العُنْوانُ فِي دِيوَان "قريب من البحر بعيد عن الزرقة" لجاسم الصحيح

دراسة في آليات الخطاب الشعري

د. عائشة بنت صالح فيحان الشمري

أستاذ البلاغة و النقد المساعد – كلية الآداب و الفنون – جامعة حائل

ملخص:

يهتم هذا البحث بدراسة العنوان في ديوان "قريب من البحر بعيد عن الزرقة"، للشاعر السعودي جاسم الصحيّح، وقد ابتدأ البحث بتحديد إطار نظري للعنوان و وظائفه وأبرز المقولات النقدية والنظرية حوله، ومن ثمَّ توجه البحث إلى دراسة العنوان المركزي مستقلا، وتطرق إلى العلاقة التي تربطه بالعناوين الداخلية، وكذلك العلاقة التي تربطه بالخطاب الشعري، ومن ثمّ قام بدراسة العناوين الداخلية؛ موضحا أهم أنماطها، و أبرز صيغها، وكذلك العلاقة التي تربط بعضها ببعض وبالخطاب الشعري كله، وقد توصل إلى عدة نتائج: منها أن الشاعر قد أتقن صياغة العناوين في ديوانه، كما أن العناوين قد عملت على تكثيف الدلالة، في حين عمل النص على توسيعها، وكذلك استطاع الشاعر أن يجعلها مترابطة بشكل محكم.

الكلمات المفتاحية: عنوان؛ ديوان؛ آليات؛ شعر؛ خطاب؛ نقد.

The Title in Divan (Qareeb Min al-Bahr Baeed An al-Zorrqah "Near from the Sea Far from the Blueness" by Jasim al-Saheeh

A Study in the Mechanisms Poetic Discourse

Abstract: This research examines the title in the poems collection (Qareeb Min al-Bahr Baeed an al-Zorrqah "Near from the Sea Far from the Blueness" by the Saudi poet Jassim al-Saheeh. It begins with identifying the theoretical introduction to the title and its functions, and then studied the main title independently, as well as addressed the relationship between the main and internal titles, which are related to the poetic discourse, and then studied the internal titles explaining the most important patterns, and the most prominent formulations, as well as the relationship between them and the whole poetic discourse. This study reached several results that the poet has mastered the wording of the titles in his collection, and the titles have worked to intensify the significance while the text worked to expand them, and the poet successfully make it tightly intertwined.

Keywords: Title; Divan; Mechanisms; Poetry; Discourse; Critique.

المقدمة:

يَعُدُّ كثيرٌ من الدارسين العناوين من أهم العتبات النصية، التي تضيء النصوص، وتسهم في فك مغاليقها، وتُعين على فهمها وعلى تشكيل توقعات المتلقي أو أفق انتظاره حولها، بل يعدها بعضهم نصوصا موازية لمتن النص، تنتج دلالات تنقل المتلقي من الواقع الخارجي الذي يعيش فيه إلى التخييل الإبداعي، ويراها آخرون علامات تسبق متن النص، وترتبط به، ولا يكون لها معنى دون وجوده(١)، ويؤكد ليو هوك أنه يدل على النص، ويشير إلى محتواه الكلي، ويجذب جمهوره المستهدف(٢)، ويشير جينيت إلى أن العنوان يسمّي النص، ويعيّن محتواه، ويثير القارئ من أجل قراءته(٣)، في حين يؤكد بوعزة أنه "لا يمكن الولوج إلى عالم النص إلا بعد اجتياز هذه العتبة"(٤)، وتلك الوجهات وغيرها تؤكد أهمية العنوان، وهي أهمية تزايدت منذ منتصف القرن الماضي، حينما اهتم الدارسون بالعنوان الإبداعي، حتى أطلقوا على نظرية دراسته "علم العنوان". وقد ظهرت دراسات مهمة في النقد العربي المعاصر تُرَكِّزُ على العنوان وأهمية دراسته، كدراسة محمد عويس، التي أطلق عليها "العنوان في الأدب العربي- النشأة والتطور"(٥)، ودراسة محمد فكري الجزار، التي وسمها بـ"العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي"(٦)، ودراسة بسام قطوس التي عنونها بـ"سيمياء العنوان"(٧)، ودراسة خالد حسين التي جاءت تحت عنوان "في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"(٨)، وغيرها، وهي دراسات أعادت الاعتبار إلى العنوان، ودفعت النقاد إلى إعادة النظر فيه وفيما يقترن بدراسته.

وذلك رد على إهمال دراسة العنوان، الذي ظل مهيمنًا لفترة طويلة من الزمن، دراسة و إبداعا، وهو رد فعل لافت، لعدة اعتبارات منهجية، من أهمها لفت نظر الدارسين إلى العنوان بوصفه جزءا مهما من النص، فضلا على توجيه المؤلفين إلى ضرورة الاعتناء به؛ لأنه يشكل في بعض الدراسات حجر الزاوية عند التحليل، بل إنه يسهم في معرفة متون النصوص، لاسيما إذا كانت نصوصا قائمة على التجريد والشعرية.

لقد غاب الاهتمام بالعنوان في النص الشعري العربي منذ زمن بعيد، حتى أن النصوص الشعرية كانت تُسمَّى بمطالعها أو قوافيها وحروف رويها(٩)، ويُعَدُّ ذلك دالا عليها، بل وسما لها. ويُرجع رشيد يحياوي ذلك إلى أن المتلقين للشعر قديمًا كانوا يستعجلون سماع القصيدة والدخول المباشر من قبل الشاعر فيها(١٠)، وهي سمة ناتجة عن الطابع الشفوي، الذي كان يهيمن على الشاعر والسامع معا، إذ كانت الأمة العربية – وفقًا لوجهة محمد عويس- أمة ناطقة، ولم تكن تعتني بتدوين الصوت المنطوق، فضلا على أن الذوق الأدبي كان يقوم على حسن تقدير الأصوات المسموعة المعبرة عن المشاعر تعبيرا صوتيًّا مسموعا(١١). في حين ترى نورة القحطاني "أن ذلك الغياب قد يُعزى إلى افتقاد القصيدة العربية القديمة الوحدة الموضوعية، التي

تخوّل للشاعر استخلاص عنوانها طبقا لموضوعها"[١٢]، وكلا الرأيين صائب، لكنهما ليسا كل المسألة، إذ لا يستطيع أحد أن يجزم بالسبب الحقيقي؛ لأن غياب المستند القاطع يمنع ذلك.

وقد استمر أمر غياب العنوان – كذلك إلا فيما ندر[١٣]– حتى ظهوره على يد شعراء الحداثة؛ ليصبح بعد ذلك عنصرا من العناصر الهندسية في العملية الإنتاجية للنصوص الإبداعية شعرا ونثرا معًا، لا يمكن الاستغناء عنه، كما أصبح الشعراء يعتنون به ويكثفون –عند تركيبه– الاشتغال الجمالي به، وينتهكون منطق اللغة وطرائق اشتغالها؛ لتبدو العناوين بذلك لافتة ومثيرة للقارئ من جهة، ومكثفة للنصوص من جهة أخرى، وهو ما نجده في الأعمال الإبداعية المعاصرة إلا فيما ندر.

ويُرجع بوعزة[١٤] الاهتمام بمسألة العنوان إلى صعود فلسفة التفكيك، التي حددت موضوعها في تحطيم سلطة المركز، وإعادة الاعتبار لمجهول الهامش، الذي ظل مقصيًّا في مجال التفكير الفلسفي التقليدي، وأوضح أن سلطة النص كانت هي المهيمنة، وأن من مظاهر هذه السلطة تركيز النظرية الأدبية على دراسة النص بعَدِّه بؤرة التحليل والتأويل، ومن ثمَّ فإنَّها لم تُولِ العنوان أي أهمية في رصد خصائصه "الأدبية". وما طرحه بوعزة يؤكد أن السلطة التي تركزت حول النص باعتباره متنًا ومركزا محوريًّا، قد دفعت إلى إقصاء العنوان، بل جعلته يتوارى تنظيرا وتطبيقًا لزمن طويل، باعتباره هامشًا، و قد أقصت النزعة، التي تتمركز حول المراكز والمتون كل ما ينتمي إلى الهامش على أهميته، مقصية ما قد يحدثه هذا الهامش من تحول على صعيد الرؤيات والدلالات معا.

