الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

شعرية النص الموازي في:
"ديوان يغير ألوانه البحر"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب(ة):

*- أحلام بلوط

*- عبير دحمان

إشراف الأستاذ(ة):

طارق زيناي

السنة الجامعية: 2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مَّن نَّشَاءُ وَفَوْقَ

كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ

صدق الله العظيم

سورة يوسف: من الآية 76

شكر وإهداء

هذا الجهد الذي أنفقنا فيه من وقت الله على عبده الفضل والمنة فيه الله وحده، فالحمد لله النعم والمنن، ثم الشكر الموصول:

لأستاذنا الفاضل طارق زيناي على تكرمه بالإفادة والتوجيه ومد يد العون بنصائحه القيمة وللأسرة الكريمة جميل الثناء والشكر على صبرهم ودعمهم لي طيلة مسيرة البحث الشاقة.

مقدمة

الحمد لله على ما أنعم، وله الشكر على ما ألهم، والثناء لما قدم، من عموم نعم ابتدأها، وسبوغ آلاء أسداها، وتمام منن أولاها، جم عن الإحصاء عددها، ونأى عن الجزاء أمدها، وتفاوت عن الإدراك أبدها، وندبهم لاستزادتها بالشكر لاتصالها، واستحمد إلى الخلائق بإجزالها وثنى بالندب إلى أمثالها، والصلاة والسلام على رسوله المصطفى الأمين (محمد بن عبد الله) وعلى أهل بيته الطاهرين ومن والاه أما بعد:

فقد أثيرت في نفسي رغبة في دراسة علم اللغة الحديث والتحقق من جذوره في دراسات علماء القدماء، ليأتي هذا العنوان بإشارة من أستاذي المشرف ملبية هذه الرغبة التي تتسق ومظنة البحث: المبدعة العربية العراقية نازك الملائكة (رحمها الله) التي ارتبط اسمها بحدث هال بعض أهل الأدب رفضا، وبعضهم طربا وإعجابا.

إنه الشعر الجديد الشعر الحر (شعر التفعيلة) الذي حرر الشاعر من قيد القافية الواحدة والشطرين، وقد انطلقت بالجديد من القديم في نتاجها الشعري والنثري، يتضح هذا آرائها اللغوية التي تغلب بها شأن اللسان العربي وسننه حد التقديس وقد كان سبب اختياري لهذا الموضوع شغفي بالشعر المعاصر وقد اعتمدت في بحثي هذا على المنهج النفسي التحليلي.

إن البحث في شعرية النص الموازي الحديث يختلف عن البحث البلاغي القديم، وهذا نتيجة التعديل الذي أصاب نظرية الأدب بشكل عام بالانتقال من الخارج إلى الداخل، والاتجاه إلى البحث عن أدبية الأدب، تحول السؤال إلى: ما الذي يجعل العمل الأدبي أدبيا؟

وهو التحول الذي أنتج مفهوم الشعرية، كمصطلح يبحث فيما يجعل النص الأدبي أدبا، ومفهوم الشعرية كان حاضرا في كثير من المصادر التراثية فلئن كان الإقرار بحداثة المفهوم تنظيرا وتطبيقا أمرا مسلما به، فإن أصوله التراثية تظل سندا لكثير من الباحثين المعاصرين، حيث تحولت الشعرية العربية الحديثة عن شعرية المقروء إلى شعرية المرئي، مستندة إلى كون التفاعل النصي لا ينبثق من جسد النص فقط أو من ثنايا لغته أو مفاصله التكوينية لقد تعداه إلى ما قبل كتلته النصية إلى ما هو خارج هذه الكتلة، أي ما يطلق عليه النص الموازي (Le paratexte) الذي لم يعد من هوامش النص أو من سقط المتاع.

إننا نعيش اليوم عالما من العلامات والأجدر أن يكون هذا النص الموازي أولى هذه العلامات بالمقاربة كونه منجما من الأسئلة تفتح شهية القارئ وتستره حين يستعصي النص عن المراودة، إنها أول ما يصدم بصر المتلقي وتساعده أن يدخل دهاليز النص يتحاور عبرها مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل، بوعي يحفز في التفاصيل أو في النص الذي يحمل في نسيجه ظلالا لنصوص أخرى.

لقد أعادت الشعرية بنيوية كانت أم سيميوطيقية الاعتبار لهذا النص الموازي على صعيد الدراسات النقدية، واعتبرته المدخل الرئيسي للدخول إلى أعماق النص فكل إقصاء لما هو خارجي يجعل من العمل الإبداعي ناقصا مليئا بالثغرات لذا جاءت محولتنا في هذه النصوص ابتغاء تقديم تصور أولي يسعف النص الموازي من البقاء في دائرة المسكوت عنه في النقد العربي. فكان ديوان نازك الملائكة "يغير ألوانه البحر" فضاء لاستنطاق العقبات وفق الطروحات التي قدمها الناقد الفرنسي"جيرار جينيت" (Gérard Génette) التي يندرج تحتها العنوان، العنوان المزيف، الفرعي، العناوين الداخلية، المقدمة، الفهارس، الإهداء، الهوامش، القراءات النقدية، لهذا فضلنا استعمال مصطلح النص الموازي في بحثنا مع توظيف مفاهيم أخرى كعتبات النص، بالإضافة إلى مصطلح "شعرية النصوص الموازية" كل ما يحمله التعريف من أبعاد سيميائية تحيط بالنص وفضائه النصي مؤسسين إستراتيجية مقاربتها على القراءة الوصفية التحليلية التأويلية محاولين في المدخل اكتشاف:

- مفهوم الشعرية ودلالاتها في النقد الأدبي.
- مفهوم النص الموازي والمتعاليات النصية.
- نبذة عن حياة نازك الملائكة وشاعريتها.

وبناء على ذلك قسمنا هذه الدراسة إلى فصلين:

الفصل الأول: رصدناه لقراءة مفهوم وظيفة العنوان في النص الشعري محاولين تفصيل مختلف الاصطلاحات اللغوية والاصطلاحية القديمة والحديثة، لضبط هذا المفهوم، ثم التطرق إلى دلالات العنونة في الديوان.

الفصل الثاني: تناولنا دراسة مفهوم الفواتح النصية، أو مقدمة النص، أو ما يعرف بالاستهلال.

كما درسنا دلالات الفواتح النصية من مختارات شعر نازك الملائكة، شجرة القمر، أغنية الهاوية، الكوليرا، في جبال الشمال وقصائد أخرى من أعمال هاته المبدعة.

كما ساهمت بعض المقالات والدراسات المنشورة كمقال شعيب خليفي "النص الموازي للرواية – إستراتيجية العنوان –"وجميل حمداوي – السيميوطيقا والعنونة بإلقاء ظل الفائدة على الدراسة.

ومع ذلك فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات خصوصا صعوبة الحصول على المراجع المهمة، في ظل افتقار المكتبات لها ولأغلبيتها، وبعض الصعوبات نعفو عن ذكرها، وعلى الرغم من هذا حاولنا الإلمام بما وقع بين أيدينا، ولا ندعي أننا سلمنا من الأخطاء.

ختام نتقدم بالشكر والامتنان إلى أستاذنا طارق زيناي الذي تفضل بقبول الإشراف على هذا البحث وأحاطه بالعناية والاهتمام.

مدخل

1-مفهوم الشعرية ودلالتها في النقد العربي:

مما لا شك فيه أن اللسانيات الحديثة بجهاز مفاهيمها اللغوية وبمنظومة مناهجها النقدية قد كانت الأرضية الصلبة التي ابتنت عليها أركان النهضة العلمية في مناهج الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، واستطاعت أن تعيد النظر في أصول الحكام المعيارية في مجال العلوم الإنسانية، وذلك بإعادة تصنيف اختصاصات المعرفة – التي دأبت عليها منذ زمن طويل – حيث انفصلت العلوم التجريبية عن الفلسفة وبدأت تعيد كتابة تاريخها بتحطيم حواجز الاختصاص لأدراك كنه الوقائع الحية وأبرزها الإنسان وليس أغرب شأنا فيه من الأدب، وقد تكتسب علم الآداب مع علوم اللسان حدا من الموضوعية أفقده الكثير من الانطباعات الذاتية لدرجة "لا يمكن للباحث في اللغة اليوم، أن يجهل أو يتجاهل ما أخذ في هذا الميدان منذ مطلع القرن العشرين من نظريات، واستنبط من مناهج وتبلور من مفاهيم ... ورغم ذلك فالرأي السائد هو أن مناهج دراسة اللغة بلغت حدا من الضبط والموضوعية يكسبها صيغة علمية، وتجنبها متاهات النزعات الذاتية والذوقية".[1]

وقد كان لعجز علم البلاغة المعياري عن تقديم تفسير ينطوي على موضوعية للنص الأدبي وفقدان الصورة الشعرية – مع الشكلانيين الروس – مفهومها القديم الذي يعطيها سمة الهيمنة على الشعر بوصفه تفكيرا بواسطة الصور.

وفي ظل الاعتراضات السابقة بدأ الشكلانيون في إعطاء مفاهيم شاملة تنطوي على قوانين وقواعد الأعمال الأدبية وقد شكلت مصطلحا جديدا في معجم الدراسات النظرية هو الشعرية (la poétique).

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، لبنان، ليبيا، يناير، ط5، 2006م، ص 11.

إننا نسلم بالتعريف المتواتر الذي أعطى لها – على كونها – القوانين التي تجعل من الآثار الإبداعية أعمالا أدبية، أو هي قوانين الخطاب الأدبي. وقد يراد بها النقد الأدبي في بعده النظري. ولأن مفاهيم الشعرية تتصف بالتجريد فلا تمكن من الكشف على الخصائص والخصوصية للنص الأدبي، لأن كل نص أدبي يمتلك مميزاته الجمالية الفردية.

وما كان لهذا العلم أن يبقى رهينة فنون الأدب فقط، وإنما توسع مفهوم الشعريات ليشمل مجالات أوسع، منها الفن التشكيلي والسينمائي ليصل إلى شعرية الأشياء الواقعية كالنحت والمسرح والسينما وغيرها من الفنون التي لها صلة بالجمال. ويرى عبد السلام المسدي بأن ترجمة مصطلح (La poétique) بالشعرية قد يحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني، لذلك يعمد البعض إلى التعريف فيقول (بويطيقا) والسبب في ذلك أن اللفظ لا تعني الوقوف عند حدود الشعر، وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما، ولعل أوقف ترجمة لها أن نقول "الإنشائية"، إذ الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء وإلى نفس المعنى أشار "كمال أبو ديب" في نظرية الفجوة: مسافة التوتر "لا يمكننا الاكتفاء بمفهوم الشعرية العام، وذلك أن عبارة الشعرية هي قوانين الخطاب الأدبي ينطوي على اختزال مخل يخفي قضايا مهمة لابد أن تطرح للبحث ..."[1]

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1994، ص 5 – 6.

