فاعليّة تراكيب النحو في عنوان النّصّ ومتنه "إلى جميلة بوحيـــرد" مثالاً

أ.م.د. علي حسن الدلفي
كلية التربية/ جامعة واسط

هتف السّيّاب يوما:

((يا جميلةْ

يا أختيَ النبيلةْ،

يا أختيَ القتيلةْ

لكِ الغدُّ الزّاهي كما تشتهيـنْ))(١)

حين نعرض لحياة جميلة بوحيرد هنا ، فلا نعني كشف شيءٍ جديد عن حياتها، ذلك لأن سيرتها الشّخصية ذائعة الصيت، فهي أشهر من أن يُعَرَّف بها. ولكنْ لأنّ الظّروف التي نشأت فيها، ثم المدة التي انتمت في خلالها إلى الثّورة الجزائريّة، وتزامن تلك التّواريخ مع نمو الحسّ القوميّ في مقارعة التّسلط الغربي على بلدان العرب، ونضوج تجربة السّياب الشّعريّة كلِّها تستدعي إشارة لبعض الوقفات في حياة بوحيرد.

فهي مواليد الجزائر العاصمة عام ١٩٣٥م، من أمّ وأب عربيين، الجزائر وتونس، والملاحظ أن بوحيرد اكتسبت أولى انتماءاتها الوطنية من أمّها التي أفاقتها من الانجرار خلف محاولات الفرنسيين للسّير بجميلة وبأبناء جيلها لتعلم الفّرنسيّة، وفرض تعلّم التّاريخ الفرنسيّ، ومحاولاتهم إقناع التّلاميذ بأنّ أعراقهم إنّما هي أعراق أوربيّة فرنسيّة. وكان أنْ ردّدت " أمنّا الجزائر" بدل أن تردد خلف المعلم الفرنسيّ " أمّنا فرنسا"، فكان هذا الموقف باكورة ظهور جميلة بوحيرد على مسرح الاعتراض على السّلوك الفرنسيّ إزاء أبناء بلدها، وكان هذا الموقف سبباً في وقوعها تحت طائلة التّعذيب وتحت أعين الرّقابة، وكان كلّما اشتدّت وطأة التّنكيل زادت بوحيرد إصراراً على الاعتراض، حتّى انتمت في العام ١٩٥٦م إلى صفوف الثّورة الجزائريّة انتماء منظّماً.

وسِيْقَت إلى السّجن وحُوْكِمَت، وصدر حكم الإعدام ضدّها، فقالت لجلادها مقولة بليغة " أعرف أنّكم ستحكمون عليّ بالإعدام ولكن لا تنسوا أنّكم بقتلي تغتالون الحريّة في بلدكم، ولكنّكم لن تمنعوا الجزائر من أن تكون حـرّة" وهي مقولة أخذت صداها في الإعلام داخل فرنسا، وبين جمهور المثقّفين الفرنسيّين المعارضين سياسة التّفريس، وتغير قرار الحكم، فأمضت ست سنوات في السّجن، ثم أطلق سراحها في سياق اتفاق جرى بين الثوار الجزائريين والاستعمار الفرنسي(٢). امّا السّياب فهو أسنّ من جميلة بما لا يزيد على عقد من السّنين فهو من مواليد ١٩٢٦م، نشأ في ظل ظروف رضوخ العراق للاستعمار الانجليزيّ، كما كانت الجزائر ترضخ، وكثرت وقفات العراقيّين ضدّ الانجليز وأعوانهم مثل وقفات إخوانهم الجزائريّين ضدّ الفرنسيّين، وكان منها وقفة عام ١٩٤١م التي قال فيها السّيّاب بواكير شعره:

رجالٌ أباةٌ عاهدوا الله أنّهـــم مضخُّون حتى يُرْجِعَ الحقَّ غاصبُهْ

أراقَ عبيدُ الانجليز دماءَهم فيا ويلهـــــــــــــــم ممن تُخَافُ جوالبُهْ

أراقَ عبيدُ الانجليز دماءَهم ولكنّ دون الثـــــــــأر من هو طالبُهْ(٣)

