شعرية العنوان المركب عند جاسم محمد جاسم*

Jasim Mohammed Jasim's compound poetic title

فهد أسعد علي حسين

أ.د. فيصل غازي محمد النعيمي

أستاذ

جامعة الموصل - كلية التربية للعلوم الانسانية- قسم العلوم التربوية والنفسية

Fahad Asaad Ali Hussein

Dr. Faisal Ghazi Mohammed AL - Nuaimi

Professor

University of Mosul – College of Education for Human Sciences – Department of Arabic Language

Thepoet2016@gmail.com

تاريخ الاستلام ٢٠٢٣/١١/٠٦ تاريخ القبول ٢٠٢٣/١٢/٠٦

الكلمات المفتاحية: شعرية العنوان – العنوان المركب – جاسم – البنية – التركيبية

Keywords: Poetic title – Compound title – Jasim – Structure – Coposition.

الملخص

نسلط في هذا البحث الضوء على العناوين المركبة في تجربة الشاعر العراقي الموصلي جاسم محمد جاسم؛ بغية الكشف عن أبعادها الشعرية الدلالية والجمالية، وقد تخيرنا لذلك النماذج العنوانية الأكثر هيمنة على تجربة الشاعر، وتوخينا أشدها تنوعًا من حيث التركيب، وأقربها إلى روح الصياغة الشعرية، وقد جاء تحليل هذه العناوين وفق قراءتين تكمل إحداهما الأخرى، إذ وقفنا في الأولى على العنوان المركب بوصفه نصًا مكثّفًا ومستقلًا محاولين الكشف عن أبرز ما تفرزه بنيته التركيبية من قراءات وأهم ما تحتمله من دلالات بغض النظر عما يعنونه، ثم جاءت القراءة الثانية التي تنظر إلى العنوان بوصفه رأسًا يقع مكانيًا خارج جسد النص، لكنه يستند ببنيته الفقيرة عليه، كونه يرتبط به شعريًا، ويشير إليه قرائيًا، ويتفاعل معه دلاليًا. وعلى العكس من العنوان المفرد يمتد العنوان المركب على مساحة أكثر اتساعًا، الأمر الذي يمكنه من فتح أكثر من ثغرة تواصلية تمكنه من اختراق بناء النص والتفاعل معه، كما أن اشتباك

* البحث مستل من رسالة الماجستير الموسومة بـ(شعرية العنوان عند جاسم محمد جاسم).

البنيتين العنوانية والنصية مع بعضهما يعمل على تحفيزهما، ما يؤدي إلى استثارة أكبر قدر من شعريتهما الكامنة، ومن ثَمَّ الخروج بإنتاجية دلالية كلية ومشتركة.

Abstract

In this research, we shed light on the compound titles in the experience of the Mosul poet Jasim Mohammed Jasim, in order to explore their poetic and aesthetic dimensions. We selected the most dominant title patterns in the poet's experience, focusing on their diversity in structure and their closeness to the essence of poetic composition. Our analysis of these titles is based on two complementary readings. The first reading examines the compound title as a condensed and independent text, aiming to uncover its prominent features and potential connotations, regardless of their literal meanings.

مدخل:

يعد العنوان المركّب بنية أكثر تعقيدًا من العنوان المفرد؛ بسبب تشكّله من دالتين فأكثر، مما يزيد من العناصر التي تسهم في معماره البنيوي؛ ذلك أن "التركيب ضد التحليل، وهو تأليف الكلّ من أجزائه"[١]، حيث يسعى ذلك الكلُّ المركّب إلى إنتاج بنية دلالية وجمالية خاصة به، فالتركيب إذن "عملية ذهنية أو تقنية تتّحد فيها عناصرُ مفردةٌ أو أجزاءٌ متعددة المصادر، فتتألف منها وحدةٌ منسجمة، توحي بالاندماج والتناسق والإحساس بالجمال"[٢]، فهو عملية فنيّة تجري على العنونة المركبة وفق رؤية مكثفة مثلما تجري على النص وفق رؤية ومساحة أوسع. وبالرغم من تعدد العناصر الداخلة في بناء هذا النوع من العناوين الشعرية فإنه لا يُنظَر إليها كعناصر متفرقة ومستقلة عن بعضها، بل يتفحصها الاختبار التحليلي وفق نظرة بنيوية بوصفها "مجموعًا مركّبًا لعناصر مترابطة بحيث لا يمكن تحديد أو تعريف أي عنصر بمفرده، بل بعلاقاته مع العناصر الأخرى التي تؤلف هذا المجموع"[٣].

---

[١] () المعجم الفلسفي، جميل صليبا: ٢٦٨/١. وينظر: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية: ٤٣.

[٢] () المعجم الأدبي، جبور عبد النور: ٦٥. وينظر: المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي: ٢٤٤/١.

[٣] () المعجم المفصل في اللغة والأدب، إميل بديع يعقوب وميشال عاصي: ٣٣٤/١.

ويأتي العنوان المركّب هنا قسيمًا مقابلًا للعنوان المفرد في المبحث الأول، فإذا كنا قد عنينا بالإفراد ما جاء من العناوين على مفردة واحدة، فإننا نقصد بالتركيب هنا ما انبنى منها على أكثر من مفردة على اختلاف أنواع التركيب، ومن هنا يمكن للعنوان أن ينتج وفقًا للتركيب الإسناديّ أو التضايفيّ أو الوصفيّ، وقد يتشكل وفق بنية تركيبية تامة أو ناقصة، فيأتي جملة (اسمية أو فعلية)، أو شبه جملة، كما يمكن أن يأتي وفق بنية تعاطفية، فالعنوان المركب قوة نصية تعبيرية مكثفة تتكوّن من "مجموعة منسّقة من الوحدات اللغوية لتؤدي معنى في الكلام كالجملة الاسمية أو الفعلية أو الجزء من الجملة الذي يؤدي دلالةً ما"[١]، ومن هنا يتبين ما للتركيب من تدفق شعري يتعلق بالدلالة سواء على مستوى العنوان أو النص، ذلك أن الشاعر "لا يركّب الجملة ليعبّر بها عن معنى تقريري مألوف، وإنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجّر فيها خواص التعبير الأدبي، وتجعل للعبارات والأنساق والجُمل قوة تتعدى الدلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز لتفي بوظيفة الفن من حيث التعبير والتصوير"[٢]، وقد تتسع هذه القوة الدلالية إذا ما علمنا أنه يمكن للعنوان أن يجمع في صياغته أكثر من بنية تركيبية واحدة، فيأتي على أكثر من مركب أو أكثر من جملة، وهذا يوضح ما للعنوان المركّب من تشكيلات متعددة، "ولكلّ تشكيلٍ من هذه التشكيلات العنوانية خواصٌّ معيّنة ترتبط عمليًا بالمتن النصي لكل قصيدة، وبطبيعة الفلسفة العنوانية التي ينتهجها الشاعر في بناء عنوانات قصائده"[٣]، ما يعني أنه يمكن للناتج العنواني أن يخضع لأنماط تركيبية عديدة، حيث يتنازع تخلُّقَه وفق تركيب معين أمران رئيسان، الأول: رؤية المبدع وأسلوبُهُ في التعبير عنها عنوانيًا، والثاني: الارتباط الدلالي بين العنوان والنص وما يتطلبه ذلك من عنونة مناسبة لإنتاج أكبر قدر ممكن من شعرية العنوان.