لقد أولت التفكيكية –إذن– اهتمامها بكل ما هو هامشي، والعنوان والعتبات الأخرى منها، و قد دفع هذا الاهتمام كثيرا من الدارسين إلى التمركز حوله، وعده المركز النصي، و من علامات الاهتمام بالعنوان وامتداداته الإبداعية و الفنية أن حدد الدارسون له مجموعة من الوظائف، وعلى رأسهم جيرار جينيت، الذي أقر بوظيفة التسمية، و وظيفة الإغراء/ الإثارة، و وظيفة الإشارة إلى محتويات النصوص[١٥]، وهي وظائف تضطلع بتسمية النص و منحه الهوية و النسب، كما يمنحها الحق في الإشارة إلى النص و موضوعته تحديدا، فضلا على إثارة القارئ، و دفعه فعليًّا إلى البحث عن كيفية تمظهر العلاقة التي تربطه بنصه، و من ثمَّ الإجابة عن التساؤلات التي قد يثيرها في ذهن القارئ، إذ العنوان –بحسب جينيت– "منجم من الأسئلة بدون أجوبة"[١٦]. ونجد أنه –فضلا على ذلك– يضطلع باختزال النص وتكثيف موضوعته الرئيسية، إذ هو من حيث الاشتغال يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة[١٧]، وهو ما يجعله في معظم الدراسات مدار الدرس والتحليل والنقاش، من أجل الكشف

عن غوامض النصوص واستكناه جماليات العملية الإبداعية فيها، تلك النصوص التي تُعَنْونُ بهذه العنونة، إذ يرى بعضهم أنه لا يمكن تجاوز دراسة العنوان، أو فهمه بعيدا عن بنيته الكلية، كما لا يمكن أن يفهم النص المعنون به إلا بقراءته أيضا، فدراسة العنوان والنص تتكاملان؛ لأنه يمكن فصل أحدهما عن الآخر البتة، فهما– معًا – يمثلان فضاء العملية الإبداعية المتكاملة.

إن العنوان– بالنظر إلى الوظائف المسندة إليه و الدراسات التي تهتم به– يبدو عنصرا محوريًّا في الدراسة لابد من أن يستكنه القارئ مجاهيله قبل أن يستكنه مجاهيل النص نفسه، بل إنه قد يوضح مجاهيل النص، الذي وضع عنوانًا له، لاسيما حينما يكون غامضًا أو يفتقر إلى ما يوضحه.

وقد واكبت الوظيفة الجمالية للعنوان تطور النص الإبداعي وعلاقته بالمتلقي، فانتقل من العنوان الواضح المباشر إلى العنوان الغامض المجازي، ومن الصَّوغ الرومانسي للعنوان إلى الصوغ الواقعي له، ومن الصوغ التقليدي إلى الحديث، ومن العنوان الطويل المفصّل إلى العنوان القصير المكثف(١٨)، كما اتخذ الصوغ اللغوي للعنوان أشكالا عدة، منها: شكل الكلمة المفردة، و شكل التركيب الإضافي، و شكل التركيب الإضافي الموصوف، و شكل تركيب العطف، و شكل الجملة الاسمية التي خبرها شبه جملة(١٩)، وهذا كله يعني أن العنوان الإبداعي ليس نمطيّا، بل يشكل عملية إبداع مركبة ومتعددة، لا تتوقف عند شكل معين. إنه عنصر رئيسي من عناصر العملية الإبداعية، كما أنه يمثل طاقة فنية خلاقة إذا ما أُحسن الاشتغال عليه من قبل المبدع، إذ إنه العنصر الذي سيدفع القارئ إلى قراءة النص فعليا أو التخلي عن ذلك، لاسيما وهو "يعترض طريق القارئ في ذهابه إلى النص"(٢٠)، أي إنه أول ما يواجه القارئ من النص، ويعمل على جذبه وإغرائه بالقراءة والاكتشاف فضلا عن توجيه مقروئيته، أو التخلي عن ذلك كله.

وتمثل عتبة العنوان أهم عناصر بناء النصوص وجمالياتها لدى الشاعر السعودي جاسم الصحيح، وهو ما اتضح في مسيرته الشعرية التي توّجها بأعماله الكاملة، وقد أدى ذلك إلى اهتمام الدارسين بتلك الأعمال وتوجيههم إلى دراسة العتبات النصية في شعره، كدراسة نورة القحطاني التي أسمتها:"العتبات النصية في شعر جاسم الصحيح"(٢١). وهي دراسة مهمة في بابها، و تجدر الإشارة –هنا– إلى أن ديوان الصحيح (محور دراسة هذا البحث)، قد صدر بعد صدور دراسة القحطاني هذه، غير أن هذا البحث سوف يقوم بدراسة العنوان في ديوانه الأخير هذا الذي أسماه بـ"قريب من البحر بعيد عن الزرقة"(٢٢)، ويحتوي هذا الديوان على (٣٤) عنوانا، وهي عناوين تتراوح في بنائها بين العنصر الواحد و أكثر من عنصر، إذ تتفاوت قصرا وطولا، كما تتفاوت من حيث الوضوح والغموض، و من حيث الأفكار التي تقوم على توظيفها، وهو ما

سنكتشفه عند التحليل، إذ سنقوم بدراسة العنوان المركزي، ومن ثم علاقته بعناوين الديوان الأخرى، وعلاقته بالخطاب الشعري في الديوان، ومن ثم نقوم بدراسة العناوين الداخلية، ونسعى إلى اكتشاف العلاقة التي تربطا بعضها ببعض وبخطابها الشعري؛ من أجل الوصول إلى المعنى الكلي الذي سيقترحه و يتبناه هذا البحث.

١- العنوان المركزي

العنوان المركزي هو العنوان الذي تعنون به مجموعة شعرية أو قصصية أو مجموعة من المجاميع، التي تندرج تحت ما يسمى "المجموعة الكاملة"، وهو مركز العناوين التي تندرج تحته في المجموعة كلها، كما أنه يُعدُّ المركز الذي تشتق منه، كما يشتق منه المتن كله، والعنوان المركزي في هذا الديوان هو "قريب من البحر بعيد عن الزرقة"، وهو عنوان يتكون بناؤه وفقا لنمط الثنائيات[٢٣]، و يرتكز على التوازي، إذ يتكون من مقطعين اثنين يتوازيان في الدوال ونوعها وعددها، إذ المقطع الأول يتركب من ظرف (قريب)، فحرف جر (من)، فاسم مجرور (البحر)، ومثله المقطع الثاني إذ يتكون من ظرف (بعيد)، فحرف جر (عن)، فاسم مجرور (الزرقة)، كما يقوم على التضاد والاشتمال "قريب/بعيد"، و"بحر/زرقة"، فضلا عن أنه يرتكز على الاشتغال على العمق والسطح، فهو قريب من العمق (الموضوع ذاته)، وبعيد عن السطح (قشور الموضوع) الموسوم بالزرقة، وهو عنوان مكاني زماني مسكون بذاكرة البحر والأسفار والسندباد والفتوحات، التي ارتبطت به، فضلا على الثقافة الشعبية البحرية، التي ارتبطت في الذاكرة الجمعية بالبعد والسفر.

ويتركب هذا العنوان من ست دوال، هي:

١- قريب، ٢- من، ٣- البحر،

٤- بعيد، ٥- عن، ٦- الزرقة"

و هذه الدوال – بالإضافة إلى ما أشرنا إليه- تقوم على المفارقة والتشاكل والتباين معا، إذ قريب عكس بعيد، وهما عنصران متنافران لا يجتمعان. فقريب وبعيد ظرفان يدلان على مكانين، ويقع بينهما مكان وسط لا هو بالقريب ولا هو بالبعيد، إنه الـ"الهُنا" وهو ما يطلق عليه يوري لوتمان "الحد"[٢٤]، الذي يستحيل معه اندماج المكانين أو اجتماعهما معا، أو اختراقهما من أحد لا ينتمي إليهما، وقد تفطَّن الشاعر لهذه المسألة وجعل بياضًا يقع بين الجزأين من العنوان في الغلاف الخارجي والصفحة التي تليه، أما في عنوان النص داخل الديوان، والفهرس وتذييل رأس الصفحات؛ فقد وضع نقطتين بعد الجزء الأول منه، فضلا على أن القرب والبعد يدلان على

الألفة والوحشة معا، إذ –كما يرى لوتمان– يرتبط كثير من القيم المجردة بإحداثيات مكانية محسوسة، ومنها قريب/ بعيد = الأهل والأغراب، وهو ما يدل على أن مثل هذه الأنساق نتاج ثقافي في المقام الأول[٢٥]، وهي أنساق تتحكم –ولو من طرف خفي– ببناء هذا العنوان، وتجعل منه مكونا ثقافيا شموليا لا يقف عند حدود العملية الإبداعية الأولية، ولا يقف عند الحالة الاجتماعية العادية، بل يدمجهما معا ليستثمر الفن إلى أبعد مدى، ويجعل منه خلفية يستبطنها العنوان والنص الشعري كله، ويمثل أداة تغري القارئ وتدفعه إلى قراءة النص فعليا.

