الفصل الثالث

التقنيات الفنّية في قصائد سليمان الفليّح

(1) القناع

(2) الدرامية وتعدد الأصوات

(3) الزمكانية

(4) العنوان والعتبات

توطئة:

إن التداخل السردي في القصيدة العربية الحديثة يُعد من أبرز ما يمكن ملاحظته على شعراء الحداثة؛ حيث إنهم يحاولون فرض هيمنة السرد والحوار في قصائدهم، مما ساعد على دفع الشعر العربي إلى طريق الحداثة، وقد أدخلوا العناصر الدرامية والملحمية والحكائية داخل القصيدة، ووظّفوا التقنيات السردية الحديثة، حتى جعل الشاعر المعاصر يعبر عن جميع ما يعانيه من صراعات وإشكاليات في عالمه المحيط المليء بالتحول والتغيير، و(ابتعاده عن القصدية، أي أن الشاعر ترك العنان منفلتاً بمشاعره وأفكاره الفنية كي تتسامى في فتح مغاليق موضوعاته دون توجيه وقصد)[1]، فالحداثة الشعرية استطاعت المزاوجة بين الدرامية والشعرية في تداخل وانسجام تام، وقد أسهمت السردية في إثراء التجربة الفنية لدى الشاعر سليمان الفليّح، حيث اتجه الفليّح نحو الأسلوب السردي الذي ساعده في اتساع المجال أمامه للتعبير عن رؤيته الإنسانية والفنية بصورة أنضج وأعمق، وسوف أبحث في أهم التقنيات السردية التي تناولتها قصائد سليمان الفليّح وهي:

(1) أ. م. عبدالرزاق كريم خلف، أ.م.د. يونس عباس حسن، (الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث)، ياسين طه حافظ نموذج، مجلة كلية التربية الأساسيـــة، الجامعة المستنصرية، بغداد، العـــدد الثاني والستون2010م، ص2.

- قصائد القناع.
- قصيدة الدرامية وتعدد الأصوات.
- قصيدة الزمكانية.
- العنوان والعتبات.

المبحث الأول

قصائد القناع

1. تقنية القناع:

تُعد تقنية القناع من التقنيات الحديثة التي تميزت بها القصيدة الحديثة، وأصبحت عنصراً أساسياً من عناصرها.

ويحمل مفهوم القناع في اللغة عدة دلالات مختلفة كما وضحها الأستاذ عبدالرحمن بسيسو في كتابه (قصيدة القناع)، حيث ذكر من دلالاتها:

(أولاً: الدلالة على شيء مادي متحقق في شكل متعين، مصنوع من مواد الطبيعة وخاماتها، فقد يكون القناع حجاب المرأة أو نقابها أو مقنعتها، أي غطاء وجهها ورأسها، وقد يكون خوذة المحارب، أو عدته الحربية جملةً، وقد يكون هو القنع: أي «طبق من سعف النخل يوضع فيه الطعام أو يُؤكل عليه»، وقد يكون طبق الفاكهة عموماً أو طبق الرطب ذا الغطاء.

ثانياً: تجسيد المجردات وتقريب المعاني المجردة، وذلك بإسناد المفاهيم المجردة إلى كلمة القناع بحيث تُنقل تلك المفاهيم إلى حيز التصور المعياري عبر نوع من التخيل القائم على نسيج من العلاقات الحسية المتعينة.

ثالثاً: الدلالة على الوجه الذي يدّعيه المرء لنفسه: فقناع المرء هو وجهه الذي يقابل به المجتمع مسايرةً للتقاليد، أو توافقاً مع وضع

اجتماعي أو حالة نفسية معينة.

رابعاً: الدلالة على التعبيرات الجسدية والصَّوتية التي يجريها المرء على هيئته الأصلية ليتمكن من أداء عمل ما، أو ليتقمص دوراً معيناً)[1]، والقناع كذلك - كما يُعرّفه سامح رواشدة- هو (حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى، وتنطلق خلال النص بدلاً منه)[2].

ويفسّر الدكتور عبدالله أبو هيف ظاهرة القناع في حالة تطورها بقوله: (وقد فُهمت ظاهرة القناع مبكراً بدلالاتها التمثيلية: التنكر، الرمز، الخداع، الأسطرة، إلخ. فثمة ما يميزها، وهو قابليتها للتأويل، وانعطف استخدام القناع في القرن السادس عشر من التمثيل المباشر والصريح إلى الترميز العميق الكاشف لما وراء المعنى)[3]، حتى استقر القناع إلى (وسيلة تعبير حاضنة للرؤية في مبنى درامي تتعاور عليه أصوات متعددة في ذات أو ذوات متصارعة)[4]، وهو بناء درامي تعتمده قصيدة القناع خلال شخصيته المفترضة التي يتقنعها حيث

(1) انظر: بسيسو، عبدالرحمن، (قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر)، دار الفارس للنشر، الأردن، 1999م، ط 1، ص 24.

(2) رواشدة، سامح، (القناع في الشعر العربي الحديث)، دراسة في النظرية والتطبيق، كنعان، الأردن، إربد، 1995، (د، ط)، ص 10.

(3) د. أبو هيف، عبدالله، (قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ط 1، ص 16.

(4) أبو هيف، عبدالله، (قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث)، ص 17.

(يندمج الشاعر بها ويتفاعل مع مكوناتها؛ لتنصهر تجربته الذاتية في مقومات تلك الشخصية)[1]، وهذا ما يجعل الشاعر محيطاً بماهيَّة القناع، وطريقة توظيفه الفني في القصيدة.

ويصطلح إحسان عباس على أن القناع (يمثل شخصية تاريخية- في الغالب- يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها)[2]، وإحسان بهذا المصطلح يجعل القناع وسيلته لرفض السلبيات والعيوب في عصره الذي يعيشه.

