العتباتُ النّصيّةُ في ديوانِ (بكائيّة للنّغم النّافر) للدّكتور شعبان صلاح

د. أحمد رجب حجازي(*)

الملخّصُ

شُــغلت السَّــاحة النَّقديَّة منذ وقتٍ ليس ببعيدٍ بأشــياء خارج متن النص، كصــفحة الغِلاف وما فيها، والمقدِّمة، والعناوين الفرعيَّة، وغير ذلك ممَّا عُدَّ من عتبات النَّصِّ.

وتتبع أهمِّيـة العتبـات من كونهـا تمثِّلُ –مِن جهـةٍ– مثيرًا للمتلقِّي بمـا تحمـل من طاقاتٍ دِلاليَّةٍ وإيماءاتٍ خفيَّةٍ تتنامى استنادًا إلى الخلفيَّة المعرفيَّة للقارئ، فكلَّما اتَّسعت مخيِّلته وتكاملت أدواته اتَّســـعت دائرة التَّأويل والاحتمال، وتمثِّل –مِن جهةٍ أخرى– مِفتاحًا لِما يمكن أن يسري في أوصال النَّصِّ الرَّئيس من دِلالاتٍ.

في هذا الإطار لا تمثِّل العتبات النَّصِّـــيَّة جُزُرًا منعزلةً، بل هي تعمل وفق نظامٍ إشــاريٍّ متكاملٍ؛ لتُســهم في إيصــال رســالةٍ يُفترض أنَّ الكاتب قد خطَّط ابتداءً لطريقة بثِّها.

يتناول هذا البحث ديوانًا شِعريًّا يمثِّل النِّتاج الشِّعريَّ الكامل للأستاذ الدُّكتور/ شعبان صـلاح، عنوانه **(بكائيَّة للنَّغم النَّافر)**. يجمع الدِّيوان بين دفَّتيه خمسين قصيدةً، مسبوقة بمقدِّمةٍ قصيرةٍ.

وقد توصَّـــل البحث إلى مجموعـةٍ من النَّتائج؛ منهـا: ميلُ عتبـات الدِّيوان إلى المباشـــرة، وحضـــورُ الأنثى بقوةٍ في معظم القصـــائد، وغلبةُ حقول: الحزن والحواسّ والطَّبيعة والحُبّ والفِراق، وسريانُ الفرديَّة الذَّاتيَّة في أوصال الدِّيوان.

الكلماتُ المِفتاحيَّةُ:

العتبات النَّصِّيَّة – شِعر – ديوان – بكائيَّة للنَّغم النَّافر – شعبان صلاح

***

(*) مدرس – قسم البلاغة والنَّقد الأدبيّ والأدب المقارن– كلِّيَّة دار العلوم – جامعة القاهرة.

Summary

Not long ago, the critical arena was preoccupied with things outside the text, such as the cover page and its contents, the introduction, subtitles, and other things that were considered Text thresholds.

The importance of thresholds stems from the fact that they represent -on the one hand- exciting for the recipient, with the semantic energies and hidden gestures they carry that grow based on the cognitive background of the reader. The more his imagination expands and his tools are perfected, the wider the circle of interpretation and possibility will be. On the other hand, they represent a key to what can take place in Links to the main text.

In this context, textual thresholds do not represent isolated islands, but rather operate according to an integrated indicative system. To contribute to conveying a message that the writer is assumed to have initially planned the method of broadcasting it.

This research deals with a collection of poetry that represents the complete poetic production of Dr. Shaaban Salah, entitled (Weeping for the Dissonant Melody). The collection contains fifty poems, preceded by a short introduction.

Among the search results: the tendency of the collection's chapters to be direct, the strong presence of the female in most of the poems, the predominance of the fields: sadness, senses, nature, love, and separation, and the prevalence of personal individuality throughout the collection's parts.

Keywords:

Textual Thresholds - Poetry - Collection - Weeping for the Dissonant Melody - Shaaban Salah

بسم الله الرَّحمن الرَّحيم

المقدمةُ

الحمد لله ربِّ العالمين، والصَّلاة والسَّلام على خاتم الأنبياء والرُّسل أجمين، سيِّدنا محمد صلَّى الله عليه وسلَّم، ورضي الله عن الصحابة الغُرِّ الميامين. وبعد...

فقد شُغلت السَّاحة النَّقديَّة منذ وقتٍ ليس ببعيدٍ بأشياء خارج النَّص/ المتن، كصفحة الغِلاف وما فيها، والمقدِّمة، والعناوين الفرعيَّة، وغير ذلك ممَّا عُدَّ من مكملات النَّص، ونتج عن هذا الانشغال كتبٌ وأبحاثٌ على مستويي التَّنظير والتَّطبيق.

وقد أدلى كثيرون بدِلائهم في مجال ترجمة المصـــطلح المعبِّر عن هذه المكملات **(Paratexte)**[1]، وقد شـاع من هذه التَّرجمات مصـطلح **(العتبات النَّصِّـيَّة/ عتبات النَّصّ)**، من منظور أنَّ هذه الأشـياء تمثِّل مداخل/ عتبات يَفِدُ منها المتلقِّي إلى النَّص الرَّئيس **(المتن)**، كما للبيت عتبةٌ/ عتباتٌ يُدلَف إليه عبْرها.

لم يعد النَّظر إلى العتبات –نقديًّا– شـيئًا هامشـيًّا، بل أصـبح يُنظر إليها بوصـفها مسهمًا رئيسًا في إضفاء قيمةٍ على عملٍ ما، فقيمة المؤلَّف "**لا تتحدَّد بمتنه وداخله، بل أيضًا بسياجاته وخارجه**"[2]، حتَّى ليُعَد "**النَّص بلا عتباته غير موجودٍ**"[3].

إنَّ تموقع العتبات النَّصِّـيَّة في صـــدارة العمل يَمنحها مقروئيَّةً أعلى من مقروئيَّة المتن نفسه، فعلى سبيل المثال يقوم الغِلاف وما يحويه من بياناتٍ –وهو أُولى العتبات

---

[1] من هذه الترجمات: المكملات، النصوص المصاحبة/ المصاحبات النصية، النص الموازي/ النصوص الموازية، خطاب المقدمات، سياجات النص، الخطاب المحيط بالنص، ملحقات النص، المتعاليات النصية، لوازم النص.

* يمكن أن نطلق عليها: (كلُّ ما هو غير متن المؤلَّف) الباحث.

[2] مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم: عبد الرازق بلال، تقديم/ إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، د/ط، ٢٠٠٠م: ص/٢٢.

[3] غرائبية العتبات النصية في مسرواية (حتى يطمئن قلبي) السيد حافظ دراسة سيميائية: د/ مروة محمد أبو اليزيد، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، العدد/٣٨، يونيو ٢٠٢٣م: ص/١٦١٩.

التقاءً بعين القارئ ومخيلته– يقوم بوظيفة الدِّعاية والجذب، وربما تحديد نوعيَّة القارئ. هذه المقروئيَّة الأعلى وتلك الصَّدارة تجعلان من العتبات أمرًا يَحتشد له المبدع والمتلقي معًا[١].

وتنبع أهمية العتبات من كونها تمثِّلُ –مِن جهةٍ– مثيرًا للمتلقِّي بما تحمل من طاقاتٍ دِلاليَّةٍ وإيماءاتٍ خفيَّةٍ تتنامى استنادًا إلى الخلفيَّة المعرفيَّة للقارئ، فكلما اتَّسعت مخيلته وتكاملت أدواته اتَّســـعت دائرة التَّأويل والاحتمال، وتمثِّل –مِن جهةٍ أخرى– مِفتاحًا لِما يمكن أن يسري في أوصال النَّص الرَّئيس/ المتن مِن دِلالاتٍ؛ إذ "**تلعب دورًا هامًّا في نوعيَّة القراءة وتوجيهها**"[٢].

إنَّ العتبات تطلق ذهن المتلقِّي نحو آفاقٍ واســـعةٍ للغاية ربما تفوق حدود ما أراده المؤلِّف، ورويدًا رويدًا تضيق هذه الآفاق كلما توغل القارئ في عمق النَّص؛ ليصل في

---

(١) يُنظر: سيميائية العتبات النصية في أعمال شعراء المهجر وأبولُّو: د/ محمد شعبان عبد الرازق إبراهيم، مجلة كلية الآدب، قنا، جامعة جنوب الوادي، مجلد/ ٣٢، عدد/ ٥٩، أبريل/ ٢٠٢٣م: ص/٣٦٢، والفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية قراءة في غلاف دواوين شِعريَّة نسوية جزائرية معاصرة: د/ حمزة قريزة، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع/٢٥، ٢٠١٦م: ص/٢٣٨، والعتبات النصية في ديوان دفتر من أرق لعبد الرحمن العتل: د/ أمل بنت محسن العميري، مجلة الآداب للدراسات اللُّغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، عدد/ ١٣، مارس/ ٢٠٢٢م: ص/١٤٢.

(٢) مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم: ص/١٦، ويُنظر: مصطلح العتبات في الدرس النقدي الحديث: د/ سهام حسن جواد السامرائي، ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها، جامعة قسطموني، تركيا، م/١، ع/١، أكتوبر ٢٠٢٠م: ص/٨٢، وشِعرية العتبات النصية في رواية سفاية موسم لمحمد مفلاح أنموذجًا: هيني هانية، دكار أحمد، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ع/١، م/١٣، مارس ٢٠٢١م: ص/١٨٨٥، وسيميائية العتبات النصية في شِعر (بغداد سايح) سمفونية جرح بارد أنموذجًا: قادة بن سلطان صفية، مجلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ع/٢، م/٦، أكتوبر ٢٠٢٢م: ص/١١٧٩، والعتبات النصية في السرد السير الذاتي وتقنياته حكاية وشم لعبد القادر الرباعي نموذجًا دراسة نظرية تطبيقية: فايز صلاح قاسم عثامنة، حوليات آداب عين شمس، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مجلد/٥١، عدد/ أبريل– يونيو ٢٠٢٣م: ص/١٧.

النهاية إلى أفقٍ أو أكثر، لكنها بحالٍ لا تصـــل في مجموعها إلى الآفاق الأرحب التي انفتحت أمامه لأوَّل وهلةٍ، بل ربما كانت "**القراءة تصـــدم أو تخالف التَّوقُّعات**"[١]، ساعتها يدرك القارئ أنَّ أفقه الخاص قد شرد به في وادٍ بعيدٍ كلَّ البُعد عن أفق النَّص؛ فالنُّصوص الموازية لا ينبغي أن تؤخذ على محمل المباشرة والاعتراف واليقين، بل يجب التَّعامل معها بتوجُّسٍ وحذرٍ وريبةٍ، إنَّها نصـــوص يمكن وصـــفها بأنها مراوغة متلونة؛ "**لكونها تتسم بالزئبقيَّة وبتعدُّد التَّأويلات**"[٢].

في هذا الإطار لا تمثِّل العتبات النَّصِّـــيَّة جُزُرًا منعزلةً، بل هي تعمل وفق نظامٍ إشـاريٍّ متكاملٍ؛ لتُسـهم في إيصـال رسـالةٍ يُفترض أنَّ الكاتب قد خطَّط ابتداءً لطريقة بثِّها[٣]، "**فلا يمكن فصـــل عتبةٍ عن أخرى**"[٤]، كما أنَّه بطبيعة الحال "**لا يمكننا تجاهل أيٍّ منها؛ لأنَّها جميعًا تتضـافر في بناء النَّص**"[٥]؛ ذلك أنَّه إذا كانت العتبة الواحدة – إذا أُتقن سبكُها– تفتح باب التَّأويل على مصراعيه، فإنَّه –**حتمًا**– يحدُث من تعاضدها ما يمكن أن يشكِّلَ ملامح النَّص الرَّئيس/ المتن، ويفكَّ شفراته إلى نصوصٍ موازيةٍ تبوح بكوامنه، وتعيش متجاورةً معه في آنٍ واحدٍ[٦].

---

[١] تلقي العتبات في المنجز النقدي لأدب الطفل في السعودية: د/ حصة بنت زيد المفرح، حولية كلية اللغة العربية بنين، جرجا، جامعة الأزهر، م/٢٦، ج/١، ٢٠٢٢م: ص/٢٧٢.

[٢] شعرية العتبات النصية في القصيدة الجزائرية المعاصرة عتبة العنوان أنموذجًا: زينب نسارك، مجلة إشكالات، جامعة تامنغست، الجزائر، م/٧، ع/١، ٢٠١٨م: ص/٢٠٠.

[٣] حداثة العتبات النصية في رواية (المغاربة) لعبد الكريم جويطي: تيقاني آسيا، ونبيلة تاوريريت، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللُّغوية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ع/٤، م/٥، نوفمبر ٢٠٢٢م: ص/٧٠.

[٤] شِعرية العتبات النصية في القصيدة الجزائرية المعاصرة عتبة العنوان أنموذجًا: ص/١٩٦.

[٥] العتبات النصية عند محمد القيسي: إيهام زياد الوردات، حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بو ضياف، الجزائر، ع/٩، م/٢/، ٢٠١٧م: ص/٨٩.

[٦] يُنظر: درس السيميولوجيا: رولان بارط، ترجمة: ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط/٣، ١٩٩٣م: ص/٦٢، ٦٣، وسيمياء عتبة الغلاف في الفن الروائي عند أحمد خالد توفيق: د/ بسمة محمد بيومي، ود/ آلاء عبد الغفار هلال، مجلة بحوث، كلية البنات، جامعة عين شمس، ع/٥، مايو ٢٠٢٢م: ص/٢٤.

يتناول هذا البحث ديوانًا شِعريًّا يمثل النِّتاج الشِّعريَّ الكامل للأستاذ الدُّكتور/ شعبان صلاح[١]، عنوانه **(بكائيَّة للنَّغم النَّافر)**. يجمع الدِّيوان بين دفَّتيه خمسين قصيدةً، مسبوقة بمقدِّمةٍ قصيرةٍ. ولم تحظَ عتبات هذا الدِّيوان -فيما أعلم- بدراسةٍ أكاديميَّةٍ، فوقع الاختيار عليها لذلك، ولأهمية العتبات النَّصِّيَّة في قراءة العمل الأدبي.

وسيكتفي البحث **بثلاث عتباتٍ**: العُنوان الرَّئيس، المقدِّمة، العناوين الفرعيَّة؛ إذ يَحسبُ الباحث أنَّها تحمل أعلى درجةٍ من درجات المقصديَّة؛ فهي -في هذا الديوان- من صنع المؤلِّف واختياره، لا دخل للنَّاشر فيها، دليل ذلك أن العُنوان الرَّئيس -مثلًا- هو عُنوانٌ لإحدى قصائد الديوان، وأنَّ المقدمة بقلم الشَّاعر نفسه؛ ومن ثمَّ -والحال هذه- يقف البحث على أرضٍ ثابتةٍ ثباتَ العتبات في مطلع الدِّيوان.

وتتلخَّص مهمة البحث في الكشف عن مدى ترابط عتبات الدِّيوان بعضها ببعضٍ، وما أحدثته العتبات في المتن من تماسكٍ نَصِّيٍّ.

وستكون آليات **المنهج السيميائي** قائدةَ هذا البحث؛ إذ تعمل على فكِّ/ تأويل رموز العتبات النَّصِّيَّة/ النُّصوص الموازية، وربطها بالدِّلالات القارَّة في النَّص الرَّئيس/ المتن، تعضدها في هذه المهمةِ إجراءاتٌ منهجيةٌ لا غنى عنها في بحثٍ كهذا، كالوصف والتَّحليل والاستنباط والإحصاء، كما أنَّ لعِلم النَّص حضورًا مهمًّا في هذا البحث.

ويتضمَّن هذا البحث ثلاثة مباحث، بيانها على النحو الآتي:

الأولُ: العنوانُ: الخيطُ السَّاري في أوصالِ الدِّيوانِ.

الثَّاني: المقدِّمةُ: بين الثَّباتِ والمراوغةِ.

الثَّالثُ: العناوينُ الفرعيَّةُ: بين التَّفكيكِ والتَّكثيفِ.

ومِن الله العونُ والسَّدادُ

***

[١] أ.د/ شعبان صلاح إبراهيم حسين: أستاذ متفرغ بقسم النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم- جامعة القاهرة، وُلد في ١٩٤٨/٦/١٠م، بقرية (المعتمدية)، مركز المحلة الكبرى، محافظة الغربية، له العديد من المؤلفات، والتَّحقيقات، والإسهامات في المؤتمرات والمجلات. السيرة الذاتية لأساتذة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، وحدة ضمان الجودة بالكلية: ص/٣٩-٤١.

المبحثُ الأوّلُ

العُنوانُ: الخيطُ السّاري في أوصالِ الدّيوانِ

لا جدال بين الباحثين في أنَّ عتبة العُنوان تمثِّل العتبة الأهم بين عتبات النَّص[١]؛ فهو أوَّلُ ما تقع عليه عين المتلقِّي[٢]، وتعمل فيه مخيلته، وهو عصـــارةُ فكر المؤلِّف، وهو –مؤخَّرًا– محطُّ اهتمام النَّاشـر؛ إذ أصـبحت عوامل الجذب والدِّعاية والتَّرويج من أهم المؤثِّرات في تشـــكيل عتبة العُنوان؛ لأجل هذا كله تمتَّع العُنوان بحظٍّ وافٍ من كتابات النُّقَّاد.

إنَّ العُنوان –**سـيميائيًّا**– علامةٌ لسـانيَّةٌ/ رمزٌ/ دالَّةٌ، ومن ثَمَّ يحتاجُ إلى فَكِّ رمزه/ رموزه والبحث عن مدلوله/ مدلولاته، وليس من سبيلٍ إلى تحقيق هذه الغاية سوى قراءة المتن قراءةً كاشـــفةً تُكسِـــبُ العُنوان غناءً وتمنح المتن وجودًا[٣]، فالعَلاقة بين العُنوان والنَّص عَلاقةٌ تفاعليَّةٌ تكامليَّةٌ: العُنوان يمنح النَّص بَصـــمةَ وجودٍ، والنَّص يخلع على العُنوان إضاءاتٍ تنير فضاءاته[٤].

---

[١] يُنظر: عتبة العنوان الرئيسي في روايات الطاهر وطار دراسة أسلوبية: سلامي العيد، بسرة شهاب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، م/٢١، ع/٢، ٢٠٢١م: ص/٥٥٢، والعتبات النصية في المجموعة القصصية (فجائع الشمس) لجنات بو منجل: ماجستير، مريم أوليدي، إشراف: د/ فايزة خمفاني، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠٢٢/٢٠٢٣م: ١٦.

[٢] يُنظر: عتبة العنوان في مجموعة أرض الحكايا لسناء شعلان: ضياء غني العبودي، وشامل عبد اللطيف، مجلة المجمع، أكاديمية القاسمي، مجمع القاسمي للغة العربية، فلسطين، ع/١٠، ٢٠١٦م: ص/٧٥.