فقد اتفق الناقدان (المسدي وأبو ديب) على شمولية مفهوم "الشعرية" كعلم على ما في المصطلح من ضيق. إن منهجية تنقيب عن مفهوم الشعرية يبدو – للوهلة الأولى – من الأمور التي يصعب على أي باحث الإحاطة بها، لأن المنطلق الأساسي في الشعريات هو "الأثر الأدبي"، والمتغير هو طبيعة النظر إلى عناصره، وعليه فإن المفاهيم سوف تتنوع تبعا لذلك إن الشعرية – عموما – هي محاولة وضع نظرية عامة، مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الأدبي بمقتضاها الوجهة الأدبية فالمتفحص فيما ضبطه المهتمون بحقل الشعريات من "جاكبسون (R. Jakobson)" - سواء في محاولاتهم التنظيرية أو في مقارباتهم النقدية – يدرك جملة من المقومات أبرزها: المنطلقات الأساسية التي تمحور عليها التفكير المعرفي الإبستيمي (L'épistémologie)* في علم الأدب أو الشعرية.

إن أول منطلق يتصل بالمصطلح يبدو أنه حامل لثنائية معرفية يتجاذبه المفهوم اللاتيني (الأرسطي)، والمفاهيم الفرعية التي انبثقت من الشجرة اللسانية للغوي السويسري "دو سوسير (Ferdinand de Saussure)" - بعد انعقاد الندوة العالمية** - حين ألقى "جاكبسون" محاضرته فيها.

لقد ولدت الشعرية في الغرب مع "شعيرة أرسطو" الذي اقترح معالجة الفن الشعري في ذاته، وفي أنواعه، حسب ما أسس له في كتابه

* الإبستيمية: هذا اللفظ يعني إجمالا فلسفة العلوم، وعلى وجه التحديد يختص هذا الفرع من المعرفة الإنسانية أساسا بنقد المبادئ والفرضيات التي يبنى عليها علم من العلوم.

** في عام 1960 انعقدت في جامعة "إنديانا" ندوة حضرها أبرز اللسانيين وكان محورها "الأسلوب" ألقى فيها جاكسون محاضرته حول "اللسانيات والشعرية" فسر بميلاد التواصل بين اللسانيات والأدب.

"فن الشعر" والذي ترجمه العرب القدامى (أبو بشر متى بن يونس القنائي 328ه) إلى "أبويطيقا" أما في تراثنا العربي، فقد ورد المصطلح في كثير من نصوصه بدلالات مختلفة، ومن هذه النصوص:

- قول الفارابي: "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها البعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا".[1]
- قول ابن سينا: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان ... وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته".[2]
- قول حازم القرطاجني: "وكذلك ظن أن هذه الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتنظيمه أي غرض اتفق على أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية".[3]

والملاحظ على المصطلح في النصوص التراثية، أنه لا يحمل مفهومه النقدي واللساني، ذلك أن الشعرية: "لم يعرفها العرب القدماء بمعناها الحديث، وإنما ترددت عندهم ألفاظ من قبيل، شاعرية، شعر شاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري والأقاويل الشعرية، ثم ولج المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر، أو علم الأدب"[4]، وهنا نستثني نص حازم القرطاجني، لأن لفظ الشعرية في نصه السابق يحمل معناه النقدي، فالقرطاجني يرفض أن يكون الشعر تنظيما عشوائيا للألفاظ والأغراض، بل للشعرية في الشعر قوانين تتحكم في عملية بنائه.

---

[1] الرحموني بومنقاش: الشعر بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني، مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، مطبوعة 2009، ص 4.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 28.

[4] مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي الإشكالية والأصول و؟؟؟، اتحاد الكتاب العرب، 2005، دمشق، ص 64.

وأما المصطلح كمفهوم نقدي ولساني في الدرس الأدبي الحديث، فهو المفهوم الذي يعالج الوظيفة الشعرية من بين الوظائف الأخرى في نص ما أي أنها تهتم بالوظيفة الشعرية في النصوص الشعرية والأدبية، بحثا عما يجعل منها شعرية وأدبية.

من هنا تكون الشعرية محاولة لبسط الصرامة العلمية في الحقل الأدبي، من خلال البحث عن قوانين للخطاب الأدبي أو الشعري، إنما حقل همه الوحيد إيجاد "إجماع جمالي"، أو لقاءات ممكنة بين المفاصل الجمالية التي تشكل جسد النص، لا على اعتبار هذا الأخير واقعة منجزة بل بالبنى المجردة للأدب، أي أن حقل اشتغال الشعرية ليس العمل الموجود أو ما وجد سابقا بل بالخطاب الأدبي نفسه يقول "تودوروف T.Todorov"*: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[1] ولعل المقصود بخصائص الخطاب هي تلك العناصر الداخلية الموجودة في العمل الأدبي، والتي بها يتميز الأدبي عن غير الأدبي وبفضلها أمكن وضع علم للأدب، يسعى لمعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة أي عمل أدبي "فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[2] مفهوم تودورف.

ويحمل مصطلح الشعرية مفهوم آخر، وهو مجموع الاختيارات التي ينتهجها الكاتب من مجموع الإمكانيات المتاحة له أدبيا، إذ يقول "دافيد فونتين": "تدل على مجموعة من الاختيارات المميزة التي يقوم بها الكاتب بوعي أو بغير وعي في نظام

* تزفطان تودوروف (1939) لغوي ولساني من منظري نظرية الأدب ومن مترجمي أعمال الشكلانيين الروس، كاتب فرنسي من أصول بلغارية، يعتبر كتابه "الشعرية" من أهم المراجع في الشعرية الحديثة.

[1] تزفطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 23.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات"[1]، فشعرية المتنبي مثلا هو ما اختاره المتنبي في نصه وأدبه من مجموع القواعد الجمالية والأدبية المتاحة له.

لقد كان الشكلانيون الروس أول من نبه إلى دراسة الأدب دراسة علمية داخلية في أواسط القرن العشرين، ذلك أن الدراسات المقاربة للأدب من قبل، كانت تستند في معالجتها له إلى الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ وعلم الجمال، فأخذت الشكلانية الروسية على عاتقها توسيع الدرس اللساني ليشمل الدرس الأدبي، هادفين إلى تأسيس علم للأدب أساسه اللغة، باحثين عن أدبية الأدب يقول "ايخنباوم" في هذا المقام: "إن كل ما تتميز به [أي الشكلانية] هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب، مهمته دراسة المادة الأدبية بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال فيها ليس كيف يدرس الأدب؟ وإنما ماهية (الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسات الأدبية".[2]

هذا العلم إذن يعنى بالأدب كله، شعرا أو نثرا، أو بعبارة تودوروف "يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[3] ومن هنا كان هدف الشكلانيين الروس إقامة علم للأدب بكل تصنيفاته الشعرية والنثرية.

---

[1] محمد القاسمي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، من موقع fikrwamakd.aljabiobed.net، بتاريخ: 28 جوان 2006م.

[2] عدنان بن دريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 26.

[3] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- الشعرية العربية القديمة:

كان النقد العربي في الجاهلية مرتبطا بالشعر، فقد كان شفويا ذوقيا يتحكم فيه التأثر الناتج عن السماع كما تميز النقد العربي القديم بوجود ما يشبه "المؤسسات" النقدية، كبلاط المنادرة في الحيرة، وبلاط الغساسنة في الشام أو كسوق عكاظ.

وكان الناقد في العصر الجاهلي يتمثل في جمهرة الشعراء، الذين آمنوا بفكرة المثل الشعري الأعلى، الذي قدم نماذجه امرؤ القيس والنابغة وزهير والأعش وغيرهم، وإذا تأملنا النصوص المأثورة عن الشعرية الجاهلية سنجد أنها ترتكز على مجموعة من الأفكار الأساسية أهمها:

- الشاعر الكبير هو الناقد المميز، وفي هذا المقام يتميز النابغة الذبياني بتذوقه الشعري.
- فكرة شياطين الشعر من أبرز الأفكار أكثر رواجا في الشعرية العربية القديمة، حيث يزعم الكثير من الشعراء أن لهم شياطين توحي لهم بالشعر.
- المفاضلة بين الشعراء، وتمييز أخطائهم، وكان الإنشاد سبيلا لإظهار الإعجاب تحت مسمى "فلان أشعر من فلان"، كما كان الجاهليون يحسنون الإنصات ويلاحظون أخطاء الشعراء وإذا ما طوينا عصر الجاهلية وانتقلنا إلى عصر الإسلام فإننا حتما سنلحظ تحولا أحدثه الخطاب القرآني من خلخلة معرفية وقطيعة مع العقلية الجاهلية، فكان القرآن أن أحدث "تحولا جذريا وشاملا به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة ومن ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الروية والتأمل، من النظرة التي لا تلامس الوجود".[1]

[1] المرجع السابق، ص 6.

إلا في ظاهرة الوثني إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافزيائي وفي شموليته، نشأة ومصيرا ومعادة".[1]

وكان لهذا التفوق القرآني أثر في ظهور دراسات ساهمت في إثراء الشعرية العربية، ومن أبرز المفاهيم الشعرية التي ظهرت بعد هذا:

- **الشعر النظم**: إن سر إعجاز القرآن الكريم في نظر الجرجاني هو النظم، ويعرفه بقوله: "واعلم أن ليس النظم إلا أن اتضح كلامك الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف منهاجه التي نهجت فلا تزيغ وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها".[2]

ونظرية النظم تقترب من مفهوم الشعرية، وهي تبنى فعل مبدأ العلائقية، أي علاقة اللفظ مع اللفظ وعلاقة المعنى مع المعنى وعلاقة المعنى مع اللفظ.

- **الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى**[3]: قسم قدامى بن جعفر كتابه "نقد الشعر" عدة أقسام، محاولا من خلاله تقريب عملية الإبداع الشعري، وأول مفهوم يواجهنا في هذا الصدد تعريفه للشعر: (القول الموزون المقفى الدال على معنى) وهو تعريف ينطلق من البنية السطحية، الشعر بناء لغوي يشترط فيه وزن وقافية، ويشترط فيه تضمنه لمعنى معين.
- **الشعر محاكاة وتخيل**[4]: يعتبر هذا المفهوم من أهم المقولات في الشعرية العربية القديمة.

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 35 – 36.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995، ص 77.

