

التأويل النحوي الدلالي لعتبات النص الشعري (دراسة تطبيقية في الأعمال الكاملة لأمل دنقل)

❖ مدخل:

العتبات هي كل ما يُحيط بالنص من مصاحبات لغوية أو بصرية وربما سمعية أيضا. منها ما يُعدّ عتبات ولوج إلى النص نحو: العناوين الرئيسية خارج إطار النص، والإهداءات، والمقدمات، والمدخل، والتصدير، وصورة الغلاف. ومنها ما يُعدّ عتبة خروج نحو: الفهارس، والحواشي، والنتائج، والتوصيات، وتذييل النص بتاريخ إبداعه. ومنها عتبات تتخلل النص نحو: العناوين الفرعية، والرسوم والأيقونات المصاحبة للنص.

وتلك العتبات منها ما هو لغوي نحو العنوان والإهداء وزمن التأليف، ومنها ما هو غير لغوي نحو الصور والألوان والأيقونات. وفي تقييد (التأويل) في هذا البحث بكونه نحوياً ودلالياً إشارة إلى أن البحث سيقترن على دراسة العتبات اللغوية في علاقتها بالنص في شعر أمل دنقل؛ إذ استقصاء العتبات اللغوية وغير اللغوية يقتضي دراسة سيميائية موسّعة لا يفي بها بحث محدود الصفحات.

وتتمثل العتبات اللغوية في شعر أمل دنقل فيما يأتي (2):

1. العناوين، سواء أكانت عناوين دواوين أو نصوص أو عناوين فرعية تتخلل النص.
2. الديباجات الشعرية.

محروس السيد بُريّك

النص الفني وعنوانه علاقة شديدة التشابك والتعقيد، إنها علاقة قائمة على التفاعل والتكامل لا على الانفصال والاستقلال. فالعنوان مرسلٌ ومستقبلٌ في آن واحد «يرسل بدلالاته التكوينية واللغوية والرمزية بإضاءات متعددة لعناصر النص الفنية، ويسهم بتلك الإضاءات في التحول من الطبقة السطحية إلى البنية العميقة للنص، كما أنه يستقبل من الأخير بكل عناصره الفنية والمضمونية ما يعيد تأويله وإنتاجه؛ فالتبادلية لا تنتهي بين طرفي الاتصال» (5).

وبعبارة أخرى: للعنوان علاقة نصية لغوية مع نصه، وعلاقة تناصية خارجية مع أحداث أو أشخاص أو نصوص تتقاطع معه ثقافياً أو تاريخياً أو فكرياً... إلخ. وقد تتجلى إحدى العلاقتين في بعض العناوين وتغيب الأخرى؛ إذ تتغلب علاقة بعض العناوين بنصوصها عن طريق التفاعل النحوي والدلالي، في حين أن العلاقة بين بعض العناوين الأخرى ونصوصها يتغلب فيها التناص - بوصفه علاقة فوق دلالية - على ما سواه من علاقات.

فالعلاقة بين العنوان والنص - على المستوى التركيبي - تقوم على التكامل؛ إذ يقوم النص إما بتمثيل العنصر الغائب تركيبياً في العنوان أو الإيحاء به والإشارة إليه، كأن يمثل العنوان أحد عنصري الإسناد (المسند إليه) ويكون النص هو (المسند) أو يمثل النص سياقاً يوحى بالعنوان، وكذلك الأمر في بقية العلاقات نحو المفعولية والتبعية والتقييد بالزمان أو المكان، ونحو ذلك. وهناك ضربٌ آخر من العلاقات التركيبية بين

3. الإهداءات.

4. الأقوال أو النصوص النثرية التي صدر بها بعض دواوينه أو قصائده.

5. الحواشي: تتمثل في تذييلات تحدد زمن إبداع النص، أو تذييلات نثرية تاريخية غرضها التفسير.

ولمّا كان غرض هذا البحث هو تأويل العتبات من خلال قراءة عكسية تنطلق من النص وتنتهي بالعنوان - قصرته على دراسة عتبي (العنوان) و (الديباجات الشعرية)، فهما ما يحتاج إلى ذلك التأويل لانساهما بسمات الشعرية (3 Poetic)، وليس كذلك بقية العتبات؛ إذ إن الإهداءات والتصديرات النثرية والحواشي عتبات (فوق-نصية) أتى بها أمل دنقل لتمثل إشارات تفسيرية توجه النص وتساعد في تأويله، بل تساعد كذلك في تأويل العتبتين الأخرين.

أولاً: التأويل النحوي الدلالي للعنوان في شعر

أمل دنقل:

للعنوان - بوصفه أهم العتبات - وظائف، أشار جيران جينت إلى بعضها نحو: التعيين والوصف والإيحاء والإغراء (4). 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 وربما على المستوى الصوتي في بعض النصوص؛ إذ العلاقة بين

الضرب من العناوين فحسب؛ إذ إن الشعرية لا تفارق عناوين الأعمال الإبداعية؛ لأنها تكتسب تلك الشعرية من نصوصها الفنية التي تعنون لها، ف«اكتمالها لا ينفي ما يسيطر عليها من عتمة دلالية تتوافق مع عتمة الخطاب نفسه، أي أن هناك توازياً بين العناوين والخطابات» (10)، وهذا التوازي يتحقق على المستوى الدلالي، أما على المستوى التركيبي فربما كانت العلاقة بين تلك النصوص وعناوينها المكتملة نحوياً قائمة على التوازي التركيبي أو التقابل التركيبي أو غير ذلك من علاقات تركيبية.

1. العنوان وتأويل العنصر الغائب:

من السمات التركيبية للعنوان عند أمل دنقل قيامه - في الغالب - على غياب بعض مكوناته التركيبية، وليس أمل دنقل بدعاً في ذلك؛ إذ شيع تلك البنية الناقصة في العنوان أمر بدهيّ سواء أكان العنوان لنص شعري أو غير شعري، فالعنوان «يعتمد الغياب الصياغي لبعض مكوناته، أي أنه 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، سواء في ذلك أكان الغائب يحتل صدارة العنوان أم مؤخرته» (11)، أم وسطه كذلك.

ففي هذا العنوان: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) يقع العنصر الغائب في وسط الكلام، ويتمثل في الخبر المحذوف؛ إذ يتعلق الظرف أو الجار والمجرور بخبر

النص وعنوانه؛ كأن تقوم العلاقة بين النص وعنوانه - في حالة الاكتمال النحوي للعنوان - على التوازي التركيبي أو التقابل التركيبي ونحو ذلك.

ويتسم العنوان بالاقتماد اللغوي، والثراء الدلالي. وهناك عناوين توجّه نصوصها، وعناوين غامضة تفسرها نصوصها، وتصبح عملية قراءة النص بمثابة التأويل للعنوان، وكما تقدمنا في قراءة النص غدا العنوان أشدّ وضوحاً. إن ذلك الاقتماد اللغوي لبنية العنوان ربما يوحى بسهولة التأويل، وهنا تكمن خطورة التصدي لتأويل العنوان؛ ذلك لأنه على الرغم من الاقتماد في بنية العنوان إلا أن هذه البنية «بنية معقدة غاية التعقيد» (6)، ومردّد ذلك التعقيد إلى كون العنوان شديد الافتقار إلى غيره؛ فهو يفتقر إلى نصه على المستويين النحوي والدلالي، ويفتقر إلى خارج النص على المستوى التداولي، وعلى الرغم من هذا الافتقار اللغوي (وغير اللغوي أيضاً) فإنه ينجح في إقامة اتصال نوعي بين المرسل والمستقبل» (7).

إن العنوان - على المستوى التركيبي - لا تتحكم فيه شروط مسبقة؛ فقد يكون كلمة أو مركباً إضافياً أو مركباً وصفيّاً أو جملة أو أكثر من جملة (8)، والغالب في عناوين النصوص الفنية كونها أقل من جملة؛ لذا يرى بعض الباحثين أن العنوان «ينطبع بسمات قريبة للغاية من سمات الشعرية Poetic، وربما أهمها أنه خطاب ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز» (9).

ولا يعني ذلك أن فكرة الشعرية مرتبطة بهذا

مظاهر ذلك السياق العتبات الأخرى التي يحتويها ذلك الديوان؛ سواء أكانت عتبات دخول أم عتبات خروج. إن عتبة الدخول التالية لعتبة العنوان في ذلك الديوان مكونة من نص قصير عنوانه الشاعر بكلمة (ديباجة) في إشارة إلى أن هذا النص ما هو إلا عتبة نصية لنصوص الديوان جميعها، وأنه يجب قراءة تلك النصوص في ضوء تلك العتبة، ونص تلك العتبة هو:

آه . . ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر . . كي نثقب ثغرة

ليمر النور للأجيال . . مرة!

