الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي–جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

عنوان المذكرة

سيميائية العتبات النصية في ديوان "الرغبات المتقاطعة"

"لفيصل الأحمر"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبة

✓ ليندة هنوس

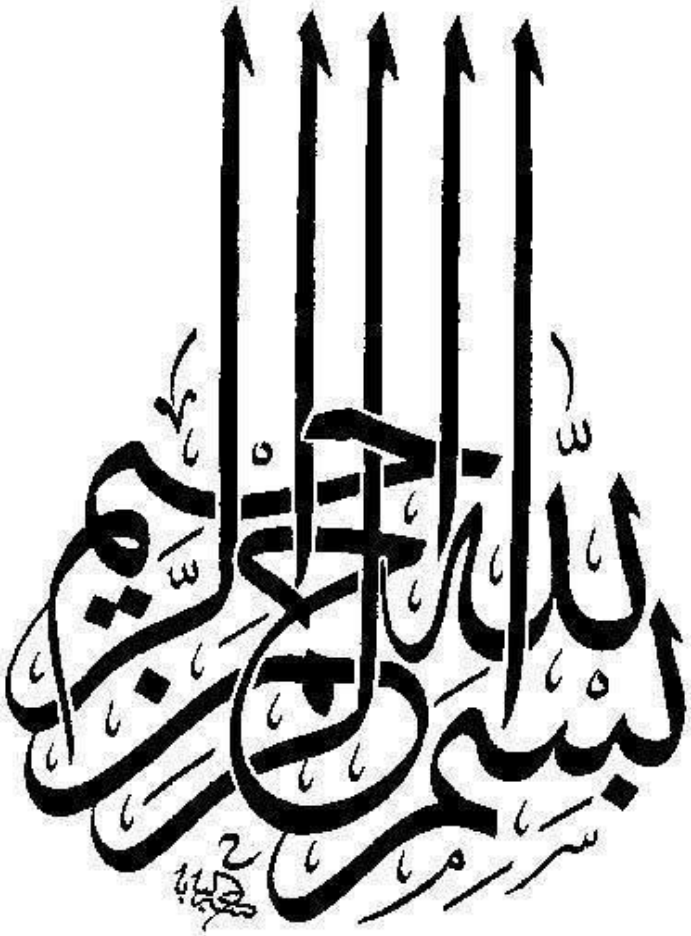
إشراف الأستاذ:

عبد الله عيسى لحيلح

لجنة المناقشة:

توفيق قحام	جامعة جيجـــــل	رئيسا
عبد الله غيسى لحيلح	جامعة جيجـــــل	مشرفا ومقررا
ليلى بوعكاز	جامعة جيجـــــل	مناقشا

السنة الجامعية: 1441هـ/1442هـ – 2021/2020م



شكر وعرفان

الحمد والشكر لبارئ البريات مصرف الألسنة الناطقات مسخر العقول والأيادي لتعمل وتطمح

قال تعالى:" وإذ تأذن ربك لئن شكرتم لأزيدنكم" .

الشكر الموصول لكل من شجعني على العلم أو علمني أو كان سببا في تعليمي.

قال رسولنا مُحَمَّد الهمام:" من لا يشكر الناس لا يشكر الله" .

وشكري الخاص :

لوالدي

لأستاذي في دروس الحياة"يوسف خشة"

لأختي "ليلى" التي عملت جاهدة لكتابة هذه المذكرة

لمشرفي الدكتور"عبد الله عيسى لحيلح"

لأساتذتي"عبد الله عباسي" ، "فريد عوف" ، "عدلان رويدي"

لنفسي الواثقة من تقديم الأفضل.

إهداء

إلى كل من كان في قلبه حبا لنجاحنا

إلى "أمي" و"أبي" وعائلتي جميعا

إلى من كان لي سندا في هذه المذكرة

أستاذي في دروس الحياة "يوسف خشة"

إلى كل من شجعني من أساتذتي

يوما لمواصلة التطلع لدرجة أعلى

وعلى رأسهم الأستاذ

" عبد الله عباسي"، "فريد عوف"، "عدلان رويدي"

إلى "نفسي" التي مضت قدما وسعيت على تقديم الأفضل

ليندة

مقدمة

مقدمة

نظرا للتّطور السريع الّذي مسّ المعرفة في مختلف الحقول المعرفية جرّاء التّطورات الحاصلة في هذا العصر، لم يبق الأدب وصنوه النّقد- باعتبارهما حقلين- معرفيّين بمعزل عن هذا التّطور المعرفي، حيث ظهرت مصطلحات تقيد هذه المعرفة، وبما أنّ النّقد حقل معرفي واسع فقد ظهرت مصطلحات علمية ونقديّة تضبطه وتميّزه عن الحقول المعرفية الأخرى، فعلى سبيل المثال كَثُرَ الحديث مؤخّرا عن مصطلح"العتبات النّصيّة" أو ما يسمّى"بالنّص المحيط" أو"الموازي"، حيث حظيّ هذا الأخير باهتمام خاص من قبل النّقاد منذ ظهوره على يد النّاقد الفرنسي"جيرار جينيث"، حيث انقلب الاهتمام إبداعيا ونقديّا من المتن إلى الهامش، وغدا هذا الأخير بؤرة الاهتمام، وأضحت نصّية النّص وشعريته تنطلق من عنوانه وغلافه وألوانه ومقدّمته وإهدائه...الخ، قبل الوصول إلى متنه، فراح المبدعون يدقّقون ويولون اهتماما كبيرا لصوغ عناوينهم وتصوير أغلفة مؤلّفاتهم، ويدقّقون فنّيا في اختيار كلمات مقدّماهم وإهداء اتهم وتصديراهم واستهلالاتهم وفق ما يتناسب مع دلالة المتن، وذهب النّقاد ينحون نفس منحى النّص الأدبي، وصوّبوا اهتمامهم أثناء قراءتهم على تفكيك شفرات هذه العتبات وما تحمله من دلالات مكنونة مضغوطة باعتبارها علامات أو أنساق دلالية مكثّفة دلاليا حاملة في طيّاتها معاني المتن النّصي ولقد اهتمت السيميائيّة باعتبارها مقاربة نقدية تشتغل على الكشف عن دلالة العلامات اللّغوية وغير اللّغوية بهذه العتبات المحيطة بالنّص باعتبار أنّها علامات لغويّة وغير لغويّة، وعلى هذا الأساس تشكّلت علاقة وطيدة بين موضوع السّميائيات وموضوع العتبات النّصية، وأصبح هناك فرع من فروع السّميائية يصطلح عليه ب"سميائية العتبات النّصية"، ومن بين الشعراء المعاصرين اللّذين كانوا على دراية إلى حد بعيد بما تحمله السميائية والعتبات النّصية، وحاول تطبيق ذلك في إبداعاته نلبث الشاعر الجزائري "فيصل الأحمر" في مؤلفه الموسوم ب"الرّغبات المتقاطعة"، الذي أعطى فيه قيمة كبرى للعتبات النصية حيث شحنها بدلالات شعريّة حديثة، كسر فيها العديد من القواعد الفنّية المعهودة وعلى هذا الأساس كان موضوع بحثنا موسوم ب"العتبات النّصية في ديوان الرّغبات المتقاطعة لفيصل الأحمر".

أهمية البحث:

وتتجلى أهمية هذا البحث في تفكيك شفرات العتبات النّصية في ديوان"الرّغبات المتقاطعة"، والنظر في بعدها السّميائي وقيمتها الفنية والجمالية التي أضفتها على الأثر الأدبي، وكذا مدى الانحراف على النّمطية المعهودة في وضع النّصوص الموازية، وما ينتج عنها من تعميق دلالي وارتقاء بالمتن واثبات القدرة الفنّية للشاعر.

أسباب اختيار موضوع البحث:

نظرا للأهمية التي احتواها موضوع بحثنا، دُفعنا لاعتناق هذا الموضوع، وقد تنوعت هذه الدّوافع بين دوافع ذاتية متّصلة بذاتنا الباحثة، ودوافع موضوعية متّصلة بموضوع الدّراسة في حد ذاتها

أ- الدوافع الذاتية:

-الميل لمثل هذه المواضيع الحيوية المتعلقة بفك الشفرات والرّموز، والوقوف على دلالتها وتأويلها وفق منظور خاص.

-الرّغبة في الإحاطة بالسميائية باعتبارها مقاربة نقديّة واسعة، والعتبات النّصيّة كقيمة جمالية وفنية مستحدثة.

-إعجابنا بمدوّنة"الرغبات المتقاطعة" وتشكيلها العتباتي المراوغ، ومن ثم الرّغبة في استكناه كنهها الدّلالي والجمالي.

ب- الدّوافع الموضوعية:

-ندرة الدّراسات الجامعة بين السّميائية والعتبات في المدوّنات الشعرية.

-عدم وجود دراسة سابقة حاولت الوقوف على البعد السّميائي للعتبات النّصية في ديوان"الرغبات المتقاطعة".

-محاولة الوقوف على العتبات النّصية في هذه المدونة والتغلغل في البحث عن بعدها السّميائي بطريقة مختلفة عن الدراسات السابقة، ووفق مقاربة سيميائية جادة وفعلية.

وانطلاقا من هذه الدّوافع والمحفّزات اصطدمنا بإشكاية رئيسية تبعتها جملة من الأسئلة الفرعية المتفرعة عنها

الإشكالية الرئيسية:

لعلّ الإشكالية الرّئيسية التي انطلقنا منها في دراستنا مفادها:"كيف تمظهرت العتبات النّصية في ديوان الرّغبات المتقاطعة؟ وما هي أبعادها السميائية؟"

والجدير بالذكر أن هذه الإشكالية انبثق عنها جملة من الأسئلة الفرعية تمثّل أبرزها فيما يلي:

-ما مفهوم السيميائية؟ وما هي أصولها الغربية والعربية؟ وكيف نشأت السيميائية الحديثة؟ وما هي اتجاهاتها؟

-ما مفهوم العتبات النّصية؟ ومن أين انبثقت؟ وكيف تطوّرت حديثا؟ وما هي أنواعها وتقسيماتها؟

-ما العلاقة الجامعة بين السميائية والعتبات النّصية؟

-ما هي الأبعاد الدّلالية التي حملتها العتبات النّصية في ديوان"الرّغبات المتقاطعة" على اختلافها؟ وما قيمتها الجماليّة والفنية في هذا الدّيوان؟

الفرضيات:

وفي سياق محاولة إيجاد إجابة عن الأسئلة السابقة الطرح، يمكننا اقتراح بعض الفرضيات تم اعتبارها نقاط انطلاق:

- السيميائية علم ونظرية ومنهج يتم من خلاله دراسة العلامات، نشأت في الحقل النّقدي العربي الحديث على يد جملة من النّقاد، لكن كانت لها بعض الملامح في التراث الغربي والعربي، وقد تمّ انتقالها كمصطلح وكمنهج للنّقد العربي الحديث مؤخّرا، وقد تعدّدت اتجاهاتها بتعدّد مجالات اشتغالها.

- العتبات النّصية هي نصوص محيطة بالمتن النّصي ومكملة له، وتعد صورا مصغرة لما يحمله المتن، ظهرت في حقل النّقد الغربي وبعدها انتقلت للساحة النّقدية العربية، وكانت لها ملامح بارزة في التراث الغربي والعربي وتعدّدت أقسامها وأنواعها بين عتبات خارجية وداخلية وفوقية.

- حملت العتبات النّصية لديوان "الرغبات المتقاطعة" أبعادا دلالية مختلفة اختلفت باختلاف العتبات وتنوعها.

الخطّة:

ولتنظيم المادّة المعرفية المتعلّقة بدراستنا اقترحنا الخطّة أو الهيكل التنظيمي الآتي، والذي تضمن ثلاث فصول مع مقدمة وخاتمة طبعا.

أما الفصل الأول فكان نظريا، وقد وُسم ب "المقاربة السيميائية وقيمة العتبات النّصية"، وهو بدوره انقسم إلى عنصريين كبيرن: عنصر تمّ الحديث فيه عن"المقاربة السيمائية" حيث تمّ التّعرض للمفهوم اللّغوي والاصطلاحي للسيميائية، وأصولها الغربية والعربية ونشأتها الحديثة عند العرب وانتقالها عند العرب، وكذا الحديث عن اتجاهات السيميائية.

في حين تم الحديث في العنصر الثاني عن"قيمة العتبات النّصية" وفيه تمّ عرض مفاهيم لمصطلحا "النّص"و"العتبات" لغة اصطلاحا، والحديث عن العتبات النّصية في الدّرس النّقدي الأدبي الغربي والعربي وأنواع العتبات.

بينما جاء الفصل الثاني تطبيقيا ممهورا بعنوان"سيميائية العتبات النّصيّة الخارجية وقيمتها الجمالية في ديوان الرّغبات المتقاطعة"، وتم التعرض فيه للبعد السيميائي لعتبة العنوان الرئيسي وعتبة الغلاف الأمامي وما يضمه من اسم مؤلف، ودار نشر، وعلامة أجناسية، وصورة، وألوان، وكذلك الغلاف الخلفي وما يضمه.

أما الفصل الثالث فقد كان هو الآخر تطبيقيا عنون ب" البعد السيميائي للعتبات النصية الداخلية والنص الفوقي وقيمتهما الجمالية في ديوان الرغبات المتقاطعة"، حيث تضمن هذا الفصل عنصرين: عنصر موسوم ب" البعد السيميائي للعتبات النصية الداخلية "، تم الحديث فيه عن الأبعاد الدلالية لعتبة المقدمة، والإهداء والتصدير، والعناوين الداخلية (وعلاقتها بالعنوان الرئيسي والصورة والغلاف)، وعلامات الترقيم، والبياض والسواد.

وعنصر آخر، موسوم ب"البعد السيميائي لعتبة النص الفوقي"، تم التعرض فيه للأبعاد الدلالية لكل من سيرة "فيصل الأحمر"، وعتبة المحتويات، والناشر.

منهج الدراسة:

إنّ طبيعة هذه الدّراسة تقتضي منا الالتزام بمنهج معين يؤطر هذه الدّراسة، وقد كان المنهج السيميائي هو المنهج المعتمد، حيث تم التّقيد ببعض اجراءاته، مدعّمين هذا المنهج بإجرائي الوصف والتّحليل سواء في الجانب النّظري أو التّطبيقي، لتقديم دراسة علمية جادة.

أهم المصادر والمراجع:

ولجعل هذه الدّراسة أكثر علمية ومصداقية تم توثيق معلوماتنا بالاعتماد على جملة من المصادر والمراجع المتخصّصة على رأسها: كتاب "السيميائية الأصول،القواعد والتاريخ" لمؤلفه"آن إينو وآخرون"، وكتاب "ما هي السيميولوجيا" ل"برنارتوسان"، وكتاب"عتبات"لصاحبه "عبد الحق بلعابد"، و"مدخل إلى عتبات النّص" ل"عبد الرزّاق بلال"، هذه هي المصادر التي رأيناها خادمة لموضوعنا بشكل أساس وهناك طبعا مصادر أخرى مساعدة ومكملة.

الدّراسات السّابقة:

ولعلّ أهم الدّراسات السابقة التي كانت لنا سندا في دراستنا، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير ممهورة بعنوان"سيميائية العنوان في شعر مصطفى الغماري"ل"عبد القادر رحيم"، إذ لا فرق أن تدرس سيميائية العنوان عند هذا الشاعر أو عند ذاك؛ فالقضايا واحدة مع اختلاف المادة المدروسة.

الصعوبات:

وفيما يخص الصعوبات التي واجهناها أثناء هذه الدّراسة فيمكن الإشارة إلى:

-تشعّب حقل السيميائيات والعتبات النّصية وتعدّد الأفكار والآراء المقدمة فيها من ناحية التّنظير، مما حال إلى صعوبة اختيار الأهم وما وجب تقديمه فقط.

-قلّة الدراسات التطبيقية حول هذا الموضوع من قبل النّقاد والدارسين بحيث لا نكاد نلفي كتابا أو دراسة جادة معترف بها تناولت الأبعاد السيميائية للعتبات النّصية كلها تطبيقا وتدقيقا، إذ نعثر أنّ الدّراسات في أغلبها كانت مركزة على البعد السيميائي لعتبة العنوان فقط.

-تعذر الحصول على بعض المراجع بسبب عدم توفرها ورقيا وصعوبة الحصول عليها إلكترونيا.

وختاما نتمنى أن تكون هذه الدراسة مرجعا مهما للمقبلين على مثل هذه المواضيع، فقد حاولنا التنقيب فعلا عن طريقة خاصة تناولنا وفقها هذه العتبات النّصية في بعدها السيميائي،كما أننا حاولنا الإحاطة بكل الجوانب التي أغفلت في الدراسات السابقة، ومع ذلك كل عمل ناقص يحتاج إلى إضافة وتكملة.

والحمد لله أوّلا وأخيرا، والشكر لمن كان لنا سندا وموجها في هذا العمل، ولو بالكلمة الطّيبة.

الفصل الأوّل:

المقاربة السيميائية وقيمة العتبات النصية

I. المقاربة السيميائية.

أولا:المفهوم اللغوي والاصطلاحي للسيميائية.

ثانيا: نشأة السيميائية وأصولها.

ثالثا: اتجاهات السيميائية.

II. قيمة العتبات النصية.

أولا: مفهوم النص والعتبات لغة واصطلاحا.

ثانيا: العتبات النصية في الدرس النقدي الأدبي.

ثالثا: أنواع العتبات النصية.

III. العلاقة بين السيميائية والعتبات النصية.

تمهيد

ممّا لا جدال فيه أنّ السّاحة النقديّة المعاصرة تزخر بمصطلحات ومناهج نقدية نقارب من خلالها الآثار الإبداعيّة، ولعلّ أبرز المصطلحات والمناهج التي لقيّت عناية فائقة في الحقل النّقدي الغربي، وعرفت رواجا في الحقل النّقدي العربي، هو ما يصطلح عليه بمصطلح السيميائية وكذلك المنهج أو المقاربة السيميائية، ونظرا للأهميّة التي عرفتها المقاربة السيميائية في المشهد الفكري والنّقدي المعاصر، سنحاول في هذا المبحث رصد المفهوم اللغوي والاصطلاحي لمصطلح السيميائيّة ، وكذلك سنقف على نشأة السيميائيّة ونبحث في أصولها وجذورها انطلاقا من التّراث النقدي الغربي وكذلك التّراث النقدي العربي، وصولا إلى النشأة الفعليّة للمقاربة السيميائية في النّقد الغربي الحديث وانتقالها للنقد العربي الحديث، كما أنّنا سنتعرّض في هذا المبحث لمناقشة قضيّة إشكالية المصطلح السيميائي، لنختم حديثنا المتعلّق بالمقاربة السيميائية بالحديث عن اتّجاهات السيميائية.

I : المقاربة السيميائيّة

أولا: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للسيميائية

قبل الغوص في مفهوم السيميائية والتّغلغل في المفاهيم التي قدّمها النقّاد عربا وغربيين لهذا المصطلح، لابدّ أوّلا من الوقوف على المفهوم اللغوي لمصطلح السيميائية في المعاجم اللغويّة العربية، والقرآن الكريم.

1- السيميائية لغة

إنّ السيميائيّة مشتقّة من الجذر الثلاثي "**سوم**" وقد جاء في معجم "لسان العرب" "لابن منظور" في "باب السين" و"مادة سوم": «والسومة والسيمة والسّيماء والسيّمياء: العلامة. وسم الفرس: جعل عليه السّيمة».[1]

[1] جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دب، مادة "سوم".

وهنا كلمة "السّيمياء" جاءت بمعنى "العلامة"، وهو نفس المعنى الذي حملته كلمة السّيمياء في "معجم المحيط" "للفيروز أبادي"، حيث ورد في هذا المعجم في باب "الميم" وفصل "السين" أنّ «السّيمة والسّيماء والسّمياء بكسرهنّ: العلامة ».[1]

وإذا ما عرّجنا على "معجم الوسيط" لمؤلفّه "إبراهيم مصطفى وآخرون" فإنّنا نجد كلمة "السّيمياء" مرادفة لكلمة "السّيما" حيث ورد ما يلي: «تسوّم فلان: اتّخذ سمة ليّعرف بها (...)، والسّومة السمة والعلامة».[2]

وما يمكننا أن نستشفّه من خلال ما تقدّم،أنّ المعاجم اللغويّة العربية الحاملة لكلمة "السيمياء" في جعبتها تنصّ على أنّ هذه الكلمة تحمل دلالة "العلامة"، ويعدّ هذا دليلا قاطعا على أنّ العرب قديما عرفوا لفظا يلتقي في مفهومه مع المفهوم الغربي الحديث لمصطلح "السيميائيّة"، حيث ألفينا في المصادر السّابقة الذّكر أنّ لفظة "السّيمياء" أتت بمعنى العلامة، ومصطلح "السيميائيّة" عند الباحثين الغربيين يهتمّ بدراسة العلامة.

كما لا يمكننا إغفال ما حمله دستور اللغة العربية –القرآن الكريم– في مجال بحثنا عن المفهوم اللغوي للسيميائيّة، فقد احتوى القرآن الكريم على لفظة "سمة" ومشتقّاتها في مواضع كثيرة وكانت هذه اللّفظة حاملة لمعنى "العلامة" ومن أمثلة ذلك قوله تعالى:﴿ لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ﴾ البقرة[الآية273].

---

[1] مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز أبادي: معجم المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، مادة "السوم".

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مجلّد 7 ، ط1، 2000م، مادة "السّومة"

وتفسيرها من «صفرة الوجه ورثاثة الحال»[1]، أي هناك علامات على الوجه من صفرة وغيرها تدلّ على حالة الفقراء المسلمين المشغولين بالجهاد، فلا يستطيعون السفر طلبا للرّزق، كما أنّ هذه العلامات تدلّ على آثار الحاجة فيهم، فهم يتعفّفون عن السّؤال ولكن حاجاتهم تعكسها "علامات الوجه".

"فسيماهم" في هذه الآية تحمل دلالة "علامات الوجه والهيئة".

كما نجد كلمة "سيماهم" في "سورة الأعراف" تحمل معنى "علامات الوجه" فقد قال الله تعالى في هذه السورة ﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ﴾ الأعراف [الآية 46].

ولعلّ المعنى الذي تفيده كلمة "سيماهم" هنا، أنّ هناك علامات يحملها أهل الجنة كبياض الوجه، وهناك علامات يُعرَف بها أهل النار كسواد الوجه مثلا، ومن خلال هذه العلامات الظاهرة على الوجه يمكن التمييز بين أهل الجنّة وأهل النّار.

كما نجد في سور الفتح كلمة "سيماهم" تفيد دلالة "علامات تدلّ على "السّلوك والأخلاق"، حيث قال سبحانه وتعالى في هذه السّورة ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ الفتح [الآية 29].

"فسيماهم" هنا تفيد ظهور "علامات الطّاعة والعبادة" –أي سلوكات وأخلاق– على وجوه أهل الجنّة من كثرة السّجود والعبادة.

وإذا ما أثقبنا ناظرنا في مشتقّات لفظة "سمة" في الآيات السابقة، يتّضح لنا أنّها لاتخرج عن معنى "العلامة المميّزة"، سواء كانت هذه العلامات متّصلة بملامح الوجه أو الهيئة أو الأخلاق و السلوكات المكنونة في النفس.

---

[1] الزّمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، تح: عادل أحمد الموجود، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1 1998م، ص 502.

ويتّضح وفق هذا الأساس أنّ لفظة "السمة" الواردة في القرآن الكريم تتطابق في المعنى مع لفظة "السّمة" الواردة في المعاجم اللغوية العربية.

2- السيميائية اصطلاحا

أ- عند الغرب

يعدّ مصطلح "السيميائية" من المصطلحات الفضفاضة المتحرّكة التي يصعب الإمساك بمفهومها، وذلك جرّاء كون السيميائية علم واسع تعدّدت مشاربه، إذ جمع في طيّاته العديد من العلوم، ورغم هذا سنحاول وضع بعض المفاهيم المضبوطة لمصطلح ا"لسيميائية" عند النقاد الغرب والدارسين العرب، التي اقتربت من الدّلالة الفعلية لمصطلح "السيميائية".

وسنستهلّ في هذا الصّدد بمفهوم قدّمه المؤسّس الأوّل للنظرية السيميائية العالم اللّغوي "فرديناند دي سوسير" الذي يرى بأنّ "السيميائية" أو "السيميولوجيا" كما اصطلح هو عليها هي «علم يدرس حياة الإشارات ضمن المجتمع مهمّته الكشف عن العوامل والشّروط المؤدّية إلى نشوء العلامات وتحديد القوانين التي تخضع لها».[1]

فمن خلال هذا المفهوم الذي قدّمه "دي سوسير" سنستشفّ أنّ السيميائيّة وفق وجهة نظره؛ علم يعنى بدراسة العلامات والإشارات في كنف المجتمع مع محاولة الكشف عن الأسباب التي ساهمت في ظهورها، وكذا الوقوف على القوانين التي تخضع لها هذه العلامات، ضمن هذه المجتمعات، في إشارة دالّة على أنّ دلالة العلامات يمكن الكشف عنها انطلاقا من ربطها بالقانون والبيئة التي ظهرت فيها، وكذلك ربطها بالنفس الإنسانية.

[1] ينظر: عدد من المؤلّفين: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دط، 1997م، ص3.

في حين نجد الرّائد الفعلي والمنظر الأوّل للسيميائية، الفيلسوف وعالم المنطق الأمريكي "تشارلز ساندرس بيرس"، جعل من السيميائية مرادفة "للمنطق" وفي تعريفه لها ربطها بالمنطق، حيث قال في هذا الصّدد «إنّ المنطق بمعناه العام (...) هو اسم آخر للسيمياء، وهي مذهب شبه ضروري وشكلي للعلامات».[1]

وعلى هذا الأساس يمكن التّصريح بأنّ "بيرس" جعل من السيميائية أو كما اصطلح عليها السيميولوجيا علما مساويا للمنطق، بل هي قد تتجاوز ذلك ليصبح المنطق رديعا لها، فهو قد وسّع مفهوم السيميائيّة لتكون نظريّة شاملة موّسعة تتجاوز حدود اللغة إلى رؤية العالم كلّه علامات تحمل معنى وفي هذا يقول "ت.س. بيرس" «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون، كالرياضيات والأخلاق والميثافيزيقا والجاذبية الأرضية، والديناميكية الحرارية، وعلم التّشريح المقارن، وعلم الفلك وعلم النّفس، وعلم الأصوات، وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم، والكلام والسّكوت والرّجال، والنّساء...، إلّا على أنّه نظام سيميولوجي».[2]

فكلّ هذه العلوم تحمل علامات قد تكون لغويّة أو غير لغويّة يمكن اعتبارها "أنساق دلاليّة علماتيّة" حاملة لمعاني يمكن فكّ شفرتها والقبض على دلالتها وفق تحليل سيميائي لتغدو السيميائية وفق المنظور البيرسي ذلك العلم المفتوح اللامحدود وذلك النّظام الشامل، وتلك «النظرية بالغة الضرورة أو تتعلّق بشكل العلامات».[3]

وإذا ما دقّقنا في المفهوم " السوسيري" للسيميائية، والمفهوم "البيرسي"، سنلحظ بأنّ كلاهما يرى بأنّ السيميائية يعنى بها؛ علم العلامات أي دراسة العلامات وفكّ شفرتها، ولكنّ الاختلاف بينهما يكمن في كون "دي سوسير" أقرّ بأنّ السيميائية مهمّتها دراسة العلامات اللغويّة، بينما "بيرس" وسّع مفهومها لتشمل العلامات

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية- عربي، أنجليزي، فرنسي-، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م، ص111.

[2] عبد القادر رحيم: سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمّد الغماري، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، أدب جزائري، إشراف صالح مفقودة، قسم الأدب العربي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2004م- 2005م، ص 11-12.

[3] بيير غيرو: السيميائيات – دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية-، تر: منذر عياشي، دار نينوي للدّراسات والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط1 2016م، ص6.

بقطبيها: اللغوية وغير اللغويّة مع تأكيده بأنّها نظرية ضرورية للقبض على المعاني، وكذلك يكمن الاختلاف بينهما في ربط "دي سوسير" للعلامة بالمجتمع وكأنّ العلامة تؤدّي وظيفة اجتماعية، في حين نجد "بيرس" ربط العلامة بالمنطق وكأنّه يركّز على الوظيفة المنطقيّة للعلامة، كما نلفي "دي سوسير" أطلق على السيميائية مصطلح "السيميولوجيا"، في حين نلبث "بيرس" اصطلح عليها بتسمية "السيميوطيقا" بالإضافة إلى اعتبار "دي سوسير" للسيميائية علما، في حين اعتبر "بيرس" السيميائية نظرية ضرورية عامّة تخدم جميع العلوم.

ولعلّ المفهوم الغربي الأوضح لمصطلح "السيميائية" هو التعريف الذي قدّمه "جورج مونان" إذ أقرّ بأنّ السيميائية هي «نظرية العلامات، ومن ثمّ فإنّها تشمل وصف كل التّجارب الذهنية والدّلائل الطبيعية».[1]

في إشارة دالّة إلى أنن السيميائية تدرس كلّ علامة مهما كانت صفتها طبيعية مجسّدة عن طريق اللغة، أو غير طبيعية، عبارة عن تصوّرات ذهنية لا تجسّدها اللغة وتحمل دلالة ومعنى عجزت عن نقله اللغة وعجزت عن تجسيده، و "جورج مونان" في مفهومه للسيميائية يتّفق مع "ت.س.بيرس" فكلاهما اعتبر السيميائية نظريّة وكلاهما أقرّ بأنّ السيميائية تتجاوز حدود اللغة إلى دراسة أنساق غير لغوية.

وهذا ما ذهب إليه الناقد الفرنسي "ألجرداس جوليان غريماس" إذ اعتبر «أنّ السيميائية تتيح للسانيات أن تتخطّى المسائل النحوية الصّرفية وأن تعالج البنى الدّلالية الخارقة للعنصر اللّساني».[2]

و "غريماس" هنا ذهب إلى تحديد جوهر السيميائيات الذي بفضله تختلف السيميائية عن اللسانيات، وهو كون هذه الأخيرة تهتمّ بالعلامات اللغوية وتدرس الجانب النحوي الصّرفي للغة في حين أنّ السيميائية تتجاوز ذلك للبحث في آفاق العناصر اللسانية عن الدّلالات والمعاني المتوارية خلف عباءة اللغة الزاخرة بالرمزيّة.

---

[1] محمّد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، دار محمّد علي للنشر، دار الفارابي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، ط1 2010م، ص 268.

[2] المرجع نفسه، ص 168.

وما يمكن أن نستشفّه من خلال هذه المفاهيم التي قدّمها النقّاد الغربيون للسيميائية، أنّها علم أو نظريّة تهتمّ بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية والبحث في القوانين والأسباب التي ساهمت في ظهورها وذلك للقبض على مدلولاتها ومعانيها الصحيحة.

ب–عند العرب:

أمّا إذا ما بحثنا في المفاهيم التي قدّمها الدّارسون العرب لمصطلح "السيميائية" فإنّنا نجدها متعدّدة بتعدّد النقاد الذين احتفوا بالسيميائية واشتغلوا عليها تنظيرا وتطبيقا.

فنجد مثلا الناقد المصري "صلاح فضل" يعرّف السيميائية باعتبارها « العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالّة وكيفية هذه الدّلالة».[1]

ولعلّ ما يرمي إليه "صلاح فضل" في هذا المفهوم هو اشتراط الدّلالة أي توفّر المعنى في الأنظمة العلاماتية المدروسة.

في حين نجد الناقد المغربي "مُحَمَّد السرغيني" يعرّف السيميائيّة أو كما يسمّيها السيميولوجيا بقوله: «ليست "السيميولوجيا" غير ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويّا أو سننيا أو مؤشّريّا».[2]

في إشارة دالّة إلى أنّ السيميائية ذلك العلم العام الذي يشتغل على دراسة الأنساق العلاماتية مهما كان نوعها لغويّا أو غير لغوي تجسّده الصوّر والإشارات والألوان....إلخ.

وإذا ما اطّلعنا على المفهوم الذي قدّمه الناقد المغربي "سعيد علوش" للسيميائية فإنّنا نجده ربط السيميائية ب"الثقافة"، في إشارة دالّة إلى أنّ كل ما يشكّل مظاهر الثقافة يعدّ علامة سيميائية قابلة للدّراسة وفق الرّؤية

---

[1] عصام خلف كامل: الاتّجاه السيميولوجي ونقد الشّعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان، دط، 2003م، ص20.

[2] مُحَمَّد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص5.

السيميائية، إذ يقول في هذا الصّدد «هي دراسة لكلّ مظاهر الثّقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع ».[1]

وخلاصة القول أنّ السيميائية وإن تعدّدت مفاهيمها في النقد الغربي والساحة النقدية العربية، فإنّها لا تخرج عن إطار كونها ذلك العلم الذي يبحث في العلامات اللغوية وغير اللغوية ويسبر أغوارها ويفكّك شفرتها للقبض على مراميها من دلالات.

ثانيا: نشأة السيميائية وأصولها

ممّا لا اختلاف فيه أنّ كلّ نظرية أو منهج نقدي لم ينشأ من العدم، ولم يظهر بالصورة العلمية المستقلّة القائمة بذاتها، إلّا بفضل إسهامات فلسفية أو علميّة أو نقدية ضاربة بجذورها في القدم، فكذلك النظرية السيميائية لم تظهر بهذه الشاكلة المضبوطة المستقلّة في العصر الحديث فقط، بل كانت هناك ملامح وإشارات عابرة من قبل النقاد والبلاغيين والفلاسفة القدامى لهذا الحقل المعرفي حديث النشأة، فصحيح أنّهم لم يتحدّثوا عن السيميائية بهذا المصطلح العلمي النقدي الدقيق، لكن تحدّثوا عن العلامة هذه الأخيرة التي تعدّ جوهر النظرية السيميائية.

وعلى هذا الأساس يمكننا التأصيل للسيميائية في التّراث الفلسفي والنقدي والبلاغي الغربي، ومن ثمّ الحديث عنها عند المؤسّسين الفعليين لها في النقد الغربي الحديث، ومن ثمّ البحث عن أصول السيميائية في التّراث العربي القديم، لنصل إلى الحديث عن انتقال النظرية السيميائية الغربية للساحة النقدية العربيّة الحديثة.

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م، ص 18.

1- السيميائية في التّراث الغربي

ربّما من العسر تحديد تاريخ السيميائية بشكل دقيق فهي تمتدّ عبر تاريخ طويل، إذ أنّ هناك شذرات متفرقات في النّقد والفلسفة القديمة تحدّثت عن العلامة، منذ بداية التفكير الإنساني وتأمّل الإنسان، إذ كان المنطلق الحديث عن العلامة فلسفيا «فقد بدأ الإغريق التأمّل المنظّم في العلامة في المدرسة المسمّاة بالشكيّة Scepticismeويجب أن نفهم معنى الكلمة اليونانية التي أطلقت على عدّه المدرسة وهي Skepsis وتعني البحث (...) ومنطلق المدرسة أنّ حواسّنا تخوننا وأنّ المتخصّصين يناقض بعضهم بعضا، ولهذا علينا عدم التصديق بكلّ ما يزعم والتشكيك بما يقدّم لنا، وقد بلغت هذه المدرسة الشكيّة أو البحثية أوجّها في الإسكندرية تحت القيادة الفكرية للفيلسوف "إينسيديموس" Aenesidemus (القرن الأوّل قبل الميلاد)». [1]

ولكن ياترى، ما علاقة هذه المدرسة بالسيميائية؟ أو بالأحرى كيف ساهمت هذه المدرسة في التلميح لما يسمّى بالسيميائية الحديثة؟

ولعلّ الإجابة عن هذا السؤال يمكن أخذها ممّا قدّمته الباحثة "فريال جبوري غزول" في أحد مقالاتها الموسومة "بعلم العلامات (السيميوطيقا) – مدخل استهلالي-" والذي أقرّت فيه بأنّ علاقة هذه المدرسة بالسيميائية تكمن في كون الفيلسوف "إنسيديمونس" «قام بتنظيم وضمّ كل المبادئ البحثية في عشر صيّغ، وهذه الصيّغ مستقاة من تحليل العلامات، منطلقه أنّ العلامات ليست ظاهرة ومتجلية بالضّرورة، فلو لم تكن مستترة أحيانا لظهرت للجميع ». [2]

---

[1] فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا) – مدخل استهلالي- ، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والنّقد – مدخل إلى السيميوطيقا- إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 14-15.

فكما نرى إنّ هذا الفيلسوف الإغريقي تحدّث عن العلامة وأشار إليها، بل أشار إلى العلامة المتخفيّة والتي ربّما يعني بها العلامة غير اللغوية.

وما يمكننا أن نشير إليه في سياق التأصيل للسيميائية أنّها ظهرت في حقل الطبّ كذلك فهناك ملامح لها في هذا الحقل فقد «قام الفيلسوف الطبيب "سيكتوس أمبريكوس" Sextus Empiricus (القرن الثاني الميلادي) بتصنيف العلامات المستترة، كما قام الطبيب جالينوس Galen (القرن الثاني الميلادي) بالتمييز بين العلامات العامّة التي تدلّ على أكثر من شيء والعلامات الخاصّة التي تدلّ على شيء محدّد».[1]

ونفس التقسيم والتّصنيف ذهب إليه «الناقد البلاغي شيشرون Ciecero القرن الأوّل قبل الميلاد».[2]

وفي مقابل كلّ هذا نجد أنّ بعض الدارسين يردّون السيميائية إلى الفكر اليوناني مع أفلاطون وإلى الرواقيين وذلك لكون مصطلح "السيميوطيقا" كان له وجود في اللغة الأفلاطونية بيد أنّنا نلفي «مصطلح سيميوطيقا Sémiotike في اللغة الأفلاطونية إلى جانب Gramatiké الذي يعني تعلّم القراءة والكتابة، ومندمج مع الفلسفة أو فن التفكير، ويبدو أنّ السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلاّ تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطلق فلسفي شامل».[3]

في إشارة دالّة إلى أنّ ما يمكن تسميّته "بالسيميولوجيا القديمة" كانت ملامحها بارزة في الفكر الفلسفي الأفلاطوني، ولكن لم تحمل نفس المعنى الحديث الواسع للسيميائية، بل كانت مرتبطة بالعلامات المتّصلة بالفكر وتوجيهها بشكل منطقي فلسفي أثناء تصنيفها، بغضّ النّظر عمّا تحمله هذه العلامات من معاني متّصلة بالمجتمع وبالنفس وبغضّ النّظر كذلك عن الجانب الرّمزي الذي يؤثّث هذه العلامات.

