العنوان الشعري
دراسة ثقافية للأبعاد الإشهارية

أ.م.د. كريم شغيدل مطرود
كلية التربية الأساسية/ الجامعة المستنصرية

The poetic title
A cultural study of the advertising dimensions

Ass. Prof. Dr. Karim Shagaidl Matrood
College of Basic Education\ University of Mustansiriya
k.shghedl@yahoo.com

Abstract

The importance of the poetic title comes from being the first threshold, and this threshold often suggests the poetic vision of the text, and sometimes of the theme of text or its signification, or its moral message, and sometimes reveals the style of the poet in formulating it, and it may constitute a phonetic or semantic movement in harmony with the text, and it may reveal the stylistic dominants, or ideological orientation, or it declare a mask of character, each title have the intention, while all the importance and significance which we found through this research, we find also the fact that the title involves The dimensions of advertising with the task of seducing the reader and intending to enter The world of text or poetic book.

Keywords: addressing, publicity, cultural criticism.

الملخص

تأتي أهمية العنوان الشعري من كونه يمثل العتبة الأولى، وهذه العتبة توحي في الكثير من الأحيان بالرؤية الشعرية للنص، وأحياناً بثيمة النص، أو بمدلوله، أو برسالته الأخلاقية، ويكشف في أحيان أخرى عن أسلوب الشاعر في الصياغة، وقد يشكل حركة دلالية أو صوتية تتناغم مع المتن، وقد يفصح عن مهيمنات أسلوبية، أو توجه أيديولوجي، أو يعلن عن قناع، فلكل عنوان مساره الدلالي القصدي، وقد يعوض الشاعر في العنوان عن مساحة دلالية مفقودة في النص، ومع كل ما يمتلكه من أهمية ودلالة وجدنا من خلال هذا البحث أنه ينطوي على أبعاد إشهارية بقصد إغواء القارئ وإغرائه واستمالته لدخول عالم النص أو الكتاب الشعري.

الكلمات المفتاحية: العنونة، الإشهار، النقد الثقافي.

تقديم

تأتي أهمية العنوان الشعري من كونه أصبح علامة دالة على تجارب الشعراء وأساليبهم، ويعده الدارسون العتبة الأولى للدخول إلى عالم النص، وقد تنوعت أساليب الشعراء في اختيار عنوانات قصائدهم وكتبهم، واتضح من خلال البحث مدى العناية التي يوليها الشعراء لجعل عنوانات نصوصهم مثيرة وجاذبة ودالة، على أن دراسة العنونة ليست بالشيء الجديد، إلا أن غالبية الباحثين كانوا يركزون اهتمامهم على شعرية العنوان ومدلوله وعلاقته بالنص، الأمر الذي جعلنا في هذا البحث أن نلج منطقة أخرى للبحث هي مدى توفر الأبعاد الإشهارية أو الإعلانية في العنوان، وبصرف النظر عن قصدية الشاعر، فإن فكرة العنوان بذاتها هي إشهار ينطوي على إغواء القارئ وإغرائه واستمالته، وقد قسمنا البحث على مفصلين هما:

أولاً: التمهيد: وكان بمثابة المهاد النظري الموجز للعنوان الشعري من الناحية التاريخية، وما انطوت عليه ظاهرة شيوعه من أبعاد ثقافية وعلاقته بآليات الإشهار.

ثانياً: أنماط العنوانات وأبعادها الإشهارية: وهو المفصل الإجرائي التطبيقي، وقد قسمناه على عشرة أنماط رئيسة على ضوء تراكيب الجمل بغية تبويب البحث هي:

1- الجملة الإسنادية (المضاف والمضاف إليه).
2- الجملة الإسنادية (النعت والمنعوت أو الصفة والموصوف).
3- الجملة الإسنادية (المعطوف والمعطوف عليه).
4- شبه الجملة.
5- الجملة الاسمية.
6- الجملة الفعلية.
7- الجملة الطويلة المركبة.
8- الكلمة الواحدة.
9- الحرف.
10- أنماط أخرى.

ثم أردفنا البحث بخاتمة بينت نتائجه وأشارت لبعض التوصيات بخصوص العناية بدراسة العنوان بوصفه ثيمة إشهارية. وبثبت لهوامش البحث وآخر لمصادره، فضلاً عن هذه المقدمة المسبوقة بملخص باللغتين العربية والإنجليزية.

وقد اخترنا المدخل الثقافي لمنهجية البحث، فالعنوان معطىً ثقافي أشاعته السياقات الثقافية المتحولة، وتطورت دواعيه وأساليبه على ضوء التحولات الثقافية، والسياقات السائدة، فهو قرين التدوين والطباعة ووسائل الاتصال المختلفة التي تطورت أساليبها وتقنياتها وأدواتها عبر التاريخ، فكنا نستعين بمدلول الجملة بوصف اللغة مجموعة علامات، فنذهب للاستعانة بالسيميائية التي لا تنفصل عن الدراسات الثقافية، ومثلما كنا معنيين بالسياقات الثقافية التي ولدت في ظلها العنوانات، كنا أيضاً نقف على تخوم النقد الثقافي متى ما احتجنا لتحليل الأنساق المضمرة في بعض العنوانات، ولم يكن اختيارنا للنماذج على وفق معيار تاريخي أو فني، بل كان انتقائياً للحقبة الممتدة من رواد الشعر الحر حتى الآن.

تمهيد

ما العنوان؟ متى ظهر على صدر القصائد؟ ما أهميته؟ ما دلالته؟ هل هو بنية مستقلة عن النص؟ هل هو عتبة الدخول لعالم القصيدة؟ هل هو ضروري؟ هل يشكل نصاً موازياً لمتن النص؟ هل يمثل البنية السطحية التي تضيء للمتلقي البنية العميقة للنص، قيل إن الكتاب يُقرأ من عنوانه، وقيل إن العنوان(ثريا النص) وهو ما استعاره القاص الراحل محمود عبد الوهاب من توصيف لجاك دريدا، وقيل هو المُشرِق والمُشرِف على النص[1]، والثريا هي الكشاف الضوئي الذي يضيء ما تحته. هناك من بحث في شعرية العنوان، وقديماً أشاروا إلى بيت القصيد، لكن لم يتخذوا منه عنواناً. هل يأتي العنوان قبل النص أم بعده؟ هل يتشكل بالضرورة من الثيمة الأساسية للنص؟ هل يأتي اعتباطاً؟ قديماً عنون الكتاب العرب كتبهم ورسائلهم ومقاماتهم، لكنهم لم يعنونوا قصائدهم، بل عرفت القصائد بمطالعها، كما عرفت بعض القصائد بالمناسبات التي قيلت فيها كقصيدة البردة لكعب بن زهير بن أبي سلمى، أو قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، وعرفت المعلقات بأسماء شعرائها، وعرفت بعض القصائد باقتران اسم الشاعر بقرينة شفاهية هي حرف الروي كميمية المتنبي ودالية أبي العلاء وهكذا..، ومن هنا يمكن القول إن شيوع العنوان الشعري يعد ظاهرة مستحدثة، اقترنت بصورة واضحة بحركة الشعر المعاصر أو الحديث بالتوصيف الزمني، بما في ذلك النمط العمودي، فالقصيدة العربية القديمة لم تكن بحاجة إلى عنوان، لأنها كانت تنتقل شفاهياً ويكتفي كل من الشاعر والراوية والمتلقي بنسبتها لشاعرها، لكن في عصور التدوين وتراكم الموروث أصبحت الحاجة قائمة نوعاً ما، لأن التدوين يحتاج إلى تبويب وقد تحقق ذلك في سائر كتب الأدب، لكن عنوان الشعر بقي رهين

الشاعر، فقيل ديوان البحتري أو ديوان أبي نواس، إذ طرأ تطور ملحوظ نتيجة الانتقال من الصحراء إلى المدينة، فالصحراء مفتوحة وبلا عنوانات دالة وواضحة إنما يعتمد الناس على علامات طبيعية كالواحات والغدران والتلال والأشجار، أو من صنع الإنسان كالآبار والخيم وما إلى ذلك، وقد تنسب الأماكن إلى قاطنيها قبائل كانوا أم أشخاصاً، ومع نشأة المدن واستقرار الحياة وانتشار التدوين أصبحت للعنوان أهمية، وربما يكون الشاعر أبو العلاء المعري أول من عنون ديواناً شعرياً هو (سقط الزند)ثم (اللزوميات)، ولعله أول من فكر" بإنتاج دواوين يوحدها إما جهدٌ وانشغال فنيان أو أنها ظلت تركز على موضوع واهتمام موضوعي خاص"[2]، وفي العصر الحديث بعد انتشار الطباعة وانفتاح الثقافة العربية على الثقافات الأخرى، أصبح العنوان علامة مميزة لكل إصدار شعري، عنوانات دواوين شعراء المهجر على سبيل المثال التي ظهرت مبكراً بسبب الاحتكاك الثقافي بالغرب، ثم تطورت فكرة العنوان بعد أن كان دلالة موضوعية تشير إلى مضمون النص، وعادة ما يختار الشاعر عنوان إحدى القصائد التي يعدها قصيدة مركزية أو مميزة في تجربته التي جمعها في مجموعة شعرية أو ديوان، بعضهم يقتطع جملة لها وقع داخل حركة النص ليحولها إلى عنوان، وآخر يختار مفردة تتكرر، ومنهم من لجأ إلى الأسلوب القديم بجعل المقطع الأول عنواناً، حتى أصبح العنوان بالأهمية التي هو عليها اليوم، بمعنى آخر إن العنوان ظاهرة ثقافية ولدت في سياق تحولات ثقافية وحضارية، فمع اختلاف سياقات التواصل الشعري بين الشاعر والمتلقي، من الشفاهية إلى القراءة، أصبح العنوان ضرورة وركناً أساسياً في القصيدة، وللعنوان وظائف" أشار جيرار جينيت إلى بعضها نحو: التعيين والوصف والإيحاء والإغراء. إلا أن عنوان النص الفني لا يقف عند حدود تلبية تلك الوظائف الأربع فحسب، بل يتعداها إلى الدخول في عملية تأويل متبادل بينه وبين نصه على المستويات التركيبية والدلالية والتداولية"[3]، وهذا ما سننتهجه إجرائياً خلال بحثنا عن البعد الإشهاري للعنوان.

ربما لا يدلنا المعنى القاموسي لكلمة(عنوان) على دلالة مقاربة لما نحن بصدده، فهو مصطلح استقر في التداول اللغوي اليومي والأدبي، وكلمة ذات سمة مكانية قبل كل شيء، تشير إلى عنوان السكن أو العمل أو المكان المعين، وذات سمة إشهارية/ تواصلية في الوقت ذاته، فالعنوان أصبح وسيلة جذب أولى للإشهار عن أي منتج، سواء أكان منتجاً استهلاكياً أم ثقافياً، والعنوان هو ماركة السلعة الاستهلاكية، وهي عادة ماركة مسجلة لا يباح للغير استعمالها أو توظيفها لطرح منتج آخر، أما في المنحى الثقافي فللأغنية عنوان، وللقطعة الموسيقية، وللفيلم، وللمسلسل التلفزيوني، وللبرنامج، وللكتاب بمختلف أنماط الكتابة، الفكر، الفلسفة، القصة، الرواية، النقد، المسرحية، الشعر إلخ.. وبخصوص العنوان الشعري؛ وإن اختلفت طبيعة الاختيارات من شاعر لآخر ومن تجربة شعرية لأخرى؛ فإن أهميته الأدبية والتواصلية أكثر اتساعاً من بقية أنماط المنتج الأدبي، فقد ترتبط الفنون السردية بالأحداث والشخصيات، ويرتبط عنوان الكتاب النقدي بموضوعية المضمون من دون أي تأويل، على الرغم من أن بعض النقاد حاولوا الخروج من النمط الموضوعي، وأطلقوا عناوين تنطوي على شيء من الشعرية على كتب نقدية.

