ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

The Title in the Poetry of Ali Jaafar Al-Alaq

Asst . proff.Dr Maolod Mrai Alois

Department of Arabic language
College of Education for Humanities
Tikrit University
Salahuddin
Iraq

E-Mail: Maolod1989ra@gmail.com

***Keywords*:**
Aesthetics,
title threshold,
first heading,
second heading,
third heading.

Article history:
Received 2 Mar. 2021
Accepted 16 Mar 2021
Available online 20 Apr 2021
E-mail
journal.of.tikrit.university.of.humanities@tu.edu.i

E-mail : adxxxx@tu.edu.iq

ABSTRACT:

Each new collection of the Iraqi poet Ali Jaafar Al-Alaq is a new and important step in his long poetic experience. It can be said that the effectiveness of addressing particular topic thorough a particular title is one of the most important poetic activities, as it presented a dense and exciting clue to the experience embedded in the title. collection includes a number of poems, and each group has its special title. The study elaborates on the aesthetics of the titles' diversity, distinction, and novelty as they are presented by the ever-renewed poet Ali Jaafar Al-Alaq.

© 2021 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.28.4.1.2021.04

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

العنوان في شعر علي جعفر العلاق

أ.م.د. مولود مرعي ويس/ جامعة تكريت / كلية التربية الأساسية/الشرقاط

الخلاصة:

يعدّ كل ديوان جديد للشاعر العراقي علي جعفر العلاق خطوة جديدة ومهمة في تجربته الشعرية الطويلة، ويمكن القول إن فاعلية العنونة في هذا الديوان من أهم الفاعليات الشعرية حيث قدّم تجربة عنوانية كثيفة ومثيرة، فثمة عنوان كبير هو عنوان الديوان الرئيس، وقسم قصائد الديوان على ست مجموعات، كل مجموعة تضم عددا من القصائد، ولكل مجموعة عنوان خاص وصفناه بالعنونة الثانية، وتبقى عناوين القصائد التي وصفناها بالعنونة الثالثة، بما يحرّض على دراسة جماليات عتبة العنونة بهذا التعدد والتميز والجدّة، ولعلّ هذه الخريطة التي توزعت فيها قصائد الديوان عنوانياً تمثل جماليات التجربة الجديدة التي قدّمها الشاعر المتجدد دائماً علي جعفر العلاق.

مفهوم الجماليّات:

يعود هذا المفهوم إلى بدايات التفكير الفلسفي بالأشياء، حين كانت الفضيلة هدف الفيلسوف الإغريقي سقراط في الكشف عن فلسفته الجّماليّة الراقية، أما تلميذه الفيلسوف أفلاطون فقد ذهب في اتجاه تمجيد الفضيلة بوصفها نموذجا للجمال وقلل بالقدر ذاته من أهميّة الجسد في النظر إلى موضوع الجماليات، في knkiughuygftdحين حدّد الفيلسوف أرسطو معنى الجّمال في فكرة التنسيق والترتيب والتنظيم والهندسة البصريّة([1]). وقد فصّل أرسطو في توضيح فلسفته الجمالية حين رأى أنّ ((الكائن أو الشيء المكوّن من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام، وتتخذ أبعاداً ليست تعسّفيّة، ذلك لأن الجّمال ما هو إلا التنسيق))([2])، بمعنى أنّ فكرة الجماليات تقوم على تنظيم مسبق يعرف ويدرك قيمة الشيء الجميل وقدرته على إبهار الناظر.

ينطلق المفهوم العام للجماليات من عتبة الفكرة المبدعة التي تنتج الجمال، إذ ((إن الفكرة المبدعة التي تدخل ميدان الفلسفة الجمالية تتلوّن بألوانها، وتنشحن بقوّتها المعرفية فتصبح جزءاً حيوياً ومصيرياً من أجزائها، بحيث يجري النظر فيها والتعامل معها على أساس أنها (فكرة جمالية). هذه الفكرة الجمالية حتى تتحول من حاضنتها الذهنية إلى حضورها الإجرائي تحتاج إلى سياق تعبيري يرتبط بالفلسفة الجمالية ويستخدم آلياتها في العمل، فتخضع الفكرة للطبيعة والكيفية التي تعمل فيها آليّات السياق التعبيري بما يكسب التعبير ذاته مضموناً قابلاً للفعل والتحول والتحقق.))([3])، ولعل الكتابة الشعرية هي من أبرز الحوامل الإبداعية التي تستطيع أن تقوم بهذه المهمة بوجهها الأدبي.

وبهذا فقد تحولت الجمالية إلى مصطلح فلسفي وأدبي وحياتي كلما وجد موضوع جمالي يستحق الإشادة به على هذا الأساس، فالجمالية ليست إشارة مجردة إلى الأشياء ((ولا إلى مجرّد الدّراسة الفلسفيّة لما هو جميل –مهما كانت وجهة النّظر ومهما تكن النّتائج – ولكن على مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجّمال ومكانتهما في الحياة (...)، ولكن الكلمة تستعمل بأشكال شتّى قريبة الترابط والتّداخل ببعضها، مثل انه يقيس كل شيء بمقياس جمالي، فهنا تشير كلمة (جمالي)، إلى الجّمال بحد ذاته، كما تتضمن مفهوم الجّمالية كذلك، أي الموقف الذي يجعل الجّميل مقياساً عاماً))([4])، بما يجعل الفكرة الجمالية ناتجة عن طبيعة الأسلوب التي وردت فيه وقدرتها على تمثيل الفكرة في جوهرها.

من هذا المنطلق يمكننا النظر إلى خصوصيات التعبير الجمالي من خلال ارتباط ((الفكرة والسياق التعبيري بما يمكن أن نصطلح عليه بـ(التقانة)، وهي الأنموذج الأسلوبي الخاص الذي تعتمده فلسفة الجمال لتشغيل أدواتها والتعبير عن منهجها الفكري ورؤيتها الفلسفية، ولا يمكن لأية فلسفة أن تبلغ أعلى مراتب التشكل المعرفي من دون الوصول إلى حلقة تأسيس شبكة تقانات خاصة بها، تعزز بها هيكليتها وطرازها المعرفي النوعي والمستقل، ولم تستطع فلسفة الجمال أن تستقل عن الميدان العام للفلسفة إلا عبر نجاحها في بناء تقاناتها الخاصة.))([5])، وبذلك تكون للجماليات رؤيتها الخاصة في الحياة والثقافة والأدب عموماً.

جماليات العنونة الشعرية:

يأخذ العنوان في القصيدة الشعرية أهمية بالغة من حيث هو رأس القصيدة ومفتتحها الذي يتوجه إلى القارئ بهويته الأدبية والثقافية والجمالية، ووظيفة العنوان الشعري الأساسية تكمن((في تحقيق المضمون الواسع للأفكار المرادة))([6]) منذ البداية، إذ يستغل الشاعر عنوان قصيدته كي يطرح فيه على نحو مختصر ومجمل الأفكار الأساسية التي يود طرحها في متن قصيدته، وهو في ذلك يشعر أنه وضع اللبنات الأولى التي يمكن أن تساعده في توصيل أفكاره إلى المتلقي في نهاية المطاف.

