الفصل الثالث

سيمياء العتباب النصية

العنوان: المفهوم وإشكاليّة الإجراء

العنوان: سيمياء اللون وصدى المكان

قصيدة (عريس الشفق):

قصيدة (زمار):

التعالق: العتباتي – العتباتي – المتني

هكذا أعبثُ برملِ الكلام، هذه قصائدي

العنوان: نظرة في المفهوم والتأصيل

– العنوان: المفهوم وإشكاليّة الإجراء

شكّل العنوان أهمية لا تقل عن المتن – بوصفه أول لقاء بين المبدع والمتلقي– في ضوء النظريات النقدية الحديثة كالتلقي والتأويل والسيمياء ، ولاسيما بعد النصف الثاني من القرن المنصرم، إذ غدا من الصعب الولوج إلى عالم النص قبل الاستئذان بنظرة قرائية في العنوان بوصفه اختزالاً وتكثيفاً للنص– وإن كان العنوان أبعد من هذه الصفة التقليدية – إذ يحتل مكان الصدارة والمركزية في النص الأدبي وجزءاً من خطابه.

جاء العنوان في لسان العرب في إشارة إلى دلالات عديدة ومنها أن الكلمة تحمل معنى "الأثر"، و" الاستدلال"، و"التعريض" و"الظهور" أو "البروز" ، كما يشير صاحب اللسان إلى أن العنوان بمثابة "السمة" للكتاب والعنوان "سمة الكتاب" هذا ما ذهب إليه ابن سيده [1]، وهي كلها دلالات ثرية وغزيرة تخرج بمحصلة ثقافية تقانية تلتقي إلى حد ما مع الاصطلاحية والمفهومية.

---

[1] – ينظر،لسان العرب المحيط ، العلامة جمال محمد بن مكرم بن منظور (ت 711 هـ)، طبعة مراجعة بمعرفة نخبة من الأساتذة المتخصصين ، دار الحديث ، القاهرة ، 2003 ، مادة (عنن)، وقد فصل الحديث في دلالات كل معنى من هذه المعاني، د.محمد فكري الجزار،في كتابه:العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998. 18–22

ويعرّف ليوهوك (LEO HOEK) العنوان بأنه "مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدّده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود"[1].

لعب العنوان في كتابات العرب القدامى دوراً بارزاً ، ففي سياق النظر في الموروث النقدي والثقافي العربي يتضح لنا جلياً تلك الأهمية من خلال كتاب ((الفهرست)) لابن النديم ، وكذلك كتاب ((كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون))، ويبدو ما في نفسيهما من أهمية في سبر غور العنوان وكشف دلالاته ومضامينه وأهميته في التعبير عما يركن تحت عتبته من نصوص.

يقرن النحاس صاحب كتاب ((عمدة الكتاب)) العنوان بالعين التي يستدل بها على الشيء، والمتصفح للكتب العربية القديمة يرى سبل عديدة لجذب القارئ، فمنها ما ينتمي إلى الحقل الدلالي للمرأة كـ ((دمية القصر)) لأبي حسن الباخرزي و ((تاج العروس))، ومنها ما ينتمي إلى حقل الفحولة كـ ((طبقات فحول الشعراء)) لابن سلام الجمحي ، ومنها ما ينتمي إلى الحقل الدلالي الحواسي ، كـ (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب)) للمقري ، و((زهر الآداب)) للحصري ،...الخ.[2]

يشتغل العنوان الذي يتكون من مجموع العلامات البصرية واللسانية على تحديد هوية النص ويعمل دائرة إعلامية توجه القارئ مثيرة إغراءه عن طريق شبكة المكونات البصرية والسمعية للعنوان، إذ من الممكن أن يكون العنوان "علامة صوتية أو خطية أو رقم"[3] ، ذلك أن الشكل الكتابي هو انعكاس لطبيعة الذات الشاعرة في ظروف زمكانية محددة في سياق سعي لخلق لغة شعرية مكثفة ذات أبعاداً دلالية خاصة تتحرك مع الحركة الروحية والعاطفية والوجدانية، من خلال أبعادها السيميائية المستقلة المتعالقة مع الداخل النصي.

---

[1] – *سيمياء العنوان:دراسة في نصوص العناوين:بلال عبد الهادي(بحث): نقلاً عن:*

joesp Besa camprubi:les fonctions du titres, nouveaux actes semiotiques, 82, 2002- : pulim, université de liomges, P:05.

على الموقع:

http://bilalabdulhadi.maktoobblog.com

[2] – ينظر ، *سيمياء العنوان:دراسة في نصوص العناوين:بلال عبد الهادي(بحث)على الموقع:*

http://bilalabdulhadi.maktoobblog.com

[3] – *إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية:مطاع صفدي،منشورات مركز الإنماء القومي ،بيروت ،الطبعة الأولى ،1986، 5.*

يخضع العنوان – في مواجهة المتلقي – تحت مؤثرات انبثاقية عديدة يقع في مقدمتها الشكل البصري –، ومن ثم تشابك الأصوات والألفاظ والتراكيب وصداها الإيقاعي وصولاً إلى الدلالة من خلال التعاشق البصري والحسي السمعي، إذ يذهب إلى" الإفادة من خواص التشكيل الطباعي الايقوني والخطي المرسوم على بياض الورقة، بوصفه ضرورة طباعية وعنصراً فضائياً وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النص"[1].

ولا يتوقف الناقد محمد صابر عبيد عند هذه الحدود في فضاء النص البصري (الخط/الرسم/الشكل الكتابي) بل يفيد من الدلالة النابعة من " سيمياء التشكيل اللغوي "[2] ، إذ إن تغيير المسار القرائي للشعر في مستوياته الاتصالية من الشفوية – الإيقاعية المحفلية – إلى القراءة الكتابية – البصرية، لا يمنع من اشتغال "الصوتي" في إجرائية التحليل العنواني ، ويجري "الكشف عنه عبر أنموذجه الصياغي وما يتكشف عنه من دلالات وقيم من جهة ، وعبر تجلياته وانفتاحه على المتن النصي من جهة أخرى"[3] حسب، فهو عند دوسوسور "وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطاً وثيقاً ، ويتطلب أحدهما الأخر، أما الوجهان فهما التصور"concept" والصورة السمعية "imageacoustique" والتأليف بينهما يقدم إلينا الدليل الذي يتوافر على مكونين اثنين الدال والمدلول ويتكون بالجمع بينهما المعنى"[4]، وهو بذلك يساوي بين طرفي النص البصري/الصوتي في الإجرائية التحليلية ، ذلك أن العنوان ذو مكانة خصبة في الفعل القرائي واستكناه الدلالة بوصفه نصاً موازياً للنص الأم.

لا يتوقف العمل الإجرائي عند سيمياء اللغة وصداها الدلالي "بل يذهب إلى أبعد من ذلك في الإفادة من خواص التشكيل الطباعي الايقوني والخطي المرسوم على بياض الورقة، بوصفه ضرورة طباعية وعنصراً فضائياً وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النص"[5]، ذلك أن عتبة العنوان وما يرافقها من خط ولون وصوت وإخراج طباعي كلها إشارات لا تتجزأ من خطاب النص يكمل

---

[1] – شعرية الحجب في خطاب الجسد، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري،: أ.د.محمد صابر عبيد،المركز الثقافي العربي، المغرب،2007، 27.

