République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

شعرية العنوان في أعمال الروائي

مصطـــفى ولـد يوســـف

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتان:

- أسماء عطار
- مريم درياس

إشراف الأستاذة

نفيسة طيب

لجنة المناقشة:

1- رشيدة عابد	جامعة البويرة	رئيسا
2- نفيسة طيب	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3- بوعلام العوفي	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2022-2021

الإهداء

إلى أهل العزم والتحدي.

إلى كل من قيل له " لا تكثر من البحث والتفكير حتى لا تظل " فعصى وقد عرف جيدا أن خير حمد لله على نعمة العقل هو استخدامه .

إلى كل من يتمسك بالأمل رغم مرارة الواقع وكثرة الخيبات.

إليكم أهدي عملي هذا

أسماء

الإهداء

إلى كل أحبتي....

مريم

المقدمـــــة

يتمتع العنوان الأدبي بجماليته الخاصة ، و فلسفته القائمة على سيميائية التواصل مع متنه النصي من جهة ، و مع مستقبلات المتلقي من جهة ثانية ، و إذا كان فيما مضى لا يشكل هما شعريا و جماليا بالنسبة للكاتب ، فإنه اليوم أصبح بنية ضاغطة و مركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النص الأدبي و نظامه . وعلى هذا الأساس أضحى العنوان في الرواية العربية المعاصرة شكلا من أشكال المغامرة النصية التي راح الروائي يجتهد في صياغتها بسبل متعددة ، فبعد تطور ثقافة العنونة عنده أخذ يتفنن في ابتكار عناوين مغامرة و منزاحة ، بعيدة عن المألوف، تأخذ القارئ نحو مساحات تنازع تأويلي على النحو الذي لا تتوقف فيه القراءة عند حدود معينة، وهذا ما وجد في المدونات التي اشتغلنا عليها في بحثنا الموسوم ب " شعرية العنوان في أعمال الروائي مصطفى ولد يوسف "، و تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها جاءت لتطبق منهج غربي على أعمال كاتب جزائري معاصر ، و هدفنا من خلال هذا العمل اكتشاف و توضيح مواطن الجمالية الموجودة في عناوينها.

ترجع أسباب اختيارنا لهذا الموضوع إلى وعينا بأهمية العنوان على الصعيدين النقدي والأدبي، و قلة الدراسات التطبيقية فيه ، بالإضافة إلى شغفنا الكبير بالبحث عن جمالياته كونه أهم عتبة نصية ، و محاولة اكتشاف دلالاتها و فك شفراتها و أسرارها في المدونات المدروسة ، دون أن ننسى رغبتنا في تسليط الضوء على مؤلفات المبدع ولد يوسف لما فيها من عناوين خارجة عن المألوف و هذا ما دفعنا لدراستها.

و لقد كان فضل السبق في طرح الموضوع و دراسته تنظيرا و تطبيقا لمجموعة من الباحثيين منهم:

- عبد الحق بلعابد في كتابه عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص).
- محمد فكري الجزار في كتابه العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي و لسانيات الاختلاف.

- بسام موسى قطوس في كتابه سيمياء العنوان.

- جميل الحمداوي في كتابه سيميوطيقا العنوان.

- خالد حسين حسين في كتابه في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية).

- مسكين حسنية في أطروحتها الموسومة ب شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر.

- ناصر يعقوب في كتابه اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية.

- عبد المالك أشهبون في كتابه العنوان في الرواية العربية.

و بما أن هذا البحث جاء ليستنبط مظاهر الشعرية في المؤلفات المدروسة من خلال البنية الصرفية و التركيبية و الدلالية وفقا للمنهج الوصفي التحليلي ، فإننا ارتأينا من خلاله الإجابة عن الإشكالية الآتية :

- كيف تجلت شعرية العنوان في التجربة الجزائرية المعاصرة متمثلة في أحد أعلامها وهو الروائي مصطفى ولد يوسف؟

- وما هي أهم المستويات التي ظهرت فيها هذه الجمالية؟

- وكيف تحقق ذلك؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات نظمنا بحثنا هذا وفق خطة منهجية متكونة من مدخل وثلاثة فصول تتصدرهم مقدمة وتعقبهم خاتمة.

خصصنا المدخل لتوضيح المفاهيم النظرية التي يندرج تحتها هذا العمل وهي الشعرية والعنونة.

أما الفصل الأول فقد عنوناه بـ (البنية الصرفية للعناوين) حاولنا فيه إبراز بنية المصادر وبنية المشتقات. ففي بنية المصادر تطرقنا إلى المصادر الثلاثية لأنها الوحيدة التي وجدت في العناوين المدروسة.

أما بنية المشتقات فقد استعرضنا فيها اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة، حاولنا فيها قدر المستطاع استنباط دلالة كل صيغة من الصيغ وربطها بدلالة العنوان ونصه.

ويأتي الفصل الثاني الموسوم بـ (البنية التركيبية للعناوين) الذي بيّنا فيه العلاقة بين البنية النحوية والبنية الدلالية، بالإضافة إلى إبراز التراكيب النحوية للعناوين وتحديد أنماطها.

أما الفصل الثالث والأخير والمعنون بـ (البنية الدلالية للعناوين) فقد كشفنا فيه عن طبيعة العلاقة الموجودة بين العناوين ونصوصها، ثم استعرضنا أهم مظاهر الانزياح الواردة في العناوين.

أنهينا بحثنا بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج المتوصّل إليها.

لم يخل هذا العمل من صعوبات وعراقيل اعترضت سبيلنا لعل أبرزها، صعوبة التطبيق فشعرية العنوان عملية معقدة خاصة وأنها كانت في مدونات مختلفة، بالإضافة إلى قلة المراجع التطبيقية.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر و العرفان إلى الأستاذة نفيسة طيب التي تحملت مسؤولية الإشراف علينا ، و لم تبخل علينا بنصائحها القيمة و توجيهاتها الثمينة ، و لكل أساتذتنا خصوصا الأستاذ مصطفى ولد يوسف ، و لكل من مد لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد.

نرجوا أن نكون قد وفقنا و لو بالقدر اليسير في هذا العمل المتواضع بإعطاء إضافة جديدة لهذا الموضوع.

المـــدخـــــل

مفاهـــيم نظريـــــة

1- العنونة

أ- مفهوم العنوان

ب- وظيفة العنوان

ج- أهمية العنوان

2- الشعرية

أ- من المنظور النقدي الغربي

ب- من المنظور النقدي العربي

يقتضي البحث في موضوع شعرية العنوان الإلمام بمحاوره الأساسية المتمثلة في العنونة والشعرية.

1- العنــونـــة.

قبل الحديث عن العنونة لابدّ أولا من تحديد نواتها ألا وهي العنوان

أ- مفهوم العنوان.

لقد شكلت العنونة بابا مهما من أبواب الدراسات الأدبية والنظريات النقدية الحديثة والمعاصرة، كونها العتبة الأولى للولوج إلى العمل الأدبي قصد مقاربته والوصول إلى مقاصده الدلالية ، رغم أن العتبات لم تكن« تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص ، و لم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي و التقدم في التعرف على مختلف جزئياته و تفاصيله . و لقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي و تحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها البعض ، و التي صارت تحتل حيزا هاما في الفكر النقدي المعاصر . كان التطور في فهم النص والتفاعل النصي مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاء، و من ثم جاء الإلتفات إلى عتباته »[1] و على هذا فقد أكد " جيرار جينيت " بأنه يكفي البحث عن تلك العناصر التي تحقق أدبية الأدب كما رأى رومان ياكبسون« بل لا بد كذلك من التساؤل عن مجموع العناصر ، التي تجعل من النص كتاب، أي العناصر التي تساند النص و " تصاحبه " في رحلة اكتساب " الحضور " و الهوية الثقافية النوعية ، ضمن تداولية عامة أو خاصة »[2] كما صنف العنوان ضمن فضاء المناص (para texte) أو النص الموازي و ذلك أثناء حديثه عن أنماط التعاليات النصية (transtextualité) ، و اعتبره عنصرا تابعا و خادما للنص ، حيث قال : « النص

---

[1] - عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط1، الجزائر 2008 م ، ص 14

[2] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب 2007م، ص25.

الموازي بشتى أصنافه ، يكون على نحو أساسي عنصرا تابعا ، إضافيا ، و خطابا مكرسا لخدمة شيء آخر ، لهذا الشيء الذي يشرع حقه في الوجود ، أي النص »[1] وربما هذا هو سبب تأخر دخوله في حقل الشعريات النقدية.

على هذا الأساس لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار العنوان بديلا عن النص ، كما لا يمكن الاستغناء عنه ، لأنه «"الوسيلة التي تمكن نصا ما أن يصبح كتابا بذاته ، و يقدم نفسه للقارئ " . فلو كان الأصل " أصلا " مكتفيا بذاته ، فعليه أن يتميز و ينجز هويته واختلافه بذاته ، دون أن يضاف و يتمم بعناصر خارجية ، أي أن يتباين " الأصل بذاته عن كل ما يمكن إضافته إليه " ، غير أن هذا " الأصل " لا ينجز حضوره في العالم إلا من خلال "النص الموازي" .... وهكذا يتموقع " النص الموازي " في البؤرة من اشتغالات القراءة النقدية ، و يسوغ للقراءة الراهنة اختيارها لمكون استراتيجي من مكونات النص الموازي : العنونة ، بوصفها المكون الأخطر في ترسانة النص الموازي »[2] خاصة و أن المعرفة " بالنص " يتشكل ابتداء من العتبات التي تحفه ، و لعل العنوان أهمها على الإطلاق ، فهو النواة التي تمتد نصا ، أو يتبأر فيها النص أو تتوازى مع النص نصا ، لتقيم معه بروتوكولات و علاقات مختلفة و متنوعة [3].

إن النظر إلى العنوان بوصفه مكونا نصيا يمنحه على صعيد التلقي أهمية استثنائية ، فعبره «يتأسس " التفاوض " بين الخارج (القارئ) و الداخل (النص) ، و هنا ثمة أمران : إما حالة إيروسية، تقع بينهما، فتتفكك " الحدود " حيث يذوب القارئ في النص شوقا، و النص في القارئ

---

[1] - خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) ، دار التكوين ، (د . ط) ، (د. ب)، (د. ت) ، ص 39 .

[2] - المرجع نفسه، ص40-41.

[3] – المرجع نفسه، ص66.

هياما، و إما " القطيعة فيحل النكوص، و ينهار فضاء التفاوض"»[1]و هو بهذا يعد عنصرا ضروريا لتمهيد الطريق للقارئ و إضاءته ، بل و تحديد شكل الدلالة المرتقبة و طرائق اشتغال " الدال " النصي [2]، و هذا ما يبرز قيمته في عملية التلقي : نظرا لقدرته على جذب المتلقي واصطياده من جهة ، و حمولته الدلالية المتنوعة من جهة ثانية ، و هذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن « العنوان بإنتاجيته الدلالية ، أي بنصيته ، يؤسس سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي " العمل " ، و إذا كان العنوان ينطوي على قدر من الشعرية التي توفرها " لا نحويته " ، فليس هذا القدر ملزما للعمل »[3].

و لهذا حظي العنوان بعدة مقاربات تعريفية في الدرس النقدي الحديث ، إلا أن مجموعة من النقاد على رأسهم " جينيت " استصعبوا تقديم تعريف دقيق له نظرا للإشكاليات التي تنتاب بنيته اللغوية ، إذ يقول : «إن تعريف العنوان - ربما أكثر من أي عنصر من عناصر النص الموازي – يطرح بعض الإشكاليات ، و بالتالي يقتضي طاقة تحليلية كبيرة ، حيث أن الجهاز العنواني مثلما ندركه منذ عصر النهضة ، هو غالبا ، مجموعة من العناصر شبه المركبة غير الحقيقية، ومرتبطة بتعقيد لا يتعلق بالضبط بطولها»[4] من خلال هذا يتمظهر التعقيد الذي يرافقه من حيث كونه عنصرا غير حقيقي من ناحية ، كما لو أنه لا يتميز بخصائص ثابتة من شأنها استنكاره طبيعته النصية ، و من حيث عصيانه على التحديد من ناحية ثانية . لكن ورغم ذلك قدم " لوي هويك " تعريفا جامعا مانعا له حيث جعله« مجموعة العلامات اللسانية ، من كلمات و جمل ، وحتى

---

[1] - خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 41

[2] - المرجع نفسه ، ص 42

[3] - محمد فكري الجزار ، العنوان و سميوطيقا الإتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د . ط) ، مصر 1998 م ، ص 45

[4] - خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 76

نصوص ، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه و تعينه ، تشير لمحتواه الكلي ، و لتجذب جمهوره المستهدف »[1] و هنا إشارة إلى طبيعته اللغوية و موقعه المكاني و الوظائف الاستراتيجية التي يؤديها الفضاء التأويلي الجامع بين النص و المتلقي .

أما«محمد فكري فكري الجزار فاعتبر أن " العنوان للكتاب كالاسم للشيء ، به يعرف وبفضله يتداول ، يشار به إليه ، و يدل به عليه ، يحمل وسم كتابه ، و في الوقت نفسه يسمه العنوان- بإيجاز يناسب البداية - علامة ليست من الكتاب جعلت ، لكي تدل عليه »[2] لعل أبرز ما نلحظه في هذا التعريف أنه يشتمل على ثوابت التعريفين السابقين و على الخصوص كونه " علامة ليست في الكتاب جعلت له " ، حيث تتقاطع هذه الخاصية مع ما افترضه "جينيت " من الطبيعة غير الحقيقية للعنوان . غير أن ملاحظة الناقد المصري الجزار تفترض الطبيعة المستقلة للعنوان بوصفه نصا محاورا للنص الفعلي فضلا عن كونه لافتة تعريفية بالنص [3].

من خلال ما سبق يمكننا أن نعرفه على أنه «علامة لغوية ، تتموقع في واجهة النص ، لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ، و محتواه ، و تداوليته في إطار سوسيو -ثقافي خاص بالمكتوب ، و بناء على ذلك ، فالعنوان من حيث هو تسمية للنص و تعريف به وكشف له، يغدو علامة سيميائية ، تمارس التدليل ، و تتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم ، ليصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم ، و العالم إلى النص ، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما ، و يجتاح كل منهما الآخر»[4].

---

[1] - عبد الحق بلعابد ، عتبات ، ص67

[2] - محمد فكري الجزار ، العنوان و سميوطيقا الإتصال الأدبي ، ص 15

[3] - ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 77

[4] - المرجع نفسه، ص 77 – 78

على هذا الأساس يعد العنوان أخطر حدث ينجزه الكاتب من خلال فعل العنونة ، لكونه العتبة الأولى التي تشهد المفوضات بين النص و القارئ ، النص بالمجهولية التي يشهرها ، والقارئ بالرغبة في ترويضه و تطويعه ، و عند حافة هذه العتبة ، إما أن يهم القارئ بالنص ، و النص بالقارئ ، أو أن ينصرف ، و قد قد قميصه من دبر ، و لهذا ستتطلب هذه العتبة الخطيرة كل ما من شأنه أن يقنع المتلقي بالدخول إلى النص ، و نظرا لهذه الاستراتيجية تتظافر وظائف" العنوان " وتتكاثر و يمتاز بخصائص فارقة عن نصه [1].

ب) - وظائف العنوان.

بما أن العنوان يتمتع بموقع استراتيجي ، فإن هذه الخصوصية الموقعية تهبه قوة نصية لأداء أدوار ووظائف فريدة و متنوعة في سميوطيقا الاتصال الأدبي ، و قد يسهل في غالب الأمر اختصار هذه الوظائف في الإيضاح و الإغراء و الإرشاد ، و تزداد هذه السهولة ربما كلما تعلق الأمر بالخطابات السردية النثرية و الفكرية ، لكنها سهولة خادعة خاصة في بعض الخطابات التي تعتمد على الإيحاء و الإشارة ، لذلك قد نجد في بعض الأحيان عناوين ليست لها صلة ظاهرة بموضوع النص ، و قد لا تكون مكتملة نحويا ، و مرد ذلك هو التعقيد والترميز الخاص بالعنوان في الإبداع الأدبي عامة .

على هذا الأساس يمكننا اعتبار« وظائف العنوان من المباحث المعقدة للمناص ، لذلك اتجه بعض الدارسين إلى تحليله متخذين من الوظائف اللغوية التواصلية لـ " ياكبسون " سبيلا للمقاربة، ليفتح الباب بعد ذلك واسعا أمام السيميائيين للبحث في هذه الوظائف على تعقيدها واختلاف وجهات مقاربتها . »[2] على اعتبار أن العنوان يؤسس « بوصفه مرسلة تتداول في إطار سوسيو

[1] - ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان ، ص 86- 87

[2] - عبد الحق بلعابد ، عتبات ، ص 73-74

– ثقافي ، بنية تواصلية قائمة على المرتكزات أو العوامل الآتية : الكاتب ، القارئ، النص ، فضلا عن "العنوان " الذي يمثل العامل – البؤرة في هذه البنية التواصلية»[1] و هذه المرسلة« يتبادلها المرسل و المرسل إليه ، فيساهمان في التواصل المعرفي و الجمالي . و هذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية ، يفككها المستقبل ، و يؤولها بلغته الواصفة ، و ترسل هذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال»[2] وهذا يعني أن العنوان يمتلك وظائف مختلفة ، تجعل منه أكثر فاعلية في إنتاج الدلالة ، خاصة إذ كان الغرض منه إبراز شاعرية اللغة التي تكون مع النص إما في حالة اتصال أو في حالة انفصال ، و يرى " جيرار جينيت " أن«الوظائف الثلاثة المحددة للعنوان هي التعيين (désignation) ، تحديد المضمون (indication du contenu) إغراء الجمهور (séduction du public) و ما من ضرورة تدعو إلى أن تجتمع كلها في العنوان ، على الرغم من أن الوظيفة الأولى تعد ضرورية وواجبة الحضور في أي عنوان ، أما الوظيفتين الأخريين فهما اختياريتين »[3]. و قد اقترح تقسيما جديدا لهذه الوظائف بعدما أراد أن يلملم استراتيجيته و ذلك بإعادة ترتيبها بعدما لاحظ تداخلها و تعالقها مع بعضها البعض لذلك اقترح هذه النمذجة المنهجية لوظائف العنوان و التي تتمثل في :

1- الوظيفة التعنينية (f. Dedésignation)

« و هي الوظيفية التعيينية التي تعين اسم الكتاب و تعرف به للقراء بكل دقة و بأقل ما يمكن من احتمالات اللبس »[4] و تعرف أيضا بوظيفة التسمية لأنها تتكفل بتسمية العمل وفيها تشترك «الأسامي أجمع و تصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات و الأعمال الفنية ،

[1] - خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 97

[2] - جميل حمداوي ، سميوطيقا العنوان ، دار الريف للطبع ، ط 2 ، المغرب 2020 م ، ص 23

[3] - عبد الحق بلعابد ، عتبات ، ص 74-75

[4] - المرجع نفسه، ص 86

بل هي رواسم تهدى إلى الكتاب .... يشترك في استعمالها المؤلف والباحث و بياع الكتب والقارئ كما أنها وظيفة تستوي عندها الأسامي جميعا فلا فرق فيها بين قديم و حديث و بين عنوان صنعه المؤلف و آخر انتقاه الناشر»[1] و تعتبر هذه الوظيفة هي الوحيدة الإلزامية و الضرورية فبموجبها يعين العنوان نصه بل و يحدد هويته أيضا ، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور و محيطة بالمعنى [2].

2- الوظيفة الوصفية (f . Descriptive)

و هي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص و موضوعه و نوعه ، كما أنها المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان ، و هي نفسها الوظيفة (الموضوعاتية والخبرية والمختلطة)، كما ضمنها " جينيت " من قبل في الوظيفة الإيحائية ، غير أنه لا بد أن يراعى في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسل (المعنون) ، أو الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي ، و أمام التأويلات المقدمة من المرسل إليه (المعنون له) الحاضر دائما كفرضية لمحفزات المرسل (المعنون) أو الكاتب عامة ، و هذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدها "أمبرتو إيكو " كمفتاح تأويلي للعنوان [3].

3- الوظيفة الإيحائية (f.Connotative)

ترتبط هذه الوظيفة ارتباطا وثيقا بسابقتها ، سواء بحضور مقصدية المؤلف أو في غيابها ، و هي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود و أسلوبها الخاص بها الذي يعتمد على مدى قدرة الكاتب على الإيحاء و التلميح من خلال تراكيب لغة العنوان ، إلا إنها ليست دائما قصدية ، ولهذا

---

[1] - محمود الهميسي ، براعة الاستهلال في صناعة العنوان ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 313 ، سوريا 1997م ، ص 111

[2] - ينظر : عبد الحق بلعابد ، عتبات ، ص 86

[3] - المرجع نفسه ، ص 87

دمجها " جيرار جينيت " في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها[1]، على أساس أن العنوان الذي يقوم بالوظيفة الإيحائية ليس « كشافا للمعنى و إنما هو له كثاف إذ يقوم على توليده في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه فليست غايته البيان و التبيين و إنما توليد المعنى من رحم النص »[2].

4- الوظيفة الإغرائية (f. Séducative)

و تسمى بالوظيفة الإغرائية أو الإشهارية ، و هي التي يستعملها صاحب الإبداع الأدبي في إغراء المتلقي بعنوان عمله من خلال إثارة فضوله و تشويقه ، لكن و رغم ذلك يرى " جينيت " بأن هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف ، و هي في حضورها وغيابها تستقل بأفضليتها عن الوظيفة الثالثة دون الثانية ، ففي حضورها يمكنها أن تظهر إيجابيتها أو سلبيتها أو حتى عدميتها ، بحسب مستقبليها الذين لا تتطابق أفكارهم و قناعاتهم دائما مع أفكار واضع العنوان [3] الذي « يخاطب من القارئ ثقافة و ملكات ، و يستعمل من اللغة طاقتها في الترميز ، و ليس همه التوصل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ » [4].و في الأخير لا بد لنا من الإشارة إلى أن وظائف العنوان لا تقف عند هذا الحد، لأنه لو أردنا حصرها لعجزنا عن ذلك.

ج)- أهمية العنوان.

لقد أظهر البحث السميولوجي أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي و ذلك نظرا للوظائف الأساسية المرجعية و الإفهامية و التناصية التي تربطه بالنص و بالقارئ ، إذ يعتبر مفتاحا إجرائيا

---

[1] - ينظر : عبد الحق بلعابد ، عتبات ، ص 87-88

[2] - محمود الهميسي ، براعة الاستهلال في صناعة العنوان ، ص 114

[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات ، ص 88

[4] - محمود الهميسي ، براعة الاستهلال في صناعة العنوان ، ص 114

في التعامل مع النص في بعديه الرمزي و الدلالي ، كما أنه أول عتبة يطؤها الباحث السميولوجي و يستنطقها بصريا و لسانيا و أفقيا و عموديا ، و لعلنا ندرك أكثر مقدار هذه الأهمية من خلال العدد الكبير من البحوث و الدراسات اللسانية و السيميائية التي ظهرت في الآونة الأخيرة بغية مقاربته و تحليله من نواحيه التركيبية و الدلالية و التداولية [1].

وباعتبار أنه يشكل محطة أساسية يجب الوقوف عندها ، فأي محاولة لاختراق حاجزه تقتضي منا الوقوف مطولا عنده و إلا سنخسر رهانات كثيرة في قراءتنا و نحن نتجاهله ، فالقارئ حينما يتوجه إلى العمل الأدبي يبدأ منه لأن بنيته تستطيع تقديم الحكم الجمالي على النص ، فيقترح له عدة تأويلات تنتفي أو تتعزز بمجرد دخوله إليه ، و هكذا يكون العنوان بمثابة الرأس للجسد ، و النص تمطيط له و تحوير ، إما بالزيادة و الاستبدال تارة ، و إما بالنقصان و التحويل تارة أخرى ، وبهذا يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص و دراسته ، و ضبط انسجامه ، و فهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى بل و يعيد إنتاج نفسه[2].

انطلاقا من كل ما سبق يمكننا القول أن الأهمية الكبرى التي يحظى بها العنوان في الدراسات النقدية المعاصرة ، جعلته مفتاحا مهما لإنتاج الدلالة فهو لا يقتصر على البنية الظاهرة للعمل بل يمتد حتى بنيته العميقة.

---

[1] - ينظر : جميل حمداوي ، سميوطيقا العنوان ، ص 9

[2] - المرجع نفسه، ص 26

2- الشعريـــة.

إن محاولة تقصي مفهوم الشعرية فيها من الصعوبة بقدر ما فيها من التشويق ، إذ يتعذر فيها الإلمام بفكرة متكاملة تقدمه في إطار واضح ، إذ لم ترس على بر منذ العصر اليوناني و حتى عصرنا هذا ، على الرغم من شيوعها في مجال الدراسات الأدبية و النقدية ، وتتنوع مفاهيمها وتختلف باختلاف المرجعيات الثقافية و الفكرية ، كما أن غنى مصطلح الشعرية نفسه يعد من أهم أسباب استعصاء تحديد مفهوم لها« فبقدر ما هو غني بتاريخه الطويل حيث يكتسب هذا المصطلح في كل حقبة تاريخية مفهوما جديدا تبعا للتدرج في الوعي الشعري ، فهو غني أيضا بأنساقه الجمالية التي تتطور باستمرار على صعيد الممارسة الإبداعية من جهة ، و بمفاهيمه الإجرائية الواصفة لكيفية تشكل تلك الأنساق و تفاعلها لحظة الإنجاز النصي ، و أثرها في المتلقي لحظة التأويل السياقي للنص على صعيد النظرية النقدية من جهة أخرى »[1]. و فيما يلي سنحاول تحديد مفاهيمهما انطلاقا من منظورين هما:

أ- من المنظور النقدي الغربي.

كان للشعرية تاريخ طويل في النقد الغربي يرجعه النقاد و الباحثون و على رأسهم تودوروف وديكرو إلى كتاب فن الشعر لأرسطو، الذي يعد أول عمل منهجي في هذا المجال ، ونظرا للتطور الذي شهده النقد في القرن العشرين ، أخذت الشعرية بوصفها نظاما نظريا مستقلا في النمو والارتقاء كما يتجلى في صياغات الشكلانيين الروس[2] الذين أسسوا للشعرية الحديثة ، و ذلك أثناء محاولتهم معالجة الظاهرة الأدبية بطريقة علمية و دراستها بعيدا عن أي ظرف خارجي وفقا لمبدأ

[1] - محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية) ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، الأردن 2010 م ، ص 10 – 11

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 3

المحايثة ، بهدف«خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية »[1] ولا بد لنا من الإشارة هنا إلى أن الشعرية اكتسبت فعاليتها باعتبارها علما قادرا على وصف وتحليل النصوص الأدبية بفضل علاقتها باللسانيات ، و لهذا اعتبرها " رومان ياكبسون " « ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة ، و تهتم الشعرية ، بالمعنى الواسع للكلمة ، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، و إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أوتلك على حساب الوظيفة الشعرية»[2]، وعلى هذا إذا كانت اللسانيات علما محايثا للغة ككل ، فإن الشعرية علم محايث للغة الشعر خاصة و الأدب بوجه عام ، و على هذا تغدو اللغة القاسم المشترك بينهما ، و هذا ما ذهب إليه " حسن ناظم " حين قال : « كان تعامل الشعرية مع اللسانيات مسألة حتمية ، ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات ، و مما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية»[3]فهذه الأخيرة استندت في جدتها إلى المبادئ اللسانية، غير أن المهتمين بها لم يعدوا تلك المبادئ بمثابة أقانيم يتوسل بها من أجل إنجاح مشروعاتهم النظرية و الإجرائية ،بل أنهم استثمروا هذه المبادئ ووسعوا من أطرها، وإن كان هذا التوسيع ضرورة فرضتها طبيعة المعالجة

[1] - بوريس ايخنباوم و آخرون ، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، تر : إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط 1 ، لبنان 1982 م ، ص 31

[2] - رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، المغرب 1988 م ، ص 35

[3] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1 ، لبنان 1994 م، ص 66

الإجرائية على النصوص الأدبية ،فلا مناص تحت وطأة هذه الضرورة من أن تتبني مفاهيم تتسع لمتطلبات الغوص في النصوص الأدبية لاكتشاف سرها الكامن أي شعريتها [1].

ولعل أبرز ما عنيت به الشعرية الشكلانية هو مفهوم الوظيفة الشعرية التي عمد ياكسبون إلى بيان أهميتها من خلال اقتراحه لنموذج تواصلي يقوم على ستة عناصر هي المرسل و المرسل إليه والقناة و السنن و السياق ، منبها إلى أن التركيز على الرسالة هو ما يشكل الوظيفة الشعرية للغة التي تتضمنها كل رسالة أدبية[2].

إن التطور الذي شهده الدرس اللساني كان له تأثير كبير في تطور الشعرية البنيوية التي«أخذت على عاتقها الاكتفاء بالنص الأدبي بوصفه تجسيدا لبنية ، هي بمثابة كل عضوي مركب من علاقات قائمة بين مختلف الدوال ، حيث لا يمتلك الدال قيمته إلا في ظل علاقته بالدوال المجاورة ضمن نفس النظام اللساني ، و لعل شرط توفر الوحدة العضوية هو ما يحدد مصطلح البنية حسب ما يظهر من قول كلود ليفي ستراوسLeveSTRUSS . C:"إن البنية ذا تطابع لأن العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضيا بذاته إلى تغيير بقية العناصر " » [3].

وإذا كانت دراسة " تودوروف " لموضوع الشعرية ناتجة عن مقاربته للخطاب الأدبي ومكوناته البنيوية ، فإن نتاجه التنظيري و التطبيقي جعله في طليعة المهتمين بهذه الدراسة ، وموضوعها عنده ليس الأثر الأدبي في حد ذاته و إنما هو«خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ، و كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة و عامة ليس العمل إلا انجازا من انجازاتها الممكنة ، و لكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب

[1] - ينظر :حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص 69

[2] - ينظر : رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 27-28

[3] - محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 49

الممكن ، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية »[1] من خلال هذا يظهر أن خصائص الخطاب الأدبي هي مدار اشتغال الشعرية ، و ذلك قصد استنباط مجموع السمات و العناصر الداخلية التي تصنع فرادته و تميزه ، معتمدة في ذلك على مبدأ المحايثة الذي أحدث قطيعة مع كل ما هو خارج البنية اللغوية للنصوص ، «و طبقا لهذا ينفي تودوروف أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية ، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود ، و موضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوص لا نهائية »[2] و لهذا فإن ما تؤسس له حسب نظره ليس الأدب الحقيقي و الآثار المنجزة ، بل الأدب الذي لم يتحقق بعد ، وهو ما يسمى بالأدب المفترض أو المحتمل ، باحثة عن تلك العناصر التي تحقق له أدبيته ، التي تتحقق من خلال خلخلة نظام اللغة الذي يصبح بدوره نظاما جديدا لما فيه من إنزياحات تتحقق بموجبها فرادة العمل .انطلاقا من هذا التصور الذي يعتبر أن الشعرية تهتم بالأدب الممكن لا الكائن ، يمكن اعتبار شعريته استشراف لما هو آت فهي تنبأ بالممكن .

و نخلص من كل هذا أن قوام الشعرية عند "تودوروف " هو « البحث عن أدبية اللغة في صورتها الإنزياحية ، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود ، شعرية الإنفتاح من أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي ، إنها مقاربة لباطن النص لا ظاهره ، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة في تعليم اللغة قول جديد لم تقله من قبل ، و هو قول الخطاب النوعي ، وما يتطلبه من استراتيجية جديدة في التلقي ، فإن تودوروف انتقل من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية

[1] - ترفيطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، المغرب 1987 م ، ص 23

[2] - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص 34

التلقي»[1] التي تتولد من رحم النص و ترابطاته الجسدية ، و تتبلور مما يشاع من لآلئ جماليته في ذهن متلقيه ، لتكون بذلك عملية خلق للغة جديدة داخل لغة أخرى.

أما " جان كوهن " فقد عرف الشعرية على أنها« علم الأسلوب الشعري »[2]إلا أن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال وجود التماثل بين الشعرية و الأسلوبية برغم التداخل الموجود بينهما ، لأن «الأسلوبية تعني بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما ... أي ما هو متعين و غير تجريدي، أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعني بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي أو بدراسة ما هو متعال.... و غير متجسد في نص بعينه و مستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ »[3].

و في مسالة التفريق بين الشعر و النثر، انطلق كوهن في التمييز بينهما انطلاقا من اللغة، بل واعتبر أن« الشعرية علم موضوعه الشعر »[4]، و لهذا اهتم باللغة الشعرية وأولاها عناية بالغة لما فيها من انزياح ، على عكس لغة النثر العلمي و في هذا يقول:« و يمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين ، القطب النثري الخالي من الانزياح ، و القطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة . و يتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا ، و تقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء ، بدون شك قرب القطب الآخر ، و ليس

---

[1]- بشير تاوريرت ، الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول و المفاهيم) ، عالم الكتب الحديث ، ط 1 ، الأردن 2010 م ، ص 297

[2]- جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي و محمد العربي ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، المغرب 1986 م ، ص 15

[3] - بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، مج 10، ع 40، لبنان 2001 م، ص 287

[4]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 9

الانزياح فيها منعدما و لكنه يدنو من الصفر»[1] وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن الانزياح خاصية أساسية في لغة الشعر ، و بهذا تهيمن الوظيفة الشعرية على حساب الوظائف الأخرى ، إلا أن هيمنة هذه الوظيفة لا يجعل أبدا من لغة هذا الأخير غير تواصلية ، لأنها تحافظ على مبرر وجودها من خلال التواصل الذي يحدث بينها وبين المتلقي الذي يتم التأثير عليه من خلال كثافتها الجمالية .

من خلال كل هذا الاهتمام و التطور الذي عرفته الشعرية صارت «توصف نظريا بأنها مجموع السمات أو الخصائص الجمالية التي تتفاضل بمقتضاها الأساليب الشعرية من نص لآخر، أو من مرحلة لأخرى »[2].

ب) - من المنظور النقدي العربي.

عند الخوض في الشعرية العربية يزداد الأمر صعوبة ، فبقدر ما يغري الدارس ، يثير إحساسه بالمعضلة الناجمة عن ضرورة دراسة القضايا الجمالية في ظل شروطها المعرفية التي تقضي بأن الخطاب النقدي عند العرب و في سعيه إلى تمثل الخطابين الشعري و المعجز كان على وعي بمقتضيات الواقع المعرفية ، و يرجع بعض الدارسين أصول الشعرية في النقد العربي إلى ثنائية اللفظ و المعنى التي انتهى إليها الجاحظ في القرن الثالث هجري ، و أصبحت أكثر نضجا مع الفلاسفة المسلمين الذين أسهموا في بناء النظرية النقدية ، و يمكننا أن نتبين أن الشعرية باعتبارها تنسحب إلى تقدير الجانب الشعري في الشعر قديمة في نقدنا العربي ، إذ تشكل أسس

[1] - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 23-24

[2] - محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 2

الخطاب النقدي الذي اتخذ من الشعر موضوعاته ، بوصفه صناعة ينبغي بيان خصائصها ، وأول كتاب نقدي قام بهذا هو طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي [1].

