

## جماليات العنوان الشعري

### في قصائد بلاد النرجس

د. نافع حماد محمد

جامعة تكريت / كلية التربية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

#### مدخل نظري

تضاعف الاهتمام بالعنوان في النص الأدبي الحديث على مختلف وجوهه الشكلية والبنائية والسيمائية، بعد التطور الكبير الذي حصل في الدراسات الأدبية والنقدية على إثر دخول المناهج النقدية الحديثة ميدان هذه الدراسات، حيث نبّهت إلى حيوية العنوان وأهميته وخطورة وجوده على رأس النص، ودرجة تدخّله في توجيه فضاء المتن وبناء معنى الخطاب الشعري من خلاله.

وراقت الدراسات النقدية الحديثة تنظر إلى العنوان وإلى العتبات النصية الأخرى المرافقه له بعين الرصد والنظر والاهتمام الكبير، ولم تعد تكتفي بقراءة المتن الشعري بوصفه هو النص فقط.

لعلّ أهمية التسمية وضرورتها الاجتماعية والثقافية وخطورتها في الحياة على الأصعدة والمستويات كافة لا تتوقف عند حدّ، لما لها من حضور طاغٍ على حياة حاملها ومصيره وحساسية تعامله مع المحيط والماحول، إذ ((ليس للمرء (للخطاب) في الوجود غير اسمه، من هنا تستمدّ التسمية خطرًا وأهميتها)) (١)، ودرجة تأثيرها في توجيه المسمّى وتشكيل هويته وفرض حضوره في المحيط على نحو ما.

وعلى وفق المنظور الثقافي ((يرتبط حضور العنونة بانكسار حاد في السياق الحوارى الذى يميز الثقافة الشفاهية، هذا السياق الذى يفترض زمكانية واحدة تدمج المتكلم والمتلقى . السامع فى فضاء الاتصال وبهجته)) (٢).

فالحضور العنوانى يرتبط بالثقافة الكتابية وهو يبرز أمام المتلقى/القارئ بوصفه شاهداً على النص الموجود بقوة الكتابة، ويتمركز فى قمة الهرم النصي ليدلّ على ذاته وعلى فضاء النص وعالمه وطبيعته.

فى الثقافة الكتابية التى تحولت فى مستوى نوعى من مستوياتها إلى نصوص إبداعية، أصبح الخطاب الأدبى وسيلة من وسائل الاتصال بين المبدع والمتلقى، على النحو الذى أصبح فيه ((العنوان ضرورة كتابية، فهو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفى الاتصال)) (٣)، وهو وسيلة عميلة من وسائل تحقيق التواصل المثمر والمنتج بين الطرفين، بوصفه العتبة الأولى التى يتلقاها القارئ وهو يدخل إلى النص عبر العنوان.

أما على صعيد العنونة الشعرية فإن هذا النموذج فى وضع عنوان للقصيدة هو سلوك نصي جديد فى الثقافة العربية الشعرية، إذ كان ((كان عدم العنونة المباشرة هو الأساس بالنسبة للقصيدة العربية)) (٤)، لأن القصيدة العربية كانت شفاهية فى الكثير من مراحلها الأولى، ولأن طبيعتها وانتظامها فى سياق تعبيرى وكتابى خاص لم تكن فيه بحاجة إلى عنوان.

فضلاً على أن طريقة تلقي القصيدة لدى المتلقى لم تكن تنتظر فى السابق وجود عنوان يعتلى هرم القصيدة، بقدر الاندراج ضمن نظام شعري ينهض على تنالى الموضوعات وتنوعها.

وربما كانت تعتمد فى هذه القضية على الاستهلال بوصفه بديلاً ضمناً عن العنوان، إذ إن ((المطالع فى هذه الحالة عليها أن تكون بمثابة العنوان)) (٥)، وتقوم مقامه على الأصعدة البنائية والدلالية والرمزية كافة، وهو يقود إلى طبقات أخرى معروفة ومنتظرة فى سياق تطور القصيدة وتنالى أبياتها.

لذا كان الخطاب النثرى فى الثقافة العربية القديمة هو الذى يحظى بالعنونة من دون الخطاب الشعري، لأن أغلب أنماط الخطاب النثرى العربى كان مدوناً، فالنثر على هذا الأساس

كان ((أوفر حظاً من الشعر في امتلاك العنوان)) (٦)، بسبب طبيعة الواقع الكتابي والتواصلية لكل منهما، وكانت سياسة العنوانية الشعرية مهمة وناضجة في المدونة الشعرية العربية.

من هذا المنطلق يمكن القول إن ((العنوان في الشعر خرق وانتهاك لمبدأ العنوانية في النثر)) (٧)، لأن العنوانية الشعرية استعادت حقاً كان غائباً عنها وهو من حصة النثر فقط، وهو ما جعل الخطاب الشعري يتساوى مع الخطاب النثري في الاشتغال على فضاء مهم وخطير هو فضاء العنوانية، على النحو الذي راح ينوع فيه نماذج العنوانية ويتفنن فيها وينتبه إلى قيمتها في الخطاب.

وقرت المنهجيات الحديثة فرصة كبيرة للعبات النصية عموماً وعتبة العنوان خصوصاً من أجل التعبير عن هوية الخطاب الأدبي، وانتقلت عتبة العنوان من مجرد فضاء محدد وعام وتقليدي للتسمية، إلى ((ضرورة طباعية وعنصر فضائي وعتبة من عتبات القراءة تساهم في استقبال النص)) (٨)، وينظر إليها بوصفها حاملاً مركزياً ومفتاحاً جوهرياً من مفاتيح النص، لا يمكن إدراك طبيعة ودلالات المتن النصي من دون فهمه واستيعاب حدوده، ومن دون الكشف عن حمولته السيميائية والرمزية المكثفة.

ربما تكون من أول وأهم وظائف العنوان هو ((جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد إلى الموضوع)) (٩)، ليكون هذا الانتباه هو وسيلة الدخول إلى المتن النصي وفعالية من فعاليات القراءة، من خلال قدرة القراءة على استثمار هذا الانتباه وتوظيفه في تأويل العنوان وتفسيره وتفكيكه.

تطورت سياسة العنوانية في النص الشعري خصوصاً بعد اكتشاف إمكانات هذه العتبة وقيمة حضورها اللافت على رأس النص، ودورها في تنشيط روح الخطاب والتمت الشعري، على النحو الذي يلقي على عتبتها وظائف كبيرة يتوجب على العنوانية فيها ((أن تتجه إلى مستوى من الابتكار الفني الذي يلتقط الحس الشعري المتفجر في النص، فخرجت العناوين إلى فيض تعبيرية من مفردات الذات وانشغالاتها العاطفية وتأملاتها في الطبيعة والوجود)) (١٠)، وصارت موضع اهتمام الشعراء، لا بل موضع حيرتهم أحياناً، على النحو الذي ضاعف من اهتمامهم كثيراً في هذه القضية البنائية.

إذ هي تحولت من مجرد عنونة بسيطة يمكن أن ينجزها الشاعر في لحظات ومن دون عناية كبيرة وضرورية، إلى فعالية إجرائية عميقة وسميائية ورمزية تتطلب من الشاعر وعياً كبيراً وإدراكاً عميقاً، لأنها ستخضع في الدرس النقدي لقراءة نقدية معمّقة يمكنها أن تسهّل عملية تلقي النص، أو قد تقف بالمقابل عائقاً في وجه هذه العملية.

ومن هنا تنبّه بعض النقاد إلى تحوّل فضاء العنوان أحياناً إلى فضاء لعب مهاري خارج حاجة النص، فقد ((شاع استخدام العناوين البليغة شيوعاً يوشك أن يؤسس ثقافة نصوصية متميزة تخص العناوين دون النصوص)) (١١)، وهو ما يسيء إلى طبيعة الخطاب وعلاقته بالآخر/المتلقي، لأن العنوان يجب أن يكون منسجماً مع النظام العام المؤلف للنص، وأن يتشكّل بحسب الحاجة إليه تماماً، فأى زيادة أو نقصان في تشكيل الفضاء العنوي للقصيدة ينعكس بالضرورة انعكاساً سلبياً على مجمل النص.

### العنوان الشعري:

#### المفرد (النكرة):

يحتلّ العنوان بصيغته المفردة المنكّرة مساحة واسعة ومهمة من الاستراتيجية العنوانية التي تشغل عليها ((قصائد من بلاد النرجس)) (١٢)، وهي صيغة أثيرة لدى الكثير من الشعراء في الكثير من القصائد، لبساطتها وسهولة وضعها وانفتاحها على دلالات كثيرة ومتنوعة. وربما لو أجرينا أي رصد نقدي إحصائي لأي تجربة شعرية حديثة في أي مكان وزمان، سنجد هذا النوع من العنونة هو الأكثر حضوراً واستثارة وانتشاراً وتداولاً في القصائد، لأن بساطة وضعه وصياغته تحلّ إشكالات كثيرة على صعيد حيرة اختيار العنوان الشعري للقصائد.

