

العنوان في الشعر العراقي المعاصر أنماطه ووظائفه

أ. م. د. ضياء راضي الثامري
جامعة البصرة - كلية الآداب

ملخص البحث

يحاول هذا البحث دراسة العنوان في الشعر العراقي المعاصر، لابوصفه ظاهرة أدبية محضنة، بل بوصفه نصاً، وظاهرة جمالية، لاختلاف في كثير من الأحيان عن جمالية المتن الذي يتقدمه ذلك العنوان، ولذلك يعتمد البحث الى رصد مظاهر العنوان، والوقوف على وظائفه المتعددة التي تعدت كون العنوان إشارة الى النص، إلى جعله ثريا ذلك النص، ومفتاحه، ونبضه.

ولغرض الرصد المنهجي قامت المتابعة برصد تحولات العنوان بين مرحلتين شعريتين، لكل منهما خصائصها، مرحلة الرواد، ومرحلة ما بعد الرواد، وذلك لبيان التطور الحاصل في بناء العنوان الشعري، بما يتماشى مع تطور الشعر وتحولاته خلال المرحلتين المذكورتين.

المقدمة

أما عن مساحة البحث الزمنية فانها تبدأ في الفترة التي انطلق فيها الرواد لتأسيس حداثة شعرية مغايرة للساند شكلا ورؤى، ولا يعني ذلك ان العنوان يمثل خاصية هذه المرحلة دون غيرها، ولكن يعني الامساك بنماذج من العنوانات قادرة على تحقيق ذاتها كنصوص قابلة للتأويل، أما في المراحل السابقة فقد كان العنوان الشعري قليلا ما يرقى الى هذا الوصف، وبالتالي فإن عدم الذهاب الى تلك المراحل يعني التركيز على العينة الأكثر دلالة ليس الا، ولا يعني اهمالا متعمدا، لأن الامتداد الزمني يحتاج الى مساحة أكبر بكثير من هذا البحث، كما ويحتاج الى المتابعة والمقارنة التي لم تكن ضمن حسابات البحث الحالي في خطته.

ومن جانب آخر لم يكن اختيار العينات الا لكونها تمثل أطرا أكبر من مساحات العنوان في الشعر العراقي المعاصر، وبالتالي فهي قادرة على تقديم صورة شاملة للعنوان بأبعاده موضوع الدراسة،

عنيت الدراسات النقدية في السنين الأخيرة بموضوع العنوان بوصفه المدخل، أو العتبة التي يجري التفاوض عليها لكشف مخبوءات النص الذي يتقدمه ذلك العنوان، وإذا ما عد العنوان جزءا مهما من أجزاء النص، أو مفتاحا له، ورأسا لجسده، فإن الحاجة الى معرفته باتت ملحة، طالما وفرت فهما يضاف الى فهم المتلقي للنص.

على مستوى النقد في العراق لم يحظ العنوان بما يستحقه من دراسة الا في الآونة الأخيرة، وبقليل من الدراسات التي توجه أغلبها الى نص معين، أو الى شاعر بعينه أو أنها انشغلت بالانتظير فقط، ويحاول هذا البحث الخروج الى مساحة أكبر من الشعر العراقي المعاصر، متفحفا عنواناته في أنماطها ووظائفها، وبالتالي فان جدة الدراسة تكمن في هذا الخروج، لأنه - في اعتقادنا - سوف يؤسس لفهم أكثر شمولية.

قابليته الدلالية، وكل ذلك يأتي لغرض سحب القارئ الى منطقة العمل الأدبي، وربما فسر هذا الأمر لجوء العديد من الأدباء الى عنوانات اثارت جدالاً كبيراً بين المعنيين بالشأن الأدبي^(*)، أو عامة الناس.

ان السمة الأساسية التي تتمتع بها أغلب العنوانات هي الإقتصاد اللغوي في مقابل الإتساع الدلالي، فقد يتألف العنوان من جملة، أو كلمة، أو إستفهام، أو تعجب، أو ما شابه ذلك، وهذا الإقتصاد في بنية العنوان يمارس التكتيف للدوال المبنوثة في بنيته اللغوية، أو في بنية النص الذي يتعلق به. ولذلك نجد الكثير من العنوانات بحاجة الى الوصول الى الموجهات التي تحكمت بإختيارها، والتي غالباً ما تسمها بالإنغلاق النسبي^(٣).

على مستوى الدراسة لم يلق العنوان العناية الكافية في النقد العربي إلا في دراسات قليلة - إعتد هذا البحث أغلبها -، على العكس من النقد الغربي الذي أولاه عنايته الفائقة، حتى أن

ليو هوك - وهو أحد أشهر الذين اشتغلوا على العنوان - عده علماً قائماً بذاته، وذلك لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند الى العمق المنهجي، والإطلاع على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا وتاريخ الكتاب والكتابة، ففي كتابه (سمة العنوان)، رصد العنونة رسداً سيميوطيقياً من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها إذ يرى أن العنوان مجموعة من الدلائل اللسانية، يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي^(٤).

كما أنجز جيرار جينيت العديد من الدراسات الخاصة بالنص الموازي، الذي يعني كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها علاقة مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيد أو قريبة، بين نص أصلي هو المتن،

إذ لا يمكن للبحث الوقوف على جميع العنوانات الواقعة ضمن فترته الزمنية، حتى لا يشغل بالتاريخية والاحصاء، وبالتالي فإن العنوان الأخير زمنياً في هذا البحث لا يعني أنه آخر العنوانات التي تصلح للدخول فيه.

أما عن المنهج الذي تعتمده الدراسة فهو وإن إقترب من التأويل في قسم كبير من المواضيع، وذلك من خلال قراءة العنوان بوصفه علامة، إلا ان طبيعة البحث الأكاديمية تطلبت شيئاً من المتابعة والوصف، وبالتالي لا يمكننا أن ندعي اننا التزمنا منهاجاً محدداً، فالقراءة هي رائدنا في عملية البحث والإكتشاف والله الموفق.

في معرفة العنوان

لما كانت اللغة نظاماً من العلامات^(١)، فإن العنوان لا يخرج عن هذا النظام، في أنه علامة تدل على النص الذي تتقدمه، أو توحى به عند تحليلها، واستكشاف بنيته الدلالية، أو أن تستقل بنفسها أحياناً، ان العنوان هنا هو المفتاح للدخول الى عالم النص، ولذلك يعد بمثابة الرأس من الجسد، الرأس الذي بواسطته يفقه الإنسان ما حوله، ويستدل على الموجودات، ان العلاقة بين العنوان والنص علاقة سببية - في الغالب - أكثر منها ترتيبية لأن وجود العنوان يعني وجود المعنون، ووجود الأخير يفترض وجود العنوان، وفي الحقل الأدبي فان العنوان - في الغالب - يحيل الى العمل الأدبي وخصوصيته^(٢)، بما يحمل من اشارات تدل على جنس العمل الذي يتقدمه ذلك العنوان.

ومن جانب آخر كان العنوان سبباً في ذبوع العديد من النصوص أو كسادها، ولهذا يحرص الكتاب على ضرورة أن تكون عنوانات نصوصهم مثيرة، وجاذبة، عبر العديد من الوسائل، إضافة الى

وأخلاقية واجتماعية وأيدولوجية^(٩)، وحسب توصيف بارت هذا فإن العنوان تدخل تحته كل الإشارات اللسانية وغير اللسانية، لأنه هنا بمثابة (شبكة دلالية يُفتتح بها النص، وتؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه)^(١٠) انه (تسمية للنص، وتعريف به، وكشف له، وعلاقة سيميائية تمارس فعل التدليل، ويتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم)^(١١). فالتسمية إذا ما تحولت الى علامة سيميائية مارست فعل التدليل، ولذلك يرى جميل حمداوي إن العنوان (مفتاح تقني يجس به السيمولوجي نبض النص، وتجاعيده وترسانته البنيوية، وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي)^(١٢).

إن عمل العنوان هنا شبيه بعمل الطبيب الذي يستدل على المرض من حالة النبض، العنوان هنا بمثابة نبض النص، فهو دالة على كل شيء فيه، لأنه يتحرك حركة شاملة في جميع اتجاهاته. فالعنوان كما يقول محمود عبد الوهاب (بنية صغرى لاتعمل باستقلال تام عن البنية التي تحتها)^(١٣)، إذ لا بد من بنية كبرى يتصدرها العنوان، بنية مكتتزة بالطاقة الدلالية التي اختصرها ذلك العنوان فكان بنية صغرى بفعل هذا الإختصار الدلالي، والإختزال اللغوي.

