سيمياءُ النصّ الموازي
التنازعُ التأويليّ في عتبة العنوان

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4036)

عبيد، محمد صابر

سيمياء النص الموازي التنازع التأويلي في عتبة العنوان / محمد صابر عبيد :- عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.إ: (2015/8/4036).

الواصفات:/ القصص العربية//النقد الأدبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-170-1

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو باي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلـــوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com

سيمياءُ النصّ الموازي

التنازعُ التأويليّ في عتبة العنوان

الدكتور

محمّد صابر عبيد

الطبعة الأولى

2016 م 1437 هـ

الفهرس

ـ مفتتح..... 7
ـ العنوانُ الشعريُّ: التنازعُ التأويليُّ بين النصّ والقارىء..... 17
ـ العنونةُ الشعريّةُ: من حّس التفاصيل إلى الحسّ الملحميّ..... 18
ـ جماليّاتُ العنوان الشعريّ وفلسفةُ العنونة..... 28
ـ بلاغةُ الجسد في العنونة الشعريّة..... 33
ـ العنوانُ القصصيُّ: تنازعُ الاستقلاليّة والتواصل..... 43
ـ تنوّعُ العنونة القصصيّة..... 44
ـ تمظهراتُ العنوان القصصيّ..... 53
ـ أسطرةُ العنوان القصصيّ وسردنةُ الزمن..... 70
ـ إشكاليّةُ العنونة القصصيّة: بنيةُ القصد وجماليّةُ التلقّي..... 77
ـ العنوانُ الروائيُّ: تنازعُ الرؤية والمرجعيّة..... 87
ـ بلاغةُ العنوان الروائيّ..... 90
ـ لعبةُ العنوان الروائيّ: انفتاحُ التأويل وتجلّياتُ المتن السرديّ..... 102

مفتتح

لم يكن جيرار جينيت حتماً هو أوّل من تحدّث عن العتبات، ولاسيّما عتبة العنوان، إذ انتبه النقّاد العرب القدامى أكثر من انتباهة طريفة إلى أهمية هذه العتبة وقيمتها ـ لكن في مجال الكتابة النثريّة حصراً ـ حيث كانت القصيدة العربية بلا عنوان دائماً، وأحسب أنّ ذلك ممّا يحتاج إلى مراجعة وتفكير ورصد وبحث وتأمّل وتدبّر ودراسة، فهل كان النثر عندهم أكثر حاجة لنصّ موازٍ من الشعر؟ وهل كانوا يعتقدون أيضاً أنّ القصيدة مكتفية بذاتها وممتلئة بكينونتها التشكيلية (المتنيّة) فلا تحتاج إلى ما يوازيها نصيّاً ليضيف إليها ويكشف عن جوهر وجودها؟ وثمّة أسئلة أخرى كثيرة يمكن إنتاجها في هذا السبيل.

وقد ذكر المقريزيّ في صدد أهمية العتبات ولاسيّما عتبة العنونة ما نصّه: ((اعلم أنّ عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كلّ كتاب، وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحّة الكتاب ومن أيّ صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأيّ أنحاء التعاليم المستعملة فيه))[1]، ولعلّ هذه العناصر الثمانية ذات الطبيعة العتباتية الواضحة جعلت ((ـ من المؤلّف أهلاً للثقة والذيوع والانتشار وتمنحه المصداقية الشرعية، كما تكشف هذه المقولة أن للعتبات حضوراً واضحاً، إذ إنها حددت الهدف من الكتاب وعنوانه وما سبقه من مؤلفات للمؤلف، كما تمّ تحديد موضوعه وطريقته))[2]، على النحو الذي يمكن التأكيد فيه على أنّ العرب القدامى كانوا على وعي نظريّ ورؤيويّ بأهمية العتبات وقيمتها.

غير أنّه بعد صرخة جينيت العتباتية في كتابه ((عتبات)) وكتبه الأخرى ذات الصلة، بدأت تتعالى الأصوات المتّجهة صوب هذا الميدان البحثيّ الخصب وكأنّ هذه الأصوات العالية كانت غافلة عنه حتى نبّهها جينيت، فانتشرت وتسرّبت وتكاثفت وتعاظمت وتكاثرت ولم يعد ثمّة ما يوقفها، حتى أنّ الكتب والبحوث والدراسات التي طالت هذه المنطقة البحثية المثيرة بدت وكأنّها أكثر مما يجب، إذ غطّت أصداءُ الصوت العتباتيّ الجينيتيّ الأجواءَ والفضاءات والعقولَ والرغبات كلّها على نحو بالغ التأثير والإغراء والتمثّل والصيرورة والأداء والفعل والإنتاج، لكنّها مع ذلك وعلى صعيد الدرس النقديّ الإجرائيّ تظلّ ذات أهمية بالغة، ولاسيّما للنصوص الأدبية الحديثة التي راح مؤلفوها يفيدون من سلطة العتبات، ويسعون إلى بناء جمهوية خاصّة بها توازي جمهورية المتن النصّي وتعاضدها وتقوّي وجودها، وتجيب على الكثير من أسئلة المتن على صعيد القراءة والتأويل، لا بل تتقدّم عليها أحياناً.

إنّ (جمهورية العتبات) التي بدأت تحتلّ مساحات كثيرة وواسعة من العقل النقديّ الحديث ركّزت الاهتمام على وجود العتبات وبروزها وتمظهرها تركيزاً بالغاً،

حتى أنّ القارئ ليشعر أحياناً أنّ النصّ الموازي (العتباتي) بدا أكثر أهمية من المتن النصيّ الأصل، وذلك في سياق استحواذ الهامش على المتن ضمن صياغة ثقافة هذا العقل في إعادة ترتيب أولوياته الرؤيوية والمنهجية، إذ أُبعد المتن قليلاً عن مجال الاهتمام وسخّر كلّ شيء في خدمة الهامش وقد احتلّ الأرض والسماء معاً، على النحو الذي بدا فيه المتنُ مستعمرةً قديمةً بإزاء الجمهورية الجديدة، من لا يعترف بخصوصية هذه الجمهورية يعدّ قديماً ينتمي إلى ثقافة المستعمرات بروحيتها التقليدية ورؤيتها القديمة، غير أنّ مثل هذا التطرّف القرائيّ وهو يصاحب دائماً أيّ جديد مبهر يجري الاتفاف حوله، ما يلبث أن يعود إلى رشده ليتمتّع كلّ نصّ منهما (نصّ المتن ونصّ العتبة) بما له من ممكنات نصيّة متميزة خاصة به.

وإذاً فالمتن النصّي هو الأصل الكتابيّ المعوّل عليه في القراءة والتداول، وحين يأتي الاهتمام الضروري بالنصّ الموازي/العتباتيّ فإنه يأتي تعزيزاً له وتمكيناً لقيمته في احتواء التجربة والتعبير عنها وتشكيلها، كما أنّه يأتي في سياق حرارة الجذوة المتألقة بينهما وهي تتمخّض عن قدرٍ عالٍ من التوازي والتوازن والتماثل والتفاعل والتداخل، داخل فضاء خطاب نصّي لا يكتفي بذاته مهما بلغ من الخصب والثراء والعمق والغنى، بل ينفتح بكلّ طبقاته بين يدي القراءة كي تتوافر له شروط الحياة والديمومة والفعل والتأثير والإدهاش.

العتبات النصية التي كانت فيما مضى لا تحظى بأيّة أهمية من لدن الدراسات النقدية التي تذهب مباشرة إلى المتن النصيّ الموضوعيّ، أضحت اليوم ذات أهمية كبيرة وحظيت باحتفاء أغلب النقاد المحدثين على مستويي التنظير والإجراء، إذ إنّ العتبة النصية في ستراتيجية هذه القراءات الجديدة هي ((بمثابة نقطة ذهاب وإياب إلى النصّ من أجل تعديل المواقف القبْلية التي تولّدت نتيجة القراءة الأفقية البسيطة والأولية))[3]، تمهيداً لبناء مواقف جديدة تسهم في صياغتها العتبة بما تمتلكه من قوّة حضور نصيّة لافتة، تؤدي فيه واجباً سيميائياً بالغ التأثير والخطورة بحيث من الخطأ تجاوزه أو إهماله ـأو التغاضي عن حضوره .

لكنّه على الرغم من طبيعة الدور الاستثنائيّ الذي تلعبه العتبات النصية في الممارسة القرائية إلّا أنّ ((دور هذه العتبات لا يمكن أن يكون بديلاً تامّاً عن دور اللقاء الفعليّ بين القراءة والنصوص نفسها))[4]، بل هي تمثل دوراً سانداً ومضيئاً وتنويرياً يعمل على إيصال العلاقة بين القراءة والنصوص إلى أمثل درجة ممكنة من التفاهم والتفاعل والإنتاج، على النحو الذي تبلغ فيه القراءة أرفع درجات تجليها وصيرورتها وخصبها حين تذهب إلى استيعاب حركة العتبة النصيّة داخل إطار المتن النصيّ.

مفهوم العتبات النصيّة الاصطلاحيّ مفهوم مفتوح لا يمكن التوقّف فيه عند عتبات بعينها، لأنّ أنساقها تحتمل الكثير من التعدّد والتنوّع، وعلى الرغم من أنّ عتبة العنوان والتصدير والتقديم والإهداء وما اندرج في سياقها تمثل الأنساق الرئيسة في

فضاء العتبات، إلّا أنّ ثمّة أنساقاً أخرى لا حدود لها من العتبات والمصاحبات النصية التي يمكن أن يجترحها النصّ الأدبيّ باشكاله المختلفة (الشعريّ والسرديّ والسيرذاتيّ وغيرها) حسب الضرورات النصيّة التي تقتضي إحلالها في فضاء خطابه[5]، لذا ينبغي الالتفات إلى ما يشتمل عليه كلّ نصّ أدبيّ من شبكة عتبات ولدت من تجربة كتابته وضروراتها التعبيرية والتشكيلية على حدّ سواء، فالعتبة النصيّة إنّما هي حاجة تأليفية تخضع لرؤية التشكيل النصيّ ومنهجه وتمظهره.

((عتبة العنوان)) هي دائماً تاج عتبات الكتابة، إنّها من دون أدنى شكّ العتبة الأظهر والأقوى والأكثر استفزازاً لمحرّكات القراءة وميكانيزماتها، ونالت النصيب الأوفر من الاهتمام والرصد والقراءة والتأليف إلى درجة الحديث عن ((نظريّة العنوان))، بكلّ ما تتكشّف عنه جمهورية النظرية من طبقات وحدود وإمكانات وقضايا وإشكالات ورؤيات ومنجزات، حتى ارتفعت هذه العتبة كثيراً أمام شهوة القراءة ولم يعد من السهل والميسور اجتيازها لكلّ عابر قرائيّ لا ينتمي إلى هذا الفضاء بقوّة .

ظلّت الكتب التي تشتغل على عتبة العنوان تترى وتتناسل، بعضها يكرَّر، وبعضها يضيف، وبعضها بين بين، حالها حال الكتب الأخرى في شتى صنوف المعرفة ومجالات العلم، لكنّها على أيّة حال ضرورية في الأحوال كلّها، إذ إنّ التراكم المعرفيّ لأيّ علم هو الذي يؤسس لجمهوريته التي ترفع به علمها وتقدّم سلامها الجمهوريّ الخاصّ بها، وتكتسب من ثمّ أحقية وجودها تحت شمس المعرفة المترامية الأطراف بكلّ شرعيّة واعتراف وحرية ورحابة، متجاوزة خوفها من أيّ ضعفٍ أو وَهَنٍ يمكن أن يودي بها كي يسحب الاعتراف بها ويُفقِدها شرعيتها ويحيلها على منطقة الإهمال.

يمكن وصف عتبة العنوان بأنّها العتبة المركزية الأهمّ في سلّم ترتيب العتبات النصيّة في النصوص عموماً، وذلك لاعتبارات بصريّة تعطي لصورة العنوان الصلاحية التشكيلية ليتصدّر النصّ ويوحي على نحو ما بهويّته ويحيل على رؤيته، واعتبارات سيميائية تتصدّى القراءة للكشف عنها وتنوير منطقتها بإزاء مساحة العنونة الضيقة المتمركزة في رأس النص ومساحة النصّ كاملاً، إذ العنوان على هذا الأساس إنما هو ((نصّ مضغوط يختصر نصّاً طويلاً))[6]، ويتوجب تفكيك ضغطه وتحريره من تركيزه العالي لبيان صلته بالنصّ الطويل الأصل وهو ينتشر بطبقاته على مساحة المتن.

إنّ تحليل الرؤية العنوانية أمر يتعلّق بوظيفة القراءة وقدرتها على تأويل هذه الرؤيا وتفسير ممكناتها النصيّة الصغرى، فالعنوان ((يجسّد أعلى اقتصاد لغويّ ممكن، ليفرض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل))[7]، إذ إن آلة التأويل هنا تكشف عن طاقتها في العمل بدلالة عمق الأداء اللغويّ (السيميائيّ

والفنيّ والجماليّ) لعتبة العنونة وخصبه وحيويته وتأثيره، فكلما كانت لغة العنونة خصبة وثرية وتختزن شبكة دلالات متشظية، تطلّب هذا قراءة غزيرة ترتقي إلى مستواها من أجل أن تجيب على أسئلتها وتحرّر كموناتها السيميائية اللابثة في ثناياها .

ترتسم صورة العلاقة بين لغة العنونة ولغة النصّ المسار الذي يمكن بواسطته إدراك القيمة التعبيرية والتشكيلية لفلسفة النصّ، إذ إنّ ((لغة العنوان تضيف إلى دلالاتها المعجمية والكامنة في الذاكرة الجمعية دلالات جديدة من خلال تعالقها مع سياق النصّ اللغويّ والجماليّ، من خلال الإيحاء والترميز لا المباشرة والتسطيح))[8]، فلا فائدة من وقفة سريعة متعجّلة عند عتبة العنوان ـ لغةً وشكلاً ودلالة ـ بل وقفة متأنية وعميقة تشحذ فيها القراءة مجمل آليّاتها في التأويل، نحو وصولٍ أبلغ وأكثر حيوية وكشفاً إلى حياة النصّ وخطابه ومقولته .

تحظى عتبة العنوان بأهمية بالغة في الدراسات النقدية الحديثة بعد أن أعيد الاعتبار القرائي للعتبات النصية التي أغفلتها الدراسات النقدية القديمة ـ كما أسلفنا ـ، بوصفها ـ في منظور الكثير من هذه الدراسات ـ هوامش لا ترقى إلى مستوى المتن النصّي ولا تحظى بأهميته' وأصبحت عتبة العنوان بمعية العتبات الأخرى ذات تأثير كبير في بناء شعريّة النصّ، في سياق العلاقة الثريّة متنوعة السبل والاتجاهات التي تحصل بين العتبة العنوانية وطبقات المتن النصّيّ، استناداً إلى الوظيفة الدلاليّة والتشكيليّة والصوريّة التي تنهض بها عتبة العنوان في هذا المستوى من الرؤية والتمثّل التشكيليّ لفضاء النصّ عموماً، وتنعكس على البنية الدلاليّة العامة في النصّ بكلّ مكوّناته وطبقاته وظلاله.

تعتمد طبيعة العنونة وكيفيتها أساساً على الصياغة الأنموذجيّة لفلسفة التسمية التي تحظى بها في الكينونة البنيوية للنصّ، والتسمية ـ اعتماداً على هذه الرؤية ـ هي آليّة التعيين والتحديد والتصوير إذ الاسم في هذا السياق ((يحلّ محلّ الشيء بعلامة صوتيّة أو خطّيّة أو رقم))[9] لكنه يحيل على مرجعية الاسم دائماً، وعلى أساس شكل العلامة وطبيعتها وكيفيتها التركيبية والسيميائية يمكن أن تتحدّد هويّتها في النصّ، ومن ثم تحديد وظيفة الاسم الجديدة بعد أن يتحوّل إلى عنوان لشيء يقتضي فيه أن يتحمّل رؤية وموقف وعلامة.

إنّ المنظور التركيبيّ للاسم في ظلّ علاقته بالعنوان ـ بوصفه دالاً علامياً ظاهراً وباطناً في الوقت نفسه ـ يتحدّد في سياق التوافقيّة التضافريّة العالية في الوظيفة التي يؤدّيها كلّ منهما، فـ ((العنوان للكتاب كالاسم للشيء يعرّف به، وبفضله يُتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه))[10]، على نحو لا يمكن الاستغناء عنه أو التغاضي عن خطورة وجوده في الحال، أو أنّ إهماله لأيّ سبب كان سيقود إلى خلق حالة إبهام والتباس تضاعف من غموض النصّ وتقلّل من كفاءته في الاستجابة لفعاليات القراءة .

وحين تستقيم الحالة العنوانية وتستقرّ على رأس النص ـ بوصفه (أي العنوان) اسمه الدال على شخصيته ومعالمه وسماته وعلاماته ـ، عندها يمكن النظر إليه بوصفه ((مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نصّ لتحدّده، وتدلّ على محتواه، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة))[11]، إذ تقوم هذه العلامات بثلاث وظائف إجرائية قيّمة، الوظيفة الأولى إيقونية تتمثّل بالتحديد والقصد، والثانية سيميائيّة تتمثّل بالتدليل على المحتوى وإشكالية المعنى، والثالثة اتصالية تتمثّل بإغراء مجتمع القراءة .

على هذا الأساس يجب أن تتعامل القراءة مع العنوان بوصفه ((مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النصّ في بُعديهِ الدلاليّ والرمزيّ))[12]، يجري الكشف عنه عبر أنموذجه الصياغيّ وما يتكشف عنه من دلالات وقيم من جهة، وعبر تجلياته وانفتاحاته في المتن النصّيّ من جهة أخرى، وهو ما يحتاج إلى تدقيق عميق وشامل في فحص المتن ومعاينة طبقاته لمعرفة حظوظ سياقات العنوان في شبكاتها ومنعطفاتها وزواياها، وإدراك حجم العلاقة الضروريّة بين العنوان والمتن النصيّ على صعيد المهمّة التي يجب أن يضطلع بها العنوان بوصفه مفتاحاً إجرائياً، لا يمكن الوصول إلى قراءة صحيحة للمتن النصيّ من دون قراءته أولاً .

يتشكل الخطاب النصّيّ على وفق هذه المعطيات النظرية ومقترحاتها من ((بنية معادلية كبرى طرفاها العنوان: النصّ وربما شكّل بنية رحميّة تولد معظم دلالات النصّ))[13]، على نحو يشتغل فيه العنوان بوصفه بؤرة توليد دلاليّة لا ينتهي عملها إلى آخر محطة من محطات النصّ، حيث يتوقف الدفق الكلاميّ وتضع عتبة الخاتمة علامة الإقفال التي تنتهي عندها طاقة التوليد في عتبة العنونة وتعود إلى موقعها القياديّ في رأس النصّ، إذ يظلّ العنوان موجّهاً ضوئياً ينير ظلال المتن النصيّ وجيوبه وتخومه حتى لحظة الإقفال.

ولا يتوقف عملها البؤري على مستوى التوليد الدلاليّ النابع من سيميائية التشكيل اللغويّ حسب، بل يذهب إلى أبعد من ذلك في الإفادة من خواص التشكيل الطباعيّ الإيقونيّ والخطيّ المرسوم على بياض الورقة، بوصفه ضرورة طباعيّة وعنصراً فضائيّاً وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النصّ. إذ يمكن أن تتمظهر كلّ النصوص الأدبية على هذا الصعيد ولاسيّما النصّ الشعريّ، بعد تحوّل الشعر في مستوياته الاتصاليّة من مستوى (الشفوية) المرهون في حساسية المسافة الإيقاعية الاستقبالية بين لسان المتكلم الصوتيّ وأذن المتلقي، إلى مستوى (الرؤية البصريّة) الذي يجعل العناصر الفضائية ذات دور حيويّ في استقبال النصّ[14]، ممّا حرّض سبل الاستقبال البصريّ للعمل بأقصى كفاءتها لتزاحم سبل الاستقبال الذهنيّ داخل مسار قرائيّ واحد للوصول إلى نتيجة مقروئية واحدة .

عتبة العنوان على وفق هذه الاعتبارات والتمهيدات النظريّة عتبة مركزيّة تنطوي بنائياً على قدرٍ كبيرٍ من الحريّة في الاختيار والتنظيم والوضع والاشتغال، فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثابتة في كلّ مستوى من مستوياتها لأنّها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن النصيّ في أعلى درجات تطوّره وتفلّته من القواعد والضوابط، لذا فإنّ طبيعة العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق اجتهادات الكاتب بالنظر إلى فضاء المتن النصيّ وموحياته ومقولاته وفلسفته، وهي تضيف إلى المتنّ النصيّ ولا تأخذ منه.

فليست العنونة على أساس هذه الرؤية العميقة في ترتيب خصوصية العلاقة بينها وبين المتن النصيّ ((مرتبطة كما في التصوّر التقليديّ باختزال النصّ، بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصّه تقابليّة، أو انزياحيّة، أو لا تكون بالضرورة ائتلافيّة))[15]، وفي كلّ مستوى من مستويات هذه العلاقة تحتاج إلى قراءة خاصّة، إذ إنّ العلاقة بين عتبة العنوان ومكوّنات المتن النصيّ علاقة تضافريّة توليديّة لا يمكن ضبطها على وفق سياقات ممنهجة قَبْليّة، لأنّها إنّما تخضع لحالة شعورية وذهنية وبنائية وتشكيلية ذات خصوصية زمكانية خاصة ذات علاقة وثيقة بطبيعة التجربة، تأخذ لدى المبدع صيغاً متنوعةً يجب أن تُقارَب دائماً في سياق مجمل المكوّنات البنائية للنصّ.

ولاشكّ في أنّ هذه المرونة التركيبية التي تحظى بها عتبة العنوان ترتبط ارتباطاً مهماً بالبنية الدلاليّة السيميائيّة التي يتأسس النصّ على وفق مقتضياتها، حيث ((إنّ حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية مفيدة من الناحية الدلاليّة بدلالة النصّ العامة))[16]، لأنّها تستجيب على نحو ما للإرادة النصيّة في صياغة فضاء معيّن وإنتاج إيقاع معيّن، يرسم عموماً السياسة النصيّة للخطاب الإبداعيّ في تشكيله الكلّيّ والنهائيّ .

العنوان الأدبيّ هو علامة مركزية تشتغل اشتغالاً سيميئياً هارمونياً من بداية النصّ حتى نهايته، إذ يظلّ فضاء العنونة المعلّق في رأس النصّ حاضراً ومؤثراً وموّجهاً في كلّ مراحل القراءة، ويعدّ العنوان على هذا الأساس ((المفتاح الأول لعالم الحكاية، وهو الدالّ والحكاية هي المدلول، وقد حدّد (جيرار جينيت) وظائف العنوان بأربع (الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين) وهو مكمل للنصّ ودال عليه، وليس ضرورياً أن يحتوي أجزاء النصّ كلّها، وإنما يخلق الإيحاءات والتعالقات بين العنوان والنصّ، وتكثيف السردية ـــ بعيداً عن المباشرة والوضوح ـــ، وشعرية العنوان وسحريته بكلّ ما فيه من مباغتة وغموض وإبهام، وغاية وإدهاش، هي أبرز مظاهر الحداثة، ولا قيمة للعنوان أصلاً من دون نصّ))[17]، إذ هو كونٌ لسانيّ صغير ناقص ومتعلّق بغيره، ولا يمكنه أن يعبّر عن حقيقة وجوده على رأس النصّ إلا من كيفيّة تجلّي هذا الحضور على المستويات كافة داخل متن النصّ .

وتعدّ عتبة العنوان على هذا الأساس أول منظمة ظلّ درامية تشرع فيها أخلاق السرد بفرض قوانين اللعب العتباتيّ، لما تقترحه هذه المنطقة من تأويل يصنعه ابتداء هيكل الصياغة لغوياً وسيميائياً، إذ ((يؤلف العنوان على مستوى التعبير مقطعاً لغوياً يعلو في النص، وتتحكم به قواعد نحوية وسيميائية تعمل على بلورة موضوعيته، وتحديد رؤيتها، وترميز دلالتها، في مفردة أو عبارة ذات أجزاء ((ألفاظ مفردة)) تتعاقب لأداء وظيفية تأسيس ((وجهة نظر)) من التركيب العام للنص))[18]. إذ هو يعمل على هذا النحو مكتفياً بذاته منفتحاً على ما أمكن من أفق التأويل وتمظهراته المتنوعة، كما يعمل بدلالة تجلياته المتنوعة في المتن السردي، وبتداخل هذان المستويان في العمل وما يتمخض عنه ذلك من منتج دلاليّ، يمكننا إدراك الإسرار التي تتحكم في تسيير اللعبة وتوجيه حيواتها.

إنّ تلبث التلقي في عتبة العنوان على وفق هذا المستوى التأويليّ القرائيّ، من شأنه أن يرفده بالكثير من المستلزمات وهي تجنبه مغبّة السقوط في مزالق متاهات السرد وأحابيله، وتجعله على الدوام قريباً من حدود المنطقة المضيئة، حيث يكون بوسع ((ثريا النص))[19] إشاعتها في فضاء المتن، وذلك لأنّ ((وعي الدلالة يبقى هو حجر الأساس في تشييد العنوان، إما الأشكال التي يتخذها العنوان في عبارته فهي صور تدور حول مركز الدلالة، لكنها لن تستطيع الإفلات من مجال جذبها أبداً))[20]، حين تتمكّن القراءة من كشف لعبة العنوان والتداخل مع استراتيجيته في تشكيل العنونة.

العنوانُ الشعريُّ
التنازعُ التأويليُّ بين النصّ والقارىء

للعنوان الشعريّ جمالياته الخاصة، وفلسفته القائمة على سيميوطيقا التواصل مع متنه النصيّ من جهة ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى. وإذا كان العنوان – فيما مضى – لا يشكّل هماً شعرياً جمالياً للناصّ الشعريّ، من أجل استكمال معمارية البناء الأدبيّ في القصيدة على الرغم من انطوائه على شيء من هذا بالضرورة، فإنّه اليوم أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النصّ الشعريّ وهيأته ونظامه، وفاعلاً نصيّاً لا يمكن التوصّل إلى قراءة تأويلية متكاملة من دون فكّ شفراته وحلّ رموزه.

لذا توسّع الاهتمام بدراسة العنوان الشعريّ والكشف عن جماليته وفلسفة بنائه، وأسهمت الدراسات المتّخذة من بنية العنوان أساساً لها في توجيه الاهتمام البنائيّ نحو مركز باثّ وبؤرة دائمة الإشعاع في شعرية القصيدة، ولم يتوقف الاهتمام به عند حدود الجانب البنائيّ – بالمعنى الشكلانيّ الصرف -، بل أخذ يستنطق البعد السيميائيّ والتأويليّ في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكّلة لمتن الهرم، عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس إلى المتن، أو الصاعدة من المتن إلى الرأس، وما تحدثه في تقاطعاتها في مراكز معينة من إيحاءات وصور وإيقاعات داخل طبقات القصيدة.

العنوان الشعريّ في القصيدة الحديثة شكل من أشكال المغامرة النصيّة التي راح الشاعر يجتهد في صوغها بسبل متعددة، فبعد تطوّر ثقافة العنونة عنده أخذ يتفنّن في ابتكار عنوانات مُغامِرة تأخذ القارىء نحو مساحات تنازع تأويليّ بينه وبين النصّ، على النحو الذي لا تتوقف القراءة فيه عند حدود معيّنة بل تمتدّ إلى طبقات تأويلية تنهض بها قدرة القارىء على التأويل، ولم يعد الشاعر الحداثيّ وما بعد الحداثيّ يتخذ من العنونة وسيلة للتسمية فحسب ((وإنما غاية في ذاتها، أي استراتيجية، عناوين لا تقود القارىء إلى النصّ فقط، بقدر ما تستضيفه في عتباتها، وتطرح أسئلتها، ليبدأ حوار القارىء والنصّ، الذي لا يمكن أن يشرع إلا بانفجار مجمرة الأسئلة، ولكون العناوين عتبات، يسوّغ لها أن تستوطن بالأسئلة لتبدأ لذّة القراءة: القارىء ينتشر في النصّ والنصّ يتشتّت في القارىء، وإذا كان الأمر كذلك، فكيف تشتغل العنونة في الخطاب الشعريّ المعاصر؟))[21]، إنّه من دون أدنى شكّ سؤال نقديّ يتحدّى طاقة التاويل على القراءة والفحص والاستنتاج.

ـ العنونةُ الشعريّةُ: من حّس التفاصيل إلى الحسّ الملحميّ

يدخل ديوان ((كنعانياذا))[22] للشاعر عز الدين المناصرة في لعبة تسمية كاملة القصديّة، وتستمدّ سيميائية تناصّها العنواني من اقترانها التسموي والإيقاعي والملحمي والتشكيلي بملحمة ((الإلياذة)) لهوميروس، وهي من أشهر الملاحم المعروفة في التاريخ البشري، وتحيل في مستواها الدلالي والإيحائي على المرجعية المكان – تاريخية في فلسطين بوصفها إحدى أهم المقولات الواجب الاشتغال عليها بأقصى ما يمكن من هدوء شعري، يجعلها موضوعا للشعر أكثر من جعل الشعر موضوعا لها.

تقترن بموجّه نوعي تصدّر أسفل الغلاف ويقع قرائيا تحت فعالية تأويل الشكل ((**نصوص مفتوحة عابرة للأنواع**))، إشارة إلى كيفية خاصّة تتمتع بها هذه النصوص بانتخابها مساراً أسلوبياً مختلفاً، ينهض على حريّة التحرّك التعبيري خارج قوانين الأنواع ومواصفاتها الفنية، وهذا الموجّه هو موجّه قرائي بالدرجة الأولى، يمنح القراءة فضاءً حرّاً لتفاعل الحواس المتلقّية وهي تشتغل بفعاليات تعبيرية مختلفة على منطقة اتّصال واحدة في ميدان اللغة والصورة.

تتأكد شعريّة العنونة في تحلّل شكل العنوان لغةً وصورةً في التفاصيل الشعريّة للقصائد، وهي تنتشر على مساحة الجسد الشعري بقدرٍ عالٍ من التصريح المطلوب، في إلفات نظر القراءة إلى التشكيل العنواني بكلّ فاعليته الأدائيّة وهيمنته البصريّة على منطقة تلقّي القارئ:

شقّوا طريقاً أيّها الكنعانيون في الوعر لحميركم
لدمكم يسرسب كالماء
على حواف الأنهار

فالنداء الموّجه ((أيّها الكنعانيون)) يرتفع إلى منطقة العنونة ((كنعانياذا))، داعياً إلى افتتاح مشروع جديد في الحياة التعبيرية والرمزية والملحمية والتاريخية للمفردة ((شقّوا طريقاً))، يهيئ لرمز الانتماء الحركي الفاعل إلى الجسد والأرض والطبيعة ((دمكم)) فرصة الانكشاف والحركة والإيقاع ((يسرسب))، التي ترسم حدود الجغرافيا الطبيعية الممّثلة لسحر المكان وخطورته وتحافظ عليها ((كالماء في حواف الأنهار))، إذ يشتغل عمق التشبيه وجماله على رسم صورة مزدوجة تبدأ من حّس التفاصيل ((دم/ماء/حواف الأنهار)) لترتقي في حركيتها التعبيرية إلى حّس الملحمة.

ويستكمل التوجّه إلى منطقة الشعرية المنتخبة المتلبثة في فضاء العنوان، باستثارة النصف الأنثوي المكملّ للنصف الذكوري، في مظاهرة لغويّة تعمل في تثوير وحداتها على آلة التشبيه:

الكنعانيات المكنونات كاللؤلؤ
في عباءات القرنفل
يغتسلن بالجذوة المنطفئة

فـ ((الكنعانيات + المكنونات)) تتقدم في ماراثون ((كنعانياذا)) الشعري – الملحمي لتقابل ((الكنعانيون))، مستعينة بصفة خاصّة في تناصّها القرآني وسيميائيتها الجنسية، ويسهم فضاء التشبيه المشتغل على تثوير حّس التفاصيل بتوكيد الإيحاءات والتوجهات الدلالية الذاهبة إلى منطقة الجنس ((كاللؤلؤ في عباءات القرنفل))، إذ تتكشّف المفردات الملوّنة للمشبّه به ((اللؤلؤ – عباءات – القرنفل)) عن تشكيل هذه المنطقة وتحفيزها، وهو ما يتلاءم مع الاستكمال الصوري الذي تحققه الجملة الشعرية اللاحقة ((يغتسلن بالجذوة المنطفئة))، في حسّاسيّة صوغها الإيروسي الحادّة والخاصة جداً ((يغتسلن/الجذوة/المنطفئة)).

فالفضاء الأنثوي المرتبط بالفعل الجمعي ((يغتسلن)) يدفع الجسد الجمعي المشترك إلى عزل صفة ((المنطفئة)) من ((الجذوة)) وإعادة إشعالها، على النحو الذي يعكس سيميائياً كلّ معاني الخصب في استعادة الماضي الجغرافي والتاريخي للإنسان والمكان، عبر ضخّ المشهد بالصورة التعبيرية الحركية للكنعانيين والكنعانيات شاهداً حّياً على الانتماء.

