المبحث الثالث

العنونة الصغرى

مدخل:

عتبة العنونة الصغرى عتبة تقع على رأس النص مباشرةً، وهي أقرب العنوانات فلا يفصل بينها وبين النص أي عنوان آخر مثل الاهداء أو الاستهلال... ويلجأ إليها الكاتب، لا سيما في الأعمال السردية التفصيلية، فالعنونة الكبرى ليس بمقدورها الانغراس مباشرة في النصوص، فهذا من واجبات العنونة الصغرى الداخلية، "إذ أنّ هذا العنوان شديد الصلة على مستوى تحليل صورته الدلالية بالتفاصيل الداخلية المتعلقة بالفضاء القصصي أو الحكائي من مكان وزمن ورؤية"[1].

فالنص تبعاً لإحدى وظائف العنوان يبحث عن هويته ووجوده ليخرج إلى فضاء التميز، فمهمة العنونة الكبرى على الرغم من الإحاطة بكل النصوص المنطوية تحت عباءتها إلّا أنها بحاجة إلى العنونة الصغرى/ العنونة الداخلية.

العناوين الداخلية:

يعد العنوان الداخلي مفتاحاً لنص موصد، ويدرج على رأس النص ليحدده، ويستكين إلى ألفة الوجود وينال هويته فـ " العناوين الداخلية، عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية"[2].

ولا يتم البحث والتأويل غالباً إلا عبر العناوين الفرعية فـ "إنّ العنوان المركزي والعناوين الفرعية تتيح للمتلقي الفرصة الكافية للتأويل والتفسير والبحث عن المعنى المقصود من وراء هذا الاختيار من جهة، والبحث عن مشروعية التفاعل القائم بين العنوان والنص من جهة أخرى"[3]، وعلى الرغم من قلة أهميتها مقارنةً بالعنوان الأصلي إلا أنها تبقى بنفس الأهمية فـ "للعنوان الفرعي أهميته في الكتابة الإبداعية، فهو الذي يعيّن طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة بالنسبة للمتلقي"[4].

---

(1) تجليات نظرية العنوان،د.فاتن عبد الجبار:63.

(2) عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص:124_125.

(3) جماليات التشكيل الروائي: 36.

(4) سيرة جبرا الذاتية، في البئر الأولى وشارع الأميرات، د. خليل شكري هياس: 40.

وهذا ما رصده جيرار جينيت في تصنيف آخر للعناوين في ضوء استقلالها عن نصوصها بتميزه بين (العنوان الرئيسي) و(العنوان الفرعي) الذي يأتي كبينة شارحة للأول[1]، ومن ذلك لا يمنع أن يشترك العنوان الأصلي مع العنوان الفرعي إذ "أن هناك عناوين تستتبع عنواناً ثانوياً فرعياً متمماً يؤدي وظائف أخرى من بينها الإيضاح أو التلغيز، كما قد يكون أسلوباً فنياً في العناوين بهذه الشاكلة: عنوان رئيسي + عنوان ثانوي أو يليه عنوان فرعي يفرق بينهما بـ " أو" [2]. إذ نجد إن هذه العناوين في أغلبها أدبية فـ " يأتي العنوان الفرعي ليلعب دور الموجه القرائي " الموجه الحقيقي لقراءتنا " "[3]. ويسميهما (ش. غريفر)[4] بـ(العنوان المركزي) و(العنوان التابع) على الترتيب.

وهناك مسائل عدة نستطيع من خلالها التفريق بين العناوين منها "أنه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضرورياً، فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضروري وإلزامي في كل الكتب، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها"[5]، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة طباعية، ويعتمدها الكاتب لداع فني وتجاري.

ومن العنونة الصغرى نأخذ بعض العناوين.

أمطار يحرسها القصب :

تبدأ العنونة بلفظة أمطار بصيغة الجمع، فعنوانات الكاتب محمد صابر عبيد تمثل "العنوانات الدالة على الجمع، إذ أغلبها يحيل على جمع التكسير ومفردها مذكر"[6]، ورمز بها الكاتب على دلالة قرب حصول اللقاء، فلفظة أمطار توحي بالثراء والخصوبة ، وتذهب أنا الكاتب في العنوان لتشخيص مفردات الطبيعة (أمطار/ القصب)، وتجسيدها ومفاعلتها مع الفعل(يحرسها) لتوليد إيقاع يقوم بربط المفردتين(أمطار، القصب) وهذا ما حرص عليه عبر اعتماد الفاظ تصويرية رمزية

---

(1) ينظر:اطراس-الأدب من الدرجة الثانية، جيرار جينيت، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، العدد (16) لسنة 1999: 131. جماليات العنوان مقاربة في شعر محمود درويش الشعري،جاسم محمد جاسم: 51.

