيق، فهو حيوان نصفه نسر ونصفه الآخر أسد (Griffon)، وهو بأسمائه كلها يرمز أيضا إلى الجزء المدعو من الكائن البشري للاتحاد صوفيا بالألوهية، وفي هذا الاتحاد أو الحلول يلغي كل ازدواج فلا يكون الخالق والمخلوق سوى شيء واحد".<sup>(5)</sup>

---

(1) تزييفان تدوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996م، 93.

(2) ينظر: محمد حسونة، الخطاب الروائي في قطاع غزة في الفترة الممتدة من 1967-2000م، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، مصر، 2000م، 14/13.

(3) المرجع السابق 14.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة عنق 3688.

(5) الجاحظ بن عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ج7، دار الجيل، بيروت، 1996م، 121 .

جاء العنوان يحمل حكاية أسطورية، ارتبطت بالموروث الثقافي القديم، ولعل توظيف الرمز الأسطوري في الشعر الناضج محاولة مقصودة من الشاعرة "للارتفاع بالقصيدة من تشخصها الذاتي إلى إنسانيتها الأشمل والأعم... فالأسطورة توحد الجزئي والكلي ويندمج في كينونتها الذاتي بالموضوعي وتتعدى الوعي المفرد لتلتصق بالوعي الجمعي".<sup>(1)</sup>

تمثل الأسطورة في حد ذاتها رصيذا معرفيا، وإن يكن غير منطقي في الآن نفسه، لكن الفرد يمكن أن يستعيده وتكمن قيمة الأسطورة الرئيسية بوصفها رصيذا معرفيا ثقافيا معقدا،<sup>(2)</sup> في حفاظها حتى عصرنا هذا، وعبر أشكال مترسبة، على أنماط من التفكير والمعانية كانت ولن تنزل، صالحة لنوع معين من الاكتشافات التي سمحت بها الطبيعة انطلاقا من تنظيم العالم المحسوس واستثماره.<sup>(3)</sup>

الأسطورة حكاية، أو شبه إله، أو كائن خارق، تُفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص والتمثيل والتحليل وتستوعب الكلمة والحركة والإيقاع.

يرى بعض الباحثين أن الأسطورة تمثل ذاكرة الإنسان البدائي في تصوره للعالم المحيط به، ويكون التفسير الأسطوري بهذا تعبيراً عن دراما النفس الإنسانية الداخلية اللاواعية التي تمثل المجموع بأساليب بدائية<sup>(4)</sup>.

لعل مسألة توظيف الأسطورة في الشعر عملية معقدة؛ لأنها مسألة فنية بالدرجة الأولى، تخضع لكثير من التشابكات الفنية واللغوية مع سائر عناصر القصيدة؛ وإلا برزت غير منسجمة في التشكيل الفني، وفقدت وشائجها المتلاحمة.

يجد الباحث مستويات لتوظيف الأسطورة في الشعر العربي كما يرى صلاح عبد الصبور بقوله "وقد رأينا منها مستويات مختلفة في تراثنا الشعري الحديث واستطعنا أن نقبل بعضها منها

---

(1) رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2003م، 298.

(2) ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ط1، مكتبة الشباب، 1975م، 237.

(3) ينظر: كلود ليفي شتراوس، الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984م، 37.

(4) ينظر: علي عشري زايد، قراءات في شعرنا المعاصر، ط1، دار العروبة، الكويت، 1994م، 97.

حيث وجدناه عنصرا فنيا مندمجا في كيان القصيدة، يؤازر عناصر القصيدة الأخرى في جلاء صورها، وحمل إحياءاتها ولكننا لم نستطع أن نقبل كثيرا من صور استعمال الأسطورة حين وجدناها غير لصيقة بالقصيدة، منفصلة عنها بغض النظر عن ذلك الرباط الواهي من التتابع الشكلي<sup>(1)</sup>.

قد أفادت القصيدة العربية أبعادا جديدة حينما استندت إلى الأسطورة، واستقت منها لغتها وفكرتها، خاصة ما فيها من معان عميقة توفر للقصيدة تعبيرها الرمزي الغني بالطاقات الثورية المتجددة، ورفدتها بثراء الرؤية وسعة الأفق ودهشة الإحساس بالحياة على نحو خاص، بما جعل شعراء الحداثة العربية يقصدون المنابع الأسطورية مستكشفين أبعادها الوجودية الفلسفية.<sup>(2)</sup>

إن توظيف الشعراء العرب للأسطورة والرموز الأسطورية منذ مطلع القرن العشرين ليس أمرا جديدا، خاصة الرموز التي تنتمي إلى حضارتهم القومية، وإلى الحضارات الإنسانية الأخرى، بل إن معظم شعرائنا... قد لجأوا إلى الأساطير الإغريقية والفينيقية والمصرية القديمة في نتاجهم<sup>(3)</sup> الشعري، ويفترض بعض الدارسين أنوعي الشاعر العربي المعاصر بترائه واضح في هذا النتاج الشعري العربي منذ البارودي" ويؤكد أن فنية التعامل مع الرمز القديم والاستفادة منه في نسيج النص الشعري<sup>(4)</sup> دليل على ذلك الوعي وتأكيد على نضج الشاعر العربي ومهارته في تشكيل قصيدته، وقد استأثرت الأساطير ورموزها باهتمام كثير من الشعراء العرب المعاصرين، بل تكاد تكون الأساطير هي السمة العامة للشعراء العرب في عصرنا الحديث.

في ديوان العنقاء كان انبعاث هذا الرمز الأسطوري متصلا مباشرة بمسار محدد وخاص، وهو مسار القضية الفلسطينية وما يكابده هذا الشعب من آلام وأوجاع.

لعل استخدام دال العنقاء دليلا واضحا لما يحمله هذا الطائر الأسطوري من دلالات، فالعنقاء طائر خرافي كثر توظيفه في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، وهو يرمز إلى

---

(1) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت- لبنان، 1981م، 137.

(2) ينظر: احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق، عمان- الأردن، 129/128.

(3) ينظر: خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الجيل، بيروت، 1989م، 12/11.

(4) المرجع السابق 16/15.

الانبعاث من جديد، حيث تقول الأسطورة: "إن هذا الطائر ينبعث بعد احتراقه مثله في ذلك مثل طائر الفينيق. وبضارع طائر العنقاء طائر السيمرغ عند الفرس".

حيث يرى الباحثون أن الإنسان في "صراعه مع الموت أبقى أن يستسلم للهزيمة، الأمر الذي دفعه إلى ابداع عالم أسطوري يتغلب فيه الانبعاث على الموت"<sup>(1)</sup>.

قد برز رمز العنقاء في شعر خيامي حاملا دلالة الانبعاث من جديد والعودة إلى الحياة من رماده حيث تقول في قصيدة " العنقاء " التي حملت اسم المجموعة الشعرية:<sup>(2)</sup>

ففي معبد العنقاء  
لأن حديد دها  
وتكسرت  
أنيابها البتراء  
وتهشممت  
بيد الفداء مخالبا  
أدمت حشاها  
الخضراء والجرداء  
واسس توقدت للنار  
عظم جنينها.

تقول الشاعرة في قصيدة " ولدي"<sup>(3)</sup>:

كما العنقاء  
ففي بلدي  
أرى العلياء  
ففي ولدي

---

(1) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 1978م، 40/39.

(2) ليلي خيامي، العنقاء 3.

(3) المرجع السابق، 23.

ريـــــــــاح المـــــــــجدد  
تـــــــــلثـــــــــمـــــــــه  
ولـــــــــحن الشـــــــــوق للأبـــــــــد.

ثم نجدها أيضا تقول في قصيدة "زفاف الحسنة"<sup>(1)</sup>

تتـــــــــلو تـــــــــرنيمات الحياة بخفت  
أمام مقصـــــــــلة الحرائـــــــــر  
وتـــــــــرد الياســـــــــمين  
عليـــــــــه يخـــــــــلق  
من في الكفـــــــــن ثائـــــــــر  
لعل الأمل يشـــــــــرق  
في ثغـــــــــر الحســـــــــنة  
فتـــــــــهب حياة  
دفتـــــــــا.. وأمنـــــــــا.

أما في قصيدة "بندقية الأمل"<sup>(2)</sup> فتقول:

رغـــــــــم أزيـــــــــز صاخـــــــــب  
يـــــــــهـــــــــزه الريـــــــــاح  
رغـــــــــم ســـــــــهام غامـــــــــد  
يســـــــــود بـــــــــالجراح  
تحت جليـــــــــد حـــــــــارق  
نـــــــــجـــــــــود بالكفـــــــــاح  
وفي كل جفـــــــــن دمعـــــــــة  
آمالهـــــــــا انشـــــــــراح.

(1) ليلي خيامي، العنقاء 32.

(2) المرجع السابق 46.

تقول الشاعرة أيضا في قصيدة "خلف هذا الدمع.. عيد"<sup>(1)</sup>:

قم وحرر أمنياتك  
احضن الحلم الجديد  
قم لتغسل حزن ذاتك  
خلف هذا الدمع عيد.

و نجدها تقول في قصيدة "رسالة شهيد"<sup>(2)</sup>:

إليك يا أمي أزف البشارة  
بشارة شهادتي مولد جديد  
فلا تبك أبدا فهذا الزمان  
عصر الميلاد والمجد التليد.

من خلال هذه الأسطر الشعرية تبين للباحثة أن العنقاء كانت دالة على غطرسة أحداث تركت أثارها على الشعب الفلسطيني أرضا وشعبا وقضية وصراعا مع البقاء والموت، فهذا الشعب المسربل بالانكسارات كان يحاول النهوض من جديد والوقوف مرة أخرى من عثراته والنضال من أجل الحياة والبقاء.

ثانيا: لوحة الغلاف:

تعتبر لوحة الغلاف أولى العتبات التي تلتقي بالقارئ بصريا، فتغريه وتشده إليها وتحفزه على فك رسوماتها وتفسير ألوانها والتدرج بعد ذلك لسبر أغوار النص وربطها بها.

تعد الرسومات المجسدة على لوحة غلاف الديوان بداية نصية تساهم في بناء فضاء الخطاب الشعري، ولا شك أنها تقمنا في عوالم جمالية تعني بالتشكيل البصري للنص من خلال ما قد يعقده من علائق بعوالم الفن التشكيلي والشعري معا، فهي لوحات لم تنشأ اعتبارا ولم تأت لتزيين الديوان بل أضافت شيئا جديدا على النص من خلال الصورة والألوان وانسجامهما مع بعضهما البعض.

---

(1) ليلي خيامي، العنقاء 60.

(2) المرجع السابق 83.

لعل أهم ما يميز غلاف (العنقاء) طغيان اللون الرمادي بدرجات مختلفة، وقد احتل حيزا واسعا من الغلاف كما وامتزج الرماد باللون الأحمر (الناري) المنبعثة من طائر (العنقاء) فناقض اللون الرمادي المعتم، اللون الأحمر المشع، وهذا ما عزز نبوءة الأسطورة التي تقول: "العنقاء أعظم الطيور، تعمر ألفا من السنين وسبعمائة أخرى. فإذا كانت النهاية والبدائية معا حملت أنثى العنقاء الأحطاب، والذكر يوقدها بمنقاره، وتدخل الأنثى تلك المحرقة. وكذلك الفينيق حيث يقدم من صحراء العرب لذات المسعى إلى مدينة الشمس هليوبوليس في مصر، ويحمل عيدانه وأصماغه ثم يشعلها حتى تكون نارا عظيمة، فتأكله ويصير رمادا، ثم تخلق من ذلك الرماد دورة لا تزال تنمو حتى تكون طيرا كما كان، ويحدث ذلك في خمسمائة عام، وتعود الكرة ثانية مع الطائر الجديد".<sup>(1)</sup>

إن رمز العنقاء متصل بفكرة الانبعاث أو التوالد في ظل الفناء، والشاعرة تعيش على انتظار هذا الانبعاث، لأنها تؤمن بحتمية اشتعال النضال الذي سيحرق مظاهر الموت والانكسار، ويعيد خلق كون أو ولادة جديدة تضيء في لاوعياها شعلة الأمل والتحول.

## ثانيا- العناوين المكونة من دالين:

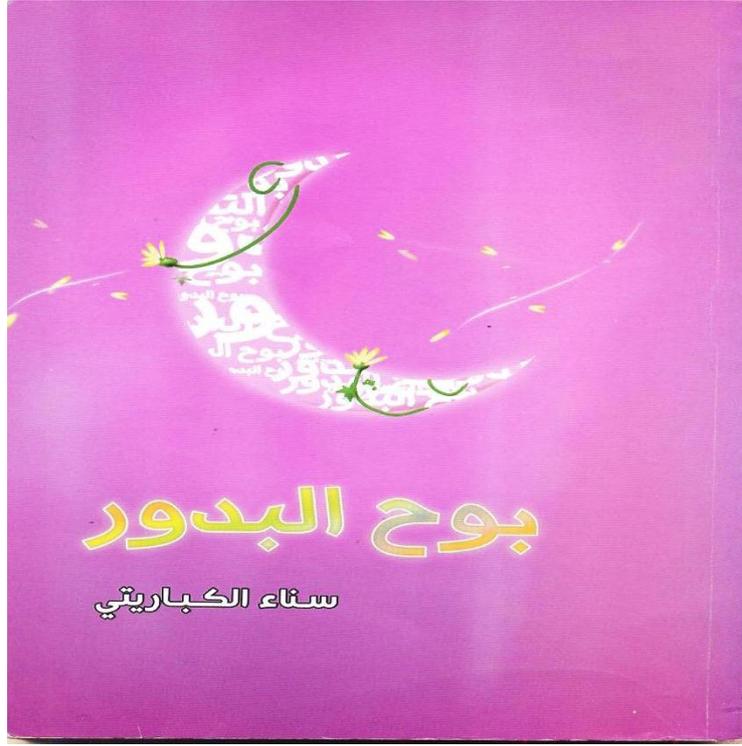
### 1. التضايف:

تمثل هذا الشكل من أشكال التلاحق في الدواوين التالية:

1. ديوان "بوح البدور"، سناء الكباريتي، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة، ط1، 2010م.
2. ديوان "نبض الياسمين"، إيمان أبو شيحة، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة، ط1، 2012م.
3. ديوان "عصير الرماد"، رحاب كنعان، مطبعة الرسالة، غزة، ط1، 2013م.

هذه العناوين استقرت على نمط الجملة الاسمية التي ركبت من اسمين، وقع الأول منهما خبرا لمبتدأ محذوف لاسم الإشارة المحذوف تقديره هو/هي. وقد يكون الاحتمال الثاني بأن الاسم الأول مبتدأ مضافا، والاسم الثاني مضافا إليه والجملة الاسمية كلها خبر سيأتي وهو الديوان بعينه.

(1) أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، مكتبة القادسية، فلسطين، 2002م، 81.



إنّ قراءتنا للعناوين بشكل عام تقوم على توظيف قراءتنا الأولية للديوان، بحيث لا تتم القراءة بمعزل عن المتن الذي يُفضي إليه بل نحاول الوقوف على امتدادات هذا العنوان وتشعباته في باقي قصائد المتن، اعتباراً من كون العتبة تشكل امتداداً داخل البناء النصي، ولعل أول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ لمتن ديوان "بوح البدور" هو: ما دلالة هذا العنوان على متنه الرئيسي؟

في البداية نلاحظ أن العنوان يتكون من دالين: بوح، و البدور، وإذا ما حاولنا تركيب هذين المعنيين فإننا سنجد أنفسنا أمام الدلالة العامة للعنوان القائمة على أن الديوان مساحة شعرية وتعبيرية، تُفضي بنا إلى معرفة أو كشف الذات من جوانب عدة كأن تكون سياسية أو اجتماعية أو إنسانية، ولعل ما يزيد من صحة الفرضية بعض الإشارات التي يحيل بها الديوان فالبوح هو: "ظهور الشيء، وباح الشيء: أظهره... وأباحه سرا فباح به بوحاً: أبثه إياه فلم يكتمه"<sup>(1)</sup>، والبوح يختلف تمام عن الكلام، فالأول لا يكون إلا قلبياً نفسياً، ولا يكون إلا عن حاجة مؤرقة تسكن القلب وتُشغل العقل وتُفيد الحواس، فهو بمثابة انفتاح وانطلاق وتحرر وامتداد. وغني عن البيان أن البوح

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة بوح 534.

مرتبط في الأذهان بوجود طرفين اثنين: الأول: يقوم بعملية البوح، والثاني: يقوم بعملية التلقي أو البوح المماثل له.

لكن هذا البوح خالف السائد بقوته رغم أنوثته وامتداده فالشاعرة سناء الكباريتي استطاعت أن تحرق قاعدة الراوي والمستمع لعملية البوح حينما ارتأت مع نفسها ضرورة البوح بأسرارها والانفتاح بشجاعة، تقول الشاعرة في قصيدة "انقش حروفك"<sup>(1)</sup>:

لا تلتحف بالصمت عند حقيقة  
دم بالشجاعة قائدا مقاداما  
جاهر بحرفك لا تخف اعلاءه  
وبيتك المعطاء أعل مقاما

ثم تقول في قصيدة "هنا سأغني"<sup>(2)</sup>:

وعندي كثير من الأغنيات  
ولكن لساني يناصر قومي  
و تقول في مقطع آخر من قصيدة "هنا سأغني"<sup>(3)</sup>:

هنا سأغني برغم الألم  
واهتف بالحب ثوري وضمي

يتبين لنا من خلال هذه المقاطع الشعرية أن البوح لم يكن إلا نتيجة لحاجة أرقنتها، وشغلت كل حواسها.

