سلسلة الرسائل الجامعية

# العنوان وبنية القصيدة

## في الشعر العربي المعاصر

الدكتور
أحمد كُريّم بلال

النابغة

# العنوان وبنية القصيدة

# في الشعر العربي المعاصر

## دراسة في علاقته بالبنية الشعرية

د. أحمد كُريم بلال

العنوان وبنية القصيدة

في الشعر العربي المعاصر

دراسة في علاقته بالبنية الشعرية

د. أحمد كُريم بلال

دار النابغة للنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

١٤٣٩ هـ - ٢٠١٨ م

رقم الإيداع : ٢٠١٧-١٧٤٤٥

الترقيم الدولي : 978-977-799 - 100 -1

حقوق الطبع محفوظة للناشر

لا يجوز نشر هذا الكتاب أو أى جزء منه بأى شكل من الأشكال أو حفظه أو نسخه فى أى نظام ميكانيكى أو إلكترونى يمكن من استرجاع الكتاب أو ترجمته إلى أى لغة أخرى إلا بعد الحصول على إذن خطى مسبق من الناشر.

الكتاب يعبر عن رأي مؤلفه ولا يعبر بالضرورة عن رأي دار النابغة

دار النابغة للنشر والتوزيع

طنطا - سبرباي - أمام مجمع كليات جامعة طنطا

ت : ٠٠٢٠١٠٦٤١٠٤٥٦١ - ٠٠٢٠٤٠٣٤٥١٣٥١

darelnapegha@yahoo.com

# إهداء

**إلى أمّةٍ مِنَ النَّاسِ غَشِيَتْهُم غَاشيةٌ من الزَبَدِ، وَغُلّقَت فِي وجُوهِهِم الأبوابُ**

**لأنَّهُم لا يعرفون المسالكَ الملتوية تُفضِي بِهِم إلى مَفاتِحِهَا !!!**

**وهُم – على ذلك – مُرابطُونَ على دروبِ الخيرِ والحَقِّ والفضِيْلَةِ..، ماضِونَ فِي جِدّهم واجتهادِهم رغم ما يتعرضونَ له من إقصاءٍ وتجَاهل، مُوْقِنونَ أنَّ مَا عِنْدَ اللّه خيرٌ وأبْقَى..**

## مُقَدِّمة

حمدًا لله على نعمائه التي لا تحد، وصلاةً وسلاماً على نبيه المصطفى ﷺ، وبعد:

تتناول هذه الدراسة ( العنوان الشعريّ ) وعلاقته ببنية القصيدة، فهي بالأحرى تتخذ من العنوان مدخلاً للغوص في التكوين الجمالي للشعر؛ ودراسة البنية الشعرية؛ وكيفية الإفضاء بالدلالة من خلاله.

والعنوان الشعريّ – في الواقع – ليس وليدَ عصرنا الحاضر؛ وإنما هو امتدادٌ لتراث شعريّ قديم وعريق؛ فثمة أنماط عديدة ومتنوعة للعناوين في تراثنا الشعريّ؛ لكنها – في الغالب – لا تعكس رؤية جمالية، أو تُبْدي قيمة دلالية ذات أهمية كبرى؛ وهي – في جُلِّها – أقرب إلى العَلَمِيَّة المائزة منها إلى التقنية الفنيّة ذات الأثر والفاعليّة.

أمّا الوعيّ بأهمية وجود العنوان، والشعور بكونه عنصرًا بنائيًّا دَالاً فهو يزداد تباعًا كلما اقتربنا من الشعر المعاصر؛ ويبدو أكثر حضورًا وآكد تأثيرًا في النصف الأخير من القرن العشرين على الأخص. وهذه تبعة من تبعات تعمّق الكتابيّة، ونتيجة من نتائج شيوع الدواوين المطبوعة التي يُسْتَقْبَلُ الشعر فيها مقروءًا لا مسموعًا.

وكان بديهيًّا ألاّ ينشغل القدماء بدراسة العنوان الشعريّ؛ وألاّ يعدو الأمر إشارة عفوية عابرة من شاعر أو شارحٍ للديوان تـُبَيِّن مغزى العنوان وسر اختياره؛ وقد كان الأمر على هذا النحو عينه – أيضًا – في عصرنا الحديث حتى عهد قريب جدًا؛ أحسبه لا يعود إلى ما وراء الثمانينيات من القرن الماضي، فلم يكن العنوان – حتى هذا العهد القريب – لافتًا للانتباه؛ وربَّما عُدّ أمرًا هامشيًا، أو قليل الخطورة. ثم لم يلبث بعض الدارسين أن تنبهوا لأهميته؛ على الأخص حين يؤخذ في الاعتبار البحث في التكوين الجماليّ الفني المتكامل للعمل الشعريّ؛ الأمر الذي يجعل بنية النص الشعريّ ومكوناته الجزئية تحتل مناط الاهتمام، وعلى رأس هذه المكونات (العنوان)؛ ومن ثمّ نُشِرت بعض الدراسات المحدودة التي تتخذ من العنوان مدخلا لفهم القصيدة ورؤيتها بشكل كلي من خلال إضفاء إيحاءاته عليها؛ وأولها – فيما أعلم – تلك

الدراسات التطبيقية التي قدمها **د / شكري عيّاد** ( ت ١٩٩٩ م) متناولاً قصائد للشاعر التونسيّ : ( **أبو القاسم الشابي** ت ١٩٣٤ م ) والمصريّ ( **إبراهيم ناجي** ت ١٩٥٣ م ) ضمن مجموعة أخرىٰ من الدراسات التي تضَمَّنَها كتابه: **مدخل إلى علم الأسلوب** ( ١٩٨٣ م ).

وعلىٰ جانب آخر ظهرت دراسة شاملة للعنونة قدمها **د / محمد عويس** ( ت ٢٠٠١ م ) في كتابه: **العنوان في الأدب العربيّ النشأة والتطور** ( ١٩٨٨م )، ويُحسب لهذا الكتاب سبقه؛ كما تُحسب له شمولية الرؤية التاريخية والرغبة الطموح في الاستقصاء؛ فهو يؤرخ لنشأة العنوان؛ ويتتبع تطوره منذ نشأة الكتاب العربي وصولاً إلىٰ العصر الحاضر. وهذا الكتاب – وإن كان معنيًا بالعنوان الأدبيّ عمومـًا – يُفـْسِـح للعنوان الشعريّ قدرًا لا بأس به؛ إذ تناول العنوان عند مجموعة من الشعراء ( تشمل اثني عشر شاعرًا وخمس شاعرات ) وتمثل اتجاهات شعرية مختلفة، يدرس العنوان عند كلٍ منهم علىٰ حدة.

بيد أن المؤلف – رحمة الله عليه – يكتفي بالرؤية الخارجية للعنوان؛ ومِن ثمّ لا يتعمق كثيرا داخل النص الشعري؛ وفي معظم الأحيان لا يتعرض للمحتوىٰ الفنيّ علىٰ الإطلاق. وجُلّ اهتمامه يكمن في استقصاء التكوين اللغويّ للعناوين؛ أو الربط بين عناوين شاعر ما في مجملها وبين عناصر خارجية تتعلق بثقافة الشاعر، أو الظروف الاجتماعية والنفسية التي عايشها؛ أو أحداث سياسية كبرىٰ عاصرها، كما يتوصل من خلال دراسته لعناوين الشاعرات الخمس إلىٰ ما يسميه: " **العنوان النسائيّ** "، وهو – وفقـًا لتصوره – عنوان أدنىٰ ما يكون إلىٰ العاطفة الحادة؛ وأقرب إلىٰ التعبير عن مضامين تتعلق بالعالم الأنثويّ في المقام الأول.

ومن الكتابات التي اهتمت بالعنوان اهتمامًا كليًا دراسة: د / **محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي** ( ١٩٩٨ م )، وهي دراسة تحاول أن تقيم نظرية عامة للعنونة؛ تجعل من العنوان مدخلاً لفهم النص الأدبيّ في إطار منهجيّ يقوم على ( **السيميوطيقا** )، أو ( **علم العلامات** )؛ باعتبار العنوان ( **علامة** ) تتعلق بمحتوى العمل المُعنـْوَن؛ وهي علامة لا تكتفي بهذا التعلُّق المحدود؛ لكونها ذات كفاءة نصيّة عالية تجعلها قادرة على الارتداد نحو سياقات أخرى من خلال التناص؛ وفي إطار هذا النظرية يؤخذ في الاعتبار طبيعة تكوين العنوان، والمفارقة بين عبارته المحدودة ودلالته الواسعة.

ولا يغيب الجانب التطبيقيّ عن هذه الدراسة؛ فهي تعالج نصوصًا أدبية شعرية وقصصية من خلال (**علامة العنوان** ). وفيما يتعلق بالجانب الشعريّ تناول المؤلف نصوصًا شعرية لثلاثة شعراء مصريين معاصرين من جيل التسعينيّات، ينتمون إلى اتجاه الحداثة الشعرية وما وراء الحداثة.

وتجدر الإشارة إلى دراسة مهمة عن العناوين كتبها الناقد الفرنسيّ: **جِيرار جُنيت** Gérard Genette في كتاب: ( **عتبـات** ) SEUILS ( ١٩٨٧ )، ونقلها إلى العربيّة **د / جمال الجزيريّ** ( ١٩٩٩م ) في عددين متواليين من دورية: ( **تواصل** ) التي تصدر عن نوادي الأدب بالقاهرة. ( ولا يفوتني في هذا المقام شكره وتقديره على إهدائي مُصَوَّرة من هذه الترجمة بعد أن أعيتني الحيل في الوصول إليها ).

ويتحدث **جيرار جُنيت** بدايةً عن جوانب خارجية تتعلق بمكان كتابة العنوان، وما يكون من زمان وضعِه؛ فقد يكون زمان العنوان سابقًا لإبداع النـَّص المُعنوَن أو لاحقًا عليه، كما أن نصوصًا ما قد تظهر بعناوين في طبعات أولى، ثم يتم تعديل عناوينها فيما بعد؛ ويتحدث جُنيت – أيضًا – عن ( مرسل العنوان ) و( مُستقبله )؛ فليس من الضرورة بمكان أن يكون مُبدع العمل نفسه هو واضع عنوانه، كما أن مُستقبله قد لا يكون – بالضرورة أيضًا – مستقبلاً للعمل بصورة كليّة، فأغلب جماهير المتلقين تكتفي بمُطَالعة العناوين منفردة دون المحتوى !

ثمّ يُقَسَّم جُنيت العناوين إلى ثلاثة أقسام كبرى تندرج في كل قسم منها أنماط عديدة؛ فثمة عناوين ( **موضوعية** ) تعبر عن محتوى العمل، وأخرى ( **شكلية** ) تصف العمل وصفًا خارجيًا معبرة عن جنسه الأدبي أو نوعه الذي ينتمي إليه دون الدلالة على موضوعه، وأخيرًا يشير إلى عناوين ( **إيحائية** ) تتضمن قِيَمًا تخاطب اللاوعي الفردي والجماعي دون أن يكون لنا قدرة على تحديد ما تعنيه تمامًا، أو تعريفه بدقة.

وتجدر الإشارة – أخيرًا – إلى دراسة مطوَّلة باللغة الإنجليزية عن العناوين The Titles يتضمنها كتاب: ( **قاموس لونجمان للمصطلحات الشعرية** ) Longman Dictionary of Poetic Terms، ( ١٩٨٨ م )، للكاتبين: جاك ميرز MyersJack و ميشيل سيمز Simms ***Michael***. وهذه الدراسة تُصَنِّف العناوين الشعريّة إلى أقسام عديدة دونما احتكام إلى معيار تصنيفيّ محدد؛ ويجد القارئ – تبعًا لذلك – متوالية غير متسقة من أنواع العناوين على نحو: ( **العناوين الموضوعية، العناوين الرمزية، العناوين البصريّة، العناوين الساخرة... إلخ** )، مع التمثيل لكل نوع منها بنماذج شعريّة من الشعر الإنجليزي، ثم تُخْتَزل هذه الأصناف العامة إلى خمسة أقسام كبرى هي: (**عناوين واصفة للقصيدة / عناوين مُوجّهة إلى القارئ / عناوين تشير إلى إحالات خارجية / عناوين إهدائية / عناوين ماحية لذاتها**). والحدود بين هذه الأقسام – كما يقول المؤلفان – ليست فاصلة تمامًا؛ فقد يكون العنوان جامعًا لعدة صنوف من هذه الأقسام.

وقد كانت هاتان الدراستان الأخيرتان – على إيجازهما – مرجعًا مهمًا من مراجع الدراسة؛ خاصة إذا وُضِع في الحسبان نُدرة ما كُتِب عن العناوين؛ فقد أفدت كثيرًا منهما في الإحاطة بالتوجهات العامة للعناوين، ومعرفة أنماطها العديدة؛ وذلك فضلاً عن إفادتي من الكتب التي سبقت الإشارة إليها.

وإذا تجاوزنا هذه الأعمال المُشـَار إليها سنجد بعضًا من الكتابات المحدودة التي تناولت العنوان الشعريّ تناولاً جزئيًا في إطار اهتمامات أخرىٰ انشغل بها الكاتبون، أو نجد كتابات تعلق بالعنوان في حدود دراسة موجزة منشورة في دوريّة علمية.

وهذه الدراسات – المشار إليها – في مجموعها أعمال رائدة؛ بيد أنها لا تغني عن دراسة شاملة تكشف عن وظائف العنوان الشعريّ علىٰ نحو خاص، فالشعر جنس أدبيّ شديد الخصوصية، يتفرّد باستخداماته اللغويّة الخاصة، ورؤيته الفنيّة المتميزة، وهو ما يستدعي – بطبيعة الحال – توظيفًا مُتَفَرِّدًا للعناوين، وعلاقات مختلفة بين العنوان والبنية الجمالية؛ فضلا عن التباين بين الاتجاهات الشعرية في طبيعة استخدامها للعناوين؛ وتطوّر هذا الاستخدام عبر قرنٍ كاملٍ من الزمان.

ومن هذا المنطلق كانت دراستنا المتواضعة التي نضعها بين يدي القارئ الكريم ساعيةً إلىٰ الكشف عن العلاقات الرابطة بين العنوان وببنية العمل الشعريّ؛ فليست الدراسة معنيّة بالعنوان منفردًا أو مستقلاً – في حد ذاته – قدر عنايتها بما يمكن أن يكون له من دور دلاليٍّ أو بنائيٍّ يوجِّه التكوين الجماليّ الكليّ، أو يقود إلىٰ فهمٍ تأويليٍ محدد.

ولم يكن ثمة مناص من استهلال كتابنا هذا بتمهيد يوضح مفهوم العنوان لغةً واصطلاحًا؛ ثم يتتبع الأنماط العنوانية في تراثنا الشعريّ مقدمًا رؤية كليّة وصولاً إلىٰ القرن العشرين.

ودارت الدراسة عبر أربعة محاور كان **أولها:** معنيًا بـعلاقة العنوان بالموضوع الشعريّ عمومًا، وما يمكن أن تكون عليه العناوين من تعبير عن المحتوىٰ بصورة تامة، أو من خلال إشارة جزئية، وما تكون عليه الاتجاهات الشعرية من تفاوت في هذا الأمر. وتضمَّن هذا المضمار الموضوعيّ ما يمكن أن ينشأ من قيم جمالية بين

العناوين والمعنونات الشعرية، لا تكون أهداف العناوين فيها مجرد الإشارة المباشرة إلى ما يُعَبِّر عنه العمل الشعري من محتوى دلالي، وإنما هي علاقات تحفِّز ذاكرة المتلقي أحيانًا لاستقبال العمل، أو تتوازى مع دلالته، وربما وصل الأمر إلى إبهام تلك الدلالة وإغلاقها دفعًا إلى تعدد التأويل واختلاف الرؤى، أو يصل الأمر – من ناحية أخرى – إلى حياد العنوان تجاه عمله، وعدم إشارته إلى أي من أبعاد الموضوع.

وإذا كان الموضوع الشعريّ يمثل البنية الدلالية العامة؛ فإن ثمة عناصر بنائية جزئية تسهم في تكوين هذه الدلالة، وكان **المحور الثاني** من محاور الدراسة مُوَجَّهًا إلى المكونات البنائية الجزئية، وما يكون من علائق تجمع بينها وبين العنوان الشعريّ، الذي قد يكون مُقْتَبَسًا منها؛ أو مُوَجِهًا إليها؛ أو دافعًا لاستقبال العمل الشعريّ على نحو بنائي خاص ومحدد، أو دالاً على التناص بين العمل الشعريّ وعمل آخر ( أدبي أو غير أدبي ). وأخيرًا ما يكون للعنوان من دور في إحكام الربط بين تلك العناصر الجزئية، وتحقيق التماسك بينها.

ولتكوين العنوان – في حد ذاته – دور في توجيه الدلالة، وعلاقة تربطه بالبنية الشعرية، ومن هنا كان **المحور الثالث** متعلقًا ببناء العنوان وتكوينه، ما بين تركيبه النحوي، وطوله المفرط أو قصره الشديد، واستقدامه من لغة غير عربية، أو كونه عنوانًا بصريًا يحمل رسمه الكتابي دلالة ذات مغزى. ثم تعرضت الدراسة – في هذا المضمار – لما يمكن تسميته بالعنَاوين المُرَكـَّبة، التي تجمع بين عناوين أساسية وأخرى فرعية، أو تذييلات تعقيبيّة تُكَمِّل العنوان، أو عناوين مزدوجة، ولذلك كله مناحٍ دلالية كشفت عنها الدراسة وتعقّبتها.

وكان **المحور الرابع** والأخير من هذه الدراسة مُتعلّقًا ببعض الجوانب البلاغية التي يثيرها العنوان، وقد اقتصرت الدراسة على جوانب محدودة في هذا المضمار؛ لأن استيفاء جميع فروع البلاغة يخرج عن منهجية الدراسة وحدودها، فما يعني هذه

الدراسة هو علاقة العنوان بالبنية الكليّة الشاملة للعمل الشعريّ، والصور البلاغية التي تتناولها في العنوان هي تلك التي يجوز الامتداد بها لتُعَبِّر عن علاقة كليّة. ومن هنا عالجت الدراسة بعض الصور البيانية، أو البديعية التي تصطنعها العناوين الشعريّة، وصور الخبر والإنشاء في العنوان، وبينت ما يمكن أن يكون من علاقة ذلك كله بالبنية الفنية المتكاملة، أو أثرٍ كليٍّ يمتد نحوها.

وتتجه الدراسة في هذه المحاور الأربعة إلى الربط بين العنوان والبنية الشعريّة على مستويات بنائية عديدة أبرزها وأعمها: ( **القصيدة** )، بيد أنها تنكمش – أحيانًا – لتعالج عنوان: ( **مقطع شعريّ** ) محدود داخل قصيدة، وتتوسع – أحيانًا أخرى – لتعالج عنوان:( **بابٍ شعريّ** ) يشمل عدة قصائد، أو لتشمل: ( **ديوانًا كاملاً** )؛ فالعنوان الشعريّ غير مقصور على القصيدة باعتبارها وحدةً نصية محدودة مغلقة؛ وإنما هو أعمّ استخدامًا، وطالما كان لعنوان الديوان أو الباب الشعريّ علاقة كليّة مُسْبَغة على ما يتضمنه من قصيد.

وعلى نحو آخر يغلب أن تقوم علاقات دلالية بين عناوين المقاطع الشعرية المتعددة في القصيدة الواحدة؛ وليس من المستبعد أن تكون ثمة آصرة دلالية كبرى تربط تلك العناوين الداخلية للمقاطع بالعنوان الرئيسيّ للقصيدة، فضلا عن وظيفتها الجزئية في حدود المقطع الذي تعنونه.

وقد آثرت في هذه الدراسة أن يكون التناول في إطار القرن العشرين كاملاً، وأن يشمل شعراء ينتمون إلى أكبر قدر ممكن من الأقطار العربية على قدر المستطاع؛ وكنت مدفوعًا إلى هذا الأمر – على ما فيه من لأيٍ ومشقة – برغبة في الاستقصاء الشامل للملامح والاتجاهات العامة التي يضطلع بها العنوان الشعريّ، والوقوف على كل أنماط العناوين ووظائفها الفنية؛ فضلاً عن تتبع الكيفيات المختلفة التي يُمكن أن يُظهرها التباين بين اتجاه شعريٍّ وآخر.

وقد كان اختياري للدراسة خلال ( القرن العشرين وبضعة دواوين محدودة في السنوات التي تلته ) تحديدًا لأن استخدام العنوان في هذه الفترة قد أصبح من رواسخ السنن الفنية والتقاليد الأدبية. وسيكون في اقتصار الدراسة على فترة زمنية صارمة ومحدودة خلال هذا القرن، أو انغلاقها في حدود قطر عربيٍّ دون بقية الأقطار حيلولة دون الاستقصاء والتتبع الشامل. إضافةً إلى إيماني الشديد بأن العناصر الإقليمية التي تتمايز من خلالها أقطارنا العربية لا ترتقي لتقيم فوارق أدبية شاسعة؛ فنحن جميعًا – من المحيط إلى الخليج – نرتوي من ثقافة عربية واحدة يغذوها تراث فكري وأدبي عريق.

على أن الأبعاد الفنية للعنونة أبرز وأشد ظهورًا خلال النصف الثاني من القرن العشرين؛ ومن ثمّ يجد القارئ الكريم وقفاتٍ طوالاً أمامَ كثير من تلك النماذج الحداثية؛ كما يجد بعض نماذج اخترناها من الشعر التجريديّ المُتَّهَم – وهذا حق – بالغموض والإبهام؛ إذ العنوان في هذا الشعر – على الأخص – كثيرًا ما يكون مدخلا جيدًا للفهم، ومُرتكزًا دلاليًا يقينيًا للتأويل، تلوب الصور المتناثرة المتفككة قريبًا من مغزاه، وتتماسك – في الغالب – حول دلالته الفنية.

وتستدعي الرؤية الكليّة للعناوين الوقوف أمام القصيدة أو العمل الشعريّ المُعنون باعتباره كيانًا كاملاً؛ فلا مكان للمعالجة الجزئية عند الحديث عن عنوان مُعبِّر عن نص شعري ينطوي على رؤية متكاملة؛ ولا سبيل أمام الدارس إلا أن يحيط إحاطة تامة بكلِّ جوانب القصيدة أو الباب الشعري، أو الديوان الذي يتعرض له، وأن تنعكس تلك الإحاطة في تحليل شامل. غير أن هذا الانعكاس إذا كان سهلا ميسرًا في المقطع الشعريِّ أو القصيدة القصيرة، لا يكون على هذا النحو في المطولات الشعريّة أو الدواوين، فعَرْض كل قصيدة طويلة وتحليلها تحليلاً شاملاً سيؤدي إلى مضاعفة حجم هذا الكتاب عدة مرات، والأمر أشد صعوبة مع القصائد الحداثية الكثيفة التي

تمتلئ بالإحالات والتلميحات، وتفيض بالرموز والإشارات؛ ومثل هذه القصائد استدعت – بالطبع – دراسة شاملة، وتحليلا عميقًا للفهم التام، أو الإلمام الشامل – على أقل تقدير – قبل الشروع في الكتابة، وهذا الإدراك الشموليّ حاضر في خلفية كل تحليل؛ مع الاكتفاء بعرض اقتباسات من تلك المُطوّلات تعبر عن الفكرة التي تكون الدراسة بصدد تناولها.

وقد تعرض الدراسة عدة عناوين للبرهنة على جانب ما من جوانب العلاقة بين العنوان والبنية الشعريّة؛ ثم تكتفي بتناول نموذج واحد منها بالدراسة والتحليل؛ حين لا يضيف تحليل كل النماذج جديدًا؛ بينما تحلل – في أحيان أخرى – أكثر من نموذج لبيان تفاوت بين اتجاه شعري وآخر، أو لبيان منحى جمالي جديد من مناحي القضية التي يتناولها التحليل.

وجدير بالذكر أن الحدود ليست فاصلة تمامًا بين القضايا التي تثيرها العناوين؛ فالعنوان الواحد يصح تناوله من أكثر من جانب، ولذا كانت الدراسة تنتقي الجانب الأكثر تجانسًا مع القضية المُثارة، وكثيرًا ما تحيل القارئ إلى نماذج أخرى في صفحاتٍ ومواضع سبق تناولها في سياق قضية مختلفة، أو سيكون تناولها في موضع لاحق؛ وذلك لتتحقق الرؤية بشكل متكامل، ولتتاح نماذج إضافية تبرهن على ما تتناوله الدراسة من قضايا دونما إطالة لا يتسع لها المقام، أو تكرار غير مـُبَرّر.

وأقول إن إحالات القارئ إلى هذه المواضع يدل على ثراء وكثافة فيمايتغلغل فيه العنوان من علاقات بنائية، ولذا أكرر ما قلته – آنفًا – من أن العنوان الشعري يصح تناوله من جوانب عديدة؛ وأن إحالتنا القارئ الكريم إلى نماذج أخرى (سابقة أو لاحقة) إنما هي دعوة لتأملها من منظور آخر غير المنظور الذي أوردت في سياقه.

وأود أن أشير – أخيرًا – إلى استبعادي لقصيدة النثر من مجال هذه الدراسة؛ ولا يعني هذا الأمر رفضَ أدبيَّتها؛ وإنما هو دافع منهجيّ صميم. فهذا الجنس الأدبي المتحرر من كل قيد يقيم جمالياته على نسق مباين للشعر ذي التقنين الموسيقيّ؛ كما أنه يفتقر إلى وحدات نصيّة تقوم مقام البيت الموزون المقفى، أو مجموعة التفعيلات المُنتهية بقافية في الشعر التفعيلي، وهو ما يؤدي إلى افتقاد المعيار البنائيّ المُحكم، ويدفع الدارس إلى نوع من الخلط المتعسف المؤدي إلى تعميم الأحكام.

وبعد: فقد حاولت أن أجعل من هذا الكتاب تصويرًا للملامح والاتجاهات العامة التي يضطلع بها العنوان الشعريّ، ويتعلق من خلالها بالبنية الفنية، محاولا الاستقصاء ما وسعني الجهد وأسعفني؛ ولا أزعم – بحال من الأحوال – أنني قد أفضيت بالكلمة الأخيرة التي لا تترك متسعًا لمزيدٍ من القول؛ ولا أحسب أن الكلمة الأخيرة الحاسمة المستقصيّة يمكن أن تقال بشكل قاطع في مجال الدرس الأدبيّ والنقديّ، وكل ما أرجوه أن تسدي هذه الدراسة المتواضعة بعض العون على استشراف أفق جديدة، أو تعميق البحث الأدبي في دراسة الإبداع الشعري اعتمادًا على ما وصلت إليه منه نتائج..

هذا والله تعالى المستعان، وهو ولي السداد والتوفيق

**د: أحمد كريم حسين بلال**

**القاهرة في مايو ٢٠١٠م**

ahmedkorimblal@yahoo.com

# مداخل تمهيديه

## (أ) العنوان الشعري مفهوما و اصطلاحا

العنوان كلمة شائعة، تتداولها الألسنة في كل مجالات حياتنا اليومية؛ بلهَ تدَاوُلَها في مجالات الفنون والآداب وغيرهما...، وهكذا يطالع المرء هنا عناوين لفنون الدراما التمثيلية، وهناك للقطع الموسيقية، وثمة لعروض الأوبرا، والمنحوتات، وأخرىٰ للرسوم التشكيلية... إلخ.

لقد بات العنوان قاسمًا مشتركا بين أمور عديدة وفنون متنوعة، ما بين مسموع ومرئي ومقروء؛ بيد أنه أشد تعلقا – من بين هذه الاستخدامات – بالمدونات الكتابية، والمعروف أنها قد اتخذت لها عناوين منذ عهد قديم جدا؛ إن لم تكن العناوين مواكبة لنشأتها أصلا، أما وجود العنوان في تلك الفنون التشكيلية والتمثيلية والموسيقية فقد يكون خطوة تالية لوجوده في المدونات المكتوبة، وربما نُقل إليها من باب المجاز تشبها بالأدب أو التماسًا لشيء من جماليته في العمل الفني [1]، وهو ما تحاوله – أيضًا – بعض الكتابات العلمية المعنونة بعنوان أدبي؛ فهذه الأخيرة لا تتخذ من المقاصد الجمالية غاية في حد ذاتها؛ خلافًا للعمل الأدبي والفني الذي تكون أهدافه الجمالية بارزة نصب أعين المبدعين منذ اللحظة الأولىٰ. وكل هذه الأمور مدعاة لمزيد من الفهم المتأني لطبيعة العنوان، ووضع تصور محدد ينتقل به من براح الاستخدام الشائع إلىٰ حيز المصطلح الأدبي المنضبط.

إن منهجية هذه الدراسة توجب اختزال ظاهرة العنونة المتضخمة المتغلغلة في سائر الفنون وتقليصها في إطار ضيق يُمَكِّن من إحكام دراستها، ولمَّا كانت الدراسة معنية بإبراز المقاصد الجمالية في الأدب، فإن مجال اهتمامها سيكون محصورًا – بالطبع – في العنوان الأدبي، ولمزيد من إحكام الدراسة ستضيق الدائرة لتشمل العنوان الشعري علىٰ نحو خاص من بين العناوين الأدبية، ومن هنا تكون الحاجة الملحة لوضع تصور اصطلاحي للعنوان، علىٰ اعتبار أنه عنصر جماليّ ذو دلالة ووظائف أدبية خاصة.

والمدخل الأول لفهم اصطلاح ما هو فهم مادته اللغوية، فلا شك أن للمقصود بالمصطلح نصيبًا ما – قلّ أو كثر – من معناه ودلالته اللغوية.

وللعنوان في المعجم اللغوي مدخلان، أولهما: (ع/ ن / ن)، والآخر: (ع/ ن / ا)، ولكل مدخل من هذين المدخلين حقوله الدلالية الواسعة، وهذا – فيما أحسب – باب من أبواب الثراء اللغوي يبرر شيوع الكلمة واستخداماتها المتعددة في حياتنا.

والعنوان في مادة (ع/ ن / ن) معناه التعريض بالشيء؛ فيقال عن الذي عرّض بشيء ليكشف به عن حاجة له: إنه جعل من هذا التعريض (**عنوانا لحاجته**). وكل ما يستدل به ويُسْتَظْهَر من خلاله شيءُ آخر فهو **عنوان** له. أما مادة: (ع / ن / ا) فالعنـوان فيها (عنوان الكتاب تحديدًا) مأخوذ من "**المعنى**: وهو التفسير والتأويل "، كما أن العنوان هو الأثر والعلامة المائزة؛ فيقال للعلامة الدالة على الصلاة في جبهة الرجل: (**عنوان السجود**).[٢]

وعنوان العمل الأدبي – كما نفهم من هذا المنحى اللغويّ – إنما هو عنوان لأنه يُعرِّضّ بما في مُعَنْوَنِهِ من دلالة؛ ولأن العمل المُعَنْون يُستظهر من خلال العنوان. وإذا كان العنوان مأخوذًا من المعنى فذلك لأنه يحمل شيئًا من معنى العمل الأدبي الذي يعنونه. كما أنه كالأثر أو العلامة المائزة التي تسم العمل الأدبيّ وتدل عليه وتحدده.

وإذا كنَّا قد وجّهنا تلك المعاني التي تدل عليها كلمة (**عنوان**) نحو عنوان العمل الأدبي تحديدًا فإن ذلك لا يُقلص من الدلالة العامة الشائعة؛ فالعنوان بشكل عام "كل ما يُستدل به على غيره، ومن ذلك عنوان الكتاب" [٣]. إننا حين نفهم الجانب اللغويّ لمصطلح ما نضع يدينا على بعض معانيه، أما الجانب الاصطلاحي فهو يوجه الدلالة توجيها تقنيًا جديدا؛ وقد عُرف العنوان اصطلاحيا في تراثنا النقدي والأدبي – على حد علمي – من خلال مفهومين؛ **أولهما** يخص الرسالة (باعتبارها فنا أدبيا مكتوبا). والعنوان – ثمة – جملة افتتاحية، تُكْتب بعد البسملة، وتتضمن

تعريف المُرْسِل والمُرْسَـل إليه. ولا بد أن يُراعَى فيها الذوق والكياسة، وأن تبين مرتبة المكتوب إليه من المكتوب عنه؛ فيكون عنوان الرسالة – تبعا لذلك – مبدوءًا بعبارة **(من فلان إلى فلان)** أو **(لفلان من فلان)**؛ فالأعلى مقاما يذكره العنوان أولا، كما يراعى التزام أنماط خطية معينة في عناوين الكتب (الرسائل)؛ ككتابة أجزاء معينة منه يمينا ، والأخرى يسـارا، وكتابة اسم المُرْسِل بخط أصغر من المكتوب به اسم المُرْسَـل إليه إن كان دونه مقاما [٤].

وكما رسَّخ الهيكل البنائي للقصيدة الجاهلية قيمًا إبداعية بعينها أدت إلى نشأة **(عمود الشعر)**؛ ترسخ الهيكل البنائي للرسالة، وفرض على مبدعيها أنماطا من العناوين التي تستخدم وفـقا لأغـراضها المتنوعة ومراد كاتبها؛ فللتعزية – مثلاً – عناوين خاصة، وللشكر عناوين، وللتهنئة عناوين أخـرى.. إلخ، ومن خرج عن سياق هذه العناوين المذكورة "فقد زلّ عن درجة الإحسان، وأخل بصنعة البيان"[٥].

أما **آخر هذين الاصطلاحين** اللذين عـُرف بهما العنوان: فهو اصطلاح بلاغي بديعي يكون العنوان فيه تدعيما – تأكيديا أو عاطفيا – لموضوع أو غرض شعري ما من خلال أحداث تاريخية أو وقائع معروفة، إذ يخوض الشاعر فيما يقصد إليه " من وصف، أو فخر، أو مدح، أو هجاء، أو عتاب، أو غير ذلك، ثم يأتـي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنوانا لأخبار متقدمة"[٦]، ويحسن كون الإشارة إلى تِلك الأخبار شديدة الإيجاز، بل ربما لا تذكر الأخبار صراحة؛ وإنما يُعَـرَّض بها من خلال قصة يشار إليها[٧]. وفي كل الأحوال تسمى تلك الإشارة – عارضة كانت أم صريحة – عنوانا.

والعنوان من حيث كونه عنوانا لقصيدة شعرية أو ديوان لم يحظ باهتمام تنظيري من القدماء على الرغم من عراقته وحضوره القوي في بعض الأعمال الشعرية القديمة؛ ربما لكونه – في تلك الآونة – عملا هامشيا؛ أو لاعتباره مجرد اسم يَمْنَـحُ ما يعنونه عَـلَـمِـيّة مائزة له عن غيره من الأعمال، وقصارى الأمر أن يُعَـرِّف الشاعر أو الشارح

مبررات اتخاذه هذه التسمية[٨]، ولم أجد – فيما طالعته من كتب نقدية قديمة – لفظة: عنوان معنيًا بها نصوصا شعرية (قصائد أو دواوين)، فهم يذكرون دائما اسم القصيدة، أو اسم الديوان لا عنوانها، وبين العنوان والاسم بون شاسع؛ فالعنوان فضلا عن تعيينه للقصيدة وتحديده لها (وهو ما تقوم به التسمية أيضًا) يَعْـني ما يعنونه ويعرِّض به، ويسيِّج النص بحدود دلالية؛ والمعروف أن التسمية قد تكون اعتباطية، أما العنوان فلفظه ومفهومه يشير إلى أن واضعه يعني ويخص ويقصد ما يعنونه.

إن صوغ العنوان يبدو اختياريا من قِبَل الشاعر؛ لأنه يتعلق بميوله الأسلوبية ومقاصده الجمالية التي يحددها بنفسه؛ "ومع أن هذه الوظيفة اختيارية إلا أنها حتمية في الواقع"[٩]؛ لأن القارئ يتلقى العمل الشعري وفي ذهنه أن عنوانه (مقصودٌ ودالٌ وذو معنى)؛ وأن ثمة علاقة حتمية تربطه بالنص الأدبي الذي يعنونه؛ وإن كان مبدعه قد وضعه اعتباطا.

إن هذه الدراسة معنية – إذن – بالعنوان (في القصيدة أو العمل الشعريّ) لا بالتسمية، وهذه العنونة لها ضروب وتقنيات متباينة في الشعر الحديث والمعاصر، وقد تكون هذه التقنيات المتعددة حائلة دون إحكام المصطلح وضبط التعريف، أو جاعلة في هذا الأمر شيئا من التعنت، فأي تعريف ذلك الذي يكون في وسعه أن يلم بكل شاردة وواردة، وأن يحيط بالتفاصيل الفنية جميعا ؟!.

وأنجع ما يكون في ذلك الأمر التعريفيّ ما كان معنيا بالجوانب الشكلية البارزة؛ لأن الغوص على الاستخدامات الدقيقة عمل لا يستوعبه التعريف الاصطلاحي. وحَسْبُ من يتصدى للتعريف الاصطلاحي أن يحيط بالجوانب الشكلية وأن يلم إلماما عابرًا بالاستخدامات الفنية الدقيقة دون إخلال. ومن هذا المنطلق يمكن تصور العنوان الشعري على أنه:

**عبارة يُستهل بها العمل الشعري؛ (قد تكون كلمة واحدة، أو جملة تامة، وربما عدة جمل طويلة) ويكون لها الصدارة والسبق؛ فهي تسبق الوحدات النصية الشعرية بأنواعها: (قصيدةً، أو مقطعاًداخل القصيدة، أو بابـًا شعريًا يَضُم مجموعةً من القصائد داخل الديوان الواحد، أو الديوان نفسه، أو مجموعة الأعمال الشعرية الكاملة التي أنتجها الشاعر مُـقدَّمَةً للقارئ في كتاب يجمعها).**

**وتقتضي الصدارة والسبق أن يكون العنوان الشعري في موضع كتابي متميز على غلاف الديوان، أو المجموعة الكاملة. وهو بذلك الوضع المتصدر يكون تقديما للعمل، وإفضاءً للقارئ بشيء ما عن النص الذي بين يديه .**

**والعنوان يحقق للوحدات النصية التي يعنونها وجودًا مستقلاً تماما، أو وجودا مستقلا نسبيا في إطار العمل الكلي الذي يجمعها؛ كالمقطع المعنون داخل قصيدة، أو القصيدة المعنونة داخل الديوان، وربما احتفظت الوحدات الشعرية المعنونة بأواصر دلالية وفنية تربطها بالعمل الكلي؛ لتكون وحدة تتضافر مع غيرها من الوحدات.**

العنوان الشعري – إذن – من خلال هذا التصور عنصر مميز، مهمته وسم العمل الشـعري وتحديده، وتمييز كيانه عن بقية الأعمال، أو عن أجزاء أخرىٰ يتضمنها العمل الواحد.

علىٰ أن هذا لا يعد جُلّ مهامه؛ فللعنوان – فضلا عن ذلك – مهام ومقاصد أخرىٰ عديدة ، من الوارد أن يضفي – من خلالها – معاني جديدة علىٰ النص المعنون به، أو يأخذ بيد القارئ إلىٰ تأويل معين دون غيره من التأويلات المطروحة، أو غير ذلك من المقاصد التي يتوخاها الشاعر واضعا في اعتباره قيمًا جمالية وفنية يسعىٰ لتحقيقها وفقًا لمستويات إحالة العنوان إلىٰ عمله، وكيفية توظيفه، ومدىٰ ارتباطه بالبنية الشعرية.

وكل هذه المهام الموكلة إلىٰ العنوان هي ما تحاول هذه الدراسة الكشف عنها.

## (ب) إطلالة على تاريخ العنوان الشعري

العنوان الشعري قديم وعريق. نعم في وسعنا القول بأنه أشد حضورا، وأجل إثارة وأكثر إمعانا في الفنية: توظيفا وابتكارا في القرن العشرين؛ لكن ذلك ليس يعني – بحال من الأحوال – أنه حديث الولادة، أو أن قرائح شعرائنا المحدثين هي التي أبدعته إبداعا؛ أو تمخضت عنه جملة وتفصيلا؛ فالحضور الهائل للعنوان الشعري في هذه الدواوين الحديثة والمعاصرة إنما يمتد من ورائه تاريخ طويل من المحاولات والتجارب المبكرة التي تتابعت وتراكمت إلى أن تهيأت ظروف أتاحت له هذا التطور و الازدهار.

إن المنقب في تراثنا الشعري العريق ليجد أنماطا عديدة من العناوين هي – وإن لم يبلغ معظمها درجة كبيرة من الإحكام الفني – محاولات يجدر الإلمام بها في إطلالة تسعى إلى تأصيل فكرة العنوان الشعري، ومعرفة القيمة الفنية لتلك العناوين التراثية من ناحية، وبالتالي يتسنى الربط – فيما بعد – بين الأنماط الحديثة وبين جذورها من ناحية أخرى.

وتجدر الإشارة في مستهل الحديث إلى أن العنوان الشعري في تراثنا القديم ليس مقصورًا على عنوان القصيدة المنفردة وحيدة دون سواها؛ وإنما يمتد ليشمل خمسة مستويات من الأعمال المعنونة وهي: (**عنوان الديوان الشعري كاملا / عنوان كلي لمجموعة من القصائد المختارة لشعراء متعددين؛ وهو ما عرف بدواوين أو كتب الاختيارات الشعرية / عنوان داخلي لمجموعة من القصائد التي تجتمع في باب من أبواب عديدة يشملها الديوان الشعري الواحد/ عنوان كلي يطلق على مجموعة قصائد متناثرة في ديوان شاعر واحد / عنوان القصيدة المنفردة**). وهذه الأعمال الشعرية تسلك مسالك عديدة في طرق اختيار العنوان متخذةً في ذلك أنماطًا وأشكالا متنوعة ومتباينة ستحاول الدراسة الكشف عنها.

غير أن الإحاطة التاريخية الشاملة بهذه الأنماط العنوانية بشكل يتيح تقديم النمـط الأسـبق ظهورا فاللاحق يعد أمرًا في غاية العسر؛ فهذه الأنماط لا يختص بعضها بحقبة تاريخية دون أخرىٰ؛ بحيث يقال: إن أحدها كان علىٰ تلك الشاكلة في عصر كذا، ثم أصبح علىٰ هذا النحو المغاير في العصر التالي، وإنما هي مُستَخدمة بشتىٰ أنواعها في كل العصور؛ قديمها وما يجد بين الفينة والفينة سواء في التداول والاستخدام لدىٰ الشعـراء. غاية الأمر أنني سأحاول تلمس التتابع التاريخي علىٰ قدر الإمكان داخل كل نمط علىٰ حدة، مع عرض الأنماط العنوانية وتبويبها، ابتداء من النمط البسيط، ووصولا إلىٰ الأكثر دلالة وارتباطا بالمحتوىٰ الشعري، دون أن يكون ذلك – بطبيعة الحال – جزمًا بأن النمط السابق عرضًا هو الأسبق وجودا علىٰ المستوىٰ التاريخي.

وبعد عرض هذه الأنماط سأقدم تعليقا عاما يتضمن رؤية شاملة لأنماط العنونة في تراثنا الشعري، ثم أتحدث عن نشأته وعوامل استقراره وتطوره في القرن العشرين.

**أولا: أنماط العناوين الشعرية القديمة**

**١ـ عنوان يدل على موقف خارجي لا علاقة له بالمحتوى الشعري:**

ارتبطت بعض الأعمال الشعرية بموقف ما، أو بحدث واقعٍ أثناء تلقيها، وربما بعد تلقيها بفترة طويلة؛ بيد أن هذا الموقف أو الحدث كان شديد الارتباط بها؛ فلا تُنشد القصيدة أو يُذكر العمل الشعري إلا وقد تداعىٰ لمتلقيها هذا الموقف، ومن ثمّ أصبح الموقف عنوانا للعمل الشعري مع أنه لا توجد علاقة دلالية قوية تجمع بينه وبين ما يعنونه من نصوص شعرية.

ومن هذا القبيل في صوغ عناوين دواوين المختارات: مجموعة القصائد الشعرية الجاهلية الشهيرة المعنونة بـ **(المعلقات)**، وقد كانت هذه العنونة مثارًا لتساؤلات عديدة وتبريرات مختلفة، ومن هذه التبريرات ما ورد عن **ابن الكلبي** (ت٢٠٤هـ)

بكونها سميت بذلك لأنها كانت تعلق على جدران الكعبة، أو تبريرات المستشرقين – فيما بعد – إذ اعتبروها مأخوذة من مادة: (ع / ل/ ق) الدالة على ما يُضَـنّ به من أشياء ثمينة كعقود الجوهر والسموط (وقد عرفت المعلقات أيضا بالسموط والمذهبات) [١].

وكل هذه التبريرات قد تكون تكهنات وافتراضات بعيدة الصلة عن الدوافع والأسباب الحقيقية؛ لكن ما يعنينا أن العنوان لا شك في وجوده، وأن هذه التبريرات – في عمومها – مبررات موقفية لا ترتبط بالمحتوى الشعري الذي تقدمه قصائد المعلقات.

ومن المواقف التي اتُّخذت عنوانا لقصائد منفردة موقف التقدير من الرسول الكريم ﷺ لقصيدة المدح التي أنشدها بين يديه الشاعر: **كعب بن زهير** (توفي ٤٢ هـ تقريبًا)، وقد حدا الإعجاب برسولنا الكريم ﷺ إلى إلقاء بردته عليه إكراما ومكافأة؛ ومن ثمّ عرفت القصيدة فيما بعد هذا الموقف بـ **(قصيدة البردة)** [٢]. ومن هذا القبيل – أيضا – قصيدة للشاعر الأموي: **قيس بن الملوح** (ت٦٨هـ) " تسمى **المؤنسة**؛ لأنه كان لا يخلو بنفسه إلا وينشدها"[٣].

ومن هذا القبيل في العناوين الداخلية مجموعة كبيرة من القصائد يضمها ديوان الشاعر: **المظفر الأبيـوردي** (ت ٥٠٧ هـ) وعنوانها: **(العراقيَّات)** يقول عنها الشاعر في تقديمه لديوانه " ووسمتها بالعرقيات إذ تهيأ نظمها بأقطار الجبل والعراق "[٤].

ولا شك أن كل هذه العناوين المذكورة في هذا المضمار وإن أشارت إلى أعمالها الشعرية وأحالت المتلقي إليها لا ترتبط بالمحتوى والدلالة، ولا تُبَرَّر إلا من خلال موقف خارجي لا علاقة له بما يقوله العمل الشعري أو يطرحه أمام المتلقي من موضوعات.

**٢- عنوان يسند العمل إلى مبدعه أو جامعه:**

من أشهر أنماط العنونة في الشعر العربي القديم أن يسند العمل الشعري إلى اسم مبدعه أو جامعه؛ فيكون هذا الإسناد عنوانا له، وقد ظهر هذا النمط العنواني متزامنًا مع ظهور الدواوين الشعرية نفسها، تلك الدواوين التي كان للرواة وعلماء اللغة دور مهم في جمعها ونسبتها إلى أصحابها "ولذا نجد عنوانات هذه الدواوين تتضمن النص على الراوي أو الشارح، كأن يـقال: **شعر النابغة برواية ابن السكيت** مثلا، و**شعر لبيد بن ربيعة عمل أبي عمرو بن الشيباني**.. إلخ"[٥]، وكذلك الأمر في الدواوين القَبَلِيَّة التي تضم نصوصا شعرية لشعراء من قبيلة واحدة مثل ديوان: (**أشعار الأزد**) و (**أشعار بني أسد**) و(**أشعار أشجع**)... إلخ [٦].

ويكون الأمر على هذا النحو – أيضًا – في دواوين الاختيارات الشعرية، فمن الممكن أن تُنسب هذه الدواوين إلى جامعيها؛ لأن الشعراء الذين تحتوي قصائدهم ما من رابط قَبَلِيّ يجمع بينهم، ومن أشهر الدواوين التي تُعَنْون بهذه الطريقة: ديوانا: **المفضليات** و **الأصمعيات** منسوبين إلى جامعيهما: **المفضل الضبي** (ت١٦٤هـ) و**عبد الملك بن قريب الأصمعي** (ت٢١٦هـ)[٧].

على أن بعضا من دواوين الاختيارات الشعرية كانت تنحو منحى مختلفا في اختيار الشعراء الذين تقتطف قصائد من أشعارهم وتجمعها في ديوان جماعي كبير؛ فهي تختار قصائد لشريحة يجمع بينها رابط اجتماعي: كالعمل المشترك، أو المكانة التي تميزهم في مجتمعهم، أو نمط سلوكي معين اشتهروا به.. إلخ ؛ ومن ثمّ يكون عنوان هذا النمط من دواوين الاختيارات الشعريّة صانعًا لوحدة فنية أو موضوعية – إلى حد ما –، وهي وإن كانت – في الغالب – محدودة تظل قادرة على الربط بين أشتات مجتمعات من القصائد؛ فلا شك أن هذا العنوان الذي يسند الشعر إلى طبقة قائليه أو مكانتهم الاجتماعية يومئ إيماء مُقتضبًا لبعض الموضوعات التي يجوز أن يتوقعها

القارئ؛ كما يُمّكِن متلقيه من تلمّس بعض الملامح الأسلوبيّة التي يتوقعها قبل الخوض في القراءة، ومن هذه العناوين: (**كتاب لصوص العرب / الصعاليك / كتاب الموالي / كتاب العقة والبررة / كتاب النوائح**)، وكلها من جمع **أبي عبيدة معمر بن المثنى** (توفي ما بين: ٢٠٩ هـ و ٢١٣هـ تقريبا)، ومنها أيضا: (**كتاب المُعمِّرين**) لـ **أبي حاتم السجستاني** (ت٢٥٠هـ تقريبا)، و(**أشعار النساء**) لـ**محمد بن عمران المرزباني** (ت٣٨٤هـ)[٨].

**٣- عنوان استهلالي:**

العنوان الاستهلالي شائع في القصائد المنفردة، وطالما عُرفت قصائد من عيون الشعر العربي بمطالعها؛ فكان عنوانها المتداول هو الكلمات الأولى من مطلعها الاستهلالي؛ كقصيدة: (**لخولة أطلال**) لـ**طرفة ابن العبد** (ت٦٠ قبل الهجرة)، وقصيدة: (**أراك عصي الدمع**) لـ**أبي فراس الحمداني** (ت٣٥٧هـ)، وكذلك موشحة: (**جادك الغيث**) لـ**لسان الدين بن الخطيب** (ت٧٧٦هـ).

ويغلب أن يكون الطابع الشفاهي في تلقي الشعر – آنذاك – هو الباعث على هذا النمط العنواني الكثير التداول، فنحن في عصرنا الحاضر – على سبيل المثال – لا نعرف في الأعم الأغلب عنوانا لأغانينا الشعبية المسموعة إلا ما يكون من ذكر مطالعها، وهذا أبو الفرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ) يسلك عين المسلك حين يقول ذاكرًا عناوين بعض القصائد المُغناة – على عهده –: "غنّى في (**قفا نبك**)، و (**أفاطم مهلا** )، و (**أغرك**)، و (**وما ذرفت عيناك**) حماد لحنا من الثقيل... "[٩]، وهو يذكر عناوين أربع قصائد مغناة من شعر امرئ القيس (ت ٨٠ قبل الهجرة) ما هي إلا مطالعها.

وإضافة إلى الجانب الشفاهي يمكن اعتبار عنوان الاستهلال تَخَيُّرًا وانتقاءً يتوخى تمييز القصيدة والإشارة إليها بخير ما فيها؛ فالابتداء الحسن مما يرفع قدر القصيدة، وهو ما أسماه بعض البلاغيين "براعة الاستهلال، وخصوا بها ابتداء المتكلم بمعنى يريد تكميله، ولقد وقع في أثناء القصيدة "[١٠].

إن اختصار المعنى الكليّ في مطلع جيد واستهلال بارع لهو أمر مشوق داع إلى حسن الإنصات ابتغاءً لتتمة معنى المطلع المقتضب الموجز، وهو ما يجعل منه عنوانا قويا وجذابا للنص الشعري.

وربما جُعل هذا النمط الاستهلالي عنوانا لمجموعة شعرية كاملة، ومن ذلك: **(ديوان الحماسة)** الذي جمعه **أبو تمام** (ت٢٣١هـ)، والمعروف أن الحماسة باب من أبواب الديوان العشرة وهي **"الحماسة، والرثاء، والأدب، والنسيب، والهجاء، و الأضياف، والمديح والصفات، والسير والنعاس، والملح، ومذمة النساء.** وسُمِّي الكتاب بالحماسة أول أبوابه تغليبا"[١١]؛ وإنما جعلت الحماسة أول الأبواب، وفاقت الأبواب الباقية حجما لكون أشعار الحماسة (من مفاخر واعتزاز قبلي) أشد أشعار العرب اتصالا بالمجتمع العربيّ – آنذاك – وأكثرها إثارة وتداولا بين الجمهور المتلقي الذي عاصرها، ولما كانت لها الصدارة جعلت في مستهل الديوان؛ فاتخذت عنوانا.

**٤ – عنوان مبرز لأحد الجوانب البنائية أو الأسلوبية:**

العمل الشعري بناء متعدد الجوانب، فيه جانب لغوي وآخر موسيقي، كما أن للشعر مناح أسلوبية تتعدد بتعدد البواعث الفنية. وقد اتخذت بعض هذه الجوانب البنائية والأسلوبية عناوين؛ إما لبروزها وتميزها؛ وإما لمجرد التمييز والإشارة إلى العمل.

ومن العناوين المبرزة لأحد الجوانب البنائية عنوان يشيع كثيرا في الشعر العربي القديم؛ وهو نسبة القصيدة إلى حرف الروي؛ كأن يقال مثلا: **(سينية البحتري)** (ت ٢٨٤ هـ) ويقال: **(نونية ابن زيدون)** (ت ٤٦٣ هـ).

والروي أحد العناصر البنائية المهمة؛ لأنه الصوت ذو التكرار المطّرد، والأكثر تعلقا بأذن السامعين، وهو – فضلا عن ذلك – مهيمن على البناء لأن تكراره مفروض.

والملاحظ أن هذا العنوان مندمج مع نمط آخر هو: (نمط الإسناد إلى المبدع) حذرًا من التباس المتلقي؛ فما أكثر السينيات والرائيات والنونيّات.. إلخ، ولذا يقال: (**ميمية فلان، وسينية فلان، ونونية فلان**...إلخ)، وهذا العنوان الذي يسند حرف الروي إلى الشاعر هو الأكثر استخداما في مجال المقارنة بين قصائد ذات روي واحد لشعراء متعددين؛ كقول **أبي عبيدة معمر بن المثنى** مقارنًا بين مجموعة من القصائد الميمية: " ميمية بشار هذه أحب إلي من ميميتي جرير والفرزدق "[١٢].

ويتحول العنوان الذي يميز القصيدة برويها من عنوان لنص شعري إلى عنوان داخلي لباب من أبواب الديوان؛ عندما تقسم الدواوين إلى أبواب مرتبة على أحرف الهجاء تتوزع عليها القصائد وفقـًا لحرف الروي؛ فيكون الباب الشعريّ الذي عنوانه: (**قافية السين**) – مثلاً – شاملاً لسينيات الشاعر الواحد كلها، وهكذا...

ومن الدواوين التي تحمل عنوانا ذا إشارة بنائية ديوان: (**اللزوميات**) لأبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ)، وقد اختار له هذا العنوان لأنه التزم في كل قصائده التزاما بنائيا موسيقيا مُطردًا غير مفروض عليه، عندما التزم إيراد حروف قبل الروي لا يختل النظام الموسيقي إذا أبدلها بسواها[١٣]، وربما سُبق أبو العلاء في مذهبه الفني هذا من شعراء كثيرين؛ بيد أنه كان أكثرهم حرصا عليه وتتبعًا له، وأوفرهم فيه قصيدًا؛ فكان أن اختص قصائده هذه بديوان مستقل منفرد يشير عنوانه إلى هذا النمط البنائي البارز.

ومن الإشارات البنائية في العنوان الداخلي لمجموعة من القصائد في الديوان إشارة متميزة هي عنوان القسم الثاني من **ديوان الأبيوردي**، وهو مجموعة من القصائد سماها: (**النجديات**)، وَتميُّـز هذا العنوان إنما هو من خلال إشارته إلى المحاكاة والتقليد لقصائد الغزل العذرية النجدية التي ذاعت في العصر الأموي، ويُصرح الشاعر في مقدمة هذا القسم من ديوانه أنه أبدع هذه القصائد إرضاء لذوق صديقين مفتونين بالغزل النجدي(١٤).

والحق أن قارئ هذه القصائد يجد **الأبيوردي** (وقد عاش في حواضر بغداد وخرسان خلال القرن الخامس الهجري ونيفا من السادس) يتعشق متقمصا شخصية بدوي القرن الأول الهجري، مرددًا اسم (**نجد**) كثيرا وحانًا مشوقًا إلى (**ذي الغضى**)، وإلى (**ليلى العامرية**) وغيرها من الحبيبات اللائي ترددت أسماؤهن فيما يحاكيه ويتمثله من أشعار النجديين القدماء (١٥).

وفي **ديوان الأبيوردي** عنوان داخلي آخر يسم مجموعة من القصائد التي تتميز بميزة بنائية مشتركة، وهي كونها مقطوعات قصيرة، ولذا يحمل هذا الباب الشعري ذو الطبيعة البنائية المشتركة عنوان يبرز هذا الجانب البنائي، وهو (**المقَطَّعات**) (١٦).

ومثل هذا العنوان البنائي يتخذ أحيانا عنوانا كليًا لبعض دواوين الاختيارات الشعرية التي تتوخى انتقاء جوانب بنائية معينة تجعلها عمدة الاختيار؛ ومن ثم توضح عناوينها للقارئ ماهية الاهتمام القائم عليه الانتقاء الشعري فيها؛ مثل: (**كتاب الأراجيز**) للأصمعي، وكذلك: (**كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس**) لجامعه: **ابن الكتانيّ الطبيب** (ت ٤٢٠ هـ تقريبا)(١٧).

ويُمكن اعتبار العبارات النثرية الموجزة التي تسبق بعض القصائد مُحددةً وموضحةً هيكلها البنائي، أو نمطها الأسلوبي نموذجا جيدًا للعنوان المبرز للجانب البنائي أو الأسلوبي، ومن أمثلة هذه العناوين في ديوان الشاعر: **تميم بن المعز**

(ت٣٧٥هـ) عبارة: **" قال على لسان قصر "** [١٨]، وفي ديوان الشاعر: **ابن سناء الملك** (ت ٦٠٨هـ) عبارة: **"قال وقد سأله إنسان أن ينحله أبياتا يمدح بها بعض الملوك"**[١٩]، وفي ديوان الشاعر: **ابن هتميل** (ت٦٥٩هـ): **"يسخر من فلان ولكن في استهلالة مادحة "**[٢٠].

مثل هذه العبارات النثرية الموجزة تأخذ بيد القارئ نحو اتجاه تأويلي محدد يقطع عليه الافتراضات المُشتِتة، فالعنوان عند ابن المعتز يفرض صورة كلية مبدئية فحواها: قصر يتحدث إليه؛ والمتلقي تبعًا لهذه الصورة الكلية المبدئية التي يفرضها العنوان عليه يتأول الصور الجزئية ويتفهمها من البيت الأول، وقارئ قصيدة ابن سناء الملك الذي يعرف مكانته الاجتماعية لن تدهشه شكوى الفقر والعَوَز؛ ولن يستفزه هذا الاستجداء والإلحاح المُسِّف في طلب العطاء؛ مادام العنوان قد أوقع في نفسه أن القصيدة منحولة لسواه يعيره فيها لسانه، أما قصيدة **ابن هتميل** فإن القارئ – عندما يتلقى العنوان – سوف يتأول المقدمة الاستهلالية المادحة تأولاً معكوسا، ويعلم أن الإفراط في المديح ما هو إلا لون من ألوان السخرية اللاذعة التي يتوقع قراءتها بعد أبيات قلائل.

**٥ـ عنوان موجه إلى الغرض الشعري بشكل عام:**

ثمة ضرب من ضروب العنونة القديمة يحيل إلى الغرض الشعري مُعبِّرًا عن المحتوى بشكل مجمل وعام، يغلب أن يكون مسبوقا بعبارة (**قال**..)، كما في ديوان **تميم بن المعز**: **"قال متغزلاً، قال في الغزل والتشبيب، قال في هجاء فلان، قال راثيًا فلانا، قال في وصف كذا، قال يفتخر، قال معاتبا... إلخ"**[٢١].

وكثيرا ما يكون الديوان مقسما إلى أبواب معنونة بعناوين داخلية دالة على الغرض الشعري كما في ديوان **ابن سناء الملك**: **"المدائح والتهاني، الغزل، الهجاء، الرثاء الاعتذار والشكوى...إلخ "**[٢٢].

ومن قبيل هذا النمط العنواني – أيضًا – عناوين لمجموعات من القصائد التي اشتهر بها شعراء معينون في إطار غرض ما من الأغراض الشعرية، لكنها موزعة متناثرة بين قصائد الديوان؛ لأنه مقسم إلى أبواب وفقا لحرف الروي، مثل قصائد: **(النقائض)**، وأشهر ما عرف منها: **(نقائض جرير و الفرزدق)** (توفى الشاعران كلاهما سنة ١١٠هـ )، وقد جُمِعت تلك القصائد منفردة – فيما بعد – في ديوان من دواوين المختارات المهتمة بوحدة الغرض الشعري، وعنوان هذا الديوان: – بطبيعة الحال – **(نقائض جرير والفرزدق)** جمعها **أبو عمرو الشيباني** (ت ٢٠٦ هـ)، كما جمعها أيضا في ديوان يحمل العنوان نفسه **أبو عبيدة معمر بن المثنى**[٢٣].

وكل هذه العناوين المحيلة إلى الغرض الشعري فيها (فضلا عن إشارتها الجزئية إلى الموضوع) إشارة – على نحو ما – إلى البناء أيضا؛ لأن الغرض الشعري يومئ إلى ما سيجده المتلقي من عناصر بنائية نمطية مألوفة ومتعارف عليها في سياقه.

**٦– عنوان مُعَبِّر عن الكيان الشعري بصورة بلاغية:**

من الشعراء من يعبر عن الكيان الشعري كاملا بعنوان مُشكَّل من جماليات بلاغية. وأعني بالكيان الشعري جنس الشعر ذاته باعتباره لونا أدبيا؛ فالمحتوى غير مقصود بالمرة ؛ لأن الشاعر يعنون عمله بتشبيه أو استعارة أو كناية، ويكون الطرف الأول (المقصود بالتشبيه) في ذلك كله المادة الشعرية نفسها، والطرف الآخر(المشبه به) عناصر لغوية من شأنها إطراء هذه المادة الشعرية، والإيحاء بعلوّ قيمتها، أو الإيحاء بموهبة الشاعر الفذة البالغة مبلغا عظيما من الاقتدار.

ولعل أقدم القصائد التي تحمل مثل هذا العنوان: **(القصيدة المذهبة)** في مدح النبي ﷺ **للسيد الحميري** (ت١٧٥هـ )[٢٤]، والعنوان الشعريّ – كما هو بيِّن – تشبيه لأبيات القصيدة القيِّمة بالذهب. ومن هذا القبيل – أيضا – **(القصيدة اليتيمة)** في وصف جمال الجسم، **لعلي بن جبلة الملقب بالعكوك** (ت٢١٣ هـ)[٢٥]، " واليتم هو: الانفراد... وكل منفرد بغير نظير فهو يتيم"[٢٦]. إن يتم هذه القصيدة – إذ ذاك – كناية عن تفردها وعجز الشعراء الإتيان بمثلها.

هذا عن عناوين القصائد، وأحسب الديوان الأول المعنون في إطار هذا المضمار البلاغي – على حد علمي – هو ديوان: **(الوحشيات)** لأبي تمام، وهو واحد من دواوين الاختيارات الشعرية، والوحشـيّ "كل شيء لا يستأنس بالناس... ، ويقال: استوحش منه: لم يأنس به"[٢٧]، وقد أطلق على هذا الديوان: **(الوحشيات)**" لأن محتواه مقاطيع أوابد، و شوارد لا تعرف عامة، وأغلبها للمقلين من الشعراء والمغمورين منهم"[٢٨].

لقد استعار أبو تمام أو واضع هذا العنوان صفة الوحشية (آدمية كانت أم حيوانية) وجعل من القصائد المختارة كائنات مغتربة مجهولة شاردة عن الجمهور، وهي بذلك توحي بالمقدرة الفذة لصاحب الاختيار، فقد أوقعته هذه المقدرة على ما يجهله الكثيرون.

ومن قبيل هذا النمط العنواني البلاغي في عنوان الديوان ديوانا شعر لشاعرين، **أولهما** ديوان: **(الدر المنظوم)** لشاعر مغربي أندلسي هو **عبد الله بن عبد السلام** (توفي في القرن الثالث الهجري) [٢٩]، وعنوان ابن عبد السلام صورة بلاغية تشبيهية تجعل من الأبيات درًا منظوما، وفيها إيحاء بجمال الصنعة وارتفاع القيمة الشعريّة التي يقدمها الديوان. **أما الديوان الأخير** فهو ديوان **(سقط الزند)** للشاعر المشرقي الشهير أبي العلاء المعري.

واتـّخاذ أبي العلاء صورة **(سقط الزند)** عنوانا لهذا الديوان يفسره الشارح **أبو الفضل الخوارزمي** (ت٦١٧هـ) – وهو واحد من شارحي ديوان سقط الزند – بقوله: " سماه بسقط الزند، لأن السقط ما يسقط من الزند عند القدح، ولا يكاد يخرج من الزند إلا بتكلف شديد، والزند – هاهنا – مجاز عن الطبع، وهذا الديوان أول شعر لفظه طبعه في غرة عمره، وهو قليل متكلـّف بالإضافة إلى بقية شعره " [٣٠] ، وُيفهم من هذا التفسير أن العنوان مصوغ بعد إبداع الديوان بعهد طويل؛ إذ يُسـتبعد

أن يتعمد الشاعر وصم نفسه بالتكلف، وقد يكون من المقبول أن يجمع شعر صباه متأملا له، ملاحظا – فيما بعد – أثر تكلف القريحة الصبية واجتهادها؛ ومن ثم يجمع هذا الشعر في ديوان مستقل عنوانه (**سقط الزند**).

ومهما يكن من أمرٍ يبقى العنوان غير خالٍ من إطراء؛ فالمعري الذي يستعير سقط الزند لشعره صبيا يُدرك تماما أن معظم النار من مستصغر الشرر، وأن تصوير هذه الطاقة الشعرية الصبية التي يعكف على تقديرها زمرة من الشارحين في صورة (ما يخرج من شرر صغير متكلف يتساقط عند بداية قدح الزند) مُوْقِعٌ في نفس المتلقي أن ثمة نيرانًا متأججة توقدت عن موهبة المعري شيخـًا كبيرا راشدا فيما بعد.

وقدُقـدر لهـذا العنـوان البلاغي الذي كانـت بدايتـه – على حد علـمي – في القرن الثالث الهجري أن يكون الأكثر شيوعا فيما وراء ذلك من سنوات؛ كديوان: (**بلبل الغرام الكاشف عن لثام الانسجام** ) لـ**حسام الدين عيسى بن سنجر الحاجري** (ت ٦٣٢ هـ) [٣١]، وديوان: (**درر النحور**) لابن هتميل (ت ٦٩٥هـ) [٣٢].

ومن دواوين الاختيارات الشعرية ديوان جامعه مجهول، وقد عاش في القرن الثامن الهجري عنوانه: (**سفينة الفصاحة والبلاغة، أو سفينة البلغاء**)، وآخر عنوانه: (**السفينة**) لـ**أحمد بن مبارك شاه المصري** (ت٨٦٢هـ) [٣٣]؛ وليس خافيا ما تضمره صورة (**السفينة**) في هذين الديوانين من إيحاء بالبحر الزاخر الذي لا يركب عبابه سائحا بالقارئ إلا حاذق في الاختيار خبير بمسالكه ودروبه الوعرة، وهي صفة تنسحب على المجموعة الشعرية كاملة، كما يمكن أن يوصف بها صاحب الاختيار نفسه.

ويمضي بنا هذا النمط العنواني وصولا إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين؛ ومن أمثلته: قصيدة: (**الدرة البحرية والقلادة النحرية**) لـ**محمد رضوان السيوطي** (ت١٧٦٧م) ، وديوان: (**عقد الجواهر في نظم المفاخر**) لـ**عفيف الدين**

**الحسيني** (ت ١٧٩٣م )، وديـوان: (**عقود الفرائد**) لـ**شمس الدين الفرغلي** (ت١٧٩٥م)[٣٤]، وديوان: (**مرآة الحسن**) لفرانسيس ميراش الحلبي (ت١٨٧٣م)، وديوان: (**نسمات الأوراق**) لـ**خليل اليازجي** (ت١٨٨٩م) [٣٥]، وكل هذه العناوين المذكورة تدور – كما هو بين – حول الكيان الشعري بصورة بلاغية تُعلي من قيمة العمل، وتميل إلى التحسين البديعيي، ويغلب على أكثرها اصطناع تآلف في الصوت والإيقاع، وذلك كله دون إشارة إلى المحتوى والمضمون.

**٧– عنوان محيل إلى مناسبة القول الشعري:**

تتعدد البواعث الفنية التي تدفع الشاعر إلى القول، وتتباين الظروف المهيجة للقرائح الشعرية، وهي على كل حال تترك آثارا ملموسة في القصيدة؛ إذ تتراءى بشكل ما أو بآخر بين الأبيات، غير أن " الشعر غالبا ما يُرْوَى دون أن تُذكر الظروف التي أوحت به أو قيل فيها، ومن هنا يصعب في كثير من الأحيان تحديد المقصود من الإشارات الواردة في القصائد وبخاصة في الشـعر الجاهلي وبعض الأموي " [٣٦]، ولذا تكون هـذه القـصائد في حاجة إلى تقديم موجز عندمـا تنتقل من حيز الرواية الشفوية إلى فضاء النص المـدون، خاصة عند تباعد العهد بين متلقيها القارئ و ما كان من بواعث وراء إبداعها.

وقد كان لجامعي الدواوين وصانعيها دور ما في تحري تاريخ القصائد المجموعة، ومعرفة ما يحيط بها من أحداث ثم إيجاز ما يرونه مهما في فهم القصيدة وتصديرها به ليكون عنوانا لها، ومن هذا القبيل قول **الأعلم الشنتمـري** (ت٤٧٦ هـ) صانع ديوان الشاعر الجاهلي **زهير بن أبي سلمى** (ت ١٣ قبل الهجرة) في مستهل معلقة زهير: " يمدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان... وكان ورد بن حابس قتل هرم بن ضمضم في حرب عبس وذبيان... إلخ؛ فقالوا: بل نأخذ الإبل ونصالح قومنا، فذلك حيث يقول زهير:"[٣٧].

ويذكر صانع الديوان في موضع آخر قصة مُسندة إلى الراوي، يقول " قال ثعلب: تحرك كعب بن زهير وهو يتكلم بالشعر، فكان زهير ينهاه مخافة أن يكون لم يستحكم شعره..؛ فقال زهير حين برز من الحي: " [٣٨].

وذِكْرُ مناسبة القصيدة مسبوقة بقول الراوي (قال في كذا..) عادة درج عليها صانعو الدواوين، وأبقاها الشعراء حين صنعوا دواوينهم بأنفسهم، وظلت متواترة وقائمة في كثير من القصائد، ممتدة عبر العصور؛ وصولا إلى مشارف عصرنا الحاضر.

**٨– عنوان محيل إلى الموضوع الشعري مباشرة:**

كانت كل الأنماط العنوانية سابقة الذكر بعيدة عن الوصف المباشر للموضوع غير صريحة في الإشارة إلى المحتوى المتضمن، أما الإحالة إلى الموضوع الشعري فقد كانت قليلة، وقد بدأت بمستوى يقارب نمط **العنوان الموجه إلى الغرض الشعري** الذي سبقت الإشارة إليه، غير أن هذه الإحالة – التي هي موضع الحديث – تُقلِّص الغرض الشعري وتحصره في إطار أضيق وأكثر تحديدا، وربما تجاوزته إلى ما يتعدى حدوده. وتكون البنية اللغوية لهذا النمط العنواني قائمة – في الغالب – على إلحاق (ياء النسب) بمن قيلت فيه القصيدة أو ما قيلت فيه.

وأحسب أن أول ما كان من ذلك – على حد علمي – قصائد للشاعر الأموي: **الكميت بن زيد الأسدي** (ت ١٢٦هـ) عنوانها: **الهاشميات**، وهي قصائد يمكن إدراجها في باب المديح؛ غير أنها تتجاوز (مديح الهاشميين) إلى الجدل العقلي والحجاج المنطقي، والمناظرة التي تقارع حجة بحجة؛ وتستشهد بآيات القرآن الكريم سعيًا لإثبات حقهم في الخلافة [٣٩]، وهو ما يجعل وصف هذه القصائد بعنوانها المذكور أجدى وأنفع من وصفها بأنها قصائد مديح.

ومن هذا القبيل – أيضًا – **(القصيدة التترية) لأبي الحسن الطرابلسي** (ت٤٧٣ هـ)، وهي في عبد له يسمى **(تتر)** أرسله بهدايا إلى أحد الشرفاء، فأبقاه عنده، فكتب الشاعر إليه هذه القصيدة التي تبين تعلقه الشديد بهذا العبد (تتر) وتسترجي رجوعه[٤٠].

ومن ذلك أيضا في العناوين الداخلية: القسم الثاني من ديوان **(سقط الزند)** لأبي العلاء المعري: **(الدرعيات)**. وهو ما يمكن أن يدرج في باب الوصف، لكنه يتجاوز الوصف متخذا أبعادا درامية، وسياقات حوارية مبتكرة يكون من الحيف اعتبارها وصفـًا لا سواه؛ فقارئ الديوان يطالع ضمن ما يطالعه – مثلا – الصراع النفسي والألم الوجداني لرجل أبكاه عجزه عن ارتداء الدروع، وآخر تُردُّ عنه درعه التي رهنها، كما يطالع حوارا مبتكرا بين درع و سيف، ويستمع إلى امرأة تساوم رجلا على درع له.. إلخ من عشرات الموضوعات التي تدور حول محور واحد؛ هو الدرع [٤١]، وهي موضوعات لا تخلو من وصف للدروع، لكن الوصف فيها مجرد عنصر محدود من بين عناصر كثيرة، وعنوان **(الدرعيات)** أعمّ وأحرى، فهو معبر عن إطار موضوعي كبير تتناغم فيه كل العناصر.

وثمة نوع آخر يمكن أن يصنف ضمن هذا الإطار العنواني، و هو صريح في الإشارة إلى ما يقوله النص الشعري، واضح في تحديد موضوعه. ومن هذا القبيل في عنوان الديوان الشعري: ديوان موضوعه الطيور، ومن ثمّ عنوانه: **(كتاب الطير)**، وهو للشاعر الأندلسي **أبو عمر يوسف بن هارون الرمادي** (ت٤٠٣هـ)[٤٢].

ومن العناوين التي تشير إلى موضوع القصيدة عند **تميم بن المعز: "قال في السكر، قال في آداب النفس"**[٤٣]، وعند **ابن سناء الملك: "قال في نقد الدنيا وذم الزمان، قال في طول اللحية "**[٤٤].

وفيما يتعلق بديواني الشاعرين (تميم بن المعز و ابن سناء الملك) ليست هذه القصائد المُعنونة بعنوان دالٍ على موضوعها دلالة مباشرة كثيرة الشيوع، و من ناحيةٍ أخرى يغلب عليها أن تكون مقطوعات لا تتجاوز الأبيات العشرة، وهذا القِصَرُ داعٍ إلى التماسك والترابط الفني؛ ومن ثم إحكام العنوان واحتوائه التام لموضوع القصيدة[٤٥].

وقد يجمع الشاعر بين العنوان المشير إلى الغرض الشعري وعناوين أخرى تحدد موضوعاته؛ إذ تحتوي القصيدة على موضوعات عديدة؛ ومن ثم يطول العنوان؛ ليكونَ مستوعبًا لما تشمله القصيدة من موضوعات، كما في ديوان تميم بن المعز: **"قال يمدح الخليفة المعز لدين الله، ويهنئه في يوم عيد، ويذكر إفاقته من علة كانت به، ويذكر هزيمة الأغشم القرمطي"**[٤٦]، ولذا يمكن اعتبار هذه الندرة في العناوين المعبرة عن الموضوع في الشعر القديم مردودة إلى "تعدد الموضوعات الشعرية في القصيدة الواحدة، وتعدد الموضوعات يؤدي إلى صعوبة اختيار عنوان واحد للقصيدة"[٤٧].

**ثانيا: تعليق عام على أنماط العناوين الشعرية القديمة**

أول ما يمكن رصده وملاحظته على هذه الأنماط العنوانية أن العنوان فيها لم يكن مشغولاً بقيمة فنية ما قدر انشغاله بأن يكون اسمًا يميز العمل، ومن ثم فهو اسم علم لما يعنونه.

وإذا كانت أسماء الأعلام تتعدد لمسمى واحد ما بين: اسم، ولقب وكنية؛ فإن بعض القصائد عُرفت – أيضًا – بأكثر من عنوان؛ كقصيدة **(البردة) لشرف الدين البوصيري** (ت٦٩٤هـ) التي عُرفت بعنوان: **(الكواكب الدرية في مدح خير البرية)**، كما أن للبوصيري قصيدة أخرى عنوانها: **(القصيدة الهمزية في المدائح النبوية)** وتعرف بعنوان آخر هو: **(أم القرى في مدح خير الورى)**[٤٨].

ويذكر الجبرتي مسميين لديوان واحد هما:(**إجماع الإياس في الوثوق بالناس**) و(**تنبيه الأفكار للنافع والضار**)، وهو ديوان **لحسن البدري الحجازي الأزهري** (ت ١٧١٨م تقريبا)، والعنوانان المذكوران يعبران عن الموضوع الذي يتناوله الديوان؛ فالديوان كما يقول الجبرتي يتحدث عن شرار الناس وطبائعهم المنحرفة [٤٩].

والحديث عن ظهور عُنوَانَيْن لعمل شعري واحد واحدة يقودنا إلى الحديث عن العنونة باستخدام أكثر من نمط، فهذه الأنماط العنوانية الثمانية المذكورة ليست ذات حدود حاسمة وفاصلة، فقد نجد الجمع بين: **الإشارة إلى الروي** و**النسبة إلى المبدع** و**الغرض الشعري** في عنوان واحد مثل: **اللامية الشقراطيسية في مدح النبي ﷺ لـأبي بكر الشقراطيسي** (ت٤٦٦هـ) [٥٠] ، كما قد نجد العنوان المعبر عن: **الكيان الشعري عمومًا بلاغيا** مضافا إليه: **موضوع القصيدة** مثل: **الروضة الذهبية، في الحجة المكية والزورة المحمدية** ، وهي عن الحج وزيارة النبي ﷺ **لـمهذب الدين أبي المعالي** (ت٦٥٨هـ) [٥١].

ويلاحظ في كثير من العناوين – كما في هذا العنوان المذكور أخيرا – استخدام الشاعر للصوغ البديعي، وإشاعة نبرة من الأصوات المتآلفة المتوازنة في الإيقاع، وهي مسألة لا نجدها في عناوين الشعر فقط؛ بل هي شائعة في عناوين مؤلفات تراث العربية بكل فروعه من سيرة وتاريخ ولغة... إلخ، وقد امتدت إلى العصر الحديث وصولا إلى القرن التاسع عشر، وظل متداولا في مطالع القرن العشرين.

ومن الراجح أن هذا الصوغ البديعي للعنوان كان سمة أسلوبية يفرضها الذوق الأدبي العام بقوة على المؤلفين، بل إن بعضا من المستشرقين الذين ألفوا كتبا بالعربية كانوا يتأثرون أحيانا بهذا التيار العنواني فيجعلون عناوين كتبهم مصوغة على هذا النحو، وربما امتد التأثر إلى المترجمين الذين نقلوا كتبا إلى العربية جاعلين عناوينها مصوغة بهذا الشكل البديعي المتآلف المتوازن صوتـًا وإيقاعًا كالكتاب الطبيّ المترجم

عن الفرنسية: **القول الصريح في علم التشريح** (طُبع سنة ١٨٣٣م)، والعناوين المترجمة من لغات أوربيّة إلى العربيّة ليست على هذا النحو البديعيّ – بالطبع – في لغتها الأصلية، بيد أن الترجمة تراعي الذوق العربيّ السائد والمألوف آنذاك [٥٢].

وإذا كان الصوغ البديعي من السمات الأسلوبية البارزة التي ميزت العنوان في تراثنا العربي وامتدت إلى العصر الحديث؛ فثمة سمة أسلوبية أخرى تتعلق بالبناء اللغوي للعنوان، ألا وهي استخدام (**ياء النسب**) التي تُلْحِقه بنمط من الأنماط العنوانية السابق عرضها، ومن أمثلة ذلك فيما ذكرناه من عناوين سابقة: (**العراقيات، المفضليات، النجديات، السينية، اللزوميات، الغزليات الوحشيات، الهاشميات، الدرعيات، القصيدة التترية**).

وهذا الصوغ اللغوي للعنوان من شأنه إضفاء بعض النمطية على ما يعنونه من أعمال شعرية، فهو يُمَكِّن المتلقي من إفراد ما هو مجموع كأن يقال: (**مفضلية، أو لزومية، أو وحشية، أو هاشمية، أو درعية.. إلخ**)؛ ومن ثـمّ يمكن تصوّر القصائد التي تحيل إليها هذه العناوين الفردية في إطار بنائي ما يُحوِّلها إلى نمط ذي خصوصية؛ نمطٍ يُمَكِّن من المفاضلة بين درعيّتين – مثلا – كما يُفاضَلُ بين قصيدتين من غرض شعري واحد، ومن ثمّ تغدو القصائد المعنونة على هذا النحو ضربا تجنيسيًا ما من ضروب الشعر المعروفة.

على أن للعنوان الشعري منحى آخر في تنميط القصائد؛ وذلك حينما يستعار العنوان الناجح أو الشهير لأعمال أخرى تأتي من بعده؛ مثل العديد من دواوين الاختيارات الشعريّة التي تحاكي حماسة أبي تمام وتتخذ لفظ (**الحماسة**) عنوانا لها [٥٣]. وهو ما يثير قضية البحث عن الرائد والمقلد، أو المبدع والمتأثرين، وهي قضية ليست ذات جدوى؛ لأن التاريخ الأدبي لا يقدم لنا على نحو قاطع ما يجعلنا نوقن يقينا مطمئنا بأن الشعراء كانوا يبتدعون عناوينهم بأنفسهم، وربما كان أبو العلاء هو

الاستثناء الوحيد من هذا الأمر، فهو محتفٍ بوضع العناوين لدواوينه الشعريّة: (**سقط الزند، و اللزوميات، و الدرعيات**)، ومن الوارد أن يكون مَرَدّ ذلك كونه مؤلفا ومصنفا لكثير من الكتب في مجالات متعددة، والكاتب الذي يعايش الكتب ويتعرف عليها (وإن كان مُـقِـلا لكتبه كأبي العلاء) لا يدع كتابًا يؤلفه غُـفلا من العنوان؛ لأن " العنوان سمة الكتاب " [٥٤]، وهو أحوج ما يكون إليه، ومن ثمّ رأى أبو العلاء دواوين الشعر كتبا كغيرها من الكتب تحتاج عنوانا.

وقد كان (رواة الشعر، والإخباريون، وعلماء اللغة) قبل القرن الرابع الهجري – وبعده أيضا – هم صانعو الديوان وجامعو قصائده، يرتبونها وفقا للقوافي، أو للأغراض الشعرية، أو تبعا لأذواقهم وغاياتهم الخاصة، ولا يستبعد أن يكونوا هم واضعو العناوين، وقد يُصرِّحون بذلك في مقدمة الديوان[٥٥]؛ كما أن أسلوب المقدمات النثرية التي تسبق القصائد قد يوقع في نفس القارئ أحيانا أن العبارة لجامع الديوان لا الشاعر [٥٦]. أما سائر الشعراء فإنهم لم يبدءوا في جمع أشعارهم داخل ديوان يقومون على إعداده بأنفسهم إلا بعد القرن الرابع الهجري [٥٧].

وقد يكون الأثر الأكبر للرواة وصانعي الدواوين في قولبة الديوان وتقديمه في شكل معين متمثلا في حديثهم عن الشاعر بصيغة الغائب، واستهلال القصائد بعبارة: (**قال في كذا**) وهي التي رسخت طوال قرنين من الزمان قبل أن تتهيأ للشاعر فرصة جمع ديوانه بنفسه؛ فلما همّ الشعراء بصنع دواوينهم بعد أن كانوا يدفعـون قصائدهم للرواة؛ لم يجدوا مناصا من الحديث عن ذواتهم المتكلمة بصيغة الغائب متبعين أسلوب الرواة عينه، مستهلين قصائدهم بعبارة (**قال في كذا**)، وكان الأحرى بالشاعر أن يقول: (**قلت في كذا**)، غير أنه أَلِف ما بين يديه من دواوين، واستقرّ في يقينه الفني أن هذه التوطئة المصوغة بضمير الغائب تقليد فني لا ينبغي الحياد عنه.

ومن غير المستبعد أن يكون للتقاليد الشفاهية دور ما في إذكاء هذا التقليد؛ فمن الشائع والمعهود أن يتلقى الجمهور النصوص الأدبية مسموعة مسندة إلى شخص الأديب الغائب عن المجلس، إذ يقول المنشد أو الراوي مستهلا حديثه: **(قال فلان في كذا)**، كما لا يستبعد أن يكون هذا التقليد تبعة من تبعات ثقافة المخطوطات والأمالي التي يكون المؤلف فيها ممليا على تلاميذه، ويكون الناسخ – إذ ذاك – هو الراوي المتحدث عن المؤلف بصيغة الغائب، فإذا كتب المؤلف بنفسه فليس من المستغرب أن يقول: (قال الشيخ فلان رحمه الله)؛ وهو يقصد نفسه، وهذا أمر شائع ومألوف جدا في كتب التراث.

**ثالثا: نشأة العنوان وتطوره في مطلع القرن العشرين**

العنوان صنو الكتابة، وهو ألصق ما يكون بالأدب المكتوب؛ ومن ثم ارتبطت أغلب العناوين الشعرية في تراثنا القديم بوجود معنواناتها في المخطوط؛ فلما كانت الطباعة كانت الحاجة إلى العنوان أشد.

وإذا كان العنوان فيما خلا أمرًا عارضا فهو في إطار النهضة وثقافة المطبعة أمر حيوي لا غنى عنه، خاصة عند غلبة التطبع بالطابع القرائي لا السماعي؛ إذ العنونة سمة من سمات الأدب المكتوب.

غير أن التحول الجذري التام إلى العنونة لن يتأتى – بطبيعة الحال – جملة وتفصيلا بمجرد أن تدور تروس المطابع؛ ومن ثمّ نجد عناوين دواوين الشعراء الذين عاصروا نشأة الطباعة وبداية ازدهارها خلال القرن التاسع عشر الميلادي ومَطَالع القرن العشرين لا تختلف في مجملها عما سبقت الإشارة إليه من دواوين التراث، أغلبها يحمل عنوان **(ديوان فلان)**، وبعضها – وهو غير قليل – يحمل عنوانا واصفًا للشعر ذاته وصفا بيانيا في منظومة بديعية متآلفة الأصوات [٥٨].

أما عناوين القصائد الشعريّة – في هذه المرحلة – فهي على غرار ما جاء في (**ديوان البارودي**)(ت ١٩٠٤م)؛ إما غفلا من العنوان مستهلة بعبارة (**قال:**) دونما إشارة إلى شيء، وإما مستهلة بعبارة: (**قال في كذا:**) [٥٩]، فعناوين القصائد – أيضًا – محاكية تمامًا لعناوين قصائد الشعراء القدامى في التراث.

لم يكن منتظرا من رائد الإحياء الشعري محمود سامي البارودي أن يصوغ لقصائده عناوين على نحو ما نجده لدى الأجيال التالية الذين تألقت شعريتهم في الربع الأول من القرن العشرين، أو من جاء بعدهم فلم يكن في وسعه وقد تخطّى قرون الضعف والركاكة واستشرف النماذج الشعرية الرفيعة إلا أن يتأسى بما قرأه من دواوين التراث، وأن يجعل ديوانه شبيها بدواوين القدماء.

بيد أن بعضا من معاصريه لم تكن تروقهم هذه العبارة التقليدية التي تتحدث عن الشاعر بصيغة الغائب؛ ربما لأنهم شعروا أنهم رواة عن ذواتهم، أو لأنهم أرادوا لشخوصهم ألاّ تحتجب وراء هذه العبارة التي تزج بصوت الراوي الذي لم يعايش التجربة الشعـرية، ومنهم الشاعرة المصريّة: **عائشة التيمورية** (ت ١٩٠٢ م)، التي آثرت أن تستهل قصائدها بعبارة " قالت دون قلت، تفاديًا من وصمة التبجح " [٦٠]، فهي – إذن – مضطرة لاتباع التقاليد تواضعًا لا اقتناعا. أما الشاعر اللبناني: **أبو الحسن الكستي** (ت ١٩١٠ م) فهو لا يجد هذه الغضاضة، ويستهل قصائده بعبارة: (**قلت في كذا**) [٦١]، وهذان الموقفان بمثابة انعاطفة فردية محدودة؛ تبعها عزوف تدريجي تقلصت معه عبارة: (**قال في كذا..** )؛ حتى تهيأ لها أن تستبدل تماما بعنوان مباشر وصريح.

ولعل الانطلاقة الأولى التي دفعت إلى هذا التحول أو على الأقل مهدت له كانت متعلقة بـ**نشر القصائد في الصحف والمجلات**.

لقد عرف العالم العربي الصحف أول ما عرفها مع قدوم نابليون إلى مصر سنة (١٧٩٨م)، ثم تراءت في مصر والشام بشكل غير مستقر تمامـًا، إذ طالما كانت تنتابها فترات انقطاع، فلما كان الربع الأخير من القرن التاسع عشر كانت الصحف قد انتظمت أصولاً وقواعد، وعمت أغلب البلدان العربية [٦٢]، ولذا لم يكن من المقبول – تبعا لقواعد النشر الصحفي التي استقرّت – أن تنشر قصيدة دون أن يكون لها عنوان كسائر المواد الصحفية المنشورة.

ومن يطالع مجلات أواخر القرن التاسع عشر يجد – بالفعل – قصائد معنونة عنوانا موضوعيا صريحا ومباشرا مثل قصيدة: **(مذهب البعض في السماء والأرض)** لـ**هنري عزوز**، وقصيدة: **(الشمس)** لـ**أمين حداد**، وقصيدة: **(مناظرة السيف والبخار)** لـ**جبران النحاس** [٦٣].

ولا شك أن الصحافة قد جعلت من عنونة الشعر سلوكا مُلزما؛ لأن الشعراء قد عرفوا من خلالها أن "اختيار العنوان هو الأساس الذي يبنى عليه قبول القارئ للمادة المعروضة ومن ثم تحول العنوان بأثر من انتشار الصحافة إلى فن له قواعده وتقاليده" [٦٤].

لقد كانت الصحافة – إذن – هي حجر الزاوية والأساس الذي قامت عليه نشأة العنوان، وقد جعلته – مع مرور الوقت – من البديهيات؛ لكن أمورا أخرى ساعدت مع الصحافة بشكل ما أو بآخر على تثبيت العنوان وترسيخ بُنيانه، منها: **الاتجاه القوي إلى الوحدة العضوية**، وإذا كان تعدد الموضوعات في الشعر القديم مُقصيا لفكرة العنوان " فإن اتجاه القصيدة العربية بعد العصر الحديث إلى الوحدة العضوية كان من دوافع عنونتها" [٦٥].

وقد اقترنت بدايات الدعوة إلى الوحدة العضوية بظهور آراء الشاعر اللبناني: **خليل مطران** (ت١٩٤٩م)، ومن بعده رواد مدرسة الديوان، وعلى رأسهم الشاعر المصري **عباس محمود العقاد** (ت ١٩٦٤ م) الذي كان أوضح منهجا في الدعوة إليها [٦٦]؛ بل إنه يرى الوحدة الفنية للقصيدة وظهور العنوان ملمحا من ملامح ريادة مدرسته الشعرية؛ إذ يقول في إحدى المحاورات الصحفية التي أُجريت معه في ستينيات القرن الماضي: "... لم يكن للقصيدة اسم إلا بعد قيام مدرستنا، فأصبح للقصيدة وحدة وشخصية، وأصبح للديوان اسم بعد أن كان يُسَمَّى ديوان فلان.."[٦٧].

والحق أنهم ليسوا أصحاب الريادة في عنونة القصيدة والديوان إذا قيست الريادة بمفهومها الزمني فقط؛ فقد أشارات هذه الدراسة إلى الكثير من القصائد والدواوين المعنونة التي تسبق ظهور مدرسة الديوان بقرون عديـدة؛ غير أن ريادتهم – فيما أحسب – كانت من منطلق ابتداع عناوين موحية وجذابة لديوان الشعر؛ مثل عناوين العقاد: (**يقظة الصباح، وهج الظهيرة، أشباح الأصيل، أشجان الليل**)، وكما يقول العقاد – نفسه – مُعَقِّبا على عناوينه المذكورة: إن حَسْبَ القارئ من هذه العناوين "أن يستدل بالاسم على الروح في عمومه "[٦٨]؛ فالعنوان عندهم ليس محيلا بالضرورة إلى الموضوع؛ أو مُقيِّما للعمل من خلال صورة بلاغية على نحو ما كان شائعا قبل قيام مدرستهم بقرنين، بل هو صورة موحية مُسْتَلَّة من عناصر الطبيعة.

ولعلهم استلهموا هذه العناوين الموحية من خلال قراءاتهم للشعر الإنجليزي – الذي كانوا على صلة قوية به – والرومانتيكي منه على الأخص، ولم تقف معرفتهم بالشعر الرومانتيكي الإنجليزي عند القراءة والتأثر فقط؛ بل الترجمة منه إلى العربية، وهي ترجمة أفادت بعض الشعراء الذين لم يستطيعوا الاطلاع على هذه النماذج الشعرية في لغتها الأصلية [٦٩].

ويقودنا هذا الأمر إلى اعتبار: **الاتصال بالأدب الغربي وانتشار الشعر المُترجم** عاملا جديدا من العوامل المؤثرة الدافعة إلى ظهور العنوان؛ ومما يؤكد علاقة هذا التأثر بنشأة العناوين ما يقوله الشاعر المصري **إبراهيم ناجي** (ت ١٩٥٣ م) منتصفا لنفسه من **طه حسين** الذي انتقد عنوان ديوانه (**وراء الغمام**) سائلا عما يعنيه هذا العنوان الغامض؛ يقول ناجي: "إذا قصدت معناها الرمزي فالإجابة لا تكلفني ولا تكلفك نصبا؛ فأنت تعلم أن كل المؤلفات الشعرية الأجنبية الحديثة جرت على هذه التسمية الرمزية، وبيدي كتاب للشاعر **بيتس** اسمه: **السلم الملتف** فهل تقول ما علاقة السلم الملتف بالشعر؟"[٧٠].

ويُمكن أن يُعزى ظهور العنوان الشعري وتثبيته بحسبانه عنصرًا أدبيا هاما من عناصر القصيدة إلى عامل آخر جديد هو: **ظهور أجناس أدبية اتخذت لها عنوانا منذ نشأتها**، وقد صار العنوان بالنسبة لهذه الأجناس الأدبية الجديدة (كالمسرحية والرواية) من المبادئ الفنية التي لا يمكن الاستغناء عنها، وهي أجناس تسعى إلى احتلال الصدارة الأدبية، وتزاحم الشعر فيها، " فإذا كان الأديب المسرحي أو الروائي يعنى عناية خاصة بالعنوان المناسب الصالح للنص فإن الشاعر قد وجه عناية خاصة إلى هذا العنصر المميز في النص الأدبي خاصة بعد أن أصبحت العنونة لازمة من لوازم حياة الإنسان المعاصر"[٧١]، وما على الشاعر من حرج إذا اتخذ عنوانا لقصائده يباري به هذه الأجناس الأدبية الأخرى، ويحاول من خلاله أن يستأثر بالقارئ ويجذبه إليه.

وأحسب أن السعي الحثيث من قبل الأجناس الأدبية إلى الاستحواذ على القارئ كان مدفوعا – أيضا – بدوافع اقتصادية تجاريّة تتعلق بالنشر والتوزيع، وهذه الدوافع لها – دونما شك – دور قل أو كثر في الاهتمام بالعنوان؛ إذا وُضِع في الاعتبار ما يسميه رولان بارت: **الوظيفة التسويقية للعنوان**، حيث تقتضي الحاجة إدماج النص في الإنتاج السلعي فالمنتجات في حاجة إلى الوسم والتحديد، وكذلك ما يسميه **بالوظيفة النفسية** التي تتوخى إثارة شهية القارئ نحو القراءة وسوقه إليها[٧٢].

وشاعر القرن العشرين (عند النظر إليه من زاويتي الوظيفة التسويقية والنفسيّة اللتين أشار إليهما رولان بارت) مختلف في دوره الاجتماعي وطبيعة تعامله مع المتلقين عن الشاعر في كل العصور المنصرمة؛ فالشاعر القديم لم يك ساعيا إلى جمع ديوانه إلا في أواخر حياته؛ أو حينما ينال قدرا كبيرا من الشهرة، ودافعه الأول في ذلك صون تراثه الأدبي من الضياع أو التحريف، والمتلقون يطلبون ديوان شعره لدوافع بعضها اجتماعية قوامها العصبية القبلية أو الحماسة والاعتزاز بمآثر القبيلة، أو لدوافع تعليميّة قوامها البحث اللغوي، أو لأسباب أخرى ربما لا يكون الشغف الروحي والمتعة الأدبية من بينها، أما الشاعر المعاصر فهو حريص على بناء مجده الأدبي من خلال الديوان المطبوع، وهو لا يقيد شعره من أوله إلى آخره دفعة واحدة كما يفعل القدماء، وإنما يُصدر ديوانا ما بين حين وآخر، ومتلقيه يعرفه من دواوينه، ويطلبها للمتعة الأدبية والولع الفنيّ، وليس من المعقول – وقد نشأت المطابع التجارية ودور النشر وصار التربح من النشر واردا – أن يكون كل ديوان يصدره حاملا عنوان: (**ديوان فلان**)، فالشاعر مدفوع إلى تنويع أعماله وتعديدها.

وقد يرى الشاعر أن من الحيف أن يُعْرف الروائيون وكتاب المسرح من عشرات العناوين ولا يكون له إلا عنوان واحد مهما تنوعت أشعاره هو: (**ديوان فلان**)، خاصة عندما ازدهرت الفنون التمثيلية التي بدأت بالسينما في مطالع القرن العشرين، وأُنتجت الأعمال الروائية سينمائيًا؛ فنالت عناوينها مزيدًا من الشهرة، وهي فنون تتحرى جذب الجمهور من خلال الدعاية التي تتطلب عناوين جذابة مبهرة؛ فكان على الشاعر أن يجاريها، وأن يجعل عنوانه جذابا ومغريـًا للقارئ، وملوّحا بما يكتنز به من متعة أدبية.

ولعل كل هذه العوامل قد تضافرت فيما بينها، وتفاعلت حتى أدت إلى نشأة العنوان في مطلع القرن العشرين، ثم اهتم الشعراء بتجويده وإتقانه بعد ذلك إلى أن بات – أخيرا – واحدا من العناصر البنائية والجمالية شديدة الفاعلية والأهمية في القصيدة.

## هوامش المداخل التمهيدية

### (أ) العنوان الشعري مفهوما و اصطلاحا

(١) أضرب مثالا لذلك بتمثال (نهضة مصر) للفنان محمود مختار(وهو لامرأة قروية تضع يدها على كتف أسد له وجه أدمي فرعوني)، فعبارة (نهضة مصر) التي تُتَّخذ عنوانا للتمثال إنما تتبدى أدبيتها من كونها عنصرا لغويا لا علاقة له بالمادة الحجرية المصنوع منها، وهذا العنصر اللغوي يضفي سمة أدبية تخول إسباغَ الخيال على المرأة القروية وتصويرها رمزا لمصر، وتخيلَ الأسد الآدمي ماضيها الفرعوني العريق المُهيأ للنهوض.

(٢) راجع مادتي: (ع / ن / ن) و (ع / ن / ا) في: لسان العرب / لمحمد جمال الدين بن منظور (ت٧١١هـ) / تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين [ دار المعارف (القاهرة ، مصر) / (لم يذكر تاريخ النشر) ] ص: ٣١٣٩ و ص: ٣١٤٤، وكلتا المادتين في الجزء الرابع .

(٣) مادة (ع / ن / ن) في المعجم الوسيط / مجمع اللغة العربية بالقاهرة [ مكتبة الشروق الدولية (القاهرة، مصر) الطبعة الرابعة ٢٠٠٤ م ] ص: ٦٣٣

(٤) انظر تفصيل هذه الأمور في: صبح الأعشى في صناعة الإنشا / أبو العباس أحمد القلقشندي (ت ٨٢١ هـ) [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) (٢٠٠٤ و ٢٠٠٥ م)، تصويرا عن طبعة دار الكتب الخديوية سنة ١٩١٣ م ] الجزء السادس من ص: ٣٤٨ إلى ص: ٣٥١، و الجزء الثامن من ص: ١٤٤ إلى ١٤٨، وقد أشار القلقشندي في المواضع المذكورة إلى كثير من الكتب التي عنيت بهذا الموضوع.

(٥) انظر هذه الأنماط من العناوين واستخداماتها في: إحكام صنعة الكلام / أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي (توفى في القرن السادس الهجري والسنة مجهولة) / تحقيق: محمد رضوان الداية [ دار الثقافة، بيروت لبنان (لم يذكر تاريخ النشر) ] من ص: ٥٢ إلى ص: ٥٤

(٦) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن / ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤ هـ) / تحقيق حفني محمد شرف [ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، مصر (لم يذكر تاريخ النشر) ] ص: ٥٥٣

(٧) انظر: بديع التحبير، شرح ترجمان الضمير / محمد بدر الدين الرافعي [ المطبعة العلمية بمصر ١٣١٢ هـ (١٨٩١م) ] ص: ٥٢، ويمكن مراجعة أمثلة بهذا المفهوم للعنوان من شعر أبي نواس وأبي تمام وغيرهم مع شروح لها في كتاب: تحرير التحبير لابن أبي الإصبع السابق ذكره / من ص: ٥٣٥ إلى ص: ٥٥٧. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الاصطلاح القديم أشبه ما يكون بمصطلح (الإلماع أو التلميح العارض) **allusion** الذي يعتبره الدارسون المحدثون تقنية من تقنيات التناص " وهو إشارة قصيرة، ضمنية أَو واضحة، إلى شخص معروف جدا أو حدثَ أَو مكان أَو إلى عملٍ فنيٍ آخر "، ومن بين أنماطه العديدة ما يستخدم للربط بين حدث قديم يشار إليه وآخر معاصر انظر في ذلك:

The Longman Dictionary of Poetic Terms Myers, Jack and Michael Simms Longman , New York & London (١٩٨٨) p 10

وكل ذلك مقنن ومفصل في بلاغتنا العربية القديمة، وقد فرق بدر الدين الرافعي بين بديع العنوان وبديع التلميح (وهكذا يسميه أيضًا)، وإن كان الفرق بينهما – على حد قوله – دقيقا، وهو يرى العنوان تكميليًا جوهريًا، أما التلميح فهو مجرد إشارة عابرة، انظر كتابه بديع التحبير شرح ترجمان الضمير ص: ٥٢ و ص: ٥٩

(٨) سأتناول هذا الأمر بالتفصيل – بمشيئة الله تعالى – في القسم (ب) من التمهيد إطلالة على تاريخ العنوان الشعري .

(٩) وظائف العنوان / جيرار جنيت / ترجمة د: جمال الجزيري / مجلة تواصل [ تصدر عن نوادي الأدب بالقاهرة، مصر ] العدد الرابع يونيو ١٩٩٩ م / ص: ٤٨

## (ب) إطلالة على تاريخ العنوان الشعري

(١) انظر: دراسة في مصادر الأدب / د الطاهر أحمد مكي [ دار الفكر العربي (القاهرة، مصر) الطبعة الثامنة، ١٩٩٩ م ] من ص: ١٠٢ إلى ص: ٢٠٤، وانظر أيضا: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم) / حنا الفاخوري [ دار الجيل (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ١٩٨٦ م ] من ص: ١٤٩ إلى ص: ١٥١

(٢) انظر: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم) / حنا الفاخوري / ص: ٤٠٣ (سبق ذكره).

(٣) ديوان مجنون ليلى / قيس بن الملوح / شرح عبد المتعال الصعيدي [مكتبة القاهرة (القاهرة، مصر) لم يذكر تاريخ النشر) ] هامش رقم (٤) بصفحة: ١٢٦

(٤) ديوان الأبيوردي / أبو المظفر محمد بن أحمد بن إسحق / تحقيق د: عمر الأسعد [مؤسسة الرسالة (بيروت، لبنان) ١٩٨٧ م ] الجزء الأول ص: ٩٥ و ٩٦

(٥) العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور / د: محمد عويس [ مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة ، مصر) الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٨م ] ص: ١٢٧

(٦) انظر: السابق، ص: ١٢٧ و ١٢٨

(٧) حول هذين الديوانين انظر: دراسة في مصادر الأدب / د الطاهر أحمد مكي / ص: ١٠٦: وص: ١٠٨ (سبق ذكره).

(٨) حول هذه الدواوين من المختارات الشعرية أنظر: السابق: ص: ١٤٥ و١٤٦

(٩) الأغاني / أبو فرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ) / شرحه وكتب هوامشه: عبد. أ علي مهنا، و سمير جابر [ دار الكتب العلمية، (بيروت، لبنان)، الطبعة الثانية لسنة ١٩٩٢ ] الجزء التاسع: ص: ٩١

(١٠) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر / ابن أبي الإصبع / ص: ١٦٨ ، (سبق ذكره).
(١١) دراسة في مصادر الأدب / د الطاهر أحمد مكي / ص: ١٢، (سبق ذكره).
(١٢) الأغاني / الجزء الثالث: ص: ١٥١ ، (سبق ذكره).
(١٣) حول ديوان: اللزوميات لأبي العلاء المعري انظر: (الجامع في تاريخ الأدب العربي ... ) / حنا الفاخـوري ص: ٤٥٨ (سبق ذكره)، وانظر أيضا: تاريخ الأدب العربي / كارل بروكلمان [دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة (لم يُذكر تاريخ النشر) ] الجزء الخامس (ترجمة رمضان عبد التواب) ، ص: ٤٢
(١٤) انظر: ديوانه / ص: ١٧٠ و ١٧١ (سبق ذكره).
(١٥) راجع هذا الجزء المعنون بـ (النجديات) في الجزء الثاني من ديوانه / من ص: ١٧٢ إلى: ٢٩٢، وأغلبه مقطوعات قصيرة ، (سبق ذكره).
(١٦) انظر الجزء الثاني من ديوانه، ص: ٥ ، (سبق ذكره).
(١٧) انظر: دراسة في مصادر الأدب / د الطاهر أحمد مكي / ص: ١٥١ (سبق ذكره)
(١٨) ديوان تميم بن المعز / تميم بن المعز لدين الله الفاطمي / تحقيق جماعي: (محمد حسن الأعظمي، أحمد علي نجاتي، محمد علي النجار، محمد كامل حسين) [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٢ م ] ص: ١٧١
(١٩) ديوان ابن سناء الملك: السعيد أبو القاسم هبة الله بن سناء الملك / تحقيق: محمد إبراهيم نصر [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٣ م ] ص: ٢٦
(٢٠) ديوان ابن هتميل (درر النحور) / القاسم بن علي بن هتميل / تحقيق ودراسة د: عبد الولي الشميري [ مؤسسة الإبداع للثقافة والآداب (صنعاء، اليمن) ط ١ لسنة ١٩٩٧ م ] ص: ٨٨
(٢١) ديوان تميم بن المعز / الصفحات: ٤٤، ٢٢، ٢٣٤، ٣٠٣، ٧٤، ٩٢، ٣٣٨ (سبق ذكره).
(٢٢) ديوان ابن سناء الملك / الصفحات: ١، ٣٦١، ٤٧٢، ٤٩١، ٥٣٨ (سبق ذكره).
(٢٣) انظر: دراسة في مصادر الأدب / د الطاهر أحمد مكي / ص: ١٥٢(سبق ذكره)
(٢٤) انظر: تاريخ الأدب العربي / كارل بروكلمان / الجزء الثاني (ترجمة: د عبد الحليم النجار) / ص: ٦٩ (سبق ذكره).
(٢٥) السابق / ص: ٣٧، ويذكر بروكلمان قصيدة أخرى عنوانها: (الدرة اليتيمة) تُنسب لأبي الشيص محمد ابن عبد الله (ت١٩٦ هـ)، وتنسب أيضا إلى الشاعر المذكور علي بن جبلة العكوك، انظر المرجع نفسه: ص ٦٩ (سبق ذكره).
(٢٦) لسان العرب / الجزء السادس: ص: ٤٩٤٨ و ٤٩٤٩ (سبق ذكره).
(٢٧) السابق / الجزء السادس: ص: ٤٧٨٤
(٢٨) دراسة في مصادر الأدب / ص: ١٢٠

(٢٩) انظر: تاريخ الأدب العربي / كارل بروكلمان / الجزء الخامس: ص١٢٠و١٢١، لم يذكر المؤلف سنة وفاة عبد الله بن عبد السلام، ولم أستطع معرفته من مصدر آخر، لكنه يذكر أن هذا الشاعر قد ذاعت شهرته سنة (٤٢٠ هـ) و قصائد ديوانه المذكور مؤرخة بتاريخ كتابتها، وهي تقع ما بين عامي: (٣٩٣هـ و ٤٢٦ هـ).

(٣٠) شروح سقط الزند / لمجموعة من الشارحين: (أبي زكريا التبريزي، وأبي محمد البطليوسي، وأبي الفضل الخوارزمي) تحقيق جماعي بإشراف د طه حسين [الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر، ط٣ لسنة١٩٨٦ م مصورة عن نسخة دار الكتب سنة١٩٤٥م ] ص: ١٨، وثمة تفسير آخر لعنوان (سقط الزند) يشابه التفسير المذكور أعلاه، وهو لأبي زكريا التيربزي (ت٥٠٢هـ) يمكن مراجعته ص: ٣ من الكتاب نفسه.

(٣١) انظر: تاريخ الأدب العربي / كارل بروكلمان / الجزء الخامس: ص: ١٧ (سبق ذكره).

(٣٢) ديوان ابن هتميل: تحقيق د: عبد الولي الشميري / و يقول المحقق إنه وجد ديوانا آخر لشاعر مصري يحمل نفس العنوان، وربما كان هذا الأمر - كما يقول المحقق - لونا من توارد الخواطر، أو انتحالا، خاصة أن شعر ابن هتميل قد شاع وذاع صيته في مصر- آنذاك - انظر مقدمة تحقيق الديوان: ص: ٢٥ و ٢٦، (سبق ذكره).

(٣٣) انظر: دراسة في مصادر الأدب / د الطاهر أحمد مكي / ص: ١٣٤ ، (سبق ذكره).

(٣٤) وردت عناوين هذه الدواوين وتراجم أصحابها في: عجائب الآثار في التراجم والأخبار / عبد الرحمن بن حسن الجبرتي / تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) طبعة ٢٠٠٣م ] على ترتيبها في الصفحات التالية: الجزء الثاني: ص: ٣٤٠، والجزء الرابع: ص: ٣٣٦ و ص: ٣٩

(٣٥) انظر أسماء الدواوين وتراجم أصحابها في: تاريخ آداب اللغة العربية / جورجي زيدان / القسم (٢) بالمجلد: (٤٤) ، ضمن: مجموعة الأعمال الكاملة [ دار نوبليس (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى لسنة ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤ م ] الصفحات: ١٠٩ و ١١٣

(٣٦) دراسة في مصادر الأدب / ص: ٩٨ (سبق ذكره).

(٣٧) ديوان زهير بن أبي سلمى / تحقيق د: فخر الدين قبادة [ دار الكتب العلمية (بيروت، لبنان) ط١ لسنة ١٩٩٢] ص: ٨

(٣٨) السابق: ص: ٢٥٤

(٣٩) حول هاشميات الكميت انظر: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم) / حنا الفاخوري / ص: ٤٥٨ (سبق ذكره).

(٤٠) انظر: تاريخ الأدب العربي / كارل بروكلمان / الجزء الخامس: ص: ٤٧ و٤٨ (سبق ذكره).

(٤١) قصائد (الدرعيات) خمس وثلاثون قصيدة ملحقة بديوان: (سقط الزند)، وقد سقطت من هذه الطبعة التي بين يدي الدرعية التاسعة عشرة ، انظر: شروح سقط الزند / من ص: ١٠٧٧ إلى ٢٠١٦ في الجزأين الرابع والخامس (سبق ذكره).

(٤٢) انظر: تاريخ الأدب العربي / كارل بروكلمان / الجزء الخامس: ص: ١٢٠ (سبق ذكره).
(٤٣) ديوان تميم بن المعز / ص: ٨٤ و ١٨٣ (سبق ذكره).
(٤٤) ديوان ابن سناء الملك / ص: ٤٧٢ و ٤٧٥ (سبق ذكره).
(٤٥) يظهر العنوان الموضوعي المباشر الصريح مسبوقا بعبارة: (قال في كذا..) دون إشارة إلى الغرض الشعري في: (٢٠ مقطوعة) من: ديوان تميم ابن المعز من بين (٥٦٤ قصيدة ومقطوعة)؛ أي ما يساوي تقريبا: (٣٥ / ٠)، وما زاد فيها عن عشرة أبيات قصيدة واحدة من (١١) بيتا. وفي ديوان ابن سناء الملك (٦٦ قصيدة) من (٤٢١) أي ما يساوي تقريبًا: (١٥ / ٠)، وما زاد فيها عن عشرة أبيات (١٣ قصيدة) منها قصيدة من (٧٥) بيتا، والباقي بين (١١) ونيفا وثلاثين بيتا. وقد أحصيت ما في ديوان الأبيوردي فوجدت (٩ مقطوعات) معنونة تقل كل واحدة منها عن عشرة أبيات من بين (٣٨٩) قصيدة، أي ما يساوي تقريبًا: (٢ / ٠)، أما ما زاد فيها عن عشرة أبيات فهي (٦) قصائد منها قصيدتان تجاوزتا الأربعين بيتا. وتجدر الإشارة إلى أن مجموعة (الدرعيات) لأبي العلاء المعري فيها (٢٠) قصيدة من بين (٣٤) معنونة بما يحدد موضوعها مباشرة؛ أي ما يساوي (٥٩ / ٠) تقريبا، وهذه النسبة عند أبي العلاء استثناء لافت، وتفرد أحسبه غير قابل للتعميم. ونستنتج من هذا التمثيل الجزئي والاستقراء المحدود أن وضع عنوان مباشر يحدد الموضوع لم يكن غائبا عن الشعر العربي القديم، لكنه كان محدودا ومقصورًا – تقريبا – على القصائد القصيرة. وينبغي التنبيه – هاهنا – على أهمية دراسة مستويات تماسك النص في القصائد الطويلة المعنونة في الشعر القديم، ودور العنوان في تحقيق هذا التماسك النصيّ سلبا وإيجابا، وهو ما يخرج عن إطار هذه الدراسة.
(٤٦) ديوان تميم بن المعز: ص: ٩٨، (سبق ذكره). وانظر أيضا مثل هذا العنوان الطويل في ديوان ابن سناء الملك: ص: ٦٨ (سبق ذكره).
(٤٧) (العنوان في الأدب العربي..) / د محمد عويس / ص: ٥١ (سبق ذكره).
(٤٨) انظر: تاريخ الأدب العربي / كارل بروكلمان / الجزء الخامس: ص: ٨١ و ص: ٩٨، (سبق ذكره). ويقول بروكلمان: إن قصيدة البوصيري المعروفة بالبردة سميت بهذا الاسم لأنها معارضة لبردة كعب بن زهير، وهي ليست كذلك؛ فقافيتها ميمية، أما قافية بردة كعب بن زهير فهي لامية؛ ولعلها عرفت بالبردة لأنها تحاكيها في مديح النبي الكريم صلى الله عليه وسلم.
(٤٩) عجائب الآثار في التراجم والأخبار / عبد الرحمن الجبرتي / الجزء الأول: ص: ١٤٠، (سبق ذكره).
(٥٠) تاريخ الأدب العربي / كارل بروكلمان: الجزء الخامس: ص: ١٠٨، (سبق ذكره).
(٥١) السابق / ص: ٢١

(٥٢) انظر: (العنوان في الأدب العربي..) / د محمد عويس / ص: ٢١٢ و ٢١٣، (سبق ذكره). وانظر أيضا من ص: ٢١٦ إلى ص: ٢١٩ وما ورد فيها من عناوين لكتب علمية أو أدبية، عربية أو مترجمة مصوغة على هذا النحو البديعي المتآلف صوتا وإيقاعا.

(٥٣) انظر تفاصيل عن بعض من دواوين الحماسة في: دراسة في مصادر الأدب، من ص: ١٢٨ إلى ص: ١٣٠، (سبق ذكره).

(٥٤) وردت العبارة في: لسان العرب منسوبة إلى ابن سيدة (ت٤٥٨ هـ) الجزء الخامس: ص: ٣١٤٧

(٥٥) انظر: دراسة في مصادر الأدب: ص ٩٦، (سبق ذكره). وانظر أيضا: تاريخ الأدب العربي / كارل بروكلمان: الجزء الثاني ص: ٥١، (سبق ذكره). واقرأ ما جاء في مقدمة صانع ديوان ابن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣ هـ) شارحا كيف جمعه ورتبه، وأنه اختار له اسم (عذر الخليع بشعر ابن وكيع)، وإن كان المحقق لم يثبت هذا العنوان على غلاف الديوان، انظر: ديوان الحسن بن علي الضبي الشهير بابـن وكيع التنيسي، تحقيق هلال ناجي [ دار الجيل (بيروت، لبنان) ط١ لسنة ١٩٩١ ] ص ٢٣. وقد يبين ذلك أيضا ما يسوقه محققو الدواوين من وصف لما بين أيديهم من نسخ المخطوطات ذاكرين ما لاحظوه من اختلافات بينها في التبويب والترتيب، أو أن بعضها يحمل عنوانا ما، وبعضها الآخر لا عنوان له انظر: مقدمتي التحقيق في: ديوان تميم بن المعز: صفحة: (ف) و(ص) وديوان ابن هتميل / صفحة: ٢٧ و٢٨.

(٥٦) جاء في إحدى المقدمات النثرية لقصائد ابن سناء الملك (.. وهي آخر ما قاله من الشعر)، انظر: ديوان ابن سناء الملك / ص: ١٨٥ ، (سبق ذكره).

(٥٧) انظر: دراسة في مصادر الأدب / ص: ٩٦ و ٩٧، (سبق ذكره).

(٥٨) انظر الكثير من هذه العناوين ضمن تراجم الشعراء التي ذكرها جورجي زيدان في كتابه: تاريخ آداب اللغة العربية، بالقسم (٢) من المجلد (٤٤) ضمن مجموعة الأعمال الكاملة ، من ص: ١٠٢ إلى ص: ١٢٨ (سبق ذكره).

(٥٩) راجع: ديوان البارودى [ دار العودة (بيروت، لبنان) ط ١٩٩٢].

(٦٠) ديوان عائشة التيمورية [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ط٦ لسنة ٢٠٠٤ م ] من تقديمها لديوانها: ص: ٥٨

(٦١) انظر: ديوان ترجمان الأفكار / أبو الحسن قاسم أفندي الكستي البيروتي [ المطبعة الأدبية (بيروت، لبنان) ١٩٠٥ م ] وفي مقدمة هذا الشاعر تفسير لاستخدامه عنوان (ترجمان الأفكار) بأنه ينقل ما في ضميره إلى حيز الإظهار إلى المتلقي، كما تدل مقدمته أن لديه وعيا بوجود مستويين للتلقي؛ أحدهما بصري يلتقط الخط، والآخر سمعي يلتقط الصوت، وهو ما يعد إرهاصا لبداية إدراك الشعراء لوجود متلق قارئ، وبالتالي تمكّن العنوان الشعري وثباته، انظر مقدمة الديوان ص: ١ . ولهذا الشاعر ديوان آخر عنوانه (مرآة الغربة) لم تتوفر لي نسخة منه.

(٦٢) انظر دراسة عن نشأة الصحافة العربية، وتتبع لأهم الصحف التي صدرت في الأقطار العربية – خاصة مصر والشام – ومجالات اهتماماتها في: تاريخ آداب اللغة العربية / جورجي زيدان / القسم (١) بالمجلد: (٤٣) ضمن مجموعة: الأعمال الكاملة من ص: ٧٥ إلى ص: ٩٤، (سبق ذكره).

(٦٣) لم أتمكن من معرفة تاريخ وفاة هؤلاء الشعراء، وانظر قصائدهم على ترتيبها في مجلة الضياء [أصدرها في مصر: الشيخ إبراهيم اليازجي ] المجلد الأول (ويتضمن الأعداد الصادرة سنة ١٨٩٩م) ص: ٤٧، و ص: ٥٢٦ ، و ص: ٥٥٤

(٦٤) (العنوان في الأدب العربي..) / د محمد عويس / ص: ٢٣٠، (سبق ذكره).

(٦٥) السابق: ص: ٢٧٩

(٦٦) انظر: النقد الأدبي الحديث / د محمد غنيمي هلال [ دار الثقافة (بيروت، لبنان) ط ١٩٧٣ م ] ص: ٤٠٢ و ٤٠٣

(٦٧) العقاد يتحدث عن النقد والنقاد / حوار أجراه معه د: عبد الحي دياب، نشر بمجلة (المجلة، سجل الثقافة الرفيعة) [ صدرت في مصر، ثم توقفت عن الصدور ] العدد ٦٣ السنة السادسة أبريل ١٩٦٢ / ص: ٢٣

(٦٨) ضمن: كلمة ختام للعقاد في نهاية ديوانه: ديوان العقاد [ مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج، أسوان، مصر، ط ١٩٦٧ م ] ص: ٣٨٤ ويمكن مراجعة هذه العناوين في المصدر الشعريّ نفسه ص: ٢١ و ١٣٣ و ٢٠٣ و ٢٧٥

(٦٩) انظر: تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية / د: أحمد هيكل [دار المعارف (القاهرة، مصر) ط ٤ لسنة ١٩٨٣ م ] ص: ١٤٩ و ١٥٠ و ٣٠٦، وانظر أيضا: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي / عباس محمود العقاد [نهضة مصر للطباعة والنشر (القاهرة، مصر) (لم يذكر تاريخ النشر) ] ص: ١٨٩ و ١٩٠

(٧٠) (الدكتور إبراهيم ناجي): تذييل كتبه: سامي الكيالي في خاتمة: ديوان إبراهيم ناجي [منشورات: دار العودة (بيروت، لبنان) ط ١٩٨٦ م ] ص: ٣٥٣ ، وانظر ثمة تفاصيل هذه المعركة الأدبية التي دارت بين ناجي وطه حسين في هذا التذييل من ص: ٣٥٠ إلى ص: ٣٥٥

(٧١) العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور/ د محمد عويس / ص: ٢٨٣، (سبق ذكره).

(٧٢) انظر: من النص إلى العنوان/ د محمد بو عزة [ مجلة علامات في النقد الأدبي، يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة ] العدد (٥٣) ، الصادر في سبتمبر ٢٠٠٤، ضمن (المجلد ١٤) / ص: ٤١٢ و٤١٣

# الباب الأول

# العنوان والدلالة الموضوعية

# للعمل الشعريّ

# الفصل الأول

# عناصر الموضوع الشعريِّ

# في العنوان

قـُدِّر للأديب أن تكون مادة فنه هي عين المادة التي يعالج بها الناس أجمعون مصالحهم وشئون حياتهم. إنها اللغة، ولا مناص من كونها وسيلة للحوار والتخاطب والإفهام، ومادامت اللغة مادة الأدب فما من سبيل إلا سبيل القول والإفضاء؛ ومن ثم اقتران كل عمل أدبي بموضوع ما يكون محورا للقول.

وقصارىٰ جهد الأديب حينما يفضي إلىٰ جمهوره بموضوعه أن تتخلق اللغة علىٰ يديه تخلقًا جديدًا يتيح لهذا الموضوع أن يكون فنـًا يستشرف متلقوه لونًا ما من ألوان الجمال.

ولعل مناط التمييز بين فنون الأدب وأجناسه لا يكون إلا من خلال التمييز بين الكيفيّات المتباينة في معالجة الموضوع الذي تتناوله، فلكل فن أدبي وسائل متعددة ودرجات متفاوتة يتجاوز من خلالها لغة الحياة اليومية ويباين الكتابات النثرية غير الفنية ولعل الشعر هو الأكثر تجاوزا من بين تلك الفنون.

غير أن تجاوز الشعر للنثر يمكن رصده علىٰ محاور متعددة فعلىٰ الرغم من بديهية الاختلاف التام بين القول الشعري والنثري فإن " الحـدود بينهما ليسـت – أيضا – مما لا يمكن اختراقه، ففي ظل بعض الظروف يمكن للبنية النثرية أن تمارس علىٰ النتاج الشعري تأثيرا ضخمـا جدا، الأمر الذي يتبدىٰ علىٰ وجه الخصوص في حقل الموضوع " [1]، ولذا يعبر الشاعر – أحيانا – عن موضوعه بكيفية لا تكاد تختلف عن النثر إلا من خلال الوزن والقافية وبعض الصور البلاغية النمطية، وعندئذ يكون الموضوع الشعري أجلىٰ ما يكون.

وهذه درجة من درجات الشعرية تليها درجات من التوتر بين التعبير والتوصيل تبلغ ذروتها عندما تصل إلىٰ درجة التجريد التي تنتهك كل القوانين وتبعد عن حساباتها مسألة التوصيل؛ منحرفة عن ألفة الدلالات اللغوية، ومن ثم يبهت الموضوع فيها ولا يكاد يبين، ومع أن هذا اللون الشعري يستخدم لغة لها مرجعيتها

الواقعية إلا انه "يُنَحِّي الهدف عن مركز الصدارة، لا يتركه يتحكم في استراتيجية النص ولا يقود خطواته الدلالية. يتجاهل المرجعية الحياتية مع وجودها بطبيعة الحال، فلا يسعى إلى إعادة تكوينها"[٢]؛ ولذا لا يستطيع متلقي هذا الشعر أن يكون موضوعا متماسكا ومفهوما.

إن الموضوع الشعري – في حد ذاته – مهما كانت درجة حضوره أوغيابه ليس مناط القيمة الشعرية؛ ومن الحيف إدراك العمل الشعري على أنه مجرد رصد لمضامين تقع خارجه، فقيمة الشعر كامنة في مردوده الجمالي، والنشوة الفنية تنبعث من تجاوبنا مع القصيدة عندما يمتزج موضوعها بوسائلها الفنية في قوام واحد متماسك.

وعندما يكون عنوان القصيدة مدخلا إلى موضوعها؛ فإن في ذلك إيعازا دلاليا رابطا بين جمالياتها وموضوعها؛ إيعازا يثير التجربة الجمالية بأبعادها الفنية والموضوعية في ذهن المتلقي (على تفاوت بالطبع بين عمل وآخر).

إن إدراكنا لموضوع القصيدة لا ينبغي له أن يكون مجرد إحاطة وفهم لمعاني المفردات والعبارات، أو ترجمة للمجازات إلى لغة الواقع؛ وإنما استشعار للدلالة، وشتان ما بين الدلالة والمعنى، **فالمعنى**: معجمي مرتبط بالألفاظ المفردة، خاضع بشكل كبير لنية المؤلف ومقاصده، خاضع لمعيار الصحة والخطأ. أما **الدلالة**: فهي مُطلقة، تعتمد على ما يتأوله القارئ من النص ذاتية القيمة؛ لا تحاكم بمعايير الواقع؛ وكل تلك الفروق مفضية إلى كون المعنى سابقا لإبداع النص، وكون الدلالة لاحقة عليه؛ واردة الاختلاف ما بين قارئ وآخر.

وهذه التفرقة بين المعنى والدلالة تنقل القارئ من حيز المعجم والفهم الحرفي إلى ميدان المعنى غير الظاهر؛ وهو (**الأثر الفني**) أو (**معنى المعنى**).

ولا يعني ذلك زوال المعنى تماما من تفكيرنا فثمة نصوص شعرية تداهمنا بالمعنى وتفرضه علينا فرضا ليس في مقدورنا الفكاك منه، وكل ما في وسعنا – إذ ذاك – أن نخفف من غلوائه[٣]، وما ذلك إلا من خلال الفهم الرمزي للمعنى، أو إسقاط دلالات إيحائية قد لا تكون موجودة في ذهن المبدع إبّان إنشاء قصيدته؛ الأمر الذي يضفي ثراء على النص الشعري؛ ثراء الدلالة في مقابل فقر المعاني.

غير أن هذا الثراء الذي يُسْتَشفّ من الدلالة مما يضع بعضا من المحاذير المهمة أمام إشارة العنوان إلى الأبعاد الدلالية الموضوعية، أليست إشارة العنوان إلى الدلالة – عندئذ – مما يقضي على حيوية الشعر؛ إذ يلجمه ويحول دون انفتاحه على العديد من الدلالات والتأويلات؟! ومن هنا يرى بعض الدارسين أن العنوان "عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعرية، وهو قيد على التجربة فُرض عليها ظلما وتعصبا"[٤]، وتتزايد الخطورة عندما تكون تلك العناوين "عناوين حرفية تحدد المضمون أو الموضوع الرئيس للعمل بطريقة مباشرة بدلالة لا يشوبها أي التواء"[٥].

والواقع أن هذا المحذور لا يمثل خطورة كبيرة، فوجود العنوان ووضوح إشارته سيكون تحصيلا لحاصل في تلك القصائد التي لا تتيح لمتلقيها ثغرات دلالية تثري التأويل وتُطلق الافتراضات، ولن يحول العنوان دون ثراء التأويل مادام الأمر محكما من البداية، ومادام المعنى هو عين المدلول، أما القصائد التي تترك ثغرات دلالية فإن العنوان يكون ذا أهمية قصوى لتأويلها، فالتأويلات المختلفة لا بد أن تدور جميعا في فلك دلالي متسق، ولا شك أن للعنوان دورا كبيرا في تحديد الإطار العام الذي تلتقي عنده التأويلات؛ وبالتالي توجيهه التأويل لا تقييده.

إن العنوان –في حالة وجود ثغرات دلالية – سيكون في عُرف القارئ منبعا للدلالة المركزية التي تُستقى وتُستشف منها التأويلات المختلفة. أما الإفراط في التأويل دون سند لغوي أو فني من النص فهو تعسف يجعل النصوص " تقول كل

شيء باستثناء ما يود الكاتب التدليل عليه، ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك..."[٦].

ومن المحاذير التي تلوح عند ربط العنوان بالدلالة الموضوعية للقصيدة – أيضا – كون الموضوع – عموما – مسألة متشعبة وواسعة، فأي فن أدبي – بله الشعر – حين يعبر عن موضوع ما لا يمكن أن تكون كل كلمة أو عبارة بين ثناياه عاكسة لهذا الموضوع، لا شك أن هناك حواشي ومُداخلات وجوانب فرعية ونقاطـًا غير رئيسية يقتضيها السياق تخرج عن الإطار الموضوعي بشكل ما أو بآخر، وتلك التفريعات بالطبع ليست هي الموضوع؛ فبدهي " أنه من النادر عمليًّا أن يلجأ (أطراف الخطاب) إلى استنباط (موضوع الخطاب) انطلاقا من كل جملة من جمله"[٧]؛ وإنما يتكون الموضوع من خلاصة الأفكار المهمة، وما يعترض من عناصر فرعية نعتبرها من المكملات التي تدعم الإطار الموضوعي العام، وهذا الإطار الموضوعي هو الفكرة الرئيسية، ونحن حين نحدد هذه الفكرة نجعلها "في مواجهة الوعي، في حين تبقى بعض المسميات الأخرى داخل الخطاب في المؤخرة "[٨].

ومن المفترض أن العنوان هو الذي يقدم لنا هذه الفكرة الرئيسية بشكل مبدئي؛ فهو "يُشكل نواة إخبارية تعطي نظرية مكثفة عن النص الأدبي، ونجد تفسيراتها في بنية العمل الأدبي"[٩].

بيد أن مسألة الفكرة الرئيسية التي يحملها العنوان وتلتف حولها العناصر المكملة غير قابلة للتعميم على ما يطرحه الواقع الشعري من قصيد؛ فثمة قصائد تتكافأ فيها العناصر، وأخرى تتعلق إشارة عنوانها بجانب ضئيل من أفكارها ودلالاتها لا يصح اعتباره موضوعها !

ومهما يكن من أمر فإن الإشارة العنوانية تفرض نفسها بقوة على القارئ؛ ذلك لأنه مدفوع بتأثير العنوان إلى تعميم الجزء، وتفسير الكل في إطاره.

والحق أن بعض العناصر الجزئية التي تُتَّخذ عناوين لا يمكن أن تكون مضمونا موضوعيا أو دلالة كُلِّية بالمعنى الحرفيّ الدقيق، والأحرى أن يكون الواحد منها – كما يقول جيرار جنيت – عنصرا من عناصر العالم المتخيل يأخذ العمل عنوانه منه، ومن هنا يكون تصنيف هذه العناوين باعتبارها عناوين موضوعية لونا من ألوان المجاز المرسل الذي يميل إلى التعميم(١٠).

أما عناصر الموضوع الشعري التي يسلط العنوان أضواءه عليها فهي كثيرة ومتعددة لكنها – على تعددها – قابلة للاستقراء في إطار مجموعة من الكليات التي يُمْكِن استعارة بعضها من بنية السرد الروائي، مثل: (**الشخصية، والحدث، والزمان، والمكان**)، إضافة إلى عنصرين آخرين هما: (**العناصر المادية**) و (**العناصر المجرَّدة**).

وربما تداخلت هذه العناصر؛ فأحال العنوان إلى: (شخصية وزمان مثلاً)، أو أحال إلى: (مكان وزمان وشخصية).. إلخ؛ واستقصاء هذا الأمر فيه من الإطالة ما يستغرق الكثير من الوقت والجهد دونما إضافة لجديد، ولذا اكتفت الدراسة – في الأعم الأغلب – برصد العناوين المحيلة إلى تلك الكليات منفردة دون تعويل على التفريعات؛ فإذا استشهدت الدراسة – في سياق حديثها عن عنصر ما – بعنوان يحمل أكثر من عنصر؛ فإن المحكّ الرئيسيّ في المعالجة النقدية هو العنصر الرئيسيّ الذي نكون بصدد الحديث عنه.

**أولا: الشخصية في العنوان**

حين يحيل العنوان إلى شخصية ما؛ فإنه يجعل من هذه الشخصية إما محورا للدلالة يتعلق به الموضوع الشعري المطروح، وإما طرفا فاعلا من أطراف الموضوع. وتتأتى فاعلية الشخصية من خلال إبرازها في العنوان، ولفت أنظار المتلقي إليها من خلالـه سواء كان ظهورها بشكل منفرد، أو مرتبطة بعناصر أخرى من عناصر الموضوع الشعـري.ويمكن رصد ظهور الشخصيات في العنوان تبعا لأنواعها على المحاور الثلاثة الآتية :

**١ – شخصية الشاعر نفسه:**

يعد شعرنا العربي منذ عصوره الأولى شعرا غنائيا، فلا تخطئ العين مظاهر تلك الغنائية اللافتة التي تدفع الشاعر إلى " التعبير عن انفعالاته بطريقة أخّاذة تستميل النفوس من حيث الفكرة التي تخاطب العقل، والشعور الذي يناجي القلب، وموسيقى الشعر التي تتردد في الأذن، والصورة الشعرية التي تتمثل في الخيال "[(١١)]، وهذه الغنائية تُخَوِّل لشخصية الشاعر الكثير من البروز، فهو يصدر فيما يصدر عن ذات تملي عليه تجربة شعرية تحمل أبعاد معاناة شخصية؛ ربما ذابت في حس جماعي؛ لكنها مهما اختلفت مساحة الأدوار التي تقوم بها، أو تعددت كيفيات ظهورها؛ لا تخفى تماما أو تغيب قسماتها عن الأنظار جملة وتفصيلا.

ويمكن النظر إلى هذه الذات الشاعرة من زاويتين مختلفتين؛ **إحداهما**: تتعلق بشخصية الشاعر الواقعية كما يعيشها في الحياة، **والأخرى**: باعتباره الفني التصويري في العالم المتخيل للقصيدة؛ أو بمعنى آخر الصورة التي تتشكل فيها ذاته تشكلا لا وجود له خارج القصيدة.

وتقدم عناوين القصائد كلا الجانبين (الواقعي والتخيلي) على خلاف وتفاوت يُبرره اختلاف المقاصد الفنية، أو الاتجاهات الشعرية.

وتعد الإشارة إلى الذات الشاعرة الواقعية في العنوان من أقدم الإشارات وأبقاها استخدامًا؛ فالديوان الشعري الذي تُجمع فيه أعمال الشاعر مازال عنوانه: (**ديوان فلان**) من لدن (**ديوان امرئ القيس**) إلى (**ديوان محمود درويش**) ومَنْ وراءَه من الشعراء، أو منسوبًا إلى صاحبه بياء النسب كديوان (**الشوقيّات**) [ محاكاة للمفضليّات والأصمعيّات ]. غير أن تلك العناوين التي تحدد شخصية صاحب الديوان هي محض إشارة نفعية تسويقية بعيدة عن الدلالة الفنية.

وقد يؤدي ظهور شخصية الشاعر الواقعية في عنوان القصيدة إلى إلغاء المسافة الفاصلة بين الواقعي والمتخيل؛ فالعنوان – إذ ذاك – يطرح تصورا مبدئيا مؤداه واقعية التجربة الشعرية وَحُرفيَّتها، من ذلك قصيدة الشاعر الإحيائيّ العراقي: **معروف الرُصافيّ**(ت ١٩٤٥م): (**بين الرُصافيّ والشيخ الراوي**) [١٢]، وهي قصيدة يمكن اعتبارها من الإخوانيات، وفيها يشكر الرُصافيّ صديقه على قصيدة أطراه فيها وقدمه على غيره من الشعراء. أما قسمات شخصية الرُصافيّ التي عبر عنها عنوان القصيدة فهي كما تبديها بنية القصيدة على النحو الآتي :

**أحسنتَ ظنّك بي وحسنُ الظنِّ من**

**تلقـــاءِ مثلكَيوجـــبُ التقديـــمَا**

**شـــكرًا عـــلى شـــعرٍ إليّ بعَثْـتَـــهُ**

**فشفيـــتَ مـــنْ قلبـي الكَلومكلومَـا**

**شيمُ الكرامِ ورثتَها مـن هاشـــمٍ**

**تركَتْ فخارَ مفاخريكَ هشِـيمًا** [١٣]

لا يمكن لقارئ هذا الشعر أن يتأول الرُصافيّ بمنأى عن ذاته الحقيقية، إنه الرُصافيّ فردًا من أفراد المجتمع، تُصوِّره القصيدة يمارس واجبًا اجتماعيا يشكر فيه من

أطراه ويمتدحه، وجُل بضاعته حيل بديعية تجنيسية من الصعب استيحاء دور لها يتعدىٰ الدور الزخرفي التجميلي.

وقد يلجأ الشاعر الإحيائي – أيضا – إلىٰ إبراز ذاته في العنوان من خلال الإضمار؛ فهو يعبر عنها بضمير المتكلم كما في مقطوعة الشاعر التونسي محمد خزنة دار: (**ثـنـَائِي على الصحافة**):

**سأرفع عن لسان الشعب شكـري**
**لأرباب الصـحافة أجمعيـــــنا**
**وأرفـع عـن لسانــهمو ثنـــــائي**
**لأحــرار الــبلاد المخلصينـــــا**
**بأيديهم لبست الفخـر تـاجـــــا**
**وكنت لأجل صالحهم سجـيـنـا**
**لـئن سُمِّيْـــــتُ بالجنـديِّ رغـمًا**
**عـلىّ؛ وإن يكـن شرفًــا ثمينـــا**
**فقـد سُمِّيْـــتُ في الشُـعَرَا كبيــرا**
**برغمي والحقيقة كنــت دونـــا**
**فها أنـا شاعــر فيـــهم وجُنــديْ**
**وذو السيفين أفتحها حصونا** (١٤)

قد لا يكون من الصواب اعتبار: (**الثناء على الصحافة**) موضوعًا رئيسيًا لهذه المقطوعة بشكل مطلق، فقد جاء التعبير عن هذا الثناء بشكل عَرَضي ومباشر، ولم يتجاوز الاستهلال في البيت الأول؛ غير أن اعتبارها (**ثناء [ خزنة دار] على الصحافة**) وارد مع تأويل هذا الثناء مجازا ذا علاقة جزئية بالذات الشاعرة التي تكشف عن

نفسها بشكل كبير وواع، فلا يخلو بيت من أبيات المقطوعة السبعة من ضمير يعود على ذات الشاعر المتكلم التي أضمرت في العنوان.

غير أن التماس صورة فنية لهذه الذات أمرٌ مُتعذر؛ فالأبيات تقدم الذات الشاعرة باعتبار دورها الاجتماعي (لسان الشعب)، كما تقدم صورا شخصية من حياته الواقعية؛ فقد أُجبر – بالفعل – على الانخراط في الجندية، وسُجِن لنضاله السياسيّ، كما بويع أميرا للشعراء [١٥] وهذا ما تقوله الأبيات.

وهو حين يقدم هذه الحقائق يحاول تخفيف مباشرتها من خلال إضفاء بعض ألوان التصوير البياني للشعر والجندية على أنهما سيفان يقتحم بهما الحصون. ولا يغيب عن الشاعر إضفاء بعض السلوكيات المستحبة على ذاته كالتواضع والانتماء، وكل هذه المظاهر مألوفة في تراثنا الشعري، وسمة من سمات الغنائية؛ فمن خلالها " يصبح حق الشخصية في أن تكون وجها أول سمة مميزة تشير مسبقا إلى جوهر هذه الشخصية وسلوكها"[١٦].

ومع التيار الرومانسي يكون للذات حضورا مختلفا، وانعاكسا متميزا؛ فالشاعر الرومانسي يشعر بذاته شعورا قويا، ويعبر عنها بأشكال فنية مختلفة، لعل من أبرزها مزجه الشديد بينها وبين الطبيعة، ورؤيتها من خلال الكون، أو رؤية الكون من خلالها؛ فهو ينظر إلى تلك " الذات كمُلتقى وتناغم لعوالم متنافرة في خارجها، فيكون الحضور كليا، في الذات وفي العالم دفعة واحدة " [١٧]؛ ومن ثم لا يكون متوقعًا عند مطالعة القارئ لتلك الذات الرومانسية عنوانا لقصيدة أن تكون بنية القصيدة – كما هو الحال في الشعر الإحيائي – إفضاءً ساذجا أو واقعيًا عنها. ومن هذا القبيل مقطوعة شعرية للشاعر المصري **صالح الشرنوبي** (ت١٩٥١م) عنوانها: **(أنا)**:

**أنـــا ســـــر الجنـــون قبلالجنـــــون**

**قبـــل أن تستقـــل كـــافٌ بنـــون**

**أنا سر الهوى القديم.. ومعنـاه.. ومجلى جماله المكنون**

**أنا روح المعنى.. وآية ملك الخلق.. قبل الإبداع و التكوين**

**أنا وجه الوجه الجميل.. ومَرْآه..ومهوى ندائه الكينـوني**

**" كنت " قبل الأكوان ذاتًا وسـرًا**

**مـــلء معنـــى محبـــة الياســـمين**[١٨]

ليست (الأنا) التي تتراءى في هذه الأبيات وفي عنوان القصيدة إلا صورة فنية للذات الشاعرة، صورة تتقمص فيها روحا صوفية، فهي تارة تستخدم ألفاظا من المعجم الصوفي (**الجنون، القديم، مجلى الجمال، كاف بنون، السر، روح المعنى، الكينونة**)، وتارة أخرى تكشف عن تجربتها الفريدة من خلال الإغراق في استبطان الذات؛ كما يستغرق الصوفي في تأملاته، وفي خضم هذه التأملات تصبح ذات الشاعر " محورًا لصور الكون وأشيائه ويصبح الشاعر بؤرة هذه الصور وتلك الأشياء، ينفعل بها تأثيرًا وتأثرًا ويقيم معها علاقات متشابكة وحميمة "[١٩]، ومن هنا لا تكون صورة الذات حرفية واقعية بقدر ما تكون متحررة من فيزيقية العالم؛ منغمسة في عناصره ومعطياته؛ ومن ثم تتضافر الصور الجزئية لتكوين صورة كلية للشاعر تقرن بينه وبين الجمال المكنون الأزلي القائم قبل قيام الكون، فتصبح مجردة لا ملمس لها، تصبح معنى وروحا، وتصل إلى لحظة التوحد المنشودة (التي يصل إليها الصوفي في لحظات العرفان بعد مكابدة) لتكون أزلية؛ قديمة كائنة قبل قيام الأكوان؛ قائمة بعد قيام الأكوان في مجلى كل جمال. أما سرها المكنون فهو معنى مجرد؛ قد يتجلى في نفحة من نفحات الطبيعة الفيّاضة بالجمال فيدركه بحاسته الشعرية المرهفة في شيء من معطيات الطبيعة مثل (**محبة الياسمين**).

ومن العناوين التي تعبر عن الجانب الفني الخيالي في شخصية الشاعر من عناوين الدواوين ديوان (**عابر سبيل**) للعقاد، وهذا الديوان يعد تجربة فريدة في الشعر العربي لأنه – فيما أعلم – أول ديوان يتيح مساحة كبيرة للتأمل في موضوعات لم تكن في العرف الأدبي – آنذاك – شعرية: كالبيوت، وواجهات الدكاكين، وأصداء الشارع ، والقطارات، والفنادق...الخ [٢٠]، وليس ثمة ما يجعلنا " نُخرج من نطاق الشعر التجارب التي موضوعها هين قليل القيمة، متى استطاع الشاعر أن يضفي عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية ما تنفذ به إلى ما فيها من معان جمالية أو إنسانية وبقوة الملكة الشعرية يستطيع الشاعر أن يجد موضوعات للتجارب الصادقة في كل ما حوله متى ما خلع عليها من إحساسه وفاض عليها من خياله " [٢١].

أما (**عابر السبيل**) فهو صورة تخيلية للشاعر ذاته الذي يمكن تصوره عبر الديوان مسافرا يرهف سمعه إلى كل ما يلقاه في طريقه، ثم يعود راويا مُفلسفا على لسانه تارة، وعلى ألسنة الأشياء المرصودة تارة أخرى.

غير أن هذه الفكرة الخيالية الطريفة لم يكتمل بناؤها بشكل تام وناضج عبر الديوان كله، إذ لم تمتد التجربة لتشمل البنية الكلية للديوان؛ فقد أفسحت فيه مساحات أخرى للأناشيد والقوميات، والمناسبات، والرثاء، وغير ذلك من الموضوعات التقليدية المتداولة، ومن ناحية أخرى هدم الشاعر هذه الفكرة من أساسها عندماَذيّل الديوان بما يجعلها فكرة عامة وليست رؤية شعرية متميزة؛ فمشاهد الحياة – كما يقول – " على متناول اليد من كل إنسان إذا شاء أن يدير إليها عينيه، وإنه يستطيع أن يكون رحَّالة بعيد آماد التجوال والسياحة وهو لم يبرح مكانه، ويستطيع أن يخلع الحياة الإنسانية على كل ما حوله"[٢٢]، فهو يكفكف من خيال متلقيه حين يجعل منه شريكًا له في صناعة هذه الرحلة التي يعلن أنها ليست حقيقية؛ لأنها تتم دون أن يبرح المرء مكانه.

أما الشاعر الحداثي فإن إحساسه بذاته لا يقل عن إحساس شعراء التيارات الشعرية السابقة عليه؛ وربما كان أشد وطأة وحضورا؛ بيد أنه لا يكشف عن ذاته في سفور تام وإنما يحاول تقديمها في إطار من الموضوعية التي تجعلها متخفية أو مُقَنَّعة أو مرواغة بشكل يضفي عليها لونا من الإبهام.

وعندما يدفعه الولع بهذه الذات إلى الكشف الصريح عنها قد يقحم أحرفا تدل عليها في العنوان المعبر عن التجربة العامة التي تتضمن هذه الشخصية؛ كما في قصيدتي: **(سفر ألف دال)** للشاعر المصري أمل دنقل (ت ١٩٨٣م)، وقصيدة **(ز. أ. ش الورّاق)** للشاعر الفلسطيني زهير أبو شايب [٢٣].