[2] – شعرية الحجب في خطاب الجسد،27.

[3]– شعرية الحجب في خطاب الجسد،27.

[4] – قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر:د.خليل الموسى،،مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000، 71، نقلاً عن:

saussre-cours.p.99 .

[5] – شعرية الحجب في خطاب الجسد،27.

بعضها البعض ، إلا أنها تدخل ضمن نظام اللغة لسبب بسيط هو أن سيميولوجيا الصوت واللون والصورة لا يمكنها وصف الصوت واللون والصورة إلا من خلال استعادة اللغة.[1]

اختلف النقاد في تحديد الأهمية الوظائفية للعنوان مثلما اختلفوا في تقسيمه، فعلى صعيد الوظائف ذكر الناقد خليل شكري هيّاس وظائف عديدة للعنوان [2]:

1- تعيين النص.

2- تحديد مضمونه.

3- التأثير على جمهوره.

إن هذه الوظائف تقترب إلى حدٍ كبير من الوظائف التي حددها محمد صابر عبيد بفعّالية ووعي بوظيفة العنوان – بوصفه مجموعة العلامات اللسانية التي تغري القارئ وتحدد النص،- فوظائف هذه العلامات – أي العلامات اللسانية التي يتألف منها العنوان- "الوظيفة الأولى إيقونية تتمثل بالتحديد، والثانية دلالية تتمثل بالتدليل على المحتوى وإشكالية المعنى، والثالثة اتصالية تتمثل بإغراء مجتمع القراءة"[3]، وكما أشار يمكن الكشف عن تلك القيمة الدلالية للعنوان من خلال نموذجه الصياغي وما تحتويه من دلالات وقيم من جهة، وعبر تجلياته وانفتاحاته في المتن النصي من جهة أخرى.

وهناك من الباحثين من نزع إلى تحديد وظائف العنوان في سياق الاعتماد على وظائف اللغة التي قال بها رومان ياكبسون وقد حدد جيرار جينيت للعنوان أربع وظائف هي:

1- تحديد هوية النص.

---

[1] – *ينظر، قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، 72، نقلاً عن*

. ducrot et todorov –dictionnairc-p121

[2] – *ينظر، سيرة جبرا الذاتية في البئر وشارع الأميرات: د.خليل شكري هياس، مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001، 25ومابعدها، والقصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب (كتاب)،عالم الكتب الحديث،الأردن،2010، 100ومابعدهاو(مدينة الله)الرواية الرسائلية وفضاء التشكيل السردي (بحث) جريدة الأديب الثقافية ،السنة السابعة ،العدد(190)14 كانون الأول 2011، 4ومابعدها،والعنوان موجهاً قرائياً حفريات في الذاكرة نموذج جريدة الأديب الثقافية ،السنة السابعة،العدد(188)5 تشرين الأول 2011، 6ومابعدهاً ،و: مفهوم الرواية السيرية، د.عمر محمد الطالب، مجلة صوت، نينوى، العدد 1 لسنة 1997،21. وقضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،ط1، الدار البيضاء، 1988،33. والسيميوطيقا والعنونة، د.جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3 لسنة 1997،100.*

[3] – شعرية الحجب في خطاب الجسد،26.

2- الوظيفة الوصفية: هي وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية.

3- الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة (الإيحائية).

4- الوظيفة الإغرائية.

أما أقسام العنوان فقد جاء عند جيرار جينت على[1]:

1-العنوان (الأساس أو الرئيس).

2-العنوان الفرعي (الثانوي).

3-التعيين الجنسي

أما ناقدنا فيقسم العنوان على[2]:

1 . العنونة الكبرى.

2. العنونة الصغرى.

ولم يعد ينظر إلى النص نظرة نسبية من حيث الطول والقصر وظروف المبدع وما إلى ذلك، لا بل أولى النقد الغربي والعربي – وإن كان في محاولات خجولة – على حد تعبير الناقد محمد صابر أهمية كبيرة للعتبات وعلى رأسها العنوان، "وتسهم التجربة الذاتية الجمالية في احتواء عناصر العمل الشعري ومناطقه ومن ثم صوغ نموذجها وترتيب هيكليتها بما يتناسب مع الوضع العام للقصيدة، وتأتي ستراتيجية التسمية العنوانية في مقدمة المهام الجمالية الخلاقة الممثلة للتجربة الذاتية للقصيدة"[3] ، وقد يحمل ذاتية مباشرة تحيل على شخصية أو شخصيات محورية كما نرى ذلك في (دون كيشوت) أو (الحرافيش)، أو على مكان عندما يشمل مساحة مهمة ومحورية في فضاء النص، وهذا ما نجده في سيرة جبرا (شارع الأميرات)، أو على حدث يمثل مؤشراً يحدد الطابع الفكري أو الإيديولوجي مثل (الحرب والسلام)، أو على زمان مثل (موسم الهجرة إلى الشمال)، أو على أساطير موظفة في النص مثل (رحلة السندباد)، أو تكون هذه الدلالة غير مباشرة إذ ورد العنوان رمزياً استعارياً[4] من خلال قدرة الشاعر على تجسيد التجربة الشعرية وتكثيفها على سطح العنوان، وهي

---

[1]- *السيميوطيقيا والعنونة: 106.*

[2] – *التجربة والعلامة القصصية ، رؤية جمالية في قصص ((أوان الرحيل)) لعلي القاسمي:أ.د.محمد صابر عبيد،عالم الكتب الحديث،الأردن ،الطبعة الأولى 2011، 26.*

[3] – *صوت الشاعر الحديث:أ.د محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث،الاردن، الطبعة الاولى ،2011، 207.*

[4] –بلاغة الخطاب وعلم النص: د.صلاح فضل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار

بهذا الإطار تكون موازية للنص والتجربة وانعكاساً لها، فضلاً عن ذلك الوظيفة التجارية (التسويقية) والقرائية – أي موجهاً قرائياً – وواجهة إعلامية وعلامة تجارية في الوقت نفسه.

يعيش العنوان في ظل القارئ الذي يبدأ دوره غالباً بعد سلطة العنوان الوظائفية ، كالتسويقية والأغرائية ، والمرواغاتية والإبهامية والترويجية، يبدأ دور القرائية بوصفها موجهاً قرائياً، ففي الوقت الذي لا يستطيع به اسم المؤلف أن يكون وجهاً إعلامياً ترويجياً تبدأ سلطة العنوان فرض نموذجها على القارئ بالاعتماد على آلية الأغراء والتوجيه القرائي ، في أي عمل كان كـ (الشعر والقصة القصيرة جداً والقصة والرواية والكتب النقدية).

تلعب السياقات في الكتابات الإبداعية دوراً مهماً وحساساً خاصاً في توجيه العنوان وتأويله، فالعنوان والسياق في النص الإبداعي معادلة لا بد منها ،إلا أن هذا يقودنا إلى الحديث عما اصطلح عليه بالعنونة الصغرى والكبرى، فهل العنونة الكبرى هي الأخرى تتواجه مع العنوان مواجهة معادلية؟ وعلى أيهما نطلق تسمية العنونة الكبرى لو كان الأمر كما في شعر محمد صابر عبيد – على سبيل المثال لا الحصر– عندما وضع تسمية للمجموعة الكاملة التي تضم دواوين عديدة، كلٌ منها يحمل تجاربه الخاصة.