أما البحر والزرقة فالعلاقة التي تربطهما علاقة اشتمال، وهما –من ثم– عنصران متشاكلان، إذ الزرقة من لوازم البحر وهي لون مائه، وهما في حال اتصال كلي لا يقبل الفصل، إنهما كوجهي العملة المعدنية التي لا يمكن فصل وجهيها، بحسب تعبير سوسير عند حديثه عن العلامة/ الإشارة[٢٦]، وهو عنوان يرتبط هنا بالرؤية الإبداعية والرؤيا الفنية، إذ هو قريب من البحر، والبحر اتساع، وانبساط، وعمق، وملوحة، وشمول، وغموض، وأسرار، وطبقات، وأهوال، وحركية، وقد جاء في لسان العرب: إنما سمي بحرا لملوحته، وسعته وانبساطه[٢٧]، وذلك يتماثل مع العملية الإبداعية بشكل عام، والشعرية بشكل خاص، إذ هي اتساع، وقلق، واضطراب، ومعاناة، وامتداد، وهو ما يؤكد عليه الديوان كله، إذ هو مسكون بأهوال العالم، ومتاعب العملية الإبداعية، ورؤية المبدع ورؤيا،ه ونظرته إلى ذاته والعالم من حوله معا.

إن قيام العنوان على التشاكل والتخالف يؤكد أنه يسعى إلى الانسجام، وتجلية الغموض[٢٨]، إذ إن ذلك من أهم خصائص التشاكل، وضمنيا من أهم خصائص التخالف، كما ينصُّ على ذلك جريماس الذي يرى "أن التشاكل يؤدي إلى تجلية غموض ملفوظ ما"[٢٩]، فضلا على أنه يضمن تجانس الرسالة بما هو مجموعة متكررة من الوحدات الدلالية التي تجعل قراءة موحدة للنص مُمْكِنَة، مثلما تنتج عن قراءات جزئية للملفوظات، وعن حل ملابساتها، موجهة بالبحث عن قراءة واحدة[٣٠]، وذلك كله يدل على أهمية توافر هذه التقنية في هذا العنوان، بما له من ثقل تركيبي ودلالي؛ كونه اللافتة الأولى في الديوان، فضلا على ما له من ثقل على صعيد توجيه المقروئية والتأثير في المتلقي.

إن التشاكل والتخالف في هذا العنوان يخلقان نسقا موحدا مضمرا يلمح من هذا التأويل، وهو نسق يشتمل على عنصرين، هما: الإبداع، والمعاناة، لكنه لا يوضح مسألة الإبداع التي سيتحدث عنها بدقة، وكذلك لا يوضح أشكال المعاناة وكيفياتها بشكل جلي، بل يعمل على الإضمار والتكثيف، وهما الوظيفة الأولى للعنوان هنا، التي تدفع إلى خلق وظائف أخرى له كالإثارة، إذ لا يتوقف العنوان عند الإخبار فحسب، وإنما هو إخبار فيه شيء من الإضمار،

والحذف ليس على الصعيد الدلالي فحسب، بل على الصعيد الصياغي أيضا، إذ إنه بشكله هذا يضع سؤالا و يثير إشكالا ويدفع التأويل إلى أقصى مداه، إذ كيف يكون البعد والقرب عنصرين عازلين للبحر ولونه، لاسيما أن اللون من أهم لوازمه؟ ومن ثمَّ فإن العنوان– بتركيبه هذا – يضمر عنصرا محذوفًا صياغيًّا يتعدد تقديره بتعدد القراءات، فقد يكون المضمر مبتدأ محذوف، أو أن الظاهر مبتدأ خبره النص. إن ذلك كله يعمل على تشويش وصول الرسالة بسلاسة إلى القارئ، ومن ثمَّ يشكل ذلك علامة تدفع إلى جعل القارئ يسعى إلى استهلاك النص فعليًّا[٣١] من أجل معرفة هذه المضمرات ليس على صعيد التركيب فحسب، بل على صعيد الدلالة أيضا.

إن العنوان المركزي– إذن– يشتغل على وظائف كثيرة، بالإضافة إلى الوظائف التي حددها الدارسون، فهو يوحي، و يكثف، و يثير، و يضمر، و يحذف، و يشد انتباه القارئ، و يزج به في عملية القراءة، إنه –من هذه الزاوية– عنوان مركب، لا يشرح، ولا يفصل، ولا يخبر، ولا يقف عند شكل تأويلي واحد، ولعل القراءة لتمظهراته في العناوين الداخلية من جهة والمتون من جهة ثانية تعمل على توضيح ذلك.

١–٢– علاقة العنوان المركزي بالعناوين الداخلية:

يظهر العنوان –دلاليًّا– في عناوين الديوان كله، فإذا كان بتركيبته تلك يشير –كما أشرنا– إلى معاناة العملية الإبداعية ومشقتها واتساعها، وارتباطها برؤية الشاعر للحياة والعالم من حوله، فإن ذلك يتجلى في العناوين الداخلية، و يمثل مدارها ومآلها كذلك، إذ نجد العناوين تجسده في بنيتها كالآتي: "الشاعر المتشجر بالكائنات"[٣٢]، "(مرابط) على (ثغر) الحياة"[٣٣]، "القصيدة.. نجمة الأرض الأخيرة"[٣٤]، "مدن مأهولة بالهجاء"[٣٥]، "ساكن بين احتمالين"[٣٦]، "قريب من البحر.. بعيد عن الزرقة"[٣٧]، "ريح الكتابة.. ممحاة الضجر"[٣٨]، "بيان النيل في فيضانه"[٣٩]، "في حضرة السيد الوجع"[٤٠]، "على مقلاة الوجع"[٤١]، "في حرم الشاعر البدائي"[٤٢]، "باب القصيدة[٤٣]".... إلخ.

إن هذه العناوين المنتقاة عشوائيًّا من الديوان تؤكد دخول العنوان المركزي في علاقة وشيجة مع العناوين الداخلية، سواء أكان ذلك تركيبيّا أم دلاليّا. فعنصرا النسق الذي خلقه العنوان المركزي (الإبداع والمعاناة) يتوفران في هذه العناوين بشكل واضح، فتركيبيا نجد أنه يتماثل كليّا مع عنوان القصيدة السادسة، مع وضعه لنقاط تفصل بين جزئيه، وهو ما استغنى عنه خارجيا واكتفى بوضع بياض بينهما كما أشرنا، فضلا على أن التركيب ذاته يتماثل مع عنوان القصيدة العاشرة "ريح الكتابة.. ممحاة الضجر"، وهو– وإن كان قد أبعد ما يدل على الإبداع وأهواله في العنوان المركزي– فإنه يورد – هنا– صراحةً دالين اثنين يشيران إليه فعليًّا، هما "الكتابة"

و"الضجر"، و يسند الكتابة إلى الريح، والضجر إلى الممحاة، مؤكدا على أن العملية الإبداعية هي تخفيف عما يجيش في أعماق الشاعر، إنها ممحاة للضجر و إزاحة للسأم.

إن العنوان الداخلي بهذه التركيبة يتماثل دلاليا مع العنوان المركزي، بل إنه يعمل على توضيحه وتفسير ما بدا غامضا فيه. فالمعاناة والكتابة والإبداع و ما يتصل بها كلها مضمرة في العنوان المركزي، في حين أنها واضحة ومفصلة –بإيجاز– في العناوين الداخلية، لاسيما في العنوان العاشر "ريح الكتابة.. ممحاة الضجر"، و هي مسألة تؤكد أن البحر ما هو إلا عملية الإبداع ذاتها، وأن ما يحيل إليه البحر من اتساع ومشقة وتعب و قلق ما هو إلا ما تحيل إليه العملية الإبداعية من امتداد وقلق وتعب أيضا، ومن ثم، فإذا كان العنوان "وسما للمادة المكتوبة وتمييزا لها من سائر المواد المكتوبة الأخرى"(٤٤)، فإنه هنا وسم للعملية الإبداعية ذاتها، وتمييز لها من غيرها من عمليات الكتابة الأخرى، فضلا على كونه وسما للمعاناة.

