سيميولوجيا التناص

دراسة تطبيقية على عناوين الأفلام المصرية الحديثة 2000 - 2019

Intertextuality Semiology of An Applied Study on the Titles of the Egyptian Modern Films 2000 - 2019

Madhat Rabee Dardona
Associate Professor\ Al-Quds Open University\ Palestine
mdardoneh@qou.edu

مدحت ربيع دردونة
أستاذ مشارك/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين

Received: 10/ 5/ 2021, **Accepted:** 31/ 7/ 2021.
DOI:10.33977/0507-000-059-002
https://journals.qou.edu/index.php/jrresstudy

تاريخ الاستلام: 10/ 2/ 2021م، **تاريخ القبول:** 31/ 7/ 2021م.
E-ISSN: 2616-9843
P-ISSN: 2616-9835

الملخص:

لقد عكفت الدراسات السيميولوجية على تناول العنوان بأبعاده الدلالية من منظور أدبي، ولما كان العنوان نظاماً سيميولوجياً أداته اللغة فإن دراسته من منظور لغوي، وبيان دور اللغة في تشكيل العلامة السيميولوجية تغدو أمراً بالغ الأهمية، وبخاصة عندما تنشأ العلامة اللغوية من خلال عملية تناص العنوان الجديد مع عناوين أو مقولات سابقة. وهذا ما لاحظه الباحث في عملية استقراء لعناوين الأفلام المصرية الحديثة في العقدين الأخيرين، فقام بدراستها من منظور سيميولوجي، وتبين أن الغالبية العظمى من عناوين الأفلام الحديثة قد تجاوزت الوظيفة التعيينية للعنوان، من خلال اللجوء إلى عملية ترميز قد أودعت شفرتها في نصوص سابقة، استدعيت لتكون مفتاحاً للدخول إلى العمل الذي يشكل العنوان علامة عليه. وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستعانة بالمنهج الإحصائي، والاستفادة من نتائج علم اللغة الأسلوبي، ومنهج تحليل الخطاب، فضلاً عن علم اللغة العام بمستوياته التحليلية المختلفة.

الكلمات المفتاحية: السيميولوجيا – التناص –العنوان – الأفلام.

Abstract:

Semiotic studies have been dealing with the title in its semantic dimensions from a literary perspective, and since the title is a semiotic system of language, its study from a linguistic perspective and the statement of the role of language in the formation of the semiotic mark becomes very important, especially when the linguistic marks arise from the process of matching the new title with previous titles or sayings. This is what the researcher observed in the extrapolation of the titles of modern Egyptian films in the last two decades, and he studied them from a semiological perspective. It turned out that the vast majority of recent film titles had exceeded the title's assigned function and resorted to a coding process that had been coded in the earlier texts, which had been employed into a question as a key to accessing the work on which the title was. The researcher followed the descriptive-analytical approach and benefited from the results of the stylistic linguistics and speech analysis methodology and the general linguistics at different analytical levels.

***Key words**: Semiology, intertextuality, titles, films.*

1. المقدمة:

كان الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى العصر الأموي يرسل إلى المتلقي إنشاداً ويسمع سماعاً، ولذلك لم تعرف القصيدة العربية القديمة حينها العنوان المباشر الذي يدل عليها أو على جزء منها كما في الشعر المعاصر، ثم أخذت العناوين تشق طريقها بعد انتشار حركة الترجمة والتأليف في العصر العباسي، فبرزت العناوين المختصرة، ثم تلا ذلك العناوين الطويلة، ثم العناوين التي يغلب عليها الطابع البلاغي. وأهم ما يميز هذه العناوين القديمة أنها – في الأغلب – كانت تشي بمضمون الكتاب. ثم شهدت العناوين في العصر الحديث – وبخاصة عناوين الأعمال الروائية – تحولات فنية مرتبطة بمقاصد المؤلف ورغبته في شحن العنوان بطاقة من الدلالات.

وقد حرص مؤلفو الكتب العلمية على اختيار العناوين الواصفة وصفاً مباشراً لمحتوى المادة العلمية، أمّا المبدعون فإنهم غالباً ما يتجاوزون هذه الوظيفة المباشرة للعنوان، فيعمدون إلى تكثيف لغة العنوان وشحنه بطاقة دلالية عالية تجعل منه علامة سيميولوجية تثير دهشة المتلقي وتفتح شهيته وتغريه بتتبع دلالتها ليستكشف خبايا الموضوع الذي يسمه العنوان، مستثمراً في ذلك ما لديه من إمكانات التأويل. وتتجلى سيميولوجية العنوان في استخدامه أعلى درجة من الاقتصاد اللغوي مع توقع أعلى درجة تأويل لدى المتلقي، فالعنوان على مستوى بنيته اللغوية قد يتكون من كلمة أو من تركيب لغوي، وقلما يتكون من جملة، ثم هو – بوصفه علامة – يرتبط بعلاقة إحالة داخلية إلى موضوعه، وعلاقة إحالة خارجية إلى نصوص أخرى عبر عملية تناص شديدة الترميز، فيتنقل بين مستويات دلالية متعددة، ويصبح مدلول العنوان دالاً جديداً يبحث عن مدلول آخر، وهكذا في عملية توليد للدلالة تتفاوت من متلق إلى آخر.

والمتتبع لعناوين الأفلام المصرية في العقدين الماضيين يلحظ بوضوح اعتماد هذه العناوين على ظاهرة التناص مع عناوين لأعمال سابقة أو أقوال مشهورة، إضافة إلى استخدام نوع آخر من التناص يتداخل فيه اللغوي مع غير اللغوي بطريقة تغري بدراستها من منظور سيميولوجي، وهذا ما تكفل به البحث الذي بين أيدينا.

1. 1. هيكلية البحث:

توزع البحث على مقدمة وإطار نظري ضم أولا: تعريف بالسيميولوجيا بوصفها علماً للعلامات، بزغت بذوره في بداية القرن العشرين على يد كل من (بيرس) و (دي سوسير) ، وثانياً: تعريف التناص بأشكاله المختلفة، وجاء ثالثاً: تعريف العنوان بوصفه علامة سيميولوجية تشير إلى داخل العمل وخارجه، ثم تلا ذلك الدراسة التطبيقية، وجاءت أخيراً النتائج والتوصيات، فالمصادر والمراجع.

1. 2. منهجية البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستعانة بالمنهج الإحصائي، والاستفادة من نتائج علم اللغة الأسلوبي، ومنهج تحليل الخطاب، فضلاً عن علم اللغة العام بمستوياته التحليلية المختلفة

1. 3. أهداف البحث:

1. الوقوف على الصياغة اللغوية لعناوين الأفلام المصرية الحديثة، لبيان ما فيها من طاقة ترميز معتمدة على إمكانات التناص مع عناوين أخرى.
2. إلقاء الضوء على التعالقات النصية الجديدة التي أنتجتها

صياغة عناوين الأفلام، كالتناص اللغوي مع غير اللغوي.

3. بيان العلاقة بين عناوين الأفلام الحديثة والموروث الثقافي والدرامي السابق.

4. معرفة المدى التي وصلت إليه عناوين الأفلام بوصفها أعمالاً فنية موازية للعمل ذاته.

2. السيميولوجيا:

للسيميولوجيا كلمة معربة من الأصل اليوناني (seme-on) الذي يعني العلامة، وكلمة (Logos) وتعني العلم، فيصبح المعنى علم العلامات، فكل شيء في الكون علامة، ولهذا تشمل السيميولوجيا كل مظاهر الكون والحياة، يقول (أمبيرتو إيكو) : " الرايات وإشارات المرور والشعارات والعلامات الصناعية والتجارية والرموز وألوان الشعارات والحروف الأبجدية هي علامات بالنسبة إلى الجميع، وعلى اللغة أن تعترف بأن الكلمات أي الوحدات اللغوية المستعملة في الكلام هي أيضاً علامات (إيكو، 2005: 48) ، فهناك علامات مرتبطة بالطبيعة والغريزة، كهجرة الطيور للدلالة على الطقس، وهناك علامات مرتبطة بالثقافة، كمعاني الألوان، وهناك علامات لا هي طبيعية صرفة، ولا هي ثقافية صرفة، كاحمرار الوجه خجلاً، إذ تصاعد الدم إلى الوجه علامة فسيولوجية، أما دلالته على الخجل فعلامة ثقافية، إذ يمكن أن يدل على الغضب أيضاً (غزول، 1986، 10)

وعلى هذا فالسيميولوجيا علم يعنى بدراسة العلامات التي تغطي كل مظاهر الحياة (اللغات، والأنظمة، والإشارات، والتعليمات...) في دلالاتها الاجتماعية (المرتجى، 1987، 3) واللغة الطبيعية بوصفها أهم مظهر من مظاهر الاتصال بين البشر تعد في مقدمة هذه العلامات. وقد بزغت بذور هذا العلم في بداية القرن العشرين على يد كل من (بيرس) و (دي سوسير) ، وقد وضع (بيرس) العلامة كأساس للعالم بأسره، إذ إن العلامة هي نقطة الانطلاق التي يبنى عليها تعريف كل عنصر على حدة (بنفنست، 198، 55) ، وقد أطلق على علم العلامات مصطلح (سيموطيقا -se miotic) وهو المصطلح الذي أطلقه (جون لوك) على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنبثقة عن المنطق، والذي كان (لوك) ينظر إليه على أنه علم اللغة، وكان يهدف من وراء ذلك إلى تصنيف الواقع المعاش في مجموعات مختلفة من العلامات (بنفنست، 1982، 54) . أما (دي سوسير) فينطلق التأمل عنده من اللغة نفسها، ويتخذ اللغة ولا شيء سواها مادة للدراسة (بنفنست، 1981، 56) ، فوضع اللغة ضمن مجموعة من الأنظمة، معتبراً أنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة (بنفنست، 1981، 58) ، متطلعاً بذلك إلى نشأة علم جديد يضم كل هذه الأنظمة بما فيها اللغة. يقول: " يمكننا أن نتصور علماً موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وهو بدوره جزء من علم النفس العام، وسأطلق عليه علم العلامات (semiology) " (عبد العزيز، 1989، 66) . وهو بهذا يرى أن اللغة جزء من هذا العلم الجديد، يقول: " إن اللغة نظام من العلامات تعبر عن أفكار، ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية وبأشكال التحية والإشارات الحربية.... ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة" (بنفنست، 1981، 57) . أما (رولان بارت) فيرى عكس ذلك، إذ السيميولوجيا عنده جزء من اللسانيات؛ لأن كل العلامات السيميولوجية – في نظره – كاللون أو الصوت أو الشكل لا يُعبَّر عنها من خلال اللون أو الصوت أو الشكل، إذ لا بد لكل نظام غير لغوي من أن يوصف بوساطة اللغة، فلا يمكن أن يوجد إلا من خلال سيميولوجيا اللغة. يقول: " ليس اللسانيات جزءاً ولو مفصلاً من علم الأدلة العام (يقصد السيميولوجيا) ، ولكن الجزء هو علم الأدلة بوصفه فرعاً من اللسانيات (بارت، 1987، 29) .