مثل هذه القضية تأخذ مسارين في العملية الإجرائية لتحليل العنوان فإما أن تكون العنونة الكبرى والعنونة الأم الشاملة –التي تضم المجموعة كلها– أو العنوان الغلافي ، منبثقة من أحد الدواوين – في العنونة الكبرى– أو من أحد الدواوين– في العنونة الأم الشاملة – التي ينظر إليها تعالقياً بين الداخل والخارج النصي، وأما أن يكون من خارج العمل فيكون العنوان حاملاً لإيقاعات خاصة ذوات أبعاد زمكانية ودلالية في نفس المبدع في ظروف خاصة –، هذا إذا ما كان العنوان اللا تعالقي يحمل أبعاد ضاربة في أسفل أحد التجارب الشعرية الذاتية إلا أنها مغمورة في الإضمار، يصعب الإمساك به، ومن ثمّ هي الأخرى – أي العنونة الكبرى والشاملة – جزء لا يتجزأ من العلاقة المتنية/العنوانية.

للطباعة،الطبعة الاولى، القاهرة، 1996. 304.وينظر سيرة جبرا الذاتية في البئر وشارع الاميرات28.

سيمياء اللون وإيقاع المكان

العنوان: سيمياء اللون وصدى المكان

إنّ تحوّل الشعر في مستوياته الاتصالية من الشفوية الإيقاعية إلى الشكل الكتابي ((البصري)) القرائي ،لا يمنع من اشتغال ((الصوتي)) في قراءته، ذلك إن تركيبة العتبة العنوانية وما يرافقها من خطوط وألوان وأصوات وإخراج طباعي وتركيب نحوي كلها علامات دالة لا تتجزأ من خطاب النص– العنوان ، والعنوان– النص يكمل بعضهما البعض ، إلا أن اللون والخط والصورة تتدخل في نظام اللغة لسبب بسيط هو أنه "لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور بل لابد لها من أن تستعير ترجمان اللغة – بصفتها واسطة ضرورية – ولذلك فإن وجودها متعذر إلا بواسطة سيميولوجية اللغة"[1] ، وتلعب مرجعيات الصوت وتأثيراته وذبذباته الفيزيائية دورها الفعّال في البنية الدلالية للعنوان ، كأول "مثير ومنبه أسلوبي يتلقاه القارئ في النص، على أنه يمثل الوحدة الصوتية والصورية الأولى المشحونة بالدلالة والمستجيبة لفكرة النص الأولى بتركيز ينطوي على قدرٍ متنوّعٍ من التداخل والتعقيد والغموض"[2].

---

[1]– ينظر، *قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر:د.خليل الموسى،،مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000، 71،نقلاً عن:*

saussre-cours.p.99.

[2] – *العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطوّر: د.محمد عويس ، مكتبة الإنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى،1988، 373، وينظر ، عتبات الكتابة القصصية:جميلة عبد الله العبيدي ، دار تموز للطباعة والنشر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 2012، 17.*

((عريس الشفق)) نموذجاً:

يتكون العنوان في هذه القصيدة قيد المقاربة من عنوان رئيس وسط الصفحة ببروز واضح "غامق" ببنط سميك **((عريس الشفق))** ، بحجم كبير مذيل بتصدير جانبي ((إلى أخي عبد المنعم ..... الذي أستشهد في مناسبة وطنيّة ما)) ، بحجم أصغر إلى جانبه الأيسر مكون من سطرين متوازيين رأسياً.

إنّ قراءة أولى للعنوان تثير شيئاً من الالتباس والتوجس في قراءته ، وبمجرد تحريك عين القراءة نحو الأسفل إلى ((عتبة التصدير)) تزيل من ذاك الالتباس شيئاً لكنها لا تمحو من الذاكرة القراءة الأولى للعنوان هذا من جهة، وتهيئ من جهة أخرى ذهن القارئ لقراءة جديدة ذهاباً وإياباً إلى أن تصل إلى ختام المقروء مروراً بالصوت والتركيب وتشظيات القراءة المعجمية والدلالية.

لمّا كان الحرف أصغر وحدة لغوية وهو أصغر وحدة إيقاعية – صوتاً ملفوظاً – في المفردة الداخلة في نسيج العنوان، وهو يكتسب بدخوله هذا قيمة إيقاعية ودلالية من خلال تواشجه مع الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة والمتقاربة المخرجة التي تشتغل نحو تكوين دلالات معينة في التشكيل الصوتي للعنوان ، لأنه لا يمكن بأية حال من الأحوال فصل الصوت – الحرف– عن الدلالة.

صوتياً يتكون العنوان من أصوات ملفوظة عديدة ، فبحكم القراءة الإيقاعية يتكون العنوان من ثمانية حروف هي (عرِ/سش/شفق) في تعدي للأصوات المهموسة على المجهورة ، ففي ضوء التقسيمات الصوتية فكلٌ من (ع/ر/ِ) مجهورة ، و (س/ش/ش/ف/ق) مهموسة.

إن شيوع مثل هذه الحروف – أي المهموسة – سمة صوتية بارزة في العنوان، والهمس يتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه تعبيراً عن الحقيقة المأساوية للذات الشاعر بإيقاع صامت وصدى مميت لشفق المكان، فقد جاءت هذه الحروف لتخدم الغرض الإيقاعي والنفسي للتجربة، إلا إنّ هذا لم يمنع من ظهور حروف مجهورة لا تقل أهمية عن المهموسة وقد جاءت بعدد ((3)) مقابل ((5)) للمهموسة .

فالشاعر ما بين صرخة انفعالية ونداء يائس منهك، ، ذلك إن الأصوات "المجهورة تضيف متانة في التأثير النغمي ، وإن العلاقة الإيقاعية المتبادلة تضيف اختلافات في درجة علو الصوت وتخلفه تفاوتاً في الصيغ المجهورة والتي تساعد المعنى"[1] .

إن التعامل القرائي مع العنوان منح الأصوات المهموسة فرصة أكبر في اجتياح ((عريس الشفق)) والهيمنة علية، ذلك أن "الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد ، أما الأصوات المهموسة فالتعامل معها يتم عن طريق القراءة"[2]، إلا أن هذا لم يقلل من مكانة الهمس إيقاعياً ودلالياً – في حدود عريس الشفق– في سياق التنافر (س/ش/ش– ف/ق)، وما يحمله من طاقة سيميائية خصبة وثرية تثير إيقاعاً انتباهياً يشد المتلقي ويطلقه من مناطق تأويلية مهمة تعبّر عن حجم الفكرة المراد إيصالها.

في الوقت الذي تثير فيه أصوات الصفير التوجس والقلق الحزين والخوف، يرى د. محمد النويهي أن مثل هذه الأصوات يدخل في تشكيل الكلمات التي تدل على "الأفول والحزن والأسى"[3]، فضلاً عن الاستمرارية المأساوية التي يمنحها التعاشق اللفظي بين المتنافرات مما يعطي تصويراً مفعماً بالكآبة والانحباس واليأس المخيم على الذات الشاعرة، وهي ترسم صورة موت "وبذلك تعمل اللغة صوتياً ودلالياً على امتصاص الخواص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون الطبيعية وتحولها إلى خصائص تخييلية مرتبطة بوظائف الشعر واللغة أساساً ، والاقتصار على جوهرها التشكيلي المتمثل بإيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور"[4]، ومنح النص الموازي إيقاعاً زمكانياً يحمل علامات ثرية ناتجة عن فضاء المكان الشفقي وصدى إيقاعه اللوني.

