الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغـــــة والأدب العربي
التخصص : دراسات أدبية

مـــــذكـــــــرة تـــخـــرج لنيل شهادة "ماستر في الأدب العربي ل.م.د"

المتعاليات النّصيّة من الإشارة إلي التأويل

"أخيرا ...أحدّثكم عن سماواته" لعاشور فنّي

إعـــــداد:

- **هجيرة خالدي.**

إشـــــراف:

د/ رابح ملوك.

- **السنة الجامعية 2016/2015.**

مقدمة

تشغل قضية الدّلالة واستكناهها في النقد المعاصر على مساحة واسعة تطبيقا وتنظيرا في التعامل مع النّصوص الأدبية، بغية استجلاء الروابط الخفية والظاهرة المساهمة في التفاعل بين المتلقي والقارئ، فتلتحم بنيتي النّص "اللغة والدلالة" ليتشكّل بفضلهما نص مخاتل مراوغ للقارئ، يعطي كل شيء وفي الوقت نفسه يحتكر كلّ شيء ليختبر جدارة القارئ، وفي خضم هذه الجدلية العنيفة يتفاعل تركيب القارئ بتركيب النّص، فكما للإنسان وعي لفهم الظواهر التي تحيط به، للنّص كذلك وعي يفرض به ما يريد، وهو هنا لا يبحث إلا عن وعي يستوعب وعيه الخاص، وليمضيَ عقد التصالح مع كل القراء، كانت روحه فضاءً منفتحا على كل قارئ يستثمرها بالتفاعل والتأويل، ومن هنا كان التأويل فنا لاستكناه الخبايا واستنطاق المسكوت عنه، فالنّص لا يرتقي إلا بحضور عناصر تميزه رؤية وإبداعا، هذه العناصر تتمثل في "المتعاليات النصية " التي ترتقي بالنَّص وتكسو اللغة طابعا جماليا وفنيا خاصا.

بناءً على ما سبق قمنا باختيار موضوع بحثنا الموسوم بـــ"المتعاليات النصية - من الإشارة إلى التأويل- ديوان "أخيرا... أحدّثكم عن سماواته" لعاشور فنّي أنموذجا"، أما المدونّة فاختيرت لعدّة أسباب، منها الذاتية ومنها الموضوعيّة، فأما الذاتية فكانت بفضل مشورة الأستاذ المشرف الدكتور رابح ملوك، وأما الموضوعية فتمثلت في براعة الشاعر عاشور فني أثناء خوضه التجريب الشعري، ورؤياه العميقة وتفحصه الدقيق لقضايا العصر، وكذا زخاء المدونة بكثير من مظاهر التعالي النصي كالبياض ومفارقة العنوان والغلاف ... الخ، أما اختيارنا الديوان دون الاكتفاء بقصيدة من قصائده فكان للتعامل مع أكبر عدد من مظاهر التعالي النّصي، فهي منجم لمثل هذه الظواهر الفنيّة تركيبا ودلالة، وقمنا باختيار أنموذج من الشعر الجزائري لنرى مدى تحقق فنية المتعاليات النَّصية محاولين استكناه ظواهرها وميزاتها في الديوان،

وكيفية تأثيرها على القارئ ليصبح كل منهما منفتحا على الآخر، وهنا يحقّ لنا التساؤل عن حقيقة التواصل بينهما، انطلاقا من كون المتعاليات النّصية مفهوما يشتمل على علامات لغوية وغير لغوية، فما هي أهم مظاهر التعالي النصي التي زخر بها الديوان؟ وكيف تنتقل هذه المظاهر من مجرد أيقونة إشارية إلى مؤولة تخاطب وعي المتلقي للغوص به في أعماق النص وتحقيق العوالم الممكن فيه؟

اعتمد البحث للإجابة عن هذه التساؤلات المقاربة السيميائية والقراءة التأويلية لتمظهرات أشكال التّعالي النّصّي، خاصة ما قدّمه "أمبرتو إيكو" "Umberto Eco" انطلاقا من التّلقي كظاهرة لتلاقي النّص بجمهوره، والخروج به من بوتقة الشكل إلى التفاعلات الملموسة المثرية لبناه العميقة ضمن شبكة من الافتراضات المدعمّة بالقاموس وصولا إلى العوالم الممكنة.

وقد اقتضى البحث فصلين بعد مدخل إجرائي يعّرف بأهم ما وظفناه من الآليات التي تساهم في دينامية الدّلالات النّصية، مركزين على أهم آليات أمبرتو إيكو المقدَّمة في طرحه النقدي عن التأويل والتعاضد النصي، وننوّه هنا بأن الآليات التي استقيناها كانت في حدود ما يتطلبه البحث وليس استحضارا لمشروع نقدي مكتمل، مبتغانا فيه أن يتعرّف القارئ أو متفحص البحث على آليات التلقي.

جاء الفصل الأوّل بعنوان "**عتبات النصوص والنّشاط التعاضدي للمتلقي**"؛ وبما أنّ تعاملنا مرتبط بديوان شعري، اخترنا أهمّ مداخله التي تساعدنا على الولوج إلى النّص، باعتبارها أيقونات إشاريّة متمثّلة في العنوان الرئيس؛ إذ هو أولى بوابات هذه المملكة الشعرية، وأول ما

تلتقطه المنارة البصريّة للقارئ بالتّعاون مع عتبة الغلاف التي تحوّلت إلى مسرح من الدّلالات، بالإضافة إلى عتبة أخرى متمثّلة في العناوين الفرعيّة.

أما الفصل الثاني والمعنون بـــ"**حوار النّصوص وانفتاح الأثر**" فقد خصصناه للحوار الذي يفرضه النص؛ والمقصود بالحوار التفاعل التركيبي والمعنوي بين النصوص، وهنا نجد الحوار متبلورا في قالبين، حوار داخلي وهو ما يتشكّل من بناء النّص الحاضر ومعماريته، وفي الديوان كانت القصائد حافلة بمظاهر الحوار الدّاخلي "بين البياض والسّواد"، وبين "القصيدة والشّكل الذي نسجت عليه" أو بتعبير آخر بين "الجسد والرّوح"، وهذا الأخير يستدعي الحديث عن الوعي؛ إذ هو حوار ضمني صامت بين الجسد والروح للتطّلع الرؤيوي للحياة والواقع .

والقالب الثّاني من الحوار النّصي تمثّل في دور النّص في نقل التّجربة الإنسانيّة للتّأسيس لعالم افتراضي، وفي حقيقة الأمر كان هذا القالب مبرمجا لدراسة التّناص والميتانص على أساس تفاعل النصوص، لكن بحكم أنّنا نتناول الموضوع من زاوية التّأويل، والحضور القويّ لواقع الإنسان في قصائد الديوان- تصريحا وتلميحا-، كان الأجدر بنا النّظر إليها من الزّاوية الأشمل دلالة، فكان الحوار الذي تتبّعناه هو تجاوب النّص مع التّجارب الإنسانيّة كما أسلفنا الذّكر.+

لقد لقيت المتعاليات النّصية اهتماما كبيرا من قبل النّقاد، وعلى رأسهم "جيرار جنيت" "Gérard Genette" الذي يعدّها يعدها أساسا لأدبية الأدب في كتابه "أطراس"، وتوالت بعدها الدّراسات في حقول أجناسية متنوعة أهمها الرواية والمسرح، ومن ذلك دراسات "سعيد يقطين" الذي تعمق في مباحث التفاعلات النصية والمتعاليات في كتاباته، التي منها "انفتاح النص الروائي"، أما في مجال المسرح فنجد "خديجة جليلي" التي خاضت في موضوع المتعاليات

انطلاقا من زاوية جنس المسرح في مذكرة ماجستير بعنوان "المتعاليات النصية في المسرح الجزائري" .

وقد استأنسنا في كثير من الأحيان لإثراء البحث بكتب متنوعة المنابع، منها ما يدخل في نطاق السيميائية مثل "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" لمحمد فكري الجزار، ومنها ما هو في الثقافة الإنسانية مثل "الإنسان ذلك المجهول" لأكسيس كاريل، لكنّ أهمّ ما جادت به بيبليوغرافيا البحث هو كتابات أمبرتو إيكو "الأثر المفتوح" و"القارئ في الحكاية" و"العلامة" إضافة إلى كتاب "عتبات - جيرار جنيت من النص الى المناص-" لعبد الحق بلعابد .

وكغيره من البحوث، قام بحثنا ببناء نفسه على حسب ما اقتضاه الوضع الراهن للباحث الأكاديمي، الذي يبقى محاصرا بعوائق خاصة طبيعة الدراسة التي تبقى منفتحة على عدة تأويلات وطبيعة النص بزئبقيته وحركيته، إلا أنه وبحمد الله واجهنا اتساع عالم التأويلات والدلالات بما أنارت به دربَنا إضاءات المتخصصين الذين عبَّدوا لنا الطريق الوعر، وعلى رأسهم الأستاذ والأب الرّوحي د/ رابح ملوك، والأستاذ لباشي عبد القادر والأستاذ بوتالي محمد والأستاذ إلياس جوادي والأستاذ العربي حسين، وباقي الأساتذة – دون استثناء- الذين تابعوا مجهوداتنا وحرصوا على سقيها بالتَّشجيع لتكون ثمارها أزكى وأنضج.

المدخل:

المفاهيم الإجرائية

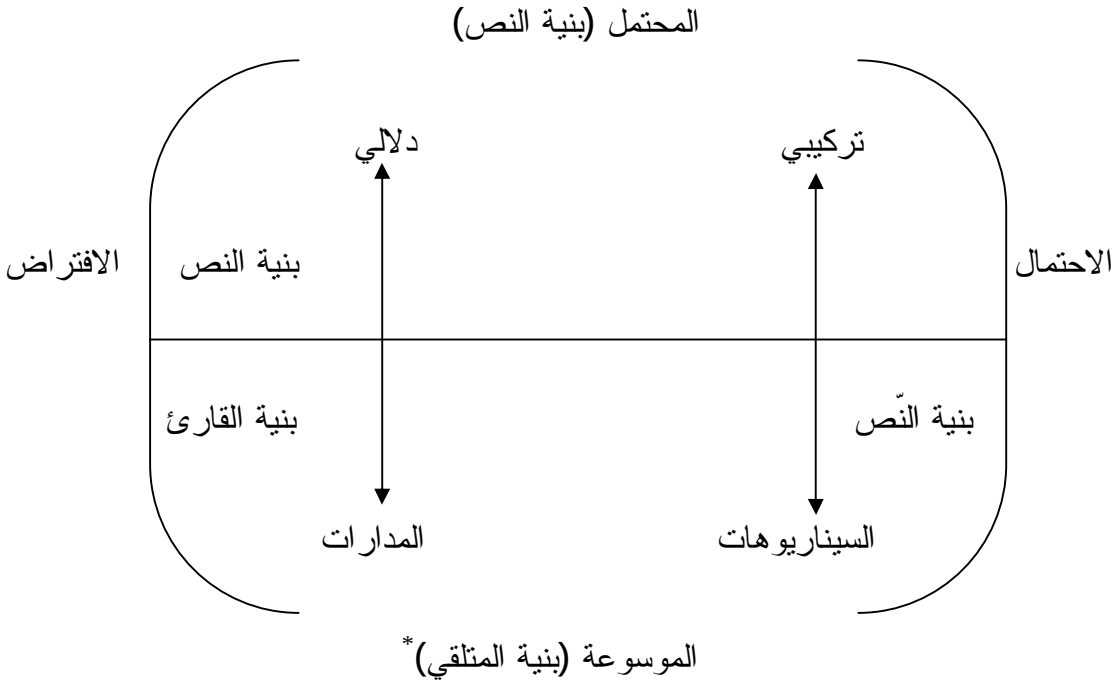
لا يخلو أيّ نصّ أدبيّ من مقوّمات تدعّم حضوره وترتسم بها وجهة التّلقي ضمن نمط محدّد، تلتقي فيه فعاليّة هذه المقوّمات وطبيعة التّلقي، وهذا يدلّ على الالتحام الفكري والنفسي والثقافي بين الإنتاج الأدبي والمتلقي، ونفضّل أن نطلق عليه وعي التّلقي، فهذه الإجراءات تكون تلقائية بالنسبة لمن اكتسب خبرة كفيلة بمعالجة الظواهر البنائية والقضايا المتخفية وراء التراكيب، وهذا يتطلّب توظيف الوعي لتفعيل هذه المقوّمات ووضعها في إطار العمليّة التأويلية.

كثيرا ما تتم هذه الممارسات في ساحة ما يعرف بالمتعاليات النّصية، باعتبارها كل العناصر التي تدعم حضور النص وتضعه في إطاره العام والكلّي، الذي بواسطته يكسب النص صفة النصية والأدبية، فلا يمكن أن يقدّم النّص نفسه بشكل تلقائيّ طبقا للمقولة التي ترى بأنّه منتوج موجه لقارئ مفترض أو ضمني، باعتباره ذا مرجعية أصيلة داخل جوهر النص تصب فيه كل المرجعيات الأخرى كالتاريخية والاجتماعية[1]، والنص بذلك ممثّل كحصن منيع مبوّب بعدة مداخل، يتخيّر القارئ ولوجه من أيّ باب شاء، شرط أن يعامل النص بالمرونة التي يفرضها.

تكمن وظيفة المتعاليات النصيّة في أنّها تخلق نوعا من التأهّب النّفسي والفكري لتأسيس أفق التّوقع، فتبنى على هذا استراتيجية المتلقي المقابلة لاستراتيجية المؤلف، التي سلبه النّص مشروعيتها، بحيث يجعل النصُ المؤلف بنية كغيره من البنى التي تكونه، وكل هذا يكون مضمّنا في سياق التعالي الذي يلعب فيه فعالية المتلقي دورا هاما، فتكون ممارسةً أكثر

[1]- ينظر: بوساحة فريدة، القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية،ع10، بسكرة2006، ص277.

منها إسقاطا لبعض الرموز مع سبق الافتراض، والمقابل للافتراض هو الاحتمال؛ فالمفترض من قبل المؤلف الموجود في النص هو مقابلٌ للمحتمل، المرتبط بكل من النص والقارئ :



1- **المحتمل*:**

تعرّف جوليا كريستيفا "Jolia Kristeva" المحتمل أنّه كل ما تكتنزه الوحدات الكبرى للنص من دلالات موحية، فيصبح خطابا مشابها لخطاب الواقع، وهي تورده في بنيتيه الدلالية والتركيبية[1]؛ فاحتواء هذه الرموز يجعل للنّص فضاء لا محدودا من الدلالات، ما يجعلها تمتلك صفة العبور من المعنى المعجمي المنغلق إلى الانفتاح الدلالي مالا نهائي، وهنا تنتظم

* - مخطط يوضّح ويلخّص كيفية جمعنا لتصوري "جوليا كريستيفا" و"أمبرتو إيكو" لبنية النص والمتلقي.

[1] – ينظر: جوليا كريستيفا، علم النَّص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء1997، ص45.

الاحتمالات ضمن نمطين أحدهما تركيبي والآخر دلاليّ [1]، يحكمهما نظام معقد تجمعه عدة قواعد وعلاقات.

2- **الافتراض:**

هو عملية إسقاط للرموز والعلامات، مع الأخذ بعين الاعتبار وجود متلق ضمني يحمل مؤهلات يشترطها المؤلف على القارئ لحسن تلقي هذه الرموز وتجنبا للتأويل الزائف، فاستراتيجية المؤلّف قائمة على نوع من التّضليل الفكري والحدسي للقارئ، وكثيرا ما ينجرّ القارئ وراء إغواءات العلامة في إطار احتمالاته فيقع في خطر إفساح المجال للتأويل المفرط[2]، الذي يستبيح حدود التأويل ويحط من شأن العلامة بتحميلها ما هبّ ودبّ من الدلالات، لتصبح مجرد عملية تضخيم للمعنى، وتكون نتيجته تجميدا لفضاء الدلالات، وسدا لصيرورة الأثر الجمالي لها .

إنّ الحديث عن الدلالة المنتقاة من المحتمل هو حديث عن فضاء النص المنفتح، وعلاقاتُه المتشابكة والمعقدة هي التي تفرض طريقة التعامل معه، ولذلك لا ينبغي علينا إلغاء أيّ اعتبار علائقي بين الدّال والمدلول من جهة، والنّص والسّياق من جهة أخرى، وقد تحدث أمبرتو إيكو "Umberto Eco" عن هذه القواعد في إطار التّرميز العالي "Hypercodage"؛ إذ تكون على حسب منطق النّسق والظروف الواردة فيها رموزا ذات أبعاد مكثّفة يصعب

---

[1]– ينظر: جوليا كريستيفا، علم النّص، ص46.

[2]- ينظر: القارئ في النّص، سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، تر: حسن كاظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة،ط1، بيروت2007، ص202.

تفكيك شفراتها[1]، وهنا تنتقل الأرموزة "CODE"، باعتبارها النظام المنسّق لاشتغال العلامات في النسق النصي[2]، من شكل دالٍ على وحدة معجمية إلى مجموعة وحدات دلالية مشكلة لفضاء النص، في حين نجد أنّ النظام الرمزي الذي ينسق عمل الإشارات محددا ضمن وجهين تقتضيهما عملية التفعيل الدلالي :

أ- **المدارTopic** : فالنّص يحمل في ثناياه مواضيع متعددة يستقيها من الواقع أو خياله، وعليه فالمدار "هو المفهوم الذي يعني المجال الدّلالي الأكبر الذي تندرج فيه موضوعات الخطاب"[3]، وفيه يتم التمييز بين القضايا المتضمَّنة في النص، وتحديد ما يحويه الفضاء من عوالم دلائلية، بهذا التّمييز يصبح القارئ قد امتلك قدرا أكبر من الفضاء الدّلالي للنّص بتمييزه ومتابعته للحيثيات الأولية والثانوية.

إذا تأملنا تعريف المدار وجدناه بالدرجة الأولى مفهوما قبل أن يكون مجالا دلاليا؛ وذلك راجع لطبيعته المجرّدة، التي لا يمكن القبض عليها أو احتواؤها أثناء الدراسة التحليلية والمقاربة التأويلية؛ وإنما تبقى مجرد تصور تخييلي في ذهن القارئ، بالإضافة إلى كون المدار يكتنز موضوعات عدّة، والنص إذ يبنى يكون سلسلة من التعاقبات والحيثيات الدلالية التي تشكل موضوعات متنوعة، منها ما هو متفرع عنها ومنها الجوهريُّ الذي يستقر في عمق النص.

---

[1] – ينظر: القارئ في النّص، سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، ص99.

[2] – ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء1996، ص15.

[3] - المرجع نفسه،ص324.