يضع الشاعر خليل دھوكي عنواناً لأحدى قصائده هو ((أمل))، وهو عنوان مفرد نكرة يفتح على الفضاء الشعري والحياتي انفتاحاً مطلقاً وواسعاً، ويحتمل الكثير من الدلالات والقراءات والتفسيرات والتأويلات، ويتكرر العنوان في متن القصيدة ولكن بشكل جمعي معرّف:

إذا ما تذكرت مرةً

وأردت أن تجددى الآمال (١٣)

على النحو الذي يحقق المعادل اللفظي مع العنوان بوصفه مفرداً منكراً، ويتيح فرصة أكبر لتقصّي الاحتمالات الدلالية التي تتعاضد بين العنوان وتجلياته في المتن الشعري، على النحو الذي يكشف عن بنية المعنى.

الشاعر عبد الرحمن مزوري لديه قصيدتان ضمن هذا السياق العنوانى وقد عنونهما بـ ((تحية)) و((صورة))، ففي القصيدة الموسومة بـ ((تحية)) تتمظهر الحال الشعرية للقصيدة عن نداء تقدمه الذات الشاعرة للآخر الوسيط بينه وبين الحبيبة التي يروم توجيهه ((تحية)) لها، وتنتهي القصيدة إلى جملة ((وبلغها تحياتي الحارة/بلغها...))، حيث تتحول النكرة المفردة ((تحية)) في عتبة العنوان إلى جمع معرّف في المتن ((تحياتي))، تعبيراً عن قيام المتن الشعري بعملية تحويل التنكير إلى تعريف والإفراد إلى جمع بحكم نمو الحال الشعرية وتطورها.

إما قصيدة ((صورة)) فإنها بفضائها التنكيري الإفرادي تحكي قصة الشهادة المرتبطة بـ ((طير السعد))، وهو طير خرافي في الأساطير الكردية والعربية معاً، ويتدخل العنوان في توجيه الفضاء التشكيلي المصوّر على شكل قصة مركّزة في القصيدة، تحكي وتصوّر وتصنع فضاء المعنى المراد.

قصيدة ((حب)) للشاعر مؤيد طيب تدخل ضمن الفضاء العنوانى لهذه الفئة العنوانية المفردة المنكّرة، والعنوان كما يبدو لأول وهلة عام جداً ومتداول جداً ويحيل على موضوع أثير في تاريخ الإنسان وتجربته في الحياة، لكن الشاعر في المتن يربط اللفظ بتجربته الشخصية ويعرّفه به:

حبيتي!

منذ أن أحبتك

أحببت النار والمطر (١٤)

وتتكرر الجملة الأنوية المرتبطة بالذات الشاعرة ((أحببت)) بعد ذلك أربع مرات في أربعة أسطر شعرية متلاحقة، مما يدل على انتشار حساسية الدال العنواني بصيغته المعرفة على مساحة واسعة من المتن النصي، ويتحول فضاء النكرة في عتبة العنوان إلى معرفة مفتوحة في المتن.

الشاعر رمضان عيسى يضع لإحدى قصائده القصيرة المركزة عنوان ((حظ))، وهو مثل كل العنونات المفردة المنكرة واسع التديل السيميائي والاحتمال التأويلي، ومفردة ((حظ)) لها حضور في الذاكرة الشعبية الإنسانية على نطاق واسع، ويتجلى حضور العنوان في خاتمة القصيدة:

عندما قصدت

نعيم المراد

لم أقدر أن

أرتشف جرعة منه

لأن الحظ لم يحالفني (١٥)

بمعنى أن العنوان المفرد المنكر في عتبة العنوان تحوّل إلى معرفة في خاتمة القصيدة ((الحظ))، ولكنه بقي على الصعيد الدلالي غائباً وغير متحقق ((لم يحالفني))، بحيث ظلّ نكرة من الناحية الرمزية.

أما الشاعر سلمان كوفلي فإنه يضع عنوان ((حرام)) لإحدى قصائده، والوضع التنكيري الإفرادي للعنوان يتيح للقراءة فرصة التوغل في التأويل أكثر، إذ يأتي المتن الشعري للقصيدة ليفسّر وجهة نظر القصيدة في نقد مظاهر التحريم للأشياء الجميلة في الحياة، وأن لفظة ((حرام)) المعلقة في فضاء العنوان قد أسيء استخدامها عند المغالين في فهم الأشياء وتفسيرها.

فتنهض القصيدة من خلال إحياءات العنوان وتفصيلات المتن بمهمة الدفاع عن مفردات الحياة الجميلة وتفصيلها، التي لا يمكن لحياة ما أن تستمر من دون وجودها، لكونها تدخل في جوهر الحياة.

قصيدة ((حلم)) للشاعر ناجي طه برواري تحكي قصة حلم كابوسي مخيف، ولعلّ وضع العنوان بهذه الصيغة التنكيرية الإفرادية ينسجم مع طبيعة المتن الشعري في القصيدة، إذ إن الفضاء يبقى مفتوحاً للتأويل من خلال فضاء العنوان إلى آخر حدّ، ويمكن معاينة استهلال القصيدة لإدراك حساسية هذه الرؤية الحلمية القاسية المرعبة:

قبل الفجر

كنت تبدين وردة في عينيّ

ظفائر الأربعة

كانت تغدو أفاعٍ سوداء

بين الضحك والبكاء (١٦)

فالتضاد الدلالي واضح بين ((وردة في عينيّ)) و تشبيه الظفائر بـ ((أفاعٍ سوداء))، على النحو الذي يخلخل أركان الصورة ويجعل العنوان ((حلم)) قابلاً لتفسيرات شتى بحسب ما يفرزه المتن الشعري.

أما عنوان قصيدة الشاعر هزرفان الموسومة بـ ((وطن))، فإنه وكما هو واضح عنوان تقليدي ومتكرر لدى أكثر الشعراء في كل العصور، وذلك لأهمية دال ((وطن)) ومصيرته بالنسبة لأي شاعر.

لكنه على الرغم من تقليته وشيوع استخدامه على هذا النحو الواسع، يظلّ ذا وقع مهم وهيمنة عاطفية ووجدانية على الشعراء في كل زمان ومكان، الذين لا يدخرون وسعاً في استخدامه عنواناً لقصائدهم بصيغته المنكرة المفردة المفتوحة على الاحتمال أو بالصيغ الأخرى الكثيرة المنبثقة منه.

قصيدة الشاعر عارف حيتو ((جمال)) تتناغم تناغماً كبيراً في علاقة عنوانها المنكر المفرد بمتنها الشعري، إذ تتكرر مفردة العنوان ((جمال)) في المتن بصغ أخرى مختلفة تضاعف من القيمة الدلالية للعنوان:

خاطبت نرجسة الشمس:

قدّي الرقيق أجمل

أم زهو وجهك؟

قالت الشمس:

لو أنك كنت قد رايت

وجه وقدّ (زكية ألكان) الرشيق والنار

لكنت أدركت

لا زهوي جميل

ولا وجهك (١٧)

إذ يفتح فضاء العنونة على ثلاث قيم متصارعة لاحتلال موقع العنوان ((جمال)) في حكاية القصيدة، وهذه القيم هي ((أنا الشاعر)) و ((المخاطبة)) و المحكي عنها ((زكية ألكان))، وتنتهي الموقعة الحكائية لصالح ((زكية ألكان)) التي تستحوذ على القيمة الدلالية المتركرة في صفحة العنوان.

للشاعر حسن سليفاني قصيدتان ضمن هذه الفئة العنوانية هما قصيدة ((جيل)) وقصيدة ((فيضان))، والعنوانان كليهما ينتميان إلى البيئة انتماء حاسماً وتفصيلياً، ويحكي كل عنوان منهما تجربة هذا الدال العنواني المفرد المنكر، على النحو الذي يتجلى فيه البعد الواقعي والبعد الرمزي معاً في تشكيل عتبة العنوان وعلاقتها بالمتن النصّي.



أما الشاعر بيار باقي فإنه يعنون إحدى قصائده بـ ((إنسان))، حيث يأخذ هذا العنوان أبعد مدى ممكن في انفتاح الدلالة على مستويات لا حصر لها، تخضع للاحتتمالات العديدة التي يمكن أن يخضع لها، إذ يتسع المتن الشعري لفضائية هذا الدال الشمولي وطبقاته على النحو الآتي:

المعلق صوب الأرض في سجون القرن العشرين

إنسان...

إنسان

الذي ودّع الرأس للنوم في شوارع الحضارة

بلا خبز وعشاء، إنسان... إنسان

الذي يأمر الباشا كلابه

أن يلاحقوه زقاقاً زقاق

إنسان..

إنسان

الذي يصنع الأغا من جلده غمداً لخنجره

ذي القبضة الفضية

إنسان.. إنسان

الذي يجمع رؤوس المستغلين والأغوات

والإقطاعيين

مثل أكوام الحجارة ويطحنها بالأقدام

إنسان..