---

[1] فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا) – مدخل استهلالي– أنظمة العلامات في اللغة والأدب والنّقد – مدخل إلى السيميوطيقا– ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 15.

[3] برنار توسان: ماهيّ السيميولوجيا، تر: محمّد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م، ص 37.

وممّا لا جدال فيه أنّ الدّارسين أقرّوا بأنّ «الرواقيين هم أوّل من قال بأنّ العلامة، دال ومدلول»[1]، وهذه إشارة صريحة بأنّ السيميائية المعاصرة ارتكزت على اكتشاف الرواقيين لقطبي العلامة: (الدال والمدلول)، وهو الجوهر الذي تقوم عليه السيميائية الحديثة، و"دي سوسير" أثناء تبشيره بهذا العلم الحديث الذي اصطلح عليه "السيميولوجيا" ارتكز على ثنائية الدال (اللفظ) والمدلول (المعنى) المكوّنة للعلامة، والتي من خلالها انبثقت العديد من المدارس ومنها السيميولوجيا، وعل هذا الأساس فالرواقيين كانت لهم إشارة مبكرة لما يسمّى ب"علم العلامات" أو "السيميولوجيا".

هذا بالنسبة للسيميائية في مرحلة ما قبل الميلاد، أمّا في العصور الوسطى فقد تطوّر مفهوم "العلامة" إلى حدّ ما وذلك مع القديس الجزائري "أوغستين" (354، 430) وذلك في القرن الرابع للميلاد، ولعلّ إضافته أو تطويره للعلامة يكمن في «تعريفه للعلامة ضمن أبحاثه في التّأويل (...) وتأكيده على إطار الاتّصال والتّواصل والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة».[2]

وهذا ما أكّد عليه الاتّجاه المصطلح عليه باتّجاه التواصل واتّجاه الدّلالة في السيميائية الحديثة فكلاهما يهتمان بفكرتي تحقيق التّواصل وتوصيل الدّلالة عند البحث في العلامات.

ويؤكّد الناقد "دايفيد جاسير" أنّ أهمّ إنجازات هذا الفيلسوف في حقل السيميائية تتجلّى من خلال «نظرية الإشارات، أو السيميائيات... في كتابه (حول العقيدة المسيحية) التي تقول باختصار، بأنّه لابدّ لنا في قراءة أي نصّ ديني أن نلتزم بتحليل حذر وشامل للغة النصّ وبنيته النحويّة.

---

[1] فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، دب، دط، 2008م، ص 189.

[2] ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 24.

من أجل منع أي استنتاجات غريبة لا أساس لها، فالكلمات عبارة عن دوال أو (علامات)، بمعنى أنّها تشير إلى المدلول الذي يجب أن لا يخلط».[1]

ويؤكّد الناقد المغربي "منذر عياشي" أنّ الفيلسوف "أوغستين" قد تجاوز البعد الفلسفي للعلامة كما فعل "أفلاطون" من قبله، حيث ميّز «بين العلامات الطبيعة والعلامات التواضعيّة، وكذلك تمييزه بين وظيفة العلامات عند الحيوانات وعند البشر».[2]

وهذا التصنيف السالف الذّكر يعدّ إشارة متقدّمة لأحدث التقسيمات التي عرفتها العلامة في السيميائية الحديثة مع "إمبيرتو إيكو" خاصّة.

وإذا ما استمرّينا في التنقيب عن المتأمّلين في موضوع العلامة فإنّنا نصادف في القرن السّابع عشر، وفي حقل الفلسفة بالضّبط أنّ « "الفيلسوف الإسباني" "بوانسوت" نشر سنة 1632 في كتابه فن المنطق ما أسماه بـ "tractatus de signis" (ionnais a sanacto toma) واقترح فيه ما يعدّ من غير ريب النظرية الأولى للعلامة، وميّز فيه بين التّمثيل والمعنى، وأوضح خصوصيّة علامة المعنى الكامن في كون العلامة لا تستطيع أن تكون بنفسها علامة على الإطلاق بينما الشيء فيستطيع أن يمثّل نفسه بنفسه». [3]

وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ الفيلسوف "بوانسوت" خص المعنى للأشياء المجرّدة من العلامات غير اللغوية كالصوّر التي تحمل معنى ولكن تحتاج إلى ألوان وأشكال وغيرها لتوصيل المعنى الصحيح، في حين خصّ التّمثيل للمحسوسات التي تعبّر عن نفسها ولا تستعين بمن يعبّر عنها فهي تحمل دلالات واضحة.

---

[1] مُحَّد فليح الجبوري: الاتّجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013م، ص 383.

[2] نقلا عن منذر عياشي: العلاماتية وعلم النصّ، جان ماري سشايفر: العلاماتية، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2014م ص 14.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

ونستمرّ في التأصيل للسيميائية لنصل إلى الفيلسوف "لايبنتز" (1640 1716) الذي عمل على تطوير «فكر "لول" هذا الذي يرى أنّ لكلّ علم أصوله الخاصّة به، إلّا أنّ "لايبنتز" كان يرى أنّ لكلّ العلوم أصولا جوهرية مشتركة، وعندما يتمكّن الإنسان من تشكيل علامات تدلّ على هذه الأصول يكون بذلك قد أتمّ موسوعة العلوم».[1]

ولعلّ ما نستشفّه من هذا القول أنّ العلامات هي المعبّرة عن جوهر كلّ علم وهي التي تحدّد التقاطعات بين العلوم المتراكمة والمتراكبة، وأنّ الوجود في حدّ ذاته تأثّثه العلامات فليس كلّ شيء في هذا الوجود تنقله اللغة المكتوبة، فهناك العديد من الأمور المشكّلة لجوهر الوجود تنقلها لنا العلامات غير اللغوية، التي تعد من الأمور المشكلة لجوهر الوجود تنقلها لنا العلامات غير اللّغوية التي تعبر بطريقة وتمثّل لنا المعنى المراد إيصاله بعلامة ما ويتحقّق التّواصل وفق هذه العلامات، وفي هذا الصّدد يشير الناقد "مبارك حنون" إلى أنّ «السيميولوجيا لايبنتز عبارة عن التقاء مصطلحي بين التعبير والتمثيل والتّواصل».[2]

بعد كلّ هذه التأمّلات في العلامة من قبل الفلاسفة، يأتي جهد فلسفي جدّ مهمّ تأمل في العلامة تأمّلا خاصّا رغم معاصرته لبعض الفلاسفة المتأمّلين في العلامة وهو الفيلسوف "جون لوك" (1632-1704 الذي قدّم تأمّلا متميّزا وذلك لكونه أتى «سنة 1960، بعنوان مقال حول الفهم البشري».[3]

وقد ورد في هذا المقال «مصطلح Sémiotiké وبدلالة جدّ متشابهة لتلك التي قدّمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية».[4]

---

[1] فريال جبوري: علم العلامات (السيميوطيقا) – مدخل استهلالي- ، ص 15-16.

[2] آن إينو وآخرون: السيميائيّة -الأصول، القواعد، والتاريخ- ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2012م ص 28.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[4] برنارتوسان: ما هي السيميولوجيا، ص 37.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ الفيلسوف "هوسرل" (1859-1932) قد «ألّف دراسة كبيرة بعنوان سيميائيات Sémiotic ».[1]

وما لا يمكن إغفاله في سياق تأصيلنا للسيميائية هو أنّ هذه الأخيرة قبل بروزها كعلم مستقل بذاته، كان لها ملامح بارزة في القرن العشرين من خلال قيام بعض الباحثين بدراسة «مشكلة اللغة وخصوصا مع "برتراند راسل" و "فتجنشتاين" " وحتى "كاسيرر" يتحدّث عن السيميائيات».[2]

وقد أشار "كاسيرر" إلى السيميائيات من خلال حديثه عن ابتكار الإنسان لأشكال تواصلية جديدة «تتجاوز الصّراخ والهرولة، والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات بدأ السلوك السيميائي في الظّهور، فتولّدت أشكال تعبيرية تواصليّة جديدة اصطلح عليها كاسيرر بالأشكال الرمزية التي تعدّ ذلك الرابط الذي يربط الإنسان بعالمه الخارجي ليحدث تواصل وتفاعل وتفاهم، هذه الأشكال التواصلية الرمزيّة ناتجة عن العرف والتّواضع ».[3]

وعلى هذا الأساس يمكن الإدلاء بأنّ عن طريق هذه الفلسفات تمّ طرح قضية السيميائية، فالإنسان يحتاج إلى أشكال للتّواصل حاملة لدلالات بغية التّفاعل، فكان عليه أن يسعى لطرح هذه الأشكال لتسهيل العملية التواصلية، هذه الأشكال التي تبلورت فيما بعد ليتمّ من خلالها تأسيس علم اصطلح عليه "بعلم العلامات" أو كما هو مكرّس بـ "السيميائية".

2- السيميائية في النقد الغربي الحديث

كلّ الآراء الفلسفية المقدّمة سابقا كانت بغية تحديد الهوية المعرفيّة للسيميائية؛ فهي لم تشكّل نظرية بعينها ولا منهجا بعينه، ولم تجتمع في منهج نقدي إلّا في بداية القرن العشرين، مع كلّ من العالم اللّغوي "فرديناند دي

---

[1] آن إينو وآخرون: السيميائية – الأصول، القواعد، والتاريخ- ص 28.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائية، ص 26.

[3] ينظر: سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط3، 2012م، ص 26.

سوسير" والفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرس بيرس" ، فالشائع «اعتبار بيرس ودي سوسير معا مؤسّسي ما يطلق عليه عامّة السيميائية، لقد أسّسا لتقليدين كبيرين. ويستعمل أحيانا مصطلح "السيميولوجيا" لإشارة إلى التقليد السوسوري، بينما تشير "السيميائية" إلى التقليد البيرسي».[1]

و" فيرديناند دي سوسير" يعدّ أوّل من بشّر بميلاد علم العلامات الذي اصطلح عليه تسمية السيميولوجيا وأقرّ بأنّه علم جديد «سيأخذ على عاتقه دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية».[2]

وذلك ناتج عن رؤية "دي سوسير" بأنّ اللغة، رغم أهميّتها والوظيفة الكبرى التي تؤدّيها ورغم أنّها «نظام من الدّلائل يعبّر عمّا للإنسان من أفكار»[3]، إلّا أنّ العملية التواصلية لا تتمّ وفق علامات لغويّة مكتوبة فقط بل هناك إشارات أو علامات غير لغويّة حاملة ومعبّرة عن دلالة ما يمكن التّواصل بها، فارتأى بأنّه لابدّ من علم يدرس الأنظمة التواصلية اللغويّة وغير اللغويّة واصطلح عليها كما أشرنا **"السيميولوجيا"** مؤكّدا أنّ هذا العلم «قد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام، ونقترح تسميته، Sémiologie أي علم الدّلائل (...) ولما كان هذا العلم غير موجود بعد، فإنّه لا يمكن أن نتنبّأ بما سيكون، ولكن يحقّ له أن يوجد ومكانه محدّد سلفا».[4]

ومن هنا نستشفّ أنّ "دي سوسير" قد تنبّأ بعلم لاحق وهو علم السيميولوجيا وجعله فرعا من علم النّفس الاجتماعي وعلم النفس العام، وذلك لكونه قد أقرّ بأنّ مهمّة هذا العلم هي دراسة حياة العلامات داخل المجتمع

---

[1] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص 30.

[2] سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 61.

[3] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص41.

[4] فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامّة، تر: صالح قرمادي، محمّد الشاوش، الدار العربية، الكتاب، تونس، دط، 1985م، ص 37.

الذي يتدخّل ويتداخل فيه وفي دراسته علمان: علم الاجتماع، وعلم النفس باعتبار المجتمع تشكّله النفس الإنسانية، وعلى هذا الأساس جعل "دي سوسير" علم السيميولوجيا ذا وظيفة اجتماعية.

وفي هذا الصدد يقول "بيير غيرو" «إنّ السيميائيات كما صمّمها سوسير عبارة عن علم يدرس العلاقات في قلب الحياة الاجتماعية». [1]

وقد اعتبر "دي سوسير" اللسانيات فرعا من السيميولوجيا هذا العلم العام وقال: «اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام »[2]، في إشارة دالّة إلى أنّ اللسانيات علم خاص يهتمّ بالعلامات اللغوية في حين أنّ السيميولوجيا علم عام يهتمّ بالعلامات اللغوية وغير اللغوية.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ "دي سوسير" اهتمّ فقط بالعلامات اللغوية وقد قسّم العلامة إلى تقسيم ثنائي «يتكوّن من وجهين يشبهان وجهي (العلامة النقدية)، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الأوّل هو الدال أي الصورة الصوتية، الحسية، والثاني هو المدلول».[3]

ومن هنا يتّضح أنّ تقسيم "دي سوسير" للعلامة كان ثنائي المبنى من "**دال ومدلول**"، أي فكرة وصورة صوتية ولكنّه أقصى الجانب الخارجي للعلامة أي المرجع مؤكّدا أنّ العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية ضرورية.

انطلاقا ممّا سبق يمكن الإدلاء بأنّ "دي سوسير" تنبّأ بل بشّر بميلاد السيميائيّة ولكن لم يؤسّسها كعلم مستقلّ له أسسه، بل تأسّس هذا العلم على يد الفيلسوف وعالم المنطق الأمريكي "ت. ساندرس بيرس" الذي قام

---

[1] بيير غيرو: السيميائيات، تر: منذر عيّاشي، دار نينوي للدّراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2016م، ص 5.

[2] مبارك حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، دب، ط1، 1987م، ص 70.

[3] ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996م، ص 74-75.

بعمل نظري وثيق الصّلة بعمل "دي سوسير" حول العلامة أو الإشارة ولكنّه وسّع أفق البحث السيميولوجي حيث غيّر تصوّر العلامة من تصوّر ثنائي سوسيري إلى تصوّر ثلاثي بيرسي، وذلك لكون هذه الثلاثية هي اللّبنة الأساسية التي انبنت عليها سيميائية "بيرس".

هذا التصوّر الثلاثي للعلامة يؤثّثه كل من: الممثّل، الموضوع، المؤوّل:

– **الممثّل**: «إنّ العلامة أو (الماثول) هي شيء يعوّض بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأيّة صفة أو بأيّة طريقة». [1]

فالممثّل وفق التصوّر هو علامة تحيل على موضوع من خلال مؤوّل وهذه الإحالات تتعدّد وتكون في سيرورة دلالية وهذا ما أطلق عليه "بيرس" تسمية "السيميوزيس" ويمكن مقابلتها بالدال.

– **الموضوع**: «إنّ الموضوع هو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواء أكان هذا الشيء الممثّل واقعيا، أو متخيّلا أو قابلا للتخيّل أو لا يمكن تخيّله على الإطلاق (...) إنّ موضوع العلامة هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخصّ هذا الموضوع ».[2]

فالموضوع على هذا الأساس مجموع المعارف والمعلومات التي يشير إليها الممثّل ويوحي بها سواء كانت هذه المعرفة موجودة في الواقع أو يفترض وجودها عن طريق التخيّل وذلك وفق عملية التأويل، ويمكن مقابلة الموضوع بالمدلول.

– **المؤوّل**: «يعتبر المؤوّل ثالث عنصر داخل نسيج السيميوز، وهو عمادها وبؤرتها الرئيسة، فهو يشكّل التوسّط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معيّنة».[3]

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 54.

[2] سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 98.

[3] المرجع نفسه، ص 101.

فالمؤوّل يعدّ بمثابة الوسيط بين الماثول والموضوع وبفضله يتشكّل السيميوز، والعلامة حسب التصوّر البيرسي هي ماثول يحيل على موضوع من خلال مؤوّل، ويمكن اعتبار هذا الأخير بمثابة المرجع أ السيّاق الخارجي الذي أقصاه "دي سوسير" في تصوّره للعلامة، وهو يساعد على توجيه القارئ أو المؤوّل لتبنّي معاني دون غيرها.

ويمكن من خلال ما قدّمنا أن نستشفّ أنّ "دي سوسير" يختلف عن "بيرس" في نظرتهما للعلامة؛ فالأوّل جعلها ثنائية البناء تقوم على دال ومدلول والثاني جعلها ثلاثية تقوم على ممثّل (دال) وموضوع (مدلول)، ومؤوّل وكذلك جعل "سوسير" العلاقة بين الدّال والمدلول مباشرة اعتباطية في حين أقرّ "بيرس" بأنّ العلاقة بين الماثول والموضوع غير مباشرة بل هي علاقة دينامية تمرّ عبر مؤوّل لتشكيل معرفة أو القبض على معنى يختلف باختلاف المرجع أو السيّاق أو بالأحرى يختلف باختلاف الثقافة التي ظهرت فيها العلامة، ولذلك نجد الاختلاف بن قارئ وقارئ آخر لشيء واحد، كلّ وتأويله.

وإذا كان "دي سوسير" قد اهتمّ بالعلامة اللغويّة ذاتها المكوّنة من دال ومدلول فإنّ "بيرس" قد اهتمّ بالعلامة اللغوية وغير اللغوية بل فتح آفاق البحث السيميائي على عدّة معارف وجعل من العديد من العلوم تديم للسيميائية، وأثبت بأنّ هناك العديد من العلوم تحتوي على علامات تتطلّب فكّا ودراسة لفهم جوهر تلك العلوم وهذا الفكّ يستوجب علم السيميائيات الذي ينكبّ على تفكيك العلامات مهما كانت طبيعتها.

وفي هذا الصّدد يقول " بيرس" «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق، والميثافيزياء، والجاذبية الأرضية والديناميكية الحوارية، وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك، وعلم النّفس وعلم الأصوات، وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم، والكلام والسّكوت والرّجال والنساء (...) إلّا على أنّه نظام سيميولوجي».[1]

[1] عبد القادر رحيم: سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمّد الغماري، ص11-12.

في إشارة دالّة إلى أنّ "بيرس" يرى أنّ هذا العالم كلّه علامات تحمل معاني، وهو بذلك جعل السيميائية علم مفتوح بالغ الضرورة أغلب العلوم بحاجة له ولمعطياته.

فكما نلحظ أنّ السيميائية البيرسية كانت في غاية التعقيد وذلك لكونها «تستند على المنطق والرياضيات والظاهراتية، وكذلك اشتغاله بالعلوم البحتة والعلوم الإنسانية».[1]

"فبيرس" قبل صياغته للنظرية السيميائية اشتغل على هذه العلوم ومتح منها ما يخدم علم العلامات من معطيات.

فمثلا اعتمد "بيرس" على المنطق وجعله كما قلنا سابقا رديفا للسيميوطيقا وذلك لكون المنطق يتحرّى الصّدق، والسيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يحلّل الدّلائل أو العلامات للقبض على دلالاتها الصادقة الحقيقية وليس الدّلالات الزائفة، وعندما نقول الدّلالات الصادقة هي دلالات كائنة في الوجود أو يُتخيّل وجودها عبر منظار التأويل.

أمّا الرياضيّات فقد استند إليها "بيرس" من خلال كون موضوعها يقوم على « صياغة الفرضيات واستنباط النتائج»[2]، والسيميائية تشترك معها في هذه النقطة، حيث تنطلق من وضع تأويلات يفترضها المؤوّل حول علامة ما، ومن ثمّ الوصول إلى دلالات أي نتائج من خلال تلك التأويلات المفترضة.

في حين نجد أنّ الظاهراتية التي تقوم على وصف الظواهر الموجودة في الوجود، استفاد منها "بيرس" في سيميائيته، وذلك من خلال تحليل مقولات الوجود وظواهره المختلفة كيفما كانت طبيعتها أو المجال الذي تنتمي إليه.

---

[1] ينظر: عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصوّر سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة الجزائر، ط1، 2008، ص 24.

[2] مبارك حنون: دروس في السيميائيات، ص 79.

وعلى هذا الأساس نجد "ت.س. بيرس" قد ميّز بين العديد من العلامات وأحصى أنواعا كثيرة انطلاقا من أفقه المعرفي الواسع، فمن أنواع العلامات التي أشار إليها على سبيل المثال ما يلي:

– **الأيقونة:** هي «العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبّر عنها الطبيعة الذاتية للعلامات فقط» [1]، بمعنى أنّ الأيقونة هي العلامة التي تعبّر أو تحيل على الشيء المشار إليه من خلال صفات تخصّها لوحدها.

– **المؤشّر:** هو «علامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبّر عنها عبر تأثّرها بتلك الموضوعة» [2]، ومفاد هذا أنّ المؤشّر هو العلامة الدالة على الشيء الواقع والموجود حقيقيا.

– **الرمز:** هو «علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبّر عنها عبر عرف»[3]، بمعنى أنّ الرّمز هو العلامة التي تشير إلى شيء يحيل على أفكار عرضيّة عامّة مرتبطة بالعادات والتقاليد أو التّراث عامّة، هذه الأنواع أشار إلى أنّها أنواع متعلّقة **بالموضوع** ولم يتوقّف على هذه الأنواع الثلاثة من العلامة بل «توصّل في نهاية المطاف إلى ستّة وستين نوعا من العلامات». [4]

وخلاصة القول أنّ سيميولوجيا "دي سوسير" وسيميوطيقا "بيرس" مهّدتا السبيل لظهور "علم العلامات" ليتطوّر هذا الأخير فيما بعد مع بعض الاتّجاهات السيميائية المعاصرة التي انطلقت من معطيات "دي سوسير" و "بيرس" كاتّجاه **التّواصل والدّلالة والثقافة** التي سنفصّل الحديث عنها في الجزء المتعلّق باتّجاهات السيميائية، والتي وجّهت البحث السيميائي إلى آفاق أعمق وأحدث.

3– السيميائية في التّراث العربي

---

[1] تشارلز ساندرس بيرس: تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 142.

[2] المرجع نفسه، ص 142.

[3] المرجع نفسه،ص 142.

[4] عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 82.

إنّ النّقد العربي الحديث المتلقي للنظرية السيميائية الغربية الحديثة، تلقّاها كنظرية وكمنهج وكمصطلح حديث، ولكن كما كانت للسيميائية أصول في البيئة الغربية، فهي كذلك لها أصول في البيئة النقدية التراثية العربية، فإذا ما نقّبنا عن تاريخ التفكير السيميائي في التّراث العربي نجده قد ترعرع في أحضان علوم مختلفة ومنها: علم البلاغة، والمنطق، والنحو، وعلوم الكلام، والفلسفة، وتفسير الأحلام، وعلم أسرار الحروف...إلخ.

إذ نلبث أنّ هناك من الدّارسين من يردّ الجذور العربية للسيميائية إلى «المدرستين الرواقية والمشائية، إذ تجسّدت في علوم التفسير والتأويل وكذا المناظرات، وهي في ذلك تعود إمّا لحقل المنطق أو البيان».[1]

وإذا ما عدنا إلى مخطوطة نسبت لـ "ابن سينا" الموسومة بـ "**كتاب الدرّ النظيم في أحوال التعليم**" نلفي بأنّ هناك فصلا عُنوِن بـ "**علم السيميا**" وعَرَّف فيه هذا الأخير بقوله: «علم السّيميا علم يقصد به كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي، ليحدث عنها قوّة يصدر عنها فعل غريب»[2]، ولعلّ ما نلحظه هنا أنّ "إبن سينا" ربط علم السيميا بالجانب الغيبي ومفهومه لا يتقاطع مع مفهوم السيميائية الحديث.

كما يوجد في مخطوط لـ "ابن شاه بن المولى شمس الدين الفناري" موسوم بـ "**كتاب أنموذج العلوم**" ورد فيه فصل بعنوان "**فعل السيميا**" وقد جاء فيه «إنّما نذكر من الحلال، وهو ما يتعلّق بتصريف الحروف وفيه ثلاثة أصول، وهذه الأصول هي ثلاثة تخطيطات غير مفهومة تحتوي بعض الحروف والأرقام، ووظيفتها طرد الوباء وقطع الغلاء وإزالة الحمى والبرودة». [3]

---

[1] فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ص 198.

[2] آن إينو وآخرون: السيميائية – الأصول، القواعد والتاريخ–، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

ولعلّ ما نلحظه في قول " مُحَمَّد شاه بن المولى شمس الدين الفناري"، أنّه ربط علم السيمياء بجانب سحري يتمثّل في تخطيطات غير مفهومة تضمّ بعض الحروف والأرقام، وكذلك ربطها بجانب واقعي يتجلّى في طرد الوباء وقطع الغلاء وإزالة الحمى والبرودة.

في حين نلفي أنّ "ابن خلدون" قد قدّم في مقدّمته فصلا متعلّقا بعلم أسرار الحروف ورد فيه «المسمّى بالسيميا نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرّف من غلاة المتصوّفة (...) عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحسن، وظهور الخوارق على أيديهم، والتصرّفات في عالم العناصر (...) ومزاعمهم في تنزّل الوجود عن الواحد وترتيبه، وزعموا أنّ للكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأنّ طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النّظام».[1]

والواضح في هذا القول "لابن خلدون" أنّه ربط علم السيمياء بجانب سحري غيبي، لا يمتّ بأي صلة لمفهوم السيميائية في النقد العربي الحديث، ولعلّ ما يمكن استنتاجه هنا أنّ السيميائية في الأصول العربية القديمة وُضّفت كمصطلح ولكن غُيِّبَ المعنى الحديث وإن وجد معنى فهو معنى لا يتّصل بأي شكل من الأشكال بمفهوم السيميائية الحديثة، على عكس السيميائية في الأصول الغربية القديمة غيّبت كمصطلح ولكن المعنى كان موجودا ووثيق الصّلة بالمفهوم التي تحمله السيميائية الحديثة.

وإذا ما نقّبنا عن المفهوم السيميائي في التّراث العربي القديم الذي يتوافق ولو قليلا مع المفهوم السيميائي الحديث، فإنّنا لن نجد ذلك إلّا في بعض الإشارات المقدّمة من طرف بعض البلاغيين القدامى وكذا الفلاسفة.

فمثلا السيمياء عند المناطقة وعلى رأسهم "الجاحظ" تجلّت من خلال إشارته إلى العلامات اللغويّة وغير اللغويّة، وذلك أثناء حديثه عن مسألة الألفاظ والمعاني حيث قال: «أنّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية، ممتدّة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني (...) محدودة، جميع أصناف الدّلالات على

[1] ينظر: آن إينو وآخرون: السيميائية – الأصول، القواعد، والتاريخ–، ص 30.

المعاني (..) خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أوّلها اللفظ، ثمّ الإشارة، ثمّ العقد، ثم الخط، ثمّ الحال»[1]، وهنا نلفي "الجاحظ" فضّل اللّفظ أي العلامة اللغوية على باقي العلامات غير اللغوية كالإشارة مثلا والعقد والخطّ والحال ولكنّه في المقابل رأى بأنّ هذه العلامات غير اللغوية لها دلالات ترتبط بالملفوظ اللغوي، ففي مسألة حديثه عن طرق الإشارة وعلاقتها باللفظ لتكوين الدّلالة يقول: «الدّلالة باللفظ، فأمّا الإشارة فباليد وبالرّأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعدا الشخصان، وبالثّوب والسّيف وقد يتهدّد رافع السّوط والسّيف فيكون ذلك زاجرا رادعا ويكون وعيدا و تحذيرا».[2]

وبهذا تكون الإشارات الجسدية أو الحركات كالتلويح باليد ورفع السّيف وغيرها عبارة عن علامات غير لغوية حاملة لمعاني يفهمها الآخر، ولكن هذه العلامات تبقى وثيقة الصّلة باللفظ فـ «الإشارة واللّفظ شريكان ونعم العون هي له ونعم التّرجمان هي عنه».[3]

إلى جانب "**الجاحظ**" نجد من البلاغيين العرب من أشار إلى قضيّة العلامات الخادمة لأفكار السيميائية البلاغي "**الجرجاني**" الذي تجاوز الحديث عن اللفظ والمعنى واضعا صوب عينيه اعتباطية العلامة اللغوية وذلك يبدو جليا من خلال تقسيمه للكلام إلى ضربين إذ قال: «ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن "زيد" مثلا بالخروج على الحقيقة، فقلت "خرج زيد"، وبالانطلاق عن "عمرو، فقلت "عمرو منطلق"، وعلى هذا القياس ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض وحده، ولكن يدلُّكَ اللفظ على

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، دط، 2003م، ص 56-57.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

[3] الجاحظ: البيان والتبيين، ص 57.

معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثمّ تجد لذلك المعنى دلالة تصل بها الغرض ومدارها هذا الأمر على الكتابة والاستعارة والتمثيل».[1]

وإذا تأمّلنا هذا التقسيم "للجرجاني" يمكن استنتاج أنّ الألفاظ عنده ليست مجرّد علامات دالة على معاني ولكن يمكن استبدال علامة بعلامة أخرى تدلّ على المعنى نفسه، كما يمكن للعلامة الواحدة أن تدلّ على معاني كثيرة باختلاف المحلّلين لها باختلاف مرجعياتهم والسياقات التي وردت فيها هذه العلامات، فتحوّل العلامة الواحدة إلى متوالية من العلامات وبالتالي إلى متوالية من الدّلالات، فالجرجاني هنا يؤكّد على اعتباطية العلاقة بين اللفظ والمعنى وإن تعدّدت المعاني الخاصّة باللفظ الواحد.

ومن الجهود أيضا التي قدّمت إشارات عابرة متعلّقة بالنظرية السيميائية "فخر الدين الرازي" الذي خاض في مسألة العلاقة بين الدّال والمدلول حيث قال: «الألفاظ إمّا أن تدلّ على المعاني بذواتها، أو على وضع الله إيّاها أو لوضع الناس».[2]

في إشارة دالّة إلى أنّ العلاقة بين الدّال والمدلول قد تكون اعتباطية وقد تكون متواضع أو متّفق عليها بين الناس، وقد تكون من وضع الله.

"فأبو بكر الرازي" كانت له نظرة مسبقة عن العلاقة القائمة بين الدّال والمدلول، بل كانت نظرة سابقة لنظرة "دي سوسير" الحديثة القائمة على الاعتباطية الضرورية بين الدوال ومدلولاتها.

وهناك جهود أخرى للعلماء والبلاغيين العرب القدامى في مجال السيميائية، لا يسعنا المقام للتفصيل فيها كجهود "الغزالي" و"ابن العربي"....وغيرهم.

---

[1] عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص 173.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 36.

ولعلّ ما يمكن أن نستشفّه من خلال الإشارات السيميائية في النّقد العربي القديم هو أنّ المفكّرين والعلماء العرب القدامى كانت لهم نظرة حول السيميائية الحديثة أو بالأحرى أنّ الجهود العربية القديمة في مجال السيميائية تعتبر بذورا أغفلها النقاد العرب المعاصرون، فتبرعمت في حقل النقد العربي لتكون نظرية ومنهجا قائما بذاته تفطّن له العرب المعاصرون بنقله للساحة النقدية العربية الحديثة.

4- السيميائية في النقد العربي الحديث

لقد عرف النقد العربي الحديث السيميائية في وقت متأخّر – احتكاما إلى طبيعة نشأته- إلى حدّ ما منذ منتصف السبعينيات من القرن المنصرم، لتبدأ في التأسيس خلال ثمانينيات ذلك القرن، وقد لقيت رواجا واستحسانا من قبل الدّارسين العرب انطلاقا من نقاد المغرب العربي، ووصولا إلى نقاد المشرق العربي.

حيث ظهرت السيميائية في الوطن العربي عن طريق «الترجمة والمثاقفة والتأليف، وكذلك من خلال البعثات العلمية، حيث قاموا بالدّراسة على أيدي أساتذة في السيميولوجيا في الجامعات الغربية».[1]

في إشارة دالّة إلى أنّ التأسيس الفعلي للسيميائية في النقد العربي الحديث كان بداية بترجمة المؤلّفات الغربية في هذا الحقل، وكذلك عن طريق الاحتكاك، بالإضافة إلى التّتلمذ على يد رواد السيميائية الغربية كل من "رولان بارت" و "ألجرداس جوليان غريماس" و "جوليا كريستيفا"....وغيرهم.

فمن بين المؤلّفات المترجمة التي نقل من خلالها المترجمون العرب النظرية السيميائية إلى الساحة النقديّة العربية نجد:

– "آن إينو وآخرون": السيميائية – الأصول، القواعد، والتاريخ- لمترجمه "رشيد بن مالك".

– "برنارتوسان": ما هي السيميولوجيا، ترجمة "مُحَمَّد نظيف".

–"بيير غيرو": السيميائيات – دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية- لمترجمه "منذر عياشي".

[1] ينظر: عبد العزيز السمري: اتّجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011م، ص 305.

- "فرديناند دي سوسير": دروس في الألسنة العامة لمترجمه "صالح قرمادي" و "مُحَمَّد الشاوش".

- "دانيال تشاندلر": أسس السيميائية لمترجمه "طلال وهبة".

- "ماسيلو داسكال": الاتّجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة "حميد لحميداني" وآخرون.

- "رولان بارت": مبادئ في علم الأدلّة، لمترجمه "مُحَمَّد البكري".

وغيرها من الترجمات التي قدّمها المترجمون العرب، لنقل النظرية السيميائية وتبسيط مفاهيمها وتوضيح إجراءاتها.

بعد الترجمة التي تمّ من خلالها التعريف بالسيميائية وتوضيح مبادئها، انتقل النقاد العرب خاصّة المتتلمذين على يد النقاد الغربيين بكتابة المقالات، والإشراف على الرسائل الجامعية، وتأليف الكتب والمعاجم الاصطلاحية المتعلّقة بالعقل السيميائي، التي من خلالها تمّ الترويج للسيميائية وإرساء مفاهيمها وإجراءاتها.

فمن بين المعاجم العربية التي خصّصت للسيميائية نجد:

- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي/ إنجليزي/ فرنسي) للناقد الجزائري "رشيد بن مالك".

- معجم السيميائيات للدكتور "فيصل الأحمر".

في حين نجد حركة التأليف كانت أكثر نشاطا خاصّة من قبل نقاد المغرب العربي، ومن بين المؤلّفات الأكثر رواجا:

-كتاب "مُحَمَّد السرغيني": "محاضرات في السيميولوجيا".

-كتاب "رشيد بن مالك": "البنية السردية في النظرية السيميائية" إضافة إلى قاموس "مصطلحات التحليل السيميائي".

- كتاب "سعيد بن كراد": "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" وكذلك كتاب "السيميائيات والتأويل –مدخل لسيميائيات ت .س. بيرس–".

«-كتاب "عبد المالك مرتاض": "التحليل السيميائي للخطاب الشعري".

- كتاب "صلاح فضل": "نظرية البنائية في النقد الأدبي".

- كتاب "مُحَمَّد مفتاح": "في سيمياء الشعر القديم" وكتاب "تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص-".

- كتاب "مبارك حنون": "دروس في السيميائيات"».[1]

والجدير بالذكر أنّ السيميائية في انتقالها من النقد الغربي إلى العالم العربي، تعرّضت في الساحة النقدية العربية إلى فوضى مصطلحية، إذ عدّت من المصطلحات التي «شهدت تذبذبا وغموضا وتعدّدا في اللفظ والمضمون».[2]

حيث راح النقاد العرب يترجمون المصطلح السيميائي ويعرّبونه كلّا وفق مرجعيّته وتصوّره الخاص، فكل ناقد قدّم ترجمة أو تعريبا مختلفا عمّا قدّمه النقاد الآخرون، فتعددت التسميات والمقابلات لمصطلحان لصيقان "السيميولوجيا" و"السيميوطيقا"، فقد أحصى الناقد "يوسف وغليسي" ستة وثلاثون مقابلا عربيّا لهذين المصطلحين، ولخّصها في القول الآتي «السيميائيات، السيمائيات، السيميائية، السيمائية، السيميوتية، السيميات، السيامة، السيماتية، السيمياء، علم السيمياء، السيميولوجيا، الساميولوجيا، علم السيمانتيك، علم السيميولوجيا، السيميوطيقا، السيميوتيكا، السيميوتيكية، علم الرّموز، الرموزيّة، علم الدّلالة، علم الدّلالات، الدلائليّة

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي- مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية-، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص 102-104- 105.

[2] هيام عبد الكريم عبد المجيد علي: دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية شعر البردوني أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، اللغة العربية وآدابها، إشراف وليد سيف،كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2001م، ص10.