لكن هل سيؤكد المتن الشعري ما أشار إليه العنوان المركزي وأشارت إليه علاقته مع العناوين الداخلية؟ إن ذلك ليس إلا مجرد افتراضات أشارت إليها العناوين منعزلة عن النصوص، وهو ما يدفعنا إلى البحث عما يؤكد ذلك في الخطاب الشعري، واكتشاف كيف يبدو صيغيًّا فيه.

١-٣- علاقة العنوان المركزي بالنصوص

ترتبط العناوين بنصوصها ارتباطا عضويًّا وشيجًا، إذ ليست العناوين في الشعر هي تلك التي تستحوذ بالضرورة على بداية القصيدة، فكل مفاصل القصيدة هي بمثابة عناوين، إن لم تشر إلى ذاتها؛ فإنها تشير إلى غيرها(٤٥)، إنها تدخل في علاقة كلية أو جزئية تركيبية أو دلالية مع نصوصها، وهو ما سنقوم باكتشاف كيفيته في الآتي:

تكاد تمثل تفاصيل التجربة الشعرية ومعاناتها، والرؤية الفنية والإنسانية للمبدع نحو العالم مدار الخطاب الشعري برمته، فهما ثنائيتان يختزلهما الديوان، كما أشرنا سابقا. فالعملية الإبداعية في هذا الديوان هي حساسية مفرطة نحو الإبداع ذاته، ورؤية فنية تجاه العالم أيضا، وهو ما حاول العنوان المركزي أن يجسده بتفاصيله القائمة بشيء غير قليل من الغموض، وهو غموض يقوم الخطاب الشعري بتوضيحه، وقد كان ذلك واضحا في القصيدة الأولى التي عنونها بـ"الشاعر المتشجر بالكائنات"، وهو عنوان يخلق مسافة بين الرؤية العادية للعالم والرؤية الفنية له أيضا، (كما خلقها العنوان المركزي بين البحر والزرقة)، ويقدم الشاعر على أنه متشجر (ممتلئ) بالكائنات (الظواهر، والأشياء، والبشر)، فضلا على امتلائه بالمعاناة الفنية ذاتها، فالنص يؤكد

أنه غير مكتمل إبداعيا، وما يزال يشعر بالفراغ وعدم الامتلاء على الرغم من تأكيد الاكتمال أيضا، إذ يقول[٤٦]:

كالوقتِ جاءَ.. يدورُ حولَ أناهُ ويتيهُ في صحراءِ لا جدواهُ

سارٍ إلى اللَّا أينَ.. غايةُ قَصدِهِ أنَّ القصيدةَ من حقوقِ سُرَاهُ!

ما قالَ قَطُّ: (وَجَدْتُهَا).. وَهُوَ الذي نَشَرَ الوجودَ برأسِهِ، وطَوَاهُ

ويسير النص على الشاكلة ذاتها، يشكو، ويعبر عن الشكوى، ويكثف تفاصيل الوجع، كما ينقل المعاناة، فنرى في النص دوالا تكاد تشكل حقلا دلاليا يدل على ذلك من مثل: (تَعِبَت، يشكو، الجرح، شكواه، منفاه)، أو نجد شبكة من المفردات التي تدل على الإبداع من مثل: (القصيدة، الأبجدية، الشعر، الكلام، مفردات بيانه، معجم...)، أو يقدم مفردات تُعَرِّف العملية الإبداعية ذاتها، وتعرف الشعر والشاعر تحديدا، ونجد ذلك في مجموعة من المفردات من مثل: (كالوقت جاء، ماض إلى المعنى، شاعر مترحل، كي يفتح المعنى إلى أقصاه، استل من شجر الخيال عصاه، أعمى يفتش عن حقيقة سره... إلخ).

إن هذا التقديم يصطبغ بالصبغة الصوفية، التي تتسم بالزهد في كل شيء، لكنه زهد – هنا– يتمثل في الإفصاح عن أن الشاعر قد امتلك الإبداع، وأمسك في قبضته بجمرته الإبداعية، لكنه يؤكد أنه ما يزال يبحث عنه ويبحث عن جذوته، ويتخذ من الخيال أداة له، والفن وسيلة للوصول إليه، وذلك يتماثل مع ما أفصح عنه العنوان المركزي، الذي حاول أن يعبر عن قربه من البحر (الإبداع)، وبعده عن قشور الإبداع (الزرقة)، فضلا على أن البحر في العرف الصوفي "هو الدنيا بما فيها من الأخطار المهلكة والأشغال المردية والكدورات المعمية"[٤٧]، وهو أمر دال على تكثيف الحالة الفنية المرتبطة بالمعنى، وهو المعنى الذي يدفع ما عداه إلى الامتياح منه، وهو ما يتضح من قوله:

كالوقتِ جاء وحين فكر في المدى لمح السراب على امتداد مداه

فإذا سراة الغيب في شطحاتهم يتسولون الكون عن مغزاه[٤٨]

وتقوم النصوص الأخرى بالأمر ذاته، لاسيما النص الثاني المعنون بـ"(مرابط) على (ثغر) الحياة"[٤٩]، إذ يقول في استهلال يلي العنوان قبل الولوج إلى النص:

"الشعراء (مرابطون على الثغور) أيضا..

مرابطون على ثغور حبيباتهم..

مرابطون على ثغور المبادئ والقيم..

مرابطون على الحدّ الجماليّ من ثغر الحياة"(٥٠).

وهو استهلال يفسر العنوان الداخلي والمركزي، ويعمل على اختزال الفكرة التي يقوم عليها العمل كله. و هي فكرة الانهماك في تعب الفن والحياة وما يتعلق بذلك كله، كما أشرنا. ونجد ما يدل على ذلك من دوال تتمثل في (أقلامي، الحياة، خندقي، الدفاتر، الحرب، حرب الكلمات، القتلى، مدفعي، المحابر، الشعر، نصرخ، الحب، يقرأ، المقابر، الماء، طلقات.... إلخ)، وهي دوال تمضي في ترسيخ المعنى الذي ذهبنا إليه، كما أنها تشدد على الفن والإخلاص لقضية الحياة بما لها من مدلولات متعددة، ويتجلى ذلك في خاتمة النص الآتية:

"لم أزل أفتح ما أغلقت في صدري

لوسواس الرياح العاصفات

خائفا في عز هذي الحرب

أن تنفذ من رأسي الذخيرة

خائفا أن تعثر الفكرة

أن ينهزم المعنى

وأن تسقط مني طلقة الوعي الأخيرة

ثم أرتد

بما أبقته من ساقي أنياب الخنادق

حاملا كبرياء النفس

ما يشبه أشكال البنادق

يا رفيقي

فإذا ألفيتني أجمع نفسي وأغادرْ

صوّب الشمس إلى رأسي

وقل: ثمة شاعر

حينما خان الحياة

ضربته الشمس في الرأس فمات!"(٥١).

يضغط هذا المقطع على فكرة الإبداع، وضرورة انتصار المعنى. إنها معركة الوجود بالنسبة إليه من زاوية فنية، فإذا انهزم فيها فالموت هو المآل لا محالة، وهذا الأمر توضيح للعنوان المركزي من زاوية أخرى، إنه توضيح مفاده أن البحر المتمركز فيه ما هو إلا الصراع من أجل بقاء المعنى، وهذا المعنى إن بقي بقي الشاعر، وإن لم يبق فإنه سيموت.