إنسان (١٨)

فيتحوّل المفرد المنكّر العنواني ((إنسان)) إلى بؤرة تتمركز فيها تجربة الحياة في هذا الحيز الكوني من الكرة الأرضية، حيث يتعرّض إلى شتى صنوف القهر والتعذيب التي تحوله إلى نكرة بالرغم من معرفته القصوى.

لكنه في نهاية الأمر ينقلب على نكرته ويتحول إلى معرفة دامغة حين يتمكن من قهر من أراد أن يجعله رقماً نكرة في مساحة الحياة، ويكشف عن هويته القوية الأصيلة البالغة التعريف والوضوح والحضور.

يستخدم الشاعر بنند محمد هذه الصيغة العنوانية ثلاث مرات في قصائده ((فوييا/اغتراب/خلود))، وتقوم قصيدة ((اغتراب)) على رؤية عنوانية لا تتحدد هويتها وشعريتها إلا من خلال المتن الشعري:

في وسط مدينتي

ذات شتاء قارس

كنا معاً أنا وسيكاراة مطفأة

تحت قطرات مطر ناعم

على رصيف شارع شاسع

غلبنا النوم معاً (١٩)

إذ إن فضاء العنوانية الإفرادي التذكيري لا يأخذ بعده الشعري إلا بعد أن يتجلى المتن ويتكشف عن حكايته التي يرويها الراوي الشعري، بحيث يرتفع من خلال مقولة المتن الشعري الطبيعة القاسية لدلالة العنوانية ((اغتراب))، وتتجسد رؤيتها في كل مفردة من مفردات المتن.

وينحو الشاعر بيزان ناليخان المنحى ذاته في الإفادة من الطبيعة التذكيرية الإفرادية للدال العنواني، ففي قصيدته ذات العنوان السيميائي الذي يحيل على اللغة، ((دلالة)) تشتغل آلية العنوانية بوصفها مظلة دلالية ترسم صورة المتن الشعري بوساطة رؤيتها وعلامتها السيميائية الظاهرة:

دلالات الثلج

الريح العاصفة

دلالات الموت المرّ

حمى هائجة

دلالات الربيع الرائع

قوس قزح

وعشب أخضر

لكن دلالات الإنسان المهيب

المقاومة

والفكر

والعقيدة (٢٠)

فالمدال العنوني السيميائي ((دلالة)) ينتشر على مساحة المتن الشعري بصور مختلفة، كل صورة ترسم فضاء دلاليًا مختلفًا عن الآخر، لكنها تجتمع في سياق تعييري واحد لتجيب على سؤال الصورة الأخيرة، التي تحتهد القصيدة عبر كل مراحل تكوينها الصوري للوصول إلى مقولتها، حيث يتجلى الإنسان الذي هو أنموذج كل الدلالات السابقة متجسدًا في معاني المقاومة والفكر والعقيدة.

ويبدو على الشاعر د. سكفان خليل هدايت أنه مولع بهذا النوع من العنونات، حيث تأتي مجموعة قصائد ضمن إطار هذه الصورة العنوناية التكميلية الإفرادية وهي ((قلب /اشتياق/جسد/سؤال/تصريح/توجس/تعارف/تمني))، وتذهب كلها إلى تعميق المدال العنواني داخل هذا الأفق.

ففي قصيدته ((جسد)) يتقدّم العنوان وهو مشحون أساساً بطاقة ثقافية ومعرفية وإنسانية عالية من خلال الدال، وعبر المتن الشعري للقصيدة تظهر مستويات أخرى تعرّف هذا الدال ((جسد)) المنكّر المفرد:

ياصرار كان يجزّ

نصف جسده على الأرض

آه من ذلك السقم

الذي ابتلع

نصفه الآخر (٢١)

يحكي المتن الشعري في القصيدة قصة جسد يعاني معاناة قاسية في تقسيمه على نصفين، إذ يفسّر المتن الشعري المحنة التنكيرية الإفرادية التي يعانيها الجسد منذ عتبة العنوان وحتى لحظة انتهاء القصيدة.

الشاعر شمال ئاكرة يي له قصيدتان في تركيب هذا السياق العنوانى هما ((نجمة/صقر))، وتنهض القصيدتان على أسلوب الضربة الشعري المكثفة في رسم صورة متنها النصي، ففي قصيدة ((صقر)) التي تصف متنها بتركيز عالٍ وتكثيف مثمر للدوال تظهر طبيعة العلاقة الوثيقة، بين العنوان المفرد المنكّر وتجسيده في المتن الشعري:

حلّق صقر

هربت الأفاعى (٢٢)

إذ تتجسد الحركة الشعرية اللافتة بين حركة الصقر الذاهبة إلى الأعلى ((حلّق))، وحركة الأفاعى المنتشرة بهرب على أفقية الأرض، بحيث يتحول الفاعل العنوانى إلى مهيمن دلالي وصورى وأسلوبى على الفضاء الشعري.

أما الشاعر أمير فندي في قصيدته ((مشهد))، والشاعر زادو دهوركي في قصيدته ((زين))، والشاعر درياس مصطفى في قصيدته ((صورة))، فإنهم يشتغلون في المضمار نفسه والرؤية نفسها والحساسية نفسها، في ترتيب العلاقة بين العنوان المنكر المفرد وتجليات دوال المتن الشعري التي تتألف مع البنية العنوانية وتجب على أسئلتها.

### العنوان الشعري:

### المفرد (المعرفة):

يأتي العنوان المفرد المعرفة بالدرجة الثانية من الأهمية بعد العنوان المفرد (النكرة)، إذ يكثر استخدامه في القصائد لسهولة صياغته أيضاً، ولأن دلالاته يمكن السيطرة عليها قدر تعلق المر بالمقولة الشعرية التي يسعى المتن إلى تشغيلها في فضاء المعنى الشعري.

ويختلف العنوان الشعري المفرد (المعرفة) عن العنوان الشعري المفرد (النكرة) في الطبيعة النحوية والدلالية أولاً، وفي انعكاس ذلك على شعرية عتبة العنوان وعلاقته بالمتن الشعري النصي، إلا أن السياق العام للتكوين الشعري العنواني يكاد يكون متقارباً من حيث طبيعة الصيغة المفردة التي تعتلي عرش العنوان في القصيدة.

وسنحصى هذا النمط العنواني في القصائد التي وردت مرة واحدة لدى أكثر شعراء المجموعة، وأكثر من مرة لدى آخرين وعلى النحو الآتي:

١. الشاعر خليل دهوركي في قصيدته ((الطاغية)).
٢. الشاعر عبد الرحمن مزوري في قصائده ((ثافيان/الكركي/القمر)).
٣. الشاعر سلمان كوفلي في قصيدته ((القاضي/البوستال)).
٤. الشاعر شكري شهباز في قصيدته ((الموت)).
٥. الشاعرة تريفة دوسكي في قصيدتها ((الخيانة)).
٦. الشاعر ناجي طه برواري في قصيدته ((الشمس)).

٧. الشاعر هاشم الأتروشي في قصيدته ((السجن)).
٨. الشاعر هزرفان في قصيدته ((الشهيد/العودة)).
٩. الشاعر فاضل عمر في قصيدته ((السهرة)).
١٠. الشاعر عارف حيتو في قصائده ((الموعد/القصيدة/الموقد)).
١١. الشاعر حسن سليفاني في قصائده ((أنت/الفراشة/الثلاثاء)).
١٢. الشاعر حسن نوري في قصيدته ((الهوية/اللقاء)).
١٣. الشاعر بيار باقي في قصيدته ((الحقيقة)).
١٤. الشاعر بلند محمد في قصيدته ((المطر)).
١٥. الشاعر بيزان ناليخان في قصيدته ((الكادح)).
١٦. الشاعر د. سكفان خليل هدايت في قصيدته ((اللسان)).
١٧. الشاعر محمد عبد الله في قصيدته ((الحسنة)).
١٨. الشاعر درباس مصطفى في قصيدته ((القوة)).

وسأخذ على سبيل المثال القرائي قصيدة ((الحقيقة)) للشاعر بيار باقي، التي تتفاعل فيها عتبة العنوان المفرد المعرفة مع فضاء المتن النصي على نحو عميق وتفصيلي وشعري وموضوعي:

مسافر ما

غداً حلاجاً

جاب البراري والشعاب

والقارات السبع

من أجل الحقيقة

وبعد سنين

عاد مخذولاً،

خالي الوفاض

وقال:

لم أكن أعلم

أن الحقيقة كلمة بائسة

منقوشة على الأوراق

في الكتب (٢٣)

إن عتبة العنوان بنمطها التشكيلي المفرد المعرفة ((الحقيقة)) تقترح دلالة لها حضور إشكالي وملتبس في ذاكرة القراءة، إذ طالما تحدثت الأفكار والفلسفات والأعمال الإبداعية الكثيرة عن حساسية هذا الدال وقاربتة على أشكال مختلفة، لكن معنى الحقيقة ظلّ ملتبساً ومعقداً يعتمد على طبيعة الفلسفة التي تقاربه.

