العنوان وتفاعل القارئ
"قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي"

أ/ حَمِيدَةَ صَبَاحِي
جامعة بسكرة– الجزائر

تقديم:

يعتبر العنوان أول عتبة من عتبات النص، تربط القارئ بالنص وتساعده على الولوج إليه ، بل واقتحام فضائه ثم تفكيك ألغامه المستترة كونه «يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي».[1]

إنه الخارطة التي تفصح عن طبيعة النص وخصائصه الشكلية والضمنية خاصة أن أول ما يواجهنا من القصيدة عنوانها، فيعمل على جذب القارئ وإغرائه بتراكيبه المفخخة والمنمقة، باعتباره نصا مفتوحا على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به، ليمارس فعل الغواية على القارئ ويسحبه إلى عالم المغامرة.

بذلك أضحى العنوان حارسا للنص أو العتبة التي يجري على حافتها التفاوض إيذانا بدخول القارئ إلى ردهات النص أو النكوص من هناك.[2]

بمعنى أن العنوان «جزء لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة وكذلك بعد من أبعاد إستراتيجية القراءة لدى المتلقي في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله، ومن هنا الحاجة الملحة لتحوز« العنونة» موقعا لها في خريطة النظرية الأدبية المعاصرة، فهي لا تفتأ تضج بإشكاليتها وأسئلتها أمام عتبات القراءة النقدية».[3]

وضمن هذا المسار سنحاول من خلال هذه الدراسة الإحاطة بهذا العنصر الهام، والذي أولاه النقاد المعاصرون أهمية بالغة بل أفردوا له علما خاصا به له آلياته ووسائله الإجرائية.كما أننا سنتتبع هذا المفتاح من خلال أعمال الشاعر الجزائري" عبدالله العشي".

المداخلة:

يعود أول تبشير باستقلالية علم العنونة إلى سنة 1968م من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين "فرانسوا فروري" و"أندري فونتانا" تحت عنوان «عناوين الكتب في القرن الثامن عشر»، ونشرت هذه الدراسة في مجلة "Lohgues " ثم ظهر بعد ذلك سنة 1973م كتاب "شارل جريفال" الموسوم بـــ "إنتاج الاهتمام الروائي" والذي يضم فصلا مخصصا لـــ «قوة العنوان» ،وقد برز في هذا الميدان الناقد "ليوهوك" كرائد من الرواد المؤسسين ، بفضل مقالاته المنشورة في عدد من المجلات، وبفضل كتابه " علامة العنوان " الذي أصبح مرجعية معتمدة. (4)

كما يعود الفضل في صياغة وتأسيس هذا العلم إلى "جيرار جنيت" الذي عمق مفاهيم العنونة ضمن حديثه عن النص الموازي Paratexte من خلال كتابيه "طروس" 1982 و"عتبات" 1987، حيث حاز العنوان في الكتاب الأخير على موقع هام واهتمام كبير. (5)

والتوجه نحو العنوان لم يقتصر على المناهج التي اهتمت بالنص بل تعداه إلى نظريات القراءة والتواصل الأدبي، إذ يعد منطلق من منطلقات نظرية التلقي أيضا ذلك أنه « ظاهرة تواصلية تداولية تقتضي التفاعل والمشاركة بين الكاتب والمتلقي، إن العنوان هو بمثابة التسمية التي تلصق بسلعة أو ببضاعة ما، ويجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية اشهارية جارفة، لأن الهدف من العنوان هو الإبهار والتأثير لحمل القارئ على اقتناء الكتاب– السلعة– وهنا تتدخل بقوة وظيفة الإغواء والحث».(6)

فهو صلة الوصل الرابطة بين الداخل (النص) والخارج (القارئ)، يقود النص إلى القارئ، والقارئ إلى النص في لحظة احتفالية من التفاعل والتداخل وأنصارهما في أفق واحد. [7]

بناء على ذلك كان للعنوان عدة وظائف منها: [8]

1- الوظيفة القصدية: الكاتب ⟵ العنوان.

2- الوظيفة التفكيكية: القارئ ⟵ العنوان.

3- الوظيفية الانطولوجية + الاحالية: العنوان ⟵ النص.

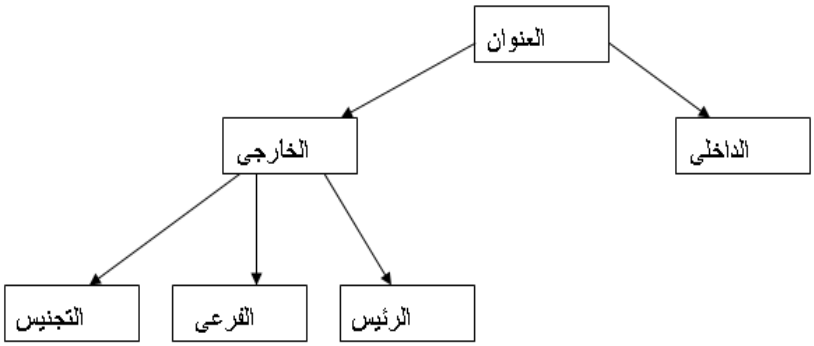
4- الوظيفة الشعرية: العنوان ⟵ العنوان.

5- الوظيفة التأثيرية: العنوان ⟵ القارئ.