[٣] يُنظر: عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف: مصطفى سلوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة، سلسلة بحوث ودراسات، المغرب، ط/١، ٢٠٠٣م: ص/١٦٧.

[٤] يُنظر: عتبات النص: العنوان: د/ بلقاسم مالكية، مجلة الأثر، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع/١٤، يونيو ٢٠١٢م: ص/٣، وعتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن) أنموذجًا: د/ أبو المعاطي خيري الرمادي، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ع/٧، ديسمبر ٢٠١٤م: ص/٢٩٥.

على أنَّ هذه الرمزيَّة التي تكتنف العُنوان وتجعل منه منجمًا للطَّاقة الدِّلاليَّة تتوقَّف على شيءٍ مهمٍّ، تتوقَّف على **(الاستعداد)**: استعداد العُنوان ليكون نبعًا ثرًّا للاحتمالات والتَّأويلات، عبْر جودة صياغته، وشدَّة تكثيفه وشحنه بالإيماءات، وإحكام جعله بؤرةً خفيَّةً أو نواةً للنَّص، واستعداد المتلقي معرفيًّا/ نقديًّا لاستقبال مثيرات العُنوان الكامنة. إنَّ العنوان ليس مجرد موجات تعلو السَّطح، بل هو –فوق ذلك– رياحٌ في الأعماق تعمل بدأبٍ؛ لترسم ما فوق السَّطح، وبين السطع والعُمق وشائجُ لا يدركها كلُّ أحدٍ، وكلما كان الموج عاتيًا **(البِنية السطحية)** والغوَّاص ماهرًا **(المتلقي)** تعلو الإثارةُ ويَعظُم الكشفُ **(البِنية العميقة)**[١].

***

يتركَّب عُنوان الدِّيوان **(بكائيَّة للنَّغم النَّافر)** –**ظاهريًّا**– من ثلاث كلماتٍ، لكنها – **مضمونيًّا**– مشحونة بدفقاتٍ إشاريَّةٍ واسعة النِّطاق، ويستمدُّ هذا العُنوان وجوده من القصيدة الحادية والثَّلاثين التي حملت العُنوان ذاته[٢]. فما العلاقة بين العُنوان الرَّئيس

---

[١] يُنظر: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: د/ محمد فكري الجزار، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م: ص/٣٠، وعتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): عبد الحق بلعابد، تقديم: د/ سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لُبنان، ط/١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م: ص/٦٥.

[٢] يُنظر: بكائيَّة للنَّغم النَّافر: د/ شعبان صلاح، دار حروف للنشر والتوزيع، ط/١، ٢٠٠٩م: ص/٨٨، ٨٩.

* تجدر الإشارة إلى أنَّ استعارة عنوان قصيدةٍ لتكون عُنوانًا للديوان بِرُمته هو دأب كثيرٍ من الشعراء، منهم:

– محمد القيسي: ديوان راية في الريح، الأعمال الشِّعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

– محمد فرج العطوي: ديوان ما ينتهي بالسكون، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٢م.

– عبد الرَّحمن العتل: ديوان دفتر من أرق، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٣م.

– بغداد سايح: ديوان سمفونية جرح بارد، موفم للنشر، الجزائر، ط/١، ٢٠١٤م.

والقصـيدةِ العُنوان؟ وبينه وبين العناوين الفرعيَّة؟ وكيف يمكن –**تأويليًّا**– اسـتثمار البِنى السَّطحية من أجل الوصول إلى بِنى عميقةٍ تسري بدورها في جنبات المتن؟ يحاول هذا المبحث فيما يأتي من صفحاتٍ مقاربة هذه النقاط.

***

(١)

العلاقةُ بين العُنوانِ الرَّئيسِ والقصيدةِ العُنوانِ

ترتكز **(القصـيدة العُنوان)** على دِعامات ترتدُّ كلُّها إلى لَبناتِ عُنوانها **(بكائيَّة للنَّغم النَّـافر)**، يظهر ذلك بصـــورةٍ جليَّةٍ إذا وقفنا على الدِّلالات المعجميَّة لهذه اللبِنات، فالبكاء: "**الصَّـــوت الذي يكون مع البكاء**"[١]، وفيه "**معنى الحزن**"[٢]، والنَّغم: "**جرس الكلمة وحُسن الصَّوت... والكلام الخفيّ**"[٣]، والنُّفور: **تفزُّقٌ، وشرودٌ، وتباعدٌ، وتجافٍ، وجَزَع**[٤]، وفيما يأتي إجمالٌ لتلك الدِّلالات المعجميَّة:

المفردةُ	الدِّلالاتُ المعجميَّةُ
بكاء	صوت + حُزن
نغم	صوت + خفاء
نفور	تفزُّق + جَزَع

(١) لسان العرب: ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، ت/ عبد الله علي الكبير، ومحمَّد أحمد حسب الله، وهاشم محمَّد الشَّاذلي، د/ن: مادَّة: (ب.ك.ا).

(٢) لسان العرب: مادَّة: (ب.ك.ا).

(٣) السابق: مادَّة: (ن.غ.م) بتصرفٍ.

(٤) يُنظر: مفردات ألفاظ القرآن: الرَّاغب الأصفهانيّ، ت/ إبراهيم شمس الدِّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لُبنان، ط/٣، ٢٠٠٨م، ولسان العرب، وتاج العروس من جواهر القاموس: الزَّبيديّ، مطبعة حكومة الكويت، د/ط، ١٤٨٥هـ، ١٩٦٥م، مادَّة: (ن.ف.ر).

إنَّ تشـريح **(القصـيدة العُنوان)** إلى شـرائحَ طوليَّةٍ من أوَّلها إلى آخرها يُفصـح عن تغلغل الدِّلالات السَّابقة في نسيجها، بيان ذلك في الجدول الآتي:

صوت	حُزن	تفرُّق	جَزَع	خفاء
اللحن/ ألحان صوت النَّغمة/ نَغَم يُصغي ضحوك قيثار المغَني النشيج	الوهم أشباح عبء المقرور انهار ارتعاش الحُزن يتيم النَّشيج المُرّ	– فَلِمَاذَا فِي صَحَارَى الْوَهْمِ قَدْ خَلَّيْتَنِي؟ – فَلِمَاذَا مِنْ خِلَالِ السُّحْبِ قَدْ أَلْقَيْتَنِي؟ – فَلِمَاذَا بَعْدَ أَنْ أَحْبَبْتُ فِيكَ الْكَوْنَ أَزْمَعْتَ التَّخَلِّي؟ وَتَرَكْتَ الْقَلْبَ يَرْتَادُ غَيَابَاتِ الضَّيَاع؟ – قَانِعًا مِمَّا تَوَلَّى بِاجْتِرَارِ الذِّكْرَيَات.	– انهار حُلمٌ. – انزوى اللحن. – لم يعد يقوى. – وادي العدم.	الليالي ثوب غيابات بُحَّ العدم

إنَّ هذه التَّمثُّلات تحيل إحالةً **(معنويَّةً)** قريبةً إلى عُنوان القصـــيدة؛ فتكثفه وتجعل منه مِفتاحًا قرائيًّا للقصـــيدة، وتحيل إحالة **(لفظيَّةً)** بعيدةً إلى عُنوان الدِّيوان؛ فتجعله مشحونًا بدِلالاتٍ إشاريةٍ تنطلق منه إلى جنبات الديوان.

معنى هذا أنَّ العَلاقة بين عُنوان الدِّيوان والقصـيدة العُنوان علاقةٌ عكسـيَّةٌ، ترتدُّ من باطن القصـيدة –**مضـمونيًّا**– إلى عُنوان القصـيدة، ومن عُنوان القصـيدة –**معجميًّا**– إلى العُنوان الرَّئيس، إنَّها علاقةٌ تبدأ من الدَّاخل إلى الخارج القريب **(العُنوان الفرعيّ)**، ثم إلى الخارج البعيد **(العُنوان الرَّئيس)**؛ لتبدأ –فيما بعد– مســارًا طبيعيًّا ينطلق من عُنوان الدِّيوان –**معجميًّا ومضمونيًّا معًا**– إلى البِنى المكثَّفة **(العناوين الفرعيَّة)** والبِنى المفكِّكة **(القصائد)**.

***

(٢)

العَلاقةُ بين العُنوانِ الرَّئيسِ والعناوينِ الفرعيَّةِ

إذا كان منطلق البحث في النُّقطة السَّابقة –التَّرابط بين العُنوان الرَّئيس والقصيدة العُنوان– من مفردات العُنوان ودِلالاتها المباشرة **(المعجميَّة)**، فإنه يلزمنا في مجال الكشف عن التَّعالق بين العُنوان الرَّئيس والعناوين الفرعية تجاوزُ هذه المرحلة؛ ذلك أنَّ البحث الآن بصدد استشفاف أثر عُنوانٍ **مكثَّفٍ** في عناوينَ **مكثَّفةٍ**، هذه الدَّرجة العالية من التَّكثيف تقتضي غوصًا أكثر، وليس يعني هذا إلغاء الدِّلالات السَّطحيَّة، بل هي ركيزةٌ مهمةٌ، لكنَّها –هنا– ليست كلَّ شيءٍ.

في هذا الإطار يمكن قراءة عُنوان الديوان قراءاتٍ متعددةً، تُسهم كلٌّ منها في طريقة تشكيل العناوين الفرعيَّة. بعبارةٍ أخرى: إنَّ العنوان الرَّئيس ليُلقي بظلاله كثيفةً على العناوين الثَّانويَّة، فيخلع عليها من بصمته المائزة ما يجعلها تنتمي إليه بصورةٍ أو بأخرى، وفيما يأتي رصدٌ لبعض تشكُّلات عُنوان الدِّيوان وأثرها في صياغة عناوين القصائد:

*** التأنيثُ:**

ثمَّة دالَّتان مؤنَّثتان في عُنوان الديوان: إحداهما مذكورةٌ **(بكائية)**، والأخرى محذوفةٌ تتمثل في اسم الإشارة المحذوف **(هذه)**، باعتبار لفظة **(بكائيَّة)** في **(بكائيَّة للنَّغم النَّافر)** خبرًا لمبتدأٍ محذوفٍ.

ومن هاتين الدَّالَّتين سَرَتْ **بصمة التَّأنيث** لتطال عناوين **(٣٦)** قصيدةً من مجموع قصائد الديوان الخمسين: (إلى غادرة، المتوَّجة بالشَّمس، أحبُّكِ، أبيات ملتهبة، لمسة حنان، مرثية للشَّوق الرَّاحل، إلى مغامِرة، فقدت بكارتَها المُنى، حيِّيَّة، حينما قالت: وداعًا، رسالة إلى أبي أيوب الأنصاري، رسالة يجب ألا تصل، غدًا تعرفين، رسالة إلى حلوة العينين، لا تصلبي حبي، إلى صامتة، قصيدة دامية، رسالة اعتذار، كلمات في اليوم الأول، إلى راحلة، ارتعاشة، كلمات محمومة، بكائية للنغم النافر، قراءة في عينَي حبيبتي، إلى حاقدة، كلمات في مبتدأ الرحلة، أتصدقين؟، إلى مسافرة، ما عدتِ أنتِ

كما أود، سيئتي الأولى، نهاية، مرثية لامرأة ولَّت، نصف أنثى، خاتمة المطاف، طفلة)، فهل يمكن أن تكون الأنثى هي سبب تلك البكائية؟ إنَّ الإلحاح على وجود المؤنَّث الحقيقي في العناوين الفرعيَّة (**غادرة، المتوجة، أحبكِ، مغامِرة، حيِيَّة، قالت، تعرفين، حلوة العينين، تصلبين، صامتة، راحلة، عينَا حبيبتي، حاقدة، أتصدقين؟، مسافرة، عدتِ أنتِ، امرأة ولَّت، أنثى، طفلة**) – يرشِّح (لدى الباحث) هذا الاحتمال.

*** الحذفُ:**

اتكأ عُنوان الدِّيوان على خاصية الحذف، وهي من الخصائص التي "**وسمت العناوين الحداثيَّة في تركيبتها**"[(١)]، ونظرةٌ فاحصةٌ إلى العناوين الداخليَّة تُظهر طغيان هذه الخاصية عليها، فبينما سلِمت (٦) عناوين فقط من الحذف، آثر (٤٤) عُنوانًا حذفَ جزءٍ منه أو أجزاء، في ارتدادٍ إلى الحذف الماثل في العُنوان الرَّئيس.

صحيحٌ أنَّ الحذف يتصف بالمراوغة؛ فلا يلتزم موضعًا واحدًا، ولا كَمًّا واحدًا، لكنَّه في عناوين الدِّيوان الفرعيَّة مال إلى حذفِ ما يماثل المحذوف في العُنوان الرئيس، أقصد حذف المبتدأ، وتحديدًا اسم الإشارة إلى المؤنَّث المفرد (**هذه**)؛ إذ كثيرٌ من تلك العناوين الفرعيَّة –شأن عنوان الدِّيوان– يبدأ بكلمةٍ مؤنَّثةٍ تصلح خبرًا لاسم إشارة مؤنث، مثل: (أبيات ملتهبة، لمسة حنان، مرثيَّة للشَّوق الراحل، رسالة إلى حُلوة العينين، قصيدة دامية، كلمات في اليوم الأول، كلمات محمومة، قراءة في عيني حبيبتي، كلمات في مبتدأ الرحلة، سيئتي الأولى، مرثية لامرأة ولَّت، خاتمة المطاف).

*** حرفُ الجرِّ:**

إنَّ التَّكثيف الذي يكتنف عتبة العُنوان يجعل "**للحرف فيها معنى**"[(٢)]، وهذا عين ما حدث في الدِّيوان؛ فلقد اشتمل عُنوانه على حرف الجرِّ (**اللام**) في كلمة (**للنَّغم**)، هذا

---

(١) العنوان وتركيبته النصية: د/ محمود سي أحمد، مجلة أدبيات، ع/٢، م/١، ديسمبر ٢٠١٩م: ص/٣٩.

(٢) السرد عتبة الوجود والعنوان عتبة السرد: أ/ والي مولاة، مجلة أنثروبولوجيا الأديان، العدد/٩: ص/٣٧٢.

الحرف الذي تكرر بدوره في عناوين القصائد مستدعيًا المزيد من أشباهه من حروف الجر: (إلى غادرة، المتوجة بالشمس، مرثية للشوق الراحل، إلى مغامِرة، رسالة إلى أبي أيوب الأنصاري، بعد عام من الجدب، رسالة إلى حلوة العينين، إلى صامتة، كلمات في اليوم الأول، إلى راحلة، بكائية للنغم النافر، قراءة في عينَي حبيبتي، إلى حاقدة، كلمات في مبتدأ الرحلة، إلى مسافرة، العزف على وتر مهزوم، إلى تمثالٍ، مرثية لامرأة ولت)، إضافة إلى استدعاء حروف أخرى ليست للجر، ولا شك أنَّ مثل هذا التَّكرار يحقق تماسكًا نصيًّا على مستوى العتبات، ويُسهم في تقوية هندسة النَّصِّ، يعضد ذلك أنَّ أكثر الحروف استدعاء هو **(إلى)** الذي يشترك مع حرف **(اللام الوارد في عُنوان الديوان)** في الدِّلالة على انتهاء الغاية[1].

*** الاسميةُ:**

تنضوي مفردات عُنوان الدِّيوان تحت صيغة **(الاسم)**، ومن اللافت شيوع العناوين الاسميَّة داخل الدِّيوان؛ إذ جاء **(٣٨)** عُنوانًا بصيغة الاسم، واشتمل **(١٢)** عُنوانًا على الفِعل، وهو ما يُظهر إلى أي مدى يتغلغل العنوان الرَّئيس في العناوين الفرعيَّة.

جدير بالذِّكر أنَّ صيغةَ **(اسم الفاعل/ النَّافر)** قد ظهرت في أكثر من عُنوان: (إلى غادرة، أبيات ملتهبة، مرثية للشَّوق الراحل، إلى مغامِرة، إلى صامتة، قصيدة دامية، إلى راحلة، بكائية للنغم النافر، إلى حاقدة، إلى مسافرة، مَن منقذي؟، حاجز العمر)؛ ليُكمل دائرة التَّغلغل على المستويين: العامّ **(الاسم)**، والخاصّ **(نوع الاسم)**.

*** الدِّلالاتُ المعجميَّةُ:**

سبقت الإشارة إلى أنَّ الدِّلالات المعجميَّة لعُنوان الديوان تتركَّز حول: **(الصَّوت، الحُزن، الخفاء، التفرُّق، الجَزَع)**، وقد توزَّعت هذه الدِّلالات على عناوين القصائد على النَّحو الآتي:

---

[1] يُنظر: قاموس الأدوات النحْوية: حُسين سرحان، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط/١، ٢٠٠٧م: ص/٢١، ١٢٣.

م	الدلالة المعجمية	العنوان الداخلي
١	**الصَّوت**	لحن الوفاء، المقطع الأخير، حينما قالت وداعًا، كلمات في اليوم الأول، كلمات محمومة، قراءة في عيني حبيبتي، كلمات في مبتدأ الرحلة، العزف على وتر مهزوم.
٢	**الحُزن**	أبيات ملتهبة، مرثية للشوق الراحل، فقدت بكارتها المُنى، بعد عام من الجدب، قصيدة دامية، ارتعاشة، كلمات محمومة، مرثية لامرأة ولَّت، الوهم والحرمان.
٣	**الخفاء**	حيية، إلى صامتة، لماذا خيَّم الصمت؟.
٤	**التفرُّق**	مرثية للشوق الراحل، حينما قالت وداعًا، بعد سبع سنين، الجدار، إلى راحلة، إلى مسافرة، نهاية، مرثية لامرأة ولَّت، خاتمة المطاف، حاجز العمر، إيضاح أخير.
٥	**الجَزَع**	العزف على وتر مهزوم، مَن منقذي؟، ما عدتِ أنتِ كما أود.

لقد لعِبت العناوين الفرعيَّة دورًا بارزًا في إظهار مكنونات العُنوان الرَّئيس، فهي وإن كان كلٌّ منها على حدةٍ يمثل تكثيفًا يعادل تكثيف العُنوان الرَّئيس، فإنَّها مجتمعة تشكِّل تفكيكًا/ تشظيًّا لملفوظات العُنوان ومضامينه، "**لأن العناوين الداخلية... هي عناوينُ واصفةٌ/ شارحةٌ لعُنوانها الرئيسي كبِنيةٍ عميقةٍ**"[١].

***

[١] عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): ص/١٢٦، ١٢٧ بتصرفٍ، ويُنظر: العتبات النصية في المجموعة القصصية (فجائع الشمس) لجنات بو منجل: ص/٤٦، وقراءة في عتبات العنوان رواية (حطب سراييفو) لسعيد خطيبي أنموذجًا: ماجستير، بوشيخي شيماء، وبلاحة صليحي، إشراف: د/ بن منصور آمنة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب، الجزائر، ٢٠٢١/٢٠٢٢م: ص/١٨.