من هذا العرض نستشف أنّ السّياب وجميلة بوحيرد عاشا محنة المستعمر، كل واحد منهما في بلده؛ العراق والجزائر. وإذا كانت بوحيرد تقدّمت على كثيرين من أبناء جيلها بوقوفها في صفّ النّضال والمجابهة المسلحة، فإنّ السّياب هو أيضاً تفوق على أبناء جيله في حمل راية التجديد في الشعر العربي، فكلّ واحد من الاثنين كان يحمل ريادة مهمّة في السّاحة الإنسـانيّة عامة، والعربيّة على وجه الاختصاص. ولا غرابة بعد هذا أن يوظّف السياب بعض شعره لصالح نضال بوحيرد وكفاحها وريادتها في مجابهة التّفريس.

ووجدنا أن ديوان السياب يحمل نصوصا تساند الثورة الجزائرية، وخصّ جميلة بوحيرد برائعة منها، وجّهها إليها مباشرة (إلى جميلة بوحيرد)، بخلاف النّصوص التي كان مضمونها موجّهاً إلى أسماء نساء أخريات غيرها: (اتبعيني) قصيدة موجّهة إلى امرأة مجهولة الاسم، (شبّاك وفيقة) و(حدائق وفيقة) قصائد موجهة إلى وفيقة حبّه الأوّل، ابنة الجيران في قريته جيكور. وهـو في عنونة قصيدة إلى جميلة بوحيرد يجعل قدر جميلة بقدر العراق في رائعته (قصيدة إلى العراق الثّائر)، وتخطّت منزلتها في ذهنه منزلة النّساء الأخريات القريبات من عاطفته الرّومانسيّة، وهو ما يعني أنّ السيّاب رفع منزلة بوحيرد ووضعها في صفٍّ يختلف عن صفِّ بنات جنسها، اللواتي كان السّيّاب يلهث خلفهن طمعاً في الوصال واللذّة تارةً، ولمّا يفشل في الوّصال ((يبدي نقمته على المرأة، فلا يجد أفضل من قصّة آدم وحواء، دليلاً على ما تصنعه بالرّجل، وكيف تقوده إلى الهاوية)) تارةً أخرى (٤)، إذ يقول:

إنّ الفؤاد لفي ضلالٍ من هواه وفي هوانِ

ما داخل الحبُّ الفؤا دَ فعاد بيتا للأماني

اروي لنا نبأ (الطريد) فأنتِ راوية الزمانِ

أغوته حواءُ فمدّ يديـــــــــه نحو الأفـــعوانِ(٥)

نعدُّ العنوان (إلى جميلة بوحيرد) بألفاظه كلِّها نظاماً سيميائيّاً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغرينا بتتبع دلالاته، ومحاولة فكِّ شيفرته الرامزة، ذلك لأنّ هذه العتبة تنسجم مع حركة القصيدة وتحولاتها، فهي لا تنفك تشاوف العنوان فلا تبتعد عنه ولا تنحاز إلّا إليـــــــــه، وأولت الدراسات السّيميائيّة والبحث في العلامات عناية للوقوف على فاعليّة العنوان في النّصِّ الأدبيّ، و (قد ظهرت بحوث ودراسات لسانيّة سيميائيّة وتداوليّة، وآية ذلك أنّ العنوان هو أوّل عتبة يمكن أن يطأها الباحث السّيميائيّ قصد استنطاقها واستقرائها بصريّاً ولسنيّاً، وأفقيّاً وعمودياً)(٦).