ومن هنا يكون العنوان الشعري مفتاحا أساسيا ((يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها))([7])، ولا يمكن قطعا إدراك النص الشعري وفهمه من دون فهم عتبة العنوان وجمالياته التعبيرية والتشكيلية، وذلك لأنّ ((الأهداف الدلالية لمفهوم العنوان تتحقق بوسائل منوعة يستخدمها الأديب))([8])، وعلى المتلقي أن يعي هذه الوسائل ويبحث عنها ويحللها كي يصل إلى جمالياتها العنوانية المطلوبة.

توصف عتبة العنوان في القصيدة الشعرية بأنها أول مثير ومنبه أسلوبي يتلقاه القارئ من نص هذه القصيدة، فهو يمثّل الوحدة الصوتية والصورية الأولى المشحونة بالدلالة والمستجيبة لفكرة النص الأولى، وهي تأتي بتركيز ينطوي على قدرٍ متنوّعٍ من التداخل والتعقيد والغموض([9])، لا يمكن فهمه واستيعاب جمالياته من غير اكتشاف العلاقة بين العنوان والمتن، ومن ثم التعرف على طبيعة الفكرة الجمالية التي تحتويها العنونة وتأثيرها على مجمل فعاليات القصيدة في قدرتها على جذب المتلقي وإدهاشه.

تتنوع الوظائف العنوانية في النص الأدبي عموماً، وقد أتى معظم المنظّرين على هذه القضية المهمة للكشف عن الطبيعة الجمالية التي يمكن أن تؤديها العنونة الأدبية في النص الأدبي، ((وقد حدد (جيرار جينيت) وظائف العنوان بأربع (الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين) وهو مكمل للنص ودال عليه، وليس ضرورياً أن يحتوي أجزاء النص كلها، وإنما يخلق الإيحاءات والتعالقات بين العنوان والنص، وتكثيف السردية ـ بعيداً عن المباشرة والوضوح ـ، وشعرية العنوان وسحريته بكل ما فيه من مباغتة وغموض وإبهام، وغاية وإدهاش، هي أبرز مظاهر الحداثة، ولا قيمة للعنوان أصلاً من دون نص))([10])، فالعلاقة بين العنوان والنص علاقة جدلية لا بدّ منها ولاسيما في تحليل الجماليات التي ينطوي عليها النص وتبدأ من عتبة العنوان.

بمعنى أن العلاقة الجمالية بين طرفي الخطاب الأدبي: العنوان والمتن ((قائمة على بنية افتقار، ذلك أن العنوان لا يشتغل إلا في إطار النص، وهذه البنية المؤلفة عبر هذه العلاقة تشير على التلاحم الروحي والجسدي والبنيوي بين الاثنين))([11])، لذا يجب أن لا يتوقف القارئ وهو يتدخّل في أغوار النص العميقة وطبقاته المتعددة وعتباته المتنوعة قصد استنطاقها وتأويلها وفكّ مغاليقها عند حدّ قرائي معين، بل هو يسعى إلى استقصاء النواحي التركيبية والدلالية والتداولية كافة([12])، ولا يمكن الوصول

إلى هذا المطلب إلا بالقدرة على الكشف عن جماليات العنونة وما يمكن أن تؤثر فيه على طبقات المتن النصي الأدبي.

تقدم العنونة بجمالياتها المحتملة برهانات فادحة في الإيقاع بالمتلقي وسحبه إلى أرض النص، ولهذا فإنها تؤسس لأفق أدبي واسع، غير أن العلامة التجنيسية للعمل تعيد التوازن بين التفجيرات الشعرية التي يحدثها العنوان والسيولة الكنائية للنص كمحفل للسرد([13])، أي أنّ تحديد الجنس الأدبي بين شعر وقصة ورواية ومسرح هو من يوصل إلى طريقة ما للكشف عن جماليات العنونة وتفاصيلها.

إنّ القراءة العتباتية لجماليات العنونة الشعرية في نهاية الأمر تتجه دوماً نحو تحليل الفضاء التشكيلي العنواني العام، الذي يمثّل جزءاً من الشبكة الدلالية للنص الشعري متحولاً إلى بؤرة تتجمع فيها دلالات النص في درجة مهمة من درجات الجمال التعبيري([14])، وهو ما يقودنا إلى تأكيد جوهر الفعل الجمالي في العنوان الشعري للكشف عن جماليات النص الشعري عموماً، وتأكيد العلاقة الجوهرية الجمالية بين العنوان والمتن الشعري في القصيدة.

شعريّة علي جعفر العلاق:

تكمن شعرية الشاعر علي جعفر العلاق في مجمل حركة الشعرية العربية بأنه شاعر أنيق يعنى بالجماليات على نحو واسع وعميق وأصيل، وديوانه الموسوم (ذاهب لاصطياد الندى) يمثل تجربة جديدة في مجمل منجزه الشعريّ منذ ستينيات القرن الماضي، وقد نبه كثير من النقاد الذين قاربوا تجربة العلاق إلى طريقة تعامله الشعرية الخاصة مع اللغة، إذ ((في أعمال علي جعفر العلاق الشعرية السابقة، كما في هذا العمل الجديد، تشكّل اللغة انبثاقها المدهش، وتؤسس لمستويات جماليّة لا حدود لانطلاقاتها أو مدى))([15])، وقد امتدّت روح الإدهاش اللغوية الشعرية عند العلاق في هذا الديوان إلى عتبة العنوان، فجاءت مفعمة بالدلالة والمعنى والقيمة الموضوعية المتلائمة مع المتن الشعري لكل قصيدة.

تستعيد هذه اللغة الشعرية المميزة طفولة الشاعر علي جعفر العلاق كي تقدّمها قصائده ابتداءً من عتباتها العنوانية بصورة مدهشة فنيا وموضوعيا، إذ ((المدهش حقاً هنا، أنّ طفولة الشاعر تزداد ألقاً بعمر آخر قصيدة يختلف عن عمر صاحبها. فقصائد "ذاهب لاصطياد الندى" مثلما أراد لها علي جعفر العلاق أن تكون مختلفة عن سابق منجزه الشعريّ، بفعل التماهي المستضيء بعتمة الأعماق، وشاعرية الغموض، وسيادة اللامعنى أو مجاز المجاز))([16])، بحيث تتمثل العلاقة بين الجانب الفني والجانب الموضوعي على نحو اندماجي أصيل يحظى بقيمة جمالية عالية، ولاسيما حين يتجلى موضوع (الوهم) بوصفه موضوعا أصيلا في تجربة العلاق من حيث النظر إليه على أنه مادة شعرية خصبة، حيث ((تكرّس نصوص ديوان "ذاهب لاصطياد الندى" جهدها الجماليّ والتيماتيّ دفاعاً عن الوهم، وتعمل على شعرنته متوتراً، في لحظة حادّة من الوعي، بين الحضور والغياب، فما الوهم إلا وجه الحقيقة الغائبة التي يذهب إليها الشعر ويلوذ بها، مثلما تذهب أنا القصيدة وآخرها القرين باستمرار))([17])، وهو ما ينسحب أيضا على طبيعة العنونة الشعرية على مستوى العنونة الأولى في عنوان الديوان، وعلى مستوى العنونة الثانية في عنوانات تخص

مجموعة قصائد تنضوي تحت عنوان جامع، وأخيراً العنونة الثالثة حيث تعتلي عتبة عنوانية خاصة رأس كل قصيدة من قصائد الديوان.