لذا فإن المعنى الشعري للحقيقة التي اشتغلت عليه هذه القصيدة انطلقت من معناه الصوفي، إذ ابتداءً المتن الشعري بـ ((مسافر ما/غداً حلاجاً)) حيث ما لبث الغموض التنكيري في ((مسافر ما)) أن يتحول إلى وضوح إحالي على المتصوف الشهير ((الحلاج))، ليكتسب معرفة ظاهرة.

هذه الإحالة على الحلاج ترسم صورة صوفية من صور البحث عن الحقيقة التي طالما أفنى المتصوفة أعمارهم في البحث عنها، وتلوينها بمعارفهم الصوفية ومواجهتهم ونصوصهم العرفانية.

المتن النصي يحكي السيرة البحثية الصوفية العرفانية التي عبرت عنها حركة المسافر المجهول الذي تحوّل في القصيدة إلى حلاج، تلك الحركة التي تجولت في الزمان والمكان بحثاً عن الحقيقة الضائعة، التي تعلققت في ذاكرة العنوان الشعري وتبحث لها عن تصديق في متن القصيدة.

إلا أن الخذلان الكبير ما يلبث أن يظهر حين يصل المتن الشعري على جملة ((عاد مخذولاً، خالي الوفاض))، لأنه لم يتوصل إلى القدرة على البرهنة على وجود الحقيقة لتي افترضتها عتبة العنوان.

على النحو الذي ينقل المتن ((المقول)) الذي صرّح به المسافر الحلاجي الصوفي بعد رحلته في الزمان والمكان والمعرفة ((لم أكن أعلم/ أن الحقيقة كلمة بئسة/ منقوشة على الأوراق/ في الكتب))، وهي نتيجة مخيبة لآمال العنوان الذي افترض وجودها من خلال صيغة المعرفة التي تحلّى بها فضاء العنونة، وتمنى إقرارها في المتن النصي.

#### العنوان الشعري:

#### ((الموصوف)):

تستثمر صيغة الصفة والموصوف بصيغتها التنكيرية والتعريفية لتكون عنواناً للقصيدة وعلامة مركزية من علامات تشكيلها، وتؤدي دوراً مهماً في صناعة المعنى الشعري، وعلى الرغم من أن الإكثار من الصفات في بناء اللغة الشعرية قد يقلل أحياناً من الزخم الشعري فيها، إلا أنها تعدّ ضرورة لا يمكن للكلام الشعري الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال، لما لها من وظيفة في تطوير بنية اللغة الشعرية حين تستخدم في لحظة الحاجة إليها تماماً.

أما استثمار صيغتها في بناء العنوان الشعري فهو الآخر يخضع للقاعدة نفسها، ويظلّ محكوماً بالحاجة إلى ورود الصفة وتوظيف اشتغالها على نحو صحيح وثمر في بناء العتبة العنوانية.

وقد ظهرت في ((قصائد من بلاد النرجس)) الكثير من العنونات التي تعمل على استثمار طاقة الوصف الشعرية في بنائها، وسعت عبر أنماط متعددة من الوصف إلى تطوير بنية الموصوف الشعرية.

الشاعر مؤيد طيب في قصيدته ((الصباغ الصغير)) يستخدم صفة الصغير لوصف الأنموذج الشعري الشخصاني ((الصغير))، وقد سخر القصيدة لتصوير مأساة حقيقية منتزعة من



الواقع الحيّ، تحكي قصة هذا الأنموذج الذي تأتي صفته ((الصغير)) لتعبّر عن كثافة حجم المأساة وعمقها:

لا يا ولدي.. لا

لا تفعل.. لا تفعل

لا ترفع فرشاتك عن الأرض

فالبوسطال الذي في حضنك

ملطّخ بدم أبيك

إياك أن تصبغه

إياك..

إياك (٢٤)

فالصباغ الصغير هو ابن الراوي الشعري الذي يهتف له من خلال هذه العلاقة المأساوية بضرورة التخلّي عن العمل هنا، وتأتي صفة الصغير لتضاعف من قوة الأداء الشعري في عتبة العنوان.

يستخدم الشاعر شكري شهباز هذه الصيغة العنوانية في قصيدتين، الأولى بعنوان ((لوحة عارية))، يستثمر فيها الإمكانات التشكيلية في العلاقة بين الرسم والشعر، إذ تعمل الصفة ((عارية)) على شحن الموصوف ((لوحة)) بطاقة سيميائية ورمزية كبيرة، من خلال المتن الشعري الذي يذهب في مقاطعه الخمسة إلى محاكاة الطبيعة والمرجعيات التشكيلية المحلية والعالمية، واستثمار طاقات الألوان بقيمها المباشرة وغير المباشرة، وتفعيل حساسية التصوير، على النحو الذي تبدو فيه الصفة ((عارية)) ذات مدلول عميق ومنفتح على التأويل، يشتغل داخل حدود الموصوف ((لوحة)) بمنطقها التشكيلي وخارجها أيضاً.

وفي القصيدة الثانية الموسومة بـ ((عينك قطعنا ثلج)) يتوسّع قليلاً في تشكيل عتبة العنوان عبر صيغة وصفية مثناة، تنطوي على تجربة مرّة تعبر من حيث التشكيل البلاغي إلى مستوى التشبيه، لتصف العينين في حالة انطفاء وتحجر ثلجي مخيف، يعكس رعب الحال

الشعرية التي تتشكّل في المتن الشعري، إذ ينتهي المتن الشعري إلى حدود هذه الصورة  
المأساوية:

الحياة ثوب ممزّق

الموت حصان جامح

يدوس على أفكارنا

لذا غدا وجهك اليوم مزبلة

وعيناى ذباباً

لذا في كلّ الليالي عيناك المطفئتان

قطعتنا تلج

في كاس الويسكي الذي ارتشفه

وأنا سكران (٢٥)

حيث تتجسد حساسية الانطفاء القسري للعينين الموصوفتين/المشبهتين بقطعتي تلج  
مرشحتان للذوبان والموت في أية لحظة، على النحو الذي بدت فيه عتبة العنوان ذات قوة  
سيمائية وتشكيلية عالية في التعبير عن طبيعة المتن النصي، وتوجيه دلالاته باتجاه الفضاء الذي  
رسمته أولاً.

أما الشاعرة جولة حاجي فإن قصيدتها ((نوم صامت)) ترتفع في لم التشكيل  
السيمائي لعتبة العنوان إلى درجة عالية، إذ إن الموصوف ((نوم)) ينطوي أصلاً على صفة  
الصمت مع حذف احتمال وجود أحلام في هذا النوم، وحين يخضع لوصف ((صامت)) فهذا  
يعني إقصاء إمكانية الحلم في باطن النوم، والتعبير عن حالة من الخمول أشبه كثيراً بالموت،  
ولو لاحظنا المتن الشعري وتطوراته في سياق تمثيل عتبة العنوان والاستجابة لإبجاءاتها لوجدنا  
أنه ينتهي على النحو الآتي:

نامي

فكفئك قد نُسج

من نور أيادٍ إلهية

نامي ولا تأسفي!! (٢٦)

إذ يفسر المتن عنوانه بأن ((نوم صامت)) هو موت نوعي أسبه بالشهادة ترعاه أيادٍ إلهية، بحيث لا يدعو للأسف، فتصبح صفة ((صامت)) في عتبة العنوان صفة ذات مدلول تقديسي يرتفع إلى السماء، صمتاً دنيوياً مجرداً لا يقوم على معنى عميق في رسم صورة الموت الذي يشير إليه.

ويأخذ الفضاء الوصفي عند هاشم الأتروشي في قصيدته ((أنا الجبل)) صيغة التشبيه البلاغية في السبيل إلى تعميق الصورة، إذ إن دال ((أنا)) بانتمائه الحاسم إلى الراوي الشعري يتجه مباشرة إلى الأنموذج التشبيهي ((الجبل))، لزيادة فاعلية التصوير وهو يحمل كل معاني القوة والشموخ والارتفاع والتحدي والثبات التي يتحلّى بها دال ((الجبل))، فيستلهم منه أندر المعاني والصفات وهو يخاطب الحبيبة بالأنا ومشبهها:

وعندي الوفاء الطيب

والحبّ الأوفى

والصفاء والنقاء،

والنظم الجميل

والقوة الكاسحة (٢٧)

إذ هي صفات الجبل المؤمن بالذات الشاعرة، أو الذات الشاعرة المطبّعة بالجبل، في علاقة دينامية جدلية بين طرفي المعادلة ((أنا/الجبل)) لمضاعفة حسن التوصيف والتشبيه وتبادل الأدوار الرمزية.