في توجيه واضح، منح العنوانُ القصيدةَ بُعدَها الحقيقيّ، ودلالاتها الواحدة، حتّى ليبدو أنّ السّيّاب أراد بثَّ فكرة تلامس معاناة العرب في أقطارهم، وأضاء بؤرة النّصّ بتكرار (يا) النّداء اثنتي عشرةَ مرةً، وبتكرار ضمير المخاطب المؤنّث المنفصل (أنتِ) ستّ مراتٍ، وبتكرار أداة النّهيّ الموجّه إلى جميلة بوحيرد خمس مراتٍ أيضاً، وبهذا الانسجام في التّوجيه بين حرف الجر (إلى) في العنوان، وهو توجيه مباشر؛ بنداءٍ مباشر، وخطابٍ مباشر، ونهيٍّ مباشر، يظهر أسلوب السّيّاب الطّامح إلى الوضوح مبتعدا فيه عن الغموض واللبس. ومن هنا يمكن القول : أنّ

اللفظ الأوّل في العنوان (إلى) شارك بؤرة القصيدة حركتها ومثّل تقاطباً منسجماً معها بحيث يعلو مع حركة القصيدة، ويكتنز دلالات جديدة مع كلِّ إعادة قراءة لها، كما أنّ التّوجيه المباشر في حرف الجرّ (إلى) ركّز على فاعليّة عنوان القصيدة في بنيتها المضمونية(٧).

ومن هنا فإنّ على المتلقي ((أن يقرأ العنوان من مستويين:

المستوى الأول، مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنيّةً مستقلّةً لها اشتغالها الدّلائليّ الخاصّ.

المستوى الثاني، مستوى تتخطى فيه الإنتاجيّةُ الدلالةَ بهذه البنية حدودها متّجهةً إلى العمل، ومشتبكةً مع دلائليّته دافعةً ومحفِّزةً إنتاجيّتها الخاصّة بها. والعنوان عدا عن كونه يشكلّ حمولةً دلاليَّة، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصليّة له وجود فيزيقيّ/ ماديّ، وهو أولّ لقاء ماديٍّ محسوس يتمّ بين المرسل (النَّاص) والمتلقيّ أو مستقبِل النّص. ومن هنا يغدو العنوان إشارة مُخْتَزَلَة ذات بُعد إشاريّ سيميائيّ. وهو بما هو إشارة سيميائيّة، يؤسس لفضاء نصيّ واسع، قد يفجِّر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعيّ المتلقيّ أو لاوعيه من حمولة ثقافيّة أو فكريّة يبدأ المتلقيّ معها فوراً عملية التأويل))(٨). لكنّ دلالة عنوان هذه القصيدة جاء مباشرا ((تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلقٍ ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل. كما يشكلّ العنوان أوّل اتصال نوعيّ بين المرسل والمتلقّي، ويلزم مستقبل النّصّ))(٩).

وفي هذه القصيدة يصحّ قول طارق شفيق حقّيّ:((إنّ العنوان هو اسم العمل، يعمل كعتبة من عتبات الاستهلال، والاستهلال أقدر على أن يتحمل كلّ هذه الطاقات الدلاليّة والعلامات المختزلة والمعاني الموحية))(١٠).

حتى يبدو أّننا لو وضعنا العنوان في كفّة ومتن القصيدة في كفّة أخرى، وأجرينا موازنةً بين ما يمنحه العنوان من أبعاد حقيقيّة ودلالات، وبين ما يحمله النّصّ في متنه من أفكار وقيم لتبيّن لنا أنّ العنوان جاء دالّاً على متن النّصّ، ووجدنا أن العلاقة تبادليّة بين النّصّ وعنوانه، وأنّ كلّ واحد منهما "العنوان والنّصّ" يُضِيْئان بؤرة بعضهما الجماليّة والدّلاليّة، وهذا يعني أنّه من الممكن

أن ((تشتغل عتبة العنونة بإنتاجيّة شعريّة عالية في سياق الإدراك النّوعيّ لأهمّية وضع العتبات النّصيّة في معماريّة الّتشكيل النّصّيّ، وهي تتصدّر العمل على صعيد التّلقيّ البصريّ والإيحاء الذّهنيّ والمحتوى السّيميائيّ))(١١). وذلك كلّه يتبيّن في :