[3] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح س أونيباكر، مطبعة بريل، لندن، 1952، ص 02.

[4] المرجع السابق، ص 7.

I- المتعاليات النصية والنص الموازي عند جيرار جينيت:

أ- البعد العلائقي – الشعرية التناصية –

عبر النصية، ما وراء النصية، التعالي النصي Transtextualité؟ هو المصطلح الذي برز نتيجة تنمية جيرار جينيت لمفهوم التناص، من خلال بحثه الذائب عن الشعرية التي تتجاوز النصوص الأدبية وتميزها، إنها تكريس للبحث عن سر الأدبية، والإجابة عن السؤال الذي صاغه رومان جاكبسن ما الذي يجعل رسالة لفظية عملا فنيا.

إنها الإشكالية التي اشتغل عليها جيرار جينيت، في كتابه الصادر Introduction à l'orchitexte 1979، واعتبر جامع النص أو معمارية النص، هو موضع الشعرية يقول: "ليس النص هو موضوع الشعرية وإنما جامع للنص"[1] ثم عاد وأصدر سنة 1982 كتابه أطراس Polimpsestes، وأدخل تعديلا جديدا وشاملا على آرائه السابقة، وعين بذلك موضوعا جديدا للشعرية هي التعالي النصي Transcendance textuelle du texte، عرفه بقوله: "كل ما يجعل نصا ما في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص".[2]

إن التعالي النصي سمو للنص عن نفسه وتعد على المعمارية بحثا عن نص آخر، واع أو غير واع، نظرا 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".[3]

---

[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] الطاهر الروابنية: النص الأدبي وشعرية المناصصة، مجلة اللغة والآداب، ملتقى علم النص، عدد 12، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ديسمبر، 1997، ص 360.

وقد استطاع جيرار جينيت حصر تلك العلائق النصية في 5 أنماط، فاعتمد فيها النظام التصاعدي من "التجديد إلى التضمين إلى الإجمال"[1]، وهي:

1/ التناص Intertualité.

2/ المناصة النص الموازي paratextualité.

3/ الميتانصية métatextualité.

4/ التعالق النصي Hypertextualité.

5/ الجامع النصي artextualité.

ويؤكد جيرار جينيت على علاقة التداخل القائمة بين 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 مثلا (معمارية النص) تتشكل دائما عن طريق المحاكاة (ففرجيل يحاكي هوميروس) وينتج نصا على صعيد الجنس الأدبي، وهذه المحاكاة علاوة على بروزها على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط الثاني (التعالق النصي) حيث يغدو نص هوميروس (سابقا)، ونص فرجيل (لاحقا)، والعلاقة التي تربط بينهما علاقة تعلق، ونجد تداخل بيت معمارية النص والتناص تتحقق عبر كون الإعلان عن جنس النص يظهر من خلال المناص (العنوان)، حيث يأخذ العنوان (الإنياذة) بعدا ملحميا يأمي إلى الإلياذة كما أن الماص يتحول إلى (ميتانص) حيث يأخذ من خلال المقدمة طابعا تعليقيا ويخلص إلى أن الترابط بين مختلف هذه الأنماط تجسيد للمظاهر (نصية) النص باعتبارها تمثل طبقات متشابكة ومتداخلة في النص، وينحي معمارية النص من هذه الخاصية مؤكدا أنها ليست طبقة نصية مادامت ترتبط بجنس النص، وتتداخل مع مختلف الطبقات الأخرى، لتجعلها أمام ظاهرة أن أي نص كيف ما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني وصريح".[2]

---

[1] المختار حسني: نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، مجلد 10، جزء 34، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999، ص 252.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 32.

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

النص الموازي:

ب- أشكال التعالي النصي:

لقد حصر جيرار جينيت العلائق النصية في خمسة أنماط كما سبق ذكرها لكن كباحثة معنية بدراسة المناصة النص الموازي لهذا تطرقت إليه وحصرت مفهومه فيما يلي:

مفهوم النص الموازي: يرد مصطلح (Le paratexte)* الفرنسي في النقد العربي بعدة ترجمات (النص الموازي، المناص، المناصصة، ما بين النصية، مرافقات النص،...؟)، يرى سعيد يقطين بأنه عملية التفاعل ذاتها وطرفها الرئيسيان هما النص والمناص (paratexte)، وتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة متكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير أو شغلاهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التحاور".[1]

- محمد ينيس في كتابه الشعر العربي بينياته وإيدالاتها التقليدية، ج1، ص 76.

- شعيب حليفي: النص الموازي إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع 16، مصر، 1992، ص 22.

- محمد الهادي مطوي: شعرية عنوان كتابه الساق على الساق ما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، مجلد 28، ع 01، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1999، ص

المناصصة:

- الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال ضمن السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة عنابة، ص 141.

المناص:

- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، 1989، ص 97.

ما بين النصية: أنرو المرتجي، سيميائية النص الأدبي، مطابع إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، 1987، ص 67.

ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، ص 253.

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 111.

لذلك يختلف المناص – حسب رأيه – عن التناص لكونه يحقق التفاعل مع النص الأصلي بشكل واضح عن طريق "النقطة واستعمال مؤشر جديد مثل (بعد ...) الرجوع إلى السطر أو استعمال القوسين والهلالين"[1] هذا التحديد الذي وضعه سعيد يقطين هو الذي سندرسه ضمن الفضاء النصي (الخطي والصوري)، إنه مجموع "مظاهر التفضية" في عروض النصوص الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص".[2]

يتمظهر النص الموازي كنسيج يحيط بالنص الرئيسي، عن طريقة نقتحم أغوار المتن، ندخل فضاء الرمزي والدلالي، إننا نقصد به تلك "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته، والإقامة على الحدود وإشارة للعابر أما الكتاب – النص، ومصاحبته لمريد القراءة، وإرشاد للمسالك".[3]

ورغم اختلاف التسميات والترجمات إلا أن ذلك لا يبعدها عن المفهوم الذي حدده جيرار جينيت في كتابه "عتبات Seuils" 1987، والذي أفرده خصيصا لهذا الموضوع معتبرا إياه كل "ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور"[4]، ورصد هذه النصوص الموازية ضمن (العناوين، المقدمة، الإهداءات، التعاليق، الحوارات، ...)

---

[1] المرجع نفسه، ص 13.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهرتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995، ص 5.

[3] محمد ينيس: الشعر العربي الحديث بنياته، وإبدالاتها التقليدية، ج1، ص 76.

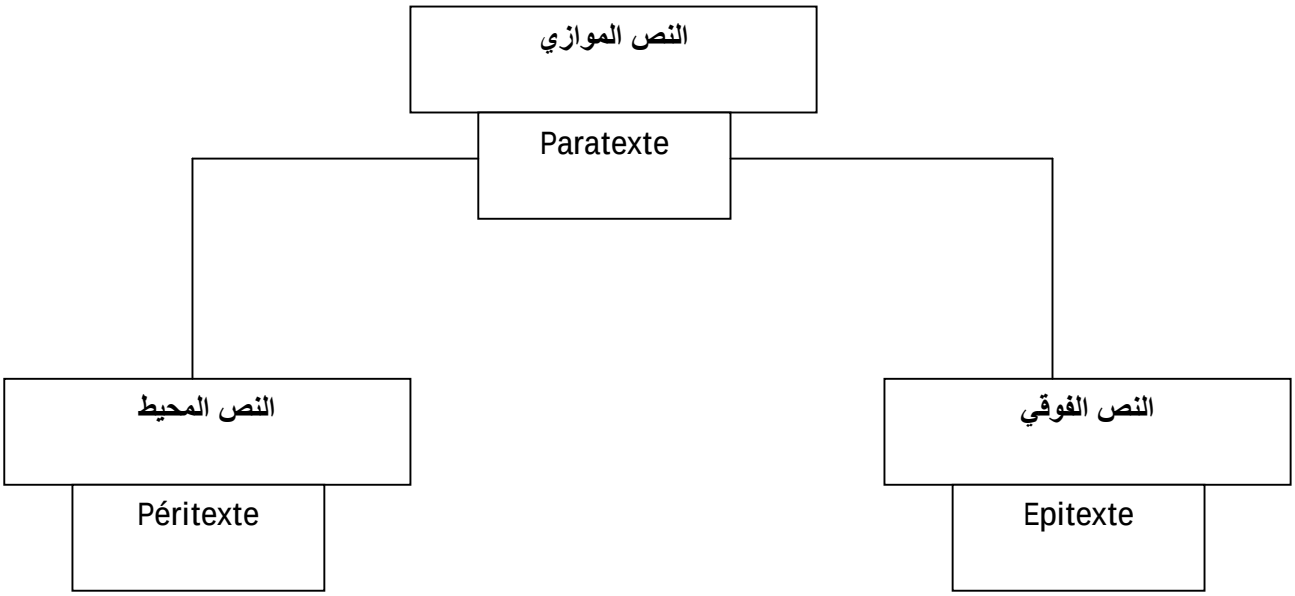
[4] Gérard Genette: Seuils, coll poétiue ; seuil ; Paris, 1987 ; P 7.

يثبن النص الموازي وجوده على القارئ كمنظومة فكرية أو ثقافية أو إيديولوجية أو دينية، أو فلسفية، عتبة لا يمكن تجاوزها أو تهميشها.

ويفصل جيرار جينيت على مستوى النص الموازي بين نمطين:

"النص المحيط Péritexte" ويتعلق بالعناوين الداخلية والخارجية المدونة على ظهر الغلاف، المقدمات، الإهداءات، التصديرات، الفهارس، الهوامش،.

"النص الفوقي Epitexte" ويدرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج النص من حوارات واستجوابات، قراءات نقدية، مسودات، ...



يتعلق بخارجية النص

1/ الاستجوابات.

2/ الحوارات.

3/ القراءات النقدية.

يتعلق بفضاء النص

1/ عنوان.

2/ مقدمة.

3/ هوامش.[1]

[1] روقية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007، ص 41.