ونظرًا للحرية التركيبية التي يتمتع بها تشكيل العنوان، فقد تميزت العناوين المركبة لدى جاسم محمد جاسم بالتنوع، الأمر الذي يُمكن أن يعدد قنوات الاتصال بين العنوان والنص، ويوسع الممرّ الذي يعبر عليه القارئ إلى الدلالة الكلية، فإذا كان تفاعل العنوان المفرد مع نصه يتم عبر بوابة واحدة هي بوابة الكلمة المفردة، فإنه يمكن أن يتسع مدار العملية التفاعلية بين العنوان المركّب والنص الذي يعنونه نتيجة التداخل الدلالي الذي يشتدُّ بينهما بقدر الأبواب التي يفتحها العنوان المركب في البناء النصي، والثغرات الشعرية التي يُحدثها كل عنصر تكويني من

---

[١]() معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس: ٩٦.

[٢]() جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي: ٢٠.

[٣]() التشكيل الشعري البصري –فضاء العنونة في "ممحاة العطر" لمحمد العامري، محمد صابر عبيد: ٦٥.

عناصر العنوان في جسد النص، وهكذا يمكن للثراء التركيبي الذي يتميز به العنوان أن يوّلد عدة محفزات قرائية أمام المتلقي، والتي تفضي إلى ثراء دلاليّ بما تختزنه هذه المحفزات من شعرية يستدعيها التحليل عبر تتبع أنساقها والكشف عن عوامل ارتباطها الداخلية فيما بينها من جهة، والروابط العلائقية بينها والنص الذي تعتليه من جهة ثانية، ثم ما ينفتح عليه كلٌّ من العنوان والنص خارجيًّا من جهة ثالثة.

بناءً على ما سبق ينطلق هذا المبحث في دراسة نماذج متنوعة من العناوين المركبة التي أنتجتها آلية العنونة لدى جاسم محمد جاسم، حيث نتوخى في هذا أكثرها هيمنةً على عينة البحث وأشدّها فاعلية شعرية وتنوعًا دلاليًّا.

١- رسالة صفراء إلى الزمن الأخضر[١]:

تجيء البنية التركيبية لهذا العنوان على جزأين، إذ يتشكل الجزء الأول بصيغة مركبٍ وصفيّ نكرة، بينما يجيء الجزء الثاني مركبًا وصفيًا معرفةً، ويدخل عليه حرف الجر الدال على انتهاء الغاية ليربطه بالجزء الأول:

(موصوف نكرة + صفة + حرف جر + موصوف معرفة + صفة)

ويلاحظ على العنوان قيامه على ثنائيتين رئيستين، الأولى: تركيبية، وتتمثل في تشكله من مركبين أولهما منكّرٌ والآخر معرّف، والثانية: لونية، يُعبِّر عنها التقابل الذي يحدثهُ الناص بين اللون الأصفر الذي ينتمي إلى الضفة العنوانية الأولى، واللون الأخضر الذي ينتمي إلى الضفة الثانية من العنوان، وبالنظر إلى الانسجام الناشئ بين عناصر كل ضفة منهما، والتفاعل المتحصل بين طرفي العنونة عبر حرف الجر الذي يربطهما ببعض ويُجسّر الهوّة بينهما، يمكن أن تنتج ثنائية دلالية (تركيبية/لونية) تلقي بظلالها على النص، مما يشعل فتيل الشعرية في جسد النص التي لا تنفك ترتدّ بلهبها لتضيء بنية العنوان كاشفة عن دلالاته. من هنا سنرى ما لهذه الثنائيات من أثر في القصيدة وهي تتبنى بالطريقة عينها.

نرصد في القراءة المستقلة للعنوان ارتباط التنكير باللون الأصفر عبر تركيب (رسالة صفراء) في مقابل ارتباط التعريف باللون الأخضر الذي يشير إليه تركيب (الزمن الأخضر)، الأمر الذي يؤشر إمكانية تعدد الأصفر وتشتت دلالة ما يندرج تحته، إزاء التعريف الذي يحدد دلالة الأخضر ويوحد ما يشير إليه، ولعل هذا ما يستدعي تتبع رمزية اللونين بشكل مستقل

[١]() تقليبات في دفتر الثلج، جاسم محمد جاسم: ٩.

ومحدد على مستوى العنوان، ثم ملاحقة ما يستحثه التوظيف اللوني من طاقة شعرية يُفعّل دلالاتها تفاعل بنية العنوان مع بنية النص.

إن لكل لون دلالاتٍ إيجابيةً وأخرى سلبيةً، ولكن طريقة توظيفه في سياق ما هو ما يحدده رمزيًّا ويضبط دلالته اللونية، فعلى الرغم من اللمعان الذي يربط اللون الأصفر بدلالات الشروق والصفاء إذ هو لون الشمس والذهب، "ولكنه في النبات والزرع علامة على الذبول"[١] غالبًا، فهو علامة على التغيّر السلبي الذي يشير إلى اقتراب النهايات والموت، أو بيان سوء العاقبة أحيانًا، وأكثر ما ورد اللون الأصفر في القران الكريم بهذا المعنى كقوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا﴾ [الزمر: ٢١]، كما أنه مرتبط بدلالات سلبية أخرى كخبث السريرة والغش والمخادعة والعداوة، "وهو بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والبذاءة والخيانة والغيرة"[٢]، وفي مقابل هذه السمات السالبة التي تطغى على اللون الأصفر ثمة سمات موجبة تطغى على نظيره الأخضر الذي يشاطره البنية العنوانية، إذ يرتبط هذا اللون بالخصب والنماء والنضارة والنعيم ولهذا "يعدُّ اللون الأخضر من أكثر الألوان ... استقرارًا في دلالاته، وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة ... ويبدو أنه أستمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرّد والزبرجد، ثم جاءت المعتقدات الدينية لتعمّق من هذه الإيحاءات حين استخدمت اللون الأخضر في الخصب والرزق وفي نعيم الآخرة"[٣]، ومن هنا أصبحت الخضرة رمزًا للحياة وتجددها وارتبطت دينيًا بالفردوس وتصوراته[٤]، فهي لون الملبس الخاص بأهل الجنة، ولون أمكنة سكينتهم واسترخائهم، ومن هنا يجيء وصف القرآن الكريم لكل ذلك بأنهم ﴿يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾ [الكهف: ٣١] ثم يعزز ذلك بقوله تعالى: ﴿مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ﴾ [الرحمن: ٧٦].

وتنعكس هذه الإيحاءات التي يضطلع بها اللونان الأصفر والأخضر لتمتد الطاقة اللونية على مساحة العنوان كلها، فتقسمها إلى منطقتين مختلفتين لونيًا ومتضادتين دلاليًا، إذ

---

[١]() الصورة اللونية بين بشار بن برد وأبي العلاء المعري-دراسة موازنة-، أحمد محمد فريح الخزاعلة، رسالة ماجستير، جامعة جرش، كلية الآداب، الأردن، س ٢٠١٤/٢٠١٥: ٨٠.

[٢]() نقلًا عن اللغة واللون، أحمد مختار عمر: ١٨٤.

[٣]() اللغة واللون: ٢١٠.

[٤]() ينظر: موسوعة أساطير العرب-عن الجاهلية ودلالاتها-، محمد عجينة: ٢/٢٠٠.

يصطبغ النصف العنواني الأول باللون الأصفر وما يتولد عنه من دلالات تشاؤمية كالغش والجدب والتعب والشقاء والفناء، في حين يصطبغ النصف العنواني الآخر باللون الأخضر وإيحاءاته المتفائلة الدالة على الصدق والصفاء والخصب والنضرة والراحة والخلود، ويأتي حرف الجر (إلى) الدال على انتهاء الغاية مِفصَلًا بين الضفتين؛ ليشكل منطقة عبور ومحاولة انتقال وخلاص تحاولها المنطقة الأولى القلقة باتجاه الثانية المستقرة.

ويمكننا تدعيم القراءة العنوانية المستقلة السابقة بالقراءة العلائقية حال انتقالنا إلى النص وتفحص موضوعته والكشف عن تجليات العنوان فيها، إذ يتمحور النص حول ثيمة المديح النبويّ، وهي ثيمة دينية تتجسد في عدة ثنائيات نصية متقابلة ومتناسلة عن العنوان، حيث يجد كلّ طرف من الثنائيات التي تردُ في النص جذوره الدلالية مرتبطةً بأحد طرفي الثنائية العنوانية الرئيسة، كونها تشكل بنية إنسالية تتولد عنها كل هذه الثنائيات النصية وترتبط بها جينيًا.