١. التّكرار: ظهر التكرار سمة أسلوبيّة منمازة في هذه القصيدة، والوقوف على التكرارات التي غطت مساحة القصيدة تضع بين يدي المتلقي مفتاحا للفكرة المتحكّمة في عقلّ السياب وفي وجدانه، حتّى ليبدو أن وقع التّكرار انسجم مع فاعليّة العنوان فجاء كالضّرب على الطّبل، وهو بهذا المعنى لا يختلف عن رأي نازك الملائكة التي ذهبت إلى وصف التّكرار في الشّعر بأنّه ((إلحاح على جهة هامّة في العبارة، ويُعْنَى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأوّل البسيط الذي نلمسه كامناً في كلِّ تكرار يخطر على البال، فالتّكرار يسلط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو – بهذا المعنى – ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه))(١٢)، والتّكرار بوصفه تعبيراً صور انفعال السّيّاب، وأضاء لنا صورة الفكرة لعمق تعالقه مع عنوان القصيدة، ثم تعالقهما معاً بالإحساس وبالوجدان.

إن تتابع التّكرارات في النصّ (النّداء، النّهي، الضّمائر أنتِ، نحن، نا المتّصل) نظّم النّسق اللغويّ فيه، وبانَ أمامنا على درجة عميقة من التّكثيف والدّلالة والدقة، ووشى بشكل من أشكال التّوتر النّفسي واللاتوافق، ولفت أذهاننا إلى مزيد من الإنصات والتّلقي والتّأويل، ذلك لأن ((كلّ تكرار من هذا النّوع قادر على إبراز التّسلسل والتّتابع، وإنّ التّتابع

الشّكلي يعين في إثارة التّوقع لدى السّامع، وهذا التّوقع من شأنه أن يجعل السّامع أكثر تحفّزاً لسماع الشّاعر والانتباه إليه))(٣)، والظّاهر أنّ التّكرار المفرط المبثوث في النّصّ، المعبّر عن أسلوب من أساليب الإلحاح ، الذي يصبّ في مجرى الأسلوب الإنشائيّ ببلاغته العامة، إنّما يعبّر عن جزء من فكر السّيّاب وفلسفته وثقافته.

٢. أسلوب النّداء: قام أسلوب النّداء المتكرر في القصيدة على حرف النّداء "يا"، ولهذا الحرف مزايا منظورة، ليست لغيره من حروف النّداء الأخرى، فهو الأصل فيها، وأكثرها استعمالا، وأكثرها توظيفاً في المناهج المدرسيّة، ولا يكاد فهم مؤدّاها غائباً على أدنى مستوى من مستويات المعرفة والتّعلم، فضلاً عمّا فيه من ((أدبيّة النّداء [التي] تأتي عند تخلّصه من أصل المعنى ليولّد إنتاجيّة بديلة سواء كان التّوليد على مستوى السّياق أو على مستوى الصّيغة))(١٣)، فخرج من معناه الحقيقي الواضح إلى معانٍ أسلوبيّة تُفْهَم من السّياق المرتبط بتكراره اثنتي عشرة مرّةً في القصيدة. فالكثافة في النّداء الموجّه إلى جميلة بوحيرد، والوضوح في استعمال اقرب أدواته للفهم، والتّصريح باسم الشّخص الموجّه إليه ، ينسجم تماماً مع وضوح العنوان، فالعنوان موجّهٌ لها، لا يقبل تأويلاً ولا تفسيرا، فهو توجيه بعيد عن اللبس، والنّداء أيضاً واضح التّوجيه لجميلة نفسها:

يا أختنا المشبوحةَ الباكيه

يا من حملتِ الموتَ

كأنّه يقول لجميلة إليك هذا النّداء، إليكِ أنت إليك هذا الرجاء:

يا أختنا المشبوحةَ الباكيه...