ويضيف أبو هيف أن فكرة القناع تركّزت في محورين نقلاً عن البياتي: (الأول: أن يكون موضوعه عند الاختيار يتركز على السمات الدالة على الشخصية فيربط بينها ربطاً سلبياً، بحيث يستطيع الشاعر أن يعبر عما يريد من أفكار مراعاة للحداثة ونسبه للتجددية التي تحملها الشخصية التاريخية والأسطورية، أما المحور الثاني فهو إلحاحه إلى توظيف القناع توكيداً منه على إيصال الدلالات المطلوبة التي أسماها القصد مما لا يظهر إلا في النص)[3]، وتقنية القناع هي (وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل – من خلاله- ذاته في علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر، ويساهم في

(1) الكندي، محمد علي، (الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث)، ص 67 0
(2) عباس، حسان، (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، ص 121.
(3) د. أبو هيف، عبدالله، (قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث)، ص 44، بتصرف.

تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل)[1].

ويستخدم الشعراء (الأقنعة التي يتوارون خلفها ليمارسوا مقاومتهم للطغيان، وقد وجدوا ضالتهم بشكل خاص في تلك الأصوات التراثية التي ارتفعت في وجه طغيان السلطة في عصرها، والتي أعلنت تمردها على هذه السلطة)[2].

وهذه الأقنعة التي يستخدمها الشاعر لصد الطغيان لا بد أن يسبقها علم ومعرفة بالاعتبارات الشاملة للشخصية المقنعة، (لهذا فإن الشاعر عندما يريد اختيار (قناع) ما عليه سوى أن يستبطن التاريخ، ويسبر غوره ويستلهم الأحداث الإيجابية فيه، وينتقي من خلال مواقف الأفراد الفاعلين والمؤثرين في الماضي)[3].

مما نلاحظه في تقنية القناع هو تأثر شعرائنا المعاصرين بالموروث الأدبي القديم، وهذا التأثر يعود إلى (دعوة الشاعر والناقد الإنجليزي ت. س. إليوت إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه[4]، وهذه الدعوة لإليوت وجدت صدى كبيراً عند شعراء العرب

(1) عصفور، جابر، (أقنعة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقي)، فصول- مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981م، رمضان 1401هـ ص 123.

(2) عشري، زايد، علي، (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، 1997م، (د، ط)، ص 33.

(3) علي، عبدالرضا، (دراسات في الشعر العربي المعاصر القناع، التوليف بالأصول)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1995م، ط 1، ص 18.

(4) عشري، زايد علي، (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)، ص 27.

من خلال تأثرهم بدعوته، فأصبحوا ينهلون من معين الموروث القديم، فأعادوا الحركة والحياة فيه من جديد، من خلال التمثل والتقنع بالشخصيات التراثية القديمة وإيمانهم (بأن شعرنا العربي لن يستطيع أن يثبت وجوده ويحقق أصالته إلّا إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه، وأيقنوا أن انبتات الشعر عن تراثه في أي عصر من العصور إنما هو حكم على ذلك الشعر بالذبول ثم الموت)[1].

وأخيراً: فإننا نجد القناع هو الأسلوب الأمثل، والطريق الأصوب للشاعر المعاصر الذي يبحث عن مساحة أوسع؛ ليضع فيها جذور بنائه الشعري، وتشييد قصيدة واضحة المعالم.

وقصيدة القناع عند الشاعر سليمان الفليّح أضافت نوعاً من الرمزية الجمالية، التي يختبئ الشاعر خلفها ليعبّر عن ذاته العميقة التي تعيش واقع التسلط، والفليّح يتميز بارتباطه الشديد بموروثه من خلال توظيف الشخصية التراثية توظيفاً ناجحاً يتناسب مع الموقف والحدث، وهو دلالة على وعي الشاعر بطريقة توظيفه الفني في القصيدة، مما جعل الفليّح يستحضر شخصيات لها باع طويل في التاريخ العربي القديم، حيث يوظف قناع الصعاليك في شعره؛ لأنها فئة أعلنت رفضها للاستبداد، ونشدانها الحرية والعدل.

(1) عشري، زايد علي، (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)، ص 45.

وأقنعة الصعاليك التي يوظفها الفليّح في قصائده تحمل معاني رمزية عميقة.

يقول في ذلك:

لأنا أبينا
وتأبى الرجولةُ
بأنا سنبقي
عبيدًا.. سبايا
لديكُم
ونبقى جوارِ بغايا
يُقدَّمنَ ليلاً لشيخِ القبيلةِ
خُلعنا
وضِعنا
و«صِعنا»
وجُعنا
وهرّت علينا كلابُ القبيلةِ[1].

وهنا نلاحظ أن الشاعر استخدم قناع الصعلكة في قصيدته ليعبر عن رفضه لكل الأوضاع والقوانين الجائرة التي تحرم الضعفاء من حقوقهم.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 106.

ويقول في قصيدته التي تحمل عنوان (الصعاليك يتخلون عن عروة بن الورد):

(أقسّم جسمي، وأحسو القراح
وأطوي الحوايا على الخمص)
وأنثر خبزي لجوعى بأقسى السنين المريرة [1].

ولعلنا نلاحظ في الأبيات السابقة وجود تناص مع بيت عروة بن الورد الذي يقول:

أقسّمُ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ
وأحسُو قراحَ الماءِ والماءُ باردُ[2]

فاستخدام الشاعر لقناع عروة بن الورد الذي يحمل رمز الإيثار والقيم الخيرية الجميلة هو تصريح منه بجمال تلك القيم التي ذهبت مع أولئك الصعاليك.

وقوله أيضاً:

مسيلمةُ الكذّاب
سمعتهُ يغتاب
أصحابهُ في السر
وحينما ارتاب

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 343.

(2) ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، دراسة وشرح وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 1418، 1998م، (د، ط)، ص61.

من أنني أسمعهُ
قاطعني، وغاب
وحينما كذّبهُ الجميع
وكذّب الأصحاب
أضحى يكذّب نفسه
في كونهِ كذّاب[1].

هنا يستخدم الفليح قناع مسيلمة الكذّاب حيث يعد رمزاً للكذب والافتراء، زوراً وبهتاناً، وهذه الشخصية التاريخية تحمل دلالة النفاق والتستر بالصفات الخيرية الصالحة.

وهذه الأقنعة التي وظّفها الفليّح في قصائده السابقة تحمل بُعداً جمالياً يضفي على القصيدة تصوراً فنياً، وإبداعياً خاصاً، يُعبر عن مدى الظلم الذي يشعر به في عالمه الذي يملأه الضعف والجور.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص240.