إن الشاعر يؤسس لتعميق شعرية العنوان وتوسيع دائرتها عبر بناء قصيدته على مساحة نصية منقسمة على نصفين، منطلقا من شعرية الثنائيات التي تم رصدها في العنوان، وهذا ما يخلق تفاعلًا شديدًا بين نصفي النص –كونهما على طرفي نقيض– من جهة، ويعمّق ارتباطهما بنصفي العنوان ارتباطًا تفاعليًا ودلاليًا من جهة ثانية، حيث يصوّر الطرف الأول من النص الزمن الذي ينتمي إليه الشاعر، فهو زمن مطبوع بكل الدلالات السالبة للون الأصفر، إذ يفتقر إلى المبادئ النقية ويعاني جدبًا أخلاقيًا ويصارع عطشًا لأدنى قيم النبل والخير والطهر، ولذا يضيق به الشاعر/الإنسان ذرعًا، فيحاول الهرب إلى الطرف الأخر باتجاه زمن النبوة الأخضر الحافل بالقيم الأخلاقية العظيمة والخير والطمأنينة، وهو في كل ذلك حزينٌ ومتذبذب المشاعر بين شوقه الكبير إلى ذلك الزمن العالي، وخجله من الزمن الدنيء الذي يعيش فيه، ومن هنا يبوح بكل ذلك فيقدم شكايته/رسالته من ذلك الزمن بين يدي النبيّ/المرسل إليه:[1]

صغيرٌ إلى عليائكَ أمشي وأعثرُ صغيرٌ وعشقي من سنيني أكبرُ
صغيرٌ وفي يُمنايَ من غصّتي عصا تهشُّ على ذئب الذنوب وتزجرُ
صغيرٌ وشوقي أمّةٌ وأصابعي لهيبٌ بأوراق القصيدة مُبحِرُ
دمي عطشُ الأشجار، صوت جفافها صفيرُ صحاريها، جناها المُكسّرُ
أتيتُكَ مخنوقًا بحبلِ عبارتي وقافيتي دمعٌ، وحُزنيَ منبرُ

[1] () تقليبات في دفتر الثلج: ٩–١٠.

وقلبي منارات الطيور، وأضلعي قبابٌ على طعناتها تتكوّرُ

وتأتي دالة (صغير) لازمة شعرية/أسلوبية تتكرر على مستوى الأبيات الثلاثة الأُوَل، وهي دالة تحتمل قرائيًا أن تمثل صفة مشتركة، فهي محذوفة الموصوف الذي يمكن أن يكون ضمير الشاعر المتكلم (أنا صغير) أو ضمير زمنه الغائب (هو صغير)، فالشاعر يحسُّ بصغره وتواضعه وهو يقف مادحًا بين يدي ممدوحه (النبي) ومقامه العظيم، كما أنه يشتكي من صغر زمنه وضآلته؛ ولذا يحاول الفرار منه، ومن هنا يحاول الشاعر أن يفتح بين طرفي النص تواصلًا حواريًا (متكلم/مخاطب) أو كتابيًا (مرسِل/مرسَل إليه)، أو لنقل إطلاق نداء استغاثة (مستغيث/مغيث)، فهو يحسُّ بأنه لا ينتمي روحيًا إلى هذا الزمن المخادع المراوغ وإن انتمى إليه جسدًا ووعيًا؛ ولذا نجده يعاني معاناةً واضحة من ذلك التشظي الوجوديّ على مستوى الروح والذات، ما يجعله مستمرًا في الرفض والشكوى، فيُفعّل ذلك بخلق علاقة تنافر بين الداخل الذي يحاصره بالظلمة والقتامة والخارج المفتوح على الضوء والنقاء والحرية:[١]

أنا رفضُ أسماكٍ بظلمة حوضِها تضيقُ بشفاف الزُّجاجِ وتنقرُ
ومن كان حرُّ الآهِ من شهقاته تُراه بغير النارِ والجمرِ يزفرُ؟
فعُذرًا رسولَ الله، أسرفتُ شاكيًا فمثليَ مجروحٌ ومثلُكَ يعذرُ

إن الشاعر يقدم رسالة تنوء بأعباء زمنه وتحمل في مضمونها كل ما يمثله الواقع الذي يعيشه، ولذا فهي (رسالة صفراء) تحمل لون الواقع الذي تنتمي إليه حملًا قسريًا، إلا أنها رغم ذلك رسالة واعية تعترف بصفرتها وانكسارها أمام جلال الرسالة المحمدية الخضراء التي استمد زمنُها اخضرارَه وبهاءَه منها، فحمل صفاتها الناصعة ومبادئها الخالدة، ومن هنا يتسعُ الفارق بين طرفي ثنائية (الأصفر/الأخضر) على مستوى النص، فثمة اختلاف جذريّ بين (رسالة الشاعر) بوصفها رسالة الإنسان الحالي المتأثرة بمحيطها الأصفر، وبين (رسالة النبيّ) التي أثرت في محيطها الزمنيّ فاصطبغ بصبغتها، ولعل هذا ما يعلل التعبير العنواني عن الرسالة الأولى بالمركب الوصفي المنكّر (رسالة صفراء) بكل ما تعنيه النكرة من شيوع وتعدد، فهي رسالة شائعة غير متعينة ولا مميزة، إذ إن لها مثيلاتِها ونظائرَها، في مقابل التعبير عن الرسالة الثانية بالمركب الوصفيّ المعرّف (الزمن الأخضر) بكل ما تعنيه المعرفة من وضوح وتعيين وفرادة تليق بالرسالة النبويّة التي شكلت علامةً فارقة على مرّ العصور.

---

[١] () المصدر نفسه: ١٠.

بناءً على الناتج الدلالي السابق، ثُمَّ وفقًا لأحد تعريفات اللون الأصفر الذي يحدده بأنه "صبغة أساسية تسهمُ من خلال مزجها بالألوان الأساسية الأخرى إلى إيجاد ألوان عديدة أخرى كاللون البرتقالي والأخضر"[١]، يمكننا الإشارة إلى الدلالة التخلُّصيّة والتحررية التي تمارسها الرسالة الصفراء بمحاولة انسلاخها من واقعها البائس عن طريق عبورها قنطرة حرف الجر (إلى)، وانتقالها إلى الطرف الآخر –المتمثل بالضفة العنوانية الخضراء– بقصد الانتماء إليها والامتزاج معها ضمن وحدة لونية واحدة، وهو امتزاجٌ وانتساب قلبي/مضموني تحظى من خلاله بـ(زاد الروح)، وتبتلّ عروقها الجافة بماء الحبّ والإيمان، وهذا ما يفضي بالشاعر إلى الاستمرار في سرد ثنائيات أخرى تقارن بين طرفي المعادلة العنوانية؛ لتبرير هذه المحاولة الانتقالية من إقفار العينين إلى اخضرار القلب، ومن (نمير الماء) إلى ما هو أسمى، وهو الصوم والإفطار على ذكر الحبيب/النبيّ، ومن مرارة الواقع إلى استطعام حلاوة الرسالة النبوية وشهد عطاياها، ومن ذبول الأجفان إلى مطالعة نور النبوة وسنا شمسها الساطعة:[٢]

