العراقية
المجلات الاكاديمية العلمية
IRAQI Academic Scientific Journals
Al-Itqan Journal of Humanities
available online at
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/575
ISSN: 3105-1073 (OnLine)
المجلة معتمدة بالترقيات العلمية حسب كتاب وزارة التعليم العراقية (46404-1410) في 2026/4/27

شعرية العنوان في شعر خلف دلف الحديثي

أ. م. د. سعدون محسن إسماعيل

قسم اللغة العربية، كلية العلوم الاسلامية، الجامعة العراقية.

poetics of the title in the poetry of Khalaf Dalf Al-Hadithi

Assistant Professor Dr. Saadoun Mohsen Ismail
Department of Arabic Language, College of Islamic Sciences, University of Iraq.
dr.sdnmhsn@gmail.com

المستخلص

لقد أوجد النقد الحديث – لا سيما الغربي منه – ما أصطُلح عليه العتبات، أو النص الموازي، أو النص المحيط، أو غيرها من المصطلحات التي تنضوي ضمن المفهوم نفسه لتكون مداخل قرائية أولية تقرّب علائق النص، وتفعّل تلقيه مهيئة القارئ لامتياح دلالته، وامتياح شعريته، وتكمن أهمية العتبات في أنّ تلقّي النص يكون مشروطاً بالقراءة السديدة لهذه المداخل التي تقوم – من بين ما تقوم به – على الوشاية بما يختلج في النص من دلالات. تغيّت هذه الدراسة اختيار عينة عملية لها، تمثل جزءاً من الشعرية العراقية الحديثة ، فانحازت الى أحد الشعراء المُحدثين فضاءً تُستنطق فيه عتبات عناوينه الشعرية في معظم مجموعاته الشعرية إذ كان نتاجه الشعري ذا وفرةٍ عبرت عن اندفاع واثق الخطى عالي الهمة في صناعة مشهد شعري تتعسر مقاربته فيما لو اقتصر على عينة محدودة، فالشعر لا تحتويه نمطية معينة، أو ظاهرة مستقلة يمكن أن تُحصر، أو تُختصر بجزء من خطاب الشاعر دون بقية شعره في سبيل وصف شعريته التي لا بد للوصول إليها من البحث في العوامل، والمؤثرات التي هيّأت هذه المحافل؛ شعريةً، وعتبات.**الكلمات المفتاحية:** الشعرية، العنونة، العتبات، النصوص الموازية، الشاعر خلف دلف الحديثي.

Abstract

Modern criticism – especially Western criticism – has created what is called thresholds, or parallel text, or surrounding text, or other terms that fall under the same concept to be primary reading approaches that bring the relationships of the text closer, and activate its reception, preparing the reader to enjoy its meaning and its poetry. The importance of thresholds lies in the fact that the reception of the text is conditional upon the correct reading of these approaches, which are based – among other things – on revealing the meanings that lurk in the text.This study aimed to select a practical sample that represents a part of modern Iraqi poetry, so it sided with one of the modern poets as a space in which the thresholds of his poetic titles in most of his poetry collections could be interrogated, as his poetic production was abundant and expressed a confident, high-spirited drive in creating a poetic scene that would be difficult to approach if it were limited to a limited sample, as poetry is not contained by a certain pattern, or an independent phenomenon that can be confined, or summarized by a part of the poet's speech without the rest of his poetry in order to describe his poetic nature, which must be reached by researching the factors and influences that prepared these forums; poetic, and thresholds.

Keywords: Poetics, Titling, Thresholds, Parallel Texts, Poet Khalaf Dalf Al-Hadith.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة، والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله، وصحبه الطيبين الطاهرين.لقد دأبت الشعرية منذ قيامها وعبر مسيرتها الطويلة على التحوّلات التي تنأى باللغة عن مركزيتها المعهود ففضلا عن الوزن، والقافية، والدلالة القائمة على التخييل فقد ارتكزت الشعرية على لغة مغايرة تبتغي توصيل اللغة بكل دلالاتها الجمالية، ومن هنا أخذ الجانب المنظور في النصوص الشعرية مكانه محاذيًا للحيز

الدلالي في النص، إذ سيحدد مسار شعريته دال عتباتي يتموضع في أعلى النص بوصفه موجهًا قرائيًا لا يمكن الاستغناء عنه بعد أن أصبح ضرورة دلالية، وليست شكلية بحكم استحواذه على شعرية متصاعدة حتمتها له بنيته، أو هيكليته اللفظية، وما قامت عليه من مخالفة، أو خروج عن مسلمات اللغة، و معهوداتها.بعد استقراء خطاب عدد كبير من شعراء المدونة الشعرية العراقية المعاصرة تحددت عينة الدراسة بأشعار الشاعر خلف دلف الحديثي الذي عُرف بطول نفسه الشعري، وغزارة مداده، وعطائه الشعري الوفير، وأثبت أهميته عبر تجربته الطويلة التي استندت إلى قريحة شعرية خلّاقة تبني القصيدة بجزلة لفظية مفعمة بخيال ملهم يطوف بين واقعية تحاكي آلامه وجراحه، وبين رومانسية لم تتفلت من الوجع، وإنما اتكأت عليه، ووسمت بوسمه، وهي في أقصى درجات النشوة، والحلم. لقد اقتضى البحث عن شعرية العنونة في شعر خلف دلف الحديثي أن يُقسّم البحث إلى مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة؛ فأما التمهيد فقد استعرض شيئًا من مفهوم الحداثة لدى بعض النقاد المعاصرين. فيما تناول المبحث الأول شعرية العناوين المتولّدة جرّاء الانزياحات التي تحصل في التراكيب اللغوية، وتناول المبحث الثاني الخلخلة الدلالية في العنونة وما فيها من شعرية.وقد تبنتْ هذه الأوراق البحثية منهجًا وصفيًا تحليليًا مع تداخل بعض المناهج النقدية الأخرى في سعيه للحصول على نتائج ختامية ذيلت البحث، وأنهت تطوافه.

التمهيد

دون الشعرية يبقى الشعر بنية لفظية مجردة، وهيكلية تقريرية منظومة، وتبقى الدلالة محدودة، منخنقة، مكتوفة الأيدي، محجمّة من غير أجنحة تبحر بها في بحور العواطف، فالشعرية تناغم شغاف القلب، وتداعب نياطه لتحيل الشعر من مجرد كلمات إلى عواطف، وأحاسيس تختلج الأنفس، وتبلغ بها أخيلة عريضة كعرض المدى.لاحدود إذاً للشعرية فبها تبلغ الكلمات ما لا تبلغه إذا ما انفردت، أو جمعها إطار تركيبي ينأى بها عن عمود الشعر، أو السطر الشعري في الشعر الحر، فالكلمة تتنفس، وتستمد حياتها، ووظيفتها من تلك الكلمة السحرية(الشعرية) التي أحالت الألفاظ إلى عوالم جديدة، ودلالات وَلُود، ومن هنا برز النص الشعري بكل عتباته بوصفه منجماً دلالياً، ومعدِناً للجواهر اللفظية منذ أن دخلت العتبات سياق الشعر، وأصبحت أسّاً في شَعْرنته، وحولته إلى لغة راقية لأصحاب الذوق الرفيع، والشعور البهي.لقد اكتسبت العنونة أهميةً كبيرةً وغدتْ مبحثاً كبيراً من مباحث الدارسين فهو(العلامة"أو العلامات"السيميوطيقية التي تطل على النص وتهبه مشروعية الوجود والحضور في العالم) [١]،وهو هوية النص، وصورته المنتظَرة القادمة، وهو البؤرة الدلالية التي تنضوي تحتها الدلالات العامة للنص، وسيغدوا مفتاحاً دلالياً لها، وسلطةً توجه القارئ لفتح مجاهل النص، ومتاهاته بوصفه(أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث قصد استنطاقها واستقرائها بصرياً ولسانياً)، [٢]ولذا عُدَّ العنوان من أكثر النصوص الموازية أهمية عند جيرار جينت. [٣]إن العلاقة بين العنوان، وبين نصه علاقة جدلية تكافلية فكلاهما يمثل الآخر، ويغدو سبباً لوجوده، فالعنوان يحفظ للنص كيانه وحدوده، ويثبت وجوده، ويقيه التشتت، والضياع ، والاختلاط مع النصوص الأخرى.إن العنوان رسالة سيميائية موجهة إلى المرسل إليه أو المتلقي، وهي منضبطه بالسياق اللغوي العام للنص، ومن ثم مرتبطة بدلالاته المرجأة، أو المؤجلة، وهنا تتجسد وظيفة الشعرية، وعلاقتها بالوظائف الأخرى، والتي تصوَّرها رومان ياكبسون للغة تلك الوظائف التي تتعلق كل واحدة منها بعنصر من عناصر التواصل اللغوي، والتي تنشأ من محوري الخطاب الأدبي: الاختيار والتأليف[٤]وبناءً على ذلك فأن الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على الوظائف اللغوية الأخرى. [٥]إن عناية دوال العنوان بالوظيفة الشعرية تحتم على تركيبته اللفظية أنساقاً مقصودة يتّبعها الكاتب ليشير إلى شعرية العنوان التي تتعاضد من ثم مع بعض الوظائف الأخرى التي أشار اليها ياكبسون كالإنفعالية، والإفهامية، والميتالسانية. وعلى وفق ذلك يمكن القول أن الشعرية(ليست الشعر ولا نظرية الشعر... إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعراً)، [٦]أي أن وظيفتها هي(تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي) [٧]وهذان الرأيان صدىً لرأي تودروف القائل ان الشعرية(تبحث عن الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية) [٨]سيحاول هذا البحث تقصي الشعرية في التركيبة العنوانية للخطاب الشعري للشاعر خلف دلف، ورصد التعالق النصي بين العنوان، وبين نصه، سعياً لتشخيص الشعرية التي حفلت بها عنونته.