الدلائليّات، علم الدّلائل، علم الأدلّة، علم الدّلالة، علم اللفظية، الدلائلي، الدلالية، العلاميّة، العلاماتية، علم العلامات، علم العلاقات، علم الإشارات، نظرية الإشارة، الأعراضية، دراسة المعنى في حالة سينكرونية».[1]

ولم يبق الإشكال قائما على التعدد الاصطلاحي، بل انتقل ليشمل الخلط بين العلوم؛ فأضحت السيميائية علما يقابله علم الدّلالة، مع أنّ الفرق واضح بين كلا العلمين، وكل علم مستقل بذاته «فعلم العلامات يهدف إلى دراسة العلاقات بين الدّلالات والمدلولات، في حين أنّ علم الدّلالة لا يهتمّ إلّا بالمدلولات ودلالات اللغات ومختلف أشكال التعبير والتواصل».[2]

والأزمة التي مسّت الجهاز الاصطلاحي السيميائي، التي نلحظها في التعدّد المسمياتي الذي لحق هذا المصطلح، يمكن تجاوزها إلى أزمة أكبر وهي تعدّد تبني المسميات لدى الناقد الواحد فمثلا: الناقد "سعيد علوش" يتبنى تسمية « سيميولوجيا، وسيميولوجية، وعلم العلامات، والسيميائية»[3]، للدّلالة على مفهوم واحد هو السيميائية.

وإلى جانب إشكالية المصطلح نلقي كذلك إشكالية المنهج، إذ شكّل المنهج السيميائي في انتقاله إلى البيئة العربية، على غرار المناهج النقدية الأخرى إشكالية واضحة، وذلك يعود لاختلاف البيئة التي ظهر فيها المنهج السيميائي والبيئة الذي تمّ استقباله فيها، فكلّ ناقد أعطى تصوّرات خاصّة لهذا المنهج انطلاقا من البيئة التي يتبع ثقافتها، فالمتبنّون للثقافة الفرنسية يختلفون في تصوّرهم للمنهج السيميائي عن النقاد المتبنّين للثقافة الإنجليزية، إضافة إلى الجهاز المعقّد والمشارب المتعدّدة التي أخذت منها المنهج السيميائي معارفه، ممّا حال إلى صعوبة استقباله وفهم إجراءاته.

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر ط1، 2008م، ص 233.

[2] ينظر: برنارتوسان: ما هي السيميولوجيا، ص 19.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 101- 106.

ورغم هذه الإشكالية التي لحقت المنهج والمصطلح السيميائي في البيئة النقدية العربية، إلا أنّ المصطلحات الأكثر تداولا تتمثّل في: السيميائية والسيميولوجيا والسيميوطيقا، ولكن رغم هذه الفوضى لقيت السيميائية احتفاء كبيرا من قبل الدارسين العرب، فعقدوا لها ملتقيات وخصّصوا لها مجلّات وترجموا فيها مؤلّفات، وألّفوا فيها معاجم وكتبا لا حصر لها.

ثالثا: اتّجاهات السيميائية

ما تجدر الإشارة إليه قبل الخوض في مسألة الاتّجاهات السيميائية أنّ هناك اتّجاهان تقليديان هما: "اتّجاه فرديناند دي سوسير" و "اتّجاه ت. س. بيرس"، واتّجاهات حديثة اختلف في تقسيمها وتسميتها، ولكن التقسيم الرائج هو التقسيم الثلاثي المتمثّل في اتّجاه التّواصل، الدّلالة، والثقافة، هذه الاتّجاهات تبعتها اتّجاهات أخرى وسعت دائرة البحث السيميولوجي، وسنفصّل الحديث في تلك الاتّجاهات الثّلاثة التي تعتبر الأكثر رواجا والتي أخذت من معطيات "دي سوسير" و "بيرس" وأضافت ما يجب إضافته إلى النظرية السيميائية وطوّرتها وفتحت آفاقها على معطيات أوسع، خاصّة اتّجاه الثقافة الذي بفضله ظهرت اتّجاهات أكثر حداثة للسيميائية كاتّجاه المسرح والصورة...إلخ.

1- اتّجاه التواصل

يمثّل هذا الاتّجاه كل من «بويسنس، بريتو، مونان، كرايس، أوستين، فتجنشتاين، مارتينيه».[1]

وأوّل ما يجب الإشارة إليه أنّ العلامة عند أصحاب هذا الاتّجاه «تتكوّن من وحدة ثلاثية المبنى:الدّال والمدلول، والقصد».[2]

فأوّل ما يلفت انتباهنا إذا ما أثقبنا ناظرنا في هذا القول هو اشتراط القصدية في العلامة.

---

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة–، ص 84.

[2] المرجع نفسه، ص 84.

ويعتبر أصحاب سيمياء التواصل العلامة أو «الدليل مجرّد أداة تواصليّة، تؤدّي وظيفة التبليغ، وتحمل قصدا تواصليّا».[1]

فكأنّ اللغة هنا وفق هذا التصوّر ذات وظيفة تواصلية وظيفتها التبليغ المشروط بالقصديّة، في إشارة دالّة على أنّ هذا الاتّجاه يقوم على فكرة جوهرية مفادها التّواصل المشروط بالقصدية، دون إغفال «أنّ هذا القصد التّواصلي القصد حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغويّة».[2]

فالمرسل كما يرسل رسالته الحاملة لعلامات لغوية وعلامات غير لغوية يقصد التواصل مع الآخر (المرسل إليه) كما أنّه يقصد التأثير فيه بشكل واع، فعن طريق التأثير في المخاطب يتحقّق التّواصل.

وبناء على ما سبق، يمكن التوصّل إلى نتيجة مفادها أنّ «موضوع السيميولوجيا وفق أصحاب سيميائية التّواصل ينحصر في الدّلائل القائمة على الاعتباطية».[3]

بمعنى أنّ العلاقة بين الدّال والمدلول علاقة مباشرة مقصودة، فتحديد معنى تعبير معنى أو علامات معيّنة يتمّ الكشف عنه انطلاقا من مقصديّة المرسل أو المتكلّم، وعلى هذا الأساس يبعد أنصار سيميائية التّواصل كل «البنيات السيميوطيقية التي تؤدّي وظائف غير وظيفة التواصل المعتمد على القصدية».[4]

ونظرا لتركيز سيمياء التواصل على القصدية، ظهر اتّجاه آخر وسّع مفهوم التّواصل وركّز على المعنى والدّلالة وهو اتّجاه سيميائية الدّلالة.

2

---

[1] جميل حمداوي: الاتّجاهات السيميوطيقي- التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية-، شبكة الألوكة، ط1، 2015م، ص 48.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

[3] ينظر: مارسيليو داسكال: الاتّجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1987م، ص6.

[4] المرجع نفسه، ص 6.

– اتّجاه الدّلالة

لقد جاء هذا الاتّجاه كردّ فعل على أنصار سيميولوجيا التّواصل، ولسدّ بعض الثّغرات الموجودة في هذا الاتّجاه، ويعدّ "رولان بارت" رائد هذا الاتّجاه حيث يرى «أنّ اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التّواصل،فنحن نتواصل توفرت القصدية أم لم تتوفّر، بكلّ الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتباطية أم غير اعتباطية، لكن المعاني التي تسند إلى هاته الأشياء الدالّة ما كان لها أن تحصل دون توسّط اللغة».[1]

ولعلّ ما يمكن أن نستشفّه هو أنّ هناك علاقة وطيدة بين التّواصل وإنتاج المعنى، أو الدّلالة، ونحن عندما نتواصل يتمّ تواصلنا وفق علامات لغوية أو غير لغوية غير مشروطة بالقصديّة توفّرت أم لم تتوفّر، فكل ما يشكّل الطبيعة والثقافة يمكننا التواصل به لتحقيق دلالة ومعاني، وصحيح أنّنا قد نتواصل بدون لغة ولكن كل الأشياء التي نتواصل بها إذا ما فككنا شفرتها لفهم معانيها والتواصل بها فإنّنا نفكّكها باستعمال اللغة، فسلوكاتنا دالة والصوّر الموجودة أمامنا دالّة ومكثفة بالدّلالة، لكنّها لا يمكن أن تنتج دلالتها «بكيفية مستقلّة إنّ كل نظام دلائلي يمزج باللغة»[2]، فالعالم كلّه عبارة عن دلائل تحتاج في كيفية اشتغالها على اللغة، فاللغة عالم واسع.

ولعلّ اللغة التي يتحدّث عنها "رولان بارت" في تأسيسه لاتّجاه الدّلالة،ليست اللغة العادية حيث يقول «هذه اللغة لم تعد شبيهة بلغة اللسانين: إنّها لغة ثانية، ليست وحداتها المفردات، أو الوحدات الصوتية وإنّما أشطار خطابية أوسع تحيل إلى الأشياء أو فصول الحوادث التي تدلّ تحت اللغة، لكن ليس بدونها، أبدا».[3]

فرولان بارت يشدّد على اللغة فكلّ ما هو حامل للدّلالة هو خاضع لعملية الإدراك الواعي، وكلّ علامة خاضعة للإدراك ستفكّك أثناء التّواصل بواسطة اللغة.

---

[1] مارسيلو داسكال: الاتّجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص 6.

[2] ينظر: رولان بارت: مبادئ في علم الأدلّة، تر: محمّد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط2، 1987م، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

ولعلّ هذا ما جعل "رولان بارت"يقلب النّظرة السوسيرية القائمة على فكرة أنّ اللسانيات جزء من علم العلامات حيث يقول «يجب منذ الآن تقبّل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري: ليست اللسانيات جزءا، ولو منفصلا من علم الأدلّة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلّة».[1]

في إشارة دالّة إلى أنّ علم الأدلّة أو علم العلامات هو فرع من اللسانيات، ولعلّ الفرق الموجود بين سيمياء الدّلالة وسيمياء التّواصل هو اعتماد هذه الأخيرة على المجال اللساني والتّواصل القصدي والعلامة القائمة على الاعتباطية المباشرة، وكذلك التصوّر الثلاثي للعلامة، فهي عندهم ثلاثية المبنى: **دال ومدلول وقصد،** في حين نلفي أنّ سيمياء الدّلالة تشتغل على اللساني وغير اللساني والتواصل القصدي وغير القصدي، بغضّ النّظر عن العلاقة القائمة بين الدوال والمدلولات اعتباطية أو غير اعتباطية.

فالعلامة عند " بارت" «ثنائية المبنى متكوّنة من دال ومدلول وحسب، لا تقتصر العلامة عنده على المجال اللساني بل تتعدّاها لتتناول العلامات الدالّة في الحياة بصورتها الشاملة».[2]

وخلاصة القول هنا إنّ الفرق الجوهري بين سيمياء التّواصل وسيمياء الدّلالة قائم على وظيفة الدليل وبنيته.

3- اتّجاه الثقافة

إضافة إلى الاتجاهين السابقين نجد اتّجاها ثالثا عُرّفَ بـ "اتّجاه سيمياء الثقافة" «المستفيد من الفلسفة الماركسية ومن فلسفة الأشكال الرمزية لكاسيرر »[3]، والذي ظهر بفضل الجهود التي قدّمتها جماعة موسكو

---

[1] رولان بارت: مبادئ في علم الأدلّة، ص 29.

[2] مارسيلو داسكال: الاتّجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص 6-7.

[3] المرجع نفسه، ص 7.

تارتو «في مقالة مشتركة موسومة بـ "نظريات في الدّراسة السيميوطيقية للثقافات».[1] حيث تخصّص أصحاب هذه المدرسة في سيميوطيقا الثقافة.

وقد مثّل هذا الاتّجاه جملة من النقّاد والدارسين من «روسيا (يوري لوتمان وإيفانوف وأوسبانسكي و طوبوروف) وإيطاليا (روسي لاندي وإمبيرتو إيكو...» [2]، واعتبروا كل ما يشكّل مظاهر الثقافة أنساقا دلالية تواصلية حاملة في طياتها لمعاني، وعلى هذا الأساس عَنَوْ «بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية والربط بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية».[3]

وذلك لكون العلامات مهما كانت طبيعتها ومرجعها الثقافي المنبثقة منه، فإنّها وبصفة غير مباشرة يتمّ استدعاء اللغة أثناء محاولة استيعابها وإدراكها للقبض على مدلولاتها، ولعلّ ما نستشفّه هنا أنّ اتّجاه الثقافة أخذ من الاتّجاهين السابقين، ولعلّ ما أخذه منهما يتجلّى في جعل الظواهر الثقافية أنساق **تواصلية دلالية،** فكلّ علامة تبرز انطلاقا من محفّزات ثقافية تحمل بعدا تواصليا وتعجّ بمعاني ودلالات.

ولكن اختلاف اتّجاه الثقافة يكمن في جعل العلامة ذات مبنى ثلاثي حيث «تتألّف من دال ومدلول ومرجع ثقافي».[4]

فأصحاب هذا الاتّجاه أضافوا المرجع واستدعاء للملابسات الخارجية والثقافية في فهم جوهر العلامات المتراكمة في النصّ، على عكس الاتّجاهين السابقين، جعلوا من العلامة بنية مكتفية بذاتها تفصح عن معناها وهذا الأخير كامن في النصّ فقط.

---

[1] ينظر: فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا)، مدخل استهلالي، ص 38.

[2] مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص 7.

[3] بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006م، ص 194.

[4] المرجع نفسه، ص 194.

وفق هذا التصوّر تغدو العلاقة بين الدوال والمدلولات وفق سيمياء الثقافة علاقة غير اعتباطية وغير مباشرة إذ أنّ هناك وسيطا يصطلح عليه بالمرجع يساهم في توجيه القارئ إلى الدّلالة وصياغة المعنى.

فالعلامة تختلف مدلولاتها رغم ثبات دوالّها وذلك باختلاف السياق الذي ينطلق منه المؤوّل في تفكيك شفرة هذه العلامات أثناء انطلاقه في مغامرة البحث عن الدّلالة، وكلّما اختلف المرجع الثقافي المنطلق منه كلما اختلفت المعاني وتعدّدت.

وخلاصة القول إنّ سيمياء الثقافة وسّعَت أفق المقاربة السيميائية إلى آفاق الدّلالات المتعدّدة والمختلفة للعلامة الواحدة، ومن هنا غدت العلامة كيانا فارغا «لا تكتسب دلالتها إلّا من خلال وضعها في إطار الثقافة»[1]، فهذا الاتّجاه لا ينظر إلى العلامة مستقلّة بمفردها، بل يسعى لإقامة علاقات تربط بين مجموعة العلامات، بغضّ النّظر إن كانت تنتمي لثقافة واحدة أو ثقافات متعدّدة.

وما يمكن الإدلاء به فيما يخصّ اتّجاهات السيميائية المعاصرة أنّ هذه الاتّجاهات لم تأت لتلغي بعضها البعض، وإنّما أتى كل اتّجاه ليوسّع أفق البحث السيميائي، ولعلّ الفروقات بين هذه الاتّجاهات يكمن في نظرتهم لبنية العلامة (الدّليل) ووظيفته.

ولم تقف حدود السيميائية عند هذه الجهود بل هناك جهود أخرى تقدّمت بمجال البحث السيميائي من قبيل "سيميائية المسرح" la sémiotique du théâtre، "سيميائية السينما" la sémiotique du cénéma "سيميائية الإشهار"، "سيميائية الصورة"، "سيميائية الشخصية"، "السيميائية السردية" وأخيرا "سيميائية العتبات النصية" التي ستكون محل بحثنا في الجزء الثاني المتعلّق بهذا الفصل النظري، والموسوم بـ "قيمة العتبات النصية".

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 107.

II: قيمة العتبات النصية

الجدير بالذكر هنا في مسألة ضبط الجهاز الاصطلاحي المتعلّق "بالعتبات النصيّة"، هو أنّ هذا المصطلح مركّب من مصطلحين اثنين هما: "العتبات" و "النصّ"، وعلى هذا الأساس لابدّ من ضبط كلا المصطلحين من الجانب اللغوي، وكذا الجانب الاصطلاحي.

أوّلا: مفهوم النصّ والعتبات لغة واصطلاحا

1- مفهوم النصّ

قبل الغوص في مسألة تقديم المفاهيم الاصطلاحية للعتبات التي أرساها النقاد عربا وغربيين لمصطلح "النص"، لابدّ أن نقدّم المفهوم اللغوي لهذا المصطلح.

أ- النصّ لغة

إنّ كلمة النصّ مأخوذة من الجذر الثلاثي "نَصَصَ"، وقد ورد في معجم "لسان العرب" لـ "ابن منظور" في مادة "نصص": «النص: رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصّه نصّا: رفعه، وكل ما أظهر، فقد نُصّ (...) ونصّ المتاع نصّا: جعل بعضه على بعض، ونصّ الدابّة ينصّها نصّا رفعها في السير، وكذلك الناقة (...)، والنصّ والنّصيص: السير الشديد والحثّ، ولهذا قيل: نصصت الشيء رفعته، ومنه منصّة العروس، وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته».[1]

ويُستشَفّ من مفهوم "ابن منظور" أنّ النصّ يُعنى به؛ غاية الشيء ومنتهاه وأقصاه والرّفع والظهور والجمع والتراكم.

[1] ابن منظور: لسان العرب: ج49، مادة "نصص".

ونفس المعنى ذهب إليه "ابن فارس" في معجمه "مقاييس اللغة" حيث ورد في مادة "نصَّ": «نصّ، النون والصاد أصل صحيح يدلّ على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء، منه قولهم: نصّ الحديث إلى فلان: رفعه إليه والنصّ في السير أرفعه»[1]، فكلا المفهومان يشتركان في كون النصّ يعنى به غاية الشيء ومنتهاه وكذا الرّفع.

ب- النص اصطلاحا

يعدّ مصطلح "النصّ" من المصطلحات التي شهدت تعدّدا في المفاهيم باختلاف العلوم المعرّفة له من جهة وبتطوّر المناهج المشتغلة عليه عبر الزّمن من جهة أخرى، فكلّ منهج نقدي أعطى مفهوما خاصّا للنصّ وفق معاييره الخاصّة، ورغم تعدّد المفاهيم يمكننا رصد بعضها الأكثر دقّة ورواجا.

حيث نلفي مثلا الناقد "تزفيطان تودوروف" يرى بأنّ النصّ لا يمكن تحديد مفهومه «في الإطار نفسه كما هو في الجملة (أو القضية، المركب)، لهذا الفهم يجب أن يتميّز النصّ عن الفقرة التي هي وحدة تصنيفية لعدّة جمل كما يمكن أن يتطابق النصّ مع جملة مثلما يتطابق مع كتاب بكامله» [2]؛ في إشارة دالّة إلى أنّ النصّ لا يحدّده الكمّ، فكل ما هو حامل لمعنى تام، وخاضع لمعايير الكتابة المضبوطة، سواءً أكان جملة، أو كتابا فهو حامل لمعنى النص".

في حين نجد الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" قد أعطت مفهوما مغايرا وأكثر اتّساعا للنصّ إذ حدّدت مفهومه بقولها هو :«جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة الرّبط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنصّ إذن إنتاجيّة».[3]

---

[1] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء الرّازي: مقاييس اللغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م، مادة "نصّ".

[2] تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، دب، ط1، 2005م، ص 32.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص29.

فـ "جوليا كريستيفا" وفق هذا المنظور تقرّ بأنّ النصّ عبارة عن فسيفساء متّسقة ومتكاملة، جامعة بين أفكار المبدع ونصوص المبدعين السابقين عليه أو المتزامنين معه، بغية تحقيق التواصل وهذا الجمع يتمّ من خلال جهاز اللغة، ولهذا يكون النصّ منْتَجًا عبر شبكة من العلاقات النصية الموضوعة عبر الزّمن، وهذا ما أطلقت عليه بـ "التناص"، "فالنصّ" استدعاء لأفكار نصوص أخرى يؤدّي وظيفة تواصلية.

ونفس المعاني المبسوطة سابقا أخذها النقاد العرب أثناء تحديدهم لمفهوم النص، حيث ذهب الناقد "سعيد يقطين" في مفهومه للنصّ إلى شيء ممّا ذهبت إليه "جوليا كريستيفا"، حيث أقرّ بأنّ النصّ «بنية دلالية، تنتجها ذات ضمن بنية نصيّة منتجة، وهذه البنية النصية المنتجة نحدّدها هنا زمنيا، بأنّها سابقة على النصّ».[1]

ومن هنا نستشفّ أنّ "سعيد يقطين" هو الآخر يؤكّد على فكرة تداخل النصوص واستدعائها وتكرارها ضمن النصّ الواحد المنتج، ويمكن تلمُّسُ هذا التداخل من خلال البنية النصية التي تتصارع فيها أفكار وعبارات نصوص سابقة.

ولعلّ المفهوم الأكثر وضوحا "للنصّ"، هو المفهوم الذي قدّمه الناقد المغربي "مُحَمَّد مفتاح" حيث رأى أنّ النصّ «مدوّنة، حدث كلامي، تواصلي، تفاعلي، مغلق وتوالدي».[2]

فالنصّ مؤلّف من الكلام، ناقل لفكرة أو رسالة لجملة من الأحداث الواقعة في زمن ومكان معيّنين، هادف لإيصال هذه الأفكار والرّسائل للمتلقّي الذي يتفاعل معها لكونها ذات طابع حيوي يحفّز على التّفاعل، هذا النصّ ذو طابع ازدواجي مغلق من ناحية أنّ الكتابة تقيّده، وتوالدي من ناحيّة ولادته وانبثاقه من أحداث ما وكذلك من ناحية انفتاحه الذي يحتمل تكميلات مختلفة ، أي ولادة نصوص أخرى من خلال عملية التلقّي.

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص92.

[2] ينظر: مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م، ص 120.

والجدير بالذّكر هو أنّ "النصّ" مهما تعدّدت مفاهيمه يبقى تلك المدوّنة التي أنتجها مبدع تعدّدت مشاربه، تتقاطع فيه أحداث وأفكار سابقة وإن اسْتُحدِثَ تصويرها وطريقة تقديمها.

2- مفهوم العتبات

قبل الخوض في تقديم مفاهيم اصطلاحية خاصة بـ "العتبات" عند النقاد غربا وعربا، لابدّ أوّلا وقبل كلّ شيء تقديم المفهوم اللغوي الخاصّ بهذا المصطلح.

أ- العتبة لغة

إنّ العتبات مشتقّة من الجذر الثلاثي "عَتَبَ" وقد ورد في معجم "لسان العرب" لـ "ابن منظور" في مادة "عَتَبَ": «العتبة: أسكفة الباب التي توطأ، وقيل: العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة: السّفلى، والعارضتان: العضادتان والجمع: عتب وعتبات، والعتب: الدّرج، وعتب عتبة: اتّخذها، وعَتَبُ الدّرج: مراقبتها إن كانت من خشب، وكل مرقاة منها عتبة».[1]

انطلاقا من هذا المفهوم نستشفّ أنّ العتبة عند "ابن منظور" يعنى بها مدخل الباب والدّرج وكذلك مقدّمة الشيء.

في حين نجد "الفيروز أبادي" في معجمه "المحيط" في مادة "عَتَبَ": «العتبة محرّكة أسكفة الباب، أو العليا منهما، والشدّة والأمر الكريه، كالعتب محرّكة، والمرأة، والعتب: ما بين السبابة والوسطى أو ما بين الوسطى والبنصر، والفساد والعيدان المعروضة على وجه العود الغليظ من الأرض، وجمع العتبة، والعتب: المؤجّدة كالعتبان والمعتب والمعتبة، والملامة، كالعتاب والمعاتبة».[2]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج32، مادة "عَتَبَ".

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادّة "عَتَبَ".

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنّ العتبة في المعاجم اللغوية العربية السابقة اشتقّت من "عَتَبَ" و يعنى بها مقدّمة الشيء ومدخل الباب والدّرج أحيانا، كما أنّها تشير إلى اللوم والعتاب أحيانا أخرى، ولعلّ المفهوم الذي ينبغي الأخذ به هو المفهوم المتضمّن، لمعنى مقدّمة الشيء ومدخل الباب والدّرج لأنّها على علاقة مع المفهوم الاصطلاحي للعتبات التي تشير إلى عتبات النصّ ومداخله من عناوين ومقدّمات...إلخ.

ب- العتبة اصطلاحا

لقد تعدّدت المفاهيم المقدّمة لمصطلح "العتبات" بتعدّد المهتمّين بهذا المجال، ولكن ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ أغلب المفاهيم المقدّمة تقاطعت معانيها، سواء تعلّق الأمر بالمفهوم الغربي أو المفهوم العربي.

ولعلّ المفهوم الذي يجب علينا تقديمه في مقدّمة هذه المفاهيم الخاصّة بالعتبات هو مفهوم "جيرار جينيت" الذي عرّفها بأنّها «كلّ ما يجعل من النصّ كتابا يقترح نفسه على قرّائه أو بصفة عامّة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكلّ منا دخوله أو الرّجوع منه» [1]، فكأنّه النص الذي نعبر به أو نعبر من خلاله إلى النصّ الأكبر.

في إشارة صريحة إلى أنّ العتبات أو المناص كما اصطلح عليه "جيرار جينيت" يعني بها تلك البوّابة أو الإضاءة الجمالية التي "تفتح شهية" القرّاء أو المتلقّين، فكلّما أُحسِنَتْ صياغتها استفزّتهم للدّخول لأغوار النص للبحث فيه، وكلّما أسيئَتْ صياغتها وأُهْمِلَتْ كلّما دفعتهم للتّراجع وعدم الإقبال على النصّ، فالعتبات وفق هذا التصوّر ذلك الوميض الذي تتسارع قرائح القرّاء للإمساك به بغية الوصول إلى الجوهر النصّي، فالعنوان والغلاف والصّورة والفهرس والمقدّمة كلّها عتبات تقترح نفسها على القارئ وتستفزّه لاعتناق النصّ.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النصّ إلى التناص-، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر ط1 2008 ، ص 94.

وهذا ما أكّده "جينيت" إذ قال: «يرتبط النصّ، بهذا المعنى، بما أسميته نصّه الموازي ويمثّله العنوان، العنوان الفرعي، والعنوان الداخلي، التمهيدات التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية الهواميش المذيلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزّخرفة، الأشرطة (تزيين يتّخذ شكل حزام)، الرّسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيريّة».[1]

فكلّ ما ذكر عبارة عن نصوص مجاورة أو مصاحبة للمتن النصّي، تضيء وتفسّر جوانب دلاليّة كثيرة من النصّ مسبقا.

ونفس المعنى السابق الذي قدّمه "جيرار جينيت" ذهب إليه الدّارسون العرب، فالناقد "يوسف الإدريسي"أثناء تعريفه "للعتبات النصيّة" قال عنها بأنّها «بنيات لغوية وأيقونية تقدّم المتون وتعقّبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرّف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها اسم المؤلّف، والعنوان والأيقونة، ودار النشر، والإهداء، والمقتبسة، والمقدّمة».[2]

وكما نرى هذا المعنى لا يبتعد عن المعنى الذي قدّمه "جينيت" حيث أقرّ "يوسف الإدريسي" بأنّ هذه العتبات قد تأتي بشكل لغوي كالعناوين، وأسماء المؤلّفين...وقد تأتي عبارة عن أيقونات أي علامات دالّة كصورة الغلاف والألوان والأشرطة والأشكال، ولعلّ الدافع للإقبال على الكتب الإبداعية هو هذه العتبات الاستهلالية الترويجيّة المختارة بعناية، بغرض الإلفات والتّحريك والاستفزاز والتأثير والاستدراج.

---

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م، ص 22.

[2] يوسف الإدريسي: عتبات النصّ في التّراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، دب، ط1، 2015م، ص21.

ولعلّ المفهوم الذي قدّمه الناقد "حميد لحميداني" هو الآخر يتقاطع مع المفاهيم المقدّمة سابقا حيث قصد بها «الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها».[1]

وعلى هذا الأساس لا يمكن فصل العتبات المحيطة بالنصّ عن المتن النصّي، وذلك لكونها وضعت بشكل قصدي إيحائي يلمّح لدلالات المتن من جهة ويستقطب المقتنين لهذه المؤلّفات من جهة أخرى، إذ أنّه لا وجود لعتبات وضعت عبثا، وكلّ عتبة مشاركة في تكملة دلالة المتن فـ «كلّ ما هو متّصل بالمتن الرّوائي من أشكال وألوان وأيقونات وعلامات وعناوين سيكون مقصودا في ذاته ومتأسّسا على قصديّة مسبقة اشتغل عليها الكاتب كعلامات على المضمون».[2]

وخلاصة القول هو أنّ العتبات النصيّة عبارة عن مداخل أو استهلالات ووصفات جملية وإضاءات إبداعية تقع في علاقة جدلية وموازيّة مع المتن الإبداعي توضع بشكل انتقائي مقصود لجذب المقتني وفتح شهيّة القارئ السندباد لخوض مغامرة جمالية والإبحار في رحلة البحث عن المكنون في الحروف الذي ساهم بطريقة غير مباشرة في التلميح والإيحاء لدلالات ما، وتكملة الدّلالة الغائبة في المتن، ومن ثمّ "عقد ميثاق" التكامل الدّلالي والجمالي ما بين العتبة والمتن عن طريق مغامرة التأويل.

ثانيا: العتبات النصيّة في الدّرس النقدي الأدبي

ممّا لا جدل فيه أنّ التأسيس الفعلي للعتبات النصيّة كمصطلح وكقيمة جمالية –أصبح التخليّ عليها مستحيلا أثناء رحلة القراءة النقدية–، كان على يد النقاد الغربيين أوّلا ثمّ تمّ نقله إلى الساحة النقدية العربية في

---

[1] حميد لحميداني: بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000م ص 55.

[2] هشام محمّد عبد الله: اشتغال العتبات في رواية "من أنت أيها الملاك"، دراسة في المسكوت عنه، مجلّة ديالي، كلية التربية قسم اللغة العربية، ع 47 2010م، ص 665.

مرحلة لاحقة ثانيا، وفي هذا السياق سنتحدّث عن العتبات النصيّة كفكرة ثمّ كمجال قائم بذاته في الدّرس النقدي الغربي، ثمّ كفكرة قائمة في التّراث النّقدي العربي، قبل انتقالها جاهزة كمجال للحقل النقدي العربي الحديث.

1- العتبات النصيّة في النّقد الغربي

إنّ العتبات النصية تأسّست خلال النّصف الثاني من القرن العشرين بفضل الجهود الرائدة التي قام بها الناقد الفرنسي "جيرار جينيت"، ولكن ما لا يمكن إغفاله أنّ هذا التأسيس المستقل والفعلي لمجال العتبات النصيّة، لم يأت من فراغ بل سبقته جملة من الجهود أشارت لهذا الحقل ويمكن الاصطلاح عليها بمرحلة الإرهاص.

أ- مرحلة الإرهاص

في هذه المرحلة سيتمّ الحديث عن الجهود التي سبقت "ج جينيت" وأشارت إلى دور العتبات النصيّة ونبّهت للاهتمام بها، وعُدّت إشارات سريعة مهّدت لفكرة العتبات النصيّة وعلى رأس هذه الجهود نلفي «كتاب المقدّمات "لبورخيس"، إذ لاحظ أنّ الدّراسات الأدبية ما زالت تشتكي من نقص يتمثّل في عدم ظهور قاعدة تقنية لدراسة المقدّمات».[1]

فـ"بورخيس" هنا نبّه لأهميّة دراسة المقدّمة التي تعدّ عتبة نصيّة داخلية أكّد عليها دارسوا العتبات النصيّة بعد تأسيسها الفعلي.

كذلك نجد «تشكيل حلقات دراسية تهتمّ بموضوع العتبات أبرزها جماعة مجلّة "أدب" الفرنسية، وجماعة مجلّة "الشعرية"، فقد أصدرت الجماعة الأولى عددا خاصّا محوره الرئيسي "البيانات"، قدّمت فيه دراسات تهتمّ بتحليل البيانات باعتبارها خطابات، وصاغت مصطلحات خاصّة بموضوع العتبات مثل: textes d’éscorte,

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدّمات النّقد العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2000م، ص 24.

textes –lisiéres، في حين أصدرت جماعة الشعرية عددا خاصا من مجلّتها وكان محوره PARATEXTE وقد كانت هذه الدّراسة أكثر تطوّرا واستفادت من معارف الجماعة السابقة».[1]

دون إغفال جهود الناقد الفرنسي "ج ديريدا" في كتابه التشتيت 1972، وهو يتكلّم على خارج الكتاب (Hors livre)، الذي يحدّد بدقّة الاستهلالات والمقدّمات والتمهيدات، والديباجات، والافتتاحيات محلّلا إياها.

وفق هذا يكون "ج ديريدا" قد أقرّ بضرورة التّدقيق بما هو خارج الكتاب أي النصوص المصاحبة من استهلالات ومقدّمات...محللا إياها للتأكيد على أهميّتها وعلاقاتها بداخل الكتاب.

وفي مقابل هذا الجهد نجد الجهد المقدّم من طرف الناقد «"ج دوبوا" في كتابه L'assmoire d'e.Zola : sosiété discours 1973، نجد أنّ "دوبوا" قد تعرّص لمفهوم المناص، وهو يدفع بالتحليل لمصطلح المثانص (méta-texte)، معينا حدوده وعتبته».[2]

فقد كان جهد "ج دوبوا" وفق هذا التصوّر نظرة متقدّمة لما جاء به "ج جينيت" فيما بعد.

دون إغفال المحاولة التي قام به الناقد « فليب لوجان في كتابه "الميثاق السير ذاتي" 1975، بتعرّضه لما سمّاه حواشي أو أهداب النصّ، فحواشي النصّ المطبوعة، هي في الحقيقة تتحكّم في كلّ قراءة من اسم الكاتب العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، حتى اللعب الغامض للاستهلال».[3]

فهنا إشارة دالّة لضرورة الاهتمام بالعتبات النصيّة أثناء عملية القراءة، وذلك إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على مدى مساهمة العتبات النصيّة في إكمال دلالة المتن النصّي أثناء مباشرة القراءة فهناك ميثاق يعقد بين النصّ وما يصاحبه.

---

[1] ينظر: عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدّمات النّقد العربي المعاصر،ص 24-25.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النصّ إلى المناص-، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 29-30.

وقد أشار "مارتان بالتار" في أحد كتبه إلى "المناص" محدّدا مفهومه بكونه «مجموع تلك النّصوص التي تحيط بالنصّ أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول، والفقرات الداخلية في المناص».[1]

ولعلّ الملاحظ هنا أنّ نظرة "مارتان بالتار" كانت نظرة دقيقة لا تختلف عن نظرة "ج جينيت" كثيرا من ناحية مصطلح المناص، وكذا من ناحية تقسيم العتبات وفق دقّة منهجيّة.

رغم هذه الجهود وجهود أخرى لا يسعنا المقام لذكرها، إلّا أنّ مجال العتبات النصيّة لا يمكننا الحديث عنه بشكل مستقلّ ومؤسّس إلّا مع "جيرار جينيت".

ب– مرحلة التأسيس:

إنّ تأسيس فكرة "العتبات النصية" عند "جيرا جينيت" أتت من خلال تراكم في الجهود التي قدّمها ضمن مؤلّفات مهّدت له السبيل لتأسيس مجال قائم بذاته، ووفق هذا التصوّر كانت بداية بحثه في فكرة العتبات النصيّة انطلاقا من مؤلّفه الموسوم بـ "النصّ الجامع" الذي ألفّه سنة 1979م، حيث عرض فيه مصطلحات ومفاهيم خاصّة تشمل كلّ من «الشعرية، والمتعاليات النصيّة، والتناصّ والميثانص والمناص».[2]

ولكنّ المدقّق في هذه المصطلحات يلمح نوعا من الفوضى المصطلحية والخلط المفاهيمي بين مصطلحات تعدّ أكثر تقاربا من الناحيّة المفهومية.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات– جيرار جينيت من النصّ إلى المناص–، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

ولكن سرعان ما عاود"جينيت" النّظر في هذه المصطلحات وقام بتدقيقها إلى حدّ ما، فأقرّ بأنّ «الشعرية موضوعها النصّ الجامع أي أدبيّة الأدب، وكل ما هو فوق وتحت وحول النص وكأنّه يلمح هنا للمناص، في حين جعل من مصطلح المتعاليات النصيّة كمصطلح جامع للتناص».[1]

وهنا نلمس تحوّل مركز اهتمام "جينيت" من «شعرية نصيّة إلى أخرى متعالية» [2]، بشكل غير واع للتأسيس للعتبات، إذ يقول في سياق هذا التحوّل «في الواقع لا يهمّني النصّ حاليّا إلّا من حيث تعاليه النصّي أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من النّصوص».[3]

ولما تفطّن "ج جينيت" لهذا القلق والفوضى في المصطلحات أجّل مشروع البحث عن "المناص" واستمرّ في التدقيق في المصطلحات وتتبّع مصطلح المناص في كتابه "أطراس" المؤلّف سنة 1982، حيث تجاوز أن الشعرية موضوعها النصّ إلى «البحث فيما يسميّه بالمتعاليّات النصيّة، باعتبارها أعمّ وأشمل، وحيث تصبح معمارية النصّ فقط نوعا من أنواعها، أو نمطا من أنماطها».[4]

ونلفي هنا نوعا من ضبط في الجهاز المفاهيمي " لجينيت" الذي فرّق بين الشعرية المرتكزة على النصّ والشعرية المرتكزة على ما خارج النص، في إشارة دالّة إلى أنّ الشعرية ذلك العلم العام وأنّ المناص أو المتعاليات النصيّة نمط من أنماطها، كون الشعرية تشتغل على ما داخل النصّ وما يحيط بالنصّ أي كلّ ما يساهم في إبراز أدبية النصّ وجماليّته.

---

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، ص 34.

(2) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص20.

(3) جيرار جينيت: مدخل لجامع النصّ، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، دط، دت، ص 90.

(4) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث–، رؤية للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2006م، ص 39.