قصيدة الشاعر هزرفان ((رؤية زرادشتية)) تنحو منحى رمزياً وأسطورياً وتحيل على ((هكذا تكلم زرادشت))، وتستوحي منه رؤية شعرية تخصّ متن القصيدة وتشتغل على إحياءاتها:

في الكهف مصباح يتألاً

لصدّ هجمات الظلام

وباحترافه كان يسوّد السقف

عجوزٌ بلحية كالثلج

كان منشغلاً بكتاب أصفر متهرئ

ظننته "بوذا" بنفسه

أو "زرادشت" ممنوعة رؤيته

كان الشيخ يبكي

حينما ينظر إلى سقف الكهف

وما أن يصل بنظرة إلى موضع المصباح

كنت أعلم أنه يضحك في السرّ... (٢٨)

إذ إن الفضاء الزرادشتي يتشكل في أرجاء القصيدة بما ينطوي عليه من روح فلسفية وغموض رؤيوي، بحيث أن العنونة المرتبطة بالموصوف ((رؤية)) تأخذ من صفتها ((زرادشتية)) طاقة شعرية هائلة، تنتشر في معظم أرجاء المتن الشعري ويتردد صداها في طبقاته.

الشاعر حسن سليفاني في قصيدته ((قمر من نرجس)) يستخدم أسلوبية جمالية وتشكيلية أخرى في وصف موصوفه في عتبة العنوان، إذ يستخدم الجار والمجرور ((من نرجس)) ليصف ((قمر))، وهي أسلوبية ترتقي بالموصوف شعرياً إلى فعالية وصفية تشبيهية تولّد نوعاً من الإيقاع الحركي في فضاء الوصف التشبيهي، على النحو الذي يتجلّى عميقاً في المتن الشعري:

أُتصدّق أن قاع القمر من نرجس؟

وأن جدرانه من ندى الجبل

ومفروش بأرائك من بيون

وعلى بابه حارس بفأس من نحاس

يمنع دخول من لا يتقن لغة الحب

بين الناس

وفي إيوانه الشاسع

نساء من غسل

يغازلن أصواتاً

لأناس تأتي من خلف جدران الندى

أُتصدّق؟؟؟؟ (٢٩)

لا شك في أن المتن يستجيب استجابة نوعية ومثالية لفضاء العنوان في أنموذجها الوصفي التشبيهي، إذ تشتغل آلية الوصف التشبيهي ((من نرجس)) اشتغالاً واسعاً وعميقاً وتفصيلاً وتشكيلياً في كل الوحدات المؤلفة للمتن، وتغذي خلاياه اللغوية والصورية بمعطياته الدلالية والرمزية التي تهبط بالقمر إلى الأرض، لتؤلف منه طبيعة جديدة تضاعف من جمال الإنسان وحيويته وفتنته.

أما الشاعر شمال ناكرة بي في قصيدته ((السوق السوداء)) فإنه يستوحي من هذه العنوان التي تبدو تقليدية بعض الشيء صفة ((السوداء))، التي تعطي للسوق طابعاً تجارياً غير رسمي وخارجاً على القانون، بكل ما تنطوي عليه هذه الصيغة الوصفية من دلالات رمزية يحفل بها المتن الشعري في القصيدة:

أشرقت الشمس

أحرقت معظم ستائر الليل الدامس الظلام

مساءً

ابتاع الليل

من السوق السوداء

شيئاً آخر (٣٠)

فتأخذ الصفة ((السوداء)) والموصوف ((السوق)) دلالة رمزية على فعل ((الليل)) في الطبيعة، وعلاقة الشراء غير القانونية وذات السعر الأعلى التي تفيد بضرورة المادة المشتراة وأهميتها، بحيث إن فضاء العنوان يأتي ضمن هذا الإطار في سياق تعبيرى شامل وحاوي ومستوعب.

في حين تأتي قصيدة ((ليلة سعيدة)) للشاعر كاميران رشيد برواري لتعبّر هي الأخرى عن صفة وموصوف عالي التداولية والاستخدام على نحو واسع، فالصيغة ذات قوة تعبيرية شعبية كثيراً ما تتردد في الاستعمال الشعبي التقليدي، لكنها في المتن الشعري للقصيدة تأخذ بعداً شعرياً آخر:

اشرب..

اشرب

إنها ليلة سعيدة

في خضمّ صراع الظلام

هذه الليلة مقدسة (٣١)

حيث تتناغم صفة ((سعيدة)) مع صفة ((مقدسة))، وترتبط بدلالة الفعل الأمرى المكرر ((اشرب.. اشرب))، وهو يتحرك في مدار شعري يناهض صورة ((في خضمّ صراع الظلام))، ويسعى إلى إلغائه وتقويضه في السبيل إلى تحقيق أعلى استجابة دلالية وصورى لعتبة العنوان الموصوفة.

## العنوان الشعري

## بصيغة الإضافة والعطف:

تتنوع عناوات القصائد بحسب طبيعة المتن الشعري في القصيدة، وبحسب سياسة الشعر وأسلوبه في صياغة عنوان قصيدته، ولكل من الإضافة والعطف طبيعة دلالية ونحوية ولغوية وبلاغية خاصة تؤثر في صياغة المعنى وتوجيه التأويل.

هذه الطبيعة الدلالية والنحوية واللغوية والدلالة الخاصة ببناء العنوان الشعري بصيغة العطف والإضافة بأنواعها المختلفة في ((قصائد من بلاد النرجس))، تتقارب تقارباً شديداً في تشكيلها وفي علاقتها بالمتن الشعري الخاص بها، ويمكن رصد هذه الصيغ بتنوعها على النحو الآتي:

١. الشاعر محسن قوجان في قصيدته ((قبل البارحة)).
٢. الشاعر مؤيد طيب في قصيدته ((العشق والنار)).
٣. الشاعر رمضان عيسى في قصيدته ((لعنات التمرد)).
٤. الشاعرة جولة حاجي في قصيدتها ((جواب رسالة/عالم الجنون)).
٥. الشاعر هاشم الأتروشي في قصيدته ((صرختي)).
٦. الشاعر عارف حيتو في قصيدته ((أمل طفل)).
٧. الشاعر حسن سليفاني /في قصائده ((٣ صور/التفاح والسيانيد/عين الليل/قمر من نرجس/قمر الثلاثاء)).
٨. الشاعر حسن نوري في قصيدته ((صوت البيشمركة)).
٩. الشاعر بيار باقي في قصائده ((موت الشاعر/كل ليلة/قاموس نائر/ليالي العيد)).
١٠. الشاعر بلند محمد في قصيدته ((أنا وأنت والحلم والشعر/سمفونية جسد عاري)).

١١. الشاعر بيزان ناليخان في قصيدته ((هويتي/لوحه الحياة)).
١٢. الشاعر شمال ئاكرة بي في قصيدته ((انعكاس قصة صلبة)).
١٣. الشاعر أمير فندي في قصيدته ((ثلاث بوسترات)).
١٤. الشاعر مصطفى سليم ئاكرة ييفي قصيدته ((سمفونية تيتانيك)).
١٥. الشاعر زادو دهوكي في قصيدته ((أغنية أحمدو خه م)).
١٦. الشاعر درباس مصطفى في قصيدته ((ناقوس غربتك)).

ويمكن على سبيل المثال معاينة قصيدة ((ناقوس غربتك)) للشاعر درباس مصطفى، ويمثل العنوان جملة خبرية مؤلفة من مضاف ومضاف إليه، وصيغة الإضافة هنا توضح طبعة العلاقة الشعرية والرمزية بين المضاف والمضاف إليه في عتبة العنوان، وما يمكن أن ينطوي عليه المتن الشعري للقصيدة من دلالات تغذي هذه الرؤية العنوانية:

نبضات قلبي

وميل الساعة توأمان

في سباق قطع الزمن

القلب لرؤيتك

والميل لنهاية الموعد

يوماً بعد آخر

يرتفع ناقوس غربتك (٣٢)

الوحدات الصورية والدلالية في المتن الشعري تنمو نمواً درامياً باتجاه الوصول إلى عتبة العنوان، في دورة شعرية تبتدئ من عتبة العنوان ((ناقوس غربتك)) وتنتهي إليها مرتفعة ((يرتفع/ناقوس غربتك)).



إن الفاعلين الشعريين الأساسيين في متن القصيدة ((نبضات قلبي/ميل الساعة)) يشغلان ضمن سياق واحد مشترك ومتشابه، كونهما بوضعهما الصوري ((توأمان)) في سياق التحدي الزمني، وحيث يؤدي كل منهما دوراً محدداً في هذا السياق على النحو الآتي:

القلب – لرؤيتك

الميل – لنهاية الموعد

فإن المسار يقود إلى تدرج زمني لتسيير الفعل الشعري المشترك وهو يصل إلى توصيف واضح ((يوماً بعد آخر))، يعمل على تفعيل صورة العنونة المضافة ((يرتفع ناقوس غربتك)) صعوداً نحو الأعلى، من أجل مضاعفة حسّ الغربة وتكثيفها وتوسيع حدود وجودها في الفضاء.

#### العنوان الشعري:

((المثنى والجمع)):

العنوان الشعري في صيغة التثنية والجمع له دلالاته المميزة أيضاً، وبحسب طبيعة الدلالة التي تنفتح عليها صيغة المثنى أو الجمع، وهي عادة ما تعثر على مبررات قوية داخل المتن النصّي في الإحالة على الحكاية الشعرية التي يتضمنها المتن.