وضعتكَ في قلبي، وما لمتُ عاذلي وإنّي وحكيُ الناس ظهرٌ وخنجرُ
بلى الحبُّ زادُ الروح، ماءُ عروقها وكم مقفرِ العَينينِ، والقلبُ أخضرُ
يعافُ نميرَ الماءِ ما دامَ قلبُهُ يصوم على ذكرِ الحبيبِ ويُفطِرُ
لأنكَ دحرُ المُرِّ، مرَّ بمُرّنا رسالتهُ السمحاءُ شهدٌ وسُكّرُ
أتيتُكَ مدّاحًا، وقلبيَ في يدي وحرفي إلى ما قدّمَ الشعرُ أزوَرُ
عنادي عنادُ الطفل يركبُ رأسه بذابلِ جفنٍ في سنا الشمسِ ينظرُ

ولعل من أوضح الثنائيات النصية التي تصب دلاليًا في الثنائية التركيبية للعنوان من جهة التعريف والتنكير، تعدد المادحين وشيوعهم (كعب–البُصيري–شوقيّ–الشاعر...) الذين يمثلون الطرف المنكّر وزمنه الأصفر، في مقابل تعيين الممدوح الذي ينتمي إلى الطرف المعرّف/الأخضر وهو النبيّ محمد(ﷺ) وكلّ ما يتعلق ببعثته ورسالته السمحاء، وإمعانًا في توسيع الفارق يزيد النص من التدفق الشعري والجمالي لهذه الثنائية بإيضاح ما للمعرفة من مرتبةٍ شرفية ومنزلةِ سبقٍ تحظى بها رغم فرديتها، خلافًا للنكرة التي تجيء في المرتبة الثانية رغم تعددها، وبهذا الطرح الشعري فقط يمكن للمعرفة الواحدة أن تكون أكثر وأعظم من النكرة المتعددة التي لا يمكنها أن تجاري المعرفة في منزلتها:[٣]

---

[١]() دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ضاري مظهر صالح: ٥٢.
[٢]() تقليبات في دفتر الثلج: ١٠–١١.
[٣]() تقليبات في دفتر الثلج: ١٢.

كثيرُكَ لا (كعب) أحاط قليلَه وإن قال أبياتًا على الشمس تُنثرُ
ولا أثلجتْ صدر (البُصيريّ) بعده مواردُ عشقٍ من سنا الماءِ تصدرُ
وما مسّ (شوقيٌّ) بأفقكَ نجمةً وإن هو فحلٌ أبلجُ الحرفِ مُقمِرُ
ولو أن ريمَ القاع تَسفِكُ دونه دماءَ المعاني الغرِّ فيكَ وتَنحَرُ
فيا فكرةً جلّت على حرف مادحٍ وأينَ مديحُ البدرِ إن قيلَ أنورُ؟

وبينما يؤسس المقطع السابق لمجيء النكرة تابعةً للمعرفة، خاضعةً لها، منكسرةً أمامها راغبةً في التقرب إليها بمدحها والانتساب إليها برابطة الإيمان والمحبة، يصوّر مقطعٌ نصيٌّ آخرُ النكرةَ من زاوية أخرى بوصفها نِدًا ومعارضًا وضِدًّا يرى في نفسه أفضليةً ليست في المعرفة رغم إقراره ببعض مزاياها غير القابلة للجحود والإنكار، ومن هنا تنبثق مقارنة جديدة بين الطرفين وفق لعبة الثنائيات المستمرة، فثمة مقارنة من جهة النكرة بين عزها المالي الموهوم وبين الفقر النبويّ المستغني بغنى النبوّة الحقيقي، والاعتراف بأخلاق النبي إزاء إنكار نبوته، والمقابلة بين دين الله ودين اللات، والاعتزاز بالانتساب لعصبية القبيلة ووثنيتها قبالة الرفض والتشنيع على الانتساب لرابطة الإيمان والقرآن:[١]

يقولون ما للوحي يتركُ عزّنا لينزلَ في بيت الذي هو أفقرُ
فيبعثَ فينا منذرًا ومبشّرًا ونحن أعزُّ الناس مالًا، وأكثرُ؟
عرفناه فينا راعيًا لأمانةٍ كريمًا صدوقَ الوعد، والحقُّ يُذكرُ
سخيًا سخاء الغيم، عفًّا، مُنزَّهًا وأمّا رسولُ الله؟ فذلك منكرُ
فكيف يصدُّ الناس عن دين أهلهِ وكيفَ يُذلُّ اللات؟ كيف يُفكّرُ؟
أيُشهر قُرآنًا بوجه عشيرةٍ يُجادِلُ في أصنامها ويُشهّرُ؟

إن الموقف السابق يمثل موقف المشركين والأنداد الكُثر الذين تجمعهم النكرة تحت دلالة الشيوع في مقابل الرسالة المحمدية المفردة، والتي تعبّر عنها المعرفة بدلالتها التعيينية. وفي معارضة منطقية لهذه الطروحات النكرة الصفراء يجيء رد المعرفة بمفاهيمها الخضراء المغايرة؛ لتصحيح الصورة الموقفية وإعادة الحقيقة إلى الواجهة، ولتبقى كفة المعرفة الواحدة

[١]() المصدر نفسه: ١٣-١٤.

راجحةً على كفة النكرة المتعددة، ذلك أن مقام النبوة العزيز وحقيقته الخالدة أجل وأسمى من وهم المال وحيازة المُلك والمناصب الذليلة الفانية:[1]

وما علموا أنّ الإله لحكمة قضى لابن عبد الله أمرًا سيظهرُ
يُعيد موازينَ الحياة بصيرةً ليرجحَ معروفٌ ويهبطَ مُنكَرُ
وقد علموا أن الذي أنت أهله يجلُّ على مال الغنيّ، وأنكروا
وأنّ كثير الناس فقرٌ، وذلةٌ وأنّ قليلًا من يد اللهِ كوثرُ
وأنّ فقيرًا لو وعى هديكَ اغتنى وأنّ غنيًّا لا يُجاريكَ مُفقرُ
ولو كانت الأموالُ تشري نبوّةً لكانَ لها قارونُ أهلًا وقيصرُ

وهكذا يحقق المركب العنواني شعريته عبر استمرار النص في تعميق الفارق الدلالي بين طرفي الثنائية العنوانية (النكرة الصفراء/المعرفة الخضراء)، فينسب للأولى كل الدلالات السالبة من جدبٍ وضعفٍ وانكسارٍ ووهمٍ وفناء بينما ينسب للثانية كل الدلالات الموجبة من معاني الخصوبة والقوة والعزة والصدق والخلود، ويجيء وعي الشاعر بذلك منذ عنوان القصيدة؛ للتغيا الهروب النصي من فضاء الجدب والقحط إلى فضاء الإثمار عبر عدة دوال نصية تُلمِح إلى هذه الغاية منذ مفتتح القصيدة حتى خاتمتها:[2]

نعم يا شفيع الناس، جئناك أدمعًا لها أملٌ بالله يعفو ويغفرُ
فهبنا وأنت الماءُ، ميعاد غيمةٍ تُطمئنُ فينا القحطَ أن سوف نُثمِرُ

ويمثل السعي إلى الإثمار دلالة العنوان المركزية، والتي يؤكدها النص عبر توظيف الدوال (أمشي) في مطلع النص، و(أتيتك) في موضعين وسط النص –وقد سبقت الإشارة إلى الأبيات المعنية بذلك– ثم التوظيف الختامي للدال (جئناكَ) حيث التصريح بالغاية من كل تلك الرحلة.

٢– معزوفة مغترب[3]:

يعد هذا العنوان من المركبات البسيطة، إذ تقوم هيكليته على التركيب التضايفي المُنكّر، فهو يتشكل من المضاف (معزوفة) والمضاف إليه (مغترب)، فينتج عن ذلك نكرة

[1] () تقليبات في دفتر الثلج: ١٥.
[2] () المصدر نفسه: ١٧.
[3] () خريف لا يؤمن بالاصفرار، جاسم محمد جاسم: ٨٢.