(2) هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل : 23.

(3) المصدر نفسه: 80.

(4) السيموطيقا والعنونة، جميل مداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد (3) لسنة 1997: 109.

(5) عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص: 124_125.

(6) عتبات الكتابة: بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية:34.

استطاع من خلالها تحفيز المتلقي، إذ يستعين بكاميرات تسجيلية في توجيه مشاهد العنوان وإنتاجه، لتنتهي بتحفيز رغبة القراءة بمزيد من التأويل والاحتمال، تبدأ الرسالة بلفظة الوقت، إذ يقول: "الوقت يمضي مستهتراً بأضرحة الحجر الأبيض، وهي تتطاول بكبرياء وصلافة وبرود، لتشقّ وداعة الفضاء وتسكن فيه وإليه..

الحمام الذي تآلف مع السطوح واستوطنها ضاعف من رغبته في الهديل هذا اليوم"[1]، ثم ينتقل إلى مشهد آخر إذ يقول:"الأشياء كلّها تتقد.. المطر الذي أصبح عصّياً على السقوط بالرغم من انهماك السماء بجبال مضطربة من الغيوم"[2]،إذ جاءت لفظة الوقت يمضي، والحمام الذي ضاعف من رغبته في الهديل هذا اليوم، وهذه إشارة إلى حالة الحزن التي يمر بها الكاتب، وفي المشهد الآخر أصبح المطر عصيّاً على السقوط، فدلالة المطر ثرية وخصبة ومنفتحة ولكن عندما يكون سقوطه عصيّاً فالأمر يختلف، إذ نجد إن شعور الحزن طاغٍ عليه، وهو يعاني حالة من الضيق والمعاناة التي يمر بها.

ثم ينتقل إلى مشهد آخر، إذ يقول: "لقد فاض المكان برائحة أيقظت في داخلي حنيناً وحشياً يصعب احتواؤه والسيطرة وأصابني في الصميم"[3]، في هذا المشهد من الرسالة يبث صورة الحزن والاحساس بالألم نتيجة لتجربة خاضها لكنه يتحول إلى مشهد آخر يصور لنا حالة مغايرة فجأة فهو يتحول إلى ذهب بمجرد اللمس "وأعطى " ميداس " لكل ما حولي قابلية التحوّل إلى ذهب بمجرّد اللّمس... يا إلهي.. إنّ الجمال شيء مروّع إذ ما استيقظ في أخطر ساعات التجلّي وأكثرها رهبة.."[4].

ثم ينتقل إلى مشهد آخر إذ يتضح الموقف أكثر فيقول:**"يا سلام.. ها هو المطر يتخلّى عن عصيانه، ويتساقط بعنف ولا مبالاة غير مكترث بالمواعيد فهو لم يجرّب غزل الهواتف ولا حريق آهاتها العابرة للقارات والأحلام.."**[5]، فهو يتخذ من من المطر قناعاً يستتر به ليبث معاناته من الحب، منحدراً من أعلى قمة للحزن واللوعة ويبدأ يبث لوحة حبه وسريانها في دمه بعبارة سردية بقوله:"الطريق إلى بغداد في هذا الصباح المبلّل بالشوق مثيراً للتأمل والتحمّل.. الطفولة معلّقة مثل فانوس خجول في الذاكرة، وهي معلّقة مثل قمر فضيّ في الحلم..تبادلاً، تعانقاً، اندمجا، فكان سراباً ضبابياً ينفر وجهي الرطب من وراء الزجاج "[6].

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 15.

(2) المصدر نفسه: 15.

(3) المصدر نفسه: 15

(4) المصدر نفسه: 15.

(5) المصدر نفسه: 16.

(6) المصدر نفسه: 16

ثم ينتقل إلى مشهد آخر في رسم حالته ولوعته :" كان صدري العاري وقد أزهرت فيه شجرة رمّان أزليّة يلتف بحشيشه المتآمر الكثيف على أنينها المقدّس المنبعث من آية الكرسي الفضيّة.. لحظتها تحوّلت الأرض كعكة مملوءة بالحلاوة..."[1].

ويستعير في آخر مشهد اسما منادياً إياها ويقول:"مرّي يا فينوس بعربتك التي تجرّها الأرواح على الأمم عباداتي كي تنتصب بها كلّ ذرات الرمل والتراب"[2]، إذ جعل من(فينوس) آلهة الحب والجمال لدى الرومان، واسمها في اليونانية(أفروديت)[3] قريناً لحبيبته الغائبة.