العنونة الأولى: الهيمنة والحضور

يمكن إطلاق هذا المصطلح على عنوان الديوان بوصفه عنوانا يجمع تحت مظلّته كل العناوين الأخرى التي تأتي في متن الديوان، والعنونة الأولى في ديوان الشاعر علي جعفر العلاق هذا هي (ذاهب لاصطياد الندى)، وحين نحاول تحليل هذه العنونة سنجد أنها مكوّنة من جملة اسمية خبرية مكوّنة من خبر لمبتدأ مقدّر هو (أنا)، وجاء الخبر على وزن (فاعل) لتحقيق أعلى درجة توكيد للفعل (ذهب) مسند إلى أنا القائل.

لكن الجملة العنوانية لا تنتهي عند هذه الجملة الخبرية بل تستكمل صيغتها اللغوية بشبه جملة مكونة من جار ومجرور ومضاف (لاصطياد الندى)، وإذا كانت جملة المبتدأ والخبر الاسمية ذات طبيعة واقعية صرف ليس فيها أي مجاز أو استعارة شعرية، فإنّ شبه الجملة الملحقة بها تنطوي على أعلى درجات المجاز، فالمصدر اصطياد يحيل على فعل الصيد المعروف في الثقافة العربية الصحراوية وفي البادية، ويستهدف الصياد عادة بعض الطيور والحيوانات التي تحقق له فائدة مادية معروفة، غير أن محاولة اصطياد (الندى) تحقق انزياحا كبيرا في التركيب اللغوي الشعري لأنّ (الندى) بقايا من قطرات ماء على أوراق الزهور أو الأشجار وما إلى ذلك، وهي لا تصلح للصيد من حيث طبيعتها المائية الفارطة التي سرعان ما ينفرط ماؤها من بين اليدين من جهة، ومن جهة أخرى لا قيمة مادية يمكن الحصول عليها من وراء هذه المحاولة ولا فائدة ترتجى من ذلك.

يلتحق بعتبة العنونة الأولى مقطع شعري أشبه بفاتحة شعرية أو عتبة تقديم شعرية لا يفصلها فاصل عن منطقة العنونة الأولى، لذا يمكننا أن نعدّها تابعة لهذه العنونة من حيث تكريس وترسيخ دلالة معينة تريدها العنونة الأولى، وهذا المقطع الشعري يقدم شخصيتين؛ الأولى شخصية الشاعر الذي يتحدث ويقول ويتكلم، والثانية شخصية الآخر الذي يبدو وكأنه يتحكّم بالأنا الشاعرة ويوجّهها كيفما يشاء، وفيما يأتي نصّ هذا المقطع الشعري:

((حين ناولني سلّة الخوصِ
ريّانةً، قال لي:
لك هذا العذابُ
وهذا التشهّي، لك اسمٌ
شبيهٌ بأول هذي البلادِ
وآخرها؟؟ لك هذي الإقامةُ
أعني: السفرْ..)) ([18])

يبدأ المقطع الشعري بظرف زمان (حين)، ومن ثم تأتي الجملة الشعرية اللاحقة للظرف الزمني كي تعرض الفعل الذي يكشف عن وجود الشخصيتين (ناولني)، وفعل التناول هو فعل حسي مباشر

وخارجي يعمل على حركة اليدين لدى الشخصيتين، شخصية الأنا الشاعرة وشخصية الآخر الغائب، ثم يظهر ما بين اليدين المنتقل من الآخر إلى الأنا وهو (سلّة الخوصِ)، وهي سلّة تستخدم غالباً لجني الرطب ولها خصوصية كبيرة في حياة الفلاحين الذين لديهم حقول نخيل في جنوب العراق على نحو خاص.

يأتي الحال (ريّانةً،) لكي تعطي لسلة الخوص هذه الينعة وهذا الامتلاء وهذا الأمل الذي يعبر عنه الحال أسمى تعبير، وبعد هذه المقدمة الوصفية التي اضطلعت بها أنا الشاعر تتحول الفعالية اللغوية إلى نوع من الحوار المنقول، حيث لا يحضر الطرف الغارب من الحوار بل تظهر أفعاله على لسان الراوي حين يقول: (قال لي:)، بحيث يندرج كل ما يأتي من كلام لصالح الآخر الغائب موجهاً إلى الذات الشاعرة.

يبدأ كلام الآخر الحواري وهو يتوجه به إلى شخصية الأنا الشاعرة بجملة (لك هذا العذابُ) في مفارقة شعرية مدهشة، إذ إنّ الحال (ريّانة) التي تعبر عن سلّة الخوص تحيل على حالة الفرح والبهجة والعطاء، لكن أفق التوقع ينكسر هنا ليتحول إلى (العذاب) في فعالية شعرية تنزاح فيها المعاني نحو دلالات جديدة غير متوقّعة، ثم يردفها بـ(وهذا التشهّي،) كي يفتح أفق الدلالة والمعنى الشعري على مساحة جديدة لا يجعل من كلمة العذاب ذات صفة سلبية مطلقة، وكأن أنا الشاعر هي من يبحث عن هذا العذاب الشعري.

ينتقل بعدها الآخر في حواره مع الأنا الشاعرة ليرتفع بحواره إلى طبقة شعرية أعلى تتعلق بالتاريخ والتجربة (لك اسمٌ/شبيهٌ بأول هذي البلادِ/وآخرها؟؟)، وما بين أول هذي البلاد وآخرها أسئلة لا حصر لها يعبر عنها الراوي بعلامتي الاستفهام (؟؟)، ثم يكمل حديثه الموجّه إلى الذات الشاعرة بقوله: (لك هذي الإقامةُ/أعني: السفرْ..)، حتى يضع الإقامة في مواجهة السفر في جدلية تعود مباشرة على العنونة الأولى، حيث يخطو فيها الشاعر خطوته نحو اصطياد الندى في خضم هذه الإقامة التي تعني السفر.