.....

ربما لو لم يكن هذا الجدار . .

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!!

تعد هذه العتبة مدخلا بكتائياً يشبه البكاء على الأطلال في مطالع القصائد الجاهلية، لكن الأطلال هذه المرة أطلال الوطن المهزوم، لكن الشاعر لا يبدو مستسلماً للبكاء، فعلى الرغم من قسوة الجدار المرتفع في وجه الحرية والكرامة، إلا أن الشاعر يرى أن لهذا الجدار جانباً إيجابياً يتمثل في معرفة قيمة الحرية، فلا بأس إذن من أن يقضي من يؤمن بتلك الحرية عمره كله لينقب ثغرة واحدة من أجل أن ينعم جيل قادم ولو ببارقة ضوء.

في ضوء هذه العتبة المهمة يمكننا تقدير البنية

محدوف وجوبا، أو هما مع متعلقهما الخبر، ويمكن تقديره بالاسم أو الفعل، على خلاف بين نحاة العربية؛ قال الأخفش والفارسي والزمخشري تقديره (كان) أو (استقر)، والصحيح عند جمهور البصريين أن تقديره (كائن) أو (مستقر)، إلا أن ابن هشام لا يتعصب لأحد الرأيين ويرى أنه بإمكان المتلقي أن يقدره بالاسم أو بالفعل تبعاً للمعنى (12).

يمثل هذا العنوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) عتبة رئيسة لديوان يحتوي عدة نصوص، ويتكرر ليمثل عتبة أخرى لأحد نصوص ذلك الديوان؛ فالبكاء بين يدي زرقاء اليمامة لا يقف عند حدود النص المعنون بهذا العنوان، بل يشمل كل قصائد ذلك الديوان، فكلها بكاء على ما آل إليه حال الأمة العربية من هزيمة وانكسار على إثر نكسة 1967م.

فهذا العنوان يعد - من الجهة التركيبية - جملة اسمية، وقد اختار الشاعر التعبير بالجملة الاسمية ليدل على ثبوت ذلك البكاء واستقراره في وجدان أفراد الأمة؛ إذ «من شأن الفعلية أن تدل على التجدد ومن شأن الاسمية أن تدل على الثبوت» (13)، إنه بكاء مَرَّ جاثم على صدور الناس لا يكاد يَرِيم؛ وإمعانا في ثبوت ذلك البكاء واستقراره لم يخبر الشاعر بالفعل في هذه البنية السطحية للجملة، وترك للمتلقي - حسب رأي ابن هشام السابق - حرية تأويل الخبر المتعلق به ظرف المكان (بين). إننا نحن - المتلقين - لا يمكننا أن نؤول البنية العميقة بالاسم أو الفعل إلا باللجوء إلى السياق، وأهم

هناك عنصر غائب يحتل صدارة العنوان، يمكن تقديره بالاسم (هذا) أو الفعل (أتلو / أتل)، وهناك أيضا عنصر غائب آخر يتمثل في حرف الجر بين المضاف (سفر) والمضاف إليه (ألف دال).

فمن المعلوم لدى فئة من النحاة أن البنية العميقة للإضافة المعنوية (المحضة) تقوم على تقدير حرف جر محذوف يعمل الجر في المضاف إليه؛ إذ القياسُ ألا يعمل من الأسماء إلا ما أشبه الفعل، والفعل لا حَظَّ له في عمل الجر. والأصل أن يُقدر ذلك الحرف المحذوف بـ«السلام» للدلالة على المَلِك، أو الاختصاص، أو الاستحقاق، وتقدر «مِنْ» للدلالة على بيان الجنس، أو التبعية إن كان الأول بعض الثاني، وتقدر «في» للدلالة على الظرفية، إذا كان المضاف إليه ظرفا للمضاف (14).

لا يمكننا ترجيح أحد تلك الاحتمالات التركيبية على المستوى العميق إلا إذا رجعنا إلى المؤشرات السياقية، وأولها العتبات الأخرى المصاحبة لهذا العنوان. ولعل أول ما يلفت الانتباه هو أن القصيدة المعنونة بهذا العنوان تنتمي إلى ديوان (العهد الآتي)، وفي هذه التسمية تناصّ واضح مع التوراة والإنجيل بوصفهما العهدين القديم والجديد؛ فالشاعر يريد أن يبني كتابه المقدس، إنه يتنبأ بالعهد الآتي من خلال قراءة الحاضر، وإمعاناً في تأكيد إنشاء ذلك الكتاب المقدس الخاص بالشاعر يعنون أمل دنقل بعض قصائده بالأسفار (سفر التكوين - سفر الخروج - سفر ألف دال) وبعضها بـ (صلاة - مزامير)، بل يُقسّم تلك

العميقة للخبر في عتبة العنوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) بالاسم لا بالفعل؛ إذ هو بكاء مقيم مستقر في وجدان الذات العربية المنهزمة، لكنه ليس مقيماً إقامة أبدية، فلا بد أن يصحب هذا البكاء نقبٌ في جدار الظلم والانكسار كي يمر النور لجيل قادم ولو مرة واحدة.

أما عتبات الخروج في نصوص ذلك الديوان فكلها عتبات تؤرخ للحظة الانكسار والمعاناة، إذ تحدد السنة التي أبدع فيها النص، وكان أغلبها سنوات (1966م، و1967م، و1968م)، وفي بعض الأحيان كان يحدد الشاعر الشهر الذي أنشي فيه النص من عام 1967م، وإمعاناً في بيان أهمية النص المعنون بـ(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) يجعل الشاعر عتبة الخروج محددة باليوم (1967-6-13م) ليجعل هذا النص في بؤرة الحدث، لقد خرج هذا النص إلى النور بعد أسبوع واحد من الخامس من يونيو ذلك اليوم الذي أنشبت فيه إسرائيل أظافرها في الأراضي العربية من الجولان حتى قناة السويس.

إن عتبات الخروج هذه ترجح كون الخبر المحذوف اسماً؛ فالبكاء مقيمٌ ما أقام ذلك العصر، عصر الانكسار والهزيمة.

إن عملية تأويل العنوان تغدو أشد تعقيداً إذا ما اشتمل العنوان على عنصرين غائبين لا عنصر واحد، كأن تكون البنية السطحية للعنوان قائمة على الإضافة المعنوية، كما في هذا العنوان (سفر ألف دال)؛ إذ

إلى أن يقول:
وأنا كنتُ بين الشوارع وحدي!
وبين المصاييح وحدي!
أُنصب بالحنن بين قميصي وجلدي
قطرةً . . قطرةً؛ كان حبي يموتُ
وأن خارج من فرايسه . .
دون ورقة توت

فعلى الرغم من تنوع الصور في هذا الإصحاح وغيره من إصحاحات تلك القصيدة (سفر ألف دال) إلا أن هذه «الصور كلها تدور في النهاية حول محور واحد هو الشعور بالموت والذبول والانطفاء» (15).

إذن ليس (سفر ألف دال) سفرًا يخصّ (16) (أمل دنقل) الذات الشاعرة، بل هو سفر يخصّ أمل دنقل بوصفه رمزًا للإنسان العربي المحاصر بالموت في حاضره وعهده الآتي.

أما موقع العنصر الغائب في صدر ذلك العنوان (سفر ألف دال) فيتعاقب فيه الاسمُ والفعلُ، ويستتبع ذلك تعاقب علاقتي الإسناد والمفعولية؛ ويصبح تقدير بنية العنوان (هذا سفر ألف دال) أو (أتلو سفر ألف دال) بصيغة التكلم أو (اتلُ سفر ألف دال) بصيغة الخطاب.

إن القراءة العكسية من النص إلى العنوان تُرجح أحد الاحتمالين بالطبع. ففي تقدير العنصر الغائب بالاسم فصل بين المبدع وسفره، وتصبح كل مهمته مجرد الإشارة لاستحضار ذلك السفر إلى الواقع المعين في

الأسفار إلى إصحاحات - كما هو الحال في العهد القديم - وتمثل تلك الإصحاحات مقاطع شعرية، لكنها ليست كغيرها من الشعر، إنها تتنبأ بالعهد الآتي. وما دام أمل دنقل هو من يتنبأ بذلك (العهد الآتي) فليس مستغربًا إذن أن يجعل لنفسه سفرًا كاملاً يحمل اسمه، إنه (سفر ألف دال)؛ إذ تشير (ألف دال) إلى أول حرفين من اسم الشاعر (أمل دنقل)، وفي إثارة الشاعر لاختيار الأحرف المقطعة على اختيار اسمه كاملاً إضافةً لمزيد من القدسية على ذلك السفر؛ لتناصه مع استعمال قرآني معروف.