وقصيدة أمل دنقل لا تقدم ذاته الشخصية أو رؤية فنية لها في إطار معين؛ فضمائر المتكلم التي تتراءى في مقاطع القصيدة لا تعبر عن أيٍ منهما؛ وإنما تعبر عن شخوص تكشف عن ذواتها الخاصة المعبرة عن رؤى جزئية في إطار الرؤية الكلية التي تقدمها القصيدة، والقصيدة بدورها تطرح رؤية الشاعر المتفردة العامة وروحه التي لا يفتأ صادرا عنها في كل أعماله؛ فهو دائم الرفض للأوضاع السياسية والاجتماعية المفضية بالمصري والعربي إلى الخنوع والاستسلام للقمع، وربما كانت إشارته إلى ذاته بهذا الشكل إيماءً لرؤيته الخاصة به وتوثيقا لها [٢٤].

أما قصيدة زهير أبو شايب فهي تجعل من ذاته الشاعرة موضوعًا؛ وتتطرق – بطبيعة الحال – إلى مسألة الإبداع الشعري وطبيعته من منظور فني خاص.

لقد قدم لنا العنوان(**ز. أ. ش الورّاق**) الشاعر مرموزا إليه بالأحرف الأولى موصوفا بكونه وراقًا، والوراقة مهنة قديمة تتعلق بمن ينسخ الكتب أو يتَّجر فيها، ولذا يجب ألا نتجاهل كون هذا الوصف حاملا لبعض الجوانب الحقيقية من شخصية الشاعر؛ لأنه بالفعل يعمل في مجال التصميم الطباعي في عدد من دور النشر [٢٥]؛ غير أن المجاوزة الفنية تتحقق بشكل مبدئي في العنوان من خلال العدول عن ذلك

بتوصيف تراثي مهجور وغير شائع في عصرنا (الورّاق)، ومن هنا يبزغ إيحاء مبدئي قبل الدخول إلى عالم النص، إيحاء يبعث في تخيل القارئ صورًا لسوق المخطوطات، وزمر الناسخين ويحمل معه فيضًا من عبق التراث؛ ومن ثم تتراجع صورة (المصمم الطباعي) المعاصرة من ذهن المتلقي إذا كان مُلمًا بهذا الجانب من حياة الشاعر الشخصية. تقول قصيدة: (ز. أ. ش الورّاق) :

**كان يغرز جبهته في الفضاءِ،**
**ويبحث عن نجمة داعرهْ.**
**تائها في أقاليم هذا الأرق.**
**مثل جنـّيّة حائرهْ.**
**كان يحني على ركبتيه الشفقْ.**
**ويصبّ الألقْ.**
**في أباريقه الفاخرهْ.**
**مثل جنية حائرهْ.**
**كان يبدو على الأرض،**
**لكنه كان في جوفها،**
**ماردًا من ورقْ.**
**حاصرته قصائده فاحترقْ.**[٢٦]

أول ما يصدم قارئ هذه القصيدة قبل طبيعتها التصويرية الجامحة، وغموضها النسبي (فقدان الصورة الإيحائية التي تكونت من خلال قراءة العنوان)؛ تلك الصورة التي أعاد الخيال فيها الذات الشاعرة قرونا، وأجلسه في حوانيت الوراقة مطوقا إياه بالرقاع والمخطوطات.

لم تبق – إذن – سوى صورة الذات الشاعرة، ليس على المتلقي إلا أن يعيد إليها ضمائر الغائب المستترة التي تملأ أبيات القصيدة، وأن يمزجها بالمكونات التصويرية الجديدة التي تجعل منها ماردا جنيا، وهو تصوير يحتوي على ثلاثة أبعاد وجوانب متمازجة، **أولها**: جانب **القوة الخارقة**، فهذا المارد يغرز جبهته في الفضاء يتلمس نجمة داعرة (ربما قصد من هذه الاستعارة إضفاء صفة السقوط الآدمي على تلك النجمة؛ لأنها تفتن به، أو لأنها تتيح له استراق السمع دون أن تقوم بواجبها في حرقه) ينحني الشفق راكعًا أمامه، يغوص في الأرض! **وثانيها**: جانب **القدرة الفنية**: (يصب الألق في أباريقه الفاخرة)، **وآخرها** : **جانب الضعف**: الأرق، والأنوثة حين يكون (**جنية حائرة**)، ثم حصاره وإحراقه في البيت الأخير.

هذه الجوانب الثلاثة حين تمتزج تصنع صورة الشاعر الورّاق، وهو أيضا كما يتراءى في القصيدة (**مارد من ورق**) فقوته وقدرته الفنية مستمدتان مما يصبه من ألق شعري على تلك الأوراق لتكون قصائد أو (**أباريق فاخرة**) كما تصورها القصيدة، ولحظات ضعفه هي لحظات الألم الإبداعي وما يصاحبها من طغيان العاطفة والترحال الدائم في أقاليم الأرق، ثم الاحتراق أخيرًا بنار القصائد التي تحاصره.

عند اكتمال هذا التصور تبقى صفة الوِرَاقة الموصوف بها الشاعر في العنوان، وهي في حاجة إلى الإدماج في السياق، وللقارئ أن يعدها ضربا من ضروب التواصل الروحي مع الأسلاف، في محاولة فطرية غريزية للانتماء إلى الماضي العريق الذي تنحرف القصيدة عن سياقه الشعري، وله أن يعزف عن إيحائها التراثي؛ ثم يجانس بينها وبين الصورة الجزئية التي يصور فيها الشاعر ذاته (**ماردا من ورق**)، أو يجمع بين هذا وذاك.

وفي كل تكون الصورة المقدمة للذات الشعرية من خلال العنوان والبناء الفني للقصيدة صورة حداثية؛ من حيث تجاوزها للأنساق الموروثة لصورة الشاعر، وميلها الشديد للخصوصية والتفرد.

ومن شعراء الحداثة من يميل إلى تنميط ذاته الشعرية في العنوان (ومن ثم في بنية القصيدة) من خلال اسم فني مستعار، ليعكس من خلاله ازدواج الرؤية بين الذات الشاعرة وجوانبها النفسية الخفية؛ لكي لا يتم الكشف عن تلك الجوانب بشكل صريح مباشر، وهو ما يمكن اعتباره تطويرا لتقنية (تجريد الذات) في مطلع القصيدة وتوجيه الخطاب إليها وكأنه خطاب لذات أخرى غير ذات الشاعر، وهي تقنية طالما استخدمها الشعراء في تراثنا القديم، وتابعهم فيها الكلاسيكيون؛ كقول الشاعر السوداني **محمد سعيد العباسي** (ت ١٩٦٣) في مطلع قصيدته : (**عِبَر الأيام**):

**خــل التصــابي وادّكـــــارالأربُع**

**واسكب على ماضيك حُمْر الأدمع**(٢٧)

إن المتلقي يجد حديثا من ذات الشاعر إلى ذاته التي يجردها وكأنها شخص آخر يتوجه إليه بالخطاب، ومن هنا يتم الإيحاء بالفصام، أو انقسام الشاعر بين شعورين متباينين: **أحدهما** ميال للتصابي مولع بالوقوف على الربع، غير مدرك لحركة الزمان التي لا تسوِّغ هذا السلوك، **والآخر** أكثر تؤدة، وأبلغ حزنا على سنوات العمر المنفرطة.

وهذه التقنية الشعرية الملائمة للغنائية كادت تختفي تماما مع تيار الحداثة الذي أصبحت معه تلك الغنائية الموروثة شاحبة إلى حد كبير.

ومن المواقف الفنية المستعاضة عن ذلك التجريد: تجربة للشاعر العراقي **سعدي يوسف**؛ وهي تجربة يعيد فيها تكوين ذاته في شكل جديد وتسمية جديدة، وهي – قطعا – تسمية تقترب من اسم الشاعر نفسه، ولا مانع بعد تكوين هذه الشخصية من

تنميطها وإعادة استخدامها وظهورها مع ذات الشاعر نفسه في قصائد عديدة؛ لتكون معادلة للصراع الداخلي أو الصوت الآخر المعبر عن جانب مستتر من جوانب الشخصية.

وهذه الشخصية التي تلوح عنوانا لبعض قصائده هي شخصية: (**الأخضر بن يوسف**) ليكون وجها آخر لـ (**سعدي يوسف**)[٢٨]. وقد اختار لها اسمًا من معجم الألوان، وهي ألفاظ يغلب عليها – في استخدامها الشعري – عدم الإحالة إلى المعنى الحقيقي للون " إلا في المرحلة الأولى فقط، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون دالا على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية "[٢٩]. ومن ثم يكون لوسم هذا القرين باسم الأخضر مسوغاته الفنية المستمدة من الموروث الثقافي والطابع الاجتماعي العام؛ الذي يرى في هذا الاخضرار صورة من صور النقاء والخصوبة وراحة النفس... إلخ؛ وهي إيحاءات قد تُكرّس لمنح هذه الشخصية وجها مشرقا ناصعًا من أوجه الذات الشعرية يعكس يقظتها أو صحوة ضميرها الحي.

ولا تتوخى هذه التقنية الفنية إبراز تباين أو تناقض حاد بين الشاعر وقرينه، وإنما هي معنية بشمولية الرؤيا وتكاملها؛ لأن " الازدواج والتوحد يعد شكلا من أشكال استخراج الداخل من ناحية، وتأسيس جدلية الذات والواقع من ناحية أخرى "[٣٠]، ولذلك لا يكون إبراز شخصية القرين في العنوان إقصاءً للذات؛ وإنما إيماء لتناول الموضوع من خلال زاويتين متكاملتين من جوانبها.

ولا يفتأ الشاعر يكشف عن الرؤيا التي تجمع بين الازدواج والتوحد في كل قصيدة يتخذ فيها (**الأخضر بن يوسف**) عنوانا، وقد يكون ذلك بطريقة استعارية، كما في صدر قصيدته (**عن الأخضر أيضا**):

**مرة سألوا نجمتينْ**
**كيف لا تمسيانْ**
**نجمة واحدهْ؟**
**مرة سألوا نجمةً واحدهْ كيف لا**
**تصبحينْ**
**نجمتين ؟** (٣١)

كما يكون بطريقة أقرب إلى المباشرة كما في قصيدة: (**الأخضر بن يوسف ومشاغله**):

**كان يلبس يومًا قميصي**
**وألبس يوما قميصهْ**
**ولكنّه حين يحتدّ...**
**يرفض أن يرتدي غير بُرْنسٍ الصوف...**
**يرفضني دفعة واحدةً** (٣٢)

ويمكن التمثيل – جزئيا – لتناول الموضوع المُعَالج من خلال هذه الرؤيا التي تجمع بين الذات والقرين بالفقرة التالية من قصيدة (**حوار مع الأخضر بن يوسف**):

**في الدار البيضاءْ**
**لم أسأل عنك الماءَ ولا الميناءَ**
**كان الشرطي دليلي**
**والبارُ الخامسُ في شارع سِيدِي محمدٍ الخامسْ** (٣٣)

إن جانبًا كبيرا من جوانب تجربة سعدي يوسف يدور حول أحلام الوحدة والقومية العربية، ومن ثم إدانة السلطة التي تقف أطماعها الفردية سدا منيعا أمام هذا الأمل الكبير..

ليس أمام الجانب المنكسر في ذات الشاعر إلا (**البار**) استسلامًا لروح اليأس والخضوع، وحين يتحرك القرين لانتشالها يُبرز البناء الشعري هذه الحركة في مفارقة تعكس الدلالة بشكل إيحائي مؤثر، فالقرين يعرف – بطبيعة الحال – أن البار مآل رفيقه ومأواه عند الانكسار؛ ولكن أي بار؟ إنه لا يسأل الوطن(**ماءً أو ميناءً**) عن هذا البار، إن أعرف الناس بهذا البار هو(**الشرطي !**) وتلك مفارقة؛ ثم تكون مفارقة جديدة بكون هذا البار في شارع (**محمد الخامس !**). وأخيرا المجانسة والتوازي بين (**البار الخامس**) و (**محمد الخامس**)؛ وهو ما يفضي إلى تبادل المواقع بين السلطة والبار.

ولا يمنع تلك المفارقة تاريخ النضال المُشَرِّف للسلطان المغربي محمد الخامس، فالتحوير في تلك الشخصية يستل منها وجهًا انهزاميًا جديدًا يدعم الرؤية السوداوية التي تطرح روح الهزيمة والنكوص والتخلي عن وحدتنا وانتصاراتنا المشرفة.

والقارئ في هذه القصيدة وغيرها من القصائد مدفوع إلى تمثل الموضوع الشعري الكليّ المحوريّ موزعا بين رؤيتين متكاملتين؛ إحداهما للذات والأخرى للقرين؛ ما دام العنوان المتضمن لشخصية هذا القرين قائما على رأس العمل الشعري.

**٢- شخصية المَرْوِيِّ له:**

كل قصيدة شعرية هي مروية لمتلق يمثل قارئا ضمنيا يتوقع الشاعر تَوَجُّهَ النص إليه؛ ومن ثم يضع في اعتباره طبيعة هذا المتلقي، ويراعي في نصه الشعري " مجموعة من القواعد العامة المتفق عليها، وكذلك نقاطا يلتزم بالعمل بها وبتطبيقها. وهذا ما أسماه النقَّاد عقد القراءة" (٣٤).

والواقع أن المبدع ليس في حاجة إلى تذكير المتلقي بهذا العقد؛ فالغالب أن يكون التعاقد ضمنيا؛ إذ لا بد من كون قارئ الشعر متمرسا بأعرافه الأدبية؛ ولديه خلفية لا بأس بها عن التقنيات الفنية التي تُتَّبع؛ حتى يتاح له – وفقا لذلك – قدرٌ من التذوق والتمتع بما يطرحه النص من جماليات. أما الحاجة إلى الكشف عن طبيعة معالجة

شعرية جديدة، أو تقنية مبتكرة يُنَبَّه القارئ إليها فإن مقدمات الدواوين وهوامش العناوين وذيولها من الممكن أن تكون أكثر اتساعا لها. ومن هذا المنطلق تقل القصائد التي تتوجه عناوينها – وبالتالي مواضيعها وبنيتها الفنية – توجها صريحا إلى شخصية القارئ تحديدا.

والتوجه إلى المتلقي أو القارئ يكون معنيا – إلى حد كبير – بتأسيس حالة وجدانية تتعلق بطبيعة التلقي، ففي هذه القصائد تتراوح البنية الفنية بين أقطاب ثلاثة: (الشاعر) و (القارئ) و(الشعر)، وهو ما تعكسه هذه الفقرة من قصيدة الشاعر الفلسطيني: **محمود درويش** (ت ٢٠٠٨م) المعنونة بعنوان: (**إلى القارئ**):

**يا قارئي !**
**لا ترج مني الهمس!**
**لا ترج الطربْ**
**هذا عذابي.. ضربة في الرمل طائشةٌ**
**وأخرى في السحب !**
**حسبي بأني غاضبٌ**
**والنار أولها غضب !** (٣٥)

يتأسس الموقف الوجداني ابتداءً من: النداء، والإضافة إلى ياء المتكلم (**يا قارئي**) وهو ما يخفف من غلواء النهي (**لا ترج**)، ويضعه في مكانةٍ وسطى بين الالتماس وفرض هيمنة الذات الشاعرة الناهية؛ خاصة عندما تصبح هذه الذات مكروبة ومعذبة بالشعر، لا تحسن التصويب، فبعض شعرها ضربات طائشة، وبعضها الآخر يكتب له التحليق بين السحب. ثم يُحدِّد الشاعر لقارئه منبع الشاعرية؛ إنها غضبته التي تجعل من شعره نارا، وعلى قارئه أن يستعيض بوهجها عن خيبة أمله فيما ترجّاه من همس أو طرب.

ولعل الرغبة في اكتساب التأييد الوجداني هي مما يجعل هذه القصائد الموجهة إلى القرّاء تتصدر الدواوين الشعرية، أملا في تأسيس موقف عاطفي يكون مدخلاً أوليًا للتجربة الشعرية الكليّة.

وقد يكون عنوان القصيدة متضمنا شخصية تتوجه إليها فعليا؛ بحسبانها المتلقي الأول المَعْـنِيّ بالموضوع. ويغلب أن تكون علاقة الشاعر بتلك الشخصية هي الباعث الأول على إبداعها، ويدخل في هي هذا الإطار شعر: **(الإخوانيات)**؛ فعناوين القصائد المندرجة في إطار هذين اللونين الشعريين تحمل – في الأعم الأغلب – أسماء الشخوص الذين تخاطبهم القصيدة، وهذا باب متسع في الشعر العربي خاصة في النصف الأول من القرن العشرين، إذ يندر ألا يجد المتلقي في دواوين شعراء تلك الحقبة – مهما اختلفت توجهاتهم الشعرية – قصيدة عنوانها: **(إلى فلان)**، أو**(إلى فلان بمناسبة كذا)** كما في ديوان خليل مطران: **(إلى الصديق: علي المنزلاوي بك)** و **(إلى حافظ إبراهيم يوم أحيل إلى المعاش)** [٣٦]

وهذه العناوين تحدث لونا نسبيا من ألوان التوتر؛ فهي تُضِيف إلى قارئ الديوان الضمني متلقيا أسبق إلى القراءة، بل ربما كان هو المقصود أصلا بالعمل الشعري دونه، وهو يتميز عن القارئ الضمني بوجوده داخل العمل، وسَوْق الخطاب الشعري إليه بصفة خاصة، والمروي له في تلك القصائد شخصية واقعية بطبيعة الحال، لكنها تتخلى عن واقعيتها بقدر ما تنغمس في البنية الفنية وبقدر ما يعيد الخيال صوغها وتكوينها. ففي مقطوعة خليل مطران المعنونة بعنوان **(إلى حافظ إبراهيم حين أحيل إلى المعاش)** والتي تقول:

حَبَسْتَ على الوظيفةِ منك نُــوْرا
تـَفــَقَّدهُ الحِمَـىْ والليـلُ غـــاش
وقيّدت القـريض عـلى افتقـــــارٍ
مــن الــوطنِ العَثُــوْرِ إلى انتعــاش
فما صـدقوا وغيـــرك مـن عــَنوه
بقـــولهم: أُحِيْـــل إلى المعـــاش[٣٧]

يقدم عنوان المقطوعة للقارئ شخصية من تروىٰ له (**حافظ إبراهيم**)، وظروف الرواية (**إحالته للمعاش**)، بيد أن المروي لهم في هذه المقطوعة في الواقع ثلاثة شخوص، **أولهم** : حافظ المتلقي باعتباره قارئا، و**ثانيهم** القارئ الضمني الذي يقرأ الديوان، **وآخرهم** (**حافظ**) الشخصية الفنية التي يجعل منها البناء الفني للقصيدة مخلوقا سرمديا لا يحال إلى المعاش، لأن هالته النورانية مازالت تهيمن وتشع رغم ظلمة الليل الغاشي، والذي استطاعت ملكته الشعرية أن تمنحه حرية في وطن يفتقر إليها، فانقاد إليه القريض وقيده متسيدا عليه.

إن القصيدة "عمل فني متكامل يمتع متلقيه بأن يحقق له جزءا من وجوده بما في ذلك الوجود من فكر"[٣٨] فما مدىٰ استجابة القارئ لعمل شعري لا يجد فيه ذاته ؟ إن القارئ الذي تمتعه تلك المقطوعة – بالفعل وتحقق له لونا من الرضا والانفعال هو(**حافظ إبراهيم**) متلقيا، أما القارئ الضمني فهو ناءٍ مُستبعدٌ عنها، وانفعاله بها ربما لا يتجاوز اتخاذ موقف متقبل لهذه الدلالة أو رافض لها ، وقصارىٰ متعته هو الانفعال بالتكوين الجمالي الذي تقدمه البنية الفنية للقصيدة.

ولكي تحقق القصيدة قدرا كبيرا من التفاعل لا بد أن تستخلص ناحية إنسانية ما يتجاوب معها القارئ، أو تمس جوانب إنسانية تتعلق بكثير ممن تتوجه إليهم، وهو ما قد يتاح في بعض من القصائد التي يخاطب عنوانها وبنيتها مرويًا له عاما، وهذه

العمومية تجعل التجربة متجاوزة لأطرافها المعنيين بها (**الراوي والمروي له**)، وقابلة للامتداد والتماس مع ذوات عدد أكبر من المتلقين كقصائد الشاعر السوري: نزار قباني (ت ١٩٩٨م): (**إلى تلميذة**)(**إلى صامتة**)( **إلى رجل**)[٣٩].

والشخوص التي تقدمها عناوين نزار السابقة باعتبارها متلقيا أو مرويا له إنما هي شخوص مُبهمة إلى حد كبير. ليس مستبعدًا –بالطبع – أن يكون ثمة وجود فعلي لتلك الشخوص كان محركا أو باعثا أوليا نتج عنه إبداع القصيدة؛ بيد أن إبهامها يدفع بالتجربة الشعرية إلى التعميم، ويكفكف من واقعيتها لصالح حضورها الفني أو التخيلي في القصيدة.

ووجود الأنثى في عنوان شعري لنزار ليس غريبا على قارئه، فالأنثى ذات حضور قوي له خصوصيته في إطار تجربة نزار العامة، ومن ثم كان من المقبول جدا أن يبرزها العنوان ويقدمها في أشكال متعددة وفقا لبنية النص المعنون، وهي عندما تكون مرويا له مبهما في العنوان فإن ذلك لا يحول دون رسم خطوط إيحائية مبدئية مستمدة من خلال معرفة القارئ القوية بمحاور تجربة الشاعر، وبالتالي يفسر القارئ الشعر بالشعر، لأن " لكل قصيدة سياق عام هو مجموع شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموع إنتاج كاتبها. وهذان السياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر، ومن المهم معرفة هذين السياقين من أجل التحرك الفعّال باتجاه تفسير أي قصيدة"[٤٠]، ومن هذا المنطلق يمكن بشكل مبدئي إسقاط محاور التجربة العامة على العنوانين السابقين: (**إلى تلميذة**) و (**إلى صامتة**)، واستشفاف موقف الإفضاء إليهما بقول يتضمن نهما عاطفيا؛ وربما غريزيا لمراهقة قليلة الخبرة في القصيدة الأولى، ولمتأبية على الاستجابة لمشاعر الحب في القصيدة الثانية.

أما عنوان قصيدة: (**إلى رجل**) فقد يبدو غريبا – إلى حد ما – عن أبعاد تجربة الشاعر، فماذا تراه يقول لرجل؟!

وقد تكون هذه الغرابة دافعا إلى القراءة؛ وعندئذ يتبين للقارئ أن الشخصية التي تتحدث ليست شخصية الشاعر نفسه، وإنما هي شخصية أنثوية يتحدث على لسانها، ويعبر عن تجربتها. وتقمص شاعر رجل لشخصية امرأة مفضيا بمكنوناتها يُعد – فيما أعلم – سمة أسلوبية مستحدثة ونادرة؛ لكنها على ندرتها تتواتر في شعر نزار؛ فقد استطاع – لفرط معايشته لأنثى في تجاربه الشعرية – استبطان مشاعرها، والإلمام بما يستخفي في جنباتها، أما تركه الحديث لها فهو لون من ألوان الحيوية والموضوعية اللتين تحتجب معهما شخصيته تماما، وهي تجربة حديثة؛ فلم تكن شخصية الشاعر القديم الذي يُعبر عن مثل هذه التجربة – كعمر ابن أبي ربيعة (ت ٩٣هـ) – تختفي تماما، وإنما كان يسرد الحدث الذي يقف فيه موقف الشاهد معبرا عن أنثاه بعبارة: (قالت: كذا وكذا). وفي قصيدتنا هذه تتحدث الأنثى معبرة عن جوعها العاطفي، وشوقها العارم إلى رجل لا يحفل بها:

**متى ستعرف كم أهواك يا رجـــلا**

**أبيع مـن أجلـه الـدنيا ومـا فيـــها**

**يا من تحديت في حبـي لـه... مـدنًا**

**بحالهـا وسأمضـــي في تحـديها**[٤١]

هذان البيتان هما مطلع القصيدة واستهلالها، والاستهلال " عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرك الفاعل الأول لعجلة النص كله"[٤٢]. ويأتي التحريك الفعال للنص من خلال تكثيف الاستهلال لقضية تلك المرأة المتطلعة إلى العشق المكابدة لآلام الحرمان منه، وهي تعكس في صيغتي: الاستفهام (**متى ستعرف؟**)، والنداء (**يا من تحديت في حبي له...**) الفراغ العاطفي المُعَانَى، وتأجج مشاعر الحب الموجّه إلى رجل لا تُعَرِّفنا به البنية اللغوية لعنوان القصيدة، بما يسمح للتأويل المبدئي أن يدفع به إلى عمومية مطلقة، فتكون

عاطفة المتحدثة تواقةً إلى رجلٍ أيِّ رجل ! ولا يحول مطلع القصيدة وصدر أبياتها دون هذا التصور؛ بيد أن بعض أبياتها لا يمضي به إلى النهاية، إذ يبدو هذا الرجل المعشوق في صورة من هو معروف تحديدا لدى الأنثى الساردة:

**أنا أحبك، حـاول أن تساعدنـــــي**

**فـإن مــن بــدأ المأســاة.... ينهيـــها**

**وإن من فتح الأبـواب... يغلقــها**

**وإن مــن أشــعل النــيران... يطفيهــا**

(...)

**إرجع كما أنت صحوا كنت أم مطـرا**

**فما حيـاتي أنـا إن لم تكـن فيهـا ؟**(٤٣)

لقد تكرر الالتماس: (**ارجع**) في نهاية القصيدة مرتين أخريين قبل هذا البيت الأخير، وهو بذلك يؤكد توجه القول الشعري إلى حبيب سابق بعينه، وهنا تتذبذب تلك الصورة العامة التي يقدمها العنوان بين إيحاءات عمومية الشوق إلى تجربة الحب بشكل عام، وإيحاءات الرغبة الخاصة في استعادة حب سابق، ويمكن تأويل التنكير (في كلمة رجل التي يتضمنها العنوان) – عندئذ – من **منحى نفسي** لهذه المتحدثة الأنثى، فهي – من ناحية – تضن باسم هذا المحبوب تهويلا لحبها له، كما تستخلص – من ناحية أخرى – ما تُكبرهُ وتجله فيه وتتطلع إليه من كيانه المتكامل دون سواه، ألا وهو رجولته؛ ومن ثم يُؤثِر الشاعر إبراز هذا الرجل عنوانا للقصيدة، إضمارا منه لذات الأنثى المستجدية له، وإنكارا لذاتها الذائبة في ذاته. ويكون تنكير (رجل) في العنوان من منحى **التلقي الفني** لهذه القصيدة – أخيرا – عونا على إدماج تجربة القارئ فيها، وتحقيقا لمزيد من تواصله معها.

٣- شخصية المَرْوِيِّ عنه:

تبدو شخصية المروي عنه من خلال جانبين: **أولهما**: باعتبارها موضوعا للقصيدة وبالتالي يكون الراوي هو الشاعر نفسه الذي يتخذ من تلكم الشخصية موضوعا يرويه لقارئه، و**الجانب الأخر** هو: كون الشخصية مرويا عنها تبليغا لما تقول، فهي – في هذا الجانب الأخير–الراوي والسارد المفضي عن نفسه، والشاعر مجرد ناقل لكلامها. وفي الحالين يكون المروي له الواقعي هو القارئ الذي يتتبع الشخصية إما مصغيا لما يقوله الشاعر عنها؛ أو مصغيا لما تقوله هي عن نفسها.

وفي المنحى الأول يجد القارئ في قصائد شعراء الإحياء الكلاسيكيين كثيرا من الأعلام المروي عنهم باعتبارهم موضوعا، ويكثر أن يكون ذلك في شعر المناسبات والمراثي؛ ففي باب المراثي بديوان الشوقيات تبدو العناوين أسماء أعلام متلاحقة، وهي عناوين مذيلة بذيول توثيقية تبين سنة الوفاة، و مكانة المرثي الاجتماعية، أو العلاقة التي تربط الشاعر به... إلخ، وقد لاحظ العقاد أن شخوص المرثيين عند شوقي لا تميزها بنية القصيدة، وإنما تمتاز الواحدة عن الأخرى من خلال "عوارض وحواش و**عناوين**، وما هو في حكم العناوين، وأيسر ما تمتحن به مراثيه أن تبدل أسماء المرثيين فلا يتبدل شيء بعد ذلك من جوهر الصفة أو جوهر الرثاء"(٤٤).

والحق أن هذه الملاحظة أكثر انطباقا على الشخصيات المغمورة؛ فليس مألوفا – في إطار التيار الإحيائي على الأقل – أن يكون رثاء لعلم من الأعلام ذوي الأدوار التاريخية دونما أدنى إشارة إلى ما ينسب إليه من جلائل الأمور؛ فلن يكون منطقيا أن تخلو قصيدة عنوانها: (**قاسم أمين**)؛ من أي إشارة إلى دوره في إنشاء الجامعة المصرية، أو دعوته إلى السفور وتحرير المرأة، ولن يكون مقنعا ألا يَعرف قارئ قصيدة: (**سيد درويش**) أن المرثي فنان وموسيقي ومغن إلا من خلال عنوانها وما يلحق به من ذيول تكميلية!(٤٥). إن تعريف القصيدة لمن ترثيه والحديث عن أعماله في المجتمع مسألة حتمية الورود في الشعر الإحيائي، ومع أن مجرد ورودها محكا للشعرية أو القيمة الفنية

– على كل حال – غير أن وجودها يجعل يدحض ملاحظة العقَّاد في إمكانية إبدال عناوين قصائد الرثاء عند شوقي وشعراء مدرسته دونما اختلال.

أما ما يمكن ملاحظته من قيم فنية في قصيدة تتخذ من علم عنوانا لها فهو مدى عمق إنسانيتها، وهو ما لا يكون بمجرد الانغماس داخل الكيان المادي المحدود المنحصر في شخصية ذلك العَلم وتفاصيل حياته وجلائل أعماله؛ وإنما باتخاذ هذه الملامح الحيوية نقطة انطلاق نحو جوهريته التي تجعل منه ذاتا لها قسمات فنية متفردة، ويكون العنوان – عندئذ – نقطة العبور الأولى التي يتجاوز القارئ من خلالها واقعية الشخصية إلى عالمها الخيالي الجديد مُحَمَّلا برصيدٍ مما تثيره في نفسه من انفعالات؛ فيكون ذلك كله عونا على رصد الملامح الجمالية والتشبع بها. غير أن تلك الملامح الفنية للشخصية لا تتحقق في شعر الإحياء على مستوى القصيدة الكاملة؛ وإنما هي طفرات شعرية متوهجة تتناثر بين أبيات القصيدة في بيت هنا وآخر هناك.

ومن ذلك أبيات في قصيدة: (**عمر المختار**) لشوقي التي كتبها سنة ( ١٩٣١ م)، وتلك حقبة كان العالم العربي فيها تحت وطأة الاستعمار، وكان الإطار السياسي العام في العالم العربي مشحونا بجو من كراهية المستعمر والنضال القومي ضده، ولذا كانت القصائد المؤججة لتلك المشاعر تتخذ من ذلك التيار الاجتماعي تكأةً تجتلب لها ضربا واسعا من ضروب الاستجابة الجمالية، وهي نابعة من كون العمل الشعري " يقدم إلى المجتمع شيئا يتفاعل معه ويفيد منه. وطبيعي أن هذا التفاعل يكون في أقوى صوره حين يكون العمل الفني مصورا أو مسايرا للاتجاه العام وروح العصر "[٤٦]، وذلك التفاعل بين المجتمع والعمل الفني في شعر الإحياء هو تفاعل فكري في المقام الأول، فكري في اختياره للموضوع وفي تعبيره عنه، ثم يأتي الجانب الفني في المقام الثاني، حين يمعن الشاعر في صوغه البياني لتلك الفكرة التي تمس وجدان المتلقي وتثير حميّته.

ولا أحسب أن شخصية هذا المناضل الليبي الشهير تخفى على قارئي عصرنا الحاضر بعد أن أبرزتها السينما العالمية؛ ولعل هذه الصور السينمائية تتبادر إلى ذهن

قارئنا المعاصر بمجرد مطالعة العنوان؛ فتكون حافزا يجعل تعاطفه مع القصيدة قويا ، أما قارئ شوقي سنة ١٩٣١ م، فمعرفته بهذا المناضل من الوارد أن تكون محدودة، ولهذا يلقي تذييل العنوان بعضا من الضوء على تلك الشخصية؛ لتعبئة القارئ بخلفية معرفية مبدئية لها تعين على فهم تصويرها الشعري، ثم يقول شوقي في مطلع القصيدة بعد هذا التذييل التعريفيّ:

**ركزوا رفاتـك في الرمـال لـــواء**

**يستنهض الـوادي صـباح مســـاء**

**يا ويحهم! نصبوا منـارًا مــن دم**

**توحي إلى جيل الغـد البغضـاء**(٤٧)

يمكن تلخيص الفكرة في هذين البيتين في أن: **المستعمر حين أقدم على إعدام (المختار) قدم للشعب مثلا أعلى يستنهض الشرفاء للثورة، ويزكي بغضاء الاحتلال في الصدور**، وتتبلور هذه الفكرة فنيا حين يخلخل شاعرنا من نمطية الزمان والمكان؛ فيمضي إلى المستقبل عشرات السنوات ليرى جثة الشهيد الذي نُعِيَ منذ أيام قلائل وقد غدت رفاتا، ثم يُشبه هذا الرفات باللواء المرفوع، وهو ما يرمز إلى ديمومة هذا الشهيد وبقائه قوة قادرة على التحريض وإن غدا رفاتًا. و يَمُدّ الشاعر – على جانب آخر – من نطاق هذه الصورة البصرية ليجعل هذا اللواء الليبي المغروس هنالك في أقاصي الصحراء مترائيا لنا – نحن المصريين – في وادينا، مستصرخا لنا صباح مساء؛ ألسنا نكابد في وادي النيل ما كابده أولئك الأشقاء من مستعمريهم ؟! حُقَّ إذن لهذا الشهيد أن يكون منبرا من دم موحيا بالبغضاء إلى جيل الغد إن خابت دعواه لمعاصريه.

ويمكن لقارئ القصيدة أن يجد شذرات متممة لهذه الصورة في البيت الخامس:

**يا أيّها السيف المجـرد بالفـــــلا**

**يكسو السيوف على الزمان مضاء** (٤٧)

غير أن بقية أبيات القصيدة تدور في فلك الرثاء النمطي، من قبيل: الاسترحام على الفقيد، وإظهار الخسارة الفادحة لرحيله... إلخ.

وقد يكون **عنوان الديوان** مبرزا لشخصية المروي عنه؛ لأنها المحور الموضوعي الذي يستقطب العمل الشعري كاملا؛ كما في ديوان **(الملك)** للشاعر المصري محمود حسن إسماعيل (ت ١٩٧٨م)، وهو ديوان كامل في مدح الملك المصري الأخير فاروق[٤٨]، ولعل إغفال اسم فاروق في العنوان وإيثار التعبير بملكيته إقرار ضمني بهذه الملكية، وإيحاء بالتفرد فيها دونما منازع.

غير أن ظهور الشخصية في العنوان ليس مقصورًا على المراثي والمدائح أو غيرهما من المناسبات الاجتماعية فقط؛ فهي في كثير من الأحيان تكون معبرةً عن جانب وجداني شديد الخصوصيّة، ولذا يكون اتخاذها عنوانا من قبيل الولع بها واقتناص ما يثيره اسمها من مشاعر حميمة لدى الشاعر؛ بل ومحاولة لنقل تلك الحميمية إلى القارئ من خلال تعبئة رمزية لما تبثه القصيدة من دلالات وإيحاءات وجدانية داخل تلك الشخصية التي يحملها العنوان، لا سيما كونها أنثى تمس شغاف القلب.

وقد تكون تلكم الأنثى المبرزة في العنوان: (أُمًا) كما في قصيدة : **(أيقونة حمدة)** للشاعر الفلسطيني **محمد القيسي** (ت ٢٠٠٣م)[٤٩]، أو: (ابنة) كما في قصيدة: **(يارا)** للشاعر المصري: **فاروق شوشة**[٥٠] أو حبيبة كما في قصيدة: **(ليلى)** للشاعر العراقي **بدر شاكر السياب** (ت ١٩٦٤م)[٥١].

ويغلب أن تكون الشخوص المتعلقة بوجدان الشاعر ذات مستوى لا يكاد يبرح دائرة تجربته الإنسانية المحدودة، ومن ثم تكون مجهولة للقارئ حين يطالعها في العنوان؛ إذ ليس لها على المستوى الاجتماعي أو التاريخي ما يبعث في نفس متلقيها هالة من المشاعر المُحَفِّزة له بشكل مبدئي قبل القراءة، وقد يُتمم الشاعر هذا النقص من خلال تعريف القارئ بالشخصية المُعنونة للقصيدة في الهامش أو في تذييل فرعي

يعقب العنوان، وربما ألقى الشاعر بالعنوان دونما أي تعريف بها؛ ولا غبار على ذلك فمن شأن العمل الأدبي أن يكون مُؤَجَّل التواصل، ومن شأن أفكار المتلقي أن تتكون تباعا كلما مضينا في قراءة القصيدة إلى حيث تتكشف كل الخيوط شيئا فشيئا، وتتضح الأبعاد المتكاملة للصورة.

وهذا الحرص على تأجيل التواصل حتى حين؛ وإضمار المعرفة إلى وقت معلوم أوفر نصيبا في شعر الحداثة؛ فقلما يبوح الشاعر الحداثي بتفاصيل تتعلق بالشخصية التي يقدمها في عنوانه؛ على حين يُعَجِّل غيره من الشعراء – في الغالب – بتقديم وصف لتلك الشخصية مُذيِّلا به العنوان، أو في الحواشي.

واسم المحبوبة أغلب ما يتجاهل الشاعر التعريف به، وهو ما يجعل أول فروض القارئ المؤولة للعلم الأنثوي في عناوين القصائد والدواوين قائمة على تصورها على هذا النحو الغزلي.

واسم الحبيبة المتخذ عنوانا للديوان أقوى في هذه الإثارة الوجدانية منه عنوانا لقصيدة منفردة، ولعله إذ ذاك أشبه ما يكون بأسماء المحبوبات في المطالع الغزلية للشعراء القدامى؛ اللائي يصح اعتبارهن مدخلا نفسيا عاطفيا يجتازه السامع والقارئ ماضيا إلى ما تخوض فيه من موضوعات تنعطف بعيدا عن تلكم الحبيبات وما يثرنه من بواعث الحب وتداعياته.

أما كون الديوان المعنون باسم الحبيبة متماسكا في بنيته الموضوعية داخل تجربة الحب؛ فذلك مما يجعل سيطرة العنوان آكد ما تكون على تلكم البنية الكلية؛ وهو ما يبدو جليا في ديوان: (**سوزان**) للشاعر السعودي **حسن القرشي**، فكل ضمير خطاب أو غيبة بين ثنايا قصائده يمكن أن يرد إلى الشخصية التي يحملها عنوانه (**سوزان**)، كما أن بعضا من عناوين القصائد يمكن أن تتضافر مع ذلك العنوان الكلي الرئيسي للديوان – باعتبار صدارته وهيمنته – ومن هنا يصح اعتبار سوزان الطرف التشبيهي

الأول المكمل للصور التشبيهية البلاغية في عناوين بعض القصائد؛ لتكون **سوزان: (زهرة الحسن) و (أزهار العمر) و(جنى الأحلام).. إلخ** [٥٢]؛ فالقارئ بتأثير عنوان الديوان والوحدة الموضوعية والفنية لقصائده يميل إلى التعميم والرؤية الكلية؛ ولا يكتفي بسياق القصيدة منفردا محدودا، وعلى الرغم من كون عناوين قصائد ديوان **(سوزان)** – في الغالب – مقطوفة من صور داخلية مثل عنوان مقطوعة: **(زهرة الحسن)** المأخوذ من البيت:

**زهرة الحسن قد حللت بقلبي**

**فانعمي فيه بين خمر وجام** [٥٣]

فإن القارئ لا يكتفي بذلك مادام الديوان متماسكا في إطار موضوعي واحد، فزهرة الحسن في سياق القصيدة هي المحبوبة، والمحبوبة في العنوان الكلي هي سوزان.

وقد يكون المروي عنه شخصية تراثية تمثل القصيدة رؤية فنية لها، أو موقفا فنيا منها، وهذه الشخوص لا بد أن تكون شهيرة لكي يتجاوب القارئ معها، كما في قصيدتين عنوانهما **(أبي العلاء المعري)**، أولهما: للشاعر الرومانسي المهجري **نعمة الحاج** (ت ١٩٧٨م)، والأخرى للشاعر المصريّ الحداثي: **السمّاح عبد الله**.

وفي قصيدة **نعمة الحاج** يقدم الشاعر وصفًا لأبي العلاء، ويبدي ملامح من شخصيته التي تنتزع الإعجاب:

**كان أعمى إنما كان يرى**

**بنهاه فوق ما الطرفُ يرى**

**قوة النور بعينيه إلى**

**عقله ارتدَّت فعاد مبصرا**

**ربما لاح له الكونبما**

**فيه من وهم الورى فاستصغرا** [٥٤]

غير أن جوانب القوة المرصودة التي يجعلها مَلَكَةً تستصغر العالم وتحيل الأعمى بصيرا تظل نقطة البداية؛ فالذات الشاعرة الرومانسية التوجه لن تتوارى ولن تقف موقف الإعجاب المطلق. وهي في موضع جديد تعلن عن عجزها وضعفها أمام تلك الشخصية:

**ليت عنـــــدي من ذكـاه شـعلة**

**أجعـل المـورد منهـا المصـــــدرا**

**فـأخط الحـق نـورا ساطـــــعا**

**يذهب الشك ويجلـو الفكـرا** (٥٥)

ربما كان هذان البيتان هما نواة القصيدة، فهما يحملان البؤرة التي تجلو ضعف الذات الشاعرة وألمها الدفين ألا تكون معري زمنها، ولو كان لها ما أرادت لكان صدورها عن مورده الذي استقت منه، ولكانت هي مورد النور لغيرها من الناس يريح شكوكهم ويجلو أفكارهم.

إن من شأن الشعراء الرومانسيين أن يصنعوا شقاءهم بأيديهم، وأن يجدوا " في الشعر عزاء عن هذا الشقاء، وإن كنا نراهم أيضا يهربون من أرزاء تلك الحياة؛ إما إلى الطبيعة، وإما إلى إله عاطفي " (٥٦).

وقد اتخذ شاعرنا من المعري مهربه العاطفي، أما أرزاء الحياة التي يلوذ به منها فهي عين ما شكاه المعري الحكيم من زمانه إذ:

**لم تزل حال الـورى طبقًـــا لمـا**

**قال عنهم في زمانٍ غَبَـرا** (٥٧)

وهذا العالم الموبوء لن ينجو منه إلا اللائذ بالشعر متمثلا في المعري:

**أي مـرءٍ للعُـــــلا يعـزى ولم**

**يَكُ يعزى لحكيـم الشُـعرا** (٥٨)

وهكذا يكون العنوان مُعَبِّرًا عن عنصر بنائي يستغرق القصيدة موضوعيا، ولا ضير ألاّ تكون شخصية الشاعر العالقة به والمتخذة إياه ملاذا ومنجاة غير مُعَبَّر عنها في العنوان؛ فذلك من قبيل التصاغر أمام شعرية المعري، وتسليط هالة الضوء الكبرى عليه، والانزواء بالضعف الإنساني للشاعر إلى حيث يجده القارئ مخبوءا فيما بين الأبيات.

أما قصيدة السّماح عبد الله فلا شك أنها تحمل رؤية حداثية مختلفة ومباينة للمألوف، تقول قصيدة (**أبي العلاء المعري**) للسّماح:

**ذلك الأعمى حفيف نَبَّأهْ**

**أن بل الريق يحلو**

**، ظمأه**

**خبأ الأشواق في جلبابه**

**أنظروا**

**، أي عذاب**

**خبَّأه ؟ واصطفى من كائنات**

**في الظلام اثنين**

**، جاءاه بشيء ضوّأهْ**

**عللاني**

**، فالأمانيُّ عِذابٌ**

**وحشا الروح**

**، يعاني**

**، صدأه**

**ما أجاباه**

**، ولا علله**

**، واحد**

**، واسترَقَاه ملجأه**

**مضيا**

**، في خلسة من حاله**

**سيَّجاهُ بهواء**

**أدفأه**

**أنظروا**

**، المعتل في**

**وحدته**

**، عاكف**

**يصنع شيئا**

**، هيّأه** (٥٩)

لعل أول لافت لأنظار قارئ هذه القصيدة هو شكلها الكتابي المتميز الذي يزيح الجزء الأكبر من الفراغ إلى يمينها؛ ولذا تبدو للوهلة الأولى وكأنها مكتوبة بلغة أوربية. والحق أن الشكل الكتابي في كثير من القصائد الحداثية ذو بعد دلالي مؤثر وفعال؛ ولكنه ليس على هذا النحو هاهنا؛ فديوان (**الواحدون**) الذي سيقت منه هذه القصيدة كله مكتوب بهذه الكيفية. وقد يفلح قارئ ما في إسقاط بعد رمزي على هذه الكيفية الكتابية المتفردة بحسبانها تعبيرا عن تفرد التجربة الشعرية الكليـة المُعَبِّـرة – على امتداد الديوان – عن شخصيات لها شهرتها التاريخية أو الفنية أو الاجتماعية؛ فعناوين قصائد الديون كلها أسماء لشخوص من هذا القبيل. و**عنوان الديوان** يطرح موضوع قصائده بشكل بارع؛ إذ يقدم تلكم الشخصيات دفعة واحدة بصيغة الجمع لأنهم في مجملهم واحدون؛ كل فرد فيهم إنما هو رجل الدنيا وواحدها فيما اشتهر به.

وإذا كان الشكل الكتابي – على هذا النحو – مناسبًا بتفرده لواحدية الشخوص التي تقدمها عناوين قصائد الديوان فإن هذه المناسبة المزعومة تتضاءل وتنكمش إذا عرف القارئ أن السمّاح – شاعرنا – لا يبرح عاكفا على هذا الشكل الكتابي في جميع ما يكتبه من أشعار، ولعله بهذا يومئ إلى واحديته –هو– بين الشعراء !

أما شخصية المعري في هذه القصيدة فهي تبدو – أول ما تبدو – من خلال عناصر بنائية؛ أهمها كون هذه القصيدة خليلية الإيقاع من بحر الرمل التام، لزومية التقفية على نهج أبي العلاء، وكل ذلك ينحرف عن النمط الأسلوبي العام للشاعر؛ تعزيزًا لاستحضار الجو التراثي الذي يقتضيه اتخاذ أبي العلاء عنوانا للقصيدة وموضوعا لها.

ومما يدعم وجود أبي العلاء في هذه القصيدة الزج بصوته بين أبياتها من خلال إعادة إبداع مطلع قصيدته الشهيرة:

**عللانـــي؛ فـإن بيـــض الأمـــاني**

**فنيت؛ والظـلام لـيس بفـاني**(٦٠)

ليكون على نحو ما نراه في مطلع القصيدة التي سبق ذكرها:

**علـلاني فالأمانـــــــيّ عِـــذاب**

**وحشـا الروح يعاني صدأه** (٦٠)

أما ذات الشاعر في هذه القصيدة فهي لا تبين على الإطلاق إلا من حيث يبين السارد الراوي الذي يعبر عما يراه بكل موضوعية.

والقصيدة تقدم جوانب شخصية أبي العلاء من منظور شعري بعيد عن التقرير، فهو الزاهد في الحياة (**بل الريق يحلو ظمأه**)، كما تستلهم تقنية تجريد الصاحبين بشكل مناقض للعرف الشعري التراثي المألوف، فهي لا تجعل منهما مجرد شخصين متعاطفين مع الشاعر يستمعان لشكواه؛ وإنما هما شريكان في صنع الحدث الشعري المسرود،

وإن كانت تلك الشراكة سلبية، فالمفترض في هذين الصاحبين وقد اصطفاهما المعري من بين الكائنات في ظلامه المحدق أن يكونا عونا على سلواه وآفته، وهو يلتمس منهما أن يعللاه ويجليا روحه الصدئة؛ بيد أنهما لا يجيبانه ولا يعللانه، بل إنهما ليمضيان خلسة ويخليانه في فراغه وظلامه الدامس؛ ويبقياه وحيدا في علته عاكفا يهيئ شيئا هو فنه الشعري، ولعل هذا (الشيء) الذي عكف المعري على تهيئته هو التعلة المنشودة التي ضوأت حياته المظلمة، والتي وهبها له الصاحبان من حيث تخليا عنه ولذا: **(جاءاه بشيء ضوّأهْ)**.

تلتقي هذه القصيدة مع قصيدة **نعمة الحاج** المشار إليها آنفًا في العنوان **(أبو العلاء المعريّ)**؛ وفي اعتبار كلتيهما (الشعر خلاصا من شرور العالم)؛ لكنهما تفترقان في طبيعة المعالجة الشعرية التي تجعل الخلاص لـ **(الذات الشاعرة)** عند نعمة الحاج؛ ولـ **(المعري )** نفسه عند السمّاح؛ فضلا عن الاختلاف في طبيعة تصوير المعري ذاته، وكيفية تقديم شخصيته للقارئ، والعنوان في كليهما – على ما بينهما من خلاف في الرؤية والمعالجة – مدخل مباشر للموضوع الشعري الذي تلتقي حوله الرؤى والمقاصد الفنية.

لقد كان الشاعر هو الراوي المخبر عن الشخصية في ذلك كله، أمّا إخبار الشخصية عن ذاتها وإفضائها عن رؤيتها الخاصة؛ ليكون الشاعر مُبلِّغا عنها فإن ذلك أبرز ما يكون في الشعر الحداثي خصوصا، وفي تقنية القناع الشعري على نحو أخص، فالشاعر في إطار قصيدة القناع يتخفى وراء شخصية يغلب أن تكون تراثية مشهورة، ويطرح رؤياه الخاصة من خلالها مستندا إلى ما عُرفت به هذه الشخصية من أبعاد تؤيد تلك الرؤية.

وتعبير الشخوص عن ذواتها هو توجه درامي لا يسير بالعمل الشعري " في اتجاه واحد وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن"[١٢]، ولذا لا يكون الشاعر مجرد مبلغ أو راوية ينقل للقارئ ما تقوله الشخصية في سذاجة وسطحية؛ إنه – على عكس ذلك تماما – يوهمنا بتلك السذاجة بينما يحرك الأحداث في خفاء، فيكون ظاهر الأمر أن الشخصية التي تتراءى

في العنوان هي القائلة والفاعلة؛ بينما يستأثر هو بالباطن المفضي بالدلالة والمسقط عليها ما يوجه إليه من تأويلات.

وليس العنوان الشعري بمنأىً عن تلك اللعبة، وإنما هو أول رابط بين الظاهر والباطن، ويتجلى هذا الربط في كون "عنوان قصيدة القناع يتضمن اسم الأنا المغاير الذي صار اسما للقناع، أو الذي أدخلت عناصره مع عناصر أخرىٰ ترتد غالبا إلى أنا الشاعر في تكوين اسم جديد للقناع"[٦٢]، ومن هذا المنطلق يكون إفصاح الشاعر عن ذاته الباطنية في العنوان وإضماره لها في القصيدة.

ومن العناوين التي تدمج ذات الشاعر في شخصية القناع التي يقدمها العنوان الشعري قصائد: **(ديك الجن الدمشقي)** لنزار قباني[٦٣]، و**(مقتطفات من مواقف الـنِفـَّريّ الفلسطيني)** للشاعر الفلسطيني محمد الظاهر[٦٤]، و**(نوح الجديد)** لأدونيس[٦٥]. وهذه القصائد تتدرج بنياتها درجات متفاوتة في مدىٰ تطويع الشخصية المُقدَّمة في العنوان تبعا لذات الشاعر أو رؤيته الفنية المطروحة .

أما قصيدة نزار فإن عنوانها يقدم الشاعر العباسي: **ديك الجن الحمصي** (ت ٣٥٤هـ) منسوبًا إلى دمشق ليعبر عن ذات الشاعر الدمشقي نزار ومأساته الخاصة التي هي – بطبيعة الحال – شبيهة بمأساة ديك الجن عاشق زوجته المولّه المفتون بها، وهو – أيضا – قاتلها غيلة من جرّاء فرية دُسَّت عليها، ثم تكشفت الحقائق؛ فكان الندم والشقاء علىٰ ما جنت يداه[٦٦]؛ وهو ما يرويه نزار مُبَلِّغًا عن ديك الجن، وتختزله القصيدة في مطلعها وختامها:

**إني قتـلتـُـك واسترحـــــــتُ**

**يا أرخصَ امْـــرأةٍ عَرَفْـــتُ**

**(...)**

**حسناءُ... لم أقْتُـلكِ أنْـتِ؛ وإنَّما نفسـي قتلتُ**[٦٧]

وكذلك الحال في قصيدة **محمد الظاهر**؛ فهو يجعل من شخصية المتصوف الإسلامي أبو عبد الله محمد الـنِفـَّريّ (ت ٣٥٤ هـ) فلسطينيا، والـنِفـَّريّ – في حقيقته – كوفيّ المولد، مصري سكندري المنشأ والمعيشة، وهو معروف بكثرة ترحاله وأسفاره، وبمذهبه الصوفي الذي تعبر عنه مواقفه التي يفنى فيها عن ذاته، وتذوب روحه شفافية بحيث لا يَرَى موجودا في الكون إلا الله عز وجل[٦٨]، والوقفات التي يقدمها النِفَّريّ الواقعي هي صوت الله الذي تتشربه نفسه التي تفيض فيها الإشراقات العرفانية بعد رفع الحجاب، وهو يعرض تلك المواقف في أسلوب "مزعج لمن يطلب الوضوح والبيان، فلغة النفـّري تتحول إلى ألغاز ورموز... واضحة غامضة بعيدة قريبة، تغذي كل واحد حسب منطقه ولذا فهي نصوص لا يمكن شرحها بطريقة منطقية"[٦٩]، وهذه النصوص بطبيعتها اللغوية تمثل قطيعة مع الواقع وصلة قوية مع الخيال، لاُتسَمّي الأشياء ولكنها تعيد صوغها في رؤية كونية شمولية، وهي لذلك أقرب ما تكون إلى اتجاه الحداثة الشعرية والميل إلى صوغ إبداع شعري مُتَأبٍ على الشرح الدقيق أو التأويل الحاسم الذي يرفض ما عداه من تأويلات مختلفة[٧٠]، ولعل علة هذا التكثيف اللغوي هي ما توجزه عبارة النِّفَري الشهيرة (قال لي: كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)، والتي يقصد بها ضيق البيان في حضرة الذات الإلهية[٧١]، وهي العبارة التي يقتبسها شاعرنا محمد الظاهر في سياق يعبر – أيضا – عن ضيق العبارة في حضرة التجربة الشعرية وبالتالي صدمة اللغة للقارئ بخروجها عن المألوف:

**إذا اتسعت رؤياي ضاقت عبارتي؛**
**فلي لغــة صمّــاء وقع انشـطارها، تصادم وعي الذات حين**
**تناقضــت مع العقل، لم تترك بكارة لفظة ولا أوجدت نبضا** [٧٢]

وتصل شخصية النِفَّريّ الصوفي إلى أقصى تحورها لتكون شخصية النِفَّريّ الفلسطيني التي عبر عنها العنوان في المقطع الأخير من القصيدة الذي يقول النِفَّريّ الفلسطيني فيه كاشفا عن تجربته العرفانية المُحَوّرة:

**وأوقفني في موقف الأرض قال لي:**

**فلسطين ليست كوكبا متحولاً..**

**هي الثابت المكنون في سُرّةِ الأرض** (٧٣)

للنِفَّريّ الصوفي – الواقعيّ – سبعة وسبعون موقفا ليس بينها موقف يسمى موقف الأرض، فقد ابتكر الشاعر – إذن – هذا الموقف ليكون منسوبا إلى شخصيته المُحوّرة التي يقدمها العنوان. وهذه الشخصية تستعير من سميَّتِها الواقعية ما عرفت به من رحلة وطواف في الأرض لتكون موائمةً للفلسطيني الذي شُرِّد من أرضه ووطنه، وهي لا تذوب مع النِفَّريّ الجديد حين تمتصه بلدان الأرض التي يتغرب فيها؛ لكنها تبقى ثابتة مكنونة، بل تُصوَّر شعريا على أنها سُرّةُ للأرض يغتذي النِفَّريّ الفلسطيني المغترب منها زاده الروحي الذي يديم اتصاله بها؛ وإن ارتحل نائيا عنها.

وفي قصيدة (**نوح الجديد**) لأدونيس يغير العنوان من شخصية نوح عليه السلام ليجعله نوحا جديدا، ومحصلة تلك الجِـدّة تمهيد لما تقدمه بنية القصيدة من رؤية مباينة للنبي نوح عليه السلام ؛ بل وجارحة للتصور الديني المقدّس، وها هو صوت نوح الجديد يعلو بعد الطوفان معلنا تمرده على نوح النبي؛ أو بمعنى آخر على نوح القديم:

**لو رجع الزمان من أولِ**

**وغمرت وجه الحياة المياهُ**

**وارتجت الأرض وخف الإلهْ**

**يقول: يا نوح أنقذْ لنا**

**الأحياءَ، لم أحفل بقول الإلهْ**

ورحت في فلكي، أزيح الحصى
والطين عن محاجر الميتينْ
أفتح للطوفان أعماقهم،
أهمس في عروقهم: أننا
عُدنا من التيه خرجنا من الكهفِ
وغيرنا سماء السنين (٧٤)

حين تؤول القصيدة التي اقتُبس منها هذا المقطع على معناها الحرفي ودلالتها المباشرة لن يكون في وسع القارئ إلا اعتبارها لونا من ألوان التمرد الميتافيزيقي السافر، عندئذ ستكون صدمة لمشاعره الدينية، وجرحا للثوابت الروحية المقدسة التي تمس الوجدان.

وربما كان هذا عين ما يبتغيه الشاعر؛ وإن كان للقصيدة تأويل أعمق لا يختلف كثيرًا عن هذا التصور الجارح أيضا. فالعقلية العربية كما يراها أدونيس في شعره؛ بل وفي كتاباته عقلية تقليدية تعيد اجترار الأمس(٧٥)، وهذه الفكرة الأيديولوجية التي يؤمن بها هي ما تطرحها بنية هذه القصيدة، وما يعالجه موضوعها بشكل فني رمزي غير مباشر، فالدين عند أدونيس – وفي هذه القصيدة على الأخص – رمز للثبات والتحجر والاستقرار المطلق الذي لا يقبل أن يزحزح خطوة عما هو عليه. وإذا كانت صورة الدين مرتبطة في أذهاننا باليقين النوراني فهو يعبر عن تمرده على هذا اليقين حين ينقل إلينا صوت الناجين في سفينة نوح :

يا رب فينا في شراييننا
رعب من الشمس؛ يئسنا من النور
يئسنا من غدٍ مقبل
فيه نعيد العمرَ من أولِ (٧٦)

ومن هذا المنطلق يرفض نوح الجديد إنقاذ العالم عاصيًا أمر الرب، وهو يتمنى عودة الطوفان (رمز للتغير الشامل الكاسح لكل ما هو ثابت متحجر) من جديد؛ لكنه عندئذ لن يخف إلى إنقاذ البشرية، بل سيفتح للطوفان أعماقهم، ويهمس في عروقهم التي تأبَّد فيها الماضي واستقر بأن الطوفان قد آذن بالتغيير الشامل والخروج من الكهف (وهو يستحضر أيضا قصة أهل الكهف الذين ظلوا في سباتهم العميق ولم يدركوا حركة الزمان وتطوره من حولهم).

وهكذا يكون نوح الجديد مغايرا تماما لنوح النبي عليه السلام، بل وتتضمن الجدة – أيضا – الإيحاء بالتحول والانفلات من قيود الماضي العتيق.

ومن هنا يكون العنوان: (**نوح الجديد**) معبرا عن المحور الموضوعي الهام الذي تعكسه القصيدة.

**ثانيا: الحدث في العنوان**

للحدث دور مهم في إبداع شعرنا العربي – قديمه وحديثه –؛ فمن المألوف أن تولد القصيدة من حدث – فردي أو جماعي – يكون بمثابة مؤثر خارجي باعث على الإبداع.

والشاعر فرد من جماعة إنسانية يثيره ما يثير الناس ويستنفر مشاعره ما يستفزهم من حوادث – أولاً – ثم تكون الإثارة الجمالية باعتباره فنانا.

وهذا الانفعال الجمالي ينشأ أثناء فترة احتضان تتكون – خلالها – الرؤية الفنية للشاعر من أسلوبه الخاص وخبراته الجمالية المكتسبة التي تجرد الحدث من شوائبه؛ وتعلو به عن واقعيته المحضة، ثم تُفرغه في بنية شعرية ملائمة.

وقد كانت صفحات الجرائد الإخبارية اليومية في مطالع القرن الماضي تحمل قصائد لكبار الشعراء بين ما تحمله من أخبار في مجريات الحياة اليومية وأحداثها؛ إذ ألف الناس – آنذاك – أن تكون " للشعر منزلة في الحياة العامة باعتباره صدىً لكبار الحادثات، فلا تمر حادثة إلا فجرت آراءهم ومواقفهم إزاءها "(٧٧).

والشعراء الإحيائيون الذين تألقت شعريتهم في مطالع القرن الماضي هم – بطبيعة الحال – أكثر الشعراء تعلقا بالأحداث العامة التي تشغل الناس، ولذا كانت دواوينهم تفيض بقصائد تحمل عناوين معبرة عن أحداث سياسية واجتماعية عايشها الناس، ويغلب أن تكون تلك القصائد قد نشرت في صحف يومية سيّارة، ثم أعيد نشرها في دواوين. ولعل ذلك الشغف بمواكبة الأحداث أولاً بأول؛ والرغبة في النشر السريع قبل انطفاء توهج الحدث كان مما لا يتيح شيئا من المعايشة الجمالية التي تصقل هذا الحدث وتقولبه في إطار فني محكم.

كما كانت الصحافة تضفي على العناوين الشعرية (والعناوين إذ ذاك لم تزل حديثة المولد) بعضا من طبائعها الأسلوبية في الصوغ اللغوي، فيجد القارئ لدى الإحيائيين عناوين على غرار: (**انتصار الأتراك في الحرب والسياسة / الانقلاب العثماني وسقوط عبد**

**الحميد / تكليل أنقرة وعزل الآستانة)**[٧٨]، وهي عناوين لا تكاد تختلف في صوغها اللغوي وتكوينها الإخباري عن مانشيتات عناوين الأخبار الصحفية.

ولم يدم هذا النمط العنواني الصحفي كثيرا فتلكم الصحف الإخبارية الكبرى التي كانت تنشر قصائد كبار الشعراء على صفحاتها الأولى لم يعنها ذلك الأمر "بعدما اقتضت المدارس الجديدة في الصحافة إيلاء أولوية أولى للأخبار ومجريات الأحداث،ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية وتقلص عدد صفحات الصحف، واختفاء كبار الشعراء الذين غيبهم الموت[٧٩]. ومهما يكن من أمر فإن العناوين المعبرة عن الحدث لم تختف تماما من دواوين الشعراء، بيد أنها عدَّلت من صوغها اللغوي واتجهت إلى الإيجاز.

وحين يقدم الشاعر لقارئه عنوانا دالا على حدث ما فإنه يقدم له المحور الذي تلتقي عنده بعض التفاصيل المنتقاة، فالأحداث بطبيعتها غنية بالتفاصيل، وإدراك الشاعر لها على المستوى الإنساني – كإدراك غيره ممن عايشها – مرتهن بالتفاصيل الأقوى إثارة له، والتي ربما لا تشغل غيره. أما على المستوى الفني فليس معقولا ولا مقبولا أن يقدم الشاعر للقارئ في قصيدته كل التفاصيل الدقيقة للحدث، وقد يكون عمل الشاعر في قصيدة الحدث شبيها بعمل المخرج السينمائي الذي يقدم فيلمًا تتعلق قصته بحدث معروف، إن الصور السينمائية لن تكون – بطبيعة الحال – على غرار الصور التي تنقلها عدسات القنوات الإخبارية، فالسينمائي – وكذلك الشاعر – لا يعنيه نقل الحدث بصدق تام مطلق وواقعية حَـرْفِيّة؛ قدر ما يعنيه ربطه بالإطار العام مبتغيا توليد إيحاء يعكسه تتابع اللقطات، وقد يختلق السينمائي– والشاعر أيضا – تفاصيل لم تحدث واقعيا، لكنها على كل حال تخدم رؤيته الفنية وتكرّس من ابتعاث إيحاءات مقصودة.

ويكون للحدث المُتَّخَذِ عنوانا تأثيره السابق إذا كان له رصيد من الانفعال الجماهيري؛ عندئذ يعمل العنوان على شحذ تلك الانفعالات الكامنة، ويبعث صورة الحدث بشكل كلي في ذاكرة القارئ، ثم تعيد القصيدة تركيب التفاصيل ورصدها وترتيبها على نحو فني خاص يتسق مع رؤية الشاعر ومقاصده.

ومن القصائد التي تنحو هذا النحو قصيدة: (**حريق ميت غمر**) لحافظ إبراهيم (ت ١٩٣٢م)، فهي لا تسير وفق منطق تسلسلي يرصد الحدث من بدايته إلى منتهاه، ولكنها مع مطلع القصيدة تلقي بالقارئ في قلب الحدث وقد وصل إلى ذروته:

**سـائلوا الليــل عـنهم و النهـــارا**

**كيــف باتــت نساؤهـــم والعــذارى؟**

**كيف أمسى رضيعهم فقد الأم وكيف اصطلى مع القوم نـارا ؟**

**كيف طاح العجــوز تحــت جــدار**

**يتداعـــى وأسقـــف تتجـــارى؟**

**ربِّ إن القَضَـــاء أنحَـــى عليــهم**

**فاكشف الكرب واحجـب الأقـدارا**[٨٠]

تقدم هذه الأبيات مجموعة من الصور الجزئية المتماسكة التي لا تعول كثيرا على المجاز، وليس من الضرورة بمكان "أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب"[٨١]

وقد أطلقت هذه العبارات خيال المتلقي خصبا حين ولّدت فيه هذه الصور المنتقاة بعناية، والتي ترصد الضعفاء نساء وأطفالا ومسنين في معمعة الكرب، كما ترصد تداعي الأسقف والجدران؛ لكنها في هذا السياق الوصفي لا تنسى دورها الاجتماعي التحريضي؛ فهي إنشائية تتناوب بين الأمر المُستَحِثّ والاستفهام التعجبي،

والدعاء الالتماسي، وهو ما يلائم طبيعتها الإنشادية الغنائية من ناحية، ويجتلب انتباه متلقيها من ناحية أخرىٰ، ولا سيما اضطلاعها بالحض علىٰ مواساة هؤلاء المنكوبين، والقصيدة في أبيات تاليةٍ تحرض بشكل مباشر علىٰ تقديم يد العون لهم؛ لكنها في مواضع أخرىٰ تصطنع هذا التحريض بشكل فني حين تضع بين عيني المتلقي صورتين متقابلتين تبرزان المفارقة بين هؤلاء المنكوبين وآخرين منعمين:

**يكتسون الوقار طورا وطورا**

**في يد الكأس يخلعون الوقارا**

**وسمعنا في(ميت غمرٍ) صياحا**

**ملأ البر ضجة والبحارا** (٨٢)

وتتميز بنية هذه القصيدة بترابطها التام مع العنوان، ودوران أبياتها كاملة في إطاره والعنوان – هنا – يحقق التواصل الفوري مختصرًا المسافة بين البناء الجمالي والمحتوىٰ الدلالي.

ولا يختلف الشاعر الرومانسي – كثيرا – في توظيفه للحادثة عنوانا عن شاعر الإحياء فعنوانه اختزال دلالي للتفاصيل أيضا، لكنه حين يتصدىٰ لحادثة من الحوادث القومية الكبرىٰ، قد لا يجد متسعا كبيرا لخطراته الوجدانية، فيكون منه ما هو مألوف في شعر الإحيائيين من وعظ وانتزاع للحكمة، وقد يقوده حسه الرومانسي إلىٰ إقحام ذاته في التفاصيل المروية، لكنها تظهر في مظهر الواعظ المعتبر، أو الناصح المتخوف من مغبة الحدث، وكلها أدوار نمطية لا ترقىٰ بذات الشاعر إلىٰ الصدارة التي تخول للعنوان الشعري إفساح مكان لها يبرزها إلىٰ جوار الحدث؛ فالحدث الجلل يطوي الذات بين جوانبه، وينفرد مستأثرا بالعنوان مبقيا نصائح الشاعر وتلميحاته الوعظية تبعة من تبعات الحدث وصدىٰ من أصدائه.

وكل هذه الأمور تبديها قصيدة: (**خلع الفاروق**) للشاعر المصري: **أحمد زكي (أبو شادي)** (ت ١٩٥٥م)، وهي تتناول قيام الثورة المصرية ١٩٥٢م وإلغاء الملكية، لكن بنيتها الشعرية تُسْتَقْطَب في أغلب أبياتها لصالح الذات الشاعرة، التي لا تفتأ تظهر ما بين مقطع وآخر معلقة على الحدث الذي يقدمه العنوان، وتصل هذه التعليقات ذروتها عندما يلامس الحدث أحداثا شخصية تتعلق بالشاعر ذاته، فهو يجعل من مأساته الشخصية وشعوره بالاضطهاد في بلده؛ ثم هجرته ليصطلي اضطهادا جديدا، هو يجعل من ذلك كله تبعة من تبعات فساد الفاروق:

**كم قد أتيتك ناصحًـا ومحـذِّرًا**

**فنبذتَ تحـذيـري، وضاعَ بياني**

**ولقيتُ أحقَـر الاضطهـادِ عقوبـةً**

**في همِّ مغتربي وفي أوطـاني** (٨٣)

ومن القصائد الحداثية التي يعبر عنوانها عن حادثة وتقدم بنيتها – تبعا لذلك – رؤية شعرية تتعلق بهذه الحادثة قصيدة: (**اغتيال**) للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي.

وقدكُتِبت هذه القصيدة "على إثر حادثة حقيقية؛ فقد اغتيل وصفي التل رئيس الوزراء الأردني أمام بهو فندق شيراتون بالقاهرة على يد أحد الفلسطينيين عام ١٩٧١م"(٨٤)، غير أن إشارة القصيدة إلى الحادثة الواقعية ليست إشارة مباشرة تصف الأحداث أو تعلق عليها متخذة جانب الرفض أو القبول أو التعاطف، ولا هي تستخلص من الحدث حكمة وموعظة على عادة الإحيائيين، إنها تميل إلى تعميم هذا الحدث وتسطيح عناصره الواقعية.

والعنوان نفسه (**اغتيال**) هو كلمة منفردة دون سياق جاءت في صيغة المصدر، والمصدر يدل على حدثٍ محض، كما أنها كلمة مُنَكّرة مما يجعل هذا الحدث عامًا في

المطلق، وهذا ما يسوغ للقصيدة – وقد اتخذت من هذا الحدث المطلق عنوانا لها وجعلته محورا موضوعيًا رئيسيا – ألاّ تهتم بتفاصيله أو أسبابه وأطرافه؛ فلا نجد حين نقرأ هذه القصيدة "أي تحديد من أي نوع لشخصية الفدائي الفلسطيني الذي نفذ عملية الاغتيال ولا لشخصية المسئول الأردني الذي اغتيل، وكل ما نصادفه هو القاتل وضحيته، بعد أن تم تجريد الطرفين من علاقتهما الظرفية، كي لا يتبقى في النهاية إلا الجوهر الإنساني وحده في مواجهة درامية يخيم عليها شبح الموت"(٨٥).

وعلى الرغم من التلاعب الشديد بالأزمنة في هذه القصيدة؛ وبروز لحظات متعددة تتمدد ما بين ماض وحاضر وتتراءى خلالها أطياف تتتابع في ذاكرة القاتل الذي يتحدث عن ذاته بلسانه؛ على الرغم من هذه الانفلاتات الزمنية تركز القصيدة على زمن الاغتيال القصير الذي لا يتعدى لحظات المواجهة بين القاتل والقتيل، ثم إطلاق النار وسقوط هذا الأخير جثة هامدة، وتتعمد القصيدة إطالة هذه اللحظات القصيرة وجعلها زمنا مركزيا، أو بؤرة تتفرع عنها بقية الأزمنة وتَنْسَلّ من خلالها خيوط التداعي.

والقصيدة في ذلك كله تستقطر اللحظات الإنسانية الرهيبة؛ لحظات المواجهة التي يتجاسر فيها القاتل وتواتيه الجرأة على إزهاق روح آدمية، وإن كانت مُسْتَحِقَّة للقتل. وتتجلى هذه اللحظة بعد إطلاق الطلقة الأولى:

**ثم دوّت طلقتي الأولى**
**رأيت الحرس المذعور يجري**
**ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا**
**فكأني خفت من نفسي**
**وأطلقت، وأطلقت عليه**
**وهو مشدود إلى زاوية النارِ،**

كما لو أنه قد وطّـن النفس على استقبالِها حين تـُدمدمْ
لم يكن يهرب مني
كان قد أصبح مشدودا بخيط غير مرئي
إلى موت محتمْ
فأدار الجسد الصامت نحوي
يتقاضاني الذي يكفيه من حقدي،
إلى أن يعرف الراحة من
هذا اللقاء المتجهمْ
آه ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق،
حتى تستقر النار في اللحم،
ترى أي حديث متلعثمْ
كان يجري بيننا
هل قال لي من أنت ؟!
كانت أغنياتٌ من بلادي
وقتها تلمع في ذاكرتي
والمطر الناري يعلو ويجمجمْ
مزهرا في صخرة الجسم المعادي (٨٦)

تتصيد هذه الأبيات المشاعر الإنسانية العامة، ولعل (**الذعر**) هو الشعور الطاغي الذي تأتلف حوله، هذا الذعر ينفذ متغلغلا في كل الشخوص التي تشغل الحيز السردي، فالطلقة الأولىٰ تُخلي الفندق المأهول من روّاده، والحرس ينأون عن الصورة حين يستبد بهم الرعب؛ فيخلون ما بين القاتل والقتيل؛ وهكذا تضيق الصورة وتضيق وتتركز علىٰ طرفي الاغتيال منفردين.

ويتعمق التصوير الشعري حين يُبْرز الانشطار النفسي في القاتل فهو من ناحية مجرم سفـّاح يستمرئ القتل وإراقة الدماء وإن كان موتورًا، ومن ناحية إنسان فيه ما يعترئ الناس جميعا من ضعف أمام الموت.

إن لحظات الاغتيال نفسها لحظات أليمة للقاتل، فحقده وكراهيته للقتيل ونفسه التي تتطلع للانتقام لا تجد شفاءها في هذا الانتقام؛ وإنما تتقاضاه باللوم والوجيعة، وهو – أي القاتل – في الوقت نفسه فدائي يقوم بمهمة وطنية لا مجال للتراجع عنها بعد أن صارت في حيز التنفيذ، ولذا تلمع أغنيات بلاده في ذاكرته خلال لحظات الاغتيال – هذه الطويلة الممتدة – التي يعلو مطر النار فيها مجمجما.

إنه يخاف من نفسه المُحَمَّلة بكل هذه الجوانب المتناقضة، ولا يرئ خلاصا من هذا الخوف حين يحتدم الصراع إلا بمواصلة الإطلاق. عندها يحيل الخيال الشعري هذا المشهد الدموي البغيض من خلال مجموعة من التشبيهات المركبة إلى زهرة متألقة، إنها زهرة الظفر التي شقت صخرة الجسد المقتول حين اسّاقط عليه وابل النار.

أما المقتول فهو – أيضا – نفس بشرية يُباغتها القتل، فنراه وقد تملـّكه الرعب وارتجف وجهه؛ بيد أن الموت المحتم لا مهرب منه. ليس أمام تلك الذات المقتولة وقد أدركت ضراوة المصير، وأيقنت أن الموت لا مناص منه ولا فكاك؛ ليس أمامها إلا التجلد، التجلد الذي يشعر معه القاتل أن قتيله قد **(وطَّن النفس على استقبال نيرانه حين تدمدم)**.

لم يكن من القتيل المُبَاغَت إلاّأن أدار جسده الصامت وتهيأ للسقوط وعيناه الصامتتان المندهشتان مُصَوَّبتان إلى القاتل الذي يتوهم حديثا متلعثما دار بينهما قبيل لحظات السقوط، لم يفطن منه إلا على هذا السؤال المحوري: **(من أنت ؟)**. أيا كان القتيل منحطًا وبغيضًا فهو يمتلك من المسوغات ما يبرئ به ذاته، ويستنكر أن تمتد إليه يدٌ بالقتل، ومن حقه أن يعرف قاتله، وأن يعرف بأي ذنبٍ أزهقت روحه؛ ومن ثم يدوي هذا السؤال المحوري: **(من أنت ؟)**.

والحق أن هذا السؤال يتخذ محوريته من خلال ارتباطه القوي بدوافع الاغتيال، وهو يقدم تكثيفا للموضوع الشعري الذي يعبر عنه العنوان وتطرحه القصيدة: **(اغتيال)**، أيكون القاتل الذي يغتَال الظالمين مجرما أم بطلا ؟ إن الاغتيال أو تسليط الموت على إنسان – كائنا من كان – هو أمر مروِّع ومسْتَنْكَرٌ على المستوى الإنساني. أجل إن القتل أنفى للقتل؛ بيد أن القاتل يمر بتجربة رهيبة وغير محتملة، وربما كانت أشد إيلاما مما يعانيه القتيل.

ما الذي يحمله على خوض هذه التجربة؟ أهو جبروت القتيل؟ وهل يكونُ مُبَرِّرا لارتكاب هذه الجريمة البشعة؟! أي إنسان تراه هذا القاتل؟ كل هذه التساؤلات مكتنفة في تجربة الاغتيال التي يطرحها موضوع القصيدة وهكذا تتجدد التساؤلات والتناقضات، والتي تبلغ ذروتها في نهاية القصيدة:

**من أنا حقا ؟ ترى هل كان يدري**
**أنه ألقى سؤالا خطرا ؟**
**أنه لو لم أجبْ، يوشك أن يهزمني**
**يوشك أن يرجع لي منتصرا ؟** (٨٧)

تتـوجه القصيدة – إذن – نحو بُعد إنساني محض، بُعد إنساني يتجاذبه قطبان متناقضان: (البطولة)، و(الوحشية)، ولا بد للقاتل أن يحسم هذا التساؤل مُحددا: **(من يكون ؟)**، فهو حين يُسلِم نفسه إلى تلك العواطف الإنسانية قد يتخلى عن بطولته ونضاله، عندئذ يوشك أن يقع في الهزيمة المنكرة، ومن ثمّ يعود القتيل منتصرا ظافرا بالحياة والبقاء ومواصلة الجبروت.

إن القصيدة لا تنحاز إلى طرف من طرفي القضية، وهي لا تنتصر لمبدأ القتل ولا لعاطفة الرحمة؛ إنها لا تنتصر للقاتل ولا هي تنتصف منه متحيزةً إلى روح القتيل المزهقة؛ وإنما هي تضع قارئها في بؤرة الحدث منذ اللحظة الأولى التي يلتقي فيها بالعنوان، مسلطة عليه هالات من المشاعر الإنسانية المتباينة الكامنة في تجربة الاغتيال ذاتها.

إن القصيدة – وقدَنحَت هذا المنحىٰ الإنساني الخالص – تنحرف بعيدا عن حادثة الاغتيال بأبعادها الحقيقية، وتصفو من العلائق الواقعية مبلورة لجوهر الجانب الإنساني الصافي، أما الحدث الذي اتخذت منه عنوانا فهو حدث فني في المقام الأول؛ إذ يعبر عن الاغتيال المطلق بأبعاده النفسية المجرّدة التي يقدمها الموضوع الشعري.

**ثالثا: المكان في العنوان**

للمكان في ثقافتنا العربية خصوصية كبيرة؛ فنحن – حتى في رؤيتنا الواقعية له – لا نهمل ما ينطوي عليه من أبعاد نفسية، ومن الوارد ألا يعنينا فيزيقيا قدر ما تعنينا أبعاده الفكرية والعاطفية المحفورة في وجداننا على المستوى الفردي والجماعي. ولا غرو أن تكون هذه الخصوصية بما فيها من ثراء وجداني دافعا قويا لاستحواذه على حيز لا يستهان به من مساحة الشعر العربي.

إن قصائد تراثنا الشعري القديم خير شاهد على الحفاوة الشعرية الكبيرة بالمكان، فلا يفوت قارئ ذلك الشعر أن يلاحظ هذا الإلحاح الغريب على ذكر أماكن بعينها، بل وتحديد مواقعها ووصف معالمها ورصد تحولاتها؛ ما كانت عليه، وما صارت إليه. ولا أحسب الشاعر القديم ضيق الأفق إلى درجة يبالغ معها في تحديد تلكم الأماكن مستهلا بها مطالع القصائد لمجرد وصف تقريري محض؛ وربما صح اعتبار كثيرٍ من تلك الأماكن رموزًا إيحائية أكثر من كونها إشارات ذات مرجعية إخبارية.

وإذا عرفنا أن بعضًا من المطالع كان عنوانا استهلاليا، أو أنها – على الأقل – تتوازى مع العنوان في صدارتها للقصيدة جاز القول بأن الشعراء القدامى جعلوا من عناوينهم الاستهلالية أو صدور قصائدهم تلويحا إيحائيا رامزا لقضاياهم النفسية والوجدانية.

أما شعرنا الحديث والمعاصر فإنه قد تخلى – بطبيعة الحال – عن ذلك التقليد العتيق وأضحى في وسعه أن يجعل المكان بارزا في عنوان قصيدته، ملوحا بما يثيره ذلك المكان في نفس المتلقي من إيحاءات؛ بيد أن البون شاسع بين المكان الماثل عنوانا والمكان المُلوَّح به في مقدمة القصيدة، فهذا الأخير يغلب عليه ألاّ يبرح صدر القصيدة ثم يمضي الشاعر سالكا في موضوع آخر، أما المكان المُبْرَزُ عنوانا فهو آكد حضورا وأكثر اتصالا بموضوع القصيدة؛ إن لم يكن هو موضوعها المحوري أصلا. فضلا على كون العنوان أوجز من المقدمة الاستهلالية للقصيدة؛ وبالتالي يتعين على ذلك المكان المُتخذ عنوانا أن يكون مُخْــتزنا من الإيحاءات ما يخول له تهيئة القارئ وتعبئته بتلك

المشاعر الوجدانية قبل القراءة؛ ثم يكون على الشاعر – في الخطوة التالية – إعادة صوغ هذا المكان صوغا شعريا، وقد يعزز ذلك الصوغ الفني تلك الإيحاءات المُبْتعَثة من العنوان أو ينحرف عنها تبعا لرؤية الشاعر وطبيعة تجربته الفنية.

ومن القصائد التي تتساوق مع إيحاء عنوانها قصيدة: **(قصر الحمراء)** لمعروف الرُصافيّ، وهو عنوان يُحَفِّز ذاكرة المتلقي بفيض دافق من المشاعر العميقة؛ فقصر الحمراء يثير في ذاكرة العربي كثيرا من كوامن الشجن والكآبة، لقد كان ثمة عرش لمملكة عربية إسلامية عظيمة يدوي تاريخها في الآفاق، لكنها زالت وأنهى زوالها ثمانية قرون من الحضارة الإسلامية العربية في أوربا، وقد شهدت أروقة ذلك القصر لحظات النهاية الأواخر، فبين أرجائها كان توقيع آخر ملوك الأندلس من العرب المسلمين معاهدة التسليم التي تلتها نكبات وفواجع لا حصر لها. ولم تُبْقِ عوادي الزمان من القسمات العربية لذلك القصر الأشمّ ونقوش: **(لا غالب إلا الله)** إلا باعثا من بواعث التأسي إذ صارت مثوى لتاريخ طويل عريق يحمل ما يحمل من مآثر ومآسٍ [٨٨]. ولم تغب تلك المعطيات الوجدانية الثرية عن قصيدة الرُصافيّ، فقد كانت جُلّ ما يطرحه موضوع القصيدة يقول الرُصافيّ:

**قِفْ علـــى الحمـــراء و انْـدُبْ**
**مُضَـــرَ الحَمْـــرَاءَ فِيـــهِ**
**واسأل البنيـــانَ يُنْبِئـــك بأنبـــاءِ ذويهِ**
**ويحدِّثْـك حديـــثَ المَجْـدِ والعَيْـشِ الرَفِيـهِ**
**بكلامٍ محـزنِ اللـهـجةِ يُبْـكي مَـنْ يَـعِـيْـهِ**
**فَـيَـقُـولُ القَـلْـبُ: " آهٍ "**
**وتَـقُـول الأذن :" إيـهِ "**

صاحِ لو كانَ لذا الدهـــــرِ حيـــــاءٌ يَقْتَـنِيـهِ
ما رمى العُرْب أبَـــاة الضيـــمِ بالخَطْـبِ الكَرِيْـهِ
لا، ولا جرَ بغرنَـاطـــــةَ أذيـــــــالَ سِنِيْـهِ
حيْـــثُ هَـذَا القَصْـــــر أمْسَـى
خاليـــــــــا منمُبْتَنِيـــــــهِ
فـــازدر الدهْـــر و سَفِّـــــــهْ
كـــلَّ مَـــنْ لا يزْدَرِيْـــــهِ
وإذا كُنْـــتَ حليمـــــــــــا
فابْـــكِ مِـنْ دهْـــرٍ سَفِيْـــه[٨٩]

تلح الأبيات على ابتعاث التأسي من المتلقي، وهي تستحضر القارئ استحضارا حين يتوجه إليه الخطاب بشكل مباشر من خلال ضمائر الخطاب الظاهرة، أو تلك المضمرة في صيغ الأمر؛ ولو صح افتراض عنوان شامل ودقيق لما تحويه هذه المقطوعة لكان على سبيل المثال:

**(دعوة القارئين للتأسي على قصر الحمراء ونكبة العرب والاعتبار بالدهر وخذلانه لمن يأمن غوائله)**، بيد أن الشاعر قد اختزل هذا كله في عبارة موجزة: **(قصر الحمراء)** مُعولاً على ما سيفضي به هذا العنوان الموجز.

وليست هذه المقطوعة – على كل حال – بالغة درجة كبيرة من الإحكام الفني، فهي لا تستجلب من تفاصيل المكان ما تنسج به صورا فنية تدعم هذا التأسي على نحو ما يصنع البحتري (ت ٢٨٤هـ) مع إيوان كسرى – مثلاً –، بل لا ترصد من تفاصيل المكان شيئا على الإطلاق، بيد أن ما يعنينا أنها استطاعت أن تقذف قارئها بعنوان يطلق أوجاعه؛ ثم راحت بنيتها الفنية تكرِّس من تلك الأوجاع مستزيدة لها.

وقد يكون الأمر على نحو نقيض لما تقدمه قصيدة **الرُصافيّ** المساوقة بين البنية وإيحاء العنوان المكاني؛ فمن الوارد أن ينحرف الشاعر بعيدا عن الإيحاء المبدئي الذي يقدمه العنوان إذا كان ثمة مبررات فنية تدعو إلى ذلك. وهو ما يتحقق في قصيدة: **(زنزانة العذاب رقم ٧٣)** للشاعر الجزائري **مُفدي زكريا** (ت ١٩٧٧م) [٩٠].

والواقع أن تجربة السجن تجربة فردية لم يعايشها جمهور عريض من القارئين، لكن المكان الذي يطرحه العنوان: **(الزنزانة)** ينطوي على بعضٍ من الجوانب الإنسانية التي تثير إيحاءً مبدئيا قوامه الشفقة أو الرحمة؛ فالشاعر يقدم المكان مقرونا بإضافةٍ تشي بما فيه من معاناة، فهي: **(زنزانة العذاب)** كما أنه يحددها تحديدا مفصلا برقمها، وهو ما يدعم ويساند الإيحاء؛ فالتجارب المريرة في حياة الإنسان تكون عصية على النسيان، مقرونة في الذاكرة بتفاصيل دقيقة تتعلق بمكانها وزمانها. ولم يكتفِ الشاعر بهذا الإيحاء المرصود؛ فقد نقله بشكل صريح ومباشر من خلال تذييل العنوان بظروف إبداع القصيدة؛ حيث يقول في ذلك التذييل: "زُجّ بالشاعر في زنزانة مظلمة بسجن بربوس إثر أن أسلمته زبانية العذاب للسجانين يوم ٢٨ أبريل (نيسان) ١٩٥٥ فهاجت في أعماقه المواجد، ونظم هذه القصيدة في أعماق الزنزانة، وحفظه بيتا بيتا لاستحالة كتابته"[٩١].

يكرس عنوان القصيدة والعبارات التي ذُيِّل بها – إذن – لشعور مبدئي قوي هو المعاناة الكبرى من السجن وما لاقاه من عذاب فيه. أما القصيدة فهي تهدم هذا الشعور من بيتها الأول لتقدم لقارئها استهانة كاملة بهذا العذاب وتحديا صلبا لذلك المكان المتجهم الذي يقدمه العنوان، يقول الشاعر:

**سيَّان عندي مفتوحٌ و مُنْغَلِقُ**

**يا سجنُ بابُك أم شدت به الحَلَقُ**

**أم السياطُ بهَا الجلاَّدُ يُرْهِبُنِي**

**أم خازن النار يكويني فأصطفق**[٩٢]

يطرح الشاعر في مطلع قصيدته رؤيته المتحدية للسجن، وهي تقرن تسوية شاملة بين الانعتاق من وراء أسواره والبقاء بين براثن جبروته؛ بل إن البناء اللغوي يميل إلى تكديس الدوال المُحِيلة إلى ذلك الجبروت: (**منغلق، شدت به الحلق، السياط، الجلاديرهبني، خازن النار، يكويني**) في مقابل كلمة واحدة تحيل إلى الانعتاق والتحرر: (**مفتوح**) وهو ما يُعدُّ إمعانا في إظهار التحدي. أما المفردة الأخيرة (**أصطفق**) فإن السياق العام يسمح بتأويلها واحدة من دوال العذاب؛ عندما تكون تصويرا لرجفة الجسد واضطرابه بعد تعرضه للعذاب، كما يسمح بتأويلها دالا من دوال النصر عندما يكون الشاعر طرفًا رابحًا في صفقة يشتري فيها المجد والنصر بالعذاب والألم[٩٣]. ويصل الأمر بالشاعر في مرحلة متطورة من مراحل القصيدة إلى استئناس للألم، بل وإلى ألفته واعتياده والرضا به، يقول الشاعر مخاطبا سجنه:

**إني بلوتــك في ضــيق، وفي ســعةٍ**

**وذقت كأسـك لا حَقِـدٌ ولا حَنِـــقُ**

**أنام ملءَ جفـوني غبطـةً و رضًـــــا**

**على صياصِيك، لا هـمٌ ولا قَلِـــقُ**

**طوعَ الكرى وأناشيدي تـهـدهـدنِي**

**وظلمة الليل تغرينـــي فـأنطلقُ**[٩٤]

والحق أن القصيدة طويلة الأنفاس ممتدة، ولا ينحرف التيار الشعوري فيها عن هذه الروح الهازئة بالسجن المتهاونة بأهواله، وإن تعددت التقنيات والصور الفنية المبرزة لهذا الموقف. وهي في بنائها المتكامل تناقض الإيحاء المبدئي الذي يُصَوِّره العنوان للقارئ، والذي قد يوقع في نفسه أنها قصيدة تجأر بالشكوى وتفيض بالأوجاع، وهو تناقض مقصود؛ لأن تعاطف القارئ ومشاركته الوجدانية مع الذات الشاعرة المعذبة ستكون أكثر فاعلية عندما تـُقـَابل صورة الألم القوي التي تعلق بذهنه قبل الخوض في قراءة القصيدة بصورة الصمود والاستهانة المتوالدة أثناء القراءة.

لقد اعتمدت القصيدتان السابقتان: (**قصر الحمراء**) و (**زنزانة العذاب رقم ٧٣**) على ما يكتنز به المكان من إيحاء، فكان العنوان المكاني مدخلا شعوريا يسبق القراءة؛ بيد أن بعضا من العناوين المكانية لا تنطوي على إيحاء معين، ومن ثم لا تفلح في إثارة المتلقي بشكل مبدئي؛ فهي أعلق ما تكون بالتجربة الذاتية الشخصية؛ أو الإقليمية الضيقة التي لا تتجاوز أهل ذلك المكان المُتَّخِذِ عنوانا؛ فمكمن العاطفة تجاهه لا يبرح الذات الشاعرة، عندئذ لا يكون العنوان مدخلا شعوريا، ولا يكون الدور المنوط به متعديا الإشارة الموضوعية المجردة لما تُبَلِّغه القصيدة؛ لكن هذا النوع من العناوين قد يكتسب أهميته من خلال بنية القصيدة نفسها؛ فتكون الإثارة التحفيزية مرهونة بإعادة القراءة، لأن قراءتنا لقصيدة ما "تحقق لعنوانها في أغلب الأحيان أهمية أعمق، إذ يتردد رنانا مع محتويات القصيدة في حالة تعاطف ومواجهة لطبقات جديدة من المعنى"[٩٥]؛ وقراءة العنوان بعد التشبع الفني بالقصيدة ستكون بلا شك قراءة مختلفة لأن العنوان – إذ ذاك – سيكون مُرْدَفاً بطبقات الدلالة الفنية المُتَذَوَّقة، ومصحوبا بما استطاعت القصيدة إثارته من نشوة جمالية.

ومن القصائد التي يتحقق فيها هذا الأمر على نحو كبير قصيدة: (**الخرطوم**) للشاعر السوداني **التجاني يوسف بشير** (ت ١٩٣٦م) والعنوان شديد الإيجاز، فهو لا يفضي إلا باسم المدينة دونما وصف أو إشارة لأي دلالة تتعلق بها، ولا أحسب أنه يثير في المتلقي العام شعورا وجدانيا ما قبل القراءة، وربما لا يثير إلا ما تحيل إليه دواله فيزيقيا وجغرافيا. أما الشاعر فإن إدراكه لهذا المكان إدراك جدّ مختلف؛ فهو لا يغفل عن تلكم العناصر الفيزيقية والأبعاد الجغرافية الماثلة؛ لكنها بالنسبة له عنصر من عناصر التشكيل الشعري التي تنصهر في بوتقة الخيال مع عناصر وجدانية داخلية أخرى، فالشاعر حين يبدع المكان شعريا يكون " أمام قطبين يمثل أولهما قطب الداخل، ويمثل ثانيهما قطب الخارج، وينشأ عن طريق الجدل بين هذين القطبين

تشكل المكان الشعري، بما يشتمل عليه من خصائص فيزيقية وخصائص مجردة في آن واحد " [٩٦]؛ ومن ثم يبدع المكان الذي يحيل إليه العنوان إبداعا جديدا تتحقق من خلاله شاعريته، ويمكن التمثيل لهذا التحول الذي يجعل الخرطوم مكانا شعريا بالمقطع الأول من قصيدة **التجاني**:

**مدينـــةٌ كالزهـــرةِ المُـوْنِـــقَهْ**

**تـنفحُ بالطِيـــب عـلى قـطـــرها**

**تحسبهـــا أغنـــيةً مُطـرقـــهْ**

**نَغَّمَهـــَا الحُسْـــنُ علـــى نَهْرِهـــا**

**مُبْهَـمـــــةٌ أَلحَـانُهَـــا مُطْلقَـــهْ**

**رجَّعَـــهَـــا الصَيْـــدَحُ مِنْطَيْرِهـــا**

**وشمسُهَـــا الخَمْريّـــةُ المُشْرِقَـــهْ**

**تُفْرِغُ كَـأْسَ الضَوْءِ من بدرها** [٩٧]

إن الأثر الشعري ليس وليد عنصر بنيوي واحد، وإنما هو وليد لتضافر العديد من العناصر، ولعل أول هذه العناصر عنصر الموسيقا، فهي – عند إحكامها – تضفي على الموضوع مسحة إبهام طفيفة تؤجج الجمال الشعري المنشود، وهذه المقطوعة فياضة بالموسيقا، فهي غزيرة التقفية؛ إذ ألزم الشاعر نفسه بأن يجعل للأشطر الأولى من كل بيت قافية مطردة في كل مقطوعة فضلا عن القافية الأصلية، وجعل لقافيتي الشطرين –.في هذه المقطوعة – إيقاعا صوتيا واحدا وإن اختلف الروي؛ فكلا القافيتين من (المتدارك)، وتردد صوت القافيتين معا في كل بيت مصحوبا بـهَاءِ الوصل الساكنة (قهْ)، ثم المفتوحة (ها) يشيع جوًا شبيها بأجواء مجالس الذكر التي يقيمها الصوفيون؛ والتي يكون للإيقاع القوي المنتظم فيها – شأن هذه المقطوعة – دور في تهيئة الذاكرين – وثمَّ القارئين – للدخول في حالة من الاستغراق والسُكْر"

وإذا كان الإيقاع إشارة طبيعية إلـى عمق الانفعال فإن هذا الإيقاع يميل – وفقا لقانون علمي آخر هو قانون العدوى العاطفية – إلى أن ينقل الانفعال " [٩٨]. وفي وسط هذا الزخم الموسيقيّ الإيقاعي يأتي الصوغ الفني للموضوع، ومن خلاله تتحور تلك المدينة وتتجرد من كتلتها الحجرية لتغدو من خلال التشبيه مجرد زهرة.

وإذا كانت تقنية التشبيه قائمة على " وعي وتعقل ووضوح وتقدير، وهي تقرب بين الطرفين لكنها لا توحدهما، ولا تتيح للشاعر ذلك الاستغراق العميق بالأشياء"[٩٩]؛ إذا كان الأمر على هذا النحو فإن شاعرنا لا يفتأ يداخل بين الطرفين موقعا في نفس المتلقي أن أحدهما قد حل في الآخر؛ فلا يستطيع المتلقي أن يفصل بين صورة الزهرة وصورة المدينة، ومنشأ هذا التداخل هو تمييع الضمائر والحيلولة دون صرفها نحو ذويها بقرينة من القرائن، فالصور الجزئية المتممة للتشبيه يمكن صرفها إلى طرفيه؛ فالمدينة والزهرة كلتاهما: **(تنفح بالطيب على قطرها)** أما **(الضفاف السحرية المورقة التي يخفق النيل في صدرها)** فما الذي يمنع كونها ضفاف مدينة الخرطوم محفوفة بالخضرة دون أن تكون ضفاف الزهرة التي ارتوت بماء النيل فخفقت قطراته على صدرها ؟ إن تشبيه المدينة بالزهرة يضفي لمسة من التجريد عليها، حين تتضاءل الكتلة العملاقة لتلك المدينة لتغدو مجرد زهرة؛ وها هي الكتلة تزداد خفاء؛ بل تتلاشى تماما عندما تصبح صوت أغنية يشدو بها الحُسْنُ على النهر، ويوقع أنغامها صداح الطير.

وفي نهاية المقطوعة تقفز صورة جديدة يجد القارئ فيها كئوس الضوء التي تغترفها الشمس من القمر لتصبها علينهار المدينة إشراقا فاتنا؛ بل هو إشراق تلوح معه صورة السُكر والهُيام حين يُعرِّض الشاعر بالخمر والكأس في **(شمسها الخمرية)** و **(كأس الضوء)**. وذلك كله في زخم من تشخيص وتجسيم لبعض عناصر الصورة بشكل يخرج بها عن الألفة: **(قلب النيل)** **(أغنية مطرقة)** **(نغمها الحسن)** **(شمس**

خمرية تفرغ كأس الضوء)، فضلا على تداعي تلك الصور الجزئية في سياق يخرج بالصورة الكلية (**صورة المدينة**) عن ألفتها التركيبية لتكون أشبه بمعنى صاف مجرد ، مما يجعل البنية الشعرية لهذه المقطوعة ذات وهج رمزي فيّاض؛ ذلك لكون " الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاءً وتجريدا، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها؛ لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات"[١٠٠]. وأحسب أن هذه الذات الشاعرة المدفوعة برؤيتها الداخلية الخاصة قد استطاعت من خلال بنيتها الفنية المتفردة تغيير الواقع المادي للمكان وطرحه طرحا جديدا. وفي إطار هذا الطرح المتفرد ربما لا يكون عنوان القصيدة عند قراءة تالية لها مُفرغا من الإيحاء؛ ولا شك أن تشبع القارئ وإحساسه بالأثر الفني للقصيدة سيجعل طبقات عميقة من الدلالات والإيحاءات تطفر إلى ذهنه متداعية بشكل ما عند إطلالة منه على العنوان، فلا تكون (**الخرطوم**) مجرد مدينة؛ وإنما هي معنى رمزي إيحائي صاف.

وقد يغدو العنوان المكاني محيلا إلى موضع ذي علاقة كبيرة بفحوى الموضوع الشعريّ الذي يتناوله الشاعر، ومن القصائد تنحو هذا المنحى قصيدة: (**على الجبل**) للشاعر التونسي: محمد الشاذلي خزنة دار، وهي قصيدة غزلية نمطية، أما الجبل فهو (**جبل المنار**) سُكنى معشوقته[١٠١]، وكذلك قصيدة: (**الجسر**) لمحمود درويش، وهي قصيدة يتبلور محورها البنائي حول حدث مأسوي شهده ذلك الجسر الذي تجعل منه عنوانا لها؛ وهو إطلاق الجنود الإسرائيليين النار على بعض عابريه المتطلعين إلى اجتيازه وصولا إلى الضفة الفلسطينية من نهر الأردن، وتأتي ذروة ذلك الحدث في قول الشاعر:

**أمر بإطلاق الرصاص على الذي يجتاز**
**هذا الجسر. هذا الجسر مقصلة الذي رفض**

**التسول تحت ظل وكالة الغوث الجديده.**
**والموت بالمجان تحت الذل والأمطار، منْ**
**يرفضه يُقتل عند هذا الجسر، هذا الجسر**
**مقصلة الذي مازال يحلم بالوطن** (١٠٢)

وُتبرز هذه الأبيات المكان (**الجسر**) من خلال تكرار الكلمة بمعدل مبالغ فيه، والحيلولة دون استخدام ضمير الغائب تعبيرا عنه؛ كما تبرز دلالة صعوبة العبور (على الرغم من حتميته ووجوبه) من خلال طريقة الكتابة نفسها؛ واستخدام (التضمين العروضي) بتعليق نهايات السطور الشعرية مع بدايات السطور التالية (**يجتاز / هذا**) (**رفض / التسول**) (**مَنْ / يرفض**) (**هذا الجسر / مقصلة**)، واستخدام التضمين في الشعر التفعيلي مسألة اختيارية نظرا لمرونة البيت الشعري وعدم تقيده بعدد محدد من التفاعيل؛ مما يجعلها ذات دلالة (١٠٣).

والعنوان المكاني قاسم مشترك بين الشعر والفن الروائيّ، فأغلب أعمال الروائي المصري **نجيب محفوظ** (ت ٢٠٠٦م) عناوينها أسماء لأماكن يسكنها أبطال الرواية، أو تكون مَسْرحا للجانب الأهم من أحداثها مثل رواياته: (**خان الخليلي / بين القصرين / زقاق المدق... إلخ**).

بيد أن شعرية القصيدة وتعويلها على الجانب العاطفي مما يخول للعنوان بعدًا تأويليًا أعمق من الرواية، فمن غير المستبعد أن يُسقط القارئ عليه إيحاءات جديدة يعززها موضوع القصيدة، فالجبل في قصيدة خزنة دار – مثلا – يتساوق مع شموخ حبيبته وعنادها وتأبيها، كما أن الجسر عند درويش رهين بالصلة المُنْبَتَّة على الرغم من الارتباط الوثيق، و رهين بالأمل القائم في العبور.

وقد ينسحب إيحاء العنوان المكاني على جملة وافرة من القصائد عندما يكون عنوانًا للديوان؛ كما في ديوان محمود حسن إسماعيل (**أغاني الكوخ**)؛ وهذا الديوان

مثال جيد للوحدة الموضوعية ؛ فهو – باستثناء قصائد محدودة – يدور في إطار القرية المصرية متغنيا بجمالها الفياض من ناحية، و منحازا – من ناحية أخرىٰ – إلىٰ الفلاح المصري الذي يكد ويشقىٰ قانعا بما هو فيه من شظف العيش؛ دون أن تخلب لبه حياة الترف التي يرفل فيها مُسْـتعبدُوه الأثرياء.

وهذان المحوران الدلاليان هما قطبا الموضوع الشعري الذي تدور حوله قصائد الديوان. و(**الكوخ**) في عنـوان الديـوان ينتـمي إلىٰ الطـرفين الدلاليَّين كليهما ، فهو من خلال رؤية بلاغية يصح أن يكون من قبيل المجاز المرسل الجزئي عن القرية، كما يصح أن يكون مجازا مرسلاً علاقته المحليّة عن ذلك الفلاح البائس الذي اتخذه سُكناه.

علىٰ أن هاتين الصورتين لا ينبغي أن تنفك إحداهما عن الأخرىٰ؛ فهما صورتان متلازمتان تتداعيان سويا عبر قصائد الديوان. ويحقق المجاز الجزئي جمالية مؤداها: رؤية القرية كاملة من خلال ذلك المكان المحدود الذي يُظهر خصوصيتها و ملامحها الطبيعية والنفسية في صورة مكثفة؛ وبالتالي تعميم صورة الفقر والشقاء عليها؛ وهي عين الصورة التي تنعكس علىٰ الفلاح نفسه من خلال المجاز المحلي الذي يُمَكـِّن من رؤيته عبر زاوية المكان المحدود الذي يعيش فيه. وخطورة هذا الأمر

تتبدىٰ في توسيع الاستخدام البلاغي ليكون صورة دلالية عامة لا مجرد صور تزيينيّة متشظية.

ولعل هذا الأمر مما يجعل مفردة (**الكوخ**) شديدة الشيوع في قصائد الديوان؛ فضلا عن كونها عنوانا لأول قصائده التي يصرح بيتها الأول في مباشرة تامة بانحياز الشاعر الوجداني:

**بعثر عليـه الـدمع مـا صـفقت**

**في قلبك الألحان يا شـاعرُ**[١٠٤]

وعلى الرغم من إلحاح الشاعر في كثير من قصائد الديوان على إيحاء الفقر والعوز اللذين يعكسهما عنوانه؛ فإنه لا يتخذ من صورة (**الكوخ**) تكأة لهذا الإيحاء منفردا دون سواه، فشيوع الصور البلاغية في نمطية مُفْضٍ – بطبيعة الحال – إلى إزهاق روح الإيحاء، وإنما " تكون البلاغة من أجل أن تؤسس دلالة جديدة تضاف إلى معاني اللغة وإلى رصيدها الذوقي والمعرفي"[١٠٥]، ومن هذا المنطلق نجد في الفلاح والقرية اللذين تضمرهما صورة الكوخ إيحاءات الكرامة مثلا، حينما يقف المحب القروي على أعتاب القصر مناجيا حبيبته الثرية التي لا تحفل به ولا بشكواه، فيقول في قصيدة (**وقفة حيال القصر**) :

**هجرت كـوخي وهـوى سـحره**

**وعشــبه الزاهــي و نـــــوّاره**

**وجئــت للقصــر أنــادي بــهِ**

**معبـودة غابـت بأستــاره**[١٠٦]

أو إيحاءات الطهر والنقاء، إذ نرى في هذا الديوان البَغِيَّ الريفية التي راحت تبيع جسدها في سوق المدينة وقد انتابها الندم؛ وحنَّت إلى كوخها وذلك حين تقول في قصيدة (**دمعة بغي**):

**عصــفت بي الأرزاق في بلــدي**

**فتركتـه... واحســرتا وطنــي!**

**كوخي الجميـل و ملعبـي و ددي**

**ومراحي المحبوب !واحزني!**[١٠٧]

(**أغاني الكوخ**) – إذن – هي أشعار القرية والفلاح؛ التي تبلور المكان البسيط المتواضع ليكون عنوانا شاملا يَلفُّ في أكنافه كل المعاني السامية التي يحويها الريف وتبديها قصائد الديوان.

**رابعا: الزمان في العنوان**

العلاقة بين الإنسان والزمان علاقة أزلية خطيرة، لا يجوز اختصارها في إطار ضيق محدود يكون الزمان خلاله مجرد ظرف متضمن للوقائع والأحداث؛ إنها علاقة رهيبة نرىٰ الزمان فيها محركا لمصائرنا، وموجها لما يعتور حياتنا من آلام وآمال، وهي – علاوة علىٰ ذلك – مرهونة بأبعاد دينية، وفكرية، وتراثية... إلخ.

وللشعراء مواقف تجاه الزمن تتحرك في هذا الإطار أيضا؛ لكنهم (وإن كانوا مدفوعين نحو تلك المواقف بدوافع من تجاربهم الإنسانية وخبراتهم البشرية) يحاولون ترجمتها إلىٰ مواقف فنية في المقام الأول.

وعندما يتوجه العنوان توجها مباشرا نحو الزمن فإن ذلك يعنىٰ في تصور أوليٍّ أن القصيدة تتخذ من الزمن بعدا دلاليا محوريا، خاصة إذا كان العنوان مشيرا إلىٰ الزمن بشكل مطلق دون تحديد، كما في قصيدة: **(الزمان)** للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي (ت ١٩٥٧م).

والقصيدة تتكون من موقفين متناقضين، **أولهما** جماعي يستشعر الناس فيه القلق والترقب تجاه الزمان، فيتلاعب بهم؛ ويمضي متثاقلا بطيئا علىٰ ذي الحاجة والمتأسي، بينما يمضي كبارق عارض إذا توددت الدنيا ولانت ! ولكن الشاعر بعد أن يرصد هذا الانطباع الجماعي تجاه الزمن يلقي بالتبعة في ذلك كله علىٰ الناس أنفسهم :

**قهـر الـورى و أذلهـم أن الـورى**

**متعلـل، أو طـامـع، أو مجتـدِ**

**جعلـوا رغـائبهم قيـاس زمـانهم**

**والدهر أكبر أن يقاس بمقصد** (١٠٨)

**والموقف الأخير** : هو موقف للشاعر نفسه مباين لما عليه الناس، فقد استطاع الفكاك من قبضة الزمان حينما زهد في زمانه، وقتل رغائبه:

**من ليس يضحك و الزمان مورد**

**لم يكتـــئب والصبح غير مورد**

**ســيان أحــلام أراهــا في الكـــرى**

**عندي، وأشياء بها اشتملت يدي**[١٠٩]

والشاعر – في النهاية – يرىٰ نفسه وقد غدا صانعا للزمان، يملك زمانه بماضيه وحاضره ومستقبله:

**قبــلٌ كبعـــــدٍ حالــة ٌوهميــةٌ**

**أمسي أنا، يومي أنا، وأنا غدي**[١١٠]

إن من المهام التي يضطلع بها العنوان كونه "يؤسس سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي العمل"[١١١]، وعنوان أبي ماضي: (**الزمان**) وقدُأطْلِق من التحديد والتقييد يستند في تأسيسه لسياق العمل علىٰ إشاراته الدلالية المحدودة إلىٰ ما هو محفور في ذاكرة المتلقي من تصور سلبي تجاه الزمن، وتسير البنية الشعرية في موقفها الأول نحو هذا السياق الدلالي، وربما خُيِّل إلىٰ القارئ أن الشاعر يتبنىٰ هذا الموقف متعاطفا مع البشر المقهورين الرازحين تحت وطأة الزمن؛ لكنه – وفي البيت الثالث عشر تحديدا – يهدم هذا الموقف تماما حينما يجعل التبعة في ذلك كله علىٰ (**الورى**) بتطلعاتهم وأطماعهم ومقاصدهم؛ التي جعلوها مقياسا لجودة الزمان ورداءته (**والدهر أكبر أن يقاس بمقصد**).

ثم يكون الموقف الأخير الذي يتفرد الشاعر فيه عن الورىٰ بانتصاره علىٰ الزمان حتىٰ يغدو في البيت الخاتم للقصيدة متوحدا مع زمانه: (**أمسي أنا، يومي أنا، وأنا غدي**).

إن العنوان – كما هو بين – ينحاز إلىٰ الموقف الأول، ولو كان الشاعر أكثر نرجسية، أو أكثر حفاوة بذاته لأشار إليها؛ أو أشار إلىٰ موقفها القوي بشكل ما أو بآخر في عنوان القصيدة، لكن سكوته عن ذلك هو اعتراف ضمني بالقهر أمام سطوة

الزمن، وهذا هو موقف الشاعر منه وإن شعر بانتصاره عليه وفكاكه من قيوده؛ فانتصاره لمّا يزل فرديًا، وما هو بالتيار الجارف الذي يجعل زمرة القارئين يُغيرون من تصورهم نحو الزمن، إضافة إلى كون هذا النصر رهين بالحرمان وترويض النفس على توقع الأسوأ، وهو في حقيقة الأمر ليس نصرا بقدر ما هو رضا وتسليم بالأمر الواقع، فغاية الأمر ومحصلته أن الزمان هو الزمان كما يتصوره القارئ وكما يثيره العنوان.

وإذا كان هذا التصور واردا في الزمان على إطلاقه فليس الأمر على النحو نفسه إذا حدد الشاعر الزمان تحديدا؛ فتحديد الزمان في عنوان القصيدة هو محاولة للإمساك به وتثبيته بشكل مبدئي؛ ثم استجلائه عبر القصيدة.

بيد أن الزمان المحدد عندما لا يحمل بعدا اجتماعيا أو قوميا عاما قد لا يعني شيئًا للقارئ؛ فيكون مجرد إشارة مُبهمة قبل قراءة القصيدة، وأي إيحاء يحمله عنوان للعقاد مثل: **(ليلة الأربعاء)** مثلا ؟!

إن القارئ لن يتصور شيئا يتجاوز ظرفية هذه الليلة، والإيحاء مرهون بالقراءة، وهو بمنأى عن التأويل حتى تكشف القصيدة عن قرائنه الدلالية المُرَجَأةِ، وفي قصيدة العقاد لا يصل القارئ إلى مغزى العنوان إلا بعد شوط طويل من الصور الفنية والبلاغية التي تصور جمال الطبيعة ومطالع الصيف، وروعة المكان الساحلي ثم يلتقي بهذه الأبيات:

**ليلة الأربعاء بالله عودي**

**وأعيدي يا ليلة الأربعاءِ**

**ليلة أرسل الزمان بها عفوا فجاءت كحكمة البلهاءِ**

**قد نسينا الصباح حتى ذكرناه بنور من بدرها الوضَّاءِ**

**فوصلنا مساءها بصباحٍ**

**ووصلنا صباحها بمساءِ**

**وشربنا ونحن مرضى من الهمِّ دواءً أنعم به من دواءِ** (١١٢)

ليلة الأربعاء –فيما يبدو من القصيدة في مجملها –كانت ليلة من ليالي الوصال، عامرةً بالملذات، غير أن موقف الشاعر من الزمان – وهو الموقف المألوف العام – يستنكر هذا الرضا، فيُصَوِّر انفلات **(ليلة الأربعاء)** من زمانها على حين غرة بـانفلات **(حكمة البلهاء)**، ولا يُفـَوِّتُ الشاعر هذه البلاهة العارضة دون اهتبالٍ المزيد قبل أن يثوب الزمان إلى رشده؛ فإذا بشاعرنا يستطيل هذه الليلة على قدر المستطاع: **(وصلنا مساءها بصباحٍ ووصلنا صباحها بمساءِ)**. إنها محاولة يائسة لارتشاف اللذة التي تداوي الهموم؛ لكن العقاد على عادة مدرسة الديوان يهتم " كل الاهتمام بالعالم النفسي للشاعر، وما يتصل بهذا العالم من تأملات فكرية، ونظرات فلسفية تهتم بحقائق الكون وتفتش عن أسرار الوجود " [١١٣]؛ فتنطلق تأملاته الفكرية حول ماهية اللذة، وأن الملذات الحسية لا تسمو إلا إذا جُرِّدت وُأطلقت **(من مظاهر هذا الحس حتى تمس باب الفناءِ)**، وأن الإنسان وإنَصفـَتْ لحظات حياته يظل عالق الذهن بما يكدرها فلا تصفو ملذاته:

**خير ما في الحياة يا قلب ما أنساك ذكر الحياة و الأحياءِ**
**بيد أن النفوس تصبو إلى الذكر وإن كان فيه بعض العناءِ**[١١٤]

ولذا فهو لا يرى نفسه ظافرا – وإن اختلس من زمانه ليلة الأربعاء وزيادة – ويسلم في نهاية القصيدة بقسوة الزمان وسطوته؛ فيقول:

**ليلة أسرعت وهل يبطئ السالك إلا في الحرة العوجـــاءِ**
**حســنات الزمــان تمضـــي سراعــا**
**والرزايـــا تلـــج في الإبطـــاءِ**[١١٥]

إن الموضوع الذي يستغرق مجمل قصيدة العقاد – في حقيقة الأمر – يتعلق بـ **(حدث وانفعالات)**، و**(ليلة الأربعاء)** ما هي إلا ظرف لهذا الموضوع، وهو عنوان لا يجوز اعتباره مدخلا سياقيا أو وجدانيا للموضوع الشعري؛ فلا تعني ليلة الأربعاء شيئا لغير العقاد، وعلى الرغم من ذلك أبرز الشاعر ظرف الحدث في موضع الصدارة حين

جعله عنوانا، وللقارئ أن يسند إلى العنوان "دور العنصر الموسوم سميولوجيا في النص، بل ربما كان أشد العناصر وسما"[١١٦]. وهو ما يلفت الأنظار إلى كون: (**ليلة الأربعاء**) تشغل بؤرة القصيدة، أو منبع دلالتها المركزية؛ ففي كل قصيدة نواة دلالية محورية مهمة يجوز اعتبارها "البؤرة أو بيت القصيد، أو الجملة الهدف، ولا يعني هذا أن ما قبلها وما بعدها حشو يمكن الاستغناء عنه؛ وإنما يجب أن نجعله سببا ونتيجة"[١١٧].

إن عناصر الموضوع كلها في قصيدة العقاد تميل بقوة نحو تكثيف هذا الظرف، فالمقدمة الطويلة التي تمهد بصفاء الطبيعة وجمال المكان هي إشارة غير مباشرة إلى (**ليلة الأربعاء**) التي تتضمن هذا الجمال، ونهاية القصيدة التي تؤكد القهر أمـام الزمان تومئ إلى سرعة انفلات هذه الليلة وعجز الشاعر عن الاستحواذ التام عليها. وهو ما يجعل من العنوان: (**ليلة الأربعاء**) – بعد قراءة القصيدة – علامة وإشارة إيحائية نفسية تتعلق بالشاعر ذاته لا موضوعه، وهي إشارة تمثل موقفه من الزمان، وهو موقف لا يختلف كثيرا عن موقف (أبو ماضي) في قصيدته السابقة (**الزمان**)، فكلا الشاعرين استطاعا أن يظفرا بنصرما، لكنهما في النهاية يُسلِّمان بسطوة الزمن وقهره، فالنصر فردي محدود عند (أبو ماضي)، ولحظي عابر عند العقاد، وعنوان العقاد يمثل إيحاء بهذا الموقف النفسي المتشبث بلحظات النصر العابرة التي يأمل الشاعر في إطالتها وإيقاف عجلة الزمان عندها . والعنوان يدمج الموقف الذاتي في الموضوع، فتغدو حواشي الموضوع وأفكاره وقد تلاحمت في هذا الجانب الذاتي؛ وكأنها برهان وجداني على فكرة القهر والهزيمة أمام الزمان.

وقد يستمد الشاعر من الزمان شعورًا ذا دلالة ما، ليجعل عنوانه إيحائيا "يخاطب من القارئ ثقافةً وملكاتٍ، ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز"[١١٨] وهو – بهذا المنحى – لا يهدف إلى التعيين والوصف والإحالة إلى الزمن بمعناه الحرفي بشكل مباشر وصريح وإنما يمد من ظلال هذه الإيحاء الرامز ليشمل قصيدته كاملة.

ومن هـذا القبيل قصيدة: (**القادم عند الفجر**)، للشاعر السوداني: محمد الفيتوري، ولعنوان القصيدة طرفان أحدهما: (**القادم**)، وهو يتعلق بشخصية الرئيس

المصري الراحل جمال عبد الناصر، والطرف الثاني (**الفجر**)، وهو زمن القدوم بمعناه الإيحائي لا الحرفي.

وعلى الرغم من كون هذه القصيدة – إذا نظرنا إليها بالنظرة التقليدية الضيقة – قصيدة رثاءٍ إلا أن وجود الزمان في العنوان (بإيحائه لا ظرفيته) يُسبغ روح الأمل والتطلع إلى المستقبل عبر أبيات القصيدة.

والمألوف في الرثاء أن يشيع الشاعر جوا من الكآبة، والحزن، واليأس الشديد؛ إظهارا لفدح الخطب، وإشارةً إلى صعوبة تعويض المفقود، وهو شعور لم يتخلص منه الشاعر؛ لكن العنوان قد خفف من غلوائه، فالمروي عنه: (**قادم**)، وهذا القدوم مأمولٌ وطيبُ الطالع؛ فهو في: (**الفجر**)؛ وتبرهن القصيدة – بمنطق فني– على هذا القدوم بإضفاء صفة الخلود الأبدي على شخصية الفقيد، الذي لا يغيب إلا ليعود في فجر ظافر جديد:

**وكأنك كنت تقاتل تحت لواء محمد..**
**في مجد الإسلامِ..**
**وليلة أن سقطت خيبر..**
**قبلت جبين عليٍّ مبتسما..**
**ورحلت غريبا تحملك الأيامُ..**
**لتبصر ظل جوادك عبر موانيِ بحر الروم..**
**وتبني أهراماتِ أميةَ فوق جبال الشام..**
*** * ***
**وحين تجيء سحابة هولاكو التتري..**
**وتزحف أذرعة التنين..**
**وتنهار الأشياء جميعا..**
**تولد ثانية في عصر صلاح الدين..** (١١٩)

إن قصيدة الفيتوري تحمل – أيضا – موقفا من الزمن مُعَبَّرا عنه في عنوانها، فهي ترىٰ الزمان دورات متعاقبة يخبو فيها الأمل ريثما يعود في حلقة جديدة تحمل نصرا أو(**فجرا**) جديدا، ومن ثم يكون غياب (**عبد الناصر**) حلقة بين تلك الحلقات؛ فهو لم يصنع الزمان الحاضر فقط؛ وإنما كان صانعا لتاريخ العروبة منذ فجره الأول؛ لقد كان مع جند محمد ﷺ، ولم يغب ساعة فتح خيبر؛ وهو حين (**يرحل غريبا تحمله الأيام**) يعود ثانية ليصنع أمجاد أمية، ثم تارة أخرىٰ في عهد صلاح الدين. من الوارد – إذن – أن يأتي قادما عند فجر جديد، وهو ما ينتظره الشاعر في نهاية القصيدة:

**يا عطر الأيام الحبلى بعذابات التكوين..**

**يا من هو كل المهمومين، وكل المظلومين..**

**إني أصغي لصدى خطواتك في أرض فلسطين..**

**أو أنت القادم عند الفجر إلى أرض فلسطين ؟** (١٢٠)

إن عودة الفقيد يقينية، فالأيام حبلىٰ تتمخض لتكوين البطل من جديد، والشاعر يسمع خطواته (يقينا مؤكدا) عبر أرض فلسطين؛ لقد اكتملت الحلقة وآن للغائب أن يعود في فجر جديد. في فجر نحن فيه أحوج ما نكون إليه. وربما كان القلق الوجداني الذي يحمله الشاعر تجاه النكسة العربية الممتدة علىٰ أرض فلسطين هو الدافع الأسلوبي الذي جعل العبارة الشعرية تتبلور في صيغة استفهامية: (**أو أنت القادم عند الفجر إلى أرض فلسطين ؟**) وهو استفهام يحمل من إيحاءات التمني أكثر مما يحمل من تشكك وريبة؛ فهو لا ينكر (**الفجر**)، وإن استبطأ (**القادم**) المروي عنه. وهكذا يستصفي الشاعر قيمة إيحائية إيجابية من العنوان الزماني (**الفجر**)، ومد من إيحائها لتنبسط علىٰ القصيدة بأكملها.

وقد يجعل الشاعر من زمان ذي بعد اجتماعي عام عنوانا لقصيدته؛ وهو عندئذ يجعل من التيار الشعوري الجماعي الذي يمثله هذا الزمان مدخلا نفسيا للقصيدة، أو شعورا وجدانيا عاما يَلفُّ صورها متداخلا في ثنايا ما يثيره بناؤها الفني من تداعيات.

ومن هذا القبيل قصيدة (**في ٥ حزيران**) للشاعر الفلسطيني: **سميح القاسم**. **والخامس من حزيران (يونيو)** – إلى يومنا هذا – لم يزل محفوراً في وجدان كل عربي، وقادرا على إثارة مكامن الشجن في نفس القارئ، فلتلك الهزيمة – التي كانت آنذاك – آثار باقية تتجدد معها نكبات ونكسات متلاحقة.

وقد يكون للأحداث السياسية والاجتماعية أثرٌ سلبيٌ على الكتابة الأدبية عندما تؤدي إلى نشأة نُسَّاخ الواقع، الذين يحاولون المزج بين دور الكاتب الأدبي ودور المناضل والمصلح الاجتماعي[١٢١]؛ غير أن شاعرنا – على الرغم من معايشته للحدث وانفعاله به – لا يقع في هذا الشَرَك الوعظي؛ فلا يجعل من قصيدته لومًا وبكاءً، ولا ندبًا وصراخًا مصحوبا بالنصائح والتوجيهات؛ إنه يسلك بالقصيدة مسلكا حداثيًا؛ يتشكل من خلاله الموضوع الشعري الذي يكشف عنه العنوان تشكلا جديدا غير مألوف ولا معهود، يقول سميح القاسم في قصيدته:

**في الخامس،**
**من شهر حزيران الماضي**
**أرجعنا للموت حقائبه الدبلوماسيِّه**
**في الخامس،**
**من شهر حزيران الماضي،**
**جرَّدنا الريح الغربيةْ**
**من كل الأوسمة المطليِّهْ**
**بدماءِ الأطفالِ وعارِ الأنقاضِ**
**في الخامس،**

**من شهر حزيران الماضي،**
**طار جميع القتلى للأمم المتحدةِ**
**واشتركوا في الجلسة غير العاديِّهْ**
**في الخامس،**
**من شهر حزيران الماضي،**
**أبصرنا كل وجوه الكرة الأرضيِّهْ**[١٢٢]

تستحوذ جملة العنوان على مساحة كبيرة من القصيدة؛ فهي تمتد مكررة وقد بدت أكثر إسهابا: (**في الخامس من شهر حزيران الماضي**)، ومن ثم تغدو مفروضة على القارئ؛ لا بصدارتها العنوانية فقط؛ وإنما بتكرارها المبالغ فيه.

وتمزج هذه الجملة المكررة في كل دورة من دوراتها بين إيحاء (القهر والهزيمة) من ناحية؛ وبين إيحاء كل صورة جديدة منبثقة من البنية الشعرية من ناحية أخرى. وفي الصورة الأولى (**أرجعنا للموت حقائبه الدبلوماسيِّة**) لا تتضح الدلالة بشكل قاطع، هل يمكن أن يكون إرجاع الحقائب الدبلوماسية للموت هو: (**تنحية له وإبعاد وطرد**)؛ أم: (**تمكين له وتخويل لسلطاته**)؛ إن الدلالة الأخيرة أرجح؛ فهي التي تتواءم مع إيحاء القهر والهزيمة الذي يَلُفُّ القصيدة في تياره الجارف.

وتكون الصورة الثانية أجلى؛ فتجريد (**الريح الغربية من كل الأوسمة المطليِّة بدماءِ الأطفال وعار الأنقاض**) صورة تدين الغرب الذي يبني أمجاده على أرواح القتلى الأبرياء وأنقاض ديارهم المغتصبة؛ وربما دفعت هذه الصورة إلى إعادة الاعتبار للتأويل الأول في الصورة السابقة؛ فيرى القارئ تأويلها في إطار:(**تنحية الموت وطرده**) بدلا من تمكينه؛ ولا بأس في إعادة التصور، وتعديل التأويل؛ إذ " لا يمكن استيعاب النص بأكمله مرة واحدة. فهو يختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التي يمكن النظر إليها أو إدراكها ككل"[١٢٣].

ومن هذا المنطلق تبدأ القصيدة في اتخاذ خط تصويري إيجابي؛ فالصور التالية تبدأ في دعم هذا التوجه؛ وإن كان ملفوفا بهاجس من الحزن والانكسار؛ فالموتى الشهداء طاروا (**للأمم المتحدةِ واشتركوا في الجلسة غير العاديّة**) متطلعين إلى: (**كل وجوه الكرة الأرضيّة**). ربما كانت القصيدة – وصولا إلى هذه النقطة – تقاوم الموت والقهر؛ لكنها مقاومة تنطوي على بعضٍ من جوانب الضعف والالتماس حين يترك الشهيد مكانته النضالية، ومنزلته التي يتأسى الناس بها؛ ليكون مفاوضا يستجدي كل وجوه الكرة الأرضية؛ أليس ذلك تمكينًا للموت وإعادة لحقائبه الدبلوماسية؟ إن الموت – رمزا وحقيقةً – لا يفتأ مُطِلاً على القارئ من كل عبارات القصيدة، وها هو يعود متمكنا مرة أخرى:

**في الخامس،**
**من شهر حزيران الماضي،**
**ظلت آبار النفط العربيّه ْ**
**تتدفق عبر الأرض العربيّه ْ**
**لبلاد الريح الغربيّه ْ**
**في الخامس،**
**من شهر حزيران الماضي،**
**لا أبكي !**
**لا أضحك!**(١٢٤)

إنه موقف غريب أن يقاوم الشعب الأعزل الموت ويُجَرِّدَ الغربَ من أوسمةِ النصر؛ على حين تتدفق نحو هذا الغرب القاتل (**آبار النفط العربيّة عبر الأرض العربيّة**) ولا يملك الشاعر في هذا الموقف إلا الجمود والتحجر؛ لا رد فعل ! لا ضحك ! لا بكاء !

إن القصيدة – في حقيقة الأمر – لا تعكس موقفا مُوحدا تجاه الكارثة المروِّعة التي وقعت ( **في ٥ حزيران**)، إنها تقدم مواقف عديدة من فاعلين متعددين؛ مواقف متناقضة ومحيرة، موسومة أحيانا بالنضال، وأحيانا أخرىٰ بالاستجداء، وأحيانا أخيرة بالخسة والخيانة، وتارة يكون الشاعر واحدا من الفاعلين في القصيدة؛ حين يتحدث بضمير المتكلم منضما إليهم (**جردنا، أرجعنا، أبصرنا**)، وتارة أخرىٰ ينفصل عنهم (**لا أضحك، لا أبكي**)، وقد يروي عنهم غير منحاز إليهم (**طار جميع القتلى، اشتركوا، ظلت آبار النفط**) ومن البين أن الشاعر قد ميَّع الدلالات بين الإيجاب والسلب، وجعلها – أحيانا – عرضة للإيحاءين معًا، كل ذلك في جو يلفه الحزن والانكسار، وجو من الرؤية الغائمة غير الواضحة التي تعكس في نهاية القصيدة موقف الجمود أو العجز عن التفاعل (**لا أضحك، لا أبكي**)، وهذا الجو العام – طوال القصيدة – مما يتساوق مع دلالة العنوان وإيحائه، وربما كان من التعسف التعويل علىٰ العنوان منفردا في بعث ذلك الجو القاتم الحزين الذي تتحلق حوله صور القصيدة، بيد أن تكرار عبارة العنوان مع كل صورة جديدة يجعل إيحاءه وتأثيره آكد، وتقديمه في صدارة القصيدة يَبْسط من ذلك الإيحاء القاتم ؛ فتنغمس فيه كل صورة من الصور المتوالدة عبر البناء الكلي المتتابع.

**خامسا: العناصر المادية في العنوان**

عندما يجعل الشاعر من عنصرٍ مادي ما موضوعا لقصيدته فقد يكون الأمر أدعى إلى مزيد من إحكام الخيال؛ فالعناصر المادية قارة في تصور القارئ بكتلتها، وأبعادها الفيزيقية، والشاعر في حاجة – تبعا لذلك – إلى زحزحة هذه الصورة الماثلة؛ كيما يفلت من إطار الوصف التقريري ، ويخلُص إلى الحالة الشعورية الوجدانية التي تجعل هذا العنصر المادي شيئا شعريا جديدا. ومن هنا يضع العنوان المُحيل إلى عنصر مادي قارئ القصيدة على أول الطريق، ويبقى حاضرا في ذهنه ريثما تتشكل الصورة على مُكثٍ. ومن هذا المنطلق – أيضا – تتفاوت العناوين المُحيِّلة إلى عناصر مادية قربا وبعدا إلى ما تحيل إليه وفقا لبنية القصيدة.

وتقترب العناوين المادية من مدلولاتها الواقعية – بشكل كبير – في الشعر الإحيائي، إذ يتوخى هذا التيار الشعريّ الكلاسيكي إبراز الفكرة المقصودة دون جموح يند عن التصور المألوف للعالم، ومرد ذلك إلى تعاملهم مع " العبارة الأدبية على أنها طريقة ممتعة لعرض معنى معروف سلفا "[١٢٥]. ومن هذا القبيل قصيدة: **(الساعة)** للرُصافيّ:

**وخرساء لم ينطق بحرف لسانها**

**سوى صوت عرق نابض بحشاها**

**حكت لهجة التمتام لفظا ولم تكن**

**لتفصح إلا بالزمان لغاها**

**لها ضَرَبَانُ في الحشا قد حكت به**

**فؤادا تغشاه الهوى وحكاها**

**جرت حركات الدهر في ضرباتها**

**وبانت مواقيت الوريبعاها**

على وجهها حطت علائم يهتدي
بهـا النـاس في أوقاتـــــها لمناهـا
مشـت بـين أنـات الزمـان تقيـــسه
وما هـو إلا مشيـــــها وخطاهـا
بهـا يتقـاضى النـاس مـا يوعدونـــه
ويرشد ضُلال الزمـان هـــــداها
غدت كأخي الإيـمان تأكـل في مِعـىً
ومـا أكلهـا إلا التـواء مِعـــــاها
تـدور عليهـا عقـرب دور حـــائر
بتيهاء غمَّت في الظـلام صُـــواها
تريـك مكـان الشـمس في دورانـــها
إذا حجبت عنك الغيوم ضيـــاها
فأعجب بها مصـنوعة جـاء صـنعها
نتيجة أفكـــار الـورى وحجـــاها
بنتهـا النهـى في الغـابرين بسيـــطة
فتـــم علـــى مـــر الزمـانبنـــاها
تُنـادي بنـي الأيـــام في نقراتهـا
أن اسعـــوا بجد بـالغين مـداها
ولا تهملـوا الأوقـات فهـي بواتـــرٌ
تقطـع أوصال الحياة شبـاها [١٢٦]

إن عنوان هذه القصيدة – على إيجازه – هاجس أولي بكل ما تقوله، وما القصيدة إلا تفصيل بلاغي لما هو معروف عن (**الساعة**)؛ وكل ملمح من ملامحها يحاول الشاعر تفسيره وتوضيحه باستعارة أو تشبيه: صوتها يحاكي التمتمة ودقات القلوب، وعلامات وجهها تهدي الناس إلى المواقيت، وعقربها يدور كالحائر... إلخ، وقد يتعسف الشاعر في تصويره لكي لا يُفـوِّت ملمحا من ملامحها، فحركات عقربيها تشبه تقلص الأمعاء مع أنها لا تأكل؛ ولذلك يراها الشاعر كالمؤمن الموصوف في الحديث النبوي الشريف بأنه (يأكل في مِعى واحد)، كما لا يَفـُوتُ الشاعر رصد تطورها التاريخي إذ (**بنتها النهى في الغابرين بسيطة فتم على مـر الزمان بناها**)، ولا يفوته الكشف – في نهاية القصيدة – عن الدروس المستفادة، وإسداء النصيحة بعدم تضييع الوقت، وتلك تبعة من تبعات الموضوع الذي تعالجه القصيدة، فلا يخرج هذا الجانب الوعظيُّ عما هو مفهوم بالضرورة من عنوانها.

ويقترب العنوان في هذه القصيدة من عناوين الأعمال النفعية غير الفنية التي تكاد تصل " إلى حد التوحد الدلالي للعنوان بعمله "[١٢٧]، ومّرد ذلك لا يرجع – بالضرورة – إلى عدم إطلاق الخيال فقط؛ وإنما يرجع –أيضا – إلى إحكام تماسك الموضوع ووحدته الصارمة، فكل بيت من أبيات القصيدة (ما خلا البيت الأخير) به ضمير واحد – على الأقل – يعود على العنوان: (**الساعة**).

وقد يخطو الشاعر خطوة فنية جديدة بعيدة عن واقعية العنوان، عندما يكون العنوان لقصيدة قائمة بنيتها على تقنية: الاستعارة الرمزية allegory التي " تؤخذ فيها الطيور والحيوانات والنباتات والأشياء بعامة رموزا لشخصيات إنسانية، أو وسائل تقرير الأفكار والمعاني الخلقية والاجتماعية"[١٢٨]، وفي مثل هذه العناوين لا يؤخذ العنوان على حرفيته إلا في المرحلة الأولى فقط، وربما فطن القارئ إلى البعد الرمزي قبل قراءة القصيدة لأن العنوان يغلب عليه – في مثل هذه القصائد – ألاّ

يكون مُطْلقاً؛ وإنما يكون صورة بلاغية تكشف عن جانب من الفكرة الأخلاقية التي تعبر عنها القصيدة؛ قد تكون استعارة كعنواني: (**التينة الحمقاء**) و(**الغدير الطموح**) لإيليا أبي ماضي، أو كناية كما في قصيدة: (**النسر المهيض**) للشاعر المصري **إبراهيم عبد القادر المازني** (ت ١٩٤٩م)[١٢٩].

والعنوان في مثل هذه القصائد يمثل الصورة الرمزية التي تبنى القصيدة عليها؛ وهو بلا شك لا يحيل إلى شيء مادي محدد في الواقع؛ وإنما هو مُحِيل إلى بنية جمالية تَخَيُّلِيَّة لها مثيل واقعي، وهذا المثيل الواقعي هو الذي تتجه نحوه القصيدة.

والكناية تكون أكثر إيحاء بالمعنى المقصود؛ فهيض النسر عند المازني – مثلا – كناية بَيِّنَةٌ الإيحاء عن تقويض الإرادة، لا مجرد الوهن الجسديّ، وهو ما تقدمه القصيدة فعلا:

**يا نسر ما للجناح لا يثب؛**
**وما لعينيك في الثرى أرب ؟**
**أخلدت للأرض غيرمكترث**
**للشمس تذكو و الرمل يلتهب**
**وملت عن دولة السماء فما**
**يفوت منك الرماة ماطلبوا**
**فالعين مفتوحة كمغمضة**
**و الريش فوق التراب مختضب**
**أما يهم الجناح؟؟ وا أسفي**
**عليه في الجو و هويضطرب**
**أم هاضه خفته و أوحشه**
**ملك سماء تظله السحب؟**

**لا عجــب أن تحــس وحشـــــــته**

**فالقرُّ في الشاهقـــــــات مرتقـب**

**ويــح النفــوس التــي تطــير بهـــا**

**هماتها حيــن يسخــر التعب !** (١٣٠)

تقدم القصيدة صورة للنسر كسيرا يحاول التحليق بين أمل توَّاق وعجز مقعد، وهي صورة ليس لها إحالة محددة؛ فقد تمتد صورة رمزية للشاعر ذاته؛ تعكس عجزه عن التوثب لما يتطلع إليه؛ وقد يراها القارئ المعاصر – مثلا – صورة لوطننا العربي الكسير وقد تداعت عليه المحن والخطوب... إلخ. وفي كلٍ ينحرف العنوان عن الدال الحقيقي المباشر إلى بعده الرمزي الذي يتأوله القارئ.

ويزداد الانحراف خطوة جديدة مع الشعر الحداثي؛ فالشاعر " يعقد القرائن بين ما كان متنافرا ومتضادا ومتباينا من قبل، على نقيض مفهوم المشاكلة الذي ينظر إلى النص على أنه انعكاس لعلاقات كانت قائمة ومشتهرة عقليا وعرفيا قبل نشوء النص"(١٣١)، ومن هنا تبتعد الصورة التي تقدمها القصيدة عن المدلول المادي الحرفي للعنوان؛ ومن هذا التوجه قصيدة الشاعر العراقي فوزي كريم: **(السفينة)**. والعنوان لا يقدم للقارئ سوى عنصر مادي بعيد عن أي إيحاء؛ ثم تتكون صورة هذه السفينة تدريجيا بقراءة القصيدة. يقول الشاعر:

**تختلط الألواح بطين اليابسة**

**تمد جذورا فيها.**

**وتصير حبال صواريها**

**مأوى لغسيل الأيامْ**

**الموج يبادلها إيقاع الزمن الضائعِ**

**ينسج حُلَّتها الداكنة من الأعشابْ**

**والمارة تبليها**
**باللمس الوجل وبالنظر المرتابْ**
**كم سنةً تمضي ! كم صرح يتقوض !**
**كمْ حلمٍ ينمو في الماء الآسنِ !**
**.. كم جيلٍ**
**حتى تكترثَ الرِّيْحُ وتقربَـكِ الأطيارُ**
**ويعود شراعك للإبحارْ** (١٣٢)

حين يشرع المتلقي في قراءة هذه القصيدة ويمضي في تجميع صورها الجزئية شيئا فشيئا يُفاجأ أن السفينة هي مجرد حطام بالٍ ملقىً علىٰ شاطئ البحر؛ فهي – بمعنىً أصح – أطلالُ سفينةٍ قديمةٍ مُحطمة ملقاة علىٰ شاطئ البحر، وتلك مفارقة يخاتل بها العنوان ؛ فهو لا يقدم للقارئ الحقيقة كاملة، ومن ثم تكون معايشة المتلقي للقصيدة أعمق وتفاعله معها أشد، فهو يتأمل بإمعان هذه الصور التي تبدو– أول الأمر – غريبة وغير مألوفة، ثم لا تلبث هذه الغرابة المبدئية أن تزول؛ ذلك لأن " تتابع الجمل في معظم النصوص الأدبية مُركب بحيث تساعد اللوازم علىٰ تعديل التوقعات التي أثارتها وإحباطها. وبذلك يكون لها تلقائيا تأثير ارتجاعي علىٰ ما تمت قراءته، فيبدو مختلفا تماما بعده"(١٣٣).

وتبدو سمات الحداثة في هذه القصيدة في عدم تقيدها بالوصف الظاهري البسيط، وعدم تقديم الموضوع مُبَرزا من خلال صور بلاغية لا تتخطىٰ واقعية المادة تماما، [علىٰ نحو ما سبقت الإشارة إليه في قصيدة: (**الساعة**) للرصافي ]؛ فإذا كان الإحيائيون يبررون تشبيهاتهم لتقترب من الواقع؛ فإن هذه القصيدة تحاول تبرير الواقع بصور خيالية؛ وكأن الخيال هو الأصل والواقع هو الطارئ المُسْتَجَدُّ؛ فالشاعر يرصد مفردات واقعية مثل: (**ألواح مبعثرة تغوص في طين الشاطئ، وحبال الصواري المتهدلة،**

**وصدمات الموج العاتية التي تصك جدار السفينة، وطبقات الأعشاب الداكنة التي تنمو على هذا الجدار)** ثم يبررها بمنطق جدلي تصويري بعيد عن ألفة الصورة الواقعية المعهودة؛ فهو يرى اختلاط الألواح بالطين بديهيا؛ لأن الألواح تآلفت مع الأرض وصارت جزءا منها له تاريخه المتصل بتاريخها، ولذا تمد جذورها فيها، وكذلك لا يجد حبال الصواري المتهدلة قد وصلت إلى هذه الحالة إلا لأن الزمان قد اتخذها منشرا لغسيله، وهولا يصرح بتقادم الزمان عليها مباشرةً؛ لكنه يرى السفينة ضريبا للزمان وندا له، فهما يتبادلان ترديد إيقاع هذا الزمان من خلال صدمات الأمواج على جدار السفينة؛ وبالتالي فإن إرادة الزمان القوية هي التي تنسج حلة الأعشاب الداكنة التي تلف جدرانها. كل ذلك في بعد تام عن المباشرة والرصد الحرفي.

ثم تمضي القصيدة في تصوير نظرات العابرين المرتابة نحو هذه السفينة، وتقادم العهد عليها والصروح التي تتقوض بينما تغفو تلك السفينة في نومتها الكسولة في هذا الماء الآسن، تراودها أحلام العودة إلى الإبحار من جديد. إلى هذا الحد تعكس القصيدة تجربة جمالية لا بأس بها، نظرة شاعرية إلى سفينة قديمة تخرج عن إطار الوصف التقليدي المباشر، لكن ثمة آفاق جديدة تطرحها هذه القصيدة بشكل غير مباشر؛ ويدعمها العنوان.

إن كل ما في القصيدة لا يعدو تصويرا لمجرد سفينة محطمة فلماذا كان العنوان مُعَرَّفاً؟ إن تعريف العنوان يحد من شاعرية هذه القصيدة؛ بل يجعلها محصورة في إطار سفينة محددة، فلا يجوز أن تكون (أل) التعريف هنا دالة على التجنيس؛ لأن هذه السفينة تحمل أبعادا خاصة وصفاتٍ غير قابلة للتعميم، فالتعريف هنا عهديٌّ لشيء معروف، ولعل مزيدا من التأمل للقصيدة يكشف عن إمكانية تأويل هذه السفينة باعتبارها سفينة نوح عليه السلام وتؤكد الصور الفنية هذا التصور.

لقد تقادم العهد جدا بسفينة نوح، لقد غرست جذورها في الأرض حينما حملت إليها جيلا جديدا من البشرية يحمل النقاء، لكن أجيالا وأجيالا تعاقبت على الدنيا وصروحا هدمت بعد صروح، ولعل الشاعر متطلع إلى طوفان جديد يغمر هذا العالم بعد أن انهارت كل صروح القيم النبيلة؛ لا بد أن تُشْحَن تلك السفينة وتكترث الريح بشراعها لتعود أطيارها حاملة أغصان الزيتون من عالم تَنَقَّى من الشرور.

وعنوان هذه القصيدة لا يحيل القارئ إلى شيء من تلك التأويلات أيما تعددت مستوياتها؛ وإنما يشير إلى القطب الرئيسي الذي تتناسل عنه وتدور حوله، فهو يُضمر ويَختزل ويُخفي، ولا يحيل إلى شيء محدد بذاته نحو تلك السفينة، الأمر الذي يسمح بكافة التأويلات مانحا إياها آفاقا أرحب.

ويتخذ العنوان المادي خطوات أبعد وأبعد عن مدلوله الواقعي في مستوى آخر من مستويات الشعر الحداثي هو المستوى التجريدي، وقد لا يكون للعنوان المادي في الشعر التجريدي أي معنى قائم على إحالته المادية، بل قد لا يكون له أي معنى على الإطلاق؛ لأن القصائد التجريدية " لا يمكن أن يوضع لها عنوان، لأنها ليس لها موضوع يمكن تعيينه " [١٣٥]، والأغلب في مثل هذا الشعر ألاّ يمكن فرض دلالة العنوان على القصيدة لأن الشاعر يتعمد الإغراب – بطبيعة الحال –وينفر من السلاسة والعلاقات المنطقية المتدرجة، فكيف يختزل فكرته في عنوان ؟!، ولا يعني هذا الأمر أن العلاقة منقطعة – تماما – بين العنوان والقصيدة في هذا التيار الشعري، لكنها تقوم – في أغلب الأحيان – على تكهنات وإيحاءات غير يقينية، وهي تكهنات خليقة بالتباين بين القارئين لأن القصيدة – في حد ذاتها – لا تحتوي على خيط شعوري يمكن أن تلتقي حوله التأويلات.