(٣)

العَلاقةُ بين العُنوانِ الرَّئيسِ والمتنِ

في هذه النُّقطة نحاول تلمُّس أثر ثلاث كلماتٍ **(بكائية، نغم، نافر/ مكثَّفٌ للغاية)** في آلافٍ من الكلمات **(المتن/ مفسِّرٌ للغاية)**، وبطبيعة الحال لا يكفي هنا مجرد تجاوز السَّطح الذي ارتضيناه في النُّقطة السَّابقة، بل لا بُدَّ من الوصول إلى أبعد نقطةٍ في العمق: إلى أبعد نقطة في التَّفتيت/ التَّفكيك. فالعُنوان "**يجسد أعلى اقتصاد لُغوي ممكن**"[١]، وهو بذلك يشكِّلُ "**معادلًا موضوعيًّا للنَّصِّ**"[٢]، إنَّه وسيلة المتلقي الأولى للولوج إلى دنيا النَّص، يتراءى أمامه لُغزًا يُحفز عملية الاحتمال والتأويل[٣]. وفيما يأتي عرضٌ لبعض مظاهر التَّفاعل بين العُنوان الرَّئيس والمتن:

*** الحقولُ الدِّلاليةُ:**

يوحي العُنوان **(بكائية للنغم النافر)** بمجموعةٍ من الدِّلالات الأوَّليَّة التي تصل سريعًا إلى المتلقِّي، تمثل ما تتيحه اللُّغة من معانٍ مباشرةٍ، مثل: (بكائية: **حزن**، نغم: **صَوت**، نافر: **ضَياع وتجافٍ**)، إنَّ هذا العُنوان –**داوليًّا**– يهيئ المخيلة لاستقبال ديوانٍ بطعم الحُزن والفقد واليأس والبُعد، فإذا بدأ المتلقي عملية القراءة تكشَّف له أنَّ الشاعر لم يكسر أفق توقعه، بل أكَّد حدْسه، وصدَّق على تنبؤاته، إنَّه يفاجَأ في مطلع القصيدة الأولى بتجمع الكثير مما تخيله ابتداءً: **(وشاية الإخوان، أقدار، شجن السنين، ذِكرى، النسيان، تاهت، أحزان، تمزَّقت)**[٤].

---

(١) سيمياء العنوان: أ.د/ بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط/١، ٢٠٠١م: ص/٣٦.

(٢) العتبات النصية في ديوان دفتر من أرق لعبد الرحمن العتل: ص/١٦١.

(٣) يُنظر: العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة مملكة الزيوان للصِّديق حاج أحمد نموذجًا: حبيب معروف، مجلة المخبر، الجزائر، ع/١، م/١٧، ٢٠١٢م: ص/٢٩١، والنحو وبناء الشِّعر في معايير النصية شِعر الجواهري نموذجا: د/ صالح عبد العظيم الشاعر، دار الحكمة، مصر، ط/١، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م: ص/١٥٥، وعتبة العنوان في روايتي محمد عبد الولي: فاتن عبد الله جعيم، مجلة الباحث الجامعي للعلوم الإنسانية، جامعة إب، اليمن، ع:٥١، سبتمبر ٢٠٢٣م: ص/١٨٣.

(٤) يُنظر: بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٧.

لقد أظهر تصفح الديوان أنَّ الحقول الدِّلالية المتعلقة بمفردات العُنوان هي من أكثر الحقول ترددًا، فلا تكاد تخلو منها قصيدةٌ.

في قصيدة **(مرثية للشَّوق الرَّاحل)** تتجسَّد هذه الحقولُ جليًّا؛ إذ تبدأ القصيدة بذروة الحدث الحزين:

"لَا تَقُولِي: كَيْفَ مَاتْ؟

كَيْفَ صَارَ الشَّوْقُ ذِكْرَى فِي ثَوَانٍ دَامِيَاتْ؟

وَتَلَاشَى وَسْطَ نِيرَانِ الدُّمُوعِ؟

لَا تَقُولِي: كَيْفَ مَاتْ؟"[١].

متكئًا على بِنية الاستفهام التي تستدعي إجابةً، غير أنَّ الاستفهام صُدِّر بالنَّهي **(لا تقولي)** الموحي بأنه لم يعد هناك مجالٌ لكلامٍ، لتتكمش دلالة الاستفهام لفظيًّا **(لا إجابة منطوقة)**، مما يجعلها تنفتح على دِلالاتٍ تأوُّليةٍ **(غير منطوقة/ متخيلة)** للإجابة عن سؤال: **(كيف مات؟)**.

إنَّ الذَّات الشَّاعرة هنا لم تعد تريد الآخر أو تنتظر منه ردَّ فعلٍ، ومن ثَمَّ تشرع هي في إجابة السؤال **(كيف مات؟)**، إنها توصد الباب عبْر خاصية التَّكرار **(لا تقولي... لا تقولي)**؛ لتقول هي كلَّ شيءٍ:

"أَنْتِ مَا أَعْطَيْتِهِ خُبْزًا وَمَاءً كَيْ يُقَاوِمْ

أَنْتِ مَا أَشْرَبْتِهِ غَيْرَ انْتِكَاسِ الْجرْحِ وَالْمَعْنَى الْمُدَمَّى

بَعْدَ إِطْفَاءِ الشُّمُوعِ"[٢].

الآخر إذًا هو سبب هذا الموت، الآخر وحده **(أنتِ... أنتِ)** حوَّل العِشق إلى جُرحٍ مكسوٍّ باللون الأحمر **(الْمُدَمَّى)**، هذا اللَّون الذي يرمز للحب/ السعادة، فاحتال على يد الآخر رمزًا للدماء/ الحزن، ثم يأتي التركيب **(إطفاء الشموع)**؛ ليمثل معادلًا لـــ**(مات، ذِكرى، تلاشى)**، وليجسد معها مرارة الفقد والحزن.

---

(١) بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٢٧.

(٢) السابق: ص/٢٧.

عبْر تِقنية الاسترجاع **(Flash back)** يعود الشاعر إلى نقطة البداية:

"كَانَ طِفْلًا يَوْمَ قَابَلْنَاهُ فِي سِنِّ الرَّضَاع

بَاسِمَ الْوَجْهِ، نَبِيلًا، سَاحِرًا، دُونَ قِنَاع

لَمْ يَكُنْ يَحْتَاجُ مِنَّا غَيْرَ نَظْرَاتِ الْحَنَان

وَمَعَانِي الدِّفْءِ فِي أُغْنِيَّةٍ سَكْرَى طَلِيقَة

غَيْرَ أَنَّا قَدْ تَرَكْنَاهُ لِوَيْلَاتِ الزَّمَان

وَوَقَفْنَا فِي زَوَايَا بُؤْسِنَا نَنْعَى شُرُوقَه"[1].

تعود الذات هنا لتجاور الآخر؛ ليُسهما معًا في تشكيل مفارقةٍ بين طرفين: **أولهما:** طفلٌ/ حُبٌّ لا يزال **(في سن الرَّضاع)**، ليس له من مطلب سوى **(نظرات الحنان، معاني الدفء، أغنية)**، **وثانيهما: (الأنا والآخر)** وهما يؤْثران الوقوف بعيدًا **(في زوايا بؤسنا)**، تاركَيْن الطفل/ الحُب النبيل النقي **(لويلات الزمان)**، مكتفييْن بـ**(النَّعي)** لشروق هذا الحب الذي لم يتخطَّ مرحلة الشُّروق/ مات رضيعًا.

إنَّ اجتماع الأنا والآخر يكثف القصة أقصى تكثيف عبْر الاشتراك في الضمير العائد عليهما معًا في الأحداث المحورية: **(قابلناه... يحتاج مِنَّا... تركناه... وقفنا... بؤسنا)**، خمس محطاتٍ هي كلُّ شيءٍ.

لقد تشكلت تلك المفارقة على دعائم الحُزن: حزن على الطفل/ الحُب الغِر الذي وجد نفسه وحيدًا أمام **(ويلات الزمان)**، وحزن على التخلي وقت الاحتياج إلى أبسط الأشياء، والاكتفاء بالدَّور السَّلبي، دَور المتفرج البائس.

يأتي المقطع الأخير رافعًا راية اليأس والاستسلام والضَّياع:

"لَيْسَ لِلْمَوْتَى مَرَدّ

كُلُّ مَا نَمْلِكُ ضَاع

---

[1] بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٢٧.

فَانْدبِي مَا شِئْتِ قَدْ

مَزَّقَ الْيَأْسُ الشِّرَاع"[١].

إنَّ الذات الشاعرة تُدخِل العشق في عِداد **(الموتى)**؛ ليُصبح العَود مستحيلًا، ولتُغلِق الدائرة التي بدأتها مع مطلع القصـــيدة: **(لا تقولي)** قطع للكلام، **(ليس... مَرَدّ)** قطع للرجاء، فلا طريق أمام الآخر للبوح، ولا ســـبيل للرجوع، وهنا تنســـحب **(الأنا)** وتُفرد الساحة للآخر كشأن المستهل: **(فاندبي ما شئتِ)**، فإذا كان الآخر هو مَن بخِل بالخبز والماء ابتداءً؛ فليندب انتهاءً وقد تمزَّقت وسيلة البقاء الوحيدة: تمَزَّق **(الشراع)**، فليس إلا الغرق.

هكذا تتضـــافر الحقول الدِّلالية المنبثة من عُنوان الديوان؛ لتكوِّن من فســـيفســـائها القصيدة الحُزن/ الضَّياع/ التَّفرُّق.

ومثل هذه القصـيدة بقيةُ قصـائد الديوان، تسـيطر عليها الظلال التي تلقيها مفردات العُنوان الرَّئيس، محدِثةً إحالاتٍ لفظيةً تارةً من خلال استخدام كلمات العُنوان ومشتقاتها، وإحالاتٍ معنويةً تارةً أخرى عَبر تكرار المضـــامين المشـــابهة لمعاني تلك الكلمات، فقصائد الدِّيوان دومًا:

– تعزف الأنغام الحزينة:

"أَنَا غَارِقٌ فِي مَوْجِ أَحْزَانِي"[٢]

"قِيثَارَتِي بُحَّتْ...* وَغَشَّى صَوْتَهَا الْحُزْنُ الْمَرِير"**[٣]

"أَدْمَيْتُ رُوحِي بِأَشْوَاكِ الضَّنَا زَمَنًا * عَلَّ غَدًا يَسْتَلُّ أَحْزَانِي"**[٤]

---

[١] بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٢٨.

[٢] السابق: ص/١٩.

[٣] السابق: ص/٣٦.

[٤] السابق: ص/٤٤.

"وَأَذُوبُ أَحْزَانا"[١]، "وَالْعُمْرُ يَحْبُو فِي قُيُودِ الْحَزَن"[٢]، "وَحَيَاتِي لَيْسَتْ غَيْرَ جِرَاحَاتٍ وَكَتَائِب أَحْزَان"[٣].

- تعرضُ ألوان التِّيه والضَّياع:

"فَضَلَّتْ جِيَادِي وَخَابَ الرَّجَاء"[٤]

"لَكِنْ تَلَاشَى الْحُلْمُ وَانْصَرَمَتْ*أَيَامُهُ وَخَسِرْتُ بُسْتَانِي"[٥]**

"مَلِلْتُ وَخَارَ ربَّانِي"[٦]، "صِرْتُ وَحْدِي تَائِهًا فِي قَاعِ ذَاتِي"[٧]، "لَا أَعِي مِنْهَا سِوَى عُمْقِ الضَّيَاع"[٨]، "ضَاعَتْ كُلُّ الْآمَالِ هَبَاءً فِي صَحرَاءِ الْقَدَرِ الدَّامِي"[٩]، "وَلَمْ يَنَلْ مَأْرَبًا فِي كُلِّ مَاضِيه"[١٠]، "ضَيَّعْتُ هَبَاءً أَيَّامِي، وَخَسِرْتُ مَدَى الدَّهْرِ حَيَاتِي"[١١]، "فَأَنَا قَدْ ضَيَّعْتُ الدَّرْبْ"[١٢].

- تتكئ على دالةِ الصوت:

بتشكُّلاتها الشَّائعة في جنبات الدِّيوان: **(تلاوة، قراءة، أنَّات، ضحك، نُطق، نبرات، تسبيح، صياح، دندنة، ألحان، إيقاع، شَدْو، أغانٍ، عزْف، همْس، نشيد، نغم، صوت، أنين، صرخات، نحيب، زغردة، نشيج، همهمات، رنين)**[١٣].

---

(١) بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٥٣.

(٢) السابق: ص/٦٠.

(٣) السابق: ص/٧٨.

(٤) السابق: ص/١٩.

(٥) السابق: ص/٣٠.

(٦) السابق: ص/٣٠.

(٧) السابق: ص/٤٢.

(٨) السابق: ص/٧٤.

(٩) السابق: ص/٨١.

(١٠) السابق: ص/١٠٩.

(١١) السابق: ص/١١٦.

(١٢) السابق: ص/١٢٤.

(١٣) يُنظر: السابق: ص/١٧، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٣١، ٣٢، ٣٦، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٩، ٥٩، ٦٤، ٦٥، ٧٩، ٨٤، ٨٩، ٩٢.

وأدواتها: **(شادٍ، مُغَنٍّ، العُود، القيثار، وَتَر، حناجر، ربابة، ناي)**[١].

*** النَّغمُ/ الأنثى:**

لا تكاد تخلو قصيدةٌ من قصائد هذا الدِّيوان من حديثٍ عن الأنثى، إنَّها –غالبًا– تمثل الآخر في هذا الدِّيوان، لكنها –في الأغلب– الأنثى المراوغة الهاجرة الغادرة، فهي تعادل –تأويليًّا– النَّغم النافر الماثل في عُنوان الدِّيوان.

إنَّ دالَّة **(النَّغم)** دون مصاحباتٍ توحي بالسعادة والسرور، لكنها بوقوعها بين **(بكائية، النافر)** تفقد مدلولها الإيجابي، ليحل محله مدلولٌ معاكسٌ تمامًا، هكذا الأنثى في هذا الديوان تولد من رحم النَّغم المحاط بالبكاء والنفور؛ فتبرز للوجود محزِنةً نافرةً، فدالَّة **(أنثى)** بمفردها تُلمح إلى الحنان والدفء والحُب، لكنها بمجاورتها دوال الكيد والغدر والهجر تفقد إيحاءها الجميل، وتكتسي بضده.

للأنثى خيطٌ متنامٍ يسري في أوصال الدِّيوان، فهي منذ مطلعه قد "**صَبَغت بِالْأَشْجَانِ أَحْلَامَ الْغَدِ، حطَّمت آمَالَ اللقَا، كَسَرت كَأْسَ الشَّوْقِ، خَانَتْنِي**"[٢]، حتَّى لتفصح الذات الشاعرة بأنَّ هذه الأنثى: "**تُمِيتُ بِقَلْبِي مُنَى الْعَاشِقِين**"[٣]، "**وَأَنْتِ تَصُدِّينَ كُلَّ الصُّدُود**"[٤]، ولا تجد غضاضةً في أن تدعوَ عليها "**خسئتِ**"[٥]، وتستمر هذه النبرة في الصعود حتَّى تصل إلى ذروتها في قصيدة **(إلى حاقدة)**:

"يَا أَقْبَحَ مَا فِي الْعُمْر، وَأَسْوَأَ مَا رَزَأَتْنِي الْأَيَّام

يَا أَثْقَلَ مَا حَمَلَتْ أَيَّامِي مِنْ أَوْزَار

أَنَا أَعْجَبُ حَقًّا كَيْفَ رَأَتْكِ الْعَيْنُ وَوَاتَاهَا بَعْدُ الْإِبْصَار؟!

---

(١) يُنظر: بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/١٤، ٣٢، ٣٣، ٤٦، ٦٥، ١٠٢، ١٠٥.

(٢) السابق: ص/١٠.

(٣) السابق: ص/١٨.

(٤) السابق: ص/٢٤.

(٥) السابق: ص/٥٦.

وَبِمِثْلِكِ تَسْوَدُّ الْآفَاقُ وَتَفْقِدُ رَوْعَتَهَا الدُّنْيَا

يَا سَاحِبَةً خَلْفَ خُطَاهَا لَيْلًا مَوْصُولَ الْأَحْزَانِ"[1]

لا تنكر الذات الشاعرة أنَّ العمر مكبَّلٌ بالمقابح والمساوئ والأوزار، لكنَّ **(الأنثى)** فاقت هذا كله مجتمعًا، حتَّى إنَّ الآفاق جميعها ليَلفها السواد وتغشاها الظُّلمة بمثل هذه الأنثى الحاقدة.

إنَّ الأنثى هنا كالنغم هناك يخالفان أفق التوقع، فلا النَّغم يَسُرُّ، ولا الأنثى تُسعِد، لا النَّغم يواتي، ولا الأنثى تُطيع، بل هما نافران غاية النفور.

*** استدعاءُ الحواسِّ:**

تحيل مفردات العُنوان إلى الحواس/ أعضاء الجسم؛ فالبكاء: **(عين/ جفن/ أهداب)**، والنغم: **(حلْق، حنجرة، لسان، شفتان، فم، يد/ أصابع/ كف، أذن)**، والنافر: **(قدم/** حاسة النفور**)**، وقد حظيت الحواس بحضورٍ قويٍّ في هذا الدِّيوان؛ إذ وردت في **(٤٩)** قصيدةً من جملة القصائد الخمسين[2].

وعلى غرار ما يُشكل **(البكاء)** قاطرة العُنوان: رتبةً وتشظيًا في جنبات الديوان، تمثل **(العين/ أداة البكاء)** ومكوناتها قاطرة الحواس في الديوان، فهي أكثر الحواس ترددًا، فقد وردت في **(٢٦)** قصيدةً، إضافة إلى تكررها داخل القصيدة الواحدة.

*** بِنيةُ التَّضادِ:**

بين كلمتَي **(بكاء/ نغم)** تضاد؛ فالبكاء حُزنٌ، والنَّغم سعادةٌ، وكذلك بين كلمتَي **(نغم/ نافر)**؛ فالنغم تجانسٌ وتوافقٌ، والنافر تباعدٌ وتجافٍ، لقد أثَّرت هاتان الثنائيتان

---

(1) بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٩٦، ٩٧.

(2) خلت القصيدة الثامنة والأربعون (حاجز العمر) من ذِكر الحواس والأعضاء، وإن كان فيها ما يُحيل إلى الحواس والأعضاء ضمنًا، مثل: شذا (الشَّم)، توثُّبي (الرِّجْلان). انظر: بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/١٢٦.