يتجاوز العنوان بوصفه بناءً لغوياً – رسالة– وظائفه في الخطاب الشعري والخطاب الأدبي بشكلٍ عام ، إلى وظائف فنية ودلالية معينة متمثلة في الانتباه والإخبار والإعلام ، لما تحمله التراكيب من

---

[1] –التركيب الصوتي في قصيدة أنشودة المطر : د. قاسم راضي مهدي البريسم ، مجلة آفاق عربية ، ع 421، 2006 ، 114.

[2] *– البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث:د.مصطفى السعدني، منشأة المعارف ، الإسكندرية،33.*

[3] *–الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه : د.محمد النويهي ،دار الكتب القومية، القاهرة1969، 5–6.*

[4] *–السكون المتحرك،دراسة في البنية والأسلوب/تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً: علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات،الطبعة الأولى،1992، 412.*

إشارات تواشج التركيب والدلالة ، لأنه – أي النحو– "الركيزة التي تستند إليها الدلالة"[1] على حد تعبير جان كوهين.

أما تركيبياً فيحيل العنوان على فسحة من التشظيات الدلالية ، وفي محاولة لانتهاك أسرار الشعرية نرصد البنية التركيبية للعنوان ، يقع المرصود في حقول الجمل الاسمية ، والجملة الاسمية في فضاء النحو الدلالي تعبر عن الهدوء والسكينة والوقار، هذا إذا ما آلت للخروج إلى دلالات الوقوف والجزم والانقطاع على العكس من نقيضتها الفعلية الحركية والاستمرارية في ضوء التقدير النحوي (هذا عريس الشفق) ، أما (عريس الشفق) المكتوب فعلياً فهو مكون من المحذوف اسم إشارة (هذا) وعريس اكتسب التعريف بالإضافة، وهذا النوع من الإضافة يفيد تعريف المضاف بالمضاف إليه وتخصصه به ، بقصد ساع إلى إيجاز القول، ذلك أن "جمالية القول البلاغي تكمن في الإيجاز، وإن إيجاز الحذف قد فعّل هذا القول في حالتي الإقناع والإمتاع معاً، وبذلك أراد أن يغوي القارئ ويغريه في الوقوف مندهشاً أمام هذه الثنائية " [2]، وعلى المستوى النحوي يلحق المضاف إليه بالمضاف وهو شرط تحقيق الفائدة والممارسة الدلالية التغلب على فوضى التشظيات الناتجة عن الاقتصاد اللغوي ، ومن ثمّ يجر أحدهما الأخر ويكون ردفاً دلالياً له .

إن هذا لا يمنع – على سبيل التأويل النحوي– أن يكون المحذوف إشارة ندبية ندائية تفجعية، لإظهار اللوعة والندب والرثائية فيكون التقدير ((أيا عريس الشفق)) أو ((وا عريس الشفق))، أما ((أيا)) "ففيها ما يعين على مد الصوت ورفعه"[3] و ((وا)) "هي أداة تنبيه تقتضي الإطالة ومد الصوت ، وتستعمل في الندبة مع ألف الندبة التي تلحق المنادى من آخره"[4] .

في حين يستبعد أن يكون التقدير أداة من أدوات النداء الأخرى التي تخص القريب أو متوسط البعد ، وبهذا يكون التأويل للتقدير النحوي قد منح النص قيماً تفسيرية لطرف العنوان المحذوف، إذ

---

[1] – بنية اللغة الشعرية،ترجمة :محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،الطبعة الأولى ،1986، 178.وينظر،وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ،دراسة تطبيقية، عثمان بدري، موفم للنشر والتوزيع ،الجزائر،2000، 29.

[2] – سيمياء العنوان في شعر يحي السماوي، مجموعة "قليلك...لا كثيرهن" نموذجا: د.جاسم خلف الياس،44/2ضمن كتاب، تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحي السماوي : إعداد :ماجد الغرباوي، دار الينابيع ،سوريا،الطبعة الأولى،2010.

[3] – في النحو العربي ،نقد وتوجيه: د.مهدي المخزومي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية،2005، 325.

[4] – في النحو العربي ،نقد وتوجيه326.

ارتبط المضاف والمضاف إليه بالمحذوف من جهة وبالتعريف – أي تعريف الأول الثاني والاختصاص به – من جهة أخرى ليتيح أكبر قدر من التأويلات والاحتمالات.

أما على الصعيد الدلالي فقد منح المضاف إليه للمضاف دلالات الحب والانسجام والدم الجسدي والغياب والموروث الثقافي والإضمار نابعاً من ازدواجية التكوين اللوني للشفق، ولكن بأبعاد غيابية بريئة شفافة نقية تحمل طاقات دلالية ثرية وواسعة ، فالشفق لون مختلف إذ قيل إنه "بقية ضوء الشمس وحمرتها في أول الليل ، ترى المغرب إلى صلاة العشاء.قال الزجاج الشفق النهار أيضاً،قال بعض الفقهاء الشفق البياض ،لأن الحمرة تذهب إذا أظلمت ، وإنما الشفق البياض الذي إذا ذهب صليت العشاء الأخير، وقال أبو عمر والشفق الثوب المصبوغ بالحمرة" [1]، وهذا ما ذهب إليه ابن كثير ذاكراً خلاصة الآراء فالشفق هو بقية ضوء الشمس وحمرتها أما قبل طلوع الشمس أو بعد غروبها وهو قريب من العتمة .[2].

يدخل العنوان (عريس الشفق) في علاقة اجتماعية عقائدية حميمة ، فكل من المفردتين الداخلتين في التكوين العنواني ينتمي إلى حقل من هذين الحقلين.

إن المفردتين – المنفصلتين – يسودهما شيء من التقليدية ، فكلٌ من ((العرس/الشفق)) مفردة متداولة شعرياً، إلا إن إضافة الأولى إلى التي تليها تمنحها طاقة ثرية وخصبة خارج التداول والمعجمية المعروفة لهما، فكلاهما يحمل دلالات ضدية للأخرى فما يحمله العرس من الفرح والتباهي والنور والإشهار والسرور واللقاء الحميم والمودة والتجانس، على العكس مما يحمله الشفق من العتمة والغياب والرحيل اللا إرادي والحزن والتفرقة القدرية ، في حين تحمل أبعاداً إشارية توحي باستشراف ونبوءة واستمرارية الوضع المأساوي في العراق وظاهرة الطحن المجاني للنفوس ، نابعة من تكرار واستمرارية ظاهرة الشفق .

بهذا يجمع العنوان بين حقلي المتعة والألم إلا إنه "ثمة نوع من التجاور الفلسفي– نفسياً ووجدانياً وروحياً– بين الألم والمتعة إذ قد تؤدي المتعة إلى ألم أو يؤدي الألم إلى متعة، ومن خلال هذا التعاشق بين فضاء الدلالي لكلٌ من المتعة وفضاء الألم الذي يبلغ أعلى درجات التماهي تتكشف الحال العنوانية عن أفق سيميائي عميق التدليل والتشكيل والتصوير "[3].

---

[1] –*قاموس الألوان عند العرب: أعداد أ.د.عبد الحميد إبراهيم،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989، 1290130.*

[2]– *ينظر،تفسير القرآن العظيم:للأمام أبي الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي(ت774هـ) ، دار الكتب العلمية،بيروت 456/6 ، 2006.*

[3]– شعرية الحجب في خطاب الجسد،31.