تأتي أهمية العنوان الشعري من كونه يمثل العتبة الأولى، وهذه العتبة توحي في الكثير من الأحيان بالرؤية الشعرية للنص، وأحياناً يوحي بثيمة النص، أو بمضمونه، أو برسالته الأخلاقية، ويكشف في أحيان أخرى عن أسلوب الشاعر في الصياغة، وقد يشكل حركة دلالية أو صوتية تتناغم مع المتن، وقد يفصح عن مهيمنة دلالية، أو توجه أيديولوجي، وقد يعلن عن قناع، فلكل عنوان مساره الدلالي القصدي، وقد يعوض الشاعر في العنوان عن مساحة دلالية مفقودة في النص، وقد " اهتمت السيميائية بكل ما يحيط بالنص من عناوين، ومقدمات، وهوامش، وتنبيهات... وذلك بعدما تبين أنها من المفاتيح السحرية المهمة في اقتحام أغوار النص وفتح مغاليقه ومجاهيله"[4]، وعادة ما يضع الشاعر عنوان قصيدته بعد إكمالها، لذلك نجد أن القصدية تتجلى في العنوان بصورة تامة، قد يضع الشاعر موضوعاً مسبقاً لقصيدته ويختار عنواناً مسبقاً، لكنه هنا لا يخرج عن التقريرية الموضوعية المباشرة، ويمكننا أن نعد العنوان علامة جذب للقارئ وإغواء وإغراء واستمالة، مثلما هو دليل للتواصل مع المعنى الذي يبحث عنه داخل النص، وللشعراء أهواء وغايات ومقاصد في صياغة عنوانات قصائدهم ودواوينهم، فمنهم من يكتفي بكلمة واحدة (الكوليرا) لنازك الملائكة و(خزائيل) لخزعل الماجدي،

أو حرف كمجموعة أنسي الحاج (لن) أو مجموعة عدنان الصائغ (و...)، وفي الغالب هناك ميول عام لاستعمال الجمل ذات البنية الإسنادية (مضاف ومضاف إليه، موصوف وصفة، معطوف ومعطوف عليه) والأمثلة كثيرة (أنشودة المطر، منزل الأقنان، المومس العمياء، الأسلحة والأطفال للسياب، وقمر شيراز، بستان عائشة، مملكة السنبلة للبياتي، وحارس الفنار للبريكان، وشجر الليل، شجرة القمر لنازك، ويقظة دلمون للماجدي، جوائز السنة الكبيسة لرعد عبد القادر)كما هناك توظيف لشبه الجملة(الجار والمجرور، الظرف: الزمان والمكان) مثل (غريب على الخليج، للسياب، والناس في بلادي لصلاح عبد الصبور، والأب في مسائه الشخصي لزاهر الجيزاني، وسهول في قفص لوسام هاشم، والسائر من الأيام لمحمد تركي النصار، والعاطل عن الوردة لباسم المرعبي، والحياة في غلطتها لزعيم النصار)، وقد شاعت العنوانات الطويلة في بعض التجارب، فبعكس (لن) يأتي عنوان آخر للحاج هو (الرسولة بشعرها الطويل حد الينابيع) كذلك عنوانه الآخر الذي ينطوي على تساؤلية إنكارية وبهيمنة حركية فعلية (ماذا صنعت بالذهب/ ماذا فعلت بالوردة) و(أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت) لمحمد عفيفي مطر، وهو عنوان مركب بانزياحات شعرية بمثابة مقدمة فنية ودلالية للنص، بل هو مقطع شعري يمكن أن يكتفي بذاته على غرار الومضة الشعرية، كما شاعت العنوانات المتعددة كمجموعة عباس بيضون التي جاء غلافها بثلاثة عنوانات (زوّار الشتوة الأولى/ مسبوقاً بـ/ صيد الأمثال/ يليه/ مدافن زجاجية)، وهناك توظيف للجملة الفعلية مثل (مر القطار لنازك، اليد تكتشف لعبد الزهرة زكي، دع البلبل يتعجب لرعد عبد القادر)، أو البنية التساؤلية(هل كان حباً؟) التي شكلت إعلاناً لريادة الشعر الحر إلى جانب قصيدة (الكوليرا) وأيضاً هناك توظيف للأسماء والرموز والتواريخ، وللبياتي مجموعة قصائد تبدأ بالحرف(إلى) بصيغة تجعل من القصيدة رسالة موجهة إلى مرسل إليه، هذا إلى جانب تخلي بعض الشعراء عن العنوانات في النصوص التي يعتقدون أنها تشكل وحدة متكاملة أو مترابطة، فيكتفون بعنوان رئيس ثم يستعملون الأرقام في تبويبها، آخرون يكتفون بوضع كلمة (قصيدة) وهكذا تختلف أساليب الشعراء في صياغة عنوانات قصائدهم ودواوينهم أو مجموعاتهم الشعرية، بل تختلف عند الشاعر نفسه من تجربة لأخرى.

هل يمكن أن نعد العنوان ثيمة إشهارية بغية التواصل مع القارئ، أو توجيه مسار التأويلات المحتملة؟ هل للعنوان قوة جذب تغري المتلقي؟ قد يكون العنوان أكثر فعالية على المستوى التداولي، فإن الذاكرة الثقافية تختزن العديد من العنوانات التي تشكل مثابات، أو توطئات أو إرهاصات لوقائع ثقافية بعينها، فقصيدتا (الكوليرا لنازك الملائكة، وهل كان حباً لبدر شاكر السياب) يشكلان توثباً للذاكرة الثقافية العربية وحتى العالمية، بوصفهما قصيدتا الريادة لمشروع الحداثة الشعرية العربية وحركة الشعر الحر، وكانت عنوانات بعض الشعراء بمثابة ماركات مسجلة أو علامات دالة على ولادة شاعر أو نمط كتابي أو تجربة متفردة، كمجموعة (الناس في بلادي) لصلاح عبد الصبور، أو (قمر شيراز) للبياتي، أو (مفرد بصيغة الجمع، وأغاني مهيار الدمشقي، وهذا هو اسمي) لأدونيس، (وأنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت) لعفيفي، و(زيارة السيدة السومرية)* لحسب الشيخ جعفر، نريد القول إن طاقة إشهارية للتواصل الثقافي تكمن في العنوان الشعري، وأن العنوان ذو سعة في التداول الثقافي أكثر من المتن، فكثيراً ما يقف المتلقي عند العنوان الذي يثير في ذهنه متوالية من الأسئلة، إذ " تستدعينا التداولية للإجابة عن هذه الأسئلة إلى استحضار مقاصدنا، وأفعال لغتنا، وسياق تبادلاتنا الرمزية، والبعد التداولي لهدف اللغة المستعملة.."[5] ، وبما أن العنوان يعد واجهة النص، أو بابه؛ فإن المتلقي الذي لم يعد شفاهياً كما كان ليصغي إلى المتن من دون مقدمات؛ سيتخذ من دون قصد أو إدراك من العنوان شرطاً مسبقاً، وهنا تبرز قدرة العنوان على إغواء القارئ/ المتلقي على فعل القراءة ومن ثم زجه في عالم النص.

مثلما أصبح من غير المجدي فصل الشكل عن المضمون، فإن العنوان إذا ما نظرنا إليه بوصفه بنية نصية بذاتها، لا يمكن فصل صياغته اللغوية عن دلالته أو مضمونه أو معناه، أو عن علاقته بالنص، القارئ العادي الباحث عن المضمون أو المعنى، هو بالضرورة قارئ ثقافي، قد ينجده العنوان في البحث عميقاً عن الدلالة ليتحول إلى قارئ معرفي، وقد يشكل العنوان عند القارئ النوعي نصاً موازياً للقصيدة، فقد نصادف عنواناً بمثابة لافتة احتجاج، وقد يلحق العنوان بعنوان ثانوي شارح أو مفسر أو مقرب للدلالة، وكثيراً

ما تلحق عنوانات القصائد بإهداءات تعمق من دلالة العنوان التي تختزل أحياناً المدلول الكلي للنص، أو ربما تشي بعض العنوانات بما هو مسكوت عنه في متن النص، وقد يكون العنوان وسيلة إقناع لاقتناء هذه المجموعة الشعرية دون تلك أو قراءة هذه القصيدة دون غيرها.

لقد لعبت شبكات التواصل الاجتماعي (السوشل ميديا) دوراً في ترسيخ العنوان وسمته التواصلية بوصفه ثيمة إشهارية للإعلان بصورة مزدوجة، فهو من جانب عنوان لقصيدة، وقد يوازي ما أطلق عليه النقد القديم بيت القصيد، المكون النصي الذي يختزل المضمون أو المعنى أو الدلالة بحسب المقاربة القرائية، قد يتم تأويل النص بناء على دلالته، وقد يتم تأويله ضمن المنظومة الدلالية للنص، ومن جانب آخر فهو إعلان، يشير إلى سلعة ثقافية (قصيدة) أحياناً لا يظهر من المنشور سوى العنوان، وغالباً ما يكون مغرياً، ويتلاعب بمديات التلقي الآني، فالكثير من الشعراء يتخذ من خاتمة القصيدة عنواناً، وهذا الأسلوب يخلق تشويقاً قرائياً يجعل القارئ يستغرق في القراءة بحثاً عن العلاقة التي تربط العنوان بالقصيدة، أو بحثاً عن الدهشة التي حققها العنوان من خلال تركيبته الانزياحية لغة ودلالة، فبعض العنوانات تأتي بمثابة مفارقة شعرية تدهش القارئ وتصدم سكونيته المعرفية، عنوان أية مجموعة شعرية هو غلاف يخفي بين طيتيه مجموعة قصائد، وعلى شبكات التواصل الاجتماعي يظهر العنوان في أغلب الأحيان بمثابة غلاف يخفي داخل مؤشر (المزيد من القراءة) نصاً شعرياً.

الأنماط السائدة للعنوان وأبعادها الإشهارية

1- الجملة الإسنادية (المضاف والمضاف إليه):

وقد يكون هذا النمط هو الأكثر شيوعاً لقربه من التركيبة الاستعارية والكنائية للجملة الشعرية، وإن جاءت بعض العنوانات خالية من أي انزياح تركيبي، فبعضها يميل للموضوعية، لكن هناك توظيف استعاري أو كنائي شائع في جملة العنوان من هذا النمط، فعنوان مثل (منزل الأقنان)[6]، وهو عنوان لقصيدة أردفه الشاعر بعلامة مكانية ليصبح منزل الأقنان في جيكور[7] يبدو في ظاهره جملة نثرية تدل مباشرة على منزل يسكنه عدد من الأقنان(العبيد) لكن في الواقع هو يشير إلى منزل يسكنه عدد من الفلاحين الأجراء وليسوا أقناناً بالمفهوم الاجتماعي، وهذا يعني أن هناك قصدية في صياغة محمول أيديولوجي، فجاءت مفردة (أقنان) كناية عن أولئك الأشخاص الذين لم يستعبدهم أحد، إنما رؤية الشاعر أن يراهم عبيداً من خلال عملهم لدى مالك الأرض، وهذا يحيل أيديولوجياً إلى مفهوم الطبقية أو الإقطاع، بينما يذهب في عنوان آخر لواحدة من أشهر مجموعاته وقصائده (أنشودة المطر)[8] إلى أبعد من ذلك، إذ يتحول صوت المطر إلى أنشودة ترددها الطبيعة، باستعارة صوتية يجسدها تكرار مفردة (مطر) في متن القصيدة، يحيل العنوان الأول إلى مرجعيتين متقاربتين في الجذور، إذ تحيل مفردة (منزل) إلى مرجعية مكانية اجتماعية ذات بعد اقتصادي، وتحيل مفردة (الأقنان) إلى مرجعية طبقية اجتماعية/ اقتصادية مشتركة، وهذه الكناية ذات مدلول أيديولوجي مباشر، بينما تحيل مفردة (أنشودة) إلى مرجعية ثقافية، وتحيل مفردة (المطر) إلى مرجعية طبيعية، وهذه الاستعارة على ما يبدو قد أخرجت دلالة (المطر) من المعنى القرآني الذي اقترن بالغضب بعكس الماء أو الغيث الذي اقترن بالنماء، وذلك من خلال اقترانها بدلالة (الأنشودة) التي تحيل إلى الفرح والاحتفاء أو الاحتفال، بحيث تصبح دلالة المطر مماثلة للاستعمال اليومي التداولي، فيكون (المطر) هنا مبعث الخصب والنماء، على الرغم من أن متن النص قرن صوت المطر بالحزن، وهو عنوان ذو مدلول غنائي شعري خالص ينسجم مع النزعة الرؤيوية التي وسمت شعر السياب في تلك المرحلة الناضجة، وللسياب عنوانات كثيرة بهذا النمط في مجموعته (قيثارة الريح) مثل: ثورة الأهلة، وشاعر الروح، وشاعر الشهوة[9] وغيرها الكثير. ويعد هذا النمط الأكثر شيوعاً من ناحية التركيب اللغوي، لكونه يتسم بالاختزال والقابلية على صناعة علاقات لغوية مبتكرة وكنايات شعرية تحقق انزياحاً على وفق مفاهيم الشعرية، من خلال ما تثيره بعض الانزياحات من أسئلة محتملة، ومساحة للتأويل الدلالي، فجملة مثل (منزل الأقنان) لا تمتلك قصدية إشهارية بكونها عنواناً لكتاب شعري فحسب، وإنما هي جملة مولدة للأسئلة وقابلة للتأويل والرمزية، فعلى سبيل المثال لم لم تكن (بيت الأقنان) أو (مسكن الأقنان) هل دلالة كلمة(منزل) أكثر ثباتاً من