على الديوان؛ فغلبت سمة التَّضاد على كثيرٍ من قصائده، ومن أمثلة التَّضاد في الدِّيوان:

- (حطمت/ شيدت، ظمآن/ اسقيني، أعداء/ أصحاب، ظلام/ تنير، صمت/ بوح)[١].
- (سماء/ أرض، شكل/ مضمون، يوم/ أمس، شمس/ قمر)[٢].
- (ضلت ولمَّا تهتدِ، أميتيني وأحييني، أنتِ قساوتي ليني، شفيت تماما من داء الحب، وأنا رشدٌ وضلٌّ، وقليل من كثير، يا طهرًا لن يعرف يومًا خُبث الأرض، أقرأ في عينيك الماضي والآتي)[٣].

*** لغةُ المجازِ:**

وُصف **(النغم)** في العُنوان بـ**(النَّافر)**، والنفور من سمات الأحياء، فكأنما تجسَّد النَّغم كائنًا ينفرُ في لغةٍ مجازيةٍ دوَّت أصداؤها في أرجاء الديوان.

إنَّ مَيزة اللغة المجازية أنها تُكثِّف المعنى، وتجعله ينفتح على آفاقٍ أرحب من التخييل، ففي قصيدة **(حينما يعربد الشَّوق)**[٤] يتحد –مجازيًّا– الفاعل والمفعول: "**فَفِي شَفَتَيْكِ تَشْكُو نَارَهَا النَّارُ**"، وتتحول البسمات إلى غطاءٍ يبعث الدِّفء: "**وَغَطِّينِي بِأَقْبِيَةٍ مِنَ الْبَسَمَاتِ تُدْفِئُنِي**"، وتُحاك الألحان من نبضات القلوب: "**لَحْنِي الْمَنْسُوج مِنْ نَبْضِي**"، وتهتزُّ الأشعار سعيدةً لسعادة المحبوبة: "**أَيَا مَنْ تَسْعَدُ الْأَشْعَارُ حِينَ تَرَاكِ مُبْتَسِمَةً**".

وفي قصيدة **(فقدت بكارتها المُنى)** يلعب المجاز دوره في إضفاء **(المذاق/ المادي)** على **(الحزن/ المعنوي)**: "**الحزن المرير**"، وفي خلع الحياة على **(المُنى)** و**(الأمل)**: "**فقدت بكارتها المُنى، وبنى بها الأمل الضرير**". وهكذا تنزاح المعقولات **(الحزن، المنى، الأمل)** مغادرةً أماكنها القارة في اللغة المباشرة وفي الأذهان؛ لتحتل مكانةً لم تكن لتتحقق لها لولا لغة المجاز.

---

(١) بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/١٠، ٢٢، ٦٤، ٦٧، ٧١، ٧٢.

(٢) السابق: ص/٣٣، ٣٤، ٧٣، ٧٤.

(٣) السابق: ص/١٠، ٢٢، ٢٣، ٣٣، ٦٣، ٧٦، ٧٧، ٨٢.

(٤) يُنظر: السابق: ص/٢١-٢٣.

*** الثباتُ/ التجددُ:**

معلومٌ أنَّ **(الاســـم)** يدل على الثبات، ومعنى هذا أنَّ عُنوان الديوان بمفرداته يوحي بالثبات؛ إذ ينتمي إلى مجال الاسـمية، ويمكن سـحبُ هذا الثَّبات على الدِّيوان باعتباره يمثل نغمةً ثابتةً متزنةً من أوله إلى آخره، فنفَسُ الشـــاعر فيه متقاربٌ/ ثابتٌ إلى حدٍّ كبيرٍ، وفحوى القصائد يدور في فلك الحقول الدِّلالية التي عُولجت آنفًا.

وفي هذا الإطار يمكن توظيف **(المَدّ)** الماثل في كلمتَي **(بكائيـة، النَّـافر)**، فمدُّ الصـوتِ إطالتُه، هذا الطول يناسـب من ناحيةٍ دلالات المفردتين؛ فالبكاء مَدُّ الصـوت بالنحيب أو النشـيج أو العويل أو الأنين أو ما شـابه، والنَّافر يُبعد الشُّـقة ويُطيل الفرقة، ويناسب من ناحيةٍ أخرى ثبات مضامين الديوان، فالبكاء والنفور يطولان فيه للغاية.

لئن كـانـت مفردات العنوان تدل **-خـارجيًّـا-** على الثبات، فإنهـا **-داخليًّـا-** تنطوي على حركةٍ دؤوبٍ؛ فـــ**(البكاء)** نزول دموعٍ/ انقباضـات وجهٍ/ اهتزاز جسـدٍ، و**(النَّغم)** حركات يد/ تقلبات لســان/ تغيرات ملامح الوجه/ تمايلات جســد، و**(النَّفور)** خُطُوات حثيثة/ جرْي/ تلفت. هذه الحركيَّة الداخليَّة انطلت بدَورها على الديوان، عبْر شـــيوع **(الفعل المضـارع)** الدَّال على الحركيَّة الاسـتمراريَّة، والجدول الآتي يوضـح نسـبة تردد الفعل المضارع مقابل الفعل الماضي[1]:

رقم	ض	ع	رقم	ض	ع	رقم	ض	ع	رقم	ض	ع	رقم	ض	ع
١	٢٥	١٣	١١	٢٧	٢٢	٢١	١٦	١٧	٣١	١٧	١٦	٤١	١٨	٥
٢	١٩	١٢	١٢	١٦	٧	٢٢	٢٥	٣٧	٣٢	٥	٣٥	٤٢	٢٤	٢٠
٣	٨	١٠	١٣	٣٣	٣٨	٢٣	٥	٩	٣٣	١٩	١٣	٤٣	٢٠	١٠
٤	١٣	٢٢	١٤	١	٢٢	٢٤	٤	١٠	٣٤	١٧	٣٢	٤٤	٢٢	٧
٥	١١	٢٢	١٥	١٧	١٩	٢٥	١٤	٣٤	٣٥	٨	٢٤	٤٥	٥	٦
٦	٢	٣٦	١٦	١٥	١٥	٢٦	٧	٤٢	٣٦	١٨	٢٧	٤٦	٧	٧
٧	٦	٩	١٧	٧	٤٢	٢٧	٨	١١	٣٧	٢٣	٢٩	٤٧	١٢	٢٣
٨	٢	٦	١٨	٢٦	٢٩	٢٨	١٤	١٤	٣٨	٨	١٩	٤٨	١	١
٩	١٢	٦	١٩	٥	٢٥	٢٩	١٤	٣١	٣٩	١٤	١٤	٤٩	٤	٩
١٠	١٢	١٤	٢٠	٠	٢٢	٣٠	٤	١٦	٤٠	٧	١٠	٥٠	٢	٢

[1] تشير كلمة (رقم) إلى ترتيب القصيدة في الديوان، والحرف (ض) إلى الفعل الماضي، والحرف (ع) إلى الفعل المضارع.

يُظهر هذا الجدول أنه بينما ورد الفعل الماضي **(٦١٩)** مرةً، ورد الفعل المضارع **(٩٢١)** مرةً في الديوان، تماشيًا مع الحركة الكامنة وراء الدلالة المباشرة لمفردات العُنوان الثابتة، ولعلَّ الفعل الماضي يتناسب مع الثبات الاسمي؛ إذ الماضي تحققٌ/ ثباتٌ في زمنٍ انقضى، والاسم ثباتٌ ممتدٌّ، فكأنما الماضي جزءُ الاسمِ دِلاليًّا.

*** التَّكرارُ:**

تخلو البِنى السطحية لمفردات عُنوان الديوان من خاصية التَّكرار؛ لكنْ –عبْر البِنى العميقة– يمكن تلمس التَّكرار في هذه المفردات، فمن ناحيةٍ **(البكاء، النغم = صوت)**، ومن ناحيةٍ أخرى **(البكاء، النغم، النافر = حركة)**.

لجأ الشاعرُ إلى أسلوب التَّكرار بكثرةٍ، فقد شَمل القصائد كلها، وهو أسلوبٌ شائعٌ لدى الشُّعراء المعاصرين خاصةً[(١)]، وتتلخَّص مهمته في أنه "**يسلط الضَّوء على نقطةٍ حساسةٍ في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها**"[(٢)]، ويُسهم في إثراء دِلالات النَّص، شريطة أن يكون تكرارًا محسوبًا، فالمفترض أن الجزء المكرر "**لا يظهر أبدًا بنفس المعنى**"[(٣)]، بل يُضيف جديدًا إلى المعنى، وإلا كان عِبئًا على النص والمتلقي.

---

(١) يُنظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط/٢، ١٩٩٥م: ص/٣٨١، ويُنظر: شِعر المرقَّشَين دراسة أسلوبية: (ماجستير)، خيرات حمد فلاح الرشود، إشراف: د/ محمد موسى العبسي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠١٠/٢٠١١م: ص/٥٥.

(٢) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط/٢، ١٩٦٥م: ص/٢٤٢، ويُنظر: ظواهر أسلوبية في شِعر بدوي الجبل: عصام شرتح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م: ص/٩، ١٠.

(٣) علم النص: جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط/٢، ١٩٩٧م: ص/٨١، ويُنظر: تحليل الخطاب الشِّعري (إستراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط/٣، ١٩٩٢م: ص/٣٩.

للتكرار صورٌ كثيرةٌ في الدِّيوان، منها[١]: **(تكرار مطلع البيت في القصيدة الواحدة)**، حيث تتوالى عدة أبياتٍ مفتتحة بكلمةٍ مكررةٍ، ففي قصيدة **(أحبكِ)**[٢] وردت بداية خمسة أبياتٍ على النَّحو الآتي: (أحبكِ أنتِ/ أحبكِ نسمةً في الصدر تسري، وأغنية/ أحبكِ خاطرًا في قدس فكري، وآية/ أحبكِ سُورةً للحب تُتلى، ونشوةَ عابدٍ/ أحبك ليس بعد هواك حُبٌّ)، لقد أحدث تكرار كلمة **(أحبك)** نغمةً تصاعديةً في الإفصاح، في الدرجة الدنيا من هذه النغمة نواجه مجرد الاعتراف بالحب **(أحبكِ أنتِ)**، ثم تعلو نبرة البَوح؛ ليصير الحب شيئًا/ نَسمةً وأغنيةً يسري فيه **(نسمةً في الصدر تسري، وأغنية بأعماقي)**، ثمَّ يسمو الحب ليصير **(خاطرًا... وآيةً)**، ثم يتعاظم **(الخاطر)** ليصبح الحبُّ **(نشوة عابدٍ يَقرا وروده)**، وتتكاثف **(الآية)** ليصير الحُب **(سُورةً... تتلى)**، والشاعر إذ يصل بالحُبِّ إلى هذه المرحلة يمهد الطريق أمام ذروة البَوح **(ليس بعد هواكِ حُبٌّ)**. إنَّ المتلقي أمام هذه التَّكرار لا يشعر بأنَّ الكلمة المكررة هي هي، بل يُحس بتلوُّنها واكتسائها معنى إضافيًّا في كل مرةٍ ترِد.

إنَّ العُنوان إذ يمثل بؤرة العمل ونواته يتشظى في باطن النَّص، بحيث يمكن أن ترتد إليه كلُّ خيوط المتن، فهو "**رمزٌ دالٌّ على مدلولٍ**"[٣]، هذا المدلول يتنامى شيئًا

---

[١] يكتفي الباحث بهذه الصورة؛ تجنبًا للإطالة. ومن صور التكرار: (تكرار مطلع القصيدة)، مثل قصيدة: (حينما يعربد الشوق)، حيث تكرر مطلعها (أذيبيني) أربع مرات: الديوان: ص/٢١، ومنها: (تكرار الأدوات)، مثل تكرار (أداة التشبيه الكاف) في قصيدة: (لمسة حنان) في مطالع سبعة أبياتٍ متتالية: الديوان: ص/٢٦، و(تكرار أداة النداء) في قصيدة (المقطع الأخير)، حيث تكررت في مطالع ثلاثة أبياتٍ متتاليةٍ: الديوان: ص/٣٤، إضافةً إلى تكرار كثيرٍ من المعاني في الديوان كله.

[٢] يُنظر: بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/١٥-١٧.

[٣] عتبة العنوان في قصص فرج ياسين القصيرة جدًّا دراسة في بنيتها التركيبية: كوثر محمد علي جبارة، مجلة كلية التربية الأساسية، بابل، العراق، ع/١٢، يونيو ٢٠١٣م: ص/٥١٣، ويُنظر: عتبة العنوان في روايات أيمن العتوم: د/ أسماء إبراهيم شنقار، مجلة سرديات، الجمعية المصرية للدراسات السردية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، م/٧، ع/٢٣، مارس ٢٠١٧م: ص/٥٤، وعتبة العنوان في النص الروائي المعاصر دراسة سيميائية في عناوين: (ماجستير)، بن سالم رقية حنين،=

فشيئًا حتَّى يستوي على سوقه بانتهاء قراءة النَّص كاملًا، "**فالنَّص هو العُنوان، والعُنوان هو النَّص**"[١]، ودون ذلك تظل أوصال الرَّمز/ الدَّال متقطعةً لا يمكنها أن تمثل صورةً واضحةً أو قريبةً من الوضوح.

***

=وقصيصة مروى، إشراف: د/ بلوافي حليمة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب، الجزائر، ٢٠٢١/٢٠٢٢م: ص/٢٦، وعتبة العنوان في روايات صنع الله إبراهيم: أماني متولي عبده، مجلة كلية الآداب، جامعة أسوان، أكتوبر ٢٠٢٣م: ص/٨٦.

[١] سيميائية العنوان عتبة النص الموازي: جميل حمداوي، مجلة أيقونات، الجزائر، ع/٣: ص/٢٩، ويُنظر: العتبات النصية في رواية (الديوان الإسبرطي) لعبد الوهاب عيساوي: ماجستير، سعداوي فضيلة، وخدايش راضية، إشراف: د/ بقار أحمد، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠٢١/٢٠٢٢م: ص/١٢.

المبحثُ الثاني

المقدمةُ بين الثباتِ والمراوغةِ

كثيرًا ما يُنظَر إلى المقدمة على أنها "**نَوعٌ من التَّعاقد... بين المؤلِّف والقارئ**"[١]، ومعنى هذا أنَّ مبناها قائمٌ على الصِّـــدق/ الثبات/ الالتزام؛ إذ المفترض أنَّ العقود تقوم على مثل هذه الأمور، فالكاتب –وفق هذا التَّصـوُّر– يصـف في مقدمته ماذا فعل؟ أو ماذا سيفعل؟، وعلى المتلقي قَبول هذا الاعتراف والتَّسليم بـ"**مقصدية صاحبه**"[٢].

على الجهة المقابلة ترسِـل المقدمة "**تلميحاتٍ وإشـاراتٍ دالَّةً لتفكيك المتن، وتقدم ومضاتٍ سريعةً**"[٣]، هذه الإيماءات –**تداوليًّا**– ليس هناك ما يمنع من مراوغتها؛ إذ هي –في مجال الإبداع الأدبي خاصـةً– تمهد لنصٍّ غير ثابت الدِّلالة/ متحولٍ/ مراوغٍ، فلا أقل من أن تشاركه هذه الصفات، فالمقدمة –**سيميائيًّا**– نصٌّ موازٍ لنصٍّ أصليٍّ، فكيف يُسـمح للنَّص الأصـلي بتعدد الدِّلالات عبْر المراوغة، ويُحرم من ذلك النَّص الموازي عبْر الثبات نتيجة الصدق المطلوب؟!

صـحيحٌ أنَّ للمؤلِّف سُـلطةً، فهو مالك الحقيقة، لكنَّ المتلقي –مع الإبداع– ليس مستعدًّا لأن يتلقى حقائقَ ومسلماتٍ، إنَّه مهيَّأٌ لاستقبال فضاءاتٍ من الاحتمالات، وآفاقٍ من التَّأويلات. إنَّ الحكم على المقدمة بأنها عقدٌ ملزِمٌ/ ثابتٌ يجعلها منبتةَ الصـلة عن النَّص الذي تقدِّم له، وتحصـر المتلقي في مسـارٍ تفسـيريٍّ واحدٍ هو ما أراده الكاتب، أو ما تخيل المتلقي أنَّه أراده.

---

[١] مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم: ص/١٧ بتصرفٍ، ويُنظر: عتبات النص التراثي مقاربة في عتبة المقدمة: سعيدة تومي، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، ع/٩، سبتمبر ٢٠١٧م: ص/١٥٥.

[٢] عتبات النص بيت التشكيل والتلقي خطاب المقدمات أنموذجًا: أمينة مستار، مجلة التعليمية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلاني ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، م/١٢، ع/٢، ٢٠٢٢م: ص/٤٧٩.

[٣] العتبات النصية في السرد السير الذاتي وتقنياته حكاية وشم لعبد القادر الرباعي نموذجًا دراسة نظرية تطبيقية: ص/١٨.

في هذا الدِّيوانِ قدَّم الشاعر -بنفسه- للدِّيوان مقدمةً قصيرةً، تقع في حدود **(مائتَي)** كلمةٍ، وفي هذا المبحث مقاربةٌ للعلائق الواصلة بين هذه المقدمة -على وجازتها- وسائر النَّص **(عتباتٍ ومتنًا)**.

***

(١)

العَلاقةُ بين المقدمةِ والعُنوانِ الرَئيسِ

تُحيل هذه المقدمة إلى العُنوان الرَّئيس مباشرةً، عبْر ذِكره كاملًا عند تبرير سبب هذه التَّسمية: "**وحين فكرتُ في اختيار عُنوانٍ... رأيت (بكائية للنَّغم النَّافر) أَوْلَى القصائد بأن تكون عُنوانًا**"[١]، هذه الإحالةُ تُقوي من لُحمة النَّص؛ عن طريق الإحالة اللفظية الراجعة، فلقد تكرر هذا العُنوان **(أربع)** مرَّاتٍ في الديوان: **العُنوان الرَّئيس، المقدمة، القصيدة المعنونة به، فهرس القصائد**، فالمقدمة تحيل إلى العُنوان الرَّئيس، والقصيدة العُنوان تحيل إليهما معًا، والفهرس يُذكِّر بالجميع، فكأنَّما هي محطاتٌ موزعةٌ للتَّنبيه المستمر على الدِّلالات المقصودة: الحُزن، النُّفور، التَّخلي، الصَّوت...

كما أنَّ اشتمال المقدمة على مفرداتٍ تنتمي إلى الحقول الدِّلالية التي تبثها كلمات العُنوان يُعضد من هذا التَّماسك، ليس فقط بين المقدمة والعُنوان، ولكن بينها وبين المتن كذلك؛ ذلك أنَّه إذا كانت الدَّوال الواردة في عُنوان الديوان قد انسحبت على الديوان كله -كما بيَّن البحث من قبل- والمقدمة تحيل إليها؛ فلا شك أنَّ دائرة الترابط ممتدة الأثر.

إنَّ كلمة **(بكائية/ حزن)** تتردد أصداؤها في المقدمة: لم يعجبك، أسايَ غير المحدود، القاتم، المحزن، وكذلك كلمة **(نغم/ صوت)**: الكلمة المنغومة، الشِّعر، وكلمة **(النافر)**: خِلو، التخلي، النفور.