إذن أمل دنقل هو منشئ ذلك الديوان الشعري شبه المقدس (العهد الآتي) الذي يتنبأ فيه ببعض ما يأتي، حتى إن بعض تلك النبوءات المستقبلية تغدو عنواناً صريحاً لإحدى قصائد ذلك الديوان، تلك النبوءة هي أن (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس). كل ذلك يرجح كون الإضافة في (سفر ألف دال) على معنى (اللام) الدالة على الاختصاص؛ إنه يخص نفسه بسفر من أسفار كتابه المقدس (العهد الآتي)، لا لأنه أمل دنقل الشاعر بل لكونه غداً رمزاً للإنسان العربي الذي يصارع الموت في إصحاحات ذلك السفر جميعها، حتى ينتهي به الأمر في الإصحاح الأخير إلى الموت والفناء، حيث يقول:

الشوارع في آخر الليل . . آه

أرامل متشحات يُنهنهن في عتبات القبور - البيوت
قطرةً . . قطرةً، تتساقط أدمعهن مصاييح ذابلةً
تتشبث في وجنة الليل ثم . . تموتُ

فالعنصر الغائب هنا يؤول على مرحلتين متتاليتين، فالشاعر يتلو سفره أولاً (أتلو سفر ألف دال)، ثم يطلب من تلك الجموع أن تتلوه فرادى أو مجتمعين (اتلُ/ اتلوا سفر ألف دال)؛ وبدون تلك التلاوة التي هي طريق وعي الأفراد والشعوب لما آلت إليه من موت-سيظل (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس)، وسيظل أبو نواس يصيح في مذكراته:

فاسقني يا غلام صباح مساء

اسقني يا غلام . .

علني بالمُدَام . .

أتناسى الدماء

إنه ما لم يضع المبدع علامة الإعراب على كلمة العنوان - في تلك العناوين غير المكتملة نحوياً - فإن مساحة التأويل للعنصر الغائب في صدر عتبة العنوان تصبح أكثر اتساعاً، لقبول كلمة العنوان لأكثر من علامة إعرابية حسب تقدير العنصر المحذوف.

لكن العنصر الغائب بين ركني الإضافة لا يظل بتلك البساطة التركيبية دائماً، بل تصحبه بعض التوترات الدلالية المستمدة من سياق النص.

فعلى الرغم من السهولة البادية في تأويل مثل هذا العنوان (طفلتها)، إلا أن هناك توتراً دلاليًا مرده إلى المفارقة الدلالية من خلال تغيير جهة الإضافة في النص إلى ضمير المذكر وليس إلى ضمير المؤنث الذي تجلى في العنوان (فابسمي يا طفلي، فاسمعيها يا ابنتي، يا

مواجهة المتلقي، وتكون مسئولية المبدع هنا مسئولية محدودة، لأنه أشار وتوقف (17).

وفي تقدير العنصر الغائب بالفعل تأكيد «مسئولية الذات المبدعة عما أبدعته، وأنها تبدأ بنفسها فتتلو كتابها، ثم تقدمه للمتلقي ليستقبله سماعاً، أو يأخذه فيتلوه أيضاً، يتأتى ذلك من أن الاحتمال الثاني يستحضر الذات في بنية مضمرة-ضرورة - في فعل (القراءة)، بينما تغيب هذه الذات تماماً في الاحتمال الأول» (18).

وما دمنا قد رجحنا أن تكون الإضافة على معنى السلام لإفادة اختصاص الشاعر- بوصفه رمزا للإنسان العربي المهزوم- بأن يكون له سفر خاص، فعليه إذن أن يتناوله بالقراءة أولاً على مسامح أولئك العرب الغافلين عن عهدهم الآتي الممتلى موتاً؛ فهو أولى الناس بتلاوة سفره (أتلو سفر ألف دال)، ومن ثم يستتبع ذلك طلبه من تلك الجموع الغافلة أن تتلقف هذا السفر بالقراءة عليها تتأهب لمواجهة ذلك الموت، فتحيي (الزهرة اللؤلؤة) ذلك الأمل الوحيد التي لم يعد غيرها بين برائن الموت، إنها:

زهرةٌ فوق قبرٍ صغيرٍ

تنحني؛ وأنا أتحاشى التطلع نحوكِ . .

في لحظات الوداع الأخير

تتعري؛ وتلتفُّ بالدمع في كل ليلٍ إذا الصمت جاء

لم يُعدَّ غيرها من زهور المساء

هذه الزهرة - اللؤلؤة!

إن الرجوع إلى النص وتأويل العنوان من خلاله ليس ترفاً بحثياً، بل هو ضرورة تقتضيها عملية التأويل؛ ذلك أنّ البنى النحوية للعنوان ربما أفادت معنى، ثم أتى النص فقوّض ذلك المعنى، وبنى معنى جديداً مناقضاً له، كما هو الحال في هذا العنوان: (قلبي.. والعيون الخضر).

يقوم هذا العنوان في بنيته السطحية على ثنائية قائمة على التعاطف بالواو التي تقتضي المشاركة (19)؛ لكن بنية النص تكمل دلالة العنوان على المستوى الدلالي ببيان نوع هذه المشاركة إنها ليست مشاركة قائمة على السلام، بل على المباراة بين الشاعر وذات العيون الخضر من جهة، وبين طرفي المركب الإضافي (القلب ويا المتكلم العائدة على الشاعر) من جهة أخرى:

ثلاث سنين

أبارز قلبي المفتون

يجمع بيننا ليل، ويفصلنا نهار قتال

إن البنية النحوية تقتضي أن يكون المضاف والمضاف إليه بمنزلة اسم واحدٍ منفردٍ على حد تعبير النحاة (20) - لكن الشاعر لم يكن مع قلبه وحدة واحدة، بل كانا مفترقين، لقد كان قلبه صبيّاً، علّمه الشاعر فنون القتال كي يفوق بقية الأقران، لكنه لما اشتد ساعده ردّ السهم في صدر صاحبه الذي أذهلته المفاجأة فلم يعد يصدق ما حدث حتى إن لسانه لا يطاوعه بالنطق بكلمة (رمانى):

صبيّاً كان

شددت على يديه القوس

طفلته، فابسمي يا طفلي)؛ هناك إذن علاقة اضطراب بين دلالة النص ودلالة العنوان، فالعنوان يضيف الطفلة إلى المحبوبة التي زُفّت راغمة إلى غير حبيبها، في حين يضيفها النص إلى الجاني مرة واحدة وإلى الحبيب السلبي ثلاث مرات.

أما على المستوى النحوي فيقوم النص على بنية الخطاب (لا تفري، لو تدرين، من كنت له طفلة، إنما عمرك عمر ضائع من شبابي، فاقتربي فكلانا في طريق أخطأه، فابسمي يا طفلي، احكي لي أحجية، أترى تدرين من كان الفتى، يا طفلته، فابسمي يا طفلي). في حين لا يفصح العنوان بكون بنيته النحوية قائمة على الخطاب أو الغيبة، ومن ثم لا يفصح بكون البنية العميقة خبرية أم إنشائية؛ لكن العنوان لا يعمل في الفراغ إنه مرتبط بالنص يتفاعل معه ويتأثر به ويؤثر فيه، وهذا يرجح كون البنية العميقة للعنوان قائمة على الخطاب، ويصبح التقدير (يا طفلتها) وهذا يتوافق مع مطلع القصيدة القائم على توجيه الخطاب إلى ذلك المنادى الذي استوقفه الشاعر؛ وكأنه يستحضر الوقوف على الأطلال (يا طفلتها.. قفي.. لا تفري من يدي مخبئة)، قفي على أطلال الحب، قفي نبك من ذكرى حبيب ولى. ولعل ما يقوي هذا التأويل ظهور حرف النداء في عنوان آخر هو (يا وجهها) وهو عنوان لقصيدة أخرى، وكلتا القصيدتين (طفلتها-يا وجهها) ضمن ديوان واحد هو (مقتل القمر)، وكلتاها خطاب غزلي يتضمن الصفات نفسها تقريباً.

