الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الأدب العربي والفنون

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

الانزياح والعتبات النصية في ديوان حليمة قطاي "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"

إعداد الطالبة

جرورو ضاوية

إشراف:

د. بويش منصور

لجنة المناقشة

الرتبة/ الإسم واللقب	إسم الجامعة	الصفة
د. بويش نورية/ أستاذة محاضرة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	رئيسا
د. بويش منصور/ أستاذ محاضر	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	مشرفا ومقررا
د. بحوص نوال/ أستاذة محاضرة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	عضوا مناقشا
د. هشماوي فتيحة/ أستاذة محاضرة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024/ 2025م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الأدب العربي والفنون

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

الانزياح والعتبات النصية في ديوان حليمة قطاي "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"

إعداد الطالبة

جرورو ضاوية

إشراف:

د. بويش منصور

لجنة المناقشة

الرتبة/ الإسم واللقب	إسم الجامعة	الصفة
د. بويش نورية/ أستاذة محاضرة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	رئيسا
د. بويش منصور/ أستاذ محاضر	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	مشرفا ومقررا
د. بحوص نوال/ أستاذة محاضرة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	عضوا مناقشا
د. هشماوي فتيحة/ أستاذة محاضرة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024/ 2025م

الإهداء

بسم الله الرحمن الله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى إما بعد :

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى

أهدي هذا العمل المتواضع إلى روح التي غمرتني بحنانها وعطفها إلى أجمل ابتسامة في حياتي التي كانت السند لي في أصعب أوقاتي إلى من كافحت من أجل إسعادي إلى أمي العزيزة

إلى من أشتاق لابتسامته وكلماته الحانية ، والدي العزيز، أهدي له هذا العمل ، تمنيت وجودك في هدا اليوم المميز، أدعو الله أن يرحمك ويغفر لك ويسكنك فسيح جنانه

إلى الشموع التي تنير لي الطريق إخواني (محمد،عمر، فريد ، بوعلام ، قاديرو) حفظهم الله

إلى من كان الداعم الأكبر لي في كل شيء إلى جدي العزيز ، أطال الله في عمره

إلى الأم الثانية إلى نور حياتي وشمسه المضيئة إلى عمتي الحنينة أطال الله في عمرها وأسعد قلبها

إلى من جمعني بهم منبر العلم والصداقة زملائي وزميلاتي

إلى الداعمين الأوليين لتحقيق طموحي والركيزة الأساسية هما الزميلين شارف و عبد القادر بارك الله فيكما

شكر وتقدير

الحمد لله العلي القدير، الذي وفقني وأعانني على إتمام هذا البحث وأسبغ عليّ نعمه ظاهرة وباطنة، فله الحمد والشكر على ما أولاه من فضل وتيسير.

أتوجه ببالغ الامتنان وخالص التقدير إلى أستاذي

المشرف الدكتور **بويش منصور**

الذي كان سندًا حقيقيًا ومرشدًا مخلصًا، لم يبخل عليّ بنصائحه السديدة وتوجيهاته القيمة، فله مني أصدق عبارات الشكر والدعاء

سائلاً المولى عز وجل أن يجزيه خير الجزاء

ويمده بموفور الصحة والعافية ومزيد من التوفيق والعطاء.

ولا يفوتني أن أعبّر عن عميق امتناني لكل أساتذتي الأفاضل

في قسم الأدب العربي بجامعة عبد الحميد بن باديس

ولكل من أسهم، ولو بكلمة، في إخراج هذا العمل إلى النور.

.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة

تُعدّ ظاهرة الانزياح من أبرز القضايا التي حظيت باهتمام واسع في الدراسات الأسلوبية، إذ تدور حولها مجموعة من المصطلحات التي تتداخل في المفهوم وتختلف في التسمية، من بينها: التجاوز، الانحراف، العدول، الشناعة، والانتهاك. غير أنّ أكثرها شيوعًا وتداولًا بين النقاد والدارسين هي مصطلحات: الانزياح، العدول، والانحراف. وقد أسهم نضج الدراسات الأسلوبية المعاصرة في ترسيخ مفهوم الانزياح بوصفه ظاهرة شعرية جوهرية تسهم في تحويل اللغة من حالتها التقريرية العادية إلى فضاءات شعرية غامضة تنفتح على التأويل والدهشة.

وفي سياق متصل، أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتمامًا بالغًا بالعتبات النصية، لما لها من دور فاعل في تحليل النص الأدبي وتوجيه أفق التلقي. وقد كان للناقد الفرنسي جيرار جينيتGérard Genette الفضل في إرساء هذا المفهوم ضمن ما يُعرف بـ Le Paratexte، والذي يشمل في مدلوله مجموعة من العناصر الموازية للنص، كالعنوان، الغلاف، المقدمات، الإهداءات، كلمات الناشر، والتوجيهات الهامشية، وغيرها من المكونات التي تحيط بالنص وتؤطر قراءته.

ومن القضايا الجديرة بالاهتمام في مجال النقد الأدبي أيضًا، الأدب النسوي، الذي يشكّل مبحثًا خصبًا للدراسة، سواءمن حيث تسميته أو مضمونه. وهو أدب يتمحور حول قضايا المرأة ووعيها بذاتها وهويتها وحقوقها، وقد انتشر عالميًا متأثرًا بتجارب الكاتبات في مختلف الثقافات، وكان للمرأة الجزائرية حضور متميّز فيه، حيث جمعت بين النضال الوطني والتحرر الذاتي، فجاء صوتها الإبداعي متفردًا، نابضًا بالقضية والهوية.

وانطلاقًا من هذا الاهتمام، خصّ هذا البحث الشاعرة الجزائرية حليمة قطاي بالدراسة، من خلال ديوانها الموسوم بـ "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"، وهو عمل شعري لافت بما يتّسم به من غموض إبداعي وبناء لغوي محكم. وقد بدا جليًا في شعرها ذلك التوازن بين التراث والحداثة في الشكل والمضمون والأداء، ما جعل من هذا الديوان مادة خصبة لتحليل تجليات الانزياح واستكشاف العتبات النصية الكامنة فيه.

وتكمن أهمية هذا الموضوع في كونه يجمع بين بعدين نقديين معاصرين: الانزياح بوصفه آلية جمالية ودلالية، والعتبات النصية بوصفها مفتاحًا تأويليًا للنص، فجاء عنوان البحث: "الانزياح والعتبات النصية في ديوان حين تنزلق المعارج.. إلى فيها لحليمة قطاي: نموذجًا". ومن هذا المنطلق، سعينا إلى مقاربة شعر حليمة قطاي من زاوية تحليلية تكشف ملامح الانزياح وجماليات العتبات في هذا الديوان، مستندين في ذلك إلى طروحات نقدية ومراجع هامة منها:

حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع

أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب

ديوان: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها لحليمة قطاي

وقد اعتمدنا في هذا البحث على المنهج السيميائي لتحليل العتبات النصية، بوصفها علامات دالة توجه القارئ وتؤطر التلقي، إلى جانب المنهج الأسلوبي الذي ساعدنا في تتبع مظاهر الانزياح وتفكيك البنية اللغوية والانفعالية للنصوص.

ومن أجل تحقيق أهداف الدراسة والإجابة عن الإشكالية التي صغناها على النحو الآتي:

كيف يتجلّى الانزياح بوصفه آلية جمالية ودلالية في ديوان "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها" لحليمة قطاي؟ وما الدور الذي تؤديه العتبات النصية في توجيه أفق التلقي وتأطير القراءة؟

جاءت خطة البحث متكوّنة من: مقدمة، مدخل، فصلين، وخاتمة.

في المقدمة: قدّمنا تصورًا عامًّا عن الدافع وراء اختيار الموضوع وأهميته ضمن السياق النقدي المعاصر.

مقدمة

أما المدخل: فقد تناولنا فيه الكتابة النسوية، نشأتها، ملامح التجربة الشعرية النسوية الجزائرية، ومفهوم الأدب النسوي وخصائصه.

وفي الفصل الأول المعنون بـ: "العتبات النصية من الجماليات إلى الانزياح": تطرقنا إلى ماهية العتبات النصية، وظائفها، وأنواعها، كما عالجنا مفاهيم الانزياح وتعدد مصطلحاته.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لتحليل الانزياحات في الديوان، متوقفين عند جماليات العتبات النصية وتحليل الانزياح الدلالي والتركيبي.

وفي الخاتمة، سعينا إلى تلخيص أبرز النتائج التي توصّلنا إليها، مبرزين أهمية الموضوع وراهنية إشكاليته.

ولا نخفي أن البحث لم يكن يخلو من صعوبات، أبرزها محدودية المراجع وقلة الدراسات السابقة حول الشاعرة، غير أنّ إصرارنا وتوجيهات الأستاذ المشرف، بعد توفيق الله، كانت معينًا لنا في تجاوز تلك العقبات وإنجاز هذا العمل بالصورة التي نرجو أن تنال القبول. ورغم ما قد يشوبه من نواقص، فإنّ هذا البحث يُعدّ محاولة أولية نأمل أن تكون مدخلًا لمزيد من الدراسات المستقبلية التي تضيء هذا الحقل النقدي وتمنحه ما يستحقه من عناية واهتمام.

مدخل:

الشعر النسوي الجزائري و خصائصه

تمهيد:

إن الكتابة إنتاج إبداعي يمارسه كل من الرجال والنساء، بطرقهم ذات الخصوصية التقابلية نسبيّاَ على مستوى الأفراد، والمتقاطعة المتوازية في التراكيب والجماليات، وإن محاولة الفصل بين كتابة وأخرى في فضاءات: الرؤى والمضامين، والفن، والجماليات.... أمر مشروع وممكن في حال البرهنة المنطقية، وحشد الدلائل الفنية تحديدا لتأكيد مثل هذا الفصل.

ومؤخرا وتحديدا بعد الحرب العالمية الأولى، ظهرت إشكالية الكتابة النسوية العربية بوصفها مصطلحا جديدا، لافتا للنظر. له طبيعة جمالية تنبعث من خصوصية حياة المرأة الذاتية وعلاقاتها الاجتماعية. فهي مع هذا المصطلح خرجت من عصر الحريم المحجوب إلى عصر القلم باحثة عن الحرية، فقد كانت تعيش في الحريم حياة ترسمها صور الغانيات والجواري، والرجل لا يراها إلا متعة له، يبعدها عن ضياء العلم والحرية والسفور، ويحيطها بسياج كثيف من الجهل والجمود.

وقد اتخذت الكاتبة لنفسها في ممارسة الكتابة المعاصرة أسلوبين رئيسيين: أحدهما أسلوب إبداعي على نحو إنتاج كتابة نسوية متعددة الأجناس، والموضوعات تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتهم على العالم وعلى أساليبهم المألوفة، والمهيمنة في كتاباتهم. والآخر أسلوب نقدي متنوع ومتعدد المدرسية، أبرز ما فيه أنه دعا إلى إعادة قراءة كتابة المرأة التراثية والمعاصرة (وأيضا قراءة الكتابة الذكورية، والثقافة عموما) من منظور إيديولوجي (جماليات ورؤى) النقد الأدبي النسوي Féminist criticis literar

هذا النقد الذي ما زال يثير إشكالية خصوصية المرأة المبدعة بين الرفض والقبول، بمعنى أن يكون لها في الإبداع صوتها الخاص، وأن تنشئ أسئلتها الجديدة، وأن تبحث عن إجاباتها لتحدد هوية خاصة بها ذات ملامح نفسية وثقافية نسوية، وأن يكون من حقها أن تهدم العالم المشوه الواقعي، لتعيد بنائه من جديد وفق منظورها الثوري الخاص، أو منظورها

الداعي إلى المساواة بين الجنسين، أو حتى منظورها اللاعن للعالم، وخاصة منظور اللعنة على الرجال فقط من إمرأة تتفجر عن أعماق أنوثتها، حيث يذوب قلبها وتجري دموعها على أقل تقدير.[1]

إن تفعيل القضايا الاجتماعية والنفسية للمرأة في إطار أدب الكاتبة، جاء أكثر عمقًا وتفصيلًا مما طُرح سابقًا في الأدب الذكوري، الذي ظلّ، ولحقب طويلة، يتبنّى الدفاع عن حقوق المرأة ومطالبها في المساواة والتعليم والحرية والاختيار والمشاركة في الحياة السياسية والإبداعية. وقد تجلى هذا الحضور في كتابات عدد من روّاد النهضة العربية الحديثة، أمثال رفاعة الطهطاوي وقاسم أمين، ولا سيما في مؤلفاتهما: تحرير المرأة (1899) والمرأة الجديدة (1900)، وهي تمثل البداية الفعلية للمرافعة الذكورية عن قضايا المرأة في الفضاء العربي، والدعوة إلى تخليصها من قيود الأعراف والتقاليد السائدة آنذاك.

غير أن الملاحظة الجوهرية تتمثل في أن دراسة الكتابة النسوية من منظور رؤيوي جمالي لا تعني بالضرورة أنها تقف نقيضًا للكتابة الذكورية أو تسعى إلى مواجهتها، بل إن أي مقاربة من هذا النوع، قد تسهم في تعميق الفهم لخصوصية هذه الكتابة التي تنبثق من واقع مختلف، وتجربة مغايرة، داخل مجتمع تحكمه ثقافة أبوية تستغل المرأة وتقصيها عن مراكز الفعل والتأثير. ومن ثَم، فإن إعادة قراءة هذه الكتابات في ضوء خصوصية الخطاب النسوي تفتح آفاقًا جديدة لفهم الأنساق الثقافية والاجتماعية التي تتداخل في تشكيل هوية الكاتبة ومشروعها الإبداعي، ومن ثم قد تساهم هذه الدراسة في إنتاج جماليات خاصة في اللغة والشخصية والزمكانية، ربما تكون غير موجودة في كتابه الآخر (الرجل).

– من الممكن أن تسمم هذه الخصوصية بدورها في إنتاج نظرية نسوية في الكتابة.

[1] حسين المناصرة: "النسوية في الثقافة والإبداع"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2008، ص65\66\67.

– على غرار النظرية النسوية الغربية التي قطعت شوطا مهما في التنظير لكتابة المرأة والتطبيق في فضائها.

تُعدّ إشكالية الكتابة النسوية – أو ما يُعرف بالنقد النسوي – إشكالية قديمة متجددة؛ فهي حديثة من حيث ظهورها كظاهرة أدبية ونقدية قائمة بذاتها، وقديمة بجذورها الضاربة في أعماق الوعي الإنساني والأسطوري، حين رُسمت المرأة في المرويات الأولى على أنها محور الخطيئة الأولى، بدءًا من أسطورة حواء المتحالفة مع الأفعى والشيطان لإخراج آدم من الجنة، وصولًا إلى صوت أفروديت في الأساطير الإغريقية، وهي تشكو من تلاعب الآلهة الذكور بالإناث.

وقد بدأ الغرب، منذ ما يزيد عن قرن ونصف، في بلورة مفهوم "الكتابة النسوية" والاشتغال على تأسيس خصوصياتها الرؤيوية والجمالية، سواء في الممارسة الأدبية أو في مقارباتها النقدية. أما في السياق العربي، فقد بدأ الاهتمام بهذه الكتابة في أواخر القرن التاسع عشر، مع بواكير الصحافة النسوية، وتحديدًا عام 1892، بظهور مجلة الفتاة التي أصدرتها هند نوفل بالقاهرة، لتكون منطلقًا مبكرًا لتعبير المرأة عن ذاتها وقضاياها.

ومع ذلك، لا يمكن الجزم بوجود قراءات نسوية نظرية متكاملة أو دراسات تطبيقية معمقة حول الكتابة النسوية قبل عشرينيات القرن العشرين في الغرب، وقبل ستينياته في العالم العربي. فالثقافة التنظيرية، حتى في أكثر فضاءاتها تطورًا، لم تُؤتِ أُكُلها بشكل فعّال قبل ستينيات القرن العشرين في أوروبا وأمريكا، وقبل ثمانينياته في الثقافة العربية. الأمر الذي يجعل من الكتابة النسوية، في أبعادها النقدية والجمالية، مشروعًا معرفيًا لا يزال في طور التأسيس والنمو، ويستدعي مزيدًا من البحث والرصد والتحليل.[1]

وبغض النظر عن صحة هذه الرؤية التحقيبية التاريخية، فإن الكتابة النسوية مازالت قضية إشكالية، بحاجة إلى الكثير من الجهد التنظيري والتطبيقي، بهدف إقناعها بإمكانية

[1] - المرجع السابق، 70.

وجود جماليات فنية نسوية خاصة، وأيضا بإمكانية بناء رؤية للعالم مختلفة لدى المرأة عن الرؤية لدى الرجل، بحيث يستحق هذا السياق النسوي أن يكون له قيمة حضارية مخافة لما طرح من خلال الوعي البشري الاجتماعي الثقافي الذي يهيمن عليه الوعي الذكوري.

1.مفهوم الأدب النسوي وخصائصه:

يُعدّ مصطلح "الأدب النسوي" أو "النسائي" من المفاهيم التي أثارت إشكالات عميقة، وظلّ موضع جدل واسع في الساحة الفكرية والنقدية، على الرغم من الجهود المتعددة التي بذلها الأدباء والمفكرون لتحديد ملامحه وضبط دلالاته. فقد ظل هذا المصطلح متسمًا بالتعدد والانسيابية، يكتسب دلالات متباينة باختلاف المقاربات والرؤى التي تناولته، ما جعله يحمل طابعًا زئبقيًّا عسير القبض، ويغدو موضوعًا لتباين المواقف واختلاف التأويلات.

مفهوم الأدب:

لغةً: تتنوع الدلالات اللغوية لمصطلح "الأدب" من معجم إلى آخر، غير أن معجم لسان العرب لابن منظور يورد أن لفظ "الأدب" يُطلق على ما يتأدب به الإنسان من محامد الأخلاق وجميل السجايا، وقد سُمّي كذلك لأنه يحمل الناس على الفضائل وينهاهم عن الرذائل. ويُذكر أن أصل "الأدب" يعود إلى الدعوة، ومنه جاء استعماله في وصف الموائد التي يُدعى إليها الناس بـ"مأدبة" أو "مدعاه".[1]

نستخلص من هذا القول: أن الأدب هو كل ما يأدّب ويعلّم الناس من صفات محمودة وترك الصفات القبيحة.

ورد كذلك في لسان ابن منظور: "وقد يتضمن الأدب معنى الظرف وحسن تناول الأمور، وأدّبه:

[1] جمال الدين بن مكرم 74هـ. لسان العرب. دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، لبنان. بيروت، ط 1. 2003م. ص 207.

علّمه فتأدب: والأدب بالفتح العجب، وأدب البحر كثرة مائه.[1]

يتبين لنا من هذا القول أن الأدب يأخذ بأمور جيدة وأساليب حسنة، حيث اختلفابن منظور وإبن فارس في التعريف اللغوي للأدب، إبن فارس نسب كلمة أدب إلى مأدبة أي وليمة لتجمع الناس، أما إبن منظور فصاغها لمفهوم يأخذ بحسن تناول الأمور بجدية.

وجاءت لفظة الأدب في معجم مقاييس اللغة لأحمد فارس: "الأدب أن تجمع الناس إلى طعامك"[2]

نستنبط من هذا القول أن الأدب مأخوذة من كلمة مأدبة، ومأدب هو تجمع الناس لوليمة الطعام.

وعموما هذا الإختلاف يرد في اللغة حتما بين كل أهل اللغة ولا يمكن الاتفاق على معنى واحد لكن يقع ذلك في المفهوم الاصطلاحي؟ تلك هي غايتنا في العنصر الموالي.

إصطلاحا: لا شك أن كلمة "أدب" من الكلمات التي تطور معناها بتطوير حياة الأمة العربية وإنتقالها من دور البداوة إلى أدوار المدينة والحضارة وقد إختلف عليها معاني متقاربة حتى أخذت معناها الذي يتبادر إلى أذهاننا اليوم: "وهو الكلام الإنشائي البليغ الذي يقصد به التأثير في عواصف القراء والسامعيين سواء كان شعرا أو نثرا وهو أدق معانيه، الصياغة الفنية للتجربة الإنسانية".[3]

فمن خلال هذا التعريف يمكن القول أن الأدب تطور مع الحياة وأصبح ذلك الكلام الذي بلغ الذروة في أدق معانيه، وصياغته ولعب دور التأثير على القراء.

---

[1] جمال الدين بن مكرم 74هـ . لسان العرب، نفسه، ص 208.

[2] أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي أبو الحسين المتوفي في 395هـ، معجم مقياس اللغة، المحقق عبد السلام محمد هارون . دار الفكر. د.ط . 1399هـ . 1979م . عدد الأجزاء 6. ص 241.

[3] ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي – دار المعارف – ط2 – د–ت ص10.

ورد في تعريف آخر للأدب: فهو علم يشمل في الكتابة ويعني بالآثار الخطية النثرية والشعرية وهو المعبر عن حالة المجتمع البشري والمبين بدقة، والأمانة عن العواصف التي تعتمل في نفوس الشعب أو جيل من الناس.[1]

تبين لنا أن الأدب كان عبارة عن مرآة عاكسة، حيث عبر عن الحالة الشعورية للإنسان من خلال عواطفه كما أنه العلم الذي إحتوى فنّ الكتابة النثرية والشعرية.

وعُرف الأدب أيضًا بمعنى آخر، فهو ما يتأدب به الإنسان في سلوكه وأخلاقه، وقد سُمّي "أدبًا" لأنه يوجّه الناس نحو مكارم الأخلاق ويصرفهم عن المذموم من الأفعال، فيُهذّب النفس ويقوم السلوك، ويغدو وسيلة للارتقاء بالإنسان نحو القيم النبيلة والمحاسن الخلقية.[2]

فمن خلال التعريفات السابقة يمكننا أن نستنتج ما يلي:

- يقوم الأدب بدور التأثير على نفسية القارئ من خلال صياغته ومعناه الدقيق.
- إن الأدب علماً يكتنف فنّ الكتابات الشعرية والنثرية.
- يأخذ الأدب من تأديب الناس على الأفعال الحميدة والنهي على الأفعال القبيحة.

المصطلح النسوي النسائي في المعاجم العربية:

أ- لغة: جاء في لسان العرب "نسا والنِّسوةُ بالكسر والضّم والنُّساء والنِّسوان والنُّسوان جمع المرأة من غير لفظة، وقال إبن سيدة والنِّساء جمع نسوة إذا كثرن".[3]

وجاءت الكلمة في معجم لسان اللسان تهذيب لسان العرب لـ "إبن منظور" على النحو التالي: "نَسَا والنِّسوةُ، بالكسر والضمّ: والنِّساء والنِّسوان والنُّسوان: جمع المرأة من غير لفظه".[4]

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي – دار العلم للملايين – بيروت – لبنان – ط 1984، 2م – ص 315\316.

[2] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي – مكتبة النهضة المصرية – مطبعة الإعتماد، القاهرة– ط 3، 1365هـ – 1946م – ص14.

[3] إبن منظور، لسان العرب – ط1، دار صادر، بيروت – لبنان– 1990، مج 15، ص 3\2.

[4] إبن منظور، لسان اللسان تهذيب لسان العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1993، الجزء 2، ص215.

أما في المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها:

ف: "نسَا مثناه نَسَوان ونَسَيَانِ ج، نساءٌ: عصبٌ يمتدّ من الورك إلى الكعب، العصب الوركي "يشكو نساه".

نِسائيٌّ: منسوب إلى النّسا "أشغال نسائية"، تزعمت الحركة النسائية، "الإتحاد النسائي".

نِسوةٌ/نِساءٌ: جمع امرأة من غير لفظة (وقال نِسوة في المدينة) [قرآن].[1]

ووردت كلمة نسوي/نسائي في معجم الوسيط كما يلي:

"نسوي/ نسائي منسوب إلى نسوة ونساء.

نسائيات: شؤون نسائية، أشياء تنسب إلى عالم المرأة – حركة نسائية: تنادي بالمساواة بين الرجل والمرأة".[2]

إنطلاقا مما ورد في المعاجم المذكورة آنفا، نستنتج أن جُلّها إتفقت على أن لفظتي النِّسوي النِّسائي تحملان المفهوم نفسه، وهو منسوب إلى عالم المرأة وكذلك الحركة النسوية التي تنادي بضرورة المساواة بين الرجل والمرأة.

وفي معجم عربي فرنسي / فرنسي عربي جاءت كلمة نِسوي/ نِسائي مترجم كما يلي:

- نِسوة/نِسوان (نساء) femme.
- نِسوي/ نِسائي féminin: féminité.
- الحركة النسوية "féminisme".

ب- اصطلاحا:

يحيل مصطلح "الأدب النسوي" إلى ما تنتجه المرأة من أدب بصفتها كائنًا مؤنثًا، حيث تعود جذوره الاشتقاقية إلى لفظ "إمرأ"، وفعله "مرأ"، بما يحمله من دلالات على ما هو مرئي، جميل، ولطيف. كما يرتبط أيضًا بتسميات متعددة منها: "أدب الأنوثة"، "الأدب الأنثوي"،

[1] جماعة من اللغويين العرب، معجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها. دط . لاروس، 1989، ص1192.

[2] محمد محمد داود. معجم الوسيط – ط1– دار غريب –القاهرة– 2006– ص220.

"الأدب المؤنث"، "خطاب الأنوثة"، و"تأنيث الخطاب"؛ وهي كلها تعبيرات تحيل إلى جوهر الأنوثة وما تفرضه من حساسية لغوية وجمالية، استُمدت من الفعل "أنث، يؤنث" بما يدل عليه من ليونة ورقّة، ويقال عن المرأة: "أنثى" إذا اكتملت فيها معاني الأنوثة، كما كانت الذكورة مظهر كمال الرجولة، فإن الأنوثة تمثل كمال المرأة.[1]

أما مصطلح "أدب النساء"، أو "الأدب النسائي"، أو "الأدب النسوي"، فهو مشتق من الجذر "نسا" الذي يحمل دلالة على التباع والتأخّر، ما يفتح المجال لتأويلات رمزية ومعنوية ذات بعد اجتماعي وثقافي.

وفي سياق تحديد المفهوم، يقترح حاتم الصكر في كتابه انفجار الصمت ثلاث مقاربات رئيسة لفهم مصطلح "الأدب النسوي"، لعل أولها وأكثرها شيوعًا منذ ثمانينيات القرن العشرين، يتمثل في:

1. تعريف الأدب النسوي باعتباره مجمل الأعمال الأدبية التي تتناول قضايا المرأة، ويكون مؤلفها امرأة.

2. يشمل الأدب النسوي جميع ما تكتبه النساء، بصرف النظر عن موضوعه، سواء تعلّق بالمرأة أو بغيرها.

3. هو كل أدب يُكتب عن المرأة، بغض النظر عن جنس الكاتب، سواء كان رجلًا أو امرأة.

وبالعودة إلى هذه التعريفات، يبدو أن التعريف الأول هو الأشد إحاطة والأكثر دقة، إذ يجمع بين بعدين أساسين: الموضوع (المرأة) والمُنتج (الكاتبة)، ليشكّل بذلك رؤية متكاملة لماهية الأدب النسوي.[2]

وتتعدّد التسميات التي أطلقت على هذا اللون من الكتابة، فنجد من بينها: "أدب المرأة"، "الأدب النسائي"، "الكتابة النسوية"، "الكتابة المؤنثة"، و"أدب الحريم"، وهي تسميات

---

[1] إبن منظور: لسان العرب مادة (امرأ) دار صادر – بيروت– مجلد (1)، 1990، ص156.

[2] المرجع نفسه، ص167.

وإن اختلفت في ظاهرها، فإنها تلتقي في الإشارة إلى الأدب الذي تنتجه المرأة، لا إلى الأدب الذي تتخذه المرأة موضوعًا.

ويبدو من هذه التسميات ما يشير أحيانًا إلى موقف تقليلي من قبل الذكورة الثقافية، يُسعى من خلاله إلى الانتقاص من قيمة الأدب النسوي، ووصمه بكونه مجرد تعبير عاطفي أو "كلام نواعم"، كما تعكس في مواضع أخرى رغبة نسوية واعية في مقاومة هيمنة الصوت الذكوري على المشهد الأدبي، وفرض حضور مستقل ومتمايز للأدب الذي تكتبه المرأة ضمن الفضاء الثقافي العربي.

1. خصائص الشعر النسوي:

من بين الخصائص التي أبدعت فيها المرأة قريحتها اللغوية، وإستطاعت بذلك أن تجعل شعرها منظومة فنية متناسقة تفرضها عن أدب الرجال، وهي تلك الساحة الكبيرة التي توسعت فيها لطرح موضوعاتها في شكل فني وتوسعت فيه من أغراض وأنماط عديدة[1].

1.1.الخصائص الموضوعاتية:

أ . الموضوع:

أولًا: الغزل

برع الشعراء على مرّ العصور في نظم الغزل، وصاغوه بأساليب شتى تعكس رؤاهم وأحاسيسهم، غير أنّ صوت المرأة ظلّ، في هذا الباب، خافتًا أو مغيّبًا، ولم يُنقل إلينا إلا النزر القليل من غزلها، ذلك الغزل الممهور بطابعها الخاص، والمشحون بانفعالاتها الذاتية العميقة. وحين يُسمع صوت المرأة الشاعرة في الغزل، يتجلّى مشوبًا بنبرة أنثوية مفعمة بالشجن، تختلط فيها أنات الحرمان ودموع الفقد، لأنه ينطلق من أعماق وجدانها المحاصر بقيود المجتمع، والمكبّل بأغلال التقاليد التي فرضت عليها الصمت وأحاطتها بالحجاب.

[1]عبد الفتاح عثمان: شعر المرأة في العصر العباسي– دراسة تحليلية فنية– دار أغريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م، ص195.

ومن هذا المنطلق، فإن صدق غزل المرأة نابع من معاناتها الوجودية، وما يحمله شعرها من دلائل الوجد واللوعة والفقدان، وما يتسم به من عفّة وألم دفين. كما يشير عبد الفتاح عثمان في كتابه شعر المرأة في العصر العباسي، إلى أن غزل المرأة وليد حزن داخلي متواصل، تعيش فيه صراعًا مريرًا بين طبيعتها ككائن يحسّ ويعشق، وبين دورها المفروض اجتماعيًا كأنثى تُقمع مشاعرها وتُكبَت تعابيرها.

ويتجلّى هذا الغزل الصادق في شعر علية بنت المهدي، التي تُعبر عن شوقها الجارف وحزنها العميق، في بيت شعري يقول:

"الشَّوقُ بين جَوائِحِي تُبَرُدَّى

ودُموعُ عَينِي تَسْتَفْعِلُ وتَنْفذُ"

فهي هنا لا ترثي حبًّا مفقودًا فحسب، بل تنقل أيضًا وجعًا ذاتيًا متأصلًا، يجعل من غزلها مرآةً لصراع المرأة مع الكتمان، وشهادة على أفق شعري مغاير يُعبّر عن الأنوثة في أصدق تجلّياتها.[1]

ثانيًا: الرثاء

اتّسم رثاء المرأة بطابع وجداني عميق، إذ انعكس فيه ثقل الهموم الذاتية، وسيطرة العاطفة الأنثوية التي كثيرًا ما حجبت عنها مساحة التأمل في الحياة أو التفاعل الحر مع الواقع. فقد كان رثاؤها مغمورًا بمشاعر الإحساس المرهف، والضياع، وانكسار الآمال، كما حمل في طيّاته مظاهر الوفاء والحنين، والتمسّك بأواصر المودة التي كانت تجمعها بزوجها، والحرص على نيل رضاه حتى بعد غيابه الأبدي.[2]

ويبدو هذا البُعد جليًا في ما نظمته إحدى النساء وهي ترثي زوجها عند قبره، فتقول:

"قد زُرتُ قبركَ في حُلي وفي حُلَلٍ

---

[1] عبد الفتاح عثمان: المرجع السابق، ص197.