ب- **السيناريوهات Scénarios**: تتعدد أشكالها بتعدد حضورها؛ فمنها السيناريوهات الظرفية والسيناريوهات الحوافز، وهو مصطلح مقابل للقالب باعتباره وحدة دالة تتموقع بين التمثيل الدلالي الحر والترميز العالي[1]، ويكون حضوره مباشرا في أغلب الأحيان، و"من شأنه أن يحدد وحدات أو مجموعات من المفاهيم لتي تدل على بعض مجريات الأحداث أو مجريات الأفعال"[2]. يمكننا القول إن السيناريوهات أشكال تحتضن الدلالة وتمثل الجسر الذي يؤسس لسيرورتها، وبتعاقب التراكيب السيناريوهاتية تبدأ الألفاظ بالترابط الدلالي بعضها ببعض، وتبعا لذلك التعاقب التركيبي تتحدد السيرورة الدلالية .

يتضح من خلال المقابلة بين تصوّر "كريستيفا" و"إيكو" للنصّ أنّ المدار يتشكّل على مستوى المفترض الدّلالي، لأن المهمة التي يضطلع بها المدار هي القيام بـــ"عمليات الدّمج الدّلالية التي من شأنها أن تعين مستوى معطى من المعنى"[3]، ولا يتم هذا إلاّ على مستوى الدلالة، وبالأحرى الدلالة العميقة لاعتبار أشكال المدار: الكليّة والفرعيّة*، في حين أنّنا نجد السيناريوهات تتموقع في مستوى المفترض التركيبي وذلك بالتتابع الخطي لدلالات الوحدات النصيّة.

---

*- يرى إيكو أن لكل نصّ مدارا أكبر، يضم تحت لوائه مدارات الجمل، ثم المدارات الخطابية، فالمدارات السردية،ينظر: أمبرتو إيكو،القارئ في الحكاية،ص117. وارتأينا، تسهيلا لاستيعاب قارئ البحث، أن نطلق على "المدار الأكبر" اسم المدار الكلي ،وباقي المدارات اسم المدارات الفرعية، إذ هي تتفرع منها وتجتمع مع بعض لتشكل فضاء المدار الكلي.

(1) - ينظر: أمبرتو إيكو،القارئ في الحكاية،ص100.

(2)– المرجع نفسه،ص101.

(3)– المرجع نفسه ،ص118.

إنّ هذا الرّبط بين ما جاء به إيكو وكريستيفا لا يرمي إلى فصل الجانب التركيبي عن الدلالي، وإنما يهدف إلى تحديد أعمق تتبيّن فيه وظيفة المتلقي في تفعيل الدلالات وبث الروح فيها، كي لا تبقى حبيسة الشكل أو تموت بمجرد قراءتها؛ والمفترض التركيبي والدلالي تحدده كريستيفا ضمن العلائق التركيبية للوحدات النصية، فمنطلقها معروف وهو"الاتجاه النصي"، في حين نجد أنّ تحديد أمبرتو إيكو ينطلق من العلائق الجامعة بين النص والمتلقي، فالمدار والسيناريوهات لا يكونان إلا على المستوى ما يستوعبه المتلقي من النصّ، إذ إنّ المتلقي هو الذي يحدّد المدار بنوعيه ويبيّن كيف أدّى المدار الفرعي إلى تشكّل المدار الكليّ، أو بعبارة أخرى وظيفة المدارات الفرعية بالمقارنة مع المدار الكلّي، أمّا السيناريوهات فهي الصورة الذهنية لتركيبة الفضاء في ذهنية المتلقي المتشكّلة من مجموعة ملفوظات صريحة أو مضمرة.

3- **الاحتمال**: هو العملية الأولى التي يواجه بها القارئ هذه الدلالات والرموز، ولا يبارح هذه العملية إلى غاية الانتهاء من قراءة النص، أما الدّلالات فتبقى منفتحة كل مرة لتقبُّل احتمالات جمهور التلقي، وتقوم أساسا على تتبع الدلالات والرموز، وتشييد العوالم الممكنة أثناء القراءة وتأثيثها؛ والعالم الممكن هو تجسيد الصورة الذهنية انطلاقا من ملفوظات في النص، كأنه إعادة تنظيم المشاهد والسياقات من النص إلى الصورة التي يتخيلها القارئ، وهو عالم ثقافي يتأسّس انطلاقا من مجموعة من الصور والخطابات التي يستمدها القارئ من النص[1]، وبوعيه وفهمه- للوظيفة – يعيد تنظيمها حسب حالته النفسية وطبيعة انفعاله في عالم ثان غير عالم النص وعالم المتعيَّن أو الواقعي، بل يتوسطهما على أساس فعالية المتلقي

[1]– ينظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، الدار البيضاء 2000، ص ص 71،72.

وتعاضدية النصّ، حيث تلعب الكفاية الموسوعية لدى المتلقي دورا حاسما في تشكيل ذلك العالم الممكن، ويجدر بنا التوقف في هذا السياق عند مفهوم الكفاية الموسوعة، كونها هي التي تسمح للقارئ بالولوج داخل بنية النص، والاستيلاء على جزء وافر منها، فالموسوعة مفهوم إجرائي يطال الخلفية والتركيبة الذهنية للقارئ النموذجي انطلاقا من محفزات قابعة في النّص، ومن خلال هذا لا يكتمل إلا بائتلاف بنيته التركيبية بالدلالية، وهو بذلك يجاوز المنحى أو المستوى المعجمي إلى المستوى الدلالي، أين تصبح اللفظة أكثر حركية والبعد أعمق أثرا، ولا يمكن أن نقارب الأثر والبعد دون المخزون أو الكم الهائل الذي نسقطه على الألفاظ طبقا لمرجعية سياقها ونسق انتظامها[1] وهذه ما تضطلع به الكفاءة الموسوعية لدى القارئ الأنموذجي.

وكلما استوعب القارئ هذين الأخيرين، وكان أكثر احتواءً لما تكتنزه من دلالات، كلّما حقق جدارته ضمن الكفاية الموسوعية، وبذلك يتحقق التعاضد النصي، إذ يتم فيه التركيز على مجموعات من التشاكلات التي تتأسس في عمق النّص، فيستدعي المكتسبات الثقافية الكامنة في مخزون المتلقي لتفعيل الرموز لا لتشظيتها وتفكيكها بحثا عن المعنى[2]، فهذه الطريقة تؤدي حتما إلى تصدع على مستوى البنية العميقة للنص، فيبقى –شكليا مجموعة تتابعات تركيبية جامدة .

---

[1]– ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص96،97. وينظر:وحيد بوعزيز، حدود التأويل، منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر2008، ص39.

[2]– ينظر: رشيد الإدريسي،حدود التأويل،ص25.

ترتبط هذه العناصر بعضها ببعض عن طريق ما سمّته جوليا كريستيفا بـــ"طبولوجيا التواصل"، التي تتكشف فيها بعمقٍ السيرورة الدلالية، وذلك بالتّعالق بين الذات والمرسل إليه[3]، ولعلنا نجد في الذات امتزاجا بين ما يقدمه المؤلف وما ينتج في النص بذاته.

ومعنى هذا أن المؤلّف وهو بصدد الكتابة، يتدخل فيه عاملان يحكمانه ليتحول من ذاتٍ مبدعة إلى بنية نصية بعد أن يذوب فيها وتتخلل ذاته تراكيب النص، فلا يجتزَأ منها، وإنما قابل للتفكيك دون الانفصال؛ أوّل العاملين هو افتراض قارئ مثالي يقوم بتلقي العمل، فيسقط الكاتب في النصّ ملامح هذا المتلقي وطبيعته، فتطابق قارئه المفترض، في حين يمارس هذا العامل سلطته، فيكون متحكما بما سيقدمه الكاتب، أما الثاني فهو السياق الذي يشتغل عليه المؤلف فبطريقة غير واعية منه وبفعل السلطة الأولى يبني النص ذاته ويكون الوعي واسطا بينهما، وهنا نستذكر استعمالات الأسطورة؛ ونسأل لم وظّف المؤلف أسطورة ما دون أخرى؟ يعود هذا الطرح إلى عدم وعي من قبل الكاتب نتيجة لما تكتنزه الذاكرة الجماعية مما مر عليها في عصور غابرة، ولكن وعي النّص هو الذي يفرض على المؤلف أن يكون قارئا قبل أن يكون مبدعا، لتغذية ذاكرته ووعيه، وفي هذه المرحلة الأولية ينغمس القارئ في تذكر شيء ما كان قد غار سابقا في الذاكرة فيستعيده لا كشيء منعزل بل كشيء موجود في سياق خاص، وترسم هنا مسألة التّذكّر الحدّ الذي تلتقي فيه العلامة النّصيّة والذهن الواعي

(3)- ينظر:جوليا كريستيفا، علم النص،ص55.

للقارئ[1]، وهكذا نلاحظ العلاقة المتشابكة بين الإبداع والتلقي بمجرد حضور العلامة كواسطة بينهما في العملية البنائية للإبداع .

هنا ينتقل المؤلف من ذات منتجة إلى بنية لا تتجزأ من النص ذاته، فنعتبر مقولة موت المؤلف أولى دعايات هذا الطرح، إذ إنّها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل في المؤلف، وتفتتح النص على القارئ[2]، لكننا نرجح أنّ النّص يتحرر ذاتيا - عن طريق ما ذكرنا سابقا-، سواء حضر المؤلف أم مات، كما أثبتته فيما بعد نظريات النّص مع رولان بارت، وجوليا كريستيفا، وجوزيف كورتيس ... وغيرهم، وتبقى مهمة تفعيل الأرموزات وتوظيف الإحتمال عن طريق إبراز دلالات التّلفّظ أثناء القراءة[1] مرهونةً بنوعية نشاط القارئ وميولاته.

عند استيعاب القارئ فضاء النص ودلالاته، يكون نشاطه قد انتقل من مجرد القراءة الأولية، إلى نشاط التفعيل الدلالي الذي توقعه المؤلف، لذا فهو يضطلع بعملية استنطاق النص، ولا تتم هذه العملية إلا في ووقت متأخر بعد المرور بفعل القراءة الأولية، ثم استحضار الكفاءة الموسوعية للقارئ، مع رصد للسيناريوهات المحدِّدة لتمفصلات النص الداخلية، فكما أنّ للنص فضاءً خاصا، كذلك للمتلقي فضاء ينظم فيه دلالات النص، وبعدها يتم الربط بين كل هذا في

---

[1]– ينظر: فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد الحمداني وجيلالي الكدية، دار النجاح، د.ط، الدار البيضاء1995، ص67.

[2]– ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء1994، ص8.

[1]– ينظر: أمبرتو إيكو،القارئ في الحكاية،ص306

نشاط عقلي لتتحقق العوالم الممكنة على مستوى ذهنية المتلقي، ولهذا فأية نتيجة يتوصل إليها القارئ تكون مجرد احتمال عالم واحد ضمن العوالم الممكنة.

4- المتعاليات النصية واشتغال الإشارات والدلالة:

يجدر بنا القول قبل أن نتطرق إلى هذا العنصر أن المتعاليات النصية هي جوهر مفهومي أكثر من كونها شكلا ملموسا، أي أنها صفة لا تتحقق إلا بظهور بعض العناصر المشكلة له، والتي تكسب النص الخصوصية والتميز، قاعدتها مجموعة من الإيحاءات والعلامات التي تعزّز كفاءة القارئ، وترتقي بها إلى عالم تخييلي أقرب من الواقع إلى نفسيته.

تتجسد هذه المظاهر بداية في شكل علامات تستقطب القارئ، وتتعمق قراءته أثناء تتابع النص، فيحيد عن مجرد القراءة إلى التحليل والتفحص، ليخرج فعل القراءة من بوتقة الشكل والنموذج الكتابي إلى عالم الفضاءات والإبداع، ويتجاوز المفهومَ القارَّ للدلالة إلى السيرورة الدلائلية*، وذاك عن طريق السنن والتمفصلات التي تحكم هذه المظاهر ضمن مركبات دلالية غير قابلة للتفكك أو استقطاب المعنى دون النظر إلى البنية ككل سياقية كانت أم نسقية[1]، فالعلامة هي "الشكل الرمزي الأمثل الذي يقوم بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي، والأداة التي يستعملها في تنظيم تجربته عن الج التي تفرضها الاحتكاك المباشر مع الطبيعة

---

*استعملنا مصطلح الدلائلية انطلاقا من الانفتاح الذي تضطلع به، فالفرق بين الدلالية والدلائلية أن الأولى يكون التحليل المنهجي لها قابعا داخل أسوار اللغة وغير مجاوز لها، على غرار ما نجد في الدلائلية التي يقتضي التحليل المنهجي لها انفتاحا على العالم، ينظر:صابر الحباشة، أسئلة تداولية الخطاب، زهران للنشر والتوزيع،ط1،عمان201، ص27.

[1]– ينظر: أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء2010، ص186.

الخام، ليلج إلى عالم الثقافة الذي يكسبه طاقات تعبيرية هائلة وهي إفراز للفرد الجماعي، وليست كمّاً سلوكيا مودعا في ذاكرة الإنسان خارج تفاعله الحي مع محيطه الطبيعي والإنساني[1]، ولذلك فهي لا تشتغل إلا بفعالية دلالاتها مع وعي المتلقي كون العلامات، قبل أن تدرج في السياق النصي، مترسخة في مخيلة المبدع.

والعلامة ليست مجرد شكل، وإنما هي مخزون مكثف للتجارب الإنسانية ثوابتها ومتغيراتها، وما يضفي عليها شعريتها ودلاليتها هو طريقة توظيفها، وكيفية تعامل المتلقي معها للوصول إلى ما وراء السطور، ولا تتحقق فنية المتعاليات النصية فقط في أنها مفاتيح لقراءة ما بين السطور، وإنما لكونها فسحة يشتغل فيها وعي القارئ وتكون متنفسا له، ولا تتوقف وظيفة المتعاليات النصية عند حد التأثر والافتراض، بل بانفتاح الأثر لتتشكّل الرؤيا الكلية للنص.

إنّ النّص لا يقبل لنفسه صفة التّعرية، خاصة إن ارتبط بمفهوم الأدبية أو الشعرية، وإنما يكون التّفحص وظيفة المتلقي، لحظة محاولة استكناه الدّلالات انطلاقا من تركيبة النص، التي بها تتشكّل الوحدات الدّلالية السّطحية والعميقة، وعليه يكون كل ما يحيط بالنص ليغطي الدلالات الخفية أو العميق متعاليا يستلزم إجراءات خاصة للتعامل معه؛ فتلقي العمل الأدبي لا يعنى فقط بالنص الفعلي وجوانبه الشكلية، وإنّما بما يتضمنه لإنجاح عملية تجاوب المتلقي مع النص، وذلك عن طريق استغلال المظاهر التي تؤدي إلى إنتاج الموضوع الجمالي للعمل[2] بتفاعل القارئ معها، إذ هي مظاهر نصية جامدة تكتسب ديناميتها وروحها من نشاط القارئ،

---

[1] – ينظر: : أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص ص 9،11.

[2] – ينظر: فولفغانغ إيزر،فعل القراءة، ص12.

إذ يقوم بربط صلات بين ما يقوله النص وبين ما يفترضه من تأويلات ويتشكّل في وعيه من احتمالات.

وفيما يخص الموضوع الجمالي للنص أو قيمة التعالي النصي، فهو راجع إلى الفرادة التي تنطبع بها دلائلية العلامة، فيجب أن يكون ضمن أطر النص ذاته، ولا يحيد عن حدوده، وأن لا يبالغ القارئ في التعامل مع العلامات النصية، وإنما يبقيها ضمن أطر النص شكلا ومضمونا، "فهناك مقاييس لقبول واختبار صحة التأويلات، أولها أن كل تأويل يلزمه التوفر على انسجامه الداخلي الذي يتوافق مع انسجام النص الخاضع للتحليل، إضافة إلى الانسجام الخارجي، والمتمثل في أنّ كل تأويل لا يجوز له أن يناقض بعض المعطيات الموضوعية"[1] وهذا الانسجام الروحي بين مخزون النص ومرماه أو مقاصده ليس إلا وليد وعي للقراءة، ليبعدَنا عن التأويل المفرط، الذي يجعل لفعل القراءة وجمالياتها طريقا مسدودا، فلا تتحقق الوظيفة الشعرية، نظرا لتضييق الأثر باحتمالات تتعارض ومعطيات النصّ.

وعلى هذا يقرّ جيرار جنيت "Genette Gérard" بأهمية المتعاليات النصية في الدراسات الأدبية، بوصفها موضوع الشعرية في نطاقها الأوسع، والتي تتجلى في معمارية النص انطلاقا من العلاقات التي تحكم مختلف أجناس النصوص، وفئات الخطاب ووسائل التلفظ...الخ؛ وعليه فالمتعاليات النصية هي كل الاعتبارات التي تضع النص في علاقة مباشرة أو غير مباشرة، واضحة أو خفية مع نصوص أخرى، وهنا نلمس هذا التجاوز الذي تضطلع به المتعاليات النصية، فهي من جهة تؤسّس للمسار الدلالي لمعمارية النص الداخلية (في درجته الأولى من الكتابة)، وتنفتح بناه الداخلية من جهة أخرى على عوالم متعددة قوامها

[1] - رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، ص30.

التجربة الإنسانية. وعليه تنشا علاقات تقاطع فيما بينها داخل مفهوم المتعاليات[1]، خصّها وقد فرعها إلى خمسة أنماط من علاقات التّعالي[2]:

1- التناص Intertextualité:

وهو نمط مقيَّد بعلاقات بين نصين أو أكثر ويتجسّد جوهريا بالحضور الفعلي لنصّ في آخر، ويحدث هذا نتيجة لتراكمات مخزنة في الوعي الإنساني، وتتداوله الذاكرة البشرية بطريقة أو بأخرى، وتتعدد أشكاله مظاهره حسب السياق، وقد فصل النقاد في مفهومه انطلاقا من باختين في حواريته، ثم جوليا كريستيفا في تطويرها للمفهوم ليطال كل التقاء بين نصين أو أكثر.

2- المناص paratexte :

بتعبير آخر العتبات النصية، وهي كل ما يحيط ببنية النص من العناوين (الرئيسة والفرعية) الديباجات، والحواشي والرسوم والغلاف بالإضافة إلى العمليات التي تتم قبل إنتاج النّص من مسودات وتصاميم وهي أيضا كلّ النّصوص التي تحوي النّص الأوّل وتساعده في تعريف وتقديم نفسه،وتسمى دراسة هذه العناصر الآليات في النقد المعاصر بـــ"جينولوجيا النص".

---

(1) - voir : Genette Gérard, palimpsestes, la littérature au Second degré, Ed: Seuil, 1982, P7.

(2) - voir: même référence, p8,12.

وينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، د.ط، الدار البيضاء2007، ص22.

3- الميتانص métatextualité:

هي ترابط النصوص بعضها ببعض دون الإشارة إلى ذلك، وهي علاقات توحد نصّا بآخر دون الحاجة إلى ذكر المصدر الأوّل (حضور ضمني)، أو ما سمّاه جنيت بالإشارات الضمنية أي الاستدعاء غير المباشر لنصوص أخرى ضمن روابط مختلفة كالتفسير، والتعليق، والعلاقات النقدية...الخ، ويكون حضور هذه العلاقات أقلّ وضوحا لكنه ذو بعد دلالي أعمق، إذ يعد محفزا غير مباشر لوعي التلقي لدى القارئ.