أمّا دال البدور: فهو القمر إذا اكتمل، "وسمي بدرا لأنه يبادر بالغروب طلوع الشمس. قال الجوهري: سمي بدرا لمبادرته الشمس بالطلوع كأنه يعجلها المغيب، وسمي بدرا لتمامه وسميت ليلة البدر لتمام قمرها، وجمع البدر: بدور"<sup>(4)</sup>.

(1) سناء الكباريتي، بوح البدور 45.

(2) المرجع السابق 83.

(3) المرجع السابق نفسه.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة بدر 56.

تعين المعرفة اللغوية حول دال البدر على فهم أصول استخدامه في سياقاته المختلفة عند الموروث الإنساني القديم حيث كانوا يعظمون القمر ويألهونه، ولعل غلبة هذا التعظيم تعود إلى أن "الشمس تشرق كل يوم في نفس المكان وتغرب في مكان محدد آخر في حركة منتظمة، أما القمر فكل يوم هو في شأن، يشرق اليوم من مكان وغدا من مكان آخر، وهو لا يستمر على حال، وهذا واضح من خلال أطواره المختلفة"<sup>(1)</sup>

كما وارتبط القمر عند العرب بمعرفة الأوقات ومطالع النجوم ومغاربها، والعلم بأنواء الكواكب وأمطارها وكل ذلك كان يعينهم في معرفة أسباب معيشتهم.<sup>(2)</sup>

لقد عودنا الشعراء العرب أن يتخذوا من القمر أداة تؤدي عدة أغراض في شعر الغزل فقد كان القمر هو (المشبه به) المثالي في وصف محاسن المحبوبة، والقلب الرحب الذي يبثون إليه شكواهم وهمومهم، والخل الوفي في ليالي الوحدة والسُّهاد.

إن اختيار الشاعرة للعنوان لم يكن وليد التلقائية، بقدر ما أنه يضمّر مقصدية جمالية، فمعلوم أن الشاعرة تلمح منذ البداية إلى أن الأمر يتعلق بمجموعة من البدور وليس بدرا واحداً، وهذه دلالة واضحة على كمية غير الكمية الافتراضية لهذا الدال والتي هي (واحد). لذلك كان طور القمر (البدر) مختلفاً تماماً لدى الكباريتي إذ انتقل من مجرد رمز طبيعي إلى رمز يوحي بدلالات عدة، كما أن دال البدر يقتضي صفة العلو والسُّمو، نجد الشاعرة سناء الكباريتي تقول في قصيدتها "الترنيمة الأخيرة"<sup>(3)</sup>:

يا حيرة الأَقلام  
غابت بدور لم يشع  
نسيجها أملاً كبير  
ومضت ترفرف مع خيال الحزن  
تتبع طيفك الممشوق ترنو  
نحو أسراب الغيوم إلى البعيد.

(1) فراس السواح، لغز عشتر الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط6، دار علاء الدين، دمشق - سوريا، 1996م، 64.

(2) ينظر: يحيى الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1997م، 95.

(3) سناء الكباريتي، بوح البدور 4.

فلفظة البدر تختزن دلالة نفسية لدى الشاعرة وهي فقدان أديبها التي لطالما احتذت به، فهي هنا تتخذ من قصيدة الترنيمة الأخيرة مرثية ترثي فيها شاعرها (ناهض الرئيس) وتتخذ من دال البدر شبيها لشاعرها الراحل، خاصة أنها كتبت في أعلى الصفحة (قصيدة في الأديب الراحل: ناهض الرئيس... قصيدة كتبتها الدموع).

نحن حين نتتبع انسيابية هذه الدموع من بداية القصيدة إلى منتهاها نجدها معبأة بالغربة والغياب والفقد، حيث تقول فيها: (أواه قد رحل الأديب إلى العلا/ يا حزنها غاب الحنان بأرضها/ ظنت بأنك لن تهجر دونها/حان الوداع و لا مفر وجب السفر).  
كل تلك الكلمات تحمل في مضامينها مرارة الغياب والفقد وكلها صفات تشمل القمر فمن عادة القمر الأفول والغياب.

ثم نجد الشاعرة تقول أيضا في مقطع آخر من القصيدة ذاتها:<sup>(1)</sup>

أغدا سـيتركني القمر  
وأظل وحدي واجما أرجو  
القصاصد كي تعود من السفر  
وتجيب أوراق القصاصد من علا:  
لا تنتظ  
لا تنتظ  
ذهب الأحبة من هنا كيما تعانق  
بـالفراق تشـوقا.

إنَّ الشاعرة لا تكتفي منه بالإشارة المادية في ليل الدجى فقط، وإنما تستعمله في سياق آخر يكتب فيه دلالات جديدة تقول الشاعرة في قصيدة: "غزتي"<sup>(2)</sup>:

ونجوم ليل هـللت بقـدومه

بدر الزمان بنوره المزدان

(1) سناء الكباريتي، بوح البدر 12.

(2) المرجع السابق 33.

ثم تقول في قصيدتها الموسومة بـ"مصرع براءة"<sup>(1)</sup>:

دماء الطهر  
تبدو كالخريف بلونها  
وشحوبها  
وسواد ليل ساحر  
قد شقق القمر الذي  
دفن الربيع بكفه  
ومضى يزور مقابرا  
ويغادر الأنسام رغم هبوبها.

أما في قصيدة " لن تفلتوا"<sup>(2)</sup>:

لن تفلتوا  
فينا الطموح إلى الشهادة  
كالصعود إلى القمر  
لن تفلتوا.

من خلال هذا العرض نجد أن دلالة البدر أو القمر التي استخدمته في متن قصائدها أحيانا، تطورت وأصبحت معادلا للأرض/ الوطن التي تحول إلى جرم سماوي عظيم تحيط به هالة من النور والطهر، ولعل الشاعرة هنا وصلت بهذا القمر إلى حد الأسطورة، فالبدر لم يكن عاديا بالنسبة لها، لهذا تطلب خلق بوح يخالف السائد.

---

(1) سناء الكباريتي، بوح البدر 37.

(2) المرجع السابق 51.

## ثانيا - لوحة الغلاف:

الصورة في غلاف هذا الديوان هي الهلال الذي توسط اللوحة وكان مركز السيادة فيه، وجاء عنوان المجموعة الشعرية (بوح البدر) تحته مباشرة.

بالنظر إلى هاتين العبتين في ديوان الشاعرة، نكشف تناقضا واضحا بين عتبة العنوان وعتبة الغلاف من جهة أخرى، فالعنوان يحمل دال (البدر) والصورة تحمل دال بصري وهو (الهلال)، لكن هذا التناقض يدفعك إلى قراءة النص المركزي فترى الوضوح والانسجام بين العبتين، حيث تقول في قصيدتها الموسومة بـ "وتحلو لعينيك الكلمات"<sup>(1)</sup>:

**وأنت من الكواكب نور شهب**

**وفي وسط الشهور كنور بدر**

الشاعرة سناء الكباريتي استخدمت دال البدر إيمانا منها بأن القمر له أطوار مختلفة فهو يبدأ هلالا نحيلًا، ثم يأخذ بالامتلاء والاكتمال والتزايد حتى يستدير محيطه ويتوسط السماء بدرا جميلا مشعا .

كما أن ظاهرة حالة القمر من أكثر الظواهر التي استرعت اهتمام الإنسان القديم حيث كانوا يرغبون كثيرا في أن تحمل تلك الظواهر بشرى خير وسعادة لمدينتهم، إلا أنهم تنبأوا أيضا بأن تحمل لهم إنذارا بقرب تعرض مدينتهم لغزو الأعداء، أو لموجة جفاف، أو لمجاعة، أو لاجتياح وباء"<sup>(2)</sup>، فعندما يغيب القمر أو يتحول إلى هلال يعتقدون أن أرواحا شريرة هجمت عليه وحجبت جزءا من إلههم، فيظلوا يصلون له ويقدمون القرابين.<sup>(3)</sup>

لعل استخدام الهلال بدلا من البدر، دليلا واضحا على تعلقها أولا بالقمر، وبالخوف والفقد الذين عاشتهما الشاعرة، فهذا الجرم السماوي النوراني العظيم، بسياقاته الاجتماعية والثقافية والسياسية تمارس فيه الكباريتي أنماطا متنوعة من المشاعر ما بين الفقد والخوف والأقول، وهذا

(1) سناء الكباريتي، بوح البدر 17.

(2) اسميغوليفسكي، أسرار الآلهة والديانات، ترجمة: حسن ميخائيل اسحق، ط2، دار علماء الدين، دمشق، 2006م، 26.

(3) المرجع السابق 27.

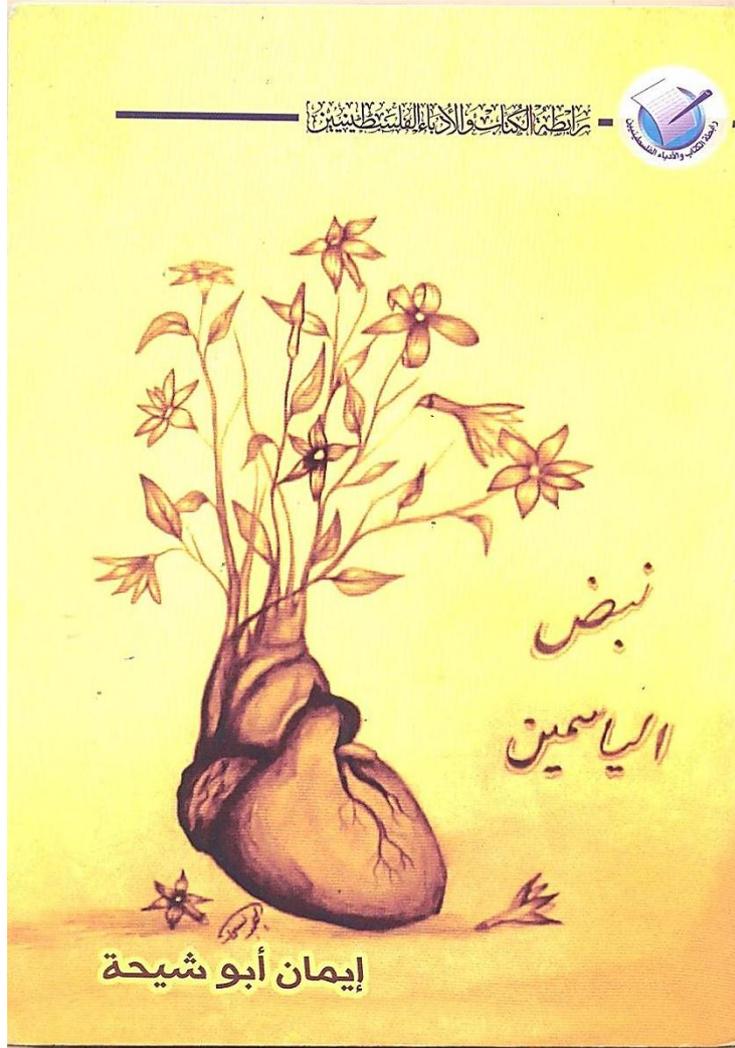
يؤشر على خوفها من فقدان جديد فهي لا تأتمن على قلبها ببقاء الأحبة واستمرارهم معها سواء أكان الصديق/ المعلم/ الوطن.

فوجدت الشاعرة في هذا الهلال الذي يحجب نصفه، ونصفه الآخر المنير بعض الذكريات ووجدت فيه الوصف المناسب للسمو والعلو والأفول والرحيل .

بالعودة إلى لوني خلفية الغلاف: البنفسجي والأبيض، نرى أنهما منسجمان مع الدلالة الأسطورية للقمر، فاللون الأبيض الذي يحيط بالحلال يرمز إلى النقاء والطهارة والسلام، فكأنها من خلاله تغسل همومها وتلون عالمها، وتظهر أحلامها من خلال رمزية هذا اللون، أمّا اللون البنفسجي الذي له تأثيره السحري في عالم المرأة لكونه مرتبطاً بإحساسها وقدرتها التعبيرية لم يأت رمزاً للحب والأنوثة أو الطفولة المرحية، إنما جاء هنا ليدل على قصر حياة الإنسان، فجاء لونا حزيناً باكياً مع بقاءه محافظاً على الطبيعة النورانية المتراوحة فيه.

فالهلال الذي يحجب نصفه يوحي بالغياب، واللون البنفسجي يوحي بالحزن، وهذا البوح الذي خرج من فم الشاعرة ما كان ليخرج لولا حاجتها المؤرقة التي تسكن قلبها وعقلها.

## " نبض ياسمين "



إذا عدنا إلى عنوان ديوان الشاعرة إيمان أبو شيحة " نبض الياسمين"، نجد أنه يمثل مرسلة موازية ومختزلة للقصيدة، مما يشير إلى مبدأ اختيار الدوال وتقنية تشكيلها ومحاور دلالتها".<sup>(1)</sup>

ينطوي العنوان المراد على ثلاثة أنواع من الدوال: لغوية معجمية، وتركيبية نحوية، وسياقية.

(1) محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، 69.

وتحدثنا قبل قليل عن الناحية التركيبية، أمّا من الناحية المعجمية يتكون العنوان من دالين:

الأول " نبض "، الذي يدل على الحركة "نبض نبضا ونبضانا: تحرك وضرب".<sup>(1)</sup>

والثاني: " الياسمين " وهو جنس نباتات، ومادته يسم " والياسمين معروف فارسي معرب قد جرى في كلام العرب قال الأعشى وشاهسفرم والياسمين ونرجس يصبحنا في كل دجن تغيمًا. فمن قال ياسمون جعل واحدة ياسماً فكأنه في التقدير ياسمة لأنهم ذهبوا إلى تأنيث الريحانة والزهرة فجمعوه على هجاءين. ومن قال ياسمين فرفع النون جعله واحداً و أعرب نونه وقد جاء الياسم في الشعر فهذا دليل على زيادة يائه ونونه قال أبو النجم: من ياسمٍ بيضٍ و وردٍ أزهر"<sup>(2)</sup>

وقد ينظر إلى دال النبض من وجه آخر على أنه مثار دلالات يجعله ذا انتماء إلى مظاهر النقاء والصفاء والارتقاء والسمو إلى عالمٍ لا يشبهه عالم.

فالنبضات التي قصدتها الشاعرة هي نبضات مليئة بالنقاء والصفاء وذلك في قول الشاعرة إيمان أبو شيحة في مطلع المجموعة الأولى " نبضات":<sup>(3)</sup>

قلبٌ نقي سوسني الطهر  
ينبض داخلي  
بالياسمين.

الحركة التي عنتها الشاعرة أو لنقل النبض، في الحقيقة غير عادي كما نتوقع، فهو أسطوري وخيالي وهذا النبض الصادر من قلبها مختلف تماماً، فنجدها تقول في قصيدة " كان أجلي":<sup>(4)</sup>

ألفُ ذكري  
ضمت الجوري فجرا  
عانقت نبضا كطيفك سندباد  
لقت الأحلام في شال الرماد.

(1) ابن منظور، لسان العرب مادة نبض 21.

(2) المرجع السابق، مادة يسم 368.

(3) إيمان أبو شيحة، نبض الياسمين 11 .

(4) المرجع السابق 12.

تقول الشاعرة في قصيدة " أنا ما أريد":<sup>(1)</sup>

أنا ما أريد

سلاسل للحلم، أو نبض أميري.

ثم في موضع آخر في نفس القصيدة تقول:<sup>(2)</sup>

يا دنيا الجمال المشرقة

مرحى بنبض زنبقي العطر صافٍ

يملاً الدنيا ندى.

بالتأمل في الأسطر الشعرية السابقة نجد نبضا غير عادي، فالنبض كما هو معلوم ومعروف هو موجة الضغط التي تسير على طول الشرايين وتدل على عملية الضخ التي يقوم بها القلب، لكن القلب كما هو موضح في صورة الغلاف لا يضخ دما بل يضخ شيئا غير عادي وهو الياسمين، ولأخير دلالات عديدة.

أما الدال الثاني فهو يتخفى خلف قناع الياسمين، هذا القناع الأنثوي أتاح للشاعرة أن تتأمل من خلاله ذاتها في علاقتها بوطنها.

الشاعرة تحاول أن تضع وطنا يجتلي فيه الثائر الإنسان الفلسطيني ذاته، ليرصدها ويرقبها، فيسقط عليه غلالة الحقد والاحتلال والانتكسار والانهزام، فيصلنا به ويصله بنا وصلا نقيا، صفيا يانعا بهيا كالوطن الذي يتطلع إليه الجميع، وقد أضفى هذا القناع على صوت الشاعرة نبرة موضوعية " أبطئ من إيقاع التدفق الألي لانفعالات الشاعر، ويساهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل، ثم يعود من ناحية ثانية فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر؛ إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز له استقلاله... يفرض عليه تأنيا في الفهم وتأملا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة".<sup>(3)</sup>

(1) إيمان أبو شيحة، نبض الياسمين 15.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) جابر عصفور، أفنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، (مج) 1، (ع) 3، أبريل 1981م، 133.

نجد الشاعرة تقول في قصيدة "عناد ياسميني":<sup>(1)</sup>

لا تعرف الدنيا  
عناد الياسمين  
إذا تصدّى لها هناك  
لوجه من قتل الرفيقة  
لا تعرف السيف المحنى بالفداء  
إذا تجلى من يدٍ عُرفت برقتهما  
لثُصدم بالحقيقة  
فلتمزجوا العطر المندى بالدماء  
ولتعقدوا العزم المطرز بالبهاء.

