العنوان
تشكيله الجمالي ومحاوره الدلالية
دراسة في شعر (عبدالعزيز العجلان)

د. دوش بنت فلاح الدوسري
قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن

يعد الشاعر (عبدالعزيز العجلان) أحد الأصوات الشعرية السعودية المجددة، وهو ينتمي إلى جيل (الثمانينيات الميلادية)[١].

(قدم للنشر في ١٤٣٣/٩/١١هـ، وقبل للنشر في ١٤٣٤/٦/٣هـ).

(١) ولد الشاعر (عبد العزيز العجلان) عام ١٣٧٧هـ، وبدأ اهتمامه بالشعر والأدب مبكرًا، ونشر أوائل نصوصه، وهو ما يزال على مقاعد الدراسة، وشارك في تمثيل الشعر السعودي في مهرجان الجنادرية الثالث عشر، كما شارك في عدد من الأمسيات الشعرية محليًا وخليجيًا. وهو حاصل على الشهادة الجامعية في اللغة العربية وآدابها عام ١٣٩٩هـ. وقد أصدر مجموعتين شعريتين (أشياء من ذات الليل) ١٤١٢هـ. و(الجاهلي يشعل خرائطه) ١٤٢٠هـ. وله مجموعة شعرية مخطوطة هي (لرياح الأخيلية). وقد تناول شعره مجموعة من النقاد والكتاب العرب والسعوديين، كما تناولته عدة أطروحات أكاديمية، ضمن تناولها لموضوعات ومحاور مختلفة من الشعر السعودي الحديث. (من سيرة ذاتية مخطوطة، أرسلها الشاعر للباحثة). وممن تناول تجربته الشعرية د. محمد صالح الشنطي. انظر كتابه: **في الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته ونماذج منه**، دار الأندلس للنشر، حائل، الطبعة الثانية، ١٤١٨هـ، ص ٢٤٢ وما بعدها.

ويتميز هذا الشاعر بشخصية أدبية مستقلة، إذ يمتلك لغة شعرية متفردة على مستوى المفردة واختيارها، وعلى مستوى التركيب اللغوي، وعلى مستوى الصورة. وهذا ما أوجد الدهشة في نصوصه بملامحها الجمالية التي لم تنحرف نحو النمطية أو التقليد أو العادية أو الرتابة.

وينسحب هذا على عنونته لنصوصه، حيث لمحت فيها تميزًا على مستوى الشعرية في بنائها الفني، وعلى مستوى حوارها مع النصوص، وحوارها مع المتلقي، وهذا ما يجعلها مادة خصبة للدراسة والتأويل والتحليل.

ومن المهم هنا الوقوف على (العنوان) لغة واصطلاحًا، مع الوقوف على بعض الجوانب المهمة المتعلقة به.

العنوان لغة:

المادة الأصلية لهذه الكلمة هي (ع ن ن). ومن معانيها: الظهور. تقول العرب: عنّ لنا كذا، إذا ظهر أمامنا، ومن معانيها أيضًا: الاعتراض، يقال: عنّ يعنّ: اعترض وعرض. والعانّ من السحاب الذي يعترض في الأفق. والعَنُون من الدواب التي تباري في سيرها الدواب، فتقدمها. ويقال: فلان عنّان على آنُف القوم، إذا كان سباقًا لهم، ونجد هذه الكلمة أيضًا في مادة (ع ن ى)، ومن المعاني المهمة لها: القصد، يقال: عنيت فلانًا عنيًا، أي قصدته، ومن تعني بقولك؟ أي: من تقصد[٢].

(٢) انظر: **مقاييس اللغة**، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الثالثة، ١٤٠٢هـ؛ **لسان العرب**، ابن منظور، دار صادر، بيروت (د. ت)؛ **القاموس المحيط**، الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨م، مادة (ع ن ن)، (ع ن ي).

أما العنوان اصطلاحًا، فهو:

"اسم الكتاب الذي يدل عادة على موضوعه الرئيسي"(٣). وهذا هو التعريف العلمي الدال على عنونة الكتب ذات الطابع الإيصالي البحت، ولا شك أن هذا المفهوم ينزاح في الأعمال الأدبية، والشعرية خصوصًا، إلى غايات أخرى، تتجاوز الدلالة على الموضوع الرئيس فقط، وإن كانت تنبثق منه ابتداءً.

إذ ثمة نقاط التقاء بين العنوان الشعري والعنوان الاصطلاحي بمفهومه العلمي السابق، فللعنوان في النص حضوره وأهميته، ودلالته على الرؤى الأساسية في النص، وعلاقاته الوثيقة بعناصره الجمالية.

ولذلك، نجد أن ثمة رابطًا بين المعنى اللغوي والاصطلاحي، فالعنوان ظاهر للمتلقي، يعترضه ويلفت انتباهه، ويأخذ بيده نحو النص. والعنوان كذلك يتقدم النص، ويتقدم الديوان، بكل ما تحمله هذه المعاني من دلالات تشير إلى أهميته ومكانته وعلاقته الوثيقة بالنص والمتلقي معًا.

وفي العنوان كذلك "مقصدية من نوع ما، ربما تقود هذه المقصدية إلى مرجعية ما: ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو آيدولوجية. فالعنوان في الوقت الذي يقود القارئ إلى العمل، هو من زاوية يخبرنا بشيء ما"(٤).

(٣) **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م، ص٥٧١.

(٤) **سيمياء العنوان**، بسام قطوس، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، (د. ن)، ص٣١.

ويعد العنوان مكونًا مهمًا في الشعر العربي الحديث، فالقصائد الشعرية قديمًا لم تعرف بعناوين محددة. وناب عن هذا الغياب عنونة القصائد صوتيًا، حسب حرف الروي فيها، كقولهم مثلاً: قصيدة المتنبي الميمية التي قالها في (سيف الدولة)، وهنا نلحظ أيضًا أن مناسبة القصيدة تقوم مقام العنونة. فمثل هذه الصيغ تلفت انتباه المتلقي إلى هوية النص. ومن هنا أيضًا، كان النقاد قديمًا يطالبون الشعراء بتحسين مطالعهم، ليستهدفوا المتلقي من خلالها(٥). فكل تلك الأساليب تقوم ببعض الأدوار التي يضطلع بها العنوان حديثًا.

أما في العصر الحديث، فقد لقي (العنوان) احتفاء من الشعراء، ومن النقاد، حيث اتكأ كثير من الدراسات النقدية عليه في جوانبها النظرية والتطبيقية للشعر. وذلك لما يحمله من خصوبة في الرؤية والفن، ولما يفتحه من آفاق متعددة، ولذا كان موضع اشتغال من مناهج نقدية عدة، كالسيميائية، والبنيوية، والأسلوبية، ونظرية (التلقي)، وغيرها من المناهج.

وقد بلغت أهمية العنوان حد أنه عُدّ أحد عناصر النص الموازي(٦)، تعبيرًا عن استقلاليته النسبية، وعن النظر إليه

(٥) انظر: **العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)**، محمد بازي، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٣٣هـ، ص ٤٧؛ **سيمياء العنوان**، بسام قطوس، ص٣٤.

(٦) ومن عناصر (النص الموازي) إضافة إلى العنوان: الإهداء، والمقدمة، والهوامش، والفاتحة والخاتمة، والغلاف. انظر: **في نظرية العنوان**:=

بوصفه نصًا آخر موازيًا للنص الرئيس، لما يحمله من سمات دلالية وجمالية.

وتكمن أهمية العنوان في أنه ينفتح على ثلاث جهات، لكل منها أهميته: على النص، حيث يرتبط معه في علاقات قوية، في الإبانة عن مضمونه، والتعالق معه في علاقات واسعة في الرؤية والفن.

وينفتح على المتلقي إذ يتجه العنوان بدءًا إلى المتلقي، جاذبًا ومدهشًا، وربما منفرًا ومملاً، راسمًا علامات التعجب حوله، إلى غير ذلك من الآفاق التي يفتحها العنوان للمتلقي.

وينفتح العنوان على نفسه كذلك، بوصفه نصًا يحمل ملامحه في الدلالة والبناء الجمالي، ويستدعي القراءة والتأمل والتأويل(٧). إضافة إلى دور المبدع في هذه العناصر كلها.

ومن هنا، كانت أهمية البحث، حسبما أرى، إذ يتناول شاعرًا تميز بتشكيل عنونته الشعرية، هذا الباب المهم والحيوي والخصب في النقد الحديث.

ودراسة العنوان في شعر (عبدالعزيز العجلان)، ستكون في جانبين كما يقول عنوانها (التشكيل الجمالي والمحاور

= **مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧م، ص٦.

(٧) انظر حول أهمية العنوان: **سيمياء العنوان**، بسام قطوس، ص٢٦؛ **في نظرية العنوان**، خالد حسين حسين، ص ٥-٦؛ العنوان في الثقافة العربية، محمد بازي، ص١٥؛ **هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل**، شعيب حليفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٩.

الدلالية): جانب التشكيل الجمالي في عناوينه، حيث دراسة الأساليب الفنية التي اتكأ عليها في تشكيل هذه العناوين، كاتكائه على الأسطورة، والمفارقة، والتناص. . . إلى غير ذلك من وسائل التشكيل الجمالي وأساليبه.

ومن ثم الوقوف على دلالة هذه العناوين (معانيها ورؤاها ومضامينها) التي ينتجها ذاك التشكيل الجمالي. فهذان الجانبان: الجمالي والدلالي لا ينفصلان، حيث يشكلان معًا بنية العنوان رؤية وفنًا. وبذلك فإن هذه الدراسة على النحو السابق، ستتقاطع مع النص، فعناوين هذا الشاعر لا تقول مغزاها بسهولة ووضوح، فلابد "من العودة إلى قراءة النص الأكبر ومحاولة مفاوضته أو مناقشته، أو الحوار معه، للاقتراب من فك شيفرته، والعودة إلى العنوان من ثم لمساءلته هو الآخر، ومفاوضته في ضوء ما تحصل لنا من معرفة النص"(٨).

ومن ثم، فإن (المتلقي) وطريقة تلقيه، بل حتى سيكولوجيته كل هذا مهم في دراسة العنوان، فهو "جزء لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى الناص، لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة"(٩).

ومن هنا، كان هذا هو المنهج الأفضل في دراسة العنوان، كما يبين د. محمد فكري الجزار: "إن أولية تلقي العنوان تعني قيام مسافة مائزة بين العمل وعنوانه، بما يمنح الاثنين

(٨) **سيمياء العنوان**، بسام قطوس، ص٤٣.

(٩) **في نظرية العنوان**، خالد حسين حسين، ص ١٥-١٦.

استقلالهما، بنسبة أو بأخرى، ليستقل العنوان بمقاصد نوعية يفرض بالتالي اتصالاً أوليًا نوعيًا بين المرسل والمتلقي. ومن ثم فإن على المنهج الذي ينصب أساسًا على العمل أن يفرد إجراءات خاصة ومتميزة، لتحليل العنوان على مستويين، الأول: مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص، والثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها"(١٠).

والبحث في منهجيته سيتكئ على منهج السيميائية والبنيوية، مستفيدًا من نظرية التلقي.

إن العنوان في شعر (عبد العزيز العجلان) متوهج بالشعرية، فلغته بعيدة عن الإيصالية، متوشحة بجماليات الشعر: المجاز، والصورة والرمز والمفارقة. . . إلى غير ذلك من المصطلحات النقدية المختصة بلغة الشعر.

ونستطيع أن نصنف المحاور التي اتكأ عليها الشاعر في تشكيل عناوينه على النحو التالي:

١ - التراث:

إن المتلقي لشعر (عبدالعزيز العجلان) عمومًا، يخرج بانطباع واضح عن حضور التراث في نصوصه، وما يهمنا هو هذا الحضور في العنوان الشعري، إذ يتكئ الشاعر على التراث في تشكيل عناوينه.

(١٠) **العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي**، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٧-٨.

ونستطيع أن نصنف هذا الحضور التراثي في عناوينه إلى الأبعاد التالية:

- توظيف أعلام شعرية تراثية:

تحفل عناوين الشاعر بحضور بعض الأعلام الشعرية التراثية، ومن ثم حضور سيرتها وشعرها، فنحن نرى العناوين التالية:

(ابن زريق/ أرجوحة معايدة)، (انكفاءات الصمة القشيري)، (لرياح الأخيلية)، وهذا العنوان الأخير عنوان نص، إضافة إلى تسيده عنوان المجموعة كاملة[١١].

إن هذا التوظيف لأعلام شعرية تراثية، وإبرازها في العنونة الشعرية خصوصًا لهو دليل علائق قوية بين الشاعر وتراثنا الشعري القديم، وهذا ناتج عن دراسة أكاديمية، حيث تخصص الشاعر في اللغة العربية، إضافة إلى أن من البدهي أن يقرأ الشاعر الحديث نتاج أسلافه من الشعراء القدامى.

ومن الطبيعي، كما يقول د. علي عشري زايد، أن يكون الموروث الأدبي، وشخصيات شعرائه الأقرب والألصق لنفوس الشعراء المعاصرين ووجدانهم في العصر الحديث، لأنها عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، ما أكسبها قدرة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر. فلذلك شاعت شخصيات الشعراء في الشعر المعاصر، وهي في

(١١) انظر النصوص على التوالي: **أشياء من ذات الليل**، عبد العزيز العجلان، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ، (د. ن)، ص١٠٥، ١٣٢؛ (لرياح الأخيلية)، عبد العزيز العجلان، (ديوان مخطوط).

الوقت ذاته من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر، وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة(١٢).

والملحوظ في اختيار الشاعر (العجلان) لهذه الأسماء الشعرية التراثية المشار إليها، أنه يتقاطع معها، تحديدًا، في تجاربها العاطفية الحزينة، ويوظفها في نصوصه لهذا الغرض، حيث إن هذا الموضوع (العاطفة وتجلياتها) هو الموضوع الأبرز في شعره، فابن زريق الشاعر العباسي اشتهر بقصيدة واحدة (لا تعذليه فإن العذل يولعه. . .)، وفيها يشكو النوى، وبعده عن زوجته التي كانت كارهة رحيله من بغداد، وقد توفي في الأندلس، بعيدًا عن أهله وزوجته(١٣).

أما (ليلى الأخيلية) الشاعرة الأموية، فقد شاعت قصة الحب الخالدة، بينها وبين (توبة ابن حُمَيِّر) التي انتهت نهاية مؤلمة، حيث مات كمدًا عليها، لعدم قدرته على الزواج بها، وماتت (ليلى) فيما بعد عند قبره(١٤).

ولا شك في أن هذا التقاطع بين تجربة الشاعر، وهذه التجارب لشعراء من التراث، قد صنع أثره في لغته الشعرية، في التناص الشعري والرمز، وغير ذلك.

(١٢) انظر: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٣٨.

(١٣) انظر: **معجم تراجم الشعراء الكبير**، يحيى مراد، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٧هـ، ص١٢٨؛ وانظر **القصيدة في: ديوان الشعر العربي**، أدونيس، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٦هـ، ٤٧٥/٢.

(١٤) انظر: **نزهة المسامر في أخبار ليلى الأخيلية**، ابن المبرد يوسف بن حسن الحنبلي، تحقيق: محمد ألتونجي، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٦هـ، ص٥-٦، ١٨-٢٢.

ونقف فيما يلي عند عنوان: (انكفاءات الصمة القشيري):

والعنوان يتكون من ثلاث كلمات:

(انكفاءات) جمع، مفردها (انكفاءة)، وهي مأخوذة من الفعل (انكفأ)، وهو دال في أصل مادته على وقوع الشيء على غير وجهه: أكفأتُ الشيء: أملته. وأكفأت الشيء: قلبته، وانكفأ: مال ورجع. وأكفأ في سيره: جار عن القصد. ورجل مُكفأ الوجه: متغيره وساهمه. وانكفأ القوم: انهزموا وانصرفوا(١٥).

وقد أضيفت هذه الكلمة إلى (الصمة القشيري)، وهو شاعر أموي، شهر بقصته العاطفية التي انتهت نهاية مأساوية، حيث كان يحب ابنة عمه حبًا شديدًا، وبذل جهده للزواج بها، إلا أن كل جهوده باءت بالفشل، وقد أثر فيه ذلك الأمر، حتى كانت وفاته على حد بعض الروايات بسبب وجده العظيم بها، حيث شوهد في بستان مطروح عليه أهدام خلقان، ومات وهو يقول شعرًا يشكو فيه وجده(١٦).

وللصمة قصيدة مشهورة، تبين عن معاناته، يقول فيها:

وأذكـــر أيام الحـــمى ثم أنثني

على كبدي من خشية أن تصدَّعا

(١٥) انظر: **مقاييس اللغة**، ابن فارس؛ **لسان العرب**، ابن منظور؛ **القاموس المحيط**؛ الفيروزآبادي، مادة (ك ف أ).

(١٦) انظر: **الصمة بن عبد الله القشيري . . حياته وشعره**، جمع وتحقيق: خالد الجبر، دار المناهج، عمان، ٢٠٠٣م، ص٢٩-٣٧.

فليست عشيّات الحمى برواجع

عليك، ولكن خلّ عينيك تدمعا[١٧]

والانثناء على الكبد "انطواء البطن قليلاً مع انحناءة في الظهر، ولا يكون ذلك إلا لطول السهر وقلة اشتهاء الطعام والشراب"[١٨].