[2] عبد الفتاح عثمان: شعر المرأة في العصر العباسي– دراسة تحليلية فنية– دار أغريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م، ص199.

كأنني لستُ من أهلِ المُصيباتِ
لما علمتُكَ تهوى أن تراني في
حُليٍّ وتَهواهُ من ترجيعِ أصواتي"

يتجاوز هذا الرثاء مجرد الحزن على الفقد، ليتحوّل إلى طقس وجداني يعكس تداخل الحب بالحياة والموت، حيث تصرّ المرأة على أن تزور قبر زوجها كما كان يحب أن يراها في حياتها، مزدانة بالحلي والزينة، متحدثة بصوتٍ رخيم، وكأنها لا تزال خاضعة لنظراته، وتخجل من حضوره الغائب كما كانت في حضوره الحي. إنها صورة شعرية تتجاوز التعبير الظاهري إلى ما هو أعمق، حيث يستمر الحب حيًا رغم الموت، وتبقى الطقوس الزوجية قائمة في ظل الفقد، بشكل يُظهر صدق العاطفة ووفاء المرأة.[1]

ثالثًا: المدح

يُعدّ المدح من الأساليب التعبيرية التي تُستخدم للإشادة بالفضائل والتعبير عن الإعجاب والتقدير، وقد وظفته الشاعرات أيضًا للتقرب من أصحاب السلطان، أو للتعبير عن الامتنان. تقول التميمة الأندلسية في مدحها للخليفة الحكم:

"إنّي إليكَ أبا، لا صبرَ مُجْعِهَا
بالحُصْنِ سقتهُ الواكفُ الدِّيمُ
قد أربَعَ اليومَ في نُعمانَ عاكفةً
فالْيومَ آوي إلى نِعماكَ يا حكمُ"[2]

يتجلى في هذا النص الشعري مزيج من الانكسار والتضرع، تُشبه فيه الشاعرة نفسها بمن أنهكه الألم وأثقلته الحاجة، فتلجأ إلى مدح الحكم الأموي عسى أن تجد في عطاياه

[1] عبد الفتاح عثمان، المرجع السابق، ص199.

[2] سهام عبد الوهاب فريج، المرأة العربية والإبداع الشعري– دار المدى للثقافة والنشر–ط1– 2004م– ص48.

مخرجًا من ضيق الحال. ولا تختلف هذه النبرة كثيرًا عمّا نجده في شعر الرجال، حيث اتسمت قصائد المدح عمومًا بنبرة الخضوع والانكسار لاستدرار عطف الممدوح، سواء كان ذلك صادرًا عن رجل أو امرأة. وعليه، فإن المظاهر التعبيرية في مدح النساء لا تُعدّ خصيصة نسوية بحتة، بل تأتي في سياق تقاليد شعرية عامة حكمت الذائقة وأساليب القول آنذاك.

رابعًا: الفخر

تميّز فخر المرأة في الشعر النسوي بطابع ذاتي يعبّر عن اعتزازها بما يليق بأن تُفاخر به من قيم أخلاقية ومهارات إنسانية، كعفتها، وكرم أخلاقها، وحسن تدبيرها لشؤون بيتها، وذكائها، وعلو ثقافتها، لا سيما حينما اقترن ذلك بالحياء والاحتشام. وهذا ما عبّرت عنه الشاعرة عائشة التيمورية، في أبياتها التي يفوح منها الكبرياء الأنثوي الصادق:

"بِيدِ العفافِ أَصونُ حِجابي
وبِعِصْمتي أسمو على أَترابِي
وبِفكرةٍ وقّادةٍ وقَريحَةٍ
نَقّادةٍ قد كَمِلتْ آدابِي
ما عاقَني حَجَلي عن العُليا
سَدَل الخِمارِ بِملَّتِي ونِقابي[1]"

يبرز في هذه الأبيات افتخار الشاعرة بطهارتها الخلقية، ونبوغها العقلي، وتفرّدها الأدبي، فترى في الحجاب والعفة مصدرًا للسمو لا قيدًا، وفي حيائها أنوثةً مكتملة لا نقصانًا.

[1] عبد الفتاح عثمان: شعر المرأة في العصر العباسي– دراسة تحليلية فنية– دار أغريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م، ص210.

لقد تمكّنت من الجمع بين الخصوصية الأنثوية والتميّز الثقافي، فصارت شخصيتها تمثّل صورة راقية للمرأة التي تُفاخر بأنوثتها، دون أن تغفل عن رسالتها الفكرية.

العاطفة

تُعدّ العاطفة أحد المرتكزات الأساس في الأدب النسوي، وهي الطاقة الخفية التي تمنح النص حرارته الداخلية وتجعله مشبعًا بالمشاعر الصادقة. ولأن عاطفة المرأة تنبع غالبًا من تجربة وجدانية حقيقية، فإنها تُترجم في نصوصها بشفافية مؤثرة وصدق عميق. في الرثاء، على سبيل المثال، لا ترثي المرأة إلا من تربطها به صلة وجدانية قوية، ولهذا جاء رثاؤها مليئًا بالحزن والانكسار، معبّرًا عن وحدتها وضعفها وافتقادها لمن تحب. وفي الغزل، يظهر الشوق واضحًا، كما يبدو الحرمان نتيجة القيود الاجتماعية التي تمنعها من التصريح بمكنونات قلبها. أما في المدح، فإنها تعبّر عن إعجابها برموز قومها من رجال أو نساء من منطلق وجداني فرضته ظروف واقعها.[1]

إن المرأة تفكّر بعاطفتها، فتكتب بها، وتنتج أدبًا مشبعًا بالإحساس، فترى القارئ يتعاطف معها بصدق، ويشعر بما تعانيه من ألم أو شوق أو لوعة. هي إذا أحبّت، أحبّت بعفّة ووفاء، وإذا رثت، رثت بدمعٍ صادقٍ وقلبٍ مكسورٍ، وإذا مدحت، مدحت منبهرَةً بفضل أو كرم، لا طمعًا في عطاء.

ب . الشكل الفني

أولًا: الخيال :هو الأداة التي يستخدمها الأديب ليمنح أفكاره صورة فنية مؤثرة، قادرة على جذب المتلقي وإثارة وجدانه. وهو يتخذ في الأدب النسوي طابعًا خاصًا، إذ تنبع صوره من

[1] ينظر، عبد الفتاح عثمان، شعر المرأة في العصر العباسي، ص215.

تجربة وجدانية صادقة، وتتحوّل إلى لوحات حسّية راقية. وتنقسم صور الخيال إلى ثلاثة أنواع:[1]

- الخيال الابتكاري: وهو تأليف جديد بين عناصر مألوفة، لكنه يقدمها في صورة غير معهودة، تنمّ عن قدرة إبداعية.
- الخيال التأليفي: يقوم على ضمّ صور متناسقة تنتهي إلى إحساس عاطفي واحد.
- الخيال البياني: وهو الأبرز في الأدب العربي عمومًا، ويتأسّس على استخدام الصور البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية وطباق.

ويُعدّ هذا النوع الأخير هو الغالب في الأدب النسوي، حيث تعتمد المرأة على الصور البلاغية لتجسيد مشاعرها وتجاربها في قالب فني مؤثر.

ثانيًا: التشبيه

يوظّف التشبيه في الأدب النسوي لإبراز الصفات الأنثوية أو لتصوير علاقة وجدانية. فنجد المرأة تشبّه نفسها وزوجها بغصنين من شجرة واحدة، يرويهما نبع الحب والسعادة، كما في هذا البيت:

"كُنّا كَغَصْنَيْن في أصلٍ غذاؤهما
ماءُ الجداولِ في روضاتِ جنّاتِ"

وفي موضع آخر، تشبّه عاطفتها واضطراب قلبها بطائر ذي جناحين، لا يهدأ بحثًا عن محبوبه، فتقول عنان:

[1] فاطمة سعيد: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، أطروحة الدكتوراة– قسم الدراسات العليا العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى 1989م، ص 53–55.

"بكيتُ عليها، إن قلبي أحبّها

وإن فؤادي كالجناحينِ ذو عرشِ"

تُبرز هذه التشبيهات عمق الشعور، وصدق الإحساس، وتُجسّد الأنوثة في أرقى صورها، حيث تتجلّى العاطفة في أبهى تعبيراتها الفنية.

ثالثًا: الاستعارة

لجأت المرأة في شعرها إلى الاستعارة، مستثمرة هذا الأسلوب البلاغي لتصوير أعماقها النفسية ومكنوناتها العاطفية، فكانت استعاراتها مرآةً تعكس حسّها الأنثوي ونظرتها إلى الرجل بوصفه رمزًا للقوة والشجاعة والجمال. ومن أمثلة ذلك ما قالته ليلى بنت طريفة في رثاء أخيها، مشبّهة إياه بالليث الذي يُحمل فوق النعش، في صورة تجسّد الإباء حتى في لحظة الموت:

"والليثُ فوقَ النعشِ إنْ يحمِلونهُ

على حُفرةٍ ملحودةٍ وسقوفِ"

إن استعارة "الليث" هنا ليست مجرد تزيين لغوي، بل هي تعبير صادق عن رؤية المرأة للرجل الفارس الشجاع، الذي يبقى في نظرها قويًّا مهابا حتى بعد أن يسجّى للمثوى الأخير. ومثل الرجل، استطاعت المرأة أن تبدع في استخدام الاستعارة لتجسيد مشاعرها، فرسمت من خلالها صورًا فنية عميقة تفيض بالإحساس والدلالة.

رابعًا: الكناية

الكناية، بوصفها تعبيرًا غير مباشر عن المعنى، تمنح النص الأدبي عمقًا إيحائيًا وثراءً بلاغيًا. وقد برعت المرأة في توظيفها لتستر خلفها عواطفها وتخفي مشاعرها التي كثيرًا ما كانت مكبّلة بالعادات والتقاليد. فهي تلجأ إليها حين تعجز عن التصريح، وتستخدمها

وسيلة للتلميح بما يعتمل في وجدانها. وهذا ما نلمحه في قول الشاعرة "علية" حين كَنَت عن اسم محبوبها بـ"زينب"، حتى لا تُثير غضبه أو تكشف عن مشاعرها بوضوح:.[1]

"وكَنَيْتُ عن اسمِها

عمدًا لكي لا تغضبْ"

وهكذا، تصبح الكناية في الشعر النسوي وسيلة فنية ووجدانية في آن واحد، تعكس رقّة الإحساس ودقة التعبير، كما تُظهر قدرة الشاعرة على التواري خلف الحروف لتقول الكثير دون أن تصرّح بشيء[2]

خامسًا: الأسلوب

الأسلوب هو الإطار الجمالي الذي يُسكب فيه الفكر والشعور، وهو السمة التي تطبع النص الأدبي وتكشف عن شخصية المبدع. ولكل أديب أسلوبه الخاص الذي يميّزه عن سواه، إذ يتأثر الأسلوب بطباع الشاعر وتركيبه النفسي، فتصبح الكلمات امتدادًا لطبيعته وروحه. وإذا كان الأدب النسوي ينبع من ذاتٍ أنثوية، فإن أسلوب المرأة يحمل بصمتها الخاصة التي تختلف، في كثير من الأحيان، عن أسلوب الرجل، لا من حيث الضعف أو القوة، بل من حيث التكوين الشعوري والتعبيري.

فالمرأة في أدبها تنزع إلى الرقة والنعومة، وتختار ألفاظها وتراكيبها بما يتلاءم مع حساسيتها المرهفة، مما يستوجب دراسة خاصة لقاموسها الشعري. وحين تكون الطبيعة سليمة والوجدان صادقًا، تأتي الألفاظ رقيقة، معبّرة، مطابقة لجمال الروح، وهو ما يُكسب النص الأدبي حيوية الأسلوب وصدق التعبير.[3]

---

[1] أحمدأحمد بدوي، أصول النقد الأدبي عند العرب، مطبعة النهضة، مصر، 1908، ص303.

[2] عبد الفتاح عثمان، المرجع نفسه، ص28.

[3] ينظر، عبد الحميد حسن، الأصول الفنية للأدب، مطبعة أنجلو مصرية، 1949م، ص183\184.

سادسًا: الألفاظ

تميّزت اللغة الشعرية لدى المرأة بطابع خاص، حيث جاءت ألفاظها معبّرة عن انفعالاتها العاطفية الدقيقة، متّسمة بالخضوع واللين، ومُشبعة بإيحاءات الاستسلام والتودّد. فقد أظهرت المرأة في بعض تجلياتها الشعرية صورةً أنثوية خاضعة للرجل، تصفه بألقاب تحمل دلالات العظمة والقوة، مثل: "السيد"، و"المولى"، و"الملك"، و"السند"، بينما تشير إلى نفسها بألفاظ تعكس التواضع والانكسار كـ"العبدة" و"الذليلة". ومن ذلك ما قالته علية بنت المهدي:

"اغفر لعبدك ما جنى

هُ في اللحظ الخلسِ"[1]

فالمفردات هنا تعكس بوضوح عمق الإحساس بالولاء العاطفي والانقياد الوجداني، وهي سمة تتكرّر في تجارب المرأة الشعرية حين تتوجه بالخطاب إلى من تحب.

سابعًا: التراكيب

جاءت التراكيب في الشعر النسوي العربي مبنية على البساطة والوضوح، تتجنب التعقيد، وتنسجم مع الذوق العام في التعبير الشعبي واليومي. إذ نجد المرأة تميل إلى استخدام تعبيرات قريبة من اللغة المحكية والمألوفة، مما يضفي على شعرها طابعًا تلقائيًّا وإنسانيًّا مؤثرًا. ومن الأمثلة على ذلك قول علية:

"لولا رجاءُ العطفِ من سيّدي

بقيتُ بين البايِ والدّارِ"[2]

فالتراكيب هنا تخلو من التكلّف، وتعتمد على الصور الواضحة والمعاني المباشرة، مما يجعل النص أكثر قربًا من المتلقّي، ويعزز شفافية العاطفة وصدق الإحساس.

---

[1] عبد الفتاح عثمان، شعر المرأة في العصر العباسي، ص236.

[2] عبد الفتاح عثمان، المرجع نفسه، ص236.

ثامنًا: الموسيقى الشعرية

الوزن:

تنوعت البحور الشعرية التي كتبت عليها المرأة، إلا أن الميل إلى بحور معينة كان أكثر وضوحًا. فقد فضّلت الشاعرات بحر الكامل لما فيه من إيقاع طروب ورقّة موسيقية تتناغم مع المشاعر المرهفة، كما لجأن إلى البحر البسيط لمرونته وسلاسته، وإلى البحر الطويل، خصوصًا في موضوعات المدح والرثاء والغزل، لما يوفره من مساحة تأملية تتّسع للمعاني والانفعالات الهادئة والعميقة. ومن هنا يظهر وعي الشاعرة بالإيقاع المناسب لنبرة النص ومحتواه، فارتبط العرض الشعري لديها ارتباطًا عضويًا بالوزن الذي تختاره للتعبير عن تجربتها.[1]

القافية:

داتّسمت القافية في شعر المرأة بالسلاسة والعذوبة، فجاءت واضحة المخرج، سهلة الترديد، ذات وقع لطيف يتماشى مع طبيعة النص الأنثوي الذي يغلب عليه الطابع الغنائي والوجداني. ولأن أغلب نصوص المرأة كانت مقطوعات قصيرة، فقد خضعت القافية فيها لاختيارات دقيقة وذوق رفيع يراعي التوازن الإيقاعي والتأثير السمعي في آنٍ معًا، مما منح شعرها طابعًا غنائيًّا يستجيب للحس العاطفي الرقيق الذي يغلف تجربتها الإبداعية.

وحدة الموضوع:

تميّز شعر المرأة بوحدة موضوعية لافتة، فقد كانت القصيدة النسوية غالبًا مكرّسة لتجربة وجدانية واحدة، تعكس همًّا شخصيًّا أو انفعالًا عاطفيًا محدّدًا. ويُعزى ذلك إلى تركيز المرأة على مشاعرها الداخلية، وارتباطها الوثيق بذاتها وواقعها الحسي، مما يجعلها تُبدع ضمن دائرة وجدانية ضيقة، لكنها صادقة ومكثفة في آنٍ واحد. ولهذا جاءت موضوعات

[1] عبد الفتاح عثمان: شعر المرأة في العصر العباسي– دراسة تحليلية فنية– دار أغريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م، ص244.

المرأة الشعرية متماسكة في بنيتها، تنبثق من خيال محدود ولكنه حقيقي، يتصل اتصالًا وثيقًا بالحياة الداخلية للشاعرة.[1]

2.التجربة الشعرية النسوية في الجزائر:

تعود البدايات الأولى للكتابة النسوية في الجزائر إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، حينما برزت نخبة من النساء المثقفات اللواتي أسهمن في تشكيل الوعي النسوي الإصلاحي في البلاد. فقد شرعت هؤلاء النساء في ممارسة فعل الكتابة بمختلف أنواعه، فنشرن مقالاتهن في الصحف والمجلات، وأبدعن في كتابة القصص والشعر، وشاركن في الحركة المسرحية، كما انخرطن في ميدان التعليم، وتناولن في أعمالهن القضايا النسوية وهموم المرأة الجزائرية. وقد مثّلت هذه النخبة الطليعية من النساء البذرة الأولى التي مهدت لانخراط المرأة الجزائرية، بكل ما تحمله من وعي وإرادة، في ثورة التحرير الكبرى (1954–1962)، حيث جسّدن أدوارًا فريدة جمعت بين النضال الثقافي والسياسي.[2]

وفي ستينيات القرن الماضي، ومع اشتعال جذوة الثورة، بدأت تتبلور ملامح تجربة شعرية نسوية جزائرية ذات طابع خاص. لم تكن هذه التجربة آنذاك مكتملة من حيث البناء الفني للنص الشعري، بل كانت أقرب إلى حالة وجدانية مركّبة، نقلت عبر اللغة إلى مرتبة الشعر. ذلك أن الشعر النسوي في تلك الفترة لم يكن يخضع لمفاهيم التأويل والتحليل النقدي كما هو الحال في النصوص الشعرية الناضجة، بقدر ما كان تعبيرًا عن إحساس مضغوط ورغبة في إثبات الذات داخل فضاء ثقافي تأثر آنذاك بالمرجعية المعرفية الفرنسية أكثر من اتصاله بالمنجز الشعري العربي.

---

[1] عبد الفتاح عثمان: شعر المرأة في العصر العباسي– دراسة تحليلية فنية–،مرجع سابق، ص 245.

[2] د.بشي (عجناك) يمينة، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر (إشكاليات وقضايا في تجربة زهور وتيمي الإبداعية)، مجلة إشكالات: دورية نصف سنوية محكمة تصدر عن معهد الاداب واللغات بالمركز الجامعي لتمنغاست– الجزائر، العدد الثامن، ديسمبر 2015، ص1.

تُعدّ التجربة الشعرية عمومًا بناءً فنّيًا متفرّدًا، تتباين ملامحه من شاعر لآخر، ومن بيئة لأخرى، تبعًا لاختلاف الرؤية واللغة والبنية الدلالية والرمزية، فلكل تجربة شعرية خصوصياتها وأجواؤها الذاتية والكونية. ويكتنف مفهوم التجربة الشعرية نوع من الغموض والتعقيد، بسبب التقلّبات السياسية والاجتماعية التي يعيشها الشاعر، وانعكاساتها الواضحة على نفسيته، وهو ما يتجلى بوضوح في إنتاجه الشعري. فالتجربة الشعرية، كما يُعرّفها بعض النقّاد، هي صورة نفسية وكونية كاملة تنبع من تفاعل الشاعر العميق مع فكرة أو شعور ما، يختبره وجوديًا ووجدانيا.[1]

ويمكن القول إن التجربة الشعرية تُعدّ تمازجًا بين الصورة الذاتية والكونية التي تتفاعلان داخل وجدان الشاعر، فيتّحد الشعور الفردي بالعالم الخارجي في لحظة وجدانية يتجسّد فيها الشعر كتعبير عن الانفعالات الداخلية. وقد عبّر الناقد سعيد يقطين عن هذا التفاعل بقوله: "إن التجربة الشعرية ممارسة تنبع من تفاعل الذات (الكاتب) مع الموضوع (مادة الكتابة)، ودون هذا التفاعل لا يمكن التأثير في عملية الإنتاج الأدبي، التي تُعدّ مرحلة لاحقة على مرحلة التفاعل ذاته".[2]

ومن هذا المنطلق، أصبحت الكتابة النسوية الجزائرية، سواء من جهة الإبداع أو النقد، فعلًا واعيًا صادراً عن ذات نسوية مثقفة، متمرّدة على التصورات النمطية التي حبست المرأة في إطار "الأنوثة المؤدبة"، كما ثارت على المسارات التاريخية التي جعلت منها مجرّد ذاكرة مغيّبة بلا أثر فعلي. كما شكّلت هذه الكتابة احتجاجًا على البنية الذكورية المسيطرة التي همّشت حضور المرأة في الفضاء الثقافي، فجاءت الكتابة النسوية بوصفها بنية لغوية مغايرة، تسعى إلى إبراز الخصوصية الأنثوية والاختلاف الجوهري في الرؤية والطرح والأسلوب، داخل أدب غالبًا ما كتبه الرجال وأعيد إنتاجه ضمن قيم مهيمنة.

---

[1] مقال بعنوان: التجربة الشعرية، حامد الطاهر، الخميس 3يونيو2013م، http// www.hamedtaher.com/index.p.

[2] محمد عدناني: إشكالية التدريب ومستويات الإبداع، جذور المنشر– البهام، ط1، 2006، ص12.

وعلى هذا الأساس، انبنت مفاهيم الكتابة النسوية في الجزائر وفق رؤية نقدية تنتمي إلى النسوية الجديدة (féminisation)، التي دافعت عن بناء هوية نسائية واعية، تتجلى في خطاب أدبي يعبّر عن وعي ناضج وشامل بموقع المرأة داخل المجتمع، ويكشف شبكة العلاقات التي تتحكم في مصيرها، ساعيًا إلى تفكيكها والوقوف عند تفاصيلها. إنها كتابة تتجاوز حدود التعبير الجمالي لتصبح وسيلة للاحتجاج والتمرد والتغيير، بلغة وفعل، ضمن مسار أدبي تسعى فيه المرأة الكاتبة إلى تأكيد ذاتها وإعادة رسم ملامحها ضمن فضاء ثقافي يعترف بها كفاعلة ومبدعة.[1]

إن الفهم النسوي للمصطلح يركز على التلاحم بين الخاص (النسوي) والعام (الاجتماعي) بوصفها بنيتين متداخلتين، تستدعيان التأكيد على علاقة حميمية بينهما لإعطاء الكتابة النسوية معناها الإنساني المنفتح على قضايا الحياة المختلفة، مقابل الحرص الثقافي الجمعي على إحتواء هذه الكتابة.

إذ الكتابة النسوية العربية إشكالية مهمة يمكن طرحها في نسقي العام والخاص، فهي من خلال الخاص تحمل ملامح مشتركة تشترك فيها جماعة النساء كما يشترك كتاب أية أمة وأي جنس بملامح مشتركة، وهذا الإشتراك الخاص لا يكسر حقيقة أن الجماليات العامة للغة قد تكون في عمومياتها واحدة بين لغتي الرجال والنساء في سياق العام.

إن الخصوصية الجمالية في الكتابة النسوية تنبع من رؤية المرأة للعالم، وهي رؤية تنطلق من تجربتها الذاتية المركّبة، المحكومة بجملة من الشروط الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي تميزها عن الرجل. فالتكوين الأنثوي – النفسي والجسدي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي – يشكّل بنية متكاملة، تمنح المرأة منظورًا فريدًا في تعاملها مع الحياة والإبداع على حد سواء. ومن هذا المنطلق، تكتسب الكتابة النسوية طابعًا رؤيويًا مختلفًا، يجعل منها

[1] حسين المناصرة، المرجع السابق، ص67.

خطابًا يسعى إلى تفكيك الصور النمطية التي ترسّخت حول المرأة، سواء في تمثّلات الكتابة الذكورية، أو حتى في بعض التجارب النسوية التي استبطنت النموذج الذكوري ذاته.

ولذلك، فإن الكتابة النسوية تغدو فعلًا مقاومًا، يتأرجح بين تشخيص حالة المرأة وتفكيك منظومة القوى التي تحاصرها، وبين التمرّد الواعي على الوضع القائم والمطالبة بتحقيق العدالة والمساواة ضمن البنية الاجتماعية. هي كتابة واعية بالذات والآخر، متحمّلة لمسؤولية تمثيل قضاياها من الداخل، ساعية إلى إعادة تشكيل الوعي الجمعي بموقع المرأة وصورتها داخل المشهد الثقافي.

وقد شهدت الساحة الشعرية الجزائرية منذ سبعينيات القرن الماضي بروز أسماء نسوية لامعة، استطاعت أن تزاحم حضور الرجل في النسقين العمودي والحر، فساهمت في تحرير الخطاب الشعري من انحصاره داخل النبرة الذكورية، لتُصبح الكتابة الشعرية مشروعًا إنسانيًا مشتركًا يُسهم فيه كل من المرأة والرجل على حد سواء. ومن بين تلك الأسماء النسوية التي تركت بصمتها المميزة في المشهد الشعري الجزائري نذكر:

1- مبروكة بوسماحة: تُعدّ من الرائدات في الفضاء الشعري النسوي الجزائري، وكانت أول شاعرة تُدرج أعمالها ضمن قائمة المطبوعات النسائية، وقد قدمها الشاعر محمد الأخضر السائحي، ومن بين قصائدها اللافتة قصيدة "أمل"، التي تُمثّل فيها حالة التحوّل من الغموض والحزن إلى اللقاء والوضوح، فتقول:

"كنتُ وهما

كنتُ أحلامًا حزينة

كنتُ شيئًا مبهما

والتقينا يا رفيقي

صدفة في هذا الوجود

التقينا...

أيها التائه مثلي

في ظروفٍ من ظلام

وشقاء وعذاب..."

2- زينب الأعوج: شاعرة وباحثة ومترجمة، كتبت باللغتين الفصحى والعامية، وبرزت بقوة خلال سبعينيات القرن الماضي، حيث اتسمت كتابتها بنَفَس ملحمي، إذ تناولت قضايا الوطن والطفولة والثورة. وقد تجلى صوت الطفولة بوضوح في مجموعتها الشعرية "يا أنت يا من تكره الشمس"، حيث ترى في الطفولة زمنًا خالدًا، يتكرّس في شعورها وكتاباتها، فتقول:

"اقتربي أيتها الطفلة الحب

المنفى في وجهك ملحمة القرن العشرين."

أما في التزامها بالقضية الوطنية، فتكتب نصوصًا مشبعة بالمأساة والوجع، تُجسّد فيها شقاء الوطن ومحنة الإنسان، كما في قولها:

"هل تُمحى الأختام؟

هل تضيع أوشامٌ خُطّت بالنار؟

وهل يُنسى وطنٌ كان يُحسد في عينه؟

يا أنتَ، يا هذا الرغيف الجامد في الحلق

ما نسيتك

ما غاب عني وجع الأولاد وعيني

وغابة صدري المزروعة بالأحلام

وأشياء صغيرة خُتمت على دم القلب لحظة الولادة

ونحن للحب، وللحب ما زلنا نصلي، ونغني، ونموت..."

يتّضح من خلال شعر زينب الأعوج سريان الحسّ المأساوي في أغلب نصوصها، وهو ملمح أنثوي عميق، يرتبط بطبيعة المرأة التي غالبًا ما تُعبّر عن الألم والرؤية من خلال البكاء والحنين والنحيب، وهي في هذا مختلفة عن الرجل الذي قد يتوسّل الصمت أو الجَلَد. وقد عبّرت الشاعرة عن ذلك صراحةً في إحدى حواراتها بقولها: "فيما يخصّ المأساة، لست أدري، ربما هي جزء مني ولا أدري ذلك. كل كتاباتي فيها نبرة الفجيعة والمأساة، لم أفلح إلى حدّ الآن في كتابة قصيدة حب أو قصيدة تحكي ذاتي الحميمة. أشتهي ذلك، لكن كلما بدأت نصًا أجدني أطاوعه إلى النهاية، مثل ما حدث في رباعيات نوارة ومرثية لقارئ بغداد".

إن تجربة زينب الأعوج، كما تجربة مبروكة بوساحة، تعبّر عن خصوصية الكتابة النسوية الجزائرية التي لم تكن تكرارًا لصوت الرجل أو استنساخًا لتجربته، بل كانت خطابًا ذاتيًّا متفردًا، يحمل هموم المرأة والوطن، ويستبطن لحظات التمزّق والحنين، مساهماً في إعادة تشكيل الوعي الثقافي بجرأة وشاعرية متّقدة

الفصل الأول

العتبات النصية من الجماليات إلى الانزياح

- تعريف الانزياح لغة واصطلاحا

- تعدد مصطلحات الانزياح (الانحراف، العدول، الازاحة)

- أنواع الانزياح

1- الانزياح الاستبدالي (دلالي)

2- الانزياح التركيبي

- مفهوم العتبات النصية لغة واصطلاحا

- أنواع العتبات النصية

1- العتبات النشرية الافتتاحية

2- العتبات التأليفية

- وظائف العتبات النصية (الجماليات)

- المفارقة

- مفارقة الانكار

- مفارقة السخرية

- مفارقة التحول

- الغموض

تعريف الانزياح :

يمثل الانزياح مفهومًا محوريًا في التحليل الأسلوبي والسيميائي للنصوص الأدبية، ولا سيما الشعر، وقد تبلور هذا المصطلح مع تطور الدراسات البنيوية والأسلوبية، ليشير إلى الخروج عن الاستعمال المعياري أو العادي للغة بغية تحقيق تأثير جمالي أو دلالي خاص.

مفهوم الانزياح لغويًا

تُعنى الدراسة الأسلوبية بالبحث في اللغة الفنية للنص الأدبي، وتُحلل مواطن الجمال في ألفاظه ومعانيه، مما يجعله خطابًا أدبيًا فنيًا. تقوم لغة النصوص على وجهين: أولهما مألوف ومُتعارف عليه في المجتمع للدلالة على مسميات معينة، وثانيهما فني يتميز بسمات جمالية مُنزاحة. في هذا الوجه الفني، يخرج المتكلم عن المدلول العادي للكلام، ويكسر أفق توقع المتلقي، قاصدًا بذلك المبالغة والتأثير، وربما أغراضًا أخرى.

من الناحية اللغوية، يُشتق مصطلح "نزح" من الجذر (ن ز ح) الذي يدل على البعد والانفصال. فـ "نزح الشيء" يعني "بَعُدَ"، ويُقال "شيء نَزْحٌ ونُزُوحٌ ونازح" للدلالة على البعيد، كما ورد في قول ثعلب: "إن المذلة منزلٌ نزْح عن دار قومكَ فاترُكي شتمي". وكذلك، "نزحت الدار" تعني "بعُدت".