المبحث الأول: شعرية العناوين المُزاحة تركيبيًا

تتجلى شعرية العنونة عبر تميّزها، أو انزياحها التركيبي، أو الدلالي عن النمط الاعتيادي المتداول في استعمال اللغة، فثمة عناوين عائمة تحمل دلالات تبدو بعيدة عن النص، أو منقطعة عنه، ويمكن قراءة ما بين السطور للوقوف على معنًى، أو دلالة يمكن استكشافها، أو الوقوف عليها.

يقوم الانزياح برمّته على ثنائية قارّة في الفكر اللغوي، وهي الأصل اللغوي بمختلف مسمياته، والخروج عنه عبر صور، وآليات مختلفة تقوم على التحليل، والتفسير السيميائي للّفظة ومن ثُمَّ التركيب، لتحيل في محصلتها إلى مفارقة، أو فجوة توتر تستدعي كمّاً من الدلالات لغاية كبيرة منشودة، وهي تحقيق الشعرية، وإضفائها على النص، ومن ابداعات اللغة تجليات العنونة، وتصدّرها النصوص الأدبية، فالعنوان يستفز خيال المتلقي،

ويرميه في فَلَك التأويل، ليؤسس لشعرية ما على وفق مقدرته، ورصيده اللغوي، وخياله الدلالي.[٩]تقوم سيميائيّة العنوان على مكوناته (الدال، والمدلول)، مع الاتكاء على الجنس الأدبي الذي يحيل إلى جزئيات النص، واتجاهه الدلالي، كما تقوم على الانزياح الذي يقوّل اللفظة ما لم تقله، فالعلامة "تقول شيئًا وتعني شيئًا آخر"،[١٠] إذ ينطوي العنوان بتركيبه اللغوي على مفارقات ذاتية، أو مفارقات خارجية مع نصه، قد تكون مظللة مخادعة، يوحي معناها بافتراقها عن النص ونأيها عنه، مع التسليم ببلاغة العنوان في بنائه الظاهر، إلَّا أنَّهُ "بواقعه التتكري ينطوي على شبكة مقترحة من الأسئلة".[١١] ويبدو اختراق نسق(الرتبة) واحدًا من السمات الانزياحية للعنونة، إذ يلجأ الشاعر إلى التلاعب برتب الألفاظ تقديمًا، وتأخيرًا كي "يُحدث تأثيرًا معنويًا أسلوبيًا ينقل مواقع التركيز المعنوي من كلمة إلى كلمة أخرى،"[١٢].وليحقق أغراضًا نفسيةً، ودلاليةً كالعناية، والاهتمام، أو لفت الانتباه، أو الاختصاص، فضلًا عن اللمحة الجمالية، والفنية التي تحيل إليها (مخالفة النسق)، إذ "أنَّ مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وأنَّ هذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة ابرازًا يتحقق عنه تأثير ما".[١٣]وعند تتبع نصوص دلف الشعرية نجده قد استعمل هذه الخاصية في اللغة استعمالًا يدل على تمكنه، ودرايته باللغة، وإحاطته بتراكيبها، وقوانينها نحو عناوينه: "للضحى لون"[١٤] ، و "لمثلك مثلي"[١٥] ، فقد قدم الجار، والمجرور على المبتدأ النكرة، إذ يجوز تقديم الجار، والمجرور على النكرة المبتدأ، ليعطي معنًى إضافيًا، فتقديم شبه الجملة دل على قيمته، والرغبة في توكيده، وجعله محور الدلالة في تركيبة العنوان، ودليل ذلك تكرار لفظتي العنوان في النص، إذ قال:

أدري بأنَّ فمي المسكونَ بالسحْرِ	***	**ما زال يحكي لأطيارِ الضـــحى سِـــرّي**
منّي أخافُ دعوني ليس يعرفني	***	**وجهي ويرسُمني في لونِهِ شِعري**
أنتِ التي أنتِ يا أنثى ستمنحُني	***	**لونَ الصباح لأبني هالة الفكرِ**
خيوط روحِكِ جرَّتني لهيكلِها	***	**لكي يُريقَ الضّحى في كأسهِ خمري[16]**

وعلى وفق هذا التفسير سارت عنونته للقصيدة الأخرى (لمثلك مثلي)، إذ قام نص القصيدة، ومن قبله العنوان على ثنائية ظاهرة طرفاها، الأنا الحاكية، أنا الشاعر، وذاته، والطرف الآخر الذي مثلته الأنثى المخاطبة التي قدمها للأهمية:

وأنتِ ابتدائي وكنت انتهاء	***	**وفيكِ جمالُ الجنونِ يليق**
بروحك روحي تطير افتتانًا	***	**فأنت الهوى والغرام الأنيق[17]**

فضلًا عن ذلك تكرار ما يشير، أو يوحي بأهمية الأنثى المخاطبة، إذ ابتُدِئَتْ معظم أبيات القصيدة بخطاب المؤنثة، ومن ثم يلي هذا الابتداء سياق ذكوري يشي بذات الشاعر الحاكية.وقد ذكر النحاة وجود أُصول في ترتيب الكلام، منها أنَّ الأصل في الفعل أنْ يتقدم في الجملة التي يكون مسندها فعلًا، ولا يتقدم المسند إليه إلَّا لسبب يقتضيه المقام، أو طبيعة الكلام.[١٨]وتحيلنا طبيعة الشعر الانزياجية إلى الرغبة في توكيد شبه الجملة الظرفية، أو الجار، والمجرور إلى تغيير الرتبة، وطبيعة الكلام، إذ تتقدم على الفعل لتوجيه العناية إليها، وجعلها مركزًا متقدمًا للدلالة، أو ملمحًا جاذبًا للعناية، والانتباه، نحو العناوين:(بذاتي أراك)[١٩]، و(بي احترقت)[٢٠]، و(لوحدي أتيت)[٢١]، و(فيك رأيتني)[٢٢] ، التي تقدم فيها الجار والمجرور على الفعل، أمَّا في العنوان (نحوي أريد)[٢٣]، فقد تقدم الظرف على الفعل.وفي عنوان القصيدة (الهدوء يأخذني إليه)[٢٤] يبدو الاهتمام بالمقدم علة منطقية للعدول عن الرتبة المعهودة، وهي صدارة، أو تقدم الفعل إذا ابتعد عنها، وتركها للاسم توكيدًا لأهمية الدلالة، ورغبة في توكيده، والعناية بهِ، وهي في الوقت نفسه تعضيد لشعرية العنوان عبر جعله بهذا التقديم مثيرًا للانتباه، وعناية المتلقي بهِ.وإذا ما بحثنا في هذه القصائد عن الموائمة بين العنوان، ونصه، فإنَّنا نجد في هذه النصوص ضالتنا، نحو قول الشاعر في قصيدته (بذاتي أراكَ)، إذ تكثفت دلالة النص في العنوان الذي اختصر دلالته العامة، وهي حلول الآخر المخاطب في الذات الشاعرة، وتجليها في أبيات القصيدة:

ووحْـــــدَكَ مَنْ لهُ قـدَّاسُ أنســـــي	***	**أقيم بكونه ويغطّ حِسّي**
ووحـدك حيـــن وَحْـــدي لا أرانـــي	***	**وروحـي لـو تـوارى الليلُ تُمســـــي**
وفـــي ذاتـــي أراكَ ولا تـــرانـــــــــي	***	**وأدري أنْتَ بي وهواك كأسي**
إليكَ سأنتمي يا كلّ كلّي	***	**ويا ذاتي ويا شطحاتِ نَحْسي**
فخذْني لَا إليك بل لبعْضي	***	**لأُلقي عند نهرِ الحُلمِ رأسي**
ويدري أنني ما زلتُ أدري	***	**فنائي فيه إحياءٌ لعُرْسي[25]**

وعلى هذه الوتيرة من المواءمة بين العنوان، والنص سارت الدلالة العامة للقصائد آنفة الذكر، التي اتُخذت شاهدًا لتأخر الفعل، ونأيه عن الصدارة.

