وزارة التعليم والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

استراتيجية العنونة في شعر الأخضر فلوس "مرثية الرجل الذي رأى أنموذجا"

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري

إعداد الطالبـــة :
نوال آقطي

إشـراف الأستاذ الدكتـور :
عبد الرحمان تبرماسين

أعضـاء لجنـة المناقشة

الرقم	الأستـاذ	الرتبـة	الجامـعة	الصفـة
01	أ. د صالح مفقودة	الأستاذ الدكتور	بسكرة	رئيسا
02	د. عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ محاضر	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	د. علي زغينة	أستاذ محاضر	بسكرة	عضوا مناقشا
04	د. عبد الحميد بن صخرية	أستاذ محاضر	باتنـــة	عضوا مناقشا

السنـة الجامعيـة : 1426 – 1427 هـ / 2006 – 2007 م

La recherche commence par définir l'intitulation en montrant un accord entre les définitions linguistiques et les définitions idiomatiques et en mentionnant q'une définition unanime des critiques,de l'intitulation reste toujours absente.

Un regard rétrospectif sur l'historique de l'intitulation , montre que les poètes pré-islamiques ne donnaient pas de titres a leurs poèmes, cependant le contact avec la civilisation occidentale a fait que nos poètes ont imité les poètes occidentaux et en particulier les romanciers, en donnant des titres à leurs poèmes .

L'intitulation a donné forme au message que l' auteur voulait envoyer à son lecteur. ce dernier en tant que récepteur essaie de déchiffrer le sens du titre.

Ensuite, ce travail de recherche montre l importance du titre comme étant un outil d' attraction sur le lecteur et aussi comme étant une porte

De plus les auteurs choisissent finement et précieusement les titres de leurs ouvrages pour réussir l'exercice du pouvoir d' attraction sur leurs lecteurs

Le titre fait corps avec le texte et se présentent aux lecteurs tous les deux comme étant une unité entière.

Le deuxième chapitre est consacré au côté matériel et iconographique du livre en montrant la relation qui peut exister entre la couverture d' un livre poétique et son contenu.

Dans le même chapitre , on s' intéresse aussi au temps employé par l 'auteur dans les poèmes, et il montre l' emploi fréquent des phrases

nominales par rapport aux phrases verbales pour pouvoir situer son poème et les fais décrits dans l'intemporel dans le but de fuir les atrocités vécues dans la réalité .

Le troisième chapitre traite la forme esthétique du titre ainsi que la sémiotique des poèmes en étudiant les débuts et les fins, ce qui montre l' apparition tardive de l' intitulation dans les œuvres de Lakhdhar Felous et son essai de l' améliorer progressivement.

Le poète a essayé d'exprimer sa propre philosophie ainsi que la condition de l' homme moderne qui se caractérise par les conflits continues . Le poète a essayé d' interroger les textes traditionnels hérités en les comparant aux siens tout en gardant sa singularité . Le poète a utilisé beaucoup de paradoxes pour attirer l' attention de son lecteur.

Les titres utilisés par Lakhdhar Felous sont variés et ont des différentes fonctions.

FIN *

خاتمة

استنادا إلى النتائج الفرعية المتوصل إليها في البحث، ومن خلال وقوفي على أهم الأسس النظرية التي ارتكزت عليها العنونة وتطبيقي لها على عناوين الأخضر فلوس، توصلت إلى بعض النتائج :

1- أشارت التعريفات اللغوية إلى وظيفة التعيين، وأظهرت أن العنوان يتوقف على أسس الاعتراض والظهور، الوسم والأثر، القصد والإرادة .

2- إن اختلاف تعريف النقاد للعنوان اصطلاحا يفسر غياب تعريف محدد وخاص به .

3- العنوان يتسم بالشمولية على الرغم من اختصاره اللغوي؛ لأنه يجمع الأشتات ويغيب السياق وينفتح على الثقافات الأخرى .

4- العنوان صيغة بيد الكاتب، يستطيع به محو عمله أو إثباته، إنه وثيقة شرعية تنتمي لصاحبها ولنصها. وهو صورة أساسية متكاملة على المتلقي فهم ما ترمي إليه؛ لضمان التفاعل مع جمالية النص .

5- تتأتى أهمية العنوان من حيث كونه طعم لاستدراج القارئ، وهو مصفوفته التي تمكنه من الولوج إلى النص .

6- يحّول العنوان المنتوج الأدبي إلى سلعة قابلة للتداول فلا تحتكر في مخازن المكتبات .

7- هو لائحة إشهارية للعمل الأدبي وبطاقة هوية تمنح لمن يريد التعرف على جنسية المنتوج ومضمونه .

8- للعنوان خصائص يتميز بها بمفرده وقد يشترك فيها مع فنون أخرى .

- إنه الخيط الرابط بين الكاتب والقارئ .
- يحيط بالنص ويكّون صرحا له، على كل مغامر اجتيازه إذا كان يأمل لقاءه بالنص .
- وهو اللقاح الفعال الذي يحفظ النص من مرض الزوال .
- إنه يجتاز حصار نصه ويتخلص من قيوده بالتماس مع نصوص أخرى .

- يكون له ثقل الإغراء والاستوقاف؛ لكونه يحوي قدرة تفسيرية مكثفة، فلا يعبره عابر إلا بحجة قرائية صحيحة .

09- يختلف العنوان باختلاف نوع اتصاله بالنص :

- إذا كان بعيدا عنه سمي إشاريا وإذا لامسه عد دلاليا .

10- للعنوان وظائف مختلفة تزداد اتساعا كلما كان إبداعا، وهي تزيد من فعالية العنوان وتجعله مخادعا، مختالا ومراوغا .

11- إن مكانة العنوان كوحدة نصية تمكنه من إرساء قاعدته العلمية وربط اتصاله بفروع الخطاب .

12- اختيار العنوان يخضع لمعايير مختلفة تمكنه من إفراغ إفرازاته الإغوائية لإيقاع القراء في شركه .

13- يخضع الغلاف لثنائية ضدية (الأبيض والأسود) تترجم فلسفة الشاعر الحياتية .

14- الأصوات المستخدمة من قبل الشاعر في العنوان تنعكس بضلالها على النص لتنسجم معه، وكأنها تبحث عن نطاق أوسع للحرية التي يبحث عنها الشاعر أيضا وهي إثبات لرؤيا الشاعر المرتبطة بالحقيقة الواقعية .

15- هناك غلبة للأصوات المجهورة للتعبير عن عمق القضية التي يدلي بها الشاعر ومدى العناية بها .

16- استعمال البنية الاسمية الظاهرة في لغة المصادر تعبر عن ملامح الانكسار والهروب من دوامة الأزمنة بأنواعها، وثبات المعاناة الإنسانية التي لا تزال قائمة .

17- الاختباء وراء خلفية الزمن الماضي يعد فرارا من مستنقعات الآن وخشية من زمن الاستقبال .

18- أغلب الصيغ الفعلية الواردة تدل على المشاركة والديمومة والمطاوعة والتعدي؛ وهي دليل على احتجاج الشاعر ومحاولة مواجهته لهذا الواقع المرير .

19- تتغلب الجمل الاسمية المثبتة، والمواجهة لقمع الواقع الدنيء . على الفعلية الرافضة للحياة المعدنية .

20- استخدام المعارف في تسمياته مرآة تعكس إقرار الحقيقة وتفسر تطلع الشاعر إلى بلوغ مفاصل الصدق .

21- العنونة لدى الشاعر تكشف عن تخطيط مسبق وتذهب إلى إقرار ضوابط معينة. إنها ليست فطرية إنما تلخص أفكار الذات وفلسفتها الواقعية .

22- أثبت البحث أن الشاعر يجعل عناوينه تثور من ركام التاريخ ولكن بخصوصية مغايرة لاستنساخ الموروث .

23- إن العنونة عرفت تطورا عبر دواوين الشاعر فطعمها أكثر إغراء في العنوان الأخير (مرثية الرجل الذي رأى) .

24- إن الأخضر فلوس يعمد إلى محاورة الموروث ومعارضته وإنشاء السخرية بإستراتيجية تناصية تفاعلية، وذلك رغبة في التأصيل والحداثة معا .

هذه بعض النتائج التي توصل إليها البحث - ولا ندعي في ذلك بلوغ المرام - وقد يكون لبنة في صميم الدراسات المعاصرة التي تفيد الدارس وتقدم له صورة عن الشعر الجزائري، ورغم ذلك تبقى هذه اللبنة في حاجة إلى من يدعم ترسانتها بدراسات نقدية أخرى .

تعريف العنوان :

أ- العنوان لغة :

ورد العنوان في لسان العرب تحت مادتين :

المادة الأولى : " عَنَنَ "

« عَنَّ الشَّيء يَعِنُّ وَيَعُنُّ عَنَنًا وعُنُونًا، ظهر أمامك، وعنَّ يَعِنُّ ويَعُنّ عَنًّا وعُنُونًا »

واِعْتَنَّ : اعترض وعَرَضَ، ومنه قول " **امرئ القيس** " :

فعنَّ لنا سِرْب كأنَّ نعاجَه

والاعتنانُ الاعتراض، وكذلك العنن من عنَّ الشيء أي اعتراض »[1] .

وهنا يرد العنوان بمعنى " **الاعتراض والظهور** " وهو يدل على البروز وديمومة الحضور التي تخلق نمو العنوان وتطوره في القصيدة، وأيضا سلطته للمملكة النصية، وانعكاس القصيدة في مرآته وارتباطه المباشر بصورتها؛ لكونه الظاهر منها والمتصدر لها وإذا شمولية القصيدة لأغراضه فهو يعبر عن المرسلة وينسج خيوطه التي تحول دون ولوج القارئ إلى النص، قبل التخلص من استفزازه وتتيح له التعرف عليه من خلال مطاردة دلالته، وكأنه يريد أن يشير إلى الوظيفة التعيينية التي قال بها جون كوهين " **Jean Cohen** "

ويواصل ابن منظور تعريفه بقوله : « عَنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُه لكذا أي : عرضته له وصرفته إليه، وعنّ الكتاب يعُنُّه عَنًا وعنَّنَه : كعَنْوَنَه، وَعَنْوَنْتُه وَعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المعنى. وقال اللحياني : « عَنَنْتُ الكتاب تَعْنِينًا وَعَنَّيْتُة تَعْنِيةً إذا عَنْوَنْتَه »[2] .

وتعرضه لمعنى " **العرض** " دال على كون العنونة تعرض النص الشعري مختصرا، وتحاول أن تلوكه لتبرز بنفسها على الواجهة، ولأنها بوابة هذا النص فلا بد أنها تعرض نوعه وتُعتبَر مدلولا لداله. و هنا يقترب من الوظيفة الاشهارية التي قال بها جرار جنيت

1 ابن منظور : لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، المجلد4، ط1، 1997، ص : 448 .
2 م ن ، ص : 450 .

"Gerard Genette" .

وقوله : « يقال للرجل الذي يَعْرضُ ولا يُصرّحُ : قد جَعَلَ كذا وكذا عُنْوَانًا لحاجته وانشد:

وتَعْرِفُ في عُنْوانِها بعضَ لَحْنِها

وفي جَوْفِهَا صَمْعَاءُ تَحْكِي الدّواهِيا »[1]

المعنى " **التعريض وعدم التصريح** " دال على كون العنوان لا يهب نفسه للقارئ ولا يبوح بسره، وإنما يتحلى بالغموض الذي يشد انتباه القارئ ويخلق لديه اللذة في متابعة سيره، هذه اللذة التي يمنحه إياها « انتهاك التدفق المتتابع البريء للنص أثناء تجاوز المعنى المفرد الشفاف»[2] .

وقوله : قال " **ابن بري** " : والعنوانُ الأثر، قال سوّار بن المضَرَّبِ :

« وحاجةٍ دُونَ أُخْرَى سَنَحْتُ بِهَا

جَعَلْتُهَا لِلَّتِي أَخْفَيْتُ عُنْوَانَا »[3]

فالعنوان يُعدُّ أثرا، والأثر لا يعد نواة وإنما هو ما يدور خارجها وعلينا تتبعه للوصول إلى الحقيقة (النواة) فالعنوان دليل نستطيع به قراءة شفرات النص من أجل غزو مركزيته، والأثر يرمي إلى الكتابة التي « لا تعد وعاء لشحن وحدات معدة سلفا، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها»[4]، وبالتالي يشكل العنوان وحدات لغوية جديدة، هذا التكون المستمر والتجدد اللانهائي يخرج النص إلى فضاء الانفتاح .

وقوله : وكلّما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عُنْوَانٌ له كما قال :" حسان بن ثابت"

يرثي عثمان رضي الله تعالى عنه :

« ضحّوا بأَشْمَطَ عنوانُ السُجُود به

يُقَطِّع اللّيل تَسْبِيحًا وقرآنًا»[5]

---

1 المرجع السابق، ص : 450 .
2 رمان سيلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة الدكتور جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص : 122 .
3 ابن منظور : لسان العرب، ص : 450 .
4 بسام قطوس : استراتيجية القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد ، الأردن، 98، ص : 28 5
ابن منظور : لسان العرب، ص : 450 .

فالعنوان " **يستدل به عن معنى القصيدة** " فهو مدلول لدال النصية، وهذا ما يربطه بالعمل ويجعله برغم تقدمه له لا يتناسى أنّه متولد عنه .

وورد في متن اللغة :

«**عنَّ الشيء لكذا :** عرضه له، وصرفه إليه .. عَنَّى الكتابَ تعنيةً :عَنْوَنَهُ، جعل له عُنْوانًا»[1]

والعنوان هو« كل ما استدل به على سائره والأثر »[2]، ويؤكد هذا التعريف لأحمد رضا المعاني اللغوية التي أتى بها ابن منظور، والتي لا تنحى عن رصيف الاستدلال والأثر .

المادة الثانية (عنا) .

« ولَمْ يَبْقَ بِالخَلْصَاءِ مِمّا عَنَتْ بِهِ

مِنَ الرّطْبِ إلاّ يَبْسُهَا وهَجِيرُهَا

وأنشد بيت المتنخّل الهذلي :

تعنُو بِمَخْزُوتٍ له ناضِحُ

ويقالُ : عنيتُ فلانًا عنيًا أي قصدته، ومن تعني بقولك أي من تقصد، وقيل معنى قول جبريل عليه السلام (في حديث الرّقية) يعنيك أي يقصدك»[3] .

" **والقصد** " يعني عدم كون العنونة شيئا اعتباطيا، وإنما هناك هدف لها، فهي تُوضع من أجل إبراز ما لا يستطيع النص قوله؛ لذلك يأتي متفردا أمام النص يُعلن ظهوره وكينونته التي تعبر عن المتميز من النص وتكسبه حركة اهتزازية تفرغه من مدلولاته، فالعنوان إخراج لمفهوم القصيدة وتوضيح للنص وإبراز له كما أنه يُعبِّر عن مقصدية المرسل، وعليه يرتبط بخارجه « سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما أو سيكولوجيا»[4] وهذا ما يوسع مساحة تأويله في ذهن المتلقي .

1 المرجع السابق، ص : نفسها .
2 أحمد رضا : معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت، د ط، 1960، المجلد الرابع، مادة عنن، ص : 287 .
3 ابن منظور : لسان العرب، مادة (عنا)، ج10، ص : 452 .
4 محمد فكري الجزار : العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص : 21.

وقوله : قال ابن سيده : العُنوانُ والعِنوانُ سمةُ الكتابِ، وعنونَه عَنْونَةً وعِنْوانًا وعَنّاهُ

كلاهما : وسمه بالعُنوان ، وقال أيضا : والعُنْيَانُ سمة الكتاب، وقد عَناهُ وأَعْنَاهُ »[1] .

" **والسمة** " مقصد إلى اختصاص العنوان بالكتابة لا بالمشافهة، « وإذا كان الكلام إطارا للحضور والهوية والوحدة والبداهة، فإن الكتابة إطار للغياب والاختلاف والتعدد والتباين »[2].

هذا الإطار يمنح علامة العنوان وظيفة تحرره من قيود النص، وتخلق له فعالية ذات سلطة منتدبة .

واستنتاجا نجد أن التعريف اللغوي يقف على معلم ثلاثي محوره الأول الظهور والاعتراض والثاني القصد والإرادة أما الثالث الوسم والأثر، هذا المحور تترامى أبعاده حتى تشغل بعض أطراف فضاء الدلالة الاصطلاحية. فما مركزية هذا الفضاء الاصطلاحي ؟

ب - العنوان اصطلاحا :

من الصعب تعريف العنوان تعريفا مجملا، لأنه يعتبر وحدة نصية ويمكنه تفكيك النص إلى وحدات صغرى، وبذلك كشف اللبنة الأساسية التي يبنى على أساسها .

هذه الصعوبة هي التي يعترف بها جرار جنيت لما قال : « ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة (....) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا، وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها »[3]، هذه القضايا التي ترتبط في أغلبِها بالنص وتدفع بالمتلقي إلى تتبعها لمحاولة القبض عليها وتتركه « خاضعا في مجمل ما يفهم لوجهة نظره»[4]، وذلك بفضل الوظائف المختلفة التي يتمتع بها العنوان والتي تهبه مجموعة من الأشعة ترمي به إلى شاطئ التعددية .

1 ابن منظور : لسان العرب، ص : 452 .
2 عبد الله إبراهيم وآخرون : في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط1، حزيران، 1990، ص : 130 .
3 جميل حمداوي : السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، المجلة 25، ع3، يناير مارس، 1997، ص : 106 .
4 إدريس بلمليح : القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2006، ص : 102 .

في حين تورد نعيمة فرطاس في دراستها حول سيميائية العنوان عند الطاهر وطار تعريفا للعنوان يستند على النحوية واللغوية : « هو مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا

فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين :

أ- في السياق .

ب- خارج السياق .

والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوي السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة »[1].

بيد أن هذا التعريف يجعل الحيز العنواني مقتصرا على ما هو أقل من الجملة، ومن ثمة يهمل وجود عناوين تكتب في أكثر من جملة، ويحمل إشارة إلى الوظيفة التعيينية ويدرج صنفين من أصناف العنوان .

أما ليو هوك " **leo Hock** " وهو مؤسس علم العنونة الحديث يعرفه على أنه « مجموعة العلامات اللسانية (...) التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود [2].

فالعنوان علامة لسانية، وعليه يتشكل من دال ومدلول ودور القارئ والجمهور هو الربط بينهما لتحقيق الدلالة التي يستدل بها لإدراك محتوى النص، كما « يستند على الاعتباطية التي تحقق أكثر من غيرها العملية السيميولوجية» [3] هذه العملية تجعل من العنوان ذا سمة تبليغية وتبعث الحياة فيه مفجرة إياه إلى مدلولات لانهائية، فهو يركز على وظائف ثلاث :

1- التعيين .

2- تحديد مضمون النص .

3- التأثير على الجمهور .

1 نعيمة فرطاس : سيميائية العنوان عند الطاهر وطار، مجلة أفق الثقافية، ينظر الموقع : تاريخ الدخول : 2005/10/24 . WWW.OFOUQ.COM/TODAY/MODULES .PHP? NAME =NEW&FILE=ARTICLE&SID=2811

2 محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلة28، ع1، سبتمبر1999، ص : 456 .

3 سيزا قاسم " نصر حامد أبو زيد " : مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، دار الياس العصرية، القاهرة، مصر، ص : 176 .

ويسميه ريكاردو " **Rickardo** " « الجذر التوليدي »[1]. فمنه يتولد النص إذ يتمكن من هدم رموزه لإعادة بنائها من جديد، هذا الهدم يعتبر ركيزة في كشف وتعرية دلالات القصيدة، ونستطيع القول حسب رأي الغذامي أنه يتولد من النص إذ يكون آخر لمسة يضعها المرسل

على عمله، وبذلك نتاج محصول العملية الإبداعية الخالقة للنص .

وقد عرفه فيري " **Ferry** " « بأنه كلام مكتوب فوق القصيدة في الفضاء الذي كان قد احتله هذا الكلام منذ المراحل المبكرة للطباعة»[2]، هكذا يربط فيري العنوان بالنص الشعري لا غير، على الرغم من ارتباطه بأعمال فنية وأدبية أخرى، ويراه مقتصرا على وظيفة التعيين والإرشاد وهي الوظيفة التي تؤديها الأسماء عامة .

وضمن هذا المسار تعرف كل من " **باروخ وبرخطمان**"* العنوان : « بأنه الاسم الذي يدل عادة على موضوع الكتاب كما قد يعني مكان الإقامة»[3]مضيفتان خروج العنونة إلى أحضان المكانية، فهي دليل الإقامة. والعنوان « مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة»[4]. هذا الارتباط العضوي يشرح رأسية العنوان وجسدية النص، كما يوضح مدى تشبث العنوان بنصه في علاقة حميمية متدفقة تجعل من النص كسيحا في غيابه .

ويتوسع العنوان ليتربع على مساحة جغرافية مهيمنة على النص في قول : " **إبراهيم رماني**" دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة تحوي معاني شاملة، [وهو] الكلمات التي تختصر التفاصيل وتجمع الأشتات، وهو البداية والنهاية والجوهر الذي تدور في مداره عناصر القصيدة»[5]، هذا التعريف يحمل ميزات مختلفة للعنوان وهي :

1 محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق، ص : 407 .
2 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، أطروحة مقدمة لنيل اللقب الثاني في الآداب، سبقت الإشارة إلى الموقع .
3 م ن .
4 عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، ط١ ، 1995، ص : 277 .
5 إبراهيم رماني : أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، ط١، 1985، ص : 186 .

1- العنوان دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة : أي إنه شامل لما يأتي في النص ومعبر عنه مؤثر فيه ومتأثر به، وبذلك يصبح بؤرة تندفع منها الدوال المكونة للنص، هذه الدوال تتحدد معالمها الأساسية ضمن أبعاد تقوم على الثلاثية الآتية (مرسل - نص - قارئ) .

2- العنوان يحوي معاني شاملة : فهو عبارة عن حقل مكثف من المدلولات لكنها تتسم بالشمولية؛ أي إنها لا تهدي نفسها ببساطة للقارئ .

3- العنوان كلمات تختصر التفاصيل : هنا نلتقي مع ما ذهب إليه " **محمد فكري الجزار**" من الافتقار الدلالي للعنونة، هذا الافتقار الذي لم يمنع من كون العنوان يختصر التفاصيل؛ أي يحمل أهم مدلولات النص، ومنه لا حيلة للقارئ في تخطيه والاعتداء على كينونته .

4- العنوان يجمع الأشتات : إن العنوان يعمل على تقويض الدوال النصية ثم يجمعها بعد شتات مستخلصا بذلك عصارتها كاشفا عن أهم معالمها .

5- هو البداية والنهاية : فهو يمثل اسمية النص، والنص لا يعرف بغير اسمه وحين يذكر العمل لا بد من البداية بعنوانه فنقول " **مرثية الرجل الذي رأى** " وبعد ذلك تأتي قراءة الديوان في درجة ثانية، وهكذا يعيش العنوان مع نصه معادلة ذات علاقة عكسية متسارعة إذ يعتبر آخر ما يكتب من القصيدة وأول ما يقرأ منها .

6- هو الجوهر الذي تدور في مداره عناصر القصيدة : فالعنوان محور الحركة اللولبية المتواترة للقصيدة، ترتبط به وتحوم بدوالها حوله، وما القارئ إلا غائص في هذه الدوامة التي يطارد فيها كما يقول رولان بارت "**Roland Barthes**" « حركة طيران الطيور يتبع في النص مناطق معينة (...) لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني ونشوء الثغرات وانتقال المقتطفات »[1] .

1 عبد العزيز حمودة : من المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، 1998، ص : 337 .

هذه الهجرة التي تنقل المدلولات إلى العنوان لتخزينها ضمن علاقة تناصية وبالتالي يصبح يحوي معاني شاملة كما أسلفت في حين تترك في نصها فراغات يصعب على المتلقي سدها.

لقد تحول العنوان من خلال هذا التعريف إلى وجود أسطوري يبعث الحركة النصية وينساق بمدلولاته خلفها مطاردا ما تتحاشى البوح به؛ ولذا كان مكبلا لها وهذا ما جعل " **بارت** " يطالب النص بخلاصه من عنوانه إذ يقول: « إن خلاص الذات التي لا تزال ترغب في أن

تكون حرة نص بلا عنوان »[1] .

وبمثل هذا التوسع جاء محمد فكري الجزار بتعريف آخر يؤكد وجودية العنونة ويرسخها إذ يقول : « هو نظام سيميولوجي مكثف لنظام العمل حتى ليصل إلى حد التشاكل الدلالي، وحتى إن بناء النص يظل معلقا على اكتشاف آليات هذا التشاكل، فالعنوان يعتبر نصا مكتملا بذاته مكونا من علامات دالة طاغية على النص تتوالد معه وتتكاثر في وجوده »[2] .

فالعنوان يمثل خلود النص إذ يهب الحياة لدواله ويستدرجها ليلقي بها ضمن الصمت السياقي، الذي يجعل القارئ أسيرا لقراءته « فخلود النص في مدى تفاعله مع القراءة المتجددة »[3]، هذا التفاعل ينتج انفتاح النص .

وعموما نجد أن هذه التعاريف تتخذ منحى موازيا للتعريف اللغوي إذ تذهب إلى حيز المعنى والإرادة والسمة، ثم تتجاوزها في كونها ترمي إلى أهم الوظائف التي يستند عليها العنوان وتوسع من العنونة لتصبح نصا له ذاتيته، هذه التي تجعل منه رسالة لغوية من المؤلف إلى القارئ .

1 قانسان جوق : رولان بارت والأدب ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص : 102 .
2 محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ابيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط1، 2001، ص : 218 .
3 أحمد الطريسي : النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، دراسات نظرية تطبيقية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2004، ص : 130 .

تاريخ العنونة :

كان العرب في الجاهلية ينشدون قصائدهم مشافهة وقلما يكتبونها، هذا الإنشاد جعل القصيدة تراوغ السامع فتتسلل إليه دون عنونة وذلك « لكون الجدل في شعرنا العربي لم يكن في الغالب إلا بين الشاعر / الصوتي الجمهوري / الأذن، أي إنه كان تفاعلا شفاهيا تشكل الأذن والشفة طرفيه الحاسمين »[1]، وبوجود هذين الطرفين غاب العنوان مسلما النص للقارئ السامع إذ لم يعد من حضوره بد، لاسيما وأنه كان يأتي لتأدية وظيفة إغرائية إشهارية .

وكون الشاعر منهم يلقي قصيدته أمام جمهوره في الأسواق والمجالس والمحافل، وجب عليه عدم التباطئ في قولها لأن الأذن تطلبها، لذلك ارتبطت التسميات عندهم بالمناسبات أو بالقائل أو بمكان القصيدة، وقد ترتبط بشاعريتها .

و« لأن الفردية لا تستطيع الحياة ولا تقوى على البقاء نشأ نظام القبيلة »[2] الذي انعكس في نظام القصيدة وغياب فردية العنوان ومركزيته .

وكون الشاعر خاضعا للنظام القبلي الذي « هو الإطار الاجتماعي الموجه لحياة الفرد والجماعات في العصر الجاهلي»[3]. فرض عليه ذلك انتماء القصيدة إلى القبيلة ومرافقتها برحلاتها الموضوعاتية بين الوقوف على الأطلال وتتبع الآثار والبكاء عندها، ثم الانتقال إلى النسيب ووصف الرحلة ومشاقها، هذه الرحلة التي جعلت الشاعر يعشق الحرية وانعكست في مرآة قصيدته فنبذت القيد والأسر، ونهجت سبل الترحال من موضوع إلى آخر وكانت تحمل لكل إقامة عنوانا فلم تستطع جمع الأشتات والتربع تحت سلطان واحد، لذلك كان غياب وحدة موضوعها سببا رئيسا في انفلاتها من قبضة العنوان الذي لا يستطيع ترجمة رحلاتها .

وبما أن « حياة القبيلة لا تعرف حكومة ولا سلطة مركزية »[4] كان للشاعر الجاهلي حب في تجريد قصيدته من العنونة، القصيدة التي رفضت فكرة المخاض والولادة واستندت إلى

1 ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث : أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص : 29 .
2 سليمان محمد سليمان : رؤى نقدية في دراسات أدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص : 30 .
3 م ن ، ص : 7 .
4 م ن ، ص : 32 .

العذرية تندد بالذل والخضوع والانحناء .

والشاعر القبلي « يرفض أن يتذلل أو يخضع لأي شخص من الناس كائنا من يكون »[1]، فقد امتنع عن خضوعه لسلطة تستوقفه وتشد ذهنيته، لذلك انتسب إلى قبيلته وراح يحتمي بحماها فاندمج في قصيدته وخلصها من سابقة العنوان .

وقد يكون اهتمام الشاعر الجاهلي بمطلع قصيدته، الذي اشترط فيه « من الجودة والوضوح وشدة الأسر وقوة الأثر »[2]، سببا آخر لغياب العنونة، إذ يؤدي هذا المقطع وظيفة إغرائية .

غير أن هذه الظروف وغيرها لم تستطع تقييد الشاعر الجاهلي، فوقف يصارعها مثلما

صارع صعوبة حياته وتفطن إلى ضرورة العنونة وكان لاسميته ما ألزمه إلى ربط قصائده بمسمياتها فأحس بوجوب إثباتها وحفظها، فكتبها وعلقها على الكعبة وأطلق عليها اسم المعلقات.

وأورد " **كارل برو كلمان** " في كتابه تاريخ الأدب العربي مجموعة من القصائد التي قلدتها عناوين نذكر بعضها[3] :

1- القصيدة " **المنفرجة أو الفرج بعد الشدة** " لأبي الفضل يوسف بن محمد التلمساني، (513 هـ - 1119 م) .

2- القصيدة " **التترية** " لأبي الحسين أحمد بن منير الطرابلسي الرفاء، (548 هـ - 1153م)

3 – " **بستان العارفين في معرفة الدنيا والدين** " لمجد محي الدين جمال الإسلام محمد بن أبي بكر الوتري (662هـ - 1264م) .

1 المرجع السابق، ص : 44 .
2 م ن ، ص : 10 .
3 محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، بنيته وإبدالاته – 1 التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص : 103، 104 .

4 – " **صفوة المعارف** " لأبي المعالي سعد بن علي الخطيري، (568 هـ - 1172 م) .

5 – " **تذكرة الأريب وتبصرة الأديب** " لمجد الدين محمد بن أحمد بن الظهير المراكشي الأربلي، (676 هـ ، 1277) .

ومع ظهور هذه العناوين في القرن السادس الهجري وانتسابها لكنية شعائرها يبعدها بعض النقاد عن حيز العنونة الحقيقية دليلنا على ذلك مجموع التحقيقات التي أنجزت حول شعراء تلك الفترات بما في ذلك تحقيقات " **عبد السلام هارون** " و " **محمود شاكر** " وغيرهما .. »[1]

.

ومع مجيء العصر الإسلامي انحرف العنوان إلى مسار التطور والتنامي عبر عنونة القرآن وتسمياته، إذ قال " **الجاحظ** " : « سمىّ **الله** كتابه اسما مخالفا لما سمىّ العرب كلامهم على الجملة والتفصيل، سمىّ جملته : **قرآنا**، كما سموّا : ديوانا، وبعضه سورة كقصيدة، وبعضها

آية كالبيت، وآخرها فاصلة كقافية »[2] .

وكانت التعددية الاسمية لكتاب **الله** من مبين، وفرقان، وهدى، ورحمة، وموعظة، وتنزيل سبيلا في خروج الأدباء عن عمود اللاّعنونة ووضع منارة يهتدي إليها أصحاب المدونات في كيفية اختيار عناوينهم بجعلها تتلاءم ومضامين أعمالهم .

ولما كانت « ألفاظ القرآن إذا اشتدت فأمواج البحار الزافرة وإذا هي لانت فأنفاس الحياة الآخرة، تذكر الدنيا فمنها عمادها ونظامها وتصف الآخرة فمنها جنتها وصرامها»[3]، ارتبط هذا الإعجاز والإيجاز بعناوين الكتاب في ذلك الوقت وحتى اليوم إذ لا تزال العنونة القرآنية تتجسد في صور الشعراء وتناصاتهم السياقية .

وقد ثبت أن الهزة الارتدادية التي حققتها السورة القرآنية جعلت الأدباء يدركون ضرورة هذا الحقل، فراحوا يحاكون تسمياتها وهو ما أشار إليه " **جلال الدين السيوطي** " مستندا إلى

1 مجموعة من المؤلفين : سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، قسنطينة، الجزائر، ط1، ماي 2001، ص : 273 .
2 جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 2004 م، ص : 135 .
3 مصطفى صادق الرافعي : إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 2003، ص : 23 .

قول الزركشي : في كتابه البرهان « ولا شك أن العرب تراعي في كثير من المسميات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في الشيء من خلق أوصفة تخصه .. ويسمون الجملة من الكلام أو القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها، وعلى ذلك جرت أسماء سور القرآن كتسمية سورة البقرة بهذا الاسم لقرنية قصة البقرة المذكورة فيها »[1] .

وباختلاف تسمية السورة الواحدة بأكثر من اسم، كسورة الفاتحة التي قال عنها **الرسول ρ** : ((هي أم القرآن وهي فاتحة الكتاب، وهي السبع المثاني))، نشأت دلالة معمقة بين العنوان ونصه، هذه الدلالة جعلت العنونة تتوجه إلى العلمية القائمة على البحث والدليل، لاسيما وأنها ملتحمة بكلمات مفتاحية في السورة، أوفي مضمونها ومتميزة بالاختصار .

وأمام ارتباط لفظة الجلالة Θ بأسماء جليلة دلت على ما تحمله من معاني، جاءت عناوين المؤلفات مرتبطة بمضامينها.

وقد عرفت حركة العنوان تسارعا متزايدا في العصر العباسي، إذ توضحت معالمها

وتوجهت نحو الانتظام في مدونات عبد الله بن المقفع ، كليلة ودمنة، الأدب الصغير، الأدب الكبير، وأبي حيان التوحيدي في كتبه الامتاع والمآنسة، الصداقة والصديق، الهوامل والشوامل، البصائر والذخائر، والجاحظ في كتبه البيان والتبيين، الحيوان، البخلاء، والجرجاني في دلائل الإعجاز وغيرها .

والملاحظ أن هذه العناوين ارتبطت في مجملها بالنثر، بينما ظلت معظم القصائد تسبح في هجرة فضائية لا أبعاد لها، وما كان من الشعراء سوى نسب قصائدهم إلى أسمائهم، أو إلى أماكن قولها، أو إلى قافيتها وهذا ما أشار إليه الغذامي في قوله: « لامية العرب، لامية العجم، سينية البحتري ... وهذا أقرب إلى روح الشعر لما يحمله من إشارة صوتية هي من صميم الصياغة الشعرية »[2] .

1 جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي : الإتقان في علوم القرآن، ص : 150 .
2 مجموعة من المؤلفين : سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادى، ص : 273 .

كما أن انتشار المكاتب مع عملية التدوين جعل الأدباء يخضعون للعنونة، لاسيما وأنها واجبة في تصنيف الكتب وتحديد مطالب الجمهور .

ومع بداية القرن العشرين لم تعد مسألة العنوان أمرا يقتصر على الكتب بل تجاوزتها إلى الصحف والمجلات لتصنع قطبا ليس من الصعب عدم الامتثال لشاعريته، وتحولت إلى استراتيجية لها قوامها الذي يسلط عليها أضواء التجديد والاختصاص، فتنقلت بين الأجناس الأدبية تعلن عن النص المقروء، وتجاوزت التراب العربي لتعانق الغربي، وراحت تصارع أمواج المذاهب في شطحاتها حيث حضور التفاعل المتبادل بين القصائد لابد منه، فقوضت بعض تراتيبها وهذا ما رمى إليه الغذامي في قوله « إن العناوين بدعة حديثة أحدثها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب والرومانسيين منهم خاصة»[1] .

إضافة إلى هذا عرفت القصيدة العربية وحدة عضوية ساعدتها على استخدام العنونة بسهولة، ويشير الأستاذ " **شراف شناف** " في دراسته لهندسة العنوان في ديوان " **البرزخ والسكين**" إلى أنه « بدأ الاهتمام بالعنوان على يد الثالوث المشهور : محمود سامي البارودي،

حافظ إبراهيم، أحمد شوقي »[2].

ومع الشعر المعاصر أخذ العنوان يدنو إلى حيز العلمية بل إن الشعراء أصبحوا يسعون إلى بناء نصوصهم على اختيار عناوين مثيرة تجذب القارئ فتحقق صراعا متناميا بينه وبين النص، إذ يبحث في بنيته ومركزيته ويحاول وضع يده على الفراغات الجدلية فيه، وهنا يستطيع العنوان أن يمارس وظيفته الإغرائية ويصبح النص المطلق أكثر طلاقة، لاسيما إذا كان العنوان ساخرا ومع بلوغ العنوان هذه الدرجة توجه الأدباء إلى معالجته فكتب الدكتور « محمود الهيميسي عن براعة الاستهلال في صناعة العنوان، وعالج الدكتور حميد لحميداني قضية العنوان في بحثه عتبة النص الأدبي، وكذلك جمال بوطيب في كتابه الرواية

1 عبد الله الغذامي : الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص : 261 .
2 مجموعة من المؤلفين : سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي ، ص : 272 .

المغربية أسئلة الحداثة .. مختبر السرديات »[1]، ومحمد عويس في كتابه العنوان في الأدب النشأة والتطور، وإلى غير ذلك من الدراسات المهمة .

وظهرت حاليا عناوين مقنعة تعتمد الغموض والإضمار كعنوان ديوان وقت لاقتناص الوقت للشاعر فاروق شوشة، ولماذا تركت الحصان وحيدا للشاعر محمود درويش، واحتفالات المومياء المتوحشة لمحمد عفيفي مطر، وعناوين مباشرة تلتصق بالنص مثل دراسات في النقد الأدبي المعاصر لمحمد زكي العشماوي، الأدب العربي في الأندلس لعبد العزيز عتيق، في النقد المسرحي لمحمد غنيمي هلال .

أما في الدراسات الغربية نجد العنونة عرفت ومنذ نشأتها ارتباطا بالمضمون وكانت مؤسسة على وعي تام بمدى أهميتها خاصة وأن معظم المناهج الأنسونية نشأت في أحضان الحضارة الغربية، ولعل من أهم الكتابات التي عنيت بالبحث في مجال العنونة تلك التي أشار إليها جميل حمداوي أثناء دراسته لسيميوطيقا العنونة في مجلة عالم الفكر[2] .

1- Molen (J) : 1974 " Sur les Titres de ' **Jean Bruce** ' In langages N°.35. la Rousse P.88 .
2- Rey Debove, Jostte : Essai de Ttypologie Sémiotique des Titres D'œuvres

Ed. mouton 1979 .

3- Gerard genette : seuils et seuil, 1987 .

4- levinson , J. 1985 . " Titles "

تلكم هي مسيرة العنونة عبر التاريخ، انبثقت كبدعة حديثة وانتشلت نفسها من ركام الغبار بعدما هجرها الكتاب والشعراء قديما، ثم حصنت نفسها بدخولها فضاء العلمية حتى تثير اهتمام الكتاب والقراء .

1 خالد الأنشاصي : آراء حول رواية بنات الرياض لرجاء عبد الله الصانع، منتديات إضاءات ينظر للموقع .
http//www.edaeat-net/Nb /showth read.php? t = 2302
تاريخ الدخول : 20-02-2006 .
2 جميل حمداوي : سيميوطيقا العنونة، مجلة عالم الفكر، ص : 97 .

كاتب العنوان وقارئه :

ربما قُتل المؤلف حينما أعلن بارت وفاته بمقاله المعرف عام 1968م، والذي صرح فيه بأن « الأنا الذي يكتب أنا من ورق »[1]، ليتحول الكيان الأسطوري إلى تمثال حجري صغير لا قيمة له .

هذا التحول كان قد أنطق " ويليام شيكسبير **" WILLIAM SHAKESPEARE "**، فقال:

لا تندبني بعد أن أموت
لا .. وحينما تقرأ هذا البيت
لا تتذكر اليد التي كتبته
ولأني أحبك كثيرا
فاني سأكون نسيا
منسيا في خواطرك الحلوة
إن كان تذكارك لي سيحيلك
وقتئذ إلى قارئ حزين[2]

وعلى الرغم من هذا الاعتراف إلا أن العودة إلى قول الغذامي: « ليس القارئ سوى مؤلف ضمني للنص من حيث كونه حاضرا في ذهن المؤلف الفعلي حضورا كاملا »[3] يجعل موت

المؤلف موتا للقارئ، وهو ما يمنع طمسه لكونه سوف يبقى مرسلا للنص، ولا يمكن قراءة النص بمعزل عمن كتبه؛ لأن النص العنوان هو« مرسلة صادرة من مرسل إلى مرسل إليه »[4] لاسيما وأن « الكاتب في أصله قارئ ظل يمارس القراءة »[5] .

فتهميشه ما هو إلا تهميش للقارئ، لذلك وجب دراسة العنوان بين طرفين **" كاتب وقارئ "** كون الأول يساهم في عملية إبداع العنوان، أما الثاني فيعمل على استقباله لفك طلاسمه

1 عمر أوكان : لذة النص أو مغامرة الكتابة عند رولان بارت، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص : 61 2.
2 عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر الدار البيضاء، ط1، 1999 ص : 147.
3 م ن ، ص : 149 .
4 محمد فكري الجزار : العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص 19.
5 الحبيب شبيل : من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، جوان 1991، ص : 92 .

وصنع معناه كما أن بارت لا يعني « إلغاء المؤلف وانتزاعه من النص بقدر ما يهدف إلى تخليص النص من شروط الظرفية وقيودها »[1] .

كاتب العنوان :

يرتبط العنوان بصاحبه الذي هو صاحب النص أيضا لاسيما بعد ظهور الطباعة، لكون العناوين وضعت قبل التدوين من طرف المفسرين والمحررين، بينما عرفت انتسابها بعض الشيء لصاحب النص بعد ذلك، ويرى **" بنيس "** أن وضع العناوين قد لا يكون من اختيار الشاعر، فهو« لا يعتقد أن شوقي هو الذي تكفل بوضع العناوين والعناوين الفرعية على الأقل، كما أن محمد بن إبراهيم بريء من جميع عناوين قصائده المثبتة في الديوان، وقد لا يكون البارودي هو واضع العناوين والعناوين الفرعية لقصائده.. [خاصة] في غياب دراسات مختصة للنص الموازي »[2] .

ولعل الدافع الذي ترك بنيس يحكم على عدم انتساب هذه العناوين لأصحابها هو ربما لأنها مجرد اقتراحات وبعد ارتباطها عن النص المعنون وقد يكون العنوان الحقيقي هو ذاك الذي اختاره صاحب النص كونه أكثر المدركين لعملية خلق أوصال الرحم بين الاثنين، وإذا كان العنوان بمثابة « الرأس للجسد »[3]، فوضع العنوان لقصيدة ما لم يعنونها صاحبها أمر في غاية الصعوبة .

فمهمة العنوان تبدأ منذ وضعه فإذا كان موضوعا على غير إبداع وجمالية فكيف له أن

يكون مفتاحا ؟ وكيف لقارئه أن ينجح في تأويله ؟ فاعتباطية العنونة تحقق مجالا مغلقا لا يستطيع القارئ أن يتحرك بين طرفيه لأن الحركة تكون معدومة .

والسؤال المطروح متى يضع الكاتب عنوان نصه ؟

يرى الغذامي أن « العنوان [هو] آخر ما يكتب من القصيدة »[1]، وهذا دليل على خروجه عن

1 عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، 1999، ص : 55 .
2 محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، بنيته وإبدالاته – 1 التقليدية، ص : 106 .
3 محمد مفتاح : دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص : 72 .

النص كوحدة نصية مستقلة، إلا أنه يقول بعدم شاعرية العنوان كون الشاعر يظن أنه بوضعه للعنوان « يصلح القصيدة ؛ بينما هو يفسدها، إذ يطلق عليها أسلحة الواقع ومحسوساته فيكدر صفاء العطاء الخيالي الذي انعتق لحظات من قيود الواقع المشحون بشروط خارجية متعسفة»[2] فهو يرى أن العنوان ما هو إلا فيروس يحاول قتل خلايا القصيدة بغزوها والتسلط على هلاميتها، وهو خارج عنها بانتمائه للمعقول، وهي بعيدة عنه بانتمائها للعطاء الخيالي .

ونجد عدنان حسين قاسم يستوقف الغذامي مطالبا إياه بنقطة نظام تكمن في تفسير دالتين : **الدالة الأولى :** تتمثل في استهلال الغذامي دراسته بتشريح العنوان على الرغم من غياب الشاعرية عنه .

أما الثانية : في اختياره لعنوان **" يا قلب مت ضمأ "**، الذي يتميز بتركيبة لغوية « صنعت منه عنوانا شاعريا يتصف بكل ما يتسم به الأسلوب الرومانسي من خصائص فنية، فهو خطاب للقلب الذي هو سر الحياة »[3]، وهذه الشاعرية لا تتصف بها جميع العناوين، فهناك عناوين لكتاب على الرغم من شهرتهم الواسعة لا تتميز بالجمالية والإبداع .

ولعل الغذامي محق بعض الشيء خاصة مع أصناف العناوين المؤشرة التي سنشير إليها لاحقا، إلا أن رأي عدنان حسين قاسم يتجانس مع العناوين الدلالية والتي لها علاقة بالنص، أو ممتصة من ثنايا شراييه .

وحين سألت لخضر فلوس عن طريقته في كتابه العنوان أجاب قائلا « أنا لا أخطط

لقصائدي، بل أتركها تختال كيفما أتفق وحين تستنفد كل شحنة أبقى متأملا ما الذي فعلته .. وهنا يأتي دور البحث عن العنوان، أما في بعض القصائد فقد كان العنوان هو أول شيء فيها، وكأ ن العنوان جزء أصيل من القصيدة ومفتاح مهم من مفاتيحها »[1]، والملاحظ أن

1 عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص : 261 .
2 م ن ، ص : نفسها .
3 عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط 2، 2001 ص : 327 .
4 في حوار مع الأخضرر فلوس : مكالمة هاتفية، يوم : 2005/10/24، على الساعة : 10.00 .