محمد صابر عبيد لم يكن قادراً على قول الشعر خارج المكان الذي كان يملأ عليه نفسه وروحه، ولا بالتخيل خارج حبل الحنين العارم الذي كان يشده إلى هذا المكان شداً، فكان المكان بالقياس إليه بمثابة المادة الكريمة التي يستمد منها:

أحلمُ أن ألمس أجراسَ الخيلِ فتُخفيها تحت المجذافْ،
ولا تتركُ من صورتك إلا عينين تفيضانِ غيوماً
وجموحاً ورحيلا
يستحم البحر فيها
و (زمّارُ) على غربتها تمسحُ عن جبهتك المظلمةَ
تحبو إلى شباككَ المفتوحِ كي تلقي عليكَ النظرةَ/القطرةْ،
لتقوم بعد نضوب ماءِ الفجرِ– في هلعٍ – قيامتُها
لتكبرَ صورة الإنسانِ/قلبُهْ
ليحتضن المدى ويُذيب كلّ الثلوجِ ، كلّ الحبِ ، كلّ الحربِ
في قدح الصباحِ المستحيلْ،
ليتيه في الشمسِ الدليلْ،
لنوزّع الليلَ المخلّدَ في صحون الأمسياتْ
ونطيرَ من سجنٍ إلى قفصٍ إلى منفى إلى موتٍ نبيلْ
ولنعلكَ العشبَ المباغتَ في ظلال العتبةْ
كالأمسِ كاليومِ كألف حمامةٍ مما تعدونْ
كالنومِ كاللعنةْ
كالصحوِ كالطعنةْ

***

غابَ الغروبُ،
والنجم يحبو نحو بلبلك الغريبِ
أيا أخي البحار بين حجارتين
أحلامنا تحت السماء قوافلُ من فضّةٍ
معجونةٍ بالريحِ

بالخَرَسِ المصبّبِ فوق عشقٍ من ضبابْ
فوق دفٍ من يبابْ..
ما عادت الطرقُ القريبةُ توصلُ الأشياءَ بالأشياءِ
والطرقُ البعيدةْ
ما عادت الكلماتُ كالكلماتِ
تمتحنُ القصيدةْ
ولا عاد السؤال امرأةٌ حسناءَ
تَصْفَعُ عَدْوَنا
وتكفُّنا عن خدعةٍ أخرى،
اللقاءُ مفخّمٌ بالموتِ
والشعرُ المغادرُ بالفجيعةُ
فاملأ بدلوك ما تشا
من فرحٍ أخضرْ
ومن أرضٍ تبورُ
وأمسحْ
بدمعتِكَ
السطورْ

في ظروف زمكانية محددة خاصة ومؤنسنة ، حيث يتجلى الحضور الذاتي في سياق الراوي الذاتي ، باستخدام تقانات اللغة الضمائرية (لي/ للتأملِ/ للتحمّلِ/ للكلامْ/ لي) ، والأخر جماعي عائلي – مكاني– ، فعلى الصعيد السردي يروى المقطع بلسان الراوي عن العائلة المكان ، والمكان العائلة في استعادة للذاكرة الإنسانية .

قصيدة ((زمّار)):

تنفتح عتبة عنوان قصيدة – زمّار– على تأويلات عديدة ، واسعة النطاق والدلالة ، حتى يصعب للوهلة الأولى الإمساك بطرف خيطه المؤدي إلى ختام المقروء وحجب المعنى عنه، ذلك المعنى المفضي إلى فضول ، ينتج عنه قراءات متنوعة قبل الاستقرار القرائي والختامي للعنوان،

مروراً بتشظيات كثيرة ، فالعنوان قيد المقاربة يقع وسط الصفحة. بخطّ الكتابة الرسمية في الطباعة المعتمدة ، وبنط سميك ، وخط أكبر، يميزه عن جسد القصيدة، وهو يفصح في القراءة الأولى ، عن طابع سردي– سيري ، لسيرة المكان ، وهو بذلك يتجاوز واحداً من أهم وظائفه (التعينية)، ليشترك العنوان/القصيدة، بتحويل (زمّار) من الحيز المكاني الواقعي إلى المتخيل السردي.

تُحيل لفظة ((زمّار)) المكانيّة بصيغتها التنكيرية، إلى عالم من الغياب ، يشي بهروب من أرض، وماضٍ وتاريخ فجائعي يحمل صدوعاً وأصداءً، قد لا تكون إلا مخيفة ، إلا أن الصدى الإيقاعي في تشديد (الميم) يمنحها إيقاعاً تكرارياً يوحي بالقوة والشدة، يتآزر مع تكرار (الراء) بما تحمله من اهتزاز وتكرار وترجيع واستمرارية وإيحاء بالتواصل "يجعل الأمر المكرر حاضراً غير غائب، ويلح في إظهاره بالصيغة نفسها"[1] ، ما يمنحها استقراراً في النفس.

صوتياً يتكون العنوان من (ز/م/م/ا/ر) ، ينتمي كلٌ من هذه الحروف إلى عائلة صوتية تتفق وتختلف مع الأخرى، فالزاي ينتمي إلى عائلة الأصوات السمعية ، بما يحمله من ذبذبات دورية ونغمات توحي بالضجيج والقعقعة ، وهو يتفق والبعد الدلالي لتسمية زمّار .

فتسمية زمّار هي الأخرى قائمة على أبعاد توحي بالذبذبات والاهتزاز والحدّة كما توحي بالشدة والفاعلية والإيقاعية .

(الميم) تنتمي إلى عائلة الحاسة اللمسية ، إلا أنها تلتقي والزاي حيث الإحساس بالألم والتماس والجهر، وهو لقاءٌ صحي في حقل الدلالة ، حيث السبب والمسبب، بين الصدى الإيقاعي والنغمي المؤثر ما يولد ليونة ومرونة ومشاعر إنسانية في استقبال الميم ، وتدرج نغمي بين (الزاي) ثم (الميم) فـ(الألف) حيث الوضوح الأقل في الجرس وإضفاء خاصية الامتداد المكانية إلى (الراء) وتكراره وترجيعه، ومتانته النغمية.[2]

مما سبق يتضح أن العنوان يجمع بين نقيضين اللعبة الصوتية ودلالاتها ، فالزاي (مطلعاً) بعثرة وانتشار، والراء (قفلاً) تكرار وترجيع واستقرار ، وما بينهما امتداد وليونة ومرونة ، الذي يعبر عن انتشار الصوت في حدود زمكانية وظروف نقائضية خاصة ، حيث النشوة النغمية والاستقرار والبوح

---

[1] – التكرار الأسلوبي في اللغة العربية : السيد جعفر ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ، الطبعة الأولى ، 2003، 59.

[2] – عن هذه الخصائص ينظر، خصائص الحروف ومعانيها: حسن عباس، مطبعة ومنشورات اتحاد الكتاب العرب،1998، 99،91،89،86،74،77،73،56،141،143،142.

والسر والتشرد والنهر الخائن والأسى العميق والأمل المستحيل في مساء مظلم يعانق (الزيت بالنار)، كمعانقة (زاي) (راء) وما بينهما.

فزمّار اسم مدينة يدلل على غياب جزئه الإعرابي الأول (هذا) مبتدأ اسم إشارة محذوف وهذا ما تؤكده عتبة الإهداء إلى الإنسان والمكان المؤنسن.