مخصصة بالإضافة، إذ هي إضافة محضة تتضمن معنى اللام التي تأتي لإفادة الاختصاص إذا لم يكن المضاف إليه من جنس المضاف[١]، وكأنّه قال (معزوفة لمغترب) فقيّد المضاف بالمضاف إليه، وهذا ما يجعل مثل هذا العنوان أقرب تركيبيًا إلى العناوين المفردة النكرة حيث لا يزيد عليها إلا بالتخصيص.

تستدعي الكلمة المفتاحية الأولى (معزوفة) دلالة سمعية تثير في نفس القارئ إيقاعاتٍ وأصواتَ آلاتٍ موسيقية، وغالبًا ما يرتبط العزف الموسيقي في هدوئه بلوازم البهجة ومصاحباتها من راحة وطمأنينة نفسية، وربما يتوسع حالَ اشتداده إلى استجلاب الحماس والرقص والصخب الباعث على السعادة والانتشاء، إلا أن إضافته إلى كلمة (مغترب) تؤشر انحرافًا شديدًا في الدلالة الأولى؛ بسبب ما تستدعيه حالة الاغتراب من تصورات نفسية وروحية تتساوق وشعور الغربة الذي يزخر غالبًا بمشاعر الحزن والتعب والإحباط والقلق والفراغ الروحي والاضطراب النفسي وعدم الاستقرار، ومن هنا صار ارتباط الأغاني الحزينة والموسيقى المثيرة للشجن بذائقة المغتربين وما تبعثه في نفوسهم من شعور بالحزن والفقد والاشتياق والقلق تجاه ما يحبون أشبهَ ما يكون بالعرف الاجتماعيّ المبرر، ولطالما عُدّ عزف المقطوعات الموسيقية الحزينة طقسًا جنائزيًا توديعيًا تمارسه بعض المجتمعات والطوائف في مناسباتها الرسمية الحزينة.

وبالرغم من أننا نتناول تركيب (معزوفة مغترب) بوصفه عنوانَ نصّ شعري، إلا أنه يخفي لعبة عنوانية مراوغة، فهو يرمي إلى الاضطلاع بدلالة أكبر حين يحاول أن يوحي بكونه عنوانًا لمقطوعة موسيقية، وكأنه يعتلي نوتاتٍ مرتبةً بنسق موسيقي لتُؤلف لحنًا ما، وليس كلماتٍ وجملًا تُشكِّل أبياتًا من الشعر، ومن ثَمّ لا بدّ لنا من تتبع أصداء هذه المعزوفة الاغترابية في ثنايا النص للكشف عن سلالمها ونوتاتها التي يُدوّنها العازف/المغترب حسب حالته النفسية وحسه الداخليّ.

إن للاغتراب بُعدين: بعدٌ روحيٌّ يتضمن شعورًا داخليًا بالوحدة والحزن والفقد وكل ما يتعلق بذلك، وبعدٌ جسديٌّ يوسع دائرة الروحي وينضاف إليه ليصبح ابتعادًا مكانيًا واغترابًا حقيقيًا على مستوى الروح والجسد، ولعل افتتاح النص بتوظيف دوال الاغتراب الجسدي والقلق النفسي مثل السفر والتشرد والتعب والجرح والردى يمثل تصريحًا واضحًا بتحقق هذه الغربة المركبة القاسية[٢]

---

[١]() ينظر: شرح الرضي على الكافية، الرضي الاستراباذي، تح: يوسف حسن عمر: ٢٠٨/٢.

[٢]() خريف لا يؤمن بالاصفرار: ٨٢.

سَفرٌ، وظهرُ تشرّدي مركبْ تعِبٌ، وهذا البحرُ لا يتعبْ
لم تلتفتْ ريحٌ لرغبة زورقي فالريحُ تجري مثلما ترغبْ
ومن السُّدى تضميد جُرحٍ غارَ في عمرٍ إلى معنى الرّدى أقربْ

إن كل هذه التوظيفات ترسم أجواءً كئيبةً قلقلة، مما يولّد في النفس إيقاعًا حزينًا، ويضاف إلى ذلك دلالة الاختصاص بين شطري العنوان التي تجعل النص معزوفةً خاصة بصاحبها المغترب، وكأنه يكتبها لنفسه فقط، فيسمعها بمفرده ويحس بوقعها وحده كما هي عادة الغريب، ما يدفع به إلى أقصى درجات الوحدة والفقد والخذلان، حتى إنه يخاطب امرأة مجهولة لا نجد لها أي أثرٍ، ولا نسمع لها أي صوتٍ في النص، ولا يُشعرنا بها إلا حديثُه معها وكأنها حاضرة، وهو حديثٌ يائسٌ يربط هذه الأنثى الغائبة بقدرتها على رسم أحلامه، ولكنها أحلام لم تعد قابلة للتحقق، ما يشي بأنها أنثى متخيلة –تستدعيها شدة الغربة وقوة الاغتراب– بوصفها الأنثى الحلم. ويكثف من إيقاع الحزن والوحدة ما يتبع هذا الحديث من سلسلة دوالٍ استذكارية تسردها الذات المتكلمة على أنها مفقودات أطاح فقدُها بكل محاولات صاحبها في العثور على جوهر الحياة السعيدة وتأثيثها بأضواء العيش المليء بالأمل والتفاؤل:[1]

لا تكتبي الأحلامَ فوق مياهه فالموجُ يشطبُ كل ما يُكتَبْ
رتّبتُ ألفَ مجرةٍ ومجرّةٍ فتساقطتْ نجمًا على كوكبْ
وعطشتُ في زمنٍ يصادرُ من فمي حتى شفاهي خوف أن تشربْ
حاولتُ حلبَ الصخرِ لستُ مصدِّقًا أن الصخورَ الجُردَ لا تُحلَبْ
حاولتُ جرَّ الشمسِ من يدها إلى طفلٍ بكى ويريد أن يلعبْ
فرجعتُ ذاك الطفل، يخذلُهُ السّنا وعلى ذراعَي حُلمهِ يُصلَبْ
حانَ الحصادُ ومنجلي متآكِلٌ وسنابلي في وسع من ينهبْ

وفي تأكيد أخيرٍ على غربته المستمرة والتي حملتْهُ على الاقتناع بها نتيجةَ فقدان حلمه المتمثل في يأسه من بحثه اللامجدي عن استقراره الروحي بتحصيله محبوبته المتخيلة، وبناء

[1] () المصدر نفسه: ٨٢–٨٣.

عُش/مكان يحقق استقراره الجسدي معها، تأتي الخاتمة التي يستعيد فيها مخاطبة أنثاه الغائبة مرة ثانية:[١]

لا ترسمي عُشًا لمثلي، إنني طيرٌ غريبٌ جاء كي يذهبْ

ويلاحظ أنها خاتمة تدويرية تلخيصية، فهي تحيل على ما ابتدأت به القصيدة منذ عنوانها وتلخّص مضمونهما معًا عبر بتأكيد مفهوم الاغتراب. وبالوقوف على التوازي التركيبي والدلالي بين الجملتين الموجّهتين للمرأة الحلم: (لا تكتبي الأحلامَ) و (لا ترسمي عُشًا) حيث (الأحلام = عُشًا)، تتأكد الغاية المفقودة لذلك الطير الغريب/الرجل المهاجر، وهي الغاية المتمثلة بدلالة الاستقرار الروحي والجسدي بوصفها كل الأحلام التي تسعى إليها الذات المغتربة.

٣- آدميٌّ خطأي[٢]:

تمثل الجملةُ الاسميةُ الأصلَ التركيبي لهذا العنوان، لكنها تجيء هنا على خلاف أصلها، بتقصد تقديم الخبر (آدميّ) على مبتدئهِ (خطأي)، فهو يُخبر عن الخطأ بأنه منسوبٌ إلى الآدميّة وليس العكس؛ ذلك أن الأسلوب الشعري وتقاناته الفنية أدعى إلى مثل هذه الاستعمالات البلاغية التي تجعل مثل هذا العنوان أدخل في المقصدية الشعرية والجمالية.