انطلاقا من هذا الجهد المتدرّج أسّس "جيرار جينيت" "للعتبات النصيّة" في كتابه الأخير "عتبات" الذي يعدّ «محطّة رئيسية لكلّ عمل يسعى إلى فكّ شفرات خطاب عتبات النصّ فقد ضمّ الكتاب بين دفتيه بحث كثير من أشكال هذه النّصوص العتبات: بيانات النشر، العناوين الإهداءات، التوقيعات، المقدّمات، الملاحظات وغيرها...».[1]

وعلى هذا الأساس يكون "جينيت" قد قدّم مفهوما خاصّا للعتبات النصيّة ومجال اشتغالها، وبذلك اتّضحت أهميّتها، إذ لا يمكن قراءة المتن النصّي وفهم الدّلالات الكامنة فيه دون ذلك لشفرات العتبات المحيطة به فكلّها مداخل أو صوّر مصغّرة حاملة أو مكمّلة لدلالات المتن النصّي.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ "ج جينيت" أسّس لفكرة العتبات النصيّة، ولكن هذا التأسيس تبعه تطوّر وازدهار بفضل الجهود المقدّمة من طرف النقاد والدارسين الذين أتوا بعده.

ج- مرحلة التطوّر

في هذه المرحلة نلفي عددا من المؤلّفين الذين استفادوا من معطيات"جينيت" في مجال العتبات النصيّة وحاولوا تطويرها وتسليط الضوء على ما أغفله "ج جينيت" أو لم يهتمّ به، خاصّة بعد أنّ وسّع جينيت أفق البحث متجاوزا الاشتغال على «الرواية فقط، إلى المسرح والسينما، والرسم، و الموسيقى».[2]

ولعلّ ما نستشفه هنا "ج جينيت" فتح المجال لتطوير فكرة العتبات، وهذا ما نلفيه ضمن كتاب "فليب لان" 1992م، الموسوم بـ " la périphérie du texte الذي أخذ فيه «منحا تطبيقيا للمناص، ومركّزا على المناص النشري، أو مناص الناشر الذي لم يركّز عليه كثيرا "جينيت"، خاصّة في بعده التداولي».[3]

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم-، ص 23.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النص إلى المناص-، ص 35.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

وخلاصة القول إنّ فكرة العتبات النصيّة أتت عبر جهود متراكمة، فهناك من لمح له، وهناك من أسس لها وهناك من طوّرها، وللإشارة فإنّها لم تبق حبيسة النقد الغربي فقط بل اجتاحت العالم النقدي العربي كذلك.

2: العتبات النصية في النقد العربي

قبل الحديث عن التلقيّ النقدي العربي الحديث للعتبات النصيّة، يجب التأكيد أنّ هذه الأخيرة تلقّاها النقد العربي حديثا كمصطلح وكمجال مؤسّس مستقلّ، ولكن كانت هناك إشارات وشذرات متفرّقات لبعض العناصر التي تشتغل عليها العتبات النصيّة، من قبل بعض العلماء والمفكّرين العرب.

فعلى سبيل المثال ما ورد في كتاب "أحمد بن علي المقريزي" الموسوم "كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار"، من ذكر لجملة من العناصر الضرورية في عملية التأليف اصطلح عليها بـ "**الرؤوس الثمانية في التأليف**" حيث قال في هذا الصّدد «أعلم أنّ عادة القدماء من المعلّمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه».[1]

وأوّل ما يلفت الانتباه في هذا القول هو أنّ العرب القدامى امتلكوا لحدّ ما المفهوم الخاص بالعتبات وكانوا على دراية بأهميّة العناوين والأجزاء والأغراض وغيرها، ولكن غاب عنهم المصطلح وكذا كان مفهومهم ضيّق لحدّ ما، وثاني ما تجدر الإشارة إليه أنّ القدامى ربّما اصطلحوا على "العتبات النصيّة" اصطلاحا آخر هو "**الرؤوس الثمانية**"، ولكن دون وعي بهذا المصطلح وهذا المجال النقدي الواسع.

ويعدّ ما أورده "ابن عبد ربّه الأندلسي" في كتابه الموسوم بـ "العقد الفريد" ي باب "ختم الكتاب وعنوانه" أبرز الإشارات لموضوع العتبات النصية في التراث النقدي العربي القديم حيث قال: «فإنّ الكتب لم تزل مشهورة

[1] أحمد بن علي المقريزي: كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار صادر، بيروت، دط، دت، ج1، ص3.

غير معنونة ولا مختومة حتى كتبت صحيفة المتلمس، فلما قرأها ختمت الكتب وعنونت، وكانت يؤتى بالكتاب فيقال: من عُنِيَّ به؟ فسميّ عنوانا».[1]

فـ "ابن عبد ربه" أكّد على عنصرين مهمّين في العتبات النصيّة، تمثّلا في **العنوان والختم** وأهمّيتها في التعريف بالكتب وتصنيفها وإسنادها لأصحابها.

فمن خلال القولين السابقين يتّضح أنّ العرب قديما كانوا على وعي بأهميّة العتبات النصيّة في حفظ الكتب وإسنادها لأصحابها والتعريف بها، ولكن لم يكونوا على دراية بها كقيمة فنيّة وجمالية.

فلم يعرف العرب العتبات النصيّة كقيمة فنيّة، تساهم في إنتاج الدّلالة وتكملة المفقود في المتن إلّا حديثا مع جملة من الجهود التي قام بها بعض النقاد العرب المعاصرين، حيث عملوا على نقل فكرة العتبات النصيّة من حقلها الغربي إلى المتلقّي العربي، وذلك تمّ من خلال الترجمة والتأليف.

فمن بين الكتب المترجمة التي نقل من خلالها النقاد العرب العتبات النصيّة وأرسوا مفاهيمها ومجال اشتغالها نجد:

- كتاب "**العتبات**" لـ: "جيرار جينيت" الذي ترجمه الناقد "سعيد يقطين".
- كتاب "**مدخل لجامع النصّ**" "جيرار جينيت" الذي ترجمه "عبد الرحمن أيوب".

ومن أبرز الكتب التي ألّفها النقاد العرب لتقديم وتبسيط المادة المعرفيّة للعتبات النصيّة نجد:

- كتاب "عتبات" "جيرار جينيت" "من النص إلى المناص" لمؤلّفه "عبد الحق بلعابد".
- كتاب "الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة" لمؤلّفه "نبيل منصر".
- كتاب "عتبات النصّ في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر" لمؤلّفه "يوسف الإدريسي".
- كتاب "مدخل إلى عتبات النصّ" دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم" لمؤلّفه "عبد الرزاق بلال".

---

[1] أحمد بن محمّد بن عبد ربّه الأندلسي: العقد الفريد: تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ج4، ص 241.

- كتاب "سيميوطيقا العنوان" لمؤلّفه "جميل حمداوي".

- كتاب "عتبات النصّ، البنية والدّلالة" لمؤلّفه "عبد الفتاح الحجمري".

- كتاب "في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية" لمؤلّفه " خالد حسين حسين".

ولقد عنيّت البحوث الأكاديميّة والمجلّات المحكمة بشكل لافت للانتباه بالعتبات النصيّة وذلك لدورها في إبراز القيمة الفنية للمبدع من جهة ولنصّه من جهة ثانية وللقارئ من جهة ثالثة، وما لا يمكن إغفاله هو أنّ مصطلح "العتبات النصيّة" قد شهد تعدّدا في المقابلات في النقد العربي ومن أبرزها:

"النصّ الموازي" "النصّ المصاحب" "المتعاليات النصيّة"، "المناص"، و"عتبات الكتابة"...، ولقد سبّب هذا التعدّد في المقابلات العربية لمصطلح واحد في تفاقم إشكالية المصطلح فما زال الدّرس النّقد العربي يسعى للبحث عن «أقرب مصطلح يتميّز بالدقّة والشمولية لمقاربة هذا الحقل المعرفي الجديد».[1]

ولكن دون جدوى مادام النقد العربي عامّة يعاني من أزمة تفرّق الجهود والرّغبة في التميّز والتفرّد بوضع مصطلحات خاصّة.

ثالثا: أنواع العتبات النصيّة

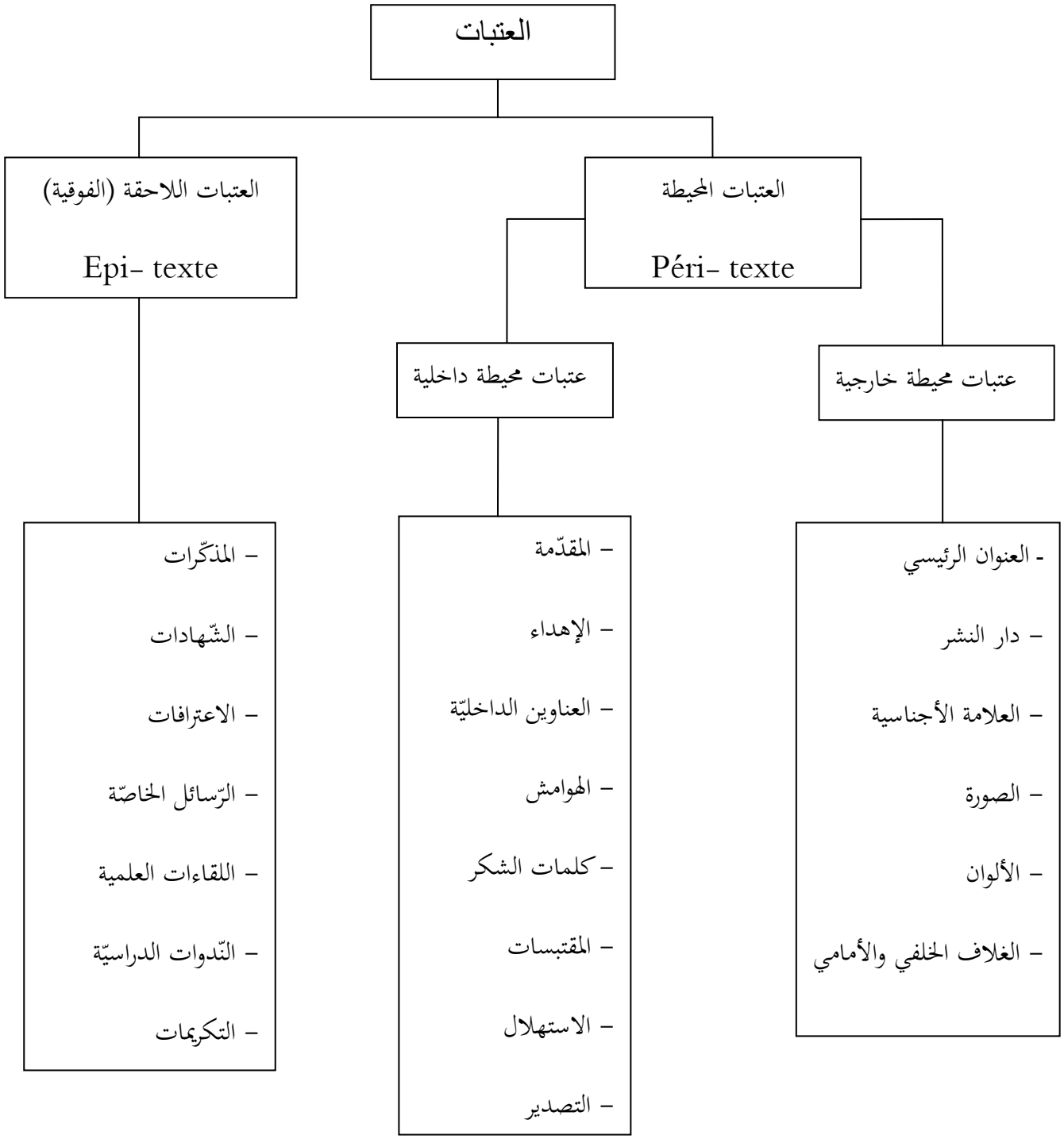
قبل الحديث عن أنواع العتبات والتفصيل في مضامينها، لابدّ أوّلا وقبل كلّ شيء الإشارة إلى أنّ هذه الأنواع تنبثق عن تقسيمات رئيسية تتمثّل في:

القسم الأوّل: الموسوم بـ "النصّ المحيط" وهو بدوره ينقسم إلى قسمين نصّ "**محيط داخلي**" ونص "**محيط خارجي**"، هذان القسمان الأخيران تندرج تحتهما أنواع أخرى.

القسم الثاني: ويتمثّل في "**النصّ الفوقي**" أو كما يصطلح عليه "**النصّ اللاحق**"، وهذا الأخير بدوره يضمّ جملة من الأنواع.

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النصّ- دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم-، ص 21.

ولتوضيح هذه التقسيمات يمكننا وضع المخطّط الآتي:[1]



[1] ينظر: فوزية بو القندول: "خطاب العتبات في رواية واسيني الأعرج"، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2015- 2016م، ص 22.

وانطلاقا من هذا المخطّط التوضيحي يمكن الإدلاء بأنّ التقسيم الرئيسي للعتبات المتمثّل في "النصّ المحيط" و"النص اللاحق" نصّه الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" في سياق تقسيمه للعتبات، وعلى هذا الأساس يمكننا التفصيل في أنواع العتبات.

1- عتبة العنوان

أ- مفهومه

ما لا جدال فيه أنّ العنوان هو تلك العتبة الأولى التي تقع عليها أنظار القراء، بل يعدّ ذلك المحفّز ذو الحمولة المكثّفة دلاليّا التي تحرّك القرائح وتستفزّها للإقبال على البحث فيه، إذ يلعب العنوان مع المتن النصّ لعبة الضياء والظّلام، فما هو مسكوت عنه في المتن يضيئه العنوان وما هو مسكوت عنه في العنوان وتكتنفه الضبابيّة يضيئه المتن، وفي هذا الصّدد يمكن القول بأنّ عتبة العنوان علامة دالّة أو بالأحرى «بنية إشارية دالّة تحمل الكثير ممّا قد يخفيه النصّ، بل قد تحيل إلى ما لا يقوله النصّ من خلال إستراتيجيته الضاغطة، وسلطنة الدلاليّة التي تعدّ انفجاريّة إذا ما استفزّت قرائيّا» [1]، وفق هذا التصوّر يكون العنوان علامة مركّزة مضغوطة دلاليّا تصرّح أكثر ممّا تلمّح، ولا يمكن إغفالها أثناء مباشرة مغامرة البحث عن الدّلالة فهي المدخل الرئيسي الذي يسمح بالولوج إلى مكامن المتن الإبداعي وسبر أغواره.

وعلى هذا الأساس يقع العنوان مع النصّ في علاقة جدليّة حواريّة انعكاسيّة إيحائيّة.

ب- أنواعه:

لقد أجمع أغلب المشتغلين على هذا الحقل المعرفي على أنّ للعنوان خمسة أنواع:

[1] طعمة مطير حسين وفليح الركيبي: عتبة نصيّة أولى في الرواية العربية المعاصرة، مجلّة الآداب، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ع 120، آذار، 1438هـ، 2017م، ص 123.

ب–1: العنوان الحقيقي

وهو العنوان الذي «يتصدّر الكتاب أو العمل الأدبي فيعطى للعمل هويّته»[1]، ويسمّى هذا العنوان أيضا بالعنوان الرئيسي أو الأصلي، الذي يضمّ الدّلالة العامّة للمتن الإبداعي ويعرّف به، ولذلك يعدّ بمثابة الاسم بالنسبة للشخص، فالعنوان الرئيسي وفيه هذا التصوّر هو من يعلن مشروعيّة النصّ وهويّته.

ب– 2: العنوان المزيّف

وهذا النوع من العناوين يأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي ويعدّ بمثابة تكرار أو اختصار له، ويقوم محلّ العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف التي تحمل هذا الأخير، وعادة ما يأتي العنوان المزيّف بين الغلاف والصفحة الداخلية للكتاب.

ب– 3: العنوان الفرعي

وهذا النوع يعدّ «إضافة تُلحقْ بالعنوان الرئيسي، في كثير من الأعمال الأدبية والنقدية ويؤدّي هذا العنوان وظيفة تأويلية للعنوان الرئيسي، فضلا عن أدائه لوظيفة إعلامية تخصّ مضمون النصّ».[2]

فالعنوان الفرعي وفق هذا التصوّر بمثابة موضّح لما لم يتمّ ضغطه في العنوان الرئيسي، وكذلك تتمّة للمتن النصّي.

ب– 4: العنوان التجاري

ويكون عادة للترويج والتشهير بالعمل الإبداعي ولذلك يقوم على «وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية، وهو عنوان يتعلّق غالبا بالصّحف والمجلّات أو المواضيع المعدّة للاستهلاك السريع، وينطبق كثيرا

---

[1] شادية شقروس: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، دط 2009م، ص 31.

[2] ينظر: خالد حسين حسين: في نظرية العنوان– مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة–، دار التكوين للتأليف والنشر والتوزيع، دمشق، حلبوني، دط 2007م، ص 79.

على العناوين الحقيقيّة »[1]، فالعنوان عامّة والرئيسي الخارجي بصفة خاصّة لا يخلو من الأبعاد الإغرائية الإشهارية لاستقطاب القرّاء لاقتنائه.

ب– 5: الإشارة الشكلية (علامة التجنيس)

فمن خلال هذه الإشارة التجنيسيّة يتمّ تحديد النّوع أو الجنس، يمكن الانطلاق في التحليل بداية من خصائصه وفنيّاته، التي توجّه القارئ لتبنّي طريقة ما في التحليل.

جـ– وظائفه

يؤدّي العنوان عدّة وظائف، وظيفة، انفعاليّة، تأثيريّة، اختزاليّة، تكثيفيّة، إيحائيّة...إلخ، لكن أجمع الدارسون على أربع وظائف رئيسيّة للعنوان:

– الوظيفة التعيينيّة

إنّ تسميّة النصّ لتعيين عنوان له، هو بمثابة الاسم الذي يحدّد هويّة الشّخص، ولذلك عدّت الوظيفة التعيينيّة هي أوّل الوظائف التي يؤدّيها العنوان، وقد أطلق على هذه الوظيفة عدّة تسميّات منها «الوظيفة الاستدعائيّة، الوظيفة التسمويّة، الوظيفة التمييزيّة، و الوظيفة المرجعيّة».[2]

ولعلّ الغاية من هذه التسميات المتعدّدة لوظيفة واحدة هي إبراز مدى قيمة الوظيفة التعيينيّة، فإذا قلنا عنها استدعائيّة فلكونها تستدعي دقّة في ضغط العنوان وتستدعي الآخر المتلقّي وتأثّر عليه جماليّا، وإذا قلنا الوظيفة التسمويّة فلأنّها تبارك النصّ باسم يحدّد هويّته، وإذا ما قلنا بالوظيفة التمييزيّة فبعنوان النصّ يمكن التّمييز بينه وبين

[1] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص 31.

[2] ينظر: أ.ج، غريماس وآخرون: المنهج السيميائي– الخلفيات النظريّة وآليات التطبيق–، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014م، ص 282– 283.

نصوص أخرى لنفس المؤلّف أو لمؤلّفين آخرين، وإذا ما قلنا بالوظيفة المرجعية، فبتسميّة النصّ بعنوان ما تنطلق من مرجع دقيق يخصّ عنوان دون غيره.

– الوظيفة الوصفية:

وتقوم هذه الوظيفة على الوصف اللغوي للعنوان فلابدّ للعنوان أن يحسن وصفه أثناء تعيينه لتحقيق مردوديّة وتقبّل ولهذا نجدها «المسؤولة عن الانتقادات الموجّهة للعنوان، والصادرة عن عدد لا بأس به من المبدعين والمنظرين الذين أبدوا دوما انزعاجهم أمام التأثير الذي يمارسه العنوان عند تلقيّ النصّ».[1]

وعلى هذا الأساس نجد أنّ النصّ يقرأ من عنوانه، هذا الأخير الذي يعدّ "الأب الشرعي" للنصّ، إذ كانت أوصافه دقيقة تخلّف تأثيرا جماليا وحاملة لدلالات محفّزة، احْتُضِنَ النصّ، وإذا كان الوصف غير متقن تمّ التراجع عن اعتناق النصّ، وهذا لا يعني أنّ العنوان يتطلّب وصفا مباشرا أثناء تعيينه، بل المبدع حرّ في وصفه اللغوي للعنوان سواء كانت علاماته المختارة مبهمة تكتنفها ضبابيّة، أو واضحة الدّلالة.

– الوظيفة الدّلاليّة الضمنيّة المصاحبة

وهذه الوظيفة وثيقة الصلة بالوظيفة الوصفيّة ، فانطلاقا من العلامات اللغويّة الواصفة للعنوان يتمّ استجلاء الدّلالات الضمنيّة المكنونة في أغواره، ونظرا للدور الذي تؤدّيه هذه الوظيفة يقول عنها "جينيت" بأنّه «لا مناص منها لأنّ العنوان مثله مثل أي ملفوظ بعامّة له طريقته في الوجود، أو إن شئنا أسلوبه».[2]

في إشارة واضحة على أنّ العنوان لكي يثبت وجوده لابدّ من أسلوب عميق يصاحبه ويضمن دلالاته بشكل مكثّف، وهذا يبرز قدرة المبدع الفعلي على التلميح والإيحاء وفق استعمال لغوي بسيط، وطاقات تصويرية مختزلة مكثّفة دلاليّا.

---

[1] عبد القادر رحيم : علم العنونة، ص34.

[2] بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي– مقاربة سيميائية–، مجلةسمات، جامعة البحرين، مج1، ع1، ماي2013، ، ص 109.

– الوظيفة الإغرائيّة

ممّا لا جدال فيه أنّ العنوان الذي يبسطه المبدع لإبداعه هو الذي يستقطب القارئ، فعلى المبدع أن يكون مزدوج المهمّة أثناء تعيينه للعنوان إذ عليه أن يجعل من العنوان مغريّا جذّابا للتشهير بإبداعه، وكذا عليه أن يحرص على وضع عنوان يختزل ويتضمّن أغلب الأفكار والدّلالات التي يحملها المتن الإبداعي، وهذا ما أكّده "هنري فوري" حيث يقول: «على المؤلّف والطّابع أن يوّحدا الجهود لإحداث توقّع مقبول، أحدهما عن طريق التبسيط والاختزال عند وضعه للعنوان (...)، والآخر عن طريق التأليف المدهش للحروف والمهارة في وضع الأسطر».[1]

في إشارة دالّة إلى أنّ التأثير الإغرائي الذي يتركه العنوان سواء في طريقة صياغته أو في طريقة كتابته التي تتنوّع بين الأشكال المختلفة والألوان المنتظمة والخطّ الجذاب من شأنها أن تترك تأثيرها على ذهن وعين المتلقي أو على ذهن القارئ الذي أصبح يقبل على اقتناء ما هو جذّاب وأبسط، فعُنِيَّ المبدعون على هذا الأساس بالوظيفة التشهيرية أو الإشهارية لتُستهلَك إبداعاتهم.

ونظرا للوظائف التي يؤدّيها العنوان كانت له أهميّة كبيرة يمكن أن نستشفّها عند تحليلنا للديوان الذي اخترناه للدّراسة.

وهذا العنوان لا يتموضع في مكان واحد، فقد نجده في الصّفحة الأولى للغلاف وقد نجده في ظهر الغلاف أو في الصفحة المزيّفة للعنوان أو في صفحة العنوان، وكلّ تموضع له دلالاته الخاصّة.

2– عتبة الغلاف

أ– مفهومها

يعدّ الغلاف تلك العتبة التشكيليّة البصريّة التي تلفت انتباه المتلقّي بعد العنوان مباشرة ولذلك أصبح الغلاف «محمل عناية واهتمام الشّعراء الذين حوّلوه من وسيلة تقنيّة معدّة لحفظ الحاملات الطباعيّة إلى فضاء من

[1] بخولة بن الدين، عتبات النصّ الأدبي– مقاربة سيميائيّة–، ص 109.

المحفّزات الخارجيّة والموّجهات الفنيّة المساعدة على تلقّي المتون الشعريّة» [1]، ووفق هذا التصوّر يكون الغلاف عبارة عن حيّز حامل لأنساق دلاليّة لا حصر لها تساهم بشكل إيحائي في عكس دلالة المتن أو تكملة دلالاته وإضاءة جوانبه المظلمة، وأنّ الغلاف بدوره ينقسم إلى قسمين: غلاف أمامي وغلاف خلفي، وكلا القسمين يضمّ جملة من العتبات.

ب– أقسامها

ب–1– الغلاف الأمامي

ويعدّ العتبة الأمامية للكتاب أو الرواية أو الديوان و «يقوم بوظيفة عملية هي: افتتاح الفضاء الورقي»[2] ويضمّ الغلاف الأمامي بدوره جملة من العتبات تتمثّل في:

– عتبة اسم المؤلّف

حيث تعتبر عتبة اسم المؤلّف من العتبات المحيطة الخارجيّة التي لا يمكننا إغفالها أثناء عمليّة القراءة الخاصّة بالعتبات، وذلك لكونه «عتبة قرائيّة مهمّة أولى تمهّد للقارئ تعامله مع النصّ (...) ولا أحد يجهل كيف أنّ بعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى مؤلّفيها أساسا وليس إلى أدبيّتها أو فنيّتها».[3]

وهذا يدلّ على أنّ لعتبة "اسم الكاتب" دور مهمّ في التشهير بأعمال كاتب ما وتميّزه عن غيره من الكتاب وبذلك يؤدّي اسم المؤلّف هنا وظيفة ترويجيّة تجاريّة، وما تجدر الإشارة إليه هم أنّ لاسم المؤلّف دور مهمّ في معرفة بيئته الفكريّة والتاريخيّة وما يحيط به من أوضاع سياسيّة، وكذا مميّزات أسلوبه في مجال الكتابة الإبداعيّة، لتكون

---

[1] محمّد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004م)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008م، ص 133.

[2] المرجع نفسه، ص 133.

[3] سهام السامرائي: العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016، ص44.

للقارئ على هذا الأساس خلفيّة ومرجعيّة تعينه على الانطلاق في مغامرة القراءة والتأويل، لأنّ كلّ ما يحيط بالكاتب سيكون له صدى في أثره الإبداعي المنتج.

وعادة ما يتموضع "اسم المؤلّف" في أعلى المؤَلَّف أو في الوسط، وناذرا ما يتموضع في أسفل صفحة الغلاف، ولكلّ تموضع دلالته وعلاقته بالعنوان الرئيسي وكذا بالمتن الإبداعي.

– عتبة دار النشر

تتموضع عتبة الغلاف في زوايا مختلفة من الغلاف، وهي عتبة لا تخلو من الدّلالة، وكلّ جهة حملت دار النّشر لها دلالتها الخاصّة التي لا خلوة لها من القصديّة، فقد تكون جهة النّشر حاملة لدلالات «تجاريّة إذا كانت جهة النّشر من المؤسّسات المشهورة في عالم الطّباعة من حيث دقّة الإخراج والتّصميم أم من حيث الشهرة العلميّة والثقافيّة لمطبوعات هذه الجهة، وقد تكون ذات دلالة إعلاميّة لمصلحة الجهة الناشرة إذا كان الكتاب الذي تصدره الجهة الناشرة يعود إلى شخصيّة مألوفة في عالم التأليف».[1]

وعلى هذا الأساس يمكن الإدلاء بأنّ عتبة دار النّشر تعود بالفائدة على الكاتب من جهة خاصّة إذا كانت دار النّشر مشهورة ومن ثمّ سيتمّ التشهير به هو الآخر، وكذا دار النشر تحقّق فائدتها من خلال النّشر لكتاّب مكرّسين مشهورين في عالم الإبداع، ومن ثمّ ستكسب هي الأخرى شهرتها.

[1] محمّد الطاهر عبيد وآخرون: أسرار الكتابة الإبداعية – عبد الرحمن الربيعي والنصّ المتعدد–، دار الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1 2008م، ص 88.

– عتبة العلامة الأجناسية:

وتعدّ ذلك المؤشّر الأجناسي الذي يحمله غلاف الكتاب كأن يشار إلى أنّ المدوّنة، رواية، قصّة، شعر سيرة ذاتيّة، رسالة...إلخ، وتعدّ هذه العتبة من النّصوص المصاحبة للمتن النصّي و «تكون في الغالب إمّا ضمنيّة وإمّا مشار إليها إشارات نصيّة مصاحبة بسيطة من نوع رواية، حكاية، مغامرات».[1]

وتعتبر العلامة الأجناسيّة علامة توجّه القارئ الباحث منذ البداية إلى نوع المدوّنة التي يشتغل عليها، ومن ثمّ وضع خصائص النّوع أو الجنس في ذهنه والانطلاق منها في بداية التحليل والقراءة.

ولكن لا يمكننا إغفال في سياق حديثنا عن عتبة العلامة الأجناسية، أنّ هذه الأخيرة أصبحت من العلامات المراوغة والمشتّتة والمستفزّة للقارئ، فمع النصّ الهجين الذي تتداخل فيه أجناس وأنواع جمّة، أصبح المبدعون يضعون اسم الجنس أو النوع الأدبي على صفحة الغلاف، وعند الولوج إلى المتن يلبث القارئ أو الباحث نفسه في شبكة من الأجناس و الأنواع المختلفة، ومن ثمّ تتعدّد تحديدات جنس النصّ، وكذا تتعدّد دلالات العلامة الأجناسيّة إذا ما ربطت بالمتن النصّي مباشرة، وعلى القارئ أن يضع هذا الاختلاف والمراوغة نصب عينيه.

– عتبة الصورة

وتسمّى كذلك بلوحة الغلاف التشكيليّة وتعدّ علامة أيقونيّة لها دلالات تساهم بشكل غير مباشر في تأويل المتن «والحقّ أنّ بعض اللّوحات التي تثبت على أغلفة الكتب أو تتخلّل فصولها كثيرا ما تنسج علاقات رمزيّة مع متون تلك الأعمال».[2]

---

[1] سهام السامرائي: العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

هذه العلاقات الرمزيّة التي تستفزّ القارئ وتدفعه إلى البحث فيها للكشف عن خفايا النصّ التي ضمنتها صورة الغلاف واستكناه مثقفاتها التي تتطلّب حفرا في العلامات المشكّلة للغلاف، فالصّورة ليست مجرّد لوحة تزيينيّة فهي علامة إيحائيّة تلمّح من خلال أشكالها وألوانها وتصرّح بأشياء يهدف العمل الإبداعي، للتصريح بها ولكن ليس عبر اللغة المباشرة وإنّما عبر صورة معبّرة ولغة يمكن القول عنها بأنّها لغة بصريّة ذات حمولة دلاليّة مكثّفة ومضغوطة في أشكال وألوان رمزيّة.

– عتبة الألوان:

إنّ الألوان تعدّ أيقونات "متبّلة بالدّلالة" خاصّة إذا ما وضعت بجانب أيقونات أخرى كالصورة ونوع الخط والعنوان الرئيسي...إلخ، وبذلك تكشف عن محتوى المتن النصّي ونظرا لأهميّتها في التلميح لمكنونات النصّ ولهذا «احتلّت الألوان منزلة مميّزة منذ القدم، فكانت الأساس لكلّ الأعمال الفنيّة التي تصوّر حياة الإنسان في مختلف ميادينها، عبّر بواسطتها عن انفعالاته وقيّمه فأكسبها دلالات معيّنة، وجعلها رموزا متنوّعة تنوّع آلامه وآماله الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح...».[1]

وعلى هذا الأساس أصبحت الألوان أيقونات تصاحب أيقونة الصورة، وأصبح من الناذر إيجاد صورة بدون ألوان، وأبسطت هذه الأخيرة دلالات تختلف من سياق لآخر، وأصبحت لها دلالات نفسيّة، اجتماعيّة، إنسانيّة دينيّة، رمزيّة، ذوقيّة، جغرافيّة، تختلف دلالاتها من بيئة لأخرى ومن ثقافة لثقافة أخرى.

---

[1] كلود عبيد: الألوان– دورها تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ودلالتها–، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 2013م، ص 10.

ب-2- الغلاف الخلفي:

ويعدّ «العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي»[1]، وعادة ما يحمل الغلاف الخلفي الشهادات التي تحصّل عليها الكاتب أو أعماله وصورته أو نصّا قصيرا على علاقة وطيدة بالعتبات النصيّة الأخرى أو بالمتن النصّي، كما أنّه يحمل أشكالا وأشرطة ذات ألوان لها دلالة خاصّة، كما أنّه يحمل ثمن الكتاب.....إلخ.

وكلّ ما ذكر من عتبات يمكن إدراجها ضمن ما يسمّى بـ "العتبات المحيطة الخارجيّة".

وإذا ما تحدّثنا عن ما يسمّى "بالعتبات المحيطة الداخليّة" فإنّها تضمّ غالبا ما يلي:

3- عتبة الإهداء

تعدّ عتبة الإهداء من عتبات الولوج إلى النصّ، وعلامة لغويّة لا تخلوا من القصديّة ولذلك أصبح المبدعون يرفقون «نصوصهم الإبداعية بذكر الإهداء، باعتباره نصّا موازيا للعمل الأدبي، يقدّم النصّ ويعلنه، و يؤطّر المعنى ويوّجّهه سلفا»[2]، فالإهداء لغة ذات بعد مباشر ولكنّه مساعد ومفسّر ومكمّل للمتن النصّي.

ويحمل الإهداء في طياته«تقديرا من الكاتب وعرفانا يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات واقعيّة أو اعتبارية».[3]

---

[1] مُحَمَّد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1995، 2015م)، ص 137.

[2] جميل حمداوي: عتبة الإهداء، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 22 أفريل 2021، ص 1.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النصّ إلى المناص-، ص 93.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بنوعين من الإهداء: «إهداء خاص يتوجّه به الكاتب للأشخاص المقرّبين منه، يتّسم بالواقعيّة والماديّة، وإهداء عام يتوجّه به الكاتب للشخصيات المعنونة كالمؤسّسات والهيئات والمنظّمات والرّموز».[1]

وتكمن وظيفة الإهداء في انتقاله من الأنا إلى الآخر المتلقّي في عملية إنتاج الدّلالة، فالمتلقّي بدوره يتحفّز لإنتاج الدّلالة والمشاركة في البحث في دلالات هذا الإهداء ذات العلاقة الوطيدة بالنصّ والكامنة خلفه والمكمّلة لدلالاته الغائبة.

4- عتبة الاستهلال

ويعدّ الاستهلال عتبة نصيّة على علاقة وطيدة بالمتن النصّي، وهو كثير الورود في الأعمال الأدبيّة المعاصرة ويمكن القول إنّ الاستهلال «استشهاد موضوع في الحاشيّة، عادة في بداية العمل الأدبي، أو في بداية جزء منه ولا تعني عبارة في الحاشية، خارج العمل الأدبي، وإنّما يعني بعد الإهداء، إن وجد هناك إهداء، وقبل المقدّمة»[2] ويكون هذا الاستشهاد خادما للمتن النصّي ومكمّل لدلالته ويفصح عن بعض جوانبه، ويدلّ توظيف المبدع للاستهلال في عمله الإبداعي على مدى سعة ثقافته وقدرته على استدعاء نصوص تحمل أفكار تدعم وتكمّل أفكاره، ويعدّ الاستهلال عبارة توجيهيّة توجّه مسار القارئ أثناء القراءة.

5- عتبة التصدير

تعتبر عتبة تصدير الكتاب ذلك الاقتباس أو المصاحب النصّي الذي «بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقّة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخّصا معناه فهو ذو وظيفة

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النصّ إلى المناص-، ص 93.

[2] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النصّ البنية والدّلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص 31.

تلخيصيّة»[1]، وقد يتقاطع التّصدير مع الاستهلال في جانب الاستشهاد ولكن الجدير بالذّكر أنّ التصدير قد يكون استهلاليّا يأتي على رأس العمل، وقد يكون ختاميّا يأتي في خاتمة العمل، على عكس الاستهلال الذي يكون في بداية العمل لا خاتمته.

6- عتبة المقدّمة

تعدّ المقدّمة تلك الافتتاحيّة التي لا غنى عنها في أغلب الكتب قديما وحديثا، حيث تحمل جملة من المؤشّرات التي تفتح "شهيّة المتلقّي" للإقدام على مباشرة المتن النصّي قراءة وتحليلا، فالخطاب المقدّماتي وفق هذا التصوّر عتبة توجيهيّة وترويجيّة للكتاب أو الإبداع.

7- عتبة العناوين الداخليّة

وتعتبر العناوين الداخليّة عناوين فرعيّة تندرج تحت العنوان الرئيسي الخارجي وهي «موجودة داخل النصّ كعناوين لفصول ومباحث وأجزاء قصص وروايات ودواوين شعرية» [2]، وعادة ما تساهم العناوين الداخليّة في عمليّة إيضاح جوانب من العنوان الرئيسي الخارجي لتزيح عنه ضبابيّة الرمزيّة ولو بشكل يسير، وتقوم بعمليّة تنبيه القارئ وتوجيهه بعد التشتّت الذي اعترضه عند مباشرته للعنوان الرئيسي للوهلة الأولى.

وهناك عتبات أخرى لا غنى عنها أثناء رحلة البحث عن المعنى الكامن في النصّ كعتبة البياض وعتبة علامات الترقيم.

8- عتبة البياض

جرّاء التجريب الذي مسّ عالم الإبداع المعاصر، لم يبق النصّ حبيس جدران الكتابة الخطيّة، بل لم يبق ذلك النصّ الذي يحتلّ الصفحة ويصرّح أكثر ممّا يلمّح، بل أصبح النصّ ذلك الإبداع الذي يعجّ بالفراغات والفجوات

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النصّ إلى المناص-، ص 107.

[2] نجيب أنزار: المتعاليات النصيّة في شعريّة جيرار جينيت، دار الحكمة للنشر، الجزائر العاصمة، دط، 2017م، ص 154.

والمساحات الفارغة ظاهريّا والصامتة التي تتطلّب من المتلقّي القارئ حديثا طويلا مع هذه النّصوص والإبحار في آفاقها لسبر أغوارها وملأ بياضاتها وفجواتها المتعمّدة من قبل المبدع لإشراك المتلقّي في عمليّة الإبداع والإنتاج هو الآخر، وذلك وفق قراءة تأويلية متفحّصة وبإجراءات منهجيّة دقيقة، لنلبث الأعمال المعاصرة بياضها يطغى على سوادها وكأنّ مهمّة القارئ غدت أكبر من مهمّة المبدع بأضعاف.