ومن القصائد التي تنحو هذا النحو التجريدي قصيدة الشاعر المغربي **محمد بنطلحة**: (**عصا الراعي**) التي تقول:

هي ما تراه العين في غلوائها.
هي صيحة موتورة.
وهي الترائب،
والتراقي.
ما الذي يعرو – إذن – خد
الطبيعة
كلما زوَّقت بالبقدونس البريِّ
جيد الأبجدية ؟
ما الذي يدحو مصاعب زهرة الثالوث
بين تمفصلات شريعتين:
دمي،
وسرج المارقين ؟
وما الذي
– ريب احتمال وارد –
تمحوه زوبعةٌ
فيظهر في شرود الهندباء ،
وفي طنين النحلِ
حول نواة نص غير مكتوب ؟
إذن؛
سيجيء
في وعثاء راووق دقيق الصنع
من سيدحرج القيثار نحو مصبه؛

ويحث وحشي الكلام
على الكلامِ
يجيء
من سيغير الغابات
– مثل بيادق الشطرنج –
في سمعي؛
ومن سينضد السفن التي تكتظ
– دوما –
بالغرائز،
والطبول الزرقِ
في سمع الحديقةِ
ثمَّ
– كالإِجَّاصَةِ الشعثاء ،
والنخب الأخيرِ –
ستنحني أمثولة قدامه
ليجرها،
من
شعرها،
وسوارها.
سيجيء غير مفوضٍ
في إثر ناصية الوديعةِ
مثلما يأتي نشاز شيقٌ

**وعلى غرار فخامة النهر الذي ينسابُ**
**حول سرادق خاوٍ**
**وممتلئ**
**سيتخذ النشيدَ البابليَّ**
**وسادةً منقوشةً**
**سيسوق كوع العوسج المصقاعِ**
**نحو مراشفي؛**
**ويسل من أيدي سعال الديك**
**مروحة العشيقِ**
**وياقة المسكوت عنه،**
**وبحة الخرز الملونِ**
**قد يجيء.**
**وحينها؛**
**أنسلُّ من جسدي.**
**وفي تنهيدة كبرى**
**أرد إلى الطبيعة صاعها،**
**وقصاعها.**(١٣٥)

حين يُجَابه القارئ بمثل هذه القصيدة تكمن المشكلة الكبرى لديه في البحث عن موضوع ماذا يقول الشاعر ؟ وعم يتحدث ؟ لا شك أن ثمة خاطرا معينا – على الأقل – أو ملمحا دلاليا – وإن ضئيلا – يكتنف هذه الصور الجامحة الفيّاضة.

غير أن الشاعر أضمر هذا الخاطر إضمارا، وطواه مُعوِّلا على ما يتناسل منه من صور غير مألوفة، فالموضوع في إطار التوجه الشعري الذي تمثله هذه القصيدة يصح

اعتباره – وفقًا لما يقوله الشكلانيون الروس –" جزءا من العمل الأدبي، ولكنه يُتَّخذ أساسا كمبرر لوجود الشكل " [١٣٦]، والشاعر لا يكتفي بإشاعة جو الإبهام من خلال اعتماده على خلخلة العلاقات المنطقية التي تجتمع وفقا لها عناصر الأشياء؛ لكنه يستخدم في بعض صوره الجزئية كلمات مهجورة مثل: (**الهندباء ، والراووق، العوسج المصقاع**)[١٣٧]، فهو ربما – على حد قوله – (**يحث وحشي الكلام على الكلامِ**) أو بالأحرى على عدم الكلام.

ويجدر بنا في التعامل مع هذه النصوص استخدام منهج الناقد الفرنسي ميشال أوتان الذي يطرحه للتعامل مع النصوص الشعرية المبهمة على الأخص، ويتمثل هذا المنهج في محاور ثلاثة:

١- البحث عن بؤرة دلالية عميقة وشاملة يتم اختيارها وتبنيها لتكون " **بنية سيميائية كبرى** ".

٢- البحث عن منطق عام يجمع بين حدود النص تنسجم من خلاله العناصر، والنص لا يقدم – بالطبع – هذا المنطق جليا، ولا يشير إليه صراحة، فتلك مهمة موكلة إلى القارئ.

٣- إضفاء المعنى على النص أو "**تشكيله أيديولجيا**" بمحاولة القارئ جذب النص إلى عالمه الخاص أو أيديولوجيته التي يؤمن بها، ويحقق رضاه من خلالها وذلك **بتكثيف** يقرب أطراف النص المتباعدة، و**ترجمة** توضح تلميحاته بإعطاء الصور والرموز معانيها، و**إضافة** تعبئ الفراغات الدلالية، وتربط بين العناصر غير المؤتلفة، و **حذف** ما لا يتماشى مع التأويل والرؤية العامة التي يتبناها، واعتبارها مجرد تفاصيل واستطرادات غير جوهرية، وبالطبع ستكون تلك العناصر المحذوفة المتعصية على التأويل منطلقا لتأويل جديد من قارئ آخر[١٣٨].

إن العنوان في أغلب التوجهات الشعرية يقوم بالخطوة الأولى من هذه الخطوات الثلاث فهو يقدم لنا البنية السيميائية الكبرى، أو البؤرة الدلالية العميقة؛ ومن خلالها نُكيِّف صور النص الشعري، ثم نضفي المعنى الشمولي على النص، أما هذه النوعية من النصوص الشعرية فإن العملية ستتم بشكل عكسي؛ حيث نبحث أولا عن البؤرة الدلالية التي أهملها العنوان، ثم نكيف النص الشعري وفقا لها، ثم نقوم بخطوة إضافية أخيرة، وهي التوفيق بين العنوان والمعنى الذي تم استنباطه وتكوينه.

ومن البؤر الدلالية التي يجوز اتخاذها " **بنية سيميولوجية كبرى** " تلم شتات الموضوع الشعري فكرة: **الإبداع الشعري ذاته**، أو توليد العبارة الشعرية، فمن الممكن اعتبار القصيدة تعبيرا تجريديا عن فكرة الخلق الشعري، وكيفية اقتياد الشاعر للعبارة الشرود وسوقه لها حتى تسلس وتلين، ومما يدفع بهذه الفكرة إلى حيز الدلالة المركزية وجود كثير من الصور الجزئية التي يمكن تأويلها على هذا المنحى، كقول الشاعر: **(زوَّقت.. جيد الأبجدية / طنين النحل حول نواة نص غير مكتوب / سيدحرج القيثار نحو مصبه / يحث وحشي الكلام على الكلامِ / سيتخذ النشيدَ البابلي وسادةً منقوشةً / سينضد السفن التي تكتظ – دوما – بالغرائز والطبول الزرقِ / العوسج المصقاعِ)**.

أما الخطوة الثانية وهي البحث عن منطق يجمع عناصر النص غير المتآلفة؛ فسوف أقوم بها مُدْمجة مع الخطوة الثالثة التي تتضمن إضفاء المعنى على النص بتكثيف أطرافه، وترجمة تلميحاته، مع إضافة ما يملأ الفراغات الدلالية إليه، وحذف ما لا ينسجم مع الدلالة منه.

ويجب علينا – نحن القارئين – عند البحث عن منطق دلالي لهذه القصيدة أن نضع – مبدئيا – في الاعتبار معرفتنا بطبيعة هذا الشعر؛ وهو ما يخول لنا تَقَبُّل عناصره على هذا النحو، ومن ثم عدم البحث عن منطق شديد الإحكام لا يحيد قيد أنملة عن التماسك الصارم، بل إن كثيرا من تأويلاتنا لمثل هذا النموذج الشعري

التجريدي تتخذ من عدم الإحكام منطقا؛ إذ " ننظر إليها على أنها تعبير عن عالم مختل النظام، بدلا من تقبل اختلال نظامها على أنه أمر غريب يتأبى على التفسير"[١٣٩].

والواقع أن اتخاذ (**البحث عن الكلمة الشعرية المراوغة ومحاولة الإمساك بها**) موضوعا لهذه القصيدة يبلور رؤية البنية الشعرية لهذه القصيدة في أربعة محاور منطقية تنسجم فيها عناصر القصيدة، ويتم من خلالها إضفاء المعنى، وتأويل الصور الجزئية المتعصية على الفهم، وهذه المحاور هي:

١- **رؤية الشاعر الفنية للعبارة الشعرية**: [ الأسطر الأربعة الأولى ] والملمح البنائي البارز في هذه المرحلة تكرار الضمير: (هي) العائد على العبارة الشعرية – وفقا لهذا التأويل – في صدر كل بيت، ويمكن اعتبار العبارة الشعرية المراوغة هي ما يعود عليه الضمير (هي)، ومن هنا يمكن تأويل (**ما تراه العين في غلوائها**) على أنه جموح الرؤية الشعرية الناظرة إلى العبارة الموتورة التي يحاول الشعراء اقتناصها، كما أنها رحلة الحياة (**الترائب والتراقي**)، من لحظة انسلال الشاعر ﴿ **مِنْ بَيْنِ الصُّلْبِ وَالتَّرَائِبِ** ﴾ وصولا إلى الموت وخروج الروح ﴿ **إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ** ﴾ [١٤٠]

٢- **أثر الشعر في الكون والطبيعة على الأخص**: [ من السطر الخامس إلى السطر السابع عشر] وأبيات هذه المرحلة مصوغة في أسلوب إنشائي استفهامي، وجميعها مبدوءة بعبارة: (**ما الذي** ؟) وهي تساؤلات تعكس الدهشة والإعجاب، كيف يعتري (**خد الطبيعة**) توردٌ إذا ذوق الشاعر الأبجدية بالكلمات البكر، كيف تتبلور العقائد وما يعتريها من محن الريب والشك (**مصاعب زهرة الثالوث**) إلى (**شريعتين دمي وسرج المارقين**) فالعقيدة التي ترسخت في دم الشاعر هي عقيدة العدو وراء سرج العبارات المارقة والريب الذي يعتري شريعته هو (**ريب احتمال وارد**) حين يقتنص تلك العبارة الشاردة

وحين (**تمحوه زوبعة**)، وهذا الأثر الشعريّ يراه الشاعر في عناصر الطبيعة (**فيظهر في شرود الهندباء ، وفي طنين النحل حول نواة نص غير مكتوب**).

٣- **انتظار لقادم سوف يُفـْضِي إلى الشاعر بالعبارة الشعرية**: [ من السطر الثامن عشر إلى السطر الخامس والخمسين ]، ولعله يتصور هذا القادم على نحو شيطان الشعر مثلا الذي تصوره قدماء شعرائنا العرب، ويتكرر الفعل (**سيجيء**) أو (**يجيء**) فيها ثلاث مرات.. وستأتي العبارة مع هذا القادم عند اصطفاء اللغة وانتقائها في: (**راووق دقيق الصنع**)، وهذا القادم سوف (**يدحرج القيثار نحو مصبه، ويحث حوشي الكلام على الكلام**)، سينتزع العبارة انتزاعا من كلام الشعراء السابقين، فيسلس للشاعر ما تمرد عليه: (**تنحني أمشولة قدامه ليجرها من شعرها وسوارها**) [١٤١]، وسوف يستقي الشاعر منها العبارات الشعرية المؤلمة الشائكة عندما: (**يسوق كوع العوسج المصقاع نحو مراشفه**).

٤- **ما سيكون من الشاعر بعد قدوم المُلـْهم (أو شيطان الشعر)**: [ الأسطر الستة الأخيرة من القصيدة ]، وفي هذه المرحلة ما يدل على توقع الشاعر لخيبة الرجاء، فقدوم هذا المُلهِم في موضع شك: (**قد يجيء**)، وربما استبد بالشاعر فقدان هذا الأمل حتى ظن مجيء هذا المُلـْهم رهينًا بموته وفنائه، فعند قدومه سوف: (**ينسل من جسده، وفي تنهيدة كبرى يرد إلى الطبيعة صاعها وقصاعها**)، عندما يوحد الفناء بينه وبين الأرض ويغدو جسده الفاني مما تنسج به الطبيعة أزاهيراها ومفاتنها.

وعند اكتمال الرؤية على هذا المنحى تكون الخطوة الرابعة والأخيرة، وهي فهم العنوان من خلال النص الشعري، وإذا كان التأويل يفرض تجاهل بعض الصور والاكتفاء بإيحائها العام دون دلالتها الحرفية تماشيا مع الإطار التأويلي المقترح؛ فلا

يجوز تجاهل العنوان؛ لأنه ليس من قبيل الصور العارضة أو الاستطرادات غير الجوهرية، إنه محور التأويلات، بل والمحك الأخير في اختبار مدىٰ صحتها.

ماذا تكون عصا الراعي بين تلك الصور المبهمة إذن ؟ إن التوظيف الخيالي لعصا الراعي من الممكن أن يجعلنا نتأولها عصا تسوق القوافي وتحدوها وتزجر ما شتّ منها ليسلس وينقاد؛ فكما يسوس الراعي غنمه بعصاه يسوس الشاعر – أيضا – قوافيه بتلكم العصا.

وَترِدُ (صورة العصا التي تسوس القوافي) علىٰ عين هذا النحو المجازي في تراثنا الشعري في أبيات للشاعر الأموي سويد بن كراع (ت ١٠٥هـ)؛ إذ يقول معبرا عن معاناته في طلب القوافي:

**أبيتُ بأبوابِ القوافي كأنَّما**

**أُصادِي بها سِرْباً مِن الوحْشِ نُزَّعَا**

**أُكالئها حتى أُعَرِّسَ بعدَ ما**

**يكونُ سُحَيْراً أو بُعيداً فأهْجَعَا**

**عواصيَ إلا ما جعلتُ أمامَها**

**عصا مِرْبَدٍ تغشى نحوراً وأذرُعا** (١٤٢)

إنه يراقب قوافيه، ويحتال عليها ويخاتلها (كما يخاتل الصيّاد سرب الوحش) وهو يطلب تلك القوافي بعيدة الشأو ويكد في طلابها؛ حتىٰ تلين وتسلس بعد عصيانها؛ وتتدافع نحوه ولا يجدي معها إلا أن تُحجز بأن يضع في وجهها "**عصا المربد** " حتىٰ يحول دون اندفاعها، ثم يحسن انتقاء ما يريده منها.

وأحسب هذه الصورة قد كانت في ذهن الشاعر – واعيا بها أو غير واع – وهو ما يدل علىٰ أن تراثنا الشعري العريق يحيا في وجدان شعرائنا مهما كانت تجاربهم الشعرية موغلة في الحداثة والتغريب.

**سادسًا: العناصر المجردة في العنوان**

يكتسب الإنسان إنسانيته من خلال التجريد، فهو من خلال اللغة التي ميزه الله بها يجعل المدركات الحسيّة مجرد كلمات.

وإذا اعتبرنا الكلمة تجريدًا لمادة حسيّة يبقى لنا أن نشير إلى أن ثمة كلمات لا يحيل إلى ملموس؛ وإنما تحيل إلى تصور ذهني خالص: (**كالخوف، والرجاء، والحزن... إلخ**). وتلك الكلمات المجردة تحمل بين دلالاتها – في الأعم الأغلب – انفعالا وجدانيا عميقا لأنها خلاصة تجارب إنسانية؛ ومن هذا المنطلق كانت أَمْكَنَ في مضمار الشعر، وهي عندما تلوح عنوانا فهي تصب جرعة أولى من الانفعال قبل القراءة؛ أو تعجل بهذا الانفعال بشكل مبدئي حين تثيره على عجالة ريثما تعيد القصيدة إثارته – من جديد – في تؤدة وأناة.

وتلوح العناصر المجردة في العنوان أول ما تلوح في شعر الإحيائيين أبوابا في الديوان؛ ففي كل ديوان: باب لـ**لمديح**، وآخر لـ**لرثاء**، وغيره لـ**لوصف**..إلخ، وتلك العناوين وإن كانت تحيل إلى الغرض الشعري مُلمحة تلميحا عارضا إلى بنية القصائد المتضمنة لها؛ فإنها كلمات مجردة تختزل مشاعر وجدانية مستقرة في ذاكرة القارئ وتستدعيها بشكل مبدئي؛ فـ**المديح** حافز وجداني لإعجاب أو التملق، و**الرثاء** حافز للحزن والثكل، و**الوصف** حافز للتصور.. وهكذا.

وكثيرا ما تكون العناوين المجردة في دواوين الإحيائيين رهينة علاقة يقوم فيها الشاعر بتأدية واجب اجتماعي، على نحو ما نجد في ديوان حافظ إبراهيم من عناوين على شاكلة: (**تهنئة لفلان، تحية لفلان، اعتذار... إلخ**) مع تسمية الطرف الثاني تحديدا[١٤٣]، وهو ما يعني حضور التجربة بكل أبعادها الواقعية في القصيدة. لكن القارئ يجد عند الإحيائيين ألوانا من العناوين تعبر – على نحو آخر – عن معان ذهنية مجردة قد أطلقت دون تحديد كقصيدة: (**سعي بلا جدوى**) لحافظ أو (**الجفاء والهوى**) لشوقي (**الآم وآمال**) للعباسي[١٤٤]، وهي – على هذا النحو– تُخَوِّل للقارئ الدخول

في التجربة بشكل أكثر فاعلية، وتطرح عليه شعورا وجدانيا تؤكده القصيدة، وربما كانت القصائد التي تحمل هذه العناوين تُبْدِي تفاصيل لوقائع فعلية في حياة الشاعر، وتفاعل القارئ معها – وإن كان موقوفًا على ذوقه الخاص و قناعته بالتجربة –مُوَجَّهٌ بما يضفيه عليه إيحاء المعنى الذهني المجرّد الذي يقدمه العنوان.

وهذا الإيحاء سيكون آكد تأثيرا إذا خرجت القصيدة من الحيز الفردي إلى الجماعي، كما في قصيدة حافظ إبراهيم (**حسرة على فائت**):

**لم يبق شيء من الدنيا بأيدينا**
**إلا بقية دمع في مآقينا**
**كنا قلادة جيد الدهر فانفرطت**
**وفي يميـن العلا كنا رياحينا**
**كانت منازلنا في العز شامخة**
**لا تشرق الشمس إلا في مغانينا**
**وكان أقصى مُنى نهر المجرة لو**
**من مائه مزجت أقداح ساقينا**
**والشهب لو أنَّها كانت مُسَخَّرة**
**لرجم من كان يبدو من أعادينا**
**فلم نزل وصروف الدهر ترمقنا**
**شزرا وتخدعنا الدنيا و تلهينا**
**حتى غدونا ولا جاهٌ ولا نشبٌ**
**ولا صديقٌ و لا خلٌ يؤاخينا**[١٤٥]

قد لا يذكر الشاعر في قصيدته – وكما في هذه المقطوعة – متلقيا محددا يتوجه إليه بخطابه الشعري، وهذا ضرب من التعميم يجعل التجربة جماعية، وربما اتخذ البعد

الجماعي طابعا أكبر من خلال الأسلوب الفني للشاعر، فالأسلوب الأدبي يعبر –غالبا – عن رغبة الأديب "في الانتماء الاجتماعي والسياسي وعن حلمه بالتضامن مع مجموعة يتوجه إليها ويأمل في أن يتم اعتباره ممثلا لها"(١٤٦).

والشاعر يجعل الخطاب جماعيا من خلال ضمير المتكلم (**نا**)، فهو لا يتحدث عن مأساة فردية؛ وإنما هي مأساة جماعية يرى نفسه طرفا فيها. كما أنه يفجع قارئه من أول عبارة بالحسرة التي يبديها له العنوان، وبأسلوب خبري مباشر: (**لم يبق شيء من الدنيا بأيدينا**)، وتنبع الحسرة في هذه المقطوعة من النكسة التي يرصد الشاعر تفاصيلها – فنيا – عبر الأبيات والتي يمثلها لغويا معدل التكرار المبالغ فيه للفعل (**كنا**)، وإبراز المفارقة المهولة بين ما كان (**قديما**) وما هو كائن بالفعل (اليوم). ثم يُكَرِّس المأساة بتكرار العطف: (**ولا جاه، ولا نشب، ولا صديق، ولا خل يؤاخينا**).

لا تقدم المقطوعة الشعرية أسباب هذه النكبة، ولا تفاصيل وقائعها، كما لا تحدد المنكوبين، ولا يسعف العنوان (من خلال تذييلات أو هوامش) في التعريف بأطراف هذه النكبة، كما لا تقدم الأبيات – وهذا منحى جمالي فيها – تفاصيل وعظية للخروج من براثن هذا الموقف. إنها تضع بين عيني القارئ موقفين متناقضين وتخول له التأمل والاعتبار والتأسي، ثم الوصول إلى الشعور الوجداني الذي يقدمه العنوان: (**حسرة على فائت**). وربما كان هذا الاختزال طابعا غير مألوف إلى حد ما في الشعر الإحيائي، بيد أن معاصر الشاعر في تلك الفترة التي نشرت فيها المقطوعة (١٩٠٢م) قادر على الربط بينها وما كان يعانيه المجتمع المصري تحت نير الاحتلال، وما آل إليه العالم العربي من ضعف وتفكك، لا يزال القارئ العربي يستشعر نفس الشعور الوجداني الذي يقدمه العنوان، رغم مرور أكثر من قرن على كتابتها، لأن الظروف التي يعانيها عالمنا العربي لم تختلف كثيرا عما كانت عليه الحال آنذاك.

ولا تخلو دواوين الرومانسيين من العناوين ذات الدلالة المجردة، وربما كانت معرفة القارئ بطبيعة تجاربهم تدفع توقعاته – مبدئيًا – إلى الربط بين العناوين و تجربة

شعرية تتعلق بالحب، وهذا الأمر صحيح إلى حد ما، وإن لم يكن على هذا النحو بشكل دائم؛ فثمة عناوين من هذا القبيل قد تبدو للوهلة الأولى ذات علاقة بتجربة الحب والغزل؛ لكن قراءة القصيدة تكشف عن كون العناوين متعلقةً بتجارب اجتماعية أو إنسانية لا شأن لعاطفة للغزل بها، كقصيدة: **(شجون)** ل**أبي القاسم الشابي** (ت ١٩٣٤ م)، وليست تلك الشجون التي يقدمها العنوان إلا مُحَصِلةً لتأملات الشاعر في الحياة، وعدم القدرة على فهمها، فالحقيقة الوحيدة الماثلة في الحياة – كما يراها – في البيت الأخير:

**صورةٌ للشقاءِ دامعةُ الطرفِ ولونٌ يسودُ في كلِ طرسِ**(١٤٧)

أما تجارب الحب التي ترتبط بالعناوين المجرّدة فمنها قصيدة: **(العودة)** لإبراهيم ناجي. و**(العودة)** ذات علاقة متأصلة بالتجارب العاطفية، وفكرة العودة إلى المكان الذي شهد آنفا توهج العشق وتباريح الهوى، وما يعتور الشاعر المحب من ذكريات تبعثها جنبات المكان الذي عبث الزمان به ليست جديدة على شعرنا العربي، ولعل طلالياتنا القديمة صورة صادقة لما يكتنف العودة من الآم الصبابة، وأوجاع الذكريات. وهي عين الفكرة التي تدور حولها قصيدة ناجي وتستغرقها كاملة. ولأن "محتوى وفن النص الإبداعي هما اللذان يولدان مفردات الاستهلال"(١٤٨) فإن فكرة العودة تتكشف على نحو قوي للغاية في استهلال قصيدة ناجي:

**هـذه الكعـبة كنـا طائفيـها**

**و المصـلين صباحـاو مسـاءَ**

**كم سجدنا و عبدنا الحسن فيهـا**

**كيف بالله رجعنـا غربـاء**(١٤٩)

إن أطلال المحبوب المهجورة صُوِّرت كعبة يتعبد الشاعر فيها، وليست هذه الصورة من قبيل إضفاء هالة القداسة على ذلك المكان فقط؛ وإنما هي صورة تتضمن العودة؛ فالكعبة رمز للعودة المتجددة مع كل موسم من مواسم الحج، والمفارقة أن يكون العائد الذي ألف المكان – بعد ما أضفى عليه هذه القداسة – غريبا لا يستشعر ما كان فيه من ألفة.

وعلى جانب آخر تُنَمِّي القصيدة من فكرة العودة؛ فلا تكون تلكم العودة قاصرة على الإلمام بالمكان واستنهاض الذكريات وحسب؛ إنها عودة لفتح صفحة طُويت، عودة مشبوبة بحنين توَّاق إلى نسج تفاصيل القصة من جديد، وأنَّى لها أن تعود ! ومن ثم مكمن الألم:

**رفرف القلب بجنبي كالذبيـــحْ**

**وأنا أهتـفُ: يا قلــبُ اتئـــــدْ**

**فيجيبُ الدمعُ والماضي الجريــحْ**

**لم عُدْنـا؟ ليـــت أنّا لــم نعُـدْ**

**لمَ عُــدْنا ؟ أوَ لم نطــوِ الغـــرام**

**و فرغنـا مـن حنيـــــنٍ وألمْ**

**ورضينـــا بسكـــــونٍ وســلامْ**

**و انتهينـــا لفــراغ كالعـدمْ**(١٥٠)

يرفض (**الماضي الجريح**) تلك العودة، ويستنكرها، ليس ثمة ما يدعو إلى تجديد الألم بعد أن طُوِيَتْ صفحة الغرام. لكن الاستنكار يحمل – في حد ذاته – مبررات العودة، إن الشاعر يستعذب الألم، ويرفض ما آل إليه من (**سكون وسلام**) بعد القطيعة، لأنه أفضى بشاعرنا إلى (**فراغ كالعدم**).

وتمضي القصيدة في تصوير ذلك المكان المستوحش في صور بديعة ترصد أيدي البلى ناسجة لخيوط العنكبوت، وخطوات الزمان العابثةوخطا الوحدة. لقد اتخذ الشاعر من المكان الذي شهد حبه المنصرم وطنا ارتضى العودة إليه حيث لا سبيل للعودة، فظل طريدا حتى في وطنه الذي آب إليه أخيرا:

**وطنـــــي أنــت، ولكنـــي طريــد**

**أبديُّ النفــي فــي عالــمِ بـؤسي**

**فـإذا عـدت فللنجـوى أعـــــودْ**

**ثم أمضي، بعد أن أفرغ كـأسي** (١٥١)

ليس أمام الشاعر – إذن – إلا النجوى، فلن تكون العودة إلا إليها دون سواها. لقد قدم العنوان للقارئ (**العودة**)، وهي المحور الذي تبنى عليه القصيدة، ثم فصلت القصيدة مراحل تلك العودة: من عودة إلى المكان، ومحاولة فاشلة للعودة إلى الماضي، ثم التسليم والرضا قسرا بأن تكون العودة عودة إلى النجوى والذكريات.

ومن القصائد الحداثية التي تتخذ عنوانا من معنى تجريدي قصيدة: (**الطرد**) للشاعر العراقي **بُلَنْد الحيدري** (ت ١٩٩٦م). وربما كان هذا العنوان صادما للقارئ إلى حد ما فمن غير المألوف أن يكون (**الطرد**) عنوانا لقصيدة؛ والحق أن شاعر الحداثة لا يتورع عن استخدام أي مفردة تخدم رؤيته الشعرية، فالرغبة في الأصالة والتفرد تمنحه جرأة لغوية تجعل من كل موضوع مجالا سائغا للقول. وتتشكل دلالة الطرد من مطلع القصيدة على النحو التالي:

**ولدت خلف البابْ**
**كبرتُ،**
**خلف البابْ**
**وخلف هذا البابْ**
**كم مرةٍ صار الهوى في جسدي**
**مخالبا**
**ونابْ**
**كم مرة يا دمي المسفوح للتراب**
**يا أيها الحاضر في الغياب**
**كنت أنا القاتل**
**والمقتول.. كنت الجرح والذبابْ**
**كم مرة أوصدتُ دوني البابْ**
**ونمت لًا أحلم**
**لا أسأل**
**لا أبحث عن جواب.**
**لأنني...**(١٥٢)

على الرغم من كون العنوان مجردًا من التفاصيل التي تنسب ذلك (**الطرد**) إلى ذوات محددة، تبدو ذات الشاعر واضحة منذ اللحظة الأولى، فهو يتحدث بضمير المتكلم معلنا أنه (**ولد خلف الباب**) ولذا يبدو أنه المقصود بالطرد.

ثم يلوح للقارئ أن هذا الطرد متعلق بـ (**الهوى**) الذي غدا: (**مخلبا ونابا**)، وجعل: (**دمه مسفوحا في التراب**)، ومن هنا يتحقق الطرد مرة أخرى في صورة: (**الحضور في الغياب**)، فالطريد لا يكون طريدا إلا بعد حضوره ثم إقصائه، وعندما أريقت دماء الشاعر على مذبح (**الهوى**) كان طريدا فحضوره غياب.

ثم يعترف الشاعر بكونه المتسبب لنفسه في هذا الطرد؛ فهو(**القاتل والمقتول**) و (**الجرح والذباب**) وهو الذي (**أوصد في وجه نفسه الباب**)في عدم اكتراث ولا مبالاة، فقد نام بلا (**حلم ولا سؤال، ولا بحث عن جواب**). إنها جناية الشاعر –إذن – على نفسه. ولم تلك الجناية ؟ لماذا يؤثر الشاعر أن يوقع نفسه في هذا العذاب ؟ يباغت الشاعر قارئه موهما إيّاه بأنه سيجيبه عن كل التساؤلات التي فجَّرتها القصيدة (**لأنني...**)، ثم ينقطع الحوار، وتُهمَلُ التفاصيل، ولا يجد القارئ سوى الحذف والإضمار.

ولا تقدم أبيات القصيدة التالية إجابة شافية عن تلك التساؤلات؛ وإنما تُقدِّم تصورات جديدة تزيد الأمور تعقيدا:

**لا تقلقي**

**سترجع الذئابْ**

**سترجع الذئابْ**

**ومرة ثانيةً**

**ثالثةً**

**رابعةً**

**سيولد الإنسان خلف البابْ**

**وإننا...**

**لا تقلقي...**

**نظل في الوليمة الصغيرة الحضور في الغياب**"[1]

تبدو المفارقة – أولَ ما تبدو – من خلال المباغتة بتوجيه الخطاب إلى ذات مؤنثة لم تكن حاضرة أو مُمَهَّداً لحضورها، ثم كسر التوقع، فالمُتـوَقـَّع بعد النهي عن القلق: (**لا تقلقي**) أن تكون النتيجة إيجابية فإذا بها: (**سترجع الذئاب**)، وهو ما يؤدي إلى رسم تصورٍ سلبيٍ لهذه المخاطبة المؤنثة، وتأويل العبارة من خلال توجيهها نحو مجرى السخرية، وتتوالى النتائج السلبية التي تدعو المُخاطبة المؤنثة إلى عدم القلق (**مرة ثانية**

**وثالثة ورابعة سيولد الإنسان خلف الباب)**. وهنا يعمم الشاعر تجربته، فما هو بالطريد الوحيد، وإنما هو **(الإنسان)** عموما، كما أن تجربة ولادة إنسان طريد تجربة شائعة تتكرر ثانية وثالثة ورابعة! وهو ما يخرج بها من الحيز الفردي الضيق إلى المجال الإنساني الرحب، ويسوغ للشاعر الحديث بضمير المتكلم الجماعي في آخر الأبيات، فـ **(الحضور في الغياب)** ليس قهرا فرديا كما تم تقديمه أول القصيدة، وإنما هو ظاهرة إنسانية عامة وقابلة للتكرار.

لا تقدم القصيدة – إذن – معنىً واضحا ومباشرا للطرد. وربما لا يكون من الجائز– فنيا – أن يُنَقِّبَ المتلقي عن بعض العوارض النفسية أو التجارب الخاصة في حياة الشاعر، ليمسك بأطراف خيوط يفك من خلالها شفرات القصيدة، لقد أعفانا الشاعر من هذا كله عندما جعل التجربة جماعية إنسانية صميم، ومن ثم يمكن تأويل الطرد – على سبيل المثال – في إطار النفي الروحي، أو إحساس الإنسان العربي بالهوان أمام الحضارة المادية المهولة التي لا نصيب لنا فيها مع أنها في حقيقة الأمر **(مائدة صغيرة)**، وإحساس الشاعر – وهو نموذج للإنسان العربي – بالهوىٰ والهوس بتلك الحضارة، ثم غفوته في سبات بلا مبالاة هو في حقيقة الأمر انتحار وقتل معنوي لشخصيته، ولم تكن تلك الحضارة البرَّاقة لتطيب نفسا إلا عندما تنهش الشعوب الفقيرة، ويعود ذئابها من جديد، ليظل الإنسان العربي الخمول وراء الأبواب دائما، ويظل حضوره غيابا، جانيا على نفسه بقناعته البلهاء بهذا **الطرد**.

وغني عن البيان أن هذا التأويل مجرد دلالة مستنبطة للقصيدة وليس معناها، وأن هذه الدلالة التي لا تحول دون استنباط غيرها في إطار العنوان والهيكل البنائي العام. وكل تأويل لهذه القصيدة لا بد أن يضع في الاعتبار عنوانها الذي يحفز بإيحاءات وانفعالات عامة؛ دونما خوضٍ في تفاصيل يتقلص معها البعد الإنساني العام الذي يطرحه الموضوع.

وبعد، فقد كانت مسالك توظيف العنوان اعتمادًا على تلك العناصر العامة التي تناولتها الدراسة من: (شخوص، وأحداث، وأماكن، وأزمنة.. إلخ) متباينة بين الشعراء والاتجاهات الشعرية باعتبار الكيفيات التي يحيل بها العنوان إلى موضوع القصيدة ودلالاتها، فقد يكون العنوان مدخلا وتوطئة تُمَهِّدُ للقارئ موضوع القصيدة، وقد يكون العنوان إفضاء مباشرًا بالموضوع دون مواربة، أو إيحاءً بجانب وجداني مهم يتعلق بالدلالة والموضوع، أو ذكرا لجانب جزئي يعتبره الشاعر أكثر أجزاء الموضوع أهمية، أو أبرزها إثارة للانفعال فيها.

## هوامش الفصل الأول

(١) تحليل النص الشعري، بنية القصيدة / يوري لوتمان / ترجمة د: محمد فتوح أحمد [ منشورات دار المعارف (القاهرة، مصر) ١٩٩٥ م ] ص: ١٤٧

(٢) أساليب الشعرية المعاصرة / د صلاح فضل [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ط ١٩٩٦م ] ص: ٤١٤ و ٤١٥

(٣) انظر: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المخالف / د عبد الله الغذامي [ المركز الثقافي العربي ١٩٩٤ م ] ص: ٤٣ و٤٤

(٤) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية في نموذج معاصر / د عبد الله الغذامي [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) طبعة ٢٠٠٦ م ] ص: ٢٦٥

(٥) وظائف العنوان / جيرار جنيت / مجلة: تواصل ( العدد الرابع المذكور سابقـًا) ص: ٤٠

(٦) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية / إمبرتو إيكو / ترجمة سعيد بنكراد [ المركز الثقافي العـربي (الدار البيضاء، المغـرب) الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٠م ] ص: ٤٣

(٧) تحليل الخطاب / (ج، ب براون) و ( ج، يول) / ترجمة د: محمد لطفي الزليطني، ود منير التريكي [منشورات جامعة الملك سعود ـ السعودية، طبعة ١٤١٨ هـ ١٩٩٧ م ] ص: ١٢٤

(٨) السابق : ص: ١٥٧

(٩) من النص إلى العنوان / د محمد أبو عزة / مجلة: علامات في النقد الأدبي (العدد ٥٣ المشار إليه سابقا) ص: ٤١٠

(١٠) انظر: وظائف العنوان / جيرار جنيت / مجلة: تواصل (العدد الرابع المشار إليه سابقا): ص ٤٠، وسوف تتناول الدراسة هذه القضية – لاحقا – بشيء من التفصيل في إطار دراستها لعلاقة العنوان بمكونات البنية الشعرية، وفي إطار دراستها لبلاغة العنوان. وتجدر الإشارة إلى أن هذا النمط العنواني الذي يُبرز عنصرا محدودا من عناصر الموضوع ويُغفل جوانب أخرى يتضمنها النص الكلي هو أكثر العناوين شيوعا في القرآن الكريم كما في: سورة البقرة، وسورة النمل، والنور وغيرها من السور القرآنية الكريمة.

(١١) مادة: (الغنائية) في: معجم مصطلحات الأدب / د: مجدي وهبة [مكتبة لبنان (بيروت، لبنان) ط٤ لسنة١٩٧٤] ص: ٢٩٧

(١٢) انظر: ديوان الرُصافي [ الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) الطبعة الخامسة ٢٠٠٤ م ] الجزء الثاني، ص: ٥٦٢

(١٣) السابق: ص ٥٦٢

(١٤) ديوان خزنة دار / الجزء الأول [ الدار التونسية للنشر (تونس) ١٩٧٢م ] ص: ٩١، ويُلاحظ أن على القارئ الوقوف على كلمة: (جنديْ) في نهاية الشطر الأول من البيت السادس وتسكينها لسلامة العروض، وهي ضرورة غير مستحبة.

(١٥) انظر هذه الجوانب في حياة الشاعر ضمن تقديم محمد محيي الدين لـديوان خزنة دار ص: ١٣ و١٤، وانظر أيضا: دراسات في نقد الشعر نور الدين صمود [ الدار العربية للكتاب ( ليبيا وتونس) ١٩٨٢م ] ص: ٤٦ وما بعدها.

(١٦) تحليل النص الشعري / يوري لوتمان / ص: ١٢٣ (سبق ذكره).

(١٧) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها / محمد بنيس [ دار توبقال للنشر (الدار البيضاء، المغرب) الطبعة الأولى ١٩٩٠ م ] الجزء الثـاني: الرومانسية العربية ص: ٢١

(١٨) ديوان: مع الريح (١٩٥٠ / ١٩٥١)، وهو الجزء الحادي عشر من: ديوان صالح الشرنوبي / جمع وتحقيق د: عبد الحي دياب [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) الطبعة الأولى ٢٠٠٣ م ] المجلد الثاني ص: ١٨٩

(١٩) الولاء والولاء المجاور، بين التصـوف والشعـر / د: عبد الحكيـم العلامي [ الهيئة العامة لقصور الثقافــة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٣ م ] ص: ٣٤

(٢٠) انظر ديوان: (عابر سبيل) ١٩٣٧م / ضمن مجموعة: (خمسة دواوين للعقاد) [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ١٩٧٣م ] ص: ٣٨٢

(٢١) النقد الأدبي الحديث / د: محمد غنيمي هلال / ص : ٣٨٩ (سبق ذكره).

(٢٢) ديوان: (عابر سبيل)، ضمن مجموعة: (خمسة دواوين للعقاد) / ص: ٤٦٦ (سبق ذكره).

(٢٣) انظر قصيدة أمل دنقل في ديوان: (العهد الآتي) ١٩٧٥م، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة [ مكتبة مدبولي (القاهرة، مصر) دون تاريخ ] ص: ٣٥٠، وانظر قصيدة زهير أبو شايب في ديوانه: (دفتر الأحوال والمقامات)[ المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت، لبنان) ط١ لسنة ١٩٨٧ م ] ص : ٧١

(٢٤) راجع القصيدة في ديوان: (العهد الآتي) ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٣٥٠، وسوف تتعرض الدراسة – لاحقـًا – لهذا الديوان بشكل متكامل بما يكشف عن هذه الرؤية الفنية المشار إليها عند الحديث عن: العنوان وتماسك الديوان الشعريّ في الباب الثاني من الكتاب.

(٢٥) راجع: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين [ مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري (الكويت) ط١ لسنة ١٩٩٥ ] الجزء الثاني، ص:٣٨٦

(٢٦) ديوان: دفتر الأحوال والمقامات / زهير أبو شايب / ص: ٧١ و٧٢

(٢٧) ديوان العباسي / تحقيق: عبد الرحمن عوضي [ الهيئـة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) الطبعة الثالثة لسنة ٢٠٠٤ م ] ص: ٣٠٧

(٢٨) ظهرت هذه الشخصية في ستة عناوين هي: (الأخضر بن يوسف ومشاغله) ضمن ديوان يحمل نفس العنـوان ١٩٧٢ م، وقصيدتا: (حوار مع الأخضر بن يوسف) و (عن الأخضر أيضا) ضمن ديوان: الليالي كلها ١٩٧٦ م / و(كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة) وهي قصيدة موزونة تتخللها تعليقات نثرية مطوّلة ضمن ديوان: الساعة الأخيرة ١٩٧٧م / وأخيرا ديوان (أوهام الأخضر بن يوسف) ١٩٨٠ م، ولا تظهر شخصية الأخضر بن يوسف في عناوين قصائد هذا الديوان الأخير؛ لكنها تظهر في بعض قصائده. راجع الدواوين وفقا لترتيبها المذكور أعلاه في: ديوان سعدي يوسف، الجزء الأول [ دار العودة (بيروت، لبنان) الطبعة الثالثة ١٩٨٨ ] ص: ١٦٨ و ١٠١ و ١٠٧ و ٦١ والجزء الثاني [ دار العودة (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ١٩٨٨م ] ص: ٦٧ وما بعدها.

(٢٩) بناء لغة الشعر / جون كوين / ترجمة د أحمد درويش [ دار المعارف (القاهرة، مصر) الطبعة الثالثة لسنة ١٩٩٣ م ] ص: ٢٤١

(٣٠) إضاءة النص / اعتدال عثمان [ دار الحداثة للطباعة والنشر (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ١٩٨٨م ] ص: ٤٤ و٤٥

(٣١) ديوان: الليالي كلها، ضمن: ديوان سعدي يوسف / ص: ١٠٧ (سبق ذكره)

(٣٢) ديوان: الأخضر بن يوسف ومشاغله / المصدر الشعري السابق ص: ١٦٨

(٣٣) ديوان: الليالي كلها / ضمن المصدر الشعري السابق، ص: ١٠٢

(٣٤) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها / د: حسن مصطفى سحلول [ اتحاد الكتاب العرب (دمشق، سوريا)طبعة ٢٠٠١م ] ص: ٦٨

(٣٥) ديوان: أوراق الزيتون ١٩٦٤م، ضمن: ديـوان محـمود درويش [ دار العودة (بيروت، لبنان) الطبعة الثانية عشرة ١٩٨٧م ] الجزء الأول ص: ٧ و ٨

(٣٦) انظر على الترتيب: ديوان الخليل [ دار الهلال (القاهرة، مصر) ١٩٤٩ م ] الجزء الأول: ص: ١٨، و الجزء الرابع : ص: ١٥

(٣٧) السابق: ص: ١٥

(٣٨) الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة / د: عز الدين إسماعيل [ دار الفكر العربي (القاهرة، مصر) ١٩٥٥م ] ص: ٣٥٧

(٣٩) راجع القصيدة الأولى في ديوانه: الرسم بالكلمات ١٩٦٦ م ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة [ منشورات نزار قباني (بيروت، لبنان) الطبعة الخامسة عشرة ] الجزء الأول: ص: ٤٩١، والقصيدتين التاليتين في ديوانه: قصائد متوحشة١٩٧٠ ضمن المصدر نفسه ص: ٦٨٥ و ٧١٩

(٤٠) (الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية..) / د عبد الله الغذامي / ص: ٨٦ (سبق ذكره).

(٤١) ديوان: قصائد متوحشة ( ١٩٧٠ م ) ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة / الجزء الأول ص: ٧١٩ (سبق ذكره).

(٤٢) الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي / ياسين النصير [ الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ١٩٩٨م ] ص: ٢١

(٤٣) راجع الأبيات المقتبسة في ديوان: قصائد متوحشة ١٩٧٠ م ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة / الجزء الأول من ص: ٧١٩ إلى ص: ٧٢١، ويلاحظ أن الشاعر قطع همزة الوصل في أول الأمر(ارجع) في البيت الأخير مع أنها هكذا تنطق( ما لم يصل القارئ بين البيتين)، ولعله قصد بذلك إشباع الكسر لإبراز قيمة صوتية تدعم دلالة التوسل واستجداء الرجوع.

(٤٤) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي / عباس محمود العقاد / ص : ١٥٨ (سبق ذكره).

(٤٥) راجع القصيدتين في ديوان: الشوقيات [ المكتبة التوفيقية (القاهرة، مصر) دون تاريخ ] على ترتيبهما في الجزء الثاني، ص: ٦٦ و ص: ١٢

(٤٦) (الأسس الجمالية في النقد العربي... ) / د : عز الدين إسماعيل / ص: ١٠٤ (سبق ذكره).

(٤٧) ديوان: الشوقيات، الجزء الثاني، ص: ١٤ و ١٥ (سبق ذكره).

(٤٨) راجع ديوان: الملك ١٩٤٦م، ضمن: الأعمال الكاملة [ دار سعاد الصباح (الصفاة، الكويت ) الطبعة الأولى لسنة ١٩٩٣م ] الجزء الأول من ص: ٤٤١ إلى ص: ٦٣٥

(٤٩) القصيدة في ديوان: كرنفال موحش ضمن مجموعة شعرية تضم ثلاثة دواوين عنوانها: مخطوط في العشق [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) طبعة ٢٠٠٠م ] ص: ٢٩٨، وهذه القصيدة مروية على لسان الأم (حمدة). وللشاعر نفسه ديوان آخر عنوانه: (كتاب حمدة) لم تتوفر لي نسخة منه.

(٥٠) ديوان: لؤلؤة في القلب ١٩٧٣ م، ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة [ الدار السعودية للنشر (جدة، السعودية) الطبعة الثانية ١٩٨٧م ] ص: ٣٣٥

(٥١) ديوان: شناشيل ابنة الجلبي وإقبال (١٩٦٤: ١٩٦٥) ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة [ دار العودة (بيروت، لبنان) ١٩٩٧م ] الجزء الأول: ص: ٧٢٠

(٥٢) راجع: ديوان: سوزان ١٩٦٣ م ضمن: ديوان حسن عبد الله القرشي [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ١٩٩٩م ] الجزء الثاني من ص: ٦ إلى ص: ٩٦، والقصائد المشار إليها ص: ٢١ و ٦١ و ٦٧

(٥٣) السابق / ص: ٢١

(٥٤) ديوان نعمة الحاج [ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ١٩٨٢م ] الجزء الأول، ص: ١١٣

(٥٥) السابق: ص: ١١٤

(٥٦) الأدب ومذاهبه / د: محمد مندور / [ دار نهضة مصر للطبع والنشر (القاهرة، مصر) دون تاريخ ] / ص: ٦٧

(٥٧) ديوان نعمة الحاج / الجزء الأول، ص: ١١٥

(٥٨) السابق: نفس الصفحة.

(٥٩) ديوان: الواحدون / السيّاح عبد الله [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ١٩٩٨م ] من ص١٥ إلى ص: ١٧

(٦٠) راجع القصيدة في: شروح سقط الزند / لمجموعة من الشارحين / الجزء الأول ص: ٤٢٥ (سبق ذكره).

(٦١) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية / د: عز الدين إسماعيل [ المكتبة الأكاديمية (الجيزة، مصر) الطبعة السادسة ٢٠٠٣ م ] ص: ٢٣٩ و ٢٤٠

(٦٢) قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر ـ قصيدة القناع نموذجا / عبد الرحمن بسيسو / مجلة فصول [ تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ] (العدد الأول – المجلد ١٦ – صيف ١٩٩٧ م) ص: ٨٧

(٦٣) ديوان: الرسم بالكلمات ١٩٦٦ م، ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة / الجزء الأول، من ص: ٥٤٩ إلى ص: ٥٥١ (سبق ذكره)

(٦٤) ديوان: قمر اليمامة مذبحة الوطن [ المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ١٩٨٨م ] ص: ١١٦

(٦٥) ديوان: أغاني مهيار الدمشقي، (١٩٦٠ / ١٩٦١م) ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٧م ] الجزء الأول ص: ٣٩٦

(٦٦) راجع ترجمته في : الأغاني / الجزء الرابع عشر: من ص: ٥٢ إلى ص: ٥٩ (سبق ذكره).

(٦٧) ديوان: الرسم بالكلمات، ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول: ص: ٥٤٩ و ٥٥١ (سبق ذكره).

(٦٨) انظر التعريف به في مقدمة المحقق د: جمال المرزوقي لكتاب: شرح مواقف الـنِفَّريّ / عفيف الدين التلمساني (ت ٦٩٠هـ) [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ٢٠٠٠م ] ص: ٢٠ و٢١

(٦٩) السابق: مقدمة المحقق، ص: ٢٢

(٧٠) حول نقاط الالتقاء بين كتابة النفري والحداثة الشعرية انظر الفصل المعنون بـ: كتابة النفري أو شعرية الفكر؛ ضمن القسم الثاني من كتاب: الصوفية والسوريالية لأدونيس [ دار الساقي (بيروت، لبنان) الطبعة الثانية، ١٩٩٥م ] من ص : ١٨٥ إلى ص: ١٩٣

(٧١) وردت هذه العبارة في موقف: ما تصنع بالمسألة، وتفسير التلمساني لها تفسير مبهم جدًا، بيد أن الفهم الذي توصلت إليه، ومن ثمّ ذكرته في هذا الموضع تعكسه قراءة الموقف كله، وتعكسه الرؤية الكلية لمواقف النفري. انظر: شرح مواقف النفري ص: ٢٨٣

(٧٢) ديوان: قمر المذبحة يمامة الوطن / ص: ١١٦، والأبيات من بحر الطويل؛ ولكنها منظومة في إطار الشعر التفعيلي (سبق ذكره)

(٧٣) السابق: ص: ١١٧

(٧٤) ديوان: أغاني مهيار الدمشقي، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة / ص: ٣٩٧ و ٣٩٨ (سبق ذكره).

(٧٥) أكثر كتاباته طرحا لهذه الرؤية كتابه: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب في أربعة أجزاء، وهو يتناول هذا الثبات والتقليدية على مستوى الدين والسياسة والأدب.

(٧٦) ديوان: أغاني مهيار الدمشقي، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة : ص ٣٩٦ و ٣٩٧ (سبق ذكره).

(٧٧) (كبار الحوادث وموقف الشعر منها...) / وديع قسطنطين / مجلة العربي [ تصدر عن وزارة الإعلام الكويتية ] العدد ٥٠٩ / أبريل ٢٠٠١ م / ص: ١٣٢

(٧٨) انظر: ديوان الشوقيات / الجزء الثاني، الصفحات: ٦٠ و ١٠٦ و ١٣٩

(٧٩) (كبار الحوادث وموقف الشعر منها..) / وديع قسطنطين / مجلة العربي، العدد المذكور أعلاه ص: ١٣٣

(٨٠) ديوان حافظ إبراهيم [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) الطبعة الثانية ٢٠٠٢م ] الجزء الأول ص: ٢٥٠

(٨١) النقد الأدبي الحديث / د: محمد غنيمي هلال / ص: ٤٥٧ (سبق ذكره).

(٨٢) راجع القصيدة كاملة في: ديوان حافظ إبراهيم، الجزء الأول : من ص: ٢٥٠ إلى ص: ٢٢٥ (سبق ذكره).

(٨٣) ديوان: النيروز الحر وقصائد أخرى [ مؤسسة المعارف للطباعة والنشر (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى، ١٩٨٨م ] ص: ١٥٦، وقد جاء في الهامش ص: ١٥٩ أن الشاعر كان مؤدبا للملك فاروق في صباه، وهو ما يفسر تلميحاته الكثيرة في القصيدة بأن الملك فاروق قد خذله وخيب ظنه.

(٨٤) رصاصة زينون، تأملات حول قصيدة اغتيال / حسن طلب / مجلة: فصول [ تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) العدد الثالث خريف ١٩٩٦ ] ص: ٣٤٦

(٨٥) السابق:ص ٣٤٧

(٨٦) ديوان: مرثية العمر الجميل ١٩٧٢م ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة [ دار سعاد الصباح (الصفاة، الكويت) ١٩٩٣م ] ص: ٤٢٧ إلى ص: ٤٢٩، وقد تصرفت في ضبط كلمة (متلعثمْ) بالسكون في السطر السادس عشر، وهي في الأصل كانت منونة بالكسر، ويبدو أنه خطأ من الناسخ؛ فتنوين (متلعثمٍ) يفسد الوزن العروضي.

(٨٧) السابق: ص: ٤٣٦

(٨٨) حول هذا القصر وتاريخه انظر: دولة الإسلام في الأندلس / الجزء الثامن: الآثار الأندلسية الباقية في أسبانيا والبرتغال / محمد عبد الله عنان [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ٢٠٠٣ م ] من ص: ١٨٤ إلى ص: ١٩٣

(٨٩) ديوان الرصافي : الجزء الثاني، ص: ٥٠٢ (سبق ذكره).

(٩٠) ديوان: اللهب المقدس / مفدي زكريا [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ط ٢٠٠٢م ] ص: ٢٠، وهذه القصيدة واحدة من ست قصائد يتضمنها الباب الأول من أبواب الديوان المعنون بـ (من أعماق بربوس)، وهذه القصائد كتبت (كما توضح تذييلات الشاعر) في السجن المسمى سجن بربوس، ومن ثمّ يعنونها الشاعر بهذا العنوان المكاني الشامل. وغني عن الذكر أن الشاعر بطل مناضل من أبطال ثورة الجزائر الباسلة ضد الاحتلال الفرنسي.

(٩١) السابق: نفس الصفحة.

(٩٢) السابق: ص: ٢٠

(٩٣) تدل مادة (صفق) على الضرب الذي يصدر صوتا، وعلى الاضطراب والتقلب يمينا ويسارا، كما تدل على البيع والشراء، والاسم من ذلك (صفقة)، انظر: لسان العرب: الجزء الرابع، ص: ٢٤٦٣

(٩٤) ديوان: اللهب المقدس: ص: ٢١، ويمكن مراجعة القصيدة كاملة من ص: ٢٠ إلى ص: ٢٩

(٩٥) مادة **Titles**)) في كتاب:

**The Longman Dictionary of Poetic Terms P. 309**

(٩٦) إضاءة النص / اعتدال عثمان / ص: ١٣ و ١٤ (سبق ذكره).

(٩٧) ديوان: إشراقة / التجاني يوسف بشير [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٢م ] ص: ٤٦

(٩٨) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر / د محمد فتوح أحمد [ دار المعارف (القاهرة، مصر) الطبعة الثالثة ١٩٨٤م ] ص: ٣٧٥

(٩٩) السابق: ص: ٣٥٧ و ٣٥٨

(١٠٠) السابق:ص: ١٣٦

(١٠١) انظر القصيدة كاملة في: ديوان خزنة دار / الجزء الأول، ص: ١٩٩

(١٠٢) ديوان: حبيبتي تنهض من نومها (١٩٧٠م)، ضمن: ديوان محمود درويش ص: ٣٥٣ و ٣٥٤

(١٠٣) تجدر الإشارة إلى أن استخدام التضمين يعد سمة أسلوبية مهمة عند محمود درويش تتزايد تدريجيا؛ حتى تستفيض في أعماله الشعرية الأخيرة. والحق أن استفاضة هذه الظاهرة الأسلوبية تحول دون تبريرها فنيا في كل الأحوال؛ وإن كانت لها مبررات قوية في بعض النماذج، ومنها هذا النموذج.

(١٠٤) ديوان: أغاني الكوخ (١٩٣٥م) ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة / الجزء الأول، ص: ١٥

(١٠٥) (المشاكلة والاختلاف...) / د: عبد الله الغذامي / ص: ٧٣ (سبق ذكره)

(١٠٦) ديوان: أغاني الكوخ ضمن: المصدر الشعري السابق / ص: ٦٦ وقد أردف الشاعر عنوان القصيدة بالتاريخ (أغسطس ١٩٣٨م)، مع أن الديوان قد صدر سنة ١٩٣٥، وربما أضاف الشاعر تلك القصيدة في طبعة تالية، أو كان الأمر من قبيل أخطاء الطباعة.

(١٠٧) السابق: ص: ٩٢

(١٠٨) راجع القصيدة في ديوان: الجداول (١٩٢٧م) ضمن: مجموعة: (الجداول، الخمائل، تبر وتراب) [ دار كاتب وكتاب (بيروت، لبنان) ١٩٨٨م ] ص: ٧٧ و٨٨ وصولا إلى هذين البيتين ص: ٧٩ و ٨٠

(١٠٩) السابق: ص: ٧٩

(١١٠) السابق: ص: ٨٠

(١١١) العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي / د محمد فكري الجزار / ص: ٤٥ (سبق ذكره).

(١١٢) ديوان: يقظة الصباح (١٩١٦م) ضمن: ديوان العقاد / ص: ٨٣ (سبق ذكره)

(١١٣) (تطور الأدب الحديث بمصر...) د أحمد هيكل / ص: ١٥٧

(١١٤) ديوان: يقظة الصباح ضمن: ديوان العقاد / ص: ٨٣

(١١٥) السابق: ص ٨٤

(١١٦) بلاغة الخطاب وعلم النص / د: صلاح فضل [ سلسلة (عالم المعرفة) الصادرة عن : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) ١٩٩٢م ] ص: ٢٣٦

(١١٧) دينامية النص، تنظير وإنجاز / د محمد مفتاح [ المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء ) الطبعة الثانية ١٩٩٠ م ] ص:٧٣

(١١٨) براعة الاستهلال في صناعة العنوان / د محمود الهميسي / مجلة: الموقف الأدبي [ تصدر عن اتحاد الكتاب العربي (دمشق، سوريا) ] السنة السابعة والعشرون – العدد ٣١٣ – أيار (مايو) ١٩٩٧م / ص: ٤٤

(١١٩) ديوان: البطل والثورة والمشنقة (١٩٧٢ م) / ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ١٩٩٨م ] المجلد الثاني / ص: ١٠٥ و ١٠٦

(١٢٠) السابق: ص: ١٠٧

(١٢١) انظر: الكتابة في درجة الصفر / رولان بارت، ترجمة محمد نديم خشفة [ مركز الإنماء الحضاري (حلب، سوريا) الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م ] ص: ٣٥

(١٢٢) القصيدة ضمن المجلد الأول من: الأعمال الكاملة [ دار سعاد الصباح (الصفاة الكويت) ١٩٩٣م ] ص: ٤٧٤ و ٤٧٥، ولم تقسم أعمال هذا الطبعة من الأعمال الكاملة إلى دواوين؛ وإنما أدرجت متتالية؛ بينما ذكر الشاعر في صدر المجلد الأول أسماء الدواوين السبعة التي تضمنت القصائد، وقد نشرت في طبعاتها الأولى ما بين عامي ١٩٥٨ م و ١٩٧١م.

(١٢٣) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية / فولفجانج إيسر/ ترجمة د عبد الوهاب علوب [ المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٠م ] ص: ١١٦

(١٢٤) الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص: ٤٧٥

(١٢٥) دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد / د: شكري عيّـاد [ دار إلياس العصرية (القاهرة، مصر) ١٩٨٦ م ] ص: ١٤٤

(١٢٦) في البيـت التـاسع: التيهاء: الصحراء، وصواها: ما ينصب من أحجار وعلامات في الصحراء لإرشاد السائرين، وفي البيت الأخير: (شباها: أي حد السيف)، راجع الجزء الأول من: ديوان الرصافي، ص: ٢٣٧ (سبق ذكره).

(١٢٧) العنوان وسميوطيقيا الاتصال / د: محمد فكري الجزار / ص: ٣١ (سبق ذكره)

(١٢٨) (الرمز والرمزية...) / د: محمد فتوح أحمد / ص: ٢٠٥ (سبق ذكره).

(١٢٩) راجع قصيدتي أبي ماضي في ديوان: الجداول ضمن: مجموعة: (الجداول، الخمائل، تبر وتراب) ص: ٤٦ و١٣٨ (سبق ذكره)، وقصيدة المازني في الجزء الثالث من: ديوان المازني، [ المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة، مصر) ١٩٩٩م ] ص: ٢٣٨

(١٣٠) ديوان المازني، المذكور أعلاه، نفس الصفحة المشار إليها.

(١٣١) (المشاكلة والاختلاف...) / د عبد الله الغذامي / ص: ٦٧ (سبق ذكره)

(١٣٢) من ديوان: لا نرث الأرض ١٩٨٨ م، ضمن مجموعة: قصائد مختارة [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) دون تاريخ ] ص: ١٦٢ و ١٦٣

(١٣٣) (فعل القراءة....) / فولفاجنج إيسر / ص ١١٩ (سبق ذكره).

(١٣٤) بناء لغة الشعر / جون كوين / ص: ٢٠٦ (سبق ذكره).

(١٣٥) ديوان: سدوم [ دار توبقال للنشر (الدار البيضاء، المغرب) الطبعة الأولى ١٩٩٢م ] الصفحات: من ٦٣ إلى ٦٦

(١٣٦) نظرية الأدب وقراءة الشعر/ ديفد بشندر/ ترجمة عبد المقصود عبد الكريم [ الهيئة المصرية للكتاب (القاهرة، مصر) ٢٠٠٥ م ] ص: ١١٠

(١٣٧) الهندباء: نبات بقلي، والراووق: المصفاة، والعوسج: نبات شائك، والمصقاع : من قولهم: (صقع في القول) أي تفنن فيه فالمصقاع المُبالغ في تجويد الكلام (شديد البلاغة). انظر: المعجم الوسيط / مجمع اللغة العربية بالقاهرة [ مكتبة الشروق الدولية (القاهرة، مصر) الطبعة الرابعة ٢٠٠٤ م ] الصفحات: ٩٩٧ و ٣٨٣ و ٦٠٠ و ٥١٨

(١٣٨) انظر: سيميائية القراءة / ميشال أوتان / ضمن (آفاق التناصية، المفهوم والمنظور) / ترجمة: د محمد خير البقاعي [ الهيئة المصرية للكتاب (القاهرة، مصر) ١٩٩٨ م ] من ص: ١٦٧ إلى ص: ١٦٩، ويشمل الكتاب مجموعة من الدراسات المترجمة عن الفرنسية لمجموعة متعددة من المؤلفين، من بينها هذه الدراسة المذكورة.

(١٣٩) النظرية الأدبية المعاصرة / رامان سلدن / ترجمة د: جابر عصفور [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ١٩٩٥ م ] ص: ٣٩

(١٤٠) الآية القرآنية الأولى من: سورة الأعلى الآية (٧)، والثانية من: سورة القيامة الآية (٢٦).

(١٤١) الأمثولة هي ما يتمثل به من الأشعار، انظر: المعجم الوسيط / ص: ٨٤٥

(١٤٢) (أصادي: أخادع / نزعا: غرباء)،(أكالئها: أراقبها / أعرس: أنزل في السحر) (مربد: محبس الإبل)، وقد وردت هذه الأبيات في كتاب: البيان والتبيين لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) / تحقيق وشرح: عبد السلام هارون [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٣ م ] الجزء الثاني ص: ١٢.

(١٤٣) ما أكثر هذه العناوين وأشباهها في: ديوان حافظ إبراهيم، ويمكن مراجعة الصفحات التالية تمثيلا لذلك: الجزء الأول: ص:٣ و ١٥ و ٦٣ و ١٦٦ و ١٩٥والجزء الثاني: ص: ٢٦ و ٧٦ (سبق ذكره).

(١٤٤) انظر هذه القصائد على ترتيبها في: ديوان حافظ إبراهيم: الجزء الثاني، ص: ١١٤ / ديوان الشوقيات: الجزء الأول ص: ٣٧٥ / ديوان العباسي: ص: ١٧٣

(١٤٥) ديوان حافظ إبراهيم: الجزء الثاني ص: ١١٩

(١٤٦) قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب / إيمانويل فريس و برنار موراليس ترجمة د: لطيف زيتوني [ سلسلة (عالم المعرفة) الصادرة عن : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) ٢٠٠٢م ] ص: ٣٣

(١٤٧) هذا هو البيت الأخير من مقطوعة تتكون من ثماني أبيات، راجعها كاملةً في ديوان: أغاني الحياة [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٢ م ] ص: ١٤١ (أعد الشاعر ديوانه للطبع سنة ١٩٣٤وتوفي قبل طباعته، ثم ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٥٥م ).

(١٤٨) الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي / ياسين النصير/ ص ٢٧٤ (سبق ذكره)

(١٤٩) ديوان: وراء الغمام ١٩٣٤ م، ضمن: ديوان إبراهيم ناجي / ص ١٣ (سبق ذكره).

(١٥٠) السابق: ص: ١٣

(١٥١) السابق: ص:١٤

(١٥٢) من ديوان: أغاني الحارس المتعب ١٩٧٣ م ضمن: الأعمال الشعرية الكاملة [ دار سعاد الصباح (الصفاة، الكويت) الطبعة الأولى ١٩٩٢ م ] ص: ٥٧٣ و٥٧٤

(١٥٣) السابق: ص: ٥٧٤

# الفصل الثاني

## العِلاقاتِ الجَمَاليَّة

## بَينَ العُنوَان والدَلاَلةِ المَوضوعيّةِ الشِعريّة

تناولنا في الفصل السابق علاقات العنوان بالبنية الشعرية باعتبار عناصر الموضوع التي يُظْهرها العنوان، وتعرضنا للطُرق التي يسلكها الشاعر في الربط بين تلك العناصر والموضوع الشعري والدلالة. وفي هذا الفصل نتعرض لجوانب محددة من كيفيّات تعلّق العنوان بالموضوع منظورا إليها من زاوية الوجهة الجمالية التي يقوم عليها هذا التعلق.

والعنوان – من هذه الزاوية – لا يكتفي بأن يكون مجرد مشير إلى النص الشعري أو محدد لموضوعه؛ وإنما هو عنصر بنائي مهم يبتدع منحى جماليا لا يجوز إغفاله. وفيهذا المضمار يمكن رصد ثلاثة من المناحي الجمالية التي يثيرها تعلق العنوان بموضوعه:

**أولا: تحفيز العنوان للدلالة الشعرية**

العنوان الشعري تكوينٌ لغويٌ دالٌ، وهذه الدلالة تمثل حافزًا مبدئيا، يثير القارئ ويخاطب ثقافته ومعارفه – قبل القراءة – مُسْتدعيا منها ما يراه ملائما لموضوع القصيدة؛ ومُهيِّئا لاستقبالها.

بيد أن المنحى التحفيزي لا يتهيأ للقيام بدوره الجمالي المنشود إلا إذا كان" للعنوان ذاكرة أخرى لها حفر في الوجدان واستمرار فيه" [1]، وهذه الذاكرة المُضْمرة في مفردات العنوان هي رافدثقافي من بين روافد متعددة: دينية، أو تاريخية ، أو شعبية.. إلخ، مما يَكْمُن في ذهن المتلقي . أما استدعاء ذاكرة العنوان المُضْمَرة فهو"يتم بشكل قريب من التداعي الحربين دوال العنوان وموضوعات تلك المعرفة، الأمر الذي يقدم تنظيما أوليًا لها، و به تمتلك الدوال القدرة على إنتاج دلالتها" [2].

وحين تتداعى الأفكار والإيحاءات بمجرد قراءة العنوان تكون حافزًا قويًا يفترض القارئ أن تتخذه القصيدة موضوعا لها، أو تعكسه بشكل ما من الأشكال، وهكذا تنطلق منه القراءة.

وفي الشعر التقليدي يجد القارئ سردا مباشرا وتفصيلا يكاد يكون تامًا للأفكار التي تداعت من العنوان المُحفز[٣]، فلا تضيف دلالة القصيدة إليهجديدا، وإنما تكون إعادة نَظمٍ لما هو معروف، ومن ثمّ لا تتحقق النشوة الجمالية، لأن القصيدة مجرد تحصيل حاصل للمعاني المطمورة في ذهن المتلقي التي أثارها العنوان. أما النصوص الحداثية فعناوينها المُحَفِّزة تسلك عين المسكأول الأمر فتتداعىٰ الخواطر، ثم تنغرس وتذوب في بنية القصيدة، ويعاد تشكيلها من جديد، فما تقدمه القصيدة من رؤىٰ جديدة يعتمد في فهمه وتذوقه علىٰ الفكرة التي حفزنا بها العنوان، لكن تلك الفكرة – بطبيعة الحال – ليست موضوعا حرفيا لما تقوله القصيدة؛ وإنما هي شذرات متناثرة فيها تدخل في تكوين البناء الفني الجديد.

ومن القصائد التي يُحفِّز عنوانها القارئ بأفكار وتداعيات قصيدة: **(سدوم)** للشاعر اللبناني خليل حاوي (ت ١٩٨٢ م) . إن قراءة هذا العنوان تستدعي إلىٰ ذهن القارئ قصة عقاب الله لقوم لوطعليه السلام ، لعصيانهم وتكذيبهم وإتيانهم المنكر، وما أُمطرت به القرية من نيران و عذاب ومَسْخ**(امرأة لوط)** عموداً من الملح لتلفتها نحو القرية [٤].

وهذه الخواطر كلها تتداعىٰ إلىٰ ذهن القارئ قبل أن يشرع في قراءة القصيدة. أما قراءة القصيدة فهي لا تُبدد تلك التصورات، ولا تلغي القصة جملةً وتفصيلا؛ وإنما تعاود نسجها بشكل جديد. ولعل الحافز الدلالي الذي تمت تعبئة المتلقي من خلاله هو ما يُسَوِّغ له الاندماج في القصيدة من مطلعها، وفهم ضمير المتكلم المُعَبِّر عن الصوت الجماعي علىٰ أنه صوت أهل **(سدوم)**:

**ماتت البلوى**
**ومـتْـنـَا من سنينْ**
**سوف تبقى مثلما كانتْ**

**ليالي الميتينْ**
**لا اذِّكارٌ يلهب الحسرةَ**
**من حينٍ لحينْ لا فصولٌ،**
**سوف نبقى خلف مرمى**
**الشمسِ والثلجِ الحزينْ**(٥)

ويجد القارئ شذرات تتجانس مع الحافز العنواني في (**البلوى**) و(**ليالي الميتين**) التي أضحت (**خلف مرمى الشمس**)؛ فتوقف عندها الزمان، حيث (**لا فصول**) ولا حياة. لكنه يجد جمودًا و برودة قد أضفاها الشاعر على تلك الحياة الجديدة بعد الموت؛ فالقرية الآن قابعة (**خلف الثلج الحزين**)، وحياة المجرمين العتاة فيها باقية (**كما كانت ليالي الميتين**)، ليس فيها (**اذكار يلهب الحسرة**)، فهم – على ما حل بهم من تنكيل – لم يعرفوا الندم. لقد تحقق للقارئ – إذن – فَهْمٌ ربما لم يكن ليدركه على هذا النحو لولا وجود العنوان: (**سدوم**) وما يعتمل في الذاكرة من أفكار تتعلق بقصتها، وهو فَهْمٌ لا يتصادم – حتى الآن – ولا ينحرف تمامًا عمّا أثاره العنوان من تصورات، وربما كان التحول الوحيد: كون هؤلاء الموتى المعذبين غير نادمين، فالمأثور الديني يجعل من عقاب الأمم السابقة صورة للندم والحسرة تكون موعظةً للعتاة الجدد الذين يتنكبون عن صراط الهدى، ومن هذه النقطة تبدأ القصيدة في الانحراف – تدريجيا – عن المأثور الديني المرتبط بالحافز العنواني:

**ليس يغوينا ابتهالٌ**
**يجتدي العاتي يقينا مطمئنـَـا**
**يجتديه بعضَ ما استنزف منَّا**
**بعضَ إشراق الرؤى**
**بعضَ اليقينْ**

**بعضَ ذكرى**
**أيُّ ذكرى، أيُّ ذكرى**
**من فراغٍ ميتِ الآفاقِ صحرا**
**مسحت ما قبلها ثم اضمحلَّت** (٦)

وفقَ رؤية الشاعر في هذه القصيدة: لم يبق من قصة (**سدوم**) للعتاة الجدد إلا ابتهالٌ وتراتيل تنساب إليهم (عبر الأديان) وتستجدي يقينهم وإيمانهم المطمئن بما استُنزِف من هؤلاء العتاة القدامى، ابتهالٌ مُغْوٍ بالرؤى اليقينية المشرقة، وبالذكرى الكئيبة الموجعة !غير أن هذا الابتهال ليس مُغْويًا لأولئك الموتى القدامى، فهم في فراغٍ وصحراء (**مسحت ما قبلها ثم اضمحلت**). ويقدم الشاعر في مقطعٍ تالٍ مُبَرِّرَات انتفاء تلك الذكرى من ضمائر العتاة القدامى؛ بعد أن يعود بنا إليها مسترجعا أحداث ذلك اليوم الكئيب:

**وَدَوَتْ جلجلةُ الرعدِ**
**فشقَّت سُحُبا حمراءَ حرَّى**
**أمطرتْ جمراً وكبريتاً وملحاً وسموم وسرى السيلُ**
**براكينَ الجحيمْ**
**أحرق القرية عرَّاها**
**وطوى القتلى ومرا** (٧)

ويُفاجأ القارئ بالموتى وقد عادوا إلى (**سدوم**) مرة أخرى بعد انتهاء المحنة، في محاولة يائسة منهم للتعرف على المكان:

**عبرتنا محنةُ النارِ**
**عبرنا هولها قبراً فقبرا**
**وتلفتنا إلى مطرحِ ما كان لنا**
**بيتٌ، وسمَّارٌ، وذكرىْ**
**فإذا أضلعنا صَمْتُ صخورٍ**
**وفراغٌ ميِّتُ الآفاقِ .. صحرا**
**وإذا نحن عواميدٌ من الملحِ ،**
**مسوخٌ من بلاهات السنينْ**
**إن تُذكِّر عابرَ الدربِ**
**بحال الميتينْ**
**فهي لا تذكر جوفاءَ ،**
**بلا أمسٍ ، بلا يومٍ وذكرى.** (٨)

لقد عاد الميتون لاستجلاء مواضع الذكرى، ومطارح البيوت والأسمار والذكريات؛ فإذا بهم يُنـْحَتونَ صخورا جوفاء، ويُمْسَخُونَ (**أعمدةً من الملح**)، وإذا بتلك العقول المفكرة والأرواح الهائمة وقد غدت (**مسوخا من بلاهات السنين**)، ربما استوقفت العابرين، ربما أثارت الشجن في نفوس مَنْ تَذكَّرَ أولئك الموتى الغابرين، لكنها جوفاء لا أمس لها، ولا يوم ولا تاريخ.

إن الثِقَل الدلالي في القصيدة يميل بقوة نحو فكرتين، **إحداهما** فكرة: (**البحث الدائب عن اليقين**)، **والأخرى**:(**انتفاء الزمن**). لقد كان اليقين عند أهل(**سدوم**)يقينـًا ماديًا دنيويًا متعلقاً بشهواتهم المُدنّسة، ولم يكن ما حاق بهم إلا مغبة اندفاعهم نحو ذلك اليقين. وهم لَّما جُبـلُوا على تلك الخليقة المُنْكرة لم يندموا، ولم يكن ثمة ذكرى أو حسرة تحيق بهم، وها قد طَفِقُوا يتلمسون مواضع سمرهم وملذاتهم بعد عودتهم، وكانت

عودتهم بمثابة تَلَفُتٍ، فإذا بهم يُسْخَطون أعمدةً من الملحتثير العابرين؛ بينما لا تملك ذكرىٰ ولاتثار؛ لأنها خارج حدود الزمان، فهو دورات أزلية تعيد نفسها بلا تغيّر، وكلما عادت إلىٰ الموتىٰ إرادتهم بحثوا عن يقينهم، وتلفتوا فأعيد مَسْخُهُمْ من جديد. علىٰ أنه لا ينبغي أن يُكْتَفىٰ من القصيدة بهذا الجانب الدلالي المحدود دون أن تُؤخذ في الاعتبار خطرات الشاعر الميتافيزيقية المتمثلة في شقاء كل إنسان في رحلة بحثه الدائب عن اليقين والإيمان، هل يستطيع إنسان أن يرقىٰ بفكره ويصل إلىٰ اليقين المشرق دون أن يغويه ابتهالٌ؛ فيكون مُتبعا مقلدا ؟! إن البحث عن اليقين تلفت أزليّ يُشْقي صاحبه، والتلفت الذي يُمْسَخُ القوم به أعمدة من الملح هو صورة كنائية تعبر عن الشوق إلىٰ المعرفة، ذلك الشوق الذي يسبب لصاحبه عناءً أبديا كَعَناءِ أهل سدوم.

وتثير القصيدة – أيضا – تساؤلات حول أزلية الزمان وعبثية الخلود، وهل يكون الخلود نوعا من المسخ والشقاء المتجدد ؟ إن القصيدة لا تقدم– في واقع الأمر – قصةً وعظيةً تُنفِّر من مغبة التمرّد والعصيان قدر ماتفجر – في إطار قصة سدوم – أسئلة روحية مصيرية يشقىٰ بها الإنسان شقاءً أزليا.

بقي القول بأن القصيدة لم تذكر شيئا عن خطيئة أهل سدوم، ولم تذكر شيئا عن امرأة لوط التي تلفتت ومُسِخت عمودا من الملح؛ مع أن إدراك القارئ لتلك العناصر في غاية الأهمية للتفاعل مع القصيدة، لكن بنية القصيدة عوَّلت في ذلك كله علىٰ الحافز الذي يستدعيه العنوان من الذاكرة ويشحذ به القارئ، ثم راحت تحوك من شذراته المُبْتَعثة بناءها الفني المُبْتَدَع الجديد.

وعلىٰ جانب آخر قد يكون من المزالق التي تُصادف الحافز العنواني انحراف القصيدة بشكل كبير عما يستقر نحو العنوان في ذاكرة القارئ، وهو ما يُفسد الحبكة البنائية في النص الشعري. ولعل العناوين التي تحمل أسماء شخصيات ذات أبعاد تراثية تاريخية هي في واقع الأمر عناوين تحفِّز القارئ، وتدفع إلىٰ ذاكرته كل ما يرتبط من

أحداث وأفكار تتعلق بتلك الشخصيات، وهو أثناء قراءة القصيدة لا يفتأ موازنا بين ما نقبّ عنه عنوان القصيدة في ذاكرته وما أثاره من أفكار ومواقف واقعية فعلية تتعلق بتلك الشخصية؛ و ما تتخلق عليه في معطيات الرؤية الشعرية الجديدة الخاصة بالقصيدة؛" لأن القارئ المتلقي يستقبل هذه المعطيات ووجدانه مشغول بتصور قبلي لأبعاد الشخصية التراثية في طوابعها العامة على الأقل"[٩]، ولن يستطيع القارئ أن ينتشي بالرؤى الجديدة إلا وذاكرته مُلِّمة ولو بعض إلمام بالتفاصيل القديمة [١٠]؛ غير أن بنية القصيدة لا تكون مُحكمة تماما إذا لم يُوفَّق الشاعر في المواءمة بين الحافز الذي يقدمه العنوان ورؤيته الشعرية الجديدة التي تطرحها الشخصية المُتَّخذة عنوانا، فقد تنحرف رؤية الشاعر انحرافا بيِّنا بشخصيته المُبْتَدعة عمّا ألفه الناس وعرفوه عن الواقع التاريخي لتلك الشخصية، كما في قصيدة: **(من أوراق أبي نواس)** لأمل دنقل، والشاعر يتخذ من هذه الشخصية قناعا يُبْدِي من خلاله ما يمكن أن يتعرض له الشعراء من قمع يُضْعِف الكلمة الشعرية أمام السلطة المستبدة ويبدي عجز كلمات الشعراء عن تأدية رسالتها الهادفة إلى نصرة الحق والعدالة أمام جبروت السياسة وسطوة المال.

وتقدم القصيدة أبا نواس وقد اختاره القدر – منذ طفولته – لتكون محنته **(الكتابة)**، ثم تقدم ألوانا من الاضطهاد الذي تتعرض له أسرته، **(فالأب يمضي بهالجنود وقد اتُهم بأنه خارجيّ ؛ فتتعرض الأسرة لمرارة اليتم)** والأم **(خادمة فارسية تتعرض لامتهان سادتها)** كما أن أشعار أبي نواس – أيضا – تتعرض للقمع والمصادرة:

**أيها الشعر.. يا أيها الفرح المُخْتلسْ !!**

.....

**كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقـيّةْ**
**صادرته العسسْ**[١١]

وفي النهاية ينتقل أبو نواس إلى ساحة كربلاء ليشهد مصرع الحسين؛ الذي يموت وقد حرمه المُرتزقة الخائنون الموالون للسلطة شربة ماء قبل الموت، فأيقن – أخيرا – أن الكلمة لا قيمة لها في عالم تحكمه القوة وبريق الذهب؛ ووجد مهربه الوحيد من هذا المأزق في مُعاقرة الخمر:

**أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرةُ الشعراء ؟**
**والفرات لسانٌ من الدم لا يجد الشفتين ؟!**
**مات من أجل جرعة ماء !**
**فاسقني يا غلام.. صباح مساء**
**اسقني يا غلامْ..**
**علني بالمدام..**
**أتناسى الدماء**(١٢)

إن شخصية أبي نواس غير مرتبطة في أذهاننا بموقف واحد من مواقف النضال السياسي، ولا التعرض لأي لون من ألوان الاضطهاد من أجل الكلمة الشعرية التي تتبنى موقفا يناصر الحق والعدالة، وربما كانت صورة الشخصية التي تقدمها القصيدة مُناقضة تماما لشخصية أبي نواس الراسخة في الأذهان" لأن جذور هذه الشخصية التي عاشت للخمر والشذوذ أقوى وأعتى من أن تُنزع من ضمير الناس... واختيار هذه الشخصية يُضعف حاسة المُتلقي لتقبل المضامين التي حرص الشاعر على نقلها والإيحاء بها" (١٣).

ومن المؤكدّ أن القارئ سيعجز عن تصور وجود أبي نواس في هذه القصيدة (التي لم تصرح باسمه) لولا ما كان من أمر العنوان ولو كان عنوان القصيدة: (**من أوراق الكميت بن زيد**) – مثلا – أو (**من أوراق قطري بن الفجاءة**)لكان أقدر وأقوى على الإيحاء. أما تكالب الشخصية المُتَحدِّثة في القصيدة على شرب الخمر (وهو

موقف معروف عن أبي نواس)؛ فإنه موقف هروب من الفشل، وعجز عن مواجهة الشر بالشعر، وهو ما لا يتواءم مع شخصية أبي نواس الواقعية المتكالبة على الخمر تهتكا وعشقا، وصورة الخمر التي يشدو بها أبو نواس في شعره مبتغيا منها المتعة توَّاقا إلى أن يُتعته السكر أمام الناس ما أمكن الجهر تتنافى تماما مع منطق الانكسار والهروب .

لا يجد القارئ – إذن – في هذه القصيدة أبا نواس الذي ألفه؛ ولعله يحاول (وقد تداعت ذاكرة العنوان) أن يفرضها فرضا على بنية القصيدة موائما بين إيحاءات الصورة الواقعية الكامنة في ذهنه و الصورة الخيالية التي تقدمها البنية الشعرية، هو ما يجعل البناء الشعري غير محكم، ولا مُنـْضبط الرؤية والإيحاء.

إن ما تثيره العناوين المُحفِّزة من أفكار وخواطر يكون موروثًا ثقافيًا يمثل"ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة، والكتابة تحديدا هي المصالحة بين الحرية والذكرى" [١٤]، وحرية الشاعر في ابتداع إضافات وتعديلات على ما يطرحه العنوان المحفز من تصورات وأفكار متاحة تماما ولا غبار عليها، لكن هذه الحرية ينبغي ألا تطيح بتلك التصورات أو تبددها تماما.

**ثانيا: التوازي بين العنوان والنص الشعري**

التفتت فطرة الفنان إلى التوازي منذ عهود بعيدة، وأدرك هذه القيم الفنية بحسه الجمالي فراح يستقطبها في فنونه المختلفة من رسم، وعمارة، وموسيقا.. وغيرها.

ولم يكن الأدب– بله الشعر – بدعًا من بين تلك الفنون، فالشعر منذ أقدم العهود يصطنع التوازي من خلال" تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة من الخطاب" [١٥]. والحق أن هذه الصيغ التي يتحقق فيها التوازي بهذا الشكل صيغ بارزة وملموسة، أدركها البلاغيون وعلماء الشعر وبينوا أنماطها وقواعدها؛ بل وقتلوها بحثا، فإذا ما تجاوزنا تلك الصيغ البارزة وجدنا ألوانا أخرى من التوازي الأعمق يمكن تعميمها" لتتسع لأنساق الخلق

الشعري حيث لا يتدخل إلا التوازي الخفي، وليس التوازي المُقَعَّد" [١٦]، وهذا التوازي الخفي أحفل بالشعرية، وأقدر على إشباع القيم الجمالية؛ لأنه ليس مجرد زخرف تزييني؛ وإنما هو صانع دلالة. ويعد هذا التوازي خفيًا لأنه لا يدرك بشكل حسي مباشر؛ وإنما يتم تحصيله والانتشاء به من خلال تأمل وفهم واستنباط.

ولا شك أن هذا التوازي الخفي العميق المتصل بالبنية الشعرية له أبعاد عديدة، لكن أبعاده المتعددة لن تخرج – بالطبع – عن التقنية التي يقوم عليها التوازي، فهو على كل الأحوال" مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر– بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كاملولا تباين مطلق"[١٧].

وعندما يكون العنوان موازيًا للنص الشعري فإنه يكون طرفا في تلك العلاقة الثنائية، وتكون القصيدة – برمتها – هي الطرف المقابل الذي تكتمل به علاقة التوازي. ولا يتحقق هذا التوازي إلا إذا كان للعنوان وجوده المستقل دونما غوص في بنية القصيدة، وللقصيدة (في الوقت ذاته) بنيتها المستقلة التي لا تقول ما يقوله العنوان؛ أما ما يجمع بينهما في علاقة التوازي فهو الدلالة الموحَّدة والإيحاء المشترك.

ويكون التوازي بين العنوان والنص الشعري في أبسط أنماطه هو تواز بين الدلالة الحرفية التي يقدمها (العنوان) و(التصوير الشعري) الذي يقدم هذه الدلالة دون أن يشي بها أو يصرِّح بماهيتها،فلو قرأ المتلقي القصيدة مجرَّدة من العنوان لاحتاج إلى تأمل وتدبر بعض الشيء للوصول إلى تلك الدلالة، وربما لا يصل إليها بشكل محدد وقاطع؛ بيد أن العنوان يقدم له التأويل بشكل مبدئيّ، وهو ما يجعل عملية التلقي تتم بشكل عكسيّ، فبدلا من تلقي الصورة وفهمها ثم تأويلها يقدم العنوان التأويل أولاً، ثم يكون تلقي الصورة واكتمالها. وعندما يكون التصوير الشعري محدودا وسطحيا يكون وجود العنوان مجرد عمل روتيني لا يضيف جديدا، لأن القارئ يتعرف على الموضوع من مطالع القصيدة. أما وجود التصوير الشعري العميق والخيال القوي فهو مما يجعل

القصيدة أحوج ما تكون إلى العنوان، ومما يضع العنوان في موضع التوازي؛ لأن كل طرف من طرفي التوازي لا يتم معرفته إلا من خلال الطرف الثاني، وربما كانت هذه المقطوعة الصغيرة للشاعر المهجريّ جبران خليل جبران (ت ١٩٣١م) دالة بشكل جيد على هذا الأمر:

**كتبتُ في الجـــزْرِ سطــرا عليالرمـلِ**
**أودعتــهُ كــلَّ روحــيمعالعقـــلِ**
**وعــدتُ فيالمـدِّأقـــــراْ و أســتجلي**
**فلم أجدْ في الشواطـي سوى جهلي**[١٨]

تعبر دلالة المقطوعة الشعرية عن موقف إنساني يتلخص في(**الجهل وسوء التقدير**) أو في وضع الأمور في غير موضعها الصحيح، فخلاصة عقل الشاعر وروحه قد أودعهما سطرا من الرمال؛ ولم يَدُر في خلده (**المد والجزر**)، ولم يدرك حقيقة جهله إلابعد فوات الأوان !

المعنى واضح ومفهوم، والتصوير بديع، ولكن الدلالة التي يقصدها الشاعر تحديدا مجهولة، هل يقصد الشاعر تجربة حب فاشلة ؟أم أنه يعني غربته عن وطنه في المهجر التي لم ينل منها ما يؤمله ؟ ربما كل هذا وأكثر، بيد أن العنوان يكشف عن بعد تأويلي أحسبه قليلا ما يرد على ذهن القارئين ، ولو عرف القارئ – بداية – أن عنوان هذه المقطوعة: (**الشهرة**) ! فلا شكفي كون التأويل سيتحرك بشكل مختلف، ويكون الفهم واضحًا ومحددا.

ومثل هذه التأويلات التي تتوازى فيها الدلالة المحددة مع العنوان لم تكن – بطبيعة الحال – لتتحقق لو أن الشاعر قد كشف عن مراده وفصَّلـَه في الأبيات؛ لأن العنوان سيدخل – عندئذ – في تكوين القصيدة ولن يكون طرفا مستقلا له وجوده الخاص الذي يمكن من خلاله أن نضع العنصرين في حالة من المواجهة، وأن" نكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما"[١٩].

على أن التوازي بين العنوان والنص الشعري في هذا النمط الذي يقدم فيه العنوان الدلالة الحرفية المباشرة لا يتضمن خَلْقًا فنيا، وربما كان قيدًا يعوق حرية التأويل، وإنما يكون التوازي بين العنوان والقصيدة أبدع شاعرية وأكثر تحقيقا لجمالية التوازي العميق عندما يكون هذا التوازي قائما على وحدة الإيحاء، إذ يقدم العنوان صورة فنية مُصغَّرة تتجانس في إيحائها ودلالتها مع موضوع القصيدة، دون أن تكون هذه الصورة موجودة في القصيدة؛ لأن وجودها في القصيدة سيحول دون تحقيق جمالية التوازي، ويكون العنوان – في حالة وجوده داخل البنية الشعريّة – إشارة إلى جزء جوهري من أجزاء القصيدة، أو تعيين لموضعالثِقَل الدلالي فيها، أو يكون محفزا للقارئ يستدعي من ذاكرته ما يهيِّئه للتلقي؛ أما التوازي فإنه يجعل إيحاء العنوان مُحَلِّقا حوَّامًا حول دلالة القصيدة، دون الانغماس فيها أو الانصهار في بنيتها، وعندئذ يكون صوت العنوان ممتدا باتجاه صوت القصيدة، أو هو بالأحرى موازيًا لها، وهو ما يحقق متعة جمالية للقراءة، فإن بعضا مما يثير لذة القراءةيتحقق بدرجة كبيرة عندما يكون القارئ مُنْصتا إلى النص بطريقة غير مباشرة؛ بمعنى أن يكون منهمكا في قراءته بينما هو مصغٍ إلى صوت آخر يأتيه من خارج النص ذاته[٢٠]

ومن بواكير القصائد التي اصطنعت هذا النمط العنواني قصيدة: **(العنقاء)** لإيليا أبو ماضي والعنقاء في تراثنا العربي طائر خرافي مجهول، لا يعرف الناس منه إلا اسمه فهو معدود من المستحيلات. وهذا المعنى يظل مُطِلا من ذاكرة المتلقي، ويبرز مواجهها دلالة القصيدة التي تدور حول البحث عن **(الحبيبة الحسناء)** التي يتطلع إليها الكون كله، وهو بحث غير مُجْدٍ؛ لأن تلك الحبيبة تحمل ما تحمله العنقاء من ثنائية:**(الوجود والغياب)**الوجود اسمًا ومعنى، والغياب مادة ومعاينة.

والحق أن هذه (**الحبيبة الحسناء الغائبة**)يمكن اعتبارها رمزا للسعادة الأبدية في الحياة، أو الرضا الروحي مثلا. والشاعر لا ينفك باحثا عنها في كل مكان سائلا عنها (**القصر ودارسات الأربع**)، وقد قيل له إن ضالته في الزهد والحرمان؛ وقد كان، لكنه اكتشف بعد حين ضلال هذا المذهب:

**ما كان أجهلَ نُصَّحي وأضلني**

**لّما أطعتـــــهُمُ و لم أتمنّـــــعِ**

**إن يصَرفت عن الطماعةو الهوى**

**قلبي، ولا ظفرٌ لمن ليطمع**[٢١]

ولا يجد شاعرنا بعد أن طوِّف بالآفاق بحثًا سوىٰ اليأس والقنوط:

**وتقطّعت أمراس آمالي بها**

**وهي التي من قبلُ لم تتقطع**

**عَصَرَالأسى روحي فسالت أدمعا**

**فلمحتها، و لمستها في أدمعي**

**وعلمت حين العلم لايجدي الفتى**

**أن التي ضيعتها كانت معي**[٢٢]

وفي يأس الشاعر وقنوطه يدرك أن ما يبحث عنه كامن في نفسه، وعندما يشعر بضعفه الإنساني وتتساقط أدمعه يدرك أن سعادته الروحية تكمن في الرضا بإنسانيته الناقصة المحدودة الضعيفة، وأن الخروج من إطار هذا الحيز الإنساني ضرب من ضروب المستحيل، أو هو كما نفهم من إيحاء العنوان الذي ظل مصاحبًا لقراءة القصيدة محاولة يائسة لمعاينة العنقاء، تلك التي ظلت مُحلقة فوق القصيدة بإيحاءاتها ومدلولاتها في توازٍ مع دلالة البناء الفني دون أن يشار إليها أدنىٰ إشارة في الأبيات.

ومن الوارد – في هذا المضمار – أن يبتكر الشاعر الصورة ابتكارا، دون أن يكون الإيحاء العنواني تكأة على الموروث الثقافي، فيكون العنوان صورة فنية من إبداع الشاعر – نفسه – تجانس موضوع القصيدة وتوازيه، وفي هذه الحالة لا تكتمل إيحاءات العنوان تماما قبل الاندماج في قراءة القصيدة، فالقارئ يفهم الصورة بشكل محدود، ثم يمضي في القراءة، وكلما تقدم فيها ازدادت الصورة وضوحا وتبينت ملامح التوازي بين إيحاء الصورة الفنية التي يقدمها العنوان والدلالة العامة للقصيدة.

وهذا النمط العنواني يكثر في شعر أمل دنقل ومن أمثلته قصيدة: (**الوقوف على قدم واحدة**)، وهذه الصورة لا توحي بشيء واضح قبل قراءة القصيدة، لكنها قد تكون – مثلا – كناية عن عدم الاتزان، أو التماسك لفترة ثم السقوط، وهذا التأويل لا يلبث أن يتأكد مع قراءة القصيدة، ففي كل فقرة من فقراتها ملمح من ملامح المعاناة من أجل التماسك؛ ثم يكون السقوط في المقطع الأخير.

وفي المقطع الأول من القصيدة يُفاجأ الشاعر بلقاء يجمعه مع معشوقة قديمة سقطت في الدَنَس:

**كادت تقول لي" من أنتْ"**

.....

**(..العقرب الأسود كان يلدغ الشمسَ..**

**وعيناها الشهيتان تلمعان !)**

**- أأنتَ ؟!**

**لكنني رددت باب وجهي واستكنتْ**

**(..عرفت أنها..**

**تنسى حزام خصرها..**

**في العربات الفارهة !)**[٢٣]

تتجلى لحظات الصراع النفسي ومقاومة السقوط في عدم الاستجابة لقوة الاستدعاء في العينين الشهيتين اللامعتين، ولا لنوازع الجمال في خصلات الشعر الملتوية عقربا أسود على وجه مضيء كالشمس، إن صراع العقرب الأسود الذي يلدغ قرص الشمس هو صراع – أيضا – بين النقاء والنور من ناحية،والغريزة التي تلدغ من لا يقاومها من ناحية أخرى، لكن الشاعر أوصد هذا الباب تمامًا، فر من حبيبته التي تستدعيه لأنها (**تنسى حزام خصرها في العربات الفارهة**) واستطاعت القدم الواحدة أن تُبْقي صاحبها واقفا لا يسقط في دنس الإغواء.

وفي المقطع التالي يُبرز الشاعر اللحظة الفاصلة المؤلمة التي يُحْسَمُ فيها القرار، وكيف تُسقطه بين أنياب صراع رهيب.

**أسقط في أنياب اللحْظـَاتِ الدَنِسه**
**أتشاغل بالرشفة من كوب الصمت المكسور**
**بمطاردة فراش الوهم المخمور**
**أتلاشى في الخيط الواهن:**
**ما بين شروع الخنجر.. والرقبه**
**ما بين القدم العارية وبين الصحراء الملتهبه**
**ما بين الطلقةِ والعصفور !** (٢٤)

تتمدد هذه اللحظة القاسية، وتتصارع خواطر القبول والرفض في نفسه، وتبدو المقاومة مترددة بين القطبين (**الظمأ الذي يدفع إلى قبول التجربة ورشفها في صمت من الضمير**) أو (**كوب الصمت المكسور**) (**الفراش الواهم المخمور**) واندفاعه نحو النار التي سيسقط فيها (**القدم العارية**) و (**الصحراء الملتهبة**) كل ذلك في سياق تربص اللحظة الحاسمة مهيأة للانقضاض عند استجابته للغواية، (**فالخنجر يتربص للرقبة**) و (**الطلقة تكمن للعصفور**). لقد بدأت في هذا المقطع أمارات الترنح، وبدا هذا الواقف

على قدم واحدة في المقطع التالي أكثر اقترابا من لحظة السقوط، وبدت– أيضا – بشاعة المصير لو قدر له السقوط:

**يهتز قرطها الطويلْ**

**يراقص ارتعاش ظلّه..**

**على تلفتات العنق الجميلْ**

**وعندما تلفظبذرَ الفاكهه**

**وتطفئُ التبغةَ في المنفضةِ العريقة الطرازْ**

**تقول عيناها استرحْ**

**والشفتان شوكتانْ**[٢٥]

مازال الشاعر يصور لحظات ما قبل السقوط من خلال صراع نفسي تعتمل فيه الثنائيات، فهو من ناحية يرصد تلفتات العنق المغوية، ومن ناحية أخرى يجعل هذه التلفتات (**يراقص فيها القرط ارتعاش ظله**) ، وهذه صورة لتراقص الوهم والخيال، تبدو فيها لحظة السقوط القصيرة مجرد ظل يتراقص، وتبدو خيالا سرعان ما يتبدد، كما يبدو المصير القاتم (**فالشفتان شوكتان**)، ومغبة الوقوع بينهما تتوازى مع (**بذر الفاكهة**) الذي تلفظه هاتان الشفتان فيسقط حقيرا على الأرض، وصورة العينين اللتين تغريان بالراحة في لحظة عابرة من لحظات التوهج مسبوقة بصورة لانطفاء هذا التوهج عندما (**تطفئ التبغةَ في المنفضةِ العريقة الطرازْ**)، وهي صورة قائمة على المفارقة بين الفخامة والعراقة في المنفضة العتيقة، ومهمتها الخاوية التي تجعل منها مكانا لاحتواء بقايا التبغ الحقيرةبعد انطفائها وخمود نارها المتوهجة.

أما المقطع الرابع فهو إلماح خفي لأسطورة فرعونية تتجانس مع المفهوم العام للقصيدة:

**تبقين أنت: شبحا يفصل بين الأخوين**
**وعندما يفور كأس الجعة المملوءْ**
**في يد الكبيرْ:**
**يقتلك المقتول مرتين"**[٢٦]

قد يبدو هذا المقطع نافرا عن السياق، وربما لا يتم فهمه على نحو جيد إلا من خلال إدراك القارئ لخلفية الأسطورة الفرعونية التي يلمح إليها، وهي تدور حول أخٍ رفض الانسياق لإغواء زوجة أخيه الأكبر؛ فادَّعت أنه راودها عن نفسها، وهكذا أراد الأخ الأكبر قتله، لكنه فر هاربا، ولم يدركه أخوه إذ حالت بينهما بحيرة، وخاطب الأخ المظلوم أخاه الأكبر عبرمياه البحيرة مبرئا نفسه، وموصيا أخاه بالبحث عنه إذا فار كأس الجعة في يده، وأن يضع قلبه في ماء ليعود إلى الحياة، ثم تكشفت الحقيقة للأخ الأكبر فقتل زوجته انتقاما، وكان الأخ الأصغر في منفاه قد تزوج من امرأة جميلة خانته – أيضا – عندما أذعنت طواعية للفرعون الذي اتخذها محظية، وقتل زوجها (الأخ الأصغر) إرضاء لها، وساعتها فار كأس الجعة في يد الأخ الأكبر فذهب لإحياء أخيه، ثم استطاعت محظية الفرعون الخائنة قتل(الأخ الأصغر)مرة أخرى، لكنه عاد إلى الحياة من جديد وقتلها بعد أن قتلته مرتين، وقد أراد الشاعر من إشارته العارضة إلى هذه القصة" أن يضفِّر السياق الخاص للحكاية في السياق العام للقصيدة"[٢٧]، وأن يضع في خلفية المتلقي صورة تاريخية لخيانة المرأة يجعل من خلالها تجربة القصيدة متغلغلة في أعماق التاريخ، ويقدم برهانا على انتصار المتماسك أمام إغواء المرأة، وانتصاره آخر الأمر، ولو قُتل مرتين، ومن هنا يكون ذلك البطل القادم من الأسطورة رمزا للمتماسك الواقف على قدم واحدة الذي يقدمه العنوان. وقد تقف هذه الإشارة

الخفية دون فهم هذا المقطع، لكن القارئ يمكنه – إذا لم يكن مُلِما بأبعاد الأسطورة – أن يتأولها في إطار السياق العام للقصيدة، فيكون الخطاب – مثلا – للغريزة التي تقف شبحا بين الأخوين (**الإنسان وضميره**)، وعندما يكون الإنسان كبيرا (**بعلوِّ إنسانيته وخلقه**) وتفور تلك الغريزة بين يديه (**كأسا من الجعة**) تقتل إنسانيته، لكنه يثوب إلى عقله فيقتلها مرتين.

وحين تُقتل تلك الغريزة الفائرة يكون الواقف على قدم واحدة قد قطع شوطا كبيرا من التماسك رغم شدة الموقف. بيد أن المقطع الأخير يشهد النهاية المأسوية لذلك التماسك الذي طال وطال، لكنه انتهى بسقوط الواقف على قدم واحدة:

**أتأذنين لي بمعطفي**
**أخفي به..**
**عورة هذا القمر الغارق في البحيرةْ.**
**عورة هذا المتسول الأمير.**
**وهو يحاور الظلال من شجيرةٍ إلى شجيرةْ**
**يطالع الكف لعصفور مكسر الساقين**
**يلقط حبة العينين**
**لأنه صدق – ذات ليلة مضت–**
**عطاء فمك الصغير..**
**عطاء حلمك القصير..**[٢٨]

لم يقدم الشاعر لحظات السقوط، ولا مبرراتها؛ لكنه فاجأ القارئ بالقمر غارقا فيالبحيرة، وقد غدا أميرا متسولا مكشوف العورة، ومن ثم يحاول الشاعر أن يستره بمعطفه.

إن القمر في شعر أمل دنقل يكاد يكون صورة للنقاء والطهر، وربما كان رمزا للضمير والمثالية[٢٩]، وعندما يجعل القمر غارقا في البحيرة فهو يخرج بالصورة من إطار الفردية ليجعلها صورة للسقوط الجماعي؛ وها قد انحدر القمر من قمة السماء إلى الحضيض، يحاور الظلال، أمَّا العصفور الذي كان الشاعر متوقفا – في المقطع الثاني – بينه وبين الطلقة المصوبة إليه فقد سقط محطم الساقين، غائر العينين؛ لأنه صدق الحلم القصير، فكان السقوط .

وكانت صورة السقوط أو المعاناة التي تكابدها الشخصية التي تتحدث عنها القصيدة تحوم مع القارئ من خلال العنوان الذي يقدم صورة موازية للدلالة تصور المُكابد لهذه التجربة (**واقفا على قدم واحدة**)، وهو تواز خفي يحتاج من القارئ تأويلا وموازنة وربطا .

ومن الممكن أن يكون التوازي بين العنوان والنص الشعري قائما في عنوان الديوان – أيضًا – وإن كانت هذه الجمالية لا تتحقق بإحكام شديد، لأن الديوان أوسع مجالا وأحفل بالمحاور الموضوعية؛ ولذا فإن التوازي قلما يمتد ليشمل القصائد كلها، وكثيرا ما يتبدد إيحاء العنوان مع كثرة الموضوعات وتداخل التجارب الفنية المتنوعة.

ومن الدواوين التي يتحقق فيها التوازي بين العنوان والدلالة العامة إلى حد كبير ديوان: ( **شظايا**)للشاعر المصري: أحمد سويلم.

ومما يخوّل تحقق الجمالية القائمة على التوازي في هذا الديوان دوران أغلب قصائده حول محورين لا تكاد تنفلت قصيدة بعيدا عنهما، هما:(العشق) و (الشعر)، وقد يندمج المحوران معا. أما (**الشظايا**) فهي الفِلَـقُ المتناثرة من أجزاء صلبة" وأكثر ما يستعمل الآن في فِلَـقِ المتفجرات"[٣٠]، وكلمة (**شظايا**) نفسها لا ترد في أي قصيدة أو عنوان قصيدة من قصائد الديوان؛لكن تبعات النار والانفجار تتراءيفي أغلب القصائدفتتراءى معها تلك الشظايا التي يقدمها العنوان.

فالشاعر محارب (بين الشظايا) في قصيدة (استراحة):

**يلتقط الجراحَ.. والرياحا..**

**ما زال يلبس الخوذة والسلاحا** [٣١]

والشعراء كما تظهرهم قصيدة (قراءة في وصايا الشعراء):

**كانوا يشتعلون قصائدَ**

**يحترقون..مواجدَ** [٣٢]

أما تبعات التفجير والشظايا فهي تبدو في قصيدة (صديقي):

**أصحيح أن الشعر يقطع صاحبه أبياتا أبياتا**

**وعلى جمر محموم يشويه** [٣٣]

والعشق أيضا جحيم في قصيدة (الثمرة):

**حين هممت بها..**

**كان جحيم العشق يطهرنا** [٣٤]

ولما كان العشق اصطلاءً خشي العاشقان اندثار النار في قصيدة (**الظل**)

**حتى التقيا**

**فاشتعلا..**

**واصطليا..**

**– في ربوة ظل حانيةٍ**

**خَمَدَ العشق.. –**

**لما خشيا أن يصبح عشق المعشوقين**

**رمادا...**

**جَمَعَا – ثانيةً – جمرات العشق** [٣٥]

وحين يصطفي الشعر لشاعره الحبيبة الملهمة، فتدخل معه لهيب القصائد، ويكون الشعر عشقا، والعشق شعرا؛ كما يبدو في قصيدة (**لهيب**) واللهيب– أيضا – تبعة من تبعات الشظايا:

**قد يقبل السيد المتفضل أن يصطفيك لقلبي**

**ويغلق بابي**

**فتحترقين معي في اللهيب**(٣٦)

ولا بد للمعشوقة أن تكون في ثورة هائجة من الحب؛ ليكون العشق ملحمة في قصيدة (**صرخة**):

**إني أريدك كالبحر..**

**كالطيرِ**

**كالشهب الراجمه**

**أريدك**

**تكتب للعشق ملحمة دائمه!**(٣٧)

كل هذه النيران المتأججة تستدعي صورة (**الشظايا**) الماثلة في عنوان الديوان وتجعلها في حيز التصوّر مع قراءة القصائد، وكأنما هي (**نثار**) يتطاير من الشاعر العاشق والعاشق الشاعر.

إن التوازي بين العنوان والنص الشعري صورة عميقة وقوية من صور التوازي. وإذا كان التوازي المألوف في القصائد من خلال الإيقاع والصيغ النحوية والبديعية"أداة رئيسية في نسيج اللغة تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة" (٣٨)؛ فإن العنوان الموازي يثبت تداعيات القصيدة في الذاكرة أيضا؛ فالعنوان ليس مجرد رابطة تمهيدية لدخول القارئ في القصيدة، إنه"الرابطة الأولى وقد تكون الأخيرة أيضا، لأنه آخر ما ينسى من العمل الأدبي في معظم الأحيان"(٣٩).

**ثالثا:إبهام العنوان للنص الشعري**

الإبهام جانب حيويٌّ مهمٌ من جوانب البناء الشعري، فمن المفضَّل ألاّتبوح القصيدة بمضامينها ودلالاتها بمجرد قراءة عابرة لها، وهذا المبدأ أكثر شيوعا في شعر الحداثة الذي اتخذ الإبهام سمة أسلوبية من أبرز سماته، فالقصيدة الحداثية – على الأخص – تستدعي جهدًا كبيرا من التوقع والربط والتأويل، وتستدعي – أحيانا أخرى – تصويب ما قد فهمناه أول الأمر واستبداله بفهم جديد، كما أن الشاعر لا يتعامل مع الكلمات تعاملنا النفعيَّ معها، وإنما يحاول حينـًا بعد حين إضفاء جدةٍ عليها من خلال إقحامها في سياق مجـازي أو رمزي غير مألوف، وكل تلكم الأمور من شأنها توليد جو من الإبهام الذي يقتضي المطاولة في القراءة والجرأة على التأويل.

وقد يكون العنوان عاملا من عوامل إضفاء هذا الإبهام على القصيدة حين يجد القارئ بعض الصعوبة في المواءمة بينه وبين الدلالة الشعرية التي تقدمها.وهذه الصعوبة تقتضي – بطبيعة الحال – مزيدا من التأمل والتفكير والربط، وهو ما يؤدي إلى إطالة فترة التلقي، وزيادة التفاعل مع القارئ، ومن هنا تكون جمالية العنوان المبهم للنص للشعري.

ويكون مستوى الإبهام الذي يضفيه العنوان على النص الشعري متباينًا وفقا لمستوى إبهام النص الشعري ذاته؛ فمن الوارد أن يكون النص الشعري على درجة محدودة من الإبهام، لكن العنوان غير واضح الدلالة كما في هذا النص الشعري القصير لسعدي يوسف وعنوانه (**تحت أيديهم**):

**وعندما تُلـْقـَى من الغرفة**
**مُهشَّمَ الأضلاعِ مذهولاَ**
**أزرقَ كالميِّت**
**في ليلة سوداءَ،**
**مقتولاً**

فكِّرْ مع البصْرةِ
فكِّرَ بما نهوى
وما نُغنـِّيهِ من القلبِ
بالشمسِ والخبزةِ والحبِّ
.....
فكر مع البصرةِ (٤٠)

ثمة مواضع في هذا النص الشعري ينبع منها بعض الإبهام، أولها البدء بسياق مقطوع فمطلع القصيدة يبدأ بعبارة (**وعندما**) وهو ما يفترض إلمام القارئ بسياق سابق من الحديث، وفي مثل هذه الحالة يكون العنوان فارضًا للسياق، لكن العنوان لا يطرح أي سياق، كما أن المروي له المخاطب بضمائر الخطاب في هذه القصيدة مجهول، وما من قرينة تكشف عنه، وليس في العنوان – أيضا – أي دلالة تنبئ بخبرٍ عن هذا المُخَاطب المجهول؛ فضلا عن كون العنوان نفسه: (**تحت أيديهم**) متصلا بضمير الغائب الذي لا يعود على معروف للقارئ، والمفترض من" النص أن يجري إلى العنوان يحققه ويفصله ويحل معقوده" (٤١)، بيد أن النص لا يحل شيئـًا من معقود العنوان، ولا يبرز المُضمر فيه، ناهيك عن كون القصيدة تختزل الأحداث، وتترك القارئ أمام سطر كامل من (نقاط الحذف) ملقية به في فراغ من التفاصيل المبتورة.

ليس أمام القارئ – والحال على هذا النحو – إلا إقامة العلاقات ومحاولة التوليف بين العنوان والقصيدة، وليس في القصيدة ما يجعلها شديدة الإبهام، فهي– كما يبدو – تشير إلى بعض من ألوان القهر والعنف السياسي، ومن الجائز أن يكون الخطاب لذلك المُضطهَد الذي يُلقى به مقتولا؛ وهي تسوِّغ له الموت في سلام وسكينة عندما يفكر في مبررات هذا الموت إنها (**البَصْرة**) و(**الشمسِ والخبز، والحب**)، ومِن هذا المنطلق يجوز للقارئ أن يفترض عودة الضمير الماثـل في العنوان (**تحت أيديهم**)

على أولئك المُضْطَهدين، ويلتمس للشاعر العذر – فنيا – في عدم تحديد صاحب الضمير على اعتبار ذلك صورة من صور القمع الواقع عليه، وهو ما ينقل إلى القصيدة جو الخوف والفزع الذي يعايشه، لكن الإبهام لا يبرح قائمًا في عدم تحديد (ما) أو (من) هو تحت أيديهم، فمن الوارد أن يكون ذلك المقهور القتيل، أو تكون (**البصرة**) أو مُعطيات الحياة من (**شمس وخبز وحب**).

العنوان في ذلك كله يضمر ولا يبوح، وللقارئ أن يعمم الظرفية لتشمل كل هذه الأطراف، وهو ما يضفي على النص شيئا من الإحكام الفني ومزيدا من الإيحاء بالقهر، والعنوان في ذلك كله يشيع جوا من الإبهام النابع من عدم التحديد أو الإحالة المباشرة إلى شيء صريح.

وعلى مستوى آخر تزداد صعوبة الربط بين العنوان والقصيدة؛ وذلك عندما تتقدم القصيدة– نفسها – خطوة إضافية نحو الإبهام، فيكون تطبيع العنوان معها مشوبا بشيء من القلق وعدم اليقين أو الرضا التام، فليس ثمة من القرائن ما يجعل القارئ منشرح النفس راضيا بالركون إلى تأويل محدد، ومن هذا القبيل قصيدة: (**الطائر الخشبي**) للشاعر العراقي:**حسب الشيخ جعفر**:

**منتصف الليلِ على الشوارعِ الخاليةِ**
**امرأةٌ عاريةٌ**
**أنهكها الحبّ..**
**والمسرح الرحبُ**
**تطن في سمائه الخاويةِ**
**ذبابةٌ لاهيةٌ..**
**(.. وحينما عدنا من الغابةِ، مقلتاك تضحكان**
**وفي يديك تحضنين كومةً هائلةً نديه.**

**من زهر البريه.**

**والشـَّعَرُ الطائر جلـّنار**

**والشفتانِ حبّتا خوخٍ ..)**

**وفي الفراغْ**

**زلـّت بك القدمْ**

**والمسرح انهدمْ**

**وانحسرتْ عن وجهكَ الأصباغ**

**فاحمل إلى الشوارعِ الخاليه.**

**ضحكتكَ الباكيه.**(٤٢)

تبدأ القصيدة بداية سينمائية تستعرض فيها المكان (**شوارع خالية**)، والزمان (**منتصف الليل**)، ثم تحتل بؤرة الصورة (**امرأة عارية منهكة من الحب**)، ويبدو الصمت الهائل الذي يُغَلـِّف تلك الشوارع من خلال سماع القارئ (**صوت ذبابة لاهية**) مدويا في أرجاء مسرح الحدث.

ويبدو أن تلك المحاكاة السينمائية هي التقنية التي تقوم عليها القصيدة، فالشاعر يستخدم (المونتاج السينمائي) قاطعا للسياق، ومرتدا بنا إلى لحظات غابرة في الزمان يبدو خلالها عائدا مع امرأة من الغابة، في صورة تغلفها أفانين الطهر والبراءة والنقاء؛ فالمرأة تحمل في يديها كومة من الزهور النديّة، والغابة – نفسها – صورة للطبيعة البكر الخلابة، أو البراءة النقية المتنامية في عفوية دون دنس، كما أن حسن تلك المرأة العائدة من الغابة غير مجلوب بتطرية، ففيه ما في الغابة منطبيعة ونضارة (**الشعر الطائر جلنار، والشفتان حبتا خوخ**).

ثم يعود بنا الشاعر مرة أخرىٰ إلىٰ ذلك المسرح لنراه وقد تهدّم، ونرىٰ الشاعر وقد زلت قدمه، وانحسرت عن وجهه الأصباغ، وما من سبيل إلا أن يحمل (**ضحكته الباكية**) إلىٰ تلك (**الشوارع الخالية**)، ليعود إلىٰ أول القصيدة من جديد ملتقيا (**المرأة العارية المنهكة من الحب**)، إن مفتاح الدلالة في هذه القصيدة – فيما أحسب – هو ذلك المسرح، الذي يتهدم فتسقط الأصباغ عن وجه الشاعر، ولعله صورة رمزية للفصام في الشخصية، وخداعالنفس والناس بظاهر برّاق دونه باطن غير سوي، وهنا يجوز تعديل صورة هذا المسرح الواردة في السطر الرابع من القصيدة، واعتبار الذبابة اللاهية الطنانة في سمائه الخاوية نوعا من الصراع الوجداني وتمرد الباطن الخفي التوّاق إلىٰ الظهور، والذي ظهر فعلا عندما (**زلت القدم**)(**فانهدم المسرح وانحسرت الأصباغ**)، وهنا تلوح الدلالة صورا متقابلة (**المرأة العارية / المرأة التي تحمل نقاء الغابة**)، (**الرجل الذي زلت به القدم / الرجل العائد من الغابة في نقاء**)، (**المسرح / انحسار الأصباغ**). وعندما تتوسط صورة العودة من الغابة مشهد المسرح القائم، والمسرح المتهدم علىٰ شكل تيار من الوعي؛فإن ذلك مما يبرز المفارقة بين ما كانت عليه الأمور وما آلت إليه.

وعندما تبدو القصيدة علىٰ هذا النحو من التأويل المُقْتَرح تبقىٰ الثغرة الدلالية قائمة في العنوانفأين (**الطائر الخشبي**) من هذا كله ؟!أهي صورة الشخصية التي زلت بها القدم، أم المرأة العارية ؟ أم صورة طير الغابة الذي أضحىٰ تمثالا خشبيا ؟! ولماذا الطير دون سواه ؟ ولم كان طائرا خشبيا لا حجريا ؟ ! كل تلكم الأسئلة لا تجد لها من النص الشعري جوابًا شافيا؛ فالفجوة لمّا تزل قائمة بين النص وعنوانه، والعنوان لا يبرح مضفيا علىٰ النص فيوضا من الإبهام الذي لا يسهل فك مغالقه؛ وأحسب أن صورة (**الطائر الخشبي**) صورةكانت تلح علىٰ الشاعر (قبل القصيدة أو بعد كتابتها) ولم تستجب سليقته الشعرية لإدماجها في القصيدة؛ فآثر أن يجعلها عنوانا لأنها تحمل

أبعادا نفسية تتعلق به، وهذا الأمر شائع عند كثير من الشعراء، فثمة" دوافع قد لا يستطيع الشاعر تفسيرها تؤدي لاختياره عنوانًا بعينه لنص بعينه؛ فالتجربة الشعرية ليست واضحة في جميع مراحلها؛ إذ هناك بعض المراحل يكتنفها الغموض بحيث لا يستطيع الشاعر تفسيرها" (٤٣).

ومن الشعراء من يعتبر اختيار العنوان (**محنة**) يعانيها شهورا، لأنه معني بالبحث عن العنوان" الذي يشع بريقه الغامض في باطن الروح، دون أن يبلغ مرتبة الوضوح والإفصاح"(٤٤)، ولا يُحْسَمُ هذا الأمر إلا حينما يقنع الشاعر أخيرا باختيار العنوان الذي" يلح أكثر من سواه وتتوالى ترجيعاته خلال النفس بشكل متواصل" (٤٥).

غير أن استجابة الشاعر لتلك النوازع الروحية التي تفرض عليه عنوانا بعينه لا يكون مصحوبا بمبررات تُفسر سر هذا الاختيار، ولا ينبغي له أن يُبَرَّر، وهو أمر يجعل القارئ في مواجهة فراغ دلالي كبير، لأنه في موضع الصدارة، فالعنوان بالنسبة للقارئ هو مُحَرِّك الدلالة ومُوجِّه التأويل، وعندما يكون مذبذبا في علاقته بالقصيدة يكون كالشائبة التي" تنشط بنية النص بمجرد عدم تطابقها الوهلي مع هذه البنية" (٤٦)، ويكون هذا التنشيط باعثًا للقراءة والربط وَتعَدّد التأويل بين شك ويقين، و " الجدل بين اليقين والشك من المحاور الكبرى لجمالية التلقي "(٤٧).

على أن الإبهام الذي يسوقه العنوان إلى القصيدة قد يكون إبهاما مُعَلّقا؛ بمعنى كونه مرتبطًا بدلالة مجهولة للقارئ؛ فإذا ما فطن إليها انفكت عُرى الإبهام المعقودة، ويكون هذا التعليق واقعا في القصائد التي تستخدم تقنية التوازي بين العنوان والنص الشعري؛ لأن التوازي يحتفظ للعنوان بصورته الذاتية القائمة بمفردها دون أن تقدم القصيدة قرينة تفسر العنوان للقارئ؛ بل لا تشير إلى شيء على الإطلاق مما يتضمنه العنوان، ومن ثم يكون هذا العنوان عاملا من عوامل الإبهام.

ومن أسباب هذا الإبهام كون العنوان – على سبيل المثال – مرتبطا برافد شديد الإقليمية من روافد التراث الشعبي، فلا يفطن القارئ الذي لا يحوز معرفة بهذا البعد الشعبي، أو القارئ الذي ينتمي إلى قطر عربي آخر لمغزى هذا العنوان؛ و يبتعث العنوان – من ثمّ – غموضا وإبهامًا في غير محله. ومن ذلك القبيل قصيدة: (**رسائل إلى الإمام الشافعيّ**) للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي (ت ١٩٩٩م)، وليس في هذه القصيدة أدنى إشارة إلى إرسال الرسائل فضلا عن الإشارة إلى الإمام الشافعي نفسه، إذ لا وجود له من بعيد أو قريب في هذه القصيدة، وليس لهذا العنوان إيحاء محدد لمن لا يعرف أبعاده الشعبية الإقليمية. أما القصيدة فهي (وإن كانت تحمل كثيرا من الإبهام والإشارات والتلميحات) تدور في محورها الرئيسي حول البحث عن لحظات الإلهام الشعري والمكابدة الروحية وصولا إلى لحظة المكاشفة، وهو بحث صوفي فحواه الفناء المطلق والعشق للكلمة الشعرية، والترحال في مدائن الإبداع وصولا إليها، وكثيرا ما يظن نفسه قد وصل أخيرا إلى تلك اللحظات عندما تبدأ ملامح الكشف في الترائي أمام عينيه، لكنه يكتشف أنها محض سراب:

**عمودُ نور لاح لي وواحة خضراء**
**يرتع في قيعانها سِربٌ من الظباء**
**وعندما فوّقتُ سَهمي كي أصيبَ مقتلاً منها ومن بقية الأشباح**
**توارت الواحة والظباء في السراب**
**وارتفع النور إلى السماء**
**واكتنفتني ظلمةٌ وصاح بي صوت من القيعان**
**أتيتَ قبل موعد الوليمة** (٤٨)

إن وصول الشاعر إلى صيده الشعري الذي تذرع له بالصبر والمكابدة لم يتوّج بالنصر؛ لأن شاعرنا قد جاء (**قبل موعد الوليمة**)، فنفسه لم تُطهّر بعد، وإخلاصه في

البحث عن اليقين لم يحظ بالقبول التام؛ ومن ثم تكون صرخات التوسل والتضرع إلى كل القوى لمساعدة هذا الباحث عن يقينه الشعري.وقد عرف الشاعر من قبل إخفاقه (**صرخة العاشق في وحدته مستنجدا بقوة الأشياء**)، وها هو يستنجد مرة أخرى:

**قبلت شباك" الحسين" وغسلت الحجر الأسود بالدموع**

**نضوت في مواكب العزاء**

**طفولتي مستنجدا بقوة الأشياء**

**بفقراء الأرض**

**ومعجزات الفجر** (٤٩)

ومع كل هذه التوسلات يتهدل النور حينا، ويغيب أحيانا، وتلوح الحبيبة عائشة التي تتبدى في كثير من شعره" اسمًا جامعًا يقف خلف كل التجليات" (٥٠)، لكنها لا تجيب نداءه ولا تسمعه.

وفي النهاية يُعلن دليل الشاعر الذي طاف معه انتهاء الرحلة مشبها هذه الرحلة برحلة الإسكندر الأكبر الذي أخفق في الوصول إلى نبع الحياة فلم ينل الخلود.

ولا أحسب القارئ خلال تلك الرحلة الطويلة ظافرًا بأي من قسمات الشافعي، أو تلك الرسائل الموجهة إليه. لكن كثيرا من الإبهام سينجلي إذا عرف أن إرسال الرسائل إلى الموتى من الأولياء الصالحين عادة مصرية صميم، وعلى رأس أولئك الصالحين الإمام الشافعي، فقد اعتاد البسطاء كتابة رسائل وتوجيهها إلى ضريح الإمام يشكون إليه من بعض الأمور، أو يطلبون وساطته في حل الأزمات، أو تحقيق بعض الأمنيات. وتدل مضامين تلك الرسائل التي ترسل إلى الإمام الشافعي على أن لدى مرسليها اعتقادًا بدائيًا يقدِّس الشافعي، وينسب إليه قدرات خاصة تخول له القدرة على تحقيق الأمنيات(٥١).

ولا أحسب القارئ العراقي أو العربي– فضلا عن كثير من المصريين أنفسهم – يفطن إلى تلك العادة الشعبية الإقليمية التي ربما تعرف عليها البياتي أثناء إقامته في مصر[٥٢]، وراق له استخدام ما فيها من فطرية وعفوية فجعل منها عنوانا لقصيدته.

وإذا فطن القارئ إلى هذا البعد الشعبي المتعلق بالعنوان؛ فإن إيحاءاته المتولدة تتوازى مع توسلات الشاعر في القصيدة، ويكون سعي الشاعر الدءوب نحو اقتحام مدائن الإبداع دون جدوى (شكوى مرفوعة إلى الإمام الشافعي)، والظفر باقتحام تلك المدن والاستحواذ على الخلود المُكتسب من الكلمة الشعرية أمنية يضرع بها الشاعر – أيضا –في رسائله إلى الشافعي. أما غياب هذه المعرفة فهو لون من ألوان إبهام العنوان للنص الشعري؛غير أنه إبهام مُعلـَّق، وما هو بالإبهام الفني المُتعمّد المقصود؛ فالغموض الفني" ليس غموضا مبعثه الخاصية الاحتمالية الناتجة من عدم معرفة الظروف، ومن ثم يمكن إزالته بمعرفتها؛ ولكنه غموض في ذاته تقتضي طبيعته ألاّ يعرف من أحد، وألاّ يعرف إلى الأبد"[٥٣].

إن غموض علاقة العنوان بالقصيدة يكون دافعا قويًا للقارئ، يخول له ابتكار علاقة ما والتنقيب عن دلالات وتأويلات متعددة، وذلك في إطار الثغرات الدلالية التي تسمح بها القصيدة؛ لكنه – بلا شك – سيكون عائقا إذا كانت البنية الشعرية شديدة الوضوح، ولا تسمح بابتكار دلالات جديدة، فتكون علاقتها بالعنوان أمرا مستفزا؛ لأنه سيكون – إذ ذاك – مغلقا دون أي تأويل.

## هوامش الفصل الثاني

(١) **الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي** / رشيد يحياوي[ دار إفريقيا الشرق (الدار البيضاء، المغرب)الطبعة الأولى١٩٩٨م ]ص:١١٧

(٢) **(العنوان وسيميوطيقيا..)** / د محمد فكري الجزار / ص:٢٢ (سبق ذكره)

(٣) يمكن التمثيل لهذا الأمر بقصيدة: **(قصر الحمراء)** للشاعر معروف الرصافي التي سبق لنا تناولها، حيث يحفز العنوانقارئها بتداعيات مأساة العرب في الأندلس، وهو عين ما تبديه دلالة القصيدة، راجع ص ١٢٦ و١٢٧ من هذا الكتاب.

(٤) وردت قصة لوط في **القرآن الكريم** في مواضع عديدة(كسورتي **الشعراء، وهود**وغيرهما من السور الكريمة) ولمتذكر**(سدوم)** باسمها في أي من سور القرآن الكريم، غير أن كثيرا من المفسرين قد ذكرها تحديدا،كالطبري وابن كثير والقرطبي، وقد وردت القصة بتفاصيل مختلفة في:**الكتاب المقدس، سفر التكوين**، الإصحاح التاسع عشر.

(٥) ديوان:**نهر الرماد** ١٩٥٧ م، ضمن: **ديوان خليل حاوي** [ دار العودة (بيروت، لبنان)١٩٧٢ ] ص:٧٩

(٦) **السابق**:ص: ٨٠

(٧) **السابق**:ص:٨٣

(٨) **السابق**: ص:٨٣ **و** ٨٤

(٩) **الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف** / د: جابر قميحة [ الدار المصرية اللبنانية (القاهرة، مصر)الطبعة الأولى ١٩٩٢م ] ص:٢٢١

(١٠) يمكن ملاحظة هذا الأمر في بعض القصائد التي تعرضت لها الدراسة في الفصل السابق خلال مناقشتها لظهور **شخصية المروي عنه** في العنوان كقصيدة:**ديك الجن الدمشقي** لنزار قباني، وقصيدتي: **أبي العلاء المعري**، لنعمة الحاج و السمَّاح عبد الله، وكذلك قصيدة:**مقتطفات من مواقف النفـَّري** الفلسطيني لمحمد الظاهر.

(١١) ديوان: **العهد الآتي** ،ضمن **الأعمال الشعرية** / ص: ٣٨٢ (سبق ذكره).

(١٢) **السابق** / ص:٣٨٥

(١٣) **(الأدب الحديث...)**/ د: جابر قميحة / ص:٢٢١ (سبق ذكره).

(١٤) **الكتابة في** درجة الصفر / رولان بارت / ص:٢٤ (سبق ذكره).

(١٥) **بلاغة الخطاب وعلم النص** / د: صلاح فضل / ص:٢١٥ (سبق ذكره).

(١٦) **قضايا الشعرية** / رومان ياكوبسون / ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون [دار توبقال للنشر (الدار البيضاء، المغرب)الطبعة الأولى ١٩٨٨م ]ص:١٠٧

(١٧) **تحليل النص الشعري** / يوري لوتمان / ص:١٢٩

(١٨) من مجموعة قصائد وردت في كتابه: **البدائع والطرائف**، ضمن **الأعمال الكاملة** [ دار نوبليس (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ٢٠٠٥م ] المجلد الخامس ص: ١٣٢وهذه القطعة الشعرية من وزن(**الموالیا**) وهو من الأوزان المستحدثة بعد أوزان الخليل

(١٩) **تحليل النص الشعري** / يوري لوتمان / ص:١٢٩(سبق ذكره).

(٢٠) انظر: **لذة النص** / رولان بارت / ترجمة فؤاد صفا،والحسين سحبان [توبقال للنشر (الدار البيضاء، المغرب) الطبعة الثانية ٢٠٠١ م ]ص:٣١

(٢١) ديوان: **الجداول**، ضمن مجموعة: (**الجداول، الخمائل، تبر وتراب**) ص:١٣

(٢٢) **السابق** / ص:١٥

(٢٣) ديوان: **تعليق على ما حدث ١٩٧١ م، ضمن الأعمال الشعرية** / ص: ٢٧٤

(٢٤) **السابق** / ص: ٢٧٤ و ٢٧٥

(٢٥) **السابق**: ص:٢٧٥

(٢٦) **السابق**: ص: ٢٧٥ و ٢٧٦

(٢٧) **ذاكرة للشعر** / د: جابر عصفور [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر)٢٠٠٢م ] ص:٣٩ و ٣٩٢، وانظر عرضه لقصة هذه الأسطورة من ص: ٣٨٩ إلى ص: ٣٩١، ويقول د:عصفور إن أمل دنقل قد عرض القصيدة على د: لويس عوض فسأله عما يعنيه بهذا المقطع (مع أنه من كبار المهتمين بالأدب الفرعوني، والعارفين بمأثوراته وأساطيره)، وكان هذا دافعا لاتجاه أمل دنقل فيما بعد إلى التراث العربي الإسلامي، لأنه أدرك أن الإنسان العربي أكثر تجاوبا معه وتعاطفا مع مأثوراته.

(٢٨) ديوان: **تعليق على ما حدث، ضمن الأعمال الشعرية** / ص: ٢٧٦ (سبق ذكره).

(٢٩) حول رمزية القمر في شعر أمل دنقل انظر الفصل المعنون بـ (**ثلاثة أوجه للقمر**) في كتاب: **ذاكرة للشعر** / د: جابر عصفور من ص:٣٦٧ إلى ٣٧٩ ، وانظر فيما يتعلق برمزية القمر في هذه القصيدة: ص: ٣٧٣ و ٣٧٤ (سبق ذكره).

(٣٠) **المعجم الوسيط** / ص:٤٨٣

(٣١) ديوان: **شظايا١٩٩٣** م ، ضمن: **الأعمال الشعرية** [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر)١٩٩٨م ] المجلد الثاني ص: ٢١٤

(٣٢) **السابق** / ص: ٢١٤

(٣٣) **السابق**/ ص: ١٦١

(٣٤) **السابق**/ ص:١٤٤

(٣٥) **السابق**: ، ص:١٦٣

(٣٦) **السابق** / ص:١٢٩

(٣٧) **السابق** / ص: ١٩٠

(٣٨) **بلاغة الخطاب وعلم النص** / د: صلاح فضل / ص:٢١٥ (سبق ذكره).

(٣٩) **مدخل إلى علم الأسلوب** / د: شكري محمد عيّاد [ أصدقاء الكتاب (الجيزة، مصر)الطبعة الرابعة ١٩٩٨ م]ص:٥٨

(٤٠) ديوان:**اه قصيدة**( ١٩٥٩م )، ضمن:**ديوان سعدي يوسف**/ ص:٥١٤ (سبق ذكره).

(٤١) **براعة الاستهلال في صناعة العنوان** / د محمود الهميسي/ **مجلة الموقف الأدبي**(العدد ٣١٣ المذكور سابقـًا)ص:٤١

(٤٢) **نخلة الله وقصائد أخرى**، مختارات من أشعار حسب الشيخ جعفر / اختارها وقدم لها: حسن النجّار [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٤ م ] ص: ٦٥ و٦٦

(٤٣) **(العنوان في الأدب العربي..)** / د محمد عويس / ص: ٢٠٢ (سبق ذكره).

(٤٤) **محنة العناوين** / مقالة للشاعر اللبناني **شوقي بزيغ** نشرت في مجلة: **العربي** [تصدر عن وزارة الإعلام الكويتية ] العدد ٥٦٥ (ديسمبر ٢٠٠٥) / ص:٢٢٦

(٤٥) **السابق**: نفس الصفحة

(٤٦) **تحليل النص الشعري** / يوري لوتمان / ص: ١٥٤ (سبق ذكره).

(٤٧) **سيميائية القراءة** / ميشال أوتان / ضمن (آفاق التناصية..) / ص:١٦٤ ( سبق ذكره).

(٤٨) ديوان: **قصائد حب على بوابات العالم السبع** ١٩٧١ م ضمن: **ديوان عبد الوهاب البياتي** [دار العودة، بيروت، لبنان ـ الطبعة الرابعة لسنة ١٩٩٤م ] المجلد الثاني، ص: ٢٥٤

(٤٩) **السابق**:ص: ٢٥٥ و ٢٥٦

(٥٠) **أساليب الشعرية المعاصرة** / د: صلاح فضل / ص:٢٧٣

(٥١) انظر تلخيصا لرسالة علميةٌقدمت للمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية سنة ١٩٦٥ أعدها سيد عويس، عنوانها: **(ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعي)** ورد هذا التلخيص في كتاب: **(الفولكلور العربيـ بحوث ودراسات)** عمل جماعي أشرف عليه: محمد الجوهري، من إعداد ونشر: [مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م ]من ص:٢٥١ إلى ص:٢٥٤

(٥٢) أقام البياتي فترة في مصر خلال عهد عبد الناصر، وعمل محررا بجريدةالجمهورية، انظر: **ذاكرة للشعر** د: جابر عصفور / ص: ٢٢٤ (سبق ذكره).

(٥٣) **بناء لغة الشعر** / جون كوين / ص:١٨٤ و ١٨٥ (سبق ذكره).

# الفصل الثالث

## العناوين المحايدة

العناوين المحايدة عناوين تنأى عن الموضوع، وتُغْفِل – عامدةً – أي طرف من أطرافه؛ فهي لا تحيل إلى شيء يتعلق بدلالاته، كما أنها لا تمنح القارئ معنى موضوعيًا ذا صلة قوية بما تقوله القصيدة تحديدًا.

ولّما كانت الإحالة إلى الموضوع من أهم وظائف العناوين جاز اعتبار العنوان المحايد عنوانا مُبْطِلا لذاته[١]؛ لأنه ليس عنوانا إلا لكونه مضطلعا بمهمة تحديد القصيدة الشعرية وتعيين هويتها بين مجموعة من القصائد يتضمنها الديوان، أو تحديد هوية الديوان الشعري نفسه بين دواوين متعددة لشاعر واحد، وتعيين هوية العمل الأدبي وظيفة إلزامية يقوم بها أي عنوان، لذا" يمكن تحقيقها بعنوان خال من الدلالة وبالتالي لا يدل على المضمون إطلاقا"[٢]. ولعل وجود بعض هذه العناوين المحايدة يمكن أن يكون ناجما عن "كون الشاعر لم يهتد إلى عنوان أكثر التحامًا بالنص من حيث دلالته وموضوعاته"[٣]، ربما لتعدد محاور النص الشعري، وعدم رغبة الشاعر في تمييز واحد منها بوضعه عنوانا لكي لا يُهمِّش المحاور الباقية، و ربما كان ذلك من جرّاء استعصاء التجربة الشعرية ذاتها على التوصيف والإدراك الواعي لها؛ فقد جُمِعت بعض شهادات من الأدباء حول بداية ولادة أعمالهم الشعرية؛ فكانت" هذه الشهادات تلتقي في أن بداية العمل ليست أكثر من واقعة أو فكرة أو صورة مبهمة، يشعر الشاعر أو الكاتب بأن لها: **"قيمة"** وأحيانا يقال: **"دلالة"** لا يمكن تفسيرها، ولكنه يريد أن يواصل العمل فيها حتى يكتشف سرها"[٤]، ومن الوارد أن يتتبع الشاعر تلك الدلالة المبهمة التي تحوم في نفسه، ويخلص في إبداعها، وتتم القصيدة؛ لكن ثمة شيئا ما يظل مجهولا، ولا يقدر الشاعر على استبطانه؛ مع إحساسه بأن ذلك الباعث الأول المُبْهَم

أولى بأن يكون عنوانا ولا يجد أمامه– وقد أخفق في تسمية هذا الباعث–إلا اختيار عنوان محايد لمجرد تمييز القصيدة.

ولتلك العناوين المحايدة أنماط عديدة، وطرق مختلفة، ولا يخلو بعضها من قيمة فنية؛ وإن كانت لا تشير إلى الموضوع، فكونها عناوين محايدة لا يعني – بطبيعة الحال– وصمها، أو الإقلال من قيمتها، وإنما يكون حيادها تجاه الموضوع الشعري؛ لأنها لا توجه إليه القارئ، أو تفضي بشيء عن دلالة القصيدة. ويمكن تصنيف العناوين المحايدة على النحو التالي:

**أولا : العناوين التجنيسية**

العناوين التجنيسية هي التي تشير إلى وحدات الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الشعري، كديوان: **(قصائد)**لنزار قباني [٥]، وقد يشير العنوان إلى عدد الوحدات الشعريّة مثل ديوان:**(٥١ قصيدة)** لسعدي يوسف [٦].

ومن السمات الشعرية البارزة في العقود الأخيرة إقامة الشاعر لوحدة نصية تضم أكثر من قصيدة، وقد يكون لكل قصيدة توجه موضوعي مختلف، لكن الشاعر يؤثر ضم هذه القصائد في كيان شعري مستقل، ولا يُسَوِّغ هذا الاستقلال النصيّ إلا عنوان على نحو: **(قصيدتان)** للشاعر الليبي محمد الفقيه صالح، أو **(٣ قصائد)** للشاعر الفلسطيني إبراهيم نصر الله، أو**(قصائد قصيرة)** للشاعر المصري عبد المنعمعوّاد يوسف[٧]، والعنوان الكلي يحافظ على بنية هذه القصائد المجموعة تحته باعتبارها قصائد مستقلة إلى حد ما؛ وليست مقاطع شعرية في قصيدة واحدة، ذلك لأنها – فيما يغلب–متناهية القِصر، ولو كان لتلكم القصائد القصيرة المجموعة عنوان موضوعي لعدها القارئ مقاطع في قصيدة واحدة. أما المُبرر الفني لجمعها على هذا النحو في وحدة نصية واحدة فلعله قصرها الشديد بحيث لا يُسوغ استقلال كل واحدة منها على حِدةٍ ، أو إحساس الشاعر بأن ثمة رابط إيحائي مجهول يجمع بينهاوهو إذ يتجاهل

التعبير عن هذا الرابط في العنوان فهو يوكل إلى القارئ تفسيره بنفسه دون توجيه منه لتأويلاته.

وقد يشير العنوان المحايد إلى عدد المقاطع في القصيدة فيكون عنوان القصيدة: **(ثلاثية)** لأن القصيدة من ثلاث مقاطع، وهذه الثلاثيات نجد أمثلة لها عند الشاعر الفلسطيني مُعين بسيسو(ت ١٩٨٤ م) والشاعر المصري حسن فتح الباب [٨].

أما الرباعية وهي" مقطع شعرييتكون من أربعة أشطر، تتحد القافية فيه في الأشطر الأول والثاني والرابع، أما الثالث فقد يستقل بقافيته، وقد يتحد مع الأشطر الأخرى"[٩] فيندر أن تكون معنونة عنوانا موضوعيا، ويغلب أن تكون حاملة لعنوان: **(رباعية)** كما هو الحال لدى سعدي يوسف[١٠]، وعندما تجتمع عدة رباعيات في قصيدة واحدة داخل الديوان؛ قد يكون عنوانها **(رباعيات)** كما هو الحال عند إبراهيم ناجي، ومحمود درويش،وقد يقدم العنوان عددها كقصيدة **(تسع رباعيات)** للبياتي[١١]، أو يكون الديوان كله رباعيات؛ فيكون عنوانه على نحو: **(رباعيات نجيب سرور)** للشاعر المصري نجيب سرور(ت ١٩٧٨ م)[١٢].

ولعل إغفال العنوان الموضوعي في الرباعيات ناشئ عن قصرها وغنائيتها وغزارة موسيقاها؛ فهي أميل إلى أن تكون نفثاتٍ وجدانية بسيطة، واجتماعها في وحدة نصية يغلب أن يكون عفويًا دون رابط فكري، وهذه التلقائية لا تستساغ مع وجود عنوان موضوعي يوجهها نحو تأويل معين "فإذا كانت القصيدة تلغي العنوان فلأنها لا تتضمن هذه الفكرة التركيبية التي يعبر عنها"[١٣] .

وقد تكون الغنائية؛ والحفاوة بالموسيقا دافعا إلى العنونة بـ **(أغنية)**كما هو الحال عند الشاعر اللبناني **صلاح لبكي** (ت ١٩٥٥ م)، وعند **نازك الملائكة**[١٤]، وكثيرًا ما يكون عنوان القصيدة من قبيل: **(ثلاث أغنيات)** للشاعر المغربي **عبد الكريم**

**الطبّال**[١٥]، كما يكون عنوان الديوان على نحو: **(أغاني)** للشاعر السوري **ملحم خالد ملحم**[١٦].

**ثانيا–العناوين الواصفة للعمل الشعري**

كان الاتجاه إلى وصف العمل الشعري وصفا كليا من خلال صورة بلاغية توحي بقيمته الفنية العالية اتجاها قويًا جدا في تراثنا الشعري القديم، وقد ظل هذا التوجه قائما حتى مطالع القرن العشرين[١٧].

وغنيٌ عن البيان أن هذه الطريقة في العنونة تعد عنونة محايدة لأنها تُغفل الموضوع، وقد قلّ هذا التوجه بدرجة كبيرة في القرن العشرين؛ وإن كان من الوارد والمحتمل أن يجد القارئ بعضا من بقاياه، كديوان: **(لآلئ الأفكار)** لعبد الرحمن شكري، أو ديوان: **(ينبوع الجمال)** للشاعر الإحيائي الليبي محمد الهادي محمود انديشة (ت ١٩٩٠ م)[١٨].

على أن هذا الوصف البلاغي لم يكن المظهر الأوحد من مظاهر وصف المادة الشعرية؛ فثمة وصف يشير إلى ترتيب القصيدة في الديوان، كمقطوعة: **(الفاتحة)** لإيليا أبو ماضي وهي فاتحة قصائد الديوان[١٩]، وقد يكون وصف العمل الشعري دالا على زمن الكتابة بشكل مباشر؛ كالباب الشعري الذي يحمل عنوان: **(من أشعار الصبا)** في ديوان الشوقيات[٢٠]، أو بشكل رمزي غير مباشر كديوان: **(محاولة رقم ٧)**لمحمود درويشوهو سابع دواوينه الشعرية إصدارا، وكذلك ديوان: **(آخر الدرب)** لبلند الحيدري وهو آخر دواوينه[٢١].

ومن العناوين الواصفة للعمل الشعري ما يعبر عن مكان كتابة العمل كديواني:**(أشعار في المنفى)** و**(عشرون قصيدة من برلين)** للبياتي، أو ديوان: **(أوراق الغرفة ٨)** لأمل دنقل[٢٣] الذي وضعه أصدقاؤه القائمون على نشر الديوان بعد وفاته؛

لأن تلك الغرفة في معهد السرطان شهدت آخر إبداعاته التي يشملها هذا الديوان[٢٤].

ومن هذا النمط العنواني – أيضا – ما يصف العمل الشعري من خلال موقف ما تعرض له ؛ كعنوان الباب الشعريّ: **(قصائد مُهرّبة)** لسميح القاسم، الذي يضم ست قصائد حملتها ذاكرته فلم تستطع السلطات مصادرتها مع ما صودر من كتب وأوراق[٢٤].

ومن هذا القبيل – أيضا – ما يعبر عن الشعور العام الذي تنقله القصيدة؛ كالباب الشعريّ الذي يحمل عنوان: **(قصائد أسيانة)**لمحمد القيسي التي تدور حول حزن الشاعر واغترابه وسقوط وطنه في الأسر[٢٥]، وقصيدتي: **(القصيدة الأولى)** و**(القصيدة الأخيرة)** للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان (ت ٢٠٠٣م). ولا يتضح المقصود من عنوان القصيدة الأولى إلا بعد قراءة الأخيرة، فالأولى تتحدث فيها الشاعرة عن حبها وتمسكها به، أما الأخيرة فهي – فضلا عن كونها الأخيرة في الديوان –تتحدث عن تخلي الشاعرة عن حبها وعدم قدرتها على التواصل مع من تحب؛ فوصف القصيدتين بالأولى والأخيرة هو بالأحرى وصف لسذاجة المشاعر الأولى الخادعة، ثم إعلان عن موقف وشعور هو الأخير الذي لا رجعة فيه[٢٦].

وقد يكون وصف المادة الشعرية تعبيرا عن الشعور العام للديوان كما في ديوان: **(قصائد متوحشة)** لنزار قباني، التي تعبر قصائده عن شعور الحب الجارف في وحشية، والذي تبدو وحشيته كاملة في: **(القصيدة الوحشية)** بنفس الديوان، وكذلك ديوانه: **(أشعار خارجة على القانون)** الذي تعلن قصائده موقف التحدي أمام من يعتبرون الحب جريمة تخرج عن حدود القانون[٢٧].

وقد يعكس العنوان موقف الشاعر نفسه مما تقوله القصيدةكقصيدة: **(القصيدة الشريرة)** لنزار قباني – أيضا–والتي يدور موضوعها حول علاقة شاذة بين

امرأتين[٢٨]، وهذاالعنوان بمثابة موقف يُنصف الشاعر به نفسه مُعلنًا عن عدم قبوله لهذه العلاقة؛ وإن كانت القصيدة تنقلها؛ وتبدو أهمية هذا العنوان عندما يلاحظ القارئ محاولة القصيدة تبرير هذه العلاقة الشاذة القميئة والدفاع عنها، والتماس الدوافع الوجدانية لها على لسان إحدى شخصيتيها النسائيتين، ومن ثمّ تكون القصيدة– نفسها– هي الشريرة .

وقد تعبر العناوين المحايدة الواصفة للعمل الشعري عن الشعور الذي يرجو الشاعر أن تحققه القصيدة؛ فسميح القاسم – مثلا– يجد الشعر سلاحـًا يواجه به ضراوة أعدائه وجبروتهم؛ ولذا يمكن أن يكون في شعره: (**قصيدة عنقودية**)، أو تكون من بين قصائده:(**القصيدة المفخخة**)[٢٩]

**ثالثا:العناوين الإيحائية**

يلجأ بعض الشعراء– الرومانسيين على الأخص – إلى عنونة دواوينهم الشعرية بصورة كثيفة الإيحاء ليس لها – بالضرورة– علاقة بالمحتوى الموضوعي للديوان.

ولعل وجود مثل هذه العناوين ناشئ عن إلحاح"صورة واحدة على خيال الشاعر فيدور حولها، دون أن يجعلها تشبيهًا أو استعارة؛ ولكنه ربما جعلها عنوانا لديوانه" [٣٠]. وقد بدأ ظهور تلك العناوين – فيما أحسب– على يد جماعة الديوان؛ العقاد وشكري تحديدا [٣١]. وهي عناوين مُستمدَّة من عناصر الطبيعة، مثل دواوين:(**ضوء الفجر**) و(**زهر الربيع**) و(**الأفنان**) و(**زهر الخريف**) لشكري [٣٢] و(**الجداول**) و(**الخمائل**) لإيليا أبي ماضي[٣٣]، و(**الأمواج**) و (**ظلال وألوان**) لصالح الشرنوبي[٣٤].