ففعل الانثناء هذا فيه ميل وإمالة، كما ورد في معنى (انكفاء) المعجمي، إذًا، فهذه هي الانكفاءات التي يشير إليها الشاعر في عنوانه، وجمعها يوحي بتكاثف المعاناة، وسعة حجمها، وتعددها وتكرارها.

فالنص يرتكز على شخصية الشاعر (الصمة القشيري)، وتحديدًا في حكايته العاطفية القاسية، التي تركز جزء كبير منها في البيتين السابقين، ولذا نرى مظاهر التناص الواسعة معهما في النص.

فالشاعر يقدم نصًا يتكئ فيه على تجربة شاعر آخر (الصمة القشيري)، ويتقاطع معه فيها، وبالتالي برز اسمه عنوانًا، وبرز شعره موضعًا للتناص.

ونستطيع أن نقول بعبارة أخرى: إن هذه الشخصية الشعرية التراثية هي: "الإطار الكلي، والمعادل الموضوعي

(١٧) **ديوان الصمة بن عبد الله القشيري**، تحقيق: عبدالعزيز الفيصل، النادي الأدبي، الرياض، ١٤٠١هـ، ص٩٦.

(١٨) **الصمة بن عبد الله القشيري . . حياته وشعره**، جمع وتحقيق: خالد الجبر، ص١١٠.

لتجربة الشاعر، حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة"[١٩].

إذًا، فما سيقدمه هذا النص هو تجربة الفقد والحرمان، وهي ضمن تجربة الصمة العاطفية، ضمن انثناءاته وانكفاءاته، امتدت يدها إلى الشاعر، فأصبحا يستظلان بالتجربة ذاتها، بالعناء ذاته:

هذا احتضار سافر

هذا انتهاء الانتهاء

قمر على الشرفات مندحر

وقلب في مجاهله يسوخ

وطائف من أمسها الداوي، استفاق ورفَّ وابتدر الحداء

هي هزة أخرى تجلد أيها القلب الرتيب

فليس بعد اليأس متكأ، وما بعد العشية من عرار وانتظار

أو تباريح ظماء[٢٠]

نقرأ في هذا المقطع تكثيفًا بارعًا للتجربة، تجربة الشاعر (العجلان) التي يتقاطع فيها مع تجربة الشاعر (الصمة) وهذا المقطع أيضًا يسهم في تأويل العنوان، حيث نرى فيه تجربة (الحب المهيض) التي تتكرر في نصوص (العجلان) كثيرًا. حيث يتجلى الفقد، ويتجلى الحنين، في صورة الطيف

(١٩) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، علي عشري زايد، ص٢٣٣.

(٢٠) **أشياء من ذات الليل**، ص١٣٢.

الذي يلم به "وطائف من أمسها. . . ". ومن ثم هذه الزلزلة التي تهز الروح: "هي هزة أخرى. . . ".

ثم يكون التناص مع بيتي الصمة السابقين: "وما بعد العشية. . . "، ليقوم بدور استحضار هذه الشخصية ومعاناتها العاطفية، ومن ثم اتكاء الشاعر (العجلان) على هذا في تجربته هو.

وهو يتكئ على (الزمن) أيضًا، شأن (الصمة)، في محاولة بث اليأس من عودة ذاك الوقت العامر بالحب والدفء والوصال.

إذًا، فإن (انكفاءات الصمة القشيري) متكأ الشاعر في تجربته، وفي نصه، إذ تشيع في النص أوجاعه ومتاعبه ومعاناته: الفقد، الوحدة، الحلم المهيض، الخذلان والخيبات، والعيش على الذكرى المؤلمة فقط التي تنهض الألم من جديد.

ويداك تنسربان في الظلماء تعتصران ما أبقى
لك الحلم المهيض، ورجع أغنية خواء[٢١]
هي خيبة أخرى تجلَّد ربما نزف المسير[٢٢]

وهكذا. . . بلغة الشاعر المعاصرة، توشحها بين حين وآخر لغة (الصمة) التراثية بواسطة (التناص).

ثم يعلن في ختام النص الرحيل المعنوي، بكل ما يعنيه هذا من الرغبة في البعد، والتعبير عن الحزن والوجد، وهذا هو

(٢١) المصدر السابق، ص١٣٢.
(٢٢) المصدر السابق، ص١٣٣.

الفعل نفسه الذي قام به (الصمة) بشكله المادي، حيث رحل إلى الشام، بعد يقينه بفراق حبيبته[٢٣].

هذا أوان الارتحال

فيا صبا نجد ترجل، غنها ما شئت

واستبق الصباح لوجهها الغافي ملاذًا وابتساما

هذا أوان الارتحال فإن مررت بساحها

فاحضن (عشيّات الحمى)

واقرئ على الآماد عينيها الصبابة والسلاما[٢٤]

ب - توظيف الأسطورة:

نلحظ في نصوص الشاعر حضور الأسطورة، مكونًا من مكونات العنوان. والأسطورة هي "قصة خرافية يسودها الخيال"[٢٥].

إن الأسطورة مادة تراثية صيغت في عصور الإنسانية الأولى، وبين الأسطورة والشعر أوجه تشابه في الخيال الذي هو أداة تشكيل مهمة في كليهما، وفي تلك اللغة المجنحة التي تومئ، ولا توضح[٢٦].

---

(٢٣) انظر: **الصمة القشيري. . حياته وشعره**، جمع وتحقيق: خالد الجبر، ص٣٥.

(٢٤) **أشياء من ذات الليل**، ص١٣٧.

(٢٥) **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية**، علية عزت عياد، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص١٠١.

(٢٦) انظر: **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، أنس داود، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م، ص١٢-١٤.

ولذلك انجذب الشعراء كثيرًا إلى (الأسطورة)، واندفعوا يوظفونها في نصوصهم. وزاد من طاقة الجذب هذه العنصر السردي في الأسطورة، واكتنازها بالأحداث الغريبة، والصراعات الممتدة، والشخصيات. . . ، إلى غير ذلك، مما يمنح الشاعر خصوبة رؤيوية وفنية على حد سواء.

وقد حضرت الأسطورة في العنونة الشعرية لدى الشاعر (العجلان)، وذلك في قصيدة (نقوش فوق عش الرخ)[٢٧]، وقصيدة (من إياب السندباد)، ولا شك أن حضور الأسطورة في العنوان، يبرز أهميتها في الدلالة والبناء الفني، في العنوان ذاته، ومن ثم في النص.

وفيما يلي نقف عند عنوان تشكل من (الأسطورة)، حتى نحيط بهذا الحضور الأسطوري بشكل أكثر عمقًا ودقة.

من إياب السندباد: ويتكون هذا العنوان من ثلاث مفردات:

(من)، وهي حرف جر، وجاءت هنا للتبعيض[٢٨].

(إياب): اسم مجرور بمن، و(الإياب) هو الرجوع[٢٩]، إلا أن ثمة معنى أكثر دقة في (الإياب)، وذلك "أن الإياب هو الرجوع إلى منتهى القصد، والرجوع يكون لذلك ولغيره"[٣٠].

(٢٧) انظر النص: **أشياء من ذات الليل**، ص٣٣.

(٢٨) انظر: **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ابن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٨٧م، ٣١٩/١.

(٢٩) انظر: **مقاييس اللغة**، ابن فارس؛ **لسان العرب**، ابن منظور، مادة (أ و ب).

(٣٠) **الفروق اللغوية**، أبو هلال العسكري، تحقيق حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت)، ص٢٥٠.

وقد أضيفت كلمة (إياب) إلى اسم علم (السندباد)، لتزيدها توضيحًا. والسندباد شخصية تراثية فولكلورية أسطورية، وردت في كتاب (ألف ليلة وليلة). وقد عرفت هذه الشخصية بالتجوال والسفر من مكان لآخر، وفي كل مرة كان ثمة مغامرة ودهشة وأعاجيب وتجارب ومغامرات، حتى استقر (السندباد) تمامًا بعد الرحلة السابعة[٣١].

إن كلمة (السندباد) في العنوان تمثل مفتاحًا، يلقيه الشاعر بيد المتلقي، ليفتح أمامه آفاقًا للفهم، ومحاولة الولوج في عالم النص، والاقتراب من رؤيته. بكل ما تمثله هذه الشخصية التراثية الفولكلورية من حضور طاغ في مخيلة المتلقين، ساعد في ضخامة هذا الحضور، انتقال حكاياته من كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى وسائل الإعلام البصرية ما أسهم في ترسيخها في الذاكرة. واستدعاء هذه الشخصية في نص الشاعر، لهو دليل تأثره هو بالحكايات الأسطورية التراثية.

وقد عرف هذا الاستدعاء على مستوى الشعر العربي المعاصر بشكل عام، إذ يعد كتاب (ألف ليلة وليلة) واحدًا من أهم مصادر تراثنا الفلكلوري الذي تأثر به الشعراء العرب المعاصرون[٣٢].

---

(٣١) انظر: **ألف ليلة وليلة**، مراجعة وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ٣/٥.

(٣٢) انظر: **الرحلة الثامنة للسندباد: دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر**، علي عشري زايد، دار ثابت، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ، ص٢٧؛ وانظر أيضًا: **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، أنس داود، ص١٣٣.

وبقراءة النص وتأمله، نجد أن شخصية السندباد سيطرت على النص كله، ولذا جعلها الشاعر تتسيد العنوان، فالسندباد هنا رمز كلي.

حيث إن الشاعر بشكل عام في تعامله مع المعطى التراثي "قد يستخدمه رمزًا كليًا يستوعب رؤيته الشعرية في القصيدة بكل أبعادها، وتتعانق في إطاره كل الأدوات الشعرية الأخرى التي يستخدمها الشاعر في القصيدة"(٣٣).

فقد اتخذ الشاعر (العجلان) السندباد رمزًا معبرًا عن تجربته، والمحور الأساسي الذي اتكأ عليه في هذا هو روح الترحل والتنقل، ثم العودة إلى المكان/الحضن/المأوى.

إلا أن العلاقة بين الرمز والمرموز لا تصل لدرجة التطابق، كما هو معلوم، وإلا صار النص توثيقا حكائيًا عن السندباد، وإنما العلاقة تحمل نبض الاثنين وروحهما. نبض الأسطورة والتراث والحكاية، ونبض المعاصرة في تجربة الشاعر، حيث إن المعنى الرمزي في الرمز التراثي يتولد "من التفاعل بين المدلول التراثي للرمز والمدلول المعاصر له"(٣٤).

فنحن نلمح حكاية السندباد، حيث صورة الترحل والسفر، والشطآن والبحار، والحكايا والصبايا والبخور، والصراعات مع الطيور المتوحشة.

(٣٣) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٤٢٣هـ، ص١٢٢.

(٣٤) المصدر السابق، ص١٢٢.

فها هو السندباد الذي:

طاف الجزائر والمرافئ والمدى الممتد
ورنّح الليل الكبير
. . . . . .
ويسأل عن ملاذ الشمس عن مأوى النسور
. . . . . .
قد عاد بالشوق القديم
بكل ما تهوى الصبايا والحكايا المترفات
بكل ما أبقى له القلق المثير[٣٥]

إلا أن الشاعر في الوقت نفسه يلبس هذا الرمز رداء تجربته هو، حيث لا نرى السندباد التاجر المغامر، بقدر ما نرى السندباد العاشق المتيم الذي يعيش غربة معنوية وترحلاً طويلاً وتشرذمًا ممتدًا بعيدًا عن محبوبته.

يهوي بحضن الريح من أفق
إلى أفق، ومن اغتراب لاغتراب نافر
يدعو، ومن نوء إلى نوء
متوترًا كالكوكب الزاهي
يتمتم باسمك النائي[٣٦]

(٣٥) **أشياء من ذات الليل**، ص٢٣-٢٤.
(٣٦) المصدر السابق، ص٢٣.

هذا البحث الدائب عن المحبوبة، وهذه التمتمة باسمها، تشحذ قوى السندباد العاشق هنا للعودة، بل للإياب إلى أحضانها، وهنا تبرز قيمة اختيار كلمة (الإياب) دون غيرها، كما رأينا في مفردات العنوان، فهي (منتهى القصد) الذي يطمح إليه:

استيقظي شطآن قومي نحو عاشقك الأخير
هزي إليه ملامح الفجر الندي
ووقعه المخبوء في الصمت النبيل
وتذكري كم طاف باسمك مورقا
وارتد نحوك عاشقًا متدفقا
وتسوّر الظل الظليل[٣٧]

فالمحبوبة هنا تتخذ رمز (الشطآن)، وهو رمز ينسجم مع شخصية السندباد وبيئته، فالعودة إلى الشاطئ عودة للاستقرار والهدوء والأمن والاحتواء والطمأنينة والأهل، بعد ترحل طويل.

وكذلك المحبوبة يرى فيها الشاعر المكان الذي يمثل الحضن/ المأوى/ الدفء/ الاحتواء/ الأمن/ القرار، بعد غربة معنوية مؤلمة طويلة. وليس يخفى شيوع العلاقة الواضحة في الشعر العاطفي عمومًا بين المرأة والمكان، إذ نجدها في بعض نماذجه رمزًا للوطن، مثلاً.

(٣٧) المصدر السابق، ص٢٥.

إلا أن ذاك التوثب والتفجر والحيوية والحركة في المقطع السابق، والذي كان يحمل نبض الشوق والحنين، بعد السفر والطواف والتجوال، يرتد بخيبة كبيرة. حيث نلمح مفردات تشكل حقلاً دلاليًا تمثل ردة الفعل السلبية إزاء فعل الأمر الملح المتكرر في أرجاء النص (استيقظي) حيث تتردد كلمات مثل: السكون، والصمت؛ فهو لا يجد ما تقر عينه به. ولما كان الصمت جزءًا من تجربته العاطفية، فهو يأخذ صورة (أنثى)، في معنى شديد التكثيف والخصوبة والإيحاء:

الصمت يأخذ وقع أنثى في العراء(٣٨)

وإذا كان السندباد يخلع غربته، حين يؤوب إلى بغداد، فإن السندباد العاشق أصبح الكون كله منفىً له، وتضافرت مفردات الطبيعة كلها، وكل ما رسم أفقًا مكانيًا في هذا الكون، تضافرت في تغريبه ونفيه:

وخلصت وحدك والمدى المذعور ينأى كلما أزفت خطاك
تتثال وحدك
لا الذرى تصغي إليك، ولا الرياح المثقلات
تدافع من مهاجعها
ولا القلع ارتضاك
كل الجهات تساقطت في ناظريك
وحاصرتك من الدوار إلى الدوار
وصوَّحت في ناظريك(٣٩)

(٣٨) المصدر السابق، ص٢٨.
(٣٩) المصدر السابق، ص٢٧-٢٨.

ولهذا نجد الحزن وملامح الخيبة والأسى تنشر ظلالها في النص، طالما كانت أوبته بلا جدوى، وهي بلا شك متكررة، يفسرها (من) التي جاءت للتبعيض، فهذا النص أغنية من أغاني السندباد، ما يعني أن ثمة (إيابات)، (إياب)، لا رجوع، فهو في كل مرة يؤمل أن تستيقظ الشطآن لتحتويه، إذ هي (منتهي القصد).

وإذا كان (السندباد) قد أغلق باب الترحل بخاتمة الرحلات (رحلته السابعة) فإن السندباد العاشق هنا لم يلق عصا الترحال، بل ظل في رحلة سرمدية بلا انتهاء، لا يدري مَا مصيره:

فسق القلوع إلى الدموع مضرجًا[٤٠]

تعبًا وحيدًا، وانتظر أيان يمطرك المصير

فخاتمة النص هنا، تتماهى مع صياغة العنوان (من إياب السندباد)، حيث كانت تفتقر إلى التحديد والحسم، بصياغتها في (شبه جملة) لا جملة تامة، ومعنى (من) المفيدة للتبعيض، والتبعيض لا يحدد.

وهكذا نرى أن صياغة العنوان بنية لغوية ودلالية، أكسبته خصوبة، وإيحائية شعرية، تماهى مع هذا أيضًا الإيقاعية الوزنية الواضحة فيه.

ج - حضور العصر الجاهلي: هوية وزمنًا وثقافة:

لم يكن هذا البعد ليكون، ضمن اتكاء الشاعر على (التراث) في تشكيل عناوينه، لولا تكرره في أكثر من نص، ما يعني

(٤٠) المصدر السابق، ص٣٠.

ضرورة الوقوف عنده. فنحن نشهد حضور العصر الجاهلي باسمه المباشر زمنًا وهوية في نص (الجاهلي يشعل خرائطه)، وحضوره ثقافة عقدية وفكرية في نصين: (هكذا غنى سطيح) و(زاجر الطير)[٤١]، حيث يحوي العنوانان الأخيران مكونات من ثقافة العصر الجاهلي، تتعلق بالكهانة في الأول، وبالفأل والشؤم، وطريقة تعاطي الجاهليين معهما قديمًا في الآخر.

إن هذا الحضور الجاهلي وتعدده في العنونة الشعرية لدى الشاعر، وخصوصًا إذا عرفنا أن واحدًا من تلك العناوين (الجاهلي يشعل خرائطه) شكل عنوان مجموعة شعرية كاملة أيضًا، لهو دال على مدى عمق تأثره بهذا العصر قراءة شعرية وثقافية عامة، جعلت نتاجه ينطبع به في نصوصه الرئيسة والموازية.

حيث يثير المتلقي بهذه المكونات الموغلة في القدم، والمنفتحة على أكثر من نافذة: هوية ومعتقدًا وثقافة، ما يجعل عملية التأويل في بدايتها مشوشة وغامضة، لبعد المسافة في هذا التأثر.