4- معمارية النصArchetextualité:

هي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نصّ ما، سواء أكان شعرا أم نثرا، ومعماريته هذه تعرف انطلاقا من هندسته البنائية وشكله الكتابي، والاهتمام بهذا العنصر هو نتيجة لما له من قيمة في تأسيس أفق انتظار القارئ، وهناك من النقاد من وجد في الشّكل البنائي للنص فسحة أخرى لإقامة حوار جمالي بين البنية والمتلقي، وذلك باستدعاء خبرته[1]، إذ يختلف تفاعل القارئ بالشعر عن تفاعله بالرواية والمسرح، فمثلا نجده يبحث في الأولى عن لحظة فوران عاطفي، أما في الثانية فعن لحظة تبلغ فيها التجربة الإنسانية ذروتها عن طريق تتابع الأحداث وتأثيرها على توقعات القارئ بالحديث عن القيم المتعددة والنماذج البشرية المتنوعة.

5- التعالق النصي Hypertexualité :

هذه العلاقة تجمع نصا لاحقا بنصّ سابق بمختلف ظواهرهما، إذ تنضوي تحتها مختلف العلاقات والوظائف، فيتأسس بذلك الأدب من الدرجة الثانية، انطلاقا من إعادة قراءة فعلية أو

---

[1]– ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة2007، ص20.

ملء فراغات بصيغة جمالية شعرية، والأدب من الدرجة الثانية يقوم أساسا على معيار قيمي للنص السابق، وهو نابع من بؤرة انفتاحه لتتحقّق بذلك السيرورة الإنتاجية للأدب، انطلاقا من مخزونه الجمالي والإنساني.

ترد كل هذه العناصر محيطة بالنص سواء ظاهريا أم باطنيا، وكثيرا ما تكون جمالياتها ووظائفها الشعرية مساندة لفعالية التلقي، وذات وظيفة تعاضدية لبناء عملية التأويل لما يحويه النص في حد ذاته، و لهذا فهي مدعمة له ضمن علاقات لزومية لتحقق الدلالة الممكنة للنص، فإن قلنا مثلا "العنوان" لن يكون متعاليا على المستوى التركيبي للنص إلا إذا جمعت بينهما علاقات وثيقة على مستوى البنية العميقة للنص ككل.

الفصل الأول

عتبات النصوص والنشاط التعاضدي للمتلقي.

1/ العنوان – قراءة تحليلية لبنيته-

2/ العنوان وعلاقته بالمتلقي

3/ العنوان وعلاقته بالغلاف

4/ العنوان وعلاقته بالعناوين الفرعية

يشكّل العنوان والغلاف أولى عتبات التلقي، خاصة إذا أخذنا بالاعتبار أن العنوان يكون –بمفهومه الحداثي- حاملا للنواة الرئيسة في الديوان؛ فهو "عتبة من عتبات النص، ومدخل هام من مداخيله، فدراسة الموضوع تشير إلى تموضع العنوان وتماهيه في جسد النص لتكون صلتهما رحمية عضوية"[1]، و نرى أن العنوان يأخذ دلالته من النص، كما أنّ النص يستقي شعريته الأولى من العنوان، وعليه تكون العلاقة بينهما تفاعلية جمالية، فدلالة العنوان تعد بذرة أولية من شعرية الموضوع، وتنطوي على اقتراح بإعادة توزيع، وتصنيف، وتنظيم يمكن إجراؤه على عناصر العمل الشعري ورموزه[2]، وهذه الإجراءات هي التي تحدد جمالية العنوان، وتتحكم فيها مهارة القارئ في تشكيل الفضاء الذي تنتظم فيه الدلالات، طبقا للمضامين المتولدة أثناء عملية السيرورة الدلالية، للوصول إلى العوالم الممكنة أثناء العملية التأويلية، هذه العوالم القائمة على تعدد التأويلات بتعدد القراءات، فبمجرد تغير طريقة تلقي العناوين تتغير طبيعتها من الانغلاق على الوعي إلى الانفتاح على التأويلات المتمركزة في ذهنية المتلقي[3]، ومن هنا تبدأ عملية التفاعل بين كلا الوعيين (وعي النّص ووعي القارئ).

إنّ العنوان آلية من الآليات التي يعتمدها المؤلف قصد إغراء المتلقي من جهة، والتشويش عليه من جهة أخرى، وإذا كانت هذه هي استراتيجيته في تقديم وطرح نماذجه

---

[1]– خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق2000، ص72.

[2]- ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة1998، ص82.

[3]– ينظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، ص 194.

الآلية، فالمتلقي له طرحه الخاص في التعامل مع هذه الاستراتيجية بإجراءات تحليلية مضادة؛ من بينها الإجراءات التالية[1]:

- الحديث عن نصية العنوان لا يحصر الجهد التحليلي في لغته وحسب وإنما يأخذ بعين الاعتبار كل مكوناته الظاهرة وخاصة ما بطن منها، فقبل أن يعنى العنوان بما فيه يكون قد شيد لما يتقبله عدد لا حصر له من المتلقين.

- اعتبار العنوان جزءاً لا يتجزأ من البنية الكلية للنص ذاته، إذ هو بنية مكتملة، لكن في الوقت نفسه لا تتحقق الإفادة فيها إلا مع ارتباطها بكلية النص.

- يمثل العنوان بنية تحتوي مجموعة من التفاعلات النصية التي يجب أن تأخذ كلها بعين الاعتبار في إطارها الخاص؛ أي بالعودة إلى النسق الذي انتظمت فيه، بما في ذلك ما تقوم عليه من تراكيب نحوية قادرة على إنتاج نشاط دلالي فعال على مستوى النص.

في عنوان المدونة كثير من المفارقات التي تجعلنا نستثمر كل الاحتمالات، ضمن "استراتيجية منهجية تكفل رصد تموجاته المشاكسة داخل النص"[2]، وكي لا تحيد بنا هذه الاحتمالات إلى التأويلات الزائفة يجدر بنا قراءة العنوان، انطلاقا من علاقات تحكم وثاق الدلالات بالنص، وبذلك نبقى ضمن إطار النص ذاته:

1/ العنوان– قراءة تحليلية -:

يتكون عنوان الديوان من ثلاث علامات: أخيرا، ثلاث نقاط متتابعة، أحدّثكم عن سماواته بهذا الشكل (أخيرا... أحدَّثكم عن سماواته):

---

(1) – ينظر، محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص41.

(2) – خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص73.

(أخيرا): مؤولة تدلّ على حضور أحداث ووقائع لم يبلغ الشاعر القارئ بها، وكانت أشد وقعا على النفس؛ لأنها حظيت بسطر لوحدها ككلمةٍ، بالإضافة إلى التنوين الذي يعتلي راءها، وهنا نستشعر طول النّفس الذي يتنهده لحظة الانفصال، وكما نستشعر أن الشاعر في حالة وعي ويقين تام بقيمة هذا التعالي والانفصال، وما يلفت الانتباه أيضا هو الألف الممدودة بطريقة خاصة كأنها أعمدة، لتعتلي كل لفظة بقيمتها في سياقها.

(...): تمثل هذه النقاط ما يعرف بمناطق اللاتحديد أو البياض؛ إذ يحدث على مستواها اكتمال البنية الخطابية المتعلقة بالمؤلف أو المتكلم، بالإضافة إلى ما تحمله كلمة أخيرا من دلالات تأتي هذه النقاط لتدعمها سيميائيا؛ فهي تدعو لمشاركة القارئ وتفاعله في هذه النبرة الخطابية.

(أحدّثكم*): من الفعل حدّث؛ متعلق بنقل الأخبار المتداولة سابقا، إلا أنّ الفرق بينه وبين الإخبار كاختلاف المتكلم عن الراوي؛ وبطريقة أخرى الحديث قول مباشر يضطلع به المتكلم، في حين نجد الخبر يقوم به الراوي، وهذا التمييز والتداخل هو طرح تتداوله الأبحاث الأدبية حول طبيعة الجنس المنقول بين السرد /الشعر[1]. إذا فالخطاب هنا خطاب موجّه مباشر؛ ودليل المباشرة هنا هو حضور ضمير المخاطبة "كم" ويقوم العنوان هنا بمغافلة

* فيما يخص عنوان الديوان فقد قمنا بالاتصال مع الشاعر، وأخبرنا شخصيا أن المراد من العنون هو فعل "أُحدّثكم" وليس صيغة الاستفهام، وهو خطأ مطبعي، ونحن بدورنا لم نتجاهل هذا الخطأ واعتبرناه علامة إشارية، بما أنّنا ضمن دراسة بنيوية.

[1]– ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر،المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1997، ص 193. "وللتفصيل أكثر تراجع الصفحات 190-195، إذ يفصل في كل الصيغ الدالة على القول والمقول السائدة التراث العربي المنقول، وذلك لتحديد الأجناس الأدبية – حسب منظوره - ضمن ثلاث الحديث الإخبار والشعر.

المتلقي بأن الخطاب موجه إليه من المؤلف، وهذا ما يستنتجه أثناء التلقي لأول وهلة، لكن العنوان قد عين خصوصية قارئه الذي يشترط فيه التفطن لكل علامة، فغياب الضمة على الهمزة لها دلالتها التي تدعمها الفتحة أعلى الدال، وهنا نستشف القيمة الدلالية التي يمنحها كل عنصر من العناصر الأخرى.

إنّ حضور الفتحة على الدال يحوّل الهمزة من همزة الألف إلى همزة استفهام، ليتضح بعد ذلك أن الخطاب صادر عن شخص آخر غير المؤلف، ففعل "أحدّثكم" يضطلع بعملية الحديث أي نقل الأخبار، ولكنها أيضا مرتبطة بالأحاديث أي أن ما سينقله لنا أخبار متناقلة من قبل، أي حقائق معروفة سابقا.

لأول وهلة يظن المتلقي أن الفعل جاء على صيغة المتكلم لكن بعد هذا تنتقل الصيغة من المتكلم إلى الغائب أحدّثكم، وليس هذا فقط بل إنها تتحول من صيغة الإخبار إلى الاستفهام، والفتحة فوق الشدة تشتغل كإشارة تساعدنا في العملية الاستنتاجية، فهي من جهة تشوش القارئ وتجعله يخطئ صيغة الخطاب الموجه، ومن جهة أخرى تجعل القارئ الفطن يشعر بأنه سيتلقى الأخبار من مصدر آخر غير المؤلف، وهذا ما يجعله أكثر تشوقا لاكتشاف ما وراء السطور.

2/ العنوان وعلاقته بالمتلقي:

هنا يثبت وقع هذه الرموز على نفسية القارئ؛ فيجد القارئ نفسه بين لحظتين، إما انفصال وإما اتصال، ليشكل العنوان بذلك علاقة جدلية بين العنوان والقارئ؛ فمن جهة هناك انفصال المؤلف أو الذاتيةعن خطاب العنونة، ومن جهة أخرى ثمة اتصال مباشر ووثيق

بالقارئ، بالإضافة إلى أنه يشكل هدفا وموضوعا في الآن ذاته، هدفا تتأسس عليه دورة بين العنوان والمتلقي، وكذا موضوعا تواصليا بين الطرفين[1]، ويتجلى هذا كما يلي:

(أخيرا): نستشعر فيها التنهد بعد صراع ما، إذ إنها مؤوّلة تحيل إلى انفصال المتكلم عن الحالة التي هو فيها، وهذا الانفصال يتشكّل في المسار نفسه الذي تسير عليه معظم القصائد ذات الطابع السردي القائم على الترحال والتنقل، بعيدا عن القصائد التي تتميز بالذاتية والغنائية، فقد عوِّض غياب "المتكلم" بسمات لغوية أخرى كنقاط الحذف التالية لكلمة "أخيرا"، وكذا رؤياه التي نستشفها من القصائد ومن توظيفه للسماء محورا لما ستفيض به قصائده، وهذا ما يجعل تأويل – سياق العنوان- "تأويلا حرا ولا متناهيا أمرا جائزا وإن لم يكن حتميا في سياق المرسلة الشعرية"[2]، وهذا ما ستضطلع بتفعيله كفاءة القارئ.

(...) النقاط المتتابعة: الانفصال هنا لا يتحقق إلا إذ امتلك المتلقي كفاءته في استغلال هذه الإشارة كمؤوِّلة، فلا يمكن أن تؤوّل إلاّ بدمجها وربطها بالعنوان كاملا، وبعد القراءة نفترض أن حضور النقاط يمثِّل للحالة النفسية للمؤلف خاصة وأننا نستشعر فيها نبرة التنهد، وهي حالة تعبر عن طول الانتظار وتحقق المراد، في حين أن جزءا منها مخصص للقارئ أيضا، ففيها تجتمع دلالات المفارقة التي ينطوي عليها العنوان والغلاف.

(أحدّثكم عن سماواته): على مستوى هذا الملفوظ يحدث الاتصال المباشر بين الخطاب والمتلقي، وفيه ينتقل المتلقي من مرحلة الاستطلاع إلى مرحلة الفحص الدقيق، والسماء تفيد التجريد والغموض، وذلك لطبيعة تكوينها المتمثل في البياض والفراغ، وإن أخذنا في حسباننا

---

(1) –voir, Gérard Genette, seuils, Edition du seuils, paris1987, p79.

(2) – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص100.

هذا التخمين فإن القارئ سيضطلع بالمهمة الأكبر في عملية تلقي الأخبار، خاصة وأن السماء لا تخفى على أحد، فيبقى متسائلا عن الشيء المتعلق بالسماء الذي سيتم تحديثنا عنه.

لقد لعب الاتصال والانفصال دورا مهما في بناء العنونة، فلم يكونا اعتباطيين وإنما قُدِّما بصورة ايجابية، تمثلت فعاليته في تقديم حيز من الفضاء الدلالي الذي ينتقل بنا كل مرة من سياق الشعر إلى سياق السرد.

إنّ غياب الذات المتلفظة بالإضافة إلى النقاط المتتالية تستهدف أفق انتظار القارئ، وتأخذه إلى عوالم يفترض أنها تتطابق والمحتوى الدلالي للقصائد، ولا ريب أن هاتين العلامتين مقصودتان من طرف المؤلف أو الشاعر، إذ إنّه يسعى إلى خلق استراتيجية تشويشية تتلاعب بأفق المتلقي، ويظهر ذلك من خلال كون العنوان يحيل إلى نشاط سردي أكثر منه شعريا، فالإخبار سيلعب دوره في تقديم الأحداث بشكل واقعي، لكن المؤولة التي تتعلق بما هو شعري هي كلمة سماواته، إذ هي رمز المثالية، فكل من السّماء والشعر يجتمعان للإحالة إلى رمزية العلو والمثالية.

3/العنوان وعلاقته بالغلاف:

يشكِّل غلاف الديوان* عدة طبقات لونية شبيهة بلوحة تشكيلية، تبتدئ باللون البني، ثم الأصفر، فالبني الداكن، وتستحضر الطبقات السفلى بعض الرموز الكتابية التي تعود لعهود غابرة، أمّا العنوان فيعتلي الغلاف وينعكس عليه بلون رمادي، والفتحة التي تعتلي الدال تنعكس على الغلاف بلون العنوان لا باللون الرمادي – كباقي العنوان المنعكس- .

* ينظر الملحق(ج).

إنّ الشاعر ينطلق مما هو أرضي مجرّد ليرتقي به إلى أفق السماء، والمميّز هنا أن الشاعر ابتعد كثيرا عن الأساليب الشعرية السائدة والممجدة للميتافيزيقا، فمنطلقه فعلي يخترق العوالم الأرضية وصولا إلى عالمه الشعري الخاص باعتبار أن النص أنموذج للعالمين المتناقضين اللذين يعيشهما كل إنسان، وهما عالم الحقائق وعالم الخيال الذي تمثله الرموز والإشارات الحسية بعيدا عن التجسيدات الواقعية[1]، أي يبقى في بوتقة الخيال. والنصّ هنا لن يكون ملكية خاصة بالمؤلف فقط، وإنما سيكون نتاجا لما يفعله القارئ، فالمؤلف أزاح حضوره كذات شاعرة وأضفى على قصائده صفة التجريد كأن قصائده سماوية لا يمكن بلوغ فاعلها ولا إدراك قائلها. وعليه فالمدار العام للديوان محدد بصفة الارتقاء بالقيم المادية إلى القيم الروحية.

ولا يغيب علينا ما للأرض والسماء من قيمة دينية إنسانية، كحادثة الإسراء والمعراج، وانتقال عيسى عليه السلام من الأرض إلى السماء، وكذا نزول آدم عليه السلام من الجنة إلى الأرض، فالأرض هي حقيقة الوجود في كل الرموز الدينية، أما السماء فتبقى مغيبة عنا بالرغم من رؤيتها، وسر غيبيتها أنها متعددة الطبقات وهو ما يستوجب التأمّل والتّمعن.

ودلالة السماء باعتبارها جزءا من عتبة النّص نجدها شديدة القرب من مفهوم التعالي، فهي تتعالى بالماديات وترتقي بها إلى المستوى الروحي، لكنها تبقى شيئا يوتوبيا لا يتجسد إلا في عالم المثل والقيم التي تغيَّب عادة على المستوى الأرضي، وهنا ترد السماء كمؤشر للفضاء الناتج عن إسقاط النظر على الغلاف والعنوان، وفي سياقها النصي تشكّل استثمارا دراميا يتجاوز به النّص مجموعة من الاحتمالات ذات العلاقة بما هو ثابت شكلا ودلالة إلى

---

[1]– ينظر: ألكسيس كاريل، الإنسان ذلك المجهول، تع: شفيق أسعد فريد، مكتبة المعارف، د.ط، بيروت1993، ص72.

القيم الرؤيوية، والأشكال التخييلية النابعة من جوهر النص وبنيته الهيكلية[1]، والممتدة إلى ذهنية القارئ على شكل صور تساهم في ارتسام العالم الممكن لدى القارئ، وهذا الفضاء الذي تلعب فيها المدلولات لعبتها في عملية التأويل يعد في حد ذاته مدخلا ومفتاحا لما ينتظره النص من قارئه.

إن تضارب الألوان والتضافر الذي يشوبها ضمن نمط معين وهو الألوان الترابية يجعلنا نوقن أنه غير اعتباطي، فالنظر إلى العنوان الذي أخذ حيزا لا بأس به، بل استولى على المساحة الأكبر، يدفعنا إلى عدم إغفال العلاقة بين طبيعة العنوان والتمثيل البصري للغلاف، فالألوان تكشف في استعمالاتها الشعرية عن تدرجات متعددة في القيمة التشكيلية، تصل أحيانا إلى أقصى درجاتها عمقا في التأثير والتحسيس والتصوير"[2]، ويتحالف معنا في هذه العملية انعكاس العنوان على الغلاف.