قصيدة الشاعر مؤيد طيب الموسومة بـ ((عيناك)) تنهض في تشكيل متنها النصّي

على فضاء التثنية القائم في عتبة العنوان:

حبيبي

عيناك خندقان

رموشك بنادق مستعرة الفوهات

دعيني أعيش

في خندق عينيك

أيتها الحسناء

مثل (عة مه كوزي)

لا من أجل البطولة وحدها

وإنما من أجل حياة أرقى (٣٣)

المتن النصي يتمركز في تشكيل وحداته الشعرية حول العينين بوصفهما المساحة التي تشتغل عليها مقولة القصيدة الجمالية، التي تخرج بعيداً عن المناخ الجمالي بمنظوره الطبيعي الإنساني، لتدخل في بعد رمزي تكون فيه عتبة العنوان المشناة ((عينك)) دليلاً على مركزية الفعل وثقل معناه وحيوية شكله.

أما قصيدة الشاعر رمضان عيسى ((أمنيتان)) فإن عتبة العنوان المشناة تخضع لرؤية تشكيلية بنائية في متن القصيدة، إذ إن القصيدة مكوّنة من مقطعين اثنين، كل مقطع يؤلف أمنية شعرية خاصة، وباجتماع الأمنيتين تتكوّن رؤية شعرية تجيب على سؤال العنوان وتمثل مقولته.

الشاعر د. سكفان خليل هدايت له قصيدة بعنوان ((قلبان)) تشتغل على فضاء الشنية العنوانية، بعد قصيدة اشتغلت على فضاء العنونة الإفرادية التنكيرية بعنوان ((قلب))، وكأن القصيدتين تتناغمان ضمن هذا الإطار.

قصيدة ((قلبان)) في متنها النصي عبارة عن محاوراة عاطفية وجدانية بين قلبين عاشقين، ينقل حوارهما الراوي الشعري:

أبعدي برد قلبي عني

اقتربي

إذا ما كنت تملكين

الدفء في قلبك

وإلا فإن قلبي يفيض عني (٣٤)

القلبان ((قلبي/قلبك)) يتناوبان العناق والحوار والخضوع لرغبة الراوي الشعري في ترتيب العلاقة بينهما، على النحو الذي يرسم صورة العنوان داخل حركة الفعاليات الشعرية في المتن.

وفي إطار مقارب يستخدم الشاعر سكفان صيغة الجمع عنواناً لأحدى قصائده الموسومة بـ ((مشاعر))، يحكي فيها قصة لا تقل حساسية عاطفية عن حكاية القصيدة السابقة، لكنها تضيف إلى الحبيين شخصية (الموقد) المؤنسة التي تشترك في حوار المشاعر:

قبالة الموقد المتوهج

نجلس أنا وهي

نستأنس به

ويستأنس بنا

نتحاور أمامه

ونتعاب

والموقد الساكن

يستمتع في وقار (٣٥)

فالحالة الجمعية تتبلور شعرياً من خلال الشخصيات ومن خلال طبيعة الحال الشعرية وحكايتها في المتن الشعري.

يستخدم الشاعر بيار باقي في قصيدة ((عيون)) الصيغة الجمعية أيضاً، وتتجسد الرؤية الجمعية للعنوان في المتن تجسيدا حوارياً درامياً، يؤلف بمجموعه صورة العنوان ويستجيب لرؤيتها:

سأل المعلم طلابه:

. ما فائدة العين لنا؟

قال أحدهم:

. نقرأ بها الكتب والرسائل

قال آخر:

. نشاهد بها الفيديو والسينما

قال الثالث:

. نذرف بها الدموع (٣٦)

إذ تتشكّل ثلاث قراءات عبر ثلاثة أجوبة مختلفة لثلاثة من الطلبة، كل إجابة تعبّر عن مستوى دلالي معين ورؤية معينة وفضاء معين، والإجابات الثلاث تصعد من المتن إلى عتبة العنوان لتؤلف ثلاث عيون، يحذف الشعر العدد ثلاث من العنوان ويكتفي بالمعدود الجمعي ((عيون)).

ويعنون الشاعر هشيار ريكاني قصيدته بـ ((المشدرات))، التي تعالج موروثاً شعبياً يتصل بذاكرة الطفولة، ويعرفها المترجم في نهاية القصيدة بأنها ((القطع النسيجية الزاهية الألوان والناعمة الملمس، يشدّ بها الأطفال في المهد لدى الكردي)) (٣٧)، وهي في الواقع موجودة لدى معظم شعوب المنطقة.

وتعدّ من أبرز مظاهر الذاكرة الطفولية لما لها من تأثير في حركة الطفل الباحث عن الحرية، والصيغة الجمعية لها دلالتها الصورية إذ لا يمكن استعمالها على نحو مفرد، فالمهد يحتاج إلى جملة منها، وتتجسد رؤية العنوان في المتن النصي عبر الذاكرة الطفولية وهي تقصّ حكاية المشدّات:

منذ كنت طفلاً

في المهد

كانت أمي الحنونة

تشدّني بالمشدّات

كنت أجاهد

كي أخرج يديّ

أنمصّ أصابعي

لكن ما كنت افلح

لذا كنت أبكي

كانت أمي تهبّ لنجدتي

خوفاً من خشخشة الخرزات (٣٨)

فيبدو العنوان بصيغته الجمعية مهيمناً على الفضاء الدلالي للمتن الشعري في القصيدة، ومعبراً عن خصوصية موروث شعبية تتلاءم مع صيغة العنوان ومساحته اللغوية والصورية معاً.

#### العنوان الشعري الاستفهامي:

صيغة الاستفهام في فضاء العنونة الشعرية ذات حمولة دلالية كثيفة وعميقة وسميائية إشكالية تغني دلالات القصيدة، فالصيغة الاستفهامية بطبيعتها صيغة ثرية تحتتمل الكثير من التأويلات بحسب الطبيعة اللغوية والبلاغية والسميائية لفضاء الاستفهام المؤلف للصيغة الكلامية.

لم تحظ هذه الصيغة العنوانية المهمة بمخزونها الإيحائي الكبير في عنوانات ((قصائد من بلاد النرجس)) على كثرتها إلا بعنوانين اثنين فقط، الأول للشاعر خليل دهوكي بعنوان ((متى ستأتين؟))، والثانية للشاعرة صبرية هكاري بعنوان ((ما السبب؟)).

وإذا كان عنوان قصيدة الشاعر خليل دهوكي ((متى ستأتين؟)) سؤال في الزمن، وعنه، وسؤال عما ستؤول إليه الحكاية الشعرية في المتن الشعري للقصيدة بعد محاولة الإجابة على السؤال، إذ يتكشف المتن الشعري للقصيدة عن شبكة تداخلات حكاية ترسم صورة الرؤية الاستفهامية في فضاء العنونة:

حلوتي

صمتك حسرة عميقة جداً

البعض يقول:

مجيئك أمنية بعيدة المنال جداً

لكن يا حلوتي،  
حينما أتأمل خارطة عينيك السوداوين  
تسقط الجراح من جسدي  
واحدة تلو الأخرى  
عندما أزيح حجاب صمتك  
تتركني الآلام وتهرب  
لكنّي لا أعلم  
لِمَ ببطء تأتيين؟  
يا نبع هذه الحياة  
لِمَ رويداً.. رويداً تبعين؟  
آه.. إنك تعلمين كم أحبك !  
هيا قولني بسرعة  
متى ستغدين فيضاً وتأتيين؟  
متى ستأتيين؟  
متى ستأتيين؟ (٣٩)

نلاحظ أن صيغة الاستفهام ترددت كثيراً في المتن الشعري في القصيدة لكي توسّع حدود الاستفهام في عتبة العنوان، وتؤدي دورها في ترتيب الوضع الشعري الداخلي في القصيدة، ولو تفحصنا التشكلات الاستفهامية الواردة في المتن الشعري بوحى من عتبة العنوان الاستفهامية، لحددنا الجمل الآتية على التوالي:

١. لِمَ ببطء تأتيين؟

٢. لِمَ رويداً رويداً تبعين؟

٣ . متى ستغدين فيضاً وتأتين؟

٤ . متى ستأتين؟

٥ . متى ستأتين؟

إن الضغط الاستفهامي الواضح المنبثق من عتبة العنوان في هذه الصيغ الاستفهامية الواردة في المتن النصّي، يحيل على الأزمة التي تعيشها الأنا الشاعرة تجربة القصيدة العاطفية والوجدانية.

إذ ثمة تطور درامي في شبكة الأسئلة التي تحيط بحركية التجربة، تقود إلى إشكالية شعرية يتردد صداها بين الأمل في قدوم الحبيبة واليأس من ذلك.

أما عنوان قصيدة الشاعرة صبرية هكاري الاستفهامي ((ما السبب؟))، فهو الآخر يمتح من الفضاء المفتوح للاستفهام ليغني المتن الشعري للقصيدة، وينفتح على قصة شعرية كاملة يشتغل فيها أسلوب الاستفهام اشتغالاً تفصيلياً، يتدخل في كل مراحل تكوّن القصة الشعرية في القصيدة:

أما... ..