يصرح الشاعر في المقدمة بأنَّ هذا الديوانَ كان من قبل ديوانين، قرَّر دمجهما معًا، بعد **(حذف)** قصائد منهما، هذا الحذف يُذكرنا بـ**(الحذف)** الماثل في العُنوان الرئيس

---

[١] بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٥ بتصرفٍ.

(هذه)، وهو الذي انسحب بدوره على عناوين القصائد؛ فجاء الكثير منها متكئًا على خاصية الحذف، وهو ما يُوسع من نطاق التّآزر بين أجزاء النص.

على أنَّه يمكن النظر إلى عُنواني الديوانيْن السَّابقين –وهما في المقدمة؛ مما يُحدث المزيد من الترابط بين المقدمة والعُنوان– على أنهما نواة العُنوان المرتضَى من قِبل الشَّاعر، هذان العُنوانان هما: **(قراءة في عينَي حبيبتي)**، **(عاشق الوهم)**، وذلك على النَّحو الآتي:

مفردات الديوانيْن السابقيْن	مفردات العُنوان الحالي
قراءة **(صوت)**	بكائية، النغم **(صوت)**
في **(حرف جر)**	ل **(حرف جر)**
عيني **(أداة البكاء)**	بكائية
حبيبتي، عاشق **(تناغم، تجانس)**	النغم **(تناغم، تجانس)**
الوهم **(تلاشٍ/ عَدم)**	النافر **(تلاشٍ/ عَدم)**

***

(٢)

العَلاقةُ بين المقدمةِ والعناوينِ الفرعيَّةِ

بعيدًا عن الرَّبط غير المباشر بين المقدمة والعناوين الفرعيَّة الذي حدث عن طريق إحالة المقدمة إلى العُنوان الرَّئيس، الذي يُحيل بدوره إلى العناوين الفرعيَّة –كما اتضح في النُّقطة السَّابقة– يمكن الرَّبط بينهما –**المقدمة والعناوين الفرعيَّة**– من طريقٍ مباشرٍ/ خاصٍّ بهما.

لقد عَنون الشاعر المقدمةَ –**على غير عادة المقدمات**– بعنوان: **(إيضاحٌ أولٌ)** الذي يوحي ضمنًا بوجود **(إيضاح أخير)**، وهذا عين ما حدث تمامًا؛ إذ وُسمت آخر قصائد الدِّيوان بهذا العُنوان[1]، وهكذا يمثل هذان العُنوانان معًا طوقًا محيطًا بالمتن، فبين **(الإيضاح الأول والأخير)** حتمًا ستكمن إيضاحاتٌ وإيضاحاتٌ.

---

[1] يُنظر: بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/١٢٩.

إنَّ هذا **(الإيضـــاح)** الذي يُعَد أول عُنوان بعد عُنوان الديوان تحدَّدت ملامحه في العناوين الفرعيَّة، فسيكون تارةً **بالأبيات والقصائد:** أبيات ملتهبة، مرثية للشَّوق الراحل، المقطع الأخير، قصيدة دامية، مرثية لامرأة ولَّت، وسيكون تارةً **بالرسائل:** رسالة إلى أبي أيوب الأنصاري، رسالة يجب ألا تصل، رسالة إلى حُلوة العينين، رسالة اعتذار. وســـيكون تارةً **بالكلمات:** كلمات في اليوم الأول، كلمات محمومة، كلمات في مبتدأ الرحلة.

وســـتتردد كلمة **(أوَّل)** كذلك في العناوين الفرعية **لفظًا: (**كلمات في اليوم الأول، سيئتي الأولى**)، وترادفًا: (**كلمات في مبتدأ الرحلة**)**؛ ليكتمل أثر المقدمة –**والعُنوان جزءٌ منها**– في عناوين القصائد.

أضـف إلى ذلك أنَّ عُنوان المقدمة قد تركَّب من **(كلمتين فقط/ إيضـاحٌ أول)**، وقد جاء –على هذا النَّحو– **(٢٤)** عُنوانًا داخليًّا، ولعلَّ اكتناز المقدمة وعُنوانها هو ما أثَّر في بِنية هذه العناوين.

يُعدُّ **التَّكرار** ســـمةً ظاهرةً في هذه المقدمة، فقد تكررت فيها مفرداتٌ بعينها عدة مراتٍ، وفي الجدول الآتي بيان ذلك:

م	الكلمة	عدد التَّكرر	م	الكلمة	عدد التَّكرر
١	أزاهير	٢	١٤	يحمل	٢
٢	بعضها	٢	١٥	عام	٣
٣	قد	٢	١٦	رأى	٢
٤	تَمُر	٢	١٧	قصائد	٣
٥	حقّ	٢	١٨	ديوان	٣
٦	صدرت	٣	١٩	الأوَّل	٢
٧	طبْعته	٣	٢٠	الثاني	٢
٨	اختيار	٢	٢١	عُنوان	٢
٩	بَيْن	٢	٢٢	شِعر	٢
١٠	وحيد	٢	٢٣	منها	٢
١١	الذي	٤	٢٤	هذه	٣
١٢	أنْ/ أنَّ	٧	٢٥	في	١٠
١٣	إلى	٣	٢٦	بكائية للنعم النافر	٢

ومن الملاحظ أنَّ هذه الســـمة –**التَّكرار**– تُغطي العناوين الفرعيَّة، ومن الكلمات التي تكررت في تلك العناوين:

م	الكلمةُ المكررةُ	العناوينُ التي وردت فيها
١	**مرثيَّة**	– **مرثيَّة** للشَّوق الرَّاحل. – **مرثيَّة** لامرأةٍ ولَّت.
٢	**الشَّوق**	– حينما يعربد **الشَّوق**. – مرثية **للشَّوق** الراحل.
٣	**رسالة**	– **رسالة** إلى أبي أيوب الأنصاري. – **رسالة** يجب ألَّا تصل. – **رسالة** إلى حُلوة العينين. – **رسالة** اعتذار.
٤	**كلمات**	– **كلمات** في اليوم الأوَّل. – **كلمات** محمومة. – **كلمات** في مبتدأ الرحلة.
٥	**إلى**	– **إلى** غادرة. – **إلى** مغامرة. – رسالة **إلى** أبي أيوب الأنصاري. – رسالة **إلى** حُلوة العينين. – **إلى** صامتة. – **إلى** راحلة. – **إلى** حاقدة. – **إلى** مسافرة. – **إلى** تمثال.
٦	**أخير**	– المقطع **الأخير**. – إيضاح **أخير**.
٧	**بَعد**	– **بعد** سبع سنين. – **بعد** عام من الجدب.

إنَّ هذا التَّكرار الذي شـــاع في المقدمة –**على قِصـــرها**– وفي العناوين –**على تكثيفها**– ليُشعر بمدى التَّعالق بين العتبات، فهي بمجموعها "**عُنصرٌ ضروريٌّ لتشكيل الدِّلالة**"[١].

***

(٣)

العَلاقةُ بين المقدمةِ والمتنِ

فيما مضـــى من حديثٍ عن علاقة المقدمة بالعُنوان الرَّئيس والعناوين الفرعيَّة بُثَّت بعض إشـــاراتٍ لتعالق المقدمة مع المتن، من مِثلِ: اعتماد المقدمة على مفرداتٍ تمثل **الحقول الدِّلاليَّة** الأكثر شيوعًا في الديوان/ المتن: الحزن، الصوت، التَّخلي...، وشيوع خصـيصـة **التَّكرار** التي تُعدُّ كذلك من سِـمات النَّص الرَّئيس، وإضـافةً إلى ذلك ثمَّة مظاهرُ كثيرةٌ من مظاهر التَّرابط بين المقدمة ومتن الدِيوان/ القصـــائد؛ فالعلاقة بينهما علاقةٌ تفاعليةٌ[٢]، ومن هذه المظاهر:

*** الأنا/ الآخرُ (المفردُ):**

تقوم هذه المقدمة –**قيامًا كاملًا**– على الذات الشـــاعرة (**الأنا**) والمخاطَب/ الآخر، الذي يلاحَظ أنه مفردٌ، فلقد حضر (**الأنا**) (**٢٤**) مرَّة[٣]، والآخر (**١٥**) مرَّةً[٤].

---

(١) السيميوطيقا والعنونة: د/ جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد/٣، مجلد/٢٥، يناير ١٩٩٧م: ص/١٠٩.

(٢) عتبة النص قراءة في مقدمات دواوين شِعرية: د/ ياسر شعبان جلال محمد، مجلة كلية اللغة العربية، أسيوط، عدد/٣٧، ج/٢، ٢٠١٨م: ص/٨٦٧.

(٣) (الأنا) في المقدمة: (أزاهيري، توسمتُها، أهنأُ، لكني، أغضب، لأني، أومن، آمنتُ، بحقي، أُحِس، أَجَلْتُ، رأيتُ (مرَّتان)، فكرتُ، وجدي، أسايَ، وبيني، عملي، أرجو، أطمح، صورتي، أكون، جائزتي، أسعى).

(٤) (الآخر) في المقدمة: (القارئ، الكريم، تَشم، فتسعدكَ، تحب، تَمُر، سعادتكَ، يعجبكَ، بحقكَ، رضاكَ، ترى (مرَّتان)، تذوقكَ، نفسكَ، أحاسيسكَ).

إنَّ هذه **(الأنـا/ المفردة)** وهذا **(الآخر/ المفرد)** هما لُب هذا الدِّيوان بلا منازعٍ، فالذات الشَّاعرة موجودةٌ بقوةٍ في نسيج القصائد، تتحدَّث عن نفسها وحدها، إلى مخاطَبٍ مفردٍ، ويندر ندرةً شـــديدةً –تقترب من العدم– أن تَترك **(الأنـا)** مكانَها، أو أن يتحول الخطاب إلى غير المفرد. يوضح الجدول الآتي نسبة حضور **(الأنا والآخر)** في قصائد الديوان[١]:

رقم	أنا	آخر	رقم	أنا	آخر	رقم	أنا	آخر	رقم	أنا	آخر	رقم	أنا	آخر
١	٢٥	٢٨	١١	٥٥	٣٥	٢١	٢٦	١٥	٣١	٢٦	١٧	٤١	١٠	٢٥
٢	١٣	٢٧	١٢	١٤	–[٢]	٢٢	١٤	٧	٣٢	٥	٢٢	٤٢	٥٧	١٠
٣	١٢	٢٠	١٣	٤٤	١٨	٢٣	١٠	١٣	٣٣	١٩	٢٠	٤٣	٢٢	١٧
٤	١٠	١٥	١٤	٢٣	١٥	٢٤	١٦	٧	٣٤	٣٠	٣١	٤٤	١٤	٢٢
٥	٢٧	١٠	١٥	٣٤	٥	٢٥	٤٦	١٤	٣٥	٢٨	٢٠	٤٥	٤	٦
٦	٥٠	٥٥	١٦	٢٩	–[٣]	٢٦	٦٣	١١	٣٦	٤٤	١٧	٤٦	١٤	٦
٧	١٢	٥	١٧	١١	٢٣	٢٧	–[٤]	٨	٣٧	٤٩	٣٥	٤٧	٣٦	١٣
٨	١٣	٨	١٨	٤٩	٢٦	٢٨	١٩	٧	٣٨	٢٦	١٧	٤٨	٣	٩
٩	–[٥]	٧	١٩	١٠	١٧	٢٩	٣٣	٢٨	٣٩	١١	–[٦]	٤٩	١٤	١٢
١٠	٣٣	١٥	٢٠	٣	١٥	٣٠	٢٨	٩	٤٠	١٣	٨	٥٠	٥	٣

ليس بوُســـع المرء –وهو يبحث عن التَّعالق بين عتبة المقدمة والنَّص– أنْ يغض الطَّرف عن هذا الحضـــور اللافت للأنا الشـــاعرة، وللآخر **(المفرد تحديدًا)** في متن

---

[١] تشير كلمة (رقم) إلى ترتيب القصيدة في الديوان.

[٢] يختفي المخاطب من هذه القصيدة؛ حيث يخاطب الشاعر نفسه.

[٣] يختفي المخاطب من هذه القصيدة؛ حيث يتحدث الشاعر عن نفسه.

[٤] في هذه القصيدة يحل (هو) مكان (أنا).

[٥] يتزحزح (الأنا) في هذه القصيدة (مرثية للشوق الراحل. الديوان: ص/٢٧) ليلتحم مع الآخر: (قابلناه، منَّا، أنَّا، تركناه، وقفنا، بؤسنا، ننعىَ)، وكذلك في قصيدة (أُحبكِ. ص/١٥)، وقصيدة (إلى رحلة. ص/٨١)، وقصيدة (قراءة في عينَي حبيبتي. ص/٩٣).

[٦] في هذه القصيدة الحديث عن (غائب مفرد).

الديوان، فكل هذه الإحصاءات إنما تخص المفرد (**متكلمًا/ شاعرًا، ومخاطَبًا**)، كلٌّ هذا على غرار ما بُنيت عليه المقدمة: حضورًا طاغيًا، وإفرادًا مسيطرًا.

*** الأزاهيرُ/ الطبيعةُ:**

صدَّر الشَّاعر مقدمته بقوله: "**هذه أزاهيري، أو ما توسمتُها أزاهير**"[١]، ويمكننا – **سيميائيًّا**– فكُّ كلمة (**الأزاهير**) بـــكلمة (**الطبيعة**)؛ فهي جزءٌ مفضلٌ من أجزائها، وهي بذلك تُعد معادلًا لِما شاع في الديوان من مفردات الطبيعة.

لا تكاد تخلو قصـــيدةٌ من قصـــائد هذا الدِّيوان من ألفاظٍ تنتمي إلى حقل الطبيعة، والجدول الآتي يُظهر معدلات مجيء مفردات الطبيعة في الديوان[٢]:

رقم	الطبيعة	رقم	الطبيعة	رقم	الطبيعة	رقم	الطبيعة	رقم	الطبيعة
١	١	١١	١٠	٢١	٦	٣١	٨	٤١	١
٢	٦	١٢	٥	٢٢	١٠	٣٢	٥	٤٢	٣
٣	٣	١٣	٦	٢٣	٢	٣٣	٤	٤٣	٧
٤	٧	١٤	٢	٢٤	٢	٣٤	٤	٤٤	٧
٥	٧	١٥	٥	٢٥	٦	٣٥	٦	٤٥	١
٦	١٢	١٦	١٤	٢٦	٥	٣٦	٢	٤٦	٤
٧	٢	١٧	٣	٢٧	٣	٣٧	٨	٤٧	٩
٨	٢	١٨	٥	٢٨	٣	٣٨	–	٤٨	٢
٩	٣	١٩	٨	٢٩	١١	٣٩	٢	٤٩	٤
١٠	١٦	٢٠	٧	٣٠	١	٤٠	١٠	٥٠	٣

لقد انتثرت (**الأزاهير**) التي وردت في مطلع المقدمة في (١٦) قصـــيدةً (تُظهرها الأرقام المظلَّلة في الجدول الســـابق)، ومنها بُدرت ألفاظ الطَّبيعة في قصـــائد الديوان

---

[١] بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٥.

[٢] تشير كلمة (رقم) إلى رقم القصيدة في الديوان، وكلمة (الطبيعة) إلى عدد مرات ورود مفردات الطبيعة في القصيدة.

ليتراوح ظهورها من **(مرَّةٍ واحدةٍ)** في القصيدة إلى (١٦) مرةً، وقد خلتْ **(قصيدةٌ واحدةٌ فقط)** من هذه الألفاظ.

لقد غطَّت تلك الألفاظ معظم مفردات **(حقل الطَّبيعة)**؛ حتَّى ليمكن أن نقسمها إلى حقولٍ ثانويةٍ تحت هذا الحقل الأصلي، على النَّحو الآتي:

الحقل العام (الطبيعة)		
م	الحقل الخاص	الألفاظ المنضوية تحته
١	**الفضاء**	كون، فضاء، كواكب، سماء (طيف)، نجوم، شمس (مَشرِق، غروب/ مغيب)، قمر/ بدر.
٢	**الفصول**	شتاء/ برد/ ثلج/ جليد، ربيع (نسمة/ نسيم)، هجير/ قيظ/ سراب، خريف.
٣	**التَّضاريس**	وادٍ، قيعان، صحراء/ صحارى.
٤	**الماء**	ماء، بحر، نهر، أنهار، شطآن، موج، مطر (غيوم/ غيم، ضباب، سُحُب)، نبع، ندى.
٥	**الزَّرع**	زهر/ زهور/ أزهار/ أزاهير، ورود، شجر، رُبًا/ روابٍ، بستان/ بساتين، واحة، روضة/ رياض، روْض، حدائق، ثِمار، كرمة/ كرْم، نبت، أشواك/ شوك، أوراق، فَنَن.
٦	**الضَّوء**	ضياء، نور، صبح، فجر، دُجى، ليل، ظلام.
٧	**الأرض**	أرض، طين، تراب، معدِن، جماد.
٨	**ظواهر طبيعيَّة**	إعصار، بركان، عواصف، طوفان، ريح، بروق، حمم، نيران/ نار.
٩	**الحيوان**	طائر/ طيور/ طير، بلبل، طيور الأيك، الفَرَاش، نُسُور، جياد/ خيل/ حِصان، أفاعٍ، أُسود، جرذان، نعام.

*** الأزاهيرُ/ الجمعُ:**

كانت هذه الانطلاقة **(الجمعيَّة/ صيغة الجمع)** الماثلة في كلمة **(أزاهير)** ذات أثرٍ واضحٍ على تشكيل المقدمة؛ إذ وردت صيغة الجمع فيه –على وجازتها– (١٠)

مراتٍ[١]، هذه المَرَّات العَشْر تُعدُّ نواةً لِما شاع في الديوان من مفرداتٍ ارتضت صيغة الجمع، والجدول الآتي يُظهر معدلات مجيء صيغة الجمع في قصائد الديوان:

رقم	الجموع	رقم	الجموع	رقم	الجموع	رقم	الجموع	رقم	الجموع
١	١٢	١١	١٥	٢١	٥	٣١	١١	٤١	٤
٢	٨	١٢	٦	٢٢	٣٦	٣٢	١٦	٤٢	١٢
٣	٤	١٣	١٥	٢٣	٣	٣٣	٥	٤٣	١٥
٤	١٦	١٤	١	٢٤	١	٣٤	١٦	٤٤	١٥
٥	١١	١٥	٦	٢٥	١٩	٣٥	١٠	٤٥	١
٦	٢٢	١٦	١٣	٢٦	١٠	٣٦	١٦	٤٦	١٢
٧	٣	١٧	٢٤	٢٧	١٢	٣٧	١٩	٤٧	١٠
٨	٩	١٨	١٦	٢٨	١٣	٣٨	٧	٤٨	٢
٩	١٠	١٩	١٠	٢٩	١٠	٣٩	١٠	٤٩	٦
١٠	٢١	٢٠	١١	٣٠	٦	٤٠	٦	٥٠	٢

يتبين من الجدول السابق أنَّ **(صيغة الجمع)** قد سَرَتْ في قصائد الديوان كلها، متراوحةً في الظهور بين **(مرَّةٍ واحدةٍ)** في القصيدة و**(٣٦)** مرَّة، وهو سريانٌ لافتٍ للنَّظر، ولعلَّه يمثل صدًى لِما جاء في المقدمة من اعتماد على هذه الصيغة.