9- عتبة علامات الترقيم

ما تجدر الإشارة إليه في هذا السيّاق هوّ أنّ الأعمال الإبداعيّة المعاصرة لم تعد تستخدم علامات الترقيم لمجرّد التوقّف وفقط، بل حرس أصحابها على التفنّن في وضع علامات الترقيم، وكسوتها بدلالات، إذا ما تمّ تجاهلها فقد المتن النصّي حلقات من المعاني، ولربّما القبض على معاني زائفة، فأصبح المبدع يستدعي علامات استفهاميّة وتعجّبيّة متتاليّة، ونقاط التتالي، ونقاط الحذف ونقطتا التوتّر والأقواس، وعلامات رياضيّة وفواصل شارحة...إلخ، هذا الاستدعاء غير العبثي بل الرّمزي الذي يتطلّب عمليّة حفر وربط بين الكلمات ودلالاتها الموجودة في النصّ.

هذا فيما يخصّ العتبات النصيّة المحيطة بقطبيها: الداخليّة والخارجيّة، أمّا "النص الفوقي" فهو عتبة أخرى لاحقة بالنصّ ولكن لا تساهم في إنتاج الدّلالة بشكل كبير وإنّما هيّ عتبات تسهّل عمليّة البحث كالفهارس وكذلك تساهم في التعريف بالمبدع وإبداعاته، وما أجراه من حوارات ولقاءات ومشاركات في ملتقيات ومداخلات، وما حازه من جوائز...إلخ.

III.العلاقة بين السيميائية والعتبات النصيّة

من خلال المعطيات التي قدّمناها حول السيميائية والعتبات النصيّة، تتجلّى لنا تلك العلاقة الوطيدة القائمة ما بين السيميائية والعتبات النصيّة، فكما نعلم أنّ السيميائيّة مجال اشتغالها هو العلامات اللغويّة وغير اللغويّة حيث صبّت مجال اهتمامها في البحث عن العلاقات القائمة بين العلامات الكائنة في النصّ لاستجلاء الدّلالة

ولكن مع ظهور فكرة العتبات النصيّة- التي اعتبرت كل ما يحيط بالنصّ علامات دلاليّة أو أيقونات تساهم في تشكيل النصّ وإكمال دلالته والتلميح لما تحمله الإبداعات الأدبيّة من خلال العناوين والألوان والأغلفة والمقدّمات والصوّر-...إلخ.

رأى أصحاب النظريّة السيميائيّة أنّ العلامات المتفرّقة داخل المتن النصّي ليست كافيّة إذا ما حلّلناها للقبض على الدّلالة والمعنى الفعلي، فصوّبوا نظرتهم إلى ما هو خارج المتن النصّي من نصوص مصاحبة واعتبارها علامات مكمّلة أو صوّر مصغّرة محمّلة دلاليّا محيلة عن ما هوّ في المتن النصّي من جهة، ومتضمّنة للمعاني التي تفتقدها العلامات الكائنة في جوهر النصّ، ومن ثمّ ظهر اتّجاه سيميائيّة العتبات النصيّة والتقت نظريّة قائمة بذاتها مع مجال فنّي قائم بذاته، لمحاولة القبض على المعاني بشكل تامّ، ولقد لقيّ هذا الاتّجاه رواجا كبيرا، ولكن رغم ذلك تبقى قضيّة القبض على المعنى التامّ قضيّة شائكة، خاصّة مع ظهور نظريّة القراءة المتعدّدة والتأويل المتعدّد فلا وجود لمعنى مسلم به أو تام.

الفصل الثاني:

البعد السميائي للعتبات النصية الخارجية في ديوان "الرّغبات المتقاطعة"

I. البعد السيميائي لعتبة العنوان الرئيسي.

أولا: إخراج العنوان الرئيسي.

ثانيا:سيميائية العنوان الرئيسي من خلال المستوى الصرفي.

ثالثا:سيميائية العنوان الرئيسي من خلال المستوى التركيبي.

رابعا: سيميائية العنوان الرئيسي من خلال المستوى الصوتي.

خامسا: سيميائية العنوان الرئيسي من خلال المستوى الدلالي.

II. البعد السيميائي لعتبة الغلاف.

أولا: عتبة الغلاف الأمامي.

ثانيا: عتبة الغلاف الخلفي.

III. القيمة الجمالية للعتبات النصية الخارجية.

بعد حديثنا عن "السيميائيّة" باعتبارها مقاربة نقديّة و"العتبات النصيّة" باعتبارها قيمة جماليّة وفنيّة في الجانب النّظري، سنحاول في هذين الفصلين التطبيقيين الوقوف على الأبعاد السيميائيّة "للعتبات النصيّة" وأهميّتها في ديوان "الرّغبات المتقاطعة" لـ "فيصل الأحمر"، بدءًا من البعد السيميائي "للعتبات المحيطة الخارجيّة"، وقوفا على البعد الدّلالي أو السيميائي "للعتبات المحيطة الداخليّة"، وصولا إلى البعد الدّلالي "للعتبات اللاحقة أو الفوقيّة" ومن ثمّ الإقرار بأهميّة أو بالأحرى القيمة الجماليّة والفنية "للعتبات النصيّة" في ديوان "**الرّغبات المتقاطعة**".

قبل الولوج إلى أغوار النّص لمحاولة استجلاء الأبعاد الدّلاليّة للعتبات النصيّة الداخليّة في هذا الديوان لابدّ أوّلا من الوقوف على العتبات النصيّة الخارجيّة والقبض على أبعادها الدّلاليّة في هذا الديوان بدءًا من البعد الدّلالي "للعنوان الرئيسي" الخارجي أو الأصلي في هذا الديوان، وقوفا على البعد الدّلالي للغلاف وما يحمله من صورة وألوان، ودار نشر، وشعار، وعلامة أجناسيّة...إلخ

I: البعد السيميائي لعتبة العنوان الرئيسي

ممّا لا جدال فيه أنّ القراءة النقديّة والتأويل مؤخّرا أزاحت جدار السلطة على المتن النصّي، للانفتاح على آفاق ما يشكّل بطاقة هويّة هذا المتن وهو "العنوان"، الذي أصبح يلعب مع النصّ لعبة "**الضيّاء والظّلام**" ليضيء آفاق المتن النصّي المظلمة والمكنونة، لتتجلّى للقارئ والمتلقّي العادي، بل أصبح المبدعون جراء أهميّة العنوان يتفنّنون في ضبط عناوين إبداعاتهم وتعيينها بشكل تمويهي حينا واستفزازي حينا آخر، لإحداث نوع من المراوغة ويجعلون من القارئ يحاول كسب ودّ هذا العنوان والتّعاطف معه ومراوغته أثناء عملية أو مغامرة التأويل، جرّاء ما خلّفه هذا العنوان من حيرة وتساؤل، وكذا ما خلفه من تشويش استفزّ القارئ لاعتناقه والكشف عن لغزه.

وهذا ما نجده في العنوان الرئيسي "**الرّغبات المتقاطعة**" الذي أحدث تشويشا في ذهننا منذ البداية واستفزّ قريحتنا من أوّل وهلة، كيف للرّغبات ذلك الشيء الدّاخلي غير الملموس أن تتقاطع؟ ماهو الدّافع الذي جعل

صاحب الديوان يجمع بين كلمتي الرّغبات والتقاطع؟ أو بالأحرى ما هو وجه التّقاطع أو التناسب الذي جعل الشاعر يجمع بين هاتين الكلمتين اللّتان تبدوّان ظاهريّا لا أساس للجمع بينهما؟

هذه التساؤلات هي التي شوّشت مخيالنا، واستفزّت محرّك البحث فينا لاعتناق هذا العنوان ومطاوعته بغية استجلاء الدافع الفعلي لتعيين العناون بهذه الطريقة الفنيّة الكاسرة لأفق التوقّعات والنمطيّة المعتادة في العنوان.

أولا: إخراج العنوان الرئيسي

أوّل ما تجدر الإشارة إليه أثناء تحليلنا لعنوان "**الرّغبات المتقاطعة**"، أنّ هذا العنوان شكّل "تموضعه" في الغلاف الأمامي صدمة للمتلقّي بصريّا، لأنّه انحرف عن الموضع الإستراتيجي المعتاد للعنوان الذي عادة ما يتربّع في أعلى صفحة الغلاف أو وسطها في الغالب، حيث نلفي عنوان "فيصل الأحمر" "الرّغبات المتقاطعة"، قد تموضع في أسفل صفحة الغلاف الأمامي، ولهذا التموضع دلالة خاصّة تتمثّل في كون الرّغبة متّصلة بأعماق النّفس الإنسانيّة، وتتحرّك في فضاء نفسي عميق وتتضارب فيه لحدّ التشابك والاختلاط، وهذا ما أسماه الشاعر "بالمتقاطعة" فكلّما كثرت الرّغبات تشابكت وتقاطعت في أعماق النّفس الإنسانيّة الراغبة، والعمق عادة يأتي في الأسفل، ولهذا تموضع عنوان الدّيوان في أسفل صفحة، وهذا تموضع رمزي ذو بعد دلالي مشفّر، رمز إليه الشاعر بوضعه في الأسفل لمراوغة القارئ واستدراجه.

هذا بالنسبة لموضع العنوان، أمّا بالنسبة "لنوع أو حجم الخطّ"، فقد أتى عنوان "الرّغبات المتقاطعة" في شكل أفقي يوحي بذلك الثّبات والهدوء والاسترخاء والرّاحة الناتجة عن كون النّفس راغبة طموحة لها أهداف من شدّة كثرتها تقاطعت، وكأنّ النفس تحيا فعلا وتعيش فعليّا ولا تعاني من موت الرّوح، كما يوحي هذا العنوان الآتي بشكل أفقي في ذلك "الفيض" من الأحاسيس جرّاء الرّغبة المتعاليّة، فتسير الرّغبات لتزداد ويسير معها نوع الخطّ بشكل إيجابي رمزي، كما لا يمكننا في هذا الصّدد أن نغفل أنّ كلمة "الرّغبات" جاءت مكتوبة بالخطّ العريض وكذلك كلمة "المتقاطعة" أتت مكتوبة بالخطّ العريض، ولكن بشكل أكبر من كلمة الرّغبات، وهذا إن أوحى

لشيء إنّما يوحي بأنّ الشاعر أراد أن يوصل للقارئ وبشكل واضح وجليّ أنّ هذه الرّغبات كبرت في كيانه واتّسعت ولابدّ أنّ تكبر في أعين متلقّيها ولو بالتلقّي البصري، فجعل نوع الخطّ كبيرًا، هذه الرّغبات لما كبرت في كيان الشاعر كثرت، ومن شدّة كثرتها تقاطعت، فأراد أن يبرز للمتلقّي من الوهلة الأولى هذا التقاطع وذلك لن يبرز إلّا وفق خطّ مكتوب بالبند العريض، وقد نتساءل عن سبب جعل الشاعر كلمة "**الرّغبات**" أصغر من كلمة "**المتقاطعة**"، وذلك ربّما يعود إلى كون "الرّغبات" ذلك الجانب المكبوت في الوجدان العميق للنّفس الإنسانيّة، فهو أراد أن يصوّرها في شكل يوحي بالكبت فصغرها مقارنة بكلمة "المتقاطعة"، هذا التقاطع هو الذي جعل من الرّغبات المكبوتة تتجلّى، ولإبراز هذا التجلّي قام الشاعر بتكبير حجم الكلمة الثانيّة من العنوان والتابعة لكلمة الرّغبات وهي "المتقاطعة"، فهذا التكبير في حجم الخطّ يوحي بالبروز والتجليّ، وكأنّ الشاعر تأجّجت فيه نيران الرّغبات المتراكمة المتشابكة المتضاربة، المتصارعة، التي انتهت بالتّقاطع فأراد القذف بها من العمق الذاتي، إلى أعين المتلقّين لرؤيتها بذلك الخط العريض قصد استدراجهم، من ثمّ يتلقّونها ذوقيّا بعد تلقّيهم البصري، وهو نوع من الاستدراج المراوغ، فما تستحبّه العين تروق له القرائح النقديّة القرائيّة.

بعد تحديد حجم الخطّ الذي كُتب به العنوان الرئيسي للديّوان، يجدر الحديث عن "اللّون" الذي اختاره الشاعر لعنوانه، فهوّ لون ازدواجي، مزج فيه المبدع بين نوعين من الألوان: النّوع الحار الذي استدعى منه "اللّون الأحمر الناري" الذي يعدّ كذلك من الأنواع الموجبة والسالبة، والنّوع البارد الذي استدعى منه"اللون الأزرق المائي"، وما تجدر الإشارة أنّ هذين اللّونين فضاءان إشاريّان دالّان جماليّا، يحملان انعكاسات لمعاني معيّنة متّصلة مباشرة بالعنوان الرئيسي وتلعب معه لعبة حواريّة إيحائيّة.

فنلبث "فيصل الأحمر" في الكلمة الأولى للعنوان "الرّغبات" انتقى لها اللّون "الأحمر" القاتم ذلك اللّون «اللّيلي، المؤنّث، السرّ، الجابد، يمثّل غموض الحياة»[1]، حيث نجد الشاعر استدعاه لكون الرّغبات عادة ما تسيطر على الإنسان في لياليه أكثر من النّهار، كذلك أنّ الرّغبة ربّما تشدّه لعالم التأنيث أو المؤنّثات، أنّ الرّغبات كذلك تتصارع في أعماق النّفس وهي مكبوتة وسريّة، وكأنّها مشاهد دراميّة تتخبّط وتتحاور في الكيان الداخلي للإنسان تتنوّع ما بين الشّهوة أو بالأحرى الرّغبات الشهويّة الذاتيّة والرّغبات النفعيّة للآخر، فالرّغبات شهوة، والشهوة تجبد وتجذب، وكأن الشاعر هنا يريد أن يعكس للمتلقّي ما يكتنف روحه ويجذبه و يجبده بالشكل الذي جذبته إليه هذه الرّغبات وحوّطت قلبه وقادته إلى سراديب الحياة الغامضة، فالشاعر هنا يستدعي اللّون الأحمر الذي هو لون الشهوة والروح والقلب والجذب والغموض والسرّ والكتب والصّراع الوجداني التي كلّها معاني، تضغطها كلمة الرّغبات بما تحمله من عنف في المعنى واشتباك في الدّلالات، فالشّاعر يعلم وبدقّة أنّ الرّغبات هي دراما تتصارع فيها كلّ المشاهد والمشاعر؛ من عنف وضياع وحزن وغموض وعذاب وهدوء ولكن جرّاء اختلاط هذه المشاعر كلّها وتصارعها، تحوّلت إلى رغبات تصارعت لتتشابك وتشابكت لتتقاطع، فاختار "فيصل الأحمر" هنا كلمة "المتقاطعة"لتكون الكلمة الثانيّة التابعة للكلمة الأولى للعنوان والواصفة لها ولكن "باللّون الأزرق"، وقد نتساءل ما الدّافع الذي جعل الشاعر يغير اللّون في هذه الكلمة؟ أو بالأحرى لماذا ثار الشاعر على "اللّون الأحمر" واعتنق "اللّون الأزرق"؟ فتتصارع المعاني والإجابات في أفق توقّعاتنا.

إذ نقترح مثلا الانتقال من "اللّون الأحمر" الناري الذي يعدّ من الألوان الحارّة، إلى "اللّون الأزرق" المائي الذي يعدّ من "الألوان الباردة" المائيّة، انه انتقال لإطفاء الأزرق المائي لنار الأحمر الرّاغب فهو انتقال تحرّري وكأنّ

[1] كلود عبيد: الألوان- دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ودلالتها-، ص 73.

الشاعر يريد أن يتحرّر من النيران الحارّة للرّغبات إلى ميّاه الرّاحة والصفاء والنقاء الباردة، وكأنّ هناك رغبات مكبوتة توهّجت في قلب الشاعر ولابدّ لها من الخروج وإطفاء هذه النيران وهذا يتقاطع مع قول أحد الشعراء:

قتارتي ملئت بأنّات الجوى لابدّ للمكبوت من فيضان

وكأنّه يريد وفق هذا التصوير اللّوني أن يوجّه الرّغبة توجيها موجبًا، بإخراجها من الفضاء النّفسي الشّهوي العاطفي إلى الفضاء الإنساني الهادف، فلربّما يريد أن يجعل الرّغبات، أهدافا نابعة من "ذات صادقة" توجّهها نفس "ذات حكمة" تمنعها من الانزلاق والضّياع والشّرود، لتتحقّق وتتجسّد أمام أعينه في شكل أهداف تحقّقت "وخلّدت" نفسها، فاللّون الأزرق يمكن القول عنه هنا انطلاقا من هذا التحليل أنّه دالّ سيميائيّا على "الصّدق والحكمة ورمز الخلود"،ويبعث الشاعر للمتلقّي وفق هذا التصوير أنّ الرّغبات وإن سيطرت على الوجدان والروح الإنسانيّة لابدّ من الإخلاص وتوجيهها باعتناقها وقيّادتها إلى برّ الأمان والهدف، ليكون للذّات الإنسانيّة شرف الوجود الجامع بين الرّغبة والهدف وتوثيق ميثاق السّلام بينهما، فالإنسان إنسان برغبته وهدفه، لا يتجرّد من الرّغبة فيقسو ولا يتجرّد من الهدف ليتيه في آفاق الرّغبات، بل عليه أن يمزج بين رغباته وآماله الهادفة ويتصالح مع سريرته ويُلبسُها النّقاء والصّفاء، مثلما تمتزج الألوان تماما، فاللّون الأزرق هو كذلك رمز «للإخلاص والصّدق، والشّرف والحكمة، والأمل، وصفاء السّريرة...إلخ».[1]

وما لا يمكن إغفاله هو أنّ هذين اللّونين اللّذين اقترحهما الشاعر للعنوان الرئيسي، لا يقفان على هذا البعد الدّلالي فقط، بل لهما أبعاد أخرى سيتمّ التعرّض لها أثناء البحث عن دلالة عتبة الألوان، وكذا أثناء ربط العناوين الداخليّة للديوان بالألوان.

[1] ينظر: فاتن عبد الجبار جواد: اللّون لعبة سيميائيّة- بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشّعري-، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، ص 151.

بعد كلّ هذا يمكننا أن نحلّل العنوان وفق مستوياته المعهودة والمتّفق عليها، المستوى الصّرفي، التركيبي، الصّوتي، الدّلالي.

ثانيا: سيميائيّة العنوان الرئيسي من خلال المستوى الصّرفي

قبل الحديث عن الصّيغة الصرفيّة لعنوان الرّغبات المتقاطعة، لابدّ أوّلا وقبل كلّ شيء تقديم مفهوم بسيط لعلم الصّرف، للوقوف بدقّة على طريقة اشتغالنا وفق هذا المستوى، ولعلّ أبسط مفهوم قدّم لعلم الصّرف هو ذلك «العلم الذي تعرّف به كيفيّة صيّاغة الأبنيّة العربيّة وأحوال هذه الأبنيّة، التي ليست إعرابًا ولا بناءًا (...) ومعنى ذلك أنّ العرب القدماء فهموا الصّرف على أنّه دراسة لبنية الكلمة فهوّ فهم صحيح في الإطار العام للدّرس اللّغوي».[1]

ويمكن تحليل العنوان الذي بين أيدينا وفق المستوى الصّرفي، بالقول أنّ هذا العنوان بدأ باسم وهو "الرّغبات" وهو مصدر مشتقّ من الفعل الثلاثي (رَغَبَ)على وزن "فَعَلَ" و "رغبات" على وزن "فَعَلَات" وهو جمع كثرة.

في حين نجد أنّ الاسم الثاني من العنوان وهو "المتقاطعة" اسم مشتقّ من اسم الفاعل "تقاطع" على وزن "تفاعل" والمتقاطعة على وزن "متفاعلة"، ليجمع "فيصل الأحمر" في عنوانه الرئيسي للديوان بين صيغتين مختلفتين ساهمتَا في كسر نمطيّة العنوان القديمة، وكانتَا دلالتان على حركتين واتّجاهين متفاعلين.

ثالثا: سيميائيّة العنوان الرئيسي من خلال المستوى التركيبي

إذا ما أردنا تحليل أي عنوان وفق المستوى التركيبي، فإنّه يجدر التنويه إلى أنّ العنوان قد يأتي كلمة مفردة، وقد يأتي جملة اسميّة أو فعليّة، أو شبه جملة، وقد يأتي العنوان مركّبا إضافيّا أو وصفيّا.

---

[1] عبده الراجحي: التطبيق الصّرفي، دار المسيرة، عمّان، ط1، 2008م، ص 17.

ونجد أنّ العنوان الرئيسي"الرّغبات المتقاطعة" قد ورد في شكل "مركّب وصفي"، وإذا ما ورد العنوان عادة في شكل مركّبات إنّما يدلّ على أنّ الدّلالات والمعاني التي اختزلها العنوان كذلك مركّبة تستدعي تفكيكا وحفرا لفكّ شفرتها والكشف عن ما في دهاليزها من معاني مكنونة ودلالات مضمرة.

فالجزء الأوّل من العنوان وهو كلمة "الرّغبات" جاء في شكل خبر مرفوع بالضمّة الظاهرة على آخره لمبتدأ محذوف تقديره "تلك،" أي "تلك الرّغبات" دون تحديد لرغبات معيّنة، فقد جعل القارئ في فضاء واسع الدّلالة، لا يجزم ولا يسلّم بأي رغبة وبأي دلالة كانت، فالفضاء يشعّ بما يمكن الاصطلاح عليه بـ "فضاء اللاتحديد" فلا دلالة محدّدة ولا معنى مسلم به، خاصّة وأنّ كلمة "الرّغبات" جاءت منتميّة للحقل النّفسي، فكلّ نفس قارئة تلج إلى هذه الرّغبات وفق مواقفها وتجاربها الشعوريّة واللاشعوريّة الخاصّة بها.

ولتضليل القارئ أكثر جعل الشاّعر من الخبر "الرّغبات" كلمة موصوفة أتبعها بصفة في غاية الغرابة وهي صفة "المتقاطعة" والتي وردت مرفوعة لرفع معانٍ ما سنتحدّث عنها في المستوى الدّلالي.

والجدير بالذّكر هنا هو أنّ الكلمتين اللّتين تشكّلا منهما العنوان، وردتا معرّفتين بشكل تمويهي فقط فالقارئ لأوّل وهلة يظنّ أنّ الشاعر من خلال تعيينه للعنوان بشكل معرّف، سيدلي بشيء مباشر ويعرف به بشكل صريح، و لكن سرعان ما يخرق الشاعر أفق توقّعاته بجعل العنوان معرّفا ظاهريّا فقط، فلمّا يعتنق القارئ العنوان للبحث فيه يجد الضّبابيّة تلفّه والغموض يكتنفه، أيّ رغبات يتحدّث عنها الشاعر؟ أهذه، أم تلك؟ فيحذف الشاعر المبتدأ، ويجعل من الخبر واردا في صيغة الجمع، ليفتح مصراعي الدّلالة ويشتّت القارئ، ويستفزّ كلّ قارئ لينطلق هذا الأخير للبحث عن الرغبة المرادة أو الرّغبات التي يرمي إليها صاحب الديوان، انطلاقا من رغباته هو فيتعدّد القراء وتتعدّد القراءات بتعدّد الرّغبات، التي تتقاطع في الكيان النفسي لكل قارئ.

وقد جعل "فيصل الأحمر" صفة "المتقاطعة" صفة بعيدة عن الدّلالة النفسيّة "للرّغبات"، وهي كلمة أو صفة إن شئنا تسميّتها صفة وجوديّة هادفة، وردت لإتمام فائدة الخبر من جهة، ولإيضاح شيء ما من جهة أخرى

بطريقة إيحائيّة رامزة، هذا الشيء الذي أرادت الصفة توضيحه هو "التوجيه الإيحائي للرّغبات"، فبدلا من جعلها رغبات نفسيّة مكبوتة تدفع للضّياع والتشرّد والكآبة، وجّهها الشاعر لتكون رغبات مثلما تقاطعت في الذّات تتقاطع في الوجود لتتحوّل إلى أهداف كائنة خارجة الذّات يمكن تحقيقها وتجسيدها والإعراب عنها وإخراجها من عالم الكبت الضّبابي إلى عالم الوجود والتّجلّي، وبذلك تكون قد وُجّهت إيجابيّا تتراوح بين فضائين: فضاء الذّات والضغط والكآبة، وفضاء الوجود والتحرّر الهادف.

وفق هذا التصوّر يكون العنوان الرئيسي المركّب هو عنوان مراوغ مشتّت تتركّب وتتراكب فيه العديد من الدّلالات المضغوطة المحمّلة في كلمتين رامزتين، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على مدى قدرة الشاعر "فيصل الأحمر" على تعيين العنوان وضبطه وضغطه وتكثيفه دلاليّا، كما يدلّ على درايته التّامة بصيّغ العنوان اللائقة بضغط الدّلالات وتركيبها مثل هذه المركبات الواصفة، لأنّ التركيبة أو التشكيلة النحويّة للعنوان، هي التي تقود إلى الدّلالة، وهي التي تمكّن القارئ والمتلقّي من استشراف الدّلالة الكائنة في الجوهر النصّي، فهي بمثابة تلك الفكرة العامّة المركّزة للمتن النصّي.

رابعا: سيميائيّة العنوان الرئيسي من خلال المستوى الصوتي

ربّما ممّا لا يمكن إغفاله أنّ الصوت هو أصغر وحدة صوتيّة، والأصل أن نبدأ به هذا التحليل الخاصّ بالعنوان الرئيسي قبل التطرّق للمستوى الصّرفي والتركيبي، ولكن ونظرا لمحاولة استجلاء الأصوات ودلالتها في عنوان "الرّغبات المتقاطعة" فضّلنا أن نحدّد صيغة العنوان وتركيبته عموما ثمّ التفصيل في الأصوات التي يحملها ودلالتها.

ويعدّ المستوى الصّوتي من المستويات التي لقيّت اهتماما كبيرا من قبل العلماء العرب منذ القديم، حيث أصبح للصّوت قيمة لا يمكن الاستغناء عنها، ولكن الاهتمام العربي القديم بالأصوات لم يكن مستقلّا وله علم خاص، خاصّة مع "ابن جنّي" و "الخليل بن أحمد الفراهيدي" و "سيبويه"...، ولكن سرعان ما تفطّن العلماء

الغرب خاصّة في أوروبا لأهميّة الأصوات وضرورة استقلالها كعلم، لما لها من دلالات ومعاني مناسبة للألفاظ فقوّة الصوت وشدّته في كلمة ما أو تركيب ما لا يحمل نفس دلالة ضعف الصّوت أو همسة في كلمة أو تركيب ما.

فلقيّت على هذا الأساس الدّراسة الصوتيّة استقلالا خاصا وحُدِّدت مخارج الحروف وصفاتها، ودلالة كلّ من هذه الصّفات، وتخلّص توظيف الأصوات من الاعتباطيّة، وعُنِيّ الكتاب باختيار الأصوات المناسبة لمقام الألفاظ، وانتقلت هذه العناية للدّراسات النقديّة، فراح المحلّلون في مباشرتهم للأعمال الشعريّة خاصّة، إلى إفراد قسم من التّحليل خاصّا بالجانب الصّوتي ودلالته وتأثيراته الجماليّة في الإبداع أو في المتلقّي.

وأصبحت السيميائيّة هي الأخرى مقاربة نقديّة، جعلت من الصّوت ذا سيميائيّة خاصّة تعجّ بالدّلالات يتمّ استنباط هذه الدّلالات وفق ذوق خاصّ.

وقبل الغوص في تحديد الأصوات ودلالتها في عنوان "الرّغبات المتقاطعة"، لابدّ من الإشارة إلى أنّ هناك "أصوات صائتة" وتشمل الحروف كلّها ما عدا الألف المديّة والياء المديّة والواو المديّة، وهناك "أصوات صامتة" وتشمل الحركات الطويلة "كالألف والواو والياء المديّة" والحركات القصيرة وتتمثّل في "الفتحة والضمّة والكسرة".

وما يهمّنا في هذا التحليل الصّوتي هو الإشارة إلى نوعين من الأصوات هما: "المجهورة" وهي كلّ الحروف ما عدا المهموسة، والمهموسة وتتمثّل في " س. ك. ت. ف. ج. ث. هـ. ش. خ. ص".

وبعودتنا إلى العناون الرئيسي "الرَّغَبَاتُ المتَقَاطِعَةُ" نلبث أنّ "فيصل الأحمر" صاغ عنوانه بأصوات مجهورة أكثر من الأصوات المهموسة، حيث بلغ عدد "الأصوات المجهورة" في هذا العنوان "13" صوتا، في حين نجد أنّ "الأصوات المهموسة" بلغ عددها "3" أصوات وفقط، وهذا التّفاوت في استخدام الأصوات بين المجهورة والمهموسة إنّما يدلّ على أنّ الشاعر يريد أن يمارس على القارئ ما يمكننا تسميّته "بسحر الجهر والهمس" وكأنّه يريد الجهر بشيء ما هزّه ولكن لا يريد أن يمارس نوعا من القوّة والانفجاريّة على القارئ، فيُتبِع هذا الجهر

الاهتزازي بالهمس، ودلالة هذا الهمس والجهر سنكتشفها من خلال استجلائنا لدلالة الأصوات التي يضمّها عنوان "الرّغبات المتقاطعة".

نلفي الشاعر ابتدأ الكلمة الأولى من العنوان الرئيسي "بالألف الجهريّة اللّينة" متبوعة "بالرّاء الجهريّة الانحرافيّة"، وكأنّه يريد منذ البداية أن يجهر بالرّغبات، كما أنّه يريد أن يمارس نوعا من الانحرافيّة على القارئ لينحرف القارئ تجاه الرّغبات المكبوتة الصّامتة في كيان النّفس الشاعرة ويستنطقها من خلال تجاربه ومواقفه ورغباته الذاتيّة، وهذا الاستنطاق سيفضي إلى القبض على الرّغبات المضمرة التي أراد الشاعر أن يجهر بها بشدّة ولذلك نلفي الشّدة في الرّاء المفتوحة والتي انبسطت كانبساط الرّغبات وتجذّرها في أعماق الذات الشاعرة، ليُتبع حرف الرّاء بحرف "الغين" المجهورة ليستمرّ الشاعر في جهره برغباته، ويضيف صوت "الباء المجهورة الانفجاريّة" لإحداث نوع من الاهتزاز الذي يهزّ الكيان الدّاخلي جرّاء تصادم الرّغبات، وكأنّ صاحب المتن هنا يريد أن يهتز المتلقّي من جهة، ويشعر باهتزاز هذا الشاعر داخليّا جرّاء صراع الرّغبات في أعماقه من جهة أخرى، لِيُتبع صوت الباء بصوت "الألف المديّة المجهورة الليّنة" ليمدّ جهره بهذه الرّغبات التي تتخبّط في لا شعوره وتمتدّ بامتداد اعتناقه لهذه الرّغبات، في رسالة للقارئ المتلقّي بأنّ هذه الرّغبات قد كثرت وأصبحتّ تهزّ الكيان، وامتدّت جذورها إلى الأعماق لتحدث تضاربا، فلابدّ أن يمتدّ الصّوت للجهر بها لعلّ هناك من يستقبلها، لعلّ وعسى هناك طريقة لإخراجها أو استخراجها وتوجيهها، وكأنّه يريد من القارئ أن يتعاطف معه ويتقاسم معه هذا الصّراع فينهي الكلمة الأولى للعنوان بحرف "همس" وهو التاء "المفتوحة المرفوعة"، وكأنّ الشاعر يضطرّ هنا إلى الهمس في أذن المتلقّي متحايلا ليتعاطف معه لتحرير هذه الرّغبات وإخراجها من عالم الكبت إلى عالم التجلّي، وقد أتت هذه "التاء المهموسة" مرفوعة، لرفع أنين الشاعر من جهة ولرفعة هذه الرّغبات وقيمتها الرفيعة من جهة أخرى، وقد أتت أيضا التاء مفتوحة "منشرحة" لانشراح أفق وتطلّع صاحب الأثر الأدبي إلى طريق الأمان والتفاؤل لإيجاد طريقة لتوجيه هذه الرّغبات، ليفتح المجال أمام هذا المتلقّي لاعتناق مغامرة توجيه الرّغبات معه.

ليستمرّ "الجهر" في الكلمة الثانيّة من العنوان "المتقاطعة" ولكن هذا الاستمرار في الجهر "بالألف الجهريّة" كان جهرا من نوع آخر، فالشاعر الآن لا يجهر فقط بالرّغبات التي تتصارع وتمتدّ في كيانه الدّاخلي، وإنّما يجهر بشيء آخر حقّق الصّدمة للمتلقّي سنصرّح به بعد الحديث عن دلالة أصوات هذه الكلمة كاملة، لنجد بعد "الألف" صوت "اللام" مرّة أخرى هذا الصّوت "الجهري الانحرافي" في إشارة دالّة إلى انحراف الرّغبات من مجال الصّراع والكبت إلى مجال التقاطع، ليُتبع صوت "اللام" هذا بصوت آخر وهو صوت "الميم المجهورة" استمرارا في الجهر برغباته التي انحرفت وتوجّهت توجّها آخر، ولكن سرعان ما يتمّ اعتناق صوت "الهمس" مرّة أخرى بتوظيف صوت "التاء المهموسة" ليهمس الشاعر للآخر بأنّ الرّغبات أخذت منحى آخر بشكل ليّن تعاطفي يسمح للقارئ بأن يستقبل هذا المنحى الجديد للرّغبات ويتهيأ ليجهر الأديب به، فيستمرّ هذا الأخير بالجهر وفق صوت "القاف المجهور المقلقل" المتبوع بالألف المديّة"، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ الرّغبات تحتاج لأن يقال بها ويقال بما آلت إليه وهذا القول عليه أن يتضخّم في عين الآخر ليُقبِل نحوه وليمتدّ إليه، والجهر يستمرّ مع حرف "الطاء المقلقل"، فالقول هنا يستمرّ ويطول ليتهيأ المستقبل له ويتحمّس لمعرفته، -نوع من الإثارة وحضور لعنصر التشويق- ويتدحرج بين هذا الاتّجاه وهذا الاتّجاه الذي تنحوه الرّغبات، ليتبع صوت "الطّاء" بصوت "العين المجهورة"، ليهمس "فيصل الأحمر" في آخر صوت من العنوان بصوت "التاء المهموسة" ليهمس للقارئ ويصدمه باتّجاه الرّغبات الجديد وهو اتّجاه " التقاطع" فسمّاها الرّغبات المتقاطعة، وقد تمّ اكتشاف أنّ هذه الرّغبات أراد الشاعر توجيهها توجيها إيجابيّا هادفا من خلال الألوان التي اعتمدها في العنوان، وهما اللّون الأحمر والأزرق، فكانت دلالة كلّمتني "العنوان الرئيسي" تغشاها ضبابيّة ظاهرة وأراد "فيصل الأحمر" إدخال الألوان عليها لتبيان الدّلالة الغامضة وتكملتها فاللّون لغة ثانيّة تابعة للغة المكبوتة، وقد يفصح عنها أكثر من إفصاحها عن نفسها، "فالرّغبات" باللّون الأحمر كانت مكبوتة داخليّة نفسيّة تَبِعها الشاعر "بالمتقاطعة" باللّون الأزرق لون التجلّي والصّفاء لإخراجها وتوجيها نحو الخارج، فبدلا من الصّراع الداخلي لهذه الرّغبات التي إذا طال كبتها خلفت ذاتا

سالبة كئيبة بلا هدف، أراد الشاعر أن يجعلها تتقاطع خارجيّا في الوجود، كما تقاطعت داخليّا في الذات، وهذا التقاطع الخارجي هو الذي يجعل من الرّغبة هدفا. فتغشى الإجابيّة وتحيا النّفس الإنسانيّة حياة فعليّة بالرّوح والوجود، في إشارة دالّة على أنّ هذه "الأصوات" دلّت وأكملت دلالتها الألوان المجسّدة في العنوان الرئيسي للدّيوان.

ولقد غَلَبَتْ الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في عنوان "الرّغبات المتقاطعة"، وهذا يدلّ على أن الشاعر في مهمّة تصريح وتوضيح منذ البداية بشدّة وبقوّة وصلابة عمّا يكتنفه من رغبات تهز كيانه وفي هذه الحالة استدعى الأصوات المجهورة، ولكن استدعي أحيانا أصواتا مهموسة قصد تهديئ النّفس والمتلقّي وكسر ذلك "الضغط الدّاخلي" بهمس مريح ليّن يشعر فيه هو بالضّعف أمام هذه الرّغبات المتقاطعة، وهذا التنوّع في الأصوات هو من حمَّل العنوان دلالة مكثّفة، تحمل رسالة الشاعر ومقصده.

خامسا: سيميائيّة العنوان الرئيسي من خلال المستوى الدّلالي

إن عنوان "الرّغبات المتقاطعة" لم يعيّن اعتباطيّا هكذا، بل كان تعيينه وفق عناية مركّزة، فـ "فيصل الأحمر" جعل من العنوان وخاصّة الكلمة الأولى منه شيئا لا مناصّ للإنسان الانفصام عنه أو التخلّي عنه وهو "الرّغبات" فالإنسان منذ ولادته هو إنسان راغب، ولكن رغباته تختلف باختلاف تقدّمه في العمر وكذا تجاربه ومواقفه وتحرّكاته ونضجه "فالرّغبة" ذلك الجانب إن شئنا أن نقول عنه فطري في الذات الإنسانيّة، "وفيصل الأحمر" كان على دراية إلى حدّ بعيد بأنّ هذا العنوان وخاصّة كلمة "الرّغبات" مهما تغيّر الزّمن وتقلّب، ستبقى خالدة فجعلها عنوانا لديوانه، وكأنّه يكتب تمجيدا للسابق ومسايرة للقارئ الحاضر وتخليدا لإبداعه لقرّاء المستقبل.فإذا ما أردنا البحث عن دلالة كلمة "الرّغبات" سنجد بأنّ هذه الكلمة ليست مستحدثة بل هي موجودة في المعاجم اللغويّة القديمة، وكذا في القرآن الكريم، ولكن تمّ العناية بها باعتبارها جانب من التكوين الإنساني مع الدّراسات النفسيّة الحديثة.