ونقف فيما يلي على أحد هذه العناوين: (زاجر الطير)، ويتكون العنوان من كلمتين:

زاجر: وهي اسم فاعل، وقد جاءت مفردة نكرة.

---

(٤١) انظر النصوص على التوالي: **الجاهلي يشعل خرائطه**، ١٤١٩هـ، (د. ن)، ص٥٣؛ **أشياء من ذات الليل**، ص١٥؛ لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط).

والزجر في اللغة هو: المنع والنهي والانتهار: زجره زجرًا فانزجر(٤٢).

وقد أضيفت هذه الكلمة إلى (الطير)، فاكتسبت بها وضوحًا وتعريفًا، واتضحت معالمها.

والزجر هو العيافة وهو نوع من التكهن وهو أحد الملامح الفكرية الاعتقادية في العصر الجاهلي التي أبطلها الإسلام، حيث يزجرون الطير، أي ينهرونه، فيطير، فإذا ذهب شمالاً تشاءموا وإذا ذهب يمينًا تفاءلوا(٤٣).

إن هذا العنوان ليلقي في ذهن المتلقي الواعي تلك الحمولة الثقافية الفكرية المتعلقة بالعصر الجاهلي، إلا أنه ما أن يشرع في قراءة النص، حتى يفاجأ بعدم وجود أثر واضح ومباشر لتلك الحمولة التي يحملها العنوان، حتى في لغة النص التي جاءت بعيدة عن لغة العصر الجاهلي: مفردات، وبناء موسيقيًا أيضًا، حيث جاء على الشكل التفعيلي الحر.

إلا أن كلمة (الطير) تبدو واضحة في مطلع النص، وإن لم ترد صراحة:

يجيء

من عتم الأمس

يحط على فنن

(٤٢) انظر: **لسان العرب**، ابن منظور، مادة (ز ج ر).

(٤٣) انظر: **لسان العرب**، ابن منظور، مادة (ز ج ر)؛ وانظر أيضًا: **دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي**، محمد عبدالقادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ، ص١٠٢.

أو على شفة تشعل الأسئلة[٤٤]

حيث تتشكل كلمة (الطير) التي لم ترد بلفظها، من حركة الطير (يحط)، ومن عنصر المكان (فنن).

ثم تبدأ الحكاية/حكاية هذا الطير، حيث ثمة ما يغويه للتقدم: عبق المسافات، هتوف الغوايات:

يحدق في الدرب

يدنيه عبْق المسافات

هتوف الغوايات

يمضي

ويمضي. . . ويمضي[٤٥]

إلا أن هذه الحكاية لا تستمر بمعانيها الجميلة، حيث ثمة ذعر، وثمة خيبة أمل، وثمة انتكاسة:

وعند انتصاف الحنين يهم بأن يطفئ القلب

أن يستدير إلى وهج البدء

تكون الخطى احترقت في رماد الطريق

السحيق

والمدى غيمة موحلة. . [٤٦]

---

(٤٤) لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط).

(٤٥) المصدر السابق.

(٤٦) المصدر السابق.

لقد تعامل الشاعر بذكاء مع هذا التركيب (زاجر الطير)، حيث أفرغه من معناه الاعتقادي، واتكأ على تشكلاته المجازية التصويرية الإيحائية فقط.

ثمة صورة بصرية/ حركية عامرة في هذا التركيب التراثي بمعانيه المستسرة في وعي المتلقي: طائر غافل، يتعرض للزجر والنهر، ثم يفر مذعورًا.

هكذا يتخذ الشاعر من هذا الطير رمزًا له، بكل ما يوحي به من رقة وضعف وصغر ورهافة، أسهم في ترسيخ هذه المعاني مجيئه بصيغة المفرد، واقترانه بكلمة توحي بالجبروت والخشونة: زاجر.

هو هذا الطير إذًا بكل ما يشعر به من رهافة في المشاعر، وعاطفة تستدنيه ممن يحب، وأشواق تدفعه للتقدم. إلا أنه وفي لحظة مفاجئة تحترق خطاه، ولنلحظ الدقة في تصوير لحظة المباغتة والمفاجأة:

وعند انتصاف الحنين يهم بأن يطفئ القلب
أن يستدير. . .
تكون الخطى احترقت. . .

ثمة ما يعيق روحه إذًا عن وصولها إلى من يحب، عن استمرار أشواقه، عن بناء آماله، عن الاستمرار بها. فهو هنا في هذه اللحظة التصويرية الدقيقة، كذاك الطير الذي زجر وانتهر فطار مذعورًا.

فقد استغل الشاعر ذاك التركيب التراثي بمكونه الرئيس (الطير)، وإيحاءات الزجر، ومعانيها السلبية، في بناء عنوانه،

ثم في رسم الصور في نصه، وفي النفس السردي الواضح أيضًا.

٢ - التناص:

التناص هو التداخل بين نص وآخر، أيًا كان لون هذا التداخل، وأيًا كان حجمه، ودرجته من الوضوح والخفاء، ونستطيع أن نعرف التناص بأنه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"(٤٧).

والتناص هو إحدى الظواهر المهمة في شعر (عبدالعزيز العجلان) بشكل عام: التناص مع القرآن الكريم، ومع الشعر، ومع الفولكلور الشعبي أيضًا(٤٨).

وما يهمنا هنا هو اتكاء الشاعر على (التناص) في تشكيل عناوينه، ونستطيع أن نقرأ هذا الاتكاء في بعض عناوينه ذات النفس التراثي، كما سبق بيانه: (انكفاءات الصمة القشيري)، و(زاجر الطير). وهذان العنوانان كانا أنسب وأقرب للتأويل التراثي، شخصية شعرية، وحمولة تصويرية وإيحائية.

أما النص الأدق والأوضح والأعمق في هذه الظاهرة فهو (سدرة البدء). إن حضور التناص في العنوان لهو دليل

(٤٧) نقلاً عن: **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م، ص١٢١؛ وانظر أيضًا في التناص: **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)**، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م، ص٩١ وما بعدها.

(٤٨) انظر على سبيل المثال: **أشياء من ذات الليل**، ص١٧، ٣١، ٨٨؛ ولرياح الأخيلية (ديوان مخطوط).

أهميته واستقلاليته ونصيته الموازية إزاء النص الرئيس. فالتناص "بوصفه فعالية من فعاليات تنصيص العنوان هو الذي يجعل منه قوة نصية ضاربة في إنتاج المعنى بموازاة نصه"(٤٩).

والتناص أيضًا يبين عن ثقافة الشاعر وقراءاته المختلفة، وزاوية تلقيه للنصوص التي يقرؤها، ومن ثم انطباع نصوصه، بل عناوينه الرئيسة بها.

ويؤدي التناص في العنوان أيضًا دورًا مهمًا في قراءة المتلقي، حيث تمثل هذه النصوص الحاضرة في العنونة مفاتيح مهمة يلقيها الشاعر في يديه، ويشاكسه من خلالها، ليقرأ ويتأمل ويحلل العلاقات المتعددة بين عنوان النص الرئيس والنصوص التي تداخل معها.

وفيما يلي نقف عند هذا العنوان الذي تشكل من (التناص).

(سدرة البدء)، ويتكون العنوان من كلمتين:

سدرة: والسدرة هي شجرة النبق(٥٠).

وقد أضيفت هذه الكلمة إلى (البدء)، فاكتسبت بها تعريفًا واتضاحًا، وقربتها إلى ذهن المتلقي تناصًا. فنحن حين نقرأ هذا العنوان، يثب إلى أذهاننا (سدرة المنتهى) التي وردت في

(٤٩) **في نظرية العنوان**، خالد حسين حسين، ص٨٨.

(٥٠) انظر: **لسان العرب**، ابن منظور؛ **القاموس المحيط**، الفيروز آبادي، مادة (س د ر).

القرآن الكريم ﴿وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَىٰ﴾ (٥١).

حيث إن الرسول - ﷺ - قد رأى جبريل - عليه السلام - مرة أخرى، نازلاً إليه عند سدرة المنتهى. وهي شجرة عظيمة جدًا فوق السماء السابعة، سميت (سدرة المنتهى)، لأنه ينتهي إليها ما ينزل من الله، من الوحي وغيره، أو لانتهاء علم الخلق إليها، أي لكونها فوق السموات والأرض، فهي المنتهى في علوها. حيث رأى النبي - صلى الله عليه وسلم - جبريل في ذلك المكان الذي هو محل الأرواح العلوية الزاكية الجميلة التي لا يقربها شيطان، ولا غيره من الأرواح الخبيثة. وعند تلك الشجرة جنة المأوى، أي الجنة الجامعة لكل نعيم، بحيث كانت محلاً تنتهي إليه الأماني، وترغب فيه الإرادات، وتأوي إليها الرغبات(٥٢).

إلا أن الشاعر هنا يغير ويحور في هذا التناص، ولا يورده كما جاء في الأصل تمامًا. وموضع التغيير في الكلمة الثانية في النص الأصلي (المنتهى)، حيث جعل بديلاً منها (البدء)، في تناص عكسي مناقض للنص الأصلي.

وهذا هو ما أسمته جوليا كرستيفا بـ(النفي الجزئي)، حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيًا، أي

(٥١) سورة النجم/ الآيات ١٣-١٥.

(٥٢) انظر: **تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان**، عبد الرحمن السعدي، تحقيق: عبدالرحمن اللويحق، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص٨١٩.

مقلوبًا، وهذا يعني معاكسة الشاعر لمعنى هذا الجزء الذي تداخل معه(٥٣).

إن هذا التناص بهذا التركيب المقلوب جزئيًا، يضعنا أمام إيحاءات شاسعة، وتأويلات، تمتد بين النص القرآني الكريم ونص الشاعر.

وإذا ما عرفنا أن هذا العنوان (سدرة البدء)، قد ورد في أثناء نص آخر للشاعر نفسه:

وحين تجلت له سدرة البدء

تدافع ملتمسًا وهجها

وآوى لها قلبه ساعة من مساء(٥٤)

فإن هذا يرينا إلى أي مدى إصرار الشاعر الواعي على تشكيل عنوانه بهذه الصيغة من التناص، كما أنا نرى في هذا العمل أيضًا لونًا آخر من التناص، وهو (التناص الداخلي)، حيث يتناص الشاعر أحيانًا مع نتاجه هو نفسه(٥٥).

وإذ نشرع أبواب النص موضع الدراسة (سدرة البدء)، بعد عبور عتبته، يقابلنا هذا المقطع:

أفيء لأعتابها مثلما ترجع الريح لأوكارها في

(٥٣) انظر: **علم النص**، جوليا كريستيفا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ص٧٨-٧٩.

(٥٤) **الجاهلي يشعل خرائطه**، قصيدة (في انتظار الكلمات)، ص٢١-٢٢.

(٥٥) انظر حول (التناص الداخلي): تحليل الخطاب الشعري: **استراتيجية التناص**، محمد مفتاح، ص١٢٤-١٢٥.

المساء

ألوذ بأحضانها

بالحكايا الصغيرة زهو الدنو[٥٦]

ثمة حضور لامرأة، تغدو كشجرة يفيء إليها، ويلوذ بأحضانها. وفي مقطع آخر، تغدو ظلاً، واخضرارًا وخصوبة:

وحين أوينا إلى ظلها

تساقط شوك الظهيرة ما بيننا[٥٧]

إن (سدرة البدء) هي المعادل الموضوعي للمرأة التي تشغل نصوص (العجلان) كثيرًا: واقعًا وحلمًا، حاضرًا وماضيًا ومستقبلاً.

وقد استثمر في هذا التناص إيحاءات المفردة الأولى (سدرة)، واستغل دلالاتها وإيحاءاتها الممتدة الشاسعة: الخصوبة، الاخضرار، الظل، الحياة، لتعبر عن المرأة/ المأوى، المرأة/ الحضن، المرأة/ الدفء.

ويستثمر التعبير القرآني بجملته (سدرة المنتهى) بكل ما يحمله من معان ودلالات وإيحاءات، سبق ذكرها، يأخذ منه معاني الجمال والسمو والطهارة والنعيم، ليخلعها على هذه المرأة التي هي (جنته الدنيوية):

أما أشعلتك آه رباب. . .

---

(٥٦) **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٩١.

(٥٧) المصدر السابق، ص٩٢.

قصائد شعر. .

حكاية عشق

أما رفعت قلبها ذات وجد إليك

لتقطف من حزنه ما تشاء. . . ؟[٥٨]

ولنلحظ المفردات (رفعت، لتقطف) تماهيًا مع السمو، وثمار الجنة ونعيمها.

بل يمنحها الشاعر سمة (الخلود)، أليست هي جنته الدنيوية حيث لا مقام بعدها؟:

ترجل

وشد الجراح إلى قلبها

فما بعد هذا الدنو ملاذ

وما بعد هذا المقام مقام

وما خلف هذا اليباس الرخامي ماء. .[٥٩]

إنني أقول: (جنته الدنيوية)، انبثاقًا من التناص المقلوب (سدرة البدء): (سدرة المنتهى).

فالجنة الأخروية نهاية هذه الحياة ومنتهاها، بينما سدرة الشاعر هنا (سدرة البدء)، حيث بكارة التجربة، ودهشة البدايات:

يبهتني الصمت. . الانكسار الرقيق. .

(٥٨) المصدر السابق، ص٩٣.

(٥٩) المصدر السابق، ص٩٤.

الهدوء الحيادي. .

تشتعل الخفقات الظماء

أدنو إلى الوهج ملتمسًا قبس البدء

أو فورة النوء، أنكص

أخرج منها، لأدخل فيها

وألقي بقلبي لينشر راياته في العراء[٦٠]

فهي مبتدأ الحب، مبتدأ الحياة، مبتدأ الدفء، هذه المعاني التي تجاوزت هذا النص، وتكررت في نصوص أخرى، مع استدعاء هذه المحبوبة، ومن ذلك:

وكيف نمت زهرة القلب بين يديها

كيف غدت رعشة البدء[٦١]

وهكذا كان تناص الشاعر مع (سدرة المنتهى) التي وردت في القرآن الكريم تناصًا استثمر فيه دلالاته وإيحاءاته.

٣ - الاتكاء على مفردات (الفن) في تشكيل العنوان:

وأقصد بالفن هنا: الفن بمفهومه العام، الذي هو "تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثرات، بوساطة الخطوط أو الألوان أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ"[٦٢].

---

(٦٠) المصدر السابق، ص٩١-٩٢.

(٦١) المصدر السابق ، ص٤٥.

(٦٢) **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، ص٣٠.

حيث نلحظ اتجاهًا واضحًا لدى الشاعر في تشكيل عناوينه، اتكاء على مفردات فنية. وذلك مثل: جدارية، إيقاع، مقاطع للحزن النافر. . .

تتشكل العناوين السابقة - على التوالي - من مفردات تنتمي للفن التشكيلي، والموسيقي، والإبداعي الكتابي الذي ينتمي إليه الشعر طبعًا.

إن ثمة علاقة واضحة بارزة بين الشعر وتلك الفنون، حيث تشترك جميعها في التعبير عن الكون والحياة والإنسان، بطريقة غير مباشرة، وباستخدام الخيال في تشكيل جمالياتها. ومن شأن هذا الاشتراك التجاوب اللغوي، كما رأينا في تشكيل العنوان.

ونستطيع أن نصنف تلك العناوين المتكئة على (الفن) في تشكيلها، وفق الأبعاد التالية:

أ - الاتكاء على الفنون التشكيلية:

وأعني بها تلك التي يعبر عنها بالخطوط والألوان والأشكال، ومنها: الرسم والنحت[٦٣]، حيث نجد العناوين التالية: تشكيل، جدارية، نقوش على مداخل الشتاء، نقوش فوق عش الرخ، الرؤيا الرمادية، نقش للأفق الراحل[٦٤].

(٦٣) انظر: **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**، إميل يعقوب وآخران، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص٣٠٨.

(٦٤) انظر النصوص على التوالي: لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط)؛ **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٤٦؛ **أشياء من ذات الليل**، ص٣٣، ٩١، ١١١.

إن هذه العناوين باتكائها على مفردات الفنون التشكيلية، تثير في المتلقي حاسة البصر، بما ترسمه بالكلمات، وبما تنحته أيضًا، وبما تنقشه، ما يجعل المتلقي يرسم صورة بصرية في خياله، تجعله يحمل أول مفاتيح تأويل النص، وإذ يدخل في عمق النص ويتوغل، تبدأ مفاتيح أخرى، ويبدأ الامتزاج بين الصور المبنية على التشكيل، والصور المجازية في النص، وينتج عن هذا التفاعل مزيج رؤيوي وجمالي مدهش يفسر العنوان والنص معًا.

والعلاقة بين الشعر والفنون التشكيلية قديمة قدم التاريخ، فقد تنبه الناقد العربي الفطن (الجاحظ) لهذا، حين قال: "الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(٦٥).

ما يعني وجود نوع من التماهي بينهما، فيستثمر الشاعر الفن التشكيلي: أنواعه، أدواته، وغير ذلك من مفرداته في نصوصه الشعرية.

ونتناول فيما يلي أحد هذه العناوين المتكئة على الفن التشكيلي بالتحليل، (نقوش فوق عش الرخ):

نقوش: جمع نقش. والنقش كما ورد في (لسان العرب) حرفة جمالية. فالنقاشة: حرفة النقّاش. ونقشه: نَمْنَمه، والمنقاش: الآلة التي ينقش بها(٦٦).