المبحث الثاني

قصائد الدرامية وتعدد الأصوات

1. القصائد الدرامية وتعدد الأصوات:

برزت القصائد الدرامية في الشعر العربي المعاصر بشكل واضح؛ وذلك لما لها من إمكانيات تعبيرية تخدم القصيدة الشعرية، حيث (إن التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي)[1].

وهذه الدرامية تتمثل في (بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله)[2]، ويقودنا هذا الصراع إلى ما يسمى بـ(التفكير الدرامي، وهو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات)[3]، وقد أصبح الشاعر المعاصر أكثر وعياً بثقافة عصره، وظروف الحياة التي يعيشها، مما ساعده على أداء الوظيفة الإفهامية للقصيدة الدرامية؛ لأنها (ليست تعبيراً آنياً عن تجربة فردية، إنما هي بناء متكامل يقوم على (وعي) الشاعر بحركة الشخصيات وفعلها ورد فعلها، ولعل من أجلّ المجسدات البنائية للوعي هو المغايرة اللسانية التي يحققها الشاعر، فالتناقض في المواقف بين الشخصيات في النص يتجسد عبر

(1) إسماعيل، عزالدين، (الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 278.
(2) نفسه، ص 279.
(3) نفسه، ص 279.

التغاير اللساني، فلكل شخصية أسلوبها المعبر عن موقفها، فضلاً عن نمو الحدث وتطوره وأزمته، ومن ثم لا يمكن أن يكون شاعرها غارقاً في الموجة الانفعالية)[1].

كانت الموضوعية من أبرز سمات المنهج الدرامي، (ويتحقق طابع الدرامية في القصيدة من خلال عناصرها الأساسية وهي الإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة)[2]، وتتميز لغة القصيدة الدرامية (بتعدد الأصوات وتنوع الصور، وتتابع الأحداث (تعاقبها) و(تصادمها) مختبراً لسبر أغوار تلك التشابكات في مكونات النص، كما شكلت ملمحاً مهماً في تجربة الشاعر)[3].

وتأكيداً على ما سبق فإن د.الزبيدي يعتمد مفهوم القصيدة الدرامية بأنها (القصيدة التي تتجسد فيها التجربة الذاتية تجسيداً موضوعياً جدلياً بما يتوفر في النص من عناصر الدراما، الضامنة لوجود الحركة المتأتية من الفعل ورد الفعل لينتج صراع نابع من التضاد الحركي بين الرؤى والآفاق والأساليب، فتتحول أزمة الشاعر الذاتية إلى أزمة مرئية موضوعية في إطار الحدث المتبلور من

(1) الطاهر، علي جواد، (من حديث القصة والمسرحية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م، ص 382.

(2) من كتاب إسماعيل، عزالدين، (الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 283، ص 284 بتصرف.

(3) نشوان، حسين، (البحث عن لغة دراسات في الشعر والسرد)، الناشر للتوزيع، الأردن، 2014، ط 1، ص 85.

حركة الشخصيات)[1].

وتعد هذه (الدرامية في الشعر علامة من علامات الحداثة)[2] ونوعاً من أنواع التمرد على الأسلوب الشعري القديم، حيث (يدعو إلى تأمل عميق في أبنيتها النصية واقترانها بتجربة الحداثة الشعرية، التي أعلنت تمردها على الأسلوب الشعري التقليدي)[3]، حتى أصبح هذا الأسلوب الدرامي في القصيدة من أهم إنجازات الحداثة الشعرية على مستواها الفني والبنائي الجديد، حيث إن (القصيدة الدرامية قد حققت انتصارها على صوت الشاعر ومباشرته منذ ولادة شفرتها، فالمازجة ظاهرة جلية في النص الشعري الحديث)[4]، وهذا الاتجاه الدرامي في الشعر ألزم القصيدة بأن تكون ضمن أنواع الغنائية، وهي (القصيدة القصيرة، والقصيدة الطويلة، وقصيدة القناع والمونولوج، والقصيدة الحكائية، والقصيدة ذات المنحى الملحمي، والقصيدة المقطعية، والقصيدة المركبة)[5].

أما تقنية تعدد الأصوات فإن لها حضوراً قوياً في القصيدة الحديثة،

(1) د. الزبيدي، أحمد مهدي، (سفر التكوين الشعري قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، 1436هـ - 2015م، ط 1، ص 32.

(2) مجلة عبقر الشعر، العدد الأول، جمادى الأولى 1419هـ سبتمبر 1998م، ص 17.

(3) الزبيدي، أحمد مهدي، (سفر التكوين الشعري قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث)، ص 25.

(4) نفسه، ص 25.

(5) الزبيدي، أحمد مهدي، (سفر التكوين الشعري قراءة في القصيدة الدرامية في الشعر العراقي الحديث)، ص25.

حيث (تعد تقنية تعدد الأصوات من التقنيات الجديدة التي استخدمها الشاعر المعاصر بغية تحقيق غاية جمالية، وفي نفس الوقت دلالية، تعمل على إكساب القصيدة تجربة فنية ونفسية وشعورية يهدف الشاعر إبلاغ رسالته أو موضوعه الذي يعالجه)[1].

ويُعرِّف باختن تعدد الأصوات بأنها (حالة من حالات الحوارية بمفهومه الواسع، ومثال على الخطاب المتعدد الصوت)[2].

وهذه التعددية في الأصوات تحمل ضمير الأنا، وضمير الـ(نحن)، وضمير الحضور، وضمير الغياب، وضمير المتكلم، وضمير المخاطب، وتساعد جميع هذه الضمائر في الوحدة الانطباعية لدى المتلقي، وهذه الأصوات المختلفة تحمل فائدة لغوية، حيث (تعمد إلى خلق التضاد عبر تعدد الأصوات كالكورس مثلاً – الذي هو إحدى التقنيات المسرحية– أو هو ما يشهده النص من تعدد الشخصيات ذات البناء المسرحي ولا سيما أن الأصوات الأخرى تُسهم في إنتاج الحدث بصورة مباشرة ومتوازنة ومتفاعلة فيما بينها، ومن ثم يكون الصوت البارز في الحدث هو الخيط الفني الدال على هيئة تشكل الشخصية الناطقة به إذ الحضور المباشر للشخصية يحتاج إلى حضور

(1) رسالة ماجستير بعنوان: (شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش)، إعداد الطالبة مديحة خالد، 2013-2012م، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، الجمهورية الجزائرية ص 156.