ثمة محمولان متكاملان دلاليًا تؤشرهما البنية التركيبية للعنوان، يتمثل الأول بدلالة الثبوت التي تؤديها الجملة الاسمية[٣] لا سيّما وأنها مستغرقة للاسمية بطرفيها المسند والمسند إليه، فإسمية العنوان تدلل على ثبوت الخطأ البشري واستمراره منذ آدم حتى آخر ذريته؛ ذلك أنه أصلٌ فطري واردٌ في سلوك كل الإنسان، أما المحمول الدلالي الثاني فيتمثل بتقديم الخبر على المبتدأ، وهو ما يؤكد الدلالة الأولى ويبرر فطرية الخطأ عبر ما يتحصل عليه المتقدم من التركيز والعناية والاهتمام، فأهل العربية "إنما يقدمون الذي بيانُه أهمُّ لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعًا يُهمّانهم ويَعنيانِهم"[٤]، ما يجعل التقديم هنا بمثابة لفت النظر إلى طبيعة ذلك الخطأ، فهو آدميٌّ/بشريٌّ قبل كل شيء حتى قبل أن يكون خطأً، وينضاف إلى كل ذلك إضفاء صفة الآدمية على خطأ الذات المتكلمة من باب إلحاق الفرع بالأصل، واستدعاءً لمعنى (ومن يشابه

---

[١]() خريف لا يؤمن بالاصفرار: ٨٣.

[٢]() نيابة عن المطر، جاسم محمد جاسم: ٦٨.

[٣]() ينظر: معاني النحو، فاضل صالح السامرائي: ١٥/١.

[٤]() الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون: ٣٤/١.

أباه فما ظلم)، فهذا الانتساب إلى آدم يستدعي إلى ذاكرة القارئ قصة خطأ الإنسان الأول وخروجه وزوجه من الجنان، وما يتبع ذلك من هبوطهما إلى الأرض.

وكما يتمثل العنوان بكارة الأخطاء وقِدَمَها واستمرارَها في الجنس البشري، يوحي استهلال النص إيحاءً خفيًّا بالمعنى ذاته عبر ثلاثة طرق:

١- الامتداد: فالشاعر يؤاخي بين ذكر الأماكن الحديثة (أبو ظبي) و(دُبي) والأماكن القديمة (العلياء) و (دار مية)، ما يؤشر ارتباط الحديث بالقديم؛ استمرارًا للنسق الإنساني في الإبداع والإخفاق والصواب والخطأ وفي كل شيء.

٢- الإلماح إلى الغواية: بذكر الأنثى (مي)، فطالما كانت الأنثى رمزًا للحب والغواية والافتتان في الموروث الإنساني عامة والأدبي خاصة.

٣- الاستغراق الدلالي: وهو الشمول الذي تحققه لفظة (العلياء) على مستويين:

أ) المستوى العمودي/المكاني: بما تحيل عليه اللفظة من معاني العلو والارتفاع، ولا سيّما أن غواية آدم كانت علويةً من حيث المكان، ومن هنا كان الهبوط إلى الأرض عاقبة لها، فتوارثها أبناؤه من بعده.

ب) المستوى الأفقي/الزماني: بما يستدعيه توظيف هذه اللفظة بهذا السياق من تقليد كلاسيكي وسلوكٍ قديم زمنيًا يتمثل في الوقوف على الأطلال واستذكار المحبوبة ديارًا وعهودًا، ومن هنا يتساءل الشاعر من أين جاءه الخطأ؟ ومن أي سبيل اخترقه ضوء الحب؟ وكيف فاجأته غوايته التي لم يكن يحسب حسابها؟ أسقطتْ عليه بشكل عموديٍّ من العلياء حيث الغواية الأولى، أم داهمته بشكل أفقي كما داهمت مَن سبقه مِن الشعراء والعشاق فتشربها عنهم:[١]

من أبو ظبيٍ؟ أتى أم من دُبَي؟ أم من العلياءِ؟ أم من دارِ مَي؟
أم نُجيماتِ كرى ألقينَهُ نجمةً باذخةً في ساعدَيّ؟
يا نديَّ الرعد، يالبرق* الذي ضوؤه فاجأ من لم يتَهيْ

---

[١]() نيابة عن المطر: ٦٨.

* هكذا جاءت في الديوان والصحيح (يا البرق).

ويفترض مدلولُ الغواية المشار إليها عنوانيًا حضورَ مصاحباتها التي أدت إلى حدوثها نصيًا، حيث يقدمها النص بوصفها أسبابًا آدميةً لا مفرّ منها، فاجتماع طبيعة النفس التي تدعو الإنسان إلى الضلال، إلى جانب الرغباتِ التي تحرفه عن رشده، وصباباتِ الشباب وطيشه الذَين يعصفان بحكمة عقله، كلها مبررات لوقوع الأخطاء التي قد تصدر عنه، على الرغم من سلامة فطرته القلبية التي تدعوه إلى الرشد والصواب بين حينٍ وآخر:

كن رشيدي، إنّ لي ضلّالةً أعشبتْ في جنبات النفس غَي
وسقتْ من رغَباتي بذرةً كبرتْ فيَّ ومنّي وعلَيْ
حكمةُ العمر تناديني أبي والصباباتُ تناديني بُني
آهِ من صبوةِ أيامي التي شيبتني وأنا بعد صُبَي
لم يكن قلبيَ بي من الذي ردّ طيرًا طار من صدري إلَيْ
ينقر الأضلاع في صدر فتى كلّهُ مات وظل القلبُ حيْ[١]

وتمثل الغوايةُ لعبةَ مُخادَعةٍ واستدراج، فحين يكون الظلام فضاءً للتيه يكون الضوء الوهميُّ فخًّا محكمًا ينشئهُ التحريض الظلاميّ والموارِبة النجمية:[٢]

الظلاميّون كفّوا ضوءَهم حرّضوا النجمة في التيه علَيْ

وهكذا يقع الإنسان فريسة للأخطاء الأبدية، فنلاحظ اشتراك الذات الحاكية في غواية البحث عن الخلود مع آبائها السابقين الذين يمنحهم الشاعر اسم (الخلوديون)، حيث يتحقق هذا الاشتراك الإغوائي في نوعين:

١- اشتراك واقعي مع آدم (عليه السلام) وزوجه في قصة أكلهما من الشجرة، ورجوعهما منها بالأوراق التي لا تغني شيئًا بدلًا من حيازة الخلود، وهذه هي الغواية التي تنصُّ عليها الآية الكريمة: ﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَىٰ آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَىٰ﴾ [طه: ١٢١]، كما تؤشرها الدوال العنوانية والنصية، إذ تشترك الذات الشاعرة مع آدم في دلالة الخروج، بخروجها من (زمن البسمة) كما خرج آدم من الجنان.

---

[١] () نيابة عن المطر: ٦٨-٦٩.

[٢] () المصدر نفسه: ٦٩.