و لا بد لنا من الإشارة إلى أن غياب مصطلح الشعرية في المؤلفات العربية القديمة لا يعني بأي حال من الأحوال انعدام مدلوله ، و لعل مصطلح " النظم " عند " عبد القادر الجرجاني " يعد من أكثر المصطلحات قربا من مدلول الشعرية بمفهومها الحديث ، و بهذا تجاوز النظم عنده«حدود الاصطلاح الذي كان سائدا منذ القرن الثاني الهجري في بيئة النحاة على وجه الخصوص ، ليتحول إلى عمل منهجي مدروس و منظم بقدر ما يتوخى دراسة البلاغة في ضوء جديد يقوم على دعامة من النحو و أحكامه ، يتوخى أيضا توسيع أفق النحو و تطويع أدواته حتى يستقري مواطن الحسن في اللغة شعرية كانت أو غير شعرية ، دون أن يقتصر في ذلك على بيان العلاقة البنيوية بين أجزاء الجملة الواحدة ، بل يمتد إلى دراسة العلاقة القائمة بين الجملة و الجملة داخل نفس الخطاب »[2] من هنا نستنتج أن النظم في جوهره هو النحو في أحكامه ، وليس المقصود بالنحو الوقوف عند حدود الحكم بالصحة والفساد مما يعتبر من لوازم الكلام ، و لكن المقصود هو مراعاة المعنى في الكلام و العلاقة بين أجزائه، تلك العلاقة التي تظهر مزية و فضل النظم بدرجات متفاوتة في الفهم و التأويل ، ومن هنا يتبين لنا أن نظرية النظم تستند إلى النحو بوصفه أساسا علميا على أن يفهم بأنه يتحرك ضمن حدين متلازمين هما :

حد معياري يحكم بالصحة و الخطأ بناء على قواعد علمية مضبوطة تجد نموذجها المفضل في اللغة بدلالاتها الوصفية التي يتقلص فيها العدول أو يكاد إلى درجة الصفر ، و حد وصفي ينطلق من الحد الأول ليتجاوزه إلى تعليل المزية التي تجد نموذجها المفضل في اللغة بدلالاتها

[1] - ينظر: محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 3 – 4

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 23

المجازية المتمثلة في ظواهر من قبيل الاستعارة و الكناية و الفصل و الوصل و التمثيل والتقديم والتأخير و غير ذلك مما نجده في لغة الشعر و الإعجاز القرآني .

وبهذا التصور يمكن القول بأن الجرجاني حاول ردم الهوة الفاصلة بين النحو و البلاغة ، وذلك بجعلهما أساسا واحدا لقيام الشعرية أو ما يسمى بعلم الأدب ، و بهذا ارتكز على منهج لغوي رصين هو منهج النحو الذي لا يقف عند حدود الحكم بالصحة و الفساد ، بل يمتد في البحث عن العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات ، وإلى اجتلاء معانيها ، و كشف غامضها، و بذلك اتسع أفق النحو و غنيت مادته ، و دخل فيه كل من يراعي في النظم من تقديم وتأخير و ما إليه من أسباب الجودة و عدمها ، مما استقر عليه العرف فيما بعد بجعلها من علم المعاني ، و من ثم فإن الأساس عنده هو النحو على أن يشتمل علم المعاني ، و أن يتجاوز القواعد النحوية إلى الجودة الفنية [1].و لبيان شعرية نظرية النظم و ما لها من مثول جمالي يجب مراعاة مبدأين متلازمين هما:

1- مبدأ النظام: و هو لا يعني عند عبد القاهر الجرجاني مجرد ضم الشيء إلى الشيء وإنما يعني ترتيب و تنظيم الكلام وفق طريقة خاصة ، تنتج نظما ينبثق عنه المعنى من الجهة التي هي أصح بتأديته ، و نظرا لما لهذا المبدأ من أثر فني بالغ الأهمية في تحديد طبيعة الأسلوب ووظيفته ، فصياغته قد اقتضت الوعي بمفهومين مترابطين ، سبق بهما الجرجاني جل ما راكمته الشعرية الشكلانية و البنيوية من تصورات أدى تمثلها إلى تقدير الإرث النقدي البلاغي عند عبد القاهر وغيره من النقاد العرب و هذان المفهومان هي الاختيار و الموقع ، أما الاختيار فينبني على أساس العلاقة القائمة بين اللغة و فاعل الكلام الذي يتحول بموجب هذه العلاقة إلى مبدع حاذق ما دامت إمكانات اللغة خاضعة لاختياراته ، و هو الأمر الذي يعني أن النسق اللفظي صورة لنسق نفسي

[1] - ينظر: محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص 24-25

وراءه عقل انتظمه ، و أن بناء الكلام هو بناء فكر ننتقل بموجبه من نظم اللفظ إلى نظم المعنى ، أي من الألفاظ المرتبة في النطق إلى جذورها وأصولها و هي المعاني المرتبة في النفس [1]أما الموقع فإنه يظهر من خلال الاختلاف بين مقولات منجزي الكلام رغم اختيارهم لنفس الألفاظ ، فالسمو في إبداعها أو التدني في استعمالها، هو أمر يتعلق بمواقعها التي تقتضي ضمن سلسلة الكلام آثار مواقع المعاني المرتبة في النفس ، و لهذا لا يمكن أن تكتسب اللفظة قيمتها أو شعريتها إلا بفعل موقعها ضمن البنية أو النظام.

و بهذا التصور الذي ينبني على أساس مفهومين مترابطين هما الاختيار و الموقع تحدد مبدأ النظام الذي لا يقتصر على العلاقة الأفقية بين أجزاء الجملة الواحدة و إنما يتمثل في العلاقات العمودية بين أجزاء الخطاب [2].

2- **مبدأ المزية** :إذا كان مبدأ النظام يقوم على أساس العلاقة بين اللغة و فاعل الكلام ، فإن مبدأ المزية يتم وفق العلاقة القائمة بين الكلام باعتباره انجازا نصيا و المتلقي بوصفه طرفا فاعلا يمتلك من الإدراك ما يؤهله بتقدير صورة المعنى بالتدرج عبر قيم المدلول الشعورية ، وهو الأمر الذي يستدعي ضرورة تجاوز الوظيفة الإبلاغية للغة التي يرجع فيها العدول إلى درجة الصفر أو يقترب، ويكتفي القارئ في ظلها بدلالة اللفظ وحده للوصول إلى المعنى ، إلى اعتبار الوظيفة الشعرية للغة التي تتفاوت فيها درجة العدول من نص لآخر ، إذ لا يمكن الوصول إلى المعنى أو الغرض بدلالة اللفظ وحده ، و لكن يدل اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد

[1] - ينظر : محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 26-27

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 29-30

لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ، و هذا عن طريق الكناية و الاستعارة و غيرها من الظواهر اللغوية التي تعطي النصوص الأدبية صفة الشعرية[1].

مما سبق يتبين لنا أن مفهوم المزية يلتقي بمفهوم الشعرية في جانب أساسي ، و هو أنه إذا كان مجال الشعرية على حد تعبير " تودوروف " هو الأدب بوصفه بنية مجردة تستلزم الوعي بمجموعة الخصائص الداخلية التي ينفرد بها كل نص على مستوى الإنجاز الأسلوبي ، فإن مجال المزية هو النظم بوصفه آلية مجردة تقتضي ضرورة توخي معاني النحو في معاني الكلام ، إلا أن هذه الآلية يجب أن تتم على صعيد النصوص نفسها للوقوف على أوجه التشابه و الاختلاف بين النماذج و الأنماط الخطابية ، و لهذا السبب دعا " الجرجاني " إلى ضرورة تعيين هذا المبدأ في النص لأن النصوص تتفاوت في قيمتها الشعرية ، كما اشترط وجود المتلقي الحذق في عملية الإدراك الجمالي لها ، لأنه يمتلك الذوق و الإحساس الذي يمكنه من تحديد الجهة التي تنبثق منها المزية و تعليل ذلك بما ينسجم و أسرار النظم في النص [2].

هكذا شكلت نظرية النظم محورا غزيرا من محاور الشعرية العربية التي كلما حاولنا الإلمام بها في النقد العربي الحديث الذي سار على خطى النقد الغربي ، تواجهنا أزمة الترجمة المتعلقة بالمصطلح الغربي poétique ، فنقع في مأزق المصطلحات المتعددة و المتباينة التي أطلقت عليها مثل : الشعرية الشاعرية ، فن الشعر و فن النظم ، الإنشائية و الفن الإبداعي ، البويطيقا وعلم الأدب[3]، و لعل هذا أسهم في « تصعيد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي الحديث ، إذ لا مسوغ لاجتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد ، في الوقت الذي يدعو فيه

[1]- ينظر : محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 30

[2]- ينظر : المرجع نفسه ، ص 31

[3] -ينظر : المرجع نفسه ،ص 5

أولئك المجترحون إلى ضرورة حل أزمة المصطلح في نقدنا العربي ، و ذلك عن طريق المناقشة الشاملة و الإتفاق دون أية مماحكة و تحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستها »[1].

و تتعمق هذه الأزمة أكثر بفعل غلبة التنظير على الدراسات النقدية التي تنساق وراء مفاهيم الحداثة ، في وقت نحن بأمس الحاجة فيه إلى مواكبة الكم الهائل من أدبنا العربي الحديث والمعاصر بدراسات نصية تكون الشعرية انبثاقا لها ، و لهذا و غيره يتضح لنا أن تحديد الشعرية ليس امرأ هينا ، لأن ذلك يفترض ضرورة مراعاة أصولها المعرفية في ظل الشروط التاريخية التي تستلزم من الدارس الإحاطة الشاملة بالمشهد النقدي الغربي و العربي على السواء[2].

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 17

[2] - ينظر : محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، ص 5

الفصـــل الأول

البنـية الصرفـية للعنـــاوين

1- بنيـة المصـادر

2- بنـية المشتقـات

أ- اسم الفاعل

ب- اسم المفعول

ج- الصفة المشبّهة

تحتل البنية الصرفية مكانة هامة في تحقيق شعرية النصوص، إذ يعرف علماء اللغة العربية علم الصرف على أنه « العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية، وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابا ولا بناء ، والمقصود " بالأبنية " هنا " هيئة الكلمة، ومعنى ذلك أن العرب القدماء فهموا الصرف على أنه دراسة " لبنية " الكلمة ، وهو فهم صحيح في الإطار العام للدرس اللغوي»[1]إلا أن المحدثين رأوا بأن « كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها و تؤدي إلى خدمة العبارة و الجملة أو– بعبارة بعضهم- تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية ، كل دراسة من هذا القبيل هي صرف»[2] و بهذا فاهتمام علماء اللغة بأشكال الكلمات لم يكن من أجل معرفة أبنيتها فقط ، و إنما لأغراض أخرى تسهم في خدمة العبارات و الجمل، لهذا صوب البعض منهم اهتمامه و تركيزه على الدرس الصرفي بل واعتبروه أولى بالاهتمام من الدرس النحوي و هذا ما ذهب إليه" ابن جني" حين قال: « فالتصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلم الثابتة، والنحو إنما هو لمعرفة أحواله المتنقلة، ألا ترى أنك إذا قلت:" قام بكرٌ، و رأيت بكرًا ، ومررت ببكرٍ " فإنك إنما خالفت بين حركات حروف الإعراب لاختلاف العامل ، ولم تعرض لباقي الكلمة، و إذا كان ذلك كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة التصريف لأن معرفة ذات الشيء الثابتة ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حاله المتنقلة .»[3] وعلى هذا الأساس كان علم الصرف مقدمة ضرورية لا غنى عنها لدراسة النحو ، فهو مكمل و ممهد له و العلاقة بينهما كالعلاقة بين مادة

---

[1]- عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية ، (د. ط)، لبنان 1973 م، ص 7

[2] - المرجع نفسه ، ص 7

[3] - الإمام أبي الفتح عثمان ابن جني النحوي ، المنصف لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري ، تح : إبراهيم مصطفى و عبد الله أمين ، ج 1 ، إدارة إحياء التراث القديم ، ط 1 ، (د . ب) 1954م ، ص4

البناء و البناء نفسه [1]، ذلك أن الصرف يدرس الكلمات العربية في ذاتها و جوهرها لمعرفة ما فيها من التغييرات العارضة، سواء أكان الداعي اللفظ أو المعنى ، بينما يختص النحو بدراسة تكوين الجملة ووظيفة الكلمات فيها ، وضبط أواخرها[2]

وعلى هذا أمكننا القول بأن كل ما يطرأ على بنية الكلمة فيغير معناها أو مبناها أو نطقها هو تغيير ينبغي أن يدرس في المستوى الصرفي ، لأنه معني بالبنية الصرفية و بوصف أوضاعها وصورها و هيئاتها التي تتشكل بها ، وكل ما تتعرض له من تغييرات و حالات يندرج ضمن موضوعاته[3]«و بناء على ما سبق نرى أن البنية الصرفية للكلمة... هي الوحدة المناسبة التي ينبغي أن تقوم عليها الدراسة الصرفية العربية »[4] وتجدر بنا الإشارة هنا إلى«أول مصطلحيين ينبني عليهما علم الصرف في العربية ، وهما المشتق و الجامد ، فالمشتق يمثل كل بنية تصلح أن تكون مادة للدراسة الصرفية ، والجامد يمثل كل مالا يصلح للدراسة الصرفية من أبنية .فهذا هو أول تقسيم للأبنية ينبغي أن يبدأ به البحث الصرفي، ثم نتبعه بعد ذلك بالتقسيم الثنائي لموضوع علم الصرف كما بيناه سابقا»[5]،وكما هو موضح في الشكل التالي:

---

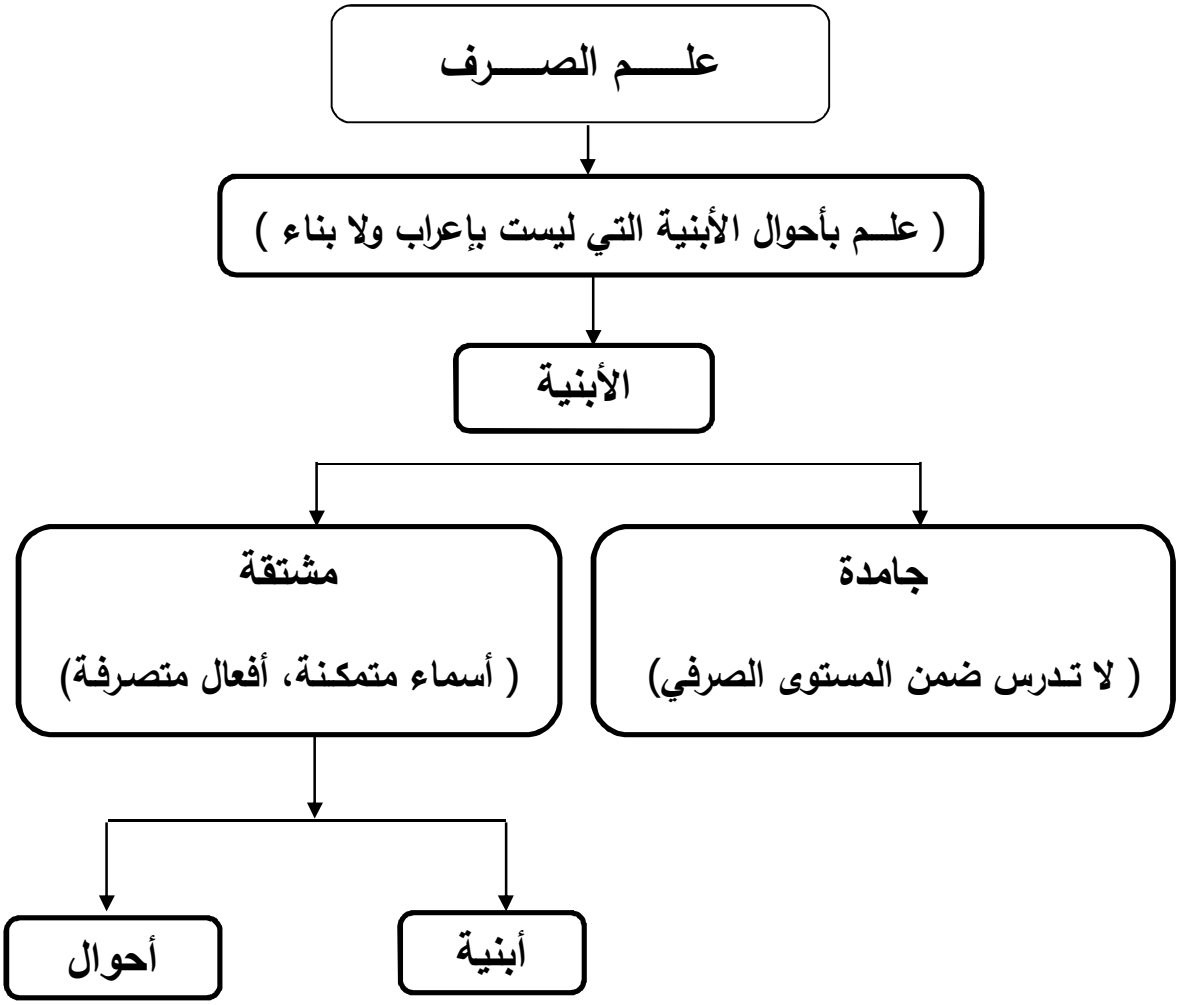
[1] - ينظر: هادي نهر، الصرف الوافي (دراسات وصفية تطبيقية)، عالم الكتب الحديث، ط 1،الأردن 2010م ص 12

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص 10- 11

[3] - ينظر : لطيفة إبراهيم النجار ، دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية و تعقيدها ، مذكرة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابه، الجامعة الأردنية 1992 م ، دار البشير، ط 1 ، عمان 1993 م، ص 31

[4] - المرجع نفسه ، ص 35

[5] - المرجع نفسه ، ص 32



من خلال هذا المخطط يتضح لنا أن الجوامد لم تخرج من علم الصرف، كما يرى بعض الباحثين المعاصرين، ولكنها مدرجة ضمن أحد تقسيمات الأبنية، الذي نراه أول تقسيم ينبغي أن يبدأ به، ثم هي بعد ذلك لا تصلح للدراسة ضمن هذا المستوى من مستويات اللغة لطبيعتها، فهي مبان جامدة مسكوكة كما يصفها الدكتور تمام حسان، لا يعتريها أي تغيير، لذلك لا يمكن بأي

حال من الأحوال دراستها من حيث بنيتها ، أما معانيها ووظائفها في التركيب فتدرس ضمن المستوى النحوي ، لأنه المستوى الذي يعني بتحديد وظائف الأبنية و مواقعها.[1]

و على هذا الأساس بين الصرفيون أن علم الصرف يتناول أحكام الكلمة في حال الإفراد، أي في حال كونها خارج التركيب ، و قد قسموا هذه الأحكام إلى قسمين رئيسين هما :

1- قسم يدرس ما يطرأ على بنية الكلمة من تغييرات لضروب من المعاني ، كأن تغير صيغة المصدر مثلا إلى الفعل الماضي أو المضارع أو الأمر ، أو إلى أي صيغة أخرى تتحمل دلالة جديدة كالمشتقات بأنواعها وجموع التكسير، و هذا النوع من التغييرات جرت عادة النحويين بذكره قبل علم التصريف ، و إن كان منه .

2- قسم يختص بدراسة ما يطرأ على البنية من تغييرات لا تكون دالة على معان جديدة كالنقص والإبدال ، و القلب و النقل و الإدغام .[2]

و قد أحكم الرضي تحديد موضوع علم الصرف و تبيين أقسامه ، بأن أطلق على القسم الأول من الأحكام الصرفية مصطلح " الأبنية " فالتغييرات التي تطرأ على البنية في هذا القسم تحدث فيها معاني ودلالات جديدة ، فكل تغيير يولد بنية تختلف عن سابقتها في المعنى والمبنى. فنحن هنا ندرس أنواعا مختلفة من الأبنية، كل نوع يتميز بخصائصه المعنوية الشكلية.

في حين أطلق على القسم الثاني مصطلح " أحوال الأبنية " فالتغييرات التي تطرأ على البنية في هذا القسم لا تنقلها من نوع إلى آخر ، كما أنها لا تكسبها دلالات جديدة ، وإنما هي تغييرات شكلية، و ظواهر صوتية عامة، تطرأ على البنية أيا كان نوعها فعلا أواسما أو حرفا.[3]

---

[1] - ينظر: لطيفة إبراهيم النجار، دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية و تعقيدها، ص 32

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 68

3- ينظر : المرجع نفسه ، ص 68-69

مما سبق يمكننا القول أن موضوع هذا العلم يتشكل في بعدين اثنين هما:

1- بعد رأسي: تتمثل فيه الأبنية بأنواعها المختلفة من أفعال وأسماء، ومشتقات و جموع...الخ في قوائم متتالية. والباحث في هذا البعد يدرس كل قسم على حدةٍ ليقوم بتعيين مميزاته وخصائصه المتميزة من حيث المبنى والمعنى.

2- بعد أفقي: تتمثل فيه الأحوال العارضة التي قد تطرأ على البنية فتؤدي إلى تحويلها عن البناء المفترض أن تجئ عليه إلى بناء آخر تتطلبه العارضة تلك ، غير أن بعض هذه الأحوال قد لا تؤدي إلى تغيير بنية الكلمة (وزنها) ، بل تؤدي إلى تغييرات في نطقها فقط ، لذلك فهو تغيير يتعلق بتعامل الأصوات مع بعضها البعض، والباحث في هذا البعد لا يعنيه نوع البنية ، ولا القسم الذي تنتمي إليه ، و لكنه معني بالدرجة الأولى بتفسير ما طرأ عليها ، و معرفة أسبابه ونتائجه[1].

على هذا الأساس نستنتج أن علم الصرف يعد من أهم علوم اللغة العربية «لأن عليه المعول في ضبط صيغ الكلم، ومعرفة تصغيرها، والنسبة إليها، والعلم بالجموع: القياسية والسماعية والشاذة، ومعرفة ما يعتري الكلمات: من إعلال أو إدغام أو إبدال، وغير ذلك من الأصول التي يجب على كل أديب و عالم أن يعرفها ، خشية الوقوع في أخطاء يقع فيها كثير من المتأدبين ، الذين لاحظ لهم من هذا العلم الجليل النافع »[2] لذلك فهو أحد أركان علوم اللغة الرئيسية إذ«يحتاج إليه جميع أهل العربية أتم حاجة، وهم إليه أشد فاقة ، لأنه ميزان العربية ، و به تعرف أصول كلام العرب من الزوائد الداخلة عليها، ولا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلا به. » [3]

---

[1]- ينظر: لطيفة إبراهيم النجار، دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية و تعقيدها، ص 29

[2] - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية (مذيلا ببحثي البلاغة و العروض) ، تح : علي سليمان شبارة ، مؤسسة الرسالة ناشرون ، ط1 ، لبنان 2010 م ، ص 22

[3] - ابن جني ، المنصف لشرح كتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري ، ص 2

و إذا كان بعض الباحثين قد مالو إلى تطبيق الدراسة الصرفية على مدونات شتى ، بغية تفكيكها و استنطاقها و استنباط المكامن الجمالية فيها ، ففي ما يلي محاولة لمعاينة بنية المصادر و بنية المشتقات في عناوين مؤلفات المبدع الجزائري مصطفى ولد يوسف .

1- بنية المصـــادر.

يعرف المصدر على أنه « اللفظ الدال على الحدث، مجردا عن الزمان، متضمنا أحرف فعله لفظا، مثل " عَلِمَ عِلْماً "،أو تقديرا، مثل: " قاتل قتالا "،أو معوضا مما حذف بغيره، مثل:

" وعد عدة، و سلّمَ تسليمًا "... فإن تضمن الإسم أحرف الفعل و لم يدل على الحدث، كالكحل والدهن والجرح (بضم الأول في الثلاثة)، فليس بمصدر، بل هو إسم للأثر الحاصل بالفعل، أي:الأثر الذي يحدثه الفعل. وإن دل على الحدث ، و لم يتضمن كلأحرف الفعل، بل نقص عنه لفظا و تقديرا من دون عوض، فهو اسم مصدر، كتوضأ وضوءا ، و تكلم كلاما ، وسلم سلاما. » [1]

اختلفت أراء العلماء حول المصدر و الفعل، و أيهما أصل و أيهما فرع ؟ فذهب البصريون إلى أن المصدر أصل للفعل لأنه يدل على زمان مطلق ، بينما يدل الفعل على زمان معين ، والمطلق أصل للمقيد ، كما أن المصدر أصل المشتقات لأنه اسم، و الاسم يقوم بنفسه ، ويستغني عن الفعل ، و على هذا فإن ما يستغنى بنفسه ، ولا يفتقر إلى غيره أولى بأن يكون أصلا مما لا يقوم بنفسه و يفتقر إلى غيره ، ولما سمي المصدر مصدرا فإن هذا يدل على أن الفعل صدر عنه، وقد أخذ بهذا الرأي" ابن الأنباري " و" العكبري أبو البقاء" و" ابن السراج " [2]

[1]- مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 149

[2] - ينظر: عبد اللطيف محمد الخطيب، المستقصي في علم التصريف، ج 1، دار العروبة للنشر و التوزيع، ط 1،الكويت 2003 م، ص 312 – 314

وفي الجدول الآتي عرض لصيغ المصادر الواردة في العناوين:

العنوان	المصدر	نوعه
- غثيان الغائب	- غثيان	- قياسي
- أوجاع الخريف	- أوجاع	- سماعي
- مدن الصحو والجنون	- الصحو - الجنون	- قياسي -سماعي
-الرسم على الجرح الأبكم	-الرسم	- قياسي

من خلال ما سبق يتضح لنا أن لمصادر الأفعال الثلاثية أوزان كثيرة[1]، غير أن" فَعْلٌ" هو المصدر الأصلي للأفعال الثلاثية المجردة ، ثم عدل بكثير من مصادرها عن هذا الأصل، وبقي كثير منها على هذا الوزن، هذه المصادر الكثير منها سماعي، لكن يقاس منها ما كان على وزن: فَعـلٍ وفَعَلٍ ، فُعُولٍ وفِعـالٍ، فَعَـلانٍ وفُـعالٍ، فَعـيلٍ و فُعُولةٍ ، فِعـالةٍ وفَعالةِ. فالغالب فيما دل من الأفعال على امتناع أن يكون مصدرة على وزن " **فِعـالٍ** "مثل:

نَفِرَ ←نِفارًا ، جَمحَ ←جِماحًا

أما ما دل على حركة و اضطراب و تقلب، فيكون مصدره على وزن " فَعَلان "مثل:

غثى ←غثيان ، طاف ←طوفان

وفيما دل على داء يكون مصدره على وزن " فُعَـالٍ " مثل :سعل ←سعالاً،

زَحـرَ ←زُحارًا

[1]- اقتصرنا على مصادر الأفعال الثلاثية لأنها الوحيدة التي وجدت في العناوين المدروسة

أما ما دل على صوت فيكون مصدره على وزن " فُعالٍ" أو " فَعيلٍ " ، فالأول مثل: ضبحت الخيل ضباحا ، و الثاني مثل : صهل الفرس صهيلا ، و لا بد لنا من الإشارة هنا إلى أن بعض الأفعال تأتي مصادرها على الصيغتين مثل : صرخ ⟵ صراخا أو صريخا ،

نعق ⟵نعاقا أو نعيقا

أما إذا دل الفعل على سير فيكون مصدره على وزن " فعيلٍ " مثل: رحل ⟵ رحيلا

و فيما دل على صناعة أو حرفة فيكون مصدره على وزن " فِعالةٍ " مثل:

زرع ⟵زراعة ، خاط ⟵ خِياطة.[1]

فإن لم يدل الفعل على معنى من المعاني المذكورة ، فقياس مصدره " فَعْلُ " أو " فَعَلُ " أو " فُعولةٌ " أو " فَعَالةٌ "

ف " فَعْلُ: مصدر للفعل الثلاثي المتعدي و من أمثلتها في العناوين رسم ⟵رسم،

صحا ⟵ صحو" .

و" فَعَلُ ": مصدر للثلاثي اللازم من باب " فَعِلَ " بكسر العين مثل: فرِحَ ⟵فَرَحٌ

و" فعول ": مصدر للثلاثي اللازم من باب " فَعُلَ " بضم العين مثل :جَلَسَ ⟵جُلُوسٌ

و" فُعُولةٌ " و " فَعَالة ": مصدران للفعل الثلاثي من " فَعُلَ " بضم العين ، فالأول مثل :

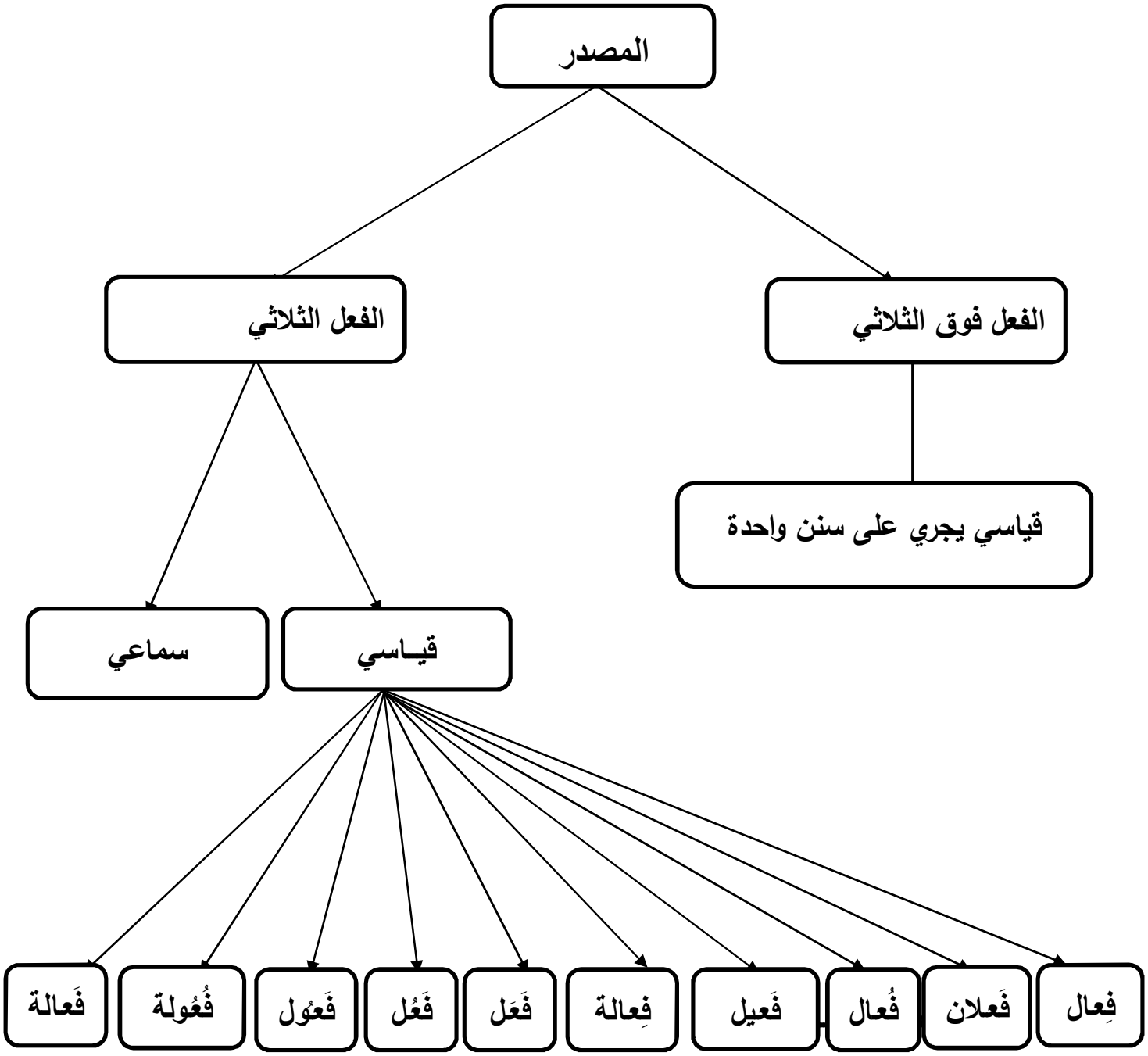
سَهُلَ ⟵ سهولة ، صعُب ⟵صعوبة ، و الثاني مثل : فَصُحَ ⟵ فصاحة،

جزُل ⟵جزالة.

هذا هو القياس الثابت في مصدر الفعل الثلاثي ، و ما ورد خلاف ذلك فهو سماعي يقتصر فيه على النقل عن العرب ومن أمثلته في العناوين المدروسة: جنّ ⟵ جنون ، وجع ⟵أوجاع،

[1]- ينظر : مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية ، ص 150- 151

بخلاف إذا تجاوز الفعل ثلاثة أحرف، إذ يكون مصدره قياسي يجري على سنن واحدة[1] مثل: مصدر المرة و مصدر الهيئة الذي سنأتي على ذكره لاحقا و يمكن تلخيص ما قلناه سابقا في المخطط الآتي:



[1]- ينظر : مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 152

من المصادر الواردة في المدونات المدروسة نجد مصدر المرة الذي يعرف على أنه المصدر الذي« يذكر لبيان عدد الفعل »[1]و لهذا سمي بمصدر العدد، يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن " فعلة " بفتح الفاء و سكون العين مثل : وقفت وقفة ، ويصاغ من فوق الثلاثي بإضافة تاء إلى مصدره مثل : أكرمته إكرامة ، و فرحته تفريحة ، أما إذا كان المصدر ملحقا في الأصل بالتاء ، فيذكر بعده ما يدل على العدد مثل : رحمته رحمة واحدة ، وأقمت إقامة واحدة ، و ذلك قصد التفريق بينه و بين مصدر التأكيد.[2]

ورد هذا المصدر في عنوان رواية(المراوغ و رقصة الألوان) و جاء على وزن" فَعْلَة "، ورقصة الألوان هنا ترمز إلى تلك الصورة التي رسمها أعمر حفيد أمقران ، و التي حاول فيها تجسيد الشر بعدما أثرى خياله بقصص الكتاب الذي يحوي أحداثا حدثت و أخرى ستقع في المستقبل والذي حصل عليه كثمن لرسمه لوحة رجل غريب.