إن مصطلح السيميولوجيا مثله مثل كثير من المصطلحات الأجنبية التي عرّبت في العصر الحديث، فمن الباحثين من استخدم السيميولوجيا تأثراً بدي سوسير، ومنهم من استعمل مصطلح السموطيقا على طريقة (بيرس) ، ومنهم من عاد إلى التراث العربي فاستخدم مصطلح السيمياء، كمجموعة النقاد المغاربة (فضل، 2002، 122) ، في حين مال آخرون إلى ترجمة هذا المصطلح مستخدمين علم العلامات، أو علم الأدلة أو العلاماتية وغيرها، لكن كل هذه الاختلافات في التسمية لا تخرج عن جوهر الموضوع، بأن هذا العلم يدرس الإشارات والرموز الدالة مهما كان نوعها وأصلها وعلائقها في هذا الكون وتوزعها ووظائفها الداخلية والخارجية (الأحمر، 2010، 13)

2. 1. سيميولوجيا اللغة:

لقد كان (دي سوسير) مهتماً بالعلامة اللغوية إذ رأى أن نظام اللغة الطبيعية أكثر النظم تطابقاً مع مثال علم العلامات، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلامة اللغوية الاعتباطية وإلى أن اللغة يمكن أن تختزل في عدد محدود من العلامات المستقلة والمختلفة (رشيد، 1986، 52) ، فأفرد لها مساحة من الدرس. وعنده أن العلامة وحدة ثنائية المبنى، تتكون من وجهين يشبهان وجهي الورقة، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فالأول الدال، وهو عنده صورة سمعية تحدثها سلسلة الأصوات التي تلتقطها الأذن، وهذه الصورة السمعية تستدعي إلى الذهن مفهوماً هو المدلول، والعلاقة بينهما علاقة اعتباطية، فليس هناك علة طبيعية تجعل دالاً بعينه يرتبط بمدلول بعينه، ليس هناك سوى العرف والاصطلاح والتواطؤ (قاسم، 1986، 29) ، وهذه الاعتباطية هي التي أوحت إليه بفكرة علم السيميولوجيا الذي يضم العلامة اللغوية وغير اللغوية، باعتبار العلامة غير اللغوية عنده اعتباطية في الأعم الأغلب، مع إقراره بأن العلامة اللغوية تتميز بالاعتباطية المطلقة، ما يجعلها تحقق العملية السيميولوجية أكثر من غيرها من الأنظمة الأخرى، ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات (بنفنست، 1981، 57)

إن كلاً من الدال والمدلول عند (سوسير) ذهني، ولكن الشائع في الاستخدام هو أن الدال هو سلسلة الأصوات نفسها لا الصورة السمعية الذهنية، وهنا يصبح الدال حقيقة مادية لا نفسية وتنشأ دلالة العلامة من عملية ربط الدال بالمدلول (قاسم، 1986، 19) . كما يلاحظ أن (سوسير) قد أغفل جانباً مهماً من جوانب العلامة وهو الشيء الذي تحيل إليه العلامة في الواقع، وبهذا الإغفال _ كما يرى (أوجدن) و (ريتشاردز) في كتابهما معنى المعنى _ قطعت نظرية العلامات أواصرها بمناهج الإثبات العلمي، ولذلك اقترحا أن يضعا الشيء المشار إليه والأفكار والكلمات في شكل مثلث يحتل كل طرف منها رأساً من رؤوسه (Ogden and Richards, 1956 , 6).

وإذا كانت العلامة اللغوية اعتباطية كما يقرر العلماء، فإن هذه الاعتباطية لا تعني ثبات علاقة الدال بالمدلول على الدوام، فاللغات ليست تسميات، ومفاهيم أو مدلولات لغة ما تختلف عن مفاهيم أو مدلولات لغة أخرى، وهذا مؤداه أن كل لغة تنظر إلى العالم وتنظمه بطريقة مختلفة، فاللغة لا تسمي أنواعاً موجودة سلفاً، وإنما تعبر عن نظرتها الخاصة. ولو كانت اللغة أسماء تنطبق على مفاهيم عامة موجودة سلفاً لبقيت تلك المفاهيم ثابتة مع تغير الأزمان، والأمر ليس كذلك، فالدوال قد تتطور، وقد يتغير مدلول لفظ ما عما كان عليه، وقد يضاف مدلول جديد إلى ما كان يدل عليه (عبد العزيز، 1989، 32) .

ولهذا رفض السيميائيون فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وفي تصورهم أن الإشارات تسبح في الفضاء فتغرى المدلولات إليها فتلتصق بها، وتصبح جميعاً دولاً أخرى ثانوية متضاعفة تجلب إليها مدلولات مركبة، وبذلك حرروا الكلمة وأطلقوا عتاقها لتكون إشارة حرة، وهي تمثل حالة حضور، في حين يمثل المدلول حالة غياب، تستفز ذهن المتلقي لإحضارها إلى دنيا الإشارة، وهذه العلاقة لا تتأسس إلا بفعل المتلقي العارف الذي يقيم هذه العلاقة بين الدال والمدلول (الغذامي، 1993، 56) .

إن اللغة نظام من العلامات أو الوحدات اللغوية، تتعرف كل وحدة منها بالوحدات التي تشترك معها في السياق، فعناصر الجملة تنعقد بينها علاقة سياقية أو أفقية متدرجة زمنياً، ويطلق على هذه العلاقة مصطلح (Sytagmatic relation) . كما ترتبط هذه الوحدات بعلاقات مع عناصر أخرى خارج السياق عن طريق المشابهة أو لااختلاف، ويطلق على هذه العلاقة مصطلح (Paradigmatic relation) علاقات رأسية. وقد أوضح (دي سوسير) أن العلاقات السياقية أو الأفقية علاقات حضور؛ لأن الوحدات اللغوية موجودة فعلاً في السياق، أما العلاقات الرأسية فهي علاقات غياب قائمة على التداعي، إذ العلاقة تنعقد بين وحدات لغوية في السياق وأخرى من خارج السياق (عبد العزيز، 1989، 34 – 35) ، ويتشكل المعنى من محصلة تفاعل هاتين العلاقتين. وكلما تقلص عدد الوحدات اللغوية المشكلة للسياق ازدادت إمكانات التأويل، وقد تصل هذه الإمكانات إلى أقصى حد ممكن في حالة انعدام السياق تماماً كما يحدث في العناوين المكونة من كلمة واحدة، فإذا زاد عدد الوحدات اللغوية المشكلة للسياق فإن عملية التأويل تتقلص بحسب عدد هذه الوحدات الواصفة والموضحة.

ولما كانت عناوين الأفلام مكونة – في الأغلب – من تراكيب لغوية أقل من مستوى الجملة التامة، فإنها بذلك تفتح آفاق التأويل أفقياً على العمل الفني ذاته الذي يعد توسعة وتمطيطاً للعنوان، ورأسياً على علاقات ارتباط من نوع ما بنصوص أو عناوين أخرى، تستدعيها لغة العنوان من الناحية الدلالية والتركيبية. وأكثر ما يتجلى ذلك في علاقة التناص التي تجعل من العنوان علامة سيميولوجية تحتاج إلى عملية تحليل وتركيب؛ لتحديد البنيات الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة في الملفوظ المرئي؛ من أجل الوصول إلى مولدات النصوص وتولداتها الداخلية والبنيوية (محمد، 2007، 129) .

3. التناص:

للتناص مصطلح نقدي، وهو تعريب للمصطلح الانجليزي (Intertextuality) (عزام، 2001، 29) ، وتكاد الدراسات تجمع على أن العالم الروسي (ميخائيل باختين) هو أول من أشار لمفهوم التناص عند حديثه عن تفاعل النصوص أو محاكاتها لنصوص أو أجزاء من نصوص أخرى سابقة لها (كيوان، 1998، 15) ، ثم ظهر هذا المصطلح جلياً عند (جوليا كرستيفا) ، ومن بعدها (رولان بارت) ، ثم (جيرار جينيت) (حسنين، 2010، 44) .

وعلى هذا يمكن القول إن التناص هو حضور فعلي لنص في نص آخر (بلعاد، 2008، 132) ، بمعنى أن هناك نصاً قد ابتلع في جوفه نصاً آخر، بهدف إعادة إنتاج نص جديد عبر آليات متعددة، كالتحويل، أو الهدم وإعادة البناء. والتناص بهذا المعنى يهب للنص قيمته ومعناه، فهو الذي يزودنا بالمواضعات التي تمكننا من فهم أي نص نتعامل معه، تلك المواضعات التي أرستها نصوص سابقة، وتعامل معها النص الجديد بطريقته الخاصة، يحاورها ويصادر عليها، يدحضها أو يسخر منها (الجزار، 1998، 24 – 25) .

إذن يتوقف فهمنا للنص على معرفتنا المسبقة بالنصوص التي يتقاطع معها، فإذا رأينا شاعراً معاصراً يقول: (قفا نبك من ذكرى قميص وسروال) ، فإننا لا نفهم كلامه إلا في ضوء قول امرئ القيس: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) ، وإذا عرفنا الحمولة الدلالية الإيجابية للحبيب والمنزل عند امرئ القيس، والحمولة الدلالية السلبية للقميص والسروال في علاقتهما بالبكاء والذكرى عند الشاعر الحديث أدركنا أن المقصود هنا السخرية (بقشي، 2006، 6) .

ولن نفهم قول سميح القاسم: "جادك الغيث، لا جادك يا زمان الوصل" (القاسم، 1992، 567) ، بعيداً عن قول ابن الخطيب في موشحته:

جـادك الـغيث إذا الـغيث همى
يـا زمـان الوصل في الأندلس

(السقا، 2008، 141)

فسميح القاسم يتحسر على ذلك الزمن الأندلسي الذي انقضى، وكأنه يحاور ابن الخطيب قائلاً: إذا كانت أندلسك التي تغنيت بها قد ضاعت دون أن تشهد ضياعها، ففلسطين أيضاً قد ضاعت، ونحن نتعذب بضياعها.

ويستدعي معين بسيسو شخصية المتنبي من عمق التراث العربي؛ ليوظفها في إبراز الفارق بين الشاعر الذي يحمل هموم الوطن ويستنهض الهمم، وهو المتنبي، وآخر معاصر ينافق الحكام ويتواطأ معهم في ظلمهم للشعوب. يقول معين بسيسو: " يا أبا الطيب قم صحّ النواطير، وقم صح القياثر" (بسيسو، 1978، 256) ، وهذا القول لا يفهم إلا من خلال فهمنا لقول المتنبي: "نامت نواطير مصر عن ثعالبها" (المتنبي، 1983، 507) .

إن التعالقات النصية كثيرة ومتنوعة، منها: التراثية، والأسطورية، والدينية. كما نرى تجلياتها تتمظهر في تعالقات نصية مع نصوص حديثة. ومن ناحية الأشكال وطرائق الاستخدام نجد نصوصاً واضحة المرجعية، كالإشارة إلى أسماء الأشخاص

أو الأماكن، أو الأحداث... وفي المقابل نجد نصوصاً لا نقف على مرجعيتها إلا بالنظر العميق والتأويل لمجمل الخطاب؛ لأن الإشارات التناصية مبثوثة في النص بمضامينها وليس بألفاظها.

لا يكاد يخلو عمل شعري معاصر من ظاهرة التناص، بل إن سعة انتشارها امتدت إلى الأعمال النثرية، ومنها لغة عناوين الأفلام التلفزيونية في السنوات الأخيرة، بما يشكل ظاهرة لافتة للنظر، تستدعي التوقف عندها ودراستها.

والذي يهمنا في هذا السياق هو استخدام التناص بوصفه مدخلاً (سيميولوجياً) يقوم بصناعة جيوب معرفية متكئة على تداخل النصوص، من خلال جعل خبرات الماضي حاضرة في حياة المؤلف والمتلقي معاً، فيستحضر العنوان من الماضي ما يراه مناسباً للتعبير عن الواقع المعاش، وبذلك يكون التناص ممارسة سيميولوجية دالة، توظف النص بوصفة جهازاً عبر لساني، تتوزع فيه الأدوار من خلال مقولات منطقية لا ملفوظات لسانية خالصة (كريستيفا، 1997، 21) ، فيحدث امتصاص لمعان متعددة داخل الرسالة اللغوية، سواء أكانت هذه الرسالة كلمات أو تراكيب، وذلك من خلال التشفير، الأمر الذي يستدعي من الذاكرة الجمعية المعرفة الغائبة التي تستخدم في غير موضعها، والمقابلة بينها وبين تداعيات المعرفة الحاضرة، فيصبح لدينا مستويان من الفهم والاستيعاب للملفوظ اللغوي، فهم مجمل يعادل أفق التوقع، وهو الفهم القائم على المعنى المباشر للملفوظ، وفهم آخر غائب وعميق ترشحه الإشارة التناصية السيميولوجية، فيتداخل المستويان من الفهم ويتكاملان في بنية تأويلية.