وفي السياق ذاته، تأتي كلمة "منازيح" كجمع لـ "منزاح"، في إشارة إلى من يأتي إلى الماء من مسافة بعيدة، كما في قول أبي ذؤيب: "وصرّح الموتُ عن غُلبٍ كأنّهم جُربٌ يدافعها السّاقي منازيح". كما يُستخدم "نزح به أنزحه" و "بلد نازح" بمعنى بعيدة. أما "النَّزْح" (بالتحريك)، فيُشير إلى البئر الذي نُزع ماؤها أو أُخذ، و"نزحتني" تعني "أنفدت ما عندي". ويُقال "لا ينزح" بمعنى "لا ينفد"، بينما "النَّزْح" يُطلق كذلك على الماء الكدر. ويُعبّر "نزح بفلان" عن "بعد عن دياره غيبةً بعيدة". [1]

[1] ينظر: إبن منظور: لسان العرب، مجلد 14، دار صادر – ط1– بيروت، 200\0م، ص231\232.

يُضيف القاموس المحيط أبعادًا أخرى لدلالة الجذر اللغوي "ن ز ح"، مُؤكدًا على معاني البعد والنفاد.

فـ "نَزَحَ" و "نُزُوحًا" يعني "بَعُدَ"، و"نَزَحَتْ" تُقال للأنثى بمعنى "بعدت"، فتكون "نازحٌ ونُزُحٌ ونُزُوحٌ" في الدلالة على البعد، سواء للذوات أو للآبار.

كما يُشير القاموس إلى أن "النَّزْح" يُطلق على الماء الكَدِر. أما "النَّزِيحُ"، فيُقصد به الشيء البعيد. وتُذكر "المَنْزَحَة" كاسم لـ "الدَّلْو" أو ما يُشبهها. وأخيرًا، يُستخدم التعبير "هو بمُنْتَزَح" ليعني "ببُعدٍ"، مما يُعزز مفهوم المسافة والابتعاد في هذا الجذر اللغوي..[1]

يُقدم كتاب "الصحاح" دلالات إضافية لمفهوم "نزح"، مُركزًا على معاني البعد والنضوب.

فـ "نَزَحَت البئر نزحًا" تعني "استُقِيَ ماؤها كله"، دلالةً على النفاد والجفاف التام. وتُعرف "البئر النَزُوح" بأنها "قليلة الماء"، ويُجمع ذلك على "رَكَايَا نُزُحٌ". كما تُشير عبارة "نَزُحَتِ الدارُ نزحًا" إلى "بعادها"، ويُستخدم وصف "بلد نازح" و"قوم منازيح" للدلالة على المسافة والبعد المكاني.

وفي تأكيد على هذا المعنى، أنشد الأصمعي:

"ومن ينزح به لا بد يوما يجيء به نقيٌ أو بَشِير"

وتُستخدم عبارة "أنتَ بمُنتَزَحٍ من كذا" للدلالة على "بعدك منه"، مما يؤكد على المعنى الشامل للانفصال والتباعد..[2]

الإنزياح في الإصطلاح: (Ecart)

يُعدّ الانزياح (L'écart) بابًا أساسيًا من أبواب الدراسة الأسلوبية، يُمكّن الدارس من تحليل النصوص الأدبية ببراعة. إنه يُمثل الاستخدام المبدع للغة، سواء في المفردات، أو

[1] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8- بيروت-لبنان، 2005م، ص244.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص1129.

التراكيب، أو الصور، بما يُبرز تفرد المبدع، وإبداعه، وقوة جذبه. ويأتي هذا الأثر نتيجة انحراف الكلام عن نسقه المألوف، الذي يتجلى بوضوح في تشكيل الكلام وصياغته[1]

يمكن تعريف الانزياح، أو العدول، أو الانحراف، بأنه خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو هو انحراف عن المعيار لغرض يقصده المتكلم. يُعد الانزياح من أبرز الظواهر التي تُميز الأسلوب الأدبي عن غيره، فهو العنصر الذي يمنح اللغة الأدبية خصوصيتها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية بجمالياتها وتأثيرها.

وقد استعرض عبد السلام المسدي مجموعة من المصطلحات ذات الصلة بالانزياح، مُوردًا أصولها الفرنسية وأصحابها، على النحو التالي:

- الإنزياح: L'écart ل(فاليري)
- التجاوز: La bus ل(فاليري)
- الانحراف: La déviation ل(سبيتزر)
- الاختلال: La distorsion ل(ويلك ووارين)
- الإطاحة: La subversion ل(باتيار)
- المخالفة: L'infraction ل(تيري)
- الشناعة: Le scandale ل(بارت)
- الانتهاك: Le viol ل(كوهن)
- خرق السنن: La violation des normes ل(تودوروف)
- اللحن: L'incorrection ل(تودوروف)
- العصيان: La transgression ل(أراغون)
- التحريف: L'altération ل(جماعة مو)

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد- "أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1- إربد- الأردن، 2013م، ص7.

يُعتبر الانزياح ظاهرة أساسية في الدراسات الأسلوبية، كونه عنصرًا فعالاً في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، ودعامة أولية في خلق الأسلوب الأدبي. إنه ذلك الانحراف أو العدول عن المألوف الذي يُضفي على النص سمته الفنية.

وبالرغم من أهمية مفهوم الانزياح (L'écart)، فإن المسدي يرى أن المصطلح الفرنسي (L'écart) عسير الترجمة، وغير مستقر في تصوره، مما دفع العديد من رواد اللسانيات الأسلوبية إلى اقتراح مصطلحات بديلة. فعبارة "انزياح" هي ترجمة حرفية للفظة (Ecart). ومع ذلك، يقترح المسدي أن المفهوم ذاته يمكن التعبير عنه بعبارة "التجاوز"، أو إحياء لفظة عربية استخدمها البلاغيون في سياق محدد وهي "العُدُول"، ويمكن من خلال التوليد المعنوي لهذه اللفظة أن نُصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية.

من الناحية العملية، يرى الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف، ينتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية. فعلى سبيل المثال، قولك "كذبتُ القوم وقتلت الجماعة" لا يحمل أي خاصية أسلوبية مميزة. أما قول الله تعالى: "فريقًا كذبتم وفريقًا تقتلون"، فيحوي انزياحًا أو عدولًا عن النمط التركيبي الأصلي، بتقديم المفعول به أولًا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيًا (فريقًا كذبتموه...). هذا الانزياح متصل بالتوزيع، أي بالعلاقات الركنية، مما يعني أن الأدوات اللغوية المستعملة نفسها يمكن إعادة وصفها بما يزيل الانزياح ويعيدها إلى نسقها المألوف.[1]

الانزياح اصطلاحًا:

يكاد ينعقد الإجماع الاصطلاحي على أن الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو انحراف عن المعيار يقصده المتكلم لغرض معين، وقد يحدث دون

[1] عبد السلام المسدي "الأسلوبية والأسلوب"، المجلد1، دار العربية للكتاب، ط3، 2006، ص163.

قصد مباشر منه. ومع ذلك، ففي كلتا الحالتين، يخدم الانزياح النص الأدبي بطريقة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة من التأثير.

يُعرّف الانزياح بكونه استخدامًا مبدعًا للغة، سواء في مفرداتها، أو تراكيبها، أو صورها، استخدامًا يخرج بها عن المعتاد والمألوف. هذا الخروج يُضفي على النص صفات التفرد، والإبداع، وقوة الجذب والأسر، إذ يسمح للمبدع بمراوغة اللغة والانزياح عن قوانينها المعيارية التي تسعى لضبط استخدامها التقليدي.

وقد تبنى علماء الأسلوب هذا المفهوم، ومنهم ليو سبيتزر الذي اعتبر الأسلوب "انحرافًا فرديًا بالقياس إلى قاعدة". فالانحراف أو الخروج عن الكلام العادي لا يمكن أن يتحقق إلا بوجود أصل يُعدل عنه أو معيار يُنزاح عنه. وفي هذا السياق، يرى بيركيرو أن "الانزياح يُعرف كميًا بالقياس إلى معيار". وهو المفهوم ذاته الذي أشار إليه يوسف أبو العدّوس، حيث اعتبر الأسلوب "انزياحًا عن قاعدة الاستعمال اللغوي".

بناءً على ما سبق، يظهر الانزياح على نوعين أساسيين: فهو إما الخروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإما الخروج عن النظام اللغوي نفسه. وفي كلتا الحالتين، يُشكل الانزياح كسرًا لمعيار معين، ينتج عنه قيمة لغوية وجمالية تُثري النص وتُعمّق دلالاته.[1].

تعدد مصطلحات الانزياح: الانحراف، العدول، الإزاحة، والمفارقة

في سياق دراسة ظاهرة الانزياح، لا بد من استعراض المسميات المتعددة التي تناولها الكُتاب واللغويون في العصر الحديث، والتي تشمل: الانحراف، العدول، الإزاحة، والمفارقة.

مصطلح "الانحراف" (La déviation)

يُعدّ مصطلح "الانحراف" ترجمة مباشرة للمصطلح الأجنبي "**La déviation**"، الموجود في اللغتين الإنجليزية والفرنسية، ويُعتبر الأكثر دقة وصحة في ترجمته. وقد ترجمه "معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب" بـ "الشذوذ"، الذي يعني "الخروج عن القاعدة

[1] وهيبة فوغالي "الإنزياح في شعر سمير القاسم" "قصيدة عجائب قانا الجديدة"، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير، تخصص دراسات أدبية ولغوية، كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، 2012، ص7.

ومخالفة القياس". في حين ترجمه رمزي روحي البعلبكي إلى "انحراف وشذوذ"، ووضع فهد عكام "الانحراف والعدول" كترجمة له. أما حسن كاظم، فقد انفرد بترجمة "**La déviation**" بـ "الانزياح"، وحمل "**départure**" ("**départir**") معنى "الانحراف".[1].

لقد استعمل أغلب الباحثين والمترجمين مصطلح "الانحراف" (la déviation) بشكل واسع، وإن كانوا قد يغفلون عنه أحيانًا. كما أن هذا المصطلح وارد في العديد من كتب اللسانيات وفقه اللغة.

ويبدو أن هذا المصطلح يحظى بشعبية كبيرة لدى الكثير من الباحثين، إلا أن ذلك لم يمنع وجود اضطراب في استخدامه أحيانًا. وقد ورد مصطلح "الانحراف" مقرونًا بمصطلحات أخرى في نصوص تتناول الشعرية، كما في تلخيص محمد فتاح لكلام جان كوهن، حيث قال: "إن الشعرية تحدد بالمجاز، والمجاز خرق أو انحراف، ويرادف عنده اللحن بمفهوم النحو التوليدي التحويلي، ومن ثم فهو يعتري التراكيب. ولكن لماذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز؟ إنه تحطيم اللغة العادية وخلق لمبدأ التناقض، ولقواعد الانتقاء، وللمعرفة الموسوعية". هذا النص يوضح العلاقة الوثيقة بين الانحراف ومفاهيم أخرى كالخرق واللحن، ودوره في تشكيل اللغة الشعرية.[2]

يُلاحظ في النص السابق تداخل ستة مصطلحات للإشارة إلى مفهوم واحد، بينما قد يكون استخدام مصطلح أو اثنين كافيًا ومُحققًا للغرض. وهذا يقودنا إلى رؤية عبد السلام المسدي الذي يشير إلى أن القدماء كانوا ينظرون إلى أي تغيير يطرأ على قواعد اللغة كـ انتهاك لأبدية قوانينها. ففي منظورهم، يُعدّ ذلك بمثابة تجنٍّ على اللغة وتسلط على أصلها،

---

[1] أحمد محمد ويس، "الإنزياح من منظور الدراسة الأسلوبية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص34\35.

[2] أحمد ويس محمد، "الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1– بيروت لبنان، 2005، ص39.

ويُصنف ضمن "البدعة". وكل "بدعة" في سياقهم هي بالضرورة عدول وانحراف. وقد يصل الأمر إلى ظهور شذوذ تقاومه المجموعة اللغوية ذاتها.[1]

يُعد مصطلح "الانحراف" ترجمة للفظة اللاتينية "déviation" المستخدمة في اللغتين الإنجليزية والفرنسية، وإن كان أكثر دقة في الإنجليزية. بيد أن دلالاته المتعددة في اللغة العربية قد تُلقي بظلالها على استخدامه في سياق الأسلوبية. فغالبًا ما يُربط "الانحراف" في الاستعمال اللغوي بالميل والابتعاد عن المعنى الفني، بل ويُساوى بالخطأ والعقم، والخروج على الحق والصواب، بمعنى التحريف والفهم الخاطئ. كما يُستخدم للدلالة على عاهات النطق، وبعض الأمراض النفسية، وفساد السلوك..[2]

لذلك، يمكن القول إن كلمة "الانحراف" مشغولة بدلالات سلبية راسخة في الأذهان وداخل ثنايا الكتب. وإذا صح المبدأ القائل بأن "المشغول لا يُشغَل"، فيمكن الاستنتاج بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن مفهوم الانزياح الفني في النصوص الأدبية."العدول": مفهوم أدق للانزياح.[3]

في المقابل، يُقدم مصطلح "العدول" دلالة أكثر ملاءمة لمفهوم الانزياح. إنه يُعبر عن رصد انحراف الكلام عن نسقه المألوف، أو هو "الانتهاك" الذي يحدث في الصياغة. بمعنى أن العدول يمثل الخروج عن النمط التقليدي لبناء الجملة، أو التحول من اللغة النفعية المعيارية إلى اللغة الإبداعية.

فالعدول لا يقتصر على وجود وجه آخر لترتيب الكلام فحسب، بل إن المبدع في عمله الأدبي يجنح عمدًا إلى استخدام ما هو فرعي لزيادة المعنى وتحقيق دلالات عميقة. إن أي

---

[1] المرجع نفسه، ص40.

[2] ينظر: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص34.

[3] مختار عطية: التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص57.

تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيير في الدلالة وانتقالها من مستوى إلى آخر، مما يُبرز قدرة العدول على إثراء النص وتوسيع آفاقه التأويلية.[1]

يُعد عبد السلام المسدي الرائد الذي لفت الانتباه إلى إمكانية استخدام مصطلح "العدول" مقابل المفهوم الأجنبي "l'écart"، وذلك في كتابه "الأسلوبية والأسلوب". وقد تبنى هذا المصطلح عدد من الباحثين البارزين مثل تمام حسان، وحمادي صمود، ومصطفى السعدني، وعبد الله صوله، والطيب البكوش، والأزهر الزناد.

تتعدد المصطلحات المرتبطة بمفهوم الانزياح، ومن بينها مصطلح "الإزاحة" (Déplacement)، الذي يمتلك صلة قريبة أو بعيدة بالمفهوم الأعم للانزياح. يُعدّ هذا المصطلح في أصله مفهومًا نفسانيًا، حيث يعتبره سيغموند فرويد في نظريته أحد آليات الدفاع النفسي.[2]

وقد انتقل مصطلح "الإزاحة" من مجال علم النفس إلى حقل النقد الأدبي. فقد أشار جراهام هو إلى أن نورثروب فراي يرى أن "كل الأدب التخييلي أساطير مزاحة عن معناها الأصلي، أي أنها تحوي نماذج بدئية أسطورية كامنة [ربما] لا يكون الكاتب ومعظم قرائه على علم بها". ويُضيف هو عن فراي: إن رؤيته "فتحت الطريق لرأيه بأن الأدب كله أسطورة مزاحة عن موضعها، أي أنه ليس محاكاة للتجربة، [ومن ثم فهو] ليس مشدودًا إلى الواقعية وقابلية التصديق".

كما ورد في كتابات ويمزاتوبروكس عن ريتشاردز، أن النظرية التقليدية تجعل الاستعارة تبدو مجرد "إزاحة للكلمات وتبديلاتها". وهذا يعني أن فهم اللغة لا يمكن أن يكون مجرد تطوير مبرمج للتقاليد، بل هو "إزاحة هائلة للتقاليد المتقادمة". وقد استخدم مصطلح "الإزاحة" عند عز الدين إسماعيل، وتردد عن كمال أبو ديب، وهناك من جعل ترجمة

---

[1] المرجع السابق، ص133.

[2] عبد الله خضر حمد، أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع –ط1– الأردن– 2013، ص49.

المصطلح الأجنبي بـ "الانزياح" نفسه، مما يدل على تداخل المفاهيم وتقاربها في السياق النقدي[1].

"المفارقة" (Paradoxe):

يُترجم مصطلح "المفارقة" من كلمتين أجنبيتين: Paradoxe و Irony. وهذا المفهوم قديم جدًا، فقد ورد في "جمهورية أفلاطون" على لسان إحدى الشخصيات التي وقعت فريسة محاورات سقراط. وقد كانت المفارقة، في طريقة المحاورة السقراطية، تعني عند أرسطو الاستخدام المراوغ للغة، وتُصنف عنده كشكل من أشكال البلاغة، يندرج تحتها المدح بصيغة الذم والذم بصيغة المدح.

يبدو أن المفارقة نشأت في الأجواء الفلسفية اليونانية، ويتأكد هذا إذا علمنا أن كلمة Paradoxe يونانية الأصل، وتتألف من مقطعين: البادئة Para التي تعني المخالفة أو المعاكسة، والجذر Doxa الذي يعني الرأي. ليكون معنى الكلمة ككل: ما يضاد الرأي الشائع. وقد جاء في "معجم المصطلحات العربية" أن المفارقة في الفلسفة هي "إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات". أما في المعجم الأدبي، فتعني المفارقة "رأيًا غريبًا مفاجئًا يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور، وذلك بمخالفة موقف الآخرين".[2]

2.أنواع الانزياح: الاستبدالي والتركيبي

يؤكد اتساع نطاق الانزياح على أهميته البالغة، فهو لا يقتصر على جزء أو اثنين من أجزاء النص، بل يمكنه أن يشمل أجزاء كثيفة ومتعددة. فإذا كان قوام النص لا يعدو في النهاية أن

---

[1] د– أحمد محمد ويس: "الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1– بيروت لبنان– 2005، ص 56\57.

[2] – أحمد محمد ويس: "الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مرجع سابق، ص66\67.

يكون كلمات وجملًا، فإن الانزياح قادر على أن يظهر في الكثير من هذه الكلمات والجمل، ويمكن تقسيم الانزياحات إلى نوعين رئيسيين:

* **النوع الأول: الانزياح الاستبدالي** (ParadigmaticDeviation)

يتعلق هذا النوع بجوهر المادة اللغوية، أي باختيار الكلمات والمفردات التي تحل محل غيرها في السياق، مُحدثةً بذلك أثرًا جماليًا أو دلاليًا غير مألوف.

* **النوع الثاني: الانزياح التركيبي** (SyntagmaticDeviation)

يتعلق هذا النوع بتركيب الكلمات والجمل مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، سواء كان هذا السياق قصيرًا أو طويلًا. إنه يتناول كيفية تنظيم العناصر اللغوية وعلاقاتها النحوية والدلالية، مما يؤدي إلى خرق الترتيب المألوف وخلق دلالات جديدة[1].

1.الأنزياح الاستبدالي: الإستعارة عموده الفقري

تمثل الاستعارة الركيزة الأساسية للأنزياح الاستبدالي، نظرًا لفوائدها الجمة في البناء الأدبي الشعري، فقد أولاها الباحثون والأدباء القدماء، واللغويون واللسانيون المحدثون، اهتمامًا بالغًا. يرى أبو هلال العسكري في كتابه "الصناعتين" أن الاستعارة تُعزز طبيعة البناء الأدبي الشعري، بوصفها لغة متميزة عن اللغة الطبيعية. يقول: "ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تقتضيه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً". هذه الزيادة تُنتج من التفاعل بين عبارتين أو معنى أولي مجرد.

للاستعارة أربع وظائف رئيسة:

- شرح المعنى وإبرازه بوضوح.
- تأكيد المعنى والمبالغة فيه لزيادة التأثير.
- الإشارة إلى المعنى بإيجاز وتركيز.
- حسن العروض الذي تُبرز فيه الاستعارة جمال الصياغة.

[1] أحمد محمد ويس– الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص111.

وكما هو الحال في البلاغة القديمة والشعرية الحديثة، فإن وجود قاعدة للغة يقابله عدول عنها، أو زيادة تتجاوز المتطلب اللغوي الصرف، مما يخلق قيمة جمالية.

لقد طغت أهمية الاستعارة على الاهتمام بالتشبيه، الذي عُدّ من الاستعارات المكشوفة والمباشرة. وهكذا، غدت الاستعارة تمثل جوهر النوع الأول من الانزياح، الذي يتعلق بخصوصية الوحدة اللغوية أو دلالتها. ومع أن الاستعارة قد تستتبع انزياحًا تركيبيًا يرتبط بتركيب مجموعة من الوحدات اللغوية، إلا أنها لا تستلزمه بالضرورة. لكنها، حتمًا، تدخل في علاقة مع بقية أجزاء النص لتُسهم في بناء دلالي متكامل مع الوحدات اللغوية السابقة.

الأنزياحالتركيبي:

يحدث الأنزياح التركيبي من خلال الطريقة التي تُربط بها الدوال ببعضها البعض ضمن العبارة الواحدة، أو في التركيب والفقرة. فمن المسلم به أن تركيب العبارة الأدبية عامة، والشعرية خاصة، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو النثر العلمي. فبينما تخلو كلمات هذين الأخيرين، سواء كانت مفردة أو مركبة، من أي ميزة أو قيمة جمالية تُذكر، فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة جمالية رفيعة.

إن المبدع هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللفظة جماليًا، متجاوزًا بذلك إطار المألوفات اللغوية، مما يجعل التنبؤ بالمسار الذي سيسلكه النص أمرًا غير ممكن. وهذا بدوره يُبقي متلقي الشعر في حالة ترقب دائم لِتشكيل جديد، ومنه، معانٍ ودلالات مبتكرة تُثري تجربته الجمالية والفكرية[1].

ويمكن القول هاهنا بأن الشعريات الحديثة مالت في المقام الأول إلى رؤية الشعر بما هو تشكيل لغوي وعلاقات جديدة.... ومن بين هؤلاء "جون كوهن" فالشاعر حسبه هو شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق الأفكار وعبقرية كلها، إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي".[2]

---

[1] بتصرف أحمد محمد ويس– "الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية" ص113\119.

[2] أحمد محمد ويس– "الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية"، ص121.

لقد مالت الشعريات الحديثة، في المقام الأول، إلى رؤية الشعر بصفته تشكيلًا لغويًا وعلاقات جديدة. ومن بين أبرز رواد هذا الاتجاه "جون كوهن"، الذي يرى أن الشاعر هو شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه. فالشاعر، في نظره، خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته تعود بالكامل إلى إبداعه اللغوي.

تُعَدّ الانزياحات التركيبية في الفن الشعري، لا سيما في اللغة العربية، من أكثر الظواهر بروزًا في التقديم والتأخير. ومن المعلوم أن لكل لغة بنيات نحوية عامة ومطردة يسير عليها الكلام. فالفاعل في العربية، على سبيل المثال، يأتي تاليًا لفعله وسابقًا لمفعوله غالبًا إذا كان الفعل متعديًا، بينما في الإنجليزية يتصدر الجملة، أي أنه مبتدأ يليه فعل فمفعول به.

الانزياح النحوي (القلب) ومولد الشاعرية

يُمكن أن نُطلق على أحد أنواع ومظاهر التصرف في التراكيب مبدأ ومهارة التقديم أو التأخير. هذه الظاهرة وثيقة الصلة بقواعد النحو، لدرجة أن "جون كوهن" قد أطلق على الانزياح الناتج عن التقديم والتأخير تسمية الانزياح النحوي أو "القلب". وقد طبق هذا المفهوم على اللغة الفرنسية، وما تحمله من خصائص. ويرى كوهن أن الفرق بين الصياغات الواحدة التي لا تملك الدلالة نفسها يعود إلى أن بعضها يخالف الاستعمال الشائع.

صحيح أن هذا التحليل قد يكون صحيحًا، ولكنه غير مكتمل. فالمخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشاعرية. فلا بد أن تكون وراء هذه المخالفة قيم فنية وجمالية. فليس بالضرورة أن تكون المخالفة للتميز أو التفرد فحسب، بل غالبًا ما يكون وراءها غاية فنية تُعبر عن شيء أو عن معنى عميق في النفس الشاعرة.[1]

3.مفهوم العتبات لغة واصطلاحا:

لغة:

[1] ينظر: أحمد محمد ويس– "الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية"، ص122\125.

ورد في المعجم العين الخليل بن احمد الفراهيدي المتوفي (سنة 170هـ) ان لفظة العتبة هي:

عتب: العَتَبَة: أُسْكُفّه الباب، وجعلها إبراهيم عليه السلام، كناية عن إمرأة إسماعيل إذ أمره بإبدال عتبته، وعتباتُ الدرجة وما يشبهها من عتبات الجبال وأشراف الأرض.

وكل مرقاةٍ من الدرج عتبة، والجميع العتب، وتقول: "عتبة لنا عتبة"، أي إتخذ عتبات: أي مَرْقَيات، و"العتب" ما دخل في أمر يفسده، ويغيره عن الخلوص، قال خلف بن الخليفة:

"فما في حسن طاعتنا ولا في سمعنا عَتَبُ"

وحُمِلَ فلانٌ على عَتَبَةٍ كريهة، وعلى عَتَبٍ كريهٍ من البلاء والشرّ.

و"العتب": إلتواء عند الضريبة، قال أمرؤ القيس:

- "مُجَرّبَ الوَقْعِ، عَبْرَ دي عَتَبِ"

يصف السيف: وقال المتلمس:

- "يُعْلَى على العَتَبِ الكريه ويُوبَسُ".[1]

ورد في "لسان العرب" لابن منظور (ت 711هـ) أن لفظة العَتَبَة تُشير إلى أسْكُفَّة الباب التي تُوطأ. وقيل: العَتَبَة هي الخشبة العليا فوق الباب، بينما الأسْكُفَّة هي الخشبة السفلى، والعارضتان هما العضادتان. ويُجمع لفظ "عَتَبَة" على "عَتَبٌ" و"عَتَبَاتٌ". ويُقال "عَتَبَ عَتَبَةً" إذا اتخذها. كما يُطلق لفظ "عَتَبُ الدَّرَج" على مراقيها إذا كانت من خشب، وكل مرقاة منها تُسمى "عتبة".

مفهوم "النص" لغويًا

تعددت المعاني اللغوية لمصطلح "النص"، فجاء في "لسان العرب" في مادة (نصص) أن النص هو رفعك الشيء. يُقال "نص الحديث ينصّه نصّا" أي رفعه، وكل ما أظهر فقد نص.

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي "كتاب العين"- المجلد 3- دار الكتب العلمية- بيروت لبنان- ط1- 2003، ص90.

كما يُقال "نص الظبية جيدها" أي رفعته، و"وضع على المنصة" يعني وضع على غاية الشهرة والظهور.

أصل النص اللغوي يُشير إلى جعل بعض الشيء على بعض. ويُقال "نص الدابة ينصها نصًا" أي رفعها في المسير، وكذلك الناقة. وقد كثرت التعريفات عند العلماء، حيث قال الأزهري: "النص أصله منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها. ومنه نصّصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده".[1]

مفهوم "النص" اصطلاحًا: من الغاية إلى الأصل

إذا كان المعنى اللغوي لكلمة "النص" يشير إلى غاية الشيء ومنتهاه وأقصاه، فإن هذه الدلالات الحسية والمجردة تتداخل لتُمهد للانتقال إلى المعاني الاصطلاحية.

يُعرّف النص اصطلاحًا بأنه الكلام المنصوص، أي المعين، أو الذي يُنصص عليه تنصيصًا بعلامة تنصيص، مما يعني أنه الصيغة الكلامية الأصلية كما وردت عن المؤلف.[2]

تُعدّ العتبات النصية من أهم القضايا في النقد الأدبي المعاصر. وعلى الرغم من تعدد المصطلحات التي أُطلقت على هذا الحقل المعرفي، مثل: النص المصاحب، المناص، النص الموازي، خطاب المقدمات، المكملات، إلا أن معناها الاصطلاحي لا يختلف جوهريًا عن معناها اللغوي، فهي تُشير إلى الإطار الذي يحيط بالنص.

تُعرّف العتبات بأنها "ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية". أي أنها تُشكل الإطار أو كل ما يصاحب النص، وقد تكون مرئية بالعين، كصورة أو رموز، أو تكون كلمات تُقرأ.

كما تُعرّفها سعدية نعيمة بأنها "فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص، من عناوين رئيسية وفرعية، وتداخل العناوين، ومقدمات، وذيول، وصور، وتمهيد، وتشبيه، وتقديم، وكلمات

---

[1] الأزهر الزناد، (نسيج النص)، ط1، 1993، المركز الثقافي العربي، ص11.

[2] ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص223.

الناشر، والتعليقات الخارجية". هذه التعريفات تُبرز الدور المحوري للعتبات كمدخل أساسي لفهم النص وتأويله.[1]

يُقدم عبد الرازق بلال تعريفًا للعتبات النصية، فيصفها بأنها "مجموع اللواحق والمكملات المتممة لنسيج النص الدال". ويعتبرها "خطابًا قائمًا بذاته، له ضوابطه وقوانينه التي تُفضي بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنص". فالعتبات لا تُسهم فقط في جذب انتباه القارئ، بل تُحفزه على قراءتها وتأويلها وفقًا لوجهة نظره، مع ربطها بمضمون النص ليتسنى له فهم خصوصيته.[2]

تُعدّ "العتبات النصية" علامات دلالية تُشرع أبواب النص أمام المتلقي القارئ، وتشحنه بالدفعة الزاخرة للتوغل في أعماقه. هذا يعود لما تحمله هذه العتبات من معانٍ وشفرات ذات علاقة مباشرة بالنص، تُنير دروبه وتُضيء مساراته. كما تتميز العتبات بكونها ذات سياقات تاريخية ونصية محددة، وتؤدي وظائف تأليفية تختزل جانبًا مركزيًا من منطق الكتابة..[3]

بالإضافة إلى ذلك، فإن عتبات النص "تُبرز جانبًا أساسيًا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي". كما أنها تُشكل أساس كل قاعدة تواصلية تُمكّن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية أوسع. وتجدر الإشارة إلى أن العتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعتها وخصوصيتها النصية نفسها، فهي جزء لا يتجزأ من الكيان الكلي للنص .[4]

---

[1] سعدية نعيمة: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار مجلة المغير، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري– كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة–ع: 5مارس2009، ص225.

[2] سامان جليل إبراهيم: سيميائية العتبات النصية في البنى المتناغمة عموديا قراءة في المجموعة القصصية (عصا الجنون) لأحمد خلف– مجلة جامعة كريمان– كلية اللغات والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة كريمان، 2018، ص02.

[3] نورة فلوس: بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجيستير جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011\2012، ص13\14.

[4] عبد الفتاح الجحمري: عتبات النص (البنية والدلالة) – منشورات الرابطة، دار البيضاء، ط1، 1996، ص16.