وبالنسبة للألوان الترابية، نلاحظ أن اللّون البني بشكل خاص له "توظيف سيميائي لطيف يمكن تأويله بالحيز العربي، وقل إن شئت بالسّحنة العربية السمراء"[3]و هو ما يقودنا إلى العصر الجاهلي الذي كانت فيه عناصر الطبيعة ملهما أوليًّا للشعراء.

هذه الألوان الترابية دلالة نفسية وروحية تحيل إلى التأصيل، إذ إنه من الأجدر أن يكون الغلاف ذا ألوان تميل للزرقة السماوية بما أننا سنتلقى أخبارا متعلقة بها، لكن حضور الألوان

---

[1]– ينظر: محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري، عالم الكتاب الحديث، ط1، أربد2014، ص257. إذ ينوّه بقيمة اللّفظة الواردة في النّص الشعري المعاصر ضمن منظومة بنية النّص، كونّها تنفرد بجوهر النّص الذي يعمل على انفتاحه، كأنها بؤرة ينطلق منها القارئ إلى عالم الدلالات مغادرا سياج المعنى وثبوته.

[2] – المرجع نفسه، ص226.

[3] - عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق2005، ص46.

الترابية يهيئ للمفارقة، فمنطلق الإخبار أرضي وترابي ورملي، وأيضا الحروف "التيفناغية أو البربرية" تمثل التأصيل بعينه، فاستراتيجية هذا التشكيل تعكس رؤيا شعرية وحقيقة إنسانية تعود بنا إلى نزول آدم عليه السلام إلى الأرض، فمصيره السماوي متعلق بما يفعله على سطحها، وهذا يستدعي أن يتوج الديوان بما هو متعلق بالأرض للارتقاء بها إلى حدود السماء.

يعالج الديوان طبيعة الإنسان بحرية فكره وتمرده على ثباته الشكلي وحدود الجمود الجسدي وأخذه بعين الاعتبار انه ملك لعالم آخر عالم وان كان داخل نفسه، إلا أنه يمتد فيما وراء الفراغ والزمن، فإذا لم تقهر إرادته، فلربما يسافر إلى ما وراء الأفلاك، فلك الجمال الذي يفكر فيه العلماء والفنانون والشعراء، وفلك الحب الذي يوحي بالبطولات وإنكار الذات[1]، والقصائد بذلك تعد أكثر موضوعية، فهي ضمن حقيقة واقعية، والقصائد بذلك تمهد لعملية الارتقاء بالأشياء الملموسة إلى ما هو أعلى وأرقى، واختار السماء الأنموذج المعبر عن رؤياه، إذ هي تنطوي على دلالات تصب كلها في قالب الجمالية والعلو والامتلاك.

4/العنوان وعلاقته بالعناوين الفرعية :

بالنظر إلى علاقة العنوان بما هو مضمّن في الديوان، نلاحظ أن الديوان يحتوي على تسعة عشر قصيدة، الإحدى عشرة الأولى تحت إطار العنوان "أخيرا، أحدثكم عن سماواته" أما البقية من القصائد فتنضوي تحت عنوانها الخاص، ذلك أن العنوان يتكرر أعلى الصفحات لكن بهذا الشكل" أخيرا، أحدثكم عن سماواته"، أما الأوراق اليسرى للقصائد الأولى فتحت عنوان نفسه.

---

[1]– ينظر: ألكسيس كاريل، الإنسان ذلك المجهول، ص308.

نلحظ أن حديث القصائد الأولى ينصرف إلى وصف السماوات التي ذكرت في العنوان، والتي هي ضمن تسع قصائد، وكل هذه السماوات وردت بين قصيدتي "أخيرا، أحدثكم عن سماواته" و"أخيرا"، أي بين صفحتي "18"و"50" من الديوان، وهنا نطرح التساؤل الآتي: لمَ هي تسع سماوات لا سبع؟

يمثل الشاعر هنا القصائد بالمولود، الذي تعود أصوله إلى التفناغ البربري الأمازيغي، لذا نجد في أسفل الغلاف بعض رموزه، ويتجسد التفناغ على هيئة شخص يحب الاستطلاع، وهو أقرب إلى مفهوم الشخصية من كونها رمزا للأبجدية الأمازيغية. هذه الشخصية هي التي تسيطر على السيرورة الإخبارية في القصائد الأولى، وهو إذ ذاك يدعونا إلى إعادة تقديم شعريته كل مرة تتم فيها القراءة، وبذلك يعد مولودا للقصائد.

نعود إلى "التفناغ" فنقول إنه هو المراد بضمير الغائب في تركيبة عنوان الديوان، أي هل حدَّثكم التفناغ عن سماواته؟ أي عن إنتاجاته الشعرية التي تعتلي أفق السماوات، وهو دائما في سياق السماوات يتخذ "التفناغ" و"السماء" معادلا موضوعيا للشاعر وشاعريته، وعلى هذا نطرح هذه القراءات للقصائد ذات الارتباط المباشر بعنوان الديوان:

- "سماء أولى": هي المتكأ الذي ينطلق منه الشاعر وهو الفضاء الأول لمنطلقه، والشاعر هنا يبين لنا طبيعة هذه السماء التي يسود فيها الانفصال راسما به فضاء للتشتت والتشظي:

شاطئ يتشتت

قمر يتفتت

والشمس تسقط في ذهب الرمل رملا [1]

اختار هذا الفضاء بطبيعة الحال لما له من دور في اشتغال حاسة المتلقي، فالمتلقي هنا وإن كان بعيدا عن مجريات الأحداث، إلاّ انه يحاول أن يعقد الصلة بين وحدات وأجزاء هذا الفضاء من شمس، ورمال، وسماء، ونجوم..الخ، ليشكل فضاءه الخاص، فكان تشظي هذه العناصر دافعا لمبادرة المتلقي في إعادة تركيبها ولمّ شملها، فيستذكر المتلقي الشاعرَ الذي كان يتخذ من هذه العناصر مصدر إلهامه الأول، إنه الشاعر الجاهلي الذي تشبع من هذه الدلالات، وباعتباره الشاعر المثالي، فالقصائد تشيِّد لشعرية تنطلق من مدلولات مستوحاة من القاموس الشعري الجاهلي، وضمن فضاء منفتح على الشاعرية في عصورها الذهبية.

- "ســـ(ماء)": عنوان القصيدة هنا ينبئ عن نفسه بنفسه، فوحدات السماء تتشكل من وحدات الماء الذي يرمز للحياة، وكذا دور الماء الوظيفي وعلاقته بالحياة؛ ويؤكد الشعر بهذا دعوته الأولى في الانطلاق من النموذج الأعلى لإحياء المثيل:

لا تنظر أحدا

نقل خطاك على سلم الريح

وابسط رمالك عرشا على الماء

عرش السماء

سماء معادلة للسماء[2]

[1] - عاشور فنّي، ديوان"أخيرا...أحدثكم عن سماواته"، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، د.ط، رويبة2013، ص20.

[2] – المصدر نفسه، ص 29.

يوقن الشاعر في قرارة نفسه أن المتلقي العربيَّ خاصة سيتفاعل تلقائيا مع هذه الرموز، كونها تشكل واحدة من مكوناته البيئية: سماء أولى تكون للقصائد النموذجية التراثية، وسماء الماء قصيدة تشبعت بالواقع المعيش الذي تضربه الرياح تارة، والتشتت الانتمائي تارة أخرى، ليحدد منطلقه -أخيرا- في القصائد الموالية.

- "سمـــــاء بعـــــيدة": في هذه السماء تتحقق دعوة الشاعر في استثارة شعور المتلقي وهو يتذوق إحساس الأصالة، وفيه يحدث الائتلاف بين الماضي والحاضر لتتحدد وجهة المستقبل؛

ويمضي المسافر نحو البلاد البعيدة

على عجل يستعير سماء

ويزرع أحلامها ويسير

على الثلج يترك أحلامه

يختفي الثلج في وهج الشمس

تحت السماء البعيدة.[1]

نلمس في هذه الأسطر أن الشاعر قد استعار لكل حضارة معادلها الموضوعي؛ فالحضارة العربية المتمثلة بالتراث العربي حددها بالشمس والسماء والرمال، أما الحضارة الغربية فحددها بالثلج، أما ما يعيشه الإنسان العربي اليوم من تشتت في الهوية وانسلاخ من أصولها فمثّله بالرياح، ويبقى الشعر بين هذا وذاك، متأثرا بكل ما تقوله كل واحدة منها،

[1] – عاشور فني، الديوان، ص31.

ويجعل للسماء النموذج الأعلى والأرقى للشعر الحقيقي، وتحت حقيقتها التي لا تخفى والتي تخترق أحيانا القلوب التي زاغت عنها- الأصول- وهي حقيقة يذوب الثلج الواهم للإقرار بها.

ضمن هذه الأسطر نستشعر المنحى السردي الذي أشرنا إليه في الحديث عن العنوان، فالشاعر/المسافر ينتقل بين عوالم مختلفة، تتشكل بكل مظاهرها البيئة والطبيعية؛ الجبال والرمال والحرارة والبرودة...الخ، وغالبا ما يكون البعد التخييلي للعوالم وتشكيلها الوثيق، والترابط مختصا بالعوالم السردية لا الشعرية؛ "لأن لغة الشعر لا تقوى إلا على النطق بكلمات متتابعة خطيا، أما الفنون ذات البعد المكاني*، فهي التي تقيم شبكة من فضاءات متجاورة تصب في مشهد مركب، ويستعير الشعر هذه التقنيات لتكثيف لغته، وتركيب أدواته في مزج عميق بين جماليات المكان والزمان"[1]؛ وهنا يتمثل الأثر الجمالي في تقاطع الشعر مع بعض آليات السرد.

- "سماء أخيرة": بعد تشبع المسافر بتراثه وإحياء روح الأصالة في نفسه، يقرر أن ينطلق معلنا انتماءه المتشكل من ائتلاف الماضي والحاضر، وبذلك يكون شعره رمزا لوجوده وانتمائه:

بين مائين أمضي

بين مائين أحمل وقتي وأرضي

وأطوي السماوات

* المقصود بالفنون ذات البعد المكاني كل الفنون المسرحية والسينمائية التي يعتمدها السرد.

[1]– صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق ، ط1، القاهرة1997، ص39.

نحو السماء الأخيرة [1]

- "سماء القصيدة": في هذه السماء يحدث اندماج بين الماضي والحاضر، وينغمس الشاعر بوجوده فيها، ضمن هذا المزيج الوجودي تتحدد القصيدة بأرقى شعريتها، ويتحقق عن طريقها الاتصال الذي كانت تسمع استغاثته في السماء الأولى، لكن ليس من الشاطئ وإنما من المساء؛

على الماء أمشي

ضياء القصيدة

من أين تتبع زرقة هذا المساء؟[2]

والشاعر أو بالأحرى المسافر يجول ضمن أفق واسع كالذي نستشعره من المساء، لا كالأفق الضيق الذي تكون نهايته غير محددة التي تمثلت سابقا بالشاطئ؛

شاطئ يسيغيث بزرقته[3]

فكما هو معروف أن البحار والشطآن تستقي زرقتها عن طريق انعكاسها على سطحها من السماء، أما السماء فنتيجة لصفائها تنتشر أمواج الضوء الأزرق أكثر من أي لون آخر.

- "سماء موازية": بعد أن حقق المسافر/الشاعر بغيته في الوصول إلى الشاعرية الأولى، يتمكن الآن من أن يقابل بها ما كان يراه مثاليا وبعيد المنال:

في السماء سماء موازية

وعلى الأرض أرض

---

[1]– عاشور فني، الديوان، ص 38.

[2]– المصدر نفسه، ص39.

[3]– المصدر نفسه، ص20.

وبينهما مستقر[1]

وبين السماء والأرض مستقر للقارئ الذي يتخذها موقعا لرصد كل ما تكتنزه السماء من جمالية وعلو.

- "سماء هنالك": في هذه السماء تجسِّد لنا علاقة الشاعر بالشاعرية التي لطالما كان يرجو تملّكها، هي كالسراب الذي كلما اقتربت منه اقتربت من الضّياع:

عادةً ما تكونُ السماءُ هنالك صامتةً

والنشيدُ يفيضُ من القلبِ

أمضي إلى هدَفٍ واضحٍ فأضيعُ

وتعلو السماء[2]

لكن ليس كأي ضياع، إنما هو ضياع إيجابي أي هيام بالشعر، وتعلق به لدرجة أنك كلما تملكته أحسست أنه بعيد عنك؛ لذا كانت سماء "هنالك" لا سماء "هنا"، وبفعل الدلالات المسقطة على السماء تظل تتعالى وتتعالى كلما ظننت أنك اقتربت منها.

- "سماء تحطُّ على حجر": في هذه القصيدة ثنائيتان ضديتان، باجتماعهما يكمن أثر القصيدة باعتبارها النموذج الأرقى للشاعرية –حسب رأي الشاعر-: سماء/حجر، الصمت/الحديث؛

وحدتي فرصةٌ للحديث الكريم مع الصمت

في الصمتِ شيءٌ يحدِّثُني

---

[1]– عاشور فني، الديوان، ص45.

[2]– المصدر نفسه، ص 47.

بجميع اللّغات[1]

فبعد أن صار الشاعر متمكنا من مداخل الشعر يمكن له أن يفهم صمت الكلمات وبجميع اللغات، وكذا يمكنه أن يتلاعب بهذه المدلولات، بحيث تتقمص أدنى الألفاظ دلالة بصمتها أرقى ما تلامس به السماء.

- "سماء تطير": لا تلبث هذه السماء في تقديم نفسها حتى تغيض بعض المستمعين، وحينها تضطرب الاحتمالات في حقيقة هذا المولود المنتظر؛

يرى الناس شيئاً يعذِّبهم في السماءِ

فيقتتلون[2]

وهو يمثّل هنا النّقد والمواقف التي تخلد آثاره وتهيئ له الطريق نحو الحياة بطريقة غير مباشرة.

كل هذا السماوات تتوسط قصيدتين هما "أخيرا، أحدثكم عن سماواته"، و"أخيرا"، وكلاهما إشارة إلى يقين الشاعر بأن متلقيه سيكتشف ما وراء السطور، خاصة إن كان شاعرا؛ فالعنوان بذاته يمثل منولوجا شكليا "أخيرا..." وحوارا ضمنيا "... أحدثكم عن سماواته".

لو تمعنا في طبيعة التفناغ لوجدناه يقترب من شخصية أخرى، وهي شخصية الرجل المسافر الذي يبحث عن الحقيقة، فصورتهما هنا تقترب من البطل الذي لكل خطوة يخطوها قيمة تاريخية، وكلاهما في سياق الشاعرية يمثلان قيمة شاعرية وجمالية، وهي الارتقاء والعلو، وكل الصفات التي ستستمد مدلولاتها من ملفوظ يتكرر على مدى صفحات القصائد

---

[1]- عاشور فني، الديوان، ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص49.

"السماء"، هذه القيمة هي في الأصل قيمة معطاة للشاعر والمتلقي، الشاعر الذي ينتظر مولودا جديدا لإنتاجه من قبل المتلقي، ولذلك نتوصل إلى وظيفة عدد السماوات المتمثّلة في الانتظار نفسه الذي تتأمّله المرأة الحامل لتسعة أشهر تلهفا للقاء مولودها.

أمّا قصيدة "أخيرا" فهي تنفتح بنقاطها الثلاث على باقي القصائد من الديوان؛ وهنا يحدث التغير الشكلي في الديوان ذاته، وهو أن القصائد تعنون بعناوينها في أعلى أوراق اليسرى من صفحات الديوان على غرار القصائد الأولى، ذلك أن هذه القصائد تبقى في إطار الإخبار أو السياق الدلالي للفظة "أحدثكم عن سماواته" من العنوان، فهي تبقى على إطارها طيلة انتهاء قصيدة "أخيرا".

أمَّا القصائد بعد "أخيرا" فتعتكف في تقديم نفسها بنفسها، ويساندها في ذلك المتلقي عن طريق ملئ الفراغ -البياض-، ما يلقي على عاتق المتلقي الحمل الأكبر في تقديم الديوان، فالنقاط المتتابعة في العنوان هي انعكاس مصغر لوظيفة المتلقي وما سيقوم به أثناء التلقي، فلا يكتمل المعنى الدلالي للعنوان أو الديوان دون وظيفة التحديد والملء من قبل القارئ.

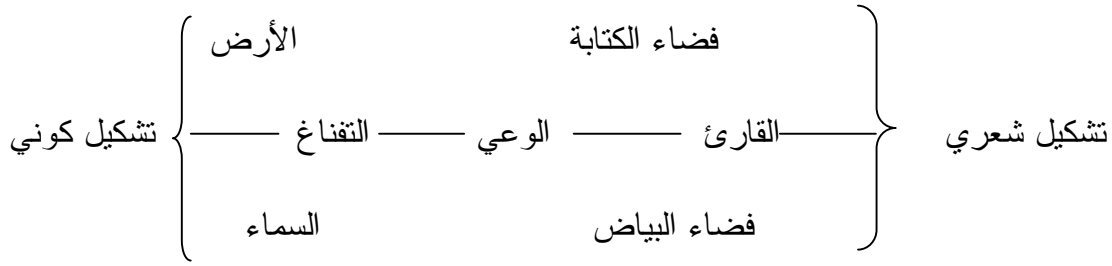
وفي ظل الفراغ الهائل الذي يشكل تقريبا نصف مساحة الديوان، وفي ظل هيكلة الفضاء الصامت الطاغي على بنية القصائد، يكون متوجبا على القارئ أن يمتلك المؤهلات التي يحتاجها أثناء ترجمة التراكمات الدلالية المعبئة في الفراغ، خاصة إن أخذنا بعين الاعتبار الميزة الرئيسة للعنوان، التي هي التكثيف والإيجاز، فأول ما سيضطلع به هو:

* **الافتراض المسبق**: وذلك بالربط بين السماء والبياض، على أن الأرض تمثل الألفاظ التي يشتغل عليها الشاعر، في حين السماء تمثل النتيجة التي تؤول إليها الألفاظ أثناء اكتسائها بالدلالات الشعرية الجمالية.

* **فك التكثيف:** عن طريق ربط صريح النص بما هو مضمر خلف البياض.

* **فك شفرات القصائد:** وهنا يتم التفعيل الذي تحدثنا عنه في المدخل، وذلك باستثمار الموسوعة والأطر السياقية لما تقدمها الدلالات، وبهذه الخطوات الثلاث يكون المتلقي قد انتقل من التعامل مع تلك الرموز كإشارات إلى التعامل معها كمؤوّلات.