4. العنوان:

العنوان في اللغة يرجع في لسان العرب إلى مادتين هما: « عنن » و « عنا » ومن معاني مادة عنن: الظهور والاعتراض، في حين تحيل مادة « عنا » إلى معاني القصد والإرادة. وتشترك كلتا المادتين في دلالتهما على المعنى، كما تشتركان في الوسم والأثر. يقول ابن منظور: « عنّ الشيءُ ويعُنّ عننا وعنوناً: ظهر أمامك. وعنّ يعنّ عنا وعنواناً، واعتنّ: ظهر واعترض... وعننت الكتاب وأعننته لكذا، أي: عرضته له وصرفته إليه... ويسمى عنواناً لأنه يعنّ الكتاب من ناحيتيه... ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنواناً لحاجته « (لسان العرب: مادة عنن) أما « عنا « فيقول فيها ابن منظور: « قال ابن سيدة: العنوان، والعنونة سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنواناً وعنّا: وسمه بالعنوان (لسان العرب: مادة عنا) ، وفي معجم الرائد: « العنوان من الكتاب: سمته. اسمه. وما يدل ظاهره على باطنه « (معجم الرائد، 1992، مادة عنن) وعلى هذا يكون العنوان مصدراً دالاً على قصد الإشارة إلى محتوى ما يشير إليه من كتاب وغيره، ومكانه أول ما يعترض المتلقي؛ أي في واجهة العمل.

وفي الاصطلاح تعددت تعريفات العنوان بحسب وجهات نظر الباحثين؛ فهو من حيث البناء شكل لغوي أقل من جملة – في الأغلب – ويمتاز بقدر عالٍ من التكثيف؛ لأنه يعمل بشكل رمزي لا يسمح بالتفصيل والشرح (علوش، 1985، 155) . ومن حيث الدلالة فهو مجموعة من العلامات اللسانية التي تدرج على رأس نص لتحديده، وتدل على محتواه، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة (المقوي، 1999، 456) ، وبالتالي يمكن اعتباره مفتاحاً تأويلياً للتعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي (طنكول، 1997: 135) ، وهو أول ما يواجه المتلقي عندما يطل على أي منجز علمي أو أدبي، وبه يتمكن نص ما من أن يصبح كتاباً يقدم للقارئ (.Genette 1991, 261) . وإذا كان مؤلفو الكتب العلمية يحرصون على اختيار العناوين الواصفة وصفاً مباشراً لمحتوى المادة العلمية، فإن المبدعين يتفننون – في الأغلب– في اختيار عناوين لا تخلو من لمسات فنية وأبعاد جمالية، الأمر الذي يجعل المتلقي طرفاً مهماً في عملية التحليل والتأويل، وبالتالي يتم النظر إلى العنوان على أنه نص موازٍ يمتاز بقدر عالٍ من التكثيف الدلالي، فبنيته اللغوية المحدودة تجعله يعمل بشكل رمزي إيحائي. والأعمال الأدبية بوجه عام تتفاوت فيها درجة الترميز والإيحاء، فعناوين قصائد الشعر – على سبيل المثال – أكثر كثافة ورمزية من عناوين الأعمال الروائية، وهذا يرجع إلى طبيعة الفن نفسه؛ إذ إن الشعر يعتمد أساساً على الخيال الجامح واللغة الثائرة دوماً على التقاليد الموروثة، أما الرواية فإن أحداثها غالباً ما ترتبط بالواقع المعاش، ولا تنفك عنه إلا في شطحات قصيرة تعاود بعدها الالتحام به. أما لغتها ففيها الوصف والسرد والتحليل والحوار، أضف إلى ذلك تنوع مستويات اللغة بحسب ثقافة المتحدثين. كل هذا وغيره يجعل لغة الرواية أكثر هدوءاً من لغة الشعر، ومن ثم ينعكس ذلك على صياغة العناوين .

لم تعرف القصيدة العربية القديمة منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي العنوان المباشر الذي يدل على جزء منها كما في الشعر المعاصر، (عويس، 1988، 49) ، غير أن النقاد درجوا على إطلاق عناوين غير مباشرة على بعض القصائد، معتمدين مطالع هذه القصائد، مثل (ففا نبك) على معلقة امرئ القيس، وودع هريرة، على قصيدة الأعشى، وبانت سعاد، على قصيدة كعب بن زهير، وغيرها. كما جرى العرف أيضاً باعتماد الحرف الأخير تسمية لبعض القصائد، كسينية البحتري، ولامية الشنفرى، وهكذا. ولا نغفل ما ذهب إليه بعض النقاد من تسمية القصيدة بموضوعها، فكانت الهاشميات للكميت، والسيفيات للمتنبي، وغيرها، وهي مظاهر تندرج في إطار العنوان غير المباشر للقصيدة العربية (عويس، 1988، 34) . أما العنونة المباشرة للشعر، فيبدو أنها لم تظهر إلا في القرن الخامس الهجري، حين عمد أبو العلاء المعري إلى تسمية ديوانه (العلم باللزوميات) ، في حين يعزو الدكتور عبد الرحمن إسماعيل عنونة الشعر إلى أحمد شوقي الذي جمع بين الثقافتين العربية والغربية (إسماعيل، 1996، 57) .

وكيفما كان الأمر فإن العنونة بمفهومها المعاصر أخذت تشق طريقها بعد انتشار حركة الترجمة والتأليف في العصر العباسي، وبخاصة في ميدان النثر، فبرزت العناوين المختصرة، كالحيوان للجاحظ، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، وغيرها، ثم تلا ذلك العناوين الطويلة، ثم العناوين التي يغلب عليها الطابع البلاغي. وأهم ما يميز هذه العناوين القديمة أنها تشي بمضمون الكتاب؛ إذ يمكن للمتلقي أن يتكهن بمحتوى الكتاب. ثم شهدت العناوين في العصر الحديث – وبخاصة عناوين الأعمال الروائية – تحولات فنية مرتبطة بمقاصد المؤلف، ورغبته في شحن العنوان بطاقة من الدلالات التي تدفع به خارج علاقاته الحاضرة، والتوجه إلى علاقات الغياب، سواء أكانت علاقات بدوال أخرى أو نصوص، فيصبح العنوان مؤسساً لعلاقات تناصية، يستفزّ بها الرصيد المعرفي لدى المتلقي، ويخرجه من حالة الوجود بالقوة

إلى حالة الفعل، فتبدأ عملية التحليل والتأويل (الجزار، 1998، 26).

إن المرسل يضع عنوانه في ضوء مقاصده، فيكون العنوان ناتج تفاعل علاماتي بينه وبين العمل من ناحية، وبينه وبين الخارج من ناحية أخرى، أما المستقبل فإنه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان، متأولاً له، وموظفاً خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عدداً، وقواعد تركيب، وسياقاً (الجزار، 1998، 19) . فالعنوان لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادراً، وغالباً ما يكون كلمة أو شبه جملة، ولكنه برغم ذلك ينجح في إقامة اتصال نوعي بين المرسل والمستقبل على قاعدة العمل الذي يعنونه (الجزار، 1998، 21) ، فهو وإن كان فقيراً على مستوى الدوال فهو غني على مستوى الدلالة، وذلك أن هذه الدوال لا تتعالق مع تصور ذهني محدود فحسب، بل تختزن ماضي تعالقاتها أيضاً، وتنطوي على كفاءات الدخول في تعالقات جديدة، من خلال الاندفاع بالطاقة الدلالية للدوال إلى خارج العلاقة الحاضرة باتجاه علاقات الغياب سواء أكانت علاقات بدوال أخرى أو بنصوص أخرى (الجزار، 1998، 23) .

فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية، أو مجموعة من الدلالات المركزية للعمل، الأمر الذي يجعلنا نسند للعنوان دور العنصر الموسوم سيميولوجياً، فاختيار العنوان الموجه للدلالة يمثل تحدياً واضحاً للمحلل واختباراً لمدى إصابته. ويصبح الشروع في تحليل العنوان أساسياً عندما يتعلق الأمر بوصفه عنصراً بنيوياً يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص أو في مواجهته أحياناً، وذلك عندما يشير إلى شخصية محورية أو مكان أو مدينة أو حدث مركزي، كما يمكن أن يؤدي العنوان دور الرمز الاستعاري المكثف لدلالات النص، وذلك عندما يشير إلى نصوص أخرى موظفة في النص، فإذا أشار العنوان إلى أمر غائب عن النص فإن التقابل بينهما يمكن أن يصبح هو البنية المولدة للدلالة والجديرة بأولوية التحليل (فضل، 1996، 303 – 304) .

4. 1. وظائف العنوان:

للعنوان وظائف متعددة، منها ما يتعلق بالإغراء وهي وظيفة تسويقية، ومنها ما يتعلق بالمناهج الفكرية التي يتبناها المؤلف، وأخرى تندرج في إطار ما يعرف بالإحالة إلى داخل النص أو خارجه، ولكن تبقى الوظيفة الأساسية للعنوان هي وظيفة التعيين والتسمية، وهي وظيفة يغلب عليها الطابع الدلالي؛ إذ يلخص فيها العنوان مضمون النص أو العمل المعروض بشكل موسع أو مختزل (حمداوي، 1997، 99) ، غير أن كثيراً من عناوين الأعمال الأدبية في عصرنا الحاضر مصوغة أساساً لغرض التلقي والتأويل، فتوقظ لدى المتلقي حب الاستطلاع وتؤجج لديه رغبة الكشف، فهي عناوين مكتنزة بالدلالة، وتخفي أكثر مما تظهر، وتحتاج إلى أفق من التلقي أكثر اتساعاً وعمقاً؛ من أجل استحضار الغائب أو المسكوت عنه أو الثاوي تحت العنوان (قطوس، 2001، 50) . وهنا يتجاوز العنوان الإشارة المباشرة للآثار الفنية التي يحيل إليها داخل النص كما في الروايات الواقعية، ويتحول إلى علامة لسانية، تشكل لعبة فنية وحوارية بين المرجعية المحددة، والدلالات المتعددة، وذلك في حركة دائبة بين نصين متفاعلين في زمن القراءة، النص الذي يشير إليه العنوان، والنص الآخر الذي يتقاطع معه في أعمال أخرى (أعربي، 1997، 5) ، وأكثر ما يتجلى ذلك في العناوين التي تشتبك في علاقة تناص مع عناوين أخرى أو سياقات معرفية مختلفة.

إن الكلمات المكتوبة في عناوين الأفلام لا تشكل عملاً مكتفياً بذاته، بل تشكل نصاً أو مخططاً أو إطاراً عاماً لا يكتمل إلا بمشاركة فعالة من قارئ مطلع على قدر من المعلومات المتعلقة بالموروث الثقافي السيميولوجي والروائي من حيث إجراءاته ووسائله وافتراضاته وقيمه، من أجل معرفة هذه العناوين معرفة جيدة. ففعل قراءة العناوين ينطوي على معرفة خاصة بموروثها، كما ينطوي أيضاً على مهارة تأويلية خاصة. وإذا كان العنوان يقدم لنا أقل قدر من المعلومات، فإنه يفرض علينا أن نستخلص باقي المعلومات من خلال حل شفرات النص نفسه في ضوء فهمنا للنموذج التصنيفي (شولز، 1994، 73وما بعدها) ؛ من أجل العثور على المعنى، وذلك باتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة، أي أننا لا نستطيع أن نضفي أي معنى نشاء على النص، بل نستطيع أن نضفي عليه كل المعاني التي نستطيع ربطها بالنص عن طريق الشيفرة التأويلية، وفوق كل شيء يمكننا أن نولد المعنى بوضع هذا النص بين نصوص أخرى فعلية أو محتملة يمكن ربطه بها (شولز، 1994، 62) .

لقد حظيت العنونة في السنوات الأخيرة باهتمام خاص من الباحثين بوصفها أشكالاً إبداعية تغري بالدراسة والبحث، الأمر الذي شجع بعضهم إلى اعتبارها نصوصاً موازية لنصوص الأعمال نفسها، فمن جهة تمنح النصوص الأصلية هويتها، ومن جهة أخرى تمنحها اختلافها أيضاً، لما تتمتع به من خصائص تمنحها طاقة لا محدودة على إنتاج الدلالة المراوغة. هذه الطاقة البلاغية التي تتمتع بها العناوين يمكن أن تؤسس لثقافة نصوصية تخص العناوين دون النصوص، وربما يتأسس من ذلك جنس كتابي، له حدوده ومراميه وبلاغته الخاصة (الغذامي، 1992، 48) ، فظهر عدد من البحوث والدراسات اللسانية السيميائية التي خصصت جانباً وافراً منها لدراسة العنوان وتحليله من النواحي التركيبية والدلالية والتداولية، إذ العنوان أول عتبة يطؤها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقرائها بصرياً ولسانياً أفقياً وعمودياً (حمداوي، 1997، 97) .