يا من حملت الموت عن رافعيه

يا أُختنا المشبوحةَ الباكيه

يا أُختَنا

يا أمَّ أطفالنا ...

يا سقف أعمالنا ...

يا ذروةً تعلو لأبطالنا

يا جميله...

يا أختيَ النبيله ...

يا أختيَ القتيله ...

يا فاديه ما أثمرت أغصانُنا العاريه

يا نفحةً من عالم الآلهه...

فالقضيّة هنا ليست في الكميّة فحسب، بل هي كذلك، فضلا عن أنّها نوعيّة منطلقة من كمّ ، فالكميّة طريق التّكرار المُمِلّ، لكنّ ما يقي هذا التّكرار من الملل أنّه تكرار مرتبط بقانون آخر، هو الوجاهة التي تتمثّل في بثِّ شحنة

بقدر عالٍ من معلومات قابلة لتوظيف غايات يطمح الشّاعر إلى إيصالها لمتلقٍّ، فنحن هنا أمام نداء مباشر ينمو ويكشف عن نفسه داخل السّياقات خاصّة(١٤).

٣. السّياق الأسلوبيّ الضّمائريّ المرتكز على الضّمير (أنتِ): لم يعمد السّيّاب إلى التّخفيّ خلف الضّمير الغائب، كما أنّ هذه الـ (أنتِ) لم تكن إسقاطيّة على آخر مجهول، بل أنّه يذهب بالخطاب المباشر إلى جميلة، كذهابه المباشر إليها في العنوان. ولم يكن هذا المخاطب مخاطباً مُتَخَيَّلا، ولم يكن الخطاب خطاباً مخادعاً أو مخاتلاً، أو مراوغاً، بل هو خطاب مباشر لا يقبل التّأويل، وبدا أنّ كلّ ما يؤديه هذا الاستعمال إنّما يأتي لتفخيم شأن صاحبته، وبه اكتفى عن اسمها الصّريح:

أنتِ التي تصرخين

أنتِ التي تولدين

أنتِ مثل الدوحة العاريه

أنتِ التي تفدين جرح الجريح

أنتِ التي تعطين

أنتِ إذ أحسست إذ تسمعين

وخطاب الضّمير هنا ليس خطاباً لتفخيم أحد، أو للتّرميز له، وليس استعمالاً لمسبوكات لفظيّة تقليديّة خالية من الدلالات، بل هو خطاب مباشر لذات موجودة.

٤. أسلوب النهي بلا النّاهيّة: وتتجسد المباشرة بأسلوب آخر وهو أسلوب النّهيّ المباشر غير المؤوّل، وأسلوب النّهي في هذه القصيدة يؤدي معنى الالتماس، وذلك عندما يكون صادراً من شخص إلى آخر يساويه قدراً ومنزلة(١٥)، ولا يؤدي معنى الاستعلاء، ذلك لأن توجيه النّهي لم يكن قول القائل لمن دونه، كما يجري التعريف بالنهي(١٦)، وإننا لو ركّزنا النّظر في سياق الخطاب لوجدنا أن المقام لا ينسجم مع الاستعلاء، بل هو متوائم تماماً مع الالتماس. وقد يتساوق مقام النهي هنا مع معناه الاصطلاحي ((اقتضاء الكف))(١٧).