ومن المصادر الواردة في المدونات مصدر الهيئة الذي يسمى أيضا مصدر النوع وهو« ما يذكر لبيان نوع الفعل وصفته، نحو: " وقفت وقفة "، أي وقوفا موصوفا بصفة، وتلك الصفة، إما أن تذكر، نحو: " فلان حسن الوقفة "، وإما أن تكون معلومة بقرينة الحال، فيجوز أن لا تذكر. » [3]

يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن " فِعْلَة " بكسر الفاء مثل : عاش عشية حسنة ، مات ميتة سيئة ، فإن كان الفعل فوق الثلاثي يصير مصدره بالوصف مصدر نوع مثل: أكرمته إكراما عظيما. [4]

---

[1]- مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ،ص 157

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 157- 158

[3] - المرجع نفسه ، ص158

[4]- ينظر : المرجع نفسه ، ص 159

ورد مصدر الهيئة في عنوان رواية (رحلة الواهم في المجهول)، و الرحلة هنا ترمز إلى محاولات شخصيات الرواية لتحقيق أحلامها التي أعدمها الواقع الجزائري المضطرب في زمن العشرية السوداء.

2- بنـــية المشتقـــات

يعد علم الاشتقاق من أهم العلوم اللغوية ، و اللغة العربية كما هو معلوم لغة اشتقاقية تبقى فيها صوامت الكلمة مهما زيد عليها من صوائت دالة على معنى عام واحد ، جذبت هذه الظاهرة أنظار المشتغلين بعلوم اللسان، و جعلتهم يطيلون النظر في صيغ متعددة لها معان تنتمي مع تعددها جميعا إلى جذر واحد ، فنشأ النزوع إلى النظر في المعنى العام الذي تدور حوله الصيغ التي تشترك في جذر واحد ، و المعاني الفرعية التي تدل عليها كل صيغة ، و هذا ما اقتضى أن ينشأ علم الاشتقاق [1] الذي يعد من أهم وسائل النمو اللغوي من حيث الألفاظ والصيغ ، وهو عبارة عن عملية استخراج لفظ من لفظ أو صيغة من صيغة أخرى، و بدأ البحث فيه عند العرب منذ زمن بعيد أين ربطوا بين الألفاظ ذات الأصوات المتماثلة و المعاني المتشابهة ، كما اتضحت لهم ناحية الأصالة و الزيادة في مادة الكلمة ، و أن هناك صلة رحم خاصة موجودة بين هذه الكلمات ذات الصيغ المختلفة و التي تتمثل في أصول ثلاثة تكون فاء و عينا و لاما ، و هذه الصلة هي ما يدرسه علم الصرف تحت ما يسمى بالاشتقاق. و أن المشتقات تشترك جميعها في أداء معنى وظيفي يستمد من صيغها ومن مدلولها داخل السياق اللغوي.

والاشتقاق في الدرس اللغوي العربي ثلاثة أقسام أساسية هي:

1- الاشتقاق الأكبر: و هو ما يسميه ابن جني بتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني و منه حَمِسَ وحَبَسَ فيقال مثلا حَبَسْتُ الشيء و حَمِسَ الشّر إذا اشتد ، فنلمس هنا تناسبا في مخرج حرفي الباء و الميم فكلاهما من الحروف الشفوية.

[1]- ينظر : محمد سعيد صالح ربيع الغامدي ، الدرس الصرفي العربي (طبيعته و إشكالاته) ، مجلة التراث العربي،(د.ع)، سوريا (د. ت) ، ص 7

2- الاشتقاق الكبير: و هو ما يسمى عند ابن جني بالتقاليب الستة للكلمة و تقاليبها شريطة أن يكون هناك تناسب في اللفظ و المعنى دون مراعاة ترتيب حروف المادة اللغوية.

3-الاشتقاق الصغير: و هو أن يكون هناك تناسب بين معاني الألفاظ من خلال ترتيب حروفها مع اختلاف صيغها و مبانيها، و يعرفه ابن جني بقوله : فالصغير في أيدي الناس و كتبهم ، كأن تأخذ أصلا من الأصول فتتقراه فتجمع بين معانيه، و إن اختلفت صيغه و مبانيه [1] و هذا النوع هو موضوع بحثنا و سنقتصر فيه على دراسة المشتقات الموجودة في العناوين.

أ_ اسم الفاعـــــل

يعرف على أنه « صفة تؤخذ من الفعل المعلوم ، لتدل على معنى وقع من الموصوف بها، أوقام به على وجه الحدوث، لا الثبوت. » [2] ويشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام به ، و« جاء محشيا بألف زيادة بين فائه و عينه و زيادتهما خلصته لينفرد بدلالة خاصة به هي أن يدل على من قام بالفعل » [3] فكلمة (شاكر) مثلا تدل على من قام بفعل (الشكر) ، ومن صيغه الواردة في العناوين ما يلي :

العنوان	اسم الفاعل	وزنه
- غثيان الغائب	- الغائب	- فاعل
- رحلة الواهم في الأوهام	- الواهم	- فاعل
- المراوغ و رقصة الألوان	- المراوغ	- مفاعل

[1] - ينظر : صفية مطهري ، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،(د. ط)، سوريا 2003م ، ص 150

[2] - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 162

[3] - صفية مطهري ، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية ، ص 185

يصاغ اسم الفاعل من الفعل الثلاثي المجرد على وزن " فاعل " [1] مثل: (الغائب) في عنوان(غثيان الغائب)، و(الواهم) في عنوان (رحلة الواهم في المجهول)، بينما يصاغ من غير الثلاثي المجرد على وزن مضارعه المعلوم مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، وكسر ما قبل آخره[2] مثل : (المراوغ) في عنوان (المراوغ و رقصة الألوان).

يرى النحاة أن اسم الفاعل « يدل على الحدث و الحدوث و فاعله، و يقصد بالحدث معنى المصدر، و بالحدوث ما يقابل الثبوت فـ (قائم) – مثلا – اسم الفاعل يدل على القيام وهو الحدث، وعلى الحدوث أي التغيير ، فالقيام ليس ملازما لصاحبه و يدل على ذات الفاعل أي صاحب القيام ... و يقع اسم الفاعل وسطا بين الفعل و الصفة المشبهة، فالفعل يدل على التجدد والحدوث ، فإن كان ماضيا دل على أن حدثه في الماضي، و إن كان حالا أو استقبالا دل على ذلك، أما اسم الفاعل فهو أدوم و أثبت من الفعل و لكنه لا يرقى إلى ثبوت الصفة المشبهة، فإن كلمة (قائم) أدوم و اثبت من قام أو يقوم و لكن ليس ثبوتها مثل ثبوت (طويل) أو (دميم) أو (قصير) فإنه يمكن الانفكاك عن القيام إلى الجلوس أو غيره و لكن لا يمكن الانفكاك عن الطول أو الدمامة أوالقصر. و قد تكون هناك صفات مشبهة يمكن الانفكاك عنها كعطشان و هديان و لكن يبقى الخلاف بينها و بين اسم الفاعل واضحا » [3] و لهذا إذا تم تحويل الصفة المشبهة من الدلالة على الثبوت إلى الدلالة على الحدوث تحولت إلى اسم فاعل .

وعند مقاربة أسماء الفواعل الواردة في العناوين السابقة ، تبين لنا أن بعضها جاء حاملا لدلالة النسب إلى الشيء« كقولهم لذي الدرع : دراع ، و لذي النبل : نابل . و لذي الرمح :رامح،

---

[1] - ينظر : مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 163

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 163

[3] - فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية ، دار عمار للنشر و التوزيع ، ط 2 ، الأردن 2007م، ص 41-42

و لذي النشاب : ناشب ، ولذي السيف: سائف ، و لذي الترس: تارس ... فإن كان ذا شيء ، أي صاحب شيء بني على (فاعل) ... فقلت: رجل فارس أي : صاحب فرس، و رجل دارع و نابل و ناشب، أي : هذه آلته ».[1] على نحو ما جاء في عنواني(غثيان الغائب) و(رحلة الواهم في المجهول) ،فاسم الفاعل (الغائب) نسب الغياب إلى صاحبه فكان(غائبا) ، و اسم الفاعل (الواهم) نسب الوهم إلى صاحبه فكان واهما.

ب_ اســـم المفعـــــول

هو « صفة تؤخذ من الفعل المجهول ، لدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث و التجدد ، لا الثبوت و الدوام : " كمكتوب و ممرور به و مكرم و منطلق." »[2] وهو كاسم الفاعل، إذا لم يكن واضح الدلالة في البداية و ذلك لعدم تعريفه و إنما شبه بالفعل من حيث عمله و في هذا قال سيبويه : « هذا باب ما جرى في الاستفهام من أسماء الفاعلين والمفعولين مجرى الفعل »، ثم عده من الأسماء فقال:« لأن الاسم على فعل يفعل مفعول».

ما يلاحظ هنا هو أنه قد سماه مرة اسم المفعول و هذا عندما تحدث عن عمله، و سماه أخرى الاسم و بين بنيته، و ذلك لأنه يأخذ سمات الأسماء من ناحية اتصافه بخصائصها، و يأخذ صفات الأفعال من حيث دلالتها و عملها. و من هنا فإنه قد يكون إسما فيوصف بصفات الأسماء و يعامل معاملتها ، و قد يكون فعلا فيعمل عمله و يحمل دلالته و هذا بوجوده في السياق لأنه هو وحده الكفيل ببيان وظائف الكلمات و إيحاءاتها الدلالية.[3]

يدل اسم المفعول على الحدث و الحدوث و ذات المفعول ، و بهذا فهو لا يفترق عن اسم الفاعل إلا في الدلالة على الموصوف، فاسم الفاعل يدل على ذات الفاعل كقائم ، أما اسم المفعول

[1] - فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية، ص 46

[2] - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 165

[3] - ينظر: صفية مطهري ، الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية ، ص 190

فيدل على ذات المفعول كمنصور ، أما من حيث دلالته على الحدوث و الثبوت فيقال فيه ما قيل في اسم الفاعل ن فهو يدل على الثبوت إذا ما قورن بالفعل و على الحدوث إذا ما قيس بالصفة المشبهة.[1]

يصاغ من الفعل الثلاثي المجرد على وزن " مفعول " مثل(مجهول) في عنوان (رحلة الواهم في المجهول)، و يبنى من غيره على لفظ مضارعه المجهول، مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة كمعظّم و محترَم.[2]

ورد اسم المفعول في عنوان رواية واحدة هو (رحلة الواهم في المجهول)، و جاء على صيغة مفعول التي تحمل دلالة الاستمرار والثبوت ، فجاءت لتعبر عن الضياع المستمر الذي عاشته شخصيات الرواية و المجتمع الجزائري بصفة عامة في التسعينات بعدما حكمت عليهم الظروف بشنق أحلامهم المتواضعة.

ج- الصفة المشبهـــــة

تعرف على أنها« صفة تؤخذ من الفعل اللازم، للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت، لا على وجه الحدوث: كحسن و كريم و صعب و أسود و أكحل. ولازمان لها، لأنها تدل على صفات ثابتة، والذي يتطلب الزمان إنما هو الصفات العارضة . » [3]وسميت بالمشبهة لأنها تشبه اسم الفاعل في المعنى[4] كما أنها« تثني و تجمع و تذكر و تؤنث و...يجوز أن تنصب المعرفة بعدها على التشبيه بالمفعول به ، فهي من هذه الجهة مشبهة باسم الفاعل المتعدي

[1] - ينظر : فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية ، ص 52

[2] - ينظر : مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 165- 166

[3] - المرجع نفسه ، ص 167 – 168

[4] - ينظر : عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، ص79

إلى واحد.»[1] و إذا كانت قد شبهت باسم الفاعل فهذا لا يمنع من أن تكون هناك فروقا بينها وبينه في الدلالة ، إذ أن اسم الفاعل يفيد الحدوث و التجدد لأنه يدل على ما يدل عليه الفعل و يستعمل في الأزمنة الثلاثة و يعمل منها في الحال و الاستقبال، بينما تفيد الصفة المشبهة اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت و الدوام ، كما إن صيغتها تختلف عن صيغة اسم الفاعل ، فالفعل المكسور العين هو ما تكثر فيه الصفة المشبهة [2].

مما سبق نستنتج أن الصفة المشبهة باسم الفاعل « هي عبارة عن مبنى صرفي يؤدي وظيفة أساسية هي الدلالة على الثبوت و الدوام دون التجدد و الانقطاع ، وهذا هو وجه الاختلاف بينها وبين اسم الفاعل الذي يشبه في دلالته على الحدث ، دلالة الفعل بمختلف أزمنته»[3]

تصاغ من الفعل الثلاثي المجرد قياسا على أربعة أوزان ، فتأتي على وزن " أفعلُ " الذي مؤنثه " فَعلاء " من " فعل " اللازم ، لما دل على لون كأحمر، أو عيب ظاهر كأعرج وأعور أو حلية ظاهرة كأكحل و أحور [4].

و تأتي على وزن " فَعْلان" الذي مؤنثه " فَعْلى" من " فعل" اللازم الدال على خلو كالصديان، أو الامتلاء كالشبعان والسكران ، أو حرارة باطنية ليست بدءا كالغضبان و الثكلان.

كما تكون على وزن " فَعِلُ " الذي مؤنثه " فَعِلة " من " فعل " – بكسر العين – اللازم الدال على الأدواء الباطنية أو ما يشبهها، أو ما يضادها.[5]

وتكون على وزن " فَعيلُ "غالبا من " فعل " يفعل، المضموم العين مثل: كريم و عظيم وحقير، وقد تأتي الصفة من هذا الباب على " فَعِلِ " مخفف " فعيل " كخشن ، وسمج ، و على "

[1] - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 168

[2] - ينظر : صفية مطهري ، الدلالة الايحائية في الصيغة الافرادية ، ص 162

[3] - المرجع نفسه ، ص 163

[4] - ينظر : مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 168

[5] - ينظر: المرجع نفسه ، ص 169

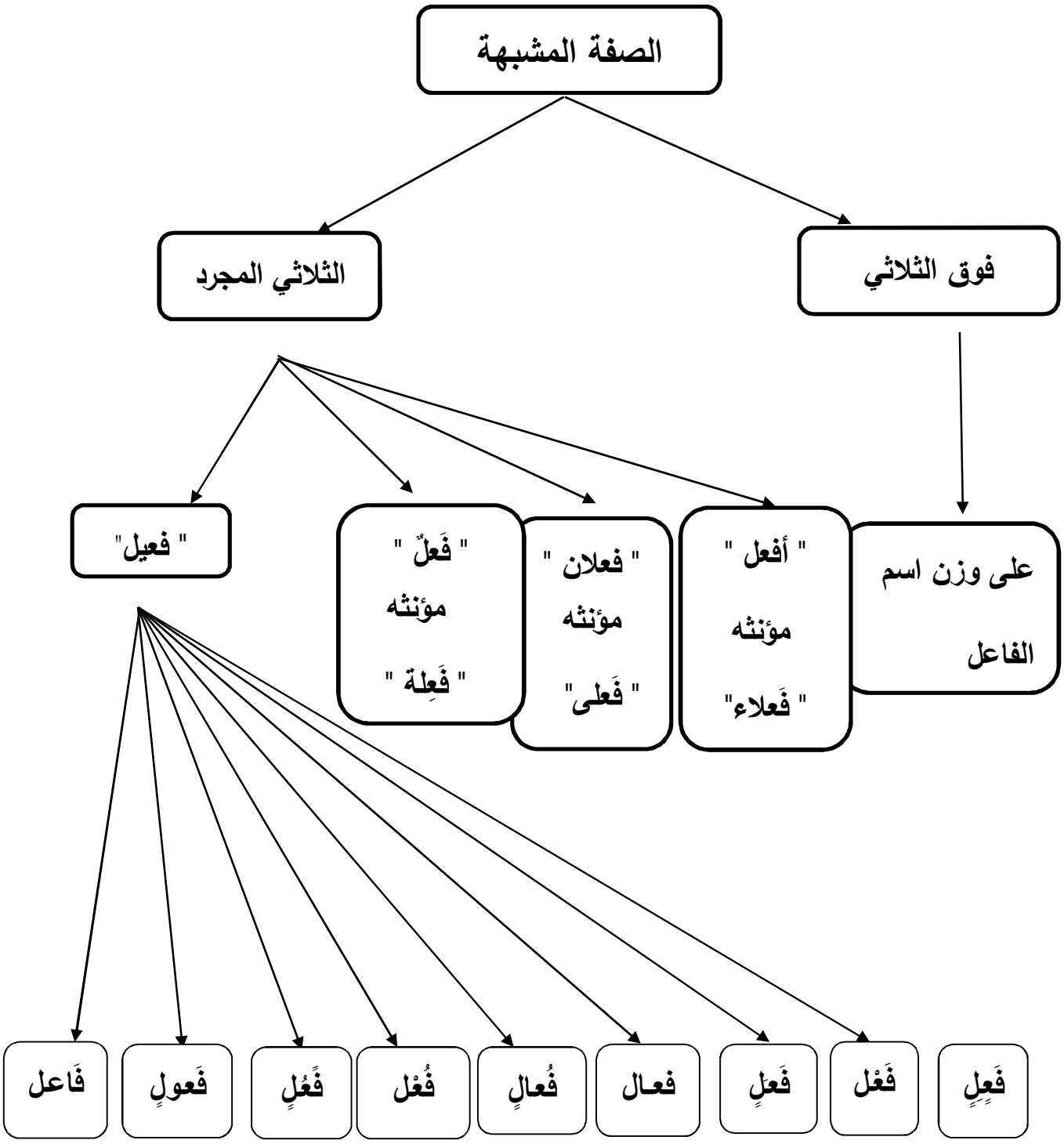
فَعلٍ " مخفف " فعل " كضخم و صعب ، و على " فَعَلٍ " بفتح عين " فعل " كبطل، و على " فعال "بزيادة ألف المد على " فعل " كحيان و حصان، و على" فُعال " كشجاع ، وعلى " فُعُلٍ" – بضم فسكون – كصلب، و على" فَعُلٍ " بضمتين كجُنُب ، و على" فعولٍ " كوقور، و على" فاعل " كطاهر[1].

و تأتي من غير الثلاثي المجرد على وزن اسم الفاعل، كمعتدل القامة و مستقيم الأطوار.[2]

و يمكن تلخيص ما قلناه سابقا في المخطط الآتي:

[1] - ينظر: مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 170-171

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 172


الصفة المشبهة
الثلاثي المجرد
فوق الثلاثي
" فعيل"
" فَعلٌ " مؤنثه " فَعِلة "
" فعلان " مؤنثه " فَعلى"
" أفعل " مؤنثه " فَعلاء"
على وزن اسم الفاعل
فَعِلٍ
فَعْل
فَعِلٍ
فعـال
فُعالٍ
فُعْل
فَعُلٍ
فَعولٍ
فَاعل

تدل الصفة المشبهة حسب النحاة على الثبوت « ومعنى الثبوت و اللزوم أي أنها تدل على أن الصفة تثبت في صاحبها على وجه الدوام »[1] و هذا ما وجد في عنوان(الرسم على الجرح الأبكم)، إذ حاول المبدع رسم صورة مجسمة للواقع الجزائري المأزوم من خلال تسليط الضوء على ظاهرة الجبن التي سيطرت على الأغلبية الساحقة ، فالتزموا الصمت و تجنبوا التعبير عن مختلف الطابوهات التي انتشرت .

[1]- فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربية ، ص 65

الفصل الثاني

البنية التركيبية للعناوين

1- العلاقة بين البنية النحوية والبنية الدلالية

2- التراكيب النحوية للعناوين

إن الحديث عن البنية التركيبية يقودنا إلى الحديث عن النحو، الذي عرفه " الشريف الجرجاني " على أنه: « علم بقوانين يعرف بها أحوال التراكيب العربية من الإعراب و البناء وغيرهما، و قيل النحو: علم يعرف به أحوال الكلم من حيث الإعلال، و قيل علم بأصول يعرف بها صحة الكلام وفساده» [1] وعليه فالغاية من دراسته هي« فهم تحليل بناء الجملة تحليلا لغويا يكشف عن أجزائها، ويوضح عناصر تركيبها، وترابط هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر، بحيث تؤدي معنى مفيدا، ويبين علائق هذا البناء، ووسائل الربط بينهما، والعلامات اللغوية الخاصة بكل وسيلة من هذه الوسائل»[2]وبهذا يتولى الباحث النحوي مهمة تصنيف الجمل و شرح طريقة بنائها، و إيضاح العلاقات بين عناصرها، وتحديد أشكالها وخصائصها، ثم تعيين النموذج التركيبي الذي ينتمي إليه كل نوع من أنواع الجمل، و يحاول في كل مرة ابتكار وسائل عديدة تعينه في دراسته لهذه الجملة بوصفها نسيجا متشابكا ذا علاقات محكمة يحتاج إلى تحليل أجزائه، وبوصفها أيضا خلية حية من جسم اللغة المدروسة تكمن فيها خصائصها[3].

مما سبق يمكننا القول « أن وصف تراكيب الجملة لا يمتد إلى الجانب التركيبي للجملة فحسب، بل يضم المعنى الذي يجب أن يكون الهدف الحقيقي للوصف اللغوي، و لذلك فمهمة المستوى التركيبي أن يعبر عن الفكرة ، أي المستوى الدلالي» [4]ذلك أن هذا التشكيل ليس تركيبا لغويا فحسب ، وإنما إنتاجية دلالية لا تتطابق مع التركيب اللغوي بقدر ما تتكئ على خصوصيته لإطلاق الطاقات الإيحائية لعناصره ، و كلما ازدادت ثغرات التركيب اللغوي كلما تحررت عناصره

---

[1]- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المشاوي، دار الفضلية للنشر والتوزيع، (د. ط)، مصر 2004م،ص 202

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، مصر 2003م، ص19

[3]- ينظر : المرجع نفسه ، ص19-20

[4]- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، شركة الأمل للطباعة و النشر ، (د. ط) ، مصر1995م ، ص 307

لتمارس فعلها الإيحائي مادة بعض مكوناتها الدلالية المنتقاة فيما بين بعضها البعض، ليتشكل نسيج دلالي يسقط على التركيب اللغوي وظائفه، والعناصر الغائبة لهذه الوظائف[1].

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن« صحة التركيب النحوي ليس شرطا متى توفر لجملة اتضح معناها، إذ أن للمكون الدلالي مقدرته على تعطيل أداء النظام النحوي للمعنى، نظرا للارتباط الوثيق بين النحو والدلالة حتى في أحدث المدارس اللغوية كالتوليدية التحويلية» [2]التي اعتبرت أن القواعد النحوية « تختص بتحديد معنى الجملة ودلالة الكلمات ونظمها في الجملة»[3] و حين « تتعطل هذه الاختصاصات الوظيفية يظل أمر الدلالة الكلية مرهونا بثلاث خطوات.

أ- اكتشاف القواعد النحوية العميقة على ضوء الأبنية السطحية للتوزيع الصوتي للجملة.

ب- قدرة العناصر المعجمية على إقامة مستوى من العلاقات فيما بينها على أساس دور علاقات الغياب في تفسير علاقات الحضور.

ج- اكتشاف السياق –contexte-، ليس كامتداد خطي ،أو مجرد محيط لغوي، و لكن كفاعلية بنائية،أو نصية، و تتوقف كل من النقطتين السابقتين وتحققهما على هذه الفاعلية» [4].

---

[1]- ينظر: محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف ، ص 307

[2]-المرجع نفسه، ص 150

[3]- جون ليونز ، نظرية تشو مسكي اللغوية، تر: حلمي خليل ، دار المعرفة الجامعية ، ط 1 ، مصر 1985 م ،ص 54

[4]- محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 150-151

1- العلاقة بين البنية النحوية و البنية الدلالية .

لطالما أعتبر النظام اللغوي مجرد إمكان أدائي يتلون بلون هذا الأداء، لكن و بتنحية الصيغة القانونية عنه يكون اختيار توظيفه جماليا اختيارا حرا، أو بوصف آخر إبداعيا، خاصة حين يتحمل بموقف فكري و هدف جمالي [1] ، و لهذا فإن العناوين التي يتعطل فيها النحو عن أدائه المباشر للمعنى « تتسم بأنها جمل بنائية بامتياز، فهي مؤجلة المعنى إلى حين امتلاك السياق فاعليته بانتهاء النص ، هذا التأجيل يمثل أحد أهم التباينات بين الاستعمار العادي للغة اتصاليا، و بين شعرية التنفيذ اللغوي أو جماليته» [2]وعلى هذا الأساس فإن «العلامة اللغوية " – حتى في المستوى النفعي– تتمتع بقدرة فائقة على توفيق أوضاعها الداخلية حسب التركيب الداخلة فيه ، و كذلك حسب متطلبات سياق ورودها، فهذا هو الدال تتنوع مداليله إلى حد التضاد في "المشترك اللفظي" "polysémie" ، و هذا هو المدلول يمتلك عدة دوال متنوعة كما في " الترادف " –Synonymy ، وإذا كانت الحال هكذا في النظام اللغوي نفسه، فبالإمكان تصور مقدار الحرية المتاحة للتنفيذ الفردي للغة ،خاصة حين يكون إبداعيا ، وهذه الحرية التقويضية للتنفيذ اللغوي الفردي دفعت اللغويين، و خاصة علماء الدلالة ، إلى الاهتمام أكثر فأكثر بسياقات الكلام » [3] ولهذا سيتطلب الوصول إلى معاني و دلالات العناوين تحليلا للسياقات والمواقف التي ترد فيها، ومعنى الكلمة أو الجملة على هذا يتعدل تبعا لتعدد السياقات التي تقع فيها أو بعبارة أخرى تبعا لتوزيعها اللغوي[4].

بعد دراستنا المعمقة للعناوين لاحظنا مدى سعي الكاتب إلى خرق النحو ، موظفا الانزياح التركيبي أين عمل على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة، فهو« لا يركب الجملة ليعبر بها

---

[1]- ينظر : محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 161

[2]- المرجع نفسه ، ص 151

[3]- المرجع نفسه ، ص 148

[4]- ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط 5، مصر1998م ، ص 69

عن معنى تقريري مألوف ، و إنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجر فيها (خواص التعبير الأدبي) ، وتجعل للعبارات و الأنساق و الجمل قوة تتعدى الدلالة المباشرة، وتنقل (الأصل) إلى (المجاز) لتنفي بوظيفة الفن من حيث التعبير والتصوير» [1] و بهذا فإن لغة هذه العناوين ماهي إلا محاولة لتكسير رتابة اللغة المألوفة ، وليس المقصود بهذا الكسر بالطبع كسر النظام الصرفي أو النحوي، لأن قمة الإبداع تتمثل في كونه إبداعيا داخل هذا النظام نفسه [2] .

ومن أمثلة العناوين التي تعطل فيها النحو عن الأداء المباشر نجد: أوجاع الخريف، ضباب آخر النهار، المراوغ ورقصة الألوان، الرسم على الجرح الأبكم، مدن الصحو والجنون. من خلال هذه النماذج تبين لنا أن تشكيل التجاوز اللغوي يبدأ من مركب بسيط، إسنادا أو إضافة أو وصفا، يخترق تمثيل اللغة للواقع [3].

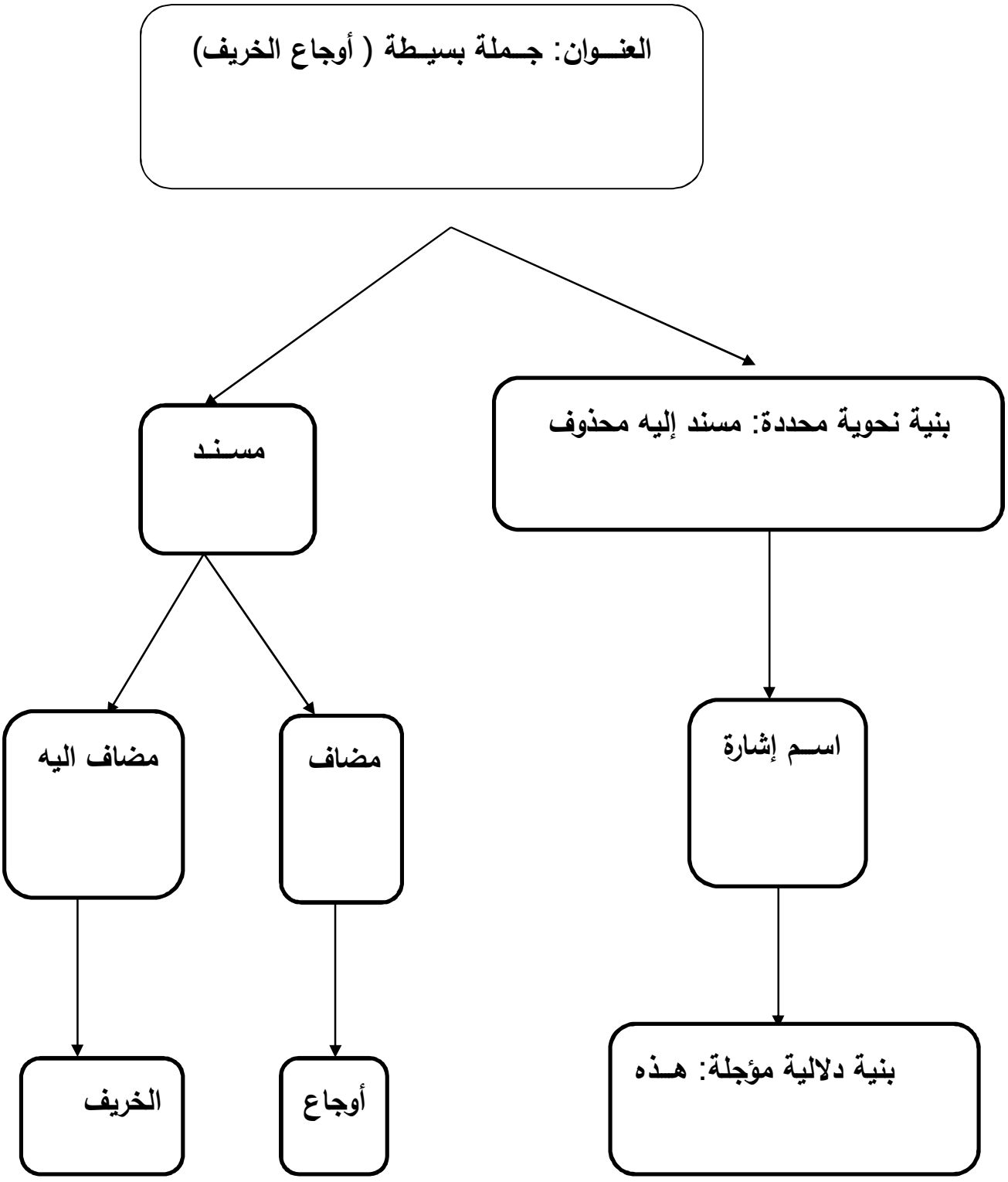
ففي عنوان (أوجاع الخريف) يبدو لنا ذلك التنافر الواضح بين طرفي تركيبه، و ذلك عندما وجدت علاقة إضافة غير معقولة حين تم إضافة كلمة (أوجاع) إلى (الخريف) وهنا مكمن الانزياح أين تم إسناد الوجع إلى الخريف عن طريق المركب الإضافي، و الوجع كما هو معروف خاصية إنسانية : فكيف تسند هذه الصفة إلى ما هو غير إنساني ؟، و المخطط التالي يبين العلاقة بين النحو والدلالة في هذا العنوان:

---

[1]- طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة (الشعر والشعراء)،دار توبار للطباعة ، ط 1 ، مصر 2000م، ص20

[2]- ينظر : محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي ، ط 1 ، مصر 1990م، ص15

[3]- ينظر : محمد فكري الجراز ، لسانيات الاختلاف ، ص 209


العنــوان: جــملة بسيــطة (أوجاع الخريف)
بنية نحوية محددة: مسند إليه محذوف
مسـنـد
اســم إشارة
مضاف اليه
مضاف
بنية دلالية مؤجلة: هـذه
الخريف
أوجاع

رغم سلامة البنية النحوية لهذا العنوان إلا أن هذا لم يوضح دلالته، و ذلك راجع إلى علاقة الإضافة التي زادت من غموض و إبهام المضاف فلم توضح بذلك الدلالة المقصودة.

وفي عنوان (الرسم على الجرح الأبكم) جمعت البنية التركيبية بين شيء مادي(الجرح) وآخر معنوي مجرد (البكم) ، فكيف يتم وصف الجرح بصفة من صفات الإنسان وهي البكم ؟. وهنا بدا جليا « اختراق قانون الملائمة النحوية بين " الصفة " و موصوفها الذي تحدث عنه " جون كوين " قائلا : " نجد أنفسنا أمام كلمات تجعلها معانيها غير كفء لأداء وظيفتها التي تحددها لها القواعد »[1].

و يأتي عنوان (مدن الصحو و الجنون) هو الآخر على شاكلة سابقه ، أين تم إسناد الصفات الإنسانية إلى ما هو غير إنساني، فالجنون و الصحو هما صفتان إنسانيتان بدون شك، فكيف تم إسنادهما إلى ما هو غير إنساني؟ ، و من هنا يكتسب التركيب لا منطقيته أين انحرف عن قاعدة الاستعمال العادي للغة ، إذ لا يعقل أن يكون الجنون و الصحو صفة من صفات المدن، و هنا يكمن الانزياح من خلال ما يفرضه كل من (الصحو، الجنون) و (المدن) أي ما هو إنساني و غير إنساني وهذا مخالف للمعقول .

أما عنوان (المراوغ و رقصة الألوان) فقد اتسمت فيه علاقة الإضافة بشيء من التعقيد والغرابة، بل و تجاوزت معطيات الواقع على الرغم من سلامتها نحويا، فكيف للألوان أن ترقص؟. إن التجاوز الذي وقع على « التلاحم بين المعجم و النحو مخترقا قانونية الأداء اللغوي المنسجم فيما عدته الأسلوبية الحديثة انحرافا Déviation ثم قامت بتحليله كواقعة أسلوبية فحسب غير أن الأكثر أهمية هو فاعلية "الخطأ " في تشكيل الدلالة.....إن أهمية الخطأ أو ذلك الانحراف اللغوي "تنجم عن حافزتيه لانتهاك القواعد، ممتلكا هدفا ووظيفة و كذلك جزءا من نوايا الكاتب "، و هذه

[1]- محمد فكري الجراز ، لسانيات الاختلاف، ص 261

الحافزية تنشأ بين التركيب من جهة و السياق من جهة أخرى »[1]. و على هذا الأساس يحدث الانحراف تشويشا حادا و فجوة في فهم العنوان و نصه، لكن يمكن ملأ هذه الفجوة و الوصول إلى الدلالة الحقيقية من خلال خيال القارئ الذي يميز العلاقات الأكثر عمقا والتي تعوض الشذوذ الظاهري [2] إلا أن «استنطاق الانحراف اللغوي عن دلالته يبدأ من إقامة التلاحم الذي تم تفكيكه بين البنيتين النحوية والدلالية ، و ذلك بواسطة بناء سياق يتمتع بفاعلية تتجاوز سطح التشكيل الحامل للانحراف إلى اقتناص العلامات المختلفة التي تتوزع هناك في الفضاء النصي حيث علاقات الغياب– مفعول الفجوة و الانحراف– تتبادل مع علاقات التشكيل الحاضرة فعلا نصيا وحده القادر على بناء السياق، و بالتبعية إنتاج الدلالة» [3].