(2) د. جاسم حسن، عباس، د. حسن محمد سهام، (ظاهرة تعدد الأصوات في النص الشعري العراقي)، جامعة الكوفة، ص 3.

مباشر لصوتها من دون وساطة الراوي؛ لأن حضور الراوي يخلخل البناء الدرامي لصالح البناء السردي)[1].

وقد استطاع الشاعر سليمان الفليّح أن يُوظف القصيدة الدرامية في شعره بحيث ظهرت قدرته الإبداعية على استثمار معطيات الحوار، وتصاعد الحدث، وتصوير الصراع، بشكل يظهر تمرده على القصيدة العربية من خلال توجهه الدرامي في بنائه الشعري الذي يمثّل صورة الحداثة الدرامية في القصيدة العربية.

وقد رسم الفليّح من خلال تقنية الحوار وتعدد الأصوات صورة للحرب، وَرَدت من خلال استدعاء أيام العرب في الجاهلية وبطولاتهم المشهورة، واستطاع الشاعر أن يعزز سرده بمشاهد درامية، حيث لجأ لبنية الحوار في تقديم تجربته.

يقول:

أيها الفارس
إنّ (وائل) قد داهمتها جيوشُ العجم
لثأرٍ قديمٍ بذي قارٍ في الجاهليةِ
وهي مشغولةٌ بالتفاخرِ ما بينها
كأيامِ (قضّة)
يومِ (السلي)

(1) د. الزبيدي، أحمد مهدي، (سفر التكوين الشعري)، ص 230.

ويومِ (التحالق)
يومِ (حُبى)
لذا أعملوا السيف فيها[1].

...

إلى أن يقول:

صرخَ الأكلبي
لا تهُن،
وشدَّ حزامك بي
عاضدني كي نقاومَ
بضوءِ الهدايةِ ضدّ الضلالِ
ونورِ الكتابِ، ونهجِ النبي
بأمجادِ أسلافِنا الفاتحينَ
باتحادِ (اللهازم) بـ (الشيطين)
بحربِ (جُناب)، ويومَ (حبى)
بشجاعةِ هانئ بقوسِ العديلِ/ برمحِ المهلهلِ
سيفُ كليبَ بن وائلٍ في عصرهِ الذهبي
لا تهُن... لا تهُن
فارفعِ الرأسَ يا صاحبي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 366.

إنها الحربُ فقل: يا منايا (أرحبي)
فقلت: يا أكلبي
هذه الحربُ ليست لنا... بل علينا
ففيها أجنبيٌّ... يُقاتل فيها أجنبي
فإن حلّقَ النسرُ فوقَ الذرى
فليسَ لنا جناحاهُ
ولا مخلباهُ
فليسَ جناحكَ مثلُ جناحهِ
ولا مخلبيهِ كما مخلبي[1].

ويستشهد الشاعر بأيام شهدها التاريخ العربي القديم مثل قضّة، السلي، التحالق، حبى، «وقضّة كانت وقعة بين بكر وتغلب العظمى في مقتل كليب، والجاهلية تسميها حرب البسوس وفيه كان يوم التحالق، فكانت الدّبرة لبكر بن وائل على تغلب فتفرقوا من ذلك اليوم»[2]، ونجد هنا أن كلمة «الحرب» تكررت في ستة مواضع، حيث تحمل دلالة خارجية؛ وهي الفخر والاعتزاز بأيام أسلافه الأقدمين، ودلالة داخلية تُشير إلى ما وصلت إليه الأمتان العربية والإسلامية من خنوع وضعف استشرى بين أفرادها، مما أصاب

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 369.
(2) معجم البلدان، للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي الرومي البغدادي، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، 1397، 1993م، د، ط، ص368.

الشاعر بخيبة الأمل، والحزن والألم الكبير.

وظهرت الدلالة الرمزية في مقطعه الحواري المتمثل في الدوال الثنائية المتضادة في قوله (الحلم / العلم)، (الهداية/ الضلال)، (لنا/ علينا)، ومما يعمِّق الصراع في القصيدة الحوارية هو تزايد هذه الثنائية في التشكيل الثنائي من خلال سياق النص.

ويقول في موضع آخر:

الشعرُ غادرَني
وهو الذي قد كانَ
صديقي الذي:
شاركني
الجوعَ، والترحالَ، والظمأ
والحزنَ، والأرق
...
إلى أن يقول:
أذكرُ ذاتَ مرةٍ
غضبتُ منهُ
لكمتُهُ،
قددتُ ثوبهُ الجديدَ
لكمني،

أسالَ من جراحي الدماء
طاردتهُ عبرَ حواري الليلِ
أمسكتُهُ في آخرِ النفق[1].

وترسم هذه المقطوعة الشعرية مثالاً واضحاً للنص المتعدد الأصوات، حيث يظهر صوت الشاعر من خلال حضور ضمير المتكلم (غادرني، شاركني، لكمني، جراحي)، وحضور الصوت الثاني وهو ضمير الغائب (غضبت منه، لكمتُه، ثوبه، طاردته، أمسكته)، فهنا يصوّر الشعر في صورة الصديق الوفي الحنون الذي يغادر، ويمسك، ويطارد، ويشارك.

وهذه القصيدة ترمز إلى دلالة قريبة هي قطيعة مؤقتة مع الشعر وذائقته الشعرية، أما الدلالة البعيدة التي ترمز إليها القصيدة فهي الصد، والهجر، والقطع الذي يمارسه صديقه الحميم الذي طالما شاركه لحظات العسر والرخاء، مما أدى إلى وجود دلالات درامية عميقة في النص ظهرت من خلال الحالة التي يعيشها الشاعر المتمثلة في هجر أقرب أصدقائه إليه وجفائه.

