الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر -بسكرة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم الأدب العربي

سيميائية العنوان
في شعر
مصطفى محمد الغماري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري

إعداد الطالب :
عبد القادر رحيم

إشراف الأستاذ الدكتور :
صالح مفقودة

أعضاء لجنة المناقشة :

الرقم :	اللقب والإسم :	الرتبة :	الجامعة :	الصفة :
01	د / جاب الله أحمد	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيسا
02	أ . د مفقودة صالح	أستاذ التعليم العالي	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	د .هيمة عبدالحميد	أستاذ محاضر	ورقلة	عضوا مناقشا
04	د / عالية علي	أستاذ محاضر	بسكرة	عضوا مناقشا
05	د. زيادية محمد الأخضر	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : ١٤٢٥ / ١٤٢٦ هـ الموافق : ٢٠٠٤ /

فهرس الموضوعات

مقدّمة..... أ- هـ
الفصل الأول: السيميائية والعنوان..... 06
سيميولوجيا دي سوسير..... 09
سيميوطيقا بيرس..... 11
العنوان لغة..... 17
العنوان اصطلاحًا..... 22
أهميّة العنوان..... 27
أنواع العنوان..... 30
1- العنوان الحقيقي..... 30
2- العنوان المزيّف..... 30
3- العنوان الفرعي..... 30
4- الاشارة الشّكلية..... 31
5- العنوان التّجاري..... 31
وظائف العنوان..... 32
1- الوظيفة التّعيينية..... 34
2- الوظيفة الوصفية..... 34
3- الوظيفة الدّلالية الضّمنية المصاحبة..... 35
4- الوظيفة الإغرائية..... 35
تاريخ العنونة 38
العنونة في القرآن الكريم..... 39
أ- عنوان الكتاب..... 39
ب- عناوين السور القرآنية..... 40
العنوان في التّراث العربي..... 43
العنوان في الإبداع العربي الحديث..... 49
العنوان في الدّراسات الغربية..... 51
شعرية العنوان..... 53
العنوان و التّلقي..... 56
الفصل الثّاني: بنية العنوان في شعر الغماري..... 59
البنية الصّوتية..... 60

تمهيد..... 61
1- الأصوات الاحتكاكية..... 63
2- الأصوات المكرّرة..... 67
3- الأصوات الانفجارية..... 73
البنية الصّرفية..... 81
تمهيد..... 82
أ- بنية الأفعال..... 84
1- الصّيغ البسيطة..... 84
1-1- صيغة فَعَلَ..... 84
1-2- صيغة فَعَّلَ..... 86
1-3- صيغة افْتَعَلَ..... 88
1-4- صيغة إِفْعلَلَّ..... 90
1-5- صيغة فَاعَلَ..... 91
1-6- صيغتا فعل الأمر (عُلِي + فَلْ) 92
2- الصّيغ المركبة..... 94
2-1- صيغة لن يَفْعَلْ..... 94
2-2- صيغة لاَ تَفْعَلْ..... 96
ب- بنية الاسماء..... 99
1- اسم الفاعل..... 99
2- اسم المفعول..... 102
3- الصّفة المشبّهة..... 103
4- صيغة المبالغة..... 104
5- اسم التّفضيل..... 105
6- ظرف المكان..... 107
7- ظرف الزمان..... 110
البنية التّركيبية.. 115
تمهيد 116
أ- الجملة الاسمية..... 118
ب- الجملة الفعلية..... 136

الفصل الثّالث: وظائف العنوان وجمالياته في شعر الغماري..... 147
أ- وظائف العنوان..... 149
1- الوظيفة التعيينية..... 149
2- الوظيفة الوصفية..... 151
3- الوظيفة الدّلالية الضّمنية المصاحبة..... 153
4- الوظيفة الاغرائية..... 155
ب- جماليات العنوان..... 160
التّناص..... 161
تمهيد..... 162
1- التّناص مع القرآن الكريم..... 164
2- التّناص مع الشّعر العربي القديم..... 175
3- التّناص الذاتي (الغماري/الغماري) 177
4- استحضار الشخصيات التاريخية..... 179
الانزياح..... 184
تمهيد..... 185
خاتمة..... 199
قائمة المصادر والمراجع..... 204
فهرس الموضوعات 215
Résumé du mémoire 219

مقدّمة

لم يولِ النّقّاد والدّارسون اهتمامًا لعتبات النّص إلاّ في الدّراسات السيميائية المعاصرة، حيث اهتمت السّيميائية بكلّ ما يحيط بالنّص من عناوين، ومقدّمات، وهوامش، وتنبيهات... وذلك بعدما تبيّن أنّها من المفاتيح السّحرية المهمّة في اقتحام أغوار النّص وفتح مغاليقه ومجاهيله، فغدت هذه الدراسات لا تخلو من إشارات– ولو باقتضاب – إلى العتبات النّصية وبخاصّة العنوان، باعتباره العتبة الرئيسة التي تفرض على الدّارس أن يتفحّصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النّص.

ومن هنا وجدتُ نفسي منساقًا إلى الاهتمام بالعنوان وما يكتنزه من إشارات وما ينطوي عليه من رموز ودلالات.

اهتمامي بالعنوان ورغبتي في استكشاف عالمه ألزمني باختيار عيّنة يشتغل عليها البحث، على أن يتوفر فيها شرطان لا بدّ منهما:

أولا: أن تكون من الشعر الجزائري المعاصر.

ثانيا: أن تكون مستفزّة، جديرة بالبحث والدّراسة.

بعد تفكير وتمحيص ورويّة وقع الاختيار على أعمال الشاعر الجزائري مصطفى محمد الغماري، وبالتّحديد على المجموعات الشّعرية التّالية:

أسرار الغربة، خضراء تشرق من طهران، لن يقتلوك، نقش على ذاكرة الزّمن، أغنيات الورد والنار، عرس في مأتم الحجّاج، قصائد مجاهدة، قراءة في آية السّيف، بوح في موسم الأسرار، ألم وثورة، حديث الشّمس والذاكرة، مقاطع من ديوان الرّفض، براءة أرجوزة الأحزاب، الهجرتان، قصائد منتفضة.

وليس لي من علّة أتعلّل بها في انتخابي لهذه العيّنة بالذّات من مجموع أعمال الشاعر، إلاّ لكون عناوينها من أكثر العناوين استفزازًا للقارئ، وأشدّها إثارة لرغبة الكشف والقراءة.

إنّ العنوان بطبيعته التحريضية الاستفزازية يدعو القارئ إلى طرح مجموعة من الأسئلة تكون الفتيل الأوّل للقراءة، ولعلّ ما يدعو إلى التساؤل في عناوين الغماري هو:

كيف يبني الغماري عناوينه ؟ ما أُسُسُ وقواعدُ العنونة الغمارية ؟ ما طبيعة العلاقة التي تربط العنوان الرئيس (عنوان الديوان) بالعناوين الفرعية (عناوين القصائد) ؟ ما هو نسق العنونة عند الغماري ؟ إلى أيّ مدى ينطبق كل عنوان على المتن الذي يسمه ؟ هل تستتر وراء عناوين الغماري إيديولوجية معيّنة ؟ ما سرّ الجمالية التي تتميز بها العناوين الغمارية ؟

هذه الأسئلة وغيرها حاولت الإجابة عنها في هذا البحث الذي وسمته بـ:

" **سيميائيّة العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري** ".

دوافع اختيار الموضوع :

وما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع أسباب عدّة أذكر منها:

1. الرغبة في خوض غمار التجربة السيميائية وتطبيقها على الشعر الجزائري.
2. الرغبة في توسيع معارفي الذاتية في مجال العنونة وبخاصة ما يتعلق بالجانب النظري .
3. سيمياء العنوان موضوع بِكر في الدّراسات الأكاديمية الجزائرية لذا ارتسمتْ في ذهني فكرة الخوض فيه .
4. إغراء العناوين الغمارية وتحريضها على القراءة أوحى لي بفكرة تخصيص مذكرة تعالج هذا الموضوع.

منهج البحث:

وأمّا منهج التّحليل المتّبَع في هذه الدّراسة، فإنّ طبيعة الموضوع فرضت حضور المنهج السيميائي بوصفه الأقدر على فكّ شيفرات العناوين وتفجير دلالاتها واستنباط جمالياتها، على أنّ هذا لم يمنع من الاستعانة ببعض المناهج الأخرى، كالمنهج الاحصائي والمنهج الوصفي التّحليلي.

خطة البحث :

يقع هذا البحث في ثلاثة فصول تسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة، وتفصيل ذلك فيما يلي:

الفصل الأول: خصّصتُه للجانب النّظري من هذا البحث وهذا من خلال عنصرين أساسين كَوّنا عنوان هذا الفصل " السيميائية والعنوان".

فأمّا السيميائية فتناولتُ أصولها عند كل من دي سوسير " de saussure" وبيرس "peirce" وأشرتُ إلى أهمّ اتّجاهاتها المعاصرة." سيمياء التواصل ، الدّلالة، الثقافة ".

وأمّا العنوان: فعرّفتُه لغةً واصطلاحاً، وذكرتُ أنواعه ووظائفه ثم تتّبعتُ تاريخ العنونة، فبدأتُ بالقرآن الكريم حيث ذكرتُ اسماءه واسماء سوره واختلاف العلماء في كل ذلك، ثم تطرّقتُ إلى التّراث العربي فبدأتُ بالشعر وأشرتُ إلى افتقاره إلى عناوين حقيقية تسمه، كما عرّجتُ نحو النثر العربي القديم كالخطابة والمدوّنات النثرية العلمية (كتب النّحو ونقد الشعر وعلوم القرآن والتفسير والحديث...) فبيّنتُ أسبقيّتها على الشعر في مجال العنونة، وختمتُ كل هذا بالتّطرّق

إلى موضوع العنونة في الابداع العربي الحديث وكذا الدراسات الغربية الحديثة، ليُسدَل الستار على هذا الفصل بالالتفات إلى عنصرين مهمّين هما شعرية العنوان، والعنوان والتلقي.

الفصل الثاني: وعنونتُه بـ" بنية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري" حيث تناولتُ فيه البنية اللّغوية للعناوين الغمارية بدءًا بالأصوات ومرورًا بالصّرف وانتهاءً بالتركيب.

ففي البنية الصّوتية قمتُ بدراسة الأصوات البارزة في عناوين الغماري بعد تصنيفها حسب صفاتها إلى ثلاثةٍ (احتكاكية، مكرّرة، انفجارية)، وحاولتُ ربط دلالاتها الخاصة بالدّلالة العامّة للعنوان.

وأمّا في البنية الصّرفية فقد قسّمتُ العناوين حسب الصّيغ إلى عناوين اسمية (اسم فاعل، اسم مفعول، صفة مشبّهة، صيغة مبالغة، اسم تفضيل، ظرف مكان ، ظرف زمان) وأخرى فعلية (فَعَلَ، فَعَّلَ، إفْتَعَلَ، إفْعَلَلَّ، فَاعَلَ، صيغتا فعل الأمر(عُلِي + فَلْ)، لَنْ يَفْعَل، لاَ تَفْعَلْ)، وسعيتُ أيضا إلى ربط دلالة كل صيغة بدلالة العنوان.

وكذلك فعلتُ في البنية التّركيبية، حيث قسّمتُ العناوين إلى قسمين: عناوين بجمل اسمية وأخرى بجمل فعلية، وتحت كل قسم ستة أنماط، وقد اجتهدتُ أيضا في استنباط دلالة هذه التّراكيب وربطها بالدّلالة العامّة للعنوان.

وكنتُ في كلّ ذلك أَشُدُّ عضُد التّحليل بمنحنيات بيانية، ومدرّجات تكرارية زيادةً في الدّقة العلمية.

الفصل الثالث: ووسمتُه بـ"وظائف العنوان وجمالياته في شعر مصطفى محمد الغماري" وقسّمتُه إلى مبحثين أساسيّين:

الأول: وظائف العنوان: وقمتُ فيه باستنباط وظائف العنوان في شعر الغماري فوجدتُ أنّ أكثرها شيوعًا أربعة: التّعيينية، والوصفية، والدّلالية الضّمنية المصاحبة، والاغرائية مع وجود وظائف أخرى مضمَّنة في الأربعة التي حدّدناها كالجمالية، والانفعالية، والاختزالية، والشّعرية، والتّناصية...

الثاني: جماليات العنوان: وفيه مبحثان:

1.التّناص: وقسّمتُه إلى أربعة أنواع حسب نوع النص المستحضَر:

- التّناص مع القرآن الكريم: وكان أكثر الأنواع انتشارًا وشيوعًا حيث وقفتُ على سبعة عناوين متناصة مع القرآن الكريم.
- التّناص مع الشعر العربي: وكان أقلّها تواترًا، حيث لم أعثر إلاّ على عنوان واحد.
- التّناص الذّاتي: وفيه وجدتّ أنّ الغماري يجنح إلى إعادة كتابة عناوين قصائده بطريقة شبه اجترارية.
- استحضار الشخصيات التّراثية: ووقفتُ في هذه العنصر على شَخْصِيَتَيْ الحجّاج بن يوسف الثقفي ومسيلمة الكذّاب.

2.الانزياح : وتتبّعتُ في هذا المبحث جمالية الانزياح اللّغوي في عناوين الغماري، وذلك من خلال انتقاء عيّنة تتوفّر فيها شروط الانزياح والمفارقة.

الخاتمة: وأجملتُ فيها النتائج التي توصّل إليها البحث.

أهمّ المصادر والمراجع:

اعتمد البحث على جملة من المصادر والمراجع كان من أهمّها:

كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، وكتاب العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور لمحمد عويس، وكتاب العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي لمحمد فكري الجزار، وكتاب سمة العنوان(La marque de titre) لـ ليوهوك " (Leo Hock) وكتاب عتبات(seuils) لـ: جينت (Genette) وكتاب وظائف العنوان (les fonctions du titre) لـ: جوزيب بيزا كامبريبي (josep bisa camprubi) إضافة إلى بعض المراجع المكمّلة.

الصّعوبات:

اعترضتْ سبيل البحث بعض الصعوبات أذكر منها:

- قلّة المراجع بعامة والعربية بخاصة المتخصّصة في سيميائية العنوان.
- فقر المكتبة الجامعية لجامعة بسكرة إلى كتبٍ متخصّصة في علم العنونة، ممّا اضطرّ الباحث إلى السّفر مرارا للبحث عنها.
- ظهور بعض العراقيل المفاجئة بين الفينة والأخرى كصعوبة السّفر، وتعنّت أعوان المكتبات .

وفي الختام أرفع جزيل شكري وعظيم امتناني إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور صالح مفقودة على تبنّيه لهذا البحث، وتحمّله لأعباء الاشراف عليه حتى استوى على سوقه فلولاه – بعد الله – ما كان لهذا البحث أن يصدر في هذه الهيئة.

كما لا يفوتني أن اشكر كلّ الأساتذة الأفاضل والزملاء الكرام على المعلومات القيّمة والآراء السّديدة التي قدّموها لي خلال مسيرة هذا البحث.

الفصل الأوّل

السيميائية والعنوان

الفصل الثّاني

بنية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري

- البنية الصّوتية
- البنية الصّرفية
- البنية التّركيبية

الفصل الثّالث

وظائف العنوان وجمالياته في شعر مصطفى محمد الغماري

السيميائية

- سيميولوجيا دي سوسير (De saussure)

- سيميوطيقا بيرس (Peirce)

العنوان

- العنوان لغةً واصطلاحاً
- أهمّية العنوان
- أنواع العنوان
- تاريخ العنونة
- شعريّة العنوان
- العنوان والتّلقي

تكاد الإشارات والعلامات المحيطة بنا أن تتكلّم عن نفسها، مشيرة إلى وظيفة ما، قد نعلمها نحن وقد نجهلها، فكلّ ما يحيط بنا يشي بكلّ الطّرق إلى أنّ الحضارة قد بلغت أوجها، إذ "من طبيعة العالم المتحضّر أن يستخدم العلامات أيًّا كان نوعها، تجنبًا للإطالة وابتعادًا عن الحشو، وميلا إلى الإيجاز والاختصار"[1]، فالعالم إذن مليء بالعلامات والإشارات، مليء بالرموز و الشفرات، التي استدعت في مجموعها حضور علم كان يجب أن يكون، ليعمل إلى جانب باقي العلوم على زعزعة نظام الاعتباطية، ذلك العلم هو "السيمياء".

والسيمياء علم يُعنى بدراسة العلامات أو "بنية الإشارات وعلائقها في الكون، ويدرس بالتّالي توزّعها ووظائفها الدّاخلية والخارجية"[2] ، وعلى هذا فهو يهتمّ بكلّ الإشارات الدّالة "مهما كان نوعها وأصلها"[3] من طقوس ورموز وعادات وإشارات حربية وكتابة ولغة...

والواقع أنّ مايهمنا من كلّ هذه الإشارات الدّالة هو العلامات اللّسانية أواللّغوية، على اعتبار أنّ اللّغة "أهمّ هذه الأنظمة جميعًا"[4] على حدّ تعبير فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (1857- 1913).

وللسيمياء موضوعان تهتمّ بهما، "أوّلهما رئيس وينصبّ على دراسة الدّلائل الاعتباطية، وثانيهما ثانوي وينكبّ على دراسة الدّلائل الطّبيعية"[5]، على أنّ أهميّة الأوّل تنطلق من كون معظم الدلائل اللسانية تتّسم بالاعتباطية، بِاستثناء بعض العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدّال والمدلول طبيعية، بمعنى أنّ أصوات الدّال فيها تتناسب مع طبيعة المدلول.

1- بلقاسم دفة، (علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي)، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، 7-8 نوفمبر 2000م، قسم الأدب العربي، منشورات جامعة بسكرة، ص: 33.

2- مازن الوعر، مقدمة: علم الإشارة- السيميولوجيا- لبييرجيرو، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة و النشر، ط1، 1988، ص: 09.

3- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

4-Ferdinand de saussure, Cours de linguistique générale, paris, payot, 1973, p 33.

5-حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص: 71.

ومدار علم السيمياء هو"العلامات المستخدمَة في المجتمع كاللّغة والعادات والطقوس"[1] إذ إنّه يهتمّ بفكّ شفراتها ودراستها سبرًا لأغوارها وتتبّعًا لإحالاتها ودلالاتها.

وقد شاع هذا العلم في بداية الأمر بمصطلحين مختلفين هما السيميولوجيا (Sémiologie) والسيميوطيقا (Sémiotique)، ويبدو أنّ سبب هذا الاختلاف هو المصدر اللّغوي لكلّ مصطلح، إذ الأوّل (سيميولوجيا) فرنسي ظهر مع دي سوسير(de Saussure)، والثاني (سيميوطيقا) إنجليزي ظهر مع بيرس (Peirce) (1839-1914)، وكلاهما منقولٌ عن" الأصل اليوناني (Sémeion) أي إشارة "[2] .

وانطلاقاً من هذين المصطلحين سيتتبّع البحث مراحل تبلور علم السيمياء بدءًا بالسيميولوجيا.

سيميولوجيا دي سوسير (De Saussure):

يرتبط مصطلح السيميولوجيا (sémiologie) بالعالم السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) الذي كان له الأثر الواضح في انتشار مصطلح السيميولوجيا(sémiologie) في أوروبا وبخاصة "عند سيميائيي مدرسة باريس"[3]، وأتباع "مدرسة جنييف"[4]، في مقابل مصطلح السيميوطيقا (Sémiotique)، الذي يتبنّاه المتكلّمون باللّغة الأنجلوسكسونية كما في "أوروبا الشرقية، وإيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية"[5].

وقد تنبّأ دي سوسير (De Saussure) بميلاد هذا العلم وذلك من خلال قوله "يمكننا أن نتصوّر علمًا يدرس حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون جزءًا من علم النفس الاجتماعي، وبالتّالي جزءًا من علم النفس العام، ونقترح تسميته بـ(Sémiologie) أي علم العلامات، و هي كلمة مشتقة من اليونانية (Sémeion) بمعنى علامة، ولعلّه سيمكّننا من أن نعرف ممن تتكون العلامات و القوانين التي تسيِّرها، ولمّا كان هذا العلم لم

1- أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 2002، ص:132.
2- مازن الوعر، مقدمة: علم الإشارة- السيميولوجيا- لبييرجيرو، ص: 09.
3- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص: 12.
4- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص:96.
5- بسام قطوس، المرجع السابق، ص: 12.

يوجد بعد، فإنّه لا يمكننا أن نتنبّأ بمستقبله، و لكن يحق له أن يوجد، ومكانه محدّد سلفًا"[1].

على أنّ دي سوسير (De Saussure) قد أحال هذا العلم إلى مرجعيته الاجتماعية، انطلاقًا ممّا يحيط بالإنسان، إذ السيميولوجيا في نظره جزء من علم النفس الاجتماعي، تدرس دلائلية العلامات في صميم الحياة البشرية.

وأمّا بالنسبة للعلاقة بين السيميولوجيا واللّسانيات فإنّ دي سوسير (De Saussure) يرى أنّ اللسانيات "جزء من هذا العلم، حيث إنّ القوانين التي سيكشف عنها علم العلامات (السيميولوجيا) سيكون تطبيقها على اللسانيات ممكنًا..." [2]، فمادام ميدان اللسانيات هو اللّغة، واللّغة "نظام من العلامات التي تعبّر عن الأفكار"[3] كان حريًا بالسيميولوجيا أن تتّخذ من العلامات اللّغوية أخصب ميادينها على الإطلاق، لأفضلية اللّغة على جميع الأنظمة الإشارية كما تقدَّم.

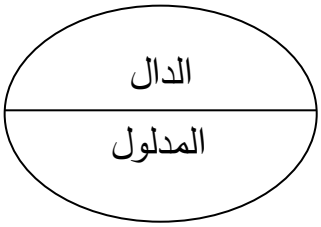
هذه العلامات التي يعدّها دي سوسير(De Saussure) "كيانًا ثنائي المبنى يتكوّن من وجهين يشبهان وجهي العملة النّقدية، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر"[4] ، الوجه الأوّل هو الدّال (Signifiant) أي الصّورة الصّوتية للمسمّى، والوجه الثاني هو المدلول(Signifie) أي الصّورة الذّهنية، أو الصّورة المرتسمة للمسمّى على المستوى الذّهني.

والعلاقة التي تربط الدّال بالمدلول في رأي دي سوسير(De Saussure) هي علاقة اعتباطية "في معظم الأحيان"[5] بِاستثناء العلامات اللّغوية المحاكية "التي يكون فيها الدّال يحاكي المدلول كمواء القطّ وخرير الماء"[6].

ونستطيع أن نمثّل للعلامة عند دي سوسير (De Saussure) بالشّكل التالي:

---

1 - Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, p:33 .
2 - Ibid : p : 33.
3 - Ibid : p : 33.
4 - Ibid : p : 108 .
5- محمد الصغير بناني، المدارس اللّسانية في التّراث العربي و في الدّراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001، ص: 62.
6- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص:76.



العلامة

ولا يعني هذا انفراد دي سوسير (De Saussure) بتأسيس علم السيمياء، أوما اسماه بالسيميولوجيا، فإذا استثنينا عمل جون لوك (Johon Loke)(1932-1704) بتوظيفه لمصطلح "(Sémiotiké) و الذي "يعني تعلُّم القراءة والكتابة"[1]، فإنّنا سنكون لا محالة أمام مؤسّس آخر للسيمياء اختار لها اسم السيميوطيقا (Sémiotique).

سيميوطيقا بيرس(Pierce)**:**

يمكن الإشارة في البداية إلى أنّ تاريخ السيمياء "بوصفه علمًا بدأ مع شارلز بيرس (Charles Peirce)، الذي درس الرموز ودلالتها وعلاقاتها"[2]، بل إنّ السيميولوجا لم تصبح "علما قائمًا برأسه إلاّ بالعمل الذي قام به بيرس (Peirce)"[3] حيث جعل منها علمًا مساويًا للمنطق، إذ " ليس المنطق بمفهومه العام [عنده] إلاّ اسمًا آخر للسيميوطيقا"[4] وبهذا تكون السيميوطيقا في رأيه نظرية شاملة موسّعة، تتعدّى حدُودُها اللّغةَ، ليصبح العالم كلّه علامات تحدّد علامات، وفي هذا يقول بيرس(Peirce)" ليس باستطاعتي أن أدرس أيّ شيء في هذا الكون، كالرّياضيات، والأخلاق، والميتافيزياء، والجاذبية الأرضية، والدّيناميكية الحرارية، وعلم التّشريح المقارن، وعلم الفلك، وعلم النّفس، وعلم الأصوات، وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم، والكلام والسكوت، والرّجال، والنّساء، والنّبيذ، وعلم القياس،

1- عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي و نقد الشعر، دار فرحة للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 2003، ص:.15

2- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:16.

3- مازن الوعر، مقدمة: علم الإشارة- السيميولوجيا- لبييرجيرو، ص:10.

4- ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر،(د، ط)، 2002، ص: 26.

والموازين، إلاّ على أنّه نظام سيميولوجي"[1]، فكلّ العلوم إذن تدين للسيميوطيقا على أنّها النظام الشامل، والعلم اللاّمحدود، والمجال المفتوح في تحليل العلامات وفكّ الشفرات المطلوبة.

والسيميوطيقا في نظر بيرس (Peirce) مدخل ضروري للمنطق، وقد تتجاوز ذلك ليصبح المنطق ذاتُه رديفا لها[2]، تبعا لكونه (المنطق) "علم القوانين الضّرورية للفكر"[3]، فهو بهذا علم شامل لا يضاهيه في الشمول إلاّ السيميوطيقا، التي تبحث عن التأويلات الثاوية في قلب العلامات المتمظهرة على مستوى النّص، بل وكلّ العلامات التي تملأ العالم المحيط بنا في شتى المجالات.

وقد لا يحدّ السيميوطيقا حدود، فهي بحث موسع ومجال فسيح ومنهج شامل يلامس كل العلوم، الإنسانية منها والطبيعية، لذلك كانت العلامة عند بيرس(Peirce) ثلاثية في حين إنّها عند سوسير(Saussure) ثنائية، فكلّ علامة مرتبطة بثلاثة أشياء- تعدّ في نظر بيرس(Peirce) ضرورية- :"بالمصوّرة (Representamen) وتقابل الدّال عند دي سوسير(De Saussure)"[4]، وهي الصّورة الصّوتية الحسية التي تُطلق على المسمى انطلاقًا من سلسلة الأصوات، بمعنى أنّها " تخلق في عقل [المتلقي] علامة معادلة، أو ربّما علامة أكثر تطورًا، وهذه العلامة التي تخلقها تسمى مفسرة (Mlerpretant) للعلامة الأولى"[5]، وبالمفسّرة وهي ثاني أضلاع مبنى العلامة عند بيرس(Peirce) وتقابل المدلول عند دي سوسير(De Saussure)، وهي ركيزة المعنى " وحجر الزاوية في تعريف [بيرس(Peirce)] للعلامة"[6] لذلك كان يعتبرها علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه الموضوع في ذهن المتلقي.

1- مازن الوعر، مقدمة: علم الإشارة- السيميولوجيا- لبييرجيرو، ص: 11.

2- جميل حمداوي،(السيميوطيقا والعنونة)، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، العدد3، المجلد25، 1997، ص: 84 .

3- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص: 76.

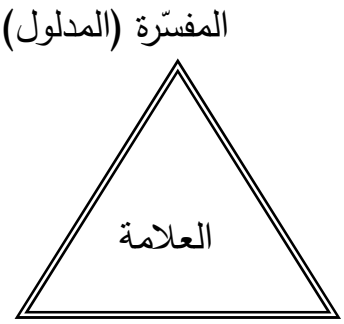
4- سيزا قاسم، (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم و الأبعاد)، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص: 26.

5- ميشال آريفيه و آخرون، السيميائية أصولها و قواعدها، ص: 26.

6- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص: 27.

وأمّا الضّلع الثّالث في مثلّث العلامة، فهو الموضوع (Objecte)، ولم ينتبه إليه دي سوسير(De Saussure)، لذلك لم يكن له مقابل عنده في تقسيمه لأركان العلامة، وقد عدّ

بيرس(Pierce) الموضوع" جزءًا من العلامة وليس شيئا من أشياء عالم الموجودات"[1] مع تمييزه بين نوعين من الموضوعات: " الأوّل هو الموضوع الديناميكي (Dynamic Objecte) و هو الشيء في عالم الموجودات، الذي تحيل عليه العلامة"[2] كالشجرة، والبيت... في العالم المحسوس، والثاني هو الموضوع المباشر (Inemediate Objecte) وهو جزء من أجزاء العلامة، فإذا كان الموضوع الديناميكي هو شيء ممثَّل في العالم المحسوس، فإنّ الموضوع المباشر" هو الكليّات المجردة، والعلامة لا تنوب عن الموجودات الواقعية ولكنّها تنوب عن الكليّات المجردة"[3] وبذلك تكون العلامة عند بيرس (Pierce) ممثّلة بالشّكل الآتي:



(ليس له نظير عند دي سوسير)

ولإنْ كان دي سوسير(De Saussure) قد "أغفل بعض المؤشّرات الضّرورية في التّدليل كالرّمز، والإشارة، والأيقون، وحصر علامته في إطار ثنائي قائم على الدّال والمدلول"[4]، وذلك لاهتمامه بالعلامة اللّغوية في ذاتها، فإنّ بيرس(Peirce)" ومن وجهة

1- سيزا قاسم، (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم و الأبعاد)، مدخل إلى السيميوطيقا، ص: 28 .

2- عبد الله إبراهيم و آخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص: 78.

3- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص: 26.

4- جميل حمداوي، (السيميوطيقا والعنونة)، مجلة عالم الفكر، ص: 88.

نظر عقلية صرفة، قد توصّل إلى تقسيم ثلاثيّ للعلامات، وهي الشّاهد(المؤشر)(Index)، والأيقونة (Icon)، والرّمز(Symbol)"[1]، وهو تقسيم يقوم على حقيقة العلاقة بين المصوّرة (الدّال) والموضوع، وتفصيل ذلك يكون كالآتي:

الأيقونة(Icon): وتقوم على علاقة التّشابه بين المصوّرة والمشار إليه (الموضوع)، ومبدأ التشابه هذا " من العمومية بحيث يفترض معه أنّ أيّ نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه يكفي ليقيم – من حيث المبدأ –علاقة أيقونية"[2]، كالصّور الفوتوغرافية والخرائط، فإنّها تحيل مباشرة على الشيء الذي تشير إليه لعلاقة التّشابه.

المؤشّر (Index): ويسمى الشاهد أو العلامة المؤشرية أو الإشارية، وفيه "تكون العلاقة بين المصوّرة والمشار إليه (الموضوع) سببيّة منطقيّة"[3]، بحيث يحيل المشار إليه إلى حالة أو فكرة ما، ساعة ثبوت إشارة من الموضوع، كارتباط الدخان بالنار، أواحمرار الوجه بالخجل.

الرّمز (Symbol): إذا كانت الأيقونة تقوم على علاقة التشابه والمؤشر يقوم على السببيّة، فإنّ العلاقة التي تربط المصوّرة بالمشار إليه في الرمز" هي علاقة محض عرفية، وغير معلّلة، فلا يوجد بينهما تشابه، أو صلة فيزيقية، أوعلاقة تجاور[4]، وإنّما الأمر كان قد إرتسم في مخيّلة العوام، بأنّ شيئًا كهذا سيحيل إلى نتيجة كهذه " كارتباط الحمامة البيضاء بالسلام، والشّمس بالحرية، وصوت الغراب بالشؤم"[5]، على أنّ الرموز تتبع– في إحالتها على أشياء معيّنة– الأعراف الخاصة بكل مجتمع.

بيد أنّ بيرس (Peirce) لم يتوقف عند هذه الأنواع الثلاثة من العلامات، بل استمر في تصنيفها وتقسيمها " حتى توصّل في نهاية المطاف إلى ستة وستين نوعًا من العلامات"[6]،

1– عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 13.

2– سيزا قاسم، (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم و الأبعاد)، مدخل إلى السيميوطيقا، ص: 31.

3– عبد الله إبراهيم و آخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص: 81.

4– سيزا قاسم، المرجع السابق، ص: 34.

5– عبد الله إبراهيم و آخرون، المرجع السابق، ص: 82.

6– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ورغم ذلك فإنّنا ركّزنا على هذه الأنواع الثلاثة لاشتهارها في الدوائر السيميائية دون غيرها من العلامات.

وبعدُ، فإنّنا لا نكاد نخرج من سيميولوجيا دي سوسير(De Saussure) وسيميوطيقا بيرس(Peirce) حتّى نجد أنفسنا وجها لوجه" أمام كم زاخر من اتجاهات هذا العلم"[1]، بحيث

تتعدّد وتتفرّع وتغدو" السيميائية سيميائيات، لها فروع ولها إنشققات، ولهذه الاتجاهات مؤسسون وأنصار" [2]، وأشهر الاتجاهات السيميائية ثلاثة:

1- سيمياء التواصل: وأهم روادها: بريتو(Pruto) وجورج مونان(G.Mounin) وبويسنس (Buyessns).

2-سيمياءالدلالة: وتعزى إلى رولان بارت (R.Barthes)، إضافة إلى جاك لاكان (J.Lacan) .

3- **سيمياء الثقافة:** ورَأْسُهَا: يوري لو تمان(Y.Lotman)، وأُوسبانسكي (Ouspensky)، وإيفانوف(Ivanov)، وتوبوروف (Toporov)، وأمبرتوإيكو(U.Eco).

وعليه فقد أسهمت هذه الاتجاهات متظافرة وفرادى، في تيسير السّبل لقراءات متعدّدة وأصيلة للنّصوص الأدبية، طلبًا للغائب من مفاهيمها، واستجلاءً للغامض من علاماتها، كما أنّها "شكلت روافد أصيلة لبناء(قراءة/ قراءات) سيميائية ليس للأدب فحسب، بل لقراءة أنظمة علاماتية و إشارية أخرى"[3]، ومن هذا المنطلق سيسعى البحث إلى استقراء النّصوص-بدءًا بالعنوان وعودًا إليه- بغية الولوج إلى عالم الشعر لِاستنطاق علاماته بحثا عن الحقيقة السيميائية.

غير أنّه عند محاولة ملامسة حدود السيمياء، كانت دائما تحضر الباحث مقولة رولان بارت(R.Barthes) الشهيرة، والتي رفع بها عقيرته قائلا:"لا يمكن أن يوجد أي كتاب وجيز لمنهج التحليل هذا"[4]، فكيف ببحث كانت السيميائية جزءًا منه، بل ولم تتعد إطار العنونة،حيث مدار البحث كله على العنوان، إذ لم تكن (السيميائية) فيه إلاّ وسيلة أو أداة أرادها البحث أن تكون مطية لطرق أبواب النصوص من عناوينها.

1- عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي و نقد الشعراء، ص:14.

2- ميشال آريفه، السيميائية أصولها و قواعدها، ص: 31.

3- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:23.

4 - مازن الوعر، مقدمة: علم الإشارة، السيميولوجيا لبييرجيرو، ص: 26.

العنوان لغةً:

يمكن بدءَا تسجيل مادتين في اللغة العربية تحيلان- بوصفهما جذرًا- إلى مصطلح العنوان:

المادة الأولى(عَنَنَ):

عَنَّ الشّيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَنًا وعُنُونًا، ظهر أمامك، وعنّ يَعِنُّ ويَعُنّ عَنًّا وعُنُونًا واِعْتَنَّ: اعْتَرَضَ وَعَرَضَ، ومنه قول امرىء القيس:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ.

والاِعْتِنَانُ الاعتراض، وكذلك العنَنُ من عَنّ الشيء أي اعترض.

وعَنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي عرضته له وصَرفتَه إليه، وعَنّ الكتاب يَعُنُّهُ عَنًّا وعَنَّنَهُ: كعَنْوَنَهُ، وعَنْوَنتُهُ وعَلْوَنَتَهُ بمعنى واحد، مشتق من المعنى، وقال اللحياني: عَنَنْتُ الكتاب تَعْنِينًا وعَنّيْتُه تَعْنِيةً إذا عَنْوَنْتَهُ، أبدلوا من إحدى النونات ياء، سمي عُنْوَانًا لأنه يَعُنّ الكتاب من ناحيته، و أصله عُنَّانٌ، فلما كثُرَتْ النونات قُلِبت إحداها وَاوًا، ومن قال عُلْوَانُ الكتاب جعل النون لاَمًا لأنه أخف وأظهر من النون.

ويقال للرجل الذي يَعْرِض ولاَ يُصَرِّحُ: قد جَعَلَ كَذَا و كَذَا عُنْوَانًا لحاجته، و أنشد:

وَ تَعْرِفُ فِي عُنْوَانِهَا بَعْضَ لَحْنِهَا * وَ فِي جَوْفِهَا صَمْعَاءُ تَحْكِي الدّوَاهِيَا.**

قال ابن بري: و العُنْوَانُ الأثر، قال سوَّار بن المضَرَّبِ:

وَحَاجَةٍ دُونَ أُخْرَى قَدْ سَنَحْتُ بِهَا * جَعَلْتُهَا لِلَّتِي أَخْفَيْتُ عُنْوَانَا.**

قال: وكلّما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عُنْوَانُ له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان رضي الله تعالي عنه:

ضَحّوّا بِأَشْمَطَ عُنْوَانُ السُجُودِ بِهِ * يُقَطِّعُ اللّيْلَ تَسْبِيحًا وَ قُرْآنَا.**

قال الليث: العُلْوَان لغة في العُنْوَانُ غير جيدة، والعنوان بالضم هي اللغة الفصيحة، وقال أبو داود الرّواسي:

لِمَنْ طَلَلٌ كَعُنْوَانِ الكِتَابِ * بِبَطْنِ أَوَاقَ، أَوْ قَرْنِ الذِّهَابِ؟**

قال ابن بري: و مثله لأبي الأسود الدّؤلي:

نَظَرْتُ إِلَى عُنْوَانِه فَنَبَذْتُهُ * كَنَبْذِكَ نَعْلاً أَخْلَقَتْ مِنْ نِعَالِكَا.**

وقد يكسر فيقال عِنْوَانٌ وعِنْيَانٌ[1].

وفي متن اللغة:

عَنّ الشّيءَ لِكَذَا، وَعَنَّنَهُ، وأَعَنّهُ، عَرَضَهُ لَهُ، وصَرَفَهُ إِلَيْه والكِتَابَ عَنْوَنَهُ، عَنَّى الكِتابَ تَعْنِيَةً: عَنْوَنَهُ، جَعَلَ لَهُ عُنْوَانًا، وَعَنْوَنَ الشَيْءَ جَعَلَ لَهُ عُنْوَانًا، كتَبَ عُنْوَانَهُ، وأصله عنَنَهُ، وَ عنَّاهُ كذلك.

وَالعُنْوَانُ، والعِنْوَانُ، والعُنْيَان، والعِنْيَان، والعُلْوَان لُغة غير جيدة من الكتاب، ومن كل شيء، وكل ما استدل به على سائره، والأثر، وأصله عُنَّانٌ، عَنّ الكتاب عَنْوَنَهُ[2].

المادة الثانية (عنا):

عَنَتِ الأَرْضُ بِالنَبَات تَعْنُو عُنُوًّا وَ تَعْنِي أَيْضًا، وَأَعْنَتْهُ أَظْهَرَتْهُ، وَعَنَوْتُ الشَيءَ أَخْرَجْتُهُ، قال ذو الرّمة.

وَلَمْ يَبْقَ بِالخَلْصَاءِ مِمَّا عَنَتْ بِهِ * مَنَ الرّطْبِ إلاّ يَبْسُهَا وَ هَجِيرُهَا.**

وأنشد بيت المتنخّل الهذلي:

تَعْنُو بِمَحْزُوتٍ لَهُ نَاضِحٌ.

ويقال: عَنَيْتُ فُلاَنًا عَنْيًا أي قَصَدْتُهُ، ومَن تَعْنِي بِقَولك أي من تَقْصِد، وقيل معنى قول جبريل عليه السلام (في حديث الرّقْيَةَ) يَعْنِيكَ أي يقصدك.

يقال عَنَيتُ فلانًا عَنْيًا أي قَصَدْتُهُ.

وَعَنَيْتُ بالقول كذا أَرَدْتُ، ومعنى كل كلام و مَعْنَاتُهُ ومَعْنِيَتُهُ مقصده.

وعُنْوَانُ الكتاب مشتق فيما ذكروا من المَعْنَى و فيه لغات: عَنْوَنْتُ وعَنَّنْتُ، قال الأخفش عَنْوَنَ الكتاب، وَأَعَنَّهُ، وأنشد يونس:

فَطِنِ الكِتَابَ إِذَ أَرَدْتَ جَوَابَهُ * وَاعْنُ الكِتَاب لكَيْ يُسَرَّ و يُكْتَمَا.**

قال ابن سيده: العُنْوَانُ والعِنْوَان سمةُ الكِتَاب، وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وعِنْوَانًا وَعَنّاهُ كلاهما: وسمه بالعُنْوَان، وقال أيضا: والعُنْيَانُ سمة الكتاب، وقد عَنَاهُ وأَعْنَاهُ.

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، مادة (عَنَنَ)، ج:10، ص ص: 310- 312.

2- أحمد رضا، معجم متن اللّغة، منشورات، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د،ط) 1960، المجلد الرابع، مادة (عنن)، ص: 287.

وقال: في جبهته عُنْوَانٌ من كثرة السجود، أي أثر، حكاه اللحياني وأنشد:

وَأَشْمَطَ عُنْوَانٌ بِهِ مِنْ سُجُودِهِ * كَرُكْبَةِ عَنْزٍ مِنْ عُنُوزِ بَنِي نَصْرِ**[1].

ولعلّ جدولاً كالذي سيأتي كفيل باختزال هذه الدلالات، واستدراجها كي تشي بمعنى المادتين(عَنَنَ و عَنَا).

مادة (عَنَنَ)	الدّلالة
عَنّ الشيء يَعُنّ عَنَنًا وعُنُونًا..... ظهر أمامك	الظّهور
إِعْتَنّ: اعترض وعرض	الاعتراض
عَنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُه لكذا أي عرضته له	العرض
يقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح، قد جعل كذا و كذا عُنْوَانًا لحاجته	التّعريض وعدم التصريح
عَنَى الكتاب تَعْنِيَةً، عَنْوَنَهُ	العنونة
والعُنْوَانُ الأثر	الأثر
كلّما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عُنْوَانٌ لَهُ	الاستدلال

مادة (عَنَا)	الدّلالة
عَنَتِ الأرض بالنبات، تَعْنُو عُنُوًّا... أظهرته	الظهور
وَعنَوْتُ الشيء أخرجته	الخروج
عَنَيْتُ فلانًا عَنْيًا أي قصدته... و معنى كل كلام مقصده	القصد
عَنَيْتُ بالقول كذا: أَرَدْتُ	الإرادة
العُنْوَانُ و العِنْوَان: سمة الكتاب	سمة
في جبهته عُنْوانٌ من كثرة السجود: أي أثر	الأثر

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (عَنَا)، ج:10، ص ص: 315- 316.

أمّا هذا فبسط ما جاء موجزًا في الجدول، وتفسير ما أشكل من معاني دلالات العنوان، لنعلم أنّ الظهور أولى سمات العنوان، كونه "أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه وهو أوّل لقاء بين القارئ والنّص" [1] وهو رأس العتبات وعليه مدار

التّحليل إذ لا ولوج إلى النّص إلاّ من خلاله "فهو أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج، وتوطأ عند الدخول" [2]، وهل تدخل البيوت إلا من أبوابها ؟

فظهور العنوان يعني سطوته وتجبّره على (المبدع /المنتج) و(القارئ) فأمّا على الأوّل فمن حيث إنّه صاحب الحظوة والصدارة في النص، "إذ يتصدر اللوحة بالنسبة للغلاف والصفحة بالنسبة للقصيدة "[3] وأمّا على الثاني فكونه يلقي بظلال سلطته على القارئ يفرض نفسه عليه، لأجل استئذانه في الدخول إلى عالم النّص، وهو الأمر الذي عليه معنى الخروج، فالظهور والخروج بمعنى واحد، فلا يخرج الأمر إلا ليظهر، كما أنّ العنوان لا يخرج إلا ليكشف عن نفسه أوّلاً، وليفصح عمّا في النّص ثانيًا، لذلك كان خروج العنوان "وتشكّله البصري والهندسي "[4] أو بتعبير آخر بروزه، "يشبه ما يهتم به النقد الحديث حول الصورة الأيقونية، والحيز الذي تشغله من الصفحة "[5] ليصبح ظهور العنوان وبروزه (خروجه) مدعاة للتّأويل السيميائي، لتشكل العنوان بالطريقة التي جاء عليها.

وأمّا القصد والإرادة فدلالات قارّتان في العنوان، لأنّ العنوان يعمل في القصيدة الشيء الكثير، على اعتبار أنّه لا اعتباطية في العنوان، بل إنّ "الكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه، لاعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارية"[6] تجعل المتلقّي أو القارىء يسير تبعًا لمقصدية أو إرادة العنوان ، سبرًا لأغوار النص ، ولا تكون

1- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص: 263.

2- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية، ط1، 2002، ص: 07.

3- عبد الرحمان تيبرماسين، (فضاء النص الشعري)، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي،8،7 نوفمبر 2000، منشورات جامعة بسكرة، ص : 182 .

4- بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص: 31.

5- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

6- عمر سطايحي، (من جيفة الصيف إلى فاكهة الخريف حول رواية عيسى شريط "الجيفة")، جريدة الشروق اليومي الأحد 24 أكتوبر 2004 الموافق لـ 10 رمضان 1425 هـ السنة الرابعة، العدد 1213، ص:15.

إرادة العنوان أو مقصديته إلاّ من خلال إرادة المبدع صاحب النص، لذلك سيكون المتلقي تابعًا للمقصدية أو المرجعية التي يحملها العنوان، سواءً كانت "ذهنية، أو فنية، أو سياسية أو مذهبية، أو إيديولوجية "[1] المهمّ أنّ العنوان يقصد شيئًا ما أو بالأحرى يريد شيئًا ما، سيكون

المبدع –لامحالة–هو صاحب هذه الإرادة، ولن يكون القارئ إلاّ كالمتلقي الذي تستهويه (إشارة /قصدية) المرسل.

وأمّا الاعتراض فهو وقوف العنوان حاجزًا (معترضًا) ما بين القارئ والنّص، فهو "أول لقاء مادي (فيزيقي) محسوس بين القارئ والكاتب" [2] لذلك فهو أمرُ قد يهم القارئ (المرسل إليه) أكثر من الباث (المرسل) بدعوى عودة الاعتراض على المتلقي لا على الباعث.

وأمّا الأثر فلأنّ العنوان أثر في مقدمة الكتاب، يشبه أثر السجود في مقدمة الرأس (الجبهة) ومنه قوله تعالي:"سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُجُودْ" [3] فيكون بذلك أثر السجود في الوجه علامة لمن"كثرت صلاته بالليل"[4] كما يكون العنوان أثر وعلامة في مقدمة الكتاب على حال النّص وصاحبه، ويكون (الأثر/العنوان) بالنسبة للنّص كالإسم للمسمّى، " تمامًا مثل أسماء العلم و أسماء المواضع في علاقاتها بالأشخاص والمواضع التي تعيّنها"[5].

ولا يختلف الأمر بالنسبة للاستدلال ، فالعنوان دلالة وإحالة معينة على نص معين "فهو لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة، ومدخل أَوّلِيّ لا بد منه لقراءة النّص" [6] فكما أنّنا نستدلّ بعلامة مميزة في الشيء نظهره على غيره، كذلك العنوان يُسْتَدَلّ به تفرقة وتمييزًا للنّص الذي يتستّر خلفه عن غيره، بل يتعدّى كونه " مجرَّد اسم يدل على العمل الأدبي يحدده

1- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 31.

2- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

3- الفتح /.29

4- ابن كثير، تفسير ابن كثير، دار الحديث، القاهرة، مصر، الكويت، الجزائر، ط1، ص:1949.

5- josep Besa camprubi, Les fonctions du titre,nouveaux actes semiotiques, 82, 2002- pulim, université de limoges, p:08.

6- بسام قطوس، المرجع السابق، ص:32.

هويته، ويكرس انتماءه لأب ما"[1] ليصبح هو النص مختزلاً، تنتضد فيه المعاني والدّلالات الكليّة للنّص الأصلي.

وأمّا كونُ العنوان سمة الكتاب فذلك بيت القصيد، ومدار الأمر كله، ومُخْتَزَلُ الدّلالات جميعًا، فهو "وسم له وعلامة عليه" [2] على اعتبار أنّ "السمة [هي] العلامة [ومنه] سوم الفرس جعل عليها السيمة" [3] ليكون العنوان غرة في مقدمة الكتاب، كما كان للفرس غرة في جبينها تميّزها عن غيرها، وما سمّي العنوان عنوانًا إلاّ لأنّه يسم الكتاب أي يميزه بعلامة

خاصة عن غيره، يعرف بها ويُهتدى إليه من خلالها، هذه العلامة لن تكون –مطلقًا– إلاّ العنوان.

العنوان اصلاحًا:

توطئة:

يتشكّل النّص الإبداعي الحديث(*) من معادلة لابدّ منها، أوّلها العنوان وآخرها النّص، وحقيقٌ لمن كانت له الصدارة (العنوان) أن يُدرس و يُحَلل، و يُنظر من خلاله إلى النّص، من منطلق أنّ العنوان حمولة مكثّفة للمضامين الأساسية للنّص، وهو وجه النّص مصغرًا على صفحة الغلاف، لذلك كان دائما "يعدّ نظامًا سيميائيًا ذا أبعادٍ دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبّع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة"[4] بغية استجلاء المفاهيم النّصية المتراكمة داخل الحيِّز النّصي.

لهذا لم يكن اهتمام السيمياء بالعنوان اعتباطيا، ولا من قبيل الصدفة، بل لكون "العنوان ضرورة كتابية " [5] جعلتْ منه " مصطلحا إجرائياً ناجحًا في مقاربة النّص الأدبي، و مفتاحًا أساسيا يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها

1–علي جعفرالعلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دارالشروق للنشروالتوزيع،عمان، الأردن ط1، 1997، ص: 173.

2– بسام قطوس سيمياء العنوان، ص: 31.

3– ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة (سوم)، ص: 307.

*– وهي إشارة إلى افتقار النص الشعري القديم إلى عناوين حقيقية بالمفهوم الحديث، تعلو قصائده، وتسمها.

4– بسام قطوس، المرجع السابق، ص: 33.

5– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص:15.

وتأويلها"[1] وكذا لكونه أولى عتبات النّص التي لا يجوز تخطّيها، ولا تجاهلها، إن أراد القارىء التماس العلمية في التحليل والدقة في التأويل، فلا شيء كالعنوان "يمدنا بزادٍ ثمين لتفكيك النص ودراسته، وهنا نقول إنّه يقدّم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النّص، وفهم ما غمض منه"[2] حملا على تبعية النّص للعنوان، أوما اسماه محمد مفتاح بالقمعدة والتي "هي توقعنا ما سيتلو هذا العنوان من جُملٍ ومن مضمون" [3] والقمعدة تركيب منحوت من كلمتي القمة والقاعدة، وقد يكون الأمر عكس ذلك (القاعمة) لينطلق التأويل من النّص/القاعدة، ويعود إلى العنوان/القمة.

فتكون بذلك " الدّلالات المتكوّنة في النّص إنّما هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان"[4]، و على هذا فالعنوان أصل و النّص فرع، أو قُلْ فروع دلالية للجملة المركّزة المشحونة(العنوان)، على أن احتمال النقيض وارد، و هو مذهب يميل إليه الغذامي في كتابه الخطيئة و التكفير، فيقول "ليست القصيدة هي التي تتولد من عنوانها، إنّما العنوان هو الذي يتولد منها، و ما من شاعر حق إلاّ و يكون العنوان لديه آخر الحركات" [5]، بيد أنّ الذي نعنيه بأصلية العنوان إنما هو بالنسبة للقارىء لا للمبدع، فإذا كان العنوان آخر أعمال المبدع، فهو أولى عتبات القارىء، التي يقيس دلالاتها على جميع مضامين النّص، "فهو مفتاح دلالات [النّص] الكلية التي يستخدمها القارىء الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتّمة في القصيدة" [6] التي يُستعصى فهمها إلاّ من خلال العودة إلى العنوان، الذي تطالُ أشعّته "فضاء المتن لاختراق تلك البنية المتماسكة، و تفكيك مستوياتها المتداخلة" [7] فيجلو بذلك ما كان معتما، ويتّضح ما كان غامضا، فيصبح من حقنا منذ هذه اللّحظة أن نطرح مجموعة من الأسئلة المشروعة و التي في مقدمتها : ما العنوان ؟ ثم ما أهميّته في القراءة السيميائية؟ وهل يصح لنا أن نتكلّم عن شعرية العنوان؟

1- جميل حمداوي، (السيميوطيقا والعنونة)، مجلة عالم الفكر، ص: 96.

2- محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 1990، ص: 72.

3- المرجع نفسه ص:60.

4- أحمد ناهم: التّناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2004، ص: 77.

5- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص:261.

6- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر والتوزيع،مصر، ط2000،1، ص: 291.

7- مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص: 07.

يذهب جاك فونتاني (Jaques fontanille) إلى أنّ العنوان مع علامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص موازي له" [1].

ويعرّفه ليوهوك (LEO HOEK) بقوله:" العنوان مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نّص لتحدّده، وتدل على محتواه العام، وتغرّي الجمهورالمقصود"[2] بمحتواه، فالعنوان عند ليوهوك(LEOHOEK) يحضى باهتمام بالغ، نظرا لكونه "أكبر ما في القصيدة،إذ له الصدارة و يبرز متميزًا بشكله و حجمه" [3]

منتصبًا في مقدمة الكتاب، و كذا لكونه أداةً تحدُّد النّصْ، و تعيّنه "فهو رسالة لغوية تعرّف بهوية النص، و تحدّد مضمونه، وتجذب القاريء إليه، وتغويه به"[4] وهو بعد ذلك "نظام دلاليٌّ رامز له بنيته السطحية، و مستواه العميق مثله مثل النّص تمامًا" [5] من حيث إنّه حمولة مكثفة من الإشارات و الشيفرات التي إن اكتشفها القاريء وجدها تطغى على النّص كله، فيكون العنوان مع صغر حجمه نّصًا موازيا(Paratexte)، و نوعا من أنواع التعالي النّصي (Transtextualité)، الذي يحدد مسار القراءة التّي يمكن لها أن "تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب" [6] إنطلاقًا من العنوان ولوحة الغلاف، و شكل الكتاب...

إن نظرة سريعة على تلك التعاريف التي حدّدت العنوان لتُظهِر أنّها انبثقت في مجملها من وظيفة العنوان، فهو تارة يعين الكتاب وطورًا يحدّد مضمونه، و قبل كل ذلك يجذب القارئ إليه، فنكون أمام وظائف عدة للعنوان في مقدمتها التعيين والإغراء.

و لا أدلّ على ذلك من اتكاء بشرى البستاني في تعريفها للعنوان على وظائفه ، حيث

1- joesp Besa camprubi:les fonctions du titres P:05. مقدمة كتاب

2- Leo H.Hock : la marque du titre, dispositifs semiotiques d'une pratique textuelle, Mouton publishers, the hague، paris, Newyork, 1981, P: 05.

3- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص 263.

4- محمد الهادي المطوي،(شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق)، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، دولة الكويت، مجلد 28، العدد الأول، سبتمبر 1999، ص: 457.

5- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 37.

6- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص: 64.

ترى بأنّه"رسالة لغوية تعرِّف بتلك الهوية وتحدِّد مضمونها، وتجذب القارىء إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النّص ومحتواه" [1] لذا فلن نستغرب ممن يحيط العنوان بهالة من الشمولية، فيجعله "دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة تحوي معاني شاملة [وهو] الكلمات التي تختصر التفاصيل و تجمع الأشتات، وهو البداية والنهاية والجوهر الذي تدور في مداره عناصر القصيدة" [2] فالأمر كله إذن معقود على العنوان، ومدار دلالات النّص تبع له، وما أحال عليه العنوان مختصرًا، فهو في النّص مفصل ومطول، إلاّ أن يكون العنوان مراوغًا، فساعتها لا حيلة للقارىء أمامه إلاّ أن يتكىء على النّص لتفسير العنوان، و"قد يجد القارىء نفسه في هذه الحالة أمام مشكلة عويصة لِاستحالة تحقيق التوافق بين

النّص الشعري و العنوان"[3] في هذه الحالة يستعين القارئ بمخزونه الثقافي على تأويل العنوان و البحث عن نقاط الإشتراك بينه و بين النّص دونما تَمحُّلٍ و لا تكلّف.

و رغم ما أوردناه من تعاريف للعنوان إلاّ أن ليوهوك (LEOHOEK) يرى بأنّه "من الصعب وضع تعريف محدد للعنوان نظرًا لاستعماله في معانٍ متعددة" [4] كما أنّ الدراسة العلمية تقتضي تتبع مفهوم العنوان تاريخيًا[5]، بغية تقصّي تطوره، الذي من خلاله يمكن لنا تحديده بدقة.

و المتفق عليه أنّ " العنوان مرتبط ارتباطًا عضويًا بالنّص الذي يعنونه، فيكمّله ولا يختلف معه و يعكسه بأمانة و دقة"[6]، فهو ما وضع على رأس النّص إلا ليعرفه و ينوب عنه ، فكأنّما هو " نص صغير يتعامل مع نص كبير" [7] قد قام المبدع باختزال مدلولات

1- بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص:34.

2- إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، ط1 1985، ص: 186

3- الطيب بودربالة: (قراءاة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس)، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء و النص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي بسكرة في:16/15 أفريل 2000، ص:24.

4- Leo H.Hoek : la marque du titre, P:05.

5- Gérard Genette, Seuils,P :180 .

6- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1995، ص:.277

7- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النّص الكبير، وأفرغها في النّص الصغير، فهو مع شدة اختصاره يشكّل "أعلى اقتصاد لغوي ممكن" [1] يستطيع به المبدع/المنتج لفت انتباه المتلقي إلى عمله، فبِاختياره لهذا العنوان قد رهن إنتاجه بمدى قوة العنوان أو ضعفه فيكون هنا صاحب السلطة الذي يملك مفاتيح الغواية.

و قد تسمو التعاريف بالعنوان لتجعله في أعلى مراتب الاتصال، فيكون رديفًا للغة من حيث هي نظام، فالعنوان أيضا "نظام سيميوطيقي مكثف لنظام العمل، حتى ليصل إلى حدّ التّشاكل الدّلالي، و حتّى أنّ بناء النّص يظل معلقًا على اكتشاف آليات هذا التّشاكل"[2] فيصبح العنوان –مع صغره– وصيّا على النّص، بعدما رُفعت وصاية النّص على العنوان، ليصبح العنوان نصًا آخر في مقابل النّص الأصلي.

لنصل في الأخير بعد كل ما ورد من تعاريف للعنوان إلى نتيجة مفادها أنّ العنوان علامة لغوية تعلو النّص لتسمه و تحدّده، و تغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلت كثير من الكتب مكدّسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سببًا في ذيوعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، و كم من كتاب كان عنوانه وبالاً عليه و على صاحبه.

1- محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص:10.

2- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ايتراك للطباعة و النشر و التوزيع، مصر الجديدة، مصر، ط1، 2001، ص:218.