محيرة هي هذه اللغة و نظامها ، فبينما تصل حد القانونية على المستوى التجريدي لنظامها، نجدها تتمتع بمرونة فائقة تسمح بتجاوز هذه القانونية دون أن تجترح مقدرتها الأدائية ، بل نجد هذه المقدرة و قد تضاعفت [4] و لهذا رأى أزوالد تزيفان بأن المعنى أو الدلالة ليست ماهية يمكن أن نفحصها في استقلال، و هي لا توجد إلا بمقدار ما يندرج في العلاقات التي تشارك فيها وتكون احد أجزائها[5].لذلك فإن وصف النظام التركيبي للعنوان أو تحديد البناء النحوي له مع ضرورته وشدة الحاجة إليه لا يمكن أن يتم دون أن يرتبط هذا بما تؤديه من دلالة لأن عزل النظام النحوي عن العنوان لا معنى له [6] و ذلك راجع إلى أن« النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة فبمجرد

---

[1]- محمد فكري الجراز ، لسانيات الاختلاف،ص 208- 209

[2] - ينظر: المرجع نفسه ،ص 219

[3] - المرجع نفسه ، ص 223

[4] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 216

[5]- ينظر : تزفيتان تودوروف وآخرون ، المرجع و الدلالة في الفكر الإنساني الحديث ، تر : عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب 2000م ، ص 26

[6] - ينظر : محمد حماسة عبد الطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص 87

ما يتحقق الانزياح بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة و تتلاشى قابلية الفهم » [1]. وهذا ما حدث في العناوين السابقة التي وقع فيها غموض دلالي و هو راجع إلى «فك التلاحم بين بنيتي النحو و الدلالة، لينبثق التجاوز التشكيلي من سلامة البنية النحوية و شذوذ محمولها الدلالي » [2] و بالتالي إذا كان العنوان في مركزيته مكونا نصيا متماسكا و قويا ، فإنه في تفريعاته الصغرى يخلق كيانات دلالية ذات مزالق تعتيمية بالغة [3]، من شأنها أن تحقق الإثارة والدهشة التي تشد انتباه القارئ و لو على حساب منطقية التركيب.

[1] - جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 178

[2] - محمد فكري الجراز، لسانيات الاختلاف، ص 220

[3] - ينظر : نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص 41

2 – التراكيب النحوية للعناوين.

يعد علم التركيب من أهم العلوم اللغوية التي تؤسس للجمل في اللغة ، فهو « علم لساني جد معقد ، يدرس بنية الجمل في اللغات (مكتوبة أو منطوقة) ، ترتيب الكلمات ، مكان الصفات والمفعولات ، تغييرات الجموع ، الإعراب ، التصريف ... الخ بغية إقامة نحو عالمي للغات» [1] ، و من المتعارف عليه أن جميع التراكيب اللغوية في اللغة العربية ذات صيغ اسنادية ، حيث «ينظر النحاة إلى المسند و المسند إليه على أنهما عماد الجملة ، و لذلك اطلقوا عليهما مصطلح " العمدة » [2] لذلك فهي تنعقد من هذين العنصريين الأساسيين ، لأن الإفادة إنما تحصل بالإسناد[3] لهذا سنسعى من خلال هذا البحث إلى رصد هذه التراكيب من خلال الجدول الآتي :

رقم النمط	الأنماط التركيبية	العناوين
01	- مبتدأ محذوف + خبر+ مضاف إليه.	- أوجاع الخريف. - غثيان الغائب.
02	- مبتدأ محذوف +خبر + مضاف إليه+ حرف عطف + اسم معطوف	- مدن الصحو و الجنون. - أدغال البحر و السراب.
03	- مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه + جار و مجرور.	- رحلة الواهم في المجهول
04	- مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه +	- ضباب آخر النهار

[1]- برنار توسان ، ماهي السميولوجيا ، تر : محمد نظيف ، دار إفريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب 2000 م، ص 17

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ، ص 34

[3]- ينظر : المرجع نفسه ، ص 34-36

	مضاف إليه.	
05	- مبتدأ + خبر (شبه جملة) + صفة	- الرسم على الجرح الأبكم
06	- مبتدأ + خبر محذوف + حرف عطف + اسم معطوف + مضاف إليه	- المراوغ و قصة الألوان

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن التراكيب النحوية للعناوين لا يحدها أي شرط مسبق، يقول محمد فكري الجزار في هذا الخصوص« إن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة للتشكل " العنوان " دون أية محظورات ، فيكون " كلمة" و " مركبا وصفيا" و " مركبا إضافيا " كما يكون " جملة" فعلية أو اسمية و أيضا قد يكون أكثر من جملة، و تتكافأ كل صور التنوع التركيبي من " الكلمة " المفردة إلى المتتالية séquence من "الجمل " وهذا التكافؤ يعني أن إفادة العنوان تتكئ إلى وظيفته الإحالية إلى ما يعنونه، بينما إفادة التنفيذات اللغوية كافة تتكئ إلى اكتمالها التركيبي » [1]من هنا نستنتج أن تراكيب العنوان تعتبر لا نهائية مما يمنح حرية واسعة للكاتب في اختبار التركيب الذي يفضله، بالرغم من أنه لا يمكن أن نفضل تركيبا نحويا على آخر في العنوان، ذلك أن كل تركيب يصنعه المؤلف يخدم أغراضا معينة أرادها، وهذا ما يدل على أهمية التركيب النحوي للعنوان الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتباره أمرا شكليا.

لقد تنوعت عناوين مؤلفات الروائي مصطفى ولد يوسف و تعددت أشكال صياغتها، لذلك سنحاول معاينة أنماط الجملة الإسمية الواردة في هذه المنظومة العنوانية.

عرف " مصطفى الغلاييني" الجملة الإسمية على أنها:« ما كانت مؤلفة من المبتدأ والخبر، نحو :" الحق منصور" ، أو مما أصله مبتدأ او خبر نحو "إن الباطل مخذول. لا ريب فيه. ما أحد

[1]- محمد فكري الجزار ، العنوان و سميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص 39

مسافرا . لا رجل قائما. إن أحد خيرا من أحد إلا بالعافية. لات حين مناص" ».[1] و لا بد لها أن تكون« مبدوءة باسم بدءا أصيلا. مثلا: كتابا قرأت. ليست جملة اسمية بالرغم من أنها تبدأ باسم، لكنها لا تبدأ به بدءا أصيلا ، فكلمة (كتابا) مفعول به ، و حقه التأخير عن فعله، وإنما تقدم لغرض بلاغي، ومعنى ذلك أن بدأ الجملة به بدء عارض، و إذن فهي جملة فعلية.» [2] مما سبق يمكننا القول بأن هذه الجملة تتكون من ركنان أساسيان« متلازمان تلازما مطلقا، حتى اعتبرهما سيبويه كأنهما كلمة واحدة و هما المبتدأ و الخبر» [3] تربط بينهما علاقة اسنادية ،لأن الخبر فيها يسند إلى المبتدأ دائما. و قد وردت الجملة الاسمية وفقا للأنماط التالية:

النمط الأول: مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه.

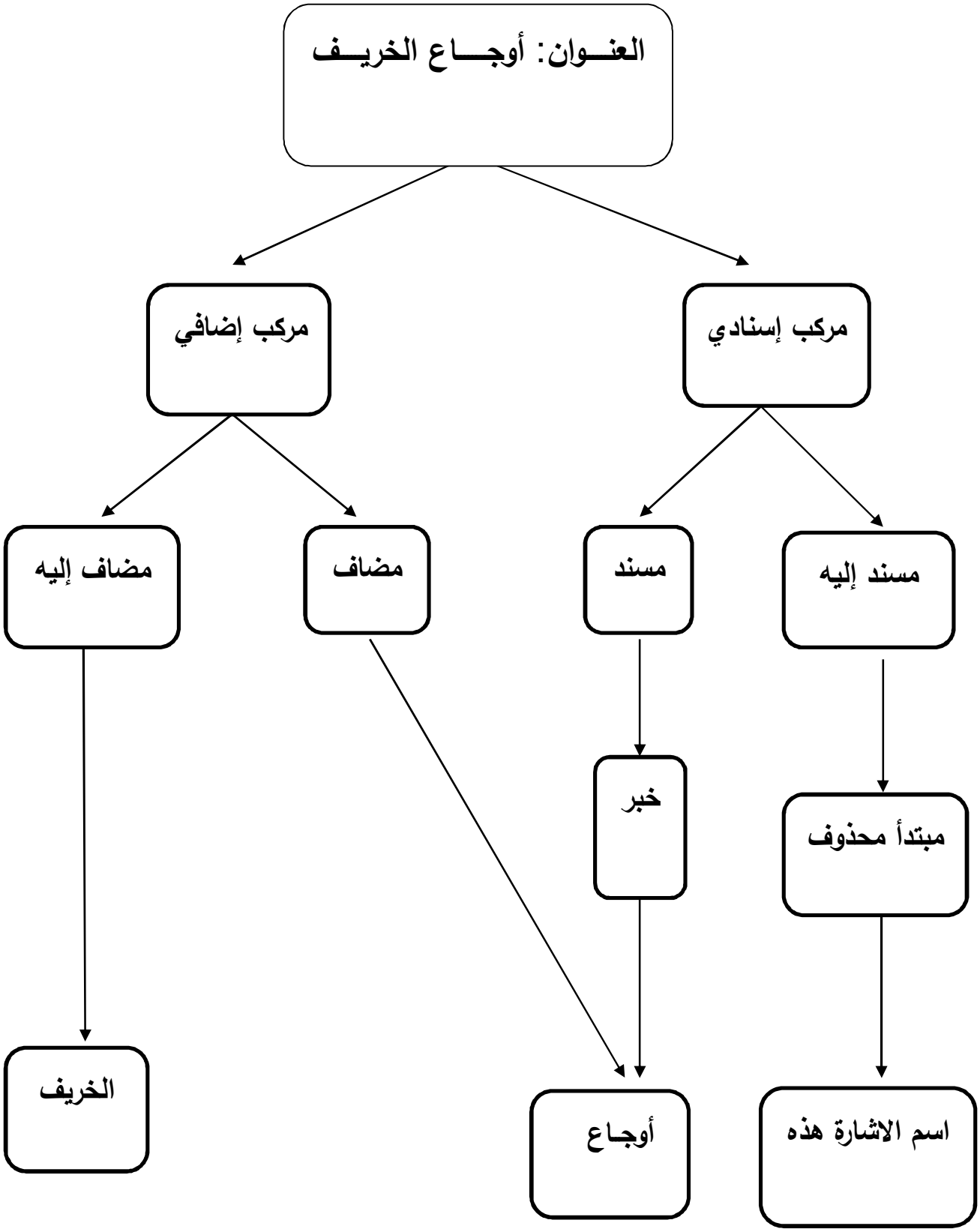
تتشكل البنية التركيبية لهذا النمط من العناوين من اسميين تربط بينهما علاقة إضافة، حيث يعرب الأول (أوجاع) و(غثيان) خبرا لمبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة (هذه) نحو:(هذه أوجاع) أو تقديره (هذا) نحو: (هذا غثيان)، في حين يعرب الاسم الثاني مضافا إليه (الخريف) و(الغائب). وتعرف الإضافة لدى النحاة واللغويين على أنها« ضم اسم إلى آخر مع تنزيل الثاني من الأول منزلة تنوينه أو ما يقوم مقام تنوينه، و بحيث لا يتم المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معا »[4] ويمكن تلخيص ما قلناه سابقا في المخطط الآتي:

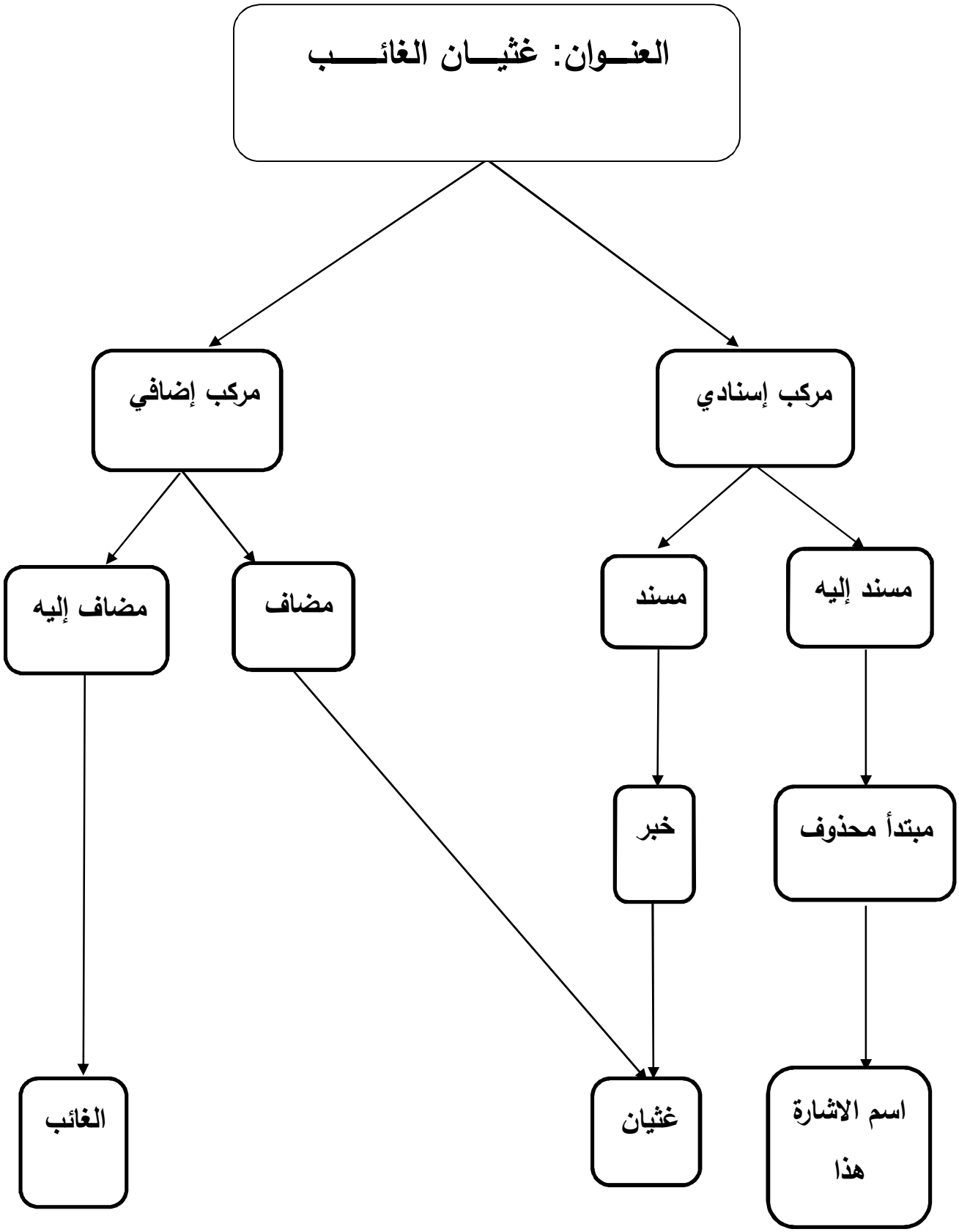
[1] - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 715

[2] - عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 83

[3] - المرجع نفسه، ص 84

[4] - محمد عيد، النحو المصفى، عالم الكتب، ط 2، مصر 2009 م، ص 434


العنــوان: أوجـــاع الخريــف
مركب إسنادي
مركب إضافي
مسند إليه
مسند
مضاف
مضاف إليه
مبتدأ محذوف
خبر
اسم الاشارة هذه
أوجـاع
الخريف


العنــوان: غثيــان الغائـــب
مركب إسنادي
مركب إضافي
مسند إليه
مسند
مضاف
مضاف إليه
مبتدأ محذوف
خبر
اسم الاشارة
هذا
غثيان
الغائب

عادة ما يقوم المضاف إليه بتعريف المضاف و تخصيصه إلا أننا نلاحظ بأنه ولد غموضا في هاته العناوين، مما أنتج نوعا من الإبهام في ذهن المتلقي الذي أصبح من الواجب عليه العودة إلى النص ومحاولة استنطاقه من أجل فهمه و فك هذا اللبس الذي اجتاح كيانه بل ومحاولة إيجاد العلاقة التي تربط بين هذه العناوين والنصوص التي تعنونها. فالقراءة الأولى لـ(أوجاع الخريف) و(غثيان الغائب) تكشف لنا عن انعدام العلاقة بين المضاف (أوجاع) (غثيان) والمضاف إليه (الخريف) (الغائب)، فعلاقة الإضافة هنا لم توضح الدلالة بل زادت من غموض وإبهام هذا المضاف، فكيف يكون للخريف أوجاع ؟ بل و كيف يتوجع الخريف؟ و كيف يكون غثيان هذا الغائب؟.

وكل هذا يجبر القارئ على الولوج إلى عالم النص لاكتشاف تفاصيله وخباياه، و بهذا يمكننا القول أن المضاف إليه لا يكون دائما وسيلة تعريف تنفي و تسقط الغموض عن المضاف.

نلاحظ في هذه الصيغ العنوانية وجود ظاهرة الحذف أين تم حذف المبتدأ، و هو حذف مقصود فنيا من طرف المبدع من حيث الكلام البلاغي الذي « ينهي المعنى إلى قلب سامعه فيفهمه »[1] فنحن نعلم أن البلاغة « تقتضي استخدام أسلوب الإيجاز » [2] و الاعتماد على سرعة فهم المخاطب و قدرته على استيعاب ما تحمله الألفاظ القليلة من المعاني الكثيرة [3]،وجماليا يضفي على العناوين تشويقا مدهشا ومثيرا ، فاكتفى الروائي في هذا النمط بإيراد الخبر المضاف والمضاف إليه ، لتأتي عناوينه مقتضبة مكونة من مفردات لغوية موجزة لكنها وفي الوقت نفسه تعبر عن غرضه في رواياته، وهذا راجع إلى السياق الشعوري الذي كان يعيشه، بل و محاولته مواكبة مختلف التغييرات التي طالت وطنه و مجتمعه.

---

[1] - عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية، ط1، لبنان 2009 م، ص 07

[2] - المرجع نفسه ، ص 39

[3] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 39

كما لفت انتباهنا في هذه الصيغة ظاهرة أخرى و هي ابتدائها باسم نكرة ، و هي ظاهرة لغوية وجدت في معظم العناوين المركبة تركيب الجملة الاسمية « و لا شك أن ظاهرة مثل هذه كثيرة الوقوع في لغة العرب، ذلك أن الاسم إذا ما كان سمة شيء ما فإنه إلى التنكير أقرب ، إذا يدلنا الاسم على شيء يكتنفه نوع من الإبهام ، ثم يكون الكشف و التعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات، و من ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة، ثم إن النكرة أصل و المعرفة فرع و الأصل أشد تمكينا من الفرع، يقول سيبويه :" وأعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة وهي أشد تمكنا ، لأن النكرة أول ثم يدخل عليها ما تعرف به ، فمن ثم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة "» [1] ومن هنا يتبين لنا أن النكرة و المعرفة عنصران مهمان في تركيب الكلام، و هناك تفاضل في الاستعمال بينهما، و ذلك تبعا للفروق الموجودة بينهما كالخفة والتمكن في النكرة دون المعرفة على حد قول سيبويه.

النمط الثاني: مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف.

تتركب البنية العنوانية لهذا النمط من جملة اسمية مكونة من ثلاثة دوال محورية حيث يعرب الأول منها(مدن) (أدغال) خبرا مضافا لمبتدأ محذوف تقديره اسم الاشارة (هذه)، في حين يعرب الثاني(الصحو) (البحر) مضافا اليه و هو الذي قام بوظيفة تعريف و تخصيص المضاف ، فجاء لينوب عن (ال) التعريف التي حذفت من الاسم الذي أضيفت إليه، وعلى هذا الأساس أمكننا القول أن الأسماء المضافة هنا لم تستمد تعريفها من ذاتها، و إنما استمدته من الأسماء التي تلتها، لذلك فان الوصول إلى المعنى المقصود لا يكون إلا بالكلمتين المركبتين معا.

[1]- ضياء غني العبودي ورائد جميل عكلو ، سيمياء العنوان في قافلة العطش لسناء شعلان ، جامعة ذي قار ، الموقع : www.shomosnews.com بتاريخ : 2021/12/16 م

لم يكتف الروائي بهذا التعريف و التخصيص فقط بل عطف عليه اسما آخر (الجنون) و(السراب) ، ونتج عن ذلك بنية جمعت بين شيئيين متناقضين (الصحو/ الجنون) و(البحر/ السراب)، فإذا« كانت اللغة تمتلك نظامها الخاص بضبط كل ممارسة لها، فمن المعقول أن توجد لكل تشكيل لغوي صورتان... واحدة وظيفية أي تقوم على توظيف النظام لصالح أغراض الرسالة، وأخرى متجاوزة تحقق أغراضها بتجاوز ذلك النظام فيما أسمته الأسلوبيات بالانحراف déviation»[1] فمهما بلغت صرامة النموذج اللغوي يمكن للإبداع أن يمارس شطحاته في مقامات لغوية مختلفة يؤمنها فعل الكتابة، ومن هنا أمكننا« تصور مقدار الحرية المتاحة للتنفيذ الفردي للغة خاصة حين يكون إبداعيا» .[2]

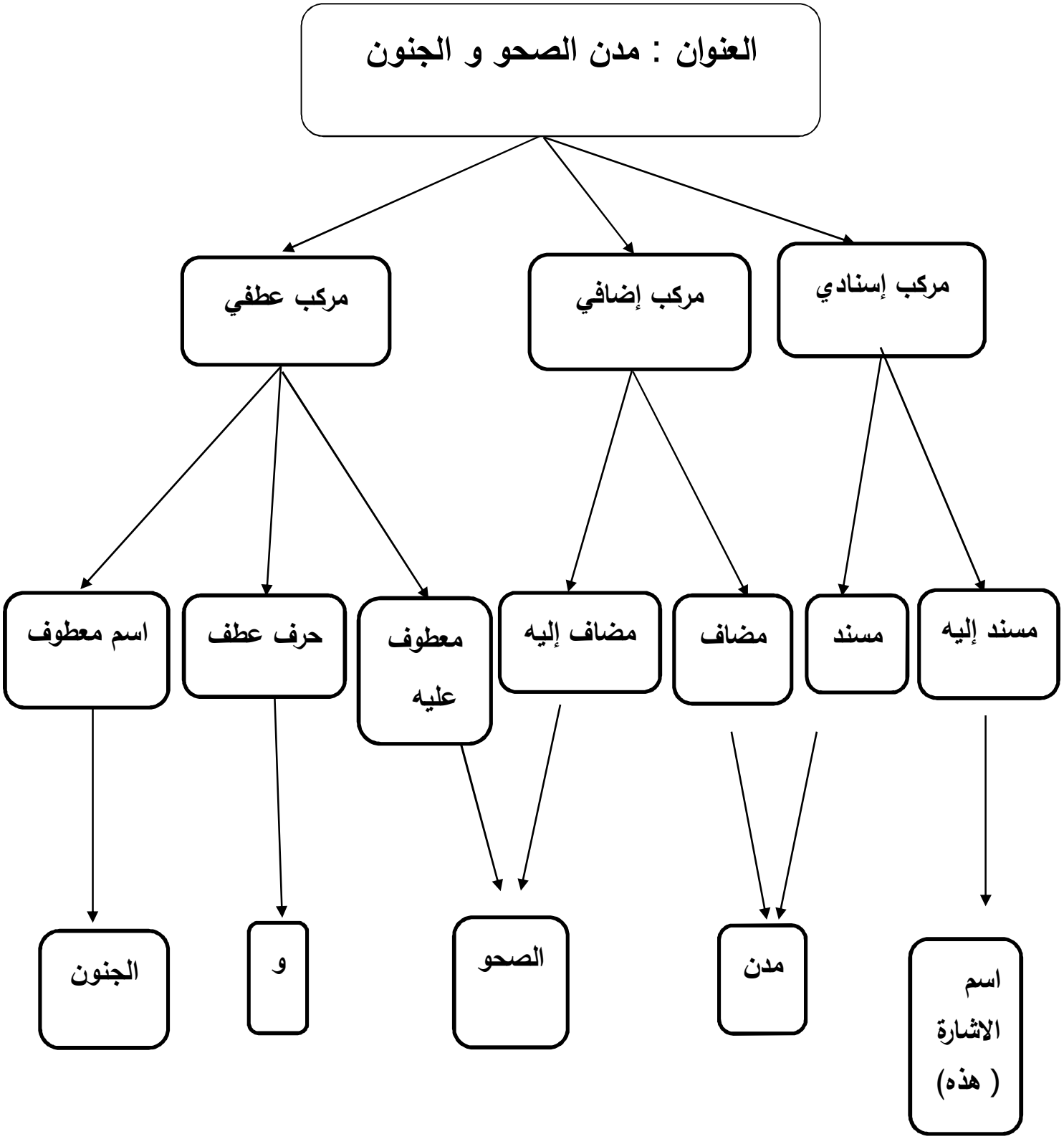
لعل أبرز ما يلفت انتباه القارئ في هذه العناوين هو حرف العطف(الواو)، و إذا كانت وظيفته هي «الجمع بين المعطوف و المعطوف عليه في الحكم والإعراب جمعا مطلقا، فلا تفيد ترتيبا ولا تعقيبا، فإذا قلت :" جاء علي و خالد "، فالمعنى أنهما اشتركا في حكم المجيء، سواء أكان علي قد جاء قبل خالد، أم بالعكس ، أم جاءا معا، و سواء أكان هناك مهلة بين مجيئهما أم لم يكن » [3]، أما الواو هنا فقد جمعت بين اسمين متناقضين لا يمكن بأي حال من الأحوال الجمع بينهما ، فالمعطوف عليه (الصحو) ينتمي إلى حقل دلالي يشير إلى الصحة، أما المعطوف (الجنون) فهو يدل على حالة مرضية تصيب الإنسان لعدة أسباب، ونفس الشيء حدث في عنوان (أدغال البحر والسراب)، ويمكن تلخيص ما قلناه سابقا في المخطط الآتي:

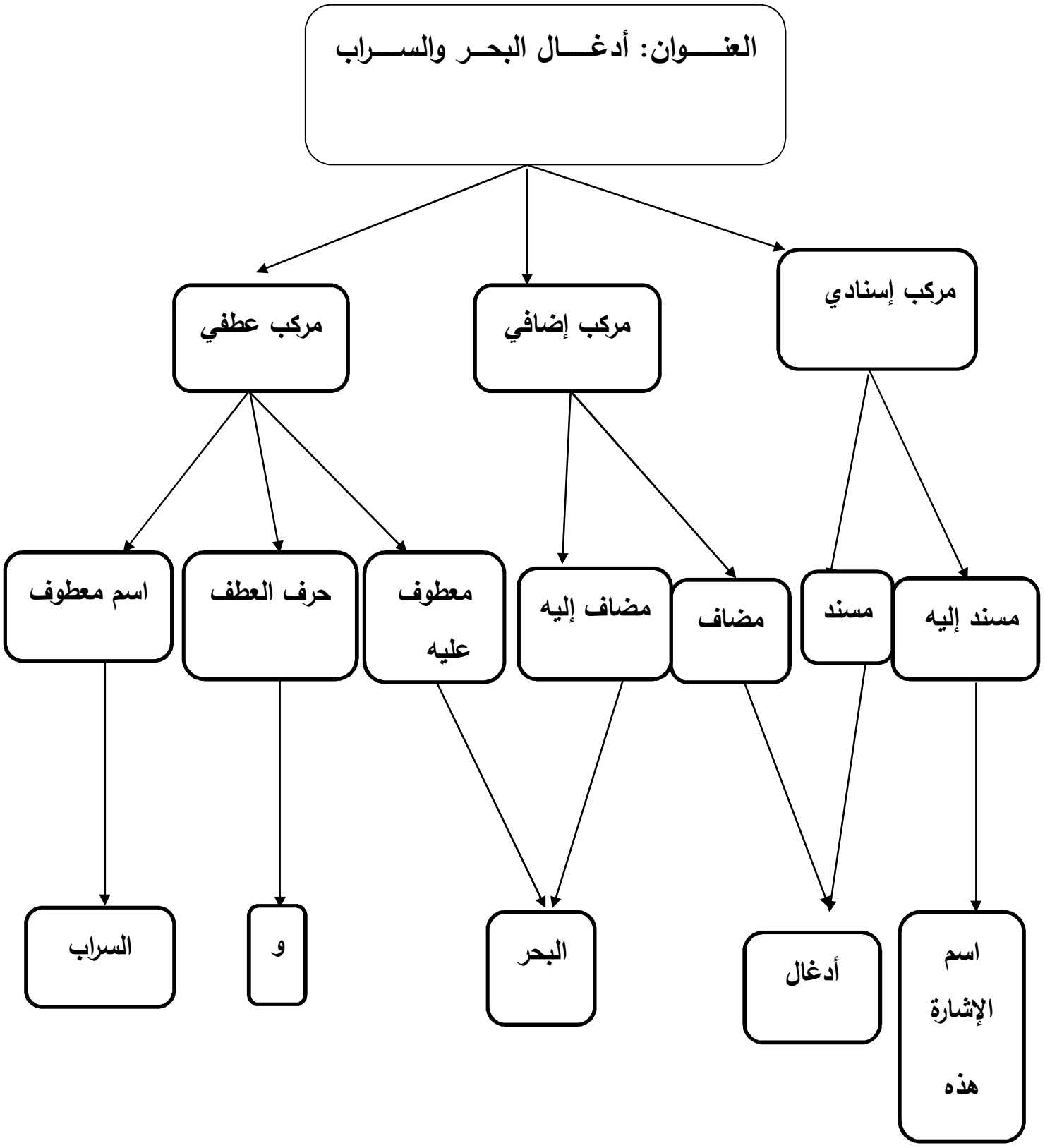
---

[1] - محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 160

[2] - المرجع نفسه ، ص 148

[3] - مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 680


العنوان : مدن الصحو و الجنون
مركب إسنادي
مركب إضافي
مركب عطفي
مسند إليه
مسند
مضاف
مضاف إليه
معطوف عليه
حرف عطف
اسم معطوف
اسم الاشارة (هذه)
مدن
الصحو
و
الجنون



عمد الكاتب في هذه الصيغ إلى حذف المبتدأ و ذلك بغية « التخفيف من ثقل الكلام وعبء الحديث، و من منا لم يفضل الخفة على الثقل، ما دامت الخفة هي المطلوبة، والمقام يستدعيها،

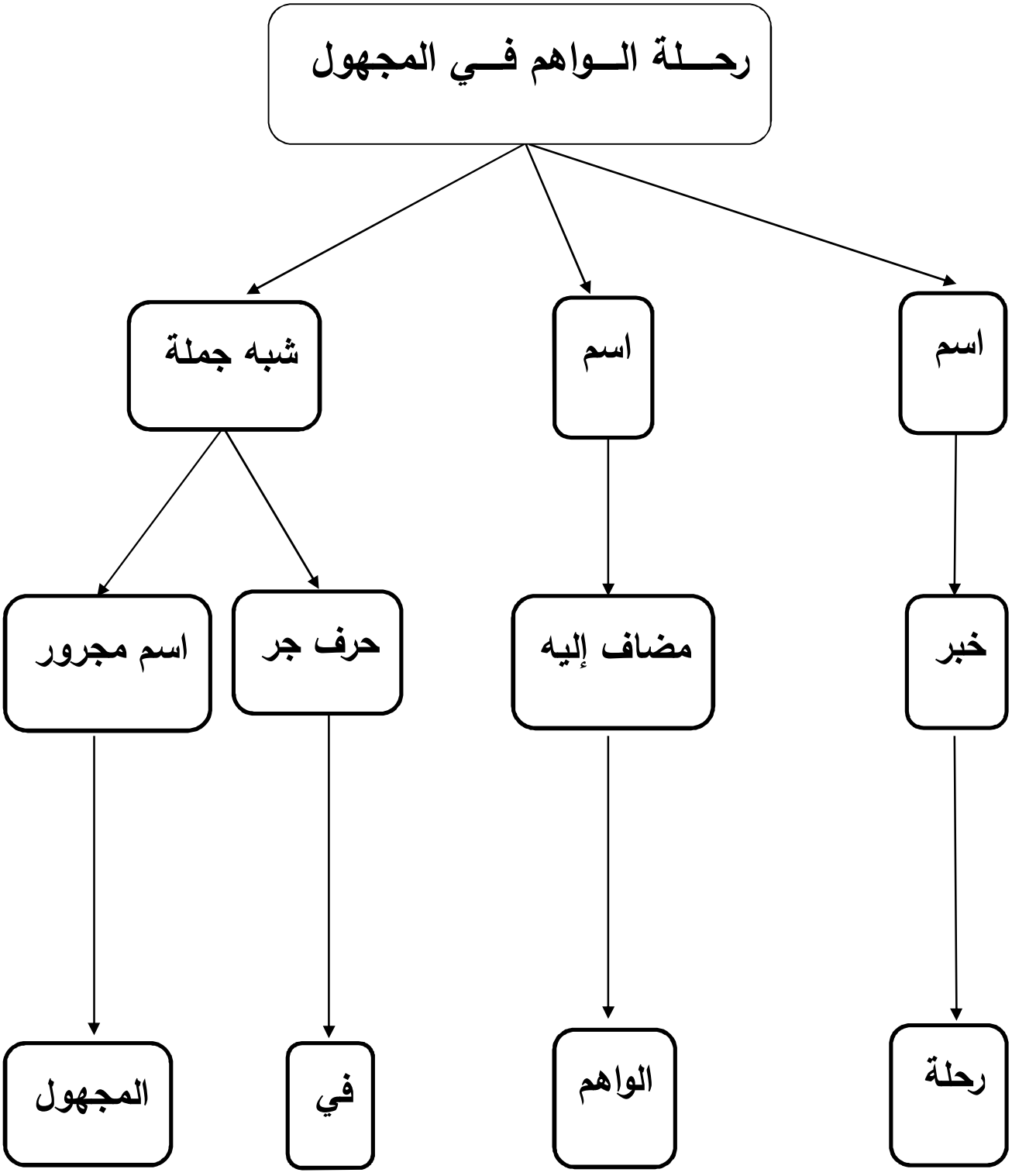
والحال يطلبها، ففي الخفة تلك تكمن البلاغة، و يسمو الكلام ، حتى يصل إلى قوة السحر في التأثير، وتكون الجملة مع الحذف أشد وقعا على النفس، وأتم بيانا ، وأفصح من الذكر» [1]

النمط الثالث: مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه + جار ومجرور.