يحقق التوكيد التسموي ضغطاً استثنائياً على المتن كي يستجيب لفضاء العنونة ومتطلباته الدلالية الخاصة، لذا فإنّ التفاصيل اللغوية والصوريّة التي تشتغل على تشييد المتن تحاكي العنوان سيميائياً وبنيوياً محاكاة فاعلة منتجة لا تقف عند حدود التشبيه المجّرد:

الكنعانيون يهرعون لحشو القّش
تحت قدور العنطبيخ
كالقيامة يزحفون
وتزحف السلال

فالفاعلية الشعرية التي ينهض بها البطل الشعري ((الكنعانيون)) تبدأ من حّس التفاصيل الممعنة في بساطتها بقصدية واضحة ولافتة ((يهرعون لحشو القّش تحت قدور العنطبيخ))، لكن التشبيه يرفعها إلى قيمة تعبيرية ملحمية عالية ((كالقيامة يزحفون)).

لعّل شعرية الأداء تتمثّل في هذه النقطة الحرجة التي ينتقل فيها الحّس من البساطة إلى التعقيد، ويستخلص من شمولية الفضاء الشعري ((الكنعانياذي)) صورة مثلى للإنسان والتاريخ والانتماء، يشتت فيها الزمن ويبعثر خواصه بهدف تشكيل صورته الشعرية اللازمنية:

كان جّدي كنعان أيضاً
يستحضر أكسيد السليكون
ولكنه لم يثق فيه كثيراً
لهذا لجأ إلى لعبة مزدوجة :

كتب سنداً
واستند علي :
رمل ورصاص
وأضاف أبجدية المقاطع وصاح :
هذا
كريستالي
وفجري

فاستدعاء شخصية ((جدّي كنعان)) في مشهد الكنعنة المهيمن على حركة الحيوات الشعرية في المتن، يعمل بوصفه إعادة إنتاج حيّة للتاريخ والزمن والمكان، وتفعيله بالممكنات المتاحة **للآن** الشعري بتفاصيله المتعددة والمتنوّعة والغريبة، ليتسنّى له الانعطاف نحو ((لعبة مزدوجة)) تنهض على((رمل + رصاص))، في إشارة سيميائية إلى وطن المياه في لغة الكفاح المسلّح، مضافاً إليها لغة الشعر ((أبجديّة المقاطع)) بما يؤهلها لاكتشاف وجهها الناصع وسبيلها الحرّ ومستقبلها المشرق الناصع ((هذا كريستالي وفجري)).

يلتحم الزمان والمكان والتاريخ في المشاهدة البصريّة المقصودة للراوي الشعري، حيث يجعل من الطبيعة الشامخة شاهداً على شموخ إنسانها ورفعته وانتمائه داخل فضاء الحساسية الشعرية بتعبيريتها النوعية:

شاهدت رأس الجبل
كأنّه في اللّيل
رأس جدّي
في مملكته القديمة

لا شكّ في أنّ هذه المشاهدة تتسّم بثبات استثنائي بوصفة أثراً أزليّاً لا يمكن محوه، فمملكة كنعان القديمة ((الإنسان والتاريخ والمكان)) مهرت الأرض بانتمائها فسحرتها، وحوّلتها إلى شاهد حقيقي حيّ على الحضور والوجود غير القابل للتزييف أو الاستبدال ((رأس الجبل ـــ رأس جدّي كنعان)).

ويبدو التشكيل التشبيهيّ للصورة الشعريّة تشكيلاً ضاغطاً يمزج الصورة البصرية بالصورة الذهنية في التحام دلاليّ ملحميّ، يزاوج بين رذاذ اللغة ومرايا الصورة في أنموذج تعبيريّ واحد.

تتجلّى الملحمة الكنعانية تجلّياً شعرياً مرآويا في كلّ التفاصيل اللغوية المؤلّفة لجسد القصيدة:

هاج البحر الميّت
واضطرب الغمر العظيم

ارتفع الرذاذ سماء مالحة،
على حجر كنعاني

إذ يتمركز الفعل الكنعانيّ في كونه الركيزة التي تنهض عليها أفعال شعرية الطبيعة، وهي تخضع لبناء دراميّ – هارمونيّ في تعاقب أفعالها وتناغمها ((هاج/اضطرب/ارتفع))، حيث يتّصل الهياج في فعل المقدمة بـ ((البحر الميت))، ويتدرّج الفعل من الهياج إلى الاضطراب متحوّلاً إلى ((الغمر العظيم))، ثم ينتقل الفعل من الهياج في الاضطراب إلى الارتفاع غالقاً الأفق بـ ((الرذاذ)) المكّون من ((سماء مالحة))، لتتعامد كلّ هذه التفاصيل المتماسكة تماسكاً لفظياً ودلالياً محكماً، على قاعدة من ((حجر كنعاني)) يمثّل أرض الطبيعة وفعالياتها وأنشطة مكوناتها، فتشتغل العنونة بوصفها الحجر التعبيري والسيميائي الأساس الذي ينهض عليه المتن الشعريّ. كما تتجّسد العنونة – وهي تستغرق في حّس التفاصيل لتؤلّف حسّها الملحميّ – في القدرات الذكورية للفاعل الشعريّ:

وأنا أضع التعاويذ على خاصرتك
استعرض فحولتي الكنعانية
وأسأل البحر أن يحميك من العيون

إنّه نوع من الاستحواذ على المرجعية التراثية الشعبية ((أضع التعاويذ على خاصرتك))، في توكيد الحضور التاريخيّ المؤسطر للذكورة التاريخية لحظة مثولها في الحاضر ((استعرض فحولتي التاريخية))، واستدراج المكان المائيّ الأزليّ ليسهم في عملية الاستحواذ والإحاطة ورغبة التملّك ((وأسأل البحر أن يحميك من العيون))، فتلتئم كلّ هذه الإشارات وتندمج وتتّحد وتتماهى في كيان تعبيريّ كي تضيف إلى فضاء العنونة الملحميّ طاقات جديدة تزوّدها بالمعنى وتضخها بالشعر. ترتفع شعرية العنونة في سياق استثمار أقصى الطاقات الملحمية والأسطورية والتاريخية واللغوية في تراث العنوان، لتصل إلى حدّ التعويض عن لفظ الجلالة في حالة الاستشهاد:

هذه البلاد أقل نجمها في قلبي
إنّي قد بلّغت،
كنعانيّ، فاشهد!!
كنعانيّ، فاشهد ..

فحين يتعلّق الأمر بمصير بلاد ((أقل نجمها في قلبي)) بعد أن أقل خارج القلب، بحيث ضيّعها القلب وهو آخر معاقل الاحتفاظ بحّس المكان وجماله وانتمائه، فإنّ التبليغ عن فداحة المصير لا يأتي إلاّ باستخدام الأرض وقد تمثّلت كامل المعنى وعمق الدلالية ((كنعانيّ)) بديلاً عن ((اللهمّ))، لكن ليس بمعنى الإلغاء واستنبات البديل، بل بمعنى رفع الأرض لفظاً ودلالة إلى قيمة السماء لفرط قدسيتها وفيضها الدلالي الغامر.

ثمّ يتحوّل أفق العنونة ليغطّي سماء الغلاف، مُنتشراً على كلّ تفاصيله، دامجاً صورته الأسطورية بالملحمية بالواقعية بالمتخيّلة، في تشكيل هندسيّ يحقّق استجابة بصريّة وذهنية متّحدة:

أكرر كلمة كنعان' ا..مّو ..طّ ...ها
هكذا في الصف
كا
ن
عا
ن
حتى أصدّق أنها تخصّني وحدي
ارسمها على النحو التالي :
ك – ا – ن – ع ا – ن
حتى تشبه الصوص في البيضة

فتكرار ((كلمة كنعان)) يولّد إيقاعاً معيّناً يهيمن على الفضاء السمعيّ، ويحرّك الفضاء البصريّ بالاتجاه ذاته. ومّما يزيد من فاعلية الطبيعة الإيقاعية في السطر الشعريّ ذاته التقطيع الحركيّ ((المتداخل صوتياً))، الذي حصل للفعل الصوتيّ الممتد ((أمطّها)) بالتوزيع اللحنيّ الآتي ((أ.. مّو ..طّو..ها)) لتتحرك خطياً وإيقاعياً على أكبر مساحة ممكنة.

ثمّ يمدّها عمودياً من الأعلى إلى الأسفل لتخترق الفضاء الباطنيّ للمشهد وتملؤه بأصواتها وقد استقلّت وانفردت لتعمل على نحو مزدوج، إذ تشتغل أفقياً بصوتها المنفرد وتشتغل عمودياً بصوتها مع ما يلتحم به من أصوات تنتظره على طريق هبوطه إلى الأسفل، وحسب الشكل الآتي:

كا كا كا كا ←

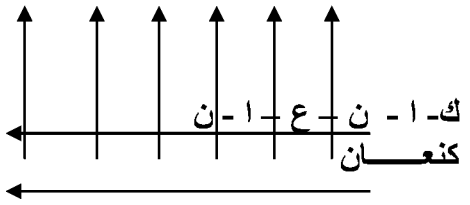
ن ن ن ن ن ←

ع عا عا عا ←

ن ن ن ن ←

وكلّما تمكنت من إشغال المشهد ((أفقيا وعمودياً)) أكثر سّهل ذلك انتماءها إلى الأنا الشعرية مقنعاً الأنا بهذا الانتماء، وحتى يتحّول التصديق في حصول الانتماء

الشخصيّ إلى استحواذ كامل، فإنّ رسماً إيقاعياً آخر تقترحه أنا الشاعر لإعادة تشكيل المشهد بما يؤكد صدق الانتماء وملحميته:



إذ يتحلّل العنوان تحلّلاً هندسياً في المتن النصّيّ، بما يجعل ملحميته نابعة من حسّ التفاصيل الدقيقة التي تحملها الروح الشعرية، لتتجوّل بها في أرجاء الروح المترامية على إشعاع كوكب الدوال المتمثل بـ ((كنعان)).

تبقى أرض العنوان بطبقاتها العميقة الإيحاء منجماً للحكايات التي تحفر وتتوغّل في عمق عناصرها، باتجاه الوصول إلى حال ملحميّ يماثل ما تختزنه المفردة من ثراء وخصوبة:

البحر الميت يهتزّ بعد ثورة البركان
يخرج اللإلىء والياقوت من خاصرته
يرمي الجرّافات الحديثة حجراً
من مقالع المرمر في (بني نعيم)
في كنعانيا الأعالي

ففعاليات الطبيعة المتمركزة ذات المعنى الغارق في عمقه وتاريخه وحضوره الأزليّ ((البحر الميت))، وهو ينفي موته ((الميت)) بنشاط فعّال ومتمرد جداً ((ثورة البركان)) ينتج ((اللآلئ والياقوت))، إنما تسهم في رفع شأن العنونة لتصل إلى ((كنعانيا الأعالي))، إذ إنّ تعلّق ((كنعانيا)) بالمدّ الزمكانيّ الصاعد ((الأعالي)) من شأنه أن يمنح أفق العنونة سبيلاً معلوماً لانطلاقات سهم الدوال باتجاه كون دلاليّ موغل في الثراء.

يبلغ حسّ التفاصيل أشدّه حين ينسحب النشاط الشعريّ في أفق العنونة إلى منطقة مرتهنة بحسّاسية عالية في موقف الأنا الشاعرة:

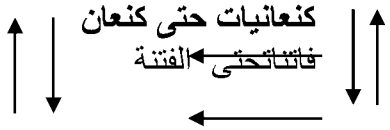
نما العشب على حجر حبيبي
في كنعانيا

فتتلخّص الأرض وتتجمع وتلتئم وتتناهى في أصغر منطقة قابلة للتكثيف والتركيز الشعريّ ((حجر حبيبي))، وهي تزهو بالخصب والعطاء ((نما العشب)) مقترناً بالمرجعية التسمويّة للمكان ((كنعانيا)) . وتسري شعرية العنونة بتجلّياتها

الإيحائية الرحبة لتخوض أكثر في حسّ التفاصيل، إذ كلّما خاضت فيها أكثر ارتقت أعلى إلى تخوم الحسّ الملحميّ، وأضفت على منطقة العنوان معنى شعرياً أعمق:

فهل تتذكرون ملامح وجهي
يتها النسوة'
صانعات بلاط المقابر
كنعانيات ... حتى كنعان
فاتنات حتى الفتنة

فمركزية الدالّ المؤسطر ((كنعان)) هي البؤرة التي ينبثق منها الفيض الدلاليّ، ليغطي سماء اللوحة الشعرية بألوان الدلالة وتنويعاتها شكلاً وإيقاعا وطبيعة، ولا شكّ في أنّ صورة التعادل الرياضيّ في:



تكشف عن فتنة الكنعانيات وكنعانيات الفتنة، كما تكشف عن كنعان الفتنة وفتنة كنعان، في تداخل ملحميّ يرفع قيمة التفاصيل وطاقاتها التعبيرية ويشحنها بالدفق والحيوية والجمال.

ويفرز سحر العنونة طاقات جديدة مشخصنة تتمثل بقيام حالة الكنعنة بإنتاج شخصية كنعان الشعرية وأنسنتها:

للرذاذ الناعم سحره الملكي
كالعطور التي يرتش بها كنعان
قبل السفر

فـ ((كنعان)) شخصية متمظهرة تتقمص الأرض والتاريخ والأسطورة والملحمة والحكاية والتعبير، وتتدخل في الفضاء الشعريّ بكامل طاقاتها المتقمصة زائداً طاقة الأنسنة، التي تضفي عليها روحاً سردية توسّع حدود العنونة وتفتحها على مناطق إبداعية جديدة. كما يتمظهر المكان بكلّ اتساعه ورحابته وهو يستوعب الفاعلية الشعرية المتمثلة بإنتاجها الدلاليّ:

كانت الدلالة سيدة البرّين
تتمختر في بادية كنعانيا وما بين النهرين
تتجاذب أطراف الأحاديث الفرعية
مع الرهبان المنفيين
في المرتفعات الجبلية
في أعالي لبنان

إذ تكتسب ـ الدلالة ـ طاقة الأنسنة عبر تمثيلها دور ((سيدّة البرّين)) بالفعل الحركيّ ((تتمختر)) أولاً في ((بادية كنعانيا وما بين النهرين))، ثم ((تتجاذب أطراف الأحاديث الفرعية...)) لتستوعب مناطق شعرية مضافة على مستوى الشخصيات ((الرهبان المنفيين)) وهي تتمتع بخاصية شديدة الفرادة والنوعية، وعلى مستوى المكان الشديد الخصوصية والتمظهر أيضاً ((المرتفعات الجبلية في أعالي لبنان)) حيث يتركّز المعنى الشعريّ ويتكثّف في هذا الالتحام الشخصانيّ – المكانيّ.

تصل شعرية العنونة أقصى درجات تجلّيها تعبيريتها اللغوية والصورية في هذا المضمون الحكائيّ:

أمس ناديت " كنعان " شرحت له الامر، أشعل غليونه
سافر في غيمة الدخان، كفر واستعاذ الرذاذ الساحلي، هرب البحر
إلى قدميه، وبدا يحكي لي عن تجاربه الماضية، استخار البحر،كان
البحر صامتاً، كتمت أنفاسه الأساطيل، كلّ شيء، مترجم يا ولدي،
يأتون من البحر، من أعالي جبال الاولمب، يركعون أمامي، تحتشد
الكائنات كعيون الآدميين .

الصورة السردية المشهدية المشكّلة لحكاية المقطع الشعريّ تتجمّع في بؤرة كنعان، بوصفه المنادى المركزيّ الذي ينهض بالأفعال ويدفعها إلى الحركة والصيرورة، ويستقبل في الآن ذاته حركات المنظومات الفعلية المجاورة التي تنشده وتتوجّه إليه.

فالشبكة الفعلية المؤلفة من تشكيلات فعلية متنوّعة ((ناديت ـ شرحت/أشعل – سافر – كفر – استعاذ – هرب – بدا – استخار/كان/كتمت/يأتون – يركعون/ تحتشد))، تتحرّك على مساحة سواد الكتابة الخصبة بدوال مكانية وزمانية وحسيّة متشابكة، تعيد إنتاج الحكاية – الأصل بتركيز لفظيّ ودلاليّ وصوريّ يسهم في شد مشهد الشعرية بحساسية أكبر، تجعل من ((كنعان)) الشاغل الوحيد للمشهد يهيمن على حركة اللغة، ويبرّر ملحمية العنوان ((كنعانياذا))، كما يكرّس شعريته في الوقت نفسه.

ـ جمالياتُ العنوان الشعريّ وفلسفةُ العنونة:

((الأيقونات والكونشيرتو))[23] المجموعة الشعرية اللافتة على صعيد عتبتها العنوانية للشاعر محمد القيسي في أعقاب تجربة شعرية ثرّة، امتدت فيها أكثر من عشرين مجموعة شعرية على أديم أكثر من خمسة وثلاثين عاماً، ولا بدّ لمثل هذه التجربة أن تتمخّض عن خلاصة حياة شعرية بكل المقاييس والاعتبارات. وستذهب قراءتنا إلى معاينة خصوصية العنونة في هذا المجموعة، ولاسيّما أنّ ثمة استراتيجية واضحة تنهض على اختزال تجربة المجموعة بأجمعها في العنوان، فـ" الأيقونات والكونشيرتو" تعمل بوصفها مظلّة تضمّ في مساحة ظلّها كل القصائد المنبثقة من مركزية عنوان المجموعة، فتفرعت من الأيقونات مجموعتان، الأولى ضمّت [26]

أيقونة في حين ضمت الثانية [8] أيقونات، وتوزّع الكونشيرتو على سبع حركات. وإذا افترضنا أن إسم المجموعة يمثّل المرحلة الأولى في استراتيجية العنونة، فإن المرحلة الثانية تمثّلت في تسمية الأيقونات، حيث أخذت في المجموعتين [34] عنواناً، تأخذ فيه كلّ أيقونة إسماً مستقلاً، وتتنوع التسميات تنوعاً كبيراً بآفاق متعددة ومستويات مختلفة، كذلك الحال في حركات الكونشيرتو وقد أخذت تسميات شعرية حرة، لا يربطها إلا إيقاع العنونة العام في انتمائها إلى الكونشيرتو.

ولعلنا نلاحظ أنّ المظلّة العنوانية الرئيسة (الأيقونات والكونشيرتو) تخضع لفعالية حاستين أساسيتين، تختص (الأيقونات) – عبر معطياتها الصورية – بالبصرية، في حين يختص (الكونشيرتو) – عبر معطياته الصوتية – بالسمعي. وسننتخب أنموذجا من (الأيقونات) وأنموذجا آخر من (الكونشيرتو) لنكتشف تجلّيات عمل الحاستين فيهما، وما يترتب عليه ذلك من رؤية شعرية جديدة تعي خطورة العنونة بوصفها رأساً موجهاً لمتن يرتبط به ارتباطاً شعرياً جدلياً، ويستضيء بإمكاناته ويفيد من إشاراته ويلتقط بريقها، لتفعيل وحداته وتنشيط حيواتها المبأرة داخل عناوينها الصغيرة.

تمثّل قصيدة (أيقونة الغرفة) أنموذجا متفرداً في الاستجابة للجزء الأول من العنوان الكلي (الأيقونات والكونشيرتو) إذ يأخذ عنوان القصيدة مفرد عنوان المجموعة (أيقونة – أيقونات)، بعد أن يكتسب التعريف بإضافته إلى (الغرفة) المفردة ذات الحس المكاني المتميز أيقونياً.

حين ندلف إلى المتن النصي لنتبين تجلّيات العنونة فيه نلمح أسلوب تحويل المحتوى المكاني (الغرفة) إلى مشهد بانورامي، يستجيب لحركة ـ أنا الشاعر ـ وهي تفتح اللغة تصويرياً على مناطق المشهد عبر الجملة الشعرية الممثلة لآلة الحركة في المتن (أسفاري – في الغرفة)، إذ تعتلي مقطعاً محصوراً بين معقوفتين يبدو وكأن ـ أنا الشاعر ـ فرضته على جسد القصيدة، ليشكّل إضاءة خارج نصّية تشير إلى المعنى الأيقوني المسلّط على رقبة المشهد:

كنا مفتونين
بإيقاع الأغنية معاً
بدلالاتِ الصورةِ والمعنى

فـ ـ أنا الشاعر ـ برفقة الآخر/الشريك "كنا" يخضعان " مفتونين "لسلطة شعرية" الإيقاع + الصورة + المعنى" تتحرك بدافع الهيمنة لإعلاء شان البعد الأيقوني في المشهد، على النحو الذي يستدعي قراءة بصرية يلامس فيها بصر القراءة المرئيات المصوّرة.

وينسحب المكان المقترح في العنوان "الغرفة" – في أعلى درجات توتر المتن – إلى الفضاء الداخلي لأنا الشاعر، ليسهّل عليها تفحّص المصورات وتلمّسها بصرياً:

أدقّ الباب عليّ... وادخلُ :
هل مقعدك هنا كان،
وأقراطك فوقَ الكُمودينة،
قربَ خواتِمك الذهبيةِ،
أو تحتَ مخدَّتنا كانت ؟
أين ترى الكُوبان الخزفيانِ
وفي أية زاويةٍ خبأتهما،
عن عين غَريمي ليفيضا،
ثانية إذ نَرجعُ غُرفتنا...
أين إطارك فوق الرفّ الحجريَّ،
وعيناك تشقّان أسى
وتغوصانِ بعيداً عن ماءِ المجهولِ
سُهومي وأنا أتأمل وجهكِ،
فوق جدار الغرفة،
أين وأين ترى آنية الوردِ
الكاسيتاتُ،
السكينُ الفضيّة، هارسةُ الثومِ،
ملابسُ نومكِ أين،
وأين وصَلنا في هذا البعدِ،
عن الغرفة يا الله..!

يعاني المكان المحوّل من ذاكرة "الغرفة" إلى داخل أنا الشاعر من فراغ المفردات، تعمل الأسئلة على تأثيثه واستعادة مجد الغنى فيه، فالتشكيل المؤثث للمكان " مقعدكُ/ أقراطك/ فوقَ الكُمودينة/خواتِمك الذهبيةِ/مخدتنا/الكُوبان الخزفيانِ/إطارك فوق الرفّ الحجريَّ/آنية الوردِ/ الكاسيتاتُ/السكينُ الفضيّة/هارسةُ الثومِ/ملابسُ نومكِ)) يغيب في المكان المحوّل، لكن الأسئلة (هل/أين/أين/أين/وأين/أين) تسهم في إثارة صورها، إذ تتجلّى أيقونياً على صعيد الدوال على الرغم من عدم استقرارها دلالياً في مناطق المكان الذي احتوته ـ أنا الشاعر ـ واختزنته.

من هنا تتضح لعبة التسمية "أيقونة الغرفة" في الخدعة التي تضطلع بها أنا الشاعر في خلق شبكة من المصورات المكانية التي يوهم حضورها اللفظي بمكونات صورية، تؤثث بانوراما المشهد على نحو يبرهن عنوان القصيدة متصلاً بعنوان الديوان في المتن النصي.

في حين تنهض فلسفة القصيدة على فكرة المحو وتغييب القدرة على الإبصار:

الأشباح هنا ندمائي في الليل

وجُلاّسي في الغرفة

بحيث أن رحلة الشاعر الهابطة من العنوان ذي الطاقة التصويرية الحاسمة إلى المتن النصّي الذي تختفي فيه المصوّرات، تنتهي إلى إسدال الستار عن المشهد بانتهاء اللعبة الإيهامية.

الحركة السادسة من حركات الكونشيرتو الموسومة "خمس حمامات وعباءات بغدادية" تنشغل منذ عتبة عنوانها بالإيقاع، وتظهر تجلّيات الصوت في الملفوظات الشعرية وأصدائها الدلالية على نحو ضاغط في المتن النصّي، ويمكن ملاحظتها في الجمل الآتية:

1- أوقفني عند أنين النهر ملاّكي المجروح
2- نشيجُ مقامات
3- ثمة خمسُ حمامات عند الجسر ترفرفُ
4- كيف إذن
لاتنفلقُ الروحُ هنأُ.. فَلقا..
5- ألقيت بوردي في النهرِ وكلمتُ الغرَقى.
6- إسمعُ صَوتاً في الماء.
7- يصمتّ الصوت ثوان، ثم يعود

فالإسماء والأفعال المرشّحة لإنتاج صوت/أصوات بأنواع وأنماط مختلفة، يتجانس اختلافها هنا لتؤسس المحتوى الإيقاعي لحركة من حركات الكونشيرتو، وثمة معالجة إيقاعية أخرى في هذه الحركة " الحركة السادسة " تتمثّل في وضع ملصقين بشكل يلفت انتباه القراءة إلى حركة بصرية تحيل على صورة المضايفة في عنوان الديوان " الأيقونات والكونشيرتو " إذ إن الملصق يحفّز الرؤية في قراءة بصرية ويبعث في الوقت ذاته إيقاعا ما:

وكنتُ على النول،
في صحن بيتي انسجُ.
في صحن بيتي أغني لبعلي وانسجُ،
وحدي أغني له،
كنت افردُ ثوبَ زفافي في النوم،
فرحانة بالحياة..
طهوت لبعلي الطعام الذي يشتهي
قطفتُ رغيفين من غرفة النار،
لي ولبعلي، واعدتُ مائدة،
ثم هيّأت جلسته فوق جنبية الصوف،
أحضرت تفاحة حين هاتفهُ غامضون،

وقال سيخرجُ،
في عجل قال يرجعُ لي

لا شك في أنّ الطابع السرد – درامي التصوير الإيقاعي يؤلف في الملصق نظاماً حركياً مهندساً بمهارة فائقة، وينتج طاقة صوتية ذات شفافية خاصة تستجيب للمحتوى الحركي في الكونشيرتو، وتبرهن على طاقة الألفاظ الشعرية " الدوال " على صناعة حركة ينظمها الفاعل السرد – درامي ويهيئها للالتحام بجسد المتن النصّي، على الرغم من أنها تتحرك شعرياً خارج النسق الأصل للمتن.

ـ بلاغةُ الجسد في العنونة الشعريّة:

المجموعات الشعرية الأربع التي قدّمتها الشاعرة أمل الجبوري تشتغل على عتبة العنوان بشبكة اشتغالات شديدة الثراء والتنوع والإدهاش، يمكن تناولها قرائيا ابتداءً من الحافة العنوانية للمجموعة الأولى الموسومة بـ ((خمر الجراح))[24] وهي تقوم على بنية تشكّل عنوانيّ تقليدية بعض الشيء في استنادها إلى مفردتين متضايفتين متداولتين شعرياً.

يبدو لأول وهلة أنّ المفردتين تنحوان نحواً دلالياً متضاداً في سياق البعد الدلاليّ المستقلّ الكامن في كلّ منهما، فدالّ ((خمر)) يتّجه في ترتيب بيته الدلاليّ إلى واحة المتعة والتفلّت من المحددات واستدعاء تراث شعريّ هائل التكثيف، يرسم صورة للشاعر المتمرّد الذي يحيل الخمرة على مولّد شعريّ مركزيّ من مولّدات شعريته.

فابتداء سياسة العنونة وتشكيل فضائها بدال ((خمر)) إنما يستعيد مجمل شعرية القصيدة العربية في مختلف عصورها وحالاتها على صعيد التشكيل الجمالي والموضوعي، انطلاقا من وظيفة الدال الشعرية والأخلاقية ـ الزمنية والمكانية ـ التي أصبحت على نحو ما جزءا من تاريخ هذه الشعرية. إلّا أنّ إضافة دالّ ((خمر)) إلى دالّ ((الجراح)) تنحرف بها إلى مسار رؤيوي ودلالي آخر بعيد بعض الشيء عن مسار التوقّع، مع الإفادة من المخزون الدلاليّ المنفرد الذي احتواه الدالّ أساساً وتشغيله في التشكيل المتضايف كلّما كان ذلك مناسباً وضرورياً وممكناً.

التشكيل المتضايف ((خمر/الجراح)) يُخرِج الدالين من سياقهما الدلاليّ الطبيعيّ ويمنحهما أبعاداً دلالية جديدة، بحكم التجاور والتداخل البلاغيّ والتصادي الإيقاعيّ في حركة الأصوات وأصدائها. فالتجانس الصوتيّ المتنوّع بين صوتي (الراء) في الدالين وأصوات (الخاء والجيم والحاء) فيهما يخلق حالة إيقاعية داخلية وخارجية تنطوي على قدر كبير من التلاؤم والتناسق والترتيب، أمّا على صعيد التشابك الدلاليّ التشكيليّ داخل النطاق البصري فإنّ (سيولة الخمر) تقارب (سيولة الدم) الذي يترشح من الدال الجمعيّ ((الجراح))، فضلاً على نوع من التقارب اللونيّ بينهما.

المتعة التي ينتجها دالّ ((خمر)) تعادل سيميائياً الألم الذي ينتجه دالّ ((الجراح))، وثمّة نوع من التجاور الفلسفيّ ـ نفسياً ووجدانياً وروحياً ـ بين الألم والمتعة إذ قد تؤدي المتعة إلى ألم أو يؤدي الألم إلى متعة، وفي سياق هذا التعاشق بين فضاء المتعة وفضاء الألم الذي يبلغ أعلى درجات التماهي تتكشف الحال العنوانية عن أفق سيميائيّ عميق التدليل والتشكيل والتصوير.

على هذا الأساس يصبح ((خمر الجراح)) هو (الدم) بمعناه السيميائي وقد رشّح دلالة المتعة والألم معاً في سياق متشابك، بحيث ينفتح دال ((الجراح)) هنا على سيرة حياة كاملة تحكي قصة النضال والكفاح من أجل إثبات الوجود، تلك القصة المنضوية تحت علامة الصيغة العنوانية بكل ما تحتمله من تفاصيل وهوامش وحيثيات وخلفيات ومرجعيات وإيحاءات وقراءات، تتداخل فيما بينها تداخلاً حرّاً وديناميا.

تشتغل الصيغة العنوانية على مظهر جسدي ينطوي على قابلية تعتيم وحجب معينة، فالدال ((خمر)) يحجب صورة ((الدم)) المرتبطة بدال ((الجراح)) حجباً رمزياً وبلاغياً، ويحيل فعالية الجسد في هذا المنعطف الدلالي من منعطفات التشكيل العنواني على منظور تأويلي معين، يزاوج فيه بين المتعة والألم مزاوجة تتداخل فيها الرؤى والقيم والأفكار والدلالات المترشحة من صيغ التقابل والتوازي والترميز. على النحو الذي تتحول فيه عتبة العنوان إلى مظلّة واسعة وعميقة وذات ظلال شاسعة لا نهاية لها، وثريّا ملوّنة بألوان المتعة والألم تلقي بأضوائها وإشراقاتها على مساحات واسعة من مساحات المتن النصي للقصائد ـ لسانياً وفضائياً ـ، وتؤثر في توجيه قراءتها وسياقات تلقيها على النحو الذي يتوجب عليها أن تعود دائماً إلى عتبة العنونة لتستقي منها الحلول، وتستكمل فيها مفاصل حيوية في مشروع القراءة .

المجموعة الشعرية الثانية الموسومة بـ ((اعتقيني أيتها الكلمات))[25] تأخذ منحى تشكيلياً آخر في صياغتها العنوانية، إذ تتألف عتبة العنوان من جملة فعلية تشتغل فيها الضمائر على نحو واضح وواسع، وتقود إلى حراك فعلي رمزي تتنكبه الذات الشعرية الساردة على نحو عميق.

تتكشف الصيغة العنوانية عن بنية حوارية يتقدم فيها لسان الذات الشعرية الساردة وهو يتوجه مباشرة إلى الآخر الحاجب والحابس والمعتَقِل، إذ إن الدعوة الصريحة المعلنة التي تطلقها الذات لفكّ أسرها ((اعتقيني)) بنبرتها الصوتية العالية، تتوجه سياقياً إلى سلطة الحجب والحبس ((الكلمات))، وترسم حدود العبارة العنوانية على الشكل الآتي:

1 ـ يتضمن الفعل ((اعتقيني)) هنا معنى التوسّل بالرغم من صيغته الأمرية، وهو يتصل نحوياً بضمير الفاعل (الياء) الذي تفصله نون الوقاية عن ضمير المفعول (الياء) الثانية.

2 ـ تفتح الإشارة التوكيدية الموجّهة نحو منطقة الفاعل الدلاليّ ((أيتها)) لتحديد وجهته ومضاعفة حراكه نحو التعيين والتشخيص.

3 ـ باتصال الصيغة الإشارية الموجّهة بـ ((الكلمات)) تتضح الصورة تماماً على النحو الذي تتكشف فيه ((الكلمات)) عن قابلية الحبس والسجن والاحتواء للذات الساردة.

وبهذا تصبح دعوة الذات إلى الآخر/السجّان دعوة للتحرّر من العبودية التي فرضتها الكلمات على الشاعرة، ويتمظهر الجسد مرّة أخرى في سياق آليّة الحجب أيضاً، إذ إنّ الحرية المطلوبة المتمناة هنا إنّما تتمثل بحرية الجسد الذي تحول الكلمات دون انطلاقه وتحرره وتمظهره الكيانيّ، بحيث تتحول الكلمات إلى مانع حيويّ يأسر الجسد في بؤرة لسانية ولغوية تمنع اتصاله بالحياة الحرّة، وتحيله على صورة عبد مقيّد مسحور بطاقة ((الكلمات))، تحشر الجسد في نطاق متخيّل من الكلمات يحجبه عن ممارسه نشاطه الطبيعيّ في التعبير عن همومه وحالاته وخصائصه ورغباته.