وقد يلجأ التجريديون – أيضًا – إلى مثل هذه العناوين الموحية، ولن يجد القارئ – بطبيعة الحال – علاقة تربطها بالموضوع، ومن تلك العناوين عند الشاعر المغربي محمد بنِّيس القصيدة التي تملأ ديوانًا كاملا: (**مسكن لدكنة الصباح**) [٣٥].

ويغلب في إطار هذا الشعر التجريديّ صوغ عناوين القصائد من خلال تأليف غير منطقيٍّ للعناصر؛ لتخرج في صور موحية إيحاءً عصيًا على التحديد، يتواءم مع أسلوبهم الشعري غير المألوف، مثل: (**صخرة الحمى، صحراء على حافة الضوء، غمام يعبر الصمت، وردة من غبار**)[٣٦]. ومثل هذه العناوين الإيحائية تكون علاقتها ببنية القصيدة من قبيل "العلاقات الرمزية الأكثر ميوعة، وتعتمد العلاقة دائما على تأويل المتلقي"[٣٧]، ومن الوارد أن تكون موضع خلاف في التأويل، لأن الإيحاء نسبيٌّ إلى حد ما، فما يمكن أن يستشفه ويستوحيه قارئ من عنوان ليس بالضرورة هو عين ما يستشفه قارئ آخر وإن اتفقا في الروح العام.

على أن من الخير لتلك العناوين الإيحائية – في عمومها – أن يكتفي قارئها باستشفاف الإيحاء النفسي العام دون أن يبحث عن دلالة حرفية يترجمها من خلاله إلى معنى محدد وملموس؛ لأن ذلك مما يُضعف من قيمتها ويحولها إلى مجرد استعارة أو صورة بلاغية ذات طرف حقيقي وآخر مجازي، وأحسب أن الاكتفاء بالإيحاء هو ما يحدث بالفعل؛ لأن أغلب هذه العناوين الإيحائية إنما تكون لديوان، ومن الصعب عمليا على القارئ أن يُطـوِّف بكل قصيدة ملتمسا فيها دلالة هذا العنوان الكلي للديوان، ومن الأيسر والأجدى أن يرافقه ذلك الإيحاء النفسي العام في تواز مع إيحاء القصائد أثناء القراءة.

**رابعا :العناوين المُعَبِّرة عن طبيعة التجربة الشعرية**

تحاول بعض العناوين توصيف التجربة التي مرّ بها الشاعر، والتي تمخضت عن القصيدة، والكثير من تلك العناوين يحوم حول الفكرة العتيقة التي تبدو القصيدة فيها وحيًا أو إلهامًا، أو ما شابه ذلك، فثمة ديوان: (**وحي الأربعين**) للعقاد الذي يصور الشعر وحيا أفضت به سن الأربعين [٣٨].والشعر كما يُفْهم من عنوان ديوان: (**الخطرات**) لشكري[٣٩] هو خطرات تطرق ذهن الشاعر، ومن هذا القبيل تكون

القصيدة خاطرة، ولا بأس أن يكون عنوان القصيدة: (**خاطرة**)، كما يشيع في شعر الشاعر اللبناني: **إلياس أبو شبكة** (ت ١٩٤٧م)[٤٠].

وهذه الخواطر المُلْهَمة تنتسب إلى الروح لأنها هي التي تحوم حولها وتتلقفها كما يُـفهم من عنوان ديوان: (**أبجدية الروح**) للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح [٤١]، والإلهام يكون هديةممنوحة للشاعر، وهو ما يعبر عنه عنوان ديوان: (**هبة الفراغ**) لمحمد بنِّيس[٤٢]، وقد يكون عنوان بنِّيس تعبيرا عن حصول الشاعر على هذه الهبة الشعرية بعد احتشاده لها، وتفرغه لإنجازها؛ أو تعبيرا عن طبيعة التجربة التجريدية فيه، فهي موهوبة من الفراغ (أي الفضاء، أو الهباء)، وبالتالي يتعذر البحث عن دلالة فيها، وكلا التأويلين يوضحان حياد العنوان؛ إذ لا يشير إلى ما تقوله موضوعات القصائد.

ومن العناوين المحايدة (المعبرة عن طبيعة التجربة الشعرية) عنوان يكثر في شعرنا الحديث، ويتواتر بشكل كبير في أشعار الثلث الأخير من القرن العشرين؛ وهو عنونة القصيدة بعنوان: (**رؤيا**).

والرؤيا– لغويا – هي ما يراه النائم في منامه[٤٣]، والمعنى اللغوي قريب من الشعر؛ لأن" الحلم والشعر يقتسمان الخياليّة التي تصور على أنها حرية في مجابهة الواقع، وسوف يكون غريبا؛ أو حتى خياليا ممن يصفهما أو يقصهما أن يحاول تقريبهما من الواقع، فالتصور المثالي التقليدي يجعل الخيال مقابلا للواقع، وداخل الخيال يجد الشعر والحلم توحدهما"[٤٤]، ولذا يمكن اعتبار الرؤيا من قبيل الاستعارة المُعبِّرة عن الخيال الجامح أو إدراك الأشياء على نحو متفرد؛ يبدأ من الرؤية الحقيقية لعناصر الأشياء، وصولا إلى الرؤيا التي تشكل هذه العناصر في وضع غير مألوف.

وقد يكون هذا الخيال الجامح في قصيدة تحمل عنوان رؤيا؛ ويذكر الشاعر بشكل مباشر في ثنايا قصيدته أن القصيدة تعبر عن (**حلم**)؛ كما في قصيدتي: (**رؤيا**) و(**رؤيا ثانية**) لإيليا أبي ماضي[٤٥]، وقد لا يشير الشاعر إلى ذلك؛ لكن القارئ يفهمه من

السياق، كما في قصيدة: (**رؤيا**) لصلاح عبد الصبور التي تنتهي بإشراق الشمس وعودةالشاعر مع إشراقها إلى (**مخزن العاديّات**) ويُدْرك القارئ أنه كان مع الشاعر في صحبة حلم أو: (**رؤيا**) كما يقول العنوان [٤٦]. ومثل هذه القصائد التي تعبر عن (حلم) لا يجوز اعتبارها عناوين محايدة؛ لأن العنوان يعبر عن جزء من موضوع القصيدة، وهو كونها تتحدث عن حلم.

وقد تعبر الرؤيا – شعريا – عن الرأي الخاص المتفرِّد الذي ليس له ضريب، كما في قصيدة (**رؤيا**)للفيتوري، التي يبحث فيها عن وطن في إطار ذاته العامرة بالمدن، ويعيش حياته في انحناء على حافة الشعر في خضّم انتظار مرير، ورغم كل هذه العذابات يجد الشاعر نفسه (**لم يكن..**) وتتجلى رؤياه في آخر القصيدة في رأيه المتفرد بأنه حين يخاطب نفسه:

**ربما لم تكن..**
**ربما كنتَ في نحلة الماءِ**
**أو يرقاتِ الجذورْ**
**ربما كان أجملَ**
**لو أطبقت راحتاك على باقةٍ من زهور** [٤٧]

(**إذا لم يكن الشاعر شاعرا فربما كان شاعرا**)، هذه رؤيا الفيتوري، إنه لو لم يكن.. بَعْدَ تلك العذابات؛ فربما كان منتحلا للماء؛ غواصًا في جذور الكون، وكان أجمل من هذا كله لو أطبقت راحتاه على باقة من زهور، إن قدره – على كل حال من الأحوال– أن يكون مع الماء في سيرورة الحياة، أن يسري من الجذور إلى نسغها، أو أن يطبق على الجمال باقةً من زهور.

هذا هو رأيه الذي اختص به نفسه، بل رؤياه كما يقول العنوان، والرؤيا – من هذه الزاوية – حريّة بأن تكون رؤية، إذ يقال:"رأىٰ رأيًا ورؤية"فالرؤية" هي النظر بالعين والقلب" [٤٨]، لكن الشاعر يصر علىٰ كونها رؤيا لأن الرؤيا باب واسع من أبواب الشاعرية، يلتقي فيه الشاعر مع الصوفي؛ فالرؤيا من الله، وهي علم أهل الباطن الذين ينظرون بنور الله، فالرؤيا بالنسبة للمتصوف تعادل الوحي [٤٩].

وهي علىٰ هذا النحو لا تـُدرك إلا بالروح – وإن كانت رؤية بالعين المُبصرة – كما في قصيدة (**رؤيا**) لعبد العزيز المقالح، التي تـُشخِّص الشعر كائنا مرئيا تقع عليه عين الشاعر، فتبدأ القصيدة بعبارة: (**رأيته**..)، لكنه تعود وتصرح بأن الروح هي التي رأت ذلك الشعر عين اليقين، ولم تكن تلك الرؤية إلا ثمرة للعذاب والألم علىٰ نحو ما تكون به الرؤيا الصوفية:

**رأتك روحي –لم يكن حلـْماً**

**ولا وهمـًا – رأتك بعد أن صار لها الحزن رفيقًا، والنوى دليل**[٥٠]

وهكذا تعود بنا القصائد المعنونة بـ (**رؤيا**) إلىٰ تلك الفكرة الأثيرة التي يكون فيها الشعر معادلا للوحي والإلهام، ويكون الشاعر فيها عرافا أو نبيا يتلقىٰ الوحي المُلْهم، وتكون قصيدته الحاملة لرؤيته الخاصة المتفردة هي رؤياه، ومن ثم يكون عنوانها (**رؤيا**)، وإن تباينت موضوعات هذه الرؤيا.

عنوان (رؤيا) – إذن – هو عنوان يبلور التجربة الفنية ويومئ إلىٰ اجتهاد الشاعر في تقديم موقفه الفني أو رؤياه الخاصة، وعلىٰ كلٍ لا تُمثل القصائد المعنونة بعنوان: (**رؤيا**) ضربًا واحدا أو نسيجا متجانسا من التجارب الشعرية؛ إذ"تتفاوت الرؤيا عمقا وشمولا بتفاوت الرائين... وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مُسْتعدا لاختراق عالم الحس، أو حجاب الحس تكون رؤياه صادقة" [٥١]، ولا يكون هذا الصدق والاختراق إلا بتعميق الخيال واستبصار المرئيات واستجلائها فنيا.

وفي ذلك كله يكون عنوان: (**رؤيا**) محايدًا؛ لأنه لا يقول لنا شيئًا عن فحوى تلك الرؤيا، ولا عن موضوعها، وإنما هو معبر عن طبيعة التجربة الشعريّة المتفردة التي يطرحها الشاعر بشكل عام.

**خامسا: العناوين البنائية**

العناوين البنائية عناوين تشير إلى التكوين البنائي الكلي، أو إلى عنصر من عناصر بنية القصيدة؛ فمن ناحية قد تشير إلى الغرض الشعري مثل: (**باب المراثي**) في شعر حافظ إبراهيم، أو إلى تقنية البناء كقصيدته المُعَنـْوَنة بـ (**منظومة تمثيلية**) [٥٢]، وهي قصيدة حوارية تمثيلية بين عدة شخوص، ومن هذا القبيل – أيضا– قصيدة: (**تخميس بيتي الشبلي**) لمحمد سعيد العباسي، و قصيدة (**تشطير ماللنسيم**)لمحمد خزنة دار، أو قصيدة (**معارضة قصيدة شوقي**) لإلياس أبي شبكة [٥٣]، وقد يكون عنوان الديوان مشيرا إلى تقنية البناء الأكثر بروزًا في قصائده كديوان: (**لزوميات وقصائد أخرى**) لعبد اللطيف عبد الحليم[٥٤]، أو إلى البحر الشعري مثل: (**تقاسيم على المتدارك**) للفيتوري[٥٥].

واستخدام تلك العناوين المشيرة إلى البنية أو أحد جوانبها قد يكون من قبيل رغبة الشاعر في" أن يحمل المتلقي على النظر للنص من خلال مفهومه الشكلي دون غيره"[٥٦]، أو يكون مجرد عنوان محايد لجأ إليه الشاعر لأنه لا يريد أن يُفصح للقارئ عن الجانب المحوري في موضوعه الشعري، ذلك بأن هناك عدة محاور في كل نص شعري، وهي محاور تختلف كما وكيفا لا من نص إلى آخر فقط؛ بل من قارئ إلى آخر في النص الواحد، وفي حالة عدم الإشارة إلى أيٍّ منها تنشط رغبة القارئ في اختيار محور دلالييبلور حوله موضوع القصيدة، ويصلح – من وجهة نظره – لأن يكون عنوانا لها؛ فلا شك" أن لأي نص عددا من العناوين الممكنة"[٥٧]، وغياب العنوان الموضوعي الذي يوجه القراءة والفهم والتأويل سيؤدي – بالطبع–إلى نشأة طرق

متعددة للفهم" وكل طريقة من هذه الطرق المختلفة تمثل في الواقع حكما مغايرا بشأن ما هو مكتوب (أو متحدث عنه) في النص"[٥٨].

وليست إمكانية التأويل المتعدد حكرًا على العنوان البنائي دون سواه وإنما هي في حقيقة الأمر قاسم مشترك بين كثير من أنماط العناوين المحايدة.

**سادسا :العناوين الرقمية وعناوين الأحرف الهجائية**

يكثر في شعرنا الحديث تقسيم القصيدة إلى مقاطع معنونة، وقد تحمل إلى جانب عناوينها رمزا رقميا أو حرفيا، لكنها تكون في أحيان كثيرة معنونة بأرقام وحروف فقط دون أي إشارة لغوية أخرى.

ويؤدي التتابع الرقمي للمقاطع إلى فهم مبدئي مؤداه التسلسل الفكري المنضبط" ولأن الدلالة الرقمية تؤدي على الفور إلى لون من الانضباط الحادفإن مجرد الخروج عن هذا الانضباط يصبح أمرا غير متوقع بدرجة ملحوظة" [٥٩]، فالقارئ يفترض أن المقطع المعنون برقم (٢) في قصيدة ما هو نتيجة طبيعية للمقطع المعنون برقم (١) وكذا المقطع (ب) بعد المقطع (أ)، وليس الأمر على هذا النحو في القصائد التي تحمل عناوين غير مرقمة.

وقد يكون هذا النمط عنوانًا لقصيدة كاملة؛ فتحمل عنوانا مكونا من حرفين هجائيين؛ لأنها تتكون من مقطعين يحملان هذين الحرفين كقصيدة (أ، ب) لمعين بسيسو التي تتكون من مقطعين أولهما (أ) والآخر(ب)[٦٠]، ولا تخلو هذه العنونة الحرفية من دلالة؛ وإن كانت دلالة غير مُخْبِرة عن مضمون القصيدة؛ فالعنوان يشير إلى التحام مَقطَعيّ القصيدة وترابطهما، فضلا عن تدرجهما وتسلسلهما؛ فلا بد من جمع طرفي الصورة أمام عين القارئ، وضم (أ) مع (ب) حتى تكتمل الرؤية ويتلاحم البناء.

وللشاعر سميح القاسم تجربتان مبتكرتان في العنونة بالأرقام والحروف وهما لا تخرجان – على ما فيهما من ابتكار – عن نمط العنوان المحايد – أيضا – لأن هاتين التجربتين وإن حملتا إيحاءً فنيًا ما؛ لا تعبران عما تقوله القصائد من أفكار ومضامين.

وأول هاتين التجربتين عدة قصائد قصيرة تحمل عناوين من أرقام وحروفمثل: (**أ– د– ٩**) ، (**ن– ٢٤**)، (**س– ل– ٣**)، (**س– ٧**)، (**ف– ٢**)... إلخ من هذه العناوين[٦١] .

والحق أن هذه العناوين لا تدل على أي شيء، ولا ترتبط بما تقوله القصيدة من أي ناحية، وكل ما يمكن التعويل عليه فيها هو [ **وهذا مجرد تأويل افتراضي** ] كون هذه العناوين مجرد استيحاء للطلاسم السحرية والأحجبة التي يكتبها المشعوذون أرقاما وحروفا متداخلة لا معنى مفهوم لها عند غيرهم؛ ولا معنى – ثمة –لعناوين سميح القاسم ذات الأحرف والأرقام إلا ما يكون من إيحاءاتها بالأجواء السحرية التي يستجلبها إلى القصيدة، ويلقي بظلالها الإيحائية عليها" فالفكرة التي تقول بأن الشعر نوع من السحر وأن الشاعر يعرف من الأسرار ويملك من الطاقات ما لا يملكه غيره من الناس فكرة قديمة متأصلة الجذور في ضمير الجنس البشري" [٦٢]

أما التجربة الثانية وهي أوضح دلالة من هذه السابقة ففي قصيدة: (**مراثي سميح القاسم**)، وهي قصيدة طويلة تتكون من خمس مقاطع:(**ب**) (**ل**) (**ا**) (**د**) (**ي**)، وتجميع هذه المقاطع يكون كلمة (**بلادي**). أما القصيدة نفسها فهي لا تعتبر رثاء تقليدي، وإنما مزيج من مشاعر التمرد الميتافيزيقي والثوري مؤطر باقتباسات من القرآن الكريم والكتاب المقدّس، وفيها شعور جارف بالرفض والغضبة القومية والوطنية[٦٣]، والأحرف المتناثرة المتضمنة كلمة بلادي متشذرة متناثرة؛ تلك التي اتُّخِذت عناوين للفقرات هي عناوين محايدة لا تعبر عن الموضوع بشكل مباشر، إذ لا يدل العنوان (ب) – مثلا – على شيء مما يتضمنه موضوع المقطع (ب) كاملاً، وكذا الأمر في بقية المقاطع. وهذه العناوين إنما تنقل – في مجموعها– إيحاءً عامًا بما تعانيه البلاد، وما آلت إليه الأمور فيها من انهيار تمثله تلك الحروف المتناثرة، دون أن تكون تعبيرًا مباشرًا عن موضوع القصيدة .

**سابعا :جحود العنوان وإنكاره**

في خطوة أخيرة يعلن الشاعر عن رفضه لمسألة العنونة برمتها، وعن عدم تقبله لوجود عنوان لعمله الشعري أصلا، فيكون عنوان قصيدته: (**بلا عنوان..!**)، كما هو في ديوان الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان (ت ١٩٤١ م) [٦٤]، وهي قصيدة رومانسية يلح الشاعر فيها على شكواه من هجر محبوبه، مع أن كل ما في الكون مؤتلف.

وبروز هذا المحور الدلالي لا يحتاج إلى طول تأمل، فالشاعر يكرر هذا البيت خمس مرات في قصيدته:

**لم تــزل تهجــرني منـــذ ســنين**

**ليتنــي أنعــم يومًـــا برضــاك**[٦٥]

فغياب العنوان لا مبرر له مع وضوح الرؤية وانكشاف محور الدلالة في التجربة الشعرية، ولا سبيل إلى تبرير هذا الجحود للعنوان إلا من خلال أبعاد نفسية يُسقطها القارئ على تجربة الشاعر، وليكن – مثلا–رفض العنوان تعبيرًا وجدانيًا عن حالة التذمر والسخط التي يعانيها الشاعر من جرّاء هذا الهجر، ومن ثم يُبْدي لنا القصيدة واضحة الأبعاد دون عنوانلكي يعبر عن حالة الافتقاد رغم شدة الاقتضاء والحاجة.

وقد يمتد الأمر للديوان كاملا، فيعلن الشاعر صيحة التمرد في عنوان الديوان، كما في ديوان: (**آه يا ضيق العنـاوين**) للشاعر السوري فؤاد نعيسة[٦٦].

ومن الجائز أن يكون للشاعر بعض الحق في إعلان ضيق العناوين عن استيعاب تجربته الشعرية خاصة في إطار الديوان الكامل حيث"القصائد المتباينة في مناخاتها وموضوعاتها والتي يتعذر اختزالها في صورة أو عبارة جامعة"[٦٧]، بيد أن هذه الصعوبة إذا قوبلت بوضع عنوان محايد من تلكم الأنماط التي سبقت الإشارة إليها؛ فلن يُعلن ذلك العنوان المحايد عن الرفض كما يعلنه جحود العنوان وإنكاره على هذا النحو.

ولا أحسب في ديوان: (**آه يا ضيق العناوين**) لفؤاد نعيسة ما يجعل أمر العنوان ضيقـًا فعلا، فقصائد الديوان – في أغلبها–ينتظمها شعور واحد لا يكاد يبرح دائرة (**سقوط القيموالقهر والاغتراب**)، حتىٰ قصائد العشق يبدو فيها هذا القهر والاغتراب أمام المحبوبة، ولا يفتأ الشاعر يبرز هذا القهر والاغتراب وسقوط القيم من خلال بعض الرموز كصلب المسيح، وسقوط بلنسية في الأندلس، أو تغريبة بني هلال، أو صراع الحسين مع يزيد، كما يجد بعض ظلال تلك المحاور الدلالية في المأساة السياسية التي يعانيها العراق الشقيق.

ولا تخلو مفردات بعض قصائد هذا الديوان من عناصر من قبيل: (**السجنوالحصار**). فالتجربة الشعرية واضحة الأبعاد تقريبًا؛ لا أحسب الشاعر يعجز – إن أراد – عن وضع عنوان موضعي شامل يكتنفها جميعًا، ومع هذا نجد الشاعر معلنا ضيقه من العناوين !

ولعل هذا الضيق ليس أكثر من حالة وجدانية تبرز الرغبة في الانفلات من القيود بكل أشكالها، وإن كانت تلك القيود عناوينَ تُسيج التجربة الشعرية وتحصرها في حيز ضيق من الدلالة، أو هي – من زاوية أخرىٰ –صورة للتمرد علىٰ الشعور العام بالقهر في الديوان تنجلي لغويا في التمرد علىٰ العناوين.

## هوامش الفصل الثالث

(١) العناوين التي لا تحيل إلى موضوع في النص الشعري هي عناوين مبطلة لذاتها Self-Negating Titleكما يسميهاقاموس لونجمان ، انظر:
**The Longman Dictionary of Poetic Terms**: p 315.

(٢) العنوان، **مكانه وزمانه، مرسله ومستقبله** /جيرار جينيت / ترجمة د: جمال الجزيري / **مجلةتواصل** [ تصدر عن نوادي الأدب بالقاهرة، مصر ] عدد فبراير ١٩٩٩م (غير مرقوم) / ص:٤٢

(٣) (**الشعر العربي الحديث ٠٠٠**) / رشيد يحياوي/ ص: ١٠٩ (سبق ذكره).

(٤) (**دائرة الإبداع ٠٠٠**)/ د: شكري عيّاد / ص: ١١٣ (سبق ذكره).

(٥) صدر سنة ١٩٥٦، وهو ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء الأول / ص: ٢٥٩

(٦) ضمن:**ديوان سعدي يوسف**، الجزء الأول / ص: ٤٦٧ وهو يحتوي على ٤٨ قصيدة فقط، وربما حذف الشاعر قصيدتين من الديوان بعد إضافته إلى الأعمال الكاملة.

(٧) انظر القصائد المذكورة على ترتيبها في: ديوان: **حنوّ الضمة، سموّ الكسرة** لمحمد الفقيه صالح[ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر)٢٠٠٢م ]ص: ١٠٣، وديوان: **أناشيد الصباح** ١٩٨٤ ضمن **الأعمال الشعرية** لإبراهيمنصر الله [ المؤسسة العربية للدراسات والنشر(بيروت، لبنان) الطبعة الأولى١٩٩٤ م ] ص:٢٣٨، وديوان:**لكم نيلكم ولي نيل١٩٩٣** م ، ضمن **الأعمال الكاملة** لعبد المنعم عوّاد يوسف [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ١٩٩٩م ] الجزء الأول ص: ٢٧٢

(٨) انظر **ثلاثيتين** لمعين بسيسو أولهما في ديوان: **جئت لأدعوك باسمك** ١٩٧١ م، والأخرى في ديوان: **آخر القراصنة منالعصافير** ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة** [ دار العودة (بيروت، لبنان) الطبعة الثالثة ١٩٨٧م ] ص: ٤٤٥ و ص: ٥٣٨، وانظر ثلاثية لحسن فتح الباب في ديوان:**سلة من محار** ١٩٩٥م ، ضمن: **الأعمال الكاملة** [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر)١٩٩٨ م ]الجزء الثاني، ص: ٥٤٨

(٩) **معجم مصطلحات الأدب** / د: مجدي وهبة / ص:٤٥٨ (سبق ذكره).

(١٠) في ديوانه: **نهايات الشمال الأفريقي** ١٩٧٢ م ضمن: **ديوان سعدي يوسف**، الجزء الأول ص: ٢٨٤ (سبق ذكره).

(١١) انظر رباعيات إبراهيم ناجي في ديوانه: **الطائر الجريح** ١٩٥٣ م ضمن: ديوان إبراهيم ناجي، ص: ٣٠٣(سبق ذكره)، ورباعيات محمود درويش في ديوانه: **أوراق الزيتون**، ضمن: **ديوان محمود درويش**، الجزء الأول، ص: ٦٤ (سبق ذكره).أما رباعيات البياتي التسع فهي في ديوانه: **الذي يأتي ولا يأتي** ١٩٦٦ م، ضمن: **ديوان عبد الوهاب البياتي**، الجزء الثاني، ص: ٩٥ (سبق ذكره).

(١٢) ضمن: **الأعمال الكاملة** [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر)١٩٩٧م ] الجزء الرابع ، ص:٥

(١٣) **بناء لغة الشعر** / جون كوين / ص:١٩٣ (سبق ذكره).

(١٤) انظر قصيدتين تحمل كل منهما عنوان: **أغنية**لصلاح لبكي في ديوانه:**مواعيد** ضمن: **الأعمال الكاملة، المجموعة الشعرية** [ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (بيروت، لبنان)الطبعة الأولى ١٩٨١ م ] ص:٨٣ و ٨٤ ، وانظر **أغنية**لنازك الملائكة في ديوان: **قرارة الموجة** ضمن: **ديوان نازك الملائكة** [ دار العودة (بيروت، لبنان)١٩٨٦م ] الجزء الثاني، ص: ٢٣١

(١٥) ديوان: **آخر المساء** ١٩٩٤ م، ضمن: **الأعمال الكاملة** [ منشورات وزارة الشئون الثقافية (الدار البيضاء، المغرب)٢٠٠٠م ] الجزء الأول ص: ٣٧٠

(١٦) يحتوي هذا الديوان على جانب فكري وأبعاد رمزية، و تناص مع الكتاب المقدّس، لكنه ذو أسلوب تعبيري واضح، وموسيقاه شديدة البروز، وعلى الرغم من كون قصائده التسع تفعيلية إلا أنها مكثفة التقفية في تواتر واضطراد، انظر ديوان: **أغاني** [ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ١٩٩٠ م ]

(١٧) راجعالنمط السادس من أنماط العناوين الشعرية التراثية التي ذكرناها في التمهيد

(١٨) انظر: ديوان**لألئ الأفكار** ١٩١٣م ،ضمن:**ديوان عبد الرحمن شكري** [ المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة، مصر)طبعة ٢٠٠٠م ]ص: ١٢٣، وانظر ديوان: **ينبوع الجمال** [ منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع (ليبيا) الطبعة الأولى ١٩٨١م ]، ويبدو أن الشاعر قد جمع قصائده ونشرها في ديوان مستقل بعد فترةطويلة من كتابتها، لأن بالديوان قصائد مؤرخة تعود إلى حقبة: الثلاثينيات والأربعينيات.

(١٩) ديوان: **الجداول**، ضمن مجموعة: (**من أعمال الشاعر إيليا أبو ماضي ٠٠٠**) / ص: ٧(سبق ذكره).

(٢٠) ديوان: **الشوقيات**، الجزء الثاني / ص: ٣٠١ (سبق ذكره).

(٢١) انظر ديوان: **محاولة رقم ٧** (١٩٧٣م) في: **ديوان محمود درويش**، الجزء الأول، ص:٤٥٩ (سبق ذكره).وديوان:**آخر الدرب** ١٩٩٣م في: **الأعمال الكاملة**،للشاعر بلند الحيدري ، ص: ٧٥٧ (سبق ذكره).

(٢٢) صدر ديوان (**أشعار في المنفى**) سنة ١٩٥٧ موديوان: (**عشرون قصيدة من برلين**) ١٩٥٩م، انظر: **ديوان عبد الوهاب البياتي** / ص: ٢٥٩ و ٣٢٥ (سبق ذكره).أما ديوان (**أوراق الغرفة ٨**) فقد صدر سنة ١٩٨٣ م، انظر: **الأعمال الشعرية** / ص: ٤٢٩ (سبق ذكره).

(٢٣) انظر: **ذاكرة للشعر** / د: جابر عصفور / ص: ٣٩٣ و ٤٧٤

(٢٤) انظر: **الأعمال الكاملة** / الجزء الأول، ص: ٣٨١ وقد ذكر الشاعر هذه الحادثة مذيلا بها العنوان ومعقّبا عليه.

(٢٥) يضم أربع قصائد في ديوان:**خماسية الموت والحياة** ١٩٧١م، انظر: **الأعمال الشعرية**[ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان ـ الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٧ م ] من ص: ١٣٧ إلى ص: ١٤٤

(٢٦) انظر القصيدتين في ديوان: **أعطنا حبا** ١٩٦١ م ، ضمن: **ديوان فدوى طوقان** [ دار العودة (بيروت، لبنان)١٩٧٧م ] ص: ٣٣٢ و ٤٠٣

(٢٧) انظر ديوان: **قصائد متوحشة**١٩٧٠ في الجزء الأول من: **الأعمال الشعرية**، ص: ٦٤٣ (سبق ذكره)، وانظر **القصيدة المتوحشة** ضمن هذا الديوان المذكور، ص: ٦٥٢،وانظر ديوان: **أشعار خارجة على القانون** سنة ١٩٧٢ مفي الجزء الثاني من: **الأعمالالشعرية** ، ص: ١٢ وفي صدر الديوان ثمة أبيات شعرية توضح هذا المفهوم الذي يرى قصائد الحب خروجا عن القانون.

(٢٨) ديوان: **قصائد**،ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء الأول، ص:٣٥١ (سبق ذكره).

(٢٩) **الأعمال الكاملة** / الجزء الثالث، ص:٤٣، و ص: ١٣٧(سبق ذكره).

(٣٠) **مدخل إلى علم الأسلوب** / شكري محمد عيّاد / ص: ٤٦ (سبق ذكره).

(٣١) راجع ص: ٥٦ و ٥٧ من هذا الكتاب،إذ سبقت الإشارة هناك إلى بعض دواوين العقّاد وإلى ديوان:**وراء الغمام**لإبراهيم ناجيوقد أشار العقاد –فيما بعد –في خاتمة ديوانه: **وحي الأربعين** ١٩٣٣ أنه لاحظفي عنونة دواوينه مقابلة عنوان كل ديوان منهاللسن الذي نظم فيه، فقد بدأت بـ **يقظة الصباح**، وانتهت بـ **أشجان الليل**، انظر: **خمسة دواوين للعقاد**، ص: ٣٧٣، وإشارة العقاد إلى ارتباط عنونة تلك الدواوينبمراحل سنية لا يمنع كونها عناوين موحية إيحاءات عامة، والإيحاء بتدرج الزمن لايتحقق إلا بتأمل تلك العناوين مجتمعة. أما ما أشير إليه من ارتباط نشأة هذه العناوين الإيحائية بالعقاد وشكري دون المازنيفذلك لأن الأجزاء الثلاثة التي يتضمنها **ديوان المازني**غير معنونة.

(٣٢) صدرت هذه الدواوين – على ترتيبها – في السنوات: ١٩٠٩، ١٩١٦، ١٩١٨، ١٩١٩، انظر هذه الدواوين في:**ديـــوان عبـد الرحمن شكري**، ص: ٤١ و ٣٢٣ و ٤٧١ و ٥٤١ (سبق ذكره).

(٣٣) صدر الأول سنة ١٩٢٧ م، والثاني سنة ١٩٤٠ م، راجع الديوانين في مجموعة: (... **من أعمال الشاعر إيليا أبو ماضي**) ص: ٤ و ٢١٧ (سبق ذكره).

(٣٤) كُتب هذان الديوانان على ترتيبهمافي: ١٩٤٤و ( ١٩٤٧ ـ١٩٤٨م )،راجعها على ترتيبها في:**ديوان صالح الشرنوبي** الجزء الأول، ص: ١٣٥ و ١٨٥، والجزء الثاني،ص: ٥

(٣٥) صدر سنة ١٩٩٠ م، انظر **الأعمال الشعرية** [ دار توبقال للنشر (الرباط، المغرب) الطبعة الأولى ٢٠٠٠م ] الجزء الأولص: ٤٨٣

(٣٦) كل هذه القصائد في ديوان: **المكان الوثني** ١٩٩٦ م ، ضمن:**الأعمال الشعرية**، الجزء الثاني، الصفحات: ٣٦٧ و ٤٢٥ و٤٧٣ و ٥١٣ (سبق ذكره).

(٣٧) (**العنوان، مكانه وزمانه...**) / جيرار جينيت / **مجلةتواصل** (عدد فبراير ١٩٩٩م المذكور سابقـًا)ص:٤٢

(٣٨) صدر الديوان سنة ١٩٣٣ م ، راجع: **خمسة دواوين للعقاد** / ص: ٢٩٥ (سبق ذكره)

(٣٩) صدر سنة ١٩١٦، انظر: **ديوان عبد الرحمن شكري** / ص: ٣٩٥، ويتضح هذا المعنى الذي يفهم منه كون الشعر إلهاما منالأبيات التي وضعها في مفتتح الديوان. (سبق ذكره)

(٤٠) ديوان **القيثارة** ١٩٢٦ م ضمن:**الأعمال الشعرية الكاملة** [ دار العودة (بيروت، لبنان)١٩٩٩م ] ص: ٤٤ و ٥٨ و ٧٢و٧٩ و ٨٦ وغيرها، وهي مقطوعات لا تزيد أكبرها عن خمس أبيات، وهو ما يتفق مع كونها خاطرة

(٤١) من إصدارات [ المركز المصري العربي (الجيزة، مصر)الطبعة الأولى ١٩٩٦م ]

(٤٢) صدر سنة ١٩٩٢ م ،انظر:**الأعمال الشعرية** ، الجزء الثاني ، ص: ١٠١ (سبق ذكره).

(٤٣) انظر في مادة: (رأى) ضمن:**لسان العرب** / الجزء الثالث، ص: ١٥٤٠

(٤٤) **اللغة العليـا** / جون كوين / ترجمة د: أحمد درويش[المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة، مصر)ط ١٩٩٥م ]ص:٢٧١

(٤٥) ديوان: **تبر وتراب**، ضمن مجموعة: (... **من أعمال الشاعر إيليا**) ص: ٥١٢ و ٥١٤ (سبق ذكره).

(٤٦) راجع القصيدة في ديوان:**تأملات في زمن جريح**١٩٧٠ م ،ضمن:**ديوان صلاح عبد الصبور** [ دار العودة (بيروت، لبنان)طبعة ١٩٨٦م ] ص: ٣٢٥

(٤٧) ديوان: **يأتي العاشقون إليك**١٩٨٩ مضمن **ديوان محمد الفيتوري**، الجزء الثالث، ص: ٣٠٨ (سبق ذكره).

(٤٨) مادة: (**رأى**) ضمن:**لسان العرب** / الجزء الثالث، ص: ١٥٣٧

(٤٩) انظر مادة: (**رأى**) في: **الموسوعة الصوفية** / د: عبد المنعم الحنفي [مكتبة مدبولي (القاهرة، مصر)الطبعة الأولى لسنة ٢٠٠٣م ] ص: ٧٧٤

(٥٠) ديوان: **أبجدية الروح**،ص: ٤٣

(٥١) (**الثابت والمتحول...**)/ (أدونيس) على أحمد سعيد، الجـزء الثـالث:**صدمـة الحـداثة** : ص:١٦٦(سبق ذكره).

(٥٢) **ديوان حافظ إبراهيم** / الجزء الثاني / ص: ١٣١ و ص: ٦٩ (سبق ذكره).

(٥٣) القصيدة الأولى في:**ديوان العباسي** / ص:٣٠٠، والثانية في:**ديوان خزنة دار**، الجزء الثاني،ص: ١٤٠، والأخيرة في: ديوان **القيثارة**١٩٢٦م ، ضمن:**الأعمال الشعرية الكاملة** / ص: ٢٥٩(كل هذه الدواوين سبق ذكرها).

(٥٤) من إصدار [ دار الثقافة العربية (القاهرة، مصر) ١٩٨٥ م ]

(٥٥) ديوان: **قوس الليل والنهار** ١٩٩٤ م ، ضمن: **ديوان محمد الفيتوري**، المجلد الثالث، ص: ٣٧٢ (سبق ذكره).

(٥٦) (**الشعر العربي الحديث...**) / رشيد يحياوي/ ص ١٠٩ (سبق ذكره).
(٥٧) **تحليل الخطاب** / ج ـ ببراونو ج ـ يول / ص: ٨٩(سبق ذكره).
(٥٨) **السابق**: نفس الصفحة
(٥٩) **تحليل النص الشعري** / يوري لوتمان / ص:١٠٧ (سبق ذكره).
(٦٠) ديوان: **قصائد على زجاج النوافذ** ١٩٧٠ م ، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة** / ص: ٣٩٦ (سبق ذكره).
(٦١) انظر هذه القصائد المذكورة في: **الأعمال الكاملة**، الجزء الثالث / ص: ٢٤٣ و ٢٤٧ و ٢٤٩ و ٢٥٣ و ٢٦٧ (سبق ذكره).
(٦٢) **ثورة الشعر الحديث منبودلير إلى العصر الحاضر** / د: عبد الغفار مكاوي [الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ١٩٧٢ م ]الجزء الأول، ص:٢٧٩ و ٢٨٠
(٦٣) انظر القصيدة في: الجزء الرابع من: **الأعمال الكاملة**، من ص: ٨٢ إليص: ١١٠ (سبق ذكره).
(٦٤) **ديوان إبراهيم طوقان** [ منشورات مكتبة المحتسب ، ودار الميسرة(عمان وبيروت) الطبعة الأولى ١٩٨٤ م ]ص:١٨٣
(٦٥) انظر: **السابق** / ص:١٨٣ و ١٨٤
(٦٦) منشورات [اتحاد الكتاب العرب (دمشق، سويا)٢٠٠٤ م ]
(٦٧) **محنـة العناوين** / شوقي بزيغ/ **مجلة العربي** ، (العدد ٥٦٥ السابق ذكره) / ص: ٢٢٦

# البَاب الثاني

## عَلاقةُ العُنوَان بمكوناتِ البنيةِ الشِعريَّةِ

## ودورهُ في تمَاسكِها

# الفصل الأول

## إشَارَةُ العنُوان إلى عناَصر البـِناءِ

سبقت الإشارة في الفصل السابق – بإيجاز – إلى العناوين البنائية، واعتبرت الدراسة تلك العناوين من قبيل العناوين المحايدة التي لا تشير إلى الموضوع أو إلى طرف من أطرافه.

وفي هذا الموضع سوف تتناول الدراسة مغزى ذكر عناصر البناء في العنوان، وجدوى الإشارة إليها.

فالعناوين البنائية قد تكون مجرد عناوين محايدة تحمل إشارة عرَضيّة؛ لكنهاقد تكون – أيضًا – مدخلا هامًا يوجه القارئ إلى استقبال العمل الشعري على نحو بنائي معين

وإحالة العنوان إلى عناصر البناء قد تكون جزئية، أو كلية، أو موجهة إلى تبني القصيدة لنمط بنائي خاص وفيما يلي تفصيل ذلك:

**أولا: إشارة العنوان إلى عناصر بنائية جزئية**

البنية– في استخدامها الاصطلاحي – تصور ذهني مجرّد لما تكون عليه القصيدة من تراكيب ومُداخلات لغوية تمتزج فيما بينها لتكوِّن كيانا كليا، أو نصا ذا رؤية ومعالم محددة ويمكن تخيُّل هذه العلاقات اللغوية على نحو ما يكون عليه البناء المعماري من تداخلٍ مُحكم بين اللبنات في علاقات أفقية ورأسية لا تتراءى لعين المتطلع إلا حين يُمعن النظر والتأمل، إذ لا يبدو أمام عينيه – في الوهلة الأولى – إلا البناء الكلي الماثل في رسوخ وإحكام وعلى هذا النحوتُبنى القصيدة؛ فهي مزيج من عناصر لغوية متشابكة، تتضافر فيها مجازات ورموز وتكوينات بديعية ومفارقات تصويرية، ومكونات تناصية. إلخ وكل هذه العناصر الجزئية تتداخل فيما بينها مطمورة في عنصرين أساسيين تقوم عليهما بنية الشعر بل ويتميز الشعر من خلالهما عن غيرهمن الفنون والأجناس الأدبية، وهذان العنصران هما: (**الموسيقا**) و(**الصورة**).

إن العناصر الجزئية المحدودة التي تتكون منها القصيدة تؤلف – فيما بينها – صورًا شعرية أو صورة كبرى؛ تكون دلالة فنية جمالية يتصورها المتلقي ويحقق من خلالها لذة القراءة والاستقبال، وهذه الصورة مسبوكة في إطار من الموسيقا التي تبدأ

من البحر العروضي، لكنها لا تفتأ تتنوع في إيقاع يتراوح ما بين مدٍ ولينٍ وطولٍ وقصرٍ، وبذلك تتواشج مع الدلالة وتدعم الإيحاء، وتضفي على لغة العمل الشعري طبيعة فنية مميزة؛ ذلك بأن انسياب الإيقاع في عمل شعري مما يجعل"العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي"[١].

وقد تحيل العناوين الشعرية إلى واحد من هذين العنصرين البنائيين الجزئيين **(الموسيقا)** أو **(الصورة)**، وكأنها – إذ ذاك –تدفع بالدلالة الموضوعية إلى المؤخرة، وتضع عنصر البناء الجزئي في مقدمة الاستقبال.

وتكثر الإشارة إلى البحر العروضي في العنوان عند الشاعر: عبد المنعم عوّاد يوسف كقصائده: **(ثلاثة مقاطع من البحر الطويل / تفعيلية من البحر الطويل" رصد" /" كتابة أخرى للقصيدة السابقة"تقسيمات على البحر الطويل / ثلاثة متواليات من البحر الكامل / تنويعات على إيقاع الكامل)**[٢].

ومن الحق أن الوزن العروضي – بما يشمله من إيقاعات وتنويعات –ذو ارتباط قوي بالمعنى الإيحائي لدرجة "أنه من المستحيل حسبان الإيقاع والوزن كما لو كان شأنًا متعلقًا بالجانب الحسيّ من مقاطع الكلمات وكان بالإمكان فصلهما عن معناهما وعن المؤثرات العاطفية الناجمة عن معناهما"[٣]؛ لكن ذلك لا يعني – بحال من الأحوال –أن البحر العروضي الواحد يحمل دلالة مُطلقة تُخول لنا القول بأن كل بحر من البحور له طبيعة فنية تستوجب مضمونا محددا دون سواه، وربما وقع اختيار شاعر على"البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه مُحبًّا كان أم راثيا، أو لملاءمة موسيقاه لأغراض الجدية الرزينة... وقد تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجئ؛ فتلجأ إلى الأوزان المجزوءة، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرمل وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدةوكل بحر بعد

ذلك قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفي عليه الصبغة التي يريد"[٤] ومن ثمّ لا يجوز إسناد وظيفة دلالية معينة إلى أي من العناوين السابقة للشاعر عبد المنعم عوّاد يوسف، فلا ينبغي للقارئ إذا أشار العنوان إلى كون القصيدة من بحر كذا أو كذا أن يتوقع نمطا أسلوبيا محددا، أو يتحفز لاستقبال عاطفة وجدانية ما دون سواها.

إن تبرير الموسيقا فكريًا والبحث عن دوافعها قد يكون مُتعَسَّفا إذا عُمِّم بشكل نمطيّ كلي، وغاية الأمر أن مثل تلك العناوين هي محض عناوين محايدة تتجاهل الدلالة الموضوعية؛ فتشير إلى عنصر بنائي جزئي، وأن دورها البنائي يكمن في تحفيز القارئ إلى الإيقاع بشكل سابق بدلا من إدراكه له بعد المضي في قراءة القصيدة، وليس لهذا الحافز قيمة ذات أهمية إلا في حالة واحدة؛ وهي حالة التفرّد الأسلوبي وكسر النمط السائد بالخروج على السياق العام المألوف.

ومن القصائد التي يشير عنوانها إلى الخروج عن السياق العام في قصائد عبد المنعم عوّاد السالفة الذكر قصيدة: (**تفعيلية من البحر الطويل**)؛ فالسياق العام للشعر التفعيلي يتجه إلى الأبحر ذات التفعيلة الواحدة، ومن النادر المحدود أن يكون البحر العروضي للقصيدة التفعيلية من بين الأبحر المركَّبة، ومن هنا كانت الإشارة العنوانية تبرز الجِدّة الأسلوبية، وتوجه أعين القارئين نحو الانحراف البنائي عن النمط الأسلوبي السائد والأمكن في نفوس المتلقين وقريب من هذا العنوان عنوان: (**قصيدة الأبحر المركَّبة**) لمحمد الظاهر، وهو باب شعري يتكون من عشر قصائد تفعيلية جلها من الطويل والبسيط[٥].

واللجوء إلى استخدام العنوان المعبر عن الموسيقا أو البحر العروضي في ذلك كله يحمل إشارة إلى التفرّد والتميّز في البناء أكثر مما ينطوي على دلالة تتعلق بالعنصر الموسيقي نفسه، أو ما يمكن اعتباره مدخلا خاصا لدلالة أو إيحاء يتعلق باستخدام هذا النمط الموسيقي دون سواهومن أمثلة هذا الإعلان عن التفرّد من خلال استخدام

عنوان يعبر عن الموسيقا الشعرية في الشعر العمودي ديوان: (**مقام المنسرح**) **لأبيهام عبد اللطيف عبد الحليم**، فالمباينة البنائية في هذا الديوان تظهر من ناحية في كونه من وزن شعري واحد هو المنسرح، (ما خلا قصيدته الأخيرة وهي من المقتضب الذي لا يختلف في إيقاعه – كثيرا – عن المنسرح)، والمباينة من ناحية أخرىٰ في استخدام هذا البحر الذي يهرب منه أغلب الشعراء المعاصرين لصعوبته ويتجهون إلىٰ الأوزان السهلة الشائعة المتداولة، فهذا الديوان كما يقول الشاعر تعبير عن النفور: "من النمط السائد الآن، ورد "عملي" علىٰ محاولات الركة والسطحية والتفاهة وزنا وتعبيرا، أو بلا وزن، وبلا تعبير"[٦]، وقد ألفىٰ الشاعر استخدام عنوان (**مقام المنسرح**) "يحقق هذه الغاية، فيغني بذاته عن كل كلام بين يديه، في أي مقام"[٧].

ومن قبيل هذه الإعلان عن التفرّد الموسيقي – أيضًا –إشارة العنوان لكون عمله من اللزوميات؛ باعتبار اللزوميات نمطًا موسيقيًا متفرّدًا يعبر عن القدرة الشعرية الفائقة، ومن أمثلته ديوان: (**لزوميات مخيمر**) للشاعر المصري أحمد مخيمر (ت ١٩٧٨ م)، الذي يتحرىٰ منهج أبي العلاء في الالتزام بتكرار أحرف زائدةمع حرف الروي في كل قافية، وعنوان الديوان يفصح عن هذه البنية الموسيقية المتفرّدة، ويوجِّه القارئ إلىٰ التنبه لهذا البناء الموسيقي الفريد[٨].

وقد تكون هذه اللزوميات من الشعر التفعيلي – أيضًا –كما في ديوان (**لزوميات**) لأحمد سويلم[٩]، واللزوميات التفعيلية عند سويلم تختلف تماما عنها في الشعر العمودي عند مخيمر وغيره من الشعراء، فهي لا تزيد أحرفا علىٰ الروي؛ وإنما هي ذات تقفية شبيهة بالموشحات إلىٰ حد ما؛ فالشاعر يلتزم قافية أساسية تتكرر طوال القصيدة بحرف روي موحد، ومجموعة من القوافي الداخلية التي تتكرر مرتين أو ثلاث مرات بحرف روي جديد ما بين كل قافيتين أساسيتين، كما هو علىٰ هذا النحو في قصيدة (**لزومية الشوق**):

**– القلب يتوقْ.**
**للرؤية. حين اللغةُ تضيقْ**
**ولكشفِ الستر عن العاشقِ والمعشوقْ**
**عن تربة هذا الغرسْ.**
**– فتَّحتُ عيونَ القلبْ**
**أعلنتُ على أجنحة الطيرِ**
**لغات الحبْ.**
**وتوسلتُ أرتِّلُ آيات القربْ**
**علي. تشعلني جذوة هذا الدرسْ.**
**– عتقت كئوس الكرمْ**
**أنضجتُ الخبزَ على أوجاعِ العظمْ**
**فلعلي يُقْبَلُ مني هذا العزمْ**
**ولعلَّ تطهرني–في موقدها– الشمسْ.**(١١)

إن القوافي الأساسية في هذه الفقرة من اللزومية التفعيلية هي: (**غرسْ / درسْ/ شمسْ**) وحرف الروي هو السين، والقوافي الداخلية هي: (**توقْ / ضيقْ / شوقْ**) ثم: (**قلبْ / حُبْ/ قربْ**) ثم: (**كرمْ / عظمْ / عزمْ**)، وجميع القوافي من المترادف، وجميعها مقيدة مُجردة ما خلا القوافي الداخلية الأولى فهي مقيدة مردوفة بالياء والواو.

وهذه الطريقة في التقفية تتكرر في سائر قصائد الديوان على اختلاف في عدد القوافي الداخلية، مع الالتزام بقافية أساسية موحّدة.

إن الشاعر التفعيلي في حلٍّ من استخدام روي واحد وقافية مُطَّردة؛ بله القوافي الداخلية الموحّدة الروي؛ ولذا اعتبر الشاعر بنيته الموسيقيّة التزامًا بما لا يلزم، وعدّ قصائده من اللزوميات، وإن كانت من نوع تفعيلي جديدلا بد – إذن –من لفت أنظار

القرّاء إلى هذه التجربة الفريدة، وحثِّهم على تتبعها، ولم يكن ثمة لافتٌ أقوى تنبيهًا؛ وآكد وسمًا بالتميز عن السياق الشعري العام من هذا العنوان الموجِّه إلى العنصر البنائي الموسيقي المحوري.

أما إشارة العنوان إلى الصور الشعرية فهي على أضرب متعددة؛ منها ما يجعل القصيدة برُمَّتِها: **(صورة)**، وهو عنوان قصيدة **لبلند الحيدري**، وأخرى **لفاروق شوشة**، وثالثة للشاعر اللبناني **محمد علي شمس الدين**، وغيرهم من الشعراء[١١] ومنها ما يفككها فتكون العناوين من قبيل: **(صورتان)** لعبد المنعم عواد يوسف، أو: **(ثلاث صور)** لمحمود درويش[١٢].

وكثيرا ما يربط العنوان الشعري بين تلك الصور و مكان ما، ليكون هذا المكان مصدرًا لتلك الصور؛ أو بالأحرى تكون تلك الصور تصويرا شعريا لذلك المكان المذكور كما في قصيدة: **(ثلاث صور من غزة)** لصلاح عبد الصبور، و**(صور من باب الشيخ)** لسعدي يوسف، و**(أربع صور من المخيم)** لإبراهيم نصر الله[١٣] وهذه العناوين تجعل من الصور الشعرية مدخل الاستقبال الأول للقصيدة، وهي في ذلك كله إما أن توحّد القصيدة مختزلة كل التفاصيل في صورة واحدة، أو تجعل القصيدة شذرات مُجزأة يتأولها القارئ منفردة، ثم يقيم علاقة تجمع بينها.

والصورة الشعرية – في عمومها – تختلف عن غيرها من الصور في سائر الفنون، فالنحات والرسّام والسينمائي – مثلا – يقدم كل واحد منهم لمتلقي فنه صورةً تُدرك بالبصر مُباشرة، وهي تُقدم الخيال – إن كان ثمة خيال – للمتلقي على مرأى من العين، فما يكون منه إلا أن يحاول استيعابه وفهمه على أنه لون من المجاز الفني أما القصيدة فهي تعبير لغوي أدبي قائم على الاستبصار الفني من خلال رؤية خاصة؛ وهذه الرؤية تقوم على الخيال – في أغلب الأحيان – وُتنقل إلى القارئ من خلال تخيل مواز يقوم به؛ لأن" ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي

المتصلة بخياله باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية"[١٤]؛ إنه يستبدل الكلمات بصور ذهنية تتألف عناصرها من مُدركاتٍ مطمورة في الذاكرة؛ تستثارُ وتكوَّن وتؤلف على نحو ما توجِّه إليه القصيدة؛ ثم تُستَقْبَل على نحو ما يوّجه إليه العنوان؛ إما متحدةً في صورةٍ واحدةٍ، أو متشظيةً إلى صورتين أو ثلاث. إلخ

ويمكن التمثيل أولاً بقصيدة: (**صورة**) لمحمد علي شمس الدين، وهي – في حقيقة الأمر –صور جزئية عديدة تتآلف في ثلاثة محاور، أو ثلاث صور كبرى تتكون من ثلاثتهم صورة كبرى تمثلها القصيدة ويشير إليها العنوانوأول تلك المحاور هو:**محور الاغتراب**:

**تنمو في الغابة**
**أشجارُ الغابةْ**
**ويطيرُ هوامّ**
**مثل فتات الضوءِ على الأغصانْ**
**في البرِّ يخبُّ حصان البرِّ**
**وتسعى في الفلواتِ القطعانْ**
**لكني في الأرضِ غريبٌ**
**لا أعرف حتى وجهيْ**
**أمشي والظلمة تلدغني**
**والشمس إذا طلعت تنفيني**[١٥]

تتوازى الصور الجزئية الصغيرة لإبراز المفارقة التي توضِّح غربة الشاعر، وهي صور تدب الحركة فيها جميعا؛ فمن ناحية تنمو أشجار الغابة منتمية إلى غابتها، وهناك يطير الهوام [ طير البوم ]بين الأغصان كفتات الضوء؛ وكذا حركة الخبَبِ من الحصان البريّ، والسعي من القطعان؛ كلٌ في وطنه ومنشئه؛ بينما يتحرك الشاعر حركة مُبهمة مجهولة؛ فهو مغترب لا يعرف له وجها؛ تلدغه الظلمة وينفيه نور الشمس! وتلفُ

هذه الصورة في جو من التطير أو سوء الطالع، تسبغها صورة الهوام المنفلتة بين الأغصان؛ فهي مما يتطير الناس منه[١٦]، وهذه الصورة الجزئية تتجانس مع عنوان: **(طوالع)** الذي يحمله الباب الشعري المنتمية إليه هذه القصيدة مع ثماني قصائد أخر؛ أما تشبيه هذه الهوام بفتات الضوء فهو أبعد ما يكون عن المشابهة الحسية، ومن فَنِّيَة التشبيه وجِدَّتِهِ ألا تقوم وظيفته على المشاكلة التامة؛ وإنما" تتجه نحو التباين والأضداد والمختلفات لكي تجعل الوهم حقيقة والحقيقة وهما "[١٧]، والربط بين هذه الهوام وفتات الضوء قد يتأتى من اعتبار هذا الضوء المتفتت رمزًا للأمل الضئيل المحدود الذي يتعذر على شاعرنا تصيّده وقد أحدقت به تلك الهوام المشئومة.

ومما يجلو المفارقة كون حركة الشاعر حركة حائرة مضطربة ساعية للبحث عن الذات؛ بينما تكون الحركة في باقي الصور حركة فطرية عفوية تؤكد الذوات الصادرة عنها ويمضي الشاعر في البحث عن ملامح وجهه المغترب؛ ثم يتعرّف عليه في هذه الصورة الثانية التي تمثل محور: **شدة القبح والدمامة:**

**أنظرُ في المرآة**
**فأبصر ما لا يرضيني**
**حدبةَ ظهر بين الكتفين**
**ومطرقةً بينَ الأسنان**
**والعينَ كناووس أعمى**
**والصدرَ كمحكمةِ الشيطان**
**والأنفَ السائلَ**
**مثلَ النهرِ على الشفتين**
**يناديني**[١٨]

قد تكون تلك المرآة التي تطلع إليها الشاعر هي صورة الذات المنطبعة في نفسه، وهو من خلال التصوير الشعري يبالغ في إبراز دمامتها، فالصورة الشعرية" أقدر

الوسائل على تقديم الرؤية الشخصية والمزاج المتفرّد"[١٩]، وهذا القبح لا يتراءى في التكوين الجسماني والشكلي فقط من خلال احدوداب الظهر وتدلي المخاط على الشفتين؛ إنها صورة تقرن بسوء الخليقة سوءَ الخلق، فاللسان يُشبه (**مطرقة**)، والبصيرة منعدمة؛ فالعين تشبه (**الناووس**) [ تابوت دفن النصارى ]، وهو ناووس تشخصه الاستعارة ليكون(**ناووسًا أعمى**)، أما الصدر فهو (**محكمة الشيطان**)، كل هذه الدمامة الخلقيّة والخُلقِية تنادي الشاعر؛ فتكون الصورة الثالثة والأخيرة، صورة:**هروب الشاعر من ذاته**:

**أتعرى كالسمكِ العائمِ**

**فوق الماء**

**وأستلقي**

**مفتوناً**

**أنظر في عورة أوزاني**[٢٠]

لقد كانت الصورة الأولى هي صورة المغترب الذي لا يجد له ذاتا أو وجها، ولا يعرف لحياته طريقا؛ ثم تعرَّف على تلك الذات فألفاها أبشع ما تكون، لقد تعرَّت ذاتُه أمامَه، ولم يكن ثمة مناص في هذه الصورة الأخيرة من التحلل من كل الأوجاع، والفكاك من كل القيود؛ دونما تعويل على صورة تلك الذات؛ وكأن الخلاص في مزيد من العُري والانطلاق، وعدم الاكتراث بإظهار الباطن الخفيِّ أمام الأعين (**كالسمك العائم فوق الماء**)؛ بل والافتتان بانكشاف العورات (**عورات الأوزان**) في سلبية ولا مبالاة وهذه الاستعارة يُمكن تأويلها بجعل الأوزان المكشوفة العورات أوزارا متراكمة، كما يمكن تأويلها نشوة عارمة (قياسا على أوزان الشعر)؛ وفي كلٍتكون صورة لمزيد من الفكاك والتجرّد من كل القيم؛ لتغدو الصورةأشدّ دمامة و قبحا

لقد التأمت أجزاء الصورة الكلية عند هذه النقطة؛ وغدت صورة كليّة تدرك القصيدة من خلالهاوكان العنوان أدعى إلى جمع شتات الصور الصغيرة المتناثرة؛

وضمها إلى بعضها وتكوين الصورة الكبرى وربما كان من شأن العنوان الموضوعي أن يصرف القارئ– على نحو ما –عن الحفاوة بالبناء التصويري في هذه القصيدة، أو يدفعه إلى تجاهل تكوين الصورة الكلية قنوعا بالصور الجزئية التي تتداعى.

والأمر على هذا النحو عينه في تلك العناوين التي تجعل من قصائدها صورتين أو ثلاثا. الخ؛ وغاية القول أنها أدعى إلى التفكك واستقلال تلكم الصور إلى حد ما؛ وهي تعزز من هذا التفكك حين تقدم كل صورة في مقطع مستقل.

أما تلك العناوين التي تربط بين الصور و مكان ما فهي تمنح القارئ رابطا تلتف حوله تلكم الصور حتى وإن كانت في – حد ذاتها متفككة – أو غير متجانسة ويمكن التمثيل لهذا النوع من القصيد بقصيدة سعدي يوسف: (**صور من باب الشيخ**)، وباب الشيخ قرية صغيرة قريبة من بغداد ومما يعزز تفكك صور القصيدة كونها مقسمة إلى ثلاثة مقاطعوكل مقطع يحمل عنوانا مستقلا، والمقطع الأول (أو الصورة الأولى) تقول:

**١ – المساء:**

**بيوت باب الشيخ حين يزهر المساءْ**
**تخبو، كما تَخبُو بحيراتُ الندى في الماءْ**
**ويشربُ الليلجداولاسوداءْ**
**رائحة الصابون فيها، والأسى، والداءْ**
**بيوتُ باب الشيخْ**
**مدينةٌ منسيةٌ، في عالمٍ وَضاءْ**
**سفينةٌ في الوحلْ..**
**حديقةٌ شوكيةٌ أزهارها صفراء**[٢١]

تُبرز هذه الصور مأساة تلك القرية الصغيرة من خلال المقابلة بين النور والظلام، فهي تغدو مع المساء المزهر جداول من الظلام، وتكون (**مدينة منسية في عالم الأضواء**) و(**سفينة غارقة في الوحل، وحديقة شوك صفراء الورد**) وتتسلل من جنبات هذا

الظلام صور الفقر من خلال تشخيص هذا الليل الحالك، وتجسيم (**الأسى والداء**)، فالأسى والداء يغدوان: (**جداول سوداء**) تنبعث منها: (**روائح الصابون**)؛ وهي روائح تجعل الصورة ثرية بالمُتخيلات الحسية، وتجعلها آكد إيحاءً بالأجواء العشوائية الفقيرة التي تنغمس فيها القرية، ثم إن هذه الجداول يشربها الليل مُشخّصا، فتغدو الصورة (على بساطتها وقابليتها للفهم السريع) أكثر تركيبا وتداخلا؛ وأحفل بالحواس المتراسلة ما بين رؤى وروائح، ومتذوقات؛ وهو ما يجعل تلك الصورة أقرب إلى كونها صورة تنحسر عنها العناصر الحسية الواقعية؛ لتغدو شعورا نفسيا خالصاأما الصورة الثانية فهي:

**٢- التوت**

**كانتْ تحبُ التوتَ، تبكِي حينما ينساهْ**
**يومَاً، فلاتحملُمنهُ سلةً كفاهْ**
**وعندمَا تلمحُعيناهَا وراءَ البابْ**
**سلتهُ الخوصَ، يُغني جدولٌ، يَهْمسُ عصفورٌ على الأعشابْ**
**وتخفقُ القريه**
**في لحظة .. في سلة بالبابْ**
**وبغتةً، تَخْضّرُ بابُ الشيخ**[٢٢]

لم تحدد هذه الفقرة شخصية الفتاة التي يدور عنها الخطاب الشعري؛ لكن السياق العام يوضح أنها طفلة من هذه القرية وهذه الصورة في مجملها فقيرة في المجاز؛ بيد أنها قادرة على الاستحضار الحسي المشبوب بأبعاد نفسية قوية فالطفلة تتعلق بشيء تافه وفاكهة رخيصة (**التوت**) وتبكي لأجله؛ وتسعد أيّما سعادة بالحصول عليه، وهذه السعادة يُعبر عنها بأشكال مجازية محدودة (**يُغنِي جدول / يَهْمِسُ عصفورٌ على الأعشاب / تخفقُ القرية / تَخْضَّرُ بابُ الشيخ**) وهذه الصورة تعكس الآمال الطفولية

الساذجة التي تحيا فيها تلك القرية، وكيف تسعد القرية وتتبدل أحوالها من الشقاء إلى الاخضرار والسعادةلمجرد أمنية طفولية تتحقق أما الصورة الثالثة والأخيرة فهي:

**٣- دوندرمة:**

**خضراءُ، أو صفراءُ، أو حمراءُ**
**سُكرةٌ ذائبةٌ في الثلجِ .. برتقالةٌ في الماءْ**
**لو مَلأَ الكوبَ بها، لو ذاقها مرهْ.**
**لكنّ" أمّ حُسينْ"**
**لم تعطه بالدّين**
**وظلت الحمّىْ**
**تأكلهُ مَشتعلَ العينينْ**
**كانَ طريحاً وحْدَهُ تأكلهُ الحمّى**
**وهمسُهُ اللافحُ: أمّ حُسينِ ! أمّ حُسينِ ! أمّ حُسينْ!**(٢٣)

في هذه الصورة الأخيرة بعض التوازي مع الصورة السابقة، لكنها– وإن بدت متوازية معها –تتفرد بخصوصيات وملامح مناقضة لها وتبدو ملامح التوازي المشتركة في الاشتهاء (**اشتهاء الفتاة إلى التوت**) و (**اشتهاء الرجل إلى الدوندرمة**)، ولكن ملامح الصورة تختلف، فالفتاة تظفر بتوتها، فتخضرّ القرية وتعمّ السعادة؛ لكن الرجل يُطرح مَحْمُوما في فراشه؛ ولا يظفر بحلوائه ؛ لأن (**أمّ حسين لم تعطه بالدين**)، والتعامل بالدّين هو صورة – أخرىٰ – من صور القرية التي تنقلها القصيدة وهذه الصورة الأخيرة هي – أيضا – فقيرة المجاز، لكنها غنية بالإيحاء النفسي؛ فإذا جاز اعتبار (**الدوندرمة**) التي جُعِلت عنوانا للفقرة الثالثة رمزا للمدينة [ فهي من حلواء المدينة التي لا تصنع في القرىٰ ولا عهد للقرىٰ بها في ذلك الوقت (١٩٦٥ م) علىٰ الأقل] فإن صورة تلك الحلواء المغوية (**خضراءُأو صفراءُ، أو حمراءُ / سُكرةٌ ذائبةٌ في**

**الثلج)** هي صورة من صور توق القروي إلى المدينة ورغبته العارمة في التخلق بخلقها؛ والتي تكون نهايتها الحمى والموت – بلا شك –ومع هذا التوق غير المبرر للذة سرعان ما تتلاشى فإن القروي لا يبرح متكالبا عليها مناديا في حمته وهمسه اللافح: **(أمّ حُسين ! أمّ حُسين ! أمّ حُسينْ!)** وهذه النهاية تناقض نهاية الصورة السابقة؛ لأن الاشتهاء في تلك الصورة السالفة مرتبط بعنصر من عناصر القرية **(التوت)**؛ وكأن الانخراط في القرية (على ما هي فيه من فقر وأسى) هو حياة، والتعلق بأحبال المدينة (على ما هي فيه من ملذات مغوية) هو احتضار وفناء فالمدينة تمثل لدى كثير من الشعراء (في تلك العقود الأولى التي ظهرت فيها تجربة الشعر التفعيلي) صورة للجفاء والجمود وانحسار النزعة الروحية، كما تمثل الوجه المظلم الذي يناقض ما ألفوه من تقاليد الريف العريقة[٢٤].

لقد تضافرت هذه الصور الثلاث في تقديم صورة كبرى لـ **(باب الشيخ)** تحمل في طياتها المتناقضات التي تعبر عنها تلكم الصور؛ وهذه الصورة الكبرى تكون أوقع في النفس عندما تتجاور فيها تلك الصور الثلاث محتفظة بكيانها دون الاندماج؛ فمن زاوية ترى الفقر والأسى الذي يرمز له العنوان الداخلي **(المساء)**، ومن زاوية أخرى ترى البراءة والسذاجة اللتين يعبر عنهما العنوان الداخلي الثاني **(التوت)** باختزال وتكثيف، ومن جهة ثالثة وأخيرة ترى الرغبة في الانسلاخ عن القيم الريفية والانخراط في تيار لذائذ المدينة **(الباردة سريعة التلاشي والذوبان)** مختزلا ومُكثفا في عنوان الصورة الثالثة: **(دوندرمة)** الذي يعد مُعادلا تصويريا لها إن القصيدة لا تسرد مضمونا سطحيا مباشرا؛ وإنما تنقل إلى القارئ صورا تثيره وتقحمه في بؤرة الموضوع كاشفةً له عن المعاني العميقة في موضوعية وحياد.

إنها موقف فني من الواقع فالشاعر"يدرك واقعه جماليا والعمل الفني هو تشكيل جمالي لموقف ما من هذا الواقع"[٢٥]، ولمّا كان التصوير الشعري هو عنصر البناء

المحوري في هذا التشكيل الجمالي لقصيدة: (**صـور من باب الشيخ**)، بل وفي الديوان كله؛ كان العنوان لافتا إلى هذا العنصر البنائي الهام، وموجِّها للقارئ نحو تمثله واعتباره، فكان عنوان هذه القصيدة: (**ثلاث صور**.)، كما كان عنوان الديوان الذي يضمها: (**قصائد مرئية**).

**ثانيا: إشارة العنوان إلى البنية الكلية**

تشير بعض العناوين المحايدة (التي سبقت الإشارة إليها) إلى البناء الكلي من خلال العناوين التجنيسية كعنوان: (**قصيدة، رباعية، مقطوعات.إلخ**) وهذه العناوين لا تعني شيئًا بالنسبة للاستقبال؛ لأن العنوان يُعرّف القارئ بما هو معروف لديه أصلا؛ كما أن"النَّص نفسه غير مطلوب منه في كل حال أن يُعَرِّف كيفيته النوعية؛ وبالتالي أن يعلن عنها"[٢٦] غير أن بعضا من العناوين تكشف عن البناء الكليّ بشكل يوجِّه التلقي وجهة خاصة، ويُعرّف المتلقي بتقنية البناء الكلي التي ينبغي له وضعها في الاعتبار عند استقبال العمل الشعري، ومثل هذه العناوين البنائية تستدعيها يقظة الشاعر ووعيه الكبير بصنعته الشعرية، ومن ثم رغبته القوية في تنبيه القارئ إلى هذه البنية الكبرى؛ لأنها قطب الدلالة.

ومن هذه العناوين قصيدة: (**منولوج داخليّ**) لمحمد الفيتوري؛ والمنولوج الداخلي هو في حقيقته"مناجاة" تتحدث من خلالها شخصيةٌ ما لذاتها في غيبة عن الآخرين، ويمكن أن يكون وحدة مستقلة بذاتها من وحدات البناء الفني، كما يمكن أن يكون عملا أدبيا كاملا [٢٧].

وإذا كان حديث الشاعر لنفسه أمرا معهودا في الشعر فإن العنوان ينبه القارئ إلى أمرين هامين، **أولهما**: امتداد هذا الحديث ليشمل القصيدة كلها و**ثانيهما**: كون هذا الحديث حديثا داخليا يدور في جنبات النفس ولا يبرحها، وهو مما ينطوي عليه المونولوج الداخلي نفسه الذي يتضمن"التأكيد المتزايد على عنصر السرِّية أو الخصوصية في المناجاة"[٢٨]، ومن هذا المنطلق يختلف المونولوج الداخلي عن التجريد،

فالتجريد هو اختلاق شخصية من ذات الشاعر يُوجّه إليها الحديث مباشرة عوضًا عن الحديث إلى الذات، وغالبا ما يكون الحديث إليها زاجرا ناهيا متمردا على سلوكها؛ أما المونولوج الداخلي فهو حوار هادئ يُظهر ما في النفس البشرية من ضعف وتردد وربما توجَّه استقبال هذه القصيدة للفيتوري على النحو البنائي القائم على التجريد لولا وجود هذا العنوان.

وفي هذه القصيدة يلوم الشاعر ذاته على تقاعسها وضعفها وتراخيها وانتظارها الدائم لفرصة تأتي من الغيب، مع تقوقعها في (**حجرة الرمل**) متباطئة على حين تمر دونها السنون:

**يكبرُ منْ يكبرُ في ظلّك**
**أو يصغرُ منْ يصغرُ**
**أو تغيمُ تلك الشمسُ أو تضاءْ**
**وضحكةصمغيةصفراء**
**فوقَ ضحكة صمغية صفراءْ**
**وسنةً عرجاءَ إثرَ سنةٍ عرجاءْ**
**والأرض في محورها كالأمسِ**
**تجري أو تدورُ، أو تغوصُ في الهواءْ**
**إلى متى؟ إلى متى؟**
**وأنت هكذا بلا بدء ، ولا انتهاءْ**[٢٩]

إن شكوى الشاعر قائمة على وضعه السكوني الثابت، وضحكته الصفراء الصمغية المُلصقة بلا معنى إن الناس في حركة دائبة، بين كبر وصغر وهزيمة ونجاح؛ أما هو فهو لا يعرف لنفسه وجهة لأنه لم يبدأ بعد ولم ينته والعنوان يضفي على هذا الحوار الداخلي إيحاءات الخجل والعجز عن المواجهة لأنه يَلفّ ذلك كله في غلالة من السريّة والخصوصية، كما يتيح للقارئ أن يدفع إلى القصيدة بوجه جديد للشاعر –

وإن لم تُفضِ البنية الدلالية بذلك –فمادام هذا الوضع المُخجل حديثا داخليا من الذات إلى نفسها في سريّة واحتجاب عن الآخرين فلاشك أن ثمة وجها آخر يُوَاجَهُ به الآخرون، وهو ما يجعل من الفصام بُعدا دلاليا جديدا يُراعى عند التأويل.

ومن العناوين التي تُوجِّه إلى البنية الكلِّية ما يشير إلى طبيعة التكوين المقطعيّ للقصيدة فالقصيدُ يتكون في غالب الشعر التفعيليمن مقاطع، والإشارة العنوانية إلى عدد تلك المقاطع على نحو عنوان: **(ثلاثية)** مثلا الذي يعني كون القصيدة من ثلاثة مقاطع هو عنوان محايد؛ أما الإشارة إلى طبيعة تكوين تلك المقاطع فهو – وإن كان مُحايدًاتجاه الموضوع – يوجه القارئ إلى طبيعة البناء الكلي الذي يؤخذ في الاعتبار وُتستقبل القصيدة من خلاله؛ كما في قصيدة: **(متون وهوامش)** لعبد المنعم عوّاد يوسف، وهذه القصيدة تتكون من عشرة مقاطع، كل مقطع أساسي يحمل رقما، ويعد وفقا للعنوان الرئيسي للقصيدة متنا (وإن لم يحمل عنوان متن)، ويتكون من بيتين عموديين مردفين بمقطع داخلي تفعيلي عنوانه **(هامش)**، وهذا التكوين **(المتن والهامش)** يوحي بجو تراثي عريق ينضح بعبق تلك الكتب الصفراء التراثية الحميمة، ذات المتون المردفة بهوامش تعليقات المحققين والشارحين، ومن ثمّ يكون المتن صوتا أصيلا، على حين يكون الهامش صوتا تابعا مُلحقا؛ وهي التقنية البنائية التي يدور الشاعر في فلكها؛ ليكون المقطع المتن هو الأصيل (لا سيما في كونه من الشعر الموزون المقفى)، أما الصوت **(هامش)** فهو التعليق اللاحق والمقطع الأول من هذه القصيدة يقول:

**(١)**

**لمن هذه الصهوات تُلقي قيادَها**

**إذا أنت لمْ تركبْ فمن سوفَ يركبُ ؟**

**وهذاالنبيذُ المرّ من ذا يُسيغهُ**

**إذا أنتَ لم تشربْ فمنذا سيشربُ؟**

**الهامش**

**حين تصيب الشيخوخةُ روحَ الفارسِ**
**لا يملـــــــكُ إلا أن يلـــــــزمَ دارهْ**
**تسْـكِرُهُ صـبواتُ السـبقِ الأولى،** (٣٠)

إن صوت (المتن) يستحث الشاعر على الوثوب والتهيؤ؛ ويستصرخ فيه نخوة الفارس كما يحرضه على اهتبال لذائذ الحياة من دنان الخمر المُعتقة؛ بيد أن الهامش بكتابته النحيلة المُخافِتةوبوضعه الهامشي المتنائي (وللشكل الكتابي دور في الدلالة) هو الصوت الضعيف المنكسِر الذي يعلن عن شيخوخة الفارس، واستخفائه في داره مُجترّا ذكريات البطولة القديمة، مُؤثرا الحفاظ على وقاره بعيدا عن عثرات الزمان الذي لم يعد له مكان فيه.

وعلى هذا النحو المتناقض بين المتون والهوامش تتكرر البنية في باقي القصيدة مع اختلاف المواضيع دلاليا رغم اتفاقها في كون المتن هو الصوت الأقوى والهامش هو الصوت المنسحب المتراجع وهذه البنية الرئيسية الكلية التي استغرقت القصيدة ليست مجرد لعبة شكلية رخيصة؛ إنها تقنية تفيض بالدلالة، ومن ثمّ أراد الشاعر أن ينبه القارئ إليها؛ لتكون في مقدمة الوعي عند استقبال القصيدة.

ويمكن اعتبار العناوين المُوجِّهة إلى الغرض الشعري من قبيل هذا النمط العنواني المُشير إلى البنية الكلية؛ لأن الغرض الشعري يقتضي صورا مُقننة من التشكيلات الدلالية، وقد تتراءى فيه بعض التعبيرات النمطية؛ فضلا عن وضوح العاطفة وجلاء ملامحها العامة، فعناوين من قبيل: **(رثاء، غزل، هجاء.إلخ)** تُحفز القارئ لنمط بنائيّ معين مهما اختلفت الدلالة، وهذه الأنماط البنائية تتجلى – أكثر ما تتجلى –في دواوين النصف الأول من القرن العشرين على اختلاف التوجهات الشعرية؛ وهي لا تنحرف كثيرا عمّا عُرفت من خلاله في تراثنا الشعريّ، كما أنها

لا تُخيِّب توقعات القارئ، فما أن يطالع القارئ عنوانا من قبيل: (**في رثاء فلان**) لشوقي أو مطران أو العقّاد أو غيرهم من شعراء ذلك العهد حتى يكيفَ نفسه لتوقع عاطفة معينة هي عاطفة الحزن، ويضع نظاما للتنبؤ بما لم يقرأه، وهو كون الشاعر ثاكلا موجوعا أما وجود مثل هذا العنوان في الشعر الحداثي فهو كسرٌ للنمط التقليدي، وانحرافٌ عن أنماطه البنائية المعهودة.

وهذه العناوين الموجهة إلى الأغراض الشعرية التقليدية هي – في حقيقة الأمر – اتجاه من اتجاهات العنونة الحداثية عموما؛ إذ يُصرّح الشاعر دالا في عنوانه" على القالب الفني الذي يريد أن يصوغ فيه قصيدته مع ضرب من المفارقة في استخدام هذا القالب لموضوع لم يكن من المألوف أن يصاغ فيه"[٣١].

ووجود مثل هذه العناوين التقليدية في سياق تيار الحداثة يشكل – أول الأمر – إثارة أسلوبية للقارئ؛ ويجعله متوقعا – قبل قراءة النص –لنمط بنائي جديد ومختلف عمّا هو مألوف عنها في سياقها التاريخي، فهذه العناوين في الشعر الحداثي يصح أن تكون" نوعا من التخالف ذي الأهمية الأسلوبية يتجاوز نطاق النص نفسه، إذ يتصل ببعض عناصر الموقف كالتضاد بين ما عُرف عن المؤلف وما يقوله "[٣٢]، فهيتثير القارئ من خلال التخالف الأسلوبي بين سياق الحداثة و بنيتها المُضمرة في الذاكرة مما يتعلق بالغرض الشعري التقليدي العريق الذي يعبر عنه العنوان.

إن هذه العناوين لن تكون – إذ ذاك –إشارة حرفية إلى البنية الكلية لكنها حريّة بأن تكون إشارة إلى التفاعل مع الموروث السلفي المعهود في بنية الغرض الشعري، وإشارة إلى الصوغ المبتكر على مستوى بنية كلية جديدةتغاير الأبنية التقليدية المعهودة

ومن هذه العناوين في **غرض الرثاء** ما هو مُطلق في دلالته على الرثاء مثل (**مرثية**): لأدونيس[٣٣]، ومنها ما هو رثاء لغير ما هو مألوف في تراثنا كقصائد: (**مرثية الحُلم، مرثية الملائكة، مرثية الخيل، مرثية الظلمات والأضواء**) لمحمد بنيّس[٣٤]، ومنها

ما هو رثاء لشخوص تاريخية مثل قصائد: (**مرثية عمر بن الخطاب**)، و(**مرثية أبي نواس**)، و(**مرثية الحلاج**) لأدونيس، وكذا (**مرثية عمر**) لمحمد عفيفي مطر[٣٥] ولن يجد قارئ هذه القصائد شيئا من الرثاء؛ فلا بكاءَ ولا عويلَ ولا ترحُّم؛ وهذا منطقي للغاية في إطار التيار السريالي التجريدي الذي ينتمي إليه أدونيس ومحمد بنيّس ويميل إليه كثيرًا محمد عفيفي مطر.

وربما اختار الشعراء هذه العناوين عامدين لكي يثبتوا التفرّدوالتميز، ويحققوا قيمة جمالية من خلال الانحراف الحاد، والعمل على أن" يدمر النص على نحو نهائي وإلى حد التناقض صنف الخطاب الخاص به، ومرجعه المجتمعي اللساني "[٣٦]. بيد أن وجود هذا العنوان مع تلك البنية المغايرة لن يجعل الصلة مُنبتة تماما عن سياق الرثاء المعروف تاريخيا، لأن هذا العنوانوقد انحرف نصه عمّا يثيره في الذاكرة من أبنية وأنماط لغويّة يصبح رمزا خلفيًا، أو نموذجًا مُعدّلا؛ وتعديل النموذج لا يعني نسفه تماما والخروج من نطاقه جملةً وتفصيلا؛ " بل على العكس من ذلك يُفترض الإبقاء على هذا النموذج كأحد طرفي التقابل مع العنصر المُعدّل المضاد"[٣٧] وسوف يجد القارئ في هذه القصائد درجات متباينة مما يعنيه الرثاء من الحزن أو الافتقاد، أو غيرها من المعاني المصوغة في إطار جديد؛ دونما نمطية أو تقليدية

ولا يجد قارئ قصيدة: (**مرثية عمر**) لعفيفي مطر – على سبيل المثال –شيئا عن موته، ولا تباكيا على قِتلتِه؛ بل إن القصيدة – على العكس تماما –تكاد تكون هجوًا وانتقادا له؛ ففيها تقابُلٌ ونسفٌ تامٌ لكل ما تحمله شخصيته من معان وقيم سامية تتعلق بالعدل والإباء والغَيْرة على الدين وغيرها من الشيم النبيلة، ومن ذلك قوله في مطلعها:

**طاردني في خفِّه المقطوعْ**
**يضربُني بالخنجرِ المطويِّ في عباءة الخلافه**
**مُتهِما إيّايَ بالعرافه**
**يطردني إلى مدائنِ الهزيمةْ**
**يجعلني حجتهُ الغرّاءَ في مواقفِ القيامةْ**
**(بأنّهُ جوّعني ولم يجع!!**
**بأنَّهُ فضحني غرَّبني، في داخلي نفاني!!)**
**وجاءني مُعْتذراً أليفا**
**ساومني على خراج الصمت باللذائذِ المُحرّمه**
**علمني التنازلَ القميءَ في رشاقة وكبرياءْ**[٣٨]

إن عمر في ذاكرة المتلقي هو نموذج الحاكم العادل بكل ما تعنيه الكلمة؛ وحينما يهدم الشاعر هذا النموذج فإنه يُقدّم إسقاطا معاصراً يهدم فيه الرموز الواقعية التي ينبغي لها أن تتخذ من سيرة عمر مثلا أعلى ومنهاجا كريما لما يكون عليه الحاكم وصورة العرّاف التي يُتهم بها الشاعر، ويكون بسببها مُطارداً من عمر هي ردف لصورة الشاعرية؛ وهذه المُطاردة التي يُهدد فيها العرّاف بخنجر الخلافة ما هي إلا صورة رمزية للصراع بين السلطة والمثقف الشاعر الواعي، وهي تأخذ أشكالا عديدة ما بين التهديد المباشر الصريح والمساومة (**على خراج الصمت باللذائذِ المُحرّمة**)، ناهيك عن صور القهر المختلفة التي يُجوّع الناس فيها دون أن يَجُوع ذلك العُمَريّ المزعوم، والتي تنشر فيهم قيم التنازل القميء.

إن المرثية – هنا –قائمة على افتقاد النموذج والموت الرمزيّ للبطل التاريخي المحفور في الأذهان والضمائر والعقول، أجل لم يُعلن الشاعر عن بكائه لهذا النموذج المكسور ؛لكن عنوان القصيدة يستجلب إليهابالإيحاء كلَّ ما في ذاكرة القارئ من بِنَى الرثاء وبكائيات الفقد دون أن تُصرِّح بنيتها الماثلة بشيء من تلك الأبنية؛ لتحافظ على جِدتها وبكارة رؤيتها المتفرّدة.

ومن هذه العناوين في غرض المدح: (**قصيدة مدح**) لعبد الكريم الطبّال، وهي تسير على المنوال نفسه في الإعراض عن التقاليد والنمطية والبنية السلفية الموروثة، يقول الشاعر في قصيدته القصيرة:

**نبيذكِ يا كرْمةً عاصرت قومَ عادْ**
**سأشربُ منهُ ثلاثين كأسا**
**لأضحك حتى الجنونْ**
**وأعشقَ وجهَ الذي لا أحبّ ُ**
**وألثمَ نعْلهْ**
**وأمسحَ وجهي على العتبَه**
**فكلُ السقاة الظراف هنا**
**يريدون أن أَشربَ المَعصره**
**وأمدحَ من رفعَ المقصلهْ**
**فيا كرمةً هل تجفّ ُ؟!**
**فإني إذا ما شربت ُ أموتُ**(٣٩)

إن المدح في هذه القصيدة هو – في واقع الأمر –مسألةٌ مرفوضةٌ من الشاعر، لأنه سيكون مدحا لـ (**من رفعَ المقصلة**)، وهو – على رفضه لهذا المدح – مَسُوق إليه مدفوعٌ مُكره (**يعشق من لا يحب، ويلثم نعله، ويمرغ وجهه على عتبته**) وكل هذه الصور تحيل بشكلٍإيحائي إلى نمط بنائي مديحيّ واسع الانتشار في تراثنا الشعريّ القديم، حيث يكون المديح نفاقا يتهافت فيه الشاعر المادح راهبا حينا، وراغبا في كثير من الأحيان، ومن ثم يُبرر الشاعر اضطراره لهذا المديح بكونه لا يستسيغه إلا وهو مغيبٌ عن العقل شاربٌ (**ثلاثين كأسا من خمر كرمة عتيقة**)، والسقاة يدفعونه إلى هذا المديح بمزيد من تغييب العقل (**يريدون أن يشرب المعصرة**).

إن عنوان هذه القصيدة يشير إلى كونها قصيدة مدح؛ لكن"النص بخصائصه الظاهرة هو الذي يتيح للمتلقي القيام بعمليات المقايسة والتصنيف والتماس الخصائص النوعية"[٤٠] ولا تسمح الخصائص النوعية البنائية لهذا النص الشعري بأن يكون قصيدة مدح باعتبار ما هو معروف عن المعايير البنائية التراثية للمدح رغم أن العنوان يفترض وجودها؛ وإذا كانت المعايير" قد خفتت ودخلت دائرة الماضي ولم يعد القارئ جزءا من النسق الذي أفرزها فإنه يستطيع من خلال ترميزها أن يعيد تصور الموقف التاريخي الذي أمد النص بالإطار"[٤١]، وترميز المدح واعتباره إطارا يتأتى من كون بنية هذه القصيدة تستحضر أبنية القصائد المدحيّة بحسبانها خلفيةً تتفاعل مع بنيتها الكلية، والتي تفقد كثيرًا من إيحاءاتها القوية لو غابت تلكم الأبنية القديمة عن مخيلة القارئ أثناء التلقيّ.

وتبدو كثير من قصائد الشعر الحداثي بهذه الكيفية التي تُستلهم فيها أبنية الأغراض الشعرية القديمة، ويتم التفاعل معها دون الانقياد المطلق لنمطيتها وأسلوبها الموروث وهذا الأمر يتواتر بشكل كبير لدى الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في ديوانه: (**أشجار الأسمنت**) الذي يجد فيه القارئ عناوين مثل: (**طللية**)، (**طردية**) (**خمرية**)[٤٢].

وكل هذه العناوين وما تطرحه بنى قصائدها من تفاعل معها تعكس شيئا من الحنين الجارف إلى تراثنا الشعري الذي طالما انحرف عنه تيار الحداثة بما فيه من غلبة في الغموض والتغريب، وهو ما يمثل شيئا من التطور المتزن الذي يسترفد من التراث" تقاليد تحمل في ثناياها من عناصر الاستمرار بقدر ما تحمل من عناصر التجدد وإمكانات الإضافة، ومن الحوار الدائب بين الثابت منها والمتغير فيها يكتسب المسار الأدبي قدرته على التنامي والتطور"[٤٣].

**ثالثا: إشارة العنوان لاستقبال العمل الشعري على نحو بنائي خاص**

تدَّعِي بعض العناوين كون أعمالها الشعرية المُعنونة بها ليست من جنس الشعر؛ وإنما هي مادة أخرى (أدبية أو غير أدبية) وبدهيّ أن القارئ يعلم كونها شعرًا؛ فهي ضمن قصائد في ديوان شعري؛ وكاتبها معروف بكونه شاعرا، كما أنها تحمل خصائص البناء الشعريّ؛ من وزن و تقفية و تصوير وغيرهما غاية الأمر أن العنوان يكون مَدخلا لحيلة فنية تحُمِل المتلقي على استحضار ما يحيل إليه؛ وأخذه في الاعتبار عند استقبال العمل الشعري؛ وقد يحاكي العمل الشعري بعضا من الخصائص الفنية للعمل المُدّعى والمتّخذ عنوانا؛ لكن ذلك لا ينبغي له أن يستغرق النص الشعري بحيث تغيب الملامح الشعرية وتحتجب.

ومن هذا القبيل ما يستلهم **الفن السينمائي**، كقصائد لمحمد الظاهر التي تمثل بابًا شعريا عنوانه: (**قصيدة السيناريو**)، وعلى الرغم من كون كل قصيدة من هذه القصائد حاملةً لعنوان موضوعي فإنها في جملتها تتوخى البناء السينمائي، فكل مقطع منها يحمل عنوان (**المشهد الأول، الثاني. إلخ**)، وتسبق المقاطع كتابات نثرية تمثل السيناريو التصويري الذي ينبغي للقارئ تخيّله، ومن قبيل ذلك – مثلا –المشهد الثالث من قصيدة: (**قمر المذبحة، يمامة الوطن**):

**المشهد الثالث:**

لقطة (**لونغ شوت**) للطفل وهو يعدو، مأخوذة من خلف شاهدي قبرين متجاورين على شاهد القبر الأول كلمة (**صابرا**)، على شاهد القبر الثاني كلمة (**شاتيلا**) الطفل يقترب من الكاميرا وهو يركض باتجاهها حتى تصبح في لقطة" مكبّرة"لوجههتبدأ الكاميرا حركة" **بانورامية**"من وجهة نظر الطفل لشواهد القبور المكتوب عليها (**صابرا**) (**شاتيلا**) على التوالي تثبت اللقطة على وجه الطفل الخائف

**غناء منفرد**

**جماجمُنا لا تنامْ**

**وأعضاؤنا مُهمَله**

**هل الخوف سيدنا والسلامْ**

**وتحتَ عباءَاتِنا المِقصَله**

**غناء جماعي**

**لا تكسرِ الرّقبهْ**

**على التراب القتيْلْ**

**إصْعدْ إلى الهضبه**

**هناكَ ألف دليلْ**[٤٤]

لا تكتفي المقدمة النثرية برصد المكان الخيالي الرمزي، والقبور المجازية لضحايا صابرا وشاتيلا، وحركة الطفل الحائر بين هذين القبرين الرمزيين؛ إنها تصور حركة الكاميرا وطبيعة زاوية الالتقاط، وتقدم البنية الشعرية للقصيدة على هيئة فيلم تسجيلي يعرض الصور مع أغاني الكورس التعليقية فردية وجماعية.

والقصيدة– في ذلك كله – تحاكي السيناريو الذي يتخيل القارئ وقائعه؛ والذي يوجهه إليه العنوان، فهو يمهد للقارئ استقبال هذه البنية الغريبة ويهيئ خياله لهذه الحيلة الفنية التي تستغرق القصيدة؛ وإن كان من المأخوذ على تلك القصائد – في جملتها – فرض الصورة السينمائية بشكل قوي تنبهم معه البنية الشعرية لتكون شاحبة هزيلة

وقد تتجه عنونة القصيدة إلى **وجهة فنية تشكيلية**، لتعلن عن انتمائها لفن الرسم كقصيدة: (**رسوم في بهو عربيّ**) لأمل دنقل وهذا العنوان مؤشر للتفاعل بين البنيات

الجمالية التي تحكم كلا من الشعر والرسم، فمن الجائز أن ينقل الشعر أثرًا فنيًا تشكيليًا أو يستلهم قيمة جمالية منه مع إخضاعها لقوانينه الفنية اللغوية، لأن الناظر إلى الرسم التشكيلي يُدركه للوهلة الأولى إدراكا كليا يُلم بتفاصيله العامة من نظرة واحدة بينما" لا يمكن استيعاب النص بأكمله مرة واحدة فهو يختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التي يمكن النظر إليها أو إدراكها ككل" فالشيء" في النص هو شيء يمكن تصوره فقط عبر مراحل متعاقبة من القراءة، فنحن نقف دائما خارجالشيء العادي؛ بينما يكون موقعنا في داخل النص الأدبي"[٤٥]، وهكذا لا تكتمل الرؤية والاستبصار الذي يُخيِّل المقاطع الشعرية لوحات فنية في هذه القصيدة إلا من خلال القراءة الكلية، ثم تمثُّل اللوحة كاملة في خيال المتلقي.

وتُقدَّم البنية الشعرية لهذه القصيدة على هيئة لوحات مرسومةتُمثل كلُ واحدة منها وضعا من الأوضاع العربية في مجدها، أو في انهيارها، وفي صدر كل مقطع عبارة: (**اللوحة كذا.**)، وتحت كل لوحة عنوان داخلي هو: (**نقش**) يمثل تعليقا عليها (كما هو الحال في المعارض الفنية التشكيلية)، وأخيرا يأتي بعد هذه اللوحات مقطع يُقدّمه عنوانه الداخلي على أنه (**كتابة في دفتر الاستقبال**) فالقصيدة من خلال العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية، ثم من خلال تكوينها البنائي تُخيِّل للقارئ مرضا فنيا للوحات التشكيلية، وتأتي اللوحتان الأوليان على هذا النحو:

(١)

**اللوحةُ الأولى على الجدارْ**

**ليلى" الدمشقيّه"**

**من شرفةِ " الحمراءِ " ترنوْ لمغيبِ الشمسِ ،**

**ترنو للخيوطِ البرتقاليه.**

**وكرمةٌ أندلسيةٌ، وفسْقيَّه.**

.....

**وطبقاتُ الصمتِ والغبارْ**

**نقش**

(مولاي لا غالب إلا الله)

(٢)

**اللوحةُ الأخرى بلا إطارْ**

**للمسجدِ الأقصى. (وكان قبلَ أنْ يحترق الرواقْ)**

**وقبة الصخرة والبراقْ**

**وآيةٌ تآكلتْ حروُفها الصغارْ**

**نقش**

(مولاي لا غالب إلا. النار )[٤٦]

تتضافر البنية الشعرية في هاتين اللوحتين مع التخيّل التشكيلي في إبراز الإيحاء الفني المتوخّيف عندما تنتهي اللوحة الأولى من تصوير ليلى الدمشقية في أندلسها الباهر تتوالى النقاط (..) لتوحي بالزمن العابر الذي اجتازته تلك اللوحة لتصل إلى زماننا؛ ثم تكون: **(طبقات الصمت والغبار)** صمت المشهد الأندلسي الحزين وغبار السنين التي انطمست بها سنوات المجد العربيّ الغابر، وتقادمت من خلالها اللوحة

المعروضة؛ ثم يكون النقش هو عين النقش الغرناطي: (**لا غالب إلا الله**)، ذلك النقش الصامد رغم مرور السنوات ونكبة العروبة هناك.

ومن خلال استعراض اللوحة التالية تكون المفارقة، فهي لوحة المسجد الأقصى؛ تتدخل الرتوش الشعرية فيها لإضفاء لمحات إيحائية عليها؛ فقد رسمت قبل فاجعة الحريق الذي أصاب المسجد؛ ثم جاءت إلى المعرض وقد انتُشلت من بقايا الحريق، لذا كانت: (**بلا إطار**)، وعلى جانب من جوانبها: (**آية متآكلة الحروف**)؛ ومن ثم يتحول النقش إلى صوغ ساخر للنقش السابق، ليكون: (**لا غالب إلا النار**) وهكذا تستحيل صور الصمود العربي بقايا مغطاة بالغبار في اللوحة الأولى، ومحترقة بالنار في اللوحة الثانية، ثم تتوالى اللوحات على غرار هذا النمط البنائي الذي عبر عنه عنوان القصيدة عندما وجّه القارئ إلى استقبالها على هذا النحو البنائي الفني التشكيلي

وقد يدعي العنوان انتماء النص الشعري إلى **فن شعبي** كالموّال؛ فتكون القصيدة موّالا، وهي تقترب بذلك الادِّعاء من حميمية التعبير الشعبي؛ وقد تُحاكي بنية القصيدة بنية الموّال في كثافة التقفية، أو استخدام لازمة عامية، كما في قصيدة (**موّال**) لفؤاد نعيسة:

**أوْف ..يا سربًا**
**تناساني على الجمر وولى**
**كيف، يا سرب، تخونُ؟!..**
**والجنونُ**
**أوْفِ. هل يفدي غواياتي**
**الجنونُ؟!**(٤٧)

ويلاحظُ استخدامُ كلمة (**أوْفِ**) العامية التي تتردد في مواويل الشوام؛ كما يلاحظُ تكرار لفظ القافية (**جنونُ**) بنفس معناها، وهو ما يعتبر إيطاءً في القصيد؛ لكنه ليس على هذا النحو في الموّال؛ وإنما هو سمة من سماته البنائية.

وعلى هذا النحو – أيضًا –يمضي فاروق شوشة في قصيدته: (**موّال بغدادي**) مستخدما لازمة (**يا ليل يا عين**) في مطلع كل فقرة؛ لكنه يُخرجها من عاميتها بإخضاعها للإعراب؛ فتكون فصيحةً وإن شابتها شوائب الإيحاءات العامية التي تثري القصيدة بهذا الجوِّ الشعبي الحميم، يقول الشاعر:

**يا ليلُ، يا عينُ، يا أحلامُ، يا قمرُ**
**يا حبّ ُ، يا وجدُ، يا أشواقُ، يا سهرُ**
**شطّ المزارُ، وكلّ ُ الصحبِ قد هجروا**[٤٨]

ويصطنع الشاعر – أيضا – قافية كثيفة، كما يوالي من أصوات المد واللين، ويكرر النداء، وكلها ملامح بنائية مما يتراءى في المواويل الشعبية، تتساوق مع العنوان الذي يجعل من القصيدة موالاً.

وقد يُلصق العنوان الشعري عمله بـ**فن أدبي من الفنون النثرية**؛ فتكون القصيدة من قبيل: **القصة**؛ كما في قصيدة: (**قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء**) لأحمد عبد المعطي حجازي؛ أو **رسالة**: كما في قصيدة: (**رسالة من جندي في جبهة السويس**) لنزار قبّاني، أو **مذكرات**: كما في قصيدة: (**مذكرات رجل مجهول**) للبيّاتي، ولصلاح عبد الصبور [٤٩]، وفي كل هذه القصائد يغلب أن يجد القارئ شذرات من الجنس الأدبي الذي تحاكيه القصيدة، كما يجد الروح الشعرية والبنية التصورية.

وكل تلك العناوين تُحفز القارئ للدمج بين النوعين الأدبيين من خلال إشارتها إلى الجنس الأدبي المُستوحى؛ إذ"تستدعي تلك الإشارات قدرة القارئ اللغوية والبلاغية والثقافية، وتقترح ميثاقا للقراءة، وهي بذلك تحدد أفق التوقع الذي يمكن

أن يتم تأكيده أو نفيه"[٥٠]؛ وعندما تنفي القصيدة وجود هذا الجنس الأدبي الذي يشير العنوان إليه فإن للقارئ – إذ ذاك – أن يجعل من هذا الجنس الأدبي المُستدعى خلفية تصويرية للقراءةفالعنوان الشعريّ ليس مجرّد مؤشر إحالي لموضوع القصيدة؛ وإنما يكون – في أحيان كثيرة –مؤشرًا بنائيًا تُفْهممن خلاله بنية القصيدة – نفسها –أو تُصْبغ إيحاءات بنيتها بتوجيهٍ قوي منه.

## هوامش الفصل الأول

(١) **تحليل النص الشعري** / يوري لوتمان / ص: ٧١(سبق ذكره)

(٢) انظر هذه القصائد على ترتيبها في ديوان: **هكذا غنى السندباد** ١٩٨٢ مضمن:**الأعمال الكاملة**، الجزء الأول، ص:١١٥، وديوان: **لكم نيلكم ولي نيل**، ضمن**المصدر الشعري نفسه**، ص: ٢٩١ و ٢٩٥ و ٣١٢، وديوان: **المرايا والوجوه** ٢٠٠٠م ضمن **المصدر الشعري نفسه** الجزء الثاني، ص: ٤٧(سبق ذكره) والقصيدتان الثانية والثالثةتحمل كل واحدة منهما (في متن الديوان) عنوانا مزدوجا أحدهما يشير إلى البحر العروضي، وإن كان الفهرس لا يذكر إلا العنوان المشير إلى البحر العروضي فقط، وقد آثرت نقل العناوين من المتن لا الفهرس، وإن كان وجود العنوان البنائي العروضي في الفهرس يدل على أنه العنوان الأساسي

(٣) **مبادئ النقد الأدبي، دراسة أدبية** / آ أي ريتشاردز / ترجمة: د: إبراهيم الشهابي [ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق، سوريا ٢٠٠٢ـم ] ص:١٣٦

(٤) **النقد الأدبي الحديث** / د:محمد غنيمي هلال / ص: ٤٦٨ (سبق ذكره)

(٥) انظرديوان: **قمر المذبحة يمامة الوطن** / من ص: ١٠٣ إلى ص: ١٤٧، وقد سبق تناول إحدى هذه القصائد وهي قصيدة: (**مقتطفات من مواقف النفري الفلسطيني**) التفعيلية من بحر الطويل في الباب الأول من هذه الدراسة، وتجدر الإشارة في هذا المقامإلى كون إحدى قصائد هذا الباب الشعري، وهي قصيدة:**الفلسطيني**: ص: ١٠٦ من بحر الوافر، وسائر القصائد الباقية إما من الطويل أو البسيط ولعل الشاعر قد اعتبر الوافر من الأبحر المركبة لأنه يستخدم البحر بشكل تام مع القطف في كل تفعيلة ثالثة داخل سطر شعري واحد؛ لتتحول من مفاعلتن إلى فعولن، وربما اعتبر فعولن تفعيلة غريبة فعدّ القصيدة من الأبحر المركّبة!! واستخدام بحر الوافر بهذه الطريقة غير معهود ـ على كل حال ـ في الشعر التفعيلي

(٦) في: (**كلمة ختام عن المنسرح**)، ديوان: **مقام المنسرح** [ مكتبة النهضة المصرية (القاهرة، مصر)الطبعة الأولى ١٩٨٩ م ]ص:١٤٠

(٧) **السابق** / ص: ١٤٢

(٨) راجع ديوان: **لزوميات مخيمر**[دار الطباعة المصرية بالزقازيق (مصر) ١٩٤٧ م]، وقد أشار الشاعر في مقدمة الديوان إلى اضطراره لتنويع الروي والحرف الملتزمفي أربع قصائد لأن أسلوب اللزوميات لم يتسع ليقول كل ما يريده، انظر: ص: ١٢، وقد سبقت الإشارة إلى ديوان **لزوميات وقصائد أخرى** لعبد اللطيف عبد الحليم، وهو يتبع نفس تقنية البناء الموسيقي في بعض قصائده، راجعهذه الدراسة ص: ١٦١، وانظر أيضًا ص: ٣٣٨

(٩) ضمن: **الأعمال الشعرية**، المجلد الثاني، ص: ٣٨٣(سبق ذكره)

(١٠) **السابق**:ص: ٣٨٨و ٣٨٩

(١١) انظر هذه القصائد على ترتيبها في: ديوان: **أغاني المدينة الميتة** ١٩٥١ م، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٢٢٣ وديوان: **الدائرة المحكمة** ١٩٨٣م، ضمن: **الأعمال الشعرية**، الجزء الأول، ص: ٤٩٨ (سبق ذكر هذه الدواوين) وانظر القصيدة المشار إليها أخيرًا في ديوان: **أما آن للرقص أن ينتهي؟** ١٩٨٨ م ضمن: **الأعمال الكاملة** لمحمد علي شمس الدين [ دار سعاد الصباح (الصفاة، الكويت)الطبعة الأولى لسنة ١٩٩٣م ] ص: ٥٥١

(١٢) انظر القصيدتين على ترتيبهما في ديوان: **لكم نيلكم ولي نيل** ضمن:**الأعمال الكاملة**، الجزء الأول، ص: ٣٢٣، وديوان: **أوراق الزيتون**، ضمن:**ديوان محمود درويش** ص:٢٦(سبق ذكر هذين الديوانين)

(١٣) انظر هذه القصائد على ترتيبها فيديوان: **أقول لكم** ١٩٦١ مضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور**، ص: ١٣٨، وديوان: **قصائد مرئية** ١٩٦٥ م، ضمن:**ديوان سعدي يوسف**، الجزء الأول، ص: ٤٥٣، وديوان: **الخيول على مشارف المدينة** ١٩٨٠مضمن: **الأعمال الشعرية**، ص: ٣٩ (سبق ذكر هذه الدواوين)

(١٤) **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** / د: صلاح فضل [ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ـالقاهرة، مصر ١٩٩٢ م ]ص: ٢٧٩

(١٥) ديوان: **أما آن للرقص أن ينتهي؟** ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٥٥١

(١٦) انظر مادة (**هوم**) في **لسان العرب** / الجزء السادس، ص: ٤٧٢٣ و ٤٧٢٤

(١٧) (**المشاكلة والاختلاف..**) / د عبد الله الغذامي/ ص: ٦٦ (سبق ذكره)

(١٨) ديوان: **أما آن للرقص أن ينتهي؟**ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٥٥١و ٥٥٢ (سبق ذكره)

(١٩) **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** / د: صلاح فضل / ص: ٢٨٤ (سبق ذكره)

(٢٠) ديوان: **أما آن للرقص أن ينتهي؟**ضمن:**الأعمال الكاملة**، ص:٥٥٢ (سبق ذكره)

(٢١) ديوان:**قصائد مرئية**، ضمن: **ديوان سعديوسف**، الجزء الأول، ص: ٤٥٣ (سبق ذكره)

(٢٢) **السابق** / نفس الصفحة

(٢٣) **السابق** / ص: ٤٥٤

(٢٤) لصورة المدينة في الشعر الحداثي محاور عديدة أبرزها هذا المحور السلبي، حول هذه المحاور يمكن مراجعة الفصل الأول (**الشاعر والمدينة**) ضمن الباب الثالث منكتاب: (**الشعر العربي المعاصر**.. ) / د: عز الدين إسماعيل/ ص: ٢٧٩ (سبق ذكره)

(٢٥) **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**/ د: عبد المنعم تليمة / ص: ٧٥ (سبق ذكره)

(٢٦) **طروس، الأدب على الأدب** / جيرار جنيت / ضمن: (**آفاق التناصية**.) ص:١٣٨(سبق ذكره)

(٢٧) انظر مادة: [ **المنولوج ـ" المناجاة"** ]في: **موسوعة الإبداع الأدبي** / د: نبيل راغب [ الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان (الجيزة، مصر) ١٩٩٦م ] ص:٣٧١ و ٣٧٢

(٢٨) **السابق** / ص: ٣٧٢

(٢٩) ديوان:**قوس الليل قوس النهار**، ضمن: **ديوان الفيتوري**، الجزء الثالث، ص: ٤٠٢ و٤٠٣ (سبق ذكره)

(٣٠) ديوان: **المرايا والوجوه**، ضمن:**الأعمال الكاملة**، المجلد الثاني، ص: ١١٥ (سبق ذكره)
(٣١) **مدخل إلى علم الأسلوب** / شكري محمد عيّاد / ص:٥٨ (سبق ذكره)
(٣٢) (**علم الأسلوب.**)/ د: صلاح فضل / ص: ٢٠٠(سبق ذكره)
(٣٣) ديوان: **أغاني مهيار الدمشقي**، ضمن: **الأعمال الكاملة** / ص: ٤٠٧ و ص: ٤٠٨ (سبق ذكره)
(٣٤) راجع: **باب المراثي**، في ديوان: **شيء عن الاضطهاد والفرح** ١٩٧٢ م ضمن: **الأعمال الشعرية**، ص: ٨١(سبق ذكره)
(٣٥) انظر قصائد أدونيس على ترتيبها في ديوان: **أغاني مهيار الدمشقي**، ضمن: **الأعمال الكاملة** / ص: ٤٠٢و ٤٠٣ و ٤٠٤ وانظر قصيدة عفيفي مطر في ديوان: **شهادة لبكاء في زمن الضحك** ١٩٧٣مضمن**الأعمال الشعرية**الجزء الثانيالمعنون بـ **ملامح من الوجه الإمبيذوقليسي**، ص: ٤٥٤ (سبق ذكر هذه الدواوين)
(٣٦) **لذة النص** / رولان بارت / ص: ٣٦(سبق ذكره)
(٣٧) (**علم الأسلوب..**)/ د: صلاح فضل / ص: ٢٠٤ (سبق ذكره)
(٣٨) ديوان: **شهادة لبكاء في زمن الضحك** ١٩٧٣ م ضمن**الأعمال الشعرية**، الجزء الثاني / ص: ٤٥٤ (سبق ذكره)
(٣٩) ديوان: **الطريق إلى الإنسان** ١٩٧١م، ضمن: **الأعمال الكاملة** / الجزء الأولص: ٢١٢ (سبق ذكره)
(٤٠) (**دينامية النص.**)/ د محمد مفتاح/ ص:٤٢(سبق ذكره)
(٤١) (**فعل القراءة..**)/ فولفجانج إيسر/ ص:٨٠(سبق ذكره)
(٤٢) راجع هذه القصائد في ديوان: **أشجار الأسمنت** ١٩٨٩ مضمن: **الأعمال الكاملة** ص: ٥٧٥و٦٠٣ و ٦٠٧ (سبق ذكره)
(٤٣) **واقع القصيدة العربية** / د: محمد فتوح أحمد / ص: ١٤٨(سبق ذكره)
(٤٤) ديوان: **قمر المذبحة، يمامة الوطن** / من ص: ١٥ إلى: ١٧ (سبق ذكره)
(٤٥) (**فعل القراءة..**)/ فولفاجنج إيسر/ ص:١١٦ (سبق ذكره)
(٤٦) ديوان: **العهد الآتي**، ضمن:**الأعمال الكاملة**، ص: ٣٨٦ و ٣٨٧ (سبق ذكره)
(٤٧) ديوان:**آه يا ضيق العناوين** / ص: ٣٤ (سبق ذكره)
(٤٨) ديوان: **موّال بغدادي** [ الدار المصرية اللبنانية (القاهرة، مصر)الطبعة الأولى ٢٠٠٧م ] ص: ٢٣
(٤٩) انظر هذه القصائد المذكورة على ترتيبها في: ديوان: **مدينة بلا قلب** ١٩٥٩ م ضمن **الأعمال الكاملة**، ص: ٤٣/ ديوان:**حبيبتي** ١٩٦١ مضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص: ٤٥٤ / ديوان: **أباريق مهشمة** ١٩٥٤ مضمن: **ديوان عبد الوهاب البيّاتي**، الجزء الأول، ص: ٢٠١/ ديوان: **تأملات في زمن جريح**، ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور** ص: ٢٩٤ (سبق ذكر هذه الدواوين)
(٥٠) **سيميائية القراءة**/ ميشال أوتان/ ضمن: (**آفاق التناصية..**) / ص: ١٦١(سبق ذكره)

# الفصل الثاني

## اقْتِباسُ العنُوان مِن بنيةِ العملِ الشعريِّ

من العلاقات التي تجمع العنوان ببنية العمل الشعري كون هذا العنوان مُقتبسا من البنية الشعرية للعمل المُعَنْون،فيكون العنوان في أبسط ما يكون هو الكلمات الأولى التي تُستهل بها القصيدة،أو عنوان القصيدة التي يُستَهل بها الديوان،و في أحيان أخرى يكون عنوان الديوان هو عنوان إحدى قصائده الداخلية،أو يكون العنوان – عمومًا – واحدة من الصور الفنية المنتشرة في القصيدة أو الديوان،سواء في بدايات العمل،أو في أي وسطه،أو من نهاياته.

واقتباس العنوان من البنية الشعرية هو اصطفاء من الشاعر وانتقاء لصورة ذات أبعاد مميزة نفسيا أو دلاليا أو فنيا، " لكونه يراها بؤرة أو مرتكزا يشد إليه باقي الكلمات المُسْهمة في النسيج اللغوي للنص"[1]، وهذا الاصطفاء يُحوِّل تلك الصورة المُنتقاة من مجرد عنصر بنائي جزئي إلى بنية مركزية،فالصورة المقطوفة صورة مستهدفة،يقصد الشاعر تنشيطها من خلال الزَّج بها في ذاكرة القارئ،وتعليقها في تصوره قبل القراءة،وليس ضروريا أن تكون تلك الصورة محورية أو فعَّالة في النص الشعري؛ لكنها صورة مُستهدفة،يُلوِّح العنوان بها ويضغط على المتلقي بأثرها الإيحائي، ولو لم يكن الاختيار قد وقع على تلك الصورة المُقتبسة المقدمة عنوانًا لكان من الوارد أن يُغْفل عنها،أو تُتَّخذ عنصرا عابرا ذا أهمية نسبية،أمّا وقد صارت عنوانا فإن القارئ يسعى لإدراك القصيدة من خلالها،أو بمعنى آخر يحاول إدراك البناء الكلي للقصيدة من خلال محور جزئي يقدمه العنوان.

ولا شك أن(**موضع الاقتباس**) يقوم بدور ذي أهمية في تحديد موضع بؤرة الدلالة للقصيدة؛ ومن ثمّ تكوين دورتها البنائية المعمارية التي تميل بثقلها الدلالي والتأويلي نحو هذا الموضع المُقتبس منه،فتكون بؤرة الدلالة وذروة القول في مطلع العمل الشعري، أو بين ثنايا أبياته وقصائده عموما،أو في نهايته. ولذلك دور في

اختلاف طبيعة الأبنية الشعرية،وتوجيه لسلوك القارئ،إذ يكون موضع الاقتباس هو نقطة النهاية التي تلتئم عندها دورة القراءة والتأويل.

وفيما يلي بيان ذلك كله، وتفصيل لاقتباس العنوان تبعا للمحاور الثلاثة التي أُشيرَ إليها؛ فضلا عن محور أخير هو: اقتباس العنصر الأكثر تكرارا واتخاذه عنوانا،وهذا العنصر المكرر يتردد في أكثر من موضع ،ومن الوارد تكرار ظهوره في مقدمة القصيدة،وبين ثناياها وفي نهايتها على حد سواء.

**أولا: العناوين الاستهلالية**

العنوان الاستهلالي من أوسع العناوين انتشارا في تراثنا الشعري،ولّما يزل وجوده قائما إلى عصر الناس هذا،وهو أكثر شيوعا مع الشعر الغنائي والوجداني القائم على تراسل العاطفة منها في الشعر القائم على الفكر العميق المُركّب؛ فهو أقرب إلى روح التلقي السمعي للشعر؛ ومن ثم كان الشعراء يجعلون من مقدمات القصائد **(التي يكون السامعون في قمة وعيهم ويقظتهم أثناء إلقائها)** تكأة دلالية للقول،أو مدخلا رمزيا لتجربتهم في عمومها،فلا بد أن يكون مطلع القصيدة موائما لما تشرع في قوله " دالا على غرض المتكلم من دون تصريح،بل بإشارة لطيفة تشير إليه بالتلويح بما يناسب المشروع فيه"[٢].

ومن الوارد أن يكون العنوان الاستهلالي مجرد إشارة تميِّز القصيدة بين أخواتها من القصائد،أو مجرد تقليد شعري اقتضته مجاراة القدماء. بيد أن انتقال القصائد إلى ديوان مطبوع يجعل التأمل والملاحظة والتأويل واجبًا إذا أراد القارئ الانتقال إلى آفاق دلالية أثرى وأعمق،وهو ما لا يُتاح للسامع الذي يتداخل في سمعه العنوان مع البيت الأول للقصيدة،وربما لا يفطن لكونه عنوانا،ويظنَّه تكرارا إنشاديا للمطلع. أما القراءة مع العنوان الاستهلالي فهي تجعل بنية القصيدة أشبه بدائرة طرفاها **(بداية القصيدة)** و**(ختامها)**،يعاود القارئ – بين حين وآخر – النكوص إلى الخلف عبر سياجها

مسترجعا نقطة البدء وهي: (**عنوان القصيدة**)،ولا يلتئم الطرفان (**البداية والنهاية**) إلا عبر هذا العنوان.

ومن القصائد التي تحمل عنوانا استهلاليا قصيدة: (**آهِ يا هندُ**) للشاعر اللبناني **بشارة الخوري** (**الأخطل الصغير**) (ت ١٩٦٨م) :

آه يـــا هنـــدُ لـــو تـــرينْ  مـــوقفي بيـــن حائطيـــنْ
لا يُحيـــــرانِ أخرســـــينْ  وعـــلى الخـــدِّ دمعتيـــنْ

**لو ترينْ**

أنصـــفَ الليـــلُ و الأنـــامْ  كلُّهـــم كلهـــم نِيـــامْ
وأنـــا يشهـــدُ الغـــرامْ  بعـــت للسُّهـــدِ نـــاظرينْ

**غاليـــنْ**

أبـــدا ساهـــرٌ كئـــيبْ  لا صـــديقٌ ولا حبيـــبْ
ومـــع الليـــل لي نحيـــبْ  كنحيـــبِ الحمامتيـــنْ

**بعد بينْ**

ولقـــد خـــيم السكـــون  ونجـــومُ السمـــا عيـــونْ
فتمنيـــتُ أن نكـــونْ  في ســـما الحـــب نجمتيـــنْ

**جارتـين**

ليتنـــا و الهـــوى أمـــانْ  بالجناحيـــنِ طائـــرانْ
كلـــما ضمّنـــا مكـــانْ  ضـــمّ قلبـــينِ عاشقيـــنْ

**سائحـينْ**

يـــا لأحلامـــي العِـــذابْ  ذابـــلاتٍ مـــع الشـــباب

فكـــــأن المنـــــى ضبـــــــابْ يـــــتلاشى بنفخـــــــتينْ إثنتيــنْ

لم يعـــــد في الســـــراج زيـــــتْ وكـــما ينطفـــي انطفيـــتْ

فأنـــــا الآن مثـــــلُ مَيْـــــتْ مـــا لـــه غـــير ساعتيـــــنْ لو ترين[٣]

يعلن عنوان القصيدة عن صرخة توجع ونداء لهند،وهي الصرخة التي تحمل من الألم والوَجْدِ مثلما تحمل من الاستدعاء الاستئناس والرجاء،وهي إيحاءات لا تلبث أن تتداعى إلى ذهن القارئ متنامية عبر الأبيات،فقد أَبرزَت تلك العبارة عنوانا واستهلالا في آن واحد و " الاستهلال ليس ابتداء للقصيدة؛ وإنما تأسيس لها، والتأسيس يأخذ سمتها العامة فلا استهلال لقصيدة من دون احتوائه على معنى القصيدة،ولا استهلال لقصيدة من دون أن يكون ناميا نموا عضويا داخلها"[٤] وهذا التنامي لا يكون من خلال الكشف عن شعور الوحدة والانقطاع والأمانيِّ الضائعة فقط،وإنما من خلال الوحدات البنائية الصغرى،فصيغة التثنية هي الصيغة الأكثر تجليا وهيمنة على البنية اللغوية،وهو ما يُضَخِّم من شعور الثكل لدي الراوي المنفرد الذي يدعو حبيبه ويتوجع منه متحدثًا بصيغة الإفراد،أما اجتماع ضميري العاشق والمعشوق فلا يكون إلا في صيغة الأمنيات: (**فتمنيت أن نكون / ليتنا... فنكون**)،فضلا عن تقييد القوافي (رغم إشباع القصيدة بالموسيقا)،وهو ما يكفكف انثيالها ويجعلها أميل إلى الكآبة منها إلى الإيقاع المَرِح،وأخيرا إغلاق المقطع الأخير بنفس العبارة التي ينتهي بها المقطع الأول: (**لو ترين**)،وهو ما تلتئم به الدائرة عودًا على بدء، في أمنية مُوجَّهة إلى هند،مُستهلة بحرف الامتناع (**لو**)،وهو ما لا يُرجح رؤية تلك الحبيبة أو تطلعها إلى ذلك الراوي الشاكي؛ فما يكون منه إلا أن يعاود صيحة التوجّع (**آهِ يا هندُ**) التي ترتد بها نهاية القصيدة عودا إلى مطلعها. لقد أصبح العنوان في كثير من قصائد شعرنا

المعاصر بديلا عن الاستهلال في مسألة تمييز القصائد وتعيينها؛ وشريكا له في إضفاء دلالة على النص؛ ولكن عندما يكون العنوان هو عين الاستهلال فإن ذلك مما يعزز من الوظيفة الفنية للاستهلال،فليس ثمة شراكة وإنما عمل مُوحَّد يدفع بالقيمة الفنية للاستهلال دفعا مُضاعفا إلى الأمام،وأحسب أن عنونة قصيدة: (**آهِ يا هندُ**) بعنوان موضوعي من قبيل: (**شكوى،ألم ،...إلخ**) تكفكف من تلك القيمة الفنية الكبيرة التي أضفاها العنوان الاستهلالي حين اختزل الدلالة كاملة في عبارة النداء والتوجع التي تُستهل بها القصيدة.

أما عنونة الديوان بعنوان قصيدة الاستهلال التي تأتي قي صدر القصائد فلا إخالها تمتد لتصنع إيحاء شاملا على هذا النحو بشكل يصح معه التعميم،فالدواوين في أغلب الأحايين لا تكون منسجمة أو متجانسة في موضوعاتها العامة؛ وقد يُفلح هذا الأمر إذا كانت قصائد الديوان يكتنفها – على أقل تقدير– شعور وجداني مُوحّد،وهو ما يتحقق على نحو كبير في ديوان: (**لا تكذبي**) للشاعر المصري: **كامل الشناوي** (ت ١٩٦٥ م)،وهو عنوان أولى القصائد، فضلا عن كونه عنوانا استهلاليا للقصيدة نفسها.

وقصيدة: (**لا تكذبي**) قصيدة شهيرة لأنها مُغنَّاة،وتحمل الأغنية نفس العنوان،وهو – فيما أحسب – لا يعني في جانبه المسموع أكثر من عنوان يميز القصيدة الأغنية،ولا يتكوّن إيحاؤه الدلالي على المستوى السمعي من كونه مطلعا للأغنية المسموعة؛ وإنما يتكون هذا الإيحاء المُفْضِي إلى ثقلٍ دلالي من خلال تكراره الغنائي المُكثَّف (**مع أن عبارة لا تكذبي لم ترد في القصيدة إلا مرة واحدة فقط في مطلع القصيدة**). وعندما تُطالَع القصيدة مقروءةً تتعمق تلك الصورة السلبية للمرأة الكاذبة المخادعة الخائنة،والشاعر المخدوع المُغَرّر به؛ رغم صدقه وحسن نيته:

... فـلَـطـَالما بارَكـْتُ كِذْبـَكِ كُلـَّهُ

**ولعنت ظني !!**[٥]

وإذا استثنى القارئ مجموعة القصائد القومية والوطنية من الديوان والقصيدتين المترجمتين عن الفرنسية،واستجلى قصائده العاطفية وجدها في مجموعها تسلك هذا المسلك الشعوري عينه،ووجد صورة الشاعر العاشق والمحبوبة المخادعة أو بالأحرى الكاذبة (**كما يقول عنوان الديوان**) هي الصورة الواردة في كل قصيدة وإن تفاوتت الدرجات؛ فهي مخادعة في قصيدة: (**حبيبها**)،وغادرة في قصيدة: (**قلبي**)،ومُحطمةٌ لحبيبها في قصيدة: (**الخطايا**)،وصَدُودَةٌ عنه في قصيدة: (**آمنت**)،وغير محتفية به في قصيدة: (**بدري**)،وكل هذه الصفات تتساوق مع شخصيتها التي تقدمها قصيدة: (**لا تكذبي**)[٦].

وتعين إيحاءات العنوان الكلي لهذا لديوان على فهم بعض الجوانب الوجدانية المضمرة التي لا يُفصح عنها في بعض القصائد (من خلال صورتي الشاعر والمعشوقة الكاذبة التي رسمتها القصيدة الأولى تفصيلاً للعنوان )؛ ففي قصيدة: (**لست أشكو**) لا يذكر الشاعر مبررات الشكوى،فهي معروفة من العنوان الرئيسيّ للديوان،كما أن الفراق غير المبرر من المحبوبة في قصيدة: (**وردتي**) هو – أيضا – نوع من كذب المشاعر،وكذلك الفراق غير المبرر من الشاعر في قصيدة: (**لا وعينيك**) ثم العودة غير المبررة في نهاية القصيدة نفسها لها ما يكشفها من شخصية ذلك الشاعر (**حسن النية**) وتلك المحبوبة المخادعة[٧]، كل ذلك تكشفه الجوانب المُضْمَرة التي سبق لقصيدة: (**لا تكذبي**) أن أفضت بها في مستهل الديوان؛ فنقطة البداية" ستؤثر في فهم (**السامع / القارئ**) لكل ما يليها في الخطاب،حيث إنها ستمثل السياق النصي الأول لكل ما يلحق"[٨].

بقيت الإشارة إلى أن العنوان الاستهلالي الذي يحمله الديوان قد يحمل إيحاءات جديدة خارج قصيدته المعنونة به،فالعنوان: (**لا تكذبي**) في قصيدته يحمل إيحاء الزجر

والتعنيف؛ لكنه مع تطبيعه وتعميمه على بقية القصائد يجوز جدًا أن يحمل إيحاءات الرجاء والتمني،ولعل ذلك أظهر ما يكون في قصيدة: (**الحُسْن الثرثار**):

**داري غرامي – ما بدا لك – داري**
**أنا بالصبابة هاتكٌ أسراري !**
**هيهات... لَا أقوى**
**على كتمانِ**
**ما باحت بهِ عيناك من أسرارِ**[٩]

كذبُ المعشوقة – هنا – هو إخفاؤها لشعورها العاشق – كما يتوهم الشاعر– فهي ترغب في تعذيب حبيبها بهذا الكتمان،وهو يتحدى هذا الزيف منها بإعلان مشاعره هو. وإذا نكص البناء الشعري مرتدا إلى العنوان الكلي للديوان واستُحضِرَت إيحاءاته فستكون مُحَوّرة إلى الرجاء والتمني لا الزجر والتعنيف،ولا يتعذر توسيع هذا الإيحاء المخالف ليشمل قصائد أخرى غير هذه القصيدة.

وقد تحمل دواوين الشعر التجريدي قصائد عناوينها استهلالية،وهي – في هذا الأمر – تختلف في بنيتها وطبيعتها الفنية عن الشعر الغنائي العاطفي الذي يَكشف عن نفسه بكل تلقائية ووضوح[١٠]،ولذا لا يجب أن يُقال – في هذا النوع من الشعر – أن العنوان الاستهلالي يحمل بالضرورة بداية الدائرة الدلاليّة التي يرتد القارئ إليها لتأويل الصور المتوالية في القصيدة ،أو يعبِّر عن الصورة المركزية التي يتم من خلالها تأويل البقية الباقية مما يليها من صور؛ إننا – بذلك القول – نقدم تبريرا لا يُقرُّ به منطق هذا الشعر الذي يرفض المنطق أصلا،وإذا جاز للقارئ أن يتخذ العنوان محورا لفهم دلالة هذا الشعر،أو يُسقط دلالة الشعر على العنوان فإنما يكون ذلك مع العناوين التي تحمل جانبًا من الموضوع،وأغلب هذا الشعر لا يحمل موضوعًا واضح المعالم.

وأحسب أن ما يكون من أمر العنوان الاستهلالي في هذا الشعر التجريديّ إنما هو من قبيل العناوين المحايدة التي تضطلع بمهمة تميز القصيدة ليس غير،واختيار هذا

العنوان المحايد هو صورة من صور إخفاء الموضوع وحجبه،والمبالغة في إقصاء بؤرة الموضوع عن القارئ،وربما جاز لنا أن نعدَّه من قبيل الحنين اللاشعوري إلى الغنائية والتعبيريّة،في محاولة لإضفاء بعض من روحها المحدودة ؛ التي تُلطِّف – قليلا – من حدّةِ الانحراف والجموح بعيدا عن التقاليد الشعرية الراسخة.

**ثانيا: العناوين المُقتبسة من ثنايا العمل الشعري**

تكون بعض عناوين القصائد صورة اقتبسها الشاعر من بين أبيات قصيدته،وقد يُحرّفها قليلا،أو يُبْقي عليها كما هي. واقتباس صورة من ثنايا القصيدة الشعرية ثم تقديمها عنوانا هو أشبه ما يكون بتسليط حزمة كبيرة من الضوء عليها،أو وضعها أمام مرآة مُكبِّرة،فضلا عن كون عنوانيتها تخوِّل لها احتلال موقع الكلمة أو الجملة النووية التي"تتمتع بتأكيد أسلوبي كبير يكفي لتلوين القوة الأسلوبية لوحدة من وحدات النص"[(١١)]؛ فتكون هذه الوحدة النصية الصغرىٰ المتلونة أسلوبيا بقوة الجملة النووية المُقتبسة هي البيت الشعري الذي تستقر فيه،ومن ثم تغدو تلك الوحدة الشعرية الصغرىٰ – أيضًا – وحدة نووية بالنسبة للقصيدة،لأنها موسومة باحتوائها علىٰ جملة العنوان.

ولاقتطاف جملة العنوان من وسط القصيدة – بطبيعة الحال – دورٌ في تكوين دورة البناء المعماري للقصيدة فسوف تسير القراءة – تبعا لذلك – في اتجاهين؛ **أولهما** اتجاه طبيعي يمضي نحو الأمام حيث تُطرح التأويلات والفرضيات بشكل متلاحق حتىٰ يتم اللقاء بالصورة التي يقدمها العنوان؛ وعندها تتضح الفكرة بشكل كبير، ثم يكون **الاتجاه الأخير** الذي يميل إلى الارتداد ما بين حين وآخر إلى وسط القصيدة،حيث صورة العنوان المُقتَبَسة.

وارتداد القارئ إلى تلك الصورة سوف يكون تَطبيعا للمقروء فيما وراء الجملة النووية التي أبرزها العنوان،وربطا لها مع ما يتم التوصل إليه من أفكار وتأويلات جديدة.

ومن القصائد التي يتحقق فيها هذا المسلك العنواني قصيدة: (**قِطار الندى**) للشاعرة اللبنانية **هدى ميقاتي**،وتتوالى أبيات هذه القصيدة وصولاً إلى نصفها دون إشارة للعنوان على هذا النحو:

**مـا عنـــدي اليـــومَ ألحـــانٌ أغنِّيـــها**

**ولا بثغـــــري َأســـماءٌ أناديـــــها**

**تلعـثم القلـب يـا أمـي... فـما شفتـــي**

**طليقـة البـوح كـي تُجـلى معانيـــها**

**طرقـــت بـــاب مواعيـــدي.. وأكثرهـــا**

**غـــدا هشـــيما مـــع الأنســـام أذريهـــا**

**وبعـــض عمـــري أحـــزانٌ أراودهـــا**

**وبعـــض عمـــري أحـــزان أداريـــها**

**وتســـقطُ اليـــومَ في الأعـــماق حشرـــجتي**

**ويعجـــز المـــوج أن يطغـــى ويلقيهـــا**

**ذرفـــتُ – أمـــي – عـــلى قيثـــارتي نغـــمًا**

**فمـــن يدنـــدن في قلبـــي ويحييهـــا**

**نســـائمَ الطهـــر.. والـــذكرى.. وجلجلـــةً**

**بفرحـــة الخطـــو دومـــا كنـــت أمشـــيها**[١٢]

تشكو الشاعرة من نضوب طارئ أقفرت منه ينابيع الإبداع،فهي (**اليوم**) مكممة الشفتين،(**لا تملك لحنا**)،وغدت مواعيدها (**هشيما**)،فلم تُجدِ (**مراودة الأحزان ولا مداراتها**) في إطلاق عنان ذلك الصوت الشعري المُقيَّد،بل إن ذلك الصوت قد غدا (**حشجرة**) تغوص وتفنى،وما ثمة (**موج ينتشلها ويلقيها**)،ولا يفتأ الحنين يعاودها إلى حيث كانت تذرف أشعارها (**نسائم طهر،وذكرى،وجلجلة الفرح**) في الماضي؛ فمن

يدندن (**الآن**) في قلبها،ويعيد إليها فرحة الأنغام المفقودة؟ واللافت في هذه الأبيات تكرار شكوىٰ النضوب للأم،وهو أمر غير مألوف في هذا الجانب الموضوعي،مما يُرَجِّحُ كون هذه الأمومة أمومةً مجازية،حريٌّ بها أن تكون أمومة الشعر.

وعلىٰ هذا النحو تمضي القصيدة دونما أدنىٰ إشارة أو تلميح للعنوان: (**قطار الندى**)،ويجوز أن يكون التأويل المبدئي المقترح لهذا العنوان اعتباره استعارة أو رمزا للإلهام الفنيِّ المتأبيّ،أو أطياف الشعر التي تمرقُ قطراتٍ من الندىٰ عابرةً؛ دون أن تتيح للشاعرة فرصة اللحاق بها،وذلك كله متاح وجائز؛ إذ "يلعب الحجب المؤقت للمعلومة دور حافز تكثفه تفاصيل أخرىٰ توحي بحلول محتملة"[١٣]. علىٰ أن القارئ لا يلبث بعد ذلك أن يرىٰ تلك الصورة العنوانية بين ثنايا القصيدة:

**مضى قطار الندى في الفجر يحملني**
**إلى جبال من النيران أرويها**
**لبستُ ثوب نقاء كنتُ أرفعه**
**عن الجِمارِ ويكويني تلظِّيها**
**أعانق الريحَ.. أرفو ثوبَ داليةٍ**
**تنوحُ.. والبرد في صمتٍ يعريها**
**إلى ظلالي سأعدو.. ما لملحمتي**
**نهايةٌ..غيرها في العمر أنهيها**
**فأرجعيني إلى عينيك.. أسكنها**
**فلا تضيعُ جومٌ في أعاليها**
**وأنتِ مهدُ الهوى والعمرُ أجملُه**
**أم تهدهده.. طفلٌ يناغيها**[١٤]

تتحول الشاعرة في صدر هذه الأبيات إلى طيفٍ أثيري شفاف،وتنبهم معالم الجسد الإنساني؛ ليغدو اللحم والدم شعاعا من النور،وقطرات تُحلق مع: **(قطار الندى)** فجرا لتروي جبال النار،وتصطلي الجمرات التي أوقدتها معاناتها الإنسانية،أو بحثها الحارق عن وهج القصيدة ويصبح الشعر: **(ثوب نقاء)** تحترق الشاعرة لتصونه. إنها تتطهر بتلك النار،وتتوحد مع الطبيعة وتعيد الخصب والجمال إليها،فتعانق الريح وتُنبت أوراق الدوالي.

لقد كانت الشاعرة تراود ذكرياتها وتحن إلى ماضيها الملائكي؛ لكنها لا تقوى الآن على ابتعاث ذلك الماضي،وإن كانت مُصرّة على العدو نحو ظلالها المفقودة،فما في حياتها ملحمة سوى تلك الظلال المُبَدّدة المتلاشية،ولذا تتوسل إلى ربة الشعر، وتستجدي أمومتها، فهي لا ترى أجمل ما في العمر إلا عند عودتها طفلة تهدهدها تلك الأم الرءوم وتسكنها بين عينيها.

إن الدلالة الكلية لبنية هذه القصيدة تتمحور حول انكسار الذات الشاعرة بتلاشي هالتها الإبداعية النرجسية التي تستمد منها جمال الحياة وأسباب الوجود؛ " وإذا كانت الدلالة الكلية لنظام البنية هو ما يشد العناصر المُكوِّنة إلى مركز واحد،وهي – كما يصورها البنيويون – أشبه ما تكون بأسلاك عجلة الدراجة التي ترتبط جميعها بنقطةٍ رئيسية في مركز دائرته؛ فإن النص الشعري يتميز بأن فيه بؤرا أخرى تختلف من حيث أهميتها"[١٥]،وما **(قطار الندى)** سوى صورة جزئية محدودة في إطار تلك البنية،لكنها وقد صارت عنوانا،ووسمت بكونها جملة نووية تصبح هي تلك النقطة الرئيسية التي تتوسط الدائرة وتُشد إليها أحبال الدلالة،إنها تمثل حلم العودة إلى وهج الإبداع وذروة التوحد مع الكون والطبيعة،وإذا كانت الصورة الأمومية لربة الشعر صورة ذات حضور قوي فإنها مدخل إلى صورة **(قطار الندى)**،لأن التوسل إلى تلك

الأم ذريعة لإدراك ذلك القطار والاندماج فيه،وهو ما يجعل البنية ترتد من جديد إلى موضع الاقتباس،فتكتمل الدائرة البنائية المعمارية عندها ومن ثمّ تفرض هيمنتها وتمد إيحاءها على كل جوانب القصيدة.

ولا يندر أن يجعل الشاعر من عنوان قصيدة موجودة بين ثنايا قصائد ديوانه عنوانا كليّا للديوان؛ كما في دواوين فاروق شوشة: **(إلى مسافرة)** الذي يحمل عنوان قصيدته الثالثة وديوان :**(العيون المحترقة)** الذي يحمل عنوان قصيدته العاشرة،وديوان :**(لؤلؤة في القلب)** الذي يحمل عنوان قصيدته الخامسة،وغير ذلك من الدواوين لدى الشاعر نفسه[١٦] ،وهذه الأسلوب في العنونة سمة متواترة بشكل كبير في عنونة الدواوين لدى أغلب الشعراء،ولذا لا ينبغي التعويل على دلالتها بشكل عام،لأن الأرجح في ذلك اختيار الشاعر لعنوان القصيدة المُفضلة عنده دون أن يعني ذلك أن هذه القصيدة ستكون القصيدة التي توجه تأويل القارئ لبقية القصائد أو تمد إيحاءها على البنية الكليّة للديوان.

وقريب من هذا الأسلوب اختيار عناوين بعض الدواوين لتكون عناوين لأجزاء الأعمال الشعرية الكاملة،وهذا مسلك يكاد يكون مقصورا على الشاعر المصري **محمد عفيفي مطر**[١٧] . وغاية القول في ذلك أن انتقاء عناوين الأعمال الشعرية الكاملة ذو آصرة وجدانية أو حَمِّيّة تتعلق بالشاعر لا البنية الشعرية،ولا ينبغي التعويل على دلالة ذات قيمة فنية من تأويل مبررات اختيار هذه العناوين دون سواها.

**ثالثا: العناوين المُقتبسة من خاتمة العمل الشعري**

تُعد خاتمة العمل الشعري مكانا شديد التميّز،فهي آخر ما يُفضى به،وأرسخ ما يبقى في الوجدان،فضلا عن كونها صورة موجزة لما يتبلور فيه العمل الشعري،ولذا يغلب أن تكون أحوى لما هو أكثر تأثيرا من مقاصد النص. وعندما يقتبس الشاعر شيئا من تلك الخاتمة ليكون عنوانا فهو يسلط الضوء على ذلك المكان الختامي مُنبهًا القارئ إليه.

وتكون الدائرة المعمارية في تلك القصائد المعنونة بعناوين مقتبسة من الخاتمة متجهة بشكل تلقائي إلى الإمام؛ حتى تتكشف الأمور تلقائيا وتكتمل الدائرة في النهاية عندما يلتقي القارئ بالعنوان. فتكون نهاية القصيدة هي موضع التحام طرفي دائرة المعمار البنائي.

ومن القصائد التي تنهج هذا النهج العنواني قصيدة الشاعر السوري **مروان الخاطر**: (**شمعة الليل وانهار**):

**الصبح كالمساءْ**
**والليلة التي تمر بي هنا**
**كغيرها،لا تعرف الأضواءْ**
**مللتُ وجهَ صاحبي،ومَلَّني**
**وأنتِ أنت الداءْ**
**لولاكَ ما هاجرَ طيرٌ في الشتاءْ**
**أو عاد في الخريفْ**
**وما تفتحت بوجه هذه السماءْ**
**جراحها،واستمتعت بدفقة النزيفْ**
**أو أزهر الشجرْ**
**لولاك يا قمرْ**
**ما كانت النجومْ**
**لولاك لم أعرف...**
**طريقَ الحزنِ لحظةَ الفرحْ**
**لولاك ما ضحكت ساعةَ الهمومْ**

وعشت في حالينْ
من أنت ؟
أو من أينَ ْ
أسئلة كثيرة أخرى تدقّ البابْ
تبحث عن جوابْ
وبابكِ الذي انفتحْ
يسألنيْ من أنتَ
أو مِن أينْ؟
وكيف قد تركتني سفينه.
واطئة الجنبينْ
والموج عالٍ أيها البعيدْ
لم أعرف البحارْ
لكنني أغرق حتى هامتيْ
في الحزن والدوارْ
حزن جديدُ الطعم وانكسارْ
في غربة جديدهْ.
وأنتِ يا بعيدهْ.
الشمعة الوحيدهْ.
أحملها في الليلِ والنهارْ
وأبدأ الرحيلَ في قصيده.(١٨)

يعايش الراوي الشاعر في هذه القصيدة نوعا ما من الجمود وانشطار الذات،وآية انشطاره واغترابه عن ذاته إعلانه لحالة الملل المتبادل بين شقي هذه

الذات: (**مللتُ وجهَ صاحبي،ومَلَّني**) وزاد من هذا الانشطار تكدّس الأضداد في تلك النفس،فقد (**عرف طريق الحزن ساعة الفرح.. وعاش في الحالين**). وبين شقي تلك الذات المُنشطرة تلوح الحبيبة تارة مخاطبة بضمير المؤنث: (**أنت**)،وتارة أخرىٰ بالمذكر(**لولاكَ**)،وكأنها محاولة للتواصل والاندماج،لكنها محاولة لا يكتب لها التوفيق،فهذه المحبوبة من ناحية هي المُسببة لانشطار الذات،ومن ناحية أخرىٰ يكون التواصل محفوفا بهالة من التساؤلات التي تجعل كل طرف غريبا عن صاحبه،فكلاهما يسأل :(**من أنت؟ ومن أين؟**) وهذه الحيرة المزدوجة تجعل المحنة متواصلة بين الطرفين،فالعاشق الراوي ترك حبيبته (**سفينة واطئة الجنبين،والموج عال**) وهو بالنسبة لها: (**البعيد**)،كما أنه هو نفسه: (**لم يعرف البحار،ويغرق حتى هامته في الحزن والدوار**) وهي بالنسبة له (**بعيدة**). هذا العجز عن التواصل – إذن – هو محور دلالي في القصيدة،وهو أسُّ محنة الشاعر وانشطاره،لكنه يسوِّغ لتلك الحبيبة عندما يحتدم الصراع في نهاية القصيدة أن تتبلور(**شمعة**) تقود الشاعر إلىٰ دهاليز القصيدة،بكل ما تحويه تلك (**الشمعة**) من إيحاءات الذوبان والمعاناة والخفوت،وهي (**شمعة الليل والنهار**) بما يعبر عنه تناقضهما من تقلب الذات وانشطارها. إن المحن التي تعتور الشاعر ما بين ذاته المُتقلبة؛ وخصامه الدائم مع نفسه؛ وفقده للتواصل مع حبيبه؛ كل ذلك مما يكون وقودا لنار الإبداع الشعري،ومما يؤدي في نهاية القصيدة إلىٰ استكشاف معالم الطريق الشعري علىٰ ضوء: (**شمعة الليل والنهار**)،وهي الصورة الشعرية التي تختتم بها القصيدة،ويوجه العنوان نحوها أضواء الدلالة المركزية.

إن العناية بخاتمة القصيدة مطلب حيويّ يستوجبه إحكام البناء في الشعر الغنائي علىٰ نحو خاص،فالشعر الغنائي أكثر ميلا للإنشاد،والسامع أقل قدرةً علىٰ متابعة الأبنية المُراوغة المتداخلة الخيوط؛ بينما يكون أكثر يقظةً وتنبها وأمعن قدرة علىٰ

المتابعة المستمرة إذا كانت البنية الشعرية مندفعة إلى الأمام،تؤدي كل خطوة إلى ما يليها في تناسق وانسجام وصولا إلى الخاتمة،ومن ثم يَحسُن ختام القصيدة "بأجود معنى يحسن السكوت عليه،وأعذب ألفاظ تميل القلوب إليها،وذلك لأنه آخر ما يبقى في الأسماع "[١٩]،وعندما يكون هذا الشعر منشورا في ديوان فإنه يحاول محاكاة الجانب الإنشادي الشفويّ من خلال العنوان المُقتبَس من نهاية القصيدة.

وقد تصل العبارة التي اقتبسها العنوان إلى نصف بيت تقريبا؛ وعندئذ تحمل إشارة تُحفز القارئ إلى الطابع الموسيقي الإنشادي،لأن القارئ يتحسس فيها نغمة الإيقاع الشعري والبحر العروضيّ،وهكذا يمضي في القراءة مُناغمًا بين الإيقاع وجملة العنوان التي يطول ترددها في ذهنه،على الأخص عندما تكون العبارة المقتبسة هي الشطر الثاني الذي يحمل القافية التي تتردد طوال القراءة،وهكذا يظل التوقع قائما ومُلِّحًا؛ ولا يتم إشباعه إلا بالوقوع على تلك الجملة المقتبسة التي لا يجدها القارئ إلا وقد انتهى من قراءة القصيدة،فيكون العنوان – أو بالأحرى خاتمة القصيدة – أكثر تعلقا وأرسخ ثباتا في ذهن القارئ،ومن أمثلة هذه العناوين في شعر إيليا أبي ماضي قصيدتا: **(من اشتهى الخمر فليزرع دواليها)**،و**(ستعود دنيانا أحب وأجملا)** وفي شعر بشارة الخوري قصيدة: **(زار التراب ترابا)**[٢٠].

أما اقتباس عنوان آخر قصائد الديوان ليكون عنوانا كليا له فهو – في الغالب – كاقتباس عنوان القصيدة الثالثة أو الرابعة أو أي قصيدة أخرى من بين ثنايا الديوان،لا يُعَوّل على توليد دلالة منه بشكل كبير،وإن كان اقتباس عنوان القصيدة الأخيرة – بطبيعة الحال – أقوى إيحاءً؛ لأنها الكلمة الأخيرة ومُحَصِّلة القول في التجربة الشعرية الكلية،ولا يُعْقل أن يجعل الشاعر أضعف المحاور المتعددة لتجربته الشعرية وأبعدها عن ميوله الفنية في هذا المكان الشديد التميّز.

وقد تكون آخر القصائد في الديوان أولها تلقيا من القارئ؛ فليس ثمة تقنين لمسلك القارئ،أو ضبط لحريته في تقليب الصفحات كيفما شاء لكن العنوان (إضافة إلى الموقع المتميِّز في نهاية الديوان) يساعد في ترسيخ هذا الإيحاء وإبقائه ومدِّ ظلاله الإيحائية.

ومن الدواوين التي تتبع هذا النهج العنواني ديوان: (**إلى آخر الليل تبكي القصيدة**) للشاعر السوريّ **عبد النبي التلاويّ**،وعنوان هذا الديوان هو عنوان قصيدته الأخيرة التي يمزج محورها الدلالي الكلي بين البعد الوجداني الشخصي والبعد القومي السياسي في إطار أحداث اغتيال المناضلين الفلسطينيين،مما يعطي البعد الذاتي ظلالا جماعية قومية،وفن الشعر (**الذي يعبر عنه ببكاء القصيدة إلى آخر الليل**) هو أحد المحاور الفنية التي تبسطها بنية هذه القصيدة،فالحبيبة النافرة (**قصيدة**)،والوطن قصيدة (**تراود عن نفسها القارئ الألمعي**)،وكلتا القصيدتين باكيتان،يظل بكاؤهما متداعيا من آخر أبيات القصيدة،وآخر أبيات الديوان حيث يقول الشاعر عن قصيدته :

**وتمضي إلى النهر كي تستحمَّ**
**فيعوي الرصاصُ**
**فتبكي القصيدة من عريها**
**ثم تعوي الكلابُ**
**فتبكي القصيدةُ تبكي...**
**إلى آخر الليل تبكي القصيدة**[٢١]

وعندما يكون بكاء القصيدة هو العنوان الأخير في الديوان،فضلا عن كونه الصورة الشعرية الأخيرة؛ فإن ذلك مما يُبْقي هذا البكاء الشعري شعورا عاما تنتهي به القراءة،ومما يوطد إيحاء عاما قوامه الإحساس بجهامة العالم وقسوته وضآلة الكلمة الشعرية التي لا تملك إلا الدموع.