نضيف شكلا آخر للنص الموازي، هو ذلك الذي "تكونه من مجموع الكلمات والجمل والمقاطع التي يبرزها الشاعر إبرازا خاصا ككتابتها بأحرف سميكة أو كبيرة مقارنة مع جاراتها".[1]

فلا يتوقف الحال عند هذا الحد، إذ "ما نتلقاه لنقرأه بصريا نصا فداخله يوجد سمك وبالتالي اختلاف تكويني ليس معطى للقراءة ولكن للرواية .... هذا الممنوح للرواية داخل النص هو فضاءه الصوري في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة".[2]

تشتغل النصوص الموازية على وضعية برزخية "لتأرجحها بين الداخل نصي وخارجه"[3] وهو ما نص عليه ج هيليس ميلر «J. Hillis Miller" في تحديده لمعنى "البادئة" "Para"، يرى بأنها "معارضة تعين في الآن ذاته القرب والبعد، التشابه والاختلاف، الجوانية والبرانية (...) شيء متواز لا ينتمي في الآن ذاته، لجانبي الحد ذاته، الشاة التي تقيم غشاء شفافا بين الداخل والخارج، إنما تحقق امتزاجها بترك الخارج يدخل والخارج يخرج، إنها تفصلهما وتصلهما".[4]

انطلاقا من هذا التعريف يعتقد خالد بلقاسم أن ترجمة Paratexte بالنص الموازي فير مقنعة لأن "مفهوم التوازي لا يتضمن التداخل والتعارض الذي نص عليهما هيليس، ثم إن تناول جينيت للمفهوم ضمن قراءته للعتبات "Seuils " يرجع هذا الزعم.

[1] رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998، ص 25.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 241.

[3] خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص

[4] Gérard Genette, Seuil, P 7.

"فالعتبة واصل بين الداخل والخارج فيما هي فاصل بينهما من هنا يكون مصطلح البرزخ بمعنى ابن عربي مسعفا في ترجمة المصطلح".[1]

كما أخذت آمنة بلعلى أيضا بمصطلح البرزخ كمقابل لـــ Paratexte "تماشيا مع الخطاب الصوفي".[2]

إلا أننا نأخذ بمصطلح النص الموازي لاشتغاله على إنتاج وظائف ثلاث هي:

أ- **المحاكاة أو المماثلة**: وهي ما يكفل للنص الموازي الحفاظ على معناه فيتجنب بذلك أي تأويل مغاير للمعنى الوارد في النص الأصلي.

ب- **المعارضة**: هو ذلك التناقض الذي يتحقق بين النص الأصلي والنص الموازي، من أجل هدم المعنى الأول لموازي النص ونقد وتحميله معنى جديد.

ج- **التفسير**: يتحقق مع العنوان وواجهة الغلاف التي تقوم بإلقاء الضوء على النص وإعداد مقروئية تمهيدية له.[3]

وبذلك فشرط التداخل والانفصال والاتصال تتحقق، فالنص الموازي يخلق من النص، "منطقة من بين الداخل والخارج دون فواصل لا نحو الداخل ولا إلى الخارج".[4]

---

[1] خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 125.

[2] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 254.

[3] المرجع السابق، ص 114.

[4] Gérard Genette, Seuil, P 12.

نبذة عن حياة نازك الملائكة وشاعريتها:

ولدت نازك الملائكة في بغداد 23 من شهر آب (أغسطس) شنة 1923 وكانت كبرى أخواتها، وتخرجت في الثانوية عام 1939، وكانت منذ صغرها تحب اللغة العربية والإنجليزية، كما أنها تجد لذة في دراسة العلوم، ثم دخلت دار المعلمين العالية، فرع اللغة العربية و خرجت منها بليسانس الآداب العام من مرتبة الاجتياز، وكانت دراستها الكثيرة للنحو العربي في أصوله القديمة وقد بدأت نظم الشعر، وحبه منذ طفولتها الأولى، وقد سمعت أباها وجدها يقولون عنها أنها "شاعرة"، قبل أن تفهم معنى هذه الكلمة، لأنهم لاحظوا عليها التقفية، وأذنا حساسة تستميز النغم الشعري تمييزا مبكرا، وبدأت بنظم الشعر العامي، قبل عمر سبع سنوات وفي سن العاشرة نظمت أول قصيدة فصيحة، وكانت في قافيتها غلطة نحوية.

وكما كان الفضل لوالديها عليها فوالدها تولى تعليمها قواعد النحو، ووالدتها كانت تقرأ قصائدها وتوجه لها النقد، وكانت نازك متأثرة بالشعر الحديث شعر "محمود حسن إسماعيل" و "بدوي الجبل" و "أمجد الطرابلسي" و "عمر أبو ريشة" و "بشارة الخوري" وأمثالهم.

في عام 1941 أقبلت على نظم الشعر إثر الثورة القومية العظيمة وهي ثورة "رشيد عالي الكيلاني"، وفي عام 1947 صدرت لها أول مجموعة شعرية وقد سمتها "عاشقة الليل" لأن الليل كان يرمز لها إلى الشعر، والخيال، كانت في الليل تعزف على عودها في الحديقة الخلفية للبيت بين الأشجار، وكانت تعشق صوت "عبد الوهاب" و "أم كلثوم"، كانت سريعة الحفظ لأي أغنية تسمعها، وبعد صدور "عاشقة الليل" بأشهر قليلة انتشر وباء الكوليرا في مصر الشقيقة.[1]

[1] نازك الملائكة: يغير ألوانه البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص 5 – 9.

وفي يوم الجمعة 1947/10/27 أفاقت من النوم تستمع إلى المذياع وهو يذكر أن عدد الموتى بلغ ألفا فاستولى عليها حزنا وانفعالا شديدا، فقفزت من الفراش وحملت دفترا وقلما وغادرت المنزل الذي كان يعم بالضجيج قاصدة بناية شاهقة لم تكتمل بجوار بيتها، وبدأت نظم قصيدتها المعروفة الآن "الكوليرا"، وكانت قد سمعت في الإذاعة أن جثث الموتى كانت تحمل في الريف المصري مكدسة في عربات تجرها الخيل، فراحت تكتب وهي تتحسس صوت أقدام الخيل:

سكن الليل

أصغ، إلى وقع صدى الأناث

في عمق الظلمة، تحت الصمت، مع الأموات

وثبت لها عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا ووجدت نفسها تروي ظمأ النطق في كيانها، وهي تهتف:

الموت، الموت، الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت.

وحوالي ساعة واحدة انتهت من القصيدة بشكلها الأخير وأول من قرأ قصيدتها أختها إحسان ولم تنل إعجابها، بالإضافة إلى أن والدها أيضا صاح ساخرا من هذه القصيدة وقال لها ما هذا

الموت، الموت، الموت

لكل جديد لذة غير أنني وجدت جديد "الموت" غير لذيذ.

لكنها تحدت أباها وإخوتها وكتب لقصيدتها أن يكون لها شأن. منذ ذلك التاريخ انطلقت في نظم الشعر الحر في عام 1949 صدرت مجموعتها الشعرية (شظايا ورماد) وقد قامت حوله ضجة عنيفة لكن كان هناك من يرفض الشكل الجديد الذي دعت إليه، شاعت جميع الأقطار العربية.[1]

[1] المرجع السابق، ص 10 – 12.

وفي عام 1957 صدرت في بيروت مجموعتها الشعرية الثالثة "قرارة الموجة" كانت تميل إلى الفلسفة والفكر في شعرها وفي سنة 1978 صدرت لها مجموعة شعرية رابعة عنوانها "شجرة القمر" تطور فيها شعرها تطورا واضحا، وفي عام 1970 صدرت مطويتها الشعرية (مأساة الحياة وأغنية للإنسان) عن دار العودة ببيروت.

وبعد، هذه خطوات مختصرة من سيرة حياة نازك الملائكة كتبتها، أما سيرة حياتها المفضلة، ففيها الكثير من الغرائب الممتعة، التي كانت تتمنى أن تتفرغ لكتابتها يوما قبل الموت.[1]

[1] المرجع السابق، ص 21 – 23.

الفصل الأول

العنوان بين اللغة والاصطلاح:

أ- لغة:

ترجع كلمة "العنوان" في لسان العرب، إلى مادتين مختلفتين هما: "عنن" و "عنا"، وفي حين تذهب المادة الأولى – عنن – إلى معاني "الظهور" و "الاعتراض" نجد المادة الثانية – عنا – تحيل إلى معاني "القصد" و "الإرادة"، وكلا المادتان تشتركان في دلالتهما على "المعنى"، كما تشتركان – أيضا – في "الوسم" و "الأثر" أولا "عنن":

عن الشيء ويعن عننا وعنونا: ظهر أمامك، وعن يعن يعن ويعن عنا وعنونا، واعنن، واعنن: ظهر واعترض.

هذا هو الأساس المعجمي للمادة التي اشتق منها "العنوان"، ويتابع "ابن منظور":

وعننت الكتاب وأعننته لكذا، أي: عرضت له وصرفته إليه، وعن الكتاب يعنه عنا، وعننته كعنونه * * مشتق من المعنى وقال اللحياني، عننت الكتاب تعنينا، وعنته، تعنيه إذا عنونته * * وسمت عنوانا لأنه يعن الكتاب من ناحيته (أعتقد أنها مفردة (ناحيته) كما جاء في القاموس المحيط) * * ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته وأنشد وتعرف في عنوانها يعض لحينها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهيا

ويمكننا أن نجمع لكلمة "عنوان" من المادة "عنن" المعاني التالية:

"الظهر" – "الاعتراض" – "التعريض" – "المعنى"، ويبقى في هذه المادة أكثر المعاني صلة بالعنوان كمصطلح، يقول ابن منظور: قال ابن بري،

والعنوان الأثر قال سوارين المضرب

وحاجة دون أخرى قد سنحت بها

جعلتها للتي أخفيت عنوانا[1]

قال: وكلما استدللت بشيء نظهره على غيره فهو عنوان له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان رضي الله عنهما:

ضحوا بأشمط عنوان السجود به

ويهمنا - مما سبق – التأكيد على القيم الاصطلاحية الواردة في كلام "ابن بري" عن عملية الاستدلال التي تمنح الشيء على سواء اسم "العنوان".

[1] محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1991، ص

تجمع إذن كلمة "العنوان" من مادة "عنا" الدلالات "معنى" – قصد سمة "أثر" بما لا يخرجها عما وردت لما في مادة "عنن" ولا يختلف المر في القاموس المحيط "عما سبق منه في "لسان العرب" اللهم إلا حين ألحق صاحب "القاموس" فعل العنونة بالمادة "عنن" أما مصدره فوضعه تحت مادة عنا أما فيما عدا هذا – وهو في زعمنا خلط واضطراب – فثمة تطابق كامل بين الاثنين.

1-العنوان لغة والدلالات الحافة بالاصطلاح:

سبق في المادة المعجمية أن:

أ- العنوان من مادة "عنا" يحمل معاني "القصد" و"الإرادة".

ب- العنوان من مادة "عنن" يحمل معنى "الظهور" و"" الاعتراض".

ج-العنوان من المادتين معا يحمل معاني "الوسم والأثر".