أنا نتفق مع جيرار جينيت الذي يرى إن تعريف العنوان قضية إشكالية^(١٤)، فهو ليس مجموعة كلمات تتوسط أعلى صفحة النص، لكنما هو نص تتناسل إحياءاته الدلالية تبعاً لنمطه ووظيفته. فهو نص آخر يوازي النص الذي يقع تحته مباشرة^(١٥).

أنماط العنوان ووظائفه:

تمتد مساحة دراسة العنوان في الشعر العراقي المعاصر على فترة زمنية ليست بالقصيرة، هي

ونص آخر يقدم له، أو يتخلله، مثل العنوان المزيف، والعنوان، والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفتاحة والملاحق، والذبول، والخلاصة، والهوامش، والنقوش وغيرها^٥. وهناك مجموعة كبيرة من الدارسين الغربيين اولت العنوان اهتمامها وساهمت في صياغته وتأسيس دراسات خاصة به الى جانب هوك وجينيت أشهرهم: هنري متران، لوسيان غولدمان، شارل كريفل، روجر روفر، رولان بارت، جاك دريدا، روبرت شولز.

وقد تنوعت تعريفات هؤلاء الباحثين وغيرهم للعنوان تنوعاً كبيراً يعكس ثراء هذا المصطلح، فهو عند جينيت - مثلاً - العتبة، والنص الموازي، والعنوان الرئيس، والعنوان المزيف، والأشارة الشكلية التي تشير الى الشكل الأدبي الذي يتصدره العنوان^(٦)، أما هوك فيرى العنوان مجموعة علاقات لسانية تغري القارئ - كما مر بنا سابقاً -^(٧)، والذي يؤخذ على رأي هوك هو قراءته للعنوان كونه علامة لسانية، في حين ان العلامة قد تكون غير لسانية، فماذا لو كان العنوان لوحة، أو علامة استفهام، أو علامة تعجب، او حتى فراغاً لأشياء منقوش عليه؟

ان هوك يحصر العنوان بالمجال اللفظي، دون المجال الصوري، وهذا الرأي نجده عند سعيد علوش حين يصف العنوان بأنه (مقطع لغوي أقل من الجملة نصاً)^(٨)، وهو رأي يمكن أن يرد عندما ننظر الى عدد من العنونات مثل (الساق على الساق فيما هو الفاريق) أو (مروج الذهب ومعادن الجوهر) وغيرها الكثير. ان العنوان لا يمكن تحديده بكلمة أو جملة، ثم إن الكلمة الواحدة قد تكون جملة في العرف النحوي، وقد لا تشكل مجموعة كلمات جملة.

أما رولان بارت فانه ينظر الى العنونات بأنها (أنظمة دلالية سيمولوجية تحمل في طياتها قيماً

كتابة النص، وهي إشارة إلى نمو وعي الشاعر وتنامي خزينه الثقافي.

إن دراسة أنماط ووظائف العنوان في الشعر العراقي المعاصر تعني إخضاع فترة ليست بالقصيرة من نتاج الشعراء للفحص قد لا تكون بدايتها بالشاعر بدر شاكر السياب وعنوانه - هل كان حبا - ١٩٤٧ ولاتنتهي بالشاعر رزاق الزبيدي وعنوانه (مرثية جسر الناصرية) ٢٠٠٩ - على سبيل المثال لا الحصر - ولذلك سوف يكون اختيارنا للعنوانات المدروسة نمطياً، لأن الكثير من العنوانات التي لا يذكرها البحث تدخل مع مثيلاتها المذكورة من حيث النمط والوظيفة، مما يجنبنا التكرار والإعادة، لاسيما أن الفترة طويلة جدا وحصول مشابهة في العنوانات أنماطاً ووظائف حاصل لا شك.

المبحث الأول

عنوانات الدواوين

١- الرواد

نعني هنا بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي. وقد اصدر هؤلاء الشعراء عدداً من الدواوين منحوها عنوانات تتناسب وعيهم أهمية العنوانة أولاً، والعصر الذي يعيشون فيه ثانياً، فعنوانات السياب (أزهار ذابلة) (**)، (والمعبد الغريق)، (ومنزل الاقنان)، (وانشودة المطر)، (وشناشيل ابنة الجلي) تشير جميعها إلى صفة العنوان الرئيسي، وقد غاب العنوان الثانوي والعنوان التجنيسي عنها. اما فيما يخص الصيغ التي ورد فيها العنوان من حيث التركيب، فان العنوانات جميعاً جاءت بصيغة الجملة الاسمية، مكونة من كلمة واحدة، مثل: أعاصير، او كلمتين مثل المعبد الغريق، ازهار ذابلة، منزل الاقنان، انشودة المطر، او ثلاث كلمات، مثل، شناسيل ابنة الجلي، وهي بعد

مساحة الشعر نفسه، فقبل أن يبدأ الشعراء الرواد بكتابة شعر التفعيلة كتطور طبيعي لرؤية الشاعر العراقي ومنظومة أحاسيسه وأدواته الفنية والمعرفية، كانت العنوانة عرفاً قد سبق جيل الرواد، وشعر التفعيلة، فقد إعتلى النص الشعري في القصيدة العمودية، عند الرصافي والزهاوي والنجفي والجواهري وغيرهم من شعراء العراق، إلا أن العنوان مع تجربة الرواد الحداثية نحا منحى آخر في تشكيله بنية لا تفارق اللمسات الفنية التي طرأت على منظومة الشعر بالكامل، واتضحت خصائص هذا المنحى في الاهتمام بالعنوان وعده منطقة تأويلية ومفتاحاً للنص (المتن) أو متفاعلاً نصياً يسهم مساهمة فعالة في كشف أسرار النص، والتمكن من فرز صورته ومعانيه، مفارقاً بذلك العنوانات القديمة التي كانت تشير إلى موضوع القصيدة - في الغالب - ومن ثم لم تمكن القارئ من ولوج منطقة التأويل، بل أنها تحكم على النص من الوهلة الأولى . مع أن دراسة العنوان بشكله الجديد الذي إتضح مع شعر التفعيلة سوف تبين أن الصفات الجديدة والمفارقة للعنوان القديم لا تظهر جلية في البدايات الأولى لحركة شعر التفعيلة، فهي تتدرج في حركة تطور عبر أكثر من نصف قرن لتعبر مرحلة العنوان البسيط المعني بتقاليد التسمية في الشعر العراقي القديم، إلى مرحلة جعل العنوان نصاً يسهم المتلقي في تأويله، عندما أصبح الشاعر يعي مكانة العنوان في القصيدة ومشاركة القارئ في تأويله، كما يشارك في تأويل نص المتن، فصار العنوان عندئذ نصاً يمتلك خصائص النصية، موجهاً أنظار القارئ إلى أهميته وارتباطه بالمفهوم الكلي للقصيدة.. والواقع ان تطور العنوان بهذا الشكل غير بعيد عن تطور مفاهيم الأدب وظهور نظريات القراءة وإشراك المتلقي في

قصيدة من برلين..) فانها لاتخرج عن صيغة العنوان من حيث تشكله جملة اسمية، واسمية معطوفة، او جملة موصوفة، ولم يغيب العنوان الفرعي عن ديوانه (الذي ياتي ولاياتي) فكتب تحته (سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية...) وعتبة اخرى كتقدمة نقل فيها البياتي كلاما لألبير كامو توضح معاناة الفنان من بؤس وحرمان. وهكذا ديوانه (الموت في الحياة) فقد منحه عنوانا فرعيا هو (الوجه الآخر لتأملات الخيام في الوجود والعدم) وسجل الشاعر هوامش في نهاية ديوانه (قمر شيراز) توضح اسماء بعض الاشخاص والأمكنة. فيما كانت عنواناته تتكون من كلمة واحدة، مثل (الدينونه) او كلمتين (ملائكة وشياطين - اباريق مهشمة - الكلمات لامتوت - النار والكلمات كتاب البحر - قمر شيراز - مملكة السنبله - بستان عائشة) ومن ثلاث كلمات (المجد للاطفال والزيتون - اشعار في المنفى - يوميات سياسي محترف - سفر الفقر والثورة - الذي ياتي ولاياتي - عيون الكلاب الميتة - الكتابة على الطين) واربع كلمات (عشرون قصيدة من برلين - سيرة ذاتية لسارق النار-) واكثر من ذلك (قصائد حب في بوابات العالم السبع).