الشاعر لا يختلف عن باقي الشعراء، لأنه يرى العنوان نتاج مخاض للنص أو خارجا عنه خاضعا للعقلانية .

قارئ العنوان :

لعل القارئ هو صاحب الفضل في نسف الغبار عن النص والعنوان معا، لذا فقد أصبح لبنة يقف عليها النص ويحقق بها وجوده لأن أي استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية مقارنا بالأعمال التي قرأت من قبل»[1] .

إذ تعد القراءة محاورة للنص، ومن ثمة « هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه »[2]، هذه المحاورة لها شروطها المعرفية والثقافية وتكون ناجحة بقدر مهارات الملتقي القرائية وأدواته المعرفية والإجرائية، فالقارئ الحقيقي هو الذي لا يتوقف عند قراءة العنوان، بل يستدرجه (العنوان) إلى تحقيق التقارب مع النص، ذلك لأن العنوان غالبا ما « يثير تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل الأدبي »[3]، وهذا ما يجعل منه بؤرة القراءة الاستكشافية إذ كيف للقارئ أن يتخلى عن سؤال يواجهه ويبث فيه حيرة وقلقا يمكنانه من تشغيل قدراته وكل ما يمتلك ليفهم معلقات النص، ويستكشف مواطن الصمت فيه وأسباب المهملات، ويبين ما فيه من طاقات فكرية خصبة وتضاريس شفوية متدفقة واتجاهات إنسانية .

إن القارئ الذي يتخلى عن العنوان أو يتوقف عنده لا غير ما هو إلا قارئ متطفل، ويميز جنيت بين متلقي عنوان الكتاب ومتلقي الكتاب نفسه فيرى « أن العنوان يرسل نفسه إلى عدد من الأشخاص يفوق عدد الأشخاص الذي يرسل النص نفسه إليهم، وإذا كان النص عبارة عن غرض للقراءة، فان العنوان كاسم الكتاب عبارة عن غرض للإحاطة والاتصال »[4]،

1 صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2002، ص،121،120 .
2 رولان بارت : نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1، 1994، ص : 94 .
3 ابن مالك رشيد : السيميائية بين النظرية والتطبيق رواية نوار اللوز نموذجا، أطروحة دكتوراه بإشراف وسيني الأعرج، جامعة تلمسان، 1994، ص : 296 .
4 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، أطروحة مقدمة لنيل اللقب الثاني في الأدب، بإشراف رؤوين سنير جامعة حيفا، سبقت الإشارة إلى الموقع .

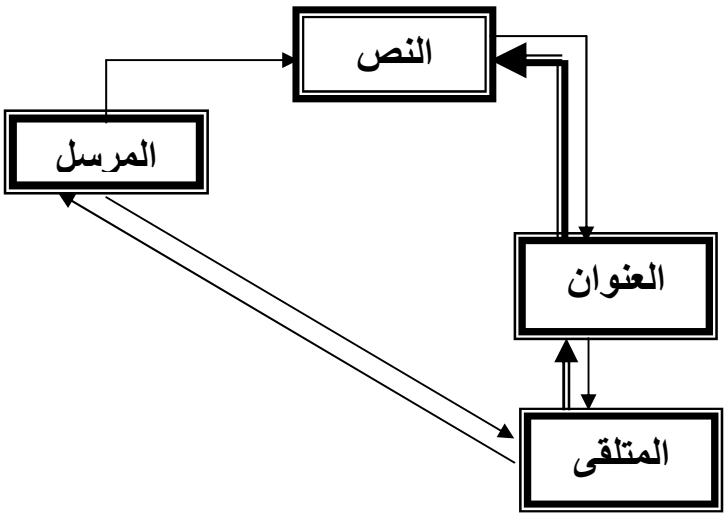
فالعنوان يقرأ من طرف الكثير من الذين لا يلجون إلى النص كبائعي الكتب، وباعتبار جنيت العنوان أكثر تلقيا فإنه « يتجاهل كون العنوان في الأدب جزءا لا يتجزأ من عملية إبداع الكاتب للعمل»[1]. فتلقي العنوان دون تلقي نصه يعدّ قاصرا وعاجزا عن استكناه تشعبات هذا النص، فهو لا يمتلك رخصة للدخول إليه ومحادثته .

ومثلما طرح التساؤل عن طريقة كتابة العنوان من طرف المرسل يطرح عن كيفية استقباله من طرف القارئ.

لعل تصدر العنوان للعمل الأدبي يجعل القارئ يقف عند بنيته السطحية مركزا على أهم ما تحمله هذه البنية من دوال قبل أن ينتقل إلى النص محاولا البحث عن البنية العميقة التفاعلية التي تربطه بنصه .

هذا الاتكاء على سند العنوان الذي « يمثل أعلى اقتصاد لغوي .. سيفرض أعلى فعاليه تلق ممكنة، حيث حركة الذات أكثر انطلاقا .. في تنقلها من العنوان إلى العالم والعكس، ونتاج هذه الحرية سوف تضبط الذات نفسها دلاليا باعتبارها مرتكزا تأويليا حين تدخل إلى العمل »[2] فالذات القارئة تستطيع اللعب الحر على دوال العنوان بينما حين تنتقل إلى النص يبدأ في أسر حريتها، فتصبح رهينة، إذا فمرسلة العنوان تتوقف على أطرافها الثلاثة وفق المخطط الآتي :

1 المرجع السابق .
2 محمد فكري الجزار : العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص : 10 .



فالمرسل ينتج النص الذي يساعده في إنتاج العنوان، بينما يقبض القارئ على العنوان أولا يفكك دواله متوصلا إلى مدلول النص المرتبط بالعنوان .

إنّ رحلة العنوان من بطن القصيدة إلى بطن الشاعر ثم بطن القارئ رحلة نوعية مبنية على مدى تحقق نصوصية النص ومقروئيته، على الرغم من أسرها للعنوان، إذ يتخلص من بطن ليلقى في أخرى بيد أن هذا الأسر هو ما يمنحه حرية أوسع ويبعده عن حيز مغلق كان سيلقى فيه، إذا تغلب جانب الفردية في إنتاجه وألغي صوت الثقافة في تفاعله الذي يتوالد في ذهن القارئ، وهذا ما يشير إلى أن « المؤلف والقارئ النموذجي هما استراتيجيتان نصيتان»[1] .

إن هذا الانتقال الذي يخلق التحرر يجعل العنوان منطلقا، وإذا انطلق صار إبداعا، وإذا كان إبداعا فإنه يتمكن من اعتلاء سلطة النص وفرض هيمنة عن أطراف الثلاثية (القارئ، المرسل والنص)، وبذلك تتحقق أهميته، فأي أهمية يستطيع العنوان أن يحتلها ؟

وكيف له أن يفرض سيطرة على النص رغم احتواء النص له أحيانا ! ؟

1 أمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص : 17،

أهمية العنوان :

على الرغم من كون العنوان نصا مصغرا مختصرا لا يتجاوز السطر الواحد، فإن له أهمية بالغة تظهر من خلال علاقته بقارئه، إذ تحدد دائرة تواصله بالنص من خلال العنوان « فلا بد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقي »[1] .

ونظرا لهذه الأهمية نجد الكاتب يتوقف مطولا في اختيار عنوانه ولذلك يقول القاص عبد العزيز الصقعبي : « إن الكاتب يفكر في العنوان الذي يصل القارئ بشكل جيد »[2]، ذلك لأنه العتبة الأولى التي يقف عليها القارئ « لتفضي به إلى البهو »[3]، هذه العتبة لا بد أن تمتلك سلاحا مغريا، ولعل سلاحها يكمن في وظائفها المتعددة والمتنوعة التي حظيت بالدراسة والتحليل .

ويرجع علي جعفر العلاق ازدياد الوعي بأهمية العنوان إلى « كون علاقته بالنص أصبحت بالغة التعقيد وإلى امتلاكه طاقة توجيهية »[4]، و هي مصدر لتسليط الضوء على النص وتوجيه القارئ إلى تشكيل الدلالة من خلال تعالقه مع عدد متنوع من النصوص .

وتزداد أهمية العنوان حين يُقرأ النص، إذ يحمل القارئ معه زادا كان قد استقاه منه، فيأتي وقد تشبع بدلالته ورموزه، فتنشأ في ذهنه أوصال رحم بين النص وعنوانه، فيحاول جمع الشتات ويجعل النصين نصا مكتملا لهذا « يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية »[5]، فيصبح إنزيما نشطا يعمل على قراءة شفرات النص بعد هدمها وحفظها في الخلايا الذاكرة معيدا بناءها بعد هذه القراءة؛ فهو عملية تعرية للنص وكشف لأسراره وتقطيع أوصاله وصولا إلى أساسه الذي يستند عليه .

وربما يطرح التساؤل لماذا وجدت قديما قصائد لا تقلدها عناوين ؟ فإذا كان للعنوان هذه الأهمية لماذا لم تستسلم تلك القصائد للزوال ؟

1 محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقة الاتصال الأدبي، ص : 26 .
2 عوضة الزهراني وجعفر الجشي : العنوان بين وسيلة الإثارة وضرورة العملية الإبداعية، شبكة هجر الثقافية، ينظر الموقع http: // www .hajr. us / forum/ archive / index .php / t - 402714663 . htm1
3 إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث في المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003، ص : 109 .

4 علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص : 173.
5 جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، ص : 96 .

إن انتماء المؤلف إلى البداوة جعله يغض البصر عن العنونة، كونه يعيش حياة الترحال على الدوام، وقد تكون هذه القصائد ذات أدبية وجمالية أوسع إذا كانت تحمل عناوين، ولعل ذلك كان سبب انسياق النقاد خلف حياة المؤلف وسيرته. وقد أشار الصقعبي « إلى الكلاسيكيات القديمة وعناوينها العادية التي قتلت نصوصا بإغفالها جوانب عدة منها المواءمة بين النص والعنوان »[1] .

ويعتبر التوجه نحو العنونة واهتمام الدراسات الحديثة بتبنيها دليلا واضحا على لزوميتها كونها تؤدي وظيفة تعينية وفنية تجعل النص عبارة عن بلازما سابحة يصعب الإمساك بها لأنها تأخذ إلى حيز الانفتاح .

فالعنوان « أشبه ما يكون ببطاقة هوية وفي الكثير من الأحيان يكون كاللوحات الإشهارية الخاطفة وبخاصة حينما يكون براقا مغريا »[2]، إذ يعد غيابه غيابا للهوية وابتعادا عن الجمالية وطمسا للنص بضمان كساده بعيدا عن سوق القراءة الإبداعية، فالعنوان يدفع دائما باتجاه نوع محدد من التأويل لأنه يجعل القارئ يصنع أفق توقع ويكشف فجوات في العنوان عليه ملؤها ولن يتحقق له ذلك إلا إذا أنطق النص .

وهكذا « تظل أهمية العنونة في النص ممركزة وذات هيمنة فنية وفكرية تلعب دورا في القراءة حيث أضفت سيمياء النص صفة تمركزها وضرورة التعامل معها باعتبارها نصا يقرأ »[3] .

هذا التمركز يمنح العنوان صفة التجذر والتأصل في الأدب العربي، فيصبح حضوره واجبا أساسيا، إذ يتشكل ويتنامى بتضاعف خلوي مكونا لنفسه كيانا ذاتيا يخلق منه نصا متكاملا سواء في الرواية أو الشعر .

1 عوضة الزهراني وجعفر الجشي : العنوان بين وسيلة الإثارة وضرورة العملية الإبداعية، (سبقت الإشارة إلى الموقع)
2 نعيمة فرطاس : سيميائية العنوان عند الطاهر وطار، (سبقت الإشارة إلى الموقع) .
3 عوضة الزهراني وجعفر الجشي : العنوان وسيلة الإثارة وضرورة العملية الإبداعية، (سبقت الإشارة إلى الموقع) .

ونجد القاص " **جمال الميبر**" يحدد أهمية العنوان حسب اختلاف الجنس الأدبي « فالعنوان في الرواية أقل أهمية من العنوان في القصة، لأنه يشكل معلما بارزا لها، كما يمتلك تأثيرا قويا وواضحا »[1] .

وربما مرد ذلك بناء القصة على أحداث متسلسلة ومختصرة يصعب استنتاج عنوانها بينما الأمر أقل صعوبة في الرواية .

أما " **جون كوهين** " فيرى ارتباط العنوان بالنثر أكثر أهمية منه في الشعر إذ يقول : « إذا كان كل مقال نثري علمي أو أدبي يحتاج بالضرورة إلى حمل عنوان، فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حمله »[2]، ولعل الكاتب ألصق العنوان بالنثر لكونه قائما على الوصل وترابط أجزاء الخطاب. وربما يكون العنوان نصا كاملا مستقلا و« فعالية لها شروطها وملابساتها المستقلة عن كتابة العمل نفسه »[3]، إنه لا يمثل كتابة عشوائية وإنما يأتي وفق تخطيط فعال يجعل القارئ سابحا مكتشفا يغوص في أعماق النص بغية تحديد نسله وإدراك تشعباته .

وختاما نرى أهمية العنونة متأتية من كونها ذات وظائف مرتكزة على أسس ثلاث : (مرسل، قارئ، نص) وهذه الأسس لا يمكنها تجاوز جسور العنونة وتضاريسها التي تعد مجرد « رحلة خلوية يجلب فيها الكاتب الكلمات بينما يجلب القراء المعنى»[4]، هذا المعنى الذي يتتبعه القارئ محاولا تحديد خصوصية العنونة التي تتوالد منها هذه الأهمية .

1 الموقع السابق نفسه

2 جون كوهين : النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج1، د ط، 2000، ص : 191 .

3 محمد فكري الجزار سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص : 19 .

4 نسيمة الغيث : البؤرة ودوائر الاتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2000، ص : 36 .

خصائص العنوان في الأدب :

هناك الكثير من الخصائص التي يتميز بها العنوان، والتي يختص بها بمفرده أو يشترك فيها مع فنون أخرى، فالعنوان عبارة عن مرسلة لغوية يشترك في صناعتها كل من المرسل والقارئ ولها دوائر اتصال بهما وبالنص، ومع أنه يتقلد النص فإن بينهما فاصل فهو « يعمل كنوع من الإطار الذي يحيط اللوحة مع أنه مصنوع من الكلمات، وهذا ينبع من كونه مفصولا طباعيا عن النص بمسافة مائزة، تجعله يرسم حدود هذا النص ويؤثر في شكله »[1]، فمسافة الفصل ترسم فراغا يجعل من العنوان إطارا ومن النص منظرا، ما على القارئ إلا تحديد وظيفة هذا الإطار ليتمكن من مسك النص .

والعنوان محدد ومختصر، يمثل بداية النص وأول ما يعترض القارئ، وقد أدرجه جرار جنيت ضمن النص المحيط الذي يدرس كل ماله علاقة بالمظهر الخارجي للنص لذلك « على الناقد أن يبحث في ما وراء العنوان، وما فوقه وما تحته، عن الدلالة المغيّبة، ومحاولة صياغتها، لأن النص في النهاية يقترح علينا معاني ولا يعطينها »[2]. فهو دافع بالقارئ إلى التساؤل و الغوص في المجرة النصية، بحثا عن الجواب الغائب ضمن إمكانات التفسير لتبقى المدلولات الأخرى في النص تنتظر الإشارة، كونه لا يعطي معاني وإنما يقترحها .

وهذه الإشارة الدالة التي تبعث التساؤل تجعله « علامة كاملة كما يمثل العمل هو الآخر علامة كاملة أخرى، وتأتي العلاقة التجميعية بين العلامتين لتخلق علامة وسطية بين الاثنتين»[3] .

هذه العلامة الوسطية « تنبني من مدلول العنوان + دال العمل وهي هدف التحليل »[4]، ولعل الفراغ الحاصل بين الدال والمدلول هو الدافع إلى اللعب الحر، الذي يحقق مبدأ لانهائية الدلالة، وتعدد المعنى بتعدد طرق اللعب و المراوغة.

1 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، سبقت الإشارة إلى الموقع .
2 بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان، ص : 66 .
3 محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص : 19،20 .
4 م ن ، ص : 20 .

وفي مقارنة العنوان بعمله يقول " **فكري الجزار** " : « إن العنوان شديد الفقر على مستوى الدلائل، وأكثر غنى منه (من النص) على مستوى الدلالة »[1] .

وهذه الخاصية تجعل العنوان ذا أهمية بالغة، وذلك لكونه يقتصر على دوال معينة تحمل مدلولات لانهائية كونها تربط ذهن القارئ بكتابات مضاعفة وتلقي به في أبعاد تناصية .

ويذكر" ميشال فوكو " **Michel Feucault** " أن « خلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى »[2]، ويبدو من خلال قوله هذا أنه يوسع من خصائص العنوان إلى الاستقلالية والتميز، ثم التناصية التي تجعل العنوان يتقاطع مع جمل ونصوص وكتب أخرى، فهو نتاج تجمع وانفتاح؛ تجمع للنصوص وانفتاح للثقافات هذا الانفتاح يجعل العنوان « يتشعب مانحا القارئ خيارا لتتبع مساراته من خلال معايير متعددة »[3] .

ونجد ليسغ "**lessig**" يقول : « إن العنوان ينبغي ألا يكون مثل لائحة الأطعمة فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته »[4] إذًا فالعنوان ينبغي أن يعدل عن الوضوح، ليفتح آفاقا جديدة تتطلب من القارئ الوصول إلى معان لانهائية، فيستفز الذاكرة لاستحضار الماضي واكتشاف بؤرة تلاقي العنوان مع باقي النصوص، كما ينبغي له تغييب مرجعيته ليحمل القارئ مشاق السفر وعناء البحث عن المعنى .

يشير مؤيد إلى « اللمحة الغامضة في العنوان، والتي تعطي صورة محببة وتثير الإيحاءات مع التفريق بين الغموض الذي لا يقودك إلى أي شيء وبين الانزياحات في اللغة والصورة والتي ترقى بمستوى النص عن الحالة العادية المباشرة وهذه ملكة إبداع »[5]، وهنا ندرك أن العنوان ينبغي له أن يختص بالانزياح، ويبتعد عن الغموض التعسفي.

1 المرجع السابق، ص : 23 .
2 بسام موسى قطوس : سمياء العنوان، ص : 45 .
3 ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2005، ص : 270 .
4 بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان، ص : 42 .
5 عوضة الزهراني وجعفر الجشي : العنوان بين وسيلة الإثارة وضرورة العملية الإبداعية، (سبقت الإشارة إلى الموقع).

وقد أورد محمد عبد الواحد الحجازي قصيدة " **الرحيل في** " للشاعر " **أدونيس** " فتحدث عن العنوان قائلا : « فهل يصح أن نقول الرحيل في. إن ما ورد في لسان العرب لابن منظور هو: رحل إلى .. ورحل من .. ورحل عن .. ورحل على .. إذن : " **فالرحيل في** " خطأ

صريح، وكان من الممكن تجنب ذلك الخطأ، لو أن الشاعر استعمل " **الترحّل في** " فإن التّرحل في يعني التنقل بين مواقع محيط مكان واحد، وهذا أدل على العنوان والكشف عن أن الغاية هي التنقل بين مدائن الغزال »[1]. ولعل الكاتب أراد أن يوضح هذا الغموض الذي خص به العنوان إلا أنه لم ير أنه غموض غيب من القيمة الجمالية للنص، ودليل ذلك تساؤله: « هل أراد الشاعر باستعمال حرف الجر في كسر القاعدة اللغوية لافتعال نفسية عند القارئ »[2] .

وقد يكون غرضه هو إبراز أهمية استفزاز الخيال ومنح القارئ أفق توقع موسع؛ إذن فالغموض المقصود الابتعاد عنه هو ذلك الذي يخرج القارئ إلى تضاريس يصعب عليه تسلقها.

ويذهب محمد فكري الجزار إلى « أن العنوان يتميز بغياب أي علاقات سياقية تضبط حركية دلائلية »[3]، وهذا ما يجعله « لا يمنح حضوره من كونه داخلا في علاقات غياب إيجابية لا علاقات حضور سياقية »[4]، كما أن غياب السياق يغيب أحادية القراءة، ويجعل المتلقي يتخبط في شباك العلاقات الزمانية كون « الانقطاع عن السياق يرمي كل إنتاج كلامي وإن شعرا في داخل القانون اللغوي ليضمن عملية إنتاجه للمعنى وحيث لا يكون أمام اللفظ »[5]، فصمت السياق يضمن سعة مساحته، وقد يؤدي اندثاره إلى التعددية والانفتاح اللانهائي واتساع الفجوات التي تمنع القارئ من الوصول إلى الدلالة بسهولة، ويكون عليه ضرورة ملئها.

1 محمد عبد الواحد حجازي : الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2001، ص : 77،78 .
2 م ن ، ص : 78 .
3 محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص : 35 .
4 المرجع نفسه، ص : 28 .
5 محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش، ابيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط2، 2002، ص : 35 .

~~إذ إن ذلك يجعلها « تعمل~~ كحافز ودافع للفعل التكويني الفكري »[1] .

هذا الفعل الذي يولد في ذات القارئ اختراقا للواقع ومرورا عبر الزمنية « وإدراكا لكل المعاني المحتملة للنص بشكل مستقل عن موقفه التاريخي الخاص ... وذلك بشكل دائم ومرهق، ولتكون النتيجة استهلاكا كاملا للنص »[2]، هذا الاستهلاك الذي يبرز أيضا في

العنوان ووظائفه التي تخصه بميزة الانتساب إلى عمله وانتساب العمل إليه، وهي المعادلة التي تخلق علاقة تواد بين النص وعنوانه. « فلا يصبح النص مغلقا صامتا لا يستطيع التوصل إلى دلالته »[3]، بل على العكس من ذلك يعد تشكل فضاء النص الموازي حلاّ لألغاز النص وسبيلا يسلكه القارئ إلى مرفأ السلام .

وعن ميزة التسمية في العنوان يتحدث دريدا " **derrida** " قائلا : العنوان « ذو صيغة اسمية حتى لو لم يكن اسميا من ناحية نحوية »[4]، والاسم يبرهن عن المعنى ويتميز بخصائص أوردها **" الزمخشري "** في كتابه : « جواز الإسناد إليه ودخول حرف التعريف والجر والتنوين والإضافة وله أصناف مختلفة »[5] .

وهذه الخصائص مرتبطة بالعنوان فهو قابل للإسناد إلى النص ويجوز فيه أن يكون معرفا إذا توصل القارئ إلى سبر أغواره ويمكن جره وتنوينه والإضافة إليه باتصاله بالثقافات الأخرى أو بميزته التناصية المشار إليها سابقا وله أصناف هو الآخر.

ولعل صفة النحوية التي يتحدث عنها **" دريدا "** تجعله « كلمة ومركبا وصفيا ومركبا إضافيا كما قد يكون جملة فعلية أو اسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة »[6]، هذه التراتيب اللانهائية توسع الحقل الذي يؤدي فيه المرسل رقصاته الإيقاعية وتمنحه الحرية في اختيار حركات يستفز بها جمهوره .

1 ميجان الرويلي، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص : 287 .
2 علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي، ص : 127 .
3 سيزا قاسم : القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص : 133 .
4 نريمان الماضي العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، سبقت الإشارة إلى الموقع .
5 الزمخشري : المفصل في صفة الإعراب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الهلال، د ط، 2003، ص : 23 .
6 محمد فكري الجزار : العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص : 39 .

ويلخص **" محمد فكري الجزار "** خصائص العنوان في[1] .

1- العنوان نموذج مولد للبنية النصية يتمتع بنفس الخصائص التي عينها علماء اللغة للنموذج اللغوي المولد .

2- أن يرتبط بناء النموذج ببنية اللغة، فيقصد بالنموذج كل تركيب يوازي الموضوع المدروس .

3- يحتوي الأنموذج على قدرة تفسيرية ذاتية .

4- إن قيمة الأنموذج تتضح عبر وضوح ودقة العلاقات التي يقدمها .

5- يركز الأنموذج على بعض القضايا ويهمل بعضها ليتسنى له تتبع القضايا التي يركز عليها.

ومجموع هذه الخصائص التي تعلقت بالعنوان تشير إلى موقعه الاستراتيجي، وتمنحه فرصة التنوع والاختلاف حتى يثبت ذاته، فما هي أنواع العناوين ؟

1 محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف، ص : 28 .

أصناف العناوين :

تتعدد العناوين وفق تعدد دلالاتها وعلاقاتها بمضمون النصوص لذلك أدرجت ضمن مجموعتين :

أ) العناوين المؤشرة

ب) العناوين الدلالية [1]

أ) **العناوين المؤشرة** : تعد تسمية للنصوص لذلك كان هدفها قيادة القارئ إلى العمل المطلوب في فهرس الكتاب، وتتميز هذه العناوين بقصرها فلا تتعدى الكلمة أو الكلمتين وبموضوعيتها

التي تبعدها عن القصيدة، فلا تتدخل في مضمونها، كما لا تولد لدى القارئ حافزا للتوقع، وقد قسمت إلى ثلاثة أقسام :[2]

- العناوين التي تتخذ العددية أو الزمكانية هوية لها مثل " **القصيدة الأولى** " أو التاريخ دون أن يكون للنص علاقة بما تحمل من اسمية .

- عناوين تعتمد على استهلال القصيدة .

- إشارة توجد على رأس العمل .

هذه العناوين تبعث الحيرة في القارئ طالما تختلف عن مضامين العمل وقد يبدو له من الوهلة الأولى أنها ترتبط بعملها خاصة حينما يصادف عنوانا معتمدا على استهلال القصيدة، فيتوقع أن هذا الاستهلال هو البيت البؤرة الذي تتمركز حوله القصيدة، لكن سرعان ما يكتشف عكس ذلك بولوجه في النص، وكذا هو حاله مع العنوان الزمكاني إنها فقط خدعة براقة مغلفة تسعى لإسقاط القارئ في شباكها، فيبحر محاولا الوصول إلى صدفته المفقودة دون نتيجة؛ ولذلك وسمت بالعناوين المؤشرة اعتقادا بدلاليتها عن النص المتوج، وما يحدث بعد القراءة هو اتضاح كونها« ليست إلا إشارية فحسب. والجدير بنا أ ن نشير إلى بطلان هذا الحكم دوما »[3]، إذ

1 ينظر نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، سبقت الإشارة إلى الموقع .
2 المرجع نفسه .
3 م ن .

تتواجد عناوين متعلقة بالنص رغم اشتقاقها من هيكل القصيدة مثل: " **أقصى الأماني**" للشاعر الأخضر فلوس الذي اشتقه من خاتمة القصيدة .

ب) العناوين الدلالية : وهي على عكس المجموعة الأولى لأنها تعبر عن مضامين ما تترأسه فتنشأ من رحم النص وتتوالد حاملة لجيناته الو راثية وتتضمن الأنواع الآتية :

العنوان الاختصاري : يظهر من خلال تسميته أنه عبارة عن ملخص لبؤرة القصيدة، فهو يهضمها ليطرحها في كلمة أو جملة، « وفي مجال هذا الصنف من العناوين تدخل تلك التي تحوي أسماء مجردة أو محسوسة يعتبرها الشاعر مركز القصيدة »[1] .

العنوان الساخر : وهو يعبر عن مفارقة تضادية لما يأتي به النص فيكسر توقعات القارئ، إذ يوّلد لديه فكرة ثم تبوح القصيدة بضدها،وهذا ما يلاحظ في عنوان قصيدةّ " **كهل صغير السن** " لأمل دنقل « الذي يشي بتناقض وتضاد وسخرية وتهكم »[2] .

العنوان المتمم : خارج عن القصيدة إلا أنه يشكل معها مجموعة كاملة و تامة، فبدونه تبقى غامضة إذ يشكل مركز ثقلها، « وقد يلعب دور افتتاحية القصيدة، وفي هذه الحالة نجد له ارتباطا مباشرا بالسطر الأول من النص مما يجعله جزء لا يتجزأ من القصيدة »[3]، وهو الملاحظ في قصيدة « جريمة قتل في يوم ليس كالأيام " للشاعرة فدوى طوقان. حيث حل محل ما يسمى بالمقطع في الشعر الحديث »[4].

العنوان المحيط : هو ما يصنع تموقع القصيدة. إذ يختار ألفاظه من حقلها المغناطيسي المشع، ولا يتجاوزه لكنه يزيد من توسع وتشظي توقعات القارئ ، فيأتي اسما مجردا لا يساند القارئ في تأويله مثل : (نزيف ـ بوح ..) وتتحدث " **قايسمين** " على أربع طرق يحيط بها العنوان بالنص[5]:

أ ـ كلمة ملخصة لوضع ما مثل **:** خطأ .

ب ـ أسماء عامة : صديق .

1 الموقع السابق نفسه .
2 سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، 1999، ص : 31
3 ينظر نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، سبقت الإشارة إلى الموقع .
4 عبده بدوي : دراسات في النص الشعري، العصر الحديث، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص : 65.
5 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر، سبقت الإشارة إلى الموقع .

ج ـ أسماء شخصية : فرعون .

د ـ أسماء غامضة : كأسماء الإشارة وضمائر الغائب .

العنوان الاتجاهي : هو عنوان يصنعه الأديب كطعم لصيد جمهوره، فيقعون في أسر صنارته، وذلك من خلال الإقناع أو التفنيد أو التحذير أو التشويق ويكون هذا العنوان صريحا أو غامضا أو واقعا بينهما .

العنوان المثير : غرضه جذب القارئ أيضا، ولكن من خلال عرض ما يسلي في النص « باستخدام التضاد أو التأكيد على أمر شاذ »[1] .

العنوان الموجه : هو عنوان يتسم بالوضوح ويحاول الأخذ بيد القارئ إلى كنه النص، يستند على تساؤل أو تفسير أو إبراز مواقف معينة .

العنوان الإهدائي : هو نوع معروف في الأدب يوجه إلى شخص قد يكون له علاقة بالنص أولا. « هذه العناوين أغلبها وارد في المراجع العبرية »[2]، وقد أعتمد عليها في إبراز أنواع العنوان وطريقة كتابته. وهناك أصناف أخرى حددها ليفينسون " Levinson "، وقد يكون بينها ما يتلاقى والأصناف السابقة لكن « بوجود ميزات إضافية»[3]، ومن بين ما يؤكده هذا الكاتب اختصاص العنوان بالشاعرية، إذ يقر بعدم وجود عنوان « خال من القدرة الجمالية »[4]، وأصناف العناوين التي وضعها سبعة[5] :

1- العناوين المحايدة : تشبه العناوين المؤشرة، إذ ليس لها دخل في سياق النص بل يختارها المؤلف لسد فجوة العنوان، وهي عادة عبارة عن أسماء شخصيات : أغراض، أماكن، أو قد تُكرر الأسطر الأولى من القصيدة .

2- العناوين المشددة : تشبه العناوين الاختصارية، إذ تعبر عن جزء من موضوع العمل، وتعد ذات أهمية في تعبيرها عن صدق ما تعنونه، فتجمعه مع دلالتها لينصهر في بوتقة تأويلية واحدة .

1 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر، سبقت الإشارة إلى الموقع .
2 م ن .
3 م ن .
4 م ن .
5 م ن .

3- العناوين المركّزة المبئرة : تختار مركزا من مراكز النص لتسند عليه ثقلها إذ تحدد مجال القراءة وتبّسط آلية التأويل، تعتلي زعامة النص وتتربع على سلطته .

4- العناوين المقوضة : تشبه العنوان الساخر والجزئي، إذ تبنى على أساس تقويض محتوى النص، فتفاجئ المتلقي بعد أن يكون قد رسم أفق توقع معين، فهي مهاجمة للصرح الداخلي للمملكة النصية بمعارضتها منطق النص الذي تعتليه .

5- العناوين المربكة : هي التي تسعى إلى زحزحة الفكر المكون لدى القارئ فتنحرف عن جسد النص لتخلق مملكة نصية موازية، ومهمة القارئ تكمن في كشف العلاقة بين المملكتين، « وهي معتمدة من طرف السرياليين في بعض لوحاتهم »[1] .

6- العناوين غير المُلْبَسَة : تشبه العناوين المتممة، إذ إنها مدلول عن دال النص السابح مفتتة إياه إلى أجزائه المكونة، ليدرك القارئ طلاسمه، وقد تشكّل ذلك الفتات من جديد لتقتات منه.

7- العناوين التلميحية : تقوم على إنشاء دائرة عرضية تحدد من خلالها أهم النصوص التي تلتقي مع النص المعنون، وبالتالي تلقي بالقارئ في بهو المحاور الزمانية ناهجا معالم القراءة المقارنة.

وقد تحدث الدكتور محمد الهادي مطوي في مجلة عالم الفكر عن أنواع أخرى للعناوين. اعتمادا على تقسيمات " **جينت وليو هوك** " :

1- **العنوان الحقيقي :** هو الذي يمثل « العنوان الأصلي »[2]، أي العنوان الرئيسي ويعتبر بطاقة تعريف تمنح للنص هويته، إذ يحدد شخوصية العمل ويسمى أيضا بالأساس أو العنوان، وهو الملاحظ في عنوان : " **ألف ياء** " للكاتب عبد المالك مرتاض أو " **الأجنحة والشمس** " للكاتبة نجمة إدريس .

العنوان الفرعي : ذو أهمية بالغة، إذ يعمل على تفسير العنوان الرئيسي، يحدد طبيعة النص،

1 الموقع السابق .
2 محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق عالم الفكر، ص : 457 .

وينعت أيضا « بالعنوان الثاني كما قال : دوشي أو الثانوي كما قال : ليو هوك»[1]، وهو الملاحظ في كتاب ألف ياء " تحليل مركب لقصيدة " **أين ليلاي** " لمحمد العيد ، فالقارئ للعنوان " **ألف ياء** " يقف في حيرة من أمره أمام غموضه، وقد يعتقد أن الكتاب خاص بعلم اللغة ولا يتضح له الأمر إلا بقراءة العنوان الفرعي، وكذا الحال في كتاب الأجنحة والشمس دراسة تحليلية في القصة مع مختارات قصصية، فالقارئ يدرك بعد قراءة العنوان الفرعي أن الكتاب من قسمين : أولها « دراسة تحليلية لعدد من القصص القصيرة الكويتية .. أما القسم الثاني فهو مختارات ولذلك .. تركز على بعض الكتاب »[2] .

العنوان المزيف : يأتي بعد العنوان الحقيقي، وهو عبارة عن تكرار له مهمته المحافظة على صمود العنوان الحقيقي، وتأكيد وإبراز أهميته، لأنه يأتي بعد صفحة الغلاف في صفحة مستقلة

لها خصوصيتها، ويتربع الشاعر على محيطها وحيدا، أو مع اسم المؤلف فقط، إذ لا تزاحمه دور النشر وصور الغلاف، وهو الملاحظ في عنوان " **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر** " للدكتور عصام خلف كامل .

الإشارة الشكلية : « ويقصد بها جنيت الشكل أو الجنس الأدبي للكتاب من شعر أو قصة، والأجدر تسميته العنوان الشكلي »[3]، فهو خارج عن الارتباط بالنص، ومعماريته، بل لا يتعدى وظيفة الوصف الخارجي لا يأخذ منه القارئ سوى بيان جنسية النص، وتضيف شادية شقروش.

العنوان الموضوعي : الذي يشير إلى مضمون النص وموضوعه فهو مرتبط به، يعبر عنه ويشبه إلى حد ما العنوان المحيط .

وباختلاف هذه الأصناف واختلاف تعانقها مع النص ومراقصتها له كان للعنوان وظائف مختلفة تتنوع بتنوع طرق الالتصاق .

1 المرجع السابق، ص : 457 .
2 نسيمة الغيث : من المبدع إلى النص دراسات في الأدب والنقد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص : 114 .
3 محمد الهادي المطوي : شعرية كتاب عنوان الساق على الساق، مجلة عالم الفكر، ص : 457 .

وظائف العنوان :

إن العنوان سيل جارف يتمتع بقوة ذاتية لفرض إقامته وتستدعى القراءة لمعاينة استعراضاته، هذه الاستعراضات التي تشد رؤية المتلقي وتجعله يعايش حالة الاستغراب والحيرة، حتى تتمكن من إيقاعه في فخ سيلها، فلا يستفيق إلا وهو يصارع هزات العنوان الارتدادية متخبطا بين ثنايا أمواجه مراقصا إياه على إيقاعات متنوعة. فأي مصدر طاقوي يوفر له هذه القوة ؟ وأي سعة حرارية تدفعه لهذه الإقامة الجبرية ؟

إنها بطبيعة الحال وظائفه المتعددة التي ألصقها بعض النقاد بوظائف اللغة المحددة من قبل رومان جاكبسون " **في كتابه قضايا الشعرية** " فحددت له الوظائف المرجعية، الانفعالية، الانتباهية والجمالية والتواصلية والميتالغوية .

1- الوظيفة الإحالية أو المرجعية : تركز على موضوع الرسالة باعتباره مرجعا وواقعا

أساسيا تعبر عنه، وهي وظيفة موضوعية .

2- الوظيفة الانفعالية : تحدد العلائق الموجودة بين المرسل والرسالة. وهي تحمل في طياتها انفعالات ذاتية سيسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي .

3- الوظيفة التأثيرية : التي تحدد العلاقات بين الرسالة والمتلقي، حيث يتم تحريضه .

4- الوظيفة الشاعرية : التي تحدد العلاقات بين الرسالة وذاتها تتحقق بتحقق الانزياح .

5- الوظيفة التواصلية : تهدف إلى تأكيد التواصل واستمرارية الإبلاغ وتثبيته أو إيقافه .

6 ـ الوظيفة الميتالغوية : تهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من طرف المرسل .

والهدف من التسنين هو وصف الرسالة وتأويلها[1] .

ولأن العنوان يعتبر رسالة مختصرة منتقلة من المرسل إلى المرسل إليه فإن هذه الوظائف ارتبطت بثلاثية محورية وهي الرسالة والمرسل والمرسل إليه، وكل وظيفة تستند على

1 جميل حمداوي : سيميوطيقا العنونة، عالم الفكر، ص : 101 .

ركيزة مهمة ضمن العملية التواصلية وقد تغلب على العنوان وظيفة دون أخرى .

أما جيرار جنيت فقد حدد للعنوان أربع وظائف هي :

1- الوظيفة التعيينية Désignation : تعمل على تعيين العمل وبالتالي تحدده مخرجة إياه من رحم النص ليحيا مستقلا، وبساطتها تكمن في هذا الإخراج، إذ انها لا تعشق الحوارية وتبتعد عن إشكاليات النص، هذه الوظيفة تستطيع أن تعمل بكل حرية في غياب الوظائف الأخرى، ولذا تعد أهمها فهي تسمي النص « وتشترك فيها الأسامي الأجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية[1] »، ولها العديد من التسميات مثل[2] : استدعائية appellative عند جريفل Grevel وتسموية dénominative عند ميتران Mitterand وتمييزية destinative عند غلود نشتاين Glode nstein وبومارشيه وآل Beavmar chais et al ومرجعية Révérenciel عند كانتور وويكس kantoro wics .

2 ـ الوظيفة الوصفية la fonction descriptive :

تصف العنوان استنادا إلى إحدى خصائص النص تقسم إلى قسمين :

أ ـ وظيفة « يصف العنوان بموجبها موضوع النص ويتعلق به بعدة طرق وتدعى العناوين التي تقوم بها بالعناوين الثيماتية »[3]، هذا الوصف يستهدف التمركز حول العمل للتشبع بمعطياته والارتباط به ارتباطا متغايرا حسب أصناف العنوان، قد يكون ساخرا، محيطا، مجازيا أو اختصارا، واضحا غير مموه أو إشعاريا واقفا على النظام الرمزي، « ومختصا بالجِدة الهادفة إلى الرؤية البكر والإيحاء الهادف إلى تعدد القراءة »[4] .

ب- وظيفة يصف العنوان بموجبها الجنس الأدبي للنص « تدعى العناوين التي تقوم بها بالعناوين الريماتية »[5]، وتسمى أيضا « بوظيفة التجنيس »[6] .

1 بسام قطوس : سيميائية العنوان، ص : 50 .

2 Joesp besa camprubi : les fonctions du titre, nouveaux actes sémiotiques, 82, 2002- pulim, université de limoges, p: 8 .

3 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، سبقت الإشارة إلى الموقع .

4 ينظر عدنان حسين قاسم : التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، 2000، ص : 138 .

5 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، سبقت الإشارة إلى الموقع .

6 بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان، ص : 51 .

وكونها مرتبطة بالجنس الأدبي فهي دالة عنه مثل قولنا " **رباعيات عمر الخيام** " أو "**مرثيات** " أو " **قصائد** " ويشير جنيت في نهاية حديثه عن قسمي هذه الوظيفة إلى « وجود عناوين تحوي عناصر من القسمين »[1]، إذ يتدخل في العنوان كل من اتصاله بالجنس وبالموضوع وهذا ما ينطبق على ديوان الشاعر الأخضر فلوس " **مرثية الرجل الذي رأى** " أو " **قصائد من البحر** " .

3- الوظيفة الإيحائية : تدفع بالعنوان إلى حمل إيحاء معين قد يكون تاريخيا أو خاصا بالجنس الأدبي « كاستخدام اسم البطل وحده في التراجيديا واسم الشخصية في الكوميديا أو استخدام المقطع "**ad**" في نهاية العناوين الملحمية الطويلة كالإلياذة »[2] .

4- وظيفة إغواء القارئ وإثارة فضوله أو الوظيفة الإغرائية : هدفها دهن العنوان بطعم يستعبد القارئ، يتمثل هذا الطعم غالبا في الغموض والابتعاد عن العلانية التي تنفر القارئ من العمل واللجوء إلى اللغة الرمزية التي « تعتبر لغة جمعية متعددة الدلالة لا تكف عن توليد المعاني المختلفة في كل استعمال خاص »[3]، هذه التعددية التي تُلقي بالقارئ في خضم المعركة

الدلالية .

ويتفق " **ليوهاك** " مع " **جيرار جينيت** " في تحديد وظائفه غير أنه يعزل الوظيفة الإيحائية. في حين يضيف هنري ميتران "**H.miterand** " « الوظيفة الأيدلوجية »[4]، وقد يكون للعنوان وظيفة « بصرية أيقونية كالتي قال بها ترنس هوكس " **terence Hawkes** " وتهدف إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة بين العلامات البصرية»[5].

وهذه الوظائف متأتية من كون العنوان ذا دلالات رمزية تعمل ضمن حقل ممغنط يفرض

1 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي سبقت الإشارة إلى الموقع .
2 الموقع نفسه .
3 صلاح فضل : البنيائية في الأدب العربي، دار الدناة الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص : 297 .
4 بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان، ص : 52 .
5 جميل حمداوي : السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، ص :101 .

على القارئ الحضور كما تحدد من خلال العلامة البصرية التي يشكلها، فالحركة الخاطفة للعينين تستطيع التقاطه بسهولة، لأنه ينبثق في حيز فضاء واسع ويشكل مقدمة ضرورية ندخل من خلالها إلى العمل، فهو قطب مشع يتكاثف فيه اللون ويصل إلى ذروة التشبع .

ولعل اختلاف العناوين يؤدي إلى اختلاف وظائفها فقد يحمل العنوان وظيفة واحدة، وقد يتجاوزها. هذا الاختلاف في الوظائف هو ما يؤدي إلى اختيار أكثر من عنوان وذلك ما فعله عبد المالك مرتاض في كتابه دراسة سيميائية تفكيكية في قصيدة أين ليلاي، إذ أخرجه في طبعة جديدة وبعنوان مغاير (ألف ياء تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد) .

وقد يتغير العنوان فجأة لعدم صلاحيته للنص. وهنا ندرج ما قاله صلاح فضل عن الاضطراب في العنونة « عندما كتب أنور المعداوي في مجلة الرسالة مقاله الاحتفالي بديوان نزار قباني " **طفولة نهد** "، عمد الزيات إلى تحريف العنوان بخطأ مطبعي مقصود ليصبح " **طفولة نهر** " (أبدل الدال راء) ليداري عورته، ويخسف عليه ورقة الشجرة وينفيه من جنة الصدق امتثالا للحس الخلقي المزدوج والتقاليد الصحفية المهيبة، ولكن اللهب الذي يمثل في دال الديوان لم يلبث أن أصبح حريقا في كراريس التلاميذ، وصار علامة تمرد هذا الجيل

واختلافه عن آبائه، وكان ذلك إيذانا بعصر أدبي جديد»[1]، ويبدو أن الزيات فعل ذلك لتحقيق وظيفة إغرائية تستدعي القارئ لمطالعة المجلة فطفولة نهد لن تتعودها أذن المستمع لكن طفولة نهر تشد بيد القارئ إلى النص لإدراك باطنها. إن هذه الوظيفة اللإغرائية والإشهارية ذهبت إلى معظم العناوين حتى كاد بعضها يذوب في بوتقة الغموض ويطمس معلمها بعيدا عن تحقيق ما تبغي .

والحق أن فهم العنوان حقيقة تتجلى في عملية تواصل وتفاعل و فك طلاسم النص متشبها

1 صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص : 55 .

بعلم الترجمة والتفسير، هذا التواصل الذي دفع النقاد إلى تطوير هذه الوظائف وتنويعها بحيث تؤدي مهمتها بكل سهولة .

الراجح أنه كان لها دخل واسع في تحديد مكانة العنوان كوحدة نصية. إذ ألقت عليه رداء الأهمية التي انتقل بها إلى الإمارة نافذا بسلطانه على عرشها.