أهّمية العنوان:

أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة ومطلبا أساسا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص، لذلك ترى الشعراء يجتهدون في وسم مدوناتهم بعناوين يتفنّنون في اختيارها، كما يتفنّنون في تنميقها بالخطّ و الصّورة المصاحبة... وذلك لعلمهم بالأهمية التي يحظى بها العنوان.

ونظرًا لهذه الأهمية "شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزًا كبيرا من اهتمام النّقاد" [1]، رأوا فيه عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها، إذ يستطيع القارىء من خلالها دخول عالم النّص دونما تردّد ما دام استعان بالعنوان على النّص.

كما تتجلّى أهميّة العنوان فيما " يُثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلاّ مع نهاية العمل" [2]، فهو يفتح شهية القارىء للقراءة أكثر، من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه، والتي بالطبع سببها الأول هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النّص بحثًا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان.

إنّ إطلالة سريعة على معظم الدراسات السيميائية الحديثة التي طالت الأعمال الأدبية- الروائية منها والشعرية- تبرز بشكل واضح " أهمية العنوان في دراسة النّص الأدبي" [3] ، والتي تعتمد في تحليلها على قواعد المنهج السيميائي.

فأيّ محاولة لإختراق حاجز العنوان تقتضي من القارىء الوقوف مطولاً عنده، إذ " قد نخسر رهانات كثيرة في قراءتنا و نحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلّفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة" [4]، ممّا جعله يرتقي من "عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارىء إلى مشروع للتأويل" [5]، قد نحتاج في كثير من الأحيان إلى النّص لفهم مغزاه.

1- شريبط أحمد شريبط، الأديب عبد المجيد الشافعي: مقاربة تحليلية نقدية لإنتاجه الأدبي، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط1، 2000، ص:11.

2- رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دراسات تطبيقية، مخطوط قيد الطبع، عمان، الأردن، ص:57 .

3- جميل حمداوي، (السيميوطيقا والعنونة)، عالم الفكر، ص:97.

4-رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق،المغرب/لبنان، ط1998،1،ص:107.

5- بشرى البستاني، قراءات في نص الشعري الحديث، ص: 32.

فالعنوان على أهميّته أصبح عِلمًا مستقلا له أصوله وقواعده التي يقوم عليها، فهو يوازي إلى حدٍ بعيد النّص الذي يسمه لهذا " فإنّ أيّ قراءة استكشافية [لأي فضاء] لا بدّ أن تنطلق من العنوان"[1]، كما أنّه لم يعد " زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النّص"[2]، بل أصبح عضوًا أساسًا يُستشار ويستأذن.

إنّ التطور الحاصل في تاريخ العنوان، جعله بعد سنوات عجاف يستفيق من غفوته "ويتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته وأقصاه إلى ليل من النسيان"[3]، ليكون شيئا ذا بال و يزاحم النّص في أهميته، لا ليكون جزءًا منه بل ليكون نّصا موازيا له.

ولعلّ عناية كل من جيرار جينيت (Gérard Genette) وليوهوك(Léo Hock) وكلود دوشي (Claude Duchet) وجون مولينو (Jean maulino) وروبرت شولز (Roberte Sholes) وجون كوهين(Jean Cohen)...بالعنوان أسّس – حقيقة– لما يسمى اليوم بعلم العنونة(La Titrologie) حتى أخذ النّقاد " يستنطقون البعد السيميائي في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكّلة لمتن الهرم"[4]، إتكاءً على ما خلّفته دراسات فرنسوا فروري (François frouris) وأندري فونتانا (Andrei Fontana) وشارل جريفال (Charles Grival).

أمّا عناية المبدعين(وبخاصة الشعراء) بالعناوين فأمر ظاهر، حتى أنّ الشاعر عبدالوهاب البياتي يذكر أنّ كثيرًا من الشعراء يطلبون منه أن يضع لهم اسماء لقصائدهم، أو مجموعاتهم الشعرية، مع أنّه يستغرب كيف يكتب شاعر ديوانه ولا يعرف كيف يختار العنوان[5]، فأهميّة العنوان وخطورته، تضطرّ الشعراء-المبتدئين منهم خاصة– إلى الوقوف

1– الطاهر روابنية، (شعرية الدال في بنية الإستهلال في السرد العربي)، ملتقى السيمياء و النص الأدبي، معهد اللغة العربية و آدابها، عنابة 1995، ص:.141

2– شادية شقروش، (سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، لعبد الله العشي) الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي، بسكرة في 8/7 نوفمبر 2000، منشورات الجامعة، ص:286.

3 – علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص:173.

4– محمد صابر العبيد (جمالية العنوان و فلسفة العنونة، قراءة في ديوان الأيقونات و الكونشيرتو) جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 835، تاريخ: 2002/11/10، دمشق، سوريا، ص:.04

5– في حوار مع عبد الوهاب البياتي، مجلة الثقافية، تصدر عن المكتب الثقافي السعودي في بريطانيا وايرلندا، العدد 19، السنة الرابعة، ذو الحجة 1417 هـ ، ص:12.

مطولاً أمام عناوين النصوص قبل اختيار أي عنوان.

و إذا عدنا إلى النقّاد، فإنّنا سنرى أنّ كثيرا منهم، يعدّ العنوان "نصّا مصغرا تقوم بينه و بين النصّ الكبير ثلاثة أشكال من العلاقات:

1– علاقة سيميوطيقية: حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل.

2– علاقة بنائية: تشتبك فيها العلاقات بين العمل و عنوانه على أساس بنائي.

3– علاقة انعكاسية: و فيها يُختزل العمل –بناءً و دلالة– في العنوان بشكل كامل [1]، وهو تحليل يثبت مدى عناية النقاد بالعنوان بجعله ندا للنّص و مثيلاً له، أهمية العنوان – إبداعيًا وسيميولوجيًا– إذن كبيرة لا شك فيها، فهو باختصار " أشدّ العناصر(السيميولوجية) وسمًا"[2]،

للنصّ أو الكتاب، دون غيره من العناصر الأخرى، لأنّه يشكّل واجهة النّص وبؤرة اختزال الأفكار التي ينوي النّص إبلاغها.

1- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ص:.181

2- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت (د،ط)، 1992، ص:236.

أنواع العنوان:

تتعدّد أنواع العناوين بتعدّد النصوص ووظائفها، وأهمّ أنواع العناوين هي:

1- **العنوان الحقيقي**(Le titre principale):

وهو ما يحتلُ واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي، ويسمى "العنوان الحقيقي، أو الأساسي، أو الأصلي" [1] ويعتبر بحق "بطاقة تعريف تمنح النّص هويته" [2] فتميزه عن غيره، و نضرب مثال على ذلك بعنوانَيْ (المقدمة) لابن خلدون، و(أحاديث) لطه حسين، فكلاهما عنوان حقيقي لهذين الكتابين.

2- **العنوان المزيف**(Faux titre):

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي " وهو اختصار وترديد له، ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي" [3] ويأتي غالبا "بين الغلاف والصفحة الداخلية"[4]، وتعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف، ولا حاجة للتّمثيل له لأنّه مجرد ترديد للعنوان الحقيقي، وهو موجود في كل الكتب.

3- **العنوان الفرعي**(Sous titre):

يتسلسل عن العنوان الحقيقي، ويأتي بعده " لتكملة المعنى" [5] وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب، وينعته بعض العلماء "بالثاني أو الثانوي" [6] مقارنة بالعنوان الحقيقي، و مثال ذلك مقدمة ابن خلدون إذ نجد أسفل العنوان الحقيقي (مقدمة) عنوانا فرعيا مطولا هو (كتاب العبر وديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر) أو عناوين المباحث والفصول في متن المقدمة نحو: (فصل في البلدان والأمصار وسائر العمران- فصل في أنّ الدول أقدم من المدن و الأمصار)[7].

1- محمد الهادي المطوي، (شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق)، مجلة علم الفكر، ص:475.
2- شادية شقروش، (سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح)، الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي، ص:270.
3- محمد الهادي المطوي، المرجع السابق، ص:.457
4- شادية شقروش، المرجع السابق، ص:270.
5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
6- محمد الهادي المطوي، المرجع السابق، ص:.457
7- ابن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ج1، ص: 413.

وأمّا العناوين الفرعية في كتاب (أحاديث) فعديدة نذكر منها:(صريع الحب والبغض- فجأة فاجعة)[1].

4- **الإشارة الشّكلية**:

وهي العنوان الذي يميز نوع النصّ وجنسه عن باقي الأجناس، وبالامكان أن "يسمى العنوان الشّكلي" [2] لتمييزه العمل عن باقي الأشكال الأخرى، من حيث هو قصة، أورواية، أو شعر، أو مسرحية ...

5- **العنوان التّجاري**(titre courant):

ويقوم أساسًا على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية، وهو عنوان "يتعلق [غالبا] بالصحف والمجلات "[3] أو المواضيع المُعَدّة للاستهلاك السريع، وينطبق كثيرًا على العناوين الحقيقية لأنّ العنوان الحقيقي لا يخلو من بعد إشهاري تجاري.

1- طه حسين، أحاديث، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1982، ص ص: 25- 34.
2- محمد الهادي المطوي، (شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق)، مجلة عالم الفكر، ص:.475
3- شادية شقروش، (سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح)، الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي، ص:270.

وظائف العنوان: (Les fonctions du titre)

ترتكز تحاليل النصوص في معظمها على تحديد العلاقة بين المرسل أوالباث(LeDestinateur) والمرسل إليه (Le Destinataire) والرسالة(Le message) وما يمكنه أن يساعد في عملية التواصل هذه كالسياق(Contexte) و الصلة (Contact) والسنن (Codes) وذلك بما تقدمه هذه العناصر جميعا(متحدة أو متفرقة) للمتلقى، الذي هو عمود هذه العلاقة، إذ ما وجدت الرسالة وما صاحبها من عوامل الاتصال(سياق، صلة، سنن) إلاّ لتبليغ فكرة ما للمتلقي.

فالعلاقة إذن ما بين المرْسِل والمرسَل إليه والرسالة والسياق تشوبها مكاسب براجماتية تخص أركان التواصل، هذه المكاسب التي ينعتها رومان جاكوبسون (R.Jackobson) بالوظائف، وهي وظائف يمكن تطبيقها إلى حد بعيد على أي خطاب أونصّ عام، وهذه الوظائف هي:" الوظيفة المرجعية (الإحالية)، الإنفعالية، التأثيرية، التواصلية، الميتالغوية والإفهامية" [1].

وإن كانت هذه الوظائف يمكن تطبيقها على كل ما يمكن اعتباره رسالة، فإن الأمر يمكن سحبه على العنوان وإجراؤه عليه(تطبيقه إجرائيا)، فالعنوان رسالة " وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه وهما يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبل" [2] حسب فهمه لها.

ومعظم وظائف العنوان تُدرَك من خلال النّصّ، فالنّص إذن هو الذي يحدّد طبيعة هذه الوظيفة، لأنّ الباحث قد لا يدرك دور العنوان أو وظيفته في الشعر خاصة "إلاّ بعد إتمام قراءة القصيدة" [3]، فمن خلال النّص يمكن فهم محتوى رسالة العنوان.

على أنّ للعنوان وظيفة خاصة و هي أنّه –حسب إيكو–(Eco) "يشوش الأفكار لا أن يثبتها"[4] ، بحيث إنّه يفاجئ المتلقي و ذلك بكسر أفق التوقع لديه، فهو يفهم من العنوان

1– جميل حمداوي، (السdميوطيقا و العنونة)، مجلة عالم الفكر، ص:101.

2– المرجع نفسه، ص:.100

3– عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص:110.

4- G.Genette.Seuils, p :95.

شيئًا ما– و قد لا يفهم أيّ شيء – ثم يصطدم بالنص ليفهم رسالة العنوان.

كما يسعى العنوان دائمًا إلى توجيه "الإنتباه إلى المكان الذي تتمركز فيه دلائلية القصيدة التي يسمُها"[1]، فهو لذلك يحمل دلالة "تمييزية إضافة إلى وظيفته الجمالية"[2]، وبِإمكانه أيضًا أن ينقل المتلقي إلى عالم النص دون تطرّقه إلى محتوى الكتاب، فمن خلال العنوان يستطيع القارىء أن يستشّف نوع النصّ و تركيبته و محتواه، حتى أنّ طه حسين وقع في نفسه عنوان رواية نجيب محفوظ " زقاق المدق" الموقع الحسن، فرآه ينطبق تمَامًا على مضمون الرواية، مما جعله يقول:" ولكنّك لا تكاد تسمعه وتنطق به حتى تتبيّن أنّك مقبل

على كتاب يصوّر جوّا شعبيا قاهريّا خالصا، فهذا العنوان يوشك أن يحدّد موضوع القصة و بيئتها" [3]، لقد انتبه طه حسن من خلال هذا الموضع إلى أنّ للعنوان وظيفة ودورًا في تفعيل عملية القراءة من جهة، واختصار مضمون النص كاملا من جهة أخرى.

إنّ اعتبار الباحثين العنوان رسالة لغوية – بالمفهوم السيميائي– جعلهم يعاملونه معاملة النص الكامل، فتجرى عليه وظائف جاكبسون (Jakobson) كما تجرى على أشكال الخطاب الأخرى، و ذلك لأنّ " البناء اللّغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف البراجماتية ممثلة في لفت الإنتباه والأخبار و الإعلام"[4].

غير أنّ العنوان قد أثبت مع تطور النقد أنّ له وظائف أخرى، قد تكون جديدة عن الوظائف التي حدّدها جاكبسون (Jakobson)، و لكنّها لا تخرج عنها في معظمها، ما عدا وظيفتي التعيين (Désignation)، و الإغراء (Séduction)، فإنّ العنوان حقق السبق فيهما دون النّص، بحكم مواجهته المباشرة مع المتلقي أوّلا، ثم سيادته على النّص من منطلق المهمة التي نيطت به، ألا وهي مهمة التعريف بالنصّ.

1- Michel Riffaterre, Sémiotique de la poésie, traduit de l'anglais par jean jacques homos, edition du seuil, mars 1983, paris, P :130.

2– هند سعدوني، (قراءة سيميائية لقصيدة "مدينتي")، سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين لعبد الله حمادي، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص:191.

3– طه حسين: نقد و إصلاح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، 1982، ص:115.

4– عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 2000، ص:29.

حدّد جيرار جنيت(Gérard Genette) في كتابه عتبات(Seuils) أربع وظائف للعنوان تميزه عن باقي أشكال الخطاب الأخرى، وقد تضاف لها بعض الوظائف التي لم يذكرها جنيت(Genette) وهذه الوظائف هي:

1)– الوظيفة التّعيينية(La Fonction de désignation) :

وتسمى أيضًا وظيفة التّسمية، لأنّها تتكفّل بتسمية العمل وبالتّالي مباركته"[1] وهي أكثر الوظائف شيوعًا وانتشارًا، بل لا يكاد يخلوُ منها أي عنوان، فهذه الوظيفة تشترك فيها "الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات و الأعمال الفنية"[2]

وهي تقترب من كونها اسمًا على مسمًى، لأنّها في أصلها " تحديد لهوية النّص وتبدو إلزامية، ولكن دون أن تنفصل عن الوظائف الأخرى" [3] لذلك كانت أولى الوظائف وأشهرها.

ويستعمل بعض النقاد تسميات أخرى لهذه الوظيفة مثل " استدعائية(Appellative) عند جريفل (Grevel) و تسموية (Denaminative) عند ميتران (Mitterand) وتمييزه (Destinative)عند غلود نشتاين(Glodenstein)وبومارشيه وآل (Beaumarchais et al)، ومرجعيه(Referencielle)عند كانتوروويكس(Kantorowics)"[4]، فكل هذه التسميات، وإن اختلفت، تتّجه إلى معنى واحد هو التّعيين.

2- **الوظيفة الوصفية**(La Fonction déxriptive)**:**

وتسمى أيضا الوظيفة اللّغوية الواصفة (Metalinguistique) وهي وظيفة براجماتية محضة، إذ يسعى العنوان عبرها إلى تحقيق أكبر مردودية ممكنة، وهو ما يجعلها "المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، والصادرة عن عدد لا بأس به من المبدعين والمنظّرين، الذين أبدوا دومًا انزعاجهم أمام التأثير الذي يمارسه العنوان عند تلقي النّص بفعل خاصيته التثقيفية الموجهة إلى القارىء"[5] .

غير أنّ لهذه الوظيفة جانبا إيجابيا وهو حرية المرْسِل في أن يجعلها "مختلطة أومبهمة

1- joesp Besa camprubi:les fonctions du titre, P:08.

2- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:50.

3- G.Genette.Seuils, P: 83.

4- joesp Besa camprubi:les fonction du titres, P:09.

5- ibid ,p : 09.

حسب اختياره للعلامات الحاملة لهذه الوصفية الجزئية المختارة دائما، وحسب ما يقوم به المرسل إليه من تأويل يبدو غالبًا افتراضًا حول حوافز المرسل." [1]

ولهذه الوظيفة مسمّيات أخرى نذكر منها: "تلفظية (Enonciatire) عند بوخبزة (Bokobza)، ودلالية (Semantique) عند كونترروويكز(Kontorowicz)، وتلخيصية (Abreviaitive) عند غولدنشتاين (Groldensten) يسميها جنيت (Genette) وصفية (Dexriptive)" [2]، حيث يؤكد على أنّها وظيفة مهمة جدًا في العملية التّواصلية، ولا يمكن الاستغناء عنها "[3]، نظرًا لكونها كالوظيفة التّعيينية موجودة بالقوة.

3)- **الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة** (La Fonction Connotatue attachée) **:**

تأتي الوظّيفة الدّلالية مصاحبة للوظيفة الوصفية و تحمل بعضا من توجهات المؤلف في نصه، يقول جنيت(Genette) عن هذه الوظيفة أنّه " لا مناص منها لأنّ العنوان مثله مثل أي ملفوظ بعامة له طريقته في الوجود، أو إن شئنا أسلوبه، حتى الأقل بساطة، فإنّ الدّلالة الضمنية فيه تكون أيضا بسيطة أو زهيدة، و لما كان من المبالغة أن نسمي وظيفة دلالية ضمنية هي غير مقصودة من المؤلف دائما فلا شك أنّ الأجدر عندئذٍ أن نتحدّث عن قيمة ضمنية أو مصاحبة" [4]، كما أنّها تعتمد على مدى قدرة المؤلف على الإيحاء والتّلميح من خلال تراكيب لغوية بسيطة.

4)- الوظيفة الإغرائية:(La Fonction de ductive) :

وتسمى الوظيفة الإشهارية، وهي ذات طبيعة استهلاكية وذلك لأنّ " قضية الكتاب المطبوع قد تطورت إلى شكل من الاقتصاد الاستهلاكي، فلكي نستطيع إنتاج هذه الأشياء وجب علينا اعتبارها مواد استهلاكية شبيهة بالمواد الغذائية"[5]، ومن هذا الجانب انطلق هنري فورني (Henri Fournier) في حديثه عن صعوبة تسمية النّص ذي المهمة المزدوجة التي على كل عنوان

1- G.Genette.Seuils, P: 85.
2- joesp Besa camprubi:les fonction du titres, P:13
3- G.Genette.Seuils, P: 85.
4- ibid , p : 89.
5- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط3، 1986، ص: 112 .

أن يؤديها فيقول في مقال له حول الكتابة الخطية: " إنّ عنوان مؤلف ما، هو الذي يمنح القارىء الفكرة الأولى عنه، وهذا الاحساس الأول على قدر ما يكون جذابا(مغريا) أومبهرا للذهن والعينين، يترك فيه أثرا لمدة قد تطول أو تقصر، على المؤلِف والطّابِع أن يوحدا الجهود لأحداث توقع مقبول، أحدهما عن طريق التبسيط و الاختزال عند وضعه للعنوان. عليه أن يعطي فكرة تامة قدر الامكان عن محتوى المؤلف، مصرا مع ذلك على إثارة فضول القارىء الآخر عن طريق التأليف المدهش للحروف و المهارة في وضع الأسطر، عليه أن يوفّر لعين القارىء نظرة منتظمة بلا رتابة... يكتسب شكل هذه الصفحة دومًا أهمية كبرى

عن طريق التأثير الذي يمارسه على جمهور القرّاء... والذين لا يبتاعون الكتب إلاّ لكي يشبعوا نَهَمَ أعينهم، أو الذين يخضعون لإغراء العنوان"[1] .

يرتكز هذا المقال على جانب الإغراء الشّكلي للعنوان وصفحة الغلاف باعتبارهما "طُعْمًا" من نوع خاص يستعمله المبدع (المرسل) والناشر للإيقاع بالقارىء، واستدراجه لاقتناء المدونة.

غير أنّ جنيت (Genette) يرى أنّها " وظيفة مشكوك في نجاعتها، وأنّها ترتبط- إن كانت حاضرة- بالوظيفة الوصفية والدّلالية الضّمنية، وكذلك إن كانت غائبة، و من المستحسن القول إنها حاضرة دائمًا، إيجابية أو سلبية أو منعدمة حسب المتلقّين الذين لا يمثّلون دائما للفكرة التي يكوّنها المرسل لنفسه عن المرسل إليه" [2]، فيكون العنوان هنا مطية لتداول الكتاب/النّص ورواجه، كما يكون" إعلان إشهاري محفز للقراءة"[3]، يستثير به المُرْسِل نفسية المتلقي بغية استمالته لقراءة النصّ، بطريقة إغرائيّة تثير فيه غريزة القراءة.

فالأمر إذن متعلّق بالعملية التجارية بالدرجة الأولى، وذلك " عندما تكون الإثارة قوية يكون التلقي واسعًا و المقروئية كبيرة و الكتاب متداولاً، و من هنا يحقّق العنوان في جوانب عدة أغراضا تجارية"[4]، و هو الأمر الذي يجعل المبدع – أو من ينوب عنه كما

1- joesp Besa camprubi:les fonction du titres, P:20.
2 - G.Genette.Seuils, P:95 .

3- رشيد بن مالك، السيميائية السردية، ص:57 .

4- في حوار مع الأستاذ الدكتور رشيد بن مالك، يوم الثلاثاء 31 أوت 2004 على الساعة 15:30 بمدينة برج بوعريريج.

في المثال الذي سنسوقهُ – يقف مضطربًا أمام العنوان الذي سيختاره، بل قد يتغير العنوان مرات ومرات لأسباب تجارية كما تقدّم ذكره، يقول صلاح فضل "عندما كتب أنْوَر المعدّاوي في مجلّة الرسالة الوقورة مقاله الإحتفالي بديوان نزار القباني " طفولة نهد" عمد الزّيات إلى تحريف العنوان بخطأ مطبعي مقصود، ليصبح "طفولة نهر" (أبدل الدال راء) ليداري عورته، و يخسف عليه ورقة الشجرة و ينفيه من جنة الصدق امتثالا للحسّ الخلقي المزدوج و التقاليد الصحافية المهيبة، ولكنّ اللهب الذي تمثّل في دال الديوان لم يلبث أن أصبح حريقًا في كراريس التلاميذ، وصار علامّة تمرد هذا الجيل واختلافه عن آبائه، وكان ذلك إيذانًا بعصر أدبي جديد "[1].

إنّ اختيار نزار قباني للعنوان الأوّل (طفولة نهد) كان لسبب إغرائي كسّر به الشاعر حاجزًا منيعًا من حواجز الأخلاق الاجتماعية، مع علمه أنّ طبقة كبيرة من المتلقّين ستنساق وراء هذا العنوان، كما أن ما فعله الزيّات من تغيير في لفظ العنوان إلى (طفولة نهر) كان أيضا لغرض إشهاري تسبقه المحافظة على مكانة المجلة المهيبة من جهة والتمسك بالأخلاق الاجتماعية التي لم تألف بعدُ مثل تلك العناوين من جهة أخرى.

نخلص في الأخير إلى أنّ الوظيفة الإغرائية تكاد تكون سمة عامة في معظم العناوين، فما دام المبدع يضع في الحسبان ذوق المتلقي –إضافة إلى متطلبات الكتابّة– فإنّه يميل إلى أقرب العناوين إلى نفسية المتلقي ليستميله إلى كتابه/ نصه، رغبة منه في انتشار هذا الكتاب/ النّص، وتداوله.

وهناك وظائف أخرى للعنوان أوردها بعض العلماء الذين اهتمّوا بالعنوان، كهنري ميتران(H.Meterand)، وجوليا كرستيفا(JouliaKristiva)، وبارث(Barthes) ولا تخرج هذه الوظائف في معظمها عن "وظيفة الإعلان عن المحتوى، وظيفة التجنيس (تكشف عن الجنس الأدبي، قصة، مسرحية، رواية ...إلخ)، الوظيفة الإيحائية، الوظيفة التناصية، وظيفة التخصيص والتحديد، وظيفة الإحالة، وظيفة الإستحالة، وظيفة الحث، الوظيفة التأسيسية ، الوظيفة الإنفعالية ، الوظيفة الاختزالية ، الوظيفة التّكثيفية " [2] إلاّ أنّ وظائف

1– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1 ، 1995، ص ص: 39–40.

2– الطيب بودربالة، (قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس) محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، ص:26.

العنوان لا تقفُ عند هذا الحدّ، بل "لو أردنا أن نرصدها لوجدناها تجل عن الحصر"[1] لتشابكها وتمازج بعضها ببعض، وكذا اختلاطها مع وظائف النّص وأركان التواصل الأخرى كالإعلانات واللوحات الإشهارية ولافتات المحلات وغيرها مما جعلته السيمياء ميدانًا لها.

تاريخ العنونة:

إنّ المتتبّع لتاريخ العنوان يلاحظ أنّه كان –كغيره– من أشكال الخطاب قد بدأ ساذجًا بسيطًا، تعلوه سمة التّعيين دون غيرها من السمات الجمالية الأخرى، التي قد تساعد –إن اجتمعت– في الترويج أكثر للكتاب الذي يقبع تحت هذا العنوان.

بيد أنّ اهتمام العلماء قديما بالعنوان لم يكن بالأمر البسيط، حتى أنّ المتقصّي لتاريخ الأمم السابقة، ومنها الحضارة الفرعونية، ينتبه إلى أنّه " لم يكن هناك اهتمام بذكر اسماء المؤلفين في اللفافات (الكتب آنذاك) إلا نادرًا، فجميع الأعمال كانت تعرف بالعنوان، ولو ذكر اسم المؤلف فإنّه يأتي بعد ذكر العنوان مباشرة عند البداية"[2] وذلك لما لعنوان الكتاب من المكانة التي تعلو حتى الكاتب في حدّ ذاته، إضافة إلى أنّه أمر قد يُثبت أنّ " ظاهرة عنونة المؤلفات قديمة تضرب بجذورها في عمق الثقافة الإنسانية"[3].

ومادامت أمّة العرب كيانًا يشكّل بمعية الشعوب الأخرى الرصيد التراثي الثقافي العالمي، فإنّ لها –بدورها– يدا في موضوع العنونة، وإنْ بشكل يخالف ما كانت عليه أسماء الكتب والمؤلفات والقصائد لدى الأمم الأخرى، لذلك سيسعى البحث إلى دراسة تاريخ العنونة في الأدب العربي.

قبل أن يبدأ البحث في تشخيص حالة العنوان في الأدب العربي عبر التاريخ سيحاول– قدر المستطاع– التطرق إلى عنصر العنونة في القرآن الكريم.

1– بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 52.

2– السيد السيد النشار، تاريخ الكتب و المكتبات في مصر القديمة، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999 ، ص: 53.

3– شراف شناف (هندسة العنوان في ديوان البرزخ و السكين)، سلطة النّص في ديوان البرزخ و السكين، ص:308.

العنونة في القرآن الكريم:

أ)–عنوان الكتاب:

القرآن كلام الله المسموع من القارئ، المحفوظ في الصدور، المكتوب في المصاحف، المقروء بالألسنة، الذي أنزله الله على قلب سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم[1]، وقد كان نزوله على أمة العرب داعيًا إلى قيام حضارة علمية ثقافية شاملة، بعدما كانت الأمية أهم مميزات المجتمع العربي، بل وكان القرآن الكريم نقطة تحول بارزة في العديد من الجوانب العلمية، كان من بينها أنّه سبب مهم" في تطور العنوان العربي وطبعه بطوابع إسلامية خاصة، تُظهر سيطرة الاسمية على العنونة"[2] فالغريب في أمر الاسمية أو العنونة في القرآن

الكريم أنّها لم تكن من حيث اسماء السور فحسب بل كانت أيضا في اسمه/عنوانه هو في حدّ ذاته "القرآن "، قال الجاحظ: "سمّى الله كتابه اسما مخالفاً لِمَا سَمَّى العرب كلامهم على الجُمَل و التفصيل، سمّى جملته قرآنًا كما سمّوا ديوانًا، وبعضه سورة كقصيدة وبعضه آية كبيت، وآخرها فاصلة كقافية " [3].

وتسمية القرآن بهذا الاسم مسألة أُختلِف فيها أوّل الأمر، ذلك أنّ الصّحابة لما جمعوا القرآن على عهد أبي بكر لم يكونوا قد وضعوا له اسمًا بعد، فسموه المصحف، " وكان أبو بكر أوّل من جمع كتاب الله وسماه المصحف"[4] وقد ذكر السيوطي تلك الحادثة فقال "لما جمعوا القرآن فكتبوه على الورق قال أبو بكر: إلتمسُوا له اسما، قال بعضهم السّفر، وقال بعضهم المصحف فإن الحبشة يسمونه المصحف، وكان أبو بكر أوّل من جمع كتاب الله وسماه المصحف". [5] فأمّا رفضهم السفر فخشية إلتباسه بأسفار اليهود، وأمّا رضاؤهم باللفظ الحبشي، فلمحبتهم للحبشة، أُولى ديار الهجرة ولذكرى صاحبها النجاشي.

1- أحمد البيلي، الاختلاف في القراءات، دار الجيل، الدار السودانية للكتب، الخرطوم، السودان، ط1، ص:29.

2- محمد عويس: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1984،1، ص:84 .

3- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1 ، 1988، ص: 143.

4- المرجع نفسه ص: 149.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وللقرآن الكريم اسماء"عديدة تدل على رفعة شأنه، وعلو مكانته، وعلى أنّه أشرف كتاب سماوي على الإطلاق، فسُمِيّ القرآن، والفرقان، والتنزيل، والذكر، والكتاب..."[1] وكان أعظمها إنتشارًا، بل والمستعمل منذ وُضع إلى اليوم هو (القرآن)"وهو عنوان لم يسبق له مثال في أيّ لغة من اللغات، إذ لم يرد أي نص من نصوص الكتب الدينية السابقة يحمل هذا الاسم الكريم الذي أصبح عنوانا خاصا بكتاب الله عز وجل "[2]، فإذا علمنا أنّه ورد في " نحو سبعين آية، وكان في كلّها صريحًا في تسميته ومدلوله الخاص"[3] علمنا لماذا كان اسمه القرآن.

ولنعلم بعدها أنّ تسمية القرآن بهذا الاسم –إضافة إلى اسماء سوره– تُعدّ فتحًا علميا في مجال العنونة، إلاّ أنّ العرب لم تولِ أمر العنونة الاهتمام اللازم، لذلك نلاحظ غياب العنوان الحقيقي في المدونات العربية– وبخاصة في الشّعر– لوقت طويل.

ب)– عناوين السورة القرآنية:

وأمّا عناوين السورة القرآنية أو اسماؤها فإنّها كانت في البداية "من المحدثات التي كرهها العلماء أول الأمر، ثم انتهوا إلى إباحتها واستحبابها، فالعناوين التي كانوا يكتبونها في فواتح السور منوهين فيها بأسمائها و ما فيها من الآيات المكية و المدنية كانت لابد أن تثير معارضة عنيفة في الأوساط المحافظة، لأنّ كثيرًا من العلماء بَلْهَ عامة النّاس كانوا يعتقدون أن هذه الأمور ليست توقيفية، بل للصحابة فيها نصيب غير قليل من الاجتهاد" [4] لأنّه كان" من المعروف بداهة عند العلماء أنّ المصاحف العثمانية لم تكن منقّطة، ولا مشّكلة، ولم تكن مجزّأة، ولا محزّبة، ولا معشّرة، ولا مخّمسة، ولم تكن معنونة بكتابة اسماء السّور ولو أنّ الصّحابة كانوا يعلمونها"[5]، ولكن عندما تهيأ للناس أن يعرفوا أهمية اسماء السّور وعناوينها " هدأ الخلاف الذي أثار تلك المعارضة العنيفة لكتابة العناوين في

1– محمد علي الصابوني، التبيان في علوم القرآن، طبع بمطابع دار البعث، قسنطينة، نشر و توزيع مكتبة رحاب، الجزائر، ط3، 1986، ص:09.

2– محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، ص: 85.

3– إبراهيم الأبياري، تاريخ القرآن، دار الشروق، بيروت لبنان، القاهرة، مصر،ط1، 1964، ص: 84.

4– صبحي صالح، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1968، ص: 97.

5– غازي عناية، هدى الفرقان في علوم القرآن، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1988، ج1، ص: 276.

فواتح السور، فالمعارضة ما لبثت أن خفت، و لم يقنع الناس بكتابة تلك العناوين فحسب بل طفقوا يفتنون في تنميقها و تذهيبها حتى أوشك الجُهّال أن يعتقدوا أنّها جزء لا يتجزأ من الوحي القرآني" [1] فهي عناوينه واسماء سوره منذ دُوّن المصحف الشريف إلى يوم الناس هذا.

وتعتبر غرابة الموضوع و ندرته العامل الأساس في وضع الاسم أو العنوان للسورة، وهو الأمر الذي عليه كثير من العلماء، يقول الزركشي: "ينبغي النظر في وجه اختصاص كل سورة بما سميت به، ولا شَكّ أنّ العرب تراعي في الكثير من المسمّيات أخذ أسمائها من نادر

أو مستغرَب يكون في الشيء من خلق، أو صفة تخصه... ويسمّون الجملة من الكلام أو القصيدة بما هو أشهر فيها، وعلى ذلك جرت اسماء سور الكتاب العزيز، كتسمية سورة البقرة بها لقرينة ذكر قصة البقرة المذكورة فيها، وسميت سورة النساء بهذا الاسم بما تردّدّ فيها من كثير من أحكام النساء، وتسمية سورة الأنعام لِمَا ورد فيها من تفصيل أحوالها..." [2]، فورود حادثة غريبة في سورة من السور كان داعيًا لعنونة هذه السورة بتلك الحادثة، كما حصل في سورة المائدة التي وُسمت بهذا الاسم لتطرقها لموضوع نزول المائدة من السماء في قوله تعالي: " قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَم اللَّهُمَّ رَبّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً منَ السَّمَاءِ تَكُونُ لَنَا عِيدًا لْلأَوَّلِنَا وَءَاخِرَنَا وءآيَةً مِنْكَ وارْزُقْنَا وَأَنْتَ خَيْرُ الرّازِقِين" [3] ،وكذا هو الأمر في سورة البقرة و الأنعام و غيرها.

ويعد التّكرار عاملا أساسًا في عنونة السّورة بعنوان دون آخر، و قد عالج الزركشي علة تسمية السورة بالحادثة أو الاسم الذي تكرر فيها بقوله:" فإن قيل: قد ورد في سورة هود ذِكر نوح و صالح و إبراهيم و لوط و شعيب و موسى عليهم السلام، فَلِم تختص باسم هودٍ و حده؟ و ما وجه تسميتها به؟ و قصة نوحٍ فيها أطول و أوعب، قيل: تكّررت هذه القصة في سورة الأعراف، و سورة هود، و الشعراء بأوعب ممّا وردت في غيرها، ولم يتكرّر في واحدة من هذه السور الثلاث اسم هود عليه السلام كتكرّره في هذه السور ، فإنّه

1- صبحي صالح، مباحث في علوم القرآن، ص: 98.

2- بدر الدين بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع، ط3، 1980، ج1، ص: 270.

3- المائدة/114.

تكرّر فيها عند ذكر قصته في أربعة مواضع والتّكرار من أقوى الأسباب التي ذكرنا.

وإن قيل تكرر اسم نوح في هذه السورة في ستة مواضع فيها، وتكرر أكثر من تكرار اسم هود، قيل: لما جُرّدت لذكر نوح وقصته مع قومه سورة برأسها، فلم يقع فيها غير ذلك كانت أولى بأن تسمى باسمه عليه السلام من سورة تضمنت قصته و قصة غيره، وإن تكرّر اسمه فيها، أمّا هود فكانت أولى السور بأن تُسَمّى باسمه عليه السلام"[1]، فتكرار ذكر اسم النبي- إذَن- كان السبب الأوّل في عنونة العديد من السور باسم هذا النبي أوذاك، إضافة إلى السبب الأوّل الذي ذكرناه، و هو كون الحادثة أو الأمر نادرًا أومُسْتَغْرَبًا.

إنّ اسماء السور الثابتة في المصحف الشريف هي العناوين التي يؤخذ بها، و بها تعرف السور، و يُفَرَقُ بينها، فمن البديهي أنّه كان" لكل سورة اسم واحد، وعليه الكثرة من سور القرآن [و لكن] قد يكون للسورة اسمان فأكثر، و من ذلك مثلا:

– الفاتحة: و تسمى أيضا: أم الكتاب، و السبع المثاني، و الحمد، و الواقية، و الشافية.

– النمل: و تسمى أيضا: سورة سليمان.

– السجدة: و تسمى أيضا سورة المضاجع.

– فاطر: و تسمى أيضا سورة الملائكة..."[2]، وهو دليل يؤكّد صحة القول السابق من أنّ الدّاعي إلى وضع عنوان لكل سورة هو ورود أمر مستغرب أو نادر، كما حدث في هذه السورة التي ذكرناها.

وعليه فإنّ العنونة في القرآن الكريم مجملاً ومفصلاً (عنونة السور) كانت عملية ذكيّة في تيسير تعلّم القرآن، ورسوخ آياته وسوره في أذهان العامة من النّاس، لذلك كان يجب أن تكون هناك عناوين للسور، ويجب أن تبقى كما هي عليه، كيف لا "واسماء السور، أي عنواناتها ثابتة بالتوقيف من الأحاديث والآثار، وأنّ هذه العنوانات تستند إلى إشارات ودلالات بعينها في سياق السور، وهذا يعد علامة بارزة في صياغة بنية العنوان" [3] كما يعد مؤشرا لمعرفة العرب للعناوين و إن لم يستعملوها في مجمل شعرهم.

1– الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص: 271.

2– إبراهيم الأبياري، تاريخ القرآن، ص: 67.

3– محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، ص: 90.

العنوان في التّراث العربي:

كان للشعر في نفوس العرب مكانة لم ينقص من قدرها إلاّ القرآن الكريم، بل و كانت العرب لا تفرح بشيء فرحها بميلاد شاعر في القبيلة، كيف لا والشّعر ديوان العرب، وحافظ أيامها و مغازيها و أفراحها، فكم من حادثة لم يحفظها التاريخ إلاّ من خلال الشعر.

ولكن هل كان الشعر العربي كغيره من أشعار الأمم الأخرى، مرتبًا كترتيبها المعروف(عنوان+ بؤرة القصيدة+ خاتمة) أم أنّه كان يفتقر لإحداها؟

الأكيد أنّ الثانية والثالثة لا يكاد يخلو منهما أي شعر، فإن خلى منها عدّ ناقصًا مجتزءًا، إذن فالأمر معقود على الأولى(العنوان)، فهل كان لقصائد العرب قديما عناوين تسمها؟

يرى عبد الله محمد الغذامي أنّ "العناوين في القصائد ما هي إلاّ بدعة حديثة أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب– والرومانسيين منهم خاصة– وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا أو يزيد دون أن تقلد القصائد عناوين"[1]، ولا سجل القدماء في مدوناتهم عناوين للقصائد التي دونوها سواءً كانت لهم أم لغيرهم.

لذلك يجتهد الكثير من النّقاد اليوم في إيجاد مبرر لغياب العناوين من على رؤوس القصائد الشّعرية العربية، فيرجع رشيد يحياوي إغفال الشعراء العرب للعنوان إلى" أنّ القدماء كانوا يستعجلون سماع القصيدة أوّلاً، فلهذا جاراهم الشعراء وأعفوهم من مشقة الوقوف عند العناوين الشعرية" [2]، فكانت كل القصائد تروى بدون عنوان، غير أنّ اعتبار سماع العنوان يحمل على المشقة أمرٌ يدعو إلى إعادة النظر، فكيف يستطيع المستمع أن يصبر على سماع قصيدة قد تربو عن المائة بيت ولا يستطيع أن يصبر على سماع عنوان قد لا يتعدى شطر البيت أو حتى كلمة واحدة من بيت، أضف إلى ذلك أنّ عنوان القصيدة – كما هو متعارف عليه– يلقى قبل القصيدة لا بعدها، و المستمع ساعتها لم يسمع أيّ شيء حتى يسعى الشاعر إلى رفع المشقة عنه.

لكنّ أسبابًا أخرى–من المحتمل– أنّ لها دخلاً مباشرًا في غياب العنوان عن القصيدة العربية :" كاعتماد الشعر العربي على المشافهة و الإنشاد... فالشاعر ينشد قصيدته إنشادًا،

1– عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص:261.

2 – رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، ص: 107.

وفي هذا الإنشاد إعلام وعنونة ذاتية غير مباشرة" [1]، كأن يحدث الشاعر في أثناء إلقائه للقصيدة مؤثرات توحي بأنّ القصيدة مدح، أو هجاء، أو رثاء، فيغد وهذا الغرض أو ذاك شبه عنوان للقصيدة.

إضافة إلى سبب آخر قد يكون أقوى من الأوّل في تعليل غياب العنوان و هو:" تعدّد الموضوعات الشعرية في القصيدة الواحدة، و تعدّد الموضوعات يؤدي إلى صعوبة اختيار عنوان واحد للقصيدة"[2]، فكيف لقصيدة ابتدأها الشاعر ببكاء على الأطلال وتشبيب بحبيبة،

ثم وصفٍ للرحلة و المطيّة، و يختمها بغرض من الأغراض أن يكون لها عنوان محّدد، فالعنوان المحدد يمسّ موضوعًا محدّدًا وهل ينطبق هذا على النّص الشعري العربي؟

كما يرى جون كوهن (Joan Cohen) أنّ "الشعر يقبل الاستغناء عن العنوان لأنّ القصيدة تفتقر –في رأيه– إلى تلك الفكرة التّركيبية التي يكون العنوان تعبيرًا عنها" [3]، فكرة مفادها أنّ العنوان في الأعمال النثرية يشكل مسندا إليه، في حين أنّ النّص يمثل مسندًا، لذلك كان النثر دائما يحمل بدقة الفكرة العامة في العنوان، في حين أنها تغيب –حسب كوهن (Cohen)– في الشعر، أضف إلى ذلك أنّ " النثر أو الفكر العلمي يرتكز على الانسجام الفكري والترابط المنطقي" [4]، بعكس الشعر الذي يميل إلى الانزياح والعدول في تركيبه العام لذا يصعب فيه تحديد الرابط بين الأفكار.

و قد يضاف سبب آخر لغياب العنوان في الشعر العربي ، ألا و هو ارتباط حياة العربي بالبيئة، فطبيعة الحياة العربية – التي كانت بدوية في معظمها– تتسم بنوع من التحرر والانطلاق و تأبي القيود و الانحسار ، و عنوان القصيدة قيد لها و وثاق لا يستطيع الشاعر أن يحيد عنه ، و الشعر في أصله " تحرّر للغة و الإنسان و انعتاق من كل

1– محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، ص: 49.

2– المرجع نفسه، ص: 51.

3– روبرت شولز، (سيمياء النص الشعري) اللغة و الخطاب الأدبي، ترجمة و إختيار سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 1993، ص : 161، نقلا عن جميل حمداوي،(السيميوطيقا و العنونة)، مجلة عالم الفكر، ص: 190.

4– جميل حمداوي، (السيميوطيقا و العنونة)، مجلة عالم الفكر، ص: 190.

القيود"[1]، فكيف لا يرضى العربي بالقيد في حياته ويرضاه في الشّعر، ونحن نعلم ما كان يمثّله الشعر بالنسبة للعربي، فخلو القصائد من عناوينها يمكن أن يكون له ارتباط بالبيئة الصحراوية التي تأبي القيود وتهوى الانعتاق.

غير أنّ النقّاد والشّراح – قديمًا و حديثًا– كانوا يُخضِعون القصيدة إذا أرادوا شرحها أو روايتها إلى تسميتها بشيء معين كالمطلع مثلا، إذ" يمكن عدّ المطلع الشعري في القصيدة

الجاهلية عنوانًا لها"[2]، كقول الشارح مثلا:" وقد كان قال في ذلك قصيدته التي أوّلها: لخولة أطلال" [3]، في إشارة إلى معلقة طرفة بن العبد.

فمعظم قصائد الشعر الجاهلي، وحتى زمن متأخر من الإسلام، كانت تعنون بمطالعها، وهو الأمر الذي جعل" النقاد القدامى يطالبون الشعراء بتحسين مطالعهم لتكون قوية تشد الأسماع إليها، وتستميل الأفئدة مشكلة حالة إغراء تشد المتلقي لمتابعة القصيدة"[4]، وهل يعقل أن يسمع عربي مثل هذا المطلع ولا يغريه بإتمام القصيدة؟ (من الوافر) :

أَتَارِكَةٌ تَدَلُّلَهَا قَطَامِ * وَ ضِنّاً بِالتَّحِيَّةِ وَ الكَلاَمِ[5].**

أو يسمع: (من الكامل)

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ * أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ [6].**

أو يسمع: (من الطويل)

قِفِي وَدِّعِينَا الْيَوْمَ يَا بْنَةَ مَالِكِ * وَعُوجِي عَلَيْنَا مِنْ صُدُورِ جِمَالِكِ [7].**

أو يسمع: (من الكامل)

عَفَتِ الدِّيَارُ مُحَلُّهَا فَمُقَامُهَا * بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا[8].**

لقد كانت هذه المطالع على شهرتها عناوين لقصائد تعرف بها ، و تعيّن من خلالها

1- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص:261.

2- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، ص: 09.

3- الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص: 44.

4- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 34.

5- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح و تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ص:110.

6- عنترة بن شدّاد،ديوان عنترة، شرح كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط1978،1، ص:15.

7- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح وتحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، ص:71 .

8- لبيد بن أبي ربيعة، ديوان لبيد، دار صادر، بيروت، لبنان ط1، ص:163.

"فلا عجب حينئذٍ أن تتوحّد كل العناوين الشعرية تحت مظلة النّص الطّللي الذي غلب على معظم المطالع الشعرية القديمة"[1]، فتغدو عناوين أو كالعناوين إن كان القياس على العناوين التي يوظّفها الشعراء اليوم.

كما أنّ لروي القصيدة دور مهمّ في عنونة القصيدة العربية، فمن خلال الروي يمكن للمتلقي أن يستحضر القصيدة، ويحدّدها بعينها، فتقول العرب: لامية العرب وهي قصيدة للشنفرى، مطلعها (من الطويل):

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ * فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ** [2]

وذلك لِانتهائها بروي(اللام)، فصار رويّها عنوانًا لها، وكذا جرى العرف في معظم القصائد التي تعنون بالروي، كسينية الخنساء، وسينية البحتري، وعينية أبى ذؤيب، ورائية ابن عبدون... إلاّ أنّ العنوان في هذه القصائد يكون" صوتيا لا دلاليا"[3]، إذ يعبّر عن شكل القصيدة لا عن مضمونها، فالروي يتبع الشكل قبل المضمون.

ومن مظاهر العنونة أن تُعرف القصيدة بحادثة من الحوادث تميزها عن غيرها، كأنّ يقال (البردة) لقصيدة كعب بن زهير، والمعلّقات، كمعلقة زهير وإمرىء القيس، وعمرو بن كلثوم، وطرفه بن العبد... ومن مظاهر العنونة أيضًا أن يكون العنوان اختصارا لموضوع القصيدة" كالنقائض، وهاشميات الكميت، وسيفيات أبي الطيب، وكافورياته، ولزوميات أبي العلاء، ورروميات أبي فراس... ومثل هذه القصائد معروفة ومحدّدة" [4]، فأصبحت هذه المسميات مع تداولها عناوين لتلك القصائد.

وقد نبّه أحد الباحثين إلى نقطة مهمة مفادها أنّ" العنوان كان حكرًا مع بداية عصر التدوين على الكتابة النقدية، وتنوعت العناوين وإنّ كانت في أغلبها تشير إلى المؤلف الجامع قبل المبدع ، كما تحقق في كتابي المفضّليات و الأصمعيّات" [5] فكل القصائد التي تحويها هذه الكتب إنمّا تعزى إلى من اختارها لا إلى منتجها ، فيكون بذلك اسم المؤلف

1- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، ص: 09.

2- يوسف شكري فرحات، شرح ديوان الصعاليك، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992،ص:38 .

3- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص : 261.

4- محمد عويس العنوان في الأدب العربي، ص: 54.

5- معجب العدواني، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(وهو المبدع الثاني بعد الشاعر) عنوانا لكل القصائد التي يحويها مُؤَلّفُهُ، وإن تنوعت القصائد بتنوّع الشعراء، فالمفضّليات للمفضل الظبيّ، والأصمعيّات للأصمعي.

إنّ افتقار معظم القصائد العربية لعناوين تسمها لا يعني أبدًا انعدام ظاهرة العنونة في الشعر العربي، والمتتبّع لتاريخ الأدب العربي يسترعي انتباهه تسمية بعض الشعراء لقصائدهم بمسمّيات يمكن اعتبارها عناوين، وللاستدلال على ذلك نورد بعض العناوين الشعرية التي سجّلها كارل بروكلمان (Karl broklman) في كتابه تاريخ الأدب العربي:

1- القصيدة الفزارية لأبي القاسم عبد الله الفزاري[1].

2- صفوة المعارف، قصيدة في تاريخ الطبيعة لأبي المعالي سعد بن علي الخطيري (ت568هـ/ 1172م)[2] .

3- القصائد الحجازيات في مدح خير البريات، لأبي حسام الدين عيسى بن سنجر بن بهرام بن جبريل الحاجري (ت 568هـ/1172م) [3].

4- تذكرة الأريب و تبصرة الأديب، لمجد الدين محمد بن أحمد بن أبي شاكر بن الظهير المراكشي الأدبلي(ت676هـ/ 1277م)[4].

5- الكواكب الدّرية في مدح خير البرية و تسمى البردة، لمعارضتها قصيدة كعب بن زهير، لشرف الدين أبي عبد الله(أبي علي) محمد بن سعيد الدلاصي البوصيري الصنهاجي(ت 694هـ/ 1296م)[5].

6- القصيدة البسامة(البشامة) بأطواق الحمامة لأبي محمد عبد المجيد بن عبدون الياسري الفهري(ت 520هـ/ 1126م)[6].

7- معرة البيت،لأبي الحكم عبيد الله بن المظفر بن محمد الباهلي المري(ت549هـ/115م)[7].

1- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، الإشراف على الترجمة العربية محمود فهمي حجازي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ج1، ص: 425.

2- المرجع نفسه، ج3، ص: 22.

3- المرجع نفسه، ج3، ص: 25.

4- المرجع نفسه، ج3، ص: 29.

5- المرجع نفسه، ج3، ص: 85.

6- المرجع نفسه، ج3، ص: 127.

7- المرجع نفسه، ج3، ص: 129.

وما حدث للشّعر العربي القديم يمكن إسقاطه على النثر آنذاك فالخطابة مثلا "وهي فن مخاطبة الجماهير بطريقة إلقائية تشتمل على الإقناع والاستمالة" [1]، تتّخذ من الفصاحة

والبلاغة وسيلة لها لإيصال الأفكار التي يحملها الخطيب إلى من يخاطبهم، وهي أحد الفنون أو الأجناس النثرية في الأدب العربي، التي اهتم بها النقّاد وأولوها عناية خاصة، وأمّا ما يهم هذا البحث من الخطب هو عناوينها، فهل كان للخطب العربية عناوين؟

إنّ اعتماد الخطب العربية على نظام المشافهة لا التدوين جعل منها لا تحتاج إلى عنوان يسمها، سيما وأنّها كانت في معظم الحالات مرتجلة تأتي على السليقة.

ورغم هذا فإنّنا نجد بعض الخطب العربية قد عُنْوِنَت بعناوين كان أساسها فقدانها لأحدى ركائز الخطب آنذاك، كالبسملة أو الحمدلة أو الشهادة أو الصلاة على النبي صلي الله عليه وسلم ومن أمثلة ذلك أن " خطبة زياد بن أبيه كانت تعرف بالخطبة(البتراء) لخلو صدرها من عبارات الحمد لله التي تُفتح بها الخطب... وبالمثل أطلقوا على الخطبة التي لاتذكر فيها الشهادة (جذماء)، والتي لا تُزَيَنُ بالصلاة على النبي صلي الله عليه وسلم (شوهاء)" [2] .

ومن المرجّح أنّ هذه العناوين ليست من وضع أصحاب الخطب، إذ كيف لخطيب أن يسمى خطبته جذماء[*] أو شوهاء[**]، و هو يعرف أنّ هذا اللقب أو العنوان هو منقصة للخطبة لا محمدة، لذلك قد تكون هذه العناوين من وضع المتلقين من أهل الاختصاص.

ومع بداية عصر التدوين بدأت العناوين تعلو الكتب و تسمها، كالمعاجم وكتب النقد وعلوم اللغة والتفسير والحديث وغيرها، فمن الأولى كتاب(العين) للخليل بن أحمد و(الجيم) للشيباني، ومن الثانية(الشعر والشعراء) لابن قتيبة و(طبقات فحول للشعراء) لابن سلام الجمحي، ومن الثالثة (الكتاب) لسيبويه و(الفصيح) لثعلب و(البيان و التبيين) للجاحظ، ومن

1- معجب العدواني، تشكيل المكان و ظلال العتبات، ص: 13.

2- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، ص ص : 57-58.

*- جذماء: مقطوعة، من الجذم أي القطع و مذكّرها أجذم أي مقطوع اليد (ابن منظور لسان العرب، مادة جذم، ج3، ص ص:105-106).

**- الشوهاء: العابسة وقيل المشؤومة، والاسم منها الشّوَهُ مصدر الأَشْوَهْ والشوهاء، وهما القبيحا الوجه والخِلقة، (ابن منظور لسان العرب، مادة شوه ج8، ص: 166).

الرابعة(الكشاف) للزمخشري و(تفسير الطبري) للطبري ومن الخامسة (صحيح البخاري) للإمام البخاري، و(صحيح مسلم) للإمام مسلم...

وظلّت عناوين المؤلفات العربية وخاصة الشعر على ما هي عليه حتى وقت قريب من زماننا الحاضر، حيث بدأت تظهر العناوين الشعرية بالمعنى الحقيقي.

العنوان في الإبداع العربي الحديث:

ما يعنينا في هذا العنصر هو الإبداع الشعري، لأنّ النثر كما تقدم لم تكن مشكلة العنونة تعنيه كما تعني الشعر، بل إنّ العنوان النثري قديم في الأدب العربي، خاصة مع ظهور عصر التدوين، إذ لم يخل كتاب نقدي أو معجم من عنوان يسمه، ككتاب العين، والشعر والشعراء، والأغاني، والعقد الفريد، وكليلة ودمنة... وهو الأمر الذي عليه النثر في العصر الحديث فكل كتب النثر معنونة، ونمثّل لذلك بـ:(خواطر) و(نقد وإصلاح) و(الأيام) لطه حسين، و(العبقريات) للعقاد، و(الأرواح المتمردة) و(الأجنحة المتكسرة) لجبران خليل جبران، و(وحي القلم) للرافعي، و(تحرير المرأة) لقاسم أمين، و(حكاية العشاق في الحب والاشتياق) للأمير مصطفى بن إبراهيم، و(غادة أم القرى) لأحمد رضا حوحو...

وأمّا الشعر فلم تظهر له عناوين بالمعنى الحقيقي إلاّ في العصر الحديث، حيث " أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، و أقصاه إلى ليل من النسيان"[1] فانتبه الشعراء– بعد قرون– لأهمية العنوان، و ذهبوا إلى أنّه " بخلاف ما كان عليه قديما قد تطور مفهوم العنونة و الوسم في العصر الحديث تطورًا مذهلاً شمل الكم والكيف"[2]، لذا كان لزاما عليهم الإِعتناء بعناوين القصائد لما لها من قوة مذهلة في جذب القارىء و إقباله على قراءة النّص.

وكان ظهور العنوان في الشعر العربي انزياحا وعدولا " ناتج قبل كل شيء عن تأثر الشعر العربي الحديث بالشعر الغربي" [3] عموما، وشعر "الشعراء الرومانسيين خاصة"[4].

1– علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص:173.

2– عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص:29.

3–الطيب بودربالة، (قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس)،أعمال ملتقى السيمياء والنص الأدبي، ص:24.

4– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 261.

ولهذا الظهور المفاجىء للعنوان أسباب كثيرة يرى محمد عويس أنّ من أهمها:

- "ازدهار الطباعة وانتشار الصحافة في المشرق العربي، وظهور ما يسمى بالقصيدة المطبوعة(Prented Peom) أي القصيدة التي يقرأها المتلقي قراءة همسية بينه وبين نفسه،

وكان العنوان أبرز ميزاتها، وإذا لم يعنونها صاحبها فإنّ الناشر يقوم نيابة عنه بعنونتها بعد نشرها في الصحف.

- أسهمت حركة التعريب في نشر نماذج متنوعة من دواوين الشعر الغربي، حيث العنونة أساس في بنية القصيدة الغربية، ومن ثم تأثر الشاعر العربي بها.
- اتجاه الشعر نحو الوحدة العضوية، فبعدما كان تعدد الموضوعات سببًا في غياب العنوان عن القصيدة العربية القديمة، كانت الوحدة العضوية من أقوى دوافع ظهور العنوان في الإبداع العربي الحديث.
- اجتهاد الشعراء في الحفاظ على مكانة الشعر عاليةً بعد ظهور الأجناس الأدبية الأخرى واشتداد المنافسة بينها، مما اضطر الشعراء إلى التجديد في الشعر شكلاً ومضمونًا، وكان العنوان من مظاهر التجديد شكلا" [1].

فهذه عوامل أدّت متضافرة إلى ظهور العنوان في الشعر العربي الحديث، وقد ينضاف إليها عوامل أخرى ذاتية تخص الشعراء، كميلهم إلى تقنين الشعر واتباع نمط حديث يقوم على العنوان ثم بؤرة القصيدة ثم النهاية، كما كان قديمًا يقوم على المقدمة الطّللية ثم وصف الرّحلة والرّاحلة ثم الغرض أو الموضوع.

و بعد ظهور العنوان ارتسمت ملامح القصيدة العربية الحديثة، و أصبحت تمثّل بحق نمط الحياة العربية الحاضرة كما مثلت القصيدة العربية القديمة نمط حياة الأسلاف.

1- محمد عويس العنوان في الأدب العربي، ص ص: 278-279- 282(بتصرف).

العنوان في الدراسات الغربية:

اتجهت أقلام النقاد في أوربا إلى دراسة العنوان في وقت يسبق انتباه النقاد العرب إليه، وذلك لأنّ العنوان في الأعمال الإبداعية الغربية لم يكن حديثا، بل كان قديمًا قدم صناعة الكتاب في أوربا، حيث كانت " أثينا أكبر مركز للكتاب"[1] في العالم.