تأخذ عتبة العنوان في مجموعتها الثالثة شكلاً آخر من أشكال التسمية تتجاوز الحدود التقليدية المألوفة، فالعنوان ((لك هذا الجسد لا خوف عليَّ))[26] يسير باتجاه توسيع النطاق اللسانيّ لفضاء العنونة، من خلال صورة إشكالية لجملة العنوان تشتغل على الجسد اشتغالاً مموّهاً يزاوج بين أنا الجسد الممنوحة وحاضنة الآخر الحاوية.

البعد الأول من أبعاد العنوان ((لك هذا الجسد)) ينطوي على طاقة منح سخية تروم التخلّص عن عبء الجسد ومشاغله والخلاص من تبعاته، إذ إنّ صورة الجسد الممنوحة المقترنة باسم الإشارة الدال ((هذا ـــ الجسد)) توهب للآخر المخاطَب ((لك)) بمبادرة مشحونة بالحرية والرحابة، وهي ـ كما يبدو ـ وسيلة لوضع الجسد في منطقة يسهل فيها الحفاظ عليه وإنقاذه من الحجب والعزلة والتعتيم والسجن.

البعد الثاني الذي يتشكّل بوصفه نتيجة للبعد الأول ((لا خوف عليَّ)) يبعث الطمأنينة والسكون والاستقرار في الذات الشعرية الباعثة، بعد أن احتضن الآخر/الجسد ووفّر له الحماية الكافية وهيأ له فرص الحياة بلا خوف.

الخطاب العنوانيّ في ((لك هذا الجسد لا خوف عليَّ)) انبنى بناءً حوارياً متجانساً عبر نسقين من التوجّه' النسق الأول يتجه نحو الآخر المخاطَب ((لك هذا الجسد))، والنسق الثاني نحو الذات الشعرية الراوية ((لا خوف عليّ))، على النحو الذي يخلق نوعاً من الحراك الزمكانيّ الكاشف عن حسّاسية الخوف التي ينطوي عليها وضع الجسد، بحيث يتوجب على آلة الشعر السعي لاحتوائه وإنقاذه وتخليصه من محنته.

في الصفحة الثانية من صفحات المجموعة ثمة ملاحظة لافتة تقول ((يصدر هذا الديوان بترجمتيه الإنكليزية والألمانية بعنوان "أنخدوانا كاهنة الشتات"))، وهو ما يثير إشكالاً قرائياً على صعيد قراءة عتبة العنوان يتعلّق بسؤال تغيير العنوان إثر الترجمة إلى لغتين مختلفتين، وتعدّ ((أنخدوانا)) في الميراث التاريخسطوري ((أول

شاعرة معروفة في العالم عاشت سنة 2300 ق . م . ابنة الملك سرجون الأكديّ، اشتهرت كأول أميرة تشغل منصب الكاهنة العليا))[27].

بمعنى أنّ الترجمة اختارت رؤية عنوانية تنتمي إلى الفضاء التاريخسطوري على حساب الفضاء الذاتيّ ذي النزعة الشعرية الخاصة، على الرغم من أنّ فضاء هذه الأسطورة قد أخذ حيّزاً واسعاً وعميقاً في قصائد المجموعة. إذ حملت المجموعة أكثر من قصيدة في عنوانها إشارة مباشرة أو غير مباشرة إلى فضاء التسمية هذا. ولاشكّ في أنّ المناخ الأنثويّ الذي تشترك فيه الأسطورة الشاعرة ((أنخدونا)) مع الشاعرة ((أمل)) ممّا يحرّض على قبول التسمية الجديدة للمجموعة التي اقترحتها الترجمة داخل فضائها الخاصّ في اللغتين، فضلاً على سعي الشاعرة لتقمّص حسّاسية المناخ الأسطوريّ في شخصية ((أنخدونا)) واستثمار طاقاتها في تشكيل خطابها الشعريّ، ليس على صعيد عتبة العنوان حسب بل على مستويات التشكيل كافة.

المجموعة الشعرية الرابعة ((تسعة وتسعون حجاباً))[28] تأخذ مساراً جديداً في اشتغالها على عتبة العنونة، إذ إنّ فضاء العنونة يشتغل بوعي قَبْليّ ولا يحتكم إلى اجتماع قصائد كتبت في فترة معينة، لأنّ المجموعة كتبت تحت ظرف إبداعيّ واحد وضمن أفق شعريّ موحّد وكأنّها تنتمي إلى قصيدة واحدة.

المجموعة تتألف من شبكة محاور تتحرّك شعرياً داخل مظلّة ((الحُجُب)) وتبدأ بالمحور الشعريّ الأول الموسوم بـ ((**حُجُب الأسماء**))، وهو يضمّ القصائد ((حجاب إينانا/حجاب قايين/ حجاب حوّاء / حجاب آدم / حجاب عائشة / حجاب سجاح / حجاب بغداد))، ثم المحور الثاني ((**حجب حضرموت**)) ويضمّ القصائد ((حجاب العباءة / حجاب الجفاف / حجاب الطيف / حجاب البيوت / حجاب الأعالي)) .

أمّا المحور الثالث المعنون بـ ((**حجب عشتار وغوته**)) فيضمّ القصائد ((حجاب الانتهاك / حجاب اليقين / حجاب الانتظار / حجاب الخراب / حجاب الشهيق / حجاب غزلان / حجاب الغار / حجاب هناك وهنا / حجاب الغزو / حجاب نيتشه / حجاب باول سيلان))، ويضمّ المحور الرابع الموسوم بـ ((**حجب الأُفّ**)) القصائد ((حجاب القبر / حجاب الفناء / حجاب الاختيار / حجاب الجنّة / حجاب المعيّة / حجاب النهاية / حجاب الحاضر / حجاب الدخول / حجاب الخروج / حجاب الرجل / حجاب الجَمَل / حجاب العودة / حجاب الشهوات / حجاب الجنوب / حجاب الرماد / حجاب الكلمات / حجاب الملل / حجاب الغزالة / حجاب البطالة / حجاب الصمت)).

((**حجب اللغات**)) هو عنوان المحور الخامس ويضمّ القصائد ((حجاب الكتابة / حجاب الأسرار / حجاب البريد / حجاب البيت / حجاب المفتاح / حجاب الألمان / حجاب الملامح / حجاب الغريب / حجاب السماء / حجاب الغيوم / حجاب الطائرة / حجاب الحرية / حجاب الحجارة / حجاب الضمير / حجاب القتل / حجاب السكاكين / حجاب الكأس / حجاب الجسد / حجاب اللسان / حجاب البلاغة / حجاب الوجوه / حجاب المثنى / حجاب اللهجات /

حجاب المنفى / حجاب الفراغ / حجاب النوم / حجاب السرير / حجاب الكآبة / حجاب السواد / حجاب الكبرياء / حجاب الخيانة / حجاب جغرافية الزمن / حجاب الحدث / حجاب الأرملة / حجاب الصدق / حجاب الخسارة)) . ويعنون المحور السادس بـ ((**حجب المجهول**)) ليضمّ القصائد ((حجاب الأسئلة / حجاب الحجاب / حجاب الغواية / حجاب الصورة / حجاب الخطايا/ حجاب الأعذار / حجاب الوداع))، أمّا المحور السابع والأخير فهو ((**حجب أفعال مضت**)) ويضمّ القصائد ((حجاب العناق / حجاب الإدمان / حجاب المخبأ / حجاب الوشم /حجاب القيامة / حجاب الغائب / حجاب الوثبة الأخيرة / حجاب الوحدة / حجاب الموت /حجاب المؤجَّل / حجاب الفصول / حجاب الصرخة / حجاب الأديان)).

يحيل العدد ((تسعة وتسعون)) أولا على مرجعية دينية ـ إسلامية تتصل بأسماء الله الحسنى، وتأخذ من هذه المرجعية واحدة من أهم صفاتها المشبعة بالتنوّع والتعدد والغموض، على النحو الذي يكسب فضاء العنونة قيمة شعرية مضافة تتضاعف حين تتكشف صيغة المعدود ((حجاباً)) عن رمزيّة مشحونة تكتظّ بها فضاءات الدال، ويظلّ فضول القراءة توّاقاً إلى إدراك حلم الاستكمال العدديّ في العدد ((100)) صوب الاسم الأعظم.

يمكن تنظيم تعدد الحجب في المحاور على النحو الآتي:

رقم المحور	عنوانه	عدد حجبه
الأول حجب	**الأسماء**	**7**
الثاني حجب	**حضرموت**	**5**
الثالث حجب	**عشتار وغوته**	**11**
الرابع حجب	**الأُفّ**	**20**
الخامس حجب	**اللغات**	**36**
السادس حجب	**المجهول**	**7**
السابع حجب	**أفعال مضت**	**13**

ولا شكّ في أنّ تغيّر عدد الحجب في كلّ محور من شأنه أن ينوّع في مسار الرؤية بحسب الحاضنة الحاجبة ومرجعياتها الضاربة في أعماق التاريخ والفلسفة والأسطورة والتراث، التي تأخذ أشكالاً متنوعة في ماهيتها ووجودها وهيأتها ودلالتها وقيمة حضورها في الفضاء الشعريّ. إلّا أنّ طبيعة الحشد العنوانيّ وكثافته وانشطار تشكّلاته وغوصها في أدق تفاصيل الذات الشاعرة وهوامشها وذاكرتها وحلمها وخزينها الثقافيّ، يؤسس لعتبة هائلة تنسج مناخاً شعرياً لافتاً لا يمكن بأيّة حال من الأحوال تجاوز تأثيره على مسار أيّة قراءة مهما بلغت في الخصوصية والتجرّد .

عتبة العنوان/العناوين في هذه القصائد/القصيدة تتخصّب في سياق ستراتيجية قراءة تأخذ بنظر الاعتبار المجانسة الخطية والسيميائية بين كلّ عنوان ومتنه من

جهة، وبين كلّ عنوان محور وعنوانات ومتون قصائده من جهة ثانية، وبين كلّ محور ومحور آخر من جهة ثالثة، على نحو متداخل ومتضافر وشموليّ يفرض على ستراتيجية القراءة إنشاء سياق تلقٍ يعمل من زوايا مختلفة . لأنّ ذلك من شأنه أن يتيح فرصة قرائية أنموذجية لاستخلاص وعي العنونة في مسار شعريّ ينهض أساساً على ستراتيجية تسمية، ويراهن على قوّة فضاء العنونة في تسيير أنساق شعرية القصيدة على سكّة التشكيل الشعريّ.

سننتخب قصيدة ((حجاب السرير)) نموذجاً لتحدّي العنونة في هذه المجموعة، التي تشتغل كما أوضحنا على إثارة حساسية العنونة في مسار الخطاب الشعريّ في كلّ المجموعة عموماً وفي كلّ قصيدة خصوصاً.

تنهض القصيدة على تقانة تكرارية للدال المكانيّ المهيمن ((سرير)) لتسريب التشظّي الدلاليّ فيه على أكثر من مستوى وفي أكثر من اتجاه:

السريرُ الذي يسكنُ الأرضَ'
ولادتنا الأولى'
السرير الذي يسكن أجسادنا'
سريرنا الزائلْ .
السرير الذي في عقولنا'
سرير لغدٍ لا يجيءْ .
السرير الذي في بيوتنا'
سرير لأكاذيبنا .
السرير الذي في السماء'
سريرنا الأخير الوحيدْ . (29)

فثمة خمسة أسرّة عرضتها كاميرا القصيدة تنوعت حاضنات أمكنتها بحسب المشهد الصوريّ في كلّ تكرار لـ ((السرير))، استقرّت على ((الأرض / أجسادنا / عقولنا / بيوتنا / السماء))، وفي كلّ تكرار ينحو ((السرير)) نحواً دلالياً معيناً بحسب متطلبات الرؤية الشعرية التي يعمل عليها.

تجلّيات تكرار دال ((السرير)) تكثّف حضوره الهابط من منصّة العنوان وتشكّل مشهداً ضاغطاً يؤلّف مناخ الحجاب، على النحو الذي ينشيء دائرة دلالية مغلقة بين الصورة الأولى ((السرير الذي يسكن الأرض / ولادتنا الأولى))، والصورة الاختتامية ((السرير الذي في السماء / سريرنا الأخير الوحيد))، وتنضوي الصور الأخرى داخل هذه الدائرة بحيث تصبح محجوبة بدلالة الهيمنة التي تفرضها الصورتان الحاويتان، وهما تنغلقان على فعالية مكشوفة على الداخل ومحجوبة على الخارج.

العنوانُ القصصيُّ
تنازعُ الاستقلاليّة والتواصل

العنوان القصصيّ عنوان له خصوصيّة وتفرّد في سياق العنونة السردية للأنواع السردية المعروفة، إذ يتّجه نحو الاستقلالية في التكوّن والتمظهر من جهة، والتواصل من طبقات المتن القصصيّ في القصة من جهة أخرى، ويكشف هذا التنازع عن قيمة ثريّة وخصبة في فعالية التشكيل العنوانيّ في القصّة. إذ يشتغل خطاب القصة القصيرة على فعالية كثيفة جداً تستلزم وعياً استثنائياً في نُظُم الصوغ والتعبير، مختلفاً في ذلك عن العنوان الشعريّ في سياق اختلاف الجنس الأدبيّ أولاً، ومن ثمّ على صعيد التشكيل والتعبير والتجربة والموضوع وجملة مسائل نظرية وإجرائية تتحكّم في طبيعة هذا الاختلاف ونوعيته.

وعلى وفق هذا التصوّر النظريّ لبنية القصة القصيرة وحيوية حضورها الكتابيّ (الخطيّ) المحدود في الخارطة النصيّة، و ((نظراً للمساحة الضيقة للسردية القصصية، فإنّ العنونة تقوم برهانات فادحة في الإيقاع بالمتلقي، ولهذا فإنّها تؤسس لأفق غير سرديّ، غير أنّ العلامة التجنيسية للعمل تعيد التوازن بين التفجيرات الشعرية التي يحدثها العنوان والسيولة الكنائية للنصّ كمحفل للسرد))[30]، بمعنى أنّ عتبة العنونة القصصية تأخذ حظاً عميقاً واهتماماً واسعاً من طبيعة الفعل القرائيّ بحكم تنازع حضورها بين الاستقلالية والتواصل، ولفرط العناية البالغة التي تحظى بها من لدن القاصّ، وهو يسعى إلى التجويد العالي في التحضير والتخطيط والهندسة في عملية إنتاج النصّ، والسعي إلى تضليل القارئ وإيهامه وإثارته وامتحان رغبته في المعرفة بعفوية عتبة العنوان ولا قصديتها المباشرة .

إنّ القاصّ هنا يعي خطورة وضع العنوان على رأس نصّه القصصيّ على النحو الذي يجعله نصّاً موازياً بعمق، في المستوى الذي يسمح له بأن يتصدّر فعالية القراءة ويستحوذ على جزء كبير من إجراءاتها التأويلية، في السبيل إلى تهيئة مناخ سيميائيّ خصب قابل للدخول إلى المتن النصيّ القصصيّ وقد تسلّح القارئ برؤية مساعدة للعمل، تجعله يشمّ شيئاً من رائحته ويتسمّع قدراً ما من إيقاعه ويرى ملامح من ألوانه.

يجب من هنا معاينة آليّات تشكيل عتبة العنوان في القصة القصيرة من حساسيّة النظر إلى طبيعة النصّ القصصيّ وكيفيته بوصفه ممارسة محدودة على صعيد الحيّز الكتابيّ ومقننة ومتبأرة ((في الزمن والفضاء والكتابة))[31]، تقتضي أسر العالم والكون والأشياء والتجربة في قفص الشكل السرديّ الحيويّ، والإفادة من خصوصية محدودية الممارسة للوصول إلى تشكيل سرديّ حاوٍ ومستوعب ومعبّر ودالّ .

بمعنى أنّ الوعي التشكيليّ والعلاميّ السرديّ كان حاضراً عند القاصّ حين يضع عنوان قصته، وهو يشتغل على وفق هذه الصيغة على فضاء العنونة الكبرى (عنوان المجموعة) وأفضية العنوانات الصغرى (عنوانات القصص)، على النحو الشموليّ الذي يعمل ضمن مدوّنة سردية دلالية شاملة تسير في مسار رؤيوي واحد، وتستجيب لأفق التجربة وحيثياتها ورؤياتها ومقولاتها بحيث تحقق أعلى قدر ممكن التلاؤم والتماثل والتماسك، على طريق تكثيف قيمة العنونة وتأصيل قوة حضورها في الخطاب القصصيّ .

وعلى هذا فإنّ ((العنوان في خطاب القصة القصيرة ليس بالخطاب الاعتياديّ الذي يعتلي خطاب النصّ، ليكون دالاً عليه، وإنما يتمتّع بنصيّة تحقق استقلاله في كونه خطاب له مكائده واحتمالاته ولذّته في القراءة أسوة بالنصّ ذاته))[32]، على النحو الذي يتمظهر فيه عن طاقة مغامرة لا حدود لها تضاعف من طاقات الرغبة القرائية في التأويل، وتمنح القارىء فرصة واضحة وواسعة ورحبة لاستظهار حساسيته القرائية في أعلى درجاتها، على لانحو الذي يتحوّل فيه من قارىء مستكشف إلى قارىء مسهم في إنتاج العتبة.

ـ تنوّعُ العنونة القصصيّة:

مجموعة ((قصص من بلاد النرجس))[33] على اختلاف مناخاتها باختلاف مناهج القصاصين في الكتابة السردية، إلّا أنّ ثمّة الكثير مما يجمعها ضمن سياقات عنوانية متماثلة بعض الشيء تحيل على اشتراكها في همّ إنسانيّ ووجدانيّ وانفعاليّ واحد، جعل البنيات اللسانية والسيميائية لفلسفة العنونة في هذه القصص تنحو نحواً تضامنياً في تشكيل رؤيتها واقتراح مقولتها، داخل رغبة مشتركة في التعبير عن فضاء مشترك وحساسية مشتركة وطبيعة سردية مشتركة.

قصة أنور محمد طاهر الموسومة بـ ((قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل)) تنحو في تشكيل عتبة عنوانها نحواً تمثيلياً على صيغة جملية حكائية، فالبنية الحكائية لعتبة العنونة هنا هي بنية كاملة، من طبيعة حضور دال ((قصة))، وحضور البطل ((الرجل))، وحضور الحادثة الحكائية ((الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل))، وحضور الفضاء السردي المتمثل بالزمن والمكان والرؤية، على النحو الذي تتشكّل فيه عتبة العنونة تشكلاً قصصياً قصيراً جداً. إلا أن هذه العنونة بهذه الصيغة على الرغم من طولها النسبي حيث تبحث فلسفة العنونة دائماً عن صيغة موجزة ومكثفة ومقتصدة، فإنها تشتغل في المتن القصصي اشتغالاً واضحاً وكأن المتن السردي في القصة يمثل توسيعاً وتعميقاً لعتبة العنونة.

أما القاص إسماعيل مصطفى في قصته ((الآمال المعلقة)) فإنه يسعى في تشكيل عتبة العنونة في قصته إلى صياغة تقليدية ومألوفة في التراث العنواني للقصص القصيرة، فدال ((الآمال)) بصيغته الجمعية الخبرية الموصوفة بـ ((المعلّقة)) إنما تعمل في دائرة دلالية معروفة وواضحة، تتمثّل في أن هذه الآمال مؤجلة التحقيق

لأسباب يمكن العثور عليها ببساطة في المتن السردي للقصة، وبهذا فإن ثمة إغراء قرائياً يدفع القارئ عبر فضاء عتبة العنونة نحو تقصّي حدود هذه ((الآمال)) وأشكالها، وأسباب تعليقها، وحلم تحقيقها الكامن في طبقة المسكوت عنه من فضاء العنونة القابل لأكثر من قراءة.

في قصة بائير أحمد التي عنونها بـ ((الماء)) يتم تركيز كل معاني الماء بمرجعياتها كافة، وحشدها في المنطقة العنوانية بصيغة تعريفية منفتحة برحابة على دلالاتها الممكنة المحتملة، وأياً كانت طبيعة المتن القصصي فإن استجابته للمتن ستكون متاحة وممكنة وقابلة للتحقق والتمثل والفعل والإنتاج والتوسيع، وذلك لأن المرجعيات الكامنة في دال العنونة يسمح بهذا التكوّن المشحون بالاحتمال دائماً.

تحيل قصة تيلي موسى صالح ((اللوحة القاتمة)) على فضاء الفن التشكيلي مباشرة بدلالة مفردة ((اللوحة)) الصريحة التي تمثّل أداة العرض الرئيسة في فن الرسم، إلا أن صفتها ((القاتمة)) تمنحها طبيعة بصرية ملتبسة أولاً، حيث تتجه الصفة إلى معاينة هيمنة اللون الأسود أو اللون الرمادي، وتفوّق الظل على الضوء في مساحة الصورة داخل اللوحة، وتمنحها أيضاً صفة ذهنية متخيّلة حين تتجّه الصفة إلى تمثّل تجربة القصة، والإحالة على دلالاتها المأساوية المتغلغلة في نسيج القصة كلّها.

قصة جلال مصطفى الموسومة بـ ((سيناريو)) تشتغل على الدلالة المركزة لمفردة ((سيناريو)) وهي تحيل إحالة مباشرة فورية على منطقة السينما، إذ إن السيناريو هو نص السينما، مما يثير لدى متلقي عتبة العنوان نزعة التوجه المباشر نحو فضاء السينما، ويسمح لأفق توقعه باحتمالية انتظار فعالية سينمائية ما في متن القصة، وبذلك ينجح القاص في سياسة عنونة قصته حين يحرّض القارئ على المضي نحو مناخ يعرفه ويقدّره، وعليه أن يتلقى المتن السردي للقصة انطلاقاً من هذا المناخ المقترح بقوّة في عتبة العنوان.

والحال نفسها تنطبق على قصة حسن إبراهيم ((الكومبيوتر)) التي تحيل مباشرة على فضاء الجهاز وعالمه وضروراته، على النحو الذي يشغّل أفق توقع القراءة في هذا السياق الذي يمثل طبقة حديثة من طبقات العقل البشري، وهو يتجه نحو اختصار الزمن والمكان والحدث والرؤية والحلم والذاكرة في شاشة صغيرة تلخّص العالم كله.

القاص حسن سليفاني في قصته ((خبز محلّى بالسكر)) يخلق فضاءً دلالياً يحيل فوراً على منطقة الموروث الشعبي، ويشتغل في سياقه وضمن إطاره، ولعلّ الخبز المحلّ بالسكر في الذاكرة الريفية يمثل وجبة غذاء كاملة طالما استعان بها الفقراء من أبناء الريف على سد رمقهم، بالرغم مما تبدو عليه الصورة التشكيلية للعنونة من جمالية تعبيرية ودلالية (عامة)، والعنونة بهذا الشكل تفرض على المتن السردي في

القصة جملة من الاعتبارات والقيم التي ما تلبث أن تتمظهر فيها على صعيدي التشكيل والتصوير.

قصة حكيم عبد الله الموسومة بـ ((بضع دقائق من زمن طويل)) تتجه مباشرة صوب تفعيل طاقة الحكي، فهي تركز عنصر الزمن السردي تركيزاً عالياً في تمثيل العلاقة بين الوحدة الزمنية الصغرى المحددة بـ ((بضع دقائق))، والوحدة الزمنية الكبرى المفتوحة ((زمن طويل))، على النحو الذي يقود قراءة العنوان نحو انتباهة أسلوبية إلى صيغة ((بضع دقائق))، التي ستكون هي محور القصة بالضرورة، ومراقبة ما يحصل من أحداث سردية فيها ذات أهمية بالغة كونها مقتطعة من ((زمن طويل)) يرتبط بالزمن العام.

أما قصة ((هل لي غيرك يا بنفش؟)) لسرفراز نقشبندي فإنها تتحرّك في صوغ عتبةِ عنوانِها على إشاعة الفضاء الاستفهامي الذي يوحي بالانتماء المطلق إلى المخاطب/المروي له، إذ إن الراوي الذاتي في عتبة العنوان يمعن في توجيه خطابه نحو ((بنفش)) بدلالة أداة النداء الصريحة ((يا))، حيث يقفل العلامة السيميائية على حالة انتماء مطلق وحاسم عبر أداة الاستفهام ((هل))، وهي تنتهي إلى أن الراوي الذاتي ليس له أحد سوى ((ينفش))، وكأنهما معاً يلخّصان العالم داخل المتن الحكائي للقصة.

القاص د. سكفان خليل هدايت يشتغل في صوغ عتبة عنوانه القصصي في مجموعة من القصص القصيرة جداً مثل ((انصهار/غيظ/خصام/احتجاج /التمثال/ توجس/ دلشاد/السيف/رقابة/ شعب سعيد)) على آلية الحشد والتركيز والضغط الأسلوبي، وتذهب ستراتيجية العنونة عنده كما هو واضح نحو انتخاب عنونة ذات تشكيل لفظي مفرد منكّر مثل ((انصهار/غيظ/خصام/احتجاج / توجس/ دلشاد /رقابة))، أو مفرد معرّف بأل مثل ((التمثال/السيف))، وانفردت عنونة واحدة ((شعب سعيد)) أضيفت فيها الصفة إلى الخبر المنكّر ((شعب))، وهو ما ينسجم في حساسية الاقتصاد اللغوي مع شعرية القصة القصيرة جداً، التي تنهض دائماً على التكثيف والاختزال في مساحة الكتابة إلى أقصى حدّ ممكن.

وقد اعتمد هذا التشكيل العنواني غالباً على صيغة المصادر النحوية ((انصهار/غيظ/خصام /احتجاج ... إلخ))، على النحو الذي يحيل دلالياً على استقرار الحال السردية في فضاء العنونة وتواشجها مع المتن.

تعتمد قصة ((أنا وأنت)) لصبيح محمد حسن في تشكيل عتبة عنوانها على الفعالية السيميائية لحركية الضمير المتعاطف بين الراوي الذاتي والمروي له ((المخاطب))، ولعلّ تقديم ضمير الراوي المتكلم ((أنا)) على المروي له المخاطَب ((أنت)) بعد واو العطف، ما يشير إلى فرض هيمنة الـ ((أنا)) المعطوف عليها، إلّا أنّه على الرغم من ذلك فإنّ حالة من التوازن والتوازي والتماثل والتعادل تظلّ قائمة

وفاعلة في السياق اللسانيّ الخطّيّ داخل لوحة العنوان، على النحو الذي يشير إلى تقاسم السلطة السردية للمتن النصيّ بين الضميرين المؤلفين لعتبة العنونة.

في قصة صالح غازي ((لوحة بلا إطار)) تنحو العنونة نحواً تشكيلياً ينطوي على سيميائية خاصة، إذ على الرغم من أنّ اللوحة لا تكتسب جماليتها الخاصة إلا من وضعها في إطار مناسب، إلّا أنّ المادة الفنية الأساس والجوهرية هي في اللوحة نفسها، وتبقى العلاقة بين اللوحة والإطار علاقة ((إطارية))، لكنها ضرورية لأنها وسيلة من وسائل تقديم اللوحة إلى الآخر/المتلقي، إذ لا يمكن تقديم اللوحة في معرض تشكيلي (أي إنها تتحول إلى خطاب ينتظر متلقياً ما) من دون وضعها في إطار يضمن المحافظة عليها أولاً، ويضفي عليها قيمة تشكيلية بصرية خارجية لضمان تلقٍ نموذجي لها.

تشتغل عتبة عنوان قصة ((هدية شتاء بارد)) لعبد الله جندي على آليّة التدرّج الدلاليّ في تشييد قيمة المعنى العنواني وبنائه، فالدال الأول من دوال العنوان ((هدية)) الذي هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره ((هذه)) يحيل على دلالة نوعية ترتبط بفلسفة (الهبة) التي تقدّم من شخص إلى آخر استناداً إلى مناسبة ((فرح)) غالباً، وهي ذات معنى إيجابي عموماً يشيع مناخاً واسعاً من البهجة داخل فضائها السيميائي. غير أنّ هذا الدالّ حين يضاف إلى ((شتاء)) فإنه يعمل على تحديد نوع الهدية، وقيمتها، وطبيعتها، ومناسبتها، في ارتباطها الدلالي بالمضاف إليه، إذ إن دال ((شتاء)) يمثل فصل البرد والثلج والبحث عن الدفء، على النحو الذي تكون الهدية فيه مناسبة لهذه الدلالات، وتأتي الصفة ((بارد)) لتضاعف من قيمة دالّ ((شتاء)) في هذا الاتجاه، ولتمارس ضغطاً اكبر على توجيه دال ((هدية)) نحو مناسبة دالّ ((شتاء)).

عتبة عنوان قصة ((الأحلام الطائرة)) لعصمت محمد بدل تصوغ نموذجها استناداً إلى القيمة الدلالية المباشرة للخبر المعرّف الموصوف، ولعلّ دالّ ((الأحلام)) الجمعي المعرّف بما ينطوي عليه من دلالة ضاربة في أعماق العاطفة الإنسانية، يسعى في عتبة عنوان القصة هنا إلى استثمار كلّ هذا الحشد الدلاليّ التاريخيّ، وحين تتخصّص هذه الدلالات بوساطة الصفة ((الطائرة)) ذات الدلالة الخاصّة التي تحيل على الاضطراب وعدم الاستقرار، فإنّها تنهج في سياقها الدلاليّ نهجاً محدداً يعثر على تجلياته في المتن القصصيّ. إنّه على هذا الشكل يعدّ عنواناً ناقصاً لا يمكن إدراك حدوده الدلالية الميدانية إلا في سياق علاقته بالمتن القصصيّ.

تنحو عتبة عنوان قصة عكيد شفيق الموسومة بـ ((السجن)) نحواً تقليدياً في رسم الصورة الدلالية المستوحاة من هيمنة الدالّ المفرد المعرّف على فضاء العتبة، إذ هو حين يتصدّر النصّ القصصيّ فإنّه يفرز كلّ ما هو ممكن ومتاح ومناسب وضروريّ من دلالات وقيم ومعانٍ، تتحدّر من مفهوم ((السجن)) ومعناه تاريخياً وجغرافياً على صعيد الواقعة القصصية التي يقدّمها المتن، وعلى صعيد سيميائية

التعبير العام في إحالة المفهوم على معاني القهر والاضطهاد والعزل والحجب والحرمان والغربة.

قصة فاضل عمر ((الصوت)) تنهج في صوغ عتبة عنوانها النهج نفسه في اعتماد عنونة مفردة معرفة تحيل على شبكة واسعة من الدلالات والقيم والمعاني، فدالّ ((الصوت)) هو دالّ كلّيّ وشامل ومنتشر على مساحة زمانية ومكانية وحكائية لا حدود لها، وهو على هذا الأساس سيكون ماثلاً بين يدي المتن النصيّ القصصيّ، كي يكشف عن معناه الإجرائيّ في درجة علاقته بالمتن.

تتشكّل عتبة عنوان قصة فرات جوري المعنونة بـ ((حلم أورخانوف)) على المستوى اللسانيّ من وحدتين لسانيتين، الأولى ((حلم)) وهي تذهب في تشكيل فضائها الدلاليّ نحو المرجعية الثرية للدالّ في حاضنة المعجم، والثانية هي ((أورخانوف)) اسم الشخصية التي أضيفت بقوّة إلى الدالّ الأول ((الحلم)) وارتبطت به دلالياً، على النحو الذي يصبح فيه التشكيل العنوانيّ ((حلم أورخانوف)) قائماً على تلاحم الوحدتين اللسانيتين في بنية تدليل واحدة، ويستجيب المتن القصصيّ كثيراً لهذه الفعالية العنوانية حيث يظلّ الحلم فاعلاً وعاملاً من بداية القصة حتى نهايتها، على النحو الذي تتمكن فيه عتبة العنونة من الإيفاء بمتطلبات العنونة وشروطها.

العنونة المفردة المعرّفة في سياق فلسفة العنونة القصصية هي عنونة شبه جاهزة وسياقية وتقريرية على نحو ما، لأنّها الأقرب والأسهل إلى الاختيار بحكم تبلورها وجاهزيتها في فضاء التشكيل عند القاصّ، والقصص الموسومة بـ ((الجن/الأمل/التمثال)) لكريم بياني تعمل في هذا السياق، إذ لكلّ عنوان منها خصوصيته الدلالية الكامنة والاحتمالية التي لا تنفتح ولا تتخصّص إلا داخل أجواء المتن القصصيّ . فـ ((الجن)) عنوان ذو إحالة دينية ودنيوية عالية التداول، وكذلك عنوان ((الأمل)) في سياق انتمائه إلى فضاء الحلم والتخييل، أما ((التمثال)) فهو عنوان ذو طبيعة تاريخية وتشكيلية يستند إلى المتن القصصيّ ليعبّر عن سيميائية وفضاء عنونته الدلالية.

عنوان قصة ((الصوفي والمعلم)) لهاشم أتروشي عنوان سياقيّ أيضاً يعتمد في إنتاج دلالته على حساسية العلاقة التعاطفية بين ((الصوفي)) بمعناه الدينيّ والاجتماعيّ المعروف، و ((المعلم)) بمعناه التربويّ والثقافيّ المعروف أيضاً، وثمة علاقة وطيدة (ظاهرة وباطنة) بين المتعاطفين المفردين المذكّرين، ولا شكّ في أنّ طبيعة العلاقة العنوانية بينهما لا يمكن أن تضاء إلا بما يكشف عنه المتن القصصيّ من شكل هذا التعاطف النحويّ دلالياً وطبيعته وإشكاليته.