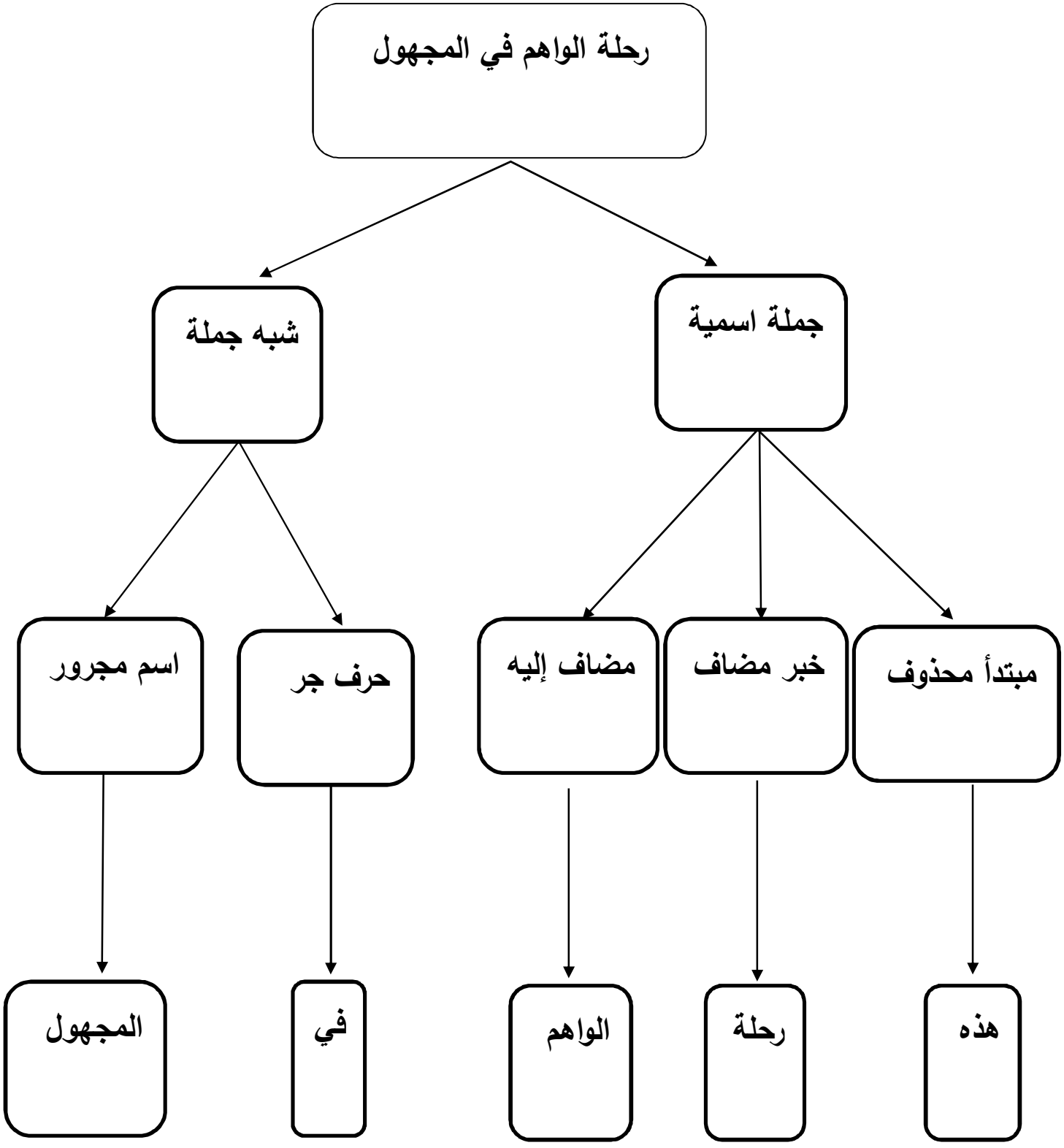
تتشكل البنية التركيبية لهذا النمط من جملة اسمية تتكون من اسميين تربط بينهما علاقة إضافة، متبوعة بشبه جملة، حيث يعرب الاسم الأول (رحلة) خبرا مضافا لمبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة (هذه) ،أما الاسم الثاني (الواهم) فيعرب مضافا إليه ، و قد جاء لتعريف و تخصيص المضاف، و ما بعده (في المجهول) شبه جملة متعلقة بالخبر ومتممة لمعناه، وعلى هذا الأساس لا بد لنا من توضيح الفرق الموجود بين البنية السطحية لهذا العنوان وبنيته العميقة وهذا ما سنلخصه في المخطط الآتي:

[1] - عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المرين للنشر، (د. ط)، السعودية،(د. ت) ، ص 159- 160

أ - البنية السطحية للعنوان:



ب- البنية العميقة للعنوان :



من خلال هذا المخطط يظهر لنا أن الأصل في هذا العنوان أن يبدأ بجملة اسمية لا باسم مفرد ، فحضور المبتدأ في البنية العميقة غير من شكل هذه الصيغة و حولها من وضع الابتداء باسم مفرد في البنية السطحية إلى وضع الابتداء بالجملة الاسمية في البنية العميقة ، و لعل حذف المبتدأ هنا راجع إلى ما فيه من« إثارة جمالية بديعة لا تكمن في الذكر » [1] ذلك أنه كما أوضح الجرجاني « يولد عواطف مدهشة و يتيح الحرية للفكر في الانطلاق لتركيب الصورة البديعية ... ولعل أول ما لاحظه أنه ينقذ الجملة من الإسفاف و الركاكة و الضعف ، حين يختصر فيها أولا ويرفعها من العبثية اللفظية التي تذهب بها الأسلوب ثانيا » [2] وعليه فإن حذف أي عنصر من عناصر التركيب اللغوي من شأنه أن يضفي عليه جمالا و رونقا و فصاحة ، فهو« باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجد أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن» [3] وبهذا أمكننا القول أن أسلوب الحذف يعد «وجها من وجوه الإيجاز و البيان» [4].

من خلال ما سبق نستنتج بأن الإضافة ماهي إلا «حيلة تركيبية من حيل اللغة لتعويض محدودية معجمها» [5] فهي تقوم بمهمة «وصف " مسند إليه " فيتجلى قصور كل من " المضاف "و"المضاف إليه " عن الصفة المرادة له، ثم تضل مسافة ما بين الموصوف – " المسند إليه "- ووصفه – " المسند" – المركب إضافيا » [6]، و بهذا يقوم الكاتب باستثمار هذه «المسافة الفارقة

---

[1] - حسين جمعة، في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، سوريا، 2002م، ص 89

[2] - المرجع نفسه ، ص 89

[3] - عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية لعبد القاهر، ص 157

[4] - حسين جمعة، في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية) ، ص 88

[5] - محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 213

[6] - المرجع نفسه ، ص 212-213

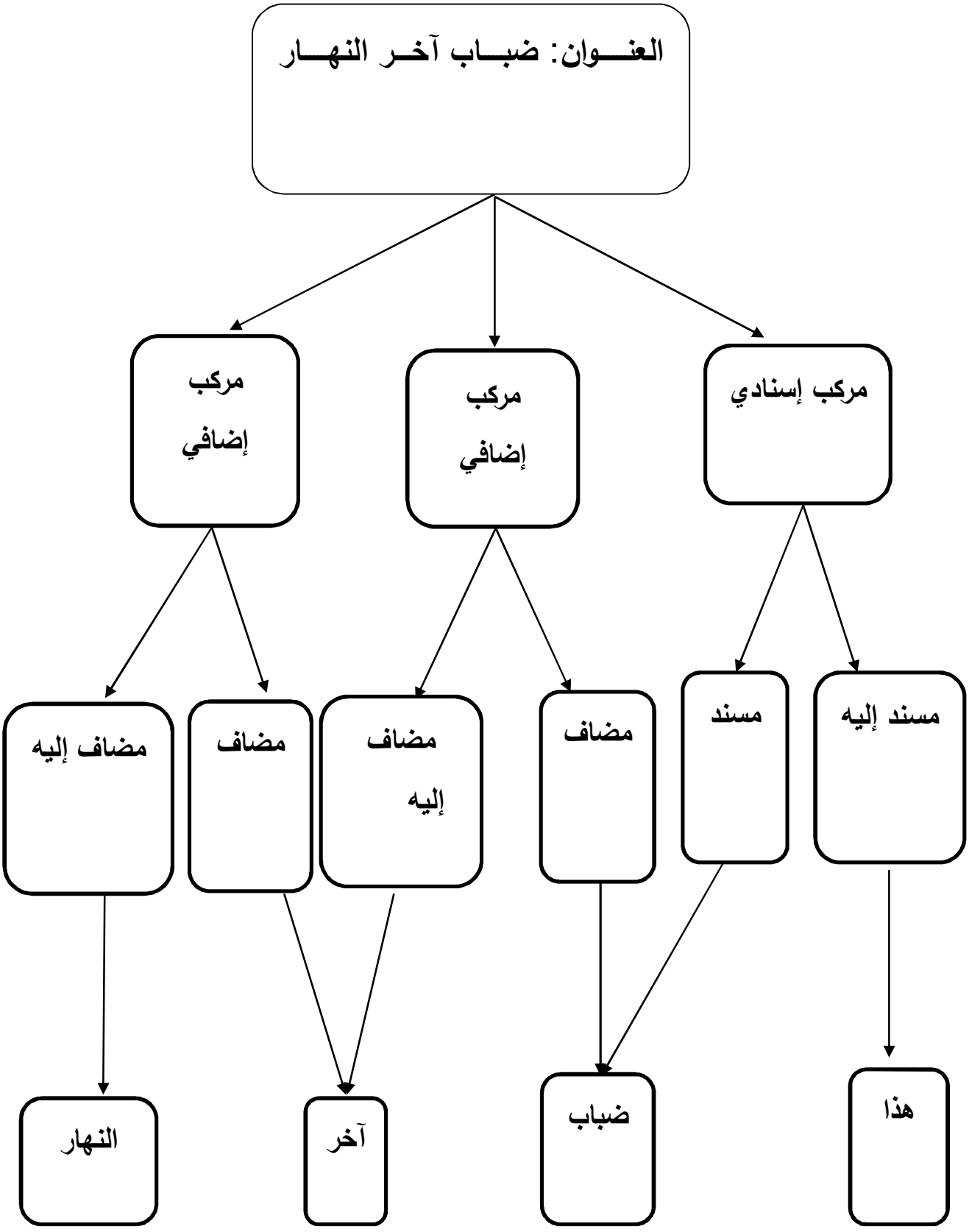
دافعا إياها إلى حدودها القصوى فيعطل كل قدرة التركيب النحوي الإضافي على معادلة " المسند إليه " دلاليا هذا الذي يظل مرهونا أو مؤجلا حتى قيام السياق بتنفيذ ذلك التركيب الإضافي ضمن نسق قادر على الكشف عن محتواه الدلالي » [1]، و شبه الجملة أيضا تعد حيلة أخرى يمارسها التركيب النحوي على المعجم، ولكن على نقيض الأولى، تعمل على تغيير الاحتمالات الدلالية التي يوفرها المعجم لمفرداته، و تقوم شبه الجملة (الجار والمجرور) بكسر عمومية السياق لصالح ارتباط دلالي يريده المبدع منذ البداية ، لذلك لم يكن انحراف الجملة رحلة الواهم في المجهول بلا وظيفة[2].

النمط الرابع: مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه + مضاف إليه.

يتركب هذا النمط من ثلاثة دوال محورية اللافت فيها أنها تعتمد على الغياب الصياغي، فثمة محذوفا في بدايتها هذا ما جعلها مكثفة تركيبيا، تشكل هذه الدوال جملة اسمية يعرب الاسم الأول منها (ضباب) خبرا مضافا لمبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة (هذا) ، في حين يعرب الاسم الثاني (آخر) مضافا إليه مجرور وهو مضاف ، هذا الذي لم يقم بتعريف و تخصيص المضاف وإنما زاده غموضا و إبهاما، لذلك عمد الكاتب إلى إضافة مضاف إليه ثان (النهار) ، لكنه هو الآخر قام بنفس وظيفة سابقه ، فكيف يكون الضباب في آخر النهار؟ .و بهذا خلق مفارقة دلالية صارخة و ذلك لانعدام العلاقة بين طرفي المركب الإضافي، و على هذا الأساس أمكننا القول أن علاقة الإضافة هنا زادت من غموض الدلالة ولم تسهم في إيضاحها، ويمكن تلخيص ما قلناه سابقا في المخطط التالي:

[1] - محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 213

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 213-214


العنـــوان: ضبـــاب آخـــر النهـــار
مركب إسنادي
مركب إضافي
مركب إضافي
مسند إليه
مسند
مضاف
مضاف إليه
مضاف
مضاف إليه
هذا
ضباب
آخر
النهار

يظهر من خلال هذا المخطط أن هذا العنوان مكون من مركبين إضافيين يتعلقان إضافيا، وهنا لا بد لنا من الإشارة إلى التعقيد على المستوى النحوي بدء من اختيار التركيب الإضافي، وهو تركيب تتحكم به قاعدة توليدية و أخرى تحويلية. أما بالنسبة لقاعدة التوليد فعلاقة الإضافة بشكل عام علاقة بين اسميين أولهما نكرة و ثانيهما نكرة أو معرفة ، و ما بين الاسمين حرف جر مقدر هو واحد من حروف الجر الأربعة (اللام، الكاف ، من، في). أما القاعدة التحويلية فإنها تعني تحول من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة ، ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى التحقق الواقعي للغة يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها، و يضفي التحول بالقاعدة إلى أحد الاحتمالين ، فإما أن يأتي الطرف الأول للإضافة اسما نكرة معرفا بإضافته إلى اسم معرفة ، وإما أن يأتي اسم نكرة مخصصا بإضافته إلى نكرة.

هذا التعقيد الذي يجمع التوليد و التحويل لصياغة مركب لغوي عنواني لا يقوم بذاته و إنما يتعلق بسواه ، يلعب دور علامة تضاف إلى العلامات اللغوية (الوحدات المعجمية) ، بما يمنع التلقي المجاني لها ، ويزداد هذا التعقيد عنفا بالدلالة بتعريف المضاف إليه (آخر) بإضافة (النهار) إليه ، وبمضاعفة الوظيفة النحوية لكلمة (آخر) تتضاعف بالتبعية وظيفتها الدلالية ، إن الزيادة في المبنى التي تعمل في النظام الصرفي والحاملة لزيادة في المعنى ، يمكن أن توظف للتشغيل على كل زيادة في مركب لغوي كان يمكن إبدالها ، فلام التعريف كانت قادرة على تعريف (آخر) دونما حاجة إلى الإضافة إليها ، غير أن الزيادة في مبنى المعرفة يؤدي إلى الزيادة في معناها [1].

[1]- ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان و سميو طيقا الاتصال الأدبي، ص 54-55

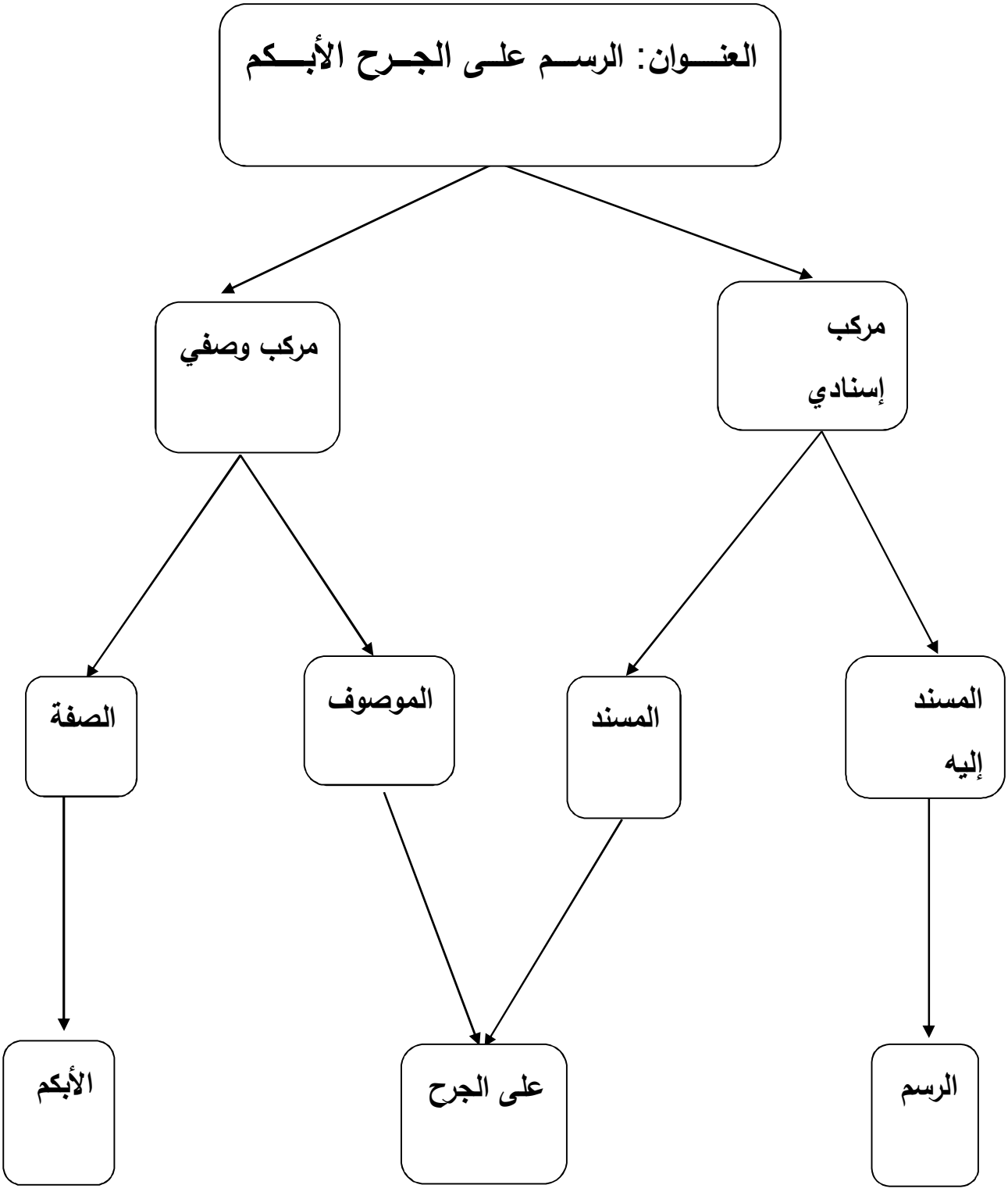
يتمتع العنوان بموقع استراتيجي ، غير أن هذه الموقعية تمنعه من التمدد خطيا فتفرض عليه اقتصادا لغويا على بنيته ، ولهذا يغدو الاقتصاد سمة تميز نص العنوان انطولوجيا[1].وبالتالي فحذف " المسند إليه " هنا يتساوق مع هذه الممارسة الاقتصادية التي تسعى إلى تقديم دلائل أقل ودلالات أكثر. لذلك فحذف المبتدأ (هذا) من تركيب العنوان يمنح المسند قوة ، ليس على صعيد الدلالة فحسب، و إنما أيضا على مستوى التلاعب بالبني النحوية للغة ، واستثمار ما يتيحه النظام النحوي من إمكانيات البنية ، مما يضفي خصوصية على البناء العنواني. لكن حذف " المسند إليه" يؤكد من جهة أخرى ضرورة حضور " المسند " ، فإذا كان " المسند إليه " - بوصفه حاملا – يحدد هوية شيء و يعينه ، يتقدم " المسند " بوصفه محمولا و يشير إلى كيفية الشيء أو فئته ، وهذا ما يمارسه " المسند " في العنوان الراهن : هذا الضباب آخر النهار، عبر تمييزه عن ضباب أول النهار، فتم ضخه بكمية من الإعلام تتناسب ووظيفة الخبر في النظام النحوي للغة العربية ، من حيث هو مخبر بشؤون المبتدأ ، وبالتالي فهو الذي يضع نص العنوان هنا على عتبة التخييل، و يتيح للمتلقي تصور طبيعة هذا الضباب الذي يكون بآخر النهار .[2]

النمط الخامس: مبتدأ + خبر (شبه جملة) + صفة.

يتشكل هذا النمط من جملة اسمية مكونة من مركب إسنادي و آخر وصفي، إذ يعرب الاسم الأول (الرسم) مبتدأ ورد خبره شبه جملة (على الجرح)، أما الاسم الثالث فيعرب صفة، ويمكن تلخيص هذا في المخطط الآتي:

[1] - ينظر : خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص 95-96

[2] - ينظر : المرجع نفسه، ص 183-184


العنـــوان: الرســم علــى الجــرح الأبـــكم
مركب إسنادي
مركب وصفي
المسند إليه
المسند
الموصوف
الصفة
الرسم
على الجرح
الأبكم

الملاحظ في هذا العنوان أن الخبر قد احترم تبعيته للمبتدأ الذي ورد معرفا بالألف واللام، هذا هو الأصل فيه " لأن النكرة مجهولة غالبا و الحكم على المجهول لا يفيد " [1] . المتأمل في هذا العنوان يلحظ ذلك التنافر الواضح بين مفرداته ، و ذلك بسبب رغبة المؤلف في خلخلة العلاقات السائدة في اللغة عبر إنتاج بني لغوية مفخخة بالغرابة و القلق و اللانحوية ، وهذه هي الاستراتيجية الاغوائية التي اتبعها بغية فتح ثغرة في أفق انتظار المتلقي ، فهذا العنوان من شأنه أن يجذب القارئ عبر تلك الفجوة التي أسسها بإحداث تجاوزات غير ملائمة بين العلامات اللغوية و ذلك بدمج الحقول الدلالية المتنافرة والمتضادة ، [2] و بهذا يكتسب العنوان قوة مضاعفة على الإيحاء ، و تغدو نصيته أكثر قوة على إخراج نصه من لعبة الثنائيات المتضادة ، ليتعايش على تخوم اللاحسم و لا نهائية التأويل ، و في هذا الصدد يشير أحد الباحثين إلى أن العنوان إنما ينهض على الإيحاء فهو يخاطب من القارئ ثقافة وملكات ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، و ليس همه التوصل إلى عكس المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ ، خاصة و أن عنوان (الرسم على الجرح الأبكم) جاء في شكل استعارة مكنية أين تم تشبيه الجرح بالإنسان الأبكم حذف الإنسان و ترك صفة من صفاته و هي البكم ، و بذلك يشرف على فضاءات الإيحاء حيث الدال لا يكف عن الانزلاق ، إذ يتحول كل مدلول إلى دال جديد يستمر في خرق العرف والعادة[3].

---

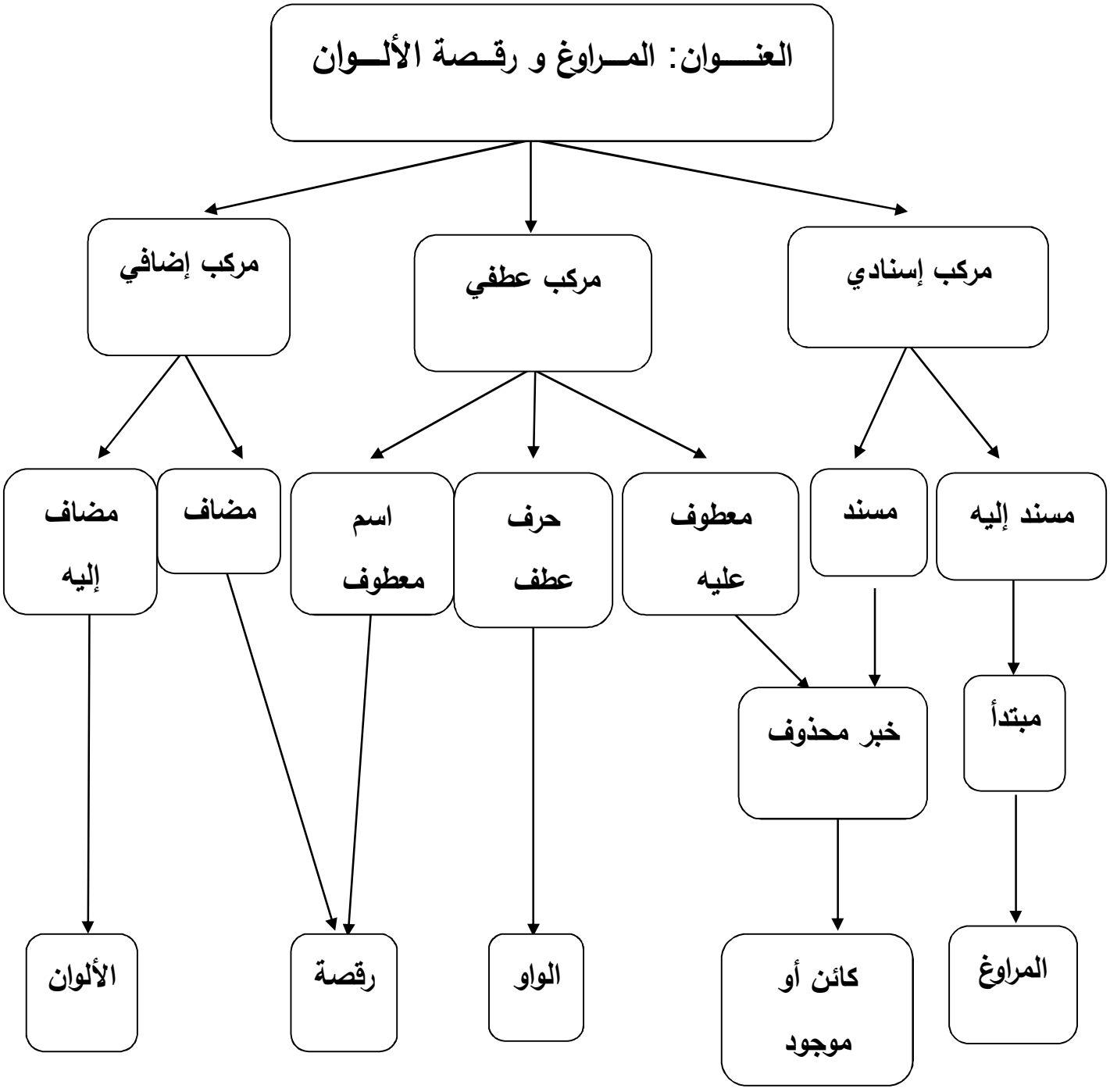
[1] - محمد عيد ، النحو المصفى ، ص 168

[2] - ينظر : خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) ، ص 103

[3] - ينظر: المرجع نفسه ،ص 108

النمط السادس: مبتدأ + خبر محذوف + حرف عطف + اسم معطوف + مضاف إليه.

تتشكل البنية التركيبية لهذا النمط من جملة اسمية مشكلة من ثلاثة مركبات- مركب إسنادي، مركب عطفي و مركب إضافي - يمكن توضيحها في المخطط الآتي:



من خلال المخطط يظهر لنا الحذف الذي وجد على مستوى البنية النحوية للعنوان، وهذا الحذف له دلالته فهو من ارتباكات الفعل العنواني الذي لا يقتنع بالسائد من الاستعمالات اللغوية وأساليبها، ولا ريب أن الصياغة العنوانية تستهدف أقصى إمكانيات التكثيف و الإيجاز وهذا لا يتحقق إلا بممارسة الحذف حيث تنمو الفجوات و الفراغات في تركيبه، الأمر الذي يستدعي تنشيط فعالية التلقي لدى القارئ بتأويل ما ارتكبه الحذف من انحرافات تركيبية ودلالية ، ليدخل المحذوف إلى مجال الاحتمال والممكن، وهذا ما يحرره من الشفافية ،حيث يمسك الدال بخاصرة مدلوله، فيبعده عن الوضوح ويلج به إلى دائرة الكثافة والعتمة، لتلوح الآفاق النائية للذة المستحيلة بالتأويل والتأويل المضاعف، وهكذا يمكن للمتلقي رسم واستنتاج ملامح العناصر أو الوحدات النحوية المحذوفة انطلاقا من البنية السطحية للعنوان، وبهذا الحذف في المستوى السطحي وشرعية العمل في المستوى العميق تتمرد البنية النحوية على إجرائها الحيادي، بوصفها بنية متعالية على الاستعمال لتغدو عنصرا فعالا متميزا لصالح البنية العنوانية[1] التي تعمل على جذب المتلقي وإغوائه من خلال تفخيخ خطابا بالإثارة تركيبا و دلالة [2].

بالتمعن في البنى التركيبية في العناوين المدروسة تتمظهر الهيمنة المطلقة للجمل الاسمية، وبالتالي فهي تمارس وفائها لتقاليد العنونة الاسمية، إذ تعد الاسمية خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته حتى تكون الخاصية الأساس في العنونة ، حيث أن الاسم يتعالى على الزمن وتحولاته، وتوسل العنونة بالاسمية يضمن لها الثبات ،وتختفي مسافة الاختلاف بين الاسم والعنوان بذلك (في الوظيفة). وإذا جعلنا من الاسمية معيار العنونة ، فإن العنونة بالجملة الفعلية يعد شرخا وانزياحا

[1] - ينظر : خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ص 260-261

[2]- ينظر : عيسى ماروك ، دلائية العنوان في كاترين و الرصاص للقاص الجزائري محمد عبد اللهوم ، مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية ، ع 1 ، الجزائر 2014م ، ص 73 ، الموقع http : // jilrec .Com ، بتاريخ : 2021/12/16م

عن المعيار ، الأمر الذي يؤدي إلى انفساح مساحة الاختلاف بين الاسم والعنوان ، فالعنوان الفعلي يؤدي وظيفة التسمية وفي الوقت نفسه يحدد الدلالة الزمنية لحدث العنوان، وبالتالي البعد اللاشعوري في العنونة بالجملة الاسمية على حساب العنونة بالجملة الفعلية التي تمثل في تقدير هذه القراءة خروجا عن المألوف التسمية وعاداتها، بتصعيد الوعي بالعنونة ذاتها[1].

لعل أبرز ما لفت انتباهنا في خطاب هذه العناوين اشتغال آلية الحذف النحوي سواء أكان على مستوى المبتدأ أو الخبر ، فإنه يترك ثغرة في العنوان من شأنها أن تصدم المتلقي مما يحضه على فك وملء تلك الفجوة المتشكلة، ذلك أن النقص الدلالي الذي يجتاح هذه العناوين من شأنه تحقيق الوظيفة الاستراتيجية لها باستقطاب اهتمام المتلقي وإثارته ، لذلك يعد الحذف خاصية مكونة للعنوان يدشن بها الصدمة لدى القارئ تلقيا والغموض نصا، إذ أنه يقود إلى نوع من الغموض والإبهام من طرف الكاتب باشتغاله على المستويين التركيبي والدلالي[2].

[1] - ينظر : خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) ، ص 313

[2] -ينظر : المرجع نفسه ، ص 314-315

الفصـل الثالـث

البنـية الدلاليـة للعنـاوين

1- العلاقة بين العنوان و نصه.

2- مظاهر الانزياح في العناوين.

يعد الحديث عن البنية الدلالية من صميم الحديث عن التواصل الذي يتحقق في بعض العناوين بطرق تتجاوز حدود الإخبار و الإفهام ، و ذلك قصد تحقيق قدر كبير من الإثارة الجمالية في لغتها التي تعمل على تكثيف دوالها اللسانية ، ما دامت معانيها و دلالاتها لا توجد على خط كلماتها ، هذا الأمر الذي سيجعل حتما من الدال العنواني ممثلا بمدلول أكثر مما يدل عليه [1]، لأن الدلالة فيها في بعض الأحيان تكون بالإيحاء ولا تتحقق بالتقرير المباشر للمعنى ، و إذا كانت «طبيعة الإبداع لا تقوم على الإخبار أو تبليغ المعاني، و إنما تقوم على التخييل و الإيحاء والترميز، أي إنتاج الدلالة، فإن العنوان في الإبداع .... يجب أن يحمل بعض هذه السمات ، بأن يؤسس في ذهن المتلقي إيحاء ما: انفعاليا أو أسلوبيا أو حتى إيديولوجيا، بحيث لا يبدأ المتلقي في تلقي النص أو في قراءة العمل المبدع من نقطة الصفر، و إنما يبدأ مما يؤسسه العنوان من معرفة أو إيحاء » [2]. و على هذا الأساس قيل بأن« العناوين هي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي » [3].

و إذا اعتبرنا العنوان أحد العناصر التي تحيط بالنص ، فإن موقعه الاستراتيجي كونه البوابة الأولى التي يلج من خلالها القارئ إلى النص خوله لأن يصبح عنصرا مهما و رئيسيا لا يمكن بأي حال من الأحوال إغفاله أو تجاهله ، إذ قد يحمل في ثناياه دلالات إضافية من شأنها أن تنير لنا دهاليز العمل فتكشف لنا عن بعض ملامح الغموض و توجه المعنى ، و على هذا لا بد له أن يتوفر على شحنات دلالية مكثفة حتى يكون قادرا على حمل الجينات الكامنة في النص ، كونه الرسالة التي يسعى المبدع لنقلها إلى المتلقي.

---

[1] - ينظر : محمد العياشي كنوني ، شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية) ، ص 197

[2] - بسام موسى قطوس ، سيماء العنوان ، (د .ن) ، ط 1 ، الاردن 2001 م ، ص 60

[3] - المرجع نفسه ، ص 59

عندما نتحدث عن« شعرية العنوان ، وهي شعرية ربما بدت موازية لشعرية النص، من حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعرية النص و تكثيفها أو الإحالة إليها .فالعنوان، فضلا عن شعريته ، ربما شكل حالة جذب و إغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص ، أو حالة صد ونفور و منع » [1] من هنا ندرك أن العنوان صار جزءا من استراتيجية النص لأن له وظيفة مهمة و أساسية في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه دالا على النص أو مكمل له ، و لكن من حيث هو علامة لها علاقة اتصال و انفصال بالنص، و بهذا غدا إشارة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكونه و نحن نؤول النص و العنوان معا[2]. هذه العلاقة المتميزة بينهما جعلتنا نستنتج بأن العنوان ليس عنصرا زائدا، و إنما هو عتبة أولى من عتبات النص، وعنصر مهم في تشكيل الدلالة ، و تفكيك الدوال الرمزية ، و إيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل، وعلى هذا يمكن اعتباره عنصرا مواز ذو فعالية في موضعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة ، أي الخارج نصي، و متجاوب قبل ذلك مع البناء النصي بطريقة متميزة تتطلب الكشف [3] الذي سيستدعي ويتطلب هو الآخر أفقا معينا، يلتقي هذا الأفق المتلقي مع أفق العنوان (النص الأصغر)، قبل أن ينتقل إلى النص الأكبر ، فيتعزز ذلك الأفق التخييلي الذي تولد أول وهلة أو يخيب، ومن هنا ندرك دلالة القول القائل بأن العنوان يعلو النص و يمنحه النور اللازم لتتبعه و إذا تذكرنا أن الجمالية وفق أصحاب التلقي ، ليس خصوصية في الجميل و لكن في علاقات تلقيه ، يتضح لنا جليا أن المتلقي أو القارئ يشكل عنصرا فعالا و أساسيا في إنتاج الجمالية ، ومن ثم إنتاج الدلالة. [4]

---

[1] - بسام موسى قطوس ، سيماء العنوان ، ص 57

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 57-58

[3] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 53-54

[4] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 54

على هذا الأساس أمكننا القول بأن اللغة الإبداعية ليست« محض أداة اتصال و تبليغ فحسب، و إنما هي أداة خلق و تجسيد و إدهاش، ولهذا السبب نرى أن الوظيفة المرجعية أو الإحالية فيها تبدو أضعف الوظائف و إن كنا لا نعدم وجودها»[1] لذلك تأتي دلالة بعض العناوين إيحائية أو رمزية تحتاج منا إلى حسن تلطف في التأويل ، كونها ذات حمولات دلالية شديدة التنوع والثراء مثلها مثل نصوصها ، بل هي نصوص موازية رامزة لها بنيتها السطحية وبنيتها العميقة[2] وفي ضوء هذه الحقيقة،« ربما كان من الأجدى للناقد ألا يبحث عن الاتساق بين العنوان و النص، بل عليه أن يبحث عن الانسجام من خلال فاعلية التأويل ، و آية ذلك أن الانسجام أعم من الاتساق ... لأن النص في النهاية يقترح علينا معاني ، ولا يعطينا إياها »[3] ولهذا فإن قراءة العنوان بوصفه نصا موازيا لا تشفي غليل الباحث للوصول إلى يقين بشأنه ، لأنه كما لاحظنا ذو حمولة فكرية هائلة ، ولا حرج من أن نفزع إلى النص بوصفه بنية دلالية تمتلك سياقا ، ربما يكون دالا على العنوان ، فتسمح لنا بأن نفسر العنوان من خلال النص ، ثم نفسر النص من خلال العنوان[4].