٢- اشتراك ملحمي/ميثولوجي مع جلجامش الذي أخفق في بحثه عن الخلود، ومن هنا تحلُّ فيه الذات الشاعرة، لترجع بعشبة يابسة غير قادرة على منح الإنسان الحياة الأبدية، وبأضواءٍ تُضلل من يُفتتَن بها، ويخونُ التماعُها وسحرُها مَن ينتمي إليها ويستسلم لها:

والخلوديّون سدّوا غيمَهم ونسوا عُشبتهم في راحتَيْ
والشموسيّون قبلي أقسموا أن خلف التلّ غدران* وفَيْ
هدبي يشغله لمُّ النّدى وجفوني لم تُصب عدوىً بضَي
في ثياب الليل، حزن مقمرٌ طفلهُ الضوئيُّ منسوب إليّ
وعيوني دفتر الشوق الذي رسم الينبوعُ فيه كلّ شَيْ
خان أوقاتي الشذى، إن لم يكن لاسمها طعمُ الشذى في شفتَى
خانني منها الرضى إن لم أكن عن رضى أسلمتُ سلمى معصمَي
خارجًا من زمن البسمةِ مُتّشحًا من مشجب الأشجانِ زَيْ[1]

وما بين (الشموسيّون) السابقين و(الطفل الضوئيّ) الحالي يتضح استمرار الغواية الملازمة للإنسان بأوزارها الموروثة؛ لتكتمل حلقة الفتنة الآدميّة المتكررة التي تبدأ بخطأ وتنتهي بندم وتوبة:[2]

آدميٌّ خطأي، لمّا أزلْ حاملًا أوزارَهُ في منكبَي
أيّ وعدٍ قادني في دربه؟ أيّ دربٍ جرّني نحوهُ؟ أي؟

ومن هنا يُكرّس كلٌّ من العنوان والنص لمفهوم ((كلُّ بني آدم خطّاء وخيرُ الخطّائين التوّابون))[3]، ويُنشِّط كلٌّ منهما الطاقة الشعرية للآخر عبر اشتباك الأول مع الثاني في التركيب والدلالة إلى حدّ اقتطاعهِ منه وتولّدِه عنه.

---

* هكذا جاءت في الديوان والصحيح (غدرانًا) بتنوين النصب.

[1] () نيابة عن المطر: ٧٠-٧١.

[2] () المصدر نفسه: ٧١.

[3] () سنن ابن ماجة، ابن ماجة، تح: بشار عواد معروف، رقم الحديث (٤٢٥١): ٥/٦٤٠. وينظر: الجامع الصحيح-سنن الترمذي-، الترمذي، تح: إبراهيم عطوه عوض، رقم الحديث (٢٤٩٩): ٤/٦٥٩.

٤- اِلبسْ نشيدَكَ[١]:

يعتمد هذا العنوان في بنيته التركيبية على الصياغة الإسنادية للجملة الفعلية، إذ يتكون من مسند هو فعل الأمر (البَسْ)، ومسند إليه هو الفاعل المستتر وجوبًا المقدّر بالضمير (أنتَ)، وفضلة يمثلها المركب الإضافي (نشيدكَ) المكوّن من المفعول به المضاف إلى ضمير الكاف الدال على المخاطب المفرد المذكر:

(فعل أمر + ضمير مستتر "فاعل" + مفعول به "مضاف" + ضمير الكاف "مضاف إليه")

على النقيض من الجملة الاسمية تدلّ الجملة الفعلية على الحدوث والتجدد وفق زمنٍ محدد يقتضيه فعلها، كما قد تفيد الاستمرار المتجدد النامي تدريجيًا بفعل قرائن تدل على ذلك[٢]. وبحسب العنوان تقتضي جملة (البسْ نشيدكَ) بالمحمول الطلبي لفعل الأمر أن يكون هذا الحدث متجددًا ومستمر الحدوث في الزمن المستقبل، وهي جملة مشحونة بالشعرية؛ نظرًا لدلالتها المجازية المفارِقة القائمة على مطالبة المخاطب بارتداء ما هو معنوي غير ملموس كالنشيد/الصوت، وهذا تركيب بلاغي مقصود سنحاول الكشف عن دلالته على مستوى العنوان أولًا، ثم في ضوء النص ومعطياته ثانيًا.

على مستوى العنونة نجد أن الدال (نشيدكَ) يمنحنا إحساسًا بقوة أدائية صوتية يمكن أن تتمثل بهيئة أناشيد الأطفال، أو الأناشيد الدينية كالتراتيل التي تؤدى في الكنائس، أو الأناشيد الوطنية التي تؤدى في مناسبات رسمية تعبيرًا عن الاعتزاز والافتخار، أو حتى الأناشيد والهتافات التي تصاحب المسيرات والمظاهرات الشعبية وما شابه ذلك رفعًا للهمم وزيادة في الحماس. ويحتمل أن يكون النشيد أداءً فرديًا بقرينة إضافته إلى ضمير المخاطب المفرد، وكأنه تعبير يختص بذات واحدة، كما يحتمل أن يكون تعبيرًا جماعيًا، إذ عادة ما تؤدى الأناشيد بطريقة جماعية سواء أكانت دينيةً أم وطنيّةً أم غير ذلك، ويمكن الجمع بين الدلالتين، إذ غالبًا ما يكون للجماعة المنشدة قائد مفرد يقودهم ويوجهُ أداءهم، مع الالتفات إلى ما يمكن أن توحي به دلالة الفردية من الإيمان بقضية شخصية تهمّ صاحبها المُعبِّر عنها، وما تمنحه دلالة الجمع من معاني الحماس والتجمهر والزخم التعبيريّ، ولعلّ هذا ما ترمي إليه شعرية العنوان باستعارة اللباس للنشيد بوصفه ظاهرة صوتية تعبر عن أمرٍ ما، وهي تستدعي من المصوِّت أن يكون

---

[١]() الرسم على عباءة الريح، جاسم محمد جاسم: ١٠٧.

[٢]() ينظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب: ٥٣٢/١-٥٣٣.

مُلازمًا للتنويه بقضيته، فيرتديها كملابسه بأن يفصح عن مضمونها بكل كيانه فيصبح كلُّهُ صوتًا معبّرًا عنها.

أما في ضوء ارتباط العنوان بما يعنون فنلاحظ أن النص يتناول قضايا عديدة يربطها خيطٌ دلاليٌّ واحد، ذلك أن جميعها تقع في دائرة المحنة المظلمة الحالكة، وأن الخلاص منها يحتاج أوّل ما يحتاج إلى رفع الصوت بوصفه أقل وسيلة استغاثية يمكن أن يستعين بها المستغيث أو المظلوم، وأبسط طريقة احتجاجية يمكن أن يَلفِتَ بها المحتجُّ انتباهَ محيطه إلى قضيته، لا سيّما حين تحجبه محنته فيستحيل أن يُلتفَتَ إلى أقل من الصوت كالإشارة مثلا.

ثمة ثلاثة أقنعة رئيسة تتقنع بها الذات الشاعرة وتتماهى مع أصحابها في قضاياهم؛ لتشكل زخمًا جماعيًّا وشموليًّا في التعبير عن محنتها بتفاصيلها المعقّدة، مما يدلُّ على أنها محنة مركّبة (فردية/جماعية)، وهذه الأقنعة الثلاثة للمحنة هي:

١- قناع يونس (عليه السلام): في محنة التقام الحوت له، ونجاته منها بفضل استنجاده الصوتي المعبّر عنه بالتسبيح، ولولا ذلك لما نجا كما يشير إلى ذلك النص القرآني: ﴿ فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ ۝فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ ۝ لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾ [الصافات: ١٤٢-١٤٤]، ومن هنا يأتي تماهي الذات الشاعرة مع شخصية النبي يونس في إشارة ضمنية إلى اتحاد محنتهما (محنة نينوى)*، لا سيّما وأن كلا الشخصيّتين (النبي) و(الشاعر) تنتميان إلى المدينة نفسها، الأولى في مهمتها الرسالية والثانية في نشأتها ومهمتها الشعرية:[1]

لا الفجرُ فجرٌ في رُباكْ	**لا شمسُ لا قمرٌ هناكْ**
يا يونسيّ الصوت، حوتٌ	**لفَّ كُلّكَ واحتواكْ**
أين النُّجيمةُ يا ضليلُ	**وأينَ يمّمَ كوكباكْ؟**
من ألفِ عمرٍ سيدي	**متوارَثٌ فينا شقاكْ**
متوارَثٌ أن يُحرِقَ	**الشّيطانُ أجنحةَ الملاكْ**

* قصدنا بذلك ما جرى على (نينوى) بسبب احتلالها من قبل قوى الظلام للأعوام ٢٠١٤-٢٠١٧، وقد أخذنا في الاعتبار -بخصوص وجهة النظر التحليلية هذه- التأكد من زمن كتابة النص فكان بعد ذلك، فضلًا عن زمن صدور المجموعة التي ينتمي إليها، وهو عام ٢٠٢٢م. من مراسلة مع الشاعر بتاريخ ٢٠٢٣/١٠/٦م.