ان بعضاً من عناوانات جيل الرواد وبخاصة في المراحل المتقدمة من كتاباتهم الشعرية بدت تقريرية خالية من مساحة كبيرة للتأويل اذا ما قورنت بنتائجهم الشعرية المتأخرة، التي إشتربت مع نتاجات غيرهم من الذين لحقوهم زمنياً، ولعل السبب في ذلك يعود إلى بداية التجربة في بعدها التحديتي وتركيزها على نقل المتن الشعري الجديد من دون العنوان بوصفه نصاً او نصيصاً ثانوياً خادماً للمتن. ولذلك فأن العنونة بالمعنى الحديث سوف تبرز في نصوص الأجيال الذين اعقبوا جيل الرواد؛ حيث

ذلك تصنف من حيث الصيغة بين الاسمية الموصوفة، أزهار ذابله، والمعبد الغريق، او الإضافة المحضة، منزل الاقنان، انشودة المطر، شنشيل ابنة الجلبي، وهكذا هي نازك الملائكة في عنوانات دواوينها، شظايا ورماد، عاشقة الليل، قرارة الموجة، شجرة القمر، لم تخرج عن نهج زميلها في اسمية العنوان، سوى ان اغلب عنواناتها جاءت بصيغة الإضافة المحضة (قرارة الموجه - عاشقة الليل - شجرة القمر - مأساة الحياة) في حين ان عنوانا واحدا جاء بصيغة الجملة الاسمية المعطوفة، وهو (شظايا ورماد). كما إن العنوان الرئيس لدواوين نازك كان قد رافقه في بعض الأحيان عنوان تجنيسي، كما هو الحال في ديوانها (مأساة الحياة) اذ ادرجت تحته عنوانا آخر هو (مطولة شعرية) ويعد هذا العنوان تجنيسا لتجنب خلط النوع، فيما كانت المقدمة بقلم الشاعرة تعد من ضمن العتبات ايضا، حيث أن المقدمة عتبة تلحق بالعنوان في معمارية (جيرار جينيت)، ولم يخل ديوان عاشقة الليل من عتبة اخرى جرت هذه المرة نازك فيها مجرى الناظمة لا الكاتبة فقدمت لديوانها باربعة ابيات من الشعر العمودي تعد مقدمة وايضاحا للديوان، وادرجت اسمها تحت الابيات الاربعة. وفي ديوانها (شظايا ورماد) لجأت نازك إلى المقدمة النثرية، وهي مقدمة نقدية توضح فيها بعض القضايا التي تخص الشعر الجديد. فيما سجلت في ديوانها (قرارة الموجة) عنوانا اخر يمثل عتبة ومناصا بتعبير (جيرار جينيت) هو الاهداء، حيث صدرته باهداء إلى امها.

اما الشاعر عبد الوهاب البياتي فان عناوانات دواوينه (ملائكة وشياطين - اباريق مهشمة - المجد للاطفال والزيتون - اشعار في المنفى - عشرون

انه نص مواز يقوم بنفسه لاغيره. وتعد دواوين الشاعر باجمعها علامة تشير في بعدها الايقوني إلى السواد لونا يتشكل في اعماق الموج وفي اطراف وطبقات الرماد، و على سطح الشظايا، وفضاء لشجرة القمر، فيما يبرز واضحا ليلا في ديوانها الاول "عاشقة الليل" ومن هنا لم تفارق نازك البعد الايقوني في عنوانات دواوينها بدءاً بالاول وانتهاءً بالاخير. فيما يراوح عبد الوهاب البياتي في عنوانات دواوينه بين التقريرية المباشرة والمعنى الرمزي بدءاً بعنوانه الاول "ملائكة وشياطين" الذي اطلقه من دون ان تكون هناك قصيدة في الديوان بهذا الاسم الا تقيض الشاعر لنفسه وديوانه :

اني اخاف عليك من نزق

يغري ملائكتي بشيطاني

الجنة الخضراء في دمه

وجهنم الحمراء سيان^(١٨)

وكانه يشير إلى أن في هذا الديوان خليطاً من الايمان والكفر، او التشاؤم والتفاؤل او المشترك معا حيث يقول :

كطلاس الكهان الواني

وعرائس الغابات الحائي^(١٩)

ولعل قصيدة "وكر الشيطان" تقترح جزءاً من شكل العنوان لامضمونه، وهي بعد ذلك لاقترب في مضمونها من ملائكة وشياطين، على أن التسمية بهذا الشكل قد تعود إلى وعي البياتي الاول بحركة التجديد، ووعيه بعد ذلك عنصر العنوان، وعلى عكس ذلك جاءت عنواناته الأخرى مثل ((أباريق مهشمة - الذي ياتي ولاياتي - الكتابة على الطين - سيرة ذاتية لسارق النار - الكلمات لاتموت - النار والكلمات)).

٢ - الاجيال التي اعقت جيل الرواد

بدأت العنوان عندهم نصاً مثيراً ومشوشاً ومنطقة للحفر والتاويل. اما فيما يخص تواجد العنوان في متن الديوان عند الشاعر بدر شاكر السياب فان ديوان ازهار ذابلة لم يكن عنواناً لقصيدة من قصائد المجموعة، على العكس من ديوان اساطير الذي استله من قصيدة اساطير في الديوان، وهكذا المعبد الغريق ومنزل الاقنان وانشودة المطر وشناشيل ابنة الجلي. وتزوج نازك في دواوينها بين الاستلال من الديوان عنواناً، وخلق عنواناً لعل له بعنوانات القصائد، فعنوان مثل (شظايا ورماد) أو (قرارة الموجة) لعل له بتسميات القصائد، في حين عاشقة الليل، ماساة الحياة، شجرة القمر، هي أسماء قصائد سمت بها نازك دواوينها. وهي تسير في تسمياتها للعنوان على نمط الصيغة الاسمية للجملة المضافة اضافة محضة ما عدا شظايا ورماد فانها جاءت وفق الجملة الاسمية المعطوفة - وان وظيفة عنواناتها قد تردت بين المرجعية كما هو في (ماساة الحياة - شظايا ورماد - عاشقة الليل) ووظيفة انفعالية / تاثيرية كما في (قرارة الموجه) وجمالية كما في (شجرة القمر). على ان نازك التي ترى ان العنوان ((ليس الا مرآة صغيرة تعكس فترة حياة زاخرة عاشها الشاعر، ولا بد لكل فترة في حياة الشاعر الحق من اتجاه مميز))^{١٦} (كانت تفرق بين العنوان بوصفه متفاعلاً نصياً يتماهى في النص / المتن / ويدل عليه وبين عنوان يعد نصاً موازياً مستقلاً عن نص المتن، فتقول: ((ليس في وسعي ان اغير عنوان الديوان - تعني قرارة الموجه - لان القراء سيحسبون انني لم اجد عنواناً يلخص عقدة الديوان ويدل عليها، فلجأت إلى تسميته باسم احدي القصائد))^{١٧} لذلك فان الشاعر مضطراً إلى شرح مغزى العنوان للقارئ في مقدمة الديوان مما يعني