ونحن نعتبر هذه المعاني المعجمية الثلاث دلالات حافة بالدلالة الاصطلاحية، بل إن كل معنى منها يحدد دائرة اشتغال "المصطلح" كما سنرى:

أ- العنوان: القصد والإرادة:

كل فعل اتصال ينطوي على "قصد" من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة "المرسلة" ثمة إذن قصد من طرف المرسل، وقصد لتلقي هذا البحث من طرف المستقبل، هذا في المرسلة ذاتها، أي العمل أما عنوان هذا العمل فإنه – بالنظر لخصوصية وظيفته – ذو وضعية أكثر تعقدا إذ أنه يتوجه إلى المستقبل حاملا مرسلته في دلاليته، وهذا الحمل تحديدا هو قصد المرسل وإرادته إبلاغ المستقبل بجماع المرسلة، أما على مستوى الجنس أو على مستوى الموضوع.[1]

إن العنوان باعتباره قصد للمرسل يؤسس أولا لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما، أو سيكولوجيا، وثانيا لعلاقة العنوان بالعمل فسحب بل بمقاصد المرسل من عمله أيضا، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل، على ضوئها – كاستجابة مفترضة – يتشكل العنوان لا كغلة ولكن كخطاب.

[1] محمد فكري الجزار، المرجع السابق، ص 18.

ب- العنوان: الظهور والاعتراض:

(الظهور والاعتراض) يخص المستقبل باعتبار أن العنوان ما يظهر له ويعترضه من العمل، إنه تعريف يؤكد على الأولية التي يتمتع بها العنوان على عمله فيما يخص تلقيه، ولئن كان المرسل ينطلق من مقاصده في بثه العنوان، ففي المقابل ينطلق المستقبل من معرفته الخلفية له، وهذه نقطة في غاية الأهمية إذ أن معرفة المستقبل الخلفية معرفة أكثر سعة من موضوع المرسلة عملا وعنوانا.

ج- العنوان: الوسم والأثر:

يمثل هذا التعريف المعجمي للعنوان العلاقة بينه وبين عمله الذي عنونه، وهو تعريف في غاية الأهمية، فهو يؤكد على استقلال الوسم أنطولوجيا عما يسمه، والأثر عن حامله، فهذا ليس ذاك، ولا تخدش نسبة أي منهما إلى الآخر ذلك الاستقلال إطلاقا.

إذن، نحن في مواجهة خصيصيتين محدودتين للعنوان، أولهما: خصيصة أنطولوجية هي استقلاله، وثانيتهما: خصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه لا فرق وهاتان الخصيصتان.[1]

ب- العنوان اصطلاحا:

إن العنوان ضرورة كتابية، فهو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال[2] المرسل والمرسل إليه وتشكل العلامة اللسانية محور التف حوله أغلب النقاد في تعريفهم لمصطلح العنوان.

عرفه "سعد علوش" بأنه: (مقطع لغوي أقل من الجملة نصا أو عملا فنيا)[3]كما ذهب "ليوهوك" إلى أن: (العنوان مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه)[4] إذ أنه لم يكتف بتعريف العنوان بل عدد وظائفه أيضا بـــ:

---

[1] محمد فكري الجزار، المرجع السابق، ص 19.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998، ص 45.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، بيروت، سوشريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 155.

[4] الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مجلة الفكر، مج 38، 1999، ص 456.

- التحديد.
- التدليل.
- الإغراء.[1]

فالعلم الذي ينتمي إليه العنوان تقوم به وظيفة (التحديد)، أما الكيفية التي يتعامل بها العنوان مع هذا العلم فتحدده وظيفة (التدليل) و(لابد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقي في عمله)[2].

وهذا ما تقوم به (الوظيفة الإغرائية) كما سماها "رولان بارت" إذ يرى أن ما يفتح أو يغلق شهية القارئ هو "العنوان"[3].

فيما حدد "جينيت" ألربع وظائف أساسية للعنوان وهي:

1- الإغراء.

2- الإيحاء.

3- الوصف.

4- التعيين.[4]

أما من وجهة نظرية التواصل، فهو رسالة مسننة ومشفرة من المرسل إلى المرسل إليه[5]، يحكمها سياق وترسل عبر قناة وظيفتها المحافظة على الاتصال ما بين المرسل والمرسل إليه.

وعلى هذا العنوان بنية لغوية مشحونة الدلالة، والممثلة لفكرة النص بقصدية من قبل (المرسل) يحكمها سياق قادر على إحداث التواصل مع (المرسل إليه).

ويكون الفضاء الطباعي هو القناة التي تقوم بعملية الاتصال فيما بينهما، وقد نقل "محمد الهادي" عن اصطلاح "جيرار جينيت" (الموازي النصي) على العنوان، فـ (الموازي النصي) هو (كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة مهما كانت خفيفة أو

---

[1] المرجع نفسه، الصحة نفسها.

[2] محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص 26.

[3] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج 15، ط2، 1996، ص 90.

[4] جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ط3، 1997، 106.

[5] جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 102.

ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل "العنوان"[1]. فكل نص يتخلل أو يتقدم نص يعد بمثابة المتن للنص المتقدم فهو موازي نصي، والعنوان أحرى من غيره أن يمتلك علاقة ظاهرة وخفية، وأن يقيم روابط مع نصه، لا يستطيع القارئ أن يتجاهلها، إن لم تكن هي قادرة على حياة وجودها على ساحة الخطاب.

فالعنوان رؤية تتخلق من رحم النص[2]، وقد يكون هذا التخلق أصيلا، عندما يحيل العنوان إلى نصه، وقد يكون هجينا، عندما يحيل العنوان إلى دلالة بعيدة عن مغزى نصه، بدافع السخرية أو التمويه، أو دوافع تخضع لذاتية المبدع.

أهمية العنوان:

إن البحث في أهميته يذهب بنا إلى التأويل الذي صار مشروعا يحدد أفقا للتوقعات، ويعين على دخول عالم النص، ويعد التأويلية (Lomineutique) غاية في ذاتها تحيل على الخلفيات الفكرية والمنطلقات الفلسفية للمبدع والقارئ، وهي مسائل ترتسم ارتساما في البنية العميقة للنصوص، ولا يعني هذا أن يجري القارئ على سرد معارفه المستثارة بالعنوان دون تحديد ولا تقييد، وإنما المراد أن يتعلق الناقد به في حدود ما تسمح به اللياقة الأدبية والمعرفة السليمة المبنية على ما يقوله النص ولا يجبره على ما ليس فيه، والمراد هنا أن يقع التأويل في مجال محدد بنقطتين: الأولى تمدنا بكل ما يكمن في صلب الخطاب، والثانية تحد من إمكانيات فهمنا لما يلحق كما يرى "براون و يول"[3]. وهو رأي ليس ببعيد عما ذهبت إليه بشرى البستاني حين عدت العنوان مدخلا إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها[4]. ولعل ذلك راجع إلى العلاقة المتينة بين العنوان والخطاب، فهو أداة إبراز لها قوة خاصة[5] تخص النص ذاته والذي لم يعد مرتبطا بمنتجه

---

[1] محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، عدد 32، 1997، ص 165.

[2] جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 106.

[3] جيليان براون وجورج يول: تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التركي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، الرياض، د ط، 1997، ص 162.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقل للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 33.

جراء العنونة، بل صار الأمر إلى استدعاء القارئ إلى نار النص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه[1].

وهي علاقة رباعية تجمع بين الناقد والنص والعنوان وأخيرا المعنى الذي صار من إنتاج القارئ، ويحيل إليه العنوان ثم يصدقه النص من خلال التحليل.

ترى "بشرى البستاني" هذه الرؤية، فالعنوان عندها بنية صغرى ولكنها بنية افتقار غير مستقلة عن البنية الكبيرة المتمثلة في النص[2].

وفي هذا الصدد يبدي "محمد مفتاح" في "ديناميكية النص" العلاقة بينها، فهو يجليها من حيث كونه زادا ثمينا لتفكيك النص ودراسته، كما يضبط الانسجام ويفهم ما غمض منه[3]. وإذا كان تفكيك النص من خلاله دلالة العنوان أمرا ميسورا فهمة، فإن ضبط الانسجام عنده ينحو به إلى عملية التوالد وإعادة الإنتاج، ففي كل تمفصل في النص يبدو العنوان في زي جديد، وكأنه أصل لكل فرع، تتناسل منه مقاطع الخطاب، ويعتقد "علي جعفر العلاق" أن: "العنوان مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة"[4]، وهو طرح شبيه ومماثل لما طرحه السابقون بفعل ارتباط العنوان بالخطاب.

فالعنوان (يؤلف على مستوى التعبير مقطعا لغويا يعلو النص تتحكم به قواعد سيميائية تعمل على بلورة موضوعه، وتحديد رؤيتها وترميز دلالاتها في مفردة أو عبارة ذات أجزاء(مفردة (تتعاقب لأداء وظيفة تأسيس أو وجهة نظر من التركيب العام للنص)[5]، فالمسافة الدلالية التي تقيمها الذات القارئة ما بين النص وعنوانه قد لا تتمتع بجمالية القراءة، إذا كانت تنظر إلى أن العلاقة التي تقيمها الذات القارئة ما بين النص

---

[1] ج. براون و جورج يول، المرجع السابق، ص 162.

[2] علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص173.

[3] الشعر العربي الحديث: بنيته وإبدالاته، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 32.

[4] نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 154. والموضوع له امتداد قبلها وبعدها وفي ص 145 منه: لياوس مرجعية فلسفية ظاهراتية وتأويلية وماركسية، وله إطلاع على أبحاث الشكلانيين والبنيويين، وبذلك يكون قد أخذ من كل اتجاه بعض فكر منظريه.

[5] محمد عبد الوهاب: ثريا النص – مدخل لدراسة العنوان القصصي، الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1995.

وعنوانه يجب أن تكون (تكون بالضرورة ائتلافية)[1]، أي أن العنوان يأتلف مع توجه نصه، لكن ما إن توسع هذه الذات من أفق رؤيتها إذ (يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية أو انزياحية)[2] حتى تتحول الحمولة الفنية الثقافية للعنوان بالقياس إلى نصه إلى مسافة توتر جمالية خاصة إذا استطاع الأديب أن يفاجئ القارئ بشكل يغير توقعه الذي ابتته لدلالة النص اعتمادا على عنوانه.