[1] () الرسم على عباءة الريح: ١٠٧.

٢- قناع يوسف (عليه السلام): في محنة إلقائه في الجبّ وما حدث له مع إخوته مما جاءت به الإشارة القرآنية: ﴿فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾ [يوسف: ١٥]. ويقوي وجهة النظر التحليلية التي نعنيها توحّد الصوت بين (يوسف) و(الذات الشاعرة) في تعبير كلٍّ منهما عن قضيته، فكما واجه يوسف إخوته؛ ليذكّرهم بمحنته التي أنجاه الله (عز وجل) منها كما تنص على ذلك الآية الكريمة: ﴿قَالَ هَلْ عَلِمْتُم مَّا فَعَلْتُم بِيُوسُفَ وَأَخِيهِ إِذْ أَنتُمْ جَاهِلُونَ﴾ [يوسف: ٨٩]، يأتي الشاعر ليرتدي هذا الصوت في التعبير عن محنته ومحنة القصيدة:

يا جفلةَ الدلوِ الذي بغيابةِ الجُبِّ التقاك
أنا صوت من أورثتَهم غُصصَ الحناجرِ في نِداكْ
مستصرخان كأننا أنا والقصيدةُ يوسُفاكْ[١]

٣- قناع الوطن: فالشاعر يُشخّصه ويتوحّد به في محنة الموت والحروب المتكررة التي تستهدفه أرضًا وشعبًا؛ قصدًا إلى إخراسه وتعطيل أدنى احتمالية تعبير ذاتي عن قضيته، ذلك أن الصوت دليلُ قوةٍ وحياة مثلما أنّ انقطاعَهُ أو إسكاتَهُ مؤشرُ ضعف وموت حقيقي أو مجازيّ، ومن هنا يأتي توظيف النص لمحنة كربلاء التي انطوت على تحقق الموت بإسكات صوت الحق. وإزاء هذه المحنّ المستمرة قديمًا وحديثًا -وفقًا لما يشير إليه النص الشعري- يأتي التناسب بينها وبين دلالة التجدد والاستمرار التي تنتجها الجملة الفعلية العنوانية (اِلبَسْ نشيدَكَ)، وهي جملة مقتطعة من النص الذي يحدد دلالة النشيد بوصفه صوتًا رافضًا للظلم وإرادةِ الموت والتحكّمِ المستبدِّ بمصائر الشعوب والأوطان:[٢]

يا متعبًا بسباقِهم لمْ تُبقِ عدَّاءً وراكْ
مترنّحًا كالطفل غِبَّ المشي تبحثُ عن خطاكْ
أوَكلما صلى ابنُ حربٍ نحوَ قِبلته نواكْ؟!
دومًا تموتُ كأن موتكَ لم يجد حيًّا عداكْ
البَسْ نشيدكَ مرةً واطلع عليهم من عُلاكْ
أنتَ العراقُ، إلى متى يبتزُّ خنجرُهم دماكْ

---

[١] () الرسم على عباءة الريح: ١٠٧-١٠٨.

[٢] () المصدر نفسه: ١٠٨-١٠٩.

الظامئون إلى الطفوفِ أمَا كفتهم كربلاءُ؟!

إن ما يجمعُ هذي المِحنَ الثلاثَ توحّدُها في صوت واحد تدل عليه (يا النداء) المصاحبة لكل واحدة منها على مستوى النص: (يونس: يا يونسي الصوت، يوسف: يا جفلة الدلو، الوطن: يا متعبًا بسباقهم)، وبناءً على ذلك تحقق الجملة العنوانية شعريتها الكاملة وهي تجعل من كلِّ صوتٍ مشابهٍ صوتًا معبّرًا عن محنتها وقضيتها الخاصة.

الخاتمة

– تكمن خصوصية العنوان المركب في اختلافه عن نظيره المفرد من جهة تعدد عناصره التكوينية، ما يجعله قادرًا على خلق فجوات عديدة يتواصل عبرها مع النص المعنون مما يزيد من وشائج التفاعل بينها.

– تتفاوت العناوين المركبة لدى جاسم محمد جاسم طولًا وقصرًا، وتتمتع بالتنوع الذي يحقق لها أكبر طاقة ممكنة من شعرية العنوان، ومن هنا نرصد في تجربته عناوين قائمة على تركيب كلمتين أو ثلاث أو أربع أو أكثر، كما تختلف بناها التركيبية لتتوزع على صور عديدة: مركب وصفي، مركب إضافي، شبه جملة، جملة فعلية، جملة اسمية... الخ.

– يلاحظ على الشاعر اهتمامه بالصياغة الفنية التي تمنح العنوان أكبر قدر من الطاقة الإيحائية التي تخدم شعريته دون أن يكون ذلك مبررًا لانفلات دلالته بعيدًا عن النص المعنون، إذ يركز الشاعر على الإبقاء على الخيط الدلالي ممتدًا بين البنيتين العنوانية والنصية إما عن طريق اقتطاع العنوان من بنية القصيدة أو عبر صياغته من فحوى مضمونها ودلالتها الكلية.

ثبت المصادر

القرآن الكريم.

أولًا: الكتب

- التشكيل الشعري البصري–فضاء العنونة في "ممحاة العطر" لمحمد العامري–، محمد صابر عبيد، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، الأردن–عمان، ط١، ٢٠٢١م.
- تقليبات في دفتر الثلج، جاسم محمد جاسم، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض–السعودية، ط١، ٢٠١٦م.

- الجامع الصحيح-سنن الترمذي-، أبو عيسى الترمذي، تحقيق وتعليق إبراهيم عطوه عوض، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٩٦٢م.
- جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، الشركة المصرية للنشر (لونجمان)، الجيزة-مصر، ط١، ٢٠٠٠م.
- خريف لا يؤمن بالاصفرار، جاسم محمد جاسم، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض-السعودية، ط١، ٢٠١٦م.
- دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ضاري مظهر صالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط١، ٢٠١٢م.
- الرسم على عباءة الريح، جاسم محمد جاسم، دار ماشكي للطباعة والنشر والتوزيع، الموصل-العراق، ط١، ٢٠٢٢م.
- سنن ابن ماجة، أبو عبد الله ابن ماجة، تحقيق وتخريج وتعليق بشار عواد معروف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- شرح الرضي على الكافية، الرضي الاستراباذي، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط٢، ١٩٩٦م.
- الكتاب، سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.
- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، د.ط، ١٩٨٢م.
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د.ط، ١٩٨٣م.

❖ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

❖ المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط٢، ١٩٩٩م.

❖ المعجم المفصل في اللغة والأدب، إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

❖ موسوعة أساطير العرب–عن الجاهلية ودلالاتها–، محمد عجينة، العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس–صفاقس، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

❖ نيابة عن المطر، جاسم محمد جاسم، النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة–مصر، ط١، ٢٠١٧م.

ثانيًا: الرسائل والأطاريح الجامعية

❖ الصورة اللونية بين بشار بن برد وأبي العلاء المعري–دراسة موازنة–، أحمد محمد فريح الخزاعلة، إشراف عزمي الصالحي، رسالة ماجستير، جامعة جرش، كلية الآداب، الأردن، ٢٠١٤–٢٠١٥م.

ثالثًا: المقابلات والمراسلات

❖ مراسلة مع الشاعر بتاريخ ٢٠٢٣/١٠/٦م.