مكانة العنوان كوحدة نصية :

يطرح دوما التساؤل هل العنوان يعتبر جزءا لا يتجزأ من القصيدة، أم هو خارج عنها ؟ هل يمثل سلطة النص أم له سلطة أحادية معزولة عن المملكة النصية ؟ هذه الأسئلة أوجبت تحديد مكانة العنوان كوحدة نصية، أي مدى ارتباطه بالنص الأصلي وخروجه عن عموديته، واستقلاليته التامة عنه وقد يكون الجواب مؤسسا على شقين أساسيين وهما : صنف العنوان وجنس العمل الذي يعنونه .

فالعنوان « في فنون الرسم والنحت والموسيقى مصنوع من مادة مخالفة لمادة العمل »[1]، أي أنه يخرج عن النص فقد يرمي إلى محيط الفنان وبيئته، وقد يرتبط بمكان اللوحة أو باسم صاحبها، إذ يعتمد في هذا الفن على أهمية اللون والشكل والخط ويعتمد في الموسيقى على الصوت، هذا الخروج يتمثل في لوحة الفتاة الذهبية للفنانة **" أو دري فلاك "** التي « تجمع أحمر الشفاه والأضواء والشموع المحترقة والحلوى أو الكعك الذي يعلوه الكرز الأحمر اللامع »[2] .

أما في الفنون المكتوبة كالشعر فاستقلالية العنوان غير محققة لأن العمل لا يستطيع أن

يعيش معزولا كونه يتغذى بطاقة يوفرها العنوان، « لكن يجب التنبيه إلى أن هذا الارتباط متحقق طالما أن العنوان مصنوع بشكل واع. وله أهداف جمالية »[3]، فالعناوين الاشهارية بعيدة عن النص ترصد تحركاته ضمن معلم مستقل لأنها لا تحقق وظيفة جمالية، أما العناوين الدلالية فظلت تحاول الالتصاق بالنص بطريقة أو بأخرى محاولة تحقيق شاعرية العمل وأسر القارئ لعدم عبثيتها بيد أنها تتفاوت في قرابة ارتباطها بالنص، إذ « يعتبر العنوان المحيط أقل ارتباطا بالنص منه إلى المتمم »[4]، وعلى الرغم من ذلك تبقى تقدم

1 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، سبقت الإشارة إلى الموقع .
2 م ن .
3 شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 2001، ص : 431 .
4 نريمان الماضي : العنوان في شعر عبد القادر الجنابي، سبقت الإشارة إلى الموقع .

لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه .

ونجد **" بسام قطوس "** يميز بين ثلاثة أنواع من العناوين[1] :

العنوان في الكتب العلمية : والذي يراه مرتبطا بالعمل ومطابقا لمضمونه .

العنوان في الكتابات الإبداعية النثرية : والذي يصعب على القارئ استجلاء دلالته.

العنوان في النصوص الشاعرية : يجد القارئ نفسه أمام إشكالية لاستحالة تحقق التوافق بين النص والعنوان، فهو لا يرى اختلافا في العنوان إلا من خلال شاعريته ويراه مرتبطا بنصه في جميع أصنافه .

ونلحظ أن **" جيرار جنيت "** في كتابه **"عتبات"** جعل عنوان النص هو « مقدمة فضاء النص المحيط وإلى جانبه العناوين الفرعية والداخلية للفصول والمقدمة »[2]؛ إنه يعتبره نصا حرا يتمتع بذاتيته التي تمنحه حق الوجود، خارجا بذلك عن مبنى ما يترأسه .

وكون العنوان مرتبطا بنصه أو مستقلا عنه لا ينقذه ذلك من اعتباره وحدة نصية منفردة يأتي إليها القارئ فيزاوج بينهما وينساق خلف الصمت الوارد بزورق مملوء بالثقافات المختلفة، ولعل تفرد العنوان هو الجاعل من الكاتب يوسع اهتمامه به كونه فضاء مصغرا يبدأ القارئ منه رحلته هذا الذي يبقى المرسل خادما له يسعى لإرضاء فضوليته ولذلك لا تزال قصته مع اختيار العنونة لم تنته بعد .

1 الطيب بودربالة : قراءة في كتاب سيمياء العنوان " للدكتور بسام قطوس" ، ضمن محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة في 15-16 أفريل 2000، ص : 24 .
2 بلقاسم دفة : علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي والملتقي الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي، بسكرة في : 7-8 نوفمبر 2000، ص : 41 .

اختيار العنوان :

إن العنوان بمثابة منبع مائي يتهافت الجميع أمامه لأجل الحصول على الماء فيختلف أخذهم منه : فمن يأتي بيديه يغترف بهما دون حمل قطرة ماء معه مما يضطره ذلك إلى العودة من جديد، ومن يصل متأخرا لا يتمكن من الشرب فيضطر هو الآخر للعودة مرة أخرى وقد يأتي من يغترف ويأخذ في وعائه ما يساعده على تحمل مشاق السفر. أولئك هم الأدباء وعلاقتهم بعناوين أعمالهم .

فقد يخلق الأديب من عنوانه لوحة مكثفة الظلال يعجز القارئ على تفسير مدلولها وقد لا يختار عنوانا لنصه فيتركه سابحا في فضاء رحب لا يملك القارئ هويته ولا يتعرف عليه، وقد يتخطى النص عازفا عنه ومنهم من يوفق في اختيار عنوان مناسب يستوقف عابريه .

فالعنوان قلادة تستهوي القارئ ليركب أهوال المغامرة محاولا خلق النص من جديد؛ لذلك عمد الكتاب على التركيز في اختيار عناوينهم واهتموا بقراءة أشعارهم، فكان وضعهم له آخر بصمة يضفونها على العمل الأدبي لقول الغذامي : « القصيدة لا تولد من عنوانها وإنما العنوان هو الذي يتولد منها »[1] .

وعلى الرغم من حرية المؤلف في اختيار عنوان عمله إلاّ أنه « خاضع بطريقة أو بأخرى إلى معايير معينة في الاختيار موقعيا وتركيبيا ودلاليا وتجاريا »[2] .

أما موقعيا : يتعلق بطريقة وضع العنوان على غلاف الكتاب وبالألوان المصاحبة له، ومكان وضعه وتعدده بين عنوان رئيس وآخر فرع .

أما تركيبيا : فيتعلق بالجانب اللغوي الذي يبدو في ظاهره أنه غير مشروط تركيبا بشرط مسبق، هذا الإبداع اللغوي في عنوان طه حسين " **الأيام** " وفي عناوين أخرى قام أصحابها بالاعتناء بها.

1 عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير، ص : 261 .
2 خليل شكري هايس : شارع الأميرات والبئر الأولى، ينظر الموقع :
http://www.awu-dam.org//book/01/study01/103-h-s/book01-sd.004htm تاريخ الدخول : 2006/02/22 .

جماليا : يتعلق برمزية العنوان ومدى إنزياحه وطريقة تشكيله كتابيا والخط المستخدم في كتابته وجماليته الإيقاعية، وعلامات الوقف المبرزة لوظيفته .

أما دلاليا : فقد فصل فيه صلاح فضل عندما أشار إلى أن العنوان قد يحمل ذاتية مباشرة تحيل إلى شخصية أو شخصيات محورية مثل " **دون كيشوت** " أو إلى مكان معين، زمان أو حدث أو أساطير موظفة في النص، فالعنوان يبنى على أساس البنيات الفكرية والثقافية التي يدخرها المؤلف فإذا كانت هشة جاء العنوان مختلا دلاليا لا يتوصل إلى الرسم التعبيري لما يحتويه العمل والعكس في العنوان المبني على لبنة صلبة .

أما تجاريا : فيتعلق بالعناوين الاشهارية التي توضع للإغراء والدعاية والذي يعتمد على العديد من المظاهر الاقتصادية والجمالية والعلوم ..

وطالما كان اختيار العنوان في نظر الكاتب أصعب من خلق القصيدة، فإن " **محمد شكري** " يتحدث عن صعوبة اختيار العناوين إذ يقول « الصعب عندي قد يكون، في اختيار عنوان مناسب حين انتهائي من نص. إن العنوان ينبغي أن يكون مثل عرف الطاووس أو ذيله »[1]، ولأهمية العنوان وجماليته الفنية التي تحسن شد القارئ دخل في كونه « أشبه ما يكون بالطعم الفني الذي يستدرج ... القارئ لاصطياد حواسه »[2]، وهو أيضا مفتاح يستعمله القارئ للولوج إلى النص، فلا بد من اختياره بدقة وعقلانية كبيرة لفك الشفرات التي تشكل النص

وتعترف القاصة **رقية كنعان** بمعاناتها في اختيار العنوان بقولها « أيقونة العنوان مشكلة يعاني منها البعض وأنا أحدهم »[3]، وهذه الصعوبة والعسر تتولد خوفا من توقعات القارئ وعدم تقبله للعنوان .

وقد يخلق الصراع النفسي والعجز الإبداعي اضطرابا في اختيار العنوان فيكون مطولا

1 أحمد اللهب الرياض : قراءة في عنونة الديوان عند عبد الله زيد، ينظر الموقع :
http://www.al-jazirah .com-sa/culture/28022005/madak43.htm
2 فوزي عيسى : تجليات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف الإسكندرية، 1998، ص : 65 .
3 رقية كنعان : في البحث خطأ، حسر الثقافة : انظر الموقع:-forum.amrkhalad.net/show/thread.php?t=1326 8c page=2 613k
تاريخ الدخول 24/ 09 / 2005 .

رغبة في إزالة الغموض وإراحة المتلقي، أو تغطية لهذا العجز.

ويورد **جاسم الصحيح** دافع التوفيق في اختيار العنوان وكتابته قائلا :« إن كتابة العناوين توفيق إلهي خاص قد يفشل فيه حتى المبدعون بينما ينجح غير المبدع »[1]، وربما يكون اختيار العناوين خاضعا للموروث الثقافي لدى المؤلف، إذ يقول **القاص عبد الله** النصر : إن اختيار العنوان « يركز على الخبرات السابقة لدى المبدع لأنه من الطبيعي أن يشكل جزء من الإبداع الذي يوجده الكاتب »[2] .

ويرجع الدكتور **" علي جعفر العلاق "** التوفيق في اختيار العنوان إلى أسباب عدة في قوله: « إن الشاعر حين يختار عنوان قصيدته أو ديوانه، فإنما يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار دون وعي منه وهو قد يختار هذا العنوان أو ذاك بدوافع ثقافية أو إيقاعية أو تركيبية تتصل ببنية النص، أو تستدعي أصداء لعناوين خارجية أخرى، وأحداث بعيدة موحية»[3] فدوافع اختيار العنوان ترتكز على موروث المؤلف دليلنا إلى ذلك مجموع الالتصاقات التي حققتها العنونة مع المحيط والحياة مقلبة صفحات التاريخ ومتجاوزة له حتى أنها أصبحت « مركزا للتفاعل والمواجهة مع الواقع المظلم »[4]، وقد تكون إلهاما خياليا غير خاضع للعقلية مطلقا وقد تخرج إلى دائرة الواقعية لتتفاعل مع غرض النص، وقد يختار بعض المؤلفين عنوانا تلميحيا إشاريا إذ يتعمدون غموضه سعيا وراء تسليط لذته الإغرائية .

وهناك من يسند العناوين إلى المذاهب الأدبية كما فعلت " **نسيمة الغيث** " إذ ربطت عنوان الشاعر القصبي " **أنا وحدي** " بالرومانسية وتورد الكاتبة عناوين مختلفة تظهر مدى صحتها وارتباطها بالنص مثل : قصة " **دنيا الله** " لنجيب محفوظ التي ترى ارتباطه بمتن القصة، فنجده « مجسدا في لحظة التنوير حينما يتم القبض على عم إبراهيم في الإسكندرية بعد أن

1 عوضة الزهراتي وجعفر الجشيي : العنوان بين وسيلة الإثارة وضرورة العملية الإبداعية، شبكة جسر الثقافة، سبقت الإشارة إلى موقع جسر الثقافة .
2 م ن .
3 علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص : 55 .
4 مجموعة من المؤلفين : سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي ، ص : 273 .

صرف الفتاة وأصبح علي الله لا يملك المال »[1]، أو خروجها عن نطاق النص إلى سبيل آخر مثلما هي الحال في عنوان " **المدينة في الشعر العربي المعاصر** " للدكتور مختار أبو غالي إذ تقول : « إن العنوان قد تسللت إليه صفحات مملوءة بذكر القرية وهي خارج الموضوع ما لم تكن انبعاثا مباشرا عن المدينة »[2] .

وقد تحدث " شكري عياد " في كتابه مدخل إلى علم الأسلوب « عن الحيل الطريفة في استخدام العنوان، ويضرب أمثلة من الشعر العربي والإنجليزي والفرنسي « فيمثل للشاعر الإنجليزي الكلاسيكي جون ملتون "**John Milton**" في اختياره عنوانا كلاسيكيا في رثائه لصديق له فاستمد صوره من الأساطير اليونانية، ليكسب الحادثة جلالا يرتفع بها عن المظاهر المبتذلة الفجيعة»[3]، ويورد الكاتب مثالا آخر لتوضيح كيفية سعي المؤلف وراء العنوان الإبداعي .

« صلاح عبد الصبور في قصيدته " **مرثيات** " »[4]، ثم ينتقل إلى النص الروائي عند « نجيب محفوظ في روايته " **السمان والخريف** " »[5] .

ويرى " عدنان حسين قاسم " أن الغرض من إدراج الكاتب لهذه الأمثلة عن اختيار العنوان هو الكشف عن خصوصية تركيباته وأنواعه وطرائق توظيفه كما أنه أراد توضيح مدى ارتباط العنونة بالتجربة القرائية لدى الكاتب .

ويقول : طه حسين معلقا على عنوان " **رواية زقاق المدق** " لنجيب محفوظ « إن المتلقي لا يكاد يسمعه وينطق به حتى يتبين أنه يقبل على مؤلف يصور جوا شعبيا قاهريا خالصا[6]»، وهذا العنوان يوشك أن يجسد موضوع القصة وبنيتها إذ يرتبط بالبيئة والحي الشعبي المعبر عنه. هذا الارتباط بين النص والعنوان يكمن أيضا في قصيدة " **خربشات طفولية** " للشاعر

1 نسيمة الغيث : من المبدع إلى النص، دراسات في الأدب والنقد، ص : 215 .
2 م ن ، ص : 107 .
3 عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص : 290 .
4 م ن ، ص : 290 .
5 م ن ، ص : 293 .
6 دفة بلقاسم : علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، ص: 42

نزار قباني إذ ترتسم صورة الخربشات « في الكتابة، والورق ، ورسم كراستي »[1]، الموجودة في النص لتقاسم المدلول الأول .

وتعرض الكاتب جعفر العلاق لدراسة العنوان دراسة معمقة، إذ يقف على العنونة في ديوان **" ثمالات"** للشاعر سليمان العيسي متسائلا عن الغاية من اختياره في قوله : « هل أراد الشاعر.. أن يقبض آخر الأضواء، أو آخر الشرارات وهي تتساقط من أحلامه الغاربة ؟ أم أنه أراد الاحتفاء ببقايا هذه الأحلام أو ثمالتها ؟ »[2]، هذه الأسئلة التي أثيرت من طرف الكاتب جعلته يلج النصوص بغية استجلاء خباياها فراح يقلب شعرية قصائد الديوان ويتوقف عند كل عنوان يثيره معلقا على مدى فعاليته .

والمتتبع لمسيرة اختيار العناوين في الأدب العربي يجدها مرتبطة بمطالع القصائد في بدايتها، أما في النصوص النثرية فقد عرفت اهتماما واسعا، إذ يذكر المؤلف سبب تسمية الكتاب باسمه وظروف هذه التسمية ومدى ارتباطها بالمضمون كما فعل ابن خلدون في مقدمته لقوله: « ولما كان مشتملا على أخبار العرب والبربر، من أهل المدن والوبر، والإلماع بمن عاصرهم من الدول الكبر، وأفصح بالذكرى والعبر.. سميته كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر »[3] .

في حين أصبحت العناوين اليوم تحضى باهتمام أوسع، إذ تفرد لها صفحة حرة فتناقش قبل تحليل النص وقبل كتابة المؤلف وهو الملاحظ في عمل عبد العزيز حمودة **" المرايا المحدبة "** إذ يتحدث عن سبب اختياره لهذا العنوان في قوله : « ليس من باب المحاكاة أو مسايرة الغير، خاصة أن صورة المرآة حظيت باهتمام واضح في الدراسات الأدبية في

النصف الثاني من القرن العشرين لكن ما حدث أن العنوان فرض نفسه علي فرضا في

1 المرجع السابق ، ص : 43 .
2 علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية، قرارات في شعرية القصيدة الحديثة، ص : 58 .
3 عبد الرحمان بن خلدون : المقدمة ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر

دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص : 15 .

مرحلة محددة من مراحل الإعداد لهذه الدراسة »[1]، فعنوانه لن يأتي اشتقاقا أو موضة، ولكن كما يقول : « بدأت عملية كتابة المسودة الأولى دون أن أستقر على عنوان مناسب فجأة في مرحلة ما من الكتابة، فرضت فكرة المرايا المحدبة والصور التي تعكسها نفسها علي فرضا، وحينما حدث ذلك لم أستطع الهروب »[2]. فالعنوان أوجد نفسه نتيجة هذه المناهج التي أسرتنا بطعمها دوما وضخمنا طبيعتها فقمنا نسايرها دون أي تساؤل عن مدى ملاءمتها للنص العربي .

ومن الطريف قصته التي أوردها في كتابه " **المرايا المقعرة** " عن قارئ لامه لسوء اختيار عنوانه الذي يفتقر إلى الدقة العلمية « فالمرايا المحدبة تعبير خاطئ إذ إن هناك عدسات محدبة»[3]، فيرد عليه قائلا :« ها أنا ذا أطمئن القارئ الحريص على الدقة العلمية .. بأن هناك مرايا محدبة وعدسات محدبة »[4] .

ولعل الابتعاد عن التقليد هاجس يهابه كل أديب فهذا عبد الملك مرتاض في عنوانه **"ألف ياء"** تحليل مركب لقصيدة **" أين ليلاي "** لمحمد العيد يقول : « ونحن حين جئنا نحلل نص محمد العيد آل خليفة أين ليلاي أينها ؟ تأوبتنا جملة من العناوين التقليدية لنعلقها عنوانا على ما كتبنا عنه، غير أنه وعلى غير الدأب لم نستحكم إلى أي منها وآثرنا هذا العنوان المؤلف من حرفين اثنين .. مع إضافة عنوان فرعٍ يكشف عن مضمون الكتاب »[5] .

ولعل سبب هذا الهروب هو عزوف القارئ عن محاورة العناوين المتكررة لاسيما وأنه كان قد توقف أمام العنوان وأدرك جل ما يحمله من معاني وغاص بين فلقتيه يبحث عن رشيمه ليبعث فيه حركة نمو سريعة .

ولن نصرف النظر عن العناوين المترجمة ترجمة غير دقيقة و التي تسببت في انحراف

1 عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص : 7 .
2 م ن ، ص : 7 .
3 عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني القومي، الثقافة والفنون والآداب الكويت، د ط، 1998، صفحة الهامش .
4 م ن ، الصفحة نفسها .
5 عبد المالك مرتاض : أي تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، دار المغرب للنشر والتوزيع وهران، د ط،

2004، ص : 14 .

دلالة العنوان و أخذه إلى مسلك غير الذي كان يسلكه و التي يشير إليها الأستاذ محمود عبد الوهاب في كتابه " **ثريا النص .. مدخل لدراسة العنوان القصصي** "، في قوله : « إن أمثلة انحراف دلالة العنوان الأصلي عن مجالها بسبب الترجمة ليست بالقليلة منها ترجمة قصة "**The Sisters** " بالشقيقات بينما تصور القصيدة حياة امرأتين اثنتين »[1] .

ومن ثم يعاتب الباحث نظام الترجمة الشكلية ويطالب بعدم تهميش العنوان لأنه ذو دور فعال في عملية التأويل .

هكذا يبقى البحث عن العنوان الصحيح خاضعا لاهتمام الكتاب وإدراكهم لاسيما وأن العنونة أصبحت علما قائما بذاته وأثرا يسعى القراء لتتبعه والوقوف على أطلاله. لذلك يشير الباحث **خالد الأنشاصي** إلى عناوين مهمة جلبت انتباه القراء وأحدثت في الساحة ضجتها وتمكنت من شد الأذهان والأسماع فصاحبتها كتابات نقدية« مثل كناسة الدكان ليحي حقي، ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ، موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور وغيرها من العناوين التي لا تسقط من الذاكرة .. ولا تسعى إلى إثارة في غير محلها »[2] .

وأيا كان الأمر فالمؤلف لا يختار عنوانه اعتباطا بل يقصد من ورائه مزيدا من الدلالات التي تساهم في فك طلاسم الرمزية عن نصه، وحين سألت " الشاعر الأخضر فلوس " عن كيفية اختيار العنونة ومدى صعوبتها أجاب: « الاختيار عادة لا يكون واعيا وإنما هو جزء أصيل من النص، وبكل تأكيد فإنه يخضع لاعتبارات ثقافية وما يتعلق بالأساس الآني ولكن هناك بعض النصوص والعناوين التي لا تخضع إلى هذا المعيار، بل تكون وليدة التفكير

1 عصام العسل : قراءة في شعرية العنوان ينظر الموقع :
تاريخ الدخول 2005 - 10 - 24 . www.MOASER.NET/VB/Shnowth
2 خالد الأنشاصي : آراء حول رواية بنات الرياض لرجاء عبد الله الصانع سبقت الإشارة إلى الموقع

الواعي العقلاني»[1]، واستمر يلخص صعوبة العنونة قائلا : « بعض العناوين جزء من

القصيدة تكون صعبة في اختيارها لأنها جزء من الإبداع أما العناوين الأخرى فتبنى على العقل الواعي فهي أقل صعوبة»[2] .

وبهذا ندرك مدى اهتمام الكتاب بالعنوان وتنويعه من الرمزي إلى المجازي والشاعري و الأسطوري والتاريخي ليحفظ بعيدا عن مزبلة النسيان، ويساير الحداثة ويتعالق بالتراث الإنساني الذي لا يزال يلتصق بفكر القارئ .

- لقد تفطن العرب القدامى لضرورة العنونة في النصوص النثرية أكثر منها في النصوص الشعرية وهو نفسه ما جاء به " **جون كوهين** " حينما قال : « بارتباط [العنوان] بالنثر أكثر من ارتباطه في الشعر »[3].

- ما دام العنوان رأسا لجسد القصيدة فإن الفراغ القابع بينهما إنما يمثل عنق ذلك الجسد ويحقق التواءاته « فالنص الذي لا يلتوي عنقه يكون نصا متخشبا يابسا يسير على خط واحد متحجر لا يقوى على الالتفات يمينا أو شمالا »[4] .

ذلك هو الجزء النظري المساير للعنوان وبنيته ومدى اهتمام الكتاب والشعراء به، فما حال العنوان تطبيقا في دواوين الأخضر فلوس، وخاصة ديوان " **مرثية الرجل الذي رأى** " ؟

وما دام الشاعر يعد حداثيا يمتلك استراتيجية في تخطط العنونة، فإن الجمع بين العنونة وأسسها وتطبيقها على كتاباته سيكون جائزا .

2-1 في حوار مع الشاعر الأخضر فلوس، مكالمة هاتفية يوم : 06/03/27، على الساعة 35 :1 دقيقة، مدينة سيدي عيسى.

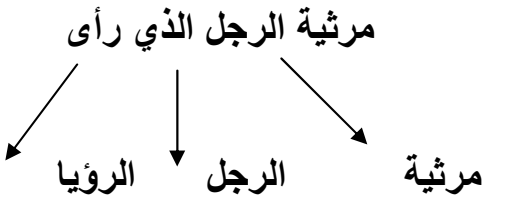
3 عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص : 140 .

4 جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، ص : 98 .

1- قراءة في نص " مرثية الرجل الذي رأى "

أ - سميائية العنوان :

يمثل العنوان فضاء ينفتح على مؤشرات ثلاث :



- **فالمرثية** : حزن وألم وعزاء يوجه إلى الإنسانية ويلتصق بها ، فقولنا : **" مرثية الرجل "** يعبر عن اتصال تحدثه همزة الوصل .

- **الرجل** : يعبر عن الذات الإنسانية. ويحمل نبضات زمنية (دقات القلب ومراحل العمر)

- أما الرؤيا : فمتعلقة بفعل **رأى** الذي يعبر عن زمن ماض يستحضر التاريخ بكل حيثياته وآلامه وآماله .

واندماج الدوال يتخلص في : وحدة دلالية مفادها مرثية الذات الإنسانية مع التاريخ. والصراع الأسطوري بين الزمن والإنسان. ويشير الاسم الموصول إلى استمرارية هذا الصراع عبر إحداثيات الزمن .

وقوع دال الرجل قبل فعل الرؤيا يجعل الفعل متعلق به؛ وإذن يمارس سلطة على الديوان، لكن المرثية تمحو هذا الحكم وتبقى الذات الإنسانية تحت حوافر العزاء المستمر، أين تشعر الذات بالوحدة في هذا الوجود مصارعة أعقاب الزمن دون أن يتغير، وتشد الذات الإنسانية قطبية المرثية والرؤيا، فتكبل حريتها وتسقطها بين ضفتي الموت والحياة .

كما أن الرؤية تربط الذات بالمعرفة؛ فإذا أراد الرجل أن يعرف فعليه أن يرى. ماذا يرى؟ يجب أن يرى حقيقته ويتوقف أمامها ليواجهها وإن كانت مخيفة توشحها (عزلته

وضعفه وإحساسه بلا جدوى). ويتحقق الاعتراف بمشاركة الذات في لعبة الزمن .

فالرؤيا دال ارتكازي ينطلق من الذات ويتجه إلى المرثية. وهنا يضطلع الشاعر إلى تمزيق الأقمطة على هذه الذات ليكتب مرّثية لا تمحوها يد التاريخ .

ويتكرر هذا العنوان الفرعي في العنوان الرئيسي للديوان ليؤكد انكسار هذه الذات، وتكرار صراعاتها عبر اللوحات الجدارية من قصائد الديوان، إذ يرتفع منسوب الاعتراف بالحقيقة ليغمر قصائده .

ب- المدارات المهيمنة :

مدار الإجبار التجاوزي : نحصي في هذا المدار حركة الأفعال[1]، التي تطفوا على سطح القصيدة؛ لأنها تقود حركة النص وتتشابك مع معاني العنونة، ثم تتنامى عبر القصيدة لتخلق دلالات لا متناهية ومتجددة .

يرتكز النص على شبكة فعلية تتلاقح لتظهر خصوبته وتقف على عتبات الصيغة المستقبلية، إذ تبلغ نسبة الفعل المضارع **44.45**٪، في حين لا تتجاوز الصيغة الماضية نسبة **55.55** ٪، وفيما يلي جدول يبرز أهم الأفعال الواردة في النص :

1 ينظر عبد الله الغذامي : الخطية والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ص : 270 .

جدول رقم : 03 يبرز عدد الأفعال وأنواعها الواردة في نص قصيدة "مرثية الرجل الذي رأى"

الماضي	المضارع
جرحت	تتخاطف
سقطت	تركع
حطت	تساقط
ضم	تحفر
خفت	تتخطفه
قلت	تجرح
قال	
لم يخف	

الماضي	المضارع
قال	تعانق
قلت	تفرح
قال	يعود
استدارت	ينحرف
ارتجف	أرى
انخطف	أرى
اعتدته	

ولعل التفاوت النسبي بين الزمنين يجعل الذات تبحث عن بداية تأسيس لها في الماضي، ثم تنطلق باتجاه المستقبل عله يحق حقوقها.

والفاتحة النصية في القصيدة تربط الفعل الماضي بالجراح؛ لتدل على وحدة الذات وجراحها وهجرتها باتجاه الدنيا تاركة نعيم الخلود، فالحياة تبدأ بألم العزلة والخوف الذي يعانق الذات وهي بعيدة عن شواطئ الأمان .

وتتماوج الحركة لتتصاعد وتنحدر بين التحدي والخضوع وبين النماء والذبول، إذ يتنامى نسيج القصيدة في نسق متكامل يبلغ إثارة عالية مع بؤرة القصيدة :

ضمّ – عمرا – يديه إلى قلبه .. وارتجف ..

قلت : خفت الفجاج البعيدة[1] .

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 15 .

فتتصارع الأزمنة وتقع الذات فريسة لها ترتجف بين أنيابها، فهي تبدأ بالماضي وتتجاوزه لتدل على الحاضر، ثم تعود إلى الماضي وتنطلق مرة أخرى نحو المستقبل، وتكون حركة المد

والجزر اجترارا لصراع الذات الإنسانية عبر منحى زمني متطاول يترك القصيدة تتوالد دلاليا، فتكشف الخاتمة النصية عن مصير هذه الذات المصارعة في قول الشاعر:

قال : إني أرى قمرا داخلا في المحاق

ودربي الذي اعتدته ينحرف[1] ..

إذ ترى الواقع كأرض ينمو عليها الصراع المأساوي و تمحو معالمها الظلمة و الانحراف.

ويتكرر فعل الرؤيا والسقوط في القصيدة ليبرهنا عن جدلية الموت والحياة كونهما يحملان نقيضيهما (العماء ، التصاعد والإنقاذ) .

يقول الشاعر : والقتيل على روحه تركع الشمس

ترتيله سقطت..

وتساقط فوق السطوح، القريبة

نصف ملاك[2] ..

ويقول أيضا :قال: إني أرى عاشقا تتخطفه الطير

(لكنه لم يخف)

.

.

.

قال : إني أرى قمرا داخلا في المحاق

ودربي الذي اعتدته ينحرف[3] ..

1 المصدر السابق، ص : 15 .
2 م ن ، ص : 13 .
3 م ن ، ص : 15 .

فسقوط الترتيلة وتساقط الملاك غرضه الدعوة إلى إنقاذهما، إلا أن استمرارية السقوط في فعل (تساقط) يقلب المعادلة الإنقاذية. وتبقى الذات أسيرة الزمن .

كما أن فعل الرؤية وارتباطه بالموت يؤسس لاستمرارية تطويق الذات بين ذراعي هذه الجدلية (الموت، الحياة) .

ولعل الحركة التي تمتد ذهابا وإيابا تدل على وثبات الذات المتحمسة إلى إنهاء الصراع، والمرثية تتمثل في عزاءها بعد أن بقيت تكتب ملحمة ما تعانيه .

مدار الاختيار الإجباري :

يقوم هذا المدار على جملة الدوال المهيمنة على نظام القصيدة والتي تفرض على باقي الدوال احتلال مواقع معينة، فتصنع لنفسها بروجا محصنة من الإشعاع الدلالي يتناقص كلما تحدد الفضاء الذي تدور فيه، وهنا يصبح لها مدار الإجبار الاختياري[1] .

وفي قصيدة " **مرثية الرجل الذي رأى** " نجد دوال بنيت على أساس اختياري، فكانت تفرض وصايتها على باقي الدوال التابعة. وتجعل حركتها إجبارية، ففعل الرؤيا يتكرر في القصيدة ليثبت تشبث الذات بالمجهول ومحاولة استكناهها للغيب وحبها للبحث عن الحقيقة .

فهذه الإشارة تحمل زادا من الالتصاق بالحياة والتشبث بإحداثياتها، رغم الصراعات التي تتحقق خلف هذا الالتصاق .

كما نلمس في هذا الفعل نوعا من الإرادة، لذا أسس حكمه على أنقاذ الدوال الأخرى وكلمة العنوان قد أكدت حضورها من خلاله.

وتظهر إشارة الخطف في المقطع الثاني :

طفلة تتخاطف خصلتها الريح فوق المدى[2]

1 ينظر عبد الله الغذامي : الخطية والتكفير من البينونة إلى التشريحية، ص : 277 .
2 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 13 .

وفي المقطع الثاني عشر :

قال : إني أرى عاشقا تتخطفه الطير

(لكنه لم يخف)[1]

لتمارس ركنا إجباريا مهما في نص القصيدة فتدل على الاستلاب الذي تتعرض له الذات الإنسانية، فترثي نفسها ويتأكد فقدان الحرية، أين تظل هذه الذات دمية متحركة بين يدي الزمن وكلمة الخطف ترمي ببردتها على كثير من الدوال مثل : (الجرح، القتل، الركوع، الارتجاف، الخوف، الانخطاف والانحراف) .

فكل هذه الأفعال في القصيدة ناتجة عن انتزاع يحدث فمسار الذات كله معاناة يسببها افتقاد (الكلمة الطيبة، الروح، الحرية، الأمن والاستقرار) .

والإشارة تستأجر دلالتها من طيات الآية الكريمة :ﻫ **وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسّجنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيَ أَرَانِي أَعصِرُ خَمرًا وَقَالَ اَلاَخَرُ إِنّيَ أَرانِيَ أَحمِلُ فَوقَ رَأسِي خُبْزًا تَأكُلُ الطّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ اَلمُحسِنِينَ**/[2] الدالة على الموت فتأتي الإجابة عن مرثية الرجل الذي رأى (**الموت**) وما يتعلق بها من هواجس ستكشفها بقية القصائد الأخرى .

ثم هناك فعل **القول** الذي يتكرر أربع مرات في القصيدة، وهو يرتبط باللسان وحركاته ويتجه إلى السمع، ويجتمع في القصيدة مع الفعل البصري " **رأى** " فينشأ حركة دائرية ملفتة للانتباه تجعل مجال الرؤيا في العنوان يطل على الحقيقة من خلال الاعتراف والبوح فأية حقيقة هذه : يقول الشاعر:

قلت : خفت الفجاج البعيدة

قال : إني أرى عاشقا تتخطفه الطير

1 المصدر السابق، ص : 15 .
2 سورة يوسف : الآية 36 .

(لكنه لم يخف)

قال : مازالت الأرض تجرح حين تعانقها

قلت : تفرح حين يعود الصغار إلى أمهم

فانخطف

قال : إني أرى قمرا داخلا في المحاق

ودربي الذي اعتدته ينحرف[1] ..

فالحوار يبدأ بالخوف وينتهي بالانحراف، فيحدد بذلك درب الذات الإنسانية التي تعاني خوفها من غياهب الزمن المجهول. وتخشى الانحراف عن سبيل الحق .

إن هذه القراءة تعبد مسار البحث عن مدلولات العناوين الفرعية وكشف خباياها، وتظهر كيفية تواصلها مع العنوان الرئيس، وتثري حيوية هذا التواصل ليصبح تشابكا ينتج نصا جديدا قوامه الانسجام في بوتقة كبرى تذيب الحدود الفاصلة .

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 15 .

2- سميائية العنونة وقراءة في المقدمات والخواتم النصية :

يمنح العنوان للقصيدة هويتها ويكسوها بفائض دلالي يتجسد في متنها؛ ولذا اعتبره الكتاب مفتاحا؛ لأنه يمثل عامل (تشويق للقارئ أو السامع أو المشاهد وجذب اهتمامه وتركيز وعيه بأهمية ما يتلقاه)[1] .

هذا وإنه أول عتبة يقف عليها المتلقي قبل الولوج إلى المتن ومحاورته، ونظرا لهذه الأهمية وجب السير في الطريق الذي تقترحه عناوين الديوان والعنوان الرئيسي لمحاولة ضبط التواصل بينهما، للكشف عن مدى دقة الشاعر في اختيارها وتوظيفها.

لمسات يومية : يسجل الشاعر يومياته في خمس لوحات شعرية تندرج تحت ظلال هذا العنوان **العراف**

تبادل

التحية

العقبة

شكوى

إن **العراف** الذي يمثل انطلاقة نحو الغيب وبحثا في المجهول- ويرتبط بفعل الرؤية في العنوان الرئيسي- هو أول شخص يتصدر يوم الشاعر، والذي يحدثه عن الحياة وما تمنحه من ألم وجراح :

قال لي : ستحب ...

وتجرحك المرأة الصامتة[2] ...

ويرتبط الفعل الأول بالمستقبل، في حين يدل الفعل الثاني عن استمرارية معاناة الذات في هذا الكون :

1 عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ " دراسة تطبيقية "، موقع النشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2000، ص : 2 .
2 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، ص : 7

حين مر العمر ..

فجأة في الطريق

شقت القلب نصفين إيماءة صامتة[1] .

وتتمثل ثنائيتين متجانستين بين المقدمة والخاتمة، إذ يجتمع **" فعل الحب بالقلب "**،

و« **المرأة الصامتة بالإيماءة الصامتة** » فالزمن يحفر قلب الشاعر وتشقه الإيماءة الصامتة، وانشقاقه يوحي بانتصار الموت على قطبية الحياة .

ثم يأتي **" التبادل "**، إذ أن الالتقاء صدفة يحث عن تبادل الأشياء وفي ذلك رؤيا تحقق نوعا من التماهي في الآخر والانصهار.

دائما نلتقي صدفة في الطريق

نتبادل أشياءنا :

هي تأخذ اسمي لتلبسه

وأنا أرتدي غابة من حريق[2]

فالتبادل واقع بين الاسم والحريق، إذ تغيب الهوية في ثنايا هذا الالتحام وتقذف الذات في سراديب الحياة، ويبقى الاحتراق دليل الانصهار.

وتتساءل الحياة في صمت عندما تحي الشاعر في عنوان **" تحية "** :

تتساءل في صمتها

كيف مر ولم يلق حتى السلام

ويجيب الشاعر : وهي ما علمت أنني منذ عام

كنت ألقيت قلبي على بابها

خلاصة كل الكلام[3]

1 المصدر السابق، ص : 7.
2 م ن ، ص : 8 .
3 م ن ، ص : 9 .

وإثر هذه البنية التساؤلية يؤكد الشاعر الانصهار، بتقديم قلبه الذي يمثل أغلى ما تملكه الذات؛ إنه يتخلى عن قلب شقته الإيماءة الصامتة نصفين وتآكل حين رمي في جب الحياة، عند ذلك يتحقق الصمت الذي يجمع المقدمة بالخاتمة. والتساؤل في حد ذاته يمثل بداية لمحاولة إعادة بناء الذات المنصهرة، لكنه لا يحقق ذلك طالما ينتهي بالصمت .

ثم تأتي **" العقبة "** التي تجتاح الطريق :

في الطريق أشارت إلى حائط مائل ، ، ،

ثم قالت : أأبصرت ذاك الفتى ؟

" إنه العقبة "[1] ...

فالحياة توجه بصر الشاعر ورؤيته إلى هذا الزمن الرديء الذي يشكل عقبة الذات الإنسانية ويقف حائلا بينها وبين السعادة الحياتية.

والانتقال من الاسم إلى الفعل يمثل انتقالا نحو الذات .

يقول الشاعر : إذ عبرنا تمايل والتفتا

ثم قام ليشعل نيرانه

في الرؤى المعشبه[2] .

فالرؤى المعشبة تحترق بنيران هذا الزمن وتتلاشى اللغة الإبصارية مخلفة عذابا وألما .

وأخيرا تشكو هذه الحياة في اللوحة الأخيرة " **شكوى** " .

أمس جاءت لتشكو

وكانت يداها تحسس نبض الجريدة)

"إن شعرك صعب .. معانيه عني بعيده[3]

فالحياة تحمل أخبارها للشاعر وتكلمه عن أحاسيسه التي تبقى بعيدة عنها، ويرتبط فعل

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، ص : 10 .
2 م ن ، ص : 10 .
3 م ن ، ص : 11 .

الرؤيا في هذا المقطع بقول الشاعر:

أي حزن أرى إذ أرى الصمت أغنيتي[1]

وقوله : أبصر الأرض مائلة[2]

إذ تندلع لغة الحزن محولة الذات إلى شظايا من الصمت، و يرتبط الميل بعفن الواقع وجراحه وتنتهي القصيدة بقول الشاعر :

وتسامى على جرحه إذ رأى نخلة

بسقت ثم مالت قليلا

فقال أعدلها ..

ربما – في الخريف – عراجين هذا الفضاء تجيء[3]

إذ تتسامى الذات عن جراحها ومعاناتها وترى الأفق أكثر أملا وتبحث عن حياة أوسع خصوبة ونماء .

وعنوان " **لمسات يومية** " يتعلق بالزمنية التي تظهر في العنوان الرئيسي وتتراءى في التاريخ (الطريق)، ثم تبدأ القصيدة بالجراح وتنتهي بنسيانها لتدل على ألم الذات وارتجافها بين أحضان الزمن ومحاولة البحث عن حياة أفضل، وفي ذلك متوالية صراعية محققة .

" **أغنية الدرويش** " : عند استنطاق الطبقات الدلالية للعنوان نجد الأغنية ترمي إلى الطهارة والحرية واقترانها بالدرويش رمز (للإشارة إلى الغيب إذ نستطلعه منه) دليل إتحاد وتوحد بين الذات الباحثة عن الغيب والحرية، كما توحي الأغنية إلى حوار لشجن داخلي يؤرق هذه الذات.

وتمثل البداية في هذه القصيدة لحظة واعية إذ تتكشف فيها معاني العنوان :

هذي السماوات انتقال أول[4]

1-2 -3 المصدر السابق ، ص : 12 .
4 م ن ، ص : 17 .

ففي هذا الانتقال ارتقاء الذات إلى الحق، لأنه انتقال أول وانفلات من قبضة الأرض وسفر من أجل تحقيق الذات والشعور بالحرية والفناء في كلية المطلق والذوبان في الوجود .

ثم تعمل الخاتمة النصية على شد القصيدة إلى المنحدر النهائي والانطلاق من جديد فهي محفز في حرق مراحل التأويل إذ تتآكل منعرجات القصيدة عندها .

يقول الشاعر :

تابعته..

اضطربت.. خطاي ..

ولم يكن بصري حديدا كي أراه[1]

فهذا التناص القرآني مع الآية الكريمة : ∞ **لَقَد كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِن هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَآءَكَ فَبَصَرُكَ اليَوْم حَديدُ**[2]، **والذي يتكرر في قول الشاعر :**

ارتدت عيوني (لم يكن بصري حديدا)[3].

يقذف بالخاتمة في معانيه الضدية، إذ لا يحدث الترفع عن الدنيا. ولا تتحقق الرؤية الحقيقية متجاوزة موانع الواقع إلى مستقبل أفضل بالرغم من ارتقاء الشاعر إلى الحق

اضطربت خطاه وبقي في غفلة من أمره، ولم يتمكن من نزع القشرة عن الحياة البشعة، فبمجرد استيقاظ الدرويش من حضرته يجد كل شيء انتهى ويظل قابعا تحت أسواط الواقع .

" نزيف " : يتحدث هذا العنوان عن جراح وألم، وتبدأ الفاتحة النصية بضخ نبضات النص لتهبها الحياة بامتدادها من قول الشاعر:

جرى ما جرى لما رأيت جبينها

كنار على ماء الغدير تطوّف[4]

1 المصدر السابق ، ص : 19 .
2 سورة ق الآية : 23 .
3 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 18 .
4 م ن ، ص : 21 .

ففعل الرؤيا هنا يتحد مع الجبين. والنزيف قد أصابه، فأصبح كنار على ماء الغدير وهي تطوف؛ وذلك يحدث انفجارا للواقع ودويا لصدى الانكسار العميق للذات الإنسانية التي تتخطفها جراح الحياة والزمن .

وتحاول القصيدة إلمام إشاراتها لصبها في بوتقة واحدة تنبئ عن ألم هذا النزيف وعن حيرة الذات، فتتصاعد حركتها باتجاه الخاتمة متوقفة عند عزلة الصمت :

وها أنا وحدي مدمن صمت وحدتي[1]

إذ تتجرع هذه الأنا كأس الفراق، وتقع بين فكي الموت وهما (الصمت والوحدة) ويحدث التمزق والانسحاق الذي يصيب الكيان في هذا الوجود .

" أشجار الجنوب المائلة " : إن هذا العنوان يضعنا في مخاض طويل إذ ينتقل بدواله إلى حقل من الغموض ويمزج الأشجار بالجنوب ثم يصفها بالميلان، وكأنه يريد الوصول إلى الجذر الأصلي الذي لا يزال مائلا وسكونية الطبيعة، والانتقال بين قطبي الحياة والموت وبين النماء والفناء يقول الشاعر :

جداول ممعنة في التهرب والاغتراب[2] ،

فحينما نرى الجداول نلتقي بالخصوبة، وبتهربها واغترابها يحدث الفناء، وإذ ذلك يحدث الصراع والانفصال الذي ينم عنه محراب الخاتمة التي لها دور محرك يمد يد العون؛ لشن حركة متواترة وبعث وثبات دورية وانفتاحية ترفع الستار عن دلالة العنوان أكثر:

وأنت تطلق كل البلاد ،

وتسقط في حجرها ميتا ،،

فمتى سيتم الطلاق[3] ،، ؟؟

ففي الطلاق انفصال واغتراب ووحدة تنجم عن تخلي الذات عن الأرض وانفصالها عنها إلى

1 المصدر السابق ، ص : 22 .
2 م ن ، ص : 23 .
3 م ن، ص : 26 .

عالم آخر أكثر نماء وخصوبة .

ويحدث فعل الرؤية في قول الشاعر:

لكنني مغمض المقلتين أراك[1] ،،

وفي قوله أيضا :

رأيتهم – في المساء – يخنون فوق ظهور الجياد[2] ،،

فحدوث الرؤيا برغم إغماض المقلتين يعني صحتها وملاحقتها للذات وانتمائها للبصيرة. إنها قناعة الموت التي تحتل دواخل الشاعر فيحتضنها .

" الدخول إلى الكهف الثاني " : يوحي بفقدان الضوء والفناء وإعادة البعث من جديد؛ لأنه يتناص مع قصة أصحاب الكهف .

فالكهف ذلك المكان اللامتناهي يعد منفذا وحيدا للإنسان، إذ يستطيع من هناك توليد عالم أكثر جدة وعمقا، والدخول إليه هو بحث عن قناعة العيش وعن حياة أفضل، وتبدأ الحركة بالمثول داخل أبيات القصيدة متمركزة حول المكانية المحددة والمحاصرة واصفة سكونية الواقع المرير:

عيوني على بابها.. والنوافذ مغلقة في الهزيع[3] ،

فالنافذة حد فاصل بين الداخل والخارج وبين **الحلم**، والحقيقة مغلقة، تحاصر الذات وتقيد رؤيتها ومصيرها.