وما يهمنا من جملة هذه الوظائف الوظيفية التأثيرية كونها تعنى بالعلاقة بين القارئ والعنوان، إذ تجسد الضغط الذي يمارسه العنوان على القارئ، ومن ثم جذبه وتحريضه ليحدث فعل الاستجابة، لأن العلاقة بين المرسل إليه (القارئ) والرسالة تقوم على مجموعة من المفاوضات تزداد تعقيدا وتشويقا كلما بعدت العلاقة بينهما حيث تبرز لعبة الخفاء والتجلي، الحضور والغياب، الواقع والمتخيل، الوجود والعدم... وهذا ما صرح به "ليسنغ" حيث يقول:« ينبغي ألا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته»[9]، حيث يهمس بالمعنى دون أن يبوح به.

ولا يقتصر العنوان على مصطلح واحد بل يتناسل ويتفرع إلى ثلاث مصطلحات حسب اقتراح "جيرار جينيت": العنوان، العنوان الفرعي، علامة التجنيس (بيان النوع)، غير أن هناك من يرى أن الجهاز بهذه المكونات لا يتمتع بصفة استغراقية ويبقى مكون آخر خارج المنظومة أي «العنوان الداخلي الذي يتجلى داخل النص سواء أكان على شكل مؤشرات لغوية أو هندسية أو...». [10]

ونلخص هذه المصطلحات في الشكل الآتي:



واستنادا لهذه الترسيمة سوف نركز في قراءتنا على العناصر المذكورة في هذا الشكل والمتوفرة في الأعمال الشعرية التي نسعى لدراستها أي: العنوان(الرئيس)، الفرعي، التجنيس.

أما العنوان الفرعي فهو إضافة أو تتمة تلحق بالعنوان الرئيس، في كثير من الأعمال الأدبية والنقدية، أو تخلو منها.[11]

ولهذا العنوان وظيفة تأويلية، وإعلامية للعنوان الرئيس؛ إذ يعمل على سد الفجوة وإزالة الإبهام الموجود فيه.

1/ مقام البوح:

أ/ العنوان الرئيس: إن مقام البوح فضاء شعري تعددت أبوابه واتسعت آفاقه، عالم اختلطت فيه اللغة الصوفية باللغة النقدية، الواقع بالحلم، الوجع بالأمل، لينسج لنا صاحبه شبكة ضبابيه تتيه القارئ كلما اقترب من الوصول إليها فما دلالة هذا العنوان الرئيس يا ترى؟

لاختراق كنه هذا العنوان نقدم بداية الشكل الآتي لهذه البنية اللغوية:

1/ البنية السطحية ⟵ مقام البوح ⟵ مركب اسمي أضافي.

2/ البنية العميقة ⟵ هذا مقام البوح ⟵ مركبة اسمي.

3/ جملة بسيطة ⟵ هذا مقام البوح ⟵ مركب إسنادي.

مسند إليه مسند

في هذا الحدث الاسمي: تنتقل النكرة "مقام" من فضاء المجهول والتنكير إلى فضاء المعلوم والتعريف من خلال المضاف إليه "البوح" بوصفه معرفة، وعلى هذا النحو تكتسب النكرة " مقام " سمة المعرفة لتمارس التحديد والتسمية وبالتالي تمنح التسمية النص شكلا وهوية، ولعل ما يؤكد حديثنا حذف الشاعر للمسند إليه، مما أدى إلى شحن المسند بدلالات مضاعفة وترك ثغرة تصدم القارئ وتستفزه من خلال خلق العديد من الأسئلة، كما يمنح هذا الحذف فرصة لتخيل طبيعة هذا المقام وما يميزه عن المقامات الأخرى، فإلى ماذا يرمي الشاعر " عبد الله العشي" من خلال هذا المقام وهذا البوح؟

تحيلنا كلمة "مقام" في القاموس اللغوي إلى المكان أو الموضع والموقف، أما كلمة بوح فمن باح بمعنى اعترف وصرَّح.

ولو نظرنا إلى " مقام البوح " للوهلة الأولى لتبادر إلى أذهاننا أن الشاعر يستوقفنا بحسه المرهف أمام قصة حب جميلة بين حبيبين، قصة حب تخرق المألوف وتتجاوز العرف، فالفاعل هو امرأة والمفعول به هو الرجل، امرأة تطوي سجل الأخلاق والدين لتبوح بما يختلج صدرها إلى الذي تحبه.

غير أن "عبد الله العشي" قد ارتقى بكلمة مقام من دلالتها البسيطة إلى مدلول روحي صوفي ولو لم يكن كذلك لاختار كلمة أخرى كالمكان أو لحظة أي " مكان البوح " أو "لحظة البوح " وفي ظل هذا الطابع القدسي المحيط بالعنوان لا يجد القارئ لنفسه ملاذا أو تفسيرا إلا باعتناقه المرجع الصوفي .

أما كلمة بوح فهي تتخذ معناها انطلاقا من الكلمة التي نسبت إليها؛ إذ تبتعد عن معناها البسيط لتتخذ طابع القداسة المحيطة بكلمة مقام.

ومن هنا تحيلنا جملة " مقام البوح " إلى ذلك اللقاء التطهيري الذي يظفر به العبد عند ارتفاعه عن الذنوب وارتقائه إلى الذات الإلهية بل

التوحد معها حيث القبض والبسط، والطي والنشر، والإخفاء والإظهار... الـــخ.