يرسم العنوان في سياق قراءته المشتغلة على رأس المتن صورة قابلة لقراءة أولى يحدّدها التشكيل اللفظيّ للغة العنونة، وعنوان قصة ((حدود الليل)) لمسلم باتيلي تضع ((الليل)) داخل هذه القراءة في مركز الصورة ثم يحيطها بمفردة ((حدود))،

لتتألق الصورة العنوانية من مركز بؤريّ يشغله ((الليل))، ومحيط يسوّر المركز البؤريّ ((حدود)) ويسجنه داخل منطقته، على النحو الذي يكشف عن وضعية دلالية تذهب بالمعنى نحو المضاف ((حدود)) أكثر من المضاف إليه ((الليل)) لكنه يعمل سياقياً بدلالته.

تحمل قصة نزار محمد سعيد الموسومة بـ ((الكلب)) فضاء عنوانياً معرّفاً ومفرداً ذا إحالة مخصوصة على دلالة بالغة التحديد، إذ يمكن أن يكون العنوان دالاً في المتن على وجود شخصية ((كلب)) لها قوة حضور استثنائية في المتن النصيّ، لتنشغل سيميائية العنونة بالمعنى الشخصانيّ المستوحى من حضور الكلب في الحدث القصصيّ، ويمكن في سياق آخر أن يكون العنوان انزياحاً فيدل دلالة رمزية على حضور صفات كلبية (سلبية أم إيجابية) في الحدث القصصيّ مركّباً على شخصية أو أكثر من شخصيات القصة.

تبدأ قصة يونس أحمد ((مطلاً على جثتي أضحك)) بالحال المقدّم ((مطلاً)) الذي يضع فضاء العنونة في نظام صياغة حاليّ يدل على شخصية الراوي الذاتيّ ومكانيته في آن، إذ يتأخّر الفعل المفارق ((أضحك)) إلى نهاية الجملة مع فاعله المقدّر العائد على أنا الراوي، ويتوسّط الجار والمجرور ((على جثتي)) بين الحال المقدّم والفعل المتأخر ليكمل صورة العنونة ويحيط بحدود الصورة العنوانية . التشكيل العنوانيّ في هذه القصة تشكيل حكائيّ مستوفٍ لشروط الحكاية، من حيث حضور أبرز عناصر القصّ، الشخصية والزمن والمكان والحال الحكائية، وكأنّ التشكيل صورة من صور القصة القصيرة جداً التي تقوم على بلاغة التكثيف والاقتصاد السرديّ.

الصيغة العنوانية التي جاءت عليها عتبة عنوان قصة ((تحليقات)) لأحمد محمد إسماعيل هي صيغة جميعة للمصدر ((تحليق))، التي تعود على الفعل الرباعيّ ((حلّق)) للدلالة على الطيران البعيد، غير أنّ معنى ((التحليق)) ينفتح على شبكة من الدلالات الرمزية التي تأخذ بعدها الاحتفاليّ النوعيّ في صيغة الجمع ((تحليقات))، وهي تشير سردياً إلى مجموعة من البؤر الحكائية الكامنة في القصة، وتأخذ بمجموعها في تشكيلها السرديّ العلاميّ كلّ ما يمكن أن ينضح دلالياً من ((حلّق/ تحليق/ تحليقات)).

تعتمد قصة جليل كاكه وه يس ((كوكو أرابخا)) في صياغة عتبة عنوانها على صيغة التضايف بين مفردتي العنوان، فاللفظة الأولى ((كوكو)) تمثل الطائر المعروف، واللفظة الثانية ((أرابخا)) هو الاسم التاريخيّ لمدينة ((كركوك))، وإضافة (كوكو) إلى (أرابخا) يمنحها خصوصية الانتماء إلى المكان حيث هي (كوكو أرابخا) وليست أيّة كوكو أخرى، وحساسية هذا الانتماء تعثر على موجبات حضورها ومعطيات دلالتها عميقاً في المتن السرديّ للقصة، من أجل أن تأخذ العنونة صورتها

المثلى في موقعها على رأس النصّ من جهة، وفي قدرتها على تمثيل رؤيتها في كلّ مراحل التشكّل السرديّ للقصة بجميع طبقاتها.

عتبة العنوان في قصة ((قصة اسم)) لحمه كريم عارف تحيل على جملة من المرجعيات الأسطورية والدينية والتاريخية والثقافية التي تقارب حدود ((قصة اسم))، حتى وإن اقتصرت في القصة على حدث يبدو بسيطاً في فاعلية التسمية الشخصية وهي تؤلّف حكاية قابلة لأن تروى بعد اكتسابها شروط التشكيل الحكائيّ.

وتطرح قصة ((شهد العودة)) لصابر رشيد في تشكيل عتبة عنوانها على فعالية التضايف اللفظي أيضاً، وتسعى إلى اكتساب طاقتها السيميائية من طبيعة هذا التضايف وحساسيته ومعناه السرديّ، فمفردة ((الشهد)) تحيل على مادة (العسل) بما ينطوي عليه معنى العسل من حيوية إيجابية في رسم صورة الدلالة، كما أن مفردة ((العودة)) وهي تنهي حالاً سردية متوقعة من الغربة والسفر والابتعاد عن الموطن الأصل، سواءً أكان مكاناً أم حضناً أم معنى آخر، وهو ما سيتجلّى على نحو واضح وعميق في المتن السرديّ للقصة، بحيث يكون الوصول إلى شهد العودة محفوفاً بالكثير من المخاطر التي تجعل من طعم الشهد في أعلى درجات حلاوته وذوقه، حين يصل بالعودة إلى مناخها الوجدانيّ والإنسانيّ المطلوب.

تفيد عتبة عنوان قصة ((الصور المعكوسة)) لصلاح عمر من الدلالة الكامنة في دالّ ((الصور)) بالصيغة الجمعية، وهي تحيل على وجود علاقة افتراضية أساسية بين مرئي متمثل بـ ((الصور))، وراوٍ يتفاعل معها من أجل إنتاج قيمة العلاقة بينهما، غير أنّ الصفة الداخلة على الصور ((المعكوسة)) تسهم في تغيير الوظيفة التقليدية للصور وتذهب في اتجاه آخر، وبتغيير الوظيفة تتغير الرؤية وتتغير النتائج أيضاً .

تركز قصة ((نهاوند)) لكاكل حسن في صياغة عتبة عنوانها على تفعيل البعد المكانيّ المعلن في حساسية التسمية، فالمتن السرديّ في القصة يشتغل كثيراً على ((نهاوند))/المكان ببعده التاريخيّ والجغرافيّ والإنسانيّ، وتظل الطاقة المكانية لعتبة العنوان فاعلة ومهيمنة من بداية القصة حتى نهايتها.

قصة ((على أمل ليلة هانئة)) لنجيبة أحمد حليم اعتمدت على بنية عنونة هامشية وناقصة في نظام صوغها النحويّ، إذ ابتدأت بحرف جر، يعقبها اسم مجرور، ومضاف إليه، وصفة مكوّنة من شبه جملة، وهي على الصعيد السيميائيّ تؤلّف تشكيلاً ناقصاً متعلقاً بتقدير ما قبلها، لكنّها تفضي إلى قيمة دلالية تعكس حلم الشخصية المركزية في الحدث القصصيّ بالحصول على مثل هذه الليلة المأمولة المتمناة، التي تفترض في السياق الاحتماليّ أن كلّ الليالي الأُخرى (الماضية) لم تكن هانئة، على النحو الذي صاغ حلم عتبة العنونة نحو ((ليلة/هانئة)) تفارق الليالي الأخرى وتختصرها في هذه الليلة.

تمثل عتبة عنوان قصة ((آكلوا البطاطا)) لفرهاد بيربال البؤرة السردية الشاملة التي تتجمّع حولها أحداث السرد وأفكاره وقيمه في القصة، إذ تقوم القصة بمكوناتها وعناصرها ومقولاتها على الفكرة المتجسدة في العنوان، لتتحول (البطاطا) إلى عالم القصة ومحرك فعالية الشخصيات فيها كافة، فلا شيء في القصة خارج (البطاطا)، كلّ شيء منها وفيها وإليها، بحيث جاء العنوان تعبيراً ملخّصاً ومجسداً للحركية السردية التي تشتغل عليها القصة من أولها إلى آخرها.

أما عتبة قصة محمد فريق حسن الموسومة بـ ((الخاتم)) فهي ذات طبيعة خازنة للمعنى الأسطوريّ الخرافيّ المتمثل باكتناز دالّ ((الخاتم)) المعرّف بحزمة من الإحالات على مسقط سيميائي مشحون بمثل هذه الدلالات، فضلاً على دلالاته الاجتماعية والثقافية التي تختزنها الكثير من الشعوب.

ـ تمظهراتُ العنوان القصصيّ:

تنتمي المجموعة القصصية الموسومة بـ ((أوان الرحيل))[34] للقاص علي القاسمي في تشكيل عتبتها العنوانية إلى نموذج العنونة الكبرى، التي يجتهد فيها القاص باختيار عنوان ليس مأخوذاً من عنوانات إحدى قصص المجموعة، بل تسعى إلى وضع عنوان محيط وشامل وضامّ ينطوي على بعد سيميائي لتمثيل المقولة القصصية التي تشتغل عليها القصص، على نحو يضمّ بين جوانحه فضاءً يشتمل على كل عنوانات قصص المجموعة بطريقة أو أخرى.

إنّ إشكالية العلاقة العلامية بين العنونة والكبرى والعنونة الصغرى في تمثّل التجربة، تنطوي على رؤية سردية وفكرية في تنظيم شؤون هذه العلاقة، فأوان الرحيل على وفق هذه الرؤية وبحسب ـ سعيد يقطين ـ هي ((مجموعة قصصية، وليست مجموعة قصص. وهناك فرق بينهما في تصوري. فالمجموعة القصصية تجربة واحدة وتعبير عن رؤية موحدة تنظمها ضوابط خاصة تسمها جميعا بسمات مشتركة . أما مجموعة القصص فتجارب وأمشاج من مواد حكائية ورؤيات ومواقف متعددة ومختلفة. وقد يبدو لنا الفرق بينهما في المُناصّ الخارجي: العنوان. فهو في مجموعة القصص عادة ما يتم انتخابه من بين النصوص المتضمنة في المجموعة' ليكون " عنوانا لها ". أما مع المجموعة القصصية فيمكن أن يكون العنوان من خارج المجموعة، لأنه دال عليها جميعا، ولا توسم به أي قصة منها لأنه ينبعث من داخلها مجتمعة. وإذا كان "عنوانا" لقصة ما فإن القصص الأخرى تشترك معه في الدلالة على عوالم المجموعة وفضاءاته))[35].

عنوان ((أوان الرحيل)) عنوان اسمي على صعيد التشكيل النحويّ، فـ ((أوان)) خبر لمبتدأ محذوف تقديره ((هذا)) أو ((هو))، وهو مضاف و ((الرحيل)) مضاف إليه، والاسمية هنا تنطوي على هدوء خطّيّ وتعبيريّ ودلاليّ في تقدير الصورة الزمنية التي انطوى عليها التشكيل، من حيث انعدام التحديد الزمنيّ

وغموضه وانفتاحه، ومن حيث إمكانية خضوعه للتعدد التأويليّ. إنّ مفردة ((أوان)) تنتمي إلى صيغة زمنية غير محددة ضمن مقياس زمنيّ معروف ومُتفَق على زمنيته، إذ يمكن أن تكون دقيقة واحدة، ويمكن في الوقت نفسه أن تكون عاماً كاملاً، أو أكثر أو أقلّ، ولا شكّ في أنّ هذه المخاتلة الزمنية لها ما يبرّرها على مستوى الإيهام السردي، والوعد بمقاربة زمنية فيها الكثير من التداخل والاختلاف وعدم التحديد، على النحو الذي يعطي للتأويل فرصة أكبر للخوض في غمار ستراتيجية التسمية وسيميائية العنونة بحثاً عن دلالة ما . تقارب مفردة ((أوان)) مفردة ((زمن)) لكنها تتميز عنها بكونها تقتنص معنى الآنية على خلاف دهرية الزمن، وهذه الآنية ذات صفة حركية واستمرارية موضعية لا تستكمل إلا باندماجها الدلالي مع ما تضاف إليه، وذلك لأن وضع الدال الزمني فيها لا يسعه الاكتفاء بذاته، فهو يتوجه غالباً إلى مضاف إليه يأخذ منه معناه ويحدد عبره قيمته الدلالية، ومن ثم يشكل رؤيته العنوانية.

المضاف إليه ((الرحيل)) يختزن شبكة من الدلالات والقيم والمعاني، وهي تنفتح على مجموعة مسارات تنتظم في مدارج متنوعة، من التدليل المباشر على الموت وهو أقرب الدلالات إلى ذهن التلقي الأول لفضاء الدال، إلى معنى التنقّل وتغيير المكان بفعل أسباب لا حصر لها تستدعي ذلك. وحتى الاستعانة المنقطعة هنا بالمضاف ((أوان)) لا يمكن أن يحسم الأمر في إرساء الدال ((الرحيل)) على مدرج دلاليّ معيّن من هذه المدارج، لأنّ ((أوان)) باندماجها الدلالي تضفي الزمنية الوقتية على ((الرحيل)) لكنّها لا تحيلها على مدلول بعينه، على النحو الذي يتكشّف فيه العنوان هنا عن حاجة لتشكّل دلاليّ محدّد ولا يمكنه الاكتفاء بذاته .

هذا الأمر عند هذه الحدود يحسب في صالح العنوان الكلّي للمجموعة، لأنّه أضحى الآن بحاجة إلى القصص المؤلّفة للمجموعة وعنواناتها كي يتّضح أمر المدلول العنوانيّ وتتكشّف غاياته المعنوية . بمعنى أنه عنوان عام وشامل ومفتوح يقترح مجموعة فروض قرائية تحتاج إلى برهنة خاصة في قراءة قصص المجموعة، ولا سبيل بغير هذه القراءة للتوصل إلى دلالة واضحة ومحسومة لعتبة العنوان الكبرى.

لذا لا بدّ في هذا السياق من تحليل البنية العنوانية للقصص جميعاً استناداً إلى معطيات متونها للتوصل إلى القيمة الدلالية لعتبة العنوان الكبرى، إذ هي التي يمكن أن تجيب على سؤال العنوان الكبير، ولاسيّما أنّ القاص نفسه يتحدّث عن شبه حيرة بشأن العنوان حين يكشف عن عدم وجود قاعدة ذهبية في اختيار العنوان بقوله: ((العنوان هو من عتبات النصّ، وأنا أعدّه جزءاً أساسياً من النصّ، تماماً مثل اسم العلم الذي يميّز صاحبه عن الآخرين، ولكن لا ينطبق الاسم على المسمّى دائماً، وأنا لم أتوصل حتى الآن إلى قاعدة ذهبية تعينني على اختيار عنوان القصة))[36] . وعدم التوصّل إلى قاعدة ذهبية بوسعها السيطرة على قضية العنونة، يمثل حالة صحيّة في ستراتيجية الفعالية الإبداعية، لأنّ وضع العنوان لكل تجربة قصصية هو جزء حيويّ من

خصوصية التجربة ومقولتها، على النحو الذي يحتاج فيه الأمر إلى استعداد نوعيّ خاصّ بطبيعة وكيفية التجربة ذاتها، بحيث يتعذّر وجود قاعدة ذهبية يمكن الاعتماد عليها والاطمئنان لها لاختيار العنوان بسهولة.

أما بشأن وضع عنوانات قصصه فيما وضعناه ضمن أفق العنونة الصغرى، فقد ((انتقى القاسمي عناوين قصصه بدقّة متناهية، حتى ليتبدّى للقارئ أن اختيارها تم باحتمالين: يكمن أولهما في وضع العنوان بعد كتابة الأقصوصة فيجري انتقاؤه من بين معطيات السرد الوارد فيها، ويؤول ثانيهما إلى اختيار مسبق للعنوان مع الحرص على تصريفه في ثنايا السرد. وفي كلتا الحالتين فإنّ العناوين تتصف بدلالتها الدقيقة على محتوى الأقصوصة. بيد أنّ القاسم المشترك بينهما ينحدر من معجمٍ دالٍ دلالة واضحة على (الرحيل) أو أحد مسبباته أو نتائجه، وبذلك يستطيع القارئ أن يستحضر تفاصيل الأقصوصة وأحداثها المميزة بمجرد التمعُّن في عنوانها اعتباراً للعلاقة الوثيقة بينهما.))[37]

بمعنى أنّ الوعي التشكيليّ والعلاميّ السرديّ كان حاضراً عند القاصّ، وهو يشتغل على فضاء العنونة الكبرى وأفضية العنوانات الصغرى، على النحو الشموليّ الذي يعمل ضمن مدوّنة سردية دلالية تسير في مسار رؤيوي واحد.

يضع القاص القاسمي قبل منطقة دخول القارئ إلى ميدان القصص عتبة مندرجة على نحو ما في سياق القصص، يصفها بـ ((ما يُشبه المقدِّمة، ما يُشبه القصَّة)) ويعنونها بـ ((البحث عن قبر البياتي))، وهي عتبة سيرذاتية سردية مشحونة بالشجن والشوق والمحبة والألم، يحكي فيها عن انتمائه الوطني من خلال البحث عن قبر البياتي في دمشق، بعد زيارة يقوم بها إلى دمشق ويلتقي أحد أشقائه بعد فراق دام أكثر من ثلاثة عقود.

عنوان العتبة ((ما يشبه المقدمة/ما يشبه القصة)) تعني في المنظور التشبيهيّ البلاغيّ أنّها ليست مقدمة كما أنها ليست قصة، فهي تشبه المقدمة لأنها تفتتح السجلّ السرديّ للقصص وتشتغل في منطقة غير قصصية على الصعيد الأجناسيّ، وهي غير قصة لأنّها لا تنتمي إجرائياً إلى فضاء القصص التي بمجرد وضعها تحت عنوان الفنّ القصصيّ، فإنّها تخضع لقراءة فنية وتخرج من كونها تجارب ذاتية صرف.

إذن هي ليست مقدمة وهي ليست قصة في آنٍ، وقد تكون بين المقدمة والقصة مثلاً، فهي ترسم من جهة حساسية القاصّ الإنسان الذي هو القاصّ علي القاسمي، وهو يحكي عن ذاته من دون موارية فنية ويروي مشهداً سيرذاتياً زار فيه قبر البياتي حين زار دمشق، بعد بحثٍ مضنٍ عن قبره بجوار قبر الشيخ محي الدين بن عربيّ كما كان يعتقد، وشكّل حواره مع أخيه القادم من العراق لرؤيته بعد فراق دام طويلاً مفارقة درامية:

قلتُ: "سنذهب إلى ضريح الشيخ محي الدين بن عربي للبحث عن قبر المرحوم عبد الوهاب البياتي، لأتلو الفاتحة على روحه." (وكنتُ قد قرأتُ ما ردّده النقّادُ بعد وفاة

البياتي من أنّه وُلِد بالقرب من صوفيّ - الشيخ عبد القادر الجيلاني - ودُفن بالقرب من صوفيّ - الشيخ ابن عربي -).

قال أخي مازحاً: " ألَمْ نشبع من القبور والمقابر في العراق؟" قلتُ : " هذا قَدَرُنا." (وتبادر إلى ذهني أنّه كان يرغب في اصطحابه إلى مطعم فاخر في أحد المصايف الجبليّة الرائعة.) .

تنطوي زيارة القاسمي لقبر البياتي فور دخوله مدينة دمشق على فلسفة خاصة لديه، ومفارقة لافتة لدى أخيه وقد جاء توّاً من بلد القبور، على النحو الذي يمكن الإفادة قرائياً من عبارة ((ما يشبه/ما يشبه)) في عنوان العتبة. فمناخ الرحيل المتصل بعتبة العنونة الكبرى ((أوان الرحيل)) في هذا المفتتح حاضر في أكثر من مفصل من مفاصله، فدوال الموت وتجلياته وصوره وامتداداته وروائحه الزمنية تكاد تهيمن على كامل المساحة السردية فيه، وتبعث معنى الرحيل وإيحائه في جوهر الأوان الزمنيّ، وتسرده سرداً قصصياً لافتاً ومعبّراً عن فضاء يمتدّ على مساحاته كلها.

وبموازاة ذلك يختتم القاصّ مجموعته القصصية بعتبة مناظرة تعمل داخل فعالية خطاب موازٍ واحد مع العتبة السابقة جاءت بعنوان ((ما يُشبه الخاتمة، ما يُشبه القصّة (هل تداوي الكتابة الطفولة الجريحة).))، وهي تعمل على صعيد التشكيل العام عمل المفتتح العتباتيّ الأول، ويتكشّف عن مشهد سيرذاتيّ له علاقة وثيقة بالرؤية السردية التي تشتغل عليها قصص المجموعة إجمالاً، ويقفل القصص على رؤية تقارب موضوعة الرحيل في جوهرها.

هذا المشهد السيرذاتيّ يحكي تجربة دعوة تلقاها القاسميّ لإلقاء محاضرة عن تجربته القصصية، إذ يفاجأ بعد بلوغه القاعة بأنّ جمهور المستمعين هم من الأطفال فيصاب أولاً بخيبة أمل، فيرغم نفسه على انتقاء تجارب طفولته التي اعتقد أنها تتلاءم مع مجتمع التلقّي، لكنّ أفق توقعه ينكسر مرة أخرى حين يواجه بسؤال مصيريّ غاية في العمق، يضعه في حيرة ويرفع هذه الحكاية السيرذاتية إلى مرتبة أن تكون أشبه بالخاتمة وأشبه بالقصة، على النحو الذي تتمظهر فيها بوصفها عتبة بالغة التدليل.

ويمكن تلقّي الفضاء السيميائيّ لهذه العتبة في هذا المقطع المنتخب منها، ورصد حركتها العلامية داخل الفضاء السردي في إطار المفهوم العام للرحيل:

وكنتُ وأنا أروي للأطفال هذه القصص، أشاهد في وجوههم وعيونهم وعلى شفاههم التجاوب معي، أو هكذا خُيّل إليّ. فداخلني بعض الزهو والعُجْب، والعياذ بالله منهما. وبكلِّ ثقةٍ بالنفس فتحتُ باب الأسئلة. فرفعت إصبعها طفلة صغيرة لا يتجاوز عمرها ثماني سنوات وقالتْ بأدب ولطف: "شكراً، أستاذ، على إخبارنا عن المُعلّم

الذي ضحكتَ عليه وعن بطتك التي أضعتَها، ولكن ماذا كتبتَ لأطفال العراق الذين لا يجدون الحليب ولا يتوفرون على الدواء؟"

أصابني الذهول، لم أصدّق ما سمعتُ. طفلة صغيرة تطرح هموماً كبيرة، كبيرة جداً. لو كانت الطفلة تقرأ من ورقة لقلتُ إنَّ أحد المعلِّمين كتب لها السؤال. بَيد أنّ الطفلة ارتجلت السؤال بعفويّة وتلقائيّة أمام ناظريّ. حاولتُ أن استجمع شتات فكري المندهش وألملم أشلاء نفسي التي انفعلت وجدانيّاً، لأتمكن من الإجابة.

من هنا يتشكّل مفهوم العنونة التي حلّت بالعتبة ((هل تداوي الكتابة الطفولة الجريحة))، وكأن السؤال جاء أكبر من معادلة الراوي والمتلقي وما بينهما، لما ينطوي عليه من مفارقات في نموذج الحكاية السيرذاتية التي نقلها المؤلف لتكون أشبه بخاتمة من جهة، وأشبه بقصة من جهة أخرى، في سياق تعبيريّ سيميائيّ يتصل على نحو ما بالمقولة القصصية ذات النزعة الإنسانية التي تربط التجربة بالنصّ، والواقع بالفنّ، والخبرة الميدانية في الحياة بالخبرة التقانية الفنية في الكتابة .

إنّ رائحة الرحيل في هذه العتبة الاختتامية تفوح في جوف كلّ دالّ من دوالها، وهي تشتغل فعلاً في ((أوان الرحيل))، على النحو الذي تستجيب فيه العتبة استجابة مطلقة وكليّة لفضاء العنونة الكبرى، وتؤكّد صحة هيمنتها على ثريّا العنوان الكبير الذي يجيب على أسئلة المتن القصصيّ في معظم قصص المجموعة، وتتداخل عبره فضاءات العنونة الصغرى للقصص مع العنونة الكبرى لعنوان المجموعة المعلّق في صدر الكتاب.

تنهض قصة ((أصابع جدّي)) في تشكيلها العنواني على رمزية دالّ (الأصابع) وسيميائيتها في رسم فضاء العلاقة بين عتبة العنوان وطبقات المتن النصّيّ، فالعنوان يتألف من جناحين، الأول هو ((أصابع)) ويشير إلى عضو جمعيّ من أعضاء الجسم، والثاني ((جدّي)) ويشير إلى أحد أفراد عائلة الراوي، وبجمع الجناحين في مناخ دلاليّ واحد ((أصابع جدي)) يتكوّن الفضاء العنواني فيه ليدّل تحديداً على منطقة معيّنة.

الأصابع لها مساقات دلالية رمزية وأسطورية وأدبية وسيميائية غاية في الكثافة والخصب، لكنّ المعطى السياقيّ للدلالة هنا محدّد ضمن الرؤية التي تضمّنها المتن النصيّ في القصة، إذ نهضت الحكاية في القصة بمجملها على قوّة حضور الأصابع في منظور الجدّ، وهو يرى أنّ صحّة الأصابع هي عنوان الحياة وموتها هو عنوان الموت :

كان جدّي يعتقد بإخلاص أنّ الأصابع أهمّ بكثير من أيّ عضو من أعضاء الجسد. كان يُدهشنا حين يقول: "الأصابع أهمُّ من اللسان والعين، مثلاً . فالأخرس يستطيع أن يعبِّر عن معانيه بأصابعه بلغة الإشارات، والأعمى يستطيع أن يتعرَّف

على الأشياء عن طريق لمسها بأصابعه كذلك. ولكنَّ اللسان والعين لا تعوّضان الأصابع ولا تقدران على تأدية وظائفها." فكنّا نحار جواباً، وإن كان بعضنا لم يقتنع تماماً بما قاله.

ينطوي هذا المفهوم السردي على رؤية يمكن أن تندرج في إطار الأسطرة القصصية التي يشتغل عليها القاصّ، بحيث تتحوّل الأصابع في المحكي القصصيّ داخل المتن النصّيّ إلى مركز بؤريّ حاو تتكدّس فيه فعاليات السرد القصصيّ، على النحو الذي يمنح عتبة العنوان هيمنة بالغة الطغيان والسيطرة على الحراك السرديّ في متن القصة.

يتلاقى عنوان قصة ((أصابع جدّي)) مع عنوان المجموعة ((أوان الرحيل)) في أكثر من مستوى علامي، وكأن ((أصابع)) بموتها المتسلسل المتلاحق تقارب دال ((أوان))، و ((جدي)) وهو يشرف بعد ذلك على الموت يقارب دال ((الرحيل))، على النحو الذي يحقق العنوان الصغير مع العنوان الكبير نوعاً من التوازي السيميائيّ الذي يؤكّد قيمة صحة عتبة العنونة الكبرى، في درجة استجابتها وملاءمتها لوحدات العنونة الصغرى في القصص.

قصة ((الوصية)) تستخدم عنواناً مفرداً معرّفاً يعرب خبراً لمبتدأ محذوف تقديره ((هذه)) أو ((هي))، وتذهب دلالية العنونة مباشرة إلى منطقة الموت، إذ تفترض وجود رب عائلة كبير على فراش الموت، وهو مهموم بترك وصيته بعد أن يصل إلى قناعة شبه أكيدة بقرب موعد رحيله، على النحو الذي حصل فعلاً في هذه القصة حين يواجه الأب وهو على وشك الرحيل ولده الوحيد ابن العاشرة، ليبلّغه الوصية.

الوصية تمرّر صامتة في هذه القصة مما يحمّلها شفرة تحتكم إليها طفولة الولد، الذي يسعى جاهداً لفكّ شفرات الإشارات الصامتة للأب، ويجمعها بمعرفته وتفسيراته الطفولية المكبّرة لتؤلّف صورة الوصية، فيروي الطفل المستقبِل لشفرة الوصية من الأب الصامت نصّ الشفرة ونصّ تفسيرها وإدراك مغزاها:

ثم استقرتْ عيناك على عينَيّ هنيهة، وأدرتَ مقلتيك تجاه أُمّي وأخواتي الصغيرات اللواتي كانت تنسكب عبراتُهن بصمت في الجانب الآخر من فراشك، فأسرعن إلى مسح دموعهن ورسم ابتسامات يائسة بائسة على شفاههن.وعادت مقلتاك إلى عينَيّ ثانية واستقرتا عليهما، ثم استدارتا تلقاء أمي وأخواتي. ففهمتُ. نعم، لقد فهمتُ، يا أبي، سأغدو مسؤولاً عنهن، قوّاماً عليهن، وسأكون ربَّ العائلة بعدك. أعِدك بإعالتهن ورعايتهن، فقد أصبحتُ رجلاً، يا أبي، فأنا قد بلغتُ العاشرة.

تتحكّم آليّة الوصف التمثيليّ التي يستخدمها الطفل الراوي على نحو ما بحساسية الحراك السرديّ في القصة، وتبني سيميائية تشكيلها على هيكل جدل العلاقة بين إشارات الأب الصامتة، والمونولوج الداخليّ الذي يفعّله الراوي لمعالجة الصمت ونقله

إلى دائرة الصوت العالي المفهوم والمدرَك، بموازاة جدل المفارقة في جملة ((فقد أصبحتُ رجلاً، يا أبي، فأنا قد بلغتُ العاشرة.))، لتضاعف من ثقل المعنى السرديّ السيميائيّ وقيمته في عتبة العنوان وتخصّب قوّة التدليل في مسار التلقّي.

تعبّر قصة ((الوصية)) في تشكيلها العنوانيّ العلاميّ تعبيراً عالي التلاؤم مع عتبة العنونة الكبرى للمجموعة ((أوان الرحيل))، ذلك أنّ ((الوصية)) ما هي إلّا صرخة أخيرة من صرخات الرحيل، يسعى فيها الراحل على تسريب ما تبقّى من زمنه في أزمان الآخرين من بعده، بحيث يتلبّث شيء من أوانه المغادر في أوانات الآخرين الباقية، وهو يضمن في الوقت نفسه إعلاناً ساطعاً عن رحيله حيث وصل أوانه إلى نهايته.

عتبة العنوان في قصة ((جزيرة الرشاقة)) تنطوي على بعد مكانيّ ثقافيّ، ويتألف أيضاً من خبر لمبتدأ محذوف ويضاف إلى اسم بعده يصفه على نحو ما، ليرسم صورته العلامية المتدخّلة في صلب المتن النصّي للقصة، ويمكن رصد بعض تحولات فضاء العنونة في المتن النصّي للقصة على النحو الآتي:

وبتضخّم أحجام الناس طولاً وعرضاً وثخناً، تغيَّرت مقاسات الأشياء في الجزيرة. فأصبحت شركات الأثاث تصنع أسِرّةً أكبر حجماً وأصلب عوداً، ومقاعدَ أوسع وأقدر على الاحتمال. وبعد أن كانت في الجزيرة بضعة محلات متخصّصة بالملابس الكبيرة الأحجام، أصبحت هذه المحلات هي المعتادة. وأخذ البنّاءون يوسِّعون الأبواب ومساحات الغرف والممرّات والأدراج في العمارات.

وتعكس هذه التحولات صورةَ المفارقة الفاجعة التي حصلت لأبناء الجزيرة الموصوفة بالرشاقة، الذين كانوا يزورون قرية الراوي الطفل (التاريخية/الأثرية) وهم يتحركون فيها بكل رشاقة وحيوية، باحثين عن صور الحضارات القديمة التي مرّت من هنا، لكنهم بعد افتتانهم بالمأكولات والإفراط في تناولها محوا صفة الرشاقة محواً كاملاً ومفجعاً من مدينتهم، وصاروا الأنموذج الأمثل لعدم الرشاقة وقلّة الحركة .على هذا النحو فإنّ عتبة العنوان ((مدينة الرشاقة)) في استقرارها المكاني الثقافي على رأس عنوان النصّ، تفقد هذا الاستقرار وهذه الهيمنة في المتن، بعد أن تنمحي صفة الرشاقة وتتحول إلى مدينة اللارشاقة ((البدانة))، لتحصل المفارقة في التسمية والوصف بين دلالة العنوان وحدها، ودلالتها مع المتن.

تحيل المفردة العنوانية العاملة في عنوان قصة ((جزيرة الرشاقة)) على عنوان المجموعة ((أوان الرحيل)) في سياق المفارقة الدرامية، التي تحوّل ((جزيرة الرشاقة)) إلى جزيرة موت، إذ تقرّب أوانهم من الرحيل بعد أن قلّت حركتهم وضعفت، وأصبحوا في حكم الميّتين الذين آن أوانهم.

أما قصة ((الكومة)) فإنها تقوم في تشكيلها العنوانيّ على المشهدية الصورية المرئية، إذ هي توحي ابتداءً بوجود شيء ما يتكوّم على نفسه في حيّز محدّد من

المكان، وهو في الآن ذاته يغري الآخر الرائي بالتعرّف إليه وكشف سرّه، ولعلّ المتن النصّيّ للقصة يجيب على سؤال العنونة على نحو بالغ جداً . فالراوي الذي يلاحظ ((الكومة)) ويسعى فيما بعد على اكتشاف مكنونها يصطدم بكونها امرأة ميتة في مكانها، وهي تمدّ يدها لتلتقط نقوداً كان أحد ما قد أعطاها لها لحظة مغادرتها الحياة، ومن هنا يأتي معنى الكومة لهذه المرأة التي حين فقدت حياتها تساوت من حيث الوجود مع أية كومة أخرى ممكنة بلا حياة.