ثم تقول في قصيدة "قلها":<sup>(2)</sup>

قلها إذن  
قلها لكل السامعين:  
لا لن يضيع الحق  
إن الحق تحملته قلوب  
السيف والبتار  
إن الحق تحرسه عيون  
الياسمين.

---

(1) إيمان أبو شبيحه، نبض الياسمين 42.

(2) المرجع السابق 44.

و تقول في قصيدتها المعنونة بـ " إن كنت في أنحاء غزتنا فلا شيء عجيب":<sup>(1)</sup>

أعجوبة أخرى هنا  
إذ كيف ينطق ياسمين؟!  
إن كنت في أنحاء غزتنا  
فلا شيء عجيب  
هي سحر استوفى على  
الأرجاء يحيوي  
في معالمة الغريب وفي  
خناياها يخبيء عشقه  
قلوب الحبيب.

تجلى كذلك في قصيدتها " عجب":<sup>(2)</sup>

بزغت زهور الياسمين وأينعت  
حملت سلاح الثأر  
هامت،  
واعتلى صوت الندى  
فتهامسوا:  
"عجب..عجب"  
تسبحون؟  
وزهرة في القديس  
يقتلهما الأنسين  
وتسحق الأنسام أفواه الذهب.

---

(1) المرجع السابق 86.

(2) إيمان أبو شيحة، نبض الياسمين 91.

و قولها في قصيدة " نشيد الفجر":<sup>(1)</sup>

الله أكبر يا مآقي الطائر الغريد  
يا وجع الفسائل  
يا جراح الياسمين  
الله أكبر يا ضلوع الزيزفون.

استنادا إلى ذلك لنا أن نقول بأن الشاعرة عندما اختارت دال " الياسمين"، اختارت معه كفيات خاصة لاقتناص الواقع (الوطن)، وإدخاله في شبكة الرمز (الياسمين)، فالدال المكتوب وهو العنوان، والدال البصري وهو لوحة الغلاف والتي تمثل صورة القلب النابض بشيء غير عادي وهي أزهار الياسمين، هذا الأخير غير العادي جعله قناعا رمزيا يتخفى ويتوارى خلفه الوطن النابض في قلب كل إنسان حُر.

ثانيا- لوحة الغلاف:

إن لوحة الغلاف شاهد فني ومعرفي دال على أن الرسام أو الفنان التشكيلي متلقٍ ناجح إلى حدٍ ما، في اختيار هذه اللوحة سواء أكان واعيا بها أو غير واعٍ .

لقد أبدت الدراسات النقدية الحديثة اهتماما واسعا بالأمور الشكلية والجمالية في الشعر، كتصميم الغلاف الشعري، فهو " لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص".<sup>(2)</sup>

إذا ما عدنا إلى جميع الدواوين التي بين أيدينا نجدها تتألف من الصورة، واللون:

الصورة هي "رسالة بصرية مثل الكلمات وكل الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفقت من تورطها في المعنى"،<sup>(3)</sup> بمعنى أن هذه الرسالة البصرية عبارة عن صورة يتم من خلالها إنتاج وتوليد دلالات

(1) المرجع السابق 108.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي 124.

(3) قدور عبدالله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005م، 22.

جديدة داخلها، أيقونات غير مكتوبة، إنها دلالات شكلية كاللون واللوحة والخط والملاحم والتقسيم يتم تأويلها واستقراءها عن طريق التعمق والكشف.

في ديوان نبض الياسمين، قد يُخيل للوهلة الأولى أن هذه اللوحة، وُضعت للجانب الجمالي فقط؛ ولكن بعد قراءة الديوان تجد تلاحما وانسجاما قويا بين اللوحة والنص الرئيس، حتى أنهما لينبعان من مصدر واحد وهو الرأس "العنوان"، ومما لاشك فيه أن الشاعرة صاغت شعرها أولا، ثم قام الفنان بقراءة النصوص وبعد استيعابه لها قام بصياغة الرسمة التي صممها الفنان أحمد السحار والتي تتناسب دلالة وإيحاء مع النص ولم تأت بشكل اعتباطي مطلق.

فالقلب العنصر المركزي في اللوحة والذي يضخ بدل الدم ياسمينا، ويميل لون الرسمة إلى اللون البني، والتي بدت على القلب علامات النبض غير العادية والمستمرة، فقط كان نبضا يضخ الحياة في شرايين (سيقان الياسمين)، والسؤال الذي تطرحه هذه اللوحة، لماذا اختارت الشاعرة الياسمين دون غيره؟ ولماذا اختارت أن يكون هذا القلب النابض منبثا للياسمين ولم تكن الأرض أو حتى أصيص الزهور كما تعودنا دائما؟

الإجابة عن هذا السؤال نجده في النصوص الرئيسية داخل دفتي الغلاف، فالشاعرة اختارت الياسمين والذي عبرت من خلاله عن الوطن، لأنه غدا بالنسبة إليها رمزا للنقاء والصفاء التي حلمت به وتطلعت إليه في وطنها الصغير، كما وحمل طهر البياض وعطر الشذى، واختارت القلب دون غيره ليعبر عن الحركة المستمرة أو لنقل النبض الدال على الحياة.

أما الألوان فهي تساهم في نقل دلالات خفية "باعتبار الصورة واللون جزءا من اللغة العالمية تفهمها كل الشعوب، ودلالة اللون لم تقتصر لدى النابهيين من النقاد على الأثر الظاهري بل تعدته إلى ما وراء ذلك من أثار نفسية تتجاوز سطح الألوان، فهي لا ترتبط بوظيفة الحس الخارجية فحسب بل كما يقول ابن حزم بأجزاء النفوس النائبة"<sup>(1)</sup>

لون غلاف ديوان أبو شيحة يميل إلى اللون الأصفر الذي يرمز في علم النفس إلى المثالية والتفاؤل، وهو من أشد الألوان فرحا؛ لأنه منير للغاية، وهو يمثل قمة التوهج والإشراق، كما ويعد

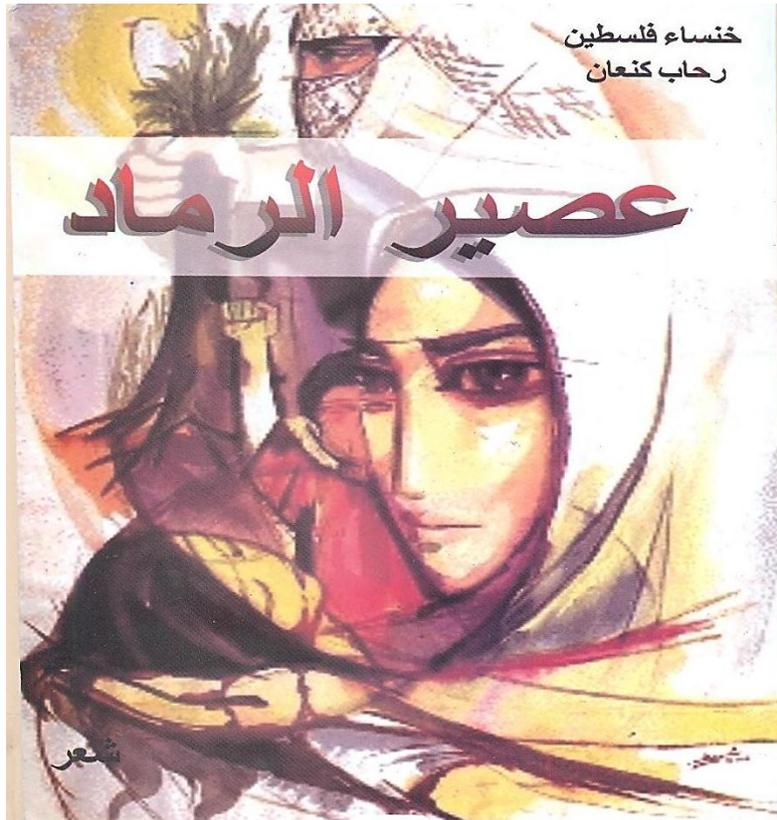
---

(1) يوسف نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، دس، 13.

أيضا من أكثر الألوان إضاءة ونورانية، وما يدل على ذلك قول الحق { قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْئِهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءٌ فَاقِعٌ لَوُئِهَا تَسْرُّ النَّاطِرِينَ }،<sup>(1)</sup> فسرور الناظرين لن يتم إلا حينما تقع أبصارهم على حيوية ونشاط والتماع وصفاء ونقاء تلك البقرة الصفراء.

بالعودة إلى لون خلفية الغلاف وهو اللون (الأصفر)، نرى أنها تتساق مع دلالاته الرمزية، فالأصفر: يُشير إلى الصفاء والتوهج والأمل والإشراق، والقلب: يحمل في مدلوله النبط الملبيء بالحياة التي ترتأيها الشاعرة وتحلم بها، والياسمين: قناع يختزل داخله الوطن الجديد التي ستتشد فيه نشيد طير يناغيها صباحا ومساء، وهذا يعني أن اختيار اللون كان قصديا وعن وعي تام بالعنوان والنصوص الرئيسة للديوان.

### " عصير الرماد "



بالنظر إلى لوحة المفاتيح في ديوان الشاعرة رحاب كنعان، من شأنها أن تكشف عن الهندسة النقدية الدقيقة التي أحكمت في إطارها نظام القوائد الشعرية وعناوينها، وأفصحت عن

(1) سورة البقرة، آية 69.

العلائق البنائية الوثيقة فيما بينها، وقد كان هذا الجسد المحكم البناء مشدودا إلى رأسه المتمثل في عنوان الديوان (عصير الرماد)، باعتباره " مفتاح التفاسير"<sup>(1)</sup>.

العنوان يتكون من دالين هما عصير، و الرماد وبالعودة إلى البنية المعجمية نجد أن كلمة عصير هو "الماء الذي يعصر من الشيء المعصور"<sup>(2)</sup>، إذن فالعصير هو خلاصة الشيء وعصارتها، أمّا الرماد فهو: نهاية الاشتعال والبقايا الميتة منه حيث تنعدم فيه الحياة، والرماد هو " الهلاك والأرمد الذي على لون الرماد وهو غبره فيها كدرة، والرمدة لون إلى الغبرة"<sup>(3)</sup>، وهو رمز إلى الموت والنهاية والعدم وكل ما هو سلبي.

إن الشاعرة استخدمت هذين الدالين لتبين حجم الألم والمعاناة التي عاشتها وعاشتها، فاستطاعت بعد كل هذا القهر أن تعصر ذاكرتها الملتهبة، أو لنقل رماد تلك الأيام لتعبر عن مشاهد إنسانية واقعية عاشتها على المستوى الشخصي، وأيضا يعيشها شعبها بكافة مستوياته وشخصياته، فجاءت قصائدها متلاحمة مع العنوان فجميعها جاءت لهيبا تشتعل من تحت رماد كلماتها، فالعنوان ينضح بأسى الحرمان ومرارة الفقد وجراحات الغبن، ولكنها استطاعت من خلال هذا الرماد ومن خلال هذا الوجع أن تعود مرة أخرى كما الزهرة لتتشق صخور الأرض للإنبات من جديد من خلال عُصارة ذلك الرماد وكأنها أرادت أن تقول من خلال هذا العنوان أن بعد المحن تولد المنح، وهذا ما وجدناه حقاً في قصائدها حيث تقول رحاب كنعان في قصيدة " الأشجار الحمراء"<sup>(4)</sup>:

أمطرت الأشجار مناديل سوداء  
وغفَى أب وأيلول في  
أروقاة الصمت  
يختنق بين حريّة الشهبان

(1) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بن كراد، ط2، المركز الثقافي العربي، 2004م، 79.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة عصر 367.

(3) المرجع السابق، مادة رمد 185.

(4) رحاب كنعان، عصير الرماد 23.

ينتظر صحوة الزفير  
والفرشات تترنح بين الرماد  
والريح تحلم بالندي  
تلوح برقابها قبل نهوض النهار.

فالأمطار والصحوة والزفير والفرشات والنجى والنهوض والنهار، كلها إشارات على العودة إلى الحياة من جديد، كما طائر الفينيق الذي يعود من رماده أقوى وأشجع.

نجدها أيضا تقول الشاعرة في القصيدة التي حملت عنوان الديوان "عصير الرماد"<sup>(1)</sup>:

انهض..  
صقرا يزرأ.. سنبله تثار  
كن حجرا.. كن خنجرا.. كن  
بركانا يتفجر  
وماء على شفاه الأطفال يقطر  
كن قنبلة.. فأنت القرار.

نجدها أيضا في قصيدة "مرحى بالسنابل والياسمين"<sup>(2)</sup>:

تزف الزنايق بشموخ وإجلال  
تدون للتاريخ نهايات السلاسل  
وانكسارات عرائش الآمال  
ها قد عادوا من رماد المدافن  
كتبوا طقوس النهاية  
فهالت الفرشات والبلابل.

---

(1) رحاب كنعان، عصير الرماد 35.

(2) المرجع السابق 67.

ثم في قصيدة "دخان القلوب المجعدة"<sup>(1)</sup> تقول الشاعرة :

لكننا \_\_\_\_\_  
رغم سواد شمسنا  
سنبقى نغالب أوجاعنا  
وستبقى منتصباً فوق رماد التاريخ.

تقول الشاعرة في قصيدة "أصابع المساء"<sup>(2)</sup>:

نهضنا من بين الركاب  
للمنا ما تبقى من أصابع المساء  
زرعناها على ضفة الجرح  
فأينعت على خد النهار.

ثم جاءت في قصيدة "أبطال اللحظة... والصرخة"<sup>(3)</sup> لتقول:

يا أبطال اللحظة والصرخة  
يا وجوه الملائكة  
لن ترحلوا  
لن يغطي موتكم منارة الإسلام  
فالسنا بل تشقُّ الفضاءات  
تعود كأهل الكهف بعد الممات.

في غمرة شعورها باليأس و ثقل وطأة فكرة الموت والفقد عليها، تومض الحياة ببريقها اللامع من جديد وينهض الأمل فتؤكد في هذه المقاطع بأنها ستعود إلى الحياة من جديد ستعود من رمادها المحترق، إن الشاعرة التي عانت صراعاً مع الموت والعدم تجد أن هذا الموت قد يكون أحياناً باعثاً للحياة وهي تستلهم هنا أسطورة طائر الفينيق الذي يحترق كل ليلة ويعود يبعث من الرماد طائراً مرة أخرى، وتستمد الشاعرة من هذه الأسطورة فكرة التجدد في إشارة حافلة بدلالة الأمل

---

(1) المرجع السابق 83.

(2) رحاب كنعان، عصير الرماد 98.

(3) المرجع السابق 118.

والحياة والإصرار على الوجود، مستمدة من عدمها وجودها ، ومن فنائها حياة جديدة . وهذا ما منح هذا الاستمداد بُعد الخلود والديمومة فهي ستبقى قادرة على إيجاد حياة من العدم وخلق شيء من لا شيء.

### ثانياً - لوحة الغلاف:

جاءت لوحة الديوان تحمل لقب الشاعرة واسمها في أعلى الصفحة مختزقا الفضاء الأبيض بكثافته السوداء الحادة مصرحا بأن " الشاعر بارتفاع اسمه وتعالیه على تفاصيل الغلاف الأخرى، هو مصدر هذه النصوص، ومرسل إشاراتة الشعرية".<sup>(1)</sup>

هذا تأكيد واضح على الحضور الطاعي للذات الشاعرة منذ البداية، أمّا الصورة فقد تداخلت صورة الغلاف مع اللون، وبهذا يمكن للقارئ في سياق البحث عن تحقيق فهم أولي للوحة الغلاف أن يتبين العلاقة بينها وبين عنوان المجموعة فيلاحظ حضور اللون الرمادي الذي يحيل على الرماد والهلاك، واللون الأحمر الذي يؤشر على النار، كما تتداخل اللوحة ألوان متعددة كالأبيض والأسود والبني لتحث تشكيلا متداخل الألوان يتخللها خطوط طويلة وصورة لوجه امرأة باكية تحمل في يديها طفلة ملقاة بدمها وخلفها قبضة يد مرفوعة لتدل على الصمود والقوة في وجه هذا الرماد، الذي يؤشر عليه اللهب الأحمر في منتصف اللوحة، وهنا نلاحظ مدى الانسجام بين عتبة العنوان وعتبة الغلاف واتصالهما ببعضهما البعض.