لا أدري كنه انهمار دموعك بهذه السرعة

لتكون ساقية، نهراً،

ماذا ترين لتذرفي الدموع بصمت؟

قولي ما السبب: فأنا لا أعلم؟

أما... ..

لقد جعلت من هذا الربيع البهيّ عزاءً

في زمن الحبور والأفراح،

الورود الحمراء بدأت بالصراخ والأنين،

الأزهار ذات الجداول النديّة

غدتُ بلا حارسٍ،

بلا رقيب،

أصبحت مرتعاً للشعالب،

غدت جرداء،

هيّا قولي ما السبب فأنا لا أعلم!!

أمّاه...

لِمَ باع العشاق الحبّ بالدينار؟

جعلوه أفاعٍ سوداء تلاحقهم،

حتى ضاعتْ حقوقهم في مهبّ الريح،

اقتعدوا الحيطان،

أصبحوا بؤساء،

هيّا قولي ما السبب فأنا لا أعلم!!

أين تلك الأعراس التي كانت تقام في قريتنا

في السنين الراحلة؟

تلك العرائس التي تحنّى لهنّ الأيدي والأرجل

يجملونهنّ بالفساتين البيض ويملأون الفرح

ويظّلون يقظين حتى الصباح،

أمّاه...

اليوم أرى العزاء بدل الدبكات،

عرسان اليوم بلا انشراح،

طرحات سوّد..



فساتين داكنة،

لا حتّاء في أيديهنّ،

والعرسان معذبو الفؤاد

ما السبب يا أمّاه؟

فأنا لا أعرف...

لا أعرف !! (٤٠)

إذ تتشكّل فضاءات الاستفهام على نحو منوّع ومتعدد يفتح عتبة العنوان على مستويات دلالية . سيميائية عميقة وكثيرة، فالدوائر الدلالية الاستفهامية المنتشرة على خارطة القصيدة تشكّل العمود الشعري المركزي للحكاية الشعرية، وتؤثر عميقاً في صياغة المزاج الشعري في القصيدة.

إن حساسية الاستفهام التي تبرز في القصيدة تمثل صيحة أخلاقية عالية من بؤرة الذات الشاعرة منطلقة باتجاه المنادى ((أمّاه...)) الشعري الرمزي، وقد تكررت في النص مرّات عدّة لتصوير المنادى وتجسيد حضوره الشخصاني في القصيدة، على النحو الذي يستجيب للأزمة الشعرية الأخرى التي انحدرت من العنوان إلى المتن ((ما السبب؟))، وهي تشتغل في كل منطقة من مناطق النص وفي كل زاوية من زواياه.

إن فعالية العنونة وتأثيرها الدلالي والسيميائي ذات الطبيعة الاستفهامية ((ما السبب؟)) تبقى ماثلة في عموم حركة المتن النصي، إذ هي تحكي قصة الذاكرة والزمان والمكان بين عصرين مختلفين، عصر مليء بالبهجة والفرح والمسرة والبساطة والمحبة، وعصر آخر يناقضه في كلّ شيء.

بحيث أن صرخة العتبة العنوانية ((ما السبب؟)) تأتي متساوقة من طبيعة الحدث الشعري، وتفتح ملفّ الذاكرة على مصراعيه ليكون السؤال سؤالاً أخلاقياً كبيراً في معنى الحضارة والثقافة من جهة، وموقف الإنسان/الشاعر من العالم من جهة أخرى، بفعل قوة الاستفهام المتلبّثة في عتبة العنوان الشعري.

((الجملة)) عنواناً شعرياً:

حين يتألف العنوان الشعري من جملة كاملة أو شبه جملة فإن قدرها من التعقيد والتداخل يحصل له، على النحو الذي يحتاج إلى قراءة أعمق من النماذج العنوانية الأخرى، لأن تفكيك الجملة الشعرية حين تكون عنواناً لقصيدة يحتاج إلى استنطاق تفصيلي لحركية الدوال المؤلفة للجملة من جهة، ودرجة علاقة هذه الدوال في صيغتها المفردة وفي سياقها الجملي من الدوال الأخرى المؤلفة معها من جهة أخرى.

للشاعر محسن قوجان قصيدتان في هذا الإطار، الأولى بعنوان ((لا تأخذيني معك)) والثانية بعنوان ((أسرعي))، فالجملة المنفية المؤلفة لعنوان القصيدة الأول ((لا تأخذيني معك)) تتكوّن من سياق تعبيرى منفي، يطلب فيه الراوي الشعري من الآخر/الأنتى نفي اصطحابه معها، ويفسّر المتن الشعري الطويل نسبياً سفرة العنوان الجملي المنفي، إذ تنتهي القصيدة إلى تكرار الطلب المعلق في ذاكرة العنوان على هذا النحو:

لكن لا تأخذيني معك

فخلف الحدود

طابور

جيوبهم مليئة بالوعيد

يريدون أن يجعلوا من شفاهك طعاماً

ليصطادوا بالصنارة اسمي

إني أسمع

السهل، الوادي، الأشجار

الشوارع، الأزقة

تردد أغنية حزينة

..الموت..

الموت..

الموت...

لماذا الموت؟

لمن الموت؟ (٤١)

إذ يظهر دال الموت ساطعاً وكثيفاً يتكرر في نهاية القصيدة، ليجعل من الآخر/الأنتى التي يتوجه الراوي الشعري إليها في حوارهِ . منذ عتبة العنوان وحتى نهاية المتن الشعري في القصيدة . عنواناً للفكرة، وصورة من الصور التي يمكن أن تحيل أحدهما على الآخر على نحو ما ((الأنتى/الموت))، بحيث أن طلب نفي الأخذ الذي يتوجه به الراوي الشعري إلى الآخر/الأنتى إنما هو طلب نفي الذهاب إلى الموت.

على العكس تماماً من الفضاء الحركي المشتغل في عنوان القصيدة الثانية التي تتوجه إلى الآخر/الأنتى أيضاً ((أسرعي))، وهي جملة تحريض للآخر لكي تعجل في سيرها نحوه، بوصفه أنموذج الانفتاح على الحياة والحب:

أيا حورية

يا توأم عيني الأمل

ضعي وزر همومك

وأسرعي

فصدري لك الزوزان

اسرعي فيه كما تشائين (٤٢)

إذ تفتح دعوة العنوان الجمالية إلى دعوة للحياة والحب والمتعة، تقف على الضد من طبيعة السياق الدلالي للعنوان الجملي في القصيدة السابقة، ويمكن أن تشكل جدلاً معها بين الموت/الحياة.

كما أن للشاعر مؤيد طيب قصيدتين أيضاً هما ((ثلجنا أيضاً أسود هطل)) و ((تلك الرسالة التي لا تدخل صندوق البريد))، تنطويان في تركيب بينة عنوانينهما على نظام سردي حكائي واضح.

عنوان القصيدة الأولى ((ثلجنا أيضاً أسود هطل)) يفترض وجود حالة سابقة وحكاية سابقة تضاف إليها حكاية العنوان، فالدال ((أيضاً)) يقود إلى وجود سابق مشابه يدور في الحلقة السردية والدلالية ذاتها، ويؤكد على الفاعلية الرمزية المفارقة لوصف الثلج بالسواد، حيث تقود الفكرة الرمزية الثاوية في أعماق التشكيل اللغوي إلى حكاية مرّة تجيب على سؤال المفارقة.

وينهض الفعل ((هطل)) بقوته الدرامية بمهمة نقل الحال الشعرية السردية في عتبة العنوان إلى مستوى عالي التعبيرية في التوليد الدلالي ضمن سياق الجملة العنوانية، على النحو الذي يتحول العنوان فيه إلى حكاية.

العنوان الثاني ((تلك الرسالة التي لا تدخل صندوق البريد)) تحيل أولاً إحالة تناصية على رواية غابرييل غارسيا ماركيز الشهيرة ((ليس لكولونيل من يكتبه))، إذ لا رسالة تدخل إلى صندوق بريده على الرغم من ذهابه اليومي إلى الصندوق لتسلم الرسالة المنتظرة التي لا تأتي، والعنوان هو الآخر ينطوي على بينة سردية حكاية متكاملة تتحوّل إلى فضاء حكائي مفتوح في المتن.

ويتصادى العنوان الجملي الذي وضعته الشاعرة تريفية دوسكي لإحدى قصائدها بعنوان ((رسالة إلى لا أحد))، حيث تدخل في المناخ الفضائي السردية والحكائي ذاته لقصيدة الشاعر مؤيد طيب ((تلك الرسالة التي لا تدخل صندوق البريد))، لكنها تفترق عنها فيما بعد جزئياً في المتن الشعري، لكنها تفيد كثيراً من حسّ الضياع والغربة والأسى واللاجدوى المتلبّث في حركية الدلالة السيميائية العميقة في جملة العنونة.