**رابعًا: العناوين المقتبسة من العنصر البنائي المتكرر**

التجربة الشعرية ذات جوانب متعددة،وقد يكون لواحد من تلك الجوانب أو أكثر بعدٌ وجدانيٌ أو نفسيٌ خاصٌ،أو يكون ذا مغزىً دلاليّ قويّ،ومن هذا المنطلق تُبرزه البنية الشعرية للقصيدة من خلال التكرار، فالتكرار تقنية بنائية تستخدم لإضفاء قيمة فنية علىٰ العنصر المكرر، ومن ثم يكتسب أهمية خاصة وبروزا أكبر من بقية العناصر البنائية التي تشاركه في تكوين القصيدة.

وعندما يُقتبس العنصر المكرر ليكون عنوانا مُقدما في موضع الصدارة فإن العنوان – في حقيقة الأمر– لا يقوم بما تقوم به العناوين المذكورة آنفا في تسليط الضوء عليه وإبرازه؛ لأن هذا العنصر قد اكتسب – بطبيعة الحال – بروزا كبيرا من خلال التكرار،وقد تنحسر المهمة البنائية للعنوان – عندئذٍ– في توكيد بنية التكرار، والتضافر البنائي معها في إبراز العنصر المكرر[٢٢].

علىٰ أن تكرار بعض العناصر أمر تحكمه طبيعة التجربة ويخضع لاعتبارات عديدة،وهو في كل تلك الاعتبارات ليس قيدا تفرضه طبيعة التقاليد الفنية لجنس: **(القصيدة)** علىٰ الشاعر،إن الشاعر يتوجه إليه بمحض إرادته الفنية الخالصة ويُكوِّن "بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف،من حيث توزيع الكلمات علىٰ مواقعها وترتيبها ترتيبا ينتج عنه تلك الأنساق المُكررة"[٢٣]، أما بعض الأجناس الشعرية الأخرىٰ **(كالنشيد)** فإن تقاليده الفنية تميل إلىٰ استفزاز مشاعر المتلقي وتحريضه،ولذا يغلب أن يكون التكرار تقليدا فنيا راسخا فيه،وهو تكرار إيقاعي موسيقي أكثر من كونه دلاليا. إن النشيد هو الجنس الشعري الأكثر زُخرا بالإيقاع ،وهو – نَيتُ الإيقاع – يجعل "متتاليات المقاطع كأصوات وصور للحركات الكلامية تغادر الذهن وهي مستعدة للقاء مزيد من المتتاليات بدلا من لقاء سواها. وتنظيمنا الآلي يتكيف مع سلسلة واحدة من الحوافز المحتملة أكثر مما يتكيف مع غيرها"[٢٤]؛ ولذا كان النشيد أوفر

أجناس الشعر إشباعا لهذا التوقع الإيقاعي،بل إنه كثيرا ما يصطنع لازمة مكررة بشكل منتظم تستصرخ المتلقي وتتوخى إثارة حماسته.

وعندما تظهر تلك اللازمة للمرة الأولى يتوقع المتلقي عودتها،بل وينتظر تلك العودة مُتشوفا إليها. وبعض الأناشيد تقتبس تلك اللازمة لتكون عنوانا لها كنشيد: **(فاشهدوا)** لمفدي زكريا،وعنوان النشيد هو عين اللازمة التي تظهر بعد كل مقطع من مقاطع النشيد الأربعة على هذا النحو:

**قســما بالنــازلاتِ الماحقــاتْ.. والــدماءِ الــذاكياتِ الــدافقاتْ**

**والبنــودِ اللامعــاتِ الخافقــاتْ في الجبـال الشـامخات الشـاهقاتْ**

**نحن ثرنــا؛ فحيـاة أو ممـات...**

**وعقدنا العـزم أن تحيــا الجزائـر**

**فاشهدوا...**[٢٥]

واتخاذ تلك اللازمة عنوانا للنشيد يجوز كونه توكيدا للإيقاع،لأن هذه اللازمة هي الدقة الإيقاعية الأقوى التي تطرق أذن السامع والقارئ عقب قراءة كل مقطع،ومطالعة العنوان في قراءة ثانية للنشيد قد تثير في ذهن القارئ سديمًا دوّارا من نثار ذلك الزخم الإيقاعي الهائل الذي يحفل به النشيد. إن هذه اللازمة التي اتُّخذت عنوانا لا تحمل من الناحية الدلالية أو الإيحائية قوة تتكافأ مع ما تحمله من قوة الإيقاع؛ فالبعد الدلالي الأقوى في هذا النشيد هو جانب العمل والكفاح والعزيمة من أجل الجزائر،أما إشهاد الناس على هذه الأعمال فهو أمر لا يحمل أثرا خطيرا ولا مؤثرا في جدية توجه المناضل الجزائري نحو عمله،ولن يقوض من هذه الجدية إقرار الناس بنضاله وكفاحه أو عدم إقرارهم،كما لن يثنيه عن هذا العمل شهادتهم له أو إحجامهم عن هذه الشهادة.

إن تركيز النشيد على الجانب الإيقاعي يجعل اختيار العنوان توكيدا لهذا الإيقاع ودفعا له،أما التركيز على الجانب الدلالي والإيحائي فهو ما يجعل الشاعر يختار عنوانا أكثر إيحاء بالدلالة أو توجيها للمضمون.

وقد تشتمل: **(القصيدة)** على اللازمة،وتحمل هذه اللازمة أبعادًا دلالية وإيحائية ذات صلة كبرى بالموضوع،لكن الشاعر يُعرض عن اتخاذها عنوانا ويؤثر اختيار عنوان جديد تغليبا للجانب الفكري على قوة الإيقاع،وهذا العنوان الجديد سيكون – بطبيعة الحال – قريب الدلالة من اللازمة،ومن ذلك قصيدة **(الطلاسم)** لأبي ماضي،التي تتكرر فيها لازمة **(لست أدري)** في نهاية كل مقطع لتعبر عن جهل الإنسان بكينونته ومصيره،وكان ممكنا للشاعر أن يختارها عنوانا؛ إذ تلتقي مع عنوانه **(الطلاسم)** في مسألة عدم المعرفة،لكنه آثر أن يكون عنوانه أكثر غنى بالجوانب الفكرية والإيحائية وأنأى عن التحفيز بالإيقاع[٢٦]،وكذلك الأمر في قصيدة **(بطاقة هوية)** لمحمود درويش،التي تتكرر فيها لازمة **(سجل أنا عربي)** في بداية كل مقطع منها ، وهي عبارة تشير بقوة إلى ما يشير إليه عنوان **(بطاقة هوية)** التي يثبت الشاعر من خلالها عروبته [٢٧]. وقد يُحوِّر الشاعر من اللازمة لتغدو في العنوان بشكل جديد لا يشي بالإيقاع؛ كما في قصيدة: **(انزعوا قلبي فأستريح)** لإلياس أبي شبكة،وهو ما يجرد الإيقاع عن اللازمة: **(انزعوا مني قلبي)** التي تتكرر في كل مقطع من مقاطع القصيدة:

**انزعـــوا منـــيّ قلبـــي رحمـــةً كـــي أستريـــح**
**فأنـــا مـــا زال حبـــي ناميًـــا،أبقـــى جـــريح**[٢٨]

وقد يكون عنوان الديوان – أيضًا – صورة شعرية شائعة بين قصائده يقتبسها الشاعر ويجعلها عنوانا للديوان،كما في ديوان: **(الآن خذي جسدي كيسا من رمل)**

للشاعر مُعين بسيسو،وليس في هذا الديوان قصيدة تحمل هذا العنوان،بيد أن هذه الصورة الرامزة تشيع بين قصائد الديوان بمعان متعددة.

إن كيس الرمل ملمح من ملامح صورة المعركة،فهو المتراس الذي يقف وراءه الجنود محتمين من طلقات الرصاص،وهو ما يجعل (**كيس الرمل**) صورة معادلة للفداء والتضحية. وحين يُهدي الشاعر لوطنه جسده كيسا من الرمل فهو يبرز مجازيًا استعداده للتضحية والحيلولة دون وصول الأعداء إلى الوطن المُهدد . وهذا المعنى الإيحائي يُستثمر بصور ذات دلالات مختلفة داخل الديوان،ويظهر كيس الرمل عنصرا أساسيا في تكوين هذه الصور على اختلاف دلالاتها؛ ومن هذه الدلالات ما يتساوق مع الإيحاء العام للصورة التي يطرحها عنوان الديوان،كتصوير المناضل الفلسطيني كيسا من الرمل في قصيدة: (**أكتب جسدي... كي تقرأ جسدك**)،عندما يخاطبه الشاعر في هذه القصيدة قائلا:

**يا أول كيس من رملٍ**
**يا أول متراسْ**
**أنا أعطي صوتي لكْ**
**أكتبُ لك**[٢٩]

وحين يعبر الشاعر عن ذاته يصورها ديوان شعر،لكن شعره لا بد أن يكون في موقع النضال أيضا،فيكون على كيس الرمل في قصيدة (**مجنون تل الزعتر**):

**(..) كنت فوق التل**
**ديوان شعر فوق كيس رمل**[٣٠]

وعندما تسقط بيروت سيكون أطفال فلسطين مع أطفالها صانعين لمستقبل واحد يدرءون به الخطر عن بلاد العروبة في قصيدة: (**قصيدة إلى جدران بيروت**):

**أطفالنا،**

**سيحملون كيس رملكم**

**أطفالكم،**

**سيحملون كيس رملنا** (٣١)

وفي موضع آخر تُستغل صورة كيس الرمل لصناعة المُفارقة الساخرة في سياق الحديث عن سقوط بيروت والفارين منها بدلا من الصمود والدفاع،حيث يقول الشاعر في قصيدة: (**بيروت أصبحت بعيدة...**) :

**" الشاعر السعيد " في المطار.**

**" القارئ السعيد " في المطار**

**والطريق للمطار آمنه.**

**والطائرةْ**

**ليست مواطنه. وليس كيس الرمل وحده..**

**هو البطل؟**(٣٢)

ليس كيس الرمل هو البطل الوحيد،فهؤلاء الفارون أبطال أيضا !! وهنا يمكن أن يكون كيس الرمل رمزا للفدائي المناضل الذي تقاس إلى بطولته بطولة هؤلاء الفارين الزائفة.

وعلى جانب آخر يكون كيس الرمل هو الشعب المخدوع المُغرر به،كما في قصيدة: (**الخنازير تهاجم.. والعصافير تقاوم..**):

**أيها الكيس من الرمل حذارِ**

**المتاريس التي أحببتَ ،**

**صارتْ مُلْصقاتْ**(٣٣)

كما يغدو الكيس الرملي في قصيدة: (**دائرة الطباشير الفلسطينية**) هو الشعر ذاته،فالشاعر يخاطب (**أم علي**) الفلسطينية التي فقدت ثلاثة من أبنائها راحوا شهداء:

**يا أمَ عليّ والمتراسُ الشباك الرابع**
**في صدركِ سأشق الصدرَ ،**
**أخبئ كيس الرمل ، "فلوركا " ،**
**قتلوهُ منذُ سنين**[٣٤]

لقد فقدت أم علي أولادها الثلاثة،لكن قلبها صار متراسا رابعا يحتضن ويحمي كل أصحاب الرسالات السامية والضمائر النقية. والشاعر يخشى أن يواجه مصير الشاعر (**لوركا**)،وهو شاعر إسباني من غرناطة،عرف عنه تعاطفه الكبير مع الحضارة العربية الإسلامية،وقد قُتل هذا الشاعر غِيلةً في مطلع الحرب الأهلية الإسبانية،وكان مقتله – في أغلب التبريرات – بسبب مبادئه التي آمن بها وعبر عنها في شعره[٣٥].

إن الشاعر سيهرب من هذا المصير عندما يُخبئ شعره،أو بالأحرى كيس رمله خلف متراس قلب أم الشهداء.

إن صورة كيس الرمل –كما هو بَيِّنٌ– هي أقوى الصور وأكثرها إشعاعا وترددا في أغلب قصائد الديوان،وهي – من منظور أسلوبي – أقرب ما تكون إلى ما يُسمى: " **الكلمة المفتاح**" "التي يصل معدل تكرارها في عمل معين أو لدى مؤلف معين إلى نسبة أعلى مما هي عليه في اللغة العادية"[٣٦]، ومثل هذه الكلمات المفاتيح "تعطي دلائل على نفسية الكاتب، وكذلك على البنية الداخلية لأعماله"[٣٧]، وإحساس الشاعر بقوة هذه الكلمة دفعه إلى اقتباسها لتكون عنوانا كليا للديوان،مسلطا عليها هالة كبرى من الضوء تُنبه القارئ إليها،وتدعوه إلى تأملها،وجمع شتاتها كلما لاحت ما بين حين وآخر من بين جنبات القصائد.

## هوامش الفصل الثاني

(١) (**الشعر العربي الحديث...**) / رشيد يحياوي / ص: ١١٢ (سبق ذكره).

(٢) ( **بديع التحبير...**) / محمد بدر الدين الرافعي / ص: ٥ (سبق ذكره).

(٣) ضمن مجموعة: **شعر الأخطل الصغير** (غير مُقَسَّمةٍ إلى دواوين) [ دار الكتاب العربي (بيروت،لبنان) الطبعة الثالثة (دون تاريخ) ] ص: ٢٦٠ و ٢٦١ ،وهمزة الوصل في كلمة (**إثنتيـــن**ْ) الخاتمة للمقطع السادس مقطوعة مراعاة لسلامة الموسيقا الشعريّة.

(٤) **الاستهلال،فن البدايات...**) / ياسين النصير / ص: ٢٨٠(**سبق ذكره**).

(٥) ديوان: **لا تكذبي** [ المكتب المصري الحديث (القاهرة،والإسكندرية) ١٩٧٣م ] ص: ١٢

(٦) انظر تلك القصائد على ترتيبها في **المصدر الشعري السابق**،الصفحات: ١٥ و ٢٠ و ٣٣ و ٤٤ و ٤٧

(٧) **المصدر الشعري السابق** الصفحات: ٢٥ و ٣٨ و ٤٠

(٨) **تحليل الخطاب** / ج ـ ب براون و ج ـ يول / ص: ١٤٥

(٩) ديوان: **لا تكذبي** / ص: ٤١،وهي قصيدة عموديّة مكتوبة في شكل كتابي تفعيليّ.

(١٠) راجع قصائد: (**خرصان،هي،وجه**) في ديوان: **هبة الفراغ**،ضمن **الأعمال الشعرية** / ص: ١١٣، ١١٨، ١٢٦ (سبق ذكره).

(١١) مادة (**الكلمة والجملة النووية**) kernel world or sentence في قاموس: (**المصطلحات الأدبية الحديثة...**) د: محمد عناني / ص: ٤٨ (سبق ذكره).

(١٢) من ديوان: **إلا حبيبي ٢٠٠٠م**،ضمن مجموعة: **هكذا يغني طائر الأرز ـ مختارات من شعر هدى ميقاتي**،اختيار وتقديم: إسماعيل عقاب [ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة،مصر) ٢٠٠٣ م ] ص: ١١٣

(١٣) (**فعل القراءة...**) / فولفاجنج إيسر/ ص: ١٩٤ (سبق ذكره).

(١٤) ديوان: **إلا حبيبي**،ضمن مجموعة: (**هكذا يغني طائر الأرز...**) / ص: ١١٣ و ١١٤ (سبق ذكره).

(١٥) **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر** / د: عدنان حسين قاسم [ الدار العربية للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر ط٢٠٠١م ] ص: ٢٠٠

(١٦) صدرت هذه الدواوين على ترتيبها في السنوات: ١٩٦٦م و ١٩٧٢ م و ١٩٧٣م انظر : **الأعمال الشعرية الكاملة** ،الجزء الأول،الصفحات: ١٧ و ١٤٣ و ٢٥١ (سبق ذكره).

(١٧) يقتبس الشاعر **عفيفي مطر** عنوان ديوان: **من مجمرة البدايات** ١٩٩٤ م الذي يتضمن بواكير قصائده الشعرية التي لم تنشر في ديوان من قبل يكون عنوانا للجزء الأول من: **أعماله الشعرية الكاملة** ،وعنوان ديوان: **ملامح من الوجه الإمبيذوقليسي**١٩٦٩م للجزء الثاني منها،أما الثالث والأخير فعنوانه مأخوذ من عنوان الديوان: **احتفالات المومياء المتوحِّشة** ١٩٩٤م وهو عنوان واحد من الدواوين التي يتضمنها أيضا،وجميع تلك الدواوين التي اقتبس الشاعر عناوينها سبق صدورها صدور الأعمال الشعرية بعقود،كما أن كل جزء من هاتيك الأجزاء الكبرى يتضمن الديوان المعنون به وغيره من الدواوين. وقد صدرت **الأعمال الشعرية الكاملة** عن: [ دار الشروق (القاهرة،مصر) الطبعة الأولى ١٩٩٨م ]

(١٨) ديوان: **أخاف عليك فابتعدي** ١٩٧٩ م،ضمن: **الأعمال الشعرية** [ المطبعة العلمية (دمشق سوريا) الطبعة الأولى ١٩٩٤م ] من ص: ١٧٤ إلى ص: ١٧٦

(١٩) ( **بديع التحبير** ٠٠٠) / محمد بدر الدين الرافعي / ص: ١٠٧ (سبق ذكره).

(٢٠) قصيدتا أبي ماضي في ديوانه: **تبر وتراب** (تركه الشاعر مخطوطًا وصدر سنة ١٩٦٠ م بعد وفاته) مجموعة: (... **من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي**) ص: ٥٠٥ و ٥٠٩ ،وقصيدة بشـارة الخوري في: **شعر الأخطل الصغير** ص: ٣٢٥ ، (سبق ذكر هذين الديوانين).

(٢١) ديوان: **إلى آخر الليل تبكي القصيدة** [ رياض الريس للكتب والنشر (لندن) ١٩٨٩م ] ص: ٧٠ و٧١

(٢٢) سبقت الإشارة إلى قصيدة الشاعر الفلسطيني سميح القاسم: (**في ٥ حزيران**)،وهذا العنوان يشير إلى وحدة بنائيـة تتكرر بشكل كبير في النص الشعري،ويعمل على توكيد هذا التكرار،انظر ص: ١٤٧ إلى ص: ١٥٠ من هذه الدراسة

(٢٣) (**الاتجاه الأسلوبي البنيوي**..) / د: عدنان حسين قاسم / ص: ٢١٩ (سبق ذكره).

(٢٤) (**مبادئ النقد الأدبي**...) / آ. أي. ريتشاردز / ص: ١٣١ (سبق ذكره).

(٢٥) ديوان **اللهب المقدس** / ص: ٧١،وعلى القارئ إشباع الفتح على حرف القاف في كلمة (قسمًا) لسلامة الإيقاع (سبق ذكره).

(٢٦) راجع القصيدة في ديوان: **الجداول** ضمن مجموعة: (... **من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي**... ) / ص: ١٣٩ **(سبق ذكره)**.

(٢٧) راجع القصيدة في ديوان: **أوراق الزيتون** ضمن **ديوان محمود درويش** / الجزء الأول ص: ٧٣ (سبق ذكره).

(٢٨) ديوان: **القيثارة**،ضمن **الأعمال الشعرية الكاملة** / ص ١٧٣ (سبق ذكره).

(٢٩) ديوان: **الآن خذي جسدي كيسا من رمل** ١٩٧٦ م ، ضمن **الأعمال الشعرية الكاملة** / ص: ٦٢١

(٣٠) **السابق** / ص: ٦٢٩

(٣١) **السابق** / ص: ٦٤٠

(٣٢) **السابق** / ص: ٦٣٥

(٣٣) **السابق** / ص: ٦٥٥

(٣٤) **السابق** / ص: ٦٥٢

(٣٥) انظر في ذلك: **لوركا هل قتله نصفه الشعري؟** / محمد علي شمس الدين / مقالة منشورة في مجلة: **العربي** [ تصدر عن وزارة الإعلام الكويتية ] العدد ٥٦٠،يوليو ٢٠٠٥ / ص: ١١٦

(٣٦) **(علم الأسلوب...)** / د: صلاح فضل / ص: ٢٣٩ (سبق ذكره).

(٣٧) **اتجاهات جديدة في علم الأسلوب** / استيفن أولمان / ضمن مجموعة من الدراسات ترجمها د: شكري عياد في كتابه: **اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة** [أصدقاء الكتاب (الجيزة، مصر) الطبعة الثالثة ١٩٩٩م ] ص: ١١٩

# الفصل الثالث

## العنوان والتناص

التناص علاقة تجمع النص الأدبي بأعمال أدبية أو فكرية أخرىٰ، تدور ما بين اقتباس مباشر، أو تلميح، أو استلهام ومحاكاة.. إلخ، وكل نص عرضة لهذه العلاقة التناصية التي قد تكون قائمة بوعي تام من الأديب، أو دون وعي منه تأثرا بروافد عديدة مطمورة في وجدانه وتكوينه الثقافي، ولذا يُعتبر" كل نص هو تناص، والنصوص الأخرىٰ تتراءىٰ فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة علىٰ الفهم بطريقة أو بأخرىٰ، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية؛ فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[1]، ومن هذا المنطلق يكون ثمة نص غائب في خبايا كل نص" وتصبح عملية إنتاج النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع (النص الماثل)، باعتبار القارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص و تأويله. وتظل عملية القراءة هي عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص، وعطاء له من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ"[2].

غير أن المخزون الثقافي للقارئ لا يستثار إلا عند تنبهه إلىٰ التناص، أو وقوعه علىٰ شذرات من شذرات العمل المقروء تتقاطع مع أعمال أخرىٰ باقية في ذاكرته ووجدانه، ويتم هذا الأمر أثناء القراءة.

وقد ينهض العنوان بهذه المُهمة كاملة – قبل الشروع في قراءة القصيدة – حين يُثير في وجدان القارئ مصدر التناص؛ ذلك (النص الغائب)، مُعلنا عن تقاطعه وتفاعله مع العمل الشعري المُعنون؛ إما بإشارة صريحة لا تحتمل المواربة، وإما بإيحاء وتلميح يفصح عن النص الغائب بشكل غير مباشر، وهو – إذ ذاك – يُحفز القارئ بشعور وجداني سابق تغلف فيه بنية القصيدة، دون أن يكون العنوان نفسه – في غالب الأمر – معبرا عن موضوع القصيدة.

ولهذه التقنية التي يشير بها العنوان إلىٰ التناص مناحٍ عديدة، فيما يلي بيانها وتفصيلها:

**أولا: انتحال عنوان النص الغائب عنوانا للعمل الشعري**

من صور التناص التي يُظهرها العنوان الشعري انتحاله عنوان النص الغائب، واتخاذه عنوانا له، وهو ما ينقل للعمل الشعري "كفالة غير مباشرة لنص آخر؛ وبالتالي نفوذ الانتماء الثقافي"[٣]، حيث يكفل العنوان المُنتحَل لعَمَلِه الشعري – على أقل تقدير – بعض النفوذ في التخوم الفكرية والوجدانية للنص الأصلي الغائب، ويكون وجود هذا العنوان المُدّعى مُعبرا عن قيام علاقة تربط بين العملين.

ومن القصائد ما ينتحل عنوان نص ديني كقصيدة: **(سفر التكوين)** لحسن فتح الباب، وسفر التكوين هو السفر الأول من الكتاب المقدّس، ويتناول في إصحاحه الأول خلق الله للكون وتمكينه للحياة للبشرية، ثم تتناول بقية الإصحاحات قصص النبوات وصراع الخير والشر من لدن آدم ونوح عليه السلام، وقصة الطوفان، وغيرها من الأحداث حتى موت يوسف عليه السلام[٤]، أما قصيدة: **(سفر التكوين)** لحسن فتح الباب فهي تتناول صراع الخير والشر في الحياة، وكون هذا الصراع حقيقة أزلية، يقول الشاعر:

**عجلات الطاحون الأسود**
**تردي ْ المردهْ.**
**تُودي بالشبح الأوحد**
**لكنّ الطاعونَ ْ**
**قدَر الأقزام المغمورين ْ**
**لا تجزع ْ**
**أنصت.. ودع الشجو**
**فالأرض تدور ْ**
**تأخذ زخرفها..**
**ينحسرُ المد**
**عن ملح الأرض ْ**

**ويغني العصفور الأخضرْ**
**أحلام الغدْ**
**للإنســـانِ الصـــاعدِ مـــن**
**رحمِ الموج**
**ليعيدَ التكوين الأول**[٥]

حين يستشري الظلم تتوازى صورتان: (**الطاحون**) و (**الطاعون**)، ذلك يودي بالعتاة المُتسيّدين، وهذا يستأصل الأقزام الخانعين المغمورين. وهذه سُنّة الحياة أن تدور الأرض دورتها الأزلية، ويعصف الطوفان بالأخضر واليابس، ثم يعود التكوين من جديد؛ فتتألق أحلام الغد وطيوره الخضراء للصاعدين من رحم الموج.

إن التكوين الجديد هو ذروة سنام القصيدة، وصورتها الخاتمة، وعنوانها، ونصها الغائب الذي يقف وراء إيحائها العام. والحق أنه ليس النص الغائب الأوحد، فثمة نصوص غائبة أخرى هي موضع تناص في القصيدة، وإن كانت تدور في تيار التصور الكلي للتكوين. فالطوفان (وهو واحد من موضوعات سفر التكوين في العهد القديم) ينحسر حين ينحسر عن: (**ملح الأرض**) وهم تلاميذ السيد المسيح عليه السلام الذين يخاطبون في (**العهد الجديد**) بقوله: " **أَنتمْ مِلحُ الأَرْضِ، وَلَكِنْ إِنْ فَسَدَ الْمِلْحُ فَبِمَاذا يُمَلحُ ؟ لاَ يَصْلحُ بَعْدُ لِشَيْءٍ ؛ إِلاَّ لأَنْ يُطْرَحَ خَارِجاً وَيُدَاسَ مِنَ النَّاسِ** "[٦]، فهم صفوة الناس وقدوتهم، وفسادهم هو طامة كبرى تجعلهم أهلا لأن يطرحوا في الأرض ويداسوا، وهو ما يعيدنا إلى صورة (**الشبح الأوحد**) الذي لن يتسيد إلا حين يفسد ملح الأرض. كما أن من بين النصوص الغائبة ما يحيل إليه قول الشاعر: (**فالأرض تدور تأخذ زخرفها**) من سياق الآية القرآنية الكريمة: ﴿.. **حَتَّىٰٓ إِذَآ أَخَذَتِ ٱلۡأَرۡضُ زُخۡرُفَهَا وَٱزَّيَّنَتۡ وَظَنَّ أَهۡلُهَآ أَنَّهُمۡ قَٰدِرُونَ عَلَيۡهَآ أَتَىٰهَآ أَمۡرُنَا لَيۡلًا أَوۡ نَهَارٗا فَجَعَلۡنَٰهَا حَصِيدٗا كَأَن لَّمۡ تَغۡنَ بِٱلۡأَمۡسِ**..﴾[٧]، فاكتمال زينة الأرض مؤشر لقرب النهاية، وهي (**الطوفان**) في سياق القصيدة، ومن ثم لا تكون تلك الزينة التي تلوح

بعد انحسار الطوفان إلا مؤشرا لطوفان جديد، يستأصل المتسيدين الجدد والخانعين المحدثين، ليعود التكوين.. وهكذا تكون دورة الحياة الأزلية وصراع الخير والشر. أما استحضار سفر التكوين من خلال العنوان فهو توثيق وجداني لصراع الخير والشر من خلال إضفاء للقداسة والحتمية المُسْتمدة من السياق الديني الغائب الذي تدمج كلماته في خلفية النص.

ومن هذا القبيل – أيضا – انتحال عناوين من الأدب العالمي، كقصيدة: **" دون كيخوتة "** للشاعر المصري **عزمي عبد الوهّاب**، وهذا العنوان هو عنوان قصة شهيرة للأديب الإسباني **ميجويل دي سرفانتيس** (ت ١٦١٦ م) نُشرت للمرة الأولى في مطالع القرن الخامس عشر الميلادي، ولمّا ينقطع نشرها وترجمتها وتداولها وصولا إلى عصرنا الحالي، فهي معدودة من روائع الأدب الإنساني العالمي.

وتدور أحداث القصة حول شخصية: **"دون كيخوتة"**، وهو أحد النبلاء الذين تعرضوا للفقر، وفر من واقعه الأليم إلى عالم قصص الفروسية الخيالي بما فيه من أكاذيب ملكت عليه لبه، ومن ثمّ راح يبيع من أرضه المجدبة شيئا فشيئا ليشتري المزيد من تلك القصص، ودفع به شغفه وجنونه إلى خوض التجربة فارتدى دروعه العسكرية العتيقة الصدِئة التي ورثها عن آبائه، وتقلد سيفا مُحطمًا راح يعالجه بالأربطة، وبدا أضحوكة وهو يعلو حصانه الهزيل مرتديا تلك البزة العسكرية الخرِبة، وهكذا راح يجوب الآفاق بحثا عن مظلوم ينصفه، أو عتاة جبارين يتصدى لهم، وعندما أبصر طواحين الهواء خالها وحوشا تتربص به، فانطلق نحوها في حماسة وصوَّب إليها رمحه، فصدمته ذراع إحداها وسقط مغشيا عليه، ولمّا أفاق بدا له أن السحرة قد حولوا الوحوش إلى طواحين هواء لتفلت من بين يديه.

إن غاية سرفانتيس من هذه القصة إظهار القدرات المحدودة لإنسان تلعب بخياله (المثل العليا) المتناقضة مع (الحياة العملية)، كما أراد – قبل ذلك كله – أن يُبصِّر بحقائق الدنيا الواقعية ويقضي على عالم الفروسية الخيالي المملوء بالأوهام والأكاذيب[٨].

ولا تبعد قصيدة عزمي عبد الوهاب عن المعاني التي أرادها سرفانتيس، فالشخصية المُخاطبة في القصيدة لديها شهوة التغيير، لكنها لا تملك إلا سيفا صدئا وقدرات محدودة. يقول مطلع القصيدة :

**أنت اشتهيتَ الكونَ سنبلةً وبنتا**
**فاختلفتَ معَ الرمادِ...،**
**فتحتَ نافذةَ الفضاءِ**
**على السفرْ..،**
**نازلتهُ**
**بيديكَ والسيفَ الصدئْ**
**وأقمت في طمي الفجاءةِ**
**واختبأتَ كما الجذور مؤرجحًا**
**بين النصال وزرقة الحلم الشفيف**[٩]

إن لغة هذه القصيدة – شأنَ غيرها من شعر الحداثة – موغلة في التشفير والإبهام. وما من حيلة لدى القارئ في مثل هذه النصوص إلا الاجتهاد في البحث عن دلالة، واضعا في اعتباره " أن القصيدة الحداثية لا تمنح دلالاتها له، وإنما هو الذي يمنحها الدلالة بإنتاجه لها. وهذا هو أحد أهم؛ بل أهم المداخل وأولها إلى هذه القصيدة، إذ بهذا المدخل نزيح مفهوما أو اعتقادا تقليديا لا يجدي مع شعر الحداثة، وهو الاعتقاد بأن الشعر لا يحمل إلا معنى محددا يقصده الشاعر"[١٠]؛ غير أن إنتاج الدلالة لن يكون اعتباطيا؛ فثمة في كل نص شعري – مهما كثرت مواضع الإبهام فيه

واستدعت شكوك القارئ وحيرته في الوقوف على دلالة واضحة – مواضع لليقين، وعلى رأس تلك المواضع جميعا "العنوان والعناوين الفرعية، وعناوين فصول العمل الأدبي، فعلى أنها تكون في معظم الأحيان متعددة الدلالة؛ فإنها تشكل (**منطلقات قراءة**) ضرورية "[١١].

إن على القارئ أن ينتج دلالة لا تحيد عن العنوان وتبعاته في النص الشعري، وعنوان هذه القصيدة يستحضر قصة: **"دون كيخوتة"** بما تنطوي عليه من دلالات الطموح الكبير الذي تقوضه الأوهام وطبيعة الحياة الواقعية، والنص يسعفنا بما يتجانس مع هذه القصة، فثمة إشارتان إلى السيف الصدئ، وإشارة أخرى – في نهاية القصيدة – إلى الطواحين، كما أن عنوان الديوان – نفسه – يبسط بعض الإيحاءات المتجانسة مع قصة: **"دون كيخوتة "** فعنوان الديوان: (**النوافذ لا أثر لها**)، ولا توجد قصيدة في الديوان تحمل هذا العنوان[١٢]، وهو ما يزيد من مشروعية تعميم الدلالة على سائر القصائد، ومن هنا جاز لقصيدتنا هذه أن تستلهم من عنوان الديوان مزيدا من شعور الوهم والتخبط في الظلمات. ولتكن الدلالة المُنتجة من هذه القصيدة (وهي مُستَرفدة من الدلالة التناصية للعنوان) إحساس الشاعر بعجز شعره عن مقاومة القبح في العالم، فهذا الشعر هو سيف **"دون كيخوتة"** الصدئ وإحساسه الواهم بانتصاراته الوهمية التي تضاحك الناس منها ورموه بالحمق والجنون.

لا حيلة أمام الشاعر حين أراد تجميل هذا العالم و(**اشتهى الكونَ سنبلة وبنتا**) إلا السفر والرحيل كما ارتحل **"دون كيخوتة "**، لقد شبت في نفسه الحرائق، واختلف مع (**بقية الرماد**) في نفسه لتنتصر إرادته. وإذا كان عنوان الديوان يقول: (**النوافذ لا أثر لها**) فقد استطاع الشاعر أن يفتح نافذة من تلك النوافذ (**فتحت نافذة الفضاء على السفر**)، وهذا نصر مبدئي؛ ففتح نافذة هو تواصل من نوع ما، وانفتاح على العالم، واستشراف للنور؛ لكنه – فيما يبدو – نصر زائف وكأنه فتح من فتوحات **"دون كيخوتة"**، فهو إذ

يفتح نافذة سينازل الفضاء المطل عليه، وهي منازلة وهمية – قطعا – كمنازلات: **دون كيخوتة**، ولا سيما كون هذه المنازلة (**بيديه والسيف الصدئ**).

ومن هنا تبدأ الصورة في التمحور عبر بعد جديد يكشف عن معاناة الشاعر وألمه، فإذا كانت مهمة إصلاح العالم وإسباغ الجمال على قبحه هي مقصد الشعرية؛ فإن منابع الجمال الشعري تكمن في المفاجأة والإبهار، ولذا (**يختبئ الشاعر في طمي الفجاءة**)، ولا تفتأ بذور الشعرية الكامنة تشق ذلك الطميَ مُعشبة، لكن الاستئصال والبتر عدو مترصد، ومن ثم يظل شاعرنا (**كما الجذور مؤرجحا بين النصالِ وزرقة الحلم الشفيف**).

ثم تتداعى صور القصيدة بعد ذلك، إذ يستنفر الشاعر شعريته حين يستجير بالطبيعة (**ماء وشجرا..**)، وبالحنين (**وصولا إلى القرى**)، وغير ذلك من الصور التي يمكن تأويلها في سياق (مقاتلة نضوب الإبداع)، وتستثمر صورة الغوص في الطمي ليكون الشعر: (**كتاب العشب**) يقرأ شاعرنا فيه: (**تراتيل النبوة**)، وصولا إلى خاتمة القصيدة التي تعود للالتحام بقصة "**دون كيخوتة**":

**نازلت بحرا**
**من طواحين الغياب..،**
**وما استراح الطفل فيكَ**
**ألا ترى: شوكا تجرأ في الحقول**
**على الورود ؟**
**أتتقي هذا الغياب بما اشتهيتَ**
**وما بسيفك من صدأ ؟!**
**نازل إذنْ هذا الفضاءْ!!**(١٣)

ثمة مشابه بين (الشاعر) و(الطفل)، فكلاهما طلِق الخيال تسحره الأشياء، وكلاهما يتحدث إليها ويرى فيها غير المألوف ولا المنطقي؛ ومن ثمّ يكون داخل كل

شاعر طفل تستهويه بكارة الرؤية؛ غير أن شاعرنا – وقد نازل بحرا من الطواحين – لم يُرض طفله الشعري، وما زالت شهوة الانتصار على القبح، وإرادة التغيير المنغرسة تلحان عليه؛ فلم يزل: (**الشوك في الحقول يتجرأ على الورود ؟**)، ولم يزل الجمال في طي (**الغياب**). وليس أمام الشاعر إلا أن يمضي فيما مضى فيه الفارس الواهم **دون كيخوتة** محاربا الطواحين، ومنازلا الفضاء. وهي نهاية تستدعي الحيرة والعجب. هل يستحق الشاعر الإعجاب، أم الرأفة والشفقة، إن القصيدة لا تحسم الرأي، ولا تبدي إلا الدهشة والحيرة ماثلة في علامتي الترقيم (!!) المرصوفتين على السطر الأخير منها، ولا أحسب قارئ هذه القصيدة وقد قاده العنوان (وعنوان الديوان أيضا) إلى فض مغالق رموزها من خلال توجيهه إلى النص الغائب: **دون كيخوتة** إلا مازجا بين شخص ذلك الفارس الواهم وشخص الشاعر الماثل في صور هذه القصيدة واستحضار البطولة الوهمية والانتصارات الزائفة الداعية إلى الشفقة والرثاء وإسقاطها على هذا الأخير.

وكثيرا ما يعجب الشاعر بصورة فنية أو موضوع قد سبق إليه من شاعر ما، لكنه بدافع من قلق التأثر والرغبة في الأصالة والتفرد يُطوِّع هذه الأفكار لأسلوبه الشخصي مقاوما أسلوب الشاعر الأسبق، فيُحرِّفها أو يُحوِّرها [١٤]؛ ومن المنطقي أن يبلغ قلق التأثر شأوا أبعد إذا تعاصر الشاعران، أو كان الفاصل الزمني بينهما محدودا، ومن ثمّ لا يتصور انتحال أحدهما عنوان قصيدة للآخر؛ إنه بذلك يوجِّه إلى نفسه أصابع الاتهام؛ لأن عنوان القصيدة أظهر ما فيها.

وإذا تصادف وجود قصيدتين تحملان نفس العنوان فقد يكون ذلك من قبيل وحدة الموضوع والفكرة الرئيسية دون أن يعني ذلك وحدة المعالجة الشعرية، وإذا تتبعنا شاعرين من زاوية " موضوع واحد يمكن أن يكون لدينا صورتان أو تقديمان نفسيان متميزان، وهما يشكلان نمطي المعنى اللذين يعبر عنهما نمطا اللغة "[١٥]،

والتقاء قصيدتين من هذا القبيل قد يكون مجرد مصادفة محضة، أو يكون مؤشرا للتأثر لكنه – في أغلب الظن – تأثر غير واع ولا مقصود.

ومما يمثل هذا التشابه في العناوين ما يكون العنوان فيه هو عين العنوان كقصيدة: **(صخرة الملتقى)** للشاعر المصري **علي محمود طه** (ت ١٩٤٩م) ولإبراهيم ناجي[١٦]، وقد يكون العنوان اللاحق مُختلفا اختلافا محدودا للغاية، كما في قصيدة: **(ضوء القمر على القبور)** لإبراهيم شكري وقصيدة: **(ضوء القمر في المقابر)** **لأبي همام عبد اللطيف عبد الحليم**[١٧]، وكذلك قصيدة **(الهجرة إلى الداخل)** لأمل دنقل، وعنوان المقطع العاشر **(هجرة إلى الداخل)** من القصيدة المطولة: **(كتاب السجن والمواريث)** لمحمد عفيفي مطر[١٨].

ووجود العناوين الموّحدة أو المتقاربة عند شاعرين متقاربين زمنيا يجعل مسألة النص الغائب أمرا متميعا بعض الشيء، فانتحال عنوان عمل غير شعري؛ أو عمل شعري تراثي أو أجنبي يكون إعلانًا عن كونه خلفية ذات علاقة بالنص، أما وجود عناوين شعرية موحّدة لشاعرين متعاصرين، أو متقاربين جدًا في زمن حياتهما فإن تحديد النص الغائب فيها (من حيث قدرته على التأثير فنيا في النص الماثل) مسألة تخضع لأسبقية القراءة، حيث تُستثار التصورات القديمة من خلال قراءة العنوان الذي يُذكر القارئ بالنص الذي سبقت قراءته، وإذا كان الموضوع متقاربا فإن النص المقروء أولاً سيتداعى أثناء قراءة النص الذي يحمل نفس العنوان؛ وإن كان أسبق زمانا منه. وهذه مسألة تحتاج إلى تشبع القارئ بالنص الأول وتباعد ما بين القراءتين، لأن العمل الشعري قد يتلاشى من الذاكرة دون أن تتلاشى لذته الجمالية الدفينة، ولا يبقى من العمل سوى تلك "النشوة المبهمة التي لا نستطيع أن نحدد مأتاها، والتي نسميها **"اللحظة الجمالية"**.. وهي تترك في النفس ذكرى حية، حتى حين يشحب المثير الأصلي"[١٩]، وعند قراءة النص التالي الذي يحمل نفس العنوان فإن عنوانه يثير

تلك الذكرى الجمالية المطمورة؛ وربما تداخلت بعض صور وأفكار من النص المقروء أولاً في النص التالي دون شعور من القارئ أو وعي بها؛ لأن " بعض تفاصيل النصّ المقروء توقظ فينا صورًا باطنيةً دفينةً، وهي ما يسمّى (بشاشة الذكرى)"[١٣].

وهذه المسألة تتعلق – دونما شك – بذوق القارئ، ومدى انفعاله مع العمل السابق، وماهية الصور التي تأثر بها أكثر من سواها فحُفرت في وجدانه، وغدت عرضةً للاستثارة وبشاشة الذكرى.

**ثانيا: انتحال عبارات من النص الغائب عنوانا للعمل الشعري**

من مؤشرات التناص في العنوان الشعري اقتباس عبارة شهيرة من (النص الغائب) واتخاذها عنوانا، ومن هنا يختلف هذا الأمر عن انتحال عنوان النص الغائب كاملا؛ فالعنوان المُنتحل يستدعي النص الغائب بقضه وقضيضه في مُخيلة القارئ استجلابا لفكرة عامة يدور حولها، أو استلهاما لروحه الإيحائي الفني. أما انتقاء عبارة فهو اصطفاء لبعد دلالي محدود ضمن النص الغائب، وإن كان من غير المستبعد استحضار روحه الإيحائي العام إن اقتضت طبيعة التجربة الشعرية هذا الأمر، وسيكون الاستحضار – بطبيعة الحال – في إطار الجزء المُقتطع المتخذ عنوانا.

وأول ما يمكن الإشارة إليه في هذا الأمر متعلق بالتضمين الاقتباسي الذي يُضمِّن العملَ الأدبيَ كلاما لغير المُبدع؛ بأن " يُدخل الشاعرأوالكاتب فيما ينظم أو يكتب آية، أو حديثا أو حكمة، أو مثلا، أو بيتا من الشعر من كلام غيره بلفظه ومعناه، وذلك لتأييد ما يكتب أو لتوثيق صلته بما ينظم"[٢١]، ويكون العنوان هو عين العبارة المُضَمّنة، كما في قصيدة: (**خذ الكتاب بقوة**) للشاذلي خزنة دار، والعنوان من (**سورة مريم**) في قول الله ﷻ ﴿يَٰيَحۡيَىٰ خُذِ ٱلۡكِتَٰبَ بِقُوَّةٖۖ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحُكۡمَ صَبِيّٗا ١٢﴾ [٢٢]، أما القصيدة فهي مدح لرجل كانت بين أجداده وأجداد الشاعر مودة قديمة؛ امتدت وما زال الشاعر حريصا على إبقائها، وهم قوم ذوو مكانة رصينة (كما يبدو من سياق القصيدة)، يقول الشاعر:

قــد ودّ جـــدك جـــدِّي فاســلُك سبـــيل المــروّه
ولنحفـــظِ العهـــدَ كـــيما نرعـــى حقـــوق الأبـــوّه
(.....)
هـــذا وزيـــرٌ و هـــذا قَـــاضٍ نميـــتَ نمـــوّهْ
أكـــرم بعاشـــور بيتًـــا قـــد أمْـــطرَ اللهُ جـــوَّهْ
مـــاذا يقـــوله مثلـــي في مثـــل بـــيت النـــبوّهْ
لكـــن أقـــول اقتبـــاسا خـــذ الكتـــاب بقـــوّه[٢٣]

لا يملك المادح (**والممدوح من بيت فاضل، ذووه ما بين وزير وقاض**) من الكلمات ما يظهر هذه المكانة السامية، ومن ثمّ لا يجد أمامه إلا اقتباس الكلام المقدس الذي لا يعلوه كلام فيقول لممدوحه: (**خذ الكتاب بقوة**)، وهو بذلك يوائم بين مكانة هذا الممدوح بين عشيرته ومكانة يحيىٰ بن زكريا في دوحة النبوة الطاهرة، بل إنه يجعل مكانة بيت الممدوح نفسها (**في مثل بيت النبوّة**) ولذا فهو عندما يقول له: (**خذ الكتاب بقوة**) فإنه من ناحية يوصيه بأن يسلك فيما سلك فيه آباؤه من مجد وشرف (**شأن يحيى بن زكريا الذي يمضي على درب آبائه النبيين، ويأخذ بما في التوراة بقوة**)، ومن ناحية أخرىٰ يكون الكتاب رمزا لعهد الإخاء والمودة المتوارث ما بين قومي الممدوح والشاعر، ولذا فهو يرجو منه التمسك بهذا العهد حين يأخذ الكتاب بقوة. وفي هذا كله كان العنوان تدعيمًا للتضمين، وبسطا تعميميا لتأويله ومعانيه المُضمرة علىٰ القصيدة كاملة.

وقد لا يكون العنوان المُقتطع من النص الغائب تضمينا، لكنه عنوان له مغزىٰ دلالي تتجاوب معه القصيدة، بل وتتجانس في بعض أجزائها مع دلالته، كما في قصيدة: (**إني لأجد ريح يوسف**) للشاعر الموريتاني **محمد عبد الله ولد عمر**، والعنوان جزء من: (**سورة يوسف**) ورد في سياق الآيتين الكريمتين في قول الله ﷻ ﴿ **وَلَمَّا فَصَلَتِ ٱلۡعِيرُ قَالَ أَبُوهُمۡ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَۖ لَوۡلَآ أَن تُفَنِّدُونِ ٩٤ قَالُواْ تَٱللَّهِ إِنَّكَ**

﴿لَفِي ضَلَٰلِكَ ٱلْقَدِيمِ ﴿٩٥﴾﴾[٢٤]، والآية الأولى على لسان يعقوب عليه السلام يُبدي إحساسه بريح يوسف عليه السلام قبيل وصول العير القادمة من مصر، وكانت تحمل معها قميص يوسف عليه السلام الذي طلب من إخوته أن يلقوه على وجه أبيه كي يرتد بصيرا، والأب يعقوب عليه السلام إذ يبدي لبنيه هذا الشعور يتخوف أن يفندوه (يسفهوه ويتهموه بضعف عقله)، أما الآية الثانية فهي رد من بعض بني يعقوب عليه السلام بأن ما يقوله محض تصورات تخيّل إليه من جرّاء حزنه القديم على يوسف وشوقه إلى رؤياه. ولا يَرد في القصيدة شيء من هذه القصة القرآنية على الإطلاق، لكنها تتوازى مع الفكرة العامة التي تدور حولها الأبيات، فالشاعر في قصيدته يتحدث عن وحدة المغرب العربي المرتقبة، بله الوحدة الكبرى للعالم العربي من المحيط إلى الخليج، والشاعر يستشعر تلك الوحدة الكبرى ويراها رأي العين وإن فندّه قومه وسفهوا من أمانيّه. يقول الشاعر:

**بشائــرُ الوحــدةِ الكـبرى تطمئننـا**

**أنّـــا بخيـــــر، وأن الله يرْعَـــــانا**

**و أن نخـوةَ بَكـرٍ لـن تـزولَ سُـدى**

**وأن شمعـــــون لـــن يغتـــال مروانـــا**

**إني لأســـمعُ لـــولا أن تفنـِّدنـــي**

**عمـرو بـن كلثـوم يتلـو الشـعر نشـوانا**

**(.....)**

**يُمنى العروبةِ قـد صحـّت أناملهـا**

**وعـــن قريـــبٍ بـــإذن الله يُســـرانا**[٢٥]

لقد تعافت يُمنى الوطن العربي حين كانت بادرة الوحدة في المغرب، ويجد الشاعر ريح الوحدة الكبرى (**فعن قريب بإذن الله يسرانا**)، ساعتها ستعود نخوة بكر،

ولن يكون لشمعون المُغتصب لفلسطين نفوذ على مروان وأرومته العربية؛ لقد تحول الحلم إلى واقع يسمع فيه الشاعر – يقينا – عمرو بن كلثوم شاديا بأشعار النخوة والكرامة والإباء والثورة على الضيم (وكل هذه المعاني في معلقة عمرو بن كلثوم).

ولكن شاعرنا يخشى أن نُفنده مُسفهين متهمين إيّاه بالحمق والجنون (كما يُتهم كل من يخال هذه الوحدة ممكنة). وكما عوفي يعقوب عليه السلام وجاءه البشير بقميص يوسف فتحققت بشارته التي ارتآها بنوه أوهاما ستكون بشارة الشاعر، وتكون الوحدة الكبرى، وإن فندوه وسفهوه.

وما كان لتلك المعاني أن تتضافر مع بناء القصيدة وتحمل إليها هذا الجانب الدلالي والوجداني لولا التناص الذي يقيمه العنوان مع سورة يوسف.

وقد يكون عنوان الديوان المُقتبس من نص غائب عنوانا محايدًا (تجاه الموضوع الشعري) مجلوبا للإيحاء. لقد وجد بعض الرومانسيين في الطبيعة مَعينا ثرّا للعناوين الموحية دونما تقيد بأن يكون للعنوان مردود دلالي في الديوان[٢٦]، وعلى جانب آخر وجد بعض الشعراء في الآيات القرآنية وفرة إيحائية أكثر تعلقا بالوجدان؛ وأكثر وإطلاقا للفيض الروحيّ؛ فظهرت عناوين بعض الدواوين مأخوذة من آيات كريمة، وهذه ظاهرة أسلوبية بارزة في إبداع الشاعر السعودي **أسامة عبد الرحمن**، ويغلب أن يكون الاقتباس حرفيا مثل دواوين **(استوت على الجودي) (وغيض الماء) (بحر لجي) (فأصبحت كالصريم) (موج من فوقه موج) (هل من محيص) (لا عاصم) (عينان نضّاختان) (الحب ذو العصف) (الأمر إليك) (يا أيها الملأ) (أوتيت من كل شيء)**[٢٧]، والحق أن هذا الأسلوب العنواني الفريد يمثل ما يساوي [ ٦٤ ٪ تقريبا ] من إنتاج الشاعر[٢٨]، وهو بهذا الكم المتميز يصبح سمة أسلوبية لافتة جدا، وهذه العناوين على كثرتها ليس لها أي ارتباط دلالي قوي بالنصوص الشعرية المقدمة – على الأقل – فيما هو بين يديّ من دواوينه[٢٩]، كما أنها ليست عنوانا لأي قصيدة فيها، فاختيار هذه

الأجزاء من الآيات القرآنية لتكون عناوين كليّة للدواوين هو – في تصوري – تعويل على الجانب الروحيّ الموحي، وأحسب هذه العناوين تلح على ذهن الشاعر، أو تتراءى له أثناء الإبداع ؛ فيختزنها إلى حين اكتمال الديوان، فهو – على سبيل المثال – يصف المرحلة الإبداعية التي صاحبت اختياره لأحد هذه العناوين وهو: (**وغيض الماء**) في تقديمه للديوان قائلا: " غلب هذا العنوان على أمره... ولما دعاني أن أنصفه أفسحت له المكان اللائق في هذا الديوان "[٣٠].

لقد اختار الشاعر عناوين قرآنية يستشعر في نفسه ميلا لها، ويجد فيها أصداء وجدانية تغالبه وتفرض نفسها على إبداعه، وليس من حق هذه الدراسة أن تصادر عليه ما يستشعره ويرى فيه مصدر إيحاء، وقد يتجاوب القارئ مع هذا الإيحاء، وربما أفلح في تلمُّس بعض الدلالات المتجانسة معه عبر قصائد الديوان المتعددة؛ لكن هذا الأمر حين يخرج من نطاق الديوان الواحد أو الديوانين متجاوزا نصف إبداع الشاعر يَشحب ويتضاءل مع تكرار الأبنية الموحدة رغم اختلاف التجربة الشعرية؛ فجمالية الأسلوب وفاعليته إنما تتحقق من خلال التنوع والمُفاجأة التي تخلب القارئ بالجدِّة ما بين حين وآخر، فتخرج عن النمطية والرتابة، أما تكرار النمط البنائي بشكل واحد وبنفس الكيفية التعبيرية فهو ما يؤدي إلى تشبّع العمل الشعري واستفاضته وعدم قدرته على تقديم الجديد؛ لأن "التشبع و المفاجأة نقيضان، فقدرة أي سمة على إحداث المفاجأة تتناقص مع اطراد ورودها، وتواتر الخاصية يضعف من قيمتها التأثيرية"[٣١].

وقد يكون عنوان الديوان المُقتطع من النص الغائب شطرا من أبيات شعر مشهورة كديوان:(**تغيرت البلاد ومن عليها**) للشاعر المصري **فتحي فرغلي**، وهذه الشطرة التي يحملها عنوان الديوان هي مطلع قطعة شعرية، نسبت إلى آدم عليه السلام وقيل إنه قالها عندما قتل قابيل آخاه هابيل؛ يقول فيها:

تغــيرتِ الــبلادُ و مــنْ عليهــا
فوجــهُ الأرضِ مغــبرٌ قبيــحُ
تغــيرَ كــلَّ ذي ريــحٍ و طعــمٍ
وقــلّ بشاشــةَ الوجــهُ الصــبيحُ
أرى طــولَ الحيــاةِ عــليّ غــمّا
فهلْ أنــا مِــنْ حيــاتي مســتريحُ(٣٢)

إن هذه الأبيات منحولة– قطعا – لآدم، لكنها تبقى أثرا أدبيًا موروثا، وتبقى قصتها محفورة في الوجدان بتداعياتها؛ وإن علمنا أنها منحولة مجهولة القائل، لأننا – معشر المتلقين المحدثين – نعتبر هذه النسبة إلى آدم من قبيل الخيال الفني. أما ديوان الشاعر فتحي فرغلي فهو لا يحمل بين قصائده قصيدة لها هذا العنوان الذي يحمله الديوان كما أن قصة آدم وأحزانه – أيضا – لا تُطرح في أي من القصائد.

بيد أن الديوان (وهذه تجربة طريفة ومبتكرة) له بنية موحدة تحاكي الدواوين التراثية، فالشاعر يجعل من نفسه راويًا يُمْلَى عليه الديوان، ويفترض (فنيا) أنه مجرد ناقل عن شاعر آخر، وعلى رأس كل قصيدة مُقدّمَة تمهيدية (كتلك التي في الدواوين القديمة) يُقال فيها ما هو على شاكلة: [ **قلنا له ما بال كذا...، فقال هذه القصيدة من قافية الهمزة المكسورة (أو غيرها)** ].وفي مفتتح الديوان مقطع شعري عنوانه:(**مدخل**) يُعرفنا بالشاعر المُتَخيّل وظروف نقل الديوان عنه:

"**... وكان يبوح، ولكنه الآن ضنّ، فقد كان حين يبوح يصرِّح تصريحَ من أذهلتهُ المصائبُ عن خوف ما في العواقب ، قال – وكنت أدوِّن عنه – الزمانُ اختلفْ، فقلنا له لم تضفْ: الزمانُ كما كانَ من أزلٍ وإلى أبدٍ عندما يبتدي يختلف ! فقال: أحذركم قبل فوتِ الرجاء ، فإني ترفرف روحي. فقلنا يخادعنا فيقول كذلك ثم يروح يداري الزمان، ولكننا لم نشأ أن نواجهه، ذاك أنّا رأيناهُ كان يسافر بين القوافي**

**من اللام والراء والفاء والنون يجعل في كل حرف مقاما وحالا ووقتا، ومن عجب كان يعلم – علم اليقين – بأن زمان القوافي مضى وانقضى قبل بدء السفر.."**[٣٣]

يستدعي هذا المفتتح الشعري من خلال ربطه بعنوان الديوان شخصية آدم عليه السلام؛ فالمفتتح الشعري يثير إلى الأذهان حادثة قتل فيها قطيعة رحم (كتلك التي كانت بين ابني آدم)، فقد قيلت عبارة **(يُصرِّح تصريحَ من أذهلته المصائب عن خوف ما في العواقب)** تعليقا على رثاء البحتري للمتوكل الذي قتله ولده المنتصر وكان البحتري قد شهد مصرعه[٣٤]، وقد جعلها الشاعر وصفا لشيخه الذي يروي عنه الديوان (فنيا)، وكأنه يلقي بظلالٍ من كآبة آدم الثاكل عليه السلام على هذا الشيخ الشاعر، بله إجراء كلمات على لسان هذا الشاعر المروي عنه تتجانس مع أبيات آدم عليه السلام كقوله **(الزمان اختلف)**. ثم يمضي المدخل الشعري في التوطئة للتجربة الفنية الممتدة، حين يصف هذا الشيخ الشاعر بأنه يرتحل بين القوافي في ضجر، كما يُعرِّف القارئ بكون الشاعر (الحقيقي) مُدونًا عنه، وذلك كله مما يضع القارئ في إطار التجربة الفنية المتخيلة.

وعندما يمضي القارئ في مطالعة الديوان يجد شخصية آدم عليه السلام قد تراجعت تماما، يجد أصوات شعراء عديدين تخالط صوت الشاعر كامرئ القيس، وكعب بن زهير، والنابغة الذبياني، والمتنبي، وأبي العلاء المعريّ وهذا الأخير أظهرهم صوتا، ليس ذلك لمجرد كونه مترائيا في قصيدة طويلة عنوانها: **(عللاني ببيض الأماني)**[٣٥]، وإنما لاتساق شخصيته مع شخصية ذلك الشاعر المروي عنه، فهو (كما تقول مقدمات القصائد) يميل إلى الاحتجاب عن الناس في موضع خاص به، وله تلاميذ ومريدون يملي عليهم ويكتبون عنه، ويسألونه ويجيبهم متضجرا برِمًا كارها أن يأخذ الناس عنه شعرا أو علما[٣٦].

أما عن موضوع القصائد فهي لا تعدو تأملات في الحياة، ورؤى حكيمة لها، وذلك كله في إطار من الحزن والكآبة واحتقار الزمان والضيق من الحياة (وهو ما يتوازى مع الأبيات المنسوبة لآدم عليه السلام)، بل وأحيانا يكون تعقيبا على حدث واقعي من

الحياة، كما في قصيدة: (**عتاب العاشق**) التي يُقدّم لها بقول الراوي:"وقد كنا في مجلسنا سنة تسعين وتسعمائة وألف للميلاد عندما شاهدنا صور المصريين العائدين من العراق والكويت، قال كلٌ منا ما عنده، أما هو فأخذ يردد: (لماذا ؟.. لماذا ؟) ثم غاب خلف ستر كانوا قد صنعوه له، وبعد ساعة خرج لينشدنا من الذال المفتوحة مع الألف " :

**لماذا يفرون للنار من جنةٍ**
**عرضها بر مصرَ،**
**لماذا ؟!**
**وهل هو من مضحكاتكِ**
**أم مبكياتك**
**أنك أمّ الدنَا**
**وبنوكَ بلا أمة**
**خرجوا تحت عينيك؛ فانتشروا في الشتات**
**هنا وهنالك**
**لا يعرف الناس أُمًّا لهم**
**ثم شاهدتُهمْ عائدينَ**
**وقد أخذ الخوف أحداقهمْ**
**أين كنتِ – إذن – حين أخرجْتِهم؟**(٣٧)

إن الشاعر المروي عنه (متوحدا بصوت المتنبي) يرى مُضحكات مصر (ولكنه ضحك كالبكا) حين تخلت عن أهلها وأجاعتهم، وألجأتهم إلى غيرها، ها هم يعودون وقد أخذ الخوف أحداقهم. وهي صورة يصح أن يمتد إليها إيحاء النص الغائب الذي يستحضره العنوان، فلولا أن (**تغيرت البلاد ومن عليها**) لما اضطر بنو مصر إلى هجرها؛ إذ صار وجهها مغبرا قبيحا، كما أن البلدين العربيين المقتتلين هما صورة أيضا

من اقتتال ولدي آدم عليه السلام، وهذا كله مما لا يحبب إلى الشاعر الشيخ المرويّ عنه الحياة ويجعل طولها همّا وغما. وهذا الجو الكئيب يطل على القارئ من كل القصائد في تواؤم تام مع النص الغائب الذي وجهنا إليه عنوان الديوان.

**ثالثا: ادّعاء عنوان العمل الشعري انتماء عمله إلى النص الغائب**

عندما يستعير الشاعر عنوان عمل آخر أو عبارة منه ليكون عنوانا لعمله الشعري فهو يُعلن علاقة تناص مع هذا العمل؛ لكنه قد يبالغ في إعلان هذا التناص مدعيا أن عمله الشعري ما هو إلا جزء من أجزاء النص الغائب.

ولهذا الادعاء عدّة أوجه وتقنيات أظهرها استخدام حرف الجر (من) المُعلن عن التبعيض، ومن ثمّ تبعية العمل الشعري للنص الغائب، كما في عناوين: (**من نشيد الإنشاد**) لأحمد عبد المعطي حجازي، (**شيء من ألف ليلة**) للبياتي، (**من روميات أبي فراس الحمداني**) لمحمود درويش،[٣٨]، وغنيّ عن البيان أن ادعاء الانتماء للنص الغائب لا يعني الذوبان المطلق فيه، أو التقليد المجرد عن الرؤية الفنية المستقلة الرامية إلى مغزى فني يخالف مصدر التناص وإن استلهم روحه وإيحاءه العام.

ويمكن التدليل على هذا الأمر من قصيدة حجازي الموجزة (**من نشيد الإنشاد**)، ونشيد الإنشاد هو السفر الثاني والعشرون من العهد القديم، ويشمل مجوعة أناشيد وأغان تتعلق بالفتاة: (شولِّت) التي تحب راعيا فقيرا وتخلص له، وتفضله على الملك سليمان الذي حاول إغراءها بماله وملكه، لكنها تقاوم هذه الإغراءات، وتتحقق – إرادتها أخيرا للتزوج ممن أحبت، وثمة تفسيران لهذا السفر، أحدهما حرفي يرى في هذا السفر دروسا تتعلق بالأمانة في الحب والإخلاص، وكون الحب منحة ربانية لاتُشترى بالمال، والآخر رمزي مجازي يراها رمزا لحب المؤمن لله، أو حب الله للكنيسة، كما يراها اليهود رمزا لحب الله لشعبه المختار[٣٩].

أما النص الشعري فيقول:

**خرجت أطلب في الليل من أحبته نفسي**
**وضعت وشمي على جبهتي، وضمخت رأسي**
**قابلني العسس الساري في هواء المدينهْ.**
**فشق صدري وأبقى قلبي لديه رهينهْ.**
**بالله يا من ستلقى**
**في ذات يوم حبيبي**
**أخبره أني انتظرتُ**
**إلى الصباح.. ومتّ**(٤٠)

تُعلن قصيدة حجازي انتماءها لنشيد الإنشاد من خلال العنوان أولا، ثم من خلال استخدام اللازمة التي تكررها شولّت على امتداد نشيد الإنشاد **"أطلب من تحبه نفسي "** كما أن القصيدة تُعلن اصطدامها بالعسس، وهو ما تقوله شولّت في هذا السفر: **" وَجَدَنِي الحَرَسُ الطائِفُ في المدينةِ. ضَرَبُونِي. جَرَحُونِي"**(٤١). بيد أن شق صدرها والاستيلاء على قلبها رهينة لديهم، ثم موتها محور تنفرد به القصيدة دون النص الغائب، وهذه نقطة تؤخذ في الاعتبار عند التأويل، لأن القصيدة تُوهمنا بأنها جزء من النص الغائب، وتبدأ منه فعلا، ثم تباغتنا بالانحراف عنه.

إن القصيدة لا تجعل قصة الحب تكتمل بمعناها الحقيقي أو الرمزي، فإذا كان المعنى الواقعي لنشيد الإنشاد يتمثل في إخلاص المُحبِّ وكون الحبِّ منحة ربانية، فهذه المنحة تستأصل، وإذا كان النشيد في معناه الرمزي متعلقا بالمحبة الإلهية فإن الشاعر يستخدم بعدا دينيا – أيضا – بدلالة مقلوبة؛ فحادثة شق الصدر (في تراثنا الإسلامي) تتعلق بإضفاء الحكمة والنقاء على قلب النبيّ محمد ﷺ، أما شق الصدر فهو في القصيدة استئصال للحبّ والإخلاص والمعاني النبيلة، ولو جاز استحضار فكرة تشبيه الشعراء أنفسهم بالأنبياء، واعتبارهم القصيد من قبيل الوحي والإلهام؛

لكان من الوارد اعتبار هذه القصيدة من قبيل الموت الرمزي للشاعر الذي لم يستطع الإخلاص والتواصل مع حبيبه الشعر؛ لأن العسس الدوّار في هواء المدينة انتزع القلب وصادره.

ولو أُخذ في الاعتبار عنوان الديوان (**مرثية للعمر الجميل**) [ وهو عنوان قصيدة من قصائده كُتبت في ذكرى رحيل الزعيم عبد الناصر، تجعل من هذا الرحيل رحيلا لعمر جميل][٤٢]، لجاز الزج بصورة ناصر في هذا التأويل، واعتباره الحبيب الذي انتزِع من الصدر قسرا فتبددت الكلمات، ونضب النبع، ومات الشاعر.

وليكن التأويل ما يكون، فعلى كل حال لا يستطيع القارئ أن يتجاهل الجدلية البنائية القائمة على استظهار نص (**نشيد الإنشاد**) الغائب، ثم انحراف (النص الماثل) عنه، وهي جدلية تثبت أن بنية النص الشعري " تحيل إلى عالم خاص من صنع الشاعر، وتغدو إبداعاته من ممتلكاته الخاصة التي لا ينازعه في ملكيتها أحد "[٤٣] وإن أحالت إلى غيره من النصوص واستظهرتها.

ومن أوجه ادّعاء العنوان كون عمله الشعري منتميا إلى النص الغائب استخدام وحدة بنائية من وحدات النص الغائب لتكون عنوانا للعمل الشعري، وهذا الأمر يكون في التناص الديني وفي غيره، ومن التناص الديني مع القرآن الكريم ما يجعل من القصيدة: (**سورة**)، والسورة قطعة من القرآن مميزة عن غيرها، وتعني الرفعة والخير[٤٤]، ومن القصائد التي تحمل مثل هذه العناوين: (**ما تيسر من سورة السلاسل**) لسميح القاسم، و(**سورة الفقير**) لمحمد الفيتوري[٤٥].

ومن أسفار الكتاب المقدّس سفر المزامير، وكل وحدة من وحداته تسمى (**مزمور**)، والمزمور نشيد ديني يمجد الله ويشكره، وبعضها يطلب الرحمة أو التوبة، وتتسم بكونها ترسم صورة إنسان مجاهد ضد العقبات التي تعترض وصوله إلى طريق الله[٤٦]، ومن القصائد التي تحمل مثل هذا العنوان قصيدة: (**مزمور**) لأدونيس، و (**مزامير**) لمحمود درويش[٤٧]، ولا ينبغي أن يُفهم من هذه العناوين أن الشاعر

يتقمص دور الألوهية، أو يبدع نصا مقدّسا يتوازى مع القرآن الكريم أو الكتاب المقدّس، فإذا أعلنت القصيدة انتماءها إلى "الجوانب المقدسة فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النصّ الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءًا أساسيًا في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك داخل ثنائية (الحضور والغياب) على صعيد واحد"[٤٨]، فالحضور قائم من استعارة المضمون الإيحائي لما تعنيه كلمة سورة من سمو ورفعة، ومزمور من جهاد للوصول إلى طريق الله، وهو ما يجوز للقارئ إسقاطه على العمل الشعري مهما اختلفت الموضوعات المطروحة.

وقد يكون إعلان الانتماء إلى نص أدبي معين، بأن يغير العنوان من جنس القصيدة الشعرية لتكون وحدة من وحدات هذا العمل الأدبي، فتكون القصيدة **(حكاية)** لتقتحم عالم ألف ليلة وليلة، كما في عنوان: **(حكاية من ألف ليلة)** للشاعرة المصرية وفاء وجدي؛ التي تستلهم جو الحكايات الخرافية من كتاب: **(ألف ليلة وليلة)** لإسقاطها على أحداث سياسية مواكبة ؛ فمصر في هذه القصيدة:

**.. مملوكةٌ صبيه.**
**ممشوقةٌ فتيه.**
**لكنها غبيهْ..**
**تهافتَ اللصوصُ حولها**
**كلٌ يُبيعُها لها..**
**وعندَ مفرق الطريقْ**
**كانت صبيةً فتيهْ.**
**تستقبلُ الطعانْ**
**وحولها اللصوصُ يرتعونَ في أمانْ**[٤٩]

وليس الأمر مقصورًا على استلهام جو ألف ليلة وليلة فقط، وإنما هي تتخذ من **(النص القصصي الخرافي الغائب)** ذريعة لتبرير ما لا يقبله المنطق العقلي من مجريات الأمور في الوطن، فما تقصه الشاعرة هو **(حكاية من ألف ليلة)** كما يقول العنوان، وكما تقول هي في نهاية القصيدة.

ويعلن العنوان الشعري – في أحيان أخرى – انتماء عمله إلى (النص الغائب) من خلال استدراكه على مؤلفه، فيكون العمل الشعري تكملة وتعقيبا عليه، وهو بهذا الأمر يسير وفقا للروح العام لمصدر التناص الغائب وطبيعته البنائية، لكنه يقول بالضرورة شيئا جديدا يستدرك من خلاله ما فوّته (النص الغائب)، وهذا الجديد هو محور التجربة الشعرية ومغزاها، ومن هذا القبيل قصيدة: **(السندباد في رحلته الثامنة)** التي تزيد على رحلات السندباد السبع رحلة جديدة يقحمها الشاعر ضمن عالم ألف ليلة وليلة، وإن كانت رحلة في الذات يعود الشاعر منها حاملا قصيدته بعد أن ألقى في البحر أكداس الماضي العتيق[٥٠]، ومن هذا القبيل أيضا قصيدة: **(الليلة الثانية بعد الألف)** لأحمد سويلم، التي يتخوف فيها شهريار من إغواء الحكايات والانقياد لسطوتها فيرى أن الليلة الثانية بعد الألف ستكون ليلة إعدامه[٥١]. وثمة قصيدة عنوانها: **(من بعض ما أهمله أبو الفرج في كتاب الأغاني)** للبياتي، التي تقدم رؤية جديدة للشخصيات التي سبق للأصفهاني عرض سيرتها، فهي تعده متغافلا عن بعض الجوانب التي تقوم القصيدة بإعادة صوغها، ومن ثم يكون هذا الصوغ الجديد انحرافا عمّا قاله أبو الفرج في كتابه، ولذا يجد القارئ أن القصيدة تستنهض من **كتاب الأغاني**: جواري الرشيد، وبشار بن برد، و أبا نواس، وحبيبته جنان ومجنون ليلى.. إلخ، لكنهم يتحدثون أو يتحدث عنهم هو من زاوية جديدة أقرب إلى عصرنا، وذلك ما يوحي بتغلغل قضايانا وامتدادها في أعماق تراثنا وتاريخنا، ولذا نرى هذه الشخوص وهي تقدم شعورًا كالحب – مثلا – على أنه شعور زائف مُدّعى؛ فإذا كان

أبو الفرج قد جعل مجنون ليلى شهيدا للغرام فالقصيدة تكشف الحقيقة حين تُعيد كتابةَ ما أهمله أبو الفرج:

**مجنون ليلى لم يمت بالحب**
**مات بغيرهِ**
**فالموت أبخل ما يكونْ**
**مرّت عصور: ها هم العشاقُ**
**في أكفانهم يتنهدونْ**
**وأنا أقلب في جنونْ**
**أوراقهمْ**
**فلعلهمْ يتذكرونْ**[٥٢]

من لم يمت بسيف الحب مات بغيره، وقد ادّعى أبو الفرج أن مجنون ليلى مات بسيف الحب، لكن قصيدتنا تقول إن ثمة سببًا آخر، إن الموت بخيل لا يعطي العاشق فرصة الراحة من العذاب وليس ابن المُلوّح بالمدعي الوحيد، فها هم العاشقون على مرّ العصور يتنهدون في أكفانهم بينما يفتش شاعرنا في أوراقهم القديمة، ربما تذكروا أسباب موتهم.

وآخر هذه الصور – فيما بين يديّ – ما يكون من تضمين اسم مؤلف النص الغائب في العنوان، واعتبار القصيدة متعلقة به هو لا بالشاعر الذي أبدعها، فتكون القصيدة من قبيل (**المذكرات**) مثلا، كقصيدة: (**من مذكرات المتنبي في مصر**) لأمل دنقل، أو قصيدة: (**آخر مذكرات المعتمد بن عبّاد**) لمحمد بنّيِس، أو (**أحلام**) كقصيدة: (**أحلام عبد الله بن المقفع**) لمُعين بسيسو، أو اعترافات كما في قصيدة: (**اعترافات ديك الجن**) لأحمد سويلم وربما فُهم من عنوان القصيدة على أنها رسالة كما في قصيدة: (**من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف**) لعبد اللطيف عبد الحليم[٥٣].

ووجود هذه الشخوص في عناوين القصائد مؤشر قوي لتقاطعها مع أقوالهم أو أفعالهم أو ملامح حياتهم العامة، وكل ما يتعلق بهذه الشخوص هو (نص غائب) تستحضره القصيدة بقراءة العنوان، وقد يجد القارئ صورة فعلية من واقع تلك الشخوص، كما قد يجد تحويرا وتعديلا من الشاعر لمواءمة تجربته الشعرية، وإذا اتخذنا مثالا من حياة الشاعر والأمير الأندلسي **المعتمد بن عباد** (ت ٤٨٨ هـ )، وهو واحد من ملوك الطوائف الذين كان لهم دور خطير في سقوط بعض من مدن الأندلس، فهو ممن خطبوا ود ملوك النصارى، واستعدوهم على إخوانهم من ملوك المسلمين، ثم ندم على ذلك لمّا رأى استفحال الخطر، واستعان بالمرابطين الذين استخلصوا الأندلس لأنفسهم، ثم تغيروا عليه، فاعتقلوه في قلعة " **أغمات** " بمراكش، هو وزوجته " **اعتماد** " التي كانت بهجة الأندلس، وصاحبة صالونات الشعر، والتي يقال إنها كانت سبب غوايته، وقد عاش في منفاه حياة فقر وتشرّد، حتى إن بناته كن يعملن بالغزل للتقوّت، وبقي على حاله حتى لقي حتفه هناك[٥٤].

ولا شك أن شيئا من ملامح هذه الحياة سيكون مما تبديه بنية لقصيدة ينسبها الشاعر إليه، وإن كانت هذه النسبة على شكل مذكرات أو رسالة يرسلها، وهذه صورة الأسير الرازح في قيوده تظهر في قصيدة: (**آخر مذكرات المعتمد بن عبّاد**) لبنّيس:

**أسير يداي من ألم**
**حديد القيد ينزف منهما**
**عنقود حلم ضاع في العدم**[٥٥]

وها هي صورة ملوك الطوائف، وقد غدت أسماؤهم الفخمة التي تلقبوا بها " ألقاب مملكة في غير موضعها "، وصورة الحياة اللاهية التي تتصدرها " **اعتماد** " كما تبدو في قصيدة: (**من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف**) لعبد اللطيف عبد الحليم:

وكلنـــا " قـــادر" و "معتمـــد"

أســـــودنا لا يهـابهـــا الحمـــلُ

إلى " اعـــتماد " تكـــونُ قبلتنـــا

يثمـلُ فيهـا "الخفيـف" و "الرمـل"[٥٦]

وقد تتسلل صورة عصرية تربط بين المعتمد والشاعر صاحب القصيدة كهذه الصورة التي يمكن تأويلها لتعبر عن غربة الشاعر نفسه :

مضى عام عليّ هنا، وإشبيليا مع الريحِ

تنوح عليّ ترتَقبُ

رجوع الشمس في غرف المطار...[٥٧]

وفي قصيدة (أبو همام) يرصد الشاعر الجانب السلبي في شخصية المعتمد، وهو ما يدفع إلى تحوير الجانب الإيجابي، فالتاريخ يقول إن المعتمد آثر آخر الأمر (وقد أدرك فدح ما تردى فيه) الاستنجاد بالمسلمين البربر – على همجيتهم – ولامه ولده على هذا الأمر؛ إذ يقوض ملكه بيده فقال قولته الشهيرة: " حرز الجمال والله عندي خير من حرز الخنازير "[٥٨]، وهو ما يعني تفضيله الخضوع للمسلم البدوي على الحياة في كنف أرباب الخنازير من غير المسلمين، وهذه المقولة تنعكس تماما لتخدم الرؤية السلبية التي تقدمها له قصيدة (أبو همام):

جرْحـيَ دامٍ، ومـا بنـا أمـــل

والروم من حولنـا هـم الأمـلُ

نرعـى خنـازيرَهمْ، ولـيسَ لنـا

من رعيهـا ناقـة، ولا جمـلُ[٥٩]

إن إعلان عنوان القصيدة لانتمائها إلى نص غائب يدفع إلى استحضار هذا النص وإدماجه في سواء التزم الشاعر به أم انحرف عنه، لأن القصيدة – على كل حال –

تعلن أنها جزءٌ منه، وعلى القارئ قبول انحراف الشاعر عن النص الغائب، لأن ذلك مما يجلو أبعاد التجربة الفنية الجديدة؛ بيد أن هذا الانحراف لا ينبغي له أن يتجاوز القدر المعقول حتى يمكن للقارئ أن يتواصل مع القصيدة، ويكون عنوانها محفزا جيدا للدخول إلى عالمها(٦٠).

**رابعًا: إعلان عنوان العمل الشعري لتفاعل عمله مع النص الغائب**

كل تناص بين العمل الشعري ونص آخر هو نوع من التفاعل، يتراوح ما بين الاستيحاء، والنقل، والمحاكاة، والمخالفة... إلخ، وعندما يُعلن العنوان عن التناص ( فيما سبقت الإشارة إليه من أنماط) فإنه لا يُعلن عن الكيفية التي سوف يتفاعل بها النص الماثل مع النص الغائب. إن القارئ يعلم من العنوان أن ثمة علاقة مُرجأة تجمع بين النصين، ويحاول أثناء القراءة الكشف عن هذه العلاقة؛ بيد أن هناك نوعًا من العناوين يكشف – بشكل مبدئي – عن نوع التفاعل الذي يقيمه العمل الشعري مع النص الغائب.

وأظهر ما في هذه العناوين ما يعلن فيه عن البنية الشعرية القائمة على التشطير والتخميس وغيرها، إذ يكون عنوان القصيدة (تشطير لقصيدة كذا)، أو (تخميس لقصيدة كذا). والحق أن مصدر التناص – هنا – لن يكون نصا غائبا، لأنه حاضر بلفظه ومعناه، والقصيدة الجديدة تنويع عليه، أو تصريف للمعنى في منحى جديد.

وقريب من هذه العناوين ما يعلن عن المعارضة الشعرية، وهي تقتضي وجود نص آخر يستلهمه الشاعر، فيبدع قصيدته الجديدة على نفس وزنه وقافيته، ويكون النص غائبا – بطبيعة الحال – وإن أعلن الشاعر عن معارضته في العنوان.

ومن الوارد جدا أن تختلف الموضوعات المعالجة وإن اتفق الوزن والقافية، فالنص الغائب المُعارض يكون – إذ ذاك – خلفية للنص الماثل بموسيقاه. ويكون حضور النص الغائب أقوى إذا كان الوزن نادرا ومميزا، وكان الموضوع المعالج

متقاربا، كقصيدة (**معارضة شوقي**) للشاذلي خزنة دار، التي لم يعلن عنوانها أي قصيدة تلك التي يعارضها، بيد أن قراءة البيت الأول فيها:

**راحـــةُ النهـــى الطـــربُ  هاتهـــا فـــلا عتَـــب**[٦١]

تستدعي قصيدة شوقي: (**أثر البال في البال**) التي مطلعها:

**حـــفَّ كأسَهـــا الحبـــبُ  فهـــي فضـــةٌ ذهـــبُ**[٦٢]

ذلك لأن الوزن المقتضب نادر الاستخدام في الشعر العربي؛ فضلا عن ندرته عند شوقي؛ إذ لا تستخدم هذا الوزن في شعر شوقي إلا قصيدتان منهما هذه القصيدة المُعَارَضَة[٦٣]. وتقع في قصيدة خزنة دار (رغم كونها تتجاوز ثلث قصيدة شوقي حجما ببضعة أبيات) تسعة عشر قافية من قوافي قصيدة شوقي؛ وهو ما يجعل نص شوقي الغائب آكد حضورا (بروحه وموسيقاه) في نص خزنة دار الماثل.

وقد تكون المعارضة في الوزن والقافية والموضوع، ويترسم الشاعر خطا النص الغائب تماما فيعبر عن ذلك في عنوانه، كما في قصيدة: (**نهج البردة**) لشوقي[٦٤]، التي يعبر عنوانها عن انتهاج نصه (**الماثل**) أسلوب نص قصيدة البردة (**الغائب**) لا مجرد معارضته، وقد اشتملت بردة البوصيري المُعارضة على عشرة موضوعات تدور ما بين: غزل، وتحذير من الهوى،ومعجزات الرسول ﷺ، وحادثة الإسراء والمعراج.. إلخ، وقد "اشترك الشاعران في الموضوعات العشر جميعًا. ولم يخالف شوقي سابقه في موضوع ما، فقد كان يترسم خطاه ترسّما دقيقا"[٦٥]، ومن هنا يتضح مغزى العنوان (**نهج البردة**) لا معارضتها.

ومن أوجه إفصاح العنوان عن تفاعل عمله الشعري مع النص الغائب ما يكون مُصرّحا فيه بالتقليد بشكل مباشر، كقصيدة: (**تقليد نشيد الأناشيد**) للعقاد[٦٦] وهذا التقليد هو – في واقع الأمر– جزئي لا يتعدى بعض التشبيهات التي تقترب بشخصية المحبوبة المُتغزّل فيها من (**شولّت**) المحبوبة في نشيد الإنشاد، فهي حمرية، نقية

الأسنان، تفوح برائحة التفاح.. إلخ، ومحدودية هذه التشبيهات قد تحول دون ملاحظة القارئ هذه المُشابهة لولا ما كان من أمر العنوان، وهو ما يضفي على النص – أيضا – روحا من (**نص التوراة الغائب**) يُمكن للقارئ أن يتمثل محبوبة (**نص العقاد الماثل**) من خلالها.

وقد يكون الإفصاح عن التقليد بشكل غير مباشر، كقصيدة (**غزل أموي**) لسعدي يوسف، وهذا العنوان يجعلنا – نحن القارئين – نفهم أن القصيدة ضرب من المحاكاة. وانتماء الشاعر لمدرسة الحداثة في عصرنا الحاضر مع كون قصيدته غزلا أمويا – كما يقول العنوان – هو ما يُخوِّل لبنيتها الشعرية الجمع بين مستويين متفاوتين من الإحكام اللغوي على هذا النحو:

**وإني لأستحي إذا رنّ هاتفٌ**
**فيوشكُ قلبي أن يقولَ: كفانا !**
**كأني مع الركبِ اليمانينَ مُصعدٌ**
**وإنْ كانَ أدنى من يديَّ هوانَا**[٦٧]

وتمثل هذه القصيدة انحرافا أسلوبيًا كبيرًا عن الخط الإبداعي العام الذي يعرف به الشاعر ، وهو ما يجعلنا نفهم أن الشاعر يتخذ من الغزل الأموي على إطلاقه (وهو النص الغائب) رمزا خلفيا للحب العفيف الصادق المفقود في عصرنا.

على أن أكثر مظاهر تعبير العنوان عن التفاعل مع (النص الغائب) في الشعر الحداثي تظهر في: تحوير العبارة المُقْتَبَسَة، أو تحوير عنوان النص الغائب نفسه وإعادة الصوغ بشكل يكشف عن أبعاد التجربة الشعرية أو الأبعاد الدلالية للموضوع الجديد الذي يبرزه (النص الماثل) اعتمادا على (النص الغائب). فعنوان ديوان: (**لكم نيلكم ولي نيل**) – مثلا – لعبد المنعم عواد يوسف يستلهم الآية الكريمة: ﴿ **لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ** ﴿٦﴾ ﴾[٦٨]، وهو ما يوحي بالقطيعة بين إيمان الشاعر بالنيل و هؤلاء الآخرين الذين يرون فيه ما لا يراه، وهو ما تقوله القصيدة المعنونة بهذا العنوان، حيث يكون النيل

رمزا لمصر العريقة التي عرفها الشاعر صبيا كما عرفها التاريخ، إنها الآن مصر غريبة عن الشاعر، لا يريدها، وحسبه نيله المطمور في أعماق كيانه ووجدانه:

**وهذا النيل أعرفه،**
**ولا أدري بنيل آخر قزمٍ ،**
**تخفى في المقاصيرِ ،**
**التي استشرت كوردِ النيلِ ،**
**تأكل كل خير الأرضِ ،**
**هذا النيل أنكره وينكرني،**(٦٩)

إن هذا العنوان لم يُذكر بين أبيات القصيدة؛ لكنه يقدم الموقف الفني والوجداني الذي يُعبر عن اغتراب الشاعر، واختلافه القوي مع صورة الوطن التي أضحت غاية في القبح إنه (**كما يُفهم من تفاعله مع النص القرآني الغائب**) ليس مجرد اختلاف فكريّ عارض؛ أو وجداني يزول مع تقلبات النفس وما يطرأ عليها من أمزجة؛ إنه خلاف عَقديّ لا ينفك راسخا مُتمكنا لا يزول.

وعلى هذا النحو التفاعليّ مع النص الغائب أيضا قصيدة: (**لست من مازن**) للشاعر الأردنيّ **حيدر محمود**، وهي تتفاعل مع النص الشعري الوارد في صدر ديوان الحماسة لأبي تمام منسوبا إلى شاعر من (**بني العنبر**) يقول في مطلعه:

**لوْ كنتُ من مازنٍ لمْ تستبحْ إبلي**
**بنوْ اللقيطة منْ ذهل بن شيبانا**
**إذنْ لقامَ بنصري معشرٌ خشنٌ**
**عندَ الحفيظة إن ذو لوثة لانا**(٧٠)

وشاعرنا يستحضر موقف خذلان الأهل الذي كابده شاعر بني العنبر، الذي يشكو(طيبة قومه الزائدة، وتسامحهم المفرط بدون مبرر حتى غدا خنوعا)، مُفضِّلا عليهم بني مازن؛ لأن "فيهم عصبية شديدة قد عرفوا بها وحُمِدوا من أجلها"(٧١).

وحينما يعلن حيدر محمود في عنوان قصيدته أنه ليس من مازن فإنه (يستحضر النص الشعري الغائب) ويبدي من خلال هذا الاستحضار موقف الأسف الشديد، ويُسقط على قومه كل مثالب بني العنبر من ضعف تهاون. ويبدو هذا الأمر في مطلع قصيدته:

**جسدي..**
**واحدٌ..**
**والسكاكينُ مختلفه.**
**وأنا..**
**لست من مازن ..**
**فاستبيحوا الذيً تستبيحونهُ !**
**واذبحوني على مَهَل ،**
**وانثروني على الأرصفه !**
**لن يُطالبكمْ بدمي**
**أحدٌ..،**
**لن يُحاربكمْ..أحدٌ..**
**فالصعاليكُ بعدَ اكتشافِ الدمِ الأسودِ**
**استسلموا للقبائلِ ،**
**واستبدلوا الجمرَ، بالخمرِ**
**واختلفوا:**
**أيَّ قافية ،**
**يمتطونَ إلى صاحب الأمرِ**
**والخيل هاجعةٌ**
**أو.. مضاجعةٌ**
**والمروءاتُ مستنكفة**[٧٢]

الشعر من لدن ملة الصعاليك الأولى موقف رجولي بطولي، سيف مشهور في وجه كل متجبر، ودرع يحتمي تحته الضعفاء، بيد أن صعاليك الشعر من بني العنبر ( كما نفهم من خلال استحضار النص الغائب وإدماجه في القصيدة) وهم قوم شاعرنا وأمسَّهم به رحما قد خذلوه منذ تفجرت ينابيع (الدم الأسودِ) بترولا يخلب بريقه القاتم أعين هؤلاء الخانعين؛ فتنام خيول الشعر أو تسقط في مهاوي الرذيلة، وتستنكَفُ المروءات، وتصبح القوافي مطايا تُضرَب أكبادها سفرا إلى صاحب الأمر. وليس شاعرنا من تلك العُصبة التي قتل كبرياءها بريق الذهب الأسود، إنه يصطلي هذا الوهج الشعري، ويقارع به (**والسكاكين مختلفة**) خصوما لا عدّ لهم، فيستباح دمه – بله الإبل – وأنىّ له استصراخ قومه ؟!، فما من وليّ لدمٍ ، ولا من طالبِ لثأرٍ؛ فما هو من مازنٍ .

ومن هذا القبيل – أيضا – ديوان: (**بروتوكولات حكماء ريش**) لنجيب سرور، وهو عنوان قصيدة مطوّلة جعلها عنوانا للديوان. وهذا العنوان يعلن عن تفاعله مع نص غائب هو كتاب: (**برتوكولات حكماء صهيون**)، وهو مدوّنة لمؤتمرات صهيونية ذات طابع عدائي؛ نُشِرت للمرة الأولى سنة ١٩٠٥ م، ولاقت رواجا كبيرا فيما بين الحربين العالميتين؛ كما ترجمت إلى عشرات اللغات ومنها العربية. والفكرة الأساسية التي يدور حولها هذا الكتاب الصغير تتعلق بكون اليهود يقومون بمؤامرة عالمية إرهابية واسعة المدى تتضمن مبادئ ونزعات عرقية غير أخلاقية، وأول خطوات تنفيذ هذه المؤامرة تبدأ بسيطرتهم على وسائل الإعلام حتى لا يتسرب إلى الرأي العام إلا ما يحقق مصالحهم. وقد أثبتت الباحثون بالأدلة القاطعة أن هذا الكتاب مُدّعى على اليهود، ومع ذلك يؤمن كثير من دول العالم بما جاء فيه، وتسترضي إسرائيل تخوفًا مما جاء فيه، خاصة بعد تحققِ سيطرتهم إعلاميا واقتصاديا ونفوذهم القوي في أمريكا أقوى دول العالم[٧٣]

أما عنوان شاعرنا فهو ينسب هذه البروتوكولات المستدعاة من النص الغائب إلى حكماء (**ريش**)، وهو مقهى في القاهرة يرتاده الشعراء والأدباء والمثقفون. وكأنه يُسقط على هؤلاء المثقفين ما يستدعيه النص الغائب من تآمر وتعصب مقيت، خاصة في شِقه المتعلق بالسيطرة على الصحافة (التي هي مجال عمل الأدباء والشعراء)، وعلى جانب آخر يتخوف من نفوذ الثقافة العبرية وسيطرتها على عقول هذه الثُلّة من الأدعياء السطحيين المتقوقعين في مقهى ريش.

والقصيدة تتكون من ثمانية مقاطع، كل مقطع معنون بعنوان (**البروتوكول الأول، الثاني، الثالث.. إلخ**)، وكل مقطع من هذه المقاطع الثمانية مردف بمقطعين آخرَيْن؛ أولهما عنوانه (**صوت**) والآخر (**هاتف**). والمواقف الدلالية موحدة في كل مقطع يحمل عنوان (**بروتوكول**) فالشاعر يتحدث فيها – جميعا – بلسان هؤلاء الحكماء كما يتحدث حكماء صهيون في (النص الغائب)، فجميعها تنصح بالزيف والادِّعاء وستر الضحالة بالضبابية والغموض والأفكار الدخيلة، ومنها في **البروتوكول الثالث**:

**.. خذْ سمتَ الأستاذ**
**وحذارِ أنْ تنسى " البَايبْ "**
**والكلماتِ " الخرز " اللاتينية ْ!**
**قلْ: " في الواقعِ "..**
**واصمتْ لحظةْ !**
**ثمَّ مقدمةً محفوظةْ..**
**مِنْ فذلكةِ " المنهجْ "..**
**قلْ: " لا شكَّ ".. واصمتْ لحظة ْ !**
**حسبَ الموجةِ والتيار..**(٧٤)

أما مقاطع: (**صوت**) فهي تتراوح بين الرصد الساخر، والألم الدفين، والثورة الرافضة حينا والاستسلام المأسوف عليه حينا آخر. وأظهر ما في مواقف الرصد الساخر مما يتساوق مع إيحاءات النص الغائب رصده لباحثة عبرية تخالط أرباب المقهى وتحاورهم مُدّعية أنها مستشرقة تعمل في الدكتوراه، وقد تكون هذه القصة واقعية؛ لكنها وقد تداخلت في بنية القصيدة يصح اعتبارها رمزا للثقافة العبرية التي تتغلغل فينا، وتفرض علينا قيما لا نقر بها ولا نرضاها، ونحن – للأسف – نلتف حولها متهافتين متكالبين – خوفا أو طمعا – وهو ما يتساوق – أيضا – مع فكرة الخوف العالمي الذي يثيره نص (**بروتوكولات حكماء صهيون**) الغائب، الذي يجعل دول العالم تتملق إسرائيل وتتودد إليها، يقول الشاعر في مقطع (**صوت**) ضمن (**البروتوكول الرابع**):

**كل يعرض نفسهْ..**
**هذا أشعر شاعرْ..**
**هذا أول آخر قاصٍ..**
**هذا فذ الفن..**
**في المسرح خاصةْ**
**هذا الجهبذ..**
**في كل فنون الفكر العاهر!**
**يا أيتها المومس من رهط يهوذا..**
**إن القوم عطاشْ..**
**وجياعٌ للجنسْ!**
**فانتخبي الليلة ثورا من " ثوار " الأمس..**
**وغدا ثورا آخر..**
**وغدا ثالث..**
**تم الجزء الأول..**
**من بحث الدكتوراه المزعومهْ..**[٧٥]

وأخيرًا مقاطع (**هاتف**) وهي تدور في محاورها الدلالية حول الدفاع المستميت عن ثقافتنا وجذورنا ضد هذا الوباء، لكنها تأخذ في التراجع شيئا فشيئا، فيصبح الدفاع استصراخا ورجاءً، حتى تصل في آخر الآمر إلى التسليم بالأمر الواقع، ويكون المقطع الأخير تعليقا على: (**البروتوكول الثامن**)، وختاما للقصيدة:

**يا طالعَ الشجرةْ**
**هات لي معاكْ بقرة !**
**الحقُ أقولْ..**
**العبث اليومَ هو المعقول**[٧٦]

ظاهرة (**العبث**) ظاهرة أدبية وافدة، كان من بوادرها مسرحية: (**يا طالع الشجرة**) لتوفيق الحكيم التي يلمح إليها الشاعر، والعبث – في هذه القصيدة – رمز للفوضوية وادّعاء الثقافة والتلفيق، فضلا عن كونه انسياقًا أعمى نحو الغرب وثقافة الآخر دون فكر ورويّة وتأصيل.

والمفهوم من سياق القصيدة واستظهار النص الغائب أن فكرة العبث هي فكرة صهيونية، وأن انتشارها والانقياد إليها صورة من صور ذلك المخطط العالمي الرهيب. وها هو الشاعر يُقرُّ أخيرًا – وقد أعياه الكرّ والفرّ – أن العبث اليوم هو المعقول.

لقد اكتسب هذا النص – وغيره من تلك النصوص التي تناولناها – أبعادا دلالية وإيحائية ثريَّة من خلال استظهار (النص الغائب) أثناء القراءة، واعتبار ما ينطوي عليه من معانٍ مضمرة منحى من مناحي التأويل، وقد كان العنوان هو الموّجه الأول إليه مُستحضرا له، ومسبغا عليه صبغة المحور الكليّ الذي يكتنف العمل الشعري بأكمله، ولا يفهم حقّ الفهم إلا من خلاله.

## هوامش الفصل الثالث

(١) **نظرية النص** / رولان بارت / ضمن: (**آفاق التناصية**...)، ص: ٤٢ (سبق ذكره).

(٢) **النـــص الغـائب تجليات التناص في الشعر العربي** / محمد عزام [ اتحاد الكتاب العرب، (دمشق، سوريا) ٢٠٠١ م ] ص: ١١

(٣) **وظائف العنوان** / جيرار جنيت / **مجلة تواصل** (العدد الرابع السابق ذكره) / ص: ٤٧

(٤) راجع: **سفر التكوين**، ضمن: **الكتاب المقدّس** ٠

(٥) ديوان: **كل غيم شجر كل جرح هلال** ١٩٩٣ م، ضمن **الأعمال الكاملة**، الجزء الثاني، ص: ٤٣٠ و ٤٣١ (سبق ذكره).

(٦) في الإصحاح الخامس من: **إنجيل متّى**، ضمن: **العهد الجديد**

(٧) سورة: **يونس**، الآية: ٢٤

(٨) حول قصة: **" دون كيخوتة "** ومؤلفها سرفانتيس وأهدافه منها انظر: **قصة الأدب في العالم** / أحمد أمين وزكي نجيب محمود[ الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، مصر) الطبعة الثانية ٢٠٠٢م ] الجزء الثاني، القسم الأول، من ص: ٧٥ إلى ص: ٨٠

(٩) ديوان: **النوافذ لا أثر لها** [ صندوق التنمية الثقافية، وزارة الثقافة (القاهرة، مصر) ٢٠٠٠م ] ص: ٩٧

(١٠) **الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر، وآليات التأويل** / د: عبد الرحمن محمد القعود [ سلسلة (عالم المعرفة) الصادرة عن : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت) ٢٠٠٢م ] ص : ٣٣٠

(١١) **سيميائية القراءة** / ميشال أوتان / ضمن: (**آفاق التناصية**...) / ص: ١٦١ (سبق ذكره).

(١٢) افتتح الشاعر ديوانه بأبيات مترجمة إلى العربية من شعر الشاعر السكندري اليوناني الأصل كافافيس (ت ١٩٣٣م) واقتبس منها العبارة التي يحملها عنوان الديوان، انظر ديوان: (**النوافذ لا أثر لها**)، ص: ٣ (سبق ذكره).

(١٣) **السابق**: ص: ٩٨ و ٩٩

(١٤) راجع: مادة **" التحريفية "** revisionism في: (**المصطلحات الأدبية**...) د: محمد عناني / ص: ٩٢ (سبق ذكره).

(١٥) **بناء لغة الشعر** / جون كوين / ص: ٢٣٢ (سبق ذكره).

(١٦) قصيدة علي محمود طه في ديوان : **الملاح التائه** ١٩٣٤ م، ضمن: **ديوان علي محمود طه** [ دار العودة (بيروت، لبنان) ٢٠٠٤ م ] من ص: ٦٧ إلى ٦٩، و قصيدة ناجي في ديوان: **وراء الغمام**، ضمن: **ديوان إبراهيم ناجي**، ص: ٤٨ و ٤٩ (سبق ذكره).

(١٧) قصيدة شكري في ديوان: **لآلئ الأفكار**، ضمن: **ديوان عبد الرحمن شكري** / ص: ١٧٦ و ١٧٧، وقصيدة (أبو همام) في ديوان: **مقام المنسرح**، من ص: ٣٠ إلى ٣٣ (سبق ذكر الديوانين).

(١٨) قصيدة أمل دنقل في ديوان: **تعليق على ما حدث** ١٩٧١ م، وهي غير مؤرخة، انظر **الأعمال الشعرية**، ص: ٢٨٧، أما قصيدة عفيفي مطر فهي في ديوان: **كتاب الأرض والدم** ١٩٧٢، وهي مؤرخة بعام ١٩٦٨ م، **الأعمال الشعرية**، الجزء الثاني **(ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي)** ص: ٣٠٨ (سبق ذكر الديوانين).

(١٩) **(دائرة الإبداع ٠٠٠)** / د: شكري عيّاد / ص: ٨٧ (سبق ذكره).

(٢٠) **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها** / د: حسن مصطفى سحلول / ص: ١١٥ (سبق ذكره).

(٢١) **معجم مصطلحات الأدب** / د: مجدي وهبة / ص: ٥٦١ (سبق ذكره).

(٢٢) **سورة مريم** / الآية : ١٢

(٢٣) **ديوان خزنة دار**، الجزء الأول، ص: ١٨٥ (سبق ذكره).

(٢٤) **سورة يوسف** / الآية: ٩٤

(٢٥) القصيدة ضمن باقة من المُختارات في كتاب: **مختارات موريتانية من الأدب الشنقيطي الحديث** [ الاتحاد العام للأدباء والكتـّاب العرب (عمَّان، الأردن) الطبعة الأولى ١٩٩٤م ] انظر القصيدة كاملة من ص: ٢٢ إلى ٢٤، والأبيات المقتبسة في ص: ٢٣ و ٢٤.

(٢٦) راجع **العناوين الإيحائية** التي أشرنا إليها في الفصل الثالث من الباب الأول: **العناوين المحايدة**

(٢٧) هذه العناوين المعروضة مقتبسه على ترتيبها المذكور أعلاه من السور التالية: **هود**: ٤٤ / **هود**: ٤٤ / **النور**: ٤٠ / **القلم**: ٢٠ / **النور**: ٤٠ / **ق**: ٣٦/ **هود**: ٤٣ / **الرحمن**: ٦٦ / **الرحمن**:١٢/ **النمل**: ٣٣ / أما عبارة **يا أيها الملأ** فقد وردت على لسان ملك مصر في: **يوسف**: ٤٣، وعلى لسان بلقيس في **النمل**: ٢٩ و٣٢ وعلى لسان سليمان عليه السلام في **النمل**: ٣٨، وعلى لسان فرعون في: **القصص**: ٣٨، وعبارة **أوتيت من كل شيء** وردت على لسان هدهد سليمان في **النمل**: ٢٣.

(٢٨) أصدر الشاعر ديوانه الأول سنة ١٩٨٢ م، ثم تعاقبت دواوينه بغزارة، وقد وردت أسماء هذه الدواوين المذكورة فضلا عن تسعة دواوين أخرىٰ في: **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين** (١٩٩٥م) / الجزء الأول، ص: ٣٩٠، وبهذا تكون جملة دواوينه الشعرية ٢١ ديوانا، ومن المؤكد أنه أصدر دواوين أخرىٰ بعد هذا التاريخ، فهو فيما يبدو غزير الإنتاج. (سبق ذكره).

(٢٩) بين يدي من هذه الدواوين المذكورة: ديوان: **وغيض الماء** [ ذات السلاسل (الكويت) ١٩٨٥م ]، وديوان: **بحر لجي** [ دار الشباب قبرص ١٩٨٧م ]، ودواوين: **موج من فوقه موج** ١٩٨٧ م، **هل من محيص** ١٩٨٨ م، **عيان نضاختان** ١٩٨٨، **الحب ذو العصف** ١٩٨٩، وهذه الدواوين الأربعة الأخيرة إصدار مشترك من [ دار الشباب بقبرص، ودار الكميل بالكويت ].

(٣٠) ديوان: **وغيض الماء** / ص: ٥ (سبق ذكره).

(٣١) ( **الاتجاه الأسلوبي البنيوي**....) / د: عدنان حسين قاسم / ص: ٢١٠ و ٢١١ (سبق ذكره).

(٣٢) وردت الأبيات منسوبة لآدم في عدة كتب، وقد نقلتها عن ديوان اختيارات: **الحماسة البصرية** / صدر الدين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري / تحقيق: مختار الدين أحمد [ عالم الكتب (بيروت، لبنان) الطبعة الثالثة، لسنة ١٩٨٣ م ]، الجزء الأول ص: ٢٠٤، ويلاحظ أن كلمة بشاشة (وهي منصوبة علىٰ التمييز) غير مصروفة مراعاة للوزن الشعري.

(٣٣) ديوان: **تغيرت البلاد ومن عليها** [ دار سعاد الصباح (الصفاة، الكويت) الطبعة الأولىٰ ١٩٩٢م ] ص: ١١

(٣٤) أشار الشاعر في الهامش إلىٰ تضمينه لهذه العبارة من قول أبي العباس ثعلب، وإلىٰ ظرف قولها، انظر الهامش في ديوان: **تغيرت البلاد ومن عليها**: ص: ١١

(٣٥) راجع القصيدة في: **المصدر الشعريّ السابق**، ص: ٧٧، وعنوانها مأخوذ من بيت المعريّ: **(عللاني، فإن بيض الأماني / فنيت والظلام ليس بفاني)** راجع: **شروح سقط الزند** / الجزء الأول ص: ٤٢٥ (سبق ذكره).

(٣٦) هكذا أبو العلاء – أيضا – وإن كان أبو العلاء يكره ذلك لأنه يقول إن ما عنده لا يستحق (ربما تواضعا، أو إظهارا للتواضع) انظر مقدمة أبي العلاء لسقط الزند في: **شروح سقط الزند** / ص: ٥ (سبق ذكره).

(٣٧) ديوان: **تغيرت البلاد ومن عليها** / ص: ٣٥ و ٣٦ (سبق ذكره).

(٣٨) انظر القصائد المذكورة على ترتيبها في: ديوان: **مرثية للعمر الجميل** ١٩٧٢ ضمن **الأعمال الكاملة**، ص: ٣٥١ ديوان: **الموت في الحياة** ١٩٨٦ م، ضمن: **ديوان عبد الوهاب البياتي**، الجزء الثاني ص: ١٧٤ * سبق ذكر هذين الديوانين)، وانظر ديوان: **لماذا تركت الحصان وحيدا** ١٩٩٥ م، ضمن مجموعة : **الأعمال الجديدة** [ رياض الريس للكتب والنشر (لندن) الطبعة الأولى ٢٠٠٤ م ] ص: ٢٦٩

(٣٩) انظر مادة: (**نشيد الإنشاد**) في: **قاموس الكتاب المقدّس** / نخبة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين [ دار الثقافة (القاهرة، مصر) الطبعة الثامنة ١٩٩٢ م ] من ص: ٩٦٨ إلى ص: ٩٧٠

(٤٠) ديوان: **مرثية للعمر الجميل** ضمن **الأعمال الكاملة**، ص: ٣٥١ (سبق ذكره).

(٤١) الإصحاح الخامس من نشيد الإنشاد، **الكتاب المقدّس**

(٤٢) راجع القصيدة في ديوان: **مرثية للعمر الجميل**، ضمن **الأعمال الكاملة**، ص: ٤١١ (سبق ذكره).

(٤٣) (**الاتجاه الأسلوبي البنيوي**...) د: عدنان حسين قاسم، ص : ٢٢٨ (سبق ذكره).

(٤٤) انظر مادة **سور** في: **لسان العرب** / الجزء الثالث، ص: ٢١٤٨

(٤٥) انظر قصيدة سميح القاسم في : **الأعمال الكاملة**، الجزء الأول، ص: ٥٥٣، وقصيدة الفيتوريّ في ديوان: **شرق الشمس غرب القمر** ١٩٨٥ م، ضمن: **ديوان محمد الفيتوري**، الجزء الثالث، ص: ٩٥ (سبق ذكر الديوانين)

(٤٦) انظر: مادة: **مزمور** في: **قاموس الكتاب المقدّس** / من ص: ٤٣٠ إلى ص: ٤٣٣ (سبق ذكره).

(٤٧) يشيع عنوان **مزمور** في عدة دواوين من شعر أدونيس انظر: **الأعمال الكاملة**، الجزء الأول، ص: ٢٣٥، ٢٦١، ٣٣٧، ٣٦٣، ٣٨٣، وانظر قصيدة: **مزامير** لدرويش في ديوان: **أحبك أو لا أحبك** ١٩٧٢ م، الجزء الأول، ص: ٣٥٦ (سبق ذكر الديوانين).

(٤٨) (**النـص الغـائب...**) / محمد عزام / ص: ٤٤ (سبق ذكره).

(٤٩) ديوان: **الرؤية من فوق الجرح** ١٩٧٣م [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) طبعة ١٩٨٨ م ] ص: ٢٦ و ٢٧، وقد كتبت قصائد الديوان ما بين عامي ١٩٦٦ و ١٩٧٢، وهي فترة النكسة وفوران الشعور بالغضب والهزيمة.

(٥٠) راجع القصيدة في ديوان: **الناي والريح** ١٩٦١، ضمن: **ديوان خليل حاوي**، ص: ٢٢٥ (سبق ذكره).

(٥١) راجع القصيدة في ديوان: **الخروج إلى النهر**١٩٨٠ م، ضمن: **الأعمال الشعرية** [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ١٩٩٢م ] المجلد الأول، ص: ٣٤٠

(٥٢) ديوان: **كتاب المراثي** [ المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ١٩٩٤م ] ص: ١٥٢ ويمكن مراجعة القصيدة كاملة من ص: ١٤٧ إلى ١٥٦

(٥٣) انظر هذه القصائد على ترتيبها في: ديوان: **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة** ١٩٦٩ م ضمن: **الأعمال الشعرية**، ص: ٢٣٧، وديوان: **ما قبل الكلام** ١٩٦٩ م، ضمن: **الأعمال الشعرية**، ص: ٥٢، وديوان: **الأشجار تموت واقفة** ١٩٦٤ م، ضمن : **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص: ٢٦٣، وديوان: **الخروج إلى النهر** ١٩٨٠م، ضمن: **الأعمال الشعرية**،المجلد الأول، ص: ٣٤٣ وديوان: **مقام المنسرح**، ص: ١٣ (جميع هذه الدواوين سبق ذكرها).

(٥٤) حول حياة المعتمد بن عباد ومأساته انظر: **دولة الإسلام في الأندلس**، الجزء الرابع: **دولة الطوائف من قيامها حتى الفتح المرابطي**/ محمد عبد الله عنان من ص: ٧٢ إلى ٨٠، وانظر أيضا من ص: ٣٥٥ إلى: ص: ٣٦٦ (سبق ذكره).

(٥٥) ديوان: **ما قبل الكلام** ١٩٦٩م، ضمن **الأعمال الشعرية**، ص: ٥٣، وهذا الديوان من بدايات محمد بنّيس قبل تحوله إلى الشعر التجريديّ.

(٥٦) ديوان: **مقام المنسرح**، ص: ١٥ (سبق ذكره).

(٥٧) ديوان: **ما قبل الكلام**، ضمن **الأعمال الشعرية**، ص: ٥٨ (سبق ذكره).

(٥٨) **دولة الإسلام في الأندلس**، الجزء الرابع: **دولة الطوائف من قيامها حتى الفتح المرابطي**/ محمد عبد الله عنان ص: ٧٨ (سبق ذكره).

(٥٩) ديوان: **مقام المنسرح**، ص: ١٤

(٦٠) يمكن التمثيل لهذا الأمر بقصيدة: (**من أوراق أبي نواس**) لأمل دنقل التي سبق أن تناولناها في سياق حديثنا عن تحفيز العنوان للدلالة الشعريّة في الفصل الثاني من الباب الأول، وهي لا تتجاوب بأي شكل من الأشكال مع النص الغائب الذي يثيره العنوان.

(٦١) **ديوان خزنة دار**، الجزء الأول، ص : ٢٠٤، وقصيدته من (٣١) بيتا (سبق ذكره).

(٦٢) ديوان: **الشوقيّات**، الجزء الأول، ص: ٢٤٦، وهي من (٨٠) بيتا، و معنى عنوانها (أثر حفلة الرقص في البال)؛ فالبال الأولى هي كلمة: ball الإنجليزية، وتعنى حفلة الرقص، وهذه القصيدة تصف حفلة راقصة. (سبق ذكره).

(٦٣) قصيدة المقتضب الثانية في شعر شوقي هي قصيدته: **البنون والحياة والدنيا**، في الجزء الثاني، ص: ٥١

(٦٤) ديوان: **الشوقيّات**، الجزء الأول، ص: ١٦٢ (سبق ذكره).

(٦٥) (**النـص الغـائب...**) / محمد عزام / ص: ١٩٠ (سبق ذكره).

(٦٦) ديوان: أعاصير مغرب ١٩٤٣ م، ضمن مجموعة: خمسة دواوين للعقاد، ص: ١١٦، وعنوان السفر المُقلّد في نسخة الكتاب المقدس التي بين يديّ: **نشيد الإنشاد لا نشيد الأناشيد** (كما يقول عنوان القصيدة)؛ لكنه يعرف بهذا الاسم أيضا، كما يعرف كذلك باسم **نشيد سليمان**، انظر: قاموس الكتاب المقدّس، ص: ٩٦٨ (سبق ذكره).

(٦٧) ديوان: **الأخضر بن يوسف ومشاغله**، ضمن: **ديوان سعدي يوسف**، ص: ٢٩١، (سبق ذكره). وهذه القصيدة عمودية موزونة مقفاة ؛ وإن كانت مكتوبة على شكل الشعر التفعيلي.

(٦٨) **سورة الكافرون**: الآية: ٦

(٦٩) ديوان: **لكـم نيلكم ولي نيل**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، الجزء الأول، ص: ٢٣٥ (سبق ذكره).

(٧٠) البيتان منقولان عن: **شرح ديوان الحماسة** / أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) / تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون [ مطبعة لجنة التأليف والترجمة النشر (القاهرة، مصر) ١٩٥١م ] ص: ٢٣ و ٢٥

(٧١) **السابق** / ص: ٢٣

(٧٢) ديوان: **في انتظار تأبط حجرا** ١٩٨٦م، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة** [ مكتبة عمّان (الأردن) ١٩٩٠ م ] من ص: ١٨٠ إلى ص: ١٨٢ وهذه الأعمال الشعرية الكاملة مكتوبة جميعها بخط يد الشاعر باستثناء الغلاف الخارجي والفهارس، وهذه الكتابة اليدويّة تمثل اتجاها شعريا محدودا يرى أنها أصدق تمثيلا للمشاعر الصادقة من آلة الطباعة الباردة، غير أنني اكتفيت بالإشارة إلى أصل كتابتا اليدوية وآثرت نقلها مطبوعة لأن الكتابة اليدوية (في هذه القصيدة على الأقل) لا تحمل بعدا دلاليا قويًا أو مسوغًا فنيا كبيرًا يوجب نَقْلَها مصوّرة عن خط الشاعر. ونشير أخيرًا إلى قول الشاعر: (**استبدلوا الجمر بالخمر**)، وهو ما أحسبه من قبيل الأخطاء النحوية، لأن المفهوم من سياق القصيدة أن الشعراء استكانوا، ومن ثم (أقبلوا على الخمر تاركين جمر الشعر ووهجه) ومن هنا كان الأصح أن يقال: (**استبدلوا الخمر بالجمر**)؛ لأن الباء تدخل على المتروك. ولو تجاوزنا عن هذا الخطأ، لكان لنا أن نفهم أن المقصود بالخمر نشوة الشعر وسُكْره، ومن ثم استبدل بها الشعراء جمر العداوة والكراهية. وهذا تأويل بعيد لا أميل إليه.

(٧٣) حول هذا الكتاب وما يتعلق بأهدافه ومحتوياته ومدى صحة نسبه إلى اليهود انظر: **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد** / عبد الوهّاب المسيري [ دار الشروق (القاهرة، مصر) الطبعة الأولى ١٩٩٩م ] من ص: ٣٧١ إلى ٣٧٤

(٧٤) ديوان: **بروتوكولات حكماء ريش** ١٩٧٨م ضمن **الأعمال الكاملة**، الجزء الثالث، ص: ٢٦٢ (سبق ذكره).

(٧٥) **السابق**: ص: ٢٧٣ و ٢٧٤

(٧٦) **السابق** / ص: ٢٨٦

# الفصل الرابع

## العنُوانُ و تَمَاسُك النَّص ِالشعريِّ

النص الشعري بنية تتكون من عناصر عديدة، وتندرج هذه العناصر في سياق لغوي ذي وجهة محددة (أو غير محددة في بعض الاتجاهات الشعرية). وقد يكون العمل الشعري موحّد الموضوع؛ فَتُسْتَغرق العناصر الجزئية كاملةً في تقديم هذا الموضوع وتُكرّس لإبرازه؛ فيغدو النص منسجما متآلفًا من خلال الوحدة العضوية التي تتمثل في "وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور"[١].

غير أن هذه الوحدة العضوية لا ينبغي أن تكون وحدة صارمة شديدة الإحكام؛ فإن ذلك مما يُزهق روح الشعر؛ وقد كانت القصيدة الجاهلية نموذجا لتعدد الموضوعات والمحاور دون أن يكون ذلك مما يَغضُّ من شعريتها وجمالها، فلا يعني تعدد جوانب الدلالة – بحال من الأحوال – كون البنية الشعرية مفككة أو اعتباطية؛ إذ من الوارد أن يكون التماسك من قبيل الوحدة الخفيّة القائمة على الإيحاء العام، وكثير من نصوص الشعر الحديث تميل إلى تلك الوحدة الإيحائية العميقة؛ ومن ثمّ يتضح دور العنوان الشعري في الربط بين الأجزاء التي قد تبدو – في ظاهر الأمر – مفككة وغير متجانسة الدلالة؛ لأنه " أقرب المداخل وأيسرها لمقاربة شعرية العمل، وإعادة توزيع عناصره من فوضى جماليته إلى انسجام دلاليته"[٢]

على أن وظيفة ضبط التماسك التي يقوم بها العنوان لا ينبغي أن تُفهم من زاوية استغراق العنوان لدلالة العمل الشعريّ كاملةً؛ إذ العمل الشعري يمثل تداخلا بين علاقات لغوية تدور في إطار "بنية شمولية لبنى داخلية: من الحرف إلى الكلمة إلى السياق إلى النص"[٣]؛ وليس مطلوبا من العنوان أن يحتوي كل عنصر من هذه العناصر، أو يستغرق كل عبارة يتضمنها العمل الشعري مُعبِّرا عن كل كلمة فيه.

إن طبيعة التماسك – نفسها– تختلف ما بين أجزاء العمل الشعري الواحد؛ فمن الوارد أن يكون التماسك في المقطع الواحد داخل القصيدة (نظرا لقصره) أتمّ وأوفى منه في القصيدة مجتمعة؛ وهو في القصيدة أوفى منه في الباب الشعريّ الذي يتضمنه ديوان؛ كما أن التماسك قي هذا الأخير أكمل وأظهر منه في قصائد الديوان الواحد. وليس من المنطقي أن تكون العنونة الشعرية مفْضِيَةً إلى ضرب متجانس من التماسك على حد سواء مهما اختلف العمل الشعري ما بين قصيدة، أو باب شعريّ، أو ديوان كامل. إن للعنوان دورا في ضبط التماسك يتفاوت تبعا لطبيعة البنية الشعريّة نفسها؛ فضلا عن نوع العمل الشعريّ المُعنون ذاته. وهذا ما ستتناوله الدراسة في المحاور الآتية:

**أولاً: العنوان وتماسك القصيدة والمقاطع الشعريّة**

لقد كان للوحدة العضوية دورٌ بارزٌ في انتشار العنونة الشعرية وتعميمها، وقد ارتبط بظهورها ظهور العنوان عند مدرسة الديوان المصرية، لكون القصيدة في أغلب شعرهم " تتناول تجربة واضحة وتصلح لأن يوضع لها عنوان يشير إلى مضمونها، على أن تتآزر أجزاؤها، ويؤدي كل منها وظيفة حية في مكانه"[٤] غير أنه عندما يكون النص على هذا النحو من الانسجام والتآلف، وتحتوي القصيدة على عنوان يُلخِّص المحتوى تكون العنونة مسألة روتينية يقتضيها السياق؛ والعنوان في هذه الحالة لا يقوم بدور في ضبط تماسك النص الشعري؛ لأن النص متماسك – أصلا – ولو لم يكن مُعنونًا؛ إن العنوان – في هذه الحالة – تبعة من تبعات تماسك النص وليس العكس؛ وقد يبدو هذا الأمر جليًا في هذه مقطوعة: (**الملل من الحياة**) للمازني:

**أكلـــــّما عشـــتُ يومـًـــا**

**أحســـــــتُ أنيَ مـُتّـــــُه**

**وكلـــــّما خِلـــــــتُ أنـــّي**

**وجــدتُ خلصـًـــــا فقدتـــُهْ**

لا أعـــرف الأمْـــنَ يومـــــاً
كأنـَنـــي قـَـــدْ رُزئتـــهُ
مـــا تـــأخذُ العيـــنُ إلا
مَـــا ملـّـَـــني، ومللتـــهُ
كـــــأنّ عينـــَـــيّ مَـــدلوٌ
لـــةُ عـــلى مـــَـا كرهـْتـــهُ
تضيئُنـــي الشمـــسُ لكـــنْ
لأجـــتليْ مـــَا أجِـمـــتُـــــهْ
ثـــوبُ الحيـــــاةِ بغيْـــضٌ
يـــَا ليـْتـــَنِي مَـــا لبِستـــهُ(٥)

إن الترابط قوي بين أفكار هذه الأبيات؛ فجميعها تدور حول اليأس من الحياة؛ وهو ما يقوله العنوان، والتماسك في هذه الأبيات ناتج عن اندفاع الوجدان الشعري نحو وجهة واحدة لا يحيد عنها، وهي وجهة اليأس والقنوط الذي لا يتغير على امتداد الأبيات؛ كما أن كل ما في هذه الأبيات من صور ومجازات تصب في هذا المحور الدلالي الذي يُفـْضي به العنوان. والقول بأن العنوان هو الذي أسبغ على هذه القطعة الشعرية ما فيها من وحدة وانسجام هو قول ينطوي على كثير من التجاوز؛ وإذا كان للعنوان من دور في تماسك هذا النص فهو دور الإشارة السابقة التي تمثل رؤيةً كليةً مُجملةً للتفاصيل اللاحقة؛ وهو ما ينعكس على انسجام التلقي؛ فالقارئ يبدأ من العنوان مُكوِّنا للصورة الكُليّة المبدئية، ثم تتوالى الصور الجزئية المتساوقة معها؛ وهكذا تتوالى القراءة في خطٍ واحدٍ دون رجعة أو معاودة للتأمل والربط والتأويل، بينما لا يكون الأمر على هذا النحو عند الإشارة إلى جانب جزئي من جوانب التجربة؛ فلا يكتمل التماسك إلا بعد إتمام القراءة، وتأمل القصيدة بأكملها من خلال هذا الإطار

الجزئي المشار إليه في العنوان؛ فتكون سوابق هذا الجزء ولواحقه من قبيل المقدمات والتعقيبات التي تتضافر معه في إبراز الموضوع العام بشكل متكامل[٦].

ويكون للعنوان دوره الأبرز في إحكام التماسك عندما يتم تطبيع النتوءات اللغوية التي لا تتساوق مع الدلالة الكلية بشكل مباشر من خلال تعميم إشارته الجزئية، وكذا استنباط خبايا النص وملء ثغراته الدلالية من خلاله،" فالعنوان كبنية من المعلومات المنظمة يسمح للقارئ بإنجاز مجموعة من الأفعال المعرفية من قبيل: التوقع، والافتراض، والاستدلال والمقارنة، والحذف، والقياس، بغية اكتساب معرفة ملائمة بالنص"[٧]، وهو من خلال هذه الخطوات الاستدلالية التأويلية يمنح النص الشعريّ انسجاما وتآلفا، ويُضْفي على عناصره تماسكا يجمع بين أجزائها. ويمكن التمثيل لهذا الأمر بقصيدة: **(الرؤية من فوق الجرح)** للشاعرة وفاء وجدي:

**لا تتوقّــفْ**
**لا يُجْـدِي أنْ تتوقَّــفْ**
**فأنا لا أنظرُ تحتَ الأقــْدامْ..**
**وأنا في قمَّــة نفسي الشامِخَة الذروة**
**لا أتسكــَّعُ فِيْ ردهاتِ الأيــَّامْ.**

* * *

**ما خـلَـقَ المأسـاة بنفسي**
**أنَّ التـَّمثـَالَ تهاوى**
**لكنَّ المأساة انفجـرَتْ**
**حين شـعـرتُ بعجزي أنْ أنفخَ في الصورِ**
**لأرى تمثالَ الطينِ يطيرْ**

* * *

**لا تتكلمْ**
**فالكلمةُ أحيانا جرحٌ فوَّار الآلام**
**يتنزَّى.. لا تشفيه الأيـَّامْ.**(٨)

مما يلاحظ كثيرًا في سياق الشعر الحداثيّ تعدد الأصوات وتداخلها في متن النص الشعري الواحد؛ بحيث يستخلص القارئ صوت الشاعر بصعوبة من بين الأصوات التي تتخلل المتن الشعري؛ بينما تبدو ملامح التماسك في هذا النص الشعريّ أول ما تبدو في اطّراد صدوره كاملا عن متحدثٍ واحد (**الشاعرة**)، وتـَوَجُّهِه إلى مخاطبٍ واحد عبر مقاطعها الأربعة ؛ فضلا عن كون تلك المقاطع متمايزة فيما بينها من خلال الفاصل النجميّ (***) دونما استخدام لعناوين داخلية، وهو ما يُعطي إيحاءً مبدئيا بالتماسك الدلالي؛ فعلى الرغم من كون المقاطع الشعرية " في علاقتها بما تنتمي إليه من النص الكامل لا تعدو أن تكون مجرد عنصر من عناصره"(٩)؛ إلا أن وجود العنوان الداخلي مؤشر لقدر أكبر من الاستقلالية تحظى به تلكم المقاطع مع بقاء الآصرة الدلالية العامة التي تجمع بينها في إطار النص الكليّ. ويمضي العنوان خطوة بالقارئ للكشف عن (**المُخاطب**) على نحو يزيد من هذا التماسك؛ فالمفردة: (**الجرح**) ضمن المنظومة اللغوية للعنوان تطرح بُعدا دلاليا مبدئيا (خاصة في سياق شعرية الأنثى) يجعلنا نتصوره في إطار: (**الحب**)، وهو تأويل يتناغم مع البنية الشعرية التي تظهر (**الشاعرة**) في صورة المُتسامية الشامخة الرافضة للتسكع في ماضيها.

أما العناصر التي تهدد تماسك القصيدة (حتى حين) فمنها: انتماء مفردات العنوان إلى المقطعين:(الثاني) و(الرابع) دون سواهما؛ فالرؤية كما تبدو في المقطع الثاني هي رؤية (**الحبيب**) وقد أصبح تمثالا طينيا يتحطم؛ إذ لا يملك أجنحةً يُحلق بها كي ينجو من هذا المصير المؤلم. والجرح هو ما تذكره الشاعرة في المقطع الرابع والأخير عن كلمات الحبيب التي لا تقوى على سماعها.

ومما يحول (مؤقتا) دون تماسك القصيدة عدم التجانس بين مطلع المقطع الأول: **(لا تتوقف)**، ومطلع الأخير: **(لا تتكلم)** وخفاء دلالتهما؛ فلماذا لا يتوقف؟ ما الذي ينبغي ألا يتوقف عنه؟ و أي كلام ذلك الذي ينبغي أن يتوقف عنه أخيرا؟ ثمة ثغرات تحتاج إلى ملئها ليكتمل التأويل، ومن خلالها يقدر القارئ على وصل أول القصيدة بآخرها، ومن ثم إتمام دلالاتها وتحقيق تماسكها؛ وما من سبيل إلى ذلك الأمر إلا من خلال "تفاعل بين الصريح والضمني، بين البوح والإخفاء، وما يتم إخفاؤه يدفع القارئ إلى الفعل ، إلا أن هذا الفعل يحكمه ما يباح به؛ ويخضع الصريح بدوره للتحول حين يخرج الضمني إلى النور"[١٠]. ولكي يخرج هذا الضمني المضمر إلى النور لا بد من تعميم دلالة العنوان؛ ولتخرج الرؤية عن بعدها التأويلي الضيِّق في المقطع الثاني فلا تكون رؤية بصرية للتمثال الساقط؛ وإنما تكون رؤية قلبية تتمثل في الموقف العام للقصيدة كلها؛ أما الجرح فلا يجب أن يكون ذلك الجرح الناجم عن استرسال المُحبِّ في كلامه في المقطع الأخير؛ وإنما يكون من قبيل جرح الخيانة – مثلا –، وهكذا يتأول القارئ الرؤيةَ من فوق الجرح استعلاءً على أوجاع النفس، وبصيرةً نافذةً مُترفعةً عن التباكي والألم تـُخوِّل للشاعرة الخروج من دائرة الموقف المتأزم خروجًا يكشف لها حقائق الأمور؛ وهكذا يكون النهي في المقطع الأول: **(لا تتوقف)** دعوة ساخرة لمزيد من الخيانة لأن هذا لا يعني الشاعرة في شيء، **فرؤيتها من فوق الجرح** تجعلها **(في قمَّـة نفسها الشامخَة الذروة)** وسيّان عندها أن يتوقف عن خيانته أو يتمادى فيها؛ فالماضي قد غدا عديم القيمة بعد خروجها من بوتقة الجرح، وهي لا ترغب في العودة إليه **(لا تنظر تحت الأقدام، ولا تتسكع في ردهات الأيـــَّام)**، إنها تشفق الآن على حبيبها السابق الذي اكتشفت في **رؤيتها المتعالية على الجرح** أنه مجرد تمثال من الطين، وقدر تماثيل الطين (التي تصبح رمزا للزيف والخداع) أن تتحطم؛ مهما أُتقنت صنعتها، وحين يسقط هذا التمثال في **(الهوّة)** فلا بأس أن تـُسبك تلك

الهوّة في سياق النص وتلتحم به في تماسك تام عندما تكون استعارة للمسافة البعيدة التي تفصل ما بين الحبيبين، والتي لم ترها الشاعرة إلا **من فوق الجرح**، وتدفع الشاعرة عن نفسها في المقطع الثالث تهمة التخلي عن حبيبها؛ فتقول إنها حاولت انتشال التمثال، وأن تجعله يطير ويحلق مثلها في أفق السمو؛ لكنها عاجزة؛ لأن الميت لا يُبعث إلا يوم القيامة وهي **(تعجز عن النفخ في الصور)**؛ فهي – حتى في تبريرها ودفاعها عن نفسها – تُلْصِق بحبيبها السابق صورة الموت الرمزي.

ثم يكون المقطع الأخير الذي تتصدره عبارة: **(لا تتكلم)**، والنهي عن الكلام يُمكن أن يُفهم في هذا الإطار بأنه محاولة من المُحب لاسترضاء الحبيبة يُبرر فيها خيانته، وهي محاولة مرفوضة؛ بل هي محاولة موجعة مؤلمة تفور لها الجراح بالآلام؛ **لقد خرجت الشاعرة من جرحها، وتعالت عليه**؛ فأنىّ لها القبول راضية بالعودة إلي الماضي لمجرّد كلمات؛ إن مرور الأيام لا يشفي هذا الجرح؛ وكيف لها – وقد أدركت سموّها وعلياءها – أن تتردى بمحض إرادتها إلى ما أدركت ببصيرتها ضآلته وخسته. وهكذا يكون العنوان الشعري جامعا عناصر النّص مُحكمًا بناءه؛ حينما يملأ القارئ من دلالته وإيحائه الثغرات ويوائم بين الأجزاء.

وعلى جانب آخر يمكن رصد التماسك النصي من خلال العناوين الداخليّة. وقد ظهرت العناوين الداخلية للمقاطع الشعرية في عهد مبكر، وكانت أول الأمر تجزئة لطوال القصائد؛ لتبدو مُقطَّعة إلى أقسام يشمل كل منها موضوعا صغيرا في إطار الموضوع الشامل الذي يُعبِّر عنه العنوان الرئيسي، ومن أمثلة ذلك قصيدة: **(عمر بن الخطاب)** لحافظ إبراهيم، وهي مطولة متحدة الوزن والقافية تشمل (١٨٧بيتًا)، قُسِّمت إلى عشرين مقطعا جميعها يحمل عنوانا داخليا ما خلا المقطع الأول الذي يُعدّ مفتتحا استهلاليا يتضرع فيه الشاعر إلى ربه بأن يعينه على نظم القصيدة، وبعد هذا المقطع تتوالى العناوين: **(مقتل عمر / إسلام عمر / عمر وبيعة أبي بكر / عمر وعليّ /**

**عمر وجبلة بن الأيهم...إلخ)**[١١]، وهذه العناوين الداخلية أعفت القصيدة من التفكك؛ لأن هذه القصيدة العُمَريّة تطرح موضوعات أشبه ما تكون بلوحات مُنجَّمة من حياة عمر؛ فهي لا تلتزم منهجًا معينا في عرض جزئيات الموضوع الكليّ، وحسب القارئ أن يكون عنوان المقطع الأول فيها: **(مقتل عمر)**، وحريٌّ به أن يكون آخر المقاطع. كما أن مقاطع القصيدة لا يمكن وصلها وتتابعها إذا كانت غُفلاً من العنوان الداخلي؛ فليس ثمة وجود لما يُعرف بحسن التخلص؛ وإنما هو تحوّل مُبَاغت لا يُمهد له ويسوِّغه إلا وجود هذه العناوين الداخلية التي تمنح لمقاطعها استقلالا نسبيا في إطار الموضوع الكليّ.

ويقوم العنوان الداخلي بدور بنائي مهم في القصائد التي يشير عنوانها إلى محاكاتها لعمل ما، أو يتوخى عنوانها استقبال العمل الشعري على نحو خاص؛ فيكون من شأنه إضفاء التماسك وتكريس البنية التخيُّليّة عبر النص الكلي؛ لأنه يوهم المتلقي بأن النص الشعري ينتمي فعلاً للبنية التي يشير إليها العنوان الرئيسي؛ **(كقصيدة بروتوكولات حكماء ريش)** لنجيب سرور التي حملت مقاطعها عناوين داخلية على نحو: **(البروتوكول الأول، البروتوكول الثاني.. الخ)**، وقصيدة: **(مذكرات رجل مجهول)** للبياتي التي عنونت مقاطعها الداخلية بعناوين من قبيل: **(٨ نيسان، ١٣ مايس، ١٣ تموز... الخ)**[١٢].

وكثيرا ما يكون الدور البنائي المنوط بالعنوان الداخلي قائمًا على إبراز الجوانب المتعددة أو الرؤى المختلفة للموضوع الواحد من عدة زوايا؛ فيكون عنوان كل مقطع رمزًا أو تعبيرًا مُكثفًا ينطوي على واحدة من زاويا الرؤية المرصودة، ومن ثمّ يتحقق تماسك القصيدة من خلال ربط العناوين الداخلية بالعنوان الرئيسي[١٣].

على أن القصيدة – نفسها – قد تكون شديدة التماسك؛ ومع ذلك تستخدم تقنية العنوان الداخلي رغبة في إبراز بعض جوانب الموضوع في وحدات مستقلة تتضافر في تكوين صورة شاملة؛ كما في قصيدة: (**أحوال الجنرال**) لإبراهيم نصر الله؛ فهي ترصد (في أسلوب ساخر متهكم) ما يكون عليه الحاكم العسكري في عالمنا العربي من الوحشية والطغيان. والعنوان الرئيسي (**أحوال الجنرال**) يشمل دلاليا أغلب العناوين الداخلية وهي: (**فروسية الجنرال / وجبة الجنرال / جولة الجنرال/ أزمة الجنرال / حفلة طرب على شرف الجنرال / وصية الطابور الصباحي / سياحة الجنرال الداخلية / كابوس الجنرال / حلم الجنرال / حديد**)، وجميعها (باستثناء العنوان السادس والعنوان الأخير) مُسندة إلى الجنرال، فكل عنوان منها يصلح لكي يكون حالا من أحواله؛ ومن ثم يعبر كل مقطع عن تلك الحال بكيفية تصويرية خاصة تقوم على المفارقة فـ**الفروسية**: في (امتطاء شعبه واستعباده)، و**الوجبة** في: (اغتيال الأغاني، والترميل، والتيتيم)، و**الجولة**: (يكتشف فيها أن ثمة شيئًا من السعادة بين الناس؛ فيلوم مُساعده لأن هذه السعادة أفلتت من صروح السجون)، و**الأزمة**: (في كون السجون الكئيبة لم تقهر غناء السجين)، و**حفلة الطرب**: (في مزيد من الدم والطعنات) و **السياحة الداخلية**: (يتأكد فيها الجنرال أن كل ما يبعث على البهجة مكبل بالأغلال)، أما **حلم الجنرال** فهو: (رؤيا يرى فيها دبابته تتمرغ كالكلب تحت قدميه، وحين يُشرق الصباح يرى تأويل رؤياه في إطعام نصف شعبه لدبابته الأليفة إرضاءً لربه)[١٤]، أما عنوانا (**وصية الطابور الصباحي**) و (**حديد**) فهما يندرجان في المنظومة المتماسكة من خلال امتداد دلالة العنوان الكليّ والعناوين الداخلية عليهما؛ فالطابور الصباحي ينتمي إلى مُعجم العسكرية، كما ينتمي الحديد إلى معجم القهر والغَلَبَة التي تنتهجه تلك العسكرية. ويكون مقطع: (**وصية طابور الصباح**) هو النشيد القوميّ الذي يهزج به العسكر وفقا لتعاليم الجنرال المُستبد المملاة عليهم:

**صمتُ الرِّيح وعودْ**

**انتبهوا**

**نورُ الفجر... جحودْ**

**انتبهوا**

**نحن حماةُ قيودْ**

**علمنا الجنرالُ... وأوصى:**

**الداخلُ مفقودْ**

**والخارجُ مفقودْ**[١٥]

أما المقطع الأخير: (**حديد**) فهو يُعمم عالمَ الحديد باعتباره رمزًا للقهر من خلال رصده لهذا الحديد المعنوي في الحديد الواقعي المتنامي في عالم العسكريّة، بين نوافذ السجون وقيودها، وحديد العربات، والبنادق، والحواجز العسكرية، وناقلات الجند، والخناجر وغيرها، ويدمج أخيرا بين الواقعي والمعنويّ الرمزيّ:

**عيونُ المُحقق.. والشُرَطِيُّ..الشعارُ..النياشينُ.. والأحذيهْ.**

**عبوسُ الزنازين ... والأقبيهْ.**

**وأضحك حين أَمر بهمْ**

**وكلُّ الذي في يدي أغنيه.**[١٦]

لقد امتد عالم الحديد ليشمل الجوانب المعنوية في: نظرة عيون المحقق، وفي: عبوس السجن وجهامة أقبيته؛ وتحول الشرطي من إنسان إلى كتلة حديدية خالية من المشاعر، وكذا تغدو ركلات الأحذية حديدا. أما الشاعر فهو يسخر من ذلك كله (في إطار من المفارقة أيضا)؛ لأنه يواجهه هذا الحديد بأغنية؛ فتنتصر الكلمة الشعرية بفطريتها على ترسانة القهر.

لقد اعتمدت هذه القصيدة في بنيتها على منظومة من المقاطع المعنونة كانت في حلٍ من استخدام عناوين داخلية لها، وكان في وسعها تمييز الوحدات الدلالية من

خلال استخدام فواصل الطباعة غير اللغوية [ كالفاصل النجميّ (***) مثلا ]، أو استخدام عناوين رقمية، بيد أن العناوين الداخلية تُقدم بُعدا جماليًا خاصا يمكن أن يُضيف جديدا للفهم والتأويل، ويزيد من إحكام النص وتماسكه الدلاليّ، فهذه العناوين **من جانب**: تدفع بلفظ (**الجنرال**) إلى موضع الصدارة البنائية من خلال هيمنته التكرارية التامة على ألفاظها، ومن خلال انتماء بعضها إلى معجم لغوي يعبر عن العالم الخاص لهذا الجنرال المستبد؛ ومن ثم يتوازى هذا التكرار المُبالغ فيه مع دلالة الهيمنة والتحكم والتغلغل؛ وهي **من جانب آخر**: يكون كل عنوان من هذه العناوين إشارة إلى حالة من حالات القهر والاستبداد التي يوقعها الجنرال المُستبد على شعبه؛ فتوالي العناوين هو – في سياق المغزى الدلالي للقصيدة – تمثيل للتكرار والتوالي المبالغ فيه لسلوكه العدوانيّ البغيض.

أما لغة العناوين الداخلية وتكويناتها المجازية فهي تميل – في هذين الجانبين المُشار إليهما – إلى إظهار هذا السلوك الإجرامي في صورة البطولات (**فروسية**)، أو المألوفات (**وجبة، جولة، الطابور الصباحي**)، أو المُمْتعات (**حفلة طرب، سياحة**)، وهو ما يُبرز تقنية المفارقة التي تقوم عليها بنية القصيدة؛ فضلا على إظهار النواحي الإيجابية للمجتمع الذي يقمعه هذا الجنرال في صورة سلبية بالنسبة له (**أزمة، كابوس**). وكل هذه المجازات والتكوينات اللغوية التي تعكسها العناوين الداخلية إنما هي بمثابة إحكام للدلالة العامة، وسبك للبنية الكلية للقصيدة، ومن ثمّ تماسك النص الشعري بشكل أكبر.

**ثانياً: العنوان وتماسك الباب الشعري**

تقسيم الديوان إلى أبواب شعرية مُعنونة نمط بنائي قديم؛ أول مظاهره عنونة الأبواب بعناوين بنائية محايدة تشير إلى انتمائها إلى قافية معينة، فتكون الأبواب من قبيل: (**قافية الهمزة، قافية الباء..إلخ**)، وقد اختفى هذا التبويب تماما من دواوين الشعر المُعاصر؛ وإن ظلت الإشارة إلى القوافي مُعتمدة في فهارس بعض من دواوين

شعراء الإحياء في الثلث الأول من القرن العشرين[١٧]، وهو ما يدل على تأثرهم بالقديم، واعتبارهم القافية مدخلا عنوانيّا للقصائد.

ومن قبيل التبويب الموروث – أيضا – تقسيم الديوان إلى أبواب مُصنفة وفقا للغرض الشعري؛ وإن كان الغرض الشعريّ أوسع – في العصر الحديث – من الأغراض الشعرية القديمة، فقد تدخل فيه بعض الأطر الموضوعية التي لم تكن مطروقة في ظل نظرية الأغراض الشعرية القديمة؛ وتتحول بدورها إلى غرض شعريّ تنتظم فيه كثير من القصائد المتجانسة في موضوعها تبعًا للعنوان الرئيسي للباب الشعري؛ ومن أمثلة ذلك في شعر الرصافيّ: (**الكونيّات / الاجتماعيّات / الفلسفيّات / الوصفيّات / الحريقيّات / المراثي / النسائيّات / التاريخيّات / السياسيّات / الحربيّات / المقطعات**)[١٨]، وكلها تشير إلى الغرض الشعري – قديمه ومبتكره – باستثناء العنوان الأخير؛ فهو عنوان بنائي يشير إلى كون القصائد التي يشملها الباب مقطوعات قصيرة وإن اختلفت في موضوعها.

على أن التبويبات – عمومًا – قدتُظهر بعضا من عدم التماسك؛ عندما يؤدي الخضوع التام إلى مسالة الأغراض الشعرية إلى سوء التصنيف؛ وإخضاع ضرب من ضروب القصيد – عنوة – إلى غرض شعريّ ما رغم عدم انسجامها معه؛ لأنه لا توجد أغراض جديدة تعبر عنه، مثال ذلك قصيدة: (**خنجر مكبث**) لحافظ إبراهيم التي أدرجت في باب:(**الوصف**)، وهي قصيدة مُترجمة شعرا عن شكسبير يتحدث فيها مكبث إلى خنجره في سياق تردده في قتل ابن عمه؛ ولا يستغرق وصف الخنجر سوى الأبيات الثلاثة الأولى التي يجعل فيها الشاعر الليل المتلألئ خنجرا يشبه خنجره، وباقي القصيدة هي صراع نفسي بين الرغبة في القتل والتردد في ارتكاب تلك الجريمة الشنيعة.

ولا يأتي حديث الشاعر عن الخنجر في القصيدة من قبيل الوصف؛ وإنما من قبيل كونه أداة القتل التي تفجِّر في نفسه صراعًا مؤلمًا، يقول مكبث لخنجره:

**فيا أيّـها النصلُ الذي لاحَ في الدجـى**

**وفي طي نفسي للشرور مـــــدارُ**

**تـُرى خدعتني العينُ أم كنتُ مبصرًا**

**وهذا دمٌ، أم في شـَباتـِكَ نــارُ؟**

**وهل أنتَ تمثـــالٌ لكيـدٍ نويتهُ**

**وذاكَ الدمُ الجاري عليكَ شـعارُ؟**

**فإن لم تكن وهمـًا فكن خيرَ مُـسعـدٍ**

**فإني وحيدٌ و الخطوبُ كثـِــــارُ**

**وكن لي دليـــًلا في الظلامِ و هاديـًا**

**فليلي بهيمٌ والطريقُ عـِثـــارُ**(١٩)

لا أحسب الكلام الموجه إلى الخنجر من قبيل الوصف الخالص، فهو أدنى إلى أن يكون مدخلا للغوص في أعماق الضمير، وما ثمة إشارة إلى الخنجر إلا لربطها بغور من أغوار النفس التوّاقة إلى القتل؛ فلَوّح الخنجر تَلُوح معه شرور النفس؛ والدم الذي يبدو على شباة الخنجر(**حدّه**) هو نار القلب الموقدة بالحقد؛ والخنجر هو تمثال للكيد الذي يلتهب في نفس القاتل، وما الدم إلا شعارٌ (**علامة**) له، ويلوذ القاتل بخنجره – أخيرا – لكي يكون له في إتمام تلك المهمة القاسية التي يصارع ضميره فيها.

إن الأبيات التي تصف الخنجر محدودة في القصيدة، وهي – في حقيقة الأمر – تصف دخيلة (**مكبث**)، وهو ما يجعل إقحام القصيدة في باب الوصف شيئا من التعنت الذي يحول دون التماسك التام فيه.

وينفرد العقاد – دون رفيقيه الديوانيَّين – بتقسيم أغلب دواوينه إلى أبواب وفقا للموضوعات، قد تحمل عناوين بعض تلك الأبواب ما يدل على الأغراض الشعرية القديمة، ومن ذلك في ديوان: (**هدية الكروان**): (**الكروانيّات / غزل ومناجاة / صفات وتأملات / متفرقات / هجاء / رثاء**)[٢٠] ومثل هذه الأبواب المُعنونة تمنح الديوان ـ في مُجْمله ـ بعضا من التماسك؛ فيجد القارئ في كل باب جوًا وجدانيًا متجانسًا بدلا من التراكم العشوائي للقصائد المختلفة الأجواء والموضوعات.

وفي الشعر الحداثيّ دواوين مُقسّمة بأكملها إلى أبواب شعرية مُعنونة؛ لكن بعض الدواوين قد تلحق بابًا مستقلاً بين قصائد متتالية دون أن يكون الديوان مُقسمًا كليَّةً إلى أبواب؛ ولهذا الباب المنفرد – بطبيعة الحال – عنوان خاص يعبر عن قصائده الخاصة؛ وقد يأتي هذا الباب الشعري المنفرد في أول الديوان، أو آخره، أو بين قصائده؛ فليس هذا الأمر بالذي يطّرد على نمط واحد، وليس لموقع الباب دلالة ذات أهمية قصوى. ووجود هذه الأبواب الحداثيّة لا يقوم في الغالب على وحدة الموضوع بين كل القصائد المُندرجة فيها؛ وإنما يجمعها الإيحاء المشترك والجو العام.