### ثالثاً - العناوين التي زادت دوالها عن كلمتين:

هذه العناوين اتخذ التلاحق بين دوالها الأشكال التالية:

#### 1. خبرية مقيدة:

تتمثل فيما يلي:

#### - ديوان " وطنٌ تدفأً بالقصيد"<sup>(2)</sup>:

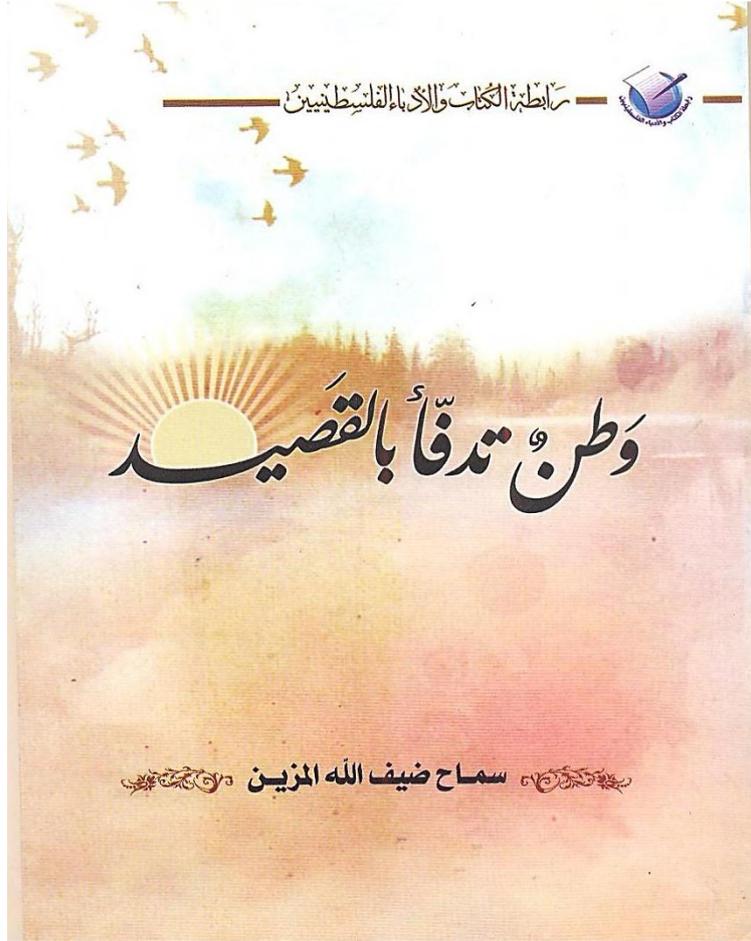
تشكل جملة العنوان قائمة من المرتكزات تعتمد عليها في إفراز الدلالة ويأتي في مقدمتها الترتيب، حيث قدم دال " وطن" على دال " تدفأً"؛ وذلك من باب الاهتمام والعناية وتعميقا لهذا الاهتمام والعناية، وجيء ببدال المبتدأ " وطن" الذي مال إلى التكرير مستغنيا عن أي شكل من

(1) علي جعفر العلق، في حادثة النص الشعري 59.

(2) سماح المزين، وطنٌ تدفأً بالقصيد، ط1، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2011م.

أشكال التعريف، ولم يبق من علامات الاسم غير التتوين التي أضافت إليه بُعد الشموخ والعظمة، ودال " تدفا" الذي يدل على الاستمرارية، والاهتمام والتعالي، ومجيء دال " بالقصيد" يوحي بانحصار هذا الوطن في بؤرة هذا القصيد، مما أعطاه لونا خاصا مغايرا.

اختيار دال " بالقصيد" بدلا من دال " من القصيد" لأن حرف الجر يدل على انغراس هذا الوطن في هذا القصيد.



يقوم أي عمل شعري على جملة من البنيات الأساسية التي تتسج بينها وشائج صلة تجعل منها نظاما متكاملا ونسقا منسجما يقدم من خلاله الشاعر رؤيته للحياة ونظرتة للواقع بلغة فنية تسمو بالقارئ إلى آفاق رحبة تحقق له لذة أدبية، لهذا جاءت العناية بالعناصر المحيطة بالنص، والتي تُعد منطقة التماس أولي ينجم عنها تفاعل الملتقي بالنص، ومن هذه العناصر المحيطة لوحة الغلاف بما تتضمنه من صور وألوان وعنوان، فهي أولى المؤشرات التي تدخل في حوار مع

المتلقي، فتثير فيه نوعاً من الإغراء، والفضول المعرفي، وإليهما توكل مهمة نجاح العمل الشعري في إثارة استجابة القارئ بالإقبال عليه وتداوله أو النفور منه واستهجانته.

يندهش القارئ عند قراءته للوهلة الأولى، لأنه سيدخل وطناً ليس كباقي الأوطان، وطن يحتضنه ويتدفأ داخل القصيد.

لذلك جاء العنوان متضمناً دلالات عديدة تكشف عن أجواء وطنية ذات مرامي تاريخية وأبعاد سياسية، مفردة وطن تعني: "موطن الإنسان ومحلّه"<sup>(1)</sup>، أي المكان الذي يولد فيه الإنسان، وينشأ في أحضانه، وليست لديه أي حرية في اختياره أو الانتماء إليه فهو الملجأ والأسرة والكيان، بيت كبير تظل تضاريسه و جغرافيته عالقة بعقول الناس وتبقى رموزه ومعالمه وأجوائه مرتسمة في الذاكرة حتى وإن بَعَدَ عنه وإن طال هذا البعد والاعتراب.

أما المفردة الثانية: "تدفأ" فإن مادته: دفاً: نقيض البرد "ودفؤً وتدفأً وادفاً واستدفاً وأدفاً ألبسه ما يدفئه".<sup>(2)</sup> فالواضح من ذلك معنى الاحتواء والضم والشمل. وهذا المعنى يتضاعف في دال العنوان (تدفأ) لزيادة مبناه استمرارية، من خلال تاء المضارعة الملحق بالفعل (تدفأ)، ولعل النص البصري (الغلاف) يشير إلى دفء مختلف، كما تقول الصورة وهي الشمس الساطعة التي تحتويها الأرض وتتمدد أشعتها على أرضية الغلاف، وهو يشير إلى حجم الدفء المنبعث من هذا الوطن.

الدال الثالث والأخير في هذا النص المكتوب هو: "بالقصيد"، الباء حرف جر للإلصاق، والإلصاق هنا مجازي؛ أي أن هذا الوطن منغرس فيه، أما دال القصيد فيعني: "القصيد من الشعر، ما تم شطر أبياته... سمي بذلك لكماله وصحة وزنه"<sup>(3)</sup>، والقصيد من الشعر هو الأمر المهم وخالصة الموضوع، والقصيد كما هو معروف فيه يكتمل المعنى وتصل التجربة الشعرية إلى ذروتها؛ أي كأنها تقول إن الوطن الذي تعنيه يسكن ويحتويه بيت واحد من الشعر المجود والمنقح، والقصيد هو خادم مطيع لذلك البيت، وكأن الوطن يرجع إلى هذا القصيد ليأنس إليه، ويستقر فيه ويتخذة سكناً ودفئاً له.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة وطن 338.

(2) المرجع السابق، مادة دفاً 367.

(3) المرجع السابق، مادة قصد 688.

تقول الشاعرة في قصيدة " صباحنا وطن"<sup>(1)</sup>:

أَيُّهَا وَطَنِي  
نَهَارِكَ دَافِيٌّ وَحَنُونٌ  
وَحَبِيكَ فِي الْحَشَا مَدْفُونٌ  
بِأَيِّ اللَّهِ مَمْرُوجٌ  
بِعَطْرِ الْوَرْدِ وَالرِّيحَانِ وَالْحَنُونِ

ثم تقول في قصيدتها " النزوح إلى السماء"<sup>(2)</sup>:

يا أنت.. وجه الشمس بات نهار من لون الدماء  
يا أنت.. روح الشمس خجلي، منك تسترق البهاء  
يا أنت.. من إلاك؟ فيض سنائه عم المساء.  
ويضمها وطن تدفأ بالقصيد.

تبعا لما سبق تقول الباحثة إن الشاعرة سماح المزين قد اختارت عنوان مجموعتها الشعرية بعناية فائقة، موحيا مشوقا، وجعلت منه مدخلا أوليا للولوج إلى النص وسبر أغواره لا من خلال أفق التوقع الذي يفتحه فحسب، وإنما جعله يرافق المتلقي والقارئ كنص مواز يتقاطع مع مضمون النص، ليفكك بعض شفراتها التي قد تستعصي عليه في أثناء تدرجه مع عتبات الديوان عمقا، وهو ما منحه قوة من خلال اللغة المشكلة له، التي تعبر بصدق وبعمق وبوضوح عن عمق رؤية الشاعرة.

لهذا أتى عنوان (وطن تدفأ بالقصيد) بهذا التركيز والتكثيف لأن طبيعته تتطلب ذلك، كما جاء ملائما للموضوع الذي تعالجه حيث الحديث عن فلسطين (الوطن) زمن الانكسارات والتضحيات، وبهذا كان العنوان بمثابة المفتاح الذي أعطي للقارئ ليلج به إلى النص ويفتح أبوابه ويتجول في أركانه.

(1) سماح المزين، وطن تدفأ بالقصيد 15.

(2) المرجع السابق 37.

## ثانيا - لوحة الغلاف:

حينما يستخدم الشاعر أو الفنان الألوان والصورة بطريقة قصدية واعية أو لاواعية، فهو يحاول من خلالها خلق واقع جديد يناسب مضمون ما يحتويه الداخل، " فالصورة والألوان تنطلق من جوانية الشاعر وخبرته البصرية، و وعيه التاريخي، وحفريات الأسطورية، وتجربته النقدية، وتجواله ومشاهداته التشكيلية، وتنوع اهتماماته بين الفنون، بحيث تصبح الصورة ليست مجرد أداة المعرفة فحسب وإنما أداة للحرية أيضا"<sup>(1)</sup>.

جاء غلاف الديوان منسجما مع العنوان و مضمونه، فالشاعرة تبحث عن صورة مثالية للوطن، فاتخذت من اللون الأبيض والأحمر المشع في بعض زوايا الغلاف، واللون البني أرضية للغلاف، واتخذت من صورة الشمس التي تحتضن العنوان تشكيلا تجريديا يحمل دلالات سيميائية مفتوحة بحاجة إلى تأويل وتفسير.

إنّ دلالة اللون الأبيض غالبا ما ترمز إلى الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام، وداخل فضاء الأبيض سرب طيور بدت عليها علامات الحرية فهي تحلق عاليا في سماء الأبيض الذي جاء في السياق ذاته والرؤية ذاتها رمزا للصفاء ونقاء السريرة والهدوء والأمل وحب الخير والبساطة في الحياة والحرية وعدم التقيد، واللون البني الذي شكل طبيعة هذا الوطن أو كان بمثابة لون الأرض الذي تريده الشاعرة، والأحمر المشع وهو من الألوان الساخنة والدافئة، وبلا شك أن اللون الأحمر يستمد وهجه من الشمس واشتعال النيران والحرارة الشديدة وهو من أطول الموجات الضوئية.<sup>(2)</sup>

لعل الشمس التي تحتضن عنوان الديوان والتي جاءت في منتصفه، تعتبر من أعظم كواكب المجموعة الشمسية المشعة في نظر الإنسان بشكل عام، فهو كوكب لامع يظهر كل صباح معلنا بداية يوم جديد، ويغيب آخر النهار إيذانا ببدء مرحلة آخر ذلك اليوم.

---

(1) حسين نشوان، المعجم اللوني في شعر عز الدين المناصرة، مجلة أفكار، تصدر عن وزارة الثقافة، الأردن، (ع) 189، تموز 2004م، 126.

(2) ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة-مصر، 1997م، 201.

الشاعرة اختارت الشمس والألوان السابقة على وجه الخصوص لتحدث انسجاماً بين العنوان واللوحة، فهي تبحث عن وطنٍ حقيقي وترفض كل ما يشوبه أو يحاول تشويه وجهه ليبقى في نظرها شفافاً نقياً، فعلى الرغم مما تحمله رؤيتها لحاضره من مأس وجراح وآلام، إلا أنها تظل حتى النهاية مؤمنة بنهارٍ ستسطع فيه شمس متوهجة فهي متمسكة بنظرتها التفاؤلية في غد مشرق وحرية كاملة.

## 2. خبرية تعاطفية و تضائفية:

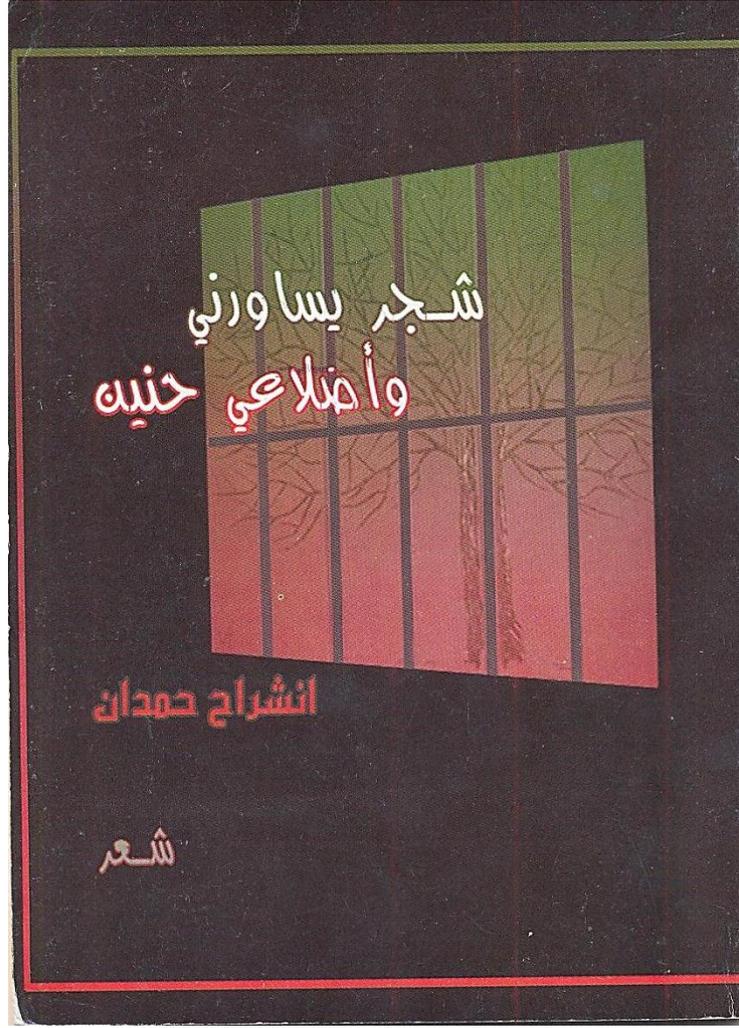
" شجر يساورني وأضلاعي حنين " (1):

تتحرك جملة العنوان لتثبت دلالتها عبر تجاوز واضح لدال المبتدأ " هذا" الأمر الذي يكشف وبسرعة كبيرة دال " شجرة" ليصبح هو الصورة المرئية الأولى التي يلتقي بها المتلقي، وهذا الدال يدخل في علاقة تضائفية قائمة هي الأخرى على الحذف لحرف الجر، وهذه العلاقة مع دال " يساورني" تتجدد عبر الترابط الإسنادي، ويتقدم هذا التركيب الإسنادي ليدخل في ترابط مع مركب إسنادي آخر " أضلاعي حنين" وذلك عبر حرف العطف " الواو" الذي يدل على المصاحبة فينضاف هنا زيادة في المبنى تعكس زيادة في المعنى.

أمّا على صعيد الاختيار، فقد اختارت جملة العنوان دال "شجر" دون غيره، لأنه مرتبط أكثر بالأرض ودال " يساورني" لأن المساورة تفيد شدة المصارعة وقوتها.

---

(1) انشراح حمدان، شجرٌ يساورني وأضلاعي حنين، أصوات معاصرة، مصر، 2010 .



إن عتبة العنوان من النصوص الموازية المحيطة بالنص الرئيس، فهي تساهم في توضيح النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية وهي بمثابة مفتاح من خلاله نلج إلى عوالم النص، ونتعمق في شعابه ونسافر في دهاليزه الممتدة.

بالعودة إلى عنوان ديوان الشاعرة انشراح حمدان؛ "شجر يساورني وأضلاعي حنين"، نجد جملة موسيقية يتكون من ثلاث تفعيلات من بحر الكامل، وهو من البحور الصافية، وتشعر في أثناء قراءتك للعنوان بدفقة موسيقية مصدرها ليس نظام التفعيلة فقط، فاختيار الأصوات والمفردات المكونة للعنوان تحمل شحنة موسيقية تستدعي صوتا وإيقاعا خاصا، فمفردة شجر، تتطلب صوتا

وحفيها خاصا بها والشجر: " الشجرة: الواحدة تجمع على الشجر والأشجار، والشجر من النباتات: ما قام على ساق"<sup>(1)</sup>، ومفردة يساورني: " ساور أي؛ صارعه، أخذه"<sup>(2)</sup>

الواضح من هذه المفردة شدة المصارعة، ومفردة أضلاعي: الضلع:" أعضاء محنية الجنب"<sup>(3)</sup>، وبالرجوع إلى جذر مفردة حنين وهو الفعل الثلاثي (حنن) الذي طرأ عليه التضعيف لغير زيادة، فصار حَنَّ، وتصريفه حَنَّ يَحْنُ حنيناً، وجاء في لسان العرب: حنن: الحنان: من أسماء الله عز وجل، قال ابن الأثير: الحنان: الرحيم بعباده، والحنين الشديد البكاء والطرب، وقيل: هو صوت الطرب، ولفظة حنين صاحبه صوت خاص وموسيقى خاصة به سواء أكانت تنم عن فرح أو حزن.

إن الشاعرة من خلال العنوان تحاول أن تستند إلى أشجار ذاكرتها، في مقاومة ضارية لحالة الحنين، فالفيض الحسي والفكري والنفسي لدى الشاعرة جعل من الطبيعة الجاثمة الصامته كالشجر، والأضلاع أيضاً في بوتقة الفنية، إذ تصبح الطبيعة الصلبة غير بعيدة عن الإنسان ولا يصبح الإنسان بعيداً عنها، فعملية التفاعل جعلت الطبيعة تعبر عن الإنسان بحقيقته، واستطاعت الشاعرة مع الأشجار وحالة الحنين أن ترتبط بالواقع الفلسطيني بماضيه وحاضره المؤلم والمرح، هذا الرباط الذي أصبحت فيه الطبيعة تعبر بشكل أو بآخر عن هموم الإنسان وهذا يعود إلى الرؤية الفكرية والفنية للشاعرة، ففي وعيها لا تكون الطبيعة بعيدة جامدة وإنما هي ناطقة معبرة عنها وعن واقعها.