إنّ العلاقة بين هذا المقطع الشعري الافتتاحي وبين العنونة الأولى (ذاهب لاصطياد الندى) علاقة وثيقة وجدلية وخصبة ومنتِجة، وكأن خطاب العنونة الأولى يتوجه من الذات الشاعرة إلى الآخر الغائب جواباً على خطاب هذا الآخر في عتبة المفتتح الشعري، أي أنه بعد انتهاء المحاورة بينهما تأتي العبارة العنوانية لتؤكد نتيجة هذه المحاروة، بحيث يمكن أن تكون سلة الخوص التي قدّمها الآخر الغائب للشاعر الحاضر تشبه هذا الندى الذي يبحث عن اصطياده، في حالة شعرية من الوهم الذي يقود إلى الإبداع الموصوف بالتشهّي ويساوي بين الإقامة والسفر في معنى واحد مشترك.

العنونة الثانية: التوسّط والمعادلة

تعني العنونة الثانية على وجه التحديد أن الشاعر في ديوانه الشعري يضع كل مجموعة قصائد تحت عنوان، مثلما فعل الشاعر علي جعفر العلاق في ديوانه (ذاهب لاصطياد الندى) حيث وضع

خريطة عنوانية ابتدأت بالعنونة الأولى المتمثلة بعنوان الديوان الكلي المذكور، ثم صنف قصائد الديوان على خمس مجموعات، تضم كل مجموعة عددا من القصائد ووضع لكل مجموعة عنوانا خاصا بها.

ابتدأت العنونة الثانية الأولى بعنوان (كنت وحيداً وأمامي البحر) التي ترسم صورة ذات عنصرين اثنين هما أنا الشاعر والبحر، حيث يركّز الضوء الشعري أولا على الأنا الشاعرة مقترنة بحال معينة خاصة به (كنت وحيداً)، تظهر فيها الأنا الشاعرة في حالة الوحدة التي يمكن أن تعبر عن كثير من الدلالات والمعاني، ومن ثم تظهر الطبقة الثانية من الصورة المتعلقة بالبحر مواجها للأنا الشاعرة (وأمامي البحر)، وإذا ما حاولنا أن نوجد علاقة ما بين العنونة الثانية الأولى والعنونة الأولى على نحو من الأنحاء، فبوسعنا القول مفردة (ذاهب) يمكن أن تساوي (كنت وحيداً) فضلا عن العلاقة الممكنة بين (اصطياد الندى) و (البحر) من حيث توفر العنصر المائي في الحالين.

تضمّ هذه العنونة الثانية (كنت وحيداً وأمامي البحر) أربع قصائد تحت مظلّتها هي: (قل لهذا الخريف) باستخدام (الخريف) نموذجاً للطبيعة، و(حين تنأى كالمرايا) باستخدام (المرايا) نموذجاً للعلاقة المحتمَلَة بين الأنا والآخر، و(كم كنت أصغي لهذا الليل) باستخدام الذات الشاعرة وحيدة في الإصغاء لعنصر من عناصر الطبيعة الرئيسة (الليل)، و(مثلما ترتدي امرأة رجلاً) بوصفها تحمل عنواناً يقوم على التلاحم بين طرفين في تصادٍ مع علاقة الأنا الشاعرة بالبحر، وهكذا لا بدّ من علاقة ظاهرة أو خفيّة، طبيعية أو استعارية، بين العنونة الثانية وما تنتظم في حوزتها من قصائد تنمو تحت خيمتها العنوانية.

العنونة الثانية الثانية هي عنونة استفهاميّة هي (أين ستمضي به الأرض؟) تتوجّه نحو شخصية مضمرة غائبة، وتحاول الاستفهام عن مصيرها في هذه الأرض المفتوحة إلى ما لا نهاية، والأرض هنا في هذا التشكيل اللغوي هي الفاعل لكنّها فاعل استعاري تعود على ما تحمله هذه الأرض من هموم وتجارب ومسافات وتحديات، والعنوان الاستفهامي عادة يضمّ بين جوانحه كثيرا من التصورات التي تقود إلى مزيد من التأويلات.

تنضوي تحت لواء هذه العنونة الثانية مجموعة أخرى من قصائد الديوان هي: (حينما يذهب الليل إلى النوم)، إذ تحمل عنواناً لا يخلو من فضاء استفهامي معيّن، و(الأرض الأولى) التي تحمل في مرجعيتها شبكة من الأسئلة، و(كم بعيد هو الفرق) حيث تحمل عنوانا فيه طبقات غامضة تثير السؤال، وأخيراً (غبطة الحجر) وهي تثير سؤال العلاقة بين الوجدان والجماد على نحو شعري خاصّ.

العنونة الثانية الثالثة جاءت بعنوان (بقية من سهر الليل على ردائه) تصف شخصية شعرية غائبة، وتتكون فعالية الوصف هنا من طبقات عديدة تبدأ بلفظة (بقية) التي تدل على كل زائل وبقية باقية من هذا الكل، ولا يمكن معرفة طبيعة هذا الكل أو المتبقي إلا بعد دخول شبه الجملة (من سهر الليل) حيث تشير إلى سهرة محددة تركت آثارها على الشخصية، لكن هذا الأثر الباقي على الشخصية من سهر الليل يتضح على منطقة معينة من الشخصية هي (ردائه)، على نحو يشير إلى معطى خارجي من معطيات الشخصية الشعرية.

ضمّت هذه العنونة الثانية أربع عنوانات لقصائد هي على التوالي (هذه القصيدة) وهي ذات عنوان عام يمكن أن يشير إلى أية قصيدة يجري الحديث حولها، ثم قصيدة (يسلّمه المجاز للمجاز) ذات العنوان المستغرق في طبقات المجاز أو مجاز المجاز، تعقبها قصيدة (يرفو ثياب قصيدته) حيث تتحول القصيدة إلى ثوب خاص بالشاعر، وأخيرا قصيدة (أسوار بابل) التي تحيل على حضارة عراقية قديمة هي حضارة بابل، ولا شكّ في أن كل هذه العنوانات تتصل بالعنونة الثانية على نحو أو آخر، من حيث لفظ القصيدة وحقيقة المجاز الشعري وعلاقة الثياب بالرداء عملياً وما تتيحه أسوار بابل من فضاءات تدل على حياة تحتشد بالسهر والمتعة والفرح والبهجة في سالف الأيام.

العنونة الثانية الرابعة كان عنوانها هو (لغة للقطا والحمام) وهي لغة حميمة تكثر حيوية ألفاظها في تجربة الشاعر علي جعفر العلاق كثيراً، وقد ضمّت تحت جناحيها ثلاث قصائد هي (ربما/شبيه بأول هذي البلاد/في مديح الرمل)، وهي عنوانات يمكن أن تعثر لها على ظلّ تحت فضاء العنونة الثانية إيحائيا أو رمزيا أو دلاليا، من خلال احتمالية صيغة (ربما)، والشبه بأول هذي البلاد التي قد يكون فيها للقطا والحمام مأوى ومكان، وما يمكن أن يعكسه مديح الرمل الذي بوسعه أن يحوي القطا والحمام على ذرّاته، بما يجعل العنونة الثانية قادرة على احتواء عنوانات القصائد التي انضوت تحت لوائها.