ففي "المعاجم اللغويّة العربية القديمة" أتت كلمة "رغب" بمعنى الحرص على الشيء والطّمع فيه، ولكن هذا الحرص والطّمع ليس في رغبة واحدة بل تتعدّد الرّغبات ويزداد الحرص عليها، فتحدث صراعات داخليّة.

أمّا في "القرآن الكريم" فقد أتت كلمة رغبة أو مشتقاتها في مواضع نذكر منه في قوله جلّ وعلا﴿وَتَرْغَبُونَ أَنْ تَنْكِحُوهُنَّ﴾ [سورة النساء الآية 127]، فترغبون هنا بمعنى تُحبّون وتريدون الزّواج من النّساء، وكذلك قوله تعالى: ﴿ وَإِلَى رَبِّكَ فَارْغَبْ﴾ [سورة الشرح الآية 8]؛ أي فاطمع فيما عند الله أي ما تريده.

وكذلك نجد بأنّ "الرّغبة" إحدى مكونات النفس الإنسانيّة، فقد عدّت في الدّراسات النفسيّة الغربية الحديثة وحتّى العربيّة من أهمّ ما كوّن مصطلح الكبت واللّاشعور...إلخ، وكذا من أهمّ ما يتحكّم في الإنسان منذ بداية طفولته، فالطّفل يرغب في أمّه، ثمّ يرغب في اللّغة، في الدّراسة، في الزّواج، في الغنى، ثمّ الشهوة، الحريّة والاستقلال، التمرّد، الخلود...إلخ.

فالشاعر"فيصل الأحمر" وفق هذا التصوّر، اختار كلمة لعنوانه، مكثّفة دلاليّا أو حاول أن يكون على شيء من الكثافة الدلاليّة، مستنبطة من التّراث والدين، والحقل النّفسي الحديث، بل اختار كلمة لا يستطيع أي قارئ مهما كانت درجته التملّص منها، فالإنسان بإنسانيّته تشدّه رغباته، ولكن هناك رغبات هادفة يُحسن توجيهها وهناك من تُدخِل في بوّابة الضّياع والكآبة والشّرود ، فلم يكتف صاحب المتن بكلمة "الرّغبات" لوحدها، كعنوان بل أضاف لها كلمة استفزازيّة هي كلمة "المتقاطعة" المزدوجة الدّلالة، فالإنسان قد تتقاطع الرّغبات في ذاته وقد تتقاطع في الوجود أمامه إذا ما حقّقها وجسّدها في شكل أهداف وطموحات.

فلعلّ الدّلالة التي تَبرُزُ لنا من خلال هذا العنوان، أنّ هناك مراوغةً وانحرافًا من طرف الشاعر عن الدّلالة المعهودة للرّغبات والتي تتمثّل في كونها تشدّ الإنسان وتدخله في صراعات واضطرابات نفسيّة، وترمي به إلى الضّياع والشّرود وموت الرّوح وفقدان الشّغف و اللهف، وسيطرة الكوابيس فقط، بل انحرف بهذه "الرّغبات" إلى بوّابة إيجابيّة وهو محاولة التعايش معها وتقبّلها والعمل على تحريرها وإخراجها إلى العالم الخارجي، وتحويلها لشكل

أهداف يحيا الفرد لأجلها ويستمرّ في العمل لتحقيقها ليكتسب شرف الوجود كإنسان تلفّه الرّغبات ويسايرها ثمّ يسيّرها فتحيا فيه ويحيا فيها من خلال السيطرة عليها وحسن رسم طريق لها.

فكلمة "المتقاطعة" لم تأت عبثا بل أتت واصفة لكلمة "الرّغبات" التي يريد الشاعر أن يوصلها للآخر في شكل قالب تفاؤلي يبثّ الرّغبة في المتلقّين لإخراج كلّ رغباتهم المتصارعة من عالم التّيه، إلى عالم الحقيقة، لتتقاطع أمام الأعين بتحقّقها.

فالشاعر اعتنى؛ وفق هذا التصوّر بانتقاء كلمات العنوان فأحسن اختيار أصواتها وألوانها، كما أنّه مارس عمليّة المراوغة بشكل فنّي يعكس قدراته على الاختيّار والتكثيف الدّلالي والتّرميز لاستدراج القارئ.

ومن خلال هذه التّحليلات المقدّمة للعنوان الرئيسي يمكننا تقديم بعض الإجابات، لبعض الأسئلة التي استفزّتنا منذ البداية، فمثلا تتقاطع الرّغبات ذلك الشيء غير الملموس، من خلال تحقّقها في الوجود في شكل أهداف وطموحات، فيلتقي هدف بأهداف أخرى من خلال رغبات تصارعت في الذّات داخليّا وتشابكت حتى تقاطعت، وكذا تمّ جمع الرّغبات بكلمة أخرى يتّضح ضاهريا بأنه لا أساس للجمع بينهما، من خلال اللّونين المختارين، للعنوان من جهة، ومن خلال الأصوات ودلالتها من جهة أخرى كما رأينا سابقا، بأنّ هناك تدرّج دلالي أفضى لاجتماع كلمة "**الرّغبات**" بالصّفة التي وصفتها "**المتقاطعة**"، فالشاعر لم يقل المتصارعة ولم يقل المكبوتة، ولم يقل الكثيرة، وإنّما اختار كلمة أكثر إيجابيّة ألصقها بكلمة عادة ما توحي بالشّهوة والعذاب والضّياع...إلخ، وهي كلمة "الرّغبات"، وكأنّ هناك جمع بين ثنائيّة "**الضّياع والنّجاة**".

والجدير بالذّكر أنّ هناك عنوانا مزيّفا في هذا الدّيوان، أعاد فيه صاحب المتن عنوان ديوانه في الصفحة الأولى من الديوان، وكان بمثابة تكرار للعنوان الرئيسي.

وما تجدر الإشارة إليه هوّ أنّ عنوان الديوان الموسوم "**بالرّغبات المتقاطعة**" أدّى "**وظيفة تعيينيّة**"، من خلال تحديد هويّة الدّيوان الشّعري ومباركته بتعيين اسم أي عنوان له، يُميّزه عن باقي مؤلّفات هذا الشاعر من جهة ومؤلّفات الكتاب الآخرين من جهة أخرى.

كما أنّه أدّى "**وظيفة وصفيّة**" من خلال وصف هذا العنوان بدقّة وحسن، جعل منّا كقرّاء نتقبّله ونستحسنه ونقبل على تحليله، من خلال التأثير الإيجابي الذي مارسه حسن وصف العنوان أثناء تلقّينا له، فهذا العنوان تمّ تكثيفه دلاليّا من خلال الوصف اللّغوي، الدّقيق له وبعلامتين جعلت من الضبابيّة تكتنفه، وجعلتنا نحن باعتبارنا قرّاء نتحفّز لمسح هذه الضبابيّة جرّاء استفزازه لنا أثناء جمعه بين **الرّغبات** ووصفها **بالمتقاطعة** لتجتمع في عنوان واحد.

وما لا يمكن إغفاله هو أنّ هذا العنوان كذلك أدّى **الوظيفة الدّلاليّة الضمنيّة المصاحبة**، انطلاقا من الدّلالات الضمنيّة المكنونة في أغوار هذا العنوان، والتي أبرزت أسلوبه الترميزي الجمالي المكثّف، وشكّلت طريقته في الوجود، فعنوان "الرّغبات المتقاطعة" أكنّ دلالات ضمنيّة مفادها أنّ الرّغبات التي تحملها الذات الإنسانيّة تكبت جرّاء منع تحقيقها فتتصارع وتتضارب وتتقاطع داخليّا، وتشعل نيران الكآبة واليأس في الذات الإنسانيّة ولهذا أتت كلمة "الرّغبات" باللّون الأحمر الدّال على الكبت والسرّ والنّار، ولإخماد نيران الكبت وضعت صفة "المتقاطعة" باللّون الأزرق المائي لإخماد هذه النيران من جهة للدّلالة على الانتقال من لون حار إلى لون بارد، أي الانتقال من التقاطع الدّاخلي للرّغبات إلى التّقاطع الخارجي لها، عن طريق توجيهها إلى الخارج وتحقيقها في الوجود.

فانطلاقا من كلمتي "الرّغبات" و "المتقاطعة" ثمّ جمع دلالات العنوان وضغطهما في كلمتين دالتين باللّغة والخطّ واللّون، وأدّى بذلك العنوان الرئيسي "الوظيفة الإغرائيّة"، وذلك من خلال مهارة صاحب المدوّنة في تبسيط

واختزال دلالة العنوان، وكذلك عن طريق التأليف المدهش، فأحسن اختيار حروفه وألوان حروفه وجرسها الإيقاعي المعبّر عنها، بشكل منتظم ومنظّم أثّرت على ذهننا وبصرنا ومارست نوعا من الإغراء الجاذب.

II: البعد السيميائي لعتبة الغلاف

إذا كان العنوان هو العتبة الأولى التي تقع عليها أنظار القُرّاء وتستثير فضولهم لاعتناق الأثر الأدبي، فإنّ الغلاف هو العتبة الثانية التي يتّم من خلالها تصفّح المتن النصّي من جهة، وفهم العنوان من جهة ثانية، فهو حامل لدلالة لغويّة بصريّة تحدث مواجهة بين القارئ والأثر الإبداعي.

وغلاف ديوان "الرّغبات المتقاطعة" لـ "فيصل الأحمر"، ليس مجرّد غلاف وفقط، بل هو غلاف أُحسن بل أُتقن تصميمه وفقا لمعايير التصميم المعاصر من الصورة إلى الألوان إلى اسم المؤلّف...إلخ، فكلّها وضعت بطريقة دقيقة دالّة لغويّا وبصريا، لها علاقة وطيدة بالعنوان الرئيسي من جهة وبالعناوين الداخليّة من جهة أخرى، وهذا ما سيتمّ التأكيد عليه من خلال تحليلنا السيميائي لعتبات الغلاف الأمامي والخلفي لهذا الديوان.

أولا: عتبة الغلاف الأمامي

وأوّل عتبة سنتناولها فيما يخصّ عتبات فيما يخصّ عتبات الغلاف الأمامي لديوان "الرّغبات المتقاطعة" هي "عتبة اسم المؤلّف" وبعدها السيميائي، ومن ثم عتبة دار النشر وعتبة العلامة الأجناسيّة ودلالتهما، وكذا عتبة الصورة والألوان وبعدهما الدّلالي.

1-البعد السيميائي لعتبة اسم المؤلّف

ما يلفت النّظر في هذا الديوان أنّ عتبة "اسم المؤلّف" انزاحت عن الموقع الإستراتيجي لاسم المؤلّف الإعتيادي، فاسم "فيصل الأحمر" لم يأت في أعلى صفحة الغلاف أو في وسطها كما هو الحال في أغلب

المؤلّفات، ولكن أخذ موقعا آخر وهو "الجانب الأيمن" من الغلاف، كما أنّ اسم المؤلّف لم يكتب وفق الطريقة العادية العمودية بل كُتب بشكل "أفقي" موّجه إلى الأسفل وباللّون "الرمادي".

ولعلّ اختيار الجانب الأيمن من الغلاف كموضع لاسم المؤلّف يرمز لنوع من الانطلاقة ولنوع من التأمّل والملاحظة المرفقة بنوع من الدّقة والعمق والحيرة في مراقبة شيء ما وكأنّك في شرفة تتتبّع النّظر وراء شيء ما،ولكن هذه الشرفة هي شرفة الذات التي يتمّ من خلالها مراقبة الرّغبات المتصارعة ووجهتها في حيرة وتأمّل عميق، وهذا يمكن ملاحظته إذا ما تمّ التدقيق في الصورة والتي سندقّق في بعدها الدّلالي الرّامز فيما بعد، فأتت عتبة "اسم المؤلّف" كعتبة معبّرة مسبقا عن الصورة، ولكن هي أتت معبّرة بموضعها والصورة أتت معبّرة بألوانها وأشكالها الموحيّة.

أمّا كتابة اسم المؤلف "فيصل الأحمر" بشكل أفقي فهذا يدلّ على نوع من التوجّه نحو المراد من جهة ويرمز للسفر والمغامرة من جهة، كما يعبّر عن نوع من إتمام الطريق وتتبّع شيء ما بشكل لا إرادي وفضولي من جهة أخرى، وإذا أردنا التفصيل في هذه الدّلالات، يمكننا الإقرار بأنّ المؤّلف يريد أن يعبّر وفق هذا المسار الأفقي للقارئ، أنّ وجهته ستكون نحو أعماق النفس للسّفر بين رغباتها والمغامرة في متاهاتها المتصارعة المتقاطعة، وأنّه سيكمل طريقة لتتبّع هذه الرّغبات لفضول يحكمه ويشدّ كيانه لمعرفة وجهتها، ليحسن توجيهها ويغيّر وجهتها، من التحكّم الذاتي الذي يجعلها تتصارع بدون هدف وبدون وجهة وشرود وضياع، إلى عالم الوجود الفعلي الذي ستضحى فيه الرّغبات طموحات وأهداف تتقاطع أمام الأنظار وتتجلّى وتحقّق وجودها ووجود هذه الذات، التي ستحيا وتستمرّ في العمل من أجل هذه الرّغبات الهادفة.

وقد تم اختيار"اللّون الرمادي الفاتح" الذي يوحي بنوع من الإبهام وفيه تموّجات ذات بعد سيميائي محمل دلاليّا، فاللّون الذي اختاره له زاويتين بين الأبيض والأسود في إشارة دالّة إلى ازدواجيّة الدّلالة فقد أخذ من الأبيض الذي يعدّ رمزا للسعادة والسّلام والخير والتفاؤل والانشراح، وأخذ من اللّون الأسود الذي يعدّ علامة

لتموّجات إبهاميّة رامزة لنوع من الضبابيّة الناتجة عن السيطرة، ولعلّ المقام الذي يتحدّث فيه الشاعر في ديوانه هو الذي دفعه إلى استدعاء كلا اللّونين والأخذ باللّون القائم بينهما، لعكس ذلك التأرجح بين الرّغبات المتصارعة في الذات والمكبوتة والرّغبات المجسّدة أو الذي يريد تحريرها وتجسيدها على أرض الواقع لمنع سيطرة الذات وجانبها النفسي الضبابي، وكذلك منع التمفصل والانفصال والانفصام عن هذه الرّغبات والتجرّد منها، ففي السيطرة الرغباتيّة هيمنت عليه التموّجات الضبابيّة السوداء، وفي التحرّر هيمنت عليه حيويّة الأبيض، فهذا الصّراع عكسته درجة لونيّة بين الأبيض والأسود، وهي درجة "الرّمادي الفاتح"، الذي اقترحها الشاعر لونا لاسمه، وكأنّ هناك نار (لون أحمر) تمّ إطفاءه بماء (لون أزرق) فخمدت فشكّل رمادي (لون رمادي) ليوحي بذلك التّضارب الذي يقوم في الذات الإنسانيّة الرّاغبة سواء ذاته أو ذات الآخر المتلقي مهما كانت صفته، وذلك التضارب والصراع بين الرغبة المسيطرة التي تدخل في بوّابة الموت الروحي والكآبة، وبين الرّغبة الهادفة التابعة من رغبة مسيطرة حُرّرت من كبتها وأُحسن الدّفع بها لعالم الكينونة والوجود.

2- البعد السيميائي لعتبة دار النشر

تتموضع عتبة دار النّشر في زوايا مختلفة من الغلاف الأمامي للكتاب، وقد تموضعت عتبة دار النشر الموسومة ب"الهيئة المصريّة العامّة للكتاب" في ديوان "الرّغبات المتقاطعة" في الزاوية اليمنى أعلى صفحة الغلاف باللّون الأبيض مع وجود شعار هذه الدار الذي تضمّن شخصا جالسا وأمامه كتاب مفتوح، وهذا الشعار تمثال الكاتب والمعلّم في الحضارة المصرية.

ولقد تكرّرت عتبة دار النشر في الصفحة الثانية والصفحة الثالثة من الكتاب، وكذا في الغلاف الخلفي من الديوان في الأسفل باللّون الأسود، ولعلّ هذا التكرار في وضع دار النّشر، علامة دالّة على أنّ هذه الجهة التي تكفّلت بطباعة ونشر هذا الديوان من المؤسّسات المصرية المشهورة في عالم الطّباعة، من حيث نشاطها ودقّتها في التصميم والإخراج، وكذا تعدّ من المؤسّسات أو الهيئات ذات الشهرة العلميّة والثقافيّة في عالم الطّباعة المصرية

والعربيّة، ولعلّ ما أراده "فيصل الأحمر" من هذا التكرار هو التشهير والترويج لهذا الأثر الشعر، في إشارة دالّة إلى أنّ "الهيئة المصرية العامّة للكتاب" لا تنشر إلّا ما يستحقّ النشر والقراءة تأكيدا على مصداقية عمله وأنّه أثر شعري يستحقّ النشر والقراءة.

ولعلّ هذا هو الدّافع من توزيع هذه العتبة المتعلّقة بدار النشر في مواضع مختلفة من الديوان، ولعلّ الشعار المتعلّق بهذه المؤسّسة النشرية والمتمثّل في تمثال الكاتب في الحضارة الفرعونيّة، هو علامة إشاريّة دالّة على اهتمام "الهيئة المصريّة العامّة للكتاب" "بالمتلقّي القارئ" وهذا يعكسه ذلك الشخص الجالس وأمامه كتاب، وكذا اهتمام هذه الهيئة "بالكتابة والكتاب، والقراءة والقارئ"، وهذا الاهتمام تعكسه علامة الكتاب المفتوح أمام أعين القارئ الجالس وهذا الجلوس دال على القراءة المتفحّصة.

3- البعد السيميائي لعتبة العلامة الأجناسية

يعدّ المؤشّر الأجناسي بمثابة العلامة الفاصلة في طبيعة الأثر الأدبي الموجَّه للمتلقّي أو القارئ، حيث يعمد المؤلف إلى وضع كلمة، شعر أو رواية، أو قصّة...إلخ.

ولقد صرّح "فيصل الأحمر" بشكل غير مباشر لا تمويهي في الغلاف الأمامي للديوان بأنّ إبداعه ذوطبيعة شعرية، فوضع كلمة "شعر" في الزاوية اليسرى في أعلى الديوان باللّون الأبيض، ولعلّ اللافت للانتباه أنّ كلمة "شعر" لم تكتب بشكل أفقي مثلما جرت العادة في التحديدات الأجناسية للمؤلّفات، بل أتت بشكل "عمودي" موجّه نحو الأسفل، ولعلّ دلالة هذا الوضع العمودي الموجّه نحو الأسفل "للمؤشّر الأجناسي" تتمثّل في السيرورة والاستمرار والإسراع نحو شيء ما، كما أنّها تدلّ على الرّغبة في الولوج إلى عمق شيء ما، وكأنّ "الشعر" هو ذلك الجنس القادر على الولوج إلى عمق الرّغبات المتصارعة والمتقاطعة في أعماق النّفس الإنسانية، وكأنّه هو القادر على احتواء هذه الرّغبات والتفاعل معها واستخراجها من عمق الصّراع والتقاطع النفسي المكبوت، وإخراجها إلى عالم الكينونة، وإعادة توجيهها في شكل طموحات وأهداف، ولذلك نجد المؤشّر الأجناسي وُضِع في الجانب

العلوي الأيسر من صفحة الغلاف، لأنّ الطموحات والأهداف تعلو في قلب الذات الإنسانية- القلب موجود في الجانب الأيسر وهو محلّ صراع الرّغبات والأفكار-، ويمكننا التأكيد على ذلك من خلال وضع الشاعر للعنوان الرئيسي الموسوم بـ "الرّغبات المتقاطعة" في أسفل صفحة الغلاف، وجعل من المؤشّر الأجناسي" "الشعر" في الأعلى، وكأنّه يصرّح بشكل رمزي بأنّ هذه الرّغبات المكبوتة المتصارعة في أسفل أعماق النفس الإنسانية —فوضع العنوان في الأسفل- الشعر هو القادر على الولوج إلى أعماقها وفكّ كبتها وتقاطعها، وإعلائها في شكل رغبات هادفة أو بالأحرى طموحات تتحقّق وتتجلّى خارج أعماق الذات، لتثبت وجودها ويتحرّر الإنسان من قيود الرّغبة المكبوتة المسيطرة عليه والمسبّبة لمرض الكآبة والحزن والضّياع الذاتي وموت الطّموح والروح.

ولعلّ اللافت للانتباه في هذا الوضع المتعلّق بعنوان الديوان والعلامة الأجناسية، أنّ "فيصل الأحمر"خالف وضع المؤلّفين، فهم يضعون العنوان ثم يُتبِعُونه بالعلامة الأجناسية، لكنه صرّح بـ "العلامة الأجناسيّة" أوّلا ليؤخّر ذكر "العنوان" إلى آخر ما احتوته صفحة الغلاف، وهذا بغية تكثيف الدّلالة كما رأينا سابقا، وكأنّ الشعر هو الذي سيحتوي الرّغبات المتقاطعة ويضمّها ليعرضها لنا داخل صفحات الديوان، وليس العكس.

4- البعد السيميائي لعتبة الصورة

وتعدّ الصورة اللّوحة التشكيلية المعبّرة عن طريق الأشكال والألوان عن "الرّغبات المتقاطعة"، بتشكيل علاقات رمزيّة فيما بينها إذا ما فككنا شفرتها سنلحظ أنّ لها علاقة جدّ وطيدة بعنوان "الرّغبات المتقاطعة" وكذا بالعناوين الداخلية لهذا الديوان.

والملاحظ على صورة غلاف ديوان "الرّغبات المتقاطعة" أنّها كانت مختارة بدقّة؛ إذ نلحظ أنّ هناك "شخصا"(المرأة القارئة) متشبّث بنافذة تطلّ على شيء ما في الخارج، ولكن هذا الشّخص لا ينظر إلى الخارج بشكل مريح، بل قبع بنفسه "وراء ستار النافذة" وكأنّه في حالة ارتباك وهلع وسيطرة يختلس النّظر إلى عالم يودّ لو يتحرّر من سيطرة المسيطر عليه ويصل إليه ويشعر فعلا بما هو في الخارج عن طريق القراءة تارة والتأمّل تارة أخرى

وفعلا هي صورة رامزة تعبّر بدقّة عن وضع الذات الإنسانيّة التي تسيطر عليها رغبتها وترمي بها في زاوية الضّياع فتعاني من الخوف والهلع الشديد والارتباك، فتسجن خلف نافذة هذه الرّغبات تختلس النّظر إلى ما هو خارج الذات من ذوات حرّة فكّت الحصار عنها وتحرّرت وحرّرت رغباتها وأحسنت توجيهها إلى عالم تتحقّق فيه هذه الرّغبات التي سجنتها، وجرّاء اختلاس النّظر تحلم هذا الذات المسجونة بين قضبان الرّغبات أن تتحرّر من هذا السجن وتحمل رغباتها إلى عالم الممكنات وتحسن توجيهها لتتحقّق في عالم الوجود الذي يعبّر عنه ما خلف النافذة التي تطلّ عليها وتطمح للقفز منها إلى هذا العالم الذي يختفي فيه الضّياع والكآبة والهلع والتّعب والضعف أمام الرّغبات.

ولعلّ ما نلحظه في هذه الصورة أيضا هو "ظلّ النافذة" الذي تعكسه أضواء الخارج الذي تعيش فيه الذات في نور الحريّة والوجود الفعلي، إلى داخل الغرفة أو السّجن المظلم، وهذا الظّلام يدلّ على اللّيل الدائم الأسحم الذي تحياه هذه الذات المحاطة بالرّغبات، كما يدلّ على اللّيل الذي يساهم في استدعاء كلّ هذه الرّغبات بعد هدوء الناس واسترخائهم، فاللّيل والظّلام عادة يرمزان للهدوء والاسترخاء كما أنّهما فضاءان لاستدعاء كلّ ما يشوّش ويعرقل حياة الإنسان من رغبات وأحزان وانتكاسات...إلخ.

"ففيصل الأحمر" يريد من خلال ظلّ النافذة، أن يصوّر حلم ورغبة الذات التي تحيط بها الرّغبات المتقاطعة في أن يكسر ضوء ونور العالم الخارجي المتحرّر المريح الهادف، عتمة سجن رغبات الذات، ليحرّرها ويبثّ فيها روح الحياة والطّموح والهدف ويحرّرها من قضبان الكآبة والضّياع إلى الاستقرار والحريّة، لتتقاطع هذه الرّغبات أمام أعين الذات في شكل طموحات وأهداف مثلما تقاطعت في عمق الذات في شكل صراعات وتضاربات.

كما نلحظ في صورة هذا الديوان "ضوء خفيف" في النافذة موجّه نحو تلك المرأة القارئة الموجودة في الصورة –وهو الذات الإنسانيّة– وهو ضوء رامز إلى بصيص الأمل الذي يتسلّل إلى أعماق الذات الرّاغبة، التي طالت

مراقبتها لرغباتها واختلاس نظرتها إلى عالم الحريّة، وهذا الضّوء يقارب الجهة اليسرى لذلك الشّخص(المرأة القارئة) وكأنّه هو من يبث النّبض من جديد في كيانه وقلبه للتحرّك والمواجهة.

وما يمكن أن نقوله عن هذه الصورة أنّها صورة رامزة كذلك للتأمّل والمراقبة والسّفر، فوقوف ذلك الشّخص (المرأة القارئة) في النافذة وراء السّتار ويده متشبّثة بها تعكس نظرة متأمّل يتأمّل بعمق في مصيره ومصير من هم خلف نافذة الضّياع وسجون الرّغبات يحيون حياة الحريّة على عكسه يحيا حياة الخوف والصّراع وفقدان الذات، كذلك تلك الوقفة خلف النافذة في ظلام دامس تدلّ على المراقبة الدقيقة لتحرّكات الآخر الذي نجى من قيود الرّغبات المتقاطعة، كما أنّها صورة تعكس حالات مسافر تصارعت في خضم كيانه رغبات جعلته يقف على شرفة الضّياع يتأمّل من نافذتها حالات مسافرين مثله عثروا على ذواتهم وحقّقوا أهدافا وطموحات انطلاقا من رغبات تحايلوا معها ووجهوها من السيطرة العاطفيّة الشهويّة إلى الحريّة الوجوديّة التي يحيا فيها الإنسان ورغبته كأنّما يحيا مع هدف وغاية إيجابية.

هذه الصورة يمكن القول عنها أنّها صورة تعكس حالات كلّ ذات إنسانية، تملّكتها الرّغبات الكثيرة فأصبحت في صراع معها لحدّ التقاطع، وقادتها إلى التأمّل الذي تملأه الحيرة وإلى المراقبة العميقة وإلى السّفر بينها.

5- البعد السيميائي لعتبة الألوان وعلاقتها بالصورة

تعدّ الألوان لغة مركّبة مثلها مثل الصورة، بل هي التي تعطي للصورة أبعاد أخرى إذا ما أحسن إسقاطها دلاليّا على دلالة الصورة، وهذا ما نجده إذا ما تأمّلنا في ألوان الغلاف الأمامي وخاصّة الصورة لديوان "الرّغبات المتقاطعة".

حيث تمّ استدعاء جملة من الألوان المتصارعة التي تتوافق مع طبيعة الصورة التي تجسّد صراعا إذا ما تمّ التّدقيق فيها، هذا الصّراع في الألوان والأشكال المكوّنة للصورة بغية تصوير صراع الرّغبات المتقاطعة في الذّات الإنسانيّة التي تتنوّع ما بين الرّغبة في الحبّ، الشعور بالغربة، الرّغبة بالتشبّث بالهويّة، الرّغبة في التمرّد، الرّغبة في

الثورة، الرّغبة في الصمود، الرّغبة في الحرية والاستقلال، الرّغبة في الاعتراف...إلخ، فكلّها رغبات متشابكة تتصارع فيما بينها فتعود على الذات بالألم والحزن والكآبة والضّياع والحيرة والتشتت وموت الروح أحيانا، وتعود كذلك عليها بالأمل والتفاؤل وانتظار الأفضل، والتطلّع والطّموح أحيانا أخرى، فمثلما تتصارع هذه الرّغبات مع الذات وتتشابك تتصارع الألوان كعلامات دالّة على هذا الصّراع.

فنجد "فيصل الأحمر" قد انتقى جملة من الألوان انتقاءً دقيقا، فاستعمل للرّغبة المكبوتة والضّياع والحيرة المثقلة بالغموض والشّرود والكآبة...اللّون "الأحمر" ، "الأسود"، "الرمادي" "الأسود الممزوج بالبنفسجي" واستُدعيّ اللّون الأبيض والأزرق والبنفسجي الفاتح والأخضر للدّلالة على الأمل والتفاؤل والتطلّع والطموح والصّمود...إلخ.

فاللّون "الأحمر" و "الأزرق" قد تمّ الحديث عن دلالتهما أثناء تحليل العنوان الرئيسي للديوان، ويمكن القول عنهما بأنّهما لونان قد تمّ من خلالهما تلخيص ما يتضمّنه المتن، بل ما يوحي به العنوان الرئيسي كذلك، الذي كان بمثابة الخروج من عالم إلى عالم آخر، ويتمثّل في الخروج من عالم الرّغبات المكبوتة المسيطرة على الذات والمعذّبة لها جرّاء كبتها وعدم تحقيقها فاستدعى اللّون الأحمر الذي يرمز (للكبت)، ذلك اللّون اللّيلي، الجابذ الذي يمثّل الغموض والحيرة التي تكتنف الإنسان، وهذا الغموض والحيرة قد لبثناها في الصورة من خلال تلك الذات (المرأة القارئة) التي تختلس النّظر من خلف ستار النافذة، الذي يمكن القول عنها نافذة سجن الرّغبات، وفي المقابل الخروج إلى عالم تحقيق هذه الرّغبات ومشاهدتها كطموحات وأهداف تبعث الأمل وتحفّز على الانتظار بصدق وصفاء وإخلاص فتمّ استدعاء "اللّون الأزرق"، وهذا الأمل والانتظار والصدق والصّفاء نجدها في الصورة فالأمل هو النّظر إلى عالم ما خلف النافذة أي عالم ما خارج سجن الرّغبات المكبوتة، أي عالم الحريّة والاستقلال وتحقيق الرّغبات...إلخ، والانتظار والصّدق والصّفاء لهذه الرّغبات نجدها من خلال تشبّث تلك المرأة القارئة بالنافذة ومراقبة وتتبّع ما هو خارج سجن الرّغبات آملة بالأفضل.

ونجد ألوانا أخرى جسّدت كذلك هذا الصّراع بين الأحمر والأزرق بل جسّدت تقاطع الرّغبات وتضاربها كاللّون "الأسود" و "الأبيض"، و"البنفسجي الفاتح والدّاكن".

ولكنّ الملاحظ على هذه الألوان أنّها لم تستعمل صافية جليّة يمكن تمييزها بشكل مباشر، بل استعملت ممزوجة متدرّجة في شكل خطوط تختلف درجة ألوانها باختلاف الغاية من استعمالها، لتغدو هذه الألوان علامات إشاريّة دالّة.

فاللّون "الأسود" هو رمز «للحزن والألم والموت كما أنّه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكلّم» [1] وهذه الدّلالة العامّة التي يحملها "اللون الأسود" إذا ما تمّ إسقاطها على دلالة الصورة فإنّنا نجدها تتقاطع معها بشكل تام فاللون الأسود الموجود في صورة الغلاف يدل على الحزن والألم المترتب عن كثرة الرغبات وتصارعها وتقاطعها والعجز عن تحقيقها، هذا الألم والحزن الشديد والكآبة عجّل بموت الروح وبث الخوف في الذات خائفة مما ستؤول إليه إذا بقت هذه الرغبات داخل سجن الذات وعدم خروجها إلى الواقع ورؤيتها تتحقق، فكلما زادت الرغبات وتم صدها كبتت وتم التكتم عنها إجبارا، فمثلا الرغبة في الثورة والتمرد والحرية تصدها صياط المتجبرين الأكثر قوة وسيطرة وهذه مثلا نلفيها في قصيدة " يموتون كي يولدوا" الموجودة في الديوان.

في حين نجد "اللون الأبيض" رمزا لـ « للأمل والتفاؤل، والصفاء والتسامح»[2]، وهذا لا يعني أن هذه دلالته الوحيدة، فهو كذلك يرمز « للطهارة والنقاء والصدق وهو يمثل "نعم" في مقابل "لا"».[3]

فإذا ما دققنا في اللون الأبيض الموجود في صورة الغلاف، فإنه لا يمكن إنكار بأنه يحمل هذه الدلالات السابقة الذكر، فقد تم إدراجه في ثوب ذلك الشخص(المرأة القارئة) وفي زجاج النافذة وفي ظل النافذة، ولكن

---

[1] أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982م، ص 186.

[2] ظاهر محمّد هزاع الزواهرة: اللّون ودلالته في الشّعر– الشعر الأردني نمودجا–، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2008م، ص 77.

[3] أحمد مختار عمر: اللغة واللّون، ص 185.

ليس بشكل صريح وجلي وإنما كان ممزوجا باللون "البنفسجي" الذي يرمز لـ « حدة الإدراك والحساسية النفسية، وبالمثالية، كما يوحي بالأسى والاستسلام، ويوحي بالبراءة».[1]

وهذا المزج لم يكن عبثيا وإنما كان مؤشرا دالا على إدراك الذات الراغبة لهذه الرغبات وإحساسها الصارخ بها وهي تتصارع وتتأرجح بالنفس، وتهزها وترمي بها في سجن الأسى والاستسلام والحزن والخوف من المواجهة رغم براءة الذات وبراءة رغباتها ومثالية هذه الرغبات، فالرغبة في الحرية والاستقلال والتمرد والحب والأمن والمواجهة والانتماء هي رغبات بريئة ولكن تقبعها سيطرة وتجبر أطراف غير بريئة تُجبر على طاعتها وتخضع لها وتكتم رغباتها وتُسِرُّها، "فاللون البنفسجي" هو كذلك يرمز « للطاعة والخضوع والسر»[2]، ولكن مصمم الغلاف حاول تصوير السيطرة من جهة فاستعمل "اللون البنفسجي الداكن" في بعض زوايا صورة الغلاف وأدخل عليه "اللّون الأسود" ليلتقي الحزن والألم والخوف مع الأسى والاستسلام، ولكن لكسر هذه الدلالة التشاؤمية وتصوير حسن توجيه الرغبات والتفاؤل والأمل بالأفضل والطموح، وصفاء السريرة نحو هذه الرغبات والصدق فيها وتطهيرا للذات التي تحملها وطهارة هذه الرغبات ونقاءها، كسر مصمم الغلاف البنفسجي الداكن الذي رمي باللون الأسود بمزجه بالأبيض ليتجلى "اللون البنفسجي الفاتح" الذي يبعث نوعا من التفاؤل والأمل والراحة والإحساس بالأمان وهذا نلمسه من خلال استمرار ذلك الشخص (المرأة القارئة) في الصورة –رغم انكساره وألمه وأسره داخل سجن الرّغبات المكبوتة المقيّدة– بمراقبة وتتبّع ما هو خارج سجن الرّغبة من أحوال آخرين ثاروا وصمدوا وتحرّروا وحقّقوا رغباتهم وجعلوها أهدافا، وكذلك مراقبة أوضاع الخارج أي الواقع لتحفيز ذاته وإيقاظ رغباته للدّفع بها خارج الذات وإبرازها من خلال تحقيقها، فكان الواقع الموجود وراء النافذة الذي تراقبه الذات الإنسانيّة أو ذلك الشّخص الموجود في الصورة (المرأة القارئة)، واقع كسر أصحابه القيود وطمحوا وقاوموا بل ساهم تحرّرهم في تحفيز الذات

[1] ينظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللّون، ، ص 185.

[2] ينظر: كلود عبيد: الألوان– دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ودلالتها–، ص 122.

المراقبة على المواجهة والدّفع بهذه الرّغبات التي تشرّدها وتعذّبها وتضلّ طريقها، فصحيح أنّ في الخارج ليل – أسود– ولكن حالة الناس المسافرين بين رغباتهم التي تمثّلت في حالة الصمود والطموح وتحقيق ما أرادوا تحقيقه كانت بمثابة شعاع كسر اللّيل الأسود داخل سجن الرّغبات الذي سجن فيه ذلك الشّخص، فانعكس على ذاته إيجابا وهذا ما نلمسه من خلال ثوب الشّخص وظلّ النافذة لم يكسب سواد اللّيل في سجن أسود يحثّ على الموت الداخلي، بل هناك ضوء خافت تسلّل، فاستدعي اللّون الأبيض والبنفسجي الفاتح كدلالة على الأمل والتفاؤل والرّغبة في تحرير هذه الرّغبات من السيطرة، وكأنّه يقول للرّغبات ستتحقّقين "نعم" ويقول لسيطرة الرّغبات "لا" مزيد، وما تجدر الإشارة إليه أنّ هذا الشعاع أو الضوء الخافت تسلّل من خلال النافذة والدّليل على ذلك هو تلك المساحة الضوئيّة الصغيرة الموجودة في النافذة التي توحي بأنّه مثلما كان للنافذة ظلّ سيكون للعالم الخارجي وما فيه من حقائق محفّزة ظلّ مؤثّر على الذات الإنسانيّة المرَاقِبة الراغبة الحائرة الخائفة، هذا التأثير سيدفعها لتحقيق رغباتها والتصالح معها وجعلها تتقاطع أمام العيان وأمام أعين النّفس الراغبة، فتمّ استدعاء اللّون "الأخضر" كإشارة دالة على رغبات سكنت الأعماق وبعد صراع طويل تبيّن مآلها ومصيرها فهو يرمز للأمان و «يغمر ويهدئ، ينعش ويقوّي، ويرمز للنموّ والحياة والنبل والشرف».[1]

في إشارة دالّة على أنّه بمجرّد رؤية اللّون "الأخضر" سيغمرنا نوع من الأمان الذي مسّ الذات الرّاغبة بعدما وجدت طريقها ومصيرها ووجّهت رغباتها فأنعشتها ومدتها بالقوة من أجل الصّمود والمواجهة، وأرجعتها للحياة وبثت فيها الروح من جديد، وجعل الشغف ينمو فيها مثلما تنامت الرّغبات في داخلها، فكان لبعض هذه الرّغبات شرف التحقّق والوجود والتّجلّي وكانت غايتها بريئة نبيلة.