وبالتالي يمكن القول إنه مهما تعددت التسميات للمصطلح تبقى هي المنفّذ الأساسي للدخول إلى النص والغوص في عوالمه بكل أشكاله وحتى وإن كانت تشترك مع نصوص أخرى في بعض الإيحاءات كما قد تكون تتعلق بنص واحد فيها، بحيث تسلط الضوء على جمالية النص الأدبي وبيان جماليته ورونقه من خلال هذه العتبات التي يريد الكاتب من ورائها الكشف عن شيء ما في النص أو الإشارة إليه.

فنجد "حميد الحمداني" في كتابه بنية النص السردي يرى "أن العتبات يقصد بها ذلك الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها، بإعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها".[1]

يؤكد هشام محمد عبد الله على مقولة هنري متران: "إنه لا وجود لشيء محايد في الرواية". فكل ما يتصل بالمتن الروائي من أشكال، وألوان، وأيقونات، وعلامات، وعناوين يكون مقصودًا بذاته ومبنيًا على قصدية مسبقة عمل عليها الكاتب، ليكون بمثابة علامات دالة على المضمون.[2]

لذا، تُعدّ العتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر، وذلك لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النصوص. وقد أصبحت اليوم، سواء في العالم الغربي أو في بلادنا العربية، حقلًا معرفيًا قائمًا بذاته.

من خلال ما سبق، يتضح أن العتبات هي المفتاح الأساسي لفهم النص والوصول إلى تحليل معانيه وشفراته. إنها تُبرز العلاقة الداخلية والخارجية التي توحي بالعلاقة الازدواجية بين العتبات والنص، مما يؤدي إلى فهم خباياه وأسراره.[3]

---

[1] حميد الحمداني: بنية النص السردي– المركز الثقافي العربية– الدار البيضاء، بيروت– ط2، 2000، ص55.

[2] هشام محمد عبد الله: (اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملاك، دراسة في المسكوت عنه) – مجلة ديالى ع47، 2010، ص665.

[3] فيصل أحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون– الجزائر– العاصمة– ط1– 2010، ص223.

"الباراتكست" (Le Paratexte):

تُعرف العتبات في الاصطلاح الفرنسي بـ "Le Paratexte". وقد نال هذا المفهوم اهتمامًا كبيرًا، وتناوله بالتحليل والاجتهاد الناقد الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette)، خاصة في أعماله ومؤلفاته، ولا سيما كتابه "عتبات" (Seuils).

في هذا الكتاب، بسّط جينيت للدارسين تعريفًا دقيقًا للمصطلح، لخصه في جمل مقتضبة قبل أن يُورد مجموعة من الخطابات التي تعنى به. فـ "الباراتكست" هو كل ما يجعل من النص كتابًا يُقدم نفسه لقرائه، أو بصفة عامة لجمهوره. إنه يتجاوز كونه مجرد جدار ذي حدود متماسكة، ليُصبح وسيطًا حيويًا بين النص ومتلقيه [1] .

إن "الباراتكست"، أو ما يحيط بالكتاب من سياجات وحدود أولية، يهدف إلى جذب القارئ ومساعدته على فهم الخيوط الأساسية للعمل المعروض. يضم هذا المصطلح في مفهومه مجموعة واسعة من النصوص، مثل المقدمات، والعناوين، والصور، وكلمات الناشر، والتوجيهات الهامشية.

ويُوضح جون ديبوا (Jean Dubois) في معجمه اللساني امتداد هذا المفهوم وتشعب مسالكه التحليلية، فيقول: "نُسمي Le Paratexte ذلك المجموع من النصوص التي تكون، على العموم، موجزة ومصاحبة للنص الأصلي". ويُفصّل ديبوا مكوناته بحسب نوع النص:

* في حالة الكتاب: يمكن لـ Le Paratexte أن يتكون من صفحة العنوان، والتمهيد، والتوطئة، والاستهلال، أو المقدمة، ومن الصفحة الرابعة للغلاف، ومن مؤشرات مختلفة.

* في حالة المقال: يظهر Le Paratexte في الملخص، وفي النقاط، والفهرس.

* في حالة المسرحية: نجد Le Paratexteمتمظهرًا في قائمة الشخصيات (الممثلين)، والتوجيهات المشهدية، ووصف الديكور، وتأثيث الركح، والفضاء السينوغرافي.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينات (من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، ط1، 2008، ص44.

يدل هذا التوسع في اهتمامات المصطلح على تساوقه مع تنوع الأنماط الأدبية واختلاف أنواعها، مما يجعل النصوص القابلة للتحليل غير محصورة بصفة نهائية. فمنالنص الشعري إلى النص الروائي، ومن النص الدرامي إلى النص البصري، تظل النصوص الموازية متشعبة ومتعددة الأوجه.[1]

تحظى العتبات النصية اليوم باهتمام بالغ من قبل الدارسين والنقاد، بعدما كانت تُصنف على رفوف الهامش. لقد أصبحت الدراسات الحديثة تعتبرها الركيزة الأساسية التي يقوم عليها كل نص. فالعتبات النصية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالنص؛ إذ لا وجود لنص بدون عتبة، وفي المقابل، لا عتبة بدون نص. إنها بمثابة بوابة العمل الأدبي، لأن القارئ يلمح تلك العتبات من أول نظرة، وهي تضيء ذهنه، كونها المرآة التي تعكس جوهر النص.

مفهوم العتبات النصية اصطلاحًا:

يُقدم محمد بنيس تعريفًا للعتبة، منطلقًا في تحديد العناصر الأولية للتسمية، ويقصد بها: العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن واحد. هذه العناصر تتصل بالنص لدرجة تداخلها معه إلى حد يبلغ فيه تعيين استقلاليته، بينما تنفصل عنه انفصالًا يسمح لداخل النص كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلالياته. فالإقامة على الحدود هي إشارة للمسالك التي تربط العتبة بالنص وتُمكن من فهمه.[2]

يُعرّف سعيد يقطين التناص بأنه مجموعة من العلاقات النصية المتعددة والكثيرة. هذا المعنى رافق نشأة المصطلح في أواخر السبعينات من القرن الماضي. إلا أنه منذ الثمانينات، تم إدخال تمييز بين أوجه العلاقات النصية، حيث خُصص لكل منها مصطلح خاص بها.

---

[1] Jeans dubois, dictionnairede linguistique EdMlarousse, paris,2001, p344.

[2] سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص96.

أقسام وأنواع التفاعل النصي

ميز سعيد يقطين بين قسمين رئيسيين للتفاعل: النص والمناص، كما فصّل أنواعه الثلاثة كالتالي:

* التفاعل النصي الذاتي: يحدث هذا التفاعل عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في حوار وتأثر متبادل مع بعضها البعض. يتجلى هذا التفاعل على مستويات لغوية، وأسلوبية، ونوعية داخل أعمال المؤلف نفسه.[1]

* التفاعل النصي الداخلي: يتمثل هذا النوع في تفاعل نص الكاتب مع نصوص معاصريه من الكتاب، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية. إنه يعكس التأثر والتأثير بين نصوص تنتمي إلى الحقبة الزمنية ذاتها.

* التفاعل النصي الخارجي: يشير هذا التفاعل إلى تأثر نصوص الكاتب بنصوص الآخرين التي ظهرت في عصور بعيدة. إنه يبرز الامتداد التاريخي للتأثر النصي، ويعكس الحوار بين الأجيال والثقافات المختلفة عبر الزمن.[2]

مفهوم النص اصطلاحًا:

تتعدد التعريفات الاصطلاحية للنص بشكل كبير، وكل تعريف يُعبر عن وجهة نظر مميزة. سنستعرض هنا أبرز هذه التعريفات التي تخدم موضوعنا.[3]

النص بوصفه بنية متماسكة: روجيه فولر

---

[1] سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص96.

[2] جيرار جينت، مدخل لجامع النص– ترجمة، عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، العراق بغداد، ص05.

[3] ينظر: بشير إبرير، التواصل مع النص "من أجل قراءة فعالة محققة للفهم"، مجلة اللغة العربية، نشر المجلس الأعلى اللغة العربية، ع4، 2001، ص207.

يُعرّف روجيه فولر (R. Fowler) النص في كتابه "اللسانيات والرواية" بأنه البنية النصية الأكثر إدراكًا ومعاينة. ومن منظور لساني، تُعدّ هذه البنية متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها، تُشكل استمرارًا وانسجامًا على صعيد تلك المتوالية اللغوية.

النص كنسيج وإنتاج: رولان بارت.[1]

يرى رولان بارت أن النص نسيج. ولكن، لطالما اعتُبر هذا النسيج كمنتج وحجاب جاهز يُكمن المعنى الحقيقي وراءه. يؤكد بارت أن النص ليس مجرد وعاء لمعنى متخفٍ، بل هو إنتاج لعملية التشابك المستمر، والانسجام، والتماسك بين عناصره.

النص كجهاز عبر لساني: جوليا كريستيفا

ذهبت جوليا كريستيفا (J. Kristeva) إلى أن النص هو جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان (Langue). يتم ذلك عن طريق ربط اللسان بالكلام (Parole) التواصلي، رامية بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة، مما يُظهر النص كفضاء تفاعلي للمعاني..[2]

تركز جميع التعريفات السابقة للنص على عمليات الكتابة وما يتبعها من قراءة، تحليل، تفسير، وتأويل. وإذا كانت العملية التعليمية تقتضي كل هذه الإجراءات، فإن النص من وجهة النظر البيداغوجية يُعتبر وحدة تعليمية محورية. يلتقي في هذا المحور العديد من المعارف اللغوية المتعلقة بالنحو والصرف والعروض والبلاغة، بالإضافة إلى علوم أخرى كعلم النفس والاجتماع والتاريخ.

3.أنواع العتبات النصية

تنقسم العتبات النصية إلى أنواع رئيسية تحدد مسؤولية إنتاجها وموقعها من النص:

العتبات النشرية الافتتاحية

---

[1] عز الدين المناصرة، نص الوطن وطن النص– شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، العدد1– تصدر عن جمعية الجاحظية، الجزائر، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص40.

تمثل هذه العتبات جميع الإنتاجات المناصة التي تقع مسؤوليتها على عاتق الناشر، الذي ينخرط في صناعة الكتاب وطباعته. هذه العتبات أقل تحديدًا في تصنيف جينيت، وتتمثل في عناصر مثل: الغلاف، الجلادة، كلمات الناشر، الإشهار، وحجم الكتاب.

يندرج تحت هذا العنوان عنصران أساسيان:

* **النص المحيط النشري:** يشمل كلًا من الغلاف، الجلادة، كلمات الناشر، الإشهار، والحجم. وقد شهد هذا العنصر تطورًا ملحوظًا مع تقدم الطباعة الرقمية، وهو يعبر عن تلك العناصر المحيطة بالكتاب.

* **النص الفوقي النشري:** يضم ويندرج تحته كل من: الإشهار، قائمة المنشورات، والملحق الصحفي لدار النشر. يهتم هذا النوع بالترويج للمنشورات الجديدة والإعلان عنها

العتباتالتأليفية

تنحدر هذه العتبات من الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب والمؤلف. وينخرط فيها كل من: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، والاستهلال.

وينقسم هذا النوع بدوره إلى قسمين:

* **نص المحيط التأليفي:** يضم تحته كل من: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، والتمهيد.

ب. النص الفوقي التأليفي:

يُعد "النص الفوقي التأليفي" مجموعة من الخطابات الخارجة عن النص، إلا أنها تعمل على إضاءته وشرحه. وقد تكون هذه الخطابات عامة، مثل: اللقاءات الصحفية، والإذاعة

والتلفزيون، والحوارات، والمناقشات، والندوات، والمؤتمرات، والقراءات النقدية. كل هذه الأنماط تندرج تحت مفهوم "النص الفوقي العام".[1]

أما المراسلات، والمذكرات الحميمية، والتعليقات الذاتية، فتندرج ضمن "النص الفوقي الخاص".

مما سبق، نستنتج وجود علاقة تكاملية بين العتبات التأليفية والنشرية. فبينما تتعلق العتبات النشرية بكل ما يحتويه الغلاف، ترتبط العتبات التأليفية بالمتن النصي. إذن، فالعتبات النشرية جزء لا يتجزأ من العتبات التأليفية، وكل واحدة منهما تُكمل الأخرى لتُشكل منظومة متكاملة.

4.وظائف العتبات النصية:

يمكن إجمال وظائف العتبات النصية في النقاط التالية:

* **فهم الخصوصية وإنتاج المعنى:** تُساعد العتبات النصية على فهم خصوصية النص الأدبي وتثبيت مقاصده الدلالية والتداولية. كما أنها تُساهم في إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي بينها وبين المتن.

* **الدور التواصلي والتداولي:** تلعب العتبات دورًا تواصليًا هامًا في توجيه القراءة، بالإضافة إلى دورها التداولي الذي يمكنها من استقطاب القارئ. وذلك لأنها تُمثل خطابًا أساسيًا ومساعدًا يخدم النص، مما يكسبها تداوليًا قوة إنجازية باعتبارها رسالة موجهة للقراء.

* **إبراز الشكل والمحتوى:** تُساهم العتبات النصية في إبراز شكل النص، ومحتواه، وقضاياه، ومنظوراته الفكرية. هذا يستدعي تحليلًا نصيًا معمقًا وفق منهجيات نقدية، علمية، ومعرفية محددة.

يمكن القول في الأخير أن وظائف العتبات النصية ليست خاضعة للاختيار من خلال اعتماد وظيفة وإقصاء أخرى. أي أنه كما للعنوان وظائفه الخاصة به، كذلك للإهداء وظائفه

[1] نعيمة السعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة المختبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص225.

أيضًا، ونفس الشيء للعتبات الأخرى. وعليه، فإن وظائف العتبات النصية تشكل موضوعًا أكثر تنوعًا مما يستدعي التطرق إليها نوعًا بنوع[1].

العنوان لغويًا: من الظهور إلى الدلالة

يمكن بدءًا تسجيل مادتين في اللغة العربية تُحيلان، بوصفهما جذرًا، إلى مصطلح "العنوان":

* المادة الأولى (عنَنَ):

"عن الشيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عنَنًا وعُنُونًا" تعني "ظهر أمامك". ويُقال "عن يَعِنُّ ويَعُنُّ عنًّا وعُنُونًا واعْتَنَّ" بمعنى "اعترض عَرَضَ"، ومنه قول امرئ القيس: "فعنّ لنا سربٌ كأنّ نعاجه".

"الاعتنان" هو الاعتراض، وكذلك "العَنَنُ" من "عن الشيء" أي "اعترض". و"عنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُهُ لكذا" تعني "عرضته له وصرفته إليه". و"عنَّ الكتاب يَعُنُّهُ عنًّا وعَنَّنَهُ" كـ "عَنْوَنَهُ"، و"عَنْوَنْتُهُوعَلْوَنْتُهُ" بمعنى واحد، مشتق من المعنى. وقال اللحياني: "عَنَنْتُ الكتاب تعْنِينًا وعَنَّيْتُه تعنِيةً إذا عَنْوَنْتَهُ"، حيث أُبدلت إحدى النونات ياءً. سمي "عُنْوَانًا" لأنه "يَعُنُّ الكتاب من ناحيته"، وأصله "عُنَانٌ"، فلما كثرت النونات قُلبت إحداها واوًا. ومن قال "عُلْوَانُ الكتاب" جعل النون لامًا لأنه أخف وأظهر من النون.

* المادة الثانية (ع ن و):

يُقال للرجل الذي يَعْرِض ولا يُصرح: "قد جعل كذا وكذا عُنْوَانًا لحاجته"، وأنشد:

"وتعرف في عنوانها بعض لحنها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهيا"

قال ابن بري: و"العُنْوَانُ" هو الأثر. قال سوَّار بن المضَرَّبِ:

"وحاجة دون أخرى قد سنحت بها جعلتها للتي أخفيت عنوانا"

وقال أيضًا: "كلما استدللت شيء تظهر على غيره فهو عُنْوَانٌ له". كما قال حسان بن ثابت، يرثي عثمان رضي الله عنه:

"ضحّوا بأشمط عنوان السجود به يُقطّع الليل تسبيحًا وقرآنًا"

---

[1] عبد العالي بوطيب، برج السهود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، العدد 55، مجلة الناهل، المغرب، 1997، ص46.

قال الليث: "العُلْوَانُ" لغة في "العُنْوَانُ" غير جيدة. و"العنوان" بالضم هي اللغة الفصيحة.

وقال أبو داود الرَّواسي:

"لمن طلل كعنوان الكتاب ببطن أواق، أو قرن الذهاب؟"

وقال ابن بري: ومثله لأبي الأسود الدّؤلي:

"نظرت إلى عنوانه فنبذته كنبذك نعلاً أخلقت من نعالكَا".

وقد يُكسر فيقال "عِنْوَانٌ" و"عِنْيَانٌ"[1].

"**العنوان**"

في متن اللغة، يُشير الفعل عنَّ، وما اشتق منه، إلى معانٍ متعددة تتعلق بالظهور والتوجيه. فـ "عنَّ الشيء لِكذا"، و"عنَّنَهُ"، و"أَعنّهُ" تعني "عَرَضَهُ لَهُ وصَرَفَهُ إليه". وعند الحديث عن الكتاب، يُقال "عَنْوَنَهُ" أو "عَنَّى الكتابَ تَعْنِيةً" بمعنى "جعل له عُنْوَانًا"، أو "كتبَ عُنْوانَه". الأصل في ذلك هو "عَنَنَهُ" أو "عَنَّاهُ"[2].

تتعدد صور لفظة العنوان، فنجد "العُنْوَانُ"، و"العِنْوَانُ"، و"العِنْيَانُ"، و"العُلْوَانُ" (وإن كانت الأخيرة تُعتبر لغة غير جيدة في الكتاب). يُطلق العنوان على كل ما يُستدل به على سائر الشيء، أو الأثر. وأصله "عُنَّانٌ"، و"عن الكتاب عَنْوَنَهُ" أي كتب عنوانه.

المادة الثانية (عنا): القصد والظهور

تُقدم المادة الثانية (عنا) دلالات أخرى للفظ العنوان. فـ "عَنَتِ الأرض بالنبات تعْنُو عُنُوًّا وتُعني أيضًا، وأَعنَتْهُ" تعني "أَظْهَرَتْهُ". و"عَنَوْتُ الشيء" بمعنى "أَخْرَجْتُهُ". وقد ورد ذلك في قول ذي الرمة:

"ولم يبق يا الخلصاء مما عنت به من الرطب إلا يبسها وهجيرها"

وأنشد بيت المتنخّل الهذلي:

---

[1] أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات، دار مكتبة الحياة، بيروت– لبنان– (د–ط)، 1960، المجلد الرابع، مادة (عنن)، ص287.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (عَنَا)– ج: 10، ص315\316.

"تَعْنُو بمحزوتٍ له ناضجٌ"

ويُقال "عنيت فلانًا عينيًا" أي "قصدتُهُ". و"عنيت بالقول كذا" أي "أردت". ومعنى كل كلام، ومعناتُهُ، ومعنِيَتُهُ تُشير إلى مقصده.

يُشتق عنوان الكتاب مما ذُكر من معنى، وتوجد فيه لغات متعددة: "عَنْوَنْتُ" و"عَنَّنْتُ". قال الأخفش: "عنوان الكتاب، وأعَنَّهُ". وأنشد يونس:

"قَطِّنِ الكتابَ إذَا أرَدتَ جوابَهُ وَاعْنِ الكتابَ لِكَيْ يُسَرَّ ويُكْتَمَا"

قال ابن سيده: "العُنْوانُ والعِنوانُ سِمةُ الكتاب". و"عَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وعِنْوَانًا" و"عَنَّاهُ" كلاهما يعني "وسَمَهُ بالعُنوان". وقال أيضًا: "العُنْيَانُ سِمةُ الكتاب". وقد "عناهُ وأعناهُ". وورد أيضًا: "وأشمطُ عنوانٌ به من سجودهِ / كركْبِهِ عنزٍ من عنوز بني نصرِ"[1].

العنوان اصطلاحًا:

يُعد العنوان علامة لغوية تعلو النص لتَسِمَه وتحدده، بل وتُغري القارئ بقراءته. فالعناوين ذات أهمية قصوى؛ إذ لولاها لظلت الكثير من الكتب مكدسة على رفوف المكتبات. وكم من كتاب كان عنوانه سببًا في ذيوعه وانتشاره وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه وبالًا عليه وعلى صاحبه![2]

يرى ليوهوك (**Leohoek**) أن العنوان هو "مجموع العلامات اللسانية (كلمات، مفردة، جمل) التي يمكن أن تتدرج على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتُغري الجمهور المقصود". أما جاك فونتاي (**Jacques Fontanille**) فيرى أن العنوان، مع علامات أخرى، يُعد من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف. إنه نص موازٍ له، بل هو

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة– المملكة العربية السعودية، ط1– 1985، ص263.

[2] Leo.H,Hock : La marque du titre, dispositifs, Sémiotiques d'une pratique textuelle, Mouton Publishers, the hague, Paris ; New york,1981,p 05.

نوع من أنواع التعالي النصي (**transtextualité**) الذي يحدد مسار القراءة، والتي يمكن لها أن "تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب"[1].

وعلى هذا، يحظى العنوان باهتمام بالغ في الدراسات السيميائية، نظرًا لكونه "أكبر ما في القصيدة، إذ له الصّدارة ويبرز متميّزًا بشكله وحجمه". فهو الوسيلة الناجعة التي يمكن لصاحب النص أن يتسلح بها لجذب اهتمام القارئ. وهذا الرأي تميل إليه الناقدة العربية بشرى البستاني، التي ترى أن العنوان: "رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتُغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه".[2]

6.أنواع العناوين

تتعدد العناوين بتعدد النصوص ووظائفها. ومن أهم أنواع العناوين نجد:

*** العنوان الحقيقي:**

هو ما يتصدر واجهة الكتاب ويُسمى أيضًا بالعنوان الحقيقي، أو الأساسي، أو الأصلي. إنه بحق بطاقة تعريف تمنح النص هويته، فتميزه عن غيره من النصوص.

هل ترغب في استكشاف المزيد عن أنواع العناوين الأخرى، أو تود الانتقال إلى وظائف العنوان في النص الأدبي؟

ونضرب مثالا بعنواني: "البداية في النص الروائي" لصدوق نور الدين و "التناص في الشعر العربي الحديث" لحصة البادي، فكلاهما عناوين حقيقية دالة على الكتابين.

العنوان المزيف: يأتي بعد العنوان الحقيقي "وهو إختصارروتريد له، ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي[3]، فإن صناعة صفحة الغلاف يستخلف العنوان الحقيقي ويحلُّ محله، حيث نجده غالبا "بين الغلاف والصفحة الداخلية"[1]، وهو موجود في جُلذ الكتب.

---

[1] عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، الجزائر – ط1– 2000، ص64.

[2] رحيم عبد القادر، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين لتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2010، ص50.

[3] شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوحلعبد الله العشي، الملتقى الأول لسيمياء والنص الأدبي، 7و8 نوفمبر، 2000م، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص270.

تتعدد أنواع العناوين لتخدم وظائف مختلفة وتضيف أبعادًا للنص:

العنوان الفرعي: يأتي هذا النوع ليكمل معنى العنوان الرئيسي، وغالبًا ما يظهر في شكل فقرات، أو تعاريف داخل الكتاب، أو مواضيع فرعية. على سبيل المثال، في دراسة عن التناص، قد تجد العنوان الرئيسي "التناص" يتبعه عنوان فرعي مطول مثل "التناص الشعري: المصطلح، النشأة، والأبعاد"، مما يوضح ويكمل دلالة العنوان الرئيسي.[2]

الإشارة الشكلية: تُعرف هذه الإشارة أيضًا بـ "علامة التجنيس". يقصد بها جيرار جينيت "تعريفًا إخباريًا تعليقيًا، لأنه يوجهنا نحو النظام الجنسي للعمل". بمعنى آخر، تخبرنا هذه الإشارة عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، سواء كان قصة، رواية، شعر، أو مسرحية، مما يميز عملًا أدبيًا عن آخر.

العنوان التجاري: يرتبط هذا العنوان بشكل وثيق بالوظيفة الإغرائية التي تحمل أبعادًا تجارية. غالبًا ما يُستخدم في الصحف والمجلات أو في المواد المعدة للاستهلاك السريع. يتشابه هذا النوع كثيرًا مع العنوان الحقيقي، لأن العنوان الحقيقي غالبًا ما يحتوي على بعد إشهاري تجاري. وبالتالي، يمكن اعتباره مشابهًا للعنوان الحقيقي في وظيفته الجاذبة.[3]

7.أهمية العنوان:

تتجلى أهمية العنوان فيما يُثيره من تساؤلات لا تجد إجابة إلا في نهاية العمل. إنه يفتح شهية القارئ للقراءة من خلال تراكم عمليات الاستفهام في ذهنه، والتي يكون سببها الأول هو العنوان. يدفع هذا الفضول القارئ إلى دخول عالم النص بحثًا عن إجابات لتلك التساؤلات بعد إسقاطها على العنوان.[4].

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الإختلاف، الجزائر – ط1– 2008، ص89.

[3] رحيم عبد القادر، علم العنونة، ص52.

[4] عبد القادر رحيم: علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص46.

لقد أصبح "العنوان، على أهميته، علمًا مستقلًا له أصوله وقواعده التي يقوم عليها، فهو يوازي إلى حد بعيد النص الذي يسميه. لهذا، فإن أي قراءة استكشافية لأي فضاء لا بد أن تنطلق من العنوان"[1].

الاستهلال:

شاع في الدراسات الحديثة ارتباط مصطلح الاستهلال بالعتبات النصية، لا سيما من خلال موقعه المميز. لا يمكن فصله عن هذا السياق، خاصة بعد أن توافق النقد العربي الحديث على إدراجه ضمن حقل النص الموازي، الذي يشير إلى وجود نص لا يتقاطع في الأصل مع النص الأصلي، بل يصاحبه ويضيئه[2].

الاستهلال هو بمثابة إطلالة على الموضوع، يأتي غالبًا في شكل حكمة أو شعار، أو عبارات موجزة، وجذابة، وسهلة الحفظ. يحمل في طياته دعوة ضمنية لمساهمة المتلقي، مما يجعله عنصر جذب فعالاً[3].

يعُدّ الاستهلال الصدى البنائي والتاريخي المتولد من العمل الفني كله، والخاضع لمنطق العمل الكلي. وفي الوقت نفسه، هو عنصر له خصوصيته التعبيرية، باعتباره بدء الكلام. فالبداية هي المحرك الفاعل الأول للنص. يُعرّفه أرسطو بأنه "بدء الكلام"، ويناظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف على الناي الافتتاحية. فكل هذه البدايات تفتح السبيل إلى ما يتلوها من محتوى.

للاستهلال وظيفتان أساسيتان:

* جلب القارئ أو السامع أو الشاهد وشدّه إلى الموضوع: فبفقدان الانتباه، تضيع الغاية المرجوة من النص.

---

[1] المرجع نفسه، ص47.

[2] فيصل أحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، العاصمة، ط1، 2010، ص115.

[3] ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي– دار نينوي– سوريا– دمشق– د–ط، 2009، ص17\18.

* التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص: لهذه الوظيفة شعب عدة، منها تقديم الاستهلال في أفضل المواضع وأكثرها إثارة لفضول المتلقي[1].

8.وظائف العنوان:

تتجاوز وظيفة العنوان مجرد التسمية، لتشمل أبعادًا أعمق تُسهم في تفاعل القارئ مع النص:

أ. الوظيفة التعيينية.[2]

بموجب هذه الوظيفة، يُعين العنوان النص ويُشخّصه. فهو بمثابة اسم الكتاب الذي يُستخدم لتحديده بدقة قدر الإمكان، مما يجنب الفوضى والاضطراب في تمييز الأعمال. يؤكد جيرار جينيت أن هذه الوظيفة يمكن أن تعمل بشكل مستقل عن الوظائف الأخرى، ويُشدد على أنها الوظيفة الأساسية للعنوان.

ب. الوظيفة الإيحائية.[3]

تتمثل هذه الوظيفة في دفع العنوان لحمل إيحاء معين، قد يكون تاريخيًا أو خاصًا بالجنس الأدبي. يتجلى ذلك في استخدام اسم البطل وحده في التراجيديا، أو اسم الشخصية في الكوميديا، أو استخدام كلمة "الإلياذة" في نهاية العناوين الملحمية الطويلة، حيث تُشير هذه الإيحاءات إلى طبيعة العمل وتصنيفه.

ج. الوظيفة الإغرائية.[4]

تُعد الوظيفة الإغرائية من الوظائف المحورية للعنوان، ويُعوّل عليها كثيرًا رغم صعوبة تحديدها بدقة. إنها تُغري القارئ وتُنشّط لديه القدرة على الشراء وتحريك فضول القراءة. وقد

---

[1]ياسين نصير: المرجع السابق، ص23\24.

[2]ينظر: عامر رضا: سيميائية العنوان في ديوان سنابل النيل لهدى ميقاتي، مذكرة ماجيستير تخصص أدب حديث ومعاصر، إشراف جاب الله أحمد، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006\2007، ص63.

[3]إبتسامجراينية: العتبات النصية في رواية "هلابيل" لـ: سمير قسيمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب حديث ومعاصر، إشراف محمد مداس، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة 2014\2015، ص20.

[4]عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص87.

وُضعت القاعدة المنظمة لهذه الوظيفة منذ قرون في المقولة الشهيرة: "العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب"، مما يُبرز دوره التسويقي الجوهري.[1]

الوظيفة الدلالية الضمنية

تتضافر الوظيفة الدلالية الضمنية مع الوظيفة الوصفية في النص، حاملةً في طياتها توجهات المؤلف الكامنة. يرى "جنيت" أن هذه الوظيفة حتمية، فالعنوان، شأنه شأن أي ملفوظ، يمتلك طريقة وجوده الخاصة[2].

وحتى عندما يتسم أسلوبه بالبساطة، فإن الدلالة الضمنية غالبًا ما تكون مقصودة من المؤلف، وتعتمد على قدرته على الإيحاء والتلميح عبر تراكيب لغوية موجزة[3].

الإهداء

يُعدّ الإهداء تقليدًا أدبيًا عريقًا، دأب عليه الأدباء والشعراء على مرّ العصور، موجهين إهداءاتهم لشخصيات ذات مكانة بارزة في الأوساط الثقافية، السياسية، والدينية. تعمل هذه العتبة على توطيد العلاقة بين المُهدي والمُهدى إليه، على اختلاف مستوياتهم. فالإهداء بمثابة رسالة موجزة، مكثفة، ومركزية، تحمل في طياتها دلالات عميقة. وبوصفه تقليدًا ثقافيًا أصيلًا، حظي الإهداء بدراسات وتحليلات وافية نظرًا لأهمية وظائفه وتشابكاته النصية. إنه عتبة نصية لا تخلو من قصدية، سواء في اختيار المُهدى إليه أو في صياغة عبارات الإهداء[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص85.

[2] عبد القادر رحيم: المرجع السابق، ص57.

[3] نقلا عن: سوسن البياتي: عتبتا الكتابة النقدية– دار غيداء، عمان الأردن، ط1، 2014، ص88\89.