الشجر من مظاهر الطبيعة والبيئة الفلسطينية التي جُبلت في دم الإنسان ذاته وقد اتخذته رمزاً لكي تخلق بينه وبين حالة الحنين تفاعلاً، فالحنين الذي عنته الشاعرة حنين اجتماعي، وهو حنين يخص حياة الشاعرة، وحياة كل فلسطيني، والحنين إلى الوطن طبيعة في النفس البشرية ومرتبطة بكرامة الإنسان وعزته، كما أن الغربة عن الوطن والأحباب كانت ولا تزال هما يكابد ويصارع.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة شجر 33.

(2) المرجع السابق، مادة ساور 45.

(3) المرجع السابق، مادة ضلع 76.

إن المصدر الحقيقي للحنين إلى الوطن، هو عاطفة الإنسان نحو ماضيه الأليم وحاضره المفعم بما يغضبه ويوجعه، ونحو تطلعاته إلى الغد الذي يرضيه ويفرحه.

إنَّ الشاعرة حمدان تطلعننا على وطن كابد مصائب متتابعة انهالت عليه ولا زالت تنهال على جسده يصارعها ويضاربيها، لكنه كالأشجار واقف يعايش آلامه، فجنود الشجرة (الشاعرة) ما زالت تشدها إلى الوطن وكأنه المدينة الفاضلة التي لجأت إليها عندما أحست بمفارقتها، فتبقى تجتر التاريخ بوعي وقصدية، حيث تلجأ إلى الزمن الماضي محاولة منها لاستغواره والخروج بأحلام مستقبلية، ولكن برؤية جمالية، تحاول إحياء زمن الجد بضمير حي وقادر على استيعاب الحاضر والإمساك بجذوة المستقبل كحلم مشرق ليس كما هي أحلام الليل التي تتبخر على أضوية الصباح الفضية.

#### ثانيا - لوحة الغلاف:

يشكل الغلاف فضاء نصيا ودلاليا لا يمكن الاستغناء عنه لمدى أهميته في مقارنة النص، فهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص، وهو عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنية والأيدولوجية والجمالية.

يتكون أي غلاف من لوحة (صورة) ولون، والصورة في غلاف هذا الديوان مثلت النافذة عنصرها المركزي، وهي نافذة تطل على شجرة وارفة ويتوسط العنوان هذه الصورة، ويميل لون الغلاف إلى اللون البني.

إنَّ اللون البني من الألوان الفرعية وهو مزيج من الأحمر والأزرق والأصفر، وهو غالبا ما يرمز إلى لون الأرض، ويرتبط مع الجانب المادي للحياة، وقد جاء هذا اللون منتشرا في أرضية الغلاف ليرمز إلى الأرض والتمسك بالهوية والكرامة، ويتربع اسم الشاعرة تحت العنوان بشكل مباشر على سطح اللون البني ليضفي عزة وأنفة.

كما أن الشجرة التي تظهر خلف النافذة توحى ببعض منابع الحنين الجميلة التي تصارع الشاعرة هاته التي رسمتها خريطة تجليها على مساحة (ثمان وأربعين) نصا شعريا.



تقول الشاعرة أيضا في قصيدة " الزيتون "(1):

هــو الـزيتون  
حـبين يهـب  
فـي جـسد المـواسـم  
يرتـدي اسـمـا خـرافـيا  
ويسـكن فـي الـندى العـالي.

أما في قصيدة " انفلات "(2) نجدها تقول :

لـبـلاب سـور مـدينتي  
يزهـو  
إذا مـا بـات شـوق اللـوز  
يُـسـرج صـهـوة نـحو الأـقول.

إن استخدام الشاعرة للدالية، والعناقيد، والزيتون واللوز كلها توحى بارتباط الشاعرة بالأرض والوطن والحنين إليه فكل مظاهر الطبيعة تلك ما هي إلا رسم تصويري للوطن الذي يجول في خاطر الشاعرة، ومن ثم تتحرك الأشياء برموزها وعلاقاتها في فضاء شعري توجهه الذات الشاعرة في أداءات لغوية لتعلن عن حنينها وشوقها لهذا الوطن، ومساورة ما يعانیه الوطن من مظاهر القهر والاستلاب والاحتلال في ذاكرة وأضلاع الشاعرة.

الشاعرة متمسكة بالآخر عنوان الحب ومتمسكة بالوطن الذي هو محتوى الآخر ومحتوى الحب ومحتوى الكرامة ومحتوى حقيقة الحياة والعيش في أكناف الأمن والطمأنينة، وبالتالي تتبلور رؤيتها الجمالية بهذا التمسك الثابت، أي أن ثوابتها الوطن والحنين والحب، وتبقى منطلقاتها ثابتة ورؤيتها تستشرف المستقبل من خلال تمسكها بالجمال ومنطلق هذا الجمال، هي الكلمة التي تحاول التمرد على قوالب اللغة لأجل إظهار صور الجمال ببلاغة وبطريقة تجعل الصبح وطلوعه بأضويته البيضاء الفضية إيذانا بالوصول إلى حقيقة الحياة التي تسكن روحها، لتتسج بيتها الدائم،

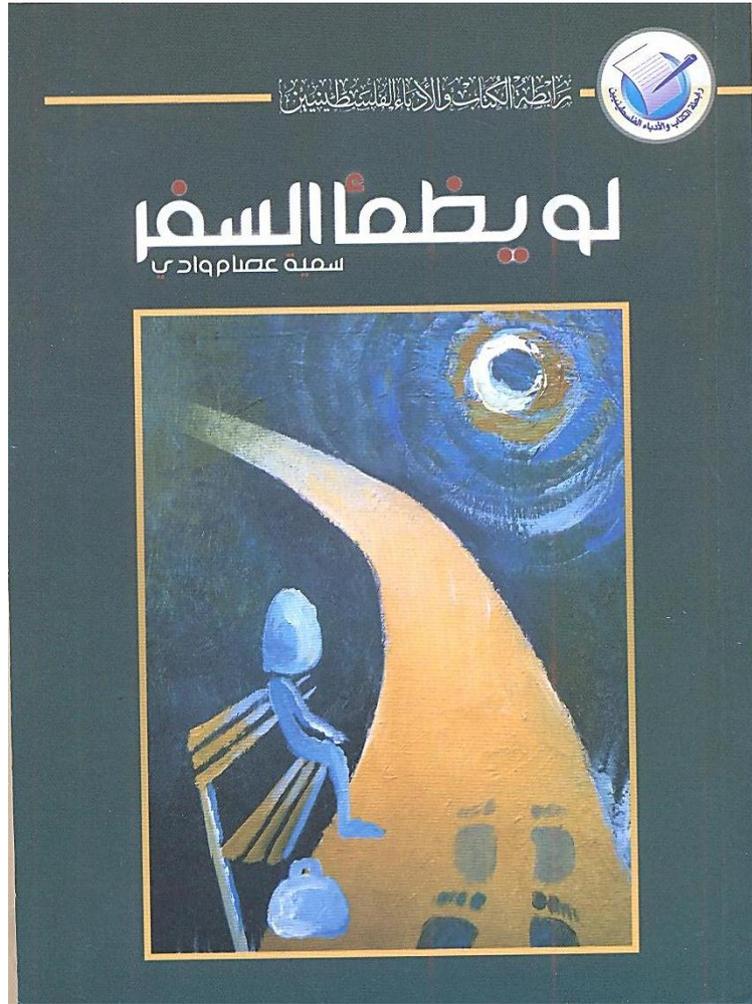
(1) انشراح حمدان، شجر يساورني وأضلاعي حنين 83.

(2) المرجع السابق 75.

ورغم الغربة والمنافي يبقى الآخر هاجسها والدافع لها برسم فراشة الجمال المتقلبة عبر حدائق الروح، ورغم أنها منفلطة وغير قارة إلا أنها جزء من جمالية الترويض والاستقرار.

### 3. شرطية:

"لو يظماً السفر"<sup>(1)</sup>:



إن العنوان علامة لغوية بالدرجة لأولى، وشكل العنوان وطريقة رسمه على الغلاف قد يجعل منه علامة لغوية أيضاً، و العنوان باعتباره علامة سيميائية تؤدي وظائف إبلاغية و تواصلية.

إذا ما عدنا إلى عنوان ديوان الشاعرة سمىة عصام وادي: "لو يظماً السفر"؛ نجد أنه عنوان تركيبى من ركنين أساسيين أحدهما؛ نص مكتوب و الآخر نص بصري يمثل الغلاف، والنص

(1) سمىة وادي، لو يظماً السفر، ط1، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2012م.

المكتوب: "لو يظماً السفر" في المستوى التركيبي نجد أن العنوان استقر على الجملة الفعلية الشرطية، وجواب شرطها محذوف تقديره ما هو موجود بالنصف جاءت لو: حرف امتناع لامتناع، ودال "يظماً": مادته ظماً أي "العطش الشديد"<sup>(1)</sup>، فالواضح من ذلك العطش والتعب الشديدين، وهو يتضاعف في دال العنوان "يظماً" لزيادة مبناه استمرارية، من خلال ياء المضارع الملحق بالفعل (يظماً)؛ وبقتضي جهدا يعبر عنه صوتا (الظاء) و(الهمزة) اللذان يحتاجان إلى جهد عضلي في نطقهما، يعادل هذا التعب والعطش على الأقل، ولماذا لم تختار جملة العنوان بدائل أخرى مثل "العطش، الجفاف"؟ ترى الباحثة أن اختيار دال الظماً يعني غياب الماء تماماً، وأما دون ذلك فيعني انقطاع الماء إلى حين.

الدال الثالث والأخير في هذا النص المكتوب: "السفر" بمعنى الترحال والتنقل وسفرا يعني "مسافرين"<sup>(2)</sup>، وتشير كلمة سفر إلى الغربة والضياع والعزلة والوحدة في البلد المستقبلية، فالسفر يحتاج إلى حركة وانتقال من إلى.

إن دال السفر يفتح على دلالة عامة تمس حالة الإنسان المعرض لاستبداد القوة الظالمة التي تعيث فسادا في الأرض، وخاصة الإنسان الفلسطيني الذي ذاق وما زال يذوق مرارة الإبعاد عن أرضه، سواء كان هذا الإبعاد حقيقيا أو مجازيا، فالسفر هنا يتمثل في الغربة، ويتمثل أيضا في الموت وكلاهما إبعاد وفقد.

في ذلك قول الشاعرة في قصيدة "ميلادٌ لا يحتضن الحياة"<sup>(3)</sup>:

كسحابة لا غيث فيها  
تشترى طول الغياب لترتوي  
من ماء ناري

(1) ابن منظور، لسان العرب مادة ظماً 268.

(2) المرجع السابق، مادة سفر 427.

(3) سمية وادي، لو يظماً السفر 13.

ثم قولها في قصيدة "كتاب على الغيم"<sup>(1)</sup>:

وأنا التي بحثت عن العنوان في  
سفر الحياة المستحيل  
وإطارها النسبي خارج كونها  
فيرى انفعالات النجاة كما الغروب  
ودبيب أنفاس الوصول  
كجفن حليم ناعس  
لا يحتمي إلا برقات الهروب.

و قولها في قصيدة " الزمن القديم"<sup>(2)</sup>:

يا بحر خولناك منا عهدنا  
فنبذته والعهد شق علينا  
وقتلنا في غربة عن أهلنا  
يا بحر يا جافي على رسايكا.

جاء قولها أيضا في قصيدة " ألف وجه للغربة"<sup>(3)</sup>:

وأطفى من لظى الترحال عن وجهي  
وغطينني براحتك  
وحسبي من نداماك  
على أيامنا الصعبة.

---

(1) سمية وادي، لو يظماً السفر 39 .

(2) المرجع السابق 43.

(3) المرجع السابق 47.

من ذلك قول الشاعرة في قصيدة "سحاب وانتظار"<sup>(1)</sup>:

غِيَاب طَوِيلٌ  
وَنَحْنُ نَرُوي ظَمَانَا العَسِير بِقَطْرَةِ حَلْم

ثم قولها في قصيدة "سوناتا للنكبة"<sup>(2)</sup>:

تَابوت هـذِي الأَرْضِ أَوْسَع  
مَن تَرَحَّلْنَا الطَّرِيد  
لَوْ كَان يَرَحْمُنَا الصَّعُود  
لَمَا كَفَفْت عَن الصَّعُود.

إذن لفظة الظمأ تفرز استعارة كبرى ونواة دلالية ترتد إليها نصوص المجموعة الشعرية كما أنه يولد مرادفاته السياقية، متجاوزا معناه اللغوي الضيق وهو العطش، ليغتنى في المستوى الرمزي، مكتسبا أبعادا وجودية ونفسية واجتماعية، ولفظاعة خوفها وحزنها من ألم السفر لجأت الشاعرة إلى أسلوب الشرط كما وجاءت لفظة السفر لثعري البؤرة الدلالية للنصوص المؤسسة على الغربة والضياح والمعاناة.

**ثانياً - لوحة الغلاف:**

ما من شيء مهمل أو عفوي أو ثانوي في أي عمل أدبي، مهما اختلف جنسه، وعتبة الغلاف لم تعد لتزيين العمل الأدبي وإغراء القارئ ولفت انتباهه، بل هي عبارة عن علامة سيميائية تشير لدى القارئ هاجس التأويل والاحتمالية والتخمين.

فقد أصبح النص البصري جزء لا يتجزأ من العمل الأدبي، بل ومكمل له، فما لم يقله اللسان ويكتبه القلم تتطقه الصورة، الغلاف يمثل عتبة للنص المقروء، حيث يعتبر مدخلا بصريا إلى مضمونه.

والصورة في غلاف هذا الديوان مثلت مسافرا بلا ملامح يجلس على كرسي خشبي ينتظر وبجانبه حقيبة، وطريق طويل في وسط اللوحة لا نهاية له و عليه آثار خطوات الراحلين، أما

(1) المرجع السابق 52.

(2) سمية وادي، لو يظماً السفر 61.

المسافر فقد بدت عليه علامات الحزن والتعب، والصورة كلها توحى بالألم والخوف، إن الشاعرة اختارت هذه اللوحة لتتسجم مع عنوان الديوان (لو يظماً السفر)، فالسفر تحول من المتعة إلى النفي والاعتراب، سفراً أوجد حاجزا وحصاراً، فنجدها تقول في قصيدتها المعنونة بـ"متى رفَّ الرحيل؟"<sup>(1)</sup>:

يكفني رحليلاً يا مسافر  
لا تزودنا بطعنات الوعود  
وتقتفي أثر الغياب  
وترتأي وطن الشتات.

الحقبة التي بجوار هذا المسافر رمزت إلى الوطن الذي لا يفارقه، كما و استعانت بعبارة الاقتباس في ديوانها؛ إذ إنها اقتبست من شعر محمود درويش في قصيدته "يوميات جرح فلسطيني"<sup>(2)</sup>، ما يتناسب و لوحة الغلاف:

لو يظماً السفر

أه يا جرحي المكابر  
وطني ليس حقيبة  
وأنا لست مسافر.

إنَّ هذا الاقتباس التي بدأت به الشاعرة ديوانها حمل جزءاً كبيراً من مضمون العمل

الشعري، إذ تقول في قصيدتها "متى رفَّ الرحيل؟"<sup>(3)</sup>:

أنفتك يا ابن حقيبتني وهويتني  
أشعار كوكبنا المعنّي  
وتحولت لغة البلاد لشاخص  
من هول ما يلقى  
فلا يدري أولول حين ودع صحبه  
أم راقص الدنيا وغني؟.

(1) المرجع السابق 58.

(2) محمود درويش، يوميات جرح فلسطيني، دار العودة، بيروت، 1975م، 45.

(3) سمية وادي، لو يظماً السفر 57.

أما لون الغلاف فكان اللون الأزرق الذي طغى على أرضية الغلاف وهو من الألوان الباردة، وهو لون السماء والبحر والتقاؤل، وهو لون الامتداد الذي لا نهاية له.

في ديوان " لو يظماً السفر " للشاعرة سمية وادي ، جاء اللون حزينا باهتا، يواجه قسوة الغربة الحزينة، ألم البعد والغياب، إضافة إلى أنه جاء لونا هادئا ليخفف من حدة هذا الألم في نفس المتلقي.

هذا ما جاء في قصيدة "دمع أزرق"<sup>(1)</sup>:

مطرٌ يشق الحزن مقتحما  
في حله أمل وفي سفره.

تقول الشاعرة أيضا في قصيدة " شتاء لا يهدأ"<sup>(2)</sup>:

بحر الشتاء جـدائل  
زرقاء.. كفهـا المغيب  
كفـاه تبسـط للخطـوب  
دفـاترا تحـكي الخطـوب.

الشاعرة هنا عبرت من خلال هذا اللون عن حزنها ورغبتها في إنهاء هذا السفر والغياب، فاستخدمت أسلوب الشرط الذي خرج إلى دلالة التمني بأن يعطش السفر ويظماً ليغيب ويختفي ، ولونت غلافها وقصائدها بلون المطر، وبحر الشتاء، لكي تخلق توأما بصريا وشعوريا بين لون حزنها والأزرق.