وبهذا المعنى فإنّ السّيّاب لم يضع نفسه في منزلة أدنى فيها من المخاطبة، بل وضع نفسه في مرتبة تساوي مرتبة جميلة بوحيرد في الوجدان العربي المعاصر لحياتهما؛ وما يُدرينا فلعلّه أراد بهذا التكافؤ في المنزلة استحضار منزلة العراق بجانب منزلة الجزائر، وهما البلدان العربيان الشقيقان اللذان يصارعان الاستعمار كلّ من موقعه الجغرافيّ وتأريخه وحضارته، أو أنّه لا يجد حضوره متراجعاً عن حضور بوحيرد في الاهتمام العربيّ الآنيّ على الأقل، فهو الرائد في الخروج من عباءة الشّعر التّقليديّ، وحامل لواء التجديد، وهي الرّائدة في قيادة ثورة التّحرير، فهما ثائران في دربين مختلفين لكنّهما يلتقيان في الهدف وفي الطّموح:

لا تسمعيها... إن أصواتنا تُخْزَى بها الرّيحُ التي تُنْقلُ

لا تسمعيها... إنّ أصواتنا تُخْزَى بها الرّيح التي تنقلُ

لا تسمعي ما لفّقوا ما يُذَاع

لا تسمعيها... إنّ أصواتنا تُخْزَى بها الريح التي تنقلُ

لا تمسحيها من شواظ الدّماء

من هنا يتبيّن أنّ الخطابيّة المباشرة هي التي تلفّ القصيدة في عنوانها وفي محتواها، حتّى كأنّه يطمح إلى الخروج من اللفِّ والدّوران في إيصال الفكرة، ويطمح أن يأتي بالأسلوب المكشوف غير المخاتل على خلاف المواقف السّياسيّة العربيّة المخاتلة التي تكشف في العلن عن موقف من القضيّة الجزائريّة، هو غير ما تضمره في السّر.

٥. وبعدما تهيّأت ذهنيّة المتلقِّي الرئيس لهذه الرّسالة (جميلة) تحت ضخّ مستمرٍّ من الإنشاء بأساليب طلبيّة متعدّدة مع فائض التّكرار، وأيقن أن عنصر الّتشويق اكتمل في ذهنها، وصل إلى بثِّ الطّلب الذي من أجله أذاع النّصّ، فنطق بلسان حال الفقراء يوصي المرسل إليها بألا تتخلَّ عنهم، ويطالبها بالتّضحية من أجلهم في اثني عشر تكراراً جديداً للضّمير الدّالّ على جمهور المتكلمين "المنفصل نحن والمتَّصِل نا":

نحنُ في ظلمائنا نسأل ...

ونحنُ أم أنتِ التي تولدين

يا ربِّ عطشى نحنُ هات المطر

ثم انطلقنا نحنُ من جانبيه

نحنُ بنو الفقر الذي يزعمون

ونحنُ نحصي ثم أمواتنا

إنّا هنا في هوّةٍ داجية

إنّا هنا كوم من الأعظم

إنّا هنا موتى حفاةٌ عراةٌ

ونحنُ في ظلمائنا نسأل

إنّا سنمضي في طريق الفناء

نحنُ العراة الجياع ...

لينتهي إلى القول: أن جميلة هي باعثة الحياة في هذه الأمّة بعد ما رضخت للاستعباد وللذّلّ وللهوان:

يأتيكِ كلُّ النّاس، كلّ الأنام،

يرجون، ممّا تبذلين، الطّعام

والأمن والنعماء والعافيه

اللهَ لولا أنتِ يا فاديه

ما أثمرت أغصانُنا العاريه

أو زنبقتْ أشعارنا القافيه

فإليها وحدَها أنشد، وإليها وحدَها نادى، وإليها وحدَها توسّل ورجا، لأنّها في ذهنه هي وحدَها باعثة الحياة والأمل، ولمّا اكتمل بناء النّصّ، تبيّن أنّه كلّه لا ينفكّ عن عرى العنوان: إلى جميلة بوحيرد.

هوامش البحث:

(١) ديوان بدر شاكر السّياب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م. قصيدة " إلى جميلة بوحيرد " المجلد الثاني ص٣٧٨ _ ٣٨٨. ونشير هنا إلى أنّ النّصوص الشّعريّة التي سترد في هذه الدراسة كلّها مستلّة من هذه القصيدة في هذه الصفحات، ونكتفي بهذه الإشارة فلا نحيل إلى الديوان مرة أخرى.