وكلما تتوغل في أدغال النص تتآكل شحنات الأبيات بفعل اصطدام بين الحضور والغياب وخلخلة المسميات من خلال تساءل الشاعر :

وكيف أسمي التهاب العصافير بالحب معجزة ..

وأسمي صراخ الذين أدعوك نشيدا[4] ..

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، ص : 24 .
2 م ن ، ص : 26 .
3 م ن ، ص : 27 .
4 م ن ، ص : 31 .

إذ تخرج الأشياء من **أسماءها** وتكشف لنا عن فردية قلقة مستسلمة لقوة الموت من جهة، وعن رغبة في صناعة الذات والدفاع عنها أمام كتلة الحياة من جهة ثانية .

وتنتعش الدلالة في الخاتمة النصية مشكلة انفجارا لهذه الحياة، وبحث عن مستقبل يتغير فيه الناتج الماص الذي ينهش الإنسانية ويسحق الذات في كل لحظة .

كَمَا يُقْنَعُ الله مَن كَذَبُوا بالسجُود[1] !

اشتعالات الليلة الأولى :

إن هذا العنوان يمثل صورة عامة لارتباط الزمانية بالمكانية، حيث أن العدد الترتيبي دال على مكان هذه الليلة بين بقية الليالي، هذا الارتباط يخلع عن الاشتعالات أردية المجاز ويدخلها في حركة ملامسة لحافة القصيدة، إذ يتولد الزمن في أسطرها ليخلق ليونة تنبض بها الفاتحة :

يمشي على شفتي سحر الخضرة الزاهي[2] ،

فالمشي يحقق مسافة معينة، تفصح عن بعد يلامس الشفة التي تقترن بخضرة ما تبقى من الأرض، ولأن الليل رمز الظلام الذي يلوح في أفق الذات، وهي مغتربة منفردة فهذا يجعله دليل آخر على هذه المسافة الزمنية القاحلة .

ويأتي فعل الرؤيا في القصيدة ليحمل رؤى الذات التي توحي بالألم والبكاء والموت.

يقول الشاعر :

فأرى الرؤى :

طيفين من عسل على عبق النسائم لوحا

بيديهما كي يحملاني ،،

مرا على وهج القصيدة فاستحالا جمرة

1 م ن ، ص : 31 .
2 م ن ، ص : 33 .

شلت لساني[1] ..

وتقفى القصيدة بفعل أمر يدعو الليل للاشتعال ليترجم تمرده وحضوره الصارخ على النقيض، ويدل على التفكك الذي تحفل به حياة الذات الإنسانية :

يا أيها الليل اشتعل ..

حتى أميز بين روحي

والعيون البابلية ..

والوطن[2]

وتسقط الخاتمة مطرا باكيا عن تميز بين الرؤيا والوطن، محدثة فاصلة تفسير لرغبة هذا الاشتعال والاحتراق الذي يجعل كل دال لمفرده (الروح، الرؤيا، الأرض) مترجما التفكك الحاصل .

" الأرض الأخيرة " : لعلها قصة لنهاية الإنسانية ودليل على البعث .

تمثل الفاتحة النصية جسرا لا بد من عبوره واستكناه ما تمنحه من عطاء دلالي، والبحث في جمالية تشكيله البنائي وفاتحة هذه القصيدة تقول :

كان يسندها كلما صفقت راية الريح[3]

فهل هي جسر مانح لعطاء دلالي معين ؟

إن السند يتعلق بالأرض التي تزلزلها عواصف الموت وينهك تربتها عفن الحياة؛ ذلك لأن قدوم الريح قدوم غضب فهي تحمل الويل، وذلك مدلولها في الآية الكريمة : **ﻫوأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ**[4]**/.**

وارتباط أسطر القصيدة بالكينونة ينط بها إلى مدارات الماضي والتاريخية ليخلصها من

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 35 .
2 م ن ، ص : 36 .
3 م ن ، ص : 37 .
4 سورة الحاقة، الآية : 6 .

الحضور،باعتباره يجسد واقعا أملسا تشد عصبه حياة مؤلمة .

وتتوهج هذه الدلالة في قول الشاعر:

كي يرى الناس - دون مراسم ميتة -[1]

فارتباط فعل الرؤيا بالناس، وموتهم دون مراسيم هو زرع لمدلول هذا الواقع الذي يلتهم الذات قبل موتها الميتة الحقيقية .

وتساند الخاتمة نتاج فاتحتها إذ تقول :

فَتَعَرّى الغريب على شوكة الملح منفردا .. واستراح[2]

فالتعري هو جزاء الخطيئة وغياب الكبرياء والعظمة، كما أنه دليل رحيل وعودة إلى الانفراد والعزلة. وفقدان الأرض الذي يهدد الذات ويمحوا أطر ما ترسمه من انتعاش ونهوض .

" سبع شمعات " : العنوان يدخر سبعة لوحات شعرية ويكشف عن تموجات تركيبية تذرف عدة دلالات تعبيرية متشابكة .

" المدينة " : العنوان الفرعي الأول، أو الشمعة الأولى، والتي تفصح عن سقوط في فرج المدينة يحقق اغتصاب الذات التي تنشطر إلى شقين، والرؤية هنا موجهة إلى ذلك الاغتصاب :

حجر فوق المدينة

فوقه ناي[3]

إذ تبدأ القساوة والعناء مع الفاتحة، وتنتهي باغتراب وجودي وفناء محقق :

كل ما في جبة الأرض قتيل :

(رجل الشارع .. أبواب البيوت المستكينة)[4]

وتمثل الشمعة الثانية : **" الغريب "** منبتا لجذر الإنسانية وتأشيرة جاء يحملها الإنسان من

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 37 .
2 م ن ، 40 .
3-4 م ن، ص : 41 .

جنته باحثا عن نعيم الخلود :

جاء من جنته يبحث عن دفتر حظ[1] ..

وتتكلم الخاتمة عن نهاية قصته :

واستقرت جمرة في جانبيه[2] ..

فذلك استقرار الذات إلى قدرها الذي تلسعه عقارب الحياة وسكونية الزمن وأزلية الألم .

وتضئ الشمعة الثالثة : **" وجه من بلادي "** سبيل الذات وانجذابها إلى المنبت الأول :

حينما قابلته أول مره

كان في شارع سعد (1)

يشرب القهوة مره[3]

فما المقابلة إلا نوع من أنواع الرؤيا، والشارع مستودع الحزن الإنساني الذي تلقفه الذات، وتبوح الخاتمة بسر هذه الذات معلنة عن رغبتها في الارتباط بالذاكرة وحنينها إلى ربيع الأرض والحياة :

إنها من بلدي

لم تمت بعد ثلاثين من الصبر

بعيدا عن ربيع البلد[4] !

وتقدم لنا الشمعة الرابعة : " **طفلان** " صورة صراع يتولد بين الموت والعنف :

لنسم الطفل سحبا.. ومطر

ولنسم الطفلة السمراء ورده

فلماذا قتلته بعد شهر من حنين

تحت شباك السهر ؟[5]

1-2 المصدر السابق ، : 42 .
3-4 م ن ، ص : 43 .
5 م ن، ص : 44 .

هذا الصراع الذي يدين الذات ويحملها مسؤولية القتل العامل على سحقها تحت حوافره .

وتنطفئ الشمعة حينما يقول الشاعر :

ولماذا تركت خنجرها المحبوب عنده[1] ؟

لتبعث شرارة من القلق الذي يجتاح الذات المهددة بالزوال، والرؤيا هنا شاهدة على اقتراف الجريمة.

وتجعل الشمعة الخامسة " **عربون وفاء** " القيم تزول وتندثر تحت عواصف الزمن، فتقبع الذات بين صفحات الوحدة .

يقول الشاعر :

شدني شهرا إلى دفء يديه .. وانطفأ[2]

فما الانطفاء إلا نوع من الدجى الذي يجتاح القلب ويتركه عربون وفاء لهذه الذات فتعانق الزيف والانزواء وخيبة الأحاسيس .

يقول الشاعر :

لم يجبني – بعد أن طار بعيدا –

واكتفى

أن رمى الأشعار في النيران عربون وفا[3]

وتعرض الشمعة السادسة " **حديث عائلي** " حوارا بين أم وابنتها يحرر تعالق الذات بالتربة، أو بالأصل وتعبر الفاتحة النصية عن بداية هذا الحوار وانفتاحه، ومعه تتحقق الرؤية :

أمها قالت لها :

(إن تجرحي التربة تثمر

والسحاب الأبيض الهائم يمطر)[4]

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 44 .
2-3 م ن ، ص : 45 .
4 م ن ، ص : 46 .

وفي هذه الجراحة بحث عن حقيقة الذات، والبناء الدلالي في القصيدة يتكون في خاتمتها إذ يقول الشاعر :

فاشترت لي – بكتاب الحب – خنجر

حينما لامس قلبي ..

صار لون القلب أخضر[1]**!**

فخضرة القلب دليل على تفريغه من الدنايا بملامسة الخنجر له، إذ تتجدد الحياة وتبعث بلون أخضر.

في حين تأتي الشمعة السابعة " **موشح** " لتختم النهاية وتتوج القصيدة متناصة مع الموشح الأندلسي :

جادك الغيث إذ الغيث هي يا زمان الوصل في الأندلس

ويقول الشاعر :

(جادك الغيث) ويكفيني الظمأ يا شعاعا شق قلب الأبد[2]

إذ تتواصل أداة النداء في نص الشاعر مع الشعاع الذي يشق القلب فيقع في شرك الظمأ ليعانق الموت، ثم يغيب تلاحم الإنسانية في غياب الوصل .

ويتحقق فعل الرؤية في قول الشاعر :

كي تضيء البيت رؤيا طرفه

ويرى نخل الحنين المتعب[3]

الذي يمثل حنينا إلى أرض الخلود وبحث عن الإقامة في بيت الأزلية، وتنتهي القصيدة بقول الشاعر :

1 المصدر السابق، ص : 46 .
2 - 3 م ن ، ص : 47 .

حملوا عشب الهوى إذ ودعوا

وحملت النار وحدي .. والحريق[1]

لتشير إلى توحد مع النار والحريق ومن ثم توحد بالفناء .

وهذا الموشح يفسر سر القصيدة عامة، إذ تبدأ باغتصاب للذات وتنتهي بفنائها؛ إذن فسبع شمعات للاحتراق والموت والفناء لا تضاء إلا بتفريغ القلب من الدنايا والانتقال من الظلمات إلى الضياء .

" **الخطوط المتوازية** " : هناك تغييب لخطوط قد تكون متقاطعة، أو متطابقة وحضور للتوازي الذي يعبر عن استمرارية وتكرار يترجمان صراع الإنسانية المكثف، الذي يسفر عن عصارة واحدة مفادها ما يؤلفه البناء الشعري، ليقودنا بإيحائه نحو مدارات العناوين الفرعية التي تعانق العنوان الرئيسي(صيد، فروسية، اغتيال) وهي اجتماع لدوال الموت والانتهاء، ومن ثم فصراع الإنسانية يكون بمواجهة الفناء .

ترسم الصورة الأولى " **صيد** " لوحة للاقتناص والاحتواء :

مباخر للشوق ،

زنبقة للخراب النهائي[2] ،

هذا الخراب الذي يجتمع بالدماء يصيب الذات الإنسانية، أين يصبح النطق والرؤيا أسيرا السقوط :

سوف أقول رأيت ،

إذا سقطت في حبالهم مهرة الأغنيه[3]

ويتلون العنوان الثاني : " **فروسية** " بلون السخرية من حياة توغل في الاحتقار والانحناء :

كبت فرس، وارتمى الفارس العذب

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 48 .
2م ن ، ص : 49 .
3 م ن ، ص : 50 .

تحت حوافرها يرتعد[1]

أين ترتمي الذات مرتجفة تحت حوافر الحياة وعبثيتها راكضة خلف خيط الغبار (السعادة) ظانة أنها ترى الأميرة وتقترب منها.

ورأى - خلف خيط الغبار – الأميرة[2]

لكنها عندما لامست في غفلة أقحوان الأميرة تحدث النهاية، وتجد الذات نفسها بعد صعودها من الأرض في كفن الطهارة .

يقول الشاعر :

ولامس في غفلة – أقحوان الأميرة ،

فانخفض الغيم حتى دنا ،

إنما الفارس العذب نحو الأغاني صعد[3] !

في حين تكون اللوحة الثالثة حديث عن **الاغتيال** والاغتصاب .

يقول الشاعر :

لجارتنا خيمة من فرح

ودالية فوقها طائر يجمع العابرين على بابها إن صدح[4]

فهذه الذات تبحث عن السعادة والفرح، ولكن مستقبلها ينبئ بالهجرة والغياب إذ يعبر طائرها على هذا .

وتنتهي القصيدة بقول الشاعر :

فأبصرها فوق حبل الغسيل معلقة

من محبتها ،

وعلى وجهها خيمة من فرح[5]

1-2 المصدر السابق ، ص : 51 .
3 م ن ، ص : 52 .
4 م ن ، ص : 53 .
5 م ن ، ص : 54 .

وتأتي الرؤيا النهائية، أين تعود الروح إلى بارئها، حيث تجد العدل والحق ويظهر على وجهها الفرح بعدما طهرها حبل الغسيل .

" **عزف منفرد** " : ضياع للذات بين صفحات الانفراد والوحدة، ونسيج النص يتناسل بشكل انحداري متسلسل محققا انسجاما يؤسس معالم الدالين .

1- للأفق فاتحة الأشياء ،

لي تعبي[1] ، ،

فالذات متعبة تلتهمها عقبات الواقع وغليانه وتقززها رائحة الصراع من أجل البقاء. وتقول فاتحة المقطع الأول :

بالأمس جاء (وكان العمر يرقبه)

في البال ضوء كالذكرى ..

وما التفتا[2] ..

فالعمر لا يزال يتتبع الذات يرقبها ويقتفي أثرها، ثم إنها تخشى الالتفات خوفا من وأده .

ثم يبيح المقطع الثاني في هذا العزف عن قول الشاعر :

ورودها سانح ،

لو شاء دثرها ببردة ..

وارتمى كالصبح عريانا[3] ..

فهذه المقدمة رحلة للذات إلى دنيا الألم بعد تخليها عن ردائها، في حين تنذر الخاتمة بأزمة هذه الذات التي لا تزال منكسرة تحت وطأة الألم يقول الشاعر :

ولم يزل عاشقا

في كل جارحة يحيا لها

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، ص : 55.
2 م ن ، ص : 56 .
3 م ن ، ص : 57 .

أبدا نذرا و قربانا[1] !!

ويعزف المقطع الثالث سنفونية الرحلة الإنسانية وبماذا بدأت، حيث تبحث الذات عن ردائها.

ردي علي ردائي، إنه تعب يختارني ،

غيمة للأفق تدنيني[2] ..

فهذا الرداء يمثل تأشيرة العودة إلى الجنة والتخلص من عبثية الوجود البشري المزيف بأنواع الشهوات، ويحدث فعل الرؤيا :

رأيتني وشما على زند "الحسين"[3]

الذي يرتقي بالذات الشاعرة ليضعها على زند الحسين وقيمة هذه الشخصية الدينية المنبعثة من رائحة السلالة النبوية، فتتوهج بردائها الذي يؤكد رحلتها إلى قمم الفردوس .

وتتعرى الخاتمة على رفض للإدانة واحتجاج لوقوع الجزاء لذنب اقترفه أبو الإنسانية :

لم تغوني - وهواك فاكهتي

تفاحة - فعلام تخرجني[4] ؟

فالخروج محقق دون أن تتم الغواية وبه تبقى الذات تعزف لحن وحدتها وانفرادها.

" بوح " : يحقق الاعتراف وفقدان الأسرار ويقذف بنا في حركة استباقية نحو مسار النص :

وقلت لها .. والوقت شلال البداية[5] ،

فالقول فعل لساني يكشف عن حركة الداخل ومخزون النوايا وينطلق باتجاه الآخر، وإنما العودة إلى البداية هي حنين إلى التخلص من صدمات الحياة .

ويبدأ المقطع بجملة فعلية تثور من كفن البياض ممتزجة بالماضي لترغم هذه الذات إلى العودة للذاكرة والكيان الإنساني الأول .

وتعلن هذه الحركة عن وثبتها الأخيرة في قول الشاعر:

1 المصدر السابق، ص : 58 .
2 م ن ، ص : 59 .
3-4 م ن ، ص : 62 .
5 م ن ، ص : 63 .

لما تشظت لحظة الميلاد حولت الجروح إلى فمي

ومنحتها حتى تقييم

طقوسها حلما.. وناي[1]

تلكم هي لحظة الميلاد التي حملت إلى الذات الجروح وصاحبتها في الحياة، لتبقى تصارع سلبية الواقع ومحنة الوجود التي تنتهي في قول الشاعر:

أعود منفردا إلى قمم الرؤى[2] ..

أين تمحق الحياة والواقع وتبقى الذات وحيدة على قمم الرؤيا تنتظر مصيرها.

" قصائد من البحر" : يختار هذا النص مجرى دلالي قائم على أربعة روافد (حالات مسافر، محارة فينوس، رقص، البحر) فأي خلاصة سوف يقذف بها المحتوى.

يبدأ الوادي الأول برسم رحلة الفقدان التي صاحبت الحياة .

يقول الشاعر:

تشبثت بالبر، كانت عصاي

تحن إلى شهقة الموج قلت وهل تَفْلَقِيه[3]

فتشبث الذات إنما هو محاولة لضمان البقاء على شاطئ الأمان، لكنما يحدث الإبحار والغوص في دنيا الأهوال و ويتحقق الفقدان في فعل الرؤيا الذي يؤنس القصيدة في قول الشاعر:

رأيت حليب ألاغاني يفر إلى مقلتيك[4]

.

.

رأيت بياض المساجد والدور ينأى[5]

2-1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 64 .
3 م ن ، ص : 66 .
4 ، م ن ص : 66 .
5 م ن ، ص : 67 .

.

.

رأيتك ثانية تبعدين[1] ،

ففي ابتعاد حياة الخلود ونزول الإنسان إلى دنيا الزوال تزول القيم، وتفضي الرؤيا إلى خلاصة الوجود .

وتأتي الخاتمة :

حملت مدينة ورد و هربتها في جبيني

فلم تكتشفها عيون الموانيّ[2] !!

إنه لا يخشى شيئا طالما يعْلم أنه سوف يعود إلى البر مرة أخرى وسوف يعانق شاطئ الأمان؛ لأنه هر□ب مدينته في جيبه حاملا صلاته وابتهالاته التي لم تكتشفها عيون الشياطين

ويحمل الوادي الثاني: " **محارة فينوس** " التي يقول الشاعر فيها :

ترحلت عن مهرة الشوق عند

شواطئ (فينوس) فساءلت نسمة ريح

عن الصدفات التي قد حوت سر ذاك الجمال[3]

فتلثم الذات الجمال وتبحث عن الحياة السعيدة، وتتحقق الرؤيا في قول الشاعر :

رأيتك راحلة كالشراع[4]

فسفر الحرية وغيابها كان مع سفر الإنسان إلى الحياة الدنيا.

وتتوقف الذات عند ذلك الجمال لتدرك أنها تقف عند الحرية والهروب من أسر الواقع :

وأيقنت إنك فينوس روحي اختزلت

أساطير كل العصور

2-1 المصدر السابق ، ص : 69 .
4-3 م ن ، 70 .

وإنك تختزلين جمع الحضارة[1] !!

أما الوادي الثالث فيأتي بعنوان **"الرقص"** والذي يحدثنا الشاعر فيه عن :

سيل موسيقى وأضواء حيارى

تتدفق ..

جسد ذاق أعاصير.. ونارا

فتحرق[2] ..

إنها الموسيقى، الأضواء والرقص؛ الثلاثية التي تعم شوارع المدينة وتثبت قذارتها، القذارة التي تدخل الذات في جوف الاحتراق وتجعلها تفقد الحياة الناعمة وتحاصرها بأسوار الفقدان (فقدان الحرية والسيادة) وتغسل عينها بالدموع :

دمعة ملء عيوني[3]

وتغيب الرؤيا حينما يدرك الإنسان تسلط الوجود وعبودية الكيان .

وتفضي الخاتمة بمشاعر الحزن التي تنتهي إليها الذات بعدما كانت تعتقد فرحتها بمحاورتها للدنيا :

كانت على شكل مدينة !

كنت مشتاقا لأن أفرح لكن

لست أدري كيف جاءتني فلسطين الحزينة[4]

إذ وجدت نفسها تحتضن المدينة بكل ما يتبعها من مشاعر الزيف والألم والحزن، والذي يجعلها تتساءل عن حضور (فلسطين الحزينة) رمز الدمار والخراب والاقتتال .

- ويقول الوادي الرابع في " **البحر** " :

البحر لا ينام ..

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 71 .
2 م ن ، ص : 72 .
3-4 م ن ، ص : 73 .

في لهفة المشتاق يرقب النجوم[1]

فالبحر ذلك الذي يلتهم الشمس مع الغروب ويعيدها للميلاد صباحا لا ينام بل يظل يرقب النجوم وتنشد صوته الحزين أناشيد الارتحال، ويرسم بحركته المتنقلة بين المد والجزر منعطفات الحياة، وسرعان ما تستيقظ الذات لتكشف سره وترى نفسها في الخاتمة في قول الشاعر:

فيا نجمة العمر ..

يا قبة الشمس

إن العشيق يبيع لغربته عمره.. وسنينه !

ألم تسمعي كل هذا النداء ؟؟

خيال على هدب الليل يكفيه

حتى يكحل منه عيونه

يريد خيالا ..

يرافقه تحت حزن المدينة[2] **!!**

إذ يرتمي مسارها مرافقا حزن المدينة وحيدة تصارع تلك التموجات والمنعطفات، تبحث عن خيال بجانبها يؤنسها في هذه الحياة، ويتأتى ذلك الحزن في تغييب الرؤية وعتامة الصورة التي تبرهن عن عتمة العين في قول الشاعر :

أحدق عل خيالا ،، لعل نخيلا ،،

لعل رصيفا يشير إلي

ولكنني لا أرى أحدا غير طيف[3]

صورتان : هو رسم للوحتين، حيث تأتي مقدمة الصورة الأولى لتعرب عن ولادة

1 المصدر السابق، ص : 74 .
2 م ن ، ص : 80 .
3 م ن، ص : 77 .

الذات بالكبرياء و الأصالة والانتصاب والنهوض وحب النماء :

ولدته رياح الجنوب بلا قابلة !

جاء منتصبا كالنخيل[1] ،

هذه الولادة النقية المنزهة عن الذنوب في قول الشاعر :

نسوة في المدينة قطعن أيديهن ولم يلتفت[2] !

تحقق كبرياء الذات وعظمتها، لكن هذه الولادة ترتبط بالطبيعة لتدل على تحول الوقائع، إذ أنه مع مرور الزمن وتعاقب العصور وتناميها مع أبيات القصيدة تعترف الذات بسقوطها وفقدانها لتلك القيم وتنتهي بتعلمها للموت وصناعتها له بعد احتضانها للطعنة القاتلة :

وهناك تعلم ميتته ..

حينما امتص الطعنة القاتلة[3] !

في حين تؤطر الصورة الثانية فضاء لمحاولة الخلاص من إبادة الموت والتطلع إلى ترتيله الحرية الحياتية بعيدا عن أعناق الواقع وصراعات الزمن :

أمس جاءته تحمل أقراطها الذهبية[4] ،

فالمجيء يعني إعلان لحضور هذه الحرية بكل حللها، فماذا سوف تفعل الذات بعد هذا القدوم. يقول الشاعر :

أخرج الزهر من قلبه والتفت

لم يجد أحدا غير وحدته فبهت ،

وتوسد غربته، علها ترجع الليلة التالية[5] !

إنها تتقبل الحرية ويزهر القلب، لكنها تفاجئ برماد هذا الحضور لينتهي إلى الغياب وتجد الذات نفسها على وسادة الغربة تنتظر فرصة أخرى ولا ترى إلا الردى يقول الشاعر :

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ص : 81 .
2- 3 م ن ، ص : 82 .
4 م ن ، ص : 83 .
5 م ن ، ص : 84 .

أمطرت السموات رؤى ، ، وردى[1] !

الصورتان ترسمان بداية حياة الذات في نعيم الخلود وقيم النهوض وانتهائها إلى الفناء والقتال والوحدة والاعتزال، فرحلة الصورتان تجسد رحلة هذا الوجود من الحياة إلى الموت، إنها رحلة العودة إلى الوحدة والانفراد ..

الإيراق : يمثل العنوان صورة حية لتلاشي الليالي في غياب راحتها والعيش في غابة مخيفة من القيم المنحطة. يقول الشاعر :

ممسكا همهمة الإيراق في نسغ[2] ،

فالإمساك يعني التصاق الإيراق بالذات وتمسكها به رغم أنه يتعبها .

ويظهر القاسم المشترك بين الفاتحة والخاتمة في هذا الإرهاق والتعب الذي يجعل الشفة تفتر والدمع ينزل فوق المآقي؛ ليعبر عن حزن الذات في حياة يكسوها ريش هذه المحن .

شفة تفتر والدمع ندى فوق المآقي[3]

النوافذ المنكسة : إن النوافذ التي تعبر عن دلالة التحول والانتقال منكسة، فالعنوان ينبع بمضخة الواقع المرير والمنكس، والذي يجسد نكبات الذات الإنسانية ويعلن انغماسها في الحزن النفسي وتلونها بالإهانة والتلاشي .

وتبدأ الدلالة بالمثول داخل أبيات القصيدة انطلاقا من قول الشاعر .

مدينة البرق لاحت فاكتسى بدني . .

بومضها ، ، واشرأبت قامة الشجن[4] !

فالتحول لا يحدث طالما تلتصق الذات بهذا الواقع الزائف وتتخبط في مستنقعات الهزيمة والألم، لكن الذات تبقى تأمله في قول الشاعر :

ومن يرى النجمة الأولى ليخبرها

1 المصدر السابق، ص : 84 .
2 م ن ، ص : 85 .
3 م ن ، ص : 86 .
4 م ن، ص : 87 .

أني تغيرت[1]

وترد النهاية مرتبطة بحبل البداية ماحية أمل التغير حاملة لبعد من السقوط تحت أقدام الظلام

نوافذ الشرق مازالت منكسة

فمن سيرفعها للشمس يا وطني[2]

فديمومة الإهانة قائمة ،حتى نهاية القصيدة ملتصقة بالذات العربية التي تعيش القهر والإعوزاز والبعد عن الحرية .

" غائبة " : يوحي بلاحضور والتيه الذي يفصح عن غربة الذات وتفردها بعد غياب القيم والعيش تحت ستائر الذل والمرارة، وتتوسع هذه الدلالة داخل القصيدة معلنة في بدايتها بداية الغياب :

تمر الطيور محملة بالغيوم[3]

فالمرور يحكي قصة الضياع والطيور تتوجها بالهجرة والابتعاد والغياب في معالم التيه .

وتكرار البعد في القصيدة صرخة دالة عن انفصال حادث بين الذات وحريتها إذ تبقى هذه الأخيرة مهاجرة، وتصبح الرؤية عاتمة تتلون مراياها بلون الرماد .

ها أنت أبعد من رؤية العين مقلتها في مرايا الرماد[4]

ودوال القصيدة تطوف حول مركزية العنونة لتصلي في محراب دلالاتها وتنمو لتكتمل بها حتى تصل إلى آخر مناسكها، في قول الشاعر :

إذا وقف المتعبون هجيرا ببابك

وهم يحملون إلى الشمس راياتهم

يحملون – ولا أنكر الشوك فيها – ورود كتابك[5] !

إذ تبقى الذات مهاجرة تحاول الدنو من حميم الحرية والالتصاق بها، تقلب صفحات كتابها

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، ص : 88 .
2 م ن ، ص : 90 .
3-4 م ن ، ص : 91 .
5 م ن، ص : 93 .

الممزق علها تحيى بعيدا عن طفيليات الصراعات المتكررة عبر الحياة .

ولعل استظهار هذه العناوين واكتشافها والإتكاء على دلالاتها يتطلب منا بحثا آخر يمس أصنافها، لاسيما وهي ترمي بنفسها في لجة الاختلاف والتعدد.

أصناف العناوين :

رأينا في الفصل الأول أصنافا مختلفة للعنوان، ونحاول البحث عن أهمها في دواوين **" الأخضر فلوس " .**

أ- العناوين المؤشرة : تتميز هذه العناوين بحيادها عن القصيدة، وهي نادرة عند الشاعر إلا في بعض العناوين مثل : صورتان، إذ يقدم تحت هذا العنوان عنوانين فرعيين (الصورة الأولى- الصورة الثانية)، تركز على تعداد المقاطع لا غير ولا تتصل بأوصال القصيدة .

ب- العناوين الدلالية : وردت هذه العناوين عند الشاعر بأنواعها المختلفة .

1- العنوان الاختصاري : " الدخول إلى الكهف الثاني " يختزل هذا العنوان نصه بين ثنايا دواله، واختصاريته تغني عن قراءة النص، لأنه مرآة عاكسة لتساؤلات القارئ ويصوغ لنفسه مركبات تناصية متكررة في نصوص أخرى، تسمح بمنحه طاقة على إضاءة موضوع القصيدة دون ولوجها، فهو دليل على فرار الإنسان من قبضة الزمن .

2- العنوان الساخر : يظهر هذا النوع من العناوين في ديوان حقول البنفسج **" الصخرة "** إذ بقراءة العنوان نرى صخرة سيزيف التي تعاني مأساته، غير أن النص يشرع أبوابه على صخرة واقفة تتحدى التمايل أو الالتفات .

3- العنوان المتمم : الخطوط المتوازية يتمم هذا العنوان جزئية نصه فهو يترجم صراع الإنسانية الذي يتلاحم مع العناوين الفرعية (الاغتيال – صيد – فروسية) يهب دلالة قائمة على كيفية تحقق هذا الصراع .

4- العنوان المحيط : " العراف " يرتبط هذا العنوان بالمقطع الذي يؤمه في قصيدة لمسات يومية، إذ نراه يحيط بالنص، فيكون مرشده منذ البداية، ولولا وجوده لما وجد المقطع الذي تعد مداراته إشارات سابحة في بحر العنوان، وما هي إلا صورة اجترارية له، وهو كذلك

~~في عنوان البومة - والصياد~~ والبحر من ديوان حقول البنفسج .

5- العنوان الاتجاهي : هوامش على بيت المتنبي من مجموعة أحبك .. ليس اعترافا أخيرا. لا يتضح إلا بالعودة إلى بيت المتنبي وقراءته، إذ يلاحق هذا البيت سطور القصيدة في حركة

طردية متسارعة تهب النص مدلوله القائم على نقيض عصر المتنبي، عصر تداهمه الأهوال وتمحو معالم أمجاده .

6- العنوان المثير : " الأرض الأخيرة " هذا العنوان يثير حوافز القارئ لمعرفة أي أرض أخيرة يريدها الشاعر.

" حديقة الموت الخصيب " هذا العنوان يحقق فضاء لزجا تتماهى فيه الموت لتعانق الخصوبة، وتجعل المتلقي يتساءل عن أي موت خصيب يتحدث الشاعر .

" رحيل في الجراح " : هذا العنوان يدغدغ تأويل القارئ ليبحث عن طبيعة هذه الرحلة، ومن أين بدأت، وإلى أين تنتهي .

7- العنوان الإهدائي : يتحقق هذا العنوان في المجموعة الشعرية حقول البنفسج من خلال عنوان قصيدة **" صفحة ضائعة من سفر أيوب "**، إذ تهدى القصيدة إلى بدر شاكر السياب الذي كتب قصيدة **" سفر أيوب "** .

إن هذا التعدد يفصح عن مناخات العديد من الوظائف التي صاحبت العنونة بدءا بالوظيفة المرجعية ثم التواصلية و انتهاء بمحاورة المضمون .

وظائف العنوان :

تعددت وظائف العنونة عند جاكبسون وليهوك وهنري ميتران، فهل لعناوين الأخضر فلوس هذا التعداد الوظيفي أم أنها اكتفت ببعض الوظائف دون الأخرى ؟

وأشير إلى أنني سأكتفي ببث أمثلة عن كل وظيفة ولا أحصي جميع العناوين :

1- الوظيفة المرجعية : إن لغالبية عناوين الأخضر فلوس وظيفة مرجعية ساعدت على انتشال العناوين من عتمة النمطية ومنها نذكر :

- مرثية الرجل الذي رأى - أغنية الدرويش ——————**مرجعية صوفية** .
- سبع شمعات - وشم على جبين الطفلة السمراء ——————**مرجعية شعبية** .
- هوامش على بيت المتنبي- صفحة ضائعة من سفر أيوب ——————**مرجعية أدبية** .

2- الوظيفة التأثيرية الاغرائية : تحوي عناوين الأخضر فلوس جانبا اغرائيا إلا أنها تتفاوت في طريقة وضع الطعم للمتلقي .

فـ : **" نزيف "** مثلا : يوقع القارئ في فخ المبنى النحوي باعتباره اسما نكرة يسبح في فضاء العمومية مما يخلخل الجانب التأويلي .

ويحفز عنوان **" النوافذ المنكسة "** المتلقي لاكتشاف صحة هذا الحكم المطلق، إذ ينتظر جوابا على سبب نكسة النوافذ .

3- الوظيفة التواصلية : تحقق عناوين الأخضر فلوس تواصلا من خلال شد الانتباه وخلق أفق توقع يسقط المتلقي بين أسطر القصيدة، ويحاول البحث عن حدودها الدلالية، لاسيما وأنها تختزل نصوصها في دوالها وتهب لذاتها صلة القرابة التي لا يمكن لأحد إنكارها .

ولقد لوحظت هذه الوظيفة في معظم العناوين المدروسة في **" مرثية الرجل الذي رأى "** وفي عناوين الدواوين الأخرى .

4- الوظيفة الجمالية : إن كل عنوان يحتوي على قوة طاقوية لإحداث فجوات واسعة في ذهنية المتلقي ومراقصته على مضمار القراءة إذ يسيطر بدواله على فكره فيجعله يتحرى عن مدى التصاق العنوان بنصه وعن سره المفقود الذي يكلله بالغموض .

ومن أمثال العناوين التي تظهر فيها هذه القوة : **" الخطوط المتوازية "، " رحيل في الجراح "، " حديقة الموت الخصيب "، " قبلة للشمس الإيرانية "** .

5 - الوظيفة التناصية :

- **طوفان**
- **حيزية تنتظر العشاق**

هذان العنوانان يوحيان بأن نصوصهما تقف على طبقات تناصية مكثفة وتجعل المتلقي يبحث عن العلاقة بينها وبين تراكماته المعرفية كما تؤسس له أرضية تشد بتأويلاته إلى سبيل القراءة النقدية .

6- وظيفة الإعلان عن المضمون : تحيل العناوين التي تؤدي هذه الوظيفة إلى النص فتأخذ منه نصغها لتصنع لنفسها نصغا كاملا يساعدها على استحقاق وسام التقليد .

وهي موجودة في عناوين الشاعر : **" غائبة "، " النوافذ المنكسة "، " الدخول إلى الكهف الثاني"** وعناوين أخرى..

إن الوقوف على وظائف العنوان كفيل بنبش الجذور النصية ومعانقتها فكريا، ثم البحث في الوظيفة التناصية أكثر لبيان أهميتها وجماليتها .

التناص واستحضار الموروثات :

التناص مصطلح توصلت إليه **جوليا كرستيفا** التي أطلقته في كتاباتها عامي : (1966-1967) وتضافرت جهود جماعة مجلة **(تيل كيل)** معها في إشاعته[1] .

وقد عرفته بقولها (كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص تشرب وتحول لنصوص أخرى)[2] .

فكل نص تجمع لعديد من النصوص ظلت في مخزون الذاكرة المؤلفة .

ويوسع **رولان بارت** من وظائف التناص في قوله: (التناص يمثل تلاقي عدة نصوص تتصارع ليبطل أحدها مفعول الآخر، تتشاكل، تلتحم، تتعانق)[3] .

إن التناص يفتح حوارات متعددة بين النصوص، ويمكن أن تكون إحدى هذه العلاقات المجسدة في نص ما من خلال التقاء نصين، ويسعى القارئ إلى فك الارتباط بينها .

وقد ارتمت عناوين دواوين الأخضر فلوس في أحضان القرآن والتراث، وحتى الشعر المعاصر لتصنع من هذا الرحيق مزيجا لتواصل النصوص .

أ- التناص الديني :

يتجسد التناص القرآني في دواوين الأخضر فلوس عنوانا ونصا، فكثيرة هي المقاطع الشعرية التي تنتعش باغترافها من نبعه وتحاول مصاحبة سوره وآياته محدثة تداخلا متآلفا أو مخالفا .

ومن العناوين التي استطاعت أن تمتد نحو القرآن لتحادثه، عنوان قصيدة " **الدخول إلى الكهف الثاني** " من ديوان " **مرثية الرجل الذي رأى** "، إذ يستحضر الشاعر سورة الكهف وقصة أصحابها في هذا العنوان، رامزا بها إلى السبات الذي يلجأ إليه كل من تجتاحه آلام الواقع .

1 رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص : 337 .
2 نقلا عن لحبيب شبل : من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر المعاصر، أبار حزيران، 1991، ص : 93 .
3 نقلا عن عمر أوكان : لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص : 29 .

يقول الشاعر في هذه القصيدة :

(على أي حي تنادي

وكل الذين عرفتهم عبروا ..

أطفأوا عاشقا ثم مالوا إلى الكهف

ناموا هناك)[1]

فجميع الأحياء انقلبوا كأصحاب الكهف إلى كهفهم هروبا من هموم العصر، ورغبة في اختراق الزمن لخلق حياة أكثر هدوءا واستقرارا، ومهما أوغلت القصيدة وبالغت في الحراثة، فإنها لا تستطيع أن تلقف من متنها هذه القصة، ففي خاتمتها يقول الشاعر :

وأنت التي حين صوتك يأتي

من الغيب ممتلئا بالحنان ،

كما يقنع الله من كذبوا بالسجود[2] !

إذ لا جدال في هدف الدخول إلى الكهف، إنه إرادة الله في إقناع من كذبوا بالسجود من خلال البعث من جديد، والتداخل بين القصيدة والسورة ظاهرة في قوله تعالى **{ فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِم فِي الكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا، ثُمّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الحِزْبيْنِ أحْصَى لِمَا لَبثُوا أَمَدًا، نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بالحَقّ إِنَّهُمْ فِتْيَة آمَنُوا بِرَبِّهِم وَزِدْنَاهُم هُدًى}**[3]وحامل للقصيدة إلى فضاء لا محدود من التأويلات .

أما في عنوان " **الطوفان** " من ديوان " **عراجين الحنين** " يستملهم الشاعر دلالات قصة نوح، لكن بصورة مفارقة إذ يرى اختفاء سفينة النجاة وغياب الأمن، فيكون الهلاك ويصبح الإنسان لقمة في فم الطوفان .

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 28 .
2 م ن ، ص : 31 .
3 سورة الكهف الآيات : 11،12،13 .

تفجر الكون طوفانا ولا سفن

ولا شراع يضيء الأمن في خلدي

~~من أين فجر . . ؟ كان~~ الغيب طمأنني

إني نسيت، وصار القلب ملك يدي[1]

وبالرغم من رؤيته للسفينة، عند بحثه عنها وسماعه لدعاء صاحبها إلا أنه رفض النجاة، واختار البقاء، لأنه يرى نجاته في رجوعه للوطن وانتهاء مسيرة الاغتراب ويرى رحيله خيانة.

لكنني قد رأيت الفلك حاملة

من كل زوج ،، تنامي شاطئ الأمد

وقال صاحبها : ((الجودي يعصمنا))

فما صعدت ،، وشقّتْني مدى البعد !

يا صاحب الفلك لا الألواح تنقذني

ولا الجبال ،، ولكن أن أرى : بلدي[2] !!

إذ يظهر في المقطع إحالة إلى الآية الكريمة: **{ حَتّى إِذَا جَاءَ اَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا أَحْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلّ زَوْجيَْنِ اِثْنَيْنِ وَأُهْلَكَ إِلاَّ مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ القَوْلُ وَمَن آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلُ }**[3] لكن الشاعر قلب معادلة الطوفان إلى ثنائية (الوطن والاغتراب) معتبرا عدم نجاته تمسكا بالوطن لا كفرا .

ب- التناص الصوفي :

بعض العناوين لدى " **الأخضر فلوس** " تخوض في غمار المصطلحات الصوفية، إذ تستنشق دوالها من هواء الجو الصوفي وتبث فيها حياة جديدة تمكنها من الحضور الحالي فقصيدة "

1 الأخضر فلوس : عراجين الحنين ، ص : 63 .
2 م ن، ص : 64 .
3 سورة هود : الآية : 40 .

أغنية الدرويش " تفصح عن رؤى متعددة تتلاقح مكونة امتدادا للتجربة الصوفية إذ يصور الشاعر احتراق الإنسان والتحامه مع الكون، ثم تماهيه في عوالمه، إذ يعمل الدرويش على محاورة الغيب والالتصاق بالطهارة والنبل .

(بكاء درويش على شجر البداية

والصباح ثياب عرس قاتل

سحب القصائد والمروج) !

ما كان يبكي ..

إنما قد يمسك الحالات في الليل الأخير

يعيد ترتيل النداءات العظيمة[1] ،

فالبكاء على الخطيئة[2]، وعدم الوصول إلى الإنسان الكامل رمز مناجاة الصوفية، ثم إن إمساك الحالات في الليل الأخير نوع من إمساك الحزن والخوف[3]، وإعادة التراتيل تعد تجليا للذات .

" **تجليات بعد منتصف الليل** " يمثل هذا العنوان منعطفا للتجلي الذي تراه المتصوفة « **كاشفا للقلوب من أنوار الغيوب** »[4]، وتجلي الذات « **هو المكاشفة، أو كشوف القلب في الدنيا** »[5]

يقول الشاعر :

طلبت من البرق أن يبتعد الآن عني

- ولو لحظات – لأني استدرج الأرض للجسد

المتحفز لكنني خفت عند الإضاءة

أن يكشف الناس سري المصون[6]

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 18 .
2 عبد المنعم الحفني : المعجم الصوفي، الكتاب الكامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية ومفاهيمهم، دار الرشاد القاهرة، ط1، 1997، ص : 45 .
3 م ن ، ص : 71 .
4 -5 م ن ، ص : 48 .
6 لأخضر فلوس : حقول البنفسج ، ص : 37 .

فمفارقة الطلب والخوف تعني تراجع الشاعر أمام التجلي والانكشاف لأعين الناس وعدم الجرأة على مواجهة الحقيقة .

ج- التناص الشعبي :

ينتقي الشاعر العديد من عناوينه من المحيط الشعبي وربما مرد ذلك التصاقه بيئته وانتمائه إليها، فقد لامست قصيدة " **سبع شمعات** " منحنى الاعتقاد الشعبي باعتمادها على العدد " **سبعة** " المعبر عن المعتقدات الدينية والخرافية، هذا الاعتماد يقرب العنوان إلى تلك الهدية التي تمنح عادة للأولياء الصالحين .

يقول الشاعر :

أيها الناس شموسي من حجر

ونجومي علقت من ألف عام

مرت الريح على رمل العمر

دون أن تحمل لي منكم سلام[1]

حملوا عشب الهوى إذ ودعوا

وحملت النار وحدي والحريق[2]

فالشموع السبعة ليست دليل بركة، وإنما دليل أحزان ومحن، لأنها تحول منابع الضوء إلى الظلمة، أين تتحجر الشموس وتعلق النجوم وتلتصق النار بالجسد، وتلك هي حدود الذات المحاصرة الفانية .

وينتشل الشاعر عنوان " **النار تلد الرماد** " من الأمثلة الشعبية، واختياره بهذه الطريقة، يوحي بقطعيته، لاسيما وأنه يلتقي مع شعبيته في جميع دواله، لتعيد القصيدة إنتاجه من جديد راسمة صورة هذا الجيل وواقعه كيف نسى الماضي واختار لنفسه واقع مغايرا عن السلف

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 47 .
2 م ن ، ص : 48 .

وكأنه من رماد، اشتدت به الريح في يوم عاصف .

يقول الشاعر :

أشعلت مصابيحي

وطفت على الرجال – وهم بلا ثوب –

فقامت مقلة صفراء تبحث عن فتوق شراعها !

عصفورة عطشى تفتش في عيوني عن مياه

أنا من أكون سواك يا وجها يحفره الأسى

إني أراه ذائبا بين الأكف ... ولا أراه[1]!

إن النار تتحول إلى رماد، وفي تحولها ينتزع رداء الرجولة ويزرع الظمأ ويحفر الأسى، وكل ذلك يرتبط بدلالة الغياب بعد الحضور، غياب الذات في جيل الأبناء بعد حضورها في جيل مضى، وهنا يخبئ الشاعر في لوحته دلالة المثل ويلونها بفكره، فتصبح مزيجا من الحاضر والماضي يسيل بدموع رثاء الأجيال .

ومن صور توظيف الذاكرة الشعبية عنوان " **البومة** " من ديوان حقول البنفسج، فهو يستوعب دلالة ذلك الطائر المصاحب للظلام والملحن لتعويذة الشؤم والخوف، ليحدثه الشاعر ببداية التلحين بعد غياب الجميع .

يقول الشاعر :

« خلا لك الجو فبيضي – (وانعقي) »

لم نستطع ..

لأننا ننصب في دروبنا شباك !

وأنت بيننا ترفرفين في الظلام

1 الأخضر فلوس : حول البنفسج، ص : 24 .

ومرت الأيام .. والأعوام

ولم نزل ندير أعينا تخون بعضها

رمداء.. لا تراك[1] !