ومن أقرب هذه الأبواب إلى التماسك الباب الشعريّ الذي يحمل عنوان:(**أقول لكم**) لصلاح عبد الصبور في ديوانه الذي يحمل العنوان نفسه، وهو باب مُلحق بآخر الديوان يتضمن ثماني قصائد عناوينها: (**من أنا / الحبّ / الحرية والموت / الكلمات / القديّس / السوق والسوقة / موت الإنسان / أجافيكم لأعرفكم**)[٢١]، وليس عنوان الباب الشعريّ (كما هو بيّن) عنوانا لواحدة من قصائده؛ وإنما هو عنوان تناصيّ مقتبس من الأناجيل، فعبارة (**أقول لكم**) تجري على رأس كثير من العبارات الواردة على لسان السيد المسيح ﷺ في كل الأناجيل؛ إذ تارة يُقال في صدر كلامه: " **الحَقَّ أَقـُولُ لَكُمْ** "، ويُقال تارة أخرى: "**أَقـُولُ لَكُمْ**"[٢٢]. وتسود جملة هذه القصائد "

نبرة تعبيرية تـُستقىٰ من أفكار وأسلوب الخطاب الإنجيلي، بل واصطناع موقف تعليمي يستلهم فيه الشاعر موقف المسيح الوعظي"[٢٣]، وهو أظهر ما فيها من تماسك يُضفيه عليها عنوان الباب الشعريّ، ومن مظاهره تغليب الخطاب بضمير المتكلم المفرد لجَمْعٍ من المُخاطبين؛ ومن ثمّ تكون بنية الخطاب الصغرىٰ الماثلة في عنوان الباب الشعريّ صورةً للبنية الخطابية الكبرىٰ الغالبة علىٰ مجموع القصائد، وهذه البنية الخطابية – في حد ذاتها – تماثل الموقف التعليمي الوعظي الموجه إلىٰ جمعٍ من (تلاميذ المسيح عليه السلام ومتلقي علمه)، وقد تظهر – فضلا عن هذه الصيغة الخطابية – عبارة العنوان: **(أقول لكم)** حرفيا أو عبارة: **(أحدثكم)** عدة مرات في عدة قصائد من هذا الباب الشعريّ[٢٤].

لا يمثل هذا العنوان الكلي للباب الشعريّ – إذن – عنوانا موضوعيا يوجه القارئ إلىٰ البنية الدلالية للقصائد، وإنما هو عنوان يدفعه إلىٰ استحضار صورة عامة من صور النص الإنجيلي الغائب، هي صورة التوجيه والنصح، مضفيا عليها هالة من إيحاءات القداسة التي تُضمِر في جوانبها مفهوما ضمنيا مؤداه أن ما يقال لكم – معشر القارئين – في هذا الباب الشعريّ هو الراسخ الأزلي. وكل قصيدة من قصائد الباب تتضمن هذه الصورة الكليـّة التي يقدمها العنوان الكليّ، وهي صورة تسوق إيحاءً مشتركًا عامًا يعمل علىٰ تماسك القصائد الشعريّة المُندرجة فيه.

وتؤسس القصيدة الأولىٰ: **(من أنا)** مدخلا وتوطئة لبقية القصائد؛ ففي هذه القصيدة يعلن الشاعر عن رؤيته الخاصة التي تظهر فيها ذاته القوية من بين تلك التخوم الإنجيلية؛ فهو يعلن أن له ذاتا شاعرة هي القائلة؛ وإن شابتها ظلالٌ كثيفة من إيحاءات النص الإنجيلي الغائب، فالمتكلم مهما اصطنع لغة الآخر" لا يستطيع أن

يتبخر نهائيا و يلغى وجوده وموقفه ليضع مكانه الشخص الذي يذكر حديثه "[٢٥]، إن هذه الحقيقة ماثلة في عنوان القصيدة: (**من أنا**)، وهو يسعى من خلالها للتأكيد على حضور ذاته الشاعرة الباحثة عن مكان تحت هذه السماء الفسيحة، إنه يؤسس شاعرية مختلفة عن الآخرين وإن كانوا عمالقة الشعراء، وهو مَعْنيّ باختلافه عنهم أكثر مما هو مَعْنيّ بتفوقه عليهم:

**(...) ستغتفرون لي التقصيرَ... ما كنتُ أبا الطيبْ**
**ولم أوهبْ كهذا الفارسِ العملاق أن أقتنصَ المعنى**
**ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أربِ**
**لأني لو قعدت بمحبسي لقضيتُ من سغبِ**
**ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضنِ النيلْ**
**يناغيه مغنيهِ**
**وملعقة من الذهبِ الصريح تطل من فيه**
**ولكني تعذبت لكي أعرف معنى الحرف**"[٢٦]

إن شاعرنا ليس أبا الطيب المتنبي، ولا شيخ المعرة أبا العلاء، ولا هو أمير الشعراء شوقي، إنه صوت متميز يتعذب من أجل الحرف، وربما كان العذاب من أجل الكلمة مستدعيا لصورة عذاب المسيح عليه السلام من أجل كلمة الله؛ وأصوات الشعراء الكبار التي ملأت الدنيا وشغلت الناس في حيلولة دون وصول صوته هي أيضا صورة متوازية مع صورة تلك الشرذمة التي كانت تناوئ المسيح عليه السلام، وكل ذلك لا يحول دون فرادة صوت الشاعر وبحثه عن وجوده. ثم تكون بقية القصائد جولة في الحياة، واستقراءً لما فيها وصولا إلى حقائقها الأزلية، واتخاذ موقف من قضاياها الكبرى (وهي غاية تعليمية تلتقي مع الإنجيل الذي يستدعي العنوان الكليّ

للباب الشعري(**أقول لكم**) صوته). ويُرمَز للحياة وما فيها برمز (**السوق**) الذي لا ينفك دَوّارا في كثير من القصائد، فضلا عن وجود قصيدة بين القصائد تحمل عنوان (**السوق والسَوقة**)، والسَوْقة (كما يُفـْهم من هذه القصيدة) هم المتعالون في برجهم العاجي، الذين لا يعتركون الحياة مخالطين للناس[٢٧]، وهكذا تمضي القصائد في تصوّراتها حول (**الحب، والموت، والحرية، وما يكون في الحياة من الزيف، وعن القول والفعل.. الخ**)، كل ذلك في تماسك تام إطاره العام احتذاء أسلوب النص الإنجيلي الغائب وفقا لتصوّر الشاعر ورؤيته، كقوله في قصيدة (**الحرية والموت**):

**أقول لكم بأن القيد حريّة**

**وأن النـَسـْمَ مأسور - ولا يدري – بإطلاقهْ**

**وأن الحرّ مَنْ يمشي ثقيـــلًا فوق ظهر الأرضْ**

**ويحفرُ بطنَ ساقيهِ على وجهِ الثرى الجدبِ**[٢٨]

على هذا النحو يمضي الشاعر حتى يكون احتجابه في القصيدة الأخيرة (**أجافيكم لأعرفكم**)، إذ يفارق زمرة أحبائه ليحتجب في سماواته كي يعود إليهم بقصيدة جديدة[٢٩]، وهو ما يتساوق – أيضًا – مع فكرة احتجاب المسيح عليه السلام في السماء وعودته آخر الزمان إلى الأرض لتـُمْلأَ عدلا، وهذه الفكرة معروفة في المسيحية والإسلام، بيد أنه يجعل الاحتجاب انقطاعا للفن في جفوة مؤقتة، ويجعل العودة معرفة جديدة بالبشر تحمل إليهم فرحة الإطلال على شعر جديد.

لقد أتاح العنوان الكليّ لقصائد هذا الباب الشعري تماسكا نصيـّا حين اندمجت فيها الصورة الإنجيلية العامة التي يفرضها على القارئ، فبدت في إيحاءات ضمير المُتكلِّم روحًا تملؤها الجوانب التقديسية المسْتلهمة من النص الدينيّ.

**ثالثاً: العنوان وتماسك الديوان الشعريّ**

تقتضي الطبيعة البنائية للديوان – في أغلب التجارب الشعريـّة – ألا تجتمع قصائده على موضوع واحد؛ ومن ثم يكون التماسك النصيّ أضعف ما يكون بين قصائده في مجملها.

ولعل من دواعي ذلك أن الشاعر – غالبًا – لا يـُبدع ديوانه جملةً واحدةً؛ وإنما ينظم قصائده على مُكثٍ كلما تداعت له دواعي الإبداع؛ وقد تُنْشر تلكم القصائد مُنجمةً في الصحف والمجلات؛ ثم يجمعها الشاعر – فيما بعد – بين دفتي كتاب لتكون ديوانا، ومن ثمّ لا تنساق في تيار فكري أو وجدانيّ واحد؛ وعندئذٍ يكون العنوان الكليّ للديوان إما عنوانًا لواحدة من قصائد الديوان، أو عنوانًا محايدًا لا يكشف عن الموضوع العام، لأنه لا يوجد موضوع عام تجتمع عليه القصائد.

وهذا الأمر – وإن كان هو الأعم والأغلب – لا يمنع من كون بعض الدواوين تميل إلى الوحدة الموضوعية، أو على الأقل يمكن التماس روحٍ إيحائيّ عام تلتف في غلالته جملة القصائد أو جلها. ولعل البواكير الأولى لهذه الوحدة الموضوعية عبر الديوان والتي يعبر عنها عنوانه الكليّ تبدأ – فيما أعلم – مع العقـّاد من مطالع الثلاثينيات؛ فقد كانت بعض عناوين دواوينه تعبر عن المحور الدلالي الأكبر والأهم، وإن لم تكن تستغرق جملة قصائده، كديوان: (**هدية الكروان** ١٩٣٣ م)؛ الذي تُستلهم قصائده الأهم من طائر الكروان ويتعلق به الباب الأول (**الكروانيات**)، ثم تتكرر التجربة مع (**عابر سبيل** ١٩٣٧م) ليكون عابر السبيل هو الشاعر المتأمل فيما حوله من البيوت والدكاكين والشوارع والفنادق، والراصد للمهمشين من عساكر المرور والكوائين، والباعة الجائلين، وغير ذلك مما يصادفه عابر السبيل في طريقه؛ وأخيرا ديوان: (**أعاصير مغرب** ١٩٤٣ م) الذي يفسر الشاعر عنوانه قائلا: "أعاصير مغرب اسم صالح لجملة الشعر الذي احتواه هذا الديوان،لأنه نظم وعالم الدنيا مضطرب بأعاصيره، وعالم النفس مضطرب بأعاصيره"[٣٠]، واضطراب العالم بأعاصيره تبعة

من تبعات الحرب العالمية الثانية التي كانت على أوجها إبّان نشر الديوان، ومن ثمّ يتصدر الديوان باب شعريّ عنوانه: (**في العالم**) تزدحم فيه قصائد تدور حول الحرب وطبائع الشر في الإنسان؛ كما يبدو في الديوان باب آخر عنوانه: (**في النفس**) تزدحم فيه جملة قصائد تعكس في مجملها اضطراب النفس بتجربة الحبّ خاصة في هذه السن المتأخرة التي تجاوز فيها الشاعر مرحلة الشباب، فأعاصير مغرب تمثل دلالة نفسية؛ حيث يكون "للغروب الرمزيّ – هنا – علاقة بإحساس الشاعر بعجزه وضعفه بعد أن وصل إلى مشارف الستين"[٣١].

إن عناوين هذه الدواوين الثلاثة للعقاد تمثل مرحلة أولى للعناوين الدلالية التي تتعلق بموضوعات النصوص الشعرية في الديوان، إذ يعبر كل واحد منها – على الأقل – عن المحور الدلالي الأكبر[٣٢]، وهو أدعى إلى شيء من التماسك، وإن كان تماسكًا محدودا لا تُجمع من خلاله كل الأطراف.

وكلما كان الشاعر متوخيًا لإطار موضوعيّ معين يصوغ فيه قصائد الديوان زادت فرصته في إحكام العنوان؛ ومن ثمّ التضافر مع النصوص الشعرية المُلحقة بالديوان في تحقيق التماسك العام؛ ومن هذه الدواوين ذات البُعد الموضوعيّ الموحَّد ديوانا: (**أغاني الكوخ**) و(**الملك**) لمحمود حسن إسماعيل، وأولهما يرمز عنوانه لمجتمع القرية الذي تدور حوله القصائد، والآخر يعبر عن شخصية الممدوح الذي تدور حوله القصائد[٣٣]، وقد يعبر عنوان الديوان عن الشخوص الذين تتناولهم القصائد تعبيرا رمزيـًا يزيد من التماسك الدلالي لأنه يلقي بجانب من المعنى الرمزي على جملة القصائد؛ كديوان: (**الواحدون**) للسمـّاح عبد الله، الذي يدور في مجمله عن شخوص بعضها تاريخي، وبعضها الآخر معاصر، وعنوان كل قصيدة هو اسم شخص من أولئك الشخوص: (**ورقة بن نوفل، أبو ذر الغفاريّ، صلاح عبد الصبور، عمر الخيام...إلخ**)، وواحدية أولئك الذين تحمل أسماءهم عناوين القصائد إنما هي واحدية

تفرّدهم وتميّزهم؛ فضلا عن كون الواحدية في طبيعة الرؤية الشعرية التي ينفرد بها الديوان؛ إذ يستبصر فيهم ما لا يستبصره الآخرون[٣٤].

ومما يضفي قدرا كبيرا من التماسك على الديوان – عمومًا – استخدام قصائده لعناوين تتجانس مع العنوان الرئيسي، وتسير وفقًا لمنظومة البناء الكلية التي تهدف إلى استقباله على نحو بنائي مقصود، ومن ذلك ديوان:(**العهد الآتي**) لأمل دنقل.

وعنوان هذا الديوان يُشير إلى تفاعله التناصيّ مع العهدين القديم والجديد (**التوراة والإنجيل**)، وهو بذلك يجعل من رؤيته الشعرية السوداوية (في جانبها السياسي) قَدَرًا (**مفروضا بالقوة المقدسة المستمدة من النص الديني الغائب**)، وهذه الرؤية متعلقة بالمستقبل المنكوب فهي: (**العهد الآتي**)، وهذه النكبة لها ما يبررها (واقعيًا من مجريات الحياة السياسية) ويسوغها (فنيًا من تقنيات البناء الشعرية)، والعنوان الرئيسيّ لهذا الديوان الشعريّ يقدمه للقارئ على أنه نص مقدّس مكمل للنصوص القديمة، ومن ثمّ تكون عناوين قصائد هذا النص الشعريّ الماثل متجانسة مع العناوين المُقدّسة في النص الدينيّ الغائب، ومن هذه العناوين: (**صلاة**) وهي فاتحة الديوان التي توطئ للسياق الديني:

**أبانا الذي في المباحثِ. نحن رعاياكَ باقٍ لك الجبروتُ**
**وباقٍ لنا الملكوتُ**
**وباقٍ لمن تحرس الرهبوتُ**

* * *

**تفرّدت وحدك باليُسرِ . إن اليمين لفي الخسرِ**
**أما اليسارُ ففي العسرِ . إلا الذينَ يُماشونَ .**
**إلا الذين يعيشونَ يحشونَ بالصُحف المشتراة**
**العيونَ... فيعشون. إلا الذين يشونَ.**[٣٤]

تحاكي القصيدة في مطلعها العهد الجديد (**الإنجيل**) مستخدمة لازمة (**أبانا الذي في السماوات**)، كما تحاكي النص القرآني في: (**سورة العصر**) في إقرار إيماني عَقديّ مُطلق بسلطة رجل المباحثِ وجبروته في نطاق القمع السياسيّ، ولا تحول المحاكاة للنص القرآني الكريم دون التماسك (في إطار إشارة العنوان الكليّ إلى استلهام العهدين القديم والجديد)؛ لأن العنوان هو (**العهد الآتي**)، وهو عهد جديد يبتكره الشاعر، ويشير فيه إلى عمومية القول الدينيّ الذي يشمل (المسلمين والمسيحيين) شركاء الوطن الواحد والمعاناة المشتركة. ثم تتوالى العناوين التي يحول الشاعر دلالتها الدينية إلى دلالة جديدة تتساوق مع العنوان الكليّ العهد الجديد والرؤية الفنية المُبتكرة؛ فقصيدة: (**سفر التكوين**) تتبدل دلالتها لتدل على التكوين القهريّ للمستبد؛ والتكوين الخانع للمستسلم المقهور؛ وصوت الحاكم والمحكوم يتحدان ويتجاوبان في المقطع الأخير الذي يبرز فيه هذا (**التكوين**) الغريب لكليهما:

**صرختُ كنتُ خارجًا من رحمِ الهناءه.**

**صرختُ أطلب البراءه.**

**كينونتيْ مشنقتــي**

**وحبلَ السُريُ:**

**حبْلُهـا**

**المقطوعُ !**[٣٥]

إن خاتمة القصيدة تجمل خلاصتها المُكثفة، فصوت المُضطهد يأتينا صارخـًا طالبًا البراءة، وصوت المُستبد لا يرى تكوينه وكينونته إلا في (**المشنقة**) التي تمثل أوج جبروته؛ فيجيبه الثائر بأن حبله السُري وحياته لا تكون إلا في حبلها المقطوع، وحبلها المقطوع هو (في الوقت ذاته) إلغاء لكينونة المُستبد، وهكذا يكون التكوين صراعًا أزليًا بين هذين الطرفين اللذين لن يتفقا؛ ولن تتحقق حياة أحدهما إلا بفناء الآخر.

أما قصيدة: (**سفر الخروج**) فهي تتناول مظاهرات الطلاب ضد السادات عام ١٩٧٢ م، وخروجهم إلى ميدان التحرير في ثورة عارمة احتجاجـًا على سياسته المُهادِنة[٣٦]، وتستخدم نفس عنوان: (**سفر الخروج**) في العهد القديم، لكنها تُغيِّر موضوع السِفْر الذي يُعتَبر أبرز ما فيه خروج اليهود من مصر وعبورهم البحر مع موسى عليه السلام[٣٧]؛ لتكون القصيدة معبرة عن (**خروج الطلاب وغيرهم من الثائرين المنتفضين**) إلى الميدان، وترصد القصيدة صِدام الثائرين مع السلطة والمحققين، وتستخدم المُفارقة التصويرية التي تبرز فقرهم الشديد وتبين نظرة الاستهانة والاستهتار التي ينظر من خلالها الأثرياء المرفهون الذين يرفلون بسيارات الرقم الجمركيّ إليهم[٣٨]، ولا تخرج عن هذا الإطار الدلاليّ قصيدة: (**سفر ألف دال**) التي يرمز فيها الشاعر لنفسه بالأحرف الأولى معبرا عن رؤيته الذاتية الخاصة. والقصيدة تتطرق إلى الحرب ورجالنا الذين يخرجون إلى جبهات القتال تاركين خلفهم نساءهم وأطفالهم، وسقوط بعض الزوجات في براثن الرذيلة، وإغواء المال لبعضهم الآخر؛ وغير ذلك من مظاهر الفقر والبؤس والقهر الذي يتساوق مع الإطار الموضوعيّ العام للديوان الذي يسوق للقارئ ما سيكون عليه العهد الآتي من مساوئ ومخازٍ[٣٩].

وتأتي في سياق هذا الإطار المتماسك قصيدة:(**مزامير**)، والمزامير عنوان من عناوين أسفار العهد القديم، أما القصيدة فهي تحتوي على عدة محاور دلالية، أبرزها ما فيها عشق الشاعر لمدينة الإسكندرية التي تعشق – بدورها – البحر، (وهو يرمز للتيار السائد الهائج القويّ وما يعبر عنها في التعبير الشعبي بركوب الموجة)، وهذا البحر (**يعشق فاتنة في الضفاف البعيدة**)، فالموجة – الآن – والتيار الجارف ينحدر إلى الغرب، حيث (**أوربا**) تلك الفاتنة في الضفاف البعيدة، وتكون نهاية الإسكندرية في (**المزمور الثالث**):

**لفظَ البحرُ أعضاءَها في صباحٍ أليمْ**
**فرأيتُ ... الكلومْ**
**ورأيتُ أظافرها الدمويـّةْ**
**تتلوى على خصلة "ذهبية"**[٤٠]

وقد يصحّ اعتبار الإسكندرية – في ظِّل السياق العام المُتماسك للديوان – رمزا للمتطلعين إلى الغرب، المنسلخين عن الوطن، لتكون نهايتهم عين النهاية؛ فالغرب سيلفظنا مهما عشقناه وتذللنا له.

وتمضي القصيدة في رصد محاور دلالية أخرى تتعلق بالوطن المأزوم وسلبياته، لا تختلف عن السياق الموضوعيّ العام لبقية القصائد.

ومن مظاهر التماسك في هذا الديوان – أيضًا – استخدام عناوين داخلية للمقاطع من قبيل ما هو معهود في العهدين القديم والجديد مثل: (**الإصحاح الأول، الإصحاح الثاني... إلخ**)، أو (**المزمور الأول، الثاني..الخ**)، وهو ضرب من التجانس المفضي إلى إحكام التماسك مع عناوين القصائد المأخوذة من النص الدينيّ الغائب. أما القصائد الثلاثة التي لا تحمل عنوانًا تنتمي من خلاله إلى هذا الجو القداسيّ فهي تتساوق معه من خلال العناوين الداخلية كقصيدة: (**سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس**) وهي تحمل عناوين داخلية تجعل كل مقطع من مقاطعها: (**إصحاحا**)، كما أن الشاعر في هذه القصيدة يعبر عن "الغضب الفلسطيني الذي رفض التفاوض مع العدو، ورفض محاولات الاستسلام... مؤسسا بؤرة المشهد حول قناع يوسف الذي يغدو اسمـًا آخر للفلسطيني المُنتزع من أرضه والذي تـُرك وحده في الجُب بعد أن هجره إخوته الذين اندفعوا وراء شهواتهم التي أنستهم معنى الأخوّة فتركوا أخاهم، ولم يعبئوا بالأم الفلسطينية التي لا تخلع ثياب الحداد، ولا تجد من يعينها في عالم لا يتحكم فيه إلا رب الجنود الذي يستعين بالصيارفة، ليقضي على كل مقاومة"[٤١]، وهي بذلك تتساوق مع القصص الدينيّ في العهد القديم، من خلال إيراد قصة يوسف عليه السلام؛ فضلا على إظهارها الحاكم في صورة سلبية. أما عنوان القصيدة نفسها:

(**سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس**) فهو يتوازى مع دلالاتها؛ لأنه لا إشارة فيها على الإطلاق لسرحان الذي "أقدم على قتل روبرت كيندي نتيجة تصريحاته المُعادية للفلسطينيين، والمنحازة كل الانحياز للإسرائيليين"[٤٢]؛ وهذه الصورة تمثل نوعـًا من الرؤية السوداوية؛ فلن يستطيع النضال الذي يرمز له (**سرحان**) أن يحرر القدس ويتسلم مفاتحها في (**العهد الآتي**) الذي تتداعى منه إيحاءات اليأس والقنوط.

وهذا الإيحاء باليأس والقنوط لا يفتأ صادرا عن قصيدتي: (**من أوراق أبي نواس**) و (**رسوم في بهو عربيّ**) وإن لم يكن عنوانها متجانسًا مع زمرة العناوين المُستمدّة من العهد القديم؛ فدلالة القصيدتين لا تشذ عن الخط الدلاليّ العام للديوان[٤٤]، ومن ثم يفرض العنوان الكليّ لديوان العهد الآتي جوّا متجانسًا من الإيحاء العام – على كل قصائده – وانطباعًا متغلغلا في الدلالة المركزية، وتتضافر معه بنية القصائد في تحقيق هذه المهمة، كما تتضافر معه عناوينها العامة وعناوينها الداخلية؛ بما يجعل الدلالة العامة للعنوان الكليّ للديوان (**العهد الآتي**) شديدة الإحكام والنفوذ إلى وحدات العمل الشعريّ، وما يعطي للديوان تماسكا قويّا يُرغم ما شذّعن منظومة العناوين في الدخول إلى الجو الدلاليّ العام؛ ومن ثمّ يتحقق المعنى العام "بالتكييف الدلالي للأجزاء في ضوء البنية الكلية الشاملة للنص"[٤٣].

وتنبغي الإشارة أخيرا – في هذا المضمار – إلى نزوع بعض القصائد الشعرية إلى الطول المُفرط، فتكون ديونًا صغيرًا، وهو ديوان لا يحتوي إلا على قصيدة منفردة كما في ديوان: (**لزوم ما يلزم**) لنجيب سرور[٤٤]، وديوان: (**ورقة البهاء**) لمحمد بنيّس[٤٥]، ومثل هذه الدواوين تكون – فيما يغلب – شديدة الإحكام والتماسك؛ لأنها – في حقيقة الأمر – قصيدة طويلة، ولا تكون علاقة العنوان بتماسك البنية الشعريّة في مثل هذه الدواوين إلا كما تكون العلاقة بين العنوان والقصيدة.

## هوامش الفصل الرابع

(١) **النقد الأدبي الحديث** / د: محمد غنيمي هلال / ص: ٣٩٤ (سبق ذكره).

(٢) (**العنوان وسيميوطيقيا الاتصال..**) / د محمد فكري الجزار / ص: ٤٦ (سبق ذكره).

(٣) (**الخطيئة والتكفير،..**) / د عبد الله الغذامي / ص: ٩٢ (سبق ذكره).

(٤) (**تطور الأدب الحديث ...**) / د أحمد هيكل / ص: ١٦١

(٥) **ديوان المازنيّ**، الجزء الأول، ص: ١٠٩ (سبق ذكره).

(٦) راجع أمثلة لذلك فيما تناولناه من قصائد في: الفصل الثاني: (**اقتباس العنوان من بنية العمل الشعري**).

(٧) **من النص إلى العنوان** / د محمد أبو عزة / **مجلة (علامات..)** / (العدد ٥٣ المشار إليه سابقا)

(٨) ديوان: **الرؤية من فوق الجرح** / ص: ١١١ و١١٢ (سبق ذكره).

(٩) **تحليل النص الشعري** / يوري لوتمان / ص ١٤٠ ص: ٤١٤ (سبق ذكره).

(١٠) (**فعل القراءة...**) / فولفجانج إيسر/ ص: ١٧٣ (سبق ذكره).

(١١) راجع القصيدة في: **ديوان حافظ إبراهيم**، الجزء الأول، من ص: ٧٧ إلى ص: ٩٧

(١٢) راجع القصيدة الأولى في: ديوان: بروتوكولات حكماء ريش، ضمن الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، ص: ٢٦١، وقد تناولنا بعضًا من مقاطعها في إطار الحديث عن **العنوان والتناص**. وراجع القصيدة الثانية ديوان: **أباريق مهشمة** ١٩٥٤ م ضمن: **ديوان عبد الوهاب البيّاتي**، الجزء الأول، ص: ٢٠١ (سبق ذكرهما).

(١٣) راجع قصيدة: **ثلاث صور من باب الشيخ** لسعدي يوسف التي تناولتها الدراسة في سياق **إشارة العنوان إلى عناصر البناء** ٢٦٥ وما بعدها.

(١٤) راجع هذه القصيدة في ديوان: **عواصف القلب** ١٩٨٩ م، ضمن **الأعمال الشعرية**، من ص: ٤٤٣ إلى ص: ٤٤٨ (سبق ذكره).

(١٥) **السابق**: ص: ٤٤٥

(١٦) **السابق**: ص: ٤٤٨

(١٧) راجع – تمثيلا لذلك – فهرسيّ القوافي في: **ديوان الرصافي** و **ديوان حافظ إبراهيم**.

(١٨) راجع: **ديوان الرصافيّ** في جزئيه الأول والثاني.(سبق ذكره). ويشير الأستاذ مصطفى السقا مُعدّ الطبعة الثالثة لديوان الرصافي إلى أن ديوان الرصافيّ قد طبع مرتين في حياته مشتملا على هذه الأبواب بعناوينها، وأنه (أي السقا) قد أضاف مجموعة من القصائد الجديدة على هذه الأبواب وفقا لموضوعاتها، كما زاد في الديوان بابا جديدا هو باب المقطعات؛ ويقول إنه لا يدري إن كان الرصافي هو صاحب هذه التبويبات أم لا، انظر المقدمة ص: (ي). وظاهر الأمر يدل على أن هذا التبويب ليس من صنع الرصافيّ، فقد جاء في مقدمة باب الحريقيّات ما يدل على أن صانع الديوان هو المبوِّب لا الشاعر، انظر ص: ٢٩٠، وسيان – على كل حال – كون الرصافي صانع هذه الأبواب أم غيره، لأن صدور الديوان على هذا النحو مرتين في حياة الشاعر يدل على موافقته الضمنية على هذا التبويب – وإن لم يكن صانعه – فضلا على كون نسخة الديوان المبوبة قد غدت الآن ملكا للقارئ. وهذا الأمر ليس مقصورًا على الرصافي وحده؛ فكثير من شعراء تلك الفترة لم يكونوا جامعي دواوينهم ومبوبيها؛ ولكن ذلك – على كل حال – لا يحول دون اعتبار تلك الأبواب الشعرية ذات دلالة للقارئ، وذات أثر في تماسك النص الشعريّ.

(١٩) **ديوان حافظ إبراهيم**، الجزء الأول، ص: ٢٣٥ (سبق ذكره).

(٢٠) راجع ديوان: **هدية الكروان**، ضمن مجموعة: **خمسة دواوين للعقاد**، ص: ٥ وما بعدها. (سبق ذكره).

(٢١) راجع هذا الباب في ديوان: **أقول لكم**، ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور**، من ص: ١٥٥ إلى ص: ١٨٤ (سبق ذكره).

(٢٢) راجع الأناجيل الأربعة: (**متى / مرقس / لوقا / يوحنا**)، ضمن: **العهد الجديد** بالكتاب المقدس.

(٢٣) (**الرمز والرمزية**....) / د: محمد فتوح أحمد / ص: ٢٨٤ (سبق ذكره).

(٢٤) راجع ديوان: **أقول لكم**، ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور** / الصفحات ١٦١، ١٦٦، ١٦٨، ١٧١، ١٧٤ (سبق ذكره).

(٢٥) **بلاغة الخطاب وعلم النص** / د: صلاح فضل / ص: ١٠٠ (سبق ذكره).

(٢٦) ديوان: **أقول لكم**، ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور** / ص: ١٥٨ و ١٥٩ (سبق ذكره).

(٢٧) راجع ديوان: **أقول لكم**، ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور**، ص: ١٥٩ و ١٧٣ و ١٨٣، وانظر قصيدة: **السوق والسوقة** ص: ١٧٩(سبق ذكره).

(٢٨) **السابق** / ص: ١٦٦ و ١٦٧

(٢٩) انظر هذه القصيدة المذكورة في: **المصدر الشعريّ السابق** / ص: ١٨٣

(٣٠) مقدمة ديوان: **أعاصير مغرب** ١٩٣٤ م، ضمن: (**خمسة دواوين للعقاد**)، ص: ٩١ (سبق ذكره).

(٣١) **جماليات القصيدة المعاصرة** / د: طه وادي / ص: ١٧٨، ويقول د: طه وادي (رحمه الله) إنه لا يوافق على أن أعاصير المغرب هي أعاصير العالم، وإنما هي فقط دلالة نفسية للتقدم في السن، ويدعم ذلك بقوله: إن العقاد لم يأت فيه بشيء مما أصاب العالم من كوارث الحرب، والحق أن العقاد لم يذكر شيئا مباشرا ومحددا عن الحرب العالمية، لكنه تحدث عن الحرب وطبائع الشر في البشر بشكل مطلق في الباب الشعريّ الأول: (**في العالم**).

(٣٢) راجع هذه الدواوين على ترتيبها في: (**خمسة دواوين للعقاد**) ص: ٥، و ص: ٣٧٥، و ص: ٨٧، وقد سبق ديوان: **أعاصير مغرب** ديوان: **عابر سبيل**، مع أن هذا الأخير هو الأسبق ظهورا ونشرا. وقد سبق أن أشرنا إلى طبيعة التجربة الشعريّة في ديوان عابر سبيل ضمن سياق حديثنا عن شخصية الراوي في الفصل الأول من الباب الأول ص: ٨١ من هذا الكتاب.

(٣٣) تناولت الدراسة ديوان الملك ص: ١٠٠، كما تناولت ديوان أغاني الكوخ ص: ١٣٦ وما بعدها.

(٣٤) انظر هذه القصائد في ديوان: (**الواحدون**) ص: ٢٠، و ٢٥، و ٣١، و ٥٣، وقد سبقت لنا الإشارة إلى طبيعة التجربة في هذا الديوان ص: ١٠٦

(٣٥) ديوان: **العهد الآتي**، ضمن: **الأعمال الشعرية**، ص: ٣٢٦ (سبق ذكره).

(٣٦) **المصدر الشعريّ السابق**، ص: ٣٥

(٣٧) انظر: **ذاكرة للشعر** / د: جابر عصفور، ص: ٤٠٥ (سبق ذكره).

(٣٨) راجع: **سفر الخروج**، ضمن: **الكتاب المقدّس**، على الأخص من: **الإصحاح الثاني عشر** إلى **الرابع عشر**

(٣٩) راجع قصيدة (**سفر الخروج**) في ديوان: **العهد الآتي**، ضمن: **الأعمال الشعرية** ص: ٣٣٦ (سبق ذكره).

(٤٠) راجع قصيدة (**سفر ألف دال** ) في: **المصدر الشعريّ السابق**، ضمن: **الأعمال الشعرية** ص: ٣٥٠ (سبق ذكره).

(٤١) **السابق**: ص: ٣٦٧

(٤٢) **ذاكرة للشعر** / د: جابر عصفور، ص: ٤١١ و ٤١٢ (سبق ذكره).

(٤٣) **السابق** / ص: ٤١٠

(٤٤) سبق أن تناولنا القصيدة الأولى في سياق الحديث عن **تحفيز العنوان** ص: ١٩٧، والثانية في سياق حديثنا عن **إشارة العنوان لاستقبال العمل الشعري على نحو بنائي خاص**، ص: ٢٨٢

(٤٥) **بلاغة الخطاب وعلم النص** / د: صلاح فضل / ص: ١٠٧ (سبق ذكره).

(٤٦) ضمن: **الأعمال الكاملة**، الجزء الثالث، ص: ١٠٩، (سبق ذكره). وقد صدر الديوان سنة ١٩٧٥م.

(٤٧) ضمن: **الأعمال الكاملة**، الجزء الثاني / ص: ٧، (سبق ذكره). وقد صدر هذا الديوان سنة ١٩٨٨م.

# الفصل الأول

## التَّكْوِيْنُ اللُّغَوِيُّ للعُنْوَان

الصوغ اللغويّ للعنوان إبداعٌ خاص، يكاد يتوازىٰ مع إبداع العمل الشعريّ ذاته؛ فالعنوان واجهة فنية يُقدم من خلالها العمل للقارئ، ومن ثم لا يغيب عن الشاعر العناية بتكوينه اللغوي، ومراعاة القارئ واضعًا مسألة إغوائه وفتح شهيته للقراءة في عين الاعتبار.

والعنوان – في هذا كله – يتفاعل مع العمل المُعَنْوَن به، ويكون للغته دور ما في توجيه البنية الشعرية، أو تكريس إيحاء معين يتناغم معها. وذلك من خلال عدة أبعاد يمكن النظر إليه من خلالها. وفيما يلي تفصيل هذه الأبعاد:

**أولاً - التركيب النحويّ للعنوان**

جرت العادة – في الأعم الغالب – علىٰ صوغ العنوان في جملة غير مكتملة نحويًا، كما يكون – أحيانًا – كلمة وحيدة منفردة. وعبارة العنوان– مع ذلك – دالةٌ ومفهمَة؛ إذ يغدو ظاهر الأمر قائمًا (من الناحية اللغويّة المطلقة) علىٰ تقدير لمحذوف يكون هو المبتدأ الذي تتممه عبارة العنوان المُبْتسرة؛ فعنوان من قبيل: **(ديوان العقّاد)** يكون خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره: (هذا)، وكذا الأمر في عناوين الدواوين المنفردة والقصائد؛ كأن يقال في عنوان قصيدة: **(كبار الحوداث في وادي النيل)** لشوقي إنها خبر لمبتدأ تقديره: (الموضوع) أو (العنوان) أو ما هو من هذا القبيل[1].

وقد يكون العنوان جملة تامة مكتملة الأركان؛ اسمية: كما في العنوان: **(الهجو كالقتل)** لمحمد خزنة دار، أو فعلية: كما في العنوان: **(نسيت لون الليالي)** للأخطل الصغير[2]. فالبنية اللغويّة للعنوان– في حقيقة الأمر– "غير مشروطة بشرط مسبق؛ وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافةً قابلةٌ لتشكيل العنوان دون أية محظورات"[3]، ومن ثمّ لا يوجد قانون ثابت صارم؛ ولا معيار محدد راسخ؛ يمكن أن يفرض تركيبًا لغويًا بعينه علىٰ تجربة شعرية بعينها، أو يُملي علىٰ اتجاه شعريٍّ ما نمطًا نحويًا محددًا، فمسالة الصوغ اللغوي للعنوان– برمتها – مسالةً خاضعة لتقدير

الشاعر ورؤيته الفنية الخاصة، ولهذا نجد أنماط التركيب اللغويّ جميعها لدىٰ كل الاتجاهات الشعرية تقريبًا.

إن قابلية الدلالة والإفهام في العنوان مسألة لا تتعلق كثيرًا بمدىٰ اكتمال البنية النحوية وتقديم المعنىٰ تامًا للقارئ، لأن "إفادة العنوان تتكئ علىٰ وظيفته الإحالية إلىٰ ما يعنونه؛ بينما إفادة التنفيذات اللغوية كافة تتكئ إلىٰ اكتمالها التركيبي"[٤] ومن ثم لا تفاضل بين عنوان تام الدلالة مكتمل الأركان النحوية، وآخر مُبْتسر متعلق محذوف يتم تقديره، وأحسب أن مسألة تقدير المحذوف غير واردة – أصلا– علىٰ ذهن القارئ، فهو يتقبل العنوان علىٰ صورته المُدوّنة، دون أن يشغل باله بالبحث عن محذوف يتمم به الجملة، بل إن العلاقة التركيبية تقوم أصلا علىٰ اعتبار العنوان هو المبتدأ المخْبر عنه، والقصيدة كاملةً هي الخبر المتمم لهذا المبتدأ.

لقد تواترت العناوين غير المكتملة نحويًا، وأدىٰ تواترها علىٰ هذا النحو المبتسر إلىٰ ألفة هذا الصوغ، وتحويله من مجاوزة وعدول عن القاعدة إلىٰ قاعدة أساسية؛ لها من الرسوخ ما يجوز معه اعتبار العنوان التام المكتمل الأركان نحويًا هو العدول والمجاوزة التي تحمل طابعًا أسلوبيًا يقتضي البحث عن مغزىٰ ودلالة فنية تتعلق به. وهذا التواتر والرسوخ للعنوان غير المكتمل نحويًا يجعلنا نفهم بعض العناوين التي يوحي ظاهرها بالاكتمال النحوي علىٰ أنها ناقصة، فجملة من قبيل: (**زهرة الروض في كتيب البكر**) هي جملة تامة في سياق لا تكون فيه عنوانًا، حيث نفهم منها أن شبه الجملة: (**في كتيب البكر**) خبرٌ للمبتدأ: (**زهرة الروض** )؛ ولكن هذه الجملة في حقيقة الأمر عنوان قصيدة لخليل مطران[٥] وقراءتها في سياقها العنوانيّ سيجعلنا نتأوّل الكلام باعتباره جملة غير تامة، ويكون الخبر المتمم للمبتدأ هو القصيدة نفسها التي تحمل هذا العنوان. وكأن تتمة الجملة (افتراضًا لمجرد التوضيح): زهرة الروض في كتيب البكر...[ تخبرك القصيدة بأمرها ].

إن العنوان الذي يمّثل جملة نحويةً تامةً يُمثل (قضية) واضحة المعالم، مكتملة الأبعاد أمام القارئ؛ أما القصيدة فهي تفاصيل تلك القضية، وخوضٌ في حيثياتها ومسوغاتها الفنية. والعنوان المبتسر نحويًا إنما هو محض إشارة لا تكشف عن قضية محددة، ومن ثمّ تكون القصيدة توضيحًا لهذه الإشارة المُجملة، أو جلاءً لإبهامها وكشفًا عن مُضمراتها؛ ولذا يمكن القول بأن العنوان التام يحمل – نوعًا ما – بعض الاستقلال النسبيّ عن قصيدته؛ أما العنوان المبتسر فهو ألصق بالقصيدة، وأحوج إليها في الكشف عمّا يعنيه.

ويمكن التمثيل لهذا الأمر بقصيدتين متقاربتين إلى حد كبير في الموضوع الشعري، ومختلفتين – بطبيعة الحال – في التناول الفني؛ بله العنوان. وأول هاتين القصيدتين لمحمود درويش، وهي تامة العنوان نحويًا؛ فعنوانها: (**العصافير تموت في الجليل**)، والأخرى لفاروق شوشة، وعنوانها: (**حائط الوطن العاري**)، وهو عنوان غير تام نحويًا[٦]. إن عنوان درويش يضع القارئ أمام قضية محسومة، لا مراوغة فيها، ولا انحراف عنها؛ فالعصافير (بكل ما تحمل من إيحاءات الطفولة والطهر والبراءة والنقاء والجمال... الخ) تموت في الجليل (وهي إحدى المدن الفلسطينية)، وكأن العنوان يقول لنا قبل كل شيء: إن مدينة الجليل تفقد الآن أطفالها، وتموت فيها كل القيم النبيلة. والتراكم المعرفيّ في ذهن القارئ سيجعل التأويل متضمنًا في خلفيته الإيحائية – بطبيعة الحال – العدوان الإسرائيلي، وسيوقع في نفسه أن هذا الموت هو بالأحرى قتل واغتيال.

ولهذه القضية (**قضية موت العصافير في الجليل**) قدر كبير من الاستقرار والثبات تكتسبه من بنية الجملة الاسمية، ومن إتيان جملة الخبر في الزمان المضارع بكل ما يعنيه من تواصل وتجدد واستمرار.

إن القارئ متخم بقدر كبير من التفاصيل قبل قراءة القصيدة؛ ماض في القراءة ضمن إطار قضية مُسلمٍ بها، فيرى في مطلع القصيدة سائحة قادمة إلى الجليل من وراء البحر (**أوربا وأمريكا**) وهي تودِّع المكان:

وَرمتْ في آلة التصويرِ
عشرينَ حديقه.
وعصافيرَ الجليلْ
ومضتْ تبحثُ خلفَ البحر ،
عن معنى جديد للحقيقهْ.(٧)

حين تنتزع تلك العصافير(بمعناها الحقيقي وبفيوضها الإيحائية الرمزية) تغدو صورًا صمَّاء في آلة التصوير، أو محض ذكرىٰ بعد أن كانت واقعًا ملموسًا؛ بل هي ذكرىٰ تزيف حقائقها لتحمل معنىٰ جديدًا هناك وراء البحر؛ معنىٰ مملوءًا بالزيف والاستلاب وصورة من صور الموت وإن كان موتًا معنويًا.

وعبر مجموعة من صور المعاناة والألم والاغتراب تمتد القصيدة ليلتقي القارئ بموت العصافير مرةً أخرىٰ في نهايتها، وهو موت رمزيّ – أيضًا – :

سقطتْ كالورقِ الزائدِ
أسرابُ العصافيرِ
بآبارِ الزمنْ . .
وأنا أَنتشلُ الأجنحةَ الزرقاءَ
يا ريتا،
أنا شاهدة القبرِ الذي يكبرُ
يا ريتا ،
أنا من تحفرُ الأغلالُ
في جلديَ
شكلاً للوطنْ . . .(٨)

يتكرر اسم ريتا كثيرًا في شعر درويش، وهذا التكرار يدور في أغلبه حول الاسم الجديد للوطن، ذلك الاسم الذي يصبح واقعًا يوميًا معيشًا في الأرض المُحتلة؛ ليُبدي

صورة انسلاخ الوطن عن جسد العروبة وتراثها وحضارتها، وهو هنا – في هذه القصيدة – قد يكون اسمًا للسائحة العبرية التي لمّا تأتِ إلى وطنها المزعوم بعد، وقد يكون صورة للوطن المتحول عن عربيته إلى العبرية. والشاعر في هذا المقطع الشعري يرصد صورة موت العصافير المتساقطة في آبار الزمن (الذي يطوي كل شيء، ويبتلع جملة التحولات والأحداث)، وهو – عَنْيُتُ الشاعر – يحاول (بما يحمل من عروبة وقومية) أن ينتشل هذه العصافير المتساقطة؛ فلا تتعلق بيديه سوى أشلاء أجنحتها الزرقاء، مُشْهِدًا ريتا التي يتوجه إليها بالنداء ما بين حين وأخر، نداءً مشوبًا بالاتهام واللوم، نداءً يُصرح فيه بأن القبر الذي يحتضن العصافير يتمدد ويكبر يوميًا، وأن العروبة التي ينتمي الشاعر إليها تبدو شواهد لقبور الموتى، وأن خارطة الوطن المفقود لم يبق منها إلا صورة لآثار الأغلال على الجسد.

وفي ذلك كله توثيق ودعم للقضية الخبرية التي قدمها العنوان؛ إذ يغدو البناء الفنيّ تفاصيل وحيثيات فنية تسهب فيما أجملته تلك القضية المعروضة في جملة عنوانية تامة الأركان النحوية.

ولا يمتلك العنوان المبتسر الذي لا يشكل جملةً تامةً قدرة على إقناع القارئ بدلالة محددة، كما أنه لا يكتسب قدرًا من الثبات واليقين الحاسم الذي يتحرك القارئ على هداه في القصيدة، فأبعاده الدلالية مُبهمة بعض الشيء، ومراميه الفنية مجهولة إلى حد ما. فعندما يقول عنوان فاروق شوشة: (**حائط الوطن العاري**) لا نعرف أولاً ما يعنيه بالوطن أتراه متوخيًا الإطار المصري الضيق المحدود، أم الإطار العربي القوميّ الشاسع؟ والحائط الذي ارتبط – لغويًا – بالوطن من خلال التركيب الإضافي هو – في تصور مجازي ذي أبعاد شعبية – الملجأ والملاذ والحماية؛ لكن السياق المحدود للعنوان لا يقدم قرينة لغوية تضبط الفهم النحويّ؛ فعلاقة التبعية النحوية التي تجمع بين النعت والمنعوت علاقة مذبذبة، أيكون (العري) نعتًا للحائط؟ فيكون التأويل

متوجهًا إلى دلالة فحواها افتقاد الأمن والأمان؟ أم أن (العري) نعت للوطن؛ فيكون الوطنُ – وقد تعرى مفضوحَ الجرائم أمام أبنائه – هو الحائط الذي يقف في وجه تطلعاتهم، ويحول دون أحلامهم. وربما كان الحائط مُعوقًا أمام هذا الوطن العاري – نفسه – لأنه بعريه يواجه سدًا منيعًا يعترض نهضته وانطلاقه.

إن كل هذه الافتراضات التأويلية واردة ومحتملة بشكل ما أو بآخر قبل قراءة النص الشعريّ؛ فمن الحق أن ثمة إبهامًا في العنوان؛ بيد أن هذا الإبهام ليس قادحًا في شاعريته، ولاهو بالمحسوب عيبًا عليه؛ فليس مطلوبًا من العنوان الأدبي أن يفضي بكل شيء؛ أو يقول كل كبيرة وصغيرة تتعلق بالعمل الشعريِّ الذي يعنونه، وربما كان هذا الإضمار والحجب ذا قيمة جمالية تشويقيّة مُحَفزة داعية إلى القراءة ،واستشراف الأبعاد الدلالية النائية المحجوبة.

إن العنوان المبتسر نحويًا هو – في غاية الأمر – محض إشارة غير تامة، وتشكيل لغوي أرجئت دلالته حتى حين، وما من سبيل إلا أن ينتظر القارئ من القصيدة تقديم التوضيح الملائم لهذه الإشارة ذات الدلالة المُرجأة وأن يعوِّل عليها في جلاء ما يعلق بها من إبهام وإضمار.

وعندما يمضي القارئ في القصيدة تتكشف الأبعاد الغائبة؛ فيجد أن الوطن هو: **(فلسطين)**، وهنا تبرز قيمة إيحائية جليلة، فالشاعر عندما يجعل من فلسطين – في العنوان المتصدر– وطنًا يعلن الانتماء الوجداني لهذا القطر العربي الجريح، فهو– أيضًا – واحد من أبنائه يشعر بالمواطنة تجاهه. أما الخطاب الشعريّ في القصيدة فهو متوجه إلى فدائي فلسطينيّ هُمَام؛ يعدو إلى الفردوس مُفجِّرًا شبابه الغضّ بين جحافل الأعداء. ويحمل هذا الخطاب تعميمًا وامتدادًا يجعل من هذا البطل نموذجًا عامًا لا فردًا ذا حضور واقعي محدود، وبطولة هذا الشاب تجعل منه حائطًا يلوذ بظله الشاعر– نفسه – أول ما يلوذ، فالمأثور الشعبي في الأمثال العامية المصرية يجعل من ظل أي

رجل (كائنًا من يكون هذا الرجل) خيرًا من ظل الحائط، والشاعر يجعل من هذا البطل حائط الرجولة بكل ما تعنيه الكلمة:

**أنا ذا أحتمي بظلك**

**يستشجر قلبي**

**تمتد فيك فروعي.**(٩)

لقد اعتبر الشاعر فلسطين – في عنوان قصيدته – وطنًا، فأعلن بشكل مبدئي عن انتمائه لأرضها، وبنوته لها، وهذه الأواصر تبدو أكثر جلاءً في هذا المقطع، فهو واحد من أبنائها المحتمين بذلك الفدائيّ، بل هو متوحد معها بشكل يجعله ممزوجًا بترابها الذي يحتضن هذا الفدائي القتيل، ويكون الحب والتعاطف أدعى إلى تصوير القلب شجرًا تمتد جذوره في جسد الفدائي الدفين بها.

وفي موضع آخر يقترب من خاتمة القصيدة يلتقي القارئ مع عبارة العنوان المُبتسرة؛ لكن التركيب – بطبيعة الحال – مكتمل في سياق القصيدة، تتضح معه الأبعاد الدلالية و المجازية، حيث يقول الشاعر:

**قد كسبنا الرهان باسمكَ**

**فالموتُ صغيرٌ. .**

**وحائط الوطن العاري:**

**جدارٌ يقومُ إثرَ جدار .**(١٠)

لقد اتضحت – هنا – صورة الوطن العاري، فالعُرِّي افتقاد الوطن للحماة والمدافعين الذين يكونون دروعًا تنكسر عليها شوكة الطغاة، والفدائي هو الحائط الذي يحتمي وراءه الوطن، ومنذ تداعى الفدائيون إلى الجهاد وحائط الوطن يعلو جدارًا إثرَ جدار. وقد بقيت دلالة العنوان مُرجأة مؤجلة، تلوح بعض أبعادها أثناء القراءة؛ ولمّا تتضح بشكل أكثر جلاءً حتى إغلاق الدائرة الدلالية التي تبدأ من

العنوان ومطالع القصيدة وتمتد إلى حين اللقاء بالعنوان مرةً أخرى في خواتيمها. ولابتسار عبارة العنوان وعدم اكتمالها نحويًا دور في تعتيم الدلالة وإبهامها لتكون إشارة عابرة مُجملةً لا تتضح إلا من خلال القراءة.

وعلى الرغم من التقاء القصيدتين: (**العصافير تموت في الجليل**) و (**حائط الوطن العاري**) في الإطار الدلالي العام المشغول بالقضية الفلسطينية فإن عنوان كل منهما ذو توجه فنيّ مختلف، والمحك في هذا الاختلاف هو طبيعة الصوغ اللغوي، فالعنوان الأول – كما سبقت الإشارة– قضية خبريّة تُطْرَح وكأنما هي يقين مُسَلمٌ به، وهذا التسليم والإقرار يُهوِّل – على المستوى الإيحائي– من المأساة التي تقدمها القصيدة، ويسبغ عليها طابع المصير الحتمي الذي لا فكاك منه. أما العنوان الثاني فهو إشارة عابرة تنتظر التفسير وتضمر الدلالة إيثارًا للتشويق، وإمعانًا في تكوين جو متوتر يقتضي مزيدًا من التفاعل بين القارئ والنص الشعريّ، من خلال تعليق الإشارة المبهمة التي يحملها العنوان في ذهن المتلقي، وإثارة فضوله مدفوعًا – من جرّاء ذلك – إلى المضيّ في القراءة.

وقد يكون العنوان شديد الارتباط بالبنية الشعرية من خلال اندماجه لغويًا فيها؛ بحيث تكون قراءة مطلع القصيدة بعد العنوان مُتمةً لجملة كاملة. وهذه سمة أسلوبية تشيع في شعر **حيدر محمود**، ومن أمثلتها عنده كون العنوان في حكم المبتدأ وجملة الاستهلال أو المطلع هي الخبر كما في عنوان قصيدته: (**الكلمة**)، ومطلع القصيدة:

**لا بدَّ أن تقالْ**

**برغمِ ما في الصمتِ من حلاوه،**[١١]

فأصل التكوين اللغوي: [ الكلمة لا بد أن تقال ]، والجملة الابتدائية في المطلع هي خبر العنوان المتمم له.

ومن ذلك أيضًا قصيدة: (**تقول جاراتي**)، وهو عنوان يمثل جملة تامة لكن جملة المطلع الشعريّ (ثم ما يليها من الجمل) هي المتممة للدلالة، فهي في حكم مقولة الجارة التي تكون في محل نصب مفعول به للفعل: (تقول)، ومطلع القصيدة:

**هوايةُ الرجال ؛**
**النردُ . والنرجَيله.**
**(كما ترى. .)**[١٢]

وأصل الجملة التامة: [ تقول جارتي: "هواية الرجال النرد والنرجيلة" ]. وفي أحيان أخرىٰ تكون جملة المطلع معطوفة علىٰ جملة العنوان، ومتممة لمعناها، كما في قصيدة: (**بدأ الإسلام غريبًا**) التي يقول مطلعها:

**.. وغريبًا سيعودُ**
**فطوبَى. . للغرَباء**[١٣]

وأصل الجملة بتمامها: [ بدأ الإسلام غريبًا وغريبًا سيعود ].وهذان العنوانان الأخيران (**تقول جارتي**) و (**بدأ الإسلام غريبًا**) هما – في حقيقة الأمر – استهلال القصيدة وعنوانها – في نفس الوقت – وآية ذلك بروز الإيقاع فيهما، متداخلا ومتواصلا، فهو في العنوان الأول:

| | | |
|---|---|---|
| **تقولُ جَا** | **رتي هوا** | **يةُ الرجال** |
| متفعلن | متفعلن | متفعلان |

و في العنوان الأخير :

| | | |
|---|---|---|
| **بدأ ال** | **إسلا** | **مُ غَريـ** |
| فَعِلُنْ | فَعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| **با وغَـ** | **ريبًا** | **سيعو** |
| فَعِلُنْ | فَعِلُنْ | فاعِلُ |
| **دُ فطو** | **بى للـ** | **غرباءْ** |
| فَعِلُنْ | فَعِلُنْ | **فَعِلانْ** |

وهذا الارتباط النحويّ والعروضيّ يجعل هذين العنوانين كالجزء الذي لا يتجزأ من القصيدة؛ مع أنهما مفصولين – كتابيا – عنها، ولا يخلو هذا الأمر من دلالة يجوز استنباطها والتعويل عليها في التحليل الفنيّ، فالقضية – في مجملها – تتعلق بالانفصال قسرًا لما هو في حكم المتصل بالضرورة، وهو ما يمكن أن يؤول في قصيدة: **(تقول جارتي)** بالمساحة الزمنية الفاصلة بين القائل والمقولة، وهي مساحة تمتد فيها مشاعر الاستهجان والاستنكار الذي تُقابل به هذه المقولة من العالم الذكريّ الذي ينتمي إليه الشاعر، بما يجعل مقالة هذه الجارة محكيّة على سبيل السخرية من الرأي النسويّ القاصر في عالم الرجال، خاصةً أن القصيدة لا تحمل تعقيبًا من الشاعر على هذه المقولة، ولا تفنيدًا لما تتضمنه من أباطيل باستثناء عبارة: **(كما ترى. .)** التي جاءت معترضةً مقولتها الطويلة التي تمتد إلى نهاية القصيدة، وهي عبارة تعبر – ضمنيًا – عن اختلاف الشاعر معها.

وفي العنوان الثاني: **(بدأ الإسلام غريبًا)** يمكن أن تكون مساحة القطع والفصل بين جزئي الجملة تعبيرًا عن المفارقة الكبيرة التي تتمثل في النكوص والارتداد بالإسلام إلى غربته، وهي مساحة تتوازى زمنيًا مع فترة التحولات التي يخوضها الإسلام في رحلته ليعود – أخيرًا – إلى اغترابه السالف نقطة البداية.

وقد يكون العنوان مفتاحًا تأويليًا هامًا يُدخل القارئ في سياق القصيدة من أول كلمة فيها دون مواربة أو إرجاء للدلالة، وذلك بإعادة الضمائر – بارزة أو مستترة – في مطلع القصيدة أو في سائرها عليه، ومن هذا المنطلق تُستحضر دلالة العنوان وتندمج مع القصيدة بشكل مباشر، ومن ذلك قصيدة: **(شاعر)** لصلاح لبكيّ التي يأتي في ثلاثة أبياتها الأولى عشرة ضمائر مستترة (للغائب) تعود على هذا العنوان:

**لا تقل شابَ، أو تخطى الشبابا لم يزل يرتدي الهوى جلبابا صار أصفى إذا تعارض بالصحو، وساق التُّقى إليه عتابًا وجفا السهلَ، وانتحى المسلكَ الوعرَ، وعانى أهوالَه والصعابَا**[١٤]

وقد يكون الضمير (للخطاب)، ومن ثم يعمل العنوان على تهيئة جو مسرحيّ مُتخيل في ذهن المتلقي؛ إذ تكون الصورة التي يستحضرها العنوان ماثلة، يتوجه إليها الخطاب باعتبارها طرفًا فعّالا ومشاركًا؛ كما في قصيدة: (**ريم**) لمروان الخاطر التي يقول في مطلعها:

**أصوتكِ ذا أم الأطيارُ في البعدِ**
**تحشرجَ من حنينٍ ،**
**واشتياقٍ للهوى النائي؟**(١٥)

إن القارئ – في هذه القصيدة – يستحضر (**ريم**)، ويراها مُصغيَةً إلى حديث الشاعر المتوجه إليها، وعلى الرغم من عدم إسناد البناء الشعريّ أي دور إليها، ومن عدم اشتراكها في الحوار؛ إلا أن في وسع القارئ أن يتخيل بعض ردود أفعالها، أو يتصور – على سبيل المثال – بعض الانطباعات المرسومة على ملامح وجهها، وذلك على نقيض عنوان صلاح لبكيّ السابق: (**شاعر**) الذي كانت دلالة العنوان فيه طيّ الغياب، وكان السياق الخطابيّ اللغويّ (بما في ذلك تنكير العنوان) يطرح ذلك الشاعر المتخيَّل باعتباره نموذجًا، وينأى به عن فاعلية المشاركة الوجدانية.

وفي هذين العنوانين، كما في العناوين السابق ذكرها في هذا المضمار كان التركيب النحوي الذي يجمع بين العنوان والقصيدة يجعل العلاقة بينهما علاقة قويةً للغاية، كما يصنع لون– ا من التماسك الدلاليّ واللغويّ الذي يجعل القصيدة أحوج لعنوانها، وأكثر اقتضاءً له.

**ثانيًا: قصَر العنوان وطوله**

مما يتعلق بالتكوين اللغويّ للعنوان مسألة طوله المفرط، أو قِصره الشديد، فالنمط الأسلوبيّ العام للعنوان الشعريّ صوغه في إطار جملة قصيرة تمتد من كلمتين إلى أربع كلمات على الأكثر؛ وقد يكون – في أحيان كثيرة – كلمة واحدة. وعنوان الكلمة الواحدة أكثر اختزالا وإضمارًا، ومن ثمّ يكون "إمعانًا في تحقيق المضمون

الواسع للأفكار المرادة"[١٦]؛ لأن القارئ يكون مفتقدًا للسياق – وإن كان سياقًا محدودًا وغير تام – ومن ثم تطرح الكلمة هالات شتىٰ من المعاني والسياقات المفترضة، وهو ما يجعل الأمر أكثر إثارة وتشويقًا، وأحفل بالأدبية والفنية.

بيد أن هذه العناوين المصوغة في كلمة واحدة تتراءىٰ معها تخوم من الأبعاد الدلالية العامة التي تمثل سياقًا يُقدِّم للقصيدة ويمهد لها عندما تكون هذه الكلمة العنوانية علمًا – وإن كان مجهولا – كما في قصيدة: **(ريم)** لمروان الخاطر التي سبقت الإشارة إليها، فهذه العلمية الأنثوية تجعلنا نتصور السياق الغزليّ للوهلة الأولىٰ.

كما تطرح العَلميّة في عنوان الكلمة الواحدة سياقًا ذا أبعاد وتخوم وجدانيةٍ؛ خاصةً عندما يكون الأمر متعلقًا بحدث تاريخيّ أو إنسانيٍّ ما، فيكون العنوان – علىٰ قِصره – محفزًا لدلالة قوية مطمورة في ذهن القارئ تتداعىٰ بمجرد قراءته[١٧]، كما تحمل هالة من الإيحاءات القومية والوطنية التي تتخلق تلقائيًا من جرّاء مواكبتها للحدث الذي يملأ الأسماع، وهذه الفيوض الإيحائية تغني دلاليًا عن السياق كما في قصيدة: **(بور سعيد)** لبدر شاكر السياب في إطار العدوان الثلاثيّ علىٰ مصر[١٨]، أو قصيدة: **(أوراس)** لأحمد عبد المعطي حجازي في إطار بطولات الثورة الجزائرية[١٩]، وأحسب أن هذه العناوين تفقد كثيرًا من بريقها الإيحائي وسطوتها الوجدانية علىٰ القارئ مع تقادم العهد بالحدث الذي أفرزها.

وقد يتشكل هذا الزخم الإيحائي العام، أو بالأحرىٰ الهالة الدلالية والإيحائية المتحلقة حول عنوان الكلمة الواحدة من خلال معرفتنا القوية بأبعاد التجربة الشعرية الكلية للشاعر؛ ومن هذا المنطلق يربط القارئ بين الكلمة و السياق الشعريّ الكليّ الذي تختزنه الذاكرة، وهو سياق يُستدعىٰ علىٰ الفور بمجرد ذكر اسم الشاعر، أو الخوض في قراءة بعض قصائده، وهذا الأمر أكثر تعلقًا بالشعراء الذين تتقولب أغلب تجاربهم الشعرية في إطار موضوع محدد، كالشاعر: نزار قباني الذي يرتبط اسمه بالمرأة والحب، فتثير عناوينه التي هي من قبيل: **(معجبة / تطريز/ شباك / سرّ / حكاية / أثواب / مانيكور / . ..إلخ)**[٢٠] كثيرا من ملامح هذه التجربة المعروفة.

وكذلك الأمر مع محمود درويش الذي يرتبط سياق تجربته الشعرية بالأرض المفقودة، ومن ثم يتداعى هذا السياق المتعلق بافتقاد الوطن مع عناوين من قبيل :(**ولادة / السجن / مطر / تحدٍ/ ناي / المناديل. .. إلخ**)[٢١] وبعض هذه العناوين يرتبط ارتباطًا قويًا بتجربة الأرض المفقودة مثل عنوانيه: (**السجن**) و (**تحد**)، وبعضها الآخر قد يكون بعيدًا بعض الشيء عن تخوم هذه التجربة العامة المتعلقة بالأرض المفقودة؛ لكن القارئ يستحضرها – أول الأمر – باعتبارها فرضية تأويلية مبدئية، وسرعان ما يكتشف صحة هذه الفرضية، وارتباط ذلك العنوان بها ارتباطًا مجازيًا أو رمزيًا، فدلالة العنوان تبقى مجرد فرضية مرجأة تحفها هالات السياق الشعريّ العام إلى أن تكشف عنها القصيدة.

ولا يكون الأمر على هذا النحو مع الشعراء الذين تتعدد أبعاد تجربتهم الشعرية، فلا يمتلك القارئ أفقًا دلاليًا محددًا يربط به الكلمة المنفردة التي يقدمها العنوان، ويكون ذلك على الأخص مع الكلمات العامة التي لا تنطوي على بعد إيحائي محدد، أو ترتبط في ذاكرتنا الجماعية بشيء ما، ومن هذه العناوين عند أحمد سويلم: (**الخطأ / طغيان / خروج / طير / الدائرة / تجربة**)[٢٢] ومثل هذه العناوين لا تحمل إيحاءً محددا يخرج عن دلالتها اللغوية المجرّدة، ولا تثير شيئًا محددًا في الذاكرة، فأبعادها الدلالية تكون مرجأة إلى الانتهاء من قراءة القصيدة بشكل تام.ومثل هذه العناوين ذات الكلمة المفردة هي – في حقيقة الأمر– إيجاز وتعتيم مؤقت للدلالة العامة، أو موضوع القصيدة، لكنها مع ذلك تحمل إشارة لغوية يمكن تصورها.

وقد يصل الأمر بهذا الإيجاز أن يكون العنوان أداة شرط كما في قصيدة:(**لو**) لمعروف الرصافي[٢٣] أو ضميرًا كما في مقطوعة:(**أنت**) لإبراهيم ناجي[٢٤] أو أداة للاستفهام كما في قصيدتي: (**أين؟**) لسعدي يوسف و(**متى؟**) لسميح القاسم[٢٥]، وهو ما يمثل غاية الإيجاز؛ لأنه لا يدل على شيء متصور، لكنه يدل على علاقة لغوية مُجرّدة، ومثل هذا الإيجاز هو نوع من المجاوزة الشعرية التي تحقق أدبية النص الشعري من خلال مخالفة المألوف اللغوي المتداول وهذا الإيجاز هو – بطبيعة الحال –"مجاوزة

بالنقص، إنها مجاوزة لا من خلال (الإفراط) ولكن من خلال (التفريط) "[٢٦]، وهذا التفريط منشؤه تجريد العنوان، واستصفاء العلاقة اللغوية المحضة، فالعنوان (لو) عند الرصافي لا يدل إلا على الشرط المتعلق بالامتناع الذي تدل عليه الأداة (لو)، والإيجاز ماثل في حذف فعل الشرط وجوابه، مع تعليق هذه التقنية اللغوية في الذهن مجردة عن النموذج والأمثلة. أما القصيدة فهي التي تقدم أمثلة لهذه العلاقة اللغوية؛ لأن كل أبياتها تعبر عن هذا التكوين اللغويّ. وربما كان استصفاء هذه العلاقة الشرطية الممتنعة التحقق واقعيًا وجعلها عنوانًا هو تعبير عن الإيمان المطلق بكونها محض أمانٍ عصيةٍ على التحقق، ولعل بعضًا من هذه العلاقات الشرطية التي يؤمن الشاعر بامتناعً تحقق طرفيها (فعل الشرط وجوابه) هي تبعة من تبعات الآراء الجامحة المتطرفة التي تبناها، وهي أراء تتعلق بالجانب الديني الذي لا يمكن للمجتمع المسلم المحافظ أن يتهاون فيها، أو يتقبل (فعل الشرط) المتعلق بها، ومن ثم لا يكون (جواب الشرط) قابلا للتحقق، ويكون العنوان معبرًا بإيجاز عن محض علاقة شرطية مُطلقة ومجرّدة، ومن هذه الأبيات :

**لـو كـانَ أمـرُ الحـجِّ معقـولاً لمـَا**

**كـان استِـلام القـوم ِللأركـان**

(.....)

**لـو أن أخـلاقَ الرجـال تهـذّبتْ**

**لتكشَّـفت حجـبٌ عـن النسـوانِ**[٢٧]

ولا يبعد الأمر كثيرًا عن هذه التقنية الفنيّة في استخدام الضمير: (**أنت**) عنوانًا عند إبراهيم ناجي، فالعنوان موجز لأنه لا يعود على معروف ومحدد، كما أنه لا يُتمم الضمير المُتخذ عنوانًا بخبرٍ تكتمل من خلاله الدلالة، ولا يتممه بخبر في البيت الأول، ومن هنا يكون استصفاء العلاقة اللغوية المحضة، وتجريد الشخصية التي يعود عليها الضمير.

ومعرفتنا – نحن القارئين – بالسياق الموضوعيّ العام للشاعر يجعلنا نرجح كون الضمير عائدًا على حبيبة، والعنوان الموجز المختزل في ضمير المُخطابة يعكس علاقة الحضور الدائم للحبيبة، والتوجه المطلق إليها، واستحضارها مصغية لحديث الشاعر. وكذلك الشأن في الاستفهام (**أين؟**) و(**متى؟**) حيث تستصفى الحيرة المطلقة فيهما تجاه الزمان والمكان، ويوضع القارئ أمام هذا التساؤل المطلق قبل قراءة القصيدة مستصحبًا القيمة المجردة للتساؤل المحض الذي ستكشف عنه القصيدة بعد القراءة.

إن هذه العناوين المفرطة في القِصر هي مجاوزة أو انحراف أسلوبيّ بالقياس إلى النمط العام السائد والمألوف؛ فالأسلوب عند أغلب الدارسين ينظر إليه "كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص يمكن العثور عليها في نص آخر"[٢٨]، وهو ما يمكن قوله – أيضًا – عن العناوين المُفرطة في الطول، فهي تتجاوز النمط السائد وتتعداه، ومن ثمّ تلفت إليها الأنظار بهذا التركيب اللغويّ الممتد؛ ومن هذا المنطلق تكون هذه العناوين محاولة أسلوبية لإغواء القارئ واستمالته، فمن " أهم وظائف الأسلوب إثارة اهتمام المتلقي حتى تتوثق الصلة بينه وبين العمل الفني، وبالتالي يحدث تأثيره المطلوب"[٢٩]. وهذه العناوين نادرة – نسبيًا – بالقياس إلى العناوين القصيرة، ومنها قصيدة: (**من برنامج الألعاب الرياضية لمدرسة ابن بطوطة الثانوية للذكور والإناث**) للشاعر مُعِيْن بسيسو[٣٠]، وقصيدة:(**ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى**) لعبد الوهاب لبياتي[٣١]. وفي قصيدة مُعِيْن بسيسو يمثل العنوان شيئًا من المفارقة التي تتضح من قِصر القصيدة في مقابل طول العنوان، وهذا ما يُمثل لمحة من أسلوب السخرية الذي يتضح بشكل أكبر عندما تُقرأ القصيدة، وهي ساخرة الأسلوب أيضًا، تقول القصيدة:

إلى اليمينِ سرْ
إلى اليسارِ سرْ
للشرقِ سرَ ْ
للغربِ سرْ
إلى الشمالِ والجنوبِ سرْ
وخطوةً إلى الأمامْ
عشرون خطوةً إلى الوراءِ سرْ
وبالشراعِ والمجدافِ في بحيرةِ اليمينِ ،
بالطبولِ والبيارقِ الحمراءْ ،
في شوارعِ اليسارِ سرْ
سرْ
سرْ
خلفًا درْ
خلفًا درْ
خلفًا درَ[٣٢]

في هذه القصيدة القصيرة ربط محكم للعنوان الطويل الممتد بالبنية الشعرية، **فمن ناحية** تهيمن على القافية كلمة: (**سرْ**) التي تتردد بشكل مبالغ فيه، وهي: (**أمر وتلقين**) يتساوق مع: (**مدرسة**)، **ومن ناحية أخرى**: (**ترحال**) يتساوق مع كون هذه المدرسة: (**مدرسة ابن بطوطة**) الرحالة العربيّ الشهير. إن القصيدة في جملتها صورة لحيرة الشعب الفلسطينيّ وتردده وشتاته فهو شعب مقهور يؤمر بالسير قسرًا ليُقتلع من أرضه، في شتات واغتراب (**يمين، شمال، شرقًا غربًا**. ..**إلخ**)، فضلا عن اضطرابه – سياسيًا – ما بين (**بحيرة اليمين**) و (**البيارق الحمراء في شوارع اليسار**)، ومع كل

خطوة إلى الأمام تكون ثمة: (**عشرون خطوةً إلى الوراء**)، وفي ذلك كله تورية بلاغية توائم لفظيًا بين ما يُعبر عن الاضطراب والحيرة والنكوص على المستوى الإنساني والسياسي و: (**برنامج الألعاب الرياضية**) الذي تعلمه تلك المدرسة، وكأن الشاعر أراد من هذه الحيلة البلاغية أن يصوِّر هذا الاضطراب قِيَمًا تلقينية مُضللة تتوارثها الأجيال، تزرع في نفوسهم الفرار من الوطن والتخاذل والرجوع.

أما العنوان فهو بالفعل مُتعمِّد للإسهاب والتطويل، وكان من الممكن اختصاره إلى النصف تقريبًا، بأن يكون: (**برنامج مدرسة ابن بطوطة الرياضيّ**). بيد أن العنوان – على إسهابه – لا يُعد تطويلا لمجرد التطويل دونما دلالة أو مغزى، فلكل كلمة فيه إيحاء فنيّ فعال، وإذا تتبعنا الكلمات التي جاز حذفها دون إخلال بالمعنى سيكون استخدام: (**من**) دالاً على التجزئة والتبعيض فما تطرحه القصيدة هو مجرد نموذج لبعضٍ من مهازل هذا البرنامج المضلل، وإذا كانت كلمة: (**برنامج**) دالةً على التخطيطِ والإحكام والإعداد السابق فهذا الأمر إنما هو من قِبَل المُضَلِلِين، والمسألة بالنسبة لهذا الشعب المغلوب على أمره لا تعدو (**ألعابًا**) بما تحمله هذه الكلمة من إيحاءات بالهزل وعدم الجديّة. وعند ما تكون: (**المدرسة**) شيئًا هامًا وضروريًا في حياة الشعب توصف هذه المدرسة بأنها (**ثانوية**)، فهي للتورية عن قلة أهميتها أو ثانويتها، وهي (**للذكور والإناث**) لتؤكد العمومية، كما توحي بامتداد هذه البرامج إلى أجيال جديدة من خلال أبوّة وأمومة نشئت وتربَّت عليها. وفي رؤية كلية لهذا العنوان المطوّل يمكن أن يكون صورة إيحائية تتساوق مع الدلالة بشكل غير مباشر، فيكون من دواعي الارتداد العربي المتزايد إلى الخلف، إذ يعكس جانبًا سلبيًا في الأمة العربية، وهو الاعتداد الكبير بالقول والإفضاء والتصريحات المُطَوّلة دونما مردود عمليّ، أو بالأحرى صولة في الكلام واللعب، وخمول في الهمّة العالية والعمل الجاد.

وفي عنوان البياتيّ: (**ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى**) يكون الإسهاب من خلال سرد تفاصيل مبالغ فيها، تشمل الشخصية والحدث والزمان، والمكان، والكيفية، وكل ذلك مُفضٍ إلى تصور عام مشبع بالجو الأسطوريّ والتاريخيّ الذي تنغرس فيه بنية القصيدة، فالعنوان يضع القارئ في هذا الجو من خلال الإغراق في التفاصيل المتعلقة به. وأطراف العنوان هي:

- (**ميلاد – موت**) : وهما يمثلان الثنائية المحورية التي تتبلور من خلالها الدلالة الكبرى والعامة للقصيدة، والتضاد بين هذين القطبين يمثل سياق الحيرة والقلق الغريزي الدافع إلى السعي الدائب نحو الخلود، ومجابهة الموت بالميلاد المتجدد.
- (**عائشة**) : وهي الشخصية المحورية التي تتحدث في القصيدة، ويُساق الخطاب الشعريّ على لسانها. و شخصية (عائشة) عند البياتيّ محور لكثير من القصائد والدواوين، ومحل عديد من الاستخدامات والتأويلات؛ بيد أنها ذات خيوط دلالية عامة تتبلور حول " الترميز الفلسفي والميثولوجي بوصفها رمزًا للحرية المطلقة والثورة المتجددة، والحب النقيّ"[٣٣]، وهذا الجانب الميثولوجي (الأسطوريّ) في شخصية عائشة هو – في حقيقة الأمر– ليس استحضارًا تامًا لأساطير قديمة؛ وإنما هو صنع خاص للأسطورة من خلال عناصر مستمدة "من العالم الواقعيّ عن طريق نزع مألوفيتها وارتباطاتها الحسية المتشابكة بالمرجع الاجتماعيّ والتأريخي ورفعها مرتبة أسمى فوق ما هو أرضيّ وواقعيّ لتكتسب مرتبة طقسية سامية"[٣٤]، وهو ما يسوغ تعدد موتها وعودتها

إلى الحياة في هذه القصيدة، وهو ما عبر عنه العنوان في العنصر السابق **(ميلاد – موت)**.

❖ **(الطقوس والشعائر السحرية)** / **(المنقوشة بالكتابة المسمارية)** / **(على ألواح نينوى)**: هذه الطقوس والشعائر السحرية مرتبطة بشخصية تاريخية يتم استحضارها لتشارك **(عائشة)** في القصيدة، وهي شخصية الملك: **(آشوربانيبال)**، وهو"آخر ملوك نينوى، ولم يكن هذا الملك غازيًا فاتحًا فحسب؛ بل كان أيضًا محبًا للعلوم والفنون. وقد قام بترجمة بعض كتب السحر والعرافة عن السومرية والآكادية"[٣٥] ومن ثم كانت هذه الطقوس السحرية إشارة عرضيّة إلى علاقة بين عائشة وهذا الملك. وقد كانت ثمة نقوش – واقعية بالفعل – مكتوبة على الألواح الفخارية باللغة المسمارية القديمة قد اكتشفت في مكتبة أثرية أسسها **(آشوربانيبال)** في مدينة: (نينوى) القديمة، وأغلبها الآن في المتحف البريطاني[٣٦].

تقوم فكرة القصيدة على استحضار الجو التاريخي لمدينة **(نينوى)** القديمة في عهد آخر ملوكها **(آشوربانيبال)** والزّج بشخصية **(عائشة)** المُخْتَلَقة لتكون حبيبته التي يحاول انتزاع حبها قسرًا بسحره وجبروته.

إن **(آشوربانيبال)** مأسور القلب بفكرة الخلود، مهموم بقضية الموت، أما **(عائشة)** [ بما تمثله من أبعاد رمزيّة تتعلق بالحب النقيّ، والحريّة المطلقة ] فهي أزلية، قد تموت حينًا من الدهر؛ لكنها – حتمًا – تعود إلى الحياة، وقد كان البيّاتيّ – نفسه – واعيًا إلى أن التكوين اللغوي لكلمة: **(عائشة)** (وهي اسم فاعل من الفعل عاش) يدل على العيش الدائم والحياة الأبدية؛ التي تجعلها لا تموت[٣٧]؛ فعائشة فيوض من الولادة الدائمة، وهالات من الحضور المتجدد الذي يقهر الموت؛ ليعود منه – توًا – إلى الحياة ؛ وها هي واحدة من ميتاتها في المقطع الأول من القصيدة:

**أحبني آشور بانيبال**
**مدينةً بنى لحبي وبنى من حولها الأسوارْ**
**ساق إليها الشمسَ بالأغلالْ**
**والنارَ والعبيدَ والأسرَى ونهرَ الجنة الفراتْ**
**أحبني، وكان نصفُ قلبه مأسورْ**
**في قاعِ بئرِ العالمِ المسحورْ**
**ونصفهُ الآخرُ في آشورْ**
**تأكله النسورْ**
**عاصفةً كان وفأسًا في يد القدرْ**
**تهوي على جماجمِ الملوك والقلاعِ والمدنْ**
**أحبني، لكِنني أوّاهُ لم أكنْ**
**أحبّهُ فماتت الأشجارْ**
**وجفّ نهرُ الجنة الفراتْ**
**واختفت المدينه.**(٣٨)

إن الصراع بين (**آشور بانيبال**) و (**عائشة**) هو في جوهره صراع بين **الجبروت والنفوذ القوي** من ناحية، **والطهر والنقاء والحريّة والثورة المتجددة من ناحية أخرى** إنها علاقة

يد القدر تهوي على القلاع والملوك، وسطوةً تقود الشمس بالأغلال إلى المدينة هو في حقيقة الأمر جبروت منطوٍ على ضعف إنسانيّ فطريّ غريزيّ يقف أمام الموت فزعًا مُنهارًا عاجزًا؛ فهو – على جبروته – مُنشطر الذات، له ذات تبحث عن الخلود في قاع بئر من السحر والكهانة، وأخرى تأكلها نسور الفناء في (**آشور**).

إن عشق الجبار: (**آشور بانيبال**) لـ (**عائشة**) عِشقٌ مُغْرض، توقٌ إلى خلود يحتوى الثورة والحقيقة لتكون تحت عينه في مدينته المُسوَّرة، واشتهاءٌ لمجد ونقاء ينال به خلوده الذي عجز سحره وجبروته عن استحواذه، ومن ثمّ لا تبادله عائشة حبًا بحب؛ فيذبل الشجر، ويجف النهر، وتضيع تلك المدينة العظيمة. ثم تمضي القصيدة الطويلة – عبر

مقاطعها الأربعة الباقية – في بلورة هذه الفكرة المحورية: (**فكرة العصيان والتمرّد الذي تعلنه عائشة في حياتها وموتها ضد كل من يسعى إلى امتلاكها دون وجه حقّ، وعلى رأسهم ذلك الفاتح الأعظم آشور بانيبال**)، فتارة يباع (جسدها المسكون بالموت والحياة) في أسواق الرقيق، وتظل نضارة الحياة في هذا الجسد رغم نعيق طائر الموت الذي يدب في أعماق الأرض؛ وتارة أخرىٰ تدب الحياة الاصطناعية في جسدها من جرّاء سحر **آشور بانيبال**، وتظل – حتىٰ حين – مقهورة في مملكته عندما تفشل في الهرب مع حبيبها الذي يدوسه الجنود؛ وتارة ثالثة نراها تنتظر المخاض لتولد من جديد في بلاد الشرق: (بلادنا العربية المقهورة). وعائشة في ذلك كله – كما يُفهم

من القصيدة – التميمة السحرية التي تصد الموت عن صاحبها، وهذه الحقيقة مُدوَّنة في (**ألواح نينوى**) كما تقول القصيدة نفسها :

**أَكْتَبُ في الألواح**

**نبوءةً تحلّ لغز الجوهر القاهر للموت وللهيولىٰ**(٣٩)

إن الفناء – وإن كان قدرًا أزليًا – يتجاوز من يحظىٰ بعائشة، فعائشة هي النبوءة الكاشفة عن جوهر يقهر الموت. ولو فهمنا من هذه الأبيات أن القهر يمتد للهيولىٰ (المادة) – أيضًا – لتكون عائشة (قاهرة للموت) و (قاهرة للهيولىٰ) سيكون قهر الموت هو عودة الحياة في طابعها التجريديّ بعيدًا عن الجسد؛ فيكون الخلود حياة أثيرية تمتد بعد فناء الجسد (مجدًا وأعمالاً عظيمة تكسبه البقاء الدائم والحياة الأثيرية).

وهذه النبوءة الحكيمة هي واحدة مما تضمنته تلك الكتابات العظيمة التي جمعها **آشور بانيبال**، إنها حكمة مطمورة بين: (**الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى**) كما يقول عنوان القصيدة؛ بيد أن مأساة (**آشور بانيبال**) تكمن في فهمه الضيق المحدود الذي يرىٰ الخلود من منظور القوة والجبروت، ويعتقد أنه قادر علىٰ نواله قسرًا، فإذا به ينتزع عائشة انتزاعًا ويستلبها قهرًا.

وعلى الرغم من تحدي عائشة المستمر لـ (**آشور بانيبال**) لا تقدم لنا القصيدة النهاية المتوقّعة لهذا الجبّار بشكل مباشر وإنما تُعلق النهاية من خلال تقديم صور متوازية للموت والفناء، وبين صورة: (**آشور بانيبال**) الذي يناضل من أجل الخلود:

**أرى على الشاطئ**
**نسرًا جاثمًا فوق غزال**
**وأرى آشور بانيبالْ**
**يطعنُ في حربته شمسَ الغروبِ، وأرى**
**الأسرى على مشانقِ الإعدام**
**معلقين في ظلام الغسقِ المُخيفِ**
**وكاهنًا يرتلُ الصلاةْ:**
**ربُ الجنود**
**أرميا النبي قالَ**
**هكذا سأدع القوادْ**
**والأمراء يثملونَ وينامونَ إلى الأبدْ**
**رب الجنود هكذا يقولْ**
**فما الذي كنت لموتي وأنا سبيةٌ أقول؟**
**وما الذي خبأه القدرْ**
**في هذه الليلة تحت قدم الوحشِ الذي**
**يربضُ في بوابة المجهولْ؟**(٤٠)

إن صورة نسور الموت التي كانت تأكل قلب (**آشور بانيبال**) في المقطع الأول تعود في المقطع الأخير: (**نسرًا جاثمًا فوق غزال**) في مقابل صورة: (**آشور بانيبال**) الذي يطعن شمس الغروب محاولاً إيقاف الزمن والحصول على الخلود، ثم تلوح صورة الموت مرة أخرى في الأسرى المُعلقين على المشانق؛ وفي نبوءة أرميا التي يقولها في الكتاب المقدّس على لسان (**رب الجنود**) تلك العبارة الرامزة إلى امتداد الحكم الإلهي

على الجميع[٤١]، وتتضمن هذه الإشارة حتمية الفناء على الأمراء ليناموا: **(النومة الأبدية)**، وهو ما ورد بشكل صريح في أسفار أرميا ومراثيه بالكتاب المقدّس مُعتبرًا الخراب النازل على أمراء أورشليم "نتيجة حتمية للتمرد على الله وعصيانه"[٤٢]، ولم تشر القصيدة بالطبع إلى أن **(آشور بانيبال)** سيواجه نفس المصير؛ لكنها تضعنا أمام نهاية مُعَلقة ومفتوحة؛ في صورة تساؤل عمّا كانت تقوله عائشة، وعما يُخبئه القدر تحت أقدام الوحش الرابض في المجهول؛ وحش الفناء الرهيب.

لم يمت **(آشور بانيبال)**، ولم يطو عائشة، وصراعه معها صراع أزليّ لا ينتهي، فلكل زمان جبابرته الباحثين عن خلودهم، ولم تزل عائشة تتقلب بين براثن السبي، تموت على يد جبار، لتعاود الحياة من جديد متحدية جبابرة جددًا. أما هذا العنوان المُطوّل: **(ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة بالكتابة المسمارية على ألواح نينوى)** فقد كان من الممكن إيجازه على نحو: **(ميلاد عائشة وموتها في ألواح نينوى)** مثلا، وإطالة المبنى اللغوي في هذا العنوان ليست – بالضرورة – مؤدية إلى إطالة المعنى؛ وإنما هي مؤدية إلى تكثيف الإيحاء؛ ذلك لأن"الإطناب لا يقدم معلومة، ولكن يوضح، ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هي لغة العاطفة"[٤٣]، وحرص الشاعر على تكرار ما هو معروف للمتلقيّ أو ما لا تضيف معرفته جديدًا إليه؛ كإشارة العنوان إلى كون ألواح نينوى**(منقوشة بالكتابة المسمارية)**،وكذلك تكرار معنى واحد بمفردتين مختلفتين **(طقوس / شعائر)** هو إغراق للمتلقيّ بالتفاصيل التي تقحمه في بؤرة الجو الأسطوري منذ اللحظة الأولى للقراءة، وتستقطب عاطفته ووجدانه؛ فضلا عن التحام تلك التفاصيل مع البنية الدلالية؛ فالصراع الأزلي الدائم بين **(عائشة)** مع **(طقوس العتاة وشعائرهم السحرية التي يسعون من خلالها إلى الخلود)** هو صراع خالد؛ له من البقاء والديمومة ما لألواح نينوى الباقية منذ الآلف السنين.

**ثالثا: العناوين الأعجمية**

يصوغ بعض الشعراء عناوين قصائدهم بلغة أعجمية، على أنها مكتوبة بحروف عربية[٤٤]، والغالب أن يكون هذا التوجّه من قبيل الحكاية، تلك التي اقتضاها النقل المباشر عن لغة أو ثقافة غير عربية، فما من سبيل أمام الشاعر أن ينقل أسماء الأعلام الأعجمية كما هي ملفوظة في لغتها، وأن يتخذها عنوانًا إذا كانت متعلقة بالمحور الدلالي الرئيسي في قصيدته، كما في قصيدة: **(كوك صو)** لأحمد شوقيّ التي تعني بالعربية: (ماء السماء) وقد قال هذه القصيدة: "في وصف **(كوك صو)** وهو موقع جميل في الآستانة"[٤٥]، ولا يُغني صوغ العنوان بالعربية ليكون: (ماء السماء) عن الكلمة الأعجمية شيئًا، فالكلمة العربية لا تعَرِّف القارئ بالمكان الموصوف الذي عبر عنه العنوان الأعجمي، فهذا العنوان الأعجميّ هو - في حقيقة الأمر - اسم علم يُحكى كما هو في لغته الأصلية.

وقد يكون اسم العلم المنقول علامة دالة على التناص والتفاعل مع عمل أدبي شهير من الأعمال الأدبية العالمية، وحين يستقدم الشاعر بطلا من أبطال العمل الأجنبيّ ليعيد توظيفه بشكل جديد في القصيدة فلا مناص من حكاية اسمه الأعجميّ والإبقاء عليه كما هو في عمله الأصليّ، كما في قصيدة: **(شايلوك)** لسميح القاسم، و شايلوك بطل مسرحية: **(تاجر البندقية)** لشكسبير، وهو مُرابٍ يهودي اشترط أن يأخذ رطلا من لحم أحد زبائنه إذا لم يستطع سداد الدين في موعده، ولم يستطع ذلك المرابي تحقيق مأربه؛ لأن محامية ذلك الزبون المنكود اشترطت أن يأخذ اللحم دون أن يريق قطرة دم واحدة[٤٦].

وقد أصبح هذا المرابي في قصيدة سميح القاسم جواب- ا للعالم، يرتدي كل الأزياء (ومنها الكوفية والعقال!!)،فهو كما يقول الشاعر الذي يمثل صوته نموذج الفلسطيني المقهور:

يجوب العواصمَ حرًا طليقا
ويبكي بدمعِ ضحاياهُ
يبكي. . ويخفي.. ويَظهرْ
ويضحكُ للربحِ في بورصةِ الموتِ
شايلوك!
يجيدُ اللغات
ويتقنُ كلَّ الجهاتِ
يحاصرني. . ويدي لا تطالْ
وصمتي اعتقالٌ، وصوتي اعتقال(٤٧)

ولا تتوقف (الحكاية والنقل) على أسماء الأعلام من مدن أو شخوص؛ فقد تكون (الحكاية) من قبيل المُشاكلة بين منحى ثقافي ما في ثقافة غير عربية و موقف جديد تتخذه القصيدة موضوعًا لها؛ وتكون العبارة الأجنبية المتخذة عنوانًا استدعاء لذلك الموقف الأجنبي القديم، وقياس الموقف العربي الجديد الذي تتناوله القصيدة من منظور فني يرتبط به.

وهذا هو المنحى الذي تتخذه المقطوعة القصيرة الساخرة للعقاد التي تحمل عنوانًا لاتينيًا هو: (**سارتور ريزارتوس**)، وهذا العنوان كما يقول العقاد: "معناه الخائط يرفو، وهو اسم كتاب لكارليل. وهذه الأبيات قيلت احتفالاً بكسوة جديدة لبسها صاحب سوداني أسود اللون والحظ"(٤٨). تقول المقطوعة الساخرة:

عبــدَ الكــريمِ، أأنــتَ حيــثُ أراكــا؟
إني حســبتكَ في الثيــابِ ســواكا !
اللهُ أكــبرُ هــل غــدوتَ بســحرها
جنــا نــراكَ كــما يشــاءُ هواكَــا ؟

لــو كنــتَ مُبْــدِلَ لــونَ جلــدِكَ أبيضــا
مــا كــانَ يُدهشــني كثوبــك ذاكــا
إني لأصــــبح بَرْهمــــيًا مُؤمنــــا
بتناسُــــخ الأرواحِ حــــينَ أراكــــا
لــيسَ الــذي ســوّى الملابــسَ خائطــا
بــل كــانَ ربًــا ثانيًــا سوَّاكــا
أنــتَ الــدليلُ عــلى أنــاسٍ أنكــروا
حشــرَ الجســومِ وآثــروا الإشراكــا
فــاطرح لبــاسَ البــؤسِ والــبسْ بعــده
بُــرْد النعــيمِ وطــفْ هنــا و هناكَــا
قــد طــالَ أسرك في الــديارِ فــلا تخــفْ
فــالآنَ نِلــتَ مــن الشــقاءِ فكاكــا[٤٩]

تستنكر هذه المقطوعة في جحود تام أن يحظى (**عبد الكريم**) هذا الأسود المنكود الحظ واللون بكسوة جديدة، وتتواتر السخرية التي تنحو منحى دينيًا مشوبًا بالسخرية؛ فالشاعر يتحول إلى برهمي مؤمن بتناسخ الأرواح؛ لأنه من غير المقنع والمعقول أن يكون الماثل أمامه عبد الكريم! ويكون الخائط ربًّا خالقًا يعيد صوغ (**عبد الكريم**)، وحُقّ لهذا المنكود – وقد صاغه الخائط صوغًا جديدًا – أن يمرح ويرتع وقد فُكّ إسار شقائه في الدنيا.

ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار: (**سارتور ريزارتوس**) التي يترجمها العقّاد بعبارة (**الخائط يرفو**) عنوانًا معبرًا عن هذه الخِلقة الجديدة التي أبدعتها قدرات هذا الخائط الذي أصبح ربًّا خالقًا!

بيد أن للموضوع جوانب أخرىٰ أكثر عمقًا تتجانس و تتشاكل مع الموضوع الساخر الذي تطرحه القصيدة ؛ فقد بدأ ت فكرة كتاب: **(سارتور ريزارتوس)** Sartor Resartus (الذي نشر سنة ١٨٣٢ م ولاقىٰ إقبالا جماهيريًا كبيرًا) عندما بدأ الكاتب والفيلسوف والمؤرخ الاسكتلندي **توماس كارليل**Thomas Carlyle الذي عاش ما بين عامي: (١٧٩٥م) و (١٨٨١م) في معاناة روح الشك المعذبة، وانتابته حالات من التحول الديني سنة ١٨٢١ م، كان من ثمارها هذا الكتاب. وهو كتاب يمثل مزيجًا من الأسىٰ والفكاهة، ومزيجًا من الخيال، والسيرة الذاتية، والفلسفة الألمانية. أما موضوعه الرئيسي البارز فيتعلق بكون الأعراف العقلية النمطية التي يطرحها الرجال الأعمق إيمانًا هي أعراف راكدة وميتة، وأنه لا بد من إيجاد أعراف أخرىٰ جديدة أكثر مواءمة للعصر؛ و المضمون الفكري (الذي يطرحه هذا الكتاب) للنظام الديني المُقترح الجديد مضمون مراوغ؛ فالكتاب يتحدث عن تجسيد الدين لجوهر الروح القدس في أساطير ملفوفة في رداء جديد؛ لكنه لم يتحدث في وضوح تام عما سيكون عليه هذا الرداء الجديد[٥٠]. وربما كان عنوان كتاب كارليل مأخوذا من هذه الجزئية المتعلقة بـ **(الرداء الجديد)** الذي يصوغه الخائط؛ ويلف فيه أعرافًا دينية جديدة، فالخائط**(يرفو)** الأعراف القديمة التي لم تعد مألوفة.

وتأتي المشاكلة بين موضوع قصيدة العقّاد وهذا الكتاب من مناحٍ عديدة، منها الروح الساخرة التي تشيع في كليهما؛ والنظرة الجديدة إلىٰ ما يرفوه الخائط وهو متعلق بـ **(الأعراف الدينية التقليدية)** عند كارليل التي تبدو في رداء جديد مراوغ وغير مألوف؛ ومتعلق – من ناحية أخرىٰ – بالثوب الجديد في قصيدة العقاد؛ ذلك الثوب الذي يُظهر **(عبد الكريم)** في منظر لم يكن من المألوف رؤيته فيه؛ ويجعله شخصًا غريبًا عند خروجه عن مشهد الفقر والبؤس الذي اعتاده الناس.

ولا يغيب عن قصيدة العقَّاد الجانب الديني – أيضًا – (وإن كان من منظور فكاهي ساخر لا منظور عَقديّ)، وذلك حين يجعل نفسه بَرْهميًا مؤمنًا بتناسخ الأرواح؛ أوحين يضفي ربوبية على الخائط الذي صنع الثوب الجديد، كما لا يغيب عن القصيدة (في إطار ساخر أيضًا) تحوير بعض المعتقدات الدينية الراسخة حين يجعل عبد الكريم في حلته الجديدة مثالاً للبعث والنشور، يقيم الحجة على المنكرين.

على أن هذه القصيدة لا ينبغي أن تؤتى من هذا الجانب المازح دون سواه، فطالما يكون الضحك والفكاهة بابًا كبيرًا من أبواب الجدِّ والنقد اللاذع. وكم ضحك كالبكاء! إن هذه الروح الساخرة تنال قيم المجتمع التي تجعلنا نألف رؤية المنكوبين في فقر ومهانة؛ وترسخ صورتهم الرثة في نفوسنا؛ بحيث لا نألف أن نراهم وقد ارتقت أحوالهم، وإن كان الارتقاء الذي نالوه أيسر ما يكون! ومن هذا المنطلق تكون سخرية العقاد الثائرة. وهذه الثورة الحانقة تجتلب إلى القصيدة كثيرًا من الثراء والزخم الإيحائي الفياض عندما تقترن بعنفوان التمرد الذي يُجَابه به كارليل كل ما هو بال وعقيم وغير منطقي من الأفكار النمطية السائدة، وفي مجتمعنا الشرقيّ ما يشاكلها من تقاليد اجتماعية سخيفة؛ تجعل البون شاسعًا بين أثرياء يعيشون في بذخ وسفه، وأمثال (**عبد الكريم**) من المنكوبين والتعساء.

## هوامش الفصل الأوّل

(١) راجع القصيدة في ديوان: **الشوقيّات**، الجزء الأول، ص: ١٨ (سبق ذكره).

(٢) راجع قصيدة خزنة دار في: **ديوان خزنة دار**، الجزء الأول ص: ١٧٩، وقصيدة الأخطل الصغير في: **شعر الأخطل الصغير**، ص: ٣٣٧ (سبق ذكرهما).

(٣) (**العنوان وسيميوطيقيا الاتصال**..) د محمد فكري الجزار / ص: ٣٩ (سبق ذكره).

(٤) **السابق**: نفس الصفحة.

(٥) راجع هذه القصيدة في: **ديوان الخليل**، الجزء الثالث، ص: ١٥٧ (سبق ذكره).

(٦) راجع قصيدة محمود درويش في ديوان: **العصافير تموت في الجليل** ١٩٧٠ م، ضمن: **ديوان محمود درويش**، ص: ٢٦١ (سبق ذكره). وراجع قصيدة فاروق شوشة في ديوان: **الجميلة تنزل إلى النهر** ٢٠٠٣ م، ضمن: **الأعمال الشعرية** [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ٢٠٠٤م ] المجلد الثاني ص: ٥٢٥

(٧) ديوان: **العصافير تموت في الجليل**، ضمن: **ديوان محمود درويش**، ص: ٢٦١ (سبق ذكره).

(٨) **السابق**: ص: ٢٦٣

(٩) ديوان: **الجميلة تنزل إلى النهر** ٢٠٠٣ م، ضمن: **الأعمال الشعرية** : ص: ٥٢٨، (سبق ذكره). والقصيدة تفعيليّة من بحر المديد.

(١٠) **السابق**: ص ٥٣٢

(١١) في ديوان: **يمر هذا الليل** ١٩٦٩ م، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص: ٤٠٧ (سبق ذكره).

(١٢) **السابق**: ص ٣٩٦

(١٣) في ديوان: **اعتذار عن خلل فنيّ طارئ** ١٩٧٩ م ضمن **المصدر الشعريّ السابق**، ص: ٣٤

(١٤) ديوان: **حنين** ١٩٦١ م، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٢٧٠ (سبق ذكره).

(١٥) ديوان: **الناي الجريح** ١٩٦٢ م، ضمن: **الأعمال الشعرية**، ص: ٤١٦ (سبق ذكره).

(١٦) (**العنوان في الأدب العربيّ**.. ) / د: محمد عويس / ص: ٣٩٠ (سبق ذكره).

(١٧) راجع قصيدة: **سدوم** لخليل حاوي التي سبقت الإشارة إليها في سياق الحديث عن: **العنوان المحفز للنص الشعريّ** في هذه الدراسة.

(١٨) راجع القصيدة في: **أنشودة المطر** ١٩٦٠ م ضمن: **ديوان بدر شاكر السياب**، الجزء الأول، ص: ٤٩٢ (سبق ذكره).

(١٩) راجع القصيدة في: **أوراس** ١٩٥٩ م، **ضمن الأعمال الكاملة**، ص: ١٥٣ (سبق ذكره).

(٢٠) راجع هذه القصائد على ترتيبها في ديوان: **أنت لي** ١٩٥٠ م ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ص: ١٩٧ و ١٩٩ و ٢٠٩ و ٢١١ و ٢١٣ و ٢١٥ و ٢١٩ (سبق ذكره).

(٢١) راجع هذه القصائد على ترتيبها في ديوان: **عاشق من فلسطين** ١٩٦٦، ضمن: **ديوان محمود درويش**، الجزء الأول، ص: ٩٦ و ١٠٩ و ١١٥ و ١٢٣ و ١٢٥ و ١٢٦ (سبق ذكره).

(٢٢) راجع هذه القصائد في ديوان: **قراءة في كتاب الليل** ١٩٨٩ م، ضمن: **الأعمال الشعرية**، المجلد الثاني، الصفحات: ٥٥ و ٦٤ و ٦٦ و ٦٧ و ٧٧ و ٨١ (سبق ذكره).

(٢٣) انظر القصيدة في: **ديوان الرصافي**، ص: ١٩٨ (سبق ذكره).

(٢٤) هي مقطوعة صغيرة من ثلاثة أبيات، انظر ديوان: **الطائر الجريح** ، ضمن: **ديوان إبراهيم ناجي**، ص: ٢٧٨ (سبق ذكره).

(٢٥) انظر قصيدة سعدي يوسف في ديوان: **مريم تأتي**. .. **قصائد بيروت** ١٩٨٢م، ضمن **ديوان سعدي يوسف**، المجلد الثاني ص: ٢٧٧، وانظر قصيدة سميح القاسم في: **الأعمال الكاملة**، المجلد الأول، ص: ٣٧٠ (سبق ذكرهما).

(٢٦) **اللغة العليا** / جون كوين / ص: ٢٤ (سبق ذكره).

(٢٧) **ديوان الرصافي**، ص: ١٩٩ (سبق ذكره).

(٢٨) (**علم الأسلوب**. ) / د: صلاح فضل / ص: ١٨٠ (سبق ذكره).

(٢٩) مادة: (**الأسلوب**)، في: **موسوعة الإبداع الأدبي** / د: نبيل راغب / ص: ٢٠ (سبق ذكره).

(٣٠) راجع القصيدة في ديوان: **قصائد على زجاج النوافذ**، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص: ٣٥٧ (سبق ذكره).

(٣١) راجع القصيدة في ديوان: **قصائد حب على بوابات العالم السبع**، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص: ٢٧١ (سبق ذكره).

(٣٢) ديوان: **قصائد على زجاج النوافذ**، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص: ٣٥٧ و ٣٥٨ (سبق ذكره).

(٣٣) **الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، تحولات الرمز الشعريّ عند البياتي (عائشة بين الرمز والقناع)**، بحث قدمه: فاضل ثامر إلى الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر ١٩٩٤ م، نشر مع بقية أبحاث المهرجان في: **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربيّ المعاصر**، تحرير فخري صالح [ المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ١٩٩٥ م ] ص: ٨٠

(٣٤) **السابق**: ص: ٧٨

(٣٥) من تعريف البياتيّ بهذه الشخصية في تذييل ألحق بالديوان، راجع: **ديوان البياتيّ**، الجزء الثاني، ص: ٢٨١

(٣٦) انظر: **السابق**: ص: ٢٨٢

(٣٧) انظر: (**الرمز الأسطوري. .. عائشة بين الرمز والقناع**) / فاضل ثامر / ص: ٨٢ (سبق ذكره).

(٣٨) ديوان: **قصائد حب على بوابات العالم السبع**، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص: ٢٧١ (سبق ذكره).

(٣٩) **السابق**: ص: ٢٧٥

(٤٠) **السابق**: نفس الصفحة.

(٤١) انظر: **قاموس الكتاب المقدّس** / ص: ٣٩٧ (سبق ذكره).

(٤٢) **السابق**: ص: ٥٦

(٤٣) **اللغة العليا** / جون كوين / ترجمة د أحمد درويش / ص: ٢٣٢ (سبق ذكره).

(٤٤) بعض القصائد تكتب عناوينها الأعجمية بالحروف اللاتينية، وبعضها يجمع بين عنوان عربي وآخر أعجميّ مكتوب بحروف لاتينية، وسوف تتناول الدراسة هذين الجانبين من عجمة العنوان في سياق دراسي مختلف، هو العناوين البصرية، والعناوين المُركّبة.

(٤٥) راجع هذه القصيدة في ديوان: **الشوقيات**، الجزء الأول، ص: ٢٩١ وقد ذكر الشاعر مناسبة القصيدة في تذييل ملحق بالعنوان أما معنى كلمة: **(كوك صو)** بالعربية فهو مذكور بالهامش رقم (٥) بنفس الصفحة.

(٤٦) انظر: **قصة الأدب في العالم** / أحمد أمين، و زكي نجيب محمود / الجزء الثاني، القسم الأول، ص: ١٩٨ (سبق ذكره).

(٤٧) **الأعمال الكاملة**، الجزء الثالث، ص: ٣٩٨ و ٣٩٩ (سبق ذكره).

(٤٨) ديوان: **يقظة الصباح**، ضمن: **ديوان العقاد**، في الهامش رقم (١) ص: ١٢٠ (سبق ذكره).

(٤٩) **السابق**: نفس الصفحة

(٥٠) راجع سيرة توماس كارليل وما يتعلق بكتابه: **Sartor Resartus** في :

**The New Encyclopedia Britannica** / by Enc Encyclopedia Britannica 2005 / volume 2 / p: 874

# الفصل الثاني

# العناوين البصريّة

العنوان البصريّ هو عنوان قابل للإدراك"باعتباره مادة مُجَسَّمة ملموسة، إذ يسهل تمييزه باعتباره شكلا بصريً أو صورة ما"[١].

فالقارئ يستقبل العنوان وقد انطبعت في ذهنه صورته الكتابية بشكلها المادي؛ وهي كتابة تعبر – بطبيعة الحال – عن دلالة معينة تربط بالقصيدة، وتحمل إيحاءً محددًا تود نقله إلى القارئ من خلال هذا الشكل الكتابيّ المطبوع. والحق أن الطباعة قد رَسَّخَت من بعض المظاهر البصرية التي أصبحت نمطًا تقليديًا متواترًا يغلب وروده، فمن المألوف تبعًا لذلك أن " يُساق العنوان قبل القطعة الأدبية المعنونة به، أو أعلاها"[٢]، وأن يُطبع بخط أسود بارز يفوق خط النص الشعريّ المعنون به كثافةً وحجمًا. كما أن الطباعة قد ابتكرت وقننت ما يعرف بصفحة الغلاف التي تحمل العنوان الرئيسي[٣]. وكثيرًا ما تحمل الدواوين الشعرية المطبوعة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين وما تلاهما من سنوات صفحة مستقلة تسبق القصيدة لتشمل عنوانها، وقد كانت العناوين – فيما خلا – تعلو صفحة النص الشعريّ، وقد تشترك القطع الشعريّة المعنونة في صفحة واحدة من صفحات الديوان ذي الحجم الورقيّ الكبير، فتتمايز – بصريًا – من خلال تلك العناوين التي تعلوها وقد كتبت بخط أسود غليظ بارز. كل هاتيك الظواهر الطباعية تجعل للعنوان حضورًا بصريًا مميزًا ولافتًا لأنظار القارئين؛ بيد أنها قد استقرت وتواترت لدرجة تحوَّلت معها من الجانب الإيحائي اللافت إلى التقاليد الفنية المستقرّة التي لم تعد قادرة على لفت الأنظار أو إثارة الانتباه.

ولم يكن ثمة بدٌ من زحزحة هذه القاعدة المستقرة، والخروج عنها وكسرها ليغدو العنوان انحرافًا أسلوبيًا ذا دلالة، ويكون – في جانبه الفيزيقي المُدرك بصريًا لافتًا للأنظار بجِـدَّتِه وأسلوبه الكتابيّ المميز، ومن هذا المنطلق يوصف بكونه عنوانًا بصريًا، تلتقطه العين بسهولة وتنطبع دلالته الفنية في الأذهان بشكل آكد وأرسخ. وفيما يلي بعض هذه المظاهر الكتابية المتفرِّدة:

**أولاً: تشذير كتابة العنوان**

التشذير حيلة كتابية تُقَسّم من خلالها الكلمة إلى وحدات منفصلة أو أحرف مستقلة منفردة" بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به"[٤]، وهذا التشذير وفصل أحرف الكلمة لا يخلو من دلالة مقصودة، كما لا يبعد عن تعمد نقل إيحاءات ودلالات محددة، و هي – بطبيعة الحال – إيحاءات ودلالات مرتبطة بالصورة البصرية المتعلقة بتشتيت الحروف؛ ومن ثمّ يغلب أن تعبر عن الانقسام أو التناثر أو ما هو من هذا القبيل[٥].

وعندما يكون هذا الأمر متعلقًا بعنوان القصيدة فإن الإيحاء أو الدلالة التي يتوخاها الشاعر ستكون عامة وشاملة؛ بحيث تنسحب على الموضوع الكليّ الذي تعبر عنه القصيدة.

ومن أمثلة تشذير كتابة العنوان قصيدة: **(ل ويس عوض)** للشاعر السعوديّ **عبدالله محمد جبر** وهي قصيدة هجائية تقليدية، تنتقد أراء لويس عوض المناهضة لفكرة العروبة والداعية إلى إقليمية مصر، وما شابه ذلك من الدعوة إلى استخدام اللغة العامية المصريّة وغيره. يقول الشاعر في مطلع قصيدته:

**الحقـدُ مذهبـهُ، والهـدمُ نجـواهُ**

**فـلا يغـرُّك يـا بـنَ العـمِّ دعـوَاهُ**

**كـم ذا يُكابـدُ مِـن بغضـائِه محنًـا**

**يُخفي، ويُبدي، وقـد لاحـت نوايـاهُ**

**يودُّ يسلـَخُ مصـرًا مـن عروبتهـا**

**ومِصرُـ كالحصـنِ للإسـلامِ ترعـاهُ**[٦]

إن القصيدة تحمل – في هجائها – تعبيرًا عن روح العداء الذي يحمله الشاعر للمهجو وهو ليس موقفًا عدائيًا شخصيًا؛ وإنما هو عداء من قبيل الغيرة على الدين

والعروبة، ويمتد هذا العداء ليطول اسم المهجوّ المُعَنْوِن للقصيدة، فكأن الشاعر يُعامل المهجوّ بالمثل، فيجعله منفصلا عن ذاته (**ل ويس**)، فلا تقوم لاسمه قائمة، وفي هذه الإشارة الكتابية الصورية إيماءٌ خفي بما تحمله دعاوى هذا الرجل من أفكار هدّامة وما تمثله من خطر القبح والتشويه الذي تتحطم من خلاله ذوات المنفصلين عن تراثهم وعروبتهم العربية الوثقى.

إن هذا الإيحاء المُسْتَمَد من الصورة البصريّة للعنوان يتجانس مع صورة النجوى الهدّامة التي تشوب ذات الرجل (**فالهدم نجواهُ**)، لكنه إيحاءٌ يمتد طوال القصيدة ليعبر عن ضراوة هذه الأفكار الهدّامة وخطورتها؛ فالعناوين البصريّة " تقول أكثر مما تقوله الكلمات، ووقع تأثيرها يمتد مباشرة إلى القارئ بشكل أكبر"[٧].

وتكثر تلك العناوين المتشذرة كتابيًا في شعر سميح القاسم، وقد يستطيع القارئ أن يجد في هذه العناوين المشذرة – أحيانًا – بعض التجانس الدلاليّ مع ما تعبر عنه مفردة العنوان المُفككة، مثل قصائده: [ (**ل، غ، م**) / (**ص، د، م**) / (**ق، ص، م**) / (**ك، س، ر**) ][٨] فالانشطار والتشظي والتفكك محصلة طبيعية وحتمية لانفجار **اللغم**، وصورة من صور **الصدام** وهو – أيضًا – مما يعبر عنه الفِعْلان **قصم** و **كسر**، ومن ثم تتجانس الدلالة اللغوية مع تفكيك الكلمة إلى أحرف متشذرة، فضلا عن تجانسها مع دلالة القصيدة التي تحمل العنوان نفسه. بيد أن بعضًا من عناوين الشاعر سميح القاسم المتشذرة لا تعبر دلالتها عن هذا التفكك والانقسام، كما في قصائده: [ (**ك، ب، ح**) / (**ك، ت، م**) / (**ر، د، م**) / (**ك، د، ر**) / (**ع، د، م**)... **إلخ** ][٩]. وفي هذه العناوين لا تبدو دلالة التفكك والانقسام جليّة تمامًا كما هو الحال في العناوين السابقة، بيد أن معجمها اللغويّ يمكن أن يُرّد إلى حقول دلالية تتعلق بأمور سلبية تتعلق بالكرب والهم والأحزان... إلخ، وهو ما يمكن أن يجعل ذلك الانقسام والتشتت الذي يعبر عنه التشذير متعلقًا بالذات الشاعرة نفسها لا بدلالة العنوان؛ ما

دامت نفسًا تُواجَهُ بالكبح، والكتمِ ، والردم، والكدر، والعدم... إلخ، وهكذا يستطيع القارئ إسقاط دلالات التفكك والانقسام على تلك القصائد ذات العنوان المتشذر – وما أكثرها في شعر سميح القاسم – أو على ذات الشاعر تأثرًا بالدلالة العامة للقصيدة نفسها، أو من خلال الشعور العام المتداعي من دلالة القصيدة نفسها.

بيد أن وفرة هذه القصائد، وتكرار استخدام التقنية البنائية نفسها بشكل مبالغ فيه سيؤدي – حتمًا – إلى ألفة المتلقي لها، ومن ثم تكون نمطيتُها وتقليديتها، وتفقد – تبعًا لذلك – قدرتها على إبهار القارئ ولفت انتباهه إلى المشاكلة بين دلالة القصيدة وإيحاءات التشذير.

**ثانيًا: العنوان الأعجمي المكتوب بأحرف لاتينية**

من قبيل العناوين البصرية استخدام عناوين أعجمية كتبت بأحرفها اللاتينية، فغدت بوجودها المميز لافتة للأنظار من خلال تباينها الحاد واختلافها – بصريًا – (لغةً ورموزًا كتابية) عن القصيدة العربية التي تتخذ منها عنوانًا.

وعندما تُقْحَم الكلمة الأجنبية في السياق الشعري تحقق جمالياتها من خلال مباينتها للغة القصيدة؛ فهي – إذ ذاك – تعتمد على الإيحاء بالجو المختلف، أو الآفاق الغريبة[١٠]، أما البُعد البصريّ الذي تحمله الكتابة بالحروف اللاتينية فهو يعكس قدرًا كبيرًا من ذلك الجو المختلف والاغتراب وعدم الألفة؛ الأمر الذي يمكن أن يكون مدخلاً حيويًا هامًا للفهم والتحليل؛ إذا ما تم ربطه بالبعد الدلالي العام للقصيدة؛ وهو ما يبدو جليًا في قصيدة: **A La Garçonne** لنزار قبانيّ التي تحمل عنوانًا فرنسيًا معناه: **"قَصَّة الوَلَـد"**، وفي هذه القصيدة يثور الشاعر ثورةً حانقةً على محبوبته التي قَـصَّتْ شَعْرَها **"قَصَّة الوَلَد"**؛ فحرمته من ذلك الشعر المرسل الممتد وهو أعز ما يملكه:

و حصـــدتِ شـــعرَكِ و هـــو مروحتـــي
وعصـــيتني... و كفـــرت بالعـــهدِ
هـــذا ســـتاري المخمـــليّ .... هـــوى
ففجيـعـــتَي فيـــه... بـــلا حـــدِّ
(.....)
عَصَـــفَ المقـــصُّ بـــهِ... فمزّقـــهُ
وتكسّـــرت قـــارورةُ الشـهـــدِ
(.....)
لا تقربـــيني... أنـــت ميِّتـــةٌ
إنَّ السـوالـــفَ مَجْـــدُها مَجْـــدِي[11]

إن الشاعر يستبشع منظر حبيبته المتجرّدة من شعرها، ينفر منها، ويرى فجيعته في هذا الشَعْـر المفقود فجيعةً لا حد لها؛ وتغدو الفتاة في البيت الأخير ميتـًا لا حياة فيه ولا حس عنده أو شعور، فالشـَعْر المُغْتـَال هو مجد الشاعر المفقود. وهكذا يكون العنوان الأعجمي بحروفه اللاتينية المباينة لكتابة القصيدة صورة لهذا المجد المفقود، أو صورة لذاته المنكسرة التي جُرِّدت من متعتها الحسية، وهو في ذلك كله علامة تدل على القطيعة وعدم القدرة على التواصل بينه وبين تلك المرأة المترجلة. ولا أحسب أن كتابة العنوان مُترجمًا إلى العربية ليكون: **"قَصَّة الوَلَد"** ؛ أو حتى كتابته أعجميًا بأحرف عربية ليكون: **"ألا جرسون"** (وهو تعريب مشهور ومتداول تُعْرف به هذه القَصَّة)؛ لا أحسب ذلك معطيًا نفس الإيحاء القوي بالقطيعة والاغتراب بين الشاعر وتلك الفتاة كما ينعكس ذلك من خلال العنوان الفرنسي ذي الأحرف اللاتينية. فهو مثال جيد لما يمكن تسميته: **مفارقة بصرية**، إنها مفارقة بين العنوان والنص العربيّ؛ تتوازى مع روح الافتقاد والاغتراب التي تهيمن على الذات الشاعرة، تلك الروح التي تظهرها بنية القصيدة بوضوح تام.

**ثالثاً: العنوان رمز رقميّ عددي**

العلامات الرياضية والرموز العددية للأرقام هي علامات مجردة ترمز لعلاقات حسابية وهي – إذ ذاك – أبعد ما تكون عن الوجدان الشعريّ والعاطفة، فهي ألصق بالحياة الماديّة العملية من ناحية، وأدنى إلى الواقع اليقينيّ الملموس منها إلى الخيال الشعريّ المحلِّق من ناحية أخرى. ووضع هذه الرموز والعلامات في العنوان هو بالفعل اجتلاب للواقع الماديّ بجموده وجفافه وواقعيته الفظة إلى عالم القصيدة الرحب الغنيّ بالخيال، ومزج يحقق بعض التوازن بين الواقع الحسيّ المتجهم، والعالم الشعريّ الشفيف.

وقد يكون من بدايات هذه العناوين البصريّة الرقميّة قصيدة: (١٨٠٦ / ١٨٧٠) لخليل مطران وهذان الرقمان هما: "إشارة إلى السنة التي انتصر فيها نابليون الأول على الألمان، في معركة يانا ودخل برلين، وإلى السنة التي انتصر فيها الألمان على نابليون الثالث وولجوا فيها باريس"[١٢]. أمّا الفكرة الأساسية لهذه القصيدة فهي تتعلق بجانب كلاسيكي مؤداه شحذ الشعور الإنساني بمشاعر النضال الوطني والكفاح ضد الضيم والاستعباد، وهي مشاعر تجد رواجًا وقبولا في ذلك الزمان الذي تجاوز فيه الاستعماريون في الوطن العربيّ كل الحدود. بيد أن القصيدة تسلك هذا المسلك من جانب غير مباشر، حيث يكون الحثّ والتحريض موجَّهًا من وجهةٍ تقوم على الاتعاظ واستصفاء العبرة التاريخية، والتأسي بأولئك الذين كمُنت الثورة في ضمائرهم وعاش الثأر في نفوسهم زمنًا حتى تهيأت الأسباب، وحانت ساعة الانتقام.

وقد بدأت القصيدة برصد الحدث التاريخي المتعلق باقتحام نابليون لبرلين من خلال رؤيتها الفنية التصويرية؛ ثم رصدت في أبياتها الأخيرة مشاعر الثورة التي تفجرت، والانتقام الذي حانت ساعته:

فاستعصـــموا بالصـــبرِ ، ثـــمّ تكـــاتفوا
وتحَـــــرّرُوا مـــــنْ رقِ الاسْـــــتعبادِ
وتأهّبُـــــوا للثـــــأرِ ، والأحقـــــادُ في
أكبـَادهـــــم كـــــالبيضِ في الأغـــــمَادِ
(.....)
واســـتفتحوا بـــاريسَ فاســـتوفوا بهـــا
أوتـــَارهم، وشـــفوا صـــدى الأكبـــادِ
كـــلٌ بمَسْعـــــاهُ يفـــوزُ، ومـــن يُنـــبْ
عنـــه الحَـــوَادِثَ لمْ يَفُـــزْ بِمُـــراد[١٣]

تقوم البنية الكبرىٰ لهذه القصيدة علىٰ المفارقة الحادة بين الانتصار والانكسار، وتجنح عاطفيًا في ختامها إلىٰ التحيز ضد المنتصر الأول مؤيدة لانكساره الأخير، باعتبار هذا التردي والانتكاس الذي آل إليه آخر الأمر نوعًا من القصاص العادل؛ لكنها لا تعتبر ذلك القصاص محصلة طبيعية وحتمية لتوالي الأحداث؛ وإنما هو رهين بعمل جاد واستعداد قويّ واستعصام بالصبر والسعي كليهما معًا.

أما العنوان فهو محض رقمين، وهما يمثلان – في الواقع – تناقضًا ومفارقة عجيبة بين حدث يقع في زمن، ثم يتكرر بعد نيفٍ وستين عامًا بشكل معكوس، فالأرقام تقدم للقارئ الزمان مجردًا، في جفاف وجود، تقدم الزمان في مقابل الزمان، وكأنما تضع القارئ في جو عام من تجريد الحدث والوقوف الصامت المتأمل أمام الزمان المطلق. وهو ما يتواءم مع فكرتها الموضوعية الداعية إلىٰ الثورة بالعمل الجاد؛ فالثورة رهينة بالصبر والتمسك بالأمل وهو ما يوضحه تجاور الرقمين الذي يبرز امتداد الزمن وطوله، كما أن التعويل علىٰ الزمن – وحده – دونما عمل جاد يكون استسلامًا وخمولا، وهو ما يقوله البيت الأخير من القصيدة: (**ومن يُنبْ عنه**

**الحَوَادِثَ لمْ يَفز بِمُراد)**؛ ومن ثمّ يقدم العنوان صورة تجريدية لهذا الزمان الغادر، لأن الرقمين (وإن عبّرا عن التحول من الهزيمة إلى النصر) يعبران أيضًا عن التحول من النصر إلى الهزيمة. إن العنوان صورة شديدة التجريد للزمان، تقدم حلاوته ومرارته في آن واحد، كما تقدم صورة من صور انتصاره على الإنسان، وكذا انتصار الإنسان عليه! وكل هذه الجوانب المتعلقة بالزمن لا تسفر عنها بنية القصيدة بشكل تام، لكنها تبدو مُجرّدة مختزلة جافة في هذين الرقمين اللذين يعكسان موقفًا للشاعر من الزمان، موقفًا يمتزج بالبناء الفنيّ للقصيدة، ويبقى منبعًا ثرًّا يفيض بدواعي التمثل والاعتبار.

ومن القصائد المعنونة بعناوين رقميَّة قصيدة قصيرة **لإبراهيم طوقان** عنوانها: (١٠٠٠) والرقم (ألف) يعبر في موروثنا العربيّ – على المستويين الأدبيّ والشعبي – عن الكثرة وتشاركه في هذا التعبير أعدادٌ أخرى كالعددين (سبعة) و (سبعين)؛ بيد أن الرقم (ألف) ينقل إيحاء الكثرة بشكل مبالغ فيه وزائد عن الحد.

والقصيدة القصيرة التي تحمل هذا العنوان الرقمي كتبت – فيما يبدو – إبّان بداية المحنة الفلسطينية وتفاقم الهجرات اليهوديّة غير الشرعية المتسللة إليها، وهي صرخة تحذير من مغبة هذه الأعداد اليهودية المبالغ فيها التي تتسلل إلى فلسطين دونما وجه حق، يقول الشاعر:

**أرى عـــددًا في الشـــؤمِ لا كثلاثـــةٍ**
**وعـــشرٍ ، ولكـــن فاقـــهُ في المصـــائبِ**
**هـــو الألـــف لم تعـــرف فلســـطين ضربـــةً**
**أشـــدّ و أنكـــى مِنـــهُ يَوْمًـــا لضـــارب**
**يهـــاجرُ ألـــفٌ؛ ثـــم ألـــفٌ مهرَّبـــا**
**ويـــدخلُ ألـــفٌ سائـــحًا غـــير آيـــب**
**وألـــفُ جـــوازٍ ، ثـــم ألـــفُ وســـيلةٍ**

لتســـهيل مـــا يلقَوْنـــهُ مـــنْ مَصَـــاعِب
و في البحـــــر آلافٌ كـــــأنَّ عبابَـــــهُ
وأمواجَـــه مشـــحونةٌ في المراكـــبِ

***

بنـــي وطنـــي ، هـــل يقظـــةٌ بُعـــدَ رقـــدَةٍ
وهـــل مـــنْ شـــعاع بـــين تلـــك الغياهـــبِ
فـــو اللهِ مَـــا أدري، و لليـــأسِ هَبّـــةٌ
أنَـــادي أمينًـــا، أم أهيـــبُ براغـــبِ[١٤]

تدور القصيدة في مقطعين صغيرين، يرصد أولهما مسألة الهجرة غير الشرعية والتسلل، ما بين ألف مُهَرّبٍ، وألف سائحٍ لا يعود، وآلاف يحملها البحر إلى فلسطين، وآلاف من الوسائل المُهيأة لوصول هؤلاء الغاصبين! ثم يكون المقطع الثاني الذي يهيب بيقظة أبناء الوطن المُهدد، ويشير بشكل غير مباشر إلى الصراع الداخلي الذي يعتورهم ما بين (**أمين**) و (**راغب**)، والذي ليس ثمة محل له في هذه الظروف العصيبة.

ويُلاحظ أن ثمة إلحاح دائب ومستمر على ترديد كلمة: (**ألف**) في بنية المقطع الأول، وهو ما يجعل المعدل التكراريّ لهذه الكلمة زائدًا ومبالغًا فيه، الأمر الذي يُمثل منحىً أسلوبيًا لافتًا؛ إذ يُوظَّف "التكرار للضغط في إبراز قيم شعورية معينة، لها أهميتها التي تميزها عن بقية عناصر الموقف الشعري" [١٥]، ولعل هذه القيمة الشعورية متعلقة بالخوف الزائد؛ بل الفزع المهول الذي يجعل من هذا الرقم نذيرًا داعيـًا للطيرة وسوء الفأل، وهي طيرة تفوق ما عرف عن الرقم (**ثلاثة عشر**) المشهور بالشؤم، كما يقول الشاعر في البيت الأول. ومن هذا المنطلق كان الفزع مدعاة إلى تهويل هذا الرقم وتكريره في المقطع الأول لافتـًا أنظار المتلقيّ نحو الخطر الذي يتنبأ به الشاعر مستشرفـًا المستقبل.

إن الرقم (**ألف**) ليس موضوعًا للقصيدة في حقيقة الأمر، والموضوع الفعلي هو التخوّف من زيادة النفوذ اليهوديّ في فلسطين، واتخاذ هذا الرقم عنوانًا إنما هو انتقاءٌ لعنصر بنائي بارز تُقرأ القصيدة من خلاله، وهو عنصر مرتبط بجانب شعوري حاد جانب يتعلق بالطيرة والفزع من المستقبل الغامض الذي تنتظره فلسطين، وعندما يُكتب هذا الرقم برموزه الحسابية: (١٠٠٠) تُستحضَر إيحاءات الواقع الماديّ المتجهم الجاف الذي يتخوف منه الشاعر من ناحية، ومن ناحية أخرىٰ تُستلب الحاسة البصرية للمتلقي ليعلق بها هذا الرقم الحسابي بغرابته وشذوذه عن العالم الشعري الفني؛ فقد يألف القارئ مطالعة مثل هذه الأرقام الحسابية في الوثائق والمستندات وغيرها من شئون الحياة؛ لكنه لا يألفها في نص شعريّ أدبيّ، ومن ثمّ تثبيت الإيحاء بالفزع وتوكيده ونقل إيحائه إلىٰ القارئ.

**رابعًا: العنوان علامة ترقيم استفهامية**

لعلامات الترقيم وظائف دلالية محددة ومعروفة؛ فهي مَعْنية بضبط الكلام، وتوجيه الفهم نحو وجهة محددة، بل وتنغيم القراءة باعتبارها بديلاً عن السياق الشفويّ. ومن هذا المُنطلق لا يستغرب أن تكون علامات الترقيم موجودة بين ثنايا الكلمات في العناوين؛ بيد أنها – إذ ذاك – لا تمثل جانبًا بصريًا؛ لأنها لا تخالف المعهود، ولا تلفت الأنظار بخروجها عن المألوف لتكون شكلاً فيزيقيًا تلتقطه العين ويثير انتباهها.

وعلىٰ جانب آخر قد تنفرد علامة الترقيم – نفسها – لتكون عنونًا دونما كلمات تجاورها؛ وعندئذ تثير الانتباه؛ فمن المعهود أن تكون علامة الترقيم تعقيبًا علىٰ كلام، أما هذه الحالة فهي تكون كلامًا في حد ذاتها.

وعندما توضع علامة الترقيم في موضع الصدارة العنوانية فإنها تشد عين القارئ إليها وتستقطب انتباهه؛ فضلا عن تمديد معناها ليشمل القصيدة كاملةً.

ومن علامات الترقيم المُعبِّرة التي يُمكن أن تقول شيئًا منفردًا بعيدًا عن السياق اللغويّ علامة الاستفهام (؟) فهي تعبر عن التساؤل والدهشة والحيرة، ومن ثمّ كثر استخدامها عنوانًا لإسباغ هذا المعنى المملوء بالحيرة على القصيدة بشكل عام.

والحق أن الشاعر الذي يجعل عنوان قصيدته (؟) كان في وسعه أن يجعل العنوان لفظيـًا من قبيل: (**سؤال**) أو (**تساؤلات**) مثلاً؛ بيد أن استخدام علامة الترقيم الاستفهامية يُجرِّد التساؤل من لفظيته ليكون معنىً ذهنيًا خالصًا، أو حالة وجدانية محضة، كما يُعبر عن الحيرة المطلقة العامة غير المحصورة في نطاق محدد، ويجوز أن يكون استخدام علامة الترقيم دونما ألفاظ رمزًا لإضمار هذا التساؤل، وانطوائه بين حنايا النفس البشرية في أعماقها السحيقة، لا سيما كون هذا الموقف المتحير متعلقًا بقضايا ذات صلة بأمور إنسانية تتعلق بمسائل الوجود والمصير وغيرها من تلكم الأمور الميتافيزيقية التي تعتور في أعماق كل نفس بشرية.

ومن بواكير الأعمال الشعرية التي تنحو هذا المنحى مقطوعة قصيرة عنوانها (؟) لأبي القاسم الشابيّ:

**أرى هيْكـــلَ الأيـــّامِ يعلـــو مُشيـــّدًا**
**ولا بـــدَّ أن يـــأتي عـــلى أسِّـــهِ الهـــدمُ**
**فيُصـــبحَ مـــا قـــد شـــيَّد اللهُ و الـــوريْ**
**خرابًـــا، كـــأن الكـــلّ في أمســـهِ وهـــمُ**
**فقـــل ليَ: مـــا جـــدوى الحيـــاة وكرْبِهـــا**
**وتلـــكَ التـــي تـــذوي، وتلـــك التـــي تنمـــو؟**
**وفـــوجٍ تـُغذيـــهِ الحيـــاةُ لِبَـــانَهَا**
**وفـــوج يُـــرى تحـــتَ الـــترابِ لـــه ردم**
**وعقـــل مـــن الأضـــواءِ في رأس نـــابغٍ**
**وعقـــلٍ مـــن الظلـــماءِ يحملـــه فُـــدمُ ؟**

**وأفئـــــدةٍ حســـــرى، تـــذوبُ كـــآبةً**

**وأفئـــدةٍ ســـكرى، يُـــزفّ لهـــا الـــنجم**

**لـــتعسِ الـــورى شـــاءَ الإلـــهُ وجُـــوْدَهم**

**فكـــان لهـــم جهـــلٌ، وكـــان لهـــم فهـــمُ!!**(١٦)

تمثل هذه المقطوعة موقفًا مَحِيْرًا تجاه قضية أزلية؛ هي قضية المصير الإنساني، والتناقضات التي تعج بها الحياة رغم أنها فانية في كل الأحوال، ومن هذا المنطلق تـُبرز القصيدة هذه المتناقضات التي تعج بها الحياة؛ بعضها إزاء بعضها الآخر: (**خلائق تذوي وأخرى تنمو / خلائق تحيا وأخرى تموت / عقول نيرة، وأخرى ترسخ في ظلماء الغباوة / الحزن والشقاء**)، ويصل الشاعر إلى حكم نهائي مؤداه أن الإله أراد شقاء البشرية وتعذيبها بهذا الوجود الفيّاض بالمتناقضات، المحكوم بالفناء المطلق في نهاية الأمر، على فهم من بعض الناس، وجهل من بعضهم الآخر!!

وهذه المقطوعة الشعرية هي طفرة مبكرة من طفرات التمرد الميتافيزيقي التي تفاقمت في الشعر المعاصر فيما بعد، فهي تتصادم مع المأثور الديني الذي يجعلنا في يقين تام وغنىً أتمّ عن هذه التساؤلات، وقد أراد الشاعر أن يعبر عن ثورة من ثورات النفس التوّاقة إلى المعرفة واليقين الروحي، ثورة تجعل النفس في موقف الاندهاش من هذه المتناقضات، وعدم القدرة على فهم الغاية الإلهية السامية؛ ومن ثمّ لا يكون هذا الحكم النهائي المُطلق المعقود في ختام المقطوعة هو اليقين الذي يصل إليه الشاعر ويسلم به مرتضيًا مُتقبلاً؛ وإنما هو مرحلة من مراحل الاستقصاء والمعرفة؛ مرحلة موضوعة في حيز التساؤلات التي لم تجد إجابة شافية بعد.

ولو كان عنوان القصيدة عنوانًا لغويًا لفظيًا دالاً دلالة قاطعة؛ من قبيل: (**شقاء البشرية**) مثلا لصح اعتبار البيت الأخير يقين الشاعر الذي آمن به؛ بيد أن علامة الاستفهام التي اتخذها الشاعر عنوانًا تضفي الشك والحيرة على البنية الكليّة برمتها؛

وتجعل نهاية المقطوعة نهاية مفتوحة تضع المتلقي أمام سيل عارم من التساؤلات التي لم تزل تتوالد وإن انتهت المقطوعة الشعرية!

إن الجانب البصري لهذا العنوان لا يغني عنه وضع عنوان لفظي من قبيل: **(تساؤلات)** مثلا؛ لأن علامة الاستفهام التي تشد إليها عين المتلقيّ هي تجريد للحالة للذهنية الحائرة، فهي تُضمر ماهية التساؤل ومادته وموضوعه؛ وتضعنا وجهًا لوجه أمام إيحاء الحيرة المطلقة والعجز عن الفهم، تهويلاً لكم التساؤلات من ناحية، وإبرازًا للحالة الوجدانية العاجزة عن الوصول إلى يقين، تلك الحالة التي توالدت عن هذه التساؤلات، فضلا عن كون إضمار لفظ هذه التساؤلات وتنحيته وحجبه متساوقًا مع الإيحاء بأن هذه التساؤلات الوجودية هي فيض فكريّ خالص، يتحرك داخل النفس وتكتوي به، وطالما اقترنت الحُبسَة اللغوية وتعلق الحَصَر بحالات الشرود والذهول.

ومن القصائد التي تنحو هذا المنحى البصري في العنوان قصيدة: (؟؟؟؟؟) للشاعر اليمني **علي محمد لقمان** (ت ١٩٧١م)، ولا شك أن هذه العلامات الاستفهامية الست تعبيرٌ قويٌ ومبالغ فيه عن الدهشة المطلقة البالغة، وهي دهشة متعلقة بجانبين **أولهما** يتعلق بالذات الشاعرة التي لا تستطيع الانخراط فيما انخرط فيه الآخرون من انحراف أخلاقيّ؛ لتحظى بما بين أيديهم من نعمة السلامة في الحياة، ورفاهية العيش وهو ما يعبر عنه الشاعر في المقطع الأول من القصيدة ذات المقطعين:

**متى يا فؤادي تنكرُ الحقّ واضِحًا**
**وتحمد بين الناس ما كان باطلا؟**
**متى تصِفُ الليلَ البهيمَ بأنَّه**
**صباحٌ بدا في الأفق أبيضَ ماثلا؟**
**متى تمدحُ الوغْدَ اللئيمَ مُنافقًا**
**وتثني على الفدم القبيحِ مُحاتلا ؟**

متـــى تـــزدري في النـــاس مـــن عـــاشَ عالمًـــا
وتحـــترم البغـــل الـــذي عـــاش َجـــاهلا؟
متـــى تخـــذل الـــرأي الصـــوابَ لأنَّـــه
ســـديدٌ؛ لتـــؤذي في الرجـــال الأفاضـــلا؟
متـــى تنصـــر الشـــرَّ الـــذي أنـــت حـــربه
وتمضـــي لأهـــلِ الخـــيرِ والحـــقِ خـــاذلا؟
متـــى تمـــلأ الدُنيـــا ثنـــاءً لظـــالمٍ
وتحتقـــر الشـــعبَ الضعيـــفَ المناضـــلا؟
متـــى تشـــكر الأوضـــاعَ مينًـــا و خـــسة
وتســـتنكرُ الإصـــلاحَ في الأرضِ عـــادلا؟
متـــى تهجـــرُ الدســـتورَ يـــا قلـــبُ مُطْمَعًـــا
وتـــرضى بـــما يـــرضى بـــهِ الشـــعبُ غـــافلا؟
متـــى تســـتطيب العـــيشَ مســـتجديًا بـــه
ويؤذيـــكَ أن تلقـــى مـــن النـــاسِ عـــاملا؟[١٧]

على الرغم من كون الشاعر لم يشر إلى الزمان إشارة صريحة ومباشرة في هذه الأبيات إلا أنها تمثل موقفًا نفسيًا عميقًا من الزمن، فالشاعر يتخوف سطوة الزمان العاصف الذي يقلب المعايير، ويجعل الحق باطلا، والباطل حقًا. إن التخوف من الزمان يتجلى بنائيًا في صيغة الاستفهام الزمنية المتواترة: (**متى؟**) التي يستهل بها كل بيت من الأبيات؛ لقد استطاع الزمان إغواء الكثيرين واستقطابهم، وهو بقوته العاتية، وجبروته قادر على الاستحواذ على الشاعر الذي لمّا ينحرف حتى الآن؛ إنه يتخوف من هذه الساعة ويرقبها بعين واجفة، ويتساءل (**متى؟ متى؟**)، ومن هنا تكون علامات

الاستفهام العديدة صورة متوازية مع هذه المخاوف العديدة المرتقبة الوشيكة، ويكون إضمار اللفظ والتعبير بالعلامة البصرية صورة فنية للتخوف من لحظة السقوط المُرتقبة، وتعبيرًا فنيًا عن الخوف من التصريح بالمحظور.

أما المقطع الثاني فيبدو الشاعر فيه شديد التماسك؛ واعيًا بحدود المشكلة؛ فهو يعلن أول الأبيات عمّا يعانيه ويتحمله، وعما يكابده من أوجاع الإصرار على الاستقامة، والمضي في طريق الحق، وهو مع وعيه بهذه الصورة القاتمة التي يبدو فيها من يقف هذا الموقف يعلن إصراره على الاستمرار فيه:

**منـــازلُ أحـــرار الرجـــال خرائـــبُ**

**ودامـــتْ ديـــارُ الخـــائنينَ أواهـــلا**

**يبيعـــون أوطـــان الشـــعوبِ وإنَّـــها**

**لأغـــلى يواقيتـــًا ، وأحـــلى شـــمائلا**

**رحمتـــك قلبـــي في صـــباك مُعذبـــًا**

**وصـــنتُك قلبـــي في شـــبابك صـــائلا**(١٨)

لم تزل صورة الزمان اللاهي تطفُر من بين ثنايا الأبيات؛ فعبثية الزمان تجعل ديار الأحرار الذين ينتمي الشاعر إليهم خرابًا، بينما لا يبرح الزمان ساكنًا عند لحظة البهجة حيث الخائنون وبائعو الوطن باليواقيت. ولا يزال موقف الزمان مدعاة للعجب والحيرة، فهو يسبغ على الخائنين بهجة دائمة لا يتحول عنها، ويندفع بالأحرار إلى حتفهم وشقائهم، وأولئك الأحرار (على ما هم فيه من شقاء) يمسكون بكل قوتهم على مبادئهم، ولا يقايضون بها؛ وها قد انفرط عقد الصبا بالشاعر، فجرفه الزمان نحو الشباب، وقد أفلح في مقاومة الزمان (**طوال صباه المعذب**)، وهو أحرى بأن يظل على هذا النحو (**في شبابه**)، وأن تتحول المقاومة إلى (**صولة**) كما يقول الشاعر في البيت الأخير.

وفي هذا كله تجعل بيد أن الزمان أعتي وأقوىٰ وأطول عمرًا، فالشاعر المتماسك في صباه وشبابه قد لا يكون علىٰ هذا النحو في شيخوخته! وهل يقوىٰ الشيخ الخائر علىٰ احتمال نير العذابات التي كابدها في صباه وشبابه حين آثر البقاء علىٰ مبدئه؟ إن هذا التساؤل مطروح بقوة في نهاية القصيدة، ودافع للقارئ إلىٰ معاودة تأمل تلك المخاوف الرهيبة من تلك اللحظة المرتقبة، ولم تزل صيحة (متى؟) ترن في أذن المتلقي، ومازالت علامات الاستفهام الكثيرة التي يحملها عنوان القصيدة مدعاة إلىٰ إسباغ القصيدة بشعور الخوف المطلق من المجهول، والترقب المشوب بالحذر للحظة السقوط، ولا مانع – بالطبع – من تعميم هذا الشعور ليكون شعور الاستنكار والجحود لتلكم الأوضاع المقلوبة.علامة الاستفهام التساؤل المطروح مضمرًا وخفيًا، وهو – من خلال هذا الأمر – يكتسب شيئـًا من التهويل والتعميم؛ فضلا علىٰ اكتسابه ثراءً في التأويل، وانفتاحـًا علىٰ دلالات عديدة يمكن للقارئ أن يملأ بها فراغ المسكوت عنه الذي أضمره الشاعر ولم يصرح به، وهذا المسكوت عنه يكتسب من صدارته العنوانية – بطبيعة الحال – دلالة شمولية يمكن تعميمها علىٰ البنية الكليّة للقصيدة.

## هوامش الفصل الثاني

(١) **The Longman Dictionary of Poetic Terms**: p 315. وقد أخذنا تسمية عناوين بصريّة عن هذا الكتاب؛ حيث يطلق المؤلفان على هذا النوع من العناوين: Titles Visual

(٢) **السابق**: ص: ٣٠٨

(٣) انظر: (**العنوان، مكانه وزمانه..**) / جيرار جينيت / ترجمة د: جمال الجزيري / **مجلة تواصل** (عدد فبراير ١٩٩٩م المذكور سابقًا) ص: ٣٦

(٤) (**التجريب في القصيدة المعاصرة، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة المعاصرة، وكيفيات توظيفها**) وليد منير / **مجلة فصول** (العدد الأول الصادر في صيف ١٩٩٧م ، السابق ذكره)، ص: ١٨١

(٥) انظر **السابق**: نفس الصفحة .

(٦) ديوان: **الثرى والثريا** [ نادي الطائف الأدبيّ (الطائف، السعوديّة) ١٩٩٠ م ] ص: ١٢٧، وجدير بالذكر أن الأمر ليس متعلقًا بأخطاء الطباعة؛ لأن عنوان القصيدة مكتوب على هذا النحو في فهرس الديوان أيضًا.

(٧) **The Longman Dictionary of Poetic Terms**: p 315

(٨) راجع هذه القصائد على ترتبها في: **الأعمال الكاملة**، الجزء الثالث، الصفحات: ٢٦٥ و ٢٧٢ و ٢٨١ و ٣١٦ (سبق ذكره).

(٩) راجع هذه القصائد على ترتيبها في: **المصدر الشعري السابق** ، ص: ٢٧٠ و ٢٧٨ و ٢٧٩ و ٢٨٣ و ٢٩٢

(١٠) انظر: **اتجاهات جديدة في علم الأسلوب** / استيفن أولمان / ضمن (**اتجاهات البحث الأسلوبي..**) ص: ١١٩ (سبق ذكره).

(١١) ديوان: **أنت لي**، ضمن **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء الأول، ص: ٢٥٥ (سبق ذكره).

(١٢) من تذييل ملحق بالعنوان، في: **ديوان الخليل**، الجزء الأول، ص: ١٥

(١٣) **السابق**: ص: ١٧ و ١٨

(١٤) **ديوان إبراهيم طوقان،** ص: ٨٥، (سبق ذكره). وأمين وراغب المذكوران في البيت الأخير من القصيدة هما سياسيان بارزان يتزعمان الحزبين المتنافسين في فلسطين – آنذاك – كما يقول الشاعر في الهامش رقم (١) بالصفحة نفسها.

(١٥) (**الاتجاه الأسلوبي البنيوي....**) / د: عدنان حسين قاسم / ص: ٢١٨ (سبق ذكره).

(١٦) ديوان: **أغاني الحياة** / ص: ١٤٩ (سبق ذكره).

(١٧) ديوان: **أنات شعب** ١٩٦١م، ضمن: **الأعمال الشعرية والمسرحية الكاملة** ، جمع وإعداد ودراسة د: أحمد علي الهمداني [ لم يذكر اسم الناشر (صنعاء، اليمن) الطبعة الأولى ٢٠٠٦م ] الجزء الأول: **الأعمال الشعرية**، ص: ٣٠٨

(١٨) **السابق** ، ص: ٣٠٩

# الفصل الثالث

# العناوين المركبة

يغلب على العناوين الشعرية أن تكون بسيطة، فهي جملة أو بعضُ جملة تعلو النص ومن ثمّ تكون – في الغالب – محدودة باختزالها وقصرها؛ بيد أنها – في أحيان أخرى – تكون مُركَّبة، بمعنى كون العنوان متضافرًا في تقديم القصيدة والتوطئة لها مع تكوين جديد مُلْحق به، وهذه التكوينات المُلْحقة بالعنوان الرئيسي للعمل الشعريّ تكون متراكبة معه ليُكَوِّنَا معًا مدخلاً للقراءة. وفيما يلي تتناول الدراسة تلكم الكيفيات التي يكون العنوان من خلالها عنوانًا مركبًا.

**أولاً: التوطئة والتقديم للعنوان الرئيسيّ**

من المفترض أنّ العنوان يسبق القصيدة، ويوطئ لها، بمعنى أن يكون مدخلاً تمهيديًا لقراءتها؛ بيد أن بعض الشعراء يوطِّئون للعنوان نفسه، فيسبقونه بمدخل يتقدَّمه وينتزع صدارته؛ ليكون العنوان في المرحلة الثانية لا الأولى. ومن هنا يكون العنوان مُرَكَّبًا من جزأين ملتحمين هما: (التوطئة التمهيدية) و (العبارة العنوانية). والمُعَوَّل عليه في هذا الأمر دلالة التقدم على العنوان ومغزاه، فمن الشائع جدًا أن يُذيَّل الشاعر عنوانه بعبارة ما (وهو ما سنعرض له في الخطوة التالية)، غير أن هذه العبارة التي يُفْتَرض أن تكون تذييلاً للعنوان عندما تسبق العنوان وتعلوه يكون لها مغزى وإيحاء مختلف.

ومما ينهج هذا النهج الفريد قصيدة: (**أغنية للقاهرة**) لأحمد عبد المعطي حجازي؛ فالشاعر يستبق العنوان ببيتي شعر أولهما مطلع: (**سينية البحتريّ**)، والأخير مطلع قصيدة: (**الرحلة إلى الأندلس**) لأحمد شوقي التي يعارض فيها قصيدة البحتريّ، وقد جاء العنوان الموطأ له عند أحمد عبد المعطي حجازي على النحو التالي:

**صُنْتُ نفسي عمّا يُدنِّسُ نفسي  و ترفَّعتُ عن جَدَا كلِّ جَبسِ**

**(البحتريّ)**

**اختلافُ النهارُ والليلُ يُنسِيْ  اذكرَا لي الصِّبا وأيَّامَ أنسي**

**(أحمد شوقي)**

**أغنية للقاهرة**

**هذه ريحها. كأن رحيلي**
**كان حلمـًا،**
**وعودتي اليومَ صحوي**
**هذا النهارُ نهاري**
**وهذه الشمسُ شمسي** [1]

تعلن قصيدة حجازي انتماءها إلى الإطار الفني والوجداني الذي تحمله سينيتا البحتريّ وشوقي، وهو انتماء يتحقق من خلال عناصر عديدة، أبسطها وأبرزها النظم في بحر الخفيف (وإن كان النظم في نطاق الشعر التفعيليّ)، واتخاذ القافية السينية، وذلك كلـّه فضلا عن استيحاء الإطار العاطفي والموضوعيّ وإعادة توظيفه بشكل جديد.