لقد جاءت الرسالة بهذه الصورة معتمدة في خلق فضائها السردي، على المغامرة للكشف عن حاجة ملحة في داخله، وجاءت الألفاظ(الوقت، الحمام، المطر، الطريق، الجمال،..) لتعطي النص مكاناً وتمنحه خيالاً سردياً أضفى على المكان هيبة قابلة للامتداد المفتوح، لهذا نرى عاصفة الحب عنده بدأت تهدأ وهذا ما لحظناه عبر المشاهد الأخيرة، إذ أخذت أفعال اللوحة التي رسمها لنا الكاتب تتحول إلى حديث ينساب من بين أضلاع الشاعر وصدره العاري، وهيمن الإيقاع البصري هيمنة كبيرة على فضاء الرسالة[4]. فموضوع الرسالة لا يخرج عن حب مؤلم إما فاشل وإما من طرف واحد.

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 17.

(2) المصدر نفسه: 18.

(3) ينظر: اساطير شرقية، كرم البستاني:124. ينظر: شظايا الماس قراءة جمالية في نصوص رسائل حب بالأزرق الفاتح، مصطفى مزاحم:45.

(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 16 _17.

حروف مجففة بالعطش:

تنهض عتبة العنوان (حروف مجففة بالعطش) باشتغال مؤثر في المتن النصي، فغدا وكأنه إحدى عبارات النص، فهو جزء لا يتجزأ من النص، أصبح العنوان بهذا الانتقاء مخبراً عن الأحداث الواقعة تحت متنه ينفعل بها ويتفاعل معها، إذ بدأ العنوان بـ(حروف) وجاءت بصيغة الجمع المنكّر، وهي تحمل صفة الإخبار، فيكون التقدير(هذه حروف) وبعدها ينتقل إلى الجزء الثاني من العنوان (مجففة) فلم تكن جافة بل مجففة لا بد من شيء أحدث التجفيف وهو العطش، ويدل حرف الباء على السبب والوسيلة، ويظهر المستوى الدلالي في العنوان تلك الدلالة اللفظية وتوجب هذه الدلالة وظيفة النهوض "على الإيحاء بالمعنى فهو يخاطب من القارئ ثقافة وملكات، ويستعمل من اللغة طاقاتها في الترميز، وليس همه التوصل إلى عكس المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ، وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة فهي تلمّح إلى الموضوع أو القضية أو الشخصية أو المكان أو سواها دون أن تعين وتقيم حجاباً بين النص وقارئه"[1]، فالكاتب أراد من خلال تسليط الضوء على العنوان بهذه الدلالة ليضيء مناطق السرد، وينهض على عري العتبة، التي تثير فيه كثير من الالتباسات أن يصور حاله، فهو لا يختلف عن عنوان حروفه المجففة، إذ يعترف بتمرير أصابعه الموسيقية على شعيرات صدره كمن يحاول العزف، ويحرر قدراً من العزيمة في أوصاله كي يتمكن من إدراك جسده وقد أثكله النوم، ثمة ارتباك وقلق أصيلان، وثمة شعور يفرش العواطف فيقول: لا أدري هل كان عليّ أن أحاول الاستجابة لأنين ندائها الخفيّ، ساعة حدّق مليّاً في وجهي وفضح سرّي الساخن المكتمل بنقصه والمتّزن بمراهقته !!"[2].

إذ نراه ينتقل بنا عبر صور أخرى قائلاً: "الصورة إياها تلهث في رغوة الرغبات، والشبح المطارد يسحق في هزيمته المناخات ويدوس على أحلام التجربة ويتلاعب بجغرافيتها، والسرير المشغول بالفراغ يتوسل الشبح أن يقترب بأنفاسه ليلد طيره البرّي الذي ينتظر"[3]، ثم ينتقل إلى وصف فجره فهو في مأزق ويضع الندم تحت شفتين طريتين، إذ يتلبس المؤلف حالة الشاعر عندما يتذكر قول فاليري فيقول: " ربما كان بول فاليري على حق بقوله :إن البيت الأوّل من القصيدة هديّة من

---

(1) براعة الاستهلال في صناعة العنوان، محمود الهميسي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد(313) لسنة 1997: 43. وينظر: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام حسن جواد: 76.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح : 19.

(3) المصدر نفسه: 19.

السماء، والفجر هنا تلك الهدية التي تلقيتها ذات سفر من السماء"[1]، ثم يبدأ فجره يتضاءل ويتضاءل معه الزمان، حتى تصل اللوحة إلى حالة من التبلور والاستكمال على النحو الذي تكون فيه جاهزة وهو آخر ما لديه "أفتّش في جيوب فضائي فلا أجد إلاّ أريج الحروف تختلط بدم أصابعي، وترتفع نحو براري صدري لتفتنها بدعابة ترجئ الشعر إلى فجر هو فمي وبابي، حاملاً نواياه في أكياس من المعاني المعتلاّة"[2]. نلحظ في هذا المشهد أنه يبدأ بـ(أفتّش) وبعد ذلك يتلوها (أريج - تختلط - ترتفع – تفتن- حاملاً) فالانتقال تدريجي من السهل إلى الصعب ويصور حسن التقاطه العالي للألفاظ وهذا ما عبرت عنه رسالته في المقاطع الآنفة الذكر.