والمتتبع للأفلام المصرية الحديثة يلاحظ بوضوح أن كثيراً من عناوينها قد تجاوز الوظيفة التأسيسية إلى عملية توسيم، تفجر في وعي المتلقي ما لديه من حمولة ثقافية أو فكرية، يبدأ معها عملية التأويل. وأكثر تجليات هذا التوسيم كانت عبر آليات التناص، التي تضع أمام المستقبل مجموعة من التوقعات، كما تزوده – في الوقت نفسه – بالمواضعات التي تمكنه من فهم النص الذي يتعامل معه، تلك المواضعات التي أرستها نصوص سابقة، ثم تعامل معها النص الجديد (العنوان) بطريقته، من خلال المحاورة والمصادرة والدحض والسخرية (الجزار، 1998، 24) ، فهو غير قائم بذاته، إذ لا يعدو أن يكون إشارة فنية مفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة (بقشي، 2006، 9) ، فكل نص هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى (كرستينا، 1997، 79) .

ولا يظنّ أحد أن عمليات التأويل للنصوص ذات الحمولات الدلالية والإيحائية المتنوعة مقصورة على فئة قليلة من الناس الذين يهتمون بالقراءات الأدبية، أو بالطبقة العليا من المثقفين فقط، فالأمر ليس كذلك، فكثير من الاستخدامات اللغوية التي تتسم بجمال العبارة أو تظللها بعض الصور الخيالية بدأت في الآونة

الأخيرة تتسلل إلى لغة عامة المثقفين، بل بدأنا نرى تجلياتها في الاستخدامات اللغوية في كثير من حقول المعرفة التي تقدم– أساساً – لعامة الناس، كالخطابات السياسية، والكتابات الصحفية، وعناوين الأفلام التلفزيونية التي خصصنا لها هذا البحث.

5. الدراسة التطبيقية:

لقد شملت الدراسة عناوين الأفلام المصرية التي أنتجت خلال العشرين عاماً الماضية، أي من عام (2000) إلى عام (2019) ، وقد بلغ عدد الأفلام التي ضمتها هذه الفترة (600) فيلم، بحسب ما ورد في قائمة الأفلام المصرية (ويكيبيديا، 2020) . وبالنظر في عدد العناوين التي اشتبكت مع نصوص أخرى في علاقة تناص مباشرة تبين أن هذا العدد بلغ (245) نصاً بنسبة مئوية بلغت (41%) ، وقد تنوعت النصوص المحال إليها ما بين عناوين أفلام سابقة، وأسماء أغنيات، وأقول مأثورة، وعبارات شائعة على ألسنة العامة في مصر، أو إحالة إلى علوم أخرى غير لغوية باستخدام رموزها الرياضية، مثل: دستة أشرار، محترم إلّا.... كما ظهرت بعض العناوين التي تحيل إلى لغات أخرى كالإنجليزية، عن طريق استخدام التعابير الأجنبية بحروف عربية مثل: (جيم أوفر) ... وهذا التنوع في لغة عناوين الأفلام المصرية يؤشر إلى رغبة المؤلف في تجاوز الوظيفة التعيينية المباشرة للعنوان؛ خدمة للوظيفة الإغرائية القائمة على استفزاز المتلقي عبر استخدامات لغوية مراوغة، تدفعه إلى التوقف والتأمل ومحاولة التفسير، وهذا الانشغال بالبحث عن مدلول لغة العنوان يخلق لدى المتلقي الرغبة في الوصول إلى حالة مُرضية من الفهم، وهذه الحالة لا تكتمل لديه إلا بمشاهدة الفيلم.

ولأن العنوان عبارة عن وحدات لسانية قابلة للتحليل فإن رصد تحولاتها سيميولوجياً يتطلب النظر إليها من الناحية التركيبية والدلالية، وما تحيل إليه داخل العمل وخارجه. وهذا ما سنحاول تطبيقه في تناولنا لعدد من عناوين الأفلام المصرية الحديثة

5. 1. فول الصين العظيم:

هذا التركيب اللغوي هو عنوان لفيلم مصري، يشكل ركناً أساسياً من ركني الجملة الاسمية، وهو الخبر (المسند) في حين أن المبتدأ (المسند إليه) محذوف، تقديره (هذا) ، أو أن العمل نفسه أغنى عن ذكر المبتدأ. هذا التركيب اللغوي مكون من مضاف ومضاف إليه ونعت، فماذا أراد الكاتب من هذا العنوان الذي يفاجئ به القارئ؟ فعلى مستوى العلاقة بين وحدات التركيب يبدو الانحراف الدلالي واضحاً في وصف الفول بأنه عظيم، فالفول طعام يمكن أن يوصف باللذة أو بالطعم الجميل على سبيل المثال، أما صفة العظمة فتناسب المنجزات الكبيرة ذات القيمة العالية في الأغلب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هو إضافة الفول إلى الصين، وهي دولة اشتهرت بعظمة سورها، الأمر الذي يدفع القارئ إلى إعادة ترتيب معارفه السابقة مستذكراً مقولة (سور الصين العظيم) . فقد عمد الكاتب إلى استبدال كلمة (فول) بكلمة (سور) ، أو إن شئنا تقليص حد الاستبدال نقول: إن الاستبدال وقع في صوتين، فجاء بالفاء بدلاً من السين وباللام بدلاً من الراء، مع المحافظة على نوع المقطع الذي تتشكل منه الكلمة، وهو مقطع طويل مكون من صامت وحركة طويلة وصامت، على اعتبار أن القارئ العادي يقف بالسكون على نهاية الكلمات، وهذان الصوتان الصامتان يشكلان مطلع المقطع وخاتمته، بينما بقيت نواة المقطع (الواو) ، ولما كانت نواة المقطع أكثر عناصره بروزاً في السمع فقد بقي علامة صوتية سيميولوجية تستدعى إلى الذهن الأصوات المبدلة على المستوى الرأسي من جهة، وتحقق التوافق السياقي على المستوى الأفقي مع المضاف إلية (الصين) ومع الوصف (العظيم) من جهة أخرى، فيتشكل من هاتين الوحدتين مركز ثقل دلالي يوجه القارئ، ويفتح له باب التفسير والتأويل، فما هو في الصين عظيم هو السور، وليس الفول!! فكيف يمكن أن يحل الفول محل السور على المستوى الرأسي الاستبدالي؟ ! إن الأمر هنا يحتاج إلى استدعاء البنى الدلالية العميقة وراء هذه الصياغة المشاكسة والمخاتلة.

إن النظر في هذه الصياغة يقودنا في أولى خطوات التحليل للعلامة اللغوية إلى تجاوز المعنى الحرفي لهذا المنطوق اللغوي، فيصبح هذا المدلول دالاً جديداً يحيلنا إلى علاقة التناص بين البنية اللغوية للعنوان وعبارة (سور الصين العظيم) ، ثم تصبح هذه العبارة نفسها دالاً جديداً لمدلول ثالث يهدف إليه المؤلف، فالمؤلف لا يرمي إلى توجيه ذهن المتلقي إلى علاقة التناص وحسب، وإلا لذهبت مزية المعنى التي تضطلع بها الصياغة اللغوية بوصفها علامة سيميولوجية يتم التعامل معها دلالياً عبر مراحل من التحليل، من هنا يأتي دور المستوى الدلالي الثالث الذي يشير إليه العنوان، فبعد أن يستدعي القارئ من مخزونه المعرفي علاقة التناص يكتشف أن التناص في حد ذاته أصبح علامة على عدم الاكتفاء به، فيشرع في البحث عن الدلالة التي تفرزها هذه العلامة التناصية، معتمداً في ذلك على العلاقة بين العنوان والنص، والعنوان وما يتناص معه، فبقاء كلمة (العظيم) في بنية العنوان تجعل المتلقي يرتد بفكره إلى العنوان الرئيس (سور الصين العظيم) ، فيكون ناتج الدلالة على النحو التالي: سور الصين عظيم، والفول المصري شهير، وبالتالي يصبح المعنى النهائي أن الفول المصري عظيم عظمة سور الصين. والمرجعية الخارجية التي يعتمد عليها هذا التحليل هي الشهرة التي يتمتع بها الفول في مصر، إذ هو طعام شائع بكثرة في البيئة المصرية، وفي متناول الفقير والغني، ولكن ارتباطه بالطبقات الفقيرة أكثر، فنراهم يفخرون به للتعبير عن الرضا النفسي بسبب قلة ما في اليد، أما المرجعية داخل الفيلم فهي أنه يتحدث عن فوز طبق الفول المصري بالجائزة في مسابقة الطهي في الصين، كما أن أبطاله من الممثلين المصريين

5. 2. علي الطرب بالثلاثة:

عند رؤية عنوان هذا الفيلم يستحضر المتلقي العربي كلمة (الطلاق) بدلاً من كلمة (الطرب) ، وذلك لوجود الطاء المفخمة بموقعيتها بعد أل التعريف، ثم النسق التركيبي لجملة العنوان، فعلى المستوى الرأسي الاستبدالي لكلمة الطلاق يمكن استحضار كلمات تشترك معها في الحقل الدلالي مثل الغناء والصبابة واللحن وغيرها، ولكن اختيار كلمة الطرب دون غيرها كان بغرض التقارب الصوتي مع كلمة الطلاق التي تربطها علاقة سياقية على المستوى الأفقي مع ما قبلها وما بعدها، فيصبح هذا العنوان في تناص واضح مع القول السائد في العرف الاجتماعي لأبناء الأمة العربية (علي الطلاق بالثلاثة) ، التي يطلقونها فيما يقابل اليمين المشروط الذي يلزم به نفسه أو الآخرين بعمل شيء ما، أو ترك عمل ما، وإلا وقع

الطلاق على المتكلم حقيقة، مع حضور جواب القسم المصدر باللام، (لأفعل كذا) أو ما في معناه، فإذا لم يذكر الجواب فإن معنى الجملة يبقى منصباً على الطلاق، وكأن الناطق بهذه العبارة يردد الصيغة الشرعية المستخدمة في المحاكم (أنت طالق) ، وهي جملة–كما هو واضح – ذات مرجعية دينية تتحدد بموجبها العلاقة الزوجية بين الرجل والمرأة، فكما تزوج الرجل بكلمات فإن انفصاله عن زوجه يكون بكلمات أيضاً، وبمجرد التلفظ بهذه الكلمات يقع مضمونها، ولذلك عدّ علماء التداولية هذا النوع من الجمل جملاً إنجازية، فهي – كما يرون – لا تنشئ قولاً، بل تؤدي فعلاً (Thomas, 1996 ,31) .

إن النمط التركيبي لجملة العنوان ينبئ عن معنى اجتماعي بأبعاده الدلالية من قسم أو إلزام مشروط، كما أنه لا ينفك عن البعد الديني بصيغته الإلزامية، ثم إن اختيار كلمة الطرب بدلاً من الطلاق يشكل ما يشبه الأرجوحة الدلالية، بين معنى ترك الطرب، ومعنى التمسك بالطرب، ولا سبيل إلى معرفة ما يحمله هذا العنوان بوصفه علامة سيميولوجية إلا بالعودة إلى أحداث الفيلم، وهو فيلم استعراضي غنائي في إطار كوميدي، يعرض لمشكلات اجتماعية كثيرة، من أبرزها قضية الشكّ التي تدفع المرأة إلى طلب الطلاق من زوجها عقب كل موقف تؤدي ملابساته إلى وجوده مع امرأة أخرى، فيتم الطلاق، ثم يتوسط الأصدقاء فتعود إلى زوجها، ثم تطلب الطلاق مرة أخرى، وهكذا، وفي كل مرة يحتفل أصدقاء الزوجين بالأغاني والرقص فرحاً بعودة الزوجين، ويستمر ذلك إلى أن ينتهي الفيلم بأغنية مطلعها (علي الطرب بالتلاتة) ، في سخرية واضحة من المنطوق الشائع على الألسن.