ونلاحظ هنا أن الشاعر اتبع أسلوب الحداثة الشعرية، بحيث وظّف عنصر الدراما وتعدد الأصوات في لغة القصيدة، ما جعل هذا العنصر يخدم رؤى الشاعر، ويُبرز مظاهر القصيدة الجمالية والفنية.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 291.

المبحث الثالث

الزمكانية

(3) الزمكانية:

يُعد مصطلح (الزمكانية) في القصيدة المعاصرة صورة من صور الحداثة الشعرية؛ لأنها «عنصر أساسي من البناء الدرامي الذي لا يقل أهمية عن بقية المكونات»[1]، وتجدر الإشارة هنا إلى ذكر أهمية عنصر الزمن، حيث إن هذا «العنصر خفي تلتقطه شمولية الرؤية وعمقها الفلسفي؛ لأن تعامل الشاعر مع الزمن ليس تعاملاً فنياً مباشراً فحسب بل إن له تفاعله الفلسفي فيما يخص علاقة الشاعر بالمحيط الخارجي.. ويعدونه عنصراً جوهرياً وأساسياً مؤطراً لفنون الأدب عامة، لعل علاقة الدراما والسرد بالزمن تأخذ مساراً بنائياً خاصاً»[2].

أما عنصر المكان فلا يقل أهمية عن عنصر الزمان، حيث يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث الدرامية، «ولتوازن العنصرين وتفاعلهما البنائي المستمر يُصاغ المصطلح الدال عليها بأسلوب النحت: الزمكان» [3].

ويمكننا أن نصور «علاقة الزمان بالمكان كعلاقة العقل بالجسم، فلا يكون الأول إلّا بوجود الآخر، ولا تكون الحياة إلّا بوجودهما

(1) انظر د. الزبيدي، أحمد مهدي، (سفر التكوين الشعري)، ص 147.
(2) انظر نفسه ص 147.
(3) انظرنفسه ص 147

معها، فإذا كان المكان مستقلاً عن الزمن فهو مكان ميت، وكذلك الحال للجسم الذي يستقل عن العقل فيخرج من دائرة الإنسان إلى دائرة أخرى»[1].

وهذا الارتباط الوثيق بين العنصرين جعل حركة النص الدرامية تسير بثنائية متفاعلة تؤدي إلى «التقاطع الزمكاني الذي يخلق الوجود الحدثي، الذي تشير إليه الشخصيات المتأثرة بتلك الحركة الزمكانية المغلقة»[2].

وقد استخدم الشاعر سليمان الفليّح العنصر (الزمكاني) في قصائده الدرامية، حيث ساعدت هذه البنية (الزمكانية) في خلق دائرة الإبداع الفكري، وتشكيل الفضاء الثقافي والجمالي لدى الشاعر.

ويقول الفليّح في ذلك:

وتمضي سراعاً قُبيلَ المساءِ
لأنَّ الطريقَ طويلٌ
وفي الجوِ غيمٌ
وبيني وبينكَ شوقٌ
وليس هنالك لّما تسوءُ الظروف
وتعدمُ كل الوسائلِ / غير الرسائل

(1) حمودة، حنان محمد مرسي، (الزمكانية وبنية الشعر المعاصر - أحمد عبدالمعطي نموذجاً)، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمّان، 2006م، ط 1، ص 20.

(2) د. الزبيدي، أحمد مهدي، (سفر التكوين الشعري)، ص 149 بتصرف.

لهذا تشدُ حروفي إليكَ النجائب

...

إلى أن يقول:

وتمضي لـ(حائلَ)

وحائلُ يا رائعَ الحرفِ تُدعى عروسَ الشمالِ[1].

هنا يحاول الشاعر إظهار مشاعره تجاه صديقه الذي ساقه الشوق لرؤيته والسلام عليه، حيث نجد هذه الأشواق تمضي به سراعاً قبيل المساء، أي وقت الغروب، ذلك الوقت الذي تثور فيه العواطف وتزدحم الأحزان، فوقت الغروب هنا له دلالات على الحزن والفراغ والفقد والشوق، مما يجعل الشاعر يحاول البحث عن البدائل للالتقاء بصديقه الذي قاده الحنين لرؤيته فلم يجد سوى سبيل الرسائل للوصول إليه وتبليغه التحيات والأشواق.

نرى الفليّح في هذه المقطوعة استطاع توظيف بُعده الزماني، والمكاني، في بناءِ النص الشعري وتماسكِه، فنجد الإشارة الدلالية للزمان تتمثل في (قُبيل المساء)، والإشارة المكانية في (حائل، عروس الشمال)، وهذه الإشارات الدلالية جعلت النص يحمل معنىً وجدانياً عميقاً لدى الشاعر.

ويقول:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 122.

على صفحتِكَ الفضيةِ
تغدو أزهاراً من نورٍ
تنفثُ عطرَ الكونِ الأبهى
عبرَ نسيمِ الليل
وتلبسُ ثوباً ماسياً
تمنحُ يا زهرَ العاصي
لألاء الأنجمِ من مائك[1].

يُجمّل الشاعر سليمان الفليّح أبياته برسم لوحة فنية يصف فيها طبيعةـ ضفة نهر العاصي وجماله، وما تميز به هذا النهر من أزهار، وخضرة، ونسيم، وبهاء، وضياء، اكتملت روعة هذه الصورة في الليل عندما ينعكس لون القمر في ماء النهر لتعطي الماء لون لألاء النجوم الفضّية.

ويوظّف الفليّح البنية الزمكانية في هذا النص من خلال امتزاج عنصر الزمان بالمكان، والحسي بالمعنوي في تشكيل جمالي، ودلالة فنية تصور عاطفته الوجدانية الخاصة، فالإشارة الدلالية للزمان تتمثل في «الليل»، والإشارة المكانية «نهر العاصي».

يقول في موضع آخر:

ومنذ عامين لم تصغ لي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 386.

ومنذ يومين فقط
سمعتك تطرق باب القلب حصاناً برياً كما عهدتُ
وتطلق في صحراواته الصهيل النبيل[1].

يسترجع الشاعر الفترات الزمنية التي كان لها بالغ الأثر في الحزن، بالتحديد قبل عامين عندما فقد صاحبه الذي فرّق بينهما كأس المنون، ولكنه قبل يومين يسمع هاجس تلك الذكرى تطرق قلبه، ومدى وقعها الأليم في داخله.