جيل الرواد الذي مزج في عنوانات دواوينه الشعرية بين التقريرية المباشرة والرمزية محيلاً إلى الوظائف المرجعية والجمالية اعقبه جيل آخر حاول قدر الأمكان أن يفيد من الانزياح والخرق في مجال اللغة والصورة، فاتجه إلى التراث لتنشيط ذاكرة المتلقي اللغوية والمعجمية، ولإضفاء صيغة الغموض المقصود إستخدام إضافات لاتزيد القارئ الا حيرة نتيجة المفارقة أو التضاد بين المتضايقين مثل "كران البور - نخلة الله - رماد الدرويش) لحسب الشيخ جعفر أو زيارة السيدة السومرية في البعد التراثي واستدعاء الوجه الميثولوجي في اغراء المتلقي. وهكذا هي عنوانات مثل: (اعترافات مالك بن الرب) ليوسف الصائغ - مثلاً - نجد الساعد الضخم الممتد في الفضاء يرفع حجراً إلى يسار فضاء اللوحة ليكشف خلاله عن شبحين من غير ملامح يسيران، في تشكيل سوربالي اراد له الناص ان يحيل عبر قراءة خطوط اللوحة وفضاءاتها ودرجة اللون إلى نص العنوان احالة تعريف وتاويل وتوضيح فيما لو كانت هذه الصخرة من الاثام التي حملها وانها ستنتقت حالما يقذفها الساعد، في اشارة إلى الشجاعة في بسط الاعتراف لكن عبر قناع مالك بن الرب، وهكذا يتداخل البصري / الايقوني رديفاً للعنونة في الافصاح والكشف والتاويل والتشويش، أما(كران البور) لحسب الشيخ جعفر، فيظهر لون بلون الهجيرة وسواد بلون سبخة الأرض وعمقها، وهكذا في لوحة غلاف (البابلي علي) لعلي الشلاه، اذ ترتفع في اقصى يمين الغلاف بوابة عشتار وعلى بابها راس ملكتها في احالة مباشرة إلى مفردات الحضارة البابلية ليدشن الناص فيما بعد هذا التوجه نحو التراث في اولى قصائد الديوان، وعبر المفارقة اللغوية في قصيدة (شرائع معلقة) في اشارة إلى جنائن معلقة. ومثلما يشكل البعد البصري في تشكيل لوحة الغلاف عنواناً، فان مثل هذا الاتجاه قد تفاوت وعيا بالفن التشكيلي ايضاً ومقدار تغذيته لنصية العنوان ومقصدية الشاعر اذ نلاحظ نمطين مختلفين متعاكسين من انماط استخدام التشكيل عنواناً : نمط يطلق عليه البحث،، تشكيل التصريح او تشكيل البوح،، وهو ترجمة العنوان اللفظي ترجمة تكاد تكون حرفية من خلال اللون والصورة، والالتفات الصوري في مستويات التشكيل إلى المباشرة

جيل الرواد الذي مزج في عنوانات دواوينه الشعرية بين التقريرية المباشرة والرمزية محيلاً إلى الوظائف المرجعية والجمالية اعقبه جيل آخر حاول قدر الأمكان أن يفيد من الانزياح والخرق في مجال اللغة والصورة، فاتجه إلى التراث لتنشيط ذاكرة المتلقي اللغوية والمعجمية، ولإضفاء صيغة الغموض المقصود إستخدام إضافات لاتزيد القارئ الا حيرة نتيجة المفارقة أو التضاد بين المتضايقين مثل "كران البور - نخلة الله - رماد الدرويش) لحسب الشيخ جعفر أو زيارة السيدة السومرية في البعد التراثي واستدعاء الوجه الميثولوجي في اغراء المتلقي. وهكذا هي عنوانات مثل: (اعترافات مالك بن الرب) ليوسف الصائغ و(البابلي علي) لعلي الشلاه، و(رحلة الولد السومري) لاجود مجبل الخفاجي، فالوظيفة الايحائية والميتالغوية واضحة كذلك الاشارة إلى البعد التراثي، وتشظي العلامة إلى رمزية نخلة الله وبابل وسومر، ومالك بن الرب عندما يستدعى إلى النص المعاصر. غير ان مثل هؤلاء الشعراء تتوفر لديهم ايضاً العنوانات ذات الطابع التقريري والوظيفة المرجعية والانفعالية والجمالية، مثل (مايكوفسكي - بوشكين - الكساندر بلوك - في مثل حنو الزوبعة -) لحسب الشيخ جعفر، و(الساعة الاخيرة - يوميات الجنوب يوميات الجنون - خذ وردة الثلج خذ القيروانية) لسعدي يوسف. الا ان الجديد الذي يمكن تسجيله هنا لصالح عنوانات هؤلاء الشعراء انها لم تقتصر على البعد الحرفي للغة في ممارسة طباعة العنوان بالحروف على الغلاف، وإنما ذهبت إلى اكثر من ذلك في تائيث العنوان وهو يتوسط او يعلو الغلاف مما يستدعي دراسة الغلاف بألوانه وتخطيطاته وتشكله دراسة لاتقل عن ملفوظ العنوان نفسه ؛ وذلك

(دخان المنزل) لسلام كاظم و (راية الحرير) لقاسم محمد علي و (الثعالب لا تقود إلى الورد) لكريم جخيور. وسواء أكان تصميم الغلاف للشاعر ام لدار النشر فانه يعبر عن النص ويحيل اليه، لأنه سوف يدخل ضمن عملية تلقي العنوان، بل ربما يكون رسم الغلاف أكثر صدماً للقارئ من ملفوظ العنوان نفسه.

ان الشكل الصوري الغارق في الغموض يمكن قراءته في بعده السيميائي على انه اشارة إلى مستوى الصراع في ذهنية الناص، ونتيجة لتشابك الفكر خطوطاً في ذاكرته، كما ان بعثرة الخطوط وتخبئها وغموضها يمكن أن تشير إلى مقدار معاناته لحظة الكتابة. من هنا كان العنوان التجنيسي حاضراً في اغلب المجموعات الشعرية التي تسكن هذا الاتجاه، لإلفات ذهن المتلقي إلى ان هذا الذي يطالعه لاشيء غير الشعر، وان احوال العنوان والغلاف إلى غير ذلك. ومن هنا تبدو المفارقة في البصري واللغوي سمة واضحة في المجموعات الشعرية لأجيال ما بعد الرواد.

المبحث الثاني

عنوان النص الشعري

اذا كان العنوان بوصفه عتبة يجري التفاوض عليها لوعي النص والتعرف على مفاصله، فانه والوصف هذا يعد جسراً للتواصل مع النص الكبير او مفتاحاً له، واذ ينظر للعنوان هكذا فانه لا بد من التفرقة بين العنوان الذي يعد مدخلاً لنصوص عدة، والعنوان الذي يكون لنص واحد، فالعنوان الأول يجمع النصوص ويشير اليها ويحددها باشارته، فهو عندما يتقدم في المجموعة الشعرية فانه يحاول ان يطوق جميع نصوص هذه المجموعة ليبوح بها عبر نصه المصغر سواء كان هذا النص / العنوان / واضح الدلالة (تقريري) ام انه ينطوي على ميتالغوية يشترك القارئ في تاويله، وهي مسؤولية

والتقريرية ويتضح ذلك -على سبيل المثال - في لوحات اغلفة المجموعات الشعرية الاتية: (مكابدات الشجر) لبشرى البستاني، (خارج السواد) لكريم جخيور، (لم يعد يجدي النظر) لحسين عبد اللطيف، فيما يتجه النص الاخر إلى توظيف اللون والصورة في كشف المعنى بإبعاده القصوى في عملية استدعاء وتاويل اللوحة، لتكون مدخلا وكاشفا للنص لكن عبر البعد الأقصى في امكانيات التشكيل لا المعنى السطحي لها، وغالبا ما يتأتى ذلك من خلال استخدام الرسم في بعده التجريدي، ويلاحظ ذلك على سبيل المثال في اغلفة المجموعات الشعرية (لا شيء لنا) لعبد السادة البصري و (الركض وراء شيء واقف- اماكن فارغة) لعلي الامارة و(غابة البحر) لعبد العزيز عسير و(حلم في مرآة مهشمة) لسلمان الجبوري و (مزامير الغياب) لدنيا ميخائيل و (حوار الفصول) لعلي عيدان عبد الله و (حين عبث الطيف بالطين) لنجاة عبد الله و (قصائد الأعراف) لياسين طه حافظ. والملاحظ على أغلفة هذه المجموعات هو الوعي بالتشكيل في إيصال المعنى عبر احترام ذهنية القارئ وإبعاده عن سطحية الطرح والتوجيه معاً. فيما يتجه بعض الشعراء إلى الإغراق في استخدام الفن التشكيلي عبر استحضار بعض اللوحات العالمية وغير العالمية الشهيرة في التشكيل والنحت والتجريد لتكون دالا ايقونيا على دخول الناص في أجواء اللوحة والمراهنه على قربها من نصه الكبير / موضوعات المتن / في عملية تأويل داخل تأويل فالناصر إنما اختار هذه اللوحة او تلك تاويلا لملامحها وخطوطها واشكالها وانكساراتها في عملية واعي تسحب النص التشكيلي إلى نصه، منتظرا من القارئ مبادلتة الرأي نفسه في امكانية تقبل رسالة العنوانه وفهمها عبر اللفظ والتجريد، مثال على ذلك