[4] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، دار البيضاء، ط9، 1996، ص26.

بنية الإهداء تمثل إحدى التشكيلات الأسلوبية التي يعتمدها الروائي، باعتبارها فعلًا رمزياً ينطوي على اعتراف ضمني، ولو جزئياً، بفضل الآخرين عليه، أو على الأقل، استبطاناً لعاطفة ذاتية تنعكس على النص كمرآة تعكس عمقه الشخصي. وغالباً ما تتضمن هذه البنية رهانات دلالية موجّهة نحو المهدي إليهم، تعبّر عن طبيعة العلاقة وأسلوب التفاعل المتبادل بينهم، مما يضفي على النص بعداً وجدانيًا إضافيًا[1].

أما العناوين الداخلية، فهي تلك العناوين المصاحبة للنص، والتي تُستعمل لتقسيمه إلى فصول أو مباحث أو أقسام ضمن العمل الأدبي أو النقدي أو الشعري. وهي تُعد امتدادًا للعنوان الأصلي من حيث الوظيفة التنظيمية، لكنها تختلف عنه في كونها لا تُوجَّه للجمهور الواسع، بل تكون قراءتها مرهونة بانخراط القارئ فعليًا في تصفّح العمل أو ا.[2]

لاطلاع على فهرسه، فتكون بمثابة إشارات داخلية موجهة للمتلقي المنخرط في القراءة.

ويجدر التنويه إلى أن العناوين الداخلية، خلافًا للعنوان الرئيسي الذي يُعد عنصرًا بنيويًا لا غنى عنه، فإن حضورها يظل اختياريًا وغير ملزم في كل المؤلفات، باستثناء تلك التي تستدعي بطبيعتها تقسيمًا منهجيًا لمحتواها، فتُدرج العناوين الداخلية لأغراض إيضاحية وتنظيمية تعزز من وضوح البنية النصية[3].

الحواشي والهوامش تمثلان مكوّنين أساسيين في بنية النص، حيث يقدّمهما "جيرار جينيت" باعتبارهما ملفوظات متفاوتة الطول، تتصل بمقطع شبه مكتمل من النص الرئيس، وقد ترد في مقابل هذا النص أو في موضع مرجعي لاحق له. وتُعد هذه الإضافات أدوات تفسيرية توضيحية، تهدف إلى إغناء النص، إما بالتعليق أو الإحالة المرجعية. وغالبًا ما تتخذ شكل حواشٍ تُدرج أسفل الصفحة، أو هوامش تُلحق بنهاية الكتاب، أو حتى عناوين فرعية في

[1] نقلا عن: سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي– عالم الكتاب الحديث– إربد– الأردن، ط1، 2012، ص38.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص124\125.

[3] المرجع نفسه، ص 125.

الصحافة تحمل إشارات موجزة، وملاحظات تنبيهية تسهم في تعميق فهم القارئ لمضامين العمل.[1]

أما النص الفوقي، فهو يشمل جميع الخطابات المحيطة بالنص، والتي تقع خارج بنيته المركزية، لكنها تظل وثيقة الصلة به، مثل المقابلات، والمراسلات الشخصية، والتعليقات النقدية، والندوات والمؤتمرات التي تدور حول المؤلف أو عمله. ويُعتبر مفهوما "الإبيتِكست " (épitexte)و"البرِيتكست (prétexte) "أداتين تفسيريتين توضحان مفهوم "النص الفوقي"، حيث يتقاسمان بشكل تفاعلي الفضاء التداولي لهذا المصطلح رغم الاختلافات الترجمية بينهما.ويمكن تصنيف النص الفوقي إلى قسمين رئيسين[2]:

أولاً: النص الفوقي الخاص

ويميزه عن النص الفوقي العام ليس غياب الجمهور، بل تموضعه الخاص بين المؤلف والمتلقي المفترض، أي ذلك الذي يُشار إليه بـ"المرسل إليه الأول". ويقسم "جينيت" هذا النص الفوقي الخاص إلى نوعين:

1. **النص الفوقي السري** :ويتضمن المراسلات المتبادلة بين الكاتب وقرائه، سواء أكانت مكتوبة أم شفوية، مما يمنحها طابعًا تواصليًا شخصيًا لا يُوجَّه إلى العموم.
2. **النص الفوقي الحميمي** :وهو الخطاب الذي يتوجه فيه الكاتب إلى ذاته، متحاورًا معها في مستوى داخلي، وغالبًا ما يتجلى هذا النوع في شكلين اثنين:

- المذكرات اليومية، التي تعكس البوح الذاتي.
- النصوص القبلية، التي تُعد بمثابة مقدمات وجدانية أو فكرية سابقة على صياغة النص الرئيس.

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص127.

[2] لعموري الزاوي: "أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب" في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، الجزائر، ص28.

بهذه التصنيفات، يضع "جينيت" إطارًا دقيقًا لفهم الطبقات المحيطة بالنص الأدبي، بما يمنح القراءة أبعادًا إضافية تتجاوز ظاهر الخطاب إلى فضائه المرجعي والتواصلي[1]

يُقصد بالنص الفوقي العام كل ما يتبقى من العناصر المناصية بعد استثناء النص المحيط المباشر، وهو يتضمن كافة المكوّنات النصية التي ترافق النص ماديًا ضمن فضائه الفيزيقي والاجتماعي، حيث تتخذ هذه العناصر موقعًا مرئيًا في صلب الكتاب نفسه، لكنها تتحرك ضمن دائرة أوسع، تتجاوز حدود النص المكتوب، لتُستثمر في قنوات إعلامية وثقافية مختلفة، كالمجلات والصحف، والبرامج التلفزيونية والإذاعية، أو من خلال الحوارات الصحفية، والندوات، والمؤتمرات الأدبية. .[2]

وبناءً على هذا التحديد، يتّضح أن السيميائيات الحديثة قد أولت اهتمامًا بالغًا بدراسة الفضاء المحيط بالنص، أي ذلك النطاق الذي يضم العناوين، الإهداءات، الرسومات التوضيحية، افتتاحيات الفصول، وغيرها من النصوص التي تُعرف بالنصوص الموازية. وهذه النصوص لا تُعدّ جزءًا من المتن المركزي، لكنها تؤدي دورًا دلاليًا بالغ الأهمية، إذ تسهم في توجيه فعل التلقي من مركز النص إلى هامشه، بما يتيح مقاربة متعددة الأبعاد للنصوص، ويُبرز الدور الجمالي والوظيفي للعتبات النصية، باعتبارها مدخلًا فنّيًا وأدبيًا لولوج النص والكشف عن عمقه الدلالي ومضامينه الرمزية.[3]

9.المفارقة

اللغة، بوصفها أداة تواصل، تحمل في بنيتها إشارات ودوال تعبّر عن أعماق النفس وتجليات العالم، غير أن اللغة الأدبية تتجاوز هذا الطابع التقريري لتصبح بنية متحوّلة، مشحونة بالتشابك والتكثيف، وذات طابع متجدد باستمرار. ولعل من أبرز تجليات هذه الخصوصية الأسلوبية ظاهرة المفارقة، التي يجد فيها الشاعر وسيلة جمالية لخلخلة المنطق السائد،

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص139.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص135.

[3] بخولة بن الدين: "عتبات النص الأدبي" مقاربة سيميائية، الجزائر، 2013، ص104.

وإعادة تشكيل الإدراك عبر صور مكثفة ومتضادة. فالشاعر لا يعبّر عن عالمه تعبيرًا مباشرًا، بل يتجاوزه برؤية جمالية استثنائية تتجسد في قصيدة تزرع الدهشة من خلال المفارقة، التي تنبع من التوتر القائم بين عناصر يُفترض فيها الانسجام.

وتأخذ المفارقة مظاهر عدة، تتجذر في الواقع والوجود، لتنعكس صورها في الأدب، بوصفها تعبيرًا عن التناقض والتضاد بين ما هو متوقع وما هو حاصل. وقد ذهب "فريدريش شليجل" إلى اعتبار المفارقة جوهرًا للحياة، إذ إن العالم، في جوهره، يقوم على التضاد، وتُعرَف الأشياء غالبًا من خلال أضدادها[1].

ومنذ العصور الكلاسيكية، كان هذا المفهوم حاضرًا، حيث ورد في كتابات أفلاطون تحت مصطلح "إيرونيئيا(ironeia) "، وظل يتردد بين النقاد والمفكرين، رغم اختلاف دلالاته، إلا أنه يُجمع على جوهر واحد: المفارقة تعني أن يُقال كلام ظاهره متناقض أو غير متسق، لكن عند التأمل العميق يتبيّن أنه ينطوي على قدر كبير من الحقيقة. هذا التناقض الظاهري، أو ما يُعرف بالـ"بارادوكس"، يشكّل عنصر جذب للقارئ، يدفعه إلى إعادة النظر في المعنى، واستكشاف البنية الخفية للقول[2].

وقد انتقل هذا المفهوم إلى النقد العربي الحديث تحت مسمّى "المفارقة"، كترجمة معادلة لمصطلح **irony**، مع أن جذور هذا المفهوم كانت حاضرة في التراث البلاغي العربي، وإن لم تُسمّ بهذا الاسم.[3] وتؤكد الدكتورة **نبيلة إبراهيم** أن المفارقة شكل من أشكال البلاغة، رغم أن البلاغيين العرب لم يُدركوها في إطارها الاصطلاحي الحديث، إلا أنهم تنبّهوا إلى

---

[1] ينظر: حسنى عبد الجليل: المفارقة في شعر عدى بن زيد (الموقف والأداة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009م، ص13.

[2] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، (د.ط)، 1999م، ص 05.

[3] هشام عزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع (دراسة نصية)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة، ع28، إربد، الأردن، 2003م، ج16، ص 1019.

خصوصية الأسلوب المراوغ الذي يقول شيئًا ويقصد شيئًا آخر، وهو ما عبّروا عنه بمصطلحات مثل التهكم والسخرية.[1]

كما يشير **هشام عزام** إلى أن التراث البلاغي العربي زاخر بمصطلحات تنوب عن المفارقة بمعانيها المختلفة، مثل "المدح في معرض الذم"، و"الذم في معرض المدح"، وهي أساليب تُبنى على دلالة غير مباشرة، لا تُفهم من الوهلة الأولى، وإنما تُستشف من خلال تفكيك السياق النصي. ومن هنا، تُعدّ المفارقة أداة تعبيرية تتجاوز البعد الجمالي، لتصبح وسيلة معرفية تكشف عن التوترات الداخلية في بنية النص والواقع معًا.[2]

تُعدّ المفارقة أحد أبرز الأساليب البلاغية التي يُعتمد عليها في تجاوز دائرة المباشرة والوضوح، لما تتيحه من مساحة واسعة للمراوغة والتكثيف الجمالي، حيث ينزاح النص من سطحه الظاهري نحو أعماق إيحائية تكتنز دلالات مستترة. فالمفارقة، بهذا المعنى، ليست فقط تلاعبًا لغويًا، بل هي بنية خطابية واعية، تُضمر في تضادّها الظاهري مقاصد خفية تدعو المتلقي إلى تأمل معمّق، وتحليل دقيق، لاستخلاص الحقيقة الكامنة خلف قناع التناقض.[3]

إنها تقنية تُخوّل المبدع التعبير عن موقفه بطريقة مغايرة لما يظهر على سطح النص، كأن يُشيد بخطأ، أو يُثني على رذيلة، في ما يشبه الاستراتيجية البلاغية التي تعتمد على التورية والازدواج في المعنى. وفي هذا السياق، ترتبط المفارقة ارتباطًا وثيقًا بالسخرية(irony) ، إذ يشكّلان معًا بنية تقوم على التضاد بين ما يُقال وما يُراد، مما يضفي على الخطاب طابعًا إشكاليًا يحفّز القارئ على التفاعل التأويلي.[4]

---

[1] حسنى عبد الجليل: المفارقة في شعر عدى بن زيد (الوقف والأداء)، ص 13.

[2] أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر –الأسس والجمالية–، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2003\2004م، ص 124\125.

[3] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 13.

[4] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م، ص 46.

ويتميّز البناء المفارقي بكونه فعلًا لغويًا ذا مهارة خاصة، يعمل على تأليف ما لا يؤلَّف، وجمع ما يُفترض فيه التباعد، ليُحدث توترًا داخليًا بين الثنائيات الضدية. فالمفارقة انزياح لغوي يمارس نوعًا من "اللعب الذهني"، كما وصفها بعض النقاد، بين المبدع والمتلقي، حيث يُلقي النص بطُعمه البلاغي، فيستدرج القارئ إلى تجاوز المعنى الحرفي لصالح المعنى المضمر، وهو غالبًا المعنى النقيض. في هذا المسار، تُصبح اللغة نفسها حلبةً من التضاد والارتطام، لا تهدأ إلا حين يُنجز المتلقي عملية الكشف والتأويل.[1]

من هنا، يتضح أن المفارقة تتجاوز مستوى الأسلوب إلى مستوى الرؤية، فهي تعبّر عن موقف الكاتب من العالم، وعن كيفية تعاطيه مع اللغة بوصفها أداة تعبير شعري. وهذا ما أشار إليه "ميوميك" حين أكّد أن المفارقة لا تقتصر على صيغتها الذهنية فقط، بل تمتلك بُعدًا جماليًا متجذرًا في البنية اللغوية للنص. فهي بحثٌ دائم عن الدلالات المخبوءة خلف الكلمات، وعن المعنى الذي لا يُقال مباشرة، بل يُلمَح إليه عبر التضاد.[2]

ويُضيف الدكتور صلاح فضل تأكيدًا لهذه الرؤية بقوله: "إن النص، بقدر ما يتضمن من تباين واختلاف وتناقض، يكون أكثر قدرة على خلق الانسجام والائتلاف"، وهو ما يُجسّد جوهر المفارقة في بنيتها الإبداعية..[3]

وعند العودة إلى النصوص الشعرية، نجد تمثلات المفارقة تتجلّى في صور شعرية مشحونة بالتناقض الدلالي الذي لا يُفقد المعنى بل يضاعف كثافته. ومن أبرز هذه النماذج ما ورد في قصيدة الشاعرة بعنوان "واحد لا يُثنّى!"، حيث تقول:

"أنت جوع في الضمير
أنت امتلاء من خوى الروح
أنت ريٌّ وظمأ"!

---

[1] حسنى عبد الجليل: المفارقة في شعر عدى بن زيد، ص 14.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص 145.

فهذه المقاطع تعبّر عن تكثيف حاد للمفارقة، من خلال الجمع بين النقيضين (الجوع والامتلاء، الريّ والظمأ)، مما يُحدث توتّرًا دلاليًا يُعمّق الإحساس بالمعنى، ويمنح القصيدة بُعدًا تأمليًا وجوديًا يرتكز على المفارقة كأداة رؤيوية لا محض زخرف لغوي[1].

تتجلّى بنية المفارقة في عدد من الصور الشعرية التي تُبرز التقابل الضدّي بين الثنائيات اللغوية، ما يمنح النص طاقة دلالية غنية تتجاوز المباشر وتستدعي التأويل. ففي المثال الأول، تتبدى المفارقة جليةً في الجمع بين لفظتي: "ريٍّ وظمأ"، و"امتلاء وخوى"، وهي ثنائيات متضادة تعكس ازدواجية الشعور وتوتر الوجود بين الحضور والغياب، بين الاكتمال والفراغ، ما يكسب التعبير كثافة بلاغية تستند إلى التناقض كوسيلة لتعميق المعنى[2]

وفي موضع آخر، تقول الشاعرة:

"**لتحاول الرفق بهذا الكِبَر في الصبر على رؤيتك..**

حيث أني أراني أراك.. ولست أراك"!

ففي هذا النص تظهر المفارقة في العبارة "أراني أراك ولست أراك"، إذ تبدو الرؤية هنا ممكنة من منظور حسّي بصري، إلا أن غياب الإدراك والبصيرة الحقيقية يُحوّلها إلى رؤية باهتة أو مُزيّفة. هذا التباين بين الرؤية الظاهرية والإدراك الباطني يجسد مفارقة تمسّ عمق التجربة الذاتية وتُحيل إلى نوع من الخلل في العلاقة بين الذات والآخر[3].

وفي قصيدة أخرى، بعنوان "**يا هذه الذات التي.. عينها كآخر**"، تظهر المفارقة في قولها:

"**أنت هنا دائما**

تراقب الجديد دائما

والموت والحياة في الفرات"

حيث يتقاطع الموت والحياة في فضاء شعري واحد، ما يخلق مفارقة وجودية تُحاكي جدلية

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج... إلى فيها، ص 69.

[2] حليمة قطاي، المصدر نفسه، ص28.

[3] نفسه، ص29.

الفناء والبقاء، والسكون والحركة. هذا الجمع بين النقيضين يعكس صراعًا كونيًا ممتدًا، وتُضفي عليه الشاعرة بعدًا رمزيا حين تُسند هذه المفارقة إلى الفرات، نهر الحياة والموت معًا، ليصبح رمزًا لموقع التحول والتجدد والانبعاث. هذه المفارقة الضدية، التي أشار إليها علي شعير زايد بمصطلح "المقابلة"، تمثل أسلوبًا دلاليًا فاعلًا يقوم على تقابلالمتنافرات..[1]

10.أنواع المفارقة:

مفارقة الإنكار:

هذا النوع من المفارقة يقوم على البنية السّاخرة، حيث تتوسل الذات الشعرية بالسؤال من أجل خلق حالة من الإنكار المحمّل بالدهشة والتمرد. وهو سؤال لا يُقصد به الاستفهام الحقيقي، بل التهكم والتشكيك، كما نلحظ في قصيدة "**جنون البقر.. إنفلونزا دجاج.. وحمى خناجر**"، حيث تقول الشاعرة:

"أيّ حب تريد..

وأيّ كلام أقول؟!

أحبك؟لا وقت لي"..

هنا يتجلّى الإنكار في قالب ساخر يُفرغ الاعتراف بالحب من صدقه، ليكشف عن مفارقة لاذعة تُضاعف التأثير النفسي عبر التناوب بين التساؤل والاستفهام والرفض[2].

مفارقة السخرية:

تتأسس على مفارقة بين القول والفعل، بين المنتظر والمتحقق، إذ يأتي الفعل على نقيض ما يُتوقع منه. فالسلوك يُبنى على خلفية من التضاد بين الظاهر والمأمول، ما يخلق مساحة من السخرية المريرة التي لا تُفهم إلّا في سياق المفارقة التي تُقوّض المعايير المنطقية للواقع، وتُحدث تشويشًا مقصودًا يدعو إلى إعادة التقييم.

---

[1] سماح رواشدة: فضاءات الشعرية، ص 20.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 21.

بهذه المقاربات، تغدو المفارقة في النص الشعري وسيلة فنية راقية، لا تُستخدم للإدهاش الجمالي فحسب، بل تُسهم في تفجير المعنى، وإعادة تشكيل العلاقة بين اللغة والدلالة، في ضوء وعي الذات الشاعرة بمكر اللغة وممكناتها التعبيرية.[1]

تتجلى**مفارقة السخرية** بوصفها نمطًا من التعبير الشعري القائم على خرق التوقعات، حيث يتعارض الفعل مع ما يفترض أن يكون عليه في السياق الطبيعي. ففي قصيدة "**تعويذة.. ووطن**"!تقول الشاعرة:

"**أصحو.. مع الفجر..**

لكنني.. لا أجيد صلاة

ولا أقرأ قرآن فجري[2]"

في هذا المقطع، تبدو المفارقة جلية؛ إذ يرتبط زمن الفجر عادةً بالصلاة وقراءة القرآن، ما يستدعي في الذهن صورة الالتزام الروحي، غير أن الشاعرة تفاجئنا بانفصال سلوكها عن هذا التوقع. فهي تستيقظ مع الفجر، ولكن لا تمارس أي شعيرة تعبّدية، ما يُحدث قطيعة بين الفعل وتوقّع المتلقي، وتُوظَّف هذه المفارقة لتسليط الضوء على خلل داخلي أو موقف من العالم قد يكون قائمًا على العبث أو الاغتراب الروحي. وتكمن الجمالية هنا في كسر الأفق المتوقع للقارئ، الذي يُستدرَج إلى إعادة النظر فيما يقرأ، والبحث عن الدلالات الخفية الكامنة خلف ظاهر النص[3].

مفارقة التحول، فهي تقوم على تبدّل المعنى وتحوله من دلالة إلى نقيضها، كأن يتحوّل الإيجاب إلى سلب أو العكس. ونجد هذا النموذج جليًا في قولها من قصيدة "**وانتحرت..**

حصانات السّبق:"

---

[1] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 20.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 21.

[3] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 17.

"**وعلى المعاصم وشم غريبًاأبرقواحترق**[1]"

في هذا المشهد الشعري، تبدأ الصورة ببريق الأمل (أبرق)، غير أنها لا تلبث أن تنقلب إلى احتراق (احترق)، فيتحول الإشراق إلى خيبة، والنور إلى ألم. هذه النقلة المفاجئة تجسد مفارقة داخلية تنمّ عن حالة نفسية مأزومة، وتُضفي على التجربة أبعادًا وجودية عميقة، حيث يتجاور الأمل والانطفاء، ويُختزل الألم في ومضة.

وفي**مفارقة المفاجأة**، نجد أن الموقف الشعري يُبنى على صدمة التلقي، إذ تُقدَّم صورة تتعارض جذريًا مع ما هو متوقع، فتُربك المتلقي وتدعوه إلى إعادة تشكيل المعنى. ومن ذلك ما جاء في قصيدة "**وانتحرت.. حصانات السّبق:**"

"**وتمشطين الماء من نافورة الأزل الغريب**

وتضفرين.. كسائر "العطش/الجوع" التقيّ حبائلا"!

المفارقة هنا تتولد من تصادم المألوف مع اللا مألوف: "تمشطين الماء"، و"تضفرين العطش والجوع"، حيث تُسند أفعال حسية إلى أشياء غير مادية، ما يخلق صدمة جمالية، ويحول اللغة إلى مجال للدهشة والاكتشاف. وتُستخدم هذه المفارقة لتجسيد واقع مقلوب، يُصبح فيه كل ما هو منطقي محل تساؤل. إنها مفارقة تكشف عن اختلال القيم والمرجعيات، وتُعبّر عن رؤية للعالم محكومة بالقلق واللايقين[2]

الغموض، من جهة أخرى، يُعد من أبرز سمات التعبير الشعري الراقي، إذ يسعى الشاعر من خلاله إلى التأثير في المتلقي بطرح التجربة الشعورية والمعرفية بوسائط رمزية، لا تقدم الحقيقة بشكل مباشر، وإنما تتطلب التفاعل والتأويل. فالإبداع لا يتحقق بالوضوح السطحي، بل بالتراكيب المجازية واللغة الكثيفة التي تُحيل على مستويات متعددة من المعنى.

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 37.

[2] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 17.

ويأتي الغموض هنا نتيجة التقاء جمالية التعبير وعمق التجربة، بحيث تُفتح النصوص على احتمالات لا نهائية من التأويل، وتشكل أفقًا دلاليًا رحبًا. وهذا ما يمنح الفن الأدبي مكانته الاستثنائية، بوصفه فنًّا يُعيد تشكيل العالم من خلال اللغة، فاللغة كما يرى بعض النقاد "هي الوسيط الذي يكشف الحقيقة، وهي التي تقترب منها، ولكنها لا تُفصح عنها إلا عبر التوتر والغموض والتلميح."

وهكذا، فإن الغموض ليس عيبًا في النص الأدبي، بل هو سمة من سمات نضجه وثرائه، لأنه يضفي على التجربة الشعرية سحرًا خاصًا، ويفتح أفق التأويل، ويعكس مدى تمكن الشاعر من أدواته التعبيرية، وقدرته على تحويل اللغة إلى طاقة إيحائية تلامس القلوب وتوقظ

إن الشاعر في رحلته الإبداعية يغوص في عمق اللغة، باحثًا عن أفق جديد ومغاير، إلا أن طريقه هذا محفوف بالمجابهة، إذ يقف في مواجهته كلٌّ من العالم واللغة وحتى ذاته. ويُعدّ الغموض سمةً لصيقة بجوهر الإبداع الشعري، بما يحمله من تفاعل مركّب بين المبدع والنص والمتلقي، وهو لا يقتصر على كونه التباسًا لغويًا أو تعميةً في التعبير، بل يتجاوز ذلك ليشكّل نوعًا من الغموض الجمالي الذي يخلخل المألوف ويكسر النمط، بما يمنح النص طاقته الشعرية الفاعلة ويحرّض الفكر على إعادة التشكّل.[1]

وفي هذا السياق، يرى مالارميه (Mallarmé) أن الغموض ليس عرضًا عابرًا ناتجًا عن عجزٍ في التعبير، بل هو خيار جمالي واعٍ، إذ يقول: "ينبغي أن يكون في الشعر ألغازه دائمًا. فالغموض ليس صدفة في التفكير ولا عجزًا عن إيجاد العبارة المناسبة، بل هو المنهج الذي يمنح الشعر شاعريته، لأن القصيدة الغامضة تُعرَف من تناقضها، إذ تكون تعبيرًا واضحًا عن فكر غامض، وهو ما تريده: أن تجد في غموض التصوّر حقيقتها الخالصة[2]."

---

[1] سعاد بولحواش: شعرية الإنزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011\2012م، ص 143.

[2] سعاد بولحواش: شعرية الإنزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011\2012م، ص 140.

أما رومان جاكوبسون(Jakobson) ، فقد أكّد في تحليله لقيمة الغموض أن "الغموض خاصية داخلية لا تستغني عنها أية رسالة تركز على ذاتها"، معتبرًا أن الغموض لا يطال الرسالة وحدها، بل ينسحب أيضًا على المرسل والمتلقي، إذ يغدو الجميع، في بنية الشعر، جزءًا من معمار الالتباس والتأويل.[1]

ومن أبرز الظواهر الأسلوبية التي تسهم في تعميق هذا الغموض، نجد "الحذف"، بما يحدثه من فراغ دلالي يدعو المتلقي إلى ملئه بالحدس والتأويل، ويخلق فجوة معرفية تستثير مشاركته. ولذا نال الحذف اهتمامًا بالغًا من النقاد والبلاغيين، نظرًا لما يتيحه من تعددية في الفهم ومساحة للتخييل والمشاركة الوجدانية. والحذف، كما عرّفه أهل اللغة، هو "إسقاط كلمة يُفهم معناها من السياق، أو من لفظٍ آخر يقوم مقامها"، وهو ما يميّزه عن الإضمار،[2]وقد فرّق الزركشي (ت: 794هـ) بين الحذف والإضمار، قائلاً إن المضمر لا بد أن يترك أثرًا في اللفظ يدلّ عليه، كما في قوله تعالى: ﴿انتهوا خيرًا لكم﴾ أي: (ائتوا أمرًا خيرًا لكم)، بينما لا يشترط هذا الأثر في الحذف. ويذهب عبد الفتاح الحموز إلى أن الحذف أعمّ من الإضمار، رغم أن الاستعمال البلاغي كثيرًا ما يجعلهما مترادفين.[3]

أما عبد القاهر الجرجاني، فقد وصف الحذف بأسلوب بلاغي بديع، فقال: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بيانًا إذا لم تُبِن". وهكذا، يغدو الحذف سمة أسلوبية راقية، يراها جون كوهين بمثابة "غياب لعنصر داخل الجملة، لكن هذا العنصر مفترض ضمنيًا، وتستدعيه البنية ذاتها."[4]

---

[1] حيدر حسين عبيد: الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص.ن.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص 112.

[4] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 149.

إن الحذف، بما يفتحه من آفاق دلالية، يرسّخ الغموض كجوهر في الشعر، ويمنحه طاقته الإيحائية التي تجعل المتلقي جزءًا من صيرورته الجمالية والفكرية.

يُعدُّ الحذف من الأساليب البلاغية التي تُضفي على النص الشعري بعدًا جماليًا وفنيًا، إذ يثير ذهن المتلقي ويدفعه إلى تأمل ما غاب من النص، واستحضار ما يمكن أن يُسدّ به الفراغ الدلالي المقصود. وهو بذلك يُسهم في إبعاد النص عن التلقي السطحي والعابر، ويُعمّق من عملية التأويل، مما جعله يحظى بمكانة بارزة في الشعر المعاصر، حيث يُستخدم أداةً فنية تُكسِب القصيدة توتّرًا دلاليًا وتشويقًا أسلوبيًا، وتفتح أفق المعنى على تعددية القراءة والتفسير.

وتكمن أهمية الحذف في كونه ظاهرة أسلوبية جمالية تستوقف المتلقي وتستحثه على المشاركة الفعّالة في إنتاج المعنى، فتتحول القصيدة من خطاب مغلق إلى مساحة مفتوحة للتفاعل والتخييل، نتيجة غياب بعض العناصر التي يُفترض استكمالها ذهنيًا. ويتجلى هذا الحضور البارز للحذف في ديوان "**حليمة قطاي**"، لا سيما في قصيدة "**واسجد له.. لا تقترب**"**!**، حيث تقول[1]:

"وعن كثب..
تقتني حاجات عمر
يكتسب الجوع.. والعنف والغضب!
الجوع أعمى.. والغضب..
وحالك مثل الضباب..
ومنعش، إن تعتزم
سفرًا بعيدًا
لا وصب فيه ولا نصب..
كلا اقتربْ!

**

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 26.

لك عندنا..

أمنيات

حالكات كالهوى..

لك عندنا..

أحجيات

كالضمير المكتئب

أُسجد له، لا تقترب"!

فكثافة نقاط الحذف هنا تُشكّل بنية غامضة تُعبّر عن معانٍ مُضمَرة لا تُقال صراحة، بل تُترك للقارئ ليُعيد تشكيلها وفق تصوّره الخاص، مما يمنح النص حركية دلالية ومجالًا رحبًا للتأويل[1].

وقد اعتمدت الشاعرة كذلك على هذا الأسلوب في قصيدة "**الليل أكثر هبلاً منا**"!، بقولها:

"يشبهنا

لا يشبهنا!...

يبحث عن أكثرنا

شغفًا بالآخر"

إذ تتعمد الشاعرة ترك بياضات داخلية، يتولى القارئ مهمة ملئها، ليصبح شريكًا في إنتاج النص، لا مجرد متلقٍ له، مما يعزز البعد التفاعلي والجمالي في التجربة الشعرية[2].

الأصل في العبارة هو" :**لا يشبهنا الليل**"، غير أن الشاعرة اختارت حذف هذا التركيب عمداً، واكتفت بنقاط الحذف التي لم تكن وضعها اعتباطيًا، بل كانت جزءًا من استراتيجيتها الأسلوبية الواعية، بما تعكسه من اضطراب داخلي، وقلق وجودي، وتيه شعوري. فالحذف

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 26.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 63.

هنا يتحوّل إلى لغة موازية للكشف، تفتح أمام القارئ فضاءات من البياض، وتدعوه إلى استحضار ما غاب وتخيّل ما لم يُقَل.