فالأعين لا ترى هذا الطائر والأذن لا تسمعه برغم حضوره، وتلك هي الغابة المظلمة التي تعيش فيها الأمة العربية، فمن يضئ الدجى الذي يرقص فيه العدو كما يشاء في ظل العماء

الاتكاء على القصة الشعبية يتمثل في عنوان " **انفتحي يا سكرة** "، إذ يستخدم دلالات قصة سكرة* وتتابع القصيدة القصة ناصبة شباك أبياتها حول العقدة :

صوت : « انفتحي يا سكرة » !

فالغول خلفي لاهث

تخثرت على شفاهه الدماء !

ضمآن تحت جبة الإسفنج والصلصال

« انفتحي يا سكرة »[2] !

إذ يدعو سكرة بالانفتاح ليفر من أنياب الغول، ويرمي إلى محاولة الفكاك من قبضة الواقع وحذفه من خلال السقوط تحت دواليب الخرافة الماضية ليتقمص شخصية الذات الراغبة في التحرر، والتي لا تزال تتحمل أعباء الزمن وتصارع من أجل البقاء .

أما قصيدة " **وشم على جبين الطفلة السمراء** " فتتخذ الوشم الذي يعد زينة النساء قديما، وهو (رمز للهوية)[3] كما أنه (كتابة تتحدى الزوال، وترتبط بالجسد)[4]، وإشارة الشاعر إلى هذا الرمز الشعبي دليل على هوية الطفلة التي اختارت الوشم في جبينها لتدل به على سمو هويتها وتحديها للزمن الرديء .

يقول الشاعر :

1 المصدر السابق، ص : 27،28 .

* التي تحكي حياة شخص مهدد بالغول وفراره من الخطر في كهف سكرة نهارا، ثم خروجه ليلا للقيام بمهامه .

2 الأخضر فلوس : أحبك ... ليس اعترافا أخيرا، ص : 31 .

3-4 مفقودة صالح : المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2003، ص : 319 .

شفة الطفلة نامت ..

تحت أشلاء السؤال ..

وعلى جبهتها تحبو رمال ..

« أبتي لم قمر الصحراء يبكي » ؟

فلما حاولت أن ألمسه طارت شظايا ..

- « إنه يبكي عليك[1] ! .. »

فالطفلة تعبر عن هذه البلاد التي تعاني القلق والألم وتبكي لها العيون، إلا أن جبهتها لا تزال تحبو عليها الرمال دليل تجذر لا يمحوه الزمن مهما أتى مثقلا بالهموم .

وتحاول قصيدة " **حيزية تنتظر العشاق** " أن ترتمي بأحضانها في القصة الشعبية " **حيزية** " التي عرفت بمنطقة سيدي خالد، وهي قصة عشق خالدة ومحزنة جمعت بين حيزية وابن

عمها سعيد، وانتهت بوفاتها وجنون سعيد .

يبدأ الشاعر بوصفه المادي للشخصية الرئيسية في بنية شبه سردية بصورة مطابقة للحقيقة .

وجاءت..

مثل طير أخضر الريشات « حيزية »

بقامة نخلة فرعاء ..

بعينيها يغرّد جدول صاف

كأنوار سماوية ..

وتحمل فيهما الوديان .. والبحرا

وضحكتها كأغنية .. تضوّع لحنها عطرا[2]

وتلاحقه هذه الشخصية بما تحمله من أصالة وتجذر وطني حتى النهاية، أين تتجسد طهارتها

1 الأخضر فلوس : احبك ... ليس اعترافا أخيرا، ص : 36 .
2 م ن ، ص : 50 .

وتتحول إلى أغنية ينشدها النخل .

وغنى النخل : « حيزية !

أيا سحبا صباحية

ستغسلني ..

تعيد إليّ طعم النور والزمن[1] **.. »**

ويؤكد الشاعر تتبعه لأحداث القصة بتطرقه إلى الشخصية المحورية الثانية " **سعيد** " معبرا عن خيبته بالوصول إلى " **حيزية** " :

ولم يسمع خطاها فوق جفن الدرب سابحة

ولم يرها تجوب الحي باسمة ..

كأنسام ربيعيه !.

فقال الناس: قد فرت !.

وقال الناس : قد تاهت[2] !

وفي ذلك تحرير لنهاية القصة الشعبية المعروفة بنهاية تحمل تأويلات مختلفة، حيرة الشاعر وقلقه الذي يصاحبه بشأن الوطن وما يحدث فيه، وكيف تكون نهاية معاناته ؟

ويتشابك نص **العودة إلى المنبع** مع المثل العربي الرجوع إلى الأصل فضيلة، إذ يتبين من خلال قراءة القصيدة تعبير الشاعر عن عودته إلى الوطن الذي ينتمي إليه وإلى أصالته العربية وفي ذلك فضيلة .

يقول الشاعر :

يعود و في صدره ألف لحن

ذبيح .. ولا ماء في الساقيه

1 الأخضر فلوس : أحبك ... ليس اعترافا أخيرا، ص : 50،51 .
2 م ن ، ص : 53 .

لـه ظمأ مورق في دماه

يحن لأنفاسك الدافية

ويعرف عينيك : نبعي حنان

ظليل .. وسرى رؤى غافيه[1]

إن هذه العودة تجعلنا ندرك أن الأمل هو الوطن، فالشاعر لا يتوجه إلى أرض أخرى غير أرضه التي نشأ بين أحضان تربتها .

التناص مع الشعر العربي :

لم تختر عناوين الأخضر فلوس طريق الرجوع إلى الماضي- التي كانت عودة وظيفية- فحسب، بل اجتاحت معالم الشعر العربي الحديث والمعاصر، وكانت وعاء يحتضن القصيدة العربية .

فعنوان قصيدة " **نبوءة** " نجده يتناص مع عنوان النبوءة للشاعر عبد الوهاب البياتي .

إذ يقول الشاعر :

توجت قلبي بالقصيدة فاسمعوا :

لا تظلموا الغرباء إنهم

بذور الله في الأرض المريضة والصحاري ..

هذا أنا كالبرق أومض.. أو أموت[2]

أما البياتي فيقول :

قلت لكم لكنكم أشحتم الوجوه

عالمكم مزيف وحبكم مشبوه

.

.

1 المصدر السابق، ص : 64 .
2 الأخضر فلوس : عراجين الحنين، ص : 82 .

.

قلت لكم

أحس في الهواء

رائحة الطوفان والوباء

لكنكم شهرتم السيوف في وجهي[1]

فالنبوءة تجعل الشاعر في القصيدة الأولى يأمر بعدم الظلم ويموت من أجل رسالته في حين يموت الشاعر الثاني بسبب نبوءته .

وتأتي قصيدة " **صفحة ضائعة من سفر أيوب** " لتتناص مع قصيدة سفر أيوب لبدر شاكر السياب .

يقول الشاعر :

أيوب منطرح أمام الباب يسفحه الحنين

يا رب قد ذوت الشفاه

الباب موصد يجرحه الأنين

« منطرحا أصيح أنهش الحجار

أريد أن أموت يا إله[2] »

ويقول بدر شاكر السياب :

يا رب أيوب قد أعيا به الداء

في غربة دونما مال ولا سكن

يدعوك في الدجن

يدعوك في ظلموت الموت، أعباء

1 عبد الوهاب البياني : الديوان، دار العودة بيروت، المجلد الأول، ط3، 1989، ص : 696 .
2 الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص : 41 .

ناء الفؤاد بها[1] ...

فيتحدث كلا الشاعرين بلسان أيوب الذي يهجر الصبر ويمل الحياة فيناجي الله متمنيا الموت عند الأخضر فلوس، ومتعلقا بالدنيا باحثا عن المال والسكن عند السياب، إنه يرتبط بالعالم السفلي رامزا إلى الإنسان عامة وإلى شخصية بدر شاكر السياب خاصة، ليهبها العالم المثالي الذي تتمناه، فصفحة الأخضر فلوس ، تجيب السياب بكيفية التخلص من عالم الألم والاستقرار .

فإذا كان التناص يرمي بالنص في علاقات تفاعلية مع نصوص غائبة ، فكيف لهذه العناوين أن تصنع وحدتها النصية، حتى تضمن لنفسها دوام البقاء وعدم التلاشي في أعقاب باقي النصوص ؟!

استحضار المورثات :

في التاريخ شخصيات ومدن لا تزال تلقي بأصواتها في آذان الشعراء، وتحتضن أشعار شاعرنا شخصيات تاريخية وأدبية وأسطورية، لتحتفل بها في موكب معاصر وبطريقة تخالف عصرها .

وأول هذه الشخوص الأنبياء في عنوان " **الرحيل إلى أرض الأنبياء** " هذه الشخصية الدينية التي تتحمل العذاب وتعيش الاغتراب بين قومها محاربة الجهل وباحثة عن الأمل في صنع حياة تسودها القيم الأخلاقية.

يقول الشاعر :

سفينة حلمي.. كفى !

لا تزيدي المسافات بعدا ..

فسرب الحمام يهاجر

1 بدر شاكر السياب : العهد القديم، سفر أيوب الإصحاحان، 16،17 .

نحو البلاد التي لا يراها الظلام ..

وأقمارها لا تغيب ..

لأن السحاب تبدّده بسمة الأنبياء[1] !

فالشاعر يودع واقعه ويقنع منمنمات القصيدة لنقله إلى بلاد النور، حيث لا تغيب الأقمار طالما تحرسها بسمة الأنبياء وتفتح لها الطريق التي يراها الشاعر طريق نوح فيقول :

... وتبقى النجوم ترتل سورة « نوح »

فيتفجر البحر بين الظلوع ..

« لماذا السفينة لم تمشي حتى النهاية ! .

لتحملني نحو أرض النبوءة

حيث تكون البداية[2] !

لكن سرعان ما توقظه أمواج البحر ليجد السفينة قد توقفت قبل الوصول إلى النهاية، ويعزف حزنه في خيبته بعدم الوصول إلى أرض النبوة حيث البداية، وتعلن نهاية القصيدة عن قناعة مفادها قوله :

ويبقى الزمان بلا رحلة للحياة ..

زمانا عقيما[3]

وذلك لأنه أنهى رحلة الحياة قبل الوصول إلى أرض البداية أرض الأنبياء، ولا تأتي قصيدة **هوامش على بيت المتنبي "** عارية بل تكسوها ألبسة المتنبي تلك الشخصية التاريخية والأدبية المعروفة، والتي يناديها الشاعر ليسألها قائلا :

أين الخيل ؟

الجرح النابض فينا شرقا -

2-1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 85 .
3 م ن ، ص : 87 .

غربا نادى :

أين صهيل المهر[1] ؟..

إنه يأخذ بيدها ليستقدمها إلى عصره حتى تكون شاهدة على مدى الانحراف والإفلاس، ولتقاسمه بعض المعاناة وتدرك ما حدث للأمة العربية اليوم من انهزام وانهيار، ولا يكتفي الشاعر بهذا النداء، بل يجعل قصيدته تتدثر برداء بيت المتنبي القائل :

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم[2]

فيردد ألفاظه ويمنحها شرف الصدارة لعباراته التي أضحت أسيرة هذا البيت ،مستعرضة أسر الوطن العربي في سجن الذل والقهر والتخلف والخضوع .

يقول الشاعر :

السيف يقطع شريان الغصن المورق !

الشاعر متهم بالروح .. وبالتشبيب[3] !

.

.

.

الرمح يظلل صاحبه العرش الملكي ..

والأرض جنوبا نازفة[4] ..

.

.

.

القرطاس .. القلم المتوهج في قلب المأساة

1 المصدر السابق، ص : 25 .
2 أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار الجيل، بيروت، م2، ط2، 1996، ص : 642 .
3-4 الأخضر فلوس : أحبك ... ليس اعترافا أخيرا، ص : 28 .

يتوسد أضلعه

في الليل ليصنع مصباحا .. وحياة[1] ..

فجراح الأرض العربية تنزف والسلطة مظلمة لا تحرك ساكنا، ومن ثم تبقى الأرض قابعة تحت نعال المحن .

أما اختيار عنوان قصيدة " **الصخرة** " يفيد حضور الشخصية الأسطورية سيزيف التي تحكي مأساة الإنسان المصارع لمحنه وعذابه .

يقول الشاعر :

سألت تتابع خطوي

على الدرب قال :

« تكون » !

ولكن على قمة الصخرة الواقفه

مياها ملوثة تتهادى

وطفلا يسافر في العاصفة[2] !

إذ يعيد تأسيس الأسطورة من جديد عبر صمود الصخرة رغم العاصفة والحياة الملوثة، فوقوفها ينسف عنها ترسبات الماضي، ويلقي بها على قمة التحدي لتتوحد بالثبات والاستقرار

وتهجر أسطورة تقلبها بين الهبوط والصعود وتلتحم بالوطن، حتى تنصهر فيه ليبقى صامدا برغم المشاكل والأزمات .

وتخاطب قصيدة " **وردة من حدائق بابل** " الموروث التاريخي باستعادة المدينة العريقة، التي تعني الحضارة بصمودها وصراعها للزمن ورفضها للزوال .

يقول الشاعر :

1 المصدر السابق، ص : 28 .
2 الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص : 31،32 .

لسان الأمير المعلق من وسط العواصف

رمل الصحاري المخيفة

بيني وبين حدائق « بابل » كالحارسين

وقد لبسا صخرة وقناعا ..

وصار الجدار !!..

وسور المدينة يرنو ..

وجيش التتار[1] ..

فالشاعر يستمد قوته من المدينة عند وقوف لسان الأمير ورمل الصحاري حائلين يتقدم إليه الوطن، حيث التتار وهو دليل الخراب والدمار والهمجية .

والمدينة ذاتها تكررت في قصيدة " **الموت والحياة على أسوار بابل** " إذ يقول الشاعر:

قد تشتمون ..

لكن (بابل) حلمي الزاهي الجميل

فلتحرق النار الهياكل

كي تدحرجها الرياح إلى العدم !!

فدم القتيل غدا يجف

وتدخل الأنوار (بابل)

تحمل التاريخ في كف الألم[2] !!

تصنع المدينة صمود الشاعر وتدخل الأنوار برغم شنقها بحبال الموت واحتراقها، ويصبح القتل بعثا للوطن وحضارته .

1 الأخضر فلوس : أحبك ... ليس اعترافا أخيرا، ص : 41 .
2 م ن ، ص : 61 .

ويستدعي الشاعر مدينة إيران في قصيدة " **قبلة للشمس الإيرانية** " إذ يقول :

قد دمدم الرعد في طهران ممتشقا

سيف الضياء يصوغ الجرح أشعارا

فمت بكفرك يا « حجاج » منتحرا

فسوف نبقى مدى الآباد أحرارا[1]

لينبهنا إلى تلك الثورة التي صنعت قرار إيران وأهدتها الحرية متتبعا خطوات الحجاج بن يوسف الثقافي في رمز السيطرة ليجعله مرآة للحكم المستبد الذي ينتهك حرية الذات الإنسانية، إذ يأمره بالموت طالما وقع المرور إلى ضفة السلام والتحرر، وصور استحضار الموروث لا تزال واسعة في دواوين " **الأخضر فلوس** " تهب لقصائده حياتها الخالدة، فهل اكتفى الشاعر بمحاورة الماضي دون أن يضع لشعره صورة المفاجأة، أم كان غير ذلك ؟

1 المصدر السابق، ص : 84 .

الانزياح والمفارقة :

أ - الإنزياح : وسيلة أسلوبية تحاول خلق فجوة في ذهن المتلقي؛ لذا فهي تبعد الصورة عن الوضوح وتحاول مواراتها .

وقد عرف على أنه : « الممارسة التركيبية التي تستحدثها البلاغة ومقالبها المعيارية لإرواء مناطق متصحرة في كيان النص الأدبي »[1]، لأنه يحاور اللغة ويقوم بتغيرها ليجعل النص أكثر خصوبة، فالإنزياح يريد للنص أن يظهر بأردية مختلفة عما ألفه القارئ .

وعنوان " **سنونوة الحنين** " يقف على دالين يحتار المتلقي في إقامة التواصل بينهما، فما الذي يربط هذا الطائر بالحنين ؟ يقول الشاعر :

حطت على شرفة الذكرى سنونوة
وراح منقارها يلهو بشرياني :
« عيناك مزرعة للحزن يحرثها
ولم أراك وحيدا بين جدران » ؟
وحينما يئست من فك طلسمه
تساقطت كالرؤى في بحر نسيان
فرفرفت بجناح حنّ في عصبي
وعندها فضحت عيناي كتماني[2]

فالسنونوة هي تلك الطائر المهاجر الذي يتماهى مع شخصية الشاعر ليكون صوته، وحنينها هو حنينه إلى العودة بعد الهجرة .

" **أجراس الحنين** " : عنوان آخر يختزل المألوف ليخترق مجال اللغة عبر إطلاق الأجراس على الحنين، فأي أجراس هذه ؟ السؤال الذي يغرينا لنزع الورق الملفوف حول عنق العنوان

1 عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط١ ، 2002 ، ص : 131.
2 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعتراف أخيرا، ص : 24،23 .

فنحاور القصيدة التي تقول :

وتهتز أجراس قلبي :
« متى سيكون الرجوع ؟؟
متى سيكون الرجوع ؟؟
وأنت على السفح جالسة
كالأميرة تنسج
من مقلة الذكريات
مواعد للعائدين[1]

وندرك أن هذه الأجراس هي أجراس القلب ودقاته التي ترتفع محدثة حركة مزعزعة متى سيكون الرجوع ؟ إنه الرجوع إلى الأرض بعد الغياب المصاحب والحنين والشوق .

ويظهر عنوان " **رحيل في الجراح** " في بناء غريب، يجعل القارئ يتلاحم مع هذا الرحيل ويلاحق دلالته عبر القصيدة .

يقول الشاعر :

لو جاء « عقبة » يا جزائر زائرا
لتجمدت في قلبه الألحان
ومضى مع الجرح العميق مسافرا
وانثال فوق شفاهه القرآن
نهرا من الأنوار يكتسح الدجى
يسقى القلوب .. فيولد الإنسان[2] ! !

إن وظيفة وسيلة النقل هي الثورة على النمطية السابقة، في حين وظيفة الرحيل في الجراح

1 المصدر السابق ، ص : 66،67 .
2 م ن ، ص : 71.

هي ثورة على الوضع الواقعي والمحن الاجتماعية في الوطن العربي، فالرحيل كان لعقبة بن نافع الذي بمجرد رؤيته للوطن يحاول تغيير ما يراه .

" **أقنعة تحت النور** " يعرف أن القناع يستعمل ليلا وليس تحت النور، ووحدها قراءة القصيدة هي التي تهبنا فرصة إلمام هذا التمزق .

يقول الشاعر :

عاقر عود المغني
وهو في كهف الجراحات يمني..
لحنه بالعشق
في قلب التماثيل الحزينة !
فهو لم يحمل جراح الأرض مصباحا
ينير الدرب للخيل الهجينة !
لم ير النور كسيرا[1] ..

فعدم رؤية النور تدل على ارتدائه للقناع الذي جعله يبتعد عن الحقيقة ويرى غيرها من الأماني.

فحقيقة العنوان كامنة في الهروب من المواجهة تحت أسوار الأقنعة .

ب- المفارقة : إن تطور الأدب الحديث جعله يعانق السخرية ويقترب من فضاء المفارقة التي بدت وكأنها بؤرة العمل الأدبي .

ومن معاني المفارقة التظاهر بالجهل، واستخدام اللغة بوظيفة مزدوجة، والاستخدام الهزلي للمدح والتناقض بين الحدث المتوقع والحدث الداخلي وتناقض نتيجة الأحداث[2] .

ولها أنواع مختلفة، ومن أهم ما وظفه الشاعر " **الأخضر فلوس** " .

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعتراف أخيرا ، ص : 78 .
2 ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل نقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، ص، 47 .

- مفارقة الأضداد : تجلس هذه المفارقة على مقعد عنوان **" حديقة الموت الخصيب "** لتحضر تناقضا قطبيا قائما بين الموت وصفة الخصيب، أين تولد جدلية (الفناء والنماء فكيف للنماء أن يحدث وهو يصافح اشد الدوال عداوة له ؟!

وما لنا لا نلج القصيدة علها تكشف سر هذا التضاد الدلالي بين الاسمين .

يقول الشاعر :

ثلاث من النخل ذبنا معا فوق زهرة

روحي ... دمي هو مملكتي .. والذين

انتظرتهم شبح هارب للحديقة وهي التي

تتسامى على تربة .. غيثها ... مـ ... ن

د ... مـ ... ى[1]

فالحديقة تسقى من عين الدماء لتبعث النماء، والموت ما هو إلا بعث متجدد وميلاد طاهر لا تغشاه أمواج الزيف، إنه ميلاد من أجل الوطن وله .

وثمة صورة أخرى لهذه المفارقة في عنوان الشاعر **" توقع على بطاقة الرحيل واللقاء "**، إذ يظهر للقارئ حاجزا بين الرحيل واللقاء، فالرحيل سفر وبعد بينما اللقاء سكون واقتراب، ونسأل عن الغرض من جمع المتناقضين خاصة مع حضور حرف العطف الذي يشكل بنية صراعية بين الطرف الأول والثاني وبمتابعة القصيدة :

حدثتني خطواتي

إن هذا الدرب موت وحياة..

في دمي سنبلة كانت..

على دقات خوفي تتمايل

1 الأخضر فلوس : عراجين الحنين، ص : 23 .

(إن هذا الدرب موت وحياة[1] !!)

فبطاقة الرحيل واللقاء هي بطاقة لهذا الدرب الجامع بين الموت والحياة بين السنبلة والدماء والخوف .

2- مفارقة المفاجأة : « وتقوم هذه المفارقة على مخالفة ما يتوقعه الملء في الموقف الذي يمر به »[2]، ففي عنوان " **صلاة لعينيك** " من ديوان " **أحبك .. ليس اعترافا أخيرا** " يدغدغ دال الصلاة أذن المتلقي، فينتظر تزاوجه بالجانب الديني وبالله جل جلاله، لكنه يفاجئ بقران غريب، أين تحتضن العينين هذا الدال محدثة فجوة تنتظر الانسداد .

يقول الشاعر :

يا منبع النور.. هل عيناك راجعة

بي للصفاء .. فاني ظامئ .. عار[3]!!

وفي قوله رفع ستار عن صاحبة العينين، إنها منبع النور ومحل النمو والقداسة تحمل الذات إلى مراتب الصفاء بعدما كانت تعاني الظمأ والعري محملة بأثقال الخطيئة، إنها عيون الوطن التي تجمعها بالعقيدة خيوط الرفعة والجلال والعزة .

كما تبدو في عنوان " **قبلة للشمس الإيرانية** " إذ يأتي اقتران القبلة بالشمس في الوقت الذي كانت تلامس فيه الجسد فما هدف هذا الاقتران .

يقول الشاعر :

مازال في كفره «الحجاج » منغمسا

يلون الشمس تحريفا .. وإنكارا

لا يشتري الشمس دولار وأرغفة

فهي الربيع يذيب الثلج أنهارا

---

1 الأخضر فلوس : حقول البنفسج ، ص: 21 .
2 سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية، ص : 28 .
3 الأخضر فلوس : أحبك ... ليس اعترافا أخيرا، ص : 21 .

يبقى الربيع .. وتبقى الشمس ساطعة

تنير خضر الريني .. للقلب إن سارا[1] !

فالمتوالية الشمسية تخرج من بين الانحراف والمادية لتقبع خلف ظلال الربيع والسطوع، مبشرة بتلك الثورة الرافضة وداعية إلى الحرية، والاشتعال الذي يلهب الجسد بعدما يحدث العناق .

والحديث ذاته ينطبق على عنوان " **الرحيل إلى أرض الأنبياء** " إذ يسافر الشاعر من أرض الواقع إلى أرض المجهول فما عساه يفعل في هذا الفضاء الحاكم ؟

لعله يبحث عن دنيا الحق " **حيث تكون البداية** " بداية الخلق والنقاء والاغتسال من الذنوب .

3- مفارقة الأدوار[2] : إذ يتخذ صاحب الموقف الطبيعي موقفا محايدا لموقفه الذي اقترن به في الذاكرة، أين تنتهي مهمة صاحب الموقف في الزمن لتبرز مهمة أخرى مغايرة وترد في عنوان " **حيزية تنتظر العشاق** " فأي عشاق عرفتهم حيزية وهي التي تفانت في حبها للسعيد ؟!!

فالعنوان أحرق دفاتر الذاكرة ليقرأ تعويذة أخرى تجعل حيزية محل عشق الجميع، ويخيب ظن القارئ في احتلال حيزية الدور الذي عرفها به فمن هي حيزية الشاعر ؟

يقول الشاعر :

« سعيد » يمتطي حلما

.

.

.

بعينها رأى خيلا .. وقافلة

1 المصدر السابق ، ص : 83 .

من العشاق تزرع قلبها مطرا[1] ..

فالشاعر يتوحد بشخصية البطل ويرى حيزية محاطة بقافلة العشاق، لكنه لا يحرك ساكنا، فحيزية الشاعر شجرة طيبة أصلها ثابت، هي أرض الوطن التي لا تزال تنتظر العشاق ليخرجوها من الظلمات إلى النور .

- إن الدراسة التحليلية لعناوين ديوان " **مرثية الرجل الذي رأى** " أظهرت مدى توفق الشاعر في اختيار عناوينه وكرست ارتباطها بمعمارية النص وعمق معالجتها لقضايا حداثية تتعلق بالذات الإنسانية المتأزمة .

تحول فعل الرؤيا إلى الرؤية البصرية يؤكد تحقق رؤى الشاعر في واقعه المؤلم .

- عناوين " **الأخضر فلوس** " علامة لسانية سيميولوجية غالبا ما تلتصق بنصوصها فتؤدي وظائفا مختلفة تعينية، تناصية، مرجعية وتجعل القارئ يراقصها حسب الإيقاع الذي تختاره .

- العناوين لدى الأخضر فلوس تشكل نصا منفتحا على ثقافات متعددة، وتسعى إلى البحث عن الخصوصية التي تنهض بها من رماد الموروثات، وذلك بتأديتها للوظيفة الجمالية و اتصالها بالمفارقات والإنزياحات .

الأخضر فلوس : أحبك ... ليس اعترافا أخيرا، ص : 51،52 .

خلص الفصل الأول إلى ضرورة قراءة العنوان قبل التطرق إلى نص القصيدة باعتباره الرأس للجسد .

والوحدة النصية التي لها ميزاتها ووظائفها، لذا سينتقل البحث في هذا الفصل إلى الحديث على النظام الهندسي واللغوي الذي تتأسس عليه عناوين الأخضر فلوس، والذي يجمع بين مستويات أربعة (إيقوني – صوتي – صرفي – تركيبي) وهدف ذلك يكمن في معرفة إلى أي حد يرتكز كل مستوى على الآخر ومدى ارتباط هذه المستويات ببعضها بعض، ثم مدى تطابق النتائج. إنه محاولة لقراءة الوحدة العنوانية بطريقة مستقلة قبل الغوص في البحث عن ارتباطاتها .

1- المستوى الإيقوني : يهتم هذا المستوى بإظهار دلائل تصميم الغلاف وكيفية تشكيل فضاء الحروف على جسديته، وقد كان باعث إدراجه إصرار الفرنسي **"جيرار جينيت"**، على النصية المصاحبة، والعتبات المحيطة التي لها دور هام في إقناع المتلقي وتوجيه تفسيراته .

والنص المحيط عند **"جينيت"** « يتضمن إلى جانب فضاء النص ... كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة الناشر ... أو مقطع من المحكي»[1]، والذي يعتبر تشكيلا أيقونيا يفصح عن مدلولات مضاعفة. والواجب تعريف الإيقونة قبل إضاءة الواجهة المستعملة في دواوين الأخضر فلوس .

عمد **"بيرس"** في تقسيمه للعلامة على ثلاثية أساسها العلاقة بين الدال والمشار إليه أو قل بين المصورة والموضوع، وهذه الثلاثية تتمثل في : الإيقونة – والرمز – المؤشر .

عرف **"بيرس"** الإيقونة بأنها : «علامة تحيل إلى الشيء الذي يشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء إيقونة لأي شي آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الإيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له »[2] .

1 جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص : 102 .
2 سيزا قاسم نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السميوطيقا مقالات مترجمة، دراسات، ص : 31 .

فهي تدخل في علاقة مشابهة وحمل الخصائص التي تربطها بالشيء الذي تعانقه .

وتتعارض الإيقونة مع المؤشر الذي « لا تربطه بالموضوع الشيء علاقة تشابه، بل تربطه به علاقة تجاوز»[1]، ومع الرمز الذي « تربط بينه وبين الموضوع الشيء علاقة اصطلاحية عرفية محض »[2] .

تتنوع العلامات الإيقونية عند **"بيرس"** إلى ثلاثة فروع [3-]

1- **الصور :** أي الإيقونات التي هي جزء لا يتجزأ من الكيفيات البسيطة .

2- **الرسوم :** أي الأيقونات التي تمثل العلاقات خاصة العلاقات الثنائية أو العلاقات المعبرة عن ثنائية .

3- **الاستعارات :** أي الأيقونات التي تمثل الخاصية التمثيلية لممثل ما في تمثيله لتواز في شيء ما آخر .

وبما أن الغلاف يفصح عن تضاريس متنوعة تأتي في مقدمتها الصورة المرافقة والتي تمثل حيزا إيقونيا، وجب دراسة دلالتها ومعرفة مدى أدائها للوظيفة البصرية، لا سيما وهي ذات منزلة جمالية تحيل إلى حقائق واقعية، كما أنها تعتبر وحدة قابلة لتجزؤ .. تسهم في الإقناع الفعال والتشخيص وتتعلق بالشكل .

إلى جانب الصورة هناك تضاريس الحروف والعناوين التي تشغل « التشكيل الطبوغرافي والواقعي والتجريدي الذي يُعنى بالرسم الكتابي»[4]، لذلك ركزت الدراسة على الفضاء المكتوب باعتباره يرتبط « بشكل عام بالروابط الأخلاقية أو الروحية أو العاطفية، وهي روابط قد تكون محددة أو ممتدة »[5] .

وتتبعت اللون لكونه أكثر العناصر المكونة للغلاف أهمية، فالاستجابة له تلقائية،

1- 2 المرجع السابق، ص : 347 .
3 حنون مبارك : دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص : 56 .
4 مراد عبد الرحمن المبروك : جيوبولتكا النص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، ص : 126 .
5 شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص : 255 .

إنه « أحد المعايير التي نحكم بها على الأشياء»[1]، كما أنه«عنصر أساسي في التأثير

الشعري» [2] .

المجموعة الأولى : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا الصادرة سنة 1986 .

الفضاء المكتوب : كتب اسم الشاعر في أعلى الصفحة إلى اليمين بخط مشابه لخط العنوان، وهذا الاتحاد دليل على اعتراف الشاعر وصلته القوية بهذا المحبوب الذي يعبر عنه بعنوان مكتوب في وسط الصفحة " أحبك .. ليس اعترافا أخيرا "

وإدراج نقاط التواصل بين الحب والاعتراف دليل على عمق هذا الحب النابع من صميم الذات وتميزه بالالتزام والوفاء، ثم يأتي الاعتراف ليسلط الضوء على قوة التفاعل مع المحبوب، هو أيضا جمع بين الذات المفردة (أحبك) وذات الجماعة(ليس اعترافا أخيرا) وكثرة التوقفات التي جعلها الشاعر باستعماله حروفا منفصلة دالة على صعوبة السبيل الذي اختاره خاصة أنه يميل إلى الانقسامات والتعدد، ثم يأتي عنوان فرعي إلى اليمين " **شعر**" معبرا عن جنس الديوان ودالا عن تلاحمه مع حب الشاعر باعتباره ترجمة لقصة التواصل والانسجام الجامعة بينهما وأخيرا كُتبت دار النشر " **المؤسسة الوطنية للكتاب** " في أسفل الصفحة .

على ظهر الغلاف أورد الشاعر مقطوعة شعرية من القصيدة المعنونة بعنوان المجموعة يقول فيها : **حملتك موسم خصب ..**

جميع الجهات محاصرة بالجراد !

وما عرفوا أن جرحك ينزف من رئتي ..

وإنك يا بابليّة تحيين أمنية ها هنا !

وتحيين نارا بقلب الرماد !

1 المرجع السابق، ص : 273 .

2 م ن، ص : 274 .

أحبك .. ليس اعترفا أخيرا !

فهل تقبلين سكون البحار على راحتيك ..

ليبدأ رحلته السندباد ! ![1]

هذه المقطوعة تدل على الحصار الذي تعاني منه الذات الشاعرة الممثلة للذات العربية، إنه نوع من الاعوجاج في فروعها ووقوعها تحت سبات الأسر وألم الجراح، ولكن الوطن والأمة ترتبط ببابل رمز المجد المستعاد والمدينة المجاهدة، إنها الحضارة الخالدة التي لا تنام ولا تعرف الانجلاء، هذا الارتباط هو تحقيق للحياة وإيمان باسترجاع الصوت، إذ تبدأ من هذه المدينة رحلة السندباد ورحلة المغامرة في بحث عن مستقبل حافل بالنجاح بعيدا عن النمطية، إنها بداية الرحيل في بحر تغيب عنه الموانئ وربما يعطي هذا المقطع تفسيرا أبعد لصورة الغلاف .

الفضاء المرئي : على صدر الغلاف تتجسد صورة غير منتظمة لنخلة تقبع خلفها عينان مترقبتان ومدينة متباعدة، أما أسفل النخلة يوجد قارب محمول على راحتين، فالنخيل دليل تجذر وأصالة ومجد لا يزال يكافح من أجل خلود هذه الأمة العربية، والعيون ما هي إلا عامل رؤية وبصيرة، أما المدينة فهي رمز للقلق والزيف والتجرد والاغتراب، فالذات العربية سبب هذا القلق وهي سبب الجراح لأنها لا تعتزم النهوض، « والمدينة التي طالت نقمتها علينا ليست مسؤولة على ذاتها، وإنما نحن المسؤولون فكل سيماتها الكريهة هي من صنعنا ونحن أنفسنا الذين شوهنا وجهها »[2] .

أما القارب فهو رمز النجاة لا سيما وأنه محمول لا يعانق البحر وأمواجه ولا يصارع أهوال الفضاء المجهول، إنما يرقص فوق اليدين وخلاصه هو ما يترجم تربعه على مساحة الراحتين .

1 الأخضر فلوس : أحبك، ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط، 1986، صفحة الغلاف .

2 عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا دار هومة، الجزائر، ط1 1998، ص : 345 .

~~1 لغة الألوان : كُتِب اسم الشاعر~~ باللون الأسود للتعبير عن ثنائية ضدية ذات دلالتين :

- دلالة الرفض والتحدي التي تكمن في « لا المضادة لنعم »[1] .

2- دلالة الانكسار التي ترتسم في الحداد الملازم لاسم الشاعر في كل مرة .

كُتب العنوان الرئيسي بلون أزرق للدلالة « على الهدوء والارتباط بالثقة والبراءة »[2]، فهو

يوحي إلى البحر الهادئ، ولذلك كان القارب على راحة اليد. أما المقطوعة فكُتبت باللون الأسود المتخلل لصفحة البياض للدلالة على النهوض وابتداء رحلة المغامرة والبحث عن أبدٍ مشرق مغاير للراهن، إنها تعبير عن لحظة اندفاع لا تهم نهايته بقدر ما تهم الانطلاقة في طرحه، كما أنها انزياح باتجاه المجهول .

اكتساء النخلة بلباس الخضرة والسواد للمقاربة اللونية بين الاثنين، « فالسواد قديما يعبر عن جماعة من النخيل » [3] فكأن الشاعر يرسم نخلة ويريد بها تعددا، وفي التعدد توالد ونمو فهو ارتباط بدلالة الارتقاء والقوة والتطور .

اتخذ للعينين اللون الأصفر للدلالة على حب التحرر والانطلاق إنه« الانتقال إلى الأمام»[4] حيث التجديد والتطور أو قل : محاولة للبحث عن « الخلاص والتوصل إلى طريق »[5]، أما اختيار اللون الأسود للمدينة يرمي إلى قتامتها ونفاقها، هو تشويه لوجهها ومحاولة لرفضها والعودة في قارب النجاة إلى الأصل لاستعادة الأمجاد المنقضية، ويشترك في تلوين القارب الأصفر والأسود لإضاءة « السلوك المتطرف »[6]، والتطرف دليل اختيار يظهر في رحلة السندباد كونها لم تكن رحلة للتعبير عن عدم الرضوخ، ولكنها مجرد رحلة تبدأ دون معرفة نهايتها .

ترامي اللون الأزرق على الصفحة وتوشيحه بلون السحاب الأبيض دليل على تباشير خير في الأفق. إنه خصب ونماء منتظر مع نهوض هذه الأمة وبحث عن راحة الضمير وتوق

1 أحمد مختار عمر : اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2 1997، ص : 195 .
2 م ن ، ص : 183 .
3 م ن ، ص : 41 .
4 - 5 م ن ، ص : 193 .
6 م ن ، ص : 195 .

إلى التحرر .

المجموعة الثانية : حقول البنفسج الصادرة سنة 1990 .

الفضاء المكتوب : كُتب اسم الشاعر في أعلى الصفحة بخط متوسط، إنه ينتمي لهذه الحقول؛ ولذلك وحد بين خط العنوان والخط الذي كُتب به اسمه وهنا تتوحد الذات مع الحقول، وترفعه

عنها محاولة لإظهار ما تمنحه هذه الحقول من سمو ورفعة .

في وسط الصفحة كُتب عنوان المجموعة بحجم كبير " **حقول البنفسج** " والوسطية تعني إرادة الاختيار وحب الانتماء والانصهار. واختيار الحروف المتصلة يظهر الاستمرارية وتعزيز الخيط التواصلي مع هذه الحقول .

على ظهر الغلاف كُتب مقطع شعري من قصيدة " **البومة** " في وسط الصفحة يقول فيه الشاعر :

قد ينجلي الغبار ..

قد تفقس البيوض عن جحافل التتار

ويزحف الجراد !

ويفقأ الظلام أعين الزيتون

لكنما الأطفال سوف يكبرون

وكل شبر ضائع

سوف يمد جذره ..

يقوم للجهاد ![1]

يقوم هذا المقطع على جملة من الأماني مرتبطة "بقد" التقليلية التي مفادها التوقع، فالشاعر يؤسس مساحة واسعة من التفسيرات الماورائية (الانجلاء – ميلاد - الفقاء) وهنا يلعب

1 الأخضر فلوس : حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١ ، 1990، ظهر الغلاف .

الانتقال من العالم الخاضع إلى العالم المترفع- عن طريق مد الجذور وبناء قاعدة للانطلاق- دورا هاما، إذ يزرع بذور الثورة والتحول في الأجيال، إنها مواجهة للحاضر بإضفاء التوقع والتمرد عنه، وإخراجه من قوقعته الراهنة إلى مستقبل أفضل، والبومة هذا الطائر الذي لا يظهر إلا في الظلام وصوته يشعر بالخوف والفزع ، يتصدر القصيدة كونها ترمي بشباكها

المرتبطة بالأسماء الآتية (الغبار – الجراد – جحافل التتار – الظلام) وهي رمز للهلاك الذي ألم بالأمة العربية .

الفضاء المرئي : لا يبوح الغلاف بأي تفسير معين فالصورة تختفي مخلفة بياضا مؤطرا بالبنفسجي، ولعل ذلك يمثل الطهارة التي يغتسل بها كل من دخل إلى هذه الحقول .

إنه الصدق والنقاء الذي يوده الشاعر وثيقة موقعة مع الوطن ولأجله، إنه رمز السلام والطمأنينة التي تمثل لغة تجاوزية للظلام والجفاف .

وتأطير الصورة هو محاولة لتوضيحها أكثر وتأكيد معالمها وما اللون البنفسجي المستعمل إلا ترجمة « لتمازج بين الأزرق والأحمر»[1] بين الهدوء والثورة، إنه اتحاد من أجل الاستشهاد في سبيل الوطن، و« انتقال من الطفولة إلى المراهقة»[2] لذلك قال الشاعر " **"لكنما الأطفال سوف يكبرون** " وهذا عبور من البراءة والاستسلام إلى التعبير عن الذات والرفض والجهاد، إنه أيضا مد جسر معلق من اللاوعي والعبثية إلى الوعي والاهتمام، فاللون البنفسجي يرتبط « بحدة الإدراك والحساسية النفسية والمثالية »[3]، وحدة الإدراك مجسدة في هذا الانتقال والتحول، إنه جمع للموضوع بالذات وانصهار في تشابك دائم بين النفس والوطن .

1-2 أحمد مختار عمر : اللغة واللون، ص : 195 .
3 م ن ، ص : 185 .

المجموعة الثالثة : عراجين الحنين الصادرة سنة 2002 .

الفضاء المكتوب : يتكون من أربعة أسطر كتب في السطر الأول اسم الشاعر في أعلى الصفحة بخط صغير منتظم ليترجم مدى ابتعاد الشاعر عن المركز منفردا بذاته وفي ذلك يكمن الشوق والحنين، وكونه في حجم صغير، فهو لا يعني شيئا بعيدا عن الوطن .

السطر الثاني في وسط الصفحة يمثل عنوان الديوان " **عراجين الحنين** " بخط مختلف عن السطر الأول بحجم كبير وواضح، في هذا الاختلاف انفلات من قبضة النمطية وخروج عن

المألوف لمحاولة استحداث العلاقات وبعث الهمم، واختياره للوسط يجعل من العنوان الرئيس بؤرة مركزية ينطلق منها المرسل إليه .

السطر الثالث في أسفل الصفحة عنوان فرعي صغير لا يكاد يظهر معبرا عن جنس الديوان " **شعر** " ليبوح بقصوره عن احتواء الوطن، كما أنه تعبير عن اضمحلال وتلاش للنفس الشاعرة في عبق الحنين. وما السطر الأخير إلا تعبير عن دار النشر التي كتبت إلى هامش الصفحة وفي أسفلها.

على ظهر الغلاف صفحة كتب عليها مقطع من قصيدة " **بقايا النار القديمة** "

أبحث عن فقرا ء الزمان .. التقينا
وسامرنا الهم والخوف .. ثم حملت جميع المساكين في بدني !
جرّني ! .. وتعالت خيوط دخان من العظم
جمجمتي انتفضت مثل عصفورة ذبحت ..
شوكة الملح بين جراحي نابحة ..
وحنيني يفيض على الماء .. والوطن !
شمعة تتوقد عند نوافذ قلبي
ورائحة الأرض في سلة المهملات تشير إلى نفسها

يتساقط فوق رباها الحنين المذاب ..
فتأخذها هزة ..
آه يا وطني .. !![1]

وتحيل هذه المقطوعة إلى آلام هذا الوطن وتتجلى معالم الغربة من خلال رائحة الأرض ويتحقق نوع من التمزق في التوجع والأنين والصراخ " **آه يا وطني** " .

إلى الجانب الأيسر من الورقة كتب الشاعر اسمه بخط أكثر وضوحا، إنه يحاول أن يجد

ذاته وقد أدرك قيمة الوطن، وفي الأسفل إشارة إلى الطبع والسعر والإيداع القانوني .

الفضاء المرئي : في صورة الغلاف اختلاط للألوان وظهور بعض الخطوط المشكلة لنار مشتعلة قد مزقت هامش الصفحة وهي في تصاعد مستمر. وهذا يفسر اختيار الشاعر لقصيدة **"بقايا النار القديمة"** على ظهر الغلاف، وكأن تلك النار هي ما يوقد عراجين الحنين فيزيد في الاشتياق .

إن حرقة الاغتراب والابتعاد عن الوطن تسكن ذات الشاعر وتعمق آلامه ومعاناته، والظاهر أنه يخشى هذه الغربة ويشعر أنها تهدم حياته وتفقده توازنه .

لغة الألوان :

يستعمل الشاعر اللون الأسود لكتابة اسمه والسواد هنا دليل التمزق والحداد الذي يرتديه الشاعر بعيدا عن الوطن. إن اغترابه موت، وارتباط اللون الأسود « في الطبيعة بلون الغراب»[2] الدال على الهجرة، فهجرة الشاعر خارج الوطن هي ما يؤكد معاناته لا سيما وأن العديد من قصائد الديوان كتبت في الإسكندرية. كما أنه مرتبط « بالرماد المتخلف عن الحريق»[3] وهذا ما يفضي إلى خلاصة **"بقايا النار القديمة"**، القصيدة التي اختارها الشاعر إذ هي ذاته المنكسرة .

1 الأخضر فلوس : عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر ط1، 2002، صفحة الغلاف .
2- 3 أحمد مختار : اللغة واللون، ص : 201 .

عنوان المجموعة كتب باللون البرتقالي الممزوج بالأبيض ليدل على « الخطر»[1] الذي يهدد الإنسان المفصول عن الوطن وامتزاجه بالأبيض « رمز الطهارة »[2] يعلن عن انتماء إلى حياة الخلود التي تعد من ترسبات التضحية الوطنية .

تلوين الصفحة باللون البرتقالي المختلط بالأسود والأزرق هو تحقيق لبعض من ضياع الذات الممزقة .

البياض الموجود على ظهر الغلاف والذي تغزوه سطور سوداء دليل على المتوالية الزمانية « والأحداث المتعاقبة »[3]. إنه تماوج للزمن بإيجابه وسلبه وأيضا احتفال بذكريات مختلفة

ارتبطت بالتاريخ الوطني، وامتداد هذا البياض إلى الهامش على صدر الغلاف يدل على التفاؤل والأمل الذي يراود كل ذات عربية .

المجموعة الرابعة : مرثية الرجل الذي رأى الصادرة عام 2002 .