المتنافرة دلاليًا، على الرغم من تعانقها نحوياً بالإضافة من جهة والعطف من جهة أخرى؛ لكن النصُّ يُبقي على علاقة الوصفية في المركب الوصفي كما هي (العيون الخضراء) فلا يفككها بل يبقى عليها ليثبت مدى قوة ذلك العنصر الذي ظل قوياً لم ينهزم، وإمعاناً في بيان قوة ذلك العنصر المنتصر يضيف النص على هذا الطرف علاقة نحوية أخرى كانت قابضة في البنية العميقة للعنوان، لكنها برزت في بنيتها السطحية في جسد النص، إنها علاقة الإضافة بين المضاف (ذات) والمضاف إليه الموصوف (العيون الخضراء)؛ ليؤكد بذلك أن المباراة كانت بين طرفين متعادلين من جهة العدد؛ (الشاعر وقلبه) من جهة و (المحبوبة وعيونها الخضراء) من جهة أخرى، لكن قلب الشاعر خانه فصارا في النص خصمين متقاتلين:

ثلاث سنين

أبارز قلبي المفتون

في حين أن العيون الخضراء لم تخن تلك المحبوبة، فكانت هزيمة الشاعر وقلبه نهاية متوقعة.

إن تأويل العنصر الغائب ليس بالضرورة أن يُفرض من خارج النص، بل الأولى أن يبحث عنه في ثنايا النص، فعنوان مثل (العار الذي نتقيه) يمثل -على المستوى النحوي- مسنداً، أما المسند إليه فيمكن اقتناصه من النص؛ إنه (أوديب) ذلك الحب/ الطفل الذي ألقياه للردى.

أعلمه الرماية

(كي يفوق بقية الأقران)

«فلما اشتد ساعده.»

.....

وكما كان قلب الشاعر صيباً كذلك هو كان طفلاً

غريباً خدعته الكلمات:

وطفلاً كنتُ، كالأطفال

ومركبة من الكلمات تحملني لعرش الشمس

وقلدي الهوى سيفه:

«إلى ذات العيون الخضراء»

وكوكبة من الرباط مصطفة

«إلى ذات العيون الخضراء»

إنّ هذا الفارس الذي علّم قلبه الرماية ظن أنه قد

شبّ عن طوق الطفولة، فساقه هذا الظن إلى أن ينخدع

بكلمات الهوى عندما صاح به: «إلى ذات العيون

الخضراء»، لقد صدّق نفسه بعد أن قلده الهوى سيفه،

فغدا يهتف هو نفسه «إلى ذات العيون الخضراء». ليس

بمستغرب أن يكون موت هذا الهوى حتمياً:

«هوانا مات»

تهاوينا

بلغنا قمة القمة

لنهبط في انحدار الجانب الآخر

ومن عشرة إلى عشرة

إن بنية النص تفكك هذا العنوان إلى عناصره

العار: أن نموت دون ضمة

من طفلنا الحبيب

من طفلنا «أوديب»

لم يقتصر دور النص-إذن- على إكمال النقص التركيبي ببيان ماهية المسند إليه (الحب/ الطفل «أوديب») بل تعدى ذلك إلى بيان المفارقة الدلالية بين دلالة العنوان ودلالة النص.

وقد يكون العنصر الغائب في عَجْز العنوان، كما في هذا العنوان: (قالت)، وهو عنوان لإحدى قصائد ديوان (مقتل القمر)، ويمثل ذلك العنوان جملة فعلية غير مكتملة؛ فالفعل فعل القول والفاعل مؤنث، لكن المفعول به لم يحدده العنوان، وتركه للنص.

إن البنية الدلالية للعنوان تشي بعرض أو دعوة من طرف أنثوي، وعلى الرغم من عدم ذكر المفعول به في العنوان، والإحالة إلى الفاعل بالضمير، والضمير أحد أنواع المبهمات، إلا أن النص اقتصر على توضيح المفعول به توضيحاً جلياً، في حين ترك الفاعل على إبهامه فلم يحدده تحديداً مطلقاً، وإن كان قد ألمح إلى بعض صفاته.

يمثل المفعول به حقيقة تلك الدعوة من تلقاء ذلك الفاعل المؤنث؛ إنه- أي ذلك المفعول به- دعوة إلى الصعود إليها حيث هي في برجها العالي:

قالت: تعال إليّ

لقد ورد المسند في العنوان (العار) موصوفاً بالاسم الموصول (الذي نتقيه)، وإنما وُصف بالاسم الموصول؛ لأن جملة الصلة (نتقيه) هي المقصودة من هذا القيد، فهذا النعت «مفرد متضمن جملة، ولذلك يتسع لكثير من أحوال المعرف... وذلك بخلاف الضمير والعلمية والكنى فإنها محددة جامدة في دلالة واحدة» (21)، وربما عُدَّ ذلك الوصف من باب اللغو الذي لا طائل من ورائه سوى التوكيد؛ إذ كون شيء ما عاراً يقتضي بالضرورة أن يتقيه من اقترفه. لكن بنية النص لا تبين مدى أهمية تلك الصفة فحسب، بل تبين مدى الخطأ في عدم ما اقترفه الشاعر ومحبوته عاراً، إنه ذلك الحب الطفل (أوديب) الذي أنجبه ثم ألقياه للردى:

«أوديب» عاد باحثاً عن اللذين ألقياه للردى

نحن اللذان ألقياه للردى

وهذه المرة لن نضيعه

ولن نتركه يتوه

لقد اعترف الشاعر بأنهما قد أخطأ عندما ألقياه للردى، وها هو يعترف بذلك الخطأ (نحن اللذان ألقياه للردى)، وينبغي الآن ألا يضيعاه مرة أخرى بعدما عاد يبحث عنهما. إن دلالة النص مبنية على المفارقة الدلالية لدلالة العنوان، فعلى حين يوحي العنوان بأن الشاعر والمحبوته يتقيان عاراً اقترفاه، نجد أن النص قد بنيت دلالاته على أن هذا الحب ليس عاراً، بل العار هو ألا يسعدا بضمة من ذلك الحب:

ما عاد عاراً نتقيه

وفي بعض الأحيان يأتي هذا الضرب من العناوين أقل غموضاً على المستوى التركيبي، كأن يؤثر المبدع الإتيان بالفاعل اسماً ظاهراً لا مُبهمًا كالضمير ونحوه؛ كما هو الحال في عنوان آخر هو (قالت امرأة في المدينة)، ويصبح مقول القول هو النص برمته الذي يُعدّ جملةً طويلةً تشغل وظيفة (المفعول به)؛ ليتعاقق بذلك النص مع عنوانه ويمثلاً معاً جملة واحدة متلاحمة الأجزاء.

لكنّ تقييد الفاعل (امرأة) بكونها (في المدينة) يضع أمام القارئ تحدياً آخر يتمثل في القراءة فوق النصية، ويضفي على العنوان ضرباً من الشعاعية؛ إذ بذلك التقييد دون غيره يتحقق تناصُّ مع الآية الثلاثين من سورة يوسف: (وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حباً إنا لنراها في ضلال مبين)، وهذا بدوره يوحى للقارئ بضرورة فهم هذا النص الشعري في ضوء قصة يوسف عليه السلام. لكن يظل هذا مجرد افتراض قد يؤكد النص أو يجنح به إلى تأويل آخر.

إن الفعل (قالت) يستدعي - في هذا النص - حواراً بين طرفين، أحدهما هو تلك المرأة والآخر هو تلك الأمة التي اختزلها الشاعر في مشهد قصير من سطرين شعريين:

سيف جدي على حائط البيت.. ييكي

وصورته في ثياب الركوب!

هكذا كانت تلك الأمة قديماً (في ثياب الركوب)، أما الآن فلا شيء غير سيف الجد المعلق على حائط

واصعد ذلك الدرج الصغير
إنه درج الحب، لكن الشاعر لا يستطيع تلبية الدعوة،
فالقيود تشده إلى البقاء حيث هو:

قلت: القيود تشدني

والخطو مضني لا يسير

وتحت وطأة رفضه لا تجد تلك المحبوبة سوى أن
تعرض عليه عرضاً آخر، إنها ستنزل إليه:

قلت: سأنزل

لقد تغير مقول القول من طلب الصعود إلى العرض
بالنزل، وعلى الرغم من أن الشاعر يحذرها:

قلت: يا معبودتي لا تنزلي لي

لكنها تكرر العرض مرة أخرى في إصرار:

قلت: سأنزل

وعلى الرغم من نزولها إلى دنيا الشاعر وعلى الرغم
من العناق إلا أنه لم يجد إلا الصدى:

وبكى العناق

ولم أجد إلا الصدى

إلا الصدى

إن اختيار الفعل (قالت) في العنوان يوحى بإخبار
أو حوار بين طرفين، وتتأكد فكرة الحوار بتكرار ذلك
العنوان (قالت) في فضاء النص مقترنا بفعل آخر هو
(قلتُ)، ليتبين مدى المفارقة بين رؤية الشاعر للحب
ورؤية محبوبته لذلك الحب. لقد مثّل العنوان هنا مفتاحاً
رئيساً من مفاتيح الولوج إلى هذا النص، ومثّل النص
الاكتمال النحوي والدلالي لذلك العنوان.