وتتخذ القصائد بذلك شكلًا متقطعًا يشبه السلسلة التي تنفرط حلقاتها، لكن ذلك لا يعني انقطاع المعنى أو انفصاله، بل يدل على استمرارية القول الشعري في بعده غير المرئي، كأنما تكتب الشاعرة بحبر سرّي لا يُظهِر المعنى مباشرة، بل يوحي به ويخفيه في آن. ويُعدّ هذا التصعيد الفني أقصى درجات التخفّي الأسلوبي، إذ يضعف الدلالة ليمنحها تعددية وتأويلاً مفتوحًا، فتغدو القصيدة مجموعة من النصوص المحتملة المنبثقة من نصّ واحد، محكومة بجوّ من الغموض العميق الذي يبلغ بالحذف والغياب والمحو درجة من الانفصام الجمالي الفريد.

خلاصة:

يتناول هذا الفصل مفهوم **العتبات النصية** باعتبارها مجالًا تمهيديًا يسبق الولوج إلى المتن الإبداعي، وتنتمي إلى ما يُعرف في تنظيرات **جيرار جينيت** بمصطلح *البارتكست*(paratexte)، حيث تُعدّ هذه العتبات وسائط بين النص وقارئه، تسهم في توجيه فعل التلقي وتحديد أفق التوقّع. فهي ليست مجرد عناصر شكلية أو إضافية، بل تمارس دورًا وظيفيًا حاسمًا في بناء العلاقة الأولى بين القارئ والنص.

أما **الانزياح**(*écart*)، فهو في أصله مصطلح بلاغي، استُخدم للدلالة على الانحراف عن النسق اللغوي المألوف، ثم تطوّر ليتحول إلى أداة تحليلية مركزية في الدراسات الأسلوبية، تعني الخروج عن القواعد النمطية للغة من أجل تحقيق تأثير جمالي وتواصلي خاص.

وتنقسم العتبات النصية إلى قسمين رئيسيين:

1. **عتبات خارجية** :(extratextuelles)وهي التي تقع خارج متن النص وتتمثل في الغلاف، العنوان الرئيسي، اسم المؤلف، الصورة الغلافية، دار النشر، الإهداء، والتقديم. وتلعب هذه العتبات دورًا بصريًا وإيحائيًا يسهم في تشكيل الانطباع الأولي لدى المتلقي.
2. **عتبات داخلية** :(intratextuelles)وتشمل العناوين الفرعية، التوطئات، المداخل، الحواشي، الهوامش، والاقتباسات، وهي عناصر داخلية تُضيء البنية النصية من الداخل وتثري أبعادها الدلالية، مما يجعل منها مفتاحًا أساسًا لفهم عمق النص واتجاهاته.

الفصل الثاني:

تحليل الانزياح في عتبات ديوان حليمة قطاي "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"

1- الانزياح الدلالي والتركيبي في الديوان

2- التحليل السيميائي لصورة الغلاف

3- دراسة العتبات النصية والجماليات (الإهداء، العناوين الفرعية)

4- الانزياح البصري في الصورة

تمهيد:

حين تنزلق المعارج إلى فيها هي أم القصائد، فالعنوان هو الجامع وقد يكون مشتت أيضا، لأنه حسب ما يقولو علماء العنونة La titrologie علم العنونة أن: أن العنوان ليس نصيص صغير فقط يوضع على مغلف الكتاب، وهو الذي يربط بين النص الذي هو الكتاب ويربط بين قارئ الكتاب والذي هو همزة الوصل التي تربط بين عالمين القارئ والمجموعة، فالنص الجامع تحدث هواجس الإنسان،التي تتحدث عن الذات والآخر والإنسان أبعاد متشابكة.

في مجموعة حين تنزلق الهارج ... إلى فيها: ربما من العنوان يبدو العنوان صوفي ولكن عندما ننظر للمقاربة الخلفية للمعنى حين تنزلق الهارج إلى فيها، فعل الإنزلاقوالإنعراج إلى فيها، كينونة الأنثى واضحة في النص، الشعر يبحث في حقيقة الوجود.

ليست مجموعة صوفية بقدر كما حسب بعض الدراسين هي أقرب إلى الصوفية الواقعية يعني أن تتدرج أو تتصاعد في مقامات العارف الصوفي أو الإنسان الكامل يمتلك حقيقة الوجود، أو هو البرزخ بين حياتين العِلِيّة والسفلية وبين عالمي الغيب والشهادة، فهو المتحكم في زمام كل هذا، حقيقة الخلق والحق وهو الرابط بينهما، نجد أن العارف من خلال المعارج ينزلق به إلى قولها هي وهنا ثنائية بين الأنا وللآخر، بين العارف وهي، بينما تصبح حين تنزلق المعارج إلى فيها هي العارف ذاته.

والمتأمل في الشعر الجزائري المعاصر يجد بلا شك تلك النزعة المتنامية لإستخدام الرموز والغموض في أشعارهم، حتى أصبح من الأدوات الفنية التي يعتمد عليها كثير من الشعراء.

وما شدنا إلى دراسة إحدى الشاعرات الجزائريات "حليمة قطاي" في ديوانها "حين تنزلق المعارج...إلى فيها" هو غموضها الإبداعي، بحيث تشكل اللغة والصورة عندها بنية فنية محكمة تغري الدارس للبحث والغوص في أشعارها

1.جماليات اللغة في ديوان "حين تنزلق المعارج... إلى فيها" لحليمة قطاي:

تمثّل اللغة في ديوان "حين تنزلق المعارج... إلى فيها" للشاعرة حليمة قطاي أداة فنية عالية الحساسية، تسعى من خلالها إلى تشكيل رؤيتها للوجود والذات والعالم. فكما يلوّن الرسام لوحته بالألوان، ويصوغ الموسيقي سحره عبر النغمات، توظّف الشاعرة الكلمة الشعرية لتُنتج رؤية جمالية تتجاوز الدلالة المباشرة، وتُحلّق بالقارئ إلى أفق رؤيوي يتجاوز المألوف. ومن هذا المنطلق، تتبدّى في شعرها جملة من الظواهر الفنية، أبرزها المعجم الشعري، والانزياح، والمفارقة، ما يجعل لغتها الشعرية ذات طابع مخصوص من حيث التشكيل والدلالة.

ويُعدّ المعجم الشعري أحد المرتكزات الأسلوبية المركزية التي يُبنى عليها النسيج الدلالي للنصوص. ويمكن تقسيم هذا المعجم إلى حقول دلالية متعددة، تتداخل فيما بينها لتُبرز البنية النفسية والجمالية للنص. ومن بين هذه الحقول نذكر:

حقل الألم والعذاب:

يحضر هذا الحقل بوصفه أكثر الحقول تكرارًا وتكثيفًا في الديوان، ما يجعله محورًا دلاليًا رئيسًا يُترجم التجربة الوجودية العميقة التي تمرّ بها الشاعرة. فالتجربة الإنسانية كما تُعبّر عنها، لا تنفصل عن لحظات الانكسار والفقد، حيث يصبح الألم هو المحفّز الأوّل لانبثاق القصيدة، انسجامًا مع المقولة: "لحظة الفرح تولد الفكرة، ولحظة الحزن تولد القصيدة."

ومن الألفاظ التي تنضوي تحت هذا الحقل نذكر:

الألم، العذاب، الجرح، الخيانة، الموت، الدم، الحزن، العُظاة، الوجع، الدمع، الغدر، الفُرقة، الحريق، الكفن، الضياع، الظمأ.[1]

إن تكرار هذه المفردات لا يأتي اعتباطيًا، بل يكشف عن حالة وجدانية متوهّجة ومضطربة، تعبّر عن عمق التوتر النفسي والقلق الوجودي الذي تعيشه الشاعرة. فكأن هذه الكلمات تؤلف خريطة شعورية تحاصر النص وتغذّيه في آن، وتحوّل المعاناة الذاتية إلى مادة شعرية كثيفة.

[1] ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006م، ص 79\80.

ويبرز هذا الحضور المكثف للألم في عدد من القصائد، نذكر منها قصيدة "بعث الدجيل"، حيث تقول:

"من دمع أمي.... وصبرها
من كل ما ذرفت ضفائرها،
من كُحلها
أنا ميّت.... من حضر موت
إلى جنين
أنا ميت.... والجرح خاوٍ"

في هذه الأبيات، توظّف الشاعرة لغة مضمّخة بالألم، ممتدة من الخاص إلى الجمعي، من دمع الأم إلى جرح الوطن، متوسّلة صورة شعرية نابضة بالحزن والانكسار. فالجرح هنا لا يقتصر على البُعد الفردي، بل يتّسع ليُعبّر عن معاناة جماعية تستحضر رمزية الموت، والخراب، والفقد، في سياقٍ تتماهى فيه الذكرى بالمعاناة، وتتحول اللغة إلى مساحة لتفريغ الألم وصياغته جمالياً.

وعليه، فإن المعجم الشعري في هذا الديوان يتجاوز التوصيف السطحي إلى بناء دلالي عميق، يُعبّر عن تمثلات الشاعرة للواقع ولذاتها، من خلال لغة مكثفة، نابضة بالمعاناة والرؤيا، حيث يتشكّل الحقل الدلالي للألم والعذاب باعتباره جوهرًا شعريًا تستند إليه تجربة الشاعرة الجمالية والفكرية[1].

تسعى الشاعرة حليمة قطاي من خلال ديوانها إلى بناء عالم شعري مركب، تتناوب فيه الحقول الدلالية المتضادة في تشكيل التجربة الذاتية والإنسانية، إذ تتداخل المعاني وتتنافر لتخلق نوعًا من التوتر الجمالي المشحون بالعاطفة والتكثيف الرمزي. ويمكن الوقوف عند

[1] حليمة قطاي حين تنزلق المشاعر... إلى فيها، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2012، ص19.

أبرز الحقول الدلالية المشكلة للمعجم الشعري في الديوان، حيث تتجلى جمالية اللغة في قدرة الشاعرة على الجمع بين الألم والأمل، بين الزمان والمكان، ضمن رؤية شعرية شاملة.

أولًا: حقل الألم والعذاب

يتّسم هذا الحقل بالحضور الطاغي ضمن الديوان، حيث يُعبر عن التمزق الداخلي واليأس الوجودي الذي يعتمل في وجدان الشاعرة. وتُستثمر مفردات هذا الحقل لتعكس حال الاضطراب والانكسار والخذلان الذي تحياه، كما أن لفظة "الموت" تأتي لتكون ذروة هذا التعبير، فتكرارها يُضفي على النص طابعًا مأساويًا، يكشف عن معاناة شخصية عميقة تتجاوز البعد الذاتي لتشمل الوطن والانتماء.

وتُجسد الشاعرة ذلك بقولها في قصيدة بعث الدجيل:

"من دمع أمي.... وصبرها

من كل ما ذرفت ضفائرها،

من كُحلها

أنا ميّت.... من حضر موت

إلى جنين

أنا ميت.... والجرح خاوٍ"

إن عبارة "أنا ميت" هنا ليست مجازًا فحسب، بل إعلان شعري صارخ عن انطفاء الأمل وتحوّل الجرح إلى كينونة وجودية. كما أن توظيفها لكلمة "الدُجَيْل" في عنوان القصيدة يُضفي بُعدًا رمزيًا مُعبّرًا عن الخداع والتضليل، في إحالة إلى واقع ملبد بالزيف والخذلان. وتُصبح حضرموت في هذا السياق ليست مجرد مكان، بل رمزًا للموت الكامن في ذاكرة الشاعرة. فهي تعيش تمزقها الوجودي حيثما كانت، حتى في لحظة الصمت، وتُعلن عن رفضها الكامل للواقع الذي يُطوقها من كل الجهات.

ثانيًا: حقل الأمل والحياة

في مقابل حقل الألم، يبرز حقل الأمل والحياة بوصفه بؤرة ضوء تقاوم العتمة، وتمنح النصوص مساحة للتنفس والانفتاح على الممكن. وترد في هذا الحقل مفردات تعبّر عن الفرح، والعشق، والإشراق، والخصب، والانبعاث، منها:

العطر، الأزهار، الشوق، الحب، العشق، الإشراق، منعش، الحياة، الفجر، الحمامة، نور، الصبا، التحرر، جميل، أخضر.

تُوظّف هذه المفردات في سياق شعري يشحنها بدلالات إيجابية تنبع من تجربة الحب، باعتباره مظهرًا من مظاهر النهوض بالحياة وتجاوز الألم. ويظهر ذلك جليًا في قول الشاعرة:

"واستعارت.... قدما للإنحناء!

أطلقت ألف زفرة...

تنحني للوجد مرّة... وتلين!

ثم تعفو... فتفيق

يشرق الشوق السحيق."

في هذا النص، ترسم الشاعرة ملامح تجربة وجدانية تنبعث فيها الحياة من رحم المعاناة، حيث يصبح الحب باعثًا على التجدّد، والشوق نافذة نحو إشراق داخلي يُعيد ترتيب المشاعر. فالحب هنا ليس فقط شعورًا، بل موقفًا شعريًا يسعى لخلق معنى جمالي من داخل المعاناة.

ويُلاحظ أن الحقلين ـ الألم والأمل ـ في شعر قطاي، لا يعملان بمعزل أحدهما عن الآخر، بل في علاقة جدلية تولد عنها ثنائية التضاد، وهي من أبرز السمات الأسلوبية التي تمنح النص أفقًا تأويليًا غنيًا. إذ تستخدم الشاعرة تقنية المناقضة والتضاد اللغوي لتوليد دلالات متعددة ومتراكبة، تُفضي إلى رؤية شعرية أكثر رحابة وجمالًا.

ثالثًا: حقل الزمان والمكان

يمثل الزمان والمكان في شعر حليمة قطاي عنصرين أساسيين في تشكيل فضاء النص الشعري، إذ ينفتحان على تجارب الذات ويؤطران مشاعرها وانفعالاتها. وترد ألفاظ الزمان والمكان محمّلة برموز وجدانية، وغالبًا ما ترتبط بالطبيعة أو بأماكن مشحونة بالدلالة التاريخية والسياسية.

حقل الزمان:

الأمس، الليل، الوقت، الدهر، الصبح، المساء، الساعة، الثواني، الضحى، الظهر.

حقل المكان:

الغرفة، حضر موت، الخيمة، جنين، القصر، بيكين، البحر، بوستن.

تكشف هذه الألفاظ عن رؤية شعورية تتجاوز الزمن والمكان الماديين لتُعبّر عن حالات وجدانية عميقة، فـ"الليل" مثلًا، يحمل دلالة على الانزواء والتأمل في صمت الوجود، كما يتجلى في قولها:

"تَقربي ساعاتي

كأنَّ ليلي لحظة

أُقضي بها حياتي...

كأنَّني –غريرة – أرصد قمع ذاتي..."

في هذه الأبيات، يتماهى الليل مع اللحظة الوجودية القصوى، حيث تندمج الذات مع زمنها الداخلي في فضاء من العزلة والبحث عن المعنى. وهكذا تصبح مفردات الزمان والمكان ليست وصفية، بل رمزية مشحونة بالمشاعر والتجربة الذاتية[1]

يُلاحظ في قول الشاعرة أنّها تُجسّد الليل كحالة وجودية مكثفة تختزل الزمن بأكمله، على خلاف ما اعتاد عليه الشعراء من تصويره بصفته فضاءً ممتدًا للألم والحنين إلى المحبوب. فالليل في شعر حليمة قطاي لا يطول، بل يبدو ومضةً خاطفة تحتضن فيها الشاعرة حياتها

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.... إلى فيها، ص 29.

بأكملها، وكأن لحظة الليل تلخّص عمرًا كاملًا، تمرّ به وتتأمّله في ومضة ذهنية تستدعي الماضي وتسترجعه استرجاعًا شعوريًا لا يخلو من الأسى. تلك النظرة المختلفة تمنح الليل بُعدًا تأمليًا فلسفيًا يتجاوز الطابع الرومانسي التقليدي.

رابعًا: الحقل الديني

يحضر الحقل الديني حضورًا لافتًا في ديوان حين تنزلق المعارج... إلى فيها، حيث تشكّل الألفاظ المرتبطة بالمعتقدات والشعائر الإسلامية بنية لغوية وروحية تُغني النصوص وتُعمّق أبعادها الرمزية. ويكفي أن نُشير إلى العنوان ذاته، المستلهم من معراج النبي ﷺ، لكي نتلمّس الطابع الصوفي والروحي الذي يغلّف رؤية الشاعرة للعالم والوجود.

وتتوزع الألفاظ الدينية في الديوان ضمن شبكة دلالية تستحضر مفاهيم مركزية في الإسلام، نذكر منها:

المعراج، الوضوء، الصلاة، الركوع، التوبة، الإيمان، السجد، آدم، عبق الحسنين، محمد، الوحي، الروح، سورة البلد، نافلة، قرآن الفجر، الصمد.

وقد استثمرت الشاعرة هذه المفردات في سياقات متعددة، منها ما يرتبط بأركان الإسلام، وبخاصة ركن الصلاة، من خلال توظيف ألفاظ مثل: الوضوء، الركوع، السجد، النافلة. غير أنّ حضور هذه الألفاظ لا يقتصر على بعدها الشعائري، بل يتعداه إلى أبعاد وجدانية ونفسية تعبّر عن الانكسار الداخلي والاغتراب الروحي، كما في قولها من قصيدة تعويذة... ووطن:

"أجدّل شعري مع الراحلة

وأقرأ شعري بلا قافلة

وأصحو... مع الفجر

لكنني.... لا أجيد صلاة

ولا أقرأ قرآن فجري

ويمضي شروقي بلا قافلة

شهود

ولح صديد

ويوم شهيد"

تعكس هذه الأبيات أزمة ذاتية وجودية، حيث تبوح الشاعرة بحالة روحية مهتزّة، لا تجد فيها ذاتها قادرة على أداء شعائرها، كأنها باتت غريبة حتى عن أقدس لحظاتها. وهذا الاعتراف لا يأتي من موقف إيماني جامد، بل ينبع من إحساسها بالضياع، ومن فقدانها للمعنى في واقع منهك تستبد به المآسي. ومن ثم، يصبح العجز عن الصلاة وقراءة القرآن صورة مجازية عن التشتت الداخلي، وسقوط القيم، ليس على المستوى الفردي فقط، بل الجماعي أيضًا، حيث تعكس الأبيات نقدًا لغياب البوصلة الروحية عن الواقع العربي المعاصر، وانجراره نحو المصالح الذاتية على حساب القيم الكبرى كالدين والعروبة.

وما يلفت النظر أن الشاعرة تستحضر هذا الحقل الديني لا بوصفه تعبيرًا عن التقوى فحسب، بل كأداة للتساؤل الوجودي، والبحث عن الحقيقة في ظل عالم متهالك. وتصبح ثنائية الحياة/الموت حاضرة في خلفية هذا التوتر، حيث تُعبّر عن قلق فلسفي دفين، يجعل من الدين أفقًا للتأمل أكثر منه مجرد ممارسة.[1]

التحليل الإنزياح في العنوان: "حين تنزلق المعارج إلى فيها":

التحليل التركيبي والدلالي:

- التركيب المألوف المنتظر: "حين تصعد المعارج إلى السماء" أو "حين تتسامى المعارج".

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.... إلى فيها، ص 37.

لكن الشاعرة إنزلقت بالمعارج إلى فم مجهول أو فيٍّ غامض، مما يشكل إنزياحا مزدوجا:

- من حيث الحركة: من الصعود إلى الإنزلاق.
- من حيث الإتجاه: من العلو (السماء) إلى الفيّ، وهو فضاء داخلي وغامض.

- **تحليل بنية العنوان:**

الانزياح	دلالة محتملة	البنية
الانزياح/ تحول	ظرف زماني	حين
الصعود	حركةانحدارية، فقدان التماسك	تنزلق
الرمز الصوفي	سلالم العروج/ الصعود (قرآنيا في سورة المعارج)	المعارج
في	اتجاه نحو غاية أو مقصد	إلى
أو	ضمير غائب مؤنث، يرجح أن المقصود "الأنثى" / الذات/ الفم/ الداخل	فيها

– الدال الشعري (تنزلق المعارج) يناقض المدلول التقليدي للمعارج (الارتقاء)، وهذا هو جوهر الانزياح في العنوان.

سيمياء التوتر بين العلو والسقوط:

في الثقافة العربية (والصوفية خصوصا)، المعارج رمز للسمو الروحي، لكن هنا يتحول إلى انزلاق، كأن الشاعرة توحي بـ:

- سقوط القيم العليا في حضن الذات.
- أو إنقلاب المسار الروحي إلى الداخل بدل السماء.
- أو حتى إبتلاع المعارج (القيم، الأحلام، الرموز) داخل الذات الأنثوية.

الإنزلاق دال على اللاوعي، الهاوية، الرغبة، الإنكسار، أو الإستسلام.

3– سيميائية "فيها": الذات الأنثوية ككون/ فم/ جوف:

الضمير "فيها" أنثوي وغامض، وقد يحيل إلى:

- الأنثى جسدًا (بما فيه من رمزية الغواية والإنفتاح).
- الذات الشعرية/ النفسية.
- القصيدة نفسها، بوصفها فضاءً يحتوي أو يبتلع المعارج.

وهنا نرصد سيمياء التحول من السماء إلى الأنثى، من الروحاني إلى الجسدي، من المقدس إلى الإنساني، بما يفتح المجال لتأويلات وجودية وجندرية.

– تحليل بنية العنوان: "حين تنزلق المعارج إلى فيها" تحليل سيميائي.

1– المستوى التركيبي (البنية النحوية والدلالية):

- "حين":أداة ظرف زمان تشير إلى لحظة معينة أو إلى حدوث شيء في وقت محدد. وهذا الإنفتاح يمنح العنوان بُعدًا زمنيًّا وينذر بوقوع حدث استثنائي أو غير مألوف.
- "تنزلق": فعل مضارع يدل على حركة غير مستقرة، غالبا ما تكون إنحدارية وغير خاضعة للإدارة، مما يوحي بانفلات أو انحراف.
- "المعارج": جمع معراج، أي السلالم أو الدروب الصاعدة، وهي تحليل إلى العلو والارتقاء، وربما تتخذ معنى صوفيًا/ روحيًّا.
- "إلى فيها": تركيب غير مألوف نحويًّا، فكلمة "فيها" قد تُقرأُ على مُستويين:

1. "فيها"= في داخلها، وقد تعود على جهة غير محددة، لكنها موصوفة بالأنثى (قد تكون الدنيا، النفس، الذات، أو حتى الهاوية).
2. ولكن مجيء "إلى" قبل "فيها" يخلق توترا دلاليًا، إذ أن "إلى" تدل على إتجاه خارجي، و "في" تشير إلى الداخل، فكأن هناك مسارا نحو الغوض أو التلاشي.

هذا التوتر في التراكيب يدل على حركة عكسية: "المعارج" صعود، و "الانزلاق" نزول، و "إلى فيها" يشي بالتلاشي في مكان ما.

2– المستوى الدلالي الرمزي: (الرمزية والسيمياء):

أ- تناقض المعنى الظاهري:

- "المعارج" تحيل إلى الصعود، النمو، والتسامي (غالبا دلالة صوفية أو ميتافيزيقية).
- "تنزلق" تحيل إلى التراجع أو السقوط، مما يخلق تناقضًا بين الحركة المتوقعة للمفردة وحركتها الفعلية في العنوان.

ب- الدلالة على الانهيار المعنوي أو الروحي:

- الانزلاق يدل على عدم السيطرة، مما يوحي بأن ما هو سامٍ (المعارج) قد يفقد صلابته ويتحول إلى نزول.
- يوحي العنوان بأزمة قيمية أو معرفية، حيث تنزلق المقدسات، أو المفاهيم العليا، أو القيم النبيلة إلى حضيض أو إلى هوية غامضة.

ج- البعد الأنثوي/ الأنثروبولوجي:

- لفظ "فيها" بصيغته المؤنثة قد يحيل إلى:

1. المرأة كرمز: ربما هي الذات أو الأرض أو الجسد.
2. الأنثى كأصل: وقد تكون تحيل إلى "الهاوية" أو "الأنثى الك/ ونية" التي تبتلع المعنى.

3- الوظيفة التأويلية للعنوان:

- يحمل العنوان بنية تفكيكية: يفتّت المعنى التقليدي للمفاهيم الميتافيزيقية كالارتقاء أو السمو، ويعيد تأويلها كعملية سقوط.
- هو عنوان استعاري وتناقضي، يحمل صدمة للقارئ: كيف تنزلق المعارج؟ ولمَ إلى "فيها"؟ ومن هي "فيها".
- يفتح الباب أمام قراءة مفتوحة لديوان، إذ يُحتمل أو يتناول موضوعات السقوط القيمي، الهزيمة الوجودية، أو التلاشي الروحي.

التحليل السيميائي لصورة الغلاف:

1- الصورة البصرية: الوجه المجزأ بعين بارزة:

- يظهر في الغلاف وجه أنثوي مجتزأ، تبرز فيه العين اليسرى بلونها الأزرق الأخضر، ويتداخل مع الوجه تشظٍّ لوني وخطي يوحي بالتفتت أو بالتداخل الحسي والذهني.
- العين المفتوحة الواسعة قد ترمز على الرؤية العميقة، الإدراك، أو الإنكشاف الداخلي.
- توزع البقع البيضاء والخطوط العشوائية قد يرمز إلى الاضطراب أو التدفق الشعوري غير المنتظم.

الانفتاح على الداخل والبوح العميق، العين هنا بوابة إلى عوالم داخلية متشابكة، ما يعكس سمة الشعر عند الشاعرة: التأمل والبوح الذاتي.

2- الشفاه الحمراء (أسفل يسار الغلاف):

حضور الشفاه مرسوم بشكل شفاف وأنيق، بلون وردي باهت، بما يشير إلى الأنوثة، القول، الجمال، والرغبة.

قد ترمز إلى القول الشعري الأنثوي، بما يحمله من فتنة التعبير، وشهوانية اللغة، وربما التلميح إلى جدلية "المعارج" التي "تنزلق" إلى "الفم".

3- الفراشة والزهرة السوداء:

الفراشة في الأسفل تشير إلى التحول، الخفة، الهروب أو الأمل، أما الزهرة الداكنة فتوحي بالغموض وربما الحزن أو العمق النفسي.

الفراشة عنصر متحول هش، قد تعكس رحلة النفس عبر الألم والجمال، الزهرة السوداء رمز للغموض الشعري والخصوبة المعنوية.

الألوان والتوزيع الفني:

- الألوان الرئيسية: الأبيض، الأسود، الوردي، والأخضر المزرق.
- هناك تباين لوني بين النصف المظلم والأبيض من الوجه، كأن الشاعرة تقسم كيانها بين النور والظل، أو الوعي واللاوعي.

- الخطوط العشوائية والألوان المتناثرة توحي بتفكك الذات أو انسيابية اللاوعي الشعري.

العنوان: "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"

- التركيب غريب/ متوتر لغويا: استخدام "المعارج" (وهي تصعد عادة) تنزلق إلى "فيها" (ضمير الغائبة).
- "المعارج" توحي بالصعود الروحي، لكنها "تنزلق"، ما يخلق مفارقة بين السمو والانحدار.
- "فيها" قد تكون المرأة، القصيدة، الذات، أو الفم نفسه (كما توحي الشفاه على الغلاف).

العنوان يوحي بانزلاق المقدس إلى المدنس، أو بتلاشي السمو في الجسد، أو اختلاط الروح بالكلمة، وهو ما يتماشى مع تقنيات الشعر الصوفي أو الشعر الأنثوي المتحرر.

يمثل الغلاف مرآة للداخل الشعري للشاعرة حليمة قطاي، حيث تتقاطع رموز الأنوثة، البوح، الغوص، والتمزق مع العنوان الذي يطرح سؤال الانزلاق من العلو إلى الداخل.

الغلاف إذن ليس فقط واجهة بصرية، بل هو نص بصري شعري موازٍ، يغري القارئ بالدخول في متاهات الذات الشاعرة والتوغل في لغتها الحسية المتشابكة.

دراسة الانزياح في العنوان "حين تنزلق المعارج إلى فيها":

لفهم الانزياح في العنوان "حين تنزلق المعارج إلى فيها" في ديوان حليمة قطاي، لا بد من تحليل لغوي سيميائي دقيق، نظرًا لما يحمله العنوان من غموض وانزياح دلالي وتركيبي واضح.

1- التركيب النحوي المنزاح:

الجملة تتكون من:

- "حين": ظرف زمان.
- "تنزلق": فعل مضارع.

- "المعارج": فاعل.
- "إلى فيها": جار ومجرور.

الانزياح الأوضح هنا في التركيب هو استخدام تعبير "إلى فيها"، الذي يخل بالتوقع النحوي الطبيعي، لأن "إلى" تحتاج إلى إسم ظاهر يدل على جهة الانزلاق، أما "فيها" فهي ضمير متصل في محل جر بحرف الجر "في"، ولا يمكن أن تسبق بحرف جر آخر "إلى" حسب قواعد النحو المعيارية.

هذا التراكيب المزدوج (إلى+ فيها) يحدث توترًا لغويًّا، وهو انزياح نحوي وتركيبي يُقصد به كسر توقع القارئ.

2- الانزياح الدلالي:

2-1 "المعارج":

- في السياق القرآني: "المعارج" وردت في قوله تعالى: "من الله ذي المعارج"، وهي تشير إلى سبل العروج إلى السماء.

- دلاليًّا: "المعارج" ترتبط بالسمو والعلو، فكيف "تنزلق"؟ الانزلاق حركة نحو الأسفل، بينما المعارج تشير إلى الإرتقاء.

هذا التضاد بين "تنزلق (هبوط) و"المعارج (صعود) يشكل انزياحا دلاليا يولِّد إلتباسًا وتأويلًا مفتوحًا.

2-2 "إلى فيها":

- التركيب غامض، من هي "فيها"؟ هل تشير إلى أنثى/ مكان/ وجود؟ الغموض هنا يُنتج انزياحًا دلاليًا آخر من خلال الإبهام المقصود.

- قد يُؤوِّل "فيها" على أنه ذات المرأة/ الأنثى، وقد يكون إشارة إلى الروح أو الذات، أو حتى الهوية، فينقلب المعراج (الصعود الروحي أو الديني أو القيمي إلى سقوط أو انهيار.

دراسة عتبة الإهداء:

بالطبع، يمكننا تقديم قراءة تحليلية سيميائية لهذا الإهداء الذي كتبته الشاعرة حليمة قطاي، وهو إهداء مكثَّف بلغة رمزية وعالية التوتر الشعري، الإهداء كما ورد:

إليه من عمر مدينتي، بكسوة "ملامحه" وأجهش فيها صهيلا، يشبه ملامحي حيث أبتدئ أنا من وجهته في معاريج الكلام، وينتهي هو إلى جثتي في انزلاق المقام.

2. دراسة عتبة الاهداء

الإهداء موجه إلى "إليه" وهو ضمير غائب مشبع بالشخصانية والخصوصية، يدل على حضور وجودي مكثف في حياة الشاعرة، لكنه أيضا غائب، وهذا التوتر بين الغياب والحضور هو ما يمنح النص شحنة وجدانية عالية، الإهداء ليس مجرد تصدير للقصيدة بل هو شذرة شعرية توازي القصيدة في لغتها الشعرية وكثافتها.

سيمياء العبارات المفتاحية:

1. "من عمر مدينتي":

تُحيل "مدينتي" إلى الحيز الوجودي الذي تعيشه الشاعرة: قد تكون مدينة واقعية، أو إستعارة عن "الذات" أو "الذاكرة" أو "الانتماء".

عمر "المدينة هنا يدل على الزمن، الذاكرة" التراكمات، وربما الخسارات.