ونجد الفليّح هنا يجعل من الزمن عنصراً مهماً ليدخل من خلاله إلى بنية المكان حيث يمثل الدلالة الفنية، والوجدانية، وتتشكل الإشارات الدلالية الزمنية في (عامين، يومين)، أما الإشارات الدلالية للمكان فتتمثل في (باب القلب، صحراواته).

ويقول:

سلاماً ترابَ بلادي
مع الفجرِ يهدى إليكَ
وكلما هبّت النودُ منكَ إليّ
أو ثملت بطيبِ هواكَ
وأشجى عبيرُكَ روحي
وغرّد في الدوحِ شادي[2].

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 446.
(2) نفسه، ص 478.

يرسل الشاعر تحياته وسلامه إلى تراب بلاده شوقاً، وحباً لتلك البلاد، فالشاعر شديد الهوى والعشق لوطنه، واختار أن يرسل هذه التحيات عبر نسيم الفجر، واختياره للفجر دلالة على التجدد، والظهور، والانتشار.

والشاعر هنا يرسم لوحة جمالية، تتكئ على عنصري الزمان والمكان في تجسيد لصورته الفنية التي يحلّق بها في فضاء نصه الشعري، ويتمثل البُعد الزماني في «الفجر»، والمكاني في «بلادي».

ويقول:

مضى زمنُ الغزواتِ
واصطراعِ القبائلِ، و(الحنشلات)
وعاشَ الجَميعُ بظلِ الإمامِ الموحّدِ
عبدالعزيز، وأبنائه (الصيّد)
حياة الرغد
وفعلاً غدت (طلعة التمياط)*
كما كان يعلمُ يوماً (بلد)،
وصارت حديقةَ وردٍ، وضوءٍ بتلكَ الصحارى،
بل إنها أصبحت (جوهرةً للشمالِ) الحبيبِ.
تتلألأُ في الليل

(*) طلعة التمياط مدينة تقع غرب مدينة رفحاء شمال السعودية.

بل تتقد[1].

يتخذ الشاعر من شخصية الملك عبدالعزيز هنا رمزاً للقوة والشجاعة في زمن الصراع والحنشلات، واتّحد الجميع تحت ظله، وأصبح الزمان والمكان على غير حقيقتهما نتيجة هذه القوة.

ويرصد الفليّح الزمن في القصيدة من خلال تقديم إشارات بين صورة الماضي والحاضر في (زمن الغزوات، يوماً، الليل) ليقدّم الحضور المكاني لـ (طلعة التمياط، جوهرة الشمال) في تشكيل لأهمية البنية الزمكانية في القصيدة المعاصرة.

ويقول أيضاً:

عامانِ مرّا من الغزوِ
جاءَ الربيعُ
وغطّت حقولُ الخزامى بـ (برِ) الكويتِ، حقولَ القنابلِ
وعادتْ طيورُ النوارسِ بيضاءَ[2].

يستعرض الشاعر سليمان زمن الغزو الغاشم على الكويت، وما جرى فيه من مآسٍ وأحزانٍ مرّت على الكويت وشعبها، حتى جاء الربيع وتبدّل الحزن فرحاً واليأس أملاً، والقنابل المزروعة خزامى متفتحةً، وعودة طيور النوارس البيضاء هنا رمزٌ للسلام والأمن الذي أصبحت تنعم به الكويت بعد هذا الغزو المؤلم.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 518.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 632.

واستطاع الشاعر توظيف تقنية الزمان ليخدم المكان وجدانياً وحسياً في نصه الشعري، وتبرز الإشارات الدلالية للزمن في (عامان، الربيع)، وتكمن الإشارات المكانية في (حقول الخزامى، بر الكويت).

وهكذا نلاحظ قيمة البنية (الزمكانية) في تكوين النص الشعري عند سليمان الفليّح، تبرز القيمة في الفنية والدلالية لهذه البنية في النص الشعري، ونجد تقنية (الزمكانية) تزيد من تماسك القصيدة وتكاملها فنياً وحسياً.

المبحث الرابع

العنوان والعتبات

(4) العنوان والعتبات:

أولى النقاد المحدثون اهتماماً واضحاً بموضوع العتبات، حتى صارت علامة سيميائية بارزة تحيط بالنص، تبين أغواره، وتفتح رموزه المقفلة، فغدت هذه الدراسات تُعنى بموضوع العتبات النصّية وبخاصة عتبة العنوان (التي صارت تحتل حيزاً هاماً في الفكر النقدي المعاصر)[1]؛ ويُعد (العنوان مدخلاً مهماً، وعتبة حقيقية تفضي إلى غياهب النص وتقود إلى فك الكثير من طلاسمه وألغازه)[2]. ويستطيع المبدع إدخال المتلقي إلى عمقه بحيث (يدخل المتلقي مباشرة إلى نطاق النسق الفكري الخاص)[3]، والعنوان بمثابة (الجزء الذي لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة لدى المتلقي، في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله)[4]، وهذا التحديد هو ما يجعل العنوان الإشارة النصية الأولى للقصيدة و(أي قراءة استكشافية [لأي فضاء] لا بد

(1) بالعايد، عبدالحق، (عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2008، ط 1، ص 14.

(2) رضاء, عامر (سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي ,مجلة الواحات للبحوث والدراسات),جامعة ميلة ,2014,مجلد7,العدد 2,ص 22

(3) نفسه، ص 90.

(4) ضرغام، عادل، (في تحليل النص الشعري)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2009م، ط 1، ص 21.