فاشتغل العلماء في أوربا بظاهرة العنونة ابتداءً من سنة " 1968 من خلال دراسة للعالمَيْنِ الفرنسيين فرنسوا فروري (François Frourie) وأندري فونتانا(AndrieFantana) تحت عنوان: (عناوين الكتب في القرن الثامن)"[2]، وكان هذا الكتاب يمثل باكورة الأعمال النقدية التي تهتم بالعنوان، وعملاً ممهدًا" لظهور

علم جديد له أصوله و نظرياته و مناهجه هو (علم العنونة) (La titrologie)" [3] ولم تمض على هذه الدراسة خمس سنوات حتى ظهر عمل "كلوددوتشي (claude Duchet) سنة 1973، والمعنون بـ" الفتاة المتروكة والوحش البشري مبادىء عنونة روائية" حيث بدا أنّ المؤلف بشّر بميلاد فرع دراسي يكون موضوع بحثه عنصر هو من الصلابة بحيث يبدو غير قابل للاستكناه"[4]، كما كان للناقد ليوهوك (Léo Hock) دور بارز في التّأسيس لعلم العنوان، وخاصة مع ظهور كتابة (La marque du titre) (سمة العنوان) سنة 1973، والذي يُعد بحق كتابًا في فقه العنونة من جميع جوانبها.

إضافة إلى كتاب شارل جريفال (Charles Grivela) "والموسوم بـ(إنتاج الاهتمام الروائي) ، والذي يضم فصلاً مخصّصًا لقوة العنوان"[5] ، ليأتي بعد ذلك جيرار جنيت الذي قدّم " دراسة شاملة حول الموازيات النّصية، حيث عولج العنوان بعمق وبصفة منهجية انطلاقًا من تحديد موقعه ووظائفه" [6] ، وذلك في كتابيه أطراس (palmipsestes)

1- ألكسندر ستبتشيفتش، تاريخ الكتاب، ترجمة محمد.م الأرناؤوط، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ، يناير/ كانون الثاني، 1993، ص:64.

2- الطيب بودربالة، (قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس)، أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، ص:28.

3- محمد الهادي المطوي(شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق)، ص: 455.

4- joesp Besa camprubi , Les fomctions du titre, p:07.

5- الطيب بودربالة، المرجع السابق، ص:28.

6- joesp Besa camprubi, Les fomctions du titre, p:08.

وعتبات (Seuils)، ويعتبر الكتاب الأخير بمثابة المصدر الحقيقي والرئيس في علم العنونة بمفهومه العلمي، حيث عدّ جنيت (Genette) العنوان أهم عناصر النص الموازي (Paratexte).

كما كان لكلّ من روبرت شولز(Roberte choles) في كتابة(اللغة والخطاب الأدبي)، وجون كوهين (Jean cohen) في كتابه (بنية اللّغة الشعرية)، وجون مولينو(Jean maulino) وهنري ميتران (H. Miterand) " دور حاسم في بلورة هذا العلم الجديد والتمكين له في الغرب" [1]، وهذه الأعمال كانت معالم توجيهية على الدّرب العلمي، يستعين بها كل باحث في دراسته و تحليله للعناوين، قصد معرفة مستواها ودورها وقيمتها في إطار العمل الإبداعي الذي تسمهُ.

1- الطيب بودربالة، (قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس)، أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، ص:28.

شعرية العنوان:

قبل الخوض فيما اختلف فيه النقاد حول شعرية أولا شعرية العنوان، يجدر بنا أن نعرف ما الشعرية(Poeities)، حتى نحكم بصدق علمي على مكانة العنوان بين الشعرية أواللاّشعرية.

يرى بعض النقاد أنّ الشعرية(Poeitics) "صفة نطلقها على قدرة ذلك العمل على إيقاظ المشاعر الجمالية وإثارة الدهشة وخلق الحس بالمفارقة، وإحداث الفجوة مسافة التوتر والانحراف عن المألوف..."[1] وقد تكون أعمّ من ذلك فتصبح "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحاييثة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، [فهي] تستنبط القوانين التي يتوجّه الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبية..."[2]، معنى ذلك أنّ الشعرية(Poeitics) نظرية شاملة تحدد مسار الأدب عمومًا، شعره ونثره، وفق قوانين خاصة " نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره"[3].

فإذا كان هذا مفهوم الشعرية فهل يصدق ثبوتها على العنوان ؟

إنّ الإجابة عن هذا السؤال تجعل منا–ضمنيًا– نعترف بمنزلة العنوان النصية، لأنّ مجرد مناقشة الموضوع هي اعتراف مسبق به، فمنزلة العنوان التي أصبحت تعلو شيئًا فشيئًا بين أشكال الخطاب الأخرى، أثّرت بشكل مباشرة في توسيع آليات القراءة وأنماطها، لتتوسع دائرة الشعرية (Poétique) " و ليصبح موضوعها كما عند جيرار جينيت (Gérard Genette) المقولات العامة أوالمتعالية، وأنماط الخطابات والأجناس الأدبية، و أنواع التلفّظات " [4] ، و لاشك أنّ الشعرية عند جينيت (Genette) تدرس " التعالي النّصي

1– بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل و الإجراء النقدي، مؤسسة حمادة و دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1998، ص:201.

2– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص:09.

3– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 21.(يختار الغذامي مصطلح الشاعرية بدل الشعرية ترجمة للمصطلح الغربي(Poeitics).

4– جميل حمداوي، (السيميوطيقا والعنونة). مجلة عالم الفكر، ص: 103.

والنّص الموازي(*) هو عنصر من عناصر التعالي النّصي ...وهو أحد موضوعات الشعرية(Poétique)" [1] والعنوان يعتبر أولى عتبات النص الموازي، بل وأهمّها على الإطلاق نظرا لوظائفه التي توجه أساسًا للمتلقي.

بداية لا يمكن اعتبار خلاف بعض النقّاد حول وضع العنوان بين الشعرية والمنطقية؛ أي بين اعتباره عملاً عقليًا أو غير عقلي موضوعًا ينقص من أهميته، بل على العكس من ذلك، إذ نجد من نادى بلا شعرية العنوان قد قدم لدراسته التحليلية للنّص الشعري بتحليل للعنوان[2].

وأول ما يقابلنا في تحليل موضوع شعرية العنوان هو رأي رشيد يحياوي، الذي يذهب إلى أنّه "أصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية العنوان، كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان"[3] وذلك بعدما أثبت العنوان كفاءته في استدراج المتلقي، وكذا مسايرته لنّصه وموازاته له.

ويسانده في هذا الرأي بسام قطوس الذي يرى أنّ "شعرية العنوان هي شعرية ربّما بدت موازية لشعرية النّص" [4]، وذلك أنّ للعنوان دورًا في تجسيد شعرية النص وتكثيفها، حيث تطغى دلالته على مجمل النّص، فيصبح النص مدينًا للعنوان بهذه الشعرية وهنا قد يصبح "العنوان أكثر شعرية من عمله "[5] فليجأ الباحث عند تنقيبه عن الشعرية في النّص، إلى الاتكاء على العنوان لاستنباطها.

وهنا يخرج العنوان من دائرة العقل والمنطق إلى حيز الشعرية، حيث الإبداع والابتكار لا يكدّر صفوهما شيء، لأنّ العنوان وببساطة هو"جزء من العمل الشعري نفسه"[6]،

---

* المقصود بالنص الموازي عند جينيت (Genette): "العنوان الأساسي، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، و الملحقات أوالذيول، والتنبيهات، والتوطئة، و التقديم، والفاتحة، والملاحظات الهامشية ...والأمثلة والشروح والاهداءات، والمخطوطات" نقلا عن جميل حمداوي،(السيميوطيقا والعنونة)، مجلة عالم الفكر، ص:.105

1- جميل حمداوي، (السيميوطيقا والعنونة)، مجلة عالم الفكر، ص: .105

2- ينظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير في تحليله لعنوان قصيدة "ياقلب مت ضمأ" لحمزة شحاتة، ص:.263

3- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، ص:.110

4- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:.57

5- محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص:.46

6- في حوار مع عبد الوهاب البياتي، مجلة الثقافية، ص:12.

أي جزء من الحالة الشعرية التي يكون فيها الشاعر لحظة نظمه للقصيدة.

بينما يرى الغذامي أنّ العنوان "عمل غير شعري جاء في حالة غير شعرية، وهو قيد للتجربة فرض عليها ظلمًا وتعسفًا" [1] حيث إنّ الشاعر لمّا ينتهي من وضع النّص ويخرج من عالمه الشعري إلى الواقع، يتذكر أنّ القصيدة ينقصها شيء يسمى العنوان، فيعمد إلى وضعه وفرضه عليها فتتغير وتيرة العمل الشعري بتغير الحالة الشعرية، ويغدو العنوان – في رأي الغذامي – مفسدة للقصيدة [2] وانتهاكًا لشعريتها ، فيخرج العنوان ليكون عملاً عقليًا منطقيًا.

وهي النقطة التي استدركها عدنان حسين قاسم على الغذامي في رفضه لشعرية العنوان، وذلك من خلال تحليله لنفس عنوان القصيدة " ياقلب مت ضمأ" التي حلّلها الغذامي، ليُثير بعدها سؤالا أثبت من خلاله أنّ العنوان عمل شعري، قائلا: " فكيف يمكن بعد هذا أن نزعم أنّ العنوان عمل عقلي أو قيد تعسفي على التجربة" [3].

إنّ الميل إلى هذا الرأي أو ذاك يحتاج إلى كثير من التفكير والروية، بيد أنّ الذي يميل إليه أغلب النقاد هو أنّ العنوان "ينطوي على قدر من الشعرية" [4] قَلّت أو كثرت وأنّ ما ذهب إليه الغذامي هو رأي ناقد ، إذ " لو كان الغذامي شاعرًا لأعاد النظر فيما ذهب إليه"[5] .

فالعنوان إذن يحمل من الشعرية ما يجعله نصًا مستقلاً بذاته كما يحمل إضافة إلى معانيه الذاتية معاني ودلالات النص الذي يسمه، إذ يحتاج الباحث عن شعرية النّص أن يجدها في العنوان أوّلاً.

1- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:.263

2- المرجع نفسه، ص:.261

3- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص:.328

4- محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص:.45

5- في حوار مع الشاعر مصطفى محمد الغماري، يوم:2004/11/30، بقسم اللغة العربية و آدابها، الجامعة المركزية، الجزائر العاصمة.

العنوان والتّلقي:

تتبني النظريات الحديثة – أو نظريات ما بعد البنيوية– وعلى رأسها نظرية القراءة والتّلقي مبدأ مميّزا يعطي المتلقي الحصة الكبرى في العملية التواصلية، مبدأ يقوم على تحويل مركز الفاعلية من المنتج إلى المتلقي، بدعوى أنّ ما أنتجه المبدع (المرسل) هو رهن قابلية المتلقي (المرسل إليه)، لأن " أي استقبال من القارئ (المتلقي) لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمته الجمالية، مقارنًا بالأعمال التي قرئت من قبل"[1]، فمركزية المنتج تحولت مع نظرية القراءة والتّلقي إلى محور المتلقي، إذ أصبح ركيزة الجهاز التواصلي وبات من الأحسن "تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنّص"[2] لما للقارئ من دور حاسم في بعث الحياة في النصوص المنجزة، إذ لولا القارئ (المتلقي) لما كان لهذه النصوص وجود أصلاً، فلأجل هذه المكانة وهذه الأهمية " انتقل مركز الثقل من إستراتيجية التحليل من جانب المؤلف – النّص، إلى جانب النّص– القارئ" [3] وهي نظرية غيّرت مسار العملية التواصلية في مسارها المألوف من:

مرْسل(Distinateure) ⟵رسالة (Message) ⟵مرسل إليه(Destinataire) إلى شكل آخر قد يلغي المرسل (إلى حين) ويحل النّص (الرسالة) مكانة بفعل ضغوط التّلقي، لتكون الخطاطة على الشكل التالي:

رسالة (Message) (نص) ⟵ مرسل إليه(Destinataire) (متلقي).

والأدب من أهم الظواهر التواصلية التي تقتضي "التّفاعل والمشاركة بين الكاتب والمتلقي" [4]، وذلك لما يحمله من جملة أفكار يبثها المبدع في نصه فيستقبلها المتلقي لأنّه هو المقصود بها لا غير.

و لإن كان المتلقي يُشَكّلِ أهم العناصر في العملية التواصلية وخاصة الأعمال الأدبية، و على إثر حكمه على النّص تكون درجة القبول من عدمه ، فإنّ أوّل ما يقابله في المنجز

1– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص:120– 121.

2– المرجع نفسه، ص:.118

3– المرجع نفسه، ص:.116

4– الطيب بودربالة، (قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس)، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، ص:29.

الأدبي عمومًا هو العنوان، والعنوان " بوصفه ظاهرة تواصلية تداولية" [1] مُقَدّم أساسًا للمتلقي، ومحمّل بوظائف متنوعة تعمل متّحدة على جذب المتلقي وتوريطه "لِاقتناء الكتاب – السلعة" [2] كما أنّه "قد يشكّل حالة صد ونفور ومنع " [3] فالعلاقة هنا تتحول من:

النّص ⟵ المتلقي

إلى

العنوان ⟵ المتلقي

ولكي لا يُلغى النّص مطلقا تكون الخطاطة كالتالي:

في هذه الحالة يكون النّص رهن إشارة العنوان، إن شاء (العنوان) دعا المتلقي فأقبل أو صدّه فأدبر، لأنّ فاعلية المتلقي "ستنصب أوّل ما تنصب على العنوان"[4] والعنوان مرآة للنّص، بل وجهه الحقيقي على صفحة الغلاف، لذلك فإنّه سيعمل وفق المهمة الموكلة إليه من قبل المبدع وهي "الحفاظ على اهتمام القارئ عن طريق تأمين كمية كافية من الإعلام"[5] وهذه الكمية يقدر حجمها المبدع في كل الأحوال.

وبالعودة إلى الخطاطة السابقة نلاحظ أنّ العنوان يتوسّط حلقة الِاتصال ما بين المتلقي والنّص، مما ينتج جسرًا مفروضًا على المتلقي، لا يمكن له أن يمر إلى النّص إلاّ من خلاله ، و هنا تبرز أهمية العنوان بالنسبة للمتلقي ، فإذا ما اتخذ المتلقي العنوان وسيلة

1- الطيب بودربالة، (قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس)، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، ص:29.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:57.

4- محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص:10.

5- المرجع نفسه، ص: 66.

للولوج إلى النّص، فإنّه بهذا العمل يكون "مزودًا بأحد أهمّ مفاتيح الشيفرة الرمزية"[1] ويكون العنوان هنا قد أثّر– بداية– في المتلقي بشكل من الأشكال جعله يلج عالم النّص.

ومادامت قد تجلّت علاقة المتلقي بالعنوان، وهي علاقة براجماتية في أغلب الأحيان، تسيطر عليها وظائف كثيرة أهمّها وظيفتا "الإغواء والحث" [2]، وأنّ العنوان ما وضع إلاّ لإغراء القارئ (المتلقي) ، إتّضح جليًا أهمّية أخذ المتلقي بعين الاعتبار أثناء عملية تحليل العناوين.

1– محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص: 68 .

2– الطيب بودربالة، (قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس)، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، ص:29.

البنية الصّوتية

البنية الصّرفية

البنية التّركيبية

البنية الصوتية

تمهيد:

تقتضي طبيعة التّحليل اللّغوي التّسلسل في عملية الدّراسة، بدءًا بأصغر وحدة صوتية في النظام اللّغوي إلى أعلى مراتب التّركيب، وهو الأمر الذي يضطر الباحث- عند تتبعه لمعاني و دلالات الألفاظ- إلى الانطلاق من الصوت اللغوي، الذي" يعد أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني"[1] إضافة إلى كونه أساس اللغة وعمود بنائها، و لا تُعرّف اللغة إلاّ من خلاله على حد تعبير ابن جني الذي يقول: "و أمّا حدُّها فأصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم" [2]، و هو تعريف اطمأن إليه القدماء والمحدثون، وبنوا تعاريفهم للّغة من خلاله.

و مبحث الأصوات هو المستوى الأول في مستويات التحليل، إذ "يعدّ الخطوة الأولى للدارس اللساني"[3]، لما للصّوت من قيمة تعبيرية تنطلق منه، ثم تطغى على اللفظة التي تحويه، وقد يتعداها ليعمّ التركيب كلُّه، فيشعر المتلقّي بقوة اللفظة أو ضعفها و كذا جهرها أوهمسها من خلال الأصوات التي تتكون منها.

و قد تفطّن علماء العربية قديمًا و على رأسهم ابن جني لقيمة الأصوات اللغوية، حتى إنّه لم يعد بإمكانهم "الاستغناء عن الدرس الصوتي عندما أسّسوا لعلوم اللغة و فنون القول"[4]، فهو جزء من كتب النحو والصرف، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالإدغام والإبدال، و هو أيضًا جزء من البلاغة إذا ما تعلق الأمر بفصاحة الكلمة أو بلاغتها، وأمّاعلوم القرآن و على رأسها علم التجويد و القراءات فإنّ مبحث الأصوات هو مدار الأمر وأساس الدراسة، إذ لم يخلُ أي كتاب من كتب علم التجويد من ذكر مخارج الحروف وصفاتها.

غير أنّ عناية علماء العربية بالصوت لم تكن مستقلة، حيث إنهم "لم يفردوه بالتصنيف...

1- محمد بوعمامة، علم الدلالة بين التراث و علم اللغة الحديث، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، اشراف د/فرحات عياش،جامعة قسنطينة، 1995، ص:82.

2- ابن جني الخصائص، تحقيق محمد على النجار، دار الكتب المصرية، مصر ط1، ج1، ص: 33

3- محمد خان، اللهجات العربية و القراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص:56.

4-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و إنّما عالجوه مختلطا بغيره من العلوم" [1] كما ذكرنا آنفًا، فتناوله الخليل بن أحمد في كتابه (العين)، وخصّه سيبويه بفصل في كتابه(الكتاب) و سماه الإدغام، كما كان ابن جني أكثر العلماء عناية بالصوت، و كتابه (الخصائص) يكاد يكون كتابًا في علم الأصوات، وكذا فعل السيوطي في المزهر.

و أمّا في العصر الحديث فقد اهتم العلماء- وخاصة في أوربا- بظاهرة مناسبة الأصوات لمعاني ألفاظها، فهذا دى سوسير (Du Saussure) "الذي أوضح أنّ العلاقة الطبيعة بين الدوال و المداولات اعتباطية (Arbitraire) [يستثني] قضية الأسماء الطبيعية (Onomatopées) التي بدت له بأنّها ليست دائمًا اعتباطية" [2] و هو اعتراف منه بوجود علاقة بين الصوت و الدلالة العامة للّفظ في بعض الكلمات، سواءً قلّت أم كثُرت.

و ازداد اهتمام علماء اللغة بالصوت مع تطور العلوم اللغوية في العصر الحديث، وأصبحت تُفرد للمبحث الصوتي كُتُب خاصة، كالعمل الذي قام به اللغوي راستي (Rastier) في بحثه (ضبط التشاكلات)[3]، حيث قام بعملية احصائية لأصوات بعض الكلمات و تتبع دلالتها، ثم العمل الذي قام به "كل من مولينو (Maulinau) و تامين(Tamin) في كتابهما (مدخل إلى التحليل اللساني للشعر) [4]، والذي تناولا فيه جانب الأصوات بالعناية والاهتمام.

وعليه يمكن القول إنّ " الدّراسة الصّوتية صارت تحتل مكانا مرموقًا في المقاربات الشعرية"[5] وغيرها، وصار تحليل الصوت جزءًا من العملية التحليلية للنّص كلّه.

على أنّ استنباط سيميائية الصوت "تبقى ذوقية" [6] إذ قد يخلصُ البحث إلى نتيجة يكون لغيره فيها رأي آخر، فتكون بعد ذلك دلالة النص العامة هي الحَكَم و الفيصل بين الرأي الأول و الثاني.

1- محمد خان، اللهجات العربية و القراءات القرآنية، ص:56.

2- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1993، ص:53.

3- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التّناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص:.35

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه، ص: 32.

6- المرجع نفسه، ص: 36.

ومادام العنوان –كما رأينا– قد اتخذ لنفسه مكانًا بين أشكال الخطاب الأخرى وأصبح يُعامل معاملة النّص الكامل، فإننا سنحاول إسقاط الدراسة الصوتية على عناوين الشاعرمصطفى محمد الغماري، التي أدت فيها الأصوات بعض دلالتها.

يبدو للمطّلع على عناوين القصائد في شعر الغماري، أنّ الشاعر ليس من الذين يضعون عناوين قصائدهم اعتباطا، فمعظم قصائده تحمل عناوينها أشياء كثيرة من مضامين نصوصها، بدءًا بالأصوات و انتهاءً بالتركيب.

والأصوات التي تتألف منها العناوين الغمارية تطغى دلالاتها على دلالة التركيب كلّه، حيث صفة الصوت الخاصة كانت تلقي بظلالها على العنوان، و من ثمة على القصيدة، أوحتى على الديوان برمّته.

وسيبدأ التحليل انطلاقا من تقسيم الأصوات حسب صفاتها(*)، مع اختيار الأصوات الأكثر وضوحا و جلاء في تأدية المعنى.

1- الأصوات الاحتكاكية:

وتحدث هذه الأصوات: " بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يُحدِث الهواء عند خروجه احتكاكا مسموعا"[1] وهي على ضربين: مهموسة(**) و هي (س،ف،ح،ث،ش،خ،ص،ه) و مجهورة(***) و هي (ذ،ز،ظ،ع،غ).

وأوّل ما يسترعي اهتمام القارىء من عناوين الغمارى– من حيث أصواتها– هو عنوان ديوان " أسرار الغربة"، إذ يسيطر على هذا العنوان صوتان من مجموع الأصوات المؤلِفة له، فطغت دلالتهما على معناه العام، و هما(السين) و (الرّاء).

و ما دام(الرّاء) يحمل صفة غير هذه الصفة(الاحتكاكية) فسنرجئه إلى حين، وأمّا (السين) فصوت مهموس، و الهمس " هو ضعف التصويت مع جري النفَس عند النطق

---

*– سيقتصر البحث على صفات الأصوات المراد تحليلها دون ذكر الصفات الأخرى.

1– محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارىء العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص:143.

**– الأصوات المهموسة في تصنيف علماء اللغة القدامى هي (س،ك،ت،ف،ح،ث،ه،ش،خ،ص).

***– الأصوات المجهورة في تصنيف علماء اللغة القدامى هي(ب،ج،د،ذ،ر،ز،ع،غ،ق،ض،ظ،ط،ل،م،ن،و،ي،الهمزة).

بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج"[1] و الهمس في اللغة " حِسّ الصوت في الفم ممّا لا إشراب له من صوت الصدر، و لا جهارة في المنطق، و لكنّه كلام مهموس في الفم كالسّر، و تهامس القوم: تساروا، قال[شاعر]:

فَتَهَامَسُوا سِرًا وَ قَالُوا: عرَّ سُوا ** فِي غَيْرِ تَمْئِنَةٍ بِغَيرِ مُعَرَّسِ[2].

ارتبط صوت السين في لفظ(أسرار) بمعنى الهمس، فالسّر عادة ما يكون مكتومًا ولا يباح به إلاّ همسا، و بخاصة إذا تعلق الأمر بخواص النّفس التي إن أفضى بها الإنسان تبعته على إثرها صعوبات و معوقات، وأسرار

الغماري التي يتحدث عنها كانت في معظمها مما لا يجوز البوح به و لا الحديث عنه، على الأقل في زمن كتابة هذه القصائد إلاّ همسا، و هي الدلالة التي أدّاها صوت(السين) في لفظ (أسرار).

وأُولى أسرار الغماري التي يفضي بها تلميحًا لا تصريحًا هي حبه للشريعة الإسلامية، و التي ينعتها بالخضراء في كثير من قصائده، فيخشى على نفسه من هذا السّر أن يثور وينفجر، فيقول:

أَشْتَاقُهَا خَظْرَاء... تَخْتَصرُ المَدَى... فَيَثُورُ سِرِّي[3].

فهو يشتاق إليها، يحبها، و لكنّه يخشى على هذا السّر من الثورة، فيعدل إلى الهمس دون البوح.

و تكاد دلالة الهمس في صوت(السين) أن تطغى على عناوين القصائد في هذا الديوان، فاتخذت لنفسها معاني السّر المفضي إلى الهمس، و من ذلك عنوان قصيدة "ثورة الإيمان". فالإيمان كما نعلم محلّه القلب، و كذلك الأسرار مواطنها القلوب، وما عناه الشاعر بالثورة إنّما هو الانفجار و التألم النفسي الداخلي، لأنهّ لو باح بسره، فسيضطهد ويحارب، لذا طغت دلالة الهمس أيضا على مجمل معنى القصيدة التي يقول في مطلعها:

أُحَارَبُ فِي دِينِي وَ فِكْرِي وَ مَذْهَبِي.

1- حسن شيخ عثمان، حق التلاوة، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1990، ص:106.

2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة(همس)، ج 15، ص:.91

3- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص: 171.

وَ أُرْمَى بِزُورِ القَولِ فِي كُلِ مَشْعَبِ[1]

فيختار الشاعر لنفسه كتمان سرّه، و الهمس به في أذن القارىء خشيةً على فكره ودينه، فثورته إنما هي همس و نجوى إلى الله و ليست ثورة كالثورات.

فَإِنْ جَاهرُونِي بِالعَدَاءِ... فَإِنَّنِي

إِلَى الله مَنْ كَيَدَ الضَلاَلَةُ أَبْرَأُ [2]

هذه هي ثورته، اللجوء إلى الله و مناجاته عسى أن يرفع الكرب عنه.

وقد يكون معنى الهمس في عنوان قصيدتي " نجوى إلى إقبال" و "مناجاة" أوضح ممّا مرّ علينا من عناوين.

فالمناجاة من النجوى، و النجوى في لغة العرب معناها السّر[3]، و المناجاة الهمس بالصوت و خفضه، و هي الدلالة التي أعطاها صوت (السين) في كلمة(أسرار) حتى طغت على معظم معاني عناوين الديوان.

والشاعر في هذه القصيدة يناجي حبيبته، فيهمس في أذنها، إذ المتربّصون به كثر، فيختار المناجاة على الجهر:

حَبِيبَتِي جَزَائِر ** أَبْعَادُهَا أَسْرَار

في مُقْلَتِي قُرْبٌ سَخِي ** فِي دَمِي أَسْفَار[4]

في هذين البيتين زيادة على انتشار صوت السين في كل من(أسرار) و(سخي) و(أسفار)، يصرح الشاعر بأنّ حبه لحبيبته(الجزائر) هوأيضا سِرٌ لا يقدر إلاّ أن يهمس به.

كما تنتشر في هذه القصيدة الأصوات المهموسة، دلالة على سيطرة معنى الهمس نحو قوله:

صُوفِيَةٌ أَسَرَارُكِ النشْ * وَ ى، وَ صُوفِيٌ أَنَا.**

عُذرِيَةٌ انْغَامُنَا البَيْضَ * اءُ يَاأُمَّ السَّنَـى.**

1- الغماري، أسرار الغربة، ص: 31.

2-المرجع نفسه، ص:32

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة(نجا)، ج14، ص:205.

4- الغماري، المرجع السابق، ص:142.

نَمْتَدُ فِيكِ يَا دُرُوب ا * لحُبِ نَرْوِي سِرَنَا.**

فَتُورِقُ الأَسْحَارُ هَمْسًا * حِينَ نَسْقِي عِشْقَنَا**[1].

إنّ تكرار صوت (الصاد) مرتين كما في(صوفية) و (صوفي)، و السين في (أسرارك) و(السّنى) و(سرنا) و(الأسحار) و (همسا) و (نسقي)، و الشين في (النشوى) مرتبط بمعنى الهمس، ومايؤيّد ذلك هو ورود بعض الألفاظ التي تصرح بمعنى الهمس مثل(الأسرار) و(سرنا) و (همسا).

وأمّا عنوان قصيدة " نجوى إلى إقبال" فإنّه يحمل في ذاته معنى السّرية في البوح، أوبالأحرى حديث الشاعر إلى ذاته، فيكون كلامه لنفسه مهموسا خفيا، فيبوح الشاعر لها بحب (إقبال)[*]، و اعتناق عقيدته فيقول:

بَيْنِي وَ بَيْنِكَ يَا إِقْبَالْ... عَاطِفَةٌ.

صوت السَّمَاءِ بِنَارِ العِشْقِ يَسْقِينَا [2].

ثم يسّرُ الشاعر إلى(إقبال) حبّه إيّاه، و اتحاده معه في الفكر و العقيدة:

يَا لِلْمُحِبِّينَ... فِي آلاَمِ لذَّتِهِمْ

وَ فِي سَبيل الهَوَى... يَا مَا يُعَانُونَا.

أَنَا وَ إِيَّاكَ يَا إِقبَالُ... مَلْحَمَةٌ.

دُورُبُهَا الخُضُرْ مِنْ هَدْيِ النَبِّيِيْنَا[3].

فمناجاة(الغماري) إلى(إقبال) همس له و إسرار بحبه، فارتبطت حقيقة بصفة صوت(السين) في عنوان الديوان(أسرار الغربة)، و هذا الارتباط يثبت سيطرة العنوان الجامع(عنوان الديوان) على العناوين الفرعية(عناوين القصائد داخل الديوان).

وقد أدت(السين) الدلالة ذاتها في عنوان ديوان (بوح في موسم الأسرار) [4]على أنّ

---

1 – الغماري، أسرار الغربة، ص ص: 142 -143.

[*]- محمد إقبال(1876–1938) أشهر الشعراء والفلاسفة والمفكرين المسلمين في الهند، دعا إلى انشاء باكستان والاستقلال عن الهند، له مؤلفات ودواوين بالفارسية والأردو (المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط17، 1991، ص: 57).

2 – الغماري، المرجع السابق، ص: .109

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4– الغماري، بوح في موسم الأسرار، لافوميك، 1985.

الهمس هنا كان أكثر حدة من سابقه، حيث يرتقي إلى درجة البوح و الإظهار، و(البوح) في اللغة من الفعل(باح)، و "باح بسره أظهره"[1].

ضاقت نفس الشاعر ذرعا بهذه الأسرار، التي آن لها أن تظهر و تتجلى، فاستعمل لها المصدر(بوح) كي يكون أعمّ و أشمل في الدلالة على الاظهار، بل و حتى الانفجار بهذه الأسرار، فجاءت أصوات لفظ(بوح) معبرة عن ذلك أجمل تعبير، حيث إن(الباء) من الأصوات الانفجارية[*]، و الأصوات الانفجارية تحدث " بأن ينحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًا في موضع من المواضع، و ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط ثم ينطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا"[2] فانفجار صوت الباء بعد انحباسه يشبه انفجار أسرار الشاعر بعد كتمانها، و ما الذي يجعله يصطبر عليها و هي كالغصة في حلقة، و كالحرقة في صدره، تشبه حرقة حرف(الحاء) التي يردّدها المتألم لحظة إحساسه بالألم، و هي الدلالة التي ارتبطت بصوت(الحاء) في آخر لفظ(بوح).

و يمكن هنا أن نختصر ما أوردناه من دلالات للأصوات الاحتكاكية في هذا الجدول:

العنوان	الصوت الدّال	صفته	دلالته
أسرار الغربة(ثورة الإيمان، نجوى إلى إقبال، مناجاة)	السين	احتكاكي مهموس	الهمس و كتم السر
بوح في موسم الأسرار	السين	احتكاكي مهموس	الهمس،البوح بالسر همسا.
	الحاء	احتكاكي مهموس	حرقة السر واضطرار الشاعر إلى البوح

2)- الأصوات المكرّرة:

التكرار صفة(الرّاء) في اللغة العربية، و يحدث هذا الصوت " بأن تتابع طرقات طرف اللسان على اللثة تتابعا سريعا، و من هنا كانت تسمية هذا الصوت بالمكرّر"[3]، و دلالته

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة(بوح)، ج2، ص:178.

* سيأتي الحديث عن باقي الأصوات الانفجارية في حينها.

2 – محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارىء العربي، ص: 127.

3 - المرجع نفسه، ص:142.

على التكرار كانت واضحة في معظم العناوين التي عدّ جزءًا من بنائها الصوتي، و لا نجد أدّل على ذلك من العنوان الأول(أسرار الغربة) حيث ارتبط وُرود(الراء) بمعنى التكرار والكثرة، وهي الصفة التي وسمه بها علماء اللّغة القدامى، و اطمأن إليها علماء اللغة المحدثون.

يسترعى اهتمام القارىء في هذا العنوان غلبة صوت(الراء) على باقي الأصوات، إذ تكرّر ثلاث مرات؛ مرتين في لفظ(أسرار)، و مرة في لفظ(الغربة)، و لا قرينة لانتشاره هذا إلاّ الكثرة و تكرار حدوث الأمر.

فـ(أسرار) جاءت على صيغة الجمع، و الذي يعني الكثرة من كل شيء، و أسرار الغماري سر يتلوه سر، فاجتمعت لتصبح(أسرار) دلالة على كثرتها و تراكمها في نفس الشاعر، وأما وروده مرة واحدة في لفظ(الغربة) فلكي يعضد المعنى العام لتكرار هذه(الغربة) و ديمّومتها، و من جهة أخرى ليثبت أن الغربة واحدة و إن تعددّت أشكالها.

و قد بسط عنوان الديوان دلالته التي استمدها من صوت(الراء) على كثير من عناوين القصائد، فجاءت على صيغة الجمع دلالة على الكثرة نحو(أزهار الحنين)[1]، (أقوى من الأيام)[2]، (معاهد أحبابي)[3]،(رباعيات وترجريح)[4]،(آتون)[5]، كما أنّ سيطرة (الراء) على العنوان كان داعيا إلى انتشاره داخل قصائد الديوان، على نحو ما ورد في قصيدة(رباعيات وترجريح)، ففي هذه القصيدة، إضافة إلى حضور(الراء) بقوة في كل أجزاء العنوان(رباعيات)، (وتر)، (جريح)، حيث أدّى معنى التكرار و الكثرة، و الذي أحالت عليه صيغة الجميع في(رباعيات)، فإنّ هذا الصوت كان صاحب الحظوة والسطوة ،من حيث انتشاره داخل القصيدة،كما في المثال التالي:

أَغَارِيدَ الهَوَى مَا غَرَّدَتْ كَالفَجْرِ عَيْنَاهَا.

وَ مَا انْبَثَقَتْ عَلَى شَجَرِ اغْتِرَابِي خُضْرِ نَجْوَاهَا[6].

1 – الغماري، أسرار الغربة، ص: 65.
2 – المرجع نفسه، ص: 85.
3 – المرجع نفسه، ص: 89.
4 – المرجع نفسه، ص: 135.
5 – المرجع نفسه، ص: 183.
6 – المرجع نفسه، ص: 135.

فترديد(الرّاء) في كل من(أغاريد)، (غرّدت)، (الفجر)، (شجر)، (خضر) متصل اتصالاً وثيقا بمعنى الكثرة و التكرار، فـ(أغاريد) جاءت على صيغة الجمع، و الجمع كما أسلفنا يعني

الكثرة من كل شيء، و(غرّدت) تدل على ديمومة تغريد عينا موصوفة الغماري، كديمومة و استمرار، طلوع(الفجر) كل صباح، و أما(الشجر) فالأمر فيه لا يحتاج إلى كثير شرح، لأن اللفظ جاء على صيغة الجمع، و أما مجيء(اغترابي) على صيغة المفرد، فهو تبعيته لأفراد(الغربة) في العنوان، كما أفردت في متون القصائد، نحو قوله:

وَتَنْبُتُ غُرْبَةٌ وَحْشِيَّةٌ تَغْتَالُ أَنْسَامِي

وَكمْ غَنَّتْ عَلَى ظَمأٍ بِنَارِ الحَرْفِ أَيَّامِى[1].

و قوله:

سَيُورِقُ بِالضُّحَى دَرْبِي وَ تَفْنَى الغُرْبَةُ النُكْرُ[2].

و قوله:

فَإِذَا كَرَامَتُهُ الجَرِيحَة غُرْبَةٌ شَرَقَتْ بصدر

وَإِذَا العَقِيدَةُ قِصَّةٌ تُرْوَى لِتَخْدِيرٍ وَ مَكْرِ [3].

يتبيّن لنا ممّا سبق مدى اتصال العنوان(أسرار الغربة) ومنه قصائد الديوان بالدلالة العامة لصوت(الرّاء)،الأمر الذي قد يخالف فكرة الاعتباطية أو عدم مناسبة الأصوات لمعاني ألفاظها.

وقد تتغيّر دلالة هذا الصوت(الرّاء) بتغيّر السياق الذي يأتي فيه، إذ يسربل النص لبوسا دلاليا جديدا، على أنّ هذا المعنى المستحدث لا يبتعد كثيرا عن الصفة العامة لهذا الصوت(التكرار)، بل يبقى بينهما ذلك الخيط الرفيع الذي يشد الدلالة الجديدة ليجعل منها تابعا و مكملا للصفة الأصلية.

و يصدق ما أسلفنا على عنوان ديوان (خضراء تشرق من طهران) إذ (الرّاء) هنا كانت على معنى الديمومة والاستمرار، و هو معنى لا يبتعد كثيرا عن(التكرار) ، وذلك أنّ الأمر

1- الغماري أسرار الغربة، ص: 135.
2- المرجع نفسه، ص: 132.
3 – المرجع نفسه، ص: 171.

لا يتصف بالديمومة إلا إذا كان وقوعه مكررا أو يتوقع منه التكرار، و هو الأمر الذي عليه هذا العنوان.

فنجد أنّ(الرّاء) قد اتخذ مكانا بين أجزاء هذا العنوان، إذ لم تخل كلمة إلاّ و جاء فيها، كما في(خضراء)، (تشرق)، (طهران) موشيا بهيمنته و سيطرته المطلقة على دلالة العنوان.

و أول ما يقابل القارىء في هذا العنوان لفظ (خضراء)، و هي عند الغماري تعنى الشريعة الإسلامية، أو ما يمت لها بصلة كالثورة الإسلامية، و هو المعنى الراجح في هذا العنوان، و يعضد ذلك ورود لفظ(خضراء) مضافا إلى(ثورة) في قصيدة (خضراء تشرق من طهران) من هذا الديوان، يقول الغماري:

إِضْرِبْ بِسَيْفِ(عَلِي) فِي مَوَاقِعِهِمْ
وَ إِنْ تَمَلْمَلَ مَسْلُوبَ الخُطَا.. شَاهُ

.....

أَغْرَاهُ بِالثَوْرَةِ الخَضْرَاءِ.. يَا وَطَنِي
وَجْهٌ غَرِيبٌ تَبُثُّ الرُّعْبَ كَفَّاهُ (1)

ثم يلفت انتباه القارىء فعل يأتي بعد الاسم(خضراء)، يحدّد وظيفتها، ألاّ وهو(تشرق)، تشبيهًا لهذه(الخضراء) بالشمس في ديمومة إشراقها و استمرار طلوعها بعد ليل الظلم والطغيان، و يصوغ الشاعر هذا المعنى باستحضاره لمعاني تنوب عن لفظ إشراق، كما في قوله:

هَلْ يَعْلَمُ الفَجْرُ أَنَّ اللَيْلَ يَنْعَاهُ
يَغْشَى مَواعِيدُهْ العَطْشَى وَ يَغْشَاهُ (2)

فكما أنّ الفجر يعني بداية إشراق الشمس و زوال الليل– إضافة إلى كونه علامة على الديمومة و الاستمرار– فكذلك إشراق الثورة الإسلامية من طهران يعني – في رأي الشاعر– زوال الظلم و الطغيان، و بزوغ فجر الدين و استمراره، بدءًا من طهران و انتهاءً

1- الغماري، خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980، ص: 34.
2- المرجع نفسه، ص: 33.

إلى كل موضع تصل إليه خيوط الشمس، و هو ما تمثّله الغماري بقوله:

ثُورِي عَلَى الزَّيْفِ يَا طَهْرَانْ وَ انْفَجِرِي
وَ إِنْ تَغَنَّى بِهِ الحَادِي.. وَ غَنَّاهُ.(1)

و قد استمدت بعض عناوين القصائد دلالتها العامة من عنوان الديوان، من ذلك مثلا قصيدة(معاناة) و(ألم وحلم) و(حديث الذاكرة)، فقد جاءت كلها بمعنى الديمومة والاستمرار المستوحى من صفة(الراء) في عنوان الديوان.

وأول ما يبرق في ذهن القارىء لحظة قراءته للعنوان الأول(معاناة) هو صورة الشاعر والآلام تمور به لفرط حبه و هيامه الدائم المستمر لـ(طهران)، حيث صوّر العنوان و المتن من بعده- مقاساة[*] الشاعر الدائمة و آلامه السرمدية، التي لم يستطع أن يخفيها، فكانت قصائده تفضحه و تفضح معاناته، حيث يقول:

أَجُوبُ إِلَيْكِ.. يَحْمِلُنِي الهَوَى الضَّوْئِيُّ إِصْرَارَا.
وَ يَقْرَؤُنِي امْتِدَادُ الدَّرْبِ قَافِلَةً وَ ثُوَّارَا.
وَ يْقرَؤُنِي شُرُودُ الجِيْلِ فِي عَيْنَيْكِ إِعْصَارَا
وَ أَحْيَا فِيكِ يَاحَسْنَاءُ.. أُزْهِرُ فِيكِ قِيثَارَا.
مِنَ الأَلَمِ الذِي عَانَيْتُ أَخْتَصِرُ الهَوَى نَارَا
وَ أَقْرَأُ سُورَةَ اللَهَبِ الخَصِيبِ... أَمُدُ أَزْهَارَا[2]

فالشاعر دائم المعاناة، مستمر الأحزان، ما دام عشق طهران يسكن ذاته، و ما دامت طهران رمزا للاستمرارية و الخلود، خلود الشريعة الإسلامية.

بِأَلْفِ غَدٍ عَلَى طَهْرَانَ مَوْصُولاً بِآيَاتِي
سَتَبْقَى أَنْتَ فِي مُقَلِ الهَوَى رَمْزَ المُعَانَاةِ[3].

و أمّا العنوان الثاني(ألم و حلم) فإنّه يميل أيضا إلى معنى الديمومة و الاستمرار، فكما أنّ الشاعر يعروه ألم دائم ، سببه الواقع الإسلامي المعيش آنذاك ، فإن تطلّعه إلى المستقبل

1- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 37.

* - المعاناة: المقاساة (ابن منظور، لسان العرب، مادة(عنا)، ج 10، ص: 316.

2- الغماري، المرجع السابق، ص: 55.

3- المرجع نفسه، ص: 57.

لم يكن إلاّ حلما ينطلق من الماضي(بدر و أحد) ليستمر حتى المستقبل، إثر انطلاقة جديدة من طهران، و لكنّ هذا الحلم رغم استمراريته لم يزد الشاعر إلاّ ألمًا على ألم، و هو ما أكّده في ذات القصيدة إذ يقول:

أَلَمٌ عَلَى أَلَـمٍ نُفَسِّرُهُ

حُلُمًا.. وَ نَرْكُضْ وَ الرُّؤَى تَتْرَى[1]

وإذا تأمّل القارىء هذه الدلالة وجدها تنطبق على دلالة عنوان الديوان التي استمدها من صوت(الرّاء).

والعنوان الثالث(حديث الذاكرة) قد يحيل هو الآخر إلى ذاكرة الغماري التي كانت تحدثه عن الحب، عن الفقر، عن الزمن المرّ... و هي مواضيع موجودة بالقوة في الذاكرة، دائمة الحضور، و ذلك لاستمرارية دواعي حضورها، و هل يمكن لنا أن نقطع صلتنا بالحب ما دام في الجسد قلب يخفق؟ و أن نلغي الحديث عن الفقر، أو الزمن المرّ ما دام في الأرض حاكم و محكوم، و سيدّ و مسود؟ فحديث الذاكرة حديث دائم غير منقطع يشبه ديمومة إشراق خضراء الغماري من طهران، و هي الصفة التي سربل بها(الرّاء) عنوان الديوان، و منه إلى هذه العناوين التي رأينا.

و يحْسنُ بنا في الأخير أن نشير إلى ملحوظة مهمة، و هي أنّ القارىء قد يسترعي انتباهه قبل دراسته لهذا العنوان(خضراء تشرق من طهران) تطابق صفحة الغلاف مع مضمون العنوان، حيث نجد غلبة اللون الأخضر على معظم أجزاء الغلاف ما عدا مساحة ضيقة تركت بيضاء، لم يكتب فيها شيء سوى اسم الشّاعر، كما نلحظ توسط جملة(خضراء تشرق) صفحة الغلاف، لتأتي أسفل منها شبه الجملة (من طهران) مكتوبة بالخط الفارسي، وخلف كل ذلك صورة لزعيم الثورة الشيّعية في إيران آية الله الخميني[*] وهو يجلس القرفصاء، كرمز لهذه الخضراء، فكان الغلافّ هنا تعبيرا ناطقا عن مضمون العنوان.

1- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 61.

*- آية الله الخميني (1902-1989): فقيه إيراني، إمام مدينة (قم)، قاد الثورة من منفاه في فرنسا ضد الشاه، عاد إلى إيران وأعلن جمهورية إيران الإسلامية سنة 1979(المنجد في اللغة والأعلام، ص: 234).

و عليه يمكن أن نختصر دلالة صوت(الرّاء) في كل ما ذكرنا في الجدول الآتي:

العنوان	الصوت الدّال	صفته	دلالته

أسرار الغربة(أزهار الحنينن، أقوى من الأيام، معاهد أحبابي)	الرّاء	تكراري	الكثرة و تكرار حدوث الأمر
رباعيات و ترجريح	الرّاء	تكراري	الكثرة و تكرار حدوث الأمر
خضراء تشرق من طهران (معاناة، ألم و حلم، حديث الذاكرة)	الرّاء	تكراري	الديمومة و الاستمرار

و ما هذه العناوين التي درسنا فيها سلطة صوت(الرّاء) إلاّ قليل من كثير، لأنّ (الرّاء) من أكثر الأصوات انتشارا في العناوين الغمارية، و لكنّ البحث اقتصر منها على الأوضح والأبين في الدلالة، على أنّ هذا الصوت في كل ذلك لم يكن ليسطر على العنوان لولا امتزاجه بأصوات أخرى تأتي الأصوات الانفجارية في مقدمتها.

الأصوات الانفجارية:

سمّيتْ هذه الأصوات بالانفجارية لأنّ الهواء لحظة حدوثها يخرج دفعة واحدة على شكل انفجار، و تتكوّن هذه الأصوات " بأن يُحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًا في موضع من المواضع، و ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يُضغط الهواء ثم يُطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا"[1]، و الأصوات الانفجارية هي(ب،ت،د،ط،ض،ك،ق،همزة القطع).

و للأصوات الانفجارية عند اقترانها بالأصوات الاحتكاكية خاصة، قدرة " على تشكيل المعنى و إبرازه"[2]، و من ثمة السيطرة على السياق العام للخطاب الذي ترد فيه و هو ما أغرى الباحث باختيار عينة من الأصوات الانفجارية و دراستها من حيث تأثيرها على العنوان و منه إلى الأثر أو النّص.

1- محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارىء العربي، ص: 127.

2- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص: 52.

توظَّف الأصوات الانفجارية في العناوين الغمارية توظيفًا منطقيًا دالاً، و ذلك لتطابق صفة الصوت الخاصة مع دلالة العنوان العامة، فكان الصوت جديرًا بحمل جرثومة المعنى و بثها في سياق العنوان، و يمكن أن نمثّل لذلك بأصوات القاف، و الطاء، والضاد، و الدال.

فأمَّا(القاف) فقد ورد استخدامها في العناوين كثيرًا، و ذلك لقدرة هذا الصوت على تأدية المعنى المطلوب، و من ذلك مثلاً: عنوان قصيدة (أقوى من الأيام) في ديوان أسرار الغربة، و عنوان قصيدة(و يقترب اللقاء) في ديوان نفتش على ذاكرة الزمن، و عنوان قصيدة(الحق و السيف) في ديوان قصائد منتفضة.

في القصيدة الأولى و المعنونة بـ(أقوى من الأيام) كان(الإيمان) هو الموضوع الرئيس فيها، إذ أراد الشاعر أن يصف إيمانه بالقوة دون ذكره في العنوان، فاستعمل لذلك أدلّ الأصوات الانفجارية على هذه الصفة، و هو صوت(القاف)، حيث ارتبط هذا الصوت بمعاني الشدة و القوة، و هي صفته الذاتية التي منحها إلى السياق العام للعنوان، فرغم أنّ الموصوف في العنوان محذوف، إلا أننا نلمس قوته من خلال صوت(القاف) إضافة إلى صيغة اسم التفضيل(أقوى) التي ساعدت على نسج هذه الدلالة، و لا نندهش كثيرًا عندما نعلم– من خلال القصيدة– أنّ الاسم المحذوف هو(الإيمان)، إذ الإيمان لا يخرج– عادة– عن حالتين: القوة أو الضعف، و إيمان الغماري ليس قويا فحسب، بل أقوى من الأيام، يقول في ذلك:

أَقْوَى مِنَ الأَيَّامِ... يَا إِيمَانِي

وَمِنَ الدُّجَى و الغَدْرِ و الأَضْغَانِ[1]

و قد انتقلت سيطرة(القاف) من العنوان إلى القصيدة، حيث إن غلبة هذا الصوت في بعض الأبيات كانت واضحة، نحو قوله:

سَفَرٌ مُقِيمٌ فِي الحَنَايَا... مُبْحِرٌ.

فِي العِشْقِ يَنْهَلُ مِنْ سَنَى القُرْآنِ[2]

1– الغماري، أسرار الغربة، ص: 85.

2- المرجع نفسه، ص: 86.

أو قوله:

مِنْهُ اَرْتَوَى شَوْقُ الحَقِيقَةِ في دَمِي
فِي خَافِقِي... يَا قارِىءَ القُرْآنِ[1]

و ينطبق مثل هذا الكلام على العنوان الثاني(الحق و السيف)، بل قد يكون(القاف) هنا أبين في الدلالة على القوة من العنوان السابق.

فمعلوم أنّ الحقّ لا يستقيم إلاّ بالقوة، و أن القوة لا راعٍ لها إلاّ السيف، و هو المعنى الذي ورد في القصيدة، فالشاعر يبكي حال أُمةٍ سُلِبَ حقها، وَ دِيسَتْ مقدساتها، و على رأسها الأقصى الشريف، و لكنّها رضيت بالخنوع و الخضوع، فيذّكرها بأنّ ما أُخِذ بالقوة لا يُسْتَرَدُّ إلاّ بالقوة:

مِنْ دُونِ سَيْفٍ كُلُّ حَقٍ يُسْلَبُ ** حَتَامَ لاَ تَعْلُو وَ لاَ تَتَغَلَّبُ** [2]

ينفجر الشاعر غضبا على قوم ركنوا إلى الذل و الهوان، و استكانوا إلى الضعف والصغار فيقول:

حَتَّامَ تَأْنَسْ بالخنوع وَ لَمْ يَكُنْ ** لَكَ مِنْهُ إِلاَ بَيْتٌ وَهْمٍ تُحْسَبُ**[3]

و قد لا نجانب الصّواب إذا قلنا إنّ انفجار غضب الشاعر بالحق يشبه انفجار صوت(القاف) عند صدورها، و وجه الشبه بينهما أنّ كِليهما انفجار كان مصدره الضغط الشديد، فإن كان مصدر الأول الهواء المنبعث من الرئتين، فإنّ دافع الثاني الحزن المنبعث من القلب و الألم المتجلّي في حال الأمة العربية.

و لاغرو بعد ذلك أن ينتشر(القَاف) في القصيدة ما دام رمزًا للقوة و الشدة في السعي لاستعادة الحق المسلوب، نحو قوله:

هُمْ عِزَةُ الأَقْصَى وَ وَقْدٌ جِرَاحِهَا ** إنَ حَاقَ بِالأَقْدَاسْ خَطْبٌ أَخْطَبُ**[4]

1- الغماري، أسرار الغربة، ص: 87.
2- الغماري، قصائد منتفضة أسرار من كتاب النار، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001، ص: 109.
3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4- المرجع نفسه، ص: 113.

فكان صوت القاف في كل من(الأَقْصَى)، (وَقْدُ)، (حَاقَ)، (الأَقْدَاسْ) مرتبطًا بمعنى القوة والشدة في طلب الحق.

وفي العنوان الثالث(و يقترب اللقاء) صوّر صوت(القاف)- بصفته الانفجارية- طبيعة النفس البشرية ممثّلة في شخص الشاعر و هي ترنو إلى لقاء الحبيب بشوق وحرقة، فانفجرت أحاسيسه بعدما كانت مكضومة، و كيف يصبر عنها وهو " لا يستطيع حبس ما بداخله، فسيجتمع كل قواه الفيسيولوجية"[1]، لإخراج ما لم يعد قادرا على كتمه، فما عاد له همّ إلاّ لقيا حبيبته، و صار موعده معها أهم من كل المواعيد، يقول:

لِوَعْدِكِ الأَسْمَرِ الوَرْدِي قَافِيَتِي

تَهْوَى مَرَايَاكِ يَا زَهْوَ المَوَاعِيدِ[2]

و قد حدّدت صيغة الفعل المضارع(يقترب) زمن اللقاء الذي لم يأت بعد، فهو قد اقترب و لكنه لم يقع، و قد لا يقع، لذلك يشتد شوق الشاعر و حزنه فيشكو بثّه إليها:

نَاجَى المُحِبُّونَ لَيْلاَهُمْ وَأَحْزَنَنِي

أَلاَّ أَرَاكِ سِوَى رَسْمٍ بِأَبْعَادِي[3]

و إذا علمنا أنّ الشدة من صفات الأصوات الانفجارية اتضح لنا تطابق صفة هذا الصوت مع المعنى العام للعنوان، و هي شدة شوق الشاعر لهذا اللقاء القريب، ليبث العنوان المعنى كاملا في النّص، فيلخّصه الشاعر في هذين السطرين:

يَجُوبُنِي... عِطْرُه الضَوْئِي وَ شَوْشَةً

فَرحِي... بَبُوحٍ على لُقْيَاكِ مَنْشُودِ[4]

إنّ وصف اللقاء (بالمنشود) دليل على عدم حصوله، و هو أمر يزيد من حرقة الشاعر المترقب لهذا الموعد الذي فضح أمر حبه، و كشف عوار عشقه، فما درى- و قد أذهله اقتراب الموعد- إلاّ و الكلمات تتفجر من مكامنها، كما تتفجر القاف من مخرجها.

1- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، جلال حربي و شركاه، الإسكندرية، مصر، 1987، ص: 64.

2- الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،الجزائر، ط1، 1978، ص: 101.

3- الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص: 303.

4- المرجع نفسه، ص: 202.

و لا يخرج البحث من دائرة الأصوات الانفجارية، حتى يلامس دلالة صوت آخر هو أشبه(بالقاف) في شدته و قوته، وظّفه الشاعر في هذا العنوان (حطّم القيد)، و يمكن الإشارة إلى أنّ أكثر الأصوات بروزا في هذا العنوان هو صوت (الطّاء)، ولعل الشاعر لم يستعمل هذا الفعل(حطّم) إلا استحضارًا لهذا الصوت، حيث كان بإمكانه أن يستعمل فعلا آخر يؤدي الدلالة نفسها نحو(كَسِّرْ)، (هَشِّمْ)... و لكنّ نفسه المتفجرة المتوثبة الساعية إلى التغيير دعته إلى استعمال هذا الفعل وهذا الصوت دون غيرهما، وعلة ذلك أن(الطّاء) من الأصوات الانفجارية، أي التي " تُحْدِثُ انفجارا عند مرور الهواء عبر الممر الصوتي، وانسداد ذلك الممر بفعل عائق عضوي، ثم ينفرج فجأة"[1] ليحدث صدور الصوت شبه انفجار.

اتصل صوت(الطّاء) في هذا العنوان بمعنى الثورة و الانفجار، ثورة ضد الواقع المفروض و انفجار دعته ضرورة التغيير، لذلك استعان الشاعر في قصيدته بجملة مفردات تشكّل حقلاً دلاليًا يشي بمعنى الثورة، مثل(حطّم)،(حطّمت)، (الجهاد)، (التآمر)، (الأحمر المقدّس)، (شهيد)، (تغتال)، (نار الجحود)، (القيود)، (فجّر)، (الموت)، (القهر)، (صلبونا)، (قيد الحديد)، (النّار)، (و هبونا)، (الدّم)، (الذّل)، (قطرت الدّماء)، (سيف)، (انتقم)، (انفجر).

و رغم أنّ المخاطب في هذه القصيدة غير محدد، فتارة يخاطب الشاعر فنّه(شعره) وتارة يخاطب شباب الجيل القادم، إلاّ أنّ الرسالة كانت واحدة؛ وهي الثورة و الموت لأجل حياة جديدة، و هو ما تمثّله بقوله:

فَجِّرِ الثأرَ فِيكَ يَنْبَجِسُ الفَجْ ** رُو ابْدِعْ بِالمَوتِ مَعْنَى الوُجُودْ**[2].

فكلّ الألفاظ في هذا البيت دالة على الحركة و التغيير بمعنى الثورة، (فجّر)، (الثأر)، (ينبجس) ، (الفجر) ، (أبدع) ، (الموت) ، بدءًا بالفعل (فجّر) و ما تحمله هذه الصيغة من معاني الحركة والاضطراب (التفجير) ثم (الثأر) الذي يعني الثورة على الحياة وإحالتها

1- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص: 118.

2- الغماري، قصائد منتفضة، ص: 46.

إلى موت، ثم الفعل(ينبجس) الذي يدل على التفجر بمعناه الحقيقي، و هو من بَجَسْتُ الماء فَانْبَجَسَ أي فجّرته فانفجر[1]، ثم الفعل(أبدع) و الذي هو ثورة ضد العدم و اللاوجود، ثم(الموت) و هي أقرب الطرق و أيسرها إلى تغيير الواقع بِرمّته من الوجود المحض إلى العدم المحض، و على هذا السمت جاءت كثير من أبيات القصيدة.

و ممّا يزيد في قوة صوت(الطّاء) في العنوان و يدعم سيطرته على معنى الثورية والانفجار، هو التشديد أو التضعيف، و معلوم " أنّ الأصوات إذا شُدّدت دلّ التشديد على زيادة في الكمية"[2] بنوعيها البنائية و المعنوية، و الشدّة في صوت(الطّاء) من الفعل(حطّم) زيادة في المبنى، و كل " زيادة في المبنى زيادة في المعنى"[3]، فكأنّ الشاعر لا يدعو إلى تحطيم القيد فحسب، بل يتشدّد في ذلك و يلح عليه، و إلاّ لما جاء الفعل بصيغة الأمر.

و بعدُ، فإنّ صوت (الطّاء) كان كسابقه قد أدى الدلالة المنوطة به كأحسن ما تكون التأدية، و هي النتيجة التي تبدّت من خلال تحليل القصيدة.