(٦٥) انظر: **فن الشعر**، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الطبعة الرابعة، ١٩٨٧م، ص١٦؛ وانظر مقولة الجاحظ في كتابه: **الحيوان**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣م، ٣/ ٦٧.

(٦٦) انظر: **لسان العرب**، ابن منظور، مادة (ن ق ش).

والنقش هو فن حفر رسوم أو أشكال بارزة أو عميقة على الحجر، أو الخشب، أو المعدن أو العظم، أو غيرها من المواد، ويستخدم لذلك مجموعة من الأدوات اليدوية كالإزميل والمطرقة والمثقاب والمنقاش(٦٧).

فلا شك أن هذا الفن يضفي جمالاً على المادة المنقوشة، كما أنه يتطلب قوة فيمن يعمل به.

وقد أضيفت كلمة (نقوش) إلى كلمة (فوق). و(فوق): ظرف مكان نقيض (تحت). وفاق أصحابه: علاهم بالشرف، وفقتُ فلانًا: أي صرتُ خيرًا منه وأعلى وأشرف، كأنك صرت فوقه في المرتبة. والشيء الفائق هو الجيد الخالص في نوعه(٦٨). وأضيفت هذه الكلمة إلى كلمة (عش) والعش "موضع الطائر يجمعه من دقاق الحطب في أفنان الشجر"(٦٩).

كما أضيفت كلمة (عش) إلى كلمة (الرخ)، و(الرخ)، كما ورد في (القاموس المحيط): "طائر كبير يحمل الكَرْكَدّن"(٧٠). وبدون شك، فإن هذا التعريف المعجمي، يشير إلى الطبيعة الأسطورية لهذا الطائر.

(٦٧) انظر: **الموسوعة العربية الميسرة**، إشراف: محمد شفيق غربال، دار الشعب، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (د. ت)، ص١٨٢٦.

(٦٨) انظر: **لسان العرب**، ابن منظور؛ **القاموس المحيط**، الفيروز آبادي، مادة (ف و ق).

(٦٩) **القاموس المحيط**، الفيروز آبادي، مادة (ع ش ش).

(٧٠) **القاموس المحيط**، الفيروز آبادي، مادة (ر خ خ).

فالرخ هو: طائر أسطوري هائل الحجم، طول جناحه عشرة آلاف باع، وقصبة ريشة من جناح فرخه، تسع قربة ماء، وقد ورد ذكره في كتاب (ألف ليلة وليلة)[٧١].

نحن هنا إزاء عنوان طويل نسبيًا، مكون من أربع مفردات مضافات بعضها إلى بعضها، وكل مفردة تأتي تقدم توضيحًا وتبيينًا للكلمة السابقة لها.

وفي أعلى النص، يكتب الشاعر هذا الإهداء: "إلى الطفل الفلسطيني الذي حمل حجره وبراءته يقذف بها وجوه الطغيان"[٧٢].

هذا الإهداء يمثل أحد عناصر (النص الموازي)، وهو يشكل مفتاحًا مهمًا لفهم النص وقراءته[٧٣].

إذًا، فنحن إزاء مفتاحين مهمين في النص: مفردات العنوان، والإهداء. وبهما، نحاول تأويل النص، وبالنص أيضًا والإهداء، نحاول تأويل العنوان.

---

(٧١) انظر: **الموسوعة العالمية للأساطير الشعبية**، سعد رفعت، دار اليقين، مصر، الطبعة الأولى، ١٤٣٢هـ، ص٣١٢.

وانظر حديث السندباد عن هذا الطائر، وكونه طائرًا عظيم الخلق، يزق أولاده بالأفيال: **ألف ليلة وليلة**، مراجعة، محمد الإسكندراني ، ١١/٣.

(٧٢) **أشياء من ذات الليل**، ص٣٣.

(٧٣) انظر حول عناصر النص الموازي: **في نظرية العنوان**، خالد حسين حسين، ص٧؛ **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، نبيل منصر، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص٢١.

إن عبارة الإهداء تبين لنا بجلاء أن الشاعر يكتب تحت تأثير (أطفال الحجارة) ، تلك الحركة الشعبية البطولية التي عرفتها (فلسطين)، حيث انبثقت عام ١٩٨٧م الانتفاضة الأولى المقاومة لليهود بسلاح الحجارة، قام بها أطفال في منتهى القوة والحماس ورباطة الجأش، فانتزعت هذه الانتفاضة معاني الاستكانة والخوف والذل(٧٤).

إذًا، فلطفل الحجارة يكتب نصه، وعن طفل الحجارة يكتب نصه أيضًا:

قام إلى الظل يفترش الظل

ينقش فوق البدايات ذاكرة الرمل

يصغي له الظل

ينتفض الرمل يبتدئ الابتداء(٧٥)

هكذا يبدو (طفل الحجارة): (ينقش فوق البدايات ذاكرة الرمل)، فلفعله فتح أفق البدايات، ولفعله تدوين ذاكرة جديدة للتاريخ، بل نقشها. ولفعله الأثر الكبير على الأرض نفسها، إذ تنتفض الأرض، وينتفض رملها، وتنتفض حجارتها. هكذا يبدو للشاعر فعلهم/ نقشهم: بداية، وجمالاً، وقوة، وأفقًا جديدًا.

وتبدو كلمة (النقش) المفردة الأهم في العنوان، إذ تأتي مقترنة بالطائر الذي هو رمز لطفل الحجارة، كما تقول

(٧٤) انظر: **فلسطين: التاريخ المصور**، طارق السويدان، شركة الإبداع الفكري، الكويت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ص٣٤٧.

(٧٥) **أشياء من ذات الليل**، ص٣٣.

تشكلاته المجازية في النص، وكما يعضد هذا أيضًا بعض الاستخدامات اللغوية لكلمة (النقش) مرتبطة بالطير:

يهز جناحيه إلى مهجع الضوء

يصغي له الضوء

ينقش في قلبه نجمة الصبح[٧٦]

فهذا الفعل (النقش) يمتد من الأرض إلى مفردات الطبيعة، فها هو الضوء ينبثق في مساءات هذا المناضل، لينقش في قلبه (صبحًا)، جديدًا، بكل ما توحي به كلمة (الصبح)، من إرهاصات بيوم جديد، وغد جديد، ومستقبل جديد.

إذًا، فإن البنية التركيبية والمعجمية لمفردات العنوان، مع إهداء الشاعر، ومع التوغل في النص، كل هذه العناصر تمتزج معًا، فنكتشف أن: (النقوش) هي فعل هؤلاء الأطفال في انتفاضة الحجارة، وأن (الرخ) هو رمز لإسرائيل، بما يحمله الرخ من وحشية وضخامة وقوة وجبروت وأسطورية أيضًا.

فالشاعر يستثمر كل خصائص كلمة (النقش) ودلالاتها وإيحاءاتها، فهو يستشعر في فعلهم جمالاً، كجمال هذه النقوش، حيث يتراءى له هذا الفعل البطولي الاستثنائي جمالاً أخاذًا. كما يستثمر دلالات النقش في الأثر الواضح البارز على سطح المادة المنقوشة، ليقول إن فعل

(٧٦) المصدر السابق، ص٣٤.

هؤلاء الأطفال في كيان إسرائيل قوي الأثر باق وراسخ، وليس فعلاً عاديًا، كما أنه يستثمر ما لهذه الحرفة الجمالية من متطلبات مهمة كالقوة والصبر، لتنعكس على أطفال الحجارة.

ثم إن في معاني الكلمة التي يوحي بعضها بنقش العصافير دورًا كبيرًا في صنع مفارقة مدهشة في الصورة: فهؤلاء الأطفال الصغار الأشبه بالطيور الرقيقة، يواجهون (الرخ)، بكل ما يوحي به من ضخامة ووحشية، وينقشون فوق عشه بجسارة وقوة. وهذا يوحي بفعل (فتى الحجارة) الذي استطاع أن يهز الصورة الأسطورية المتعارفة عن قوة (إسرائيل) وبطشها. فقد زعزع هيبة الدولة على أقل تقدير، إذ نعلم أن (إسرائيل) آنذاك اضطربت كثيرًا في مواجهة انتفاضة الحجارة، وشغلت وسائل الإعلام بهذا الموضوع طويلاً.

ولاختيار ظرف المكان (فوق) دلالاته أيضًا، لما يفيده من علو وتفوق، حسبما ورد في المعنى المعجمي، فهو إيحاء ذكي من الشاعر بانقلاب الموازين، فطائر الرخ (تحت) بمعنى آخر: إسرائيل أضحت كما يرى الشاعر الأوضاع، أو كما يؤملها على أقل تقدير، أضحت في مرتبة متراجعة، بأثر أطفال الحجارة.

وهكذا نجد كيف كان العنوان بتركيبه النحوي والمعجمي، واتكائه الرئيس على مفردة من مفردات (الفن): (نقوش) حافلاً بالإيحاء، ناطقًا بالكثير. حيث تفاعل الشاعر كثيرًا مع

هذا الفعل المقترن بأطفال الحجارة، ما جعله يدير نصه وعنوانه رؤية وتشكيلاً جماليًا عليه:

وهل يستوي من يداه على الجمر ومن قلبه في العراءْ

هل يستوي من يلوك الحروف الرقاق ومن يسلم الشمس عطر الدماءْ

هل يستوي من يؤوب وحيدا

ويغفو وحيدًا ويصحو وحيدا، وينثال في شرفات المساء وحيدا

ويرتد مرتجزًا أو شهيدا، ومن يتلقى المساء رخيًّا وئيدًا وئيدا

ويلقي إلى الدفء نبضًا وماء؟[٧٧]

فهذا الإحساس الطاغي بالضعف والعجز والعار، جعله يستشعر هذه البطولات الخارقة وجمالها، وينتشي لها، ومن هنا انبثق ذاك العنوان.

ب - الاتكاء على مفردات الموسيقى:

ويتكئ الشاعر أيضًا في تشكيله لعناوينه على مفردات فنية/موسيقية، حيث نشهد العناوين التالية:

هكذا غنى سطيح، ما لم يقله عازف الرباب، إيقاعات كائن آخر، إيقاع[٧٨].

فنحن نرى: الغناء، عازف، الرباب، إيقاع، وكلها تنتمي لحقل (الموسيقى). إن هذه العناوين الموسيقية تتآزر مع جميع

---

(٧٧) المصدر السابق، ص٣٧ – ٣٨.

(٧٨) انظر النصوص على التوالي: **أشياء من ذات الليل**، ص١٥، ٧٧، ٨٦، لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط).

عناوينه المتكئة على (الفن) بمفهومه العام، لتبين عن شخصية شاعرة، تتذوق الجمال في كل الفنون، وتستشعره ، وتستثمره بوعي أو بدون وعي في نصوصها.

إضافة إلى أن ثمة علاقة قوية/ بدهية/ طبيعية، تربط بين الشعر والموسيقى، فكلاهما يندرجان ضمن الفنون الصوتية. والفنون الصوتية في التعريف الاصطلاحي هي: "الموسيقى والبلاغة والأدب، يعبر عنها بالأصوات المنغمة أو الملفوظة، وتبرز في إطار زمني معين"(٧٩).

و(علم العروض) الذي يقوم عليه الشعر، هو علم (موسيقى الشعر)، فثمة صلة بينهما تتمثل في الجانب الصوتي، فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية مختلفة طولاً وقصرًا، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين، وكذلك شأن العروض، حيث يقسم البيت الشعري إلى وحدات صوتية معينة، تعرف بالتفاعيل(٨٠).

وتحفظ لنا كتب التراث كثيرًا من المواقف والشواهد والمقارنات الدالة على قوة الصلة بين الشعر والموسيقى والغناء(٨١).

(٧٩) **المعجم الأدبي**، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت (د. ت)، ص٢٠٤.

(٨٠) انظر: **علم العروض والقافية**، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٢.

(٨١) انظر: - على سبيل المثال - حديث ابن رشيق عن المقارنة بين الشاعر والموسيقي، وحديثه عن المتنبي، وكيف كان يتعمد غناء أبياته وهو يصنعها: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م، ٢٦/١، ٢١١.

وإضافة إلى ذلك ، فإن توظيف المفردات الموسيقية في العناوين، يصنع خصوبة على مستوى الصورة الصوتية، وعلى مستوى الدلالات، وإيحاءاتها. نستطيع تبينها بدقة، من خلال التحليل والتأويل. ونختار نص: (ما لم يقله عازف الرباب) نموذجًا.

يتكون هذا العنوان الطويل نسبيًا من ست مفردات، ويحتم مقام التأويل الوقوف على بنيته النحوية.

ما: اسم موصول بمعنى الذي في محل رفع مبتدأ.

لم: حرف نفي وجزم وقلب.

يقل: فعل مضارع، وهو موضع النفي.

الهاء: ضمير متصل في محل نصب مفعول به مقدم.

عازف: فاعل للفعل (يقل) مقدم.

الرباب: مضاف إليه.

إن في هذا العنوان شيئًا كبيرًا من التشويش على المتلقي، وتشتيته، فالاسم الموصول (ما) هو المبتدأ، وخبره محذوف. والحذف أول دلائل انزياحات هذه الجملة المكونة للعنوان، ومن ثم هو أول أدوات التشويش على المتلقي.

ثم إن في خلخلة التركيب المنطقي، في تقديم المفعول به (الهاء في يقله)، وتأخير الفاعل (عازف)، دورًا آخر في هذا الفعل المشتت للمتلقي. وفي النفي بحد ذاته العامل اللفظي الأكثر في هذا التشويش.

وإذ نبحث عن الخبر المحذوف، فإنا نجد أن النص بحمولته الدلالية هو الخبر ضمنيًا: (هذا النص بما يحمله من رؤى هو ما لم يقله عازف الرباب).

وهنا يصطدم النفي بهذا التأويل للحذف، ليشتت ذهن المتلقي مرة أخرى، حيث إن هذا يعني (نفي مقول القول المتحقق ضمنيًا في النص)، إن صح التعبير: هذا النص هو ما كان ينبغي أن يقوله (عازف الرباب).

إذًا، فهذه العنونة المشوشة المشتتة على صعيد التركيب النحوي، إنما تفصح عن دلالة مجازية إيحائية موسعة.

وفي هذا المستوى، أعني الدلالة المجازية في تشكلات العنوان في النص، نجد أننا إزاء ركنين أساسيين:

(ما لم يقله): ويحيل هذا إلى الصمت.

(عازف الرباب): وهذا يحيل إلى الموسيقى. فالرباب جمع (ربابة)، وهي الآلة الموسيقية المعروفة[٨٢].

والعنوان في مستواه المجازي هنا يرسم تناقضًا يشوش على المتلقي، ويعضد التناقض المذكور سابقًا. فالصمت هنا يتناقض مع دلالة هذه الآلة الموسيقية، وعازفها، إذ ينتظر منهما الصوت. فإيحاءات (عازف الرباب) تستدعي صورة صوتية ، ثم يناقضها صمت في مخيلة المتلقي.

والنص مبين عن جو عاطفي، يجلله (الصمت) ذاك الصمت الذي احتل جزءًا مهمًا من العنوان، وقد تكثفت

(٨٢) انظر: **القاموس المحيط**، الفيروزآبادي، مادة (ر ب ب).

دلالاته في النص، وتواترت، وتشكلت في صور ومجازات، وغدت جزءًا من هذا الجو العاطفي المبين عن ذكريات معذبة وأطياف مقيمة:

يا طيفها
يا وقعها المخبوء هاهنا في الصمت
في الزوايا المتعبات في الجوار
في رعشة الذكرى
وفي تلفت الأشعار(٨٣)

إنه يعاني الآن من عدم القدرة على القول والبوح، ولذلك يتحسر على تلك المساءات الجميلة التي كانت عامرة بالقصائد:

كان المساء طائفًا من ألق
وقلقًا موقعًا
وعبقًا يختال
كان إذا دنا توهجت قصائد
وازَّينت مواسم. . مواسم
وماجت الظلال في الظلال(٨٤)

فحضورها كان يخصب القصائد، وغيابها يطفئها:

عينان نجمتان تدنوان

(٨٣) **أشياء من ذات الليل**، ص٧٧.
(٨٤) المصدر السابق، ص٧٨.

تشعلان الذاكرة

عينان. . . تغمدان الحلم والشراع[٨٥]

فثمة صمتان إذًا: صمت القصيدة، وصمت حضورها.

أما تشكلات (الموسيقى) في النص، فقد تجسدت في المفردات وفي الصور، حيث نقرأ (الإيقاع):

كان المساء طائفًا من ألق

وقلقًا موقعًا

و(ترنيمة):

كان المساء في المدى ترنيمة[٨٦]

ثم تأتي (خاتمة النص)، لتتحدث عن (عازف الرباب) بوضوح أكثر:

وانتفض الغريب من أحزانه

يذود بالكف الكليل الريح عن أجفانه

ودمعة تكاد أن تنهار

وحين هم أن يفيض بالرؤى

وأن يجود بالأسرار

تساقط الظلام في إهابه

وغاض زهو البوح في أهدابه

ورحلت من حوله الأوتار[٨٧]

(٨٥) المصدر السابق، ص٧٩.

(٨٦) المصدر السابق، ص٧٨.

(٨٧) المصدر السابق، ص٨١.