كلمة(بيت)مثلاً؟ أم أن مدلول الثبات مرتبط بالبيت أكثر؟ هل البيت يعني سكن العائلة والمنزل يعني سكن الضيوف أو الغرباء؟ أو هو مجرد دلالة مكانية لم ينشغل بتأويلاتها الشاعر؟ لِمَ لَمْ يقل(منزل الفلاحين أو الأجراء أو العبيد أو الغرباء)على سبيل المثال، ورد في أغلب المعاجم العربية بأن القن هو العبد" قِنٌّ: عَبْدٌ مُلِكَ هو وأَبَواهُ، للواحدِ والجَمْعِ، أو يُجْمَعُ أَقْناناً وأَقِنَّةً، أَو هو الخالِصُ العُبودَةِ، بَيِّنُ القُنُونَةِ والقَنانَةِ، أَو الذي وُلِدَ عِنْدَكَ ولا تَسْتَطيعُ إِخْراجَه عَنْكَ"[10]، لكن على ما يبدو أن كلمة(قن)توحي في تداوليتها ولفظها من الناحية الصوتية بعبودية مشددة، كما ورد في لسان العرب وغيره من المعاجم(هو الخالص العبودة) وقد تحتمل كلمة(عبد) تحرراً محتملاً أو عتقاً، بينما توحي كلمة(قن) بصفة أكثر دونية طبقية وأشد عبودية وامتهاناً، وكما ورد في المعاجم (ولد عندك ولا تستطيع إخراجه عنك) أي هو دائم العبودية، فكلمات مثل عبد وقن هي صفات مشبهة وليست نعوتاً، أي إنها صفات ملتصقة غير قابلة للزوال عمن يتصف بها، بل هي عنوان لفئة أو طبقة من الناس تختلف عن الأحرار أو السادة أو عامة الناس، وهذا المعنى العميق للكلمة هو الذي حدد قصدية الشاعر في الاختيار، ليتحقق من خلاله البعد الإشهاري، فالسياق الثقافي الذي ولد في ظله النص، كان سياقاً مشحوناً بالنزعة الأيديولوجية لأفكار اليسار وشيوع مصطلحات مثل: الطبقات الكادحة، الاشتراكية، الرأسمالية، الإقطاع.. إلخ.. وعنوان كهذا سيشكل مصدر جذب سواء للطبقة الوسطى المتعلمة أو المؤدلجة أم لعموم القراء، كذلك الحال مع(أنشودة المطر) الذي لا يخلو من محمول أيديولوجي وإن ترجح القراءات المختلفة محموله الرومانسي، فقد يرمز المطر لمفهوم الثورة، فالنص خلق تماهياً بين عيني الحبيبة موضع التغني أو الغزل في مطلع القصيدة؛ وبين فكرة النماء والنهر أو الماء وجماليات المشهد الذي تتماهى فيه صور الأضواء المشبهة بالأقمار ورجرجة الموج في حركة المجذاف ونبض النجوم.. إلخ.. مما ورد في متن القصيدة، وتثير جملة العنوان(أنشودة المطر) عدد من التساؤلات التي يتسع أمامها المعنى، فهل للمطر أنشودة؟ لِمَ لَمْ تكن أغنية؟ أو موسيقى؟ ما الفرق بين الأغنية والموسيقى؟ الأغنية تتضمن كلمات كما الأنشودة، بينما الموسيقى نغمات أو أصوات لآلات على الأغلب وترية، وكلمة موسيقى أقرب دلالياً لصوت المطر، هل الأغنية يؤديها مغن واحد والأنشودة ترددها مجموعة؟ لِمَ لَمْ تكن(نشيد المطر) هل النشيد يوغل في المحمول الأيديولوجي و(الأنشودة)ممكن أن تكون أغنية جماعية أو فلكلورية متوارثة يرددها الناس أو الأطفال في مناسبات معينة؟ هل معناها القاموسي يدل على مطلب ينشده المنشدون؟ كقولنا(ننشد العدل) أم القسم كقولنا(نشدتك الله)؟ أم هو كما ورد في المعجم الوسيط"أنشودة: شعر ينشده القوم بعضهم بعضهم الآخر. أو أنشودة: ما يغنى من الشعر أو النثر. "[11]؟ لا أدعي بأن الشاعر أحاط بكل هذه المعاني لينحت جملة العنوان، لكنه لم يكن بعيداً عن البعد الإشهاري للكلمات ومعانيها القاموسية أو السائدة في الاستعمال اليومي، ومن ملامح السياق الثقافي آنذاك شيوع الأناشيد الوطنية التي تتغنى بحب الوطن وترنو لتحرر الإنسان من قيود القمع والظلم والفقر والجهل وتنشد الحرية، إذ لا يمكن الجزم بأن العنوان يأتي عفو الخاطر، هناك قصدية واضحة، لا سيما في العنوانات التي يختارها الشعراء عتبات لمجاميعهم الشعرية، كما هناك قصدية إشهارية أشبه بالإعلان يراد منها جذب القارئ وإثارة رغبته في القراءة وتحفيزه عاطفياً أو ثقافياً أو أيديولوجياً من خلال العنوان.

غلب هذا النمط من العنوانات على المجموعات الشعرية لنازك الملائكة، مثل: عاشقة الليل، وقرارة الموجة، وشجرة القمر[12]، ونجد عند محمد الماغوط في كتابه الشعري(شرق عدن/ غرب الله..) العديد من القصائد جاءت عنواناتها بهذا النمط مثل: كرسي الاعتراف، أرق الغيوم، أغنية المهد، إعدام بعوضة، مشروع خيانة، تبعات الوفاء، دخان الخرائط، سفر برلك، أبجدية الضباب [13] وغيرها، وعلى هذا المنوال تأتي عنوانات قصائد سنية صالح: ذَكَرُ الورد، وحبر الإعدام(عنوانان لمجموعتين شعريتين)، وقصائد مثل: سرير النهر، أحزان العصافير، جسد السماء، نشيد الأصوات[14] وغيرها الكثير. ولخزعل الماجدي: مجموعة بعنوان (يقظة دلمون)[15]، وأخرى بعنوان (عكازة رامبو)[16]، وإذا ما حاولنا تحليل الدلالة لبعض العنوانات أعلاه فسنجد تبايناً في ما ذهبت إليه، فعنوان (عاشقة الليل) بإيحائه الرومانسي يفضي إلى كناية شعبية بسيطة عن السهر، وقد يسحبنا أكثر إلى دلالات مضمرة، إذ ماذا يعني أن تعشق شاعرة أو امرأة الليل؟ هل تقصد الخلوة؟ أم العزلة؟ أم الأرق الذي أدى للألفة مع الليل ومن ثم عشقه؟ هل هو نوع من التغزل بجمال

الليل حيث القمر والنجوم والهدوء والتوحد مع الذات، ومن ثم التأمل أو استذكار الآخر المعشوق المضمر، ففي الموروث الشعري ارتبط الليل بالعشاق الهائمين، وقد توحي العبارة بدلالة زمنية مباشرة، تشير إلى وضع المرأة العاشقة في الليل، وكأنها تعمدت تشبيه المعشوق بالليل أو إسقاط دلالة الليل على الرجل المعشوق الحقيقي أو المفترض، أما قرارة الموجة فهو عنوان بني على كناية انتقالية– إن صح التعبير– من الكل إلى الجزء، فالمعنى القاموسي لكلمة (قرارة) هو العمق أو الغور، ويمكن إطلاقها على عمق البحر أو غوره، والموجة جزء متحرك لا قرارة له، لكن رؤية الشاعرة أن ترى عمقاً للموجة، لترسم صورة دلالية للموجة تختلف عن صورتها الطبيعية، فمن أين يأتي للموجة المتحركة التي تتبدد لحظة انطلاقها عمق أو غور؟ إذاً الموجة هنا كناية عن الذات التي تمر في خضم الحياة مثل موجة، لكن هذه الموجة/ الذات مختلفة، ليست كبقية الموجات، لها عمق كالبحر، وكلا الكلمتين المضاف والمضاف إليه تنتمي إلى الطبيعة، لكنها أسندت صفة الكل للجزء، ويأتي عنوان شجرة القمر بمفردتين من مرجعية واحدة أيضاً هي الطبيعة، لكن العلاقة الكنائية هنا قد اتسعت، فالمنطوق الظاهري يدل خلق شجرة مجازية للقمر، ربما هي تأويل لشجرة وهمية ترسمها الظلال التي نراها حقيقة على صفحة القمر، حتى أن المخيلة الشعبية قد صنعت العديد من الأساطير عن رؤية أشخاص مرسومة صورهم على القمر، والدارج هو أن أي شخص يركز في ذهنه على صورة شخص يحبه أو يقدسه وينظر إلى القمر وفي ذهنه صورة ما سيراها تنعكس على صفحة القمر، فهل كانت الشجرة التي تتكرر كثيراً في لغة الشاعرة رمزاً ذهنياً أو كناية عن الحياة والعطاء والنماء وما إلى ذلك؟ تحاول الشاعرة نازك أن تخلق انزياحات تركيبية أو صورية في علاقات الإسناد بعضها ينطوي على غرائبية مباحة في الشعر، رغبة في إحداث الدهشة عند المتلقي لتحقق البعد الإشهاري، والأمثلة لهذا النمط لا تعد ولا تحصى في الشعرية العربية، وأن هذا النمط هو الأكثر جاهزية والأقرب للشعر لأكونه يحقق سمة الكثافة اللغوية والعلاقة التركيبية الكنائية التي تحقق الانزياح الشكلي والدلالي كما بينا، وهي الصيغة الأكثر وقعاً في إيصال الرسالة الإشهارية للمعطى الفني والدلالي للقصيدة أو للديوان.

2– الجملة الإسنادية النعت والمنعوت أو الصفة والموصوف:

على الرغم من سكونية هذا النمط، إلا أن إسناد الصفة للموصوف بعلاقات متباعدة يحقق انزياحات لا تقل تأثيراً عن سواها، وهو من الأنماط الشائعة سواء في عنوانات المجموعات الشعرية أم في عنوانات القصائد، فللشاعرة سنية صالح عدد من القصائد في مجموعتها(ذكر الورد) مثل: (الذاكرة الأخيرة، العاشق الوبال، البحيرات المدانة، قمر رطب، البحر الورع، الغابات الوردية، أفكار صامتة)[17] ونرى أن جميع هذه الصفات أسندت بطريقة كنائية، فالذاكرة الأخيرة كناية عن الزوال والعاشق الوبال كناية عن اليأس أو الخيانة، وهكذا تصنع الشاعرة ما يوقد دهشة القارئ ويستفز في ذهنه علاقات السياق اللغوي المتداول في الاستعمال اليومي، إذ لا أحد يدين البحيرات برمزيتها الجمالية، ولا أحد يتصور قمراً رطباً، ولا توجد على أرض الواقع غابات وردية إلا إذا كانت كناية عن أحلام النوم أو اليقظة، ولا توجد في الواقع أفكار ناطقة وأخرى صامتة إلا من باب المجاز، فالأفكار لا تختار كينونتها بذاتها، إنما هناك أفكار يصرح بها وأخرى تقمع، والفعلان مرتبطان بإرادة الذات الحاملة للأفكار، لكن العبارة هنا تعبر عن فكرة القمع، وهذا الاشتغال هو محاولة لإيجاد علاقات إسنادية خارج المألوف اللغوي، وهذه هي الوظيفة اللغوية الأساسية للشعر، لتحقيق آلية الانزياح وكسر أفق التوقع، وإذا قلنا إن القصائد لا تخرج في بنائها وتركيبات جملها عن هذه الآليات، فسنضع أنفسنا أمام سؤال مزدوج(فني– دلالي) هو: لماذا يقع اختيار الشاعر على هذه الجملة دون غيرها؟ بل إن بعض العنوانات هي جمل مستقلة غير واردة في النصوص، كما في قصيدة (أفكار صامتة) إنما يتحول العنوان هنا بمثابة إعلان عن (بضاعة) إن صح التوصيف؛ هي مجموعة أفكار مسكوت عنها، في حين نجد أن (الذاكرة الأخيرة، والعاشق الوبال) جملتان مقتطعتان من النص، والبعد الإشهاري فيهما مختلف، فالأول ينزع لبعض الصيغ التجارية في الإعلان، كأن يتم الإعلان عن سلعة استهلاكية بكون الكمية قد نفدت، ولم يتبق منها سوى الكمية الأخيرة، ذلك أن صفتا الأول والأخير تثيران الفضول، وكأن الشاعرة توظف شفرة إشهارية مضمرة، من خلال صياغة العنوانات، إذ " إن الشفرة هي مجموعة القواعد التي يُفصح عنها النسق(اللساني والحركي والتفاعلي والاجتماعي)"[18]، وكأن الشاعرة أرادت أن تشيِّئ سلعة معنوية، إذ لا دليل