و لا يعني هذا أنّ الانتصار الدلالي لصوت ما دون غيره من الأصوات في العنوان الواحد، يمكن اعتباره قاعدة مطردة يجب بمقتضاها إلغاء دلالة باقي الأصوات، بل قد تتّحد مجموعة من الأصوات– تتميز باتفاقها في الصفة– في تشكيل المعنى العام للعنوان، و هو الأمر الذي وجدناه حاصلا في عنوان ديوان(مقاطع من ديوان الرفض)، حيث كانت الأصوات الانفجارية(ق،ط،د،ض) الموجِّه الدلالي لهذا العنوان دون غيرها من الأصوات، و ذلك لاتفاق صفاتها مع معاني الرفض[*] و الثورة ضد كل دخيل.

بدا الغماري في هذه القصيدة ثائرا رافضا لكل تيارات التغريب التي بات اجتياحها للبلاد العربية و الإسلامية أمرا واقعا، و صار انقسام الأمة بين اليسار الشيوعي و اليمين الرأسمالي سياسة لا بدّ منها، و لم يعد للوسطية الإسلامية دورٌ يذكر ، فانفجرت نفس الشاعر

1– ابن منظور، لسان العرب، مادة(بجس)، ج2، ص: 20.

2– مصطفى السعداني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، ص: 63.

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[*]– قد يقصد الشاعر بالرفض: التّشيع ، لأنّ غلاة الشيعة يدعون بالرافضة ، و ملامح المذهب الشيعي في شعر الغماري بادية.

حنقًا و غضبًا على أولئك الذين يتاجرون بمصير الأمة فيقول:

بِآيَةٍ تُورِقُ فِي أَيَّامِهَا السِّنِينْ

وَ تَلْعَنُ المُفَكِّرَ الْمُتَاجِرَ العِنِينْ !

مَنْ لاَ يَرَى فِي " الكُوخِ" غَيْرِ لَذَّةَ الأَنِينْ !

غَيْرَ اشْتِهَاءٍ أَصْفَرَ مُرْهِّلِ الجَبِينْ

غَيْرَ انْتِحَارٍ!

يُنْعَتُ بِاليَسَارْ! (1)

و تشتدّ حدة أسلوب الشاعر في رفضه لحال الأمة التي حادت عن منهجها، و اتخذت من مناهج التغريب دينًا تدين به، فاستخدم لذلك حقلا دلاليا تدل ألفاظه على الرفض والثورة، منها(الانتحار)،(الطّاعون)، (الرّدة)، (الرّعود)، (البروق)، (اليسار)، (اليمين)، (الدّوار)، (الجوع)، (السّفاح)، (الأكواخ)، (الإعصار)،...

فالانتحار نتيجة حتمية لرفض الواقع و الثورة عليه طلبا للتغيير و إن بالموت، والردة تعني النكوص و الثورة على الوضع القائم، و أمّا الرعود و البروق فقد وظّفهما الشاعر كمعادل موضوعي للرفض في قصائده، و أمّا باقي الألفاظ (الغثاء)، (الدوار)، (الجوع)، (السفاح)، (الأكواخ)، (الإعصار)، فإنّها من الأسباب التي أدت بالشاعر إلى انتحاء منحى الرفض و السعي إلى تجاوز هذا الوضع.

و ما يدعم فكرة سيطرة الأصوات الانفجارية في العنوان، انتشارها داخل القصيدة حاملة معها نفس الدلالة و إن بنسب متفاوتة، نحو قوله:

نُطَفًا تَنَاسَلُ كَالجَرَادِ فَتُنِجِبُ القَرْفَ اللَّعِينَا

قَرَفُ عَلَى قَرَفٍ زَمَانُكَ يَا دُرُوبَ الحَاكِمِينَا (2)

فانتشار أصوات(الطّاء، التّاء، الدّال، القاف) مرتبط بمعنى الرفض و الثورة، و هو المعنى الذي بُني العنوان من أجله انطلاقا من بنيته الصوتية.

1- الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989، ص: 22.

2- المرجع نفسه، ص: 29.

و يمكن أن نختصر دلالة الأصوات الانفجارية في الجدول الآتي:

العنوان	الصّوت الدّال	صفته	دلالته
أقوى من الأيام	القاف	انفجاري	الشدة و القوة
الحق و السيف	القاف	انفجاري	الشدة و القوة
و يقترب اللقاء	القاف	انفجاري	الشدة
حطّم القيد	الطّاء	انفجاري	الثورة و الانفجار
مقاطع من ديوان الرفض	القاف– الطّاء– الدّال– الضّاد	انفجارية	الرفض و الثورة

و هكذا كان للبنية الصوتية في عناوين الدواوين و القصائد دور بارز في تشكيل الدلالة العامة للعنوان ثم للنص، حيث رأينا كيف اتصلت دلالة كل عنوان بصفة الصوت المسيطر، بدءًا بالأصوات المهموسة ثم الاحتكاكية و الانفجارية.

و ليس هذا التحليل إنكارًا للعلاقة الاعتباطية بين الصوت و المعنى، و إنّما هي محاولة لإثبات دلائلية بعض الأصوات، و خروجها عن هذه النظرية، على أنّ هذه الدلائلية لا تتم إلاّ في سياق عام تحدّده الصيغة الصرفية و البنية التركية(النحوية) للعنوان، وهو الموضوع الذي سيتم البحث فيه لاحقا.

الفصل الثاني ـــــــ

البنية الصرفية:

تمهيد: يجدر بنا أن نتناول بالحديث ماهية علم الصّرف ومباحثه، ليتسنى لنا بعد ذلك تحديد الأبنية موضوع الدراسة في الهيكل الصرفي للعناوين الغمارية.

يُعرف الصرف بأنّه " علم بأصول تُعرف بها صيغ الكلمات العربية و أحوالها التي ليست بإعراب و لا بناء" [1] وموضوعه الأساسي "هو الكلمة" [2] من حيث هي اسماء معربة و أفعال متصرفة، و يستثنى منها الاسماء المبنية و الأفعال الجامدة و الحروف.

و قد وسّع علماء اللغة المحدثون مفهوم ومجال علم الصرف حتى نسبوا " كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها، و تؤدي إلى خدمة العبارة أو الجملة- و بعبارة بعضهم- تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية"[3] إلى الصرف و قضاياه، إضافة إلى اهتمامه بمسائل صوتية لا يمكن لعلماء الأصوات عند دراستها الاستغناء عنه، كالإعلال و الإبدال والإدغام.

غير أنّ اهتمام علماء الصّرف بأشكال و بُنى الكلمات، لم يكن لغرض معرفة هذه الأبنية فحسب " و إنما لغرضٍ دلالي، أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل و العبارات"[4] وذلك تيسيرا لمعرفة معاني و وظائف الكلمات داخل السياق العام، حتى إنّ بعض العلماء عدّ الرس الصرفي أولى بالاهتمام- من حيث الترتيب- من النحو[*]، على أنّ دراسة النحو لا تأتي إلاّ بعد الصرف.

و علم الصرف على صعوبته يعدّ من أشرف علوم اللغة و أهمها، لاعتماد جملة من هذه العلوم على مباحثة و فصوله.

يقول الغلاييني : " والصرف من أهمّ العلوم العربية، لأنّ عليه المعوّل في ضبط صيغ الكلم، و معرفة تصغيرها، والنسبة إليها ، والعلم بالجموع القياسية و السماعية والشاذة ،

1- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مراجعة محمد أسعد النادري، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط37، 2000، ج1، ص: 08.

2 – عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الأزريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص: 07.

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 – رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص: 83.

* – كابن جني، في كتابه المنصف في شرح كتاب التصريف للمازني.

ومعرفة ما يعتري الكلمات من اعلال أو ادغام أو ابدال، و غير ذلك من الأصول التي يجب على كل أديب و عالم أن يعرفها، خشية الوقوع في أخطاء يقع فيها كثير من المتأدّبين الذين لاحظّ لهم من هذا العلم الجليل النافع"[1].

و لا عجب بعد الذي رأينا أن يميل كثير من الباحثين إلى تطبيق الدراسة الصرفية على مدونات شتى، بغية استنطاق هذه الصيغ لعلها تشي- باتحادها مع البنيتين الصوتية والنحوية- بالمعنى الإجمالي للنّص.

و أمّا البنيات التي سيحلّلها هذا المبحث فتنقسم إلى قسمين:

أ)- بنية الأفعال:

وركزّ البحث فيها على ثماني صيغ و هي:(فَعَلَ) و(فَعَّلَ) و(إِفْتَعلَ) و(إِفْعَلَّلَ) و(فَاعَلَ) و صيغتا فعل الأمر(عُلِي + فَلْ) و(لَنْ يَفْعَلَ) و(لاَ تَفْعَل).

ب)- بنية الأسماء(*):

وتضمّ الصيغ التي شكلّت العناوين الغمارية، و هي: (اسم الفاعل) و(اسم المفعول) و(الصفة المشبهة) و(اسم التفضيل) و(صيغة المبالغة) و(ظرف الزمان) و(ظرف المكان).

1 – مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص: 09.

* – سيتم تعريف كل صيغة حال بدء التطبيق.

أ- بنية الأفعال

1- الصّيغ البسيطة:

1-1/ صيغة فَعَلَ: و هي أبسط صيغ الثلاثي المجرد الدالة على الماضي من الأفعال(*) "لفظا و معنى"[1]، و تعدّ من صيغ الأفعال العادية الدالة على ثبوت وقوع الحدث وانقضاء زمنه، و ليس لها على وجه التحديد معنى تذهب إليه إلاّ المعنى الزمني، غير أنّ هناك من العلماء من اجتهد في حصر معاني هذه الصيغة، و ضبطها في دلالات لا تخرج في أغلب الأحيان عن " دلالة الجمع، أو التفريق أو الإعطاء، أو المنع، أو الامتناع، أوالغلبة و القهر، أو التحويل، أو التحول، أو الاستقرار، أو السير، أو الستر..."[2].

و إذا حاولنا إسقاط بعض هذه الدلالات على عناوين الغماري التي جاءت الأفعال فيها بصيغة(فَعَلَ)، ك(قتلوك)[3] و(قالوا ثوى العشق)[4] و جدنا أنّ هذه الصيغة(قتل) في العنوان الأول تدل على ثبوت وقوع الحدث ثبوتا قطعيا، إذ القصيدة- زمنيا- كتبت بعد مقتل " آية الله بهشتي"(**) المرثي في هذه القصيدة، أي بعد زمن وقوع الفعل- فكان الخبر محققا و الحدث مؤكدا بصيغة الماضي.

كما يمكن أن نستشف منها دلالة القوة و الغلبة و القهر، من منطلق أن المقتول واحد، و القاتلون كثر، و الكثرة دليل القوة و الغلبة و القهر، و لكنها قوة في جبن، و غلبة في خسة، و قهر في باطل، فكيف لا تغلب العصبة و لا تقهر إن كان مغلوبها واحد.

على أنّ الشاعر كان وفيًا لصيغة الماضي (فَعَلَ) في وصفه للمقتول حيث وظّف فعلين بنفس الصيغة و هما: (قتلوك) ، (صلبوك) غير أنّه عند وصفه للقتلة أكثر من استعمال صيغة المضارع الذي يدل على الاستقبال و الاستمرار مثل (تواثبوا)، (تلفّعوا)، (يصلبه) ،

---

*- للفعل الماضي خمسة و ثلاثون وزنا، ثلاثة منها للثلاثي المجرد و اثنتا عشر للثلاثي المزيد فيه و واحد للرباعي وسبعة للملحق به و ثلاثة للرباعي المزيد فيه و تسعة للملحق به.

1- بكري عبد الكريم، الزمن في القرآن الكريم دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر و التوزيع القاهرة، مصر، ط2، 1999، ص: 09.

2- ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار إحياء التراث العربي، ط2،ج2، ص: 600 (فصل ملحق: تكملة في تعريف الأفعال).

3- الغماري، عرس في مأتم الحجّاج، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1982، ص: 93.

4- الغماري، قراءة في آية السيف،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 41.

**- آية الله بهمشتي مفكر إسلامي، وسياسي إيراني، رئيس الحزب الجمهوري الإسلامي، اغتيل سنة: 1980.

(يعتصر)، (لن تعرى) ، (يعمدّها)، (يلجمها)، (تزجي)، (يلهب) ، (تنام) ، (تثور)، (تنهار)، (تعنوا)، (تدمن) ، (تختصر) ، (تذّر)(*)، دلالة على استمرارهم في القتل وثباتهم عليه في المستقبل.

أمّا العنوان الثاني(قالوا ثوى العشق) ففيه فعلان جاءا على صيغة الماضي(فعل) وهما(قالوا) و (ثوى)، دلّ الأول منهما(قالوا)- و هو معتل أجوف(**) على ثبوت وقوع فعل القول ثبوتا مؤكدا، على أن هذا التأكيد لا ينسحب على مضمون القول، فالحدث صح وقوعه ممن يعود عليهم الضمير(الواو)، و لكنّ الخبر قد لا يصح، بل إنّ الشاعر ينفي ذلك في القصيدة، فكان اعتلال الخبر و عدم صحته يشبه اعتلال الفعل(قالوا).

و هي الدلالة التي يؤكدها الفعل الثاني(ثوى) المعتل بحرفين، و المنتسب إلى صنف اللفيف المقرون(***)، الذي أعلن بعلتيه أن الخبر واه و غير صحيح، وأنّ العشق لم يثوِ ولم يذهب، و إنّما هو باقٍ بقاء الدماء في العروق:

قَالُوا ثَوَى العِشْقُ قُلْتُ العِشْقُ فِي دَمِنَا

أَيَّامُهُ... فِي خَلاَيَانَا لَيَالِيهِ[1]

و عليه فقد دلّت صيغة(فَعَل) في العنوانين معا على حدوث الفعل و ثبوت وقوعه، وإن بنسب متفاوتة في صحة الحدوث وخاصة في العنوان الثاني.

و يمكن أن نختصر هاتين الدلالتين في الجدول الآتي:

الصيغة	العنوان	الديوان	الدلالة
فَعَلَ	قتلوك	عرس في مأتم الحجاج	ثبوت وقوع الحدث و دلالة القوة و الغلبة والقهر
	قالوا ثوى العشق	قراءة في آية السيف	ثبوت وقوع الحدث في الفعل الأول ونفيه في الفعل الثاني

*- تذر: فعل ناقص التصرف، ليس له ماض، و سمع شذوذا(وَذَرَ) على زنة(فَعَلَ).

**- الفعل الأجوف: هو ما كانت عينه حرف علة نحو: قال، باع...

***- اللفيف المقرون هو الفعل الذي تكون عينه ولامه حرفي علة نحو: ثوى، عوى.

1- الغماري، قراءة في آية السيف، ص: 45.

1-2/ صيغة فَعَّلَ: وهي من صيغ الثلاثي المزيد بحرف واحد(*)، وتنعت بصيغة مضاعف العين، وردت بها ثلاثة عناوين في قصائد الغماري (غَنَّيْتُ في أَعْرَاسِك)و(غَنَّيْتُ جُرْحَكِ) ، وعنوان ثالث بصيغة الأمر من الفعل(حَطَّمَ)، (حَطِّمَ القَيْد).

و لهذه الصيغة في العناوين التي وردت فيها دلالتان.

دلالة التكثير:

جاءت صيغة(فَعَّلَ) في العنوان الأول(غَنَّيْتُ في أَعْرَاسَكِ) دالة على التكثير، و الذي أوحت به صيغة الجمع في(أعراسك)، فالشاعر غنىّ كثيرًا، و لم يغن في عرس واحد، وإنّما في أعراس، حتى إنّ صيغ الجمع قد سيطرت على معظم الأسماء في القصيدة نحو(أعراسك)، (الحُمر)، (سنابله)، (الأطفال)، (ملاحم)، (خناجرهم)، (فواصل)، (معاولهم)، (أبعادهم)، (دماؤنا)، (حروفه)، (أيامك)، (الملاحم)، والجمع في كتب اللغة دال على الكثرة(**)، و أمّا العنوان الثاني (غنّيت جرحك) فإن الشاعر في هذه القصيدة يتغنّى بالجهاد في سبيل شريعة الإسلام التي ينعتها بـ(الخضراء)، بدليل عَوْدِ الضمير في(جرحك) عليها في قوله:

غَنَيتُ جُرْحَكِ يَا خَضْرَاءُ مِيعَادًا

مَتَى اللِقَاءُ يَجُوبُ الدَّرْبَ أَعْيَادًا ؟ (1)

ثم إنّ هذا العنوان ليبدوللوهلة الاولى متناقضًا غريبًا، إذ كيف يجتمع(الغناء) و هو تعبير عن الفرح و النشوة، مع(الجرح) الذي هو رمز للحزن و الألم، و لكنّ الغماري استطاع أن يجمع بين النقيضين من دون تناقض لأن الغناء(هنا) هو فرح بجرح الشهادة التي تهفو إليها القلوب و تشرئب إليها النفوس، فهو جرح للفرح لا للحزن، و لا أدلّ على الفرح بهذا الجرح من زغردة النساء على أشلاء الشهداء تعبيرًا عن نشوة الفوز بثاني الحُسْنَيَيْن.

و أمّا كون هذه الصيغة دالة على التكثير فمعزو إلى الفِعْلِ في ذاته، فكأنّ الشاعر يقول: غنّيت كثيرا في جرحك، بل كلما تكرر الجرح تكرر الغناء، فيُحمَل هذا على معنى التكثير.

---

*- الفعل الثلاثي المجرد يمكن أن يزاد حرفا أوحرفين أو ثلاثة أحرف.

**- المقصود بالدلالة على الكثرة هو أن الجمع يكون أكثر من اثنين و إن كان جمع قلّة.

1- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 15.

إضافة إلى الاستعمال المكثف لصيغ الجمع في القصيدة، حتى كأن لم يخل منها أي بيت، و من هذه الجموع نذكر(أعياد)، (خلجات)، (الأجيال)، (أبعاد)، (أجياد)، (الأشواق)،

(أسرارها)، (المسافات)، (مرايانا)، (حناياه)، (أزهار)، (الأسحار)، (المحبّين)، (أشواق)،(العاذلون)، (أشلائهم)، (الماضغون)، (مشاويره)، (عشاق)، (الرؤى)، (أفراسا)، (ملامحه)، (خوابي)، (أنفاس)، (أشعار)، (أعماق)، (حكاياه)، (صحراه)،(أقداح)، (أسرار)، (الأيام)، (مآذن)، (أصفاد)، (سواعد)، (فتن)، (عيون)، (الراكضون)، (الدروب)، (خيول)، (مواسم).

و هذا التكثيف في استعمال صيغ الجمع بأنواعها دليل على التكثير الذي جاءت به صيغة(فَعَّلَ) في العنوان.

و ممّا يدعم صحة هذه الدلالة تكرار استعمال(كم) الخبرية، "والتي تكون بمعنى كثير، وتكون إخبارا عن عدد كثير مبهم الكمية"[1]، حيث وظفها الشاعر في مواضع عدة، منها قوله:

كَمْ هَامَ فِي شَفَتِي وَ جْدٌ وَ قَافِيَةٌ.
عَذْرَاءُ تَسْتَبِقُ الاَشْوَاقَ إِنْشَادَا[2].

و قوله:

كَمْ فِي لِقَائِكِ يَاحَسْنَاءُ مِنْ فَرَحٍ
تَمَازَجَ الدَّمْعُ فِي جَفْنَيْهِ وَ الآهُ[3].

و قوله:

وَ كَمِ نَسِينَا هَوَى المَاضِي وَ مَا بَرِحَتْ
شَكْوَاهْ... تَكَبُرُ فِي الأَيَّامِ. شَكْوَاهْ [4].

و قوله:

وَ مَسْجِدُ الضَوْءِ كَمْ دِيسَتْ مَآذِنُهُ.

1- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ص: 119.
2- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 15.
3- المرجع نفسه، ص: 18.
4- المرجع نفسه، ص: 20.

وَ مَا صَحْونَا... وَ كَمْ بَالُو بِأَقْصَاهُ[1].

فجاءت (كم) في كل هذه الأبيات دالة على تكثير مُميّزها، و بالتالي دعمًا للدلالة العامة التي أوحت بها صيغة(فعَّل) في العنوان.

دلالة الإزالة و السّلب:

تغيرّت صيغة(فَعَّلَ) في العنوان الثالث(حَطِّمْ القَيْدْ)[2]، من الماضي إلى الأمر، وذلك لأنّ ضرورة السياق قد دعت إلى هذا التغيير، إذ الشاعر في موقف أمر و طلب وليس في موقف إخبار، و عليه فقد جاءت هذه الصيغة دالة على الإزالة و السلب، بمعنى إزالة القيد، استجابة لفعل الأمر في العنوان، و كأنّ لفظتي(الإزالة و السلب) تحملان معنى الشدة والقوة، وأنّ تحطيم القيد يستلزم شدة وقوة لا يُعبِّر عنهما إلا صيغة(فعَّل) وزمانه(الأمر)، فتكون الإجابة المنتظرة بصيغة الماضي(حطمت القيد) أي أزلته من يدي.

فانطبقت بذلك دلالة الصيغة، على دلالة العنوان رغم تغيير زمن الفعل.

و نستطيع بعد دراسة صيغة(فَعَّلَ) أن نختصر دلالاتها في الجدول الآتي:

الصيغة	العنوان	الديوان	الدلالة
فعَّل (فَعِّلْ)	غَنَّيْتُ فِي أَعْرَاسِكَ	حديث الشمس و الذاكرة	دلالة التكثير
	غَنَّيتُ جُرْحَكِ	خضراء تشرق من طهران	دلالة التكثير
	حَطِّمْ القَيْدْ	قصائد منتفضة	دلالة الإزالة و السلب

3-/ صيغة إِفْتَعَلَ: و هي من صيغ الثلاثي المزيد بحرفين(الهمزة و التاء)، و ردت في عنوان قصيدة (و يقترب اللقاء)[3]، بصيغة المضارع(يفتعل)، و المضارع هو " مادلّ علىحدوث الشيء في زمن التكلم أو بعده، أو مادلّ على حدوث الفعل في الزمن الحاضر أو المستقبل"[4].

1- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 20.

2- الغماري، قصائد منتفضة، ص:45.

3- الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص: 99.

4- زين كامل الخويسكي، الصرف العربي صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1996، ص: 27.

و قد جاءت هذه الصيغة دالة على المطاوعة في الفعل، و ذلك عند أخذنا بالجزء الأول من تعريف المضارع(مادلّ على حدوث الشيء في زمن التكلم)، فكأنّ اللقاء الذي يتكلم عنه الغماري و يسعى في اقترابه بمروادة حبيبته قد طاوعه و اقترب، و أنّ الحبيبة التي ظلت تتمنّع

و تتغنّج قد طاوعته بعد لأي وجهد، و لعلّه ما أتى بصيغة المضارع إلاّ ليصف الحدث لحظة وقوعه، إذ الأصل أن يقول(و اقترب اللقاء) حتى تتجلى دلالة المطاوعة أكثر.

وما يؤكد مطاوعة الحبيبة للشاعر و حضورها اللقاء هو صيغة المخاطب التي تسيطر على القصيدة، نحو قوله:

حَبِيبَتِي..آه.. لاَ زَهْوِي وَ لاَ عِيدِي.
يَرُفَّانِ.. وَ لاَ رَفَّتْ أَغَارِيدِي
ضَمْآنُ ضَمْآنْ أَسْتَافُ الرُؤَى مِزَقاً
سُودًا.. وَ تُصْلَبُ فِي دَرْبِي عَنَاقِيدِي.

....

لِوعْدِكِ الأَسْمَرِ الوَرْدِيِّ قَافِيتِي
تَهْوَى مَرَايَاكِ يَا زَهْوَ المَوَاعِيدِ(1)

و قوله:

تَلُوحُ بَسْمَتُكِ السَمْحَاءُ أَشْرِعَةٌ
لأَلْفِ يَوْمٍ بِكَفِّ الغَيْبِ مَنْضُودْ

....

أَنَا الهَوَى فِي مَدَاكِ السَمْحِ مُنْطَلِقًا.
وَ فِي حَنَايَاكِ يَا أَرْضِي.. أَنَا النَارْ(2)

فاستعمال الشاعر للنداء(حبيبتي)، و(كاف) المخاطبة في(لوعدك) و(مرايّاك) و(بسمتك) و(ومداك)، يؤكد حضور الحبيبة، وخطاب الشاعر إياها خطاب الحاضر المستمع، مما أمكنه من أن يشكو إليها وجده. ويبث فيها حزنه و فرقه.

1- الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص: 101.
2- المرجع نفسه، ص: 102.

و يمكن أن نوجز هذا التحليل في الجدول الآتي:

الصيغة	العنوان	الديوان	الدلالة
يَفْتَعِلُ	و يقترب اللقاء	نقش على ذاكرة الزمن	دلالة المطاوعة

1-4/ صيغة إفْعَلَلَّ: من صيغ الرباعي(*) المزيد بحرفين؛ بهمزة الوصل قبل الفاء وتضعيف لامه الثانية، وردت مرة واحدة و بصيغة الأمر في عنوان قصيدة (اطمئنّي أُمّاه) دالة على المبالغة في طلب.

حيث كان الخطاب(الطلب)(**)في هذه القصيدة موجها إلى من يدعوها الشاعر بـ(أماه)، وهي على الأرجح ليست أمًا حقيقية، و إنّما المقصود بها الأمة الإسلامية، التي انبرى الشاعر يذود عنها في معظم قصائده.

إنّ هذه(الأم) التي ألمّت بها الخطوب و داهمتها النوائب، لتخشى على نفسها و على أبنائها من الخمول و القعود دون حمايتها و صون عرضها، في زمن موبوء قل فيه البررة والأخيار، فيطمئنها الشاعر و ينفث في روعها أنه لا زال ثائرا جلدا، يحمى حماها و يذود عنها ذودا دونه الموت الزؤام، فيقول في مطلع هذه القصيدة.

إطْمَئِنِّي.. فَلَسْتُ أَرْهَبُ شَيًّا.
أَنَا كَالبَحْرِ.. مَوْجَةٌ وَ دَوِيًّا.
لَنْ تَذُوقَ الظَّلاَمَ خُضْرُ الرَّوَابِي.
لاَ... وَ لَنْ يُرْهِقَ الأَسَا قَدَمَيًّا.[1]

و كأنّي بها لا تركن إلى هذا الكلام كل الإرتكان، و لا تستريح له كل الراحة، و يبقى في نفسها شيء من الوجل و الخوف، فيكرر الشاعر الصيغة ذاتها(اطمئني) مبالغة في اطمئنانه لها، حيث يقول:

إطْمَئِنِّي.. يَا خَصْلَةَ الفَجْرِ.. إنّي

---

*- للرّباعي المجرد وزن واحد هو(فَعْلَلَ)، و للمزيد بحرف واحد وزن واحد(تفعلل) و للمزيد بحر فين وزنان (افِعَنْلَلَ) (وافْعَلَلَّ).

**- و لم أسمّه أمرًا لأنّه موجّه إلى(الأم) ولا يحسن هنا أن يكون أمرا.

1- الغماري، أسرار الغربة، ص: 73.

لَمْ أَزَلْ ثَائِرَ الخُطَا.. عَرَبِيَا

.....

اِطْمَئِنِّي أُمَّاه.. إنَّ دَمْدَمَ الحِقْدُ.

وَ إِنْ لَجَّ.. لَنْ يَضُرَكِ شَيَا.

....

إِطْمَئِنّي أُمَّاهْ.. لَيْسَ مِنَ الأَحْلاَ

مِ أَنْ تَقْطَفِي السَّلاَمَ الجَنِيَا(1).

فزاد التكّرار– إضافة إلى صيغة الفعل(إفعلّ)–من دلالة المبالغة في هذا العنوان.

و يمكن أن نختصر هذا التحليل في الجدول التالي:

الصيغة	العنوان	الديوان	الدلالة
إِفْعَلَلَّ(إِفْعَلَلِّي)	إطمئني أمّاه	أسرار الغربة	دلالة المبالغة

5-1/ صيغة فاعل: من صيغ الثلاثي المزيد بحرف واحد(*)، و ذلك بزيادة الألف بين الفاء و العين، استعملها الشاعر مرة واحدة و بصيغة المضارع في عنوان قصيدة(أراهن أنّ الظالمين قبور) للدلالة على المشاركة في الفعل.

وذلك أنّ طبيعة الرهان أو المراهنة تقتضي المشاركة بين اثنين(على الأقل) يفوز أحدهما و يخسر الثاني.

وشريك الشاعر في هذا الرهان لم يكن واحدا، و إنمّا كان جمعا من الأعداء يراهنهم على سقوط صروح الطغيان من جهة، و على قيام الحق و بقاءه من جهة أخرى.

فأمّا دليل الأوّل فقوله:

أُرَاهِنُ أَنَّ الظَّالِمِينَ قُبُوْرْ.

وَ أَنَّكِ فِي دَرْبِ الحُضُورِ حُضُورْ(2)

يراهن أن الظّلم سيزول بزوال حُمَاتِه، الذين بات القبر مصيرهم المحتوم.

1– الغماري، أسرار الغربة، ص ص: 73– 75.

*– للثلاثي المزيد بحرف واحد ثلاث أبنية(فَعَّلَ) و(فَاعَلَ) و(أَفْعَلَ).

2– الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 75.

و أمّا دليل الثاني فقوله:

أُرَاهِنُ أَنَّ الضَّوْءَ مِلءُ فَوَاصِلِي

وَإِنْ جُنَّ (دُولَارٌ) وَأَرْجَفَ زُور
وَأَنَّ صَلاَةَ المُؤْمِنِينَ سَخِيَّـةُ
وَ أظْلاَلُهَا لِلْمُتعَبِينَ عَبِير
وَأَضْوَاؤُهَا تَنْثَالُ مِسْكًا وَعَنْبَرًا
فَتُورِقُ فِي هَدَبِ الفَلاَةِ زُهُور
وَ(قُمٌ)(*) بِأَعْلَى المَجْدِ بُرْكانُ ثَوْرَة
تُغَالِبُ طُوفَانَ الأَسَى.. وَ تَثُورْ (1)

شبّه انتصار الحق الذي راهن عليه(انتصار الثورة الشيعية في إيران) بالزهر الذي قد ينمو في الأرض الجدباء القاحلة.

و بغضّ النظر عن نتيجة هذا الرهان، نشير إلى أنّ صيغة(فاعل) في هذا العنوان قد أدّت دلالة المشاركة كأحسن ما تكون التأدية.

و يمكن في الأخير أن نضع جدولاً يختزل تحليل دلالة هذه الصيغة.

الصيغة	العنوان	الديوان	الدلالة
فاعل(أُفَاعِلُ)	أراهن أن الظالمين قبور	خضراء تشرق من طهران	دلالة المشاركة

1-6/ صيغتا فِعْلِ الأمر(عُلِي+ فَلْ): و هما من صيغ فعل الأمر المهموز(**)، أوردهما الغماري في ثلاثة عناوين و هي(مري القلب..)، (و سل الأمير)،(سلي حفونك)، وماضي هذه الأفعال هو(أَمَرَ و سَأَلَ)، عند صياغة فعل الأمر منها تحذف الهمزة فيحذف معها الحرف المقابل لها في الوزن، ففي(أمر) حُذفت (فاء) الفعل لأنها قابلت الهمزة فصار الوزن(علي)، و في(سأل) حذفت(عين) الفعل لأنها قابلت الهمزة أيضا فصار الوزن(فَلْ).

*- قم: مدينة إيرانية جنوبي طهران، مركز ديني وثقافي شيعي، ومحجة للشيعة (المنجد في اللغة والأعلام، ص: 242).

1- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 75.

**- الفعل المهموز: هو ما كان أحد حروفه همزة (الفاء أو العين أو اللام) نحو: أمر، سأل، قرأ.

و إذا كان فعل الأمر هو:" ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن التكلم" (1)، فإنّ دلالة هذه الأفعال هي الطّلب.

و تتجلّى دلالة الطّلب في العنوان الأول بخاصة، لأنّ الشاعر لا يبدو في هذه القصيدة في موضع الآمر، بل إنّ صيغة الأمر هنا تبدو مخادعة مخاتلة، فالشّاعر يترجّى و يطلب من حبيبة القلب أن تأمره بفعل أي شيء دونما تحديد لا في العنوان(مري القلب..) ولا في متن القصيدة، كقوله مثلا:

مُرِي القَلْبَ... أَيَّتُهَا الآمِرَه

مُرِيه.. فَأَشْوَاقُهُ عَامِرَه

وَ دُنْيَاهُ.. لَوْلاَكِ أَرْضٌ يَبَابٌ

يَرُودُ الضَّيَاعُ بِهَا خَاطِرَه[2]

و هكذا تستمر القصيدة دون أن نقع فيها على جواب لفعل الأمر(مُري)، بل حتى إنّ العنوان كان يشي بلا محدودية هذا الطلب منذ البداية، و ذلك بتوظيف الشاعر لنقاط الحذف في العنوان(مري القلب..) فكانت هذه النقاط عوضا عن كلام محذوف قد لا يستوعبه العنوان و لا النص في حد ذاته، فتوسعت بذلك دائرة الطلب و دلالته التي حدّدها الفعل(مُري).

و أمّا الصيغة الثانية(قَلْ) فقد تواترت مرتين في العنوانين الآتيين (وَ سَلْ الأمير)، (سلي جفونك) دالة على معنى الطلب.

على أنّ هذا المعنى لا يتحدّد إلاّ من خلال القصيدة، إذ يبرق في ذهن القارىء لحظة وقوع البصر على هذا العنوان(وسل الأمير) السؤال التالي: من هذا الأمير الذي سأسأله؟ ثم عن أي شيء سأسأله؟ و مؤكد أنّ الإجابة ليست في العنوان لذا يضطر القارىء إلى الاتكاء على النص بحثا عنها، فيجد بعد جهد أنّ صاحب هذا اللقب هو الأمير عبد القادر، وأنّ موضوع السؤال هو الأمير في حدّ ذاته ، لأن شخص و تاريخ أمير عبد القادر هو معادل موضوعي لتاريخٍ بطولي كبير عاشه الأسلاف و من بعدهم الأبناء أيام حرب التحرير،

1- زين كامل الخويسكي، الصرف العربي صياغة جديدة، ص: 28.

2- الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص: 51.

و هذه الإجابة جسدّها قول الشاعر:

وَسَلَ الأَمِيرَ يُجِبْكَ تَارِيخٌ تَدَجَّي بِالقُضُبْ.

بِعَمَائِمِ الأَحْرَارِ فِي لُغَةِ الجِهَادِ المُحْتَسَبْ.

إلى أن يقول:

عَنْ فَارِسٍ بالكِبْرِ تُوِّجَ لاَ أَكَالِيلْ الذَّهَبْ.

" الله أَكْبَرْ" في اللِّقَاءِ تَثُورُ تُبْيعُ تَلْتَهِبُ[1].

فكان الأمر هنا طلبا للتّقصي عن حقيقة و تاريخ هذه الأمة الممثلة في شخص الأمير عبد القادر.

و الدلالة ذاتها تنطبق على العنوان الثاني(سلي جفونك)[2]، بل قد تكون أكثر إيغالا في الطلب و ابتعادا عن الأمر من العنوان السابق، لأن الشاعر في مقام غزل و تشبيب، ولا يحسن بالمتغزّل إلاّ أن يطلب ويترجّى، لا أن يأمر و ينهى، فصيغة الأمر في هذا الفعل(سلي) لم تكن للأمر مطلقا، و إنما كانت للطلب و الترجّي.

ويمكن لنا في الأخير أن نضع جدولا يختزل دلالة هاتين الصيغتين:

الصيغة	العنوان	الديوان	الدلالة
عُلِي	مُري القلب	بوح في موسم الأسرار	دلالة الطلب
فَلْ(فَلِي)	وسل الأمير	قراءة في آية السيف	دلالة الطلب
	سلي جفونك	مقاطع من ديوان الرفض	دلالة الطلب و الترجي

2- **<u>الصّيغ المركبة</u>**: ما نعنيه بالصيغ المركبة هو البُنى الصرفية المتكونة من أداة جزم أونهي أو نفي+ فعل مضارع نحو(لن يفعل) أو(لا تفعل) أو(لا أفعل).

<u>2-1 صيغة لن يفعل</u> : استعمل الشاعر هذه الصيغة في عناوين قصائده ثلاث مرات، في (لن يحرقوا الضياء) ، (لن ينام الحق)، (لن يقتلوك)، و هي في كل هذه العناوين دالة على

1- الغماري، قراءة في آية السيف، ص ص : 13-14.

2- الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص: 77.

"الزمن المستقبل الاستمراري".[1]

فالضّياء الذي يعنيه الشاعر في العنوان الأول(لن يحرقوا الضِّيَاء) هو الجذوة المتبقّية في القلب من حب الدين و الوطن، فإن هم قيدوا هذا الدّين و كبلوا هذا الوطن، فإنّهم لن يُخمدوا

نار الحب المتوقدة، بل ستبقى تلك الجذوة تنير درب الشاعر نحو المستقبل، كما يقول في آخر القصيدة:

اللهُ أَكْبَرُ يَا قَنَـابِلُ يَا مَدَافِـعُ يَا دِمَـاء

تَمْتَدُ مِلْءَ كَيَانِنَا... فَيَزْدَهِرُ اللـِوَاء

اللهُ أَكْبرُ باسْمِهَا، تَهْوَى الشِعَراتُ الخَـوَاءَ

لَنْ يَسْرِقُوا مِنْكِ الجَزَائِرَ، يَا فَوَاصِلُ يَـا سَمَاء.

إنْ يَحْرِقُوا صُحُفَ الضِّيَاءِ فَلَيِسَ يَحْتَرِقُ الضِّيَاءُ[2].

و مثل ذلك أو قريب منه ينطبق على العنوان الثاني(لن ينام الحق)[3]، إذ يشّبه الشاعر تاريخ هذه الأمة بالحق، الذي يغفو هنيهة و لكنه لا ينام، فرموز التاريخ كـ(عقبة) و(طارق) و (سعد) ، سيظل طيفها في الأذهان يذكي نار الحق حتى تستمر ، فدلت الصيغة المركبة (لن ينام) على الزمن المستقبل الاستمراراى، بمعنى أنّ الحق سيستمر ساطعًا مستيقضًا حتى تُرْفَعُ رايته و تدول دولته، و إن كان ذلك في المستقبل البعيد.

و إذا بلغنا العنوان الثالث(لن يقتلوك) ألفيناه مفارقا لمضمون النص، غير منسجم معه، إذ القصيدة رثاء للإمام محمد باقر الصدر[*]، بمعنى أن تاريخ نظمها، سيكون حتما بعد اغتياله(على الأقل هذا ما أوحى به النص)، غير أنّ الشاعر يكسر أفق التوقع لدى القارىء، و يعنون قصيدته بـ(لن يقتلوك).

ولعلّ القارىء قد يعذر الشاعر إنْ هو أتم قراءة القصيدة، وعَلِمَ أن المقصود بقوله (لن يقتلوك)، لن يقتلوا فكرك وروحك التي تحيا بيننا، فهو منذ بدء القصيدة يعترف بموت الجسد:

غَالَتْكَ يَا كِبْرَ الحُسَيْنِ عِصَابَةُ البَعْثِ الهَجِين.

1 – تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، عالم الكتب، جمهورية مصر العربية، ط3، 1998، ص: 242.

2– الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص ص: 38- 39.

3– الغماري، قراءة في آية السيف، ص: 21.

*– اغتيل آية الله العظمى محمد باقر الصدر في العراق يوم09 أفريل 1980.

يَا بَاقِرًا الفِكْرِ الأَصِيلِ وَ حَامِلَ الأَلَمِ الحَزِين[1].

و لكنّه مصّرُ على ديمومة الفكر و استمرار الروح التي لن تموت:

مَا زَالَ حَرْفُكَ فِي شِفَاهِ الجِيلِ رَيَّانَ العَبِير

مَا زِلتَ تُورِقُ فِي دَمِي يأَيُّهَا الفِكْرُ الكَبِير.
مَا زِلْتُ فِي أَبْعَادِكَ الخَضْرَاءِ اَرْتَقِبُ النَفِير[2].

فكأنّ بقاء فكر الإمام بين الأجيال هو حياة له و استمرار حتى و إن اغتالوا جسده، وعليه فقد دلت هذه الصيغة المركبة(لن يقتلوك) دلالة حقيقية على معنى الاستمرار نحو المستقبل، و هو ما قصدناه في بداية التحليل بالزمن المستقبل الاستمراري.

و الجدول التالي سيكون اختصارًا لهذا التحليل:

الصيغة المركبة	العنوان	الديوان	الدلالة
لن يفعل	لن يحرقوا الضياء	حديث الشمس و الذاكرة	الزمن المستقبل الاستمراري
	لن ينام الحق	قراءة في آية السيف	الزمن المستقبل الاستمراري
	لن يقتلوك	لن يقتلوك	الزمن المستقبل الاستمراري

2-**2/ صيغة لا تفعل:** تتركب هذه الصيغة من(لا) الناهية+ فعل مضارع، " وعندما تأتي(لا) لطلب الترك أو لمجرد الطلب فإنّ الفعل المضارع بعدها ينجزم ويتخلص للاستقبال"[3]، و قد وظّف الشاعر هذه الصيغة في عنوان واحد هو (لا ترهبي الموج) للدلالة على الزمن المستقبل.

يُنصِّب الشاعر نفسه في هذا العنوان في موضع الناهي الذي يروم تقديم النصيحة، فيخاطب الشريعة الإسلامية التي شبهها بالسفينة التي تشق طريقها في بحرٍ موجه متلاطم، إنْ هي أرادت أن تتم طريقها نحو المستقبل فعليها ألاّ ترهب الموج، و الذي جعله الشاعر معادلا موضوعيا لأعداء الدين حيث يقول:

مُدِّي شِرَاعَكِ يَاسَفِينُ فَإِنَّنَا

1- الغماري، لن يقتلوك، مطبعة البعث قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980، ص: 09.
2- المرجع نفسه، ص:12.
3- بكري عبد الكريم، الزمن في القرآن الكريم، ص:341

لِغَدٍ... كَأَمْوَاجِ الضُحَى أُمْلُودِ
لِغَدٍ... تُعَطّرُهُ السَمَاءُ... فَيَرْتَوِي
جَدْبُ بِأَعْمَاقِ الهَوَى الغَرِيدِ [1].

فكأنّما يخاطبها بقوله: لا ترهبي مستقبلاً هذا الموج، و لا تجعلي منه عائقًا يحول بينك و بين المُضيِّ قُدما.

و أمر آخر قد يعزز دلالة الزمن المستقبل في هذه الصيغة، وهو توظيف الشاعر لظرف الزمن(لغدٍ)، الذي أحال إحالة ظاهرة على الاستقبال.

و نوجز هذا التحليل في الجدول الآتي:

الصيغة المركبة	العنوان	الديوان	الدلالة
لا تفعل	لا ترهبي الموج	أغنيات الورد و النار	الزمن المستقبل

وفي ختام دراسة بنية الأفعال في عناوين الغماري يمكن أن نضع جدولاً توضيحيًا يختصر هذه الدّراسة، ويبرز دلالة كل صيغة:

الصّيغة	نوعها	الدّلالة
فَعَلَ	بسيطة	– ثبوت وقوع الحدث – دلالة القوة والغلبة والقهر
فَعَّلَ	بسيطة	– دلالة التكثير – دلالة الإزالة والسلب
اِفتَعَلَ	بسيطة	دلالة المطاوعة
إفْعَلَلَّ (إفْعَلِلِي)	بسيطة	دلالة المبالغة
فَاعَلَ	بسيطة	دلالة المشاركة
صيغتا فِعْلِ الأمر(عُلي + فَلْ)	بسيطة	– دلالة الطلب – دلالة الطلب والتّرجّي
لَنْ يَفْعَل	مركّبة	الزمن المستقبل الاستمراري
لاَ تَفْعَل	مركّبة	الزمن المستقبل

1– الغماري، أغنيات الورد و النار، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1980، ص:08.

تبدو غلبة الصّيغ البسيطة في نظام العنونة الفعلية عند الغماري واضحةً وجليةً، حيث وظّف الشّاعر ست صيغ بسيطة وهي: (فَعَلَ، فَعَّلَ، إفْتَعَلَ، إفْعَلَلَّ، فَاعَلَ، صيغتا فعل الأمر(عُلِي + فَلْ)، في مقابل صيغتين مركّبتين فقط، هما: (لَنْ يَفْعَلْ، لاَ تَفْعَلْ).

ولعلّ هذا التّباين في توظيف الصّيغ يعود إلى الأسباب التالية:

●الطبيعة الإخبارية لمواضيع القصائد، والتي اقتضت وسمها بصيغ إخبارية بسيطة قادرة على إيصال رسالة الشاعر إلى القارئ بأيسر السّبل (فَعَلَ، إِفْتَعَلَ، فَاَعَلَ).

●النّبرة الخطابية الشّديدة التي تتميّز بها كثير من قصائد الغماري، بدءًا من عناوينها، وبخاصة تلك التي عالجت مواضيع الثورة والجهاد، ممّا جعل الشاعر يجنح إلى توظيف الصّيغ المشدّدة أو المضاعفة، التي توحي بالشّدة والقوة نحو: (فَعَّلَ، إِفْعَلَلَّ).

●قدرة الصّيغ البسيطة على تأدية معاني الغلبة والقوة والقهر(فَعَلَ)، والتّكثير والسّلب والإزالة (فَعَّلَ)، والمبالغة (إِفْعَلَلَّ)، في حين أنّ الصّيغ المركّبة –في هذه العناوين– لا تدلّ إلاّ على الزمن (المستقبل أو المستقبل الاستمراري).

● الصّيغ البسيطة تعبّر عن ذات الشاعر لأنّها تنطلق منه (فَعَّلَ، إِفْتَعَلَ،فَاعَلَ، عُلِي، فَلْ)، وذلك لِاحتوائها ضمير المتكلّم، وأمّا الصّيغ المركّبة فإنّها تنطلق من ذات الشاعر ولا تعبّر عنها.

ب) بنية الأسماء

1- اسم الفاعل: من المشتقات في اللغة العربية، و هو " الوصف الدّالّ على الفاعل، الجاري على حركات المضارع و سكناته"[1]، يُشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل"[2]، نحو: ضارب، و مُسَبِّحُ و منطلقُ.

وقد تواترت صيغة اسم الفاعل في العناوين قيد الدراسة بنسبة عالية، حيث بلغت 48,97% من مجموع الأبنية الاسمية المشكّلة لهذه العناوين[*]، و هي نسبة شديدة الارتفاع، إذا علمنا أن نسبة 51,03 % المتبقية تتقاسمها باقي المشتقات مجتمعة، كاِسم المفعول، والصفة المشبهة، و صيغة المبالغة، و اسم التفضيل، و ظرفَيْ الزمان و المكان، بشيء من التفاوت.

و بعد عملية مَسْحٍ لمُجْمل عناوين الدواوين و القصائد، وجدنا أنّ صيغة اسم الفاعل وردت في العناوين التالية، على أن نختار منها عينة نضعها على محك التجربة:

العنوان	الديوان	الصفحة
المنتصرة	قصائد منتفضة	81
قصائد مجاهدة	قصائد مجاهدة	/
رسالة من مهاجر	قصائد مجاهدة	19
قصة مجاهد	قصائد مجاهدة	41
أغنية ثائرة	قصائد مجاهدة	79
الحب المهاجر	قصائد مجاهدة	103
مذكرة إلى مجاهد في ليلة أول نوفمبر	قصائد مجاهدة	119
أغنية ثائر إلى مسيرة الرفض	قصائد مجاهدة	129
موال رافض	قصائد مجاهدة	149
اعترافات عاشق	حديث الشمس و الذاكرة	25
درب المحبين	قراءة في آية السيف	153
آتون	أسرار الغربة	183

1- ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص.:254.

2- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص:75.

*- سيذكر البحث نسبة كل بنية عند الوصول إليها.

مسافر في الشوق	أسرار الغربة	55
الشوق الآتي	أسرار الغربة	153
موال عاشق إلى أبي الكلام آزاد في ذكراه	أسرار الغربة	187
آت هو الفجر	نقش على ذاكرة الزمن	107
يا قارئي الضوء السخي	أغنيات الورد و النار	103
أغنية العاشق المجهول	أغنيات الورد و النار	125
نجوى مسافر بعيد	أغنيات الورد و النار	141
إلى رائد الفكر	أغنيات الورد و النار	183
يا حادي الغول	بوح في موسم الأسرار	7
أي العاشقين الزئبق	مقاطع من ديوان الرفض	7
أنفاس مغتربة	خضراء تشرق من طهران	5
أراهن أن الظالمين قبور	خضراء تشرق من طهران	73
تحية إلى الجراح المجاهدة	خضراء تشرق من طهران	97

تحمل صيغة اسم الفاعل– صرفيا– صفة التغيُّر، بمعنى أنّها ليست سجية ثابتة في الموصوف بها، فهي لا تلازمه ملازمة دائمة، و إنما تعتريه " على وجه الحدوث لا الثبوت" [1] .

وعند إسقاطنا لهذه الصفة على العناوين قيد الدراسة، وجدنا شبه إجماع بينها على دلالة واحدة، وهي دلالة الثورة و التغيير.

وإذا انطلقنا من العنوان الأول (المنتصرة) وجدنا أنّ هذه الصيغة عنوان لقصيدة ثائرة، ساعية إلى الحرية و التغيير، إذ الانتصار ثورة على الضعف و الهزيمة، و تغيير لحال الذّل و الهوان.

وقد عزّز دلالة الثورة والتغيير في هذه الصيغة، انتشارها داخل متن القصيدة بذات المعنى في مائة و ثلاثة عشر اسم فاعل (113) كـ(القائلون) و(الآخذون) و(السالبون) و(القاهرون) و (المرتقون) و (العابدون) و(الهادمون) و(الفاتحون) و(المبدعون) و(الحامون)

1- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص: 187.

و(الفادون) و(الثائرون) و(المحدثون) و (الساعون)...

وفي عناوين أخرى يستعمل الشاعر اسم الفاعل (مجاهد) دلالة على الثورة و التغيير كما في (قصائد مجاهدة) و(قصة مجاهد) و(تحية إلى الجراح المجاهدة)، ولا تحتاج هذه الصيغة إلى كثير تحليل، فإحالة (المجاهد) على معنى الثورة بَيِّنٌ واضح، بل إن الثورة لا يصنعها إلا المجاهدون الثائرون على وضع يتطلب التغيير.

كما جاءت بعض العناوين مصرحة بمعنى الثورة، وذلك بتوضيفها لاسم الفاعل (ثائر) نحو (أغنية ثائرة) و(أغنية ثائر إلى مسيرة الرفض). فالثائر هو الرافض للوضع القائم، الساعي إلى تغييره، وعلى هذا المعنى جاءت القصيدتان، حيث كانت الأولى دعوة إلى الثورة ضد أنظمة الحكم التي باعت القدس و سيناء و كانت الثانية تأليبًا للشعوب العربية على الثورة ضد فلول الاستعمال و أذناب الاحتلال.

و يوظف الشاعر اسم الفاعل (مهاجر) في اثنين من عناوين فصائده، وهما (رسالة من مهاجر) و (الحب المهاجر) دالاً على معنى الثورة و التغيير، فأمّا التغيير فلأن الهجرة في اللغة معناها "الخروج من أرض إلى أرض، وكل من فارق بلده من بدوي أو حضري وسكن بلدً آخر فهو مهاجر" [1]، و القصيدة الأولى تروي قصة غريب هاجر من بلده إلى بلد آخر تلضّى فيه بنار الوحشة و الغربة، فأرسل رسالة إلى أمه يشكو إليها، و القصيدة الثانية يصور فيها الشاعر هجرة الحب من أرضه بعدما ترك الناس الدين لأجل سلام مزيّف.

و أمّا الثورة فإنّ من دواعي الهجرة رفض الواقع و السخط عليه، فيكون ترك الأرض الأولى هو ثورة عليها، أضف إلى ذلك اقتران لفظ الهجرة في القرآن الكريم بلفظ الجهاد(الثورة) في كثير من الآيات كقوله تعالى:" الذِينَ آمَنُوا وَهَاجَرُوا وَجَاهدُوا فِي سَبِيلِ الله بِأَموَالِهِمْ وَ أَنْفُسِهِمْ أَعْظَمُ دَرَجَةً عِنْدَ اللهِ وَأُولَئِكَ هُمُ الفَائِزُونْ" [2] و قوله تعالى: "إنَّ اللَذِينَ آمَنُوا وَهَاجَرُوا وَجَاهَدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ فِي سَبِيلِ الله وَاللَذِينَ آووا وَنَصَرُوا أَوْلَئِكَ بَعْضَهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعَضْ" [3] الآية، و قوله تعالى: "اللَذِينَ آمَنُوا وَ هَاجَرُوا وَجَاهَدُوا فِي سَبِيلِ الله وَاللَذِينَ آوَوْا وَنَصَرُوا أَوْلَئِكَ هُمْ المُؤْمِنُونْ حَقًا لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَرِزْقٌ كَرِيمْ" [1] فنلاحظ في هذه الآيات اقتران الهجرة بالجهاد و هو اقتران قد يؤيد دلالة الثورة في صيغة اسم الفاعل(مهاجر) في العنوان.

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (هجر)، ج 15، ص:.23

2- التوبة/20.

3- الأنفال/72.

و قد وظّف الشاعر بعض أسماء الفاعل المرادفة لـ(مهاجر) اتصلت هي أيضا بمعنى التغيير، مثل(مسافر في الشوق) و (نجوى مسافر بعيد) و (أنفاس مغتربة)، و ذلك لأنّ المسافر و المغترب- في المعنى- هو رديف للمهاجر، فكلاهما ترك الأهل و الديار سعيا للتغيير و طلبا للتجديد.

و نستنتج في الأخير أنّ كثيرا من اسماء الفاعلين التي وظّفها الشاعر في عناوين قصائده ترتبط بدلالة الثورة و التغيير، التي استمدها العنوان من صيغة اسم الفاعل و بثها في النص، فجاءت أبيات القصائد مصدقة لهذه الدلالة مثبتة لها.

و يمكن بعد هذا التحليل أن نفسّر غلبة اسم الفاعل على باقي الصفات بالنزعة الثورية التي يتصف بها الشاعر، فالغماري دائم الرفض، دائم الثورة، دائم السعي إلى التغيير، لم يرتكن يوما إلى سياسات الحكام، كما لم يسترح لحظة لوهدة الشعوب و ذلّها، ولاحاجة للتدليل على هذا فكل قصائده تمور بمثل هذه الأفكار.

- **اسم المفعول:** هو " صفة تؤخذ من الفعل[المبني] المجهول للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث و التجدد لا الثبوت و الدّوام، كمكتوبٍ و مرورٍ به ومُكْرَمٍ و مُنْطَلَقٍ به". [2]

ولم ترد صيغة اسم المفعول في عناوين الغماري إلاّ مرتين، وذلك في العنوانين التاليين (معزوفة الألم) [3] و (مرثية الألم الخالد) [4] أي بنسبة لا تتعدي 4,08% من مجموع الصيغ الاسمية الواردة في العناوين، و هي نسبة تبدو ضئيلة إذ ما قورنت بنسبة اسم الفاعل 48,97% و ظرف المكان 28,57 % و ظرف الزمان 10,20% .

و رغم قلّة استعمال هذه الصيغة إلاّ أنّها جاءت محّملة بدلالة خاصة ، هي دلالة التّجدد،

1- الأنفال/74.

2- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص:182.

3- الغماري، أسرار الغربة، ص: 115.

4- الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص: 43.

فاسم المفعول (معزوفة) يحمل في ذاته هذه الدلالة، أي أنّ العزف سيتجدد كلما تجدد الألم، والألم سيبقى يحمل هذه الصفة مادام سببه حال الأمة الإسلامية و أنظمة الحكم فيها، و على هذا المعنى جاء اسم المفعول (مرثية)، فالرثاء سيتجدد كلما عاود ظهور الألم، ومؤكد أنّ هذا

الألم –أيضا– سيبقى على هذه الحال، لأنّ موضوع القصيدة هو حرب الأفغان، وهذه الحرب لحظة كتابة القصيدة لم تزل قائمة، مما يعني استحداث الآلام التي تتطلب تجدد المراثي.

و أمّا وصف الألم بـ(الخالد) فلا ينفي فكرة التجدد، لأنّ صفة الخلود تخص الألم ولا تخص اسم المفعول (مرثية)، كما أنّ ديمومة الألم تضطر الشعراء في كل عصر إلى تجديد المراثي و بعثها من جديد.

3– **الصفة المشبهة**: وهي " صفة تؤخذ من الفعل اللازم للدلالة على معنى قائم بالموصوف على وجه الثبوت لا على وجه الحدوث، كحسن و صعب و أسود و أكحل" [1] و سميت بالمشبهة لأنّها تشبه اسم الفاعل في المعنى"[2] أي تشبهه في"الدلالة على الحدث و على من قام به، كما أنّها مثله تُؤنث و تُثنَّى و تُجمع" [3] غير أنّها تختلف[*] عن اسم الفاعل في كونها لا تقترن بزمان، وذلك لدلالتها "على صفات ثابتة، والذي يتطلب الزمان إنّما هو الصفات العارضة" [4] كاسم الفاعل و اسم المفعول.

وقد وظّف الغماري صيغة الصفة المشبهة في اثنين من عناوين قصائده (أغنية اللّهب الرّحيم) و (الألم العظيم). و يعادل ذلك نسبة 4.08% من مجموع العناوين الاسمية، وهي نسبة تقابل في تواترها صيغة اسم المفعول، فكانت لها أيضا دلالتها الخاصة التي فرضت سلطتها على النص، ألا و هي دلالة الثبوت.

وتأتي دلالة الثبوت في الصفة المشبهة (الرّحيم) من كون الشاعر يتكلم في هذه القصيدة عن شِعره فيسميه (اللّهب) و يصفه بالرحمة ،و ما قصد الغماري بشِعره إلا ذاته، لأنّ الشِعر

1– مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص185:.

2– عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص:79.

3– زين كامل الخويسكي، الصرف العربي، صياغة جديدة، ص:97.

*– للاستزادة ينظر شرح قطر الندى وبل الصدى، ص: 261 و ما بعدها، و جامع الدروس العربية، ج1، ص:191 وما بعدها.

4– مصطفى الغلاييني، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

جزءٌ من الذّات المبدعة، بل هو الذات تتجلى في صورة كلمات.

فبدت نفسه من خلال شعره طيبة رحيمة، تبكي لحال الثكلى و اليتامى، وتأنّ لأنين الأرامل و الفقراء، فاصطبغت بالرحمة واتصفت بها اتصافًا ثابتًا، لعلمها أنّ ذلك مرضاة لله، من منطلق قول الرسول صلى الله عليه و سلم " الراحمون يرحمهم الرحمن، ارحموا من في الأرض يرحمكم

من في السماء" [1] فكيف لا يحمل الغماري هذه الصفة و هو الملقب "بشاعر العقيدة الإسلامية" [2]، وهذه القصيدة بالذات تحوي أبيات تثبت صفة الرحمة في نفس الغماري، وذلك عند تصويره للحاكم الذي قسى قلبه فلم يبقى فيه مكان للرحمة:

أَتُرَاهُ أَعْمَى عَنْ يَتِيمٍ غَاصَ فِي طِينٍ وَ فَقْرِ

عَنْ جَائِعٍ إِنْ قَالَ وَاعُمْرَاهُ يُلْهِبُهُ بِزَجْرِ.[3]

فدلّت هذه الأبيات على صدق الشاعر في وصفه لشِعره بـ(الرحيم) و الذي من خلاله يصف ذاته.