أما النص الموسوم بـ"القصيدة.. نجمة الأرض الأخيرة"(٥٢)، فإنه يختزل العنوان المركزي وفكرته، من حيث إنه يقدم رؤية الذات ورؤيتها للإبداع الذي تختزله مفردة "القصيدة" الموجودة في العنوان، ورؤيته للوجود أيضا، وهي رؤية فنية بدرجة أساسية، ففي الديوان لا ينفك الحديث عن الإبداع يلتقي بالحديث عن المعاناة. فهذا النص –كما هو في العنوان– لا يعرِّف القصيدة، ولا يقدم لوحة فنية "بورتريه Portrait" لها على نحو ما يظن القارئ للوهلة الأولى، بل إنه يقدم صورة متعددة الزوايا لمواقف وقضايا متعلقة بعملية الإبداع والمعاناة معا، صورة تقف في حيز نصي واحد، هو فضاء القصيدة، وهي قصيدة نستطيع أن نؤكد أن العلاقة التي تربطها بالعنوان المركزي علاقة عضوية، إذ هي علاقة المختزل بالمفصل، وعلاقة الكل بالجزء، كما أنها علاقة تبادلية معا، إذ يعمل النص على استبدال الرؤيات، فإذا كان البحر في العنوان المركزي دالا على الاتساع والامتداد فإن القصيدة بمآلاتها الرؤيوية –هنا– تدل على الامتداد والاتساع أيضا، وهما امتداد واتساع يعبران عن قضية وعن موقف من الإبداع، ومن الوجود أيضا، يقول الشاعر في بداية القصيدة:

ألفنا سماءً بالكهوفِ مُشَمَّعَةْ فضقنا بما للأنبياءِ من السِّعَةْ
أَلِفْنَا سماءً ألبستنا لباسها وأزياؤها الفضلى مسوح وأقنعةْ
فيا نجمة الأرض الأخيرة في يدي.. أضيئي إلى أن يبلغ الضوء مصرعةْ(٥٣)

يتضح من هذه الأبيات أن القصيدة هي اتساع من نوع مختلف، نوع يفوق كل اتساع وكل امتداد، وهي تَجَاوزٌ، وخرق، وخروج عن المألوف، سعتها تتفوق على سعة الأنبياء،

وسماؤها ليست ككل سماء، أزياؤها الفضلى مسوح وأقنعة. إن القصيدة كلها تتماثل مع مدخلها من حيث الرؤية إلى الأشياء والعوالم وهي في خلاصتها موقف من الوجود المخاتل، ومن العوالم المُقَنَّعَة، وذلك يتماثل مع ما يحيل إلى شيء كثير منه العنوان المركزي.

غير أن العنوان المركزي هذا يرتبط بعلاقة وشيجة مع النص السادس (قريبٌ من البحر.. بعيد عن الزرقة)، وهو ارتباط لا يعكس علاقته هذا العنوان فحسب، بل النص كله، وهي علاقة تعمل على تفصيل المجمل في العنوان وتوضيح أبعاده الدلالية التي أشرنا إليها في تحليل العنوان المركزي، حينما رأينا أن البحر هو الإبداع ذاته، إذ يقول الشاعر:

"كلما انتصبت قامة البر من حولنا

بعواء الذئاب

هبطنا إلى البحر من هضبات العواءِ

نخط المراكب

(شعرا) على صفحة الموج

ثم (نقفيه) بالأشرعة"(٥٤).

إن ما يقوله هذا المقطع هو أن المسألة كلها إبداع مرتبط بالخيال، فالمراكب تُخَطّ شعرا، والأمواج تُقفَّى بالأشرعة، ولا يتوقف ذلك عند هذا الحد، بل إن البحر يصبح هو الشاعر، كما في المقطع الآتي:

"ألا أيها البحر

يا شاعرا مزمنا يتبوأ عزلته المترعة

أتيناك نحمل ما للمراكبِ

من لهفةٍ في الوصولِ

وما أثمرته

فصول مواجعنا الأربعةْ"(٥٥).

فإذا كان البحر في العنوان قد دل على العملية الإبداعية وعلى المعاناة، فإنه هو قد ارتبط بذلك تماما، بل وتحول البحر إلى شاعر، يُؤتى إليه للبوح وحط المواجع، ويُشتكى إليه من التحولات الكبيرة على صعيد الجغرافيا والوطن والهوية (التحولات الموجعة من وجهة نظر النص)، ولا يقف البحر في هذا النص عند مسألة الإبداع فحسب، بل يصبح وطنا أفرغه الطارئون من محتواه، ويصبح حلما، ويصبح ثورة مرتقبة، إذ يقول الشاعر في خاتمته:

"**غدًا ينهضُ البحرُ فينا..**

غدًا تتصاعد أمواجه عبر أحلامنا..

فأعدوا لكم جُنَّةً

قبل أنْ يلبسَ الدُّرُّ شكل الرصاصِ

وتغدو النوارسُ أسلحةً مشرعةْ"(٥٦).

إن ما يتضح من البحث عن العلاقة الرابطة بين العنوان المركزي والخطاب الشعري في الديوان هو أن العلاقة التي تربطهما هي علاقة تكامل وتوضيح وتفصيل. فإذا كان العنوان قد اخْتَزَلَ، فإن الخطاب الشعري قد فَصَّلَ، وإذا كان العنوان المركزي قد أضمر فإن العنوان قد صرّح، وإذا كان قد عبر بشيء من الإجمال فإن الخطاب قد فسر وفصل وعدَّد ما أجمل.

٢- العناوين الداخلية

يتكون الديوان من (٣٤) عنوانا داخليًّا، وهي كلها تتفاوت من حيث البناء الصيغي، ومن حيث المعنى المجسد فيها، ويمكن أن نؤكد أنها في مجملها تمثل شبكة من العلاقات التي تترابط فيما بينها؛ لتدعم المعنى الكلي المفترض في الخطاب الشعري في الديوان كله. إنها – بمصطلحات علم الدلالة– تمثل كلها حقلا دلاليا(٥٧) متشابكا يؤدي داله الأول إلى المعنى الموجود ضمنيا في الثاني، أو إلى جزء من المعنى الموجود فيه مع استثناءات قليلة. وهو حقل دلالي يتخذ من العنوان المركزي بؤرة محورية له، يتناغم معها من حيث المعنى، ومن حيث التركيب، على الأقل في العنوان السادس. وفي المجمل تأتي هذه العناوين –من حيث الاشتغال الصيغي– بأنماط متعددة، منها:

أ- النمط المفرد:

ويأتي العنوان في هذا النمط مفردة واحدة تكون نكرة أو معرفة، مصدرا أو اسما، جمعا أو مفردا، وقد ورد مرة واحدة في العنوان رقم (٢٩)، وهو جمع نكرة (تآويل)، وهو على المستوى التركيبي كلمة (مفردة) تتميز بالإضمار؛ إذ لا تسبق بفعل، وهو ما تفترضه بنية التركيب في الجملة الاسمية مع اسم آخر، عن طريق علاقة الإسناد في الجملة الاسمية[٥٨]

والإضمار يحتاج عادة إلى تقدير للمحذوف، ومن ثم يحتاج إلى مزيد من التأويل؛ إذ هو بهذه الهيئة يتعدد تأويله كما تتعدد تقديرات إضماراته؛ لأن "العنوان المفرد إضافة إلى تضمنه الإضمار في تركيبه، هو سلسلة من الاحتمالات التي لا يحددها سوى الوصف أو الإضافة أو ما شابه ذلك"[٥٩].

إن هذا العنوان- بهذه الهيئة- مصدرٌ يضمر مبتدأ قد يكون تقديره هذه، أو قد يكون خبرا ومبتدأه النص، أو قد يضمر - فضلا على ذلك- الإضافة إذ يحتمل أن يكون "هذه تآويل النص/ الفكرة/ المعنى..."، ولا يتوقف الأمر عند ذلك بل يضمر تعريفا، فهو كلمة نكرة، تدل بتنكيرها على لا نهائية التآويل، ولا محدودية أفعالها وفضاءاتها، فمهما حاول القارئ تفسير ذلك فإنه يبقى وجها لمدى شساعة المعنى، الذي يفصله عن موضوع رغبته المخفية في امتداد التآويل، فحين تكون الكلمات نكرات فإن حمولتها من دلالات المجهول تتقوى وتتدعم[٦٠]، إن هذا العنوان بتركيبته هذه واسع المعنى متعدد التأويل، لا يتوقف عند تحديد معين أو عند مستوى تحدده المفردات المعرفة دوما.