5. 3. **المش مهندس حسن**:

أول ما يستوقفنا ويدهشنا في هذا العنوان اختيار لاحقة نفي من العامية المصرية، وهي (مش) ، وقد ألحقت بها الألف واللام التي هي علامة تعريف للأسماء (ابن عقيل، 1980، 1/ 16) ، ولا نجد مثل هذا في اللغة العربية إلا في بعض العبارات التي تستخدم فيها الألف واللام مع حرف النفي (لا) فيقولون (اللّامعقول) وهو تركيب أجازه مجمع اللغة العربية بالقاهرة، على اعتبار أن (لا) ركبت مع ما بعدها وأصبحتا كالكلمة الواحدة (الخطيب، 1986، 318) ، فهل يريد الكاتب أن يكون هذا العنوان نافياً عن حسن علمه بالهندسة؟ لو كان الأمر كذلك لكان من الأيسر له أن يقول: حسن ليس مهندساً. أو أن يصوغها بلاحقة النفي العامية بموقعيتها بين المبتدأ والخبر فيقول: حسن مش مهندس. ولكن الأمر ليس كذلك، فالألف واللام تهيئنا للدخول على اسم، وهذا الاسم يمكن استحضاره من خلال كلمة (مهندس) ، وما ارتبطت به من مصاحبة لغوية بكلمة (باشا) في الثقافة المصرية، هذه الكلمة التي تنطق كاملة إذا وقفوا عليها، فيقولون: يا باشا. فإن وصلوا الكلام مع كلمة مهندس مثلاً تحذف الألف الأخيرة وتقصّر الألف الثانية فتصبح (بَش) ، وبالتالي يكون العنوان المستدعى من البنية العميقة (البش مهندس حسن) ، ثم استبدلت الميم بالباء في البنية السطحية، لتصبح الكلمة لاحقة نفي بالعامية المصرية، فكلمة (مش) التي تعّد لاحقة نفي بالعامية المصرية تستحضر في عمقها كلمة أخرى تصلح للسياق الذي وضعت فيه، وهي كلمة (بش) ، ويعزز ذلك تركيبياً وجود أل التعريف التي تلحق بالأسماء وليس بالأدوات أو الحروف، ثم موقعية هذه الكلمة، فمكانها الطبيعي بين المسند والمسند إليه وليس في بداية الجملة. من هنا نفهم التناص بين كلمتي (مَش) و (بَش) مع الإيقاع الصوتي الذي يوحي بذلك. وهنا يصبح المعنى الظاهر في المستوى الأول لفهم العنوان نفي علم حسن بالهندسة، وهذا المستوى يسلمنا إلى المستوى الثاني الذي أراده الكاتب، وهو نفي الباشوية عن حسن. وقد ظهر ذلك من خلال مرجعية العنوان داخل الفيلم، فحسن طالب هندسة متفوق، لكنه من أسرة فقيرة، وعندما وقع في حب فتاة من الطبقة العليا في المجتمع كانت الفوارق الطبقية عقبة كبيرة في طريق الزواج، لكن إصراره وتفوقه في الدراسة حقق له ما أراد.

5. 4. **الباب يفوت أمل**:

هذا العنوان يحيلنا مباشرة إلى القول المشهور (الباب يفوت جمل) ، وهو قول نستخدمه في أوقات الغضب والتهديد والطرد، والجَمل من مفردات البيئة العربية، وقد اعتمده العرب بوصفه أضخم المخلوقات التي يتعاملون معها، وبالتالي فالباب واسع، ويمكنك المغادرة غير مأسوف عليك. وعندما نطلق على فيلم عنوان (الباب يفوت أمل) فلا بد أن نستدعي من الذاكرة ذلك القول المشهور. هذا الانزياح في الدلالة ناتج عن تغيير صوت واحد في هذه الجملة، وهو الجيم الذي وضع بدلاً منه صوت الهمزة، ليبقى الجناس واضحاً بين الكلمتين (جمل) و (أمل) ، فتصبح كلمة (أمل) ، وإن شئنا نقول: الهمزة، علامة لغوية سيميولوجية تحيل إلى مدلولين مباشرين محتملين، هما: فتاة اسمها أمل، واسم المعنى (أمل) ، كما تحيل إلى مدلول غير مباشر وهو كلمة (جمل) ، التي يحتاجها السياق التركيبي الدلالي بمرجعيته الثقافية في المجتمع العربي.

وبالعودة إلى أحداث الفيلم تبين أن اسم البطلة (أمل) ، تعمل محامية، وتصرّ على مواصلة عملها وهي حامل في الشهور الأخيرة، فتتعرض للمشاكل مع زوجها. **فيكون الناتج الدلالي النهائي منوطاً بالنظر في ثلاث طبقات للمعنى هي**:

- الطبقة الأولى: الدلالة اللغوية لمنطوق القول المشهور: (الباب يفوت جمل) .
- الطبقة الثانية: الدلالة الناتجة عن تناص القول الجديد (الباب يفوت أمل) مع القول السابق المشهور (الباب يفوت جمل) .
- الطبقة الثالثة: الدلالة العميقة وراء هذا المنطوق، وهي إظهار الغضب والأمر بالخروج، وهي دلالة عرفية لدى أبناء العربية.

5. 5. **كلبي دليلي**:

عند سماع جملة (كلبي دليلي) نتصور امرأة من وسط ارستقراطي ممسكة بحبل مربوط في طرفه الآخر كلب يسير أمامها، وكثير من أبناء العربية لا يروقهم ذلك، ويعتبرونه سلوكاً دخيلاً على عاداتنا وتقاليدنا، فإذا ضربنا صفحاً عن وظيفة الكلب في الموروث الثقافي العربي بوصفة حارساً، فإن الكلب دال لغوي له صورة ذهنية مشحونة بقيم سلبية إلى حد بعيد لدى الغالبية العظمى من أبناء الأمة العربية، ولهذا يعد النعت بها منقصة. أما من حيث التركيب اللغوي فيستوقفنا إضافة الكلب إلى ضمير المتكلم، وهي إضافة لم نعهدها في أدبياتنا.

إذن لا بد أن يكون ما أضيف إلى ياء المتكلم ذا حمولة دلالية إيجابية، وبخاصة إذا أسند إلى هذا الدال معنى يرتبط بسلوك الإنسان وقراراته، وهو المعنى الذي دلت عليه الوحدة اللغوية

(دليلي) . وهنا لا بد من النظر إلى الدال (كلبي) بوصه علامة لغوية موسومة سيميولوجيا، فعلى المستوى الصوتي نجد صوت القاف الذي ينطق في كثير من اللهجات العربية كافاً، فنسمع مثلاً في بعض مناطق فلسطين من يقول: (كلبي) وهو يقصد (قلبي) ، كما يقولون: (كَتَلَه) في (قتله) (عبد التواب، 1983، 21) ، من هنا تبدأ المراوغة، ففي حال غياب الصورة اللهجية يبقى المقصود (الكلب) ، وعند حضورها يظهر لنا معنى السخرية ممن ينطقون القاف كافاً، وتبقى العلاقة الدلالية التوافقية قائمة بين القلب والدليل من الناحية المعنوية، والكلب والدليل من الناحية المادية، ولكن وجود عنوان فيلم عربي قديم باسم (قلبي دليلي) يدفع باتجاه فهم العنوان في ضوء علاقة التناص بين العنون الجديد والعنوان القديم. وقد تم استحضار العنوان القديم للاشتباك معه ومحاورته ومعارضته، فالقلب في العرف الثقافي هو الموجه للمشاعر الصادقة، وهذا يعكس ثقافة عصر كان للرومانسية مساحة واسعة في العلاقات العاطفية بين الناس، على عكس ما يشهده هذا العصر من جفاف في العلاقات العاطفية، وإن وجدت فهي علاقات حسية تتحكم فيها الحسابات المادية والمصالح الشخصية، ويدفع باتجاه هذا الفهم الدلالة الوجدانية غير الحسية لكلمة (قلب) ، والدلالة الحسية لكلمة (كلب) ، فبعد أن كان القلب بحمولته الدلالية الإيجابية دليلاً على الحب في الزمن الجميل، أصبح الكلب بكل ما يعنيه من قيم سلبية دليلاً وقائداً في زمن تردت فيه منظومة القيم، وفي هذا ما فيه من إنكار وسخرية. فالعنوان هنا يشكل علامة لغوية تختزل التغيرات الاجتماعية والعاطفية بين زمنين تحدث حولها الكتّاب والفلاسفة في مطولات.

5. 6. غِشّ الزوجية:

الغشّ مصدر، وأبرز معانيه الخداع، وينتظم في علاقة رأسية استبدالية مع معاني الخسة والنذالة والوضاعة، وقد ركب على المستوى الأفقي التوافقي مع كلمة (الزوجية) في علاقة إضافة من باب إضافة المصدر إلى مفعوله مع غياب الفاعل، فشكلا معاً ركناً من ركني الإسناد، وغاب الركن الآخر لدلالة العمل نفسه عليه، فالغشّ فعل بشري يمكن أن يقع في أي عمل يقوم به الإنسان سواء أكان هذا العمل مادياً أم معنوياً، ويكتسب دلالته بما يضاف إليه، فإذا كان الغشّ للعلاقة الزوجية، فإن الذهن يتجه مباشرة إلى الخيانة الزوجية على مستوى العلاقة الجسدية، وفي هذا ما فيه من إغرائية العنوان. لكن هذه الإنتاجية الدلالية تخفي خلفها أبعاداً دلالية أخرى، هي المقصودة على المستوى العميق، فكلمة (غِش) تستدعي في ذهن المتلقي كلمة (عِش) لما بينهما من جناس، بل إن الكلمتين لا تختلفان إلا في وجود النقطة فوق العين وعدم وجودها (ينطق عامة الناس كلمة ﴿عُشّ﴾ بكسر العين) وهذا يضفي على كلمة (غِشّ) بعداً بصرياً يعزز البعد الصوتي، وهنا يجد المتلقي أمامه علامتان تجمعان بين الكلمتين، إحداهما صوتية والأخرى بصرية، ثم في وجود كلمة (الزوجية) يتجلى التناص اللغوي واضحاً لدى المتلقي مع التركيب اللغوي الشائع الاستخدام (عشّ الزوجية) ، وهو تركيب لغوي يستخدم للتعبير عن السعادة الزوجية وما يسودها من مودة وألفة، وهذا التناص هو علامة سيميائية تنتج دلالتها النهائية من خلال التعارض المقصود بين عشّ الزوجية الذي بنيت عليه الأسرة التقليدية المحافظة، وغشّ الزوجية الذي يعرض له الكاتب بوصفه ظاهرة سلوكية لها حضورها في المجتمعات الحديثة .

5. 7. إذاعة حب:

هذا عنوان فيلم حديث مكون من مضاف ومضاف إليه يشغلان موقع المسند في بناء جملة حذف منها المسند إليه الذي يمكن تقديره باسم الإشارة (هذا) المضاف إلى كلمة (فيلم) وقد أغنى الفيلم نفسه عن حضور المسند إليه إلى المستوى السطحي للصياغة اللغوية. وقد جاءت كلمة (إذاعة) في موقع المضاف وهي كلمة–بحسب بنيتها اللغوية–تحمل معنيين، فإما أن تكون مصدراً للفعل (أذاع) ، وإما أن تكون اسماً للمذياع، وبإضافتها إلى كلمة (حب) ينتج عن ذلك اختلاف في معنى الإضافة، فإن كانت مصدراً فهو مضاف إلى مفعوله، وإن كانت اسماً فالإضافة هنا بمعنى اللام، والذي يحدد ذلك هو الفيلم نفسه. ولكن المتلقي – على كل حال – يستقبل العنوان قبل مشاهدة الفيلم، وعليه أن يستحضر خبراته السابقة التي تثيرها لغة العنوان، وهنا لا شك أن الذاكرة سوف تقفز إلى فيلم قديم بعنوان (إشاعة حب) الذي يتفق معه في التشكيل المقطعي، ولا يختلف عنه إلا في صوت واحد. أما من الناحية الصرفية فالكلمتان (إذاعة) و (إشاعة) مصدران لفعلين رباعيين هما: (أذاع) و (أشاع) اللذان يدلان بصيغتهما الصرفية إلى وجود مُحْدث لهما، فضلاً عن انتمائهما إلى حقل دلالي واحد هو الانتشار والذيوع، إلا أن الإشاعة تحمل معنى عدم التثبّت، وليس كذلك الإذاعة « (ذاع) الخبر وغيره –ذيعاً، وذيوعاً، وذيعاناً: فشا وانتشر... (أذاعه) وبه: أفشاه ونشره... (الإذاعة) : نقل الكلام والموسيقا وغيرها عن طريق الجهاز اللاسلكي». (المعجم الوسيط، مادة: ذيع) . و» (شاع) الشيء – شيوعاً وشيعاناً، ومشاعاً: ظهر وانتشر. ويقال: شاع بالشيء: أذاعه... (أشاع) الشيء وبه: أظهره ونشره... (الإشاعة) : الخبر ينتشر غير متثبت منه « (المعجم الوسيط، مادة: شيع) . وبهذا يصبح استدعاء الفيلم القديم (إشاعة حب) علامة سيميولوجية لا يفهم الفيلم الجديد (إذاعة حب) إلا في ضوئها.