*** الأزاهيرُ/ الأنثى:**

لئن كان طرفَا الخطاب في المقدمة مذكَّرَيْن: الشاعر والمخاطَب، فإنَّ الخطاب كان منصبًّا على الأزاهير/ القصائد/ المؤنث؛ فشاعت الكلمات والضَّمائر المؤنَّثة في المقدمة على النَّحو الآتي:

الكلماتُ المؤنَّثةُ	أزاهير **(مرَّتان)**، قصائد **(ثلاث مرَّاتٍ)**، طبعة **(ثلاث مرَّاتٍ)**، الأولى، الرابعة، قراءة، عَين، حبيبة، الوحيدة، السنوات، ستُّ، بكائية **(مرَّتان)**، المجموعة، الكلمة، المنغومة، فترة، القصيرة، صورة، نفْس، أحاسيس، جائزة.	**٢٧ مرَّة**
الأدواتُ المؤنَّثةُ	هذه **(أربع مرَّاتٍ)**، توسمتُها، بعضها **(مرَّتان)**، تُسعدك، عليها، تكون، كلها، لأنها، تعبِّر، ليست، ظلالها، ألوانها، منها **(مرَّتان)**، التي، بها.	**٢٠ مرَّة**

[١] المَرَّات العَشْر: أزاهير (مرتان)، كِرام، قصائد (٣ مراتٍ)، سنوات، ظلال، ألوان، أحاسيس.

لا يكون الباحث مبالغًا إذا قال: إنَّ المخاطب في قصـائد الدِّيوان لا يكاد يكون إلا أنثى، ففي **(٤٦)** قصـيدةً من قصـائد الديوان الخمسـين ليس إلا الأنثى مخاطَبًا، وممَّا يعضد من هذا –على سبيل المثال– إسناد فعل الأمر في الديوان، فقد ورد **(٩٩)** مرةً، **(٩٠)** منها موجهٌ إلى الأنثى المخاطَب!.

*** الشَّمُّ/ الحواسُّ:**

يُحيل السَّطران الأوَّلان من المقدمة إلى حاسة **(الشَّمِّ)** عبْر كلمتَي: **(تَشم، العطر)**: "**هذه أزاهيري، أو ما توسمتُها أزاهير، قد (تشم) بعضها فتسعدك، وقد ترى بعضها خلوًا من نَوع (العطر) الذي تحب**"[1]، وبعيدًا عن انتشـار رائحة العِطر في ثنايا الديوان بواسطة كلماتٍ مثل: **(عبير، شذى، عطر، فوح، أَنَشَقُ، أَشمّ)** – يمكن الحديث عن هاتين الكلمتين **(تَشم، العطر)** –إضافةً إلى أفعال الرؤية: **ترى/ رأيت** التي تكررت أربع مرَّاتٍ– بوصفهما قاعدةً لِما ورد في المتن من مفردات **(الحواس/ أعضاء الجسم)**.

من بين القصائد الخمسين خلت **(قصيدةٌ واحدةٌ)** من حقل **(الحواس/ الأعضاء)**، وقد وظَّف الشَّاعر هذا الحقل بصورةٍ تغطي الكثير من أعضاء الجسم: الظاهر منها والباطن، من ذلك: (إنسان العين/ عين/ عينان/ أعين/ أبصار/ مقلتان/ ناظران، جفن/ جفنان/ جفون، أهداب/ هُدْب، يد/ يدان، ذراع/ ذراعان، كفَّان، كتفان، عضُـد، فؤاد/ أفئدة/ قلب، نبض، شـريان/ وريد، دم/ دماء، أعصـاب، روح/ نفس، حناجر، حلق، خدان/ خدود، فم/ أفواه، ثغر، لسان/ ألسنة، شفتان/ شفاه، جبين/ جبهات، رأس، عقل، أذن/ مسامع، جِيد، ضلوع، صدر، نهدان، وجه/ وجوه، جنبان، ملامح، جوانح، ظهر، لحم، عظام، قَدٌّ).

*** الشِّعرُ:**

حفلت المقدمة –إضـافةً إلى كلمة أزاهير التي وردت مرَّتين مشـيرةً إلى الشِّـعر– بمفردات تتعلق بالشِّـعر، مثل: **(قصـائد، ديوان/ ديوانيْن، الكلمة المنغومة، الشِّـعر/ الشِّـعري)**، وعلى الرغم من سـيطرة الحقول الدِّلالية التي بثَّها العُنوان الرَّئيس –**الحزن،**

[1] بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٥.

الصوت، النُّفور– على المتن، فإنَّ الكثير من القصائد قد أفسح المجال للشِّعر وأدواته، هذا فضْـــلًا عن حقل الصَّـــوت الذي عُولج من قبل؛ ففيه ما يدخل تحت إطار حقل الشِّعر، مثل: الألحان، الغناء، قيثارة، نغم.

لقد عبَّرت **(١٩)** قصيدةً تعبيرًا مباشرًا بألفاظٍ تخص الشِّعر، مثل: **(شِعر/ أشعار، شاعر، بيت، قصيدة/ قصائد، أوزان، إيقاع، الكلمة الشاعرة، قطعة شِعرية)**، إضافةً إلى **(٩)** قصائد اشتملت على كلمات تتعلَّق بالشِّعر، مثل: **(يُنشد، نشيد/ أناشيد، تشدو/ أشدو، شادٍ)**.

إنَّ الشِّـــعر هو وسـيلة الشَّـــاعر في حُبه، فحبيبته المرجوَّة ليســت كأية حبيبةٍ، إنَّه "**رَافِضٌ عِشْقَ الْعَوَام**"[١]، يريد حبيبةً تكون "**مَنْبَعًا يَنْسَابُ شِعْرًا**"[٢]، "**يَهْفُو إِلَيْهَا الشِّعْرُ جَذْلَانا**"[٣]، وتعيش "**فِي الضُّلُوعِ شَذَى قَصِيدَة**"[٤]، يرى في عينيها "**وَاحَةَ شِعْر**"[٥]، لكنه –مع هذا– يضـــنُّ بشِـــعره ولا يتركه هباءً، فإنْ خيَّم البُعد طالبَ مفارِقته قائلًا: "**وَجَمِيعُ الْأَشْـــعَارِ السَّـــكْرَى لِي رُدِّيهَا**"[٦]، ســـاعتها لا يبقى له إلا أن ينزوي "**وَيُغَنِّي الْجُرْحَ قَصِيدَة**"[٧].

***

لقد سـالت المقدمة في حنايا المتن، متغلغلةً في مسـيرة السَّـرد عبْر **(الأنا والآخر)**، ناثرةً فيه مظاهر الطبيعة، وألوان الحواس، متخذةً من الأنثى محورَ ارتكاز، ومن الشِّعر نقطةَ انبعاث، مشـيعةً لسـماتٍ أسـلوبيةٍ أثْرَت المتن وأثَّرت فيه، مثل: التَّكرار، وصـيغ الجموع.

***

---

[١] بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٩٨.

[٢] السابق: ص/١١١.

[٣] السابق: ص/٥٠.

[٤] السابق: ص/١٧.

[٥] السابق: ص/٧١.

[٦] السابق: ص/٣٢.

[٧] السابق: ص/١١٤.

المبحثُ الثّالثُ

العناوينُ الفرعيةُ: بين التّفكيكِ والتّكثيفِ

تحتل كلٌّ من عتبة العُنوان الرَّئيس والمقدمة مكانًا ثابتًا في النَّص **(المطْلع)**، وعُنوانًا واحدًا، فهما إذًا يُقرآن قراءةً واحدةً؛ لكشف العلائق بين كلٍّ منهما وبين المتن وسائر العتبات، فهما باثَّان في المتن الأصلي وعتباته دفعةً واحدةً، وليست العناوين الفرعيَّة كذلك؛ إذ تحتل أماكنَ متباعدةً في النَّص الرَّئيس، وتتشكل تشكلاتٍ متنوعةً حسب كل نَصٍّ فرعيٍّ.

ولئن كان الموقع المكاني/ المطْلع يمنح العُنوان الرئيس والمقدمة فرصةً كُبرى للتَّلقي ومواجهة الجمهور، فإن تبعثر أماكن العناوين الفرعيَّة/ الثانوية يجعلها "**أقل مقروئيَّة**"[1].

وليس ينبغي أن يُفهم من هذا أنَّ العناوين الفرعيَّة عديمة الأهمية أو قليلتها؛ ذلك أنَّها تمثِّل في شِقٍّ منها **(تفكيكًا)** لعتبة العُنوان الرئيس –كما مَرَّ في المبحث الأول– فلا غنى له عنها، وتمثل في شِقها الآخر **(تكثيفًا)** للنُّصوص –القصائد هنا– التي تُعنوِن لها، إنها ليست ترَفًا أو تزيدًا، بل هي "**بمثابة بؤرةٍ ونواةٍ للقصيدة الشِّعريَّة**"[2].

إنَّ هذا التَّشظي المكاني والتَّنوع الصِّيغي اللذيْن يكتنفان عتبة العناوين الفرعيَّة ينقلانها من مجرد عتبةٍ فرعيةٍ إلى عتبةٍ تحوي تحتها المزيدَ من العتبات/ العناوين، ويُضفيان عليها –ترتيبًا على ذلك– أهميةً أكثر تخصصية، تكمن في ضرورة رصد سماتها، والكشف عن العلاقات الكامنة فيما بينها، والتَّساؤل حول تمثيلها للنُّصوص/ القصائد التي تحتها. هذه المحاور الثلاثة هي محطُّ التَّركيز في هذا المبحث.

***

---

[1] ما تقوله العتبات النصية: فيروز رشام، مجلة معارف، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، السنة الحادية عشرة، ع/٢١، ديسمبر ٢٠١٦م: ص/٢٧٣.

[2] السيميوطيقا والعنونة: ص/١٠٧.

(١)

العناوينُ الفرعيةُ: السِّماتُ الرئيسةُ

ينضوي تحت عتبة (**العناوين الفرعية**) خمسون عُنوانًا لقصائد الدِّيوان الخمسين، إضافةً إلى عُنوان المقدمة (**إيضاح أوَّل**)؛ إذ يُعدُّ كذلك من العناوين الفرعيَّة. ويُظهر تأملٌ هذه العناوين مجموعةً من السمات الشَّائعة، منها:

١. الاقتصادُ اللُّغويُّ:

يتراوح عدد الكلمات في العُنوان الفرعي بين (**كلمةٍ واحدةٍ**) و(**خمس كلماتٍ**). بيان ذلك في الجدول الآتي:

م	عددُ الكلمات	عددُ العناوين
١	**كلمةٌ**	٧
٢	**كلمتان**	٢٥
٣	**ثلاث كلماتٍ**	٩
٤	**أربع كلماتٍ**	٨
٥	**خمس كلماتٍ**	٢
	المجموع	**٥١ عُنوانًا**

ويرتدُّ هذا الاقتصاد اللُّغوي –فيما يرى البحث– إلى طبيعة تشكيل عُنوان الدِّيوان؛ إذ تركب من ثلاث كلماتٍ فقط (**بكائية للنَّغم النافر**).

٢. التَّكرارُ:

ثمةَ كلماتٌ وردت نصًّا أكثر من مرةٍ في العناوين الفرعية، مثل: (**إيضاح:** مرَّتان، **إلى:** تسع مرَّاتٍ، **رسالة:** أربع مرَّاتٍ، **كلمات:** ثلاث مرَّاتٍ، **الشوق:** مرَّتان، **حينما:** مرَّتان، **عينان:** مرَّتان)، ولعلَّ ذلك راجعٌ إلى تكرار مدلول الصَّوت في عُنوان الديوان (**بكاء**/ صوت، **نغم**/ صوت)، وتكرار الكثير من المفردات في المقدمة.

٣. الاسميةُ:

جاء (٤٣) عُنوانًا بصيغة الاسم، و(٨) عناوين بصيغة الفعل، وبذلك تُشكل العناوين الفرعيَّة –في اسميتها– معادلًا لاسمية عُنوان الدِّيوان، يقوي من ذلك (**اسم**

الفاعل على وزن فاعل) الذي ورد في **(٩)** عناوين: **(غادرة، الرَّاحل، صـامتة، دامية، راحلة، النافر، حاقدة، خاتمة، حاجز)**، هذه العناوين تتصل خيوطها بكلمة **(النافر)** في عُنوان الديوان.

٤. الجرُّ:

اشـــتمل **(٢٧)** عُنوانًا فرعيًّا على كلمةٍ مجرورةٍ أو أكثر، والملاحَظُ أنَّ الجرَّ غالبٌ في تركيبِ عُنوان الدِّيوان **(كلمتان من ثلاث كلماتٍ:** بكائيَّة للنَّغمِ النافرِ**)**؛ ومن ثَمَّ جاءت تراكيب العناوين الفرعيَّة مطاوعةً للعُنوان الرَّئيس.

٥. الحذفُ:

خلت **(٥)** عناوين فقط من الحذف، في حين دخل الحذف **(٤٦)** عُنوانًا، ويتخطَّى الحذف في العناوين الفرعيَّة دائرة غياب عُنصرٍ يمكن تقديره بسهولةٍ، نحو تقدير **(مبتدأ محذوف: هذه)** في عناوين مثل: **(أبيات ملتهبة، مرثيَّة للشَّـــوق الرَّاحل، كلمات محمومة)**، إلى دائرةِ غياب عُنصـــرٍ مراوغٍ يقتضـــي المزيد من التَّخمين، مثل: **(حينما يعربد الشَّـــوق، حينما قالت وداعًا)**، فما الَّذي حدث حين عربد الشَّـــوق أو حين قالت وداعًا؟ هذا ما لا يقوله العُنوان، ولا يسهُل معه ردُّ المحذوف.

٦. التَّأنيثُ:

يُغطي التأنيث **(٣٥)** عُنوانًا، وتلك نسـبةٌ مرتفعةٌ قد تنبئ عن سـريان مفعول كلمة **(بكائيَّة)** الواردة في عُنوان الدِّيوان، وهي –كما هو واضـــحٌ– كلمةٌ مؤنَّثةٌ، أضـــف إلى ذلك تردد الإشارة إلى المؤنث بكثرةٍ في المقدمة.

٧. المباشَرةُ:

سلكت العناوين الفرعيَّة –غالبًا– مسلك اللُّغة العادية/ المباشِرة، وقَلَّ منها ما سلك طريق المجاز، على أنَّه يمكن تقســـيم العناوين المَجازيَّة إلى عناوين مَجازيَّة شـــائعة/ مســـتهلَكة، مثل: **(أبيات ملتهبة، قصـــيدة دامية، كلمات محمومة، حاجز العمر)**، وعناوين مَجازيَّة جديدة/ مبتكَرة: **(فقدت بكارتها المُنى، العزف على وترٍ مهزوم)**.

***

(٢)

العناوينُ الفرعيَّةُ: العَلاقاتُ البَيْنِيَّةُ

على الرَّغم من كثرة العناوين الفرعيَّة، وتباعدها، وتنوُّعها، فإنَّ علاقاتٍ –كثيرةً/ متباعدةً/ متنوعةً– قد تنشأ بينها، هذه العلاقات ربما تتَّسم بالوضوح، وربما يكتنفها الغموض، لكنَّها –واضحةً كانت أو غامضةً– تُضفي ترابطًا على العناوين، باعتبارها معًا تشكِّلُ عتبةً متماسكةً، تشكِّل عتبة **(العناوين الفرعيَّة)**.

في هذه الإطار يمكن رصد أهم العَلاقات بين العناوين الفرعيَّة على النَّحو الآتي:

أ. عَلاقةُ التَّقابلِ/ التَّضادِ/ التَّناقضِ:

تتمثَّل هذه العَلاقة في عناوين بينها تناقضٌ، نحو: **(إيضاح أوَّل، إيضاح أخير)**، و**(لحن الوفاء، إلى غادرة)**، وتتبدَّى ميزة مثل هذه العناوين **(المتقابلة)** في كونها توحي بانسحاب هذه العلاقة **(التَّضاد)** على النُّصوص/ القصائد نفسها؛ الأمر الَّذي يوجه المتلقِّي –**تلقائيًّا**– إلى عقد مقارنةٍ داخليَّةٍ متأنِّيةٍ بين النَّصين/ النُّصوص التي تَهيَّأ لاستقبال تناقضها عبْر تناقض العُنوانيْن/ العناوين، بعد أنْ عقد مقارنةً سطحيَّةً عَجلى بينها؛ فيحدُث –من ثَمَّ– تفاعلٌ مع النُّصوص، وتولد –هنالك– قراءاتٌ وقراءاتٌ.

ب. عَلاقةُ التَّماثُلِ/ التَّرادُفِ/ التَّشابُهِ:

في هذه العَلاقة يقع تشابهٌ بين عُنوانيْن/ عناوين، مثل: **(كلمات في اليوم الأوَّل، كلمات في مبتدأ الرِّحلة)**، و**(إلى راحلة، إلى مسافرة، مرثية لامرأة ولَّت)**، و**(نهاية، خاتمة المطاف)**، و**(الجدار، حاجز العمر)**، فيشعر المتلقي –بناءً على ذلك– بأنَّ المضامين ربَّما تتقارب، أو تتطابق، ومرةً أخرى يعتريه الفضول؛ فيهرع إلى النُّصوص/ القصائد، جامعًا بينها –على تباعدها مكانيًّا– في قراءةٍ واحدةٍ؛ اختبارًا لسلامة الحدْس، وبحثًا عن صدق المتخيَّل.

ج. عَلاقةُ التَّداخلِ/ التَّوالُدِ/ التَّكاملِ:

تحدُث هذه العلاقة حينما يوجد عُنوان يبدو –بعد التَّدقيق– كأنه يدخل ضمن عُنوانٍ آخر، أو يترتَّب عليه/ ينتج عنه، أو يُكمل مضمونه:

- فـ**(ارتعاشة)** دواؤها **(لمسة حنان)**.
- و**(كلمات محمومة)** تتولَّد منها **(أبيات ملتهبة)**.
- وحين يدب الصمت **(إلى صامتة)** يبرز سؤال **(لماذا خيَّم الصَّمت؟)**.
- و**(حينما قالت وداعًا)** ساعتها **(لم يبقَ سوى المنديل)**.
- و**(مرثية لامرأة ولَّت)** تستدعي **(مرثية للشَّوق الرَّاحل)**.