وحين تستحوذ الأنثى على النص، وتصبح اللسان الحاكي السارد لتفاصيله، وتتثال بهِ تجلياتها، ليصبح النص أنثويًا بتجرد، تتقدم الأنثى في العنوان متجاوزة حق الضمير المنفصل بالتصدر، وهذا في قصيدة (أنثى أنا).[٢٦]وحينما دلّتْ النكرة على التهويل صَدّر بها تركيب عنوانه (مهولٌ صوت قولي)، لتتناغم مع أبيات القصيدة الحماسية، ولا سيما مطلعها الذي تجلت فيه صورة الحماسة بإيقاع أخّاذ:

مهولٌ صوتُ قولي إذ أقولُ	***	**وخير القول لو صَهَلَتْ خيولُ**
وأبلغ ما تقولُ إذا ادْلَهَمَّتْ	***	**سيوفٌ حين يشتبك الصليلُ**
وحين أقولني أدري احتراقًا	***	**بصدري سوفَ يشتعلُ الفتيلُ**
أدرناها وكنَّا في رحاها	***	**أسيلٌ راحَ يتبعه أسيلُ**[27]

ومن ملامح الانزياح في العنوان أسلوبية الحذف، وهو "إسقاط ركن من أركان الجملة بتاءً على حقيقة معينة، وهي تقدم ذكره في السياق، أو لدلالة السياق عليه".[٢٨]وهنا يحدث الانزياح، والمفارقة في توظيف الغياب، وهي اعتماد النص في نسيجه على لفظ غائب تتشكل على وفقه مخالفة للتوقع، يكون الحضور، أو الذكر عمادها، وللحذف قيمة فنية شبهها الجرجاني بالسحر،[٢٩] فضلًا عن أنَّهُ "يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من جهة أخرى".[٣٠]إنَّ الأصل في الكلام هو الذكر، وهذا موافق للنظام اللغوي في العربية[٣١]. وقد وظف الشاعر خلف دلف كغيره من الشعراء أسلوبية الحذف لأغراض مختلفة، إذ ثمّة قصدية في الحذف يترك الشاعر مهمة الوقوف على كنهها، ومعرفة مستوى شعريتها للمتلقي. في العناوين(من مقلتيك)[٣٢]، و(في كل يوم) [٣٣]، و(على بساط الليل)[٣٤]، أصبح متعلق حروف الجر مبهمًا، إذ لا يمكن الوقوف عليه إلَّا بإعمال التأويل، ومن ثمَّ الدخول إلى النص لفك مغاليق العنوان، فمِمَّ سيكون التبعيض في العنوان الأول؟ وهل تشير (في) إلى ظرفية زمانية في العنوان الثاني؟، وكذا الحرف (على) في العنوان الثالث الذي يدل على الاستعلاء الحسي، أو المعنوي.لقد استل العنوان (في كل يوم) من المطلع، ولم تقم العنونة هنا على صيغ العنونة القديمة التي تتخذ من مطلع القصيدة عنوانًا، وإنَّما قامت على الدلالة المكررة في القصيدة القائمة على تكرار العنوان في مطلع القصيدة، ومن ثَمَّ في ثلاثة مواضع أخرى، وقد اعتمد الشاعر على أنْ يحفل السياق بوحدة موضوعية تعتمد تكرار المطلع تدويرًا للدلالة، وتوكيدًا للوحدة الموضوعية للقصيدة، وتذكيرًا بها، إذ قال في المطلع:

في كلّ يوم والطيوفُ تراني	***	**وأنا أرى فيها حطامَ زماني**

ثُمَّ:

في كل يومٍ والسنينُ تصرّمَتْ	***	**تحتلُّ فيَّ مواطنَ الأجفانِ**

و:

في كلّ يومِ أحتسيك كقهوتي	***	**وإليك يرقصُ وحدُهُ فنجاني**

ثُمَّ:

في كلِّ يومٍ أنتَ فيَّ تضمُّني	***	**وتضمُّ عندكَ بالهوى أركاني**[35]

إنَّ النص هو الكفيل بفك رموز هذا الحذف، انطلاقًا من الفرضية المعروفة التي مفادها أنَّ العنوان يمثل النص، وهو مفتاح مغاليقه، وهذا إذا سلّمنا أنَّ العلاقة بين العنوان، والنص علاقة سليمة، تقوم على المسلمات العتباتية وليس على المخالفة، أو التضاد بين العنوان، وبين نصه.ويعتمد الشاعر على بعض العناوين التي تتكون من جمل تقوم على خطاب الآخر، وتدل على حوار خارجي، أو داخلي، وكأنها اقتُطعت من سياق حواري سردي ظاهرها يشير إلى محذوف، وقد استُجلبت لتتموضع في صدارة النص عنوانًا دالًّا يحيل إليه. من ذلك العناوين:(ومنذ أنْ جئتِ)[٣٦]، و(لا شيء يا أنتِ)[٣٧] ، و(لأنكِ واحد مني)[٣٨]، و(لأنكِ صرتِ مني)[٣٩]، و(أنتِ لو شئتِ)[٤٠]، و(وحياة عينكِ)[٤١] ، والعنوان(لأنتِ عندي).[٤٢]ميلًا إلى الاختصار سنحلل عنوانًا واحدًا من كل مجموعة عنوانية ذات أسلوبية متشابهة، والعنوان (ومنذ أنْ جئتِ)، خير مثال يمكن أنْ نتخذه للدلالة على المواءمة بين العنوان، وبين نصه، وهو مستل من المطلع، لكن القصيدة برمتها تعتمد، أو تقوم على هذا التركيب اللفظي، فهو خطاب موجه إلى مؤنثة، إذ قال:

ومنذ أنْ جئتِ حيُث اللحظة الأولى	***	**وجدتُ فيكِ صراخًا جاء تنزيلا** [43]

ثُمَّ تتوالى التراكيب ذات الدلالة نفسها في المؤنثة المخاطبة في معظم مطالع الأبيات إنْ لم تكن كلها، ولا بأس أنْ تُذكر مطالع الأبيات على الترتيب: وكنتِ شيئًا- أراكِ- كنتِ العبيرَ- مخبوءةٌ فيكِ- رأيتكِ الأمس- وتقرأين حروفًا- كنتِ امتلاء فمِ- وجدتكِ الآن- يا كلّكِ الآن- غدوتِ