– دلالة سيميائية: المدينة= الذات الجمعية/ الوطن

عمر المدينة= تاريخ الذات + تاريخ الحبيب (هو "إليه").

2– "بكسوة ملامحه":

الكسوة "تشير إلى غطاء، لبوس، هوية" ملامحه "تحمل بعدًا بصريًا وشعوريا: وجهه"، حضوره آثاره فيها.

– دلالة سيميائية: الإداء مكسو بهويته، وكأن "هو" يلون النص ويغلف الذاكرة، أي أنه موجود داخل النص كبنية، لا فقط كشخص.

3– "أجهش فيها صهيلا":

"أجهش": فعل البكاء بانفعال.

"صهيلا": صوت الخيل، رمز الفروسية، القوة، لكن أيضا الحنين.

هنا تداخل البكاء (الانكسار) مع الصهيل (الزهو) يمنحنا ثنائية: انفجار الحنين المشوب بالفقد والبطولة.

– **دلالة سيميائية:** الحزن النبيل، الحب المرتبط بالقوة والضعف معا، وكأنها تصهل ألما.

4– "يشبه ملامحي":

هنا تلتحم الذات بـ "هو"، هناك مرآوية: هو يشبهني، لكن في سياق سابق قيل أن الإهداء له، أي أن الذات منكسبة فيه.

– دلالة سيميائية: العلاقة اندماجية، الحبيب ليس آخرًا تماما، بل انعكاس وجودي.

5– "حيث أبتدئ أنا من وجهته في معاريج الكلام":

"أبتدئ من وجهته": الذات لا تبدأ من نفسها، بل من "وجهته"، أي موقعه، طريقه، نظرته.

"معاريج الكلام": تحيل إلى تصعيدات روحية (كما في "المعراج") داخل اللغة، أي أن الكلام لديه قداسة وصعود روحي.

– **دلالة سيميائية:** اللغة تصبح معراجا وجوديا نحو الآخر، وهي أيضا أداة عشق واندماج.

6– "وينتهي هو إلى جثتي في انزلاق المقام نهاية مأساوية":

"جثتي" ترمز إلى فناء الذات، إلى فقدها.

"إنزلاق المقام": العبارة موسيقية – صوفية"، تحيل إلى إنحدار روحي من مرتبة سامية (المقام)، وربما إلى فقدان الحضور الفني أو العشقي.

– دلالة سيميائية: الآخر يذوب في نهايتها، وكأن العلاقة دائرة مغلقة تبدأ هي منه، وينتهي هو فيها (ميتا/ غائبا/ فانيا).

القراءة الرمزية العامة:

هذا الإهداء ليس تقديما لحبيب فقط، بل هو تشييع وجودي لشخص كانت الشاعرة تبدأ منه وتنتهي إليه، وهو بمثابة مرآة شعورية وهويَّاتية تتداخل فيها الذات مع الآخر، في علاقة قائمة على التوتر بين البدء والانتهاء، الصعود والانزلاق، الفرس والبكاء، الكسوة والتعري الداخلي.

الجانب الصوفي – الشعري:

معاريج الكلام، "المقام"، "الانزلاق"، كلمات تحمل دلالات صوفية واضحة.

نلمح أثرا من الخطاب العشقي الصوفي: الاتحاد، الفناء في الآخر، البكاء الصوفي، التجلي من خلال اللغة.

– إهداء حليمة قطاي هو نصّ شعري مكثف يحمل عناصر من السيرة الذاتية الرمزية، يتداخل فيه الحبيب مع المدينة، واللغة مع الفقد، والحب مع الموت، إنها كتابة إهداء تحمل نفسًا رثائيًّا، تصعيدا لغويًّا، وتأملًا وجوديًّا في علاقة الذات بالآخر.

3.تحليل عناوين القصائد و الجماليات:

"تحليل عنوان": بعثُ الدُجيل (للشاعرة: حليمة قطاي)

أولا: التحليل اللغوي والتركيبي بعث: إسم يدل على الاحياء، الانبعاث، العودة بعد موت أو خمود. وهو مصطلح غني بالدلالات الدينية والتاريخية والأدبية.

في السياق القرآني والروحي: يشير إلى القيامة والبعث بعد الموت.

في السياق الأدبي والسياسي: يرمز إلى نهضة، أو عودة حضارية، أو إسترجاع شيء اندثر.

إذن "بعث" يوحي بالإحياء من ركام الزوال، أو انبثاق جديد بعد سبات طويل.

– الدُجيل: اسم نهر صغير في العراق، يُعدُّ أحد روافد نهر دجلة، لكنه اسم علم مستقل.

الدُجيل ارتبط في الذاكرة العراقية والعربية بأحداث تاريخية وسياسية متعددة، من بينها مجزرة "الدجيل" المعروفة في التاريخ العراقي الحديث، كذلك الماء في الأدب العربي رمز خصب، حياة، تجدد.

ثانيا: التحليل السيميائي والدلالي

1- بعث + الدجيل= تركيب رمزي

العنوان يوحي بمحاولة إحياء مكان، ذاكرة، أو رمز ارتبط بالموت، التهميش أو النسيان.

قد تكون الشاعرة تريد استدعاء الدُجيل كرمز لجزء من هوية مفقودة أو مأساة مطموسة أو مقاومة منسية.

2- الدجيل كنهر = حياة/ كذاكرة = جرح

إذا نظرنا إلى "الدُجيل" كعنصر طبيعي (نهر) فـ "بعث الدُجيل" قد يعني عودة الخصب، انبعاث الحياة، تجدد الروح في أرض أو قلب خامل، وإذا نظرنا إليه كمكان محمّل بتاريخ الدم.

تحليل عنوان "واستعارت.. قدما للإنحناء!":

أولا: التحليل اللغوي والتركيبي:

- واستعارتْ: فعل ماضٍ مسند إلى ضمير مؤنث (هي) الاستعارة "هنا تُفهم في معناها الفعلي" (الاقتراض)، لا البلاغي أي أن "هي" استعارت شيئا ليس من ذاتها، ما يوحي بالعجز، أو الحاجة، أو الاصطناع

- قدما: مفردها "قدم"، وهي العضو الذي يرمز إلى الثبات، السير، الحركة، القوة، أو الانطلاق لكن وضعها في صيغة المثنى يعطي دلالة كاملة للجسد/ الحركة، وارتباطا بالشخصية ككل.

- الانحناء: الجار والمجرور هنا يوضح الغرض القدم المستعارة ليست للسير أو الوقوف، بل للخضوع، الانكسار، الانحناء.

- علامة الترقيم (..) والدهشة (!):

النقاط: توحي بصمت أو تردد أو دهشة داخلية.

علامة التعجب: تُضيف نبرة إستهجان، دهشة، أو ربما مرارة ساخرة.

ثانيا: التحليل الدلالي والسيميائي

1- مفارقة الحركة والمعنى: القدم رمز الحركة، لكن إستخدامها هنا من أجل "الانحناء" يُشكّل مفارقة بدلًا من أن تكون أداة نهوض، تصبح أداة خضوع.

2- الاستعارة = فقدان الإرادة: استعارة القدمين توحي بأن "الانحناء" لم يكن نابعا من الذات، بل فرضًا عليها.

هناك فصل بين الذات والفعل: فهي لا تملك حتى أدوات خضوعها، بل تستعيرها.

3- الانحناء = خضوع أو قهر؟ العنوان يلمح إلى خضوع قسري أو انكسار داخلي، قد يكون الانحناء هنا:

- إجتماعيا (إضطهاد المرأة؟).
- نفسيًا (هزيمة ذاتية؟).
- سياسيًا (انحناء أمام سلطة قاهرة؟).
- أو مجازيا (الاستسلام لقدرٍ ما؟).

ثالثا: القراءة التأويلية: هل هي تسخر من واقعٍ يُجبر المرأة على الخضوع؟ حتى الانحناء، لم يكن من ذاتها، بل استعارت له قدمين! = إذن هي لا تخضع عن إرادة، بل تُجبر حتى على التظاهر بالخضوع!

- هل تعبر عن مرارة المفارقة؟

أن تستعير مالا تملكه لكي تنحني، دليل على الرفض الداخلي، أو المفارقة بين الشكل والجوهر.

أو ربما تشير إلى حالة الانفصال النفسي والجسدي، الجسد ينحني، لكن الذات الحقيقية رافضة، غائبة، مستعارة.

رابعا: البعد النفسي الوجودي: العنوان قد يُقرأ كصرخة من امرأة مجبرة على أداء دور لم تختر.

دراسة جماليات العنوان: "واستعارت.. قدما للإنحناء"

أولا: الجمالية الأسلوبية اللغوية:

– الانزياح اللغوي: التركيب "استعارت قدما للإنحناء" لا يتبع النمط العادي في اللغة، بل يشكل إنزياحا شعريا.

لا ينتظر من الإنسان أن "يستعير قدما" لأن الإنحناء فعل بسيط وطبيعي. وهذا الخروج عن العادي يولد دهشة لغوية، وهي من عناصر الجمال الشعري.

– التكثيف والاقتضاب: ثلاث كلمات فقط (بعد الواو)، لكنها تفتح أبوابا تأويلية كثيرة.

الجمالية تكمن في الاقتصاد التعبيري مقابل الثراء الدلالي.

ثانيا: الجمالية البلاغية (الخيال والمجاز)

–الاستعارة المركبة: الفعل "استعارت" لا يستخدم عادة مع "قدم"، مما يجعل التعبير استعاريا خالصا.

استعارت "قدم" الإنحناء توحي بأن الفاعل لا يملك القدرة على الإنحناء، ما يعكس حالة نفسية أو رمزية.

– المفارقة: المفارقة الجمالية هنا أن الانحناء فعل ضعف، ومع ذلك يحتاج الفاعل إلى استعارة وسيلة للقيام به!

مما يخلق تناقضا ادما ومؤثرا: حتى الانكسار لم بعد متاحا بسهولة

ثالثا: الجمالية الرمزية

العنوان يستخدم رموزا عميقة:

- العنصر
- الرمزية المحتملة
- القدم
- السير، الإرادة، التقدم، التوازن.

- الانحناء
- الخضوع، التواضع، الانكسار، الصلاة
- الاستعارة
- الفقد، العجز، عدم التملك، الحاجة الآخر.

الجمال هنا في أن الرمز لا يصرّح بمعناه، بل يلمح إليه، مما يدعو القارئ للمشاركة في بناء المعنى.

رابعا: الجمالية النفسية

هناك توتر داخلي في الجملة: شخص لا يستطيع الإنحناء إلا بإستعارة قدم. هذا يثير شعورا بالعجز، أو الزيف، او الضعف الإنساني.

الجمالية هنا في التمثيل الشعري للانكسار النفسي دون قول مباشر.

خامسا: الجمالية الإيقاعية

رغم قِصر الجملة، يوجد توازن صوتي بين "استعارت": تبدأ بألف وهمزة قوية وتنتهي بتاء ساكنة.

"قدما": خفيفة نغميا، متوسطة الوزن، "للإنحناء": تنتهي بألف ممدودة حزينة، تحدث صدى هابطا صوتيا، يناسب الانحناء.

الصوت هنا يخدم المعنى، ما يعزز التماهي بين الموسيقى الداخلية والحمولة النفسية.

سادسا: الجمالية الفلسفة

العنوان يفتح تساؤلات غير مباشرة: هل أصبح الإنحناء مستحيلا؟ هل الإرادة معطلة لدرجة تستوجب استعارة ما يفترض أنه ذاتي؟ هل "الإنحناء" خيار أو قسر؟

الجمال هنا في ما لا يقال، بل يفترض بصمت، وما يثيره من تأمل في حدود القدرة الإنسانية.

سابعا: جمالية التوتر والمعنى المفتوح

العنوان يبقى الباب مفتوحا للمعنى: هل استعارت القدم خضوعا للحب؟ أم ذلا للحياة؟ أم ضعفا أمام سلطة؟

هذا التعدد يخلق ما يعرف بجمالية التوتر التأويلي.

– ما الجمال في "واستعارت.. قدما للإنحناء"؟: نوع الجمالية، كيف تظهر، أسلوبية، انزياح لغوي، تكثيف تعبيري، بلاغية، استعارة مركبة، مفارقة لافتة، رمزية، القدم والإنحناء كرموز نفسية ووجودية نفسية، شعور بالعجز أو الانكسار الداخلي، الصوتية، نغم داخلي متناغم، مع المعنى، فلسفية، تساؤل ضمني عن الذات والحرية والانكسار، تأويلية، تعدد في الفهم والانفتاح على قراءات متنوعة.

تحليل عنوان "جنون بقر.. انفلونزا دجاج.. وحمى خناجر" للشاعرة حليمة قطاي:

أولا: البنية التركيبية للعنوان

يتألف العنوان من ثلاث عبارات متعاقبة، تفصل بينها علامات ترقيم (..)، وهي تحمل إيقاعًا ساخرًا وتصاعدًا دلاليًا

1. جنون البقر
2. إنفلونزا دجاج
3. حمى خناجر

كل عبارة تنتمي في الظاهر إلى حقل الأمراض والأوبئة، لكنها تتضمن نقلات رمزية وسياسية واجتماعية واضحة.

ثانيا: التحليل الدلالي والسيميائي

1- "جنون بقر": يشير إلى مرض عصبي يصيب الأبقار (وباء حقيقي معروف) لكنه في السياق الرمزي يدل على فوضى، جنون جماعي، فقدان عقلانية. ربما إشارة إلى جنون القطيع، أو تسفيه العقل الجمعي.

هل المقصود هنا "بشر بعقول مصابة بجنون الأبقار؟" أم عالم تحوّلت فيه الأنظمة أو المجتمعات إلى حالة من العته المؤسسي؟

2- "إنفلونزا دجاج": وباء آخر معروف، لكنه في السياق الأدبي يرمز إلى هشاشة، خوف معدٍ، هلع جماعي، وربما استعارة لحالة التهويل الإعلامي، أو الشعبوية، أو الاستجابة القلقة لأزمات مفتعلة.

هل أصبح الإنسان مسجونا في "خوف دجاجي"؟ هش، مذعور، سريع العدوى؟ وقد تشير العبارة إلى مجتمعات فقدت منعتها الأخلاقية والإنسانية.

3- "حمّى خناجر": هنا يقفز الخطاب من مرض بيولوجي إلى استعارة دموية الخناجر أداة قتل، والحُمى توحي بالحمّى الجسدية، لكنها هنا حمى القتل، الغدر، العنف المنفلت.

تحول المرض من وباء حيواني إلى نوبة عنف إنساني قاتل، ربما تشير الشاعرة إلى انفجار الصراعات، الطعن في الظهر، وحمى الدم التي تسري في الجسد الجمعي.

ثالثا: التحليل الرمزي: العنوان يقوم على تقنية السخرية السوداء وتراكم الدوال ذات الطابع الكارثي، مما يخلق مناخا من العبث العالمي، السقوط الأخلاقي، الجنون الإنساني المعقم.

- الحيوانات (بقر- دجاج- خنازير ضمنًا): تُستحضر لترمز إلى ما تدنت إليه البشرية من سلوكيات غير عقلانية أو دموية.
- تسلسل العبارات (من البقر إلى الخناجر): يُفهم كتطور مَرَضي من الجنون، الخوف، العنف. وكأن العالم بدأ بخلل في العقل، ثم مرض في الوعي الجماعي، وانتهى بحمى دموية قاتلة.

رابعا: البعد السياسي والاجتماعي: قد يكون العنوان هجاءً مريرًا للعصر الحديث: أنظمة سياسية مجنونة (جنون البقر) شعوب خاضعة للإعلام المذعور (إنفلونزا الدجاج)، عالم ينزف ويطعن بعضه (حمى الخناجر).

الشاعرة ترسم صورة لعالم حيواني النزعة، غريزي، سادي، منسلخ عن العقل والرحمة.

خامسا: الأسلوب البلاغي: العنوان محمّل بالتهكم، ومشحون بمفارقة لاذعة.

يستند إلى التكرار البنيوي (اسم مرض + اسم كائن أو أداة) يُحدث تراكبا دلاليا يدمج الحيواني بالإنساني، الطبيعي بالمرضي، العبثي بالدموي.

سادسا: تأويل وجودي/ أنثوي محتمل: قد تحمل هذه الاستعارات إسقاطا ذاتيا أيضا: المرأة في عالم يُصاب بجنون وقمع وعنف، كأنها الضحية الصامتة لهذا الانهيار الكوني.

. "جنون بقر.. إنفلونزا دجاج.. وحمى خناجر"عنوان ساخر، لاذع، متفجر بالدلالات.

ترسم فيه الشاعرة صورة لعالم يفقد إنسانيته ويغرق في:الجنون الجمعي، الخوف المصطنع، والعنف الدموي القاتل. إنه عنوان يُدين الحاضر، ويقف في وجه حضارة تحوّلت إلى حظيرة، ثم إلى مشرحه.

دراسة جماليات العنوان: "جنون بقر.. إنفلونزا دجاج.. حمى خناجر"

أولا: الجمالية الأسلوبية (اللغوية)

– الانزياح اللغوي: العنوان يخلط بين مصطلحات طبية واقعية ("جنون البقر"، "إنفلونزا الدجاج") وأخرى مركبة خياليا ("حمى خناجر").

هذه التقنية تُعرف بالانزياح، أي إخراج الكلمات من دلالتها السياقية المألوفة نحو أخرى مدهشة، تنتج دهشة وشعورا بالتغرّب اللغوي الجمالي.

– الربط بين ألفاظ غير متجانسة: الحيوانات، الأمراض، والسلاح (الخناجر) تُجمع في عنوان واحد.

هذا التوتر بين المعاني المتنافرة يُنتج جمالا مركبًا قوامه المفارقة والتهكم.

ثانيا: الجمالية البلاغية (الصور والمجاز)

المجاز المركب: "حمى خناجر" ليست مرضا معروفا، بل هي صورة بلاغية مكثفة توحي بالحمى التي تطعن، أو أن الطعن صار وباءً.

هنا تتحول "الخناجر" من أدوات قتل إلى مسببات عدوى أو مرض.

السخرية والتناص التهكمي: هناك توظيف ساخر لمصطلحات طبية (جنون البقر، إنفلونزا الدجاج) توحي بأن الواقع أصبح ساخرًا وسوداويًا لدرجة أن الجنون والمرض انتقلا إلى البشر في هيئة خناجر.

العنوان يستثمر التناص مع الاعلام والواقع ليبني مفارقته.

ثالثا: الجمالية الرمزية

العنصر، الرمز المحتمل، جنون البقر، الجنون المجتمعي، الاختلال في التفكير، انفلونزا الدجاج، الهشاشة، الذعر الجماعي، الهروب، حمى خناجر، العنف، الخيانة، الطعن في الظهر، الغدر كعدوى.

الجمالية هنا في أن العنوان يؤنسن الأمراض ويحملها أبعادا سياسية واجتماعية.

رابعا: الجمالية النفسية

العنوان يثير قلقا داخليا: نحن نعيش زمنا تتحول فيه الأوبئة إلى سلوك، والطعن إلى عدوى.

الجمالية النفيسة هنا في أنه يُشعر القارئ بعدم الأمان، والاختناق المعنوي.

خامسا: الجمالية الصوتية

تكرار الأصوات الحادة مثل "ج" جنون، دجاج، خناجر "ن" و "ر" و "خ" تعطي وقعا قويا وصادما.

وهذا الإيقاع ينسجم مع طابع العنوان العنيف والمتوتر.

سادسا: الجمالية الفلسفية:

هل العالم أصيب بجنون جماعي؟ هل العنف والخذلان أصبحت أمراضا؟ وهل هناك علاج؟ أم أننا مجرد ضحايا قيقطيع مصاب؟

الجمال هنا نابع من أن العنوان يحمل موقفا وجوديا سوداويا ملفوفا في غلاف ساخر.

سابعا: الجمالية التركيبية

التدرج في البنية: من مرض يصيب الأبقار إلى إنفلونزا تصيب الطيور إلى مرض غير موجود لكنه يصيب البشر كطعنة.

هذا التصعيد يمنح العنوان إيقاعا دراميا داخليا، وصورة للعالم في حالة تدهور من الحيوان إلى الإنسان.

أنواع الجماليات في "جنون بقر.. إنفلونزا دجاج.. وحمى خناجر":

نوع الجمالية مظهرها في العنوان، لغوية/ أسلوبية، انزياح لغوي، خرط للنمط المألوف، دبلاغية/ مجازية، إستعارات مركبة، نجاز في "حمى خناجر"، رمزية رموز للجنون، الخوف، العنف، الانهيار نفسية قلق، اختناق داخلي، اغتراب، فلسفية تساؤلات عن البشرية، السلوك، المرض، تركيبية، تصاعد من الحيوان إلى الإنسان، من الواقعي إلى المفترض.

العنوان: "هكذا الحب يجيء؟"

هو عنوان شعري بامتياز، يحمل في طياته دهشة، إستفهاما وجوديا، وتعبيرا عن حالة شعورية مفاجئة أو غير متوقعة فيما يلي دراسة جمالية مفصلة لهذا العنوان.

أولا: البنية اللغوية:

1- التقديم والتأخير ("هكذا الحب يجيء") التقديم غير المألوف لكلمة "هكذا" يضع القارئ مباشرة في قلب المفاجأة أو التأمل.

لم يُقل: "يجيء الحب هكذا؟" بل عكست البنية لترسيخ الدهشة قبل الحدث، وكأن الذات المتكلمة فوجئت بما حدث أو لم تتوقع هذا النوع من "القدوم" العاطفي.

2- استخدام الفعل "يجيء": فعل "يجيء" يحمل طابعا شعريا أكثر من "يأتي" فيه لحن خفيف، ووقع عاطفي، وتعبير عن وصول تدريجي أو غير مباشر.

يرتبط عادة بال "الجهول"، أو القادم من بعيد، أو من حيث لا نحتسب.

3- أداة الإستفهام: علامة السؤال (؟): تضيف حالة شك، أو تأمل، أو إنكار خفي توحي بأن المتكلم في لحظة ذهول أو محاولة لفهم كيف وصل الحب أو ربما صدمته.

ثانيا: الجماليات الدلالية

1- عنصر المفاجأة: "هكذا" تدل على أسلوب أو طريقة معينة، لكن هنا مبهمة لا تخبرنا "كيف بالضبط"، بل تترك المجال مفتوحا للتخيل.

هل الحب جاء على غير المتوقع؟ هل جاء موجعا؟ عاصفا؟ غير مناسب زمنا أو شعورا؟

2- الانقلاب على الصورة النمطية: المعتاد أو يصور الحب بأنه يجيء بفرح، شوق، حنين... أما هنا، فالعنوان يوحي بشيء غير تقليدي، بل ربما مزعج أو مخيف أو مغاير للتوقعات.

3- الإيحاءبالخذلان أو الدهشة علامة الاستفهام تحول الجملة من تقريرية إلى حالة استغراب أو تساؤل عن المصير قد يكون المتكلم مأخوذا بسلوك الحبيب، أو بتغير شكل الحب، أو بطريقة حضوره.

ثالثا: الجماليات الشعورية

العنوان ينتمي لما يمكن تسميته بـ "الأسئلة الوجدانية المفتوحة"، تلك التي لا تبحث عن إجابة بقدر ما تعبر عن حالة شعورية مركبة: دهشة، ألم، جب وصدمة.

في خلفية السؤال قد يكون هناك عتب مبطن: أحقا هكذا يظهر الحب؟

ألم من التحول: أهذا ما طننته حبًّا؟، أو حتى خوف من استمرار ما بدأ على هذا النحو.

رابعا: الإمكانات التأويلية

يمكن أن يقرأ العنوان في ضوء أكثر من سياق:

- السياق التأويل
- عاطفي
- الحب جاء بصورة غير متوقعة، موجعة أو جارحة ربما.

فلسفي: هل هذه هي طبيعة الحب الحقيقية؟ تلك التي لم نعرفها من قبل؟ وجودي الحب يجيء دون قواعد، دون مواعيد، وربما في أكثر لحظاتنا هشاشة، تعبيري/ جمالي يحتفي بفوضى الحب وإندفاعه، ويطرح السؤال ليُبقيه مفتوحا.

خامسا: خصائص جمالية عامة للعنوان الاقتصادي اللغوي

خمس كلمات فقط، لكنها تحدث شحنة دلالية كبيرة، الإيقاع الهادئ المشوب بالدهشة، التركيب المفتوح على التأويل، إثارة التوتر الشعوري منذ البداية.

– وفي الختام "هكذا الحب يجيء؟" هو عنوان يحتفي بالدهشة، ويرسم صورة للحب ليس كما يراد له أن يكون، بل كما يفرض نفسه، إنه سؤال موجه من قلب مرتبك، وربما مجروح، لكنه لا يزال متعلقا بما أتى رغم ما فيه.

العنوان: "لا زلت أبحث عن وطن!"

هو عنوان مكثف في ألفاظه، عميق في دلالاته، ويجمع بين الإستمرارية، المعاناة، الأمل، والخذلان في إطار لغوي بسيط لكن مشحون بشحنة وجدانية قوية تظهر في جماليات متعددة على المستويات اللغوية، الدلالية، النفسية، الإيقاعية والرمزية.

دراسة جمالية شاملة لهذا العنوان:

أولا: الجماليات اللغوية والتركيبية:

1– "لا زلت": تعبير يدل على الاستمرارية الزمنية، المتكلم لم يتوقف عن فعل بدأه منذ زمن، وما زال يعيشه يفيد إصرارا ضمنيا، وكأن الزمن لم يفلح في إطفاء نار البحث أو كسر الرغبة في الانتماء من الناحية البلاغية، يضفي الفعل نوعا من التأمل الهادئ المصحوب بالحزن.

2- "أبحث": فعل مضارع دال على الحركة، السعي، القلق، التيه يعكس حالة نفسية غير مستقرة، لكنه يوحي أيضا بشيء من الأمل المستمر في العثور.

3- "عن الوطن": الوطن هنا نكرة4، أي أنه غير محدد، ما يمنحه حمولة رمزية واسعة، الوطن قد يكون مكانا، حضنا، فكرة، انتماء، أو حتى ذاتًا مفقودة.

"وطن" في السياق العربي يحمل وزنا عاطفيا وسياسيا وثقافيا خاصا، ويتقاطع مع المنفى، الفقد، الغربة، الاحتلال، القمع، التهميش.

4- علامة التعجب (!): تختم الجملة بعلامة انفعالية توحي بالدهشة، الألم، الحيرة، وربما الاحتجاج المكبوت تضيف طبقة صوتية للشعور: كأن المتكلم ينادي، أو يصرخ داخليا، أو يفاجئ حتى نفسه باستمرار.

ثانيا: الجماليات الدلالية الرمزية

1- البحث عن الوطن= البحث عن مكان

"الوطن" هنا يتجاوز جغرافيته ليصبح رمزا لكل ما افتقده الانسان: الكرامة، الحرية، الهوية، الطمأنينة، الحب، الذات، أو الله.

2- المفارقة الشعورية: الجمع بين فعل "أبحث" وكلمة "وطن" يخلق تضادا ضمنيًا، الوطن يفترض أن يولد فيه الإنسان، لا أن يبحث عنه وهذا ما يولد المأساة الوجودية الكامنة في العنوان.

3- الغربة الوجودية: لا يدور الحديث عن غربة سياسية فقط، بل عن غربة داخل الذات.

"أبحث عن وطن" قد تعني: أبحث عن نفسي، عن إنتمائي، عن معنى يجعلني أشعر أنني في مكاني الحقيقي.

ثالثا: الجماليات الشعورية الوجدانية

1- الحنين + الخذلان: العنوان يحمل حنينا مستمرا نحو مكان وحالة لم تبلغ بعد، لكنها أيضا توحي بأن المحاولات السابقة فشلت، وأن الخذلان بات جزءًا من التجربة.

2- الأمل المتعب: الاستمرار في البحث، رغم الألم، هو نوع من الإيمان العميق بأن "الوطن" موجود، لكنه بعيد.

رابعا: الجماليات الإيقاعية:

العنوان قصير ندسبيا، لكنه متوازن من حيث الإيقاع

"لا زلت"= صوت هادئ مستمر

"أبحث عن وطن"= إيقاع خافت فيه شيء من الانكسار، النغمة العامة هادئة حزينة، تتصاعد فجأة عند علامة التعجب، مما يعطي انفجارا عاطفيا مكبوتا.

خامسا: التأويلات الممكنة

السياق التأويل، سياسي/ اجتماعي، المنفى، فقدان الوطن، الإحساس بعدم الانتماء إلى وطن تحول إلى غريب أو قاسٍ، نفسي/ فردي، الشعور بالضياع الداخلي، غياب السلام الذاتي، وافتقاد الأمان الشخصي، عاطفي، الحنين إلى حضن حبيب، بيت، علاقة تمنح معنى للوجود، وجودي/ روحي، البحث عن "وطن روحي" بمعنى الله، أو الحقيقة، أو الذات العليا التي لم تكتشف بعد.

سادسا: المفارقة الفنية

رغم أن "الوطن" يجب أن يكون أقرب الأشياء، إلا أن المتكلم لا يزال يبحث عنه!

وهذه المفارقة تعد من أبرز عناصر الشعرية والتوتر الفني في العنوان.

– في الختام عنوان "لا زلت أبحث عن وطن! " هو صرخة داخلية ناعمة لكنها مدوية، تلخص رحلة إنسانية حائرة بين الانتماء والفقد، بين الحنين واليأس، بين الإيمان بأن هناك وطنا، والشك في إمكانية الوصول إليه.

– يمتاز العنوان بـ: كثافة لغوية عالية مقابل طول محدد، انفتاح رمزي ودلالي، شحنة وجدانية قوية، توازن بين الأمل والألم.

دراسة الانزياح في القصيدة:

تحليل إنزياحي (أي تحليل بلاغي – أسلوبي يقوم على فهم الانزياح اللغوي والدلالي في النص الشعري) لهذه القصيدة يكشف عن عمق رمزي وبلاغي ينقل الشاعر من اللغة المباشرة إلى لغة مجازية، رمزية، ومشحونة بالألم والرفض والتأمل، لنقسم التحليل وفق محاور أساسية:

أولا: الانزياح اللغوي

الانزياح اللغوي هو الخروج باللغة عن الاستعمال المألوف بهدف خلق دلالة جديدة أو صدمة جمالية، يظهر الانزياح في القصيدة من خلال:

1– المعاجم غير المألوفة والمتنافرة.

– "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها": "المعارج عادة تصعد، لكن هنا "تنزلق"، وهذا انزياح دلالي يعكس انقلابا في المقدس والروحي، كأننا أمام سقوط لا ارتقاء.

– "لون حبشي شاحب كالقهوة أفسدها الملح": انزياح حاد اللون (حبشي) يتصف "بالشحوب"، ثم يشبه القهوة الفاسدة بالملح، ما يخلق صورة عبثية/ سريالية تعبر عن فقدان الهوية أو التشوه العنصري.

– "العلى تويتنا": تركيب مفاجئ، "العلى" (السمو/ الرفعة) تربط بالفعل "تويتنا" (ربما في معنى التغريد أو الاستغاثة)، فيربط المجد بالانكسار الحديث.