تأتي العنونة الثانية الخامسة على شكل عنوان مفرد جمعي نكرة هو (تقاسيم)، يضمّ تحت مظلّته العنوانية ثلاث قصائد جاءت عنواناتها كالآتي: (قطيع من غيوم الله) في تشبيه طريف للغيوم يجمع بين السماوي والأرضي على أكثر من فضاء، و(وليل كموج البحر) في تناص ظاهر وصريح مع بيت امرئ القيس في معلقته الشهيرة، وأخيراً (ما بين وهم وآخر) تركيزاً على مقولة (الوهم) التي يسعى الشاعر علي جعفر العلاق إلى جعلها موضوعا شعريا خاصا، ونجد أن هذه العنوانات إنما هي تقاسيم شعرية على أوتار المعنى الشعري والقيمة الشعرية والدلالة الشعرية والموقف الشعري.

أما العنونة الشعرية المتوسطة السادسة والأخيرة (أسئلة القتلى) فقد ضمّت هي الأخرى ثلاث قصائد هي: (مشهد جديد من رسالة الغفران/النبيّ/أنت من أصغى)، ولا شكّ في أنّ العنونة الثانية هنا (أسئلة القتلى) تتشظّى إلى استفهامات عديدة لا حصر لها، وسواء تكون هذه الأسئلة في مشهد جديد من رسالة الغفران لم يكتبه أبو العلاء المعري، أو أسئلة أخرى على ضفاف مفردة النبيّ بسعتها الدلالية غير المتناهية، أو الأسئلة الموجّه نحو المصغي الوحيد لصوت الوهم الشعري، فهي كلها تندرج تحت سماء (أسئلة القتلى) وانفتاحاتها على سلسلة من المعاني والدلالات والرموز.

العنونة الثالثة: الفاعلية الإجرائية

تتنوّع العنونة الثالثة في ديوان (ذاهب لاصطياد الندى) تنوعاً واضحاً على الرغم من أنّ (العنوان الجُمَليّ) يكاد يهيمن على أغلب هذه العنوانات الصغرى التي تخصّ قصائد الديوان، إذ لكلّ قصيدة عنوان خاصّ بها يمكن تصنيفه على هذا الأساس بالعنونة الثالثة التي تحاول الإجابة على أسئلة متنها الشعرية.

ويمكن تصنيف العنونة الجُمَليّة على أنواع أيضاً منها العنونة الجُمَليّة الفعليّة التي تبدأ بفعل يمنح فضاء العنونة حركة أكبر، وجاءت ثلاث عنوانات في هذا الديوان بصورة العنونة الجُمَليّة الفعليّة هي: (قل لهذا

الخريف/يسلّمه المجاز للمجاز/يرفو ثياب قصيدته)، ولو حاولنا تحليل المتن الشعري لإحداها لنرى طبيعة العلاقة بين العنوان والمتن سنجد أنها علاقة وطيدة، تنبع فيها عتبة العنوان من حيثيات ومكوّنات المتن النصي للقصيدة، وسنقارب على هذا الأساس قصيدة (يرفو ثياب قصيدته) نموذجاً لذلك ونصّها:

((لم يفِقْ ملكُ الفقرِ للآن من عملهْ؛
فهو سهرانُ
يجمع ضوء قصيدتهِ
من ربى الواقِ واقِ..
ومن ألم العاتبينَ على اللهِ..
تدبّ إليه الدلالةُ، مثلَ
أفاعٍ مقدّسةٍ:
من شقوقِ
الأساطيرِ، أو من نعاسِ
الحجرْ..
إنّه اليوم ممتحنٌ
بالسهرْ..
ها هو الآنَ
يحشدُ ضوءَ
معانيهِ من كل حدبٍ
وصوبٍ..
هو الآنَ يرفو ثيابَ
قصيدتهِ الشائكةْ:
لغةً مربكةْ..)) ([19])

إن الدلالة الأولى التي تترشح من العنوان الجُمَليّ الفعليّ حول الشخصية الشعريّة المقصودة لا بدّ أن تتجه نحو (الشاعر)، طالما أن قرينة (القصيدة) حاضرة في الجملة العنوانية، ولا شكّ في أن المتن الشعري للقصيدة يبدأ بوصف حال الشاعر وكأن القصيدة هي نوع من السيرة الشعرية للشاعر، ولاسيما حين يحيل المقطع الأول من القصيدة على صورة الشاعر وعمله الصعب للوصول إلى القصيدة (لم يفِقْ ملكُ الفقرِ للآن من عملهْ؛/فهو سهرانُ/يجمع ضوء قصيدتهِ/من ربى الواقِ واقِ../ومن ألم العاتبينَ على اللهِ..)، فهو ملك الفقر وهو سهران في عمل دائم لا يتوقف في سبيل العثور على القصيدة، ويسعى جراء ذلك نحو عالم الخرافات والأساطير ليعثر على مبتغاه كما يريد، بكل ما ينطوي عليه ذلك من صعوبات ومحن وإشكالات وإكراهات تجعل منه فقيراً دائماً على سهر مستمر.

ما تلبث تجربة الشاعر مع قصيدته أن تتوضح معالمها على نحو ما حين تدبّ الدلالة إلى محرق المعنى الشعري (تدبّ إليه الدلالةُ، مثلَ/أفاعٍ مقدّسةٍ:/من شقوقِ/الأساطيرِ، أو من نعاسِ الحجرْ..)، بما يعكسه هذا التطور في العلاقة بين الشاعر وقصيدته من صعوبات تكتنف عملية صوغ القصيدة وإيصالها إلى المرتبة الفنية المرجوة، حيث يمرّ الشاعر بمجموعة من الحالات التي تتنوع بين الخوف والغموض والغياب والالتباس.

وحين تبلغ القصيدة مرحلة نضجها وتستوي على حالة مثالية مطلوبة يكون الشاعر قد نجح في رفو ثياب قصيدته واستكمال شروط زينتها اللغوية (إنّه اليوم ممتحنٌ/بالسهرْ../ها هو الآنَ/يحشدُ ضوءَ/معانيهِ من كل حدبٍ/وصوبٍ../هو الآنَ يرفو ثيابَ/قصيدتهِ الشائكةْ:/لغةً مربكةْ..)، وهنا يتجلى العنوان الشعري وينغمر في طبقات المتن النصي للقصيدة، ويصف منجز القصيدة بأنها (شائكة) تعبيراً عن إشكالية التكوين والتبلور والوصول إلى المنتهى، من خلال لغة شعرية غير طبيعية لأنها تعمل في حقل مجازي وينتج معنى ثانياً أو ثالثاً لا يمكن فهمه بسهولة، وهكذا يتجسد عنوان القصيدة في العملية التي جاءت في عتبة العنوان بدلالة رفو القصيدة حتى تبلغ مرحلة الكمال الشعري.