الفضاء المكتوب :

يتكون من أربعة أسطر كتب الأول منها في وسط الصفحة بحجم كبير كتابة منتظمة ودل على اسم الشاعر وكأن هذا الأخير يريد أن يكون أول الملتقين بالمتلقي قبل أن يفصح عن عنوان كتابه. إنه يترك في نفس القارئ نوعا من الانتظار، كما أن الخط المستقيم « أقصر الطرق الموصلة إلى الحقيقة »[4] . والشاعر يبحث في رؤياه عن هذه الحقيقة ولذلك يبوح بعنوان المجموعة تحت اسمه مباشرة وهو **" مرثية الرجل الذي رأى "** .

فقد كتب بخط مواز للخط الذي كتب به اسم الشاعر ولكنه تخلى عن الخطوط المستقيمة والمنتظمة ليدل على ميسرة الإنسان المليئة بالتداخلات والمتاهات والارتفاعات .

في السطر الثالث عنوان فرع دال على جنس المجموعة **" شعر "** كتب بخط مستقيم

1 المرجع السابق، ص : 117 .
2 م ن ، ص : 69 .
3 م ن ، ص : 204 .
4 شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص : 255 .

ومنتظم . الظاهر أنه تأكيد للعنوان الرئيس، أما السطر الأخير في أسفل الصفحة يفصح عن دار النشر " منشورات الاختلاف " .

هذا التسلل المنهجي في كتابة الغلاف دال على استقرار داخلي لا سيما وأن الكتابة منتظمة. لكن يوجد خط مختلف عن الباقي يحدث ذلك فوضى في الرؤية البصرية للمتلقي، إذ يدرك أن هناك ما يعكر صفوة هذا الانسجام .

على ظهر الغلاف مقطع من قصيدة **" أشجار الجنوب المائلة "**

يقول الشاعر :

سأقتلك الآن يا صاحبي عاشقا وقتيلا ،

ورحنا نفتش عن نبعة كي نعد السهام ،

... وجدنا ...

وكان يريش ، ، وكنت أريش

لماذا إذا سدد السهم نحوي أصاب

وسهمي يطيش ؟[1]

وعنوان القصيدة يعبر عن الانحناء، والجواب الذي نبحث عنه إثر قراءة عنوان " **مرثية الرجل الذي رأى** " **ماذا رأى ؟** نجده في ظهر الغلاف " **رأى أشجار الجنوب المائلة** " أي الجذر الأصلي ينحني من الحياة إلى الموت، لأنه خاضع لسلطتهما معا ومنته تحت أقدام السلطة الأخيرة .

أما المقطع الشعري فيصور قتالا بين الصاحب والشاعر واندماجا بين العاشق والقتيل، فالذات الإنسانية تعاني صراعا داخليا. ونلاحظ أن المقاطع الثلاث الأولى تحمل فعلا مضارعا يفيد الاستقبال وفعلين ماضيين، والمقاطع الأخيرة تحوي مضارعين متحولين

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، صفحة الغلاف .

إلى ماض مكرر ثم فعلين ماضيين وأخيرا مضارع، هذا دليل على انطلاق الشاعر من مستقبل الإنسانية والعودة به إلى الماضي من خلال التحول والرجوع ثانية إلى المستقبل، وكأنه يبحث عن مستقبل يطابق الماضي المجيد فيؤسسه ليبني على أهرامه مستقبلا آخر جديدا .

ينتهي المقطع بصيغة سؤال دالة على حيرة الشاعر وفقدانه للحلول التي ترفع بيد الإنسانية لتطفو على سطح التطور والاعتزاز .

تقفى الصفحة بتعريف مختصر للشاعر جاء بخط من الحجم الصغير ليعبر عن أمله في تحقيق هذا الانبعاث .

الفضاء المرئي : أول ما يلتقي به القاريء هو صورة لوجه إنسان بعين واحدة، إذ تختفي العين الأخرى ويطل هذا الوجه على بساط الفضاء المكتوب الذي يعتليه، ولعل الصورة تجسد

هذا الإنسان الذي يأبى أن يواجه حقيقته بأكملها لأنه ينظر بعين واحدة فهو يخشى الحقيقة ويأبى ملامسة واقعه لذا يتسلل باحتشام باحثا عما يحمله الأفق والمستقبل المجهول من أسرار .

لغة الألوان : على صدر الغلاف يتربع اللون الأسود الموشح باللون البرتقالي. أما البساط الذي أدرج عليه الفضاء المكتوب فهو بلون برتقالي مختلط بالبني، اسم الشاعر والعنوان الفرعي باللون الأزرق، أما عنوان الديوان فباللون الأصفر .

إن الأصفر « يرتبط بالتحفز والتهيؤ للنشاط وأهم خصائصه اللمعان والإشعاع والإثارة والامتزاج »[1]، هذا إذا كان في بداية الصفحة. لكن اللون الأصفر الذي استخدمه الشاعر كان متأخرا، ولذلك فهو« دال على تبخر الآمال وشعور الشخص بالعزلة والانفصال عن الآخرين»[2]، وهذا مفهوم يتكرر في العديد من قصائد الديوان .

1 أحمد مختار عمر : اللغة واللون، ص : 184 .
2 م ن ، ص : 193 .

« ها أنا وحدي مدمن صمت وحدتي »[1]

« وأغني وحيدا على حائط مائل »[2]

« هذا المدى واسع والطريق تضيق »[3]

« وحملت النار وحدي .. والحريق »[4]

كُتب اسم الشاعر والعنوان الفرعي باللون الأزرق « الذي يرتبط عادة بظلام الليل يسبب الخمول والصمود »[5]، وربما كان استخدامه في هذا الموضع تعبيرا عن انهيار الذات وخضوعها دون إبداء الثورة أو الرفض، إنه يبرز نوعا من « القلق الذي يتزايد بتأخر ظهوره »[6] وكونه ارتبط بذات الشاعر فهو يعبر عن قلق يراوده ويقترن بنفسيته محدثا نوعا من الحيرة.والاضطراب، ويدل أيضا على « الحاجة إلى الاتزان »[7] الظاهر في الصراع القائم بين الإنسان وزمنه. ربما يفسر هذا توسط اللون الأصفر لخطين أزرقين والظاهر أن اختيار اللون الأصفر في ملامح الوجه دال على قدر من الصراع المراد التخلص منه وتكراره في

كتابة العنوان تعبير عن « فقدان الأمل »[8] في التفوق والنهوض، إنه شعور بالانهزام في معركة الإنسان والزمن التي لا تزال قائمة منذ فقدان جنة الخلود .

يقول الشاعر :

وتركتني في القفر ممتلئا

بالنّاس والطّرقات ... والشّجن

أنْسَلُّ مثل الظّل ملتحفا

صمت القرى وخرائب المدن

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 22 .
2 م ن ، ص : 30 .
3 م ن ، ص : 28 .
4 م ن ، ص : 48 .
5 أحمد مختار عمر : اللغة واللون، ص : 154 .
6- 7 م ن ، ص : 190 .
8 م ن ، ص : 193.

لم تغوني- وهواك فاكهتي

تفاحة- فعلام تخرجني ؟[1]

أما كون الصفحة بدأت بلون أسود فهذا يرمي إلى « التخلي على كل شيء»[2]، إنه ثورة ضد القدر أو ضد حظه على الأقل، وله تأثير على باقي الألوان وكأن الشاعر يعلن انتهاء المعركة قبل بدايتها؛ لذلك يرضخ للقدر ويستسلم له، ثم نجد الصفحة تخلط لونين آخرين وهما البرتقالي والبني : يحمل الأول « القابلية العالية للرؤية من بعد ويرمز للخطر والإثارة»[3]، وهذا دليل بروز غاية الرؤيا وحقيقتها، إنها تنبئ بالخطر والإنذار، أما اللون البني دال على « الجذور وعلى الأرض »[4]، منبت الإنسانية الأول واختلاطه مع البرتقالي يفسر بأن نهاية الإنسان إلى منبته يصاحبها حساب، وإذا علمنا أنه يُترجم كذلك إلى « ضعف تجب مقاومته »[5] ندرك أن الذات الإنسانية تعاني ضعفا يجب التصدي له بإعادة تغذيتها بالتقوى .

الصورة تجسد صراعا بين غروب الشمس " البرتقالي " على السماء الأزرق عادة ما نلحظه بعد انتهاء النهار وهو دليل على انقضاء حياة الإنسان ورجوعه إلى الأصل .

كما أنه جمع لقطبي الموت والحياة، وتمثيل لحركة البعث، فغروب الشمس لا بد أن يليه شروقها .

أما إذا توجهنا إلى الألوان المستعملة على ظهر الغلاف نجد طغيان اللون الأسود على كامل الصورة خاصة إذا غضضنا النظر عن الصورة المصغرة لصدر الديوان الموجودة على اليمين. هذا الابتلاع يحدث « الحزن والألم والموت »[6]. كما أنه رمز« للخوف من المجهول والميل للتكتم »[7] وهذا ما يفسر اختيار الشاعر لمقطع مبدوء بالقتال واستخدامه لأفعال ماضية، تطفو على حافة المقطع وإذا كان اللون الأسود لون كراهية ونفور فهذا

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 62 .
2 أحمد مختار عمر : اللغة واللون، ص : 196 .
3 م ن ، ص : 117 .
4- 5 م ن ، ص : 195 .
6-7 م ن ، ص : 186 .

يفضي إلى كره الإنسانية للموت والقتال .

وانحصار اللون البرتقالي في سطور المقطع الشعري والأصفر في اسم الشاعر دال على الخطر الذي يحمله الصراع الذاتي وعلى الخضوع الملازم للإنسانية، وما اللون الأصفر سوى محاولة « للبحث عن طريق »[1] يخرج من هذه المصاعب، خاصة وأنه ارتبط بالتعريف ليثبت التوعية والتنبيه، وجاء ليختم الصراع بين البرتقالي والأسود .

وخلاصة القول إن الشاعر يميل إلى استخدام الخطوط المنكسرة وكثيرة الانحنآت خاصة في عناوين دواوينه هذا راجع إلى تبنيه للقضية الوطنية والتي شهدت منعرجات صعبة في تاريخها، وهو ما يتناسب أيضا في ترجمة الإطار الذي عايشته الذات الإنسانية .

- يخضع الشاعر في معظم دواوينه لثنائية ضدية جامعة بين اللونين الأسود والأبيض لأنهما أكثر الألوان ترجمة لدلالة الموت والحياة التي طالما مثلت الفلسفة الغامضة أمام الجمهور .

- الفضاء المرئي يمثل بساطة الشاعر وميله إلى التعبير عن الإنسان ورؤياه وعن الحقيقة والصدق في تجسيد ما يختلج بذهنيته .

-إن الغلاف بجزأيه يكون مجموعة متممة للنصوص الشعرية ويؤدي وظيفة تأويلية تهيئ

المتلقي لقراءة خصبة .

تلكم هي الوظيفة الدلالية التي باح بها الفضاء الإيقوني لواجهة المجموعات الشعرية عند الأخضر فلوس فهل ستبدي المستويات اللغوية وعلى رأسها المستوى الصوتي الهندسة نفسها و الأسرار ذاتها، أم ستكون لها أجوبة أخرى ؟

1 المرجع السابق، ص : 193 .

المستوى الصوتي : للّغة نظام محكم من الأصوات، وقد يكون الصوت المفرد لا معنى له منعزلا لكنه بالتحامه يكون كلمة، ومن ثمة تتربع أهميته على النطق إذ يعد وحدة أساسية ولبنة يقوم عليها اللفظ، ولكونه الجزيء الذي يكون الذرة فعلينا تقديمه عن الكلمة والجملة ولأن « أية دراسة على أي مستوى من مستويات البحث تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية »[1] .

تصبح الدراسة الصوتية ذات أهمية بالغة إذ يعد غيابها قصورا واضحا وهذا ما دفع القدماء للعناية بها إذ كانت « محاولة الخليل في ربط اللفظ بالصوت في الطليعة وعني سيبويه في مؤلفه الكتاب بالعلاقة بين الصوت والدلالة وتابع ابن دريد القضية في كتابه الاشتقاق، فربط بين أسماء القبائل في الجزيرة العربية ومعانيها وتطورت المسألة على يد ابن جني وخاصة في أربعة فصول من كتابه " **الخصائص** " وهي تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني والاشتقاق الأكبر وتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني. وإمساس الألفاظ أشباه المعاني »[2] ولا يفوتنا ذكر عمل **"ابن فارس"** في معجمه مقاييس اللغة إذ « اعتنى بالصلات بين الألفاظ

ودلالتها على نحو ما عالجها به ابن جني، وكذا الجاحظ واهتمامه بتأثير الدلالة الصوتية على النص الأدبي وبخاصة فن الخطاب »[3].

وعلى الرغم من كون القدماء لم يعتنوا بالصوت كعلم قائم له أصوله إلا أن ذلك أحدث وازعا للمحدثين اضطرهم للدراسة الصوتية، قبل الولوج إلى الظواهر اللغوية الأخرى فكأن لهم دور في إحيائه وبعثه اختصاصا علميا، فكتبت الكثير من الدراسات* .

نجد الجاحظ يعرف الصوت بأنه « آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف »[4] وثمة من ذهب إلى أنه « أصل اللغات كلها إنما هو الأصوات المسموعات كدوي

1 مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص : 21 .
2 م ن ، ص : 22 .
* مثل دراسة إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، 1948 وتمام حسان : مناهج البحث في اللغة، سنة 1955 .
3 محمد خان : اللهجات العربية والقرآنية، دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002 .
4 ابن جني : الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ط1، ج1 ، ص : 34 .

الريح وحنين الرعد وخرير الماء .. »[1] ولأنه يمثل الأصل فهو الأشمل، وقد كان لتعدد مخارجه سبب في اختلاف صفاته .

وقد حاولت من وراء هذا المستوى توضيح دلالة الأصوات الطاغية على العنونة لدى الأخضر فلوس مبرزة أثرها في إجلاء المعنى ومدى تعلقها بالقصيدة وبيان أهم صفاتها .

الأصوات الانفجارية : « وتتكون بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، ثم يضغط الهواء، ويطلق سراح مجراه فجأة، فيندفع محدثا صوتا، انفجاريا»[2] .

ووردت هذه الصفة الصوتية بكثرة في عناوين الأخضر فلوس، فمعظم أصواته تمتاز بالقوة والشدة، وليس أدل على ذلك مجموعته الشعرية " **أحبك .. ليس اعترافا أخيرا** " فتوظيف الهمزة في هذا العنوان أضفى عليه نوعا من الشدة، « والهمزة صوت انفجاري صامت حنجري مجهور»[3]. « والجهر هو ارتعاش الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت »[4]، وما رحلة الهمزة إلا نوع من أنواع رحلة الارتعاش التي يعانيها الشاعر في هذا الحب .

وبالرغم من كون العنوان ذا بعد وجداني عاطفي حاو لحرفين مهموسين الحاء والكاف، إلا أن انتماء الكاف إلى المجموعة الانفجارية واحتواء العنوان على الهمزة التي رمت بظلالها عليه

جعلا منه انفجاريا جاهرا يتدفق بالجدة ويؤدي رسالة مفادها الصمود والاعتراف الصارخ .

يقول الشاعر :

يسألني العابرون على كبدي :

« هل أحبك حقا ؟ »

فوا خيبة السائلين إذا ما

1 المرجع السابق، ص : 47 .
2 رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، لجزائر، ط1، 1993، ص : 19 .
3 محمود السعران : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1991، ص : 132 .
4 محمد خان : اللهجات العربية والقرآنية، دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص : 71 .

تدثّر جسمي بعشب هواك !

أحبك .. ليس اعترافا أخيرا ![1] **.**

فالشاعر يترجم رحلته في حبه وكذا رحلة العابرين عن كبده والسائلين، عن صدق شعوره، والإجابة جهرية متكررة في قوله **أحبك .. ليس اعترافا أخيرا** .

ويقول الشاعر في قصيدة " **غائبة** " :

تنزل في الأمسيات النجوم

إلى صفحة الماء تغسل أوجاعها والبعاد

وما كنت تأتين في الرعد، في الهمس، في الضوء

ها أنت أبعد من رؤية العين مقلتها في مرايا الرماد

وها أنت أبعد من مقبض السيف

عن فارس مات مغتربا في الصحاري !

وأبعد من فرح عن عيون الصغار ![2]

~~فغياب الحرية عن ذات الشاعر~~ جعله ينتظر قدوم الخلاص مع النجوم والرعد والهمس والضوء، لكن حزنه ظل يمازج قوله، وظلت الحرية منحبسة انحباس الصوت الانفجاري تنتظر من يدق أبوابها بصدق .

والتاء تطفو متعددة على كل سطر من سطور القصيدة معلنة على قاعدة أساسها المفاجأة كونها

تحدث « بانفصال طرف اللسان عن الثنايا العليا »[3] .

وقد وردت الأصوات الانفجارية في عناوين أخرى كالإيراق من ديوان مرثية الرجل الذي رأى - رقية – بقايا النار القديمة من ديوان عراجين الحنين .

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 09 .
2 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 91 .
1 محمود السعران : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص : 129 .

يستعمل الشاعر في قصيدة **"الإيراق"** ألفاظا قوية تحوي حرف القاف. إذ يتشجر الصوت في أبيات القصيدة مقترنا بالهمزة التي تزيد من قوته .

كيف تأتي الريح

تساقط روحي فوق بث الأرض تاريخ نديا

شدني

قال المدى / قالت فتاة الحي : ذا كوبي !

وكانت أنة .. الريح تراتيلا .. ومزمارا شجيا

مسلما نهر لنهر[1]

فاجتماع الحروف المجهورة والانفجارية في المقطع (الطاء – الهمزة – القاف – التاء) . يوحى باجتماع هذه الذات ومحاولة الانتفاضة، إنه اتساع نابع عن مضخة التكرارية والتلاحم الصوتي، وأشير إلى أن كلا من (القاف – والطاء والباء) هي حروف القلقة « التي تعني اضطراب الصوت لسبب ضغط اللسان به عند خروجه ساكنا، ويحتاج إلى جهد أكبر في حال الوقف »[2] وهذا تفسير لاضطراب الذات، ومحاولة تخلصها من طاحونة الضغط الواقعي ~~والتاريخي وانتفاضتها تحتاج~~ إلى جهد أكبر .

أما في قصيدته التي عنوانها **" بقايا النار القديمة "** يجسد الشاعر صورة وحدته وبعده عن الوطن ووحشة الطريق الذي يسلكه قائلا :

هل سأغني قليلا على شرف الميتين

وحولي جوار تلّوح أذرعهن لكل غريب ..

يعانقنه تحت نقر الطبول .. ولمع الحراب !

أيها العاشقون دماكم تحملني ..

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 86 .
2 محمد خان : اللهجات العربية والقراءات القرآنية، ص : 79

كيف أدخل مملكة الليل وحدي

وهذه شقائقكم تتعرى على جمرة الأرض ثم تشير

وأعرف من لونها المتجدد بدء الطريق

ووحشته .. [1]

فالشاعر يجمع بين ثلاثة حروف (التاء – القاف – الكاف) وهي حروف صامتة ومهموسة شفوية ولهوية وحنكية، فالوحدة التي يأبى من أن تتربع على مملكته فيحاول جمع العشاق ليبدأ الطريق معهم، وهذا يبين تخليه عن استعمال القاف فردي، بل قرنه بصوتي الباء والكاف، إنه يحاول تحرير صوته باختيار حرف منفتح فيصل إلى باقي العشاق .

كما أن هذا الجمع يرمي إلى تجميع للعرق الإنساني رغم اختلاف بيئته، إنه يريد بالعشاق التوحد، طالما ينطلقون من جذر واحد (انطلاق الحروف(التاء والقاف والكاف) من جذر صامت مهموس، ونعلم أن الهمزة مرتبطة بالنفس) .

فالشاعر يسعى إلى الارتباط بالذات العربية والذوبان فيها ليصنع لها توحدا، واختياره للجهر رغبة في جعل هذه النفس تثور لتعبر عن حبها لأوطانها .

وندرج فيما يلي الأصوات الانفجارية المستعملة في العنونة، لدى **الأخضر فلوس** ونسبة تواترها وأهم دلالتها .

1 الأخضر فلوس : عراجين الحنين، ص : 29 .

جدول رقم : 01

الصوت	عدد التواتر	بالفتح	بالضم	بالكسر	دلالة الصوت
التاء	33	16	08	09	التفاعل والتواصل
الهمزة	48	18	05	25	الهيجان والعفوية
الباء	29	14	06	09	التعظيم والتفخيم
الكاف	07	04	00	03	الاحتكاك
القاف	17	12	02	03	القوة والاضطراب
الضاد	05	02	01	02	الفخامة ومشاعر النخوة
الطاء	06	01	03	02	المطاوعة والتلطيف
الدال	22	09	06	07	الشدة والقوة

الجدول التوضيحي لتواتر الأصوات الانفجارية، وكيفية استعمالها ودلالتها في عناوين الأخضر فلوس

إن هيمنة الأصوات الانفجارية واضح على العنونة في دواوين الأخضر فلوس، بحيث بلغت نسبتها 31.99%، وقد ارتبطت في معظمها بالدلالات الواردة في الجدول .

الأصوات المكررة : يقول ابن جني : « المكرر وهو الراء، وذلك أنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتعثر بما فيه من التكرير، ولذلك أُحتسب في الإمالة بحرفين »[1]، فالراء من الأصوات المكررة.

ويقول السيوطي « يسمى الراء المكرر، لأنها تتكرر على اللسان عند النطق بها، كأن طرف اللسان يرتعد بها فكأنك نطقت بأكثر من حرف واحد»[2]. وهذا دليل على ارتماء حرف الراء في ساحة الكثرة والتعدد .

أما ابن الطحان فيذهب « إلى أن التكرير تضعيف يوجد في جسم الراء لارتعاد طرف اللسان بها وتقوى مع التشديد ولا يبلغ حدّا يقبح »[3] وانتقال الراء من الرخوة إلى حقل التشديد يرمي إلى عده صوتا شديدا ذا قوة وهيمنة، ولذلك نجده يطغى على العنونة **"لدى الأخضر فلوس"**

1 محمد خان : اللهجات العربية والقراءات القرآنية، ص : 81 .
2 عبد القادر عبد الجليح : الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص : 276 .
3 م ن ، ص : نفسها .

في جل مجموعاته (**مرثية الرجل الذي رأى – أحبك .. ليس اعترافا أخير – عراجين الحنين**) .

إن نظام العنونة في الديوان الأول مبني على أساس من الأصوات المكررة، إذ يمكن ملاحظته في عنوان المجموعة، وإذا أضفنا أن الحرف مجهور ندرك أن الشاعر يود الإخبار عن هذا الرجل الذي رأى حقيقته، التي تتجسد في الانكسار والوحدة، وتترجم حقيقة الإنسانية عامة .

إنه تكرار لحوار الإنسان مع الزمن والذات، حوار مع اللغة بواسطة اللغة وحوار مع التاريخ والحضارة والزمان والمكان وانطلاق من بداية الخلق إلى نهايته، لا سيما وأن « التكرار صفة ذاتية في حرف الراء وملتصقة به»[1] .

يقول الشاعر :

قال : إني أرى عاشقا تتخطفه الطير

(لكنه لم يخف)

قال : ما زالت الأرض تجرح حين تعانقها

قلت : تفرح حين يعود الصغار إلى أمهم

فانخطف

قال : إني أرى قمرا داخلا في المحاق

ودربي الذي اعتدته ينحرف .. [2]

إن تكرار حرف الراء في معظم الكلمات دليل على الصفة الطاغية له، فالشاعر يعيش هاجسه وسط الظلمة يختفي قمره، تجرح أرضه، يُقتل شعبُه، وينحرف دربه، ولعل اتصال الرؤيا بالذات دال على محاولة ربط الحقيقة بالنفس وعدم الهروب من الواقع، كما أن

1 محمد خان : اللهجات العربية والقراءات القرآنية، ص : 81 .
2 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 15 .

استعمال الفعل المضارع بدلا من الماضي دليل على الديمومة والاستمرارية التي تظهر في تكرار حرف الراء أيضا، فالمعاناة لا تزال قائمة حتى الآن والحرف يتكرر عشرين مرة في القصيدة، ويأخذ معاني التتابع والانتقال عبر التاريخ الذي يجسد الصراع الدائم والمحنة المتكررة .

والحرف يظهر في باقي عناوين الديوان (أشجار الجنوب المائلة – الأرض الأخيرة – قصائد من البحر – الإيراق – صورتان – أغنية الدرويش) وهذا الولوع بحرف الراء قد يكون لميزته السريعة، التي تسمح للشاعر بث كل ما يسكن ذاته ويعتريها دون تباطؤ، أو تريث، أو ربما يعمد إليه لترسيخ معانيه في نفسية المتلقي .

والقارئ لأبيات قصيدة " **الأرض الأخيرة** " يلحظ أن هذا الصوت تكرر في أسطر القصيدة بنسبة 78.84 % ودليلنا إلى ذلك قول الشاعر :

كان يسندها كلما صفقت راية الريح
وامتلأ الغيم بالطحلب المتعفن ثم استراح
ثقيلا على خفقان الصدور ..
كان يحملها ثم يوغل في الطيران
ليبحث في آخر العمر عن عشه
بعد أن أخبرته لجاجة تربتها
عن تبرمها بالقبور
طار يبحث عن جبل آمن

كي يرى الناس – دون مراسيم ميتة[1] .

فمتوالية الراء استمرارية لا يفصلها فاصل، تتدفق عبر أبيات القصيدة لتُقِر للقارئ عن ذات

1 المصدر السابق، ص : 37 .

تحاول استرجاع وجودها متسامية عن واقع مدنس باحثة عن واقع جديد ومغاير، إنّها مترفعة عن الأرض الأولى باحثة عن أرض أخيرة .

وحتى القصائد التي لم يشارك الراء في تركيب أصواتها نجدها وردت بصيغة الجمع، لتنضم إلى معنى التعدد والديمومة (اشتعالات الليلة الأولى – لمسات يومية – النوافذ المنكسة – سبع شمعات – الخطوط المتوازية) .

فالقارئ لقصيدة **لمسات يومية** وهي أول ما يصدر به الشاعر ديوانه يجدها تحتوي عناوين فرعية (العراف – تبادل – تحية – العقبة – شكوى) .

إن غياب حرف الراء عن العنوان الأصلي لا يمنعه من الظهور في أول عنوان فرع، ثم يغيب في باقي العناوين الفرعية ليظهر في متن قصائدها، فلعبة الحضور والغياب تترجم انتقالا من اللفظ إلى المعنى، ومن البنية السطحية إلى البنية العميقة لتفسر للقارئ معادلة مفادها أن الشاعر لا يتوقف عند المحاكاة الخارجية للواقع، بل يسعى إلى تجسيده في البنية الغيابية .

يقول في **"العقبة"** :

في الطريق أشارت إلى حائط مائل ، ، ،

ثم قالت : أأبصرت ذاك الفتى ؟

" إنه العقبة ... "

إذ عبرنا تمايل والتفتا

ثم قام ليشعل نيرانه

في الرؤى المعشبة[1] .

فالراء يتكرر في جميع أبيات القصيدة هادفا إلى رسم الطريق والرؤيا التي يريد الشاعر

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 10 .

توصيلها إلى متلقيه، وطريق الشاعر يجانس رسم الراء إذ يحوي عقبة وحائطا مائلا، كما يشبه طريقة نطقه التي يتعثر طرف اللسان أثناءها .

الأصوات الجانبية والمنحرفة : صفة اللام إذ وصفها سبيويه « بأنها صوت منحرف ينطق على نحو بين الشديد والرخو، ويبدو أن المقصود بكونه منحرفا أنه ينطق نطقا جانبيا بمعنى أن عقبة ما توجد في وسط مجرى الهواء فيخرج الصوت من أحد الجانبين ولذا يوصف جانبي»[1]وهو « مجهور ذلقي »[2].

ويحضر صوت اللام في ديوان "حقول البنفسج " و"أحبك .. ليس اعترافا أخيرا" إذ يظهر في العنوان الرئيسي وباقي العناوين المكونة للمجموعة، ففي الديوان الثاني يتكرر ثلاثة وعشرين مرة ويظهر في العناوين الآتية : (تداعيات مسافر إلى الشمال – رسالة إلى طفلة القمر السّهران – صلاة لعينيك – هوامش على بيت المتنبي – وشم على جبين الطفلة السمراء – وردة في حدائق بابل – طفولة وشظايا – على أسوار بابل – عودة إلى النبع – رحيل في الجراح – قبلة للشمس الإيرانية - الرحيل إلى أرض الأنبياء، يقول الشاعر :

تشققت قدمي في وحل غربتها ولم يزل فوق وجهي رمل أسفاري[3]

فحنين الشاعر للوطن لا يزيده إلا انصهارا فيه وتشبثا به، لذلك يكرر حرف اللام في بيته .

أما في قصيدة " **هوامش على بيت المتنبي** " يقول الشاعر :

الخيل تنام على

كفن الثلج الملقى فوق الكلمات

الفارس يبني إسطبلا وسط الساحة

يا قضبان أعيني صوتا

يحمل آلاف الرايات

1 محمد فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص : 52 .
2 علي جاسم سليمان : موسوعة معاني الحروف العربية، دار السامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2003، ص : 161
3 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 19 .

يمتد بعيدا مثل جراح غائرة[1].

فحرف اللام يتوالى متدفقا من أعلى القصيدة إلى أسفلها في حركة ارتدادية معبرا عن مفارقة أدبية في نوم الخيل والفارس عوضا أن يمتطيها يبني لها اسطبلا لتستقر فيه، بينما لا يرى الشاعر الخيل العربية ويتساءل عنها قائلا :

أين الخيل ؟

الجرح النابض فينا شرقا –

غربا نادى :

أين صهيل المهر ؟ ..[2]

ويرى الشاعر :

الجرح جنوبا يعتقل

البوابة .. والطرقات !! ..

لكن "الجاز" صهيل

يحمل نار النهد ..

ونار "الويسكي" في الحانات[3] ..

فخيبة الأمل تتجمع في صهيل الحانات وبدلا من سمع الصهيل في مساحات المعارك يسمع في الجاز رمز اللهو والعبث الذي التصق بالذات العربية، إنها مماطلة العربي وهروبه من المسؤولية، فالالتحام الذي جاء الشاعر باللام لأجله يجعله التحاما بالمجون والجبن بدلا من الالتحام بالتحرر والقوة، فالحيرة تهز كيانه فيتلفظ لاما ليدل به عن عقبات جانبية لا تزال تملأ طريق العربي .

الأصوات الغناء : هي « الأصوات الأنفية أيضا لأنها تحدث عن انسداد كامل في مكان الفم

2-1 المصدر السابق، ص : 25
3 م ن ، ص : 25، 26 .

أو تجويفه »[1]، وقد صنف سيبويه « النون والميم بين الشديد والرخو، ففي نطق الميم مثلا : تنطبق الشفتان تمام الانطباق فتحدث عقبة على نحو ما يحدث في نطق الصوت الشديد، ولكن الهواء يمضي إلى التجويف الأنفي فتحدث تلك النغمة التي سماها العرب باسم الغنّة، وفي نطق النون تحدث العقبة بالتقاء طرف اللسان مع أصول ثنايا العليا»[2] .

وقد استخدم الشاعر الصوتين في دواوينه بكثرة خاصة في ديواني **" أحبك .. ليس اعترافا أخيرا " و " عراجين الحنين" .**

يقول الشاعر في قصيدة **"سنونوة الحنين"** في الديوان الأول :

حطّت على شرفة الذكرى سنونوة / وراح منقارها يلهو بشرياني : / « عيناك مزرعة للحزن يحرثها / ولم أراك وحيدا بين جدران ؟» / وحينما يئست من فك طلسمه / تساقطت كالرؤى في بحر نسيان/فرفرفت بجناح حنّ في عصبي/وعندها فضحت عيناي كتماني[3]

إن طغيان حرف النون على العنوان يمتد ليشمل قوافي القصيدة، وربما كان ذلك تصويرا لبركان من الحنين، إن الشاعر يخرج من حلقة كتمانه ليتعرى تاركا حزنه .

وتحمل المتوالية النونية رنة مميزة حققت إيقاعا عاليا في التعبير عن ناقوس معلن لذات تكابد معاناة الأحاسيس الداخلية .

والحال ذاته ينطبق على قصيدة الشاعر : **" النّوافذ المنكّسة "**، إذا يظهر صوت النون في عنوانها وفي بداياتها .

مدينة البرق لاحت فاكتسى بدني..
بومضها .. واشرأبت قامة الشجن !
كؤوسي البيض قد جفت منابعها ،،
لم تسقها غيمة الأطفال إذ عبرت تحت الشبابيك

1 عبد القادر عبد الجليل : هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص : 113 .
2 محمود فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة، ص : 56، 57 .
3 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 23، 24 .

في همس ،، ولم ترني !

من يقنع الناس أني – في الهوى – وطن للأرض

لكنها بالبعد تقتلني[1] ؟ !

فالشاعر يتوحد مع الأرض مستعملا صوت النون الدال على هذا التوحد و« النفاذ إلى الصميم»[2]، لكن النون يتشكل بحدوث عقبة، والعقبة التي تواجه الشاعر هي البعد عن الوطن رغم محاولته للانتماء.

يدخل صوت النون بصفة طاغية على ديوان " **عراجين الحنين** " ليعبر عن صدور هذا الحنين من عمق الذات الشاعرة .

أيا سيد الروح

يا شمعة تتوهج قرب نوافذ منزلي الساحلي

إليك الرؤى

وعراجين من عبق وحنين

أريد قليلا من النسمات التي لا تمر بهذا المكان

قليلا من النار فوق رؤوس الأصابع

حتى يفيق الذي قد توضأ عمرا بثلج السنين[3] .

فرحلة الصوت المتعبة في نطقه هي رحلة الشاعر التي تملأها العواقب، فتجعله يستنجد بسيد الروح ليشعل نارا فوق رؤوس الأصابع، ويضيء بها صميم من توضأ بثلج السنين .

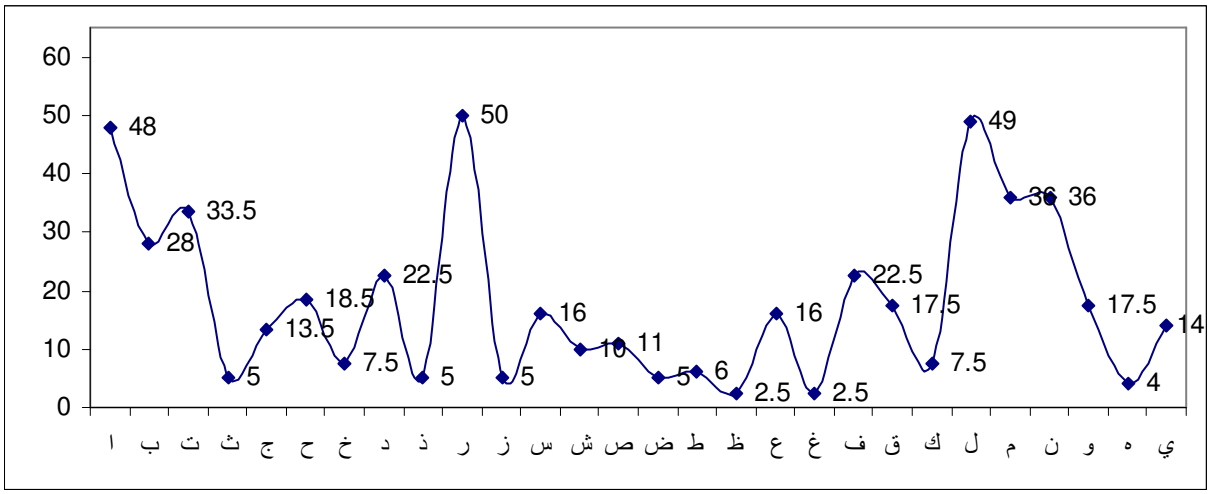
أما صوت الميم فيحضر بنسبة مرتفعة في ديواني الشاعر "**أحبك .. ليس اعترافا أخيرا** " ومرثية "**الرجل الذي رأى**"، ومثالا على ذلك قصيدة " **أقمار الأرض المنفية** " من الديون الأول .

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 87 .
2 إحسان عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 .
ينظر الموقع : http://www.awu-dam.org/book/98/study98/189-h-a/book98-sd014.htm
3 الأخضر فلوس : عراجين الحنين، ص : 73 .

صوتي مسروق منذ سنين ! / وجهي مسروق منذ سنين ! / ماذا لو تعرف أمي أن ظفائرها/ في حلق الصّمت مهجنّة/هل تصرخ في وجه السكين/ « يا هذا جذري ممتدّ وخيولي/ صاهلة في الأرض طوال قرون » / وأبي لو يعلم أنه مسروق/ سيموت حزين[1]..

فالشاعر يبحث عن ذاته التي سرقت منه ويستعمل صوت الميم ليجمع أشلاء ذاته ويذكّرها بمجد الأرض، لكي تلملم كيانها وتعيش له، فجذره ممتد وخيوله صاهلة في الأرض طوال قرون، فجمع الشفتين أثناء نطق الميم يرمي إلى جمع الصوت والوجه والذات للنهوض من جديد، والانبثاق المضيء لبعث كيان منتفض .

ونحاول في الأخير رسم منحنى بياني يترجم تواتر الأصوات ونسبتها في دواوين الأخضر فلوس .

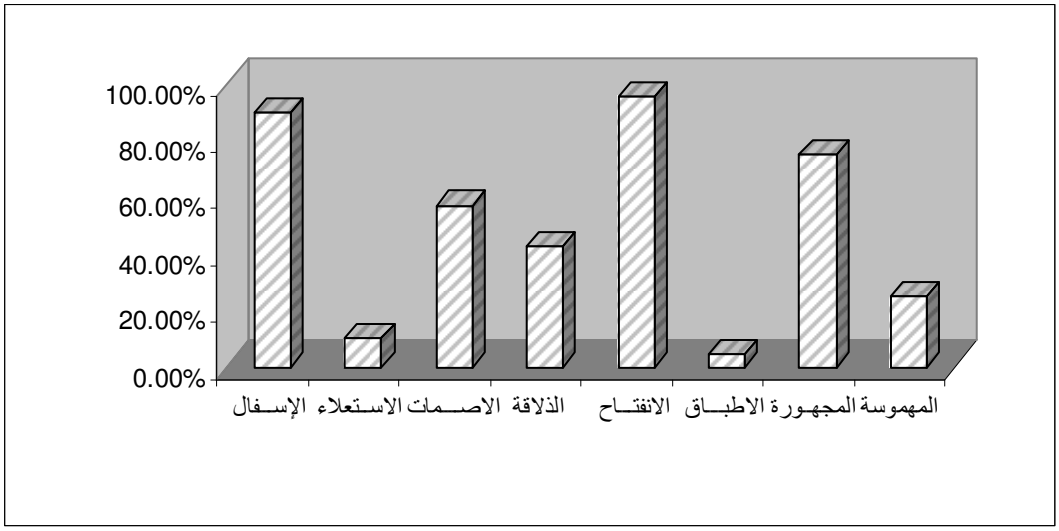


المنحنى البياني رقم : 01 " يبين تواتر استعمال الأصوات في عناوين الأخضر فلوس "

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 56 .

يرتفع البيان ليصل ذروته مع الأصوات الانفجارية التي بلغت نسبتها 31.03 % وأيضا الغناء 13.79% والأصوات التكرارية 9.75 %. وكذا مع الأصوات الجانية التي وصلت إلى 9.38 %، بينما تتناقص نسبة التواتر مع الأصوات المتبقية كأصوات الصفير والاستطالة والإطباق والتفشي، هذا مردّه إلى ميل الشاعر نحو تسجيل حقائق مؤكدة تلتحم بالواقع العربي والإنساني عامة وابتعاده عن لغة العواطف والتفخيم، وما يستخلص عموما أن هذه الأصوات لها بصماتها في العنوان، وكذا في جسد القصيدة، فهي لم تستعمل اعتباطا بل جاءت تخطيطا واختيارا. يظهر هذا من خلال تفاعلها ودلالات النص الشعري .

- هناك روابط بين الصوت الوارد في العنوان والآخر الذي في كنه النص وكأن الصوت يتجذر في العنوان لينمو في النص أو العكس .



المخطط رقم : 02 " يبين الأعمدة التكرارية لإظهار أنواع الأصوات المستعملة في عناوين الأخضر فلوس "

- يظهر من خلال الأعمدة التكرارية غلبة الأصوات المجهورة التي بلغت نسبتها 75.09%، في حين لم يستعمل الشاعر الأصوات المهموسة إلا بنسبة 24.91 %، كما توضح ميله إلى الأصوات الانفتاحية ونفوره من الأصوات المطبقة التي كانت نسبتها 04.59 %، وتتغلب الأصوات المصمتة على الذلقية وتفسير ذلك إيمان الشاعر بالمواقف التي أسالت حبره وتميزه بالشدة والحزم فيما يتعلق بالوطن، وكذا ميله إلى التعبير المتحرر الذي لا يعترف بقوانين الاعتقال وينبع عن حكمة وتريث .

وبعد أن أفصحت هذه الأصوات عما في جوفها من دلالات تفرعت على أجساد القصائد متشابكة بمدلولاتها، أتساءل هل كان للكلمة ما كان للصوت من هذا التفرع ؟ وهل جسدت بعضا من شفرات النص، أم كانت مجرد تقاليد موروثة عن العرف اللغوي ؟

المستوى الصرفي : عتبة لا يمكن لأي باحث في مجال التحليل أن يتخطاها لأنها مقياس وضع من أجل معرفة أحوال الكلم*، ولذا فهذه الدراسة ستنطلق من معرفة بنيتين أساسيتين ترتكز عليهما الكلمة وهما : بنية الأفعال والأسماء لمعرفة إلى أي حد يؤثر النظام الصرفي في العنونة لدى " **الأخضر فلوس** " وما مدى اتصال البنى بمعاني العنونة ودلالتها .

بنية الأفعال :

1- **صيغة فَعَلَ يَفْعَلُ :** وهي « تدل على الماضي»[1] أورد بعضهم معاني هذه الصيغة المتنوعة « بين دلالة الجمع، أو التفريق، أو الإعطاء، أو المنع، أو الامتناع، أوالغلبة والقهر، أو التحويل، أو التحوّل، أو الاستقرار، أو السير، أو السّتر ... »[2] .

ووردت هذه الصيغة في عنوان " ديوان مرثية الرجل الذي رأى "، وكذا في عنوان القصيدة لتدل على تأكيد فعل الرؤيا وثبوته وانقضائه، ويمكن أن نستشف منها دلالة على الاستشراف، فهذا الرجل الذي رأى الكثير من الأشياء، إذ تتكرر متوالية الرؤيا عبر قصائد الديوان دالة على الانكسار والإحباط، فكل فعل من أفعالها مرتبط بالخضوع، لهذا الواقع المرير الذي ملّه الشاعر:

قال: إني أرى عاشقا تتخطفه الطير

لكنه لم يخف[3]

وهذا ليظهر استمرارية الرؤيا إلى الآنية، وارتباطها بالواقع وبالقتل والانحراف، وذلك كما في قوله :

قال :إني أرى قمرا داخلا في المحاق

ودربي الذي اعتدته ينحرف..[4]

~~ولجوء الشاعر إلى هذه الصيغة~~ يعد عودة إلى الماضي الذي يمثل المنبع الأساسي المغيب

* ينظر علي جابر المنصوري وعلاء هاشم الخفاجي : التطبيق الصرفي، دار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، دار الثقافة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص : 07 .

1 بكري عبد الكريم : الرحمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1989، ص : 09 .

2 ابن عقيل : شرح بن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي،ط2، ج2، ص : 600 .
3-4 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 15 .

من طرف الزمن الحاضر، والشاعر يخشى امتداد واقعه إلى المستقبل، لذلك يختار الانطلاق من الزمن الماضي، وترتبط دلالة التحول بهذه الرؤيا إذ تنحدر نحو التفاؤلية انطلاقا من زمن ولى لإعادة تأسيس متجدد .

والرؤيا هنا تتعلق بشخص الشاعر لا غير، فلا يشاركه فيها شخص آخر. إنها فردية لكنها معروفة عند البقية لا سيما وقد ارتبطت باسم معرف، و كون الفعل رأى فعلا متعديا فإنه يدل على التحول ويبتعد عن الحدودية ويخرج إلى الشمولية ليوسع دائرة الاحتمالات لدى القارئ .

والفعل رأى فعل ناقص لأنه معتل الآخر، وهذا يرمي إلى ارتباط العلة بالرجل ومن ثمة بالذات الإنسانية وهذا ما يفسر تواصلها مع معظم معاني الانكسار والإحباط في ديوان الشاعر.

2- **فَعَلَ تَفْعُلُ** : وردت هذه الصيغة في عنوان **" قريبا من النافذة يمر الغزال والراحلون "من ديوان حقول البنفسج"** والفعل (مرّ) تتكرر فيه عينه ولامه وذاك دليل التعدد والتحاور والتقارب، إذ أسقطت دلالات صيغة فَعَل على هذا الفعل وجدناه يرتبط بالانتقال والتحول وتغيير المكان، وبالتالي فالشاعر يبتعد عن الحدودية ويسير بنا إلى واقع آخر أكثر استقرارا وملاءمة، غير أن الفعل غير مؤكد لارتباطه بلفظة (قريبا)، ولذلك جاء بصيغة مضارعة ليدل على الحركة والتوثب والثورة، هو محاولة للابتعاد إلى وجود آخر .

يقول الشاعر :

فتنامت على ثغرها خضرة الأمل
كان حلما تمدّد كالأمنيات تردّد كل الشفاه صداه
ولكنه حين جاء الشّتاء توارى على عجل[1] .

1 الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص : 62 .

فالانكسار يظهر من جديد ويستمر حزن الشاعر الذي يؤرقه والمرور دليل على محاولة تخطي الألم والمضي إلى صفة أخرى، لكن الذي حدث :

زهرة تتفتح بين جفون البحار ..

أريد سماع الغناء القديم على قربه –

فتجيء المدى لتعشش في رئتي

لو تمر العواصف بينهما لانتشت زهرات الهوى ..