وعليه تتكون العلاقة الواضحة بين العنوان ومضمون الديوان، فالكتابة أو السواد شكّل أرضية الفضاء الورقي للديوان – التشكيل البصري- في حين أن الفضاء العلوي بقي أبيضا، ونستشف من رؤياه أنه يعَولم النشاط بين النّص الشعري والمتلقي؛ إذ يكون العالم "نسيجا لـــ"الذات"، وهذه الذات بنية لذلك، وعلى هذا الأساس تكون له آثاره الحاسمة على اللغة"[1] التي يشتغل عليها كل من الطرفين التلقي/المؤلف، وكما يُفرَض على الفرد استحضار وعيه لفهم الحياة وتشكيل رؤياه التي يتطلع بها على المستقبل، واستكناه الظواهر والحقائق، يفرض على القارئ وعيا خاص بالقراءة. فالشعر أو الأدب عامة له ظواهره التي توازي ظواهر العالم الحقيقي، وكثير من موضوعاتها لا يمكن أن نخبرها أو ندركها موضوعيا بما هي فيه ما لم نشرك الوعي العاطفي والإدراكي، وبالنسبة للشعر خاصة يقتضي الشعور بالوعي الاستيطيقي - الجمالي-[2] لتكون المقاربة محددة بالشكل التالي:



[1]– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص95.

[2]– ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم، ص164.

فالشاعر يقابل بين عالمين تكون المثالية هي الجامع بينهما، وتشكل العالمين منه ما هو إلا فضاء منفتح على نفسه منغلق على العوالم الأخرى:

الفضاء بدايته

الفضاء نهايته[1]

فالفضاء الأول كان الفضاء الكوني، أما الثاني فهو الفضاء الشعري، وبهذا يكون الشعر معادلا للحياة عنده، وسيرورة هذه الحياة تقتضي عاملا ومحركا فعالا، وهو الوعي المتعلق بمعرفة هدف وأهمية هذه السيرورة، فبين الإنسان والوعي "علاقة وظائفية متكاملة لا تتحقق إلا بتكافؤ كل منهما مع الآخر، وقوة احتماله تعزى إلى أسباب أخرى، فقوة احتماله مستمدة من مرونة أنسجته، لصفة خاصة، ومن تماسك هذه الأنسجة وقدرتها"[2]، وانطلاقا من رابط الإنسان بالوعي يستطيع الإنسان فهم العالم وتشكيل رؤيا عنه، وقدرة الإنسان إذا ما اشتغل بوعيه فإنه يقارب قدرة البطل الملحمي في مواجهة الحياة وتحقيق طموحه في الحياة .

ويقابل الوعي في الديوان أسطورة الشاعر "التفناغ" وهو أنموذج كل فرد يحب الحياة واستطلاع ظواهرها والتفتيش في كنهها، وطبقا لهذه الطبيعة يتنقل التفناغ بين السماوات بكل ثقة ليكشف لنا كل مرة حقيقة السماوات، في حين يشبه حضوره في الفضاء الدلالي حضور القارئ في السياق الشعري، وكلا المقابلين يحضران بهيئتهما الحسية الواعية لا بحضورهما الجسدي. فطبيعة هذا التجلي تكمن في الخلود والأصل، فما يخلد الأشياء هو بنيتها الحسية لا بنيتها المادية التي تتلاشى مع مرور الوقت؛ ونقصد بالبنية الحسية الجوهر فالـــ" الشيء

---

[1] – عاشور فني، الديوان، ص18.

[2] – ألكسيس كاريل، الإنسان ذلك المجهول، ص130.

يحتوي على الجوهر، والجوهر هو ما يحدده، إلا أن الصورة الكلية للشيء تنطبع، بواسطة الحواس"[1] وكذا ما يكسبها الأصالة هي بنيتها المجردة التي تتواصل مع وعي الإنسان فتبقى متأصلة في وعيه الباطني؛ "وأكثر من ذلك فإن عملية الاستحسان تنبع من التمتع بالعمل الفني الذي يرجع إلى كوننا نعطيه تأويلا ونمنحه تنفيذا، ونعيد إحياءه في إطار أصيل"[2] وهذا ما تضطلع به موسوعة القارئ التي تفتح آفاق رآه.

لقد كان العنوان لوحده يشكل قراءة متكاملة ونسخة مصغرة لرؤيا الشاعر، باعتباره جهازا معقدا؛ إذ لا يؤول تعقيده – بالضبط- إلى طوله، وإنما كونه وحدة شديدة الإيجاز؛ إذ إنّ التعقيد ناشئ من العلاقة بين تلك الوحدات وبين مدى فهمنا لها[3]، بالإضافة إلى طبيعته المنفتحة على القارئ؛ فهو" عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين الجمهور من جهة أخرى"[4]، وبطبيعة الحال أدى هذا الانفتاح إلى تشكل عدّة فضاءات في إطار شعرية اللغة وشاعرية الذات.

يمكننا أن نبرز انتقال العنوان من هيئته الشكلية إلى مؤولة تتلاعب بوعي القارئ نتيجة لذلك التعقيد الذي ما ينفك إلا بحضور الآليات المنتظمة، التي ترتبط بالتلقي انطلاقا من مناهج مختلفة سواء أكانت أم بنيوية، أم تداولية، أم سيميائية..الخ، وانتظامها يؤدي إلى تشكل هذه الاستراتيجية، وعليه تبقى السيرورة الدلالية للعنوان فعالة نتيجة وظيفتها الشعرية،

---

[1]– أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص227.

[2]– أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية2001، ص8.

[3]- voir, Gérard Genette, seuils, p59.

[4] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارد جينيت من النص الى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر2008، ص71.

بالإضافة إلى الوظيفة التعيينية والتداولية/الإغرائية[1]، ضمن العلاقة الإنتاجية التي تضطلع عليها هذه الوظائف.

لقد كانت استراتيجية العتبات النصية في الديوان أقرب إلى تفاعل المتلقي، إذ سمحت علاقاتها وشبكاتها الجامعة بين العنوان، والغلاف، والعناوين الفرعية باستقطاب فضول المتلقي لمعرفة طبيعة تلك العلاقات، واستكناه أثرها، واستجلاء أثرها الفني.

(1) - voir, Gérard Genette, seuils, p80.=

= فجنيت يجعل من الوظيفة التعيينة الوظيفة الرئيسة في قانون العنونة، أما باقي العناوين فهي مكملات ثانوية.

الفصل الثانـي

حوار النصوص وانفتاح الأثر

1/ الحوار الداخلي

2/ الحوار الخارجي

النص الشعري المعاصر قائم على ثنائيتي (الإنتاج وإعادة الإنتاج) و(الهدم والبناء)، لذا فهو دائما تحت سلطة المرجع؛ ونقصد بالمرجع تلك الخلفيات التي تتجاوز بها اللغة ذاتها إلى الميتالغة. فالنص عبارة عن تشاكل لغوي منتظم ومنطقي باتساقه وانسجامه، ثم لا يلبث أن يشكّل رؤيا تجعل من كونيته بعدا وفضاء منفتحا على عوالم متعددة، بفضل الأبعاد التي توحي إليها العلامة اللّغوية وغير اللّغوية، "فاللّغات هي أكثر شيءٍ دلالةً على رسم طبائع المجتمعات وتميزها، وما كان ليكون ذلك لو لم تكن نظاما إشاريا، فهي تساهم به ومن خلاله في تكوين المجتمع الذي يتكلم بها"[1]، لهذا ندرك أن النّص الإبداعي تتوطد صلاته بالواقع عن طريق الإشارة، ومن هنا لا يمكن أن نحدث مقاربات إشارية دون مرجع، خاصة إن كنا نبغي التفاعل بين النّص وقارئه، فاللّغة تعبير عما يحيط بها من سياقات، لتتشكل على شكل مقاصد وتأثيرات. وإن حدث الفصل بين اللغة بنيةً وتركيبا وبين مدلولاتها السياقية الغائبة والحاضرة لكانت هشة ضعيفة.

لا تنفك هذه العناصر السياقية تتفاعل والعناصر اللّغوية إلى أن تصبح جزء لا يتجزأ من بنية النص، وبمجرد تفاعل القارئ والتآلف معها تموت تلك السّلطة معلنة ولادة سلطة القارئ، إنّها جدلية تدفع بالنّص إلى التّطور وبالقارئ إلى إظهار وتنمية كفاءاته في مسايرة ذلك التطور عن طريق التمرس والتغلغل في عالم النص، فيستحيل بشكل من الأشكال إهمال العوامل الفعالة في تشكيل نصيته وإثراء جماليته، لأنها تعدّ مداخلا للنّص في مقابل كفاءة القارئ، التي تعد المفاتيح لولوجها، ثم إنَّ القارئ يسعى إلى اقتناص تلك المظاهر المتعلقة بالمرجع أكثر من التتبع اللغوي للبناء النصي، ليخطو الخطوة الأولى نحو مملكة الفضاء الدلالي، وتكون أولى الخطوات

[1]– منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء1998، ص66.

"معرفة النّص وفتح آفاقه وتجلية مكوناته، وثانيها عشق ينهض القول به، وشهوة يدخل بها إلى عالم النص ولذة يعيشها الداخل في مطارحته"[1]، إذا فالفضاء الدلالي هو الذي يستهدف القارئ، ويدفعه كل مرة للقراءة، ويجعل من عالم الإبداع فلكا ينتظر إعادة تكوين مجرَّاته كل مرة .

يتم التعامل مع هذه السلطة من حيث كونها بوابات متفرعة داخل النص، منها ما يلج بالقارئ إلى بؤرته اللغوية والدلالية، ومنها ما يجاوز به إلى الفضاءات المتعددة، وهو ما أقره أمبرتو إيكو في سياق حديثه عن جدلية النّشاط التوقعي الذي يقابل به القارئ الرموز والعلامات في السياق النّصي، وافتراض العوالم الممكنة التي تتولد عنها [2]. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتعامل القارئ مع سلطة المرجع على أساس أنها معطيات تؤثث للنص هيكلتَه الخاصة، فيتبوأ منها مكانا يتلذذ فيه بفنيتها، ضمن نسق مغلق، أين يشحنها بالدلالات، ويفترض لها احتمالات المسكوت عنه، لاستنطاق واستجلاء خباياه؛ أي يتجاوز تعامل (القارئ/ النص) مع اللغة المباشرة أو المعنى السطحي، فبهذا المستوى من المعنى "يفقد أهمية حضوره ويسلب منه حق مشاركة النص وتحقيق اللذة الحسية الناتجة عن التفاعل"[3]، إذ إنّ ربط اللفظة بالمعنى المعجمي قد يؤدي إلى محدودية دلالاتها، ويسلب منها مشروعية التفاعل مع المتلقي وخلق عالم جديد كل مرة تعاد فيها القراءة.

إن الحديث عن التفاعل يفرض علينا الوقوف عند أهم محطاته التي تحقق للنص شعريته، وهي ما أطلق عليه أمبرتو إيكو مصطلح "الأثر المفتوح" ،باعتباره كل ما يستقطب القارئ بفنيته

---

[1]- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المعنى، ص128.

[2]– ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص148.

[3]– صباحي حميدة، بناء المعنى وتجلي الموضوع الجمالي في شعر"عبد الله عشي"، القارئ الضمني ومواقع اللاتحديد أنموذجا، مجلة قراءات، ع4، بسكرة2012، ص243.

سواء كان منغلقا أو مكتملا بنيويا، إلا أنَّ فنيته تهبه قابلية تعدد التأويلات بطرق مختلفة دون أن تنتهك خصوصية النّص[1]، فالنص لا يقبل لنفسه التعرية، وإنما يبقى مزوّدا بمجموعة من الآليات تجعلنا نميزه عن باقي النصوص، وتفرض جدارة تعاليه على باقي النصوص، إذ إنّ هذا التعالي لن يتحقّق إلا من خلال انفتاحه على ما يستقر في ذهنية أو نفسية المتلقي، حتى وإن تعددت الاحتمالات في أنساق وسياقات مختلفة، ويستمر تضارب الدلالات وتناميها إلى أن تنتهي عملية القراءة، وتكتمل معها الصورة والانفعال الحسي لكل جوانب النص؛ فالاستجابة تتكوّن بفضل لذلك الأثر المفتوح، هذه هي روح النص التي يحيا بها ليفرض وجوده وللأعمال بعده جماليتها وللأعمال قبله عبق ذكراها.

إذا عدنا إلى الديوان وطبَّقنا ما ذكر سابقا وجدناه غزيرا مكتنزا لعناصر التفاعل، وقابلا للغور في فضاءاته المتعددة، وما نقوله ليس بالأمر الجديد في بحثنا هذا فقد مررنا به في تفحص بنية العتبات النّصيّة، وما أحدثه العنوان والغلاف من انفتاح وجمالية.

وما طغى على النص وساهم في جماليته ظاهرتان نصنفهما ضمن حوار النصوص في الديوان، هاتان الظاهرتان هما "الحوار الداخلي" وّالحوار الخارجي". نظرا إلى ما يحكمهما من علاقات الحضور والغياب، فباجتماعهما يكسب النّص ثقلا دلاليا خاصا، بالإضافة إلى أنه يبقى رهين ما يستدعيه من قراءات[2]، إذ نقوم بدراستهما على أساس انفتاحهما، وما يحدثانه من أثر لتنتقل الدلالة الإشارية اللغوية وغير اللغوية إلى مؤولة .

---

[1]– ينظر: أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص17.

[2] – ينظر:حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة1998، ص42.

فأما الحوار الداخلي فهو قائم على "كيفية اشتغال النص بناءً على شبكات من العلاقات تضمن اتساقه وانسجامه"[1]، ومما يمكن إضافته في هذا الصدد اعتبار الحوار متجسدا من خلال تفاعل تلك العناصر مع المتلقي، وهذا يفرض رد فعل المتلقي، وكأن النّص ساحة من المتناقضات، فينفتح القارئ على نقاش جدلي بين وعيه وبين تفطنه لتلك العلامات، ويلجأ في ذلك إلى ما افترضه وتهيَّأ له نتيجة للقراءة؛ أيّ الصورة الذهنية لما يقرأ في النَّص. كمقابل لما تبناه من غموض أو نقاش، وهنا ينفتح الأثر على النص وعلى ما يتقبَّله وعي القارئ، ومن جهة أخرى ينفتح على ذلك الجانب المخفي من نفسية المتلقي، فكثيرا ما يحدث التطابق الجمالي بين النص و نفسية المتلقي لتتحقق عملية التأثر والتأثير.

إنّ في النص خبايا لا تفهم إلا من خلال فهم التجربة وما يحيط بها، وكل منها له جانب يسقط في النص فيكون متنفسا لمكبوتات المتلقي، فكأن الإبداع يتحدث باسم ما يختلج في نفس المتلقي، فلا يلبث إلا أن يؤوِّل الظواهر البنائية الموجودة في النص كالبياض، ونقاط الحذف، وعلامات الترقيم وما شابه ذلك، وما الذي يجعلنا نتفاعل مع المسكوت عنه لولا حاجتنا لاستنطاقه أو حاجتنا لمكان نستشعر فيه لذة القراءة ولذة إسقاط مكبوتاتنا على ما يحتمل المطابقة؟

وأمّا الحوار الخارجي فهو مجموع العلاقات التي تحكم النص بنصوص أخرى تجذرت منه[2]، سواء أكانت إحالة أم تصريحا، فالنّص لا يقوم بنفسه بقدر ما يقوم على ما يستأنس به من رؤى متعددة وزوايا مختلفة، من إبداع خاص سبقه، فاستقر طابعه في مخيلته، فأنتج نصوصا إبداعية متميزة.

---

[1] – محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، د.ط، الدار البيضاء1987، ص82.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص82.

والنص يحكمه طابعان أحدهما مركزي والآخر فرعي[1]، فالمركزي ما اضطلع بتقديمه النّص تجريديا، في حين تقوم النصوص الفرعية بالذوبان في النص المركزي وتنميقه والارتقاء به تجربةً وإبداعا. وعليه نصنّف في ديواننا هذا "أخيرا ... أحدثكم عن سماواته "النّصوص الفرعية فيه إلى ما هو تناص "حوار مباشر، وميتانص حوار غير مباشر، وكلاهما يساهمان في اتّساع جمالية النّص المركزيّ، لتكون النّصوص الفرعية وسيطة بين النّص المركزي والمتلقي وتؤسّس لفهم تجربة كل منهما.

1/ الحوار الداخلي

لا غرابة إذا استفتحنا حديثنا هنا بشعرية الفضاء الحواري الذي تفرضه سلطة التشكيل البصري للديوان والذي تشتغل فيه إشارات مختلفة، حكمت عليه بأن يجاوز ملكية مبدعه إلى أكبر جمهور يستوعب تلك الإشارات ويوقن بأنها لم توضع هباء، وإنما حاملة في ثناياه مقاصد لا تتضح إلا بحضور القارئ وتفاعله.

أول ما يستقطب ويستدعي هذا التفاعل هو الحجم الهائل الذي احتل أكبر حد من الفضاء النصي للديوان*، وقد كان سخيا في تعامله مع المتلقي إذ منحه ذاك البياض، ليؤسس عليه عالمه التخييلي ويفتح أفقه لبناء عالم مواز لعالم السواد.

وهذه مؤوِّلة أخرى تعيدنا إلى عنوان الديوان "أخيرا... أحدَّثكم عن سماواته" وما قلناه عن دلالة نقاط الحذف وضمير المخاطب، لنضيف إلى ما عضَّدتنا به إشارات البياض أن حضور

* ينظر الملحق (أ) لمقطع من قصيدة "المرايا تخون" والملحق (ب) لمقطع من قصيدة"ضفتان لغزة".

[1]- ينظر: محمد مفتاح دينامية النّص، ص82.

الفعل "حدّث" يفترض ما يشبه الحوار؛ فالحديث يكون غالبا بين شخصين أو أكثر، هذا ما لا نجده في الإخبار الذي يفترض مخبرا واحدا، فإن حضر طرف آخر يتحول إلى حوار مبني على حديث أو نقاش، كذلك في الديوان لا مناص من حضور طرف يملأ ذلك البياض على حسب ما يقتضيه حديث السواد.

عرفت البياضات في النظريات الحديثة الخاصة بالتأويل والتلقي بـــ"مناطق اللاتحديد" أو "الفراغات"، وهي فضاءات يشتغل فيها أفق التوقع لدى القارئ، باعتبار أن النص لا يبوح بكل ما له، وإنما تؤسّسه مؤشّرات استدلالية لما يريد القارئ اقتناصه في النّص، فالدّلالة لا تتأسّس بالحضور فقط، وإنّما بالتفعيل وبث الرّوح فيها عن طريق التأويل، فـــ"العمل الأدبي ينقصه التحديد الكامل بقدر ما تشتغل الجمل في النص باعتبارها موجها"[1]، إذ هي – موقع اللاتحديد- تختزل كل الاحتمالات والعوالم الممكنة لدى القارئ، وكذا فالديوان يفرض استعلاء وسطوة القارئ على الطابع الوظائفي لمظاهر البياض والسواد في نصوصه، "ليملأ بالمحتوى ما هو فارغ ويحدّد كل ما هو غير محدّد"[2] إلى أن يستقر على موقع ضمن الفضاءات المتعددة للنص.