التحول من مجال تلخيص المعاني وزجها في بنية العنوان إلى استقصاء الجانب الصوتي (الموسيقي) في اجواء القصيدة، أي نقل العلامة إلى البعد الصوتي، واجواء الانشاد، وصوت النشيد وموسيقاه وانسيابه.. وهو تحول واضح يضع فاصلة بعد عنوانات بدر السابقة جميعا في حين لم يحقق عنوان "مدينة بلا مطر" مثل هذا الجو في مجال العنونة لديه. وإذا كان من عملية تطور لدى السياب في صياغة العنوان بعد انشودة المطر فإنه تحقق في عنوان قصيدته "المومس العمياء" حيث انفتاح العنوان على مساحة واسعة من التاويل يساير سعة النص (المتن) وبالتالي حركية العنوان من الثابت الكاشف لاجواء النص كما في العنوان التقريري، إلى المتحرك المنفعل بحركية العلامة وهي تتشظى رموزا واشارات وايقونات واصوات، لخلق مرجعية زئبقية ما ان يتم القبض عليها في أن الا وتسربت وصار غيرها في ان اخر. انها لعبة المطاردة في كشف مخبوءات النص. ومع ان مفردتي مومس و عمياء قد هبطتا إلى المتن في اكثر من مرة الا ان هبوطهما كان متفرقا غير مجتمع في جملة، مما أعطى النص مناورة دلالية عالية، لأن هبوط المفردتين إلى المتن لا يمت بعلاقة إلى مسألة الاستلال من المتن إلى العنوان كما هي في العنونات التقريرية، بل تنفرد "المومس" و "العمياء" في كل ذكر لهما في النص بمعنى جديد ينشط فعالية التأقني ويوسع منطقة التاويل مما يجعل نص العنوان متفاعلا نصيا كاشفا لامجرد كلمة منتزعة من السياق.

وإذا كان ثمة تخط آخر لمسارات / العنوان / عند السياب فهو تخط قد تم عبر اشراك اليومي في لغة الشعر وجعله مهيمنا نصيا رغم تناوله في اللغة اليومية المعتادة مثل (شناشيل ابنة الجلي) العنوان في افقه المكاني، والعلامة التي تتسارع في اتجاه

كبيرة تقع على عاتق الناص في اختيار مدخل او موجه او تاج للنص، في حين يبدو الامر على غير ذلك في عنوان النص الشعري الواحد، اذ ان الفكرة تكون واضحة وواحدة مما يستدعي مدخلا واضحا واحدا، وهذا لا يعد حكم قيمة على الشعر العراقي الحديث باجمعه، بل هو نظرة للعنوان في الاعم الاغلب، وللتبصر اكثر يمكن متابعة عنوان النص الشعري على مرحلتين : الاولى : مرحلة الرواد والثانية : المرحلة التي اعقبت جيل الرواد.

١- الرواد:

اذا كان ثمة عنوان اول يذكر في مسار القصيدة الحديثة، عنوان صار اثباتا في مجال الريادة فهو عنوان "هل كان حبا" لبدر شاكر السياب و"الكوليرا" لنزازك الملائكة، هذان العنوانان يمثلان الانطلاقة الاولى لعنونة الشعر الحديث بمقاييسه الجديدة واستعمالاته الفنية الحديثة، لكن هل كانا عنوانين متميزين يثيران تاويلا؟ يشوشان ذهنية المتلقي؟ فيهما مساحة لمكر القراءة؟ تجد القراءة الجواب بالسلب، اذ أن المتتبع للعنونة فيما بعد ذلك عند جيل الرواد بالذات يجد ان العنوانين الاولين من البساطة بمكان بحيث لا يتعديان الاشارة البسيطة إلى موضوع القصيدة^(٢٠)، بل ان الكوليرا سميت بالمناسبة (الوباء الذي تقش في مصر) و"هل كان حبا" هو تساؤل محض، ولكن عندما نذهب الى عنوان مثل "مدينة السراب" نجد طموحا إلى تبني التلميح والرمز في كتابة العنوان، ومن ثم الافلات من شراك التقريرية وحصول الاثارة عبر الرمز، "مرثية السراب" مرثية البعيد عبر القريب (وفيقية)، (البصرة) (مكان ما). ثم ان هبوط العنوان كاملا في المتن كان يؤسس إلى عد العنوان ملخصا لما يريد النص قوله، ومن هنا فهو يمهد إلى بؤرة القصيدة ليرفعها عنوانا. في حين يعد عنوان مثل "انشودة المطر" مؤشرا على انتقال العنونة عند السياب و

تعالى ((وهزي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً))^{٢١}.

قد لا تفارق عنوانات نازك طريقة بدرشاكر السياب لولا ان بعض عنواناتها اكثر تقريرية وابطأ في الوصول إلى عنوان يحمل مزايا النص الغامض، النص الذي يتفاعل معه القارئ في انتاج التأويل، فهي في عنوانها "مأساة الحياة" واقفة على تل الرمال، مستذكرة آدم وحواء وابنيهما هابيل وقابيل، فاحصة عيون الاموات، ومطلقة - في تناص مع بدر - انشودة السلام في الريف بين الفنانين عن العاشقين قيس وليلى، بل مكررة بعض العنوانات في جزئها الاول مثل انشودة الرهبان وانشودة الرياح، وفي عاشقة الليل راحت تستذكر ذكريات محووه، وفي ذكرى مولدي و وادي الحياة وخواطر مائية ومرثية غريق غاب العنوان الثانوي والاهداء والحواشي، أما عاشقة الليل فقد احتوى الاهداء كما في ذكرى مولدي فكتبت: (إلى كامله صديقة طفولتي التي لم اعد اعرف عنها الا اسمها) وكذلك في قصيدة الحياة المحترقة اثبتت حاشية تقول فيها (كتبت الشاعرة هذه القصيدة عندما القت بمذكراتها الى النار) وفي ثورة على الشمس كتبت الاهداء (هدية) إلى المتمردين وهكذا فان عنوانات نازك الملائكة لم تدفع القارئ إلى منطقة التأويل والبحث عن المعنى المدفون ضمن اطياف العنوان (النص) لكون هذه العنوانات متداولة وواضحة ومعلنة عن نفسها والنص معاً، ماعدا عنواناتها الخيط المشدود إلى شجرة السرو لولا ان الشاعرة اغلقت على القارئ باب متعة التأويل وفرضت في شرحها للعنوان والقصيدة معاً معاني كاملات حيث تقول: (ففي الخيط المشدود إلى شجرة السرو حاولت رسم صورة شعرية للانفعالات

الأيقونة من خلال صورة الشناشيل^(٢١) وربطها بابنة الجلبي، انه تطور تم في منظومة السياب العلامية لتتخطى الحاجز الكلاسيكي للغة الامكنة وتخطيطاتها، إلى الحديث عن فضاء المكان والزمان واللغة. إن ارتفاع الشناشيل فوق هامات الابنية البصرية وتميزها بمخروطات وزخارف ومرايا واللوان، يساوي ارتفاع العنوان المزين بلغة اليومي والمزين بانثى من ال الجلبي، ارتفاعه فوق بنيان النص (المتن). من هنا فالارتفاع والوضوح سمة العنوان (شناشيل) مكانا وشناشيل العنوان (نصاً)، ومن ناحية ثانية تتسرب عنوانات أخرى للسياب لتعكس كل ما هو اسطوري أو تراثي من حضارات العالم، عبر استدعائه معادلاً موضوعياً وقناعاً لنصوصه مثل (سربوس في بابل، سفر أيوب وغيرها) فهي عنوانات كانت بفعل الاسطورة والتراث القاران في الوعي الجمعي. واذا كان هذا حال العنوان الرئيس عند بدر السياب فان العنوان الثانوي غير مفقود بل هو موجود في نصوصه، سواء أكان في عنواناته للمجموعات الشعرية "شناشيل ابنة الجلبي او اقبال" ام في عنوانات قصائده، مثل "ام البروم - المقبرة التي اصبحت جزءاً من المدينة - في حين يشغل العنوان / الاهداء / جزءاً من قصائد بدر مثل قصيدة "اهواء" التي جاءت مهداة (إلى المنتظرة) و (عودة الديوان) التي يقول في إهدائها: (إلى ديواني العائد من تجواله بين العذارى، إلى ذلك الزورق المتقل بين موج النهود (ارفع زفرتي) وقصيدة (ذبول ازهار الدفلى) التي أهداها إلى روح وورد زورث^(٢٢). ومثل ذلك الحواشي التي تشرح بعض المفردات مثل قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي" (الشناشيل: شرفة مغلقة مزينة بكثير من الخشب المزخرف) وكذلك توضيح بعض التناصات مثل، تساقط في يد العذراء..... وتناصها مع قوله

والخواطر التي اعترت شابا فوجيء بنبا موت حبيبته) ولم تزل نازك تستخدم المناص في ديوانها شظايا ورماد وغيره لتوضيح بعض المفردات والمصطلحات والمناسبات التي تهدي القارى من وجهة نظرها الى معنى النص.