لي– مَنْ أنتِ، ... وهلمّ جرًا إلى أنْ وصل عدد الأبيات ذات الخطاب الأنثوي المباشر إلى ثلاثة وعشرين بيتًا من مجموع ثلاثة وثلاثين بيتًا هي كل عدد أبيات القصيدة، أي أنَّ القصيدة برمّتها ذات خطاب واحد يعتمد العنوان الي دُوّرَ في معظم أبيات القصيدة ويأتي العنوان استفهامًا، وهو جزء من حوار، ممَّا يبعث على تساؤل المتلقي عن ماهيته، ودلالته، نحو العناوين: (أترى)[٤٤]، و (أتجيء)[٤٥]، و (أرأيتَ)[٤٦] ، ويبدو جليًا نقصان هذه التراكيب، وضبابية دلالتها، كما تتجلى مقصديّة اختيارها عنونةً لتشويق المتلقي، ودعوته لقراءة النص.سنتخذ من قصيدة (أتجيء؟) شاهدًا لحسن اختيار العنوان لتوافر المقومات العتباتية، ومواءمة العنوان للنص. وقد بلغ عدد أبيات هذه القصيدة ثلاثة وأربعين بيتًا، وهذا العدد ليس غريبًا على شاعر عُرف بطول نفسه الشعري، ولا جدال في شاعريته في قصائده القصيرة، أو مطولاته، إذ لا تختل في مطولاته، ولا تفْتَر، وتتساوى شاعريته، بل وشعريته في مطلع القصيدة كانت أم في خواتيمها.في قصيدة (أتجيء؟) بدت تركيبة العنوان محوريةً فيها منذ مطلعها:

نار الحنين تثير بي سرحاتي * وتُجَنُّ في صدري لها حسراتي**

وتهيجُ في روحي جوامحُ رغبةٍ * تنتابني تعلو لها أنَّاتي[47]**

ويستمر الشاعر بسرد آهاته وآلامه، وشوقه إلى الحبيبة برومانسية يائسة إلى أنْ يصل إلى البيت التاسع:

وحوى احتراقي غابة من لوعة * وسؤلُ نفسي هل تجيء فتاتي؟[48]**

ثُمَّ في البيت الثاني عشر:

ويروحُ دربي فيَّ يسألُ خَطوَهُ * أتجيءُ يا صمتُ الخُطى المتواتي؟[49]**

وقد ضم البيتان لفظتين دالتين عن الاستفهام(سؤل، يسأل)، ثم يظهر التركيب الاستفهامي (أتجيء) ليُحدث نقلةً دلاليةً، إذ أصبح خطابه مفعمًا بالأمل، معتمدًا على (مجيء) الحبيبة وانتهاء آلامه، إذ ستكرر هذه الكلمة في الأبيات القادمة سبع مرات، وتصبح كلمة محورية، وبؤرة دلالية يقوم عليها النص:

ويجيئني رجعٌ تلملم وقعُه * ستجيءُ لكن ربما لن تاتي**

أتجيءُ لا أدري مداي مغادرٌ * صمتي ويسكنُ في السكونِ فراتي؟[50]**

وهكذا تتكرر الأبيات القائمة على هذا الاستفهام، مع تركيز لدلالة المجيء في البيت، والأبيات اللاحقة، إلى أنْ يصل إلى خاتمة القصيدة التي نكص فيها على عقبيه، وعاد مفعمًا بالشك من عدم المجيء، إذ بقي متأرجحًا بين المجيء، وعدمه، ومن ثم يغادر القصيدة بقلقه، وتساؤلاته:

أتجيءُ لا أدري مساءَ لقائنا * يدري بساعات اللقاء الشاتي؟**

يا دربُ يا وقعَ الخطى بفم المسا * قد لا تجيء فتلتظي أناتي[51]**

في المجموعة الشعرية "طرق على أبواب بغداد" ورد العنوان (حتمًا)[٥٢]، وهو مفعول مطلق لفعل محذوف تقديره "أحتم" منصوب بالفتحة الظاهرة، أو حال منصوبة بالفتحة الظاهرة، وهو مبهم الدلالة مجهولة اشارتيه في عنونته، ولكن عند قراءة النص تتجلى دلالته، إذ يصبح مرتكزًا دلاليًا لتدوير المعنى، ولا سيما بعد تكراره ثلاث مرات، إذ تنتفي الاستفهامية التي تكوّنت جراء وروده، وتنحصر دلالته على تحقق الأمل، وحتمية اللقاء بمن يحب، وإنْ طال الزمن:

حتمًا بدرب الحبِّ يومًا نلتقي * وبشاطئ الأحلام يجري زورقي**

حتمًا ودولاب الزمان رواحل * قلقًا تسافر في الظلام المطبق**

حتمًا ويغرقُ بالتأمل شاعرٌ * إنَّا وإنْ طال الزمانُ سنلتقي[53]**

المبحث الثاني: الخلخلة الدلالية وغرابة الإسناد في العنونة:

ثمّة عناوين ملتبسة الدلالة لا تقوم على ذلك الاسناد المنطقي السليم، المفترض بين العنوان، وبين النص، إذ تتخلخل العلاقة التواصلية بينهما، ولا تكون العلاقة مرآوية عاكسة للتفاصيل الدقيقة، وإنَّما تنأى بالنص عن فضاء العنوان الى متاهات الدلالة، وإيحاءاتها بقصدية مبدعة، لتُحدث نقلة ذهنية عند المتلقي لشد انتباهه، وتركيزه، ممَّا يحيل إلى مراوغة دلالية عبر المجاز، والاستعارة اللذين يعتمدان غرابة الإسناد القائم على العلاقة بين المعنى، ومعنى المعنى، فالشاعر "يُحمِّل الكلمة من المعاني أكثر ممَّا تحمل في الأذهان، ويزاوج بينها وبين شقيقاتها... لمفاجأة القارئ... وحمله إلى عالم غريب".[٥٤]وشعر خلف دلف حافل بالعناوين القائمة على الإسناد الغريب المؤدي إلى خلخلة دلالية واضحة جرّاء مخالفة التوقع، ومجيء العنوان على غير النمط المعهود، نحو: (في مقتبل الوجع)[٥٥]، فالمتلقي حينما يقرأ، أو يسمع الجار والمجرور في مقدمة العنوان (في مقتبل) سيتداعى إلى مخيلته التركيب المعروف: في مقتبل العمر، لكنَّه سيتفاجأ بتغير كلمة العمر إلى الوجع، لتحيل إلى دلالة متوقعة سيقدمها

النص الشعري القادم، الغارق في سرد الآلام، والأوجاع التي خالجت نفس الشاعر حزنًا، وكمدًا على ما آل إليه واقع وطنه، وفي سياق مشابه فقد تحيلنا حكمة ما إلى دلالة معهودة لها نرتجيها من سياقها القادم، مثل كلمتي: (أنهار، الفرح)، فالنهر فيه دلالة الخير، والارتواء، وهي الغالبة على الدلالات الأخرى، وكذا كلمة (الفرح) التي لا شائبة على نقاء دلالتها، ولكن حينما يكتمل التركيب يتحقق شيء من المفاجأة في العنوان(أنهار العطش)[٥٦] ،و(الفرح المثقوب)[٥٧] ، و(أزهار الموت)[٥٨]، ففي العنوان الأول حدث ما يشبه الانتكاسة الدلالية جرّاء الانتقال من دلالة إلى أخرى مغايرة، انتقلت من دلالة الخير، والرواء إلى العطش، فكيف جمع بين هذين الضدين؟وكفيل بالجواب على هذا التساؤل هو أنَّ اللغة الشعرية تُحمِّل كلماتها، وتراكيبها ما لا تحمله الكلمة ذاتها في سياق اللغة العادية، وإذا ما أردنا معرفة دلالة العنوانين علينا أنْ نلج القصيدة لفك طلاسم العنوان لنقف على شعريته، أمَّا في العنوان الثاني فقد أضافت الصفة إلى الموصوف دلالة معيبة أخلّت بهذا (الفرح)، واستدعت المتلقي للدخول إلى القصيدة لمعرفة ماهيّة الفرح المذكور، وما أصابه.عمد الشاعر خلف دلف إلى توظيف اللون في شعره، فقد شهدت "القصيدة الحديثة احتفالًا بجماليات اللون في كل اتجاه وعبر كل المستويات".[٥٩]بيد أنَّ دخول الشاعر في عالم الألوان تطلب منه شروطًا خاصة، منها وعي الشاعر بالأعراف الكتابية الخاصة بتوظيف الألوان، واستدعائها في نصوصه، ذلك أنَّ ورود ألفاظ الألوان "في تعبيرات لغوية... لا يفهم معناها بمجرد فهم مفرداتها، إذ تصبح تركيبًا موحدًا ذا معنى خاص"،[٦٠] لإنَّ لديها حمولة رمزية كبيرة، ومرونة دلالية يصعب الوقوف على كنهها، ولعل هذا ما دفع جان كوهين حينما تحدث عن ألفاظ اللون الى القول "كنا نختار صفة صعبة التناول شعريًا".[٦١]ثمة عناوين أخرى اعتمدت الألفاظ الدالة على لونٍ ما في بنيتها التركيبة، وكان اللون صفة، أو مضافًا إليه، أي ركنًا إسناديًا مهمًا من ركني جملة العنوان، أو مركبه الإسنادي، وعلى هذا الركن (اللوني) ستقوم دلالة العنوان نحو(نهر الألق الأسود)[٦٢]، و(الموعد الأخضر)[٦٣]، و(القميص الأزرق)[٦٤]، و(احتفالية الألوان)[٦٥]يحيلنا العنوان(نهر الألق الأسود) إلى تنافر دلالي سببه معنى كلمتي الألق– الأسود، فالألق يعني اللمعان، وألَقَ البرقُ: لمع وأضاء،[٦٦]وقد وصف(الألق) بالسواد، وهو ما ينأى عنه منطقيًا، وهذا ما ادعاه كوهين: "الانقطاع: بسبب انتماء الكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة".[٦٧] فقد بدأ سياق العنوان طبيعيًا: (نهر الألق) لكن الانقطاع تحقق عبر الصفة (الأسود) التي حققت انقطاعًا، وتخلخلًا دلاليًا مخالفًا للطبيعة، فكيف يمكن أنْ يكون الألق ذو اللون الأبيض المعهود معتمًا، وهذا يدعو المتلقي لتخيل صورة ذات أبعاد نفسية مختلفة، إذ إنَّ الألوان "ليست مدركات بصرية متميزة، بل هي شتيت من الإيحاءات والمعاني المبهمة".[٦٨]أمَّا العنوان (الموعد الأخضر) الذي استله الشاعر من أحد أبيات القصيدة نفسها:

أتنسين يا لوعة في الضلوع * لقانا على الشاطئ الأخضر**[69]

إذ وصف الشاطئ باللون الأخضر، وهو وصف واقعي يمكن القول إنَّهُ ناءٍ عن المجاز، وهذا ما لا يتحقق في العنوان، (الموعد الأخضر) لمجازيته، أو رمزيته العالية، فدوال اللون يمكن أنْ تستدرج في علاقات جديدة كي تتواءم مع متطلبات الشعرية، أو شعرية العنوان، ومنها أنْ تمنح دلالة الاخضرار طيفها على (الموعد) ليكتسي بدلالتها ويتصف بها، وهو شيء غير محسوس، إذ تتجلى علاقة بعيدة عن المنطق بين الصفة وبين الموصوف، تمنح التركيب عمقًا دلاليًا لأن "إسناد اللون إلى شيء غير محسوس رمزية مضللة".[٧٠]وقد تجلى هذا الأمر في عنوان آخر هو (سواقي الحزن الماسية)[٧١]، فقد جعل غير المدرك ركنًا في الإدراك الحسي، في محاولة لنقل الصورة من المدرك الذهني إلى الحسي المنظور (سواقي)، بعد أنْ منح العنوان تحديدًا، أو وصفًا نوعيًا (الماسية)، في سعي إلى تكثيف الصورة الحزنية عبر معدن ثمين تكونت منه هذه السواقي، ولا مجال للاستغناء عنها، فدلالة السواقي هي نقل الماء عصب الحياة، لكنَّها في هذا التركيب تنقل الحزن، وهي غالية ثمينة لا مجال للاستغناء عنها، بل ستبقى ملازمة لهُ، وهذه هي الدالة العامة للقصيدة، فالشاعر يجترّ أحزانه، ويكرر آلامه ليوحي بالفكرة المسيطرة على القصيدة كلها، وهي الحزن الذي ترددت أصداؤه في القصيدة كلها:

ودفنت حبك في الضلوع فتاتي * وعشقْتِ فيَّ توهج الجمرات**
ناري مقدَّسةٌ تعيش بمهجتي * ظمآى تحرّق ناره بسماتي**
يمتصّني يمتصُّ أحلى فرحتي * فتَثارُ ما في القلب من زفرات**
وأنا شواطئُ غربةٍ سكن الدجى * بضفافها واعتلَّ نهري العاتي**
والحزن قاموسي وشوقي لذعة * والسهد يسقيني بكأس مماتي**
عمري ربيعٌ من ضياعٍ قاتلٍ * ودمي جراحٌ عانقت ساحاتي**
فأنا ولدتُ على جراح مأتمي * ومعي تعيشُ غريبةٌ عبراتي**
تعبتُ من الأحزان كلُّ مفاصلي * وتعبتُ من ذات تعيشُ بذاتي**[72]