أخطاء الفراشات :

إذا تأملنا المحتوى الدلالي لصيغة العنونة(أخطاء الفراشات) فإن أسئلة كثيرة تبدو على السطح العنواني بالظهور من قبيل ماذا تمثل الفراشات أو ترمز؟ وهل تخطئ الفراشات ؟ وإن أخطأت ماذا يكون عقابها أو نتيجتها ؟ واستناداً إلى هذا المعطى الاستنتاجي للعنونة، فإنها تطلق شهوتها في حدود التأويل وإطلاق حرية لا حدود لها، لتبقي الباب مفتوحاً لتأويلات أخرى.

تقوم عتبة العنونة(أخطاء الفراشات)على عتبة العنونة التضايفية على فضاء تكويني من المضاف (أخطاء) والمضاف إليه (الفراشات) فإن "أغلب العنوانات تحيل على الصيغة الأنثوية، ولعل الحس النقدي وذائقته النقدية لم يدفعاه إلى التوقف عند هذه المسألة"[3]، وربما يعدها البعض من العتبات البسيطة، التي لا يحتاج بناؤها إلى جهد كبير، وقد يستمد المضاف تعريفه من المضاف إليه بوساطة أل التعريف، ولكن هل أخذت لفظة (أخطاء) تعريفها من (أل) التعريف في الفراشات ولا أحسب أن هذا الذي جرى ولكن العكس صحيح، إذ صارت أل التعريف هنا أداة إبهام وغموض على أقل تقدير، ولو كان المعرف بأل ضمن مسار المتوقع لاصطاده القارئ بأول نظرة وكان لا يحتاج إلى تفكير وتأمل كبيرين.

ويشير العنوان إلى إحالة واضحة وقاطعة، إذ تنكشف خطوط السارد عندما يمضي وهو يتحدث عن اللوحة الأولى في تجلياتها السردية، إذ يقول: " كان ذلك الفجر العازف أكثر إدهاشاً كان من الدهشة ذاتها، فاللحظات التي حفّته جعلت منه كرنفالاً تخجل من نضارته الألوان وتستحي من بهجته الفصول.. واقتحم كياني،

---

(1) المصدر نفسه: 20.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:21.

(3) عتبات الكتابة: بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية:34.

وأنبت في سهول وجدانه قمح المسرّات"[1].. ثم يمضي ويقول: " ما الذي يحدث.. لماذا تبدّلت الأشياء فجأة فالعربات تسير إلى الوراء، والشوارع معلّقة لا تستقرّ على شيء.."[2]، ثم ما لبث أن يعترف وقد تفجرت عيون الرغبة والحب على نحو يستطيع ابتلاع نصف ما في الكون من أنوثة في أول لحظة اتصال..ويقول: "لنقطف عناقيد الغيم معاً ونكتب على صفحات المواسم بشرى القصائد... وتنطوي العتبة العنوانية بهذا التشكيل على وعد معزز بالإغراء يلوح بالكشف والاعتراف والتشويق وتنتهي بمحاولة الكاتب إلى انسحاب الذات الساردة إلى الحكاية محاولاً الانسحاب من حالة السحر والإدهاش الباذخة التي رسمها. يثق في نهاية المطاف إن البيت الصغير يوماً ما سيكون أصعب على الموجة، وسترتفع فيه كنوز الطبيعة عالياً، وسيصبح الطريق الواهن شارعاً جباراً يسخر من قوة الموجة. وهي تتحطم على أرصفته المبتسمة" [3].

خميس المربد الحادي عشر :