على وجود جزء يمكن أن نطلق عليه ذاكرة في مخ الإنسان، ربما تشير الدراسات العلمية إلى(فص) في الدماغ مسؤول عن التذكر أو الذاكرة، وكلمة ذاكرة بوصفها علامة لغوية تحيل إلى التاريخ والموروث والوعي والعقل والمعرفة والتواصل الاجتماعي والوجود والماضي والكينونة والذات ووصفها بالأخيرة يعني زوالاً وجودياً تاماً، يستحضر عبارة(العشاء الأخير) التي ارتبطت بمصير السيد المسيح(ع) " فالعلامة لا يمكن أن تقف عند إحالة واحدة. فما يطلق العنان للدلالة هو نفسه ما يجعل من إيقافها أمراً مستحيلاً"[19]. أما العنوان الآخر (العاشق الوبال) فكلمة العاشق تحيل إلى كل المحمولات العاطفية للعلاقة بين الجنسين، ووصفه بصفة تدميرية أو انتقامية أو مرضية (الوبال) تضمر نسقاً مضاداً لنسق الذكورة الذي كثيراً ما تضمره كتابات الرجال، وقد بني هذا العنوان على تضاد دلالي، فالعاشق علامة دالة على المشاعر الإنسانية النقية والطهرية والعاطفة المتماهية مع المعشوق والمتوحدة مع ذات الآخر، وينطوي على إحالة صوفية تستحضر العشق الإلهي، أو العشق الإفلاطوني المطلق، ومع كل هذه الإحالات يوصف بـ(الوبال)، وهذه مفارقة دلالية تخرج أو تزيح دلالة العلامة (العاشق) مما تم التواضع عليه في الاستعمال أو التداول اليومي، لتحقق مستوى من الشعرية، وهذا التضاد جاء استفزازياً بالنسبة للمتلقي، وربما كلمة (عاشق وحدها) تحيلنا إلى مفهوم (الفتش) أي تقديم السلعة الاستهلاكية في الإشهار مقرونة بإغراء جسدي أو عاطفي يثير الغريزة، وهو ما انتقده الماركسيون على غرار انتقاد ماركس للبرجوازية[20]، وقد تعطي كلمة (وبال) معنىً عكسياً حين يستحضر المتلقي المعنى اليومي للوبال بمثابة القوة، فتُرسّخ في ذهنه ابتداء مفهوم (القوة الذكورية) لكن إذا رجعنا لمتن النص فسنجد شيئاً مختلفاً، إذ يحيلنا إلى مفهوم النسوية وقضايا الجندر أو الجنوسة، إذ يشير إلى مدلولي الطغيان الذكوري وهزائم الأنوثة بتنويعات تعبيرية مختلفة، وكل هذه التأويلات التي يمكن أن نسترسل بها توفر لجملة العنوان بعداً إشهارياً، بل إن مفهوم الفتش يتجلى أكثر في عنوان المجموعة (ذكر الورد) المقتطع من مقطع في قصيدة (أفكار صامتة) تقول فيه: " وذكر الورد الذي أهان أنثاه"[21] ولا أدعي هنا بأن الشاعرة قد خططت لذلك أو تعمدت التماهي مع مفهوم (الفتش) بقصدية، بل إن المداليل النصية تذهب لعكس ما يوحي به العنوان، على أن هناك عدداً من العنوانات لا تخلو من إيحاءات جنسية لا مجال للخوض فيها.

وللشاعرة العراقية المغتربة دنيا ميخائيل مجموعة بعنوان (الليالي العراقية)[22] وهذه التركيبة الوصفية ذات مرجعية ثقافية تاريخية، تحيل المتلقي إلى ليالي ألف ليلة وليلة، كما تحيل إلى ليل بغداد الذي عرف عبر التاريخ بالأنس والطرب، وهو عنوان أول قصيدة في المجموعة، لكن إذا رجعنا لمتن النص، فسنجد مدلولاً مختلفاً، له علاقة بالواقع اليومي لليل العراق الذي طمسته وقائع العنف، موظفة فيه التاريخ والأسطورة والموروث الشعبي لتستظهر واقعة (خطف امرأة)[23] فالقصدية الإشهارية متوفرة سلفاً، ما لم نقل إن عنواناً كهذا يتوفر على بعد إشهاري يحفز الذاكرة الجمعية سواء بقصد الشاعر أم بدونه، وللشاعرة أيضاً عنوانات بهذا النمط مثل: (حياة ثانية، بريدك الإلكتروني، قمر منسي، تاريخ شخصي، صخرة ملساء، مخطط انسيابي، كوكب آخر، الببغاء المباع)[24] وجميعها تنطوي على أبعاد إشهارية وإن جاء بعضها متسقاً مع الاستعمال اليومي كبريدك الإلكتروني وتاريخ شخصي، لكنهما يمتلكان طاقة الجذب، ويثيران فضول المتلقي، وكلاهما ينتمي لمرجعية ثقافية، كلاهما يحفر في ما هو شخصي، أو عائدية ذاتية، والشخصي بما ينطوي عليه من أسرار محتملة عادة ما يكون مثيراً يستفز أو يحفز المتلقي.

وفي مختارات من الأعمال الشعرية للشاعر المصري نجيب سرور صدرت في بغداد عنوانات كثيرة من هذا النمط، مثل: (السندباد البري، الجمعة الحزينة، الكوميديا الإنسانية، التراجيديا الإنسانية، العشاء الأخير، إحباطات شعرية)[25] فالعنوان الأول يستحضر رمزاً ثقافياً من حكايات ألف ليلة وليلة لكن بصفة معكوسة، نقيض ما هو متوارث ومتداول في الحكاية الأصل، فميزة حكاية السندباد مرتبطة برحلاته عبر البحر، بينما خلق لنا الشاعر سندباداً جديداً على البر، فكأنه يعلن عن تطوير سلعة موجودة بتغيير كيانها إلى عكس ما كانت عليه، والسندباد رمز وظفه العديد من الشعراء المحدثين، في وقت كانت فيه السياقات الثقافية قد نضجت فيها تجربة الشعر الحر بعد منجزات الرواد، وأصبح توظيف الأساطير والرموز سمة مميزة، وهنا يكمن البعد الإشهاري للعنوان بكسر أفق التوقع، ونقض ما هو راسخ في الذاكرة الجمعية بدلالة عكسية، ويحيل العنوانان(الجمعة الحزينة، والعشاء الأخير) مباشرة إلى

مرجعية إنجيلية ارتبطت بالسيد المسيح(ع) وهو من الرموز التي اقتضاها السياق الثقافي في التوظيف الرمزي عن الظلم والاضطهاد والعنف والوحشية والخيانة والبطولة والطهرانية بصرف النظر عن المنظور الديني، وإذ يستحضر سرور عنوان (الجمعة الحزينة) التي صلب فيها السيد المسيح فإنما يريد إحداث التماهي بين ذاك اليوم الموغل في التاريخ ويوم مقبل هو يوم (9 مارس 1958م، وهو اليوم الذي حدد لإعدام المجاهدة الجزائرية جميلة بوحيرد) ويذكر الشاعر في هامش النص أنه كتب هذه القصيدة في (يوم الخميس 8 مارس)[26] وإذا حاولنا تحليل العلامات فسنجد أن يوم (الجمعة) يوم مقدس بالنسبة للمسلمين الذين يشكلون الغالبية العظمى من متلقي الشعر العربي، وهو بمثابة عيد أسبوعي وعطلة تقام فيه الشعائر وطقوس الغسل والتعطر والصلاة الجماعية وتوقف البيع والتزاور بعد الصلاة، وهو صورة مصغرة لعيد أسبوعي من عيدي الفطر والأضحى، بناء على اعتقاد ديني يعدُّ هذا اليوم استراحة الخالق بعد إتمام خلق الكون في ستة أيام؛ فكيف يكون حزيناً؟! وهذه الصفة المضادة إذا ما نحينا المرجعية الإنجيلية جانباً، قد تثير حفيظة المتلقي المسلم، لكن الشعر إنساني والشاعر حر في استحضار الموروثات أو الرمزيات الإنسانية، على أن جملة (الجمعة الحزينة) ليست غائبة عن الذاكرة الجمعية للمسلمين، وإذ يماهي الشاعر في متن النص بين بوحيرد والسيد المسيح وجان دارك*، والشخصيات الثلاث من عصور مختلفة إنما يريد تحقق الشرط الإنساني للتضحية، وكذلك البعد التاريخي للظلم والعنف وقتل الآخر المختلف، وهذا الاستحضار المركب للذاكرة الجمعية للمتلقي مضاف إليه الطابع الرمزي وما ارتبط بالمقدس قد حقق البعد الإشهاري سواء تعمد الشاعر ذلك أم لم يتعمده، كذلك الأمر بالنسبة لعنوان (العشاء الأخير) وهو معروف ومتداول ومرتبط بصلب السيد المسيح، وهنا يتوفر ما يمكن أن نسميه المتلقي الثقافي مقابل (المستهلك الثقافي) المصطلح الذي استعاره سعيد بنكراد من ميشيل هيربلين، وهو يشتغل بوصفه نوعاً يتبلور من خلال التصنيف الثقافي، ويطلق عليه بعض الباحثين مصطلح (الشخصية الأساس)[27]، ويستحضر الموروث الدرامي الإغريقي بعنوانين مترادفين هما: (الكوميديا الإنسانية، والتراجيديا الإنسانية) وكلاهما يمثل طقساً من طقوس التطهير في الشعائر الدرامية الإغريقية، وهما أشبه ببافطتين عريضتين لنصين مكونين من عدة مقاطع أو نصوص تحت عنوانات فرعية، مقاطع توظف التضدات الدلالية بين الوجود والعدم والحياة والموت، والبكاء والضحك، والعرس والمأتم، وكأن النصين متواليتين شعريتين تكمل إحداهما الأخرى، وبصورة أعلن عنها التضاد المقصود بين العنوانين (كوميديا– تراجيديا) وكلاهما ينطوي على بعد إشهاري.

وعلى هذا النمط نجد العديد عند سركون بولص في مجموعته (الوصول إلى مدينة أين) مثل (الضيف البعيد، الساعة الثالثة، صباح سحري، أسرار شعبية، قصيدة أخرى، أحلام مُطْرِقة)[28] وكلها عنوانات لا تخلو من البعد الإشهاري إذا ما حاولنا تحليل علاماتها ومرجعياتها، وللشاعر رشدي العامل عنوانات مماثلة لهذه الصيغة في مجموعته (الطريق الحجري) ابتداء من العنوان نفسه مثل: (صور يومية، رحلة جديدة، مذكرات ليلية، الرحلة الأخيرة)[29] على الرغم من ميوله للعنونة الفردية المكونة من كلمة واحدة، وللشاعر ياسين طه حافظ في مجموعته(ما قاله آخر الخطباء) عدد من عنوانات القصائد تنتمي لنمط الصفة والموصوف مثل: (زقاق بغدادي، مدينة جبلية، علاقة متطورة، الدغل الحلو، تجربة متأخرة، نزهة مسائية، الخسارة الثانية)[30] ربما لم تتجه قصدية الشاعر نحو شعرنة العنوان فهي عنوانات أقرب للموضوعية، الصفات تتبع الموصوفات بعلاقات مألوفة الأمر الذي يجعلها أقرب لبنية العنوان المادي أو المعنوي في الاستعمال التداولي اليومي، وهو ما يجعلها قريبة من البعد الإشهاري المباشر، وإذا ما حاولنا إحصاء العنوانات من هذا النمط على اتساع خريطة الشعر العربي **فسنحتاج إلى كم هائل من المجلدات لنحيط بها.**

3– الجملة الإسنادية المعطوف والمعطوف عليه:

قد يكون هذا النمط أقل شيوعاً من سابقيه، لكنه يشكل حضوراً في عنوانات الشعراء، فهو تركيب لغوي ينتج دلالة ثنائية، لكنه على ما يبدو يوقع في التقريرية ولهذا السبب يتجنبه الشعراء، ذلك أن جملة العطف بوصفها تركيباً لغوياً؛ تفصيلية ودارجة وقلما تمتلك مساحة تأويلية، ففي الكتاب الشعري ذي الثلاثة عناوين الذي سبق ذكره للشاعر عباس بيضون لم نجد سوى قصيدة واحدة بعنوان (الدلو والمحبرة)[31] وهاتان العلامتان بينهما مسافة وظيفية وهما ليسا رديفين إلا مجازاً، فكلاهما وعاء، وكلاهما يحمل سائلاً، لكن وظيفة