ب-النمط المركب:

ويأتي هذا النمط في ديوان الصحيح على هيئات متعددة أولها التركيب الوصفي[٦١]، كـ"الخراب السائح"[٦٢]، "حديقة بلا غناء"[٦٣]، "مجرات (هجرية)"[٦٤]، وهي جميعا تتكون من موصوف وصفة أو ما يحل محلها، فالأول يتكون من عنصرين هما "الخراب" وهو الموصوف، و"السائح" وهو صفته، وهما بهذا التركيب يفارقان التركيب المنطقي للجملة فوصف الخراب بالسائح غير صحيح منطقيا لكنه صحيح شعريا[٦٥]، ووصف الخراب بكونه سائحا يفتح أفق التأويل على أبعاد متعددة، فما الخراب الذي يمكن أن يعرفه النص؟ وكيف يمكن لهذا الخراب أن يكون سائحا؟ إن ذلك لا يمكن معرفته من العنوان دون إيجاد علاقة تربطه بنصه؛ إذ لا يمكن الفصل بين العناوين وخطاباتها، فهي إحدى علاماتها وإن كانت الدراسات قد أفردت لها حيزا من الاهتمام خاصا بها؛ لأن العتبات النصية تتعالق مع النصوص وتخلق معها حوارا وتفاعلا بشكل ظاهر

أو خفي، و هو حوار معلن أو غير معلن، نظرا إلى كون العلاقة التي تقوم بين العناوين والنصوص علاقة في الأساس تفاعلية[٦٦]. إن الخراب، كما يفصّل فيه النص، هو الحروب وما يترتب عليها، إذ يقول في مطلع القصيدة:

تطلُّ الأرضُ من أفقِ الحروبِ على شكل المخالب والنيوب
خرائطُ لا يكاد يشفُّ منها سوى ما شفَّ من وجع الشعوبِ[٦٧]

فـ"الخراب" هو الحروب، و"السائح" يتمثل في كون هذه الحروب متحركة غير قارة على هيئة ولا في مكان بعينه، إنها متعددة ومتنوعة ومتنقلة من مكان إلى آخر، وهو ما جعله يقدمها في النص بالجمع (الحروب)، ويقدم ما تتنقل عليه بالجمع – أيضا– (خرائط)، ويقدم– أيضا– ما ينعكس عليه أثر هذه الحروب بالجمع – كذلك– في كلمة (الشعوب).

أما العنوان الوصفي الآخر فهو "حديقة بلا غناء"، فحديقة هو الدال الموصوف، وبلا غناء صفة له، ووصف الحديقة بأنها بلا غناء يحيل إلى فراغها وصمتها، وينفي وجوديتها ووظيفتها، التي تتمثل في المتعة وإدخال البهجة على الناظرين أو على مرتاديها، وقد أفاد الوصف –هنا– تحديد طبيعة الحديقة و وظيفتها. كما أفاد استيفاء الدلالة، لاسيما أن "الشاعر يعمد إلى الصفة لأنه يرى في استدعائها استيفاء للدلالة، وتعزيزا لشعرية العنوان"[٦٨]، لكن ما الحديقة شعريًّا؟ وكيف يمكن أن تكون بلا غناء؟ وكيف يوضحها النص؟ إن أول مرة يظهر فيها هذا العنوان في النص هو في البيت رقم (١٩)، وتحديدا في قول الشاعر:

حديقةُ الله لكن لا غناء بها قومي، نغنِّي ونحيا في أغانينا[٦٩]

إن النص يصف الحديقة التي في العنوان بحديقة الله، وهي في مجملها تعني الكون والوجود بما فيه من عنت وتعب وتناقض وزيف إنساني، يحتاج إلى بهجة مضاعفة، وهي البهجة الغائبة التي يدل عليها "لا غناء بها"، وهو غناء يسعى بمعية الآخر، الذي يخاطبه في النص إلى خلقه و إيجاده، إذ هو في حكم العدم (لا غناء بها) (بلا غناء).

أما ثاني أنواع هذا الضرب من العناوين فهو المركب الإضافي، و يتكون من اسمين الأول نكرة، و الثاني معرفة[٧٠]، ومنه: "فقيه النور"[٧١]، "باب القصيدة"[٧٢]، "قديس البهجة"[٧٣]، "شهيد الغياب"[٧٤]. وتشترك هذه العناوين في كون المضاف مفرد نكرة، أضيف إلى معرفة مفرد، كما أنها –جميعا– تعتمد الحذف الصياغي. إذ الدوال الظاهرة تمثل خبرا قد يكون لمبتدأ فيه محذوفا، تقديره هو أو هي، وقد تكون هذه الدوال مبتدأ والنص هو الخبر، وهي عناوين تدل في

دالها الثاني دلالة تحمل الإيجاب (النور، القصيدة، البهجة)، ما عدا الأخير، إذ يحيل في داليه على السلب (شهيد وغياب).

أما دوال الثلاثة العناوين الأولى (فقيه، وباب، وقديس) فإنها تحيل إلى العلم والروحانية (فقيه، قديس)، وعلى الحجز والتوقيف والحد (باب)، غير أن نظرة في العنوان الأول (فقيه النور) يتبين لنا أن الدلالة التي يحيل إليها مندمجا بداليه (المضاف والمضاف إليه) فيها شيء من المخاتلة، إذ الفقيه ليس فقيه علم، بل هو فقيه نور، وإن تعمقنا أكثر وجدنا أن النور ما هو إلا صفة من صفات العلم، وهو ما نستشفه من المثل السائر "العلم نور"، وهذا العنوان بهذه الهيئة يعمل على الاستبدال، إذ يستبدل الصفة بالموصوف، لكنه لا يوضح تفاصيل الفقيه ولا سلوكه ولا نوعية النور الذي أضيف إليه، بل ترك ذلك للنص الذي يفصل فيه، ففي مستهل النص يضع الشاعر استهلالا يكاد يختزل فكرة العنوان وفكرة النص كله، وهو استهلال إهدائي رثائي نصه: "إلى روح المفكر الدكتور عبدالهادي الفضلي"[٧٥]، فهذا الاستهلال يوضح المغزى والمعنى المتضمن في العنوان منعزلا عن السياق النصي؛ إذ يعيّن "فقيه النور" المضمر في العنوان و يسميه، ويمهد للدخول – فعليًّا– في استهلاك النص، أما النص؛ فإنه يعمل على تعداد فضائل الراحل وشمائله منذ مفتتحه، إذ يقول:

صبُّوا على مثواهُ باقي حبره فلعله يرتاح داخل قبره

واستنجدوا بالحبر يكتب دوننا مرثية تكفي لسيد دره

البحر يرثي البحر حيث كلاهما أدرى بحزن الموج ساعة جزره[٧٦]

ويمضي النص في تفصيل مناقب الراحل وفضائله، وهو تفصيل لا يعمل على توضيح محامد الراحل وتعدادها فحسب، بل يعمل على تفصيل المضمر والمجمل في العنوان أيضا.

أما عنوان "قديس البهجة"؛ فهو عنوان يحيل داله الأول إلى أمور روحية، إذ القديس صفة مشبهة دالة على الثبوت والاستمرار والدوام، والقديس هو مؤمن متعبد يلحق بالرفيق الأعلى طاهرا نقيا من كل إثم، وهو عند النصارى المؤمن الذي يتوفى طاهرا فاضلا، وهو كالولي عند المسلمين[٧٧]، غير أنه بإضافة البهجة إليه ينزاح عن المعنى الشمولي الكامن فيه، فهو بالإضافة ليس قديس الإيمان مثلا، بل هو قديس يرتبط بالبهجة، والبهجة دالة على الفرح والسرور، وهي حالة انفعالية تدل على فرح أو ذكرى سعيدة، وهي الفائض من السرور والغبطة، ومن ثمَّ فإنها بهذه الدلالة تحيل إلى الدنيوي، في حين تدل كلمة قديس على الديني والأخروي، إن القديس يرتبط هنا بالبهجة، وهو ما يثير أسئلة مفادها: ما الذي جعلها تضاف إليه؟ وما دلالة هذه

الإضافة؟ ومن هو القديس؟ إن النص يعمل على توضيح ذلك بالاستهلال الذي يُفتتح به، وهو استهلال يتماثل مع استهلال النص السابق، و يعمل على وظائفه ذاتها: (الرثاء، التشخيص، التحديد...) فضلا على أنه يضيف إليها وظيفة نفي الموت عن المرثي، إذ يقول:

"لم يمت فنان الكوميديا الكبير (عبدالمحسن عبدالرضا).. صدقوني لم يمت؛ هو –فقط – أراد أن يثبت لنا أنه ممثل تراجيدي أيضا، فأبكانا في مشهد واحد عن الرحيل بمقدار ما أضحكنا طوال (خمسين عاما) من المشاهد الكوميدية"(٧٨). فهذا الاستهلال يوضح أن القديس هو الراحل الفنان عبدالمحسن عبدالرضا، كما يوضح أن النص هو رثاء له، وهو – من ثمَّ– ينفي وفاة هذه الشخصية، ويذكّر بأهم خَصيصة من خصائصه، وهي أنه ممثل بارع في الكوميديا، ومدى الأسى الذي خلَّفه برحيله، كما يوضح أن البهجة هي الفن. وهو بذلك استهلال يعمل على توضيح العنوان أولا، واختزال النص ثانيا، والتمهيد للدخول إليه ثالثا، أما النص فإنه يرثي ويعدد مناقب الراحل، ويثني عليه، ويذكّر بسيرته العطرة فنيا، ابتداء من البيت الأول في القصيدة حتى آخر بيت فيها، وهو ما يتضح في البيت الأول، إذ يقول:

دعوا المسارح تبكي في نواديها بكا الأرامل في توديع واليها(٧٩)

إن العناوين المركبة في ديوان الصحيّح هذا تعمل على التحديد والتعيين، غير أنهما – كما رأينا– تحديد وتعيين يعوزهما ما يوضحهما لذاتهما، وهو توضيح يقوم به النص أو الاستهلال الذي يسبق النص، في حين أنها بهذا التركيب تعمل على إثارة القارئ ودفعه إلى البحث عن توضيح لها.

ج– نمط العنوان الجملة وشبه الجملة:

يأتي هذا النوع على ثلاثة أضرب، هي الجملة الاسمية وهو الشائع، والجملة الفعلية وهو نادر، وشبه الجملة وهو نادر أيضا، ومن الأول نجد "ساكن بين احتمالين"(٨٠)، "النعش أثقل حامليه"(٨١)، "مشهد من بطولة الأنفاس"(٨٢)، "الرقص.. جسد في حالة ملاك"(٨٣).. وغيرها، أما من النمط الثاني فنجد عنوانا واحدا فقط وهو عنوان طلبي "لا تفطمي عودنا"(٨٤)، ونجد من النمط الثالث عنوانا فقط هو "على مقلاة الوجع"(٨٥).

فعنوان الجملة الاسمية يأتي مكونا من المبتدأ والخبر، قد يكون المبتدأ ظاهرا مثل: (النعش أثقل من حامليه)، أو مضمرا مثل: (ساكن بين احتمالين)، فالعنوان الأول يتكون من مبتدأ (النعش) وخبر (أثقل) وفضلة (من حامليه)، أما العنوان الثاني (ساكن بين احتمالين)؛ فإنه يعتمد حذف المبتدأ وتقديره أنا أو هو، و(ساكن) خبره، وقد حذف المبتدأ لشيوعه وسهولة تقديره،

فضلا على "أن الاستغناء عن المسند إليه يتفق وطبيعة العنوان التي أجمع غالبية النقاد على أنه كلما كان العنوان أكثر اختزالا اتسعت دلالته، وصار مفتوحا على كل الاحتمالات"[٨٦]، أما العنوان الثالث (مشهد من بطولة الأنفاس) فإنه يعتمد الطريقة ذاتها في الحذف الصياغي، إذ يحذف المبتدأ، وقد يكون "تقديره هذا النص..". ويأتي العنوان الذي يليه مكتملا نحويا، إذ "الرقص" مبتدأ و"جسد" خبره وما يتلوه في محل صفة.

إن هيمنة الجملة الاسمية على العناوين في هذا الديوان تدل على الرغبة الملحة في ديمومة دلالة الثبوت والرسوخ؛ ثبوت ورسوخ ثقل النعش، ووطأة ثقله على حامليه، وكذا ترسيخ استمرارية السُّكنى بين احتمالين، ومشهد البطولة، وهو ترسيخ لا يهدف إلى توقيف الحركة والحيوية بقدر ما يهدف إلى تثبيت ما سماه.

أما العنوان الذي يأتي جملة فعلية فإنه قد جاء في الديوان مرة واحدة –كما أشرنا– (لا تفطمي عودنا) وهو عنوان طلبي، يتكون من نهي وفعل ومفعول به. وهو نهي لا يراد به دلالة النهي المطلقة، بقدر ما يراد به الرجاء في عدم إيقاف استمرار العزف على العود؛ بما له من دلالة على البهجة والفرح واشتعال الحب؛ لذلك لم يأت فعلا حقيقيا دالا على معنى منطقي في سياق الجملة، بل بل هو دال على نهى عن فطام العود، وهو عود جاء منسوبا إليهما (عودنا)؛ ليدل على شدة الالتحام الروحي بينهما وشدة اتصالهما بالبهجة.

أما النمط الثالث فإنه شبه جملة (على مقلاة الوجع)، وشبه الجملة هذا يقع فضلة لمبتدأ وخبر محذوفين تقديرهما: أنا جالس أو قاعد، "وينبني تقدير المحذوف على معرفة البنية العميقة لبنية العنوان السطحية"[٨٧]، وهو عنوان لتجسيد الألم وتشخيص قوته ومدى جبرية القعود أو الجلوس عليه، وهو ما يسنده النص ويوضحه، إذ يتوجه النص نحو توضيح مدى تمسك الذات بالقيم والمبادئ، على الرغم من التعب، و رغما عن قسوة العالم المحيط بها.

ويمكن الإشارة هنا إلى أن هناك أنماطا أخرى للعناوين في ديوان قريب من البحر، كنمط العنوان الثنائي القائم على التوازي (قريب من البحر.. بعيد عن الزرقة)، والنمط المكاني (مدن مأهولة بالهجاء، شظية من مرآة بيروت، في حرم الشاعر البدائي، حديقة بلا غناء)، والنمط الزمني (مجرات هجرية)، والنمط الدلالي الرمزي (الشاعر المتشجر بالكائنات، نبالٌ مشروخة من كنانة الملك الضّلّيل...)، وهي كلها في الإجمال تدخل ضمن ما أشرنا إليه من أنماط، إذ هي الغالبة، وهي الإطار العام لبناء العنوان فيه.

النتائج و التوصيات:

و في خاتمة هذا التطواف حول العنوان و توظيفه في دِيوَان "قريب من البحر بعيد عن الزرقة" لجاسم الصحيح، بوصفه إحدى أهم آليات الخطاب الشعري، و مستهل عتابته يتوصل البحث إلى جملة من النتائج منها:

- أن الصحيّح في عنوان ديوانه الذي عنونه بـ"قريب من البحر بعيد عن الزرقة" قد استطاع أن يوظف العنوان توظيفا فنيا يخدم العملية الإبداعية كلها.
- استطاع العنوان المركزي أن يختزل في بنيته الشكلية والعميقة محوري النص اللذين يشتغل عليهما الخطاب الشعري، وهما الإبداع والمعاناة.
- عملت العناوين الداخلية على توضيح ما أجمل في العنوان المركزي وتخصيصه ووصفه، كما عملت النصوص على تلك الفكرة نفسها، وإن كان ذلك بشيء من التوسع والإفاضة.
- أسهمت العناوين الداخلية في تسمية النصوص الداخلية وتعيينها وتحديد مساراتها الدلالية، كما عملت النصوص على توضيحها وتحديد مغازيها ومدلولاتها المفترضة،
- تعددت العناوين من حيث البناء الصياغي وامتداداته، ومن حيث القصر والطول، وكذلك من حيث الوظائف، وهي – من ثم– عناوين تتسم بالحركية والتعدد والتنوع.

أما أهم التوصيات المقترحة؛ فهي على النحو الآتي:

- تأصيل بداية ظهور العنونة في التراث الشعري و النثري في تراثنا العربي.
- علاقة أسماء سور القرآن بالمحتوى القضوي و خصائصه و كيف تطرح دراسة أسماء سور القرآن بوصفها صورة سابقة على العنونة النصية في التراث الإبداعي شعرا أو نثرا.
- دراسة علاقة خلو القصيدة التراثية القديمة من العنونة بتعدد الأغراض فيها و ذلك في مجموعات شعرية في عصور مختلفة.
- دراسة علاقة العناوين بالاعمال النثرية الواردة في كتب التراث.