---

[1] - بسام موسى قطوس. سيمياء العنوان، ص120

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 37

[3] - المرجع نفسه ، ص 66

[4] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 73

1- العلاقة بين العنوان و نصه.

يعتبر العنوان من « أهم عناصر النص الموازي و ملحقاته الداخلية نظرا لكون مدخلا أساسيا في قراءة الابداع الأدبي و التخييلي بصفة عامة ، و الروائي بصفة خاصة » [1] لأنه «المفتاح الضروري لسبر أغوار النص ، و التعمق في شعابه التائهة ، و السفر في دهاليزه الممتدة»[2] أي أنه الباب الذي يدخل المتلقي بواسطته إلى النص ، الأمر الذي يجعل منه أقرب المداخل و أيسرها لمقاربة شعرية العمل و إعادة توزيع عناصره من فوضى جماليته إلى انسجام دلاليته [3]. مما يعني أن « لغة العنوان تشف عن عملها ، أو بتعبير آخر تحمل عملها حملا دلاليا ، و كأن العنوان في هذه الحالة – عمل مختزل أشد ما يكون الاختزال ، و إن نصيته – أيضا – هي نصية مختزلة للغاية لنصية العمل ، و كأن التشاكل الجنسي قد صعد الى حد التوحد الدلالي للعنوان بعمله » [4]

و على هذا الأساس« إذا كان " العمل " بعلاماته اللغوية المتعددة و قواعد تركيبه المتنوعة يعتبر ، من جهة انتاجيته الدلالية ، بمثابة " علامة " مفردة ، فإن الانتاجية الدلالية للعنوان – على الرغم من ضآلة عدد علاماته و اشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبا في تنسيقها – تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعي ، لابد له من نظرية تضئ جوانبه و أبعاده ، و منهج قادر على تحليل بناه ووظائفه . وأية نظرية في " العنوان " يجب أن تتأسس على ضوء المفارقة التي تطرحها مقارنة بعمله ، وتتجلى في أن العنوان – مقارنا بما يعنونه – شديد الفقر على مستوى الدلائل ، و أكثر غنى منه على مستوى الدلالة ، و هذه العلاقة العكسية ، بين كثرة الدلائل و فقر الدلالة ، تعود الى طبيعة

---

[1] - جميل حمداوي ، سيميوطيقا العنوان ، ص 29

[2] - المرجع نفسه ، ص 8

[3] - ينظر : محمد فكري الجزار ، العنوان و السيميوطيقا الإتصال الأدبي ، ص 46

[4] - المرجع نفسه ، ص 30-31

اللغة عموما ، سواء كانت تلفظا أو كتابة ، و التي تنزع الى أقصى قدر من الاقتصاد الدلالي » [1] و لهذا فإن« فعالية الذات /المتلقي هذه ، ستنصب أول ما تنصب على " العنوان " الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن ، و هذه الصفة على قدر كبير من الأهمية ، إذ أنها – في المقابل – ستفرض أعلى فعالية تلق ممكنة ، حيث حركة الذات أكثر انطلاقا و أشد حرية في تنقلها من العنوان الى العالم و العكس ، وناتج هذه الحرية ، سوف تضبط الذات نفسها دلاليا ، باعتبارها مرتكزا تأويليا ، حين تدخل الى العمل، لقد صارت فعاليتها الحرة مقيدة إلى دلائلية العنوان ، وحتى هذه الدلالية ، تصبح رهينة منجزها أو ناتج اشتغالها على العمل فيها – مرة أخرى – لتصبح أكثر اكتمالا ، أي أكثر نصية » [2] و هذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن العنوان لم يعد زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص بل أصبح عنصرا أساسيا فيه ، خصوصا أنه يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه .

و لكن ليس العنوان الذي يتقدم النص و يفتح مسيرة نموه حسبما يقول جعفر علي العلاق مجرد اسم يدل على العمل الأدبي فيحدد هويته ، بل صار أبعد من ذلك بكثير ، و أضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد ، إنه مدخل الى عمارة النص ، و إضاءة بارعة و غامضة لممراته المتشابكة، لقد أخذ يتمرد على إهماله فترات طويلة ، و ينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته ، وأقصاه إلى ليل من النسيان [3]، و على هذا أصبح يشكل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبه إليه فعل التلقي ، كما يرى أندري مارتينيه ، و ذلك بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة ، و لاكتنازه بعلاقات إحالة مقصدية حرة إلى العالم ، و إلى النص ، و إلى المرسل [4] و بهذا فإن شعرية العنوان «تتبع

---

[1] - محمد فكري الجزار ، العنوان و السيميوطيقا الإتصال الأدبي ، ص 23

[2] - جميل حمداوي ، سيميوطيقا العنوان ، ص 8

[3] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 29

[4] - ينظر: بسام موسى قطوس ، سيمياء العنوان ، ص 39

من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلق ممكنة ، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل » [1] لذلك لابد من تحليله و قراءته على مستويين «الأول : مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص ، و الثاني : مستوى تتخطى فيه الانتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ، و مشتبكة مع دلائليته دافعة و محفزة انتاجيتها الخاصة بها » [2]. و من هنا يبدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي ، يؤسس لفضاء نصي واسع ، فيفجر ما كان هاجعا أو ساكنا في وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فورا عملية التأويل ، فقد يدفعنا إلى أن نعيد قراءة شيء كان مألوفا لدينا بل هو جزء من ثقافتنا ، و لكنه يغرينا بإعادة قراءته لأنه يفجر فينا طاقات جديدة، و كأننا مع العنوان نبدأ فعل القراءة ، و من ثم فعل التأويل ، فالعنوان إذن ذو حمولات دلالية وعلامات ايحائية شديدة التنوع و الثراء مثله مثل النص ، و لهذا إن كان النص نظاما دلاليا وليس معاني مبلغة ، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق وإذا كان العنوان على المستوى السطحي يعمل على الحفاظ على اهتمام القارئ عن طريق تأمين كمية كافية من الإعلام ، فإن نوعية الاتصال ، و جنسية العمل ، سوف يعملان على تفكيك الكمية الإعلامية هذه و تحويلها الى عناصر في تفاعلات نصية ، أو في تعاليات نصية ، تخترق المستوى السطحي لتتبني نصية العنوان في العمق[3].

لكن رغم ذلك ثمة عناوين لا تسلم نفسها بسهولة ، و إنما تظل متحجبة و متمنعة عن الظهور إلا باستخدام نظام تأويلي قادر على فك شفراتها ، فإذا كان العنوان يشكل لحظة تأسيس وعي لدى القارئ ، فهذا لا يعني أنه يقودنا دوما الى المعنى بسهولة مطلقة ، إذ أن قراءة النص

[1] - بسام موسى قطوس ، سيمياء العنوان ، ص36

[2] - محمد فكري الجزار ، العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي ، ص 8

[3] - ينظر : بسام موسى قطوس ، سيمياء العنوان ، ص 41

سرعان ما ستكشف إما عن تكثيف هذا الوعي و تدعيمه و تعزيزه ، أو عن نفيه و إحباطه و كسر توقعه ، ولهذا يعد عنصرا مهما لفهم مرامي النص و الكشف عن بنيته العميقة التي تثوي خلف بنيته الظاهرة ، ومن هنا تبرز أهمية الحدس الفني في اختيار العنوان من قبل المبدع ، و أهمية الحدس النقدي في تلقيه من قبل القارئ العارف ، و هنا يلتقي حدسان : حدس (المرسل المبدع) وحدس(المتلقي/ القارئ) في محطة أولى أو عتبة أولى هي العنوان حيث يمكن الأول الثاني من بناء تصور أولي يحمله العنوان ، ثم بعد أن يمضي الثاني في القراءة ، إما أن يعزز هذا التصور الذي أرسله العنوان ، وأن ينفيه أو يقلبه رأسا على عقب ، و إذ ذاك فإما أن يعيد القارئ كل تفاصيل النص المقروء إلى العنوان أو أن ينفيه عنها [1] .

و لما كانت وظيفة اللغة الإبداعية لا تقوم على الإخبار أو إيصال المعاني و إنما تقوم على التخييل و الإيحاء و الرمز ، فإن بعض العناوين تحمل إشكالية أخرى يصبح معها عبئا آخر على المتلقي . صحيح أن العنوان قد يؤسس في ذهن المتلقي معرفة ما ، و كأنه لا يبدأ مع النص من نقطة الصفر ، و لكنه كثيرا ما يحدث أنه لا يستطيع فك شيفرة العنوان إلا بقراءة النص ، ثم بالعودة إلى العنوان . على هذا أمكننا القول بأن القراءة الفاحصة للعنوان بوصفه بنية مختزلة والاستقراء الداخلي للوظائف التي يؤديها في الرواية ، ربما لا تمكننا بسهولة من فهم دلالته و حسم مغزاه ، بل لا بد أحيانا من العودة الى قراءة النص الأكبر و محاولة مفاوضته ، أو مناقشته أو الحوار معه ، للاقتراب من فك شيفرته ، و العودة إلى العنوان من ثم لمساءلته هو الآخر ، ومفاوضته في ضوء ما تحصل لنا من معرفة النص . و السبب في ذلك واضح و هو أن العنوان

[1] - ينظر: بسام موسى قطوس ، سيمياء العنوان ، ص 43

مكثف و يفتقر الى سياق ، و هذا ما يمنحه دلائل كثيرة ، و يجعله يمتلك فضاء واسعا من الدلالات التي يصعب إن لم نقل يستحيل حصرها " [1].

أكد جيرار جينيت بأن « بنية و دلالة العنوان لا تنفصل عن بنية و دلالة العمل ، نظرا لأن العنوان يتضمن العمل ، مثلما أن العمل يتضمن العنوان ، ولا يخلو اختيار العنوان الذي يأتي تاليا على كتابة النص من قصدية ، تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان و النص، والعنوان يوحي إما بجزئية تمثيله للنص ، أو شموليته ، و هو يختزل النص مبنى و معنى ، و قد أعلن رولان بارت أن العنوان هو صاحب الدور الأول في إكساب القارئ معرفة بالنص ، و القيام بمهمة تنظيم هذه المعرفة و تأويلها .... الأمر الذي يجعل قراءة دلالة العنوان لا تتحقق بمعزل عن قراءة النصوص .... على الرغم من المسافة المائزة ، التي تنشأ عن أولوية العنوان في الموقع وعملية الاستقبال والتلقي » [2] و هذا تماما تؤكده المنظومات العنوانية في روايات المبدع مصطفى ولد يوسف ، نحو عنوان (أوجاع الخريف) إذ يتبين من خلال الفحص الظاهري له مقدار التعالق بينه و بين نصه ، فالرواية تطرح معاناة سياسية و اجتماعية و نفسية ، حاول الروائي من خلال شخصية البطل سي طاهر الهيامي ايصال رسالة إنسانية إلى كل مواطن جزائري غيور على بلده ، فهي شخصية تشع بالنزاهة و روح الانتماء الوطني ، كما تطرق من خلالها الى اشكالية القلق الإنساني ، إذ رسم في بطله صورة الوجع فكل مرحلة عمرية من مراحل حياته عبارة عن وجع إما نفسي أو مادي بدء بالرجولة المحرومة ثم التجنيد الإجباري فالثورة التحريرية فالعشرية السوداء، ليجتمع هذا الوجع ليس ليشفي منه سي طاهر و لكن ليصبح أوجاع قسمت ظهره في خريف عمره،

[1] - ينظر : بسام موسى قطوس ، سيمياء العنوان ،ص 41

[2] - مفيد نجم ، بين طريق دمشق و الحديقة الفارسية : شاعر يمشي في غيابه ، مجلة نزوى ،(د.ع)، سوريا 2005م ، الموقع https:// www. Nizwa.com بتاريخ 23-03-2022م

إلى أن بلغ هذا الحده فأصبح يبعث عن الحزن خاصة بعد ضياع القيم في مجتمعه [1] ، ويظهر التعالق الواضح بين العنوان في المقطعيين الآتيين :

المقطع الأول :« في غرفة ضيقة و بائسة ، و على جانب سرير رث يجلس سي طاهر الهيامي، و هو يتحسس ظهره المقوس بأنامله الرقيقة الرطبة ، مقلتاه غارقتان في لوحة معلقة على جدار أخضر اللون ، تجاعيده تتسع يوما بعد يوم ، فالنزل آيل للسقوط ، و صاحبه لا يأبى بذلك مادام الزبائن يدفعون ثمن الإقامة و هم صامتون !...

نهض من مكانه بشق الأنفس ، و جسده النحيف يتحمل متاعب الشيخوخة .. اقترب من اللوحة مبتسما :

- كان لي منزل وسط هذه الطبيعة أيام كنت حالما ويافعا، ثم تراجع، و في يده قلم يفتش عن ورقة، ليسجل ما تبقى من ذكرياته البعيدة التي احتضنت حاضره.

أحس بالتعب ينخر جسده المتهرئ ، فتوقف عن الكتابة في دفتر ملئ بالفواجع، و قليل من الحب و المسرة ».[2]

المقطع الثاني : « عندما أتحسر تزداد آلامي الروماتيزمية ، و قد أوغلت في الشيخوخة .. تدثرت بالمعطف لأطرد برودة الغرفة المتشبثة بأوصالي .. أخذت كتابا على سبيل نسيان الآلام التي تلسعني في كل شبر من جسدي .. جسدي كله أمراض مزمنة و الموت يأبى أن يأتي .. إنه يفضل الأجساد المتفحمة الطرية و الممزقة ، لأنها شهية ، أما أنا فلم أعد كذلك.. هكذا تصورت

---

[1] - رشيدة بودالية ، جمالية الأدب الرسالي الهادف في روايات ولد يوسف " أوجاع الخريف - رحلة الواهم في المجهول" ، ندوة علمية : الأستاذ مصطفى ولد يوسف أديبا وناقدا ، تنظيم جامعة البويرة، الجزائر يوم: 26-02-2020م

[2] - مصطفى ولد يوسف ، أوجاع الخريف ، عالم الكتب للنشر ، ط 1 ، الجزائر 2011 م ، ص 5

الأمر بعدما أصبح كل شيء عبثيا .. لا نجد متعة في شيء نسمعه أو نراه ، فالمأساة أعظم...لم أقرا سطرا واحدا فأخليت سبيله...

أطفأت التلفاز ثم اقتربت من النافذة المطلة على الشارع المخيف ، و رحت أتحسس أوجاع الوطن .. وأوجاعي » .[1]

أما عنوان (غثيان الغائب) فكان بمثابة الملخص أو الفكرة الرئيسية في الرواية ، إذ حاول فيها الروائي البحث عن الحقيقة المغيبة و الهوية المطموسة و يتجلى ذلك في جثة الغريب التي قذفها البحر معلنة عن زيف الحياة و يظهر ذلك في المقطع التالي :« ... في صمت ضجيج البحر ، يعلو صدأ الماضي أمواج شاطئ ممتد من لحظة ولادة الإشاعة الى الموت المسكوت عنه، و بين الكلمة و أختها تختفي الحقيقة ، فتعلن مسافات الكذب ، و تنبنى الولاءات على أتعاب مساكين الحق ليبقى الزعيم رجل الدار الوحيد ، أما البقية فهي من جنس الوضاعة و المذلة ... وكلمات تشتهي نفسية الباحث عن الحقيقة لتنكس أعلام الكذب المعلن و غير المعلن ليبقى النهار سيد الزمن ، و الشاطئ أمين سره » [2]. في إشارة منه إلى أن الحقيقة لابد أن تنتصر مهما طال الزمن ، كما تطرق فيها إلى قضية البحث عن الذات و الضياع التي تجسدت في شخصية عبد الحي و المقطع التالي يظهر ذلك بوضوح « .... استمرت رحلة السؤال العقيم في ذهن عبد الحي دون كلل أو ملل و يجهل ما هي محطتها القادمة ليستنشق عبير اليم بهدوء ، و أمل غير قابل للتحويل إلى عملة الموت في أي لحظة صعبة كاللحظات التي تعيشه و تعبث بأحلامه التي لونها

[1] - مصطفى ولد يوسف ، أوجاع الخريف ، ص 109-110

[2] - مصطفى ولد يوسف ، غثيان الغائب ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، (د.ط)، الجزائر 2013م ، ص5

الدهر بالأسود القاتم ، و هي لم تتفتح بعد و لم تسرح تأشيرة الخروج من رحم الحلم لتتحول إلى الواقع السعيد .... » [1].

أما عنوان (أدغال البحر والسراب) فإنه يظهر ذلك التعالق الذي يحاكي فيه نص الرواية نص العنوان ، فالرواية تسلط الضوء على الهجرة السرية عبر قوارب الموت التي أضحت تحصد أرواح الجزائريين ، وقد تطرق الروائي لبشاعة هذه الظاهرة من خلال تجسيده لشعرية الضياع التي استولت على غالبية الصورة الروائية، وكان الانغماس في الموضوع قويا، إذ عرج بنا الكاتب على أسباب الهجرة وظروفها ونتائجها وتصوراته لها وحدة وقعها في نفسية أفراد الأمة التي ترى أبناءها يتهافتون إلى اعتمادها كوسيلة لضمان حياة مستقبلية سعيدة في بلاد الغربة المزمع الوصول إليها[2]. تجسدت شعرية الضياع في الرواية من خلال اللحظة الفاصلة بين العالم الواقعي فيها مع العالم الميتافيزيقي الذي اختاره الكاتب سفرا نحو الزمن الماضي وقد ظهر ذلك في الجزء الثالث والثلاثين من الرواية الذي جاء فيه: «.... كل الإشارات توحي بأن القارب فقد بوصلته، فطاف القلق حول رؤوسهم والتوجس من المجهول الذي ينتظر ركابه وقد إزدان البحر بحلة الضباب الكثيف المعتقل لأشعة الشمس محرضا القارب على الضياع »[3] امتد هذا الضياع من خلال استحضار الكاتب للنص الغائب التاريخي المتمثل في الوضعية الوبائية التي مرت بها مدينة مرسيليا سنة 1720م، وأقحمه في صلب الرواية عن طريق التناص الحواري أين استطاع أن يمزج أحداثه بسيرورة الرواية في وصول الحراقة المبحرين إلى تلك البلدة ، عبر الضياع في الزمن

---

[1] - مصطفى ولد يوسف ، غثيان الغائب ، ص 56

[2] - ينظر: يحي سعوني ، البوليفونية في الرواية الجزائرية المعاصرة" أدغال البحر والسراب " مصطفي ولد يوسف أنموذجا ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ، م11 ،ع01 ، الجزائر2022م ، ص 259

[3] - مصطفي ولد يوسف ، أدغال البحر والسراب ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، الجزائر 2020م، ص113

الماضي انطلاقا من نقطة احتضارهم الأكيد، امتدت هذه المأساة بصورة رؤيويه نادرة ، فجعل الكاتب مخيلته تمتزج بمخيلات الحراقة المحتضرين حقا وهم ينظرون إلي موتهم المحقق ،عبر استرجاع الماضي الأليم لهدفهم المنشود المتمثل في الضفة الأخرى، فالتوقعات التي كانوا يحلمون بها منذ زمن باءت بالفشل وأضحت مجرد سراب ، وسرعان ما تغيرت نظرتهم من مرسيليا الحلم المستقبل الواعد إلى مرسيليا الموت، وهنا وضعنا الكاتب أمام الرؤيا/الموقف المتمثلة في عواقب الهجرة غير الشرعية المحفوفة بالنتائج الوخيمة والضياع في أغلب الحالات ، وتبقى هذه الرواية مفتوحة على مغامرات أخرى للحراقة ، لا تقل ضياعا عن تلك التي صورتها[1] و يظهر ذلك في قول الكاتب :« ....كان البحر بلون الشفق ، وقد دلف القارب في عتمة ضباب كثيف، فتاهت أبصارهم ، والغشاوة تقودهم إلى مغامرة جديدة ومن بعيد تبدو صورة مدينة حديثة .... ناطحات سحاب تكلل شاطئها المترامي .... فرد عليه "عمي " وبجانبه ذلك الرجل الغامض الذي يضع ختم النهاية على الحكاية : في أي زمن وضعتنا الأقدار هذه المرة ؟!!!» [2]

و يأتي عنوان (ضباب آخر النهار) هو الآخر على شاكلة سابقة ، ليظهر ذلك التعالق الموجود بينه و بين نصه الذي في جاء في قالب متخيل يصور لنا الواقع المزيف و البحث عن الهوية و تفاصيلها التي تجمع بين الوهم و الحقيقة ، فهذه الرواية تنتمي الى الكتابة المخاتلة التي تعتمد الغموض كمادة لبناء النص ، و تركيب أحداثه التي تتخذ من الضباب مسرحا لبسط أوجاع الذات والبوح بأسرارها ، مما أسهم في ترجمة الحال المتأزمة للإنسان المعاصر ، الذي حجب الضياع كينونته الحقيقية فجاءت الكتابة لتنديده و تعويض الذات عن تشظيها ، إنها حالة الانفصام

[1] - ينظر : يحي سعوني ، البوليفونية في الرواية الجزائرية المعاصرة" أدغال البحر والسراب " مصطفي ولد يوسف أنموذجا ص264

[2] - مصطفي ولد يوسف، أدغال البحر والسراب، ص171

الذاتي الذي تجسده شخصية البطل كمال الذي انقسمت حياته إلى مرحلتين متناقضتين ، الأولى تعكس النسق الاجتماعي لهذه الشخصية من خلال سيناريو حياته اليومية و طفولته التي خدشها الفقر والجوع في كل مكان ، هذا ما دفعه إلى الاجتهاد في دراسته سعيا لتحقيق أحلامه ، والتخلص من واقعه المزري ، أما الثانية فتعكس النسق الفلسفي باعتبار الكتابة انفتاح عن الوعي الفكري والوجودي و ما يحملانه من أبعاد فكرية و ثقافية و انسانية ، وتتجلى في فقدان كمال لذاكرته بعد أن أفزعه الكابوس، ليدخل بعدها في مرحلة التية و الضياع التي تنتهي إلى حقيقته المرة التي تكشف عن طبيعته عبر دوامة من الحلم و الهذيان ، أين ينفصم عن ذاته التي تتلون في كل مرة فتارة يجد نفسه مهندس في الكيمياء الصناعية ، و تارة أخرى إطارا في مؤسسة للحفر و التنقيب ، لينتهي به المطاف إلى انفصام ذاتي فيجد نفسه طبيبا أسيرا في مخيلة أرهقتها انتكاسات الماضي السحيق و الأحلام التي عرضتها الذاكرة ، ليصبح ضائعا بين الوهم و الواقع [1] إذ يقول :« يبدو أني فقدت ذاكرتي ، و لم أعد أتذكر شيئا من العقدين اللذين عشتهما منفيا عن الزمن ...إني أكابد هذا النسيان و عباب بحره الذي غرقت فيه و لم أصح بعد من غيابي أو ضياعي ... فكلكم غرباء بالنسبة لي» [2] فهذه الرواية إذن تكشف عن الذات العربية التي تتحول إلى عدو لنفسها ضمن صراع دائم معها من أجل إشباع الرغبة في الوجود الفعلي ، فنجدها ترفض واقعها و تسعى للانعتاق و التحرر منه ، ويتجلى البحث عن الذات في الرواية واضح المعالم ، من خلال تفاصيل حياة كمال في العالم الافتراضي [3] أين يقول : « ربما أكون " عوليس" العصر ، فقدت حياتي في الحلم أو الكابوس الذي أعيشه ، و كلما غرزت جلدي بالإبر لأستيقظ أتألم فعجزت عن تفسير

[1] - ينظر : صبرينة عكاشة ، صراخ الكتابة في رواية ضباب آخر النهار للروائي مصطفي ولد يوسف ، ندوة علمية : الأستاذ مصطفى ولد يوسف أديبا وناقدا ، تنظيم جامعة البويرة، الجزائر يوم: 26-02-2020م

[2]- مصطفى ولد يوسف، ضباب آخر النهار، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د. ط) ، الجزائر 2018م، ص 138

[3] - ينظر ، صبرينة عكاشة ، صراخ الكتابة في رواية ضباب آخر النهار للروائي مصطفى ولد يوسف أنموذجا

ذلك؟!! و ها أنا ذا أقاوم الجنون بالمنطق الرياضي، و لكن يبدو أن حجم الضياع أكبر من عقلي، ولا أدري من أنا حقيقة، فكل وثائقي صحيحة، و لكنني لست أنا و العمر الذي مر دون أن أعيشه لم يعد لي حتى أصبحت عودا رماديا ... صورة رجل يتسابق الشيب على تدشين شيخوخته غير المتوقعة بعدما خانني الزمن الأمرد فأين تلك السنين التي لا أحتفظ بها في ذاكرتي ؟؟!! و كم عمري حقيقة؟!! » [1].

بعد أن استدرج الروائي القارئ عبر المراوغة و المخاتلة في قالب خيالي معقد يتأرجح بين الواقع و الخيال و الحلم و اليقظة ، يدرك في نهاية المطاف أن كمال ما هو إلا كاتب عادي دفع به التشظي الذاتي إلى خلق عالم افتراضي تصنعه الذوات المتعالية المتهربة نتيجة الاصطدام بمرارة الواقع و رفض الانتماء اليه و هذا هو حال الذات المعاصرة التي تعاني الانفصام الذاتي والرفض الدائم لنفسها و هذا ما جعل القارئ يقع ضحية [2]، و بالتالي حاول الكاتب من خلال هذه الرواية تصوير ذلك الضياع الذي يعيشه الإنسان بعد تقدمه في العمر ، فهل الحياة التي نعيشها نحن من اخترناها حقا أم أنها فرضت علينا؟

الأمر نفسه تكرر في عنوان (رحلة الواهم في المجهول) الذي جاء هو الآخر ليعكس لنا ما هو موجود في متن الرواية ، أين لخص لنا حياة البطل " صوفيان " الذي حاول أن يكون عقلانيا في تفسير الأوضاع المتدهورة التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال خصوصا في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات أين« أخذ الخوف في حياكة لباسه على الورى التائهين بين من يتوعد و من يعد، فزحف الظلام على الجميع ، و دخل الوطن في نفق و هو يمد يده لمن ينتشله ، وشوارعه قد أصابتها صفرة مريعة ، فأجهشت دماء، بينما الكل يتهرب من لحظة التساؤل ... ماذا يحدث

[1] - مصطفى ولد يوسف ، ضباب آخر النهار ، ص 112

[2] - ينظر : صبرينة عكاشة ، صراخ الكتابة في رواية ضباب آخر النهار لمصطفى ولد يوسف أنموذجا

بالضبط ؟!، فنزلت السآمة على الجميع، مهللة بسنوات عجاف، تموت الحياة غدرا في وضح النهار، ويستقطب الموت أعناق الأبرياء .... فهرب من هرب ، و بقي من لا حيلة له ، ينتظر دوره في مذبح الذئاب...» [1]. لكنه فشل في ذلك ، فالروائي إذن حاول تسليط الضوء على حالة الضياع التي انتابت المثقف الجزائري في العشرية السوداء ،أين عجز عن فك خيوط ما يحدث، وتلخص ذلك في شخصية " صوفيان " أساسا بالإضافة إلى " المهندس رمضان" و"الصحفي سعد"، فكل هؤلاء حاولوا يجاد تفسير لمصير البلاد المجهول لكن الفشل الذريع كان من نصيبهم ، وهذا ما ظهر في نهاية الرواية « ... تبادل " صوفيان " و " سعد " تلك الاستفهامات التي لم تجد أجوبة فيما يحدث في البلاد ، و خلفهما أسماء الذابلة ، الصامتة ، و قد اكتحلت السماء لحظتها بالكآبة...» [2]

أما عنوان المجموعة القصصية (الرسم على الجرح الأبكم) فجاء ليختزل مضمونها و أهم ما جاء فيها من أحداث ووقائع ، خاصة و أن الكاتب حاول من خلالها التعبير عن أوجاع الناس وآهاتهم المكبوتة من خلال تسليط الضوء على عدة قضايا كالشجاعة و الضياع ، و التفاؤل وانعدام الثقة وغيرها.

و يأتي عنوان (المراوغ و رقصة الألوان) هو الآخر ليظهر ذلك التعالق الواضح بينه وبين نصه ، حاول من خلالها الروائي فضح خبايا و سياسات الاستعمار الجديد ، الذي بات يستخدم طرقا جديدة و مبتكرة للسيطرة على الدول العربية التي فشلت عن كشف حقيقته المبهمة التي تتلون في كل مرة بلون جديد و مظهر جديد ، و تجسد ذلك في شخصية الجاسوس فارس« إنه الفارسي

[1] - مصطفى ولد يوسف، رحلة الواهم في المجهول، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د. ط) ، الجزائر 2015م ، ص 34

[2] - المصدر نفسه ،ص 80

و يقولون عنه بأنه لا اسم له هو في كل مكان و زمان .. جاسوس الموت و الظلام .. عميل العملاء .. يتقن جميع اللغات .. لغته الأصلية غير معروفة.. حامل راية الخراب..» [1].

« بدأت اللعنة يوم قدوم رجل كل من سمع له ينقاد له.. هنا ما زلنا في الحلم نستحم باستقلالنا، وها هو سطع بيننا ... رأيته يحول ذلك الحلم اللذيذ الى رماد .. كنا لم نفطم بعد علميا و معرفيا، فاقترح علينا أن يكون معلمنا ريثما نفطم، و بعد عقود من تعلمه لم نفطم بعد .. منحنا له الأرض وخيراتها فمنحنا القمار والدعارة والاتجار بالبشر والمخدرات والسلاح.. نعم السلاح، فأيقظ فينا القبلية والعرقية ...المهم بعدما أصبحنا مدمنين على المجازر تركنا نجني الغبار وأتربة القبور.. وكان بيننا من بحت حنجرته لأجل غدنا ، و لكن لا أحد انتبه إليه » [2].و بالتالي فهذه الرواية ما هي إلا كتابة ضد النسيان بهدف كشف خبايا التاريخ ، و هذا ما يبينه المقطع التالي : « نضرم النار في الشعوب الجاهلة ، و نتعشى بجماجم الأبرياء ، لكي لا تقوم قائمة في بلدانكم .. نأتي متأخرين على بلد ما ، و لكننا عازمون على نحركم بأسلحتكم... جهلكم و تطرفكم ، وضياع تاريخكم المجيد ، فنحن نستثمر في تاريخكم الدموي ، و لا يهمنا الخوارزمي و ابن الرشد ، و ابن المقفع فهم أعداؤنا منذ الأزل ، ولا يزالون » [3].

كما صور الكاتب حالة الفن عامة و الرسم خاصة في تلك الفترات العصيبة أين « ... سفيت الرياح أحلام أعمر ، فغدا يتفجر إحباطا و أسى ، فقد اعتقد ان الرسم قارب نجاته ، فراح يراسم ويرسم، و لكن تبين له فيما بعد أن الفنان أرخص عباد الله في البلاد ، ... المال رب الناس

---

[1]- مصطفى ولد يوسف ، المراوغ و رقصة الألوان ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، (د. ط) ، الجزائر 2017 م ، ص 106

[2] - المصدر نفسه ،74-75

[3] - المصدر نفسه ، ص 40

و بدون المال لا تساوي شيئا » [1].إذ أن « ... سذاجته حملته الى عوالم الشهرة و المال الوفير، وهو لا يدري أن الفن لا يطعم ولا يسقي ، فكانت هذه الحقيقة لسعة قوية أحس بها في ذلك اليوم الربيعي عندما حمل خمس لوحات لبيعها» [2].و من ذلك الحين« لم يعد يؤمن بتباشير الفجر وهو مازال أسير وظيفة سكنته إلى الأبد... لقد أدرك أن الإنسان التافه أو الساقط يمكن أن يشتري الاحترام والتقدير اذ كان له المال ... لم يتصور في حياته أن يصبح الإنسان بعيرا أمام المال ... لقد تعرت الحياة ليكسوها النفاق و الرياء و المتاجرة بالقيم ، فلم يعد للإنسان النقي الفضاء الذي يتنفس فيه الهواء العليل في جغرافية السفالة و الدناءة و شراء الذمم و القبح. » [3] و هذا ما يبرز التهميش الذي يعانيه الفنان في بلاد لا تقدر الفن و أصحابه.