المحبرة واحدة محددة بينما وظيفة الدلو متعددة، إذ يمكن استعماله لشتى الوظائف ومختلف السوائل أو الحاجيات الأخرى، لكننا إذا عدنا لمتن النص فسنجد الدلو محدداً بكونه دلو خمر، وليس دلواً مطلقاً، فالعلاقة بين العلامتين تبدو غرائبية، أقرب للمفارقة التهكمية، إذ يخلق النص علاقة متنامية بين دلو الخمر محبرة الكتابة، ولعل بيضون في طريقة صياغة عنوان هذه المجموعة قد خلق إعلاناً أو فضاء بصرياً ولغوية أقرب للإشهار، أما عنوان القصيدة الذي جاء بصيغة العطف فقد جاءت المفارقة جاذبة، وكاسرة لأفق التوقع، وبهذا يتحقق مبدأ الترغيب أوإغواء المستهلك/ المتلقي، وفي مجموعة إبراهيم البهرزي (صفير الجوال آخر الليل) نجد أيضاً عنواناً واحداً هو (الناعون والفجيعة)[32] وقد تلاعب الشاعر بأولوية العلامة، فالنعي يعقب الفجيعة، علماً أن مفردة الفجيعة لم ترد في النص صراحة، لكن المدلول الكلي أشار لفجائع لا فجيعة واحدة، بينما وردت مفردة الناعون مرة واحدة " ولا يظل للناعين غير سذاجة الأسى..."[33] وبخصوص عنوان كهذا نقول إن الإشهار هو استمالة رغبة المستهلك وإيهامه بما يثير سروره، وكلمات مثل الناعون والفجيعة علامات حزن وإحالة لمآسٍ قصوى، فكيف يصلح هذا العنوان أن يكون إشهاراً؟! هل ثمة قارئ باحث عن الحزن؟ نعم فمتلقي الشعر باحث عما يلامس إنسانيته وواقعه، لا من أجل جلد الذات وتبكيت الضمير، لكن الإفصاح عن مآسي الواقع هو بمثابة الرفض والإدانة والمواجهة المضادة، ومن هنا يتحقق البعد الإشهاري، ولرشدي العامل قصيدة وحيدة من هذا النمط في مجموعته (الطريق الحجري) هي (الوجه واللوحة)[34]، وهو عنوان يضمر تضاداً حركياً، فالوجه حي متحرك متحول بشري، لكن اللوحة صورة ثابتة، هب المقصود وجه مرسوم في اللوحة أم ثمة وجه آخر خارج اللوحة؟ قد يكون الوجه حقيقة وقد يكون رسماً، فثمة مساحة لإثارة الأسئلة التأويلية أو أسئلة القراءة الأولى، لكننا إذا رجعنا إلى متن القصيدة فسنجد: "الضوءُ في العينينْ/ والشمس في الصوره/ والظلُّ بين الوجه واللوحةِ أسطورة"[35]، فالشاعر يمزج صورة شعرية مركبة متداخلة من عدة زوايا وعينات بصرية يتوجها بعلامة ثقافية معنوية (أسطورة) فالضوء القادم من العينين ينعكس على الشمس التي في الصورة ليشكلا ظلاً بين وجه الحبيبة واللوحة، وهذا الظل هو أسطورة، وهنا يمكن القول إن العنوان مثل بنية سطحية لبنية عميقة اشتغل النص على تأسيساتها الصورية، فكأن العنوان هنا ومضة أو إعلان ضوئي يدعو المتلقي للدخول في متن النص، ونلحظ أن رشدي العامل يكثر من استعمال اللوحة واللوحات في رأسيات عناواناته، وهي ظاهرة شاعت عند الكثير من الشعراء الذين تأثروا بالسياق الثقافي العام بعد التطور الذي شهدته الحركة التشكيلية، إذ شكلت اللوحة أيقونة ثقافية عامة، وواحدة من المقتنيات الثقافية، لا سيما أن العلاقة بين الشعر والرسم تعد علاقة عضوية و" أن الرسم شعر صامت وأن الشعر رسم ناطق"[36] كما قال الشاعر الإغريقي سيمونيدز. ومن بين (113) مئة وثلاث عشرة قصيدة ضمتها المجموعة الشعرية (شرق عدن/ غرب الله..) لمحمد الماغوط لم نجد سوى قصيدة واحدة بعنوان (ورد وقمامة)[37] وهو عنوان ذو بنية متضادة يستفز المتلقي ويستميله لما ينطوي عليه من تهكم أنتجته المفارقة الدلالية بين العلامتين وتناقض الإحالة الصورية بين الطبيعة وعمل الإنسان أو مخلفاته، والإحالة الشمية بين عطر الورد ورائحة القمامة، وقارئ الشعر وإن كان مستهلكاً من زوايا النظر الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والغريزية أسوة بغيره، يستميله ما تقدمه الإشهارات المختلفة التي تعلن عن سلع استهلاكية، إلا أنه أمام الشعر سيخضع لشفرات مختلفة توفر له استيهاماً من نوع آخر غير الذي توفره بقية الإشهارات أو الإعلانات التجارية والتوعوية التي تحقق له إشباعاً نفعياً يحقق له قيمة رمزية وليس مجرد مادة مكتفية بذاتها، ذلك أن الإشهار يقوم على الإغراء والإغواء واستدراج المستهلك من خلال الإشباع إلى عوالم الاستيهام[38] وفي مجموعة الماغوط نفسها نجد بعض نماذج صيغة العطف لكن ليس بين متعاطفين مفردين كعنوان (مستر جيكر ومستر هايد) أو (بالمطر أحياناً وبالحب دائماً) أو (خليفة العصر ورعيته) أو (ترميم قصيدة أو مجد الصغائر) أو (وطن مقيم وشعب عابر) أو (بعد الصبر والإيمان) أو (بعد الذي والتي) أو (عن الأحياء والموتى والمحتضرين) أو (بطل لغير هذا المكان والزمان) أو (شهيد مع بعض التحفظات) أو (معيل الأرصفة وما فوقها)[39] وكلها تتضمن صيغة العطف لكن ببناءات جملية مختلفة تحيلها إلى نمط الجمل الطويلة أو الاسمية أو شبه الجملة، ونحن تعمدنا هنا بحث العنوانات المختزلة بكلمتين تجمعهما علاقة إسنادية، ولعل (حيَّة ودرج)[40] للشاعر خزعل الماجدي أوضح مثال على إشهارية العنوان، وهو عنوان لنص مفتوح مازج فيه الماجدي بين

اليومي الشعبوي والشعري والسردي لتغطية مشهد الواقع، و(حيَّة ودرج) في الأصل لعبة شعبية معروفة عند الصغار والكبار، وقد وظف سردية اللعبة المبنية على ما يقف عليه النرد من أرقام، يتقدم على ضوئها اللاعب بوساطة قرص، وأمامه سلالم ترفعه درجات إذا ما وقف عليها قرصه، وبالمقابل هناك أفاعٍ تلتهمه وتنزله إلى الأسفل، وقد ماهى الماجدي بين هذه السردية المبنية على احتمالات الحظ والصدفة، وبين الحياة اليومية ما بعد الحرب، وحين يوظف الشاعر عنواناً بمحمول شعبي دارج لنص أدبي إنما يحقق هدف استمالة المتلقي سواء كان ذلك بإدراك منه أم لا.

4- شبه الجملة:

قد تأتي بعض العنوانات بصيغ أشباه الجمل (المضاف والمضاف) وقد تناولناها في النمط الأول، أو (الظرف بشقيه الزمان والمكان) أو (الجار والمجرور) لكن على الأكثر شيوعاً هو الإتيان بها في سياقات جمل طويلة، وهي بمفردها تعد خبراً على الأغلب لمبتدأ محذوف أو مضمر، كقصيدتي دنيا ميخائيل المترادفتين: (في المتحف، وفي حوض السمك)[41] والأخير شبه جملة مركبة من جار ومجرور ومضاف ومضاف إليه، أما الأول فهو مبتغانا في هذا المفصل من البحث، ليس ثمة مفارقة في هذا العنوان، بل هو إشارة موضوعية لمكان معين هو المتحف، وعدم اكتمال الجملة سيترك فراغاً دلالياً مسكوت عنه هو ما يغوي المتلقي ويجعل من العنوان إعلاناً، وليوسف الصائغ عنوانات زمنية مثل: (غداة غد، وفي سيارة الإسعاف)[42] وإذا كان الثاني مركباً فإن الأول يكاد يكون صيغة زمنية مستهلكة وجاهزة واستحضاره بصفة عنوان مثير للتساؤل، وللماغوط عنوان مكاني أكثر تداولاً واستهلاكية هو(تحت الاحتلال)[43] بل هو صيغة صحفية مباشرة أكثر منه صيغة أدبية، ف كتابه الشعري(شرق عدن/ غرب الله) المبني عنوانه أساساً على صيغتين مكانيتين كلاهما شبه جملة، الأولى بسياق مألوف ومكرور ودالة لمكان عياني واقعي، أما الثانية فقد انطوت على انزياح كلي إذ حددت جهة لمن لا جهة له، وهنا يكمن البعد الإشهاري بقوة لإغراء المتلقي من خلال الجرأة في دحض بديهية ثقافية مرتبطة بالمقدس، وللشاعرة سهام جبار قصيدة بعنوان(في الدرب..)[44] وهي صيغة لا تقل مباشرة واستهلاكية، والمعول هنا على ما هو مضمر وراء هكذا جمل يتحاشى أغلب الشعراء توظيفها في العنوانات، فجملة في الدرب على بساطتها التركيبية والتعبيرية تفتح المجال واسعاً لاحتمالات غير محدودة، فأي درب مقصود؟ هل هو الطريق الواقعي، أم طريق الحياة في المدلول المجازي؟ وفي كلا الحالتين هناك حالة تشويق تثير الفضول الثقافي، ماذا سيكون في الدرب؟ مخاطر؟ مفاجآت؟ حياة روتينية؟ علاقات توتر؟ وقائع؟ حوادث؟ وإذا كان الإشهار التجاري يقوم على ركيزة أساسية هو الخداع[45]، كما يقول (محمد الولي) فإن عنوانات الشعراء تمارس أحياناً خداعاً ثقافياً من نوع ما لتحقق فكرة إغواء المتلقي واستمالته، وللشاعر نبيل ياسين قصيدة بعنوان (ذات مساء)[46] وهي الأخرى صيغة مكرورة وجاهزة للدلالة على زمن ماضٍ، وهي صيغة أقرب للسرد، ذلك أن المتوقع بعدها عادة يكون سرداً لحكاية أو واقعة، الأمر الذي يجعلها صالحة لتعد إعلاناً أو إشهاراً لأنها تشي بوعد لسرد حكاية أو واقعة أو حدث، فهي تشبه إلى حد ما صيغة الحكي الدارجة (كان.. يا ما كان) فثمة أمل للمتلقي يثير فضوله في سماع شيء ما، ويوظف الشاعر عبد الزهرة زكي حرف الجر(في) في متوالية من قصائد مجموعته الشعرية(حينما تمضي حراً) التي جاءت بصيغة مركبة من ظرف زمان وفعل وحال، لكنه لم يكتفِ بالجار والمجرور، إنما يضيف المجرور لما يضاف إليه والقصائد هي: (في حديقة الحرية، في حديقة البصائر، في حديقة العشق، في حديقة الصمت، في حديقة الخلاص)[47] ثم يوظف شبه الجملة المكرر في جملة اسمية (تمثال في حديقة النسيان) وله في المجموعة نفسها قصيدة بعنوان (كل يوم)[48]، وقد نقف عند ضرورة تكرار شبه الجملة (في حديقة...) ولا نلتمس مسوغاً فنياً أو دلالياً ذلك أن الشاعر وضع عنواناً رئيساً لهذه المجموعة من القصائد هو (حدائق الحياة اليومية) وفي الظاهر تبدو هذه العنوانات كأنها إعلانات سياحية تغوي المستهلك لريادتها، أما في ميدان التلقي الأدبي فالعنوانات لا تدل بالضرورة على أمكنة عينية، بل هي أمكنة معنوية متخيلة، وهو ما يجعلها بمثابة عامل استمالة لإدهاش المتلقي وإثارة فضوله وإشباع منفعته الجمالية من خلال خلق العلاقات اللغوية غير المألوفة لإزاحة المدلول عما تواضع عليه التداول أو الاستعمال السياقي للمفردة، إذ أسندت مفردة حديقة لل(الحرية والبصائر والعشق والصمت

والخلاص والنسيان) أما عنوان (كلَّ يوم)[49] وإن جاء بصيغة الإضافة فإنه دالة زمنية مستهلكة، على أن استعمالي لتوصيفات مثل مستهلكة أو مكرورة أو دارجة ليس انتقاصاً من العبارة أو توظيفها، بل هو توصيف لمديات تداولها، والشعراء حذرون من استعمال العبارات الجاهزة التي قد تقلل من مستوى الشعرية وتذهب بالنص إلى التقريرية، لكن استعمال بعضهم لتلك الصيغ أو العبارات بمثابة عنوانات فيه جرأة وتضحية بما هو شعري لحساب تقريرية دالة بموضوعية، وتتحول بسبب موقعه المميز في النص من عبارة عادية للتواصل إلى عبارة ذات منزلة أدبية، وهذا ما يجعلها موضع تركيز نفعي مقرون بفرضية قرائية يمليها البعد الثقافي للعنوان، وإذا لم تترك مساحة تأويلية للمتلقي لتستميل رغبته في القراءة، فإنها ستستنفر مخزونه اللغوي المرتبط بها.