لم نتكلم سوى لغة العرب الفاتحين
لم نتسلم سوى راية العرب النازحين
لقد ضاع صوت تلك المرأة في المدينة، ولم يجبها
من العرب أحد، ولتلك المرأة كلام طويل ودعاء عريض
غير المذكور في القصيدة، وهو ما عبر عنه أمل دنقل
بسطر من النقاط، قبل أن تأتي النهاية لتقر ذلك الموت
والانكسار الذي يعاينه العربي المعاصر:

.....

لم يجبها أحد..

غير سيفٍ قديم..

وصورةٌ جد!

لعله بان لنا أن الإتيان بالفاعل اسمًا صريحًا في
ذلك العنوان (قالت امرأة في المدينة) إنما كان لبيان
أن الداعي مجرد امرأة لا رجل؛ إذ رجال تلك الأمة في
سبات عظيم كسبات أهل الكهف. إنها امرأة نكرة لا
يعرفها أحد، وما يبلغ صوت امرأة واحدة نكرة ضعيفة
في مدينة أهلها غافلون!

2. العنوان وتأويل البنى التركيبية المكتملة:

من العناوين ما يصاغ مكتملاً تركيبياً على مستوى
السطح، وحينئذ تتوافق البنية السطحية للعنوان مع
بنيته العميقة، ويصبح التأويل على المستويين الدلالي
والتداولي، وتظل المعاني النحوية لعناصر العنوان
إحدى روافد ذلك التأويل؛ كما في عنوان (سرحان لا

البيت. لعل هذا ما دفع تلك المرأة إلى أن تقول شيئاً،
لكن وما يبلغ صوت امرأة في مدينة. لقد أسمع النسوة
في قصة يوسف - عليه السلام - لأنه صوت جماعة لا
صوت فرد، و«اجتماع الصوتين أبلغ في الإسماع» (22)
كما قال الشاعر:

فقلتُ ادْعِي وَأَدْعُوَ إِنَّ أُنْدَى

لِصَوْتِ أَنْ يُنَادِيَ دَاعِيَانِ

«ومعنى أندى: أبعد صوتاً» (23)، أما تلك المرأة فلم

يبلغ صوتها لأنه صوت واحد فحسب، كما أن المدعو
مُنصرفٌ عنها لا يأبه بها وبدعائها. لم تجبها سوى الريح
التي ردت نصف ردّ، فتكلمت بلسان أولئك العرب
المنهزمين الذين لم تطأ أقدامهم أرض القدس، فهم لا
يعرفونها إلا من خلال الصور! إنهم جيل الألم الذين لم
يتسلموا راية النصر من أجدادهم، بل تسلموا راية العرب
النازحين عن أوطانهم:

ربما ردتّ الريح - سيدتي - نصف رد

ضاع . . وابتلعت الرمال!

نحن جيل الحروب . .

نحن جيل السباحة في الدم . .

ألقت بنا السفنُ الورقيةُ فوق ثلوج العدم

(قبضات القلوب -

وحدها - حطمتها . . وما زال فيها الأسي والندوب . .)

نحن جيل الألم

لم نرَ القدسَ إلا تصاويرَ

يمثل (سرحان بشارة) رمزاً للذات العربية المُقاومة، وكان من المتوقع أن يكون رمزاً لتحرر القدس، لكن أداة النفي (لا) في العنوان تصدم القارئ قبل أن يلج إلى النص فيتأكد له عكس ما كان يتوقعه؛ إذ يغدو (سرحان) مغضوباً عليه من إخوته، فيلقونه في الجُبِّ، والجُبُّ هنا رمز للسجن الذي ما زال سرحان في قعره البعيد حتى اليوم. إن (سرحان بشارة) رمز البطولة المعادل لعمر بن الخطاب الذي تسلّم مفاتيح القدس من قبل، يتحول منذ مطلع القصيدة إلى رمز آخر إنه (يوسف الصديق) ذلك الطفل الذي ألقاه إخوته في الجب، ويشتعل رأس (القدس/ يعقوب) شيئاً في انتظار أن يعود فتاها (سرحان) لكن دون جدوى:

عائدون ؛ وأجمل إخوتهم ذو العيون الحزينة

يتقلب في الجُبِّ،

أجمل إخوتهم . . لا يعود!

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)

تشم القميص . فتَبَيَّضُ أعينها بالبكاء،

ولا تخلع الثوبَ حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

لكن لن تعود القدس ولن يعود فتاها (سرحان بشارة)

ليتسلم مفاتيحها، لأنه حين أطلق الرصاص خانة إخوته العرب، لم يطلق الرصاص لكي يجلس إخوته العرب حول دائرة مستديرة يتفاوضون مع العدو، ويأكلون معه (الكستناء) (27)؛ لأنه:

عندما أطلق الرصاص كانت يد القدس فوق الزناد

يتسلم مفاتيح القدس: بكائيات)، وهذا العنوان مركب من عنوان رئيس (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) وآخر فرعي (بكائيات)، وقد أورد أمل دنقل العنوان الفرعي بين قوسين في سطر تالٍ للعنوان الرئيس، وتوضح وظيفة هذا العنوان الفرعي من خلال سياق الديوان الذي وردت فيه القصيدة من جهة، وسياق النص المعنوي له من جهة أخرى؛ أما الديوان فهو ديوان (العهد الآتي) الذي يتناصّ مع العهدين القديم والجديد من خلال عنوانه وعنوان قصائده وتقسيماتها الداخلية إلى أسفار وإصحاحات ومزامير، وهذا ما تؤكده هذه القصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) التي قسّمها الشاعر إلى سبعة إصحاحات. كل أولئك يشير إلى كون تلك القصيدة «بمثابة سفر من أسفار المراثي والبكائيات» (24)، وذلك البكاء يتوافق مع العنوان الرئيس؛ إذ إن نفي تسلّم سرحان لمفاتيح القدس يقتضي أن تكون تلك القصيدة أسفاراً من البكاء.

فإذا ما عدنا إلى العنوان الرئيس سنجد أن أول مفردة تجابهنا هي (سرحان)، و«أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقّدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان وفي المكان» (25). و (سرحان) هو أحد أولئك الأبطال الذين ألهموا الشاعر وقت إبداع القصيدة، إنه (سرحان بشارة سرحان) الذي أطلق النار على السيناتور (روبرت كيندي) الشقيق الأصغر للرئيس جون كيندي في يونيو 1968م؛ بسبب تصريحات عدائية من روبرت كيندي ضد العرب (26).

مفتوحة اختار فيها المقاومة بالسلاح لكيسنجر وأضرابه من العرب ممن ارتضوا الجلوس إلى الموائد المستديرة يأكلون الكستناء. وخيار المقاومة الذي أنهى به قصيدته يتوافق مع الخيار الذي ارتضاه من قبل بطل قصيدته (سرحان بشارة)، وفي ذلك إشارة إلى أنه إذا ما كان سرحان لم يتسلم مفاتيح القدس فإن أحفاده الذين سيحملون السلاح هم من سيتسلم مفاتيح القدس في المستقبل البعيد.

ومن العناوين المكتملة تركيباً عنوان (لا تصالح)؛ ففي هذا العنوان تتوافق البنية السطحية مع البنية العميقة، وذلك التوافق على المستوى التركيبي بين مستويي العمق والسطح يقابله توافق آخر بين الظاهر والباطن على المستوى الدلالي في النص وفي عتبه النثرية المُصدَّر بها ذلك النص.

أما العتبه النصية النثرية فسبقها عنوان (مقتل كليب: الوصايا العشر) وما تلك الوصايا سوى تلك الأجزاء العشرة التي قسم الشاعر قصيدته إليها، وكرر في مطالعها جميعاً تلك الجملة (لا تصالح) التي اختارها عنواناً بديلاً للعنوان السابق، ليتكرر ذلك العنوان في جسد النص عشرين مرة، حتى ينتهي الأمر إلى أن يمثل الجزء الأخير من النص تلك الصرخة مكررة مرتين وكفى:

لا تصالح

لا تصالح!

هناك إذن علاقة استبدال بين عنوان (الوصايا العشر)

(ويد الله تخلع عن القدس ثوب الحداد)

ليس من أجل أن يتفجر نطف الجزيرة

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض

من حول دائرة مستديرة

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء

إذن تضافرت دلالة النص مع دلالة العنوان، وتؤكد أن (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس)، لكن يبقى الأمل في أن يأتي جيل يكمل مسيرة ذلك البطل، وقد أوحى الشاعر بذلك الأمل عندما اختار حرف النفي (لا) دون (لن) التي تفيد التأييد؛ فإذا كان سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس في المستقبل القريب فلا يعني هذا أنه سيكون هو خيار جيل آخر ربما سيأتي في المستقبل البعيد؛ لذا اختار أمل دنقل المقاومة بالرصا ص في الإصحاح الأخير (الإصحاح السابع) من قصيدته ليمحو آثار الخنوع والخضوع الذي ختم به الإصحاح قبل الأخير (الإصحاح السادس):

ليغفر الرصاصُ من ذنبك ما تأخَّر

ليغفر الرصاصُ . . يا كيسنجر

ومن المعروف أن (هنري كيسنجر) هو وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكية في الفترة من 1973م إلى 1977م، وكان له دور بارز في إدارة الصراع العربي الإسرائيلي، ومباحثات ما قبل توقيع اتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل.