أما عنوان (مدن الصحو و الجنون) فجاء على شاكلة سابقيه ، فهو يلخص متنه ، إذ عمد الكاتب من خلال هذه الرواية إلى تصوير حالة الشاب الجزائري و ما يحمله من هموم ومشاكل في ظل قساوة الظروف ، بطابع كوميدي ساخر في رحلته للبحث عن الأمل بعدما نهش التيه كيانه ، وتجسد ذلك في شخصية البطل " محند " الإنسان المغلوب على أمره ، الذي حاصرته العادات والتقاليد البالية من جهة ، و السلطة القامعة من جهة ثانية ، إذ دفن « طموحه بأن يرتقي في السلم الاجتماعي ، فاستبد به شعور بأنه مهما فعل فأمنياته بعيدة المنال و لن يصل الى ما يصبو إليه ، لأنه فاقد الحيلة و الحظ ، و كل أفقه مغلق ، فاكتفى بمنصب موظف بسيط ، والروتين الملحي ، يزداد مرارة كلما بصقت عليه الوجوه المحيطة به نظرات الازدراء ، فيطأطئ رأسه ، مكتفيا بالنظر إلى أرجل المارة ، و هي متسارعة الخطوات تنشد الغد الجميل أو القبيح إلا

[1] - مصطفى ولد يوسف ، المراوغ و رقصة الألوان ، ص 97

[2] - المصدر نفسه ، ص 63

[3] - المصدر نفسه ،ص 98

هو...»[1] فهذا الضياع اليومي الذي يعيشه دفعه إلى إيجاد بديل له ، بعدما « بدت له الحياة ثقيلة جدا ولا بد أن يضع حدا لنزيف واقعه الذي يشبه البراري ... ينظر إلى نفسه في المرآة فيرى وجها مكتحلا بالخيبة ، و خلفه الساعة تومئ بعقاربها بأن يفعل شيئا قبل فوات الأوان ، فقد أخذ الضجر من وقته الكثير ، و عليه أن يبتدع حياة أخرى و مسلكا ينتشله من ورطة الفراغ و الروتين القاتل ... رحل عن القرية بحثا عن حياة جديدة لكنه لم يتصالح مع ذاته ، و بدأ يفقد الثقة في كل شيء ، فتحولت حياته الى هوس مستمر ، بعدما اكتشف مدى انهيار الانسان في زمن الهذر ، حيث لا تورق يومياته إلا الكذب و النفاق ، واستمرار تدفق ذنوبه كالشلال المتعطش للخراب ، مما ينبئ بضياع الإحساس الإنساني » [2] فمحند رحل في حلمه بحثا عن شجرة الحكاية لأنه حاول معرفة حدود الجنون بعدما صارت الحياة في ذهنه مجرد نسخة للخراب و الدمار ، ف « تارة يجد نفسه طفلا لم يفطم بعد على الحقائق ، فيتصور حكايات الجدة واقعا حقا ... و تارة أخرى يرى نفسه مغفلا يجري وراء السراب ، فيختبئ خلف ستائر الحكايات ليعيش حياة حافلة بالغرائبية والمغامرة ، و قد سلم بذلك بعدما سئم الروتين في يومياته البائسة ، فأراد أن يغيب عن الحقائق المألوفة ليعيش حقائق أخرى و هي حصرية ، و لكنه دائما وأبدا يكرر عبارة : " أنا في علم أم في حلم أو كلاهما معا ؟ !![3] » فشعوره بالاغتراب بعدما فشل في الانسجام مع مجتمعه الذي فقد قيمه و مبادئه وحالة الانفصام التي يعيشها بعدما رحل من القرية الى المدينة جعلته مجنونا في صحوته ، وصاح في جنونه إذ يقول :« سأنام لأصحو من جديد ، لأتخلص من الحلم و حكاية جدتي ، وكل الطفولة المترسبة في ذاكراتي ، و كل تمردي الذي يؤرقني ، فأنا مجرد عبد كبقية

---

[1] - مصطفى ولد يوسف، مدن الصحو و الجنون، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د. ط) ، الجزائر 2019 م ، ص 51-52

[2] - المصدر نفسه ،ص 56-57-58

[3] - المصدر نفسه ، ص 190

العباد أعيش كما يعيشون ، و لا أريد إلا حياة هادئة ، حتى لو كانت مملة ، ويجب أن يكون كل تفكيري في أن أصحو حقيقة كبقية الخلق!! ، فلماذا أنفرد بصحوة الضمير وحدي بعدموته ؟» !![1]

و بهذا فالرواية إذن نقد لاذع بطابع ساخر اتجاه السياسة و المجتمع الذي يرى عيوبه بوضوح ، لكنه يرفض تصحيحها على الرغم من يقينه بوجوب ذلك.

مما سبق أمكننا القول بأن العنوان ذو موقع نصي مهم و استراتيجي ، يشتغل بوصفه دليلا ، به تمتاز الرواية عن غيرها ، و عبره يشي النص بمحتواه دون أن يفصح عنه بكيفية كلية ، واعتمادا على هذا التحديد تنهض علاقة العنوان بالرواية على أساس التضمن المتبادل ، و في مدار هذه العلاقة تتبدى الرواية جوابا عن الأسئلة الطافحة في جملة العنوان ، و يستنتج من هذا أمران أولهما: أن الرواية تنهض بوظيفة المرجع ، فالعنوان نص بدئي يمانع عن الفهم إذا لم يرد إلى القصة التي تفصل ما أجمله ، و تبسط ما اختصره ، و تطلق ما احتجزه ، أما الأمر الثاني ، فيلهج بالاشتغال الكنائي للعنوان ، إذ أن هذا الأخير جزء من الكل ، و يسمح التحدث به باستحضار هذا الكل . وبهذا المعنى يفترض في العنوان الاشتمال على عناصر الخطاب المكنى عنه ، و تشغيلها بما يضمن عدم ارباك العلائق الوظيفية بين المكنى و المكنى عنه ، إلا أن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن العناوين الروائية المدروسة تعبر عن مضامين نصوصها بطريقة مباشرة فتعكسها بكل وضوح ، بل نجد بأنها كانت غامضة و مبهمة و رمزية بتجريدها الانزياحي[2]، مما طرح صعوبة ايجاد صلات دلالية بينها و بين نصوصها ، لكننا حاولنا قدر المستطاع الوصول الى المقاصد و المرامي الإيحائية التي قصدها المبدع.

---

[1] - مصطفى ولد يوسف ، مدن الصحو و الجنون ، ص 207

[2] - ينظر : جميل حمداوي ، سيميوطيقا العنوان ، ص 36-37

2- مظاهر الانزياح في العناوين.

إذا كانت اللغة ليست أكثر من مادة ، و ليس الشكل الذي يمكن أن تأخذه أكثر من إمكان، فإن العلامة اللغوية و رغم ذلك تتمتع بقدرة فائقة على توفيق أوضاعها الداخلية بحسب التراكيب الداخلة فيها، و حسب متطلبات سياق ورودها ، فالدال تتنوع مداليله إلى حد التضاد في المشترك اللفظي، والمدلول يمتلك عدة دوال متنوعة كما في الترادف[1]، ولما كانت هذه اللغة ليست فقط نظاما إشاريا ، و لكنها صيغة أساسية للمعرفة و نظام للفعل، صار الأمر إلى أن إنتاج الخطاب داخل كل مجتمع مراقب و منقى و منظم ، يعاد توزيعه بموجب إجراءات لها دور في إبعاد سلطاته ومخاطره ، والسيطرة على حادثة الاحتمال ، إلا أن فعلي الضبط و المراقبة المجتمعيين للكلام الفردي، ومحاولة المجتمع توحيد دلالة الدال، لم يغير من خاصية أساسية في الدال اللغوي ألا وهي تعسفية العلاقة بينه و بين المدلول الأمر الذي جعل من تداول الدال مجرد إمكانية ، يظل برغمها متاحا لإمكانات أخرى تصل إلى حد الخروج على كل تداول[2]، و إذا كانت و رغم ذلك تمتلك نظامها الخاص بضبط كل ممارسة لها ، فمن المعقول أن توجد لكل تشكيل لغوي صورتان مختلفتان واحدة وظيفية تقوم على توظيف النظام لصالح أغراض الرسالة ، و أخرى متجاوزة تحقق أغراضها بتجاوز ذلك النظام فيما أسمته الأسلوبية بالانحراف Déviation[3] الذي حظي باهتمام كبير من طرفها باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية ، فالانزياح في حقيقته ما هو إلا انحراف الكلام عن نسقه المألوف ، و يظهر ذلك جليا في تشكيله و صياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي ، بل يمكن اعتباره هو الأسلوب الأدبي ذاته،

---

[1] - ينظر : محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 148

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 147

[3] - ينظر : لمرجع نفسه، ص 160

ذلك أن المستوى الإبداعي للغة هو الذي يخترق الاستعمال المألوف لها ، فينتهك صيغ الأساليب الجاهزة ، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية و جمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي، ذلك أن الخطاب الأدبي نظام لغوي خارج عن المألوف ، وهو مقصود في إنشائه ، بمعنى أنه شكل بدافع إرادي ، وهو خاضع لمبدأ الاختيار، أي اختيار الكلمات المناسبة للمقام ، وتركيبها في نسق لغوي فني لتؤدي وظائفها الفنية و الجمالية، فاختيار الألفاظ و تركيبها في سياق أدبي يجعلها بلا شك تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة، فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلول، فإن الأدب عامة يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته ، فتصبح اللغة الإبداعية بهذا الانزياح أو الخرق لا مجرد وسيلة بل غاية في ذاتها[1] ففي مجال الخطاب الأدبي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تستقيم القاعدة القائلة بأنه لكل دال مدلول بل نلحظ تعدد المدلولات للدال واحد ، بل ويفقد الدال مرجعيته بمجرد إدخاله في سياق لغوي مجازي ، و فقدان المرجعية هنا يمنح القارئ أو المتلقي فرصة لإنتاج المعنى ، و بهذا يسهم هذا الأخير في إنتاج النص .

تحتل قضية الدال و المدلول مكانا هاما في الحقل الأسلوبي ، إذ تفرض طبيعة الاستعمال اللغوي في النص الأدبي تفاعلا بنيويا ووظيفيا تنزاح بموجبه الألفاظ عن المعاني الوضعية بحسب طبيعة التشكيل اللغوي في النص[2]، و الواضح أن تقسيم اللغة إلى مجاز وحقيقة ماهو إلا وعي بهذه الظاهرة التي وضعت حدا فاصلا بين لغة التواصل ولغة الإبداع الأدبي ، فإذا كانت الأولى تخضع لمجموعة من القوانين المتعارف عليها، فإن الثانية تميل بدرجة كبيرة إلى خرق هذه القوانين والقواعد، فتخرج اللغة عن وظيفتها التواصلية و تتجه نحو الوظيفة الفنية الجمالية عن طريق

[1] - ينظر : نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي) ، ج 1 ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، (د. ط) ، الجزائر 2010 م ، ص 198

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 202

مجموعة من الآليات الفنية ، فالخروج بالكلمات من طبيعتها العادية إلى طبيعة جديدة هو الذي ينتج لنا جمالية وشعرية اللغة الإبداعية [1]، و هذا يعنى أن الكاتب لا يقدم فكرته للقارئ دون اجتهاد منه و ذلك من خلال إقامة علاقات جديدة بين الدال و المدلول .

على هذا الأساس نستنتج بأن « تركيب العبارة الأدبية عامة..... يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو النثر العلمي : فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا و تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية. فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن » [2] و ذلك بغرض إثارة القارئ ، لأن الانزياح ما هو إلا « " استعمال المبدع للغة مفردات و تراكيب و صورا استعمالا يخرج به من عما هو معتاد و مألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد و إبداع وقوة جذب و أسر" وبهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني و غير الفني. و ليس من قبيل المبالغة في شيء أن يقال: إن الانزياح يتغلغل في مسارب الأدبية عامة و الشعرية على نحو خاص تغلغلا يصح معه القول إنه يقع منهما موقع القلب من الجسد ، فإذا كان القلب هو ما يمد الجسم بالدم و الغذاء فإن الانزياح هو" وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي" على نحو ما يقول جان كوهن وعلى ذلك فالبحث في الانزياح هو بالضرورة بحث في الشعرية و هو كذلك بحث في الأدبية أيضا » [3].

---

[1] - ينظر: عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ج2، منشورات عيون، ط1، المغرب 1987م، ص21

[2] - أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، ط 1 ، لبنان 2005 م ، ص 120

[3] - المرجع نفسه، ص 7-8

من هذا نخلص إلى أن الانزياح هو شرط مهم لحدوث الشعرية باعتباره قضية أساسية في تفجير جماليات النص الأدبي عامة و العنوان على نحو خاص، إلا أنه « لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول. إن الأول " خطأ" شأنه شأن الثاني، إلا أن خطأ الأول ممكن التصحيح من حيث إن الثاني يتعذر معه التصحيح، وليس هذا التصحيح إلا قبول التأويل بما هو صحيح. وهذا يصبح متعذرا لو أن الانزياح تعدى درجة معينة، فالانزياح المفرط يجعل منه كلاما غير معقول، مستعصي التأويل، وبذلك تسقط عنه السمة المميزة للغة، أي "التواصل ". يخرق الانزياح إذن قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان هذا الانزياح ليكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحد. إنه لا يعد شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح و ليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية » [1].

مما سبق يتضح لنا جليا أن «اللغة الشعرية تشغل منزلة وسطا، تتأرجح بين قطبين: الأول هو قطب اللغة الخالصة الصحة (أي الخالية من الانزياح وغير المعقول). و النموذج المثالي المجسد لهذا الجنس من الكلام هو الخطاب العلمي، والثاني هو قطب اللغة غير المعقولة ... وهذا القطب نقيض الأول . أحدهما ذو معنى والأخر لا معنى له أو غير معقول. للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة، و لكونها تؤول، و تستعيد الانسجام والمعقولية فتجتمع بذلك بالقطب الأول » [2]. حاول جان كوهن إبراز هذا التصور من خلال التمييز بين مستويين هما عرض الانزياح ونفيه، أما المستوى الأول ففيه تكون عملية خرق النظام اللغوي مدمرة للمعنى، وفي المستوى الثاني يتم إعادة هذا المعنى إلى معقوليته من خلال تأويل الانزياح، و لهذا اعتبر أن الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين : الانزياح و نفيه . تكسير البنية و إعادة التبنين ،

[1] - جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 6

[2] - المرجع نفسه، ص6

ولكي يحقق العنوان شعريته ينبغي أن تكون دلالته مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ ، فيتأرجح بين الذهاب و الإياب من المعنى إلى فقدان المعنى ثم من فقدان المعنى إلى المعنى، و بدون شك هذا التأرجح هو من يمنحه خصوصيته الشعرية ، إذ أن العملية لا يمكن إطلاقا قلبها. إن وعي القارئ لا يجد بعد عودته ما تركه في المنطلق، لقد خضع المعنى من خلال هذه الحركة لتغيير حميم[1].

إن المتأمل في منظومة عناوين الروائي مصطفى ولد يوسف يكتشف جهوده في عملية خرق لغة الاستعمال المتواضع عليها في صياغته لبنيات عناوينه ، وذلك راجع إلى أن هذا الخرق ربما كان سمة من سمات العنوان دلاليا، فلولاه لتحول إلى كلام عادي نرى من خلاله معناه دون أن يستوقفنا هو، و المسألة في هذه النقطة بالذات ذات علاقة بما إذا كانت اللغة لباس للفكر فيطلب من المبدع أو الروائي أن يكون مفكرا يستحب منه أن يكون واضحا في تعابيره ، أو أنها خطاب غير شفاف يستوقفنا قبل أن يمكننا من عبوره أو اختراقه، و بهذا فلغة الخطاب العنواني لا تتوخى الإخبار ، أو لنقل أنها ربما تتوخاه بعد إحداث عملية الإثارة على حساب الوظيفة الإخبارية [2] وهذا ما ذهب إليه ميخائيل باختين الذي يؤكد بأن« اللغة ليست وسطا محايدا ينتقل بيسر وسهولة إلى ملكية المتكلم القصدية »[3] وعدم حياديتها يهيئ لها إمكانية القيام بدور أبعد من توصيل المعنى المباشر، فإذا ما كانت الرواية فنا لغويا أساسا فإنها تكون مجرى خصبا للإبداع والخلق ، و بالتالي تتمتع بقدرة فائقة على توظيف طاقة شعرية هائلة في ثنايا تلك اللغة، و لهذا رأى باختين

[1]- ينظر: جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 173 – 174

[2] - ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، ص 33

[3] - مخائيل باختين ،الكلمة في الرواية ، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، ط1 ، سوريا 1988 م ، ص53

بأن « الرواية جنس فني، والكلمة الروائية كلمة شعرية » [1] وهذا ما يؤكد أن الخاصية الشعرية قارة في صميم البناء اللغوي للعمل الروائي ، و أن القصد المباشر و التلقائي للكلمة في جو الرواية يبدو أمرا على قدر لا يغتفر من السذاجة ، وهو في الواقع أمر مستحيل ، بل إن الصورة لا يمكن أن تتفتح وتتعقد وتتعمق وبالتالي تبلغ الاكتمال الفني إلا في ظروف الجنس الروائي [2]، فذلك التعبير غير المطروق، أو الاستخدام غير المألوف للكلمة هو المعول عليه في بناء لغة العنوان، و هذا ما يتفق مع رأي جان كوهن في أن سر الشعرية هو في التركيب اللغوي ، و تجاور الكلمات وتوظيفها توظيفا جماليا، و أن سر التركيب العنواني يكمن في الصياغة اللغوية التي تجعله غير عادي، فالرواية ليست تعبيرا وفيا عن عالم غير عادي و لكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي ، إنها كيمياء الكلمة التي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة[3]. و بالتالي فالشعرية تنشأ عن الخروج باللغة عن المألوفات من التعبيرات، ولعل أبرز الجوانب التي يتم فيها ذلك التجاوز الاستعارة، ففي الرواية عامة و العنوان خاصة عناية خاصة بتراكيب الكلام، وذلك بوضع الكلمة في تشكيل جديد غير متوقع وغير مألوف.

لا بد لنا من الإشارة إلى أن البحث في مسالة الانزياح هو بحث فيما أسمته البلاغة بالمجاز ذلك أن التركيب العنواني هنا يجنح إلى أن يكون ملتويا لا عن جهل صاحبه للمتواضع عليه من الاستعمالات أو للقواعد و القوانين اللازم إتباعها حتى يكون القول سليما ، و إنما هو تعبير ملتو عن قصد يحمل ضمنيا معرفة صاحبه بالقواعد والمعايير التي سيخرقها هذا القول [4] لذلك فإن الاستعارة ما هي إلا « عبور من اللغة التقريرية إلى اللغة الإيحائية ، عبورا يحصل عليه

---

[1] - مخائيل باختين ،الكلمة في الرواية ، ص 19

[2] - ينظر : المرجع نفسه ،ص 31 – 32

[3] - ينظر: جون كوين ، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ج1 ، تر : أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر، ط4 ، مصر 2000 م ، ص 141

[4] - ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، ص 27

بواسطة انحراف كلام يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى ليجده على مستوى الثانية » [1] و هذا يعني أن« المجاز ليس في الواقع سوى تحويل للمعنى : إنه إذن مرور من حرفية التركيب التي تتجلى فيها لا معقوليته إلى تفسير أحد قطبي التضاد تفسيرا ينبغي أن يكون خارج المتواضع عليه و المفهوم من اللفظ ، لكي يخرج التركيب عن انزياحه و يتلاءم مع المعنى و المنطق» [2] و ينص المجاز على وجود « عنصر الاستبدال و الإحلال فيه، سواء أكان يتصل بكلمة أو جملة و سواء سمح السياق بتجاوز المعاني مع أولوية بعضها على البعض الآخر مثل الكناية، أم كان يقطع بقصدية أحدها و استبعاد الآخر كما في الاستعارة ، فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة ، و تداعيات أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات ، فبدلا من كلمة (أ) نجد في النص الأدبي كلمة تحل محلها ، و تقوم هذه الكلمة الثانية بإثارة معنى الكلمة الأولى التي تربطها بها علاقة دلالية و ذلك عن طريق التوافق في بعض عناصر الدلالة أو التشابه في مجال المشار إليه. من هنا فإن الكلمة الماثلة في النص تجبر المتلقي على إحالتها إلى الأولى ، مستعينا في ذلك بمقتضيات النظام اللغوي للدلالة أو بطبيعة معرفته للعالم الخارجي حتى يجد كلمة (أ) المعنية و يبني الدلالة الفعلية للنص على أساسها » [3] لكن هنا يجدر بنا التنبيه إلى أنه لا يمكن إدراج كل تعبير مجازي على أنه يخلق شعرية ما، فالعبارات المجازية المتكررة تدخل في باب الحقيقة و التواضع، و بهذا لا يعد كل استعمال مجازي للغة استعمالا شعريا ، إلا أن ابتكار تراكيب مجازية فيه لا يكون إلا عن طريق جودة سبكها ، إذ يحدث انفتاح للدلالة و تتحول الكلمة في النص الروائي و عنوانه إلى إشارة لا لتدل على معنى،

[1] - عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، ص 46

[2] - المرجع نفسه، ص 46

[3] - المرجع نفسه، ص 74

وإنما لتثير في الذهن دلالات و إيحاءات و إشارات أخرى ، و تجلب داخلها صورا لا يمكن حصرها ، والتي تلعب دورا كبيرا في شحن اللغة الشعرية.

و لعل العودة إلى عناوين مؤلفات الروائي مصطفى ولد يوسف ستمكننا بدون أدني شك من استخلاص الصور البلاغية و الدلالية للمجازات و الانزياحات الواقعة على مستوى البنية اللغوية لها والمتمثلة فيما يلي :

أ- التنافر الدلالي

لا تقتصر شعرية و جمالية العنوان على تركيب واحد أو قاعدة واحدة فقط ، بل يمكن إيجاد تراكيب مختلفة توظف توظيفا شعريا ، فتخرج عن المتواضع عليه ، لأن ذلك الخروج مقصود من قبل المبدع و ليس مجانيا ، إذ أن الكيفية التي تنظم بها المادة هي ذات طبيعة دلالية ، و هي العنصر الذي تقوم عليه الدلالة ، فذلك التركيب غير المألوف يؤدي بدوره إلى تغيير المعنى، ولهذا يعد التنافر الدلالي « طابقا أول من بناء يشمل طابقين اثنين ، و هو الطابق الذي يحقق وضعية الانزياح لإنبنائه على خرق منظم لقواعد الكلام ، يصبح معه التركيب شاذا من الناحية المنطقية ، و لكنه يبقى مع ذلك لحنا مبررا على حد تعبير " ت. تودوروف" » [1].

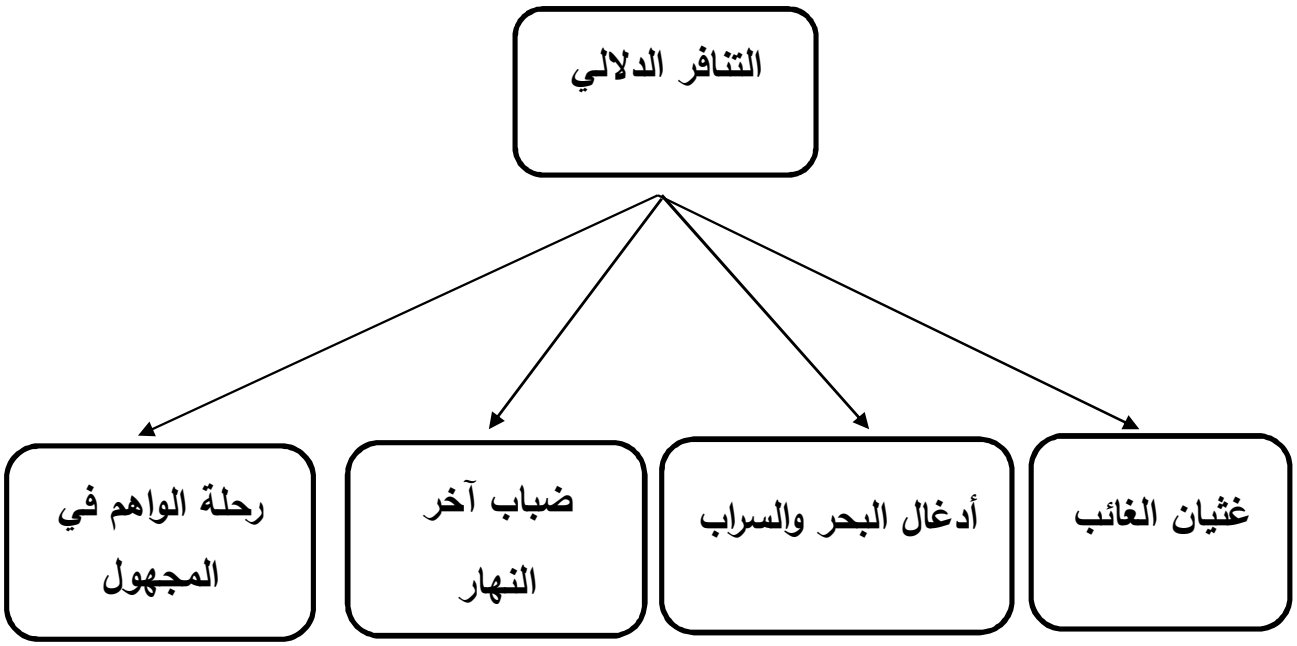
لا بد لنا من الإشارة هنا إلى أن المبدع هو المسؤول عن تشكيل الانزياح ، أما المتلقي فتوكل إليه مهمة فكه ، فالكاتب « وهو يعمد إلى خلق التنافر الدلالي داخل تراكيبه ، إنما يفرض على القارئ أن يتحرك داخل التنافر ليكشف المخرج من داخله ، و هو بذلك يلفت نظر القارئ إلى أن التنافر هو الطريق الوحيدة التي تؤدي الدلالة المقصودة بطريقة شعرية حقا » [2] لذلك إن أراد

[1] - عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ص 74

[2]- المرجع نفسه، ص75

إعادة الانسجام لهذه التراكيب المنزاحة فعليه البحث عن الدلالة المنطقية فيما قاله المبدع ، من خلال اللجوء إلى عملية الاستبدال لتعديل دلالة المدلول الأول.

على هذا الأساس أمكننا القول أن الانزياح الدلالي ينشأ من تنافر الألفاظ المسندة إلى بعضها، حيث تخلق عدم ملائمتها معنى جديدا، وهذا ما يشكل شعرية العنوان « فتغيير الأوصاف و تكسير النعوت ليس مجرد ترف تعبيري، و لا نزق لغوي، لكنه مؤشر دقيق لتغير الحساسية والذوق في العصر الحديث، و الانتقال من مرحلة الانفصام بين الفعل الحسي و القول المثالي، إلى درجة من الوعي يتم فيها تطويع الكلمة الشعرية لتحمل مجمل ذبذبات الحياة الجديدة» [1] و قد حفلت العناوين المدروسة بصور متنوعة من التنافر الدلالي و يمكن إبرازها في المخطط الآتي :



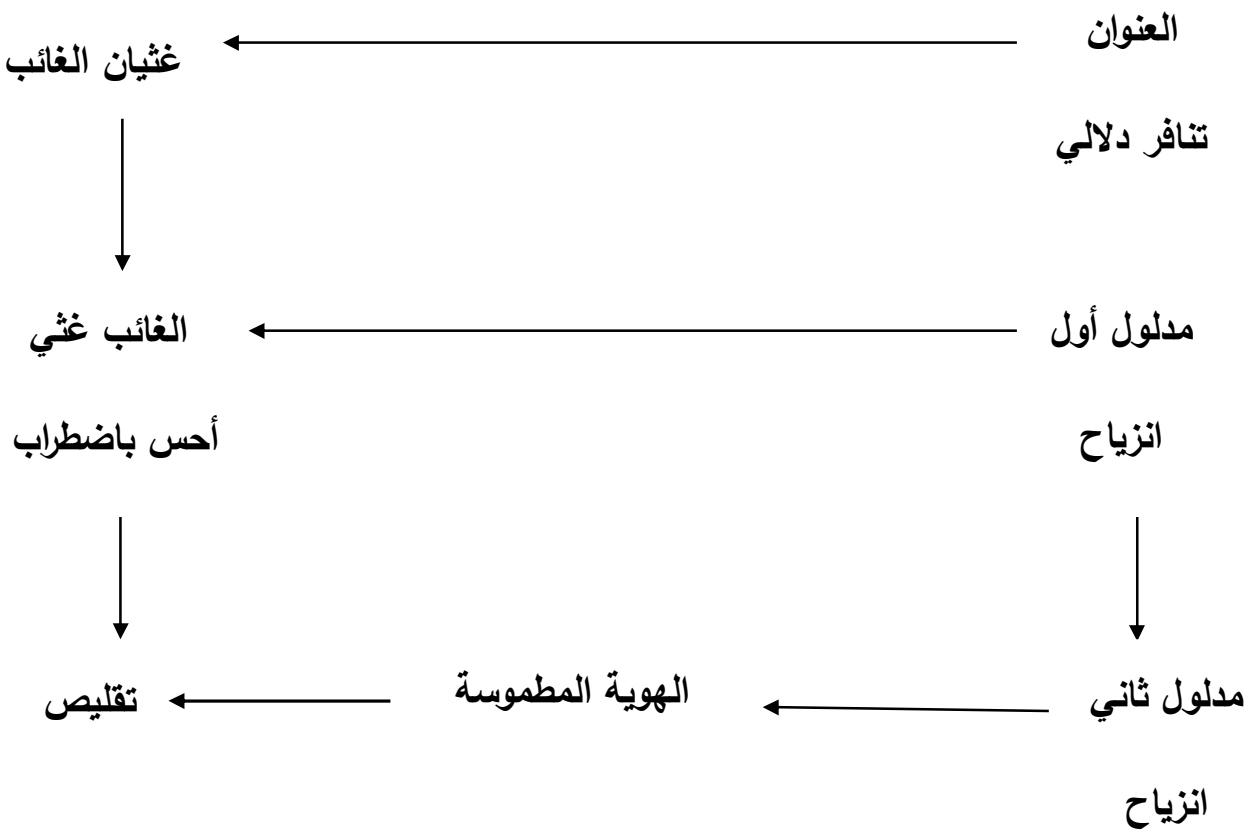
يبدو من خلال هذه العناوين أن الروائي مصطفى ولد يوسف مسكون برغبة الجمع بين المتناقضات التي ينفي كل منهما الآخر نفيا قطعيا ، حتى أنها تقترب من حدود اللامعقول إذا وقفنا عند حدود دلالاتها المعجمية ، وهذا ما وجد في عنوان (غثيان الغائب) الذي يبدو فيه التنافر

[1] - صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، ط 1 ، لبنان 1995 م ، ص 42

واضحا بين طرفي تركيبه، وهنا يكمن الإنزياح عندما أضيفت كلمة (الغائب) إلى كلمة (غثيان)، فليس من المعقول أن يكون للغائب غثيان ، لكن يمكن أن نعيد هذا التركيب إلى درجة من المعقولية حينما يشير هذا المدلول اللامنطقي إلى مدلول ثان يمكن استخلاصه من هذا التركيب وهو البحث عن الهوية المطموسة.

لكن هذا لا يعني أبدا بأننا قدمنا المدلول الثاني بشكل دقيق ، فهذا مجرد تأويل من تأويلات كثيرة ، و ما يهمنا في هذا المقام هو التأكيد على أن « التركيب إنما يتطلع دائما إلى المدلول الثاني ، أي المدلول الملائم ، بيد أن العبور إليه هو في الواقع محاولة لاجتناب اللامنطقية عند حدود المدلول الأول . وقصد الوصول إلى المدلول الثاني بكل إيحاءاته يصاب المدلول الأول بتحول كبير، أي أن القارئ هنا حين يصطدم بالمدلول الأول ، يضطر إلى القفز مباشرة من التركيب إلى المدلول الثاني الذي يختفي دائما وراء المجاز على شكل استعارة أو كناية أو مجاز مرسل أو ما إلى ذلك من صور بلاغية معروفة » [1] ، ويمكن تمثيل تقليص الإنزياح في عنوان (غثيان الغائب) كما يلي

[1] - عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، ص 58



فهذا العنوان عبارة عن تركيب إضافي بين (غثيان) التي هي مضاف و(الغائب) التي هي مضاف إليه فيما تسميه البلاغة بالكناية، وهو هنا كناية عن الحقيقة المغيبة في المجتمع وهويتها المطموسة ،فالغثيان كدال لا يشير إلا إلى مدلول واحد وهو الاضطراب و الجيشان النفسي، لكن عندما أسند إليه الغائب أصبح يشير إلى معنى آخر مغاير للأول، وبهذا« يكون طابق الانزياح أكثر ارتباطا بمفهوم الدلالة ، و يكون طابق الصورة البلاغية أشد لصوقا بقانون الترميز» [1].

و يكشف لنا عنوان (أدغال البحر و السراب) نوعا من التنافر بين دلالة الأدغال و دلالة البحر، فكيف للبحر أن تكون له أدغال ؟، فيقف القارئ مندهشا أمام هذه المفارقة، فكيف تجتمع (الأدغال) و(البحر) في سياق واحد، و كلاهما يحيل إلى معنى في الأصل هو نقيض الآخر. وأراد

[1] - عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ،ص 76

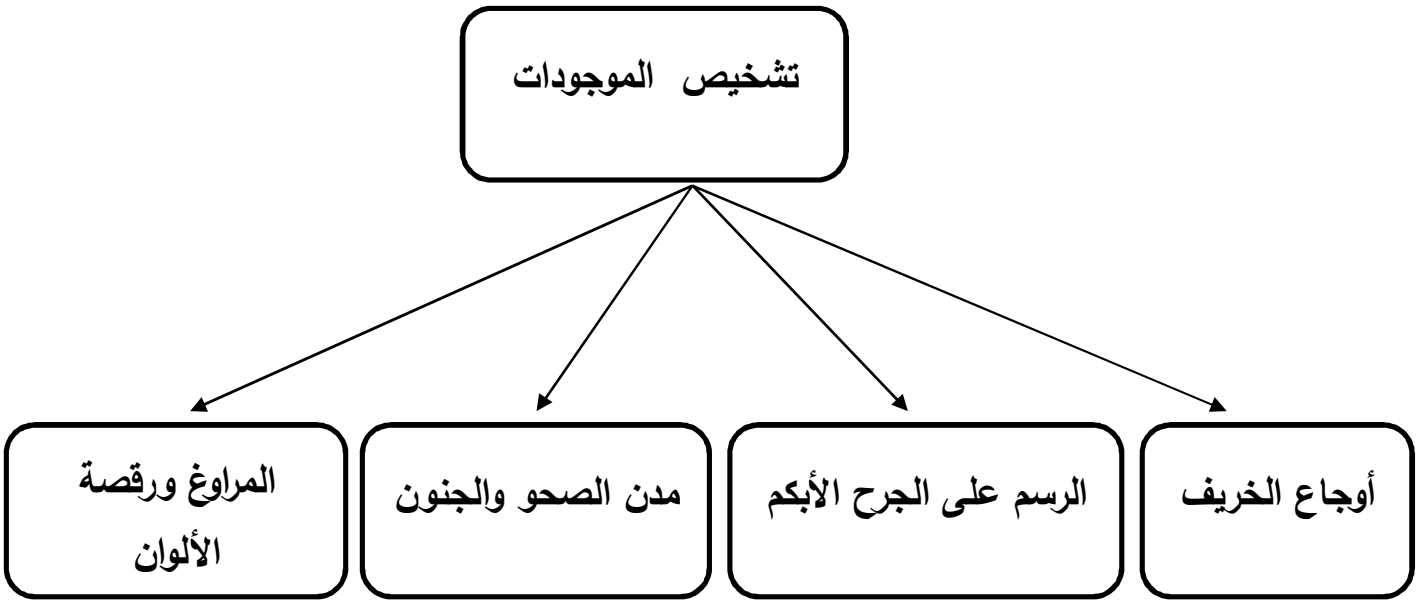
من خلال هذا العنوان التعبير عن الهجرة السرية عبر البحر في قوارب الموت التي أضحت تحصد آلاف الأرواح أين تتهافت عليها مختلف الشرائح لضمان حياة مستقبلية سعيدة في بلاد الغربة المزمع الوصول إليها.