يقول الشاعر: أوقفتني في البوح يا مولاتي
قبضتني، بسطتني
طويتني
نشرتني
أخفيتني، أظهرتني.... (12)

فالقبض والبسط ينشآن عن الخوف والرجاء بعد ترقي العبد عن حالة الخوف والرجاء، حيث يحدث الكشف والبوح لما يخفيه ويستره من أسرار غير أن الوصول إلى هذه الدرجة لا يتم إلا بعد رحلة شاقة من المعاناة والمكابدات،تمتلئ بالكشف والتجلي يقول الشاعر:

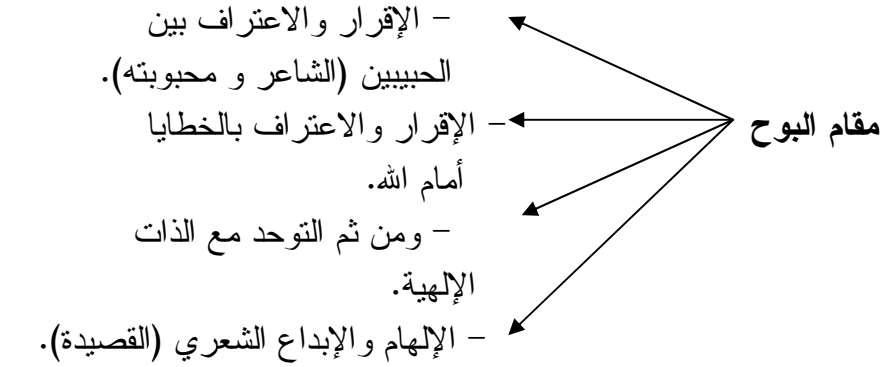
مولاي،/ يا سيّدي.../ وسيّد الإشارة/ تجلَّ لي لكي أراني/ كي أستعيد صورتي أمامي/ كي أفتح ابتدايَ واختتامي/ على رؤى الأمطار والأشعار/ والرمز والإشارة. (13)

وإذا كان الشاعر قد طالعنا فيما سبق على المرأة الآلهة من خلال قوله "مولاتي" فإن قوله: « الأشعار، الرمز، الإشارة»، يحيلنا على ثنائية المرأة/ الشاعرة «... ذلك لأن القصيدة تعد رحلة، فعلى المبدع أن يتهيأ لها شأن المريد في رحلته من عالمه السفلي إلى العالم العلوي وكلتا الرحلتين تحتاجان إلى تهيئ خاص».(14)

وبما أن الخطاب الشعري شبيه الأنثى الممتلئة بالأسرار والعطاءات والنبض والدفء والتواريخ والثقافات، وهو لغة حبلى بدلالاتها ومكنوناتها هو لغة اللاحدود، والغواية، والأنثى الممانعة التي لا تسلم نفسها لعاشقها إلا بعد مقاربات عدة ومحاولات جادة وقاسية.(15)

ولعل إفصاح الشاعر عن هذا الخيط الرفيع زاد من ضبابية النص وتعقيده مما أوقع في شبكاته وجعله محاصرا من كل جهة حاملا معه مجموعة من الفرضيات قد تقترب من الصحة وقد تبتعد ،وهذا ما سنحاول

الوصول إليه من خلال فك لغز "البوح" المتشضي والمتخفي وراء العناوين الفرعية، وقبل أن نحط الرحال في هذه المحطة نلخص الفرضيات التي بنى القارئ عليها أفقه فيما يأتي:



2/ العناوين الفرعية: إذا كان من شأن العناوين الفرعية خرق أو خلخلة مسار المتلقي في بعض الأعمال، فإنه في ديوان مقام البوح على العكس من ذلك، حيث شكلت شجرة دلالية، ساقها أو جذعها العنوان الرئيس وأغصانها العناوين الفرعية، فإنْ قُطِعَ غصن منها قد يتوه القارئ.

فالقصائد في أغلبها كتبت في حقب زمنية متقاربة (سنة 1998) ماعدا القصيدتين الأخيرتين «السر، مديح الاسم» إذ كتبتا سنة 2000، ليتجلى "مقام البوح" مغارة كل حجرة فيها تحيلنا على الطريق السري للحجرة التي بعدها.

تحيلنا أول عتبة من عتبات العناوين الفرعية على أول خيط من خيوط هذه الرحلة العجائبية؛ حيث يصطدم القارئ بأول أفق تقدمه له قصيدة "أول البوح "؛ فالمتعارف عليه أن فعل البوح يكون من الرجل، إلا أن شاعرنا يبادرنا بمشهد متناقض، تغدو فيه المرأة هي الضحية.

إنها امرأة تخرق حدود الدين والأعراف، امرأة تحمل من الجرأة ما يجعلها تعترف بتفاصيل علاقتها الحميمية مع الشاعر فتقول:

وقلت يا مولاي:

أعطيت لك...
أعطيت كل شيء لك،
أفرغت فيك ما جمعت من محبتي،
ومن بحار نشوتي. (16)

يحيل الشاعر من خلال هذا المشهد المنافي للأخلاق القارئ إلى أول أفق قد يبني عليه قراءاته أو قد يوصله إلى تلك الألغاز التي وضعها في العنوان الرئيس، لكن الشاعر في هذه الإحالة يرفض الانصياع لمشاعر ورغبات القارئ، بل يؤثر استفزازه وأسره إلى آخر مرحلة أو نقطة من محطات هذه الرحلة.