هذا يعني أن أمل دنقل قد اختار لقصيدته نهاية

فليست كل الرؤوس سواء، إنه من العار أن تبطن الشعوب العربية المكلمة خلاف ما تظهر، لقد اختارت تلك الشعوب أن تصرخ في وجه من يمد يده إلى العدو راضياً بالصلح، وبخاصة أنه قد قيل من قبل لهذا الشعب (اخرس) فسكت كي ينال فضلة الأمان، لكن هذا الصمت لم يعد ممكناً بعد تلك النكسة المخزية عام 1967م، فها هو نفسه الآن يرفض الصلح، بعدما كان من قبل يحرض غيره (زرقاء اليمامة) على عدم الصمت؛ لأنها هي من تملك الحقيقة:

لا تسكتي .. فقد سكتُ سنةً فسنةً ..

لكي أنالَ فضلة الأمان

قيل لي «اخرس» ..

فخرستُ .. وعميتُ .. وائتممتُ بالخصيان

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتزُ صوفها ..

أردُّ نوقها ..

أنام في حظائر النسيان

طعامي: الخبز .. والماء .. وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكمأة .. والرماة .. والفرسان

دعيتُ للميدان

لقد خرجت تلك الأمة المكلمة عن صمتها، فصرخت بالنهي عن الصلح، وكان يكفيها أن يرد ذلك صريحا في العنوان، ويُفكك في النص دون تكرار؛ لكن

و (لا تصالح)، وهذا الاستبدال غرضه البيان والتوضيح؛ كما أن العدول عن الإخبار في (الوصايا العشر) إلى النهي في (لا تصالح) يضع المخاطب في المواجهة منذ عنوان النص وحتى نهايته، وتلك المجابهة وذلك النهي (لا تصالح) هو جوهر وصايا (كليب/ الأمة العربية المكلمة)، ويمثل العنوان البديل (لا تصالح) صرخة سطرتهما دماء الشهداء حسبما تشير عتبة الدخول النثرية: «.. فسحبه العبد، والرمح غارس في ظهره، والدم يقطر من جنبه، فغمس كليب إصبعه في الدم، وخط على البلاطة وأنشأ يقول ..» (28).

إن أمة تسطر وصيتها بالدماء ليس لديها ما تخفيه، ولتكن المجابهة بين الطرفين: تلك الأمة الراضية من جهة، وذلك الحاكم الراضي بالصلح أو الداعي إليه من جهة أخرى. بل إن تلك الأمة/ كليب توصي بما هو أبعد من مجرد رفض الصلح، إنها ترفض الصلح على الدم حتى بدم:

لا تصالح على الدم .. حتى بدم!

لا تصالح! ولو قيل رأس برأس،

أكل الرؤوسِ سواء؟!

أقلبُ الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يد .. سيفها كان لك

بيد سيفها أنكلك؟!

هناك إذن مصارحة برفض الصلح حتى على الدماء،

عشرين مرة، على النحو المبين في الجدول السابق؛ ليتأكد بذلك إصرار تلك الشعوب على رفض الصلح على كل حال، حتى ينتهي الأمر في النهاية إلى إطلاق جملة العنوان مرتين دون قيد، مما يوحي برفض الصلح حتى وإن لم تكن كل تلك المبررات موجودة. كما أن ذلك التكرار يجعل المخاطب في مجابهة المخاطب على مدار النص كله بوصاياه العشر؛ ليتأكد بذلك أنه لا مفر لديه من أن يسمع تلك الصرخة، ولا يتوخى الهرب:

لا تصالح ولا تتوخَّ الهرب

لقد مثلَّ النص وعنوانه كلاهما كتلة واحدة، وكأنهما بذلك جملة واحدة هي تلك الصرخة المدوية المتمثلة في النهي الصريح (لا تصالح) الذي يتوافق فيه العمق مع السطح على المستوى التركيبي والظاهر مع الباطن على المستوى الدلالي.

ومن تلك العناوين المكتملة تركيبياً عنوان (استريحي)؛ إذ يمثل جملة طلبية مكتملة تركيبياً؛ مكونة من فعل أمر وفاعله (ياء المخاطبة)، لكن سياق النص يجنح بهذا الأمر من الطلب المجرد إلى التهكم والسخرية، لقد شكل النص سياجاً لهذا العنوان، حيث تكررت تلك الجملة (استريحي) أربع مرات في النص: في مطلع وخاتمته وفي منتصفه أيضاً، ويتكرر مع هذا الطلب جملة (ليس للدور بقية) ثلاث مرات، وتلك الجملة تمثل جوهر معاناة الشاعر، فقد أتقنت تلك

الشاعر أثر تكرر ذلك العنوان في مطالع أجزاء النص جميعها، فضلاً عن وروده غير مرة في بعض الأجزاء، على النحو الآتي:

مطلع الوصية 1	ولو منحوك الذهب	لا تصالح
نهاية الوصية 1	ولا تتوخَّ الهرب	
مطلع الوصية 2	على الدم حتى بدم	لا تصالح
مطلع الوصية 2	ولو قيل رأس برأس	
مطلع الوصية 3	ولو حرمك الرقاد صرخات الندامة	لا تصالح
نهاية الوصية 3	فما ذنب تلك اليمامة لترى العرش محترقاً .	
مطلع الوصية 4	ولو توجوك بتاج الإمارة	لا تصالح
منتصف الوصية 4	ولو توجوك بتاج الإمارة	
مطلع الوصية 5	ولو قال من مال عند الصدام: «ما بنا طاقة لامتناق الحسام»	لا تصالح
منتصف الوصية 5	ولو قيل ما قيل من كلمات السلام	
نهاية الوصية 5	ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام	
مطلع الوصية 6	ولو ناشدتك القبيلة... .	لا تصالح
نهاية الوصية 6	ولو قيل إن التصالح حيلة	
مطلع الوصية 7	ولو حذرتك النجوم	لا تصالح
مطلع الوصية 8	إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة	
نهاية الوصية 8	فما الصلح إلا معاهدة بين ندين	
مطلع الوصية 9	ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ	لا تصالح
نهاية الوصية 9	فليس سوى أن تريد	
الوصية 10	لا تصالح لا تصالح	

لقد تكرر العنوان (لا تصالح) في وصايا النص

ربما ننفق كل العمر . . كي نثق ثغرة
ليمر النور للأجيال . . مرة!
.....
ربما لو لم يكن هذا الجدار . .
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!!

إن لكل نص مفاتيحه اللغوية التي يمكن للقارئ
أن يلج عالم النص من خلالها، ولا يمكننا تأويل هذه
الديباجة الشعرية وغيرها تأويلاً نحوياً دلاليًا مُلائماً
إلا إذا وقفنا على تلك الكلمة أو الظاهرة المفتاحية،
ولمّا كان العنوان الذي اختاره أمل دنقل لهذا المقطع
الافتتاحي عنواناً عاماً لا خصوصية فيه؛ إذ العنوان
(ديباجة) يصدق على كل مُفتّح - كان لا بد من اللجوء
إلى الظاهرة المفتاحية، والتي تمثلت هنا في أمرين:
أولهما: غلبة استعمال الفعل المضارع على ما سواه،
والآخر: تكرار كلمة (ربما).

فالجدار/ الظلم (ينهض) في وجه الشروق، ونحن/
الثائرون (ننفق) كل العمر، كي (نثق) ثغرة، لـ (يمر)
نور الحرية للأجيال القادمة ولو مرة واحدة. هناك إذن
تجدد واستمرار في عملية بناء جُدر الظلم، يقابلها حركة
دائبة لا تنقطع لنثق ثغرة في هذا الجدار الناهض في
وجه الشروق. وذلك التجدد والاستمرار وتلك المقاومة
التي لا يريد لها الشاعر أن تنقطع، كل أولئك مستفاد من
استعمال صيغة المضارعة؛ ذلك لأن «موضوع الاسم
على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده
شيئاً بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي

المرأة لعب دور الحب على قلب الشاعر الذي لا يعرف
لعب الأدوار المسرحية:

وأنا؛ قلبي منديل هوى
جففت عيناك فيه دمعتين
ومحت فيه طلاء الشفتين
ولوته . .