ثانيا: الانزياح التركيبي

يغير الشاعر ترتيب الجمل أو توظيف الكلمات ليصدم المتلقي:

– "عشرون وزوج عربي/ من حجر بري" انزياح عددي ولغوي: مزج بين العد والكينونة، "زوج عربي" قد يحمل على الذكر والأنثى، لكنه يتحد مع "حجر بري" يصقله "العشق"، مما يخرجه من المعنى الواقعي إلى مستوى رمزي عن الأصالة والمعاناة.

– "عشرون وزوج عروس تتأبى/ الإجماع على صوت الدبكة": تركيب يقاوم الانسجام "الدبكة كرمز جماعي للفرح، والعروس هنا ترفض الإجماع الشعبي، رفض الانصهار في الهوية الجمعية.

ثالثا: الانزياح الدلالي

الصور تحمل معاني تتجاوز ظاهرها.

– "لون حبشي شاحب": يستدعي الدلالات العنصرية أو التمييز الطبقي، ثم يشوه اللون بمقارنة القهوة بالملح هذا ليس مجرد وصف، بل نقد للواقع الاجتماعي والثقافي.

– "وسعار من بحر أعرج/ يقطع رحلتنا": البحر الأعرج صورة تنتمي للعبث أو القلق الوجودي، البحر عادة رمز الحرية والامتداد، لكنه هنا عاجز ومشوه، مما يحول الرحلة على مأساة. [1]

– "قصتنا الأولى/ لازالت قطعة شطرنج/ كي تكتمل – تحتاج اللعبة": تصوير الحياة أو الصراع كـ "الشطرنج"، والمأساة في أن القصة لم تبدأ، لأنها بحاجة ل "اللعبة" ذاتها – أي لقواعد أو لاعبين أو قرار.

رابعا: الانزياح الصوتي والإيقاعي

تكرار "عشرون وزوج" يخلق إيقاعا يوحي بالعد، لكنه عد عبثي لا يقود إلى نتيجة، استخدام متكرر لفعل "تتضور" (حبا، عميا، غرقا...)، يخلق تراكمات إحساسية ترهق المتلقي وتعمق الإحساس بالانهيار أو الجوع الوجودي.

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 10.

خامسا: ثيمات القصيدة من خلال الانزياح

–الهوية والرفض: رفض الانصهار، رفض الإجماع، رفض الصوت الجمعي.

– العبث والضياع: صور مثل "البحر الأعرج"، "اللعبة غير المكتملة، "القهوة بالملح".

– الاغتراب الجسدي والروحي: "تتضور حبا"، "تتصور غرقا"، وكأننا امام معاناة الجسد والعاطفة في آن واحد.

– نقد السلطة/ الواقع/ الرموز: إسقاط على "العروس"، "اللاعب"، "الشقوة"، كل ذلك يشي بموقف نقدي من الواقع الثقافي والسياسي.

وفي الختام، القصيدة تسير على حد السريالية والانزياح الكثيف من اللغة المألوفة إلى لغة رمزية متوترة، تجسّد فقدان التوازن بين الذات والعالم، إنها ليست قصيدة وصف أو سرد، بل هي تجربة حسية/ فكرية مشحونة بأسئلة وجودية كبرى، ومثقلة بتوتر الهوية، وصراع المصير، وتشوش الدلالة.

الانزياح الدلالي:

يتجلى البعد الانزياحي في لغة حليمة قطاي الشعرية بوضوح من خلال خرقها للأنماط الدلالية المألوفة، وإعادة تشكيلها للواقع عبر صور تنحرف عن مدلولها المباشر لتلامس أفقًا إيحائيًا أرحب. ففي قصيدة "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها" تبرز صورة انزياحية كثيفة في قولها:

"باللون الحبشي.. الشاحب / الغرفة باردة جدًّا / والخيمة تتأبط دفنا"،

إذ تنزاح الدوال من معانيها الحسية المباشرة لتدل على مدلولات وجدانية موغلة في العمق، فـ"البرودة" ليست متعلقة بجو الغرفة، بل بإحساس الجفاء والوحشة الروحية، و"الخيمة" التي تتأبط "دفنًا" تعبّر عن انكسار معنى الانتماء ودفء الماضي، وتستدعي مدلولًا وجوديًا عن الحنين إلى البساطة والسكينة والحنوّ العائلي الذي بات مفقودًا في الواقع الراهن[1]

[1] المرجع نفسه، ص 22.

وفي قصيدة "جنون البقر.. أنفلونزا دجاج.. وحمى خناجر" تقول:

"وأدعو الحضر ! / لكي لا تشوه.. رائحة الموت.."،

وفي هذا المقطع انزياح دلالي واضح، حيث منحت الشاعرة "الموت" رائحة، وهو تعبير مجازي ينبثق من شعور متفاقم بانتشار الفواجع، في ظل أوبئة وأمراض العصر، فـ"رائحة الموت" لا تحيل إلى الإحساس الفيزيائي، بل إلى حضور الموت المهيمن وشيوع الفقد والخراب.[1]

أما في قصيدة "وانتحرت.. حصانات السبق"، تقول:

"وعلى مدائن قريتي / تتوضئين بدمعتي"،

وفي هذه الصورة تنزاح الدلالة من معناها الشعائري المرتبط بالطهارة، لتعبّر عن نقاء العاطفة وصدق الإحساس، فالدموع هنا تصبح فعل تطهّر لا مائي، بل وجداني، ويمنح هذا التوظيف المعنى طابعًا روحانيًا عميقًا.

وتستمر هذه الاستراتيجية في قصيدة "يأس تربى.. في خشوع"، حيث تقول:

"إني المسافر / يمتطيني الجوع والحب الهجير / وصهيل أنثى / كابرت حتى انتهت"،

وفي هذا المقطع نلحظ انزياحًا آخر حين ترتقي "الأنثى" إلى مرتبة الحصان، ويصبح صوتها "صهيلًا"، في صورة مجازية تختزل طاقة الكفاح والمقاومة، فالشاعرة تمنح للصوت بعدًا دلاليًا ينبثق من الوجدان لا من الحنجرة، مما يخلق صورًا ذات شحنة رمزية تنزاح عن الواقع لتشكل رؤيا شعرية تحمل من العمق ما يفوق المباشرة.

إن هذه الانزياحات الدلالية، بتنوعها وتكثيفها، تُبرز الطبيعة الإيحائية للغة الشعرية عند حليمة قطاي، وتكشف عن وعي شعري حاد يوظف البنية المجازية والعدول الدلالي لخلق أثر جمالي وفكري عميق.[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص 48.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 33.

ومثال ذلك نجده في قصيدة "وانتحرت.. حصانات السبق":

"واغتسل يا نهر أيوب الشقي/ بشقوتي

لآخر الماءات يحفظها الجوع السحيق"[1]

فقد قدمت شبه الجملة (بآخر الماءات) على الجملة الفعلية (يحفظها الجوع السحيق) وهذا التقديم والتأخير راجع لأهمية شبه الجملة.

وأيضا قصيدة "جسد تورم.. فأستبيح" قولها:

"بين أضراس تربت في الخيانة

وتمنّت موت عمري الميّت!"[2]

المستوى المعياري يقدم العامل على المعمول، لكن جملة (بين أضراس) لما تحمله من دلالة على التمزيق والتفتيت وهي دلالة لا تعني الوفاء والإخلاص، فظاهرة التقديم والتأخير هنا هو تقديم ظرف المكان (بيا أضراس) على الجملة الفعلية (تربت في خيانة)، كما جاء الحال متقدمة على عاملها وفي أصل السياق (في خيانة تربت)، لذا فالشاعرة هنا تلفت النظر إلى الخيانة والغدر الذي قد يؤدي على الهلاك.

كما مجد الانزياح التركيبي في قصيدة "وانتحرت.. حصانات السبق":

"آآآ.. وصبرنا المرشوش

بالملح الذليل.. على سفن الحرائر أعتدي

وعلى وكناتها

صفراء تنزل كل حزن فيها ساحته التي

أنا ظلها"[3]

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 48.

[2] المصدر نفسه، ص 42.

[3] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 49.

في البداية نجد تقديم شبه الجملة (بالملح الذليل) لغرض الاهتمام بالأمر المقدم، فالشاعرة هنا تريد إيصال الحالة التي آلت إليها من صبر وحزن وألم.

ونجد أيضا الانزياح التركيبي في السطر الذي يليه في تفسير العلاقات النصية بين الفاعل وأشباه الجمل التي تليها خارج الدلالة، وذلك من خلال الاعتماد على ضمير الغائب (وكناتها – ظلها) في شرح التصنيف الصوتي للمفاعيل.

وقد ورد التقديم والتأخير كذلك في قصيدة "على ظهر هذا التبعتؤ"

"تصلي لكي نلتقي في المفازات بعد الظمأ

على جرفنا المترهل غدرا"[1]

فتقديم الجار والمجرور يحيل إلى الإعلاء من أمر الشيء المقدم، وكما تقول أيضا في قصيدة "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها":

"لا زلت قطعة شطرنج

– كي تكمل – تحتاج اللعبة"[2]

فالانزياح التركيبي كان في تقديم الجملة الاعتراضية (–كي تكتمل–) على المسند (تحتاج) والمسند إليه (اللعبة)، وهذا كان لأهمية فعل الاكتمال والتركيز عليه فالأصل هو (تحتاج اللعبة – كي تكتمل–).

أما في قصيدة "يا هذه الذات التي.. عنها كآخر":

"علمت ذات مرة

أن جنون ثورتك

قد عادت في ملامحي إفسادا

وغلق الأفواه والأبواب"[1]

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 61.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 08.

فالانزياح يكمن في قولها (أن جنون ثورتك) حيث أسند الجنون إلى الثورة وهذا إسناد مثير للإستغراب وهو يقع في باب المجاز، فهذا انتهاك وخرق للغة ولخبرة القارئ فعلاقة الجنون بالثورة هنا هي علاقة لا تلازمية، لكن الشاعرة منحت هذه الصفة لتزيد من شدة ومرارة تلك الثورة، فالإنسان الثائر يفعل أي شيء من فساد وخراب لذا جعلت الشاعرة الثورة مثل الشخص المجنون، وهذا ما يضفي جمالا وشاعرية للغة.

ونلاحظ في الأخير أن أغلب التقديم والتأخير الذي ورد في الديوان جاء من أجل الاهتمام وتسليط الضوء على الأمر المقدم، كون الشاعرة تريد المشاركة من قبل القارئ.

الانزياح البصري في الصورة:

5. الانزياح البصري في الصورة :

إن الجانب المرئي يمثل النسية العليا بين سائر المدركات، فالشاعر يرى ما لا يراه الأشخاص العاديون، إذ أن الألفاظ الدالة عليها وافرة الحضور، وقد يكنى عليها بمفردات لها دلالتها الإيحائية عليها مرتبطة بخيال الشاعرة الواسع فمثلا في قصيدة "حين نتزلق المعارج.. إلى فيها" حيث تقول:

"يلزمنا

كي يتعرى

هذا القصر عن آخر حبشي فينا

يسرق منا.. لعبتنا المعراج..

ويهندس فينا الضوء الأخضر

ويبحث في تبئير السرد الشرقي

عن..

منظور علوي

---

[1] نفس المصدر، ص 30.

عن..

كل إله يروي

أحجية مبتورة

كالخبز الأسود

يزداد العتق"[1]

ثم تقول:

"يلزمنا أنف آخر..

فالوجه الجذاب

كشفت كل مساحيق الأمس

عن سحنته،

وتصدى للبحر الخائف

باللون الحبشي.. الشاحب.."[2]

تُعدّ الألوان في ديوان حين تنزلق المعارج... إلى فيها من أبرز الوسائل التعبيرية التي استعانت بها الشاعرة حليمة قطاي لتشكيل رؤاها الشعرية وتكثيف معانيها، حيث تمثل كلّ درجة لونية عنصرًا دلاليًا يعكس حالتها النفسية ويترجم تجليات التجربة الذاتية والوجودية التي تخوضها. فاللون ليس مجرد زينة جمالية، بل يحمل حمولة رمزية مكثفة تُسهم في بناء الصورة الشعرية وعمقها الدلالي.

فاللون الأخضر، على سبيل المثال، يرمز إلى انبعاث الحياة واستعادة التوازن بعد تجربة الفقد والانكسار، وهو يمثل في شعرها علامة على عودة الطمأنينة عقب الاضطراب، وتجدد الأمل بعد انقطاع المسار، وكأنّه استعادة للبراءة الأولى بعد أن "سُرقت منها لعبة المعراج"

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 09\10.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها، ص 10.

في لحظة وجودية فارقة. أما اللون الأسود، فهو يوحي بالحداد الداخلي وبالفراغ المظلم الذي يبتلع الذات في لحظات الانكسار، إذ يُستعمل للتعبير عن أحجية الوجود التي بدت للشاعرة مبهمة ومبتورة، فلا وضوح في الرؤية، ولا اكتمال في الصور. وبهذا تتفتّت الألوان في نصها، لتتحوّل إلى شذرات متنافرة، تدل على التمزّق الداخلي وفقدان الانسجام، لأنّ الإحساس باللون . عندها . هو في الأصل إحساس بالحياة وتوازنها الجمالي.

وتتجلى هذه الرمزية اللونية بوضوح في بعض المقاطع الشعرية التي تعكس عمق الحزن ومرارة الفقد، كما في قولها:

"إليك جثا أجلي المرفل..

وقدت بالحفا زندا التبعثر

أرى الصلوات رمضى فيك تُتلى..

وتنهي العاريات من التشدر"

فهذه الأبيات تعكس انكسار الذات وسقوطها أمام واقع يفتقر إلى المعنى، إذ تصبح "الصلوات رمضى"، خافتة الشعلة، فاقدة لحرارتها الروحية، مما يشي بانهيار البنية الرمزية التي تستمد منها الذات تماسكها. كما نلحظ في هذه الصور حالةً من التبعثر الوجودي والحنين إلى شكل من أشكال الطهر المنقرض، حيث تختلط عناصر المقدّس بالواقع المنتهك، مما يضفي على النص كثافة وجدانية عميقة.

وفي موضع آخر تقول:

"أريد أن أراك ميتا كواقع

مأساة عمر ضائع

رهين وجد بالأناالمجزاة"

يتكرّس هنا البعد التراجيدي الذي يخترق نسيج الديوان، إذ تُطابق الشاعرة بين الموت والواقع، في إسقاط شعري يشي بسوداوية النظرة إلى العالم، فـ"الواقع" عندها ليس سوى مأساة مقيمة،

عُمُر ضائع، وذات ممزقة. وتكثّف مفردات هذه الصورة تيمة الانكسار والتشظي النفسي، لتُعبّر عن قلق وجودي عميق، ينطلق من تجربة ذاتية متأزمة وينفتح على أسئلة الوجود الكبرى.

وهكذا تُصبح الألوان . في هذا السياق . ليست مجرد عناصر حسية، بل هندسة ضوئية داخلية تصوغ بها الشاعرة انفعالاتها وتوتراتها، وتحولها إلى صور شعرية ذات عمق رمزي وجمالي لافت. [1]

الصورة البصرية في شعر الشاعرة تكتسب قوتها من عنصر المفاجأة، إذ تأتي الكلمات غير متوقعة، مما يخلق صدمة جمالية تؤثر في المتلقي. هذا التوظيف يمنح الصورة دلالات جديدة ويعكس وعي الشاعرة بقدرة اللغة على الإيحاء والانزياح.[2]

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج.. إلى فيها،ص 30.

[2] عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بوزريعة الجزائر، (د- ت)، ص 85.

خلاصة:

العنوان "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها" يقوم على انزياح مركب (دلالي وتركيبي وسياقي)، ينقض التوقعات، ويعيد تشكيل العلاقة بين العلامة ومدلولها.

من خلال هذا الانزياح، يطرح الشاعر أزمة في القيم أو المعنى أو الروح، ويضع القارئ أما فضاء تأويلي مفتوح.

يبرهن هذا الفصل على أن حليمة قطاي توظف الانزياح بوصفه استراتيجية أسلوبية أساسية لبناء لغة شعرية بديلة، حيث تنكسر المرجعيات التقليدية، وتنفتح الدلالات على أفق تأويلي.

كما تلعب العتبات النصية دورا بارزا في توجيه القراءة وخلق توتر شعري قبلي، يندمج مع متن الشعري ليشكل وحدة دلالية عضوية.

الخاتمة

الخاتمة

أسفرت الرحلة البحثية في موضوع "الانزياح والعتبات النصية في ديوان حين تنزلق المعارج... إلى فيها لحليمة قطاي" عن جملة من النتائج التي يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

يتبين أن مصطلح "الأدب النسوي" يعد من المفاهيم الحديثة في النقد العربي المعاصر، وقد جاء نتيجة تحولات فكرية وسوسيوثقافية ارتبطت بتجربة المرأة في الإبداع.

يظهر أن هذا الأدب ينشأ من تجارب شعورية ذاتية تمرّ بها الكاتبة، لتصوغها وفق لغة تعبيرية تمتح من وجدانها وتُحاكي حالاتها النفسية والفكرية.

يتميز الأدب النسوي الجزائري بتنوع ثيماته وثراء مضامينه، ما جعله يترك بصمة واضحة في المشهد الأدبي والنقدي المحلي والعربي.

وقد شغل هذا الأدب حيزًا معتبرا في منظومة الإبداع الأدبي العربي، فكان امتدادًا وتفاعلاً مع التراث، وفي الآن ذاته تعبيرًا عن خصوصية ذاتية وجماعية في آن واحد.

أما الانزياح، فهو مصطلح إشكالي متعدد الأبعاد والدلالات، وقد أخذ مسميات متباينة في حقل الدراسات اللسانية والأسلوبية، مثل: العدول، الانحراف، التجاوز، الإزاحة، وحتى الشناعة، ما يعكس غناه النظري وتعقيده الإجرائي.

ويأتي هذا التنوع في أشكال الانزياح نتيجة لاختلاف المستويات اللغوية التي يتم الاشتغال عليها، وهو ما يتيح للمبدعين استثمار مختلف الإمكانات الأسلوبية والفنية لتوليد صور مبتكرة، تجعل من النص مفتوحًا على قراءات متعددة وتأويلات متباينة.

وقد شكّلت العتبات النصية ثورة نقدية في مجال تحليل النصوص، إذ اكتسبت قيمة اعتبارية كبيرة، سواء لدى النقاد أو القارئ، باعتبارها مفاتيح تأويلية ضرورية للولوج إلى عوالم النص واستكناه دلالاته.

تُمثل العناوين والمقدمات أبرز هذه العتبات، بما تحمله من شحنة دلالية تُسهم في بناء أفق انتظار القارئ، وتشكل البوابة الرمزية للنص.

الخاتمة

وقد أسهم الانزياح في شعر حليمة قطاي في خلق كسور دلالية فاعلة داخل النص، ما أتاح للشعر إمكانات تعبيرية غنية، تقطع مع أحادية المعنى، وتُفسح المجال أمام التعدد الدلالي والثراء التأويلي.

كما اعتمدت الشاعرة في بنائها الشعري على أسلوب المفارقة، الذي يعد من أبرز آليات التشكيل الجمالي، لما له من قدرة على تعميق البعد المأساوي للتجربة، وإثارة التفاعل الشعوري والعقلي لدى المتلقي، مما يكشف عن وعيها الحاد بمرارة الواقع وازدواجيته، ويعكس في الآن نفسه حسًّا إبداعيًا راقيًا في تجسيد معاناتها الوجودية والإنسانية.

ملحق

الملحق:

-حليمة قطاي شاعرة وأكاديمية من الجزائر من الجيل الأول وهي من ولاية مستغانم.

– حاصلة على شهادة ليسانس في الأدب العربي والماجستير في النقد العربي وأستاذة في جامعة باتنة.

– مبدعة في الشعر، حازت على جائزة رئيس الجمهورية في الشعر 2010، وحازت على جائزة أحسن مخطوط شعري عن نصها (كلون الحروف إذا قرمزت 2013)

– تعد رسالة الدكتوراه بعنوان الانسجام النصي في الخطاب للقرآن الكريم حليمة قطاي.

– من أعمالها: "هكذا الحب يجيء!"، "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- المعاجم والقواميس والمصادر:

- إبن منظور، لسان اللسان تهذيب لسان العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1993

- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح-دار الحديث /د ط/- القاهرة- مصر، 2009م.

- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي – مكتبة النهضة المصرية – مطبعة الإعتماد، القاهرة- ط 3، 1365هـ - 1946م

- أحمد العابد وآخرون: المعجم العربي الأساسي "لاروس" المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع "لاروس"، ألسكو، د-ط ن 1989

- أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات، دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان- (د-ط)، 1960، المجلد الرابع

- أحمد محمد ويس "الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005م

- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006م

- أحمدأحمد بدوي، أصول النقد الأدبي عند العرب، مطبعة النهضة، مصر، 1908

- الأزهر الزناد، (نسيج النص)، ط1، 1993، المركز الثقافي العربي.

- الخليل بن أحمد الفراهيدي "كتاب العين"- المجلد 3- دار الكتب العلمية- بيروت لبنان- ط1- 2003

- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8- بيروت-لبنان، 2005م

- الكتب العربية

- بخولة بن الدين: "عتبات النص الأدبي" مقاربة سيميائية، الجزائر، 2013، ص104.

- بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان- ط1، 2002

- جبور عبد النور، المعجم الأدبي - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان - ط2 1984

- حسنى عبد الجليل: المفارقة في شعر عدى بن زيد (الموقف والأداة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009م

- حسين المناصرة: "النسوية في الثقافة والإبداع"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2008

- حليمة قطاي حين تنزلق المشاعر... إلى فيها، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2012

- حميد الحمداني: بنية النص السردي- المركز الثقافي العربية- الدار البيضاء، بيروت- ط2، 2000

- حيدر حسين عبيد: الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2013م

- رحيم عبد القادر، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين لتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2010

- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، (د.ط)، 1999م

- سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001

- سهام عبد الوهاب فريج، المرأة العربية والإبداع الشعري- دار المدى للثقافة والنشر-ط1- 2004م

- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي – دار المعارف – ط2 – د–ت

– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م

- عبد الحق بلعابد (عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص) تقديم سعيد يقطين منشورات الإختلاف، الجزائرالعاصمة– الجزائر، ط1، 2008،

– عبد الحميد حسن، الأصول الفنية للأدب، مطبعة أنجلو مصرية، 1949م

- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، الجزائر– ط1– 2000

- عبد السلام المسدي "الأسلوبية والأسلوب"، المجلد1، دار العربية للكتاب، ط3، 2006

- عبد الفتاح الجحمري: عتبات النص (البنية والدلالة) – منشورات الرابطة، دار البيضاء، ط1، 1996

– عبد الفتاح عثمان: شعر المرأة في العصر العباسي– دراسة تحليلية فنية– دار أغريب للطباعة والنشر والتوزيع– 2004م

– عبد القادر رحيم: علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010

– عبد الله خضر حمد– "أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1– إربد– الأردن، 2013م

– عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1993م

– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة– المملكة العربية السعودية، ط1– 1985

– فيصل أحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، العاصمة، ط1، 2010

– لعموري الزاوي: "أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب" في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، الجزائر

– محمد عدناني: إشكالية التدريب ومستويات الإبداع، جذور المنشر– البهام، ط1، 2006

– محمد محمد داود. معجم الوسيط – ط1– دار غريب –القاهرة– 2006

– ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م

– نقلا عن: سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي– عالم الكتاب الحديث– إربد– الأردن، ط1، 2012

– نقلا عن: سوسن البياتي: عتبتا الكتابة النقدية– دار غيداء، عمان الأردن، ط1، 2014

– ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي– دار نينوي– سوريا– دمشق– د–ط، 2009

– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، بيروت، لبنان، ط1، 1988م

–أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي أ معجم مقياس اللغة، المحقق عبد السلام محمد هارون . دار الفكر. د.ط . 1399هـ . 1979م . عدد الأجزاء 6.

–بروين حبيب: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1999م

–جماعة نت اللغويين العرب، معجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلميها. دط . لاروس، 1989

– مراجع مترجمة

جيرار جينت، مدخل لجامع النص– ترجمة، عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، العراق بغداد

– مراجع أجنبية

-Jeans dubois, dictionnairede linguistique EdMlarousse, paris,2001.

-JoespBesacampubi : les fonctions du titre

-Leo.H,Hock : La marque du titre, dispositifs, Sémiotiques d'une pratique textuelle, Mouton Publishers, the hague, Paris ; New york,1981

- مجلات

- بشي (عجناك) يمينة، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر (إشكاليات وقضايا في تجربة زهور وتيمي الإبداعية)، مجلة إشكالات: دورية نصف سنوية محكمة تصدر عن معهد الاداب واللغات بالمركز الجامعي لتمنغاست- الجزائر، العدد الثامن، ديسمبر 2015

- بشير إبرير، التواصل مع النص "من أجل قراءة فعالة محققة للفهم"، مجلة اللغة العربية، نشر المجلس الأعلى اللغة العربية، ع4، 2001- سامان جليل إبراهيم: سيميائية العتبات النصية في البنى المتناغمة عموديا قراءة في المجموعة القصصية (عصا الجنون) لأحمد خلف- مجلة جامعة كريمان- كلية اللغات والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة كريمان، 2018

- سعدية نعيمة: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار, مجلة المغير، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري- كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة-ع: 5مارس2009

- عبد العالي بوطيب، برج السهود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، العدد 55، مجلة الناهل، المغرب، 1997

- عز الدين المناصرة، نص الوطن وطن النص- شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، العدد1- تصدر عن جمعية الجاحظية، الجزائر

– نعيمة السعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة المختبر، جامعة محمد
خيضر، بسكرة

– هشام عزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع (دراسة نصية)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة، ع28، إربد، الأردن، 2003م، ج16

– هشام محمد عبد الله: (اشتغال العتبات في رواية من أنت أيها الملاك، دراسة في المسكوت عنه) – مجلة ديالى ع47، 2010

– مذكرات تخرج

أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر –الأسس والجمالية–، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2003\2004م.

– البندري معيض عبد الكريم الشيخ الذيابي: الاستهلال في شعر غازي القصيبي، مقاربة نسقية تحليلية، مذكرة ماجستير تخصص أدب ونقد، إشراف ناصر جابر شبانة، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1434هـ،

– سعاد بولحواش: شعرية الإنزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر,باتنة ,الجزائر, 2012

– عامر رضا: سيميائية العنوان في ديوان سنابل النيل لهدى ميقاتي، مذكرة ماجيستير تخصص أدب حديث ومعاصر، إشراف جاب الله أحمد، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006\2007

– فاطمة سعيد: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، أطروحة الدكتوراة– قسم الدراسات العليا العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى 1989م

– نورة فلوس: بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجيستير جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011\2012

- وهيبة فوغالي "الإنزياح في شعر سمير القاسم" "قصيدة عجائب قانا الجديدة"، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير، تخصص دراسات أدبية ولغوية، كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، 2012

- محاضرات

- بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر 2000

- شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الأول لسيمياء والنص الأدبي، 7و8 نوفمبر، 2000م، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر

- مواقع إلكترونية

مقال بعنوان: التجربة الشعرية، حامد الطاهر، الخميس

3يونيو 2013م، http.index.p// www.hamedtaher.com.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

- شكر وعرفان.
- مقدمة. أ – ج
- مدخل: الشعر النسوي الجزائري وخصائصه. 5
- تمهيد. 6

1.مفهوم الأدب النسوي وخصائصه 9

2. التجربة الشعر النسوي في الجزائر 24

الفصل الأول: العتبات النصية من الجماليات إلى الانزياح..

1.تعريف الانزياح 31

2. أنواع الانزياح 39

الانزياح الاستبدالي 39

الانزياح التركيبي 40

3.مفهوم العتبات 42

تعريف العتبة 42

مفهوم النص **43**

3.أنواع العتبات النصية 50

العتبات النثرية الإفتتاحية 50

العتبات التأليفية 51

4. وظائف العتبات النصية 52

5.تعريف العنوان 54

تعريف العنوان لغة 54

اصطلاحا 55
6. أنواع العناوين 56
العنوان الحقيقي 56
العنوان المزيف 56
العنوان الفرعي 56
الإشارة الشكلية 57
العنوان التجاري 57
7.أهمية العنوان 57
الاستهلال 58
8. وظائف العنوان 58
9.المفارقة 63
10.أنواع المفارقة 68
مفارقة الإنكار 68
مفارقة السخرية 68
مفارقة التحول 69
الغموض 70
خلاصة 76

الفصل الثاني: تحليل الانزياح في عتبات ديوان حليمة قطاي "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"

تمهيد: 78
1- جماليات اللغة في ديوان "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها" لحليمة قطاي 79

حقل الألم والعذاب	79
حقل الأمل والحياة	82
حقل الزمان والمكان	83
حقل ديني	84
2- التحليل الانزياح في العنوان "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"	86
التحليل التركيبي والدلالي	86
تحليل بنية العنوان	86
التحليل السيميائي لصورة الغلاف	89
2. دراسة عتبة الاهداء	92
3- دراسة عناوين القصائد والجماليات	**89**
4- الانزياح البصري في الصورة	115
خلاصة	119
الخاتمة	120
الملحق	123
قائمة المصادر والمراجع	125
فهرس الموضوعات	133
الملخص	

الملخص:

الانزياح ظاهرة أسلوبية حظيت باهتمام كبير من قبل نقاد العصر الحديث، لما لها من دور مهم في بناء القصيدة العربية، ولما تحويه من إمكانيات تعبيرية وإيحائية وجمالية، يستطيع الشاعر من خلالها أن يرتفع بالنص الشعري إلى مرتبة الأصالة والجودة، كما أنها تشكل إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم في نفس الشاعر والتي من خلالها يتمكن الناقد من الكشف عن الفكرة أو الشعور المتسلط على الشاعر.

العتبات النصية هي كل ما يحيط بالنص من عناوين وألوان واسم الكاتب والإهداء والإستهلال وغلى غير ذلك، فهي تفتح أمام المتلقي أبوابا من أجل الغوص في النص والبحث في معانيه، وفك مضمراته وشفراته، والإضافة إلى ذلك فإن بين العتبات والنص علاقة ازدواجية تؤدي إلى فهم مكنوناته لما لها من دور فعال.

فكانت الدراسة النقدية محاولة الكشف عن الانزياح، بحيث بدأت بتعريف الشعر النسوي وذكر خصائصه وتطرقت على التجربة الشعرية النسوية الجزائرية، وخصصت الفصل الأول الذي جاء بعنوان: العتبات النصية من الجماليات إلى الانزياح، في حين جاء الفصل الثاني المعنون بتحليل الانزياح في عتبات ديوان حليمة قطاي "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"، كان يركز على تحليل جماليات والانزياح البصري في الصورة.

الملخص

Abstract :

Displaceis a stylisticphenomenonwithgreatinterest by modern critics, because of its important role in the construction of the Arabicpoem, and because of its expressive, suggestive and aestheticpossibilities, throughwhich the poetcanrise the poetictext to the rank of originality and quality, and italsoconstitutes one of the mirrorsreflecting the intensity of the feeling.

Textualthresholds are all thatsurrounds the text of titles, colours, writer'sname, dedication, initiation, etc. They open doors to the recipient in order to dive into the text, search for itsmeanings, and decipheritsimplies and codes. In addition, between the thresholds and the textthereis a dual relationshipthat leads to understandingits components because of their effective role.