جاءت العنونة بهذه الصيغة الزمكانية، التي تحدد لسيرة المكان لتفصح عن طابع سردي وفي هذا تجاوز لوظيفة العنوان التعيينية، لينتقل العنوان من الحيز المكاني الموقعي إلى المتخيل السردي، فهو يحتمل تأويلات عديدة ومفتوحة لا تضعه في تأويل محدد، فيحتمل أن يكون للتعجب، فيكون التقدير عجبني، أو أعجب، أو ما أعجب خميس المربد الحادي عشر، أو قد يكون للنداء يا خميس المربد الحادي عشر، ويخاطب الكاتب مخيلته ويستعمل صيغة النداء المؤلفة من أداة النداء والمنادى خميس المربد الحادي عشر فهو يتأمل في ذاكرته مسترجعاً لأيام قضّاها في مهرجان المربد لن تتكرر لسحرها وجمالها، إذ اختار العنوان لرسالته يوم الخميس، وهذا يوم يختلف عن بقية أيام الأسبوع، فهو يوم غالباً ما تكون فيه الأفراح والمسرات ثم يتلو لفظة الخميس بلفظة المربد ليحدد هذا الخميس، إذ نرى في أول عبارة من رسالته يقع صريع لحظة اندهاش وانبهار فيقول: " في تلك اللحظة المربدية العظيمة من خميس المربد الحادي عشر، وهي تمتد بين التاسعة والنصف لهفاً، الخامسة حباً، ومركز الفنون مزهواً بمعرض الفنانات العراقيات وزاهياً بالملك المغرور والملكة الناعسة"[4]، وسرعان ما ينتقل بوصف تلك اللحظات الساحرة وهو يتذكر أسماء فنانين ولوحاتهم وهذا جزء من الوفاء لهولاء الفنانين وهذا ما يتميز به الأسلوب

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 22.
(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 22.
(3) المصدر نفسه: 24.
(4) المصدر نفسه: 24.

الصابري، ثم ينتقل بأسلوب بسيط حتى يتدرج شيئاً فشيئاً، "منمنمات جميلة هنا، تدرج للاستخدام اللوني هناك، وثمة أشياء رائعة أخرى تتحرك على سطوح اللوحات، وأخرى أجمل وأرحب وأكثر غموضاً ومرحاً سرياً وتحفزاً وتوردا تشتغل في الداخل يذوب الفن والجمال والعالم بأسره"[1].

وينظر الانتقال التدريجي وكيف أستعمل صيغ الظروف والأفعال تتقابل:

هنا _____ هناك _____ وثمة أشياء أخرى
وأخرى أجمل _____وأرحب _____ وأكثر
غموضاً _____وفرحاً _____ سريًاً
تحفز_____ وتورد.

وسرعان ما تسترخي عواطفه منبئة بحدوث أشياء مدهشة ويقول: "كانت سماء مركز الفنون حبلى بأمطار ملّونة يستر الله من هولها، إذا ما سقطت كلها دفعة واحدة ويقول: وسترتوي لوحات (هناء الخطيب) وربما ستتحول إلى سطوح"[2].

ويأتي بالاستقبال الآخر، "وربما ستتحول إلى سطوح بيض محايدة"[3]، إذ حطّت جبال الحب عن إسرجة خيوله ولتملأ القلبين بالسحر والجهل في مركز الفنون، ويبدأ تعجبه، " يالله.. ما هذه الرائحة الفردوسية، وما هذا الدفء الملائكي، يحتضن أحلامنا الصغيرة الدفينة"[4]، ويكرر لفظة (سلاماً) مرات عديدة حتى ينتقل إلى مشهد آخر فيقول: "هكذا تنزع العصافير قبعاتها"[5].

فالكاتب يعبر عن حالة من التفاؤل والأمل في داخله فكانت الأحبة أشبه بالعصافير وهي مستوحاة من الطبيعة، وجاءت في الرسالة لتدل على الحركة والجمال والإيقاع المفعم بالتفاعل والحركية، ويسأل هل انتهى خميس المربد ؟ ويجيب عنه مثلما تنتهي الفاصلة بين العين والعين، وهذه دلالة بأن ليالي المربد مرت بثوان لجمالها وروعتها وسحرها بمشاركة مجموعة من الأصدقاء يبدأها بفرج ياسين وتنتهي بقاعة ابن رشد، ويعرج قليلاً على مجموعة من الذكريات القديمة الجميلة منها(عيد قريتنا الأسطوري) و(حكايات جدتي) حتى يستدرجنا إلى الذاكرة الحلوة وهي(سلاماً على القراءة الخلدونية) واحد موضوعاتها(إزار أمي أزرق) غير متناسياً الحياة الريفية الممثلة بالجراجر والمذاري وغيرها، ويقول في النهاية: سلاماً يا

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 24.

(2) المصدر نفسه: 24.

(3) المصدر نفسه: 25.

(4) المصدر نفسه: 25.

(5) المصدر نفسه: 26.

خميس المحبات والعذابات والجنون المشتهى، وهو ينادي أسراب القطا الباحثة عن أعشاش من أوراق الخريف المؤجل.

فنلحظ في الرسالة استخدام الكاتب لأسلوب النداء الذي يغلب عليه حرف النداء (يا)، وقد نجد استعماله للاستفهام الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي، وكان للذاكرة وحسن توصيفها زمانياً ومكانياً بطريقة درامية وبأسلوب متداخل وقدرة تعبيرية بطريقة فنية وجمالية، لتكسب الرسائل سحرها الفريد، وتسهم في إضاءة الأحداث، لتحقق العلاقة بين النص والعنوان.