حواشي الدراسة:

(١) ينظر: سمر روحي الفيصل، مصطلحات نقد الرواية، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط: ١، ٢٠١٦م، ص١٣٩.

(٢) ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات- جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٨م، ص٦٧.

(٣) ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس، ١٩٩٧م، ص١٠٦.

(٤) محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٤، الجزء ٥٣، ص٤٠٨.

(٥) محمد عويس، العنوان في الأدب العربي- النشأة والتطور، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط: ١، ١٩٨٨م.

(٦) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط: ١، ١٩٩٨م.

(٧) بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط: ١، ٢٠٠١م.

(٨) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د. ط، ٢٠٠٧م.

(٩) ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص٣٤.

(١٠) ينظر: رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث- دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ١٩٩٨م، ص١٠٧، ١٠٨.

(١١) ينظر: محمد عويس، العنوان في الأدب العربي- النشأة والتطور، ص٤٦.

(١٢) نورة بنت علي القحطاني، العتبات في شعر جاسم الصحيح، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، ط: ١، ٢٠١٧م، ص٣٠.

(١٣) يجد القارئ وجود عنونة لدى المعري، ينظر: رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص١٣، ١٤، ونورة القحطاني، العتبات النصية في شعر جاسم الصحيح، ص٢٩.

(١٤) ينظر: محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، ص٤٠٦.

(١٥) ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص١٠٦.

(١٦) نفسه، ص١٠٥.

(١٧) ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٨.

([١٨]) ينظر: سمر روحي الفيصل، مصطلحات نقد الرواية، ص٢٤٦.

([١٩]) ينظر: نفسه، ص٢٤٨، ٢٤٩.

([٢٠]) عامر الحلواني، على عتباتها تبنى النصوص، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط: ١، ٢٠١٢م، ص٧٤.

([٢١]) نورة بنت علي القحطاني، العتبات في شعر جاسم الصحيح.

([٢٢]) جاسم الصحيح، قريب من البحر بعيد عن الزرقة، دار ميلاد للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط: ٢، ٢٠١٨م.

([٢٣]) ينظر: حصة بنت زيد المفرح، عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية ١٩٩٠-٢٠٠٩م، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط: ١، ٢٠١٧م، ص٧٩.

([٢٤]) ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط: ٢، ١٩٨٨م، ص٦٦.

([٢٥]) ينظر: المرجع نفسه، ص٦٥.

([٢٦]) ينظر: فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط: ٣، ١٩٨٥م، ص٨٤-٨٩.

([٢٧]) ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط: ٣، ١٤١٤هـ، مج: ٤، مادة بحر، ص٤١.

([٢٨]) ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٧م، ص٨٢.

([٢٩]) المرجع نفسه، ص٨٢.

([٣٠]) ينظر: المرجع نفسه، ص٨١، ٨٢.

([٣١]) ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص٧٤.

([٣٢]) جاسم الصحيح، قريب من البحر، ص٩.

([٣٣]) نفسه، ص٢٧.

([٣٤]) نفسه، ص٣٩.

([٣٥]) نفسه، ص٤٩.

([٣٦]) نفسه، ص٥٥.

([٣٧]) نفسه، ص٦٣.

([٣٨]) نفسه، ص١٠٩.

([٣٩]) نفسه، ص١٢١.

(٤٠) نفسه، ص١٣١.

(٤١) نفسه، ص١٥٣.

(٤٢) نفسه، ص١٥٩.

(٤٣) نفسه، ص١٦٧.

(٤٤) حصة بنت زيد المفرح، عتبات النص، ص٥٨.

(٤٥) ينظر: رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، ص١٥٠.

(٤٦) جاسم الصحيح، قريب من البحر، ص٩.

(٤٧) رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط: ١، ١٩٩٩م ص١٣٩.

(٤٨) جاسم الصحيح، قريب من البحر، ص٢٤.

(٤٩) نفسه، ص٢٧.

(٥٠) نفسه، ص٢٧.

(٥١) نفسه، ص٣٧.

(٥٢) نفسه، ص٣٩.

(٥٣) نفسه، ص٣٩.

(٥٤) نفسه، ص٦٣.

(٥٥) نفسه، ص٦٤.

(٥٦) نفسه، ص٦٨.

(٥٧) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط: ٥، ١٩٩٨م، ص٧٩-١١٣.

(٥٨) ينظر: حصة المفرح، عتبات النص، ص٧١.

(٥٩) نفسه، ص٧١.

(٦٠) ينظر: رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، ص٤٩.

(٦١) ينظر: نورة القحطاني، العتبات في شعر جاسم الصحيح، ص٤١.

(٦٢) جاسم الصحيح، قريب من البحر، ص٨٧.

(٦٣) نفسه، ص٢٤٥.

(٦٤) نفسه، ص٢٥٥.

(٦٥) ينظر: محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٤م، ص٣٠، ٣١.

(٦٦) ينظر: بوشعيب الساوري، وظائف العتبات النصية في كتاب التعرف على المغرب لشارل دفوكو، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، المجلد ٢٠، العدد ٨٠، ٢٠١٤م، ص١٠٥.

(٦٧) الصحيح، قريب من البحر، ص٨٧.

(٦٨) نورة القحطاني، العتبات في شعر الصحيح، ص٤١.

(٦٩) جاسم الصحيح، قريب من البحر، ص٢٤٨.

(٧٠) ينظر: حصة المفرح، عتبات النص، ص٧٣.

(٧١) الصحيح، قريب من البحر، ص٩٩.

(٧٢) نفسه، ص١٦٧.

(٧٣) نفسه، ص١٧٣.

(٧٤) نفسه، ص٢٩٣.

(٧٥) نفسه، ص٩٩.

(٧٦) نفسه، ص٩٩.

(٧٧) ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد ١، ط: ١، ٢٠٠٨م، ص١٧٨٣.

(٧٨) الصحيح، قريب من البحر، ص١٧٣.

(٧٩) نفسه، ص١٧٣.

(٨٠) نفسه، ص٥٥.

(٨١) نفسه، ص١٨٣.

(٨٢) نفسه، ص١٩٩.

(٨٣) نفسه، ص٢٠٧.

(٨٤) نفسه، ص٢٧٥.

(٨٥) نفسه، ص١٥٣.

(٨٦) نورة القحطاني، العتبات في شعر جاسم الصحيح، هامش ص٤٠.

(٨٧) نفسه، ص٣٩، ٤٠.

مصادر الدراسة:

- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط: ٥، ١٩٩٨م.
- ـ، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد ١، ط: ١، ٢٠٠٨م.
- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط: ١، ٢٠٠١م.
- بوشعيب الساوري، وظائف العتبات النصية في كتاب التعرف على المغرب لشارل دفوكو، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، المجلد ٢٠، العدد ٨٠، ٢٠١٤م.
- جاسم الصحيح، قريب من البحر بعيد عن الزرقة، دار ميلاد للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط: ٢، ٢٠١٨م.
- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط: ٣، ١٤١٤هـ.
- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس، ١٩٩٧م.
- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٧م.
- حصة بنت زيد المفرح، عتبات النص في نماذج من الرواية في الجزيرة العربية ١٩٩٠-٢٠٠٩م، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط: ١، ٢٠١٧م.
- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د. ط، ٢٠٠٧م.
- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث- دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، ١٩٩٨م.
- رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط: ١، ١٩٩٩م.
- سمر روحي الفيصل، مصطلحات نقد الرواية، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط: ١، ٢٠١٦م.
- عامر الحلواني، على عتباتها تبنى النصوص، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط: ١، ٢٠١٢م.
- عبد الحق بلعابد، عتبات- جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ١، ٢٠٠٨م.

- فرديناـن دي سوسـير، علـم اللغـة العـام، ترجمـة يوئيـل يوسـف عزيـز، مراجعـة مالـك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط: ٣، ١٩٨٥م.
- محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٤، الجزء ٥٣.
- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي- النشأة والتطور، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط: ١، ١٩٨٨م.
- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط: ١، ١٩٩٨م.
- محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٤م.
- نورة بنت علي القحطاني، العتبات في شعر جاسم الصحيح، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، ط: ١، ٢٠١٧م.
- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط: ٢، ١٩٨٨م.