ومن "حسن حظ الشاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل ، وذلك لأن الإعراب أحد سمات اللغة العربية الأساسية وله فيها أهمية عضوية إذ بدونه تتعطل اللغة. ووظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات، فيه تتحدد المعاني، ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهي به أواخرها إعراباً لهالنا عددها وتنوعها. والإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل – عندئذ – ضربان من الإيقاع في كل كلمة أحدهما ذهني والآخر فني. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي"[1].

إنّ مجيء اسم المدينة بلا مؤطرات نحوية مكتوبة تتعلق به – فقد جاء الاسم وحده من دون تراكيب نحوية – وهي ظاهرة بارزة في عناوين القصائد ، ينطلق من رؤى واضحة ، مفادها أنّ أسم المدينة والولادة الأولى ، بما تحمله من صدى إيقاعي ومدلول كبير قادرة على اختصار سرد تاريخ إنسان ومكان بأكمله فلا حاجة لتراكيب نحوية ، إلا إذا حملت معاني التمسك والنداء القريب (يا زمّار) عوضاً عن أنادي، أو الغياب والندب الاستغاثة (وا زمّار) والثانية أقرب في صيغتها للمبالغة وحضورها الأرضي والتاريخي والسيري، وبهذا تلتقي في ندائيتها وندبيتها واستغاثتها مع عريس الشفق:

في مواجهة النهرِ
أرقبُ خيطَ المستحيلِ هذا المساءْ...
فما بين وهمِ التشهّي وسرّ الحقولْ
عانقتُ دوّامةً تقرنُ الزيتَ بالنارِ
والعشبَ بالموتِ،
أنبتتْ في مقلتيّ نداءً محتبساً بالدمع ورجعِ البكاءْ.

---

[1]– تشريح النص– مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة : د. عبد الله الغذامي، دار الطليعة ، الطبعة الأولى، بيروت، 107، 1987.

لحظةٌ...
أقصتِ الضحكةَ المستحمّةَ فيَّ،
علّمتني كيف يقتلُ الطهرُ عشقَ الحياةْ
وصحو السكارى سلاطيناً على عدم الكلماتْ.

***

فعلى حد قوله: "أحب أن أقضي الكثير من وقتي قرب النهر (نهر دجلة) الذي يحيط بقريتي كما يحيط السوار بالمعصم، ففضاء الماء يروي فضولي وتأملي ويؤمنني من خوف لم أكن أعرف مصدره على وجه التحديد من الطفولة والفتوة إلى حاضر هذه الأيام" [1]:

***

ظللتُ أفتّشُ عن أيّما موجةٍ تقتادني نحو ذاكَ المسارْ
توارتْ في هذا الغيهب المظلم كلُّ حدقات العيون
وكلُّ الرسوم الطفوليةِ التي رسمناها بأقلام الرصاصْ.
كيف أوقظُ في ضحكة النهرِ
سرباً من الصمت والخوفِ والخصبْ
كيف أنقذُ الموتَ من جهلهِ بالحبِّ
ومن أنشودتهِ الأزليةْ.
لابدّ للصيف من الذوبانْ
ولابد للسفر من أرَقٍ يرسم في جبهة العمرِ أرضاً جديدةً
جديدةً فقط.

***

تدثّرتُ بالوله المنبعثِ من رعبي
من وهج الأغنياتِ الصفيقةِ
سجيناً يتأرجحُ في خاصرتي حقلٌ من عبّاد الشمس

---

[1] – محمد صابر عبيد: لا ثقافة في العراق حالياً ! حاوره إسماعيل البو يحياوي: المغرب موقع قاب قوسين الإليكتروني، 2011 .

يسرقُ من عينيّ الصافيتين خيطاً مجدولاً من حريّةْ
من عمر مسكينٍ يركضُ بين الموتِ وبين الموتْ
بين الحزن المستخفي في ريشة طيرٍ ضائعْ
وبين الصوت المشنوقِ المتشرنقِ في ذاكرتي
أرجِعْ كلّ نذور الناس التعبانين
يا نهراً خان السرَّ وخانَ الملحْ
ستموتُ على أعتاب الزحفِ الحجريّ وتفتقدُ الأحلامَ الحبلى
فاجمعْ صبرَكَ منذ الآنْ
لن تُقذفَ في نار اللذة والحبّ المتوقدِ بعد الآنْ.
فالثمر الناضجُ والماء العذبُ ونظمُ الأشعارْ
وبيتٌ ترعى فيه أمانيك الخضراءْ...
سرابْ.

الراوي الشعري هنا ذاتي مما يضفي على النص سيرذاتيته ليكون بين الأنا الرائية/الأنا المرئية، ومن ثمّ يكون عبارة عن جدلية بين رؤية زمار في سياق عين وروح وقلب الشاعر من جهة ، وتأثير زمار في شخصيته ورؤية نفسه من خلالها من جهة ثانية .

التعالق: العتباتيّ – العتباتيّ – المتنيّ

لعل من القضايا المهمة في الدراسات النصية الحديثة – العتبات– لما لها من دورٍ مهم في إبراز دلالات النص ، التي يجيء العنوان في مقدمتها ، لما له أثر بالغ عميق في توجيه القراءة بحضوره العلامي ، وتأخذ العلاقة بين العنوان والمتن أشكالاً عديدة وصلت حد التناقض، فمن النّقاد من عدّ العنوان وثيق الصلة بمتنه إذ عدّه بعضهم "بنية شديدة الافتقار لا تكتمل إلا ببنية النص الذي تضيئه ، إلى عدِّه بنية مستقلة عن نصه"[1].

إن دراسة العنوان وما يحمله من مدلولات وعلاقات توليدية بين الداخل والخارج نصي– ذاتياً وموضوعياً– في أشكال مبهمة وواضحة ، خفية وجلية ، دراسة بالغة الأهمية في الكشف عن الأبعاد السيميائية والدلالية للعنوان في النص ، والنص في العنوان ، التي تتيح لكل من السيميائية والتأويلية ممارسة سلطتها على النص ، في ظل – موت المؤلف– فالعنوان والمتن ، يخضعان لسلطتي التأويل والسيمياء القرائيتين.

وهو بذلك "يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفاً لديك ، بل هو جزء من ثقافتك ، ولكنه يغريك بإعادة قراءته ، لأنه يفجر فيك طاقات جديدة ، وكأنه مع العنوان يبدأ فعل القراءة ، ومن ثم

---

[1] – *الدّلالي في الإيقاعي، قراءة في قصيدة السّلام المباح لعبد الوهاب إسماعيل : أ.د بشرى البستاني، سلسلة تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى، مديرية النشاط المدرسي ،الشؤون الأدبية (30)،2010، 20.*

فعل التأويل ، فالعنوان إذاً ذو حمولات دلالية ، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء ، بل هو نص موازٍ، كما هو عند (جيرار جينت)"[1] .