5- الجملة الاسمية:

تشيع الجملة الاسمية بصفة عنوان يتصدر الكثير من قصائد الشعر العربي الحديث، وهي وإن وصفت بالسكونية على عكس الجملة الفعلية ذات الطابع الحركي، إلا أن البعض يعول على ثبات المدلول فيها، والجملة الاسمية عند النحويين هي الجملة التي تبدأ باسم وعكسها الجملة الفعلية التي تبدأ بفعل، لكننا إذا نظرنا من منظور السكونية مقابل الحركية والثبات مقابل التحول في دراسة الشعر سنجد أن الجملة الاسمية هي التي تخلو من أي فعل مهما كان موضعه، وبناء على ذلك سنختار نماذجنا، ففي مجموعته(طغراء النور والماء) ينحت الشاعر عبد الزهرة زكي عدداً من الجمل الاسمية لتكون عنوانات لبعض قصائده مثل: (لحن غامض في فم الهدهد، جملة موسيقية من أجل النسرين، صورة للملاك.. التراب، الطير نافقة في قلب الناي)[50] وهي كما نلحظ جمل شعرية يتحقق فيها الانزياح التركيبي اللغوي والدلالي، ونحن لا نعول على هذه السمة فحسب، إنما نبحث في مدى تحقق البعد الإشهاري فيها، وبما أنها جمل تنطوي على شيء من الغرائبية ومسحة من الغموض، فإنها حتماً ستكون موضع جذب وإغواء للمتلقي، فلغة العنوانات الواردة لغة متعالية على لغة اليومي لا من حيث المفردات بل من حيث التركيب وإنشاء العلاقات الدلالية، وهو ما يحقق شعريتها ويجعلها قابلة لتصبح موضع استمالة للقارئ بمثابة الإشهار القصدي للإفصاح سلفاً عن شعرية النصوص، على أننا لا نبحث في شعرية العنوان، بل في مديات إشهاريته، ضمن السياقات الثقافية المولدة للظواهر الأدبية والعنوان واحد منها، سواء في فكرته العامة أم في سياقاته التركيبية، وفي الأعمال الشعرية التي أصدرها إسكندر حبش بعنوان (خيط ليس للانتحار) وهو جملة اسمية مبنية على مفارقة تهكمية نجد عدداً من العناوين من هذا النمط مثل (لا شيء أكثر من هذا الثلج، بعض حواف لليل، تنويعات على الليل، وردة وراء وردة، بورتريه لرجل من معدن)[51] وهي صيغ كسرت سكونية الجملة الاسمية بما يمكن أن نسميه الديناميكية الداخلية من خلال التلاعب بالسياقات الدراجة المتواضع عليها، فجملة العنوان الرئيس للكتاب (خيط ليس للانتحار) تتضمن معنى الفعلية أو مدلولها من خلال المصدر، بل إن المصدر في الوقت الذي يؤدي فيه دلالة الفعل يكون أكثر ثباتاً من الفعل نفسه، ولمفردة الانتحار وقع مضاعف يختلف عن أي فعل آخر، لأنه يشكل كسراً حاداً للمألوف وكذلك من خلال الفعل الناقص (ليس) الدال على النفي فهي جملة وسطية بين الاسمية والفعلية، وقد توحي صيغ النفي بفعلية المحو أو الزوال لا سيما في العنوان الذي جاء النفي فيه قاطعاً بسبب ما تدل عليه (لا) النافية للجنس (لا شيء أكثر من هذا الثلج) وهو صيغة إشهارية تكاد تكون مباشرة وقريبة جداً من صيغ الإعلانات التي نراها يومياً تعلن عن منتجات استهلاكية، إذ تحاول أن تنفي الجودة أو أية صفة أخرى وتقصرها على ما تعلن عنه، وحبش قد قصر الكثرة على الثلج الذي يراه أو يقصده، وكأنه يعلن عن شيء مميز ومختلف، ومن هنا تأتي إشهارية هذا العنوان بتقديمه إغراء من نوع ما للمتلقي، ويشتغل عنوان (بعض حوافٍ لليل) على خلق كناية مادية لشيء معنوي، فليس لليل حوافٍ إلا في التعبير المجازي عن حدود الوقت، وهو تركيب لغوي يعد خارج المألوف، ما لم نقل إنه ينطوي على انزياح دلالي، ويأتي الاهتمام بالعنوان من باب القصدية الإشهارية وإن لم يكن ذلك في حسابات الشاعر، وإلا لماذا هذا الاعتناء بتركيب الجملة وانزياحيتها؟ هل ثمة سبب آخر غير جذب القارئ وإغوائه؟ وهل الجذب والإغواء إلا آليات إشهارية؟ وللشاعر المصري الراحل صلاح عبد الصبور عنوانات بصيغة الجملة الاسمية غلبت على عنوانات مجاميعه، لعل أكثرها شهرة قصيدة (الناس في بلادي) وله أيضاً (تأملات في زمن جريح) و(أحلام

الفارس القديم) و(الإبحار في الذاكرة)[52] وهذه أربعة عنوانات تشترك ثلاثة منها بكونها مؤلفة من مبتدأ وخبر شبه جملة، بينما ينفرد واحد منها بكونه مبتدأ مكون من مضاف ومضاف إليه وصفة وهي تصلح أن تكون عنواناً بلا خبر، وكأنه يعلن عن وجود أحلام لفارس قديم، وهذه العنوانات تشتغل على تواصلية ثقافية مع سياقات العصر، فهي صادرة ما بين 1957– 1977 حقبة الفوران الثوري والأيديولوجيات وبدايات التحديث الشعري، ومشاريع التحرر العربي وتصاعد المد القومي، وهو بهذه العنوانات إنما يتواصل مع الآخر المتلقي عبر سياق ثقافي لا يحتمل ما تجترحه العنوانات الحالية، ولم تكن منابر التواصل بهذه السعة التي نحن عليها اليوم، بل هي محدودة عبر وسيلتين إما النشر أو الأماسي الشعرية، فضلاً عن أن" التواصل البشري يكون دائماً غير مباشر، إذ لا يمكن لأحد نقل مقاصده ومعارفه وأفكاره إلى رأس الشخص الآخر مباشرة، لذا يستوجب على المرء أن يتعامل مع المعاني المصاغة ضمن ثقافة معينة"[53] وعنوانات عبد الصبور تناغمت مع السائد الثقافي لتحقق عامل الجذب واستمالة المتلقي فكانت بمثابة إشهارات، بل إن العنوان الأول (الناس في بلادي) كان بحق إعلان عن ولادة شاعر عد من رواد الشعر العربي، وقد أخذت تلك المجموعة والقصيدة بذاتها حيزاً من الاهتمام النقدي.

6– الجملة الفعلية:

والجملة الفعلية بناء على ما قدمناه في النمط السابق، ليست على وفق المعيار النحوي، بل هي أية جملة يرد فيها الفعل أينما يكون موقعه، لأن البحث الأدبي أو الثقافي لا يعنى كثيراً بالتركيب قدر عنايته بالمدلول الكلي، فجملة عنوان لمجموعة شعرية مثل (اليد تكتشف)[54] لعبد الزهرة زكي هي جملة اسمية بالمنظور النحوي، لكنها في منظور هذا البحث جملة فعلية، أو ذات طابع فعلي– حركي– ديناميكي– حركي– تحولي... إلخ.. وهي جملة ناقصة لأن فعلها المتعدي لم يستوفِ مفعوله، ونقص التركيب النحوي شائع في العنوانات فغالباً ما يشتغل العنوان على" الغياب الصياغي لبعض مكوناته، أي إنه يعتمد حذف بعض دواله، فهو يأتي ناقصاً صياغياً على الأغلب، واستحضار هذا المحذوف أو الغائب يحتاج إلى استحضار بنية العمق، ثم ربط هذه البنية بالفضاء النصي المحيط بالعنوان"[55] ولأنسي الحاج في مجموعته (ماضي الأيام الآتية) عنوانات من هذا النمط مثل: (ناموا مع داناي، أضع ذقني على الدَّبق، زيح الشغف الأزرق، إذا أردت أن تركب الخيل، جعلت بيتكِ حجراً، عش ملكاً، وحدة عرفتُ ووحيدين صنعت، أرفض وسأظل أرفض البحث في فشل الحب، الأفكار التي تجيء إلى النوم، ولدت تحت برج الأسد، ملاحو الخيال وصلوا، غيّرنا العالم)[56] لم يتلاعب الحاج بسياقات الجملة المتواضع عليها إلا في عنوان (ملاحو الخيال وصلوا) وجاءت بقية جمله فعلية نحواً ودلالة، تقترب هذه العنوانات في صيغها الخارجية كثيراً من البنية المنطوقة للإشهارات التي أصبحت جزءاً من ثقافة المجتمع وخطابه الشعبوي، فعنوان (عش ملكاً) يصلح ظاهرياً للإعلان عن مكان سياحي أو اقتناء سلعة استهلاكية، وبتوصيف مجازي– إشهاري تجعلك تلك السلعة أن تعيش ملكاً، كذلك عنوان (غيّرنا العالم) فهو يصلح أن يكون مقدمة لإشهار عن سلعة تدخل في الحياة اليومية للمستهلك، لكن النظر إلى العنوانات بهذه الطريقة سيكون تسطيحاً لها، ويمكننا أن نسطح أية جملة وننتزعها من عمقها الشعري أو الفلسفي أو الثقافي باقتطاعها من سياقها التي وضعت من أجله ونرحلها إلى سياق آخر، سواء كان ذلك في النص، أو في الخطاب باقتطاعها من النخبوي الأدبي وترحيلها إلى الشعبوي الاستهلاكي، ولا يمكننا الجزم بقصدية الشاعر، إنما نحاول أن نقرب فكرة الإشهار من بنية العنوان، وقد يكون الحاج الأكثر تجريباً في صياغة العنوانات، فمرة يكتفي بحرف وأخرى يسترسل بجملة طويلة، وهذه العناية تضمر شئنا أم أبينا نية إشهارية، ويستحضر الشاعر العراقي عبد الكريم كاصد الجملة الأولى من مطلع معلقة امرئ القيس بفعلي أمر مترادفين (قفا نبكِ)[57] عنواناً لإحدى مجموعاته الشعرية، وقد ذيل عنوان القصيدة داخل المتن بعبارة (محاولة لإعادة كتابة معلقة امرئ القيس بأسلوب آخر) وهذا كافٍ ليشكل ملمحاً دعائياً لسلعة ثقافية جديدة ومعاصرة بمدلول تراثي راسخ في الذاكرة الجمعية للقراء، وقد يستحضر عنوان كهذا بيئة العربي واقفاً على أطلال الحبيبة، كما يستحضر معلقة امرئ القيس، فهو يختزل مساحة سردية مؤلفة من مخاطِب ومخاطَب، وفعل أمر طلبي للقيام بفعل عاطفي انفعالي، وهذا حتماً يستعيد في الذهن مرجعية الجملة وتتمة مطلع المعلقة فيستدعي بيئة الصحراء

والأطلال وذكرى الحبيبة المهاجرة، وكأن الجملة إشارة انتباه إشهارية، وللشاعر الراحل رعد عبد القادر عنوان مشابه في حركته الفعلية هو (دع البلبل يتعجب) فهو ينطوي على فعل أمر طلبي موجه للمخاطَب، ثم فعل معنوي إنساني مسند لغير العاقل، وقد يكون البلبل رمزاً أوقناعاً، وهذا هو عنوان لقصيدة ومجموعة شعرية، وإذا ما عدنا إلى النص القصير المعنون به فسنجد أن مدلوله يشير إلى مفارقة بإسقاط على الواقع "دع البلبل/ يتعجب/ من يد الكارثة/ التي تدربه كباز"[58] والعنوان بذاته مثير واستفزازي ويتماهى مع الصيغ السائدة في الإشهارات الاستهلاكية في صياغته الظاهرية، لكن إسناد فعل التعجب للبلبل يشكل انزياجاً تركيبياً يفضي إلى مدلول تهكمي يغري القارئ.