ليس للحب طريق مختصر :

تمثل عنونة(ليس للحب طريق مختصر) إنموذجاً جديداً وهي الصيغة المركبة، فـ "إن العنوانات تأتي دوما – في مدونة الناقد عبيد – جملة مركبة تركيباً وصفياً أو إضافياً"[1]، إذ للعنونة بهذه الصيغة دوال مشتبكة يحتاج كل دال إلى كينونته اللفظية المفردة أولا، وسياق تداخله ثانياً، ومجيء العنوان بهذه الصورة يغريك بإعادة قراءته، إذ يفجر طاقات جديدة، وكأن مع العنوان يتفاعل فعل القراءة والتأويل، وتتكون الرسالة من ثلاثة مشاهد هي:

المشهد الأول يبدأ:**"الطريق إلى بغداد طويل وفيه متّسع للحديث.. لِمَ العجلة ؟"**[2]، ويلحظ كيف استطاع الكاتب أن يثلث موضوعه بتقاسيمه الثلاثة المتساوية، والانتقال التدريجي، وهذا ما عرفناه في الأسلوب الصابري وهو السهل الممتنع، ويدل العنوان بهذه الصيغة التي تبدأ بصيغة النفي، والأسلوب الانتقالي على أن الكاتب يمتلك صيغ متعددة وجمالية قابلة للتطور والمواكبة بأشكال العنونة كلها جاءت برؤية واقعية وأسلوبية مستنفراً طاقته الفكرية كلها ليخلق في النهاية عنونة تحتمل التأويل.

يبدأ المشهد الأول يقول الطريق إلى بغداد طويل وفيه متّسع للحديث.. لِمَ العجلة ؟.. بدأت كل الأشياء، كل الأشياء كما ينبغي لها أن تبدأ، فالبداية شبه طبيعية فالرحلة تسافر معها الأحلام، ثم ينتقل إلى شد المشهد بأكثر سخونة ويقول: الألم السرّي يمتزج بالتسلية الظاهرة في عناق يلبس أحدهما شكل الآخر وروحه، بحيث يستحيل بعد ذلك فصلها، ثم ينتقل ليصف الحافلة وهي كيف تسحق الطريق بلا رحمة أو هوادة وكأنه يصف أولئك الذين لا يتقنون الحب بأنهم كتلك الحافلة، ويمضي يتحدث ويعلل كما يقول العارفون كل الاختيارات سيئة.. إننا نحب فقط لنتعلم كيف نعيش.

---

(1) عتبات الكتابة بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية:31.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 28.

يبدأ المشهد الثاني يقول: **"الطريق إلى بغداد ليس طويلا كما يجب وليس فيه متّسع للحديث والهمس كما كنا نأمل"**[1]، عبر هذا المقطع يبدو أن الوقت أصبح عند الكاتب قصيراً وليس فيه متسع من الوقت للحديث والهمس، ثم ينتقل إلى لوحة رائعة ويستخدم فيها أسلوب الاستفهام المتضمن معنى النفي فيقول: **"كيف يمكنني أن أعلّم الحصان البري كيفيّة التمرّد، والنهر كيفيّة الجريان، والشمس كيفيّة صناعة الدفء والضوء والعينين الصافيتين كيفيّة البكاء، والعاشق كيفيّة الحلم ؟.. كيف يمكنني نزع الجلد عن التمثال، وقراءة(نفوس ميتة)، على أنها فكرة بوشكين وسرد غوغول، وكيف يمكنني أن أنسى زكي الالوسي..؟"**[2] فالكاتب يتقن فن اللعبة ويترك القارئ يستمتع للبحث للإجابة على الأسئلة على الرغم من استحالة تحقيقها ليشاركه في همه ولوعته، والإحالة المرجعية كانت حاضرة فيقول: سأل دلكوز صديقه ستاندال: ما نفع قبة كاتدرائية ماربطرس في روما.. فأجاب ستاندال: لتحرك القلوب.

ثم ينتقل عبر المكان هذه المرة إلى شارع فلسطين لكن الفرص تضيق، لكنه سرعان ما ينهض قليلاً ليستجمع قواه عبر أفعال الأمر(قم وابحث) من فضاء أخضر في هذا الحيز القائم من الحصار، فالدقائق تمر ويطارد بعضها بعضاً والبساط الأخضر الذي اكتشفناه لم يتجاوز أرضيته مترين ويمضي، يتحدث حتى يصل ويصف بأن جسده الذي لا يترهل أبداً انه عاشق أزلي لا وقت له لخزن الشحوم والبلادة والظلمة، فالحب كما يقول هو الجرثومة المضادة الوحيدة التي تجعل الإنسان يتفادى الهرم والشيخوخة.