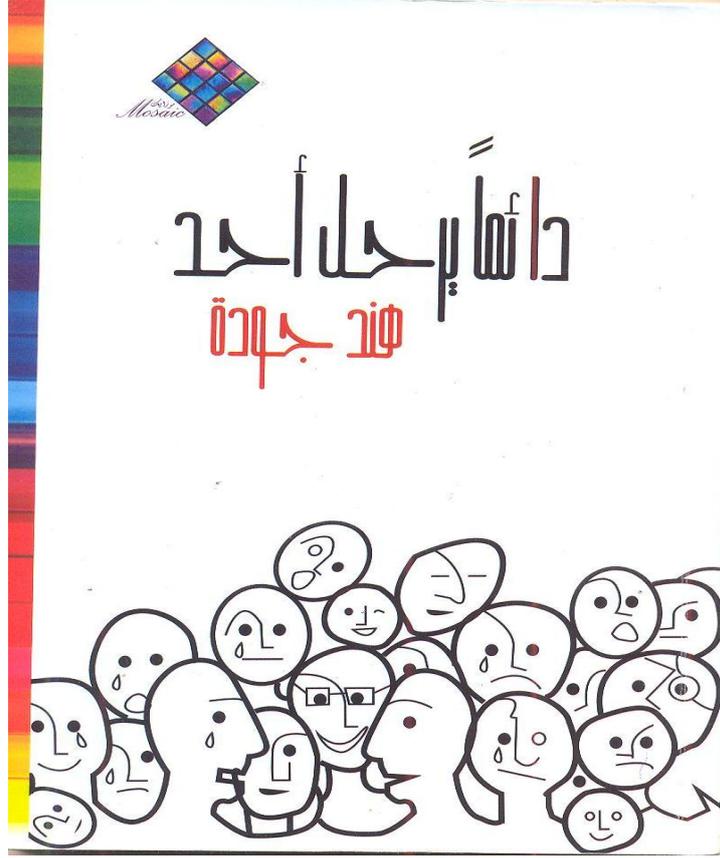
---

(1) سمية وادي، لو يظماً السفر 100.

(2) المرجع السابق 104.

4. اسنادية:

"دائما يرحل أحد" (1):



تعتمد جملة العنوان هذه أكثر من ركيزة لإنتاج الدلالة ويأتي في مقدمة هذه المرتكزات الترتيب الذي تمثل في تقديم دال " دائما" على دال " يرحل"؛ وذلك لأجل تسليط الاهتمام والعناية على دال " دائما"، الذي أوحى بدينامية الحدث، والذي أكسبها دال " يرحل" وهي توحى بالفقد واللاعودة، وهذان الدالان مجتمعان تحركا في سياق جملة فعلية تحصر حركة العنوان في الحاضر والمستقبل.

كما جاء دال " أحد" نكرة؛ لإفادة العموم والشمول، ليطلعنا أيضا على أن عملية الرحيل ليست خاصة بشخص معين أو وقت معين؛ بل هي عملية مستمرة مع أي شخص.

(1) هند جودة، دائما يرحل أحد، موزاييك للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2014م.

أما الاختيار والانتقاء الذي خضعت له دوال جملة العنوان الإسنادية فقد انتقت الشاعرة دال "دائما" دون غيرها من الدوال الدالة على الاستمرار؛ ذلك لما فيه من إحياء على اتساع واتصال هذه الديمومة، وعدم اقتصارها على لحظات معينة كدال "أحيانا"؛ كذلك اختيار دال "يرحل" دون دال "يمضي" مثلا؛ ذلك لما في هذا الدال من شمولية في الرحيل خاصة أن لفظة الرحيل تطلعنا على غياب لا يمكن استيعابه خاصة أنه لا عودة فيه، بعكس لفظة المضي والتي ترشح لنا دلالة العودة أو الرغبة في العودة.

بالنسبة إلى دال أحد، فإن اختيار هذا الدال دون غيره "كواحد" مثلا؛ أن لفظة واحد تشي بالشمول والعموم، بخلاف دال "واحد" الذي يدل على التخصيص.

### لوحة الغلاف:

ينظر إلى الغلاف في النظرية السيميائية وخصوصا نظرية الأيقونص المتفرعة عنها، بوصفه لوحة ضمن معمار النص، باعتبارها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص (المتن)، بطابعها الدلالي الأيقوني.<sup>(1)</sup>

إن لوحة الغلاف تعمل على تنظيم العلامات البصرية بكيفية تجعلها ترسخ المتن النصي بأكمله، وتبرز كيف يأتي النص إليه، فهي تنظم المعطيات البصرية والمعطيات اللسانية، بشكل يجعل من اندماج النسقين اللفظي والبصري واكتمال المعنى التام بهما.

في ديوان الشاعرة هند جودة "دائما يرحل أحد" وقع العنوان في أعلى الصفحة، وقد كُتب بلونٍ أسود وبخطٍ مستقيم، وفي الأسفل منه مباشرة كُتب اسم الشاعرة.

أما في أسفل لوحة غلاف الديوان جاءت صورة لوجوهٍ رُسمت باللون الأسود وكُشف عن بعض أسايرها.

لعل هاجس الرحيل والاحساس باقتراب النهايات هو الذي حدا بالشاعرة ودفعها إلى اختيار دوال العنوان، حتى لو لم تكن تقصد ذلك فإن هذا الهاجس غالبا ما يكون كافيا في باطن الشعور،

---

(1) جيرار جينيت، عتبات 68.



يطلعنا الرحيل العام الذي يضع الشاعرة وجها لوجه أمام الحقيقة المرة والتي تقف عاجزة، ليس فقط عن تغييرها؛ بل حتى عن استيعابها، فبالرغم من احتمالات الحضور إلا أن حتمية الغياب أو الرحيل حاضرة و واردة ومؤمنة بها.

لقد حققت الشاعرة هذا الإيمان المستمر بالرحيل، من خلال تناوب استعمالها للأفعال المضارعة في تصويرها لمعاناة الرحيل، مما كشف عن احتواء حالة الحزن له، فتجاوزت أفعاله الدلالة النحوية إلى دلالة شعرية تمنح النص روح الاستمرارية بالرغم من الدلالة الماضية للأفعال التي تعني زوال الحدث مع مضي الزمن.

أما لون الغلاف فكان اللون الأبيض هو الغالب على اللوحة، وإن تخللته ألوان أخرى كالأسود الذي رسمت فيه الوجوه وما كُشف عن بعض ملامحها المختلفة، وشريط الألوان الذي جاء على يسار صفحة غلاف الديوان بشكل عمودي وأفقي، وجاء مزيجا من الألوان كالأصفر والأحمر بدرجاته المختلفة، كلها دالة على الحذر والانتظار والترقب؛ انتظار شيء ما، غير مريح في أغلب الألوان.

إن اللون الأبيض الذي طغى على دفتي الغلاف، يعتبر سيد الألوان وحاملها في ثناياه، فهو يدل في عالمنا الإسلامي على لون اللباس الأخير الذي يلبسه الإنسان، عندما يغادر عالمنا إلى عالم آخر أرحب و أوسع؛ فناسب دال " الرحيل " هذه الرحابة الشاسعة.

لعل الشاعرة في ديوانها " دائما يرحل أحد " أرادت أن تقول لنا، أننا مهما كانت هنالك علاقات وشيجة وقريبة؛ إلا أنها ظلال سوف تغادرنا وتزول سريعا.  
تقول في قصيدة "هرب القمر"<sup>(1)</sup>:

هـرب القمر

وكان الأجدى له أن يقترب !

أما في قصيدة " لا تمهل الساعات"<sup>(2)</sup>

عمرٌ واحدٌ يكفني

كي أصنع قصةً تخصني

بطلها غير الدمع وأميرتها غير الوحشة.

(1) هند جودة دائما يرحل أحد 68.

(2) المرجع السابق 76.

تقول الشاعرة في قصيدتها المعنونة بـ " كف رمل"<sup>(1)</sup>:

كنت على وشك غياب  
حتى أقرض الطين لي وجهها.

ثم نجدها في قصيدة " جثة "<sup>(2)</sup> تقول:

رغم ذللك  
سأدفن ما تبقى من أصابعها المهترئة  
وأكرمها بالتراب  
لست أرى كفي  
والمشهد غائم لا يصحو!

الرحيل عند الشاعرة هند جودة، رحيل مرهون بالحضور، فكلما كان هناك طقوس حضور أو قرب، تجلى لها هذا الرحيل باسطة ذراعيه، حتى أن صورة الغلاف كشفت عن هذا؛ فكلما اقترب وجهها سعيدا كان بجواره وملاصقا له وجهها آخر أكثر حزنا.

إن اختيار دوال العنوان، واللوحة بما تتضمنه من صورة ولون، كانت علامات سيميائية تفرض سلطتها على الداخل وتتشعب فيه مفسرة له ومفسرة له، حاملة إشارات بليغة موجزة بتركيبها المقتصر واختزالها المكثف خاصة في متن النص، فالشاعرة جودة استخدمت في ديوانها ظاهرة جمالية من مظاهر ما بعد الحداثة وهي " شعرية الإيجراما"<sup>(\*)</sup>، حيث يصبح النص نثارا، تنتثر الجمل الشعرية المكثفة المشعة، مؤكدة على منطق أنه كما جاز ان تكون القصيدة جملة واحدة، جاز كذلك أن تكون الجملة الواحدة قصيدة كاملة.

(1) هند جودة دائما يرحل أحد 80.

(2) المرجع السابق 93.

(\*) الإيجراما: هو نص قصير مركز العبارة، مكثف المعنى، يستعير من القصة القصيرة الومضة الخاطفة، ولحظة التنوير، من خلال اللفظ الدال، والعبارة الدقيقة، وقد عرف هذا الفن قديما في فنون النثر العربي وكان يسمى فن التوقيعات، ثم تحول هذا اللون من كونه فنا نثريا، فصار فنا شعريا يسميه البعض الومضة، الإيجراما، التوقيعات. وهو فن عرف عند الشعراء المعاصرين أمثال طه حسين، عز الدين اسماعيل، عز الدين المناصرة، سميح القاسم وغيرهم. ينظر على سبيل المثال: يوسف نوفل، طائر الشعر 299/ طه حسين، جنة الشوك، ط1، دار المعارف، 1968م، 12/ عز الدين المناصرة، استكمالات قصيدة النثر نص عابر للأنواع، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2002م، 289.

## الإهداء:

أعادت الشعرية الحديثة الاعتبار للإهداء بعد اعتقاد بعضهم أنه إشارة لغوية لا تساهم في تفسير النص وتحليله، فأرفق كثير من الشعراء نصوصهم الإبداعية بذكر الإهداء باعتباره نصاً موازياً ونصاً يقدم النص ويعلنه ويوجه المعنى.<sup>(1)</sup>

فالإهداء علامة لغوية ونص موازٍ أصبح من الضروري قبل الدخول إلى عالم النص أن نقف عند عتباته لما تحمل من دلالات معينة.

قد تكون هذه العتبة مرتبطة ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر بباقي العتبات والنص المركزي، ويتم الربط بين هذه العتبات عبر مجموعة من العلاقات الدلالية كالإيحاء والتماثل والتوجيه الدلالي.

للإهداء أركان خاصة وصيغة واحدة تتألف من العناصر التالية:

1. المهدى.

2. المهدى إليه.

3. أسباب الإهداء.

4. صيغة الإهداء.

5. توقيع المهدى.

6. زمن الإهداء.

كثيراً ما تعتمد عتبة الإهداء على الانتقال من الأنا إلى الآخر، فنتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر ووسيط بين الأنا والغير، كتعبير قائم على المحبة كما هو الحال في اهداءات (شواعر غزة) التي شكلت خطاباً وجهه للوالدين، للصديق، للمحبوب للوطن، والمجهول.

---

(1) ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة 22.



ثم قولها في قصيدة " نشيد الفجر " (1)

يا أيها الشهم المعطر بابتسام  
الطهر  
تسحرنا  
أكتب فيك كلماتي  
وأنت لآلئ الكلمات!؟

وقولها في قصيدة " شفتي " (2)

يا الغائبين عن العيون  
الراحلين إلى الجنان  
لكم التحايا من زنايق روحنا  
وسلام  
ينزف من تجاويف الجنان  
يا الخطافين شقاشق القلب الأسير  
فديتكم...

تبدى لدى الباحثة من خلال الأسطر الشعرية أن الوطن الذي تهديه الشاعرة وطنا خاصا هو " زهر مورد" في كل شخص كما أنها حددت في قصائدها من هم الأشخاص الأحرار فكانوا متمثلين بالشهداء / الثوار/ الأسرى / وكل من يناضل من أجل قضية هذا الوطن، فجاء إهداؤها موجها إلى أشخاص متعددين ومحددين، ولعل ما يجمع بينهم هو النضال والتمرد ضد الاحتلال والظلم.

## 2. إهداء ديوان " بوح البدر":

في ديوان الشاعرة سناء الكباريتي " بوح البدر" تهدي إلى " كل روح عشقت تراب هذه الأرض الغالية" فهي حددت هنا إهداءها بعبارة واضحة وصريحة لكن من غير توجيه إلى شخص محدد فكان إهداؤها مفتوحا وجاء إلى (عُشاق الوطن)، وتجلى ذلك في

(1) إيمان أبو شبيحة، نبض الياسمين 105.

(2) المرجع السابق 112.

تقول الشاعرة في قصيدة "غزتي" (1):

يا غزتي لم يكفني نثري  
لشعر حافل بإغظة للجاني  
فمنأي أن ألقى الشهادة مخلصا  
حيث الجمال ورؤية الرحمن.

وفي قصيدة " احبك.. يا بلادي" (2):

إنني أحبك يا بلادي  
فاعلمي أن الحياة بدون تريك علقم.

ثم تقول في قصيدتها " أغنيتان لأسطول الحرية" (3)

سجل فإني غاضبة  
سجل أيا قلم العروبة من دمي  
لون الدماء على ضفاف من صمود  
في غزة أبنت الكرامة  
أن تفارق أهلها  
وعلى سياج البحر فاضت  
كي تععم قوافلها.

من ذلك قول الشاعرة في قصيدة " فلسطيني" (4)

بعيني أراك ككل النساء جميلة  
ولست امرأة  
أراك صابحا  
بروح الشروق تؤدين فرضا  
على راحتك رسائل حب  
وق  
جبينك ترسو قصيدة.

---

(1) سناء الكباريتي، بوح البدر 36.

(2) المرجع السابق 58.

(3) المرجع السابق 89.

(4) المرجع السابق 96.

بالرجوع إلى الأسطر الشعرية السابقة تكشف الباحثة عن العلاقة بين القصائد وبين الإهداء، باعتبار الشاعرة عاشت الوجد والظلم القابع على شعبها ووطنها، فتطلب ذلك تضحية و عشقا لهذا الوطن فوجهت إهداءها لهم إيمانا منها بأن الإهداء هو العرفان.

### 3. إهداء ديوان " العنقاء " :

في ديوان الشاعرة ليلي خيامي يتخذ الإهداء خصوصية واضحة، فهو موجه أولا إلى (والديها) اللذين خطا حروف سعادتها، ثم إلى (زوجها) الذي تعلمت منه العطاء. والملاحظ أن حضور الأبوين والزوج في القصائد يبدو نادرا بل كاد أن يكون لا وجود له، ثم وجهت إهداءها إلى الوطن وخصصته و حددت حدوده أولا فكانت حبيبته(غزة)، ثم وسعت انتشارها وحددت المهدي إليه فكانت (فلسطين) الصامدة.

إن حضور الوطن في قصائدها كان حضورا مكثفا بشكل كبير، فبالرجوع إلى قصائد الديوان تكتشف الباحثة العلاقة الموجودة بين الإهداء و مضمون النصوص، حيث الإحساس بالمرارة والمأساة في وطن يأبى الظلم والخنوع.

ففيما يخص إهداء الوطن تقول الشاعرة في قصيدة "فلسطين"<sup>(1)</sup>

فلسطين نبض الهوى والوفاء  
ولوعة شوق تباري الحمم  
ففي القلب لحن أحب الوجود  
وفي الروح تتلو الحياة النغم.

ثم تقول في قصيدة "فجر بلادي"<sup>(2)</sup>:

وطنني بلاد شرقية  
بنسم العسجد مروية  
وطنني أفئدة من شمس  
عشقها دروب الحريّة.

(1) ليلي خيامي، العنقاء 1.

(2) المرجع السابق 9.

و نجدها تقول في قصيدة " وطني" (1):

وطـنـي أحـلام تأسـرنـي  
وطـنـي آمـال ترقبـنـي  
وطـنـي أمـجاد تصـحبـني  
فـي درب العـز تـعـانقـني.

تقول الشاعرة في قصيدة "غزة" (2):

صـرخـة طفـل وليـد  
وقـت زفـاف الشـهـيد  
تـعلن العـهد الجـديـد  
هـي ذـي غـزـة  
تـحت دـخان الحـطـام  
ذـي عـيـون لا تـنـام.

أمّا في قصيدة "طاب يمنالك" (3) تقول:

فلسـطين وهـل أشـهـى  
مـن فرح طـال عـيـاك؟  
بـنـبـض عـزكـ نحـيا  
فـديـتك طـاب يـمـنـاك.

---

(1) ليلي خيامي، العنقاء 12.

(2) المرجع السابق 34.

(3) المرجع السابق 36.

ثم تقول في قصيدتها الموسومة بـ "حبيبة السماء"<sup>(1)</sup>

قــــــــــــدس العروبيــــــــــــة  
تنتظــــــــــــر يــــــــــــوم الشــــــــــــفاء  
القيــــــــــــد خضــــــــــــبها  
بجنــــــــــــاء الــــــــــــدماء  
تستصــــــــــــرخ  
لعــــــــــــاه يــــــــــــأتي الضــــــــــــياء  
تتــــــــــــاجي الســــــــــــماء  
ترنــــــــــــو إلى الأفــــــــــــق.