تثير هذه العَلاقة –لدى المتلقِّي– غريزة **(إتمام النَّقص)**، فاستنادًا إلى تكامل العناوين –على النَّحو المقترح آنفًا– تبدأ عملية **(ترقيع)** النُّصوص من قلب النُّصوص ذاتها؛ بُغية الوصول إلى المضمون الكامل/ المتكامل، على غرار العُنوان الكامل/ المتكامل، وهي عمليةٌ ربَّما تكون أكثر عُمقًا، وتستلزم جهدًا يفوق المبذول في العَلاقتين السَّابقتين: التَّضاد، والتَّرادف؛ ذلك أنَّ التَّضاد يَظهر سريعًا **(وَبِضِدِّهَا تتبَيَّنُ الْأَشْيَاءُ)**، ويتبعه التَّرادف في ذلك، أمَّا التَّضافر فلا بد له من تشريحٍ وقصٍّ ولصقٍ، وهو ما ينافي السُّرعة والانجلاء.

إنَّ تنوع العلاقات بين العناوين الفرعية يمثل جائزةً كُبرى للنَّص؛ إذ يمنحه دينامية، لم تكن لتوجد لو أنَّ العناوين التزمت مسارًا واحدًا، وفي الوقت ذاته ينقل المتلقي من حيز السكون/ الرتابة إلى حيز الانفعال/ التَّجدُّد، وهذا وذاك يُهْدِيان النصوص بقاءً وثراءً.

***

(٣)

العناوينُ الفرعيَّةُ: التَّعالقُ مع القصائدِ

لا شكَّ أنَّ هناك تعالقًا بين العناوين الفرعيَّة والقصائد المنطوية تحتها، وهو ارتباطٌ تبادليٌّ/ تعاونيٌّ/ احتياجيٌّ، يتم عبْر مستويين: الشَّكل والمضمون، فمن ناحيةٍ: كيف يتشكَّلُ العُنوان الفرعيُّ من باطن القصيدة؟ ومن ناحيةٍ أخرى كيف يدلُّ العُنوان على مكنون/ مضمون القصيدة؟

يتلوَّن تشكيل العُنوان الفرعيِّ في هذا الدِّيوان **تلوُّناتٍ متعددةً**؛ منها:

* **الاقتباسُ الكاملُ:** حيث يَرِدُ العُنوان نصًّا في القصيدة، وهو أكثر الألوان ترددًا في العناوين، فقد تحقق في (١٧) عُنوانًا، من ذلك[١]:

م	العُنوان	ورودُه في القصيدة
١	خداع السَّراب	فَإِذْ بِي أَمَامَ **خِدَاعِ السَّرَابِ**
٢	فقدت بكارتها المُنى	**فَقَدَتْ بِكَارَتَهَا الْمُنَى** وَبَنَى بِهَا الْأَمَلُ الضَّرِير
٣	لا تصلبي حُبِّي	بِأَعَز مَعْنَى فِي الْحَيَاةِ لَدَيْكِ **لَا تَصْلِبِي حُبِّي** عَلَى كَفَّيْكِ
٤	لماذا خيَّم الصَّمت؟	**لَمَاذَا خَيَّمَ الصَّمْتُ** الْكَئِيبُ وَشُلَّتِ الْأَوْتَار؟
٥	مَن منقذي؟	**مَنْ مُنْقِذِي** مِنْ ضَنَى مَا زِلْتُ أَحْوِيه؟

وقد يتكرر العُنوان المقتبس أكثر من مرةٍ في القصيدة، مثل[٢]:

م	العُنوان	عدد تكرره في القصيدة
١	أحبكِ	خمس مرَّاتٍ
٢	حينما قالت وداعًا	مرَّتان
٣	أتصدقين؟	خمس مرَّاتٍ

[١] من هذه العناوين: (ما عُدتِ أنتِ كما أود، نهاية، نصف أنثى، الوهم والحرمان، حاجز العُمْر، طفلة).

[٢] من هذه العناوين: (لم يبقَ سوى المنديل، غدا تعرفين، سيئتي الأولى).

* **الاقتباسُ المحرَّفُ:** إذ يَرِدُ العُنوان في القصـــيدة، لكن يعتريه تحويرٌ في ألفاظِه أو بعضها، من ذلك[١]:

م	العُنوان	ورودُه في القصيدة
١	المتوَّجة بالشمس	حَدِّثِينِي كَيْفَ صُغْتِ الشَّمْسَ تَاجًا تَلْبَسِينَه؟
٢	قراءة في عينَي حبيبتي	لأَنَّنِي قَرَأْتُ فِي عَيْنَيْكِ قَسْوَةَ الزَّمَان
٣	مرثيَّة لامرأة ولَّت	يَا أُنْثَى فَرَّتْ مِنْ غَدِهَا وَتَوَارَتْ خَلْفَ الْأَمَلِ الصَّعْب

* **التَّرادفُ:** حيث يميل الشَّـاعر إلى اسـتحضـار العُنوان في القصـيدة لا بألفاظه، ولا بتحويرها، ولكن عن طريق ألفاظٍ تُرادف ألفاظ العُنوان، من ذلك[٢]:

م	العُنوان	مرادفاته في القصيدة
١	لحن الوفاء	آثَرْتِ أَنْ تَبْقَي بِظِلِّ حَنَانِي وَرَفَضْتِ فِيَّ وشَايَةَ الْإِخْوَان
٢	إلى غادرة	– أَنَا لَسْتُ أَعْتِبُ أَنْ حَنَثْتِ بِمَوْعِدِي. – أَنْتِ الَّتِي شَيَّدْتُ مِنْ حُبِّي لَهَا حَرَمًا فَخَانَتْنِي وَلَمْ تَتَعَبَّدِ.
٣	إلى مسافرة	وحسبكِ أنكِ آثرتِ أن ترحلي

* **التَّجميعُ:** يمكن في هذا اللَّون تجميع مفردات العُنوان من أماكنَ متفرقةٍ في القصيدة، مثل:

رسالة إلى أبي أيوب الأنصاري	– **أبا أيوب**/ السَّطر الأول. – **إليكَ رسالتي**/ السَّطر السَّادس.

* **الغيـابُ الجزئيُّ:** في هـذه النَّمط يختفي جزءٌ أو أكثر من العُنوان، ولا يظهر في القصيدة بأيٍّ من الأنماط السابقة، ويُكتفَى بحضور الجزء الآخر، من ذلك[٣]:

---

[١] من هذه العناوين: (حينما يعربد الشَّوق، إلى صامتة، إلى راحلة، إلى حاقدة، إلى تمثال)، يُنظر في الاقتباس المحرَّف: عتبة العنوانات الداخليَّة (أسماء السور): أ.د/ هناء جواد عبد السادة، وأسعد مكي داود، مجلة كلية التربية الأساسية، بابل، العراق، ع/٢٠، أبريل ٢٠١٥م: ص/٢٩٩.

[٢] من هذه العناوين: (مرثية للشَّوق الراحل، حيية، رسالة يجب ألا تصل، الجدار، ارتعاشة).

[٣] من هذه العناوين: (أبيات ملتهبة، بعد عام من الجدب، رسالة إلى حُلوة العينين).

م	العُنوان	الجزء الذي بقي منه في القصيدة
١	لمسة حنان	**حنان:** كَطَيْفِكِ سَابِحًا فِي الْوَجْدِ خَلْفَ حُنُوِّ أَهْدَابِي
٢	بعد سبع سنين	**سبع:** سَبْعًا عِجَافًا/ سَبْعٌ عِجَافٌ
٣	العزف على وتر مهزوم	**مهزوم:** أُقِرُّ بِالْهَزِيمَة

* **الغيابُ الكليُّ (التَّكثيفُ):** إذ يمثِّلُ العُنوانُ خلاصة القصيدة، وتختفي مفرداته من النَّص، وإن كان المتلقِّي يشعر بأنَّ كلمات القصيدة كلها يمكن ردُّها إلى عُنوان القصيدة[١].

تجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ ثمة ظاهرةً شملت **(خمسة)** عناوين تتمثَّل في كونها تَرِد في قصائدَ أخرى غير القصيدة التي تعنوِن لها، هذه العناوين هي:

م	العُنوان	القصيدة التي ورد فيها	البيت/ السَّطر
١	رسالة إلى حُلوة العينين	قصيدة دامية	فَأَنَا يَا حُلْوَةَ الْعَيْنَيْنِ مَرْمى لِتَصَارِيفِ الْقَدَر
٢	قراءة في عيني حبيبتي	إلى راحلة	أَقْرَأُ فِي عَيْنَيْكِ السِّرّ
٣	إلى تمثال	إلى حاقدة	أَنَا لَسْتُ أَرَى –فِي حِينِ أَرَاكِ– سِوَى تِمْثَالٍ مِنْ طِين
٤	ما عدتِ أنتِ كما أود	نصف أنثى	لَمْ تَعُودِي –مِثْلَمَا كُنْتِ– مِثَالًا أَرْتَجِيه
٥	خاتمة المطاف	سيئتي الأولى	سَيِّئَتِي أَنِّي رَغْمَ يَقِينِي أَنَّكِ خَاتِمَةُ الْمَسْعَى

[١] من هذه العناوين: (إلى مغامرة، المقطع الأخير، قصيدة دامية، رسالة اعتذار، كلمات في اليوم الأول، كلمات محمومة، خاتمة المطاف، إيضاح أخير).

وإضـافةً إلى اعتبار هذه الظَّاهرة خيطًا من خيوط التَّماسـك بين العتبة والمتن، فإنه يمكن استنباط أنَّ الشَّاعر قد يشرع أحيانًا في عمليةٍ إبداعيةٍ جديدةٍ اعتمادًا على ومضةٍ إبداعيَّةٍ ماضـيةٍ تركت بصـمتها في مخيلته، فتُمثل هذه الومضـة نواةً لعملٍ كاملٍ، ومن ثَمَّ يأتي الإبداع الجديد –قصدًا أو دون قصدٍ– متناصًّا مع القديم.

***

يسـير عُنوان القصـيدة –في دِلالته على مضـمونها– في دروبٍ متعددةٍ، يمكن تأطيرها في ثلاث دِلالاتٍ: **المباشـرة** (العُنوان يوحي حقيقةً بمضـمون القصـيدة)، **الحياد** (العُنوان لا يوحي بشـيءٍ محدَّدٍ/ تأويلي)، **المراوغة** (العُنوان يوحي بشـيءٍ يخالف مضمون القصيدة، أو يضاده).

- **الدلالةُ المباشرةُ:**

إنَّ الدِّلالة السائدة في هذا الدِّيوان هي الدِّلالة الأولى: المباشرة؛ إذ تقع تحتها معظم العناوين الفرعية[1]، ففي قصـيدة **(لحن الوفاء)** يومئ العُنوان إلى أنَّ ثمة علاقةً وفيةً ستدور حولها القصيدة، ويأتي مضمون القصيدة ليؤكد هذه الإيماءة أيما تأكيد، فعكازته وفيةٌ له، لا تفارقه، تشاركه ذكرياته:

آثَرْتِ أَنْ تَبْقَي بِظِلِّ حَنَانِي****وَرَفَضْتِ فِيَّ وشَايَةَ الْإِخْوَانِ**[2]

وهو كذلك يقابلها وفاءً بوفاءٍ:

وَبَقِيتِ أَنْتِ مَلِيكَةَ الْإِيوَانِ

وَأَنَا أَصُونُكِ فِي عَمِيقِ كِيَانِي[3]

---

[1] من العناوين التي توافق مضمون القصيدة مباشرةً: (إيضاح أول، خداع السَّراب، لمسة حنان، مرثية للشَّوق الرَّاحل، لم يبقَ سوى المنديل، حبيَّة، قصيدة دامية، رسالة اعتذار، كلمات في اليوم الأوَّل، ارتعاشة، إلى حاقدة، ما عدتِ أنتِ كما أود، سيِّئتي الأولى، مرثية لامرأة ولَّت، الوهم والحرمان، حاجز العمر، إيضاح أخير).

[2] بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٧.

[3] السابق: ص/٩.

وفي قصـــيدة **(إلى غادرة)** يمثل الغدر –وهو لُبُّ العُنوان– نقطة ارتكازٍ فيها، فلا يجد المتلقِّي فيها أدنى مخالفةٍ لأفق التوقع، ليس فيها إلا غادرةٌ ومغدورٌ به يصرخ فيها:

لَا بِدْعَ أَنْ حَطَّمْتِ آمَالَ اللقَا*وَكَسَوْتِ نَشْوَتَنَا بِثَوْبٍ أَسْوَدِ**

وَكَسَرْتِ كَأْسَ الشَّوْقِ وَهيَ مَلِيئَةٌ*وَتَرَكْتِ طِفْلَ الْحُبِّ مَشْلُولَ الْيَدِ**[١]

وفي قصـــيدة **(أحبكِ)** التي تحمل عُنوانًا مباشـــرًا للغاية، تتجمع صـــنوفُ الحب: **(الأشواق، الوجْد، الحُبُّ، الهوى، السَّلوى، الصَّبابة، النَّجوى)**، وتتجاوب أصداء الكَون احتفاءً بهذا الحُبِّ:

كَأَنَّ الدَّهْرَ أَسْكَرَهُ لقَانَا*فَزَفَّ إِلَى رُبَا الْأَشْوَاقِ غِيدَه**

وَرَشَّ لَنَا الْمَمَاشِي بِالْأَغَانِي*وَرَشْرَشَ فَوْقَ رَأْسَيْنَا سُعُودَه**

وَأَرْسَلَ طَيْرَهُ يَخْتَالُ بِشْرًا*وَيَسْكُبُ فِي مَسَامِعِنَا نُشِيدَه**[٢]

- **الدِّلالةُ المحايدةُ:**

يقف العُنوان المحايد في منتصـــف خط التَّأويل، لا يميل إلى أية كفةٍ إلَّا بعد قراءة القصـيدة، أو على الأقل البدء في قراءتها، سـاعتها فقط يبدأ خيط التَّأويل في التَّكشُّـف، وتترجح كَفةٌ بعينها، ويتفوَّق هذا النَّمط من العناوين على النَّمط السـابق **(المباشـر)** في كونه يمثل مثيرًا للذِّهن، عبْر توسيع دائرة التَّخمين؛ إذ لا دِلالة محددة تشع منه.

في قصيدة **(غدًا تعرفين)** يقف المتلقي بين احتمالين في أقل تقديرٍ: إيجابي، سلبي، ولا شـك أنَّ خاصـية الحذف هنا قد عمِلت عملها في إضـفاء الحيرة على هذا العُنوان: غدا تعرفين ماذا؟، ولا يملك المتلقي –والحال هكذا– إلَّا أنْ يلجأ إلى القصيدة اضطرارًا؛ لتتبدَّد غيمة الحيرة:

غَدًا تَعْرِفِين

مَدَى قِيمَةِ الْكِلْمَةِ الشَّاعِرَة

---

[١] بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/١٠.

[٢] السابق: ص/١٦.

يُدَغْدِغُ مِثْلِي بِهَا أُمْنِيَّاتِك

وَيَنْثُرُ أَزْهَارَهَا فِي حَيَاتِك

فَتَحْيَيْنَ فِي نَشْوَةٍ آسِرَة[١]

لا يمثل هذا المقطع/ المطلع إلى هذا الحد ترجيحًا لكفةٍ ما، إنه مقطعٌ مراوغٌ؛ فهو إيجابي/ سلبي في آنٍ، ثمَّ يأتي المقطع التالي؛ ليحدَّ من آفاق التأويل، ويحصره في مسارٍ محدَّدٍ، ففي آخره:

فَلَا تَظْفَرِينَ بِغَيْرِ الْأَنِين

وَغَيْرِ لَظَى الدَّمْعَةِ الْحَائِرَة[٢]

وتظل القصيدة تتنامى في الاتجاه **(السلبي/ الفراق)** حتَّى تصل إلى الذروة:

تَوَدِّينَ أَنْ يُسْتَعَادَ اللِّقَاءُ

فَتَدْمَى مُنَاكِ

وَلَا نَلْتَقِي[٣]

وفي قصيدة **(أتصدقين؟)** يلعب الحذف مرةً أخرى دَوره في تكثيف الضَّباب؛ فتتعذر الرؤية: **(أتصدقين ماذا؟)**، وإذا كان الحياد الماثل في العُنوان السَّابق **(غدًا تعرفين)** قد قادنا أخيرًا –أثناء قراءة القصيدة– إلى اتجاه السلب/ الفِراق والجفاء، فإنَّه ليس شرطًا أن يقودنا إلى الاتجاه ذاته في كل مرَّةٍ، وتلك ميزةٌ من أهم ميزات العناوين الحياديَّة، إنها – على عكس العناوين المباشرة– لا تسير بك في خطٍّ متنامٍ، بل ترتضي التَّعاريج سبيلًا.

إنَّ المطلع –هذه المرَّة– لا يراوغنا، بل يميل بنا سريعًا إلى كِفةٍ ما، ففيه:

وَكَأَنَّنِي مَا زِلْتُ أَحْيَا الْحُبَّ غَضًّا مُزْهِرًا ثَرَّ الْحَنِين[٤]

---

(١) بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٥٨.

(٢) السابق: ص/٥٨.

(٣) السابق: ص/٥٩.

(٤) السابق: ص/١٠١.

لقد حددت هذه البداية مسارًا إيجابيًّا تردَّد بكثرةٍ في القصيدة:

أَنِّي بِلَمْسَتِكِ الْحَنُونِ عَفَوْتُ عَنْ هَذَا الزَّمَانِ

أَنَّ الطُّفُولَةَ فِي بَرِيقِ الْعَيْنِ تَنْضَحُ مُنْذُ أَنْ قَلْبِي أَحَبَّكْ[١]

يَا رَوْعَةَ الْأُنْثَى...

يَا قِصَّةً لَمْ يَحْوِهَا سِفْرٌ...[٢]

يَا أَيُّهَا الْأَمَلُ الَّذِي قَدْ زَارَنِي فِي الْأَرْبَعِين[٣]

وفي قصيدة **(إلى تمثال**[٤]**)** يُلمح التمثال إلى رمز الجَمَال، حيث يمكن وصف المرأة الحسناء بأنها صورةٌ/ تمثال للحُسن، وفي الوقت ذاته يُلمِح إلى الجمود وانعدام المشاعر، وبين هاتين الدِّلالتين يمثل النص/ القصيدة المِفتاح الأوحد لفكِّ هذه الثُّنائيَّة.

تمثل جملةُ **(شَوَّهتِ كُلَّ الْأُمْنِيات)** التي تحتل السَّطر الأول، وكلماتٌ وتراكيبُ مثل: **(دموع، نعش، تجبَّرتِ، ضاق صدري، لا أطيق)** –فكًّا لدائرة الحيادية المغلقة على العُنوان، وتحويلها إلى خطٍّ واضحِ المعالم.