في ارتعاشات اليدين
لقد ألقيت بهذا القلب كما يُلقى المنديل بعد
استخدامه، لكن هذا الدور لم يعد ممكناً مرة أخرى، لذا
جاء المطلع مباشرةً خطابياً حاداً الملامح:

استريحي
ليس للدور بقية
انتهت كل فصول المسرحية

ثانياً: التأويل النحوي الدلالي للديباجات الشعرية:
اختار أمل دنقل أن يُصدّر ديوانين اثنين من دواوينه
السته بديباجتين شعريتين؛ أما الأولى فكانت بعنوان
(ديباجة) وهي تصدير شعري لديوان (البكاء بين يدي
زرقاء اليمامة)، وأما الأخرى فكانت تصديراً لديوانه
(أوراق الغرفة 8).

يقول أمل دنقل في ديباجته التي صدر بها ديوان
(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة):

آه . . ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق

في هذا التكرار تأكيد لكون المناضل من أجل الحرية هو أكثر الناس معرفة لقيمتها، وهذا يقتضي بالضرورة حفاظه على تلك الحرية/ الضوء الطليق؛ إذ لا يعرف قيمة الضوء إلا من عاش في الظلام زمنًا.

إن هذه العتبة الشعرية تُعدُّ مدخلًا بكائيًا يشبه البكاء على الأطلال في مطالع القصائد الجاهلية، لكن الأطلال هذه المرة أطلال الوطن المهزوم، لكن الشاعر لا يبدو مستسلمًا للبكاء، فعلى الرغم من قسوة الجدار المرتفع في وجه الحرية والكرامة، إلا أن الشاعر يرى أن لهذا الجدار جانبًا إيجابيًا يتمثل في معرفة قيمة الحرية، فلا بأس إذن من أن يقتضي من يؤمن بتلك الحرية عمره كله ينقب ثغرة واحدة من أجل أن ينعم جيل قادم ولو ببارقة ضوء.

أما الديباجة الشعرية الأخرى التي صدر بها أمل دنقل ديوان (أوراق الغرفة رقم 8) فيسترعي الانتباه أنه وضع لها عنوانًا أسفلها لا أعلاها، وهو: (بكائية لصقر قريش). يقول أمل دنقل في تلك الديباجة:

عم صباحًا أيها الصقرُ المُجنَّحُ

عم صباحا

سنة تمضي، وأخرى سوف تأتي

فمتى يُقبلُ موتي . .

قبل أن أصبح - مثل الصقر -

صقرًا مُستباحًا؟!

(بكائية لصقر قريش)

تجدد المعنى المثبت به شيئًا بعد شيء» (29)؛ إذ «كل ما كان زمنيًا فهو متغير، والتغير مشعر بالتجدد، فإذن الإخبار بالفعل يفيد وراء أصل الثبوت كون الثابت في التجدد، والاسم لا يقتضي ذلك» (30).

إن سيطرة بنية المضارعة على هذه الديباجة تشير إلى أن شاعرنا أمل دنقل لديه أملٌ بالألا تتوقف حركة مقاومة القهر يوما ما، فالنتيجة مهما كانت ضئيلة:

.. كي ننقب ثغرة

إلا أن مآلها يستحق العناء:

ليمرَّ النور للأجيال مرة

لقد عاش الشاعر مؤمنًا بتلك القضية ومات وهو يحلم بنقب ثغرة في ذلك الجدار، ولم لا وفكرة الرفض تجابه القارئ في غالبية أشعاره؟!

أما استعمال (ربما) ففيه توطئة لدخول الفعل بعدها، يقول النيسابوري: «وإنما أدخلت (ما) على (رُب) ليُنْكَلَمَ بالفعل بعدها» (31)، و«إذا وقع الفعل المضارع بعد ربما صرفت معناه إلى الماضي» (32)، «قال أبو علي: لَمَّا كانت (رُب) لِمَا مضى وجب أن تكون (رُبما) أيضًا كذلك» (33)، وهذا كله يعني أن يكون المعنى في قول أمل دنقل (ربما ننفق كل العمر) على جهة الماضي تأكيدًا لأن يُنفق الثائر عمره كله من أجل أن ينقب ثغرة واحدة في جدار الظلم. وفي تكرارها مرة أخرى في قوله:

ربما لو لم يكن هذا الجدار

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق

لا يرفع الجند سوى كوب دم ما زال يسفح!

بينما السادةُ في بوابة الصمتِ المُمَلَّحِ

لقد كتب أمل دنقل هذه القصيدة وغيرها من قصائد ديوانه (أوراق الغرفة رقم 8)، وهو على فراش المرض ينتظر الموت في الغرفة رقم 8 بالمعهد القومي للأورام. إنه يخشى إذن أن يصير صقراً مستباحاً مثل صقر قريش الذي يصرخ طالباً الماء، والماء مادة الحياة، فلا يرفع له الجند سوى مادة الموت كوب من الدم المسفوح. لذا يرجو الموت اليوم قبل الغد! وقد ألقى ذلك الموت الذي يخشاه بظلاله على قصائد ذلك الديوان فلم تكد تخلو قصيدة من قصائده من حديث الموت، كما أن بعض عناوين القصائد مستقاة من حقل الموت؛ فعناوين مثل: (الورقة الأخيرة: الجنوبي) و (السرير) و (ديسمبر) و (لعبة النهاية) كلها تشير إلى النهاية تلميحاً أو تصريحاً؛ ففي عنواني (السرير) و (ديسمبر) تلميح بقرب الموت؛ إذ لا يلازم السرير إلا من أشرف على الموت، كما أن (ديسمبر) هو آخر شهور العام، وفي ذلك إشارة إلى أن الشاعر قد غدا في آخر فصل من فصول حياته، وقد أوشكت شمس عمره على الأفول. وفي عنواني (الورقة الأخيرة) و (لعبة النهاية) تصريح بتلك النهاية المنتظرة. ولكي لا يظن القارئ أن الشاعر يخشى النهاية أتي بتلك الديباجة الشعرية في مطلع ديوانه ليؤكد للقارئ أنه إنما يخشى أن تتأخر تلك النهاية فيصير صقراً مستباحاً كصقر قريش، وقد عبّر عن ذلك القلق ب (متى) و (قبل) وهما عنصران لغويان يدلان على الزمن؛ ليتجسد بذلك

إن ورود عنوان تلك الديباجة أسفلها يشير إلى أن العنوان قد غداً حاشية توضيحية؛ يؤكد ذلك أن هذا المقطع بنصه هو المقطع الأخير من إحدى قصائد هذا الديوان، عنوانها: (بكائية لصقر قريش). إن في اقتباس أمل دنقل لذلك المقطع الأخير من تلك القصيدة ووضعه في صدر هذا الديوان إشارة إلى قراءة الديوان كله في ضوء ذلك المقطع البكائي، وإشارة كذلك إلى أهمية تلك القصيدة التي غدت مرجعاً يُقتبس منه.

إن جعل هذا المقطع عتبة ثانية لديوان (أوراق الغرفة 8) بعد عتبة العنوان يجعلها سبباً لا بد أن يجتازه القارئ قبل الولوج إلى نصوص الديوان؛ ولا بد أنه سيقراً تلك النصوص وهو محمل بدلالات تلك العتبة المهمة. فأمل دنقل يخشى تلك اللحظة الفارقة التي تتحد فيها ذاته الشاعرة مع ذلك الرمز التاريخي عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) الذي غدا صقراً مستباحاً، يأمر فلا يؤبه به، يصرخ في جنده:

« اسقني .. »

لا يرفع الجند سوى كوب دم . ما زال يسفح!

« اسقني .. »

هاك الشراب النبوي ..

اشربه عذباً وقرحاً

مثلما يشرب الباكون ..

والماشون في أنشودة الفقر المسلح!

« اسقني .. »

بالعنوان، وكذلك الأمر في بقية العلاقات نحو
المفعولية والتبعية والتقييد بالزمان أو المكان.

يُبين البحث - من خلال التطبيق على عتبات النص
في شعر أمل دنقل - أن الإمكانيات النحوية من
وظائف ووجوه وعلاقات لها دور رئيس في تأويل
العتبات النصية على المستويين التركيبي والدلالي.

في تأويل العنصر الغائب في بنية العنوان - على
المستوى السطحي - لا يمكننا ترجيح أحد
الاحتمالات التركيبية على المستوى العميق إلا
إذا رجعنا إلى المؤشرات السياقية، وأولها العتبات
الأخرى المصاحبة لذلك العنوان.