وفي العنوان الثاني (الألم العظيم) نلمس دلالة الثبوت أيضا في الصفة المشبهة(العظيم)، وذلك أنّ الغماري في هذه القصيدة يصّور حزنه الدائم على ضياع الأمة العربية، و وقوعها فريسة سهلة المنال بين براثن حكام فاسدين، فسبّب هذا الحزن ألمًا دائمًا في نفس الشاعر حتى وصفه بالعظيم، فكانت صفة العظمة ثابتة وقارة في هذا الألم.

ونستنتج في الأخير أنّ الصفة المشبهة الواردة في هذا العنوان وسابقه قد أدت الدلالة المنوطة بها على أكمل وجه.

4- **صيغة المبالغة**: وهي أوزان خاصة أو"ألفاظ تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل بزيادة"[4] وتأتي "على سبيل المبالغة و التكثير"[5]، ولهذه الصيغة أحد عشرة وزنًا[*] "كلها سماعية فيحفظ ما ورد منها و لا يقاس عليه"[6].

1- الترمذي، سنن الترمذي، تحقيق عبد الرحمن محمد عثمان، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ج3، رقم 1979، ص:127.

2- شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني مؤسسة الإخوة مدني، ط1، 2003.

3- الغماري، أسرار الغربة، ص:173.

4- مصطفى الغلاييني، جامع دروس العربية، ج1، ص193.

5- هدى جنهويتشي، الأبنية الصرفية ودلالتها في شعر عامر بن طفيل، دار البشر، عمان، الأردن، ط1، 1995، ص:149.

*- وهي: فَعَّال و مِفْعَال و فِعِّيل و فَعَّالة و مِفْعِيل و فَعُولٌ و فَعِيلٌ و فَعِلٌ و فَعَـَال و فُعُّول و فَيْعُول.

6- مصطفى الغلاييني، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

و بعد التّنقيب في عناوين الغماري لم نعثر إلاّ على عنوان واحد جاء بصيغة المبالغة وهو "جزائر الحاضر المعطار" [1]، و بذلك تكون نسبة ورود هذه الصيغة في العناوين الاسمية هي: 2.04 % ، وهي تمثّل مع اسم التفضيل أضعف نسبة من حيث الاستعمال، وقد يكون

مرد ذلك جنوح الغماري وميله إلى وصف الواقع كما هو دونما مبالغة أو تهويل، ورغم ذلك نجد في صيغة المبالغة (معطار) شيئا من التكثير و المبالغة، سنلمسها بعد التحليل.

من العادة أنّ الذي يوصف بـ(المعطار) هو الإنسان – رجلاً كان أم امرأة– دلالة على كثرة التطيب بالعطر، ولكنّ الغماري في هذا العنوان ينزاح انزياحًا لطيفًا و يعدل عدولاً ظريفًا، فيشبِّه الحاضر – وهو المذّكر– بالرجل المعطار، على أنّ وجه الشبه بينهما هو كمالية العطر، إذ الرجل لا يفكر عادة في التعطر إلا إذا كانت نفسه طيبة وحاله مقبولة، وأمّا إذا كان غير ذلك فنادرًا ما يتذكر عطره، وكذلك الزمن (الحاضر) الذي يعنيه الغماري في هذه القصيدة. إذ هو زمن الاستقلال، زمن تطمئن فيه النفوس، و تهدأ فيه الأفئدة، فلا ينغّص عيشها مستعمر، ولا يكدر صفو حياتها محتل، فكأنّما هذا الزمن هو زمان العطاء، زمان يكثر فيه الرخاء، حتى تجنح فيه النفوس إلى التعطر، ويغلب هوى التجّمل على الناس.

فالمعطار –إذن– صيغة مبالغة ارتبطت دلالتها بالكثرة، ولا نعني بالكثرة المعنى اللغوي الظاهر (كثرة العطر)، ولكن كثرة العطاء و الخيرات، لأنّه زمن الحرية والاستقلال، حتى كأنّي بالشاعر أراد للعنوان أن يكون (جزائر الحاضر المعطاء) بالهمزة لا بالرّاء.

ولعلّ قلّة ورود هذه الصيغة في عناوين الغماري سيقوّيها ارتباط صيغة أخرى بمعنى المبالغة، و لا نعني بذلك إلاّ اسم التفضيل.

5– **اسم التفضيل:** هو اسم يُصاغ من الفعل الثلاثي (*) المتصرّف المبني للمعلوم (**) للدلالة على أنّ "شيئين اشتركا في صفة ، وزاد أحدهما على الآخر فيها مثل: خليل أعلم من سعيد وأفضل منه" [1].

1– الغماري قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص:93.

*– وقد ورد شذوذًا من الرباعي: أعطى وأولى بصيغة التفضيل، نحو: زيد أعطى للدراهم من عمرٍو و أولى منه للمعروف.

**– وقد ورد شذوذًا: هذا الكتاب أَخْصَرُ من ذاك (من أُخْتُصِرَ مبني للمجهول).

و لم يأت في عناوين الغماري بهذه الصيغة إلاّ عنوان واحد، هو (أقوى من الأيام)، أي بنسبة 2,04 % من مجموع العناوين الاسمية، و لا تبدو دلالة المفاضلة واضحة في هذا العنوان، مما يضطر القارىء إلى طرح سؤال كهذا: من هو الذي أقوى من الأيّام؟ للوهلة الأولى قد تبدو الإجابة واضحة في القصيدة و ذلك في قول الشاعر:

أَقْوَى مِنَ الأَيَّامِ .. يَا إِيمَانِي.

وَمِنَ الدُّجَى وَ الغَدْرِ وَ الأَضْغَانِ [2]

لكنّ سؤالا آخر قد يرغم القارىء على إيجاد إجابة له، وهو: ما وجه المفاضلة بين الإيمان و الأيام (جمع يوم) ؟ رغم عدم اشتراكهما في أي صفة ؟

من العلماء من يرى أنّ التفاضل قد يكون "بين شيئين في صفتين مختلفتين، فيراد بالتفضيل حينئذ أنّ أحد الشيئين قد زاد في صفته على الشيء الآخر في صفته"[3] هذا يعني أنّ الاشتراك في الصفة ليس شرطًا مقطوعًا بثباته، نحو: (العسل أحلى من الخل) فأي حلاوة في الخل حتى يقارن بالعسل ؟ و لكن المراد أنّ العسل في حلاوته أزيد من الخل في حموضته"[4]، و أمر آخر قد يكون ذا بال، وهو أنّ أسماء التفضيل "قد تخرج عن مجرد معنى المفاضلة إلى إفادة معاني المبالغة و التعظيم أحيانا" [5]، و هي الدلالة التي جاء عليها العنوان الذي بين أيدينا(أقوى من الأيام).

لا شك أنّ (الأيام) هي أقوى شيء في نظر الشاعر، وإلاّ لماذا قارنها بالإيمان، وقد يكون الشاعر على صواب، لأنّ الأيام جزء من الزمن، جزء من الحياة المستمرة، فمن ذا يقدر أن يوقف تتابع الأيام أو أن يقف في طريقها لحظة واحدة يروم إعاقتها، فكذلك إيمان الشاعر لا يضعفه كيد الكائدين و لا بغض الحاسدين، فهو قوي كالأيام.

أضف إلى ذلك أنّ هذه المفاضلة أو المقارنة لا تعدوا أن تكون ضربا من ضروب قولنا

1- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص:93.

2-الغماري، أسرار الغربة، ص:.85

3- مصطفى الغلاييني، المرجع السابق، ص:.193

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- لخضر بلخير، في التركيب اللغوي لنقائض جرير و الفرزدق، رسالة ماجستير بإشراف عبد الباقي الخزرجي، جامعة باتنة، 1991، ص:109.

"فلان أكرم من حاتم، و أعدل من عمر وأنحى من سيبويه" فصاحب هذه المقالة يعرف مسبقا أنّ حاتمًا الطائي أكرم الناس، و أنّ عمر بن الخطاب أعدل الملوك و الأمراء، و أنّ سيبويه أعلم أهل النحو بالنحو، ولكنّها المقارنة و التشبيه، أو قل المبالغة في وصف الأول حتى كاد أن يصل إلى مرتبة الثاني.

وعلى معنى المبالغة جاءت صيغة التفضيل في هذا العنوان.

6- ظرف المكان: أو اسم المكان كما يسميه بعض النحاة [1]، وهو: ما دلّ على مكان وقع فيه الحدث"[2]، و ينقسم إلى مبهم ومحدود، فأمّا المبهم "فما دلّ على مكان غير معين"[3] نحو: شمال، جنوب، تحت، فوق، أمام، خلف...وأمّا المحدود "فما دل على مكان معّين، أي له صورة محدودة محصورة، كدارٍ و مدرسةٍ و مكتب و مسجدٍ و بلدٍ، و منه أسماء البلاد والقرى و الجبال و الأنهار و البحار" [4].

و كان لظرف المكان حظ وافر من العنونة في قصائد الغماري، إذ يأتي في المرتبة الثانية بعد اسم الفاعل، حيث بلغت نسبة تواتره 28,57% و يلاحظ أنّ كل أظرف المكان الواردة في هذه العناوين كانت من القسم الثاني، أي من الأظرف المحدودة كـ(مصر) و(القدس) و (قندهار) و (بغداد) و (طهران) و (لبنان) و (أفغانستان) و (أوراس).

إنّ هذا الكم من أسماء الأمكنة يُثْبِتُ تعلّق الذات الغمارية بالمكان، واتصالها به عبر متون القصائد، و يكفي المكان قيمة و فخرًا أن يكون عنوان لقصيدة، بل قد يكون موضوع القصيدة لا يخرج عن الحيّز المكاني، لأنّه و ببساطة "لا يُتصور حدوث أي شيء خارج المكان" [5] فهو كالوعاء الذي يحفظ ما بداخله، بحكم أن محتوى هذا الوعاء لا يمكن أن ينشأ إلاّ في هذا الإطار.

إنّ هذه العلاقة الجدلية (المكان/الحدث) تجعل من شاعر كالغماري يميل كل الميل إلى ربط الأحداث الواقعية بالأمكنة، ليجعل منها رموزًا خالدة لكل أحداث تشبهها.

فنراه يوظّف العناوين التالية: (مصر أم الشهيد)، (يا قدس)، (أجل يا قدس)، (قندهارالمقاتلة)، (أفغانستان المجاهدة)، (طهران ياطهر النّبي)، (خضراء تشرق من طهران)، (بغداد)، (لبنان الرافض)، (أهواك يا أوراس).

إنّ المعنى الذي يُحيل عليه اسم المكان هو (المحدودية)، أي أنّ لهذه الأحداث مجالاً جغرافيا بيّنًا لا تخرج عنه، إلاّ أنّ هذه (المحدودية) تتوسع عند الغماري لتشمل كل البلاد الإسلامية، انطلاقًا من الجزائر ممثلة في الأوراس، وصولاً إلى الحدود الشرقية لأقصى دولة إسلامية و هي أفغانستان.

1- ينظر ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، ص:.214

2- مصطفى الغلاييني، جامع دروس العربية، ج3، ص:.48

3- المرجع نفسه، ص :.49

4- المرجع نفسه، ص :.50

5- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص:135.

وثمة معنى آخر توحي به هذه الأمكنة، ولعل الغماري كان يقصد هذا المعنى دون الأول، لأنّ دلالة المحدودية موجودة بالقوة في ظاهر اللغة ولا حاجة للتنقيب عنها في ظل الكلمات.

وأمّا المعنى الثاني ونقصد به(الأصلية) فتشترك فيه أغلب هذه العناوين باستثناء (لبنان الرافض)، ولو أمعنا النظر فيها لوجدناها تُحيل إحالة مباشرة، أو غير مباشرة إلى معنى الأصلية.

فالعنوان الأوّل (مصر أم الشهيد)[1] يتكوّن من (مصر) + (أمّ الشهيد) و إذا عرضنا طرفي هذا العنوان على المعجم لوجدنا أنّ (مصر) اسم لبلد معروف، و "الأمّ الوالدة، و أمّ الشيء أصله"[2] و الشهيد معناه "المقتول في سبيل الله...و الاسم الشهادة"[3]، وعلى هذا يكون العنوان كالآتي (مصر أصل الشهادة).

و يمكن أن ينطبق هذا العنوان على مصر إبّان حربها مع إسرائيل، حيث كانت قبلة للمجاهدين، و مقبرة للشهداء من كل البلاد العربية و الإسلامية، بدليل أنّ هذه القصيدة كتبت غداة انتهاء الحرب العربية الإسرائيلية بتوقيع مصر لمعاهدة كامب ديفيد (CampDavid)[*] و التي ألقى فيها الشاعر باللوم على ساسة مصر آنذاك، معلنًا أن مصر بريئة من هذه المعاهدة و ستبقى مصر أصلاً و أمًّا للشهادة و الشهيد.

1- الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص:.13

2- ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (أمم)، ص:.159

3- المرجع نفسه، ج8، مادة (شهد)، ص:153.

*- تمت هذه الاتفاقية بتاريخ:1978/09/17، بين مصر و إسرائيل في واشنطن، و بوساطة أمريكية، و تنص على انسحاب إسرائيل من سيناء مقابل اعتراف مصر بإسرائيل.

وأمّا (القدس) فيشهد التاريخ أنّها كانت أولى القبيلتين، حيث كان المسلمون يتّجهون بوجههم إليها في صلاتهم قبل نزول قوله تعالى: "قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ المَسْجِدِ الحرَامِ وَ حَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّو وُجُوهَكُمْ شَطْرَه"[1] الآية.

وكونها كانت الأولى يعني أنّها القبلة الأصلية، و أنّ القبلة الثانية (المسجد الحرام) محوّلة عنها بنص الآية، وهذا يعني اتفاقها مع الدلالة التي نصصنا عليها في بداية هذا التحليل وهي (الأصلية).

و أمّا توظيف الشاعر للرمز الثوري الجزائري ممثلا في هذا العنوان (أهواك يا أوراس)[2]، فلأنّ الأوراس هو أصل الثورة الجزائرية، و مبدؤها الأول، و ما كل المناطق الأخرى إلا امتداد وتبعُ لهذا الأصل، و أنّ الشاعر ما وظّف هذا الرمز في قصيدة موضوعها اعتداء الجيش المغربي على الحدود الجنوبية الغربية للجزائر غداة الاستقلال، إلاّ ليذكّر هذا المعتدي أنّ أوراس الجهاد مازالت قِبلة و أصلاً لكل الثورات في العالم، وأنّ أهلها كما انتفضوا حماة لهذا الوطن قديما، فسينتفضون له اليوم غُيَّرًا على تخومه.

و الذي نستنتجه من هذا أنّ الشّاعر أراد أن يجعل الأوراس أصلاً وقاعدة لكل ثورة تقوم في الجزائر دفاعًا عن هذا الوطن.

و يستعمل الشاعر ظرفًا مكانيًا آخر في صيغة عنوان كامل و هو (بغداد) [3] للدلالة على الأصلية أيضًا.

فبغداد في تاريخ العرب منذ أسَّسها أبو جعفر المنصور، كانت أصل الحضارة العربية الإسلامية الأول، ومهدها الذي انبثقت عنه، و كأنّ الشّاعر ما صاغ هذا العنوان إلاّ لكي يحقق أمنيةً لطالما راودته فسجّلها في هذه القصيدة، ألا وهي وصول جيش الفتح الشيعي إلى هذه العاصمة، فتغدوا في نظره من جديد أصلاً لحضارة جديدة.

ونصادف في بعض العناوين استعمال الغماري لظرف المكان (طهران) دلالة علىالأصلية أيضا كما في (خضراء تشرق من طهران)[4].

1- البقرة/ 144.

2 – الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص:123.

3- الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص:55.

4 – الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 37.

في البداية نلاحظ تشبيه الشاعر (للخضراء)، و هي الثورة الشيعية التي ظهرت في إيران، بالشمس التي جاءت لتبدّد ظلام الجهل و الكفر و تزيل عتمة الظلم و الجور.

و لكنّ هذه الخضراء تشرق (من) طهران، و نحن نعلم أنّ من معاني (من) "ابتداء الغاية في المكان"[1]، أو المبدئية، بمعنى أنّ مبدأ و أصل و مشرق خضراء الغماري هو طهران، لا ظرف المكان المعهود (المشرق).

و يبدو الذكاء اللغوي للشاعر واضحًا في وضعه لهذا العنوان، حيث إنّه لو استبدل حرف الجر (من) بـ(على)، لكان للعنوان معنى آخر، معنًي لا تصبح بموجبه طهران أصلاً ومصدرًا لشمس الإسلام، ولكن جزءًا من أجزاء هذا العالم الذي قد تلامسه أشعة هذه الشمس وقد لا تلامسه.

على أنّ النتيجة التي يبغي الشاعر الوصول إليها، هي أنّ (طهران) أصبحت مهدًا وأصلاً للدين الإسلامي الذي ستنشره في الآفاق، وبهذا تكون دلالة الأصلية قد تثبتت أيضا في ظرف المكان (طهران).

ونستنتج في الأخير أنّ لأظْرُف المكان في شعر الغماري دلالتان، فأمّا الأولى وهي (المحدودية) فقارة في كل الأظرف المكانية في اللغة العربية، و أما الثانية فخاصة بالتي استعملها في هذه العناوين، وهي دلالة (الأصلية) على أنّ هذه الأظْرُف تتفاوت في إحالتها على هذه الدلالة.

و الكلام على أظرف المكان يذكر القارىء بأظرف الزمان، فهل كان لهذه الأخيرة دلالة خاصة في عناوين الغماري؟

7- ظرف الزمان: هو "ما يدّل على وقت وقع فيه الحدث" [2] و هو كظرف المكان ينقسم إلى مبهم و محدود، فأمّا المبهم "فما دلّ على قدرٍ من الزمان غير معيّن نحو: أبدٍ و أمدٍ وحين وقتٍ و زمان"[3]، و أمّا المحدود "فما دل على وقت مقدّر معيّن محدود، نحو: ساعةٍ ويومٍ و ليلة و أسبوع و شهر و سنة و عام..."[4].

1- ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج2، ص: 15.

2- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ص:48

3- المرجع نفسه، ص:49

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد تواتر استعمال ظرف الزمان في عناوين الغماري بنسبة 10.20 %، و كانت كل هذه الأظرف من القسم الثاني، أي من المحدود ك(فجرٍ) و (صباح). في العناوين التالية (إطلالة الفجر)، (آت هو الفجر)، (الدرب لا يجفو صباحه)، (أهازيج الصباح الأخضر).

جاءت أظرف الزمان في هذه العناوين دالة على التجدد و التفاؤل، و هي إن اختلفت في مسمّياتها (فجر)، (صباح) فمعانيها قريبة إلى حدّ التطابق، لأن الفجر في لغة العرب "ضوء الصباح" [1]، و الصبح "هو الفجر". [2]

فدلالة التجدّد استمدتها هذه العناوين من تكرار حدوث ظاهرتي بزوغ الفجر و طلوع الصبح كل يوم، فمجيئهما يعني بداية يوم جديد، و دلالة التفاؤل مستوحاة من سياق العناوين، وكذا من موضوعات القصائد، و لو بدأنا بالظرف الأول (الفجر) لوجدناه يعني استقلال الجزائر في العنوان الأول (إطلالة الفجر)[3]، و كأنّ الشاعر ينظر إلى عهد الاستقلال بعين متفائلة بهذا الزمن الجديد.

وفي العنوان الثاني (آت هو الفجر)[4] كان المقصود بهذا الظرف هو الانتصار، حيث عالجت القصيدة موضوع احتلال القدس و سيناء، و الشاعر في هذا الموقف يحدوه التفاؤل بالنصر، فسمى النصر فجرًا و وصفه بأنّه (آتٍ) دلالة على التأكد من حدوثه و مجيئه.

وأمّا الظرف الآخر (الصبح) فتبدو فيه دلالة التفاؤل واضحة، وخاصة في عنوان قصيدة (أهازيج الصباح الأخضر)[5]، وذلك أنّ المقصود بهذا الصبح هو عهد الاستقلال، أو قل حياة الرخاء التي كانت تعيشها الجزائر، على الأقل زمن كتابة هذه القصيدة (السبعينيات).

إنّ الشّعور بالرخاء و الدّعة و الانتشاء، دفع بالشاعر إلى أن يجعل لهذا الزمن (أهازيج) ، والأهازيج في اللغة معناها الأفراح و الأغاني، مشتقة من الهزج، الذي هو"الفرح

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (فجر)، ج11، ص:.130

2- المرجع نفسه، مادة (صبح)، ج8، ص:190.

3- الغماري، قصائد مجاهدة، ص:49

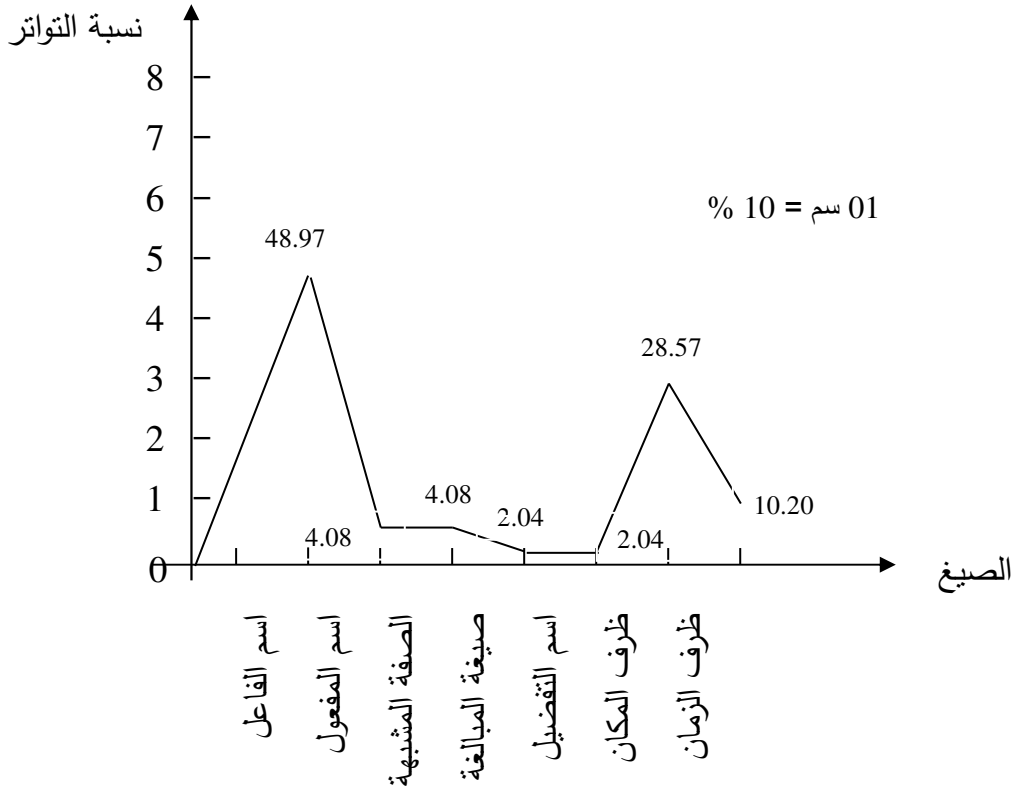
4- الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص:107.

5- الغماري، ألم و ثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص:39.

وصوت المطرب"[1] و ما علّة ذلك إلاّ التفاؤل بهذا (الصباح) الذي سيكون كناية عن عهد مليء بالأفراح و الأغاني.

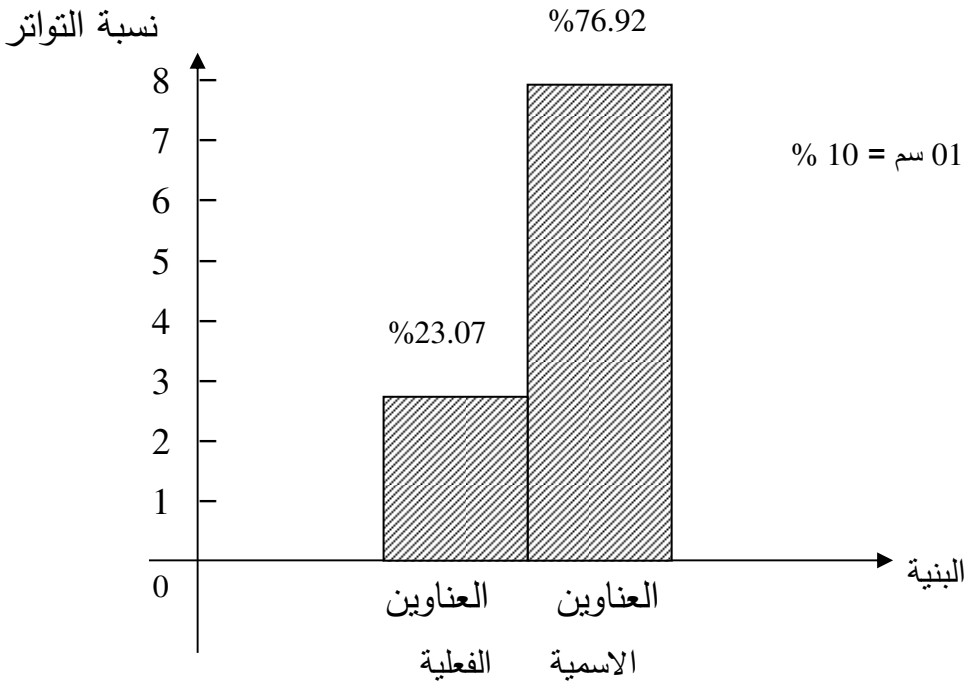
ونصل في الأخير إلى نتيجة مفادها أن أظرف الزمان كان لها أيضًا، كما كان لغيرها من الصيغ دلالة في عناوين الغماري، و أنّ الغماري لم يأت بهذه الأظرف اعتباطًا، و إنّما لحاجة في نفسه ممثّلة في دعوته إلى التجديد في الحياة العربية الإسلامية التي اعتراها نوع من الجمود و الركود، و لكنه في كل ذلك يبدو متفائلا. من خلال عناوين قصائده بأنّ عهدًا و زمانًا سيحل تكون فيه النصرة و الغلبة لأمّة الإسلام.

وفي ختام دراسة البنية الاسمية لعناوين الغماري، نضع منحنىً بيانيا يوضح مدى انتشار و سيطرة هذه الصيغ على العناوين.



1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (هزج)، ج15، ص:59

و أمّا هذا المدرج التكراري فيلخّص البنية الصرفية في عناوين الغماري، حيث يوضح سيطرة العناوين الاسمية على الفعلية.



تُبيِّن نتائج المدرج التكراري غلبة العناوين الاسمية على الفعلية، و تكشف هذه الغلبة أوالسيطرة نوع الصراع الدائر بين ذات الشاعر و العالم المحيط بها.

إنّ شيوع الأسماء في هذه العناوين يعني أنّ صراع الذات كان مع الموجودات، مع الذوات الموازية للشّاعر، فكل الأسماء كانت بالنسبة له قطبا من أقطاب الصراع يجب تجاوزه، فلا فرق بين إن كان هذا الاسم ذاتًا حية (حكام، شعوب، أعلام، أعداء) أوإيديولوجيات و نزاعات (دينية، سياسية، فكرية) و هي في المحصلة خصوم عنيدة يسعى الشاعر للتصدي لها.

أمّا الأفعال فإنّها تمثل الزمن، نهر الحياة المتدفق، و الشّاعر يعرف مسبقا أنّ صراعه مع الزمن سينتهي بالخسارة، فلِمَ الدخول في معركة نتائجها محسومة بدءًا لصالح الآخر؟

كما أنّه كان يعلم أنّ الزمن واحد منذ بدء الخليقة، فلا فرق بين زمن النبي صلى الله عليه وسلم وزمن الشاعر(*) ، فلم يُحذف من التاريخ اليوم و لم يُضَف إليه آخر، و لكنّ الذي

*– استوحاها البحث من دعوة الشاعر في كثير من قصائده إلى العودة إلى تعاليم الدين الإسلامي التي يرى أنّها صالحة لكل زمان و مكان.

تغيّر هو الموجودات، هذه التي أفسدت عصر الشاعر و أرغمته على الصراع طمعًا منه في تغييرها، أو على الأقل إزاحتها لبعض الوقت عن طريقه.

ولعلّ هذه النتيجة (الصراع مع الموجودات لامع الزمن) سيتّضح وجودها أكثر إذا انتقل البحث إلى دراسة البنية التركيبية لعناوين الغماري.

البنية التّركيبية:

تمهيد:

يقتضي الحديث عن البنية التركيبية الحديث عن النحو. و النحو كما عرّفه ابن جنيّ "هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرّفه من إعراب و غيرها، كالتثنية، و الجمع و التحقير و التكسير و الإضافة و النسب و التّركيب و غير ذلك" [1].

و يبدو هذا التعريف جامعا شاملا، أدخل بموجبه ابن جنيّ الصرف و علم التّركيب « Syntaxe » في النحو، على أنّ سبب ذلك هو شهرة النحو من جهة، و كذا لكونه أساسًا و بداية لهذين العلمين من جهة ثانية.

كما يعرّفه الشريف الجرجاني بقوله: "هو علم بقوانين يعرف بها أحوال التراكيب العربية من الإعراب و البناء و غيرها ..." [2]

من خلال هذا التعريف يتبين لنا أنّ موضوع النحو هو الكلمات و ما يعرض لها في تركيبها، في مقابل علم الصرف الذي يدرس الكلمات " و هي مفردة "[3].

كما يحيلنا البحث في البنية التركيبية لأي نص إلى دراسة جمله بوصفها " الوحدة اللغوية الرئيسة في عملية التواصل"[4]، فقيمة الجملة في المستوى التركيبي كقيمة الصوت في المستوى الصوتي، و الكلمة في المستوى الصرفي، لا يستقيم التحليل إلا بها.

و قد اختلف النحاة في وضع تعريف دقيق للجملة، و ذلك لالتباسها بمصطلح الكلام، حيث ذهب قسم منهم إلى اعتبارهما (الجملة و الكلام) اسما لشيء واحدا، كابن جنيّ[*] في كتابه الخصائص، إذ يقول: " أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، و هو الذي يسميه النحويّون الجُمل، نحو: زيد أخوك، و قام محمد" [5] فهذا التعريف يوحي بأنّ مصطلح الكلام

1- ابن جني، الخصائص، ج1، ص:34

2- الشريف الجرجاني، التعريفات، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص:259

3- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص:.8

4- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية و تركيبية، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2003، ص:123.

*- و من النحاة الذين لا يفرّقون بين الجملة و الكلام: الزمخشري وابن يعيش.

5- ابن جني، المرجع السابق، ص:17.

رديف للجملة و لا فرق بينهما في عرف النحاة.

غير أنّ قسمًا آخر من النُحَاة يفرّق بين الكلام و الجملة، و ذلك انطلاقا من شرط الإفادة، لأنّ شرط الكلام أن يكون مفيدا، وأمّا الجملة فلا يشترط فيها " أن تكون مفيدة، وإنّما يشترط فيها الإسناد سواءً أفاد أم لم يُفد ..." [1] و بذلك يكون الكلام جزءً منها لا رديفًا لها، وعلى هذا الرأي " جمهور النُحَاة " [2] و منهم ابن هشام الأنصاري، الذي يعرّف الجملة بقوله: " و الجملة عبارة عن الفعل و فاعله، كَقَامَ زيد، و المبتدأ و خبره كزيد قائم، وما كان بمنزلة أحدهما نحو، ضُرب اللص، و أَقَائِم الزيدان، و ما كان زيدٌ قائِمًا، و ظننته قائما"[3] ثم يذكر أنّ الجملة أهم من الكلام، و أنّه ليس رديفا لها فيقول: " و بهذا يظهر لك أنّهما ليس بمترادفين كما يتوهم كثيرا من الناس، و هو ظاهر قوله صاحب المفصّل، فإنّه بعد أن فرغ من حدّ الكلام قال: ويسمى جملة، و الصواب أنّها أعمّ منه، إذ شرطه الإفادة بخلافها، ولهذا تسمعهم يقولون: جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، وكل ذلك ليس مفيدا فليس بكلام" [4] فابن هشام في تعريفه هذا يذهب إلى أنّ الجملة أعم من الكلام، وذلك لأنّها تشمل المفيد وغير المفيد، و هو لا يختص إلاّ بالمفيد.

و كما اختلف النُحَاة في تحديد الجملة، اختلفوا أيضا في أقسامها و أنواعها، فمنهم من يرى أنّها أربعة أقسام: اسمية وفعلية وظرفية وشرطية [5]، ومنهم من يرى أنّها ثلاثة: اسمية وفعلية وظرفية[6]، على أنّها في كل ذلك تنقسم إلى كبرى و صغرى[7]، و منهم من يرتضي تقسيما رباعيا تكون فيه الجملة إمّا اسمية أوفعلية، أولها محل من الإعراب، أو ليس لها محل

1- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص: 12.

2- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

3- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1999، ج2، ص: 431.

4- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

5- ابن يعيش شرح المفصل للزمخشري، تحقيق إميل بديع يعقوب، منشورات محمد على بيضون لنشر كتب السنة و الجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ج1، ص: 229.

6- ابن هشام الأنصاري ، المرجع السابق، ص : 433.

7- المرجع نفسه، ج2، ص ص: 439 - 440.

من الإعراب[1].

و بما أنّ موضوع الجملة ليس أساسا في هذا البحث إلاّ لكون العناوين موضوع الدراسة تقتضي تقسيمها تركيبيا إلى جمل، فإن البحث لن يتعمق كثيرا في تعريف الجملة وأنواعها.

و بعد عملية إحصائية لعناوين الدواوين و القصائد، و تصنيفها جمليا، وجدناها تنقسم إلى عناوين بجمل اسمية و أخرى بجمل فعلية، و تحت كل قسم ستة أنماط مختلفة، كل نمط يحتوي مجموعة من العناوين تتقارب دلالاتها كما تقاربت تراكيبها.

و سيسعى البحث إلى تحليل هذه الأنماط التركيبية (العناوين) تحليلاً سيميائيًا تظهر من خلاله براعة الغماري في تأليف عناوين قصائده.

1- **الجملة الاسمية**:

و هي " ما كانت مؤلفة من المبتدأ و الخبر نحو: الحقُ منصورٌ، أو ممّا أصله مبتدأ وخبر، نحو: إنّ الباطل مخذولٌ لا ريب فيه، ما أحدٌ مسافر، لا رجلٌ قائمًا، إن أحدٌ خيرً من أحدٍ إلاّ بالعافية، لات حين مناص" [2] أو بعبارة أخرى هي كل جملة صدرها اسم". [3] (*)

و قد وردت الجملة الاسمية في عناوين الغماري تسعة و سبعين مرة (79)، أي بنسبة 84,04 % ، مقسمة على ستة أنماط على النحو التالي:

الرقم	الأنماط	عدد العناوين في كل نمط
1	(م، مح) (**)+ خبر + جار ومجرور + مضاف إليه	12
2	(م، مح) + خبر + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف	4
3	(م، مح) + خبر + حرف عطف + خبر	8
4	(م، مح) + خبر + صفة	12

1- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج2 ، ص: 284.

2- المرجع نفسه ص ص: 284- 285

3- فاضل صالح السامرائي، الجملة، العربية تأليفها و أقسامها، ص: 157

*- بغضّ النظر عن خلاف البصريين و الكوفيين حول إعراب الفاعل إذا تقدم على فعله نحو: زيد جاء.

**- نرمز للمبتدأ المحذوف بهذا الرمز(م. مح).

5	(م، مح) + خبر + مضاف إليه	23
6	(م، مح) + خبر	20

المجموع :	79

1-1 النمط الأول: (م. مح) + خبر+ جار و المجرور+ مضاف إليه.

ورد على هذا النمط إثنتاعشر عنوانا (12) تمثّل نسبة 15,18% من مجموع العناوين المصنَّفة ضمن الجمل الاسمية، وهذه العناوين هي:

العنوان	الديوان	الصفحة
قراءة في آية السيف	قراءة في آية السيف	/(*)
عرس في مأتم الحجّاج	عرس في مأتم الحجّاج	/
بوح في موسم الأسرار	بوح في موسم الأسرار	/
مقاطع من ديوان الرفض	مقاطع من ديوان الرفض	/
نقش على ذاكرة الزمن	نقش على ذاكرة الزمن	/
برقية إلى فتى العروبة	عرس في مأتم الحجّاج	55
حنين إلى خضراء الظلال	قراءة في آية السيف	55
صلاة في محراب الزمن الأخضر	نقش على ذاكرة الزمن	07
رفض في مسافة العشق	أغنيات الورد و النار	161
رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر	أغنيات الورد و النار	191
سفر في مسافة الشوق	أسرار الغربة	121
تحية إلى الجراح المجاهدة	خضراء تشرق في طهران	97

تبدأ هذه العناوين – في بنيتها السطحية– باسم نكرة (قراءة، عرس، بوح، مقاطع، نقش، برقية، حنين،...) وهي ظاهرة يمكن إطلاقها على معظم عناوين الغماري المركبة تركيب الجمل الاسمية، و لا شكّ أنّ ظاهرة مثل هذه كثيرة الوقوع في لغة العرب، وذلك أنّ الاسم إذا كان " سمة لشيء ما فإنه إلى التنكير أقرب، إذ يدلنا الاسم على شيء يكتنفه نوع

*– نعني بهذا الرمز (/) عنوان الديوان.

من الإبهام، ثم يكون الكشف و التعريف بعد ذلك بذكر الخصائص و السمات، ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة" [1]، ثم إنّ النكرة أصل و المعرفة فرع، و

الأصل أشد تمكنا من الفرع، لذلك يميل أكثر المتكلمين إلى الأول دون الثاني، يقول سيبويه: " واعلم أنّ النكرة أخف عليهم من المعرفة، وهي اشد تمكنا، لأن النكرة أول ثم يدخل عليها ما تعرّف به، فمن ثمَّ أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة " [2].

والعنوان كما اشرنا هو سمة للكتاب/ النص، أو اسم له، فكان لابد له أن يأتي نكرة ليضطر القارئ بعدها إلى قراءة النص استجلاءً للغموض الذي يكتنف هذه النكرة.

غير أنّ ذلك لا يقصي المعرفة من بنية العناوين كل الإقصاء، وهي وإن قَلّت نسبة ورودها (12,5 %) أثبتت إمكانية تشكيل عنوان يكون الاسم الأول فيه معرفة.

ويعرب هذا الاسم (النكرة) خبرا لمبتدأ محذوف، مقدر في البنية العميقة بـ(هذا أوهذه) حسب نوع الاسم (مذكر، مؤنث).

ولو أخذنا عيّنة من هذه العناوين وليكن مثلا العنوان الثاني (عرس في مأتم الحجّاج) لوجدنا أنّ (عرس) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا عرس) وما بعده شبه جملة (في مأتم الحجّاج) متعلق بالخبر و مفسر له.

و يمكن أن نعلّل حذف المبتدأ في البنية السطحية برغبة الشاعر في الإسراع بنقل الخبر إلى القارئ، نظرا لأهميته و استقرار تفكيره عليه دون المبتدأ، إضافة إلى أنّ طبيعة العنوان تدعو إلى " الإيجاز والاختصار في مجال يجمل فيه الاختصار" [3] لذلك على الشاعر أن يركّز في وضعه للعنوان على الكلمات المفاتيح دون غيرها.

و رغم أنّ المبتدأ لا يظهر في البنية السطحية إلا أنّه موجود بالقوة في البنية العميقة، كما يوضحه المشجر التالي:

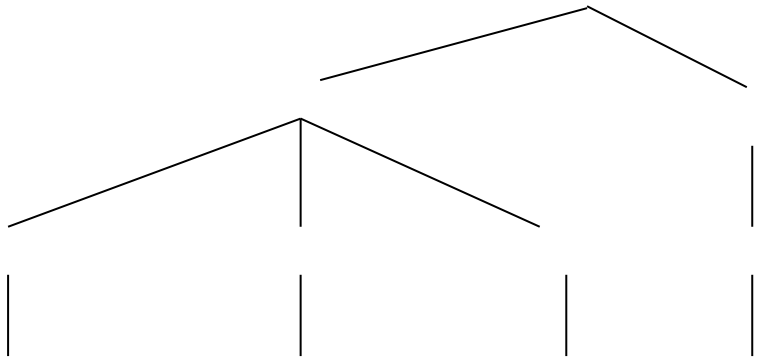
1- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة و التطور، ص ص:25-26 .

2- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، طبع هيئة الكتاب بمصر، ط1، 1975، ج1، ص:.22

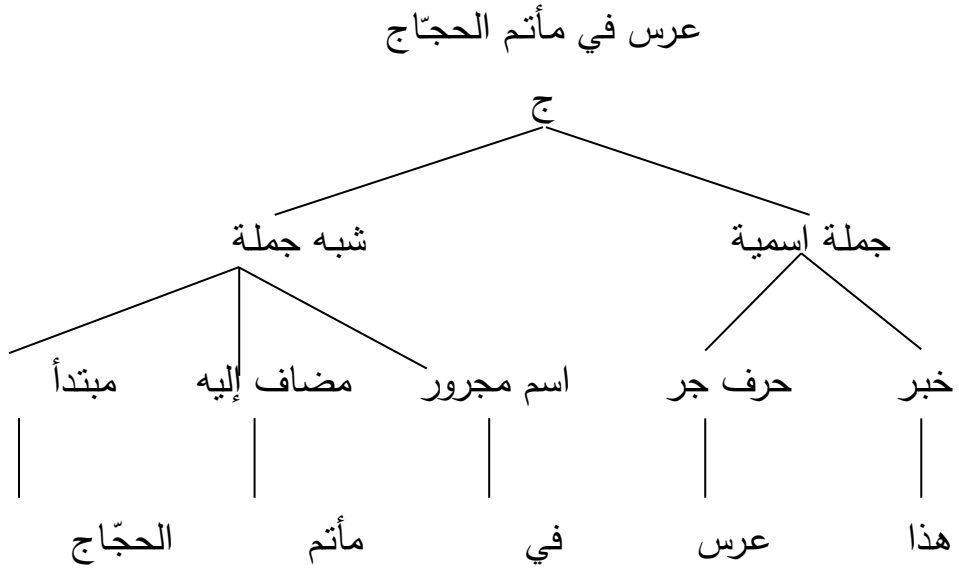
3- محمد عويس، المرجع السابق، ص:42 .

البنية السطحية:

عرس في مأتم الحجّاج



البنيـة العميقة:



من خلال هذا المشجر نلاحظ كيف غيّر حضور المبتدأ شكل الجملة و حوّلها من حالة الابتداء باسم مفرد (البنية السطحية) إلى الابتداء بجملة اسمية (البنية العميقة).

إنّ البنية التركيبية لهذا العنوان تمثل بحقّ دراما الصراع الذي يعيشه الشاعر، و ذلك بما يحمله (العنوان) من متناقضات مبنى و معنى.

فأمّا من حيث المبنى فنلاحظ أنّه مشكّل من:

اسم نكرة + مفرد + دال على الفرح (عرس) ≠ اسم معرفة + مركب + دال على الحزن (مأتم[*] الحجّاج)

وأمّا من حيث المعنى فلأنّ محور القصيدة هو الصراع بين الحق و الباطل، بين الخير والشر، إذ يصوّر الشاعر مأساة القدس، و الصراع السرمدي بين العرب واليهود، مستحضرا حوادث التاريخ التي تشبه في نظره هذا الصراع، فيذكر حروب الحجاج بن يوسف الثقفي مع أشياع علي رضي الله عنه، فيقول:

قَتَلُوا حُسَيْنًا آهٍ يَاوَشْمَ الضُحَى
مِزَقًا... تَلُمُّ جِرَاحَهُ الأَطْيَارُ
قَتَلُوهْ بِاسْمِ النَاكِثِينَ... وَإِنَّهُ
لَوْ يَعْلَمُونَ مَدَى يَصِيحُ... وَثَارُ [1]

إنّ الشاعر باستحضاره لحادثة مقتل الحسين بن علي رضي الله عنهما إنّما يسعى إلى تجسيد مبدأ التناقص، وصراع الحق و الباطل الذي إنبنى عليه العنوان، فصراع العرب واليهود على الأرض، كصراع شيعة علي رضي الله عنه(الحسين) وبني أمية (الحجّاج) على الخلافة و الإمامة.

وفكرة الصراع و التناقض هي نتيجة لحرب نفسية ذاتية، سببها ظروف العالم المحيط بالشاعر، هذا العالم الذي لا يؤمن بالحق ولا يعترف إلاّ بالقوة (اليهود، الحجّاج).

ويمكن أن نختصر هذه الفكرة التي حملها العنوان في الجدول التالي:

المبني		المعنى	
عرس	مأتم الحجّاج	الحق	الباطل
مفرد نكرة دال على الفرح	مركب معرفة دال على الحزن	العرب الحسين	اليهود الحجّاج

*- قد يكون المأتم للفرح أيضا (ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة (أتم)، ج1، ص:48.

1- الغماري، عرس في مأتم الحجّاج، ص: 18.

1 – 2 النمط الثاني: (م، مح) + خبر + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف.

ولم يصغ الشاعر على هذا النمط عناوين كثيرة ، حيث لم يتعد مجموعها الأربعة عناوين، أي ما نسبته (5,06%) من إجمالي العناوين الاسمية و هذه العناوين هي:

العنوان	الديوان	الصفحة
أغنيات الورد و النار	أغنيات الورد و النار	/
مرثية الألم و الثورة	أغنيات الورد و النار	31
نجوى العشق و النار	أغنيات الورد و النار	151
حديث الشمس و الذاكرة	حديث الشمس و الذاكرة	/

سبق وأن أشرنا إلى أنّ كل العناوين في الجمل الاسمية عند الغماري تبدأ باسم نكرة يعرب خبرا لمبتدأ محذوف، ويقدر في البنية العميقة ب (هذا) أو (هذه) نحو: (هذه أغنيات الورد و النار)، (هذه مرتبة الألم و الثورة)، (هذه نجوى العشق و النار)، (هذا حديث الشمس و الذاكرة).

وقد يكون سبب حذف المبتدأ هو قلة الاهتمام به مقارنة بالخبر، ومثل هذا نجده في العنوان الأول (أغنيات الورد و النار)، حيث حذف المبتدأ لأنّ ذهن الشاعر كان مشدودا إلى الخبر وفكره معلق به، فهو محور الديوان ودعامته، بل هو الديوان ذاته، لأنّ ما يعنيه الشاعر بـ(الأغنيات) إنّما هي القصائد.

ثم يخصّص الشاعر هذا الخبر النكرة، ويفكّ عنه إبهامه باسم مضاف إليه مجرور (الورد)، وكأني به لم يكتف بهذا التخصيص فعطف عليه اسما أخر (و النار) حتى يكون العنوان شاملا لكل أغنيات / قصائد الديوان.

وقد يتبادر إلى الذهن سؤال مؤدّاه: كيف استطاع الشاعر أن يجمع في هذا العنوان بين شيئين متناقضين (الورد و النار)، وذلك أنّ الورد(*) دليل الحب والأمل والحياة والاستمرار، والنار رمز للإحراق و الثورة و التغيير.

ولا تفسير لذلك إلاّ أنّ الشاعر حاول اختصار مضمون الديوان في عنوان واحد، فـ (الورد)

*– ونستثني من ذلك الأعراف المسيحية التي تبيح وضع باقات الورد على توابيت الموتى قبل الدفن و بعده، فيكون بذلك الورد دليلا للحزن و الموت.

يعني به قصائد الحب، نحو: (أغنية العاشق المجهول) [1]،(نجوى العشق والنار) [2]،(رفض في مسافة العشق)[3]... و(النار) يعني بها قصائد الثورة والتغيير، نحو: (لبنان الرافض)[4]، (مرثية الألم و الثورة) [5]، (براءة.. إلى شهداء الرفض و الجهاد في مصر) [6]...

فلما اجتمعت في هذا الديوان قصائد الحب و الثورة، كنىّ عنها الشاعر برموز تحيل عليها، و كان بامكانه أن يسم هذا الديوان ب (قصائد للحب و أخرى للثورة)، إلاّ أنّه عدل عن ذلك بعنوان أكثر جملا و استفزازا و إغراءً (أغنيات الورد و النار)، و بذلك تكون جل الوظائف قد تحقّقت في هذا العنوان.

1-3- النمط الثالث: (م، مح) + خبر + حرف عطف + خبر.

أجرى الشاعر على هذا النمط ثمانية عناوين(8)، أي بنسبة 10,12 % و هذه العناوين هي:

العنوان	الديوان	الصفحة
ألم و ثورة	ألم و ثورة	/
الصّوت و الصّدى	مقاطع من ديوان الرفض	31
دم وثورة	قصائد مجاهدة	111
غيم ونور	قصائد مجاهدة	167
ثورة و شاعر	خضراء تشرق من طهران	45
ألم و حلم	خضراء تشرق من طهران	59
حمامتان و بندقية	خضراء تشرق من طهران	119
الحق و السيف	قصائد منتفضة	109

1- الغماري، أغنيات الورد و النار، ص:.125

2- المرجع نفسه، ص: 151.

3- المرجع نفسه، ص: 161.

4- المرجع نفسه، ص:09.

5- المرجع نفسه، ص:31

6- المرجع نفسه، ص:89

اتّسمت البنية التركيبية لهذه العناوين باتفاقها في أنّها مشكلة من اسم نكرة+ حرف عطفّ + اسم نكرة معطوف، نحو(ألم و ثورة)،(دم و ثورة)، (غيم و نور)، (ثورة وشاعر)، (ألم و حلم)، (حمامتان و بندقية)، مع شذوذ اثنين من عناوين هذا النمط على القياس السابق و هما(الصوت و الصدى)، (الحق و السيف)، حيث جاءا على هذا السّمت:

اسم معرفة + حرف عطف+ اسم معرفة معطوف.

على أنّ الوظيفة النحوية لهذه الأسماء لا تتغير، سواءً كان الاسم نكرة أم معرفة، فيعرب الأول خبرا لمبتدأ محذوف، يقدّر ب هذا (هذا ألم و ثورة)، (هذا الصوت والصدى)، أوهذه(هذه ثورة و شاعر)، أو هاتان(هاتان حمامتان و بندقية)، و يعطف عليه الثاني بالواو فيعرب إعرابه.

و يمكن أن نختار عنوان قصيدة (ثورة و شاعر) كعيينة من هذه المجموعة، حيث نعرب(ثورة) خبرا لمبتدأ محذوف تقديره(هذه ثورة)، و الواو حرف عطف، و(شاعر) اسم معطوف على(ثورة)، و المعطوف على المرفوع مرفوع.

و أول ما يسترعي انتباه القارىء و يستشيره في هذا العنوان هو حرف العطف(الواو)، و ذلك أنّ وظيفته " الجمع بين المعطوف و المعطوف عليه في الحكم و الإعراب جمعًا مطلقًا" [1] و نرى الغماري قد جمع بين اسمين تبدو مسوّغات الجمع بينهما– للوهلة الأولى– ضعيفة جدا(ثورة/ شاعر).

إلاّ أنّنا لو أمعنا النظر في شعر الغماري بعامة، و هذه القصيدة بخاصة اتضح لنا جليا علاقة الثورة بالشاعر، فالغماري شاعر ثائر لا يركن إلى حال و لا يستريح إلى وضع، يقول الطاهر يحياوي " يتميز أسلوب الشاعر(الغماري) عموما بانفعال حادٍ... و هذا ناتج أساسا عن مزاج الشاعر، الثائر المتوتر القوي..." [2].

و أمّا ملامح الثورة في هذه القصيدة فتبدو من خلال رفض الشاعر لكل أشكال الظلم والطغيان فيقول:

مُدِّي هَوَاكِ وَإِنْ تَفَجَّرَ حَاقِدُ

1– مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3 ، ص: 245

2– الطاهر يحياوي، البعد الفني و الفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983، ص: 104.

يَأْسًا، وَ وَلْوَلَ فِي السُّكُونِ مُكَابِرُ [1]

و تبدوا أيضا من خلال رفضه للحدود و الفواصل التي تفرّق بين أبناء الأمة الواحدة فيقول:

صَلَبُوكَ يَا دَرْبَ الضُّحَى بِحُدُودِهِمْ

فَحُدُودُهُمْ زَيْفٌ وَ وَهْمٌ عَاقِرُ [2]

ثم يختم الشاعر قصيدته ببيت يعيد فيه صياغة العنوان من جديد فيقول:

بِهَوَاكِ تُشْرِقُ فِي الظَلاَمِ قَصِيدَةٌ

وَ يَثُورُ فِي جُرْحِ القَصِيدَةِ شَاعِرُ [3]

فانطلاقا من هذا البيت يمكن أن نبني عنوانًا جديدًا يسم القصيدة، نرى فيه الدقة في الوسم و الشمولية في التعريف، و حتى لا نمعن في تصحيف العنوان الأصلي كثيرا فإنّنا نكتفي بإسقاط (الواو) من وسط التّركيب فيصبح (ثورة شاعر)، و بهذا تصبح الثورة سجية من سجايا الشاعر، و يغدو الشعر ترجمانا لهذه الثورة، و قد يبلغ بهما التقارب و الاتحاد حتى يصبحا- كما يقول هنري كريا(Heneri cria)- شيئًا واحدًا[4].

1 -4- النمط الرابع: (م، مح) + خبر + صفة.

أسس الشاعر على هذا النمط اثنتا عشر عنوانا(12)، أي ما نسبته 15,18 % من مجموع العناوين الاسمية، و هذه العناوين هي:

العنوان	الديوان	الصفحة
قصائد مجاهدة	قصائد مجاهدة	/
قصائد منتفضة	قصائد منتفضة	/
الألم العظيم	عرس في مأتم الحجّاج	59
عام سعيد	بوح في موسم الأسرار	43
النغم الأخضر	قصائد مجاهدة	69

1- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 48.

2- المرجع نفسه، ص: 49.

3- المرجع نفسه، ص: 51.

4- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1967، ص:136.

أغنية ثائرة	قصائد مجاهدة	79
الحب المهاجر	قصائد مجاهدة	103
الوعد الحق	أغنيات الورد و النار	63
ثورة صوفية	أسرار الغربة	97
أفغانستان المجاهدة	حديث الشمس و الذاكرة	101
أنفاس مغتربة	خضراء تشرق من طهران	5
الصوت الخالد	قصائد منتفضة	105

يعقد الشاعر في هذه التراكيب العنوانية عقد قران بين الخبر و الصفة، و الصفة في كل ذلك تتبع الخبر تعريفا و تنكيرا، و أما المبتدأ فلا مكان له في هذه البنى إلاّ تقديرا.

و يبدو أنّ مركز العنونة في هذه التراكيب قد انتقل من الخبر إلى الصفة، و لم يعد الخبر إلاّ مطية و سبيلا للوصول إليها، و يكفي أن نلقي نظرة سريعة على هذه الأخبار حتى نعلم أنها تفتقر إلى مخصص يحدد معناها، أو موضح يجلي غامض موصوفها(قصائد، الألم، عام، النغم، أغنية، الحب، الوعد...) ذلك أنّ وظيفة الصفة أو النعت التوضيح إن كان الموصوف نكرة [1].

فكلّ النعوت و الصفات كان لها الدّور الأساس في تحديد اتجاه الخبر و موضعته حيث أراد الشاعر، ولا نغلوا كثيرا إذا قلنا إن موضوع القصيدة يتحدد تبعا للصفة لا للخبر ويمكن أن نستدل على ذلك بأحد عناوين هذا النمط ألا و هو(أغنية ثائرة) حيث نعرب(أغنية) خبرا لمبتدأ محذوف تقديره(هذه أغنية)، و(ثائرة) صفة لهذا الخبر.

وأمّا دليل سيطرة الصفة على العنوان فهو خلو الخبر من أي دلالة تذكر، ذلك أن تسمية القصيدة بالأغنية أمر ألفته العرب، حتى إنّهم سموا الشعر غناء، و قالو: " غنّى بالشعر وتغنى به [و منه قول الشاعر]:

تَغَنَّ بِالشِّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ * إِنَّ الغِنَّاءَ بِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ.**

... وغَنَّاهْ بِالشِعْرِ وغَنَّاهْ إيَّاه، ... و غَنَّى بالمرأة تغزل بها، و غَنَّاه بها ذكَّرَهُ إيَّاها فِي شعر،

1- ينظر مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3 ، ص: 222 .

قال[شاعر]:

أَلاَ غَنِّنَا بِالزَّاهِرِيَّةِ إِنَّنِى * عَلَى النَّأْيِ مِمَّا أَنْ أُلِمَ بِهَا ذِكْرا**

... و غَنَّى بالرجل و تغَنَى به: مدحه أو هجاه... و غَنَيْتُ الركب به: ذكرته لهم في شعر..."[1].

و على هذا فتسمية الغماري للقصيدة بالأغنية ليس أمرا مستحدثا في الشعر، و بالتالي لن تمنح هذه التسمية للعنوان دلالات إضافية غير معناها الحقيقي في كونها قصيدة.

و أمّا وصفه لهذه الأغنية/القصيدة بالثائرة فذاك بيت القصيد ومدار العنوان والنص معا، لأنّها ثائرة فعلا، ثائرة على الأوضاع العربية المتأزمة:

على احتلال القدس أولا:

ضِعتُمْ قَبْلَ أَنْ تَضِيعَ رُبَى القُدْ

سِ.. وَ قَبْلَ الضَيَاعِ جَفَتْ صَلاَتُهُ[2].

وعلى انقسام الأردن ثانيا:

لاَ تَقُولُوا الأُرِدُنُ إِنْ ضَاعَ يَومًا

لاَ تَقُولُوا... إِذًا يَغُورُ فُرَاتُهُ [3]

و على احتلال سيناء ثالثا:

لاَ تَقُولُوا سِينَاءُ ضَاعَتْ وَ لاَ

النِّيلُ... فَبِالعَارِ مُدْمِنُ سَادَاتِهِ[4]

و على احتلال جنوب لبنان رابعا:

لاَ تَقُولُوا الجَنُوبُ تُسْبَى عَذَرَا

هُ.. وَ تَقْتَاتُ بِالأَسَى أُغْنِيَاتُهُ[5]

فلأجل هذا الوضع كتب الشاعر قصيدته هذه و نعتها بالثائرة.

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنا)، ج11، ص ص:95-96.

2- الغماري، قصائد مجاهدة، ص: 84.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1-5- النمط الخامس: (م، مح) + خبر + مضاف إليه.

و لهذا النمط انتشار واسع في شعر الغماري، حيث بلغ تعداد العناوين المركبة على هذا النحو: ثلاثة و عشرين عنوانا(23)، أي ما نسبته 29,11%، و هي أكبر النسب في الجمل الاسمية على الإطلاق.

و يمكن رصد هذه العناوين في الجدول التالي:

العنوان	الديوان	الصفحة
أسرار الغربة	أسرار الغربة	/
قدر المؤمنين	عرس في مأتم الحجّاج	85
فتوى الزمان	قراءة في آية السيف	119
درب المُحبّين	قراءة في آية السيف	153
وجه ليلى	بوح في موسم الأسرار	13
سبيل المعاناة	بوح في موسم الأسرار	37
جدائل ليلي	بوح في موسم الأسرار	45
ألم هواك	بوح في موسم الأسرار	57
قدر الحرف	بوح في موسم الأسرار	95
أضغاث أحلام	بوح في موسم الأسرار	113
أغنية الجرح	قصائد مجاهدة	9
قصة مجاهد	قصائد مجاهدة	41
إطلالة فجر	قصائد مجاهدة	49
روائع الله	قصائد مجاهدة	61
موال رافض	قصائد مجاهدة	149
أغنية الشمس	أغنيات الورد و النار	21
أشواك الظلام	أغنيات الورد و النار	137
أزهار الحنين	أسرار الغربة	65
معاهد أحبابي	أسرار الغربة	89

معزوفة الألم	أسرار الغربة	115
حديث الذاكرة	خضراء تشرق من طهران	65
صوت التحدي	خضراء تشرق من طهران	125
اعترافات عاشق	حديث الشمس و الذاكرة	25

تتشكّل البنية التّركيبية لهذا النمط من اسمين متضايفين (مضاف و مضاف إليه)، يعرب الأول منهما خبرا مضافا مبتدؤه محذوف تقديره هذا نحو(هذا قدر، هذا درب، هذا وجه، هذا ألم،...) أو هذه نحو(هذه أسرار، هذه فتوى، هذه جدائل، هذه أغنية،...) و يعرب الثاني مضافا إليه مجرور نحو(الغربة، المؤمنين، الزمان، المحبين...).