لا بل هو المفتاح الإجرائي لدخول عالم النص، وسبر أغواره وكشف مكامنه، وإماطة اللثام عن الجزء المحجوب من وجهه ، إلا أن بنية العنوان هي بنية اقتصاد لغوي، رأي أنها قد لا تعمل بمعزل عن المتن الذي تكون عنواناً له ، فالعلاقة بينها وبين النص علاقة تواز ، ولا يستبعد أن تجر هذه العلاقة عتبات النص الأخرى مع العتبات مرّة ومع والمتن أخرى ، "تأكيداً للعلاقة الجوهرية بين عتبة العنوان وطبقات المتن النصي ، وذلك لأنها أوّل منطقة يواجهها القارئ وهو يتدخل في النص محللاً ومؤولاً، ويرمز إلى شبكة احتمالات ويكشف عما يواجه الممارسة النصية نفسها لديه ، من تعددية وتنوّع وتداخل علائقي بين عتبات النص الأدبي ، وطبقاته من البداية حتى النهاية"[2]

ينهض كلٌ من العنوان والتصدير في عريس الشفق على علاقة تعالقية موازية ، والتصدير عتبة مهمة من عتبات النص الشعري ، تعمل على مد جسر للتواصل بين (العنوان) و (المتن) ، على سبيل الإهداء الذي يعمل في حقل السياق العقائدي والسياق الثقافي/الاجتماعي:

إلى أخي عبد المنعم .....
الذي استشهد في مناسبة وطنيّة ما

الشكل الكتابي والبصري للتصدير يقع في الجهة اليسرى من الورقة بسطريين متوازيين رأسياً وبنط أقل سمكاً وحجماً من العنوان ، وهو ما يؤكد ثانويته – في دلالات خاصة – ودوره التفسيري .

لعب التصدير دوره الفعّال في رسم صورة ذاتية ، تنتمي إلى عالم ماض ترك صداه في أعماق النفس بما يحمله من علاقة عائلية (إلى أخي) حميمية غرست جذورها العاطفية قبل الرحيل، بتركيبة مفعمة بالدلالات تبدأ بقصدية ووعي عاليين من إخفاض الجناح (إلى) التي افتتحت الذات الشاعرة سرد التصدير بها إلى تنكيرية (ما) ، بأبعادها الدلالية الثرة.

الجملة الأولى تتكون من جار ومجرور (إلى أخي) وبدل (عبد) وهو مضاف (المنعم) مضاف إليه، أما المتوازية البصرية الثانية فتتكون من اسم موصول مبني على السكون في محل جر صفة

---

[1] –*النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار: عبد الله الخطيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن ،الطبعة* الأولى،2008، 60.

[2] – *عتبات الكتابة القصصية ،18.*

(الذي) ، وفعل ماضٍ مبني للمجهول (استشهد) والنائب عن الفاعل ضمير مستتر تقديره (هو) ، و (في مناسبةٍ) جار ومجرور (وطنيةٍ) صفة لـ (مناسبةٍ)، و (ما) قصد لفضها صفة لـ (وطنيةٍ) تنكيرية على الإطلاق.

التصدير وللوهلة الأولى يكشف عن طابعه السير ذاتي ، وهو مناسب للحضور العائلي، لتهيئة الذهن نحو جو استقبالي لبكائية واحتفائية عاليتين، في تكثيف ومركزية لمرتكزات مهمة ، شعرية ووطنية وإنسانية عالية.

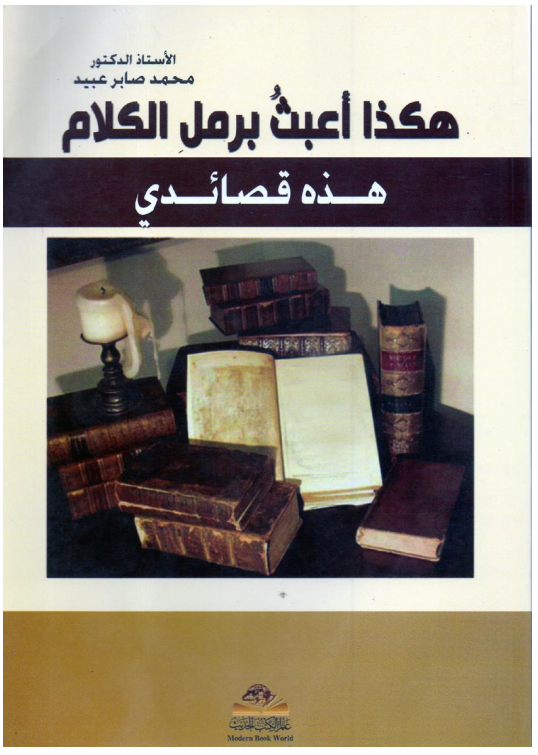
يحمل التصدير انكساراً عالياً للذات الشاعرة وملامح إنسانية حساسة ومستشرفة للفجائعية التي تنتجها الحروب فتنأى عن التصريح المباشر باسم الحرب لما تحمله من مجانية – طاحنة للنفوس– بالمفهوم الإنساني ، والاعتراف بالحق الوطني الذي يعد الاستشهاد ((مناسبة)) تفخيم وتباهٍ ممزوج بالفرح في السياق التداولي للغة، فهي لا تطلق – أي لفظة المناسبة – إلا على طرفها الايجابي – من حقولها الدلالية.

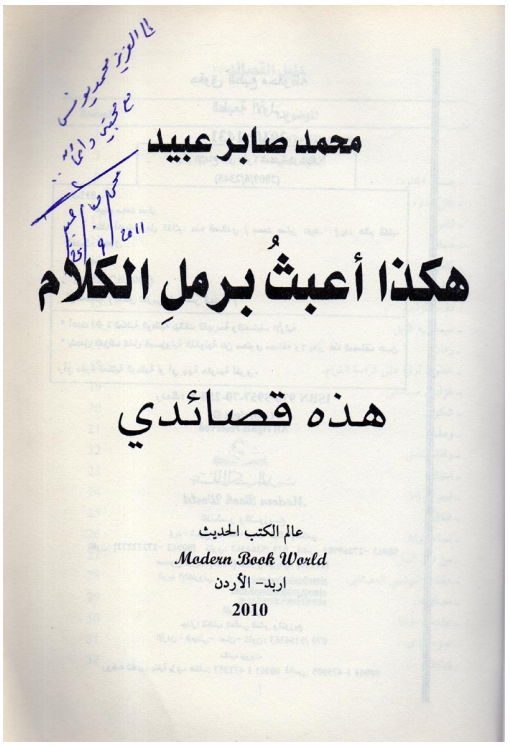
وهو بهذا التصريح – التصديري – والإضافة يصبح العريس ((الشهيد)) ببعده التأويلي وإشارته السيميائية في شفقٍ ((غياب على أمل اللقاء)) متعالقة مع خلفية دينية/إسلامية.

هذا على الصعيد الذي يتعالق العنواني فيه مع التصديري ، أما على صعيد التعالق العنواني– المتني فالتعلق يأخذ مسارين، أحدهما سردي ذاتي يتعلق بلسان الحال الساردة الشعرية ، وآخر ينطوي على أبعاد حميمية منبثقة من روح الشاعر وعائلته.

***

هكذا أعبثُ برملِ الكلام، هذه قصائدي:





يشتغل عنوان المجموعة الشعرية الكاملة (هكذا أعبثُ برملِ الكلام) ، على بُعد تأويلي واسع ، "يجعل القارئ يقف للوهلة الأولى أمام النص وقفة يشوبها الغموض وهو يحاول من خلالها فكّ شفرة العنوان وتبئيره نحو دلالة قرائية معينة تسعفه في الولوج إلى النص . وهذا يعني أن المؤلف في كل ذلك يلغم العنوان بطاقة عالية من القصدية في مسعى منه لخلق حالة من التمنع والاحتجاب والتستر"[1]، في حين تسهم العنونة التجنيسية (هذه قصائدي) في إماطة اللثام في الكشف عن طابعه الشعري .