وبالعودة إلى الفيلم القديم نجد أنه يعرض أحداثاً عن إشاعة خبر فحواه أن البطل–وهو رجل تقليدي ساذج – أشاع بأنه صاحب تجارب متعددة في الحب، بهدف استمالة ابنة عمه التي يرغب في الزواج منها. فهل الفيلم الجديد على هذه الشاكلة؟ ربما يتوقع المتلقي والمشاهد للفيلم نوعاً من هذا، وهذا أمر مشروع، غير أن المحاكاة التامة لا تصنع فناً مميزاً، الأمر الذي يعيد إلى الذاكرة استدعاء القديم لمحاورته ومعارضته وتجاوزه وربما السخرية منه، وهذا ما عرض له الفيلم الجديد الذي صدم المشاهد لأول وهلة، عندما اكتشف التلاعب بالألفاظ، فكلمة (إذاعة) لم تستخدم للدلالة على المصدر، وإنما هي اسم للمذياع الذي يبث رسائل الحب، مع ما يصاحب ذلك من كذب وخداع وتزييف للأشخاص والمشاعر.

إذن، لم يكن غائباً عن ذهن المؤلف عنوان الفيلم القديم (إشاعة حب) عندما اختار لفلمه الجديد عنوان (إذاعة حب) لما بين العنوانين من تلاق على مستوى الصياغة اللغوية وافتراق على مستوى المعنى العميق، فإذا كان الفيلم القديم يعرض لإشاعة حب في محيط الأسرة من أجل غرض نبيل، فإن الفيلم الجديد يعرض لِكمّ هائل من الخداع والتزييف، يذاع في مدى ما يصل إليه البث الإذاعي. والمحصلة النهائية التي يرمي إليها العنوان بوصفه

علامة سيميولوجية هي التجرؤ على تعرية المشاعر الإنسانية التي كانت في الماضي محاطة بكثير من التحفظ، لتصبح مشاعاً للناس وبضاعة لا يتردد الجيل الجديد من عرضها بأقل الفوائد.

5. 8. ظرف طارق:

وهو عنوان مراوغ لفيلم يستدعي بنية لغوية شائعة بين الناس، وهي (ظرف طارئ) إذ الفارق الوحيد بين البنيتين هو استخدام القاف بدلاً من الهمزة. ومن المعلوم أن القاف في كثير من اللهجات المصرية تنطق همزة (أنيس، 1995، 227) ، وهذا النطق يعد ديافونا لفونيم القاف (عمر، 1976، 220) ، فالقاف هي الوحدة الصوتية الأساسية، بينما الأشكال النطقية المختلفة في اللهجات العربية تعد تنوعات نطقية لهجية، لكن هذا العنوان استثمر هذه الظاهرة الصوتية، وتقدم خطوة أخرى إلى الأمام فاستبدل الوحدة الصوتية الأساسية في الكتابة، فأصبح لدينا فونيم القاف الذي ينطق همزة، بدلاً من فونيم الهمزة نفسه، وفي ذلك ما فيه من عملية ترميز سيميولوجي صوتي وكتابي، جيء به لخلخلة النمط التقليدي في عملية الفهم، والتأسيس لنمط قائم على استفزاز طاقات المتلقي، وإعادة ترتيب معارفه السابقة بما يتناسب مع التعامل مع ملفوظات لغوية لا تلقي حمولتها الدلالية بسهولة، فهي لغة الفكر والبراعة وسرعة الخاطر، بل أكثر من ذلك تعدّ – كما يرى (أبرامز) – اختباراً لمهارة القرّاء في قراءة ما بين السطور (Abrams, 1976 ;89) .

إن استخدام القاف التي تنطق همزة بدلاً من الهمزة نفسها – في غياب حركات الإعراب في العامية – يضع المتلقي أمام مجموعة من الخيارات التركيبية والدلالية، فكلمة (طارق) يمكن أن تكون صفة لكلمة (ظرف) ، فيكون التركيب وصفياً، على اعتبار أن الظرف قد طرق طرقاً، وهذا معنى قريب من استخدام كلمة (طارئ) ، فمن معاني كلمة طارئ: " طرأ طرءاً وطروءاً: حدث. و – خرج فجأة، فهو طارئ... والطارئ: الغريب. (ج) طُرّاء. وفي غير العاقل: طوارئ " (المعجم الوسيط: مادة طرأ) . ومن معاني كلمة طارق: " طرق النجم–طروقاً: طلع ليلاً... والباب: قرعه. و–القوم طرقاً، وطروقاً: أتاهم ليلاً... والطارق: الآتي ليلاً. –والحادث. " (المعجم الوسيط: مادة طرق) . فمن خلال هذين النصين يتضح لنا القاسم المشترك الدلالي بين الكلمتين، وهو معنى الحدوث والإتيان والمفاجأة. كما يمكن أيضاً أن تكون كلمة (طارق) اسم علم، فيكون التركيب إضافياً بمعنى اللام، فنبتعد تماماً عن معنى كلمة (طارئ) ، مع الإبقاء على التماس اللفظي الذي يدفع باتجاه علاقة من نوع ما، يتنقل خلالها المتلقي بين مجموعة الاحتمالات، فلا يرجح أحدها على الآخر إلا بمشاهدة العمل نفسه، على اعتبار أن هذا العنوان يشكل طرفاً من جملة يشغل العمل نفسه طرفها الآخر.

هذا التلاعب المقصود بلغة العنوان يقابله تلاعب أيضاً في أحداث الفيلم، فالبطل اسمه طارق، وهذا يعزز الفهم بأن العنوان مكون من تركيب إضافي، في حين أحداث الفيلم تعتمد على ظرف طارئ يواجهه البطل فيغير من نمط حياته تغييراً جذرياً.

6. أشكال التناص:

إن اللغة المراوغة المبنية – أساساً – على التناص بوصفه علامة سيميولوجية تظهر بوضوح في عناوين كثير من الأفلام المصرية الحديثة، وقد تتبعت هذه العناوين في العقدين الأخيرين، فتبيّن أن سيميولوجيا التناص في هذه العناوين اتخذت أشكالاً عدة، نعرضها على النحو الآتي:

6. 1. التناص بتغيير حرف واحد:

وأمثلة هذا النوع من التناص: (أحلام الفتى الطايش) ، وهو عنوان يحيلنا إلى عنوان فيلم سابق اسمه (أحلام الفتى الطائر) . وذلك باستبدال الشين بالراء، مع تسهيل الهمز. (حبيبي نائماً) ، وهذا العنوان يحيلنا إلى عنوان فيلم سابق اسمه (حبيبي دائماً) ، وذلك باستبدال النون بالدال. (نمس بوند) ، وهذا العنوان يتناص مع فيلم أجنبي سابق اسمه (جيمس بوند) ، وذلك باستبدال النون بالجيم. (جَعَلتْني مجرماً) ، وهو عنون فيلم مأخوذ من عنوان فيلم سابق (جعلوني مجرماً) . (اشتري راحل) ، وهو عنوان مأخوذ من القول المشهور (اشتري راجل) . (سامي أكسيد الكربون) ، وهو عنوان مأخوذ من مصطلح كيميائي (ثاني أكسيد الكربون) مع نطق الثاء سيناً كما في لهجة القاهرة. (توم وجيمي) ، وهو عنوان مأخوذ من عنوان فيلم كرتوني أجنبي اسمه (توم وجيري) . وكذلك عناوين أخرى تم الإشارة إليها في التحليل، مثل: كلبي دليلي، و الباب يفوت أمل، وإذاعة حب، والمش مهندس حسن، وفول الصين العظيم، وغش الزوجية، وظرف طارق.

6. 2. التناص بتغيير كلمة:

(قاطع شحن) ، وهو عنوان لفيلم يذكرنا بمقولة (قاطع طريق) . (عنتر وبيسة) ، وهو عنوان يذكرنا بعنوان فيلم سابق اسمه (عنتر وعبلة) . (كدبة كل يوم) ، وهو عنوان فيلم يذكرنا بالقول المشهور (كذبة إبريل) . مع استخدام الدال بدلاً من الذال كما في اللهجة القاهرية. (أمان يا صاحبي) ، وهو عنوان يذكرنا بعنوان فيلم سابق اسمه (سلام يا صاحبي) . (صباحكوا كدب) ، وهو عنوان يذكرنا بالقول المشهور في مصر (صباحكوا فل) . (أيامنا الجاية) ، وهو عنوان يذكرنا بفيلم سابق له اسمه (أيامنا الحلوة) . (أزمة شرف) ، وهو عنوان يذكرنا بعنوان فيلم سابق اسمه (كلمة شرف) . (مجنون أميرة) ، وهو عنوان يذكرنا بعنوان فيلم سابق اسمه (مجنون ليلى) . (العيال هربت) ، وهذا يذكرنا بعنوان مسرحية معروفه اسمها (العيال كبرت) . (علي الطرب بالتلاتة) ، وقد مر الحديث عنه. (يا انا يا خالتي) ، وهو عنوان فيلم يتناص مع القول الشائع (يا انا يا هو) . (بنات العم) ، وهو عنوان يذكرنا بفيلم سابق له اسمه (أبناء العم) .

6. 3. التناص اللفظي الكامل:

وهي عناوين منقولة بألفاظها كاملة من مخزون ثقافي، كالأقوال المشهورة، أو مقاطع من أغنيات، وغير ذلك، بقصد استدعائها ومحاورتها والاتفاق معها أو معارضتها ورفضها، أو إثارة السخرية منها، ومن هذه العناوين: (علقة موت) ، والأصل أن تقال للضرب المبرّح. (شكّة دبوس) ، والأصل أن تقال للتهوين من العملية الجراحية. (مصور قتيل) ، والأصل أن تقال للتهديد. (خير وبركة) ، والأصل أن تقال للرضا. (قص ولصق) ، والأصل أن تقال للتلفيق. (الدريملي فقري تملّي) ، والأصل أن تقال لملازمة الفقر للشخص. (حوش اللي وقع منك) ، والأصل أن تقال للاستهزاء. (أنا مش معاهم) ، والأصل أن تقال للتهرب. (خليك في حالك) ، والأصل أن تقال تقال للتهديد. (حين ميسرة) ، والأصل أن تقال

لتأجيل سداد الدين. (آخر كلام) ، والأصل أن تقال لإنهاء الحوار، وربما قصد منها الجملة المشهورة في برنامج « من سيربح المليون ». (احكي يا شهرزاد) ، والأصل أن تقال عند طلب إكمال القصة الخيالية. (بالألوان الطبيعية) ، والأصل أن تقال للشيء الجميل. (بدل فاقد) ، والأصل أن تقال عند استخراج بطاقة هوية. (لمح البصر) ، والأصل أن تقال عند قصد السرعة. (فتّح عينك) ، والأصل أن تقال للتنبيه، وربما للتهديد. (معلش احنا بنتبهدل) ، والأصل أن تقال في حال تعرض الشخص للإهانة. (إيه النظام؟) ، والأصل أن تقال للسؤال عن التفاصيل. (على الهوا) ، والأصل أن تقال عند البث التلفزيوني أو الإذاعي (يجعلو عامر) ، والأصل أن تقال للدعاء عند الدعوة إلى الاستضافة في المنزل. (فرش وغطا) ، وفي الأصل تعني حميمية الصداقة. (سبع البرمبة) ، وفي الأصل تعني السخرية من الشخص. (خيّال مآتة) ، وفي الأصل تعني عدم وجود شخصية مستقلة للشخص. (عيش حياتك) ، وتقال عند الدعوة إلى التحرر. (بشتري راجل) ، وتقال عند الثقة بالصديق. (صنع في مصر) ، وهي علامة على الصناعة المصرية. (لا مؤاخذة) ، والأصل تعني الاعتذار اللطيف. (اللي اختشوا ماتوا) ، والأصل أن تقال لقليل الحياء. (كان يوم حبك) ، من أغنية لعبد الحليم حافظ. (انت عمري) ، عنوان أغنية لأم كلثوم. (زي الهوى) ، عنوان أغنية لعبد الحليم حافظ. (كامل الأوصاف) ، عنوان أغنية لعبد الحليم حافظ. (كلام في الحب) ، مقطع من أغنية لأم كلثوم. (زي النهارده) ، مقطع من أغنية لأم كلثوم. (الرجل الغامض بسلامته) ، مقطع من أغنية لسعاد حسني. (فاصل ونعود) ، مقولة مرتبطة بمقدمي البرامج التلفزيونية. (أهواك) ، عنوان أغنية لعبد الحليم حافظ. (الماء والخضرة والوجه الحسن) ، مقولة مشهورة عما يريح البصر. (يوم من الأيام) عنوان أغنية لعبد الحليم حافظ.