ولعلّ ((الكومة)) في صورتها ومعناها ودلالتها ورمزيتها، إنما تؤكّد على نحو بالغ الحسم قوّة حضور دلالية الفضاء العنوانيّ للعنونة الكبرى ((أوان الرحيل))، وتستجيب لمنطقها التعبيريّ العلاميّ وتجيب على سؤالها.

تقترح قصة ((الحمامة)) صورة رمزية للعنونة، إذ هي تقدّم دالاً طائراً له حضور نوعيّ في الذاكرة الإنسانية على مرّ العصور، وتشتغل في المتن النصّيّ بوصفها موازياً علامياً للتجربة الإنسانية المريرة التي تمرّ بها المجتمعات العربية حصراً، من قتل وتشريد ودمار وتبديد في الثروات الوطنية والقومية . إنّ وليد الحمامة الميّت يقارب معاني الموت في الخارج النصّيّ، ويغرق القصة في مناخ سوداويّ مظلم لا ينطوي على أيّ أمل، على النحو الذي ينسجم فيه عنوان القصة ((الحمامة)) وهو يحمل هذا الإرث العلامي، مع عتبة العنونة الكبرى للمجموعة ((أوان الرحيل))، إذ ينعكس ذلك في المشاهد الذاتية والوصفية والاستدعائية التي تعبّر عنها شخصيتي القصة.

تتناول قصة ((الكلب ليبر يموت)) مستوى آخر من مستويات الرحيل، ويظهر فعل الموت ((يموت)) في عتبة عنوان القصة، لكنّه يرتبط هنا بـ ((الكلب ليبر)) الذي هو بطبيعة الحال ليس إنساناً من البشر الذين انشغلت لهم قصص المجموعة. وفي ذلك إشارة ما إلى موضوع ثقافي يقارب العلاقة بين المجتمع الغربيّ والمجتمع الشرقيّ، ويشتغل على إثارة مقاربة توازي بين موت الملايين في المجتمع الشرقيّ من دون دراية أحد، وشروع الكلب ليبر بالموت وما يرافقه من أزمة وجدانية لدى صاحبته الغربية، وهي تحادث العربيّ المجروح في راهنه بهذا الموضوع بكلّ ألم وحساسية.

العلاقة الدلالية بين العنونة الصغرى والعنونة الكبرى أكثر من واضحة وصريحة هنا، بحيث تجيب العنونة الصغرى على سؤال العنونة الكبرى إجابة إشكالية.

قصة ((الساعة)) تنطوي على رمزية عالية في تشكيلها العنوانيّ، فالعنونة بهذا التعريف الإفراديّ المهيمن على رأس النصّ تتكشّف عن حساسية أسطورية في المتن، إذ تنتشر صور الساعات بأشكالها المادية البالغة التنوع والغرابة في منزل الأستاذ الجامعيّ المتخصّص في الأدب الإنجليزيّ سيدي محمد، فضلاً على ارتباطها في ذهنه بشبكة مفاهيم فلسفية تضع الزمن في أعلى قائمة أولويات الحياة والفكر .

تظهر شخصية سيدي محمد وكأنّها شخصية زمنية تتعلّق بـ ((الساعة)) في عتبة العنوان تعلّقاً مصيرياً:

كانت الساعات المختلفة الجداريّة والمنضديّة والجيبيّة واليدويّة تقرع بين آونة وأخرى أجراساً وجلاجل متباينة الأنغام متنوّعة الإيقاعات. وبمرور الزمن اكتشفتُ أنّ حياة الأستاذ سيدي محمد تتحكَّم فيها أجراس ساعاته. فجرسٌ يوقظه من نومه في الفجر لأداء صلاة الصبح، وجرسٌ آخر يقرع ليدخل الحمام ويستلقي في مائه الدافئ المريح، وجرسٌ آخر يُخرجه من الحمام، وخامسٌ يُجلسه على مائدة الفطور، وسابع ينبّهه إلى الخروج في اتّجاه الكُليّة. وجلجلةٌ خفيفة من إحدى ساعتيه اليدويَّتَين تسترعي انتباهه إلى التوجُّه إلى قاعة الدرس، وجلجلةٌ من الساعة اليدوية الأخرى تذكّره بانتهاء الحصّة وهكذا دواليك.

على النحو الذي تصبح فيه ((الساعة)) عنواناً إنسانياً وعاطفياً لعلاقة الشخصية المركزية في القصة بالأشياء، بحيث حين يموت سيدي محمد تأخذ الساعات التي امتلأ بها منزله من كلّ الأصناف والأنواع والماركات والأشكال بإطلاق دقاتها المتواصلة، وكأنّها نشيد جنائزيّ لرحيل صاحبها. من هنا تتأكّد علاقة العنونة الصغرى ((الساعة)) بالعنونة الكبرى ((أوان الرحيل)) على نحو بالغ التوازي، فساعات سيدي محمد في هذه القصة إنما تعني بالضبط أوان الرحيل وتعلن عنه وتحكي قصته وتترجم رؤيته.

تفيد قصة ((النداء)) من طبيعة العنونة التعريفية الإفرادية وهي تشتغل أيضاً على علاقة موضوع الموت بالحياة، فالراوي يحزن لرحيل رفيقه الوحيد سيدي محمد، لكنّ حلماً ما يعيد صديقه الراحل إليه طالباً منه جمع مقالاته المتناثرة في كتاب، وبعد أن يعده بذلك يشعر في الإفاقة بصعوبة المهمة .غير أنّ ((النداء)) الهاتفيّ الذي أيقظه من النوم كان يحمل معه الحلّ، إذ كان مجموعة من طلبة سيدي محمد يطلبون عون صديقه المحتار لإصدار مقالات أستاذهم سيدي محمد بعد أن نجحوا في جمعها وإعدادها، فكان النداء هو المنقذ من فضاء الحلم وفضاء الأزمة والحيرة . تتعلّق العنونة الصغرى في قصة ((النداء)) بالعنونة الكبرى ((أوان الرحيل)) في موضوعة الموت وحساسية الرحيل الماثل في جوهر القصة.

عنوان قصة ((النجدة)) هو عنوان تصوّري يتصل آنيّاً بأمنية الشخصية الوحيدة في القصة بالعثور على منقذ له من الموت، فالنزيف الدموي المستمر يكاد يقضي عليه في مكان خلاء لا منقذ فيه، وحين يستغرق في هذا الأمل المقتول يشعر بوجود شخص بقربه، غير أنّ هذا الشخص يبحث في جسده المقترب من الموت عن مال أو ساعة، ولا يلتفت إلى ما تبقى له من حياة. يتلاقى فضاء العنونة الصغرى مع فضاء العنونة الكبرى إلى حدّ المطابقة العلامية بينهما، فدالّ ((النجدة)) وهو يعبّر عن صوت

مخنوق في دائرة الموت، يجيب إجابة عميقة على سؤال العنونة الكبرى ((أوان الرحيل))، إذ إن الأوان قادم لا محالة ولا جدوى من صرخة النجدة باتجاه منقذ أبداً.

قصة ((القارب)) تشتغل في فضائها العنوانيّ على حساسية الرؤية النفسية لبطلي القصة، الراوي وصديقه خالد فضلاً على وجود القارب الغريب جاثماً على ساحل البحر بلا حراك، فتسمية القصة بـ ((القارب)) تنهض على هيمنة الحضور التي يتجلّى بها القارب على أكبر مساحة سردية في القصة. مثول القارب أمام بصر الشخصيتين حيث يثير مجموعة من الأسئلة والتكهنات، هو ما يجعل فضاء العنونة قابلاً للتأويل أكثر، ولاسيّما وقد تكشّف المتن النصيّ للقصة عن حضور بارز للقارب في أكثر تفاصيل القصة نمّواً وحراكاً.

وقد شكّل أخيراً مع خالد الرسام الذي يعاني من أمراض كثيرة معادلاً نفسياً، لا يمكّنه من رسمه بعد أن يرسم الكثير من صور البحر والسماء، لأنّ فكرته عن القارب كانت فكرة وجود وحياة، فحدس أن غياب أحدهما مرهون بغياب الآخر.

وحين اكتشف الراوي موت صديقه خالد لم يجد القارب في محله على نحو تعادليّ، لكنه سرعان وما وجده مرة أخرى حين دفن خالد وغاب تماماً عن الوجود.

إنّ الصلة العلامية بين عنوان ((القارب)) وعنوان المجموعة ((أوان الرحيل)) تتحرّك في أكثر من سياق، ففي حين تكمن دلالة الإنقاذ في سيمياء القارب فإنّه يشتغل في القصة دالاً على الموت، فهو صورة من صور أوان الرحيل، وما عودته إلى مكانه في منظور أو إيهام الراوي إلّا لمواصلة شحن الموقف السرديّ بدلالة الموت، التي بدا أنها يجب أن تظلّ قائمة في المشهد القصصيّ على سبيل المفارقة السردية.

ينطوي عنوان قصة ((الغزالة)) على دينامية العلامة التي يمكن أن تفصل بين الموت والحياة، فالراوي الضائع في الصحراء والغزالة والذئب ثلاثي يبحث بوساطة الآخر عن خلاص، حيث تنتهي القصة بموت الذئب بخنجر الراوي وبقاء الغزالة والراوي على قيد الحياة. وإذا ما بحثنا عن علاقة العنونة الكبرى ((أوان الرحيل)) مع العنونة الصغرى ((الغزالة))، فإننا سنجد أنّ موت الذئب على الصعيد السيميائيّ لا يعني على نحو جازم خلاص الراوي والغزالة من الموت المتربص بهما، فما زالا حتى بعد اختتام القصة مهددين بموت وشيك حين يأخذ الجوع والظمأ مأخذه منهما، على النحو الذي يبقي ((أوان الرحيل)) قائماً ومفتوحاً على احتمالات الرحيل التي تمكث في قلب الحكاية.

يقارب عنوان قصة ((المدينة الشبح)) فضاء العنونة الكبرى للمجموعة القصصية ((أوان الرحيل))، من حيث التركيز على البعد العلاميّ لمعنى الفناء، فوصف المدينة بالشبح يعني خلوّها من الحياة مثلما يعني الرحيل مغادرة الحياة. إنّ سلسلة الذكريات التي تركها الجدّ واطلع عليها الحفيد القادم إلى الماضي من أجل الكشف، ترسم الصورة الشبحية التي آلت إليها مدينتهم بعد أن اكتُشف بديل للطاقة غير

النفط، فأضحت المدن النفطية مدن أشباح بعد أن تركها الجميع . فعلامة الموت الماثلة في صفة الشبح التي جرّدت المدينة من أي سبب للحياة، تجيب على نحو بارز وحاسم ورمزي أيضاً على سؤال العنونة الكبرى ((الرحيل))، وتجعل من التعالق العنواني غير المباشر علامة تقانية على التواصل السيميائيّ بين حدّي العنوانين، في مستويات التدليل والتشكيل والترميز.

تعتمد قصة ((الظمأ)) في تشكيلها العنوانيّ على عمق وتاريخ الدلالة الثاوية في أعماق الدالّ، وتمثل عتبة من عتبات ((الرحيل))، فالظمأ إذا ما استمر يقود حتماً إلى الموت، وحين تتعزّز عتبة العنونة في صلب هذا المناخ بعتبة أخرى موازية هي عتبة الإهداء ونصّها: (إلى روح الفنان الكبير الدكتور خالد الجادر)، فإنّ مناخ الرحيل يتكثّف أكثر ويهيمن أكثر.

قصة ((الكهف والحلم)) تشتغل في مداها العنواني على جدل العلاقة بين ((الكهف)) بوصه سجناً كلياً، و ((الحلم)) بوصفه نافذة على الحياة، إذ تقع الشخصية الأنثوية بوصفها شخصية من شخصيات الكهف التي لا تتمتّع جميعها بأي خصوصية شخصية، فالكلّ مجرّد أرقام تتلقى أوامر محددة وتنفذّها بلا نقاش.

يلعب الحلم دوراً مركزياً في فتح كوّة الخلاص من كهف الموت الذي لا يحيل على أيّة صورة من صور الحياة، على النحو الذي يجيب على سؤال العنونة الكبرى ((أوان الرحيل)) بدقّة وشمول، فالكهف هنا ليس سوى أوان من أوانات الرحيل، يتجسّد فيها الموت على نحو بالغ الوضوح . لكنّ ((الحلم)) المعطوف على ((الكهف)) يرسم خطوة محتملة باتجاه أفق آخر، لكنه يظلّ حلماً وينتهي إلى علامة في الخاتمة تفتح ثغرة في جسد الرحيل الجاثم والمهيمن، وتقترح سؤالاً آخر بوسعه أن يقدّم تأويلاً ما خارج سلطة الرحيل.

تسير قصة ((الخوف)) على صعيد تشكيلها العنوانيّ في مسار ما يوصف بالمونولوج الداخليّ، إذ ينهض القصة على رؤية مشهد تتحرّك فيه عينا الراوي الذاتيّ نحو جريمة تقترف بحق رجل سبق له أن أحبه في الماضي ومازال، وهو يتعرّض لموت مرئي أمام بصر الراوي، على النحو الذي يوقعه في حيرة بين أن ينجده وقد لا ينجح سوى أن يكون ضحية هو الآخر، وبين أن يؤثر السلامة في عدم التدخّل ويبقى يحاسب نفسه على هذا الجبن.

عتبة العنوان ((الخوف)) تعبّر بدقّة عن جدل الحيرة في المتن القصصيّ، وهو شكل من أشكال الموت الإجرائيّ في عدم مقاومة المشهد وإنقاذ المحتاج، على النحو الذي يتجسّد في حساسية العنونة الكبرى ((أوان الرحيل)) ويجيب على سؤالها، وهو ينتج معاني متعددة ومتنوعة للموت.

تدخل قصة ((القادم المجهول)) في فضاء عنواني رمزيّ مشتبك ومتداخل (فلسفيّ ـ نفسيّ)، إذ هو يشير إشارة علامية إلى جدل علائقي بين قادم يُنتظر حضوره بين آونة وأخرى، لكنه في الآن نفسه مجهول يرفض المعلومية .

القادم مجهول للراوي الذي يسعى إلى فكّ شفرته بعد إذ أحسّ أن صديقه المريض بالسرطان ويشرف على موت قريب هو دائماً بانتظار هذا المجهول، إذ يعبّر عن ذلك بقوله:

ما حيّرني وأقلقني وأشعرني بعجزي وأثار غيرتي في آنٍ واحدٍ، أنّ عينه اليمنى كانت تتّجه إلى مدخل ذلك الجناح بين الوهلة والأخرى في انتظارِ قادمٍ ما، بَيد أنّ عينه اليسرى تخشى وصول ذلك القادم المُرتقَب ولا تريد حضوره. إحدى مُقلتَيه تستدعي ذلك المجهول والأخرى تحذّره من المجيء وتصرفه.

ويبقى هذا السجال النفسيّ والشعوريّ بينهما لكشف السرّ المجهول قائماً حتى يخرّ الراوي صريعاً بجانب صديقه المريض، من دون أن يعرف السرّ ويكشف عن هذا القادم المجهول، ويظلّ رهن أعماق صديقه الراحل.

بنية العنونة الصغرى في هذه القصة تدخل في تعاضد سيميائيّ عميق مع بنية العنونة الكبرى ((أوان الرحيل))، وقد يصل الأمر الدلاليّ بينهما إلى درجة التطابق العنوانيّ.

تختتم قصة ((النهاية)) كرنفال قصص مجموعة ((أوان الرحيل)) وهي تطلق دالّها الحاسم ((النهاية))، وتعبّر أيّما تعبير عن المدلول الجاثم في قلب عتبة العنونة الكبرى، إذ لا شكّ في أنّ ((أوان الرحيل)) يقود حتماً إلى ((النهاية)) . إنّ عتبة عنوان القصة هنا يصل بعتبة عنوان المجموعة إلى أقصى حدود التدليل السيميائيّ، ويستجيب لمتن القصة استجابة عميقة ولاسيما حين يصف الراوي نهايته على هذا النحو:

ويوماً بعد يوم، أشعر بتصلُّب في أطرافي. فَقَدَ جسدي مرونَته وتخشّب. صار مثل جذع شجرة مُعمِّرة هوت بها ريحٌ عاصفة وانفصلتْ عن جذورها. ويوماً بعد يوم، أُحسّ تضاؤلاً في رصيد لغتي . ربّما لأنني قلّما أستعملها . نعم، أتحدَّث مع نفسي أحياناً كي أشعر أنني ما زلت على قيد الألم. ولكنني لم أَعُد أجد الألفاظ التي تعبّر عن غايتي . المعاني تطير من فكري، والكلمات تجفّ على شفتيّ. كانت الكلمات تربطني بهذا العالم مثل حبال شراع السفينة، ولكنّها راحت تتقطَّع واحداً بعد آخر. ستتمزّق أشرعتي عند هبوب أوّل ريح، وستغرق سفينتي لا محالة.

يمثّل الإيمان العميق بالرحيل وتلقّي النهاية المحتومة هاجساً يسيطر على تفكير الراوي الذاتيّ، وهو يروي حياته العقيمة التي لا نفع فيه ولا فائدة، فيختار ميتته وموعد دفنه والطريقة التي يجب أن يدفن فيها بعد الاتفاق مع شركة دفن متخصصة.

إنّ عتبة العنونة الكبرى في هذه المجموعة القصصية ((أوان الرحيل)) تمثّل شجرة عنوانية كبرى، تتفرّع إلى شجيرات عنوانية صغيرة تمثّلها قصص المجموعة

وهي تقدّم عتبات عنواناتها الصغرى، على النحو الذي وجدنا فيه تساوقاً وتلاؤماً وتطابقاً علامياً كبيراً بين الشجرة العنوانية الأم والشجيرات العنوانية الصغيرة، بحيث تمكّنت العتبات الصغرى من البرهنة على صحّة فرضية العنونة الكبرى . ولعلّ هذه المداخلة التحليلية للعتبات العنوانية من عتبة العنونة الكبرى وحتى عتبات العنونة الصغرى، مما يؤكّد وعي القاص البنائيّ والتشكيليّ والسيميائيّ في إدارة دفّة الفعالية السردية في قصصه، على النحو الذي جعل فروض العنونة في منطقة العنونة الكبرى تتحقق في برهنة العنونة الصغرى في القصص كلّها، إذ اشتغلت فعاليات العنونة الصغرى على توكيد صحّة الفروض الأولى وجدواها.

لقد أثبت المجال العنوانيّ في سردية قصص ((أوان الرحيل)) قدرة القاصّ على استيعاب أهمية هذه العتبة في حساسية التشكيل العماريّ العام للقصة من جهة، واحتواء دلالية العنونة وسلطتها في توجيه العتبات الأخرى وشحنها بمزيد من طاقة التعبير عن المقولة القصصية التي اشتغل عليها من جهة أخرى.

ـ أسطرةُ العنوان وسردنةُ الزمن:

أفضى القول السرديّ الحديث إلى ممكنات سرد جديدة تتلاعب بعناصر السرد وتتصرف بمكوناته، على النحو الذي يناسب المقاصد وسياستها في افتتاح سبل أسلوبية حديثة تمكن آلة السرد بفعالياتها المتعددة والمتنوعة من أن تقدّم مروياً قابلاً للتعدّد القرائيّ، ومستعداً أكثر لاستقبال فضول التأويل ورغبته في الكشف وإلغاء عزلة المحرم.

دخلت العناية بأفق العنونة عصرها القرائيّ الذهبيّ. وبدأت أسئلة العنوان تستحوذ على حصة كبيرة من أسئلة المتن النصيّ، وتؤسس لشعريتها بمعزل عن المتن مرة وبالاندماج به مرة أخرى. هكذا اصبح للعنوان حقّان حقّ الاستقلالية والتفرّد الملكيّ في احتلال سماء النصّ، وحقّ امتداد أنساغه داخل جسد النصّ يضئ ظلماته ويوجّه حيواته ويأخذ بيد القراءة إلى متاهاته.

هل هو أسطورة النصّ إذا ما فطن المبدع إلى احتفاليته وكرنفاليته وموقعه الاستثنائيّ المتميّز الذي زيّنه النقد بألوان العرس في نظر القراءة؟ هل هو العتبة الوحيدة التي لا يفضي سواها إلى ميدان الجسد النصيّ والشرعية الوحيدة لمواقعة النصّ، ومن دونها يتحوّل الفعل إلى خطيئة قرائية تمنح لذة ناقصة تبقى خاضعة أبدا لتأنيب أخلاقية الضمير القرائيّ؟ وهل بوسعنا قراءة نصوص بلا عناوين لنعفي المبدع من محنة العنوان وننقذ القارئ من مغبّة اقتراف المعاصي التأويلية حين تسوّل له نفسه دخول منازل النصّ من غير أبوابها.

العنوان يتربّع على عرش النصّ ويزيّن جبهته بنيات المبدع وألاعيبه وسقطاته أيضاً، يغريه باللعب ويستدرجه إلى المنطقة العارية طالباً منه التخفّي والمواربة، هي لعبة قاسية تؤدي إلى الفوز بالتاج لكنّها قد تؤدي أيضاً إلى السقوط في القبو السحيق حين لا يستطيع إمساك الحبل في اللحظة المناسبة. هو فعل أسطرة إذن' يشتغل على كونه السيميائيّ اشتغالاً مزدوجاً يبدأ من تأثيث داخله العميق وضخه بالتعددية الدلالية، وينتهي إلى الانفتاح على مناطق الجسد النصيّ ليغذّيها بإشعاعاته الدلالية ذات الحمولة الكثيفة دائمة الرفد.

تحفل قصص كمال عبد الرحمن الموسومة بـ (الحاسة التاسعة)[38] ـ وهو عنوان مرحّل من القصة رقم [12] في تسلسل القصص في المجموعة ـ بسياسة عنونة تنهض على البهرجة وعلى مهارية الصوغ اللغويّ من دون الانتباه أحياناً إلى حاجات المروي، ذلك أنّ حاجات المروي هي التي تقترح فضاء العنونة وتشي به، ثمة حسّ ديمقراطيّ يجب أن يلتفت إليه الكاتب في تدارك محنة العنونة يأخذ بعين الاعتبار تصويت الحاجات لترشيح صيغة معيّنة للعنونة تؤدي بها إلى أن تعمل داخل الكيان النصيّ بأعلى طاقاتها الإنتاجية وبكفاءة عالية، على العكس من السبيل الدكتاتوريّ في

فرض سياسة عنونة تعزّز إحساس الكاتب بهيمنة الخلق ولا تستجيب لحاجات المروي.

عنوانات القصص حسب ترتيبها في المجموعة هي ((امرأة من آخر الحلم – ما أتاني من حديث (عبد جدو) – حكاية من جبل بنجوين – سيد الغرباء – قصة صفية – أسميك فوضاي – نجمة على مشارف الغفران – ما لم يصلني من بكاء الأشرف قانصوه الغوري – هيستريا صامتة – أمطار بشرية – ذئاب في برية الجسد – الحاسة التاسعة – اوركيديا صادية – أميرة العصافير)).

تخضع العنوانات لتنوّع كبير في صياغتها اللغوية على النحو الذي يشير إلى قصدية واضحة في انتخابها ووضعها. (الحاسة التاسعة) هو عنوان القصة رقم [12] في المجموعة، يرحّل من أجل أن يحتلّ عرش العنوان الكبير للمجموعة بأكملها قائداً للعنوانات الأخرى. وتسلسلها الرقميّ [12] علامة على انتهاء التعاقب الشهريّ لسنة واستكمال الصورة الزمنية للعام الكامل، وما انتقالها إلى صفحة العنوان لتحتل الواجهة العنوانية إلّا إشارة حيّة إلى بدء دورة زمنية جديدة، تعزل القصتين الأخيرتين في المجموعة (اوركيديا صادية – أميرة العصافير) لتدخلهما في دورة زمنية أخرى تبقى مشرعة لفضاء زمنيّ قادم وملغوم بالاحتمال.

الزمن يتعرّض لزحف السرد فيتسردن ويتشبّع منطقه بالروح السردية ليكترث بها أكثر من اكتراثه بتقاليده الزمنية داخل السوق الوضعيّ التقليديّ لآلة الفعل الزمنيّ، ومن ثمّ فإنّ العنوان (الحاسة التاسعة) لا يستخدم الصيغة العددية (التاسعة) بالمنطق الرياضيّ الصرف، بل يستثمر روح العدد بأفقه الزمنيّ المسردن داخل فضاء القصّ.

ثمة تجاوز عدديّ كبير نسبياً لحدود الحواس فالحواس خمس فقط وظلّت (الحاسة السادسة) تراوح طويلاً في الحلم الحسيّ والثقافيّ والجماليّ والإنسانيّ، من أجل أن تجترح لها موقعاً يؤهلها للانضمام إلى عائلة الحواس بأفرادها الخمسة التقليديين فهل نجحت في ذلك حتى الآن؟ وهل ثمّة من تجرأ على توصيف علميّ وثقافيّ محدّد للحاسة السادسة شأن الحواس الخمس الأخرى، أم إنّها ظلّت حاسّة تحكمها تصورات ذهنية بوسعها أن تتحدث طويلاً في الاحتمال ولا تستطيع الاقتراب من مستوى الهبوط بالحاسة إلى أرض الواقع، حيث تمكث أخواتها الخمس في منزل اليقين؟. وإذن ما شأن هذه القفزة إلى (الحاسة التاسعة) من افتراض تحقّق غير نهائيّ لوجود (حاسة سادسة)، وماذا عن الحاستين (السابعة / و / الثامنة) اللتين تفصلان (السادسة) عن (التاسعة)، هل خضعتا للإلغاء / التجاوز / الإرجاء / التعليق / المحو، إنه افتراض نظريّ لا يمكن تجاوزه أو إهماله أو التغاضي عنه في الانتقال العدديّ من (السادسة) إلى (التاسعة).

لكننا إذا ما سلّطنا معاينة بصريّة جديدة على الصيغة العنوانية بفضائها التعريفيّ المزدوج (الحاسة السادسة)، فإنّها ستحيلنا على مستوى تناصّيّ مع (السمفونية التاسعة) وهي آخر سيمفونية وضعها بيتهوفن، فهل كانت (الحاسة التاسعة) للقاص تماثلاً مع سيمفونية بيتهوفن التاسعة، وهل تمثّل (التاسعة) صورة الاكتمال الناقص على حدود (العاشرة) مثلا ؟

ربما ليس من مصلحة الإجابة أن تكون مؤكدة لأنها بذلك تغلق باب الاحتمال والتجدّد وتقيّد القراءة بسلاسل الإجابات النهائية، حيث تكفّ القراءة عن كونها أداة كشف مستمرّ وحرث دائم في أرض خصبة مفخّخة بديناميت الدلالة. في عالم (الحاسة التاسعة) يتعرّض الزمن لانطلاقات السرد فتخضع وحداته للسردنة، حيث تتكثّف داخل البؤر السردية ويتحوّل أفق معناها الزمنيّ إلى أفق معنى سرديّ لا يدين بالولاء لآلة الزمن في فعالياتها التقليدية، قدر إمعانه في تشرّب مياه السرد ليصبح زمناً جديداً خاصا بمنطق (الحاسة التاسعة)، وخضوعاته التأويلية لفضول القراءة :

هكذا من دهور سحيقة راقبته القرى التي لا تنام، وقايضته البروق التي تأتى من الأقصى وتذهب إلى حيث لا يدري أحد بصبغة عنفوانها، ولكنه لم يلتفت إليها ولا إلى ترمّل الأرض وتكلّس أوجاعها على أديم البشر ، الغائبين في الحضور أو الحاضرين في الغياب منذ آلاف السنين ، وهو يحملها بذراعيه بثبات وحنان أزليين ويدور بها من مسبغة إلى جرح ومن مفازة إلى أسى ، وكانت القرى التي لا تنام قد شرعت بتتويج دروبه بأغاني الصابرين ، وصارت تطلق في إثره أغنية تلو أخرى حتى تكدست الأغنيات على دروبه التي لا يعرف نهاياتها، مع أن أغلبها لا يفضي إلى سلامة .

تتداخل فضاءات الزمن ومساراته وألغازه في خطّ زمنيّ سرديّ يأخذ دلالاته من ثريا النصّ (الحاسة التاسعة). وهي تضئ مفازاته وتكشف أمكنته المنفتحة على الاحتمال والكافّة عن التسمية والتحديد والموضعة:

قالت المدن التي تنام ضحى لن يصيبنا نثار أحاجيه ولسنا بحاجة لمزيد من خرافات العصر الإلكتروني المتحجر .

كما أنّ الشخصيات تتزيّا بألوان الزمن المسردن وتؤسس معالمها وأبعادها على وفق معطياته، وهو ما يفسّر محدوديتها وضيق وضوحها فضلاً عن اكتسابها قدراً عالياً من الضبابية والغموض على النحو الذي يناسب الجوّ العام المتحدّد من عتبة العنوان:

هكذا يدور في مشارق الأرض ومغاربها حاملا على ذراعيه امرأة ميتة منذ دهور نسيها التاريخ وخجل أن يرجع إليها مرة ثانية .

ويستمرّ الراوي السرديّ المجازيّ في قصّهِ وروايته داخلاً في سبل غرائبية وعجائبية تستمدّ فروضها من الطاقة الإيحائية في العنونة، ليرسم مشهداً بانورامياً للحدث يبقى قائماً بأنحاء مختلفة في ذاكرة القصّ ويتدخّل في توجيه حركة الزمن في عمق الكون السرديّ:

وقالت القرى التي لا تنام إنه ظهر هكذا فجأة من بطون الغيب ' يحمل على ذراعيه امرأة ميتة ويدور بها دروب الأرض دربا فآخر' ولم يتوقف للحظة واحدة أو ينزلها عن ذراعيه ليل نهار ! ويقال إن بعد آلاف السنين من تجواله تيبست ثيابه وتمزقت عنه ولكنه لم ييأس، ارتدى ملامحه ومضى في المسيرة العجيبة! .

يمتد أفق العنوان إلى حدود الأسطرة إذ ينتقل القول السرديّ من شكل الحكي المألوف إلى شكل خارق للمألوف، يؤنسن غير الإنسانيّ ويموّنه بطاقات مضافة تحمّله مسؤولية القيام بدور سرديّ أكبر من طاقته في محتواها المدرك، ويستعيد القول مركزية العنوان وكثافته ليعاينه معاينة تتصل بالبرهنة على صحة الفروض التي يتحمّلها الواقع السرديّ في هيأته الرمزية الاستثنائية:

وقالت اليعاسيب التي أنست احتراقاته في ليال فقدت أشكالها لفرط تشابهها أن ذراعيه قد تيبّستا على هيكل بشري مخيف،وقال من لم يشاهده إن سرب أيائل وقطيع ذئاب أليفة قد رافقاه أثناء عبوره صحراء منسية .

ويفتح كنز العنوان صندوقه العجيب ليضخّ مفاصل الكون السرديّ/الحكائيّ بمزيد من اللقى السيميائية، وهي تعزّز مكانة العنوان في الجسد النصيّ قولاً مجرداً وفعلاً مركباً يجعل من (الحاسة التاسعة) مستودع الحواس وذخيرتها:

لكنه وإن فقد حواسه الثماني إلا انه صار يميل إلى حاسة تاسعة هي خلاصة الحواس،وتمتد مليارات الأميال،وهي المسافة بين الروح والقلب!.

لكنّ (الحاسة التاسعة) بوصفها (خلاصة الحواس) تخضع لقراءتين، الأولى إنها نهاية الحواس التسع على وفق المنطق الحسابيّ الرياضيّ الذي يأخذ بعين الاعتبار تسلسل الأرقام وتوقفها عند الرقم الأخير (مستودع الحواس / الأرقام) عادة، أما الثانية فإنها تعني نهاية الحواس الإضافية من غير الحواس الخمس الأساسية، بمعنى إنها من السادسة إلى التاسعة على النحو الذي تصبح فيه التاسعة في مواجهة كتلويه مع الحواس الخمس الأساسية.

وعندها تأخذ القراءة مساراً أخر تتلبّس (الحاسة التاسعة) كيان الشخصية لتصبح هي الشخصية ذاتها، وبذلك يهبط العنوان ليؤسطر ذاته في الشخصية ويدفع حيوات الزمن لتستقي حركتها من ماكنة السرد، منفعلة بحدثها ومستجيبة للمدى المؤسطر الذي يحققه العنوان في المادة المروية:

ومنذ أن اعتنق حاسته التاسعة وهو يرتعش كلما تناهى إلى روحه صوت ذلك الناي الملائكي العجيب ، ولم يكن ليصدق أن الملائكة ترافقه بأنين ناياتها إلا حينما رأى الظلام لأول مرة ، وأحس من خلال ذلك أن عليه أن يغذ السير إلى اللامكان حاملا على ذراعيه المتيبستين امرأة مومياء يظنها باكرا منذ أن ترملت الأرض! .