أن تنطلق من العنوان)[1]، وعليه فإن العنوان «من حيث هو تسميةٌ للنص وتعريفٌ به وكشفٌ له، يغدو علامة سيميائية تمارس التدليل، وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الإستراتيجية التي يعبر منها النص للعالم والعالم إلى النص لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويحتاج كل منهما الآخر» [2]، أما الوظائف الأساسية للعنوان فهي (التسمية، تعيين محتوى النص أو الإيحاء به، إغواء القارئ وإغراؤه)[3]، وهكذا نلاحظ من خلال ما سبق أن (العنوان يؤدي دوراً أساسياً في فهم المعاني العميقة للعمل الأدبي خاصة المقدم للمتلقي، ومن هنا كان الاهتمام به أمراً حتمياً لأنه أول عتبات النص التي يمكن من خلالها الولوج إلى معالم النص، واكتشاف كنهه، ومن ثم تقديم رؤية حداثية نقدية مؤسسة على منهج، منطلقات نظرية تسهم في كشف معالم النص الخفية وتقديمه للمتلقي على شكل قراءة نقدية لهذا العمل الأدبي)[4].

إذن العنوان علامة بارزة تلخص أبعاد تجربة الشاعر الدلالية

(1) شقروش، شادية، (سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، لعبدالله العشي)، الملتقي الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي)، بسكرة في 807 نوفمبر 2001، منشورات الجامعة، ص 286.

(2) حسين، خالد حسين، (سيمياء العنوان: القوة والدلالة: لنمور في اليوم العاشر، لزكريا ثامر نموذجاً)، مجلة جامعة دمشق 2005م المجلد 21، العدد (4+3)، ص 351.

(3) نفسه، ص 351.

(4) رضا، عامر، (سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي)، ص 89.

والرمزية، والعنوان عند الشاعر سليمان الفليّح، مقرون بالنص في إعلان منه عن المحتوى والهيكل، الذي تصوّره القصيدة في شكل متكامل لمضمون النص، وقد نوّع الفليّح في عناوينه التي استخدمها، حيث منحها عناوين تناسب واقع الحال الذي يعيشه، وبالإضافة إلى وعيه بأهمية العنوان، فعند الوقوف على دواوين الشاعر نجد أنه جعل قصائده تحمل صيغة المركب ليجعل المتلقي هو الطرف المهم والعنصر الأساس في تفكيك النص من خلال علاقاته اللغوية التي تسهم في هندسة الجملة العربية وتركيبها.

ومن هذه العناوين التي استخدمها الفليّح في قصائده:

(1) الجملة الفعلية:

يستخدم الفليّح هذه الجُمل، ولكن بشكل مقتصد، حيث تظهر تلك القصائد المعَنونة بالجمل الفعلية متفاوتة في زمن الفعل، فمنها ما هو مضارع، ومنها ما هو أمر، ومنها ما هو ماض، وهذه التعددية في أزمنة الفعل تعطي مساحة واسعة في الحركة والاستمرارية والتجدد، ومن ذلك «انتظريني عند تخوم البحر» و«ليس سواك أحد» و«غلث الضبع» و«تنمو الزنابق فوق القبور».

ونجده يقول في قصيدته التي بعنوان (ليس سواك أحد):

فيا رب هذه الخليقةِ،

أي هذا العلي المتعالي الصمد
أنقذ الأمةَ من هذا (الكمد)
فليس سواكَ أحدْ
وليس سواكَ أحدْ
أحد، أحد، أحدْ[1].

يلتجئ الشاعر بالدعاء لربه، فيلوذ بحماه، ويستمسك بعراه في دفع البلاء، وإنقاذ الأمة مما يعصف بها من ظروف وأزمات أسهمت في زرع فتيل الفرقة والشتات، ومما يدل على صدق الشاعر، وحرصه في طلب الوحدة، والتضامن تكراره للفظة (أحد) خمس مرات في هذه المقطوعة؛ إيماناً منه بقدرة الله تعالى في كشف الضُّر، وزوال الألم.

(2) الجمل الاسمية:

أما عناوين الجمل الاسمية فإنها تحمل دلالة الإخبار، والإثبات، وتعميق مضمون النص الشعري الذي أراده الشاعر، فنذكرها من خلال ديوان (البرق فوق البردويل)، حيث تظهر من خلال الصفة واسم العلم، ومن هذه العناوين.

«قطيعة مؤقتة» و«صحراء تراكوازية» و«صهيل المهرة الصفراء» و«عواء الذئب الضجر».

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 593.

يقول الفليّح في قصيدة «صهيل المهرة الصفراء»:

كأنها جميلة
نبيلة
إذ تزهرُ بالأزياءِ
والمهرةُ الجميلةُ الصفراءُ
بها الكمالُ، والإباء
سيدةٌ جميلةٌ من الصحراء
بها الكمالُ، والإباء
والزهوُ، والخيلاء
بها النقاءُ
والبسمةُ النجلاء
والصدقُ، والوضوحُ، والصفاء
أمسكْتُ في لجامِها المتين
روّضتُها
عرفت في سمائِها الوفاء
أحببتُها
لأنها من خيرةِ النساء!![1]

الشاعر هنا يعدد صفات المهرة التي تتصف بالجمال، والروعة،

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 392.

والكمال، والنقاء، والبهاء، والزهو؛ لتتضح في آخر الأبيات أنها صفات محبوبته في قوله: «لأنها من خيرة النساء»، وجاء العنوان هنا للإثبات والإخبار عن صفات المهرة من خلال سياق النص الشعري.

وعناوين شبه الجملة عند الفليّح تُعد عتبة قرائية، وعلاقة دلالية تساعد المتلقي في تأويل النص، واكتشاف طبيعة السياق الشعري، ونجد هذه العناوين قليلة الحضور في مواضع محدودة في دواوينه «إلى الوداع يا كوفي عنان» و«من مفكرة صعلوك» و«عن موت المغني». ويقول فيها:

كانَ يبكي.. كلما جفّت لعقمِ الغيمِ في الأفقِ سحابة
ويرشُّ الأرضَ دمعاً... من شَآبيبِ الكآبة
ويغنّي كلَّ ليلة
كان يهوى الأرضَ، والإنسانَ، والبدرَ المدلى فوق بابه
والربابة
والقبيلة[1].

الشاعر هنا في الأبيات يصوّر منظر الحزن، والكآبة الذي يخيّم على المكان خلال موت المغني، وامتلاء الأرض دمعاً وكآبة على فقده، وهنا جاء العنوان مفتوحاً ليدل ويساعد المتلقي في تأويل النص.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 62.