نعود إلى نصوص الديوان لنضبط تمظهرات هذه الفجوات، فنقول أولا إنه بين أيدينا أشكال متعددة من الفجوات كالبياض، وعلامات التّرقيم، والحذف، وكلها تستوجب القراءة خاصة؛ ذلك أن البياض منفرد بذاته، ويحدَّد من خلال موقعه بين قيمتي الحضور والغياب؛ أي السّياق

---

[1]– إليامين بن تومي،القراءة وضوابطها المصطلحية، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،ع1، بسكرة2009،ص35.

[2]– حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق2005، ص38.

الضمني والمباشر لما يقوله النص، أمّا علامات الترقيم والمتعلّقة بالسواد فهي واردة ضمن النّسق النّصي تحدَّد حسب السابّق واللاحق من موقعها النصي.

- البياض والسياق الشعري في الديوان "جدلية البياض والسواد":

أهم الوظائف التي يضطلع بها البياض في الديوان تتمثل في الوظيفة الجمالية، من خلال ظاهرة المفارقة الضّدية بين العنوان والمضمون، والوظيفة الدلالية المتمثلة في كون البياض ساحة تشحن فيها الدلالات وتتضارب فيما بينها، وبمجرد قراءة العنوان ننتظر حديثا لا ينقطع، وهو ما تشير إليه لفظة "أخيرا ..."، لكن الحضور الرهيب للبياض يكسر ذلك الأفق، معلنا عن لحظات صمت تستفتح 88.94٪ من صفحات الديوان، لكن بالمقابل يقوم ذلك الكسر على استقطاب القارئ الكفء الذي يستطيع معالجة البياض طبقا لما يمليه عليه السواد، وكذا يقوم بإبراز دلالات المسكوت عنه، لتكون عملية التفعيل بيد القارئ وبفضل التعاضدية النصية في الديوان.

يقول الشاعر من قصيدة "سماء تحط على حجر":

عادةً

أتحدَّثُ في وحدتي

لسماء تحطُّ على حجر

وحدتي فرصةٌ للحديث الكريم مع الصّمت

في الصّمتِ شيءٌ يحدِّثُني

بجميع اللّغاتْ[1]

من خلال هذا المقطع ندرك أن الشاعر واع بأهمية وظيفة البياض وحضوره، وهو إذ يحدّث الصّمت ينتظر جوابا منه، لكنه قوبل باستنطاق كل اللّغات من قِبَل الصّمت، فيُزلزل الكيان الدّلالي بالانزياح التركيبي بين "يحدثني بجميع اللغات" وبين "الصمت"، فكيف للصمت أن يستنطق كل اللغات!!!

يعلن الكاتب انطلاقا من هذا التضاد أن قيمة الإخبار لا تتم دائما بالكلام أو بالحروف، وإنما الكثير من أسئلتنا – أسئلة الإنسانية – التي تعالج المبادئ والقضايا الجوهرية في الحياة تحتاج إلى ما هو أبلغ من الكلمات، فيقصد بالصمت اللّحظة الشعورية التي تستنطَق فيها الروح الإنسانية، لتبدأ حديثا يجتاح كل القضايا الإنسانية ويصبح أبلغّ من الكلمات التي تنسب إلى اللغات، فتكون أبخل من أن تعبر عن الإنسانية جمعاء، وبطبيعة الحال التواصل الروح أكثر امتدادا وأعمق تعبيرا عن الكون وقضايا شعوبه المختلفة.

ثم إنّ البياض في صفحات الديوان يجعل القارئ يعيش ذلك الصراع بين لحظة الصمت وما يشتغل خلفها من كلام ودلالات، وبذلك نعدّ الصمت صمتا شكليا وفاتحة لحديث يطول في النفس، فلحظة الصمت هذه "تنطوي على كثير من الأسرار، وكذا نفس الشاعر تغدو أكثر انغلاقا إذا غلفها الصمت، وحين ذاك يبدو التعرف عليها ضربا من المستحيل"[2]، فتبدأ التساؤلات تقتحم القارئ لاستكناه حقيقة ما يخفيه الصمت ليبدأ حديثه الروحي مع نفسه ومن ثَمّ يتمكن من معرفة نفسه أكثر وأكثر، وهكذا نجد في هذه المقطوعة، والحديث الروحي فيها ليس فقط مع النفس

---

[1]– عاشور فني، الديوان،ص48.

[2] – يوسف حسن نوفل، أصوات النّص الشعري، دار نوبار، ط1، القاهرة1995، ص13.

وإنما مجسَّد بحضور الوعي فقوله "جميع اللغات" يختزل معنى الإنسانية التي يصعب فهمها إلا بالوعي المعبَّرعنه بالسّطر القائل:" وحدتي فرصة للحديث الكريم مع الصمت" فـــ" الصّوت الصامت الذي تمثله السطور البيضاء والفراغات يشكل كلاما خفيا ومستورا، يتعين على القارئ هتك الحجب حتى يظفر بما تكتم عليه الشاعر"[1]. ويسعنا القول هنا أنّ القارئ واقع في رهان ما يوحي به هذا الصمت، والسّواد أيضا لم يقل بعدُ ما يريد قولَه، بل يأخذ من غموض الصمت والبياض حظا وافرا. مثلما حدث التآلف بين البياض والسواد يجتمع القول والصّمت متحالفين مع الخفاء والأسرار، "والقول والصمت مع حركتهما تندفع أسرار الكلام والمواقف نحو معنى منسوخ"[2]، إلا أن الدّلالات تتسرب من منطقة السواد-الكتابة إلى منطقة البياض الذي يعتلي الصفحات، فهناك تلقى حريتها بعيدا عن إغراءات الملفوظات، وتستمد ديناميكيتها وحركيتها من امتزاج إيحاءات البياض مع وعي ونفسية المتلقي .

إنّنا بالنظر إلى السواد – الكتابة- نجد المتن متماسكا كلما احتل البياض مساحة أكبر، وذلك يمنح الأسطر تكثيفا دلاليا على غرار طول السواد الذي نجده مفككا عن طريق التناوب بين الوصف والسرد.

نموذج(1) **نموذج(2)**

وجدوا الحرب شاملة

0 وجدوا الحرب ماثلة في بياض الحليب

[1] – أحمد الجوة، سيمياء البياض والصمت في الشعر العربي الحديث،الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي،بسكرة2008، ص116.

[2] - رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب2002، ص25.

قلبي يحدثني ويتسع الكلام

ويقول ضاع الشعر

في صخب الكلام

0

قلبي يحدثني

بألسنة كثيره

ويهزني

فلعله يملي وصيته الأخيره

0

قلبي يحدثني ويختصر الكلام

ويقول:

ضاعت

والسلام [1]

وفي لافتات الضيوف

وفي السقف إذ يتحرك ثانية

وفي حمام يطير بلا سبب

ويحط بلا سبب

ويحط على طرف المهد

ينقر قمحا تأجّل في أعين الناس

لا غصن يحمله للسفينة

جرّافة تتقدم في الحقل

يفترق الناس

ريش يحط على المهد

طار الحمام على عجل.[2]

[1]– مقطع من قصيدة "ضفتان لغزة"، عاشور فني، الديوان، ص142.

[2]– مقطع من قصيدة "قلبي يحدثني"، المصدر نفسه، ص123، ص ص124،125.

إنّ مقاربة السواد والبياض* في النموذجين أعلاه تحيل بداية إلى قيمة الصمت وعلاقته بالكلام، ومن جهة أخرى إلى اجتماع شعرية كل منهما في السياق الشعري، وإن غلبت شعرية الصمت على شعرية الكلام في أنموذجها، وما يمليه علينا النموذج يقدم لنا جانبا نفسيًّا آخر عن حاجة المؤلف لمستمع واع لا لكاتب أو ناقد، فما يكتبه ما هو إلا طرح فكري خاص يستدعي الفهم والاستيعاب، وأما الكتابة والنقد فهي مرحلة تلي ما استقر في ذهن المتلقي من هذا الطرح. ويسترسل الشاعر بإلحاح على أن لحظة الاندماج الروحي بين وعي النّص ووعي القارئ لا تحقق إلا في لحظة صمت؛ "فوعي الصمت يشّكل ضرورة عظمى، لأن في هذا الوعي يشكّل الكلام صورة أو هوية أخرى، وهو كيان ممتد منتشر في كل الجهات، وقائم في كل منا متوغّلا في كل موضوع"[1]، ما يعني أن الصّمت قادر على احتواء كل ما هو منتظر وعلى استيعاب كل ما هو ممكن، وتعظم هذه القيمة في نظرنا إلى نص إبداعي من حيث كونه عالما لما يراد أن يكون؛ أي عالما تخيلا ترجوه النفس وتأمل حدوثه في الواقع. على هذا الأساس كان البياض مظهرا من مظاهر الوعي النصي في الديوان، فأولا لم يكن حضوره اعتباطيا، وثانيا جاء البياض قابلا لاحتواء كل الاحتمالات التي يسقطها القارئ لسد فجوة ما في السياق الدلالي للنص بالاستعانة بموسوعة وكفاءة المتلقي.

مما ذكرنا سابقا نجد أن البياض شأنه شأن السواد؛ له طبيعته الإشارية بمنتهى الخصوصية، إلا أن طبيعة السَّواد متاحة لكل من نطق بها، أما البياض فيستدعي قراءة خاصة، إذ يعدّ شفرة مكتملة البنية شكلا ودلالة، وعلى هذا الأساس بدا الحوار وسيطا بين بنية السّواد والبياض، وكل

* مثلنا في النموذج الأوّل البياض بعلامة (0) حيث أن الكتابة كانت أدنى الأوراق وما يعلوها كله بياض.

(2)- مقطع قصيدة " قلبي يحدثني"، المصدر نفسه،ص ص123،125.

(1) –ينظر: إبراهيم محمود، جماليات الصمت، في أصل المخفي والمكبوت، دار الشجرة للنشر والتوزيع، ط1، دمشق2002، ص14.

منهما يشحن الآخر بأبعاد مختلفة، ناهيك عن كون البياض استراتيجية من استراتيجيات السواد، كما يعمل على تعبئة البياض بتلك الأبعاد.

في الأنموذج الأول يحاول الشاعر الإفصاح عن رؤيا الصمت، ويرى في الكلام تقييدا للشعر والإبداع، نتيجة لما يعتري الكلام من فضح ومباشرة. والكلام تضييق لنطاق التعبير عن المكنونات، باعتباره سلطة تفرض قواعد تحدّ من الرؤيا الكليّة التي يحويها الصّمت، لتنفلت لغة الشعر عن تلك السلطة.

استطاعت لغة الشعر في الديوان أن تجد حريتها معتمدة على نسق البياض، وأسست عالمها الخاص انطلاقا من العوالم المادية والمعنوية، فالكلام ليس إلا تجسيدا شكليا لفضاء البياض والصمت، وباعتبار هذا الأخير مفهوما كينونيا لا يبوح بما لديه كليا، لأنه قائم على عمق الوجود الإنساني وبقدر ما تنجح محاولاتنا لسبر أغواره إذ به يتعمق أكثر وأكثر، وكل ما نأخذه من جعبته يفتح أبوابا لعوالم جديدة، والذي يتم كشفه ما هو إلا خطوة أخرى نحو المجهول، وعليه يكون الصمت أكبر مثير للإبداع والملهم الأول للكلام باستمرار[1]، ولسنا هنا نعظّم من شأن الصمت على حساب الكلام، وإنما محاولة لضبط حقيقة الصمت وما يكتنزه، في حين نجد أنّ الكلام يحتفظ بشبر من تلك القابلية، بالإضافة إلى حدود الكلام مقابل فضائية الصمت اللامتناهية؛ فالصّمت متعلق بالفكر ويعدّ مكمن نشوء الوعي، وهو في الوقت نفسه صبر على أحكام العقل وعلى ما يصمّم عليه من قرارات؛ فيقول الشاعر:

قلبي يحدثني

فيخضر الكلام

[1]– ينظر: إبراهيم محمود، جماليات الصمت، ص ص32،33.

في الوقت متسع لحلم آخر

في الحلم

ثانية تمر بألف عام[1]

فالقلب لا يتحدث إلاّ خفاء وتسترا أثناء التصالح مع النفس، بذلك يتجاوز حدود المكان والزمان، كما يتجاوز الحلمُ عوالم الحقيقة إلى المجهول، ويتحرر من قيودهما، فمثَّل الصمت في دلالة المقطوعة زمنا شعريا متحررا بذاته، متناسقا مع الافتراضات المؤسسة له، وهو عالق بين طبقتين –الواقع المحدود والخيال المطلق- فيفجِّر الكلمةَ، لا باعتبارها نتفة من كتابة مشفرة، بل باعتبارها نورا وحرية[2]، وعلى هذا الأساس نجد أنه كلما طغى البياض على السواد واختُزل الكلام تكثَّفت الدلالات، وصنعت لنفسها عوالم تضطلع بكل الرؤى وتحتويها بكل مظاهرها. إن جماليات الصمت والبياض تعمل على اختراق ما هو مغلق والمسكوت عنه[3]، وهذا الانفتاح هو انفتاح للأثر الفني للإبداع وإثراء للوعي وانتشاله من حالة الخمود والسكون.

أما في النّموذج الثاني لمقطع "ضفتان لغزّة " نجد أن السّواد يرتفع على مستوى البياض معلنا عن شعريته الخاصّة في تمثيل إيحاءات البياض، إذ هو يتأثّر بالبياض ويهيئ لنتائجه[4]. ومن أهم ما يضطلع به السّواد هو تنظيم مقتضيات الدّلالة -خاصة لما ينتجه البياض- التي يعاد فيها النظر من قبل المتلقي، عن طريق إعادة تنظيم الدلالات في العوالم الممكنة التي يفترضها.

---

[1]– عاشور فني، الديوان، ص108.

[2]– ينظر: رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص ص99،100.

[3]– ينظر:إبراهيم محمود، جماليات الصمت، ص.11

[4]– ينظر:المرجع نفسه، ص17.

إذا كان البياض ينفتح على التّجربة الإنسانية و يشكل عصارة معقدة للتركيبة النّفسية، فإن السواد – انطلاقا من النموذج الثاني- ينفتح على عالم اللّغة والكلام في سياق جديد مباشر، لكنه كذلك ساحة تتضارب فيها الدّلالات، إذ هو مباشَر حضورا وبنيةً، عميق أثرا ومتشابك دلالة؛ فكلّ "أثر مكتوب فيه يترسب ترَّسبَ العنصر الكيمياوي، فيكون في البداية شفافا بريئا، ثم تُظهر ديمومته البسيطة كل ماضيه المؤجل، وتبرز كل شفراته التي تتكثف بالتدرج"[1]، فلا يمكن أن يستغني السواد عن آلياته التي تجعل منه منافسا لمركزية البياض في الديوان. من بين هذه الآليات المجسّدة لقيمة السّواد الفنية والجمالية هي اشتغال إيقاع السرد فيه بنسق شعري، فنلمس فيه إيقاعا حركيا ودراميا يحرص فيه الشاعر على تقديم الأحداث بالطريقة التي يتوه فيه القارئ، فأحيانا يطابق التوقع وأحيانا يوهمنا فنصطدم بخيبة التوقّع، وبهذه الاستراتيجية تتحقق لذّة القراءة، بل تجاوزها إلى متعة التّصوير.

في البداية يهيَّئ للقارئ أنه مقبل على مشهد الحرب، انطلاقا من مستوى السيناريوهات السياقية والظرفية[2] التي تأثثت على أساسها هذه الملفوظات، ومن خلالها يتعيّن على القارئ توقع شبكة من الصراعات الدموية بعد السّطر القائل "وجدوا الحرب شاملة" هذه الجملة تسهم في خلق عالم سوداوي في أفق القارئ، ويزداد توقّعه هذا مع السّطر الثاني إذ تكررت عبارة:"وجدوا الحرب"، لكن سرعانما يصطدم ذلك العالم بعالم مغاير نقيض له تماما، وهو بياض الحليب، وعالم النقاء والطفولة، ثم مشهد استقبال الضيوف الذي يشكل السيناريو المحيل للمناسبات، واللّقاءات العائلية، وصلات الرحم...الخ، لنتواجَه في السَّطر الرابع بكلمة "السّقف" كرمز للحماية والأمن، وباجتماع الدلالات تتشكل لنا صورة تتطابق مع مشهد مناسبة المولود الجديد الذي

---

[1]– رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر،ص25.

[2]– ينظر: أمبرتو إيكو،القارئ في الحكاية، ص18. ويراجع في مدخل في مدخل البحث.

يطلب الحماية والرعاية، وفي السطر الرابع يعاد مشهد عالم الصّراع ويحدث التفكك في وحدة السّطر "وفي السقف إذ يتحرك ثانية" وما هي إلا إشارة لزعزعة فجائية لكل ما يتعلق بعالم الحماية والطفولة، ويقف القارئ في كل سطر من أسطر القصيدة بين عالمين متناقضين بين السّلطة والضعف، والانتصار والهزيمة، والبراءة والخداع ...وما شابه ذلك، إلى أن يصل إلى البؤرة الدلالية في المقطوعة ألا وهي "المهد" في السطر السادس، أين يحدث الاتّزان الروحي والهدوء النفسي بعيدا عن صخب الحرب، ليكون المهد مرتعا للحمام ومصدرا لغذائه، نستذكر هنا دلالات المهد الرّامية للأصالة، فكل أمة تتغذى وتتبني بأصالتها وجذورها التي لا تنقطع. يواصل القارئ تتبع التراكيب وتقفّي الصيرورات الدّلالية لكن لا يلبث هذا الاتزان فيتحول إلى ضياع نتيجة لغياب السّند والحماية :"لا غصن يحمله إلى السفينة"؛ فالحمام يبحث عن متّكأ كفيل بحمله، وضمان اتزانه وراحته، ليتمكن من بلوغ مرفأ آمن، فالسفينة تذكرنا برمزية سفينة نوح عليه السلام، كدلالة على مرفأ النّجاة والانتصار، ثم الأمان والحرية. أمّا الغصن فهو دلالة للسند والذي نظرا لفقدانه تموت قيمة المهد من حيث رمزيتها، وتختفي روحها الدلالية ولا يبقى غير ريش الرعب والخوف، فكان –المهد- تعبيرا شكليا لشيء فقد وضاع ولم يبق منه إلاّ ما يكافح يه من أجل استرداده.

"ريش يحط على المهد

طار الحمام على عجل"[1]

تتوقف الصفحة عند هذا الحد، لكننا لا نتوقف متسائلين عن المولود الجديد؛ من هو؟ وأين هو؟ كل العبارات تشير إليه وتجتمع معلنة ميلاده، لكنها في لحظة وجيزة وفي مشهد مأساوي

[1]– عاشور فني، الديوان، ص142.

تتشتت، وتضيع معها بعض من الرموز المحيلة على كنه المولود. إنّ الطفل في غزة أو براءة الطفل وحياته في غزة ليست إلا روحا تتقمص الحمام في حبه للحرية، وفي مناجاته للأمن، وكذا في تنقيبه عن حلم ألغي وتأجل في أعين الناس، لكنه يبقى منتظرا محافظا على مكانته ومشروعيته منها إلى أن يعود يوما إليها شكلا وروحا.