ثم يأتي المشهد الثالث ويقول: **"الطريق إلى بغداد قصير جداً لا يتّسع حتى لهمسة"**[3]، الطريق قصير جداً لا يتّسع لهمسة حتى غدا يمسح الحروف ويلغي النقط ويمحو آثار الأقدام وأطلق سراع جياد الوقت ويلون الأشجار الهاربة بالأخضر وينهي لوحته الفنية الرائعة عبر مجموعة من الأفعال المضارعة (أمشط، واعزي، وأفرط، واشد) لتعطي الحركة والاستمرارية حتى يصل بقوله: **"إننا جديرون بالحياة، وأهلُ لاحتساء الروع الطريّ من وجهها المعمّد بماء القمر.. فليس للحبّ أيتها اللبوة الملغومة بالفصول طريق مختصر"** [4].

---

(1) المصدر نفسه: 28.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 29.

(3) المصدر نفسه: 30.

(4) المصدر نفسه: 30.

أحلام بلا أجنحة:

تعد عنونة رسالة (أحلام بلا أجنحة) من العنونة الصورية، والعنوان يبدأ بالخبر، إذ جاءت لفظة (أحلام) بصيغة جمعية وما تتمتع من دلالة ضاربة في أعماق العاطفة الإنسانية، وتتبعها(بلا أجنحة) وهنا تتغير الدلالة وتحيل على نوع من الاضطراب وعدم الاستقرار على الرغم من إن العنوان بهذه الشاكلة يحيل على النهج القصصي، وإذا كان العنوان سمة لشيء ما، فإنه إلى التنكير أقرب إذ يدلنا(أحلا م بلا أجنحة)على شيء يكتنفه الإبهام، ثم يكون الكشف والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات، ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة، ويقول سيبويه: (واعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة، لأن النكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به. فمن ثم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة)[1]، ولو تأملنا لفظة (أحلام) إذ وصفت بدون أجنحة فهذا يوحي بأنها أحلام لم تحقق، وهذا ما بدأ رسالته فيقول: **"تفحصت أجنحتي صباح هذا اليوم فوجدتها لا تصلح للتحليق، أجنحة كثيرة لي ولا جناح فيها يعمل.. تصوري...، فلم يكن أمامي دائماً منذ أن زرعت في جسدي كل هذه الأجنحة ولم أوفق يوماً في استخدامها، فاستخدام الأجنحة مثلما اكتشفت متأخراً بحاجة على القيادة التي لا أحسنها أبداً- قلت لم يكن أمامي سوى ارتياد اللعبة الوحيدة التي لم أجيد فيها التدبير.. لعبة الحلم..، ولا أعرف جمعاً للحلم غير جمع تكسير واحد هو(أحلام) "**[2].

أما موضوع الرسالة فهو رحلة حلب بدلالة قوله:**((لم تكن رحلة حلب درساً عابراً في المصادفة أو نشيداً قصيراً سهل الحفظ، كما لم يكن وليداً لقيطاً قذفه المد على الساحل في ظهيرة تشرينية متأخرة، بل كانت مهرجاناً ملوناً في لعبة الحلم التي أعرف، ألم تكن رحلتنا الحلبية بلا أجنحة هي الأخرى؟))**[3]، فنجد أن العلاقة قد تحققت بين العنوان والنص.

المغفرة للعشاق أولاً:

---

(1) سيبويه " الكتاب" تحقيق عبد السلام هارون: 21. وينظر: العنوان في الرواية العربية:130.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 38.

(3) المصدر نفسه: 38.

العنونة بهذه الصياغة التقليدية المألوفة تبدأ بالاسم المعرف، (المغفرة) بالصيغة الخبرية، فلمن تطلب المغفرة، ومن أجل من تطلب فيحدد ذلك لفظة الجار والمجرور (للعشاق) وتحمل هذه اللفظة معنى إيجابياً ويمنح بعض صفات البهجة للعنوان.

وتأتي لفظة أولاً لتحدد لمن ستكون هذه المغفرة، ستكون أولاً لكل عاشق، وجاء الجار والمجرور ليصعد من وظيفة التحديد ويتبعه بلفظة المفعول المطلق(أولاً) فهذه الدلالة لها عمقها وعملها في توظيف ونقل المعنى، إذ نجح الكاتب في عنوانه ليجعله من العناوين العاطفية الرومانسية وهذا ما يحرّض القارئ إلى المضي قدماً نحو الانسجام مع العنوان.