هكذا يصير (عازف الرباب) رمزًا للشاعر، إذ يستعصي عليه اللحن والعزف، كما يستعصي على الشاعر (البوح). وكما تنتج (الربابة) عادة ألحانًا حزينة، تثير الشجن، وتهيض الذكريات، كذلك أجواء النص المبينة عن توجد وفقد وغياب وفراق.

إذًا، فهذا النص هو (ما لم يقله عازف الرباب): أو بمعنى آخر: ما كان ينبغي أن يقوله، ما كان يريد أن يقوله غناء وتوجدًا وحنينًا وحبًا، فاستعصى عليه البوح.

وبقدر ما أسهم به هذا الختام للنص، من تأويل للعنوان وللنص معًا، فإنه أسهم في تكريس تشويش ذهن المتلقي في نفي القول المتحقق في النص، ليختتم النص، بمثل ما توَّجه من (عنوان).

ج - الاتكاء على مفردات الكتابة الإبداعية / الشعرية:

حيث نلحظ حضورًا واضحًا لمفردات تنتمي إلى حقل الكتابة الإبداعية /الشعرية في تشكيل العنوان: مقاطع، أوراق، الكلمات، أبجدية. وذلك في العناوين التالية:

(أوراق للريح والمنفى): وقد كتب هذا النص في الشاعر الفلسطيني (معين بسيسو) و(مقاطع للحزن النافر)، الذي كتبه في الشاعر المصري (أمل دنقل). و(في انتظار الكلمات)، الذي كتبه معبرًا عن معاناة العجز عن قول الشعر و(أبجدية) و(مقاطع لصمت صاخب)[٨٨].

(٨٨) انظر النصوص على التوالي: **أشياء من ذات الليل**، ص٥٠، ٦٨؛ **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٢٠، ٦٤، ٨٥. وسيأتي تحليل النصين الأخيرين في مواضع أخرى في البحث.

إن كل هذه العناوين تنطوي تحت موضوع (التعبير عن الشعر في الشعر) وللشاعر رصيد جيد في هذا، حيث تتداخل مفردات الشعر أو الإبداع الكتابي عمومًا في عناوينه، وفي نصوصه أيضًا، إذ يبين عن انغماس إبداعي في جو الشعر وفنون الكتابة، ما يجعل هذه الأجواء متسيدة نصوصه، ومتخذة بعض عناوينها.

وحديث الشعر عن الشعر له جذوره في التراث العربي، حيث كان لشعرائنا قديمًا شواهد شعرية حول "وصف شعريتهم، وتحديد شروط إنتاجها، ورصد تجربتهم الذاتية في هذا الإنتاج، وما يكتنفها من معاناة داخلية وخارجية"(٨٩).

وإضافة إلى ذلك، فإن اتكاء الشاعر على أعلام الشعراء قديمًا أو حديثًا واستلهامها مادة لنصوص بعينها، هو رافد آخر يرفد هذا الاتجاه في تشكيل العنونة الشعرية لنصوصه.

وفيما يلي نقف عند أحد هذه العناوين، لإحاطته بتأمل أكبر، وتأويل أعمق، (أوراق للريح والمنفى):

ويتألف العنوان من خمس كلمات:

أوراق: جمع (ورقة)، وقد جاءت نكرة، وهي المبتدأ.

وحرف الجر (اللام) هنا: للصيرورة، وتسمى لام العاقبة، ولام المآل(٩٠).

(٨٩) انظر: **كتاب الشعر**، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص٧.

(٩٠) انظر: **مغني اللبيب**، ابن هشام، ٢١٤/١.

الريح: اسم مجرور باللام. والريح (نسيم الهواء) وبينما استخدمت الكلمة المفردة في القرآن الكريم في قصص العذاب (كالريح العقيم، وريحًا صرصرًا)، استُخدم الجمع في آيات الرحمة(٩١).

(المنفى) كلمة معطوفة على الريح وتفيد معنى الغربة المكانية، فمن معاني النفي عند العرب (الطرد): نُفي الرجل عن الأرض أي طرد(٩٢). وشبه الجملة خبر للمبتدأ (أوراق).

وتحت هذا العنوان الرئيس عنوان فرعي، يقود إلى هوية النص: (في ارتحال معين بسيسو). و(معين بسيسو): شاعر فلسطيني له تاريخه الطويل في النضال والثورة والعمل الوطني، حيث تعرض للاعتقال. كما أنه عرف بالتنقل والترحل بين أكثر من دولة، حيث تنقل بين فلسطين ومصر والعراق وسوريا وروسيا ولبنان، وقد توفي في لندن عام ١٩٨٤م(٩٣).

والشاعر (العجلان) في استدعائه لشخصية (معين بسيسو) لا يعقد الموضوع، ولا يفلسف الرؤية، ولا يلجأ للبعد الرمزي، ولا يتخذ من شخصية هذا الشاعر قناعًا، ولا ينزاح

(٩١) انظر: **لسان العرب**، ابن منظور، مادة (ر و ح): والآيتان الكريمتان هما. على التوالي: ﴿وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ﴾ [الذاريات: ٤١] ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَّحِسَاتٍ لِّنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَخْزَىٰ وَهُمْ لَا يُنصَرُونَ﴾ [فصلت: ١٦].

(٩٢) انظر: **لسان العرب**، ابن منظور (ن ف ي).

(٩٣) انظر: **أعلام الأدب العربي المعاصر. . سير وسير ذاتية**، روبرت. ب. كامبل، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ٣٣٣/١.

للغامض، ولا ينحدر للأجزاء الأعمق. بل يستدعيه كما هو، شخصية شاعرة مناضلة منفية.

إنه يستلهم سيرته، هذه السيرة التي تقابلنا في مطلع النص:

لم يكن يحمل إلا الذاكرة
حينما ألقت به الريح ضحى
وتلقته الدروب النافرة
مد قلبًا
ضم جرحا
ومضى يلتمس الأفق بعيني عاشق
ويغني للحكايا العابرة[٩٤]

وهذه السيرة يلخصها العنوان أيضًا، في مفرداته الثلاث:

١ - (أوراق):

وهي الكلمة المرادفة للإبداع والكتابة، الشعر الذي عني به (بسيسو). ونلحظ تشكلات هذا في مواضع في النص:

(ويغني للحكايا العابرة) في المقطع السابق.

وأيضًا:

ومغن راح يروي شجنه
يسفح الآه على غير هوى
ويلوك الذكريات الواهنة[٩٥]

(٩٤) **أشياء من ذات الليل**، ص٥٠.

(٩٥) المصدر السابق، ص٥٥.

٢ - (الريح):

وقد استثمر الشاعر الدلالة المعجمية للريح، ومعانيها السلبية في كونها تأتي مقترنة بالشر والعذاب، إضافة إلى استثماره لصفاتها وخصائصها الطبيعية، حيث القوة والحركة المتواصلة الدائبة.

إذ تأتي رمزًا في سياق تصوير بعثرة الشاعر في الطرقات والدروب، بعيدًا عن وطنه، وبعثرة أحلامه أيضًا:

لم يكن يحمل إلا الذاكرة

حينما ألقت به الريح ضحى

وتلقته الدروب النافرة[٩٦]

كما تأتي أيضًا رمزًا للمعاناة التي مر بها الشاعر والعوائق والحواجز والتحديات التي واجهته، كتجربة السجن والاعتقال، ولذا تحمل بعض تشكلاتها معنى (التحدي) وخصوصًا حين تقترن بالليل الذي هو رمز آخر للظلم والعوائق الأخرى في وجه الشاعر:

اهدري يا ريح إن شئت

انتفض يا ليل إن شئت، وطل إن شئت

زل إن شئت، فالحلم اقترب[٩٧]

---

(٩٦) المصدر السابق، ص٥٠.

(٩٧) المصدر السابق، ص٥٢.

٣ - (المنفى):

وهو جزء أساسي من سيرة الشاعر (بسيسو)، كما سبق، ولحظنا بعض تشكلاته المجازية في تصوير (الريح). كما نلحظه في مقاطع أخرى ، يستدعي فيها ظروف النفي والتغرب:

حضن الغيمة والخيمة من قلب إلى قلب
ومن غربة الصمت إلى الضوء ومن دار لدار
تعتعته طرقات الموسم المغبر فارتد بصيرا
وانطوى واهتز كالجرح المثار
مثقل القلب وخلف السحنة السمحاء نوء وتعب[٩٨]

وإذ نعود لربط مفردات العنوان بعضها ببعض، عن طريق استعادة ملامح التركيب النحوي، نخرج برؤية أعمق وأكثر دقة، ترسم نهاية الشاعر (بسيسو). فهذه الأوراق، هذه الأشعار التي تحمل هم الشاعر وشجنه وحطامه ورهانه تجاه وطنه كانت للريح لتبعثرها، وللمنفى لتضيع فيها.

فهذا الشاعر، ويا للمفارقة هنا! قد توفي في (لندن)، توفي في المنفى بينما كان يتحدى الريح، يبحث عن وطن. وهنا تبرز الدلالة النحوية للام الجر، المفيدة للمآل والعاقبة، كما سبق بيانه. كما تبرز هنا أيضًا قيمة المحل الإعرابي، حيث إن شبه الجملة هي (خبر) لأوراق، ولنتأمل قيمة تنكير (أوراق) المسهم في رسمها بصيغة المجهول، تماهيًا مع صورة

(٩٨) المصدر السابق، ص٥١.

صاحبها المنفي المشرد في أرجاء الأرض، يقابل هذا تعريف (الريح) و(المنفى)، بكل ما يعنيه التعريف من قوة معرفية تضفي على (المعرف) قيمة مهمة في هويته. وهكذا تقف (الريح)، ويقف (المنفى) بقوة وثبات، تجاه الشاعر وقضيته التي حملتها أوراقه. ورغم تعدد هذه الأوراق (جمع)، أمام فردية (الريح) و(المنفى)، فإنها أخفقت في المواجهة.

هكذا يختزل العنوان السيرة الكاملة للشاعر، ويختزل معها رؤية النص أيضًا، إذ تتكثف دلالات النص ورؤاه في العنوان، حيث إن العنوان أحيانًا "يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين"(٩٩).

٤ - المفارقة:

يتكئ الشاعر (العجلان) في تشكيل بعض عناوينه، على إحداث مفارقة، بين النص والعنوان، كفيلة بكسر أفق توقع المتلقي(١٠٠).

والمفارقة هي: أسلوب يتم فيه تنسيق الكلام "في منظومة معينة، بحيث يؤدي الدال في هذه المنظومة مدلولات سياقية نقيضة لمدلوله المعجمي"(١٠١).

إذًا، فنحن هنا إزاء عنصرين: العنوان، والنص، وقراءة كل منهما تجسد المفارقة، بحيث إن العنوان يعطي دلالة مفارقة لمفهوم النص ورؤاه.

---

(٩٩) **سيمياء العنوان**، بسام قطوس، ص٣٩.

(١٠٠) انظر حول عنوان المفارقة: المصدر السابق، ص٨٣.

(١٠١) **المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق**، خالد سليمان، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص١٨.

ولا شك أن هذا الأسلوب يحدث تشويشًا لدى المتلقي، ويؤدي دورًا تفاعليًا خلاقًا بين النص الرئيس والنص الموازي (العنوان).

وفيما يلي نتناول نصًا، يجسد مع عنوانه أسلوب (المفارقة) بالتحليل والتأويل:

(أبجدية): هكذا يأتي العنوان مكونًا من كلمة واحدة مفردة نكرة. ودلالة الكلمة تحيل إلى: حروف، أو كتابة، أو لغة، أو تخاطب، أو أصوات. . . ، إلا أنا حين ندخل في النص ونقرؤه، لا نجد أي أبجدية، أو لغة، أو تخاطب، بل نجد الصمت وقد جلل التجربة:

على حين صمت تفاجئني لمحة غامرة
نثار من الشعر
عينان شاسعتان نائيتان تجوسان بين المدى واليدين
تشدان خيطًا من الضوء وخيطًا من الصمت
تختلجان
تهمان بالبوح ولا تنطقان[١٠٢]

هي إذن، الصورة المتكررة في نصوصه، حيث طيف المحبوبة، الذي يملأ أفق الشاعر: الذهني والشعوري والروحي، والنصي أيضًا. تلك المحبوبة التي تبتدره بين آونة وأخرى، يجللها الصمت، في أفق زمني ممتلئ باللحظات

(١٠٢) **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٦٤.

الصامتة بينهما.

ويجلل الصمت الموقف، حتى في ردة فعله هو، إذ يتماهي هو أيضًا مع هذا الصمت، ويتجاوب معه:

أمضي مع الصمت
ألوذ بظني
أرتد للمحة النائية
أحدق خلف الملامح، خلف سكون التقاطيع
خلف إغفاءة الشال
ترى. . . ؟ أي هذي الدروب تؤدي إلى القلب،
وقع الشفاه الحيادي
امتداد الجبين بإطراقه اللانهائي
أم ما لا يقول الكلام[١٠٣]

إن هذا الصمت إذن قد آتى أكله، فخلق رؤى النص، التي انبثقت من أبجدية خاصة بتلك المرأة الطيف، شكلت لغتها، وألهمته هو أيضًا تلك التأملات وتلك التساؤلات. هذه العلاقة الخفية الغامضة بينهما، خلقت أبجدية خاصة، تسربت حروفها:

ترى أي هذي الدروب ستركض في إثرها باحثًا
عن حنين الطفولة

(١٠٣) المصدر السابق، ص٦٤-٦٥.

عن دفء حضن نأى ذات ليل
ظامئًا كنت لا تشتهي ما يرى الآخرون
فكيف ترمدت بين المدى والظلال
وكيف تلاشيت في صورة عابرة(١٠٤)

إلا أن انسياقه مع هذه التأملات، وهذه التساؤلات المبينة عن قلق روحي، سرعان ما اصطدم مع أفق الواقع، فازداد إحساسه السلبي بالصمت وتكرس، وخفتت أضواء تلك الأبجدية:

إلى أين ؟ لا الأمس أمسي
ولا خلف هذا الغموض الرقيق
سألقى يدًا تمسح الحزن عن ناظري
. . . . . .
إلى أين؟
تأودت الكلمات الذواهل فوق الشفاه
استطال مدى الصمت
وتاهت حروف المغني(١٠٥)

وهكذا يقود الشاعر المتلقي في طرقات متعرجة، حيث يمتلئ أفقه بدلالة العنوان، ثم ينكسر بمطلع النص ورؤيته،

(١٠٤) المصدر السابق، ص٦٥.
(١٠٥) المصدر السابق، ص٦٦-٦٧؛ وانظر أيضًا نص (لقاء): لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط).

وما إن يبدأ بالتأويل المجازي لدلالة العنوان في تناقضاته مع المحتوى، حتى يعود الشاعر ليفرغ الرؤية من انزياحات المجاز، ليعيد القارئ إلى نقطة البدء، حيث يكسر أفق تأويله وفهمه مرة أخرى.

ولا شك أن هذا المسار الذي سارت فيه هذه العلاقة المركبة بين العنوان والمتلقي والنص، يعكس قلقًا وتشتتًا وصراعًا في ذات الشاعر، انعكس في مفارقة العنوان مع النص.

٥ - التناقض:

سبق الإشارة إلى سمة (اللغة الشعرية) في صياغة العنونة لدى الشاعر (العجلان)، وعلى رأس هذه اللغة الشعرية تبرز (الصورة) أساسًا في التشكيل، كما اتضح في كثير من عناوينه. ويستثمر الشاعر - ضمن ما يستثمر - مزج المتناقضات في هذه الصورة. و(مزج المتناقضات) هو إحدى وسائل تشكيل الصورة في الشعر العربي الحديث، حيث يعمد الشاعر إلى "مزج المتناقضات في كيان واحد، يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدًا منه بعض خصائصه، ومضفيًا عليه بعض سماته"[١٠٦]. وهذا أسلوب مختلف عن المفارقة، فالتناقض هنا في صلب العنوان، وفي مفرداته، وليس في علاقته بالنص ورؤاه.

ومن ذلك نص (مقاطع لصمت صاخب) حيث تتجاور مفردتان متضادتان: (الصمت والصخب).

(١٠٦) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، علي عشري زايد، ص٨٠.

وقد لا يكون التضاد بهذا الوضوح اللغوي القائم على الطباق، إذ يقدم لنا الشاعر عناوين أخرى تتكئ على تناقض خفي، يخالف نواميس الطبيعة والمنطق، ومن ذلك نص (نورس البيد)، فالنوارس طيور بحرية، وإضافتها إلى (البيد) إنما هو تركيب يناقض الطبيعة.

وكذلك نص (العبور في الدوائر المغلقة)، فالعبور لا يتأتى في دائرة مغلقة. ونص (راكان يموت واقفًا)، فحالة الموت تنتفي معها أي حركة، فما بالنا بالوقوف الدال على القوة والشموخ(١٠٧).

إن هذا اللون من التشكيل دال على أن ثمة صراعًا داخل روح الشاعر، يبين عما يضطرم داخله من أفكار، فمزج المتناقضات تعبير "عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"(١٠٨).

وإضافة إلى ذلك، تبين هذه العناوين عن طبيعة تفكير الشاعر، وطريقة تأويله للتجارب التي يخوضها، أو يشاهدها، حيث يربطها بالطبيعة: الأمكنة، الكائنات الحية، الموت، الحياة. . . إلا أنه في ربطه هذا، يلجأ إلى كسر بعض قوانين الطبيعة ومضادة المنطق، لتناسب تفسيراته القائمة على التناقض والتضاد حتى نرى الميت واقفًا، والنوارس تعيش في الصحراء.