و في عنوان (ضباب آخر النهار) يظهر جليا ذلك التنافر الدلالي بين مفرداته ، فكيف تضاف كلمة (آخر) و (النهار) إلى (الضباب) ؟، فليس من المعقول أن يوجد الضباب بآخر النهار، و بهذا فالعلاقة الإسنادية بين المضاف و المضاف إليه هنا لم تقم على الملائمة بين الطرفين و هذا يعني إيجاد لغة جديدة ، و قصد معنى مختلف عن المألوف ، وبالتالي ولادة جمالية أو شعرية هذا العنوان. و هذا ما حدث في عنوان (رحلة الواهم في المجهول) الذي قام على مفارقة الفجاءة التي تقوم على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر، فيتفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه، فالتناقض فيه ليس خافيا على النظرة العجلى .

ب – تشخيص الموجودات

لقد حفل مجال تشخيص الموجودات بحضور واسع داخل منظومة العناوين المدروسة، ويقوم هذا النوع من الانزياح على الخلط بين الكائنات في مجال الصفة، و ذلك عن طريق إسباغ الصفات و إسناد الأفعال الإنسانية إلى ما هو غير أنساني من خلال الاستعارة، ولا بد لنا من الإشارة إلى أن« الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى ، إنها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى ، مرورا من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي، ولهذا ليست كل استعارة بشعرية »[1] فالاستعارات المألوفة لا تحقق غاية شعرية ، لأنها فقدت أثرها الجمالي لدى المتلقي. والمخطط الآتي يبين العناوين التي وجدت فيها هذه الظاهرة.

[1] - جون كوين ، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر ، ص 237



المتأمل في عنوان (أوجاع الخريف) يلاحظ أنه تم إسناد الأوجاع إلى الخريف و ذلك عن طريق المركب الإضافي، و الوجع كما هو معروف خاصية إنسانية، فكيف تسند إلى ما هو غير إنساني ؟، من هنا ينحرف التركيب عن قاعدة الاستعمال المألوف للغة ، إذ لا يمكن أن يكون الوجع صفة من صفات الخريف ، وهنا يكمن الانزياح من خلال ما يفرضه كل من (أوجاع) و(الخريف)، أي بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني ، وهذا ضرب للمألوف و المعقول.

لكن يمكننا أن نعيد هذا التركيب إلى المنطق حين يشير المدلول المنحرف إلى مدلول ثان أكثر واقعية، و يتم الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني عن طريق تأويل هذه الصورة البلاغية ، و بهذا يخرج المعنى من انحرافه وغرابته ، لأن فعل القراءة لا يتوقف عند وضعية الانزياح، بل يقلصه حتى يصير لائما عندما يتحول إلى استعارة [1]، على أساس أن (أوجاع الخريف) مركب إضافي شبه فيه الخريف بالإنسان الذي يتوجع ، حذف المشبه به و أبقي على لازمة من لوازمه و هي الوجع و ذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

[1] - ينظر: عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، ص 63

و تأتي عناوين (الرسم على الجرح الأبكم) و(مدن الصحو والجنون) و(المراوغ و رقصة الألوان) غير مألوفة هي الأخرى، و ذلك لإسناد الصفات الإنسانية إلى ما هو غير إنساني، إذ أن (البكم ، الصحو ، الجنون ، الرقص) هي صفات و أفعال ملازمة للإنسان ، لكنها في مقابل ذلك أسندت إلى (الجرح، المدن، الألوان) التي تنتمي إلى حقل الموجودات لا الإنسان ، من هنا انبثقت جمالية هذه العناوين من خلال قدرتها على تجاوز إطار اللغة المألوفة ، و تحوير كيانها ، لتكشف بقدرة خلاقة عن عالم بكر استحدثته و أثثته على نحو فريد، فبنية الاستعارة القائمة على التشخيص وبث الحياة والحركة في الجمادات و الأشياء، جعلتها تخلق دلالاتها الموحية التي تولد الشعور بالغرابة و المفارقة ، فهذه التراكيب العنوانية كانت ملتوية و بعيدة عن المنطق بل و شاذة عنه، لكن الحقيقة أن هذه العلاقات التي أقامها الروائي بين العناصر المكونة لتراكيب عناوينه ليست من الاعتباطية في شيء، فهي مقصودة تهدف إلى إحداث خرق منهجي لقانون اللغة عن طريق الابتعاد عن الوضوح والتقرير والميل إلى الإيحاء و الغموض، وذلك من أجل تحقيق الإثارة والدهشة التي تشد انتباه القارئ و لو كان ذلك على حساب منطقية التركيب .

و إذا كان الأسلوب مجرد إسقاط لمحور الاختيار على محور التوزيع ، فإن الكاتب هنا أحدث في هذا الإسقاط انزياحا في قاعدة الاستبدال ، فتصرف في هيكل الدلالة ليحدث هذا الانحراف ، لأنه إذا كانت المفردة شاذة في الإسناد أو الإضافة فإن شذوذها عائد بدون شك إلى علاقاتها بما يجاورها من مفردات أخرى ، و لكننا أثناء البحث عن الدلالة الأقرب إلى المنطقية وإلى ما يتوخاه المبدع من تركيبه، ننتقل من التوزيع إلى الاستبدال، أي أننا نبحث في علاقة المفردة الموسومة بالشذوذ ببقية مرادفاتها أو بالحقل الدلالي الذي تنتمي إليه، لكن بحثنا هذا لن

يكون مثمرا إلا و نحن نراعي داخل هذه العملية نفسها عنصر التجاوز، أي أننا نحاول أن نعقد ألفة بين لفظتين متنافرتين بالاحتيال على احديهما لنخفف قليلا من حدتها أو غلوها [1].

[1] - ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، ص 74

الخـاتــمــة

أفضت دراستنا لشعرية العنوان في أعمال الروائي مصطفى ولد يوسف إلى مجموعة من النتائج نلخصها فيما يلي:

- تنوعت صيغ المصدر في منظومة العناوين المدروسة ما بين السماعية على نحو ما هو موجود في عنوان (أوجاع الخريف) و (مدن الصحو والجنون)، والقياسية نحو عنوان (غثيان الغائب) و(الرسم على الجرح الأبكم).

- عند مقاربة أسماء الفواعل، تبين لنا أن بعضها جاء حاملا لدلالة النسبة إلى الشيء، فاسم الفاعل (الغائب) نسب الغياب إلى صاحبه فكان غائبا ، و الواهم في عنوان (رحلة الواهم في المجهول) نسب الوهم إلى صاحبه فكان واهما.

- ورد اسم المفعول في عنوان واحد هو (رحلة الواهم في المجهول) و جاء على صيغة " مفعول " ، وإذا كان في أصله يدل على الحدث و الحدوث و ذات المفعول ، فإن صيغته هنا تحمل دلالة الاستمرار و الثبوت ، فجاءت لتعبر عن الضياع المستمر الذي عاشه " صوفيان " بطل الرواية وهو يحاول ايجاد تفسير لما يحدث في الجزائر أيام العشرية السوداء .

- وردت الصفة المشبهة في عنوان واحد هو (الرسم على الجرح الأبكم) على وزن" أفعل " ، حاملة لدلالة الثبوت ، إذ حاول المبدع من خلال هذه المجموعة القصصية رسم صورة مجسمة للواقع الجزائري المتأزم منذ زمن ، من خلال تسليط الضوء على عدة ظواهر لعل أبرزها ظاهرة الجبن التي سيطرت على الأغلبية الساحقة ، أين التزم الجميع الصمت ، و تجنبوا التعبير عن مختلف الطابوهات التي انتشرت في المجتمع.

- الحضور القوي للمصدر في العناوين دليل على اضطراب الذات الإنسانية المعاصرة .

- إن صحة التركيب النحوي ليس شرط متى توفر في عنوان اتضح معناه ، لذلك جاءت بعض العناوين مؤجلة الدلالة على الرغم من سلامة بنيتها النحوية و هذا ما يخلق جماليتها.

- إن وصف الأنظمة التركيبية للعناوين ، و تحديد البناء النحوي لها مع ضرورته و شدة الحاجة إليه لا يمكن أن يتم دون أن يرتبط هذا بما تؤديه من دلالة.

- الغموض الدلالي الموجود بالعناوين ما هو إلا نتيجة حتمية لفك التلاحم بين بنيتي النحو والدلالة فيها.

- إذا كان العنوان في مركزيته مكونا نصيا متماسكا ، فإنه يستطيع أن يخلق كيانات دلالية ذات مزالق تعتيمية بالغة في تفريعاته الصغرى، من شأنها أن تحقق الدهشة التي تشد انتباه القارئ.

- إن التراكيب النحوية للعناوين لا يحدها أي شرط مسبق ، إذ أن امكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محظورات ، بدء بالحرف و انتهاء بالجملة المركبة ، هذا ما يجعل التراكيب العنوانية لا نهائية و غير محدودة ، مما يمنح الكاتب حرية واسعة في اختيار التركيب الذي يفضله.

- تنوعت عناوين مؤلفات الروائي مصطفى ولد يوسف وتعددت أشكال صياغتها، وجاءت وفقا لأنماط تركيبية مختلفة.

- يتمتع العنوان بموقع استراتيجي مهم ، غير أن هذه الموقعية تمنعه من التمدد خطيا فتفرض عليه اقتصادا لغويا في بنيته ، و لهذا يغدو الاقتصاد سمة تميز نصه أنطولوجيا.

- المتأمل في العناوين المدروسة يلحظ ذلك التنافر الواضح بين مفرداتها ، و ذلك بسبب رغبة المؤلف في خلخلة العلاقات السائدة في اللغة ، عبر انتاج بنى لغوية مفخخة بالقلق و الغرابة ، وهذه هي الاستراتيجية الإغرائية التي اتبعها بغية فتح ثغرة في افق انتظار المتلقي ، عبر احداث تجاوزات غير ملائمة بين العلامات اللغوية ، و ذلك بدمج الحقول الدلالية المتضادة و المتنافرة ، وبهذا تكتسب قدرة مضاعفة على الايحاء ، و تعدو نصيتها اكثر قوة على اخراج نصوصها من لعبة الثنائيات المتضادة لتعتاش على تخوم اللاحسم ولا نهائية التأويل.

- الصياغة العنوانية تستهدف اقصى امكانات التكثيف و الإيجاز ، و هذا لا يتحقق الا بممارسة الحذف حيث تنمو الفراغات و الفجوات في تركيبه ، الأمر الذي يستدعي تنشيط فعالية التلقي بتأويل ما ارتكبه الحذف من انحرافات تركيبية و دلالية ، ليدخل المحذوف مجال الاحتمال و الممكن ، وهذا ما يحرره من الشفافية ، حيث يمسك الدال بخاصرة مدلوله ، فيبعده عن الوضوح و يلج به في دائرة الكثافة و العتمة.

- بالتمعن في البنى التركيبية للعناوين تتمظهر لنا الهيمنة المطلقة للجمل الإسمية ، و بالتالي فهي تمارس وفائها لتقاليد العنونة الإسمية ، إذ تعد الإسمية خاصية مميزة في بنية العنوان و جملته ، حيث أن الاسم يتعالى على الزمن و تحولاته ، و توسل العنونة بالإسمية يضمن لها الثبات.

- لعل أبرز ما لفت انتباهنا في خطاب هذه العناوين اشتغال آلية الحذف النحوي سواء أكان على مستوى المسند إليه (المبتدأ) أو المسند (الخبر) و هذا ما يحدث ثغرة من شأنها أن تصدم المتلقي، مما يحضنه على تلك الفجوة المتشكلة.

- حذف المبتدأ في العناوين يدل على غياب فاعلية الذات الإنسانية المعاصرة التي حجب الضياع كينونتها و هويتها الحقيقية.

- إن جمالية و شعرية العنوان تتبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلق ممكنة.

- إذا كان العنوان يشكل لحظة تأسيس وعي لدى القارئ ، فهذا لا يعني أنه يقودنا دوما إلى المعنى بسهولة مطلقة ، إذ أن قراءة النص سرعان ما ستكشف إما عن تكثيف هذا الوعي و تعزيزه وتدعيمه، أوعن نفيه و احباطه و كسر أفق توقعه ، لهذا يعد عنصرا مهما لفهم مرامي النص و الكشف عن بنيته العميقة التي تثوي خلف بنيته الظاهرة.

- إن بنية و دلالة العنوان لا تنفصل عن بنية و دلالة العمل ، لأن العنوان يتضمن العمل ، مثلما أن العمل يتضمن العنوان ، و هذا الأخير يوحي إما بجزئية تمثيله للنص أو شموليته ، وهو يختزل النص

مبنى و معنى ، هذا الأمر الذي يجعل قراءة دلالة العنوان لا تتحقق بمعزل عن قراءة النصوص ، و هذا تماما ما تؤكده المنظومات العنوانية المدروسة نحو عنوان (أوجاع الخريف) و(ضباب آخر النهار) وغيرها ، و بهذا تنهض علاقة العنوان بالرواية على أساس التضمن المتبادل، و في مدار هذه العلاقة تتبدى الرواية جوابا عن الأسئلة الطافحة في جملة العنوان ، غير أن هذا لا يعني أن هذه العناوين الروائية تعبر عن مضامين نصوصها بطريقة مباشرة فتعكسها بوضوح ، بل نجدها غامضة و مبهمة ورمزية بتجريدها الانزياحي ، و هذا ما يطرح صعوبة ايجاد الصلات الدلالية بينها و بين نصوصها.

- إن العلاقة بين العنوان و النص علاقة معقدة أكثر مما تتصور ، ففي الوقت الذي يظهر العنوان وكأنه في حالة تواز شكلي أو دلالي مع النص ، أو في حالة إحالة مرجعية إليه ، نجد أنه كثيرا ما يفارق العنوان مرجعيته، بل و يراوغ و يماطل بما يحتاج معه إلى مفاوضة عنيدة لفك شيفرته وإعادة تصوره ضمن لعبة تفكيكية.

- لا يمكن قراءة العنوان بمعزل عن النص الذي يعنون له ، إذ أن العلاقة بينهما جدلية ، و تزداد فرص انشداد النص للعنوان ، بتفسير الأول للثاني ، و احتضان الثاني للأول بوصفه بنية دلالية كبرى ، ليس النص سوى انفجار و تشظ له.

- يعد الانزياح شرطا مهما لحدوث الشعرية باعتباره قضية أساسية في تفجير جماليات النص الأدبي عامة و العنوان على نحو خاص.

- يبدو أن الكاتب كان يلجأ عن قصد إلى أساليب المجاز في صوره المتنوعة في صياغته لبنية عناوينه رغبة في اثارة انتباه المتلقي و شده و لو على حساب منطقية التركيب ، بحيث لو تم الوقوف عند الحدود المعجمية للمتناقضات لترتب عن ذلك اقترابها من حدود اللامعقول، لكن يمكن أن نعيد هذا التركيب إلى المنطق حيث يشير المدلول المنحرف إلى مدلول ثان أكثر واقعية ، و يتم الانتقال من المدلول الأول إلى الثاني عن طريق تأويل الصورة البلاغية ، و بهذا يخرج المعنى من انحرافه وغرابته.

- العنونة في الروايات المدروسة قامت بانتهاك اللغة المعيارية التي هدفها التوصيل إلى اللغة المنزاحة، فتنبني شعريتها في العمق عبر هذا الانتهاك المنظم ، أو عبر هذ الانزياح الأسلوبي عن اللغة المألوفة.

- اعتمد الكاتب في عنونة نصوصه على الغموض العميق ، و التركيب المفارق للسائد ، ليغدو العنوان صدى للنص و النص صدى للعنوان الذي يحقق مشروعيته في كتابات ولد يوسف من هذه الغرابة التركيبية و الدلالية ، ليرتهن فهم النص و تأويله بفك ألغاز العنوان ذاته.

- إن المتأمل في العناوين المدروسة يكتشف مدى اعتكاف الكاتب على الارتفاع بنصية العنوان السردي إلى مضاهاة العنوان الشعري ، ليكتنف بالغموض و الاستعارة ، حتى يكون اشد اصطيادا للقارئ و أكثر إغواء له ، و بالتالي يفرض العنوان السردي ذاته كنص ممعن في نصيته ، له تضاريسه الوعرة التي تمنع من مقاربته بالسهولة التي يمكن تصورها.

- تستند هذه العناوين على استراتيجية معينة تعتمد على آليات التكثيف الدلالي و الاثارة ، و ذلك قصد ارباك المتلقي بالمفارقة التي تكتنف فضائها الدلالي ، و هنا يغدو الروائي صياد حاذق يستدرج فريسته إلى شباك القراءة بأسئلة العنوان الحارقة ، بل و يجعله يطرح تساؤلات حول ذاته و اختياراته وواقعه .

- دفع الروائي بعناوينه إلى أقصى مراتب الإثارة على مستويات البنية والدلالة والمجاز، أين تأججت بقدر هائل من الغموض الذي يقترف كسرا مريعا لأفق الانتظار لدى القراء.

- انطلق الكاتب بخطابات عناوينه إلى آفاق متاهيه عبر الإمعان في تكسير أفق الانسجام بين القارئ والنص ، بتقديم عناوين لا تعرف سوى التنافر و عدم الملائمة بين عناصرها ، كما لو أنها تسعى إلى خرق الإطار السوسيو_ثقافي الجامع بين المرسل و المرسل اليه.

- لقد عكست التراكيب العنوانية الموقف الشعوري للمبدع ولد يوسف و ترجمت خصوصية كتاباته التي تجمعها تيمة الضياع ، حيث وضعت تجربته بين نزعتين واحدة تشاؤمية و أخرى تفاؤلية ، تعبر عن صراع الأعماق لتكون هذه التراكيب خاضعة لصوت الذات ، و بهذا يشي الخطاب الروائي بحديث

الباطن، خاصة و أن جميع رواياته نقد لاذع للمجتمع و السياسة محاولا بيان ثمن التضحية من أجل المبادئ فهو يعيش حالة من الانسجام مع هذا الواقع الموبوء بأكسيد الآفات المختلفة التي عشعشت في كيانه و أبت أن تنتهي بسبب غياب الرغبة في التغيير عند الأغلبية الساحقة ، و بهذا أمكننا القول بأن الكاتب استلهم عالمه الروائي من واقع المجتمع الجزائري المأزوم و ما يعكسه من قضايا و اشكالات تهم الإنسان الذي يعاني من بؤس الواقع المقيت.

قائمـــة المصـــادر والمراجـــع

1- المدونات :

1- مصطفى ولد يوسف:

- أدغال البحر و السراب، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ط) ، الجزائر 2020م

- الرسم على الجرح الأبكم، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ط) ، الجزائر2010 م

- المراوغ و رقصة الألوان، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ط) ، الجزائر 2017م

- أوجاع الخريف، عالم الكتب للنشر، ط 1، الجزائر 2011 م

- رحلة الواهم في المجهول، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ط) ، الجزائر 2015م

- ضباب آخر النهار، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ط)، الجزائر 2018 م

- غثيان الغائب، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ط) ، الجزائر 2013 م

- مدن الصحو و الجنون، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ط) ، الجزائر 2019م

2- المراجع باللغة العربية :

1- أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، ط1، لبنان 2005 م

2- أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتب ، ط 5 ، مصر 1998 م .

3- الإمام أبي الفتح عثمان ابن جني النحوي، المنصف لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري ، تح : ابراهيم مصطفى وعبد الله امين ، ج 1 ، إدارة إحياء التراث القديم ، ط 1 ، (د. ب) 1954 م .

4- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان ، (د . ن) ، ط 1 ، الأردن 2001 م

5- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن 2010م

6- جميل حمداوي ، سيميوطيقا العنوان ، دار الريف ، ط 2 ، المغرب 2020 م

7- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان 1994م

8 – حسين جمعة، في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، (د. ط) ، سوريا 2002 م

9 – خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) ، دار التكوين، (د . ط) ، (د. ب) ، (د . ت)

10 – صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، (د . ط)، سوريا 2003 م

11 – صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط 1، لبنان 1995 م

12- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة (الشعر و الشعراء)، دار توبار للطباعة ، ط 1 ، مصر 2000 م

13- عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1 ،الجزائر 2008م

14 – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية، ط 1، لبنان 2009 م

15- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المرين للنشر، (د. ط)، السعودية، (د. ت)

16- عبد اللطيف محمد الخطيب، المستقصي في علم التصريف ، ج 1 ، دار العروبة للنشر والتوزيع، ط 1 ، الكويت 2003 م

17- عبد الله راجع، القصيدة العربية المعاصرة بنية الشهادة و الإستشهاد ، ج2، منشورات عيون ، ط 1، المغرب 1987م

18- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية ، (د . ط) ، لبنان 1973 م

التطبيق النحوي ، دار المعرفة الجامعية ، ط 2 ، مصر 1998 م

19- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات ، تح : محمد صديق المشاوي ، دار الفضيلة للنشر و التوزيع ، (د . ط) ، مصر 2004 م

20 – فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية ، دار عمار للنشر و التوزيع ، ط 2 ، الأردن 2007 م

21 – محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة اسلوبية)، عالم الكتب الحديث ، ط 1 ، الأردن 2010 م

22 – محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي ، ط 1 ، مصر 1990 م

بناء الجملة العربية ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، (د . ط) ، مصر 2003 م

23 – محمد عيد، النحو المصفى ، عالم الكتب ، ط 2 ، مصر 2009 م

24 – محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقاالإتصال الأدبي ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د . ط) ، (د. ب) 1998 م

لسانيات الاختلاف (كتابات نقدية)، شركة الأمل للطباعة والنشر ،(د . ط) ،مصر 1995م

25- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية (مذيلا ببحثي البلاغة والعروض)، تح: علي سليمان شبارة، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، لبنان 2010م

26– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، المغرب 2007 م

27– نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج 1، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، (د . ط) ، الجزائر 2010 م

28–هادي نهر، الصرف الوافي (دراسات وصفية تطبيقية)، عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن 2010 م

3- المراجع المترجمة:

1- برنار توسان، ماهي السميولوجيا ، تر : محمد نظيف ، دار افريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب 2000م

2- بوريس إخنباوم وآخرون، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية،ط1 ، لبنان 1982م

3- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،دار توبقال للنشر،ط1، المغرب1987م

4- تزفيتان تودوروف وآخرون، المرجع و الدلالة في الفكر اللساني الحديث ، تر: عبد القادر قنيني ، افريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب 2000 م

5- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، المغرب 1986 م

6-جون كوين ، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر ، ج 1 ، تر : أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر ، ط1، مصر 2000 م

7- جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية ، تر : حلمي خليل ، دار المعرفة الجامعية ، ط 1 ، مصر 1985 م

8- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب1988م

9 - ميخائيل باختيين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف، منشورات وزارة الثقافة، ط 1، سوريا 1988 م

4-المذكرات و الاطروحات:

1- لطيفة ابراهيم النجار، دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية و تعقيدها ، مذكرة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابها ، الجامعة الأردنية سنة 1992 م ، دار البشير ، ط 1 ، الأردن 1993 م

5-المجلات و الدوريات :

1- بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، مج 10،ع 40، لبنان 2001م

2- عيسى ماروك، دلائلية العنوان في كاترين والرصاص للقاص الجزائري محمد عبد اللهوم، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ،ع1 ، الجزائر 2014م

3- محمد سعيد صالح ربيع الغامدي، الدرس الصرفي العربي (طبيعته و اشكالاته) ، مجلة التراث العربي ، (د.ع) ، سوريا (د.ت)

4- محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي ،ع 313، سوريا 1997م

5- مفيد مجم، بين طريق دمشق والحديقة الفارسية : شاعر يمشي غي غيابه ، مجلة نزوى، (د.ع)،سوريا 2005م

6– يحي سعدوني، البوليفونية في الرواية الجزائرية المعاصرة " أدغال البحر و السراب " مصطفى ولد يوسف أنموذجا، مجلة اشكالات في اللغة و الأدب ، م 11 ، ع 1 ، الجزائر 2022 م

6- الملتقيات و الأيام الدراسية :

1- رشيدة بودالية، جمالية الأدب الرسالي الهادف في روايات مصطفى ولد يوسف (أوجاع الخريف ورحلة الواهم في المجهول) أنموذجا ، ندوة علمية: الأستاذ مصطفى ولد يوسف أديبا وناقدا ، جامعة البويرة ، الجزائر ، يوم 26-2-2020 م

2-صبرينة عكاشة، صراخ الكتابة في رواية ضباب آخر النهار لمصطفى ولد يوسف ، ندوة علمية: الأستاذ مصطفى ولد يوسف أديبا وناقدا ، جامعة البويرة ، الجزائر ، يوم 26-2-2020 م

7- المواقع الالكترونية:

1- ضياء غني العبودي و رائد جميل عكلو، سيمياء العنوان في قافلة العطش لسناء شعلان ، جامعة ذي قان ، الموقع : https:// www. Shomosnews .com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمـــة 1

المــدخـــل: مفاهيم نظرية 5

1- العنونة 5

أ)- مفهوم العنوان: 5

ب)- وظائف العنوان : 9

ج)- أهمية العنوان : 12

2- الشعريــة:.....14

أ- من المنظور النقدي الغربي:.....14

ب- من المنظور النقدي العربي: 19

الفصـل الأول: البنية الصرفية للعنـاوين 26

1- بنية المصـــادر. 32

2- بنـــية المشتقـــات 38

أ_ اسم الفاعـــل.....39

ب_ اســم المفعـــول.....41

ج- الصفة المشبهـــة 42

الفصل الثاني: البنية التركيبية للعناوين.....48

1- العلاقة بين البنية النحوية و البنية الدلالية 50

2 – التراكيب النحوية للعناوين :.....56

النمط الأول: مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه. 58

النمط الثاني: مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف. 62

النمط الثالث: مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه + جار ومجرور. 66

النمط الرابع: مبتدأ محذوف + خبر + مضاف إليه + مضاف إليه. 70

النمط الخامس: مبتدأ + خبر (شبه جملة) + صفة 73

النمط السادس: مبتدأ + خبر محذوف + حرف عطف + اسم معطوف + مضاف إليه.....76

الفصل الثالث: البنية الدلالية للعناوين 80

1- العلاقة بين العنوان و نصه.....83

2- مظاهر الانزياح في العناوين 99

أ- التنافر الدلالي 106

ب – تشخيص الموجودات 110

الخاتمة :.....115

قائمة المصادر والمراجع 122

فهرس الموضوعات 129

الملحق

الملحق

الملحق رقم 01:

نبذة تاريخية حول المؤلف : مصطفى ولد يوسف

هو أديب جزائري من مواليد 12 أكتوبر 1967 م بعين الحمام بولاية تيزي وزو ، تحصل على شهادة البكالوريا عام 1987 م ، تخرج من جامعة مولود معمري بشهادة الليسانس عام 1991 م ، قدم رسالته لنيل شهادة الماجستير في الأدب تحت عنوان " المتخيل و التاريخ في رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش" عام 2006 م ، قدم رسالته لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي بعنوان " المتخيل والتاريخ في الرواية المغاربية " عام 2014 م، نال شهادة التأهيل الجامعي في اللغة و الأدب العربي في 21 أفريل 2016م والأستاذية ابتداء من 12 جويلية 2021م. و هو حاليا يشغل منصب عميد كلية الآداب واللغات بجامعة البويرة. بدأ مساره الإبداعي والنقدي في نهاية الثمانينات من خلال نشره للعديد من القصص والمقالات النقدية في الصحف الوطنية، ومن أهم مؤلفاته ما يلي:

أ) - في المجال النقدي:

* مع محمد ديب في عزلته صدر عام 2001 م .

* من أعلام الرواية الجزائرية مولود فرعون مولود معمري صدر عام 2012 م.

* في نقد متخيل الاختزال السردي صدر عام 2019 م.

* الذاكرة والدلالة في الرواية الجزائرية المعاصرة صدر عام 2020م.

* أنظمة الخطاب الروائي صدر عام 2021م.

* شعرية الهامشي وأسئلة المقايسة صدر عام 2021م.

ب) - في المجال الأدبي:

* الرسم على الجرح الأبكم " مجموعة قصصية " صدرت عام 2010م.

* أوجاع الخريف " رواية " صدرت عام 2011 م.

* غثيان الغائب " رواية " صدرت عام 2013 م.

* رحلة الواهم في المجهول " رواية " صدرت سنة 2015 م.

* المراوغ ورقصة الألوان " رواية " صدرت سنة 2017 م.

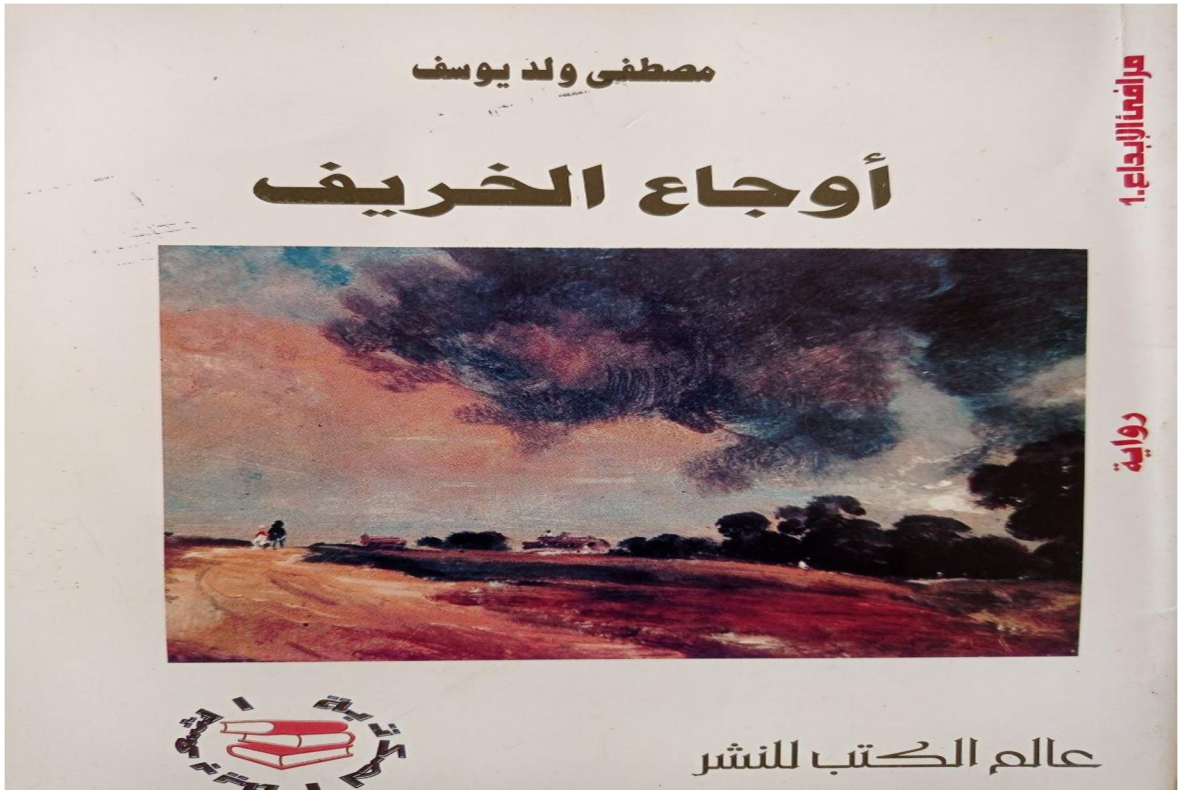
* ضباب آخر النهار " رواية " صدرت سنة 2018م.

* مدن الصحو والجنون «رواية " صدرت 2019م.

* أدغال البحر والسراب «رواية " صدرت سنة 2020م.

وله مجموعة من المقالات التي نشرت في مختلف المجالات الوطنية.

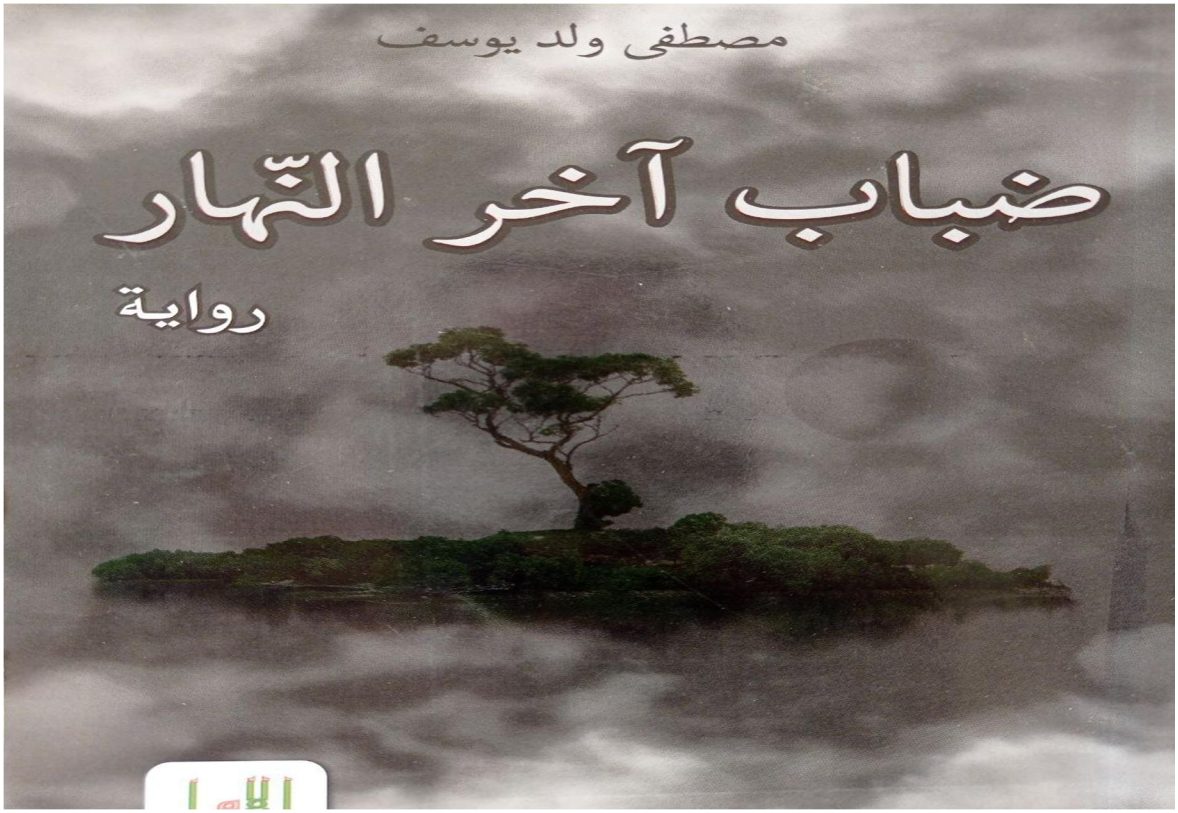
الملحق رقم 02:



ولد يوسف مصطفى
غَيبان الغائب
رواية

ولد يوسف مصطفى
رحلة الواهم في المجهول
رواية

مصطفى ولد يوسف
المراوغ و رقصة الألوان
رواية
الأهل
للطباعة والنشر والتوزيع


مصطفى ولد يوسف
ضباب آخر النّهار
رواية

مدن الصّحو والجنون
رواية
الأهل
للطباعة والنشر والتوزيع

مصطفى ولد يوسف
أدغال البحر والسّراب
رواية