7- الجملة الطويلة المركبة:

في هذا النمط لا نستطيع إلا أن نستحضر عنوانات المجموعات الشعرية لأنسي الحاج(الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) و(ماذا صنعت بالذَّهب/ ماذا فعلت بالوردة)[59]. ولياسين طه حافظ عنوانات تعد طويلة في مجموعته(ما قاله آخر الخطباء) مثل: (رجل مات في سالف العصور، لا أنا في مكاني ولا أفكاري في مكانها، سبب كافٍ لأحيا سبب كافٍ لقول الشعر، الوجع الأكبر أن الحب ما يزال، فصول مخفية من حياة امرئ القيس)[60] وغيرها، تتوفر عنوانا حافظ على فسحة سردية هي من مؤثرات السياق الثقافي، الذي أصبحت فيه فنون السرد موازية للشعر، ما لم نقل تقدمت عليه، وتوحي هذه العنوانات وكأنها مجتزءة من سياقات سردية، الأمر الذي يستفز الخزين الذوقي عند قارئ الشعر، ويحولها من دون قصد من الشاعر إلى علامات إشهارية جاذبة. ولسليم بركات العديد من العنوانات لمجموعات شعرية بهذا النمط مثل: (شمال القلوب أو غربها/ عشاق لم يحسموا أمرهم، كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضا، للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك، بالشِّباك ذاتها؛ بالثعالب التي تقود الريح)[61] وغيرها، وهو لا يقل تجريبية عن أنسي الحاج في نحت عنوانات مجاميعه وقصائده بغرائبية جاذبة ومغرية ومثيرة للفضول، وللشاعر محمد عفيفي مطر عنوان مركب يعد علامة مميزة في مسيرته الشعرية، يتكون العنوان من جملتين اسميتين متعاطفتين وفعل(أنت واحدها/ و/ هي أعضاؤك انتثرت)[62] والجملتان حققتا انزياحاً تركيبياً إذ أسندت الأولى مفردة (واحدها) لضمير المخاطب، وأسندت الثانية مفردة (أعضاؤك) لضمير الغائبة، وكلا المفردتين ملحق بضمير متعلق بالضمير المنفصل للجملة الأخرى، وهذا بذاته تركيب مدهش وينطوي على تبادلية دلالية، فكيف إذا ألحق بما يكسر أفق التوقع بأعلى مستوىً، لأن كلا الجملتين كسرت أفق التوقع، ثم يأتي الفعل (انتثرت) بمثابة الصدمة القرائية، وهذا التلاعب بعلاقات العلامات اللغوية لإنتاج مدلول مغاير يكفي أن يكون موضع إغواء للقارئ، وهذا العنوان بالذات الذي مثل المرحلة الثانية من تجربة عفيفي حقق انتشاراً واسعاً وكان بمثابة الولادة الشعرية أو الانتقالة الفنية والرؤيوية الحقيقية لتجربة عفيفي. ولعل أهم ما يمكن أن نلحظه هو التكرار في مثل هكذا عنوانات، والتكرار واحدة من أهم آليات الخطاب الإشهاري، فالتكرار يولد عقيدة كما يقال، ويرسخ الأفكار ويصنع الرأي العام، ويعد من آليات الإعلام وفنونه لأدلجة الثقافة الجماهيرية، وتوظيف التكرار في الإعلانات أو الإشهارات يعد من الحِيَل المهنية في ترغيب المستهلك، وبصورة عامة يميل الشعراء لاختيار عنوانات طويلة لمجموعاتهم، فعادة ما يميلون إلى العنوان البرقي سريع الحفظ والتداول.

8- الكلمة الواحدة:

قلما نجد مجموعة شعرية تعنون بكلمة واحدة كمجموعة (المعلم) ليوسف الصائغ، لكن مجموعات الشعراء عادة لا تخلو من عنوانات لقصائد بكلمة واحدة، فقد تكون الأكثر شيوعاً، ويبدو أن هذه البنية هيمنت على الصائغ في مجموعته آنفة الذكر فجاءت عنوانات القصائد على نمط العتبة الأولى للكتاب منها ما كان نكرة ومنها ما كان معرفاً بال مثل: (المعلم، إجازة، حلول، الشميم، زهرة، لقاء، عطب، استرخاء، بلل، الأصابع، فجأة، العيون، نافذة، صمت، الغراب، الساعة، الكرسي...)[63] وغيرها، وواضح أنها عنوانات موضوعية لمدلول النص، مختزلة ومباشرة ومتداولة، وعند سركون بولص في مجموعته ذات العنوان الطويل نوعاً ما (الوصول إلى مدينة أين) عدد من عنوانات القصائد بهذا النمط مثل: (دلتا، خرائب، النجار، موسيقى، ولّاعة، مَهْرب، الثقاب، أيام، سَردين، الحمّى،

كهوف، أوربا...)[64] وغيرها، وهي عنوانات لا تتطلب عناء وغير قابلة للتأويل لأنها تختزل الثيمة الأساسية لكل قصيدة، وهذا لا يعني خلوها من البعد الإشهاري، ذلك أن أي عنوان يعد إشهاراً سواء جاء عن قصد أو بدون قصد، فقد تفصح مثل هذه العنوانات عن الكثافة التعبيرية التي تستميل قارئ الشعر، وغالباً ما توظف مفردات لها علاقة بالحياة وهذا ما يغوي المتلقي بحثاً عن شعرية المألوف التي تثير فضوله على قدر ما تثيره الغرائبية. وللشاعرة سهام جبار مجموعة بعنوان(الشاعرة) وهو عنوان سيروي كما يبدو في ظاهره، والإتيان به معرفاً يشي برغبة برغبة مضمرة بـ(العَلَمِيَّة) أو الشهرة، أو محاولة تأكيد الذات وتميزها والإعلان عن وجودها الثقافي، وهو لا يخلو من محاولة لتأنيث الفحولة التي اقتصر عليها الشعر، أو هو محاولة تعويضية عن فحولة الشعر والشعراء، حتى أن الشاعرة تعمدت وضع هذه القصيدة في مقدمة المجموعة وهي أولوية مقصودة، كما أن الغلاف جاء بتخطيط متداخل مع مقاطع من القصيدة، ولا يخلو الأمر من تفخيم للذات وتأكيد لأنثويتها وتعاليها، وقد سربت الشاعرة خلال النص ما يمكن أن نسميه عتبات أو جملاً ثقافية تشي بالنسق المضمر للتعالي الأنثوي البديل عن التعالي الذكوري كجملة" وحين لم ألتقِ برفيقتي.. صرتُ سحليةً/ حبُلها السريُّ مع أميبا يفرغان الشعراء في زاوية"[65] وكذلك الجملة المحورية للنص التي وردت مجردة أو مسندة إلى مكان(الشاعرة أتت) إذ يفتتح النص بقولها" الشاعرة أتت من بئر العالم"[66] ويختتم بقولها" الكلُّ ذَهَبَ.../ وهي تأتي"[67] إذ تغيرت بنية الفعل من الماضي إلى المضارع دلالة على الاستمرارية والمستقبلية، وكأنها أرادت القول لقد ولى زمن الفحول/ زمن الشعراء، وأتى زمن الأنوثة/ زمن الشاعرة، وهو عنوان بالرغم من بساطته ومباشريته إلا أنه ينطوي على ما يمكن أن نسميه إشهاراً ثقافياً.

9- الحرف:

باستثناء مجموعتي (لن)[68] لأنسي الحاج، و(و..)[69] لعدنان الصائغ، لم نجد عنواناً بصيغة حرف، هناك الكثير من العنوانات تبدأ بحروف، ولو قيض لنا أن نحذو حذو النحويين لأطلقنا على الجمل التي تبدأ بالحروف (جملة حرفية) مثلما هناك جملة فعلية وأخرى اسمية بناء على ما تبدأ به، يحمل عنوان(لن) مدلول النفي المستقبلي، فهو مدلول محو وزوال وغياب وانقطاع، وبالضرورة يضمر محذوفاً مفتوحاً على تأويلات لا تعد ولا تحصى، قد يكون اختيار الشاعر اعتباطياً، لأنه لا توجد قصيدة بهذا العنوان ضمن المجموعة، أو من باب التجريب، وربما هو تجسيد لعبثية كامنة في الذات الشاعرة، لكننا ينبغي أن ننظر إليه بوصفه علامة، وهذه العلامة مكونة من دال ومدلول، وقابلة للتأويل فلن حرف نصب يدخل تحديداً على الفعل المضارع الذي يتضمن معنى الاستمرارية والمستقبلية، وبهذا يكون الشاعر تعمد اختيار علامة دالة على النفي المطلق لكل ما هو مستقبلي، وقد جاء اختياره للعنوان خارج المألوف وبمساحة مفتوحة من النقص البنائي والدلالي، وبهذا شكل هذا العنوان موضع جذب وإغراء لاستمالة المتلقي، أما عنوان الصائغ (و..) فهو الآخر عنوان تجريبي يضمر مساحة تأويلية، ولا توجد قصيدة بهذا العنوان في متن المجموعة باستثناء قصيدة قصيرة بعنوان (و... سؤال)[70]، وحرف العطف في الجملة العربية يقع عادة بين متعاطفين، وإذا كان بالإمكان حذف المعطوف واتخاذ الواو حرف ابتداء لنص سردي نضمر فيه ما سبق، فإن حذف المعطوف عليه في الجملة السياقية من المحال، وقد تعمد الشاعر وضع نقاط بعد حرف الواو، ولم يضع قبله أية علامة، وهذا يعني بالضرورة أن الحرف أريد توظيفه لبنية حكائية سردية متواصلة تعمد الشاعر إضمار ما قبلها، وغرائبية الاختيار كافية لاستثارة المتلقي وتحفيز فضوله الثقافي النفعي لتصبح هكذا عنوانات شاذة عن قواعد الصياغة الشائعة بمثابة الإغواء الإشهاري لاستمالة المتلقي.

10- أنماط أخرى:

هناك أنماط أخرى من العنوانات، لا في صياغتها التركيبية فحسب، وإنما في تموضعها، فعلى سبيل المثال ظاهرة الترقيم بالعربي أو الإنجليزي أو الفرنسي، لعدد من القصائد أو المقطوعات الشعرية المترابطة أم غير المترابطة تحت عنوان رئيس، وهذه الظاهرة شائعة عند الكثير من الشعراء، وبعض الشعراء يستحدث تبويباً يستحضر فيه الموروث التاريخي كما فعل الشاعر فضل خلف جبر في مجموعته (طق إصبع) إذ قسم قصائده على (14) أربعة عشر لوحاً تبدأ بـ(اللوح الأول/ الديباجة) وتنتهي بـ(اللوح الرابع عشر/ زغردن

يا بنات سومر)[71] وبعد هذه الألواح المعنونة يختتم الكتاب بنص (مسرد الآلهة) الذي يبوبه الشاعر بثمانية من الحروف الهجائية (من الألف إلى الهاء) وبعنوانات فرعية مرقمة بالأرقام الإنجليزية (من 1 إلى 14)[72] متساوية مع الألواح، وهذه الإضافات تضمر نوعاً من المثاقفة بغية الإحالة التاريخية أو التماهي بين الحاضر الواقعي والماضي الأسطوري أو التاريخي، وقد أشار الشاعر في العنوان الثانوي التفصيلي إلى أنها(مدوّنة أسطورية تمّ رفعها وترميمها من بين أنقاض الذاكرة الجمعية العراقية) وكأنه أردا بهذا التوضيح لـ(طق إصبع) الذي لا علاقة له بالقصيدة التي يتصدرها، توظيف مزيج من المدلول الموغل في شعبويته ومن المدلول الثقافي التاريخي الأسطوري، فـ(طق إصبع) جملة عامية دارجة مفصحة، تعني ضرب الإصبع لإصدار صوت إيقاعي أثناء الغناء، وتستعمل عبارة (طك إصبع)كناية عن اللهو والسهر والمرح، وبهذه المزاوجة حقق العنوان بعده الإشهاري لا لشعبويته فحسب وإنما لمزاوجته مع ما لا يتسق مع مدلوله من بعد ثقافي مفترض، ويذهب شاعر آخر هو عدنان عادل لاستحضار صيغة الكتاب المقدس بتقسيم قصائده على(45) خمسة وأربعين نشيداً مرقمة بالأرقام الإنجليزية تبدأ بـ(نشيد 1 طيران) تنتهي بـ(نشيد 45 مقبرة مصلى مملكة طائرة)[73] وبعض الأناشيد بلا عنوانات اكتفى الشاعر بأرقامها، وقد وضع الشاعر على علاف مجموعته عنواناً ثانوياً لا يخلو من استفزازية هو (أناشيد ضفادع) وللشعراء أهواء مختلفة في اختيار العنوانات، فمنهم من يتعمد اختيار ألفاظ هي عبارة عن أصوات متداولة كعنوان(إش ش– ش)[74] وهو صوت دال على طلب السكوت، وقطع عدنان الصائغ حروف الكلمة لإظهار مدلول صوتي للتوكيد أو رسم صورة حروفية للكلمة كما في (ك/و/ا/ب/ي/س) و(المدبَّ ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ون)[75] فكأنه أراد في اللفظ الأول بيان صورة تقطع الأنفاس تحت وطأة الكوابيس وفي الثاني أراد بيان صورة حدة الشيء المدبب، أو إظهار الصدى لصرخة في الأفق، وهكذا تتنوع أساليب الشعراء في اختيار عنوانات قصائدهم ومجموعاتهم الشعرية، وثمة عناية بهذه العتبة الأولى المهمة التي تشكل مدخلاً وإعلاناً يحرص الشاعر أن يجعله مثيراً واستفزازياً ليستميل القارئ، كما يحرص أن يختاره بمثابة نقطة مركزية يدور حولها فلك القصيدة أو التجربة الشعرية التي تضم عدة قصائد في مجموعة.