(١٠٧) انظر النصوص على التوالي: **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٨٥، ٣٥؛ **أشياء من ذات الليل**، ص٤٢، ٩٥.

(١٠٨) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، علي عشري زايد، ص٨٠.

ومن ثم، فإن هذه العنونة بكل ما تحمله من انزياحات مجازية، وخروقات للواقع المعيش، تتجه إلى المتلقي، فتجذبه، وتدهشه، وتشوشه، وتكسر أفق توقعه في آن.

حتى إذا ما توغل في النص انثالت التأويلات المختلفة، فاتكاء النصوص على مثل هذه العناوين يمنحها خصوبة رؤيوية وفنية.

وفيما يلي، نقف عند أحد هذه العناوين المتكئة في تشكيلها على التناقض.

(مقاطع لصمت صاخب):

يتألف العنوان من أربع كلمات:

مقاطع: جمع (مقطع)، والمقطع في الاصطلاح الشعري: مجموعة من الأبيات الشعرية القليلة، بحيث لا تزيد على (سبعة)، وهي مستقلة في المعنى(١٠٩).

اللام: حرف جر، واللام هنا تفيد الاختصاص، فهذه المقاطع خاصة بهذا الصمت الصاخب(١١٠).

صمت: الاسم المجرور، ومعناه معروف.

صاخب: صفة للصمت، والصخب: شدة الصوت واختلاطه، والصياح والجلبة، والضجة واختلاط الأصوات للخصام.

---

(١٠٩) انظر: **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**، إميل يعقوب وآخران، ص٣٧١.

(١١٠) انظر حول معنى (اللام): **مغني اللبيب**، ابن هشام، ٢٠٨/١.

واصطخب القوم وتصاخبوا: إذا تصايحوا وتضاربوا، واصطخاب الطير: اختلاط أصواتها(١١١).

وشبه الجملة (لصمت صاخب) خبر المبتدأ (مقاطع).

إن المفردة الأولى في العنوان تشير إلى معمار النص وبنائه (مقاطع)، فالنص مقسم إلى مقاطع، ولكل مقطع عنوان: (خطوات، لقاء، الشاعر، سكون). وقد تبدو هذه المقاطع بالنظرة الأولى السطحية مقاطع منفصلة، لا ترابط بينها. ولكنها في الحقيقة مترابطة، فكلها تشترك في رؤية واحدة وتلقي إلينا بشعور موحد(١١٢).

بل إن الأمر يسير على إحكام أشد دقة، إذ يسلم كل مقطع إلى المقطع الآخر، حيث نجد بداية وتناميًا ونهاية، نجد في معنى آخر ملامح سردية في هذا النص الشعري.

فالقصيدة الحديثة اليوم مفتوحة "على أفق مزحوم بالأجناس والفنون وأنماط التعبير، فلم يعد النهر وحيدًا أو مسترخيًا أو معزولاً، إنه الآن ملتقى فريد لتموجات سردية، ودرامية، وشعرية غامرة، ضاعفت من حيويته الداخلية، ووسعت من مداه"(١١٣).

(١١١) انظر: **لسان العرب**، ابن منظور؛ **القاموس المحيط**، الفيروزآبادي مادة، (ص خ ب).

(١١٢) تحدث د. عز الدين إسماعيل عن هذا النمط من النصوص، وسماها (التوقيعات). انظر كتابه: **الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الثقافة، بيروت، (د. ت)، ص١٦٦ وما بعدها.

(١١٣) **الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص١٥٧-١٥٨.

إذ تلخص هذه المقاطع السردية القصيرة، حسب ترتيبها في العنونة، تجربة الشاعر العاطفية، أو ربما سيرته العاطفية، إن صح التعبير:

(خطوات): وتوحي بالبدايات فيها. ثم (لقاء): يحكي لقاءه بالمحبوبة. (الشاعر): يقفز هنا إلى أثر هذه التجربة في إلهامه الشعري. (سكون): نهاية هذه التجربة، بكل ما توحي به المفردة من جمود، وبما تسربه من إحساس بالخيبة والخذلان.

وما من شك في أن الشاعر قد لجأ إلى هذا الأسلوب ليخفف من العاطفية والذاتية المفرطة في نصوصه(١١٤).

ثم تأتي المفردتان اللتان تؤسسان رؤية النص، وتشكلان البناء الفني/ التصويري للعنوان، الذي يستند إلى مزج المتناقضين: الصمت والصخب.

ونلحظ تشكلات الصمت في مفردات النص وفي صوره، من المقطع الأول:

يطفو على رماد الروح شيء غامض كالصمت

يقطر بين وقفة ووقفة

وبين يقظة ويقظة يلوح

يصيح بالخطى: إلى الوراء

(١١٤) انظر حول هذا الموضوع (النزعة القصصية في الشعر)، وأثرها في الميل للموضوعية: **مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ، ص٨، ١٥.

إلى الوراء
لكنها تمضي(١١٥)

هكذا يبدو الصمت، أو كما يتعمد الشاعر عدم قوله صراحة: (شيء غامض كالصمت) يبدو مجسدًا في هيئة كائن يصيح بالخطى إلى الوراء، فهو يبرز في موقف صراع ذاتي داخل الشاعر، بين المضي قدمًا أو التراجع للخلف، أو كما يقول:

في اللحظات الواجفة
في نقطة المجازفة(١١٦)

ولذلك، ولأن هذه اللحظات حساسة مؤثرة، كان الصمت يصيح ، وهذا أول دلائل صخبه، أو كما يقول العنوان: (صمت صاخب).

لكن الخطوات لم تستجب للصمت، ولم تعد للوراء، بل جازفت ومضت، فكان اللقاء، كما يقول عنوان المقطع الثاني (لقاء) تلك المراة:

وامرأة تصّاعد في هشيم العمر
تشد قلبها المغبر حول جرحها الكظيم
مشرعة سكونها الوحشي
حزنها الأليم(١١٧)

(١١٥) **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٨٥-٨٦.
(١١٦) المصدر السابق، ص٨٥.
(١١٧) المصدر السابق، ص٨٧.

وهكذا يتشكل الصمت مرة أخرى، مبرزًا ملامح هذه المرأة ملهمة الشاعر في غالب نصوصه: (مشرعة سكونها الوحشي).

وهذا الصمت والسكون لطالما تكرر في نصوص (العجلان) مرتبطًا بتلك المحبوبة الغامضة. ولكنه هنا (صمت صاخب)، أو كما يصف الشاعر سكونها بأنه (وحشي) بكل ما توحي به الكلمة من معان قاسية عنيفة مرتبطة بالشراسة والخوف والعزلة(١١٨).

فقد انسحب هذا الصمت وذاك السكون من طبيعته، فأصبح مخيفًا وحشيًا، صاخبًا.

وإذ يمتلئ الشاعر بتلك المرأة، إلا أنه يظل لها طيفًا عابرًا:

كانت له الملاذ والحضور والغياب والمدى
وكان في سمائها صدى وظل طيف عابر
مر بها ذات صباح أو مساء(١١٩)

ولذلك، ينتهي إلى وحدة قاسية مؤلمة، أو كما يقول عنوان المقطع الأخير: (سكون):

لا أحد
تطرق القلب فيرتد الصدى
خافت النبرة

(١١٨) انظر حول معنى هذه المفردة: **لسان العرب**، ابن منظور؛ **القاموس المحيط**، الفيروزآبادي، مادة (و ح ش).

(١١٩) **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٨٨.

ميتًا: لا أحد

غيمة تأوي إلى الأفق المسجى في الظلام

وبقايا تتلاشى في تباريح الدروب المرهقة

عابر ينداح في خطوته

فوق خفق الرمل

في وحدته

ثم يطويه الزبد

لا أحد

لا أحد. .

لا أحد. . . (١٢٠)

هكذا تبدو تلك الجملة المبينة عن الصمت، عن خلو المكان، عن إقفاره، عن عزلة الشاعر، عن وحدته، إثر فقدانه من يحب، تبدو تلك الجملة (لا أحد) صاخبة، ضاجة في المكان، متكررة، صانعة إيقاعها العالي في النص، من حيث حرف المد الذي يعطي طولاً في النص، ثم من حيث تكررها. ولنلحظ تشكلاً آخر للصمت، في علامة الحذف (...) التي تكررت في آخر شطرين.

هكذا يبدو الصمت للشاعر، وهكذا يفكر به، وهكذا يشكله رؤية وفنًا في نصه، فهو يمثل له الجانب السلبي في تجربته:

(١٢٠) المصدر السابق، ص٨٩-٩٠.

صمت المرأة التي أحبها، صمت الوحدة والعزلة، ولهذا ارتسم في مخيلته صمتًا صاخبًا، ضاجًا، جالبًا معه القلق والتوتر، والأفكار التي لا تنتهي.

ولأنه كذلك، رأيناه يحتل مكانه في العنوان الرئيس للنص، وفي أحد عناوينه الداخلية، إضافة إلى مساحاته في النص بوصفه كلاً: رؤية وبناء فنيًا.

فهذا التناقض في صياغة العنوان إذن، أكسبه تلك الإيحاءات الشاسعة والخصوبة العالية، فالشاعر الحديث يلجأ إلى مثل هذه الوسيلة "لتشكيل صورته الشعرية على نحو يكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية أغنى، تجعلها أقدر على الإيحاء بتلك العوالم النفسية الرحيبة التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها في قصيدته"(١٢١).

٦ - المكان والزمان:

يتكئ الشاعر (العجلان) في تشكيل عناوينه الشعرية أيضًا على عنصري المكان والزمان.

وهذان العنصران عاملان مؤثران غاية التأثير في الإنسان، حيث يصاحبانه، ويصاحبان تشكيله وتكوينه من جميع الجوانب، فكل الأحداث التي تؤثر في الإنسان، ينتظمها مكان وزمان، سواء أكانت على المستوى الفردي له، أم على المستوى الجماعي في بيئته.

(١٢١) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، علي عشري زايد، ص٧٦.

وتنسحب هذه الأهمية على الأدب، حيث إن "الخطاب الأدبي ذو بعدين: زماني ومكاني"(١٢٢).

فللمكان والزمان حضورهما الأدبي، في بناء النصوص رؤية وفنًا، ولهما تحديدًا في شعر الشاعر (عبد العزيز العجلان) حضور آخر متميز على مستوى حجمه في النصوص، وعلى مستوى كيفية هذا الحضور. ويهمنا هنا حضورهما على صعيد العنونة الشعرية تحديدًا.

المكان:

إن "إحساس الإنسان بالمكان أشد من إحساسه بالزمان، وبفعل هذا الإحساس يضحي المكان أشد تأثيرًا في التجربة، وفي رسم معالم الحياة"(١٢٣).

وإذا كان هذا الإنسان شاعرًا، فإن المكان يكون أكثر تأثيرًا، وأكثر توهجًا في بروزه في النص الشعري.

إننا نتحدث هنا عن أبعاد ثلاثة: مكان، وذات، وشعر. وهذا يعني أن المزيج، سينطبع بهذه الأبعاد معًا، ولن يستقل واحد منها ويتفرد بالمزيج.

فلو كان الموضوع عنصرًا من عناصر الطبيعة: البحر مثلاً، فلن يكون النص موضوعًا علميًا عن هذا المكان، وإنما سيكون

(١٢٢) **استشفاف الشعر**، يوسف حسن نوفل، مكتبة لبنان، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، ص٩.

(١٢٣) **غواية سيدوري: قراءات في شعر محمود درويش**، خالد عبد الرؤوف الجبر، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ، ص١٣٨.

لدينا مكان شاعري، منطبع بخصائص البحر، وخصائص الذات، وخصائص الشعر، من الخيال والمجاز والصورة.

فنحن إذًا لا نبحث عن الحقيقة، من خلال هذا المكان، وإنما نبحث عن انطباعات الذات الشاعرة في إحساسها به، ولذلك لم يكن للقصائد الوصفية البحتة كبير قيمة في الشعر.

وللمكان حضوره الكثيف في عناوين الشاعر (العجلان)، إذ إن (المكان) أساسًا موضوع مهم في تشكيل شعره رؤية وبناء فنيًا.

وللمكان في هذه العناوين تشكلات عدة:

فنحن نشهد المكان ببعده الجغرافي/ الإقليمي، متخذًا أسماء صريحة: (عابر فوق جرح الخليج)، وقد كتب النص في أجواء حرب الخليج الثانية ١٩٩٠م، بعد غزو العراق الكويت. وها إنه يمتزج في العنوان: أحزانه الذاتية (جرح)، وتفاؤله بعبور الأزمة (عابر فوق)، مع المكان بعدًا جغرافيًا إقليميًا. فالنص - رغم ما طفح به من أوجاع لهذه المأساة - حافل بالأمل والتفاؤل في تجاوز هذا المنحنى الخطير في التاريخ العربي.

(تلويحة للوطن): وهي كما يقول العنوان أنشودة حب للوطن، يحييه من خلالها.

(وقوف بين يدي بيروت): وقد كتبها خلال الاجتياح الإسرائيلي للبنان، وحصار بيروت عام ١٩٨٢م، وفي تشكيل

العنوان إيحاءاته العامرة بموقف الحزن والخشوع والتأمل لما أصاب بيروت[١٢٤].

إن هذه العناوين الثلاثة تبين بجلاء عن ذات ممتزجة بعالم الجماعة، ويبرز هذا الاتكاء على أمكنة/جغرافية إقليمية محددة (الخليج، الوطن، بيروت)، بكل ما تكتنز به من دلالات.

والمكان هنا لا يأتي لذاته، وإنما ليبين عن هوية وانتماء يكرسهما الشاعر: انتماء للوطن، وللخليج العربي، وللوطن العربي على مستوى أوسع. وهو هنا في كل النصوص السابقة، في عناوينها تحديدًا، يتخفف من الذاتية التي تحاصر أغلب نصوصه، بما يحمله المكان وإشعاعاته الدلالية، والمجازية، من روح جماعية.

وكذلك نشهد المكان ببعده الجغرافي/الطبيعي في العناوين التالية: (الارتداد إلى المنبع)، (شرخ في ذاكرة الرمل)، (الضفاف الأخرى)، (نورس البيد)، (سدرة البدء)[١٢٥]. فهو يتكئ على عناصر الطبيعة في تشكيله لعنونته: المنبع، الرمل، الضفاف، البيد، سدرة.

(١٢٤) انظر النصوص الثلاثة على التوالي: **أشياء من ذات الليل**، ص٥، ٣١، ٥٧، ومن الممكن أن نلحظ الانتماء إلى الصحراء معادلاً للوطن أيضًا. وللهوية البدوية في عنوان (ملامح لبدوي عتيق)، إذ يتكئ العنوان على (الصحراء) ضمنيًا، وإن لم يصرح بها الشاعر في تشكيله له. انظر النص: **أشياء من ذات الليل**، ص١٣.

(١٢٥) انظر النصوص على التوالي: **أشياء من ذات الليل**، ص٢٠، ٦٣، ٨٣؛ **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٣٥، ٩١.

وبالطبع، فإن العنونة المتكئة على مفردات الطبيعة هنا لا تأتي لذاتها، لتكون مجرد عنصر واصف، وإنما يتكئ عليها الشاعر لمعان نفسية، ولرؤى تحملها هذه الدوال المكانية، بكل ما تكتنز به من صفات خاصة، متماهية مع الصياغة المجازية وتأويلاتها.

ونشهد أيضًا المكان، بوصفه عنصرًا من عناصر البناء والعمارة المحيطة بالإنسان: ممر، مداخل، سياج: (على ممر العيد)، (نقوش على مداخل الشتاء)، (سياج)[١٢٦].

ونشهد أيضًا المكان بصفته الهندسية (دوائر) (العبور في الدوائر المغلقة)[١٢٧] والمكان بصفته الفيزيائية (طائر الجهات)[١٢٨].

ونشهد أخيرًا حضورًا للمكان، بالاتكاء على الاسم الدال على الحدث المرتبط بالمكان: (عبور)، (نائية)، (خواء)[١٢٩].

ونقف فيما يلي عند أحد العناوين المتكئة على (المكان).

---

(١٢٦) انظر النصوص على التوالي: **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٢٦، ٦٠، ٦١.

(١٢٧) انظر النص: **أشياء من ذات الليل**، ص٤٢.

(١٢٨) انظر النص: **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٧٥.

وانظر حول مفهوم الصفة الهندسية والفيزيائية للمكان: **شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجًا**، خالد حسين، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ١٤٢١هـ، ص١٤٤.

(١٢٩) انظر النصوص: لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط).

سياج:

السياج في اللغة هو: الحظيرة من الشجر تُجعل حول الكرم والبستان، ويقال: حظر كرمه بالسياج، وهو أن يُسيج حائطه بالشوك، لئلا يُتسور. والسياج: الحائط وما أحيط به على شيء(١٣٠).

وقد أتت الكلمة نكرة، مفردة غير مجموعة، ومفردة غير مركبة، دون تحديد ودون إضافة، تسهم في تأويلها، ما يعني ثقل مهمة المتلقي في تفسير العنوان، فيتكئ على النص بكافة أبعاده، إضافة إلى استثمار ظلال هذه الكلمة وإيحاءاتها اللغوية، والخروج من هذا الربط بنتيجة.

يقابلنا في بداية النص هذا المطلع:

تضيق المسافات
تختزل القلب في نبضة
والحكايات في نظرة
والمرافئ في خاطرة(١٣١)

إننا لا نقرأ في هذا المقطع كلمة (سياج) بل إننا لا نجد هذه الكلمة التي أسست العنوان في النص كله، ولكننا نقرأ ظلال هذه المفردة وإيحاءاتها وارتباطاتها الدلالية والمجازية.