(3) المفرد النكرة:

جعله الشاعر يشغل مساحة كبيرة من شعره؛ لما له من دلالات كثيرة مؤجلة لا تكتمل إلا في وجود السياق الكامل التام، ويتميز بعدم التكلف في الصياغة، وعندما نبحث في ديوان «أحزان البدو الرحل» نجد نحو (13) موضعاً بعنوان «المفرد النكرة»، ومن هذه العناوين «سنابل» و«غيم» و«موت» و«كون» و«أجراس» و«نساء» و«احتشاد» و«طالبات» و«جميلة» و«سحابة» و«أهزوجة» و«سوسنة» و«طائر»، يقول في قصيدة «كون»:

إلامَ سنبقى نمارسُ هذا الجنون
ونبقى نحاولُ يا صاحبي أن نكون
كما نبتغي نحنُ
لا مثلما يبتغي الآخرون[1].

يثير الشاعر تساؤلاً لصاحبه بحيث يوجهه إلى ضرورة اتخاذ القرارات الذاتية التي تنبع من ذات الشخص، والتي يبتغيها هو لا القرارات التي يمليها عليه الآخرون في محاولة من الشاعر إلى ضرورة استقلالية الرأي والموقف، وعدم الانسياق خلف الآخرين.

وجاء العنوان هنا: «نكرة مفرد»: «كون»، حتى يبقى العنوان

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 96.

مفتوحاً للتأويل، ولا تظهر الصورة الحقيقية للنص إلا في خاتمة القصيدة، بحيث ظل ملّتفاً بوشاح الرمز، حتى جاءت نهاية الأبيات وظهرت الصورة التامة التي هدف لها الشاعر، وقد وفق الشاعر في اختيار العنوان ليجذب القارئ إلى متابعة نصه حتى النهاية.

أما العنوان المفرد المعرفة فيظهر بشكل أقل استعمالاً عند الفليّح؛ لأن علاقته مباشرة بالقصيدة التي يعنونها، ففي ديوان «ذئاب الليالي» نجد ثلاثة عناوين فقط بالمفرد المعرفة، وهي «المنارة» و«الرحماني» و«الشرق».

ويقول الشاعر في قصيدته التي تحمل عنوان «المنارة»:

رسمتكِ في قلبي منارةً ثلجيةً بيضاءَ
أنثى من الفيروزِ
وبندقيةً من كرستالِ
رسمتكِ باديةً كبيرةً
وواحةً صغيرةً
في لهبِ الرمضاءِ
رسمتكِ بالذاتِ يا....
جزيرةً لا تعرفُ البغضاء
أحبكِ
أحبكِ

إمضاء [1].

الشاعر في الأبيات السابقة يرسم ملامح جزيرته التي تتصف بكل صفات العلو، والنقاء، والبياض، والجمال وما يكنّه من حب، وود لهذه الجزيرة التي تمثل الوطن والحبيبة، والاستقرار والأمان، وقد أجاد الشاعر في اختيار العنوان «المنارة» حيث تمثّل العلو والارتفاع والنقاء والوضوح والجمال.

(4) العنوان الآضافة:

تشكّل الإضافة نسبة كبيرة من شعر الفليّح؛ لما لهذه الإضافة من فائدة ووظيفة دلالية وبلاغية ونحوية تُقوي الأواصر الداخلية للنص، وتصل به إلى اكتشاف طبيعة العلاقة بين المضاف والمضاف إليه، فمن هذه العناوين «حصان الريح» و«نخلة القلب«و«أغاني الصعاليك» و«مهرة القبيلة» و«جمل المحامل» و«البدو الرحّل».

يقول في قصيدة (البدو الرحل):

ها هم قامُوا
ساروا نحوَ تخومِ المدنِ الكبرى
عطشى، جوعى،
(يستعطونَ) الخبزَ اليابسَ، والماءَ الآسنَ والنار

(1) الأعمال الشعرية الكاملة لسليمان الفليّح، ص 139.

ها هم عند حدودِ المدنِ الكبرى منحنيو القامات
منكسرو الهامات[1].

والصورة الشعرية والدلالية في الأبيات تتصاعد بشكل متنامي، بحيث تبتدئ من مسار عتبة العنوان ثم ترجع إليه، فمن خلال صورة البدو وما يعانونه خلال ترحّلهم، وانتقالهم من جوع وعطش إلى أن ينتهي بهم الحال في انحناء قاماتهم، وانكسار هاماتهم.

وهذا التصاعد الذي ابتدئ من العنوان وانتهي إليه ساعد في الكشف عن الدلالة في نهاية السياق.

(5) العنوان الشخصية:

يوظّف الفليّح الشخصيات التي لها حضور تاريخي وشعري وفني في عنونة قصائده لتحمل دلالة معاصرة وبُعداً رمزياً يُعبّر من خلاله عن موقف الشاعر تجاه واقعه المعاصر، ومن هذه العناوين أبو لهب وتأبط شراً والسليك ابن السلكة وأبو الطمحان والشنفرى وعروة بن الورد ومسيلمة والأسود العنسي.

ويقول في قصيدته التي عنونها: بـ«مسيلمة»:

مسيلمة الكذاب
سمعته يغتاب

(1) الأعمال الشعرية الكاملة لسليمان الفليّح، ص127

أصحابه في السر
وحينما ارتاب
من أنني أسمعه
قاطعني، وغاب
وحينما كذّبه الجميع
وكذّب الأصحاب
أضحى يكذّب نفسه
في كونه كذّاب[1].

نجد العنوان في القصيدة السابقة يحمل شخصية «مسيلمة» الذي عُرف عنه الكذب فسمي بمسيلمة الكذاب، حتى إنه نسب لنفسه النبوءة ليصبح من أبرز الشخصيات التاريخية التي عُرفت بالكذب، والادعاء زوراً وبهتاناً.

فمن خلال خاصّية العنوان التي استخدمها الشاعر سليمان الفليّح نجد أنها ذات دلالة واضحة تساعد القارئ في اكتشافه الحلقات المغلقة داخل أسوار القصيدة، وقد برزت موهبة الأديب اللغوية في اختياره للعناوين التي تجذب المتذوق وتستهويه إلى قراءة دواوينه، وتتبع قصائده بكل شغف.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر سليمان الفليّح، ص 240.