أما النوع الثاني من أنواع العنونة الجُمَلية فهو العنوان الظرفي، وقد جاءت قصيدتان بعنوانين ظرفيّين هما (حين تنأى كالمرايا/حينما يذهب الليل إلى النوم)، ويمكن أن نستعير من قصيدة (حينما يذهب الليل إلى النوم) هذا المقطع الذي يتداخل مع عتبة العنونة تداخلاً كبيراً، على مستوى المفردات والصورة والفعل الشعري والشخصية الشعرية:

((هو والليلُ
كانا معاً يسهرانْ
ويطيلان عمرهما
بالسهرْ..
ثمّ يذهبُ كلٌّ إلى وجهةٍ:
يذهبُ الليلُ للنومِ،
والريحُ تمضي بقية ليلها
في أعالي الشجرْ..)) ([20])

فلو أحصينا المعجم الشعري الوارد في هذا المقطع بما يتلاءم ومعجم العنوان الشعري لأدركنا قوة مثول العنوان في المتن النصي للقصيدة، فالمعجم الشعري العنواني مؤلّف من المفردات الأساسية (يذهب/الليل/النوم)، أما المقطع الشعري المأخوذ من متن القصيدة فيتكون من مجموعة ألفاظ تساوي ألفاظ العنوان أو تعمل في ظلالها وهي (الليل/يسهران/السهر/الليل/للنوم/ليلها)، على نحو يستجيب لفضاء العنونة اللغوي بشكل كامل وزائد أيضاً بما يجعل العلاقة بين العنوان والمتن وثيقة وجدلية.

لكن العنوان يجعل من شخصية (الليل) الشخصية الرئيسة في مشهد العنونة بينما في هذا المقطع الشعري تدخل شخصية جديدة صحبة شخصية الليل (هو والليلُ /كانا معاً يسهرانْ/ويطيلان

عمرهما/بالسهرْ..)، ومن هنا يبدأ المتن النصي للقصيدة بالانفتاح على فضاء جديد مضاف على فضاء العنوان وزائد عليه، لأنه بعد هذه المشاركة الفعلية الشعرية بين الشخصيتين وحين تنتهي الصحبة (ثمّ يذهبُ كلٌّ إلى وجهةٍ:/يذهبُ الليلُ للنومِ،/والريحُ تمضي بقية ليلها/في أعالي الشجرْ..)، يتبين أن تلك الشخصية المصاحبة لشخصية الليل هي شخصية الريح حيث تذهب كلّ منهما في اتجاه، لكن الذي يعنينا هنا أن شخصية الليل كما هي في عتبة العنوان تذهب إلى النوم، كي يتمّ تساوي الحالة الشعرية بين العنوان وطبقة من طبقات المتن النصي في هذا المقطع.

جاءت ثلاثة عنوانات من عناوين الديوان بصيغة تضايف (مضاف ومضاف إليه) وهي: (غبطة الحجر/هذه القصيدة/أسوار بابل)، وهذه الصيغة العنوانية من الصيغ الشائعة كثيراً في مجال العنوان الشعري وذلك لسهولة بنية العنونة وبساطتها، وربما تكون عنونة قصيدة (هذه القصيدة) خير مثال على التفاعل الشعري الصوري والدلالي بين عتبة العنوان والمتن النصي للقصيدة، إذ نجد أن المتن الشعري قد سخره الشاعر كاملاً لخدمة العنوان وسنقتبس الجزء الأخير من متن القصيدة تمثيلا لذلك:

((للغرينِ الشهيّ في أقدامهنّ:
هل قطفنَ وردةَ
الجنونِ، أم قطفنَ
وردةَ
الزبدْ..؟
لليل، للكمأةِ،
للرعدِ الحزينِ،
للصبايا:
إذ يعدنَ الروحَ
للحجرْ..
لسيّد الأنهار،
واهبِ الشجرْ..
للشعر إذ تضيئهُ
الوحشةُ والعفافُ،
والمطرْ..
تكتبُ روحي
هذه القصيدة)) ([21])

فنرى هنا أن الوحدات الشعري المختلفة تحتشد كلها في نسق شعري واحد كي تصل في النهاية إلى عتبة العنوان الذي يصل أول القصيدة بآخرها في دورة شعرية فاعلة: (للغرينِ الشهيّ في أقدامهنّ:/لليل، للكمأةِ،/للرعدِ الحزينِ،/للصبايا:/للحجرْ../لسيّد الأنهار،/للشعر إذ تضيئهُ)، إذ إن كل

هذه الوحدات الشعرية تعمل لصالح العلاقة بين روح الشاعر والقصيدة (تكتبُ روحي/هذه القصيدة)، فالعنوان الشعري ظلّ مهيمنا على مراحل التشكيل الشعري في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وقد انتهى المتن الشعري بلفظ العنوان الشعري نفسه (هذه القصيدة) مما يدل على أهمية العنوان وقيمته وتأثيره في البناء الشعري العام للقصيدة.

ومن أشكال العنوانات الأخرى الواردة في هذا الديوان هو العنوان الوصفي في قصيدة (الأرض الأولى)، وهو عنوان خبري يتكون من خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) ومن ثم تأتي الصفة المعرفة (الأولى) لهذه الأرض، وإذا ما توغلنا في متن القصيدة كي نرى تجليات العنونة فيه سنجد أن خاتمة القصيدة تعرض فضاء العنونة بصيغة استفهامية لا تبحث عن جواب:

((هل تذكر الطيورُ:
كم حلّقنَ
في حنينه المشمسِ،
كم بنت لهنّ من ممالكٍ
مائيّةٍ يداه؟
هل تذكر النساءُ:
كم غرفْنَ، حدّ
السكرِ، من صباهْ..؟
واليومَ
لا حكمةُ من يأكلهُ
المنفى، ولا
محنةُ من تناثرت دماهْ
في أرضه الأولى..؟)) ([22])

فالأرض الأولى الماثلة في عنوان القصيدة بالصيغة النعتية المعرّفة هي أرض الشخصية الرئيسة في القصيدة، وهي كما يبدو شخصية ذات طبيعة أسطورية من هذه الأسئلة الموجّهة إلى الطيور أولاً، ثم إلى النساء، وصولاً إلى الصورة الختامية التي تعرض الشخصيّة الشعرية الرئيسة بوصفها شخصية شهيدة تنتمي إلى أرضه الأولى.

تنفرد قصيدة (النبيّ) بعنوانها المفرد المعرفة، وهو عنوان شائع يتردد لدى كثير من الشعراء العرب وغير العرب في قصائدهم، بحكم أنه يمثل مرجعية دينية مهمة في حياة الشعوب وعلى مرّ العصور بوصفه عنوانا مثيرا وأثيرا.