من خلال هذا التحليل يتجلى لنا جزء من شعرية السواد التي استطاعت الجمع بين متناقضات عدة في سياق واحد، وأعطت للتراكيب والصور منطقا خاصا وبعدا أعمق، بطريقة مركَّزَة تحمل قابلية التأويل متعدد الأوجه.

في سياق آخر تبرز لنا شعرية السواد بفعل آلية أخرى تكاد تكون أقرب إلى السرد منه إلى الشعر، ألا وهو الحوار. تشتغل هذه الآلية بقوة على الطابع الدرامي، الذي تميَّز به الديوان، إذ نجده في مدارات السَّفر والتّأمل الرّوحي، وبين الرومنسيّة والمأساة ..الخ، وخير ما نستدل به من الديوان هو القصيدة الأخيرة منه"صاحبي لا يحب النّكت"؛ فقد أخذ السّواد حقه كلية، واجتمعت فيه إيحاءات الشّعر بالطابع النثري بين دقة السرد والحوار؛ كأنّها تؤسس لمحاولة مسرحة للشعر خاصة باعتماده الحوار، إذ إن اجتماع الدرامية والغنائية يحمل إمكانات خصبة لبناء أعمال المسرح، فالحوار هو الأداة الفارقة والسمة الجامعة والمنظمة لبنية إي عمل مسرحي[1]، ومنها يخلق الديوان أو بالأحرى تخلق هذه القصيدة لنفسها فضاء جديدا يجد القارئ نفسه أنّه رهين الملفوظات، وعلى غرار ما سبق ذكره فالإشارات اللغوية هنا تصنع نفسها بنفسها، وتحاصر انفتاح الدلالات عل حدود ما يمليه الموقف اللغوي.

[1]– ينظر: طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار نوبار، د.ط، القاهرة2000، ص142 ص15.

إن الديوان في مثل هذه النماذج يستهدف الدّلالات الأرضية المادية، ليعتلي بها أفق السماء عن طريق التعامل الخاص والقراءة المبنية على الكفاءات التي تقوم بتشريح التّكثيف، ومن جهة أخرى تسعى للتغلغل فيه واستنباط الدلالات التي تضيء المنحى الشكلي للقصيدة.

وفي هذه القصيدة يغلب الكلام على الصمت، باعتباره نتيجة لما اختزله طول البياض سابقا، عن طريق الحوار الجامع بين الذات والموضوع، إذ تشكل كل البنى الحيوية في الديوان - أو في القصيدة هذه بعينها- بعدا عميقا، يختزل فيه خلاصةَ تجربته التي عاشها، وتحتضنها اللغة بموجب اكتمالها، لتشكيل الكفاية الموسوعية بالتعاضد مع الخبرة الفنية للمتلقي وذوقه الجمالي، وعن طريق التآلف يتم اكتمال الجسر الواصل بين أفق التوقع والعالم الممكن[1]. لكن أساس كل هذا هو النظر إلى الحوار لا باعتباره خطابا، وإنما باعتباره جدلا مبنيّا على أبعاد التجربة وخبرة المتلقي. والقارئ للقصيدة يحتكم إلى أن الحوار القائم بين الصاحبين إنما هو حوار افتراضي مقتضاه صراع بين الذات والموضوع من جهة، والأنا والآخر من جهة أخرى، بالإضافة إلى أن بوادر هذا الحوار تنطبع على خصائص المونولوج بعيدا عن الديالوج؛ فخصائص هذه الأخيرة مفتقَدة؛ فلا نكاد نلمس حدثا أو تطورا بين طرفي الحوار، إضافة إلى طبيعة الديالوج في إيحائه بأنه نتيجة أخذ وردّ بين شخصيتين متحاورتين، ويتطوّر التّفاعل بينهما كل مرة، في حين يشكل الحوار في القصيدة مونولوجا خالصا، في كونه توصيفا لتأملات نفسية متواترة، فضلا عن كونه تعبيرا عن أفكار وعواطف عن طريق تكثيف الصورة وتركيبها[2]؛ فلتكرار السؤال:"لم لا تتزوج يا ولدي؟" بعد أعمق يجاوز كونه تكرارا، خاصة وأنه كل مرة ترد

---

[1]– ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص150. وأيضا: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية والحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة1996، ص95.

[2] – ينظر: أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1779، ص 19،114.

الإجابة بأسلوب ومضمون مغاير، إضافة إلى البعد النفسي لها، والذي يجعلنا نوقن بأنها ذات طابع تأملي داخلي تتداعى فيه الأفكار كصراع بين الذات والموضوع والأنا والآخر بين حلقتي الاتصال والانفصال.

وعلى هذا الأساس تتمثّل قيمة الحوار في كونه ينفتح على قيم نفسية واجتماعيّة، فأثره يجاوز الإبداع إلى ما يختبئ وراء التركيبة الإنسانية الجديدة التي أحدثها العصر الحديث، إذ هو "يشي بتوتر الذات وقلقها نتيجة لأبعاد شعورية متصارعة، يتناوب عليها الارتداد بين الذات والآخر"[1]، ونرى هذا من خلال هذا التحليل لقصيدة "صاحبي لا يحب النكت"؛

- صاحبي لا يحب النكتْ

مَرةً كان يشرب قهوته مُرَّةً

فرويت له نكتةً

ذاقها وسكتْ

ثم أعطيتُه سكّرا فبكى[2]

والصاحب هو المرافق الدائم للإنسان، الذي يصاحبه ويكون الأقرب منه دائما، وغالبا ما تجتمع بينهما ميولات وطبائع كثيرة نظرا لطول صحبتهما. ومن السّياق نستشف أن هذا الصاحب رزين بطبعه وهادئ، وهي التركيبة التي يوحي بها قوله :"مرة كان يشرب قهوته مرة" وكونه "لا يحب النكت"؛ أي هو إنسان منسجم مع واقعه ورافض للزّيف، ويقربنا هذا من معرفة

---

[1]– عصام إبراهيم شرتح، حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان2015، ص30،31.

[2]– عاشور فنّي، الديوان، ص181.

جانب من شخصية الصاحب الذي تقبل ما يكره في الوقت الذي نَؤثِر فيه السكر، كونه يمثَّل رمزا للتحلية؛

فرويت الحكاية لامرأة كان يعرفها

فبكتْ

فلذلك

فضّلتُ أن أحتسي قهوتي صامتا

خَشْيَتي أن تكون المرارة في سكَّري

وتزيد النكتْ[1]

في هذا المقطع يظهر جانب آخر من العلاقات، فبعد أن كانت علاقة بين الشاعر والصاحب، تتحول هنا إلى علاقة بين المرأة ذات المعرفة المسبقة و الصاحب ،وهنا يزداد عمق وتعقد الأمر على القارئ متسائلا:لم امرأة؟ ولم كان يعرفها؟

انطلاقا من هذا السطر تنفتح الدلالات معلقة على التعارض بين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين وجهات نظر المرأة والرجل، ففي حين تمثّل المرأة نصف الرجل والمكمل له مثّلت هنا المعارض له والمنفصل عنه، فموضوع الشاعر الذي مثّله - حضور النكتة- للرجل يتحول إلى حكاية بالنسبة لمنظور المرأة، وفي مقابل التقبّل الذي لقيه الرّجل نجد المرأة تواجهه بالانفعال.

[1]– عاشور فني، الديوان، ص181.

نعود للمقطع الأول لنشير إلى أهمية دلالة القهوة في الصيرورة الدلالية للقصيدة، إذ إنّها جسّدت التّجانس والتّلاؤم الذي نشعر به في مواجهة الواقع مقابل المواقف، ومن طبيعة الإنسان أنه ولا بد ينسجم مع الواقع باختلاف الموقف الذي يتخذه منها إيجابيا كان أم سلبيا.

لقد مثّل حضور المرأة والرجل في هذا المشهد حضور المواقف التي نواجه بها الواقع، والتي ينبني على أساسها الكون والحياة، فقد كان الصّاحب رحب الصّدر مع كل بوادر الحياة حلوها ومرها، رافضا كلّ زيف وإيهام، بل علاقته بالقهوة التي نعدها هنا مؤولا يحيل إلى الواقع، فما حدث إلا أن صدم بأتفه الأحداث، وتحولت النكتة المضحكة إلى حكاية مبكية أو مأساة في الواقع الأنثوي، وغالبا ما يتبع شرب القهوة حديثا وتسامرا، وتجاذب حديث، وهذا هو العالم المفترض من سّياق الدلالات.

"غاب شهرا وعاد بلا موعد

شارد الذهن

يصمت دهرا ويسألني: لم لا تتزوج يا ولدي؟"[1]

شيء أكيد أن المواقف الرّافضة للزيف والمصرة على تلقي الواقع كما هو تتداعى من وعي الإنسان والتزامه بقيمه الأصيلة. إنّها تمثّل هاجسا يمنعه من الحضور إلا من جانب واحد من الحياة، محاولا التوفيق بين الموقفين المتعارضين، إنها محاولة تقتضي حضور الوعي، بعيدا عن وهم القضايا التي تتسبّب في زيف الواقع سياسيةً كانت أم اجتماعية.

[1]– عاشور فني، الديوان، ص182.

"يصمت دهرا ثم يسألني"... إن هذا الصمت بالإضافة إلى كونه لحظة تأسيس لوجهات نظر مختلفة ليرسم طريقا نحو رؤيا متعلقة بالموقف الآني من جهة، وبالمستقبل من جهة أخرى، والزواج هو ائتلاف بين جنسين على أساس المودة والرحمة – كما هو متداول في العرف-، ثم إن السؤال عنه ما هو إلا محاولة للتوفيق بين الرؤئ المتقاطعة، لتتأسّس حيال ذلك حياة جديدة، هذا ما جعل إجابات السؤال كل مرة تكون من منطلق وطرح مختلفين عمّا سبق، وكل هذه المنطلقات تؤسس لقضايا اجتماعية وسياسية وأخلاقية يشوبها الزيف والضّبابية.

يشدد الشاعر في هذه القصيدة على ضرورة تقبل الحياة حلوها ومرها، ولا يتم هذا إلا بحضور الوعي، وإلا صدمنا بذوبان السكر وانجلاء المساحيق التي تحيل إلى التنميقات التي توهمنا ونتماهى فيها دون النظر إلى حقيقة ما تستبطنه ؛

كنتُ أصدّقُ كلّ المساحيق دون مناقشةٍ

وأضيف إليها قليلا من الشاعريةِ

والوطنيةِ

أفرطْتُ في الوهمِ...

حتى ارتفعتُ مع الزبدِ

ثم من يومِها

لم اعدْ أحسنُ الظن بأحدِ[1]

[1]– عاشور فنّي، الديوان، ص182.

لقد جسّد الحوار في هذه القصيدة حالة الإنسان ومواقفه إزاء الحياة وأقنعتها، فكل شخصية في القصيدة المرأة، والرجل، والعروس، والعريس...الخ تشكل صوتا تنطق باسمه تلك الأقنعة. إنه "يعمد التَّحدث إلى الجمهور من خلال قناع وهمي مغيّرا شكله وصداه، ليبرز لنا الهواجس والخواطر الناجمة عن الانكسار الروحي أمام متغيرات الواقع "[1] ويحقّق فنياً موجة عالية من التعبير الدّرامي المستفز لمواقف الإنسان.

إنَّ الشاعر مدرك لقيمة الحوار من حيث كونه أقرب لبؤرة التّفاعل؛ فالقارئ يتقمّص كل مرة أصوات الشخصيات المختلفة، باعتباره وحدة انصهار لوجهات النظر في زاوية مفترضة بين اللغة والتفكير[2]، فيتحقق الانسجام الفكري والمشاركة الجمالية، وبذلك يصبح الأثر أكثر فعالية، ما يجعل إعادة القراءة في حد ذاته فعلا جماليا تتولد إثره عوالم متعددة، فكل مرة تعاد فيه القراءة تظهر الدلالات بوجه جديد.

والشاعر لم يكتف بالحوار شكلا، وإنما دعّم هذه التّقنية بآليات بصرية، أهمها نقاط الحذف الدالة على توسع الدلالة، وكذا علامة الاستفهام التي تتكرر كل مرة لتخلق جوا يتكيف معه القارئ والسّياق الشعري، ناهيك عن الإلحاح المتكرر بسكون أغلب أواخر الأسطر، ليحصَر القارئ في دلالات الأسطر، معلنا عن بداية دفقة شعورية يتأهب خلالها القارئ نفسيا لاحتضانها، وإن لم تشدّ انتباهه الدلالات فإن لحظة الانتظار تشده.

- لِمَ لا تتزوج يا ولدي؟

- رغبتي مُطْلَقَهْ

---

[1]– أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، ص ص 19،20.

[2]– ينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص126.

غير أن الظروف المحيطةَ غيرُ ملائمةٍ للولائم...

كيف تقيّم الوليمةَ والأزمةُ العالمية تحتكرُ

الزيتَ والصحنَ والملعقهْ

ثُمَّ إن الفناجين من خزفٍ

والكؤوس زجاجية

والبناديرُ سيئة الصنعِ

والسكَّرُ اليوم أبيض كالملحِ

والناسُ كالنملِ في الأروقهْ

فلمن تصنع العرسَ؟

بارود دولتنا الوطنية تستقطبُ الناسَ

من سوف يهتمُّ بالمحرقهْ [1]

فكل من القوافي "مطلقهْ، والملعقهْ، والأروقهْ، والمحرقهْ" تتواصل مع نَفَس الانتظار، وكلما استوقفت القارئَ القافيةٌ، يواصل باحثا عن القافية الموالية، ذلك أن لها تأثيرا سمعيا ونفسيا أثناء القراءة وتستمد تأثيرها البصري من الحضور المتكرر شكلا ونغمةً.

وبهذا يشكل كل من البياض والسواد عالمه الشّعري وحضوره الجمالي في الديوان، ويتأسس على إثرهما حوار منغلق على ذاته منفتح على الدلالات المكثفة والمتزايدة كل مرة.

[1]– عاشور فنّي، الديوان، ص178. جاء في بداية السطر الخامس "والزيت والصحن والملعقة"، وهو خطأ طباعي، عدلناه في المتن أعلاه وقمنا بحذف الواو الأولى.

من جانب آخر نجد النوع الثاني من الحوار لا يقل شأنا عن الحوار الداخلي، ونكاد نجزم أنه الأصعب تعيينا والأدق والأكثر فعالية، وأهميته متوقفة على كفاءة المتلقي، بل إنّه يحيا ويموت بيد القارئ، وما تجود به موسوعته وكفاءته في استنطاق النّص واستحضار الغائب.

2/ الحوار الخارجي:

من المهم في دراسة النصوص الإبداعية استحضار تلك اللحظة التي يصنعها التقاء الحاضر بالغائب، والمصرح به بالمسكوت عنه، إذ إنَّ التقاء كليهما يحدث كسر جدار العامل بين الماضي والحاضر والتطلع الرؤيوي للمستقبل، باعتبار أن الشعر قبل كونه لغة هو رؤيا وذلك بالتحامها مع الوعي، مقدِّمتُه التجربة الخاصة وخاتمتُه الوصول إلى جوهر تجارب الحياة والقيم الإنسانية، "فاللغة ليست بريئة على الإطلاق وللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة وبطريقة عجيبة، والكتابة هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى"[1]، والقارئ في الديوان يستشعر ذلك النزوع نحو التلميح دون التصريح، والبعد عن الشفافية وكأنه يقوم بعملية تغليف للدلالات، وتحصين لما يراد أن يقال، وهذا البعد عن العفوية قد تحقق بصورة جمالية عن طريق التفاعل بين دلالة الحضور والغياب، وقيام النص الحاضر على أنقاض النص السابق ناهيك عن لا يقينية معنى النص[2]، والديوان يحفل بمثل هذه المظاهر، بل هو مؤسس عليها ليصنع لنفسه عالما يوتوبيا، وأول ما نتحدث عنه هو إشارات هذا البعد الجمالي المتمثلة في:

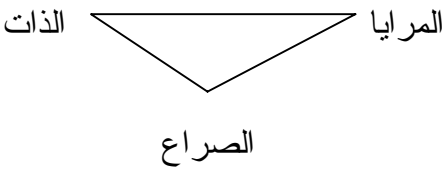
السماء ◁ الأرض

التفناغ

---

[1]– رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، ص24.

[2]– ينظر: أحمد مداس، آليات التأويل في الفكر النقدي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، ع21، بسكرة2011، ص326.



وكلها تندرج ضمن تناصات متنوعه كالتناص الأسطوري والديني والتاريخي، ونصنفها نحن تحت إطار السيناريوهات النصية، إذ إنّها تعيننا في نمذجة الأشكال والمسارات المتخفية وراء دلالة الكلمات[1]، وهذا الميول المتنوّع يقوم على اختراق لوحدتي الزمان والمكان ويفتح أفق القارئ على وعي لم يتمثّل له من قبل، ويدعو إلى التأصيل لِمَا غيَّبته الظروف والسياقات المختلفة التي مرّت عليها مراحل الإنسانية.

والسيناريوهات التناصية من بين أهمّ السيناريوهات التي تساعدنا في تتبع النص، والتأثيث للعوالم الممكنة في تصوّر القارئ، وتمثّلت السيناريواهات التناصية في استحضار نصوص وأحداث في سياق خارجي، وهي نصوص غائبة وردت تدعيما للتجربة الشعرية أو لمقتضى مرامي النص، فأوّل سيناريو تناصي تمثّل في العودة إلى تكوين الأرض والسماء واتخاذ الإنسان خليفة عليها، جاءت كمحاولة من الشاعر أن يجعل من ديوانه أسطورة كونية ثانية، بطلها "التفناغ" الذي يشير إلى قيمة الإنسان وتعاليه بفضل كلمته ولغته، ومن حيث كونه عاقلا محبا للتطلّع وجعل حياته مغامرة لتحقيق الأهداف، من جهة أخرى تلامس تشكيلة "التفناغ" روح الأسطورة وأبطال الملاحم في خوض غمار الحياة ومواجهة مواقفها، وتعود بنا هذه التتابعات السيناريوهاتية المجسّدة بملفوظات مثل: " الانتصارات، الهجرات، السماوات، الأرض، النجوم، الخرافة، الرّمال" إذ نجده مثلا يقول في قصيدة "سماء أولى"؛

[1]– ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص101. ويراجع مدخل البحث في الحديث عن تعيينات السيناريوهات النصية.

كان أعلى

الفضاء بدايته

الفضاء نهايته

والسماوات لعبته في السماوات

طفلا وكهلا[1]

نلاحظ أنّ أغلب قصائد الديوان تمركزت حول مدار الرحلات وحب الاكتشاف وخوض غمار الحياة والبطولات، وهذا ما ينشّط فعالية القارئ معه، إذ يقف بين سحر السردية عن طريق تتابع الأحداث وتعاقبها كأنها نمط قصصي، وبين سحر الشّعر المتمثل في كيفية صوغ ما سبق في إطار شعري راق.