ولايفارق عبد الوهاب البياتي ما لزميليه من بساطه في العنوان وسهولة الوصول الى معناه وانتزاعه من النص، لتأتي اغلب عنواناته مركبا اضافيا اسناديا مثل(بقايا لهيب) (ووكر الشيطان) و(اغنية زورق) او تاتي بنمط المركب الاسنادي الفعلي مثل (اكاد اموت) او تاتي شبه جملة مثل (في مقابر الربيع) و(من احزان الليل). و ان المتتبع لعنوانات البياتي لايمكنه اغفال استخدامه العنوانات المتضمنة للظرف مثل، اشعار في المنفى، عشرون قصيدة من برلين، وغيرها حيث تتوزع فيها الوظيفة من الجمالية الى المرجعية وينتزع العنوان فيها من المتن كما في بقايا لهيب وما ابعد الماضي ووكر الشيطان او ان العنوان ينتزع من فكرة النص مثل في مقابر الربيع او اسطورة عبقر. في ديوانه الثاني اباريق مهشمة اتسم العنوان بشي من الغموض تتاصا مع الاساطير، او ابداعا مثل عنوانه سارق النار الذي يتتاص مع اسطورة سارق النار اليونانية (برومثيوس)، او عنوانه الاخر (ماو ماو) حيث تتجه العلامة لتكون احالة الى البعد التاريخي في استنكار الشيوعي ماو صوتا يؤول الى امور واشياء، في حين تتسم عنواناته الباقية بسطحية المباني والمعاني مثل المعرفة وسفر الاموات وريح الجنون وسوق القرية وعشاق في المنفى وذكريات الطفولة والحديقة المهجورة. اما في ديوانه المجد للاطفال والزيتون فان عنواناته لاتغري المتلقي بتاويلها كما ان عنوان

الديوان لايعري بذلك ايضا. أما ديوانه اشعار في المنفى فيرتفع عنوان احزان البنفسج عن بقية عنوانات الديوان من مثل الموت في الظهيرة، ابي في طريق الشمس، الربيع والاطفال، بطاقة بريد الى دمشق، بور سعيد. وغيرها من عنوانات تقريرية، ويمكن ملاحظة التتاص في عنوان (صلاة لما لايعود) مقابل المصطلح الفقهي (صلاة الغائب) وتتاص اخر مع قصيدة السياب المسيح بعد الصلب في (المسيح الذي اعيد صلبه) وتتاص يكاد يشترك فيه الرواد جميعا هو (المرثية) فكان عند بدر شاكر السياب مرثية الالهة ومرثية جيكور وعند نازك الملائكة مرثية الانسان ومرثية غريق ومرثية يوم تافه. وكان العنوان الفرعي (الاهداء) والمناص بوصفه هامشا موجودا كما عند بدر ونازك، ولايختلف البياتي عنهما في الكثير من قصائده اهداء وشرحا وتفصيلا.

٢- الاجيال التي أعقبت جيل الرواد

لم يعد العنوان عند أجيال ما بعد الرواد- في الغالب- مجرد نصيص او لافتة تشير إلى النص وتوضحه، بل صار ساحة لكل ماهو تجريبي. وادرك الشعراء ان العنوان يمكن له ان يسهم مساهمة كبيرة في توجيه التلقي، فكان عندهم منطقة اشكالية تثير التساؤل وفق ما يحدث من تشويش في ذهن القاريء عن طريق جملة من التضادات النصية التي تحدث المفارقة في النص^(٢٣)، والتي تشير إلى جملة من الاتجاهات في عملية التأويل بسبب قدرتها على فتح انظار القاريء على طرق عدة.

وإذا كانت المفارقة تشي بهذا اللون من النصوص ذات التنشيطي باتجاهات تاويلية عدة، فان منطقة اخرى يمكن لها ان تزاول مثل هذا الفعل في

الرواكد منها مثل (القتلى يسيرون ليلاً) و(الليل ازرق) لسعدي يوسف او استجلاب صفة ثبتت في الذاكرة الجمعية كحقيقة لامناص منها مثل (النبى الصامت) لابراهيم الخياط، او لاضفاء صفة حسنة خلا منها الموصوف اصلاً مثل (فاخر هذا الرماد) لكريم جخيور. ولقد شكل التناسل مع عنوانات الرواد ظاهرة بارزة في عنوانات الشعراء الذين جاؤوا بعدهم. ولعل من اكثر المفردات تناسلاً هي مفردة (مرثية) مثل (مرثية الامير بوشكين) لحسب الشيخ جعفر و(مرثية اليد) لكريم جخيور و (مرثية جسر الناصرية) لرزاق الزيدي و(مرثية الجسر - مرثية الجهات الاربع) لاجود مجبل الخفاجي و(مرثية) لسعدي يوسف. في حين تناسل بعض الشعراء من الجيل الذي اعقب جيل الرواد مع الشعراء الرواد في قصائدهم الشهيرة مثل (غريب على البحر) للشاعرة ساجدة الموسوي مع قصيدة السياب (غريب على الخليج)، أو الموروث مثل قصيدة (هو الذي راى) لابراهيم الخياط مع ملحمة كلكامش (هو الذي راى كل شيء).

وفي محاولة لكسر افق التلقي عند القاريء ونقله إلى اجواء اخرى واخلطة قواعد القراءة ذهب بعض الشعراء إلى كتابة العنوان باللغة الانجليزية محاولة لتفعيل التضمين الدلالي^(٢٤)، بقصد تماهي العنوان في النص وتحصيل البعد البصري الدال على المعنى، فعنوان (zigzag) لحسين عبد اللطيف الذي اراد به تفريغ معنى الانحراف والتخبط في النص فاستفاد من رسم الحرف (z) باللغة الانجليزية في مسار حركة اليد وهي تخطه من اليسار إلى اليمين ومن الاعلى إلى الاسفل ومن اليسار إلى اليمين مرة اخرى في حركة افعوانية تجسد شكل الانحناء لتقول ولتوحي بمعناه، مع تضحية النص باللغة الفصحى وارتحاله إلى اللغة الدارجة (زكزاك) الذي يعني الخط المتعرج. وللشاعر نفسه عنوان اخر رسمه

بيئة نص العنوان وهي منطقة التشكيل، في الاشارة إلى البعد الرمزي الذي يحدثه اللون كبنية تضاف إلى بنى النص من حيث قدرتها على ارسال اشارات إلى المتلقي تحيله إلى مرجعية ما، أو ترمز اليها. ويتجلى هذا الاتجاه في عنوانات المجموعات الشعرية التي حرص منتجوها على تخصيص مساحة منظورة للون في اطار من التماهي والتبادل المعرفي بين اللون والمعنى في توظيف تام لحركية التشكيل داخل النص مما يستدعي استذكار بنية اخرى تضاف إلى بنية العنوان، وهي بنية التماهي بين العنوان والتشكيل الذي يسهم مساهمة كبيرة في رقد المعنى وتعريف القاريء بنص العنوان من خلال اللوحات التشكيلية التي تتصدر اغلفة المجموعات الشعرية، وهكذا نوع الخط وحجمه، واذا كان العنوان قد انتشرفي نص المتن ليحيل اليه من خلال تفكيك بنيته واستحصال اشاراته وفق لغة النص، فان هناك عنوانات تضادت مع هذا الاتجاه من خلال قلب نظام اللغة في بنية نص العنوان واستدعاء لغة اخرى للادلاء بمضامينه من خلال توظيف الشكل الفونيمي للغة نفسها، كما هو حاصل في استخدام اللغة الانجليزية في بناء نص العنوان متى ما وفرت الحروف الانجليزية معنى او جزءاً من معنى النص، عبر انطباق شكل الحرف على المعنى العرفي لدى القاريء. وكذلك لم ينس الشعراء ما بعد الرواد اهمية التناسل في نص العنوان لخلق جو من التواصل مع الرواد لتغذية المنطقة الشعرية بروافد الاصاله والمتانة. واذا تستحصل المفارقة اثاره استغراب القاريء وشد انتباهه على اساس من عكس الحقائق لتاويلها فان هناك من دأب يستحضر المعاني معبراً عنها بطريقة عكس الحقائق التاريخية الراسخة في الذكرة الجمعية للمتلقى، مثل (شرائع معلقة) لعلي الشلاه و(مسيلمه صادق في قراءة اخطائنا)، في حين أن هناك من المفارقة مايشير إلى قلب الحقائق وبعث

جيل الرواد مثل (نوارس تقترف التحليق) المجموعة الشعرية للشاعرة ريم قيس كبة ومجموعة (لاشيء لنا) للشاعر عبد السادة البصري وهكذا في مجموعات اخرى. على ان الوظيفة التي يحرص عليها العنوان - الفراغ - هي الميتالغوية عبر رج انتباه القارئ ودفعه إلى تأويل ما لم يكتب .