تبدأ قصيدة (النبي) للشاعر علي جعفر العلاق في ديوانه (ذاهب لاصطياد الندى) بداية كثيفة تكشف عن دور وقوة حضور النبي في الطبيعة والحياة والبشر:

((قالتِ الريحُ:

مرّ نبيّ على هذه الأرضِ
ذات صباحٍ
قديمٍ،
رأى كلّ طاغيةٍ حجراً،
ورأى كل رفضٍ جنوناً
جميلْ..
وتدفّق بين يديهِ النهارُ
ظلاماً نقياً،
وصار الظلام، بإيمائةٍ
منه أنثى..
فأضحى لكلّ حصاةٍ
لسانٌ شجيّ،
وللحزنِ
في كلّ قلبٍ صهيلْ..)) ([23])

تبدأ الرواية الشعرية في القصيدة على لسان الريح وهي تروي قصة (النبي) بوصفه مخلّصاً ومنقِذاً (قالتِ الريحُ:/مرّ نبيّ على هذه الأرضِ/ذات صباحٍ/قديمٍ،)، وكأن القصيدة التي عنوانها (النبي) تتضمن سيرة ذاتية شاملة ذات طبيعة كونية لشخصية هذا النبي في متن القصيدة، إذ يقوم بمجموعة من الأفعال الكبرى التي يقود فيها حركة الحياة والمجتمع وفي مقدمة هذه الأفعال يرى صورتين متناقضتين تلخّصان أزمة الوجود الإنساني على الأرض وهما: (رأى كلّ طاغيةٍ حجراً،/ورأى كل رفضٍ جنوناً/جميلْ..)، حيث تكشف هذه الصورة الشعرية وجود (الطاغية) الذي هو ليس سوى (حجر) من جهة، ووجود حالة الرفض في صيغة جنون جميل يتعرّض فيه الرافض للموت والاستشهاد على يد الطاغية.

ليس هذا فحسب بل يقوم (النبي) بدور صانع النور وباعث الحياة حين يحوّل النهار إلى ظلام نقيّ (وتدفّق بين يديهِ النهارُ/ظلاماً نقياً،)، كما يتحول الظلام إلى أنثى (وصار الظلام، بإيمائةٍ/منه أنثى..) في سياق أنثنة الأشياء وتحويلها إلى مناخ طريف وصالح للعيش، بما يجعل هذه الأفعال تقترب من المعجزات التي يتّصف بها بعض الأنبياء.

ولا شكّ في أنّ هذه الأفعال (النبويّة) تنتهي إلى نتيجة كبرى تحرّض الناس على الثورة ضد الطغيان من أجل الحصول على الحقوق والحريات والحياة الجميلة المناسبة للبشر (فأضحى لكلّ حصاةٍ/لسانٌ شجيّ،/وللحزنِ/في كلّ قلبٍ صهيلْ..)، وهو ما يكشف عن الدور المهم الذي تقوم به عتبة العنوان (النبي) في هذه القصيدة، حين يسخر الشاعر المتن الشعري للقصيدة بأكمله كي يجيب على أسئلة العنوان الشعرية.

ومن العنوانات الصغرى الطريفة في ديوان (ذاهب لاصطياد الندى) هو عنوان قصيدة (ربما)، وهي كلمة وظيفيَّة معناها (من المحتمل)، وهي كلمة مركَّبة من (رُبَّ) و(ما) الكافة، تدخل على المعارف، وعلى الأفعال، وقد جاء توظيفها في هذه القصيدة على أمثل ما يكون استجابة لتجربة الشاعر في هذه القصيدة، وكان العنوان فاعلا جدا في كل طبقات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها على نحو واضح وعميق، إذ تبدأ القصيدة بهذا المقطع:

((ربما شحُبتْ لغتي
مرةً،
هنا أو هناكْ،
فتدلّيتُ من حبلهِ الرخوِ حتى
رأيتُ النهايةَ،
لكنّما
انتفضتْ في دمي فجأةً
شهوةُ الضوءِ، واعتدلتْ
قامتي مثل ساريةٍ
للهلاكْ..
ربما
فاتني
أن أهاجرَ
أو فاتني أن أقيمْ..
ربما
فاتني
أن يكون الندى حصتي
لا الهشيمْ..)) ([24])

تتكرر عتبة العنوان في هذا المشهد الشعري الاستهلالي من القصيدة ثلاث مرات متلاحقة، ففي المرة الأولى يوجّه الشاعر نقدا إلى لغته الشعرية التي قد تشحب أحيانا على سبيل الفرض (ربما شحُبتْ لغتي مرةً، هنا أو هناكْ،/فتدلّيتُ من حبلهِ الرخوِ حتى رأيتُ النهايةَ،/لكنّما انتفضتْ في دمي فجأةً شهوةُ الضوءِ، واعتدلتْ قامتي مثل ساريةٍ للهلاكْ..)، إذ سرعان ما ينتفض على هذا الشحوب ويعيد لغته إلى مسارها الصحيح على الرغم مما يصاحب ذلك من جهد جبار ينتصر فيها الشاعر لصالح لغته.

وفي المرة الثانية تتكرر عتبة العنوان (ربما) للتعبير عن حالة جدلية بين الهجرة والإقامة حيث لا يستطيع الشاعر أن يفضّل حالة على حالة فتبقى القضية دائما في دائرة الاحتمال (ربما فاتني أن أهاجرَ/أو فاتني أن أقيمْ..)، ولا يغادر في المرة الثالثة التي يتكرر فيها لفظ العنوان هذه الدائرة الذاتية

في الدفاع عن النموذج الشعري (ربما فاتني أن يكون الندى حصتي/لا الهشيمْ..)، تعبيرا عن هيمنة الاحتمال على هذا الموضوع الشعري الأثير.

تتكرر العنونة (ربما) ثلاث مرات متتالية في خاتمة القصيدة بصورة متدرّجة على مستوى النقاط التي تعقب اللفظ العنواني على هذه الصورة:

((ربما..

ربما...

ربما....

غير أنيَ ما كنتُ يوماً سوايْ،

أبوايَ القديمان كالغيمِ،

كم باركا شفتيّ،

وكم سدّدا للمراثي

خطايْ..)) ([25])

إن المرات الثلاث التي يتكرر فيها لفظ العنوان (ربما) جاءت في خاتمة القصيدة على هذا النحو: (ربما../ربما.../ربما....)، ولاسيما حين تحاول الذات الشاعرة إثبات الشخصية الشعرية على نحو أصيل على مستوى الذات وعلى مستوى المرجع العائلي الذي يمثل المرجع التراثي في صورته الأوسع (غير أنيَ ما كنتُ يوماً سوايْ،/أبوايَ القديمان كالغيمِ، كم باركا شفتيّ،/وكم سدّدا للمراثي خطايْ..)، وبهذا يتحول الاحتمال (ربما) في عتبة العنوان إلى يقين في نهاية المتن النصي للقصيدة.

وتعمل العنوانات الصغرى المتبقية لقصائد الشاعر علي جعفر العلاق في ديوانه (ذاهب لاصطياد الندى) داخل الدائرة نفسها تقريباً، حيث تتجسد العلاقة بين العنوان والمتن الشعري في كل القصائد بشكل متساوٍ وفعال، والقصائد هي: (كم كنت أصغي لهذا الليل/كم بعيد هو الفرق/مثلما ترتدي امرأة رجلاً/شبيه بأول هذي البلاد/قطيع من غيوم الله/وليل كموج البحر/ما بين وهم وآخر/مشهد جديد من رسالة الغفران/أنت من أصغى)، وكلها عنوانات جُمَليّة على مستوى التصنيف اللغوي سوى قصيدة أخرى جاءت على شكل شبه جملة بعنوان (في مديح الرمل)، وتندرج على مستوى تفاعل العلاقة بين العنوان والمتن الشعري داخل الدائرة نفسها من حيث تواصل العلاقة بين الطرفين.