فنحن نقرأ المكان: المسافات، المرافئ. ونقرأ دلالات هذه الكلمة السلبية في المطلع. فالشاعر لم يلتفت إلى دلالات

(١٣٠) انظر **لسان العرب**، ابن منظور؛ **القاموس المحيط**، الفيروزآبادي، مادة (س ي ج).

(١٣١) **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٦١.

الكلمة الإيجابية من كون (السياج) يشكل عامل حماية وعامل أمن، وإنما استثمر دلالاته السلبية على النحو التالي:

الضيق: حيث إن السياج يضيق المكان الواسع، فأن يُبتنى حول البستان حائط، فإن هذا يعني تضييق مسافاته. ومن ثم، فإن هذا السياج يحجب الأفق، حيث يضيق السياج من المساحات المفتوحة لأفق الناظر، وهكذا يشعر بالضيق والاختناق.

وهكذا نلمح ظلال العنوان (سياج) في هذا المطلع، كما في النص كله، فاستثمار دلالات ذلك المكان (المغلق) هو الرافد الذي مد النص بدلالات وإيحاءات ومشاعر وصور متجانسة.

حيث يشعر الشاعر بسياج معنوي - إن صح التعبير - داخل روحه، (تضيق المسافات): حيث إن شعور الإنسان بضيق المكان أو سعته، إنما هو في أحوال كثيرة، عائد إلى نفسيته ومشاعره.

ولنلحظ تعبيره بكلمة (تضيق)، بكل ما توحي به الكلمة من إحساس سلبي، بسوء الحال وعسره ، وما تشيعه من إحساس بالاختناق والضجر[١٣٢].

هذا الضيق الذي أثر في رسم هذه العلاقة العاطفية الوجدانية، فالقلب يختزل في نبضة، والحكايات في نظرة، والمرافئ في خاطرة.

(١٣٢) انظر حول بعض معاني الضيق: **القاموس المحيط**، الفيروزآبادي،، مادة (ض ي ق).

إذًا، فهو يشعر أن حكايته هذه أوسع، وأرحب أفقًا، ولكن ثمة ما/ من يضيقها، بل يجعلها في أضيق الحدود، لتكون مجرد نبضة، ومجرد نظرة، ومجرد خاطرة.

ولنلحظ التباين بين ما كانت عليه الأمور، وما سارت إليه: القلب: نبضة، الحكايات: نظرة. المرافئ: خاطرة. وهكذا يبدو لنا إيحاء السياج الأول.

ولأن (قُبَّرة الضوء) التي هي رمز للمحبوبة، لا تنسجم مع هذا الضيق والظلام والاختناق والأماكن المغلقة، فإنها تنفر وتفر:

تضيق المسافات
تنفر قُبَّرة الضوء من مهدها
تعتلي حائط الأفق
تهوي إلى عبق الرمل
تلتقط الحب والكلمات الجميلة
تنثرها في الدروب(١٣٣)

إن هذا الإحساس بالضيق والاختناق، ليمتد إلى مفردات الكون:

تضيق المسافات
تنأى السماوات
تنأى الشواطئ
تنأى الخرائط(١٣٤)

(١٣٣) **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٦١-٦٢.
(١٣٤) المصدر السابق، ص٦٢.

إنها لمفارقة كبيرة مدهشة أن يحشد الشاعر تلك الأماكن الواسعة جدًا، والمفتوحة جدًا، وأن يأتي بها في صيغة الجمع، ليبين أنها تنأى عنه، رغم آفاقها غير المتناهية. هكذا ينثر السياج مرة بعد مرة ظلاله على النص، فها هو هنا يضيق أفق رؤياه، إلى الحد الذي تبتعد تلك الآفاق، بكل ما فيها من مساحات شاسعة، وآفاق غير ممتدة مفتوحة.

فالشاعر يتعمد اختيار هذه المفردات لتقف بصورتها البصرية، أمام صورة السياج، بكل ما بينهما من فروق شاسعة.

إذًا، فالسياج هو المعادل الموضوعي لكل ما يشعر به من إحساس بالضيق والاختناق والقيود في حكايته العاطفية التي لم تكتمل، بل التي لم تمتد مسافاتها لأقرب نقطة.

وتمتد يد هذا (السياج) إلى إبداع الشاعر نفسه:

تغيب المسافات

يلتمع الحبر والشعر

يجوسان في سغب ورقًا من رماد

ويعتصران ذاكرة أرهقتها الثقوب[١٣٥]

وهكذا يبدو الشاعر عاجزًا حتى عن القول، يجسد هذا الصور السابقة الموحية، والمفردات المختارة بعناية: (يجوسان) في (سغب) ورقًا من (رماد) و(يعتصران) ذاكرة (أرهقتها) (الثقوب). فذاكرة الإبداع ضيقة مختنقة أيضًا.

(١٣٥) المصدر السابق، ص٦٢.

بل إن ذاكرته التي تملأ نصوصه، حين يسترجع ماضيه وطفولته خصوصًا، تمتد إليها يد السياج، فتذبل ، وتذبل منابع إلهامه:

تغيم المسافات
تنأى الخرائط
تهيل البدايات ما خلفته الطفولة:
(حميمية الصبح
غبار الدروب، رائحة الفصل. .)
تذبل فوق الضياء المنمق ذاكرة
ودالية
ومتكأ للدنو الجميل
ودفء وطن(١٣٦)

وهكذا نجد العنوان المكان (سياج) بدلالاته السلبية ، وإيحاءاته الخصبة، بل حتى بصورته البصرية المتخيلة في الذهن، قد نشر ظلاله على النص رؤية وبناء فنيًا، متجاوبًا مع مشاعر الشاعر وإحساسه وطبيعة تفكيره في هذه التجربة.

ب - الزمان:

والزمان عامل مؤثر ومباشر في حياة الإنسان، وله مغزاه الخاص بالنسبة إليه، "لأنه لا ينفصل عن مفهوم الذات، فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي في الزمان، وما نسميه الذات، أو الشخص، أو الفرد لا تحصل خبرته، أو معرفته إلا

(١٣٦) المصدر السابق، ص٦٢ - ٦٣.

من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيرات التي تشكل سيرته"[١٣٧]، فإذا كان هذا الإنسان أديبًا أو فنانًا، فإن هذه الأهمية ستتضاعف من حيث الإحساس والشعور به، وتكون لها نوعية أخرى من حيث التعبير؛ حيث إن الزمن بالنسبة للفنان والأديب "ممارسة عملية، وليس فكرة نظرية. فالفنان والأديب كلاهما يواجه الزمن، حين يريد التعبير عنه، أو حين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه، أو التي يدخل الزمن عنصرًا أساسيًا في تحديد كيانها"[١٣٨]. لذلك يمثل الزمن بعدًا أساسيًا في التجربة الشعرية قديمها وحديثها، إذ كان وما يزال موضوعًا للتأمل الشعري.

وفي تجربة الشاعر (العجلان) يشكل الزمن موضوعًا رئيسًا من موضوعات شعره، بل إنه جزء من تفكيره الشعري، إن صح التعبير، وبالتالي كان له حضور واضح في تشكيل عناوينه الشعرية. حيث يحضر الزمن بوصفه جزءًا من اليوم، وعنصرًا متكررًا، خلاله. المساء، الليل، الفجر:

(انكسارات لحظة مسائية)، (بقايا الفجر النافر)، (أشياء من ذات الليل).

ويحضر الزمن أيضًا بوصفه وقتًا موسميًا، وعنصرًا متكررًا خلال السنة، العيد، الشتاء، الصيف:

---

(١٣٧) **الزمن في الأدب**، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، ١٩٧٢م، ص٧.

(١٣٨) **الفن والإنسان**، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، مصر، (د. ت)، ص٢٠٧.

(ابن زريق/ أرجوحة معايدة)، (نقوش على مداخل الشتاء)، (على ممر العيد)، (اشتعالات زهرة الصيف)، (فصول).

ويحضر الزمن كذلك لا بأسمائه الصريحة، وإنما بتشكلاته المجازية: الراحل، الانتظار:

(نقش للأفق الراحل)، (في انتظار الزنبقة)، (في انتظار الكلمات)، (انتظار)[١٣٩].

والشاعر في تعامله مع الزمن رؤية وعنونة، لا يتأمله بوجهة فلسفية/ فكرية، بل برؤية شاعرية، متماهية مع تجربته الحياتية.

فهو يبين عن ملمح رومانسي، باتكائه على المساء والليل في بعض عناوينه، معبرًا فيهما، وعنهما. بل إنه إمعانًا في هذا التوغل الرومانسي يمزج أحيانًا بين التعبير عن الذات وهذا الوقت الذي استلهمه شعراء هذا المذهب كثيرًا، كما في (انكسارات لحظة مسائية).

وفي وقوفه على بعض الأوقات الموسمية، كالعيد والشتاء، إنما يتماهى مع انجذاب كثير من الشعراء، نحو هذين الزمنين تحديدًا، ما يشير إلى قوة جذب وتأثير لهما في وجدانات الشعراء، وتعود هذه القوة إلى سطوة المشاعر والذاكرة في العيد، وإلهام الشتاء لخيال الشعراء، لما

(١٣٩) انظر النصوص على التوالي: **أشياء من ذات الليل**، ص٧٢، ٨٢، ١٣٨، ١٠٥؛ **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٦، ٢٦، ٦٨؛ لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط)؛ **أشياء من ذات الليل**، ص١١١، ١٢٠؛ **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٢٠، ٧١.

يحمله من ظروف مناخية قاسية، ولما يصحبه من بروق وعواصف تأخذ بتأملاتهم بعيدًا وعميقًا(١٤٠). ويتماهى الشاعر (العجلان) مع هذه التأثيرات تمامًا، وينجذب نحو (الفصول) وتغيراتها بشكل عام، لتكون معادلاً لبعض تجاربه الشعرية.

وهو في أغلب نصوصه السابقة، المتكئة في عنونتها على الزمن، يقف أمام الزمن في موقفين:

١ - الارتداد إلى الماضي، وخصوصًا إلى زمن الطفولة، حيث اللحظات السعيدة الجميلة التي كان يعيشها.

٢ - انتظار لحظات مستقبلية: أو بتعبير شعري، هو دائم الانتظار لما لا يجيء، وخصوصًا انتظار المرأة /الحلم.

ويلخص هاتين التجربتين في شطرين يكثفان كل ما يمكن أن يقال، وذلك في قصيدة (أشياء من ذات الليل)، التي يتخذ من عنوانها، عنوانًا لمجموعته الشعرية كلها، حيث يقول:

فلتمض وحدك والخيال المجهدُ

---

(١٤٠) ومن ذلك تعبير المتنبي عن العيد في قصيدته المعروفة:

عيد بأيه حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

وللشعر المعاصر وقفة تأمل أمام فصل الشتاء، ومن ذلك، قصيدة (أغنية للشتاء) لصلاح عبدالصبور:

ينبئني شتاء هذا العام أنني أموت وحدي

ذات شتاء مثله، ذات شتاء.

انظر النصين على التوالي: **ديوان المتنبي**، المكتبة الثقافية، بيروت. (د. ت)، ص٥٠٦؛ **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م، ص١٩٣.

لا الأمس في عينيك هلَّ
وليس خلف اللحظة العطشى غدُ(١٤١)

وما بين هذين الموقفين من الزمن، فإن الشاعر يقع في أسر (الغربة الزمانية) التي تشكل جزءًا مهمًا من تجربته الشعرية، والتي عبرت عنها أغلب نصوصه المتكئة على الزمن.

وهكذا تتآزر عناوينه الشعرية السابقة، وما يرتبط بها من رؤى، وتشكيل فني في الإبانة عن موقفه من الزمن بشكل عام: كيف يعيشه؟ كيف يواجهه؟ كيف يستلهمه؟ وكيف يعبر عنه؟ وكأننا أمام نص واحد واسع، تتناسل أفكاره، عبر عناوين مختلفة.

وفيما يلي نقف عند أحد عناوينه الشعرية تلك في شكل أكثر عمقًا.

(انتظار):

اشتقت هذه الكلمة من مادة (ن ظ ر) والنظر في الأصل هو تأمل الشيء ومعاينته، ثم يستعار ويتسع فيه ويقولون: نظرتُه: أي انتظرته، كأنه ينظر إلى الوقت الذي يأتي فيه(١٤٢).

إذًا ففي المفردة إيحاء بالتأمل والتفكير، في إطار الزمن.

وقد جاءت الكلمة مفردة دون إضافة، ولو عدنا إلى العنوانين السابقين المتكئين على لحظة الانتظار، لوجدنا أنهما أتيا في سياق تركيب نحوي، قائم على الإضافة، وفي تركيب مجازي شاسع الدلالة:

(١٤١) **أشياء من ذات الليل**، ص١٤٠.
(١٤٢) انظر: **مقاييس اللغة**، ابن فارس، مادة (ن ظ ر).

(في انتظار الزنبقة): فالزنبقة رمز لذاك الطيف الأنثوي المتكرر في نصوصه، الذي يملؤه انتظارًا، ورغبة في حضوره دومًا:

كأنك وحدك يلفحك الليل والانتظار
ويهصرك الليل الانتظار
ويرعش في شفتيك الصدى والمساء
ويملا أفق انتظاره طيفها:
هديل يرفرف في القلب
عينان تلتمسان الجراحا
وتحتضنان إليك الصباحا
وتنفض من حولهما رعشات النداء(١٤٣)

وثمة انتظار آخر في نص (في انتظار الكلمات)، حيث يعيش الشاعر معاناة قاسية في (انتظار الكلمات) وانتظار الشعر الهارب، فلحظات العجز عن الكتابة هي من أقسى اللحظات التي يمر بها المبدع:

حين تنأى اللغة
تتمرد أحرفهافجأة ترفض الانقياد
وألفاظها ترهق الذاكرة
فمن أي باب سنطرق إيغالها
من سنراود عنها(١٤٤)

(١٤٣) **أشياء من ذات الليل**، ص١٢٢-١٢٣.
(١٤٤) **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص٢٠.

أريد أن أقول، من خلال ما سبق، إن تركيب كلمة (الانتظار) في العنوانين السابقين في سياق نحوي أو مجازي أسهم في إيضاح دلالتها.

أما هنا، وفي العنوان الذي بين أيدينا (انتظار)، فإنه مجرد من أي سياق، فكأن في هذا التجريد للكلمة، ما يجعل منها نقطة بارزة واضحة، تتكثف فيها كل لحظات الانتظار التي تناثرت في نصوصه، سواء اتخذت العنوان المتكئ على (الانتظار)، أم اتخذت عناوين أخرى. حيث سبق الإشارة إلى أن أحد أبعاد تجربة معاناة (الزمن) عند الشاعر ، تجربة الانتظار التي تملأ أفق نصوصه، وتشعل الغربة الزمانية في روحه. فإفرادها، دون تركيب، يجعلها أمام ذهن المتلقي مباشرة، ليتركز تأمله حولها فقط، حول الإشعاع الزمني المحيط بها، وما يرتبط بذلك من معاناة.

وفي اقتران الإفراد، مع التنكير، إيحاء بضعف هذا التعبير للمفردة، بهذا البناء الهزيل، وكأنها بهذا تتماهى مع صاحب النص، في ضعفه وهزاله واستسلامه واستلابه، الذي يواجهنا من البداية، من مطلع النص:

أشعليني فقط
طالما نال مني السرارُ
وملت خطاي الخطى والمسارُ
وهزت بي الريح مستلبًا في العراء
يلملم من حزنه ما انفرط

أشعليني فقط

أشعليني فقط[١٤٥]

هكذا يخاطب ذاك الطيف الأنثوي المتكرر في نصوصه من مطلع النص، وكأنه يشعر أن تكرار لحظات الانتظار الملأى بالمعاناة في نصوصه، جعلت المتلقي على وعي كاف بهذا الانتظار، ما جعله يبدأ بخطابها مباشرة، من مطلع النص، ليطلب منها أن تشعله، بكل ما توحي به الكلمة من دفء وحرارة وحيوية وضوء ونور. هو في انتظارها إذًا لتشعله. وهذا تماه آخر بين العنوان بوضوحه ومباشرته، والمطلع بتركيزه وتلقائيته.

وتتشكل لحظات الانتظار في صور خصبة موحية:

ها أنا شاخص في احتضار المساء

كبيت من الشعر يبحث عن قافية

بقايا اخضرار على جمرات اليباس

ترقب همهمة الغيم

بوح المسارب

. . . أو مدية حانية[١٤٦]

هذه الصور، إنما هي رموز تشكل معادلاً موضوعيًا لمعالم نفسيته، وهو في لحظات الانتظار المعذبة، وتسهم كل

(١٤٥) المصدر السابق، ص٧١.

(١٤٦) المصدر السابق، ص٧٢.

تفاصيلها في حمل معنى:الضعف والاستلاب والاستسلام، مع أمل ضعيف في حضور من ينتظر:

بيت من الشعر يبحث عن قافية، بقايا اخضرار في مسطحات يابسة، ترقب مطرًا يرويها، أو مدية حانية تريحها من هذا العذاب. كحاله تماما، وهو ينتظر تلك المحبوبة، لتحيي ما مات منه، وتلون حضوره.