والعنوان الجيد هو العنوان الذي يستطيع أن يكون أداة استدلال إلى مجاهيل النص، وهذا ما دفع "دريدا" إلى تسميته بـــ "الثريا"[3]

فيما أسماه "أمبرتوايكو" بـــ "المفتاح الدلالي"[4] ولكونه "عنصرا مهما في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية"[5] فالقارئ يدخل إلى النص من خلال بوابة العنوان، ولكن هذه البوابة يتجدد دخول القارئ منها مع كل سياق يكتشف فيه شيئا جديدا، وهذه العودة في الدخول تتيح لنا إغناء قدرته لتأويل النص، فالعنوان "يحيل إلى عمله بكفاءته الفائقة في التحول من كونه واقعة لغوية والصعود بفضل التلقي إلى مستوى النص، أن تعيق إحالة العنوان إلى عمله على امتلاكه نصيته يمثل أساس مقاربة العنوان نقديا، وإدخال التلقي كفاعل لهذه النصية هو نقطة ارتكاز مهمة فيما يخص إجراء التحليل"[6]، وما أن ينتهي القارئ من النص، حتى يكون العنوان قد اكتسب بوابته التي تليق بالتصور والذي خرج به القارئ عن النص، على أن لا ننسى أن "العنوان بنية رحيمة"[7] فربما تجدد دلالته بتجدد قراءتنا لنصه.

ولابد للعنوان من قوة استبقاء فكري قادرة على الظهور كأحد أهم شواخص جغرافية النص الإبداعي والذي تحققه له كثافته الدلالية وقصره، لأنه "ذو حمولات دلالية وعلامات

---

[1] توفيق فريرة: كيف أشرح النص الأدبي؟، جار قرطاج، تونس، د ط، 2000، ص 97.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الرحمن أبو علي: مع إمبرتوايكو، مجلة نزوى، ط1، 1998، ص 65.

[4] عبد الرحمن أبو علي: مع إمبرتوايكو، مجلة نزوى، ع4، د ط، 1998، ص 65.

[5] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 53.

[6] محمد فكري الجزار، المرجع السابق، ص 41.

[7] جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 106.

إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص ... وإذا كان النص نظاما دلاليا وليس له معاني مبلغة، فإن العنوان مثله مثل النص تماما"[1]

وهذا التوازي الدلالي ما بين النص كبنية والعنوان كبنية ائتلافية حين يتطابق مع نصه، أو انزياحية حين لا يتطابق مع نصه، يقيمه العنوان حين تمتلك بنيته عناصر حفظ التوازن مع نصه، فهو لا يقل شأنا في أن تكون له رؤيته الفلسفية التي توازي نصه جماليا ودلاليا.

فالعنوان ليس حلية تضاف إلى النص الأدبي، بل يمتلك فاعليته في بناء هذا النص، بكثافته البنائية والدلالية، لتكون قراءته نوعا من تخليق الأجواء التي تؤدي إلى قراءة منتخبة ومتفاعلة مع ما يسطع عليه من النصوص، فذاكرته المكثفة إلى طرفا الأقصى، تمثل سلطة لا مناص من تقبلها.

فليس العنوان كلمة صامتة تتقدم النص، بل هي توهج شعري تعمل على استنفار معرفة المتلقي بذاكرتها الثقافية.

[1] بسام موسى قطوس، المرجع السابق، ص 37.

دلالة عنوان قصيدة الكوليرا:

هي قصيدة كتبت بقلم الناقدة العراقية نازك الملائكة تحت عنوان الكوليرا وهو مرض أصاب ريف مصر والكوليرا عبارة عن باشيل سلبي صبغة الجرام متحرك على شكل حرف الواو، ويفرز باشيل الكوليرا سما داخليا يؤدي إلى زيادة إفراز خلايا الأمعاء للأملاح والماء مؤدية إلى حدوث جفاف يعقبها هبوط في الدورة الدموية وأهم علامات هذا المرض:

1/ علامات الجفاف:

تكون العينان غائرتان داخل المقلتين وعند شد اليدين أو البطن فإنه لا يعود إلى مكانه الطبيعي كالذي يحدث في الشخص الطبيعي ويكون اللسان جافا.

2/ علامات قصور الدورة الدموية:

يكون النبض سريعا وضعيفا أولا ثم يصبح جسه مستحيلا وينخفض ضغط الدم أولا ثم يصبح قياسه متعذرا وعند لمس الجلد يكون باردا ومبللا بالعرق وقد يحدث زرقة في الشفتين وأطراف الأصابع.

إذا لم يعالج المريض فإن شدة المرض قد تؤدي إلى الوفاة كما حصل في مصر بسبب مأساة الكوليرا التي التهمت المئات من الناس فلما بلغ عدد الضحايا ألفا، هز كيان نازك واستولى عليها الحزن الشديد فراحت تكتب وهي تتحسس صوت أقدام الخيل.

سكن الليل

أصغ، إلى وقع صدى الأناث.

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

دلالة عنوان قصيدة: مرثية امرأة:

رثى، يرثي، مرثي

لغة: مشتق من الفعل (رثى) يقال رثى الميت رثيا ورثاء ورثاية ومرثاة ومرثية بمعنى بكاه بعد موته وعدد محاسنه، ورثى له بمعنى رحمه ورق له، والرثاية: النواحة ويعرف الرثاء في الاصطلاح بأنه تأبين الميت وذكر محاسنه وفضائل أخلاقه ما يترك فقدانه من أثر في القلوب من أسى وحسرة وفزع.

ويرتكز الرثاء على العاطفة بل يمكن القول أنه أضفى أنواع الشعر العاطفي وأكثرها اتساقا مع النفس الإنسانية لأنه يستمد مادته من القلب ويعبر عن الشعور يجد فيه الشاعر متنفسا عما يكنه قلبه من آلام وأشجان يؤطرها بآراء سامية عميقة، وكلما كانت العلاقة بالمرثي قوية جاءت القصائد أصدق عاطفة.

وقد استعملت نازك الملائكة الرثاء في قصيدتها "مرثية امرأة" هنا يظهر معنى ظاهر هو رثاء امرأة لكن هذه المرأة في الواقع ليست شخص بل هي "زقاق بغدادي".

فهذه الزقاق ضعيفة لا حول لها ولا قوة تعيش على الأنقاض والمرأة يعرف عليها الضعف بطبيعة الحال المرأة ضعيفة على الرجل وتأتي في المرتبة الثانية كذلك هاته الزقاق فأصحابها في نفس المرتبة.

دلالة عنوان قصيدة دكان القرائين الصغيرة

قصيدة "دكان القرائين الصغيرة:

لقد جمعت نازك الملائكة لفظ قرآن قائلة قرائين وهناك من الأدباء في مصر من اعترض على جمع القرآن أنه مثل كلمة "رغد" لا يجمع لأن القرآن واحد ولا يصح أن نجعله متعددا.

لكن نازك ترى أن كلمة قرائين لفظة دارجة في العراق والعراق بلد مسلم تماما لا شك في هذا الأمر ولا يمكن الطعن في إسلامهم ودافعت عن رأيها قالت أن لفظة قرائين لا تعني أن كتاب الله متعدد وإنما تشير إلى نشخ القرآن كقولنا (مصحف جمعه مصاحيف).

ويقصد بالدكان أي محل للبيع والشراء تباع فيه القرائين الصغيرة أي صغيرة الحجم ضدها كبيرة كما تقول:

داكن بغداد مثلا.

دلالة عنوان قصيدة شجرة القمر:

شجرة القمر: شجرة تثمر أقمارا لا رمانا.

يتكون العنوان شجرة القمر من اسمين يرتبطان ببعضهما ضمن علاقة تضايف ينتمي الأول دلاليا إلى حقل الحياة وألفاظ الطبيعة.

وينتمي الثاني انتماء مزدوجا إلى حقلي العلو والنور معا ونفهم من عبارة شجرة القمر، الشجرة التي تثمر أقمارا قياسا على عبارات مثل شجرة الرمان، شجرة التفاح ...

ويأتي ظاهر المتن ليؤكد هذه الدلالة، لكن إضافة الشجرة إلى الاسم المفرد لا إلى اسم الجنس الجمعي يشكل انزياحا يدعونا إلى البحث عن معنى حقيقي غير المعنى المعلن، وحين نعود إلى المتن سنجد الحقول الدلالية الثلاثة تهيمن على النص هيمنة مطلقة، فيتكرر لفظ القمر أربع عشرة مرة وهي ألفاظ تجمع بين دلالة العلو ... والنجوم أربع مرات ثم ترد ألفاظا مثل الهلال وقمري وأقمار ودلالة النور، فضلا عن الألفاظ الأخرى الخاصة بالعلو كجبال وقمة وشاهقة وباسقة والتل الجبلي والجبلية والربى وطار وذراها وسماء التي تكررت أربع مرات والسفوح والغمام، وفضلا عن الألفاظ الخاصة بالنور، كلفظة النور والضياء التي تكررت خمس مرات والضوء الذي تكرر مرتين وسني

وأشعة، كما نجد الألفاظ الطبيعية وصورها والهيمنة القصوى على المتن فالقصيدة تمتلئ بالشجر والعشب والزهر وعطره والنبع والغدير والندى.

الفصل الثاني

الاستهلال:

لغة: من "هلل هل السحاب وهل المطر هلا وانهل بالمطر انهلالا واستهل: وهو شدة انصب به ... كل شيء انصب قد انهل ... والهلل: أول المطر ... واستهل الصبي بالبكاء: وفع صوته وصاح عند الولادة ... وكل رافع: صوته فهو مهل ... وهل يهل إذا صاح والهلال: غرة القمر"[1]

ومن الملاحظ أن الاستهلال يرتبط بالأشياء الحية، أو المتحركة فوجوده دليل على الحيوية أو الحركة في الأشياء التي يستهلها، السحاب/ بكاء الصبي/ غرة القمر، ولذا فإن دراسة الاستهلال، هي دراسة للجزء النامي من الشيء، حي / متحرك، مما يحمل معه، إنه لا ينفصل عن نصه، فهو يشكل معه البناء المتكامل، إلا أنه يمتلك خصوصيته المتمثلة بكونه البدء في حياة / أو حركة النص.

اصطلاحا:

تكتسب بدايات الكلام أهميتها بوصفها انحرافا عن صمت أو فراغ، وتعد هذه البدايات تأسيسا لمتوالية من المعاني التي تعلت في اكتمالها الأخير ولادة نظام ما"[2]، فـ "الاستهلال إذن هو بدء الكلام، ويناظره في الشعر المطلع وفي العزف على الناي الافتتاحية فتلك كلها بدايات كأنها تقنع السبيل إلى ما يتلو"[3]

فالبدء في كل شيء من الممكن أن يسمى استهلالا، يتناسب هذا الاستهلال مع ما يبدؤه بكونه، مفتتحا أو "الطليعة الدالة على ما بعدها ... تزيد النفس ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إذا كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن في ماوليها"[4]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب المحيط مادة (هلل)، تقديم عبد الله العلالي، تصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب بيروت، د ت، ص 701 – 702.