يمكن القول إن الشاعر علي جعفر العلاق من الشعراء الذين يعون أهمية العتبات والنصية في قصائده وفي مقدمتها عتبة العنوان، وقد أظهر في هذا الديوان حساسية شعرية عالية تجاه العنونة واشتغل عليها برؤية إبداعية عالية، إذ إنّ ((عتبة العنوان هي دائماً تاج عتبات الكتابة، إنّها من دون أدنى شكّ العتبة الأظهر والأقوى والأكثر استفزازاً لمحرّكات القراءة وميكانيزماتها، ونالت النصيب الأوفر من الاهتمام والرصد والقراءة والتأليف إلى درجة الحديث عن (نظرية العنوان)، بكلّ ما تتكشّف عنه جمهورية النظرية من طبقات وحدود وإمكانات وقضايا وإشكالات ورؤيات ومنجزات، حتى ارتفعت هذه العتبة كثيراً أمام شهوة القراءة ولم يعد من السهل والميسور اجتيازها لكلّ عابر قرائي لا ينتمي إلى هذا

الفضاء بقوّة))([26])، ولا يمكن للشاعر أن يعفي نفسه من ابتكار هوية خاصة لعنواناته الشعرية، سواء على مستوى العنونة الأولى للديوان الشعري أو على مستوى العنونة الثانية أو الصغرى، بحسب الحاجة التشكيلية والجمالية لتجربته الشعرية في كل ديوان من دواوينه الشعرية.

الهوامش:

[1] – ينظر: القيم الجمالية، د. راوية عبد المنعم عبّاس، دار المعارف الجامعيّة، الإسكندرية، ط1، 1987: 36–37. المعجم الأدبي، جَبّور عبد النّور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979: 85. فلسفة الجّمال، أميرة حلمي مطر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة (مشروع النشر المشترك)، د. ت: 18.

[2] – فن الشّعر، أرسطو، ترجمة: عبد الرّحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973: 13.

[3] – اللغة الناقدة، مداخل إجرائيّة في نقد النّقد، محمد صابر عبيد، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط1، 2011: 18–19.

[4] – موسوعة المصطلح النّقدي، ر.ف. جونسون، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرّية للطباعة، بغداد، ط1، 1978: 12.

[5] – اللغة الناقدة، مداخل إجرائيّة في نقد النّقد: 19–20.

[6] – العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطوّر، د. محمد عويس، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988: 390.

[7] – السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 25 العدد 3، 1997: 96– 97.

[8] – العنوان في الأدب العربي: 373 .

[9] – العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998: 35 .

[10] – البنى السردية، نقد القصة القصيرة، عبد الله رضوان، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2002 : 8 .

[11] – مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د.محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2008: 184.

[12] – أدونيس والخطاب الصوفي، بلقاسم خالد، مجلة فصول، المجلد 6، العدد 2، 1997: 63.

[13] – الفن والنشاط العملي، س.خ رابوبورت، ضمن كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986 : 15.

[14] – عنوان قصيدة السياب، د. ناظم حسين، دراسة لغوية مقارنة، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 1، 2000: 76 .

[15] – عبد العزيز المقالح، ذاهب لاصطياد الندى، علي جعفر العلاق، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2011، من كلمات الغلاف الخلفي.

[16] –مصطفى الكيلاني، ذاهب لاصطياد الندى، علي جعفر العلاق، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2011، من كلمات الغلاف الخلفي.

[17] – عبد اللطيف الورراري، ذاهب لاصطياد الندى، علي جعفر العلاق، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2011، من كلمات الغلاف الخلفي.

[18] – ذاهب لاصطياد الندى، علي جعفر العلاق: 5.

[19] – م. ن: 53–54.

[20] – م. ن: 28.

[21] – م. ن:47–48.

[22] – م. ن: 33.

[23] – م. ن: 99–100.

[24] – م. ن: 59–60.

[25] – م. ن: 62.

[26] – النصّ الموازي وجمهوريّة العتبات، محمد صابر عبيد، مجلة جسور، القاهرة، العدد 2، 2014: 87.

References :

(1) Adonis and the Sufi Discourse, Belkacem Khaled, Fusoul Magazine, Volume 6, Issue 2, 1997.
(2) Narrative Structures, Short Story Criticism, Abdullah Radwan, Al-Kindi House for Publishing and Distribution, Amman, 2nd Edition, 2002.
(3) Semiotics and Addressing, Jamil Hamdaoui, The Kuwaiti Journal of Thought, Volume 25, Issue 3, 1997.
(4) The title in Arabic literature, its emergence and development, Dr. Muhammad Ewais, The Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1st Edition, 1988.
(5) The title and the semiotics of literary communication, Muhammad Fikry Al-Jazzar, Egyptian General Book Authority, Cairo, 1st Edition, 1998.
(6) The title of Al-Sayyab's poem, Dr. Nazem Hussain, A Comparative Linguistic Study, Al-Tale'iah Literary Journal, No. 1, 2000.
(7) Philosophy of Beauty, Amira Helmy Matar, House of General Cultural Affairs, Baghdad, Egyptian General Book Organization, Cairo (Joint Publication Project), 1986.
(8) The Art of Poetry, Aristotle, translated by: Abd al-Rahman Badawi, Dar al-Thaqafa, Beirut, 1973.
(9) Art and Practical Activity, S.K. Rapoport, in the book Biological and Social in Artistic Creativity, translated by Muhammad Saeed Madia, Ibn Rushd House for Publishing and Distribution, Amman, Edition 1, 1986
(10) Aesthetic values, Dr. Rawya Abdel Moneim Abbas, Dar Al Ma'aref University, Alexandria, 1st Edition, 1987.
(11) Critical language, procedural approaches to critical criticism, Muhammad Saber Ubaid, Dar Al-Hiwar, Syria, Lattakia, 1st Edition, 2011.
(12) The Mirrors of Narration and the Aesthetics of Fictional Discourse, Dr. Muhammad Saber Obaid and Dr. Sawsan Al-Bayati, Al-Ain Publishing House, Cairo, 1st Edition, 2008.
(13) The Literary Lexicon, Jabour Abdel-Nour, Dar Al-Elm for millions, Beirut, 1st Edition, 1979.
(14) Encyclopedia of the Critical Term, R.F. Johnson, translated by Abdul Wahid Lu'lu`a, Freedom House for Printing, Baghdad, 1st Edition, 1978
(15) The Parallel Text and the Republic of Atabat, Muhammad Saber Ubaid, Josour Magazine, Cairo, Issue 2, 2014.