7. تناص اللغوي مع غير اللغوي:

وهذا نوع من التناص أغفله كثير من الباحثين، وبما أن اللغة– أولاً وأخيراً– أداة للتواصل بين الناس، فإن هناك أشكالاً أخرى للتواصل، كالفنون الحركية والفنون البصرية. ومن هنا لا نستغرب استخدام الإشارات المختلفة بوصفها علامات دالة على معان يعبر عنها باللغة، فيصبح فهم المعاني المركبة متوقفاً على وعي المتلقي بمضامين هذه العلامات. كما أن استخدام رموز كتابية من حقل معرفي ما لتقوم بدور البديل عن رموز كتابية في حقل معرفي آخر يُظهر لنا شكلاً من أشكال التناص، يمكن دراسته في إطار سيميولوجيا التناص. وقد ظهر من هذه الأشكال في عناوين الأفلام المصرية الحديثة استخدام الرموز الرياضية فيما حقه أن يكون بالرموز الكتابية، نعرض منها نموذجين على سبيل المثال لا الحصر.

7. 1. محترم إلا $\frac{1}{4}$:

أسلوب الاستثناء في أكثر حالاته هو أسلوب أهل الحساب في عملية الطرح. فالذي يقول: أنفقت من المال مائة إلا عشرة، إنما يعبر عما يقوله أهل الحساب: أنفقت (100 – 10) ، والذي يقول: اشتريت تسعة كتب إلا اثنين، فإنما يعبر عن قولهم: اشتريت (9 – 2) ... وهكذا، فالمطروح منه يقابله المستثنى منه، والمطروح يقابله المستثنى، وعلامة الطرح يقابلها أداة الاستثناء (حسن، 1974، 2/ 315)

فالعنوان الذي بين أيدينا يدهش القارئ لأول وهلة، فاللغة المتواضع عليها هي فونيمات تتجمع مع بعضها لتشكل وحدات لغوية تسمى كلمات، وهذه بدورها تنتظم في سلاسل طالت أو قصرت مشكلة جملاً ذات معنى، وهذه الجمل إما أن ينطق بها المتكلم، وإما أن يقوم بكتابتها. ويفترض في الكتابة أن تكون وفق القواعد الكتابية المتفق عليها من حروف وكلمات. وأول ما يفاجئنا في هذا العنوان أن جزءاً من هذا المكتوب الذي تم تدوينه جاء على غير القواعد الكتابية المعيارية، وذلك باستخدام رموز رياضية لما من حقه أن تكون رموزه إملائية، والمطلوب من القارئ أن يستخدم نظامين رمزيين في الوقت نفسه لفك شيفرة العنوان، وهنا نجد أنفسنا أمام أول عتبة من عتبات الترميز السيميولوجي، فقد استُخدم في منجز لغوي كتابي واحد مستويان من مستويات الكتابة، أحدهما لغوي إملائي، والآخر رياضي رقمي من نوع الكسور العشرية. وقد عرفت اللغة استخدام الأرقام داخل نسيج الكتابة، كأن يقال: بلغ عدد الطلاب في الجامعة هذا العام (5442) طالباً، أو أن يقال: بلغت درجة حرارة الماء (5، 44) درجة مئوية... الخ، ولكن ما بين أيدينا يختلف عن ذلك في أمور عدة، أولاً: إذا كتبنا العدد بالأرقام الرياضية فإننا نكتب الرقم كاملاً كما مر معنا، ولا يجوز أن نكتب نصفه بالكلمات، ونصفه الآخر بالأرقام الحسابية. وثانياً: لم نعهد استثناء الكسور العشرية بالأرقام الحسابية من أرقام مكتوبة بالكلمات، فالاستثناء يكتب بالكلمات، كأن نقول: مكث فلان عندي ساعتين إلا ربعاً. وثالثاً: إن الأصل في المستثنى أن يكون دالاً بلفظه أو معناه على الجمع، فيستثنى منه أحد أجزائه أو ما يحل محله في الاستثناء المنقطع.

إن هذا الانزياح التركيبي والدلالي والكتابي عمد إليه كاتب العنوان بقصد تشويش أفق التوقع لدى القارئ، ودفعه إلى استدعاء خبراته اللغوية وغير اللغوية؛ من أجل تفكيك الإشارات السيميولوجية الواردة في العنوان، وصولاً إلى المعاني العميقة الجاثمة تحت هذا المستوى السطحي للصياغة. وأول هذه الإشارات السيميولوجية ما تحمله كلمة (محترم) من دلالة لغوية ودلالة اجتماعية، ففي اللغة، احترمه: كرّمه. والمحترم اسم مفعول، وهو الشخص الذي تم تكريمه. غير أن تطوراً دلالياً حدث لهذه المفردة على مستوى الاستخدام الاجتماعي لها، فكثيراً ما تقال كلمة (المحترم) ويقصد بها ضد معناها، أي غير المحترم، والقارئ لا يستطيع أن يفرق بين المعنى اللغوي والمعنى الاجتماعي للكلمة في أول الأمر، ولكن عندما يبدأ الوصف بالاستثناء (إلا) يبدأ المعنى اللغوي ينزاح لمصلحة المعنى الاجتماعي، ويتعزز ذلك عندما يكتمل الاستثناء بالرقم الحسابي ($\frac{1}{4}$) ، الذي يجعل ما قبله رقماً، فيصبح هذا المحترم ناقصاً ربعاً، وهل القيمة الإنسانية تقسم أرباعاً وأثلاثاً؟ ! وإذا لم يكن الأمر كذلك فإن المقصود هو أن هذا الشخص فاقد للاحترام، أو أن المعنى يحمل طابع السخرية.

7. 2. ثلاثة x تايلاند:

تتمركز العلامة السيميولوجية في استخدام إشارة الضرب التي تنتمي إلى حقل الرياضيات؛ لكي تقوم بدور دلالي وسط نظام كتابي بمرجعيته اللغوية، ولكن هل يفي المقابل اللغوي لهذا الرمز الرياضي، وهو كلمة (ضرْب) بالغرض الدلالي المطلوب؟ بالتأكيد

الإجابة بالنفي، ولهذا اعتمد المؤلف على المخزون الثقافي اللغوي الذي يلجأ إليه المتلقي، وذلك بنطق الرمز الرياضي (x) حرف الجر (في) ، وبنطق هذا الحرف بوصفه دالاً أولياً على رمز رياضي في موضعه بين وحدتين لغويتين تصبح دلالته القديمة دالاً جديداً على معنى حرف الجر، وليس على معنى الرمز الرياضي، فيعاد رسم الخطوط اللغوية الكتابية في ذهن المتلقي ليصبح التركيب اللغوي (ثلاثة في تايلاند) .

هكذا تتحرك العلامة من حقل معرفي إلى حقل معرفي آخر ملقية حمولتها الدلالية الوضعية؛ لتستقبل حمولة دلالية جديدة ناتجة عن تلاقح العلامات اللغوية بالعلامات البصرية، ويكون للقارئ دور بارز في الوصول إليها عبر عملية تأويل مركبة، وبهذا يصبح القارئ طرفاً فاعلاً في إنتاج الدلالة، بل وإنتاج الدال أيضاً، بدل أن كان في الكتابات التقليدية مستقبلاً وحسب.

بهذا التدرج في فهم الناتج الدلالي للبنية اللغوية للعنوان يتضح لنا أننا أمام علامة لغوية مركبة، تصبح فيها المدلولات دوالاً جديدة تجلب إليها مدلولات مركبة. وإذا كانت الكلمات بوصفها علامات لغوية في بنية العنوان تمثل حالة حضور فإن المدلول يمثل حالة غياب، واستحضاره إلى دنيا الإشارة – والحال هذه – يعتمد على ذهن المتلقي العارف الذي يؤسس العلاقة بين الدال والمدلول (الغذامي، 1993، 46) .

كثيرة هي عناوين الأفلام العربية التي صيغت على هذه الشاكلة في السنوات الأخيرة، ولا يتسع المقام لذكرها، وإنما اكتفينا بذكر نماذج منها، وعرضنا لبعضها بالدراسة والتحليل لبيان الوظيفة التي يؤديها التناص – بوصفه ظاهرة سيميولوجية – في عناوين الأفلام المصرية الحديثة، والأثر المعرفي والجمالي الذي يحدثه في المتلقي.

8. أهم النتائج:

أظهر البحث عدداً من النتائج، من أهمها:

1. الغالبية العظمى من عناوين الأفلام المصرية الحديثة تثير فضول المتلقي وشغفه.

2. تتنوع أشكال التناص في عناوين الأفلام المصرية، من استبدال حرف بحرف وكلمة بأخرى، وصولاً إلى اقتباس عناوين بتغير طفيف في بنيتها اللغوية

3. العنوان ليس مجرد اسم يطلق على العمل فحسب، وإنما هو مكون دلالي يكون–في الأغلب – موازياً للعمل ذاته.

4. اللغة المستخدمة في صياغة معظم عناوين الأفلام موضوع الدراسة تتكون من مستويين، المستوى السطحي الذي يتكفل بنقل الدلالة الإعلامية المباشرة، والمستوى العميق المبني أساساً على عملية التناص الإبداعي، ومهمة الكشف عن ذلك تقع على عاتق المتلقي صاحب الخبرة.

5. كثير من عناوين الأفلام المصرية الحديثة – بوصفها علامات لغوية – قد أفادت من المنجز الدرامي السابق أو الموروث الثقافي السائد، فتناصت معه، ووظفته بطريقة فنية هادفة.

6. أوجدت لغة عناوين الأفلام المصرية الحديثة لنفسها مساحة في المشهد الثقافي المعاصر، وشكلت خطاباً له وظائفه الدلالية والجمالية.

7. تجاوزت عناوين الأفلام–في بعض صياغاتها – التعالقات النصية بمستوياتها التقليدية إلى تعالقات بين اللغوي وغير اللغوي، وذلك من خلال استثمار الرموز الرياضية للتعبير عن معان لغوية.

9. التوصيات

1. التأكيد على إجراء المزيد من الدراسات اللغوية والنقدية والتحليلية لعناوين الأفلام العربية الحديثة، لما لهذه العناوين من حضور فاعل في المشهد الثقافي على المستويين؛ الشعبي والنخبوي.

2. ضرورة تعميق الدراسة في تناص اللغوي مع غير اللغوي، بوصفه ظاهرة لغوية شقت طريقها عبر كثير من أشكال التعبير الإبداعية، وفي مقدمتها عناوين الأفلام الحديثة.