يرى النحاة أنّ للمضاف إليه وظيفة أساسية هي تعريف المضاف، و أنه ماجيء به إلاّ لينوب(أل) التعريف التي حذفت من الاسم الذي أضيف إليه.

و على هذا فإنّ كل الأسماء المضافة التي جاءت في هذه العناوين في سياق النكرة إنما استمدت تعريفها من الأسماء التي تلتها لا من نفسها، و يمكن أن ندلّل على ذلك بمجموعة من العناوين كان للمضاف إليه فيها دور أداة التعريف، نحو(أسرار الغربة) إذ لو لا كلمة(الغربة) لما استطاع القارىء تحديد معنى و كنه كلمة(أسرار) التي جاءت في سياق النكرة، و كذلك العنوان الثاني(قدر المؤمنين) فلولا المضاف إليه(المؤمنين) لما كان بامكان القارىء تحديد ماهية هذا(القدر).

غير أنّ بعض العناوين قد شذ عن هذه القاعدة، حيث صار المضاف إليه عبأ على المضاف، بل وصار أداة إبهام– إن صح التعبير– لا أداة تعريف و لم يعد للقارىء من وسيلة لفهم العنوان إلاّ اللجوء إلى النّص الذي أسندت إليه مهمة التعريف بدل المضاف إليه، و يمكن أن نمثّل لذلك بعنوان قصيدة(أشواك الظلام)[1].

تجزم القراءة الأولى لهذا العنوان بأن لا علاقة بين المضاف(أشواك) والمضاف إليه(الظلام)، و أنّ وظيفة التعريف التي تُعزى إلى المضاف إليه قد استحالت إلى إبهام، وأنّه لم يزد المضاف إلاّ تنكيرا.

1– الغماري، أغنيات الورد و النار، ص: 137.

قبل أن نبحث عن المسوّغات التي سمحت للشاعر بأن ينزاح كل هذا الانزياح حتى يجعل للظلام أشواك، يحسن بنا أن ندلف إلى المعنى المعجمى لطرفي هذا العنوان(أشواك/ الظلام).

1- الشوك: نوع من النبات معروف واحده شوكة[1].

2- الظلام: أول الليل و إن كان مقمرا... و أظلم الليل: اسودّ[2].

بعد قراءة النص و فكّ شفراته يتّضح للقارىء أنّ الشاعر ما استعار للظلام أشواكا إلا ليصور حجم الظيم الذي يعيشه، و مدى المعاناة التي يتكبّدها، فأشواك الظلام هي آلام الغربة التي كان يرزح فيها الشاعر بين أبناء وطنه، و هو ما جسده قوله:

هِيَ غُرْبَةٌ فِي الحُبّ يُوغِلُ صَمْتُهَا

يَا لِلْغَرِيبِ بِنَارِهِ يَتَطَهَّرُ[3].

هي آلام الحب و لواعجه، ذلك الحب الذي جعله وقفًا للشريعة الإسلامية:

أَحَبِيبَتِي وَ الدَّرْبُ أُغْنِيَةُ الهَوَى

عَقُمَتْ وَقَدْ تَنْمُو الجِرَاحُ وَ تَكبُرُ.

أَحَبَيتِي... نَادِيكِ لَمْ يَخْطُرْ بِهِ.

لَيْلٌ بِأَصْدَاءِ الرُؤَى يَتَخَثَّرُ[4].

إنّ عنونة الشاعر لقصيدة موضوعها آلام الغربة و الحب بعنوان كهذا(أشواك الظلام) أمر له ما يبرره، فإذا كانت الأشواك مصدرا للحزن وقطع الطريق، فإنّ الآلام هي الحزن ذاته و المثبّط للآمال، و معها لا يمكن أن تستمر الحياة، و إذا كان الظلام يحجب الرؤية فإنّ الغربة أيضا تحجب رؤية الأحبة و تمنع الوصول إليهم، و الأمر ذاته بالنسبة للحب، فالمحب شبيه بمعصوب العينين الذي تعلو بصيرته غشاوة، فلا يبصر في هذا العالم غير محبوبه، ولا يشعر بغير معشوقه.

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (شوك)، ج8، ص:163.

2- المرجع نفسه، مادة (ظلم)، ج9، ص:194

3- الغماري، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

4- المرجع نفسه، ص: 139.

و يمكن أن نختصر هذه الدلالات في الجدولين التاليين:

الأشواك	الآلام
تقطع الطريق و تحول دون الاستمرار (معوقات)	تثبط الآمال و تحول دون الاستمرار (معوقات)

الظلام	الغربة	الحب
يحجب الرؤية (معوق)	تحجب رؤية الأحبة (معوق)	يحجب رؤية غير المحبوب

فالمضاف إليه ليس دائما أداة تعريف تمنح المضاف تأشيرة الدخول إلى عالم المعرفة، و لكنّه ركن أساس تقوم عليه البنية التركيبية لهذا النمط من العناوين، بامكانه أن يمنح القارىء مفاتيح العنوان، أو يضطره إلى النص كما رأينا في العنوان الأخير.

1-6- النمط السادس: (م، مح) + خبر.

و يأتي في المرتبة الثانية بعد النمط السابق، إذ بلغ مجموع عناوينه العشرين عنوانا(20)، و بلغت نسبة تواتره 25,31 % .

و يندرج تحت هذا النمط العناوين التالية:

العنوان	الديوان	الصفحة
قلق	قصائد مجاهدة	33
حرام	أسرار الغربة	43
مناجاة	أسرار الغربة	139
شكوى	أسرار الغربة	145
سراب	أسرار الغربة	175
صلاة	ألم و ثورة	5
غربة	ألم و ثورة	9
جفاف	ألم و ثورة	17
نجوى	ألم و ثورة	37
أحزان	ألم و ثورة	45
حيرة	ألم و ثورة	63
هموم	ألم و ثورة	69

جراح	ألم و ثورة	81
حنين	ألم و ثورة	91
شهادة	قصائد منتفضة	59
المنتصرة	قصائد منتفضة	81
عبدان	عرس في مأتم الحجّاج	79
براءة	مقاطع من ديوان الرفض	65
مناجيات	بوح في موسم الأسرار	87
تساؤل	بوح في موسم الأسرار	107

يعرب كل اسم في هذه العناوين خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هذه نحو(هذا قلق)، (هذا حرام)، (هذه مناجاة)، (هذا شكوى)... و نرى أنّ الشاعر قد استغنى في هذه العناوين بالخبر عن كل أجراء الجملة، فحذف المبتدأ اختصارا في موضع يجمل فيه الحذف والاختصار[1]، و أعمل الخبر عمل الجملة فلم يحتج إلى متمم أو فضلة، كما منحه القدرة المطلقة على وسم القصائد منفردا(البنية السطحية).

و يبدو أنّ للشاعر أسبابا خاصة في اعتماده الخبر كعنوان لقصائده، و لعل أهم هذه الأسباب هو النزعة البراجماتية التي جعلته يميل إلى توظيف أكثر عناصر الجملة إفادة ألا وهو الخبر، فالخبر هو العنصر " الذي تتم به- مع المبتدأ- الفائدة" [2] فإن كان في مقدوره إيصال رسالة العنوان إلى القارىء فلماذا حشو العنوان بالمتممات و الفضلات التي لا طائل من ورائها؟ و يمكن أن نمثّل لذلك بالعنوان الأول (قلق)، فالشاعر في هذه القصيدة يسعى إلى تصوير حالة نفسية انقسمت فيها ذاته بين ألام عديدة(إحساس بالضجر، عذاب دائم، قلب ممتلىء بالآلام، ظلام لاح في الأفق، فقد للأحبة...) فَهَمُّ الغماري في هذه القصيدة هو تحميل القارىء بعضا من ألامه، و لما كانت هذه الآلام متعدّدة لا يمكن أن يجعل لكل منها عنوانا خاصا اختار لها الاسم الذي يحويها جميعا، و ألبسه لبوس الخبر، فناب عن كل ما بقي من أجزاء الجملة كما ناب عن القصيدة، و لهذا يكون العنوان/الخبر كافيا لوسم القصيدة.

1- ينظر محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، ص:42.

2- ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى و بل الصدى، ص:24.

و لعلّ ما يميز هذه العناوين أيضا هو مجيئها نكرة(*)، والنكرة كما يعرّفها النحاة "عبارة عمّا شاع في جنس موجود أو مقدّر" (1)، أو هي " اسم دّل على غير معين"(2)، ولاشك أنّ معظم هذه العناوين قد دلّ فعلا على غير معين، إذ اتسمت قصائد الغماري بمسحة إنسانية إسلامية، لا تحدّد شخصا بعينه، و لا تفرق بين مسلم و مسلم، فما دام الدين واحد فالمصير واحد و الهمّ واحد.

و يمكن أن ندلّل على ذلك بعنوان نراه أكثر العناوين حملا لهذه الصفة، و هو(حيرة)، إذ يستهل الشاعر هذه القصيدة بسؤال ينم عن حيرة و اضطراب، أمام تشرذم الذات الإسلامية و انقسامها حتى صار الشاعر يشكك في وجود هذه الذات أصلا، فيقول:

أَلاَ.. هَلْ أَرَانِي يَا ظَلاَمُ حَقِيقَةً

يَمِيدُ لَهَا سُكْرُ الصِّبَا..فَأَمِيدُ.(3)

لا يمكن أن نتصوّر بعد هذا السؤال أنّ الشاعر يقصد شخصه، و لو كان كذلك لما كان الشعر مرآة الشعوب، بل هي الآلام الإسلامية التي تفرض سؤالا كهذا، فالشاعر هو النّاطق الرّسمي باسم الشّعوب المقهورة المظلومة و الغماري جاء في زمن موبوء كانت الأمة الإسلامية بحاجة إلى كل نائح يبكها، و إلى كل شاعر يرثيها، فلا غرو أنّ هذا السؤال هو سؤال كل عربي غيور.

ثم إنّ النزعة الإنسانية الإسلامية تملي على شاعر كالغماري، أن يتحدث باسم كل العرب و المسلمين عن هذه الحيرة التي تعتري النفوس اتجاه انقسام الأمة الإسلامية، رغم توفر عوامل الوحدة وأسباب الارتباط فيقول.

وَ رَمْزُ عَلَى الأَيَّامِ أَوْتَارُ وِحْدَتِي.

يُرْنُّ.. فَذَاتِي نَغْمَةُ وَ قَصِيدُ.

غَدًا تَلْتَقِي أَبْعَادُنا وَ حُدُودُنَا

فَيُمْحَقُ صَمْتُ رَاكِضُ ... وَ قُيُودُ(4)

---

*- إلاّ عنوان واحدًا هو (المنتصرة).

1- ابن هشام الأنصاري،شرح قطر الندى وبل الصدى، ص:.46

2- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ص: 147.

3- الغماي، ألم و ثورة، ص:63.

4- المرجع نفسه، ص:66.

غير أنّه يقرّ بخيبة أمله و أمل كل عربي مسلم في هذه الوحدة فيقول:

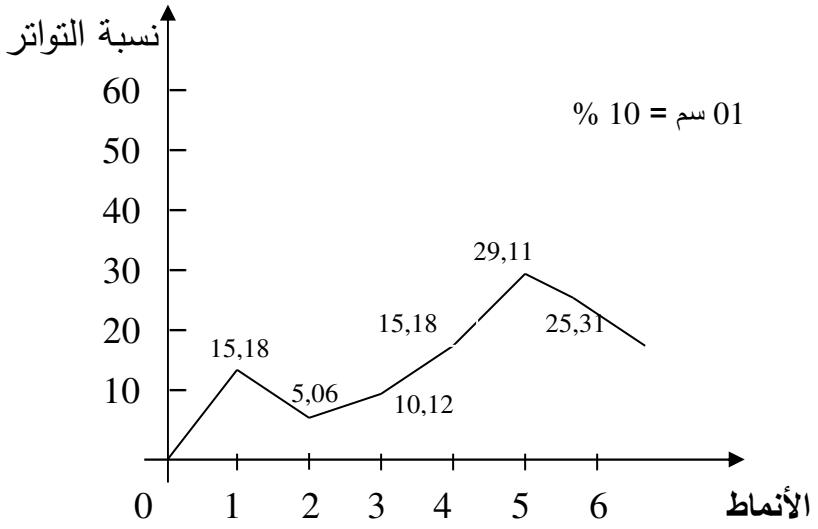
تُسَافِرُ أَجْفَانُ الأَمَانِي قَصَيَّةً

وَ تَبْلُغُ أَقْصَى حُلْمِهَا... وَ تَعُوْدُا[1]

و على هذا تكون النكرة في عنوان القصيدة(حيرة) قد أدت دلالة الشيوع و عدم التعيين على أكمل وجه، و أبرزت النزعة الإنسانية التي يتحلى بها الغماري، ليس في هذا العنوان فقط، و إنّما يعم الحكم معظم عناوين النمط.

و بذلك يكون قد اجتمع في هذا النمط صفتان، أولاهما الإفادة، و ثانيها الشيوع و عدم التعيين.

و في ختام دراسة الأنماط التركيبية للعناوين بالجمل الاسمية، يمكن أن نضع منحنىً بيانيًا يوضّح تفاوت نسب هذه العناوين.



منحنى بياني يوضح تفاوت النسب في العناوين الاسمية حسب الأنماط .

1- الغماري، ألم وثورة، ص: 64.

2- **الجملة الفعلية** : وهي الجملة التي تتألف "من الفعل و الفاعل، نحو: (سَبَق السَّيف العذَلَ)، أو الفعل و نائب الفاعل، نحو(يُنْصَرُ المَظْلُومُ)، أو الفعل الناقص و اسمه و خبره نحو(يكون المجتهد سعيدًا)"[1]، أو باختصار هي كل جملة " صدرها فعل"[2].

و قد ركّب الغماري من الجمل الفعلية خمسة عشر عنوانا(15) أي ما نسبته 15,95% مقسمة على ستة أنماط على نحو التالي:

الرقم	الأنماط	عدد العناوين في كل نمط
01	فعل+ فاعل	1
02	فعل+ فاعل+ مفعول به	4
03	فعل+ فاعل+ مفعول به+ مضاف إليه	5
04	فعل+ فاعل+ جار و مجرور	1
05	أداة نفي و نصب(لن)+ فعل+ فاعل	2
06	أداة نفي و نصب(لن)+ فعل+ فاعل+ مفعول به	2
المجموع		**15**

2-**1 النمط الأول:** فعل + فاعل:

لم يأت على هذا النمط إلاّ عنوان واحد، ونسبته في ذلك هي: 6,66 % و هذا العنوان هو:

العنوان	الديوان	الصفحة
و يقترب اللقاء	نقش على ذاكرة الزمن	99

تتركب بنية هذا العنوان من فعل مضارع مرفوع بالتجرد (يقترب)، متبوع بفاعل مرفوع (اللقاء)، وتسبقِهُما (واو) لا محل لها من الإعراب.

بداية قد يعود استعمال الشاعر لصيغة المضارع (يقترب) دون صيغة الماضي (اقترب) إلى رغبته في إطالة لحظة الانتظار ، ذلك أنّ الماضي يدل على انقضاء زمن

1- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ص: 284.

2- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها، ص:157.

الحدث، و المضارع يدل على زمن وقوع الحدث، و الشاعر لا يريد لهاته اللحظة الجميلة أن تنقضي، حتى يبقى على صلة بلذة الانتظار، فشعوره بهذه اللذة يجعل اللقاء المنشود أكثر حميمية و متعة، يقول في ذلك:

يَجُوبُنِي عِطْرُهُ الضَوْئِيُّ وَ شْوَشَةً

فَرَحِي.. بِبَوْحٍ عَلَى لُقْيَاكِ مَنْشُودِ[1]

هذا و قد ألقت صيغة المضارع بظلالها على القصيدة فجاءت أغلب الأفعال مضارعة، حتى أنّ نسبة سيطرتها على مجموع الأفعال قد بلغت 81,63 % نحو: (يرفرفان، تصلب، تعصرني، تسكر، يزهر، تهوى، تلوح، يجوبني...) في مقابل 16,32 % للأفعال الماضية (سافرت، غنى، إخضوضرت...) و 2,04 لفعل الأمر (ازدهري).

و تدل هذه السيطرة المطلقة على خضوع القصيدة لصيغة الفعل المضارع في العنوان أولاً، ثم على معنى الحركة و الحدوث التي تعطيها الجمل المضارعية للنص بحكم أنّ "الجملة الفعلية [عمومًا] تدل على الحدوث"[2] كما تعني أيضا استمرارية وبقاء الشاعر على عهده مع حبيبته (الشريعة الإسلامية) ينتظر لقاءها الذي لازال يقترب (سيطرتها على العالم).

2-2 النمط الثاني: فعل + فاعل + مفعول به.

صاغ الغماري على هذا النمط أربعة عناوين، بنسبة مئويّة تقدر ب: 26,66 %، وهذه العناوين هي:

العنوان	الديوان	الصفحة
وسل الأمير	قراءة في آية السيف	7
أصون الهوى	بوح في موسم الأسرار	39
حطّم القيد	قصائد منتفضة	45
قتلوك	عرس في مأتم الحجّاج	93

1- الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص: 102.

2- - فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية، تأليفها و أقسامها، ص:161.

تتألّف جمل هذه العناوين من فعل أمر بني على السكون(سَلْ، حَطِّمْ)، أو فعل مضارع مرفوع بالتجرد(أَصُونُ)، أو فعل ماضي مبني على الضَّم لاتصاله بواو الجماعة(قتلوك)، و الفاعل في كل ذلك مستتر وجوبا تقديره(أنت) أو(أنا) ما عدا العنوان الأخير فإنّ فاعله(واو) الجماعة.

من خلال استقراء عام لهذه العناوين يلفت انتباه القارىء ملاحظتان:

أ- استتار الفاعل، ب- سطوة المفعول به.

فأمّا استتار الفاعل فيمكن رده إلى الأسباب التالية:

1- البعد الإنساني للقصيدة: إذا كان الفاعل في العنوان غير محدد، فالفاعلية تنطبق على أي قارىء يروم قراءة القصيدة، و لاسيما إذا كان الفعل فعل أمر كما رأينا(سَلْ، حَطِّم)، فكل قارىء عربي وقعت عيناه على هذا العنوان معنيٌّ بسؤال الأمير عبد القادر عن جهاده وحربه غداة بدء الاستعمار، و معنيّ كذلك بتحطيم قيد الذّل و العبودية.

2- **الشاعر و الفاعلية**: يذكر النحاة أنّ الفاعل يستتر وجوبا في مواضع عدة، منها أن يكون فاعلا لفعل " مضارع مسند إلى متكلّم"[1]، و يبدو أنّ هذا الحكم ينطبق على العنوان الثاني(أصُونُ الهَوَى)، إذ الشاعر هو المعني بالفعل (أصون)، و المتحمّل لعبء الفاعلية التي قصرها على نفسه منذ استعماله للهمزة في أول الفعل(أصون)، حيث كانت الهمزة بمثابة النائب عن الفاعل، بل هي الفاعل في حد ذاته.

و كأنّي بالشّاعر في إضماره للفاعل الحقيقي و الإحالة عليه بالهمزة التي تعود على المتكلّم أراد أن يستأثر بصيانة وحب الشريعة الإسلامية لنفسه دون غيره.

3- **الجهل بالفاعل**: سنتعامل- من باب التَجوّز- مع الفاعل في العنوان الأخير(قتلوك) على أنه مستتر، رغم وجود(الواو) التي تتبوء- نحويا- مكانة الفاعل، و ذلك أنّ امتناع الشاعر عن ذكر الفاعلين(القتلة) سببه الأول هو جهله بهم، و إلاّ فما المانع من ذكرهم إذ كانت شخوصهم محددة، كما ألفيناه في كثير من القصائد يذكر الفاعل القاتل، و يمكن أن نمثّل لذلك بقصيدة (لن يقتلوك) ، حيث يذكر أن قتلة آية الله العظمى محمد باقر الصدر هم البعثيون

1- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ص: 244.

فيقول:

غَالَتْكَ يَاكِبْرَ الحُسَيْنِ عِصَابَةُ البَعْثِ الهَجِينِ.

يَا بَاقِرَ الفِكْرِ الأَصِيلِ وَ حَامِلَ الأَلَمِ الحَزِينِ.[1]

فالشاعر وعلى مدى القصيدة لم يذكر الفاعل ولم يشر إليه، ولا مردّ لذلك إلاّ الجهل به.

و أمّا سطوة المفعول به فنعني بها حضوره الدائم في بنية العنوان (الأمير، الهوى، القيد،(الكاف) من قتلوك)، و ذلك لأنّه محور القصيدة، و موضوعها الذي نُظِمت لأجله، حتى أنّه يُخيّل للقارىء أنّ الشاعر ما صاغ هذا العنوان إلاّ طلبًا للمفعول به.

و لكي يتضح ذلك أكثر نختصر مواضيع هذه القصائد في الجدول التالي:

العنوان	موضوع القصيدة
وسل الأمير	ثورة الأمير عبد القادر و جهاده ضد الاستعمار الفرنسي
أصون الهوى	هوى و حب الشريعة الإسلامية
حطّم القيد	قيد العبودية و الاستعمار(احتلال القدس)
قتلوك	رثاء للزّعيم الشيعي آية الله بهشتي

و عليه فإنّ المفعول به في هذا النمط قد ارتقى من درك المتمم(الفضلة) إلى درجة العمدة الذي لا يجوز حذفه.

2-**3- <u>النمط الثالث</u>:** فعل + فاعل + مفعول به + مضاف إليه.

يحظى هذا النمط باستعمال واسع على مستوى العناوين الفعلية، حيث صيغت على سمته خمسة عناوين(5)، و بلغت نسبة تواتره 33,33% من مجموع العناوين الفعلية، والتي يمكن رصدها في الجدول التالي:

العنوان	الديوان	الصفحة
أغليتُ حبكِ	قراءة في آية السيف	141
سلي جفونك	مقاطع من ديوان الرفض	77

1- الغماري، لن يقتلوك، ص:09.

غنيتُ جرحكِ	خضراء تشرق من طهران	13
أهوى صباحكِ	خضراء تشرق من طهران	81
أحببت حبّ الخير	بوح في موسم الأسرار	73

يتميز هذا النمط عن سابقه بإضافة المضاف إليه، حيث أصبحت بنية العناوين تتركب من:

- فعل ماضي + فاعل ضمير متصل(أَغْلَيْتُ، غَنَّيْتُ، أَحْبَبْتُ).
- فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره أنا(أهوى).
- فعل أمر + فاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره أنتِ(سلى).
- مفعول به +ضمير متصل في محل جر مضاف إليه(حُبَّكِ، جُفُونَكِ، جُرْحَكِ، صَبَاحكِ).
- مفعول به + مضاف إليه(حُبّ الخير).

يتقاسم الفاعل و المضاف إليه دور البطولة في هذا النمط، وكلاهما يسعى إلى الظفر بالمركزية في العنوان، حتى لم يعد للفعل و المفعول به دور يذكر سوى أنهما مطية لظهور الفاعل (الأنا) و المضاف إليه (الأنت).

و تتجلى مركزية الفاعل(الشاعر) في هيمنته على كل الأفعال الواردة في بنية العناوين، فهو الذي أغلى حبّ الشريعة الإسلامية، و هو الذي يأمرها بالسؤال، كما أنّه هو الذي غنّى جرحها، و يهوى صباحها، و يحب حب الخير، فلا فاعل في كل العناوين سواه، حتى في فعل الأمر(سلي) وإن كان الفاعل مقدرا- نحويا- بـ(أنت) إلاّ أنّ الحقيقة غير ذلك، فالشاعر هو الأمر الذي يأمرها(الشريعة الإسلامية) بسؤال جفونها.

و أمّا المضاف إليه فتتجلى مركزيّته من خلال سيطرته على متون القصائد، حيث كان اللبنة الأساس لموضوع كل قصيدة، و لو استعرضنا هذه النصوص لوجدنا أنّ المضاف إليه (الكاف) يعود على الشريعة الإسلامية التي كانت محور هذه المتون.

يقول في قصيدة (أَغْلَيْتُ حُبَّكِ)

أَغْلَيتُ حُبَّكِ يَا سَمَاءَ مَوَاجِدِي

وَرَعَيْتُه بِالمُرْسِلاَتِ الأَحْمَرَا (1)

1- الغماري، قراءة في آية السيف، ص:145.

و يقول في قصيدة(سَلِي جُفُونَكِ).

غَدُنَا رَبِيعٌ يَا حَبِيبَةُ مُشْرِقٌ

ثَمَلُ الجَبين...

غَدُنَا صَلاَةٌ في شِفَاهِ الوَصْلِ.

خَضْرَاءُ السِنِينَ [1]

و يقول في قصيدة(غَنَّيْتُ جُرْحَكِ)

غَنَّيْتُ جُرْحَكِ يَا خَضْرَاءُ مِيعَادَا

مَتَى اللِّقَاءُ يَجُوبُ الدَّرْبَ أَعْيَادَا [2]

و يقول قصيدة(أَهْوَى صَبَاحَكِ):

أَحَبِيبَتِي فِي مُقْلَتَيْكِ تَطَّهَّرَتْ

بِالنَّارِ طَهْرَانُ الضُحَى العَذْرَاءُ

غَنَّى بِقَافِلَةِ الزَمَانِ صَبَاحُهَا

فَاخْضَلّ رَغْمَ النَائِبَاتِ حِدَاءُ

.....

أَهْوَى صَبَاحَكِ، يَا جِيَادُ

وَأَنَّهُ عَبْرَ المَسَافَةِ رَايَةٌ خَضْرَاءُ [3]

إنّ عناية الشاعر في هذا النمط بالفاعل و المضاف إليه يدل على اهتمامه بالذوات لا بالأفعال و الأسماء، فالذات يمثلها الشاعر(الأنا) و المحبوبة (الأنت أو كاف الخطاب)، و أمّا الأفعال و الاسماء فيمثلها ما تبقى من بنية العناوين(صيغ الأفعال و المفعول به).

<u>2-4- النمط الرابع</u>: فعل+ فاعل+ جار و مجرور+ مضاف إليه.

يعتبر هذا النمط من أقل الانماط استعمالا، حيث لم يصغ الشاعر على شاكلته إلاّ عنوانا واحدا، و بذلك لم تتعد نسبته المئوية 6,66% و هذا العنوان هو:

1- الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص: 82.

2- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص:15.

3- المرجع نفسه، ص ص: 83- 84.

العنوان	الديوان	الصفحة
غنّيت في أعراسك	حديث الشمس و الذاكرة	9

تتشكل بنية هذا العنوان من فعل ماضي فاعله ضمير متصل به(غنيت) ثم جار ومجرور(في أعراس) متعلق بالفعل (غنّى)، و الكاف ضمير متصل في محل جر مضاف إليه.

يعتمد الشاعر في هذا العنوان على الجار و المجرور(في أعراسك) كمحور أساس للعنونة، إذ يُحيل حرف الجر(في) "على الظرفية المكانية" [1] التي تحدد بدقة مكان فعل الغناء(الأعراس).

بداية قد لا يجد القارىء في هذا العنوان عنصر الجاذبية التي اعتاد ملامستها في بنى العناوين السابقة، بحيث يبدو للوهلة الأولى أنّه عنوان بسيط ساذج لا يمت للجمالية بصلة، تلك الجمالية التي أساسها كسر أفق التوقع لدى المتلقي الذي من المؤكّد أنّه سيطرح على نفسه- بعد قراءة هذا العنوان- السؤال التالي: و أين سيكون الغناء إن لم يكن في الأعراس؟ من البديهي أنّ النّص تتمة للعنوان و امتداد له لذلك سنجده يُعيد للعنوان هيبته و جماليته المفقودة، إذ سيعمل على تشويش أفكار القارىء، و صدمه بحقيقة هذه الأعراس التي لم تكن للفرح و الطرب و الغناء، و إنّما كانت أعراسا للألم و الثورة و الجهاد، و شاهد ذلك قوله:

غَنَّيْتُ فِي أَعْرَاسِكِ الحُمْرِ

أَلَمًا يَثُورُ بِوَعْدِكِ البَدْرِي[2]

و بهذا ينصرف ذهن القارىء إلى نوع آخر من(الأعراس) يكون فيها الغناء من نوع خاص، لا كما كان يعتقده القارىء عند قراءته للعنوان منفردا.

2-5- <u>النمط الخامس</u>: أداة نفي و نصب(لن) + فعل + فاعل.

بلغت نسبة تواتر عناوين هذا النمط 13,33%، أي بتعداد عنوانين (2) من المجموع العام، و هما المثبتان في الجدول التالي:

1- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ص: 180.

2- الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، ص:09.

العنوان	الديوان	الصفحة
لن ينام الحق	قراءة في آية السيف	21
لن تموت الحقيقة	أسرار الغربة	77

تتألّف عناوين هذا النمط من أداة نفي و نصب و استقبال(لن)، و فعل مضارع منصوب بها(ينام، تموت)، و فاعل مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره (الحق، الحقيقة).

و يُستفاد من هذه الصيغة نفي الفعلين(ينام، تموت) نفيا أبديا، و صرفهما إلى "المستقبل الاستمراري". [1]

فكأنّ الشاعر يتحدى المتربّصين بحمى الدين و محارمه أنّ الحقّ لا يمكن له أن يغفل أو ينام، حتى و إن تكالبت عليه نفوس الحاقدين:

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ في صَدْرري وَ إِنْ غَامَتْ جُفُونِ

رَمَّدَتْهَا فِي مَرَايا القَهْرِ أَشْبَاحُ الظُنُونِ

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ.

وَ الرَّمْزُ الإِلَهِيُّ الإِمَامُ.

لَيْسَ بَعْدَ الدَّمْعِ يَاخَضْرَاءُ إِلاَّ الإِبْتِسَامُ.[2]

فالحقّ يقظ فطن ما دامت عين الشرع ترعاه، حتى يرث الله الأرض و من عليها، وكذلك حقيقة خلود الدين الإسلامي، فإنّها لن تموت و لن تنمحي حتى و إن تربّص بها المتربّصون.

أَجَلْ.. أَيُّهَا الضَوْءُ.. مَامِتُ لَكِنَ

غَدًا مِنْكَ تسْكَرُ أَوْتَارِيَه

غَدًا أَيّهَا الحَافِرُونَ القُبُورَ

لِيُدْفَنَ حُبِّي.. وَأَحْلاَمِية

سَتَسْكَرُ بِالله أَزْهَارُ عِشْيقي

1- تمام حسان، اللغة العربية، معناها و مبناها، ص:248.

2- الغماري، قراءة في آية السيف، ص:24.

وَ يَهْوَى التَسَابِيحَ وِجْدَانِيه [1]

إنّ للشّاعر في هذين العنواين نظرة تفاؤلية نحو المستقبل، إذ يرى فيهما خلود الحق والحقيقة و استمرارهما في حمى الشرع لأنّهما يمثلان الدين الإسلامي الخالد.

2-**6- النمط السادس:** أداة نفي و نصب(لن) + فعل فاعل + مفعول به.

لا يختلف هذا النمط عن سابقه من حيث عدد العناوين المشكلة على سمته و التي لم تتعد العنوانين(2)، أي ما نسبته 13,33% و عنواني هذا النمط هما:

العنوان	الديوان	الصفحة
لن يحرقوا الضياء	حديث الشمس و الذاكرة	37
لن يقتلوك	لن يقتلوك	/

و أمّا الاختلاف الوحيد فيكمن في إدراج عنصر مهم، لا نغلو كثيرًا إذا قلنا إن القصيدة قد نُظمت لأجله، وهذا العنصر هو المفعول به(الضياء)، و(الكاف) من (يقتلوك)، أمّا بقية عناصر الجملة فقد ظلّت على حالها كما في النمط السابق (أداة نفي و نصب و استقبال (لن) + فعل مضارع متبوع بفاعل (يحرقوا، يقتلوا).

يصوّر الشاعر في القصيدة الأولى عجز أعداء الدين عن إطفاء نور الحق، و إخماد جذوة الضياء التي تنير درب المسلمين، و يبدو أنّ هذا العجز المستمد من (لن) قد قرره القرآن الكريم منذ قرون و إن بشكل آخر، كما في قوله تعالى: " يُرِيدُونَ لِيُطْفِئُوا نُورَ اللهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَ اللهُ مُتِمُّ نُورَهُ وَ لَوْكَرِهَ الكَافِرُون" [2]، فهذا الحكم الأبدي يصدق على كل من يسعى إلى إطفاء نور الله.

و أمّا القصيدة الثانية فرثاء للزعيم الشيعي آية الله محمد باقر الصدر، وهو المقصود بالخطاب في العنوان(لن يقتلوك)، إذ يرفع الشاعر في هذه العناوين شعار التحدي ثانية في وجوه المتربصين بالدين، و يقطع آمالهم في إسقاط رايته بالنفي الأبدي (لن)، فهم لن يحرقوا ضياء الدين أبدا مهما سعوا إلى ذلك سبيلا.

ثم إنّ التّحدى الأكبر يتجلى في العنوان الثاني (لن يقتلوك) حيث إنّ المعني بالخطاب

1- الغماري، قراءة في آية السيف، ص:24.

2- الصّف/08.

(آية الله محمد باقر الصدر) كان قد قتل، إلاّ أنّ الشاعر يتحداهم في ذلك و يرفع عقيرته قائلا: إن كنتم قد قتلتموه جسدا، فإنّ روحه و تعاليمه ستبقى حية بيننا أبد الدهر، و هذا المعنى تجسّده الأبيات التالية:

قَتَلُوكَ إِذْ كَانُوا الغِيَابَ وَ كُنْتَ فِي دَمِنَا الحُضُورَا

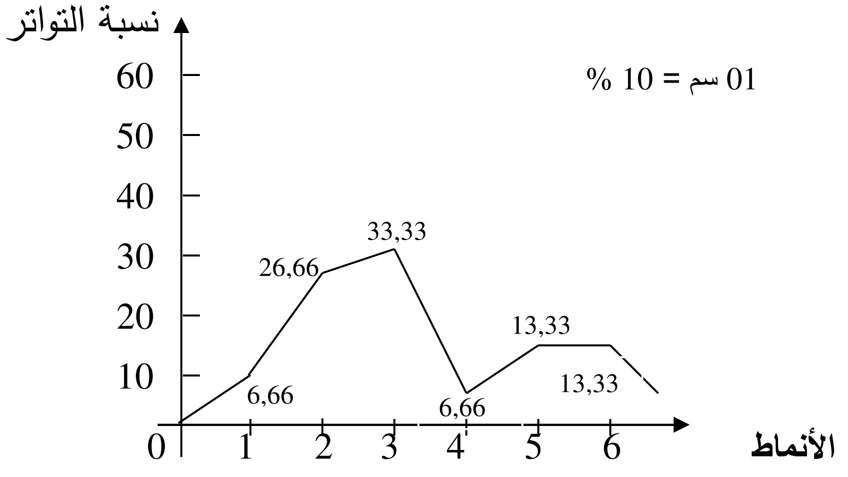
وَتَوَهَّمُوا أَنَّ اغْتِيَالَكَ يُجْهِضُ الأَلَمَ الكَبِيرَا

وَيُرَمِّدُ الرُؤْيَا ضَبَابٌ يُنْجِبُ العُقْمَ المُثِيرَا

وَتَوَهَّمُوا... لَكِنَّهُمْ حَفَرُوا لِبَعْثِهُمُ القُبُورَ[1].

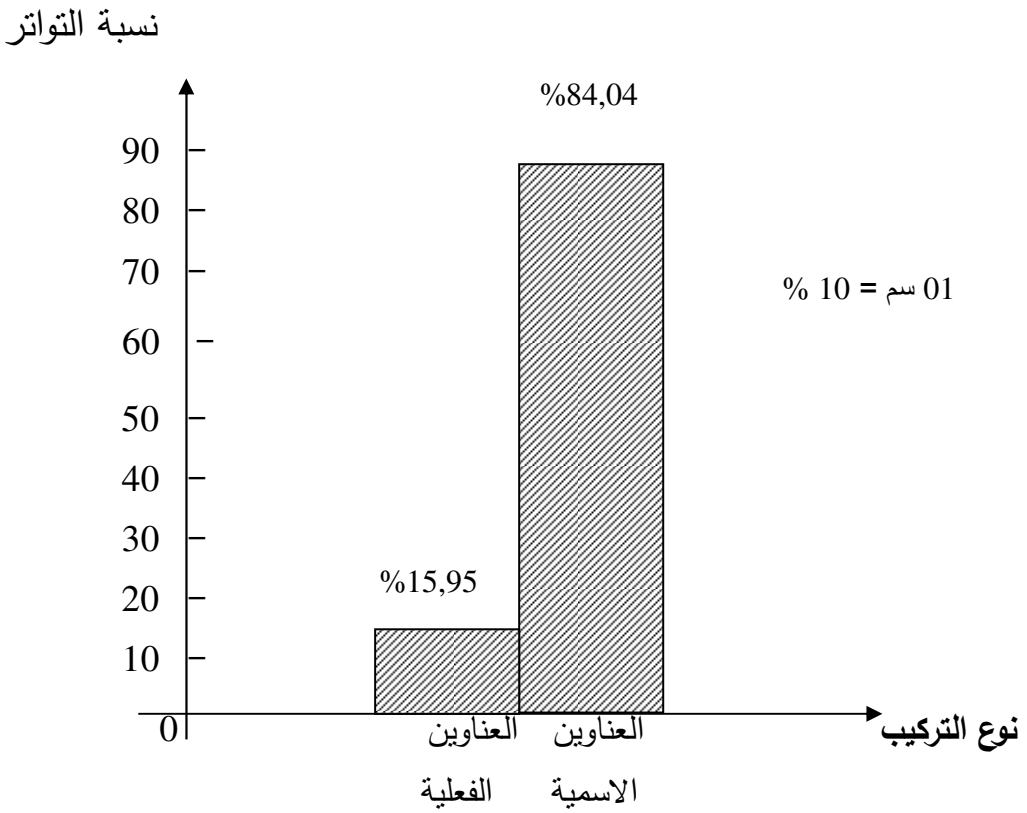
و عليه فإنّ إضافة المفعول به في هذا النمط ليست من قبيل الصدفة أو العبثية، و إنّما لكونه محور القصيدة و موضوعها، الذي بني العنوان و النص لأجله.

و في ختام دراسة الأنماط التركيبية للعناوين بالجمل الفعلية يمكن أن نضع منحنًى بيانيًا يوضّح تفاوت نسب هذه العناوين:



1- الغماري، لن يقتلوك، ص:16.

ثم مدرجًا تكراريًا يختصر الدراسة التّركيبية بعامة، و يظهر سيطرة الاسمية على الفعلية في عناوين الغماري:



تأكد لدينا– كما في البنية الصّرفية– سيطرة الاسمية على الفعلية في عناوين الغماري، فمن خلال المدرج التكراري نلحظ جنوحه إلى توظيف الجمل الاسمية دون الفعلية، ذلك أنّ "الاسمية خاصة مميزة في بنية العنوان وجملته، حتى تكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة". (1)

و قد يفسّر ذلك بتطابق " دلالة الاسمية على المسمى(العناوين)، وهو ما يوفر القصد من العنوان". (2)

ثم إنّ طبيعة موضوعات القصائد تقتضي و سمها بعناوين اسمية تدل على الذوات باعتبارها طرفًا في الصراع الذي أعلنه الشاعر ضدها (شخصيات، سياسات، أنظمة، أيديولوجيات...)، في مقابل الأفعال التي ترمز إلى الزمن، فصراع الشاعر مع المسمّيات (الذوات) و انصرافه عن مواجهة الزمن(الأفعال) لمعرفته المسبقة باستحالة الانتصار عليه، كان سببا في ميله إلى الاسمية في العنونة.

1– محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، ص:.35

2– المرجع نفسه، ص:36.

وظائف العنوان

الوظيفة التّعيينية

الوظيفة الوصفية

الوظيفة الدّلالية الضّمنية المصاحبة

الوظيفة الاغرائية

جماليات العنوان

التّناص

الانزياح

التّناص

-التّناص مع القرآن الكريم

-التّناص مع الشّعر العربي القديم

-التّناص الذّاتي (الغما ري/الغما ري)

-استحضار الشّخصيات التّراثية

الانزياح

وظائف العنوان:

أشرنا في الفصل الأوّل[*] إلى أنّ للعنوان- باعتباره رسالة لغوية- وظائف تجل عن الحصر، نظرا لتداخلها و امتزاجها بالوظائف المنوطة بالنصوص (وظائف جاكوبسون) (jackobson) ، الأمر الذي جعل النقاد- و السيميائيون منهم خاصة- يجتهدون في حصرها ومنحها صفة تخصيصية تميز العنوان عن بقية أشكال الخطاب الأخرى.

هذا وقد حاول البحث حصر هذه الوظائف في أربعة(تعيينية، ووصفية ودلالية ضمنية مصاحبة، وإغرائية) يمكن سحبها على معظم العناوين الشعرية (أوالنثرية)، بدليل محاولات كل من فويّو(vouilloux) وغلودنشتاين (Glodnestein) [1]، وميهايلة (Mihaila) وكونتورويكز(Kontorwicz)[2]، وجنيت(Genette) وهوك(Hock)... استنباط وظائف لعناوين المجموعات أو النصوص الشعرية و النثرية و حتى الابداعية الفنية الأخرى، كعناوين الأفلام، و الومضات الإشهارية، و اللافتات التجارية... حيث لم تخرج هذه الوظائف عن التي حدّدناها سابقًا، و خاصة (التعيينية والوصفية والإغرائية) مع شيء من الاختلاف في المصطلحات.

ويمكن لنا بعد هذه التوطئة أن نطرح السؤال التالي: إلى أيّ مدى يمكن إسقاط هذه الوظائف على عناوين الغماري؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال يحسن بنا ترتيب هذه الوظائف حسب الترتيب الذي استعملناه في الجانب النظري(الفصل الأول).

1- **الوظيفة التّعيينية**(La fanction dexriptire)

تحضر هذه الوظيفة بشكل لافت في عناوين القصائد، بخلاف عناوين الدواوين التي تسيطر عليها الوظيفتان الإغرائية والوصفية، و يبدو أنّ عنوان الديوان الوحيد الذي تتجلّى فيه وظيفة التّعيين هو(الهجرتان)، حيث لا يتعدى هذا العنوان طبيعة التّعيين والتّسمية لموضوع القصيدة،ألا وهو هجرتا الصحابة إلى الحبشة[**] (الهجرة الأولى والهجرة الثانية).

---

* - ينظر الصفحة: 38 من هذا البحث.

1- josep Besa, camprubi, Les fonctions du titre, p 09.

2- Ibid, p13.

**- بلغ عدد الصحابة المهاجرين إلى الحبشة(رجالاً و نساءً وولداناً) ثلاثة و ثمانين نفسًا، يترأّسهم عثمان بن مظعون (ينظر عبد السلام هارون، تهذيب سيرة ابن هشام، شركة المجمع العلمي العربي الإسلامي، منشورات محمد الداية، بيروت، لبنان/ شركة الشهاب، الجزائر، ط1، 1953، ص: 82).

على أنّ اعتماد الشاعر وظيفة التّعيين و استغنائه عن باقي الوظائف يعود إلى طبيعة موضوع القصيدة، الذي هو جزء من سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، هذه السيرة العطرة التي لا يحتاج المؤلفون فيها إلى عنصر الإغراء لجلب القرّاء، إذ يكفي أنّ يُذكر حدث يتعلّق بحياة الرسول صلى الله عيه وسلم، حتّى يكتسب هذا العنوان هالة من الهيبة و الوقار تجلب إليه آلاف القرّاء.

ثم إنّ مركز الجاذبية و الإغراء قد ينتقل من العنوان إلى متن النص، بفعل الموضوع المطروح الذي يحمل في ذاته أسباب الإغراء التي تجعله يكتفي بالتّعيينية على مستوى صفحة الغلاف (العنوان)، و هو ما لاحظناه في هذا العنوان، وما سنلاحظه أيضًا في العناوين التالية:

العنوان	الديوان	الصفحة
بغداد	عرس في مأتم الحجّاج	45
عبدان	عرس في مأتم الحجّاج	49
لبنان الرافض	أغنيات الورد والنار	9
أفغانستان المجاهدة	خضراء تشرق من طهران	87
جزائر الحاضر المعطار	قصائد مجاهدة	93
مصر أُمّ الشهيد	حديث الشمس و الذاكرة	19
قندهار المقاتلة	حديث الشمس و الذاكرة	71
يا قدس	حديث الشمس و الذاكرة	17

إنّ كلّ عنوان من هذه العناوين يسم مضمون نصّه بكل دقة" وبأقلّ ما يمكن من احتمالات اللّبس"[1]، إذ لا يمكن للقارىء أن يتخيّل أنّ مضمون القصيدة مخالف لما جاء في العنوان، فقصيدة (بغداد) مثلاُ كان موضوعها سيطرة البعثيين على زمام السلطة في العاصمة بغداد ، وقصيدة (لبنان الرافض) كان موضوعها نشوب الحرب الأهلية بين

1- josep Besa, camprubi, Les fonctions du titre, p 09 .

المسلمين و المسيحيّين في لبنان، و قصيدتا (أفغانستان المجاهدة) و(قندهار المقاتلة) كان موضوعهما الجهاد الأفغاني ضد الاحتلال السوفياتي، و قصيدة (جزائر الحاضر المعطار) صوّرت حياة الجزائريين في فترة ما بعد الاستعمار...

إنّ هذه العناوين التّعيينية بقدر ما كانت وفيّة لنصوصها، مخلصة في وسم مضامينها، كانت أيضًا سلبيّة جافة " تقيّد من حرية التأويل، و تؤثّر سلبا على استراتيجية القراءة"[1]، و بذلك تكون قد خالفت الوظيفة الأساس المنوطة بالعنوان، و التي حددّها إيكو(ECO) بقوله: " على العنوان أن يشوّش الأفكار لا أن يثبتها" [2].

إنّ تشويش الأفكار يعني السماح بتعدّد القراءات و انفتاحها، و بالتالي رواج المدونة و انتشارها، و هو الأمر الذي قد تُقلّل منه- نوعا ما- العناوين التعيينية بفرضها مسارًا واحدًا للقراءة.

2- الوظيفة الوصفية: (La fanction dexriptive)

لا تختلف هذه الوظيفة عن الوظيفة التّعيينية من حيث اعتبارها وسمًا(وصفاً) مباشرًا لمحتوى النص أو لجزء منه، لذا نرى من النّقاد من" يمزج بين الوظيفتين في الدراسة " [3].

إنّ هذا التقارب أو التداخل بين الوظيفتين يجعل التّمييز بينهما في عناوين الغماري أمراً يتطلب كثيراً من الدّقة و الحذر، إذ لا يمكن للقارىء الفصل بينهما إلاّ بِاتكائه على النّص، فالنّص هو الفيصل و الحكم بين هذه العناوين، و للتمثيل على ذلك نختار مجموعة من العناوين يبدو فيها حضور الوظيفة الوصفية و اضحاً و جلياً:

العنوان	الديوان	الصفحة
قصائد مجاهدة	قصائد مجاهدة	/
قصائد منتفضة	قصائد منتفضة	/
ألم و ثورة	ألم و ثورة	/
قصة مجاهد	قصائد مجاهدة	41

1- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 49.

2- G. Genette, Seuills, p 95.

3- josep Besa, camprubi, Les fonctions du titre, p 12.

قتلوك	عرس في مأتم الحجّاج	93

بين قيس وليلى	أسرار الغربة	47
اعترافات عاشق	حديث الشمس والذاكرة	25

تتجلّى الوصفية في العناوين الثلاثة الأولى (وهي عناوين دواوين) من خلال وصفها لمحتوى الديوان الذي تسمه من غير مراوغة و لا تضليل، كما أنّها تمنح القارىء فكرة عامة عن محتوى الديوان قبل الإطلاع عليه، و باستقراء عام لمحتوى الدواوين الثلاثة نجد ما يلي:

1- إنّ معظم قصائد الديوان الأول (قصائد مجاهدة) تحمل صفة الثورية والجهاد، انطلاقًا من عناوينها (أغنية جرح عربي)، (قصة مجاهد)، (إطلالة فجر)، (أغنية ثائرة)، (تحدي الموت في الدّروب المهاجرة)، (الحب المهاجر)، (دم و ثورة)، (مذكرة مجاهد في ليلة أول نوفمبر)، (أغنية ثائرة في مسيرة الرفض)، (لوممبا يعود)، (موال رافض)، (الدرب لا يجفو صباحه)، فكلّ هذه القصائد كانت مواضعها الثورة و الجهاد، فاختصرها الشاعر في عنوان واحد (قصائد مجاهدة).

2- إنّ كلّ قصائد الديوان الثاني (قصائد منتفضة) تناولت موضوع الانتفاضة الفلسطينية، بحيث لم تحد أيّ قصيدة عن هذا الموضوع، و يبدو ذلك جلياً من خلال عناوينها (ليلى المقدسية)، (حطّم القيد)، (شهادة)، (يا أيّها الشهداء)، (المنتصرة)، (الصوت الخالد)، (الحق و السيف).

و الملاحظ على هذا العنوان(قصائد منتفضة) أنّه أكثر وصفيّة من سابقه، و ذلك أنّ لفظ (انتفاضة) مرتبط في العرف العربي بالثورة في فلسطين دون غيرها، و هو ما كرّسته فعلاً قصائد هذا الديوان.

3- إنّ قصائد الديوان الثالث (ألم ثورة) انقسمت بين طرفي هذا العنوان قسمة ظاهرة، بحيث عولج موضوع الألم في بعض القصائد نحو: (غربة)، (جفاف)، (أغنية الطائر الحزين)، (الليل و النجوم الحيرى)، (الفناء الخالد)، (أحزان)، (حيرة)، (هموم)،(جراح).

في حين أنّ موضوع الثورة عولج في البعض الآخر نحو،(ثورة الأشجان)، (أنغام و ترجريح)، (أزهار الرفض)، (سفر في أعماق الشوق).

إنّ انقسام قصائد الديوان بين الثورية و الألم، اضطر الشاعر إلى اختيار عنوان يصف الموضوعين معًا دونما إقصاء لأيّ طرف، لذلك جاء العنوان وصفيًّا ساذجًا خاليًا من أيّ

إغراء أو غواية، والأمر نفسه ينطبق على العنوانين السابقين، إذ إن صعوبة اختيار عنوان يجمع بين الشمولية و الإغراء في مواضيع مثل هذه (الجهاد، الانتفاضة) اضطرت الشاعر إلى الوصفية في العنونة باعتبارها الحل الأمثل و الأشمل.

أمّا الوصفية على مستوى عناوين القصائد (قصة مجاهد)،(قتلوك)، (بين قيس وليلى)، اعترافات عاشق فإنّها تبدو أكثر دقة منها في عناوين الدواوين، ذلك أنّ العنوان الواحد يسم قصيدة واحدة لايتعدّاها إلى غيرها، بخلاف عنوان الديوان الذي يتولى مهمة وسم مجموعة من القصائد.

ومن هذا المنطلق يمكننا القول إنّ عنوان قصيدة (قصة مجاهد) لا يعدو أن يكون اختزالاً ووصفاً لموضوع قصيدةٍ تروي تفاصيل كفاح مجاهد أيّام حرب التحرير، وعنوان قصيدة (قتلوك) ليس إلاّ مرثية للزعيم الشيعي آية الله بهشتي.

و أمّا العنوان الثالث(بين قيس وليلى) فهو عنوان وصفي بالمعنى الدقيق الذي تحمله كلمة (وصفى)، إذ إنّ القصيدة منذ البداية و حتى النهاية تسير وفق حوار متبادل بين قيس و ليلى على شاكلة المسرحيات الشعرية.

و أمّا العنوان الأخير (اعترافات عاشق) فهو كالرسول الأمين بين المرسِل و المرسَل إليه، إذ لم يحد عن الرسالة المنوطة به قيد أنملة، بل وصفها وصفًا دقيقًا، فكلّ ما في النص محض اعترافاتٍ أراد الشاعر العاشق أن يبثّها في روع الملتقى.

و عليه فهذه عيّنة من العناوين التي توسّم فيها الباحث الوصفية في العنونة انطلاقا من بنيتها التركيبية (منطقية لا انزياح فيها)، و اتكاءً على نصوصها التي لم تكن سوى ترديد و تفسير لهذه العناوين.

3- الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة:(La fonction connotatueattachée)

إنّ ما يميّز هذه الوظيفة عن غيرها هو إيحاؤها غير المباشر على متن النص/ الديوان رغم اقترانها بالوظيفة الوصفية، هذا الاقتران الذي سُمّيت لأجله بالمصاحبة.

و ثبت وجودها في كثير من العناوين، مما اضطرنا إلى انتخاب هذه المجموعة كعيّنة على حضورها في عناوين الغماري:

العنوان	الديوان	الصفحة
قراءة في آية السيف	قراءة في آية السيف	91
أرجوزة الأحزاب	براءة أرجوزة الأحزاب	43
ليلى المقدسية	قصائد منتفضة	11
أجل يا قدس	بوح في موسم الأسرار	65
حمامتان و بندقية	خضراء تشرق من طهران	119
واهًا على زهرة البيضاء	قصائد مجاهدة	189
أهواك يا أوراس	نقش على ذاكرة الزمن	123

لا تعيّن هذه العناوين نصوصها و لا تصفها كل الوصف، و لكنّ ألفاظها تجعل القارىء يستشعر نوع النص وموضوعه، ولندلّل على ذلك نضرب مثالاً بالعنوانين التاليين (قراءة في آية السيف)، (أرجوزة الأحزاب).

تشي الألفاظ المؤلِّفة لهذين العنوانين بالنّزعة الإسلامية و المنحى الدّيني للطّرح الذي جاءت به القصيدتان، و ذلك انطلاقًا من لفظتي (آية السيف) و(الأحزاب)، حيث تحيل الأولى على آية في القرآن الكريم تسمى آية السيف، و هي قوله تعالى:" وَ قَاتِلُوا المُشْرِكِينَ كَافَة كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَة وَ اعْلَمُوا أَنَّ اللهَ مَعَ المُتَّقِينْ" [1].

و تحيل الثانية على سورة من القرآن الكريم، منها قوله تعالى:" وَ لَمَّا رَءَا المُؤْمِنُونْ الأَحْزَابَ قَالُوا هَذَا مَا وَ عَدَنَا اللهُ وَ رَسُولُهُ وَ صَدَقَ اللهُ وَ رَسُولُهُ وَمَا زَادَهُمْ إِلاَّ إِيمَانًا وَتَسْلِيمَا" [2].

إنّ هاتين الإحالتين تجعلان القارىء يطمئن منذ العنوان إلى أنّ موضوع القصيدتين ديني محض، و هذا ما تؤكّده النصوص بعد الولوج إليها، إذ يجد القارىء أنّ موضوع القصيدة الأولى (قراءة في آية السيف) هو حال الأمة الإسلامية التي ابتعدت عن تعاليم

1- التوبة/ 36.

2- الأحزاب/ 22.

النّبي صلى الله عليه وسلم و اتخذت من يوم ميلاده عليه السلام يوماً للّهو واللّعب، لا للذكرى و الاعتبار.

و أنّ موضوع القصيدة الثانية (أرجوزة الأحزاب) هو مكيدة أعداء الدّين للدّين، كما كادت قريش و أحزابها للنّبي صلى الله عليه وسلم يوم الخندق.

أمّا بقية النماذج العنوانية فإنّها تدلّ دلالة ضمنية على أنّ قصائدها مفعمة بالرّوح الثّورية و النّزعة الجهادية، إذ لم يخل أيّ عنوان من لفظة تُحيل على هذا المعنى، نحو (ليلى المقدسية)، (أجل يا قدس)، (حمامتان و بندقية)، (أهواك يا أوراس).

ففي العنوانين الأول والثاني تُحيل كلمتا (المقدسية) و(القدس) على بؤرة الجهاد العربي في الزمن المعاصر، ألا وهي القدس الشريف، فكلّ القصائد التي تتغنّى بالقدس إنّما تسعى إلى شحذ الهمم و حثّ النّفوس على الجهاد من أجل تحريرها، وهو الأمر الذي جاءت به القصيدتان، و أمّا العنوانان الثالث و الرابع (حمامتان وبندقية)، (أهواك ياأوراس)، فهما بمثابة" رسائل مسكوكة مضمّنة بعلامات دالة"[1] توحي بثورية القصيدتين ايحاءً مستمدًا من لفظتي (بندقية) و(أوراس).

و يؤكد نصّا القصيدتين هذه الثورية، إذ تناولت قصيدة (حمامتان و بندقية) موضوع ثورية المرأة العربية و جهادها المستميت ضد أعداء الدين و الوطن، و تضمّنت قصيدة (أهواك يا أوراس) فكرة خلود الأسطورة الأوراسية كرمز للجهاد الجزائري، و ذلك إثر اعتداء جيش المملكة المغربية على الحدود الغربية للجزائر.

و عليه وبعد هذا التحليل يتبيّن لنا أنّ الوظيفة الدّلالية الضّمنية المصاحبة تحتوى على قدر من الجمالية و الجاذبية، مما يمكّنها من إغراء الجمهور المقصود.

4- الوظيفة الإغرائية(La fonction séductive)

لاشك أنّ وظيفة العنوان الرئيسة هي"إثارة فضول القارىء"[2]، أو كما يقول بارث(Barthres) " فتح شهية القراءة"[3]، و هذا ما لاحظناه في كثير من عناوين الغماري، حيث تغلّبت الوظيفة الإغرائية على كلّ الوظائف، حتى أنّ القارىء يقع في حيرة من أمره

1- جميل حمداوي، (السيميوطيقا و العنونة)، مجلة عالم الفكر، ص: 100.

2- josep Besa, camprubi, Les fonctions du titre, p: 20.

3- Ibid, p :25.

أمام هذا الكمّ الهائل من العناوين المغرية، التي تستحثّه على قراءة نصوصها، فلا يدري بأيّها يبدأ أو أيّها يختار.