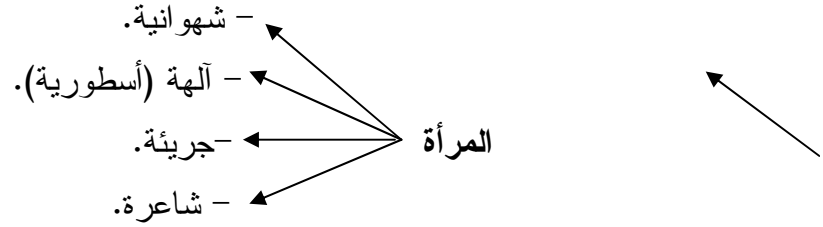
فهو إن وجَّهَ هذا الباحث الهاوي إلى البوابة الرئيسية لهذه القلعة الحصينة إلا أنه لم يمنحه الخريطة الموضحة لدهاليزها؛ فالشاعر في سرده لقصة البوح، لم يبح لنا باسم هذه المرأة على الرغم من تعودنا بمبادرة الشعراء منذ العصر الجاهلي بالبوح بأسماء حبيباتهم بل الإشادة بتلك الأسماء دون مراعاة ما قد يلحقهم من سخط جراء هذا الفعل، والأكثر من ذلك لم يتجرأ على إعطاء أي صفة لهذه المرأة، ورفضُ الشاعر لتحديد هوية هذا الكائن يشير إلى تدخل الملكة النقدية لديه، مما يفرض على القارئ التسلح هو بدوره بأدواته الإجرائية لفك شفرات ورموز هذا المقام، حيث يتبادر إلى ذهنه مجموعة من الأسئلة أهمها: ما طبيعة هذه المرأة التي يرفض الشاعر تحديد هويتها، وما سر ذلك ؟ إلى أين يأخذنا الشاعر من خلال خروجه من عالم الواقع ليحتضن عالم الحلم والرؤيا؛ حيث ينثر على ملهمته نوعا من الصفات السحرية التي تسمو بنا إلى عالم الآلهة والأساطير من خلال فعل التجلي، السكن، الذوبان.؟

وهذا ما توصل إليه الناقد "عبد الرحمان تبرماسين" حيث يقول: «تتداخل العوالم الصوفية بعوالم الكتابة لدى الشاعر مما يجعل الدلالة مفتوحة على كل ما هو مغلق فيتعذر على معالم الجسد إلا على روح العبادة وروح الشعر».(17)

يقول الشاعر[18]:

مولاي،
يا سيدي...
وسيد الإشارة
تجل لكي أراني
كي استعيد صورتي أمامي
كيف أفتح ابتدائي واختتامي
على رؤى الأمطار والأشعار
والرمز والإشارة.

من خلال هذا العنوان «أول البوح» نستطيع القول أن الشاعر رغم رفضه لذكر اسم المرأة ورسم ملامحها المحددة لهويتها إلا أنه أحالنا على مجموعة من صفاتها نلخصها في الشكل الآتي:



نخرج من بوابة البوح دون القبض على أي بوح لنحط الرحال في محطة أخرى شبيهة بالمحطة الأولى إنه " التجاوب" أول مراحل الحب والعشق، حيث يفتح الشاعر الستار على مشهد تفاعلي بين الأنثى والذكر لكن المبادرة فيه تكون للرجل[19]:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا...
يأتي من المدن البعيدة...
كي تراه وكي يراها
وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،
وأرى بهاها، ناديت
نادتني،

سمعت ندائي
وأنا سمعت نداها.

لكن الشاعر كعادته يخرق أفق توقع القارئ، إذ يخبره بعد انتصاره لحرارة اللقاء بعدم حدوثه، والشاعر هنا يبدو محترفا في ممارسته لعنصر التشويق من خلال اللعب بمشاعر المتلقي و استفزازه، فيقع القارئ في شرنقة التجلي والإخفاء، ويتجلى ذلك من خلال توظيفه للدال الرمزي " الصوت" فالصوت من أقوى العناصر المؤثرة في المستمع لذلك يقال: «الأذن تعشق قبل العين أحيانا».

يقول[20]: هو صوتها...
لا.
بل صوتها.
هو صوتها:
فكأنه وحي إلي
وكأنني من نشوتي الكبرى نبي.

وهنا تتجلى ثنائية الصوت (الكلام)/ الصمت، حيث يحيلنا الشاعر من خلال هذه الثنائية إلى الفكرة التي تراوده والمتمثلة في "الإلهام الشعري" مدعما هذا الرأي بالدال اللغوي "الوحي"، لتتسع أمام القارئ دائرة التأويل، إلا أنه سرعان ما ينصب فخا آخر له، بعدم حدوث التجاوب، ومن ثم عدم ارتقائه إلى المقام المراد.

بيد أن الشاعر يظل يراود القارئ لينقل له في قصيدة "افتتان" وهج ذلك السحر الذي تمارسه المرأة الملهمة، وقد قبضت على قلبه فتزرع بقلبه معجما شعريا يفيض دررا، وتُنْطِق عقدة لسانه فنمسك بالمرأة /الخصب، المرأة/ العطاء.

يقول[21]: امرأة من سراب...
ترش العطور على سنواتي
وتملأ بالوهج الخصب...

حقل العبارة في كلماتي.

ويزداد تعلق الشاعر بهذه المرأة حين تمارس لعبة التجلي والخفاء إذ كلما «ازدادت المرأة تمنعا ازداد الرجل اشتهاء، وكلما ضنت بجمالها أن تكشفه وتسترت بالحجاب استعر العاشق رغبة وتطلعا».[22]

وتواصل المرأة فتنتها من خلال " أجراس الكلام " حيث تتفتح الملكة الشعرية للشاعر، فتلهمه وابلا من الشعر، يروي ظمأه ويقوي مكانته، فينفتح أمام تجربته الشعرية "النضج" و"الاكتمال" من بعد ما رماه عقم اللغة في بحر الضياع يقول[23]:

قُدُسيٌ حُبك يا مولاتي
يغمسني في ماء الطهر...
و يلهمني الأشعار.