3. ضرورة أن تولي الجامعات الاهتمام الكافي بتدريس علم العلامات (السيميولوجيا) في قسمي اللغة العربية واللغة الإنجليزية، لما لذلك من أهمية في زيادة الرصيد المعرفي للطالب في موضوع ما زال البحث فيه بكراً، ويتطلب المزيد من الجهد والمثابرة.

المصادر والمراجع العربية:

- الأحمر، فيصل. (2010) . معجم السيميائيات، ط1، الجزائر: الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف.
- إسماعيل، عبد الرحمن. (1996) . العنوان في القصيدة العربية، الرياض: مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ، المجلد 8.
- أعربي، موسى. (1997) . مقالات نقدية في الرواية العربية، ط1، وجدة، المغرب: دار النشر الجسور.
- أنيس، إبراهيم. (1995) . في اللهجات العربية، ط9، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- إيكو، أمبيرتو. (2005) . السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- بارت، رولان. (1987) . مبادئ علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، ط2، سوريا: دار الحوار.
- بسيسو، معين. (1978) . الأعمال الشعرية الكاملة، د. ط، بيروت: دار العودة، من قصيدة بعنوان الشعر وخصيان السلاطين.
- بقشي، عبد القادر. (2006) . التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، د. ط، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
- بلعاد، عبد الحق. (2008) . عتبات النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم.
- بنفنست، إميل. (1981) . سيميولوجيا اللغة، ترجمة سيزا قاسم، القاهرة: مجلة فصول، ج1، ع3.
- الجزار، محمد فكري. (1998) . العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د. ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- حسن، عباس. (1974) . النحو الوافي، د. ط، القاهرة: دار المعارف.
- حسنين، نبيل. (2010) . التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، ط1، عمّان: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع.

- حمداوي، جميل. (1997) . السيموطيقا والعنونة، الكويت: مجلة عالم الفكر، مج23، ع4.
- الخطيب، عدنان. (1986) . العيد الذهبي لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، 1934 – 1984، ط1، دمشق: دار الفكر المعاصر.
- رشيد، أمينة. (1986) . السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، د. ط، القاهرة: دار الياس العصرية.
- السقا، مصطفى. (2008) . المختار من الموشحات، د. ط، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- شولز، روبرت. (1994) . السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- طنكول، عبد الرحمن. (1997) . خطاب الكتابة وكتابة الخطاب، فاس، المغرب: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 9.
- عبد التواب، رمضان. (1983) . التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، ط1، القاهرة: مكتبة الخانجي.
- عبد العزيز، محمد حسن. (1989) . سوسير، رائد علم اللغة الحديث، د. ط، القاهرة: دار الفكر العربي.
- عزام، محمد. (2001) . النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، د. ط، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل. (1980) . شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط20، القاهرة: دار التراث للنشر والتوزيع.
- علوش، سعيد. (1985) . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- عمر، أحمد مختار. (1976) . دراسة الصوت اللغوي، ط1، القاهرة: عالم الكتب.
- عويس، محمد. (1988) . العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور، ط1، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- الغذامي، عبدالله. (1992) . ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، ط1، جدّة: النادي الأدبي.
- الغذامي، عبداللة. (1993) . الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط2، الكويت: دار سعاد صباح.
- غزول، فريال جبوري. (1986) . علم العلامات (السيميوطيقا) ضمن كتاب، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، د. ط، القاهرة: دار الياس العصرية.
- فضل، صلاح. (1996) . بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.
- فضل، صلاح. (2002) . مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.
- القاسم، سميح. (1992) . أعمال سميح القاسم الكاملة، د. ط، مج2، بيروت: دار الجيل.
- قاسم، سيزا. (1986) . السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، د. ط، القاهرة: دار الياس العصرية.
- قطوس، بسام. (2001) . سيمياء العنوان، ط1، عمّان: مكتبة كتانة.
- كريستيفا، جوليا. (1997) . علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط2، الدار البيضاء: دار توبيقال للنشر والتوزيع.
- كيوان، عبد المعطي. (1998) . التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط1، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- المتنبي، أبو الطيب، أحمد بن الحسين. (1983) . ديوان المتنبي، د. ط، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.
- محمد، بلاسم. (2007) . الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم، ط1، عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
- المرتجى، أنور. (1987) . سيميائية النص الأدبي، ط1، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.
- مسعود، جبران. (1992) . الرائد، معجم لغوي عصري، ط7، بيروت: دار العلم للملايين.
- المقوي، الهادي. (1999) . شعرية عنوان « الساق على الساق في ما هو الفارياق» الكويت: مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد 1.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (د. ت) . لسان العرب، بيروت: دار صادر.

المصادر والمراجع العربية مترجمة:

- *Al-Ahmar, Faisal. (2010). Lexicon of semiotics, 1st, Edition, Arab House of Sciences, publishers, publications of variation, Algeria.*
- *Ismail, Abd al-Rahman. (1996). The title in the Arabic poem, Journal of the College of Arts, King Saud University, Volume 8*
- *Arabi, Moussa. (1997). Critical Essays on the Arabic Novel, 1st, Edition, Dar Al Jusoor Publishing, waJdah, Morocco.*
- *Anis, Ibrahim. (1995). in Arabic Dialects, 9th Edition, Cairo, The Anglo-Egyptian Library*
- *Eco, Umberto. (2005). Semiotics and Philosophy of Language, 1st, Edition, translated by Ahmad Al-Samai, Beirut, Arab Organization for Translation.*
- *Bart, Roland. (1987). Principles of Evidence Science , 2th, Edition, translated by Muhammad Al-Bakri, Syria, Dar Al-Hiwar.*
- *Bseiso, Moein. (1978). The Complete Works of Poetry, Beirut, Dar Al-Awda.*
- *Bukchi, Abdelkader. (2006). Intertextuality in Critical and Rhetorical Discourse, Casablanca, East Africa.*
- *Belad, Abdel-Haq. (2008). Text thresholds, Edition 1, Beirut, Arab Science House.*
- *Benvenist, Emil. (1981). The Semiology of Language, translated by Siza Qasim, Fusul Magazine, vol.1, Issue 3.*
- *Al-Jazzar, Muhammad Fikry. (1998). Title and Semiotic Literary Communication, Cairo, Egyptian General Book Authority.*
- *Hassan, Abbas. (1974). Fuller Grammar, Cairo, Dar Al-Ma'arif.*
- *Hassanein, Nabil. (2010). Intertextuality ,An Applied Study in the poetry of opposites, 1st, Edition, Amman, House of Kunooz Scientific Knowledge for Publication and Distribution.*
- *Hamdaoui, Jamil. (1997). Semiotic and Addressing, Kuwait, World of Thought Magazine, Volume 23, 3rd edition*
- *Al-Khatib, Adnan. (1986). The Golden Feast of the Arabic Language Academy, Damascus, Contemporary Thought*

House for Publishing and Distribution.

- *Al-Murtaja, Anwar (1987) The Semiotics of the Literary Text, 1st, Edition, East Africa, Casablanca.*
- *Masoud, Gubran. (1992). Al-Raed, a modern linguistic dictionary, 7th, Edition, Beirut, Dar Al-elm for Millions.*
- *Muhammad, Blasim. (2007). Plastic Art, A Semiotic Reading in the Patterns of Painting, Amman, Majdalawi House for Publishing and Distribution.*
- *Ibn Manzur, Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad bin Makram, Arabes Tong, Beirut, Dar Sader.*

المصادر والمراجع الأجنبية:

- *Abrams, Et, Al .(1976). The Norton, Anthology of English Literature, New York. London.*
- *Genett, Gerard .(1991). introduction to the paratext , Trana, Marie Maclean , New literary History vol, johns Hopkins university press.*
- *Ogden, C, K, and Richards, I, A .(1956).The meaning of meaning , London, Routledge and Kegan paul .*
- *Thomas, J. (1996). meaning An introduction to paragmatics, Longman, London.*

المواقع الألكترونية:

- ويكيبيديا، 2020. https://ar.wikipedia.org تاريخ الزيارة: 15 / 1/ 2020م

House.

- *Rashid, Amina. (1986). Semiotics in Contemporary Cognitive Consciousness, in a book, Signs Systems in Language, Literature and Culture, Introduction to Semiotics, supervised by Siza Kassem, Nasr Hamid Abu Zeid, Cairo, Elias Al-Asriyah House.*
- *Al-Saqa, Mustafa. (2008). The chosen from Al-Muwashahat, Cairo, General Authority for Cultural Palaces.*
- *Scholes, Robert. (1994). Semiotics and Interpretation, 1st, Edition. translated by Said Al-Ghanmi, Beirut, The Arab Foundation for Studies and Publishing.*
- *Tankul, Abd al-Rahman. (1997). Discourse Writing and Writing the Discourse, Journal of the College of Arts and Human Sciences, Fez, Morocco, Issue 9.*
- *Abdel-Tawab, Ramadan. (1983). Linguistic Development, Its Manifestations, Causes and Laws, 1st, Edition, Cairo, Al-Khanji Library*
- *Abdel Aziz, Mohamed Hassan. (1989). Saussure, pioneer of modern linguistics, Cairo, House of Arab Thought.*
- *Azzam, Muhammad, (2001). The Absent Text, Manifestations of Intertextuality in Arabic Poetry, Damascus, Publications of the Arab Writers Union.*
- *Ibn Aqil, (1980). Ibn Aqeel explained on the Millennium of Ibn Malik, edited by Muhammad Mohi al-Din Abd al-Hamid, 20th, Edition, Cairo, Dar Al Turath for Publishing and Distribution*
- *Alloush, Saeed. (1985). Dictionary of Contemporary Literary Terms, 1st, Edition, Beirut, Lebanese House of Books*
- *Omar, Ahmed Mukhtar. (1976). The Linguistic Voice Study, 1st. Edition, Cairo, The World of Books.*
- *Uweis, Muhammad. (1988). Title in Arabic Literature, Origin and Development, 1st, Edition, Cairo, The Anglo-Egyptian Library.*
- *Al-Ghadhami, Abdullah (1992) The Culture of Questions, Articles on Criticism and Theory, 1st, Edition, Jeddah, The Literary Club.*
- *Al-Ghadhami, Abdullah. (1993). Sin and Atonement, From Structuralism to Anatomical, Edition 2, Kuwait, Dar Souad Sabah.*
- *Ghazoul, Feryal Jabouri. (1986). Semiotics, within a book, Signs Systems in Language, Literature and Culture, Introduction to Semiotics, supervised by Siza Kassem, Nasr Hamid Abu Zeid, Cairo, Elias Al-Asriyah House.*
- *Fadl, Salah. (1996). Rhetoric of discourse, and Textual Science, 1st, Edition, Cairo, Egyptian International Publishing Company, Longman.*
- *Fadl, Salah. (2002). Methods of Contemporary Criticism and Its Terminology, 1st, Edition, Cairo, Merit Publishing and Information*
- *Al-Qassem, Samih. (1992). The Complete Works of Samih Al-Qassem, Beirut, Dar Al-Jeel, Volume Two.*
- *Qasim, Siza. (1986). semiotics, on some concepts and dimensions, within a book, Signs Systems in Language, Literature and Culture, Introduction to Semiotics, supervised by Siza Kassem, Nasr Hamid Abu Zeid, Cairo, Elias Al-Asriyah House.*
- *Qutoos, Bassam. (2001). The Addres Semiology , 1st, Edition, Amman, Kittana Library.*
- *Kristeva, Julia. (1997). Knowledge of the Text, translated by Farid Ezzahi, 2th, Edition, Casablanca, House of Toubikal for Publishing and Distribution.*
- *Kiwan, Abdel Moati. (1998). Qur'anic Intertextuality in Amal Dunqul's Poetry, 1st, Edition,Cairo, The Egyptian Renaissance Library.*
- *Al-Mutanabi, Abul Tayyib. (1983). Al-Mutanabi Diwan, Beirut, Beirut House for Printing and Publishing.*
- *Muhammad, Blasim. (2007). Plastic Art, A Semiotic Reading in the Patterns of Painting, 1st, Edition, Amman, Majdalawi*