ويستدرج الراوي الزمن المؤسطر بواقعه التاريخيّ والدينيّ وبأعمق درجاته وأكثرها إيغالاً في الوجدان الإنسانيّ، كي يحقق تطوراً تراجيدياً فاجعاً في رسم صورة الشخصيتين المؤسطرتين، ذلك التطوّر الذي يسير نحو الهاوية حيث تمثل (الحاسة التاسعة) علامة تتوجّه نحو هذا المصير الذي يمتصّ الزمن ويستهلك ديمومته:

هكذا كان، وهكذا سيبقى، منذ أن بكى آدم يأسا وتشظّى أيوب متناثرا في جيوب أوجاعه رجل نصف ميت وامرأة مومياء يدوران في غياهب الأنفس من لا مكان إلى المجهول .

وتسري خيوط العنونة في جسد المتن النصيّ لتؤلف شبكتها فيه، ولتعيد صياغة الشخصية السردية صياغة تناسب تعقيد الحدث وتعدّد مرجعياته وانفتاح آفاقه:

ورغم أن المدن التي تنام ضحى قد تقعرت حتى تلاشت ، بعد أن سوّرتها اليعاسيب ببرد السلالات ، وطاردتها النجوم بأشعة البكاء حتى أغرقتها، وسار الدمع في شوارعها يفتش عن مقهى يرتشف فيها قهوته المرة المعتادة، إلا أنه كان يتصدع في سدم غيبوبته الكبرى رغم اعتناقه – كما لا يفهم أحد – حاسة تاسعة توحي لمن لا يعي أنها محض افتراء .

المكان في ظلّ هذه الموقعة السردية الطاغية يستحيل إلى حاضنة تلمّ أدوات الواقعة وعناصر الحدث في سلة مكانية واحدة، تزحزح تسلسل الزمن على الاستمرار والديمومة حتى يتسنى للشخصية المزدوجة أن تستعين بحاستها التاسعة للوصول إلى المقصد العدميّ:

كانت القرى التي لا تنام قد جمعت حزن العصافير وتراتيل منسية من حداء القوافل وسلال الأدعية البيض وأزهار من شجرة غائبة وكمثرى وحناء وغناء من بكاء الشمس لحظة الغروب، وصارت تنتظر قدومه في دورة الأيام!.

وهنا يتسلّط العنوان بكلّ طاقته ليضيء آخر مناطق السرد في القصة (الخاتمة) بقدر هائل من الضوء، يستفز فيها النهاية التراجيدية الساخنة للشخصية المزدوجة وقد تحوّل الحامل إلى محمول والمحمول إلى حامل، باتجاه صيرورة تختزل الزمن في شكل أو صورة وتحلّ عقدة المشكل السرديّ في حلّ لغزه وتفكيك شفرة استراتيجية العنونة فيه:

وأمعن الصبر في نفاده، وطالت السنوات التي لا شكل لها لفرط تشابهها، وفي يوم هارب من نفسه أو متشظّ من لحاء أعوامه ظهر شبح قادم من بطون الآماد، يحث الخطى وكأنه يفر من قدر ما ، وحينما اقترب قامت القرى التي لا تنام لترشقه بالأدعية والحناء ، ولكنها تيبست في قشعريرة فزعها حينما رأت دماءها تهرب من أجسادها ، راكضة إلى امرأة مومياء تمشي متعثرة وهي تحمل بيديها رجلا متخشبا منذ ألف عام .

إذ تتلاحم قوى السرد وتتضافر مقاصدها وصولاً إلى لحظة سرد تتوقّف بين يديها كلّ الأنشطة والفعاليات، وتركن إلى ثبات خارجيّ مزحوم بحركة داخلية تظهر سحر الحاسة التاسعة وهي تختصر الحواس وتعمل بها، بعد أن تحرّضها على قراءة مشتركة حادّة لها، تستجلي فيها الميراث ساقطاً في المستقبل، مارّا بالراهن، في احتفالية قصّ تنشد الامتداد في كلّ الاتجاهات والعودة للتمركز في بؤرة واحدة تؤلفها الحاسة التاسعة.

ـ إشكاليّةُ العنونة: بنيةُ القصد وجماليّةُ التلقّي

أسهمت المنهجيات الحديثة في تدشين عصر جديد للدرس الأدبيّ والنقديّ إذ قدّمت الكثير من المعطيات والآليّات والرؤى، التي بوسعها دفع القراءة إلى التوغّل في متاهات النصوص الإبداعية والظواهر الأدبية والعمل على استجلاء بواطنها وفحص مكوناتها، على النحو الذي يساعد القراءة في إدراك جوهر النصّ وفهم الخصائص التعبيرية والأسلوبية للظاهرة.

وقاد هذا الأمر إلى تنوع كبير في اختيار المنطلقات والزوايا التي تندفع منها نحو ميدان النصّ/الظاهرة بتوافر قدر كبير من الاشتغال الحرّ في فعاليتي الانتخاب والفحص ومن ثم القراءة.

ولعلّ أبرز ما أفرزته في هذا المجال هو الالتفات إلى الموجّهات الخارج ـ نصيّة ودورها المهم في دعم الفعاليات الداخل ـ نصيّة، وتطوير مستويات اشتغالها وقدرتها على الإسهام في كشف ثراء النصوص وخصب الظواهر على نحو جديد.

يأتي العنوان في مقدمة هذه الموجّهات التي يمكن أن تستقطب فضول القراءة من أجل العمل على حلّ مشكلات النصّ، لذا بدأت إشكالية عتبة العنوان تشغل حيزاً استثنائياً في الدرس النقديّ الحديث، إذ تكشّف عن إمكانات خطيرة في فهم النصّ وتأويله وأظهرته الدراسات الحديثة مفتاحاً تأويلياً كاشفاً، تبقى أيّة دراسة نقدية للنصّ الإبداعيّ ناقصة من دون معاينته والنظر إليه بجدية توازي النظر إلى النصّ.

وقدمت الدراسات النظرية التي اختصت بفلسفة العنونة نتائج مهمة على صعيد تحليل البنية العنوانية، في سياق النظر داخل أنواع العناوين وأشكالها وأساليب بنائها ومستويات علاقتها بمتونها النصيّة، ونجد أنّ هذا الجهد المتميّز خدم النصّ كثيراً مثلما خدم القراءة في السبيل إلى علاقة أمثل بين أطراف العملية الإبداعية.

تسعى قراءتنا هذه إلى الاشتغال ـ على وفق مقررات عنوانها ـ على منطقة معيّنة محدّدة، لذا فإنّها ستعفي نفسها من الذهاب بعيداً في مقاربة فلسفة العنوان الأدبية بإشكالياتها المتعددة، وتطمح في الوقت عينة أن تلقي بعض الأضواء على هذه الإشكاليات في سياق ما تتضمّنه من إجراءات داخل هذه المنطقة المحددة.

إنّ المنطقة النوعية المنتخبة لإجراءات هذه القراءة هي منطقة السرد القصصيّ وستكون المجموعة القصصية ((زمن الحرائق))[39] للقاص صفوان حنوف نموذجاً لها.

تتوجّه قراءتنا توجّهاً سيميائياً في محاولة الكشف عن الكنز الإشاريّ والعلاميّ الذي تضمّه عناصر العنوان، وتشرف تأويلياً ـ بوساطته ـ على دروب المتن النصيّ ومتاهاته.

تشتمل المجموعة على إحدى عشرة قصة تتنوّع فيها صيغ العنوان وتتعدّد، واجتهدت القراءة في تصنيف هذا التنوّع والتعدّد على أربعة نماذج، حسب مقتضيات الوضع النحويّ لكلّ عنوان وما يتضمنه هذا الوضع من انعكاسات وظيفية وجمالية على عموم البنية النصية في كلّ قصة.

احتلت الصيغة الخبرية لمبتدأ محذوف والمقترنة بمضاف إليه أوسع مساحة في عناوين المجموعة وهي «جدران الصمت / خيط الدم / زمن الحرائق»، يضاف إليها عنوان «اللوحة الأخيرة» وهو يخضع لذات الوضع النحويّ لكنّ الخبر فيه يقترن بالصفة.

تأتي العنوانات الموضوعة بشكل جملة اسمية بالمرتبة الثانية في كثافة حضورها في المجموعة وقد بلغت ثلاثة هي «إضراب في الذاكرة / موعد خارج الزمن / للفرح وجه آخر».

أما العنوانات التي احتلتها لفظة واحدة معرفة فجاءت في عنواين هما «المرحوم / السكين»، وانفردت صيغة الاسمين المتضايفين بعنوان واحد «حب ومدينة» جاء الاسمان فيها نكرتين.

تحركت العنوانات الخمسة للنموذج الأول (جدران الصمت ـ هذا الجنون ـ خيط الدم ـ زمن الحرائق ـ اللوحة الأخيرة) على استلهام مكامن المتن النصيّ وتجلّياته الباطنية، إذ بنيت كياناتها العنوانية لغة ودلالة على التفاعل الحيّ المنتج بين أفق العنوان وفضاء المتن.

فالعنوان الأول (جداران الصمت) المنتج لدلالة الفصل والحجز، يستند في المتن النصيّ إلى تقانة المونولوج الداخليّ للشخصيتين المركزيتين في الحادثة القصصية (الرجل / الفتاة)، وتتجلّى دلالته في الوصف السرديّ لشخصية الرجل بكونه (أخرس) لكن ذلك لم يمنع من اللقاء والشروع في بناء حياة سعيدة:

تضاءلت الفجوة بين الواقع والحلم، إنه يشارك في الحياة لا يتفرج عليها، ازداد إعجابها به، وانطلقت فرحة في أعماقها، فالحياة معه لن تكون سدى: سأكون سعيدة،سأعيش معه خارج جدران الصمت،فقررت ولبى عقلها وقلبها النداء.

إذن المقولة التي يقدمها المتن تفضي إلى أنّ الحبّ يهزم الصمت "الخرس"، وبذلك يخلق توجيهاً دلالياً جديداً في تلقي العنوان.

أما دلالة عنوان (هذا الجنون) فينتج دلالياً معنى الذهاب في حركة الحالة أكثر مما يستدعي المنطق، مستلهماً في ذلك روح الحكاية في المتن النصيّ وهي تنهض على فكرة الحب من طرف واحد، وطبيعة الفاصل الزمكانيّ بين الحبية المغادرة والحبيب المنتظر على الرغم من قسوة الحالة:

وتنقضي الأيام كئيبة تسوطه دون رحمة ولاترشح بقطرة أمل. صار رغبة مشتعلة لرؤية وجهها الجميل وألفته الساحرة، لا يزال يقضي لياليه الطويلة على أراجيح السكر، يفتش فيها عن مجذافة ومرساته، يرنو إلى ذلك الضوء يستعجل أن تنضح معالمه وينظر إلى نافذتها المغلقة، ينتظر ساعي البريد وأن ينضح كل صباح ليشمّ رائحتها في الطرقات، ويبحث عنها في كل زهرة وشجرة، ويسأل عنها الشمس والقمر.

ويتضح أنّ الاستغراق في إنشائية الوصف وانسياحه إنّما هو تعبير عن شكل من أشكال الانفصال اللغويّ عن الوضع السرديّ، على النحو الذي يتلاءم مع دلالة العنوان وسيميائيته.

ويشتغل عنوان قصة (خيط الدم) على استلهام حكاية مأساوية تتمثل في شخصية الزوج (عماد) الذي يعتقد بأنّه مات في حادث طائرة، فيتزوج أخوه (معين) من زوجته لكن (عماد) يعود أخيراً لتحدث المفارقة السردية المتمركزة دلالياً في العنوان:

كان عماد ينقل عينيه بين الجميع، تلهفت أذناه لسماع ما أخبره قلبه عنه، فلقد كانت مساماته تشعّ أنيناً مكبوتاً وأسئلة كثيرة أخرى أما معين فقد كان ينظر من خلال ستائر عينيه المسدلة. ثم راح الأب يرنو إلى ابنته بعينين واهنتين نائستين، وكانت هي تنظر إلى زرقة بحر هاج في وجهه وتتمسك بأمواجه المتلاطمة أما أمينة... فقد كانت تنظر بقلبها الحائر إلى الأخوين وهما يتدافعان معاً نحو الباب الخارجي والدم يختلج في قلبيهما، وقد أمسك كل منهما بقبضة الباب بيد متعرّقة مترددة، في حين كانت عينا معين تخاطبان أخاه قائلة له: أخي.. لو كنت مكاني؟

لتصبح دلالة "خيط الدم" واضحة بين الأخوين والزوجة المشتركة.

وعنوان قصة (زمن الحرائق) يستند في تشكيلة الدلاليّ إلى ما يعكسه فضاء القصة من مواقف، حيث تنهض الحادثة الحكائية أيضاً على فكرة الحبّ المقطوع الذي ينتهي إلى حرائق في كلّ مكان:

كان يتفاعل مع الصمت والتأمل في عالم آخر، ومضى، وهو يدرأ عن فسه مطراً مازال يتساقط غزيراً، ويشمّ رائحة حرائق لا تنطفئ.

ولعل قصة (اللوحة الأخيرة) تقدم عنواناً أكثر ارتباطاً ووضوحاً بطبيعة الحادثة القصصية التي تنهض على فضاء التشكيل، كما إنها أكثر التصاقاً بالشخصية الرئيسة في القصة الرسامة (سعاد):

كان الزائرون مستمرين في التنقل بين اللوحة والأخرى لكنهم وقفوا جميعاً وتباعاً أمام اللوحة الأخيرة التي لم تضع عنواناً لها إذ بدت لهم أصدق اللوحات وكانت لبقايا امرأة تضغط ثديها بإصبعين، فتدمع حلمته حليباً دافئا في فم طفل رضيع.

ويتضح تماماً أنّ العنوان (اللوحة الأخيرة) مأخوذ لفظاً ودلالة من النصّ.

العنوانات الثلاثة في النموذج الثاني أخذت محتوياتها الدلالية وقوتها التعبيرية من المنطقة الخارج ـ نصية في الحادثة القصصية، وإن اعتمدت في هذا الأخذ على الإشارات المنبثقة من الداخل نصيّ، وبذلك تلاءمت بعض الشيء مع صيغها اللغوية الساعية نحوه الكفاية العنوانية.

ففي عنوان قصة (إضراب في الذاكرة) تعتمد التسمية العنوانية على استدعاء صورة (إضراب) وتداعياتها من الذاكرة وربطها بمشاهد يستقبلها الراوي عن طريق التلفاز، فمفردة (إضراب) مستلّة من الواقع اللفظيّ للنصّ، لكنّ دخول مفردة (الذاكرة) فيها تعزلها عن سياقها وتربطها بالراوي، وتكرار مفردة (إضراب) في السياق النصيّ يؤكد حضورها المصور في المشهد الحكائيّ:

لم يكد معلمنا يبدأ الشرح حتى نسمع أصواتاً قادمة من مكان غير بعيد فيهمس تلميذ في إذن زميله:

ـ إضراب.. إضراب.

نتناقل الخبر ونحدث جلبه في الصف يضرب كل منا رجليه بالأخرى أو بالأرض، يستدير المعلم ويسألنا عن سبب لذلك فيقوم واحد من المشاغبين ويقول له إضراب.. أستاذ.. إضراب.

لكنّ هذا الحضور النصيّ للمفرده يرتبط عند الراوي بـ (فلاش باك) يعود فيه إلى الذاكرة إثر تحفيز خاصّ من واقع الحادثة القصصية.

ويشتغل عنوان (للفرح وجه آخر) على امتصاص وحدات الحادثة القصصية لفظاً ودلالة، ليرسم تشكيلة العنوانيّ على نحو يعبر تعبيراً شاملاً وواضحاً عن خصائص الحادثة ومحتواها:

الناس تغمرهم الفرحة / فرح بهم وبزوجته الصابرة / كل شئ في البيت يوحي بالسعادة / ابتسم الأب وابتسمت الأم / ضجت الغرفة بالضحك / ضحكوا كثيرا حين استيقظ الأولاد وجدوا تقويماً للعام الجديد معلقاً على الحائط الرطب وعلى ورقته الأولى عبارة دافئة تقول "كل عام وأنتم بخير".

أمّا عنوان (موعد خارج الزمن) فإنّه ينهض على عنصر المفارقة، فالشخصية الرئيسة في القصة (الأب الشيخ) ينتظر بفارغ الصبر إبنه الطبيب المشارك في مؤتمر طبيّ خارج البلد، وفي غمرة الانتظار يحصل حادث دهس لشاب، فيضطر الأب المنتظر للتدخل وإنقاذ الشاب من الموت، وهنا تحصل المفارقة ليتحول الانتظار من انتظار إبنه المسافر إلى انتظار تماثل الشاب للشفاء بعد إجراء عملية مستعجلة، كي يفرجوا عنه بعد أن احتجزته الشرطة. من هنا يحصل تبرير لدلالية العنوان (موعد - خارج الزمن) أي خارج زمن الحكاية، وفي مفارقة معه.

ينحصر النموذج الثالث في تمركز العنونة بوساطة تجلّيات النصّ في بؤرة تسمية تدخل في صميم منطقة التوتّر السرديّ في الحادثة القصصية، ويتمثّل هذا النموذج في عنوانين هما (المرحوم / المسكين).

تنهض قصة (المرحوم) في بعد أساس من أبعادها على فكرة فانتازية، يتابع فيها بطل القصة جنازته ومن ثم يكتشف مصير علاقاته الاجتماعية بقياس مستوى الأثر الذي تركه موته المزعوم فيهم، إذ يصور السارد الذاتيّ المشهد كما يأتي:

بحثت بين الرؤوس عن معاوني، فوجدته محاطاً بعدد غير قليل من الأعضاء المستفيدين، قدمت له التهاني لكن أكثر ما أثارني صديقي المدين لي بذلك المبلغ وهو يسير خلف العربة مباشرة كبرميل مهترىء، وسرور لم تستطع عيناه إخفاءه وهو يحدّث جاره عن مناقبي، ويشهد الله أمامه أنه سامحني بالمبلغ.

كما تستند القصة في بعد آخر من أبعادها على التناص مع قصة أصحاب الكهف:

حين كانت الشمس ترتفع في الأفق القريب، سمعت طرقاً على الباب ثم دخل ابني الصغير مبتسماً، ليأخذ مصروفه اليومي. فنبهني لئلا أتأخر،ثم تحولت بسمته إلى قلق واضح... وفعلاً كنت كمن لبث في سريره ثلاثمائة سنة وربما ازدادوا تسعاً.

ليتفاعل البعدان في منح دلالة جديدة للعنوان المعروف (المرحوم)، إذ تحوّل بهذه التسمية إلى مركز باثّ يشع على فضاء النصّ، وفي الوقت ذاته يستقبل إشعاعات النص القادمة من مختلف طبقاته.

أمّا عنوان قصة (السكين) فإنه يستند إلى فعالية التمركز ذاتها، فالحادثة القصصية تقوم على اطلاع السارد الذاتيّ على خبر غريب في صحيفة يسعى إلى تزييف الحقائق بشأن مدينة (القدس) العربية:

أي زيف الآن؟ "العثور على سكين حجرية يزيد عمرها على ألفي سنة" حفرت على نصلها عبارة جعلت قلبي يسقط من أجفاني، وشوشت فراح يسرح بأفكار لا أجساد لها:

ـ هذا غير صحيح. فالقدس. لنا..

ويتفاعل العنوان في طبقة أخرى من طبقات الحادثة القصصية ليظهر وجهاً آخر من وجوه الفعالية السيميائية للعنوان:

دخلت العمة طويلة الأنف مادة يدها للمصافحة، بينما كانت يدها الثانية واليمين تحديداً.. خلف ظهرها، وأجزم إنها تخفي بها سكيناً.

من هنا يمكن استنتاج الحضور الاستثنائيّ لمفردة العنوان المعرفة (السكين) في الميدان السرديّ للنصّ وقوة حضورها في صناعة الدلالات وتوجيهها.

ينفرد عنوان قصة (حب ومدينة) المبني نحوياً على صيغة المتضايفين بهذا النموذج، ويتدخل مصطلح الرومانسية في وصف أسلوبية العنونة هنا من خلال الطابع العاطفي المهيمن على جزئيه. فالجزء الأول (حب) يختزن حمولة دلالية خصبة لا حدود لها، كما أن الجزء الثاني منه (مدينة) يكتنز بالكثير من المعاني والدلالات الثرة، ويضفي عليهما عنصر التنكير طابعاً احتمالياً أكبر في توليد مزيد من الاحتمالات الدلالية.

وحين نبحث عن تجليات هذا الوصف الذي اقترحناه للنموذج في المتن النصيّ نجد الوصف يتعمق ويتشعرن ويأخذ أبعاداً جديدة على صعيد تشكيل الفضاء الرومانسيّ في لغة العنونة:

عدت أخيراً؟..

انتفض فرحاً لسماع صوتها الفاتر أنظر إليها فأرى ظهرها وأقول:

ـ عدت يا أمي.

تقول معاتبة باللهجة نفسها

ـ طولت الغيبة، أين كنت؟

أطرق رأسي خجلاً

في المدن الحضارة والمال.

.....

أتوغل في شراييني أتوجه صوب بيت جدي. هو قصر قديم.. قديم من صفوان وقرميد، تنتظرني شجرة وارفة الظلال تنتصب شامخة على رصيف مقابل بابه، أسير عدوا خلف قلبي فتبدو لي صبية مغرقة في السهر لم تستسلم لملكوت النوم، فلم يهطل الليل في شوارعها وساحاتها العامة، تتقافز عيناي مشدوهتين بين

أعضائها قبل جسدي تحدق في محالها وبناياتها الضخمة مؤسسات (شركات) حدائق وملاعب وقطاعات مختلفة جعلت الفرحة تترقرق في عيني.

ـ سيدة الجمال!.. سكرت ولم أشرب من خمرتك بعد.....

إذ يتّضح مستوى التشخيص الذي يسعى إليه السارد الذاتيّ في تحويل مدينة الوطن إلى فتاة، مقارنة بمدينة الغربة التي تأخذ من الإنسان المغترب كلّ شيء ولا تعطيه شيئاً، بمعنى أنّ (حبّ) المعطوف على (مدينة) في العنوان تمثل قضيةَ إنسان ومصيراً وحياة مما يفسّر الطابع الرومانسيّ الشائق للغة السرد في النصّ.

لاشكّ في أنّ هذا التحليل الذي خضعت له عنوان المجموعة القصصية «زمن الحرائق» كشف عن طبيعة الإشكالية التي خضعت لها ستراتيجية التسمية، بين رؤية القاصّ متمثلة ببنية القصد، ورؤية المتلقي متمثلة بجمالية التلقّي، واستخلص نمطاً معيّناً من التوافق أو التفاهم أو التقارب في كينونة العنوان وتأويله استناداً إلى قوة اتصاله بالمتن السرديّ.

العنوانُ الروائيُّ
تنازعُ الرؤية والمرجعيّة

يشتغل العنوان الروائيّ على فضاء تنازع مشتبك بين الرؤية التي تنزع نحو المغامرة التشكيلية، والمرجعية التي لا يمكن تفادي سطوتها وأهميتها في الخطاب الروائيّ، لأنّ هذا الخطاب في طبقاته ومستوياته وتمظهراته المتنوعة والمتعددة لا بدّ له أن يتكىء على مرجعيات تكوينية لا سبيل إلى التقليل من أهميتها، مهما بالغت الرواية في التوغل الحرّ في عالم التخييل والانفتاح على مجالات الرؤية السردية في هذا السياق، على النحو الذي ينتج هذا التنازع في التركيب العنوانيّ الروائيّ بين الرؤية وهي تتجّه نحو المغامرة، والمرجعية وهي تتأسس على الموضوع، فضاء عنونة روائية يتأكد قيمته من خصب هذا التنازع وقدرته على إنتاج تشكيل عنوانيّ يفي بمتطلبات الرؤية ولا يُلغي حضور المرجعية.

تتألف معمارية الرواية من شبكة متعددة الخيوط تسهم في عملية نسج البنية الروائية واستكمال مقومات بلوغها مرحلة النضج والتكامل، وترتبط هذه الشبكة بمجموعة عتبات ومصاحبات نصّية يتقرّر على أساس استوائها وتكاملها وتفاعل مستوياتها الوصول إلى تشكيل نموذجيّ ناجح للعمل.

تتعدّد العتبات والمصاحبات النصيّة وتتنوع استناداً إلى الطبيعة التشكيلية والفنية والجمالية والموضوعية التي يشتغل عليها كلّ روائيّ، فليس ثمّة قوانين ثابتة ونهائية يمكن أن تلزم الروائيّ باعتمادها في هذا السياق، لأنّ الكيفية الأسلوبية الموجّهة للكتابة الروائية لا تخضع إلّا للضرورات الفنية والتشكيلية الصرف، التي تنبع وتنبثق من عمق الموضوع الروائيّ والمنهج الذي يعتمده الروائي أساسا في الكتابة . إلّا أنّه على الرغم من رحابة هذا الانفتاح على حرية الروائيّ في اختيار المعمار المناسب لروايته من دون شروط مسبقة، إلّا أنّ ثمّة عتبات مركزية لا مناص من اعتمادها أساساً في البناء التشكيليّ العام للرواية، ويقع العنوان الروائيّ في مقدمة هذه العتبات.

في عتبة العنوان الروائيّ لا توجد قواعد مرسومة تحدّد أسلوبية الاختيار والشغل والتشكيل العنوانيّ، بل هي فرصة يحظى فيها الروائيّ بحريّة كاملة لوضع العنوان الذي يجده ممكناً وضرورياً ومناسباً لعمله. والعنوان إشكاليّة مهمة وخطيرة تقلق الكثير من الروائيين لما لها من حضور تشكيليّ وسيميائيّ يسهم في تكامل العمل، لذا تعدّدت أساليب الروائيين في الشغل على هذه العتبة وانشغلوا بها انشغالاً لا يقلّ أهمية أبداً عن انشغالاتهم البنائية في مراحل التكوين الأخرى للعمل الروائيّ.

ولعتبة العنوان الروائيّ ظروفها التشكيلية الخاصة التي تفرضها طبيعة العتبات والمصاحبات النصيّة الأخرى وتتدخّل في صياغتها، فقد ينجز الروائيّ هذه العتبة قبل

كتابة الرواية أيّ في المراحل التحضيرية الأولى من الشغل، وقد يؤجل ذلك إلى مرحلة أخرى حين يشرق العنوان المطلوب في ذهن الروائيّ فجأة في المرحلة التي ينجز الروائيّ فيها نصف العمل، أو قبل ذلك أو بعده، وقد لا يستقر الروائيّ على عنوان نهائيّ حتى بعد إنجازه العمل كاملاً .

تخضع البنية العنوانية في تشكيلها اللغويّ والتركيبيّ لوعي الروائيّ اللغويّ والنحويّ وإدراكه العميق لأسرار المفردة وقيمتها التعبيرية في الإفراد والإسناد، وقدرته على ضخّها بكثافة تدليل وتعبير تناسب رؤيته لعمله بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه.

فضلاً عن ذلك يمكن أن يقترح الروائيّ أكثر من عنوان ويرشّح أكثر من طريقة لبنائه، ويمكن أن يتغيّر العنوان أكثر من مرّة بحسب تطورات عناصر الرواية ومكوناتها ومستجدّات حادثتها الروائية، وقد يستعين الروائيّ أحياناً بمن يثق برأيهم لمساعدته في الوصول إلى عتبة مثالية للعنوان تستجيب استجابة أنموذجية لطبيعة عمله. وفي بعض الأحيان يجد الروائيّ أنّ العنوان المركزيّ لا يشبع إحساسه بتمثيل العمل تمثيلاً كافياً وخصباً، فيتّجه إلى رفده بعنوانٍ ثانويّ يضاعف من قوة العنوان المركزيّ ويقرّبه من مرحلة الاستواء والتكامل.

وحين يجد الروائيّ أنّ عنوانه على الرغم من كلّ ذلك ظلّ ناقصاً في استيعاب حدود الطاقة التشكيلية للرواية، يلجأ أحياناً إلى الاستعانة بما تيسّر وتلاءم من العتبات والمصاحبات النصيّة الأخرى، التي يمكن أن تسهم في إضاءة جوانب أخرى من عتبة العنوان لا تستطيع العتبة بمفردها من تحقيق هذه الإضاءة.

يظلّ العنوان الروائيّ على هذا الأساس شاغلاً سيميائياً وتشكيلياً مركزياً في معمارية الرواية، وقد كشفت المنهجيات الحديثة في نظريات السرد عن قيمة مضاعفة للعنوان أفاد الروائيون من معطياتها، وراحوا يشتغلون على عناوين رواياتهم بوعي تشكيليّ وسيميائيّ أكبر انعكس على القيمة المعمارية الكليّة لأعمالهم الروائية.

ويبقى الباب مفتوحا دائماً لمناقشة هذه العتبة وقراءتها ودراستها واكتشاف رؤى وحلقات ومفاصل جديدة في بنيتها وتشكيلها، هي ضمن الرؤية الحدائية التي تفحص المقومات السردية للعمل الروائي على أسس جمالية عميقة وواسعة ورحبة لا حدود نهائية لشعرية تشكيلها.

تعدّ الرواية على هذا النحو عالماً متكاملاً وشاملاً وكلياً وموّلداً على أصعدة التكوين والتشكيل والتعبير والتدليل كافة، وهذا العالم بلا أدنى شكّ واسع الحدود ومترامي الأطراف وشاسع المدى، لكنّ كلّ شيء فيه، قريب أو بعيد، مركزيّ أو هامشيّ، صريح، أو مسكوت عنه، مباشر أو غير مباشر، واضح أو مستتر، صغير أو كبير، جزئيّ أو كلّيّ، يسهم في فعالية التكوين والتأليف على النحو الذي يناسبه إذ ((لا

وجود لشيء محايد في الرواية))[40]، بحيث يجب قراءة كلّ دالّ فيها أينما وقع في طبقة أساسية أو ثانوية من طبقاتها.

تتمظهر خاصيّة العنوان الروائيّ في سياق علاقة تنازعيّة مركّبة ومتداخلة على مستوى تكوين الخطاب الروائيّ، بين مرجعيات التشكيل الروائيّ من جهة وتفاعل المتلقي مع فضاء العنونة من جهة أخرى، إذ ((تنبثق الرواية الحداثية لتحدث طيّة في ما أسسته الرواية الواقعية من تواصل شفاف بين النصّ والمتلقي عبر منح الوظيفة الإحالية (المرجعية) القيمة المهيمنة، لتنهض مع الرواية الحداثية الوظيفة الجمالية لخطاب العنوان عبر توغله في أحياز الاستعارة والرمز والمفارقة مع الأخذ بالحسبان دور الوظيفة المرجعية للعنوان))[41]، وهو دور مركزيّ على هذا الأساس في وضع النصّ الروائيّ بدلالة عنونته بين المرجعية (ما قبل تشكيل النصّ)، ومجتمع القراءة والتلقّي (ما بعد تشكيل النصّ).

ـ بلاغةُ العنوان الروائيّ:

رواية ((المصابيح الزرق))[42] للروائي حنا مينة أول رواية له، سبقتها تجارب في كتابة القصة القصيرة' ونشرت الرواية مسلسلة في الصحافة الأدبية قبل ظهورها كتاباً روائياً كاملاً، وخضعت بسبب ذلك لردود أفعال متباينة كثيرة أفاد منها الروائيّ في الوصول إلى تصوّر نهائيّ لعمله الروائيّ ظهر أخيراً بين دفّتي كتاب[43]. وقد طالت ردود الأفعال المؤيّدة والمعارضة الكثير من مفاصل الرواية وعناصرها ومستويات تعبيرها، ولاسيما ما تعلّق منها بالطريقة التي عالج فيها الروائيّ موضوعة الحرب بطبقاتها وخلفياتها ومستوياتها وانعكاساتها، وأسلوبية بناء الشخصيات ودورها في تسيير دفّة الأحداث.

يبدو أنّ العنوان الروائيّ بالذات لم يتعرّض للنقد بقدر ما حصل على الموافقة من لدن مجتمع القراءة والتلقّي، بالمستوى الذي اطمأن فيه الروائيّ إلى قوّة صلاحيته وسلامة تشكيله وفاعليته في تمثيل الحدث الروائيّ، والاستجابة للمقومات الفنية والسردية والبنائية والمتنوعة في الرواية عموماً.

من هنا يمكن القول بأنّ عتبة العنوان ((المصابيح الزرق)) اكتسبت درجتها التشكيلية القطعية عند الروائيّ وعند مجتمع القراءة معاً، وفي ذلك دلالة واضحة على صيرورة التشكّل السيميائيّ لعتبة العنوان.

عتبة العنونة ((المصابيح الزرق)) تتمتّع بمجموعة من الخصوصيات اللسانية والتعبيرية والسيميائية، في مقدمتها الدخول في مستوى التعريف المتجلّي بوساطة ((أل)) التعريف وهي تحيل على معرّف مخصوص واضح التدليل، ومستوى الجمع الحاصل في مفردتي العنوان المعلنتين ((المصابيح / الزرق)) وهو جمع تكسير دال على كثرة محددة، ومستوى الإخبار النحويّ المتأتي من وقوع مفردة ((المصابيح)) خبرا لمبتدأ محذوف، ومستوى التوصيف اللونيّ المتركّز في مفردة ((الزرق)).

هذه الخصوصيات تعمل على نحو متجانس ومتفاعل ومتكامل لبلورة مناخ سيميائيّ وجماليّ تتمتّع به عتبة العنوان وتعبّر عنه بكفاءة عالية.