إن قصيدة شوقي لها ظروف إبداعية خاصة فصَّلها الشاعر في التذييل الطويل الذي عقـّب على عنوانها: (**الرحلة على الأندلس**)، وهي ظروف المنفى بعد الحرب العالمية الأولى، واختياره للأندلس، ثم طوافه بآثار العرب وبقايا دولتهم، وتمَثّله لقصيدة البحتريّ التي يصف فيها إيوان كسرى الزائل كلما وقف بحجر أو طاف بأثر من آثارها، ومن ثمّ انتظمت له قصيدته السينية التي أفاضت في وصف قصور غرناطة وتأست على حضارة العرب الزائلة [2]. لا تلتقي قصيدتا شوقي والبحتري – إذن – في الإطار الموسيقيّ فقط؛ وإنما في الإطار الفني الموضوعي الذي يتخذ من الزمن وتقلباته عبرة ومدعاة للتأسي.

أما سينية حجازي التفعيلية فهي لا تجاوز هذا الإطار الفنيّ – أيضًا –فهي تعبر عن افتقادِ ألفة الوطن بعد العودة من المنفى رغم أن الشاعر كان حافظـًا للعهد؛ وعلى الرغم من إعلانه في مطلعها عن ريحها التي ألفاها وعن شمسها التي استشعر انتماءه

إليها وكأن اغترابه كان محض حلم، وعودته إليها هي الصحو، لكنه يطوف بأطلال الذكرىٰ فلا يجد شيئًا منها:

**وأنا بين برزخ وعبور**
**وغيْبَـة وحضور**
**زمن يلتقي منازلَـه الأولى،**
**فلا يدرك منها إلا طلولا ، طلولا**
**أتراني بادلتُ حلمـًا بحلم**
**وواصلت اغترابَ يوم بأمس ؟**[٣]

استحضار الشاعر لذكريات ما قبل الرحيل هي عبور بين برزخ الماضي والحاضر وغفوات ما بين الغياب والحضور، يتحول الشاعر معها إلىٰ زمان محض، تتراءىٰ فيه أطياف الماضي وأطلال الحاضر، ومن هنا يتشكك فيما سبق اعتباره مجرد حلم، ويظن اغترابه الحاضر امتدادًا لاغتراب الأمس.

إنه لم يرتحل عن الوطن إلا فيه، فكيف تتراءىٰ هذه الأطلال؟! وهو في سعيه الحثيث إلىٰ تواصل جديد مع الوطن يخاطب رفيقيه في نهاية القصيدة (علىٰ غرار تجريد شوقي لصاحبين في قصيدته):

**يا رفيْقيّ !**
**فانشُـرَا على البلاد قميصي**
**وأديرا على المنازل كاسي**
**وأديرا على المنازل كأسي**[٤]

يستحضر الشاعر قول الله تعالىٰ علىٰ لسان يوسف عليه السلام " **اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا**.. الآية "[٥]؛ فهو يطلب من رفيقيه أن يفرشا قميصه علىٰ سماء البلاد محاولا استرجاع التواصل، لعل بلاده التي أنكرته وأنكرها ترتد

بصيرة. كما يطلب منهما الطواف على المنازل بكأسه، لعل الندامى يرجعون، فهو يحاول – عبثًا – أن يرتد بالزمان أو يسترجع حميمية التواصل المفقود دونما جدوى. نقاط الالتقاء – إذن – بين تلكم القصائد الثلاث تكمن في الاغتراب وافتقاد الماضي، وهو ما يتم استحضاره إلى قصيدتنا هذه من خلال البيتين السابقين على العنوان؛ وقد يصح استحضاره – أيضًا – لو أن هذين البيتين كانا تذييلا للعنوان لا توطئة تمهيديّة له؛ بيد أن السبق – إذا جاز تأويله – يمكن أن يكون إشارة إلى توالي الزمان واندفاعه، وتكريره لذاته بنفس المنطق الحتمي القائم على المحو والتبديل والتحويل، فالسبق ببيت البحتريّ، ثم شوقي، ثم إدراج العنوان والقصيدة هو استحضار لمراحل الزمان المتتابعة، وإشارة إيحائية إلى حركة التوالي والتقدم إلى الأمام بنفس المنطق التغريبيّ الذي تستحيل معه مواطن الذكرى إلى أطلال؛ فهذا الاستباق (صورة لانتصار الزمان على الإنسان)، ممزوجة في صورة أخرى هي: (صورة انتصار الأدب على الزمان)؛ فسيرورة الزمان وعنفوانه الماحي أبادت وأفنت إيوان كسرى، وآثار العرب الأندلسيين، ومواطن الألفة التي لم يجدها شاعرنا عند العودة إلى الوطن؛ لكنها لم تقو على إزاحة إيوان كسرى عن قصيدة البحتري، ولا حضارة الأندلس عن إبداع شوقي، وها هي قصيدة حجازي تندفع لتكون حلقة ثالثة تنتظم في عقد الانتصارات، وتطمح إلى شيء من الخلود الذي يستعيض به الشاعر عن اغترابه وافتقاده وتنكر الوطن له.

ومن الشعراء المكثرين في استخدام هذه التقنية بشكل لافت جدًا الشاعر العراقيّ **مظفر النوّاب**، وفي ديوانه العديد من القصائد الذي تسبق عناوينها عبارات نثرية توطئ للعنوان وتُمهِّد له، وهذه العبارات التي تسبق عناوينه ذات توجهات عديدة، فمنها ما يكون سابقًا بالحدث الذي أدى إلى صوغ القصيدة على هذا النحو:

"أبو مشهور مقاتل فلسطينيّ، قاوم في مذابح الأردن، ورفض أن ينسحب، ثم مات في ظروف غامضة بعد ذلك"

صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات

أفَل الليل وقبرُك في الأفق الشرقيّ يوازي السعفَ
يوازي همسات السعف
وثمة طير منكفئُ تدفعه الريح
ورأسك في الطين البارد ساكنة
ترتاح إلى حجر
أرحم من هذي الدنيا وسفالتها
فالعالم آلة تعذيب [٦]

إن هذه العبارة النثرية الافتتاحية تضع القارئ في زمرة الأحداث التي أفضت إلى إبداع القصيدة، وهي تُكرّس لأسبقية الحدث على القصيدة، لا من الناحية الزمنية فقط بأن تكون القصيدة مجرّد رد فعل انفعالي تأثريّ بالحدث الذي أفضى إليها وأسهم في وجودها؛ وإنما تعلو هذه الأسبقية لتصل إلى مرتبة تمجيد الحدث نفسه، واعتبار الحدث – في حد ذاته – أعلى رتبةً من الرثاء الشعري اللاحق، فالاستشهاد والمقاومة عمل نادر في هذا العالم السافل (على حد قول القصيدة) الذي أضحى آلة تعذيب.

وفي آن آخر يجعل الشاعر من القول النثريّ السابق للعنوان تعبيرًا عن الوجدان الشخصيّ، فهو لا يُمهل القارئ لكي يستشف هذه العاطفة؛ وإنَّما يُعجِّل بالإشارة المباشرة الصريحة إليها، كما في هذا النموذج:

"لم يبق شيء لم يُطبق على مضغة قلبي"
عروس السفائن [٧]

وفي هذه القصيدة الطويلة يُطوِّف الشاعر في وطننا العربيّ جوّابًا ما بين دمشق وغزة والخليج والعراق ومصر، راصدًا (وفقًا لرؤيته الشعرية) ما يراه من صور القهر والذلّ والتخاذل والخيانة، ويستصرخ التاريخ فلا يجد سوى نماذج موازية للقهر

مغروسة في أعماق التاريخ، ونماذج للبطولات الزائفة على شاكلة: (**كافور الإخشيديّ**) و(**أمراء المماليك**)، ومع هذه الصور الدافقة بالقهر والكآبة تلوح العبارة النثرية الموطِّئة للعنوان: (**لم يبق شيء لم يُطبق على مضغة قلبي**)، وتكون: (**عروس السفائن**) (العنوان الرئيسيّ للقصيدة) حلمًا متجددًا ينشد الفرار من هذا الجو الكئيب، يناشدها الشاعر ويرجوها أن تقلع به ما بين الفينة والفينة في تكرار دائب بين أبيات القصيدة ٠ وهو في المقطع الأخير من هذه القصيدة يتقمص المتنبي (الرمز الخالد لكل شاعر العربيّ المناضل الساخط على القهر والاستخذاء)، بل ويعمم من هذا الرمز لا ليكون شاعرنا متنبي هذه الأمة دون سواه؛ وإنما في كل قطر عربي متنبون آخرون طفح بهم الكيل، و (**لم يبق شيء لم يُطبق على مضغة قلبوهم**)، يقول الشاعر في المقطع الأخير:

**أيا وطني... ضاق بيّ الإناءْ**
**كأنَّ الجـمَال بوادي الجزيرة سوف يطولُ عليها الحداءْ**
**كأن الذي قتلَ المُتـَنبي لشعري ابتداءْ**
**لأمر يهاجرُ هذا الذي إسمهُ المُتـَنبيّ**
**وتعشقهُ في العذابِ النساءْ**
**وما قدرٌ أنه في الجزيرة يومـًا**
**وفي مصرَ يومـًا،**
**وفي الشام يومـا**
**فأرضٌ مجزأة ، والتجزؤ فيها جزاء**
**عروسَ السفائن ٠٠**
**كلٌ على قدَر الزيت فيه يضاءْ**[٨]

لقد كان (**زيت البترول**) (وقد أضحى في شعرنا العربيّ معادلا تصويريًّا لبيع القيم والتكالب على المال) قدرًا على هؤلاء الشعراء المتنبين فاشتعلوا وأضاءوا وهاجروا ويهاجرون، فكل ما في هذا المجتمع مطبق على مُهج القلوب.

تحقق هذه العبارة النثرية التي تسبق العنوان مُصوِّرة وجدان الشاعر (والتي أفلح في جعلها تتخذ إطارًا عامًا) إيحاءً قويًا من خلال وضعها الكتابي الشديد التميز، فهي تُحطِّم نمطيَّة صدارة العنوان؛ فتُعَبِّئ القارئ – من ناحية – بالشعور الإحباطي السابق الذي يكون من تبعاته الإحساس بهيمنة القهر وتصدره وعدم القدرة من الفكاك منه، وعلى جانب آخر يكون العنوان الرئيسيّ: (**عروس السفائن**) تعقيبًا يلي هذه العبارة، فيصح أن يكون استدعاء السفينة ناتجًا عن هذا الشعور. وهذا الوضع الكتابيّ يجعل الإحساس بالرغبة في الهرب والإقلاع الناتج عن هذا الجو الكئيب المُحبِط آكد وأقوى، ولا أحسب الأمر يكون على هذا النحو لو كانت العبارة النثرية تعقيبًا على العنوان.

ويجدر بالذكر – في هذا المقام – أن تقنية التوطئة للعنوان وسبقه والتقديم له ليست شائعة في شعرنا العربيّ المعاصر شيوعها عند مظفر النواب، فهي أقرب إلى أن تكون سمة أسلوبية خاصةً به؛ لكنها على الرغم من شيوعها – عند شاعرنا مظفر – تستند إلى فكرة واحدة مؤداها: (استلاب صدارة العنوان)، وهذه الفكرة تقود إلى نطاق تأويليّ لا يعدو – في الأعم الغالب – التعويل على ما يجعل التوطئة أجدر وأحرى بالصدارة، أو ما يجعل العنوان والقصيدة تبعة ونتيجة لما تسبغه تلك التوطئة من دلالة أو إيحاء عام.

**ثانيًا: التعقيب على العنوان الرئيسيّ بتذييل**

يعد التعليق والتعقيب على العنوان الرئيسيّ للعمل الشعريّ بتذييل مُلحق به أبرز وأعمّ صورة من صور تركيب العنوان، ويُعَدّ الأكثر ورودًا في دواوين الشعر، لا سيما دواوين النصف الأول من القرن العشرين، وإن لم يخل منها شعر الحداثة فيما بعد.

واتجاهات التعقيب على العنوان وتذييله – في واقع الأمر – متعددة؛ فهي من ضروب الاستخدامات اللغويّة العامة التيّ تند عن الحصر؛ بيد أن من شأن هذا التذييل المُعقِّب على العنوان بشكل غالبٍ وعام – مهما تعددت اتجاهاته – أن يكون تفصيلاً لعبارات العنوان الموجزة، أو تضافرًا معها في التوطئة للقصيدة بالجو النفسيّ الملائم لقراءة العمل الشعريّ، أو مدخلاً يعين على فهم الغامض فيها. ومن هذه الاتجاهات العامة لتذييل العنوان:

١ – **التعقيب على العنوان بتذييل يذكر مناسبة القصيدة:**

ذكر المناسبة الداعية إلى إبداع النص الشعريّ مسلك فنيّ قديم، وقد كان ذكر مناسبة القصيدة، أو الظروف الداعية إلى إبداعها ضربا من ضروب العنونة التراثية القديمة[٩]

وذكر مناسبة القصيدة قد يكون ذا أهمية كبيرة في فهمها وفضِّ مغاليقها الفنية، أو الدخول إلى عالمها الشعريّ، فثمة " حالات داخل سيرورة الإبلاغ يصبح التعرف فيها على نوايا المتكلم أمرًا في غاية الأهمية كما هو الحال في التواصل اليومي " [١٠]، ومن هذا المنطلق تتضح أهمية تلك التذييلات التي تكون عونًا للعنوان على بسط إيحاء مبدئي وجو نفسيّ عام قبل القراءة دونما إطالة وتمديد للعنوان الذي يحول اختزاله دون بسط المناسبة الشعريّة. ومن هذا الضرب قصيدة: (**أسفيرًا نحو أملاك السما؟**) لمُفـْدِي زكريا التي ذيِّلت بالعبارة التالية: " ألقاها الشاعر في الجنازة الرهيبة التي أقيمت بتونس للشهيد مصطفى فروخي الذي احترق مع جميع أفراد عائلته في الطائرة التي كانت تُقِلّه من القاهرة إلى (بكين) في شهر سبتمبر(أيلول) ١٩٦٠ م يوم عُيِّن سفيرًا للجزائر في عاصمة الصين الشعبيّة"[١١]

ومع أن التذييل مجرد عبارة نثريّة تكاد تكون وثيقة مدعومة بأماكن وأسماء وتواريخ وأحداث مما يجعلها بعيدة كلّ البعد عن الجوّ الشعريّ؛ فإنها ذات أهمية كبرى في فهم أجزاء كثيرة من القصيدة الشعريّة التي تتصدرها، فالقصيدة تقترب في إطارها وتكوينها العام من قصائد الرثاء التقليديّة، وهي تقدم المرثيّ شهيدًا دون أن تذكر شيئًا عن حادثة سقوط طائرته واحتراقها رغم استغلالها لعناصر هذا الحادث الواقعيّة في تشكيل بعض صورها الشعريّة، وعدم الإلمام بهذا الحادث سيكون – بالتأكيد –عقبة تحول دون الفهم التام، أو التواصل المقبول مع هذه الصور.

ويكشف تذييل القصيدة – أول ما يكشف – عن دلالة العنوان الرئيسيّ المقتبس من سياقها: (**أسفيرًا نحو أملاك السما؟**) قبل الالتقاء به في ثنايا الأبيات، إذ تبدو المُشاكلة بين طـَرَفين من أطراف الحادثة التي يُذيّـل بها العنوان الرئيسيّ والصورة التي يحملها هذا العنوان، فالشهيد (سفير)، وحادثة احتراق الطائرة تقع (في أجواء السماء)؛ فيكون ذلك السفير سفيرًا موفدًا إلى أجواء السماء، بما تحمل هذه الصورة من إيحاءات السمو والرفعة. وسياق الإنشاء الاستفهامي الذي تصاغ فيه عبارة العنوان: (**أسفيرًا نحو أملاك السما؟**) تظل جسرًا من التواصل بين الحادثة الواقعية و الصورة الشعرية، لأن الاستفهام يحمل نبرة التعجب والأسى من هذا الحادث، ومن ثمّ تبريره من خلال منطق فنيّ يرى أن هذا الحادث جسر العبور إلى السماء ليمارس الشهيد مهام سفارته الجديدة هنالك في عالم أعلى وأطهر.

وهذه الصورة التي يقدمها العنوان مفهومةً من التذييل (وهي صورة انعطاف الشهيد وبقائه في السماء لتكون ثمة سفارته) هي الصورة التي تنمو وتمتد – فيما بعد – في مطلع القصيدة:

أيُّ صـــقر في الســـماوات اختفـــى؟
أيُّ نجْـمٍ في النـــهاياتِ انطفـى؟
أســـفيرًا نحْـــوَ أمْـــــلاكِ السَـــمَا؟
أمْ لبكـيّن بعـثـــتْمْ مُصـــطَفَى؟
أمْ رأىْ في الأفـــقِ مـــا قـــدْ راعَـــهُ
في بـلادِ الصـين نـبلا... فهفَـا؟
أمْ همـــــا في ناظريـــــهِ اشتبهـــــا؟
ظنّ أن الأفـق (صينـًا) فـاكتفى؟
أمْ رأىْ الخلـــدَ قريـــبًا فـَدَنـَـــا؟
ورأى أمثالـــه فانعطفـــا..؟ (١٢)

تقوم الصورة في هذه الأبيات على عنصر أساسيّ مستمد من حادثة الطائرة المحترقة في الجوّ التي أودت بالشهيد المرثيّ، وهي عكوف الشهيد في السماء وبقاؤه هنالك حيث الملأ الأعلى والأسمى؛ ليكون (صقرًا محلقـًا في عنان السماء). ويأتي الصوغ اللغوي في أسلوب إنشائي ممتد، يتراكم فيه الاستفهام ويتوالى مُخَلِّقًا جوًا من الحيرة المُصطنعة والتعجب المُبرِز لمكانة الشهيد من خلال تبرير الحادثة بمنطق فنيّ، فالعكوف في السماء (من منطلق الرؤية الفنية) عكوف إرادي متعمد من المرثيّ، ومجهول الأسباب من الشاعر، ربما كان الأفق أروع من الصين فمال إليه الشهيد ! ربما ظن الصين في ذلك الأفق فآثر البقاء ! ربما هالته روعة جنان الخلد، وهاله ما ينعم فيه أمثاله من الشهداء فانعطف إليهم معرضًا عن الأرض ومن فيها ! ولا أحسب هذه الصور المتوالية تكون مفهومة دون إدراك القارئ للحادثة التي ذكرها تذييل العنوان.

إن حاجة القارئ إلى معرفة الخلفيات والمناسبات قد تكون – أحيانًا –حاجةً ماسةً يقتضي الأمر تذييل العنوان بها؛ بيد أن هذا التذييل قد يمتد ويطول بشكل يكون من خلاله عبئًا على العنوان، على الأخص عندما يُسْهِب هذا التذييل في ذكر تفاصيل يمكن للقارئ استنباطها من القصيدة ذاتها؛ إذ يكون من الوارد أن يتضمن العمل الشعري " أسباب كينونته ومؤشراتها التي تكون غالبًا في النص بكيفية صريحة، أو يلمح إليها لتستخلص أمرا مطلوبا " [١٣]. ومن ثم تكون التذييلات – أحيانًا – شديدة القِصر والتكثيف، وهو أمر يجعلها توطئة عاجلة، تكون أقرب للشعرية، وأرحب إيحاءً من التذييل المُسهب، كما في قصيدة: **(طفلتها)** لأمل دنقل المذيّلة بعبارة: " مرت خمس سنوات على الوداع، وفجأة رأى طفلتها " [١٤].

وعلى جانب آخر يحاول بعض الشعراء المواءمة بين التذييل بالمناسبة و الجو الشعريّ للقصيدة من خلال صوغ التذييل النثريّ صوغًا شعريًا مُفْعمًا بالتصوير والإيحاء، فيكون توطئة تحمل أنفاسًا شعرية لا تتنافر تنافرًا حادًا مع سياق النص الشعريّ الذي يليها، فلا تكون الانعطافة حادة بين العنوان المُذيَّل و النص الشعري الذي يليه، ومن أكثر الشعراء استخدامًا لهذه التقنية محمود حسن إسماعيل، إذ تكاد تكون ذيول عناوينه – التي تـُعَرِّف القارئ بمناسبة القصيدة – شعرًا تنقصه الموسيقا والإيقاع، ومن ذلك – مثلاً – تذييله لعنوان قصيدة: **(آخرة القيد)** متحدثًا عن ثورة يوليو التي ألهمته القصيدة:

> **" ٢٣ يوليو١٩٥٢، والشعب يتطلع من وراء الظلمات الضاربة على وطنه وكل مقدساته إلى ومض الحريّة.. والناس من وطأة الظلم والقيد وتحت الدخان المتكاثف من الإقطاع والطغيان والاستعمار، تهرج نارهم خلف الصدور، وتتطلع أغلالهم إلى الزوال، وتتوهج بهم أشواق البعث إلى فجر الحريّة "**[١٥].

وقريب من هذا الصوغ الإبداعي للتذييل صوغ حداثيّ يفتعل المناسبة، أو بمعنىً آخر يجعل الحدث الواقعيّ حدثًا وهميًا يصعِّد من فورة الخيال الشعريّ، ويُقحم القارئ في جو إبداعي تتبناه القصيدة فيما بعد، كما في قصيدة: (قربانة الخيبة) لسميح القاسم، التي يذيلها بالعبارات التالية:

**" في عزّ الظهيرة، وفي ظل دبابة إسرائيلية (الذي لا يعرف ما هي إسرائيل نقول: أمريكية) مرابطة على الجرح الفاصل بين بيروت وبين ذاتها، التقيت شاعر القيامة اللبنانية والموت اللبناني خليل حاوي. قال: " لم يبق لي غير ذلك، حاول أن تفهمني ! " وعلى ضوء قذيفة قريبة أبصرت الدهليز الهائل في جسد خليل حاوي (دهليز رصاصة الخلاص) ولجتُ باحثًا عن ملجأ للخلاص من القنص... وهناك بين قطرات الدم المتخثرة بسرعة مذهلة عثرت على هذه القصيدة. "** (١٦)

مناسبة هذه القصيدة هي انتحار الشاعر العربي الراحل خليل حاوي، وهذا الانتحار هو كما يقول العنوان الرئيسيّ: (**قربانة الخيبة**)؛ فشعور خليل حاوي بالخيبة العربية الكبرىٰ بعد اجتياح إسرائيل لبنان عام ١٩٨٢، وإحساسه بالهزيمة كان دافعه إلىٰ الانتحار بأن أطلق رصاصة استقرّت بين عينه (١٧). وذيل العنوان يضع القارئ في السياق الموضوعيّ للقصيدة؛ التي ستكون – بالطبع – حول خليل حاوي وإحساسه الموجع بالهزيمة، أو نخوته العارمة التي لم تتحمل البقاء يومًا علىٰ قيد الحياة خلال هذا الجو القاتم من الخضوع المذلّ، ويقول الشاعر إنه التقىٰ بخليل حاوي هنالك قبيل الانتحار، في جو تُرَابِط فيه الدبابات (**الإسرائيلية / الأمريكية**)، وهناك وجد قصيدته هذه؛ وجدها بين قطرات الدم المتخثرة ؛ عندما اختبأ في دهليز تلك الثغرة التي أحدثتها رصاصة الانتحار. ثم تكون القصيدة المسوقة علىٰ لسان (**خليل حاوي**) ذاته، فذيل العنوان يقول إن الشاعر قد وجدها (**ولم يبدعها**)، وهو يسوق في القصيدة

مبررات انتحاره، لكن صوته يأتي متلبِسًا بصوت الشاعر في آخر القصيدة على النحو الآتي:

**اعذريني**
**جفَّ حبرُ القلم المرهق**
**فلتـُسْعـفْ رصاصه.**
**لم يـُخـَلـِّصْك ،**
**ولكنْ،**
**هكذا اختارَ خلاصـَه !** (١٨)

وهكذا تتدرج ذيول العناوين من تقديم المناسبة بحذافيرها، إلى إجمالها، أو صوغها في مضمون أدبي يقارب روح الشعر، أو افتعالها وهميًا لتتضافر مع الخيال الكليّ الذي تتخذه القصيدة محورًا فنيًا لبنيتها؛ وفي هذا كله يصح أن نعاود النظر بعض الشيء في مسألة انقطاع الشعر عن العالم الواقعيّ، والحريّة التأويلية المُطلقة على الأقل في تلك القصائد التي تحمل ذيولها تلويحًا بالمناسبة الشعرية الواقعية؛ فتلك الذيول هي جزء فنيّ يحمل إلى النص ظلالا لا يمكن بحالٍ من الأحوال الإعراض عنها أو تجاهلها أثناء قراءة النص الشعريّ وتأويله.

**٢- التعقيب على العنوان بتذييل يُوَضِّح مغزاه :**

من العناوين ما يكون غامضًا بعض الشيء، ومن أسباب هذا الغموض كونه متضمنًا لبعد إقليمي خاص قد لا يدركه الجمهور العريض، وقراءة القصيدة لا تُغني شيئا في فك إبهام العنوان وإن كانت القصيدة – في حد ذاتها – مفهومة، ومن هذا القبيل قصيدة: **(أُمّ البروم)** للسياب، التي لا يجد قارئها صعوبة في إدراك ما تنطوي عليه من مفارقات بين صخب الحياة وسكون الموت، ولا في تفهمٍّ معاناة الموتى الذين غزت قبورهم خلاعة المدينة وقهقهة السكارى المارقين بسياراتهم فأصبح:

**طيبُ رقادهم أرقًا**

**يحنّ إلى النشور ،**

**ويَحْسِـــبُ العجلات في الدرب**

**ويرقبُ موعدَ الربِّ** (١٩)

بيد أن القارئ لا يفهم علاقة هذا كله بـ **أم البروم** التي اتخذها الشاعر عنوانًا؛ فضلاً عن فهمه لما تعنيه كلمة **أم البروم** نفسها، ولا سبيل إلى هذا الفهم مما تتضمنه القصيدة؛ فهي لا تشير إلى هذه العبارة التي تُعنون بها القصيدة؛ أما تذييل العنوان وهو: " المقبرة التي أصبحت جزءًا من المدينة " (٢٠) فهو يضع قارئ النصّ الشعريّ أمام القضية من خلال هذا التوضيح، ولذا تنسجم القصيدة في إطار تأويل منضبط، ومن الممكن جدًا لانسجام النص وانضباطه " أن يتكون بإنشاء نوع من العلاقة بين العناصر النصية وظواهر خارجية عن العمل؛ مهما كانت ضرورة تلك الظواهر ضعيفة في تحديد وجـود العناصر النصية داخل العمل " (٢١)، ولذا يكون ذلك التوضيح الذي يقدمه ذيل العنوان مما يدفع إلى وضع مقبرة: **(أم البروم)** في الخلفية أثناء القراءة، واعتبار الموضوع الفنيّ من خلال هذا المنطلق الواقعيّ الذي يُتخذ مدخلا وجدانيًا لتصوير مفارقات الموت والحياة.

وقد يكون التوضيح في ذيل العنوان من خلال تقييد العام المطلق الذي يحمله العنوان وحصره في دائرة ضيقة محدودة، كما في قصيدة **(نبوءة ورؤيا)** للسياب – أيضًا – المذيّـلة بعبارة: " تنبأ عرّاف هنديّ بأن الحياة على الأرض ستنتهي يوم ٢ شباط سنة ١٩٦٢م "(٢٢).

وهو ما يجعل لقصيدة مجالا محدودًا، ويخصص الموضوع المُتناوَل قبل الخوض في القراءة، فالتذييل يحول دون اعتقاد القارئ – مبدئيًا قبل القراءة – أن هذه النبوءة صادرة عن الشاعر نفسه، كما يحول – أثناء القراءة – دون اعتبار المتلقيّ هذه النبوءة نبوءةً شخصية موجهة إلى الشاعر نفسه لا العالم كله.

ومن التذييل التوضيحيّ ما يكشف عن المعادل الواقعيّ للصورة الخيالية التي يرسمها العنوان، ومن هذا القبيل عنوان قصيدة: (**الحياة المحترقة**) لنازك الملائكة، الذي ذيلته الشاعرة بعبارة: "كتبت الشاعرة هذه القصيدة عندما ألقت بمذكراتها إلى النار"[٢٣]، وهذا التذييل ينسف الصورة الخيالية التي يرسمها العنوان، فالصورة الاستعارية التي تُجَسِّم الحياة نارًا مشتعلة، متضمنةً إيحاءات من قبيل القهر والألم في هذه الحياة، كل هذه الصورة وإيحاءاتها تتضاءل تمامًا عند قراءة تذييل العنوان، لأن القارئ سيفهم الصورة بشكل جديد مؤداه كون (**الحياة**) مجازًا كُلِّيًا عن هذه المذكرات، ومن ثم يُفْهِم أن إحراق الحياة هو صورة تخيلية لإحراق المذكرات يفسرها هذا التذييل التوضيحيّ. والشاعرة في هذه القصيدة تجعل إلقاء مذكراتها للنار خلاصًا من حياة أليمة لا داعي لبقاء ذكراها، وتجعل من هذا الحريق قربانًا تستشرف بعده حياةً جديدةً مـلؤها البسمة والأمل، فهي تقول للنار:

**اثـأري منهـا، أعيــديهَا رمـادًا، وأذيبـيْ**
**ودعيني مرّة أضْـحَـكُ من قلبي الكئيــبِ**[٢٤])

إن هذه الحياة التي تودّ الشاعرة الخلاص منها هي حياة محترقة بالأسى والألم، وهي حين تلقي بها إلى النار (**تعيدها رمـادًا**)، فهي ترد لها الإساءة صاعـًا بصاع. بيد أن هذه الصورة المحترقة للحياة التي تعاود الشاعرة تصويرها في ثنايا القصيدة بعد أن قدمها العنوان تتضاءل ويتناقص تأثيرها من جرّاء التذييل الموضِّح، وهو لا يضيف إلى القارئ جديدًا؛ لأن القارئ سيكتشف – بطبيعة الحال – الصورة الواقعية لحرق

المذكرات أثناء القراءة؛ لكنه وقد قرأ التذييل لن يستطيع التخلص من ظلال الصورة الواقعية التي فرضها تذييل العنوان.

وجوانب الصورة الجديدة التي يتوازى فيها الحريقان: **المادي** (للمذكرات) و**المعنوي** (للشاعرة المُعذبة في ماضيها) ستميل إلى التأويل الماديّ الواقعي، مما يجعل الصورة الخيالية شاحبةً ومحدودة.

**٣- تذييل العنوان بأبيات شعريّة من إبداع الشاعر نفسه:**

من صور التذييلات المُلحقة بالعناوين انتقاء بيت شعريّ أو مجموعة أبيات مما يتضمنه العمل الشعريّ أو من غيره لتكون تذييلا ، وهو ما قد يكون مُلْحقًا بعنوان الديوان نفسه، أو بعنوان قصيدة من القصائد، ويغلب أن يكون تذييل عنوان الديوان مدرجًا في الصفحة التالية لصفحة الغلاف، أو في صفحة الغلاف نفسها عندما يعاد نشر الديوان في الأعمال الكاملة، أما تذييل القصيدة فهو يلي عنوانها مباشرة.

وممن يكثرون تذييل عناوين دواوينهم عبد الرحمن شكريّ، فلا تخلو خمسة دواوينه الأولى من تذييل شعريّ يُعقِّب على العنوان الرئيسيّ للديوان، وهي مأخوذة من قصائد يتضمنها الديوان المعنون ذاته، أو مأخوذ من دواوين نشرت سابقًا أو لاحقًا (٢٥).

وكل هذه التذييلات – في مجملها – تشير إلى الفن الشعريّ في المطلق، وكونه مرآة النفس، أو تشير إلى صدوره عن الوجدان، وما شابه ذلك من نواحٍ موضوعيّة، ومن ذلك تذييل عنوان (**لآلئ الأفكار**):

**إنمـــا الشـــعر نغمـــــــة**

**كحنـــين المـزامـــــــرِ**

**يرفـــع النـــاسَ سحـــــــرُهُ**

**عـــنْ وهـــادِ الحقـــائر**

يُبْلـــغِ الـــنفسَ أفقهـــــــــا
كجنـــــــاح لطـائِـــــــر
يفـــتحُ النفـــسَ ضـــــوءُه
مثـــل ضـــوء التبـــاشـــر
مثلمَا يفتَـحُ الصبَاحُ زهِـــيَّ الأزاهـــرِ (٢٦)

ومثل هذه النواحي المضمونية التي يعبر عنها هذا المقطع الشعريّ (وما شاكله من المقاطع التذييليّة في شعر شكريّ) تقيم موقفًا خارجيًا يستميل القارئ إلى الفن الشعريّ ذاته، مُعليًا من قيمته الحضارية والإنسانية، بما يمثِّل إغواءً وحافزًا للقراءة. والتذييل في ديوان: (**لآلئ الفكر**) – تحديدًا – يتجانس مع العنوان المحايد الذي ينأى عن الموضوع الشعريّ ليُصوِّر الفكر الشعريّ ذاته لآلئ ثمينة، فالأبيات تصلح أن تكون امتدادًا دلاليًا وتفصيلا وإسهابًا لهذه الفكرة القائمة على إبراز قيمة الشعر.

وللشاعر أسامة عبد الرحمن تذييل شعريّ موحَّد يعقِّب به على معظم عناوين دواوينه مهما اختلفت موضوعاتها. ولا يخلو هذا التذييل من حديث عن فن الشعر أيضًا؛ وإن كان الشاعر لا يعني الفنّ الشعريّ على إطلاقه، وإنما يعني فنه الشعري تحديدًا. يقول الشاعر في تذييله:

كـــمْ شـــعْري يتخطـــى بَلـــــدِي
بـــــجَ نـــــاحَيْ جمـــــر مُتـّقـــــد
للوطن العربيّ المقهورِ النفس المجْـلُـود الجَســـدِ
للوطن العربيّ الراكِع لريَاح الغـزْو المُضْطـَهـــد

أن يَبْقـَـــــى ســـيْفًا لا وتـــــــدًا
كـــم ضرب الضيـــم عـــلى الوتـــدِ

للوطن العربيّ، ويدعُـوهُ تَاريْــخ مِـنْ أقصى الأمدِ

أن يلـــثم بعواصـــــفِ جـــرح

فصـــلا للنصـــــر المُبْتَعـــــدِ

أن يرْجـــعِ وطنًـــا مُتَّحـــدًا

مرْحـــى بـــالوَطن المُتَّـــحد [٢٧]

يحمل هذا المقطع الشعريّ الذي يقدمه الشاعر تذييلا لعناوين كثير من دواوينه الشعرية نفثة أيديولوجية تعبر عن إيمان مطلق بدور الشاعر في الحياة، ودور الشعر التحريضيّ – وهو دور طالما مورس في تراثنا القديم – تمردًا على الأوضاع السائدة في وطن متفكك منهار.

إن هذا المدخل التذييلي الموحّد ليس – بالضرورة – ذا علاقة متواترة مطردة مع الخط الدلاليّ العام لقصائد أسامة عبد الرحمن في مجموعها؛ فثمة جوانب موضوعية عامة من أبرزها المرأة والحب وغير ذلك من الجوانب الإنسانية العامة؛ بيد أن القارئ لا تخطئ عيناه في تتبع هذا الجانب القومي الثوريّ المؤمن بالعروبة والوطن الأوحد في أي ديوان من دواوينه التي يتراكب عنوانها الكليّ مع هذا التذييل الموحّد [٢٨]، وهذا الجانب القوميّ العروبيّ هو جانب جوهريّ لدى شاعرنا، وسمة موضوعية بارزة لا يجوز تجاهلها. إن العناوين القرآنية التي يعنون بها أسامة عبد الرحمن دواوينه مثل: **(استوت على الجودي/ وغيض الماء / بحر لجي / فأصبحت كالصريم / موج من فوقه موج / هل من محيص... إلخ)** لا تحمل إيحاءً موجهًا نحو وجهة دلالية ما بذاتها، فهو يحمل إلى القارئ نفحة روحية عامة لا تمثل منحىً دلاليًا متجانسًا بشكل تام مع هذا الجانب الموضوعيّ البارز، ولم يشأ الشاعر أن يُعْرض عن هذه العناوين التي يجد فيها شغفًا روحيًا وميلا وجدانيًا ؛ لكنه آثر أن يُعرّف إلى القارئ بتوجهه الدلاليّ القويّ، وقضيته الموضوعية الكبرى التي تشغل الجانب الأبرز من الدلالة، فكان هذا

التذييل الذي ينقل القارئ إلى جوٍ شعري يتجانس مع الدلالة ليكون العنوان الرئيسيّ عنوانًا إيحائيًا، ثم يكون التذييل – وهو من توابع العنوان – مدخلا وجدانيًا مرتبطًا بالدلالة العامة.

أما تذييل القصائد بأبيات شعريّة مما تتضمنها القصيدة نفسها فمن الوارد جدًا أن يكون حَسْمًا لحيرة الشاعر بين اختيارين يتعلق أحدهما باختيار عنوان مقتبس من بنية القصيدة ويتعلق الآخر بوضع عنوان مستقلٍ لها؛ فالشاعر يرى في بعض أبيات القصيدة تكأة مهمة تستحق أن تكون بؤرة ومحورًا للدلالة، ومن ثم تكون عنوانًا، كما أنه يريد وضع عنوان خاص مستقل، ومن هذا المنطلق يضع عنوانه الخاص، ثم يُعقِّب على هذا العنوان بتذييل يتضمن البيت المحوريّ الهام الذي يرى فيه بؤرة القصيدة.

ومثل هذه العناوين المذيلة بأبيات من القصيدة تكثر عند محمود حسن إسماعيل، ومنها عنوان قصيدة: (**صلاة الجمال**)، التي يذيلها الشاعر بالبيتين الأخيرين من القصيدة:

**ربّ تمضي السنون، وليكن ما يكون**
**كل شيء يهون، حين ترنو إلىّ**[٢٩]

تمثل القصيدة حالة وجدانية يُكابد فيها الشاعر أشواق التوق والمكاشفة واللقاء، وهي حالة يلتقي فيه الشاعر والصوفيّ، وتنتهي هذه الحالة بموقف " يتخذه الصوفي أو الشاعر بعد رحلة جدلية فاعلة مع الكون، ثم لا يفتأ هذا الموقف في نموه وتطوره وجدليته حتى يصل إلى أن يصبح موقفًا خاصًا ومتميزًا تجاه الحقيقة الكليّة " [٣٠]، وهذه الحقيقة الكلية تختلف – بطبيعة الحال – ما بين الصوفيّ والشاعر، فهي عند الصوفي تتوجه وجهة صوفية خالصة ذات طابع ديني، لكنها قد تكون في كثير من التجارب الشعريّة موجَّهة نحو وجهة دلالية أو جمالية مختلفة يُستعَار الإطار الصوفيّ

فيها مجازيًا للتعبير عن دلالة خاصة يتوخاها الشاعر، وهذه الوجهة عند شاعرنا هي اللقاء مع (**الجمال الخالص**) الذي يمكن أن يكون رمزًا للإبداع الشعريّ، أما القصيدة فهي تُعبِّر عن أوجاع الوجد التي يعانيها الشاعر أثناء لحظات الأفول المؤلم التي يتهدم فيها الصرح الجمالي الذي طالما شقي الشاعر في سبيله:

**كـــانَ لـــــيْ .... ثـــمّ بـــــاد**

**و تـَـلاشَـــــــــــــتْ رُؤاه**

**غيـــــرَ هـــــذا الرمـَــــــادْ**

**مـــــنْ بقايـــا لظـَــــــــاهْ**

**معبـــــــدٌ لـــــــنْ تُـعَـــــادْ**

**في حمـــــــاهُ صـــــلاه !**[٣١]

ومن ثمّ العودة إلى المكابدة، ومعاناة عذابات أبديّة جديدة، ليعود التوهج الجماليّ الشعريّ المنشود، ومع امتداد هذا الوجد وطول العذابات المضنية يُعلن الشاعر موقفه الحاسم في نهاية القصيدة، وهو ما ذُيّـل به العنوان – آنفًا – فهو يستمرئ مِضِيّ السنين ويستهين بكل عذاب في سبيل هذا الجمال، بل في سبيل نظرة ترنو بها ربّة الشعر. وهذا المعني حريّ بأن يكون عنوانًا؛ لأنه – بالفعل – جوهر الدلالة، أما العنوان الرئيسي: (**صلاة الجمال**)، فهو ما يمكن اعتباره تصويرًا مجازيًا للمكابدة والبحث عن هذا الجمال، فالبحث الدائب عن الجمال في شقاء ومكابدة صوفية؛ أو صلاة.

إن العنوان المركب يُقدِّم للقارئ شِقّيّ التجربة الشعرية، حيث يمثل العنوان الرئيسي البعد الصوفي المتمثل في كون الجمال المنشود (**صلاة**)، وتبين القصيدة أن هذه الصلاة لا تستقيم شعائرها إلا بعد مكابدة روحية سامية، وعلى جانب آخر يُقـَدِّم التذييل الشعري رضا الشاعر وسعادته بكل شقاء يتعرض له في سبيل اللقاء مع

الجمال، أو بمعنى آخر في سبيل استقامة هذه الصلاة ليكون اللقاء بالجمال، وهكذا يتضافر العنوان الرئيسي مع التذييل الشعري لبلورة الموضوع المتضمن بشكل تام.

وربما كان المنحى الجمالي لهذه التذييلات المقتطفة من القصيدة أشبه بالمنحى الجماليّ الذي يقوم عليه (أفيش الفيلم السينمائي)، أو (مقدمة المسلسل التلفزيونيّ)؛ حيث تُنتقى بعض الصور والمشاهد التي يتضمنها العمل الدراميّ لتعرض مع العنوان وأسماء الممثلين، وتبقى في ذاكرة المتلقي عُرْضَة لتوقعات عشوائية تتفاعل مع فهمه للعرض العام؛ حتى يتم اللقاء معها أخيرًا أثناء العرض، فيتم الفهم بشكل تام.

**٤- تذييل العنوان بعبارات نثرية منسوبة لغير الشاعر، وأبيات شعرية لشعراء آخرين:**

من تقنيَّات تذييل العنوان الرئيسيّ: التعقيب عليه بعبارة نثريّة أو أبيات شعريّة منسوبة إلى غير الشاعر الذي أبدع النص الشعري نفسه، وهي – دونما شك – ستكون أبياتـًا مشهورة ومعروفة.

وحين يستخدم الشاعر هذه التقنية فإنه يضيف إلى عنوانه الرئيسيّ بُعدًا تركيبيًا جديدًا يوسِّع من مدخل القراءة، ويلج بالقارئ في خِضّم جو إيحائي مُحفِّز بدلالة يحملها هذا القول المُقْتَبَس المُعَقَّب به على العنوان.

إن الدلالة التي يحملها التذييل النثريّ المقتبس، وكذلك الأبيات الشعرية المعقَّب بها على العنوان تكون لها صدارة العنوان ذاته، وهيمنة التأثير السابق، وهذا أمر جدّ مختلف ومباين عن: (**التضمين**) الذي يتم من خلاله اقتباس العبارة النثرية وإلحاقها ببنية القصيدة بنصها دون تحوير، أو مُحوّرة لتلائم الإيقاع العروضيّ، أو اقتباس البيت الشعريّ المشهور ووضعه في سياق القصيدة بين قوسين مع إشارة في الهامش إلى قائله، أو دون إشارة اعتمادًا على ذيوع البيت وشهرته، فالقول المُقْتَبَس المُضمَّن للقصيدة يكون – إذ ذاك – وليدًا للسياق، متفاعلا مع ما أفضى إليه من قول سابق، وما يتوالى بعده من قول لاحق، أو أبنية جزئية جديدة؛ أما العبارة التي تـُذيِّـل العنوان (شعرًا

كانت أم نثرًا) فهي تابع من توابع العنونة، تابع يهيمن بشكل كبير على البناء الكليّ للقصيدة، ويفرض نفسه على أغلب ما تبديه البنية الشعرية من دلالة.

ويمكن التمثيل للتذييل بالعبارة النثرية المنسوبة إلى غير الشاعر بقصيدة: (**عودة الضحية**) للشاعر **بلند الحيدري**، فهو يذيِّـل العنوان بالعبارة التالية: " يا قوم مالي ولسعيد بن جبير، كلـَّما عزمت على النوم أخذ بخناقي – الحَجَّاج – " [٣٢].

ويقوم العنوان الرئيسيّ للقصيدة: (**عودة الضحية**) بمهمة بنائية قوامها: إسقاط الماضي على الحاضر، وهو يتضافر مع التذييل المقتبس من كلام الحجاج بن يوسف الثقفيّ في تهيئة هذا الجو التاريخي الذي يُعاد تَصَوُّره وربطه بالحاضر، فالمفهوم المُكوّن من العنوان الرئيسيّ والتذييل أن الضحيّة: (سعيد بن جبير)، وأن الجلاد هو: (الحجاج بن يوسف الثقفيّ) والي العراق في العهد الأمويّ، الذي يمثل في ذاكرتنا الثقافية صورة كبرى لصور البطش والجبروت والاضطهاد والقهر السياسي. وقد كان التابعيّ: (**سعيد بن جبير**) عالما فقيهًا، قويًا شجاعًا فيما يراه حقًا، ولا تدفعه مخافة القتل إلى التراجع عن مبدأ يؤمن به أو كلمة حق يقولها [٣٣]، وهو ما يؤهله – في قصيدتنا هذه –لأن يكون رمزًا للفكر الحر الشامخ الأبيِّ المناهض للسُلْطة القامعة، في مقابل: (**الحجاج**) الذي يرمز إلى تلك السلطة المتجبِّرة نفسها.

واختيار هاتين الشخصيتين اختيار موفَّق من شاعرنا، لأن هاتين الشخصيتين **من ناحية**: تستدعيان العنصر المكاني المشترك الذي يصل الماضي بالحاضر وهو: (**العراق**)، ومن **ناحية أخرى**: يثيران فكرة العدالة الإلهية الحتمية التي تنحاز إلى الضحيّة، فنراها تعود إلى الحياة لتنتقم من الجلاد، فقد كان سعيد بن جبير آخر ضحايا الحجاج؛ إذ عاش الحجاج بعد قتله لسعيد فترة صغيرة يعاني خلالها نوبات من الفزع والاضطراب في يقظته، ويكابد رؤيا تُلاحقه في منامه يتمثَّل له فيها سعيد بن جبير آخذا بمجامع ثوبه قائلا له: يا عدو الله، فيم قتلتني؟ فيستيقظ مذعورًا ويقول: مالي

ولسعيد بن جبير، كلّما عزمت على النوم أخذ بخناقي "[٣٤]، وهي العبارة التي ذُيِّل بها عنوان القصيدة.

و تقدم القصيدة لقارئها حوارًا ممتدًا بين الحجاج وسعيد بن جبير، يبدأ باستعراض الحجاج لقوته العارمة، وجبروته المُتَّقِد:

**في أرض ما اتَّسَعت**
**إلا..**
**لصدى صوت الحاكم باسم الشيطان**
**يصيحُ:... بأن لا**
**لا شيءَ سوى ظِـلِّي... لنْ أبْقِـي شيئًـا**
**إلا ظِـلِّي**
**وبريـقَ السيف المسلـُولْ**
**ودمـًا مطلولْ** [٣٥]

إن كلمات الحجاج التي تتصدَّر مطلع القصيدة تستدعي الحاضر بشكل قويّ من خلال تعميم نموذج: (**الحجاج**) على العنصر المكانيّ (**العراق**) بشكل مطلق يخترق حدود التاريخ، فقد قـُدِّر على هذه الأرض ألا تتسع إلا لصوت الحاكم باسم الشيطان، بَاسِطًا عليها ظلاله، ملوِّحًا ببريق سيفه؛ بيد أن صوت الضحية يمضي في جِدَالِه للجلاد، مُعلنًا (**حتمية الانتقام**) المتوازية مع (**امتداد النموذج القهري**)، فاختراق نموذج القهر للتاريخ، وامتداده بشكل مطلق على هذه الأرض يتضمن – بشكلٍ ما أو بآخر –: (**عودة الضحية**) وانتقامها. وها هو صوت الضحية يمتد في آخر مقطع من مقاطع القصيدة مُعلنًا هذه الحقيقة التي يحاول كلّ جلاد جديد طَمْسها:

**لكِنِّي يا حجـَّـاجْ**
**وكما تعـْرفـُني.. سأظل هنـا.. وهناك**

**وفي ألف مكانْ**
**وعدًا... رعدًا.. غيـمـًا**
**مطرًا تخضـرّ به النّـُـعـْمى**
**وسأوقـظ في موتـكَ حتفي**
**وسيـكَـْبـُرُ تاريخ من جرح في كفـّي**
**من زمـَن مجهول** (٣٦)

يقيم الشاعر في هذا المقطع الأخير كثيرًا من الجسور التي تمتد بنموذج (**انتقام الضحية**) إلى عصرنا الحاضر، مشيرًا إلى أن الجلاد يعرف – قطعًا – مصرَعه ويعرف النصف المتمِّم للقصة؛ لكنـه يُكابر ويغالط التاريخ مخادعًا نفسه أول ما يخدع. فالضحية المُنتقمة تظل (**هنا وهناك**) في الماضي والحاضر، وفي (**ألف مكان**) وعدًا لمّا يتحقـق؛ لكنه حتمًا يتحقق.

ويَستَقْطِب الشاعر نموذج المُفكِّر المُضطهد (**الذي يتخذ سعيد بن جبير رمزًا له**) من خلال استخدام المجاز المُـرْسل السببيّ، حيث يكون الجرح الأزلي (**المجهول الزمن**) واقعًا في (**الكف**) وهي الكاتـبة المُنتقِدة لهذا الحاكم المُتَجَبِّر، وهذا الجرح يكبر ويمتد ليكـون تاريخًا يتضمن مصائر حتمية لا سبيل إلى الهروب منها.

لقد عبر العنوان الرئيسيّ: (**عودة الضحية**) عن هذه الحتميّة التاريخية، واستدعت كلمة: (**عودة**) إسقاط النموذج التاريخي على النموذج المُعاصر، وتضافر التذييل المأخوذ من كلام (**الحجاج بن يوسف**) مع العنوان الرئيسيّ في إبراز القضية الموضوعية التي تعبر عنها البنية الفنية للقصيدة، باعتبار هذه العبارات التي تعكس ضراوة الانتقام من الجلاد هي الحدث المُرتجى من هذه العودة، أو الفعل الإيجابيّ المتمم لهذه العودة، ذلك الفعل الذي تلتئم من خلاله دورة من دورات التاريخ؛ فتبدو ملامح الأحداث كاملة؛ عبر سيرورة أزلية لا فكاك منها.

ومن القصائد المُذيِّل عنوانها ببيت شعريّ قصيدة: (**النشرة بالتفصيل**) لحيدر محمود، وقـد ذيَّل الشاعر عنوانها ببيت للشاعر الجاهلي الشنفرىٰ (ت ٧٠ ق هـ تقريبًا):

**وأستَّف تُرْبَ الأرض كي لا يرى له**

**عليّ من الطَّوْل امْرؤٌ مُتَطوِّلُ !** (٣٧)

يحاكي العنوان الرئيسيّ لهذه القصيدة: (**النشرة بالتفصيل**) مفردات إعلامية معاصرة أضحت من عناصر حياتنا اليومية، فالعنوان يوجهنا إلىٰ استقبال القصيدة علىٰ نحو بنائيّ تخيليّ خاص؛ فحواه كون هذه القصيدة فقرة تتضمنها نشرة إخبارية. ويقتضي تكوين النشرة الإخبارية إذاعة عناوين الأخبار دفعة واحدة، ثم يقول المذيع جملته النمطية التقليديّة: " كانت هذه عناوين الأخبار وإليكم النشرة بالتفصيل... "، وعلىٰ رأس كل خبر مُفَصّـل تعاد رءوس الأخبار التي سبق إذاعتها باعتبارها أخبارًا مجملة.

ويمكن اعتبار بيت الشنفرىٰ – تبعًا للتقنية التخيلية التي تقوم عليها بنية هذه القصيدة – هو الخبر المجمل الذي تذيعه نشرة الأخبار،، ثم تعاود القصيدة (النشرة) تفصيله تفصيلا مُطـوّلا.

وفي هذا البيت أو: (الخبر المجمل) من الكبرياء والشموخ والتعالي عن عطايا المتفضلين ما هو غنيٌّ عن البيان، وهذه الموقف الفيّاض بالكبرياء التي يعلنها الشنفرىٰ هو موقف شاعرنا – أيضًا – فنحن " عندما نُدخل في كلامنا كلمة لشخص آخر نخلع عليها لا محالة شيئا من صوتنا يخضع لمستويات عديدة من الاستلاب والامتلاك " (٣٨). ولا شك أن الإعلان عن هذا الموقف يشمل – ضمنيًا – إعلانًا عن حالة من حالات العوز والافتقار الذي يستوجب تضامنًا من الآخر. ورفض الشاعر: (الشنفرىٰ/ وشاعرنا) لهذا التضامن لا يعني بحال من الأحوال انتصاره علىٰ هذا العوز، ولكن يعني انتصاره علىٰ ذاته وفوزه بالكبرياء رغم تحمله لعذابات (**يستف فيها ترب الأرض**).

أما حيثيات وتداعيات هذا الموقف الذي غدا موقفًا للشاعر نفسه (أو بالأحرى تفصيل النشرة للخبر) فهو يمر في هذه القصيدة عبر أربع مراحل، **أولها** : ما يكشف فيه الشاعر عن جرحه أو ألمه الذي يقتضي بعض التضامن معه، لكنه في سياق سرد التفاصيل يرى الطـَوَلَ في تحمل أوجاع هذا الجرح متعلقًا بشاعريته لا سواها:

**في الأرض مُتـّسَع**
**وهذا الجرحُ يحملني**
**إلى دفءِ الحقيقه.**
**ويُعـيْد تكويني (على مهلٍ)**
**يردّ إليّ لون النار**
**واللغة العتيْقـَة**
**وأكونُ خارطتي...** (٣٩)

إن كبرياء الشاعر تُبَلْور الألم؛ فيكون صهرًا فنيًا، ودفعًا لنار الموهبة الشعرية إلى مزيد من التوقـّد. ثم يمضي الشاعر – ضمن هذه المرحلة الأولى – في سرد المزيد من تفاصيل التعايش مع هذا الجرح بشكل فني محض، فتكون خارطة الجسد صورة لتغلغل الأوجاع حيث يكون (**الحزن الشرقيّ بادئًا من العينين**) و (**الحزن الغربي عند مصب الجرح في الرئة**)، و(**الريح أغنية طليقة**)؛ لكن هذه التفاصيل تفضي به إلى **المرحلة الثانية**: وهي مرحلة يعلن فيها الاستعلاء الآمل:

**والأرض سيدة الجهات ،**
**وأنت .. سيِّدُها**
**فطوِّق خصرَها بيد ..**
**وبالأخرى انتشرْ رجلا**
**على كل التفاصيلِ الدقيقهْ.**
**مارسْ طقوسَ العشق**
**إن الشمسَ تطلع إذْ تغيبُ**
**وتولدُ الكلمات حين تموت ..** (٤٠)

ولعل الشعور بسيادة الأرض – رغم الجرح – هو لون من ألوان التضافر البنائي مع تبعات بيت الشنفرىٰ، فالشنفرىٰ واحد الصعاليك الذين وجدوا ذواتهم في الإحساس المطلق بالحرية، والتحرر من القيود الاجتماعية البغيضة مع التمسك بقيم الرجولة والشهامة والتعالي علىٰ الفردية والأنانية، وها هو شاعرنا يدعو نفسه إلىٰ الإقبال علىٰ طقوس عشق الحياة، وسيادة الأرض، والرجولة علىٰ تلك التفاصيل البغيضة التي خلـَّفها الجرح في ذاته، إن الحياة لا تنتهي، والشمس الغائبة تعاود الإشراق، كما أن الكلمات الميتة تعود إلىٰ الحياة.

بيد أن شاعرنا في **مرحلة ثالثة**: يجعل من جرحه الفرديّ جرحًا اجتماعيًا عامًا، أو همًا قوميًا شاملا، ولعل هذا الجرح العام هو عين الجرح الخاص الذي لم يُحدده الشاعر تفصيلا، ومن هنا يرجع الشاعر عن تلك الحالة التي انتابته في المرحلة السابقة (حالة النشوة المفاجئة والإحساس بالأمل وعشق الحياة) حين تنكسر (قيم الفارس الشهم النبيل) وهي قيم تتساوق مع شخصية الشنفرىٰ وشعراء الصعاليك:

**يا من يذكرني بشكل الخيل**
**(قبل تراجع الفرسان)...**
**بعد تراجع الفرسان أعرفها**
**تفتـِّشُ عن هويتها**
**وتستجدي طعام صغارها** (٤١)

إن قيم الكبرياء والاعتزاز بالنفس ورفض معونة المتفضلين التي يحملها بيت الشنفرىٰ تنهار تمامًا في هذه الفقرة، شاعرنا لا يعرف تلك القيم، لا يذكر شكل الخيل قبل تراجع الفرسان ؛ لكنه يراها الآن تستجدي، تفقد هويتها ! ومن ثم لا يكون ثمة موضع للتفاؤل، وهكذا تأتي **المرحلة الرابعة والأخيرة**: التي يجد فيها الشاعر نفسه مطوقًا باليأس والإحباط:

**الآن أعلن :**
**أن نصف الليل**
**مرتبط بنصف الليل**
**والأمطارُ خاضعة لأمزجة الفصول**
**والآن... أشكر قاتلي..**
**أمشي على جسدي، وأشكر قاتلي**
**وأقول للأطفال:**
**يا لغتي،**
**ويا أسمائيَ الحسنى**
**استعدِّي للرحيل ... !**[٤٢]

إن صورة: (**نصف الليل المرتبط بنصف الليل**) في هذه الفقرة توضع في مواجهة صورة: (**الشمس التي تطلع إذ تغيب**) الموجودة بالفقرة السابقة، والشاعر يعلن هنا انسحابه وموته؛ لأن الحقائق الثابتة قد غدت عُرضة للأهواء (**فالأمطارُ خاضعة لأمزجة الفصول**)، وانسحاب الشاعر أو موته هو – في حد ذاته – انتماء لبيت الشنفرىٰ الذي يُذيِّـل العنوان، فشاعرنا يرفض أن يكون الفارس المتراجع، ويرفض الانتماء إلىٰ الخيول المستجدية، يتمرد علىٰ جسده يرفض الاستجابة لمطالبه (يمشي عليه) بالكبرياء، أو (يستف ترب الأرض) كما يقول الشنفرىٰ، تلك الكبرياء تقتل جسده قهرًا، وترحل روحه متعاليةً إلىٰ المستقبل، يرحل حاملا أطفاله ولغته وأسماءه الحسنىٰ؛ ويشكر قاتله الذي منحه كبرياء قادته إلىٰ هذا الرحيل.

وهكذا يكون بيت الشنفرىٰ الذي يُذيِّـل العنوان مُهيمنًا علىٰ البناء الكليّ للقصيدة ومفتاحًا يوجِّه القراءة، ويجتر إليها إيحاءات وإيحاءات تكسبها أبعادًا أعمق وأثرىٰ. بيد أن انسحاب الشاعر في آخر القصيدة قد يُفَسَّر باعتباره لونًا من الهروب أو التخليّ عن

المواجهة، وهو ما يتناقض مع قيم الفروسية التي يؤمن بها ويحزن لزوالها، ويكون هذا الموقف أدعى للتعجب حين نعلم أن هذه القصيدة هي آخر قصيدة في الديوان ! وليس الأمر على هذا النحو تمامًا، والشاعر لا يجعلنا ننقاد إلى هذا الفهم حين يجعل من عنوان ديوانه الذي يتضمن هذه القصيدة: **(اعتذار عن خلل فنيّ طارئ)** وهو ليس عنوانًا لأي من قصائده ومن ثم يكون من الأرجح تعميم دلالته، ولذا يجوز أن نفهم انسحاب الشاعر على أنه انسحاب المراجعة وإعادة الحسابات، لأنه رافض لقيم الاستجداء السائدة في مجتمعه والسكوت لديه **(خلل فني طارئ)** يستدعي الانكفاء على الذات حتى حين، ريثما تكون العودة بعد شحذ وتعبئة فنية جديدة تقوى على التصديّ وفرض الإرادة دون أن: **" يرى له عليها من الطَّوْل امْرؤٌ مُـتَطَوِّلُ ! "**.

٥- **تذييل العنوان بإهداء :**

كثيرًا ما يذيل الشاعر عنوانه بإهداء، وقد يكون التذييل الْمُهْدِى تعقيبًا على العنوان الكليّ للديوان، كما يكون – في أكثر الأحيان – تعقيبًا على عنوان القصيدة الشعرية.

ويكون إهداء الديوان في حكم العنوان – وإن شغل الصفحة التالية لصفحة الغلاف – لأنه مدخل للقراءة يتراكب مع العنوان الكليّ، ويُشكل معه معنى كليًا متكاملا.

ويمكن التمثيل لهذا الأمر بديوان: **(ابتسمي حتى تمر الخيل)** لمحمد الفيتوري، إذ يكون التعقيب فيه على العنوان بالإهداء الآتي:

**"إلى تلك التي تـَعبق في وجودي كله، وتغزل تغزل رؤيا الشاعر، وموسيقى الشعر"**[٤٣]. ومن هنا يتحرك التأويل بشكل مباشر إلى الربط بين هذه الحبيبة المجهولة التي لم يحددها الإهداء وتلك المرجوّ ابتسامها لمرور الخيل، وقد تتضح الأبعاد الدلالية بشكل أكبر حين تُقْرأ القصيدة التي يتخذها الديوان الكليّ عنوانًا له ويكتشف القارئ أن تلك الحبيبة هي **(الوطن)**، يناجيها الشاعر قائلا :

**وأنتِ يا حبيبتي المُعذّبَـهْ.**
**مُتـْعَـبهْ.**
**أعرف كم يا أنت جدّ مُتـْعـَـبَهْ.**
**الدمُ والطاعون في الثديينِ،**
**والمخلبُ، والمنقارُ حولَ الرقبهْ.** (٤٤)

وهو ما يؤكد العلاقة بين العنوان الكليّ للديوان والإهداء، فمرور خيل الثورة مرتهن بابتسامة الحبيبة (الوطن)، و(**رؤيا الشاعر**) التي تغزلها الحبيبة في الإهداء هي عين الثورة التي يتطلع إليها ويتمناها، ويحملها إلينا بين ثنايا شعره.

وعلى الرغم من كون الإهداء – في حد ذاته – صورة من صور التفاعل الاجتماعي والمشاركة الإيجابية مع الآخرين، أو التعاطف الوجداني معهم فإنه قد يغدو – في بعض الأحايين – صورة من صور الذاتية المُطلقة، حيث يجعل لحضور الشاعر بروزًا أجلى وأكبر.

وقد يكون هذا الإهداء بشكل مباشر وصريح، كما هو الحال في إهداء الشاعر **محمد القيسي** لديوان: (**شتات الواحد**)، حيث يقول: " **إلى محمد القيسيّ، ابق حيث الغناء، فالأشرار لا يغنون !** " (٤٥)

إن صورة شتات الواحد التي يقدمها العنوان الكليّ هي صورة تُحيل إلى الاغتراب واليأس، وهي صورة لا مرجعية لها في العنوان الكليّ، فلا يقدم العنوان للقارئ قرينة دلالية تجعله يوقن أن الواحد المقصود هو الشاعر نفسه مثلا، كما أنه ليس عنوانًا لقصيدة من قصائد الديوان تنسحب دلالتها بشكل كلي على العمل كاملاً؛ بيد أن الإهداء يزيد من احتمال تأويل العنوان الكليّ بحيث يكون الشاعر هو الواحد المُشَتَّت، فحين يلتمس الشاعر من ذاته في الإهداء أن تبقى حيث الغناء (والغناء صورة مجازية مألوفة تعبر عن الفن الشعريّ) فهو ينجو بها من هذا الشتات، إذ الغناء هو الملجأ الآمن الذي يعوذ به الواحد من الشتات.

وفي وسع قارئ الديوان أن يجد هذا الشتات في الكثير والكثير من المواضع، ويجد أن ذلك الشتات مرتهن – في أكثر الأحوال – بالإفلاس الشعريّ وعدم القدرة على مواصلة الرحلة الإبداعية، يقول الشاعر في نهاية قصيدة (**المغني**)، وعنوان القصيدة (**المغني**) هو صورة للذات الشاعرة – أيضًا – :

**تعبَ المغني**
**وانتهى الطلق النشيجُ إلى رمال**
**ثم لم تأت الصبية آخرَ الأنفاس**
**لمْ يأت الغلام** (٤٦)

إنها محاولات ولادة يائسة متعسرة لولادة القصيدة، لا ينتهي الطلق والنشيج بعدها إلى شيء، ومن ثم يكون الشتات، وحين يقول الشاعر إن نهاية الطلق (**رمال**) فهو يشير إلى الشتات بشكل غير مباشر، فالرمال هي صحراء الروح التي تَشِتُّ فيها على غير هدى وينتهي بها الأمر إلى الخمول والفناء، فلا امتداد للشاعر يُخَلِّده في الحياة بعد موت الجسد، فليس ثمة – كما يقول الشاعر – ابن شعري ولا صبية !

وتبدو صورة الشتات في قصيدة: (**الإمساك بي**)، وهو عنوان يبرز محاولة التصالح مع الذات، والوقوف على أبعاد اليقين الذي تأتلف به النفس وتجتمع أوصالها المشتتة، لكن الشاعر يعلن فشله في آخر القصيدة، ومن ثمّ عن المزيد من الشتات:

**وفي أيِّ صف أغني؟**
**ليأتي الكلام**
**فلم تقطف الروح برقوقها بعد ،**
**لمّا أصلْ دوحة ،**
**أو مرام** (٤٧)

إن الشاعر مشغول بالبحث عن (**برقوق الروح**) وهي صورة مجازية تعبر عن فرحة الروح الشاعرية الطفلة بملذتها وسعادتها بالقصيدة أو برقوقها المشتهى، لكن روح الشاعر لمّا تقطف برقوقها بعد، فهي في بحثها الدائب عن اليقين لا تعرف (**في أي صف تغني؟**)، فهي مشتتة لا تنال مرامها، ولا تجد واحتها. إن صورة برقوق الروح مقتبسة من هذه القصيدة لتكون عنوانًا لباب شعري يشملها إلى جانب ثماني قصائد أخر[٤٨]، واتخاذ هذه الصورة لتكون عنوانًا كليًا للباب الشعريّ يجعل من البحث الدائب عن (**الأغنية / القصيدة**) أو سعادة الروح قضية جوهرية يلتئم بها (**شتات الواحد**).

وتبدو المصالحة مع الذات أو البقاء حيث الغناء (كما يقول الشاعر في إهدائه للديوان) أجلى في قصيدة: (**أراه لا يراني**)، وهي في عنوانها تعبر عن انشطار الذات وانفصالها وتشتتها، لكنها في بنيتها الشعرية تقول ما يقوله الشاعر في الإهداء، فالطريق إلى أن ترى تلك الذات نفسها وتنجو من شتاتها هو طريق (**الأغنية / القصيدة**):

**وكما أنَّه لا يراني**
**سأرى أن أراه**
**في مرايَا حناني**
**ثم أغـْويه ،**
**أغويه باسم الأغاني**
**وأتيحُ له،**
**أن يدافعَ عن روحه من جديدْ،**
**وإن طفحتْ بالذنوب الأواني**
**مثلما أنـّه لا يراني**
**سأسوِّى طريقي إليه ،**
**وأدعوهُ حتى يراني !**[٤٩]

ومن هذا المنطلق تكون رؤية الشاعر لذاته، والتحامه بها حين (**يدعوها باسم الأغاني**) ويُسويّ الطريق إلى لقاء يأتلف من خلاله تلك الذات المشتتة. وهكذا يكون الإهداء المعقِّب على العنوان الرئيسيّ للديوان مدخلا دلاليًا يحمل جانبًا كبيرًا من الصورة الكلية التي تعتبر بؤرة الدلالة في الديوان.

وعلى جانب آخر يمكن أن يكون تذييل عنوان القصيدة تحديدًا بإهداء لشخصية محورية تتناولها بنيتها. ووجود هذا التذييل يسوق القارئ إلى البعد الدلالي؛ ويشير إلى وجود مستويين متراكبين من العنونة، أولهما عنوان غير مباشر، وآخرهما تذييل يتبع العنوان واضعًا الثقل الدلاليّ في مقدمة الوعي لدى القارئ قبل الشروع في القراءة.

ومن هذا القبيل قصيدة: (**انتفاضة**) لعبد الكريم الطبّال، المذيَّلة بالإهداء الآتي: " **إلى الطفلة الفلسطينية التي لم يسمح لها بالتسجيل في الدفتر المدنيّ** " [٥٠]. وتتضح أهمية الإهداء عندما نعلم أن القصيدة لا تشير إلى أيّ انتفاضة من قريب أو بعيد؛ فما يثيره العنوان الرئيسيّ (**انتفاضة**) في ذهن القارئ من ملامح الثورة والتمرّد والرفض بل ومظاهر المقاومة المُسلَّحة لعنف العدو ودمويَّته لا وجود له على الإطلاق في القصيدة التي تحمل هذا العنوان، كل ما تقدمه القصيدة هو إجلال الشاعر لطفلة ما، وحفاوته الكبيرة بها، بل ودون تحديد لهذه الطفلة؛ يقول الشاعر في قصيدته القصيرة:

**يتـُها الطفلة اللؤلؤهْ.**
**يتـُها الضحكة .. المدهشـَهْ.**
**سأسجلُ اسمك**
**في دفتري**
**المتزين بالورد والأغنياتْ.**
**سأسجلُ اسمك ،**
**في خـَافـِقِي،**

نجمة لا تموتُ إذا الليلُ ماتْ.
فلا شـعـرَ أجمل مـنـْـه .
ولا شمسَ أشرقُ مَـنـْه .
ولا بحرَ أعمقُ مـنـْه .
يتـُها الطفلة .. اللؤلؤهْ
يتـُها الضحكة .. المدهشـَهْ.

سأنادي عليك ،
بأعلى من الصوت ،
في كلِّ ريح ... وفي كل قفرٍ.
وأفرشُ خطوك
بالفلِّ والياسمينْ.
وأفتح صدريْ إليـكِ
فلا شـعـرَ أجملُ مـنـْـك ،
ولا شمسَ أشرقُ مَـنـْـك ،
ولا بحرَ أعمقُ مـنـْـك . (٥١)

لو أن هذه القصيدة كانت غُفلا من التذييل الإهدائي المُركَّب مع العنوان لكانت المواءمة بين (بنيتها الدلالية) و عنوانها: (**انتفاضة**) أمرًا عسيرًا إلى حد ما، أما حديث الشاعر (في تذييله المُلحق بالعنوان) عن الطفلة الفلسطينية التي يُرفض تقييد اسمها في دفتر المواليد فهو يقيم جسور التواصل بين الطفلة المُخبَر عنها والانتفاضة، فالتعنُّت في الاعتراف بانتمائها إلى تراب فلسطين ورفض الاعتراف بوجودها أصلا هو – دونما شكٍ – من بواعث الانتفاضة.

وتقيم بنية القصيدة توازيات فنية متقابلة مع عناصر الجملة التي ترد في التذييل الإهدائي فـ (**الدفتر المدنيّ**) الذي تـُحْجَب عنه تلكم الطفلة في مواجهة مع (**دفتر الشاعر**) الذي تـُسْتقدم إليه: (**سأسجل اسمك في دفتري المتزين بالورد والأغنيات**)، أما موقف الرفض المتعنت من أولئك الرافضين لانتماء الطفلة فهو في مواجهة مع الحفاوة البالغة من الشاعر نفسه الذي يرىٰ في اسمها المحجوب عن الدفتر منبعًا شعريًا: (**لا شِعْر أجمل منه، ولا شمس أشرق مِنه، ولا بحر أعمق منه**) وهي ثلاث جمل متوازية في تكوينها النحويّ الذي تتصدره: (لا النافية للجنس)، ومن ثم يتضافر التكوين اللغوي النحويّ مع البناء الفنيّ الكليّ في إبراز قيمة دلالية فحواها: النفي الشامل المطلق لكل قيم (**الجمال والإشراق والعمق**) عن كل شعر تغيب عنه تلك الفتاة، وعن تلك العناصر الطبيعية التي يستلهم الشعر منها جماله من شمس أو بحر، ثم يُعاد تكرار هذه الجمل مرة أخرىٰ في ختام القصيدة لتوكيد الرؤية الفنية ودفعها نحو اليقين النهائيّ الحاسم الذي شك فيه [٥٢]، والشاعر – من منطلق رؤيته الفنية – ينتشل الطفلة من حيز العالم الماديّ المفعم بأجواء العداوة والأحقاد إلىٰ نطاق عالم فنيّ خلاق يفيض بالجمال، فتحيا في خافقه نجمة لا تموت ويطوق خطوها بالفلّ والياسمين... إلخ، فكل فنان " يحاول تغيير العالم بخلق عالم آخر من صنعه... فالمهم أن ينفس عن شهوة تغيير العالم بخلق عالم آخر منافس له " [٥٣]. وقد يجوز للقارئ اتِّخاذ هذا العالم الجديد الذي يرسمه الشاعر ذريعة لفهم العنوان الرئيسيّ بشكل مختلف، فما الذي يمنع أن تكون كلمة: (**انتفاضة**) بصيغة التنكير دالة علىٰ انتفاضة الشاعر ذاته ضد العالم الماديّ في طغيانه وجبروته، فهذه القصيدة التي تضع الطفلة الفلسطينية في هذا الموضع الفني الراقي هي انتفاضة فنية لها منطقها الخاص في الرفض والتمرّد. ولا يعني هذا التأويل استبعاد إيحاء انتفاضة الشعب الفلسطينيّ البطل، فهي في تصور القارئ، كما أنها خلفية إيحائية تدعم القراءة، ولا شك أن صيغة التنكير التي

يُقدّم من خلالها العنوان الرئيسيّ **(انتفاضة)** تسمح باستحضار مستويي هذه الانتفاضة على الجانب الماديّ الواقعي، وعلى الجانب الذهنيّ الفني، غير أن هذا الأمر لن يكون مقبولا ولا مُسوغًا دون وجود التذييل الإهدائي الذي يجعل القصيدة هدية من الشاعر إلى تلك الطفلة، ولا ينبغي أن يُفـْهم أن لهذه الطفلة وجود واقعي محدد، فهذا الأمر – وإن كان واردًا – يتضاءل تمامًا في سياق البنية الفنية؛ فتكون (أل) التعريف جنسية مقصود بها التعميم، والطفلة مجرد نموذج لمأساة يومية يعيشها المئات من أطفال فلسطين.

**٦-تذييل العنوان بعبارة تتعلق بطبيعة البناء الفنيّ للعمل الشعري:**

من الوارد أن تحمل البنيّة الفنيّة للعمل الشعريّ بعض الملامح الخاصة أوالتكوينات المهمة، ومن هذا المنطلق يكون الشاعر حريصًا على تنبيه القارئ إلى التكوين البنائي ليضعه في عين الاعتبار أثناء القراءة، ويكون هذا التنبيه من خلال تذييل تعقيبيّ على العنوان.

وقد يكون هذا التذييل تعقيبًا على عنوان الديوان الكامل، كما في ديوان: **(حمدان)** للشاعر مروان الخاطر، وهو مذيَّل بعبارة " قصيدة في ثلاثة أناشيد "[٥٤]، وهذه العبارة تنبه القارئ إلى جانبين بنائيين مهمين في تكوين هذا الديوان، **أولهما**: كون هذا الديوان قصيدة واحدة متكاملة، ومن ثمّ لا تؤخذ القصائد الثلاث الموجودة في هذا الديوان على أنها قصائد مستقلة رغم طولها المفرط، ورغم وجود عناوين مستقلة لكل منها[٥٥]، وأما **الأمر الثاني والأخير**: فهو كون هذه القصائد أناشيد، والنشيد تكوين موسيقيّ يتميز بتواتر التقفية وانضباط الإيقاع، وهو ما تحرص عليه هذه القصائد بالفعل؛ لأنها تنتظم في تقفية مقننة لها طابع خاص يتواتر في كل القصائد، فكل قصيدة تتكون من مقاطع عديدة عل غرار هذا المقطع الأول من النشيد الأول: **(الخبز والرياح)**:

خشبَ الصليبِ بلا حبــالِ
من شـدَّ ظهْرَك للأعـالي
للشمس زهــرة أقحَـــــوانٍ خلــفَ داريْ
ذبَــلت ، وكـمْ ذبــل الشـذا، حفيــت بـراري
والعائِــدُونَ مــن الحقــولِ إلى الصِـغَــار
أحلــى ملاهمنـَا على وتـــــرَ النــضـَالِ
حمَلوك يا خشب الدمارِ واحدودبوا تحت الثِقَال [٥٦]

وقد التزم الشاعر هذا البناء العروضيّ، والتقفية الفياضة بالموسيقا في كل القصائد، إذ يتكون كل مقطع من ثمانية سطور شعرية، أول سطرين وآخرهما من تفعيلتين، وأربعة السطور الوسطى من ثلاث تفاعيل، مع التزام حرف روي موحد في الأسطر: (الأول والثاني والسادس والثامن) وحرف روي آخر موحد في بقية الأسطر.

ولا شك أن القارئ – مهما قلت عنايته بالمقروء – سيلتفت إلى هذا البناء الموسيقيّ البارز الفيّاض بالنغم، بيد أن الشاعر أراد من القارئ ما هو أكثر من الالتفات إليه، أراده أن يضعه في الاعتبار منذ أولى لحظات القراءة، وهو ما يمكن أن يربط دلاليًا بقضية الفقر والعوز التي تمثل موضوعًا رئيسيًا هامًا للديوان، حيث يرتبط الشجن والغناء في التراث الشعبي وثقافة البسطاء (الذين ينقل هذا الديوان شكواهم) بالموال والندب والغناء الحزين.

وعلى مستوى القصيدة المفردة يمكن التمثيل بقصيدة: **(عاشقة)** لعلي محمود طه المذيَّل عنوانها بعبارة: "قيلت على لسان فتاة تناجي معشوقها الذي يجهل أنها تهواه"[٥٧]، ويقول مطلع القصيدة:

يَـا حـَبَـيـبـِـي أقبـلَ الليـْـلُ ونادانِـي الغرامْ
أيّ سِـر لُمحِـب لـم يُصـــوِّره الظـَــلامْ
كلّ نجـم مهجة تهفـــو، وعين لا تنامْ [٥٨]

إن القصيدة – بأكملها – لا تحمل قرينة واحدة تبين أن المتكلم فيها هو فتاة عاشقة باستثناء الإشارة الواردة في التذييل، ومن المألوف في فننا الشعريّ أن يخاطب العاشق حبيبته بالضمير المذكّر، كما أنه من المألوف – أيضًا – أن نتأول (الأنا) المستقطبة للقول الشعريّ بكونها ضميرًا يعود على الشاعر نفسه، ومن هذا المنطلق كان التذييل مُوجِّهًا للتأويل، ومدعاة لاستحضار صورة الفتاة العاشقة بدلا من استحضار صورة الشاعر مناجيًا لفتاة يحبها.

إن هذه التذييلات المُوجِّهة إلى تقنية البناء الفني قد تكون شديدة الأهمية عندما تلفت القارئ إلى جوانب فعَّالة، ومن هذا المنطلق يسعى الشاعر إلى " **ضبط الاستقبال**"، لأن تلقي القصيدة دون تلك الإشارة الضابطة للاستقبال قد يكون عرضة للغموض والانحراف عن القيم الجمالية التي يهدف الشاعر إلى تحقيقها؛ ولذلك "يضع في الأماكن التي يراها مهمة خلال السلسلة المكتوبة تلك المكونات التي لابد للمتلقي من إدراكها مهما يكن مهملا"[٥٩]، والعنوان وما يلحق به من تذييلات هو – بالطبع – أبرز الأماكن الكتابية المهمة التي يتنبه إليها القارئ.

على أن بعضًا من القصائد يبالغ في هذا الأمر مبالغة كبيرة، إذ لا يترك تذييل العنوان للقارئ شاردة ولا واردة إلا وأحاطه بها علمًا! وهذه الظاهرة أكثر بروزًا في دواوين العقاد، وربما طالت تذييلاته وفاقت القصيدة طولا! ويرى بعض الدارسين أن كثيرًا من تلك المقدمات النثرية التي تطول وتمتد وتسبق قصائد العقّاد ربما كانت "إحساسا غير واع من الشاعر بأن شعره غير مبين، فاضطر إلى أن يشرحه بكلام نثري" [٦٠]. ومن هذه القصائد التي تسبق بتذييل نثريّ طويل يعقب العنوان قصيدة: **(الأثواب الثلاثة)** التي يُذيَّل عنوانها بالفقرة النثرية الآتية:

**إن أحقر الصعاليك قد تمر به ساعات يتمنى الملك والتاج، ولكن لا يؤخذ من ذلك أنه يحب أن يخلع نفسه ليلبس نفس الملك، بل هو في الحقيقة لا يتمنى الملك إلا ليتمتع بما يصبو إليه وهو صعلوك حقير. فالإنسان يحب نفسه ولا يبدلها بأي نفس أخرى. فإذا كان يحب حظوظ غيره فلأنه يحب نفسه ولو تساوت النفوس والحظوظ لما كان هناك باب للتمني والعمل. وهذا مثل تقسيم الأثواب الثلاثة في القصيدة التالية؛ فإنه لمّا اختلفت ألوان الأثواب أصبحت كل بنت تختار الثوب بعد الآخر ولا ترضى بواحد منها، ولو تشابهت ألوانها لرضيت كل بنت بثوبها، وبما كانت لا تتطلع إلى سواه، فكيف كان الإنسان إذن يرضى عن نصيبه؟؟ إنه لن يرضى إلا إذا احتجن لنفسه كلّ المزايا ولم يُبق لأحد مزيّة قط، أو إذا تساوى الناس في كل شيء فلم يبق لأحدهم مزية على الآخر. ومن ثمّ يظهر لنا أنه لا يستطاع إرضاء الناس جميعـًا إلا بما فيه خراب الكون.**[٦١]

إن التذييل يقدم شرحًا نثريًا لما ستقوله القصيدة، ويفضي بنا في نهاية الأمر إلى الحكمة المنتزعة من القصيدة، أما القصيدة نفسها – ما خلا أبيات قليلة – فهي لا تعدو نظم الكلام النثري الذي يسبقها، فالتذييل يفسر العنوان، ويوضح المغزى من القصيدة ؛ كما يحدد الصورة الكُليّة التي تقوم عليها البنية الشعرية، ويشرح المقصود منها، فماذا تبقى للقارئ إذن؟! وما الجديد الذي يمكن للقصيدة أن تضيفه إليه؟ إن الشاعر يُبالغ في **ضبط الاستقبال** حين " يمنع القارئ من استنتاج أي سمة مهمة أو التنبؤ بها "[٦٢].

والحق أن مسألة: (ضبط الاستقبال وتوجيه القراءة نحو وجهة محددة ومقصودة) ليست مقصورة على تلكم التذييلات المُتعلقة بالبنية دون سواها؛ فكل التذييلات التي تذكر مناسبة القصيدة، أو توضح مغزى العنوان، أو توطِّئ للقراءة بأبيات أو فقرات نثرية من عمل الشاعر أو مقتبسة من إبداع غيره، وإهداء القصيدة؛

كل تلكم الأمور هي في حقيقة الأمر ضبط للاستقبال. والمحكُّ في فنيّة هذه المداخل المتراكبة مع العنوان هو مدى قدرتها على تحقيق توازن مقبول، تستطيع من خلاله إنجاح التواصل بين الشاعر والمتلقيّ دون أن تضيِّق الخناق تمامًا، فلا يكون ثمة فُسحة دلالية ينتشي من خلالها المتلقي باكتشاف المغزى، أو التعرّف على الأبعاد الرمزية، وألا تَسُدّ تلك التذييلات المُعقِّبة كل الثغرات البنائية التي تتيح للقارئ الظفر بمعنى جديد؛ أو قيمة جمالية مبتكرة؛ تذرعًا بأن هذا الجديد قد لا يقصده الشاعر، أو يكون واردًا على ذهنه.

**ثالثًا: إلحاق عنوان فرعيّ بالعنوان الرئيسي**

تستخدم بعض القصائد عنوانين؛ أحدهما هو العنوان الرئيسيّ، والآخر عنوان فرعيّ تالٍ له؛ ومن ثمّ يكون العنوان الذي يستقبل القارئ من خلاله القصيدة مُركّبًا من العنوانين معا؛ فهما يتضافران دلاليًا ليكونا مدخلا واحدًا لقراءة القصيدة.

ويشترك (العنوان الفرعيّ) مع (التذييل) في كون كليهما تعقيبًا على العنوان الرئيسيّ؛ بيد أن ثمة فروقًا تفصل بينهما؛ فالعنوان الفرعيّ مُختصر وموجز بينما تميل التذييلات إلى الإطالة والإسهاب؛ كما أن ثمة فروقًا كتابية بصرية تجعل العنوان الفرعيّ مُميَّزًا من القارئ، فهو (أي العنوان الفرعيّ) يُكْتَبُ بنفس درجة الخط الذي يكتب به العنوان أو بدرجة لا تقل عنه كثيرًا؛ بينما يكون التذييل في كل أحواله مكتوبًا بخط أقل من العنوان بشكل ملحوظ.

والعلاقة التي تجمع بين العنوان الرئيسي والفرعيّ – في الغالب – علاقة توضيح؛ وللتوضيح مسارب عديدة، منها: **تقليص الدلالة العامة** وحصرها في إطار ضيق محدود؛ ومن ثمّ يكون تركيب العنوان تضمينًا للعام المطلق والخاص المحدود، ومن هذا القبيل قصيدة: **(حالة / ثورة النفس في سكونها)** للمازني [٦٣]، فالعنوان الفرعي يوضح للقارئ ماهية هذه الحالة التي تعتور الشاعر، والتي ذُكرت بشكل مجمل وعام في العنوان الرئيسيّ. واحتواء العنوان الرئيسي للعنوان الفرعيّ ووقوع هذا

الأخير في حيِّز الدائرة الدلالية التي يثيرها يَمُدّ إيحاءً مؤداه أن هذه الحالة التي تثور فيها النفس هي واحدة من الثورات العديدة التي تنتاب الشاعر وإن كانت القصيدة لا تشير إلى هذا التعدد.

ومن هذا القبيل – أيضًا – قصيدة مُطَوَّلة عنوانها: **(حكاية من عصرنا / الموت في الشوارع)** لوفاء وجدي[٦٤]؛ و يشير العنوان الرئيسيّ إلى حكاية ما من عصرنا بشكل مطلق، ثم يكون العنوان الفرعيّ تحديدًا لهذه الحكاية بشكل خاص، وهي حكاية: **(الموت في الشوارع)**. والموت في شوارع المدينة كما تبينه هذه القصيدة الطويلة هو الانخداع لبريق الزيف والفشل في الاستحواذ على اليقين المطلق، وفي القصيدة أقطاب عديدة، فمنهم **(المهرجون)** الذين ينشرون الزيف في شوارع المدينة، و**(المُضَلَلون)** الواقعون تحت سيطرة أولئك المهرجين الخدَّاعين، و**(الطلائع)** الذين تنتمي إليهم الشاعرة، والذين يترددون ما بين: **(الوقوع في شَرَك أولئك المهرجين، والانجذاب إلى تيار الإغواء والملذات)** و **(اليقين)** في أبعاده الدينية، وفي أبعاده الصوفية التي يُستعذب فيها الألم ليكون نوعًا من تطهير النفس والخلاص بها من براثن العالم المادي.

وهكذا تمضي القصيدة في معالجتها الشعرية الفنية لقضية: **(الوجود والعدم)** وما يتناسل عنها من أفكار تتعلق بالمصير وغيره من الأبعاد الميتافيزيقية، لكن الشاعرة وطائفتها التي تنتمي إليها تظل **(رغم عودتها من رحلتها الصوفية مغمورة بنور اليقين)** في حالة من الاغتراب واليأس الأبدي الذي لا فكاك منه كما تقول في المقطع النهائيّ من هذه القصيدة:

**عدنا إلى شوارع المدينة المُضببهْ.**
**يجذبنا ما يجذبُ البشر**
**عاد المُهرِّجون يطرقونَ بابنا**

**فلا نجيبْ**
**جُبنا شوارع المدينة المُطلسمهْ.**
**نبحث في الوجوه عن أحبابنا**
**لكننا لم نلق غير الزيف في القلوب والعيون والأشياء**
**الزيفَ في الألوان والأضواء ...**
**الزيف يا غربتَنَـا...**
**ما نحن ؟ أين نحن يا عيوننـَا؟**
**كنا نرى الأشياءَ غير هذه الأشياء**
**والناسَ غير الناس في شوارع المدينهْ.**
**اليوم لا نعرفهم**
**نلفظهم ويلفظوننا**
**ونحن لسنا نحن يا غربتنا**
**وإنما غرائب أغراب**
**يقتلنا في ظلمة المدينة العذاب**
**لكننا لا نملك الفرار**
**من عالم البشر** (٦٥)

إن العودة من رحلة البحث عن اليقين لم تُجْدِ في التواصل بين (**ذوات أولئك الباحثين**) وهؤلاء (**المنكبين على لذائذ الحياة من البشر**)، لقد زادت الهوّة بينهم ! لقد أوصدت الشاعرة ومن معها الأبواب في وجوه (**المهرجين**)؛ لكنهم افتقدوا التواصل مع الآخرين، إنها غربة لا فكاك منها؛ لأنه لا فرار من عالم البشر، فلن يستطيع الإنسان الذي تعالى على الزيف والباطل أن يعيش في برجه العاجيِّ متعاليًا على زمرة (**الضالين**)، ولن يستطيع الانخراط فيما ينخرطون فيه من زيف وضلال، وهكذا يكون عذابهم المتواصل مما يرونه من موت في شوارع المدينة. إن: (**الموت في شوارع**

**المدينة)** هو الجانب الأكثر حضورًا في القصيدة، بيد أنه محض قصة وحكاية من حكايات عصرنا، فالعنوان الرئيسيّ: **(حكاية من عصرنا)** يطرح القضية بشكل عام، والعنوان الفرعيّ يُقلِّص الدلالة العامة ويحصرها في إطار دلالة صورة: **(الموت في شوارع المدينة)**، لكن المدخل العنوانيّ المركب من العنوان الرئيسيّ والفرعيّ معـًا يقدم للقارئ الجزء في إطار الكل، ويجعل القارئ مستشعرًا لهذه الحكاية الأليمة المتعلقة بالتكالب على صور الزيف والمادة في المدينة (والمدينة في حد ذاتها رمز قوي لهذا الزيف وتلكم المادية) والمتعلقة بغربة المثاليين في مجتمعهم؛ على أنها حلقات من حلقات الموت المعنويّ في عصرنا؛ فالعنوان المُركَّب بجانبيه (الرئيسيّ والفرعيّ) يجعل القارئ مستشعرًا للمأساة من منظور أكبر ويجعل إدانة الشاعرة موجّهة إلى العصر الذي نحياه بشكل عام، وإلى الجانب الذي تعالجه القصيدة بشكل أخص.

على أن توضيح العنوان الفرعيّ للعنوان الرئيسيّ قد يتم في حالة أخرى عندما "يشير بوجه عام إشارة صريحة إلى المضمون الذي يستحضره العنوان بطريقة رمزية أو خفية"[٦٦]، ومن ثمّ يكون العنوان الفرعيّ متوخيًا: **الكشف عن الدلالة الحقيقية للبعد المجازي** الذي يعبر عنه العنوان الرئيسيّ؛ فالعنوان الرئيسيّ يعبر عن المحور العام للقصيدة بشكل مجازي تصويري فني؛ ثم يُردَف بعنوان فرعي يحمل البعد الواقعيّ الحرفي. ومن هذا القبيل في شعر محمود حسن إسماعيل قصيدتا: **(راهبة الضحى / الفراشة)** و **(عاهل الريف / الثور)**[٦٧]، ومثل هذه العناوين الفرعية الكاشفة عن البعد الحقيقي للمجاز تُقلِّص من فنية العنوان وطاقته الفنية، فالعنوان الرئيسي يُحَفِّز المتلقيّ إلى القراءة بدافع الكشف واستشراف الدلالة؛ بينما يطيح العنوان الفرعيّ بهذا الحافز ويقصيه؛ بل إن تلك العناوين تجعل المتلقي مستقبلا للقصيدة وفي وعيه أن لها جانبين أحدهما تصويري والآخر واقعيّ، مما يحد من اهتبال الصورة الفنية والتشبَّع بها.

وهذا التصور الثنائي للموضوع الشعريّ في إطاري الحقيقة والمجاز يُعد مرحلة أولى من مراحل التطور الشعريّ لدى محمود حسن إسماعيل، اتسمت بكون " المحسوس والمجرد لديه في وضع ينهض على الثنائية أكثر مما ينهض على الوحدة، يقابل كل منهم الآخر وقد يلامسه ويخلع عليه بعض أصباغه؛ ولكنه – مع ذلك – يظل محتفظًا بكينونته واستقلاله"[٦٨] ولعل استخدامه لهذا العنوان المزدوج الذي يجمع بين الحقيقة والمجاز صورة من صور إحساسه بهذه الثنائية.

ومما يتعلق بالتوضيح – أيضًا – في العنوان الفرعي: **الكشف عن جانب تجنيسيّ يتعلق ببنية القصيدة**، ومثل هذه العناوين تكثر في شعر عبد الرحمن شكري، مثل قصائده: **(كسرى والأسيرة / قصة)** و **(عتاب الملك حجر لابنه امرئ القيس / من الشعر المُرسل)** و **(أأنت والربيع؟ / أغنية)** و **(بين ماض وحاضر / أنشودة)** [٦٩]، ومثل هذه العناوين الفرعية المُجَنِّسة للقصيدة تضع المتلقي أمام تصوّر نوعي معين، وهذا "التصور النوعي يوجه على نطاق واسع أفق التوقع عند القارئ ويحدده. إذ يحدد استقبال العمل ويوجهه"[٧٠]؛ فتوقعات المتلقيّ بعد قراءة العنوان الفرعيّ تتوجه إلى الجنس الذي يشير إليه، وتكون القراءة – من ثمَّ – مُوجَّهةً نحو نوع مُحددٍ من أنواع الأبنية الفنية تُستحضر فيه تقاليد الجنس الذي يشير إليه العنوان الفرعيّ؛ فالنوع الأدبي "يحيل القارئ إلى مجموعة من القواعد التي تواضع النقَّاد على أنَّها تميز هذا النوع عن غيره، فيثير هذا عند القارئ توقعًا معيّنًا، ويجعله في حالة نفسيّة خاصة"[٧١]، والعنوان الفرعيّ يعمل على استحضار الحالة النفسية المرتبطة بالجنس الأدبيّ أو الشعريّ وتحفيز القارئ بها؛ وإدماجه فيها قبل قراءة القصيدة.

وقد يتجاوز العنوان الفرعي مسألة التوضيح إلى زاوية جديدة تتعلق بـ: **تقديم جانبين جوهريين من جوانب الموضوع الشعري الذي تطرحه القصيدة** ؛ فالقصيدة الشعرية تتناول – غالبًا – موضوعات متعددة الجوانب؛ وقد يكون للموضوع الواحد جانبين جوهريين يأبى الشاعر إلا أن يجعل من كليهما عنوانًا لها؛ فيكون أحدهما عنوانًا رئيسًا والآخر فرعيًا.

ومن القصائد التي تنحو هذا المنحى قصيدة: (**الورقة الأخيرة / الجنوبيّ**) لأمل دنقل. وتقوم هذه القصيدة على جانبين **أحدهما**: (**الموت**) الذي يُكنَّي عنه بـ: (**الورقة الأخيرة**) في العنوان الرئيسيّ، **والآخر**: (**الجنوب**) الذي يحمله إلى القارئ العنوان الفرعيّ. ويصح أن يكون الجنوبيّ هو الشاعر نفسه الذي ينتمي إلى صعيد مصر، كما يصح توسيع هذا العنوان ليشمل كل الأوجه التي يستعرضها الشاعر في قصيدته نهايتها وموتها حقيقة أو معنويًا، وهي شخوص واقعية تنتمي إلى الصعيد، أو: (**الجنوب**)[٧٢]، وتتحد دلالتا العنوان الرئيسيّ والفرعيّ في كل مقطع من المقاطع، حين يرصد كل مقطع الورقة الأخيرة لواحد من الجنوبيين الذين تتناولهم القصيدة، ويبدو الشاعر – في نهاية القصيدة – جنوبيًا يواجه ورقته الأخيرة؛ بل يتعجلّها ويشتهيها:

- **هل تريد قليلا من الصبر ؟**
- **لا.. فالجنوبي يا سيِّدي يشتهي أن يكونَ الذي لمْ يكنهُ يشتهي أن يُلاقي اثنتين: الحقيقـة ، والأوجه الغائبة .** [٧٣]

قد يكون الشعور بالرغبة في الموت (وهو الحقيقة المُطلقة) حيث التلاقي مع تلكم الأوجه الجنوبية الغائبة، قد يكون هذا الأمر وليدًا لظروف الشاعر المَرضيّة وصراعه مع المرض الخطير؛ بيد أن الجانب الأوفر ثراء في التأويل يمكن اعتباره في شعور الجنوبيّ الشاعر بالإخفاق في تحقيق مبادئه المُثُـلَى التي تحدثت عنها القصيدة، والتي حاولها على امتداد مسيرته الشعرية قبل أن تُكتب ورقته الأخيرة؛ ومن ثمّ يشتهي أن يكون الذي لم يكنه؛ هنالك حيث الحقيقة الكبرى التي ألمت بها الأوجه الجنوبية الغائبة.

إن تجاور العنوان الرئيسيّ والفرعيّ يصطنع نوعـًا ما من الربط الإيحائي، فتكون الورقة الأخيرة مصيرًا حتميًا لكل جنوبي، لأنه في خِضمِّ هذا الصراع يقف على مفترق الطرق حاملا مبادئ يعجز عن فرضها على مجتمعه؛ "فإذا استعصى عليه التقدم في هذا المفترق الحرج لم يبق إلا الارتداد إلى المنبع؛ إلى الجنوب؛ حيث تضيء وجوه الذكريات"[٧٤].

على أن الربط الإيحائي بين العنوان الرئيسيّ والفرعي يقتضي من الشاعر مراعاة مقتضى الحال (وفقًا لاصطلاحات البلاغة)؛ فقد يكون للتجاور بين جانبي الموضوع أثر سلبي جارح للمتلقي الذي يقوم مباشرة بالربط التلقائي بين العنوانين؛ كما في قصيدة: (**كارثة / كوكب الشرق في لبنان**) لخليل مطران [٧٥]، ولا يقصد الشاعر – بالطبع – أن يقول إن وجود المطربة الشهيرة (أم كلثوم) في لبنان يمثل كارثة؛ وغاية الأمر أن للموضوع الشعريّ الذي تطرحه القصيدة جانبين؛ أولهما وقوع كارثة إنسانية في لبنان، والجانب الآخر هو قيام أهل المروءة (ومنهم أم كلثوم) بزيارة هذا البلد الشقيق ومواساة أهله. وقد رأى الشاعر أن كلا الطرفين جدير بأن يُتَّخذ عنوانًا؛ فجعل من الكارثة عنوانًا رئيسًا، ومن زيارة الفنانة (أم كلثوم) عنوانًا فرعيًا؛ وأدى تجاور العنوانين إلى ما لا يحمد عقباه من خروج على ما يقتضيه حال التلقيّ من تلقائية الربط بين العنوان الفرعي والعنوان الرئيسيّ.

**رابعًا: إلحاق عنوان معطوف على العنوان الرئيسي**

تستخدم بعض القصائد عنوانًا رئيسيًا؛ ثم تعقبه بعنوان فرعيّ معطوف عليه. والعطف يضفي منحى دلاليًا جديدًا تختلف من خلاله العناوين الفرعية المعطوفة عن العناوين الفرعية التي تلي العناوين الرئيسية دونما عطف، فالعلاقة التي تجمع بين العنوان الفرعيّ والرئيسيّ في النمط المتوالي هي علاقة تجاور يراعى من خلالها الربط بين العنوَانين دون الإغضاء عن الرتبة بينهما؛ فيكون المذكور أولا هو العنوان الرئيسيّ صاحب الصدارة، والمذكور تاليًا عنوانًا فرعيًا. أما الربط بين العنـوان الرئيسيّ

والفرعيّ المعطوف فإن ما يوضع في الاعتبار هو دلالة حرف العطف، وما يقتضيه هذا الحرف من تأويل دلالي، أو ما يضفيه على المعنى.

وأول هذه الحروف وأكثرها استخدامًا في عطف العناوين هو الحرف: (**أو**) الذي يدل على معان عديدة قياسية يحددها السياق باختلاف التراكيب والقرائن؛ منها: الشك، أو الإباحة، أو التخيير، أو الإضراب [٧٦]. وأحسب أن استخدام حرف العطف: (**أو**) بين عنوان رئيسي وآخر فرعيّ لا يعني شكًا من الشاعر أو تخييرًا؛ لأن الشك والتخيير يتضمنان الاقتصار على عنوان واحدٍ من العنوانَيْن المتعاطفين والاكتفاء به دون الآخر، ولو أراد الشاعر عنوانًا بعينه فليس ثمة ما يدعو إلى ذكر العنوانَيْن. والراجح أن يكون العطف بـ: (**أو**) دالاً على الإباحة أوالإضراب عندما يكون كل عنوان من العنوانَيْن المتعاطفين مشيرًا إلى جانب مختلف من بين الجوانب التي تشير إليها القصيدة؛ "ومعنى الإباحة ترك المُخاطب حرًا في اختيار أحد المتعاطفين فقط؛ أو اختيارهما معًا والجمع بينهما إذا أراد"[٧٧]، أما الإضراب فهو تَحوُّل المتكلم من معنى إلى معنى آخر جديد، تكون معه (**أو**) بمعنى: (**بل**). والإباحة مشروطةٌ باشتمال الكلام على صيغة أمر؛ أما الإضراب فمن الممكن أن تحققه صيغة خبريـّة.[٧٨]

والحق أن الغالب علي سياق العنوان كونه جملةً غير تامة؛ ومن ثم تكون مسألة (خبرية) هذه الجملة أو كونها (صيغة أمر) موكولة إلى تأويل القارئ وفهمه؛ وهذا التقدير – في كلٍ – لا يتحقق بشكل مباشر؛ وإنما يُستشعَر من السياق، على نحو عنوان قصيدة: (**عهد الصبا أو نهر الحياة**) للرصافي [٧٩]، وتقدير البناء اللغويّ في هذا العنوان في حالة فهم المتلقي لحرف العطف على أنه من قبيل (**الإباحة**) يكون: **اجعل عنوان القصيدة عهد الصبا أو نهر الحياة**، أما التقدير في حالة فهمه على أنه من قبيل (**الإضراب**) فيكون: **العنوان عهد الصبا؛ أو نهر الحياة** [ الحرف (أو) في هذه الجملة

معناه (بل) ]. وهذا التقدير اللغويّ يتم في الذهن بشكلٍ عفويّ لا شعوري تُمليه السليقة اللغوية؛ ويُتَوَصَّل إليه بعد إتمام القراءة.

وفي قصيدة الرصافي المذكورة: **(عهد الصبا أو نهر الحياة)** طرفان فعّالان في تكوين الدلالة، هما **(عهد الصبا)** و**(نهر الحياة)**؛ وهذه الفاعلية الدلالية تجعل كليهما مستحقًا للصدارة العنوانية وجديرًا بها.

ويستأثر الطرف الأول بمطلع القصيدة؛ حيث ينتاب شاعرنا الحنين والشوق إلى: **(عهد الصبا)** وشرخ الشباب:

**عهدُ الصبَا – سقيًا لأيامِ الصبا –**

**أشبهُ شيءٍ بأزاهيرِ الرُبَـــا**

**إن الصبَا كالوَردِ في نَضْرَتِهِ**

**وعمره واللونِ منهُ و الشَّذا**

**واهًا على شرخ الشبابِ المُشْتَهى**

**خلَّفَ ذكْرَاهُ بِقَلْبِي ومضَى** (٨٠)

لا مناص من الحسرات على عهد الصبا والشباب الغض الذي يُوَلِّي كزهرة سرعان ما يستحيل لونها وشذاها ! ولا تبقى من هذه الغفوة إلا أوشاب ذكريات موجعة للقلب؛ وما من سبيل للشاعر إلا سبيل الإذعان والخضوع للقدر، والاستسلام لـ **(نهر الحياة)** الجامح الذي لا يمكن الوقوف أمام تياره، وهو (أي نهر الحياة) القطب الدلاليّ الثاني في القصيدة والمنحى الهام الذي أشار إليه العنوان معطوفا على إشارته الأولى : **(عهد الصبا)**. يقول الشاعر في هذا السياق الدلالي الجديد:

**إن حيـاة المَـرْء مـَا عَـاشَ تـُرى**

**أحوالهـا مُخْتَلِـفَات فِي الـرُؤَى**

**كـالنَّهر الجـَاري الـذِي تـَغـَيَّرت**

**أوضـاعُهُ فِي الأرض كلـَّما جَـرى**

فهـوَ لـدى المنبـع ضحضـاحٌ و في
مصـبِّه تـَـلْقَاهُ بَحْـرًا قَـدْ طَـمَـا
بينـاهُ يجْـري في الثَـرى مُنْعَطـفًا
إذا بِوَادِيـه تـَمَـطّى و اسـتوى
طـورًا كأسـيافِ الوغـَى مُنْحَنِيًـا
في الأرض ينسَابُ وطـوْرًا كالقَنـَا
وربَّمـا عَـادت مجـارِيـهِ بـهِ
راجعةً مِنْ حَيـثُ جَـاء القهقـرىْ
وربّمـا صـادفَ غوطـًا فـانهوىْ
فيـهِ، وقـَد خـرّ خريـرًا ورغـا
و المـاءُ فيـهِ قـد يُـرى مُنبَسِـطًا
وتَـارةً مُنْزويًـا فـوْقَ الثَـرَىْ
وتـَـارة تَلْقَـاهُ في مَشـْجرةٍ
يَجْري، وأخرى بين أصـلادِ الصَـفا
حتـى إذا أبْحـرَ مَجْـراه بـهِ
كـَان إلى الـدْأماء مِنـهُ المُنـْتهَى
وهكـَـذا أنهَـارُ أعْـمار الـورى
تجري فتنصَّبُ إلى بحرِ الـردى [٨١]

إن هذه الصورة الممتدة المتكاملة التي ترصد حالات النهر من مجراه إلى مصبه هي صورة تشبيهية يربطها الشاعر بالمشبه به: (**حياة الإنسان**) في البيتين الأولين ربطًا مباشرًا من خلال استخدامه لأداة التشبيه؛ ثم يعاود الربط بينهما في البيت الأخير من خلال تشبيهات جزئية تتوازى مع هذه الصورة التشبيهية الممتدة؛ فنجد بإزاء صورة

النهر السائر نحو المصبِّ أنهارًا أخرىٰ هي: (**أنهار أعمار الورى**) و مصب آخر هو: (**بحر الردى**).

ومن خلال هذا الربط تتداخل تفاصيل الصورة التشبيهية الممتدة الكبرىٰ مع المشبه به الحقيقي الذي يظل مُستحضرًا بقوة أثناء القراءة؛ فنجد صفات النهر المترائية عبر رحلته الطويلة، وما يعتور مجراه من تناقضات يتعرض لها تلوح في حياة كل آدميّ، ما بين (**عمق وضحالة، واستقامة وانعطاف، واندفاع وتراجع، وثراء وجدب**) إلىٰ أن ينتهي به الأمر – حتمًا – إلىٰ المصبِّ.

وتكتسب بعض التشبيهات الجزئية الواردة في إطار الصورة الكلية بعض الإيحاءات التي تُخلِّصها من النمطية والوقوف عند مجرَّد المشابهة الحسية؛ كتشبيه الأنهار في انحنائها بـ (**أسياف الوغى**) وفي استقامتها بـ (**القنا**) ومن ثم تكون الصورة المردفة محيلة إلىٰ ما يعتور الذات الآدمية في رحلتها الطويلة من طفرات ثورية حادة تكون فيها تلكم الذات حربًا علىٰ أعدائها؛ ولا يفتأ الزمان يناوشها حتىٰ يفلّ من عزمها – أحيانًا – فتعود القهقرىٰ!

وتعاود القصيدة الحنين إلىٰ الشباب والشوق إلىٰ الصبا – من جديد – فيما وراء هذه الأبيات التي تصوِّر (**نهر الحياة**). والأبيات الجديدة المتوالية إلىٰ ختام القصيدة تنتصر للصبا والشباب وتفيض الحسرات منها علىٰ ما انصرم من أيامها السعيدة، ولا ترىٰ حسنات الشيب والكبر المزعومة من (**حجا ورزانة**) حكرًا عليه، أو فضيلة يزدان بها:

**ومَا الصبا بمانع مِنَ الحِجَا**

**بل هو في الشيخ يكون، والفتى**

(.....)

**وإنَّ ظهرَ الأرض يستْقلُ مَنْ**

**أمسى يدُّبُ فوقَها على العصا** (٨٢)

إن القصيدة تنقل القارئ من: (**الشوق إلى الصبا**) إلى : (**الخضوع لنهر الحياة الجارف**)، ثم تعود به نحو: (**الشوق العارم إلى الصبا وتزيينه وتفضيله على الشيب والهرم**). وختام القصيدة بهذا البيت الأخير الذي (يستثقل الكبير الذي يدب على العصا) يجعل الكلمة الأخيرة في القصيدة والموقف النهائي الحاسم رفضًا للشيخوخة وتمردًا على نهر الحياة الجارف.

بيد أن العنوان لا يشجع على تبَنِّي هذا التأويل؛ قدر ما يجعل القارئ مذبذبًا في حُكمه، وقد يميل قارئ إلى اعتبار (**نهر الحياة**) محورًا رئيسيًا للقصيدة، فيكون حنين الشاعر – عنده – صورة من صور القهر أمام الزمان التي لا يملك فيها شاعرنا إلا الأمانيَّ المستبعدة المنجرفة في تيار الحياة العاتي؛ فقد ظن الشاعر أن في وسعه الانغماس الدائم في هذه النشوة الطفولية وعنفوان الشباب، لكنه أضرب عن هذا الظن واستكان لنهر الحياة؛ فالحرف (**أو**) في هذا التأويل يفيد الإضراب.

وما من حرج على قارئ آخر في أن يرى: (**عهد الصبا**) هو القطب الدلاليّ الأوسع والأهم؛ ومن ثمّ يكون الحنين إلى الصبا في آخر القصيدة – تبعًا لهذا التصوّر – صورة من مجابهة الحاضر بالماضي، والانتصار على العجز والشيخوخة بالانغماس في الأحلام واجترار الماضي ومعاودة العيش فيه على المستوى الفني.

ولا ضير في أن يكون: (**نهر الحياة**) شريكًا لـ (**عهد الصبا**) في العنوان؛ فحرف العطف – تبعًا لهذا التأويل – مقصود به التخيير، والقارئ – وفقًا لهذا التأويل الأخير – يختار (**عهد الصبا**) لأن بنية القصيدة تميل إليه وتؤثره.

وعلى كل يكون حرف العطف (**أو**) سواءً قُصد به الإضراب أو الإباحة صورة من صور الاضطراب النفسي والقلق الروحي الذي يعتور ذات شاعرنا، ويجعله في تذبذب وتردد ما بين الروح الهائمة في: (**عهد الصبا**)، والجسد الواهن الضعيف الذي أذعن مُرغمًا لتيار (**نهر الحياة**) الجارف.

على أن هذا التذبذب والحيرة بين قطبين دلاليين، ومن ثمّ الجمع بينهما متعاطفين في العنوان بحرف العطف (**أو**) هو مسألة فنية في المقام الأول؛ لكنها تصبح واقعية عندما يكون هذان المتعاطفان هما شيء واحد يُعَبَّر عنه ببعد مجازي وآخر واقعيّ، ومن هنا يكون التذبذب متعلقـًا بالصنعة الفنية – نفسها – لا البعد الدلالي والجماليّ الذي تعكسه القصيدة، فالشاعر متردد بين الإفصاح الواقعيّ المباشر، والتعبير المجازي الخفيّ المستتر، كما في قصيدة: (**أطلال العلم أو المدرسة النظامية في بغداد**) للرصافي[٨٣]، وكذلك قصيدة: (**الجنة الخراب أو الشام في عهد الاحتلال**) لعبد الرحمن شكري[٨٤]، فقد دل العطف على الإضراب عن المجاز، والانتقال بالقارئ إلى المعنى الواقعي المباشر.

وقد يكون العطف بين العنوانـَيْن بحرف: (**الواو**)، وهو يدل على "إفادة مطلق الاشتراك والجمع في المعنى بين المتعاطفين"[٨٥]، وأحسب هذا النمط العنوانيّ لا يغلب إلا في عناوين الدواوين؛ لأن الربط بين متعاطفين بحرف الواو في عنوان القصيدة الواحدة يمزج بينهما بشكل لا يصح معه اعتبار كل طرف عنوانـًا مستقلا ، وذلك من منطلق الاشتراك والجمع الدال عليه حرف العطف، فالقارئ لقصيدة شوقي: (**توت عنخ آمون وحضارة عصره**) – مثلاً – لا يجعل (**توت عنخ آمون**) عنوانًا، و(**حضارة عصره**) عنوانًا فرعيًا جديدًا؛ لأن الطرفين يمثلان موضوعًا واحدًا متجانسًا ومتآلفًا يكون فيه توت عنخ آمون مثالا للحضارة الفرعونية التي تتخذها القصيدة محورًا دلاليـًا [٨٦]، والأمر على هذا النحو عينه حين يكون المتعاطفين غير متجانسين، كما في قصيدة: (**الوجوه والأقنعة**) لسعدي يوسف، فليس للقارئ أن يجعل (**الوجوه**) عنوانًا رئيسيًا – مثلاً – و(**الأقنعة**) عنوانًا فرعيًا، فالأمر ليس على هذا النحو المنفصل؛ وإنما يمزج حرف الواو بين الجانبين المتناقضين ليكشف عن التداخل والمشاركة الجامعة بين الزيف والحقيقة في الوطن الذي أضحى الشاعر غريبًا عنه،

يتلمس وجوهه المألوفة فلا يلفى إلا أقنعة الخداع، ولا يفتأ يبحث عن تلكم الوجوه التي يوقن بأنه حتمـًا سيلقاها وإن تغشاها الزيف حينًا [٨٧].

أما عنوان الديوان فهو يشير إلى جانبين من الجوانب التي يشترك فيها الديوان، وقد تكون الإشارة بنائية كما في ديوان: **(لزوميات وقصائد أخرى)** لأبي همام، فالعنوان يشير إلى جانبين بنائيين يتضمنهما الديوان وهما: **(لزوميات)** تلك التي تقتضي نمطًا موسيقيًا خاصًا و **(قصائد أخرى)** لا تسير على هذا الجانب البنائي نفسه. وعلى الرغم من محدودية هذه القصائد اللزومية إلا أن الشاعر يؤثرها على ما عداها، ويجعلها الأجدر والأحقّ بالعنوان الرئيسيّ، كما يسوِّغ للقارئ تقبل القصائد الأخرى في الديوان وكأنها مجرد شريك محدود وصغير؛ مع أنها الأكثر والأعمّ [٨٨].

وقد يتضمن العطف بالواو الإشارة إلى قصيدتين من بين القصائد المتعددة التي يشملها الديوان كما في ديوان: **(سيرة اليد وأربعون نافذة على صباح التيه)** للشاعر المصريّ وليد منير (ت ٢٠٠٩م)، والعنوان الرئيسيّ: **(سيرة اليد)** هو عنوان القصيدة الخامسة من جملة قصائد الديوان السبعة، أما العنوان الفرعيّ المعطوف: **(أربعون نافذة على صباح التيه)** فهو عنوان القصيدة السادسة [٨٩]، ويدل حرف العطف على شراكة القصيدتين في الديوان، كما يدل على الرتبة بينهما، فالقصيدة المذكورة أولا هي أسبق ظهورًا في الديوان [٩٠]. وهذا العنوان يعدّ لونًا من التجديد؛ فالمألوف أن يقتبس الشاعر عنوان قصيدة من قصائد الديوان لتكون عنوانًا كليًا له، لأنها القصيدة المفضلة له من بين قصائد الديوان، أو لكونها تحمل أبعادًا مهمة تتجاوب بشكل كبير مع السياق الدلاليّ الغالب ؛ لكن الجديد أن تكون هناك قصيدتان في العنوان الرئيسيّ للديوان، فكلتا القصيدتان جديرتان بالصدارة والإبراز؛ لأنهما تحملان الأبعاد الدلالية الأثيرة لدى الشاعر.

ومن الجوانب المبتكرة التركيب بين عنوانين من خلال العطف بـ (لا)، وهو " حرف عطف يفيد نفي الحكم عن المعطوف بعد ثبوته للمعطوف عليه " [٩١]. ومن هذا القبيل قصيدة: (**أغنية مجد صغيرة؛ لا مرثية**) لمحمد القيسيّ؛ تقول القصيدة القصيرة:

**سمعتهمو يقرءون على قبْرِكِ الفاتحهْ.**
**ويلغونَ في لهجة كاذبهْ.**
**عن الصبر والفادحهْ.**
**ويمضون عنك وأبقى،**
**أغنيكِ يا شمسيَ الغاربهْ.**

***

**مسحتُ الذي كانَ خـُطـّ على الشاهدهْ.**
**حفرتُ عليها: تنامُ هنا أمةٌ غاضبهْ.**
**وفي لحظة شاردهْ.**
**تحدَّثت معكِ عن الحبِّ والأرض ،**
**والأعين الجارحهْ.**
**وعدتُ ولمْ أقرأ الفاتحهْ.**
**لأنك يا مهرتي الجامحهْ.**
**رَجَعْت معي.** [٩٢]

ينفي الشاعر عنوانًا تقليديًا عن قصيدته؛ مستبعدًا كونها: (**مرثية**)، ومثبتًا كونها (**أغنية مجدٍ صغيرة**). وهذا العنوان المُركَّب من شأنه التعريض بان ثمة جوانب بنائية في

القصيدة تتعلق بالرثاء، ومن ثمّ يُنَبَّه المتلقي من خلال العنوان إلى استبعاد هذه الجوانب الرثائية من حساباته؛ وإحلال جوانب أخرى يتضمنها المعطوف محلها، وعلى هذا النحو يكون (الجانب النفسي الأكثر تفاؤلا واغتباطًا) الذي يتضمنه (**الغناء**) بديلا عن (الجانب النفسي الشجيّ) الذي يتضمنه (**الرثاء**).

أما الصِغَر الذي توصف به هذه الأغنية في العنوان فهو إشارة بنائية؛ لأن القصيدة – بالفعل – قصيرة. وقد يكون لهذه الإشارة البنائية منحى دلاليٌّ وإيحائي؛ فالقصر في سياق التغني بالأمجاد يتضمن – على سبيل المثال – الاعتداد بالعمل دونما إضاعة الوقت في التفاخر، أو ما هو على شاكلة هذا الأمر من معانٍ.

وحين يقرأ المتلقي هذه القصيدة يجد الشاعر نافيًا عنها – بالفعل – كل ما يتصل بالرثاء فهو يرفض قراءة الفاتحة على قبر هذه الحبيبة الميتة، ويعتبر كل ما يقال عن (**الصبر والفادحة**) كذبًا ولغطًا لا محل له، ثم يرى ذلك (**الموت**) نومًا موقوتًا لأمة غاضبة؛ فلا شك أن ثمة إفاقة ستعقبه. وتصل البنية الدلالية إلى ذروتها مع نهاية هذه القصيدة القصيرة لأن (**المهرة الجامحة**) أو الأمة النائمة تعود إلى يقظتها، وتغادر قبرها عائدة مع الشاعر.

حق للشاعر – إذن – ألا يجعل هذه القصيدة (**مرثية**)، لأن الرثاء تسليم قاطع وإقرار حاسم بالموت الذي لا رجعة منه؛ أما شاعرنا فهو يرفض هذا الموت وينفيه. وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن التركيب بين العنوان التقليديّ المنفيّ والمستبعد: (**مرثية**) والعنوان المُثْبَت: (**أغنية مجد صغيرة**) تركيب دال وفعَّال؛ لأن من تبعات التغني بالمجد استحضار صورة تجاوز الكبوة والسقوط. أو بالأحرى جعلها في خلفية الصورة الكُليَّة لإبراز ما هو كائن من أمر التنصل منها، فالصورة الناصعة تكون – دونما شك – أكثر بروزًا كلما كانت الخلفية قاتمة.

**رابعًا : الازدواج بين عنوان عربي وآخر أعجمي**

مما يمكن اعتباره ضمن العناوين المركَّبة جَمْع الشاعر بين عنوانين، أحدهما عربيّ والآخر أعجمي؛ ويكون كلا العنوانين مدخلا لقراءة القصيدة؛ إذ تستمد القصيدة معنىً عامًا من خلال اجتماع هذين العنوانين معًا.

ومن هذا القبيل القصيدة المُطوَّلة: (**Grata persona non / شخص غير مرغوب فيه**) لسميح القاسم[٩٣]، والعنوان الأعجمي لهذه القصيدة هو العنوان الرئيسيّ المذكور أولا وهو باللغة اللاتينية القديمة، أما العنوان العربيّ فهو ترجمة دقيقة للعنوان اللاتيني [٩٤].

واستخدام العناوين اللاتينية ظاهرة شعرية عالمية؛ فقد استخدم بعض الشعراء الغربيين عناوين لاتينية لقصائدهم المكتوبة بلغاتهم المحلية " وهم بذلك يشيرون إشارة غير مباشرة إلى أن التجربة التي تعبر عنها القصيدة ليست تجربة محلية محدودة، وإنما هي تجربة إنسانية مشتركة وصادقة على المستوى الإنساني العام " [٩٥]. وهو ما يمكن أن يؤخذ في الاعتبار عند تأويل قصيدة سميح القاسم التي تُقدِّم المواطن الفلسطيني باعتباره شخصًا غير مرغوب فيه على المنحى العالمي الذي يُعبِّر عنه العنوان اللاتينيّ؛ فاللاتينية هي اللغة الأم التي تناسلت عنها لغات العالم الغربيّ الموالي لإسرائيل، والمناهض لأحلامنا العربية.

أما العنوان العربيّ فهو ليس مجرد عنوان فرعيّ قصارى جهده أن يوضِّح العنوان اللاتيني من خلال الترجمة؛ إنه إشارة إلى الرفض العربيّ – أيضًا – للشخص الفلسطينيّ (من وجهة نظر الشاعر)؛ فالقصيدة تصوِّر المعاناة النفسية والمادية التي يتعرض لها الفلسطينيّ بشكل يوميّ، وتصوِّر اغترابه النفسي على المستوى العالمي والمستوى الإقليميّ، هذا الاغتراب العالميّ الذي يعكسه العنوان الأعجمي في بعده الدلاليّ، وفي بعده البصريّ الكتابيّ بحروف غير متجانسة مع لغة القصيدة، وهذا الرفض والجحود من العالم الغربيّ والعالم العربيّ يبدو جليـًا في الأبيات التالية:

**كما يقتضيْ بروتوكولُ العواصم والأمم (اتَّحدت في هواية قتلي وصلبـي على قِمّة الجبل المعدنيّ) اذهبُوا يـا رفاقُ ستُدركُكُم حيثُ كنتمْ نوازع زوبعتي المُدْنفه.** (٩٦)

إن الثورة الصناعية العالمية التي تجعل العالمِ الحديث مشغولا بـ **(الجبل المعدنيّ)**، مُعطيـًا لمصالحه المادية كل أولوية؛ لا يكون ثمة مكان معها للفلسطينيّ؛ إلا أن يكون **(مصلوبًا على قمة الجبل المعدنيّ)**، أما رفاق هذا الفلسطينيّ المنكود و بنو جلدته فهم – أيضًا –حريصون على مصالحهم، ومن ثمّ يكون الأمر الساخر: **(اذهبوا يا رفاق)**، حتىٰ لا تدركهم زوابع الفلسطيني المنبوذ ولعناته !

وإذا كانت المصالح الرأسمالية الصناعية تجعل الفلسطينيّ **(مصلوبًا على قمة الجبل المعدني)**، فالمصالح النفطيّة العربية (وفقًا لما يراه الشاعر في قصيدته) قد غيَّرت من قيم العربيّ ومروءته ونجدته؛ ولذا يرتد شاعرنا المستنكر لهذا الأمر عربيًا أصيلاً لا يلوذ بالنفط، وإنما يلوذ بإلهه العظيم، ثم بذاته الأبيَّـة:

**أسوق شياهي الهزيلة صوبَ المياه القليلة ، في شهقةِ البيد لا تشربُ النفط نوقي.**
**ولا تستحـمّ بناتي بآبار نفط الغزاة . لهـن الغديرُ، ومائي النميرُ، وصوتي البشيرُ النذيرُ، لهنَّ إلهي العظيمُ القديرُ.**
**وأوكلُ أمري لسرِّي**
**ولا سرّ غيري...** (٩٧)

وفي نهاية القصيدة تتحد تلك القوىٰ المتنافرة وقد اصطلحت علىٰ هذا الرفض القاطع للفلسطينيّ:

**سترجعُ من حيثُ جئتَ، ومعذرة سيدي، لا نريدكْ**
**مزورة يا صديقي نقودكْ**
**وخاو بريدك**
**ومـُعدٍ وجودكْ**

**فمعذرة لا نريدك !**

- **وايْ؟ لاما؟ بيركيه؟ بوركواه؟ ياتشيمو؟ لماذا؟**
- **لهذا !** (٩٨)

إن العالم لا يعترف إلا بالقوة المادية؛ ولا يملك الفلسطيني شيئًا من مقومات الاعتراف والقبول، ومن هنا كان (**بيرسُونا نُونْ جـَرَاتَا**) عالميًا، و(**شخصًا غير مرغوب فيه**) عربيًا.

وها هو يختزل العنوان ذا البعد الإنساني العام من خلال نبرة السؤال الحائر المعبر عن دهشته وقلقه من هذا الرفض، ورغبته في التعرف على أسباب هذا الاغتراب الذي يعانيه، مخاطبًا العالم بلغاته المتعددة ما بين: إنجليزية، وعبرية، وفرنسية وغيرها..، بل وعربية أيضًا ! أما الرد عن هذا التساؤل وإن كانت القصيدة قد تكفلت به؛ إلا أنه يأتي غائمًا مُبهمًا: (**لهذا !**)، وهو ما يجدد من حالة القلق والحيرة والاغتراب التي يعانيها الفلسطيني تجاه هذا الرفض العالمي له. تلك الحالة التي عبر العنوان المزدوج ما بين عربية ولاتينية عن عالميتها، ما بين تواطؤ دوليّ مُفض إليها وتخاذل عربي مُكرِّس لها.

## هوامش الفصل الثالث

(١) ديوان: **أشجار الأسمنت**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٥٨٩ (سبق ذكره).

(٢) راجع تقديم شوقي للقصيدة في ديوان: **الشوقيّات**، الجزء الأول، ص: ٢٨٣ و ٢٨٤، وراجع القصيدة نفسها من ص: ٢٨٣ إلى ص: ٢٩١ (سبق ذكره).

(٣) ديوان: **أشجار الأسمنت**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٥٩٣ و ٥٩٤ (سبق ذكره).

(٤) **السابق**: ص: ٥٩٧

(٥) سورة: **يوسف**، الآية: ٩٣

(٦) **الأعمال الشعرية الكاملة** (غير مقسّمة إلى دواوين) [ دار قنبر (لندن) ١٩٩٦م ] ص: ٥

(٧) **السابق**: ص: ٢٥٨

(٨) **السابق**: ص: ٢٨٢ و ٢٨٣ وهمزة الوصل في كلمة (إسمه) بالسطر الرابع مقطوعة لسلامة الوزن العروضيّ

(٩) راجع النمط السابع من أنماط العناوين التراثية التي ذكرناها في القسم الثاني من التمهيد.

(١٠) **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية** / إمبرتو إيكو / ص: ٨٠ (سبق ذكره).

(١١) ديوان: **اللهب المقدّس** / ص: ١٩٢ (سبق ذكره).

(١٢) **السابق** : نفس الصفحة، وقد جاءت كلمة (صينـًا) منصوبة (مع كونها خبر الحرف الناسخ أنّ) والصوابُ أن تكون: (صينٌ)، وهو خطأ نحويّ، ولعله قد وقع في نفس الشاعر أنها مفعول به ثان لظن.

(١٣) **دينامية النص، تنظير وإنجاز** / د محمد مفتاح / ص: ٤٤ (سبق ذكره).

(١٤) ديوان **مقتل القمر** ١٩٧٤ م ضمن: **الأعمال الشعريّة**، ص: ٧٨ (سبق ذكره).

(١٥) ديوان: **نار وأصفاد** ١٩٥٩ م، ضمن: **الأعمـال الكاملة**، المجلد الثاني، ص: ٩٧٣ (سبق ذكره). وقد ورد عنوان القصيدة في فهرس الديوان : (**آخر القيد**)، بينما ورد في المتن (**آخرة القيد**)، وقد عوّلت على عنوان المتن.

(١٦) **الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث، ص: ٢١ (سبق ذكره).

(١٧) انظر: **خليـل حاوي شاعر حضاري، وحالم قوميّ** / ريتا عوض / **مجلة العربي** [ تصدر عن وزارة الإعلام الكويتية ] العدد ٥٢٣، يونيو ٢٠٠٢م / ص: ١٢٠

(١٨) **الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث، ص: ٢٤ (سبق ذكره).

(١٩) ديوان: **أزهـار وأساطير** ١٩٦٠ م، ضمن: **ديوان بدر شاكر السياب**، الجزء الأول، ص: ١٣٤

(٢٠) **السابق**: ص: ١٣٠

(٢١) **نحو علم للأدب، اتجاهات النقد المعاصر** / روجيه فايول / **ضمن** : (**آفاق التناصية**..) ص: ١٧٩ (سبق ذكره).

(٢٢) ديوان: **أزهار وأساطير**، ضمن: **ديوان بدر شاكر السياب**، الجزء الأول، ص: ١٦٤ (سبق ذكره).

(٢٣) ديوان: **عاشقة الليل** ١٩٤٧ م، ضمن: **ديوان نازك الملائكة**، ص ٤٧٦ (سبق ذكره).

(٢٤) **السابق**، ص: ٤٧٩

(٢٥) في الديوان الأول: (**ضوء الفجر ١٩٠٩ م**) ص: ٤١ تذييل ببيت من قصيدة : (**عصفور الجنة**) التي يتضمنها الديوان الثالث: (**أناشيد الصبا ١٩١٥م**) ص: ٣٠٠، وفي الديوان الخامس (**الخطرات ١٩١٦م**) ص: ٣٩٥ تذييل بستة أبيات من قصيدة: (**الشعر**) التي يتضمنها الديوان الرابع: (**زهر الربيع** ١٩١٦ م) ص: ٣٧٠، والتذييلات الشعرية الملحقة بعناوين الدواوين هي أبيات منتقاة، ليست مرتبة - بالضرورة – على النحو نفسه في قصائدها الأصلية.

(٢٦) ديوان: **لآلئ الفكر**، ضمن: **ديوان عبد الرحمن شكريّ**، ص: ٣١٨، والأبيات منتقاة من قصيدة : (**أغاريد الشاعر**) ص: ٣٨٣ في الديوان نفسه، وترتيبها في القصيدة: (٧ / ٢٠ / ٣١ / ٣٢).

(٢٧) في دواوينه: (**موج من فوقه موج**)، و(**هل من محيص**)، و(**الحب ذو العصف**) و(**عينان نضاختان**) ص: ٥ من كل ديوان. (سبق ذكر هذه الدواوين).

(٢٨) انظر تمثلا لهذا الأمر قصيدة: (**أيا حبيبتي**) ص: ١٢٩ من ديوان: **موج من فوقه موج**، و قصيدة: (**كانت الصحراء**) من ديوان: **هل من محيص**، ص: ٧٩، وقصيدة: (**دار السلام**) في ديوان: **الحب ذو العصف**، ص: ١٣٦، وقصيدة: (**قسم**) ص: ٧ من ديوان **عينان نضاحتان**. (سبق ذكر هذه الدواوين)، وفي كل ديوان قصائد عديدة تمثل هذه النزعة القومية؛ بيد أنني ذكرت قصيدة واحدة من كل ديوان لمجرد التمثيل.

(٢٩) ديوان: **قاب قوسين** ١٩٦٤م، ضمن **الأعمال الكاملة**، المجلد الثاني، ص: ١١٩٣ و البيتان اللذان يذيل بهما الشاعر العنوان هما آخر بيتين في القصيدة ص: ١١٩٨

(٣٠) **الولاء والولاء المجاور، بين التصوف والشعر** / د: عبد الحكيم العلامي / ص: ١٩ (سبق ذكره).

(٣١) ديوان: **قاب قوسين**، ضمن **الأعمال الكاملة**، المجلد الثاني، ص: ١١٩٦ (سبق ذكره).

(٣٢) ديوان: **آخر الدرب**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٧٦١ (سبق ذكره).

(٣٣) سعيد بن جبير أحد أعلام التابعين، وهو تلميذ لعبد الله بن عباس ﷺ، وكان فقيهًا عالمًا جامعًا لعلوم الدين، قال الإمام: أحمد بن حنبل في حقه: " ما على وجه الأرض أحد إلا وهو مفتقر إلى علمه "، أما عن سبب قتله فهو مساندته لـ (عبد الرحمن بن الأشعث بن قيس) الثائر على حكم عبد الملك بن مروان، وقد هُزم الثائرون وقُتِلوا جميعًا، وأُرسل سعيد إلى الحجاج بن يوسف والي العراق أسيرًا، وقد رفض سعيد الإقرار على نفسه بالكفر – بين يدي الحجاج – أو على من شايعهم من الثائرين لينجو من القتل؛ فما كان من الحجاج إلا أن أمر بقتله، وكان ذلك في سنة (٩٤ أو ٩٥ هـ). راجع ترجمة سعيد بن جبير متضمنة هذه القصة في كتاب **وفيّات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان** / أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان (ت ٦٨١ هـ) تحقيق: د: إحسان عباس [ دار الثقافة (بيروت، لبنان) (د ـ ت) ] الجزء الثاني، من ص: ٣٧١ إلى ص: ٣٧٤.

(٣٤) **السابق**: ص: ٣٧٤.

(٣٥) ديوان: **آخر الدرب**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٧٦١ (سبق ذكره).

(٣٦) **السابق** : ص: ٧٦٤

(٣٧) ديوان: **اعتذار عن خلل فني طارئ**، ضمن: **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص: ٣٨٤، والبيت من قصيدة الشنفرى الشهيرة المعروفة بلامية العرب، راجع القصيدة في: **ديوان الشنفرى / عمرو بن مالك الشنفرى** / تحقيق د: أميل بديع يعقوب [ دار الكتاب العربيّ (بيروت لبنان) الطبعة الثانية ١٩٩٦م ] ص: ٥٨

(٣٨) **بلاغة الخطاب وعلم النص** / د: صلاح فضل / ص: ١٠٠ (سبق ذكره).

(٣٩) ديوان: **اعتذار عن خلل فني طارئ**، ضمن: **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص: ٣٨٤ و ٣٨٥ (سبق ذكره).

(٤٠) **السابق**: ص: ٣٨٦ و ٣٨٧

(٤١) **السابق**: ص: ٣٨٨

(٤٢) **السابق**: ص: ٣٨٩ و ٣٩٠

(٤٣) راجع ديوان: **ابتسمي حتى تمر الخيل** ١٩٧٥ م / ضمن: **ديوان محمد الفيتوري**، المجلد الثاني، ص: ١١١ (سبق ذكره).

(٤٤) **السابق**: ص : ١١٤

(٤٥) ديوان: **شتات الواحد** [ المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ١٩٩٨ م ] ص: ٥

(٤٦) **السابق**: ص: ١٥ و ١٦

(٤٧) **السابق**: ص: ٢٢

(٤٨) راجع الباب الشعري المذكور: (**برقوق الروح**) في: **المصدر الشعريّ السابق**: من ص ١١ إلى ٣٧

(٤٩) ديوان: **شتات الواحد**، ص: ١٢٧

(٥٠) ديوان: **القبض على الماء** ١٩٩٦ م، ضمن: **الأعمال الكاملة**، الجزء الثاني، ص: ٩٣ (سبق ذكره).

(٥١) **السابق**: ص: ٩٣ و ٩٤، ويتعين على القارئ نطق كلمة (**اسمك**) بهمزة قطع في كل موضع ذكرت فيه للحفاظ على الإيقاع العروضيّ.

(٥٢) وردت كلمة: (**أجمل**) منصوبة عندما ذكرت أول مرة في السطر التاسع، ومرفوعة عندما كررت في السطر العشرين، وكلا الأمرين مقبول نحويًا، فهي تكون نعتًا لاسم لا النافية للجنس عند النصب، ويكون الخبر محذوفًا وتقديره (موجود)، أما الرفع فإنه يجعلها خبرًا، والسياق الدلالي والبنائي العام يرجح كون النصب من قبيل أخطاء الطباعة، وإذا لم يُعوَّل على أخطاء الطباعة، ووُضع هذا الاختلاف النحويّ في الاعتبار عند التحليل والتأويل فمن الممكن أن يكون حذف الخبر في الجملة الأولى من قبيل التردد في الإقرار بجمال الطفلة عن كل شعر، فللشعر مكانته الخاصة، ثم الحسم الفاصل والإقرار في نهاية القصيدة بعد قناعة الشاعر ويقينه.

(٥٣) **دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد** / د: شكري عيّاد / ص: ٩٩ (سبق ذكره).

(٥٤) راجع ديوان: **حمدان ١٩٦٧ م**، ضمن: **الأعمال الشعريّة**، ص: ٣٦٥ (سبق ذكره).

(٥٥) راجع هذه القصائد في **المصدر الشعريّ السابق**، وهي: **(الخبز والريح)** ص: ٣٧١، و **(يوميات حمدان)** ص: ٣٧٧ و **(أصوات الخلاص)** ص: ٣٩٣

(٥٦) **السابق**: ص: ٣٧٢

(٥٧) ديوان: **زهر وخمر ١٩٤٣ م**، ضمن: **ديوان علي محمود**، ص: ٢٦٣ (سبق ذكره).

(٥٨) **السابق**: نفس الصفحة.

(٥٩) **معايير لتحليل الأسلوب** / ميكل ريفايتير / ضمن: **(اتجاهات البحث الأسلوبي..)** ص: ١٢٩

(٦٠) **جماليات القصيدة المعاصرة** / د: طه وادي / ص: ١٧٥ (سبق ذكره).

(٦١) ديوان: **يقظة الصباح**، ضمن: **ديوان العقـّاد**، الجزء الأول، ص: ٨٧ و ٨٨ (سبق ذكره).

(٦٢) **معايير لتحليل الأسلوب** / ميكل ريفايتير / ضمن: **(اتجاهات البحث الأسلوبي..)** ص: ١٢٩

(٦٣) **ديوان المازني**، الجزء الأول، ص: ٧٦ (سبق ذكره).

(٦٤) ديوان: **الرؤية من فوق الجرح**، ص: ٣

(٦٥) **السابق**: ص: ١٨ و ١٩

(٦٦) **وظائف العنوان** / جيرار جنيت / ترجمة د: جمال الجزيري / **مجلة تواصل** [ العدد الرابع السابق ذكره ] ص: ٤٢

(٦٧) راجع القصيدة الأولى في ديوان: **أغاني الكوخ**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ١٦١، والثانية في ديوان: **هكذا أغني** ضمن: **المصدر الشعريّ نفسه**، ص: ٤٠٣ (سبق ذكره).

(٦٨) **واقع القصيدة العربية المعاصرة** / د: محمد فتوح أحمد / ص: ١١٤ (سبق ذكره).

(٦٩) راجع هذه القصائد على ترتيبها في **ديوان عبد الرحمن شكري**، وهي في دواوين: **ضوء الفجر**، ص: ٤٥، وديوان: **لآلئ الفكر**، ص: ٢٣٢، وديوان: **الأفنان**، ص: ٥٢٧، الجزء الثامن: **قصائد الصحف والمجلات غير المنشورة في ديوان** ص: ٦٧٥ (سبق ذكره).

(٧٠) **طروس، الأدب على الأدب** / جيرار جنيت / ضمن: **(آفاق التناصية..)** / ص: ١٣٩ (سبق ذكره).

(٧١) **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها** / د: حسن مصطفى سحلول / ص: ٦٨ و ٦٩ (سبق ذكره).

(٧٢) انظر: **ذاكرة للشعر** / د: جابر عصفور / ص: ٤٨٨ و ٤٨٩ (سبق ذكره). ومن هذه الوجوه وجه: (سيد شرنوبي) الذي يقول د: جابر عصفور إن أمل دنقل تعرّف عليه في السويس، ولا يذكر أن كان جنوبيًا أم لا ؛ بيد أن هذا الأمر لا يغير من تأويل القارئ للقصيدة ؛ لأن وجود هذا الوجه في القصيدة دون إشارة أو تسمية بين بقية الوجوه التي يشير الشاعر صراحة إلى انتماء بعضها إلى الجنوب سوف يجعل رؤية الانتماء إلى الجنوب ممتدة على جميع شخوص القصيدة.

(٧٣) ديوان: **أوراق الغرفة ٨**، ضمن: **الأعمال الشعريـّة**، ص: ٤٣٩ (سبق ذكره).

(٧٤) **إضاءة النص** / اعتدال عثمان / ص: ١٩١ (سبق ذكره).

(٧٥) انظر القصيدة في: **ديوان الخليل**، الجزء الرابع، ص: ١٨٦ (سبق ذكره).

(٧٦) حول أوجه اختلاف المعنى في الحرف (**أو**) انظر: **النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة** عباس حسن [ دار المعارف (القاهرة، مصر) الطبعة الثالثة عشر ١٩٩٩م ] الجزء الثالث، من ص: ٦٠٣ إلى ص: ٦٠٩

(٧٧) **السابق**: ص ٦٠٤ والفرق بين الإباحة والتخيير أن الإباحة يجوز فيها الجمع بين المتعاطفين؛ أما التخيير فلا يجوز فيه إلا اختيار طرف واحد؛ ففي قولنا: (سر يمينًا أو يسارًا) يدل الحرف على التخيير؛ إذ لا يجوز الجمع بين هذين الأمرين، أما قولنا: (صادق فلانًا أو فلانًا) فهو من التخيير؛ إذ يجوز مصادقة كليهما.

(٧٨) انظر **السابق**: ص: ٦٠٣ و ٦٠٦

(٧٩) راجع القصيدة في: **ديوان الرصافي**، الجزء الأول، من ص: ٢١٠ إلى ص: ٢١٢ (سبق ذكره).

(٨٠) **السابق** : ص: ٢١٠

(٨١) **السابق**: ص: ٢١١، وفي البيت الثالث (**ضحضاح**: ليس عميقًا، **طها**: زاد)، وفي السابع (**غوطًا**: أرضًا منخفضة، **رغا**: أصدر صوتًا كصوت البعير)، وفي التاسع (**مشجرة**: أرض كثيرة الشجر)، وفي العاشر (**الدأماء**: البحر).

(٨٢) **السابق**: ص: ٢١٢

(٨٣) **السابق**: ص: ٣٨٢

(٨٤) راجع القصيدة في ديوان: **لآلئ الأفكار**، ضمن: **ديوان عبد الرحمن شكري**، ص: ٢٣١ (سبق ذكره).

(٨٥) (**النحو الوافي...**) / عباس حسن / الجزء الثالث، ص: ٥٥٧ (سبق ذكره).

(٨٦) راجع القصيدة في ديوان: **الشوقيات**، الجزء الأول، ص: ٣٣٥ (سبق ذكره).

(٨٧) راجع القصيدة في ديوان: **بعيدًا عن السماء الأولى** (١٩٧١ م) ضمن: **ديوان سعدي يوسف**، الجزء الأول، ص: ٣٦١ (سبق ذكره).

(٨٨) راجع ديوان: **لزوميات وقصائد أخرى**، وتجدر الإشارة إلى أن عدد القصائد اللزومية سبع قصائد فقط من بين ثلاث وثلاثين قصيدة يتضمنها الديوان.

(٨٩) راجع ديوان: **سيرة اليد وأربعون نافذة على صباح التيه** [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ١٩٩٩م ] والقصيدة الأولى ص: ٩٥، أما الثانية فهي ص ١٢٩

(٩٠) لا تدل الواو على الرتبة إلا من خلال قرينة، راجع: (**النحو الوافي**..)، الجزء الثالث، ص ٥٥٨، والقرينة هنا هي بنية الديوان التي تقدم قصيدة (**سيرة اليد**) على القصيدة الأخرى (**أربعون نافذة**..).

(٩١) (**النحو الوافي** ٠٠) / عباس حسن / الجزء الثالث، ص: ٦١٨ (سبق ذكره).

(٩٢) ديوان: **رياح عز الدين القسّام** (١٩٧٤ م) ضمن: **الأعمال الشعرية**، ص: ١٩٠ (سبق ذكره).

(٩٣) راجع القصيدة في: **الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث، من ص: ٢١٨ إلى ص: ٢٤٠

(٩٤) هذا العنوان إيطاليّ أيضًا، وليس هذا غريبًا لأن اللغة الإيطالية وغيرها من اللغات الأوربية إنما هي ذات أصل لاتيني؛ وقد أخبرني الصديق الفاضل الدكتور: **جمال الجزيري** (مدرس الأدب الإنجليزي بجامعة قناة السويس) أن كثيرًا من اللغات الأوربية الحيّة الحديثة قد نقلت عبارة : Grata persona non نقلا حرفيًا عن اللغة اللاتينية، باعتبارها مصطلحًا دبلوماسيًا، وهي موجودة بمعناها الاصطلاحي الدبلوماسيّ حرفيًا في الإنجليزية أيضًا، ولها نفس المعنى العربي تقريبًا (**شخص غير مرغوب فيه**) في كل اللغات الأوربيّة التي تحملها.

(٩٥) (**الشعر العربي المعاصر**...) / د: عز الدين إسماعيل / ص ٢٦٧، وللشاعر السوريّ **يوسف الخال** (ت ١٩٩٧ م) في ديوانه: **البئر المهجورة** ١٩٥٨م قصيدتان تحملان عنوانًا لاتينيًا هما:Ecco Homo و Momento mori يرى د: عز الدين إسماعيل أنهما تنحوان المنحى نفسه في محاولة الانتماء للجانب الإنساني العام، انظر: (**الشعر العربي المعاصر**....) ص: ٢٦٣ و ٢٦٦ (سبق ذكره).

(٩٦) **الأعمال الكاملة**، المجلد الثالث، ص: ٢٢٠ (سبق ذكره).

(٩٧) **السابق**: ص: ٢٣١

(٩٨) **السابق**: ص : ٢٤٠

# الباب الرابع

# جوانب بلاغية في العنوان

من ميزات البلاغة كونها الأقرب إلى الروح العلمية المنضبطة من بين فروع الدرس الأدبي والنقديّ؛ لأنها تحتكم إلى معايير مقننة وجادة لا تتسلط عليها الأهواء، الأمر الذي يكون من شأنه ضبط المنهج العلميّ وإحكامه. ومع هذا فقد أهملت الكثير من الدراسات العلمية الحديثة الجانب البلاغي في الدرس الأدبي لأسباب عديدة لا يتسع المقام لذكرها تفصيليًا؛ على أن أهم أسباب ذلك الإهمال – فيما أتصوره – التأثّر بتيارات النقد الأدبي الحديثة وطرق المُعالجة التي تنظر إلى البنية الشعريّة باعتبارها كيانًا كليًّا؛ بينما تُعتَبَر الصور البلاغية جانبًا جزئيًا، أو شذراتٍ متراصة منفصلة؛ قلَّمَا يُفْلح دارسها في تطويعها لتُكَوِّنَ شبكة متضامة متضافرة في إطار النص الكليّ.

ولعل جانبًا كبيرًا من الحق يكون مع هؤلاء الدارسين؛ بيد أنّ ذلك لا يعني – بحال من الأحوال – اتِّهام البلاغة بالقصور، ولكنَّه مدعاة إلى إعادة النظر إلى تراثنا البلاغي العريق، وتطويعه وتجديد البحث فيه من خلال رؤية شمولية لا تقف بالصورة البلاغيّة عند حدود البيت الشعريّ أو الجملة القصيرة؛ وإنما تربطها بالبنية الشعرية المتكاملة.