والشاعر في رحيله إلى الماضي وبداياته الأولى لا يتجرد من رحلته أو أصله بل يعتز به ويعتبره نقطة البداية التي تشكل له قاعدة صلبة في الاتجاه نحو المستقبل، وبذلك يبني حاضره بماضيه مما يبعد عنه صفة الانسلاخ من الأصل، ولعل في هذا إشارة إلى ضرورة الاستفادة من القديم رغم مسايرة الحداثة الشعرية.

إذن يقع بصر القارئ على الخيط الرفيع الذي حاول الشاعر إخفاءه إنه وجع الكتابة لا محالة الذي حوَّل آلام الشاعر إلى أفراح وأعراس ليس كبقية الأعراس، وقد تجسد ذلك في قصيدة " احتفال الأبجدية " لتبدأ رحلة الجسد بعد انتهاء رحلة الروح حينما تسقط المرأة الملهمة (القصيدة) بين يدي الشاعر، حيث ينقلنا المبدع بذكائه إلى عتمة أخرى من عتماته تتمثل في كيفية تشكل أو تكون القصيدة وهذا ما طرحته الناقدة شادية شقروش بقولها:

«القصيدة بدأت بالتشكل كالجنين لحظة تشكله ولكن متى تكتمل؟».[24]

تبدأ القصيدة بالتشكل في أبهى صياغة، مصقولة بطاقة إبداعية ناضجة، راوية عطش لغة الشاعر ومُخَلِّصَة معجمه من الألفاظ المستهلكة، لتبوح بلغة شعرية صافية تولدت عن مخاض عسير، لغة نتجت عن إلحاح الشاعر ومناجاته لها، فهو لا يكل ولا يمل ما لم تكمل العبارة سحرها، ومادامت القصيدة لغز سرمدي يظهر ويختفي كلما شاء، فها هو يناجيها مجددا بقوله " لا تصمتي " .

إذا لا يقوى على فراقها، فغدت كابوسا يطارده في كل مكان وزمان لأن نجاح الشاعر مرهون بنجاح القصيدة، فلم يبق بيده حيلة إلا التمني والترجي يقول في قصيدة بهجة[25]:

يا ليت لي بوحك
طيرا على شفتي
يمتاح من صدرك
يسقي ظمأ لغتي.

ها هو يتقصى أثرها، إذ لا خيار لديه من بعد ما أوصدت الأبواب أمامه ليكشف الستار وتبدأ متعة الكتابة بعد ما كانت وجعا يعصر قلب الشاعر، تتحول هذه المتعة إلى وله، بل إلى جنون لِما رآه من عجب العجاب حتى استوى كائنا قدسيا. يقول[26]: و إستويت كيانا

من البرق...
والغيم... والزرقة الكوكبية.

إنه عالم الخيال والإبداع الذي يرحل بالشاعر والقارئ معا إلى المحال.

لكن الشاعر لا يلبث حتى يعود إلى مر الغياب بعد أن أذاقته طعم الحب الأخضر، ورمته في بحر من الاغتراب والتمزق.

يقول [27]: آه... يا مر الغياب
كيف صيرت اخضرار الروح...
عمرا يابسا...

كيف شيبت شبابي.

يحترق الشاعر لبعد المرأة الملهمة أو لبعد القصيدة فنجده يتأوه ألما، محاورا ذاته عن سر تلك المشاعر الملتهبة بصدره حتى صار كالطفل الرضيع الذي لا يقدر على مفارقة أمه. فينفجر غاضبا لينقشع ذلك الظلام قائلا [28]:

أيها الشعر تجل الآن...

هذا طيف مولاتك فافرش دربها

زهرا وعطرا.

يناشد الشاعر التوحد بالذات والسمو إلى سر الحبيبة، حيث يتعرف على سر المولود الجديد، وعملية الكشف والتوحد لا تتم إلا بسلوك المدارج والتقرب إلى الذات الإلهية وهو شبيه في ذلك بالتجربة الإبداعية حيث لا يترقي لها إلا العالم بأسرار اللغة والمتفقه بعوالم الفن والمتعة فيخلق بأنامله بصمة بداخل كل متلقي عبر مرور الأجيال.

هكذا كانت رحلة الشاعر مع أسطورة الحداثة في معانقتها للمجهول، لتبقى سرا أبديا لا يمتلك مفتاحه إلا الفارس المغوار، وهذا ما عبر عنه الشاعر من خلال رفضه للبوح باسم السر، ولعل هذا المعنى هو ما جعل الشعراء عاجزين عن وضع تعريف شامل لكائن الشعر، وبهذا يكون الشاعر من خلال هذه القصائد يبحث عن نظرية لكتابة الشعر ليصل إلى استحالة الوصول إلى ذلك.

3/ التجنيس: تكمن أهمية التجنيس في مساعدته للقارئ عند تشكيل أفقه،ومقام البوح هو ديوان شعري له حضور مكثف على الساحة النقدية الجزائرية، لِما يعتريه من غموض وإغراء يشوق القارئ لمعرفة خباياه؛ فالشاعر يحاول من خلال هذا العمل الشعري كشف الستار عن معادلة صعبة لطالما حيرت عقول الشعراء والنقاد المعاصرين.

ولكي لا يزيد الشاعر من غموض عمله ارتأى التصريح بجنسه كي لا يوقع القارئ في حيرة من أمره، لينصب له فخا مع أول قصيدة من قصائد الديوان.