فعلى الرغم من أنّ دلالة ((المصابيح)) بانفرادها واستقلاليتها اللغوية ذات أثر تعبيريّ إيجابيّ فعّال في نشر الضوء والسلام والهدوء والنور والفرح، إلّا أنّ إضافتها إلى النعت اللونيّ ((الزرق)) يحيل دون تبلور هذه الدلالات في ذهن القارىء، ويصرفها إلى دلالات أخرى مناقضة تماماً للدلالات الأولى تحيل على فضاء الحرب مباشرة. وذلك لارتباط التشكيل اللغويّ ((المصابيح الزرق)) ضمن الموصوف اللونيّ بالاستجابة لحالة حرب مفتوحة على الاحتمالات جميعاً، تقتضي ضرورة تقليل سلطة الضوء والنور والفرح والتبشير بالظلام والضبابية والحزن والصخب والموت القادم.

من هذا المستوى التعبيريّ يمكن استشفاف وتلمّس علامات الحجب والتعتيم والتضبيب والعزل في سيميائية العنونة، فاللون الأزرق الذي يمثل في المرجعية الفلسفية والنفسية والتشكيلية لون الحكمة، يمكن أن يكون في السياق التعبيريّ لعتبة العنوان مضاداً لونياً للحرب.

إذ في الوقت الذي تتيح فيه ((المصابيح)) فرصة أكبر لكي تنجز الحرب فيها فعاليتها التدميرية ومشروعها العدميّ الكارثيّ في المكان والزمان والتاريخ، فإنّ اللون الجمعيّ ((الزرق)) يقلّل بإمكاناته التعتيمية والحاجبة والعازلة من توافر هذه الفرصة على النحو الذي يحدّ من حجم الكارثة.

فإذا كانت ((المصابيح)) هي عين الحرب لافتراس الحياة، فإنّ اللون الأزرق يشتغل بوصفه صاداً إجرائياً لا يتيح لعين الحرب أن ترى على نحو شامل بما يقصيها إلى حدّ ما عن رؤية أهدافها بوضوح ودقّة، فتسهم في لجم شهوتها لافتراس الأشياء حيث تغطّيها بحجاب من الضبابية وقلّة النور ومحدودية الإضاءة وحكمة اللون ذات التأثير النفسيّ العزل في بصرية الرؤية.

قبل الدخول في فضاء السرد وقبل أن يتسلّم الراوي مقاليد الحراك السرديّ في الرواية، قام المؤلف بزرع (إضاءة / علامة) صدّر بها صفحات الكتاب بعنوان ((تنبيه))، ونصّه ((كلّ شبه ـ إذا وجد ـ بين أبطال هذه الرواية وبين أيّ شخص آخر، حيّ أو ميّت، هو من قبيل المصادفة ليس إلا))، أعقبه بإمضاء تصريحيّ باسم ((المؤلف)).

على الرغم من أنّ هذا التنبيه هو تنبيه تقليديّ درج عليه أكثر الروائيين ولاسيّما في المراحل الأولى من ظهور الرواية العربية الحديثة واختفى الآن تقريباً، للفصل بين العالم الواقعيّ الذي اعتمدته الرواية مرجعية زمنية ومكانية وحدثية لها ذ، والعالم التخييليّ الذي ينفصل إجرائياً عن الواقع ويشتغل سردياً لحسابه، إلّا أننا ـ قدر تعلّق الأمر بعتبة العنوان ـ يمكننا اقتراح قراءة تخرج هذا التنبيه من سياق تقليديته وتقليده وتلحقه على نحو ما بالقيمة السيميائية لفضاء عتبة العنوان.

إنّ هذا التحرّر من إمكانية استشفاف علاقة ما بين شخصيات الرواية وشخصيات واقعية لدى المتلقي يعكس نوعاً من الحجب والمنع والتضبيب، فالرواية تندرج عموماً في سياق الرواية الواقعية بدلالة أزمنتها وأمكنتها وطبيعة شخصياتها.

ولا شكّ في أنّ التنبيه عمل سيميائياً هنا عمل ((المصابيح الزرق)) وسعى إلى حجب فرصة التلاقي بين شخصية معيّنة من شخصيات الرواية وشخصية أخرى في الواقع، وخلق توجيهاً قرائياً حرّض على نحو إيحائيّ غير مباشر لعقد هذه الصلة بين الفضاء الشخصانيّ الواقعيّ والفضاء الشخصانيّ التخييليّ في الرواية، وإلّا فإنّه لا ضرورة أصلاً لوضع هذا التنبيه لأنّ قارىء الرواية يدرك افتراضاً أنّ العمل الروائيّ عمل تخييليّ ـ وإن استند في بناء كونه الروائيّ على مرجعيات واقعية ـ .

تألّف المتن النصيّ للرواية من ثلاثة فصول، تجانس الفصلان الأول والثاني في مساحتيهما الكتابيتين، إذ اشتغل كلّ منهما على ما يقرب من ((140)) صفحة وإن اختلفا في عدد أقسامهما، فقد قسّم الفصل الأول على ([14]) قسماً في حين قسّم الفصل الثاني على ([19]) قسماً، بينما اقتصر الفصل الثالث على ([17]) صفحة تشغلها ([3]) أقسام فقط.

الموضوعة المركزية للرواية هي (الحرب العالمية الثانية) في حدود انعكاساتها على المكان العام (سوريا)' والمكان الخاص مدينة (اللاذقية) بوصفها المكان البؤريّ لعمل الرواية.

أمّا الشخصيات فقد تمركزت ـ في الأغلب الأعمّ ـ في سياق شخصانيّ متجانس، فهي شخصيات محبطة ومقهورة ومستلبة، ليس بوسعها القيام بأيّ عمل تغييريّ يحسّن من وضعها، على الرغم من بعض المحاولات لدى بعض الشخصيات ذات النزعة الوطنية القائمة على مقاومة الاستعمار الفرنسيّ ونقد عملائه المستفيدين.

إنّ شخصيات متنوّعة ومتعدّدة مثل ((فارس' وأبو فارس' والصفتلي' ومحمد الحلبي' والقندلفت' وجريس المختار' وحسن حلاوة الفرّان' ومريم السودا' ونايف الفحل' وصقر' وأم صقر' والشاروخ' وعازار الاسكافي' ونجّوم' وغيرهم)) شغلت الفضاء الروائيّ من بدايته إلى نهايته.

إلّا أنّ ما يلاحظ عليها أنها كانت في معظمها شخصيات عاجزة وناقصة تلاءمت كثيراً مع الوظيفة السيميائية لعتبة العنوان ((المصابيح الزرق))، إذ لم تتكشّف هذه الشخصيات في تعبيرها عن ذاتها ونموذجها إلّا عن جزء معيّن يسير من صفاتها وخصائصها، وبقيت الصفات والخصائص الأخرى محجوبة أو مسكوت عنها داخل الجزء الذي قام اللون الأزرق سيميائياً بمصادرته وحجبه من ضوء المصابيح.

فإذا افترضنا علامياً أنّ شخصيات الرواية المتجوّلة في ميادين المتن النصيّ وأروقته هي ((المصابيح)) المتعلقة في عتبة العنوان، لأدركنا أن الفعالية اللونية

الحاجبة لضوء المصابيح ((الزرق)) ما هي إلّا تمثيل لسلطة الحرب التي اختزلت الشخصيات إلى كيانات هشّة وناقصة وضائعة على وجه العموم.

يتكرّر لفظ العنوان ((المصابيح الزرق)) ذاته أو تجلياته اللونية الدالة تكراراً ملحوظاً في فصول الرواية، ولا يأخذ هذا التكرار شكلاً متجانساً في الفصول الثلاثة، بل يتنوّع بحسب ضغط الحادثة الروائية وحاجة الظهور اللفظيّ لعتبة العنوان في كلّ فصل.

فهو يتكرّر في الفصل الأول ما يقرب من اثنتي عشرة مرّة، ويسهم في إذكاء حرارة البعد السيميائيّ الذي يجعل من علامة الحرب حاضرة في بصرية الرؤية وذاكرة القراءة، وفرض إيقاع العنونة على ميدان المتن النصيّ.

يظهر لفظ العنوان ((المصابيح الزرق)) كثيفاً في الفصل الأول متوزعاً على أقسامه كلها تقريباً، ومتحايثاً مع شخصية ((فارس)) في الكثير من الأحيان:

عاد فارس إلى البيت يحمل إلى أهله النبأ المشؤوم فوجده قد سبقه، وألفى والدته تطلي زجاجة المصابيح بالأزرق .

فطلاء والدة فارس لزجاجة المصابيح باللون الأزرق يساوي في هذا التقدير النبأ المشؤوم، وهذا النبأ المشؤوم يعني بالضرورة قيام الحرب حيث يستدعي الأمر عمل كلّ ما يمكن عمله للتقليل من احتمالات خسائرها، في سياق مجموعة من التحضيرات يكون في مقدمتها استخدام الحاجب اللونيّ للضوء والأشياء التي يمكن أن تعكس وجودها على الأرض.

ومن هنا يبدأ عمل المصابيح الزرق وتبدأ بالهيمنة على الفضاء الإنسانيّ للناس وهو ما يحصل لفارس:

ذهب مساءً يطوف في الشارع فاستقبلته ريح الخريف بنواحها وغبارها ، وواجهه ظلام يضرب رواقه على كل ما حوله فلا يستبين من الشارع سوى مصابيح زرق قاتمة، يخالها الرائي منائر بعيدة يلفّها ضباب كثيف .

هذا الانفراد للمصابيح الزرق بصفتها ذات التأثير البصريّ المانع للتلقّي بحرية كافية ((قاتمة)) وبتخييلها البصريّ المشبّه بـ ((منائر بعيدة يلفّها ضباب كثيف))، يجعلها ذات هيمنة واضحة على مقدّرات المتن النصيّ ومتدخلة تدخلاً قوياً في حركة الشخصية وتصوراتها وبصريتها وتخييلها أيضاً.

تنفتح صور المصابيح الزرق وتجلّياتها وتأثيراتها الصورية والدلالية في المشهد الروائيّ على نحو واسع وعميق ومتشظٍّ:

وحين عاد فارس نحو التاسعة ليلا وجد والده جالسا كعادته على حشية في الزاوية، ومن حوله والدته وجيرانهم، والقنديل يرسل نورا أزرق شاحبا، وريح الخريف تعصف في الخارج، فتتسرب تياراتها

إلى الداخل وتلطم ذبالة القنديل فتتماوج ويتراقص الضوء، وتتلاعب الظلال على الجدران، كأنها أشباح الماضي تتراقص أمام والد فارس، الذي أنشأ يقصّ بعض ذكرياته عن الحرب .

إنّ صور ((القنديل يرسل نورا أزرق شاحبا / تلطم ذبالة القنديل فتتماوج ويتراقص الضوء / تتلاعب الظل على الجدران / كأنها أشباح الماضي ...))، ودورها في إرجاع والد فارس إلى ذكرياته عن الحرب ليقصّها على الحاضرين، إنّما يأتي حضورها وتشكّلها يفعل التأثير اللونيّ والشعوريّ الذي يبعثه اللون الأزرق في المصباح، ويسهم في إشاعة هذا المناخ الضارب في الحزن والمتجاوب مع حالة الحرب.

يظل هذا المشهد المأساويّ يتكشّف أكثر فأكثر بفعل قوة تأثير الدلالة اللونية للأزرق والحضور الضوئيّ الخافت والمراوغ للمصابيح:

سكت والد فارس وسكت جميع من حوله إلا الريح ظلّت تعوي وتعوي،وذبالة القنديل الواهنة ترتجف،وشبح المستقبل يتخايل في ألف شكل، وأصداء الكلمات التي نطق بها تدوّي فتبعث في الأجساد قشعريرة الخوف .

حيث إنّ صورة ((ذبالة القنديل الواهنة ترتجف)) المنعكسة سيميائياً على الصورة التخييلية ((شبح المستقبل يتخايل في ألف شكل))، ترسم مشهداً مرعباً أسّس القنديل معالمه الأدائية حيث أخفى اللون الأزرق قوة سطوع الضوء فيه وأحاله إلى ذبالة واهنة ترتجف، تصرف الخيال البصريّ والذهنيّ نحو بناء مشهد متحوّل ((ألف شكل)) للمستقبل الموصوف بناء على ذلك بـ ((شبح)).

وما يلبث الأزرق أن يتماهى ضرورةً مع وحدات الطبيعة المستأثرة بخصوصية هذا اللون، الذي يحيل عليها لبناء دلالة ما تعمّق صورتها في بنية العنوان وتوسّع من حجم حضورها في المتن الروائيّ:

كان البحر يبدو من أعلى الهضبة كصحراء لا تخوم لها، ممتدا بزرقته لا إلى ما لا نهاية، ينطوي صدره على كل أسرار المدينة وفضائحها .

فزرقة البحر بصفته اللونية التقليدية تظهر هنا لتدعم قوة اللون في عتبة العنوان في تحقيق إشارة ما إليه.

وتظل القيمة السيميائية لسعة التدليل العنوانيّ حاضرة وماثلة في مراحل كثيرة من مشاهد السرد ولوحات الوصف الروائيّ:

تذكّر خلال دقائق ما مرّ معه بالأمس : الحرب ومعلمه والمتجر والمصابيح الزرق والحكاية ..

فهي تلحّ في حضورها مع الأشياء الكبرى في تفاصيل حياة الشخصيات ومواقفها، ولاسيّما شخصية فارس التي تحظى بهيمنة شخصانية واضحة على بنك حضور شخصيات الرواية وحركاتها وأفعالها.

لا تتوقّف السيطرة اللونية للأزرق عند حدود المصابيح وتخومها بل تمتدّ لتغطي مناحٍ أخرى في حياة الناس، إذ تتسع على هذا الأساس دائرة العنوان بانفتاح دلالة المصابيح لتشمل الحياة بأسرها:

ففي كل مكان يتحدثون عن الحرب،وثمة من يؤكد أن الخطر لن يلبث أن يحدق بالشرق، وأن السلطات تدرك ذلك جيدا ولهذا فرضت نظام التعتيم،وقد أصاب هذا القول من نفس فارس وترا حساسا فآمن بصحة ما يسمع، وزاد إيمانه أن المدينة ـ بين عشية وضحاها ـ صبغت بالأزرق من مصابيحها حتى أبوابها ونوافذها وواجهاتها والزجاجية .

إنّ ما سمّي هنا بـ ((نظام التعتيم)) حوّل التسمية العنوانية من وضع تشكيليّ معيّن إلى نظام، وانعكس ذلك على أنّ الإشعاع اللونيّ الأزرق انطلق من المصابيح ليصبغ المدينة كلّها، وهو ما حقّق رؤية شمولية للون والحالة المترتبة على القيمة الاعتبارية للون وانعكاساته على الحياة الإنسانية في زمن الحرب.

كما اتسعت صيغة التعامل مع خصوصية اللون الأزرق بعد أن أصبح شاغلاً اقتصادياً في حياة الناس:

كان المنظر طريفا ومحزنا وقد ارتفع سعر الصباغ وكثر الطلب عليه، فمن لم يجد صباغا استعمل " نيلة الغسيل " .

فارتفاع سعره وكثرة الطلب عليه أحاله إلى حاجة ضرورية جداً قد تنافس الخبز، على النحو الذي قاد الناس إلى اختراع بدائل مثل ((نيلة الغسيل))، لأنّ المهمّ أن يكون الأزرق حاضراً ليقوم بوظيفة درء الخطر القادم وحجب الرؤية ما تيسّر له ذلك.

وأكثر من ذلك أصبح شاغلاً لحركة الناس وفعلهم وكأنّ حياتهم تعلّقت على نحو ما بهذا اللون، وقدرته السرية على الحفاظ على حياة الناس ودرء أخطار الحرب على نحو سحريّ يتطلّب الكثير من العمل والجهد والسباق:

وفي كل مكان ارتفعت السلالم وأخذ الناس يتسابقون إلى طلي بيوتهم، وفي آلاف النوافذ والشرفات شرعت آلاف الأيدي تمرّ بفراشيها على البللور النقي الشفاف فتحيله إلى أزرق كامد يقبض النفس .

وتبدو المفارقة واضحة في أنّ جهد الناس وسباقهم ينهض على إحالة ((البللور النقي الشفاف)) إلى ((أزرق / كامد / يقبض النفس))، أي أنه يمسح وجه الحياة المشرق ويستبدل به موتاً ماثلاً في الصفة ((كامد)) والحال الشعورية ((يقبض

النفس))، من أجل أن يبقى وجه الحياة المشرق محجوباً ومسكوتاً عنه ومحافظاً عليه حتى لا تتمكن منه الحرب ويعود بعد رحيلها.

تبقى ذاكرة العنوان فعّالة ومتدخّلة في ميدان المتن الروائيّ وهي تسهم في تفسير الكثير من حالات المكان والزمن السرديين:

وجد فارس والده يغتسل من غبار الكلس والرمل، كان قد عاد لتوه من عمله المضني فهو معماري قديم، أفنى عمره في تشييد البيوت دون أن يتمكن من تشييد بيت لنفسه . ووجد والدته تقشّر بصلا للطعام، والقنديل الأزرق القائم في الزاوية يرسل نورا خافتا يجعل ظلال الأشخاص ضائعة المعالم على الجدران، وهدوءا غير مألوف يخيم على الحي بأجمعه ، كأن سكانه يترقبون حدثا مفجعا مع الليل .

فصورة ((لقنديل الأزرق القائم في الزاوية / يرسل نورا خافتا / يجعل ظلال الأشخاص ضائعة المعالم على الجدران)) يلخّص أزمة الحضور الشخصاني للشخصيات العاملة في المتن الروائيّ، وتفسّر الوحدتان اللغويتان ((ظلال الأشخاص / ضائعة المعالم)) على نحو ما الطبيعة التي جاءت عليها معظم شخصيات الرواية، وكأنّ خفوت النور بفعل الزرقة التي كست زجاج المصابيح عزلت الكثير من الوضوح الذي كان يجب أن تظهر به الشخصيات في الرواية.

تتحول المصابيح الزرق إلى علامة تسيّر حياة الناس وتوجّه أفعالهم بفضل ارتباطها بحالة الحرب وانعكاستها الإجرائية والفعلية على حركتهم الميدانية:

من بعيد،من فوق بناية البلدية العالية انطلقت صفّارة الأمان ترسل زعقاتها المتثائبة، معلنة انتهاء الغارة وزوال الخطر ، وفي نفس اللحظة أضيئت المصابيح الزرق .

فضوء المصابيح الزرق حتى في خفوته ووظيفته العازلة يجب أن يخمد كلياً في وقت الغارة الجوية التي يتعرّض لها المكان، وحين تزول الغارة وتعود إضاءة المصابيح الزرق إلى عمله تتبدّى وكأنّها غاية منشودة للناس في مواجهة الظلام الدامس، إلى الدرجة التي قد تخفت حالة انزعاج الناس من قلّة الإضاءة فيها وتتحوّل إلى ضوء طبيعيّ يألفه الناس.

تنفرد المصابيح الزرق بهيمنتها على الفضاء الروائيّ في المجال الذي يتحرّك فيه الناس تحت سلطتها وخارج هذا المجال أيضاً:

وعاد الشارع فأقفر من جديد، دخل كل بيته، ولم يبق إلا المصابيح الزرق ناعسة واهنة الضوء .

حيث تنفرد بالمكان انفراداً كلياً وكأنها الحارس الذي يبقى مستيقظاً حين يغيب الناس في بيوتهم، وتصبح المصابيح الزرق هنا معادلاً موضوعياً للمكان المقفر الخالي من الحركة والناس.

يقلّ حضور عتبة العنوان ((المصابيح الزرق)) في الفصل الثاني إلى أقلّ من النصف عما كان عليه الوضع في الفصل الأول بحيث لا يتجاوز تكراره الخمس مرات، وتتجلّى علامته اللونية ((الزرق)) أولاً لتصف ((الأمواج)) البحرية، لكنها تحيل سيميائياً على فضاء العنونة:

الشارع الطويل المستقيم يفضي إلى البحر، ومن بعيد، في المنحدر المنتهي بالساحل، تبدو الأمواج الزرق،ويطلّ اليمّ مقفرا من السفن، تحوم فوقه طيور بيضاء، ترتفع وتنخفض ثم تحوم وتذهب إلى بعيد .

تظهر زرقة البحر مرّة أخرى لتحيل على العنوان بوساطة ((الأمواج)) التي تقابل دلالياً وإيقاعياً وعلى نحو سيميائيّ ما ((المصابيح))، حيث تهيمن فعالية ((الأمواج الزرق)) على فضاء اليمّ المقفر من السفن كما تهيمن ((المصابيح الزرق)) على فضاء المكان الروائيّ حين يقفر من حياة سكّانه وحركتهم.

تنتقل تجليات العنوان في قيمته اللونية ((الأزرق)) من الفضاء الأرضيّ المقترن بالبحر إلى الفضاء العلويّ المقترن بالسماء:

أدار ناظريه إلى فوق وطفق يحدّق في الفضاء، كانت السماء صافية بلورية الزرقة .

إذ تتكشف السماء عن زرقة بلورية صافية تضاعف من القيمة التشكيلية للون الأزرق، على النحو الذي يشير في هذا المستوى إلى الوظيفة المضادة التي يقوم بها اللون في عتبة العنوان حين يتكفّل بحجب سطوع الضوء في المصابيح، في سياق الظرف الموضوعيّ الذي يتطلّب ذلك.

وتصبح للمصابيح الزرق حياتها وحيويتها في الفضاء التشكيليّ للسرد الروائيّ، حين تتفاعل مع جو الظلمة تفاعلاً منضبطاً تبقى فيه حساسية الإخفاء والحجب مشتغلة على الرغم من قسوة الظلمة:

الظلمة تغمر الشارع، والمصابيح الزرق اتشحت بالضباب فبانت كفوانيس الحفر .

إنّ اتشاح المصابيح الزرق بالضباب الحاجب للرؤية وتشبيهها السيميائيّ الدالّ بفوانيس الحفر، تمنحها قوّة تدليل جديدة في سياق التعبير عن وظيفتها القادمة من عتبة العنوان إلى فضاء المتن النصيّ.

وتتمظهر حياة المصابيح الزرق في مفصل آخر من مفاصل المتن في سياق تدخّل حالة البرد التي تفتح وظيفتها على معطى جديد:

الشارع مظلم، مقفر، والمصابيح الزرق تتلفّع بسحابة تزداد كثافة

كلما ابترد الليل .

فابتراد الليل يضاعف من كثافة السحابة التي تتلفّع بها المصابيح الزرق، لأنّ الظلمة والبرد حين يجتمعان في سياق واحد فإنهما يحققان طاقة طرد وعزل إضافية وجديدة من المكان، وهو ما يدفع المصابيح الزرق إلى حالة من الانفراد والغربة والانكفاء على صورة إضاءة أقلّ، يتمركز فيها الضوء داخل قوى اللون والبرد والضباب داخل بؤرة ضيقة تختزل طاقته ويضعف قابليته.

ويظهر البحر مرة ثالثة ليعلن عن زرقته الفاعلة في توسيع حجم رحابته وانفتاحها الجماليّ والتعبيريّ:

البحر الأزرق يبدو رحبا كالرجاء منبسطا كسهل لا نهاية لاتساعه .

فحالات التشبيه المتضافرة للبحر الأزرق ((رحبا كالرجاء / منبسطا كسهل)) توفّر تجلّيا أكبر لقيمة اللون في الأداء التعبيريّ.

وفي الفصل الثالث تكتفي عتبة العنوان ((المصابيح الزرق)) بظهور واحد يعلن فيه زوال اللون الأزرق عن المصابيح والأشياء في إشارة قاطعة إلى انتهاء الحرب:

كانت الحرب العالمية الأولى قد انتهت،ومنذ أيام خمسة والأفراح
قائمة في البلد' والمصابيح الزرق الناعسة قد غدت مشعّة الآن'
وزال الطلاء الأزرق الأغبر عن النوافذ والجامات' وتدفّق الجنود
من البحر عائدين إلى أهلهم وبيوتهم .

إنّ جملة ((المصابيح الزرق الناعسة قد غدت مشعّة الآن)) هي جملة حاسمة متعلقة سياقياً ودلالياً بجملة ((كانت الحرب العالمية الأولى قد انتهت))، فدلالة الإشعاع ذات طاقة سيميائية هائلة تقلب صورة ((المصابيح الزرق)) المغلقة التي وردت في معظم مراحل تطوّر الفعل الروائيّ، وتعيدها ((المصابيح)) إلى وظيفتها التقليدية في إشاعة الضوء والنور في الأرجاء.

لذا تأتي الجملة السردية اللاحقة ((وزال الطلاء الأزرق الأغبر عن النوافذ والجامات)) كتحصيل حاصل للوضع الذي غادرت فيه الحرب المكان، وزالت الحاجة إلى وظيفة اللون المانعة والحاجبة، وتخلّص اللون الأزرق من الصفة التي رافقته بسبب مظهرية ارتباطة بحالة الحرب ((الأغبر))، وسالت الجملة السردية الأخيرة ((وتدفق الجنود من البحر عائدين إلى أهلهم وبيوتهم)) بانسياب سرديّ عالٍ لتعبّر عن غياب اللون الأزرق، حيث كشفت المصابيح عن وجهها الحقيقيّ المشرق ووظيفتها في صناعة الضوء والنور.

وعلى الرغم من تعدّد الشخصيات وتنوّعها وانتشارها النوعيّ في مساحات السرد، إلّا أنّ شخصية ((فارس)) كانت الشخصية المحورية التي التفّت حولها الشخصيات الباقية، وهي نموذج للشخصية المحبطة المقهورة التي عانت الإقصاء والحجب والتعتيم على النحو الذي يتناغم مع علامية عتبة العنوان.

إنّ القهر الذي تعرّضت له شخصية ((فارس)) وأحدث انفصالاً بينه وبين ذاته، تمثّل في سلسلة إحباطات جعلت علاقته مع الماحول علاقة ناقصة وملتبسة وضبابية وقلقة، ولاسيّما حالة الفصام الأخلاقيّ والقيميّ التي عاشها في ـ ثنائية الوطنيّ والخائن ـ .

الوطني في دخول ((فارس)) السجن بعد ضربه لحسن حلاوة الفرّان ولقائه بشخصيات وطنية مثل ((عبد القادر))، وتعرّفه على مناخ وطنيّ جديد واستجابته لهذا الفضاء على نحو ما، ولعبه دور البطل الوطنيّ بين الناس بعد خروجه من السجن، وبين تطوّعه أخيراً في الجيش الفرنسيّ حيث تحوّل إلى خائن، الوطنيّ في حبّه لـ ((رندة)) جارته وابنة حارته، والخائن في استجابته الجنسية لإغراءات أرملة معلمه الفرنسيّ من أجل أن تستخدم نفوذها لدى الفرنسيين وتجد له عملاً.

تستمر الإحباطات في حياته مع السلطة، مع العائلة، مع الوطنية، مع أرملة معلمه، مع رندة، مع المستقبل، مع العمل، مع المكان، وبعد أن يفقد كلّ شيء يفقد حياته أخيراً مع نهاية الحرب، فحينما يزال الأزرق من المصابيح والنوافذ والجامات فإنّ ذلك لا يعني نهاية الحرب حسب بل موت فارس أيضاً، وكأنّ شخصيته لا يمكن أن تعيش إلّا في ظلّ التعتيم والحجب والضوء الناقص، بحيث ما إن أشرق الضوء في الحياة حتى انطفأ فارس في المشهد.

ـ لعبةُ العنوان الروائيّ:

انفتاحُ التأويل وتجليّاتُ المتن السرديّ

عتبة العنوان ((نحيب الرافدين))[44] تتقصّد المباشرة والإحالة القصوى على السيرذاتيّ في سياق التوكيد اللافت على الحال ((نحيب))، وما ينطوي عليه من أحداث يمكن للقارئ ببساطة معرفتها واستعادة الصورة القصوى لهذا النحيب في التاريخ وحتى الراهن، حين يضاف هذا الخبر إلى المكان ((الرافدين))، إذ تتجسّد علاقة مائية جدلية بين ماء النحيب الذي تذرفه العيون في المآسي ولا يمكن أن ينضب، وماء الرافدين (دجلة والفرات) غير القابل للنضوب على الأرض، وكأنّ هذه الأرض برافديها محكومة بالماء على الأرض وفي مآقي العيون، بوصفها حالة تاريخية تحكي الكثير على أكثر من مستوى.

عتبة العنوان في سياقها السيميائيّ تتداخل عميقاً مع علامات العتبات الأخرى على نحو شبه كلّيّ، ترفدها وتأخذ منها على المستويات كافة، وتظل دلالاتها المباشرة تفعل فعلها في متن الرواية من أولها إلى آخرها، إذ تعبّأ بها المتن الروائيّ وشُحنت بها طبقاته وحدوده وزواياه وظلاله بحيث بدت عتبة العنوان وكأنها دمغة تلوثت بها كلّ صفحة من صفحات الرواية، حتى المشاهد التي بدت محتفلة بصور الفرح والبهجة والسعادة، كانت محكومة بـ ((نحيب)) يحمله أفق الحكاية استباقياً في قابل السرد.

تنتمي رواية ((زمن الخيول البيضاء))[45] للروائي إبراهيم نصر الله إلى سلسلة روايات متعاقبة ـ ضمن سياق تاريخيّ تمثيليّ واحد ـ، جاءت تحت عنوان مركزيّ جامع وموحّد وشامل ذي طبيعة تاريخية هو ((الملهاة الفلسطينية))[46]، وهذه الروايات هي على التتالي ((طفل الممحاة)) و ((طيور الحذر)) و ((زيتون الشوارع)) و ((أعراس آمنة)) و ((تحت شمس الضحى))، ولعلّ المفارقة التي يمكن أن تنسجم ـ على نحو ما ـ مع الفضاء السيميائيّ لمفهوم (الملهاة) هنا، أن تُكتب رواية ((زمن الخيول البيضاء)) في نهاية الملهاة، في الوقت الذي كان يجب أن تكون أولها داخل النسق التاريخيّ التي اضطلعت الرواية بسرده روائياً.

فرواية ((زمن الخيول البيضاء)) تبدأ تاريخياً مع بداية الاستعمار العثمانيّ، وكلّ روايات الملهاة الأخرى تأتي تباعاً بعد هذا التاريخ، فهل كان تأخيرها مقصوداً بحيث لا تكون هي الملهاة كلّها، على النحو الذي تحكم على بقية روايات الملهاة بالعدم واستحالة الظهور، أم أنّ هذا هو قدر الملهاة السرديّ أن تولد في حضنها ست روايات تحكي ملحمة النضال الفلسطينيّ، في طاقة سرد روائية عالية الكثافة والحضور والشعرية والصدق التعبيريّ، الذي يثير الأسئلة الضرورية الشائكة كلّما تجدّد الحديث عن مأساة شعب عاش أكبر محنة إنسانية في تاريخ الإنسان المعاصر؟

عنوان هذه الرواية ((زمن الخيول البيضاء)) عنوان مركّز متلاحق في وحداته اللسانية، يحتضن في جوهره اللسانيّ والبلاغيّ والسيميائيّ أهم العلاقات التي تنطوي عليها المقولة المركزية في الرواية، فالدالّ ((زمن)) الذي يفتتح فضاء التسمية الخبريّ يحيل أول ما يحيل على التاريخ، بوصف أنّ الزمن هو أداة التاريخ ومادته ودلالته ومسوّغ وجوده، فضلاً على تدخّله الاستعاريّ في الحراك الجماليّ للمتخيّل، لأنه لا إمكانية لوجود سرد وحكاية من دون الاعتماد على زمن يحرّك فضائية هذه العناصر السردية، ويضعها موضع التنفيذ السرديّ داخل حاضنة تقانية ترتهن عادةً بالأوصاف الأجناسية للمدوّنة السردية المعيّنة.

لكنّه بإضافته إلى دالّ ((الخيول)) ذي الصفة الجمعية المعرّفة يتخلّى حُكماً عن الكثير من دلالاته الأولية التي تظهر على سطح التأويل في حال استقلاله، ويقدّم المضاف والمضاف إليه ((زمن الخيول)) تشكيلاً صياغياً يحدد دلالة الزمن في سياق البعد الدلاليّ المحدّد الذي يعكسه دالّ ((الخيول)).

ولا شكّ ـ طبعاً ـ في أنّ هذا الدالّ يتمتّع بدلالات ترتبط بالزمان والمكان والحدث والتاريخ أيضاً، ويتشكّل معنى هذه الدلالات في ضوء المقاربة التي تشتغل عليها دلالة ((الخيول)) الخاصّة في مضمار بعينه، ذلك أنّ الزمن هنا يرتفع ليبلغ أولاً قامة الخيول بوساطة دلالة القوّة والعنفوان والسرعة والأنفة والكبرياء والشجاعة والجمال، على النحو الذي يتلوّن الزمن تماماً بلون الخيول وينماز بما تنماز به من

صفات، وما تدلّ عليه من دلالات، وما تنطوي عليه من رموز قادمة من باطن التراث وطبقاته وبطاناته غالباً.

لكنّ دالّ ((الخيول)) لا يكتفي باللعب بدالّ ((زمن)) وإرغامه على الانصياع لفضائه الدلاليّ والتلبّس برمزيته، بل يذهب إلى الارتفاع به نحو فضاء وصفيّ أعلى مرتبة ((البيضاء))، ينقل دلالة الخيول إلى مستوى آخر من التحديد يؤلّفه الوصف هنا، بحيث يتحدّد الزمن مرّة أخرى ليلبّي حاجة الصفة إلى تموضع آخر في منطقة تدليل مركّزة، توجهها الصفة حين تعزل كلّ ألوان الخيول الأخرى وتسوّرها باللون الأبيض حصراً .