[1] ينظر: كلود عبيد: الألوان– دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، دلالتها–، ص 94.

وعلى هذا الأساس لم يكن هذا الوضع عبثيّا بل هناك رغبة أراد الشاعر ومصمّم الغلاف إيصالها معا، هذه الرّغبة يمكن الكشف عنها أثناء تحليلنا للعناوين الداخليّة للديوان وعلاقتها بالصورة والألوان، فالألوان والصورة لم تكن منفصلتان عن المتن بل أتت خادمة وموحيّة عمّا هو موجود في المتن.

ولعلّ ما يعكس تصوير الصّراع ليس اللّون "الأزرق" و "الأحمر" فقط كما أشرنا سابقا بل هناك لونان متضادّان آخران اجتمعا وصوّرا الصّراع وهما "اللّون الأبيض" و"اللّون الأسود" وكأنّ هناك جانب مؤلم كئيب حزين مغمور في الذات الإنسانيّة تمّ التعبير عنه باللّون "الأسود"، وهناك جانب تريد هذه الذات الوصول إليه أو العبور إليه وهو بمثابة الفجر والفرج تمّ التعبير عنه "باللّون الأبيض".

2- عتبة الغلاف الخلفي:

ما يمكننا قوله عن الغلاف الخلفي الذي تمّ به غلق الفضاء الورقي لديوان "الرّغبات المتقاطعة، أنّه كان فيه نوع من الخلخلة بحيث لم يتضمّن كالعادة تعريفا بسيرة الأديب وأهمّ أعماله أو الملتقيات والمحاورات أو الجوائز التي حازها، بل كانت فيه لفتة حيّة أحيت الغلاف وكسرت نمطيّته.

فأوّل ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ هذا الغلاف الخلفي لم يضمّ ذلك الغموض في الألوان وتصارعها فيما بينها، بل ضمّ ألوانا صريحة غير ممزوجة وهي"اللّون الأزرق الفاتح" واللّون "الأحمر" "واللّون الرّمادي الفاتح" وقد كان "اللّون الرمادي" هو اللّون المسيطر على خلفية الديوان وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على نوع من التردّد والحيرة بين "نعم" و "لا" "نعم" يمثّلها الأبيض و"لا" يمثّلها الأسود، والرمادي الفاتح كأنّه مزيج بين اللّون الأبيض والأسود أو بين الأبيض والرّمادي الداكن المائل للأسود، بين التحقّق واللاتحقّق، بين الكبت والتحرّر، بين السيطرة والتمرّد والاستقلال في إشارة دالّة على أنّ الإنسان مهما حاول تحقيق رغباته فلن تتحقّق جميعا وسيظلّ يعيش نوعا من الغموض وسيغشى كيانه نوع من الضبابيّة الدالّة على الضّياع والشرود والحيرة، ولذلك تمّ استدعاء اللّون "الرّمادي" المعبّر عن هذه الضبابية والغموض، ولكن "فيصل الأحمر" لم يترك هذا اللّون يسيطر، بل حاول أن يجعل

من لونين آخرين يتسلّلان إلى عالم الغموض وهما "اللّون الأحمر" و "اللّون الأزرق السماوي"، إذ جعل دائرة مفتوحة وتزيينا خلفها باللّون "الأزرق السماوي"، وجعل داخل الدائرة مقطوعة شعرية باللون "الأحمر" جعل من دلالتها تتقاطع مع دلالة هذا اللّون، فقد تحدّث في هذا المقطع الشعري عن نوع من الحيرة والاضطراب الذي يصيب المسافر الذي تكثر رغباته بكثرة سفره، حيث تتصارع فيه رغبة الرّجوع إلى ما قبل الرغبة، إلى ما قبل السّفر، أو رغبة التخلّي عن كلّ شيء يجعله يحيا الزاد والخيل أي ما يمثّل هويّته التي من المفروض أن تسافر معه، ولكن ما يصطدم به الشّخص أثناء سفره من تغييرات يجعله يتمسّك بما ليس له أو يتخلّى عن ما يكوّنه فيكون دائما بين شيء وشيء آخر بين رغبة ورغبة أخرى يكتنفه الغموض والحيرة، ويستمرّ في البحث عن السبيل بخطوات حائرة يصارع، يحارب، يواجه الخطر ويحذّر منه تارة، ولكن الأقدار تواجهه وهو لم ينهي مسافة السّفر ولم يعد إلى الخلف أو نقطة البدء ويظلّ عمرة في تأرجح بين ما رسمته الأقدار وما فاجأته به، وهذه الدّلالة التي تحملها المقطوعة الشعريّة تتّفق مع "اللّون الأحمر" الذي يعدّ "لون غموض الحياة ولون السّر" اللّذان يسبّبان الحيرة والضّياع والجهل بالطريق والفشل في اتّخاذ القرارات مع أسرار القدر، وعلى هذا الأساس نجد أنّ ما حمله اللّون الرّمادي من دلالة عبّر عنه اللّون الأحمر عن طريق مقطوعة شعرية، لتجتمع لغة اللّون مع اللغة المكبوتة، ليكون هناك تلميح وتصريح.

ولكن ليقنع الشاعر الآخر بسنة الله في الحياة المتمثّلة في الأقدار المكتوبة الغيبيّة، ويخرجه من متاهة الضّياع والحيرة والفشل جعل تلك المقطوعة الشعريّة داخل دائرة زرقاء مفتوحة من الجهة اليسرى من الغلاف، وهي جهة استمرار الطريق وعدم الإلتفات إلى الخلف، وكأنّه يدفع به من خلال هذا "اللّون الأزرق السماوي"، أن يجعل رغباته أهدافا وطموحات عاليّة بعلوّ السماء، وبأن يكون "مخلصا لرغباته وصادقا" منذ الانطلاق إلى غاية الوصول فيحافظ على هويّته ويكتسب من الآخر ما يجعله في سيرورة يواكب كلّ التطّورات، فيكون هنا "صفاء في سريرته" منذ البداية ويكمل سبيله دون التفات إلى كلّ العراقيل كي لا يضيع ولا يحتار في منتصف الطريق ويكون

"حكيما" في اختيار رغباته وفي توجيهها واستمرارها ولذلك جعل من الدائرة "مفتوحة" كدلالة على المضيّ قدما، ولا يتأثّر بما تأتي به الأقدار، فالأقدار دوافع وليست كواسر للرّغبة، هي اختبارات إن شئنا القول عنها "تغربل الراغبين" منذ بداية السفر أو رحلة الرّغبات للتمييز بين المتشائمين المنكسرين والآملين الصامدين الطموحين، وقد تُبِعَت هذه الدائرة بنوع من التزيين باللون الأزرق لتزيين الرّغبات والطموحات في أعين الرّاغبين.

ف "فيصل الأحمر" حاول إدخال الحيرة والغموض واليأس داخل دائرة وكأنّه يريد أن يوقفها لكي لا تزيد عن الحدّ وأحاطها باللّون الأزرق لون **الإخلاص والصّدق والحكمة وصفاء السريرة، والشّموخ**، بغية بثّ الأمل والقوّة والرضى بالعراقيل المعروضة التي فرضتها الأقدار وعدم الالتفات إليها والمضي قدما.

ولكنّ الغريب في الأمور،والذي يدفعنا للتساؤل هو أنّ هذه المقطوعة الشعريّة، هي مأخوذة من قصيدة موجودة في متن الدّيوان بعنوان "**بورتريه سيريالي للملك الشريد**"، أخرجها "فيصل الأحمر" من المتن كعتبة باعتبارها موجودة على صفحة الغلاف فهي عتبة، ولكنّها عتبة من نوع خاصّ يمكن تسميّتها بعتبة "التلخيص" وذلك لكونها مقطوعة عندما تمّ إدخال الألوان عليها لخّصت حالة المسافر في رحلة الرّغبات الكثيرة المتصارعة المتقاطعة وما يواجهه من حيرة ويأس ومقاومة وتحقيق.

دون إغفال أن الغلاف الخلفي للديوان فقد تضمّن اسم مصمّم لوحة الغلاف "الفنان النرويجي إدوارد مانش" الذي كان له دقة في البصر ونفاذ في البصيرة، فقد استطاع وبدقّة تضمين معاني ديوان "الرّغبات المتقاطعة" في صورة أَحسَنَ المزج بين ألوانها وأشكالها لتتناسب دلاليّا مع العنوان الرئيسي للديوان والعناوين الداخليّة بل الفكرة العامّة التي أراد إخراجها والتعبير عنها، لتكون الصورة والألوان وفق هذا التصوّر بمثابة لغة صامتة رمزيّة إذا ما تمّ استنطاقها أكملت دلالات المتن المخفيّة أو المفقودة في الديوان.

ولذلك تمّ التصريح باسم مصمّم الغلاف باعتباره عنصرا مشاركا في عمليّة الإبداع ورسم الدّلالة وفق لغة الألوان والأشكال.

كما نجد إعادة ذكر للهيئة المكلّفة بتنفيذ وطباعة هذا الإبداع "الهيئة المصرية العامّة للكتاب"، للتأكيد على دور هذه الهيئة في استقبال هذا الأثر الأدبي والموافقة عليه، وكذلك للتذكير بالقيمة الذي تحملها هذه المؤسّسة في عالم الطباعة المصرية والعربيّة علميّا وثقافيا.

كما نجد في أسفل هذا الغلاف رقم الإيداع القانوني و "ISBN≠" للدّلالة على انتماء هذا العمل لجهة إصدار معيّنة، وكذا للتأكيد على الحقوق الملكيّة والفكرية لهذه الهيئة المكلّفة بالتنفيذ والطّباعة.

وبالإضافة إلى كلّ هذا نجد المبلغ المالي الخاص بهذا العمل وهو "10 جنيهات"، ويقابلها "800"دينارا جزائريا".

ولعلّ ما نلحظه على العتبات الخارجيّة لديوان الرّغبات المتقاطعة، أنّها في أغلبها عتبات كسرت النمطيّة المعهودة للعتبات من ناحيّة التموضع أو من ناحيّة التكوين" فمن ناحيّة التموضع نجد "العنوان" و"العلامة الأجناسية"و "اسم المؤلّف" كلّها عتبات تمّ تغيير موضعها المألوف وكذا توجيه خطّها الذي كان عموديّا نحو الأسفل فيما يخصّ "اسم المؤلّف" و "العلامة الأجناسية"، ومن ناحيّة التكوين نجد أنّ الغلاف الخلفي مثلا تمّ فيه تجاوز ذكر "اسم المؤلّف" أو التعريف به وبأعماله، بل وضعت فيه ووفق طريقة فنيّة رامزة مقطوعة شعريّة ملخّصة لأحد المعاني العامّة للأثر الإبداعي، وهذا الكسر في معماريّة العتبات النصّية في الديوان كان بغرض توجيه القارئ للدّلالة بشكل صحيح.

III: القيمة الجمالية والفنية للعتبات النصية الخارجية

فلعلّ القيمة الجماليّة والفنيّة "للعتبات النصيّة الخارجية" في ديوان "**الرّغبات المتقاطعة**" تتجلّى من خلال ذلك:

– التعيين المحكم الدّقيق للعنوان صوتيّا وصرفيّا وتركيبيا، ودلاليّا، بشكل لافت للانتباه من خلال لون وحجم ونوع الخطّ وموضعه؛ والتي تبيّن من خلالها مدى قدرة المؤلّف على الابتكار والإبداع، والترميز، وضغط

الدّلالة في تركيب بسيط معبّر وموحي، ارتقى بالمدوّنة وأكسبها جماليّة الترميز العميق والإيحاء والمراوغة من خلال عتبة العنوان.

– التلاعب بزحزحة بعض العتبات النصيّة عن مواضعها المعهودة، جعل هناك ارتباك وغموض، بل واستفزّ القارئ ودفعه للسؤال وإثارة مشكلات مع ذاته، حاول فكّ شفرتها من خلال التحليل الدقيق والإبحار في تموضعاتها، هذه الزّحزحة كسرت المألوف والثوابت، وعبّرت عن مدى قدرة صاحب المدوّنة على الكسر والتجديد كما أنّها أضافت لهذا العمل الإبداعي بعدًا جماليّا وقيمة فنيّة جعلته يتميّز عن الإبداعات الأخرى، فكلّما كان هناك تجديد كلّما زادت قيمة العمل وارتقى فنيّا.

– نفاذ البصر والبصيرة من خلال البراعة في نسج صورة الغلاف والألوان بشكل يلتقي دلاليّا مع العنوان الرئيسي والعناوين الداخليّة، فهناك ثلاث لغات تلتقي للتعبير عن فكرة واحدة: لغة الحروف ولغة الألوان، ولغة الصورة، وقد انعكس هذا جماليّا على هذا الأثر الأدبي المدروس، حين جمع بين ثلاث لغات موحيّة رامزة شهدت للمؤلّف "فيصل الأحمر" ببراعته، وشهدت للمدوّنة بالفنيّة والجماليّة.

والمتن النوقي في ديوان "الرحلات المتناقلة"

I. البعد السيميائي للعتبات النصية الداخلية وقيمتها الجمالية.

أولا: البعد السيميائي لعتبة المقدمة.

ثانيا: البعد السيميائي لعتبة الإهداء.

ثالثا: البعد السيميائي لعتبة التصدير.

رابعا: البعد السيميائي لعتبة العناوين الداخلية.

خامسا: البعد السيميائي لعتبة البياض والسواد.

سادسا: البعد السيميائي لعتبة علامات الترقيم.

سابعا: القيمة الجمالية للعتبات النصية الداخلية.

II. البعد السيميائي لعتبة النص الفوقي (النص اللاحق).

أولا: البعد السيميائي لعتبة سيرة " فيصل الأحمر".

ثانيا: البعد السيميائي لعتبة المحتويات.

ثالثا: البعد السيميائي لعتبة الناشر.

بعد وقوفنا على العتبات النصيّة الخارجيّة واستجلائنا لأبعادها السيميائيّة في ديوان "الرّغبات المتقاطعة" سنعرّج في هذا الفصل على الأبعاد الدّلالية أو بالأحرى السيميائية للعتبات الداخليّة والنص الفوقي في هذا الديوان، محاولين الوقوف عند الأبعاد والقيم الجمالية لكل منهما.

I: البعد السيميائي للعتبات النصية الداخلية وقيمتها الجمالية

أوّل ما نواجهه هو غيّاب "الإهداء والمقدّمة" في هذا الديوان باعتبارهما عتبتين أساسيّتين ضمن أي مؤلّف كان إبداعيا أو نقديا، ومن هنا تستفزّنا بعض الأسئلة تخصّ هذه المسألة، هل "فيصل الأحمر" في ديوانه هذا غيّب الإهداء والمقدّمة فعلا رغم أهميّتهما ودورهما؟ أم أنّه ترك إشارات دالّة عليهما؟ أم أنّه اقترح لها موضعا آخر؟.

وإثر هذا تمعنّا داخل الديوان فوجدنا بأنّ "فيصل الأحمر" هذه المرّة لم يقم بكسر نمطيّة العتبات بتقديم مقدّمة وإهداء بشكل مختلف بل دخل فيما يمكن تسميّته "**بعتبة الاعتبة**".

أوّلا: البعد السيميائي لعتبة المقدّمة

لم نجد المقدّمة كعتبة واضحة مثلما يضعها أغلب المؤلّفين في مؤلّفاتهم، بل وجدت علامة دالّة على المقدّمة قدّم من خلالها بعض ما سنصادفه في متن الديوان، هذه العلامة الدّالة على المقدّمة ضمنتها قصيدة بعنوان "قطوف بروكلين" التي كانت أوّل ما وضع في الديوان، حيث نلفي "فيصل الأحمر" قد استدعى في هذه القصيدة جزءا من قصيدة "لعنترة" متضمّنة "لمقدّمة غزليّة" يقول فيها لمحبوبته «ولقد ذكرتك والسُّيوف نواهل».[1]

كما نجده قد وظّف "مقدّمة خمرية" "لامرؤ القيس" يقول فيها «الليلة خمر وغدا أمر»[2]، وكأنّه يستدرج القارئ ويختبر مدى قدرته على الإقبال على عمل بدون مقدّمة، ويستفزّه للولوج للبحث عنها بين ثنايا الديوان

---

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب للطباعة والتنفيذ، مصر، ع 7، ط1، 2017م، ص 6.

[2] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 8.

ليصطدم بمقدّمتين تراثيتين أمامه،في إشارة دالّة على أنّ "فيصل الأحمر" أراد أن يقول للقارئ مقدّمتي لن تكون من إنشائي ستكون من إنشاء من جعلوني أرغب وأكتب على رغباتي، وكأنّه يعتزّ بالهويّة العربيّة من جذورها التراثية من جهة، ويدلي بأنّ الرّغبة في الحب والتّغزّل بالحبيب والرّغبة في الخمرة والرّغبة في النسيان عند الإقبال عليها، هي رغبات موجودة منذ الأزل وكأنّها فطريّة لا يمكن التحرّر منها، ومنها انطلق الآخر في رغباته، ومنهم "فيصل الأحمر"، ولذلك نجده استدعى هاتين المقدّمتين التراثيتين لتكونا مقدّمة لديوانه ولكن داخل قصيدة حملت جملة من الرّغبات الأخرى التي عبّر عنها شعراء آخرون بطريقة إيحائية؛ «كالرّغبة في "الوجود" فيما قاله "شكسبير" و الرّغبة في التمرّد والتحرّر فيما قاله "أبو الطيّب المتنبّي" والرّغبة في الحفاظ على الهويّة "والشّوق للوطن" فيما قاله " Gohn cage" والرّغبة في التفاؤل فيما قاله "إليا أبو ماضي"».[1]

هذه الرّغبات هي متجذّرة في الإنسان منذ قرون، والإنسان الآن يشعر بها وتتأجّج فيه لا إراديّا، ولذلك لم يرد "الشاعر" أن يشير لهذه الرّغبات في مقدّمة من إنشائه، وإنّما جعلها من إنشاء من سبقوه لكي لا ينسبها لذاته فهي ليست خاصّة به، فما كان عليه إلّا أن يبتكر طريقة يقدّم ديوانه بها وفق رؤيته الخاصّة، ولكن بنسب أفكار سبقته لأصحابها، فلجأ إلى وضع عنوان قصيدة خاصّ به، ولكن ما يندرج تحته من رغبات نسبها لأصحابها لتصوير الرّغبات التي لا مناص للإنسان الانفصال والانفصام عنها فهي تحتويه كلّما تقدّم به العمر كالحب والانتماء، والتفاؤل، وحبّ الوطن ولشوق وغيرها.

وبذلك تكون قصيدة " قطوف بروكلين" بمثابة المقدمة الخاصة بالديوان وذلك لتقديمها لبعض الرغبات التي سيتم العثور عليها في متن الديوان.

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 6.

ثانيا: البعد السيميائي "لعتبه الإهداء"

الغريب في الأمر أننا لم نعثر على إهداء قبل مقدمة الديوان، فكيف لشاعر اعترف بفضل "امرئ القيس" و"عنترة" و "شكسبير" وغيرهم في مقدمته التي جاءت في شكل قصيدة، أن لا يقدم إهداء للآخرين أو لذاته؟ **! !**

ولكن إذا ما أثقبنا ناظرنا داخل الديوان فإننا نجد بأن الإهداء غُيِّب فعلا في بداية الديوان، ولكن تغير موضعه وبشكل غير صريح، حيث تموضع في منتصف الديوان تقريبا، ولم يعنون بكلمة إهداء بل أخذ شكل قصيدة بعنوان **"هكذا تكلم نيتشه"**، ولكن في بداية هذه القصيدة اعترف بأنه يريد الاعتراف بفضل بعض القامات وقال بين قوسين بـ (مثابة إهداء)، حيث قدم في هذه القصيدة اعترافا بفضل جملة من الفلاسفة والأساتذة والشعراء والكتاب والعلماء عربا كانوا أو غربيين، كعلامة دالة على فضلهم في تكوينه وتنشئته وتوجيه فكره في عملية الإبداع بفضل ما لهم من أفكار خدمت توجهه ودعمته وأفادته وحفزته للإقبال على الكتابة والارتقاء وتطوير قدراته، حيث بدأ إهداءه بذكر فيلسوفين غربيين كبيرين هما: " **نيتشه** " و " **زرادشت**" حيث قال بأن « هذا النص صدى له... لهما ...» [1]، في إشارة دالة إلى مدى تعلق الشاعر بفكر "نيتشه" عامة وكذلك فكر "زرادشت" لما لأفكارهما الفلسفية من دور في تنشئة "فيصل الأحمر" وتشكيل فكره الخاص به انطلاقا من فكرهما.

إذ نجد أن فكرتا العلم والفن أخذهما "فيصل الأحمر" من "نيتشه" لأنه كان يؤكد بأن العلم والفن هما كل شيء، لدرجة أنه قال بأنه " من يملك علما أو فنا فإنه يملك دينا"، فلربما فكرة "نيتشه" هي التي جعلت الشاعر

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 49.

يقبل نحو العلم ويحتضنه ويهتم به، وهي من وجهته نحو الفن وجعلته يبدع في الكتابة الأدبية الفنية وتقديم عناية خاصة لها حتى أصبحت عالمه الثاني، فهو بهذا يؤكد على دور المعرفة.

"ففيصل الأحمر" أشار في عدة لقاءات إلى تشبثه بفلسفة "نيتشه" التي تميل إلى « التعدد والخروج عن النسق والفوضى الخلاقة للكتابة وصعوبة الدخول في خانة واحدة فقط (...) ورفعه صوته ضد عبادة الدولة واللبرالية السياسية (...) وكذا كرهه فكرة الانتماء إلى أي "حزب" مهما كان، ومعارضة فكرة الطرائق المؤذية للضعف البشري بكل أشكاله الممكنة»[1].

وعلى هذا الأساس كانت أفكار "نيتشه" علاجا نفسيا ومحفزا " لفيصل الأحمر" قبل أن تكون طريقة توجيهية له في عالم الإبداع الأدبي والمعرفة العلمية، ففي العالم العربي الذي يميل إلى اللاإختلاف واللاتعدد والخضوع إلى فكرة النظام والدولة والإنتماء إلى توجه مفروض دون غيره، وممارسة سياسة تضعيف الآخر وكسره، كان لابد لنفس تثور على كل هذا ولو في قرارة نفسها، فكان صاحب الأثر الأدبي يرى في فكر "نيتشه" هو الفكر الذي سيساعده على التمرد والذي سيشعره بالتحرر فيعتنق التعدد ويكسر بعض الطابوهات، ويخلق نوعا من الفوضى لتكون مصدرا لإبداعه ويخلق ما يريد وفق إبداعه فيكون شاعرا وروائيا تجريبيا وناقدا، ويكون فردا قويا متحررا لا يخضع لأي كان، له أفكاره الخاصة وشخصيته وتوجهه الخاص يعبر كيف يريد بعلو صوته كيفما لا يريد، ولا أحد يوقفه ولا أحد يجبره على الانتماء إلى فكرة دون غيرها.

[1] حوار أجرته معه "خديجة نايلي"، منشور في صفحة " الأستاذ فيصل الأحمر"، منقول يوم، 27 . 05. 2021.

وعلى هذا الأساس كانت فلسفة "نيتشه" وتأكيده على فكرتي العلم غير المقيد والفن، بمثابة حافز وموجه لصاحب المدونة ليتمرد على الواقع العربي المقيد، وقد تجلى تمرده في عالم الكتابة فلم يعتنق جنسا أدبيا دون غيره، فكان روائيا وشاعرا وناقدا ومهتما بالسينما وكل ما يتعلق بالمعرفة والفن ومواكبته وإظهاره في مجال الفن الكتابي.

كما أن "فيصل الأحمر" تأثر بفكر "زرادشت" الفلسفي لأن أفكاره كانت مصدرا لأفكار "نيتشه".

ولعل اعتراف الشاعر بفضل الفيلسوفين قبل كل شيء هو لكون الفلسفة عالم الأفكار، وكل أفكارها تساعد في توجيه كل من يريد اللجوء إلى مجال ما دون غيره، فكل توجه ينطلق منها، ولذلك كانت أفكار فلسفة "نيتشه" و"زرادشت" علاجا وموجها لفكر الشاعر، وبعدها تم الاعتراف بفضل جميع الأساتذة اللذين درسوه وكونوه وأفادوه بأفكار كانت له منطلقا لاحتضان عالم الإبداع الأدبي.

ليأتي بعدها ذكر فضل جملة من الفلاسفة والشعراء والروائيين والعلماء عربا وغربيين، اللذين كانت لأفكارهم وإبداعاتهم وأقوالهم صدى في إبداعاته سواء كانوا قدامى أو محدثين، والدليل على ذلك استحضار "عنترة" و "امرئ القيس" و "إليا أبو ماضي" و "شكسبير" في مقدمته التي كانت في شكل قصيدة، وكذا تأثره بأسلوبهم وتبنيه لأفكارهم، لأنه من الاستحالة أن يكون هناك روائي أو شاعر أو ناقد انطلق من أفكاره وبقي فيها، بل تأثر بسابقيه ومعاصريه مهما كان توجههم ومجال اشتغالهم وبشكل لاإرادي يكون إبداعه صدى لأفكار كل من قرأ لهم وأُعجب بهم، وهذا ما حدث مع "فيصل الأحمر"، أخذ من الغزل وأخذ من التحرر والتعدد والرومانسية، والطبيعة والوجود وعلوم اللغة، والتجريب والتغيير، والمثالية والهوية، والانتماء... فلو تصفحنا إبداعاته سنلفي لكل ما تم ذكره أثر صارخ.

ومن ثم يمكن القول إن الإهداء الذي قام به صاحب المتن ينتمي لما يسمي بـ "الإهداء العام" ولعل أصرح عبارة على ذلك قوله في مقدمة قصيدة " هكذا تكلم نيتشه" هذا « كتاب للجميع... ولا لأحد»[1]، فهذا إهداء قدمه لكل من كان له تأثير في مساره العلمي والإبداعي دون تحديد صريح، فذكر البعض فقط، وما أدرانا بأنه قد أغفل ذكر البعض الآخر.

ثالثا: البعد السيميائي "لعتبة التصدير"

كذلك نجد صاحب المدونة قد ألحق "عتبه التصدير" بعتبة "الإهداء" و "المقدمة" إذ لم نجد التصدير في بداية الديوان، ولكن في بداية بعض القصائد نجد ذلك التصدير فهو لم يأتي في بداية العمل الشعري الكلي وإنما أتى في بعض بدايات القصائد، خادما للقصيدة التي تحمله وفقط.

فنجد في قصيدة "كل شيء كما هو" وفي مطلعها بالضبط تصديرا تم فيه استحضار حديث للنبي صلى الله عليه وسلم حيث قال فيه « ربّ أرني كل شيء كما هو»، وقد أتى جزءا من التصدير عنوانا للقصيدة من جهة وأتى خادما لمتن القصيدة من جهة أخرى، فالشاعر يترجى من الله أن يريه كل شيء كما هو "رغبة" لكي لا يتيه ولا يغتر ولا ينحرف ولا ينخدع ولا يظلم ويرى كل شيء على حقيقته وفي صورته الحقة كما هو، ويتدبر ويسبح ويتأمل ويخشى خالقه ويهواه ويتشوق إليه، ويجعل من العقل والقلب والعين عناصر ثلاث تحاول راغبة إدراك كل شيء كما هو مع طول الوقت، والتأمل لفهم الصور المختصرة المقدمة حول هذا الوجود وما فيه من موجودات ومتخفيات، لكي يكون له شرف الوجود كإنسان يحيا ويظهر باختلافه وتميزه، وانطلاقا من هذا التصور يكون حديث النبي ﷺ ذا علاقة جد وطيدة بالرغبة التي يطرحها الشاعر في قصيدته.

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 49.

كما نلفي تصديرا آخر تضمنته قصيدة "مدح الهامش" ولكن كان تصديرا مختلفا عن النوع السابق فهذا تصدير كانت العبارة المقتبسة فيه عبارة عن قول لأحد المبدعين الروس وهو "فلاديمير كاندينسكي" يقول فيه «لا يخرج ما نراه عن أن يكون إما دافئا أو باردا، وإما واضحا أو غامضا، فتلك حالات الجسد،... وذلك هو إيقاع الروح »[1]، وهذا التصدير كان بمثابة علامة مضغوطة حملت ما يكتنزه المتن النصي، والذي يضم فكرة مصيرية وجودية وهي حال الإنسان الذي يتأرجح دائما في كفة التغير وتخونه رغبته في البقاء على الحال التي يريدها. فتارة في حالة الدفء السار وتارة في حالة الجمود الكاسر، وتارة نعيش حالة من الغموض وتارة نعيش حالة من الوضوح ولا شيء يعرقل أو يعكر صفو الحياة، وتارة نعيش تحت التهديد والصمت والتداعي بالسعادة والخوف من المواجهة والركود والاستكانة والوحدة والتهميش، وتارة أخرى نعيش الانتصار والاستبشار والقدرة على الاستمرار والمغامرة ونركب الخطر ونتحايل ونكون في المتن، ونظل نتأرجح بين حال وأخرى ولكن فجأة نجد أننا نقدم ونقدم ونتقدم لنكون في المتن ونجد أغلب من في الحياة يهتمون بالمتن لنمدح نحن الهامش لأنه في العادة أغلب من في الهامش قدموا الكثير ولكن لم يأخذوا نصيبهم من الاهتمام، لنهتمّ بهم نحن نيابة عن كلّ من كسروهم، ووفق هذا التصوّر نجد أنّ هناك انتقال من حال إلى حال ومصير حتمي هو التغيّر والتّأرجح بين أحوال كثيرة، وهذا التصدير بيّن كلّ هذا في بداية القصيدة لنلبث داخل المتن هذا المصير الحتمي.

رابعا: البعد السيميائي لعتبة العناوين الداخليّة

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 69.

ما تجدر الإشارة إليه أوّلا وقبل كلّ شيء هو أنّ ديوان "الرّغبات المتقاطعة" ضمّ "خمسة عشرة عنوانا"، وهذه العناوين سيتمّ دراستها وفق المستويات الأربعة: الصوتي والصرفي، والتركيبي والدّلالي، للوقوف على أبعادها الدّلاليّة أو السيميائيّة والنّظر في مدى علاقتها بالعنوان الرئيسي للديوان وألوان وصورة الغلاف.

1- البعد السيميائي للعناوين الداخليّة من خلال المستوى الصوتي

وفي هذا السيّاق الصوتي سنصوّب الاهتمام على البعد السيميائي- الدّلالي- للأصوات التي تضمّنتها العناوين الداخليّة للديوان، وقبل استجلاء الأبعاد الدّلاليّة سنقوم بدراسة إحصائيّة لأصوات هذه العناوين الموسومة بـ "قطوف بروكلين"، حالات المسافر، معروفة شعريّة، كل شيء كما هو، يموتون، كي يولدوا، القطار، أوّل الغيث، هايكو، هكذا تكلّم نيتشه، بورتريه سيريالي للملك الشريد، مدح الهامش،)بيان القوسين(، موشّحات، مغربيّة، مفاتيح، ضرورات، وهذه الدّراسة الإحصائيّة سنقوم بتمثيلها في الجدول التالي:

الأصوات	عدد التواتر	صفاتها	النسبة المئويّة
الألف	22	مجهورة، ليّنة، شديدة	%13.83
ب	4	مجهورة، شديدة	%2.51
ت	10	مهموسة. شديدة	%6.28
ث	1	مهموسة مرقّقة	%0.68
ح	4	مهموسة مرقّقة	2.51
د	3	مهموسة مرقّقة	%1.88
ذ	1	مهموسة مرقّقة	%0.68
ر	11	مجهورة، مفخّمة، منحرفة	%6.91

ز	1	مجهورة، مرقّقة،مستفلّة، صفيريّة	%0.68
س	3	مهموسة، مرقّقة، صفيريّة	%1.88
ش	6	مهموسة، التفشّي	%2.51
ض	1	مجهورة، مفخّمة	%0.68
ط	2	مجهورة، مفخّمة، شديدة، مقلقلة	1.25
ع	2	مجهورة مرقّقة	%1.25
غ	2	مجهورة، مفخّمة، مستعليّة	%1.25
ف	4	مهموسة مرقّقة	%2.51
ق	3	مجهورة، شديدة، مقلقلة، مفخّمة	%1.88
ك	8	مهموسة شديدة	%5.03
ل	16	مجهورة، مفخّمة، منحرفة	%10.06
م	11	مجهورة، مرقّقة	%6.91
ن	5	مجهورة، لها صفة الغنّة	%3.14
هـ	6	مهموسة، مرقّقة، مستفلّة	%3.77
و	14	مجهورة، ليّنة	%7.54
ي	18	مجهورة، ليّنة	%11.32
الهمزة	1	مجهورة	%0.68
	مجموع الأصوات: 159 صوتا		

لعلّ ما يمكن قوله عن هذا الإحصاء أنّ عدد أصوات العناوين الداخليّة للديوان قد بلغ"159صوتا" تنوّعت واختلف توظيفها حسب ما يريد صاحب الأثر الأدبي الإدلاء به، لنلفي أنّ الصّوت الأكثر استعمالا في هذه العناوين هوّ "صوت الألف" الذي تمّ استخدامه "22مرة" بنسبة 13.83، حيث أنّ هذه الألف المجهورة الشديدة أحيانا واللّينة تارة أخرى، تمّ استعمالها بغية الجهر بحالات المسافر مثلا أو التشديد على شيء مثلا كما هو الحال في القصيدة التي حملت عنوان "أوّل العبث" فهنا الألف مثلا جاءت جهريّة فيها نوع من الاهتزازيّة والشدّة لتشديد أوّل حرف من العنوان ليهتمّ له القارئ وينتضر أوّل ماذا؟ وهو أوّل الغيث، في حين نجد أنّ أغلب العناوين حملت "ألفا مديّة ليّنة"، وكأنّ هناك آهات يحملها الشاعر للآخر ويمدّ صوته لتمتدّ لكل متلقّي، كما هو الحال مثلا في قصيدة "يموتون كي يولدوا"، "هايكو"، "ضرورات"، فهنا الشاعر حاول أن يمدّ برسالة مفادها مثلا في قصيدة "يموتون كي يولدوا" أنّ هناك محاربين وشهداء أحبّوا الشهادة وضحوا، وكانت تضحيّتهم وموتهم دافعا لولادة أشراف من دمائهم بعثت بهم الأرض ليولدوا من رحمها ويكملوا مسيرة أسلافهم.

حاول أيضا الشاعر من خلال قصيدته "هايكو" أن يمدّ بمشاعره ورغباته التي تصارعت وتضاربت في ذاته، أمّا قصيدة "ضرورات" فقد وردت فيها الألف المديّة بغية مدّ صوته للمتلقّي بأنّ هناك ضرورات لابدّ من حُضورها للتعبير عن عشقه للغريبة، وآهات لابدّ من إخراجها.

في حين نلفي أنّ صوت "الياء" يعدّ ثاني الأصوات الأكثر استعمالا في هذه العناوين الداخليّة حيث تكرّر "18 مرّة" بنسبة 11.32%، حيث توزع بين توظيفه العادي والمدّي، هذا الصوت المجهور اللّين الذي اعتُمِد في أغلب العناوين الداخليّة، فمثلا في عنوان"معزوفة شعريّة" جاءت هذه الياء بغية الجهر بنوع المعزوفة والتشديد عليها من خلال الشدّة الموجودة عل "صوت الياء"، في حين نجد في عنوان "بورتريه سيريالي للملك الشريد" وردت الياء مديّة في ثلاثة مواضع في إشارة دالّة إلى المدّ بمشهد خيالي لملك شرّده العشق.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ "صوت اللام" كذلك استعمل بكثرة في هذه العناوين الداخليّة، حيث نجدها تكرّرت "16 مرّة" بنسبة 10.06% فأحيانا وردت للتعريف وأحيانا أخرى وردت حرفا عاديّا، حاملا لصفة "الجهر والتفخيم والانحراف" وهذا الاستعمال إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على الجهر "بحالات المسافر" المتقلّبة بين حال وحال والمنحرفة من حالة إلى حالة أخرى، كذلك نجد "صوت اللام" في عنوان "يموتون كي يولدوا" جاء مثلا بغية الجهر بفخامة شعب غزّة الذي يولد ويتجدّد كلّ مرّة بعزيمة أكبر، فهذه العناوين كما نرى تتطلّب توظيف حرف الرّاء للجهر بفخامة أشياء وانحرافها.