2- يطوف بالأسماء:

صدر هذا الديوان للشاعر سنة 2009 و يحمل بطياته خمس قصائد (الفارس، لبيك، يوم رافق نون الوهم، مقاطع من سيرة الفتى، قصيدة بغداد).

وقد جاءت هذه القصائد على خلاف ديوان " مقام البوح "، إذ كتبت في حقب زمنية متباعدة [من سنة 1980 إلى سنة 2007] وذلك على الشكل الآتي:

- الفارس : بدون تاريخ.
- لبيك: 2007.
- يوم رافق الوهم: (هي مجموعة من القصائد مقطوعة الرقاب – بدون عناوين – صدرت بين 2003 و2007).
- مقاطع من سيرة الفتى: 1981.
- بغداد: 1991.

أما من حيث الموضوع فقد جاءت كتتمة للموضوع الأول- مقام البوح- نستثني من ذلك قصيدة "بغداد" التي جاءت بمناسبة "حرب الخليج الأولى".

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل استطاع العنوان "يطوف بالأسماء" أن يعبر ببساطة تركيبه عن كتله المشاعر المتضخمة بداخل الشاعر؟ وهل للعناوين الفرعية دورا في بيان ذلك ؟

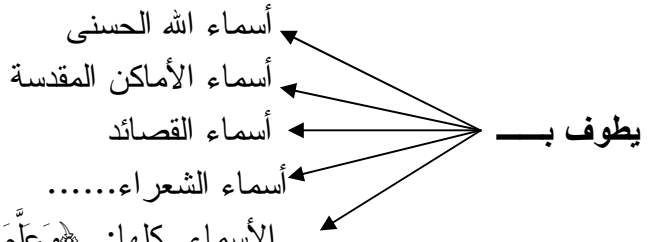
أ/ **العنوان الأصلي/ الرئيس:** ما يلفت الانتباه في هذا العنوان هو انبناؤه وفق صيغة فعلية، أي ابتداؤه بـــ "فعل" وللعنوان الأحقية في أن يأتي على صيغة فعلية، لِما لها من «وظيفة مزدوجة في اشتغالها كعتبة للنص، وظيفة التسمية من حيث أنها تعنون النص، أي تمارس التعيين والتحديد وفي

الوظيفة الأخرى تسعى الصيغة الفعلية إلى تحطيم هيمنة الاسمية في سيطرتها الأبدية على أبنية العناوين».[29]

إن ميزة هذا العنوان هو اشتغاله بصيغة الفعل المضارع "يطوف"، وبذلك يدشن حدث الطواف في الزمن الحاضر المستمر. بمعناه المقدس، إذ يذكرنا الطواف بمناسك الحج، كما ورد في القرآن الكريم في وصف أهل الجنة حيث يقول تعالى﴿...يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ﴾[30] ومن هنا يتخذ الجزء الأول من العنوان سمة القداسة.

يحذف الشاعر "الفاعل" وفي حذفه هذا زاد من غموض العنوان مما يحاصر القارئ بمجموعة من الأسئلة مثل من هو الذي يطوف بالأسماء؟ وأسماء ماذا؟ هل هي أسماء الله الحسنى؟ أم أسماء الأماكن المقدسة أو...؟ وهنا«تتحقق وظيفة العنوان في كونه المنجم الذي ينفك عن إنتاج الأسئلة، ليدفع بالمتلقي وراء الأجوبة، فيلج متاهة النص، ليكون الطعن الذي يرميه « الشاعر» ويغوي القارئ تمهيدا لاصطياده».[31]

إن فعل " الطواف " يحيلنا على الذات الفاعلة كونها زاهدة، تسعى إلى الخلاص من الخطايا التي اقترفتها بل إلى الذوبان في الذات الإلهية أو الحلول، ومن ثم يجد القارئ نفسه أمام مجموعة من الفرضيات نوضحها في الشكل الآتي:



الأسماء كلها: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء هَؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾[32]

من خلال ما تقدم يجد القارئ نفسه أمام شبكة متعالقة من المعاني، تدخله في متاهة لا مخرج منها، إذ تحوم حوله مجموعة من التساؤلات

التي لا جواب لها إلا بالدخول إلى لحمة النص حيث العناوين الفرعية، لعلها تحيلنا على خيط المعنى.

ب- العناوين الفرعية: تختلف تجربة الشاعر هذه المرة عن التجربة السابقة إذ جاءت عناوين "يطوف بالأسماء" غير متقاربة كما تحمل بداخلها العديد من الرؤى، سنتعرف عليها فيما بعد.

يستوقفنا الشاعر عند أول عتبة من عتبات النص، جاءت بعنوان "الفارس" وتحمل هذه القصيدة بعدا تفاؤليا يبتعد كل البعد عن النزعة التشاؤمية التي راودت الشاعر طيلة تجربته الشعرية حيث يقول:

في التماع الصباح الجميل
حين يفتح أبوابه العالم
سوف يفجؤكم
سوف يقبل فارتقبوا.(33)

جاء العنوان كلمة بسيطة المظهر لكنها غامضة لا تبوح على الرغم من اتصالها بـــ "الـــ" التعريف. ونظرا لهذا التعتيم الذي وضعنا فيه الشاعر سنحاول الاستعانة ببعض القرائن الموجودة داخل النص.