٢ - وظيفة المفارقة في العنوان الكتابي

شكلت المفارقة في العنوان الكتابي رافداً إضافياً يصب في وظيفته، وتعرف المفارقة (irony) انها ((اثره التعجيب من ظاهرتين متناقضتين ولكن احدهما لا تبطل الاخرى))^(٢٦) ويصفها دي سي ميوميك بالمرادغة^(٢٧). وهي على مستوى النصوص القصيرة او ما يسمى الومضة اكثر وضوحاً مما هي في النصوص الطويلة و تقوم على شد الانتباه واثره الفكرة الناضجة^(٢٨)، وعملية شد الانتباه تتم في فترة زمنية قصيرة تستهدف صدم الجانب المنطقي من ذهنية المتلقي عبر التضاد.

والعنوان المفارق استخدم في النصوص النثرية / رواية - قصة - مسرحية/ كما استخدم في النصوص الشعرية، على حد سواء في نصوص العنوان أو المتن، واذ تتضح النصية بشكل ملحوظ في النصوص الشعرية/المتن / فان العنوان لا يخرج عن هذا المنحى في كونه نصاً مصغراً يمتلك كل خصائص النصية ؛ لذا فان المفارقة في عناوين الشعراء العراقيين تتم بصورتين : أولاها وفق الإستحضار النصي لصورة المفارقة عبر اصطراع صورتين ذهنييتين عند الناص، ومحاولة الجمع بينهما لإنتاج معنى معين^(٢٩)، وثانيهما يتخذ من التناص مع النص الاخر/المتن/ مادة له.

ان عنوانات مثل (نخلة الله - عبر الحائط في المرأة - في مثل حنو الزوبعة) لحسب الشيخ جعفر و(هجرة الالوان) لرشدي العامل، و(اني المشنوق اعلاه) لاحمد مطر، و(غيمة الصمغ) لعبدان الصائغ،

باللغة الانجليزية هو (police) في المجموعة نفسها. في حين يسجل سعدي يوسف عنوان (maddona) ليعود مرة اخرى في المتن ويكتبه باللغة العربية (مادونا... مادونا) ليخلص القارئ فيما بعد إلى ان الشاعر اراد صدم ذاكرة المتلقي عن طريق المغايرة في شكل الحرف لامعناه.

المبحث الثالث

١ - العنوان فراغاً/ وظيفة الفراغ

كما يمكن لنص المتن ان يحوي مسكوتاً عنه ايغالا في الغموض او رغبة في إشراك المتلقي في مليء الفراغات والفجوات، فان بنية العنوان بوصفها نصاً استقبلت مثل هذه التقنية البصرية التي تدلنا على التحول من بلاغة الألفاظ والصور إلى بلاغة الأيقونة لما طرأ على نص العنوان من تحولات بات من خلالها ممكناعده نصاً مستقلاً^(٣٥) يفيد من التقنيات التي افاد النص منها. ومن تلك التقنيات استخدام الفضاء الطباعي في تشكيل رؤية بصرية لها القابلية على تغذية روافد التاويل بمغذيات عدة ياتي في مقدمتها شكل وتوزيع وتدرج اللون في النص، وفعالية الفراغ في اثاره المسكوت عنه، او غير القابل للقول لسانياً، ليحوز النص / الفراغ / فيما بعد وفق البعد السيميوطيقي مكانة لأنه يكون علامة سيميائية تشير إلى هدف ومعنى خلال عملية القراءة، واذ كان هناك من يرى ان الفراغ غياب لعدم حضور اللغة اللسانية / الدال الكتابي / في النص، فان البحث يرى ان الفراغ حضور مكثف؛ لما ينطوي عليه من احتمالات عدة لصور ومعان يمكن ان تقرا في سياق النص. وبدلاً من حضور واحد في النص فان الفراغ يوفر اكثر من حضور ضمن فعالية التاويل. و بذلك يمكن ان يقال ان شعرية النص تكون في ذروتها في حالة الفراغ. ان حضور بنية الفراغ من المتن إلى العنوا ان كان قد ورد في الاعمال الشعرية للجيل الذي اعقب

كما هو النص في بعده الكتابي يتضمن أطيافاً من المعنى وطبقات من التاويل وفق ما تمده العلامة اللغوية المكتوبة من مدلولات تعبر إلى مدلولات أخرى، بفعل انزلاق الدال الكتابي إلى أكثر من مدلول، فان النص التشكيلي عبر لعبة الخطوط والألوان والفضاء يمتلك مثل هذه الانتاجية من المعاني وهذه الطبقات من التاويل، بل يكاد النص التشكيلي يتميز بخصوصية التأمل البصري، متابعة لزوايا النظر وهو ينشغل بحركات عدة في ذهنية المتلقي لانتاج المعنى، وتتوسع القراءة كلما أمكن الحصول على القارئ الخبير الذي من مهماته توسيع دائرة التاويل، طالما تعامل تعاملًا حسيًا مع النص بما يحمل من استعارات هي في اتجاه الخطوط ودرجة الألوان و((حين تدرك الاستعارة ادراكًا حسيًا لا بوصفها ظاهرة ألسنية، بل ظاهرة ادراكية معرفية فقد يتمكن المرء بالنتيجة من تلافيف المعضلة - فهم النص - اذ انه في التفاعل اللفظي البصري لا يتعامل المرء كثيرًا مع الاستعارة اللفظية في اللغة المقابلة كما يتعامل مع النماذج (الموديلات) المكانية البصرية))^(٣٠)، وهذا التعامل مع الأمكنة البصرية يمكن له ان يختزل كثيرًا من التواءات النص عبر شخوص البعد الايقوني، ومن ثم تاويله بحسب ما تكتنزه الذاكرة من صور الاشياء ومخططاتها. الا أن المفارقة هنا - في التشكيل البصري - تتم من خلال فعل التضاد في احالة مفهوم الصورة إلى معنى يؤثر فيه احيانًا تداخل مدارس الفن التشكيلي كالواقعية في السورالية، او الواقعية في التجريدية، أو أحداث صدمة المفارقة من خلال رؤية التشكيل للاشياء، او امتلاك التشكيل في المدرسة الواحدة لبعد المفارقة عبر قصدية الفنان في فعل ايجائي يراد به ما يريده الناص في المكتوب.

ولعلنا نجد ذلك في (مزامير الغياب) ^(٣١)

المجموعة الشعرية للشاعرة دنيا ميخائيل . حيث

و(نوارس تقترف التحليق) لريم قيس كبة، و(الركض وراء شيء واقف) لعلي الامارة، و(البابلي علي) لعلي الشلاه، تكمن دلالاتها في بعد المفارقة لاستحصال انتباه القارئ وشده إليها. وهو يحاول تفسير نسبة النخلة إلى الله ومقدار انتماء هذا التركيب إلى العقلانية التي تعودها، وكيفية النظر في المرأة عبر حاجز، أم كيف تكون الزوبعة حانية، وكيف يمكن تصور غيمة من الصمغ؟ واي فضول أكثر من هذا يمكن ان يكون لدى المتلقي لمعرفة ماهية هذه الغيمة وكيف ارتفع الصمغ سحبًا؟ وما جدواه، وهل الصمغ وهو يشير إلى الثبوت والزوجة معا صار رمزا إلى تغاير الألوان، واي عقل يحتمل ان يرى سرباً من الألوان يهاجر من الطبيعة، او من الورق حتى كيف يمكن لملامح الحياة ان تغدو من غير لون، وما سر هذا التلاحم والتداخل والضبابية والسطحية والمشابهة في العوالم التي نعيشها؟ لربما هجرة الألوان هنا هي هجرة المقاييس وقوانين المفاضلة والانصاف، اذ يقدم بعد ذلك كل لون ويختفي التميز، وكيف يمكن ان نركض وراء شيء واقف لا يتحرك؟ أهي ملاحظة فقط، ام أن الاشارة هنا في (واقف) تاخذ طابعا اخر غير الطابع المادي الذي نتصوره، ربما هو الحياة التي وقف دققها، ولربما هو المستقبل الذي تسمّر في مكان ما فلانستطيع للحاق به، ولربما هو الوهم من اننا نتصور الذي امامنا متحركاً فنركض في حين انه واقف، أما علي الشلاه فهو علي البابلي، كل هذه المفارقات تصب في وظيفتين هما: إغرائية تمارس سحب القارئ إليها وبث الدهشة فيه من أجل القراءة والمطالعة، وميتالغوية وهي اشارة هذا التركيب إلى شيء اخر يكشفه المتلقي ساعة تصادمه مع النص نفسه.