يستجيب الفضاء التركيبي والصوتي لبنية العنوان استجابة فعّالة وحساسة بأهمية الصوغ في الفضاء الدلالي، فهو ينطوي على بعدٍ عالٍ وقصدية توجيهية وإرشادية ، فيتكون العنوان – قيد المقاربة– من اسم إشارة مبني في محل رفع مبتدأ (هكذا) ، وفعل مضارع مرفوع بالضمة (أعبثُ) على وزن (أفعل) التي توحي بالصعوبة والتواصل والاستمرارية معاً ، والفاعل ضمير مستتر تقديره (أنا) ، في محاولةٍ لإيهام القارئ وإخفاء الأنوية العالية الصائغة لهذا العبث .

أما (برمل الكلامِ) ، فهي شبه جملة جار ومجرور في محل نصب مفعول به ، والجملة من الفعل (أعبثُ) وما بعده خبر في محل رفع لهكذا ، أما العنونة التجنيسية الفرعية (هذه قصائدي) فتتكون من اسم إشارة في محل رفع مبتدأ وبدل ، وعلى الرغم من اللحمة التركيبة لصياغة العنوان والعنوان التجنيسي إلا إنها تجعل القارئ في حالة توجس يشوبه القلق .

ينطوي التركيب العنواني للمجموعة (هكذا أعبثُ برملِ الكلام) ، (هذه قصائدي) ، على حركيّة فعّالة تزيد من نصيب الحراك السردي فيه (أعبثُ) ، ومن ثمّ فهي تعطل الفرضية القائلة بثبوت الجملة الاسمية واستقرارها –كقراءة أولى– ، إلا إن قراءة متفحصة للدلالي في التركيبي ، يتضح أنّ (هكذا)، لا علاقة لها بالبنية التركيبة والدلالية الإيحائية للعنوان ، وإنّما تنطوي على بعد إشاري وغرور وتقرير التحدي والفردانية والنموذج الخاص ، بقصدية عالية نحو توجيه الأخر المتلقي نحو فضاء وزمكان معين .

أما معجمياً فتُحيل القراءة المعجمية للفاتح السردي الفعل (أعبثُ) ، على دلالات اللعب ، أما (رمل) فهو نوعٌ من التراب ، ورمل النسج زينه بالجوهر ونحوهِ ، وهي تحيل كذلك على فضاء العروض وكل شعر مضطرب ناقص عن الأصل. [2]

---

[1]– *مدينة الله ، الرواية الرسائلية وفضاء التشكيل السردي (بحث) ، 4.*

[2] – *ينظر، لسان العرب ، 47/6 ، 249/4 ، وما بعدها .*

تقترن الأبعاد المعجمية لألفاظ التركيب العنواني مع الدلالة مرة وتفترق أخرى بنقلها من الفضاء المعجمي إلى الفضاء الدلالي، فترشد المنظومة الإيحائية لمفردات (العبث والرمل) على الحرية والكثرة وصوغ النموذج الخاص بإرادة شخصية ، على العكس من مفردة (الكلام) بصيغتها التعريفية الدالة على التقييد بنموذج لغوي خاص مُصاغ ومُتبع ومعروف ، والحركة فيه تكون بحدود ضيقة جداً ، لكن العبث هنا يخرج إلى معاني وتفاصيل الصعلكة التي توحي بالقوة والصراحة والتمكن من (فرض النموذج الشعري الخاص) ، وهو بذلك يحمل أبعاداً سيميائيةً تقترن بمعاني الصياغة والتمكن من أخراج المصاغ الشعري (القصائد) ، على أكمل وجه وأجمل شكل ، على الرغم من نقصه – في النظرة الكلاسيكية– من أهم مقومات الشعر – الوزن– في أغلب أحيانه .

أما تركيبة (رمل الكلام) دلالياً فهي تحيل على المادة الخام والأساس للذهب (رمل الذهب) ، ومن ثمّ يكون (العبث) (صياغة) بأنوية عالية وثقة في النفس ، أما (رمل الكلام) فيحيل على كون قصائد الديوان مصوغات ذهبية ، تحيلُ إلى الصائغ (هذه قصائدي) النسبية – بياء النسب – ، ومن ثمّ فإن العنوان الشامل الأم يتعالق مع جميع قصائد الديوان بصفتها مصوغات ذهبية ، وكأنه تقول (هكذا أصوغ الشعر(الذهب)) ، (هذه مصوغاتي) .

يتعالق العنوان (هكذا أعبثُ برملِ الكلام) مع عنوان الديوان الذي نحن بصدد دراسة عيّنة من (صياغات خاطئة للحلم) الذي كتب قصائده بين عامي ، 1993_ 2000 ، والمتضمن أربع صياغات (الصياغة الأولى/الصياغة الثانية/الصياغة الثالثة/الصياغة الرابعة) .

تُحيل مفردة "صياغة بوصفها دالاً افتتاحياً على صناعة الحلي الذهبية ، وهي مفردة تحيل مباشرة على العلاقة الوثيقة بين صياغة الذهب وصياغة الشعر لترددها على ألسنة الشعراء والنقاد قديماً وحديثاً، وما بينهما من اشتراك في تقنية السبك التي تقضي إلى حسن الصنعة والجمال "[1] .

والصياغة الرابعة تتضمن قصائد عديدة ، ومنها (عريس الشفق/زمار) بطريقة تعالقية ، وفي الوقت ذاته فإن الصياغة برمتها مهداة إلى :

إلى تلك الأحزان التي لا بدائل لها ...
ترى ما هي هذه الـ... لا بدائل لها!

---

[1] – *مقال لـ، كاظم خضير كاظم القاضي ، 98، وفيها درس عنوان الديوان* (صياغات خاطئة للحلم) *ضمن كتاب النافذة والريح، إضاءات في شخصية محمد صابر عبيد الإبداعية :إعداد وتأليف د.محمد صالح رشيد ، دار تموز، دمشق، ط1، 2012.*

وكيف يمكنها أن تغنّي خارج سرب لم يتقن في مسيرته الغرائبية
سوى الشعوذة والتمويه والضجر
إنها على أية حال كذلك ...
فضاءان عملاقان تتفرّع عنهما صدوع منوّعة وأصداء مختلفة
عريس الشفق/زمّار
أو زمّار/عريس الشفق
على الرغم من أن النتائج الجحيمية الطاحنة
منفصلة تماماً عن أسبابها الكاذبة ...
فحين يقضم الشاعر أصابعه من فرط خجل قديم ...
لا مقدّمات

"حيث تمتد شبكة من خيوط هذه الموجهات العتباتية إلى خلايا المتن النصي لتشتغل في صوغ نظمها الدلالية من الداخل، على النحو الذي أسهمت إسهاماً بالغ الأهمية والخطورة في إدراك مقولة النص عامة ، وفهم حساسية النص بصورة أكبر من مجرد قراءة المتن النصي"[1]

[1] – *المغامرة السردية جماليات التشكيل القصصي ، رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية : سوسن هادي جعفر، جائزة الشارقة للإبداع العربي،الإصدار الأول الدورة(13)2009، إصدار دائرة الثقافة والأعلام ،حكومة الشارقة 2010، 234.*