(٢) لمزيد من التفاصيل ينظر (http// Firtstepsy.com/ forum/ showthread.php? نقلا عن (جميلة بوحيرد في شعر بدر شاكر السياب ونزار قباني (دراسة موازنة) ظاهر محسن جاسم.

(٣) ديوان بدر شاكر السياب دار العودة بيروت ١٩٨٩ المجلد الثاني ص ٢٨.

(٤) و (٥) ديوانه، المجلد الأول، المقدمة، ص/ذ. والمجلد الثاني، ص٢٠٤ ـــ ٢٠٥ على التوالي.

(٦) سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، ط١،٢٠٠١م، ص٣٣.

(٧) القصيدة وتطور العنوان، جعفر حسن، (مقال) صحيفة الوسط، العدد ٤٠٦٧ - السبت ٢٦ أكتوبر ٢٠١٣م الموافق ٢١ ذي الحجة ١٤٣٤هـ.

(٨) و (٩) سيمياء العنوان، بسام قطوس، ص ٣٦

(١٠) العنوان عتبة استهلالية في معاني العنوان ودلالاته، طارق شفيق حقي، مجلة الرافد، العدد ١٧٥لسنة ٢٠١٢ص ٧٢ــ٧٤.

(١١) الفضاء الشعري الأدونيسي، د. محمد صابر عبيد، دار الزمان للنشر والتوزيع، ط١، دمشق،٢٠١٢ ص٢٠٥-٢٠٦.

(١٢) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٦، بيروت، ١٩٨١م، ص٢٦٦.

(١٣) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د.موسى ربابة، مكتبة الكتاني، أربد، الأردن ، ٢٠٠١م، ص ٤٧.

(١٤) البلاغة فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٥م، ج ١ص١٥٠.

(١٥) دروب السيمياء، كتاب جماعي، المطبعة الرسمية للبلاد التونسية، تونس، ط١، ٢٠٠٨م، فصل بعنوان بين الحصار الايديولوجي والتاويل الانطولوجي، محمد بن عياد، ص٤٩ ـــ ٨٤.

(١٦)) و(١٧) مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق عبدالحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان، ٢٠٠٠م، ص320 . الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة، الشيخ زكريا الأنصاري، تحقيق: مازن المبارك، دار الفكر المعاصر بيروت، الطبعة الأولى سنة١٩٩١، ص: ٤٨.

المصادر والمراجع

(١) البلاغة فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.

(٢) جميلة بوحيرد في شعر بدر شاكر السياب ونزار قباني (دراسة موازنة) ظاهر محسن جاسم.

(٣) الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة، الشيخ زكريا الأنصاري، تحقيق: مازن المبارك، دار الفكر المعاصر بيروت، ط١، ١٩٩١م.

(٤) دروب السيمياء، كتاب جماعي، المطبعة الرسمية للبلاد التونسية، تونس، ط١، ٢٠٠٨م.

(٥) ديوان بدر شاكر السّياب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

(٦) سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، ط١،٢٠٠١م.

(٧) العنوان عتبة استهلالية في معاني العنوان ودلالاته، طارق شفيق حقي،(مقال) مجلة الرافد، العدد ١٧٥لسنة ٢٠١٢م.

(٨) الفضاء الشعري الأدونيسي، د. محمد صابر عبيد، دار الزمان للنشر والتوزيع، ط١، دمشق،٢٠١٢م.

(٩) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، د.موسى ربابة، مكتبة الكتاني، أربد، الأردن ، ٢٠٠١م.

(١٠) القصيدة وتطور العنوان، جعفر حسن، (مقال) صحيفة الوسط، العدد ٤٠٦٧ - السبت ٢٦ أكتوبر ٢٠١٣م

(١١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٦، بيروت، ١٩٨١م.

(١٢) مفتاح العلوم، السكاكي، تحقيق عبدالحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان، ٢٠٠٠م.