يذهب الشاعر هزرفان هذا المذهب التشكيلي في عنوانين من عنوانات قصائده هما ((من أماسي الهجرة الجماعية)) و ((العودة يا حبيبتى الغالية))، وهما عنوانان سرديان أيضاً ينطوي كل منهما على حكاية وقصة تتجلى على نحو عميق وواضح وتفصيلي في المتن الشعري للقصيدتين.

الشاعر فاضل عمر هو الآخر في قصيدتين من قصائده هما ((في المحكمة كشفت عن نفسي)) و ((التنبؤ بمقدم الدجال أو دخان شمعة ثملة)) يدخل في تشكيل سردي أكثر اتساعاً، إذ يكشف العنوانان الجمليان عن فضاء سردي كامن في بنية كل منهما، ويعد كل عنوان بفضاء حكاية مثير ودرامي وحركي يتجلى أيضاً في المتن الشعري على نحو عميق.

ويذهب الشاعر عارف حيتو المذهب السردي ذاته في تشكيل عنوان قصيدته الموسومة بـ ((من خلال دخان الجثث تستمر الحياة))، فالعنوان على وفق هذا التشكيل الحركي الدينامي في دراميته يمثل حكاية ممسرحة كاملة بالغة التكثيف، يمكن توقع الكثير من رؤاها في قابل متنها الشعري، لكنها في الوقت ذاته تدل على وعي بتشكيل عتبة العنوان ضمن متن شعري يستجيب لفضائها.

أما الشاعر حسن سليفاني فلديه أكثر من قصيدة تشتغل على فضاء العنوان الجملي وبأساليب متنوعة، ففي قصيدته الموسومة بـ ((تنزه تحت المطر)) يكشف فضاء العنونة الجملي عن فعالية عاطفية طبيعية ذات مناخ سردي أيضاً، ويتجلى هذا المناخ واضحاً عبر بيئة الاستهلال التي تستجيب على نحو فعال وتفصيلي لعتبة العنونة:

كان التنزه

تحت المطر الناعم

في ذلك العالم البعيد

مهرجاناً (٤٣)

فالحال المهرجانية التي وصف بها التنزه تحت المطر في المكان الرمزي ((العالم البعيد))، يكشف على نحو شعري الطبيعة العنوانية الجمالية التي تركب منها فضاء العنوان، وقيمتها الدلالية في تسيير شؤون المتن النصي.

في قصيدته الثانية ذات العنوان الجملي ((هذا ما أرى)) يحيل على فضاء سردي ملحمي، مستوحياً من حساسية الجملة الشعرية العنوانية بعداً عميق الدلالة وواسع التعبير:

أرى قمحاً بلون الذهب

هارباً عبر الوهاد والحدود

يحرسه صعاليك مسلحون

وبائسون في أزقة وزوايا

تزينها خنادق

من أكياس الرمل، يتسولون

ويافظات بألوان الربيع

المهياً للرحيل

تزعق في وجه الشمس (٤٤)

لتكون رؤية الأنا الشاعرة رؤية فوق طبيعته تلتقط صور الواقع وتحيلها على فضاء أسطوري، يعمق حسن الرؤية ويفعل أدواتها باتجاه تعميق الكثافة الدلالية السيميائية في منطقة العنوان.

في العنوان الجملي الثالث لقصيدته الموسومة ب ((دمي الذي سيضحك)) يتجه الشاعر حسن سليفاني نحو بناء فضاء مستقبلي قادم لمقولة العنوان، إذ إن الدال الأنوي الجسدي ((دمي)) يفتح في جملة العنوان على الآتي في إطار أنسنة الدم وتفعيل حركته باتجاه ((الذي سيضحك))، في السبيل إلى تحويل الجسد بدلالة الدم الحركية إلى مناخ فرح يلهب خيال المتن الشعري على هذا النحو.

الشاعر حسن نوري يعنون قصيدته عنواناً جملياً إشكالياً هو ((قبل أن تتذكري بعد أن لم تتذكري))، وهو عنوان جملي مركب، لذا فإن المتن الشعري في القصيدة هو الآخر ينقسم استناداً إلى فضاء العنونة على مقطعين، المقطع الأول بعنوان ((قبل أن تتذكري))، والمقطع الثاني بعنوان ((بعد أن لم تتذكري)).

ويتعاضد العنوانان الجمليان تعاضداً شعرياً متداخلاً ليكونا الرؤية الشعرية التي تسعى القصيدة إلى تجسيدها بين عتبة العنوان وفضاء المتن.

أما قصيدة الشاعر بشير مزوري الموسومة بـ ((إنني أحترق بالثلج)) فتحكي عتبة عنوانها الجملي مفارقة دلالية وتضاد طباقى بلاغي، بين فعل الاحتراق ((أحترق)) الذي يحيل على النار و ((الثلج)) الذي يحيل على فعل إطفاء النار، وينتهي المتن الشعري الطويل نسبياً بهذا المقطع:

أتجرّد من كلّ شيء

ولم يبق لي:

إلا جبل من ثلج

يغمرني

فأحترق كما أنتِ ..

كما أنتِ (٤٥)

إذ تفتح الرؤية البلاغية الطباقية بعملياتها التضادية الجدلية على الصورة الرمزية للاحتراق بفعل صورة الثلج، حيث يشرك الراوي الشعري في فضائه هذا الآخر الموثّث ((أنتِ .. أنتِ))، الذي يمثل بؤرة الارتكاز الشعري صعوداً إلى منصّة العنوان ومقولته.

هوامش البحث:

- (١) فتنة المتخيل (الكتابة ونداء الأقباصي)، ج ١، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢: ٣٤٠.
- (٢) في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، د. خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط ١، ١٦٧: ٢٠٠٧.
- (٣) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ٤٥.
- (٤) العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، محمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١، ١٩٨٨: ٥١.
- (٥) الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، رشيد يحيوي، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ط ١، ١٩٩٨: ١٠٧.
- (٦) الخطيئة والتكفير، عبد الله الغدامي،: ٢١٦، وينظر عناوين الكتب بين القديم والحديث، طراد الكبيسي، مجلة عمان، العدد ٤٥، ١٩٩٩: ٣٦.
- (٧) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، عدد ٣، الكويت، ١٩٩٧: ١٠٥.
- (٨) الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٨.
- (٩) الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ١٩٩٣: ٢٣.
- (١٠) العين والعتبة، علي حداد، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٧٠، دمشق، ٢٠٠٢: ٤٠.
- (١١) ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، عبد الله الغدامي، النادي الأدبي، جدة، ط ١، ١٩٩٢: ٥١.
- (١٢) قصائد من بلاد النرجس، مجموعة شعراء، ترجمة حسن سليفاني، مطبعة كلية الشريعة، دهوك، ١٩٩٩.



(١٣) م.ن: ١٣.

(١٤) م.ن: ٤٠.

(١٥) م.ن: ٤٥.

(١٦) م.ن: ٧١.

(١٧) م.ن: ١١١.

(١٨) م.ن: ١٤٢.

(١٩) م.ن: ١٥٥.

(٢٠) م.ن: ١٥٧.

(٢١) م.ن: ١٦٨.

(٢٢) م.ن: ١٧٧.

(٢٣) م.ن: ١٤٠.

(٢٤) م.ن: ٣٨.

(٢٥) م.ن: ٥٩.

(٢٦) م.ن: ٦٩.

(٢٧) م.ن: ٧٥.

(٢٨) م.ن: ٨٧.

(٢٩) م.ن: ١٢٩.

(٣٠) م.ن: ١٧٧.

(٣١) م.ن: ١٩٣.

(٣٢) م.ن: ١٩١.

(٣٣) م.ن: ٣٨.

جماليات العنوان الشعري في قصائد بلاد النرجس

د. نافع حماد محمد

- (٣٤) م.ن: ١٦٦.
- (٣٥) م.ن: ١٧٠.
- (٣٦) م.ن: ١٤٤.
- (٣٧) المشدّات: القطع النسيجية الزاهية الألوان، والناعمة الملمس، يشدّ بها الأطفال في المهد لدى الكرد، ينظر تعليق المترجم م.ن: ١٩٧.
- (٣٨) م.ن: ١٩٧.
- (٣٩) م.ن: ١١.
- (٤٠) م.ن: ٦٢.
- (٤١) م.ن: ٢٦.
- (٤٢) م.ن: ٣٣.
- (٤٣) م.ن: ١١٩.
- (٤٤) م.ن: ١٢٨.
- (٤٥) م.ن: ١٦١.

### Abstract

Title poetic his great importance in the understanding of the text on the various Fine faces and Constructivism and semiotics after the great development that took place in literary studies and cash following the entry curriculum of modern monetary field of this study, which alerted to the difficulty of the title and its importance and seriousness of his presence at the head of the text, and the degree of intervention in directing the space Metn and build meaningful discourse poetic through and began studies of modern monetary consideration to the title and to thresholds other text accompanying him into monitoring and consideration and great interest, and no longer merely reading text poetic as is text only and perhaps the importance of naming and necessity of social, cultural and danger to life on fronts and at all levels do not stop the end, because of their overwhelming presence on the life of the holder, fate and the sensitivity of dealing with the ocean.