إذا حاولنا أن نربط بين العنوان والمتن الشعري فإننا نلمس استحضار الشاعر لفكرة " المهدي المنتظر " مخلص الشعوب، حيث يأمل الشاعر إلى طي سجلات الظلام والتمزق، هو فارس يخرج من الاحتراق كطائر العنقاء الذي يولد من رماد التهابه يقول الشاعر: واخرجوا من رماد

ومن عتمة الكهف اخرجوا للدليل
إنه مقبل، مقبل
قاتل أو قتيل
حين يفتح أبوابه العالم. (34)

يواصل الشاعر لعبة الاختفاء ليستفز القارئ ويرغمه على البحث، حيث لا يقدم لنا هوية هذا الفارس. سوى أنه فتى، فمن هو هذا الفارس؟ هل هو الشاعر نفسه أم شخص آخر؟

يبقى القارئ تائها أمام هذه الأسئلة ليواجه العتبة الثانية للنص، فما الذي سيبوح به لنا العنوان الفرعي الثاني؟

هي قصيدة بعنوان " لبيك " تحكي لنا حكاية الشاعر أثناء تأديته مناسك الحج، حيث يلبي دعوة الله، لكن القارئ يجد نفسه أمام قصة أخرى تخرق أفقه، امرأة ترافقه في حجه، ليتشكل أمامنا علاقة جديدة "الأنا ولآخر". في علاقة حميمية، فمن هي هذه المرأة أو الأنثى التي لم تفارق الشاعر حتى خلال العبادة (مناسك الحج).

تتمظهر " صورة المرأة" ملهمة الشاعر؛ حيث يعترف لها برحلته الإبداعية فيقول: مشت على الصدى، مشيت...

أتبع انسياب الماء نحو الغيمة البعيدة
وقفت في حراء
قلت لها هنا أتاني الكتاب آية فآية
حتى استوى قصيده. (35)

إنها رحلة " الكتابة " التي أرّقت الشاعر طوال مشواره الإبداعي، تعود من جديد لتطفو على السطح، حيث يحكي الشاعر رحلته وكيفية وصوله إلى اليقين إذ تتشكل لنا ثنائية:

القصيدة/ الشك، الكتابة / اليقين يقول:

حملتها تعويذة على شفاهي
رميت ما رميت من حصى
حتى استبان لي الضحى
نحرت شكي
وعدت، عاد لي يقيني. (36)

إذن يصل الشاعر إلى بر الأمان بعد وصوله إلى مرتبة اليقين حيث نلمس أول خيط يحيلنا على العنوان الأصلي، حين يصف لنا الشاعر لحظة تقصيه للغة؛ فتفيض على لسانه فيض الماء ليختار من كلمات هذه اللغة ما يريد البوح به وتوظيف الشاعر للفظة " الماء" يدل على العطاء والنماء يقول الشاعر:

خرجت اجمع الحصى وقفت بين النعت والأسماء... ياالله...
كل منزل أنزله بفيض ماء
وكل حصوة... ألمسها تضيء. (37)

إنها لحظة البوح التي أحرقت قلب الشاعر، ها هي تمطر عليه دررا من الأشعار، ليذوب مع اللغة ويقطف منها ما يلاءم تجربته.

وهنا يتضح مقصد الشاعر، الشاعر/ الناقد في دعوته إلى القصيدة "يوم رافق نون الوهم" أو مجموعة القصائد التي امتنع الشاعر عن عنونتها وجمع تحت هذا العنوان يقول:

أتعبتني اللغة
أتتبع أسرابها واحدا واحدا
باحثا عن صدى للعبارة. (38)

يحيلنا هذا المقطع إلى قصيدة الحداثة وما تفعله من مراوغة في الشاعر، فهي قصيدة هاربة فلوتة تغير المكان والزمان في الوقت ذاته، إذا لامستها تنفض ريشها كطائر خرافي، يُبعث من جديد ليحطم هيكل القصيدة العمودية، فالقصيدة المعاصرة توهمك بالتماهي والحلول ولكنها في الواقع ترفض الحدود لتتجاوز كل القرارات الفردية والجماعية لمجموعة الشعراء الذين يطوفون باللغة قصد الحلول في جسدها – القصيدة– فتأبى الانصياع ليعيد الشاعر رحلته متوسلا متذللا لها علَّها تبوح.

وهذا ما نلمسه في قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى"، هذه القصيدة التي تحمل بداخلها هموم الإنسان المعاصر في علاقته مع وطنه ومع العالم وما

يعانيه من اغتراب وتمزق كما تعبر هذه القصيدة عن مصير الشاعر في هذا الواقع السوداوي المليء على رأي الشاعر بالذئاب.

وأخيرا نقف عند آخر باب أو عتبة من عتبات العناوين الفرعية هي قصيدة تنحرف عن قصائد الديوان، فقد جاءت كشحنة محترقة بداخل الشاعر جراء ما لاقته العراق أم الحضارات في حرب الخليج كما يشير الشاعر من خلال هذه القصيدة إلى الوضع العربي المغلوب على أمره وما يشهده من ضياع.