تبدأ الرسالة بـ((يا لهذه التفاحة البضّة المسحورة انشطرت))، وتخرج(يا) من النداء لتفيد التعجب والندبة أو حتى التألم والتوجع معاً، ويتبعها بلفظة (التفاحة...)، لتؤكد إن التفاحة هي الحبيبة، ولكن جعلها مشطورة من فضول الشراهة على نصفين، نصف قضمته الريح المنحوسة، وهي رياح الحب التي أوقعت تلك التفاحة / الحبيبة في شباكه، وأما النصف الآخر فقد ظلّ حائراً ولكنه صامد.

وبعدها يتحول في المشهد الثاني، وكأنه ينادي النصف الآخر/ غير الممطر فيقول: "ما أجمل الحيرة وهي تنتزع جزيرة التأمل شبراً شبراً... ما أبهاها وهي تجرّ خلفها خيول الذاكرة... ما أسعد الحقول وهي تحتشد بالصمت والوقت... ما أحلى المدى وهو يواصل الاتساع.."[1]

ثم ينتقل في المشهد الثالث ويصور حاله باستفهام متضمن معنى النفي، فيقول: " كيف يمكن لكفّ رقيقة لم تمارس في حياتها سوى لعبة الكتابةِ والكهانةِ ولمس المسرّات أن تغطي شجرة صنوبر فاجعة الأنوثة..." [2] وهو يتخيل الحبيبة، باتت شجرة صنوبر/ الحبيبة، والمعروف عن شجرة الصنوبر مقاومتها لكل الظروف ومنها العطش وما فيها من أشواك تحميها فالحبيبة قرينة لشجرة الصنوبر، وعلى الرغم من ذلك فهو مازال يتشبث بخيط من الوصل، ويقول: "وهمسة عشق لا تسمع لفرط رهافتها، أن تحرق باب المعظّم بكلّ عظمته وجلالهِ وطول بالهِ.." [3]، ثم يسترجع قليلاً، ويقول: "الحبّ عليكَ هو المكتوب يا... ولدي" [4]، شكراً لنزار قباني وعبد الحليم حافظ والموجي...ويستمر في عرض حالته في مشاهد عديدة سنختصر جزء منها: "عليّ أن أنسى شيئا أتسلى به في عزلتي وانفرادي المرعب.."[5] ومشهد

---

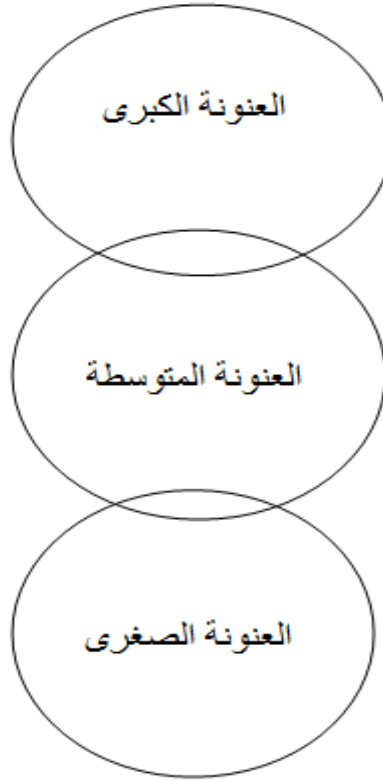
(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 42.
(2) المصدر نفسه: 43.
(3) المصدر نفسه: 43.
(4) المصدر نفسه: 43.
(5) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 44.

آخر: " كطائر مهزوم...تتراجع اللحظات في ذهني.. وأنا أغادر مواسم الدهشة والعذوبة.."[1] ومشهد آخر: السيار"ة وصلت مرآبها.. والسحرُ الشاحبُ الماثل في الأبد.. لا مرآب له...."[2]، وينهي رسالته بتكرار لفظة (مرحى) ثلاث عشرة مرة، ويقول: " إذا انهمر المطر بكلّ رغبةِ الخصب والعناقِ والجنون.. فليس بوسع الأرض أبداً أن ترفض الماء" [3].

وترتسم عبر هذه المشاهد علاقة النص بالعنوان، إذ تشتغل عتبة العنوان (المغفرة للعشاق أولاً) على آلية التدرج في بناء المشاهد لتثبيت الدلالة في تشييد قيمة المعنى العنواني وبنائه، غير أن هذا الدال إذ يوصف العشاق فأنه يعمل على تحديد نوع المغفرة وهذا التحديد يتبين عبر نوع الألم والعذاب الذي يلاقيه، وتأتي لفظة (أولاً) ليضاعف من قيمة الدال المغفرة ويمارس ضغطاً أكثر على توجيه دال المغفرة للعشاق لتحقق علاقة النص بالعنونة. ينظر الشكل(2 -1) لتوضيح العلاقة بين العنونة الكبرى والمتوسطة والصغرى.

---

(1) المصدر نفسه: 45.
(2) المصدر نفسه: 45 .
(3) المصدر نفسه: 49.



شكل (2-1) مخطط العلاقات في العنونة