في قصيدة "فليبدأ النضال"<sup>(2)</sup> تقول الشاعرة:

يــــــــــــا ســــــــــــيدي بــــــــــــلال  
فلتجمــــــــــــع الرجــــــــــــال  
فقدسنا عنقاؤنا تدنو من الزوال  
يــــــــــــا ســــــــــــيدي بــــــــــــلال  
القدس منا ولنا فليبدأ النضال.

بعد عرض هذه الأسطر الشعرية ترى الباحثة أن هنالك علائق وشيجة بين عتبة العنوان ولوحة الغلاف وعتبة الإهداء مع النصوص الداخلية للديوان، وذلك من خلال الدلالة التي بثها العنوان على لوحة الغلاف ومضمون النصوص، حيث الصراع بين الأمل والأمل، بين الحرية والاستعباد، بين المعاناة والغد المأمول والمشرق، فمرحلة التحول من إلى أشق ما يعيشه الإنسان لذلك تطلب بطلا أسطوريا يناسب هذا الشعب ويتقمصه ويعلو بالحلم الفلسطيني المأمول المتمثل بالنضال والتحرر والنهوض من جديد إلى مرتبة الأساطير، فلسطين والشعب والأرض والقضية باتوا جميعا رمزا أسطوريا ومثالا يحتذى به لحركات التحرر والنضال.

(1) المرجع السابق 43.

(2) ليلي خيامي، العنقاء 63.

#### 4. إهداء ديوان " عصير الرماد ":

في ديوان عصير الرماد تُشجر الشاعرة رحاب كنعان تربة قصائدها وتهديها أولاً إلى "نزلاء  
القصر الملائكي أمها أبيها أخوتها وأخواتها " فهي تقول في قصيدة " كالفرس ليلة البحر.. سقط  
القمر"<sup>(1)</sup>:

آه.. أبي أمي.. آه أهلي  
كم أشتاق لذراعكم تطوقني  
رحيلكم وجعٌ أغمض قلبي  
الكون أصبح غامقاً  
والزمن مقيتاً.

تقول الشاعرة في قصيدة " رسالة.. من الجنة"<sup>(2)</sup>:

أمــاه  
أكتب لك على أجنحة  
الرياح المذبوحة  
سناتقي.. مهما طال ليل السفر  
لتضــميني.

قولها في قصيدة "أمي.. يا نبع الحنان"<sup>(3)</sup>:

يا شمعة لا تبالي باحتراقها  
شاب عمرك ما شكوت  
ليتجدد ربيعي بروحك الطاهرة  
حبك يطوف حولي  
يظلل عمري بأنغام الوتر.

---

(1) رحاب كنعان، عصير الرماد 16.

(2) المرجع السابق 27.

(3) المرجع السابق، 52.

نجد أن الإهداء جاء متعلقاً بوالديها اللذين رحلا سريعا فبالرغم من موتهما إلا أن ربيع روحهما مازالا يطوفان حولها، وكأن الشاعرة لا تؤمن بمبدأ الفقد بل هي مؤمنة بوجودهما حتى دون أن يلتقوا وجها لوجه.

وممن أهدت إليهم أيضا اخوتها وأخواتها الذين راحوا ضحية في مجزرة تل الزعتر حيث تقول الشاعرة في قصيدة كالفرس ليلة النحر.. سقط القمر<sup>(1)</sup>:

ها أنذا يا أخي  
من دموع الوعد والبعد  
رغم عواصف القلب  
وأحلامي الراحفة فوق نريف  
الأبواب  
أمسح تعب السنين  
أرمم سرير طفولتي  
أحفظ بذاكرة التل وصفد.

نجد الشاعرة تقول في قصيدة " دمع وحنين"<sup>(2)</sup>:

أختاه.. قد دق بابنا القدر  
وحنان موعد الرحيل  
لفراشة من حقلنا تطير.

---

(1) رحاب كنعان، عصير الرماد ، 17.

(2) المرجع السابق 38.

و تقول أيضا في قصيدة "دمع وحنين"<sup>(1)</sup>:

أحبتي "سميرة..سهم" .. "أمية"  
يا زهرات ذبلن في واحتنا قبل الأوان  
لقد ودعتن البلابل  
وتغنى باسمكن الربيع  
سألت عنكن مقاعد المدرس  
والدفاتر والأقلام  
يا من كنَّ شمسنا والقمر  
تزرعن في حقنا البسمات.

ثم تجمع عائلتها التي فقدتها في قصيدة موسومة بـ"سيدة الفصول الماطرة"<sup>(2)</sup> تقول فيها:

آه..

يا أميي  
يا أبوي  
يا إخوتي  
يا أخواتي  
يا مهجاة الفؤاد  
أوتدرون؟  
برحيلكم نعست شمسي وذبلت أهدابي  
فسطرتني يد القدر  
ووسمتني بسيدة الفصول  
الماطرة.

ممن أهدت إليهم أيضا أشخاصا غير موجهين فكان إهداء مفتوحا لأشخاص يجمع بينهما  
(وجعا واحد) حيث تقول "إلى كل من شربت الأرض من دمائهم المعطرة إلى كل من يتمردون على

(1) المرجع السابق 39.

(2) رحاب كنعان، عصير الرماد ، 34.



من ذلك قول الشاعرة في قصيدة " صباحنا وطن"<sup>(1)</sup>:

صباح الخير والحب  
بقلب العاشق الصب  
صباح الصبر، صبرك أنت.. يا  
شعبي الفلسطيني.

و في قصيدة " النزوح إلى السماء"<sup>(2)</sup>

أواه يا وطن المناير والمآذن والحداء  
هل يا ترى يكفيك أني أفتديك بمهجتي  
يا موطننا عشق النقاء  
هل يا ترى يكفيك أنا نستقي منك الحياة  
وفيك نمتهن الفداء.

ثم قولها في قصيدة " نقش على باب مغلق"<sup>(3)</sup>

كن كما جادت عليك شمسنا  
كن دافئاً حراً، وأنقذ مقلتيك.

أيضا نجدها تقول في قصيدة " أغنية للقدس"<sup>(4)</sup>

يا صباح النصر أقبل واسكب الأفرح  
في رحاب البلدة الأغلى  
تعال وانتلق فيها وغنّ  
أشعل المصباح  
أيقظ الفرح الذي ما غاب عنها  
واكتب الأمل البهي ينساب منها.

---

(1) المرجع السابق 19.

(2) المرجع السابق 37.

(3) سماح المزين، وطن تدفأ بالقصيد 94.

(4) المرجع السابق 121.

وقولها في قصيدة "لما أطلت"<sup>(1)</sup>

اليوم أطردهم  
وأحي فوق أرضك فرحتي  
وعلى ترابك سوف أطبع قبلي  
وعلى جدارك سوف أنقش قصتي  
عهدا سس تبقى  
القدس لسي  
وأنا لها.

يتضح لدى الباحثة من خلال الأسطر الشعرية السابقة أن الوطن الذي تهدي الشاعرة إليه وطن خاص، فهو لها وفي قلبها، تفتديه بروحها، وتستقي منه الحياة، فطالبت منه أن يوقظ الفرح، ويكتب الأمل، وأن يكون دافئا وحرا كما اعتادت عليه.

لعل الوجد الفلسطيني الذي عاشته الشاعرة كان مكونا رئيسا من مكونات رؤيتها، بحيث يندر أن يجد المتلقي قصيدة من قصائد الديوان تخلو من هذا الوجد، فانشغالها به كان واضحا وبارزا وجليا فجاءت دائرته أوسع مساحة، وأعلى نبرة من درجة الانشغال بغيره من القضايا والهموم، وبات وطنها نشيدا متصلا في التعبير عن هذا الوجد في مضمون قصائدها.

#### 6. إهداء ديوان " شجر يساورني وأضلاعي حنين":

الإهداء عتبة من عتبات الولوج إلى النص، وهو يندرج ضمن النص الموازي المباشر، ولا يقل أهمية في دلالة عن اسم المؤلف والعنوان، لأنه يشكل عنصرا مساعدا لاقتحام النص.

إذا كان العنوان موجها إلى الجمهور والقراء، فإن صفحة الإهداء هي الفضاء الذي يخصصه المؤلف لأشخاص تربطه بهم علاقات متفاوتة.

في ديوان الشاعرة إنشراح حمدان يتخذ الإهداء منحا مختلفا عن باقي الدواوين السابقة، إذ له دلالة مجازية وشاعرية، ويرتبط ارتباطا مباشرا بالعمل الشعري، فالشاعرة في هذا الديوان تهديه " إلى الذي جاء غدا"، وقد جاء اهداؤها مجهولا لا يتم تأويله واستقراؤه إلا من خلال قراءة المضمون، فهي استطاعت أن تحرق نظام اللغة المألوف بالانزياح عن معيار الكلام العادي من خلال

---

(1) المرجع السابق 131.

استحضار الفعل الماضي (جاء) مع كلمة (غدا) التي رفدت الفعل بدلالة الاستقبال فغذا فعلا مضارعا بدلالته وماضيا في صيغته.

بما أن الجمع بين المتناقضين هو من أهم الأسباب التي تخلق الاستعارة،<sup>(1)</sup> كان لدلالة الإهداء إفرازات استعارية كبرى ويؤثر دلالية ترتد إلى نصوص المجموعة الشعرية، كما أنه يولد مرادفاته السياقية في متونه متجاوزا تركيبته النحوية، ومعانيه اللغوية ليكتسب أبعادا دلالية مختلفة داخل النص. إذ تقول الشاعرة في قصيدة "نقتسم البقاء"<sup>(2)</sup>:

أَتِ لِنَسَا  
مِن بَيْنِ سَوْسَنَةِ الْمَوَاقِيتِ الْبَعِيدَةِ  
مَا يَشِقُّ غَشَاوَةَ الزَّمَنِ الصَّنِينِ  
فَنَسْتَبِي مَعَ الْمَوَاسِمِ  
حَلْمِ أَمِّي  
حِينَ يَلْمَسُ فِي ضِحَاهِ  
مَوَاقِبَ الزَّيْتُونِ.

و تقول في قصيدة "سنابل الصفصاف"<sup>(3)</sup>:

أَقْبَلُ  
فَفِي عَيْنِي ك  
تَخْضُرُ الْمَوَاسِمِ  
تَرْصُدُ الْقَمْحَ الْمَبْلُلَ  
فِي جَدَاوِلِ شَمْسِهَا.

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري 24.

(2) إنشراح حمدان، شجر يساورني وأضلاعي حنين 29.

(3) إنشراح حمدان، شجر يساورني وأضلاعي حنين 33.

و في قصيدة " الزيتون" (1):

هو الزيتون  
رؤيا في غدٍ جاءت تروح  
قلب من يأتون.

ثم قولها في قصيدتها المعنونة بـ " للروح ما يلد البكاء" (2):

وتجئني  
لتشقق أعتابي  
بما رسمته أرصفة  
تنوء بخطوك الحاني  
فترفعه على الأجرار درب.

الشاعرة إنشراح حمدان من خلال هذه الأسطر الشعرية السابقة لم تخذل صحة الاستعمال اللغوي بقدر ما أسعفتها القصيدة، حيث اتخذت من الفعل الماضي (جاء) والحاضر (غدا) متكاً لها في لعبتها الشعرية، فالمجهول الذي جاء هو الوطن، وقد جاء على صيغة الماضي للتعبير عن المستقبل (غدا) للدلالة على أن الفعل (جاء) أت لا محالة، واستخدام الشاعرة هذه الصيغة في إهدائها دليل على أن فعل المجيء واجب حدوثه مستقبلاً وهي مؤمنة بهذا المجيء قطعاً.

#### 7. إهداء " لو يظماً السفر":

من المعروف أن الإهداء في النصوص الشعرية المعاصرة ليست إضافة عبثية، بل له وظائف عدة، حيث يساهم في إضاءة النص، وكشف بنياته التركيبية والبلاغية وتحليل أليات النص الدلالية، فالإهداء له علاقة وطيدة بالنص، إذ يوضحه ويلخصه ويشرح علاماته ويوضح دلالاته، بالإضافة إلى كونه رسالة شكر وعرقان للمُهدى إليه.

(1) المرجع السابق 85.

(2) المرجع السابق 99.

قد استطاعت الشاعرة سمية وادي في هذا الديوان أن تماهي بين الرسالتين إذ تهدي ديوانها الأول إلى: أبيها، أمها، الوطن، ويأتي إهداء الأب في مقدمة المهدى إليهم كرسالة عرفان وشكر ، وذلك في قول الشاعرة في قصيدة " إلى أبي"<sup>(1)</sup>:

زملتني هـذـه الأيـام  
أم حرقتنا  
سـ تـظـل قـربـيـ.

و تقول أيضا في قصيدة " أبي"<sup>(2)</sup>:

منك الكثير، ومن سـوالف دمعتي  
إيذان حباً لا يكف عن الصراخ  
لتشهق الدنيا، وتؤمن بالمجاز  
فأحتويك بدفء شعري مثلما  
ألبستني دوماً حينئذ  
فـوق أمطار الحياة.

بالتأمل في مضمون الأسطر الشعرية السابقة للديوان نجد أن (الأب) لم يرد إلا في قصيدة واحدة وهي " إلى أبي"، الذي كان فيها أبٌ غير عادي يؤمن بالمجاز فتحنويه بدفء شعرها، في حين أن الأم بدت كائننا معنوياً، بدليل انها لم ترد إلا في الإهداء فقط، ولعل حضور الأب في أسطر شعرية من قصائد الديوان وكذلك غياب الأم عن أسطر الديوان الشعرية بأكملها علامة على أن حضورهما في حياة الشاعرة كان حضوراً زمانياً أو تأثيراً قصيراً، بحيث لم تسطع الشاعرة على حضورهما بكثافة في نصوص الديوان، أو علامة على توحيد الشاعرة بهما وتقمص شخصيتهما والرواية والحكي عنهما لسبب ما لا تعرفه إلا الشاعرة .

تهدي الشاعرة كذلك إلى " وطن أعارها الظماً فأهدته الخاطرة"<sup>(3)</sup>.

---

(1) سمية وادي، لو يظماً السفر 166.

(2) المرجع السابق 168.

(3) سمية وادي، لو يظماً السفر صفحة الإهداء .

فتقول في قصيدتها المعنونة بـ " تحت الغطاء" (1):

هل وحدها الأوطان تعرف أهلها  
وتحيطهم بالأمن بعد الخوف.

و تجلى ذلك في قصيدتها " وجه الريح" (2):

عيناك يا أرضي الحياة، وقلبها  
تحميه (شاعرة)  
وصاروخ  
وسرج.

ثم قولها في قصيدة " سوناتا للنكبة" (3):

يا أرض كم من شاعرٍ ناداك  
حتى لم تلبني  
واكتفيت بساعة  
حطت على الصفر المغمس  
بـالخطى المتلثمّة  
والوقت أوقفه الغموض وغشه  
والرجل غادر حاملا ساعاتنا.

---

(1) المرجع السابق 20.

(2) المرجع السابق 37.

(3) المرجع السابق 63/64.

أيضا قولها في قصيدة "كتاب على الغيم"<sup>(1)</sup>:

ثم عنوان بلا نص يلاحق كاتبها  
للم يسقط تطع  
تفسير نص عاش دون دليله  
والشاعر المسكين يعرف ما  
يدور بخاذه  
فيموج مع تياره  
لكن يظل النص مفقودا ومبهم  
وتظلل تلك  
الأمنيات على القلوب معلقة  
عليها تجد البلاد فتنتشي  
بلحون عودتها ونعرف  
وجهة النص الفقيده  
ومما أسره.

من خلال هذه الأسطر الشعرية السابقة، نلاحظ أن الوطن الذي أعارها الظمأ أعطى صورة صادقة ومعبرة و واقعية عن مأساة الإنسان الفلسطيني المشرّد، الغائب، فهو دائما مسافر من مكان إلى مكان ومن منفى إلى منفى، لكن صورة الوطن منغرسه في مخيلته و وجدانه، وكأن هذا الوطن رغم ما يحمل من أسى وقسوة وألم ومعاناة على هذا الراحل؛ إلا أنه حقيبة يحملها المسافر على ظهره تبقى معه ولا تفارقه، وهو ما جاء تماما في صورة الغلاف، وتمنت الشاعرة في العنوان بأن ينتهي هذا السفر والترحال و بالألا يكون هذا الوطن حقيبة مليئة بالآلام والخيبات والوعود المطعونة تتذكره الشاعرة في مخيلتها فنكتبه قصيدة، إنما إضافة ما تريد الشاعرة أن يكون عليه الوطن .

---

(1) سمية وادي، لو يظمأ السفر 40.