وأحسب أنّ تناول العنوان الشعريّ من منظور بلاغي خطوة مهمة في هذا الطريق؛ لأن العنوان مدخل للنص الشعريّ كاملاً مُتكاملاً؛ والنَظرُ إلى ما يعتمل في العنوان من صور بلاغية، أو ما يُسهم العنوان في تقديمه منها هو – في حد ذاته – رؤية شمولية متكاملة؛ لأن هذه الصور البلاغية مدخل لقراءة نص كليّ، أو هي – بمعنى آخر – الطرف البلاغي الأول، و النص الكليّ هو الطرف الثاني المتمم لها.

وسوف نتناول في هذا الكتاب بعض الجوانب البلاغية المهمة التي يمكن من خلالها ربط العنوان بالبنية الكليَّة للعمل الشعريّ.

# الفصل الأول

# جوانب بيانية في العنوان

يكاد البلاغيون يجمعون على تعريف البيان بأنه: "علم يُعرَف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"[١]، وهم يقصدون بتلك الطرق المختلفة ما يكون من أمري الحقيقة والمجاز، وما يكون من تفاوت في التعبير ناتج عن ميل الأديب إلى استخدام الألفاظ بصورتها الحقيقية التي وضعت عليه في اللغة، أو بصورة من صور المجاز كالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية.

وهذه الصور البلاغية الأربع هي موضوع علم البيان مع تفريعات عديدة لا يجدي الخوض فيها موضوع هذه الدراسة. ومهما يكن من أمر التعريف الاصطلاحي فالبيان – في حد ذاته – ينطوي على "معنى أدبي واسع ؛ يشمل الإفصاح عمّا يختلج في النفس من المعاني والأفكار والأحاسيس والمشاعر بأساليب لها حظها الممتاز من الدقة والإصابة والوضوح والجمال"[٢]، ومن ثمّ تكون الأساليب الشعرية ذات صلة حميمة بالبيان – مفهومًا واصطلاحًا – ولا سيما كون الشعر أكثر أجناس الأدب توظيفًا للمجاز.

ولعل كثافة التعويل على المجاز في البنية الشعرية مما يجعل مسألة الصوغ البلاغيّ المجازيّ للعنوان مسألة واردة بشكل كبير ؛ وإن كان الواقع العمليّ يطرح كمًا كبيرًا من الأعمال الشعريّة التي تحمل عنوانًا بعيدًا كلّ البعد عن المجاز ؛ بينما نجد أجناسًا أدبية أخرى – كالرواية مثلاً – ذات عناوين مجازيّة ؛ مع أن الأواصر الفنية التي تربطها بالمجاز لا ترتقي إلى تلك الدرجة التي يصل إليها الشعر !

إن العنوان البيانيّ المجازيّ – على كل حال – مفتاح يوجهنا إلى أن احتمالات انتماء العملإلى الجنس الشعريّ احتمالات كبيرة، فالصورة البلاغية التشبيهية في عنوان من قبيل: **(شجرة الكآبة)** لأدونيس[٣] ، أو الاستعارية في عنوان من قبيل: **(اصطلاء النشيد)** لمحمد عفيفي مطر[٤]، أو تلك التي تجمع بين المجاز المرسل الجزئيّ والكناية في عنوان من قبيل: **(وجه يمنحني الغفران)** لفاروق شوشة [٥] تحمل إيحاءات قويّة جدًا للقارئ- وإن لم يطالع هذه الأعمال – بأن العمل الذي يعبر عنه العنوان يغلب أن يكون عملاً شعريّا.

ومثل هذه الأعمال الشعريّة التي تحمل عناوين بلاغية تنقل إلى القارئ حافزًا تخيليًا مبدئيًا يحمل القارئ على تتبع الصورة البلاغية الجزئية المبتورة التي يسوقها إليه العنوان، والتي يكون النص الشعريّ سياقًا مؤجلاً لها، يعيد القارئ من خلاله تكوينها وتصورها على النحو الذي تقدمه البنية الشعريّة ؛ لأن "معيار مشروعية (التأويل) لا يمكن أن تأتي إلا من السياق العام المتضمن للملفوظ" [٦].

وكثيرًا ما تكون هذه الإشارة البلاغية متعلقة بجانب جزئيّ من القصيدة، يراه الشاعر مرتكزًا دلاليًا تُشد إليه البنية الكليّة وتدرك من خلاله ؛ فتكون الصورة البلاغية قائمة بدورها البلاغيّ بشكل جزئيّ يتعلق بذاتها من ناحية، وبشكل كليّ ذي علاقة بالقصيدة كاملةً من ناحية أخرى، وعلى هذا النحو يكون العنوان صورة بلاغية ما (بشكل جزئيّ)، ويكون (مجازًا مرسلاً) من خلال علاقته الكليّة بالقصيدةوهذه العلاقة التي تجمعه بالقصيدة تكون علاقة (الجزئية) أو بمعنى آخر التعبير عن الكل بالجزء. ومن أمثلة هذا العنوان قصيدة (**قارورة الطيب**) لصلاح لبكي:

**يانضـــــرةَ الأحـــلامِ ياطيبـــَها**

**ويــاحنينَ الــوترِ المُشــفــِق**

**قبلــكِ لمْ تصــدحْ عــلى أيْكـــــةٍ**

**ورقٌ، وعود الــروضِ لم يــورقِ**

**و لم يشـــــقّ الزهـــــرُ أكْمامـــَهُ**

**والجوّ بالأطيـــَابِ لـــم يعبـقِ**

**تفتـَّقَـــــت عينـــاكِ عــن بســمةٍ**

**جرَّت ذيــولَ النــور في المشرــقِ**

**جــُنّ فــؤادي، فاعــذري خافقـــًا**

**قالت لهُ عيناكِ: عشْ و اخفــقِ**

بـالروحِ لـذاتُ الهـوى مـنفمٍ
بالطلّ مثل الفجـرِ مغـرورقِ
تحـنُّ أجفـاني إليـه فيـا
ليت على سفح الهَـوى نلتقـي
فَماشـميمي طيـب قـارورةٍ
مغريـةٍ إن هـي لم تُهْـرَقِ(٧)

لا شك أن قارئ القصيدة لا يستقبل العنوان بمنأىٰ عن التأويل المجازيّ، فلا أحسب أن قارئًا سيفهم أن القصيدة – مثلاً – ستكون في وصف قارورة طيب، فالفهم التلقائيّ يتوجه مباشرة إلىٰ اعتبار قارورة الطيب استعارة طرفها الثاني يتعلق في أقوىٰ احتمالاته بالمحبوبة، وهو تأويل يتضاعف ويصل إلىٰ رتبة اليقين مع البدء في قراءة القصيدةالتي تـُخاطـب أنثىٰ.

ولا تفتأ الصور البلاغية الجزئية تتوالىٰ متناغمة مع هذا الفهم المجازيّ القائم علىٰ الاستعارة، فهذا (**الطيب**) الذييضوع من الحبيبة يُعبِّق أحلام الشاعر في البيت الأول، بل يضوع هذا الطيب أزليًّا، يسبق طيب الزهر، وكثيفًا تتعطر منه الأجواء في البيت الثالث، وتصل ذروة المكاشفة في البيت الأخير حين يعلن الشاعر تبرّمه من الاكتفاء باستنشاق هذا العطر دون الاستحواذ التام عليه، إن شاعرنا يطمع أن تراق له تلك القارورة، وأن يتشبع بها، وأن يُفينها تمامًا ! وهذه رؤيته الخاصة التي ضمّنها البيت الختاميّ ؛ فهو بيت القصيد وذروة الدلالة، تلك التي تعبر عن النواة الموضوعية المركزيّة التي تتبناها دلالة القصيدة.

ومن ثمّ اتخذ الشاعر هذه الصورة الاستعارية (وهي جانب جزئي) لتكون مجازًا معبرًا عن القصيدة كاملة، فالمجاز المرسل يمتلك خصيصة أسلوبية تكمن في" تلخيص خواص الأشياء في وجدان المتحدث، واختزالها إلىٰ خاصية فريدة يتمركز عليها انتباهه"(٨).

وللمجاز الجزئيّ – إضافة إلى تعظيم الجزء المعبَّر به عن الكلّ – جانب نفسيّ مؤداه أن هذا الجزء هو الأقرب إلى ذات الشاعر والأكثر تعلقًا بوجدانه. وحين يكون عنوان القصيدة إشارة إلى جانب جزئيّ منها فهو مجاز عنها كاملةً، ويجب الأخذ في الاعتبار أن هذا الجزء المعبِّر عن القصيدة يحمل في طياته – رغم محدوديته –سيرورة العمل ووجهته البنائية،"وكثيرا ما يناط ببعض أشكال المجاز المرسل تحديد وجهة نظر الكاتب وبلورة رؤيته في العمل "[٩].

ويعتبر (**التشبيه**)من العناصر البيانية المهمة التي تُسْهم في تكوين بنية القصيدة، فهو يفيد" التخييل، وتوليد الصور والجمع بين المتباينات والمتباعدات التي لا تقع في الحسّ وكل هذا يؤدي إلى تجديد البيان واختراع الصور التي لا وجود لها" [١٠]، ومن ثمّ البعد عن المباشرة والتصريح، والولوج إلى عالم التعبير الفنيّ الرحيب. أما (**الاستعارة**) فهي أقرب إلى هذا العالم الفني من التشبيه، إذ يُبْقِي التشبيه على طرفي المشابهة، ولا يُزيل الحواجز تمامًا، بينما تقتصر الاستعارة على طرف واحد من طرفي المشابهة، مُبَالِغَةً في الادعاء بأن المستعار هو عين المستعار له أو العكس، فهي" عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني"[١١].

وقد يمزج العنوان الشعريّ بين الاستعارة والتشبيه كما في عنوان قصيدة: (**النزف في طاحونة المدينة**) لعبد النبي التلاوي. والصورة التشبيهية هي: (**طاحونة المدينة**) حيث شُبِّهت المدينة بالطاحونة، وصورة الطاحونة المرتبطة بالطحن والتمزيق، والمستدعية لكل إيحاءات الإرهاق والتعب والدوار تلتصق من خلال التشبيه بالمدينة من خلال إضافة المشبه به إلى المشبه.وأعتقد أن هذا النمط التشبيهي القائم على إضافة المشبه به إلى المشبه هو أقوى أنماط ما يُعرف بالتشبيه البليغ، لأنه يتجاهل الأداة ووجه الشبه، ويمزج بين المشبه به والمشبه من خلال الإضافة وكأنهما شيءٌ واحدٌ.

أما النزيف فهو استعارة تـُصرِّح بالمشبه به (**النزف**) وتتجاهل المشبه الذي يمكن تأويله بـ (**الألم النفسيّ**). واقتران الصوتين تتولد عنه صورة جديدة هي صورة المتكلِّم الذي تدور به تروس الطاحونة، وتراق دماؤه فوقها وهي صورة تكاد تكون حاضرة – في تصوّر القارئ – بأبعادها الفيزيقية فضلاً عن جوانبها الإيحائية الدلالية.

واقتران استعارة (**النزيف**) بالصورة التشبيهية (**طاحونة المدينة**) يحجب تمامًا الصورة الإيجابية للطاحونة ؛ تلك الصورة المرتبطة بالخبز والرخاء. وحين تُقْرأ القصيدة لا يجد القارئ أي إشارة إلى المشبه به (**الطاحونة**)، وإن كان المشبه: (**المدينة**) مذكورًا بشكل مكثف (وتجربة الصراع مع المدينة تجربة لها حضورها القوي في الشعر الحديث)، بيد أن الصورة البلاغية التشبيهية التي يمده بها العنوان تظل عالقةً بالذهن؛ فصور القصيدة تشجع على إحلالها واستصحاب إيحاءاتها أثناء القراءة، وهكذا يكون الإيحاء موازيًا للقراءة، مُتَنَاميًا مع تصاعد التصوير المأسوي لصراع الشاعر مع المدينة:

**وأنا انحنيتُ**
**إذا المدينةُ موطنيْ**
**لا بدَ لي أن أنحنيْ**
**وأنا اختنقتُ أمامَ حانوتِالبقالةِ**
**واختنقتُ أمامَ شيطانِ البطالةِ** (١٢)

إن هذا الإذعان والانحناء المصحوب بالاختناق تبعة من التبعات الإيحائية النابعة من الصورة التشبيهية (**الطاحونة**)، والشاعر يحاول التخلص من هذا الاختناق حين يراوده الحنين إلى القرية، ويحسد القرويين على حياة لا يقدرونها حين يتطلعون إلى المدينة على أنها الجنة المبتغاة، وينزحون إليها طالبين ( **رغيف الخبز**)، هؤلاء يخاطبهم الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة قائلاً:

**يا من أتيتم من قـُرَاكم**
**كيفَ جئتمْ من بيادر قمحـكـُمْ**
**وتطالبونَ بأنْ أقاسِمَكـُمْ رغيفي**
**أنا لست أملك في المدينة غير هذا النزفِ**
**فاقتسموا نزيفي** (١٣).

إن صورة الرغيف الذي يطلبه القرويون تستدعي بقوة الصورة البلاغية التي يحملها العنوان، لتبرز التَضَاد بين طاحونة القرية التي تمنح الرغيف، وطاحونة المدينة التيتـَوهَّم القرويون أنها مانحتهم الرزق والرغيف، لكنها – في الواقع –طاحونة دموية تطحن البشر، وتستثار صورة هذه الطاحونة القرويّة من اللاوعي بسبب الصور الجزئية التي توجِّه نحوها من قبيل: (**الرغيف**) و(**بيادر القمح**)، ومن هنا يكون التصور النفسي الذي يستحضره هذا التضاد، إذ يُطلِق"شعورين غريزيين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني في اللاوعي"(١٤)، والصورة التي تستثمرها القصيدة في حيز الوعي هي الصورة البلاغية التي أقامها العنوان، تلك الصورة الدمويّة التي تسوقها الاستعارة لتعبر عن الألم النفسيّوما يعانيه المطحونون في طاحونة المدينة مـن وجع وإرهاق.

ولم يكن هذا الحضور التصويريّ جزئيًّا ؛ لأن القصيدة لا تقدمه بحسبانه صورةً عارضة بين الصور ؛ وإنمايجعله العنوان صورة مهيمنة ذات صلة عميقة بالبنية الكلية ؛ إذ تتناغم هذه البنية مع الصورة البلاغيّة وتستدعيها بقوة.

وإذا كانت الاستعارة في حدودها البلاغية الجزئية داخل النص"يمكن أن تؤثر في محيطها الوضعي، ولكنها لا تقوىٰ علىٰ مجاوزة هذا التموضع ليصل تأثيرها إلىٰ كلية النص"(١٥) فإنها تكون أكثر امتدادًا في النص الكليّ من خلال العنوان، علىٰ الأخص حينما تـُستغرق مدلولاتها وإيحاءاتها تمامًا في القصيدة، ويتم هذا من خلال مستويين، **أولهما**: ما

يسمى بـ"**الاستعارة الرمزية** التي ترمي إلى تقرير فكرة، أو استخلاص عبرة"[١٦]، فالعنوان مُعَبِّر عن الصورة الاستعارية التي تُلَخِّص العبرة والفكرة الأخلاقيّة التقريرية، أما القصيدة كاملةً فهي تكون تفصيلاً لهذه الاستعارةوإيماءً إلى أطرافها الواقعية المقصودة، ويكون الطرف التشبيهي المحذوف في الغالب هو الشخص الذي تنتقده القصيدة، أو تعكس من خلاله العِبرة المقصودة، وكثيرًا ما يكشف الشاعر عن هذه الأبعاد بشكل سافر في نهاية القصيدة على شكل حكمة مستفادة.

ومن هذا القبيل قصيدة: (**التينة الحمقاء**) لإيليا (أبو ماضي)، التي تتحدث عن شجرة تين بخلت بثمارها، وآثرت أن تفصِّل ظلها على قدر جسدها، ولم تر في إسدائها المعروف لغيرها جدوى، وتمضي القصيدة في تفصيل هذه الأمور في شكل حوار بين التينة وأترابها، وهو حوار يتناغم مع الاستعارة (فقد استعيرت قصة التينة لتكون معبِّرة عن قصة البخيل)، ولذا تُشَخَّص في صورة إنسان أحمق ترصد القصيدة في المقطع الأخير نهايته المؤلمة حين تسوق نهاية هذه التينة:

**عـادَ الربيـــعُ إلى الدنيـــا بموكبـهِ**

**فازيّنت، واكتست بالسندسِ الشجرُ**

**وظلـت التينـةُ الحمقـــاءُ عاريـةً**

**كأنهـا وتـدٌ في الأرضِـأ وحجـــرُ**

**ولم يُطِق صاحبُ البستانِ رؤيتَهَـا**

**فاجتثَهـا ؛ فهـوت في النَـارِ تسـتعرُ**

**من ليس يسخو بما تسخو الحياةُ بـه**

**فإنـه أحمَـقٌ بـالحِرصِ ينْتَحِـرُ**[١٧]

يقرر الشاعر في البيت الأخير من القصيدة المغزى الأخلاقي الذي تقوم عليه، ويكشف عن الطرف الثاني حيث تبدو هذه التينة الحمقاء مُعبِّرة عن كل بخيل لا

يتبادل الأخذ والعطاء مع أفراد المجتمع، والقصيدة تومئ بشكل وعظيٍّ من خلال هذه الاستعارة إلى النهاية الحتمية لهذا النمط البشريّ، وهكذا تستطيع أن تتجاوز بالوعظ الأخلاقيّ مستوى اللغة التعبيريّة المألوفة، فضلاً عن المتعة الشعريـّة التخيلية التي تثيرها، وفوق ذلك كله وظيفة إقناعية تتوخى إثارة رد فعل لدى القارئ يؤمِّن على ما قاله الشاعر ويُسلِّم به، فالاستعارة"تنزع للتعبير عن شعور يريد أن يفرض المشاركة فيه على المتلقيّ لضمان استجابته الكاملة" [١٨]. وتكمن أهمية العناوين في قصائد الاستعارة الرمزية من حيث كونها استصفاء لتلك الاستعارة، وتعبير موجز عن بنية كليّة شاملة مُستغرَقة في القصيدة ؛ كما أن العنوان نفسه (كما في هذه القصيدة) يكون هو (الاستعارة الكليّة) المتغلغلة في التكوينات البنائية الشاملة.

أما **المستوى الأخير** الذي يمكن تكون فيه الاستعارة ذات علاقة كليـّة بالقصيدة فهو ذلك المستوى الذي يكون فيه العنوان موازيًا للنص الشعريّ، فلا تكون في القصيدة أدنى إشارة إلى العنوان أو إلى ما يحيل إليه، بيد أن القارئ يربط الصورة التي يقدمها العنوان بالدلالة الكليّة للقصيدة [١٩]، ومن هنا يصح اعتبار العنوان استعارة كليّة، أما الدلالة الإجمالية المتولِّدة عن القصيدة فهي الطرف الثاني المستعار له. ومن هذا القبيل قصيدة: (**غَرْفَةٌ من يمّ**) لأبي القاسم الشابي:

**ضُعْفُ العزيمَةِ لُحْدٌ في سَكينَتِهِ**
**تقضي الحَيَاةُ بَنَاهُ اليأسُ و الوجلُ**
**وفي العَزيمَةِ قُوَّاتٌ مُسَخَّرَةٌ**
**يَخِرُّ دونَ مَدَاها الشَّامِخُ الجَبَلُ**
**والنَّاسُ شَخْصانِ ؛ ذا يَسْعى بِهِ قدَمٌ**
**من القُنُوطِ ؛ وذا يَسْعَى بِهِ الأَمَلُ**
**هذا إلى الموتِ و الأَجداثُ ساخِرةٌ**
**وذا إلى المجدِ والدُّنيا لَهُ خَوَلُ**

مَا كلَّ فِعْلٍ يُجِلَّ النّـَاسُ فاعِلَـهُ
مَجْـداً ؛ فـإنَّ الـوَرَى بي رأْيِهِـمْ خَطـَلُ
ففـي التَماجُـدِ تَمْويـهٌ و شَعْـــوَذَةٌ
وفي الحقيقَـةِ مَـا لا يُـدْرِكُ الـدَّجِلُ
مَا المَجْدِ إلاّ ابْتِساماتٌ يَفـيضُ بهـا
فـمُ الزمَّـان إذا مَـا انسـدَّتِ الحِيَـلُ
وليسَ بالمجدِ مَا تَشْـقَى الحَيَـاةُ بـهِ
فَيَحْسُـدُ اليَـوْمَ أَمْسـاً ضَـمَّهُ الأَزَلُ
فما الحُرُوبُ سِوَى وَحْشيَّةٍ نَهَضَـتْ
في أَنْفُسِ النَّاسِ فانْقادَتْ لها الـدُّوَلُ
وأَيْقَظَتْ في قُلوبِ النَّاسِ عاصِفَةً
غـامَ الوُجـودُ لهـا، وارْبَـدَّتِ السُّـبُلُ
فالدَّهْرُ مُنْتَعِلٌ؛ بالنَّـارِ مُلْتَحِـفٌ
بـالهَوْلِ و الويـلِ ، والأَيـامُ تَشْـتَعِلُ
والأَرضُ داميةٌ ، بالإِثْمِ طامِيـَةٌ
ومـارِدُ الشـرِّ في أَرْجائِـها ثَمِـلُ
والموتُ كالمَـارِدِ الجبَّـارِ مُنْتَصِـبٌ
في الأَرضِ يَخْطُفُ من قَدْ خانهُ الأَجَـلُ
وفي المَهَامِـهِ أَشـلاءٌ مُمَزَّقَـةٌ
تَتْلو على القَفْرِ شِعْراً لَـيْسَ يُنْتَحَـلُ (٢٠)

تنطلق القصيدة في جملتها عبر محور دلاليّ كلاسيكي تليد، محور يتقمص فيه الشاعر شخصية الحكيم الذي عركته تجارب الحياة، وفاض صدره بحكمة العارفين

المُحنَّكين الذين يسوقون تجاربهم وخبراتهم.ومن هذا المنطلق تتدافع رؤاه للحياة، والحياة – في حد ذاتها –يصح اعتبارها موضوع هذه التأملات، إنها القطب الأكثر استحوذا على هذه التجارب، أو بمعنى آخر الظرف الحاوي لها.

والحياة (**باعتبارها موضوعًا للتأمل**) تستغرق القصيدة، فهي في البيت الأول تقضي متحكمة في (**ضعفاء العزيمة**)، بينما ترضخ أمام ذوي العزيمة. ونرى الحياة في هذا السياق وقد اصطخب فيها (**ذوو الآمال الساعون إلى المجد**) و (**ذوو القنوط الساعون إلى أجداثهم**)، وفي غمراتها (**الحروب التي تحركها الأنفس الخبيثة**)، ويعربد من جرائها (**مارد الشر**)، وتلتهب الأرض بالخراب والدمار...إلخ،وفي خضمِّ هذه التأملات يفطن الشاعر إلى أن الحقيقة الماثلة في ذلك كله ليست إلا حقيقة (**الموت**) ؛ ذلك المارد الجبّار الذي يتلقف من حانت آجالهم، ومن ثمّ يتكشف للشاعر – آخر الأمر – أن تلك الحياة التي ينتحل منها أشعاره الحكيمة، والتي يستمد من تجاربها معرفته العميقة أقلّ شأنًا مما تخيل ؛ وأن الحكمة الخالدة الباقية هنالك في المهامه بين أشلاء الموتى التي (**تَتْلو على القَفْرِ شِعْراً لَيْسَ يُنْتَحَلُ**).وبعد هذه الرحلة التأمليـّة تظل صورة: (**غَرْفَة اليمِّ**) التي يحملها العنوان غريبة عن السياق، إذ لا يمدنا البناء الفني بما يتجانس معها ؛ بيد أنه من الممكن" أن تكون عدم ملاءمة العنوان لمضمون العمل شيئًا ظاهريًا، وفي هذه الحالة يفصح العنوان عن قصد استعاري" [٢١]، فالحياة التي تتيح للشاعر هذه التأملات، ثم يختطفها الموت في النهاية، ليبقى ذلك الموت في نهاية الأمر هو الحقيقة الأزليّة الوحيدة ؛ هذه الحياة – في الواقع – حياة قصيرة يستعار لها العنوان: (**غَرْفَة مِنْ يمٍّ**)، وهي استعارة موفـَّقة، فالغَرْفَة لا ينقضي بها هذا اليم، ولا يُستنفد. ولا نمتلكها بين أيدينا إلا لحظات قصيرة، ثم تتلاشى كأن لم تكن !

ومن فروع البيان الكناية، وتتفق جميع أنواع الكناية بفروعها المختلفة التي أشار إليها البلاغيون في أنها"لفظٌ قـُصدَ به لازم معناه" [٢٢]، وحين يجعل الشاعر من

الكناية عنوانًا فهو يفضي إلى القارئ بالمعنى الإجماليّ للقصيدة بطريقة مجازية غير مباشرة، فالكناية التي يعبر عنها العنوان قد تستغرق إيحاءاتها ولوازم معانيها القصيدة بتمامها، وعندئذ تُختزل الدلالة في صورة مجازيّة، فتكون عبارة العنوان كناية عن محتوى القصيدة كاملاً.

ومن هذا القبيل قصيدة: **(لا جدران للزنزانة)** لمحمود درويش والعنوان كناية عن صفة (على حد تعبير البلاغيين)، إنهاالحريّة، أو بمعنى أصح عدم إذعان الشاعر – نفسه – لقهر المحتلّ.

وفي هذه الكناية ما يسميه البلاغيون الإرداف ؛ حيث"يُراد الإشارة إلى معنى ؛ فيُترك اللفظ الدال عليه، ويُؤتى بما هو دليل عليه" [٢٣]، وهكذا أعرض الشاعر عن اللفظ الدال على الحريّة أو الإحساس بالظفر أمام العدو، أو ما إلى ذلك من المعاني، وعبر عن ذلك كله بما يدل عليه دلالة غير مباشرة ؛ وهو كون الزنزانة بلا جدران . وهي كناية تضع المتلقيّ أمام الشعور الكليّ الذي تريد القصيدة أن تنقله.تقول القصيدة كاملةً:

**كعـادتـهـا،**
**أنقذتني من الموت زنزانتي**
**ومن صدأ الفكر والاحتيال**
**على فكرة منهكه.**
**وجدت على سقفها وجه حريّتـي**
**وبيـّارة البرتقال**
**وأسماءَ من فقدوا أمسِ أسماءهم**
**على تربة المعركه.**
**سأعترفُ الآنَ**

**ما أجملَ الاعترافْ**
**فلا تحزني أنت يوم الأحدْ**
**وقولي لأهلِ البَـلَـدْ**
**سنرجئ حفل الزفاف**
**إلى مطلعِ السنةِ القادمه.**
**تفرّ العصافيرُ من قبضتي**
**ويبتعدُ النجم عني...والياسمينْ.**
**وتنقُصُ أعدادُ من يرقصونْ.**
**ويذبلُ صوتـُكِ قبلَ الأوانْ.**
**ولكنّ زنزانتي**
**كعادتها أنقذتني من الموتِ**
**زنزانتي...**
**وجدت على سقفها وجهَ حريتي**
**فشعّ جبينك خلفَ الجدار**[٢٤]

إن شاعرنا يجد في زنزانته الحريّة، فهي الحيلولة دون الموت، والمهرب من أصداء الواقع المتجهم بما يحمل من احتيال.فالزنزانة هي الملتقى الحميم بالوطن: (**برتقالا وشهداء**).إن زنزانة الشاعر هي الحريّة المفقودة خارج القضبان.وتستمر القصيدة ليلتقي القارئ بأبعاد أخرى جديدة ترتبط بالفكرة الرئيسيّة، كالحبيبة التي تنتظر إتمام الزفاف ؛ فيحولها الشاعر إلى (**يوم أحد**)، لأن لقاء الحبيبة (عطَلَة ممدودة)، وهو يستمرئ سجنه، (**فيعترف بكل سهولة، ولا يقاوم المحققين**)، وحين تبدأ الزنزانة في ممارسة ضغوطها (**بفرار العصافير، وتناقص الراقصين، وخفوت صوت الحبيبة**) تبدأ الانفراجة حيث (**تلوح الحرية في سقف الزنزانة، ويلوح وجه الحبيبة من وراء**

**الجدران**).وهكذا يَقْلب شاعرنا الأوضاع ليحقق لنفسه من خلال الفن عالمًا جديدًا يجابه من خلاله الواقع المرير ؛ فالفن الأدبيّ يواجه الواقع"بتشكيل مقابل يقهر – رمزيًا – التشكيل التاريخي، ويعيد بناء الواقع الحقيقيّ... يحرر الواقع من المثول والثبات والجمود، لأنه يقهر الضرورة في الواقع- الطبيعة والمجتمع – ليصل بهذا الواقع إلى الحريّة"[٢٥].والعنوان صورة بلاغية كنائية عن هذا التشكيل الفنيّ الجديد، وهي كناية لا تعبر عن جانـب جزئي محدود ؛ وإنما تطرح من منظورها الفنيّ البلاغيّ الخاص تلك القضية الشمولية التي تطرحها القصيدة.

## هوامش الفصل الأول

(١) **علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية** / د: بدوي طبانة[ مكتبة الأنجلو المصرية(القاهرة، مصر) ١٩٦٧م ]ص: ٢٧

(٢) **السابق**: ص: ٣١

(٣) ديوان: **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار** ١٩٨٨ م/ ضمن:**الأعمال الكاملة**، الجزء الثاني، ص: ٢١ (سبق ذكره).

(٤) ديوان: **فاصلة إيقاعات النمل** ١٩٩٣ م/ ضمن: **الأعمال الشعريّة**، الجزء الثالث المعنون بـ **احتفالات المومياء المتوحشة** ، ص: ٣٦٩ (سبق ذكره).

(٥) ديوان: **وجه أبنوسيّ** ٢٠٠٠م / ضمن:**الأعمال الشعرية**، الجزء الثاني، ص: ٣٩٧(سبق ذكره).

(٦) **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية** / إمبرتو إيكو / ص: ١٦٠ (سبق ذكره).

(٧) ديوان: **أرجوحة القمر** ١٩٣٨ م،ضمن:**الأعمال الكاملة**، ص: ٤٣(سبق ذكره).

(٨) (**علم الأسلوب**... )/ د: صلاح فضل/ ص:٢٥١

(٩) **السابق**: ص:٢٥٥، ويمكن مراجعة القصائد التي تناولتها الدراسة في سياق: **اقتباس العنوان من بنية القصيدة** ، إذ يمكن اعتبار هذه العناوين مجازًا مرسلاً جزئيـًا يعبـِّر عن الكيان الشعريّ كاملاً.

(١٠) (**علم البيان**...) / د: بدوي طبانة / ص: ١٠٧ (سبق ذكره).

(١١) **بناء لغة الشعر** / جون كوين / ص:٢٤١ (سبق ذكره).

(١٢) ديوان:**إلى آخر الليل تبكي القصيدة** / ص : ٢٤ (سبق ذكره).

(١٣) **السابق** / ص: ٢٥د

(١٤) **اللغة العليا** / جون كوين/ ص:١٨٧ (سبق ذكره).

(١٥) (**الاتجاه الأسلوب البنيوي**...)/ د: عدنان حسين قاسم / ص: ١٩٦ (سبق ذكره).

(١٦) (**الرمز والرمزيـّة**... ) / د: محمد فتوح أحمد / ص: ٢٠٧ (سبق ذكره).

(١٧) ديوان: **الجداول** / ضمن مجموعة: (.. **من أعمال الشاعر إيليا**) / ص:٤٧ (سبق ذكره).

(١٨) (**علم الأسلوب** ٠٠٠)/ د: صلاح فضل/ ص:٢٦٠ (سبق ذكره).

(١٩) راجع ما سبق أن تناولته الدراسة عن: **التوازي بين العنوان والنص الشعريّ**في الفصل الثاني من الباب الأول، ويمكن اعتبار قصيدتا (**العنقاء**) لإيليا (أبو ماضي) و (**الوقوف على قدم واحدة**) لأمل دنقل اللتين ذكرتا في ذلك الموضع مثالين للاستعارة الكليّة التي تعبر عن القصيدة أيضًا.

(٢٠) ديوان: **أغاني الحياة** / ص: ٥٠(سبق ذكره).

(٢١) **وظائف العنوان** / جيرار جنيت / **مجلةتواصل**(العدد الرابع السابق ذكره) ص: ٤١

(٢٢) ضمن مادة: **البلاغة** في: **موسوعة الإبداع الأدبي** / د: نبيل راغب، ص: ٩٦(سبق ذكره).

(٢٣) (**علم البيان**.... ) / د: بدوي طبانة / ص: ٢٤٣ (سبق ذكره).

(٢٤) ديوان:**العصافير تموت في الجليل**، ضمن: **ديوان محمود درويش**، الجزء الأول، ص:٣٠٣، و٣٠٤ (سبق ذكره). وكلمة (الاحتيال) تنطق بهمزة قطع لسلامة الوزن العروضيّ. أما كلمة: (**البيارة**) فهي كلمة عامية فلسطينية تعني (الحديقة).

(٢٥) **مدخل إلى علم الجمال الأدبي** / د: عبد المنعم تـليمة / ص:٧٥(سبق ذكره).

# الفصل الثاني

# جوانب بديعية في العنوان

بينما يتناول البيان الطرق البلاغية التي يُؤدَّى بها المعنى عن طريق المجاز ؛ فتكون هذه الطرق جوهرية في بنية النص الشعريّ ؛ تلتقي تعريفات البلاغيين للبديع في مجملها حول اعتبار معناه "يدور حول التحسين والتزيين في اللفظ والمعنى... ووجوه التحسين راجعة إلى تحسين المعنى أصالةً مع تحسين اللفظ تبعًا، أو راجعة إلى تحسين اللفظ"[١]، ومن هذا المُنطلق يبدو البديع وكأنه مجرد جانب تزييني زخرفي يضفي على المقول لمسة جمالية شكلية، وهو ما يجعل دوره هامشيًا – إلى حد كبير – إذا نُظِر إليه في إطار البنية الدلالية للنص الشعريّ، بل إنه يبدو – في كثير من الأحيان – جانبًا من جوانب الضعف حين ينقاد إليه الشاعر ؛ فينقي عبارات لا قيمة لها ؛ وتغدو الحصيلة الدلالية والفكرية هزيلة مُثْقَلةً بالزخارف اللفظية.

وعندما يكون البديع متعلقًا بالعنوان يكون الأمر – في الغالب – ذا علاقة بالإغواء وجذب القارئ لقراءة النص، فالصوغ البديعي يُجَمِّل العنوان، ويُضفي عليه لمسة لغويّة برّاقة ولافتة للأنظار، ومن ثمّ يكون هذا الصوغ البديعيّ دافعًا للقراءة، أو لاكتشاف المعنى المقصود.

ولعل هذا الإغواء هو مما يجعل الصوغ البديعيّ قاسمًا مشتركًا بين الأدب والسينما؛ وربما استعارت السينما هذا الفن اللغويّ الأدبي لتجذب الجمهور نحو أفلامها، أو تجعل لعنوان الفيلم رنينًا إيقاعيًا يعين على حفظ الجماهير له؛ ومن ثمّ ذيوعه وشهرته [٢].

ولا يبعد كون العنوان البديعيّ الشعريّ سالكًا عين المسلك الساعي إلى ذيوع العمل الشعريّ وانتشاره بين الجماهير من خلال هذا العنوان اللافت للأنظار؛ فالشاعر يسعى إلى خلق تقبّل مبدئي للنص، يمدّ خلاله جسورًا للتواصل، وهذا التواصل "ينمو في شكل استعداد أولي قبل القراءة، في صورة ( **قابلية**). ثم يتطور عند ملامسة النص إلى (**قبول**) مبدئي أو(**تقبل**) مضاعف متفاعل"[٣]، ولا شك أن

الاستعداد للقراءة يتضاعف عندما يكون العنوان بَرّاقًا ولافتًا للأنظار بتكوينه البديعيّ الرنَّان، أو المثير للأذهان.

وقد كان الصوغ البديعيّ للعنوان في تآلف موسيقيّ يجمع بين السجع والجناس سمةً أسلوبية تتسم بها العناوين الشعرية في تراثنا القديم، وظلت على هذا النحو حتى مطالع القرن العشرين[٤]. ومن ثمّ ينْدُر فيما وراء هذا التاريخ أن يُلمّ القارئ بعناوين على هذه الشاكلة إلا على نحو عارض ومحدود للغاية، كقصيدة: (**آية العصر في سماء مصر**) لشوقي[٥]، أو قصيدة: (**نهج السداد في تشطير بانت سعاد**) للشاعر الليبي محمد الهادي انديشة[٦]. وغني عن البيان أن هذا الصوغ البديعيّ ليس ذا علاقة وطيدة بالبنية الفنية، أو الدلالة الموضوعية للقصيدة الشعريّة، فقصيدة شوقيّ تتحدث عن: (**الطائرة**) التي قدمت من فرنسا إلى مصر – وهي أعجوبة في تلك الحقبة – وكيف أثارت إعجاب الناس بصوتها المدوِّي، وتحليقها غير المألوف في السماء؛ إنها: (**آية العصر**) تحلق في: (**سماء مصر**).

أما عنوان قصيدة انديشة فهو عنوان يشير إلى طبيعة البنية الشعرية القائمة على تناص التفاعل مع قصيدة: (**بانت سعاد**) لكعب بن زهير ويتضمن إطراءً لصنعة الشاعر وتقديرًا لها؛ فما أبدعه الشاعر هو: (**نهج السداد**). وإذا كان ثمة منحى جمالي لمثل هذين العنوانين فهو يكمن في لفت أنظار المتلقيّ إلى العنوان – في حد ذاته – حيث تغدو المادة الصوتية أكثر بروزًا؛ ومن ثمّ تكون لها أولوية الإدراك من المتلقيّ قبل المنحى الدلاليّ الذي تعبر عنه، وهو ما يضمن لها – في ظل ندرة العناوين التي تنحو هذا المنحى – لفت الانتباه إلى النص الشعريّ، وبقاءً أطول في الذاكرة.

وتصل ندرة إلى هذه العناوين المتآلفة صوتيًا من خلال السجع والجناس منتهاها مع الشعر الحداثيّ، ففي إطار هذا الاتجاه الشعريّ تكاد تنعدم مثل هذه العناوين تمامًا؛ إذ لم تعد تلكم البنية البديعية متداولة على الإطلاق، ومن ثمّ يكون وجود عنوان من هذا القبيل كما في قصيدة: (**رفع القمع عن فراشة الدمع**) لمحمد عفيفي مطر[٧] مدعاة لكثير

من التساؤلات؛ لأنه من غير المقبول في إطار السياق الحداثيّ أن يكون هذا العنوان مجرّد حيلة تزيينية، أو مجرد تلاعب لفظي لا محل له، فلا قيمة للبناء الفنيّ إذا "استخدم الكاتب أداة سابقة التشكل، تـُورِّث آلياتها بلا تبديل أو هاجس بالتجديد" [٨].

وإذا وجد مثل هذا العنوان في سياق حداثيّ فلا مناص أمام المتلقيّ من البحث عن تأويل أو مغزىٰ؛ إذ ليس هذا النمط العنواني من التقاليد الأدبية المُسلَّم بها، ووجوده يعد كسرًا للقاعدة؛ لذا لا ينبغي أن يكون استقباله وفقًا لما هو تاريخي تقليدي؛ فالأثر الأدبي الموروث وإن كان " نتاج مجتمع و زمن معينين؛ فإنه لا يقتصر علىٰ هذا البعد الوحيد، إذ يمكن النظر فيه وتذوقه وتفسيره وفق معايير غير التي عرفها في الأساس وتفاعل معها"[٩]، وإذا كانت تجربة الحداثة الشعرية ثورةً شاملةً علىٰ التقاليد الجامدة فإن الصراع بين ما هو جامد و ما هو مبتكر لا يعني أن يحل أحدها محل الآخر بصورة مطلقة، وإنما يعني أن "يطفو علىٰ السطح ما كان ممنوعًا من النماذج البنائية، وأن يزاول نشاطه الفني علىٰ مهاد ما سبقه من أنظمة يحسبها نقيضًا له"[١٠].

أما القصيدة – نفسها – فهي تنطلق من حوادث واقعية عايشها المجتمع المصريّ في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ م وتوابعها؛ ولا ضير في انطلاق الشاعر الحداثي من حادث واقعيّ ما دامت المعالجة الشعريّة بعيدة عن المباشرة والوصف التقريريّ، وهكذا تـُبْدي القصيدة (في بنية مجازية كثيفة وزخم من الإشارات الفنية غير المباشرة) مفارقة تصويرية عنيفة بين (**أوسمة الموت الجوفاء**) التي تمنح للشهداء الذين أصبحوا حدثًا يوميـًا مألوفًا و(**شبح الموت الرهيب**) الذي يَلُفّ الفقراء في دثار اليتم والفقر والجوع، ومع ذلك فما من نصر يلوح في الأفق مهما توالىٰ سقوط الشهداء !

وبيدي العنوان تشبيهًا بلاغيًا يجعل فيه من الدمع فراشة (**فراشة الدمع**)، ولا تظهر تلك الفراشة في القصيدة إلا مرتين، أولاهما في مطلع القصيدة:

**كانَ انتظارها الطالع في العينينْ**

**فراشتين** [١١]

وهو يشبه انتظار (**الأم، أو الوطن**) للشهيد بالفراشتين، وتأويل هاتين الفراشتين يُفهم من العنوان الرئيسيّ، ومن قرينة (العينين)، فتكون الصورة مُركَّبة من التشبيه والاستعارة، تشبيه الانتظار بالفراشة، واستعارة الفراشة للدموع.

وتلوح الفراشة – مرةً أخرىٰ – في نهايات المقطع الأخير من القصيدة، وهو مقطع جزئيّ معنون داخل المقطع الرابع، وعنوانه (**حلم الرؤيا**):

**كانَ في الهودجِ محمولاً وكان الدمْعُ**
**غسْلاً وحنُوطْ**
**كانت الشمسُ بعينيه فرَاشه.**
**حينماَ حطَّت سمعْنَا...**
**نغمَ البدءِ وإيقاعَ السقوطْ** (١٢)

حلم الرؤيا يجعل الشهيد دائم الترحال، فقد استعير (**الهودج**) للنعش، وهو محفوف بدموع المشيعين التي تحتضنه غسلاً وحنوطًا ٠ وقد كانت (**الشمس**) في عيني هذا الشهيد فراشة، ويمكن اعتبار (**الشمس**) بما تحمل من دفء وتوهج استعارة للحياة أو الأمل أو ما هو من هذا القبيل (دون التقيُّد بتأويل محدد) ، وهي حين تُشبّه بالفراشة تأخذ منها إيحاءات بقِصَر العُمُر، أو بالضعف الشديد، أو بالسعي إلىٰ النار ليكون احتراقها، والنار تأخذنا إلىٰ الحرب. بيد أن هذه الحرب التي تحطّ عليها فراشات الأمل تبدأ بأنغام منتشية، وتنتهي بإيقاع السقوط المُرَوِّع ! والعنوان الجزئي لهذه الفقرة يمزج بين الحلم والرؤيا، فيجعل هذا المشهد حلمًا ورؤيا "والرؤيا والحلم هما ما يراه النائم في نومه من الأَشياء، ولكن غَلَبت الرؤيا علىٰ ما يراه من الخير والشيء الحسن، وغلب الحُلم علىٰ ما يراه من الشر والقبيح"(١٣). وكذا تمزج هذه الفقرة الصغيرة بين الخير في (نضال الشهداء واستشهادهم)، والشر في (الهزيمة ومرارة الموت).

أما **القمع** الذي يُعلن العنوان رفعه عن **فراشة الدمع** فما أكثر مظاهره في هذه القصيدة، وهو أدنى إلى ما يقوله العنوان في تلك المواضع التي تربط فيها بنية القصيدة بينه وبين الدمع، فالسلطة المهزومة الكسيرة المتظاهرة بالنصر تقمع البكاء وتمنعه؛ ربما لأنه ملمح من ملامح الهزيمة التي تتكتمها:

**سنبلةَ البكاء يا سنبلةَ البكاء**
**لا تطلَعي ... فالموتُ في الربوعْ**
**أصبح شُرْطيًّا**
**حتى تصيرَ الأوجه المذبوحه**
**موتًا غيابيا...**
**كانت صناديق الهدايا المُوْجعةْ**
**تُفْتَحُ تحتَ أعين الحرَسْ**
**(الصمتُ كانَ الشاهدَ الوحيد.. )**
**تُخْرِجُ أكياسَ الحصى والرملِ، تُفْتَحُ القبُورُ، تُغْلَقُ القبورْ**
**(الصمتُ كانَ الشاهدَ الوحيد... )**
**كان رجالُ الشرطة المُلَثَّمُونَ يمسحونَ**
**أوجهَ الموتى من الصُّحُفْ**
**ويُغلقونَ حول الدمعِ في البيوتْ**
**دائرة السكوتْ** (١٤)

إن موقف الشاعر المناهض لهذا القمع، والرافض لكذب السلطة المهزومة يجعل البناء الشعري يُبْدي في سخرية صناديق القتلى الشهداء (صناديق هدايا موجعة)، يتتبعها الحرس إلى مثواها، فلا يكون سوى الصمت شاهدًا، وتلتف دوائر الصمت والسكوت حول البيوت الثاكلة، وتمَحِي أوجه الموتى قسرًا وقهرًا ! ولا تخرج القصيدة

الطويلة – في مجملها – عن هذه الدائرة الدلالية الكبرىٰ التي تتراوح بين القمع المفروض، والدمع المكبوت، والقهر والفقر الذي يلف الأرامل والثاكلين.

وحين تغدو الفراشة في العنوان هي الدموع المحبوسة، أو الأمل في النصر، أو الحياة الكريمة المحجور عليها؛ لا يكون ثمة ما يُبَشِّر برفع القمع، وربما كان التمرّد علىٰ هذا القمع ورفعه هو الأمنية التي تحملها القصيدة، أو الشوق العارم الذي يعيش في وجدان شاعرها، أو القصيدة نفسها باعتبارها حاملة للصحوة ودافعة لتغيير الأوضاع.

بيد أن هذا كله – وإن كشف عن علاقة العنوان بالقصيدة – لا يكشف عن مغزىٰ هذا الصوغ البديعيّ المتآلف المنتظم الإيقاع بما يحمل من سجع وجناس؛ فإذا كان هذا النمط العنواني – فيما خلا – مسلكًا تقليديًا هادفًا إلىٰ التحسين والتجميل فإن الجوّ المأسويّ الفاجع الذي تعج به القصيدة لا يسمح بأن يكون هذا الرصف البديعيّ مجرد إمتاع صوتيٍّ للمتلقي؛ لكنه – علىٰ كل حال – لون من ألوان التضاد البنائي اللافت للأنظار، الذي تقوم من خلاله وظيفة أسلوبية ينشأ عنها "تقابل مثير لانتباه القارئ؛ فيكون للعبارة المهجورة عمل مفيد داخل نظام السياق، وإن أهمل الوصف التزامنيّ للسياق هذه الخاصية القديمة"[١٥]. ولعل في الاستحواذ علىٰ انتباه القارئ وإمتاعه من خلال التقابل بين: (**بنية السياق العنوانيّ الذي يعود به إلى تقاليد فنية عتيقة**)؛ و(**البنية الكبرى للسياق النصيّ الشعريّ الحداثيّ**)، قيمة فنية تقوم علىٰ المزج بين الماضي والحاضر، أو إبراز التناقض بينهما لتكون دلالة جديدة؛ بيد أن هذه الدلالة الجديدة غير واضحة بشكل دقيق أو محددة تمامًا، فهي تمارس فاعليتها من خلال الإيحاءات العامة التي تتولد مما هو وراء الوعي الجماعيّ الذي تنتمي إليه تلك التقاليد المهجورة التي أحياها الشاعر. ومن الوارد أن تمارس فاعليتها الروحية التأثيرية من خلال ابتعاث الحميمية و الحنين. ولذا يجوز أن تكون هذه المحاكاة للعناوين القديمة المتآلفة الإيقاع (في ظل الجو الانهزاميّ) لوذًا بالماضي واحتماءً – لا شعوريًا – بالجذور التي يُستأنس بها.

على أن استخدام الجناس (منفردًا) قد لا يخلو من دلالة يصح ربطها بالمعنى المقصود ومن ثمّ دلالة القصيدة كليةً، كما في قصيدة: (**ضجيج الحجيج**) لشوقي، وفي التوازن الصوتي الذي يتكرر فيه حرف الجيم أربع مرات ما يتلاءم مع هذا الضجيج الذي تعبر عنه دلالة العنوان، وكذلك القصيدة؛ فهي مرفوعة إلى السلطان عبد الحميد لتنقل إليه شكوى الحجيج وتبرمهم من اعتداءات شريف مكة عليهم واستغلاله لهم [١٦].

وكثيرًا ما يكون الجناس في العنوان مدخلاً إلى استقطاب عاطفة المتلقي، والتفاعل الوجدانيّ معه، ولا سيما في إطار السياق الفكاهيّ الذي يكون مقتضيًا له كما في مقطوعة: (**توكيل وتأكيل**) للعقَّاد، التي يقول فيها إنه (**يُوكِّل**) من (**يأكل عنه**) في ولائمَ يُدعى إليها[١٧]. وقد يكون الأمر على هذا النحو فيما هو جاد؛ كما في قصيدة: (**صوت وسوط**) لمحمود درويش، فقد آثر الشاعر أن يُعبِّر عن طرفي الموضوع الشعريّ بكلمتين متجانستين صوتيًا؛ لاستجلاب إيحاء بالتكافؤ والتوازن على المستوى الدلاليّ؛ فـ (**الصوت**) – كما يُفهم من القصيدة – هو صوت الشعب المقهور، أما (**السوط**) فهو سوط المُحتلّ المُتجبِّر، ويمضي الصوت المتمرِّد في تحديه طوال القصيدة ويحتدم الصراع في نهايتها :

**لكنَّ صوتي صاح يومـًا لا أهابْ !**
**فلتجلدوه إذا استطعتم...**
**واركضوا خلفَ الصدى**
**ما دامَ يهتفُ لا أهابْ !** [١٨]

إن الصراع بين (**السوط**) و(**الصوت**) صراع أزليّ، ولا يحسم الشاعر هذا الصراع بالانحياز النمطيّ إلى الصوت، لكنه يترك الصراع قائمًا وممتدًا في نهاية القصيدة. بيد أن موقف الشاعر ينعكس بطريقة غير مباشرة من خلال الصوغ الصوتيّ المتكافئ المجلوب من إيحاء الجناس في العنوان، وإظهار (**صوت**) المقاوم المجاهد في مظهر الندِّية والتكافؤ مع (**سوط**) الجبار المعتدي، وهو تكافؤ يمتد من البنية الصوتية البديعية في العنوان ليستغرق النص كاملاً.

إن الجناس في إطاره البلاغي الجزئي لا يؤدي دوره بكفاءة إلا عندما "يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق المتكلم إليه"[١٩]، وهو على هذا النحو – أيضًا – في العنوان؛ غير أنه يكون أقرب تفاعلاً مع بنية القصيدة عندما يكون المعنى الذي يستدعيه ويدعمه معنى كلي يتعلق بالقصيدة كاملةً.

ومن الصور البديعيَّة التي يمكن ربطها بالنص الشعريّ الكليّ من خلال العنوان **التورية** "وهي أن تكون الكلمة تحتمل معنيين، فيستعمل المتكلم أحد احتماليها ويهمل الآخر ومراده ما أهمله لا ما استعمله"[٢٠].

وعندما تكون التورية في العنوان فإن الأمر قد يتجاوز هذه المسألة الشكلية ليغدو نوعًا من التنامي في طبقات الدلالة، فالمعنى الجديد الذي يكتشفه القارئ ليس – بالضرورة – ملغيًا للمعنى الأول، وإنما هو معنى جديد يمكن إضافته إلى المعنى السابق؛ ومع ذلك تبقى جمالية التورية المثيرة للذهن والمحرِّكة له تنقلاً من معنى إلى آخر. وقد يغدو الأمر أكثر تطورًا وتحررًا في عنوان الديوان، خاصة عندما لا يكون عنوان التورية متعلقًا بعنوان واحدة من القصائد، فهو – بذلك – ينسحب على الديوان كاملاً، فالمساحة النصية الكبيرة تسمح بتعدد الفهم وانفتاحه.

ومن هذا القبيل ديوان: (**حنوُّ الضمة ، سموُّ الكسرة**) للشاعر الليبي محمد الفقيه صالح . ويوجـّه الشاعر المتلقيّ نحو فهم معين للعنوان من خلال الإهداء: " إلى حنو أمي، وإلى سمو أبي"[٢١]، فالضمّة – وفقًا لما يُفهم من الإهداء – هي ضمة الحنان الأمُوميّة كما يتبين أنّ السموّ هو صفة أبويّة يُكبِرها الشاعر. وتبقى الكسرة غائبةً عن الإهداء، ومجهولة حتى حين من التأويل والقراءة.

وليس لهذا الديوان محور دلاليّ كبير يمكن أن يتبناه القارئ ليتأول الدلالة الكبرى التي يمكن ربطها بالعنوان، فهو – كأغلب الدواوين – يتسع ليضمّ بين دفتيه جوانب موضوعية ودلالية شتي؛ بيد أن شاعرنا يدور في كثير من القصائد حول الجانب الإبداعيّ وما يعتور ذاته من ألم يفضي إليه، ها هو يصف شيئًا من هذه المعاناة الإبداعية في قصيدة: (**قلب النهار**):

**أدخلُ في كلِّ زنزانة جملةً**
**وأخرجُ من كلِّ زنزانة جملتين..**
**معي كلّ ما يسندُ القلبَ**
**شمسٌ، وسنبلةٌ، واشتهاء..** (٢٢)

ليس من الضرورة بمكان أن تكون تجربة السجن واقعية؛ فقد يكون هذا السجن الذي تتنامى فيه الذات الشاعرة سجنًا نفسيًا قوامه الألم والمكابدة، بيد أن هذه التجربة رابحة فهو حين يدخل السجن (**جملةً**) يخرج (**جملتين**)، معه ما يستند إليه القلب من عناصر الشعريّة. إنها محنة أفضت إلى انفراجة سامية، حين تولـّد عنها الشعر. وهو ما يمكن من خلاله تأويل (**سمو الكسرة**) التي يحملها عنوان الديوان باعتبار كسرة الحياة وأوجاعها التي تستحيل إلى سمو شعريّ وهو ما يفصح عنه الشاعر بشكل أكبر في موضع آخر من القصيدة نفسها:

**أشهد أني رأيتُ**
**وأني احترقتُ**
**فهل كان لا بدَ من محنة**
**كي أعاينَ حزنَ الندى**
**وأكتشف الشعرَ فيه ؟** (٢٣)

وهذه المحنة التي أفضت إلى الشعر تتراءى بشكل آخر مطلع القصيدة القصيرة: (**إيقاع**):

**وكانَ أن تفصـّد الإيقاعُ**
**من توجـّع الجسدْ** (٢٤)

وهو يتحدث عن فنه الشعريّ في قصيدة (**وصايا**) قائلا:

**إذا ساورتكَ البلادُ انسرَحْ**
**وإن داهمَ الزمن الخشبيّ اخضرارَ الطفولةِ**
**فيكَ انشرحْ..**
**ففي لحظات التوحّد والاشتعال**
**كلّ موتٍ محالٌ... وكلّ انهيارٍ فرَحْ...** (٢٥)

إن الشعرَ ردة الفعل المواجهة لكل (**كسرة**) ليكون (**سموًا**) وانتصارا، فـ (**مساورة البلاد**) انسراح له، ومداهمة الزمان العصي لاخضرار الطفولة انشراح، وهكذا يكون الموت مُحالاً، وانهيار الشعر أفراحًا متجددة.

وهذا الفهم للكسرة يقود إلى فهم جديد للضمة التي سبق تأويلها بأنها ضمة الأم، باعتبار عنصر بديعيّ جديد هو " مراعاة النظير، أو التناسب والائتلاف، أو التوفيق، وهو أن يُجْمَع بين اثنين في الكلام جمع تناسب لا جمع تضاد " (٢٦)، فمادامت الكسرة تقود إلى الظفر الفنيّ الشعريّ فما الذي يمنع فهمها مع الضمة (وقد جمع العنوان بينهما) على أنهما مجاز جزئي عن اللغة ؟

وإذا كان الأمر على هذا النحو فعنوان الديوان (**حنوُّ الضمةِ، سموُّ الكسرة**) يقود إلى ما يمكن اعتباره تمجيد الشاعر للغته الشعريّة، وشعوره بحنوها الذي ينتشله من الكَسَرَات. ومادام الإهداء إلى حنو الأم وسموّ الأب فليس ثمة ما يمنع اعتبار هذه الأمومة وتلك الأبوّة من قبيل المجاز، فتكون أبوّة الشعر وأمومته للشاعر.

وهكذا تتيح التورية في العنوان قفزات بين المعاني، وتداخلات كثيفة تتنامى من خلالها طبقات الدلالة، وهذه التداخلات الدلالية تثري العمل الشعريّ، وتعمِّق الإيحاء بانتماء الشاعر إلى عالمه الفنيّ.

ومن العناصر البديعيّة في العناوين المطابقة أو التضاد، وهي الجمع بين كلمتين متضادتين في عبارة واحدة(٢٧)، وحين يكون الأمر على هذا النحو في العنوان فهي

إشارة إلى تضمّن القصيدة عنصرين متقابلين خاصة إذا كانت الكلمتان المتضادتين متعاطفتين بالواو، كما في مقطوعة: (**الصغير والكبير**) لعبد الرحمن شكري [٢٨]، أو إلى جانب جزئي يقع فيه التضاد إذ يكون العنوان مُقتبَسًا من بنية القصيدة كما في مقطوعة: (**عذاب ونعمة**) للشاعر نفسه التي أخذ عنوانها من البيت الأخير:

**إنّ عــذابَ الحــبِّ لي نعمــةٌ**

**وجاحدُ النعمــة كالكـافرِ** [٢٩]

والأمر على هذا النحو في عنوان الديوان الشعريّ الكامل؛ فقد يكون عنوان الديوان هو عنوان لقصيدة يحتوي على طباق، كما في ديوان: (**الذي يأتي ولا يأتي**) لعبد الوهاب البياتيّ، وهذه الصورة البديعية التي تـُعْرف بالتضاد السلبيّ هي عنوان القصيدة السابعة من قصائد الديوان، وعنوان هذه القصيدة بدوره مقتبس منها [٣٠].

وقد لا يكون عنوان الطباق موجودًا بلفظه في أي من قصائد الديوان؛ ومن ثمّ يمكن تلمّس بعض أوجه هذه المطابقة في أكثر من قصيدة، أو في محور كبير من محاوره التي يدور في فَلَكِها، ومن هذا القبيل ديوان: (**الثرى والثريـا**) للشاعر السعوديّ عبد الله محمد جبر.

وفي هذا الديوان ثلاث قصائد تقوم بينية كل منها على المقابلة بين طرفين متناقضين، يمكن أن تمتد إلى أحدهما صورة الضعة المجلوبة من: (**الثرى**)، وإلى الآخر صورة الرفعة المجلوبة من: (**الثريا**)، وكل واحدة من هذه القصائد الثلاث يحمل عنوانها طباقًا أيضًا، و **أول هذه القصائد**: (**الحلم والواقع**)، التي تجعل الواقع المتجهم المملوء بالخطايا طرفًا وضيعًا لا يكون المهرب منه إلا بالحلم؛ ذلك الذي يتحقق في العالم الفني الرحب الذي يحلق بشاعرنا في أجواء السعادة:

لــك الفــنّ يــا صــاحبي، فــانطلق

عــلى رفــرف اللحظــة المُـونِــعهْ

ولكــنْ إذا عُــدّت بعــدَ الرحيــلِ

لدُنيْــا تــدُورُ عــلى المَـنْفــعَهْ

فهيِّــئ ســلاحَكَ قــبْلَ الزحــامِ

وعبِّــــئ ســيُوفَك للمعمعــهْ[٣١]

أما **القصيدة الثانية** فهي قصيدة: (**عداوة الشريف، وعداوة الخسيس**)، والعنوان معبِّر عن الموضوع بشكل كبير لا مواربة فيه، فالقصيدة (على عادة شعراء الإحياء الذين يمكن اعتبار هذا الشاعر في كثير من نماذجه امتدادًا فنيًا لهم) تسوق إلى القارئ مجموعة من الحِكَم في الإطار الذي يحدده العنوان، وتبرز المفارقة بين الشريف والخسيس في أكثر من موضع، منها:

فارقــدِ الليْــلَ، إن خصــمَكَ حــرّ

يرتــَدي حلــّة الإبــَاءِ الوريــفِ

(.....)

أيــنَ مِنْــهُ عــداوةُ النَــــذلِ يقــْعى

في سجوفٍ من الظلامِ الكثيف[٣٢]

وثالث هذه القصائد وآخرها: قصيدة (**بين القمة والسفح**)، وهي قصيدة تقترب من الهجاء التقليديّ، إذ يبدو فيها الشاعر ثائرًا على أحد الحاقدين عليه، متعاليًا، مبرزًا ما بينهما من بون شاسع، ليكون شاعرنا (**الثريا**)، ويكون ذلكم الحقود (**الثرى**)، ومطلع القصيدة يختزل كلّ ما فيها من تلكم الدلالات:

**يا واثبـًا في ملامي راعـكَ الوجـلُ**

**أما أنا، فرعاني المجدُ والعملُ**[٣٣]

وفي هذا المطلع من الجناس بين: (**راعك**) و(**رعاني**)، والمقابلة بين: (**راعك الوجل**) و (**رعاني المجد والعمل**) ما يتساوق مع الجناس والتضاد في العنوان الرئيسيّ للديوان: (**الثرى والثريا**).

على أن في الديوان من القصيد ما يتوجه بالنقد اللاذع لبعض المظاهر الاجتماعية التي لا يرضاها الشاعر، أو لبعض المسالك الشعرية التي يراها إلغازًا وتعمية [٣٤]، وفي كل هذه القصائد (وإن لم يصرح الشاعر بالطرف الثاني المتناقض مع ما ينقده في بعض منها) يكون النقيض حاضرًا في ذاكرة المتلقي باعتباره الوجه الناصع الذي افتقده الشاعر، أو البديل الذي يتمناه؛ وذلك حين يُستحضر العنوان الكليّ للديوان في إطار القراءة الجزئيّة للقصائد.

على أن هناك نوعًا من الطباق المبتكر الذي يَـبْرز في كثير من العناوين الشعرية وهو طباق يمزج بين طرفي التناقض ليكونا شيئًا واحدًا جديدًا. فإذا كان الطباق المألوف مُبقيًا على كل طرف مستقلاً، ومُحققًا للمُطابقة من خلال الجمع بينهما في سياق واحد يبرز المقارنة أو الخلاف فهذا النوع الجديد من الطباق يفترض أن المتناقضين هما شيء واحد، فإذا كان إدراكنا لشيء ما هو – في حقيقة الأمر – استبعاد لنقيضه (فبضدها تتميز الأشياء) فإن هذا المزج "لم يترك لنا شيئًا خارجه، وهو بهذا صنع عالمه، ولكنه عالم يعيش داخله التناقض بين الماضي والحاضر الذي يمثلهما في وقت واحد"[٣٥].

ومن هذه العناوين: (**سكوتي إنشاد**) لجبران خليل جبران [٣٦]، و(**بحيرة العطش**) لحسن القرشيّ، وهو عنوان قصيدة اختير ليكون عنوانًا للديوان[٣٧]. وعنوان قصيدة جبران عنوان استهلاليّ، بيد أن التضاد القائم على المزج بين عنصري: **السكوت** و**الإنشاد** لا يفتأ ظاهرًا في كل أبياتها مازجًا بين عناصر متناقضة أخرى في منظومة كُليّة:

سُـكُوتِيَ إِنشـادٌ وَجُـوعِيَ تخمَـةٌ
وَفِي عَطَشـي مـاء وَفِي صـحوَتي سـكرُ
وَفِي لَوعَتي عُرسٌ وَفِي غُربَتـي لقـاً
وَفِي باطِني كَشـفٌ وَفِي مَظهَـري سـترُ
وَكَم أَشتَكي هَمّـاً وَقَلبـي مُفـاخرٌ
بِهَمّـي وَكَـم أَبكـي وَثَغـريَ يَفـترُ
وَكَم أَرتَجـي خِـلاً وَخِـلّي بِجـانِبي
وَكَـم أَبتَغـي أَمـراً وَفِي حَـوزَتي الأَمـرُ
وَقَـد يَنثُـرُ اللَّيـلُ البَهـيمُ منـازِعي
عَلى بسطِ أَحلامـي فَيَجمَعُهـا الفَجـرُ
نَظَرتُ إِلى جِسمي بِمِرآةِ خـاطِري
فَأَلفَيتُـــهُ روحـــاً يُقَلِّصُـــهُ الفِكـــرُ
فَبِي من بَراني وَالَّذي مَـدَّ فسـحَتي
وَبِي المَوتُ وَالمَثوى وَبي البَعثُ وَالنَشرُ
فَلـو لَم أَكُـن حَيّـاً لَمـا كُنـتُ مائِتـاً
وَلَـولا مُـرامُ الـنَّفسِ مـا رامَنـي القَـبرُ
وَلما سَأَلتُ النَّفسَ ما الدَّهرُ فاعِـلٌ
بِحَشدِ أَمانينـا أَجابَـت أَنـا الـدَّهرُ[٣٨]

إن هذه المتناقضات التي تعج بها القصيدة تكشف عن نفس فوّارة بالبصيرة، ترىٰ الكون بنظرة شاملة، وهي علىٰ ما هي فيه من جوانب هذه الرؤية الشمولية تنطوي علىٰ ضعف إنساني، إذ تتعلق بحشود من الأماني، وتتخوف من الموت، لكنها تجد يقينها في التوحد مع (من براها)، والامتزاج التام بالزمان المُطلق لتكون أزليّة باقية.

إنها أبعاد صوفيّة سافرة فيها ما في التصوّف المزج بين المتناقضات، لأن الصوفي حين ينشد العالمَ الأسمى طالبًا التوحد فيه من خلال تجربته الإشراقية العرفانية إنما يرى الكون رؤية شمولية تضم الشيء ونقيضه، بل إن " الشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه، الموت في الحياة والحياة في الموت، النهار في الليل والليل في النهار... إلخ؛ هكذا تتلاقى الأطراف في وحدة تامة... هذه الوحدة بين العالم المرئي والعالم غير المرئي هي وحدة النقيضين وهي واحدة من الأسس الجمالية في الكتابة الصوفية "[٣٩].

لقد استَلّ الشاعر عنوانه البديعيّ من استهلال القصيدة ليعزز من هذا الاستهلال ويدعمه ويؤكد من خلاله هذه الرؤية الشمولية الصوفية، التي يعايشها – في كل أحواله – ما بين سكوته العرفانيّ التأمليّ، وإنشاده النشوان، تلك الرؤية التي تستغرق القصيدة وتشملها. والتي عبر عنها العنوان.

وفي قصيدة (**بحيرة العطش**) للقرشيّ يقتطع الشاعر عنوانه البديعيّ الذي يمزج بين: **البحيرة** بما تدل عليه من ريٍّ و **العطش** الذي يعذب شاربيها، وهي صورة تتوازى مع صورة الحبّ الذي لا يرتوي منه العاشقون، يقول القرشيّ في قصيدته:

**الحبّ يا صغيرتي**
**بحيرةٌ من الظمأ**
**وكيفَ يرتوي الظـُمـّـاءُ من بحيرة العطـَش** [٤٠]

إن المزج بين العنصرين المُتناقضين يصنع تَكوينًا فنيًا جديدًا فيه "عاملان متزامنان لا يستطيعان الانفصال الزمنيّ، وينبغي أن يـُنتـجا تأثيرًا صادرًا عن تفاعلهما"[٤١]، وهذا التفاعل يمتد ليُسبغ الشعور بالحرمان الدائم على البنية الكليـّة للقصيدة، واقتباس العنوان البديعيّ من هذه الصورة التي تتوسط القصيدة يُحكم البناء من خلال لف كلّ الصور الفنيـّة حول هذه الصورة المحورية المُقْتَبَسة، وإشباع القصيدة بهذا الجو التناقضيّ المُحْكَم فيه؛ فضلاً عن إغواء القارئ ولفت انتباهه وتشجيعه على القراءة من خلال هذا التكوين البديعيّ الجذاب الذي يلوِّح به العنوان.

## هوامش الفصل الثاني

(١) **في البلاغة العربية، علم البديع** / د: محمود أحمد حسن المراغيّ [ دار العلوم العربية (بيروت، لبنان) الطبعة الأولى ١٩٩١ م ] ص: ١١

(٢) من هذا القبيل في أفلام السينما المصرية الحديثة استخدام السجع كما في فيلم : (**رامي الاعتصامي**)، والجناس كما في فيلم: (**الدادة دودي**)، والطباق كما في فيلم: (**سمكة، وأربعة قروش**)، وأخيرًا التورية كما في فيلم: (**درس خصوصي**)، ومعناه القريب يتعلق بالدروس الخصوصية؛ أما المعنى البعيد فهو يتعلق بالبطل الذي يُسمى (خصوصي)، الذي يلقن أبناءه درسًا يغير مجرى حياتهم.

(٣) **أساليب الشعرية المعاصرة** / د: صلاح فضل / ص: ٢٨ (سبق ذكره).

(٤) راجع تعليقنا على أنماط العناوين الشعرية التراثيّة في القسم الثاني من **المدخل التمهيديّ**.

(٥) راجع القصيدة في ديوان: **الشوقيات**، الجزء الأول، ص: ٢٤٠ (سبق ذكره).

(٦) راجع القصيدة في ديوان: **ينبوع الجمال**، ص: ١٢٧ (سبق ذكره).

(٧) راجع القصيدة في ديوان: **كتاب الأرض والدم**، ضمن: المجلد الثاني من: **الأعمال الشعريّة** المعنون بـ: **ملامح من الوجه الأميذوقليسي**، من ص: ٣٤٠ إلى ص: ٣٤٩ ، وهي قصيدة طويلة ممتدة عبر أربعة مقاطع كبرى، معنونة بعناوين رقمية ما خلا المقطع الثاني الذي يجمع بين عنوان رقمي و لفظي: (**٢ ـ بكائية**) (سبق ذكره).

(٨) **الكتابة في درجة الصفر** / رولان بارت / ص: ٨١

(٩) (**قضايا أدبية عامة...**) / إيمانويل فريس، و برنار موراليس / ص: ٧١ (سبق ذكره).

(١٠) **تحليل النص الشعري** / يوري لوتمان / ص: ٨٥ (سبق ذكره).

(١١) ديوان: **كتاب الأرض والدم**، ضمن: ( **المصدر الشعريّ المذكور سابقًا** ) ص: ٣٤٠ (سبق ذكره).

(١٢) **السابق**: ص: ٣٤٨ و ٣٤٩

(١٣) مادة: **حلم** في: **لسان العرب**، الجزء الثاني، ص: ٩٧٩ (سبق ذكره).

(١٤) ديوان: **كتاب الأرض والدم**، ضمن: ( **المصدر الشعريّ المذكور سابقًا** ) ص: ٣٤١ و ٣٤٢

(١٥) **معايير لتحليل الأسلوب** / ميكل ريفايتير / ضمن: (**اتجاهات البحث الأسلوبي**... ) / ص: ١٣٢ (سبق ذكره).

(١٦) راجع ديوان: **الشوقيات** الجزء الأول، ص: ١٧٧، (سبق ذكره).

(١٧) راجع القصيدة في ديوان: **بعد الأعاصير** ١٩٥٠ م ، ضمن: **خمسة دواوين للعقّاد**، ص: ٢٢٥ (سبق ذكره).

(١٨) ديوان: **عاشق من فلسطين**، ضمن: ديوان **محمود درويش**، ص: ٩١ و ٩٢ (سبق ذكره).

(١٩) **في البلاغة العربية ـ علم البديع** / د: محمود أحمد حسن المراغيّ ، ص: ١٢٠ (سبق ذكره).

(٢٠) (**تحرير التحبير**... ) / ابن أبي الإصبع المصري / ص: ٢٦٨ (سبق ذكره).

(٢١) ديوان: **حنو الضمة ـ سموّ الكسرة** ، ص: ٥ (سبق ذكره).

(٢٢) **السابق**: ص: ١١

(٢٣) **السابق**: ص: ١٢

(٢٤) **السابق**: ص: ١٠٥، وهذه القصيدة إلى جانب قصيدة أخرى هما قصيدة واحدة كبرى عنوانها: (**قصيدتان**)

(٢٥) **السابق**: ص: ٨١، وعلى القارئ قطع ألف الوصل في كلمة (الاشتعال) لسلامة الوزن العروضيّ.

(٢٦) **في البلاغة العربية ـ علم البديع** / د: محمود أحمد حسن المراغيّ ، ص: ٧٢ (سبق ذكره).

(٢٧) راجع: **السابق**: ص ٦٧

(٢٨) ديوان: **ضوء الفجر** ضمن: **ديوان عبد الرحمن شكري**، ص: ٧٢، وهي مقطوعة قصيرة من خمسة أبيات (سبق ذكره).

(٢٩) **نفس الديوان، المصدر الشعريّ السابق**، ص: ١٠٠، وهذه المقطوعة من سبعة أبيات (سبق ذكره).

(٣٠) راجع الديوان في الجزء الثاني من: **ديوان البياتيّ** ص: ٥٧، وراجع القصيدة نفسها ص: ٧٣، وموضع الاقتباس ص: ٧٤ (سبق ذكره).

(٣١) ديوان: **الثرى والثريا** / ص: ٩

(٣٢) ديوان: **الثرى والثريا** / ص: ٤٢ و ٤٣

(٣٣) **السابق**: ص: ١٠٥ ، و**السجوف** في البيت الثاني: الأستار.

(٣٤) يمكن على سبيل التمثيل مراجعة القصائد الآتية: (**سقوط الفيل الكرتونيّ ذي الأجنحة الورقيّة**) و(**المهرجون**) و(**قراءة شعريّة لبعض الوجوه البشريّة**)، انظر هذه القصائد على ترتيبها في **المصدر الشعري السابق**، الصفحات: ١٨ و ٣١ و ٧٧

(٣٥) **اللغة العليا** / جون كوين / ص: ٢٧٠ (سبق ذكره).

(٣٦) ضمن مجموعة قصائد وردت في كتابه: **البدائع والطرائف**، في: **الأعمال الكاملة**، المجلد الخامس، ص: ١١٦ (سبق ذكره).

(٣٧) ديوان: **بحيرة العطش** ١٩٦٧ م، ضمن: **ديوان حسن عبد الله القرشيّ**، الجزء الثاني، ص: ٣٧٧، وراجع القصيدة ص: ٤٥١ (سبق ذكره).

(٣٨) ضمن مجموعة قصائد وردت في كتابه: **البدائع والطرائف**، في: **الأعمال الكاملة**، المجلد الخامس، ص: ١١٦ (سبق ذكره).

(٣٩) **الصوفية والسوريالية** / أدونيس / ص: ١٤٠ و١٤١ (سبق ذكره).

(٤٠) ديوان: **بحيرة العطش**، ضمن: ضمن: **ديوان حسن عبد الله القرشيّ**، ص: ٤٥١ و ٤٥٢ (سبق ذكره).

(٤١) **اللغة العليا** / جون كوين / ص: ١٨٧

# الفصل الثالث

# الخبر والإنشاء في العنوان

يفرق البلاغيون بين الخبر والإنشاء بقولهم إن الكلام الخبريّ ما كان مُحتملاً للصدق أو الكذب، و "احتمال الخبر للصدق والكذب إنما يكون بالنظر إلى مفهوم الكلام الخبريِّ ذاته؛ دون النظر إلى المُخبِر أو الواقع"[١]. أما الإنشاء فهو "الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، وذلك لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به وجود خارجيّ يطابقه أو لا يطابقه"[٢].

والحق أن مسالة الصدق والكذب في خبريّة الأسلوب الشعريّ على الأخص من بين أساليب الأدب لا تتعرض لمساءلة المتلقي، فالقصيدة مهما كانت مباشرتها تسعى لتكريس حالة جماليّة يعايشها المتلقي، ومن هنا كانت "قراءة القصيدة أقل قابلية للوصول في النهاية إلى نتيجة صائبة أو خاطئة"[٣]، بل إن المعالجة الفنية تجعل الأسلوب أكثر كذبًا (من خلال التصوير الشعريّ والخيال)، وهذا الكذب الفنيّ (إذا جاز استخدام هذا التعبير) هو الذي يصل بالشعر إلى الصدق "وتصبح القضية الزائفة صادقة إذا كانت تتفق وموقفـًا أو وضعا نفسيا معينا، أو إذا كانت تربط بين مواقف أو أوضاع نفسية معينة مرغوب فيها لسبب من الأسباب"[٤].

والعنوان الخبري مشروط بتمام الجملة، أما تلك العناوين التي لا تمثل جملة تامة مكتملة – وهذا هو الاتجاه الأكبر في العنونة – فهي تخرج عن دائرة الخبر، أو بمعنى أصح تخرج عن إطار إثارة انفعال المتلقي من خلال التقديم للقصيدة بجملة خبرية حاسمة، وتقيم جمالياتها الخاصة بطرق مختلفة. فاستيفاء الجملة لأركانها النحوية التامة هو ما يخوِّل لهذا الجانب البلاغيّ الخبريّ بروزًا يتيح له تقديم جماليته الخاصة.

والخبر في العنوان قسمان، أولهما ما كان خبرًا فعليًا، بمعنى كونه عاريًا عن المجاز كما في عنوان الشاعر السوداني محمد العباسي: (**إياك أعني**)، وهذا النوع من الخبر مما يقصد به "فائدة الخبر"؛ لأن "من يُلقى إليه الخبر أو يوجّه إليه الكلام يجهل حكمه (أي مضمونه) ويراد تعريفه به"[٥]، وهذه القصيدة هي قصيدة لوم وتأنيب لأديب

كان الشاعر قد مدحه وأشاد به كثيرًا فيما خلا، وكان أن انحرف هذا الأديب عن مبادئه التي اشتُهر بها، فاستحق التأنيب بعد المديح والإشادة، وإليه يتوجه الشاعر بقوله: (**إياك أعني**)[٦]، ويدل هذا العنوان على أن المُخاطب في هذه القصيدة (أوالمروي له) في موضع الشك. ومن بواعث الشك أن يتحول المادح إلى لائمٍ مؤنبٍ، وأن يتحول الإعجاب إلى ازورار وإعراض! ومن ثمّ يستخدم الشاعر التوكيد في العنوان من خلال القصر، وتقديم ما حقه التأخير، ويعدل عن عبارة (**أعني إياك**) لتكون: (**إياك أعني**) دالة على التحديد والتخصيص، فما هو في موضع شك من المروي له الملوم في هذه القصيدة في موضع اليقين الحاسم بالنسبة للشاعر، والخبر في العنوان (بما يحمله من توكيد) يدل دلالة قاطعة على وعي الشاعر وإيمانه بتحوّلِـه من المديح إلى اللوم والعتاب.

ولا توجد عبارة: (**إياك أعني**) في القصيدة ؛ فالعنوان ليس مُقتـَبسًا من أبياتها، وإنما يتوجه الخطاب من بدايتها إلى نهايتها إلى مخاطَب مذكـَّر، وهو ما يجعل دلالة العبارة الخبرية التي يحملها العنوان توجه المتلقيّ تلقائيًا إلى كون المعنيّ هو ذلك المُخَاطب. بيد أن المفارقة في كون مطلع القصيدة غزليًا:

**جُدْ بالرضا، وارحم حشاشةَ وامِقٍ**

**دنِـــفٍ يؤرقــّه ائـتلاق البَـارقِ**

**لله مـن ظـَعَـــنُوا، وكَـان قَـــرارهُمْ**

**بيَنَ الضُلوع وبينَ قلبي الخـافقِ**[٧]

وحين تمتد دلالة العنوان إلى الغزل يجوز أن يُهمَ رمزًا لعلاقة الإعجاب المنصرمة التي تعلق من خلالها شاعرنا بمن يلومه الآن؛ فالملوم ظاعنٌ بتحوله الأخلاقيّ بعد أن كان قارًا بين الضلوع.

وتتواصل القصيدة إلى أن يقول الشاعر في نهايتها لائمًا تحول المروي له عن جادة الطريق إرضاء للمخلوق وطلبًا للرزق، ناسيًا الخالق:

**يـا طالـبَ الـرزقِ اتئـدْ مُسْتَيقِنـًا**

**أنّ الـذي سـوَّاك أكـرمُ رازقِ**

**مـا كـانَ للمخلـوقِ في إيجَادنـَا**

**رأيٌ، ولكنّـا ابتـداعُ الخـالقِ** (٨)

إن القصيدة تحمل موقفًا عاطفيًا من الشاعر تجاه (المرويّ له)، وهو موقف لا يخلو من مودة وإن كان اللوم قاسيًا، آية ذلك ما يمكن تأويله من المفتتح الغزلي، وخلو القصيدة من عبارات الهجاء المقذع، وهو في ذلك كله يستحضر صورته بدءًا من العنوان الخبري الذي يتوجه إليه من خلاله بالخطاب مقرًا أنه المَعْنِيّ لا سواه، هو في ذلك كله يكرِّس لموقفه الوجدانيّ الكليّ مؤكدًا من خلال العنوان والقصيدة شعوره بخيبة الأمل.

أما **النوع الثاني** من أنواع الخبر في العنوان فما كان تكوينًا مجازيًا، وهذا النوع من الأساليب الخبرية – وإن كانت خبريةً في تكوينها – ليس عرضة لاختبار الصدق والكذب؛ فهو – إذا صحّت العبارة – تكوين جمالي (يزيف الواقع من خلال الخيال)، ونحن حين نطالع تعبيرًا خياليًا يكون "قبولنا لهذا التعبير قبولا عاطفيًا، لتوافقه مع موقف من مواقفنا العاطفية، وبعد ذلك قبولنا الموقف العاطفي ذاته الذي يتضمنه التعبير"(٩). ولذلك يكون (الصدق الفنيّ) للعنوان الخبريّ المجازيّ مرهونًا بقراءة القصيدة ومدى قناعة المتلقي بها، وقناعته بأهمية العنوان الخبري المجازي الذي وضعه وجهًا لوجه أمام قضية فنية لها أبعادها النفسيّة التي لمّا تتكشف بعد.

ومن العناوين الخبريّة المجازيّة عنوان: (**أذوب كالمنتفي عن بعضه قطعًا**) للشاعر الإماراتي **كريم معتوق**. وهذا العنوان الخبريّ يضع القارئ أمام قضية فنيّة لا يمكن البَتّ فيها أو قبولها عاطفيًا (لتكون صادقة فنيًا) إلا بعد القراءة والتذوق. والبحث عن مصداقية هذه الجملة إنما يكون فيما ستكشفه القصيدة من مبررات هذا التلاشي والذوب والتفكك، وثمة توقعات بأن يكون المتحدث هو الشاعر نفسه، وأنّ هذا التفكك والألم والانفصال تبعة من تبعات الحب، فالتراث الشعريّ يمد المتلقي بعشرات التجارب الشعرية التي تصوِّر نحافة المُحب وذوبه وتلاشيه... إلخ. وبالفعل ولا تبعد القصيدة كثيرًا عن هذا التصوّر:

**دومًـا تجيئـين في بـالي وأحسبُـنـي**
**أني نسيتُ، فهل يُرْضيكِ حسـباني ؟**
**مازلـتِ فتَّانـةً أشـتـاق طلعتَهـا**
**مـا زلـتِ ريَّـانةً تصـبُو لريَّـانِ**
**قايضتـُكِ الحبّ فـي عـرشٍ لمملكـةٍ**
**من الحُـروف تَرامَـى طلعُهـا الـدانِي**
**الخيـلُ والليـلُ والبَيْـداءُ تجْهَـلـُني**
**لا أدَّعِي السيفَ ، إنّ الحرفَ عنـواني**
**أمتصّ بعدَك أشْلائي ، وأحسبُـنِي**
**أمتـَصّ وجْهًا يُلامِس مـاءَ أحـزانِي**
**تناهَـبتْني إليـكِ مواسـمٌ زَرَعَـتْ**
**على يبابِ المُنَى عُودي و رَيْحَـانِـي**
**أمامَـكِ الجَسَـدُ المرئيّ عَنْ كَثَبٍ**
**أمَا على البُعدِ صعبٌ لستَ تـَلْقـَاني**

من شدةِ الشَوْقِ كاد الظِل يَكـْسرني
حينَ احتميتُ بـِهِ مـِنْ َنار أشْـجَانِي
أو شارفَ الماءُ مُذ لامسْـتُ صـفحتهُ
يزيـلُ مِنّـي بَـقايَا وَجْهـِيَ الفـَانيْ
بيَ الصـبابةُ، أو مَـا قيـلَ مِـن وَلـهٍ
هُنـَا تيقـَّنتُ أنّ العِشْـقَ سجَّـاني
مَا كانَ قَـبلـَكِ يُحْـنِي رأسَـه قلَمـي
واليومَ كـُلّ انْحِنَاءٍ مِنْكِ وافـاني [١٠]

يحمل العنوان إلى جانب دلالته المُتَحَصِّلة من الجملة الخبريّة حافزًا موسيقيًا، فالعنوان نصف بيتِ شعري من البسيط، والقصيدة من بحر البسيط، وهو ما يجعل القارئ متوقعًا أو منتظرًا للقاء بهذا العنوان بين ثنايا القصيدة، ومتلهفًا لمعرفة السياق الذي ورد فيه العنوان الذي يخاله مقتبسًا من القصيدة، بيد أنه لا يجد هذا العنوان في أيٍ من أبياتها؛ "وإيهام القارئ بشـيءٍ ثم إظهار غيره وسيلة ناجعة لإبقاء تطلّعه يقظًا"[١١]، وخلال هذا التطلّع للالتقاء بجملة العنوان يكون الدعم لها من جلال تجانسها من ناحية مع تقوله القصيدة، ومن خلال إبقاء العنوان في الذاكرة لتناغمه مع الإيقاع من ناحية أخرى.

ويتجه التأويل في هذه القصيدة نحو حالة من التلبُّس الشديد بين الحبيبة والشعر والامتزاج بينهما، لدرجة الانفلات في الجملة الحوارية الواحدة مترددة بين القطبين. وحين يدخل الشاعر إلى (**مملكة الشعر**) يتخلى (طواعيةً أو قهرًا) عن نموذج الفارس الشاعر ذي الإرادة والغَلَبَة، ويترك لزميله المتنبيّ هذا الميدان؛ إذ (**تجهله الخيل والليل والبيداء**)، ولا يجد عنوانه الوحيد إلا في (**الحرف**)، فعذابات الشعر والحب مصحوبة بلحظات الذوب والنفي وتفكك الذات قِطَعًا (كما يقول العنوان). وكثيرًا ما تتداخل

لحظات الأفول الشعريّ مع لحظات الهجر والحرمان، ولحظات التألق الشعريّ التي تدنو فيها قطوف الكلمات مع لحظات الشوق المتبادل من الحبيبين. وهكذا تكون الحياة في ظلال تلك المملكة الشعرية ما بين هجر ولقاء، وريّ يجمع الحبيبين أو ظمأ وحرمان.

وإذا كان الريّ والقطوف الدانية لحظات تتراءى في بداية القصيدة فثمة الآم جمّة تتكاثف لتحول دون السعادة والارتواء، فالماء الذي يلامس الشاعر صفحتَه يقتلعه من ذاته، ومواسم الإبداع (**التي تزرع العود والريحان على يباب المنى**) تتناهب الشاعر نهبًا، ولحظات الوصل التي تلاقيه حبيبته فيها (**عن كثب**) لا تلقى منه إلا جسدًا تكون روحه (**على البعد**) تحاول عبثًا لقاء الشعر.

إن الإبداع والحب طرفا عذابات لا نهاية لها، وانحناءات توافي الشاعر وقلمه في لحظات الأفول والنضوب، ولحظات الهجر والخصام. وهو ما تُختَتَم به القصيدة متساوقة مع العنوان.

إن القصيدة تدعم العنوان وتؤيّد دلالته، والعنوان الخبري نفسه يضع القارئ أمام قضية متكاملة الأطراف ذات محمول دلاليٍّ تحاول القصيدة أن تثبت مصداقيته (فنيًا)، ومستوى الصدق الفني سيكون محكومًا برؤية القارئ ومدى انغماسه في تجربة الشاعر وتفاعله معها. والشاعر يحاول استلاب تعاطف هذا القارئ ودفعه إلى الانغماس في التجربة من خلال عوامل فنيّة شتى؛ أولها خبرية العنوان التي تحدد البعد الفنيّ تمامًا دون مواربة، وتعاود تأكيده، كما أنّ العنوان الخبريّ المجازيّ يحاول تعبئة القارئ بأبعاد دلالية متكاملة من منظور فني خالص تعمقّه القصيدة؛ بينما يفضي العنوان الخبريّ الحقيقي بالدلالة بشكل مباشر، ثم تعاود القصيدة صياغته من زاوية فنية جديدة .

والعنوان الخبري – بجانبيه – يختلف عن العناوين غير التامة دلاليًا بكون الدلالة في هذه الأخيرة مُبتسرة وأكثر اقتضاءً للقصيدة.

وعلى جانب آخر لا يكون من الضرورة بمكان استيفاء العنوان الإنشائيّ لجملةٍ تامة الأركان، لأن المعنى الإنشائي يتحقق ويصل إلى القارئ دون تمام الجملة، وقد يكتفي الشاعر في التعبير عن بعض معاني الإنشاء مقتصرًا على الأداة فقط، كاستخدام أداة الاستفهام عنوانًا دون تمام الجملة الاستفهاميّة أو الاكتفاء بعلامة ترقيم تدل على المعنى الاستفهاميّ الإنشائي دون أي كلمات[١٢].

والعناوين الإنشائية أكثر إثارة للقارئ وتفاعلا معه، على الأخص في الأسلوب الإنشائي الطلبيّ الذي "يُطـْلَب به حصول شيء لم يكن حاصلاً وقت الطلب "[١٣]؛ لأن هذا الطلب يُحتمل أن يكون صادرًا للمتلقي نفسه، أو لشخصية محورية تبرز من خلال بنية القصيدة، أو إبرازًا لشعور يتعلق بالصيغة الإنشائية المُستخدمـَة في العنوان. وفي كلٍ يلفت الشاعر انتباه القارئ ويشدّه إليه؛ فهو (أي القارئ) يجد نفسه مُسْـتـَدعىً إلى القصيدة قبل القراءة، أو يجد نفسه وجهـًا لوجه أمام الشخصية المحورية التي تتناولها، أو الشعور الوجداني الذي يستقطبها؛ فينغمس في أداء حيوي أكثر تفاعلاً واندماجـًا مع بنيتها الفنية.

ومما يمكن اعتباره محاولةً لاحتواء القارئ واستمالته من خلال العنوان الإنشائي الخروج من الإطار الجماعيّ العام إلى الحيز الفرديّ المحدود، وكأن القارئ – نفسه – هو المعني وحده بالأمر الذي تثيره القصيدة، وأن المسألة تتعلق بإرادته الخاصة لا الإرادة الجماعية.

ومن هذا القبيل قصيدة: **(يا ابن أميّ)** لـ (أبو القاسم) الشابيّ، و **(لا تصالح)** لأمل دنقل[١٤]. والحريّة التي تحرّض عليها قصيدة الشابيّ مطلب جماعيّ، والوصول إليها عمل قوميّ لكنه يجعل قارئه من خلال العنوان مَعْنِيًّا – وحده – بهذا الأمر، وهو يستميله بالنداء، ويجعل العلاقة القائمة بينهما أمَسّ ما تكون بالرحم؛ فالمتلقي المعنيّ بهذا الأمر **(ابن أمه)**. وهذا النداء في العنوان يسوِّغ تراكم ضمائر الخطاب المتوالية في القصيدة، وصيغ الأمر والنهي والاستفهام الإنشائية التحريضيّة:

أتخشى نشيدَ السماءِ الجميل ؟
أترهبُ نورَ الفضا في ضحاه ؟
ألا انهضْ وسرْ في سبيلِ الحياةِ
فمن نامَ لمْ تنتظِرهُ الحَياهْ
ولا تخشَ مِمَّا وراءَ التلاع
فمَا ثمّ إلا الضُحا في صباه [١٥]

وفي قصيدة (**لا تصالح**) لأمل دنقل يعدل الشاعر عن النهي الجماعيّ الواقعيّ إلى النهي الفردي ليكون الخطاب موجّهًا إلى القارئ نفسه، ويكون طرفًا فاعلاً في تحمل التبعة والمسئولية، (ولو على الجانب الوجداني والنفسيّ)، والظروف التاريخية لهذه القصيدة شهيرة جدًا؛ فهي ترفض السلام والصلح مع الأعداء بعد معركة العبور والانتصار المصري العظيم الذي حققه جنود بواسل لم تجف دماء شهدائهم بعد، والعنوان يجعل من كل قارئ داخلاً في عبارة النهي القاطع الإنشائية المهيمنة على القصيدة؛ فالعبارة الإنشائية الناهية تنطلق بدءًا من العنوان ثم تلفّ القصيدة كاملة في فحواه الإنشائيّة، وتتكرر عبارة العنوان تسع عشرة مرة متلمِّسة الإقناع الفني الإسقاطيّ من خلال توظيف قصة حرب البسوس:

... **لا تصالح ولو قلَّدُوك الذهب** [١٦]

وتمتد الأبيات في سياق الأمثولة التاريخية المستعارة ليطلّ منها المعنى المعاصر مباشرًا وصريحًا:

أتنسى ردائي المُلَطَخَ
تلبس ـ فوقَ دمائيْ ـ ثيابًا مطرزةً بالقَصَبْ ؟
إنها الحرب...
قد تثقل القلبَ
لكنّ خلفكَ عار العرب
لا تصالحْ
ولا تتوخ الهربْ [١٧]

وبدهيّ أن افتراض القارئ كون هذا الأسلوب الإنشائي موجهًا له قد لا يكون قويًا بمجرد قراءة العنوان؛ غير أن القصيدة ستدعم هذا الشعور بمجرّد الانخراط في القراءة ويكون التفاعل أقوى ما يكون في القراءة الثانية التي تُدْعى – في إطار نظريات التلقي – "القراءة العارفة أو ذات الخبرة؛ ففيها يوظِّف القارئ معرفته العميقة بالنص والتي نتجت عن قراءة سابقة لذات النصِّ"[١٨].

وعندما يكون الأسلوب الإنشائيّ متعلقًا بشخصية محورية في القصيدة فإن الشاعر قد يُصرِّح في العنوان بالاسم المباشر الصريح للمَعْنِيّ بهذا الأسلوب الإنشائيّ؛ أو يُذكر طرفًا وجيزًا مُكَثَّفًا لأبعاد الصورة التي تتبدى فيها ملامحه الفنية، وأكثر ما يكون هذا الأمر في قصائد الرثاء، فالشاعر الراثي يقيم علاقة وجدانية قويةً بينه وبين من يرثيه بدايةً من العنوان، وهي علاقة قائمة على التفاعل الذي يتمثل المرثيّ حيًا من باب المجاز، ومن باب الإيحاء بالرفض النفسيّ التام لرحيل المرثيّ المفقود. كما في قصيدة: (**قل يا صلاح** ) لكريم معتوق، وقصيدة: (**يا أعز الرجال**) للشاعر السعوديّ **غازي عبدالرحمن القُصَيِّبي**[١٩].

وفي قصيدة كريم يتوجه الشاعر إلى المرثيّ (صلاح) بأسلوبيّ الأمر والنداء، متمنيًا القول مناديًا ملتمسًا، وهو حين يعلن عن موت هذه الشخصية (إذ يذيِّل العنوان بكون القصيدة مرثيّة لشاعر) ويسوق في مطلع القصيدة ما يدل على موته، إلا أنه يجعل من (موت الشاعر) حدثًا استثنائيًا غريبًا فللشاعر كينونة مختلفة:

**قل يا" صلاح " فكلما حضرَ**
**الغيابُ لشاعرٍ أهواهُ**
**تُنكرني الرجاحةُ..**
**واتِّزان العقل ينكرني**
**فأجهل من يكونْ**[٢٠]

وفي قصيدة القصيبيّ: (**يا أعز الرجال**) يتكرر هذا الحوار القائم بين الراثي والمرثيّ المعلن عنه في العنوان بأسلوب النداء الإنشائي، وتتوالى أساليب الإنشاء الاستفهامية التعجبية والإنكارية من مطلع القصيدة حاملةً تفاصيل هذا الرفض النفسي للموت، ذلك الرفض الذي حمل العنوان إشارته الأولى:

**يا أعـزّ الرجـال ... مـاذا تقُـول ؟**

**أطويلٌ هذا الأسَى أم يَطـُـــولُ**

**وليـالي الفـراقِ... كيـف تراهـــا ؟**

**وشعاعُ الصـبَاح فـِيْـــها قتيــلُ**

**والمغاني الطلولُ هل تستَرِدُ الفَرَحَ الغابرَ المغاني الطـَلُولُ ؟**

**و الزمَـــانَ الــذي دفَـــنَّاهُ ظـــُهرًا**

**أترى يرجع الزمانُ الجميلُ ؟** (٢١)

وفي هاتين القصيدتين تكون إنشائية العنوان مدخلا للتفاعل مع المرثيّ، ورغبة في استنطاقه؛ رفضًا نفسيًا لرحيله من ناحية، واستشرافًا قَلِقًا للمجهول من ناحية أخرى، وتكون إنشائية العنوان – في هذا كله – منبسطة على النص الشعريّ الذي يغلب جدًا أن تتضافر بنيته الكليّة مع العنوان بمزيد من الأساليب الإنشائية التي تدعم وتُعضِّد من الشعور الفنيّ العام.

وكثيرًا ما يكون العنوان الإنشائيّ متعلقًا بشعور مُنْتمٍ للشاعر ذاته، وهو شعور كليّ يهيمن على القصيدة كاملةً، ومن هذا المنطلق يبرزه الشاعر في العنوان، ليضع قارئـه في مواجهة هذا الشعور من البداية، كما في عنوان قصيدة: (**يا ليت لي !**) لأحمد زكي (أبو شادي)، وقصيدة: (**هل كان حبًا ؟**) لصلاح عبد الصبور (٢٢).

وفي قصيدة أبي شادي لا يُذكـَر العنوان الإنشائي في إطار جملة تامة مُبَيِّنة لفحواه، ومن ثمّ لا يعرف المتلقي تلك الأمنية التي يرجوها الشاعر؛ لأن اسم ليت

غير مذكور. غير أن العنوان يضع القارئ أمام حالة وجدانية تبرز ذات الشاعر المتمنية، ويبديها أمامه في موضع الصدارة؛ وهي في حال عاطفية محددة، تنعكس من خلالها وشائج الضعف الإنساني والنقص البشريّ الذي يسوق صاحبه إلى التمني والرجاء. وعلى الرغم من كون العنوان استهلاليًا إلا أن الأمنية تستغرق القصيدة من أولها إلى آخرها، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

**يـا ليـت لي أمـلاً بـأن ألقـــاكِ**

**وأعُبّ ملءَ نُهَـــاي مـن مـرآك**

**وأعيدُ للدنـْيَـــا جَمَالـَكَ خَالِـدًا**

**شعْرًا تبسَّمَ للوجود البَاكي** (٢٣)

وتستمر القصيدة في سرد هذه الأمنية وصولاً إلى النهاية التي يعلن فيها الشاعر عن مبرراتها:

**حتى أسجِّـــلَ للوجُودِ مفاتنًا**

**الفـنّ لمْ يحْفَل بـِها لوْلاكِ** (٢٤)

ومع اكتمال القصيدة عن آخرها، ووضوح الأمنية وجلاء مبرراتها تبقى عبارة العنوان الإنشائيّة: **(يا ليت)** في الصدارة وفي ذاكرة المتلقي حاجبة للأمنية التي اتضحت، ليبقى ذلك الأمل محجوبًا، ويكون بروز الضعف الإنساني المتطلع إلى ما لا يستطيع.

وعلى هذا النحو تبرز حالة التعجب والإنكار من خلال الإنشاء الاستفهامي في قصيدة صلاح عبد الصبور: **(هل كان حبًا ؟)**، وتمضي القصيدة في سرد يستبطن تجربة الحب الذي يستنكره العنوان، وهو سرد تغلب عليه الإنشائية التي تسوق القارئ إلى دعم هذا الجحود والإنكار الذي عجّل الشاعر به في العنوان:

هل كان ما بيننا
حبـًا... وعشناهُ
أم كان حلمـًا عندما
أدركنا الصبحُ نسيناه
أم أننا خفنا على قلبـنا
وفي ثرى الخوف دفنَّاهُ
لو عاش، لو فتَّحت للشمس عيناهُ
كنَّا رعيناهُ
لَّما تركناه
في مهمه قاسٍ رمينـَاه
في قلبه أنفاسه تبكي
أنـّا هجرناهُ
يا أيها الحبُّ الذي ماتا
لو يرجع اليوم الذي فاتا
لو عاد يومٌ منكَ...
عشناهُ.... (٢٥)

يستنكر الشاعر أن يكون الشعور الذي لم يستمتع به الحبيبان حبًا، فقد لاقى منهما (كما تقول القصيدة) جحودًا وإهمالاً، أعقبته لوعة و ندم. ثم جاءت أمنية ختامية بعودة ذلك الحبّ المفقود الضائع، أو عودة يوم واحد مما سلف للحبيبين أن عاشاه. وهذه الأمنية الأخيرة تعود بالقارئ إلى العنوان مرة أخرى؛ إن العنوان الإنشائيّ يستنكر هذا الشعور ويجحد كونه حبًا، فلماذا يتمنى الشاعر في آخر القصيدة العودة إلى يوم واحد من تلك الأيام السالفة ؟

إن الأمنية الختامية لا تتناقض مع إنكار الحب؛ وإنما تعززه وتؤكده وتسوق إلى مدىً دلالي جديد، إن الشاعر لا يرفض تجربة الحب ولا يجحدها؛ وإنما يجحد أنانية المتحابَّيْن الذين ألقيا بحبهما (الذي شخَّصته القصيدة) وتخلصا منه وكأنه خطيئة ومذلة! ومن هنا تتفجر المفارقة العميقة بين الشعور الجارف للحب والظمأ إليه في الخفاء، والنفور منه في العلانية! وهو ما يجعل التساؤل قائمًا والحيرة متأججة حول هذا الشعور المتناقض الذي تعج به نفسا الحبيبين، أي شيء هذا الشعور؟ (**هل كان حبًا؟**)، إنه سؤال باق لا تقدم القصيدة إجابة شافية عنه، ويظل هذا التساؤل المطروح باقيًا ومهيمنًا على القصيدة كاملةً، ومتصدرًا وباقيًا في العنوان.

وفي كل هذه الأساليب الإنشائية التي تحملها العناوين سواء عبرت عن القارئ أو شخصية ما في القصيدة، أو شعور يتعلق بالشاعر نفسه تُبْقِي الأواصر الروحية قائمة بشكل قوي بين المتلقي والقصيدة، أو الشاعر والمتلقي، ويظل التفاعل الحيويّ أكثر بروزًا. وذلك كله فضلاً عن إحكام البناء الفنيّ عندما تدعم بنية القصيدة هذا الشعور المتولِّد عن الأسلوب الإنشائي، وتعمل على مدّه ليستغرق دلالتها الفنية.

## هوامش الفصل الثالث

(١) **علم المعاني** / د: عبد العزيز عتيق [ دار النهضة العربية للطباعة والنشر (بيروت، لبنان) ١٩٨٥ م ] ص: ٤٧

(٢) **السابق**: ص: ٦٩

(٣) **نظرية الأدب وقراءة الشعر** / ديفد بشندر / ص: ٥٩ (سبق ذكره).

(٤) **العلم والشعر** / أ ٠ أ ريتشاردز / ترجمة د: محمد مصطفى بدوي [ الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، مصر) ٢٠٠١ م ] ص: ٧٢

(٥) **علم المعاني** / د: عبد العزيز عتيق / ص: ٥٠ (سبق ذكره).

(٦) راجع: الهامش رقم (١) الذي كتبه الشاعر تعليقـًا على العنوان في: **ديوان العباسي** / ص: ١٧٨ (سبق ذكره).

(٧) **ديوان العباسي**: ص: ١٧٨

(٨) **السابق** : ص: ١٧٩

(٩) **العلم والشعر** / أ ٠ أ ريتشاردز / ص:٧٠ (سبق ذكره).

(١٠) ديوان: **هذا أنا** [ منشورات اتحاد كـُتـَّاب وأدباء الإمارات ـ الشارقة، الإمارات ـ (د ـ ت) ] ص: ١٠٥ و ١٠٦ وكلمة مواسم في البيت السادس مصروفة منونة مراعاة للضرورة الشعريـّة ٠

(١١) **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها** / د: حسن مصطفى سحلول / ص: ٣٣ (سبق ذكره).

(١٢) سبقت الإشارة إلى قصيدة عنوانها: (**أين ؟**) لسعدي يوسف و(**متى ؟**) لسميح القاسم، في سياق حديثنا عن: قِصر العنوان وطوله، كما سبقت الإشارة إلى قصيدة عنوانها علامة استفهام (؟) للشابي، وأخرى عنوانها عدة علامات استفهام للشاعر اليمني علي لقمان في سياق حديثنا عن العناوين البصريّة.

(١٣) **علم المعاني** / د: عبد العزيز عتيق / ص: ٧١ (سبق ذكره).

(١٤) راجع قصيدة الشابي في ديوان: **أغاني الحياة**، ص: ١٢١، وقصيدة أمل دنقل في ديوان: **أقوال جديدة عن حرب البسوس** ١٩٧٦ م، ضمن: **الأعمال الشعريّة** / ص: ٣٩٤ (سبق ذكرهما).

(١٥) ديوان: **أغاني الحياة**: ص: ١٢١ (سبق ذكره).

(١٦) ديوان: **أقوال جديدة عن حرب البسوس** ضمن: **الأعمال الشعريّة** / ص: ٣٩٤

(١٧) **السابق** : ص: ٣٩٥ (سبق ذكره).

(١٨) **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها** / د: حسن مصطفى سحلول / ص: ٣٣ (سبق ذكره).

(١٩) راجع قصيدة كريم معتوق في ديوان: **هذا أنا** ، ص: ٢٢٧، (سبق ذكره). وقصيدة غازي القُصـّبي في ديوان: **حديقة الغروب** [ مكتبة العكيبان ( الرياض، السعوديّة) الطبعة الأولى ٢٠٠٧ م ] ص: ٦٩

(٢٠) ديوان: **هذا أنا**، ص: ٢٣٠ (سبق ذكره).

(٢١) ديوان : **حديقة الغروب** ، ص: ٦٩ و ٧٠ (سبق ذكره).

(٢٢) راجع قصيدة (أبو شادي) في ديوان: **النيروز الحر وقصائد أخرى** / ص: ٨٠، وقصيدة صلاح عبد الصبور في ديوان: **أقول لكم**، ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور**، ص: ١٣١ (سبق ذكرهما).

(٢٣) ديوان: **النيروز الحر وقصائد أخرى** / ص: ٨٠ (سبق ذكره).

(٢٤) **السابق**: ص: ٨١ ، وكلمة: (**مفاتن**) مصروفة للضرورة الشعرية، وكذلك كلمة: (**الفن**) تُنْطَق بهمزة قطع مراعاة للوزن الشعريّ.

(٢٥) ديوان: **أقول لكم**، ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور**، ص: ١٣١ و ١٣٢ (سبق ذكره).

# قائمة المصادر والمراجع


**مصادر المادة الشعرية**

**أولاً: الشعر القديـــم**

**أ: الدواوين**

١- **ديوان ابن سناء الملك**:، السعيد أبو القاسم هبة الله بن سناء الملك، تحقيـق: محمـد إبراهيم نصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ط ٢٠٠٣ م

٢- **ديوان ابن هتميل ( درر النحور )**، القاسم بن علي بن هتميـل، تحقيـق د: عبـد الولي الشميري، مؤسسة الإبداع للثقافة والآداب، ( صنعاء، اليمن ) ط ١ لسنة ١٩٩٧ م

٣- **ديوان ابن وكيع التنيسيّ**: الحسن بن عـلي الضـبي الشـهير بـابن وكيـع التنيسي، تحقيق: هلال ناجي، دار الجيل ( بيروت، لبنان ) ط١ لسنة ١٩٩١ م

٤- **ديـوان الأبيـوردي**، أبـو المظفـر محمـد بـن أحمـد بـن إسـحق الأبيـوردي، تحقيق، د: عمر الأسعد، مؤسسة الرسالة ( بيروت، لبنان ) ط ٢ لسنة ١٩٨٧م

٥- **ديوان تميم بن المعز**: تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، تحقيق جماعي: ( محمد حسن الأعظمي، أحمد نجاتي، محمد علي النجار، محمد كامل حسين )، الهيئـة العامـة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ط ٢٠٠٢ م.

٦- **ديوان زهير بن أبي سلمى**، زهير بن أبي سلمىٰ، تحقيق د: فخر الـدين قبـادة، دار الكتب العلمية ( بيروت، لبنان ) ط١ لسنة ١٩٩٢م،

٧- **ديـوان الشـنفرى**، عمـرو بـن مالـك الشـنفرىٰ، تحقيـق د: أميـل بـديع يعقـوب دار الكتاب العربيّ ( بيروت لبنان ) الطبعة الثانية ١٩٩٦م

٨- **ديـوان مجنون ليلى**: قيس بن الملوح،شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبـة القـاهرة ( القاهرة، مصر ) دون تاريخ .

**ب ـ دواوين اختيارات شعرية**

١- **الحماسة البصرية**، صدر الدين علي بن أبي الفرج بـن الحسـن البصرـي، تحقيـق: مختار الدين أحمد، عالم الكتب ( بيروت، لبنان ) الطبعة الثالثة، لسنة ١٩٨٣ م،

**ثانيًا: الشعر الحديث**

**أ: الدواوين والأعمال الكاملة**


١- **الأعمال الجديدة**، محمود درويش، دار رياض الريس للكتب والنشر ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى لسنة ٢٠٠٤ م .

٢- **الأعمال الشعرية**، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى لسنة ١٩٩٤ م .

٣- **الأعمال الشعرية**، أحمد سويلم،الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ( الجزء الأول ١٩٩٢م ) و ( الجزء لثاني ١٩٩٨م ) .

٤- **الأعمال الشعرية**، محمد عفيفي مطر، دار الشروق ( القاهرة، مصر ) الطبعة الأولى لسنة ١٩٩٨ م .

٥- **الأعمال الشعرية**، مروان الخاطر، دار الفكر ( دمشق، سوريا ) الطبعة الأولى ١٩٩٤ م .

٦- **الأعمال الشعرية الكاملة**، إلياس أبو شبكة، دار العودة ( بيروت، لبنان ) ١٩٩٩م .

٧- **الأعمال الشعرية الكاملة**، أمل دنقل، مكتبة مدبولي ( القاهرة، مصر ) دون تاريخ .

٨- **الأعمال الشعرية الكاملة**، حيدر محمود، مكتبة عمّان ( الأردن ) ١٩٩٠م .

٩- **الأعمال الشعرية الكاملة**، علي أحمد سعيد إسبر ألشهير بأدونيس،الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٧ م

١٠- **الأعمال الشعرية الكاملة**، فاروق شوشة [ الجزء الأول، الدار السعودية للنشر والتوزيع ( جدة،السعودية )، الطبعة الثانية ١٩٨٧ م ] و [ الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٤ م ]

١١- **الأعمال الشعريّة الكاملة**، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٧م .

١٢- **الأعمال الشعرية الكاملة**، محمد بنيس، توبقال للنشر ( الدار البيضاء، المغرب ) الطبعة الأولى لسنة ٢٠٠٢ م .
١٣- **الأعمال الشعرية الكاملة**، مظفر النواب، دار قنبر ( لندن ) ١٩٩٦م .
١٤- **الأعمال الشعرية الكاملة**، معين بسيسو، دار العودة ( بيروت، لبنان ) الطبعة الثالثة ١٩٨٧ م
١٥- **الأعمال الشعرية الكاملة**، نزار قباني، منشورات نزار قباني ( بيروت، لبنان ) [ الجزء الأول: الطبعة الخامسة عشر ٢٠٠٠م ] [ الجزء الثاني الطبعة السابعة ١٩٩٣ م ]
١٦- **الأعمال الشعرية والمسرحية الكاملة**، علي محمد لقمان جمع وإعداد ودراسة د: أحمد علي الهمداني، لم يذكر اسم الناشر ( صنعاء، اليمن ) الطبعة الأولى ٢٠٠٦م .
١٧- **الأعمال الكاملة**، أحمد عبد المعطي حجازي، دار سعاد الصباح ( الصفاة، الكويت ) الطبعة الأولى ١٩٩٣ م .
١٨- **الأعمال الكاملة**، بلند الحيدري، دار سعاد الصباح ( الصفاة، الكويت ) الطبعة الأولى ١٩٩٢ م .
١٩- **الأعمال الكاملة** ، جبران خليل جبران، دار نوبليس ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى ٢٠٠٥ م .
٢٠- **الأعمال الكاملة**، حسن فتح الباب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٨ م .
٢١- **الأعمال الكاملة**، سميح القاسم، دار سعاد الصباح ( الصفاة، الكويت ) الطبعة الأولى ١٩٩٣ م .
٢٢- **الأعمال الكاملة**، صلاح لبكي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى لسنة ١٩٨١م،

٢٣- **الأعمال الكاملة** عبد الكريم الطبال، منشورات وزارة الشئون الثقافية بالمغرب ٢٠٠٠م .
٢٤- **الأعمال الكاملة**، عبد المنعم عواد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) [ الجزء الأول ١٩٩٩م ] [الجزء الثاني ٢٠٠١م ] .
٢٥- **الأعمال الكاملة**، محمد علي شمس الدين، دار سعاد الصباح ( الصفاة، الكويت ) الطبعة الأولى ١٩٩٣م .
٢٦- **الأعمال الكاملة**، محمود حسن إسماعيل، دار سعاد الصباح ( الصفاة، الكويت ) الطبعة الأولى ١٩٩٣ م
٢٧- **الأعمال الكاملة**، نجيب سرور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٧م
٢٨- **آه يا ضيق العناوين**، فؤاد نعيسة، اتحاد الكتاب العرب ( دمشق، سوريا ) ٢٠٠٤ م .
٢٩- **أبجدية الروح**، عبد العزيز المقالح، المركز المصري العربي ( الجيزة، مصر ) الطبعة الأولى ١٩٩٦م .
٣٠- **إشراقة**، التيجاني بشير يوسف، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٢م .
٣١- **أغاني**، ملحم خالد ملحم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٠ م .
٣٢- **أغاني الحياة**، أبو القاسم الشابي، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٢ م .
٣٣- **الثرى والثريا**، عبد الله محمد جبر، نادي الطائف الأدبيّ ( الطائف، السعودية ) ١٩٩٠ م .
٣٤- **الحب ذو العصف**، أسامة عبد الرحمن، دار الشباب بقبرص والكميل بالكويت، الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٩ م .

٣٥- **الجداول، الخمائل، تبر وتراب، من أعمال الشاعر إليا أبو ماضي،** إيليا أبو ماضي، دار كاتب وكتاب ( بيروت، لبنان ) ١٩٨٨م .

٣٦- **الرؤية من فوق الجرح،** وفاء وجدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٨٨ م .

٣٧- **إلى آخر الليل تبكي القصيدة ،** عبد النبي التلاوي ، رياض الريس للكتب والنشر ( لندن ) الطبعة الأولى ١٩٨٩م .

٣٨- **اللهب المقدس،** مفدي زكريا، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٢م .

٣٩- **الواحدون،** السمّاح عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٨م .

٤٠- **النوافذ لا أثر لها،** عزمي عبد الوهاب، صندوق التنمية الثقافية، وزارة الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٠م .

٤١- **المجموعة الكاملة للشعر المهجري - النيروز الحر وقصائد أخرى،** أحمد زكي أبو شادي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى ١٩٨٨م .

٤٢- **بحر لجي،** أسامة عبد الرحمن، دار الشباب بقبرص ١٩٨٧م .

٤٣- **ترجمان الأفكار،** أبو الحسن قاسم أفندي الكستي البيروتي، المطبعة الأدبية ( بيروت، لبنان ) ١٩٠٥ م .

٤٤- **تغيرت البلاد ومن عليها،** فتحي فرغلي، دار سعاد الصباح ( الصفاة، الكويت ) الطبعة الأولى ١٩٩٢م .

٤٥- **حديقة الغروب،** غازي القصيبيّ، مكتبة العكيبان ( الرياض، السعودية ) الطبعة الأولى ٢٠٠٧ م .

٤٦- **حنوّ الضمة، سموّ الكسرة،** محمد الفقيه صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٢م .

٤٧- **ديوان البارودى**، محمود سامي البارودي، دار العودة ( بيروت، لبنان ) ١٩٩٢

٤٨- **ديوان إبراهيم طوقان**، إبراهيم طوقان المحتسب ودار الميسرة بعمان وبيروت، ط١ ١٩٨٤ م .

٤٩- **ديوان إبراهيم ناجي**، إبراهيم ناجي، دار العودة ( بيروت، لبنان ) ١٩٨٦م .

٥٠- **ديوان أحمد شوقي ( الشوقيات )** أحمد شوقي، المكتبة التوفيقية ( القاهرة، مصر ) دون تاريخ .

٥١- **ديوان الخليل**، خليل مطران، دار الهلال ( مصر ) [ الجزء الأول ١٩٤٩ م ] [ الجزءان: الثالث، والرابع ١٩٤٨ م ]

٥٢- **ديوان الرصافي**، معروف الرصافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ( القاهرة، مصر ) الطبعة لسنة ٢٠٠٤ م،

٥٣- **ديوان العباسي**، محمد العبَّاسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثالثة لسنة ٢٠٠٤ م .

٥٤- **ديوان العقاد**، عباس محمود العقاد، مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج ( أسوان، مصر ) ١٩٦٧ م .

٥٥- **ديوان المازني**، إبراهيم عبد القادر المازني، المجلس الأعلى للثقافة ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٩ م .

٥٦- **ديوان بدر شاكر السياب**، بدر شاكر السياب، دار العودة ( بيروت، لبنان ) ١٩٩٧م .

٥٧- **ديوان حافظ إبراهيم**، حافظ إبراهيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثانية ٢٠٠٢م

٥٨- **ديوان حسن عبد الله القرشي**، حسن عبد الله القرشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٩م .

٥٩- **ديوان خزنة دار**، محمد الشاذلي خزنة دار، الدار التونسية للنشر ( تونس ) ١٩٧٢ م .

٦٠- **ديوان خليل حاوي**، خليل حاوي، دار العودة ( بيروت، لبنان ) طبعة ١٩٧٢م .
٦١- **ديوان سعدي يوسف**، سعدي يوسف، دار العودة ( بيروت، لبنان ) [ الجزء الأول، الطبعة الثالثة ١٩٨٨م ] [الجزء الثاني، الطبعة الأولى ١٩٨٨م ]
٦٢- **ديوان صالح الشرنوبي**، صالح الشرنوبي، تحقيق د: عبد الحي دياب، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٣ م .
٦٣- **ديوان صلاح عبد الصبور**، صلاح عبد الصبور، دار العودة ( بيروت، لبنان ) ١٩٨٦ م .
٦٤- **ديوان عائشة التيمورية**، عائشة التيمورية، الهيئة المصرية العامة الثقافة ( القاهرة، مصر ) الطبعة السادسة ٢٠٠٤م .
٦٥- **ديوان عبد الرحمن شكري**، عبد الرحمن شكري، المجلس الأعلى للثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٠ م .
٦٦- **ديوان عبد الوهاب البياتي**، عبد الوهاب البياتي، دار العودة ( بيروت، لبنان ) الطبعة الرابعة لسنة ١٩٩٠ م .
٦٧- **ديوان علي محمود طه**، علي محمود طه، دار العودة ( بيروت، لبنان ) ٢٠٠٤ م .
٦٨- **ديوان فدوى طوقان**، فدوى طوقان، دار العودة ( بيروت، لبنان ) ١٩٩٧م
٦٩- **ديوان نازك الملائكة**، نازك الملائكة، دار العودة ( بيروت، لبنان ) ١٩٨٦م .
٧٠- **ديوان نعمة الحاج** ، نعمة الحاج، المؤسسة الجامعية للنشر ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى ١٩٨٢م .
٧١- **ديوان محمد الفيتوري**، محمد الفيتوري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) الطبعة الخامسة لسنة ١٩٩٨ م .
٧٢- **ديوان محمود درويش**، محمود درويش، دار العودة ( بيروت، لبنان ) ( الجزء الأول الطبعة الثانية عشر لسنة ١٩٨٧م) و ( الجزء الثاني الطبعة الثانية لسنة ١٩٩٤ م )

٧٣- **سدوم**، محمد بنطلحة، توبقال للنشر ( الدار البيضاء، المغرب ) الطبعة الأولى لسنة ١٩٩٢م .
٧٤- **كتاب المراثي**، عبد الوهاب البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى لسنة ١٩٩٥م،
٧٥- **شعر الأخطل الصغير**، بشارة عبد الله الخوري الشهير بالأخطل الصغير، دار الكتاب العربي ( بيروت، لبنان ) الطبعة الثالثة ( دون تاريخ ) .
٧٦- **دفتر الأحوال والمقامات**، زهير أبو شايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ( بيروت، لبنان ) لسنة ١٩٨٧ م .
٧٧- **لا تكذبي**، كامل الشناوي، المكتب المصري الحديث ( القاهرة، والإسكندرية ) ١٩٧٣م .
٧٨- **قمر اليمامة مذبحة الوطن** محمد الظاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى ١٩٨٨م،
٧٩- **لزوميات وقصائد أخرى**، عبد اللطيف عبد الحليم ( أبو همام )، دار الثقافة العربية ( القاهرة، مصر ) ١٩٨٥ م .
٨٠- **مقام المنسرح**، عبد اللطيف عبد الحليم ( أبو همام )، مكتبة النهضة المصرية ( القاهرة، مصر ) ١٩٨٩ م،
٨١- **وغيض الماء**، أسامة عبد الرحمن، ذات السلاسل ( الكويت ) ١٩٨٥ م .
٨٢- **موج من فوقه موج**، أسامة عبد الرحم، دار الشباب بقبرص والكميل بالكويت، الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٧م .
٨٣- **عينان نضاحتان**،أسامة عبد الرحمن، دار الشباب بقبرص والكميل بالكويت، الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٨م .
٨٤- **هل من محيص**، أسامة عبد الرحمن، دار الشباب بقبرص والكميل بالكويت، الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٨م .
٨٥- **خمسة دواوين للعقّاد**، عباس محمود العقاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ( القاهرة، مصر ) ١٩٧٣ م .

٨٦- **شتات الواحد**، محمد القيسي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى ١٩٩٨ م،

٨٧- **مخطوط في العشق**، محمد القيسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٠م .

٨٨- **لزوميات مخيمر**، أحمد مخيمر دار الطباعة المصرية بالزقازيق ( مصر ) ١٩٤٧م .

٨٩- **هذا أنا**، كريم معتوق، اتحاد كُتَّاب وأدباء الإمارات ( الشارقة، الإمارات ) ( دون تاريخ ) .

٩٠- **سيرة اليد وأربعون نافذة على صباح التيه**، وليد منير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٩م .

ب: **قصائد نُشرت في دوريات**

١- قصيدة: ( **الشمس** ) لأمين حداد، و قصيدة ( **مذهب البعض في السماء والأرض** ) لهنري عزوز، وقصيدة ( **مناظرة السيف والبخار**) لجبران النحاس، وكل هذه القصائد نشرت في في مجلة: **الضياء** التي أصدرها الشيخ إبراهيم اليازجي في القاهرة، مصر، وتوقف صدورها، المجلد الأول، ويتضمن الأعداد الصادرة سنة١٨٩٩م .

ج: **مختارات شعريّة**

١- **قصائد مختارة**، فوزي كريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٥ م .

٢- **مختارات موريتانية من الأدب الشنقيطي الحديث**، الاتحاد العام للأدباء والكتَّاب العرب ( عمَّان، الأردن ) الطبعة الأولى ١٩٩٤م .

٣- **نخلة الله وقصائد أخرى** مختارات من أشعار حسب الشيخ جعفر، اختارها وقدم لها: حسن النجّار، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٤ م .

٤- **هكذا يغني طائر الأرز، مختارات من شعر هدى ميقاتي**، اختيار وتقديم: إسماعيل عقاب، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٣ م .

## مراجع المادة العلمية

**أولاً: القرآن الكريم .**

**ثانيًا: الكتاب المقدس .**

**ثالثًا: الكتب التراثية القديمة**


١- **إحكام صنعة الكلام**، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي ( توفي في القرن السادس الهجري )، تحقيق: محمد رضوان الداية، دارالثقافة، ( بيروت، لبنان ) دون تاريخ.

٢- **الأغاني**، أبو فرج الأصفهاني ( ت ٣٥٦ هـ )، شرحه وكتب هوامشه عبد . أ علي مهنا و سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢ لسنة ١٩٩٢ .

٣- **البيان والتبيين** أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ( ت ٢٥٥هـ )، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٣ م .

٤- **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن** عبد العظيم بن عبد الواحد بن أبي الإصبع المصري ( ت ٦٥٤ هـ ) تحقيق حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة، مصر ( د ـ ت ) .

٥- **شرح مواقف النِفَّريّ**، عفيف الدين التلمساني ( ت ٦٩٠هـ)،تحقيق د: جمال المرزوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٠م .

٦- **شروح سقط الزند**، أبو زكريا التبريزي، وأبو محمد البطليوسي، وأبو الفضل الخوارزمي، تحقيق جماعي بإشراف د طه حسين، ط٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر، مصورة عن نسخة دار الكتب سنة١٩٤٥م .

٧- **صبح الأعشى في صناعة الإنشا** أبو العباس أحمد القلقشندي ( ت ٨٢١ هـ ) صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة٢٠٠٤ و ٢٠٠٥ م ، تصويرا عن طبعة دار الكتب الخديوية سنة ١٩١٣ م .

٨- **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، عبد الرحمن بن حسن الجبرتي، تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٣م .

٩- **وفيّات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان**، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان ( ت ٦٨١ هـ )تحقيق: د: إحسان عباس، دار الثقافة ( بيروت، لبنان ) دون تاريخ .

١٠-**لسان العرب**، محمد جمال الدين بن منظور، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرين، دار المعارف ( القاهرة، مصر ) دون تاريخ .

**رابعًا: المعاجم والقواميس والموسوعات العربية الحديثة**

١- **المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم**، د محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ـ القاهرة، مصر ـ الطبعة الثانية لسنة ١٩٩٧ .

٢- **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية ( القاهرة، مصر ) الطبعة الرابعة ٢٠٠٤ م .

٣- **الموسوعة الصوفية، الكتاب الشامل لأعلام التصوف، والمنكرين عليه وطرق ولغة الصوفية ومصطلحاتهم مما يستعجم معناه على غيرهم**، عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي ( القاهرة، مصر ) الطبعة الأولى لسنة ٢٠٠٣م .

٤- **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، هيئة المعجم ، مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعرى ( الكويت ) ط١ لسنة ١٩٩٥ .

٥- **معجم مصطلحات الأدب** ،د: مجدي وهبة، مكتبة لبنان ( بيروت، لبنان ) ط٤ لسنة١٩٧٤ .

٦- **قاموس الكتاب المقدّس**، نخبة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين، دار الثقافة ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثامنة ١٩٩٢ م .

٧- **موسوعة الإبداع الأدبي**، د نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ( القاهرة، مصر ) الطبعة الأولى لسنة ١٩٩٦ .

٨- **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد**، د: عبد الوهاب المسيري، دار الشروق ( القاهرة، مصر ) الطبعة الأولى ١٩٩٩م .

**خامسا: الكتب العربية الحديثة**


١- **أساليب الشعريّــة المعاصرة**، د: صـلاح فضـل، الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٦م .

٢- **إضاءة الـنص**، اعتـدال عـثمان، دار الحداثـة ( بـيروت، لبنـان ) الطبعـة الأولى ١٩٨٨م .

٣- **الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر، وآليات التأويل** ، د: عبد الرحمن محمد القعود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ( الكويت ) ٢٠٠٢م .

٤- **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر**، د: عدنان حسين قاسـم، الـدار العربيـة للنشر والتوزيع ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠١ م .

٥- **الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطـرف**، د: جـابر قميحـة، الـدار المصرية اللبنانية ( القاهرة، مصر ) الطبعة الأولى ١٩٩٢م .

٦- **الأدب ومذاهبه**، د: محمد مندور، دار نهضة مصر ( القاهرة، مصر ) دون تاريخ .

٧- **الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي**، ياسين النصير، الهيئـة المصرـية العامـة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٨م .

٨- **الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة**، د عز الدين إسماعيل دار الفكر العربي ( القاهرة، مصر ) الطبعة الأولى ١٩٥٥م .

٩- **الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب**، على أحمد سعيد الشهير بأدونيس الجزء الثالث **صدمة الحداثة**، دار العودة ( بـيروت، لبنـان ) ط٤ لسـنة ١٩٨٣م .

١٠- **الجامع في تاريخ الأدب العربي ( الأدب القديم )**، حنا الفـاخوري، دار الجيـل بيروت لبنان، ط ١ لسنة ١٩٨٦ م .

١١- **الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية ـ قراءة نقدية في نموذج معـاصر** د: عبد الله الغذامي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٦م .

١٢- **الرمز والرمزية الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، د: محمد فتوح أحمد دار المعارف ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثالثة لسنة ١٩٨٤م .

١٣- **الشعر العربي الحديث، دراسة فى المنجز النصي**، رشيد يحياوي، دار أفريقيا الشرق ( الدار البيضاء، المغرب ) الطبعة الأولى ١٩٩٨م .

١٤- **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، د عز الدين، المكتبة الأكاديمية ( الجيزة، مصر ) الطبعة السادسة ٢٠٠٣ م .

١٥- **الشعر العربي بنياته وإبدالاتها**، محمد بنيس الجزء الثاني: **الرومانسية العربية** دار توبقال ( الدار البيضاء، المغرب ) الطبعة الأولى ١٩٩٠ م .

١٦- **الصوفية والسوريالية**، على أحمد سعيد الشهير بأدونيس، دارالساقي ( بيروت، لبنان ) الطبعةالثانية١٩٩٥ م،

١٧- **العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور**، د: محمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية ( القاهرة، مصر ) الطبعة الأولى ١٩٨٨ م .

١٨- **العنوان وسيميوطيقيا الاتصال**، د: محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ط ١٩٩٨م .

١٩- **الفلكلور العربي، بحوث ودراسات**، مجموعة من الباحثين بإشراف محمد الجوهري، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة ( مصر ) ط ١ لسنة ٢٠٠٠ م .

٢٠- **المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المخالف** د: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى ١٩٩٤ م .

٢١- **النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة** عباس حسن دار المعارف ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثالثة عشر ١٩٩٩م .

٢٢- **النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي**، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب ( دمشق، سوريا ) ٢٠٠١ م .

٢٣- **النقد الأدبي الحديث**، د: محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ( بيروت، لبنان ) ١٩٧٣ م .

٢٤- **الولاء والولاء المجاور، بين التصوف والشعر**، د: عبد الحكيم العلامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٣ م .
٢٥- **بديع التحبير، شرح ترجمان الضمير**، محمد بدر الدين الرافعي الخلوتي، المطبعة العلمية بمصر ١٣١٢ هـ ( ١٨٩١م ) .
٢٦- **بلاغة الخطاب وعلم النص**، د: صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب( الكويت ) ١٩٩٢م .
٢٧- **تاريخ آداب اللغة العربية مجموعة الأعمال الكاملة** جورجي زيدان ، دار نوبليس، بيروت، لبنان ط ١ لسنة ٢٠٠٣ ـ ٢٠٠٤ م .
٢٨- **تطور الأدب الحديث بمصر من أوائل القرن التاسع عشر ـ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية**، د أحمد هيكل، دار المعارف ( القاهرة، مصر ـ ) الطبعة الرابعة ١٩٨٣ م .
٢٩- **ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر**، د: عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٧٢ م .
٣٠- **جماليات القصيدة المعاصرة**، د: طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ( الجيزة، مصر ) الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م .
٣١- **دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد**، د شكري محمد عياد، دار إلياس العصرية ( القاهرة، مصر ) ١٩٨٦ م .
٣٢- **دراسات في نقد الشعر**، نور الدين صمُّود، الدار العربية للكتاب ( ليبيا وتونس ) ١٩٨٢م .
٣٣- **دراسة في مصادر الأدب**، د: الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثامنة ١٩٩٩ م .
٣٤- **دولة الإسلام في الأندلس** ، محمد عبد الله عنان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٣ م .
٣٥- **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، د محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ( بيروت والدار البيضاء ) الطبعة الثانية ١٩٩٠ م .

٣٦- **ذاكرة للشعر**، د: جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٢م .
٣٧- **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة، مصر، دون تاريخ .
٣٨- **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، د: صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٢ م .
٣٩- **علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية** د: بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية ( القاهرة، مصر ) ١٩٦٧م .
٤٠- **علم المعاني** ، د: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية ( بيروت، لبنان ) ١٩٨٥ م .
٤١- **فن الشعر**، د: إحسان عباس، دار الثقافة ( بيروت، لبنان ) دون تاريخ .
٤٢- **في البلاغة العربية، علم البديع**، د: محمود أحمد حسن المراغيّ، دار العلوم العربية ( بيروت، لبنان ) الطبعة الأولى ١٩٩١ م .
٤٣- **قصة الأدب في العالم**، أحمد أمين و زكي نجيب محمود، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثانية ٢٠٠٢م .
٤٤- **مدخل إلى علم الأسلوب** ، د شكري محمد عياد ، أصدقاء الكتاب ( الجيزة، مصر ) ١٩٩٨م .
٤٥- **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ( القاهرة، مصر ) ١٩٧٨ م .
٤٦- **واقع القصيدة العربية المعاصرة**، د: محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، ط١ لسنة ١٩٨٤ م .
٤٧- **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها** د: حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب ( دمشق، سوريا ) ٢٠٠١م .

**سادسا: الكتب المترجمة إلى العربية**


١- **آفاق التناصية المفهوم والمنظور**، ترجمة د: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٨ م . يضم الكتاب دراسات مترجمة متنوعة، استخدمت الدراسة من بينها الدراسات التالية:

- **سيميائية القراءة**: ميشال أوتان
- **طروس، الأدب على الأدب**: جيرار جنيت
- **نحو علم للأدب، اتجاهات النقد المعاصر**: روجيه فايول

٢- **اتجاهات البحث الأسلوبي**، اختيار وترجمة وإضافة د: شكري عياد، أصدقاء الكتاب ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثالثة ١٩٩٩ م . يضم الكتاب دراسات مترجمة متنوعة، استخدمت الدراسة من بينها الدراسات التالية:

- **اتجاهات جديدة في علم الأسلوب**: استيفن أولمان
- **معايير تحليل الأسلوب**: ميكل ريفايتير

٣- **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية** ، إمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ( الدار البيضاء، المغرب ) ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م

٤- **العلم والشعر** ، أ . أ ريتشاردز ، ترجمة د: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠١ م .

٥- **النظرية الأدبية المعاصرة**، رمان سلدن، ترجمة د جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٥ م .

٦- **الكتابة في درجة الصفر**، رولان بارت، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري ( حلب، سوريا ) الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م

٧- **اللغة العليا، النظرية الشعرية** ، جون كوين، ترجمة د: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٥ م .

٨- **بناء لغة الشعر**، جون كوين ترجمة د أحمد درويش، دار المعارف ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثالثة ١٩٩٣ م .

٩- **تاريخ الأدب العربي**، كارل بروكلمان، دار المعارف ( القاهرة، مصر ) الطبعة الثالثة دون تاريخ [ الجزء الثاني، ترجمة د عبد الحليم النجار ] و [ الجزء الخامس، ترجمة رمضان عبد التواب ] .

١٠- **تحليل الخطاب**، ( ج، ب براون )، و ( ج، يول ) ترجمة د: محمد لطفي الزليطني، ود منير التريكي، منشورات جامعة الملك سعود ( السعودية ) ١٤١٨ هـ ١٩٩٧ م .

١١- **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة** ، يوري لوتمان، ترجمة د: محمد فتوح أحمد، دار المعارف ( القاهرة، مصر ) ١٩٩٥م .

١٢- **فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية**، فولفاجنج إيسر، ترجمة د عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٠م .

١٣- **قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب**، إيمانويل فريس و برنار موراليس، ترجمة د: لطيف زيتوني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ( الكويت ) ٢٠٠٤ م .

١٤- **قضايا الشعرية** ، رومان ياكوبسون ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر ( الدار البيضاء، المغرب ) الطبعة الأولى ١٩٨٨ م .

١٥- **لذة النص**، رولان بارت، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر ( الدار البيضاء، المغرب ) الطبعة الثانية ٢٠٠١ م .

١٦- **مبادئ النقد الأدبي دراسة أدبية**، أ . أ ريتشاردز، ترجمة د إبراهيم الشهابي، وزارة الثقافة السورية ( دمشق، سوريا ) ٢٠٠٢ م .

١٧- **نظرية الأدب وقراءة الشعر**، ديفد بشندر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ( القاهرة، مصر ) ٢٠٠٥ م .

**سابعا: بحوث قدّمت إلى مؤتمرات علمية ثم أعيد نشرها في كتب**

١- **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربيّ المعاصر**، يتضمن مجموعة من الدراسات والأبحاث قدمت الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر- ١٩٩٤ م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ( بيروت، لبنان ) ، الطبعة الأولى ١٩٩٥ م ، فخري صالح ( محررًا وجامعًا ) . وقد اعتمدت الدراسة من بين بحوث الكتاب على دراسة **الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، تحولات الرمز الشعريّ عند البياتي ( عائشة بين الرمز والقناع )**، لفاضل ثامر .

**ثامنا: دراسات منشورة في دوريّات**

١- **العربي**: ( تصدرها وزارة الإعلام الكويتية )

- **خليل حاوي شاعر حضاري، وحالم قوميّ**، ريتا عوض، ( العدد ٥٢٣ يونيو ٢٠٠٢م )
- **كبار الحوادث وموقف الشعر منها**، وديع قسطنطين، ( العدد ٥٠٩ أبريل ٢٠٠١ م )
- **لوركا هل قتله نصفه الشعري ؟**، محمد علي شمس الدين، ( العدد ٥٦٠ يوليو ٢٠٠٥ )
- **محنة العناوين**، شوقي بزيغ، (العدد ٥٦٥ ديسمبر ٢٠٠٥ )

٢- **الموقف الأدبي**: ( تصدر عن اتحاد الكتاب العربي بدمشق )

- **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**، د: محمود الهميسي ( العدد ٣١٣ آيار "مايو " ١٩٩٧ م السنة السابعة والعشرون )

٣- **المجلة سجل الثقافة الرفيعة**: ( صدرت في القاهرة لفترة ثم توقفت عن الصدور)

- **العقاد يتحدث عن النقد والنقاد**، حوار أجراه عبد الحي دياب مع الأستاذ عباس العقاد ( العدد ٦٣ ( أبريل ١٩٦٢ م ) السنة السادسة )

٤- **تواصل**: ( مجلة تصدر عن نوادي الأدب بالقاهرة بشكل غير منتظم )

- **العنوان، مكانه وزمانه، مرسله ومستقبله**، جيرار جنيت، ترجمة د: جمال الجزيري عدد ( فبراير ١٩٩٩م) ( لم يذكر رقمه ) .
- **وظائف العنوان**، جيرار جنيت، ترجمة د: جمال الجزيري، العدد الرابع ( يونيو ١٩٩٩م )

٥- **علامات في النقد الأدبي**: ( يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية )

- **من النص إلى العنوان**، د محمد أبو عزة، ( العدد ٥٣ سبتمبر ٢٠٠٤م )

٦- **فصول**: ( تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، مصر )

- **رصاصة زينون، تأملات حول قصيدة اغتيال**، حسن طلب، ( العدد الثالث خريف ١٩٩٦ )
- **قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر ـ قصيدة القناع نموذجا** عبد الرحمن بسيسو، ( العدد الأول / المجلد ١٦ / صيف ١٩٩٧م )
- **التجريب في القصيدة المعاصرة، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة المعاصرة، وكيفيات توظيفها**، وليد منير، ( العدد الأول / المجلد ١٦ / صيف ١٩٩٧م )

**تاسعا: مراجع باللغة الإنجليزية**

**1- The Longman Dictionary of Poetic Terms**, Jack Myers and Michael Simms , London Longman , New York & ( 1988)
**2- The New Encyclopedia Britannica** , collective compilation:
by Enc Encyclopedia Britannica , 2005.

# السيرة العلميّة للمؤلف

- الدكتور: أحمد كُريِّم حسين محمد أحمد بلال، كاتب وناقد مصري، ولد في مدينة: ملوي بصعيد مصر في ٢٠ فبراير ١٩٧٤.
- تخرج في دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٦ م، وحصل منها على درجتي: الماجستير عام ٢٠٠٣م بامتياز، والدكتوراه عام ٢٠١٠م بمرتبة الشرف الأولى.

## له من الكُتُب:

١. **جدلية الرمز والواقع؛ دراسة نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال،** صدر عن: مدارات الخرطوم ٢٠١١م.
٢. **النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر،** دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٤م.
٣. **الرؤى الثورية في القصة والرواية،** دار المناهج، عمّان، ٢٠١٥م.
٤. **بوابة الريح والنخيل، دراسة نقدية في أثر شاعرية الثبيتي على الشعر السعودي،** النادي الأدبي بمكة المكرمة، بالاشتراك مع دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٧م.
٥. **العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر،** منشورات دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٨م.
٦. **خرائط الجنوب** (دراسة نقدية في أعمال الشاعر السعودي محمد يعقوب)، نادي نجران الأدبي ودار أروقة بالقاهرة، ٢٠١٩م.
٧. **مهارات الفصاحة والكتابة الأدبية،** قناديل للنشر والتوزيع، جدَّة، ٢٠١٩م (كتاب تعليمي لغير المتخصصين).
٨. **المحظورات في الكتابة الروائيّة، دراسة نقدية تطبيقية،** كتارا للنشر والتوزيع، الدوحة، ٢٠٢٠م.

سقوط أوراق التوت
وتحولات البناء - دراسة نقدية في التشكيل البصري للقصيدة - دار النابغة - القاهرة - 2020م

## له عدة أبحاث نقدية منها:

(بعض هذه الدراسات مرفوع على شبكة الإنترنيت والمواقع الإلكترونية المتنوعة)

١. **الفجوات الدلالية في القصة القصيرة – دراسة نقدية في مجموعة: القرار الأخير لنجيب محفوظ؛** صدرت في كتيب صغير عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، عنوانه: أصداء السيرة والفجوات الدلالية، ٢٠١١م.

٢. **العدل الاجتماعي في إطار الرؤية الشعرية،** مجلة إبداع، القاهرة، إبريل ٢٠١٤م.

٣. **الطابع الإسلامي في شعر الأزهريين،** الثقافة الجديدة، القاهرة، مايو ٢٠١٤م.

٤. **حكومة الإسلام بين النموذج الشرعي والواقع التطبيقي.. قراءة نقدية في رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ،** الثقافة الجديدة، القاهرة، يوليو ٢٠١٤م.

٥. **تناقضات الحارس السجين، دراسة في شعر حسن فتح الباب،** الثقافة الجديدة، القاهرة، نوفمبر ٢٠١٥م.

٦. **تشكلات النص الأدبي في مواقع التواصل الاجتماعي، النص الشعري على فيسبوك نموذجا،** ضمن بحوث المؤتمر الدولي للغة العربية والنص الأدبي على الشبكة العالمية، جامعة الملك خالد، السعودية،( المجلد الثاني ).

٧. **جدلية الدين والحداثة الشعرية،** أوراق نماء (١٧٩)، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ٢٠١٨م.

٨. **الأزمة الحضارية وصورة الغرب في روايات علاء الأسواني،** أوراق نماء، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ٢٠١٩م.

٩. **مجموعة متنوعة من المقالات الأدبية والنقدية المبسَّطة** نشرت في الصحف المصرية (القاهرة، المسائية)، والسودانية (الصحافة).

١٠. **مقالات نقدية متنوعة منشورة على مواقع متنوعة عبر الفضاء الإلكتروني.**

## - حصل على ست جوائز في النقد الأدبي هي:

١. **جائزة إحسان عبد القدوس في النقد القصصي**، القاهرة، ٢٠١١م.
٢. **جائزة الطيب صالح العالمية في النقد الأدبي القصصي**، الخرطوم، ٢٠١١م.
٣. **جائزة وزارة الثقافة المصرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة) في المقال الأدبي**، القاهرة، ٢٠١٢م.
٤. **جائزة جريدة الجمهورية في النقد الأدبي (كتاب الجمهورية)**، القاهرة، ٢٠١٢م.
٥. **جائزة مجمع اللغة العربية بالقاهرة في الدراسات الأدبية**، القاهرة، ٢٠١٣م.
٦. **جائزة «كتارا» في النقد الأدبي الروائي**، الدوحة، ٢٠١٩م.

## شارك بأوراق بحثية في عدة مؤتمرات في النقد الأدبي، منها:

١. مؤتمر أدباء الصعيد (المنيا ٢٠١٤م).
٢. مؤتمر الأدب في وسط الصعيد (الوادي الجديد ٢٠١٥م.
٣. مؤتمر الأدب العربي على الشبكة العالمية (جامعة الملك خالد بأبها ٢٠١٧م).
٤. مؤتمر الأدب الشعبي (الهيئة العامة لقصور الثقافة، المنيا، ٢٠١٨م).

## للتواصل مع المؤلف:

البريد الإلكتروني: ahmedkorimblal@yahoo.com

صفحة الفيسبوك:

https://www.facebook.com/ahmedkorimblal

# فهرس


إهداء ..... ٥

مقدمة ..... ٧

مداخل تمهيدية ..... ١٧

الباب الأول: العنوان والدلالة الموضوعية للعمل الشعري ..... ٥٧

الفصل الأول: عناصر الموضوع الشعري في العنوان ..... ٥٩

الفصل الثاني: العلاقات الجمالية بين العنوان والدلالة الموضوعية الشعرية ..... ١٧١

الفصل الثالث: العناوين المحايدة ..... ٢٠٧

الباب الثاني: علاقة العنوان بمكونات البنية الشعرية ودوره في تماسكها ..... ٢٣١

الفصل الأول: إشارة العنوان إلى عناصر البناء ..... ٢٣٣

الفصل الثاني: اقتباس العنوان من بنية العمل الشعري ..... ٢٦٩

الفصل الثالث: العنوان والتناص ..... ٢٩٩

الفصل الرابع: العنوان وتماسك النص الشعري ..... ٣٤٣

الباب الثالث: بناء العنوان وتكوينه ..... ٣٧٣

الفصل الأول: التكوين اللغوي للعنوان ..... ٣٧٥

الفصل الثاني: العناوين البصرية ..... ٤٠٩

الفصل الثالث: العناوين المركبة ..... ٤٢٩

## فهرس المحتويات


الباب الرابع: جوانب بلاغية في العنوان..... ٤٩٧

الفصل الأول: جوانب بيانية في العنوان..... ٥٠١

الفصل الثاني: جوانب بديعية في العنوان..... ٥١٩

الفصل الثالث: الخبر والإنشاء في العنوان..... ٥٤١

المراجع والمصادر..... ٥٥٩

الفهرس..... ٥٨١

# العنوان وبنية القصيدة
## في الشعر العربي المعاصر

الدكتور
أحمد كريم بلال

هذا الكتاب

يؤرخ الكتاب للعنوان في تراثنا الشعري القديم ، ثم يتناول نشأته وتطوره في القرن العشرين مُتخذًا من العنوان الشعري مدخلاً لفهم القصيدة وتحليلها ، وكاشفًا عن الأبعاد الفنية والجمالية التي تربطه بالموضوع الشعري والدلالة العامة للعمل الشعري ( على مستوى القصيدة أو الباب الشعري في ديوان، أو الديوان الكامل ) . مبينًا علاقته بالبنية الكلية . كما يتناول بنية العنوان -نفسه -وتركيبه وبلاغته في إطار متكامل يربطه بالبناء الكلي للعمل الشعري .

التابعة

تصميم الناقد أحمد الخطيب ٠١٠٠٥٨٢٢٨٥٢