في العنوان(سيدة اللون)[٧٣] يحيلنا المُضاف إليه إلى دلالة مبهمة غير واضحة، لا يسعفنا تقدير حرف الجر بين المتضايفين في فهم هذه الدلالة، وإنَّما تسعفنا تلك الإحالة الموجودة في العنونة، وهي استدعاء المتلقي للدخول في حيثيات النص لاستكمال الشعرية التي تأسست في العنوان، وعلى المتلقي اكمالها من أبيات القصيدة.وفي العنوان (عيون البرحي)[٧٤]، تتحقق الغرابة في العلاقة بين المتضايفين، فما العلاقة بين معنى اللفظتين؟إن العلاقة في هذا التركيب علاقة دلالية على وفق ما عُهد من دلالة معروفة تتعلق بجودة، ولذة هذا النوع من التمر، من هنا ينطلق التوقع إلى حدس دلالي يقترن بما عُرف، وارتبط بهذه الدلالة، وأنَّ هذه الدلالة ستخيم على النص الشعري القادم، وأنَّ النتيجة الدلالية ستتعالق مع دالة المُضاف إليه في العنوان.وفي سعي الشاعر إلى شعرنة عناوينه يتوسل ما يمكن ان يوصف بـ(شخصنة) كثير من الصفات التي عُهد عنها الإغراق في المجاز فثمة أعراف لغوية سائدة في اللغة العادية ينضوي تحتها التزام الدال بحدود معقولة لا يتجاوزها إلى خارج حدود المطابقة، لكن هذه الحدود سرعان ما تتلاشى حينما تنفتح اللغة إلى متطلبات الشعرية، وتستجيب لحاجات النص، فتتوسل المجاز، والاستعارة أسلوبًا توظف فيه تشعباتها الدلالية، وطاقاتها الإيحائية توظيفًا جماليًا، يبتغي المماثلة، والاختلاف، ويعدل عن المعنى الظاهر في الدال صوب دلالات ذات طبيعة انفعالية، أو جمالية، يترتب جرائها قدر من الإثارة، أو الرمزية المضللة. وتعنى الشخصنة في هذا المقام إسباغ الصفات الإنسانية، وإحالة الحدث المجازي، وصفاته إلى الإنسان، أي أنسَنَة المجاز بتراكيب محسوسة تُعد أسلوبية شعرية لا تقوم على المطابقة المفترضة في الأعراف اللغوية.وقد اتخذ الشاعر خلف دلف لكثير من نصوصه عناوين لا تتولد الشعرية فيها جرّاء الحضور اللفظي المباشر، وإنَّما تتوالد من العلاقات المجازية، وتجاوز اللفظة إلى إحالات دلالية جديدة، عبر أنسَنَة غير العاقل، وعقلنته بتركيب مجازي، أو استعاري، نحو العناوين:(أقدام النار)[٧٥]، و(ضجر السراب)[٧٦]، و(أحلام السراب)[٧٧]، و(وفاء الماء)[٧٨]، و(بكاء الأقدام)[٧٩]، و(بكاء الأمطار)[٨٠]، و(ثرثرة الزمان)[٨١]، و(صراخ الجوع)[٨٢]، و(صرخ العيون)[٨٣]، و(عزف الشفاه)[٨٤]، و(نبوءة القمر)[٨٥]، و(همس الصمت)[٨٦].ولا يكون المركب الإضافي دالًا على الشخصنة، أو فعل إنساني، بل ينتقل الإسناد إلى دلالات أخرى على وفق بنائها، نحو العناوين:(قمصان النهر)[٨٧]، و(خيول الوق)[٨٨]، و(مزارع الشمس)[٨٩]، و(أزهار الموت)[٩٠]، و(غربة الأصداف)[٩١]، و(خبز الهموم)[٩٢].إنَّ وصف المجردات بالألفاظ الدالة على المحسوس عبر علاقات شبه رمزية، ناتجة عن علاقات غير متوائمة بين أطراف التركيب ستحيل- بلا شك- إلى عقم دلالي يتطلب من المتلقي مهادنة العنوان قبل مساءلته، لبناء توقع معقول عن النص المعنون، إذ لا بد أنْ يحيل إلى الخطوط العريضة، أو الملامح العامة للنص القادم، ومحتمٌ أنْ تكون ثمّة علاقة بين العنوان، وبين نصه مهما كانت شدة المجاز، أو الاستعارة في العنوان.وثمّة مسلّمة معروفة، وهي أنَّ الشاعر يسعى إلى التميّز، و أنْ تكون لغته الشعرية مغايرة للغة الشعراء الآخرين، ولا سيما شعراء عصره، إذ يسعى إلى الخروج عن الأعراف المستهلكة، والانصراف إلى فضاءات رحبة جديدة، عبر لغة جديدة "تخلق شبكتها الدلالية الخاصة بها، دون أنْ تخرج بطبيعة الحال على أساسيات النحو، واللغة، وإنما تخرج عن العادة في الاستعمال".[٩٣] إذ إنَّ اللغة الشعرية تخلّت عن الهدف المعروف للغة، وهو التوصيل، أو إنَّها لم تجعله هدفًا مركزيًا لها؛ لأنَّ هدفها الأسمى هو توصيل ذاتها بكل طاقاتها الجمالية.[٩٤]وعلى وفق ذلك "أصبح من حق المبدع أنْ يغامر مع اللغة، ودفعها إلى التعبير عما لم تتعوده".[٩٥] وهذا لا يعني أنْ تكون التركيبة العنوانية غامضة غموضًا (منقطعًا) ينغلق فيه أمام متلقيه، وقد يمتنع المعنى عن المتلقي في القراءة الأولى، ثمَّ يتكشّف، ويتضح رويدًا بعد إعادة القراءة والتدبر.[٩٦] إذ إنَّ المجاميع الشعرية الحديثة "قد كثرت وهي تحمل الأسماء التي لا تخلو من بريق وزهو أو إيحاء لمدلولات لا يدركها القارئ حتى بعد قراءة ما تشتمل عليه المجموعة من شعر".[٩٧]إنَّ الرومانسية، وهي من صور الحداثة المبكرة كانت سمة مميزة لشعر دلف، إذ كان لها الحضور الأكثر في نصوصه، وعناوينها، وقد كان في عناوينه مبدعًا، ومبتكرًا لأفكار، وأخيلة، وألفاظ، وأساليب، ولغة شخصية تعيد خلق اللغة، وتهجر ما هو معجمي من عناوين حفلتْ بها العنونة التقليدية.لقد آلت قراءة المجموعات الشعرية للشاعر خلف دلف الحديثي إلى الوقوف على تصنيفات عديدة لمنهج العنونة، وطرائق تشكّل بنائها اللفظي، وقد عنى البحث بالوقوف أو الاستشهاد بالعنونة ذات الورود المتواتر المتكرر الذي يمكن عدّه أسلوبية متبعة عند الشاعر، واتخذ تشكيلًا عنوانيًا صاعدًا بنيت دلالته على إمداد أو رفد دلالي أمَّنتهُ فاعلية التشكّل العنواني في تعتيب النصوص، وإثارة المتلقي، وجذب انتباهه، واستقطاب تفاعله، من ذلك أسلوبية نداء الضمير المنفصل، وهي أسلوبية غير متبعة عند قدامى الشعراء؛ لأنَّ كثيرًا من الشعراء المعاصرين اتبعها ميلًا إلى "الغرابة الموحية"[٩٨] ، ومنهم الشاعر خلف دلف، الذي أكثر من هذه الأسلوبية عنونًة، ونصًا، وما يعنينا في هذا المقام هو التعتيب ذو التشكيل الانزياحي الذي يدخل ضمن هموم البحث، واستقصاءاته، ومنها عنوانه (يا أنتَ يا كُلَّ الرّجالِ).[٩٩]إنَّ التشكيل الدالي يبدو معتمدًا على التوكيد منذ استهلاله عتباتيًا، إذ غدا العنوان ملمحًا دالًا على زخم معنوي متصاعد، يوحي بالرجولة المقصورة على المنادى المخاطب (أنت) عبر أداتي نداء تحيلان إلى منادى واحد، ستنبني على رجولته دالة النص القادم، وهذا ما وشى به العنوان للمتلقي، وهو جزء من استراتيجية شعرنة العنونة، وتكثيفها لجعلها نصًا موازيًا. وعلى الضد من دلالة العنوان

السالف يبدو العنوان (لا شيء لا أنتِ)[١٠٠]، حينما تعاضدت أداتان، أو حرفان على الاستصغار، أو التحقير لذم الـ (أنت) المخاطب، ومواجهته بحقائق قادمة لن تسره، سيحيل إليها النص اعتمادًا على أيقونة العنوان، وتمثيلها للنص القادم.ويبدو العنوان (يا أنتِ)[١٠١] مبهمًا عائم الدلالة يصعب اكتناهها، أو جمع شتاتها، فهي ضبابية غير واضحة لا تشي بدلالة ما للنص القادم، سوى إنَّ على المتلقي ولوج النص، وإدراك تشكّلاته البنائية، للوقوف على العنوان، وشعريته.ويتصاعد الخطاب العنواني عبر هذه الأسلوبية، ليمزج بين أنا الشاعر، وبين الضمير (أنا)، ليحيل هذا المزج إلى تعانق دلالتين، وسعيهما إلى تشكيل شعرية تقوم على تقابل دوال متجانسة في بنية لفظية صغيرة مختزلة وهي العنوان، ويبدو ذلك جليًا في العنوان (هذا أنا يا أنتم).[١٠٢] إذ تقابلت أنا الشاعر المعبر عنها بالضمير (أنا) المفرد مع الجمع المنادى (أنتم)، أي مفرد أمام جمع، افتخارًا من المتكلم المفرد الذي نأى عن تعظيم نفسه، ونحى جانبًا استعمال الضمير (نحن)، فاكتفى بفرديته في مقابل الجمع تحديًا، ومكابرة.إنَّ الملاحظ على معظم الأمثلة السابقة هو تكوّنها من طرفين دلاليين، يقوم أحدهما على المتكلم، والآخر على المخاطب، ولكن في العنوان (رأيتك يا أنا)[١٠٣] تتغير الحال إذ يقوم التركيب على معادلة أخرى جرّاء توحد طرفي الكلام، أو ركنيه: الفاعلية في الفعل، والمقصود بالنداء، وكلاهما يشيران إلى الذات الحاكية المتكلمة، إذ تخلخل البناء اللفظي للتركيب ليقوم على وجهة واحدة بينما يوحي مظهره العام على قيامه على بنيتين لفظيتين مختلفتي الخطاب.لقد تغيرت دلالة الضمير جرَّاء تطعميه بأساليب جديدة وسعت من دلالته وغيرت مجالات خطابه، بل أنّهُ أصبح طرفًا في ثنائية تقابلية ضدية تقوم على الأنا – الآخر.وفي نسقٍ قريبٍ من الأمثلة السابقة يمنح الشاعر أل التعريف استعمالًا غريبًا في العنوان (أغصان المتى)[١٠٤]، فقد أغدق عليها التعريف جرَّاء الإضافة، وإدخال أل التعريف، وهذه اللفظة (متى) بعيدة عما مُنح لها في الأعراف النحوية، إلَّا أنَّ التوسع في الدلالة، وترك المتلقي مبحرًا في خيالاته أجاز للشاعر ذلك.ويضيف الشاعر ياء المتكلم إلى الضمير (أنا) ليدخله في خلخلة دلالية في العنوان (هذا أناي)[١٠٥]، إذ اختلطت فيها دلالة الضمير المنفصل (أنا) مع مصطلح (الأنا) وهو مصطلح نفسي من المصطلحات التي أوجدها فرويد (الأنا، الأنا الأعلى، الهو)، وتدل على شخصية الفرد، أو الهيكلية النفسية، والأنا هي الجزء العقلاني الذي يمثل – عند فرويد–الحكمة، وسلامة العقل على خلاف (الهو) الذي يحوي الانفعالات.[١٠٦]كما يمكن أنْ تلتبس كلمة (أناي) مع كلمة (آن) الظرفية الزمانية، أي: حان، أو: (الآن) الذي جُعل اسمًا لزمان الحال.[١٠٧] وعبر هذه الخلخلة الدلالية تتحقق شعرية العنوان التي تستدعي من المتلقي مراجعة النص لمعرفة الدلالة السديدة التي قصدها العنوان.وفي سعيه إلى لفت عناية المتلقي إلى عنونته، اتخذ الشاعر أسلوبيةً لطيفةً تستدعي عبر تركيبها اللغوي دلالات كثيرة في العناوين (أبصرتني فيك)[١٠٨]، و(لست أمنحني)[١٠٩]، و(فيك رأيتني)[١١٠]، وقد وردت لهذه الأسلوبية شواهد في التراث الشعري العربي بذلك، منها قول قيس بن الملوّح في قصيدته المسماة المؤنسة:

أذا سِرْتُ في الأرْضِ الْفَضَاءِ رأَيْتُني * أُصانِعُ رَحْلي أنْ يَمِيلَ حِيَالِيَا**

وتبدو لطافة هذا الأسلوب في ورود الياء، وهو الضمير الدال على المتكلم، مع فعل فاعله ضمير يدل على المتكلم أيضاً، أي إنَّ الفاعلية في هذا اللفظ تعاضد عليها طرفان، ففعل الإبصار في العنوان (أبصرتني فيك) يقع على المبصر نفسه، أي: أبصرت نفسي فيك، وهو مستل من مطلع القصيدة:

أبصرْتُني فيكِ حتى لا أرى أحدا * وأنتِ إيَّاي وجهًا في دمي اتَّحدا**

وما سرقتُ ولكن جئتُ أسرقني * من بين عينيكِ حتى لا أرى الجسدا[111]**

فكلمة (أسرقني) هي تكرار للأسلوبية نفسها التي استعملت في العنوان، والمطلع.

الخاتمة والنتائج:

إن النتائج التطبيقية متماهية في كل ثنايا الدراسة، ومن غير اليسير الوقوف على حدّ معين يقف حائلاً دون امتدادها وتشعّبها، أو الإمساك بنتائج محدودة، وطرحها على أنّها حقائق، أو(نتائج ختاميّة) منضبطة، وقد كشفت الدراسة عن غنى نصوص الشاعر بالشواهد عبر رصد تجلياتها التي ظهرت داخل هذه النصوص، أو ضمن حدودها، ومحاولة فحص الأسس التي قامت عليها، ومقاربتها، لاستجلاء، وتمحيص ما يرشح منها من شعرية ، كما أتاحت هذه المقاربات الإجرائية الوقوف على أن عنونة النصوص، وتعتيبها جاء عن مقصدية واعية لحضورها، ومعرفة سابقة لطرائق اشتغالها، ووظائفها، كرّست من حقيقة كون العتبات محافل نصيّة، ومداخل قرائية يُعوّل عليها في تحقيق الشعرية، وجذب القارئ، والتأثير عليه ، لاتباع استراتيجية ما تمنحه دلالات متخيلة بُنيت على أعراف كتابية لتنتج أنواعاً عدّة من التشكّلات العنوانية التي تضع النصوص في حيز المساءلة، وإعادة الفهم، للبحث عن تعالقاته معها.

– التواؤم، والتناغم بين العنوان، وبين النص بتراكيب واعية ذات أبعاد دلالية مترابطة عبرت عن النص الشعري، ومضامينه، وتجلّت بشكل واعٍ ثنائية العنوان – النص.

– فتحت العنونة للمتلقي أبواب التأويل عبر سبر أغوار النص بعد أن حُمّلت بآليات أدبية معروفة، كالتناص، أو بعض تقنيات الانزياح التركيبي، والدلالي، كالحذف، والتكرار، والمجاز بأنواعه.

– نَمَّ العنوان في معظم تجلياته عن وعي، ومقصدية في إستجلابه، وجعله دالًا بصريًا موحيًا، وايقونة نصيّة متصدرة.

– نفرتْ الشعرية عن عقلنة العنونة في كثير من مواضعها، ونأت عن المنطقية، وآثرت المفارقة، والتمرد في سعيها لإثبات وجودها في منطقة حرجة بين الشعر، واللا شعر بين الحقيقة، والمجاز.

– توليد علاقات مجازية جديدة عبر ما يمكن الاصطلاح عليه بالأنسنة أي إحالة الحدث المجازي إلى الإنسان، وهو لا يقوم على المطابقة بل الخروج عن الحقيقة.

– يتحتم على المتلقى، وهو الباحث عن الشعرية في التركيبات العنوانية أن يتعامل مع مقاربات احتمالية عديدة، وهذا بلا شك يتفاوت بين متلقٍ، وآخر كلّ بحسب خزينه اللغوي، والأدبي.

– ثمَّة غموض، ومعانٍ عائمة تمنح مساحات رؤيويّة واسعة في كثير من عناوين الشاعر.

– توافق العناوين بشكل ملفت مع نصوصها بحرفية عالية عبرت عن إمكانية كبيرة في استيلاد دلالات جديدة.

المصادر:

أولاً: المجموعات الشعرية:

–لا شيء يا أنتِ، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠٢٢.

–أوراق اليقطين، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠٢١.

–هذا أناي، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠٢٢.

– طرق على أبواب بغداد، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ط٢، ٢٠٢٠.

–بقايا عبق، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ط١، ٢٠١٩.

–خذوا رأسي، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر: ٢٠٢٠.

– مدن الغبار، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠١٨.

– وسائد الانتظار، خلف دلف الحديثي، ٢٠١٦.

– بستان الآهات، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠١٩.

– شلال العبير، خلف دلف الحديثي، دار جانودي، دمشق، ٢٠١١.

–هي هذه، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر،٢٠١٩.

ثانياً: الكتب:

– في نظرية العنوان، (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٧ .

– السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٥،ع٣، ١٩٩٧.

– عتبات جيرار جينت (من النص الى المناص)، عبدالحق بلعابد، الدارالعربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

– قضايا الشعرية رومان ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

– اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، مرشد الزبيدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩،

– مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم عبد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

– الشعرية تزفيطان طو دروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

– شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د. خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

– الخيال الشعري الحر، أسلوبية التعبير، أسلوبية البناء، د. محمد صابر عبيد، مجلة ثقافات، كلية الآداب– جامعة البحرين، العدد ٦، ٢٠٠٣.

– التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن الكريم، عودة خليل أبو عودة، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٥.

- نظرية اللغة في النقد العربي، د. عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، مصر، ط١، ١٩٨٠.
- معاني النحو، د. فاضل السامرائي، بيت الحكمة، بغداد، ١٩٨٧
- الجملة العربية تأليفها وأقسامها، د. فاضل صالح السامرائي، المجمع العلمي، بغداد، ١٩٨٨.
- النص الأدبي تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، د. إبراهيم خليل، ط١، عمان، ١٩٩٥.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، تعليق وشرح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهر، مصر، ط١، ١٩٦٩.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٧٨.
- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، والشركة العربية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥.
- الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٨.
- جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ ذياب، مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الخامس، العدد ٢، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٥.
- اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.
- لسان العرب، ابن منظور (ت ٧١١هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، د.ت.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.
- الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، دريد الخواجة، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩١.
- تحولات اللغة في شعرية الحداثة، محمد عبد المطلب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان ٩١- ٩٢، خريف ٢٠١٤، شتاء ٢٠١٥.
- الحداثة الشعرية العربية، رؤية موضوعية، د. إبراهيم محمد عبد الرحمن، مجلة البحث العلمي في الادب، جامعة عين شمس- كلية البنات للآداب، المجلد، ٢٠٢٠، العدد ٢١، ج٧، أكتوبر، تشرين الأول، ٢٠٢٠.
- في لغة الشعر، د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر، عمان، (د ت).
- لغة الشعر بين جيلين،د. ابراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، د ت.
- الأنا والهوَ، سيجموند فرويد، ترجمة: د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط٤، ١٩٨٢.
- ديوان مجنون ليلى، جمع وشرح وتعليق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، ١٩٧٩.
- سيميائية العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠١.

هوامش البحث

(١) في نظرية العنوان، (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٧، ٣٤ .

(٢) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٥،ع٣، ١٩٩٧، ٩٧.

(٣) عتبات جيرار جينت (من النص الى المناص)، عبدالحق بلعابد، الدارالعربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ٦٥.