هنا يخسر الزمن بصيغته الأولى ((زمن)) كثيراً من نكرته العامة ليدخل في فضاء سيميائيّ مرتهن ـ رمزياً ـ بالمعرفة، التي تأخذ من ((الخيول)) بعدها الدلاليّ شبه الكامل، ومن الصفة ((البيضاء)) ما تبقّى، إذ يتكثّف ويتمحور ويتمظهر ليندرج في علاقة سيميائية تتمتّع بقوّة تدليل هائلة، يمكن للقارئ إذا ما استوعبها وتسلّح بها أن يدخل إلى فضاء الرواية وهو يتلمّس طريقه القرائيّ بحريّة أكبر وحساسية أعلى، في السبيل إلى تمثّل التاريخ ـ العام والخاصّ ـ تمثّلاً مناسباً، يجعله أكثر قدرة على المرور السلس من التاريخ إلى الرواية، تحت رعاية تموّجات سردية تؤلّف نموذجها وصيرورتها داخل أسوار خطابها الروائيّ حصراً، لكنها تنظر بعين أخرى خفيّة إلى التاريخ وهو يتمثّل سردياً على نحو متموّج، لا يعترف بالتاريخية على حساب السردية، ولا بالسردية على حساب التاريخية، في علاقة فاتنة لا يمكن فكّ ارتباطها من دون تسخير إحساس عالٍ يتلقّى الكتابة بهذا القدر الفنيّ من الالتباس والتعاشق.

تمثل عتبة العنوان عتبة مركزية وجوهرية في فضاء العتبات لأنّها المفتاح الأول الذي يواجه القارىء في مقاربته للنصّ الروائيّ، وعنوان الرواية ((الحبّ في زمن العولمة))[47] يحيل مباشرة على رواية ماركيز الشهيرة ((الحبّ في زمن الكوليرا))، ولا شكّ في أنّ وعي تشكيل عتبة العنوان هنا ينطوي على رؤية رياضية وموضوعية وتشكيلية في آن، ينطلق هذا الوعي من نطاق المشابهة في وحدات العنوان اللغوية ((الحبّ في زمن/الحبّ في زمن))، ليفترق العنوانان في مفردتي الحسم العنوانيّ ((العولمة/الكوليرا))، على النحو الذي يقترح قراءة رياضية استعاضية تضع ((العولمة)) بدلاً عن ((الكوليرا)) بحيث تقومان بخلق موجهات دلالية واحدة، تصبح فيها ((العولمة)) شكلاً من أشكال ((الكوليرا)) بوصفها مرضاً حضارياً معدياً يسعى إلى اختراق خصوصيات الشعوب الفقيرة وإلحاقها بأنموذج عولميّ واحد، عليها في هذا السبيل أن تتخلّى عن تاريخها وحضارتها ورؤيتها وذاكرتها وحلمها لتنتمي إلى هذا الأنموذج التي تطرحه الرواية، بوصفه مسخاً لا يختلف إطلاقاً عن تأثير ((الكوليرا)) في محو الإنسان والقضاء عليه، حيث تنتشر انتشاراً مرعباً في الفضاء الإنساني وتلتهمه بعدواها التي تستشري استشراء بغيضاً

ومدمراً.

ولا شكّ أيضاً في أنّ العنوان ينطوي على معادلة فيها قدر عالٍ من المفارقة بين ((الحبّ)) و ((العولمة/الكوليرا))، إذ تشتغل المقولة الروائية في هذا السياق على عولمة الحبّ ((كَوْلَرَتِهِ)) ليتخلّى عن كلّ قيمه العاطفية والوجدانية والإنسانية ويلتحق برؤية اقتصادية وسياسية جديدة، تحاصر فيها قيم الحبّ وتُهزم وتعدم، بوصف أنّ الحبّ لشدّة ارتباطه بالروح الإنسانيّ يظلّ آخر معاقل الإنسانية لمحاربة الموت والضعف والتشييء وقهر الذات البشرية، بمعنى أنها حين تتعرّض لمرض مستشرٍ ومعدٍ مثل ((العولمة/الكوليرا))، فإنّ الحياة تتحوّل ضرورةً إلى مسخ يتحكّم فيها عقل الآلة ولا وجود للعواطف والمشاعر والجمال.

رواية ((أعواد ثقاب))[48] لرفقة دودين تمارس لعبتها على عتبة العنوان بمفارقة نجدها واسعة شكلاً، وعميقة دلالةً، بين العنوان مستقلاً بذاته على صفحة الغلاف في وضعه المستفز المثير والملغوم بالسؤال والاحتمال، وبين تجلّياته المحبطة في المتن وهي تتحرّك على مسطرة واحدة تتراجع فيها الكثير من التصورات الأولى التي يشيعها العنوان مستقلاً، وتندحر فيها معظم التأويلات.

ولعلنا نعدّ ذلك لعبة جديدة من لعبه الإيهامية التي تتقصّد إثارة الإشكال وإشاعته، يمكن أن تقود المتلقي إلى التنازل عن توصيلاته في قراءة العنوان مستقلاً عن المتن، والاكتفاء بتجلياته المتركزة داخل قوس المتن، على أساس أن المتن هو ميزان تصديق مقترحات التأويل الابتدائية.

لكنّ قراءتنا هذه ستحتفظ هنا بحقّها في تملّك متحصل القراءة الأولى للعنوان بشكله المتمركز على صفحة الغلاف، وتعلّق (ثريا) دائمة الإشراق والإضاءة في ذاكرة المتن السرديّ، بافتراض أنّ ثمنه بقية مغيبة فيه يمكن تلمسها في الظلال والحواشي والطبقات الجوانية، التي اجتهد الراوي في إخفائها / تأجيلها / محوها / السكوت عنها، وهو يستعير ضمير ((الذكورة)) كي يتسنى له احترام جنس الضمير وتفادي السير على أرض المناطق الملغومة، وهذا ما جعل الراوي سارداً ذاتياً لا يخلص لذاتيته قدر إخلاصه للمسرود.

العنوان ((أعواد ثقاب)) يفجر شهوة التأويل نحو تشييد شبكة دلالية تنهض على التشكيل البنيويّ والسيميائيّ، فالصيغة التي ورد فيها العنوان صيغة تنكيرية / جمعية / ذكورية، ويقترح دلالات منفصلة به.

((أعواد)) تقترح دلالات كثيرة ومتنوعة ننتخب منها ما يتأكد حضوره في الجزء الثاني ((ثقاب)) فتقرز دلالات شكلية تتعلق بهيئة عود الثقاب في وضيعه المتنصب المنتهي بكتلة متبلورة في رأسه، جاهزة ومعدّة للاحتراق، ووظيفته المتعدّدة سلباً وإيجاباً، فضلاً عما تحيل عليه مفردة ((ثقاب)) من مرجعية لغوية وإيقاعية وسوسيو ـ ثقافية. ويمكن الذهاب أبعد من ذلك في الكشف عن منطق العنوان والطبقات

التي يمكن أن ينطوي عليها، ويحفز فيها آليّات المجهر التأويليّ لولوج إسراره وخفاياه وطبقاته و ((نياته)) أيضاً.

وإذا ما اختبرنا هذا المتحصل التأويليّ للعنوان في تجلّياته في المتن السرديّ، سنكتشف أنه لم يظهر لفظياً إلّا في الربع الأخير من الرواية، إذ تكرّر ثلاث مرات بوظائف دلالية متقاربة جداً.

ففي المرة الأولى جاء جمعاً كحاله في العنوان:

((أنها قصة فشلي بل فشلنا الحزبي والطوعي وكل الأشياء حتى أقحلت وامحلت

وكنا أعواد ثقاب، أشعلونا، أشعلونا ولآت حين مناص)).

وعكس دلالة واضحة على الاحتراق والمحو المجانيّ، وكذلك الأمر في المرة الثانية وجاء فيها مفرداً:

((انقلبت فتشقلبت وكثر أمر اشتغالي في هذا التدحرج الذي بتّ فيه عود ثقاب،

اشتعلته المعارضات وأشعلته السلطات وأشعلته الهوشات فكان فيه المقصلة)).

وعمّق دلالة المحو والاحتراق التي راح فيها السارد الذاتي وهو الشخصية المركزية في الرواية ضحية الاختيار الخاطئ، وقد أسهمت مجموعة مصادر في وضعه تحت المقصلة ((المعارضات / السلطات / الهوشات)).

ويظهر في المرة الأخيرة مفرداً أيضاً محافظاً على وضع التنكير المعيق لروح الدلالة هنا:

((بعد إذ صار بطل هذا النص عود ثقاب ولع وانتهى الأمر، رائياً بأنه لن يكون

في يوم من الأيام فينيقاً ينفض رماد الاحتراق عن روحه ليهب من جديد))

ومدفوعاً إلى حدّ المحو الكليّ خارجاً حتى عن إمكانية تأويله أسطورياً، يعزله عن احتمال الصيرورة الفينيقية في أسطورة طائر الفينيق الذي لا تعجزه المحاولة، ذلك أنّ الخيبة والاندحار الروحيّ والفكريّ والجسديّ الذي انتهى إليه، لا يبقى له ثمّة ما يأخذ بيده نحو الانتفاض والبعث، فالأمل الذي من أجله تتكرر المحاولة المستحيلة اليائسة فقد وجوده ونكص واختفى تماماً من المشهد.

تنفتح عتبة عنوان رواية ((اعترافات سميراميس ـ ملكة الشرق والسحر))[49] للروائي عبد الكريم ناصيف على إيهام حروفي، تلتبس فيه الإشارة التسموية بين الإحالة على التاريخ والالتفات إلى الراهن .

وتتوطن فعالية الإيهام في ((سميراميس)) التي يشتغل فيها ـ بحسب المتن الروائيّ ـ اسمان، أحدهما يحيل على الملكة المعروفة ((سمير أميس))، والثاني يتّجه إلى امرأة جميلة من هذا العصر تسعى إلى التشبّه بسمير أميس التاريخية وتمثيل دورها في الراهن على أكثر من مستوى، واسمها هو ((سميرا ميس))، إذ يحصل التداخل في حرف الألف الذي يلحق على شكل همزة بالجزء الثاني من اسم الملكة ((أميس))، في حين يلحق على شكل ألف مجردة بالجزء الأول من اسم المرأة المتشبهة ((سميرا)).

ويلعب الراوي على هذا التشاكل والالتباس ليغذّي فكرة الشخصية المركزية في الرواية ((سميرا))، في استعادة صورة الملكة في سياق هذا التشابه المفتعل والعيش في جلبابها بما هو متاح من أساليب وسبل وطرق وحيل، واستخدام عصريّ للجسد بفاعله الإيروتيكيّ المشتغل على منطقة السلطة، لتنشئ حساسية العلاقة المنتجة بين الجنس والسلطة، في فهم عميق للدور الذي يجب أن تلعبه هذه المرأة الجميلة المرغوبة في منطقة النفوذ ضمن هذا السياق .

إنّ إصرار ((سميراميس)) على التشبّه بالملكة التاريخية ((سيمر أميس)) هو البؤرة التي تمثّلها الراوي وتمثّلتها الشخصية على حدّ سواء، وهو الذي شرعن توجّه سمير اميس المعاصرة لاستعادة مجد سمير أميس التاريخية، على صيغة أخرى ترتبط بالمؤهلات الثقافية المتدنية التي تمتلكها، إذ لا تجدّ بداً من استخدام جمالها وجسدها من أجل التعويض عن التدنّي الثقافيّ، وهو سلاح أثبتت الرواية جدواه وسحره وفعاليته، حتى ولو كان على صعيد المنجز المحدد بالمجد المادي والثقافي المزيّف.

ومن أجل استكمال صورة التشكيل العنوانيّ في الرواية لا بدّ من بحث في مصطلح الاعترافات على نحو ما، إذ إنّ عنوان الرواية يتدخّل في هذا المصطلح تدخّلاً سرديا يجعل مقولة الرواية ترتبط به على نحو م .

وتوصف الاعترافات اصطلاحياً ـ بوصفها حقلاً من حقول السيرة الذاتية ـ بأنها ((سرد نثري استعاديّ يندفع فيه الراوي الذاتيّ إلى منطقة مثيرة وحساسة وخطيرة في سيرته الذاتية، يروي فيها مثالب شخصيته وأخطاءها وخطاياها وسلبياتها بأسلوب اعترافيّ صريح، من دون مبالاة للمواضعات الاجتماعية والقيم الأخلاقية التي يمكن أن تخلّ بها أو تجرحها، وبجرأة تتفوّق على أيّ حرج يمكن أن يضعه في موضع اجتماعي لا يحسد عليه. يستخدم السرد الاعترافيّ الآليّات والتقانات والطرائق ذاتها التي يستخدمها السرد السيرذاتيّ، غير أنه يتدخّل على نحو أعمق في طبقات الشخصية الجوّانية، ولاسيما طبقة المسكوت عنه مُظهِراً إياها على السطح النصّيّ، كما يتطابق مع السرد السيرذاتيّ في آلية التطابق بين الراوي والمؤلّف والشخصية . وبهذا يمكن القول إن السرد الاعترافي هو سرد سيرذاتي يتقصّد الإثارة والنقد الذاتيّ وتعرية الذات، مما يجعله يدور على المستوى النوعي في فلك السيرة الذاتية، إلّا أنّ

الاحتكام إلى الميثاق الذي يحدده الكاتب في وصف مرويّه الذاتي هو الذي يحدد النوع السيرذاتيّ بين الاعترافات والسيرة الذاتية))[50] .

يفعّل هذا الفضاء الاصطلاحيّ في الرواية وكأنّ شخصية سميراميس قد نجحت إجرائياً في تقمّص شخصية سمير أميس، أو استلهام ما هو متيسّر ومفيد منها بحسب الحراك السرديّ للشخصية في المتن الروائيّ، بحيث جاز لها أن تقدّم اعترافاتها على النحو الذي وجدناه في الرواية.

تعكس إشكالية التسمية بين (سمير أميس) و (سميرا ميس) قدراً مهماً من الإيهام عند الشخصية المحورية المركزية للتشبّه بالرمز التاريخيّ المؤسطر، ومن ثم الاندفاع المحموم باستخدام عامل الجنس من أجل تحقيق ما أمكن من المجد على أيّ صعيد متاح، وتبدأ اللحظة الباثّة والباعثة على الدخول في المغامرة الروائية من عتبة التاريخ، حيث تتصفّح (سميراميس) تاريخ جدتها (سمير أميس)، الذي يغريها بالدخول في لعبة التشبّه والمضي قدماً نحو معارج المجد:

"ما أعجب ما تقولون!! امرأة تقود الجنود وتقتحم الحصن؟ قال الملك الآشور مستغرباً، فتابع القائد " أجل يا مولاي!! لقد رأيتها بأم عيني تتقدّم فرقة من رجالنا وتطبق على ثغرة في سور القلعة. كما رأيت جند الفرس يولون الأدبار مذعورين، فانتهزت الفرصة وأصدرت الأمر إلى جندنا الذين يحاصرون القلعة، فاندفعوا وراءها وهكذا سقطت " بكتريا " التي استعصت علينا طوال هذه المدة .. أجل يا مولاي كان الفضل الأول لهذه الفارسة، ولقد كانت تبدو على صهوة جوادها الأبيض في ضوء الفجر كأنها آلهة .." بتلك القصة بدأ تعارفنا .. عفواً أقصد تعرّفي إليك يا ملكة آشور وسائر الشرق، يا سمير أميس الساحرة!! فأنت لم تعرفيني ولن تعرفيني البتة، آلاف السنين تفصل بيننا يا أسطورة الزمان!! لكن .. الآن أعترف لك .. بكل صدق وأمانة أن قصتك أثارتني أيما إثارة وقد وقعت عليها مصادفة في أحد الكتب فبدأت أقرأ .. ولفتت انتباهي تلك الفقرة .. ثم سمرتني تلك الكلمة "إلهة" .. أجل .. أعترف لك أن عينيّ تسمرتا عليها .. مسمارين تجذبهما كتلة مغناطيسية .. ما أجمل أن تغدو امرأة إلهة، بل ما أروع أن يقول الرجال عنها إلهة!! وبدأ الحلم يتبرعم في داخلي .. لم لا أكون أنا أيضاً كذلك ؟ لم لا أصبح مثلك يا ملكة آشور!؟ يا ربة العرش والصولجان!؟

تظهر النزعة المحمومة للتشبّه من الجملة الساحرة التي قرأتها في سجل سمير أميس التاريخيّ، وتفيد بأنّ المرأة يمكن أن تكون آلهة في نظر الرجال، ويشرع الحلم بالتبرعم والنموّ وصولاً إلى الحلم ((لم لا أصبح مثلك يا ملكة آشور))، ويبدأ معه الحراك الإيروتيكيّ المحتدم في الرواية.

ويتعمّد الراوي استظهار سعي الشخصية لخلق أسطورة ثانية موازية ومقاربة في وعي ماثل لإنجاز مجد معيّن، في سياق التدخّل في تأويل الاسم وتحليله وتفسيره على النحو الذي يناسب شخصيتها ووعيها وهدفها:

أسطورتك ملء الدنيا، اسمك على كل لسان فكيف لا تلفتين نظري وبيننا وشيجة لا فصام لها : الاسم .. أجل يا سمير أميس .. اسمانا متشابهان .. أسطورتك تقول إن اسمك يعني "الملكة الحسناء " و " سيدة البلاد" لكن المفسرين مخطئون .. هم لا يعرفون العربية .. لو عرفوا لأدركوا أن سميرا من السمر و "ميس" من "المياس" .. أنا نفسي اسمي سميرة وأمي ميس .. ورغم أن لي أباً وله اسم إلا أن أبناء أبي وبناته وأقرباءه جميعاً لم يكونوا ينسبوني إلا إلى أمي فيقولون جاءت سميرا بنت ميس .. ذهبت سميرا بنت ميس .. ثم تطوّر الأمر فصاروا يختصرون: قالت سميراميس .. فعلت سميراميس .. بذلك أصبح اسمي كاسمك تماماً .. وهو ما جعلني منذ البداية أتتبع أسطورتك ..

إنّ تتمثّل الإشارة الدالّة ((أصبح اسمي كاسمك تماماً)) رؤيتها وصورتها في التشكيل الشخصانيّ للرواية، وتندفع إلى الأمام في مسار التاريخ ((وهو ما جعلني منذ البداية أتتبع أسطورتك)) من أجل التوصّل بمسار الرواية.

عتبة العنوان الروائيّ لها خصوصية نوعية في سياسة العنونة وستراتيجيتها قياساً بالأجناس الأدبية المختلفة والأنواع السردية الأخرى، فالعمل الروائيّ - بحكم طبيعته البنيوية الخاصة - ينطوي على هندسة عالية وتركيز استثنائيّ في رسم صورة الفضاء الحاوي وخلفياته ومقارباته ورؤاه، على نحو لا يمكن فيه أن يكون العنوان اعتباطياً وسريعاً وبسيطاً، أو لا يحظى بأهمية استثنائية قصوى - على الصعيدين التركيبيّ والسيميائيّ - .

هذه الأهمية التي يمكن أن تحدّد الكثير من ملامح قوّة العمل وصلاحيته السردية، قد يكون بوسعها أن تجيب على حزمة مهمة من أسئلة الرواية، لذا فإنّ كتّاب الرواية غالباً ما يُعنون بعناوين رواياتهم عناية كبيرة على صلة برؤيتهم البنيوية والجمالية والفلسفية للتشكيل الروائيّ، ويسعون إلى أن يكون العنوان حاملاً سيميائياً كثيفاً لمشروع التجربة الروائية في العمل.

رواية ((يصحو الحرير))[51] لأمين الزاوي تقدّم عنواناً بسيطاً جداً على صعيد تركيبه النحويّ، إذ يتألّف من فعل مضارع لازم ((يصحو)) وفاعل ((الحرير)) فقط، لكنّ تركيبيته السيميائية تنطوي على قدر عالٍ من العلامية والانفتاح والتعقيد خارج سلّة الإيهام النحويّ، تبدأ من عتبته البلاغية الاستعارية ذات المدلول المجازي الرمزيّ، وتغور عميقاً في لعبتها العلامية.

الفعل ((يصحو)) بحركيته المضارعة اللازمة التي تكتفي بالفاعل ولا تحتاج إلى مفعول به يكمل تشكيلها التعبيريّ على النحو الذي يشي باكتفائها واستقلاليتها، هذا

الفعل المؤلّف من مقطعين إيقاعيين متماثلين ((يص ـ حو)) يفتح الفضاء الدلاليّ على ثنائية الحضور والغياب بمعناها الجدليّ المتوالد.

إذ إنّ ((الصحو)) يقتضي ضرورةً وجود سابق يتمثّل بـ ((نوم / غياب / غفوة / عدم انتباه / لا اكتراث .....))، يتطلّب من فعل الصحو النهوض بمهمة الكفّ عن النوم أو الغياب أو غيرها مما يندرج في حكم هذا السياق الدلاليّ، والانتقال إلى حالة من الانتباه واليقظة والحضور والاهتمام الذي ينقل حساسية الفعل من وضعية إلى وضعية مختلفة تماماً، ويسهم في خلق توجّهات جديدة للحراك السيميائيّ في فضاء الدالّ وهو يمضي نحو مناطق دلالية أخرى.

فضلاً على أنّ فعل الحكي الذي يَعِد به العنوان عموماً بوصفه عنواناً لمحكية روائية لا يمكن له أن يتجسّد فعلاً إلّا في سياق (يقظة)، لأنّ (اللا يقظة) تعني توقّف اللسان عن الحكي، والسرد عن التمظهر، والحركة عن التجسّد.

أمّا الفاعل ((الحرير)) المكتفي بقوّة فعله اللازم فإنّه يذهب إلى شبكة واسعة من الدلالات المرتبطة بتاريخية وجغرافية هذا الدالّ العميق، ويتوجب على قراءتنا أن تلتقط الإشارة السيميائية المختارة هنا، التي تشتغل من دون سواها في حقل التشكيل الدلاليّ السرديّ الي تتوجه إليه عتبة العنوان.

لا بدّ من الاستعانة ـ في تذليل صعوبة هذه المهمة التي تبدو وكأنّها شاقة ـ بالمتن الروائيّ الذي يمكن أن يطلق إشارة ما، يكون بوسعها ـ إذا ما التقطت جيداً ـ أن تحلّ هذا اللغز وتفكّ تداخل هذا الإشكال السيميائيّ وتحاور أسئلته برحابة، وتقود القراءة إلى مسار منتج يتناسب وطبيعة المقولة الروائية التي تجتهد هذه المحكية الروائية في وضعها موضع القراءة، والإغراء بتداولها والانغماس في مائها، بوصفها البيان الأمثل للتلقّي والحوار والسجال.

تتمثّل هذه الإشارة ـ وربما الوحيدة واليتيمة في متن السرد ـ بالجملة الآتية التي تسردها حروف ـ الزين، المرأة التي تتسلّط على مقدّرات السرد وتهيمن على مجرياته وفضاءاته بوصفها الشخصية الروائية المركزية في الرواية، التي تصف حركة (وعيها ولا وعيها) داخل فضاء إيروتيكيّ عالي النبرة، سواءً في كثافته الإيحائية أم تصريحاته الخشنة الدالّة:

أقوم، أسير حافية، أفتح ثانية الباب المؤدي إلى فسحة السطح، الرجل والمرأة الوحشية أطفآ الضوء، مثلي ربما سال لعابهما واعترقا عرقاً شديداً فناما نوم العسل والحرير (52).

فالأفعال السردية ((أقوم / أسير (حافية) / أفتح)) المتجهة ((إلى فسحة السطح)) بحثاً من هواء آخر منقذ، في انفصال مؤقّت من سجن المكان (الغرفة) وانفتاح حرّ على الخارج المطلق، تتصل بالمشهد السينمائيّ الذي كانت تتابعه بشغف إيروتيكيّ ضاغط ((الرجل والمرأة (الوحشية) أطفآ الضوء))، إيذاناً بانتهاء حفل المشاهدة ذي

اللذّة البصرية في منطقة السارد الذاتيّ، وابتداء حفله (الاستمنائيّ) الخاصّ المقترن بالحال المشهدية ((مثلي ربما / سال / لعابهما / واعترقا / عرقاً شديداً))، على النحو الذي ينتهي فيه المقام إلى النوم ـ اللاصحو ((فناما))، ذلك النوم الغزير والممتلىء الموصوف بـ ((نوم العسل / والحرير)).

هنا ((الحرير)) ينغرز في ((نوم)) معطوف على ((العسل)) حيث يأخذ الكثير من حساسيته الدلالية ويمنحه من حساسيته في الوقت نفسه، على النحو الذي تتكشّف فيه سيميائية ((الحرير)) عن علامة انتعاش تعقب نهاية المتعة وهدوء اللذّة، وتتحمّل دلالة غارقة في إيروتيكيّتها.

بمعنى أنّ دلالة عتبة العنوان ـ بمعرفة هذه الإشارة السيميائية المنتزعة من براثن المتن الحكائيّ ـ تتمحور حول فضاء إيروتيكيّ متشنّج تعززّه كلّ أحداث الرواية، فتحيل سيميائية العنونة ((يصحو الحرير)) على استثارة دائمة لحركة اللذّة الإيروتيكية التي لا يُراد لها أن تهدأ أو تستكين، في فعل الصحوة الذي يجعل ((الحرير)) في حالة توقّد واستفزاز وحراك لا يقف عند حدّ . ولعلّ ولوج فضاء المتن الروائيّ المشغول بسؤاله الإيروتيكيّ حتى الرمق السرديّ الأخير، وتلمّس حكايته المتكشّفة في كلّ طبقة من طبقاته عن عنقود حكايات مغذيّة ورافدة، وإدراك مقولته الحافلة بالتجريح والنداء والضجيج الصادم ونعي الأحلام الطوباوية والتطلّع إلى (الآخر) المستقطِب، والانشغال بهمومه السردية والتوحّد بحساسيته، في ظلّ قراءة لا يمكن أن تكون محايدة قطعاً قدر ما يجب أن تكون حادّة من أجل حوار ممكن وسجال محتمل.

لعلّ ذلك من شأنه أن يدرك انفتاحات المعنى الروائيّ ويفهم سرّه المراوغ وهو يدهم الحواس بغتةً، ويجعل منه مفتاحاً من المفاتيح التي يكون بوسعها كسب حبّ النصّ وكرهه في آنٍ.

الهوامش والإحالات

(1) كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزيّة، أحمد بن علي المقريزي، دار صادر، بيروت، 3/1 .

(2) العتبات النصية في (رواية الأجيال) العربية، د. سهام حسن جواد السامرائي، منشورات مجلة شرفات (شرفات2)، مطبعة الديار، الموصل 2013: 20.

(3) عتبات أم عتمات، مصطفى سلوي، جريدة العلم، الملحق الثقافي، السبت 26/مايس /2001.

(4) الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، كمال الرياحي، منشورات كارم شريف، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009: 23 .

(5) عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996: 16 .

(6) العتبات النصية في رواية الذئاب، خليل الموسى، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1081، 2007/11/24، دمشق .

(7) البناء السردي في روايات إلياس خوري، عالية محمود صالح، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2005: 244 .

(8) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 - 2000)، ناصر يعقوب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004: 156.

(9) استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986: 5 .

(10) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبيّ، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998: 15 .

(11) شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق، الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر/مجلد 28، عدد1، 1999: 456 .

(12) خطاب الكتابة وكتابة الخطاب، عبد الرحمن طنكول، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 9، 1987: 135 .

(13) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، عدد 3، 1997: 102.

(14) الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988: 97.

(15) كيف أشرح النص الأدبي، توفيق فريرة، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000 :97.

(16) في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1984: 108.

(17) البنى السردية، نقد القصة القصيرة، عبد الله رضوان، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2002 : 8 .

(18) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة العنوانية، د. خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة النشر، دمشق، 2007: 178.

(19) ثريا النص – مدخل لدراسة العنوان القصصي –' محمود عبد الوهاب' سلسلة الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995: 10.

(20) أطلق هذه التسمية (دريدا) للدلالة على العنوان ـ موقعاً ووظيفةً ـ، ينظر: ثريا النص: 10.

(21) ثريا النص :76.
(22) كنعانياذا ونصوص أخرى، عزالدين المناصرة، دار الشروق للنشروالتوزيع، عمّان، ط1: 2002.
(23) الأيقونات والكونشيرتو، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2001.
(24) خمر الجراح' أمل الجبوري' منشورات آمال الزهاوي' ط1' بغداد' 1986 .
(25) اعتقيني أيتها الكلمات' أمل الجبوري' دار الشروق' عمان' ط1' 1994' وصدر بطبعته الثانية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب' القاهرة' 1999 .
(26) لك هذا الجسد لا خوف عليَّ' أمل الجبوري' دار الساقي' ط2' بيروت' 2000 .
(27) لك هذا الجسد لا خوف عليّ : 13 .
(28) تسعة وتسعون حجاباً' أمل الجبوري' دار الساقي' بيروت' ط1' 2003 .
(29) تسعة وتسعون حجاباً : 69 .
(30) الفن والنشاط العملي، س.خ رابوبورت، ضمن كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986 : 15.
(31) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971: 90 .
(32) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصيّة: 310.
(33) قصص من بلاد النرجس، مجموعة شعراء، ترجمة حسن سليفاني، مطبعة كلية الشريعة، دهوك، 1999.
(34) النهاية المفتوحة، دراسة نقدية في فن انطوان تشيخوف القصصي، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1985 : 31 .
(35) الوجيز في دراسة القصص، لين أولتينيرند وليزلي لويس، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية، سلسلة الموسوعة الصغيرة (137)، بغداد، 1983: : 156 .
(36) الوجيز في دراسة القصص : 188 .
(37) الوجيز في دراسة القصص : 63 .
(38) الحاسة التاسعة، كمال عبد الرحمن، دار لاشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2000
(39) زمن الحرائق، صفوان حنوف، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 1999.
(40) عتبات الكتابة، عبد الملك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2009: 35.
(41) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة: 374.
(42) المصابيح الزرق، حنا مينة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د . ط' د . ت .
(43) هذه المعلومات مأخوذة من التقديم الذي قدمه شوقي بغدادي للرواية بعنوان ((قبل أن نبدأ)).
(44) نحيب الرافدين، عبد الرحمن مجيد الربيعيّ، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2011.
(45) زمن الخيول البيضاء، إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، أكتوبر 2007 .
(46) صدرت هذه الروايات تباعاً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، اعتباراً منذ عام 2000 وحتى عام 2004 على التتالي، وقد تناولنا الروايات الخمس مع د. سوسن

البياتي في دراسة موسّعة بعنوان ((الكون الروائي ـ قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية ـ))، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007.

(47) الحبّ في زمن العولمة، صبحي فحاوي، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.

(48) أعواد ثقاب، رفقة دودين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000.

(49) اعترافات سميراميس ـ ملكة الشرق والسحر، عبد الكريم ناصيف، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007 .

(50) المغامرة الجمالية للنص الأدبي، محمد صابر عبيد، الشركة المصرية العالمية للنشرن لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2012: 877 - 878.

(51) يصحو الحرير، أمين الزاوي، منشورات المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، 2008 .

(52) يصحو الحرير: 73.

سيرة ذاتية وعلمية

- أ . د . محمد صابر عبيد
مواليد: زمّار/الموصل.
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/ جامعة الموصل .
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000 .
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة .
- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة .

- شارك في أكثر من ثمانين مؤتمراً وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- رئيس تحرير مجلة (شرفات) الثقافية الصادرة في الموصل/العراق
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من عشرة كتب نقدية في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.

- فاز بجوائز عديدة منها:

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).
- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

- صدر له أكثر من خمسين كتاباً في النقد والشعر أهمها:

1- السيرة الذاتية الشعرية' قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007
2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق' 2001. .
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009
3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.
4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 .
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009
5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006 .
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012
6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض' 2006 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007
طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011 .
7- تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ' دارالحوار، اللاذقية، ط1، 2007 .
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007 .
9 ـ صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007 .
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007 .
طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009 .
طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008 .
12- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008 .
طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011 .
13- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009 .
14- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 .
15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .
16- العلامة الشعرية- بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .
17- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010 .
19- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .
20- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .
21- هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .
22- سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010 .
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012 .
23- اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1.
24- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010 .
25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010 .
26- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
27- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
28-التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

29- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011 .
30- المغامرة الجمالية للنص الأدبي ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012 .
31- الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012
32- استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012
33- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012
34- الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2012
35- التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013
36- تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013
37- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013
38- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.
39 ـ النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2014
40 ـ خطاب الهوية، من منصّة التاريخ إلى عتبة المسرح، قراءات في مسرح سلطان بن محمد القاسميّ، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ط1، 2014.
41 ـ التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.
42ـ مدخل في نظرية القراءة والتلقّي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.
43 ـ بلاغة المتخيّل الميراثي، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.
44 ـ المتخيّل الاستشراقيّ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.
45 ـ النظرية النقدية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.

ـ صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 - شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009 .
2 - طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
3- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
4- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012
5- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012.
6- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، 2013.
7- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر

والتوزيع، دمشق، 2012.
8- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2013.
9- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.
10- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
11 ـ أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013
12 ـ فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015
13 ـ الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015
14 ـ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.