أشار البحث إلى أن البنى النحوية للعنوان ربما
أفادت معنى، ثم أتى النص فقوّض ذلك المعنى،
وبنى معنى جديداً مناقضاً له.

إذا ما توافقت البنية السطحية للعنوان مع بنيته
العميقة، كما في العناوين المكتملة تركيبياً على
مستوى السطح، حيثُ يصح التأويل على
المستويين الدلالي والتداولي، وتظل المعاني
النحوية لعناصر العنوان إحدى روافد ذلك التأويل.

تعدّ الديباجات الشعرية عتبات مُقيّدة لفعل القراءة
والتأويل للنصوص التي تليها في الديوان الذي
صدرت له، ويمكن تأويلها نحويًا ودلاليًا من خلال
رصد الظواهر النحوية المسيطرة على كل ديباجة،
والتي تُعدّ بمثابة ظواهر مفتاحية لعملية التأويل.

يقوم جزء من التأويل الدلالي للديباجة على رصد

العنصر الآخر الذي يصارعه الشاعر، إنه ذلك الزمن
الذي يستبطئ مروره.

لقد عاش أمل دنقل صقرًا محلّقًا، وبنى مملكته
الشعرية الراضة على غرار مملكة صقر قريش، ومات
محلّقًا كذلك، ولم يكن يوماً صقرًا مستباحًا قط.

❖ خاتمة:

• أكّد البحث أن عنوان النص الفني لا يقف عند
حدود تلبية عدد محدود من الوظائف نحو: التعيين
والوصف والإيحاء والإغراء، بل يتعداها إلى
الدخول في عملية تأويل متبادل بينه وبين نصه على
المستويات التركيبية والدلالية والتداولية.

• جلا البحث عملية التأويل المتبادل بين النص
وعتباته - وبخاصة العنوان والديباجة - وذلك على
المستويين التركيبي والدلالي.

• أشار البحث إلى أن العلاقة بين النص الفني
وعنوانه علاقة شديدة التشابك والتعقيد، إنها علاقة
قائمة على التفاعل والتكامل لا على الانفصال
والاستقلال.

• يبيّن البحث أن العلاقة بين العنوان والنص - على
المستوى التركيبي - تقوم على التكامل النحوي؛
إذ يقوم النص بتمثيل العنصر الغائب تركيبياً في
العنوان أو الإيحاء به والإشارة إليه، كأن يمثل
العنوان أحد عنصري الإسناد (المسند إليه) ويكون
النص هو (المسند) أو يمثل النص سياقاً يوحى

واضطراب المفهوم، خولة بنت مبروك، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013م، الصفحات 363-377.

4 انظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناسِّص)، عبد الحق بلعابد، ص 89-86، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

5 في عتبات السرد النسوي، د. نجلاء مشعل، ص 398، المؤتمر الدولي الثالث للدراسات السردية، الجمعية المصرية للسرديات، كلية الآداب - جامعة قناة السويس، مصر، 2010م.

6 بلاغة السرد، د. محمد عبد المطلب، ص 22، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، 2001م.

7 العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، ص 21، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1998م. وما بين القوسين إضافة مني يقتضيها السياق هنا.

8 انظر: السابق، ص 39.

9 السابق: ص 40.

10 مناورات الشعرية، د. محمد عبد المطلب، ص 78، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م.

11 بلاغة السرد، ص 24-23.

12 انظر: شرح التصريح على التوضيح، الشيخ خالد الأزهرى، تحقيق: محمد باسل عيون السود،

التفاعل المتبادل بين الديباجات والعتبات الأخرى في النص الشعري، ويتحقق ذلك التفاعل على المستويات التركيبية والدلالية والتداولية مجتمعة أو على بعضها دون بعض.

❖ هوامش البحث:

2 كانت قصائد أمل دنقل تنشر في الصحف

والمجلات المختلفة مصحوبة بعتبات غير لغوية تتمثل في الرسوم والصور والأيقونات، في حين خلت من تلك العتبات - سوى صورة أمل دنقل على الغلاف - نسخُ الأعمال الكاملة التي صدرت في عدة طبعات عن عدة دور نشر. ويمكن للباحث الذي يتصدى لدراسة موسعة للعتبات اللغوية وغير اللغوية أن يرجع إلى النسخ الأولى من قصائد أمل دنقل في مظانها من تلك الصحف والمجلات وبخاصة مجلة (الكاتب)، ومجلة (الشعر)، ومجلة (المجلة) التي كانت تصدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

3 «الشعرية» أو «الشاعرية» أو «الأدبية» أو «البوطيقا»

ترجمات متعددة لمصطلح Poétique الذي شاع في كتابات «تودوروف» و«رومان جاكسون» و«جون كوين»، وتعني: أن يتحقق في الكلام ضرب من الانزياح أو العدول عن المعاني القاموسية، أو أن يتحقق فيه ضرب من الإيقاع والتصوير أو الرمز، ونحو ذلك من خصائص القول الأدبي.

1 نظر في ذلك: الشعرية بين تعدد المصطلح

- ج 1 ص 206، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1421هـ / 2000م). ومغني اللبيب، ابن هشام، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: ج 2 ص 516، (المكتبة العصرية، بيروت، 1411هـ / 1991م).
- 13 الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، تحقيق: بهيج غزاوي، ج 1 ص 99 (دار إحياء العلوم، بيروت، 1419هـ / 1998م).
- 14 انظر: همع الهوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق د. عبد الحميد هندراوي، ج 2 ص 503-500، (المكتبة التوفيقية، القاهرة، د. ت.). و: أوضح المسالك، ابن هشام، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج 3 ص 92-81 (دار الجيل، بيروت، ط 5، 1979م). و: المجاز: رؤية جديدة للتألف النحوي بين المفردات المتنافرة، د. محروس بريك، ص 161-160 (دار النابعة، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2014م).
- 15 عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، ص 61 (مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط 4، 1423هـ / 2002م)
- 16 على اعتبار أن الإضافة في (سفر ألف دال) على معنى اللام للدلالة على الاختصاص، كما أشرت من قبل.
- 17 انظر: ديوان في عنوان كتاب الأرض والدم لمحمد عفيفي مطر، د. محمد عبد المطلب، ص 9 (مجلة إبداع، مصر، مج 16، ع 4، 1998م).
- 18 السابق، الصفحة نفسها.
- 19 انظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، ص 224 (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، 2004م).
- 20 انظر: الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، ج 2 ص 226 (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1408هـ / 1988م)، و: الأصول في النحو، ابن السراج، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، ج 1 ص 56 (مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 3، 1988م).
- 21 خصائص التراكيب، د. محمد أبو موسى، ص 152 (مكتبة وهبة، القاهرة، ط 2، 1400هـ / 1980م).
- 22 أمالي ابن الحاجب، دراسة وتحقيق: د. فخر صالح سليمان قدارة، ج 2 ص 864 (دار الجيل، بيروت، 1409هـ / 1989م).
- 23 الفصول المفيدة في الواو المزيده، صلاح الدين العلائي، تحقيق: حسن موسى الشاعر، ج 1 ص 208 (دار البشير، عمان، الأردن، ط 1، 1410هـ / 1990م). والبيت منسوب للأعشى في الكتاب لسيبويه، ج 2 ص 45.
- 24 الرفض العربي في شعر أمل دنقل: سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس نموذجاً، د. سهام راشد عثمان، ص 89 (مجلة كلية الآداب، جامعة أسيوط، مصر، ع 21، 2006م).
- 25 تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، ص 65 (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1986م).

- 26 انظر: من يذكر سرحان بشارة، فهد عامر الأحمدي،
(مقالة في جريدة الرياض، 13 رجب 1432هـ/ 15
يونيو 2011م، العدد 15696). وانظر: الرفض
العربي في شعر أمل دنقل، ص 89-88.
- 27 الكستناء نوع من أنواع المكسرات التي تؤكل بعد
تقشيرها.
- 28 الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص 323
(مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987م).
- 29 دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق:
محمود محمد شاكر، ص 174.
- 30 نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين
الرازي، تحقيق: د. نصر الله حاجي، ص 80 (دار
صادر، بيروت، ط1، 2004م).
- 31 الكشف والبيان، النيسابوري، تحقيق: الإمام أبي
محمد بن عاشور، ج5 ص 330 (دار إحياء التراث
العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ/ 2002م)
- 32 الجنى الداني في حروف المعاني، بدر الدين
المرادي تحقيق: د. فخر الدين قباوة، و: محمد
نديم فاضل، ج1 ص 456 (دار الكتب العلمية،
بيروت، لبنان، ط1، 1413هـ/ 1992م).
- 33 السابق، ج1 ص 457.