(٤) قضايا الشعرية رومان ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ٣٣.

(٥) نفسه ٣٢

(٦) اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، مرشد الزبيدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ١٠٤

(٧) مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم عبد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤. ٩

(٨) الشعرية تزفيطان طو دروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ٢٣.

(٩) سيميائية العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠١، ٥٨.

(١٠) لريفاتير ضمن كتابه (دلائليات الشعر) نقلًا عن: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د. خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٨: ٥١.

(١١) الخيال الشعري الحر، أسلوبية التعبير، أسلوبية البناء، د. محمد صابر عبيد، مجلة ثقافات، كلية الآداب- جامعة البحرين، العدد ٦، ٢٠٠٣: ٤٤.

(١٢) التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن الكريم، عودة خليل أبو عودة، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٥: ٧٥.

(١٣) نظرية اللغة في النقد العربي، د. عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، مصر، ط١، ١٩٨٠: ٢١٣.

(١٤) لا شيء يا أنتِ، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠٢٢: ١٥٨.

(١٥) أوراق اليقطين، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠٢١: ٧١.

(١٦) لا شيء يا أنتِ: ١٥٨- ١٦١. الأبيات غير متسلسلة.

(١٧) أوراق اليقطين: ٧١- ٧٢. البيتان غير متسلسلين.

(١٨) معاني النحو، د. فاضل السامرائي، بيت الحكمة، بغداد، ١٩٨٧: ١٦/١، والجملة العربية تأليفها وأقسامها، د. فاضل صالح السامرائي، المجمع العلمي، بغداد، ١٩٨٨: ٣٢.

(١٩) أوراق اليقطين: ١١٢.

(٢٠) نفسه: ١٢٦.

(٢١) هذا أناي، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠٢٢.: ٦١.

(٢٢) نفسه: ٤٠.

(٢٣) أوراق اليقطين: ١٥٣.

(٢٤) طرق على أبواب بغداد، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ط٢، ٢٠٢٠: ١٩.

(٢٥) أوراق اليقطين: ١١٢- ١١٦. الأبيات غير متسلسلة.

(٢٦) بقايا عبق، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ط١، ٢٠١٩: ٨٦.

(٢٧) خذوا رأسي، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر: ٢٠٢٠: ١٧١.

(٢٨) النص الأدبي تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، د. إبراهيم خليل، ط١، عمان، ١٩٩٥: ١٦٢.

(٢٩) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، تعليق وشرح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهر، مصر، ط١، ١٩٦٩: ١٧٠.

(٣٠) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٧٨: ٧٥.

(٣١) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، والشركة العربية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥، ١٨٥.

(٣٢) مدن الغبار، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠١٨: ٢٠٨.

(٣٣) نفسه: ٢٤٢.

(٣٤) طرق على أبواب بغداد: ١٤٨.

(٣٥) مدن الغبار: ٢٤٢- ٢٤٥.

(٣٦) هذا أناي: ٢١٨.

(٣٧) لا شيء، يا أنتِ، عنوان المجموعة نفسها.

(٣٨) هذا أناي: ١٧٤.

(٣٩) مدن الغبار: ٢٣٠.

(٤٠) وسائد الانتظار، خلف دلف الحديثي، ٢٠١٦: ١٧٤.

(٤١) نفسه: ١٦٦.

(٤٢) بستان الآهات، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ٢٠١٩: ٨٣.

(٤٣) هذا أناي: ٢١٨.

(٤٤) شلال العبير، خلف دلف الحديثي، دار جانودي، دمشق، ٢٠١١: ٦٥.

(٤٥) نفسه: ٧١.

(٤٦) مدن الغبار: ٣٤.

(٤٧) شلال العبير: ٧١.

(٤٨) شلال العبير: ٧٢.

(٤٩) نفسه: ٧٢.

(٥٠) شلال العبير: ٧٢– ٧٢. البيتان غير متسلسلين.

(٥١) نفسه٧٦.

(٥٢) طرق على أبواب بغداد: ١٠٢.

(٥٣) طرق على أبواب بغداد: ١٠٢– ١٠٤. الأبيات غير متسلسلة.

(٥٤) الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٨: ٩٤.

(٥٥) هي هذه، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر،٢٠١٩: ١٣٠.

(٥٦) هي هذه: ٨٨.

(٥٧) هذا أناي: ٨٧.

(٥٨) خذوا رأسي: ٧٩.

(٥٩) جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ ذياب، مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الخامس، العدد ٢، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٥: ٤٧.

(٦٠) اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧: ٦٩.

(٦١) بنية اللغة الشعرية: ١٢٧.

(٦٢) شلال العبير: ١٠٧.

(٦٣) نفسه: ١١٥.

(٦٤) نفسه: ١٨٣.

(٦٥) مدن الغبار: ١٧٨.

(٦٦) لسان العرب، ابن منظور (ت ٧١١هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، د.ت ، مادة (ألق).

(٦٧) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ١٦٩.

(٦٨) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤: ٢٢٠.

(٦٩) شلال العبير: ١١٨.

(٧٠) بنية اللغة الشعرية: ٢٠٦.

(٧١) وسائد الانتظار: ١٤١.

(٧٢) وسائد الانتظار: ١٤١– ١٤٣. الأبيات غير متسلسلة.

(٧٣) وسائد الانتظار: ٢١٧، والأمر نفسه في العناوين (سيدة الخطوات)، و(سيد الوجع) في المجموعة الشعرية: هي هذه: ١٠٥، ١٧٣.

(٧٤) لا شيء يا أنتِ: ١٠٩.

(٧٥) خذوا رأسي: ١٢٩.

(٧٦) نفسه: ٣٦.

(٧٧) أوراق اليقطين: ٤١.

(٧٨) نفسه: ٥٣.

(٧٩) نفسه: ١٣٢.

(٨٠) بقايا عبق: ١٠٢.

(٨١) نفسه: ٣٧.

(٨٢) هي هذه: ٧٠.

(٨٣) هذا أناي: ٢٦.

(٨٤) مدن الغبار: ٨٢.

(٨٥) لا شيء يا أنتِ: ١٩٤.

(٨٦) نفسه: ١٩٨.

(٨٧) نفسه: ١٨٥.

(٨٨) هذا أناي: ٧٤.

(٨٩) أوراق اليقطين: ١٧٩.

(٩٠) خذوا رأسي:٧٩.

(٩١) بقايا عبق: ١٦٠.

(٩٢) بستان الآهات: ٢٠٧.

(٩٣) الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، دريد الخواجة، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩١: ٧١.

(٩٤) تحولات اللغة في شعرية الحداثة، محمد عبد المطلب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان ٩١– ٩٢، خريف ٢٠١٤، شتاء ٢٠١٥: ٢٣٩.

(٩٥)نفسه: ٢٣٩.

(٩٦) الحداثة الشعرية العربية، رؤية موضوعية، د. إبراهيم محمد عبد الرحمن، مجلة البحث العلمي في الادب، جامعة عين شمس– كلية البنات للآداب، المجلد، ٢٠٢٠، العدد ٢١، ج٧، أكتوبر، تشرين الأول، ٢٠٢٠: ٧٥–٧٦.

(٩٧) في لغة الشعر، د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر، عمان، (د ت): ٦٩.

(٩٨) لغة الشعر بين جيلين،د. ابراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، د ت، ٢٠٥.

(٩٩) مدن الغبار: ٢٨٩.

(١٠٠) لا شيء يا أنتِ، عنوان المجموعة الشعرية.

(١٠١) هذا أناي: ٥٦.

(١٠٢) هي هذه: ٢٤٣.

(١٠٣) لا شيء يا أنتِ: ١٣٠.

(١٠٤) هذا أناي: ٢٨.

(١٠٥) هذا أناي، عنوان المجموعة الشعرية، وهو مستل من عنوان قصيدة: ٩٢.

(١٠٦) الأنا والهوَ، سيجموند فرويد، ترجمة: د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط٤، ١٩٨٢: ٤٣، ٤٦.

(١٠٧) لسان العرب، مادة (ابن).

(١٠٨) لا شيء يا أنتِ: ٤١.

(١٠٩) بستان الآهات: ٧٨.

(١١٠) ديوان مجنون ليلى، جمع وشرح وتعليق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، ١٩٧٩: ٢٢٩.

(١١١) لا شيء يا أنتِ: ٤١.