الخاتمة

وفي خاتمة البحث لا يسعنا إلا أن نؤكد قضية مهمة هي أن دراسة العنوان الشعري إذ ما راعينا فيها الجانب التاريخي والفني فسنحتاج إلى إحصائيات لا تكفيها مئات المجلدات، لكن من الممكن دراستها عند شاعر واحد أو جيل أو جماعة، وبما أننا معنيين بالظاهرة ففضلنا طريقة الانتقاء بما يلبي حاجتنا، وقد خرجنا بالنتائج الآتية:

1- إن العنوان الشعري ظاهرة مستحدثة، بدأت مع موجات التحديث الشعري على وفق السياقات الثقافية التي دخلت عليها تأثيرات الثقافة الأخرى، لذلك فالعنوان ظهر بوضوح في تجارب شعراء المهجر.
2- إن العنوان الشعري لا يقف عند حدود الدلالة الموضوعية أو الفنية للنص، إنما جزءاً من حركيته، وطبقة سطحية للنزول إلى عمق النص.
3- للعنوان أبعاد إشهارية سواء بقصدية الشاعر أم بدونها، وهي جزء من التماهي مع السياقات الثقافية السائدة.
4- العنوان الشعري ظاهرة ثقافية أكثر منه ظاهرة فنية أو دلالية، لذا ينبغي أن يدرس بوصفه واقعة ثقافية مرتبطة بالسياقات العامة وتحولاتها.
5- أسوة بالجمل الثقافية التي تضمر أنساقاً ثقافية تعد من عيوب الخطاب، تضمر بعض العنوانات أنساقاً ومهيمنات ثقافية.
6- للشعراء غايات وأهواء مختلفة، وبعضهم يميل إلى التجريب في صياغة العنوان، إذ يبدو التعامل مع العنوان كما لو أنه نص يوازي النص. وغير ذلك مما تضمنته تفصيلات البحث.

وأخيراً يوصي الباحث بضرورة دراسة العنوان بوصفه جزءاً من النص، سواء في الدراسات التي تحلل النصوص وتستشهد بها بمختلف الآليات المنهجية والاتجاهات النقدية، أم بصورة مستقلة بوصفه ظاهرة ثقافية دالة على هوية النص وممهدة لنزوعه الفكري والجمالي.

هوامش البحث

1- ينظر: عبد الفتاح كليطو، الغائب/ دراسة في مقامة للحريري، ص 27– 28.
2- عبد الزهرة زكي، طريق لا يسع إلا فردا/ المعنى الشعري. الحرية. الفردية، ص 162– 163.
3- محمود السيد بريِّك، التأويل النحوي الدلالي لعتبات النص الشعري/ دراسة تطبيقية في الأعمال الكاملة لأمل دنقل، مجلة الكوفة الدولية، ص 188.
4- عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين، ص7.
- تعد العنوانات المذكورة متداولة ومعروفة، وسنتناول جلها في التطبيق الإجرائي، لذلك لم ننصص لها تلافياً للتكرار.
5- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، ص5.
6- بدر شاكر السياب، المجموعة الشعرية الكاملة، ج1، ص 139.
7- نفسه، ص 161.
8- نفسه، ص 253.
9- نفسه، ص: 455، 462، 471، 472،
10- لسان العرب: مادة: قنن
11- المعجم الوسيط: مادة نشد.
12- ينظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 213– 346.
13- محمد الماغوط، شرق عدن/ غرب الله../ نصوص جديدة، ص: 11، 57، 143، 153، 163، 169، 185، 189.
14- سنية صالح، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 225، 75، 68، 45، 27، 56.
15- خزعل الماجدي، يقظة دلمون، الغلاف.
16- خزعل الماجدي، الغلاف.
17- سنية صالح، سابق، ص: 284، 276، 302، 307، 321، 327، 333.
18- إيف وينكين، أنثربولوجيا التواصل/ من النظرية إلى ميدان البحث، تر: خالد عمراني، ص89.
19- سعيد بنكراد،السيمياء والتأويل/ مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، ص33.
20- ينظر: د. كريم شغيدل، خطاب/ دراسة ثقافية لمشروع الحداثة الشعرية في العراق، ص 16.
21- سنية صالح، سابق، ص 334.
22- ، دنيا ميخائيل، الليالي العراقية، الغلاف.
23- ينظر: نفسه، ص 5– 15.
24- نفسه، ص: 51، 55، 57، 85، 95، 97، 99، 103.
25- نجيب سرور، مختارات من الأعمال الشعري، ص: 71، 101، 109، 115، 151، 211.
26- ينظر: نفسه، ص 101– 107.

- جان دارك الملقبة بـ(عذراء أورليان) ولدت لعائلة من الفلاحين في الوسط الشرقي من فرنسا العام 1412، وتوفيت في 30 مايو 1431، وتُعدّ بطلة قومية فرنسية وقديسة في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية .ادّعت جان دارك الإلهام الإلهي، وقادت الجيش الفرنسي إلى عدة انتصارات مهمّة خلال حرب المئة عام، ممهدةً بذلك الطريق لتتويج شارل السابع ملكاً على البلاد. قُبض عليها بعد ذلك وأُرسلت إلى الإنجليز مقابل المال، وحوكمت بتهمة "العصيان والزندقة" ثم أُعدمت حرقاً بتهمة الهرطقة عندما كانت تبلغ 19 عاماً..

ينظر : https://ar.wikipedia.org/wiki/

27- سعيد بنكراد وآخرون، استراتيجيات التواصل الإشهاري، ص 9.

28- سركون بولص، الوصول إلى مدينة أين، ص: 13، 23، 51، 74، 107، 135.

29- رشدي العامل، الطريق الحجري، ص: 141، 193، 237، 243.

30- ياسين طه حافظ، ما قاله آخر الخطباء، ص: 12، 16، 23، 38، 41، 65، 125.

31- عباس بيضون، زوّار الشتوة الأولى/ مسبوقاً بـ/ صيد الأمثال/ يليه/ مدافن زجاجية، ص 28.

32- إبراهيم البهرزي، صفير الجوال آخر الليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 9.

33- نفسه، ص 13.

34- رشدي العامل، سابق، 137.

35- نفسه، ص 138.

36- فرانكلين. ر. روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، ص 46.

37- محمد الماغوط، سابق، ص 173.

38- ينظر: سعيد بنكراد وآخرون، سابق، ص 8.

39- محمد الماغوط، سابق، العنوانات هي على التوالي في ص: 147، 261، 307، 335، 437، 447، 451، 553، 625، 635، 641.

40- خزعل الماجدي، حيّة ودرج، الغلاف.

41- دنيا ميخائيل، سابق، ص: 47، 49.

42- يوسف الصائغ، المعلم، ص: 155، 160.

43- محمد الماغوط، سابق، ص 537.

44- سهام جبار، الشاعرة، ص 12.

45- ينظر: سعيد بنكراد وآخرون، سابق، ص 215.

46- نبيل ياسين، الشعراء يهجون الملوك، ص 65.

47- عبد الزهرة زكي، حينما تمضي حراً، ص: 14، 16، 18، 20، 21.

48- نفسه، ص 23.

49- نفسه، ص 56.

50- عبد الزهرة زكي، طغراء النور والماء، ص: 55، 67، 95.

51- إسكندر حبش، خيط ليس للانتحار، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 7، 47، 133، 291، 325.

52- صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 471.

53- شتيفان هابشايد، النص والخطاب، تر: أ.د. موفق محمد جواد المصلح، ص143.
54- عبد الزهرة زكي، اليد تكتشف، الغلاف.
55- بلاغة السرد، محمد عبد المطلب، ص 23.
56- أنسي الحاج، ماضي الأيام الآتية، ص: 27، 36، 38، 51، 61، 65، 67، 68، 73، 98، 103، 122.
57- عبد الكريم كاصد، قفا نبكِ، ص115.
58- رعد عبد القادر، دع البلبل يتعجب، ص50.
59- أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل،الغلاف. ماذا صنعت بالذّهب/ ماذا فعلت بالوردة، الغلاف.
60- ياسين طه حافظ، سابق، ص: 53، 84، 94، 101، 145.
61- سليم بركات، شمال القلوب أو غربها(عشاق لم يحسموا أمرهم)، الغلاف، وينظر ص 133.
62- محمد عفيفي مطر، الأعمال الكاملة، ج/2ص 352.
63- يوسف الصائغ، سابق، ص: 70، 117، 122، 127، 130، 140، 143، 145، 146، 147، 157، 159، 161، 162، 163، 164.
64- سركون بولص، الوصول إلى مدينة أين، ص: 27، 30، 32، 47، 50، 52، 54، 64، 66، 81، 85، 89، 102، 119، 120.
65- سهام جبار، ص 7.
66- نفسه، ص 6.
67- نفسه، 11.
68- يوسف الخال، لن، الغلاف.
69- عدنان الصائغ، و...، الغلاف.
70- نفسه، ص 182.
71- فضل خلف جبر، طق إصبع، ص7، 39.
72- ينظر: نفسه، ص 41– 45.
73- عدنان عادل، جسد مسمد بالترقب/ أناشيد ضفادع، ص5، 91.
74- يوسف الصائغ، سابق، ص156.
75- عدنان الصائغ، سابق، ص104، 105.

مصادر البحث

1- إبراهيم البهرزي، صفير الجوال آخر الليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م.
2- إسكندر حبش، خيط ليس للانتحار، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 2015م،.
3- أنسي الحاج، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، دار الجديد، ط2، بيروت- لبنان، 1994م.
4- أنسي الحاج، لن، دار الجديد، بيروت- لبنان، ط3، 1994م.
5- أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذّهب/ ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، ط2، بيروت- لبنان، 1994م.
6- أنسي الحاج، ماضي الأيام الآتية، دار الجديد، بيروت- لبنان، ط2، 1994م.
7- إيف وينكين، أنثربولوجيا التواصل/ من النظرية إلى ميدان البحث، تر: خالد عمراني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط1، المنامة، 2018.
8- بدر شاكر السياب، المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الأول والثاني، دار مية، دمشق- سورية، 2006.
9- بلاغة السرد، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، 2001م.
10- خزعل الماجدي، حيّة ودرج، دار المنصور للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2006.
11- خزعل الماجدي، عكازة رامبو، منشورات الأمد، بغداد، 1993 م.
12- خزعل الماجدي، يقظة دلمون، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980م.
13- د. كريم شغيدل، خطاب/ دراسة ثقافية لمشروع الحداثة الشعرية في العراق، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2013م.
14- دنيا ميخائيل، الليالي العراقية، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2013م.
15- رشدي العامل، الطريق الحجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م.
16- رعد عبد القادر، دع البلبل يتعجب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1996م.
17- سركون بولص، الوصول إلى مدينة أين، دار الجمل، بغداد- بيروت، ط2، 2014م.
18- سعيد بنكراد وآخرون، استراتيجيات التواصل الإشهاري، دار الحوار، اللاذقية- سورية، ط1، 2010م.
19- سعيد بنكراد،السيمياء والتأويل/ مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2005م.
20- سليم بركات، شمال القلوب أو غربها(عشاق لم يحسموا أمرهم)، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط1، 2014م.
21- سنية صالح، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سورية/ بغداد- العراق، ط1، 2008.
22- سهام جبار، الشاعرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995م.
23- شتيفان هابشايد، النص والخطاب، تر: أ.د. موفق محمد جواد المصلح، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 2013.
24- صلاح عبد الصبور، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1977م، ص:
25- عباس بيضون، زوّار الشتوة الأولى/ مسبوقاً بـ/ صيد الأمثال/ يليه/ مدافن زجاجية، دار المطبوعات الشرقية، ط1، 1985م.
26- عبد الزهرة زكي، اليد تكتشف، منشورات أسفار/ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 1993م.
27- عبد الزهرة زكي، حينما تمضي حراً، دار ميزوبوتاميا- دار الروسم، بغداد، 2015م.
28- عبد الزهرة زكي، طريق لا يسع إلا فردا/ المعنى الشعري. الحرية. الفردية، دار شهريار، البصرة- العراق، ط/1 2017.
29- عبد الزهرة زكي، طغراء النور والماء، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، 2009م.

30- عبد الفتاح كليطو، الغائب/ دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1997م.
31- عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق- سورية، ط/1 2010.
32- عبد الكريم كاصد، قفا نبكِ، الأهالي للطباعة والنشر، ط2، دمشق- سورية، 2003م.
33- عدنان الصائغ، و...، دار الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2015م.
34- عدنان عادل، جسد مسمد بالترقب/ أناشيد ضفادع، بدايات، جبلة- سورية، ط1، 2009م
35- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء العربي، بلا م. ط، بلا س.ط.
36- فرانكلين. ر. روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990م.
37- فضل خلف جبر، طق إصبع، دار غاوون للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2011م.
38- لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان.
39- محمد الماغوط، شرق عدن/ غرب الله../ نصوص جديدة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سورية/ بغداد- العراق، ط1، 2005.
40- محمد عفيفي مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الشروق، القاهرة، 2000م.
41- محمود السيد بريِّك، التأويل النحوي الدلالي لعتبات النص الشعري/ دراسة تطبيقية في الأعمال الكاملة لأمل دنقل، بحث منشور في مجلة الكوفة الدولية، العدد 11، 2017.
42- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط5، 2011م.
43- نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت- لبنان، 2008م.
44- نبيل ياسين، الشعراء يهجون الملوك، دار الحرية لطباعة، بغداد، 1978م.
45- نجيب سرور، مختارات من الأعمال الشعري، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980م.
46- ياسين طه حافظ، ما قاله آخر الخطباء، كتاب الصباح الثقافي، بغداد، 2009م.
47- يوسف الصائغ، المعلم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
48- https://ar.wikipedia.org/wiki/