[2] وليد منير: النص القرآني من الجملة إلى العالم، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، ط1، 1997، ص 79.

[3] ت.ر عبد الرحمن بدوي، الخطابة لأرسطو، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د ط، 1980، ص 235.

[4] حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجي، دار الكتب الشرقية، تونس، د ط، 1966، ص 309.

على أنه ليست كل بداية هي بداية صالحة لقيام النص عليها. فالبدايات المغلقة والمحددة بمعناها الداخلي للعبارة، لا تستطيع أن تتجاوز نفسها نحو بناء نص، إذ لابد للبداية من قوة مولدة تتول النص وتشد أوصاله نحوها بخيوط ممتدة منه وآلية.[1]

[1] ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1986، ص 16 – 17.

1) دلالة مقدمة قصيدة في جبال الشمال:

عد بنا يا قطار

فالظلام رهيب هنا والسكون ثقيل

عد بنا فالمدى شاسع والطريق طويل.

والليالي قصار

عد بنا فالرياح تنوح وراء الظلال

عد بنا يا قطار نازك تطلب العودة إلى وطنها فقد أصابها يأس الغربة القاسي فالظلام الرهيب أي تلك الليالي الموحشة الساكنة الطويلة، الثقيلة التي تخيم على الإنسان المحترق بنار البعد عن الوطن فتطلب العودة من شبح الوحدة القاتلة في جبال الشمال الحزين فقد سئمت سفوح الجبال وليالي الغياب فصوتها يطلب الإياب والرجوع إلى أرض الوطن الحبيب لأهلها وأحبائها الذين تركتهم في اكتئاب

وتنادي وتؤكد على العودة في قولها عد بنا، عد بنا وهذا دليل على الحرقة الكبيرة والمعاناة الطويلة والاشتياق والحنين إلى أهلها وأصحابها وموطنها والنواح فعل يقوم به الإنسان دون غيره ولكن نازك قد أظهرت أنه حتى رياح الشمال تنوح مثل الإنسان وراء تلك الظلال المخيفة الغائمة، فمعاناتها من الأسى والحنين، جعلتها ترى أن جبال الشمال قرية شاحبة حتى نجومها غاربة والليل هو المخيم الوحيد الظلام الساطع المخيف فهي ترى بأن هناك بيوت أخرى في انتظارها وقلوب وعيون في شوق كبير لها

فتطلب الرجوع السريع إلى من وقف في انتظار طويل يتحرى رجوع القطار، تطلب العودة لأن هناك نشيد قديم ينتظرها ترجو العودة وصوتها مثقلا نابضا بالحنين العميق لأن سكون المكان المخيف قد يقضي عليها فكأنها تطلب النجدة من أحبائها في أسى وانتظار "فالليالي قصار" ننتظر قدوم القطار بفارغ الصبر ليعود بها إلى موطنها الحنين الدافئ.

2) دلالة الفاتحة النصية لقصيدة ميلاد نهر البنفسج:

مليكي على كلماتي أنبت جناحا

ورش على أغنياتي صباحا.

وأسرج رياحا

ترقرق في اللانهايات لحنك أعلى وأعلى

كلمة مليكي أو ملكي في قصائد نازك الملائكة تريد بها الله تعالى ملك الملك وملك الملوك وهو اسم أطلقه الخالق على نفسه في القرآن الكريم فهو أحد أسمائه الحسنى جل وعلا كما في قوله:

"عند مليك مقتدر"

"هو الله الذي لا إله إلا هو الملك"

وسوى ذلك وأحيانا أطلقت على الله جل وعلا لفظ "حبيبي" كما في قصيدة "زنابق صوفية للرسول" صلى الله عليه سلم، لذلك حاولت تحاشي لفظ "حبيبي" لأن اسم يطلق في أغلب الأحيان على حبيب بشري أو على الرسول صلى الله عليه وسلم فنقول الحبيب المصطفى ولقد أطلقت نازك لفظة حبيبي أو حبيب على بشري كما في (ويبقى لنا البحر) و (دكان القرائين الصغيرة) وسواهما في حين أن الملك الوحيد هو الله العلي القدير الذي تغنت به نازك.

بما أن ملكي هي الملك أو الله عز وجل فنازك تقول الله على كلماتي مجموع كلمة كلمات أنبت من النبات الذي هو بمقدرة الله عز وجل "وهو على كل شيء قدير" فعل أمر، الجناح له معاني عديدة فالطائر مثلا له جناح أو جناحين وظيفتهما الطيران أيضا هناك من الحيوانات من يمتلك أجنحة لكنه لا يطير، كذلك نقول في فندق عن طابق معين أنه جناح ذلك لفخامة هذا الشيء أي الفخامة، و "رش" من الرش تستخدم في السوائل تقول رش الماء، على"أغنياتي" أغنية أي مجموعة أشعار نازك الملائكة فهي تقول "ورش على أغنياتي صباحا" من هنا نرى أن الطائر يزقزق ويغرد في الصباح الباكر تشبه فضل الله عز وجل عليها في وهبه لها تلك الكلمات والأغاني كالطائر الذي يغرد في الصباح الباكر سعيدا بطلوع الفجر بعد ليل مظلم، "وأسرج رياحا" ترقرق في اللانهايات لحنك أعلى

وأعلى "أي يهبها الله الملك رياحا تزقزق فيها بلحنها الجميل إلى الأعلى لهذا أكدت على أعلى أعلى وهو تأكيد على رفضا للسقوط.

دلالة مقدمة قصيدة "مرثية امرأة"

[صور من زقاق بغدادي]

ذهبت ولم يشحب لها خد ولم ترجف شفاه.

لم تسمع الأبواب قصة موتها تروى وتروى

لم ترتفع أستار نافذة تسيل أسى وشجوا

لتتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه

تقول: ماذا تقول نازك يا ترى؟

نازك في مقدمة قصيدتها صور من زقاق بغدادي تشكي همها وتبكي ضياع زقاق بغدادي هي تلك الشوارع الضيقة المعروفة بالزقاق والتي تتميز بالمرارة والكفاح من أجل كسب قوتها فالزقاق عادة مشهورة بالفقر والجوع، ومسارب الماء الملوثة في الأزقة أيضا بأبواب السطوح التي يسكنها الفقراء والمحتاجين، لهذا تقول ذهبت أي ضاعت ولم "يشحب لها خد" فالشحب من الحزن والأسى والألم والمرض فهي ترى أنه لم يحزن شخص عليها ولم "ترجف شفاه" أي لم يعارض على ضياعها أحد وتقصد بهذا الشخص المجهول الذي شارك في ضياع هاته الزقاق الطبقة المخملية ذات الجاه والمال والمباني الشامخة فتقول "لم تسمع الأبواب قصة موتها تروى وتروى" أي أن أصحاب الثراء والجاه والمال والسلطة منشغلين عن معاناة وعن أخبار وآلام وأمراض هؤلاء الناس هنا تقول لم "لم ترتفع أستار نافذة تسيل أسى وشجوا" حتى النوافذ تغلق وتغطى بالستائر والسترة هي غطاء يوضع على أي شيء (إنسان، حيوان، نبات) هاته النافذة المستورة نسب إليها فعل السيل والسيل نسبة إلى السوائل أو الماء الجاري أي أن ذلك الشخص وراء تلك النافذة دموعه تسيل من الحزن والألم والأسى، "لتتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه" التابوت لوح مصنوع من خشب يحمل فيه الأموات حتى تتم عملية دفنهم فهؤلاء الناس يتابعون النظر والتحديق مركزين على ذلك التابوت حتى يغيب عن النظر، فهاته الزقاق وللأسف لا يهتم بمعاناة أصحابها وكأنها في شبه نسيان عميق.

دلالة قصيدة شجرة القمر

على قمة من جبال الشمال كساها الصنوبر
وغلفها أفق مخملي وجو معنبر
وترسو الفراشات عند ذراها لتقضي المساء
وعند ينابيعها تستحم نجوم السماء

إن البؤرة الضرورية في "شجرة القمر" تتمثل في مقدمة القصيدة التي تتكون من هاته الأبيات الأربعة الأولى التي تقدم صورة للفضاء الذي تدور عليه الأحداث، ولما كانت اليوتوبيا هي الفضاء المهيمن على أغلب قصائد الشاعرة، فقد انعكس ذلك على فضاء هذه القصيدة على قمة من جبال الشمال، كساها الصنوبر، وغلفها أفق مخملي وجو معنبر، وترسو الفراشات عند ذراها لتقضي المساء وعند ينابيعها تستحم نجوم السماء، هكذا تدور الأحداث على قمة من جبال الشمال ونجوم السماء التي تستحم في الينابيع، فتمحو خصيصة الانخفاض الملازمة للينابيع وتمنحها علوا، أما حقل النور فتتمثل مصاديقه بنجوم السماء الأنف ذكرها، وبالفراشات المتجهة إلى ذرى الجبال، وكأن تلك الذرى نار مشتعلة، ومما تجدر الإشارة إليه أن لفظة الشمال تعزز دلالة العلو المشار إليها بما تملكه من دلالة في فضاء الورقة حيث تتجه علامة الشمال إلى الأعلى دائما، الفضاء الذي ترسمه الأبيات السابقة ينتمي إلى نمط الفضاء المفتوح مكونا فضاء أليفا مادام مكسوا بالصنوبر والمخمل والعنبر.

هكذا يتحول الفضاء البصري بالفضاء الشمي والفضاء اللمسي ليرسم الصورة اليوتوبية للفضاء، وتترسخ صفة الألفة أكثر حين ندرك أن للطبيعة الهيمنة الأعظم على ذلك الفضاء، ولعل دراسة هذا الفضاء في ضوء نظرية العلاقات البونية كما رسمها "أدوارد هال" تكشف جانبا مهما من البنية الدلالية للنص، المتأمل في هذه الأبيات سيحدد انتماؤها إلى "المقوم الثابت" فهي تتصف بالثبات ما دامت هناك أرض ذات جبال عالية وذرى وينابيع تقابلها سماء ذات نجوم، لكن التداخل بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي المتأتي بين السردي والغنائي ينقل ذلك الفضاء من الصنف الأول إلى الصنف الثاني أي المقوم نصف الثابت ويشمل المواضيع التي يمكن تحريكها، فالاستعارة التي يتضمنها البيت الرابع تنقل السماء ونجومها من الأعلى إلى الأسفل مادامت تستحم

باليناييع، وتنعكس الصورة فتبدو الأرض مشرئبة إلى الأعلى بما تتضمنه صورة الجبال وقممها.