ولأن هذا الحضور بعيد المدى، كان تعبيره بالحلم، في مخاطبته لها، بعد المقطع السابق مباشرة:

وأنت هناك على مهجع الحلم بين الدنو وبين المحال

يراودك الحلم. . .

تأوين للحلم. . .

. . . ينأى بك الحلم. . .

. . . تأخذك الومضة الداوية(١٤٧)

إذًا فقد أشاع العنوان (انتظار) بعدًا زمنيًا مستقبلاً في النص، في مفرداته وصوره: الحلم، ترقب، يبحث. . . ، وهذا العيش في الزمن القادم من أسباب شيوع الغربة الزمانية في تجربة الشاعر، حيث يقع بين هذا القادم، وذكريات الماضي أيضًا.

إضافة إلى ذلك، فإن ثمة إحساسًا عميقًا بالزمن بشكل عام في النص، تحت وطأة تأمله في لحظات الانتظار العميقة والثقيلة والقاسية، إذ يشكل الزمن في عمومه حقلاً

(١٤٧) المصدر السابق، ص٧٣.

دلاليًا حافلاً: العمر، المساء، الساعة، الليل. . . ليختتم النص بهذا المقطع الحافل بوطأته:

قطرة قطرةً

ينسكب الليل

تساقط اللحظات. . .

صمت الممرات. . . تكتكة الساعة المتعبة

أثقلتني يدي

رميت بها للسكون

تلفت نحو السكون

تدافع وقع السكون. . . .

. . . ضاقت به الغرفة الشاحبة

متى سيفيء الرنين

الر. . . نين

الرن. . . ي. . . ن

يرتعش الحرف محتشدًا باتساع الغياب

والليل يمضي رخاء

على غبش الضوء

ملتمسًا مسربه. . . . (١٤٨)

(١٤٨) المصدر السابق، ص٧٣-٧٤.

إذًا، فإن هذا الغياب يشعل لحظات الانتظار، ويعبئها بالألم والمعاناة والترقب. فقد نشر (العنوان) إيحاءاته ودلالاته في النص، في إطار الزمن.

وهكذا، رأينا فيما سبق حضورًا واضحًا للزمن في تشكيل العنونة الشعرية لدى الشاعر، لما لمعاناة (الزمن) وتجربته من حضور واضح في رؤاه.

ولنشر في النهاية إلى اقتران الزمان بالمكان في بعض العناوين، مثل: (نقوش على مداخل الشتاء)، (على ممر العيد)، وهذا يؤكد العلاقة الوثيقة بين المكان والزمان في الواقع، ما انعكس على الشعر، كما في هذين العنوانين.

٧ - الاتكاء على الكلمة المفردة في تشكيل العنونة الشعرية:

يتكئ الشاعر (العجلان) أيضًا في تشكيل عناوينه الشعرية على الكلمة المفردة، وأعني بالإفراد هنا قسيم التركيب. فمن ثلاثة وسبعين نصًا، ضمن مجموعاته الثلاث، يأتي العنوان بصيغته المفردة في خمسة وثلاثين نصًا.

ومن الملحوظ أن ثمة علاقة طردية بين تقدمه في الكتابة الشعرية، وزيادة هذه العناوين المتكئة على الكلمة المفردة. ففي كل مجموعة جديدة ثمة زيادة في الاتكاء على الكلمة المفردة في العنونة، ما يعني ميل الشاعر وجنوحه أكثر للاختزال في صياغة العنوان مع تقدمه في الكتابة.

ففي مجموعته الأولى (أشياء من ذات الليل) خمسة عناوين من تسعة وعشرين عنوانًا، وهي: (انثيال، تباريح، ظمأ، البقايا، تداعيات).

وفي مجموعته الثانية (الجاهلي يشعل خرائطه) اثنا عشر عنوانًا من أربعة وعشرين، وهي:

(انطفاء، حضور، انحسار، دنو، جموح، جدارية، انبثاق، سياج، أبجدية، انتظار، نبضات، الإياب).

وفي مجموعته الأخيرة (لرياح الأخيلية) ثمانية عشر عنوانًا من عشرين، وهي:

(إخفاق، إيقاع، الأيائل، وحدة، أجراس، تشكيل، إصغاء، عبور، فصول، لقاء، رجعى، مواجدة، نائية، حنين، خواء ، عابرة، انكفاء، ظلال)[١٤٩].

واتكاء الشاعر على الكلمة المفردة فيما يقارب نصف نصوصه، له دلالته، وله بناؤه الفني المستقل، وله أثره في المتلقي. فالعنونة المتكئة على تركيب ما، تعين على الإحاطة بدلالة العنوان، انبثاقًا من سياقها النحوي، أو سياقها المجازي، كما رأينا في نماذج كثيرة.

أما الاتكاء على المفردة الواحدة، وخصوصًا لدى شاعر كالعجلان، حيث لا تبين عناوينه عن مضامين النص بجلاء، في غالبها، بل تحتاج إلى جهد من المتلقي في تأويلها وفي ربطها بالنص، إن اتكاءه على المفردة في هذه الحال، يجعل المهمة في تفسير العنوان أصعب.

---

(١٤٩) انظر النصوص على التوالي: **أشياء من ذات الليل**، ص١٢، ١٠٣، ١٠٧، ١١٦، ١٢٨؛ **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص١، ١٠، ١٧، ٢٣، ٤١، ٤٦، ٥٨، ٦١، ٦٤، ٧١، ٧٩، ٨٢؛ والنصوص الأخيرة في: لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط).

حيث تتصدر وحدها النص الموازي، إزاء النص الرئيس، مجردة دون تركيب نحوي، أو تركيب مجازي، يعمل على إضاءتها ، ويسهم في تأويلها.

وأهم ملحوظة تبرز في هذه العناوين أنها كلها أسماء، ولم يرد فعل واحد في تشكيلها، ما يشير إلى اتكاء الشاعر في تشكيله هذه العنونة على معان ثابتة قارة في نفسه، فهو يعمد إلى الثابت لا إلى المتحول، إذ تقوم هذه المفردات، في كثير منها، بإيصال رؤاه حول ذاته، وعالمه الداخلي، لا سيما في جوانبه العاطفية، ورؤاه حول الكون والإنسان والحياة، في اختزال شديد.

فنصه (تباريح)، يوحي عنوانه بتاريخ عواطفه الشجية ، وما مر به في علاقته بمحبوبته من انكسارات، تضاف إلى انكساراته الأخرى في الحياة:

كالآخرين تنكري لجراحه

وتراجعي لن تعدمي التبريرا(١٥٠)

ونص (حضور) يوجز عنوانه حضور طيف المحبوبة الذي يتكرر في أفق نصوصه كثيرًا:

تدلف ريحانة الضوء من خلل الضوء

يميد بها الضوء والخطوة الوادعة(١٥١)

(١٥٠) **أشياء من ذات الليل**، ص١٠٣.
وتباريح: جمع تبريح، وهي الشدائد، وتباريح الشوق: توهجه.
انظر: **لسان العرب**، ابن منظور، مادة (ب ر ح).
(١٥١) **الجاهلي يشعل خرائطه**، ص١٠.

ونص (جموح) يلخص عنوانه تمنع هذه المحبوبة:

تجلد
فإن لمعت طعنة فاحتسبها
وإن جمحت مهرة لا ملام[١٥٢]

ونص (وحدة) يصور معالم الغربة التي يعيشها الشاعر، وتبدت في كثير من رؤاه:

الزمن المرصود عابر
وأنت خلف الباب
منكفئًا كمدية قديمة
أنشودة مهجورة
تحنّ للإياب[١٥٣]

وهكذا تقوم هذه المفردات المستقلة في عناوينها، بثباتها الذي تجسده اسميتها بتأكيد رؤاه المستقرة حول ذاته، والعالم من حوله.

وما سبق مجرد نماذج فقط ، فالمقام لا يتسع لمناقشة اسمية المفردة، وقيمة اتكائه على هذا النوع في عنونته الشعرية.

وليست كل عناوينه (المفردة) تنقل هذا، وإنما كثير منها، فثمة عناوين لا تقول شيئًا متعلقًا بالذات ومشاعرها ورؤاها وحركتها، إذ تأتي في إيقاع تصويري شديد التكثيف، مثل:

(سياج، أبجدية، إيقاع، الأيائل، أجراس، تشكيل، ظلال).

(١٥٢) المصدر السابق، ص٤٤.

(١٥٣) لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط).

ولا شك أن مثل هذه العناوين، تجعل مهمة تأويلها أشد صعوبة من سابقتها.

وإذا كنا قد مررنا في المحاور السابقة على بعض العنونة المتشكلة من الأسماء المفردة، فإنا هنا نقف على بعضها، ولكن من زاوية أخرى، تركز على إفرادية الاسم، وما يتعلق بهذا في كيفية التأويل. ولا يخفى كثرة التقاطعات في العنونة بين جهات ومحاور كثيرة، وما الفصل إلا لضرورة الدراسة والبحث.

(أجراس):

أجراس: جمع جَرَس ، والجرس معناه معروف، وهو مأخوذ من (الجَـرْس) الذي يعني الصوت، وقيل إن (الجَـرْس)، هو الصوت الخفي(١٥٤).

إن هذا العنوان ممعن في العتمة والغموض، فهو لا يقول شيئًا مهمًا في التأويل، فتشكيله في كلمة مفردة، دون تركيب نحوي أومجازي، يسهم في عتمته، وكذلك دلالته التي لا تقول معنى متعلقًا بالذات: رؤية ومشاعر وموقفًا.

فهو يختلف عن عناوين مثل: (حنين، عبور، لقاء، مواجدة)، . . . إلى غير ذلك من العناوين التي تحمل معاني موحية.

فهذه الكلمة تدل على عنصر من الجماد فقط، ما يجعلنا أكثر حاجة لفهم خصائص هذا الشيء (الجرس)، ثم التمعن في النص وقراءته: رؤية وفنًا، لنقبض على علاقة تشي بالحوار بين النص وعنوانه.

(١٥٤) انظر: **لسان العرب**، ابن منظور، مادة (ج ر س).

ولو فككنا دلالة (الجرس)، لوجدنا معاني: التنبيه، والصوت، والطروق المفاجئ، ما يشير إلى أن ثمة رمزية في العنوان، يستثمرها الشاعر في نصه.

وإذ نقرأ النص، يطالعنا هذا المقطع الذي يتصدره:

لو تأخرنا قليلا
لو تقدمنا قليلا
لو تدانينا نفارا
ووجيبًا
وانتظارا
لو عبرنا سدة الخوف
وأشعلنا الفصولا
لو. . . ؟
ومر الحلم في ناظره
ساجيًا
عذبًا
خجولا. . .[١٥٥]

إن الشاعر في رحلة يتأمل فيها تجربته العاطفية التي أخفقت وذبلت ، ويقيمها من زاوية الزمن (تأخرنا، تقدمنا)، ومن زاوية المسافة بينهما (لو تدانينا)، ومن زاوية المغامرة والجرأة والاقتحام (لو عبرنا سدة الخوف. . .). هكذا تداهمه

(١٥٥) لرياح الأخيلية (ديوان مخطوط).

تلك الخواطر أجراسًا تقرع أصواتها روحه، وتنبهه وتشير إلى منعطفات لم يبصرها، عندما كان في عمق التجربة.

وتتشكل رمزية (الأجراس) أيضًا في صور أخرى، في الذكريات التي أخذت تتثال عليه:

كنت

كان الصيف

كان الوعد ظمآن إلى الوعد

إلى الظل

إلى البوح الندي

كانت الذكرى على قارعة الصمت

تدعو(١٥٦)

هكذا تبدو تلك الذكريات أجراسًا أخرى: (كانت الذكرى على قارعة الصمت تدعو) أجراس تطرق ذاكرته وتنبش في روحه ، ولنلحظ صوت الذكريات في الفعل (تدعو)، الذي يقف إزاء (الصمت)، ليشعل صورة صوتية تداعب حاسة السمع، كما يفعل الرمز (أجراس).

وهكذا يأتي العنوان ببنيته النحوية المفردة، ودلالته التي تكتنفها العمومية، ورمزيته، موحيًا، خصبًا، متماهيًا مع النص رؤية وفنًا، رغم ما اعتراه من غموض وعتمة، لم تنجل إلا بعد تفكيكه، وتتبع حواره مع النص.

(١٥٦) المصدر السابق (ديوان مخطوط).

الخاتمة:

وهكذا من خلال دراسة (العنوان) في تشكيله الجمالي ومحاوره الدلالية لدى الشاعر (عبد العزيز العجلان)، نخرج بالنتائج التالية:

يتكئ الشاعر في تشكيل عناوينه على مجموعة من الأساليب الفنية: التراث، وذلك في توظيف الأعلام الشعرية، وتوظيف الأسطورة، مع التركيز على العصر الجاهلي: هوية وزمناً وثقافة.

وقد كان توظيفه للتراث متماهيًا مع تجربته الشعرية، مؤثرًا في لغته وتشكيل الصورة لديه، مضيفًا عمقًا إلى مضامينه.

كما يتكئ على التناص، حيث أبان عن تأثير واضح في لغته ورؤاه الشعرية، ويتكئ كذلك على المفارقة، والتناقض، في تشكيل عنونته الشعرية، وهذان الأخيران، الأكثر قصدًا للمتلقي وتفاعلاً معه، في تشويش رؤيته، ثم الغوص به في عمق النص.

ويعتمد أيضًا على مفردات الفن: الفن التشكيلي، والموسيقى، والكتابة الإبداعية، في رسم الصورة في العنونة. وهذه المفردات الفنية خاطبت في المتلقي حواسه في جانبها البصري والسمعي ، وأعانت على تأويل العناوين والنصوص معًا.

كما نرى حضورًا كذلك لعاملي المكان والزمان في العناوين، تماهيًا مع اهتمام الشاعر بهذين العاملين في رؤاه الشعرية

كافة، حيث حضر المكان بعدًا جغرافيًا/إقليميًا، كما حضر بعدًا جغرافيًا/طبيعيًا، وحضر كذلك بوصفه عنصرًا معماريًا، وبصفته الهندسية، وأخيرًا حضر بالاتكاء على الاسم الدال على الحدث المرتبط بالمكان. وقد خدم توظيفه للمكان في العنوان نصوصه رؤية وفنًا.

وكذلك الأمر بالنسبة لعنصر الزمان، إذ كان عنصرًا مؤثرًا كذلك في بناء العنونة، في حضوره بوصفه جزءًا من اليوم، أو بصفته الموسمية، أو بتشكلاته المجازية. وقد تعامل معه الشاعر برؤية شاعرية متماهية مع تجربته الحياتية.

ونشهد كذلك حضورًا للكلمة المفردة متكئًا عليها في تشكيل عناوينه، حاملة خصب الرؤية، عاملة على تكثيف التجربة.

ومن خلال كل هذا التشكيل الجمالي، تنتج عناوينه دلالتها.

ويتضح من خلال التحليل والتفسير أن عناوينه في غالبها لا تسلم محتواها بسهولة، بل تحتاج إلى جهد من المتلقي في تفسيرها بوصفها نصوصًا موازية، مع العودة إلى النص الرئيس، وإقامة حوار بينهما للخروج بدلالات العنوان ورؤاه، وعلى هذا فإن الوظيفة الإحالية هي الأقل حضورًا في عناوينه(١٥٧).

(١٥٧) الوظيفة الإحالية، حيث يعلن العنوان عن محتوى النص ومضمونه. انظر: **في نظرية العنوان**، خالد حسين حسين، ص١٠٧.

ولذلك فإن الوظيفة الشعرية تبدو ظاهرة بارزة في عناوينه[١٥٨]، حيث تتشكل عناوينه أساسًا على جماليات شعرية، تقوم على المجاز والصورة والمفارقة والتناقض، وغير ذلك مما سبق الإشارة إليه، وكل هذه تجعل العنوان لا يسلم محتواه بسهولة.

ومن هنا تبرز الوظيفة التأثيرية، حيث يعمد الشاعر إلى جذب القارئ وكسر أفق توقعه، بما يتكئ عليه من بعض الأساليب كالمفارقة والتناقض[١٥٩]. وفي كل هذا تأثير في المتلقي.

ولذلك فإن المتلقي المناسب لقراءة عناوين الشاعر (العجلان)، وتفسيرها وتأويلها هو المتلقي أو القارئ المثقف الذكي المنتج، وليس القارئ المستهلك[١٦٠].

---

(١٥٨) الوظيفة الشعرية، حيث يتسم العنوان باللغة الأدبية، ويعبث بالأعراف اللغوية السائدة، ويعقد من عملية الاتصال، ويكتسب العنوان تبعًا لهذه الوظيفة قوة مضاعفة على الإيحاء. انظر: **في نظرية العنوان**، خالد حسين حسين، ص١٠٧-١٠٨.

(١٥٩) الوظيفة التأثيرية: هذه الوظيفة التي تجسد الضغط الذي يمارسه العنوان على القارئ من خلال جذبه بالجماليات الشعرية، وبإحداث التنافر والتضاد في لغة العنوان. انظر: **في نظرية العنوان**، خالد حسين حسين، ص١٠١-١٠٤؛ وانظر أيضًا حول وظائف العنوان: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، نبيل منصر، ص٤٥ وما بعدها.

(١٦٠) القارئ المنتج هو القارئ الفاعل الذي يجعل من قراءته فعلاً خلاقًا، يحرر النص من نهائيته، ويفتحه للتأويل والقراءة المستمرة. انظر: **كتابة الذات: دراسات في وقائعية الشعر**، حاتم الصكر، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص١٠.