لو تمر العواصف بينهما ..[1]

والفعل يرد في القصيدة مخالفا لصيغة العنوان دالا على انكسار أمل الشاعر بمرور هذا الغزال والراحلون، ففعل المرور ممتنع لامتناع الانتاش ويصرف المضارع إلى المضي ويأتي فعل التشتت ممتنعا لامتناع المرور، فالامتناع نوع من التحول وعدم الثبات ومدى التطلع إلى الثورة والتغيير.

3- فعِل يفعِل تفعِل : وردت هذه الصيغة في عنوان قصيدة " **النار تلد الرماد** " من ديوان " **حقول البنفسج** " والفعل (تلِد) يدل على العطاء، فالنار تعطي الرماد وهو مرتبط بالمضارع الرامي إلى التجدد وفعل الولادة يربط بين النار رمز القوة والرماد رمز الفناء. وهذا يترجم إلى انتهاء مصير الإنسان عند الفناء وابتدائه من القوة يقول الشاعر:

لم يبق خلف الصورة الدكناء إلا نقطة

تمتد فيها قامة الفصل المطرز بالصلاة ! [2] .

وما اختفاء الخلفية في اللوحة وطغيان اللون الداكن إلا تأكيدا للانتهاء، لكن بقاء النقطة تعبير عن ميلاد سينشأ داخل هذا الفناء .

صيغة أُفْعِلَ : وردت هذه الصيغة في عنوان ديوان " **أحبك .. ليس اعترافا** أخيرا "، وفي

1 المصدر السابق ، ص : 65 .
2 م ن ، ص : 24،25 .

القصيدة وهو فعل مضارع غرضه إثبات الحضور بارتمائه في أحضان كاف الخطاب الدال

على الاقتراب المرغوب فيه .

وورود الصيغة مضعفة دليل تضاعف حب الشاعر واعترافه المتكرر بهذا الحب يقول الشاعر:

حجبتك عن أعين الراحلين ..

فلم يبصروك ..

وعشت وحيدا

فما حاجتي للرفيق ..

وأنت بقلبي كألف مدينة ![1]

هذا الامتزاج هو ما جعل الشاعر يعيش وحدته دون أن يشعر بالأسى، إنه يتلاشى في حب الوطن، فيحيا في قلبه .

افتَعَلَ تَفْتَعِلُ : فعل رباعي مزيد يعني « المطاوعة والمشاركة »[2] والتوافق وردت في عنوان قصيدة " **حيزية تنتظر العشاق** " فانتظارها لا يزال متواصلا حتى الآن، والفعل يستند على الديمومة والاستمرارية، وحيزية هي المرأة الجزائرية التي مثلت قصة حب خالدة وانتظارها المتكرر يفسر دلالة المطاوعة في هذا الفعل، فهي لا تمل الانتظار، أما ارتباط العشاق بها

فيفسر دلالة التوافق والمشاركة في صيغة الفعل، وهي في العنوان ترمي إلى المرأة الوطن الذي لا يزال ينتظر حبا مخلصا وخالدا يذوب فيه كل من يعلن الانتماء، والظاهر أنه لا يزال حبا غائبا .

تفجر في ضلوع الحيّ بركان

دخان يسرق الألحان .. والأعشاب والنهرا !.

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 8 .
2 رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص : 93 .

غراب عانق الأطلال .. والقفرا ..

ولم ينشق «سعيد» عطر«حيزية »!

ولم يسمع خطاها فوق جفن الدرب سابحة

ولم يرها تجوب الحي باسمة ..

كأنسام ربيعية !

فقال الناس : قد فرت !

وقال الناس : قد تاهت ![1]

إن غياب العشاق يتحول في القصيدة إلى غياب لحيزية وأول الناس ذلك الغياب بالفرار والتيهان، وهذا التحول لا يمس الغياب فقط، بل يمس صيغة الفعل، إذ أصبحت منفية بأداة قلب، وبالتالي يتحول السياق إلى الماضي. والذي يحقق متوالية الهروب والتخلص من الحاضر بأي ثمن .

صيغة الأمر : اِنْفَعِلي وردت في عنوان قصيدة **" انفتحي يا سكره "** وتدل هذه الصيغة على « المطاوعة »[2] وفعل الأمر هو « ما دل على ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن التكلم »[3]

والشاعر يطلب من سكره الانفتاح، (وسكره هي قصة شعبية مفادها باختصار هروب شخص ضائع في الصحراء من الغولة إلى هذا الكهف الذي يدعى سكره يختفي نهارا ويظهر ليلا لأداء ما يحتاج إليه)، وقد وظفها الشاعر للدلالة على الفرار من الواقع الذي تحيط به الأخطار ومحاولة التمرد بقلب المعادلة المعاشية من النهار إلى الليل يقول الشاعر :

صوت : تكوّم المساء مثل الصخرة السوداء !.

وساكنو الكهف الحزين نائمون ..

إلا كلبهم قد مدّ كفه المبحوحة النداء :

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 53 .
2 رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص : 104 .
3 زين كامل الخويسكي : الصرف العربي صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1996، ص : 28 .

« يا نهرنا المسروق هل تعود ..

يا شموسنا الخضراء !.»[1] .

فقصة أصحاب الكهف هي صياغة تناصية لانتشال الذات من واقع ظالم وخلاصة تمرد توقظ هذه الذات من سباتها لا سيما وأن المعادلة الندائية تتكرر في جسد القصيدة، مسفرة عن مناجاة هائمة تنطلق على لسان الكلب محاولة الاحتراق مع النهر والشموس .

2- بنية الأسماء : ونعتمد فيها وصف الأسماء وتمييزها .

المصادر : المصدر « هو اللفظ الدال على الحدث مجردا من الزمان متضمنا أحرف فعله لفظا أو تقديرا أو معوضا من الحرف المحذوف بحرف آخر»[2] .

وهو أكثر الصيغ الواردة في تراكيب العناوين لدى الأخضر فلوس، ولعل ذلك راجع إلى تعلق الشاعر بالحقيقة والمصدر يتفق مع الفعل في دلالته على الحدث .

أ- مصادر الأفعال الثلاثية : « وهي مصادر سماعية غير قياسية »[3]،إذ لا تحكمها قاعدة وغياب القاعدة يعني عدم الاعتراف بالقيد، والانفلات من القانون المتسلط، وتأسيسا للرفض وعدم الخضوع واحتفاظا بالشخصية والكيان، وردت في العناوين الآتية : (عودة إلى النبع – صلاة لعينيك – الموت والحياة على أسوار بابل – الرحيل إلى أرض الأنبياء – رحيل في الجراح – سنونوة الحنين – أجراس الحنين – عزف على الوتر الأخير – أغنية للصيف والرحيل الأخير – توقيع على بطاقة الرحيل واللقاء – عراجين الحنين – نقش على باب مهجور – نزيف – بوح – عزف منفرد - الدخول إلى الكهف الثاني) وينشر المصدر ظلاله على بُنى القصائد إذ نجد في قول الشاعر من قصيدة **"نزيف"** .

تعيد تراتيل الزمان .. وأعزف

وما جَرَحَتْ رُوحِي سِوَى لَحْظَةً مَضَتْ

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 33 .
2 بوعلام بن حمودة : مكشاف الأسماء، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ص : 35 .
3 السيد أحمد الهاشمي : القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص : 302 .

وقد كنت أدني القلب منها وأرهف

لقد كان عمرا رائعا إذ قضيته

وطير الأماني حول عمري يرفرف

ودارت بي الدنيا على غير عادة

وأوشكت أن أشكو .. وأوشكت أسرف

وها أنا وحدي مدمن صمت وحدتي[1]

إن التمزق والإحباط الذي يعانيه الشاعر في كل مرة يثبت رغبته في التحرر من قواعد الزمن المجحف، لذلك يريد حياة الوحدة وإدمان الصمت ويقول في قصيدة **" الدخول إلى الكهف الثاني"**

أمزج الماء بالنار حتى يكون الضياء ..

وأقرأ ما كتب الأقدمون من الخلف حتى أرى لغتي

أستعيد النبوءة :

هذي يدي تصنع الطين في ..

على هيئة الطير ..

ثم عيونك – في البعد – تملأه بهجة

فيغني على أول الغصن ملتهبا بالحنين[2]

فالبحث عن النبوءة بعد الاغتسال من الدنايا والالتصاق بالمعجزات هو خروج عن القياس، وحب للتمرد، وامتلاء بالحدث، وتغيب لآهات الزمن بالعودة إلى زمن الأنبياء، وفي هذه العودة توجه إلى الأصل وحفر عند الجذور يفسره استخدام المصادر التي أرجعها البصريون إلى الأصل .

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 22 .
2 م ن ، ص : 29 .

ب- مصدر الفعل غير الثلاثي : « وهي قياسية »[1] وردت في العناوين الآتية :

(تداعيات مسافر إلى الشمال – أحبك .. ليس اعترافا أخيرا – إشارات صيفية من برج

التداعي – توقيع على بطاقة الرحيل واللقاء – تحدي – صفحة ضائعة من سفر أيوب – فوضى الانسجام – اعتراف – انفراد – تجليات بعد منتصف الليل – اشتعالات الليلة الأولى)

يقول الشاعر في قصيدة " **إشارات صيفية من برج التداعي** "

شدني يا نخل فالبحر ورائي ..

وعيون لم تزل تتبع خطوي في الجهات الست حلت

أينما كنت تكن ليست تبين !

وطن للغربة العذراء والشوق : عيوني ..

كجدار المعبد المسكون بالذكرى : عيوني

كاحتراق العشب في الصيف : عيوني

كنخيل قرب شط البحر يشكو غربة الدار : عيوني

شدني يا نخل أني مثل طير البحر مشتاق ..[2]

فحصار القاعدة في مصادر الأفعال غير الثلاثية يرمي بظله على النص ليتجسد في حصار الشاعر المغترب والمشتاق، فمساحة الحرية تسيّجها عيون على الجهات الست وبحر من ورائها، والراجح أن الغربة التي تمس الشاعر ليست غربة وطن فحسب، بل هي غربة واقع وحياة لا تزيد إلا تطويقا وسجنا، ونداء الشاعر هذا نداء توجع وأنين بسبب الحدود، وما استعماله للتكرار إلا تحقيقا لحركة الأحداث واضطرابها وإعطاء لعلاقة دينامية بين عناصر التركيب اللغوي .

1 السيد أحمد الهاشمي : القواعد الأساسية للغة العربية، ص : 303 .

2 الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص : 86 .

مصدر المرة : « يسمى بمصدر العدد أيضا وهو ما يذكر لبيان عدد الفعل »[1]، ورد في العناوين الآتية : (لمسات يومية – إشارات صيفية من برج التداعي – دمعة) .

ودلالة اسم المرة تفي بالتفرد والانعزال والوحدة، هذا الانعزال قد يُفسر من خلال ربطه

برواسب صوفية زاهدة أو بعوالق وجودية وهو محاولة تجرد الفرد من عوالق التاريخ والمجتمع .

يقول الشاعر في قصيدة " **لمسات يومية** " :

تتساءل في صمتها

كيف مرّ ولم يلق حتى السلام

وهي ما علمت أنني منذ عام

كنت ألقيت قلبي على بابها

خلاصة كل الكلام[2]

فالشاعر اختصر الكلام فهو ما عاد يردّد أقواله حينما ألقى بقلبه على باب من أحب خلاصة كلامه، وذلك يفسر لجوءه إلى مصدر المرة .

اسم الفاعل : هو « اسم مشتق من الفعل، للدلالة على من قام بالفعل »[3] يتميز بحمله للحدث ودلالته على التجدد والاستمرارية، زمنه هاضم للقيد لذلك يستند عليه الشاعر في إنشاد التحرر والانطلاق .

وورد في العناوين الآتية : (أشجار الجنوب المائلة – الخطوط المتوازية – قريبا من النافذة يمر الغزال والرّاحلون – صفحة ضائعة من سفر أيوب – الكلمات والمراكب الضائعة – أغنية إلى عشاقها – فاتحة للعام الجديد – الزائر المجهول – تداعيات مسافر إلى الشمال – حيزية تنتظر العشاق – هوامش على بيت المتنبي – أقمار الأرض المنفية) .

1 مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية، مراجعة محمد أسعد النادري، الدار النموذجية للطباعة والنشر، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2004، ص : 127 .
2 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 09 .
3 مصطفى عوض مي دياب ومريم حيدر فريحات : اللغة العربية، دراسات نظرية وتطبيقية في المستويات اللغوية وأصول الكتابة وتذوق النصوص، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص : 16 .

يقول الشاعر في قصيدته " **تداعيات مسافر إلى الشمال** " .

لا ترقب النجم فالأقمار زائفة / والجرح ضوء إذا ما أمطر الشهبا / تخضّر في كفه الأيام فهي رؤى/ سكرى تعانق في أندائها الهدبا / هذي خطاك يحفن الدرب مسرعة / كأنها سقيت في مهدها لهبا / إن الطيور إلى الأوكار عائدة/ ألا تعود ؟ أما تشكو الخطى تعبا ؟[1].

يتمنى الشاعر عودته إلى أرض الوطن والتخلص من الغربة التي ليست إلا زيفا، وسفر الشاعر دليل على سعيه للترحال والتخلص من أسر الزمن وحبه للعودة هو حدث يرمي به إلى بناء تجذره وأصالته، واستمرارية عيشه برغم الظروف وهذا يترجم استخدامه المتتابع لأسماء الفاعل، وهو القائل أيضا في قصيدة " **الخطوط المتوازية** " وتحت عنوان فرعي : " **اغتيال** "

لجارتنا خيمة من فرح

ودالية فوقها طائر يجمع العابرين على بابها إن صدح

تقوم صباحا .

تعد كؤوس المودة للغرباء ،

وتغسل أزهارها بالحنين ،

ترش السماء بقوس قزح

« تقول أنا ظل من لا ظلال لديه

أنا نغمة من الزمان الأبح »[2]

إنها محاولة للبحث عن الكيان بعد غياب الظلال وبعث للخضوع ومحاورة للطبيعة وعناصرها، وصناعتها من جديد بغسل أزهارها ورش سمائها، إنها إعادة لصياغة العالم والتوحد معه، فالتمرد واضح على قبح وسكونية الواقع ومتجسد في محاولة خلخلة الجمود،

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 11 .
2 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 53 .

هذه الخلخلة التي تختزلها دلالة اسم الفاعل من خلال التجدد والاستمرارية وبناء الحدث .

اسم المفعول : هو « اسم مشتق يدل على معنى مجرد غير دائم وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى المجهول، وهو اسم مصوغ من الفعل أو من مصدره المبني للمجهول، للدلالة على ما وقع عليه الفعل »[1] .

ورد في العناوين الآتية : (النوافذ المنكّسة – مرثية الرجل الذي رأى – الزائر المجهول) وهو دال على المعاناة والصراع معبرا عن أزمة الحاضر وأفق المجهول يزيد من تشظي

النفس الشاعرة، يقول الشاعر في قصيدة " **النوافذ المنكسة** " :

نوافذ الشرق ما زالت منكسة !

تنام تحت صواري الليل .. والسفن !

تشك في الهمس .. أن تبكي الرياح به،،

وليس تسمع نبض الأرض في غسق !

.

كأنها لم تكن حلما .. وأشرعة ![2]

فالانكسار يتابع خطى الشاعر ومن ثمة خطى الأمة العربية بجعلها تنام تحت صواري الليل رغم كونها قديما مثالا للترفع والكبرياء، وتتغذى الصورة بإعادتها للزمن الماضي إذ تدخل أدوات النفي على المضارع رافضة له ومتجاوزة لزمنه، فتتحرك به حركة عكسية نحو التاريخ السالف منبت المجد والقوة، والزمن السالف أصبح ملاذا للشاعر بعد أن أرهقته هموم الحاضر وأربكته خطى المجهول، لذلك ظل يجتر آثار من سبقوا محاولا تأسيس انطلاقة نحو آفاق أكثر تألقا .

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان " **الزائر المجهول** " :

1 علي جابر المنصوري وعلاء هاشم الخفاجي : التطبيق العربي، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص : 238 .

2 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 89 .

واستدار الزائر المجهول

نحو الباب راحل

بعدما ألقى بقلبي

وردة من أرض «بابل»

عندها استرجعت صوتي ..

أشرقت شمسي ..

وغنت فوق أهدابي سنابل !.

... ثمّ أسرجت خيولي من جديد!![1] ...

إن لقاء الشاعر بالزائر نقل إليه انتعاشا وزرع في نفسه حركة تفاءل، فأحدث تغييرا، ويساهم اسم المفعول هنا في تعديل الحياة وقلب أبجدياتها لأنه اسم مشتق من الفعل المضارع، الذي يتصل بالثورة والرفض، لذلك لا يرحل الزائر المجهول إلا بعد أن يزرع ورودا من حدائق بابل، ويجعل الشاعر يسترجع صوته وأصالته وحريته .

صيغة المبالغة : هي «أسماء أو أبنية مخصوصة تفيد التنصيص على التكثير أو المبالغة في حدث اسم الفاعل كما وكيفا»[2] .

ووردت هذه الصيغة في عنوان يتيم من ديوان عراجين الحنين" **حديقة الموت الخصيب** " وربما كان وراء عزوف الشاعر عن استعمال المبالغة هو إرادة لتسمية الأشياء بمسمياتها، والقناعة في عدم تحوير القول وتحميله ما لا يحتمل، فهو يبحث عن واقع معانق لواقع القاريء، وفي صيغة المبالغة خصيب دلالة على كثرة الخصب والنماء، فالحديقة مرتبطة بالموت، الذي يرتبط بالخصب، وهذا تفسيره أن الموت ما هو إلا ميلاد متجدد أو هو خلود دائم لأنه موت من أجل الحياة .

1الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 30 .
2 عبد الحميد مصطفى السيد : المغنى في علم الصرف، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،1998، ص : 204 .

يقول الشاعر :

الشاعر : أجل إني نذرت دمي وما حملت

سفائن بحري الفياض من درر لبرق

يخطف الأبصار من قسماتها، ويضمّخ

الرؤيا بأنفاس الشروق !

الصاحب : إن كان هذا فالتمس لك حيلة !

الشاعر : (بتسليم وعجز)

ما حيلتي والأرض تنكر خطوتي ؟

إني أحس كأنني في الرمل وحدي

واقف ![1]

فالشاعر يريد رؤية الحديقة بالرغم من كونه يجهل مصيره وهو واقف بمفرده تجاه الزمن لا يدري أي سبيل صحيح يسلك، هذا دليل كثرة تعلقه بها ومبالغة حب الوصول إليها .

ظرف المكان : هو« ما دل على مكان وقع فيه الحدث وينقسم إلى مبهم ومحدود »[2] .

وقد ورد في العناوين الآتية : (أشجار الجنوب المائلة – تداعيات مسافر إلى الشمال – أقنعة تحت النور - قبلة للشمس الإيرانية – الموت والحياة على أسوار بابل – وردة من حدائق بابل) فحضور اسم المكان في دواوين الشاعر لا يرتبط كثيرا بحدودية المكان، لأنه كثيرا ما يميل إلى ظروف المكان المبهمة أكثر من المحددة، وربما كان استخدام الشاعر له لكونه يرتبط بالحدث .

ويستعمل المكان المبهم للتخلص من قيد المكان، وإرادة انصهار الحدودية وبلوغ الحرية ومحاولة انتشال الذات الإنسانية من أسر الموقعية، وذلك ما نلتمسه في قصيدته " **أشجار**

1 الأخضر فلوس : عراجين الحنين، ص : 17 .
2 مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية، ص :440 .

الجنوب المائلة " :

شجيرات حزن تلفت نحو احتراق الجنوب

وفي السفح أعجاز نخل ،،

وأنت تطلق كل البلاد،

وتسقط في حجرها ميتا ،،

فمتى سيتم الطلاق ،، ؟؟[1].

فالمكان يتوسع ليشمل الجنوب بأكمله، وهو تعبير عن طلاقة ترتسم في طلاق الشاعر للبلاد

أي تحريره لها من قيد القران وكشف لستار ظل يقيد الأبعاد وتوجه نحو المطلق .

ظرف الزمان : هو « ما دل على وقت وقع فيه الحدث وينقسم أيضا إلى مبهم ومحدود»[2].

ورد في العناوين الآتية : (اشتعالات الليلة الأولى – تجليات بعد منتصف الليل – قريبا من النافذة يمر الغزال والراحلون - إشارات صيفية من برج التداعي – أغنية للصيف والرحيل الأخير – فاتحة للعام الجديد)، والملاحظ لهذه العناوين يجدها ترتكز على الزمان المحدود ليدل به على التجدد والانبثاق والاستمرارية التي يأملها الشاعر نهاية لحياة يطبعها العناء ويريد بها نزع قشرة الوجود الآني للوصول إلى اللب .

يقول الشاعر :

سأبدأ الرحلة الأخرى على عجل

من مقلتيها بلا لوح ولا دسر !

كان الخريف على أبواب معهدنا !

يدق ناقوسه المصفر بالخطر

حتى إذا وصلت والورد يسبقها

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 26 .
2 مصطفى الغلاييني : جامع الروس العربية، ص : 440 .

والأقحوان نديا سار في الأثر

شب الربيع على الجدران واكتحلت

أحداق نافذة بالأنجم الزهر ![1]

فارتباط الخريف بالفعل الماضي دال على انتهاء معاناة الشاعر وأمله في مجيء الربيع إعلان عن بداية لعهد جديد، تنبثق فيه الحياة بكل معانيها وتتعانق فيه الأرض والنجم صانعة واقع آخر .

ويقول في قصيدة **" تجليات بعد منتصف الليل "** :

أعيدي إلي رعودي

وهيا إلى شارع (المتنبي)

لعله يعتقنا قبل مر السنين !

تطول خطى الشارع الصعب

والمتطهر في مطر العنفوان

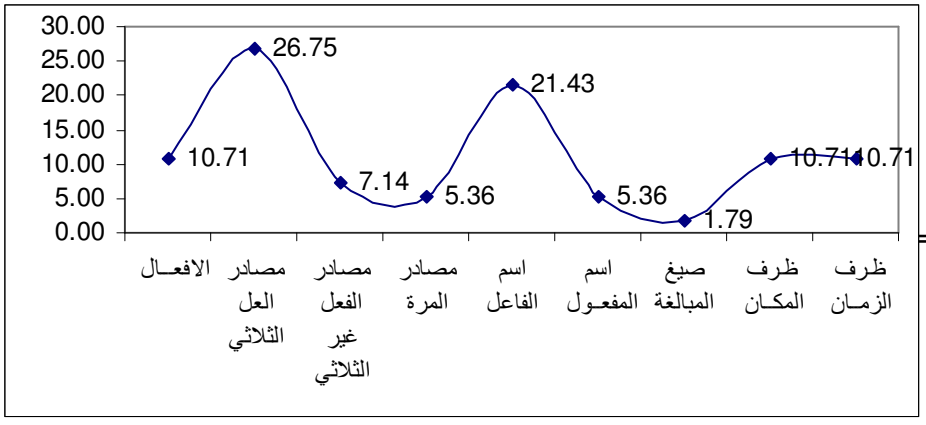
فهل تذهبين ؟[2] .

إنها حركة بعث وانعناق، لكن المسافة بين الحاضر والماضي تطول وتخيف الشاعر فيستنجد بالمتنبي ليكون منارته في الوصول إلى شاطئ المجد .

إن المتنبي جاوز حدود الأعراف والدّين حينما ادّعى النبوة، واختيار الشاعر له هو ترجمة لرفض الحدود والبحث عن جواهر الأشياء وبلوغ الأصالة والانتماء .

وسنحاول تمثيل تواتر البنية الاسمية والفعلية في المنحنى الموالي والموضح لنسب البنى المختلفة .

1 الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص : 93 .
2 م ن ، ص : 40 .



المخطط رقم : 03 " يبين نسب التواتر البنى الاسمية والفعلية المستعملة في عناوين الأخضر فلوس "

يصل البيان إلى الذروة عند مصادر الأفعال الثلاثية، يتناقص تدريجيا مع مصادر الأفعال الثلاثية يتناقص تدريجيا مع مصادر الأفعال غير الثلاثية ومصدر المرة، ثم يعود للانتعاش من جديد مع بنية أسماء الأفعال وأخيرا تتباطأ حركته باتجاه التواتر المنخفض مع أسماء المفعول وصيغ المبالغة، وهذا لكون الشاعر يخبر عن حقيقته (حقيقة الذات العربية والجماعية)، كما أنه ينفلت من الزمانية إلى المطلق، إنه يرفض كتمان الحرية ويحمل الروح الإنسانية إلى اللاحدود بعيدا عن أسر السلم الزمني .

وقد لجأ الشاعر إلى البنية الفعلية التي لم تتعد البنى البسيطة لكونه يعمد إلى البساطة والسهولة ويبتعد عن التشعب والتركيب، وكثيرا ما يختبئ خلف الزمن الماضي فارا من حاضره ومستقبله خاشيا لما ستسفر عنه غياهب الزمن .

أغلب الصيغ الفعلية الواردة تدل على المشاركة والديمومة والمطاوعة والتعدي هذا يفسر

معادلة مفادها أن اللغة الشعرية " **لدى الأخضر فلوس** " تعبر عن احتجاجه ومواجهته للزمن القابع تحت عجلات الواقع القاتم الذي أحرق خطاه ورماه إلى هاوية الغربة والانفراد

- غلبة اللغة المصدرية بأنواعها هي محاولة لإضاءة ما يرتسم على العنونة من ملامح الانكسار حينما تخشى مطاردة الزمن، إنها علاقة هاجسها القلق على المصير وشعور بالبعد عن الاستقرار .

~~إذا كانت الكلمة قد أسست~~ هذا الفضاء المعلن عن دوامة الواقع، هو فضاء مبني على اختيار صادق وفصيح، فهل في الجملة ميزات تتمكن من خلق فضاء نظير .

المستوى التركيبي : إن الجملة هي الوحدة الإبلاغية التي تعتمدها الدراسة النحوية، ولأنها تعتبر القاعدة التي يبنى عليها السلم اللغوي، فإنه لا يصح دراسة المستوى التركيبي إلا انطلاقا من تأسيسها، وعليه ستخضع العنونة لدى الشاعر الأخضر فلوس لسُلطة الجملة محاولين إبراز أثرها ومدى تنوع أنماطها وكيفية أدائها لمهمة دلالة العنونة .

الجملة الاسمية : « هي تركيب إسنادي يتكون من مبتدأ تسند إليه كلمة أو أكثر، تعرف نحويا بالخبر الذي تتم به الفائدة فيحسن السكوت ، فالسكوت حد فاصل بين الجمل »[1]، وبنية هذا النوع من الجمل عند شاعرنا متميزة ومنفردة، إذ تقتطع نفسها فضاء مخالفا لفضاءات الجملة البسيطة .

فحين يحذف الشاعر المبتدأ مسقطا إياه من سلطة عنوانه، فهو يرمي بالخبر في حيز

الانفتاح، ويؤكد ضرورة ما يود قوله لأنه حقيقة يريد من جمهوره المتلقي فهمها .

وحضور الخبر بين التعريف تارة والتنكير أخرى دال على تقلب الشاعر بين الواقع والحلم وبين الحقيقة والخيال، واقع تمزقه صفعات الزمن لا يهدي سوى دموعا فيعترف ويبوح، وينفرد ويتحدى .

إنها بنية التمزق والانشطار بين الوحدة والتحدي وصراع ملموس بين الوجود وعدمه. وإنه لتعبير عن افتقاد البداية وتعييب للانطلاقة، فالشاعر لا يتسلط على الخطاب بل يتركه متحررا سابحا لترقي دلالته، وما هروبه من سيطرة المبتدأ إلا هروب من سيطرة الواقع ومحاولة لقلبه بفرض الهيمنة عنه. كما أنه تأسيس لواقع أرقى يساير رغبة الشاعر، وينشأ على ضفة الاختلاف والتباين .

1 محمد خان : لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية للجملة في سورة البقرة، 2004، ص : 22 .

النمط الأول : (مح + خبر)

العنوان	الديوان	الصفحة
رؤيا	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	75
رقية	عراجين الحنين	41
طوفان	عراجين الحنين	61
انفراد	عراجين الحنين	65
نبؤة	عراجين الحنين	77
نزيف	مرثية الرجل الذي رأى	21
بوح	مرثية الرجل الذي رأى	63
صورتان	مرثية الرجل الذي رأى	81
غائبة	مرثية الرجل الذي رأى	91

يستعمل الشاعر الخبر مفردا في كثير من عناوينه إذ يحتل نسبة معتبرة، قدرت 25 % ويعرب هذا التركيب خبرا لمبتدإ محذوف تقديره هذا أو هذه نحو هذا نزيف، وهذه نبؤة أو

هاتان أو تلك نحو هاتان صورتان وتلك رؤيا، ولعل وراء توحيد الشاعر للخبر هدفا واضحا وهو خلق تنامي دلالي ضمن نسق متكامل في هيكل مفرغ من كل الترسبات، هذا الهيكل يتأسس على حركة إخبارية للذات المنكسرة ولواقعها وتصادمها مع هذا الواقع .

ولعل تفرد الخبر دليل غناه عن باقي المحذوفات وقدرته على إبراز ما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس متنوعة، وربما يكون تعبيرا عن غربة ووحدة يمثلها هذا الخبر المتسلط في فضاء هلامي عائم .

إن الشاعر ينزف في صمت رهيب لذلك يجعل خبره صامتا :

ونادمت صمتي كي أراني ولم أنل
أفزع روحي إذ أقول سأعرف
وما عرف الأسرار غيري وإنما
دهشت على أي الفجاج سأشرف[1]

فصمت الشاعر ليس لجهله ولكن ليخلق لغة أخرى يخاطب بها المتلقي، تستوجب على هذا الأخير قراءة ما يبوح به الشاعر ومشاركته فيما يشعر به حينما يخنق الحروف، ويرمي به في دوامة الفراغ .

إنها لغة لا تستند إلى قوانين موضوعية متحررة تترجم تطلع الذات إلى النهوض، فلا تنطق إلا في موضع النطق .

وبوح الشاعر يجعل الخبر مفردا ليمتثل للقراءة ويرضخ لتأويلات مختلفة، إنه بوح يوسع من مساحة الكلمة فتصبح دالا متحركا في فضاء سيتوبلازمي مائع غير خاضع لضغوط السياق عامل على كسر دائرة الحصار وقوقعة الاصطلاح اللغوي، فترمي القاريء في غياهب

التعبير المطلق فيعمل على ملء الفراغات حسب أفق توقعاته :

وأنا الذي أعطي المواقف حرها..

وأعود منفردا إلى قمم الرؤى..

والثلج تدفئه يداي.

هذا أنا نجم أمر على السّموات التي كانت سماء حرة ..

لما تشظت لحظة الميلاد حولت الجروح إلى فمي[1] .

فعودة الشاعر مفردا إلى القمم تمثلت في انفراد الخبر على قمة القصيدة، وهو انفراد دال

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص :21 .

على الوحدة أين يصبح الخبر نجما يمر على السموات التي كانت حرة .. غير معنونة .

واستخدام ضمير المتكلم أنا دال على ذات الشاعر لمن يجهلها، إذ تعاني وحدة وضياعا وتتوق لتأكيد الحضور .

فهيمنة الخبر على المبتدإ دليل على حصار الإنسان وحبه للتخلص من هذا الأسر وفراره نحو فضاء لحياة أخرى، ونعلم أنه يجوز حذف المبتدأ إذا دل عليه دليل والمخصوص بالإيضاح[2] هو الخبر، فالمخصوص هنا هو العنوان الذي يتوّجه الشاعر على رأس القصيدة، ويوضحه في جسدها .

النمط الثاني : (م مح + خبر + مضاف إليه) :

العنوان	الديوان	الصفحة
~~سنونوة الحنين~~	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	23
أجراس الحنين	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	65
حقول البنفسج	حقول البنفسج	55
أقصى الأماني	حقول البنفسج	67
فوضى الانسجام	عراجين الحنين	35
عراجين الحنين	عراجين الحنين	71

أغنية الدرويش سبع شمعات	مرثية الرجل الذي رأى مرثية الرجل الذي رأى	17 41

يتكون هذا النمط من مركب إضافي جمع بين المضاف والمضاف إليه، يتصدره مبتدأ محذوف، فالاسم الأوّل خبر للمبتدإ المحذوف وهو مضاف، أما الثاني فهو مضاف إليه مجرور .

1 المصدر السابق، ص : 64 .
2 ينظر طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ص : 200 .

فكل كلمة من هذه الكلمات أضيفت إليها كلمة ثانية، نسبت لها مثل : كلمة حقول التي أضيفت إلى البنفسج، وكلمة عراجين التي نسبت إلى الحنين، وهكذا بقية الأسماء الأخرى، هذا الانتساب مفاده التعريف والتخصيص وإزالة الإبهام، لأن الأسماء الأولى نكرات عرفت بالإضافة .

تتنوع هذه الإضافة من عنوان لآخر، بحيث هي « لامية تفيد التخصيص»[1] في أغنية الدرويش أصلها (**أغنية للدرويش**)، وهي إضافة بيانية. إذ أن البنفسج بعض من الحقول، وكذا الحنين بعض من العراجين، وهي « ظرفية »[2] في (فوضى الانسجام) فالفوضى وسط الانسجام وفيه، وبالتالي فالإضافة « يفصل بين طرفيها حرف جر محذوف »[3].

ولعل الشاعر لجأ لمثل هذه العنونة ليبرز حقيقة ما يريد الإخبار به، ولذلك عمد إلى ~~التعريف والتفصيل مساعدا~~ المتلقي بعدما تركه في حيرة من أمره مع عناوين النمط الأول .

يقول الشاعر في قصيدة « أغنية الدرويش »

هذي الخطى للطفلة الأولى ..

وهذه لحظة العشّاق ..

خطّت عمرها في دفتري ..

ورمت بقايا القلب للدرب الذي امتدت يداه ..

تابعته ..

اضطربت خطاي ..

ولم يكن بصري حديدا كي أراه[1]

1-2 السيد أحمد الهاشمي : القواعد الأساسية للغة العربية، ص : 273 .
3 م ن ، ص : 272 .
4 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 19 .

إن غياب الصورة عن رؤيا الشاعر هو غياب للدرب وما لجوءه إلى المضاف إليه، إلا توضيح لهذا الدرب ومحاولة لإيقاض الذات الغائبة، كما أنه تأكيد منه لمواصلة المتابعة وعدم التوقف عن ملاحقة القلب برغم اضطراب الخطى وضعف البصر .

ولعل هذا الاضطراب نابع من ارتباط المضاف مع المضاف إليه بأداة جر تغيّب نفسها عن البنية السطحية مزلزلة السياق ومحدثة نوعا من الحيرة في ذات المتلقي، إذ لا يدْرك المعنى إلا بإعادتها .

النمط الثالث : (م مح + خبر + مضاف إليه + صفة) :

ورد هذا النمط بنسبة متوسطة في شعر الأخضر فلوس .

العنوان	الديوان	الصفحة
أقمار الأرض المنفية	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	55
هواجس البريد القادم	حقول البنفسج	101
~~حديقة الموت الخصيب~~	عراجين الحنين	11
بقايا النار القديمة	عراجين الحنين	25
أشجار الجنوب المائلة	مرثية الرجل الذي رأى	23
اشتعالات الليلة الأولى	مرثية الرجل الذي رأى	33

ويشبه التركيب السابق مع إضافة مركب وصفي إلى المركب الإضافي .

تبدأ هذه العناوين بالنكرات المبهمة، ثم يقوم الشاعر بتوضيحها مضيفا مركبين (إضافي+ وصفي) وهذا يؤكد إصراره على إظهار الحقيقة وتأكيدها والبوح بها، فيذيب ثلاثة أنواع من المركبات في سياق واحد من أجل الوصول إلى الجواب، فقلق الشاعر ينقلب إلى نوع من الاستقرارية والثبات .

فإدماج المركبات هو إدماج للذات بالحقيقة وفتح آفاق جديدة نحو التلاحم والوحدة .

ففي العنوان الأول نلحظ دمجا بين الفضاء والأرض، أما العنوان الثاني فهو تفاعل بين الحلم والمجهول في حين يؤسس العنوان الثالث تزاوجا بين الحديقة والموت، إنّه انصهار للطبيعة مع الزمن المتجدد ومحاولة لرج عناصرها في تفاعل ثنائي مع التاريخ، ويُبنى الرابع على التحام الماضي بخباياه الواسعة، أما الخامس فهو ارتماء للطبيعة بين أحضان الحدود ويجمع العنوان الأخير بينها وبين الزمن .

إن الشاعر يحاول الانطلاق مع الماضي الذي يمثل منبتا للإقامة والتأسيس لمركزية الوجود، ويتقدم خطوة نحو الأمام بهذه الإضافة لمحاولة تعبيد الطريق أمام القارئ ليحدد معالم المجهول رابطا إياه بالحلم، كما أنه يذهب من الطبيعة باتجاه الزمن؛ ليثبت ديمومة الصراع الوارد في أبجديات هذا الكون، وأخيرا يحاول رسم نهاية الإنسان حينما يعقد قرانا بين الفضاء والأرض (قصة آدم بدأت باتجاه الأرض وستعود إلى نهايتها بانتهاء الحياة) .

إن عدم استقلالية الجملة في هذا النمط يرمي إلى نوع من التجديد .

يقول الشاعر في قصيدة " **اشتعالات الليلة الأولى** " :

لكن أحداق الحديقة – رغم بعد ديارها – كانت تراني

هي رغم بعد الدار ترقبني، تُوَلِبُنِي على نفسي

تكتب كل أشعاري بنظرتها .. وتاريخ الأغاني)

الآن تقترب السحابة من دمي ..

الآن تقترب القصائد من فمي ..

الآن ... يقترب الوطن ..[1]

فبروز التشابك بين الطبيعة والذات واضح في القصيدة، إن اندماج السحابة بالدم نوع من

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 35 .

الرج اللاعادي لهوية الكون والذات وسقوط الإنسان تحت مجهر الحديقة ما هو إلا إقامة جبرية تكبل حريته .

النمط الرابع : (مح + خبر + صفة)

ورد هذا النمط بنسبة متوسطة .

العنوان	الديوان	الصفحة
الزائر المجهول	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	29
لمسات يومية	مرثية الرجل الذي رأى	07
الأرض الأخيرة	مرثية الرجل الذي رأى	37
الخطوط المتوازية	مرثية الرجل الذي رأى	49
عزف منفرد	مرثية الرجل الذي رأى	55
النوافذ المنكسة	مرثية الرجل الذي رأى	87

يجمع الشاعر في هذه التراكيب بين اسمين خبر وصفة، ليبين أحوال الموصوف إذا كان نكرة مفادها التخصيص، وإذا كان معرفة مفادها التوضيح. وقد طغت الصفات على الخبر فأصبح دوره في الجملة ثانويا، إذا أراد الشاعر توضيح الخبر في كل من العناوين (الأرض الأخيرة – النوافذ المنكسة – الزائر المجهول) فكان يرمي إلى ما يريد بمقاصده، فالنوافذ ليست هي منتهى الشاعر، وإنما القصد هو التنكيس والإذلال الذي لحقها ودليل ذلك قول الشاعر :

لا النيل يشفي تراب الأرض من ظمأ .. / ولا أبو الهول – قد أقعى على ذنب

نوافذ الشرق مازالت منكسة / فمن سيرفعها للشمس ياوطني[1] .

فما يريد الشاعر توضيحه هو ارتباط الصفة بالموصوف، إذ يرتبط الخضوع بالذات الإنسانية فليست تفيق من سباتها، إن النيل رمز النماء والخصب، لم يعد يسقي تراب الأرض، فالظمأ يحل بهذه الذات ويقتلها .

1 المصدر السابق، ص : 90 .

فاستعمال الشاعر للمركب الوصفي محاولة لتنبيه القارئ إلى أهمية هذا المركب ومدى التصاقه بالذات التي لا تزال تفتقد ليد ترتفع معانقة الحرية كون الصفة تابعة للموصوف وملتصقة به .

الأمر ذاته نجده في قصيدة الخطوط المتوازية، إذ لو صمت الشاعر عند لفظ الخطوط لوقع الارتياب في نوعها، فهناك خطوط متقاطعة أو متطابقة أو منكسرة .. لكن بقوله **"متوازية"** يظهر أنها لا يمكن أن تلتقي أبدا .

يقول الشاعر في القصيدة وتحت عنوان فرع **"فروسية"** :

كبت فرس، وارتمى الفارس العذب

تحت حوافرها يرتعد

توهج ثم انطفأ

ويقول أيضا :

وصب على صدره الماء

فاشتعلت غابة في الأبد ..[1]

إن التوازي ينتشر فوق جسد القصيدة، إذ تجمع الثنائيات الضدية بين البيت والآخر لتعلن عن تقابل بينهما (كبت – ارتمى تحت حوافرها)، (توهج – انطفأ)، (صب على صدره الماء – اشتعلت غابة في الأبد) .

فحركة الأبيات متواترة ترتجف بين الإيجاب والسلب والنتيجة، أن الصفة **"المتوازية"** هي

محل ما تناقشه القصيدة وتبوح به .

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 51 .

النمط الخامس : (مبتدأ محذوف + خبر + جار ومجرور + مضاف إليه)

العنوان	الديوان	الصفحة
صلاة لعينك	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	19
هوامش على بيت المتنبي	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	25
وردة من حدائق بابل	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	39
قبلة للشمس الإيرانية	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	81
الرحيل إلى أرض الأنبياء	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	85
أغنية إلى عشاقها	حقول البنفسج	71

تبدأ هذه العناوين باسم نكرة في معظمها، ثم يليه جار ومجرور ومركب إضافي، فعنوان أغنية إلى عشاقها تفيد انتهاء الغاية إلى العشاق. ولقد جاء المضاف إليه ضميرا متصلا مختصا بالغائب وكأن الشاعر يرفع من قيمته ليبرز المسافة الفاصلة بينهما، فالغائب يسمو عن الذكر، ولذلك كانت الملوك حين تذكر لا تخاطب بأسمائها إعظاما لها*. والابتذال دليل انحطاط .

إن العنوان مبدوء باسم نكرة مفاده تغيب المعنى، فكلمة أغنية مع أنها خبر فإنها لا تستدرج القارئ إلى تأويل محدد، وهي عبارة عن دال عائم لا تطفو دلالته إلا بالتحامه مع المركب الإضافي، وعندما نعلم أن المضاف والمضاف إليه بينهما حرف جر مقدر نخلص إلى أن هناك تكرارا في أدوات الجر، وهذا التكرار ينشأ دلالة مضاعفة بتمازج الحرفين ينبثق عنه تخلص القارئ من الحرف الأول ليجد الثاني ما سكا به، وهذا ما يدفع حركة العنونة، إذ بمجرد سكونها تندفع حركتها من جديد بدلالة أعظم وبميلاد متجدد .

واستخدام الشاعر للضمير في المركب الإضافي متكرر في عنوان **"صلاة لعينك"**، فالتكرار يدل على « العمق والتأكيد»[1]، وكأن الشاعر متعلق به يصبو إلى الوصول إليه، إنّه

* ينظر أماني لسليمان داود :الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسن بن منصور الحلاج، وزارة الثقافة، دار مجدلاوي، عمان، 2002 ، ص : 121 .

1 محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2003، ص : 107، 108 .

يلهث وراءه حتى أصبح المهيمن والمستحوذ على باقي عناصر الجملة منيرا إبهام الخبر وغياب المبتدأ، وملتصقا بالاسم المجرور الذي مفاده تخصيص الخبر وتوضيحه ليظهر معه في المرآة كإشارة غالبة، والضمير يتحول من الغائب إلى المخاطب، لأن الشاعر يريد الاقتراب أكثر فيمحو المسافة الفاصلة بينهما، إنها نوع من الحركة الأفقية المنتظمة والمتسارعة في السياق، يقول الشاعر في القصيدة :

مدّي يديك .. فإن البرد شردني / وأذبل العشب في دربي وأبصاري / تسابقت أغنيات الضوء في خلد/ بعد اللقاء .. وحنّت خيل أفجاري ! / تتبّعت خطوات الفجر قافلتي / ورفرفت في دمي رايات أنوار / يا منبع النور .. هل عيناك راجعة/ بي للصفاء .. فإني ظامئ .. عار !![1]

إنّه يزاوج بين كاف الخطاب وياء الملكية ليردّدها ثمان مرات مؤكدا التحامه بالأشياء وضمها إلى صدره يريد تمازجا وتداخلا بين الروحين؛ روحه والروح المخاطبة، ونجد تفسيرا لذلك العدو اللانهائي وراء الضمير المخاطب في قوله : **" فإني ظامئ .. عار!! "** فهذا الوطن هو سر ارتواء الشاعر ومحل سترته .

النمط السادس : (م مح + خبر + جار ومجرور + مضاف إليه + صفة) .

العنوان	الديوان	الصفحة
رسالة إلى طفلة القمر السّهران	أحبك ليس اعترافا أخيرا	17
وشم على جبين الطفلة السمراء	أحبك ليس اعترافا أخيرا	35
نقش على باب قصر مهجور	عراجين الحنين	53

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا : 20 .

يتكون هذا النمط من خبر نكرة (رسالة، وشم، نقش) مضافا إلى جار إلى جار ومجرور ومركب إضافي، ثم آخر وصفي، ويجمع الشاعر بين مركبين وبين جارين بفرض أن هناك أداة جرّ بين المضاف والمضاف إليه، ولعل لهذه الثنائيات المكررة دخل في تنبيه القارئ ومحاولة لاستحواذ سمعه وانتباهه، إنها كذلك متوالية تأكيدية هدفها إبراز النتيجة من هذا المجموع، فناتج العنوان الأول بوح، أما الثاني فتأصيل والثالث قد يكون اغترابا .