و لكنّ أصول الدّراسة و التّحليل تقتضي منا انتخاب عيّنة من هذه العناوين حتّى نضعها على محكّ التّجربة، و لتكن هذه العيّنة هي العناوين التالية:

الوظيفة	العنوان	الدّيوان	الصفحة
الوظيفة الإغرائية	حديث الشمس و الذاكرة	حديث الشمس و الذاكرة	/
	بوح في موسم الأسرار	بوح في موسم الأسرار	/
	أغنيات الورد و النار	أغنيات الورد و النار	/
	عرس في مأتم الحجّاج	عرس في مأتم الحجّاج	/
	لن يقتلوك	لن يقتلوك	/
	أسرار الغربة	أسرار الغربة	/
	تساؤل	بوح في موسم الأسرار	107
	أضغاث حلم	بوح في موسم الأسرار	113
	أشواك الظلام	أغنيات الورد و النار	137
	مسيلمة القرن العشرين	خضراء تشرق من طهران	113
	من أغرى الوردة	مقاطع من ديوان الرفض	83
	الفناء الخالد	ألم و ثورة	33

تكمن إغرائية عناوين الغماري في اختياره المحكم و الدّقيق للعناوين المستفزّة التي تُرغم القارىء على دخول عالم النص" رغبة في التواصل و الاستكشاف(لذة الكشف)" [1]، فهو يتبع " استراتيجية إغرائية قادرة على شدّ انتباه القارىء و حمله على المتابعة." [2]

إنّ العنوان عند الغماري بمثابة "الطُّعْم" الذي لا يُقاوَم، والعرض الذي لا يُرَد، فهو يدعوك دعوة ملحّة إلى قراءة نصّه، و هل يمكن للقارىء أنّ يطلّع على العناوين التالية ولا تحدّثه نفسه باستكشاف نصوصها (عرس في مأتم الحجّاج)، (بوح في موسم الأسرار)،

1- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 60.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(أغنيات الورد والنار)، (حديث الشمس والذاكرة)، (لن يقتلوك)، (أسرار الغربة)، (تساؤل)، (أضغاث حلم)، (مسيلمة القرن العشرين)...

إنّ مركز الفتنة و الجاذبية في هذه العناوين يكمن في براعة الانزياح و الانحراف، الذي يثير فينا مجموعة من الأسئلة لا نلقى لها إجابات إلاّ بعد اطّلاعنا على الدّيوان أوالقصيدة، هذا الانزياح الذي يخوّل للشاعر أن يُقيم عرسًا في مأتم، و أن يجعل للشمس حديثًا تحاور به الذاكرة، و للأسرار مواسم (كالزروع) تُباح فيها، و للورد والنار أغاني، وللظلام أشواكا...

فالإنزياح في العنونة غواية تبعث في نفس المتلقّي "قلقًا سيميولوجيا"[1] لا يمكن التخلّص منه إلاّ بالوقوف على النص، و لعلّ سبب هذا القلق السيميولوجي هو حرقة الأسئلة التي يثيرها العنوان.

من هذا المنطلق يمكن أن نستخلص من عناوين العيّنة المنتخبة الأسئلة التالية:

- ما طبيعة الحديث الدائر بين الشمس و الذاكرة؟
- ماكنه الأسرار التي سيبوح بها الشاعر؟ و هل لها موسم معيّن تباح فيه؟
- هل للورد و النار أغاني؟ ما طبيعتها؟
- كيف يجتمع العرس و المأتم في الزمان و المكان ذاته؟ ولماذا الحجّاج بالذات؟
- من هو المُهَدَّدُ بالقتل الذي يجزم الشاعر بأنّه (لنْ يقتل)؟
- هل للغربة أسرار؟ ما أسرارها؟
- ما هو التساؤل الذي يطرحه الشاعر من خلال قصيدة (تساؤل)؟
- ما هي الرؤيا أو الأحلام التي رآها الشاعر حتى ينعتها بالأضغاث؟
- هل للظلام أشواك؟
- من هو مسيلمة القرن العشرين؟
- كيف يجتمع الفناء و الخلود؟

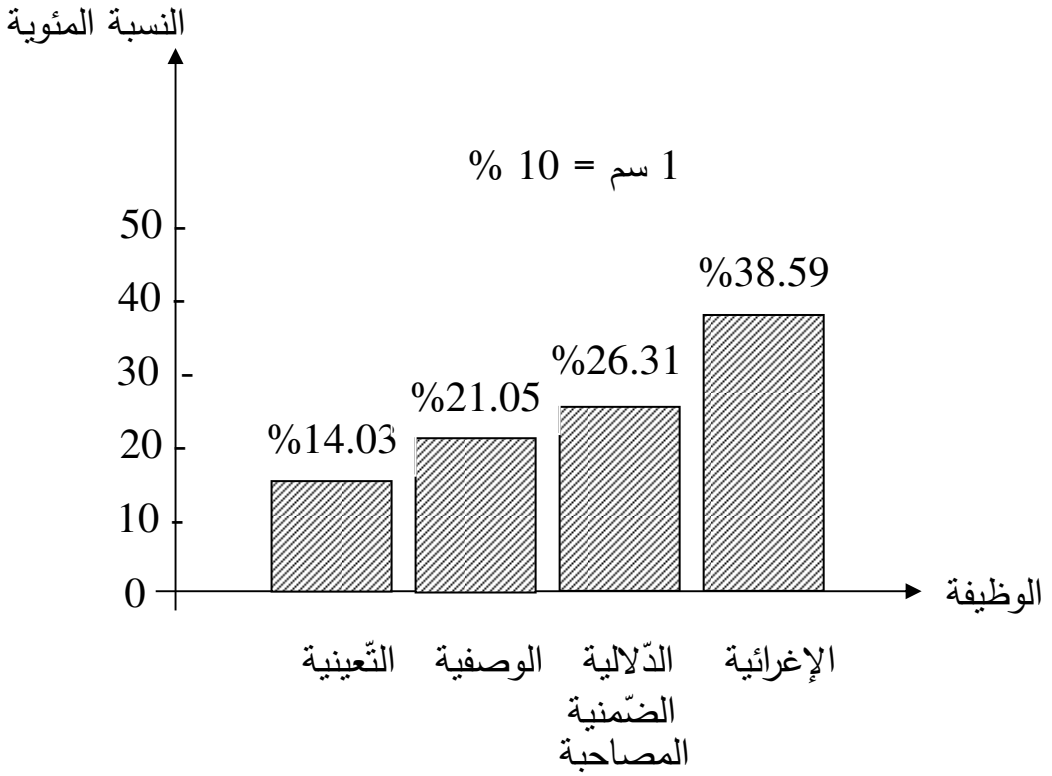
من هذه الأسئلة تنبجس إغرائية العناوين الغمارية التي تعدُّ بحق " الشرك الذي يُنصب

═══════

1- josep Besa, camprubi, Les fonctions du titre, p: 25 .

لِاقتناص المتلقي" [1]، فلا مناص له– بعد هذه الإغرائية– إلاّ دخول عوالم النصوص واستكناه أسرارها.

و يمكننا بعد تحليل وظائف العنوان في شعر الغماري أن نُضَمِّنَ هذا المبحث مدرجاً للأعمدة البيانية كوسيلة اختصارية تُبرز غلبة الوظيفة الإغرائية، مع حضور بقيّة الوظائف و إنْ بنسب متفاوتة.



من خلال الأعمدة البيانية يتبيّن لنا أنّ الغماري يمزج في عناوينه بين مختلف الوظائف، مع تباين واضح بينها من حيث نسبة حضورها، حيث كانت الغلبة للوظيفة الإغرائية، و التي بلغت نسبتها المئوية 38,59% في مقابل 26,31% للوظيفة الدّلالية الضّمنية المصاحبة و 21,05% للوظيفة الوصفية و14,03% للوظيفة التّعيينية.

و يبدو أنّ هذا الترتيب لم يكن اعتباطيا، و إنّما كانت له أسبابه الخاصة، التي نعتقد أنّ أهمها هذه الثلاثة:

1-حافيظ اسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية و إشكالات التلقي(اللسانيات التمهيدية نموذجًا) ينظر الموقع:
www. FiKrwanakd. Aljabribed. Com/ n 58- 09 hafidi. htm

1- جنوح الغماري إلى الجمالية في العنونة، وهذا باعتماده على الوظيفتين الإغرائية والدّلالية الضّمنية المصاحبة (الايحائية)، حيث بلغت نسبتهما معاً 64,9%.

فالعنوان لا يكون مغرياً و لا جذابًا إلاّ إذا كانت تعلوه سمة الجمالية، كما لا يمكن أن يكون جميلاً إلاّ إذا كان موحياً إيحاءً "يوقظ حب الاستطلاع و يؤجّج رغبة الكشف"[1] لدى جمهور المتلقّين.

2- طبيعة المواضيع التي تعالجها قصائد الغماري، و التي لم تخرج عن موضوعين اثنين (الدين والوطن) إلاّ قليلاً، ومن المعلوم أنّ هذين الموضوعين من أهم المواضيع التي تعني الأمّة جمعاء، لذلك ترى الغماري يسعى بشتى الطّرق والوسائل إلى لفت انتباه القرّاء، ولعلّ أقصر هذه الطّرق وأنجعها هي سياسة الإغراء والايحاء عبر العناوين، وهذه الفكرة قد قررّها فينريش(Weinrich) من قبل، حيث يقول:" للعناوين قدرة على إغرائنا وجعلنا نشتري و نقرأ الكتب"[2]، فطبيعة المواضيع كانت سببًا في سيطرة الوظيفتين الإغرائية والدّلالية الضّمنية المصاحبة.

3- تَعمُّد الشاعر- في أغلب الدواوين- اختيار أجمل العناوين صياغة، و أشدّها إغراءً وغواية، و وضعه على رأس الديوان، كي يكون عامل جذب و استقطاب للقّراء، نحو(عرس في مأتم الحجّاج)، (لن يقتلوك)، (حديث الشمس و الذاكرة)، (أسرار الغربة)، و هذا ما يفسر غلبة الوظيفة الإغرائية و بخاصة على مستوى عناوين الدواوين.

ونود في الأخير أن نشير إلى أنّ وظائف العنوان في شعر الغماري لا تتوقف عند هذا الحدّ، و لكنّ البحث اقتصر على أشدّها بروزًا وجلاءً وهي الأربعة التي ذكرناها، وأمّا ما تبقى منها كالانفعالية و الاختزالية و الشعرية و البصرية والتناصية والإيديولوجية... فإنّها مضمنة في الوظائف السابقة.

و حسبنا في هذا المقام أن نستدلّ برأي بسام قطوس حول صعوبة حصر وظائف العنوان في الأعمال الإبداعية حيث يقول: " وهكذا لو أردنا أن نرصد الوظائف التي أنيطت بالعنوان لوجدناها تجل عن الحصر..."[3].

1- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 49.

2- josep Besa camprubi, Les fonctions du titre, p 24.

3- بسام قطوس، المرجع السابق، ص: 52.

تمهيد:

التّناص(Intertextualité) مصطلح نقدي و أداة إجرائية، ظهر لأوّل مرّة على يد الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا(julia kristéva) " في عدة أبحاث لها كُتبت بين 1966 و1967" [1]، ويعنى "تعالق(الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة..."[2]، و يصنّفه جنيت (Genette) ضمن حقل المتعاليات النصية (transtextualité)، والتي تضم إضافة إلى التّناص، المناص أوالنص الموازي (para texte)، و الميتانص (Méta texte) و النص اللاحق (Hypertexte) و معمارية النص (Architexte).

و يرى جنيت (Genette)، أنّ التّناص هو" الدخول الفعلي لنص في نص آخر"[3] بطريقة حوارية أوامتصاصية أواجترارية، تنم عن براعة المنتج (صاحب النص المتناص) في استحضاره للنصوص الغائبة، و توظيفها بشكل يخدم فنية نصه.

فالتّناص إذن " يتعلّق بالصِّلات التي تربط نصًا بآخر، و بالعلاقات أو التّفاعلات بين النّصوص مباشرة أو ضمنا، بقصد أو بغير قصد"[4]، و هكذا فإنّه يُحيل إلى شبكة من العلاقات النصية التي تثبت أنّ المبدع لا ينطلق من فراغ " وإنّما يبدأ مع الآخرين من حيث انتهوا" [5] .

وعلى هذا فالتّناص أنماط وأنواع وأشكال ومستويات، لا يمكن لهذه المقدّمة المبتسرة أن تحيط بها، ولكن يمكن أن نُجمل كل ذلك في الخطاطة التالية.

1- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط1، ج2، ص:.96

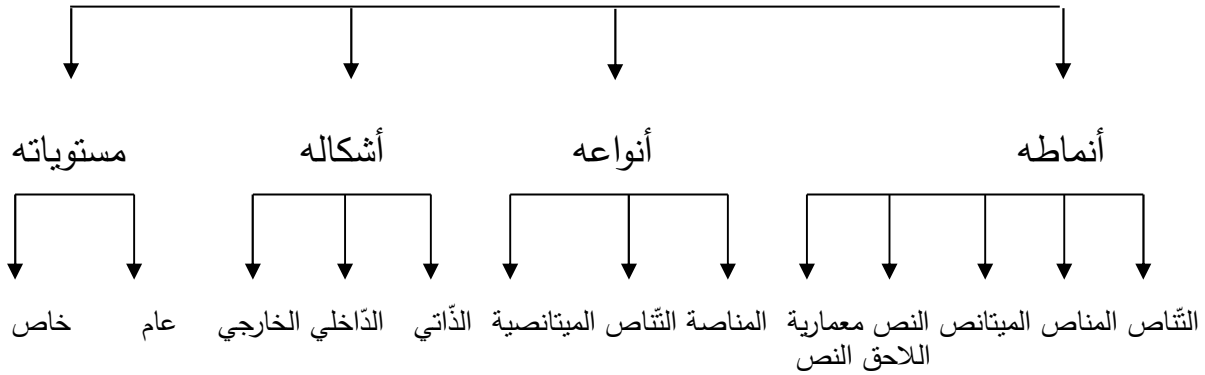
2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التّناص)، ص: 121.

3- G. Genétte, palempsestes, Editions du seuil, paris, 1982, p 02.

4- صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتحاد الكُتّاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص: 172.

5- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 162.

التّناص(*)



و في هذا السياق و انطلاقًا ممّا سبق ستقوم هذه القراءة برصد مظاهر التّناص وتحليلها في عناوين الغماري، على اعتبار أنّ أكثر الملاحظات شدًا لِانتباه القارىء في هذه العناوين هو تناصها مع غيرها من النّصوص الدّينية والشّعرية.

*- نقلا عن: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 108.

1- التّناص مع القرآن الكريم:

ظلّ القرآن الكريم وعلى امتداد الزمن معجزة تسلب عقول الشعراء وأرباب الفصاحة والبيان، حتى صارت مجاراة نظمه ضربا من السفاهة والجنون، وصار كل شاعر أو ناثر حدّثته نفسه بالنظم على سمته- على سبيل التّحدي- متهمًا في عقله ودينه، فانصرفوا عنه انصراف المحترِم الموقِّر، الموقِن بالعجز والمعترِف بالهزيمة.

على أنّ اختلاف الزمن وتطور حياة المسلمين من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل أثّر في فهمهم لمعنى محاكاة النص القرآني، فاكتشفوا بعد زمن أنّ اعتمادهم على آية أو توظيف معناها في نص شعري أو نثري لا يضير بالنص المقدّس، إن كان الأمر لا على نية التّحدي أو الاستهزاء، وإنّما لكونه وسيلة تعزيز تدعّم المعنى العام للنص (القصيدة) من جهة، وتبرز جمالية وحيوية النّص المستحضَر من جهة أخرى.

هذا وقد مثّل كثير من شعراء العصر الحديث كبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصّبور، ومحمود درويش هذا الاتجاه أحسن تمثيل، حيث استغلّوا معين القرآن واشتغلوا على آياته، ووظّفوها أحسن توظيف، فبدت نصوصهم مهيكلة لا تنطلق من فراغ، أي أنّ لها أُسسها و أفكارها الثابتة الراسخة المستوحاة من تعاليم القرآن الكريم.

أمّا على مستوى الابداع الجزائري(*) فإنّ الشاعر مصطفى محمد الغماري، يُعدّ " من أبرز الشعراء المعاصرين الجزائريين الذين تفاعلوا مع النص القرآني... حيث نجده يستقي مصادر إلهامه من القرآن الكريم، و يعود هذا إلى حسّه الإسلامي المتوهّج وإيمانه العميق بالقيم القرآنية السمحة" [1] .

و على هذا يبدو الأثر القرآني واضحا في شعره بدءًا بالعناوين، وهو الأمر الذي يلمسه القارىء في وسم الشاعر لبعض قصائده بعناوين مستمدّة من آيات القرآن الكريم، أواسماء سوره نحو (قراءة في آية السيف) (أحببتُ حبّ الخير)، (لِيَدْعُ ناديه)، (الوعد الحق)، (عين اليقين)، (براءة)، (أرجوزة الأحزاب).

---

*- من الشعراء الجزائريين الذين يميلون إلى استحضار النص القرآني في شعرهم: محمد ناصر، عيسى لحيلح، سليمان جوادي، عثمان لوصيف، عبد القادر بن محمد..

1- جمال مباركي، التّناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دارهومة، الجزائر، ط1، 2003، ص: 174.

و إذا أردنا دراسة التّناص في هذه المجموعة فإننا سنخلص إلى ما يلي:

- " **قراءة في آية السيف**" [1]

آية السيف لقب يُطلق على آية في سورة التوبة هي قوله تعالى: "وَ قَاتِلُوا المُشْرِكِينَ كَافَةً كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَةً وَ أْعْلَمُوا أَنَّ الله مَعَ المُتَّقِينَ" [2].

يستحضر الشاعر لقب هذه الآية ليجعله عنواناً للقصيدة المذكورة وذلك لتقارب موضوع النصين من حيث المعنى، فالآية نزلت لتحثّ المسلمين على قتال المشركين كافة بعد تماديهم في إذلالهم و التنكيل بهم، والشاعر نظم هذه القصيدة ليحث المسلمين في العصر الحديث على تجاوز صغائر الأمور، و التصدّي لأعداء الدّين وقتالهم قتالاً يرد إلى الإسلام عزّه وشرفه، و هو ما جسده قوله:

حَتّى اشْرَأَبَّ الكُفْرُ فِي حَمَاة
وَ وَلْوَلَ الأَثِيرُ بِالمْأَسَاة
وَوَلَغَ الدّجّالُ فِي الدّمَاء
بَيْنَ السُكُونِ المُرّ وَ الرِّيَاء
كَمْ عَفّرُوا جَبِينَنَا زَمَانَا
وَ يَسْكَرُونَ اليَوْمَ مِنْ دِمَانَا
وَ تَاجرُوا بِالقُدْسِ وَ الجُولاَنِ
وَ ذَبَّحُوا الخُيُولَ فِي لُبْنَانْ
وَ دَمرُّوا مَرَاسِمَ الشَّرِيعَة
وَ كَشَفُو حُصُونَنَا المَنِيعَة
.....
تَحَرَّرُوا وَ "حرَّرُوا" النِسَاءَ.
وَ حَرَّرُوا الغَرَائِزَ العَمْيَاء.

1- الغماري، قراءة في آية السيف، ص: 91.
2- التوبة/ 36.

وَ أَدْمَنُوا الفُسُوقَ وَ المُرُوقَا

وَ جَعَلُوا أَهْوَاءَهُمْ حُقُوقَا.[1]

إنّ هذه الوحشية و هذا العداء لا يختلف أبداً عن الذي حدث للمسلمين من قِبل المشركين إبّان قيام دعوة الإسلام، وكأنّ التّاريخ في هذا النّص يعيد نفسه، حيث أراد الشاعر – و قد أدرك تشابه الحالتين– أن يستحضر الآية التي أقامت عز الإسلام بالسيف، كي تُعيده اليوم وبالسيف أيضا، وهذا ما نستشفه من قوله:

يَا قُدْسُ.. يَابْنَتَ الضِّيـاءِ الحرُّ
لاَ بُدَّ مِنْ يَـوْمٍ عَلَيْهِـمْ مُرِّ !
يَوْمٌ يَجُوبُ فِيـهِ " ذُو الفقَارِ".
مَوَاطِنَ النِّفَـاقِ وَ الأَسْرَارِ
يَفُكُّ مِنْ قُيُودِهَا " الشَّهْبَـاء"
وَ يَفْتَدِي الزَّوْرَاءَ وَ البَطْحَـاء"[2].

تفاعلت القصيدة باعتبارها نصًا من خلال عنوانها مع الآية الكريمة، حيث جاء التّناص بين اللقب (الآية) والعنوان (القصيدة) مشروعا ومستحسنا بل ومطلوبا أيضا، نظرا للتشابه الكبير بين النّصين من حيث الموضوع والغرض.

إنّ هذا التّناص ليكشف عن نفسية الشاعر المتفائلة والمتأكّدة من انتصار المسلمين على أعدائهم، كما انتصر أسلافهم على المشركين بعد نزول آية السيف والإذن بالقتال.

- " **أحببتُ حبّ الخير**" [3]

يبدو التّناص على مستوى هذا العنوان مع قوله تعالى على لسان سليمان عليه السلام"فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالحِجَاب" [4] واضحًا وجليًا، رغم أنّ القصيدة تصمتُ عن مبرّرات هذا التّناص، إذ يختلف معنى الآية عن مضمون القصيدة اختلافا كليًّا.

1– الغماري، قراءة في آية السيف، ص ص: 94– 95– 108.

2– المرجع نفسه، ص ص: 117– 118.

3– الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص: 73.

4– ص/32.

فالآية تذكر تأنيب سليمان عليه السلام لنفسه بقوله:" جَعَلْتُ حُبَّ الخَيْرِ مُجْزِيًا أَوْ مُغْنِيًا عَنْ ذِكْرِ رَبِّي" [1]، والقصيدة تروي صراع المبادىء الدينية مع الأفكار الهدامة وموقف الشاعر من كل ذلك.

وعلى هذا يمكننا القول إنّ للصّدفة يدًا في تناص هذا العنوان مع النص القرآني، وبخاصة إذا اطّلعنا على المقطع الذي اجتزأ منه الشاعر عنوان القصيدة، والذي سنجده لا يمتّ لمعنى الآية بأيّ صلة، والمقطع المقصود هو:

أَحْبَبْتُ حُبَّ الخَيْرِ وَ الخَيْرُ المُحَبُّوهُ كِرَامْ
نَاءٍ إِذَا دَنَتِ الخَوَاطِرُ.
وَ هِيَ أَمْشَاجٌ رُكَامْ !
أَحْبَبْتُ..
وَالأَيَّامُ يُنْفَى مِنْ مَلاَمِحِهَا ابْتِسَامْ.
غِيضَتْ رُؤَاهَا...
لاَ الهَوَى نَغَّمْ
وَلاَ الأَسْمَارُ جَامْ[2].

و مع ذلك فإنّ تناص هذا العنوان لا يخلو من قصدية أراد الشاعر من خلالها وضع نفسه موضع النبي الذي يوحَى إليه (سليمان عليه السلام)، فالغماري في هذه القصيدة نبيّ ورسالتُه الشعر، تلك الرسالة التي تأمره بالدّفاع عن الدّين الإسلامي و نصرة أهله، وهذا ما يجسده قوله:

أَنَا لَمْ أَكُنْ لَوْلاَكِ قَافِيَةً يُجَنُّ بِهَا أُوَامْ
تَخْضَرُّ فِي جَدْبِ الزَمَانْ.
وَ تَحْمِلُ الوَجْدَ الخَصِيبَا
يُوحَى إِلَيْهَا..

1- الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مج3، ص: 373.
2- الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص: 73.

أَنْ فَثُورِي.. وَ اسْكُبِي الأَلَمَ الغَرِيبَا
مُدِّي الحَيَاةَ عَلَى المَوَاتْ.
وَ بَرْعِمِي الشَّفَقَ الرَّطِيبَا[1].

فاستعمال الشاعر لهذه العبارات (يوحى إليها)، (ثوري)، (مدّي الحياة على الموات) يوحي بأنّه قد صار نبيًا، و بامكانه أن يُجري على نفسه جملةً قالها سليمان عليه السلام في نفسه (أحببتُ حبّ الخير).

- **ليدع.. ناديه** [2]

إذا كانت وظيفة التّناص هي بعث و تحريك " دينامية القراءة و الكتابة" [3] فإنّ هذا العنوان يحمل من الإغراء و الإثارة ما يجعل المتلقّي يتّجه دونما شعور إلى ربط العلاقة بينه (العنوان) و بين النص المستحضَر و هو قوله تعالى: " فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ" [4].

و الجامع بين النصين أنّ (الهاء) في (ناديه) تعود على طاغية منع ظهور الحق وإعلاء كلمة الله، ففي النص القرآني نجد أنّ هذه الآية قد نزلت في أبي جهل " حين منع النبي صلى الله عليه و سلم من الصلاة، فأغلظ له الرسول صلى الله عليه وسلم، فقال [أبوجهل]: أتهدّدني وأنا أكثر أهل الوادي ناديا.."[5]، والقصيدة نُظمت في كل طاغية أدمن عشق هواه ومنع حبّ الدين والشريعة، وشاهد ذلك قول الشاعر:

مَالحُبُّ إلاَّ مُعَانَاةٌ مُجَاهَدَةٌ
سَوَاعِدُ الجِيلِ يُورِيهَا وَ تُورِيهِ
يَمْتَدُّ " بَدْراً" عَلَى أَوْتَارِ حَاضِرِنَا
يَمْتَدُّ، يَخْتَصِرُ اللُّقْيَا تَحَدِّيهِ

1- الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص ص: 74- 75.

2- الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، ص: 53.

3- عبد الوهاب تزّو(تفسير وتطبيق مفهوم التّناص في الخطاب النقدي المعاصر)، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، عدد 61/60، جانفي 1989، ص: 79.

4- العلق/ 17.

5- الزمخشري، الكشاف، مج4، ص: 272.

وَ لْيَدْعُ مِنْ عَشِقَ الطَّاغُوتَ نَادِيَهُ
فَلَيْسَ إلاَّ رَمَادُ الكُفْرِ نَادِيه[1]

و يبدو أنّ الفرق الوحيد بين النصين (الآية والعنوان) – إضافة إلى حرف الفاء– هو أنّ المعنيّ بالضمير في النص القرآني محدّد ومعروف (أبو جهل) والمقصود بالضمير في العنوان غير محدّد، وهو ما دفع بالشاعر إلى توظيف نقاط الحذف على مستوى العنوان تعبيراً عن اللاّتعيين، فكلّ من منع قيام الحق وإعلاء كلمة الدين مقصود ومعنيّ بهذا العنوان(ليدع.. ناديه..).

وعليه فإنّ توظيف الغماري لهذا النص القرآني يؤكّد المرجعية الدينية التي يرتكز عليها في طرح أفكاره.

- " **الوعد الحق**" [2]

يشتغل الغماري في هذا العنوان على النص القرآني الوارد في سورة الأنبياء، وهو قوله تعالى:" واقْتَرَبَ الوَعْدُ الحَقّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِين"[3]، ونستشفّ من هذا التوظيف محاولة الشاعر عقد علاقة المشابهة بين (الوعد القرآني) و (الوعد الشعري) فكلاهما مُحقّق الوقوع ومؤكّد الحدوث.

إنّ الشّاعر يؤمن إيمانًا لا يخامره الشكّ بانتصار شريعة الإسلام وخلودها، لذلك سمّى هذا الانتصار المُنتظَر (الوعد الحق) كما سمّى القرآن الكريم "يوم القيامة" [4] (الوعد الحق) لتحقُّقِ وقوعه وثبات حدوثه، وشاهد (الوعد الشعري) قوله:

فَلاَ أَنْتِ، وَالتَّارِيخُ دَرْبٌ ضَائِعٌ
سَيْفٌ يَثُورُ عَلَى الضَّيَاعِ.. فَيُصْعَقُ
عَيْنَاكِ.. وَانْتَحَرَتْ عُيُونٌ مُرَّةٌ

1– الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص ص: 55– 56.
2– الغماري، أغنيات الورد والنار، ص: 63.
3– الأنبياء/97.
4– ابن كثير، تقسير ابن كثير، ج3، ص: 1365.

وَ انْثَال مِنْ شَفَتَيْكِ وَعْدٌ يَصْدُقُ[1]

فالتّناص في هذا العنوان ينطلق من قوله (و أنثال من شفتيك وعد يصدق) بمعنى أنّها تعده بالانتصار وإن كانت ترقبها (عيون مرة) تبغي ضياعها و هلاكها، لأنّ انتصارها أمر مقدّر من الله سبحانه وتعالى، فهي سائرة إليه كما تسير حياة البشر إلى نهاية محقّقة الحدوث تسمى (يوم القيامة).

- "**عين اليقين**" [2]:

يستحضر الشاعر النص القرآني الغائب " ثُمَّ لَتَرَوُنَّهَا عَيْنَ اليَقِينِ" [3] و يقتطع منه الجزء الأخير (عين اليقين) ليسم به هذه القصيدة.

وعلى هذا فجمالية هذا التّناص تكمن في اقتراب معنى النص الشعري (العنوان) من النص المشتغل عليه أو المستحضَر(الآية)، إذ إنّ المقصود بعين اليقين في النص القرآني "رؤية أهل الدنيا" [4] [للنار] " الرؤية التي هي نفس اليقين و خالصته" [5]، والمقصود بعين اليقين في النص الشعري رؤية(الشاعر) للقدس محررة.

و لا يذكر الشاعر هذا المعنى إلاّ في نهاية القصيدة، و بالذات في هذا المقطع:

يَا قُدْسُ ثُورِي بِالجِهَادِ فَمَا صَبَاحُكِ بِالبَعِيد.
الحُبُّ إلاَّ فِيكِ لَفْظٌ لَيسَ يُنْعَتُ بِالمُفِيد.
وَ الفَلْسَفَاتُ المُفْرَغَاتُ الجُوفُ مِنْ حُمْرٍ وَ سُود
مِزَعٌ مِنَ اللَّيْلِ الكَسِيحِ تَلُمُّ أَشْلاَءَ العَبِيد.
الهَارِبِينَ مِنَ الضِّيَاءِ الشَارِبِينَ مِنَ الصَّدِيدْ.
مَا الاجْتِهَادُ سِوَى الجِهَادُ يَثُورُ بِالأَلَمِ المُرِيدْ

1- الغماري، أغنيات الورد و النار، ص: 74.
2- الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، ص: 87.
3- التكاثر/ 7.
4- ابن كثير، تفسير ابن كثير، ج4، ص:2304.
5- الزمخشري، الكشاف، مج 4، ص:281.

عَيْنُ اليَقِينْ المَوْتُ فِي عِزّ الشَهَادَةِ وَ الشَهِيد. [1]

يعبّر الغماري من خلال اختياره لهذا العنوان(عين اليقين) عن نزعته التفاؤلية، حيث إنّه يوقن تمام الإيقان أنّ القدس ستتحرّر، وأنّه سيرى هذا اليوم رأيَ العين، كما سيرى أهل النارِ النارَ يوم القيامة عين اليقين.

- " **براءة** " [2]

أشرنا في الفصل الأول[*]إلاّ أنّه قد يكون للسورة في القرآن الكريم "اسمان فأكثر" [3]، ويدلّ هذا على شرف السورة ورفعتها لأنّ "كثرة الأسماء دالة على شرف المسمّى"[4]، ومن هذه السور سورة التوبة، حيث إنّ لها من الأسماء و الألقاب ما لا يتّسع المقام لذكره فضلاً عن شرحه[**]، على أنّ أشهرها على الإطلاق اسم (براءة)، بل إنّ من العلماء من لا يعرف لهذه السورة إلاّ هذا الاسم، و دليل ذلك أنّ " رجلاً قال لابن عمر: سورة التوبة، فقال: أيّتَهُنّ سورة التوبة، قال: براءة، فقال: و هل فعل بالناس الأفاعيل إلاّ هي" [5]، وذُكر أنّ عمر بن الخطاب كان إذا " ذُكرت له سورة براءة فقيل سورة التوبة قال: هي إلى العذاب أقرب". [6] و رُوي عن ابن عباس أنّه قال: "سألتُ عليًا رضي الله عنه لِما لم تُكتب البسملة في أوّل براءة فقال: بسم الله أمان، و براءة ليس فيها أمان لأنّها نزلت بالسيف، ولا تَتَاسُبَ بين السيف و الأمان" [7].

1- الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، ص ص: 91- 92.

2- الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص: 65.

*- ينظر الصفحة: 42 من هذا البحث.

3- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، ص: 90.

4- السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، ج1، ص: 151.

**- من اسمائها: الفاضحة و المقشقشة و المنقرة و الحافرة و المثيرة و المبعثرة و سورة العذاب و المخزية و المتكلة و المشردة والمدمدمة...

5- السيوطي، المرجع السابق، ص: 72.

6- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

7- محمد خالد منصور وآخرون، المزهر في شرح الشاطبية والدّرة، دار عمان للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص:55.

إنّ الذي أردنا الوصول إليه من خلال هذه اللّمحة هو اعتبار (براءة) اسما لسورة(التوبة)، وبهذه الطريقة يمكننا دراسة تناص هذا الاسم مع عنوان قصيدة (براءة) للشاعر مصطفى محمد الغماري.

إنّ توظيف مثل هذا التّناص على مستوى العنوان يُحيل إحالة مباشرة إلى أنّ هناك علاقة تشابه و تقارب بين موضوع السورة و مضمون القصيدة.

فبراءة (السورة) نزلت في المشركين تأمر " بقتالهم و التغليظ عليهم و الأخذ والحصر ونبذ العهد و نقضه و الوعيد و التهديد"[1]، و براءة(القصيدة) نظمت في أصناف ثلاثة:

- في الذين نبذوا القرآن الكريم واعتبروه نصًا رجعيًا لا يصلح أن يكون دستوراً لهذا الزمن:

كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصُورِ
بِالطَّيْرِ يَزْرَعُ نَأْمَةَ الأَسْحَارِ فِي هَدْبِ الزَّهُور
بِالحُلْمِ يَكْبُرُ فِي انْتِمَاءِ القَادِمِينْ مِنَ الثُّغُورُ
بِالمُرْسَلاَتِ..
العَاصِفَاتِ..
النَاشِرَاتِ..
الفَارِقَاتِ..
المُوغِلاَتِ مَعَ الهَجِيرِ
كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصُور[2]

- في أذناب الاحتلال، الذين يدعون إلى طيّ صفحة الصراع مع المستعمر و التسامح معه:

حَسِبُوا التَّقَدُّمَ أَنْ نُسَامِحَ قَاتِلِينَا
مَنْ أَيْتَمُوا
مَنْ أَثْكَلُوا
مَنْ أَرْمَلُوا

1- محمد خالد منصور وآخرون، المزهر في شرح الشاطبية والدّرة، ص:.55

2- الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص: 67.

مَنْ صَيّرُوا غَدَنَا مِئِينَا

مِزَقًا وَ أَمْشَاجًا وَطِينَا

وَ لِسَانَنَا مَسْخًا هَجِينَا[1]

- في المنسلخين من جلد العروبة و الإسلام، والمهرولين إلى التقاليد الغربية المسيحية متّخذين منها رمزًا للحضارة و التّقدّم:

إِنَّا لَنَكْفُرُ بِالحَضَارَةِ حِينَ يَحْمِلُهَا الصَلِيبْ

شَفَةٌ مُرَهَّلَةٌ وَوِجْدَانٌ غَرِيبْ

وَ رُؤَى يُلَمِّعُهَا الغَرِيبْ

تُغْرِي بِأَضْغَاثِ اليَسَارْ [2]

إنّ رغبة الشاعر في التعبير عن رفضه المطلق للأفكار التي يدعو لها أعداء الدين جعله يسم قصيدته هذه بعنوان قرآني محض، وهذا للدّقة والبلاغة التي تتّسم بها لغة القرآن الكريم في الوصف و التعيين.

ثم إنّ استحضاره لهذا العنوان لَيثبت مدى تشبّثه بالمبادىء القرآنية التي تدعوا إلى التبرؤ من كل مناهض للدين معادٍ له، وعلى هذا فعنوان قصيدة (براءة) هو تناص اجتراري لِاسم السورة المذكورة.

- " **أرجوزة الأحزاب**" [3]

يتناص هذا العنوان مع سورة (الأحزاب) حيث يستحضر الشاعر اسم ومضمون هذه السورة ويسقطه على الواقع الإسلامي المعيش، و لافرق – في المعنى– بين ما نزل في هذه السورة،وما جاء في القصيدة إلاّ في العنوان،فالأول(سورة الأحزاب) و الثاني(أرجوزة الأحزاب)، ويبدو أنّ الشاعر قد تعمّد إبدال اسم (سورة) بـ(أرجوزة) وهذا كي يؤكد على نوعية النص المستحضِر الذي لا يعدو أن يكون قصيدة (أرجوزة).

1– الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص ص: 71–72.

2– المرجع نفسه، ص:.74

3– الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط1، 1994، ص: 41.

فالشاعر في هذه القصيدة يشير بغزوة الأحزاب واجتماع قريش وحلفائها على محاربة النّبي صلى الله عليه و سلم، كما وردت في السورة المذكورة، إلى اجتماع أعداء الدين الإسلامي في العصر الحديث على محاربته والكيد له، وهذا ما يؤكّده قوله:

كَمْ ذَا تُكَادُ يَا " كِتَابُ" كَيْدَا
مِمَّنْ أَتَوا إِدًا وَصَادُو صَيْدَا
سَبِيلَهُم " إِلاَّ" وَ " لَكِنْ" "بَيْدَا"
قَدْ أَهْمَلُوا فَأَمْهِلُوا رُوَيْدَا
.....
أُجِلُّ دِينَ اللهِ عَنْ " طَلِيعَه"
سَمِيعَةٍ- وَ مَاوعَتْ- مُطِيعَه
تَؤُمُّ جِيلاً تَشْتَرِي دُمُوعَه
بِكِلْمَةٍ مَعْسُولَةٍ مَشْفُوعَه
.....
الدِّينُ فِكْرٌ- عِنْدَهَا- رَثِيثُ
بِذَاكَ جَاءَ "الكَاهِنُ" الحَدِيثُ (1)

و عليه فقد جاء هذا التّناص كسابقيه مثبتا ومؤكدًا تمسّك الشاعر بمبادئه الدينية التي لن يتخلّى عنها حتّى وإن حاول المتربّصون بالدّين تشويه صورته واعتباره نظامًا رجعيًا لا يصلح أن يكون دستوراً للحياة المعاصرة.

و في ختام دراسة التّناص القرآني في عناوين الغماري يمكن أن نختصر كل ما ذكر من تحليل في الجدول التالي:

العنوان	النص القرآني المستحضر	مستوى التّناص
قراءة في آية السيف	آية السيف لقب يطلق على الآية التالية: "وَ قَاتِلُوا المُشْرِكِينَ كَافَةً كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَةً وَ اعْلَمُوا أَنَّ اللهَ مَعَ المُتَقِينْ" التوبة/ 36	اجتراري(استحضار لقب الآية)

1- الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص ص: 44 - 49.

أحببتُ حبّ الخير	" فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالحِجَابْ" ص/ 32.	اجتراري(جزء من الآية)
ليدع.. ناديه..	" فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ" العلق/ 17	اجتراري
الوعد الحق	" وَاقْتَرَبَ الوَعْدُ الحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الذِينَ كَفَرُوا يَاوَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا بَلْ كَنَّا ظَالِمِينْ" الأنبياء/ 97.	اجتراري(جزء من الآية)
عين اليقين	" ثُمَّ لَتَرَوْنَّهَا عَيْنَ اليَقِينْ" التكاثر/ 7.	اجتراري(جزء من الآية)
براءة	الاسم الثاني لسورة التوبة	اجتراري (استحضار اسم السورة)
أرجوزة الأحزاب	اسم سورة الأحزاب	امتصاصي(استحضار اسم السورة)

2-التّناص مع الشعر العربي القديم

يقتبس الغماري من الموروث الشعري العربي القديم العنوان التالي:

- "**وادي الغضى**".[1]

هذا العنوان هو في الأصل جملة مقتطعة من قصيدة للشاعر العربي مالك بن الرّيب التّميمي، قالها في رثاء نفسه، ومطلعها (من الطويل):

أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً بِجَنْبِ الغَضىَ أُزْجِي القِلاَصَ النَّوَاجِيَا [2][3]

و لا يقتبس الشاعر من هذه القصيدة جملة العنوان فقط، بل نجده يتفاعل معها تفاعلا نصيا رائعا، إذ يعيد كتابتها من جديد وفق رؤيته الحديثة لفلسفة الحياة والموت، هذه الرؤية التي صاغها مالك بن الرّيب في قصيدته المذكورة، والتي يركّز فيها على الصراع الدائر بين الوجود والعدم، بين الحياة والموت.

فالغماري باقتباسه لهذه الجملة على مستوى العنوان يؤكد- من خلال القصيدة- على

1- الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص: 41.

2- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيق خليل شرف الدين، دار مكتبة الهلال بيروت، لبنان، 1999، مج2، ص: 245.

3- الغضى: شجر ينبت في الرمل، أزجي: أسوق، القلاص النّواجي: النوق السّراع.

الفكرة ذاتها، بل وينقلها من مبدأ الصراع إلى فكرة العبثية، وهذا ما تؤكّده جملة الأسئلة التي بثّها في القصيدة:

مَا قِيمَةُ الإِنْسَانِ يَحْفِرُ فِي رَغِيفِ الجُوعِ قَبْرِه
مَا قِيمَةُ الإِنْسَانِ لَوْلاَ الحُبُّ يُودِعُ فِيهِ سِحْرَه
مَا كَانِ إِلاَّ قِصَةً تُرْوَى عَلَى الأَيَّامِ مُرْه
مَا قِيمَةُ الإِنْسَانِ يَعْشَقُ فِي مَرَايَا الفِكْرِ فِكْرَه

.....

مَا لِلرَّبِيعِ يُهَاجِرُ الوَادِي وَ يَدْفُنُ فِيهِ عِطْرَه (1)

ولا يقف التّناص في هذه القصيدة عند العنوان، بل يتجاوزه إلى المتن أيضًا، إذ نجد كثيرا من الأبيات تتفاعل مع أخرى في النص الأصلي، ويمكن أن نمثّل لذلك بالأبيات التالية:

النص المقروء:

لله يَا وَادِي الغَضَى مَا لِلْغَضَى يَغْتَالُ مُهْرَه
مَا لِلرَّبِيعِ يُهَاجِرُ الوَادِي وَ يُدْفُنُ فِيهِ عِطْرَهُ

.....

وَادِي الغَضَى مَا لِلْغَضَى يَغْتَالُ بِاسْمِ النَهْرِ نَهْرَهُ.
كَانَ الغَضَى حُلُمًا وَ كَانَ قَصِيدَةً سَمْرَاءَ حُرَّهْ.

.....

وَادِي الغَضَى لِلْجِيلِ يَحْمِلُ شَمْسَهُ وَ يُدِيرُ بَدْرَهُ
وَادِي الغَضَى لِلشَّوْقِ مَزْرُوعًا عَلَى أَعْتَابِ زَهْرَه(2)

النص المستحضَر:

أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً بِجَنْبَ الْغَضَى أُزْجِي القِلاَصَ النَّوَاجِيَا
فَلَيْتَ الغَضَى لَمْ يَقْطَعِ الرَكْبَ عَرْضُهُ وَ لَيْتَ الغَضَى مَاشَى الرِّكَابَ لَيَالِيَا
لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الغَضَى لَوْدَنَا الغَضَى مَزَارُ وَ لَكِنَّ الغَضَى لَيْسَ دَانِيَا

1- الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، ص ص: 41- 42.

2- المرجع نفسه، ص ص: 42- 43.

فَيَازَيْدُ عَلِّلْنِي بِمَنْ يَسْكُنُ الغَضَى و إِنْ لَمْ يَكُنْ يَازَيْدُ إِلاَّ أَمَانِيَا(1)

إنّ استحضار الشاعر لهذه الجملة على مستوى العنوان (وادي الغضى) يثبت تبنّيه لفكرة الصراع بين الحياة والموت التي صاغها بن الرّيب في قصيدته، على أنّ الحياة التي يقصدها الغماري هي الحياة في كنف الدين الإسلامي، والموت الذي يعنيه هو موت التعاليم والقيم الدينية في النفوس، والاستسلام للغرائز والأهواء الهدامة.

كما يمكننا أن نستشف من هذا التّناص تعلّق الغماري بالموروث الشعري القديم الذي حاول قراءته قراءة جديدة، فجسّده على مستوى العنوان كما جسّده على مستوى النص.

3- التناص الذاتي(الغماري/ الغماري):

تتفاعل بعض العناوين الغمارية مع بعضها البعض تفاعلا نصيا ذاتيا(*)، بحيث إنّك لا تقرأ عنوانا إلا و يحيلك على آخر، على أنّ هذا التفاعل أو التّناص ليس اجترارا كلّيًا، إذ كلّ عنوان مستحضِر يختلف عن العنوان الأصلي بلفظة تمنحه الاستقلالية والانفراد بذاته.

ورغم أنّ الغماري لا يوظّف هذا النوع من التّناص كثيرا، إلاّ أنّ العيّنة التي بين أيدينا تثبت وجود هذا النوع من التّناص على مستوى عناوينه، ولتسهيل عملية الدراسة والمقارنة نضع جدولا يضم العناوين المستحضِرة والعناوين الأصلية على أن يكون عامل الزمن هو الحكم والفيصل بين اعتبار هذا العنوان أصليا والآخر مستحضِرا.(**)

العنوان المستحضِر	الديوان	الصفحة	العنوان الأصلي	الديوان	الصفحة
قصائد منتفضة	قصائد منتفضة	/	قصائد مجاهدة	قصائد مجاهدة	/
مرثية الألم والثورة	أغنيات الورد والنار	31	ألم و ثورة	ألم وثورة	/

1- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص ص: 245- 246.

*- التفاعل النصي الذاتي: هو دخول " نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلّى ذلك أسلوبيا ولغويا ونوعيا" (ينظر نور الدين السد الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص: 112).

**- ما نعنيه بعامل الزمن هو تاريخ كتابة القصيدة، فكلّ قصيدة كُتبت قبل غيرها فعنوانها أصل وعنوان غيرها مستحضِر إن كان متناصا معه.

حديث الشمس	حديث الشمس	65	حديث الذاكرة	خضراء تشرق	65

والذاكرة	والذاكرة			من طهران	
أنغام و ترجريح	ألم و ثروة	73	رباعيات وترجريح	أسرار الغربة	135

يبدو التّناص الذاتي في هذه العيّنة من العناوين واضحًا وجليًا، إذ عمل الشاعر على إعادة كتابة عناوينه من جديد، مع حرصه على تشويه العنوان المستحضِر بإضافة كلمة أواستبدال أخرى، و لم تكن هذه الإضافة أوهذا الاستبدال عن صدفة أوغير وعي، بل لمقتضيات استدعتها طبيعة النص ومحتواه.

وعلى هذا فتفاعل العنوان المستحضِر مع الأصلي لا يختلف إلاّ من ناحيتين:

1- العموم و الخصوص: كالتّناص الحاصل بين (قصائد مجاهدة) و(قصائد منتفضة) إذ لا فرق بين العنوانين إلاّ من حيث إنّ كلمة (مجاهدة) عامة لكل الثورات والحركات الجهادية في العالم الإسلامي، وكلمة(منتفضة) خاصة بالانتفاضة الفلسطينية وحدها، وهذا ما أكّدته قصائد هذين الديوانين.

ومثله أيضا تناص (ألم و ثورة) مع (مرثية الألم و الثورة) إذ يختلف العنوان الأوّل عن الثاني من حيث إنّه (الأوّل) جاء نكرة لغرض العموم، وهذا لكونه عنوان ديوان لا يسم قصيدة بعينها ولا موضوعا بعينه، وأمّا الثاني فجاء معرفة ومخصصا من ناحيتين: الأولى بإضافة كلمة (مرثية) والتي حدّدت اتجاه القصيدة نحو الرثاء، والثانية إضافة (أل) التعريف التي نقلت العنوان من التّعميم إلى التّخصيص، وهذا لكون موضوع القصيدة رثاءً خاصًا لشخص بعينه هو(كمال جنبلاط).

ومثله أيضا تناص (حديث الذاكرة) مع (حديث الشمس و الذاكرة)، حيث كان (الحديث) في العنوان الأصلي مخصصًا بالذاكرة (ذاكرة الشاعر)، ثم صار في العنوان المستحضِر حوارًا عامًّا بينها وبين الشمس (واقع الشريعة الإسلامية في عصر الشاعر).

2- الشّكل و المضمون: ويكون هذا بوسم الشاعر لقصيدتين بنفس العنوان، على ألاّ يفرّق بينهما إلاّ بكلمة تثبت تبعيّة العنوان الأصلي للشّكل، والمستحضِر للمضمون، نحو (رباعيات وترجريح) و(أنغام و ترجريح).

فرغم أنّ القصيدتين لم تختلفا في الموضوع كثيرًا (بكاء على حاضر ومستقبل الأمة الإسلامية) إلاّ أنّ الشاعر اختار في العنوان الأصلي وَسْمَها بالشّكل(رباعيات) و ذلك أنّها

جاءت مقسّمة إلى مقاطع في كل مقطع أربعة أبيات، واختار في العنوان المستحضِر وَسْمَها بما يتبع المضمون ويبتعد عن الشكل(أنغام)، وذلك أنّ الوتر الحزين(الجريح) إذا عزف كان عزْفه بكاءً، وهذا هو موضوع القصيدة(بكاء على حاضر ومستقبل الأمة الإسلامية).

فالتّناص الذاتي- إذن- سمة من سمات العنونة عند الغماري، وهذا ما تؤكّده نسبته المئوية، والتي تقدر بـ (28,57 %) من مجموع التّناصات الواردة على مستوى العناوين، وبذلك يتبوّء المرتبة الثانية بعد التّناص القرآني.

4- إستحضار الشّخصيات التّراثية:

يرى على عشرى زايد أنّ استحضار أواستدعاء الشخصيات التراثية هو "استخدامها تعبيريًا لحمْل بُعدٍ ما من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنّها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبّر من خلالها- أو يعبربها- عن رؤياه المعاصره"[1].

فالشاعر- إذن- يسعى من خلال استحضاره لشخصية تراثية ما إلى التّعبير بها عن موقف أو مبدأ أو فكرة ما، كانت هذه الشخصية حاملة لها أو مدافعه عنها.

والغماري إذ يستدعي- في عناوينه- بعض الشخصيات التّراثية إنّما يكرّس الفكرة ذاتها، أي التعبير بها عن موقفه اتّجاه قضايا الأمة.

وأبرز الشخصيات التي استدعاها الغماري على مستوى عناوينه شخصيتا الحجّاج بن يوسف الثقفي(*) و مسيلمة الكذّاب.(**)

1- علي عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،مصر،ط1، 1997، ص: 13.

*- الحجّاج بن يوسف الثقفي(ت 95هـ/ 714م)، قائد وخطيب عربي، ولد في الطائف، ولاّه عبد الملك بن مروان إمارة جيشه، فقضى على عبد الله بن الزبير في الحجاز، تولّى مكة والمدينة والطائف والعراق، وقمع ثورة بن الأشعث، أسّس مدينة واسط، عني بشؤون الرّي والإصلاح النقدي، اشتهر بالبلاغة في الخطابة والشدة في الحكم حتى نعته البعض بالسفاك و السفاح(المنجد في اللغة والأعلام، ص: 213).

**- مسيلمة الكذّاب:(ت 12هـ/ 633م)، رجل من بنى حنيفة في اليمامة، ادّعى النبوة، هزم الجيش الإسلامي بقيادة عكرمة، ثم انتصر عليه المسلمون في معركة عقرباء أو حديقة الموت(المنجد في اللغة و الأعلام، ص: 533).

فأمّا الحجّاج بن يوسف الثقفي فإنّ الغماري- كغيره من الشعراء- استعمله كمعادل موضوعي " لكل قوة باطشة تعمل على قمع الحق بالقوة، وعلى إخماد كل صوت يحاول أن

يرتفع في وجه طغيانها"[1]،لذلك خصّص له عنوان ديوانٍ بكامله سماه (عرس في مأتم الحجّاج).

والحجّاج في هذا الديوان رمز للقوة والجبروت وبطر الحق، رمز للحكّام العرب الطغاة، الذين لا هَمَّ لهم إلاّ امتصاص خيرات الأمة ونهب أموال شعوبها والفتك بكل معارض يروم قول الحق، وهذا ما يؤكّده قول الشاعر:

سَكَرُوا بِأَفْيُونِ الشُّعُوبِ وَإِنَّهُ
تَرَفٌ يُجِيعُ شُعُوبَهُمْ وَ سُعَارُ
وَ تَوَاجَدُوا فِي وِحْدَةٍ غَزَلِيَّةٍ
لَبِنَاتُهَا الأَوْهَامُ لاَ الأَحْجَارُ!
قَتَلُوا " حُسَيْنًا" آهٍ يَا وَشْمَ الضُحَى
مِزَقًا.. تَلُمُّ جِرَاحَهُ الأَطْيَارُ!
قَتَلُوهُ بِاسْمِ النَاكِثِينَ.. وَ إِنَّهُ
لَوْ يَعْلَمُونَ مَدًى يَصِيحُ.. وَثَارُ[2]

واستحضار الغماري لشخصية الحجّاج كرمز للبطش والقوة و القهر، لا يقتصر على هذا الديوان فقط، بل نجده في كثير من الدواوين يرمز للحكام العرب في العصر الحديث بشخصية الحجّاج، ومن ذلك – مثلاً– قوله في ديوان براءة أرجوزة الأحزاب:

كَمْ زوَّرُوا وَ صَوَّرُوا الإِخْرَاجَا
وَ أَمْعَنُوا فِي كَيْدِهِمْ أَفْوَاجَا
وَبَارَكَتْ خُطَاهُمْ "الحَجَّاجَا"
وَأَحْكَمُوا دُونَ الضُّحَى رِتَاجَا[3]

1– علي عشرى زايد، استدعاء شخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 124.

2–الغماري، عرس في مأتم الحجّاج، ص: 18.

3– الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص ص: 45– 46.

وقوله في ديوان مقاطع من ديوان الرفض:

فَلْتَنْتَحِرُ يَا كُفْرُ..

يَا أَمْشَـاج!

و لْتَنْكَسِرْ يَا صَارِمَ الحَجَّاج!

وَ لْتَسْكَرِي مِنْ رَهَجَ الأَحْقَادِ يَا أَمْوَاج[1]!

وقوله في ديوان قراءة في آية السيف:

وَسَرَقُوا مَزَادَة "الحُجَّاج"

كَأَنَّهُمْ بَقيـة "الحَجَّاج" [2]

إنّ توظيف الشاعر للعبارات التالية (وباركت خطاهم الحجّاج)، (ولتنكسر يا صارم الحجّاج)،(كأنّهم بقية الحجّاج) ليدل دلالة قطعية على الصورة الظلامية الاستبدادية التي يحملها الشاعر لهذه الشخصية.

ويمكننا القول أيضا إنّ الغماري يرمز(الحجّاج) في عنوان ديوان(عرس في مأتم الحجّاج) إلى النهاية القريبة للحكّام الطغاة في الوطن العربي، بدليل توظيفه لكلمة (عرس) التي تدل على الفرح، أي فرح الجماهير بموت الحجاج، ممّا يعني نهاية الحكم المستبد.

وأمّا مسيلمة الكذّاب فقد وظّفه الغماري في عنوان قصيدة(مسيلمة القرن العشرين) رمزًا للكذب والدعاوى الباطلة، ذلك أنّ القصيدة قد كُتبت في(شابور بختيار)[*] الذي صرّح من باريس غداة قيام الثورة الشيعية في ايران " بأنّه يتنبأ بسقوط نظام الخميني في جانفي"[3].

فنبوءة شابور– في رأي الشاعر– لا تختلف عن نبوءة مسيلمة الكذّاب، فكلاهما كذّاب مدّعي، لا أساس لكلامه من الصحة، بل إنّ الشاعر يسخر من نبوءته(شابور) ويهدّده بنهاية تشبه نهاية مسيلمة الكذاب، فيقول:

" شَابُورُ" يَا أَفْعَى.. بِكَفِّ القَاتِلِينَ ضِيَاءَ فَجْرِي

الصَالِبِينَ عَلَى جِدَارِ الْقَهْرِ إِصْرَارِي وَ كِبْرِي

1– الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص: 26.

2– الغماري، قراءة في آية السيف، ص: 101.

*– شابور بختيار: آخر رئيس وزراء إيراني في عهد الشاه، فرّ إلى مصر ومنها إلى فرنسا.

3– الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 113.

لَنْ يَقْتُلُونِي.. اِنَّنِي " قُم" الجِهَادِ.. لَهِيبُ ثَأْرِ

سَيْفٌ عَلَى الطَّاغِي يَثُورْ بِأَلْفِ " صَفَيْن" وَ " بَدْرِ" [1]

يهدّده الشاعر في هذه الأبيات بأنّه سيقتَل بسيف الثورة، كما قَتل أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم (صفين وبدر) مسيلمة الكذّاب.

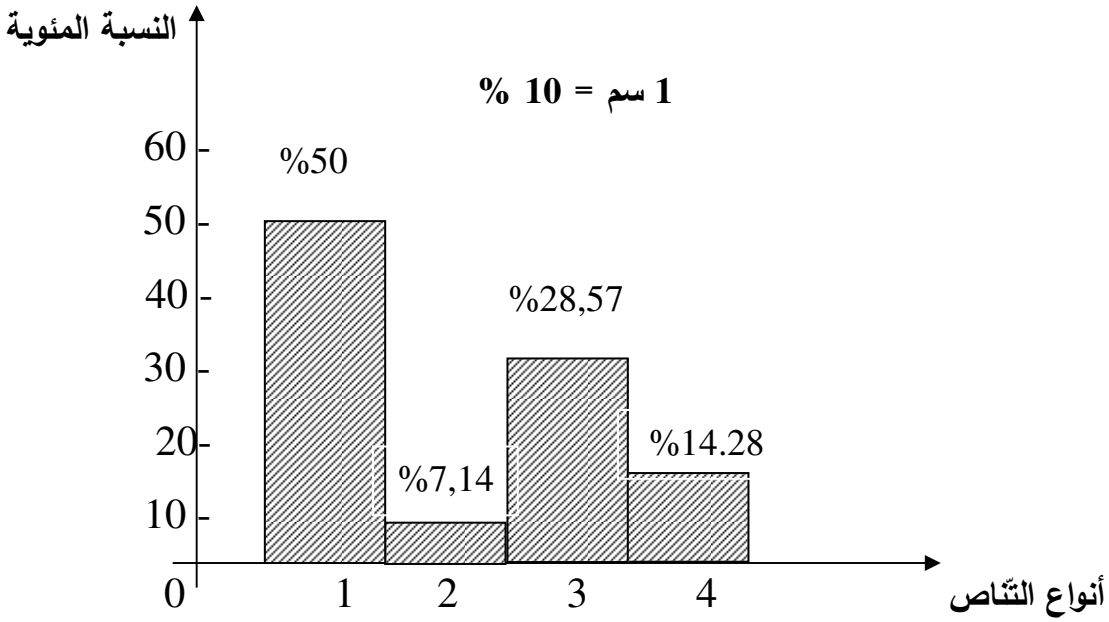
ويمكن أن نشير في الأخير إلى استحضار الشاعر لشخصية (مسيلمة الكذاب) في قصيدة غير هذه وديوان غير هذا، للدّلالة نفسها (الكذب وادعاء الباطل) وذلك في قوله:

دَعْوَى "مُسيْلِمَـةَ" عَادَ الزَّمَـانُ بِهَا

فَأَخْصَبَتْ بِالعَذَارَى البِيدُ. لاَ المَطَرِ[2]

وعليه فإنّ لشخصية مسيلمة الكذّاب في عناوين الغماري(وشعره) دلالاتها الخاصة المستمَدّة من سيرة الشخصية الحقيقية.