٣- وظيفة المفارقة في العنوان التشكيلي

عن المتن، أو تحول العنوان إلى دالة تكثف المتن من خلال أنتشاره فيه دلاليًا. ومن الأشكال الأخرى للتطور إعتقاد المفارقة في بنية العنوان لغرض صدم المتلقي وسحب إنتباهه الى المكتوب عنواناً وممتناً، كذلك كان إعتقاد الفراغ شكلاً آخر للتطور، قدم وظيفة دلالية لاتقل عن تلك التي تقدمها الكتابة عند الشعراء العراقيين، كما وكان إعتقاد الفن التشكيلي حاضراً بقوة عند الشعراء المعاصرين في عملية تقديم عنواناتهم، وقد حاول البحث رصد هذا الحضور ودلالاته في مجموعة من العنوانات.

الهوامش

- ١- ينظر: علم اللغة العام، فريديناند دي سوسور، ترجمة الدكتور يوثيل يوسف عزيز، آفاق عربية، بغداد ١٩٨٥: ٣٣.
- ٢- ينظر: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي: ١٤٠.
- * كما هو عنوان بودلير (أزهار الشر) و نزار قباني (طفولة نهد)، وعنوان حسين مردان (قصائد عارية).
- ٣- ينظر: الوصول الى الطريق، قراءة في قصيدة شنائيل ابنة الجلي، محمود عبد الوهاب، مجلة الأقلام ع ٣-١٩٩٣/٤: ١٢٤.
- ٤- ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعاد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١/٢٠٠٨: ٦٦.
- ٥- ينظر: نفسه: ٤٣.
- ٦- ينظر نفسه: ٨٩.
- ٧- نفسه: ٣٧.
- ٨- معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط ١/١٦٨٥: ١٥٥.
- ٩- السيمولوجيا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، م ٢٥، ع ٣/١٩٩٧: ٩٦.

طبع على غلاف المجموعة تخطيط لشبح صدر انسان وضح منه الصدر إلى الرأس باللون الأسود، وتدل على منكببيه شبح جسم انسان من الأسفل وفيما عميت مساحة الشبح الأول من غير ملامح برز البياض في الشبح المعكوس. ترى هل ادى هذا التخطيط إلى العنوان (مزامير الغياب) وما علاقة / مزامير / و / غياب / بتخطيط مثل هذا؟ ترى هل يحقق اللون الأسود فعل الغياب، أو أن غياب نصف جسم الانسان أدى إلى ذلك؟ بل لعل العكس هو الصحيح، إذ أن حضور الانسان في اتجاهين متعاكسين يدل على فعل الحضور، انه حضور واضح في مزامير الغياب. أما في مجموعة (مطر أيقضته الحروب) للشاعر نوفل أبو رغيث فنجد صورة فوتوغرافية لطائرة حربية تنهيا للقصف وضعت في دائرة منتزعة من لوحة اخرى استقرت عليها وردتان صفراوان على ارض متشققة في وسط الغلاف، في حين تصدر اللون الاصفر القاتم باقي اركان الغلاف، فدلالة الطائرة على الحرب جاءت تقريرية مباشرة عبر الصورة الفوتوغرافية المقطعة من مشهد حربي، في حين لم تدل الوردتان الصفراوان على المطر واليقضة، وهكذا يشتغل التشكيل في انتاج دالة اخرى غير دالة المفوظ، فالارض الجرداء تلقى عليها اوراد ندية في حين مشهد الحرب غير بعيد.

الخاتمة

قدم البحث صورة عامة لشكل العنوان في الشعر العراقي المعاصر ابتداءً بالرواد ثم الأجيال الشعرية اللاحقة، وقد وجد أن العنوان إتخذ مساراً تطورياً خلال هذه المرحلة من عمر الشعر العراقي، فقد إنتقل من مجرد لافتة تشير إلى النص بصورة تقريرية محضة، إلى العنوان النص الموازي للنص الذي يقف فوقه، وقد كان هذا التطور بأشكال عدة، منها ما يتعلق ببناء العنوان نفسه، واستقلاله بنائياً

- ١٠- هوية العلامات: ١١.
- ١١- الطاقة الدلالية للعنوان في القصة القصيرة، جريد الأسبوع الأدبي ع ١٠٧٠/١٠/١٠٧٠/٩/٢٠٠٧.
- ١٢- السيمولوجيا والعنونة: ٩٦.
- ١٣- ثريا النص، دار الشؤون الثقافية، بغداد (الموسوعة الصغيرة) ١٩٩٥: ٩.
- ١٤- ينظر: في نظرية العنوان (مغامرة تاويلية في شؤون العتبة النصية)، د. خالد حسين، دار التكوين للطباعة والنشر، ٢٠٠٧: ٧٦.
- ١٥- ينظر عتبات: ٤٢.
- **سوف لن نذكر طبعات الأعمال الشعرية لأن العنوان واحد في الطبقات جميعاً. إلا طبقات الدواوين التي درسنا أغلفتها، لإحتمال تغير الغلاف. إذا ما وجدت أكثر من طبعة للديوان الواحد.
- ١٦- مقدمة ديوان قرارة الموجة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان ١٩٩٧: ٢٢.
- ١٧- نفسه: ٢١.
- ١٨- الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥: ٧/١.
- ١٩- نفسه: ٣٤/١.
- ***الإشارة هنا إلى المجموعة الصادرة عن دار الآداب، بيروت ١٩٧٨، واللوحة للرسام ضياء العزاوي، والملاحظ في هذه المجموعة انها حملت عددا من الرسوم الداخلية للرسام شاعر حسن آل سعيد، والإشارة الى تاريخ الصدور هنا يعني زمن ظهور العنوان.
- ٢٠- ينظر: بنية العنوان في قصيدة السياب، محمود عبد الوهاب، مجلة الأفلام ع ١٩٩٩/٦: ٣٣.
- ٢١- ينظر: الوصول إلى الطريق، (سابق): ١٢٤.
- ٢٢- ديوان السياب، دار مية، سوريا، ٢٠٠٥: ٤٣٧.
- ٢٣- ينظر: المفارقة في شعر الرواد: الدكتور قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة، بابل، ٢٠٠٧: ٥٨، ٦٣.
- ٢٤- ينظر: علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، الدكتور سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٧: ١٠٦-.
- ٢٥- ينظر: العنوان وسيموطيقا الإتصال الأدبي، الدكتور محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية. ٢٦- المفارقة في شعر الرواد: ٦٠.
- ٢٧- المفارقة، دي سي ميومك، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢: ٦.
- ٢٨- المفارقة في شعر الرواد: ٤٩.
- ٢٩- يقول الدكتور علي حداد: إن التجربة الشعرية لرواد الشعر الحر، والأجيال التي تبنت تجربتهم، وسارت بها في مجالات من التطور والإجتهد الفني أخرجت العنونة إلى مساحة من الإبتكار والبراعة والطموح في صنع العنوان على نحو يثير فضول المتلقي، ويكسر رتابة التعالق بين العنوان ونصه، ينظر العين والعتبة، مجلة الموقف الأدبي ع ٧٠/٢٠٠٢: ٤.
- ٣٠- الشعر والرسم، فرنكلين. ر. روجيز، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠: ٢٧، ١٦٤.
- ٣١- مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٩٣.

Abstric

This research attempts to examine the address in the poetry of contemporary Iraqi, to literary phenomenon purely, but as a text, and the phenomenon of aesthetic, not different in many cases for aesthetic text, who led by that title, and therefore intentionally Search to monitor aspects of the title, stand and occupy

multiple exceeded that Address reference to the text, to make it rich text, and the key is, and pulse.

For the purpose of systematic monitoring of the follow-up monitoring of shifts between the two collections of poetry title, each with its own characteristics, the pioneer stage, and post-pioneer, and to demonstrate progress in building poetic title, in line with the development of hair and transformations during the two phases.