كما أن تكرار حروف الجر في عناوين عديدة يجعل الذات تعاني من الخضوع والاضطراب، إنه البحث عن تحقيق لكيان، فلا يكون تابعا وأستطيع أن أقول إن التوابع المذكورة في دواوين الشاعر تترجم هذا الانكسار، إنّها ترمي بالذات في قوقعة اللازمن وتكبل حركتها، فهي قوى معيقة مانعة للتوثب. لذلك كانت حروف الجر للاستعلاء، فهي تبحث عن استسلام الشاعر وحتى تكتمل المعادلة ندرج قوله في قصيدته " **نقش على باب قصر مهجور**" .

رجل في الطريق يشيّع أيامه
حمل اللوح في يده بعدما ثقبته الحراب !
يطبق الشفتين على مبضع تتوهج في حدّه الكلمات
لقد حطّ- في غفلة- فوق نافذة القلب طير وزنبقة
وعلى شرفة القصر حام غراب !
من تأرجح في نقطة الصمت والنار
يدرك ما في البحيرات من وجع[1] .

وهنا نشير إلى رحلة الرجل تتخللها الأوجاع وترافقها الآلام، إنها رحلة صراع من أجل الاستمرار، وما تجديد السياق (من جار ومجرور إلى مركب إضافي إلى مركب وصفي) .

1 الأخضر فلوس : عراجين الحنين، ص : 57، 58 .

إلا تجديد لهذا الواقع ومحاولة للانطلاق في حياة أفضل .

النمط السابع : (م مح + خبر + جار ومجرور + صفة)

العنوان	الديوان	الصفحة
عزف على الوتر الأخير	حقول البنفسج	15
فاتحة للعام الجديد	حقول البنفسج	71
الدخول إلى الكهف الثاني	مرثية الرجل الذي رأى	27

يتكون هذا التركيب من خبر نكرة، مضاف إلى جار ومجرور ثم مركب وصفي، وكأن الشاعر استغنى عن المركب الإضافي واسقطه محتفظا بالمركب الوصفي، ولعل هذا ما رده الاختصار والبوح، والمساحة الدلالية لهذه العناوين تقبع خلف الزمانية، فالعدد الترتيبي في نهايتها يدل على ارتباطها بالمستقبل والآت (وتر أخير - كهف ثان) حتى العنوان الثاني (عام جديد)، وهنا ندرك

مدى ارتباط الشاعر بالمجهول وخشيته عما سيفسره عنه .

وإذا علمنا أن العدد الترتيبي تابع للاسم الذي يسبقه – يذكر إثر تذكيره ويؤنث بتأنيثه – فهذا يدلنا على أن الشاعر مازال يعاني من الواقع وكونه جاء مفردا دليل على ارتباطه بالوحدة والتمزق .

يقول الشاعر في قصيدته " **الدخول إلى الكهف الثاني** " :

أرتل ما وقعته الرياح على خاطري .

فتداهمني حرقتي ..

وأغني وحيدا على حائط مائل..

فالنساء عبرن على رجفة القلب..

لم يبق شيء سوى ذرة من رماد ،

أعلمها لغتي ووجودي ،،[1]

إنه يبحث عن ذاته فيجد نفسه وحيدا على حائط مائل، فزمن الشاعر زمن هموم ومعاناة لذلك نجده يحتاط من طاحونة الواقع وينزاح إلى زمن آخر وعالم آخر .

النمط الثامن : (م مح + خبر + جار ومجرور)

العنوان	الديوان	الصفحة
عودة إلى النبع	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	63
رحيل في الجراح	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	69
قصائد من البحر	مرثية الرجل الذي رأى	65

يتكون هذا التركيب من مبتدإ محذوف وخبر أضيف إليه جار ومجرور، ونلحظ أن الشاعر اختزل جميع المركبات ليتحرر منها تاركا السياق في حيز قاصر على الاحتواء، ولكن هاجس المجرورات لا يزال عالقا به. إذ لم يتمكن من إسقاطه وهذا دليل على عدم تحرر الذات من فكي الواقع فهي تسارع من أجل البقاء .

يقول الشاعر :

يا قبة الشمس

إن العشيق يبيع لغربته عمره .. و سنينه !

- ألم تسمعي كل هذا النداء ؟؟

خيال على هدب الليل يكفيه

حتى يكحل منه عيونه

يريد خيالا ..

يرافقه تحت حزن المدينة !![2]

1 الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى، ص : 30 .
2 م ن ، ص : 80 .

إنه ينظر إلى الاغتراب باعتباره مجالا تتحقق فيه الحرية وتنتعش فيه الذّات بانفصالها عن هذا الوجود وانفلاتها من حصار الواقع، لذلك يريد الاكتحال بالخيال علّ هذه الرحلة تحقق له نوعا من التوازن النفسي .

وحروف الجر تتنوع في العناوين الثلاثة معبرة عن رغبة الشاعر في التغيير والاختلاف بالبحث عن عالم أكثر ثبات واستقرار ولذلك يستعمل " إلى" الغائية .

النمط التاسع : (م مح + خبر + صفة + جار ومجرور + مضاف إليه)

العنوان	الديوان	الصفحة
صفحة ضائعة من سفر أيوب	حقول البنفسج	41
إشارات صيفية في برج التداعي	حقول البنفسج	81

يتكون هذا التركيب من مبتدإ محذوف على عادة السياق لدى الأخضر فلوس، وخبر نكرة ثم صفة مضافة إلى الجار والمجرور وأخيرا مركب إضافي، فالشاعر يفصل بين المركبين بالجار والمجرور ليعبر عن انفصال قائم بين الذات وما يتعلق بها لا سيما وأن الذات مرتبطة بالصفة والإضافة تأتي لتعريفها .

ثم إنه يستخدم الخبر مفردا في العنوان الأوّل وجمعا مؤنثا في العنوان الثاني، وبالتالي يتأرجح من قطب الإنفراد إلى قطب التعدد؛ لتوسيع الحيز الذي ضاق به فيبحث عن الانقلاب من قبضة التاريخ طالما أن الصفحة تعبير عنه .

يقول الشاعر في قصيدة " **إشارات صيفية من برج التداعي** " :

مثل طير البحر مشتاقا إلى البر رجعت

ضاعت الريشة في البحر ولكن

لم يزل في حنين ..

وعلى أجنحة النورس قد أورق صفصاف ونبت[1]

هناك تجاذب نحو الهجرة وعودة إلى الجذور، لذلك يقترن الشاعر بالنورس للشعور بالآمان بعد التقلب بين أمواج البحر، وأخيرا ينبت الصفصاف معبرا عن متابعة الحياة واستمراريتها. وهنا يتحقق الانطلاق و التحرر .

النمط العاشر : (م مح + خبر + حرف عطف + خبر)

العنوان	الديوان	الصفحة
طفولة وشظايا	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	43
الصياد والبحر	حقول البنفسج	77

يتكون العنوان هنا من خبر لمبتدإ محذوف تقديره هذا أوهذه، وواوعطف جامع بين اسمين معرفين، والاسم الثاني اسم معطوف على الخبر يعرب نفس إعرابه (خبر) .

وهنا ندرك أن الشاعر جمع بين خبرين إرادة منه لتأكيد اسم الفاعل، وهو تأكيد مرتبط بالحدث فنكون إزاء تقابل بين الذات والثبات والحدث، فالذات مرتبطة بالحدث والحدث ثابت على ما عليه، هذه الحركة المعدومة هي المتمثلة في معاناة متراكمة بين **الصياد والبحر** وملامحها تندرج في القصيدة، إذ يقول الشاعر :

وجاء الظلام برهبته والسكون

فلا شيء يسمع غير لهاث المجاديف

يجرح همس الظنون

وتمتمة مثل رجع البكاء ..

أيا رب رزقا ..

ثمانية في انتظار العطاء[2] .

---

1 الأخضر فلوس : حقول البنفسج ، ص : 81، 82 .
2 م ن ، ص : 79 .

إن انتظار الصياد لا يبوح بشيء، وكذلك يغشاه الظلام ويرتكز البكاء بينهما ليغذيهما معادلة مفادها ارتقاب للمفقود وتنام للحوادث دون نتاج .

النمط الحادي عشر : (م مح + خبر + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف + صفة)

العنوان	الديوان	الصفحة
أغنية الصيف والرحيل الأخير	حقول البنفسج	89

هذا العنوان يتكون من خبر ومركب إضافي ومركب عطفي، فهو جامع لثلاث مركبات. وقد عمد الشاعر إلى إطالة العنوان لتوضيح طول المسافة بينه وبين ما يصبو إليه، وقد عبر عن طول نفسه، فالأزمة تحتل ذاته يريد أن يوحد بين الصيف والرحيل أي بين الفناء والغياب. والسفر فهو يوحد بين الموت والاغتراب وحذفه للمبتدإ- كما اعتاد - تغييب ورحيل .

وصنع اغتراب الخبر دليل على تكريس غربته واستعماله لأداة العطف مفاده « تكثيف الآلام »[1]، وتعبير عن انشطار الذات ومحاولة لجمعها، لكنه بسعيه وراء الالتحام والالتصاق يحدث في ذاته تمزقا آخر، فترتسم مغتربة راحلة ثانية .

يقول الشاعر :

رجعت للباب استجديه ثانية / فلم يكفكف دموع الروح لم يشر ! / شكوت للخشب البني فانفتحت / منه شوارع للترحال .. والضجر ! / مرت بنا سنوات العمر مسرعة/ وقطع الصيف ثدي الأنس .. والسمر / إغفاءة لم تمس الجفن سكرتها / حتى تنادي رفاق العمر للسفر[2] .

فهذا السفر يمثل حركة فاصلة بين الذات والواقع واندماج في الحلم مصدر الحقيقة والاكتشاف، هو سفر ينتفض من الواقع وانحلال في الحاضر، ثم جعله نقطة انطلاق نحو الأفق .

1 ينظر للاستفادة محمد كركبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص : 112 .
2 الأخضر فلوس : حقول البنفسج ، ص : 94 .

النمط الثاني عشر : (م مح + خبر + جار ومجرور + مضاف إليه + حرف عطف + اسم

معطوف) .

العنوان	الديوان	الصفحة
توقيع على بطاقة الرحيل واللقاء	حقول البنفسج	19

يتكون هذا التركيب من مبتدإ محذوف وخبر مضاف إلى الجار والمجرور ومركب إضافي، ثم حرف عطف رابط للمركب العطفي .

إن الشاعر يجعل من سياقه سياقا طويلا للتعبير عن طول هذه الحياة وطول المسيرة واضطراب الطريق الذي يعبر عنه عدم انسجام المركب الإضافي والمركب العطفي ليعبر الأوّل عن الرحيل والثّاني عن اللقاء، فالشاعر يوقع على بطاقة تجمع بين ثنائيتين ضديتين وهذا دليل اضطراب وحيرة وضياع، يقول الشاعر :

(إن هذا الدرب موت وحياة !!)

صاحبي سار معي .. ثم توارى

بعد ما ضيع لون الضوء – والأعشاب في زند الزلازل !

يده خطت على التربة (أني اليوم راحل)

سرت وحدي[1] ،

فدرب الشاعر يمزج الموت والحياة ويبقى الشاعر يصارع وحيدا لفقدان صاحبه، والملاحظ أن ثنائية الموت والحياة ما هي إلا امتداد لثنائية الرحيل واللقاء الموجودة في العنوان .

<u>النمط الثالث عشر</u> : (م مح + خبر + حرف عطف + اسم معطوف + صفة)

العنوان	الديوان	الصفحة
الكلمات والمراكب الضائعة	حقول البنفسج	07

1 الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص : 21 .

يتشكل هذا التركيب كما هو ظاهر من مبتدإ محذوف وخبر مضاف إلى مركب عطفي وآخر

وصفي، فالشاعر لا يكتفي باستعماله للمركب العطفي، بل يردفه بمركب وصفي، وهكذا يجمع بين جملتين اسميتين بدافع التأكيد والإثبات وتحقيق قوة المعنى كأنه يريد القول : أن الكلمات تعبير عن المراكب الضائعة واسم الفاعل الذي استولى على مكانة الفعل ما هو إلا تعبير عن الانكسار بدل الحركة والنهوض .

يقول الشاعر :

وعلى شفاهي تمتمات كالصلاة تخدش الصمت الرهيب :

- (متى تنام عيون هذا الحارس الليلي ،،

تنزاح الستائر عن بساتين العمر!)

لا صوت إلا الليل يرقص قبل ميلاد الصباح المنتظر![1]

وبرغم هذا الانكسار ينتظر الشاعر آملا ميلاد الصباح ويرتقب انبعاثا جديدا .

النمط الرابع عشر : (م مح + خبر + حرف عطف + اسم معطوف + جار ومجرور + مضاف إليه)

العنوان	الديوان	الصفحة
الموت والحياة على أسوار بابل	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	59

يبني هذا التركيب من مبتدإ محذوف وخبر ثم حرف عطف ومركب عطفي وجار ومجرور، وأخيرا مركب إضافي. فالسياق يتكون من مركبين بينهما جار ومجرور وجملتين اسميتين يربط بينهما حرف عطف وهو تركيب سبقت الإشارة إلى غرض الشاعر منه .

1 المصدر السابق، ص : 8 .

النمط الخامس عشر : (م مح + خبر + مفعول فيه (ظرف م) + مضاف ليه)

العنوان	الديوان	الصفحة
أقنعة تحت النور	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	77

يتكون هذا التركيب من مبتدإ محذوف وخبر، ثم ظرف ومركب إضافي وهدف الشاعر من ورائه هو إعادة التوثب والاستمرارية فالمكانية هنا ترتبط بالنور، والنور دليل إبصار وإشراق ونهوض .

يقول الشاعر :

يولد المصباح في القلب.. وينمو

رغم أستار الليالي

وهي تغتال الورود

يورق الثلج ربيعا ..

بين أبيات القصيدة !

أترتوي الأيام من نار البراكين التي نامت

طويلا تحت كثبان الأحاجي .. والجليد

يرقص النور على الأوتار شوقا[1]

وهنا ينبعث الأمل مع انبعاث الحياة وتستيقظ نار نامت طويلا لتلتهب في قلوب أبناء الأمة، فتعيد ذلك المجد التليد الذي جثم تحت غبار السنين .

1 الأخضر فلوس : أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص : 79 .

~~النمط السادس عشر : (م مح~~ + خبر + مضاف ليه + نعت + فعل + فاعل) .

العنوان	الديوان	الصفحة
مرثية الرجل الذي رأى	مرثية الرجل الذي رأى	13

يتكون هذا التركيب من مبتدإ محذوف وخبر مضاف إلى مركب إضافي وآخر وصفي، ثم

جملة فعلية، فالشاعر يربط بين أربع جمل :

1- **جملة اسمية :** مبدأ محذوف + خبر + مركب إضافي "هذه مرثية الرجل "

2- **صلة موصول :** اسم موصول + فعل + فاعل " الذي رأى "

3- **جملة حالية :** اسم موصول + فعل + فاعل (الجمل بعد المعارف أحوال)

4- **جملة فعلية :** رأى فعل + فاعل مستتر .

ويقصد الشاعر إلى تنويع السياق عما انتهجه سابقا، وإذا فهو ينحرف عن طريق الانكسار والخضوع ليحاول المواجهة والتصدي، ولذلك يأتي بفعل دال على الاستشراف. كما أنه يسعى إلى الثبات خلال هذه المواجهة. وما إيراد الجملة الحالية إلا محاولة لإثبات هوية ذات الرائي وتأكيد لمواقفها .

النمط السابع عشر : (م مح + خبر + فعل + مفعول به)

العنوان	الديوان	الصفحة
حيزية تنتظر العشاق	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	49
النار تلد الرماد	حقول البنفسج	23

يتكون هذا النمط من جملة اسمية مضافة إلى جملة فعلية، تتكون الأولى من مبتدإ محذوف وخبر، أما الثانية من فعل ومفعول به وفاعل مقدم. ولعل في تقديم الفاعل عناية به ومحاولة

للتأثير والتبليغ، فالفاعل هو محل اهتمام الشاعر إذ تستند الجملة الفعلية على أساس الجملة الاسمية وكأنه يريد القول أن فعل الانتظار لا يزال متواصلا. ولكن حيزية لا تمله فهي متشبثة بقرارها حافظة له ثائرة عن وضعها .

يقول الشاعر :

يسائل كيف جاءت هذه الحسنا ؟

لمن جاءت ؟ ومن أينا ؟ ..

فقال الشيخ : من كبدي !.

عجوز غمغمت حزنا :

أتت من وهج جرح الكوكب النائي !.

وقال الكهل : من عزمي !.

صبي قال : جاءت من ربى اليتم !

وذات ضفائر قالت :

أتت من دمعتي أميّ ![1]

فالاستفهام مردّه الاختبار والوصول إلى التنبيه والتعجب وليس البحث عن الجواب، لأن الشاعر يعرف وطن حيزية ولمن جاءت، فحركة التوثب والثورة الواردة في العنوان (مع الفعل المضارع) تتصل بالحركة الاستفهامية المرتبطة بجملة فعلية ذات فعل ماض، وبالتالي تتأسس القصيدة على هرم من الأحداث الهادفة إلى تعظيم حيزبة .

الجملة الفعلية : « إن أهم تعريف للجملة هو ما ذكره ابن هشام قائلا :

تسمى فعلية إن بدأت بفعل، سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا، وسواء كان الفعل متصرفا أم جامدا، وسواء كان تاما أم ناقصا »[2] .

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 51 .

2 محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص : 135، 136 .

ومع أن استخدام الجملة الفعلية كان قليلا من طرف الشاعر إلاّ أنها كانت ذات وظيفة فعالة وهادفة، لاسيما في بعث نوع من الحركة في الحدث .

النمط الأول :(فعل + مفعول به + ناسخ + مسند إليه + صفة) .

العنوان	الديوان	الصفحة
أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	07

يتكون هذا التركيب من جملتين فعلية (فعل ماض وفاعل مستتر تقديره أنا وضمير متصل مفعول به) وأخرى اسمية مبدوءة(بناسخ وخبره، ثم مركب وصفي) وهذا الربط هو محاولة لإثبات بوحِه. وعناق بين الحدث وصحته، فحب الشاعر لن يتغير أو ينجلي طالما أنه سيتوالى ويتكرر هذا الاعتراف وما تلاحم الماضي بضمير الخطاب إلا دليل آخر لثبات هذا الحب وديمومته وتعبير خالص عن الالتصاق بالمحبوب .

يقول الشاعر :

يسألني العابرون على كبدي :

«هل أحبك حقا ؟»

فَوَاخَيْبَة السائلين إذا ما

تدثّر جسمي بعشب هواك !

أحبك .. ليس اعترافا أخيرا ![1]

فالشاعر يكرر عنوانه في القصيدة في مدار عودة إلى النبع إذ يعود من حيث البداية ليعبر عن عدم انتهاء هذا الحب إنه لا ينطفيء حتى يشتعل من جديد في حركة نوّاسية متكررة .

1 الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 9 .

النمط الثاني :(فعل أمر + فاعل + أداة نداء + منادي)

العنوان	الديوان	الصفحة
انفتحي يا سكره	أحبك .. ليس اعترافا أخيرا	31

يتشكل هذا النمط من جملتين أمرية وأخرى ندائية، وهذا التشابك يرمي إلى توجيه الطلب والحث عليه وجواب النداء تقدّم عنه للاعتناء به وإظهاره، فالشاعر ينادي سكره ليتحقق

خلاصه من واقعه المظلم، ففعل الأمر(انفتحي) دال على التمرد والحضور الصارخ، إذ لا يتقبل الشاعر موتا صامتا ويلجأ إلى الاختفاء ليعلن ميلادا متجددا .

يقول الشاعر :

صوت :« انفتحي يا سكره!»

فالغول خلفي لاهث

تخثرت على شفاهه الدماء !

ظمآن تحت جبّة الإسفنج والصلصال

« انفتحي يا سكره !»[1]

فالقصيدة تبدأ بالانفتاح وتنتهي به إنها تنطلق وتعود إلى محور بداية انطلاقها فكأنها تنبعث مع كل لحظة انطلاق مظهرة إصرار الشاعر على النهوض .

الجملة الظرفية

النمط الأول : (ظرف (مفعول فيه) + جار ومجرور + فعل + فاعل + حرف عطف + اسم معطوف) .

العنوان	الديوان	الصفحة
قريبا من النافذة يمر الغزال والراحلون	حقول البنفسج	61

1الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص : 31 .

يتأسس هذا النمط انطلاقا من الظرف ثم الجار والمجرور، وأخيرا جملة فعلية مرتبطة بمركب عطفي، فالشاعر ينطلق من الظرف "قريبا" الذي يجمع بين المكانية والزمانية بعدما كان بعيدا عن قبضتهما، إنه يضيق ذرعا بالصمت ويضع نهاية للانكسار والتمزق معلنا الانطلاق والمرور. إنها محاولة للرحيل إلى واقع يخالف هذا الذي يعيشه، لذلك يقول :

قد أطل الصباح، يداه تفيضان بالظل ،

مسح وجه السماء، وخضب وجه الشروق بلمسته

فتورّد من خجل

نفضت زهرات كسالى على جانب التل قامتها

وتجمّع في الأرض كل الهوى والحنين ،

وكان الضياء مواعد للقبل ..[1].

إن انعكاس الظرفية واضح قي القصيدة إذ كانت انطلاقة الشاعر زمانية تظهر تغيير دربه ليصبح أكثر وضوحا وفعالية، وتجمع الزمكانية، في العنوان يتحقق من خلال تجمع الأرض والحنين .

النمط الثاني :(م مح + جار ومجرور) .

العنوان	الديوان	الصفحة
في المكتبة	حقول البنفسج	47

يتشكل هذا النمط من مبتدإ محذوف تقديره كائن أو« مستقر»[2] وخبر شبه جملة تتكون من جار ومجرور، يريد الشاعر به نوعا من الإنفراد وتخلصا من عوالق الزمن والبحث عن فضاء أكثر انطلاقة .

1 الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص : 61 .
2 فضل صالح السامرائي : الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص : 160 .

يقول الشاعر :

وتصرخ النفس في الأعماق صامتة : / « هذا فؤادي أسكنيه .. إنه قصر »

تظل تجهش في صمت مرددة / نداءها .. فيغطي صوتها البحر[1]

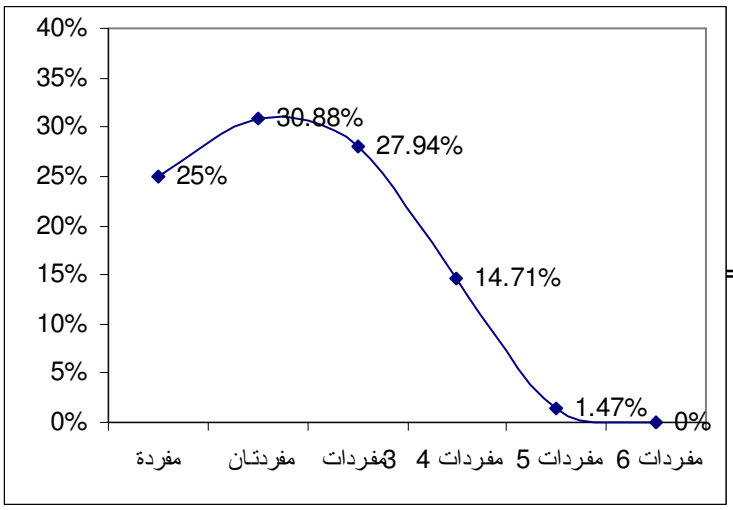
فالشاعر يصرخ في صمت لكن صمته يغطي البحر، هو صمت لاسترجاع النفس ومن أجل التفكير بحكمة إنه صمت تأسيس من أجل التجدد .

وسنحاول تلخيص أهم النتائج ضمن جدول يظهر أنواع الأنماط، ونسبتها في كل ديوان على حدى .

الديوان	مفردة واحدة		مفردتين		ثلاث مفردات		أربع مفردات		خمس مفردات		المجموع
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	
أحبك.. ليس اعترافا أخيرا	1	%4.77	8	%38.09	8	%38.09	4	%19.05	0	%0	21
حقول البنفسج	6	%30	3	%15	6	%30	4	%20	1	%5	20
عراجين الحنين	5	%50	2	%20	2	%20	1	%10	0	%0	10
مرثية الرجل الذي رأى	5	%29.41	8	%47.06	3	%17.65	1	%5.88	0	%0	17
المجموع	17	%25	21	%30.88	19	%27.94	10	%14.71	01	%1.47	68

جدول رقم : 02 يبين أنواع الأنماط اللغوية ونسبتها في ديوان الأخضر فلوس

1 الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص : 48 .



المخطط رقم : 04 " يبين نسبة تواتر الكلمة في عناوين الأخضر فلوس "

يظهر المنحنى البياني أن التواتر يصل إلى حد الذروة مع العناوين ذات مفردتين، ويبدأ في التناقص تدريجيا مع ارتفاع عدد المفردات. نخلص أن الشاعر يميل إلى استخدام العناوين المختصرة، وذلك لترك فرص التأويل للقارئ، ولتحقيق جمالية السياق والحد من الأطناب والثرثرة، وهذا ما دفعه إلى حذف المبتدإ في كل مرة والذي يرى الجرجاني « أن حذفه يجعل التعبير دقيق المسلك لطيف المأخذ، وأنك بالحذف أنطق ما تكون إذ لم تنطق وأتم بيان إذ لم تبين، فنصية الكلام لا تبدي إلا تشويشا في ذهنية المتلقي، وعبء الحديث يرمي إلى غموضه، ففي الخفة تكمن البلاغة ويسمو الكلام حتى يصل إلى قوة السحر»[1] .

اعتماد الجمل الاسمية لتقرير المواقف والمجابهة ومحاولة التصدي، إنها أكثر ارتباطا بالذات وتعبيرا عنها ترمي إلى الاستقرارية والثبوت، ولذلك استخدمها الشاعر بنسبة 94.12 % .

- استعمل الجملة الفعلية للدلالة على التجدد والانبعاث، وكذا التمرد والرفض والانتفاضة؛ ولذا عمد إلى دمجها مع الجملة الاسمية .

1 عبد الفتاح لاشين : التراكيب النحوية عن الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ العربية السعودية، د ط، ص : 160 .

- حضور كل من أدوات الجر والعطف واستعمال الإضافة دليل آخر على التأكيد ومحاولة الثبوت في ظل الظروف الصعبة وما اجترار المركبات الوصفية والإضافية والعطفية إلا بعث آخر لهذا الكيان .
- كثيرا ما لجأ الشاعر إلى استخدام المعارف في مسمياته فغالبا ما بدأ بالنكرات، لكنه أسرع إلى تقويضها بالإضافات، وهذا لتشخيص قضاياه والتعبير عنها بصفة جلية واضحة خالية من الالتباس .

هذا ما أسفرت عنه المقاربة اللغوية للعنونة، وسأحاول في الفصل الآتي، محاولة استقراء

مفاصل الربط بين العناوين الفرعية والعنوان الرئيس مركزة على الديوان محل الدراسة .

قائمـــة المصـــادر والمـراجـع

القرآن الكريم برواية حفص .

أولا المصـادر :

1- الأخضر فلوس : أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986 .

2- : حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 ، 1990 .

3- : عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دار هومة، ط1، 2002 .

4- : مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2002 .

ثانيا المراجـع :

01- إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003 .

02- أحمد رضا : معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د ط)، 1960 .

03- أحمد الطرابلسي : النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية (د ط) ، دراسات نظرية تطبيقية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2004 .

04- إدريس بلمليح : القراءة التفاعلية، دراسات النصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006 .

05- أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسن بن منظور الحلاج، وزارة الثقافة، دار مجدلاوي، عمان، (د ط)، 2002 .

06- بكري عبد الكريم : الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1999 .

07- بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001 .
: استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الهدى للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1998 .

08- بوعلام بن حمودة : مكشاف الأسماء، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002

09- جابر المنصوري وعلاء هاشم الخفاجي : التطبيق الصرفي، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002 .

10- جلال الدين السيوطي : الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار

الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 2003 .
11- ابن جني : الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ج1، ط1، (د ت) .
12- حنون مبارك : دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987 .
13- ابن خلدون : المقدمة، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004 .
14- رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1993.
15- رمضان الصباغ : في النقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998 .
16- الزمخشري : المفصل في صنعة الإعراب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د ط)، 2003 .
17- زين كامل الخويسكي : الصرف العربي، صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1996 .
18- طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية .
19- مجموعة من المؤلفين : سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبية، قسنطينة، الجزائر، ط1، ماي، 2001
20- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته 1- التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001 .
21- محمد خان : اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002 .
22- : لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين ميلة، الجزائر، ط1، 2004 .
23- محمد ربيع وحسن ربابعة ومحمود مهيدات : أساسيات اللغة العربية، المركز القومي للنشر، الأردن، أربد، ط1، 2000 .
24- محمد مفتاح : دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1990 .
25- محمد عبد الواحد حجازي : الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2001 .

26 محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.
27- : لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط2، 2002 .

28- محمد فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1998 .

29- محمود السعران : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، القاهرة، مصر، ط$_2$، 1992 .

30- مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط$_1$، 2002 .

31- : جيوبولتيكا النص الأدبي((تضاريس الفضاء الروائي نموذجا))، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط$_1$، 2002 .

32- مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية والنشر، المكتبة العصرية، بيروت، (د ط)، 2004 .

33- مصطفى صادق الرافعي : إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 2003 .

34- مصطفى عوض مي دياب ومريم حيدر فرحات : اللغة العربية، دراسات نظرية وتطبيقية في مستويات اللغوية وأصول الكتابة وتذوق النصوص، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، ط$_1$، 1990 .

35- ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط$_4$، 2005 .

36- ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث : أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط$_1$، 2002.

37- نسيمة الغيث : من المبدع إلى النص، دراسات في الأدب والنقد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2001 .

38- : البؤرة .. ودوائر الاتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (د ط)، 2000 .

39- صالح مفقودة : المرأة في الرواية الجزائرية، دراسة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط$_1$، 2001 .

40- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط$_1$، 2002

41- : أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1998

42- : البنائية في الأدب العربي، دار الدنات الجديدة، بيروت، ط$_3$، 1985 .

43- عبد الحميد مصطفى السيد : المغني في علم الصرف، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط$_1$، 1998 .

44- عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبة في الشعر الجزائر المعاصر، شعر الشباب نموذجا، دار هومة، الجزائر، ط$_1$، 1998 .

45- عبد الله إبراهيم وآخرون : معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز

الثقافي العربي، المغرب، ط2، حزيران، 1996 .
46- **عبد الله الغذامي :** الخطيئة والتفكير النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985 .
: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999 .
47- **عبد المالك مرتاض :** تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق "، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1985 .
48- **:** أي تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004 .
49- **عبد الفتاح لاشين :** التراكيب النحوية عن الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ العربية، السعودية، (د ط)، 1997 .
50- **عبد القادر عبد الجليح :** الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998 .
51- **عبد القادر عبد الجليل :** الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002 .
52- **:** هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998 .
53- **عبد الناصر حسن محمد :** نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (د ط)، 1999 .
54- **عبد العزيز حمودة :** المرايا المحدبة من البنوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 1998 .
55- **:** المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، المجلس الوطني العربي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 1998 .
56- **عبد المنعم الحفني :** المعجم الصوفي، الكتاب الكامل للألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية ومفاهيمهم، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1997 .
57- **عبدو بدوي :** دراسات في النص الشعري العصر الحديث، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000 .
58- **عثمان بدري :** وظيفة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موقع النشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000 .
59- **عدنان حسن قاسم :** الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2001 .
60- **:** التصويرالشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، مصر، (د ط)، 2000 .
61- **علي جاسم سليمان :** موسوعة معاني الحروف العربية، دار السامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2003 .
62- **علي جعفر العلاق :** الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997

63- **:** الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2002 .

64- ابن عقيل : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار أحياء التراث العربي، ج$_2$، ط$_2$، (د ت) .

65- عمر أوكان : لذة النص أو مغامرة الكتابة عند رولان بارت، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1997 .

66- فوزي عيسى : تجليات شعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، 1998

67- فضل صالح السامرائي : الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط$_1$، 2002 .

68- سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية دراسات نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، 1999 .

69- سليمان محمد سليمان : رؤى نقدية "دراسات أدبية" دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، السكندرية، (د ط)، 2004 .

70- السيد أحمد الهاشمي : القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)

71- سيزا قاسم نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، 1986 .

: القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 2002 .

72- شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 2001 .

73- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مجلد 14، ط$_1$، 1997 .

74- إبراهيم رماني : أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، ط$_1$ ، 1985 .

75- أبو الطيب المتنبي : الديوان، دار الجيل، بيروت، ط$_2$، 1996 .

76- أحمد مختار عمر : اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط$_2$، 1997 .

77- بدر شاكر السياب : العهد القديم، الإصحاحان 16، 17 .

78- عبد الوهاب البياتي : الديوان، دار العودة، بيروت، ج$_1$، ط$_3$، 1989 .

***ثالثـا- المراجع المترجمة* :**

01- أمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية " التعاضد والتأويل في النصوص الحكائية "، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز القومي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط$_1$، 1996 .

02- جون كوهين : (ج$_1$) : النظرية الشعرية بناء، (ج$_2$) : لغة الشعر- اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج$_1$، ط$_4$، 2000 .

03- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة الدكتور جابر عصفور، دار قباء

للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1998 .
04- رولان بارت : نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994 .
05- قونسان جوق : رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1994 .

رابعا- المراجع الأجنبية :

1- Joesp-besa camprubi : les fonctions du titre nouveau actes sémiotique, université de limoges, 2002-pulim .

خامسا- المخططات والرسائل الجامعية :

- **بن مالك رشيد :** السيميائية بين النظرية والتطبيق، رواية نوار اللوز نموذجا، أطروحة دكتوراه، بإشراف وسيني الأعرج، جامعة تلمسان، 1994 .

سادسا- الدوريات والمحاضرت :

* **مجلة عالم الفكر :** المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 28، ع1، سبتمبر 1990 .
* **مجلة عالم الفكر :** المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، ع3، يناير مارس، 1997 .
* **مجلة الفكر المعاصر :** مركز إنماء القومي بيروت، حزيران، 1991 .
* **محاضرات الملتقى الوطني الأول :** السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، منشورات الجامعة في : 7-8 نوفمبر 2000

* **محاضرات الملتقى الوطني الثاني :** السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، منشورات الجامعة في : 15-16 أفريل 2002 .

سابعا- مواقع الأنترنيت :

.PHP? NAME =NEW&FILE=ARTICLE&SID=2811

WWW.OFOUQ.COM/TODAY/MODULES

http//www.edaeat-net/Nb /showth read.php? t = 2302

http: // www .hajr. us / forum/ archive / index .php / t - 402714663 . htm1 .

http://www.awu- dam.org//book/01/study01/103-h-s/book01-sd.004htm

http://www.al-jazirah .com-sa/culture/28022005/madak43.htm

http://www:forum.amrkhalad.net/show/thread.php?t=13268cpage=2-613k .

http://www.ELaphe.COM.Elaphweb/Elaphlibravy/18872htm

http://www.awu-abm.org/book/98/study98/189-h-a/book 98-sd014.htm.

مقدمة

ظل العنوان جزءا غائبا من القصيدة، إذ لم تكن للقصيدة هوية تعرف بها، وظلت الدراسات تمر عليه مر الكرام، غير أنه عرف انتعاشا مع الحركة الرومانسية خاصة. وتوجه نحو أخذ قيمة أكثر مع المناهج الألسنية الحديثة وتحديدا مع المنهج السيميائي وعلم السرد، فأضحت علاقته بالنص متواصلة، وكان الفانوس المضيء لمعماريتها، وإثر ذلك منح لنفسه سلطته التي قلدته لإعلاء سلطة العلمية بمساعدة كل من : جرار جنيت، وهنري متران، ولوسيان كولدمان، شارل كريفل وليوهوك عن طريق الإشارة إلى دراسة العتبات النصية .

واعتبارا لما سبق أخذ الاهتمام بالعنونة يتوسع في خدمة هذا الحارس الإمبراطور الذي لا ينام على استقبال القراء لينتظر منهم فك طلاسمه، وبغية الوقوف عن ما وصل إليه الشعر الجزائري من تخطيط للعنونة والاهتمام بها. وبحافز من مرجعية سابقة عن الباحثين : عبد القادر رحيم، ولعلى سعادة اللذين بحثا في هذا الموضوع، توخيت الكشف عن استراتيجية العنونة في شعر الأخضر فلوس " **مرثية الرجل الذي رأى** " أنموذجا.

ولعل سبب الاختيار يرجع لكون العنونة في الديوان محل الدراسة، وفي شعر الأخضر فلوس لا تحيل إلى نفسها بل تشوش جل مرجعياتها قصد الإحاطة بخبايا النص .

والحق أن اهتمامي باستراتيجية العنونة كان :

1- لحداثة الموضوع وجدته في الارتباط بالشعر الجزائري .

2- الرغبة في محادثة المنهج السيميائي وإجراءاته التطبيقية .

3- إبداعية العنونة وجماليتها المثيرة للانتباه في دواوين الأخضر فلوس ، والتي تقود القارئ، إلى التساؤل عن مدى خصوصيتها والتصاقها بالموروث الثقافي الجزائري؟ و كيفية تشكيلها والتخطيط لها من قبل الشاعر؟ ومدى ارتباطها بالحداثة وبعدها عن التقليدية ؟

أسئلة يحاول البحث الإجابة عنها باعتماده على المنهج السيميائي حسب ما تبيحه لي القراءة مع الاستعانة بالمنهج الوصفي والإحصائي والتحليلي للمساعدة في تتبع المستويات اللغوية . فكانت معالجة الموضوع وفق خطة منهجية مستندة على دراسة فيري المعتمدة لدى الدكتورة نر يمان الماضي والتي تتأسس على :

- قراءة العنوان كوحدة نحوية مستقلة .
- من خلال ربطه بنص القصيدة .
- بناء على علاقاته بعناوين أخرى للشاعر ذاته أو لغيره من الشعراء .

وعليه توزع البحث على مقدمة وثلاثة فصول :

الفصل الأول : يتضمن ماهية العنونة ووظائفها، أدرجت ضمنه التعريف اللغوي والاصطلاحي الواقف على ثلاثية : الظهور والاعتراض، القصد والإرادة، الوسم والأثر .

وعلى الرغم من الاختلافات الواردة في هذه المفاهيم، إلا أنها صبت في مجرى مشترك يظهر مدى تأدية العنونة لوظائف مختلفة وقيادتها للقراءة الصحيحة لكونها مفتاحا لاستكناه البنية الدلالية للنص .

ثم تتبعت مسيرة العنونة تاريخيا؛ لتوضيح كيفية بعثها، دون أن أسقط اهتمامي بالثنائي المتصارع (القارئ والكاتب) .

وتعرضت إلى أهمية العنوان المتأتية من خصائصه وتنوعاته ووظائفه المتعددة، ثم وصلت إلى مكانة العنوان كوحدة نصية مستقلة لها قوامها وكيفية اختيارها من طرف الكتاب لتحتل هذه المكانة .

الفصل الثاني : انصرف إلى دراسة المستويات التي أسست عليها العنونة في شعر الأخضر فلوس .

01- المستوى الإيقوني لإظهار جمالية الغلاف القوس الحاضن للمقاطع الشعرية .

02- المستويات اللغوية :

أ- **الصوتي :** الذي يبرز الأصوات اللافتة للسمع لدى القارئ .

ب- الصرفي : الذي أظهر طغيان البنية الاسمية على الفعلية وتتبع أنواع الكلمة ووظائفها في صياغة العنونة .

ج- **التركيبي :** وفيه أحاط البحث بمختلف الأنماط الواردة في العناوين ومدى ارتباطها بالجمل الاسمية المثبتة وتجنبها للأنواع الأخرى إلا نادرا .

الفصل الثالث : اختص بهندسة العنوان وجماليته للكشف عن دلالة العنوان في دواوين " **مرثية الرجل الذي رأى** " المعبر عن فلسفة الشاعر في الحياة، ثم الكشف عن أسرار اختيار العناوين الفرعية ومدى التحامها لتقديم إكليل العنوان الرئيسي، والوقوف عند أبعادها كما

حاول البحث الإشارة إلى بعض أصناف العنونة المستخدمة من طرف الشاعر وأظهر أهم الوظائف التي أدتها، ثم توجه إلى الجمالية التناصية والإنزياحية والمفارقة التي وشحت بها عناوين الشاعر ومكانتها في بلوغ دلالتها .

أفضى البحث إلى الخاتمة المتوجةببعض النتائج والملاحظات التي قد تضفي قيمة على هذا البحث وتكون عونا لمن أراد أن يتعمق في العنونة .

ولما كان البحث يتصل بالحداثة وباللغة فقد اعتمدت على كتب مختلفة أهمها المصادر الشعرية للشاعر موضوع الدراسة .

بعض الكتب الحديثة مثل : كتاب سميوطيقا الاتصال الأدبي لمحمد فكري الجزار وسيمياء العنوان لبسام قطوس .

ومن المقالات :

مقالة عبد الهادي مطوي : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق من مجلة عالم الفكر .

ومقالة : جميل حمداوي سيميوطيقا العنونة من مجلة عالم الفكر .

أما الصعوبات التي واجهتني فتتمثل في مشاق السفر والاتصال بالشاعر وغياب بعض المراجع الأساسية في الموضوع .

أتقدم بجزيل الشكر لكل من مدّ لي يد العون لإتمام هذا البحث خاصة أستاذي المشرف ومدير المعهد والأستاذين الطيب بودربالة، ودامخي عبد القادر من جامعة باتنة، والأستاذ عبد الحميد بورايو من جامعة الجزائر العاصمة، دون أن أنسى عائلتي وزميلاتي .

مقدمـــة

الفصل الأول

الفصل الأول : ماهية العنونة ووظائفها

1- تعريف العنوان

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2- تاريخ العنونة

3- كاتب العنوان وقارئه

4- أهمية العنوان

5- خصائص العنوان في الأدب

6- أصناف العناوين

7- وظائف العنوان

8- مكانة العنوان كوحدة نصية

9- اختيار العنوان

الفصل الثاني

الفصل الثاني : العنوان ومستوياته

1- المستوى الإيقوني .

2- المستوى الصوتي .

3- المستوى الصرفي .

1.3- بنية الأفعال

2.3- بنية الأسماء

4- المستوى التركيبي :

1.4- الجملة الاسمية

2.4- الجملة الفعلية

3.4- الجملة الظرفية .

الفصل الثالث

الفصل الثاني : هندسة العنوان وجماليته

1- قراءة في نص مرثية الرجل الذي رأى

أ- سيميائية العنوان

ب- المدارات المهيمنة

2- سيميائية العنونة وقراءة في المقدمات والخواتم النصية

3- أصناف العنوان

4- وظائف العنوان

5- التناص واستحضار الموروثات

أ- التناص الديني

ب- التناص الصوفي

ج- التناص الشعري

د- التناص مع الشعر العربي

6- الانزياح والمفارقة

أ- الانزياح

ب- المفارقة

خـاتمـة

RESUME DU MEMOIRE

قائمة المصادر و المراجع

فهرس الجداول والرسوم البيانية

فهـرس الموضـوعـات

فهرس الجداول والرسومات البيانية

رقم الجدول	عنـــــوان الجـــدول	الصفحة
جدول (01) جدول (02) جدول (03)	الأصوات الانفجارية وكيفية استعمالها ودلالتها في عناوين الأخضر فلوس أنواع الأنماط ونسبها في عناوين الأخضر فلوس الأفعال وأزمنتها في نص مرثية الرجل الذي رأى	77 130 137
رقم التخطيط	**عنـــــوان التخطيـــط**	**الصفحة**
مخطط (01) مخطط (02) مخطط (03) مخطط (04)	تواتر استعمال الأصوات في عناوين الأخضر فلوس الأعمدة التكرارية لإظهار أنواع الأصوات المستعملة في عناوين الأخضر فلوس نسبة تواتر الجملة الاسمية والفعلية في عناوين الأخضر فلوس نسب تواتر الكلمة في عناوين الأخضر فلوس .	85 86 103 131

فهـــــرس الموضـــــوعـــــــات

الموضـــــــوع	الصفحـــة
مقدمـــــة	
الفصل الأول : ماهية العنونة ووظائفها	07 - 54
تعريف العنوان	07 – 14
- لغـــة	07
- اصطلاحـا	10
تاريخ العنونة	15 – 20
كاتب العنوان وقارئه	21 – 26
كاتب العنوان	22
قارئ العنوان	24
أهمية العنوان	27
خصائص العنوان	30
أصناف العناوين	35
وظائف العنوان	40
مكانة العنوان كوحدة نصية	45
اختيار العنوان	47 – 57
الفصل الثاني : بنية العنوان من الصوت إلى .. الجملة	57
1- المستوى الإيقوني	57
2- المستوى الصوتي	72
3- المستوى الصرفي	88
أ- بنية الأفعال	88
ب- بنية الأسماء	93
4- المستوى التركيبي	105 - 132

الفصل الثالث : هندسة العنوان وجماليته	190 – 133
قراءة في النص مرثية الرجل الذي رأى	141 – 135
أ- سمائية العنوان	135
ب- المدارات المهيمنة	136
سيمائية العنونة وقراءة في المقدمات والخواتم النصية	166 – 142
أصناف العنوان	168 – 167
وظائف العنوان	170 – 169
التناص واستحضار الموروثات	187 – 171
التناص الديني	172 – 171
التناص الصوفي	173
التناص الشعري	175
التناص مع الشعر العربي	180
استحضار الموروثات	187 – 182
الإنزياح والمفارقة	194 - 188
أ - الإنزياح	188
ب- المفارقة	194 - 190
الخاتمة	198 - 196
ملخص المذكرة باللغة الأجنبية الأولى	200
قائمة المصادر والمراجع	203
فهرس الجداول	210
فهرس الموضوعات	217 - 216

قـــال الشـــافعـي :

تعلم فليس المرء يولد عالما

و ليس أخو علم كمن هو جاهل

فإن كبير القوم لا علم عنده

صغير إذا التفت عليه المحافل