وفي ختام دراسة التّناص في عناوين الغماري يمكن أن نضع مدرجًا تكراريًا يختصر التّحليل السابق ويسمح بتعليل غلبة هذا النوع من التناص على ذاك.



1- التّناص مع القرآن الكريم. 2- التّناص الذاتي.

3- التّناص مع الشعر العربي القديم. 4- استحضار الشخصيات التراثية.

1- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 15.

2- الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص: 12.

يُظهر المدرّج التّكراري النّزعة الدّينية التي يتميّز بها الغماري، وذلك من خلال استحضاره لآي القرآن الكريم على مستوى عناوينه، حيث بلغت نسبة التّناص القرآني (50

%) من مجموع التّناصات، وهي نسبة تثبت تشبّث الشاعر بالقرآن الكريم باعتباره المنقذ والمخلِّص الوحيد للبشرية من المآزق والمهالك التي أوقعتها فيها الحضارة المادية.

ثم إنّ الشاعر ليدرك تمام الإدراك أنّ القارئ العربي– في ظل الأزمة الراهنة –يحن إلى كلّ مايذكّره بمجد العرب وتاريخهم العريق، أيّام كانت أمة الإسلام سيدة الأمم على الإطلاق، ويدرك أيضًا أنّ القرآن الكريم هو السبيل الأنجع إلى استرداد الذاكرة، بوصفه السبب الأول في بلوغ العرب شأوة المجد والحضارة، لذلك تراه يجنح – إن أراد استضافة نص ما على مستوى العنوان – إلى توظيف بعض الآيات القرآنية أو اسماء السور أكثر من غيرها (الشعر).

هذا، ويأتي التّناص الذّاتي في المرتبة الثانية من حيث نسبة الحضور، حيث بلغت نسبته المئوية (28,57 %)، و يمكن ردّ ذلك إلى السببين التاليين:

- تقارب مواضيع القصائد وانحصارها بين الدينية والوطنية، الأمر الذي يفرض تقاربها في العناوين بل وتناصها مع بعضها البعض.
- رضى الشاعر وإعجابه بعناوينه إلى درجة جعلته يميل إلى إعادة كتابتها من جديد.

وأمّا ضعف نسبة استحضار الشخصيات التراثية (14,28 %) فيمكن ردّه إلى انعدام دواعي استحضارها على مستوى العناوين من جهة، واكتفاء الشاعر بذكرها في مضان النصوص من جهة أخرى.

وفي الأخير يمكننا القول إنّ نسبة توظيف الشعر العربي القديم في عناوين الغماري هي أضعف النسب على الإطلاق (7,14 %) ويعود ذلك إلى:

- خلو الشعر العربي القديم من عناوين تسم قصائده، ولهذا لا يمكن للشاعر– على مستوى العناوين– أن يتناص معه.
- استحضار الغماري للنص الشعر العربي القديم داخل متن القصيدة، جعله يعزُب عن توظيفه (جزء منه) على مستوى العنوان.

تمهيد:

الانزياح (L'ecart) ظاهرة أسلوبية جمالية، اهتمّ بها النّقاد باعتبارها "قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية "[1] ويعني الخروج عن الاستعمال العادي المألوف للّغة،

بحيث تصبح اللغة في مداره أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، بل "لا يوجد شعر[حسب كوهين(Cohen)] يخلو من الانزياح"[2]، لأنّ الشعر في حدّ ذاته هو انحراف عن اللّغة النّثرية المألوفة.

والانزياح هو"الممارسة التركيبية التي تستحدثها البلاغة ومقاييسها المعيارية لإرواء مناطق متصحّرة في كيان النص الأدبي"[3] هذه المناطق التي لايستطيع المبدع الوصول إليها إلاّ بالخيال المجنّح، والخروج عن المألوف في الاستعمال اللغوي.

وهو إذ ذاك "يقوم على المفاجأة والتغيّر وعدم الثبات" [4]، فهو يصدم القارئ ويكسر أفق التوقّع لديه ويجعل من اللاّممكن ممكنًا ومن المستحيل معقولاً.

هذا ويمكن أن نشير إلى أنّ للانزياح مرادفات عدة–قد نجمع بينها في قرائتنا هذه–أهمها: الانحراف(La déviation)، الانتهاك (La viol) العدول(L'anamitafaur)، المفارقة (Ladissemtslance)...

وعليه فهذا تمهيد مقتضب عن الانزياح الذي رأينا أن نتتبّع تجلياته في عناوين الغماري، على أمل استنباط جمالياته وآلياته التأثيرية في النص والمتلقي معًا.

والعناوين الغمارية المنزاحة هي:

1– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية و الأسلوب)، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط1، ج1، ص: 179.

2– جون كوهين بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص ص: 192– 193، نقلاً عن: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص: 138.

3– عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص: 131.

4– أحمد محمد ويس،(نحو معيار للانزياح)، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 342، تشرين الأول، 1999، ينظر الموقع:

http // w w w. aww- dam. Org/ mokifadaby/ 342/ mokf 342-003. htm

- **نقش على ذاكرة الزمن:**

عنوان غرائبي تتجلّى فيه ملامح الحنين إلى الماضي، جمع فيه الشاعر بين شيئين لا مُسوّغ للجمع بينهما إلاّ الانزياح الشعري، وهما (نقش) و(ذاكرة الزمن).

فالنّقش عادة ما يكون على الشيء الصّلد كالصّخر أوالخشب، وأمّا أن يكون على الذاكرة، فذلك أمر لا يقوله إلاّ الشعراء، ثم إنّ هذه الذاكرة المنقوش عليها ليست ذاكرة إنسانية، بل يتجاوز الشاعر –في هذا– التعبير المألوف وينسبها إلى الزمن (ذاكرة الزمن).

ويبدو أنّ الشاعر يقصد بذلك الذاكرة الجمعية للأمّة الإسلامية، التي نقشت أمجادها وبطولاتها على صفحات التّاريخ نقشا لا يزول ولايبلى كالنقش على الصّخر، ويؤكد ذلك قوله:

أُمَّـةَ الأَفْرَاسِ وَالفُرْ سَانِ، وَالوَرْدِ المُقَاتِل
"طَارِقٌ" فِي المَجْدِ إِبْحَا رٌ وَإِرسَاءٌ مُنَاضِلْ
وَ"المُثَنَّى" يَنْشُدُ المَوْ تَ فَتَحْبُوهُ الحَيَاه
فَتَغَنَّـي يَاشِفَاهَ الضَوْ ءِ، مِيدِي يَاجِبَاهْ[1]

وتُأثِّر المفارقة في هذا العنوان، والمتأتّية من التركيب الإنزياحي غير المألوف (نقش + ذاكرة + زمن) على مضمون النص، إذ يحاول الشاعر المقارنة بين الماضي المشرق الوضاء، والحاضر المظلم المنحطّ، فيقول بعد أن ذكر الماضي وعزّه:

قَدْ سَئِمْنَا مِنَ شِعَا رِ الحُبِّ وَالنَّاسُ ذِئَاب
وَسَئِمْنَا مِنْ بُيُوتِ الطُ هْرِ وَالطُهْرُ سَرَاب
وَسَئِمْنَا مِنْ حَدِيثِ العَ دْلِ وَالنَّاسُ عَبِيد.
وَمَلَلْنَا "كَانَ"لاَ كُنّا و لاَ كَانَ الشُّهُود
كَمْ سَجَدْنَا للذِّئَابِ الحُ مْرِ فِي زَيّ الأُسُود
وَرَأَيْنَا العِفَّةَ العَذْرَا ءَ تَهْوِي كَالجَلِيد[2]

1– الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص ص: 65– 66.

2– المرجع نفسه، ص ص: 67– 68.

فهذه المفارقة أساسها التركيب الانزياحي على مستوى العنوان، وذلك أنّ استحالة النقش على ذاكرة الزمن كاستحالة عودة العزّ المفقود (الماضي) إلى الزمن الحاضر، على أنّ هذا العزّ سيبقى محفورا في ذاكرة الأمة الإسلامية أبد الدهر.

- **خضراء تشرق من طهران:**

عنوان انزياحي مفارق، استعار فيه الشاعر لفظة (خضراء)، والتي يشير بها إلى الثورة الشيعية التي انطلقت من إيران، وأحلّها محلّ الشمس، على أنّ وجه الشبه بينهما (الخضراء والشمس) هو إشاعة النور وإزاحة الظلام. فخضراء الغماري – إذن: هي الثورة الشيعية التي انطلقت من طهران، وهذا ما يثبته قوله:

ذِكْرَاهُ عِطْرُ شَهِيدٍ يَرْتَوِي أَلَمًّا
وَ "آيةُ اللهِ" فِي طَهْرَانَ حَدَّاهُ
.....
أَغْرَاهُ بِالثَّوْرَةِ الخَضْرَاءِ.. يَا وَطَنِي
وَجْهٌ غَرِيبٌ تَبُثُّ الرُّعْبَ كَفَّاهُ.[1]

فالثورة الخضراء ستنشر نورها في العالم رغم أنف المعارضين، الساعين إلى كبت النور ونشر الظلام.

ثُورِي عَلَى الزَّيْفِ يَا طَهْرَانُ وَانْفَجِرِي
وَإِنْ تَغَنَّى بِهِ الحَادِي.. وَغَنَّاهُ.[2]

ولا يكمن الانزياح في هذا العنوان في تشبيه الشاعر للثورة الشيعية بالشمس فحسب، بل يكمن أيضًا في تحويله لمكان إشراق الشمس المألوف (المشرق) إلى طهران تعظيمًا لها ولثورتها، فلطهران–في رأيه–فضل على البشرية كفضل المشرق على العالم.

- **بوح في موسم الأسرار:**

يتجلّى الانزياح في هذا العنوان من خلال انفلات لغة الشاعر عن النّمط اللغوي والمنطقي المألوف، ودخولها في تركيب انحرافي زئبقي يشي بنفسٍ شاعريةٍ متشظيةٍ، أنهكتها المآسي والأزمات، فراحت تنتظر قدوم مواسم البوح والإفضاء ، كي تلقي عن نفسها

1– الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 34.
2– المرجع نفسه، ص: 37.
حملاً ثقيلاً من المكبوتات.

هذه المكبوتات المتأتّية من تراكم الأسرار واضطرابها في ذات الشاعر، حتى شكّلت له أزمة نفسية جعلته ينظر إلى يوم الخلاص منها، نظرةً تلهّفيةً احتراقيّةً تشبه نظرة الزّارع أو الغارس إلى موسم الحصاد وجنيّ الثمار.

هذا وقد شكّلت العناوين الفرعية في ديوان (بوح في موسم الأسرار) جملة الأسرار التي قرّر الشاعر البوح بها، وهذه العناوين هي (وجه ليلى)، (حنانيك)، (مدى مضاءك)، (سبيل المعاناة)، (أصون الهوى)، (جدائل ليلى)، (مُري القلب)، (ألم هواك)، (أجل يا قدس)، (أحببتُ حبّ الخير)، (مناجيات)، (تساؤل)، (أضغاث حلم).

فنصوص هذه العناوين هي المقصودة في العنوان الرئيس (بوح في موسم الأسرار)، وذلك لمعالجتها لمواضيع يعتبرها الشاعر دعائم الحياة البشرية ومكمن سرّها (الدين/ الوطن/الحب).

- **عرس في مأتم الحجّاج:**

يستمدّ هذا العنوان انزياحه ومفارقته من توظيفه لثنائية ضدّية (عرس/مأتم) تُحيل إلى الصّراع الدّائر بين فئتين؛ فئة مقهورة مغلوبة على أمرها، تعيش تحت نير الظلم والاستبداد، ليس لها من القوة لدفع هذا الظلم إلاّ انتظار يوم زواله(مأتم) حتى تقيم (الأعراس)، وفئة متسلّطة متجبّرة، تحكم بقوة الحديد والنار، وتسعى إلى فرض هيبتها وسلطتها بالقتل والتّرهيب (الحجّاج).

ويبدو أنّ الشاعر – من خلال القصيدة – قد وضع نفسه نصيرًا للفئة الأولى، مؤكدًا على انتمائه إليها ووقوفه في صفّها، ضد الأنظمة العميلة التي باعت الشرف العربي من أجل منصب أوجاه، وهذا ما تثبته الأسطر التالية:

مَنْ بَاعَ وجْهَ القُدْسِ قَبْلَ سُقُوطِهِ
وَمِنَ الهَزِيمَةِ فَيْئُهُ المِدْرَارُا!
تَرَكُوكَ يَا مَسْرَى النَّبِيّ مُعَفَّرًا
وَتَخَايَلُوا.. لَوْ تَخْجَلُ الأَعْمَارُ !
وَجَثَوا عَلَى مَبْكَى العُرُوبَةِ خُشَّعًا
وَبِكُلِّ أَسْرَارِ البَلاَغَةِ ثَارُوا!
تَرَكُوكَ مَأْوَى لِلذِّئَابِ..وَمَوْئِلاً

لِلْمُتْرَفِينَ.. وَرَبُّكَ الغَفَّارُ

.....

سَكِرُوا بِأَفْيُونِ الشُعُوبِ وَإِنَّهُ

تَرَفٌ يُجِيعُ شُعُوبَهُمْ وَسُعَارُ.

وَتَوَاجَدُوا فِي وِحْدَةٍ غَزَلِيَّةٍ

لَبِنَاتُهَا الأَوْهَامُ لاَ الأَحْجَارُ![1].

إنّ جمالية الانزياح في هذا العنوان لا تكمن في جمعه بين الضّدّين في سياق واحد فحسب، بل تكمن أيضا في تلك الصدمة التي تدع المتلقي مشدوها فاغر الفم، أمام هذا (العرس) الذي سيقام في(مأتم).

إنّها فلسفة الغماري الشعرية، التي تتأسّس انطلاقا من جملة متناقضات يعيشها العالم العربي، حيث كانت سببًا في إحداث الفجوة بين الشعوب وحكّامهم، ومن جملة هذه المتناقضات:(سيّد/مسود)،(قوي/ضعيف)(يميني/يساري)(مُتطرّف/مُتسيّب)، (مُتديّن/علماني)

- **رسم بريشة الحنين:**

عنوان شاعري موغل في الانزياح والمفارقة، يستقي من قاموس الشّعرية الغمارية جمال التّركيب وروعة البناء، ومن المفارقة في الصورة قوة الجذب والإغراء، وذلك لِاعتماده على جمالية الصورة في ركنها الاستعماري حيث استعار الشاعر لفظة (ريشة) وهي في الأصل أداة من أدوات الرسم ونسبها إلى (الحنين) على سبيل الاستعارة .

وقد أثّر هذا الانزياح على متن القصيدة تأثيرًا واضحًا، حيث جاءت كثير من الأسطر الشّعرية مبنية على سمت هذه اللّغة الانزياحية، ويمكن أن نمثّل لذلك بما يلي:

أَتَيْتُ إِلَيْكِ مُنْسَحِقًا بِآمَالِي وَأَشْوَاقِي.

بِبَاقِيَةٍ مِنَ الأَحْلاَمِ مُزْهِرَةً بِأَحْدَاقِي

.....

فِدَاكَ، بِرَعْشَةِ الأَشْوَاقِ فِي أَعْمَاقِ أَعْمَاقِي

1- الغماري، عرس في مأتم الحجّاج، ص ص: 13- 18.

أَتَيْتُ إِلَيْكِ أَسْفَارًا عَلَى دَرْبِ المُعَانَاةِ [1]

.....

أُحِبُّ عَذَابَكِ القُدْسِيّ يَقْتُلُنِي وَأَحْيَاهُ

وَتَرْسُمُنِي بِذَاكِرَةِ الدُّرُوبِ الخُضْرِ كَفَّاهُ[2]

.....

وكأنّي بالشاعر يريد من خلال هذا الانزياح أن يعيد كتابة التاريخ الإسلامي من جديد، أوبالأحرى يريد أن يرسم الواقع الإسلامي المعيش بريشة الماضي، أيّام كانت الأمّة العربية الإسلامية لا تفرّق بين أبنائها كما هو حاصل الآن، وهو الأمر الذي كان يحزّ في نفس الشاعر كثيرًا،حتى جسّده في هذه الأسطر:

أَخَضْراءُ الهَوَى العُذْرِيّ مَا عَرَبٌ وَ مَا عَجَمُ؟

وَ مَا(قَوْمِيَّةٌ) فِي عُمْقِهَا يَتَسَكَّعُ العَدَمُ

سِوَاكِ مَسَافَةٌ يَمْتَدُ فِي أَيَّامِهَا السَّأَمُ

وَتَكْبُرُ... يَكْبُرُ الطَاعُونُ وَالأَفْيُونْ وَالعُقْمُ.[3]

إنّ حنين الغماري إلى أمجاد الماضي مع علمه باستحالة عودته، جعله يلجأ إلى مخياله الشعري ليرسم من خلاله الواقع العربي كما يجب أن يراه لا كما هو موجود في الحقيقة، و هذا تأسّيًا بالفنان الرّسّام الذي يجسّد في لوحاته صورة واقع فنيّ مثاليّ لا حقيقي.

- **غنيتُ جرحك:**

يقف القارئ مندهشًا أمام المفارقة العجيبة في هذا العنوان، إذ كيف يجتمع (الغناء) و(الجرح) في سياق واحد، وكلاهما يُحيل إلى معنى هو في الأصل نقيض للآخر، وذلك أنّ (الغناء) دليل على الفرح والنشوة والسرور، و(الجرح) دليل على الألم والحزن والموت.

غير أنّ هذه المفارقة وهذه الدهشة سرعان ما تزول بولوج القارئ عالم النص، ليجد أنّ الجرح الذي يُغنّي له الشاعر هو الحبّ المخبوء بين جنبات صدره، حتى أدمى قلبه وجرّح

1- الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، ص: 33.

2- المرجع نفسه، ص: 34.

3- المرجع نفسه، ص: 35.

فؤاده، فيقول في ذلك:

غَنَّيْتُ جُرْحَكِ يَاخَضْرَاءُ مِيعَادَا
مَتَى اللِّقَاءُ يَجُوبُ الدَّرْبَ أَعْيَادَا
غَنَّيْتُ جُرْحَكِ ..لاَ صُبْحِي بِمُقْتَرَبٍ
مِنّي.. وَلاَ هَمْسُكِ العُذْرِيّ مَيَّادَا
يَنْسَابُ فِي خَلَجَاتِ الحُبِّ ذَاكِرَةً
تَمْتَدُّ فِي مَقْلَةِ الأَجْيَالِ أَبْعَادَا (1)

أولعلّه يعني بـ(الجرح) الدّم النازف من جرح الشهيد، ذلك الجرح الذي طالما زغردت له النساء وتغنّى به الشعراء، وهذا ما تشير إليه الأسطر التالية:

غَنَّيْتُ جُرْحَكِ هَذَا الدَّرْبُ يَقرَأُنِي
ذِكرَى شَهِيدٍ يَلُمُّ الشَوْقَ أَوْرَادَا
أُعْطِيهِ مِنْ مُقْلِي العَطْشَى.. وَمِنْ شَفَتِي
حَتَّى أَرَى صُبْحَكِ البَدْرِيّ مَيَّادَا (2)

ويبدو أنّ الأمر لا يختلف إن كان الشاعر يقصد بـ(الجرح) جرح الحبّ (حب الشريعة الإسلامية)، أو جرح الشهادة، فكلاهما يستحق التغنّي و الإكبار.

و عليه فإنّ جمالية الانزياح في هذا العنوان تكمن في اختيار الشاعر للفعل (غَنَّيْتُ) وإسناده (للجرح) مما شكّل مفارقة كبيرة كانت السّبب في جمالية العنوان، ذلك أنّه لو وظف الفعل (بكيتُ) مكان (غَنَّيْتُ) لما كان في العنوان انزياح يُغْري بالقراءة.

- **فتوى الزمان:**

عنوان انزياحي يُحيل إلى مرجعية دينية انطلق منها الشاعر في تأسيسه لهذه القصيدة، إذ يستعير من القاموس الديني لفظة (فتوى) وينسبها إلى(الزمان) مع أنّها في الأصل تُنسب إلى عَالِم الدين أو الإمام.

و لكنّ صمت الأئمة وعجزهم عن الإفتاء بالجهاد أمام ما تتعرّض له الأمّة العربية

1- الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 15.
2- المرجع نفسه، ص: 20.

الإسلامية من انتهاكات لمقدّساتها جعل الزمان يخرج عن صمته، ويصدر فتواه إلى الشعوب العربية أن ثوري على الظلم والطغيان، وحرّري أراضيك من المحتلّين وأذنابهم، وهذا ما جعل الشاعر يضمّ صوته إلى صوت الزمان و يقول:

إنْ تَسْأَلِ الأَزْهَرَ المَعْمُورَ يَا وَ طَنِي
تُجِبْكَ مِئْذَنَـةٌ بِالصَّمْتِ تَصْطَخِبُ!
يَرُوعُنِي الصَمْتُ أَنْ يَغْتَـالَ مِئْذَنَةً
بَيْنَ الشُمُوسِ وَ أَغْلَى مَجْدِهَا نَسَبُ!
فَتْوَى الزَّمَانِ جِرَاحُ الجِيلِ تَكْتُبُـهَا
لاَ مَا تَنُوءُ بِهِ الأَقْلاَمُ وَالكُتُبُ!! (1)

إنّ(الزّمان) في هذا العنوان هو معادل موضوعي للضمير العربي الحي، الذي لا يستسلم للذّل والعبودية، ولا يركن لسياسة حكّام عملاء هم في الأصل صورة ثانية لذلك المحتلّ، حيث يرون أنّ الصمت عن الاحتلال هو عين الحكمة و السياسة و الرّوية.

*** أغنية الطائر الحزين:**

عنوان من أكثر العناوين شعرية وانزياحًا، لا تغادره عين القارئ حتّى يطرح على نفسه الأسئلة التالية: هل تحزن الطيور؟ وهل تغنّى؟ إن كانت تُغنّي فما غناؤها؟ وهل الحزين يغنيّ؟

على أنّ القارئ لن ينتظر من النّص أن يجيبه إجابة مباشرة عن هذه الأسئلة، لذلك عليه أن ينطلق من بنية العنوان أوّلاً، ثم من النّص حتى يجد الإجابة الصحيحة.

فأمّا العنوان فيبدو أنّه مؤَسَّس على الاستعارة، حيث استعار الشاعر لفظتين تنسبان في الأصل إلى الإنسان و هما (أغنية) و (الحزين) ونسبهما إلى الطائر على سبيل الاستعارة المكنية.

وأمّا النّص فيُحيل إحالة خفيّة إلى أنّ هذا الطائر الحزين هو الشاعر ذاته، ذلك أنّه جعل حياته وشعره وقفًا على الشريعة الإسلامية، يتغنّى بها تارة ويبكي حالها تارة أخرى،

1- الغماري، قراءة في آية السيف، ص: 125.

ودليل ذلك قوله:

الطَّائِرُ الغَرِدُ الحَزِينُ عَلَيْكِ.. مَقْطَوعُ الوَتِينِ
غَنَّاكِ فِي كَبَدِ الأَسَى.. بِالَهَمِّ.. بِالأَلَمِ الدَّفِينِ
غَنَّاكِ قَافِيَةً مُوشَّحَةً.. تُنَمْنِمُهَا شُجُونِي[1]

فالشاعر –إذن– طائر غرّيد يحلّق بمخياله في فضائه الشعري، ويطير بأفكاره إلى عوالم خاصة لا يبلغها إلاّ الشعراء، يستطيع فيها أن يعبّر بكلّ حرّية عن آحاسيسه وآلامه، فيتغنّى تارة، ويبكي ويحزن أخرى.

إنّ وجه الشبه بين الطائر و الشاعر أنّ كليهما يملك فضاءً محدودًا يحلّق فيه كيفما شاء، فإن كان فضاء الطائر هو الجو أو السماء، فإنّ فضاء الشاعر هو الخيال المجنّح، يرتوي من نبعه وينطلق منه ليؤسّس عوالمه الخاصة، وفق رؤيته الشعرية الخاصة، فيمدح هذا ويهجو ذاك ويبكي هذه ويتغنّى بتلك.

- **اللّيل والنجوم الحيرى:**

يتجلّي الانحراف اللغوي في هذا العنوان من خلال وصف الشاعر للنّجوم بـ(الحيرى)، و هذه الصّفة لا تُطلَق في الأصل إلاّ على العاقل(الأنثى)، وأمّا غير العاقل (كالنجوم) فلا يوصف بها، مع أنّه كان بإمكان الشاعر أن يصفها (بالساطعة) أو(اللامعة) أو(البرّاقة)، ولكنّه أبى إلاّ أن ينزاح ويصفها بـ (الحيرى) تشبيها لها بالإنسان.

ومع هذا فإنّ شعرية العنوان لا تكمن في جمالية الاستعارة السابقة فحسب، بل تكمن أيضًا في توظيف الشاعر (للنجوم) كمعادل موضوعي للقصائد، في مقابل توظيفه(اللّيل) رمزا للأنظمة الظلامية المستبدّة التي تخشى نور الحق الذي سيكشف خبايا أعمالها، وهذا ما تؤكّده الأسطر التالية:

اللَّيْلُ يَهْمِي وَ النُّجُومُ الخُضْرُ فِي قَلَقِ المدَارِ
وَأَنَّا أُحَمْلِقُ فِي الدُّجَى، فِي الآهِ، فِي شَبَقِ انْتِظَارِي.
وَحَبِيبَتِي نَاءَتْ عَلَى أَهْدَابِهَا سُحُبِي وَ نَارِي
النَّارُ.. تَعْتَصِرُ البَقَايَا مِنْ دَمِي، حُلُمِي، نَهَارِي

1– الغماري، ألم و ثورة، ص: 22.

فَأَلُمُّ أَجْنِحَةً حَيَارَى فَوْقَ أَشْلاَءِ انْدِثَارِي.

لاَ الوَجْهُ وَجْهِي، إِنْ أَحَدِّقْ فِي الرُّؤَى.. لاَ الدَّارُ دَارِي[1]

فالأنجم الحيرى، أوالأجنحة الحيارى هي قصائد الشاعر التي يحلّق بها في سماء الشعر، ليرصد ظلام الأنظمة المستبدّة، التي حوّلت هذا العالم إلى ليل سرمديّ من البطش والظلم و الاستبداد.

إنّها شِعره الذي ينير ليل هذا العالم ويهدي الناس في ظلمات البطش والاستعباد، بعدما خفتت كل الأنوار والأضواء، ولم يعد للناس من هادٍ في هذا الديجور إلاّ قصائد الشاعر.

ورغم أنّ هذه النجوم (القصائد) مصابيح تهدي الناس في ظلام الجهل والتسلّط الذي تفرضه الأنظمة المستبدة، إلاّ أنّها حيرى أمام تعنّت هذه الأنظمة واستمرارها في ظلمها وغيّها مع عدم رضى الشعوب بها.

- **سفر في الحب:**

عنوان انزياحي يُعلن الشاعر من خلاله عن فلسفته في الحب و الحياة، و هذا انطلاقا من مرجعيّته الدينية التي تقدس الحب و تجلّه، وتعتبره وسيلة لِإستمرار الحياة و تطوّرها.

فالحب رفيق الإنسان وأنيسه في وحشة هذا العالم، ومصدر إلهامه وإبداعه الشعري والنثري، وهو أيضا بلسم لجراحه وعلاج ليأسه وقنوطه، وباختصار فإنّ الحب عند الغماري هو ما تبوح به الأسطر التالية:

مِنَ الحُبِّ تَنْهَمِرُ الأغْنِيَاتْ
وَ يُورِقُ فَجْرٌ وَ يَخِضَرُّ آتْ
وَ بِالحُبِّ نُبْدِعُ رَغْمَ الضَّبَابِ
وَ نُزْهِرُ رَغْمَ الوُجُودِ المَوَاتْ
مِنَ الحُبِّ مِنْ أَلَمِ العَاشِقِينَ
نَثُورْ وَ نَكْشِفُ سَرَّ الحَيَاةِ
فَتَصْحُو كَمَا العِشْقِ أَيَّامُنَا

1- الغماري، ألم و ثورة، ص: 29.

وَتَعْبُقُ أَسْحَارُنَا بِالصَّلاَةِ[1]

.....

إنّ بؤرة الانزياح في هذا العنوان تكمن في توظيف الشاعر(للحبّ) كمعادل موضوعي لوسيلة السفر(الطائرة، الحافلة، السيارة...)، ذلك أنّ الجامع بينهما(وسيلة السفر/ الحب) هو أنّ كليهما أداة تغيير وتحوّل، فإن كانت الأولى ثورة على المكان وأداة للتحول منه، فإنّ الحب- عند الغماري- هو وسيلة للإصلاح والتحويل والتغيير وإن بحدّ السيف، يقول في ذلك:

وَنُبْحِرُ فِي الشَّاطِىءِ القُدُسِيّ
أَهَازِيجَ سَيْفٍ وَ نَجْوَى لَهَاة
وَنَهْتِفُ يَا ذَا الفَقَارِ.. إِلَينَا
فَإِنَّا عِطَاشٌ حُفَاةٌ عُرَاة

.....

مِنَ الحُبِّ جُرْحٌ سَخِيٌّ خَصِيبٌ
يُضِيءُ بِآلاَمِهِ للسُرَاة [2] .

إنّ هذه الأسطر هي امتداد لمطلع القصيدة (من الحبّ تنهمر الأغنيات)، إذ بالحب يستحضر الشاعر سيف علي رضي الله عنه(ذو الفقار)، وبالحب سيدعوه إلى تغيير حال الأمّة بعد فسادها، ذلك أنّ جرح الحب وإن كان بالسيف، هو جرح سخيّ خصيب له نتائجه الحسنة و ثماره الطّيبة.

- **لن يقتلوك:**

تتجلّى المفارقة في هذا العنوان من خلال كسره لأفق التّوقع لدى القارىء، وذلك بمخالفته لمضمون النص تمام المخالفة، فعنوان القصيدة/ الديوان (لن يقتلوك) وموضوعها رثاءٌ للزّعيم الشيعي آية الله العظمى محمد باقر الصدر، بمعنى أنّها كُتِبت بعد مقتل (الصدر) لا قبله، بدليل قول الشاعر:

غَالَتْكَ يَاكبْرَ الحُسَيْنِ عِصَابَةُ " البَعْثِ" الهَجِين

1- الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، ص: 93.

2- المرجع نفسه، ص ص:93- 94.

يَا بـاقِرَ الفِكْرِ الأَصِيلِ وَحَامِلَ الأَلَمِ الحَزِين

.....

غَالُوكَ بِاسْمِ " البَعْثِ" يَخْطُرُ فِي المَرَايَا الجَاهِلِيَّة

وَ أَتَوْا عَلَى وَادِي السَّرَابِ مُلَمْلِمِينَ خُطَا أُمَيَّة

.....

غَالُوكَ.. يَا رَمْزَ الطَّهَارَةِ مِنْ يَنَابِيعِ الرَّسُولِ.

يَا بْنَ الحُسَيْنِ، وَ إِنْ تَخَثَّرَ حَاقِدٌ، يَابْنَ البَتُول[1]

إنّ الشاعر على يقين من الموت الجسدي (للصّدر)، ولكنّه يؤمن إيمانًا مطلقًا بأنّ الخلود للرّوح والأفكار لا للجسد، فالصّدر إذ مات (أغتيل) جسدًا فتعاليمه وأفكاره ستبقى حيّة يانعة تنير درب أتباعه وأشياعه أبد الدهر:

مَازَال حَرْفُكَ فِي شِفَاهِ الجِيلِ رَيَّانَ العَبِيرِ

مَازِلْتَ تُورِقُ فِي دَمِي يَا أَيُّهَا الفِكْرُ الكَبِير

مَازِلْتُ فِي أَبْعَادِكَ الخُضْرِ أَرْتَقِبُ النَّفِيرِ

يَهَبُ المُعَانَاةَ الوَلُودَ..وَيَصْلُبُ "الزَبَدَ" الحَقِير[2]

يمكننا القول- إذن- إنّ جمالية هذا العنوان تكمن في تلك الصّدمة التي يتلقّاها القارىء إثر قراءته للقصيدة، و أعتقد أنّ هذه الصدمة هي التي كان يقصدها إيكو(ECO) بقوله:"على العنوان أن يشوّش الأفكار لا أن يثبتها"[3].

وفي ختام دراسة الانزياح في عناوين الغماري، يمكن أن نضع جدولاً يضم أغلب العناوين التي تَوسّم فيها الباحث جمالية الانزياح والمفارقة:

العنوان	الدّيوان	الصّفحة
نقش على ذاكرة الزّمن	نقش على ذاكرة الزّمن	61
خضراء تشرق من طهران	خضراء تشرق من طهران	31
غنّيتُ جرحك	خضراء تشرق من طهران	13

1- الغماري، لن يقتلوك، ص ص: 9- 10.

2- المرجع نفسه، ص: 12.

3- G-Genette. Seuils, p 95.

تحيّة إلى الجراح المجاهدة	خضراء تشرق من طهران	97
أغنيات الورد و النار	أغنيات الورد و النار	/
أغنية الشمس	أغنيات الورد و النار	21
بوح في موسم الأسرار	بوح في موسم الأسرار	/
يا حادي الغول	بوح في موسم الأسرار	7
عرس في مأتم الحجّاج	عرس في مأتم الحجّاج	9
حديث الشمس و الذاكرة	حديث الشمس و الذاكرة	63
رسم بريشة الحنين	حديث الشمس و الذاكرة	33
سفر في الحب	حديث الشمس و الذاكرة	93
سلي جفونك	مقاطع من ديوان الرفض	77
لن يقتلوك	لن يقتلوك	/
أغنية الطائر الحزين	ألم و ثورة	21
اللّيل و النجوم الحيرى	ألم و ثورة	29
أنغام و ترجريح	ألم و ثورة	73
أزهار الرفض	ألم و ثورة	87
فتوى الزمان	قراءة في آية السيف	119
مسافر في الشوق	أسرار الغربة	55
إلى صوفية الوجه والثورة	أسرار الغربة	149
أغنية الجرح	قصائد مجاهدة	9
الحب المهاجر	قصائد مجاهدة	103

لعلّ أوّل ما يبرق في ذهن القارىء من تفسير لظاهرة الانزياح في هذه العناوين هو اتكاؤها على المصطلحات الرّومانسية المقتبسة من قاموس الطبيعة، ممّا جلّل العناوين بهالة من المجازية و الانحراف في التعبير، إذ لم يخل أيّ عنوان من هذه العناوين من توظيف لفظة هي في عرف النّقاد من صميم المعجم الرومانسي، نحو:(تشرق، غنّيت، الجرح،

الورد، النار، الشمس، مأتم، أغنية، رسم، ريشة، الحنين، سفر، الحب، الطائر، الحزين، اللّيل، النجوم، أنغام، جريح، أزهار، الشوق، المهاجر...).

إنّ استعارة الشاعر لهذه الألفاظ و توظيفها في غير ما وُضِعت له أصلاً، كان السّبب في انزياح هذه العناوين وخروجها عن المألوف اللغوي، حيث عامل الشاعر أغلب هذه الألفاظ(الطبيعية) معاملة العاقل، فنسب إليها ما لا يجوز أن ينسب إلاّ للعاقل نحو(الجراح المجاهدة، أغنيات الورد و النار، أغنية الشمس، حديث الشمس والذاكرة، سلي جفونك، أغنية الجرح، الحب المهاجر...).

ومعلوم أنّ الذي يجاهد ويغنّي ويحدّث ويسأل ويحزن ويحتار... هو الإنسان لاغيره، لذلك جاءت هذه العناوين انزياحية مفارقة.

هذا ويمكن تفسير اعتماد الشاعر ظاهرة الانزياح على مستوى عناوينه برغبته في استقطاب القرّاء من خلال تلك المسحة الجمالية التي يضفيها الانزياح على العنوان.

خاتمة

لا يمكن لهذه النتائج التي سنجملها في هذه الخاتمة أن تكون قطعيّة ونهائيّة، ولكنّ أملي فيها أن تكون فاتحة علمية لآفاق معرفية ودراسات أكاديمية جديدة، تستحثّ الباحثين على مواصلة البحث والتنقيب في خبايا العنوان، من أجل معرفة كُنه العلاقة التي تربطه بالنص.

إن العنوان– كما عند الغماري– يفرض على القارئ نمطًا خاصًا من الدراسة، يقوم على اعتباره شكلاً خطابيًا مستقلاً قائمًا بذاته، له ما لباقي أشكال الخطاب الأخرى من الاستقلالية و التّفرد، كما يفرض عليه أيضًا الاستعانة بالنص للتأكيد على النتائج التي توصّل إليها.

إنّ الرحلة العلمية التي خاضها الباحث في التّنقل بين عناوين الغماري قد أفضت إلى جملة من النتائج يمكن حصرها فيما يلي:

1/ نتائج الفصل الأول:

- العنوان أُولى عتبات النص التي لا يمكن تجاهلها بأي حال من الأحوال، وذلك لأنّه يحمل من الشفرات والرّموز الدّالة ما يعين القارئ على مواجهة النص بكل ثقة.
- لا يوجد تعريف محدّد ودقيق للعنوان ينطلق من ذاته باعتباره شكلاً من أشكال الخطاب، وكل المحاولات التي سعت إلى تحديد مفهومه كانت ترتكز على الوظائف المنوطة به.
- للعنوان وظائف تجل عن الحصر، فبالإضافة إلى تلك التي حدّدها جاكوبسون (jackobson) والتي يمكن سحبها على العنوان باعتباره نصاً قائمًا بذاته، يسجّل النّقاد مجموعة من الوظائف لا تختص إلاّ بالعنوان؛ كالوظيفة التعيينية، والدّلالية الضمنية المصاحبة، والإغرائية والتحريضية والتجنيسية...
- لا يمكن تحديد وظائف العنوان إلاّ بالاعتماد على النص، وكل دراسة تسعى إلى تحديدها خارج هذا الإطار لن تصل إلى نتائج علمية دقيقة.
- أمّا فيما يتعلّق بتاريخ العنونة فإنّ الدراسة أثبتت أسبقيّت الأعمال الأدبية الغربية (تنظيراً وإنجازًا) في مجال العنونة.
- يُعتبر القرآن الكريم أوّل نص مكتوب باللغة العربية يتّبع نظام العنونة.
- ظهور العنوان في النص الشعري العربي الحديث كان نتيجة لتأثّره بالشعر الغربي.

2/ نتائج الفصل الثاني:

أ- البنية الصوتية:

▪يخضع النص (ديوان/ قصيدة) في دلالته العامة للصوت البارز في العنوان، حيث يُلقِي هذا الصوت بظلال سطوته على معنى واتجاه القصيدة، فتصبح القصيدة ثورية جهادية شديدة إذا كان هذا الصوت انفجاريًا شديدًا، نحو (أقوى من الأيّام)، (الحقّ والسّيف)، (حطِّم القيد)، أوتصبح انسيابية لينة مهموسة إذا كان هذا الصوت احتكاكيًا مهموسًا، نحو (أسرار الغربة) (بوح في موسم الأسرار).

▪تتأثّر البنية الصوتية للنص بالصوت البارز في العنوان، حيث يكثر في هذا النص انتشار الأصوات التابعة للصفة ذاتها التي ينتمي إليها هذا الصوت، نحو سيطرة الأصوات الانفجارية في قصيدتيْ (أقوى من الأيام) و(الحقّ والسّيف) تبعًا لصوت القاف في العنوان، وكذا انتشار الصوت المكرر (الرّاء) في ديوان (أسرار الغربة) تبعًا لسيطرته في العنوان.

ب- البنية الصرفية:

▪تُسيطر الصّيغ الاسمية في عناوين الغماري على نظام العنونة، حيث بلغت نسبتها(76,92%) في مقابل(23,07%) للصّيغ الفعلية.

▪أَكثرُ الصّيغ الاسمية انتشارًا في عناوين الغماري صيغة اسم الفاعل، حيث بلغت نسبة تواترها (48,97%)، و أقلّها انتشارًا صيغة اسم المفعول (4,08%) والصفة المشبهة(4,08%).

▪يميل الغماري إلى توظيف صيغة (فَعَّلَ) في الصيغ الفعلية البسيطة، و(لَنْ يَفْعَلْ) في الصيغ المركبة.

ج- البنية التركيبية:

▪تغلب النكرة على الأسماء في عناوين الغماري، حيث بلغت نسبتها(87,5%) نحو:(قراءة في آية السّيف)، (عرس في مأتم الحجّاج)، (بوح في موسم الأسرار)، (نقش على ذاكرة الزمن)،(رفض في مسافة الشوق)، (أسرار الغربة)... في مقابل (12,5%) للمعرفة، نحو(الحقّ والسّيف)، (الصّوت والصّدى)، (المنتصرة)... وهذا لأنّ النكرة- كما يقول سيبويه- أشد تمكّناً في الاسمية من المعرفة، والعنوان اسم للكتاب، فكان لزامًا أن تأتي أغلب الأسماء فيه نكرة.

▪تفرِض الجمل الاسمية سيطرتها على عناوين الغماري، حيث بلغت نسبتها (84,04%) بينما لم تتعدّ نسبة الجمل الفعلية (15,95%).

▪أكثر الأنماط الاسمية انتشارًا هو: **خبر** + **مضاف إليه**، وذلك بنسبة مئوية تقدّر بـ(29,11 %)، ومن العناوين التي جاءت على سمته: (أسرار الغربة)، (قدر المؤمنين)، (درب المحبّين)، (قدر الحرف)، (أغنية الجرح)، (قصة مجاهد)... أمّا على مستوى الجمل الفعلية فإنّ أكثر الأنماط انتشارًا هو: **فعل** + **فاعل** + **مفعول به** + **مضاف إليه**، بنسبة (33,33%)، ومن بين العناوين التي صيغت وفق هذا النمط (أغليتُ حُبّك)، (سلي جفونك)، (غنّيتُ جُرحك).

3/ نتائج الفصل الثالث:

*** وظائف العنوان:**

▪تفرض الوظيفة الإغرائية سيطرتها على عناوين الغماري بنسبة (38,59%) وذلك لأنّها أكثر الوظائف نجاعة في استقطاب جمهور القرّاء، ثم تليها الوظيفة الدّلالية الضّمنية المصاحبة (26,31 %) فالوصفية (21,05%) فالتّعيينية (14,03%).

▪لا تتوقف وظائف العنوان على الأربعة التي ذكرنا، ولكنّها كانت أكثر الوظائف حضورًا وانتشارًا.

*** جماليات العنوان:**

أ- التّناص:

▪النّص القرآني هو أكثر النصوص استحضارًا في عناوين الغماري، حيث بلغت نسبة حضوره(50%) من مجموع العناوين المتناصة.

▪يميل الغماري إلى التّناص الذّاتي أو التّفاعل الذّاتي، وذلك باجتراره لبعض عناوينه وإعادة كتابتها من جديد.

▪يقل استحضار النّص الشعري القديم على مستوى العناوين الغمارية نظرًا لتوظيفه بكثرة في مضان النصوص.

ب- الانزياح:

▪يجنح الغماري إلى الانزياح و المفارقة في العنونة جنوحًا ظاهرًا، حتى كأنْ لم يخل أيّ عنوان من لمسة انزياحية.

▪أضفى الانزياح على عناوين الدّواوين الغمارية مسحة جمالية إغرائية، يبدو أنّها متعمَّدة لِاستقطاب جمهور القرّاء.

و بعدُ، فإنّي أرجو أن يكون هذا البحث قد أجاب عن جملة الأسئلة التي أثارها الباحث في المقدّمة، وأن يكون لبنة جديدة من لبنات البحث العلمي في مجال العنونة.

كما أرجو من الله سبحانه وتعالى أن يهب هذا العمل القبول والرّضى، وأن يجعله خالصًا لوجه الكريم.

و صلى اللّهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

أولاً: المصادر:

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.
- دواوين الغماري:

1- خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980.

2- لن يقتلوك، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980.

3- أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1980.

4- نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، (د،ت).

5- أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

6- عرس في مأتم الحجّاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982.

7- قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

8- قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر التوزيع، الجزائر، 1983.

9- بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، 1985.

10- ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

11- حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.

12- مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989.

13- براءة أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، طبع المؤسسة الوطنية للنشر والاتصال، وحدة الطباعة بالرويبة، الجزائر، ط1، 1994.

14- الهجرتان، دار المطالب، الجزائر، ط1، 1994.

15- قصائد منتفضة، أسرار من كتاب النار، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001.

ثانيا: المراجع:

المراجع العربية:

1- إبراهيم الأبياري، تاريخ القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان/ القاهرة، مصر، ط1، 1964.

2- إبراهيم رمّاني، أوراق في النّقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، ط1، 1985.
3- أحمد البيلي، الاختلاف في القراءات، دار الجيل، الدار السودانية للكتاب، الخرطوم، السودان، ط1، (د،ت).
4- أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتّطور، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، ط1، 2002.
5- أحمد ناهم، التّناص في شعر الرّواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.
6- بدر الدين بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، ط3، 1980.
7- بكري عبد الكريم، الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1999.
8- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1،2001.
9- استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي للنشر و التوزيع، أربد، الأردن، ط1، 1998.
10- بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، ط1، 2002.
11- الترمذي، سنن الترمذي، تحقيق عبد الرحمن محمد عثمان، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ج3، رقم: 1979، (د،ت).
12- تمام حسان، اللغة العربية، معناها و مبناها، عالم الكتب، جمهورية مصر العربية، ط3، 1998.
13- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (د،ط)، (د،ت).
14- جمال مباركي، التّناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2003.
15- ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ج1، ط1، (د،ت).
16- حسن الشيخ عثمان، حقّ التّلاوة، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1990.

17- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

18- ابن خلدون، المقدّمة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج1، ط1، 1984.

19- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1993.

20- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصّي، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، ط1، 1998.

21- الزمخشري، الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، مج3، (د،ط)، (د،ت).

22- الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار بيروت، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

23- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تحقيق خليل شرف الدين، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د،ط)، مج2، 1999.

24- زين كامل الخويسكي، الصرف العربي، صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1996.

25- الطاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983.

26- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح وتحقيق كرم البستاني، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، (د،ت).

27- طه حسين، أحاديث، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1982.

28- نقد و إصلاح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، 1982.

29- ابن كثير، تفسير ابن كثير، دار الحديث، القاهرة، مصر، الكويت، الجزائر، ط1، (د،ت).

30- لبيد بن أبي ربيعة، ديوان لبيد، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، (د،ت).

31- مجموعة من الأساتذة والنقاد، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

32- محمد الصغير بناني، المدارس اللسانية في التراث العربي، و في الدراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001.

33- محمد خالد منصور وآخرون، المزهر في شرح الشّاطبية و الدّرّة، دار، عمان، ط1، 2002.

34- محمد خان، اللّهجات العربية والقراءات القرآنية، دارسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2002.

35- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية و تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003.

36- محمد مفتاح، دينامية النص تنظير و إنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

37- تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التّناص) دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1985.

38- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي، النشأة و التطور، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1988.

39- محمد علي الصابوني، التبيان في علوم القرآن، طبع بمطابع دار البعث، قسنطينة، نشر و توزيع مكتبة رحاب، الجزائر، ط3، 1986.

40- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

41- لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001.

42- محمود السعران، علم اللّغة مقدمة للقارىء العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1992.

43- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

44- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مراجعة محمد أسعد النادري، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة و النشر والتوزيع المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط37، 2000.

45- مصطفى السعدني، المدخل اللّغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، جلال حربي و شركاه، الإسكندرية، مصر، 1987.

46- معجب العدواني، تشكيل المكان و ظِلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002.

47- مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

48- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح و تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، (د،ت).

49- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1997.

50- نورالهدى لوشن، مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، المكتبة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001.

51- صالح مفقودة، نصوص و أسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة، ط1، 2002.

52- صبحي صالح، مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1968.

53- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002

54- بلاغة الخطاب وعلم النص،عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ط1، 1992.

55- عادل فاخوري،علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، .1985

56- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، الجزائر، ط1، 2000.

57- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996.

58- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة التكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.

59- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

60- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب الشعري، معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1995.

61- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

62- عبد السلام هارون، تهذيب سيرة ابن هشام، شركة المجمع العلمي العربي الإسلامي، منشورات محمد الداية، لبنان/ شركة الشهاب، الجزائر، ط1، 1993.

63- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية. الأزريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

64- عثمان بدري، وظيفة اللّغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

65- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

66- علي جعفر العلاق، الشعر والتّلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

67- علي عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي ،القاهرة ،مصر،ط1، 1997.

68- عنترة بن شدّاد، ديوان عنترة، شرح كرم البستاني دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1987.

69- عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003.

70- ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، ج2، ط2، (د.ت).

71- غازي عناية، هدى الفرقان في علوم القرآن، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ج1، ط1، 1988.

72- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2002.

73- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط1، 1967.

74- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون،طبع هيئة الكتاب بمصر، ج1 ،ط1، 1975.

75- السيد السيد النشار، تاريخ الكتب والمكتبات في مصر القديمة، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999.

76- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية القاهرة، مصر، 1986.

77- شريبط أحمد شريبط، الأديب عبد المجيد الشافعي، مقاربة تحليلية نقدية لإنتاجه الأدبي، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط1، 2000.

78- الشريف الجرجاني، التعريفات تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003.

79- شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني مؤسسة الأخوة مدني، ط1، 2003.

80- هدى جنهويتشي، الأبنية الصرفية ودلالتها في شعر عامر بن طفيل، دار البشر، عمان، الأردن، ط1، 1995.

81- ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى وبل الصدى، تحقيق إميل يعقوب، دار كتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

82- مغني اللّبيب عن كُتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ج2، ط1، 1999.

83- ابن يعيش، شرح المفصّل للزمخشري، تحقيق إميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2001.
84- يوسف شكري فرحات، شرح ديوان الصعاليك، دار الجيل بيروت، لبنان، ط1، 1992.

ب- المراجع المترجمة:

1- ألكسندر ستيبتشفيتش، تاريخ الكتب، ترجمة محمد م الأرناؤط عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ينار /كانون الثاني،.1993
2- بيير جيرو، علم الإشارة-السيميولوجيا- ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1988.
3- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، الإشراف على التّرجمة العربية محمود فهمي حجازي، المنظمة العربية للتّرجمة والثّقافة والعلوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،.1993
4- ميشال آريفيه، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، .2002
5- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد إنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط3، 1986.

ج- المراجع الأجنبية:

1-Ferdinanand de Saussure, Cours de Linguistique Général, Paris, Payot, 1973.
2-Grerard Grenette, Seuils, Edition de Seuil, Paris, 1987.
3- Palimpsestes, Edition de Seuil, 1982.
4-Josep Besa Camprubi, Les fonctions du titre Nouveaux Actes Sémiotiques, 82,2002- Pulim, université de limoges.
5-Leo,H,Hoek , La marque de titre, Dispositifs sémiotiques d'une partique textuelle,Mouton, Publisher, the Hague,paris,New York, 1981.
6-Michel Riffaterre, sémiotique de la poésie, traduit de L'anglais parjean Jacques, Edition de Seuil, paris, Mars 1983.

د- المعاجم و القواميس:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، .2000
2- أحمد رضا، معجم متن اللّغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، .1960

3- المنجد في اللّغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط17، 1991.

هـ- المخطوطات و الرّسائل الجامعية:

1- رشيد بن مالك، السيميائية السردية دراسات تطبيقية، مخطوط قيد الطبع، عمان، الأردن.

2- لخضر بلخير، في التّركيب اللغوي لنقائض جرير و الفرزدق، رسالة ماجستير بإشراف د/ عبد الباقي الخزرجي، جامعة باتنة، 1991.

3- محمد بوعمامة، علم الدّلالة بين التراث و علم اللّغة الحديث، أطروحة دكتوراه بإشراف د/ فرحات عياش، جامعة قسنطينة، 1995.

و- المجلاّت والدّوريات والجرائد:

1- مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مجلد25 العدد 3، 1997، ومجلد 28، العدد1، 1999.

2- مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس عدد 61/60، جانفي 1998.

3- مجلة "الثقافية"، تصدر عن المكتب الثقافي السعودي في بريطانيا وإيرلندا، العدد19، السنة الرابعة،ذو الحجة 1417 هـ/1996م.

4- محاضرات الملتقى الوطني الأوّل، السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، منشورات الجامعة، في:7-8 نوفمبر 2000.

5- محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، منشورات الجامعة، في:16/15 أفريل 2002.

6- محاضرات الملتقى الوطني السيمياء والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 1995.

7- جريدة الشروق اليومي، الأحد24 أكتوبر 2004 الموافق لـ10 رمضان 1425، السنة الرابعة، العدد 1213.

هـ- مواقع الأنترنيت:

1-http://www-awu-dam,org/mokif adaby/322/mokif 342-003:htm.
2-www.FiKrwanakd. aljabriabed. Com/ n58-09hafidi.HTm.

Résumé du mémoire

Résumé du mémoire

Cette présente recherche traite le sujet de sémiologie du titre, en prenant les titres poète Algérien Mustafa Mohamed EL- Ghomari comme échantillon de son application, sachant que cet exemple oblige sur le lecteur un style spécial de l'étude, en le concédèrent une forme de discours indépendant comme d'autres formes de discours.

C'est ainsi que cet aperçu scientifique tenu par le chercheur en ce déplaçant entre les titres de Ghomari nous est arrivé à conclure les résultats suivants :

1. **Les résultats du premier chapitre :**

- Le titre le premier des seuils du texte qui ne peut être ignoré quelque soit le cas, parce qu'il porte des chiffres et des codes significatifs qui aident le lecteur affronter le texte en toute confiance.
- Il n'y a pas une définition précise et exacte au titre partant de soi même en le considérant comme une forme parmi les formes du été basées sur des fonctions qui ne peuvent pas être réduites, en plus aux celles définies par JACKOBSON et qui peuvent être attribuées un texte basé sur soi même.
- Les critiques inscrirent un ensemble de fonctions qui ne dépendent que du titre, comme la fonction de désignation et descriptive, la fonction connotatue attachée et la fonction ductive …

- On ne peut pas définir les fonctions du titre sauf en basant sur le texte, et toute étude qui sert à la définir hors de ce cadre n'arrive jamais aux résultats scientifiques exacts.
- En ce qui concerne à l'histoire du titrage, l'étude a montré la priorité des travaux européens occidentaux (théorie et pratique) dans le domaine du titrage.
- Le saint coran est considéré comme premier texte écrite en langue arabe qui suit le système du titrage (ses noms et les noms de ses versets).
- Les anciens textes arabes tel que les livres de grammaire et la critique de la poésie, et le Hadith, les sciences du coran et l'interprétation (le Tafsir)…, ont connu le titrage avant les textes poétiques.
- L'apparition du titre dans le texte poétique arabe moderne a été le résultat de son influence par la poésie occidentale.

2. Les résultats du deuxième chapitre :

A) La structure phonétique :

- Le texte (office/ poème) soumis de sa signification générale au son apparaissant dans le titre, puisque ce son influe par sa domination sur le sens et l'orientation du poème, de dernier sera révolutionnaire et sévère ci le son est explosif aussi tel que : «plus fort que les jours», «le droit de l'épée», « briser les chaînes», ou devient souple silencieux si le son est aussi silencieux comme «les secrets de l'exil», «dire dans la saison des secrets».

- La structure phonétique du texte est influencée par le son qui apparaît dans le titre, et ainsi on trouve dans ce texte beaucoup de sons relatifs à l'adjectif soi explosifs dans le poème : «plus fort que les jours», «le droit et l'épée», relatif à un son arabe «K» dans le titre, et la forte existence du son répété «R» dans «office des secrets de l'exil» relatif à sa domination dans le texte.

B) La structure morphologique :

- Les formes nominales dominent dans les titres de Ghomari que des formes verbales, et elles atteint un taux de 76.92% contre 23.07% pour des formes verbales.
- La formes nominale la plus apparue dans les titres du Ghomari est le participe présent puisque sa fréquence atteint 48.97%, et la moins apparue est le participe passé avec un taux de 4.08%.
- Ghomari utilise beaucoup de forme spéciale dans les expressions verbales simples, autre forme dans les expressions complexes.

C) La structure syntaxique :

- La notion domine sur les noms dans titres du Ghomari, et elle atteint 87.5% comme : «une lecture dans le verset de l'épée», «dire en saison des secrets», «la sculpture sur la mémoire du temps», refus dans la distance de motivation», contre 12.5% pour les définis tel que : «le droit et l'épée», «le son et le reflet», et ceci parce que la notion comme –il dit Seweh- est plus domination

dans les phrases nominales que les définies, et le titre est un nom du livre, ou il a été obligé que les noms soient indéfinis.

- Les phrases nominales obligent ses domination sur les titres du Ghomari, et on trouve un pourcentage des phrases verbales 84.04% contre 15.95% pour les phrases verbales.

- On utilise un style nominal précis avec un taux de 29.11%, parmi ces titres on trouve : «les secrets de l'exil», «le destin des croyons», «le chemin des amoureux», «la chanson du plaie», «le chemin des amoureux», «la chanson du plaie», «l'histoire d'un moudjahid»,…, tandis qu'au niveau des phrases verbales, le sujets le plus fréquent verbe –participe présent- participe passé avec un taux de 33.33%, et parmi ce genres de titre : «j'ai apprécie votre amour», «interroger vos bous».

3. Les résultats du troisième chapitre :

- *Les fonctions du titre :*

La fonction du titre oblige sa domination sur les titres du Ghomari, avec un taux 38.59% puisque c'est la fonction la plus attirante des lecteurs, on trouve par la suite la fonction connotatue attachée avec 26.31% de taux, et après la fonction descriptive 21.05% et enfin la fonction désignative avec un taux de 14.03%.

Les fonctions du titre n'arrêtent pas sur les quatre ainsi mentionnées, mais elles ont été les plus présentes et fréquentes.

LES BEAUTES DU TITRE :

A) L'intertextualité :

- Le texte du coran est le texte le plus présent dans les titres du Ghomari, il atteint un taux de présence de 50% parmi les titres intertextuels.
- Ghomari se penche à l'auto intertextualité ou auto interaction, et cela en répétant ses titres en les écrivant à nouveau.
- L'ancien texte poétique est moins présent au niveau des titres du Ghomari, puisqu'il les utilise beaucoup plus dans les textes.

B) L'écart :

Ghomari fait recours à l'écart et distinction dans le titrage d'une façon apparente, comme si les titres ne sont pas dépourvus de l'écart.

- L'écart a fait et causé une bonne apparence ductive sur les titres des offices du Ghomari, il apparaît que ça était fait exprès afin d'attirer le public des lecteurs.

En fin, j'espère que cette présente recherche a répondu aux questions soulevées auparavant par le chercheur et quelle soit une nouvelle poussée de la recherche scientifique dans le domaine du titrage.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر -بسكرة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم الأدب العربي

سيميائية العنوان
في شعر
مصطفى محمد الغماري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري

إعداد الطالب :
عبد القادر رحيم

إشراف الأستاذ الدكتور :
صالح مفقودة

أعضاء لجنة المناقشة :

الرقم :	اللقب والإسم :	الرتبة :	الجامعة :	الصفة :
01	د / جاب الله أحمد	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيسا
02	أ . د مفقودة صالح	أستاذ التعليم العالي	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	د .هيمة عبدالحميد	أستاذ محاضر	ورقلة	عضوا مناقشا
04	د / عالية علي	أستاذ محاضر	بسكرة	عضوا مناقشا
05	د. زيادية محمد الأخضر	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : ١٤٢٥ / ١٤٢٦ هـ الموافق : ٢٠٠٤ /