يصنع الديوان لنفسه عالما افتراضيا له زمان ومكان خاصين وغير محددين لكنهما يضطلعان بدعاوي الائتلاف الزماني بعضها بعضا باختلاف الأطر المكانية، فالزمان كفيل بإنشاء الوعي المترسب في الذاكرة الباطنية، أما المكان فليس إلا تجسيدا وتحديدا شكليا له، وهنا تظهر خصوصية الديوان المستمدة من ترسبات الزمن على حساب شكلية المكان، وعليه فهذا الحوار الخارجي "التناصات" كان أهم ما تمخضّ عن هذه الترسبات الزمنية.

يقابل الشاعر في عنوان ديوانه " أخيرا... أحدّثكم عن سماواته" السماء بالأرض، معلنا حقيقة تشكّل الكون وعلاقة الأرض، من حيث كونها مرتَكزا لبقاء الإنسان، وبالسماء من حيث كونها الأفق الذي تتعالى فيه الكائنات والعالم اليوتوبي الذي يحتكم به كل فرد، وهنا تبدأ مقاربة الديوان وقصائده؛

[1]– عاشور فنّي، الديوان، ص18.

كان لا بدّ من ألق التفناغ

لأبدأ تقويمَ ميلاده

ومخطط هجْراتِه

وانتصاراتهِ

كان لا بد من دورة فلكيهْ[1]

يستحضر الشاعر لفظة "التفناغ" ويجسده على هيئة البطل الملحمي الذي ألفناه في الأساطير، وقد نتساءل لمَ لفظة التفناغ تحديدا؟ والتفناغ هو الأبجدية الأمازيغية أو هي إشارة إلى اللغة الأمازيغية، واللغة هي أساس التواصل الإنساني، ولو تجاهلنا التواصل لحدث الانقطاع ويليه الفناء، إذا فالتواصل رمز للديمومة وكان أساسه اللغة أو "التفناغ".

إذا عدنا إلى قصة آدم عليه السلام وجدنا أن الله تعالى علّمه الأسماء كلها قبل أن ينزل إلى الأرض ويكون خليفة عليها إلى يوم الحشر، وهذا العلم يقتضي لغة تحتكم إليها الأسماء والمسميات، فإذاً كانت اللغة روح الإنسان التي تضمن بقاءه، وأول شيء خلقه الله كان القلم والقلم يقتضي لغة ليدونّها، فكانت اللغة هي البناء الذي ترسم عليه صيرورة الحياة، إذاً الطرح هنا متعلق بالوظائف والنتائج.

والسّماء والأرض تلتقيان في حقيقة الارتقاء الإنساني، فاللغة منطلقه –الارتقاء- والمثالية أفقه، وكلما قارب كبرياءه كلما بقي متعلقا بسلطة الأرض وتبدأ الحروف بحصاره؛

[1]– عاشور فنّي، الديوان، ص6.

في انتظار نهايته

يستعيد القصيدة

معنى وشكلا[1]

فلا يحدث هذا الارتقاء إلا بقيمة ما ينسجه من تلك الحروف، إنه الشعر الذي ينتشله من ضيق الأرض إلى فضائية السماوات، وهناك؛

أكلم نفسي عبر ثقوب السماء

وأفتح قلبي لثرثرة الساقيه

بوسعي أن أصطفي لحظة للبقاء

وأترك دنياكم الفانية..[2]

يقف معلنا خلود الإنسان والإنسانية جمعاء بما ترقى إليه شاعريته، وكما الأرض موطن للتناقضات الإنسانية وصراعاتها، كانت اللغة بشكلها مرفأً لتضارب الدّلالات التي نصطفي منها كل ما هو متعلق بالتجارب الإنسانية، للوصول إلى ما يخلدها بعيدا عن الأوهام والتناقضات.

من جهة أخرى نجد الديوان يرصد أوهام الواقع وتناقضاته بعيدا عن سماوية الشعر، فكانت قصيدة "المرايا تخون" أنموذجا لذلك؛ فالمرايا محطة التقاء الذات بواقعها، وهدف الرؤية هو

[1]– عاشور فني، الديوان، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص51.

التنقيب عن حقائق الوقائع، والتماهي وراء الرؤى المؤسسة للذوات وصلاتها بالآخر، انطلاقا من هذا نفترض حضورها بشكليها الإيجابي والسلبي:

المرايا تخونْ

تنحني حين ننظر فيها

ترى نفسها في العيونْ[1]

فالايجابي تمثَّل في طبيعة الإنسان الذي يبحث دائما عن ذاته وماهيته، وكلما غاص فيها وجد أنه يعارضها، وحالة الخيانة بينه وبينها تقلب الموازين وتجعل داخل كل نفس مرآة تصبو للتطلع إلى الآخر بنوع من النرجسية لتسلب منه مثاليته:

المرايا تخونْ

تتشقق

مما ترى في العيونْ

المرايا تخونْ

ربما تتعلم

مما ترى في العيونْ[2]

---

[1]– عاشور فني، الديوان، ص149.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 152،153.

وتشيِّد هذه الحالة لنوع من القلق النّفسي، والصراع الروحيّ، والتصدع الذاتي، فالمرايا متعلقة بالجانب المادي ،ولو أدرك هذا الأخير ما يخبؤه الجانب الروحي من مقومات وأفكار يتشظى كوجه سلبي للقاء الذات بالمرآة، وللمرآة مكانة خاصة في الثقافة الشعبية فيها النزعة النرجسية والبوفارية* اللتان تستهدفان هواجس الإنسانية.

هذا وقد حفل الديوان بالكثير من التناصات مع التجربة الإنسانية وظواهرها، وكانت هذه الأخيرة محفزّة لوعي القارئ عن طريق استكناه كل أثر ترسّب فيه، لتبدأ الدّلالات تدريجيا بالتكثيف إلى أن تصبح ذات طابع هرمسي**.

لقد استطاع ديوان "أخيرا ... أحدّثكم عن سماواته" أن يرتقي فنيّا، وأن يفرض نصيّته بأسلوب شعري عن طريق الانفتاح على ذاته، بواسطة الحوار الداخلي بين اللغة والدلالات والإشارات اللغوية وغير اللغوية، وكذا حضور التّشكيل البصري ودوره في انسياب الدلالات والصّيرورة الدلالية للقصائد، ومن جهة أخرى عن طريق انفتاحه على التجربة الإنسانية مشكلا بذاته حوارا خارجيا يقتضي إسقاط ما اختزنته الذاكرة والوعي الإنساني.

---

* البوفارية Bovayisme: نزعة تدل على الشعور بالقلق الروحي وعدم الرضا النفسي والاجتماعي، يؤدي مع تطوره الى الهروب من الواقع ونقص ذهني خاتمته تكوين فكرة خاطئة عن الذات، ينظر: جبور عبد النور،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1،بيروت1979،ص53.

** هرمسية Hermétisme: "هي الإيغال في الإيهام والغموض، حيث تفرض على القارئ التآلف القسري مع عالم خفي من الصور والأفكار، وهو عالم سحري يحتفظ فيه الشاعر بسره وبمفاتيح أبوابه"جبور عبد النور، المعجم الأدبي،ص286.

خاتمة

يمثّل بحثنا المعنون بـــ"المتعاليات النصية –من الإشارة إلى التأويل- ديوان أخيرا أحدثكم عن سماواته لعاشور فني –أنموذجا-" محاولة للغوص في بحر القراءة والإبداع، مبينين فيه فعالية المتلقي في عملية الإنتاج الأدبي ضمن ما يعرف بالتفعيل الدلالي، وقد كان أنموذجنا المتبع هو حضور المتعاليات النصية كسمة شعرية وشاعرية في النصوص الأدبية، وأنموذج التطبيق كان ديوان "أخيرا ... أحدثكم عن سماواته" لعاشور فني.

وقد ركّزنا فيه على تتبع أهم مظاهر التّعالي النّصي منذ ورودها كإشارة وأيقونة سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، إلى غاية انتقالها إلى ذهنية المتلقي كمؤوّلة، ومن خلال ذلك خلصنا إلى النتائج التالية:

- لا يخلو أيّ عمل إبداعي من مظاهر المتعاليات النصية، لأنّها هي التي تؤسس نصيَّته وجماليته وشعريته، وتبني لأثره المفتوح على التجربة الفنيّة من جهة والإنسانية من جهة أخرى.

- من أهم أشكال التعالي النصي التي تجسدت في الديوان: النصوص الموازية أو المناص ابتداء من العنوان الرئيس، فالغلاف، فالعناوان الفرعية، لتشكل بذلك أولى عتبات التلقي، وتضع الحجر الأساس في أفق توقعات القارئ عما سيتعامل معه في عمق الديوان، إذ كانت عبارة عن مجموعة من الإشارات ذات القيمة الجمالية والرمزية تدعو إلى كسوة النّص بطابع استثنائي يميّزه عن باقي النّصوص.

- تنفتح هذه الأشكال على الديوان فتثريه شكلا ودلالة، وتنفتح من جهة أخرى على القارئ، فتتحول من مجرد أيقونة إلى مفاتيح وإجراءات يلج بها المتلقي إلى ما وراء السطور ويستنطق المسكوت عنه، إذ أنّه لا تتحدد قيمة الإشارات اللغوية وغير اللغوية بشكلها فقط، بل بحضورها في النسق النصي، وبقيمة مرجعياتها المتخفية وراء شكلها .

- من بين جماليات التعالي النصي أنه يتلاعب بتناغم مع أفق الانتظار أولا، والعواطف مستثيرا انفعالات المتلقي وذلك تفعيله لهذه الإشارات بالاعتماد على كفاءة موسوعية.

- جسّدت عتبات الديوان أهم المداخل التي تولجنا إلى عالم النص، إذ إنها انفتحت على الطرح القائل بضرورة استقطاب المنارة البصرية للقارئ، وتحقق على أساسها تكامل الأجزاء "العنوان، الغلاف والعناوين الفرعية"، ولا ننسى أنها احتفظت بمكانٍ للقارئ للاشتغال في فضاءاتها الدلالية، وهذا ما أثبتناه في الفصل الأول من بحثنا.

- أمّا الفصل الثاني فكان تطرقنا إلى حوار النصوص – خارجيا وداخليا- بمثابة إزاحة ستار اللغة، لكشف ما ورائها واستنطاق المسكوت عنه، إذ اختزلت إحالات إلى التجارب الإنسانية وعلاقاتها، كحقيقة وجود الإنسان، وفطرته المتمثلة في حب الاستطلاع، والكشف عن الحقائق. وهو طرح فلسفي ساقته المتعاليات بأسلوب شعري تتخلله بعض التقنيات السردية كالحوار، وذلك لتحتويها حواس المتلقي أكثر، وتحقيق فنية أكبر، وقيمة تخيلية متعالية عن الواقع الذي يسوده الزّيف والتضليل.

- انبنى ديوان "أخيرا... أحدثكم عن سماواته" على ثنائية(الاتصال والانفصال)، وقد كشفت المتعاليات النصية عن طبيعة هذه الثنائية؛ إذ تجسّدت في مظهرين، أولها اتصال نصوص الديوان بذهنية المتلقي وانفصالها عن الإطار الشكلي واللغوي، أي تتحرر من سلطة الشكل لتلج عالم فضاء الدلالات، لترسم وجهة جديدة في عالم جديد وهو عالم المتلقي، ومن جهة أخرى انفصال عن تستر العوالم الواقعية عن التجارب الإنسانية، واتصال برؤى تكون أقرب منها إلى الحقيقة المكبوتة.

ونخلص في الأخير إلى أهمية إثراء هذا الموضوع الذي يفتح المجال على تفاعل أكثر مع النصوص الإبداعية، وكذا كشف كثير من الخبايا التي لا تبوح بها اللغة العادية المباشرة، بل تتخفى وراء شبكة من العلامات التي لا تفكّ إلا بحضور الوعي وتنشيطه.

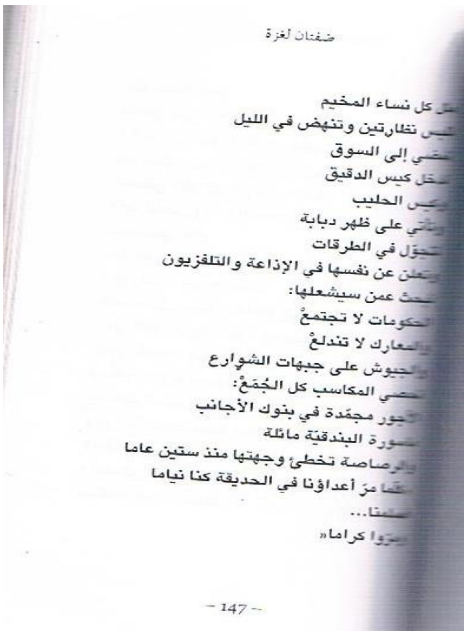
الملحق

المرايا تخون

المرايا تخونْ
ربما تتعلم
مما ترى في العيونْ

– 153 –

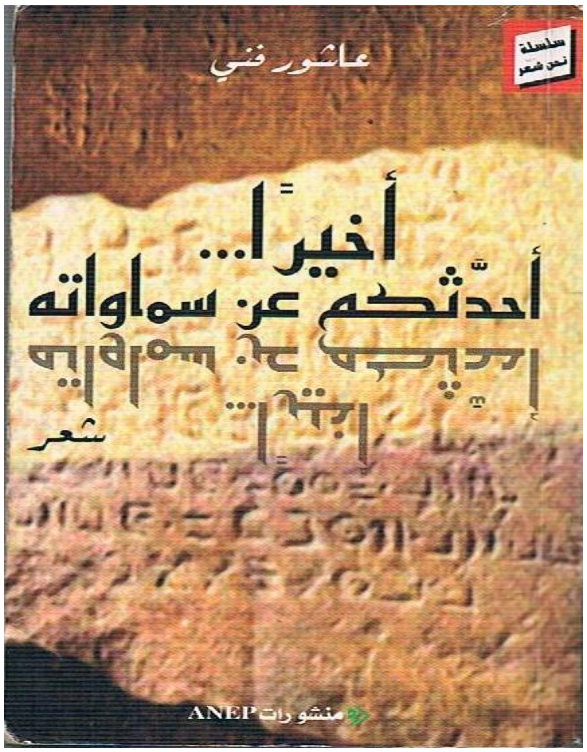
ملحق"أ"


ضفتان لغزة

[illegible] كل نساء المخيم
[illegible] نظارتين وتنهض في الليل
[illegible] إلى السوق
[illegible] كيس الدقيق
[illegible] الحليب
[illegible] على ظهر دبابة
[illegible] في الطرقات
[illegible] عن نفسها في الإذاعة والتلفزيون
[illegible] عمن سيشعلها:
[illegible] لا تجتمعْ
[illegible] لا تندلعْ
[illegible] على جبهات الشوارع
[illegible] المكاسب كل الجُمَعْ:
[illegible] مجمّدة في بنوك الأجانب
[illegible] البندقيّة مائلة
[illegible] تخطئ وجهتها منذ ستين عاما
[illegible] مرّ أعداؤنا في الحديقة كنا نياما
[illegible]...
[illegible] كراما»

– 147 –

ملحق "ب"



ملحق "ج"

قائمة المصادر والمراجع

1/ المصادر:

1- عاشور فنّي، ديوان "أخيرا...أحدثكم عن سماواته"، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، د.ط، رويبة2013.

2/ المراجع:

أ- المراجع باللغة العربية

1- إبراهيم محمود، جماليات الصمت، في أصل المخفي والمكبوت، دار الشجرة للنشر والتوزيع، ط1، دمشق2002.

2- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1779.

3- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت1979.

4- حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط، القاهرة1998.

5- حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق2005.

6- خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق2000.

7- رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، شركة النشر والتوزيع-المدارس-، ط1، الدار البيضاء 2000.

8- سعيد يقطين، الكلام والخبر،المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1997.

9- صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق ، ط1، القاهرة1997.

10- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار نوبار، د.ط، القاهرة2000.

11- عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة2007.

12- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارد جينيت من النص الى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر2008.

13- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، د.ط، الدار البيضاء2007.

14- عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق2005.

15- عصام إبراهيم شرتح، حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان2015.

16- محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري، عالم الكتاب الحديث، ط1، أربد2014.

17- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة1998.

18- محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز- المركز الثقافي العربي،د.ط، الدار البيضاء1987.

19- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي ، بين المذاهب الغربية والحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة1996.

20- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء1998.

21- وحيد بوعزيز، حدود التأويل، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر2008.

22- يوسف حسن نوفل، أصوات النّص الشعري، دار نوبار، ط1، القاهرة1995.

ب- قائمة المراجع المترجمة:

1- ألكسيس كاريل، الإنسان ذلك المجهول، تع: شفيق أسعد فريد، مكتبة المعارف، د.ط، بيروت1993.

2- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية2001.

- العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء2010.
- القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء1996.

3- جوليا كريستيفا، علم النَّص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء1997.

4- رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب2002.

- نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء1994.

5- سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النّص، تر: حسن كاظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت2007.

6- فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد الحمداني وجيلالي الكدية، دار النجاح، د.ط، الدار البيضاء1995.

ج- قائمة المقالات:

1- أحمد الجوة، سيمياء البياض والصمت في الشعر العربي الحديث،الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي،بسكرة2008.

2- أحمد مداس، آليات التأويل في الفكر النقدي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، ع21، بسكرة2011.

3- إليامين بن تومي، القراءة وضوابطها المصطلحية، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،ع1، بسكرة2009.

4- بوساحة فريدة، القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية، ع10، بسكرة2006.

5- صابر الحباشة، أسئلة تداولية الخطاب، زهران للنشر والتوزيع، ط1، عمان2001.

6- صباحي حميدة، بناء المعنى وتجلي الموضوع الجمالي في شعر"عبد الله عشي"- القارئ الضمني ومواقع اللاتحديد أنموذجا- مجلة قراءات، ع4، بسكرة2012.

د- قائمة الكتب الاجنبية

1- Genette Gérard, palimpsestes, la littérature au Second degré,Ed: Seuil, 1982.

- seuils, Edition du seuils, paris1987.

فهرس الموضوعات

- **مقدمة**

المدخل: المفاهيم الإجرائية: 6

- **الفصل الأول:** عتبات النصوص والنشاط التعاضدي للمتلقي.....22

1/ العنوان – قراءة تحليلية -.....23

2/ العنوان وعلاقته بالمتلقي.....25

3/ العنوان وعلاقته بالغلاف.....27

4/ العنوان وعلاقته بالعناوين الفرعية.....30

- **الفصل الثاني:** حوار النصوص وانفتاح الأثر.....44

1/ الحوار الداخلي.....48

2/ الحوار الخارجي.....67

- **خاتمة**.....75
- **الملحق**.....79
- **قائمة المصادر والمراجع**.....81
- **فهرس الموضوعات**.....86