ومن خلال مجمل ما قدمناه من قراءات لعنصر "العنوان" كحصيلة أخيرة نصل إلى مدى اشتغال الشاعر على ثنائية القراءة / الكتابة؛ حيث تبرز الروح النقدية الطاغية على قصائد الشاعر، واهتمام الشاعر "عبد الله العشي" بهذه الإشكالية أو بالأحرى "أزمة الكتابة" لم يكن طفرة في تاريخ الأدب والنقد، بل كان محل اهتمام وانشغال العديد من المفكرين والنقاد المعاصرين، باعتبارها النقلة النوعية من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين «وهي دعوة إلى مراجعة معايير الشفوية والانتقال والتحول من السماع إلى القراءة ومن الخطابة إلى الكتابة، أي استعادة الكاتب لذلك الرمز المغيب» [39]

وقد جاء هذا الطرح ضمن مقولة " موت المؤلف "التي نادى بها زعماء التفكيك وعلى رأسهم " رولان بارت " على اعتبار أن إعطاء النص مؤلف هو فرض قيد على النص ، مد النص بمدلول نهائي، إيقاف الكتابة؛ فولادة القارئ تكون على حساب وفاة المؤلف[40]

إنَّ المعنى ناتج عن تفاعل القارئ بالنص، قارئ منتج لا مستهلك يعمل على تفكيك رموز وألغاز النص وصولا إلى بنيته العميقة حيث ترتقي عملية القراءة لتصبح فعلا ثقافيا وإبداعيا «وتنامي هذا الحس وازنه تراجع سلطان المؤلف أو موت المؤلف – حسب عبارة بارت – وحلول عصر القارئ»[41]، هذا ما وضحه في مقاله " من العمل إلى النص "حيث يقول: «إن النص مفتوح ويتم إنتاجه بواسطة القارئ في فعل تعاون لا فعل

استهلاك وهذا التعاون يعني عدم كسر المسافة بين البنية والقراءة؛ لأنه يتضمن الاتحاد بين كلتيهما في عملية تدليل وحيدة " المزاولة الكافية " ذلك أن تنفيذ القارئ هو بمثابة اشتراك في التأليف»[42]

من هنا اتخذ مصطلح " الكتابة " حيزا واسعا لدى النقاد المعاصرين، وهذا الاهتمام لم يكن حكرا على النقد الغربي بل انتقل إلى الفكر العربي متفرقا إلى العديد من الآراء والمواقف (أدونيس، بنيس ،...)، لينفلت هذا الهمّ إلى قلب الشاعر « الذي بدأ يحسس هذا التحول نحو الكتابة»[43]، خاصة عند الشعراء النقاد أمثال شاعرنا "عبد الله العشي"؛ حيث تبدو الكتابة مزيجا من الرؤى النقدية. وبذلك كانت عناوين قصائده ترجمة لذلك وللهمّ الذي أرقه – الشاعر – وراوده طيلة رحلة المكابدات التي مر بها خلال تجــربته .

مما تقدم نصل إلى أن " العنوان " في شعر "عبد الله العشي" كان من أهم المفاتيح التي كشفت لنا مجمل آرائه كمبدع أولا وكناقد ثانيا، وبذلك استطاعت هذه العتبة السحرية أن تبوح بالكثير من الأشياء قبل الولوج إلى متن القصيدة، ومن ثمّ نستطيع القول أن للعنوان فعلا أهمية بالغة في فهم ما يرمي إليه الشاعر من أفكار و مشاعر و انشغالات.

الهوامش:

(1) شادية شقروش: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول- السيمياء والنص الأدبي (7- 8 نوفمبر) ،جامعة محمد خيضر، بسكرة ، ص 271.

(2) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف، سوريا، دمشق، 2007 ،(دط)، ص 33.

(3) المرجع نفسه، ص 15، 16.

(4) الطيب بودربالة :قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني ، السيمياء والنص الأدبي ، 15-16 أفريل، 2002، منشورات جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، شركة دار الهدى ، عين مليلة الجزائر، ص 28.

(5) خالد حسين حسين: مرجع سابق، ص 35.

(6) الطيب بودربالة ،مرجع سابق،ص 29.
(7) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية ، ص 33، 34.
(8) المرجع نفسه: ص 98.
(9) الطيب بودربالة ، مرجع سابق، ص 25.
(10) خالد حسين حسين : ، ص في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية 78.
(11) المرجع نفسه: ص 80.
(12) عبد الله العشي: مقام البوح، ص5.
(13) المصدر نفسه، ص 07.
(14) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، منشورات بونة للبحوث والدراسات ، عنابة ، الجزائر، 2008، ط 2 ، ص 196.
(15) خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر –دراسة –منشورات اتحاد الكتاب، دمشق ،(د ط) 2000، ص 70 .
(16) عبد الله العشي: مقام البوح: ص 05.
(17) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون : نظرية القراءة ،المفهوم والإجراء ، منشورات مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط1 ، 2009 ، ص 124.
(18) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 07.
(19) المصدر نفسه: ص 11.
(20) المصدر نفسه: ص 13.
(21) المصدر نفسه، ص 18.
(22) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، (د ط)، ص 213.
(23) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 32.
(24) شادية شقروش: مرجع سابق، ص 46.
(25) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 56.
(26) المصدر نفسه: ص 71.
(27) المصدر نفسه: ص 73.
(28) المصدر نفسه: ص 85.
(29) خالد حسين حسين:مرجع سابق، ص 214.
(30) الواقعة :17 .
(31) خالد حسين حسين:مرجع سابق ص 214، 215.
(32) البقرة :31 .
(33) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2009، ص 05.
(34) المصدر نفسه: ص 06.
(35) المصدر نفسه: ص 10.

(36) المصدر نفسه: ص 17.
(37) المصدر نفسه: ص 15-16.
(38) المصدر نفسه: ص 33.
(39) مشري بن خليفة : القصيدة الحديثة – في النقد العربي المعاصر - ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006 ، ص 232 .
(40) كم نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ص 165 ، 166 .
(41) عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 2005 ، ص123 ، 124
(42) خوسيه ماريا بوثويلوايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية ، ص 163 .
(43) مشري بن خليفة :القصيدة الحديثة ، في النقد العربي المعاصر ، ص 234 .