## الخاتمة

في نهاية هذا السعي أختتم مقارنتي لهذه النصوص الموازية، متحملة عبء القصور الذي مس جوانبها، وحسبي أنها محاولة بسيطة سعيت من خلالها إلى لفت النظر إلى هذا الحقل المعرفي وإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى مراهنًا عليه في صياغة الأسئلة لإعادة الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق، وتعيين طرائق انشغالها، وقد تمكنت من أن أسجل جملة من الملحوظات :

- لقد كوّن النص الموازي خطابًا أساسيًا ومساعدًا سُخر لخدمة وإثبات شيء آخر وهو النص، وهذا ما أكسبه بعدًا تداوليًا وقوة إنجازية إخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء، فالعتبات مادة نصية للنقد وذلك لأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية ووظائفها وأدوارها، كذلك لعلاقتها بالعالم.
- نال النص الموازي اهتمامًا كبيرًا في الثقافة الأجنبية الغربية وعلى الخصوص مع مباحث وكتابات جيرار جينيت بوصفه واحدًا ممن أعطوا للعتبات هيمنتها النصية، من خلال كتابه (عتبات النص) وعدّها أحد العناصر المراهن عليها في متعالياته الخمس، وقد بدا لنا أن ما يهم جينيت ليس هو النص وإنما التعالي النصي والتفاعلات الموجودة بين النص عبر عمليات الوصف والتداخل، والمجاورة النصية والتعالي النصي؛ أي من خلال جدلية السابق واللاحق.
- إن النص الموازي بأنماطه المتعددة و وظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له ويتخلله مثل: العنوان/ المقدمة/ الإهداء/ القراءات النقدية/ الهوامش... ولا يمكن أن يكون النص الموازي كليًا، فهو بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية، وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي وإقامة علاقة جدلية بين النص الموازي والنص الرئيسي، هادفة إلى إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب.

• استطاعت النصوص الموازية في دواوين شواعر قطاع غزة ( عينة الدراسة ) أن تكشف عن استراتيجيتهن في الكتابة ومكنت الباحثة من الوصول إلى دهاليز النص فقشرت عبرها المعنى وحفرت في التفاصيل والجزئيات وتوصلنا إلى الآتي :

1. استطاعت لوحات الغلاف أن تشكل مرسله موازية ضمنية بصرية مررت عبرها شواعر قطاع غزة أفكارهن، كما سعت هذه اللوحات إلى الوشاية باستراتيجية الكتابة وتمكين الشواعر من الانخراط في صلب إشكاليات عصرهن، ومع ذلك يبقى نجاحهن مرهونا بمدى قدرة خطابهن على إقامة الوصال مع المتن الشعري، كما وخلقت تضاريس الغلاف عتبات نصية أمام القارئ، وقدمت له فرصة لاستكناه المقروء، والمرسوم مازجة بين قدرتها الجمالية التزيينية والدالية.

2. مكنت العنونة الشعرية من ولوج النص حين تحولت من مجرد حلية خادمة للنص وتابعة له إلى سؤال ليس أقل صعوبة من سؤال الإبداع ذاته وهو ما يقود إلى القول إن العنونة الشعرية عند شواعر القطاع عبارة عن حقل لُجَّاج وتَأوِيل بامتياز.

مع أن العناوين تولدت من النص؛ إلا أن النص وبفعل القراءة يعود ويتشظى من العنوان، بذلك نؤكد على أن العناوين لم تعد لافتة مجانية تعلق على ظهر الغلاف بل مسألة دلالية تحدد هوية القصيدة و وجودها؛ حيث يتجه سهم مسيرة عناوين شواعر غزة من المباشرة والتصريح إلى الإيحاء والتلميح، ومن الحقيقة إلى المجاز.

إنَّ العناوين عند شواعر القطاع هي اعتصار للنص الأدبي، ورسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، بحيث يحققان عالما معرفيا جميلا. وهو إيحاء بحقل زهور تعنتي بها شواعر القطاع من خلال شيفرة رمزية تشد انتباه القارئ وتغري المتلقي للدخول في تجربة لا يعلم مدى عواقبها.

فمنذ اللحظة الأولى تثير هذه العناوين مخيلة القارئ، تعانقه دهشة في لقائه الأول معه، ليكتشف بعد ذلك أنها دهشة لا تزول إلا بعد قراءة العمل الشعري كله.

3. لم تكن عتبة الإهداء بمعزل عن بناء دلالتها بتعلقها مع النص الشعري (المُهدَى) فكانت فضاءً دلاليًا وتأثيريًا ساعد على المساهمة في تقبل النص.. فخرج الإهداء من صلب المتن الشعري.

وفي الختام تجدر الإشارة إلى أن الوقوف في حضرة العتبات لم يكن بسيطاً، فمع أنها بنيات مكثفة ومختزلة؛ إلا أنها واسعة دلاليًا، ولا نستطيع أن نجزم بأن أي إضاءة للنصوص الموازية هي قطعية حازمة، بل تبقى نسبية متجددة مع كل قراءة جديدة وفي تقديري المتواضع، أن الرحلة في نجود العتبات الشعرية للشواعر الغزية تدجى بعض ليلها، وانكشف بعض نهارها، وأخشى أن أكون حملت إلى المكتبة النقدية ما يحمله حاطب ليل، فإن أكن قد فعلت فعذري أن الموضوع بحاجة إلى العديد من المصادر والمراجع وعدم إرساء قواعد وضاف له، وحسبي هذا.

### التوصيات:

إنّ دراسة النصوص الموازية أمّاطت اللثام عن موضوع وطرح لم يحظ بالمقاربة الكافية؛ وليبقَ النص مفتوحاً على مصراعيه ما دما لا نتخطاه إلا بتخطي العتبات، وفي هذه الدراسة قمت بمقاربة عنصرين من عناصر النصوص الموازية وهي عتبة لوحة الغلاف في نصوص شواعر قطاع غزة ( عينة الدراسة)، بما تتضمنه من : العنوان، الصورة، واللون، وعتبة الإهداء.

وليبقَ المجال مفتوحاً أمام دارسي العتبات والمهتمين في هذا المجال، لذلك نوصي بدراسة

كلا من:

1. دراسة عتبة الهوامش.
2. دراسة عتبة الاقتباسات.
3. دراسة عتبة المؤشر الجنسي.
4. دراسة عتبة الاستهلال.
5. دراسة عتبة اسم المؤلف.

## المصادر والمراجع

أولاً- القرآن الكريم.

ثانياً- المصادر:

### • الدواوين الشعرية:

1. انشراح حمدان، شجر يساورني وأضلاعي حنين، أصوات معاصرة، مصر، 2010م.
2. إيمان أبو شيحة، نبض الياسمين، ط1، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2012م.
3. رحاب كنعان، عصير الرماد، ط1، مطبعة الرسالة، غزة- فلسطين، 2013م.
4. سماح المزين، وطن تدفأ بالقصيد، ط1، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2011م.
5. سمية وادي، لو يظماً السفر، ط1، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2012م.
6. سناء الكباريتي، بوح البذور، إصدارات رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين، غزة- فلسطين، 2010.
7. ليلي خيامي، العنقاء، دار المنارة، غزة- فلسطين، 2013م.
8. هند جودة، دائما يرحل أحد، موزاييك للترجمات والنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2014م.

### • الكتب والمعاجم:

9. ابن عبد ربه: العقد الفريد، شرحه وضبطه: أحمد أمين، أحمد الزين، ابراهيم الأنبصري، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1983م.
10. ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج4، دار الكتب العلمية.
11. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط4، دار الثقافة، بيروت. لبنان، 1980م.
12. ابن منظور: لسان العرب، مكتبة دار المعارف، 1979م.
13. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، 1986م.

14. أبو سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق: علي فودة، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، 1994م.
15. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، ط1، دار الباز للطباعة والنشر، 1981م.
16. أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، عن نسختي: الشيخ محمد عبده، محمود الشنقيطي، دار الجيل، بيروت، د.س.
17. الجاحظ بن عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ج7، دار الجيل، بيروت، 1996م.
18. جروان السابق: معجم اللغات -انجليزي- فرنسي- عربي، ط1، دار سابق للنشر، بيروت، د.س.
19. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1985م.
20. الصولي: أدب الكُتَّاب، تعليق: أحمد بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، 1994م.
21. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة: محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة- مصر، 1992م.
22. فدوى طوقان: اللحن الأخير، دار الشروق، عمان- الأردن، 2000م.
23. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآدب، مكتبة لبنان 1979م.
24. مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، دار الشروق، بيروت، 2003م.
25. محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، شرح: محمود شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة . مصر.
26. محمود درويش: يوميات جرح فلسطيني، دار العودة، بيروت، 1975م.
27. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت . لبنان، 1991م.

### ثالثاً- المراجع:

#### • الكتب:

28. اس. ميفوليفسكي : أسرار الآلهة والديانات، ترجمة: حسن ميخائيل اسحق، ط2، دار علماء الدين، دمشق، 2006م.

29. احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان . الأردن، 1992م.
30. أحمد جبر شعث: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، مكتبة القادسية، فلسطين، 2002م.
31. أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، " مقارنة تحليلية لرواية: " لعبة النسيان"، ط1، دار الأمان، الرياض، 1996م.
32. أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ط1، مكتبة الشباب، 1975م.
33. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ط2، عالم الكتب ، القاهرة، 1997م.
34. أدونيس: الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985م.
35. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بن كراد، ط2، المركز الثقافي، الدار البيضاء . المغرب، 2004م.
36. بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية، ط1، دار الآداب، 1999م.
37. بحوث الملتقى الدولي للأدبيات الإسلامية المنعقد في القاهرة عام 1999م : أدب المرأة دراسات نقدية، ط1، الرياض، 2007م.
38. بسام قطوس: تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص، ط1، اللجنة الوطنية العليا، عمان . الأردن، 2002م.
39. تزفيتان تدوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوث، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء . المغرب، 1990م.
40. تزفيتان تدوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا، 1996م.
41. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال ، الدار البيضاء، 1996م.
42. جوليا كريستفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، 1991م.
43. جون فان ديك: علم النص مدخل متداخل الإختصاصات، ترجمة: سعيد حسن بحري، ط1، القاهرة للكتاب، مصر، 2010م.
44. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، محمد العمري، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م.

45. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال . المغرب، 1986م
46. جيرار جينيت من النص إلى المناص: عتبات، ترجمة: سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2008م.
47. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م.
48. خالد الكركي: الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الجيل، بيروت ، 1989م.
49. رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2003م.
50. رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا، ط2، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، 2001م.
51. رولان بارث، جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، ط1، دار نينوى، سوريا . دمشق 2001م.
52. رومان جاكوبسن: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، مبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م.
53. ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 1978م.
54. زتسيسيلف واورونياك: علم النص مشكلات بناء النص، ترجمة: حسن بحري، مؤسسة المختار، 2003م.
55. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989م.
56. سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م.
57. سهام الفريح: المرأة العربية والإبداع الشعري، ط1، دار جرير، عمان . الأردن، 2010م .
58. شريل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء . المغرب، 1988م.
59. صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء . المغرب، 1984م.
60. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، 1992م.

61. صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط1، دار الأداب، القاهرة، 1995م .
62. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط2، دار الشروق، مصر، 2000م.
63. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، 1981م.
64. طه حسين: جنة الشوك، ط1، دار المعارف، مصر، 1968م.
65. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ط1، الدار البيضاء . المغرب، 1996م.
66. عبد الفتاح كليطو: الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء . المغرب ، 1988م.
67. عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابية دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1996م.
68. عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، 2006م.
69. عبد المجيد عابدين: مزالق في طريقة البحث اللغوي والأدبي وتوثيق النصوص، ط1، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، 2001م.
70. عبد الناصر محمد: سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة . مصر، 2002م.
71. عبدالله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، 1985م.
72. عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة "حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 2000م.
73. عز الدين المناصرة: استكمالات قصيدة النثر "نص عابر للأنواع"، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002م.
74. عز الدين المناصرة: علم الشعرية قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، دار مجدلاوي، عمان . الأردن، 2007م.
75. على جعفر العلق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ط1، دار الشروق، عمان . الأردن ، 2003م.
76. علي عشري زايد: قراءات في شعرنا المعاصر، ط1، دار العروبة، الكويت 1982م.

77. فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط6، دار علاء الدين، دمشق 1996م.
78. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005م.
79. كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987م.
80. لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والأستيقا، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة. مصر، 1997م.
81. ليفي شتراوس: الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1984م.
82. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء . المغرب، 1989م.
83. محمد سعد الله، أطراف النص دراسات في النقد الاسلامي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، 2006م.
84. محمد صلاح أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي ، ط3، دار المقداد، غزة فلسطين، 2009م.
85. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995م.
86. محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
87. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، 1998م.
88. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجيات التناص، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985م.
89. محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وانجاز، ط4، المركز الثقافي العربي، 1990م.
90. محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، ط1، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000م.
91. مراد مبروك: جيولوجيا النص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، 2002م.
92. مصطفى عبد الغني: البنية الشعرية عند فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة، 1992م.
93. منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 2002م.

94. يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1997م.
95. يوسف نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، د.س.
96. يوسف نوفل: طائر الشعر عش الفيض فضاء التأويل، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2010م.

• **المجلات والدوريات:**

97. أحمد مداس: النص المصاحب وصناعة التوقع "قراءة في ديوان فدوى طوقان"، مجلة قراءات ، (عدد) الأول، الجزائر، 2009.
98. جابر عصفور: أفنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، (مجلد) الأول ، (عدد) 3، أبريل 1981.
99. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، (مجلد) 25، (عدد) 3، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1997.
100. حسين نشوان: المعجم اللوني في شعر عز الدين المناصرة، مجلة أفكار، تصدر عن وزارة الثقافة الأردنية، (عدد) 189، تموز 2004.
101. حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، (مجلد) 46، (عدد) 12، 2002.
102. خالد حسين: سيمياء العنوان القوة والدلالة" النمرور في اليوم العاشر لذكريا تامر نموذجاً"، مجلة جامعة دمشق، (مجلد) 21، (عدد) 3+4، 2007.
103. سامح رواشدة: تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، (عدد) 2، (مجلد) 12، تصدر عن جامعة مؤتة، الأردن، 1997م.
104. سوسن البياتي: سيمياء العتبات النصية في قصص صبحي فحماوي، مجلة أفكار، (عدد) 264، الأردن، 2011.
105. شعيب حليفي: النص الموازي استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، (عدد) 16، مصر، 1992.
106. عبد الرحيم العلام: الخطاب التقديمي في الرواية العربية، مجلة علامات، (عدد) 8، 1997.
107. عبد الرحيم حمدان: النص الموازي في تجربة فدوى طوقان الشعرية "الخطاب التقديمي نموذجاً"، مجلة جامعة النجاح، (مجلد) 21، (عدد) 2، 2007.
108. عبد العال بو طيب: برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، (عدد) 55، 1997م.

109. عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي بحث في بلاغة التصدير " محنة الشعر لنزار شقرون نموذجا"، مجلة الحياة الثقافية، (عدد) 168، تصدر عن وزارة الثقافة، تونس، 2005م.

110. علوي الهاشمي: محمد حبيبي باعتباره أحد شعراء الظل في المملكة السعودية، دراسات في عتبات النص الشعري انكسرت وحيدا، حوليات آداب عين شمس، (مجلد) 32، 2004.

111. محمد حسونة: إشارات من النص النسوي . دراسة أسلوبية تحليلية، مجلة جامعة القدس المفتوحة، (عدد) 35، 2014.

112. مفيد نجم: الكتابة النسوية إشكالية المصطلح، محلة نزوى، (عدد) 42، عمان، إبريل 2005.

#### • المواقع الإلكترونية:

113. جميل حمداوي، مجلة أقلام الثقافية، 2014/4/11:

<http://www.aklaam.net/newaqlam/aqlam/show.php?id=2909>

114. جميل حمداوي، ديوان العرب، 2014/6/25:

<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article34281>

115. جميل حمداوي، ديوان العرب، 2014/9/25:

<http://www.arabicnadwah.com/articles/muwazi-hamadaoui.htm>

#### • الرسائل الجامعية:

116. فرج عبد الحسيب مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية دراسة في النص الموازي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس- فلسطين، 2003م.

117. محمد اسماعيل حسونة، الخطاب الروائي في قطاع غزة في الفترة الممتدة من 1967م- 2000م، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، 2002م.

## قائمة المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
ب	الإهداء
ج	شكر وتقدير
د	المقدمة
هـ	أهمية الدراسة
هـ	أسباب اختيار الموضوع
هـ	أهداف الدراسة
و	منهج الدراسة
و	عينة الدراسة
ز	صعوبات الدراسة
ز	فصول الدراسة
7 - 1	مدخل الكتابة النسوية
4	الكتابة النسوية في التراث الأدبي القديم والمعاصر
31-8	الفصل الأول الشعرية والنص الموازي
11	الشعرية من منظور النقد العربي الحديث
17	الشعرية من منظور النقد الغربي
23	أبعاد الشعرية التناسلية عند جيرار جينيت
68-32	الفصل الثاني النص الموازي مفهومه، ووظائفه
33	مقدمة

رقم الصفحة	الموضوع
34	المبحث الأول مفهوم النص الموازي
35	المفهوم والوظيفة
42	المبحث الثاني النصوص المحيطة و وظائفها السيميائية
44	1. اسم المؤلف
45	2. فضاء العنوان
58	3. لوحة الغلاف
60	4. عتبة الإهداء
62	5. المقدمة
66	6. التصديرات
68	7. عتبة الهوامش
136-69	الفصل الثالث الشعرية النسوية في قطاع غزة في إطار النص الموازي
70	العنوان
71	أولاً- العناوين المكونة من كلمة أو دال واحد
78	ثانياً- العناوين المكونة من دالين
97	ثالثاً- العناوين التي زادت دوالها عن كلمتين
119	الإهداء
137	الخاتمة
139	التوصيات
140	المصادر والمراجع
148	قائمة المحتويات