3) **دلالات مقدمة قصيدة "أجراس سوداء"**:

هي قصيدة أعلنت موت أشياء الحياة منذ ولادتها الأولى، ولم تبشر بغير أجراس سوادها، في قصيدة نازك الملائكة بعنوان "أجراس سوداء" تقول:

لنمت فالحياة جفت وهذي
الأكوس الفارغات تسخر منا
وغيوم الذهول في أعين الأيام
****
عادت أجلى وأعمتى لونا
وسكون الحياة في حسد الأحلام
لم يبق قط للعيش معنى

هي الشاعرة التي أعلن حياتها طقسا متجددا في احتفالية موت الأحلام التي كانت تحملها برؤيا الشعر، وتحملها تعبا للقصيدة، قصيدة الذهول التي بشرت بها، وماتت قبلا، منذ أن انطفأت شعلة الشعر في عينيها وهي الشاعرة التي أنصت للموت في بدايات حياتها، كأن الشعر هو الحياة وعندما يتوقف عن الكتابة يموت وهي التي أنصت لدوي "أجراس سوداء"تعلن انتهاء دور البشر المحتوم، وفراغهم من لعب هذا الدور على سرح الحياة.

4) **دلالات مقدمة قصيدة خمس أغان للألم**:

مهدي لياليا الأنسى والحرق
ساقي مآقينا كؤوس الأرق
نحن وجدناه على دربنا
ذات صباح مطير
في أول مقطوعة لما رأى هنا عتاب:

لمن أهدي الليالي مشاعر الأسى ومن يسقينا الأرق وتتمنى لو لم تسقي الصباح ولو قطرة لأنه أشعرها بالكآبة وكذلك لأنها منحته الكثير وأعطته من الحب والشفقة وتجمع في وصفها القراء ليتفاعلوا معها قلبا وقالبا.

5) **دلالات مقدمة قصيدة أنشودة الأموات**:

لحظة الموت لحظة ليس من رهبتها

في وجودنا المر حامي

وسيأتي اليوم الذي نحن فيه

ذكريات في خاطر الأيام.

هي شاعرة لم تخف لحظة الموت ولم تهرب منها إلى صور الفرح والربيع والرومانسية الدافئة كما فعل شعراء كثيرون، بل تكاد تكون الوحيدة التي تلت بيان نعيها بينهم، يوم كانت الحياة في أولها من سيرة عمرها، وهي الوحدة التي رأت ظلام الحياة في وضوح نهارها، وسخرت من جدلية الموت الحياة، كأنهما وجهان لعملة واحدة هي عملة زيف الحياة نفسها.

خاتمة

في نهاية المطاف نختم مقاربتنا لهذه النصوص الموازية، وحسبا أنها محاولة سعينا من خلالها إلى لفت النظر إلى هذا الحقل المعرفي وإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحدي جانب أساسي من مقاصد الدلالية، وقد تمكنا أن نسجل جملة من الملاحظات نراها لازمة لهذا البحث.

- لقد شكل النص الموازي (Le Paratexte) خطابا أساسيا ومساعدا سخر لخدمة ولإثبات شيء آخر هو النص، وهذا ما أكسبه بعدا تداوليا وقوة إنجازية إخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراءة، فالعتبات مادة نصية للنقد وذلك لأهميتها المحددة بمواقعها الإستراتيجية ووظائفها وأدوارها، كذلك لعلاقاتها بالعالم الذي تكتب على مشارفه.
- حظي النص الموازي باهتمام كبير في الثقافة الأجنبية الغربية وعلى الخصوص مع مباحث وكتابات "جيرار جينيت" بوصفه واحدا ممن أعطوا للعتبات قوتها النصية، من خلال كتابه عتبات (Seuils) وعدها أحد العناصر المراهن عليها في متعالياته الخمسة وقد بدا لنا أن ما يهم جينيت ليس هو النص وإنما التعالي النصي والتفاعلات الموجودة بين النصوص عبر عمليات الوصف والتداخل والمجاورة النصية والتعالق النصي من خلال جدلية السابق واللاحق.
- 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 يقوم يقدم له ويتخلله مثل العنوان والعنوان المزيف المقدمة والإهداء والقراءات النقدية والتصديرات....؟ ولا يمكن أن يكون النص الموازي كليا، 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 الرئيس، الهادفة إلى إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب.
- استطاعت النصوص الموازية في ديوان نازك الملائكة الوصول إلى دهاليز النص فقشرنا عبرها المعنى وحفرنا في التفاصيل والجزئيات وتوصلنا إلى أنه:

1- استطاع خطاب "المقدمات" إلى الوشاية بإستراتيجية الكتابة وتمكين الشاعر من الانخراط في صلب إشكاليات عصره، مع ذلك يبقى نجاحه مرهونا بمدى قدرة خطابة على إقامة الوصال مع المتن الشعري.

2- مكنتنا العنونة الشعرية من ولوج لنص حيث تحولت من مجرد حلية خادمة للنص وتابعة له إلى سؤال ليس أقل صعوبة من سؤال الإبداع ذاته وهو ما يقودنا إلى القول أن العنونة الشعرية عند نازك الملائكة حقل عناد وتأويل بامتياز. فقد تمكنت الشاعرة من خلال العنوان بتمرير زمن بكامله عبر كلمة شجرة القمر، الكوليرا، أغنية الهواية ...

في الأخير تجدر الإشارة إلى أن الوقوف في حضرة العتبات لم يكن هينا مع أننا وقفنا فقط عند المقدمات والعنوان إلا أنها واسعة الدلالة ولعل نصوص نازك الملائكة قد أقامت الدليل على أهمية هاته العتبات.

قائمة المصادر والمراجع

ابن منظور: لسان العرب المحيط، د ط، دار لسان العرب، بيروت، د ت.

أدونيس: الشعرية العربية، ط1، ط2، دار الأدب، بيروت، 1985م

آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م.

أنرو المرتحي: سيميائية النص الأدبي، د ط، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987م.

بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م.

تزفطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

توفيق فريرة: كيف أشرح النص الأدبي؟، د ط، دار قرطاج، تونس، 2000م.

جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة علم الفكر، ط 3، مج 25، 1997م.

جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 1996م.

جيليان براون وجورج يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التركي، د ط، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997م.

حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.

حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، الهيئة العامة لكتبة الإسكندرية، المركز الثقافي العربي، تصنيف 809.

خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوف، ط1، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 2000م.

الرحمن بومنقاش: الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني، مذكرة تخرج، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009.

رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، د ط، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998م.

رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ط2، مجلة فصول، مج 15، 1996.

روفة بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة تخرج، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2007.

سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985م.

سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989م.

الطاهر الروانية: النص الأدبي وشعرية المناصصة، مجلة اللغة والآداب، ملتقى علم النص، عدد 12، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 1997.

عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفري، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2012م.

عبد الحق بلعابد: عتبات "جيرار جينيت" من النص إلى التناص، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، arabscientificpublishers, Inc. Sal، 2008م.

عبد الرحمن أبو علي: مع إمبريثوكو، ط1، مجلة تروى، 1998م.

عبد الرحمن بدوي: الخطابة لأرسطو، د ط، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد، لبنان، بيروت، 2006م.

عبد الفتاح الحجري: عتبات النص "البنية والدلالة"، ط1، شركة الرابطة، الدار البيضاء.

عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط1، تح دار الكتاب العربي، بيروت، 1995م.

عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دشق، 200م.

العشر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر، ط1، دار توبقال للشنر، الدار البيضاء، 1990م.

علي جعفر العلاق: الشعر التلقي، دراسات نقدية، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997م.

قدامة بن جعفر: نقد الشعر، د ط، تح س أبونيباكر، مطبعة بريل، لندن، 1952م.

كمال أبو ذيب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

محمد القاسمي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي من موقع fikrwanakd.aljabed.net.

محمد الماكري: الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهرتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م.

محمد الهادي مطوي: شعرية عنوان كتابه، الساق على الساق في ما هو الفرياق، د ط، مجلة علم الفكر، مج 28، ع 01، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1999م.

محمد عبد الوهاب: ثرايا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، موسوعة صغيرة (396)، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995م.

محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

محمد ينيس: الشعر العربي الحديث بناياته وإبدالاتها التقليدية، د ط،، ج1، د ت.

المختار حساني: نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، مجلد 10، جزء 34، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999.

مختارات من شعر نازك الملائكة، 2009م.

مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيمائي الإشكالية والأصول والانتداه، د ط، اتحاد العرب، دمشق، 2005م.

نازك الملائكة: ديوان يغير ألوانه البحر، منتديات سور الأزبكية www.books4all.net، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.

هاشمي قاسمية: تجليات الشعرية في منظومة المناهج النسقية، مذكرة تخرج، كلية العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008.

وليد منير: النص القرآني من الجملة إلى العالم، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، 1997.

ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

Gérard Génette, Seuils, collpoétique, seuil, Paris, 1987.

الفهرس

مقدمة.....أ

مدخل

مفهوم الشعرية ودلالتها في النقد العربي.....4

الشعرية العربية القديمة.....10

المتعاليات النصية والنص الموازي عند جيرار جينيت.....12

البعد العلائقي – الشعرية التناصية – 12

أشكال التعالي النصي.....14

نبذة عن حياة نازك الملائكة وشاعريتها.....19

الفصل الأول:

العنوان بين اللغة والاصطلاح.....22

أ- لغة.....22

1-العنوان لغة والدلالات الحافة بالاصطلاح.....23

أ- العنوان القصد والإرادة.....23

ب- العنوان الظهور والاعتراض.....24

ج- العنوان: الوسم والأثر.....24

ب- العنوان اصطلاحا.....24

أهمية العنوان.....26

دلالة عنوان قصيدة الكوليرا.....30

1/ علامات الجفاف.....30

2/ علامات قصور الدورة الدموية.....30

دلالة عنوان قصيدة دكان القرائين الصغيرة.....31

دلالة عنوان قصيدة شجرة القمر.....32

الفصل الثاني:

الاستهلال.....34

لغة 34
اصطلاحا.....34
دلالة مقدمة قصيدة في جبال الشمال.....36
دلالة الفاتحة النصية لقصيدة ميلاد نهر البنفسجح.....37
دلالة مقدمة قصيدة "مرثية امرأة".....38
دلالة قصيدة شجرة القمر.....39
دلالات مقدمة قصيدة "أجراس سوداء".....40
دلالات مقدمة قصيدة خمس أغان للألم.....40
دلالات مقدمة قصيدة أنشودة الأموات.....41
خاتمة.....42
قائمة المصادر والمراجع