- **الدِّلالةُ المراوغةُ:**

يتشكل هذا النَّوع من الدِّلالة عند مجيء عُنوانٍ محملٍ بدِلالةٍ مباشرةٍ تصل سريعًا إلى ذهن المتلقي/ أيّ متلقٍّ، فيُقْدِم على النَّصِّ وليس يملكُ إلا منظورًا واحدًا تتحدَّد القراءة من خلاله، ذلكم المنظور الذي أطَّره العُنوان المباشر، لكنْ في خِضم العمل القرائي ينكسر أفق التَّوقُّع، وتبدأ الدِّلالة القارَّةُ في الانزياح، حتَّى تتلاشى كليًّا، لتحل محلها دلالةٌ لم تخطر ببال المتلقي، بل ربما تتبدَّى دِلالةٌ مناقضةٌ لِما أَوحى به العُنوان ابتداءً.

---

(١) بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/١٠١.

(٢) السابق: ص/١٠٢.

(٣) السابق: ص/١٠٣.

(٤) السابق: ص/١١١.

في هذا الصَّدد يواجهنا عُنوان **(رسالة إلى حُلوة العينين)**، الذي يُحيل مباشرةً إلى أُنثى/ امرأة، فحلاوة العينين من صفاتها، يعضد من ذلك كلمة **(رسالة)** التي تعني **(مرسَلًا إليه عاقلًا)**، لكن القراءة تكشف عن شيءٍ بعيدٍ، تكشف عن وطنٍ!

تعالج هذه القصيدة –على غير ما يوحي العُنوان– ما مرَّت به مِصر من محنةٍ في ١٩٦٧م: "**وسط طين الحزن عاشوا ستة سودًا ثقيلة**"[١]، تلك الأعوام الستة التي تفصل بين ١٩٦٧م و١٩٧٣م حينما "**جاء الفجر ريانا يفتِّح ضوؤه الأبواب**"[٢]، ساعتها انتفضت مِصرُ "**حلوةُ العينين تبسم بعد طول غياب**"[٣]، وكأنما دبَّت الرُّوح في الذين راحوا ضحيةً من أجل الوطن عندما "**انتصرت لهم سيناء**"[٤].

وفي قصيدة **(إلى صامتة)** يتبادر إلى الذِّهن مباشرة صورة **(امرأة قرَّرت الصَّمت)**، يقوِّي من ذلك دلالة **(اسم الفاعل/ صامتة)**، أي بقرارها/ بإرادتها، لكن القصيدة تخالف أفق التوقع تمام المخالفة؛ إذ تقدم لنا صورة من يريد التكلم لكنَّ أحدًا يمنعه، لا صورة من يعزف هو عن الكلام ابتداءً:

لَا تَجْرَحِي الصَّمْتَ إِنِّي*أَرَى السُّكُوتَ يُغَنِّي**

وَأَسْمَعُ النَّبْضَ هَمْسًا*يَفُوقَ كُلَّ تَمَنِّي**[٥]

وَلَا تَبُوحِي فَإِنِّي*أَخْشَى عَلَى الْبَوْحِ مِنِّي**[٦]

ليس **(الآخر)** هنا من يصمت، بل **(الأنا)** هي التي تختار الصمت، وتطلبه، وتلتذُّ به، وإن وَصمت غيرها به.

---

(١) بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/٦٥.

(٢) السابق: ص/٦٥.

(٣) السابق: ص/٦٦.

(٤) السابق: ص/٦٧.

(٥) السابق: ص/٧١.

(٦) السابق: ص/٧٢.

وعلى الخُطى ذاتها ســـار العُنوان **(العزف على وترٍ مهزومٍ)**، الذي يحمل ظلال الكآبة والانكســـار، عبْر بِنية المجاز التي تُعظِّم من هذه الظِّلال، لكنَّ الأمر ليس على هذه الشاكلة، بل هو مناقضٌ لها تمام المناقضة، إنَّ الشاعر في هذه القصيدة مستسلمٌ/ منهزمٌ نعمْ، لكنه انهزامٌ للحبِّ وللحبيبة، حتى ليقول: "**فَلَمْ أَعُدْ بِدُونِهَا أَلْتَذُّ بِالْحَيَاة**"[١].

وتعلو نبرة المناقضــة لتصــل إلى قمتها في نهاية القصــيدة، وكأنها تقضــي على ما يمكن أن يبقى من احتمال العودة إلى أفق التوقع المبثوث من العُنوان:

لَمْ يَبْقَ لِي أَمَامَ صَوْتِكِ الْحَنُونِ مِنْ مُقَاوَمَة

كُلُّ السُّيُوفِ أُغْمِدَتْ إِلَّا سُيُوفُ رِقَّتِكْ

فَعَلِّقِينِي فَوْقَ صَدْرِكِ الْجَمِيلِ مُهْجَةً مُسَالِمَة

وَاحْتَكِمِي فِي خَافِقٍ يَذُوبُ فِي ابْتِسَامَتِكْ[٢]

وهكذا تتشــكَّل العلاقة بين العناوين الفرعيَّة ونصــوصــها/ قصــائدها عبْر مســاربَ متنوعةٍ، تقع بين طرفي نقيض: **(الوضــوح/ المراوغة)**، وبينهما منطقةٌ وُســطى: منطقة الحياد، وأيًّا ما تكون العلاقة فهي مُشـــعرةٌ "**بمدى التلاحم والتماســـك الذي ينتظم القصيدة**"[٣].

***

(١) بكائيَّة للنَّغم النَّافر: ص/١٠٧.

(٢) السابق: ص/١٠٨.

(٣) عتبة العنوان في تجربة محمد العطوي الشِّعرية: د/ حمود بن محمد النقاء، مجلة الآداب للدراسات اللُّغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، ع/ ١٤، يونيو/ ٢٠٢٢م: ص/٤٠٩.

الخاتمةُ

حاول هذا البحث مقاربة العتبات النَّصِّيَّة في ديوانٍ من دواوين الشِّعر الحديث؛ بغية الوقوف على ترابطها فيما بينها، والكشـــف عن تعالقها مع المتن، وقد انتهى إلى عدَّة نتائجَ لعلَّ أبرزها ما يأتي:

١. مثَّلت عتبةُ العُنوان الرَّئيس –بإيحاءاتها المباشـــرة وغير المباشـــرة– مدخلًا لتوجيه المتلقِّي نحو اتجاهٍ قرائيٍّ منسجمٍ أشد الانسجام مع العتبات الداخليَّة، والمتن.

٢. لعِبت عتبة المقدِّمة دورًا بارزًا في التَّحكُّم في ســماتٍ رئيســةٍ في المتن، وذلك من خلال ما شـاع فيها هي من سماتٍ، مثل: حضـور الأنا والآخر، والتَّكرار، وصـيغ الجموع.

٣. قدَّمت العناوين الفرعيَّة دعمًا ملحوظًا في ســبيل تحقيق التَّماســك النَّصِّــيِّ، عبْر ترابطها معًا فيما بينها، وتمثيلها المتنوِّع للقصائد.

٤. يميل هذا الديوان –**عتباتٍ ومتنًا**– إلى المباشـــرة، ولا يعني هذا الخلو من المراوغة والمجاز، بل هما حاضران، لكن بصورةٍ قليلةٍ.

٥. تمثل حقول: **(الحزن، الحواس، الطبيعة، الحب، البُعد)** أكثر الحقول الدِّلاليَّة شيوعًا في الدِّيوان، وقد احتل **(الفعل المضـارع)** الصـدَّارة؛ مناسـبةً لنغمة الحزن المتجدِّدة المستمرَّة.

٦. تُعَدُّ الأنثى –**دون أدنى مبالغةٍ**– محورَ الارتكاز في هذا الدِّيوان، ومحطَّ النَّظر، وحولها نُسجت خيوط الدِّيوان، ودارت حقوله اللُّغويَّة.

٧. يمكن إدراج هذا الدِّيوان ضـــمن طائفة **(الدَّواوين الفرديَّة)**، تلك الَّتي تقدِّم تجربةً/ تجاربَ شخصيَّة، فندر فيه الضَّمير الجمعي ندرةً ظاهرةً.

وَآخِرُ دَعْوَانَا أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ

***

المصادرُ والمراجعُ

١. بكائيةٌ للنغمِ النَّافرِ: د/ شعبان صلاح، دار حروف للنشر والتوزيع، ط/١، ٢٠٠٩م.

***

٢. بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط/٢، ١٩٩٥م.

٣. تاج العروس من جواهر القاموس: الزَّبيديّ، مطبعة حكومة الكويت، د/ط، ١٤٨٥هـ، ١٩٦٥م.

٤. تحليل الخطاب الشِّعري (إستراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط/٣، ١٩٩٢م.

٥. تلقي العتبات في المنجز النقدي لأدب الطفل في السعودية: د/ حصة بنت زيد المفرح، حولية كلية اللغة العربية بنين، جرجا، جامعة الأزهر، م/٢٦، ج/١، ٢٠٢٢م.

٦. حداثة العتبات النصية في رواية (المغاربة) لعبد الكريم جويطي: تيقاني آسيا، ونبيلة تاوريريت، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللُّغوية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ع/٤، م/٥، نوفمبر ٢٠٢٢م.

٧. درس السيميولوجيا: رولان بارط، ترجمة: ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط/٣، ١٩٩٣م.

٨. دفتر من أرق (ديوان): عبد الرَّحمن العتل، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٣م.

٩. ديوان سمفونية جرح بارد (ديوان): بغداد سايح، موفم للنشر، الجزائر، ط/١، ٢٠١٤م.

١٠. راية في الريح (ديوان): محمد القيسي، الأعمال الشِّعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

١١. السرد عتبة الوجود والعنوان عتبة السرد: أ/ والي مولاة، مجلة أنثروبولوجيا الأديان، العدد/٩.

١٢. سيمياء العنوان: أ.د/ بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط/١، ٢٠٠١م.

١٣. سيمياء عتبة الغلاف في الفن الروائي عند أحمد خالد توفيق: د/ بسمة محمد بيومي، ود/ آلاء عبد الغفار هلال، مجلة بحوث، كلية البنات، جامعة عين شمس، ع/٥، مايو ٢٠٢٢م.

١٤. سيميائية العتبات النصية في أعمال شعراء المهجر وأبولُّو: د/ محمد شعبان عبد الرازق إبراهيم، مجلة كلية الآدب، قنا، جامعة جنوب الوادي، مجلد/ ٣٢، عدد/ ٥٩، أبريل/ ٢٠٢٣م.

١٥. سيميائية العتبات النصية في شِعر (بغداد سايح) سمفونية جرح بارد أنموذجًا: قادة بن سلطان صفية، مجلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ع/٢، م/٦، أكتوبر ٢٠٢٢م.

١٦. سيميائية العنوان عتبة النص الموازي: جميل حمداوي، مجلة أيقونات، الجزائر، ع/٣.

١٧. السيميوطيقا والعنونة: د/ جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد/٣، مجلد/٢٥، يناير ١٩٩٧م.

١٨. شِعر المرقِشَّين دراسة أسلوبية: (ماجستير)، خيرات حمد فلاح الرشود، إشراف: د/ محمد موسى العبسي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠١٠/٢٠١١م.

١٩. شعرية العتبات النصية في القصيدة الجزائرية المعاصرة عتبة العنوان أنموذجًا: زينب نسارك، مجلة إشكالات، جامعة تامنغست، الجزائر، م/٧، ع/١، ٢٠١٨م.

٢٠. شعرية العتبات النصية في رواية سفاية موسم لمحمد مفلاح أنموذجًا: هيني هانية، دكار أحمد، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر، ع/١، م/١٣، مارس ٢٠٢١م.

٢١. ظواهر أسلوبية في شِعر بدوي الجبل: عصام شرتح، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

٢٢. عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): عبد الحق بلعابد، تقديم: د/ سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لُبنان، ط/١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.

٢٣. عتبات النص التراثي مقاربة في عتبة المقدمة: سعيدة تومي، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، ع/٩، سبتمبر ٢٠١٧م.

٢٤. عتبات النص بين التشكيل والتلقي خطاب المقدمات أنموذجًا: أمينة مستار، مجلة التعليمية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلاني ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، م/١٢، ع/٢، ٢٠٢٢م.

٢٥. عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن) أنموذجًا: د/ أبو المعاطي خيري الرمادي، مجلة مقاليد، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، ع/٧، ديسمبر ٢٠١٤م.

٢٦. عتبات النص: العنوان: د/ بلقاسم مالكية، مجلة الأثر، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع/١٤، يونيو ٢٠١٢م.

٢٧. عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف: مصطفى سلوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية وجدة، سلسلة بحوث ودراسات، المغرب، ط/١، ٢٠٠٣م.

٢٨. العتبات النصية عند محمد القيسي: إيهام زياد الوردات، حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بو ضياف، الجزائر، ع/٩، م/٢/، ٢٠١٧م.

٢٩. العتبات النصية في الرواية الجزائرية المعاصرة مملكة الزيوان للصِّديق حاج أحمد نموذجًا: حبيب معروف، مجلة المخبر، الجزائر، ع/١، م/١٧، ٢٠١٢م.

٣٠. العتبات النصية في السرد السير الذاتي وتقنياته حكاية وشم لعبد القادر الرباعي نموذجًا دراسة نظرية تطبيقية: فايز صلاح قاسم عثامنة، حوليات آداب عين شمس، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مجلد/٥١، عدد/ أبريل– يونيو ٢٠٢٣م.

٣١. العتبات النصية في المجموعة القصصية (فجائع الشمس) لجنات بو منجل: ماجستير، مريم أوليدي، إشراف: د/ فايزة خمفاني، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠٢٢/٢٠٢٣م.

٣٢. العتبات النصية في ديوان دفتر من أرق لعبد الرحمن العتل: د/ أمل بنت محسن العميري، مجلة الآداب للدراسات اللُّغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، عدد/ ١٣، مارس/ ٢٠٢٢م.

٣٣. العتبات النصية في رواية (الديوان الإسبرطي) لعبد الوهاب عيساوي: ماجستير، سعداوي فضيلة، وخدايش راضية، إشراف: د/ بقار أحمد، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠٢١/٢٠٢٢م.

٣٤. عتبة العنوان الرئيسي في روايات الطاهر وطار دراسة أسلوبية: سلامي العيد، بسرة شهاب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، م/٢١، ع/٢، ٢٠٢١م.

٣٥. عتبة العنوان في النص الروائي المعاصر دراسة سيميائية في عناوين: ماجستير، بن سالم رقية حنين، وقصيصة مروى، إشراف: د/ بلوافي حليمة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب، الجزائر، ٢٠٢١/٢٠٢٢م.

٣٦. عتبة العنوان في تجربة محمد العطوي الشِّعرية: د/ حمود بن محمد النقاء، مجلة الآداب للدراسات اللُّغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، ع/ ١٤، يونيو/ ٢٠٢٢م.

٣٧. عتبة العنوان في روايات أيمن العتوم: د/ أسماء إبراهيم شنقار، مجلة سرديات، الجمعية المصرية للدراسات السردية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، م/٧، ع/٢٣، مارس ٢٠١٧م.

٣٨. عتبة العنوان في روايات صنع الله إبراهيم: أماني متولي عبده، مجلة كلية الآداب، جامعة أسوان، أكتوبر ٢٠٢٣م.

٣٩. عتبة العنوان في روايتي محمد عبد الولي: فاتن عبد الله جعيم، مجلة الباحث الجامعي للعلوم الإنسانية، جامعة إب، اليمن، ع/٥١، سبتمبر ٢٠٢٣م.

٤٠. عتبة العنوان في قصص فرج ياسين القصيرة جدًّا دراسة في بنيتها التركيبية: كوثر محمد علي جبارة، مجلة كلية التربية الأساسية، بابل، العراق، ع/١٢، يونيو ٢٠١٣م.

٤١. عتبة العنوان في مجموعة أرض الحكايا لسناء شعلان: ضياء غني العبودي، وشامل عبد اللطيف، مجلة المجمع، أكاديمية القاسمي، مجمع القاسمي للغة العربية، فلسطين، ع/١٠، ٢٠١٦م.

٤٢. عتبة العنوانات الداخلية (أسماء السور): أ.د/ هناء جواد عبد السادة، وأسعد مكي داود، مجلة كلية التربية الأساسية، بابل، العراق، ع/٢٠، أبريل ٢٠١٥م.

٤٣. عتبة النص قراءة في مقدمات دواوين شِعرية: د/ ياسر شعبان جلال محمد، مجلة كلية اللغة العربية، أسيوط، عدد/٣٧، ج/٢، ٢٠١٨م.

٤٤. علم النص: جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط/٢، ١٩٩٧م.

٤٥. العنوان وتركيبته النصية: د/ محمود سي أحمد، مجلة أدبيات، ع/٢، م/١، ديسمبر ٢٠١٩م.

٤٦. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: د/ محمد فكري الجزار، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٤٧. غرائبية العتبات النصية في مسرواية (حتى يطمئن قلبي) السيد حافظ دراسة سيميائية، مروة محمد أبو اليزيد، مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، ع/٣٨، ٢٠٢٣/٦م.

٤٨. الفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية قراءة في غلاف دواوين شِعريَّة نسوية جزائرية معاصرة: د/ حمزة قريزة، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع/٢٥، ٢٠١٦م.

٤٩. قاموس الأدوات النحْوية: حُسين سرحان، مكتبة الإيمان، المنصورة، ط/١، ٢٠٠٧م.

٥٠. قراءة في عتبات العنوان رواية (حطب سراييفو) لسعيد خطيبي أنموذجًا: ماجستير، بوشيخي شيماء، وبلاحة صليحي، إشراف: د/ بن منصور آمنة، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب، الجزائر، ٢٠٢٢/٢٠٢١م.

٥١. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط/٢، ١٩٦٥م.

٥٢. لسان العرب: ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، ت/ عبد الله علي الكبير، ومحمَّد أحمد حسب الله، وهاشم محمَّد الشَّاذلي، د/ن.

٥٣. ما تقوله العتبات النصية: فيروز رشام، مجلة معارف، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، السنة الحادية عشرة، ع/٢١، ديسمبر ٢٠١٦م.

٥٤. ما ينتهي بالسكون (ديوان): محمد فرج العطوي، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٢م.

٥٥. مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم: عبد الرازق بلال، تقديم/ إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب، د/ط، ٢٠٠٠م.

٥٦. مصطلح العتبات في الدرس النقدي الحديث: سهام حسن جواد السامرائي، ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها، جامعة قسطموني، تركيا، م/١، ع/١، ١٠/٢٠٢٠م.

٥٧. مفردات ألفاظ القرآن: الرَّاغب الأصفهانيّ، ت/ إبراهيم شمس الدِّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لُبنان، ط/٣، ٢٠٠٨م.

٥٨. النحو وبناء الشِّعر في معايير النصية شِعر الجواهري نموذجًا: د/ صالح عبد العظيم الشاعر، دار الحكمة، مصر، ط/١، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.

***