ويعدّ "صوت الواو" أيضا من بين الأصوات التي كثر استعمالها في العناوين الداخليّة للديوان حيث تواترت "14 مرة" بنسبة 7.54%، فمثلا في عنوان "قطوف بروكلين" أتت مديّة لمرّتين مجهورة ليّنة في إشارة دالّة للجهر بما قطفه الشاعر من زيارته أو سفره ل "بروكلين" وكذلك للمدّ بهذه القطوف مدّا يجعل من القارئ متهيّئا لاستقبالها، في حين نجد أنّ الواو في عنوان آخر في الديوان على سبيل المثال عنوان "أوّل الغيث" قد جاءت "الواو" هنا "مجهورة" مشدّدة في إشارة دالة للجهر بـ "أوّل" الشيء والتشديد عليه.

كما لا يمكن إغفال ما لصوت "الرّاء" من دلالة حيث وردت "11 مرّة" بنسبة 6.91% حاملة لصفة "الجهر والتفخيم والانحراف"، دالّة مثلا في عنوان "القطار" على الجهر بهذه الرّحلة الخياليّة التي تخيّلها الشاعر في رحلة على متن قطار انحرف عن وجهته وغيّرها بتغيّر الشخص الذي عشقه الشاعر، هذه الرحلة عبر القطار الرامز للتغيير والانحراف تطلّبت صوتًا يجهر بفخامة هذا الانحراف والتغيّر.

كما نلفي أنّ "صوت الميم" هو الآخر ورد "11 مرّة"بنسبة 6.61، حاملا لصفة"الجهر والترقيق"، فعلى سبيل المثال نلفي أنّ عنوان "معزوفة شعرية" بدأ بصوت "الميم الجهرية المرقّقة" للجهر بهذه المعزوفة المختلفة والتي لم تكن موسيقيّة كالعادة بل شعريّة، ولكن هذا الجهر كان بشكل مرقّق للتأثير على القارئ واستدراجه.

وما يمكن قوله أنّ باقي الأصوات الموظّفة في العناوين الداخليّة للديوان قد توزّع استعمالها "فصوت التاء" استعمل "10 مرّات" و"صوت الكاف" "8مرّات"، "والشين والهاء" "6 مرّات"، بينما "النون" "5 مرّات"، و "الباء والحاء" "4 مرّات"، و "صوت السين والقاف والدّال" "ثلاث مرّات" و"الطاء والعين والغين" "مرّتان" بينما "صوت الثاء والذال والزاي والهمزة" استعمل "مرّة واحدة"،وقد كان لهذه الأصوات دلالات أوصلتها من خلال الجهر أو الهمس بها.

ولعلّ الملاحظ في هذه العناوين أنّ أغلب الأصوات الموظّفة فيها وردت "مجهورة" أكثر من ورودها "مهموسة"، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ هذه العناوين ناتجة عن قوّة واهتزاز وانفجار وتفاعل داخلي يعيشه الشاعر أو رءاه وأراد أن يجهر به من خلال الكتابة عنه بحروف دالّة على الجهر حاملة لصفة الاهتزازيّة والانفجاريّة والشدّة والتفخيم، في حين تمّ الاستعانة "بأصوات مهموسة"لإحداث تأثير على القارئ أو "تنويمه مغناطيسيا" بصوت مهموس يستدرجه ويجعله متعاطفا مع حالة الشاعر وحالات يصفها هذا الشاعر وكذلك مهيّئا لاستقبالها، فهنا صاحب المتن كان على دراية بأنّ الصوت المجهور والقويّ يهزّ ويحرّك ولكن لابدّ من التّلاعب بأصوات مهموسة للاستحواذ على الجانب العاطفي في المتلقّي ،فهناك من هم يميلون إلى الرقّة والصّوت الخفيف المهموس الذي يحدث وقعا على الأذن ويستميلها.

وقد التقت العناوين الداخليّة للديوان مع العنوان الرئيسي لهذه المدوّنة الموسوم بـ "**الرّغبات المتقاطعة**" في هذه النقطة بالضّبط فحتّى العنوان الرئيسي حمل لأصوات مجهورة أكثر من الأصوات المهموسة، فإذا ما تمّ إحصاء الأصوات المجهورة في هذه العناوين الداخليّة، نلبث أنّها وردت "119 صوتا" في حين نجد أنّ الأصوات المهموسة قد بلغ عددها "40 صوتا" وفي العنوان الرئيسي نلفي "13 صوتا" مجهورا في مقابل "3 أصوات" مهموسة، ولعلّ البارز في هذه المقارنة أنّ صاحب المتن جعل من العناوين الداخليّة مرتبطة بالعنوان الخارجي الرئيسي للمدوّنة، ليس دلاليّا فقط، بل حتى من الناحيّة الصوتيّة جهرا وهمسا، فهوّ انطلق جاهرا مستعينا بالهمس وانتهى جاهرا

مستعينا بالهمس فعنوان "الرّغبات المتقاطعة" ابتدأ بجهر وانتهى مستعينا "بالتاء" المهموسة، والعنوان الداخلي الأخير الموسوم "بضرورات" ابتدأ بجهر وانتهى مستعينا "بالتاء" المهموسة، في إشارة دالّة إلى الدقّة في تحديد وتعيين العناوين وفق مستوياتها المختلفة.

2- البعد السيميائي للعناوين الداخليّة من خلال المستوى الصّرفي

ولعلّ أوّل عنوان داخلي يصادفنا هو عنوان "**قطوف بروكلين**"، وهذا العنوان يتكوّن من اسمين حيث بدأ باسم وهو "قطوف" الذي نقول عنه بأنّه مصدر مشتقّ من الفعل الثلاثي "قَطَفَ" على وزن "فَعَلَ" و "قُطوف" على وزن "فُعول" وهو جمع كثرة، في حين نجد أنّ الاسم الثاني من العنوان وهو "بروكلين" يعدّ اسما جامدا دالّا على مكان أو شارع موجود في "نيويورك"، وقد تمّ استدعاءه من طرف الشاعر كاسم ثاني مكمّل للعنوان للدّلالة على المكان الذي قطف منه العديد من الأمور التي سنتحدّث عنها في المستوى الدّلالي، وقد ورد اسما العنوان دالّان على وجود علاقة تشاركيّة أو تفاعليّة بين طرفين، "فبروكلين" مركز إشعاع فكري وثقافي يُقطف منه العديد من المعارف في مختلف المجالات و "قطوف" تحتاج لتحديد المكان الذي تمّ القطف منه أو ما قُطف منه.

أما العنوان الثاني الموسوم بـ " **حالات المسافر**" فهو عنوان شكلته كلمتين، الكلمة الأولى من العنوان "حالات" وردت اسما جامدا دالا على تعدد حالات فئة معينة وهي فئة "المسافر" حيث أتت هذه الاخيرة الكلمة الثانية للعنوان في شكل مصدر مشتق من الفعل لرباعي " سَافَرَ" على وزن "فعلل" و "مسافر" على وزن "مفاعل"، وقد جاءت صيغة هذا العنوان في شكل علاقة تلازمية بين الكلمتين المشكلتين للعنوان فالكلمة الثانية وردت لازمة لتوضيح الكلمة الأولى.

في حين نجد العنوان الثالث من الديوان الموسوم بـ "**معزوفة شعريّة**" عنوانا حاملا لكلمتين الكلمة الأولى هي "اسم" مشتقّ من الفعل الثلاثي "عَزَفَ" على وزن "فَعَلَ" ومعزوفة على وزن "مَفْعُولَة"، أمّا الكلمة الثانيّة من هذا العنوان فهي كذلك "اسم" مشتقّ من الفعل الثلاثي "شَعَرَ" على وزن "فَعَلَ" وشعرية على وزن "فِعْلِيَّة"، وهما

اسمان ينتميان إلى حقلين مختلفين: حقل الموسيقى وحقل الأدب، وأساس الجمع بينها سيتحدّد من خلال تحليل هذا العنوان وفق المستوى الدّلالي.

وإذا ما عرّجنا على العنوان الرابع المعنون بـ "**كل شيء كما هو**" فإنّنا نلفيه مشكّلا من أربع عناصر هي "كل" التي تعدّ اسما جامدا، و "شيء" الذي هو "اسم" جامد يدلّ على أي شيء تحدّدت دلالته من خلال المتن بأنّه الشيء الذي تقع عليه رؤية العين أو يتمّ إبصاره، أمّا "كما" فهي "اسم جامد" و"هو" ضمير غائب، يتمّ تحديد هذا "الهو" من خلال تحديد الشيء الذي وقعت عليه العين أو البصر عموما، فكما نلحظ أنّ الصيغة الصرفية لهذا العنوان اختلفت عن الصيّغ السابقة حيث أتت جامعة بين الاسم الجامد والضمير وكان لها بعد دلالي عميق سنفصّل الحديث عنه أثناء استجلاء البعد الدّلالي لهذا العنوان.

أمّا العنوان الخامس الذي عُيّن بـ "**يموتون كي يولدوا**" فقد ورد مركّبا من ثلاثة عناصر، حيث أنّ الكلمة الأولى "يموتون" يمكن القول عنها بأنّها مأخوذة من الفعل المضارع "يموت" المأخوذ من الفعل الثلاثي "**مَوَتَ**" على وزن "فَعَلَ"، أمّا العنصر الثاني من العنوان وهو "كي" فهو حرف "**مصدري**"، في حين نجد أنّ الكلمة الثالثة المشكّلة للعنوان"يولدوا" كلمة مأخوذة من الفعل المضارع "**يُولَدَ**" المأخوذ من الفعل الثلاثي "**وَلَدَ**" على وزن "فَعَلَ" والواو والألف للجمع فقط، فقد كانت الصيغة الصرفيّة لهذا العنوان جامعة ما بين الفعل والحرف وله أبعاد دلاليّة أعمق من الدّلالات التي تحملها العناوين السابقة الذكر وذا ما سيتم اكتشافه أثناء إخضاع هذا العنوان لتحليل وفق المستوى الدلالي.

وإذا ما بحثنا عن الصيغة الصرفية للعنوان السادس في الديوان المعنون بـ "**القطار**" فإننا نجده يختلف في صيغته عن العناوين السابقة؛ لكونه أتى كلمة واحدة يمكن تحديد صيغتها بأنها "اسم جامد" يدل على الحركة والسفر والتأمل وله دلالات أخرى يمكن الوقوف عندها أثناء لتحليلي الدلالي لعنوان القطار.

وإذا ما انتقلنا إلى لعنوان السابع الموسوم بـ **"أول الغيث"** نلفيه مكونا من كلمتين: الكلمة الأولى وهي **"أول"** التي تعد اسما جامدا دالا على البدء أو البداية من كل شيء، والكلمة الثانية هي كلمة **"الغيث"** وهي الأخرى "اسم جامد" جاء توضيحيا للكلمة الأولى السابقة له وهي "أول" الشيء أي"أول الغيث".

في حين نجد أن العنوان الثامن من الديوان المعنون بـ **"هايكو"** جاء في شكل اسم جامد دال على نوع من الشعر فيه نوع من التلقائية والدهشة.

وإذا ما عرّجنا على العنوان التاسع الحامل لعنوان **"هكذا تكلّم نيتشه"** فإنّنا نجده هو الآخر من العناوين التي أُحدِثَ تنويع في صيغتها الصرفيّة إذ جمعت بين ثلاثة عناصر مختلفة؛ **"هكذا"** وهو اسم إشارة، و **"تكلم"** وهو فعل مضارع مأخوذ من الفعل الثلاثي **"كَلَمَ"** على وزن **فَعَلَ**، وشُدِّد فأصبح "تكلّم" على وزن " **تَفَعْلَلَ**"، أما الكلمة الثالثة المشكلة لهذا العنوان **"نيتشه"** فقد وردت اسما جامدا دالا على علم ودال على الشخص الذي تكلم، ولهذا العنوان دلالة أعمق متصلة بالجانب الفلسفي يمكن توضيحها خلال إخضاع هذا العنوان للتحليل الدلالي.

أما فيما يخص العنوان العاشر الموسوم بـ **"بورتريه السيريالي للملك الشريد"** فقد حددته أربع كلمات يمكن تحديد صيغتها الصرفية، بأن الكلمة الأولى **"بورتريه"** هي اسم جامد دال على وجود عرض خاص لشخصية ما، أما الكلمة الثانية **"سيريالي"** فهي كذلك "اسم جامد" دال على صفة تابعة تصف الموصوف "بورتريه"، في حين نجد كلمة "الملك" اسم مشتق من الفعل الثلاثي **"مَلَكَ"** على وزن "فعل" و **"مَلِك"** على وزن **"فَعِلْ"**، والكلمة الأخيرة لهذا العنوان **"الشريد"** اسم مشتقّ من الفعل الثلاثي **"شَرَدَ"** على وزن **"فَعَلَ"** و"شريد" على وزن **"فَعِيلْ"** وهي **"صيغة مبالغة"** دالّة على صفة الملك الموصوف بصفة **"الشريد"**.

وإذا ما انتقلنا إلى العنوان الحادي عشر المعنون بـ **"مدح الهامش"** فإنّنا نلفي الكلمتين المشكّلتين لهذا العنوان كلاهما مشتقّان فكلمة "**مَدْحْ**" اسم مشتقّ من الفعل الثلاثي "**مَدَحَ**" على وزن "**فَعَلَ**" و "**مَدْحْ**" على وزن "فَعْلْ"، أمّا كلمة "**الهامش**" فهي "**اسم فاعل**" مشتق من الفعل الثلاثي "**هَمَشَ**" على وزن "**فَعَلَ**" و "**هامش**" على وزن "**فَاعِل**".

وإذا ما عرّجنا على العنوان الثاني عشر الحامل لعنوان "**بيان القوسين**(" فإنه يمكن القول بأن هذا العنوان جمع بين صيغة الفعل والاسم، فالكلمة الأولى من العنوان **"بيان"** اسم مشتق من الفعل الثلاثي **"بَانَ"** التي أصلها **"بَيَنَ"** على وزن **"فَعَلَ"** و **"بيان"** على وزن **"فَعَال"**، في حين نجد أن الكلمة الثاني **"القوسين"** اسم جامد دال على وجود كلام خاص قد يفصّل ما قبله وقد يعاكسه وهذين القوسين لهما دلالة خاصة متعلقة بعلامة القوسين المفتوحين سندلي بدلالتها لاحقا.

أمّا العنوان الثالث عشر الموسوم بـ **"موشحات مغربية"** فتتحدد صيغته الصرفية في اسمين، الكلمة الأولى **"موشحات"** اسم جامد دال على نوع من الكتابة خاصة بمكان ما، ولذلك تُبِع هذا الاسم باسم آخر وهو **"مغربية"** الذي يعد اسم جامد دال على مكان يشتهر أو يتصف بشيء ما كالموشحات مثلا.

في حين نجد أن العنوان الرابع عشر من الديوان المعنون بـ**"مفاتيح"** صيغته الصرفية تتحدد في كونه **"اسما"** جاء في صيغة الجمع، مفرده"مفتاح" مشتقة من الفعل الثلاثي **"فَتَحَ"** على وزن **"فَعَلَ"** و"مفاتيح" على وزن **"مفاعيل"**.

وإذا ما انتقلنا إلى العنوان الأخير في ديوان **"الرغبات المتقاطعة"** الموسوم بـ **"ضرورات"** فإننا نجد هذا العنوان تشكل من **"اسم جامد"** دال على بعض الأمور الضرورية حضورها لمعرفة أمر أو القيام به، فهذه الضرورات ستكون علامات دالة أو موجّهة.

ولعل ما يمكننا أن نستشفه من خلال التحليل الصرفي للعناوين الداخلية للديوان، أن صيغ هذه العناوين تنوعت بين عناوين تشكلها أسماء وأفعال وحروف وضمائر وهذا يدل على مدى قدرة الشاعر على التفنن في صياغة عناوينه وكسر نمطية الصياغة في كل عنوان.

3- البعد السيميائي للعناوين الداخليّة من خلال المستوى التركيبي

قبل الشروع في تحديد الصيغة التركيبية للعناوين الداخليّة لهذا الأثر الإبداعي تجدر الإشارة إلى أنّ هذه العناوين تنوّعت تراكيبها بين الجملة والكلمة المفردة.

فإذا ما تحدّثنا عن العنوان الأوّل الذي حمله المتن الإبداعي الموسوم بـ ""قطوف بروكلين"، فإنّنا يمكن القول بأنّ هذا العنوان جاء مركّبا في شكل جملة يمكن أن نطلق عليها "مركبا إضافيا"، حيث تمّ حذف المبتدأ "تلك" الذي قدّرناه، ووضعت كلمة "قطوف" باعتبارها خبرا مرفوعا لمبتدأ محذوف جوازا تقديره "تلك" وهو "مضاف" وكلمة "بروكلين" وردت "مضافا إليه" مبني على السكون في محلّ جرّ مضاف إليه، وقد تمّ حذف المبتدأ جوازا لكسر التركيب التقليدي للعنوان الذي يصرّح أكثر ممّا يلمّح ، فالشاعر أراد التميُّز وجعل من العنوان ملمِّحا أكثر من مصرّح، فحذف المبتدأ وترك "للقارئ" مجالا لعمليّة المشاركة في ملأ الحذف وإنتاج الدّلالة فتمّ اختيار "تلك" كتقدير للمبتدأ المحذوف بدلا من هذه ، لكونها أكثر اتّساعا وتعبيرا عن ما يحمله المتن النصّي الذي عنون بهذا العنوان، والجدير بالذكر أنّ هذا المركّب الإضافي جاء بغية "التّخصيص" أي تخصيص "قطوف لبروكلين" فقط ولا شيء خارج بروكلين.

وإذا ما عرّجنا على العنوان الثاني من هذا الديوان الشعري الحامل لعنوان "**حالات المسافر**"، فإنّنا كذلك نجده جملة وردت في شكل "**مركّب إضافي**" غُيّب المبتدأ فيه أو تمّ حذفه جوازا وقدرناه بـ "**تلك**"، ليأتي الخبر هو "**حالات**" الذي يمكن القول عنه أنّه خبر مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره تلك وهو **مضاف**، و "**المسافر**" مضاف إليه مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره، لكن الملاحظ في هذا المركّب الإضافي هو أنّه جاء في هذه الحالة يفيد

"**التوضيح والتعريف**"، وذلك لاّتصال "**المضاف إليه**" "**المسافر**" بـ "ال التعريف" في إشارة دالّة على "التعريف" بحالات من؟ وهي حالات "**المسافر**"، وعلى هذا الأساس "اتّضحت" الحالات المتعلّقة بالمسافر، ولعلّ الدافع الذي جعلنا نقدّر المبتدأ بـ "**تلك**" هو كون هذه الحالات التي يحياها المسافر تأتي من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل وتختلط فيما بينها، ولا يمكن تقديرها إلّا بـ"تلك" التي تعتبر أداة تشمل أي حالة تعترض المسافر مضت أو لم تأت بعد أوتشغل التفكير.

وإذا ما عرّجنا على عنوان "معزوفة شعرية" فإنّنا نجده هو الآخر جملة ولكن تختلف عن الجمل السابقة في كونها وردت "**مركّبا وصفيا**" حيث تمّ حذف المبتدأ الذي تمّ تقديره بـ "**هذه**"، وجاءت كلمة "معزوفة" خبرا مرفوعا لمبتدأ محذوف تقديره هذه، و"شعرية" صفة مرفوعة تمّ من خلالها وصف الموصوف "معزوفة"، وقد تمّ تقدير المبتدأ ب "هذه" لأنّه فيه نوع من الإخراج الآني لما في ذات الشاعر عبر شعره المترنم الذي عدّ معزوفة أو ترنيمة.

في حين نلفي أنّ العنوان الرابع من الديوان الموسوم "**بكل شيء كما هو**" ورد مختلفا في تركيبه عن العناوين السابقة حيث جاء في شكل جملة اسميّة، ضامّة كلمة "**كلُّ**" التي تعدّ مبتدأ مرفوعا وهو مضاف و"شيء" مضاف إليه مجرور، و"كما"؛ "الكاف" للتشبيه وهو حرف جرّ و"ما" اسم مجرور، و"هو" بدل منصوب، وشبه الجملة "كما هو" في محلّ رفع خبر، ليكون هذا العنوان وفق هذا التصوّر جامعا بين الجملة الاسمية وشبه الجملة والمركّب الإضافي.

وإذا ما انتقلنا إلى عنوان "**يموتون كي يولدوا**" فإنّنا نلفيه على خلاف العناوين السابقة ورد "جملة فعليّة" مركّبة من الفعل "**يموتون**" هذا الفعل المضارع المرفوع بثبوت النون لأنّه من الأفعال الخمسة، و "**كي**" الذي يعدّ حرف مصدري واستقبال، بالإضافة إلى "**يولدوا**" الذي ورد فعلا مضارعا منصوبا مبني للمجهول وعلامة نصبه حذف النون لأنّه من الأفعال الخمسة، و"الواو" نائب فاعل، **والمصدر المؤوّل** من "**كي يولدوا**" في محلّ جر "اسم

مجرور" والتقدير "**يموتون لأجل الولادة**"، ولعلّ ما يلفت النّظر في التركيب الخاصّ بهذا العنوان، أنّه لم يأت بشكل صريح فعل وفاعل ومفعول به وإنما حدث فيه نوع من الخلخلة في التركيب، فالفعل والفاعل لم يردا بشكل عادي بل كان فيهما نوع من التشكيل المختلف، لكسر التركيب المعهود للجملة الفعليّة، والتجديد فيه بغية إحداث إيحاء يتطلّب تأويلا وتقديرا لفهمه من جهة، وتفكيك التركيب من جهة أخرى.

وإذا ما عرّجنا على العنوان السادس من الديوان فإنّنا نلفيه مختلفا عن العناوين السابقة، فعنوان "**القطار**" لم يأت جملة ولم يأت مركّبا بل ورد كلمة "**مفردة**"، يمكن القول عنها بأنّها حذف أحد طرفيها وهو "**المبتدأ**" الذي يمكن تقديره بـ "ذلك"، وكلمة "القطار" تأتي خبرا لمبتدأ محذوف تقديره "ذلك"، وقد حمل هذا العنوان الذي ورد كلمة مفردة دلالة جدّ عميقة يمكن الوقوف على عمق هذه الدّلالة أثناء محاولة الوقوف على دلالة العناوين الداخلية وأبعادها السيميائيّة.

أمّا عنوان "**أوّل الغيث**" فقد ورد هو الآخر "مركّبا إضافيّا"، ولكن الاختلاف فيه يكمن في كون المبتدأ هنا لم يحذف إذ تعدّ كلمة "**أوّل**" هي "المبتدأ" وقد وردت كلمة مضافة يمكن القول عنها هنا أنّها مبتدأ مرفوع وهو مضاف و "الغيث" "مضاف إليه"، في حين حُذف الخبر ويمكن تقديره انطلاقا من اللّجوء إلى المتن النصّي، كـ"**مجمرة للحنين**"، "**مجمرة للسنين**"، "**مجمرة في المكان الحزين**"....إلخ.

وإذا ما توجّهنا لعنوان "**هايكو**" فإنّنا نجده من العناوين المفردة حيث وردت كلمة "**هايكو**" مفردة، حذف أحد طرفيها وهو المبتدأ الذي يمكن تقديره باسم الإشارة "**هذا**"، لتأتي كلمة "هايكو" هنا "**خبرا**" مرفوعا لمبتدأ محذوف تقديره "**هذا**" ، وقد اختزل هذا العنوان المفرد العديد من الدّلالات وضُبِط تعيينه.

في حين نجد الشاعر يعود مرّة أخرى للعنوان الجملة في العنوان التاسع من الديوان الموسوم بـ"**هكذا تكلّم نيشته**"، إذ نجد الكلمة الأولى المشكّلة لهذا العنوان مركّبة هي الأخرى من "**هاء التنبيه والخطاب**" و"**ذا**" اسم

إشارة، و"**تكلّم**" هذا الفعل الماضي الذي يتبعه اسم"**نيشته**" الذي يعدّ في هذا السياق "**فاعلا**"، ليأتي هذا العنوان وفق هذا التصوّر "**مركّبا فعليّا**" من "**فعل**" و"**فاعل**"، أمّا "هكذا" فقد وضعت لاختزال بعض الدّلالات التي سنقف عندها أثناء إخضاع هذا العنوان للتفكيك الدّلالي.

وإذا ما انتقلنا إلى العنوان الموسوم بـ "**بورتريه سيريالي للملك الشريد**" فإنّنا نلفيه بين العناوين التي شهدت غرابة في تركيبها، إذ نجد كلمة "**بورتريه**" التي تعدّ كلمة معرّبة وضعت لأداء دلالة تتجلّى في عرض وتقديم شيء ما في شكل فيلم أو شريط على شخص ما، هذا العرض تمّ وصفه بكلمة أخرى عُدّت الكلمة الثانيّة للعنوان وهي كلمة "**سيريالي**" التي تعدّ صفة مرفوعة تمّ وصف الـ"بورتريه" بها، ليأتي الجزء الأوّل من العنوان "مركّبا وصفيّا" من الصّفة "**سيريالي**" والموصوف "**بورتريه**"، في حين نجد الجزء الثاني من هذا العنوان قد ورد "مكّبا اسميا" من جرّ ومجرور" اللام" حرف جرّ، و"الملك" اسم مجرور، ليتبع هذا المركّب لمرة أخرى "بمركّب وصفي" من الصّفة المتمثّلة في "الشريد" والمووصف بهذه الصّفة وهو "الملك" ليتشكّل هذا العنوان من ثلاث مركّبات، كعلامات دالة على القدرة الفنيّة التي يملكها صاحب المتن في تعيين العناوين وصياغة التراكيب وضغطها، فأربع كلمات ضمّت ثلاث مركّبات لم تكن فعليّة كالعادة بل "اسميّة" "ووصفيّة" في إشارة دالّة على كسر التراكيب المعهودة.

وإذا ما انتقلنا إلى القصيدة الموسومة بـ "مدح الهامش" فإنّنا نلبثها "مركّبا إضافيا"، حيث تمّ حذف "المبتدأ" الذي تمّ تقديره باسم الإشارة "هذا"، لترد كلمة "مدح" خبرا مرفوعا لمبتدأ محذوف تقديره "هذا" وهو مضافا، وكلمة "الهامش" مضافا إليه، وما لا يمكن إغفاله أنّ هذا المركّب الإضافي ورد مفيدا للتعريف والتوضيح؛ أي التعريف بالممدوح وتوضيحه للقارئ والمتمثّل في "الهامش"، وقد تمّ استنتاج ذلك من خلال ورود "ال" التعريف في هذه الأخيرة، وهذا النّوع من الإضافة المرتبطة ب "ال" التعريف، يفيد الكلمة المضافة النكرة، حيث يتمّ التعريف بها من خلال المضاف إليه فيُزال إبهامها أو غموضها فتتّضح.

ليأتي بعد هذا العنوان عنوان آخر، حمل عنوان "**بيان قوسين**(" الذي ورد هو الآخر "**مركّبا إضافيّا**"حذف المبتدأ فيه ليتمّ تقديره باسم الإشارة "هذا"، ليأتي "**بيان**" خبرا لمبتدأ محذوف تقديره "**هذا**" وهو مضاف، وكلمة "**القوسين**" وردت مضافا إليه، ليأتي هذا المركّب الإضافي مرّة أخرى مفيدا للتعريف، حيث تمّ التعريف بالمضاف من خلال المضاف إليه الذي ورد كلمة معرّفة أفادت التوضيح والتعريف بالكلمة النكرة المضافة وهي "**بيان**".

وإذا ما عرّجنا على العنوان المعنون بـ "**موشّحات مغربية**" نجد صاحب المتن المعيّن لهذا العنوان يعود مرّة أخرى للوصف حيث ورد هذا العنوان"**مركّبا وصفيا**"، تمّ حذف المبتدأ فيه وتمّ تقديره بـ "**تلك**" حسب ما اقتضاه السياق، لتأتي كلمة "**موشّحات**" خبرا لمبتدأ محذوف تقديره "**تلك**" و"**مغربيّة**" صفة تمّ بها وصف هذه الموشحات بل أتت مفيدة "**للتخصيص**"، فكلمة موشحات كلمة أتت في الجمع وصَعُب حصرها، فتمّ حصرها في "مغربيّة" عن طريق "**التخصيص**" فكانت هذه الموشحات مغربيّة فقط.

ويعود الشاعر مرّة أخرى إلى الصيّاغة المفردة للعنوان، حيث ورد عنوان "**مفاتيح**" كلمة "**مفردة**"، تمّ حذف أحد طرفيها وهو المبتدأ، حيث قدّرناه بـ "**هذه**"" لتأتي كلمة "**مفاتيح**" خبرا لمبتدأ محذوف تقديره "**هذه**"، تمّ حذفه بغية جعل العنوان مبهما لاستفزاز القارئ ولنزع الإبهام والغموض يتم تقدير المحذوف من قبل القارئ وملأه انطلاقا من الحمولات المعرفيّة التي يكتنزها العنوان والتي يملكها القارئ.

ليأتي العنوان الأخير الذي يحمله الديوان كذلك كلمة "مفردة" مثّلتها كلمة "**ضرورات**" التي حُذف مبتدأها، وتمّ تقديره بـ"هذه" لتأتي كلمة "**ضرورات**" خبرا لمبتدأ محذوف تقديره "هذه".

وخلاصة القول أنّ "فيصل الأحمر" تفنّن في صياغة عناوينه، فتنوّعت ما بين مركّبات إضافية ومركّبات وصفية وكلمات مفردة وجمل فعلية، هذه التراكيب كثر فيها الحذف لتعميق الدّلالة وإشراك القارئ والمتلقي في عملية الإنتاج والإبداع والتّفاعل لتكون القراءة مشاركة وإنتاجيّة لا تلقيا وفقط.

ولكن ما نلحظه أنّ أغلب العناوين الواردة في ديوان "**الرّغبات المتقاطعة**" وردت عبارة عن "**مركّبات إضافية**"، حيث بلغ عدد العناوين "**المركّبة إضافيا**" "**ستّة عناوين**" كان التركيب الإضافي فيها مفيدا "**للتخصيص**" أحيانا و "للتعريف" والتوضيح في أغلبها، في حين بلغ عدد "**المركّبات الوصفية**" "**أربعة مركبات**" ضمن "**ثلاثة عناوين**" وقد وردت هذه المركبات هي الأخرى مفيدة للتخصيص في عنوان "**معزوفة شعريّة**" و "**بورتريه سيريالي للملك الشريد**" و "**موشحات مغربية**" حيث خُصّ المتبوع "معزوفة" و "بورتريه" و"موشحات" بأوصاف خاصّة حَصَرت هذه المتبوعات أو الموصوفات ولم تتركها مطلقة متعدّدة الأوصاف، وقد تمثّلت هذه الأوصاف الخاصّة في "شعرية" كوصف خاص "بالمعزوفة"، و"سيريالي" كوصف خاص لـ "بورتريه" و"مغربية" كوصف خاص "بالموشحات".

في حين أتى المركّب الوصفي مفيدا "للإيضاح" في مركّب واحد فقط يتمثّل في "**الملك الشريد**" وقد تمّ معرفة ذلك من خلال ورود الموصوف كلمة معرفة.

أمّا ورود العنوان كلمة مفردة فقد تمّ من خلال أربع عناوين فقط؛ "القطار"، "هايكو"، "مفاتيح"، "ضرورات".

في حين نجد أنّ هناك عنوانين فقط أتيا جملة فعلية وذلك في العنوان الموسوم بـ "يموتون كي يولدوا"و "هكذا تكلّم نيتشه"، ولكن الجدير بالذكر أنّهما لم يتمّا بطريقة مباشرة، بل تمّا وفق انحراف عن التركيب المعهود.

4- البعد السيميائي للعناوين الداخليّة من خلال المستوى الدّلالي

لم تخل العناوين الداخليّة لديوان "الرّغبات المتقاطعة" من التكثيف الدّلالي والعلامات الدالّة، فإذا ما وقفنا على البعد السيميائي للعنوان الأوّل في هذا الديوان الموسوم بـ "**قطوف بروكلين**" فإنّنا نلحظ أنّ الكلمتين المشكّلتين للعنوان مكثفتان دلاليا، فالأولى مأخوذة من الحقل الزراعي والثانية من حقل الأعلام،، فكلمة

"**قطوف**" وردت في المعجم اللّغوي بمعنى "جني الثمار" ففي لسان العرب ورد «قطف الشيء بقطفه قطفا وقطفانا وقطافا (...) والقطف ما قطف من الثمر (...) واسم للثمار المقطوفة والجمع قطوف».[1]

وكذلك تحمل معنى "الجني" في قول الشاعر «أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها».

ونجد في محكم التنزيل قوله تعالى: ﴿قطوفها دانية﴾ [سورة الحاقة-23-]، والقطوف هنا وردت بمعنى الثمار التي جناها أهل الجنّة "جرّاء عملهم الصالح".

ولعلّ الدّلالة التي تحملها كلمة "**قطوف**" في هذا العنوان لا تبتعد كثيرا عن الدّلالة المعجميّة ولكن دلالتها كانت رمزيّة، حيث التصقت هذه الكلمة بكلمة أخرى هي كلمة "**بروكلين**" التي تعدّ أحد الشوارع المشهورة في "نيويورك" بل هي مركز للتقاطعات التجاريّة والاقتصاديّة والثقافية، فهي مركز إشعاع ثقافي يلجأ إليه العديد ممّن يريدون المعرفة والتثقّف، ولعلّ هذا ما جعل الشاعر يجمعها بكلمة "**قطوف**"، وكأنّ "**بروكلين**" هي مركز الحصاد الثقافي الذي قطف منه العديد من الأمور، ولذلك وردت "**قطوف**" في شكل الجمع ليثبت الشاعر بأنّه قطف العديد من الأفكار والرّغبات والثقافات أثناء زيارته لـ "نيويورك"، وبهذا نلفي أنّ الكلمتين المشكّلتين للعنوان استعملتا استعمالا رمزيّا انزاح عن المعنى القاموسي إلى حدّ ما "فبروكلين" هي مركز لحصاد الثقافات المتعدّدة والرّغبات والأفكار، و"قطوف" انحرفت عن معناها المعجمي لما أُضيفت لها كلمة "بروكلين" والتصقت بشكل خاص بها، فأصبحت لا يعنى بها جني ثمار الأشجار، بل جني ثمار الثقافات والأفكار والرّغبات الموجودة في منطقة "**بروكلين**".

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج41، مادة "قطف".

وقد نتساءل هل فعلا المتن النصّي تضمّن هذه الأمور الذي عكسها العنوان؟، وفعلا نجد أنّ المتن تمّ الحديث فيه ما قطفه الشاعر من "بروكلين"، حيث أنّ سفره إلى هناك، جعله يتطلّع لتحقيق وجوده في تلك الثقافة، فقرأ نصّا "**لشكسبير**" يتحدّث فيه عن مقاومة الإنسان لعجزه لتحقيق وجوده الذي حتما سيتحقّق، فالإنسان موجود له وجود أينما وُجد وهذا المعنى يتجلّى في قول "**شكسبير**":

«**نكون أو لا نكون...**

وقد نعجز يا صاحبي عن أن نكون

ولا نتمكّن تماما من ألّا يكون».[1]

فهذا المقطع من قصيدة "**شكسبير**" يحمل "**الرّغبة في الوجود**" هذا الوجود الذي يعدّ ثقافة وفكرة ورغبة قطفها صاحب المتن النصّي من قراءته وإطلاعه في "**بروكلين**".

كما أنّ تواجد الشاعر بـ "**بروكلين**" هيأ له بقطف "**الحذر**" من الضعيف الذي إذا ما حرّرته تمرّدَ، والحذر هو "**ثقافة**" على الإنسان التثقّف بها لكي لا يحصد النّدم، كما أنّه "**رغبة**" يرغب بها أهل الثقة الذين يثقفون بكلّ شيء ويتمّ التمرّد عليهم.

وهذا "الحذر" قطفه الشاعر من خلال قول "**أبو الطيّب المتنبّي**":

«**لا تشتر العبد إلّا والعصا معه**

وقد يتحرّر العبد

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 5.

ولم تفهم التاريخ بعد

سلالات هذا العصيّ».[1]

كما أنّ صاحب المتن أثناء زيارته لـ"بروكلين" أراد أن يتسلّح ويتشبّث بأفكار وثقافات البيئة العربية ويسير بها هناك كثقافة "**الحبّ والإخلاص والوفاء والانتماء**" العربي الذي تتمّ الحروب لأجله، بل تعدّ"**رغبات**" راودت الشاعر وهو خارج الديّار العربية، فقطف في بلاد الغرب ثمارا عربيّة أصيلة من خلال قرائته لقول "عنترة" الذي يحمل كلّ هذا:

«ولقد ذكرتك والسيوف نواهل

وقد تطول الحروب أيا صاحبي

والمحارب العربي الأخير يدركه الألزهايمر».[2]

كما أنّنا نلمس هذا الوفاء والفخر بالانتماء خارج الديار من عبارة «سجّل...أنا عربي»[3]، ففي بلاد غربيّة تحيا وفق ثقافتها فتاة تثقّفت بثقافة الآخر لم تتخلّ عن هويّتها بل شدّتها رغبة والوفاء والإحساس بالانتماء للهويّة العربية، فكتبت في بلاد الآخر "سجّل أنا عربي" رغم البعد ورغم التغيّر، فالشاعر هنا قطف ثمارًا في شكل "**رغبات**" تتمثّل في "الحبّ والإخلاص والوفاء الصادق والإحساس بالانتماء"، الخاصّة بالهويّة العربية والتي سمحت له ثقافة الآخر للرّغبة بها جرّاء ما يحياه في بيئة ربّما تفتقد لهذه الأمور وتتسلّح بأمور أخرى.

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 5.

[2] المصدر نفسه، ص 6.

[3] المصدر نفسه، ص 7.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ هناك رغبات أخرى قطفها الشاعر وهو يتجوّل في "بروكلين" وهي **"الرّغبة"** المتمثّلة في **"الشوق إلى الوطن وتبادل المواساة مع بعض"**، فالشاعر بعيد يكتب راغبا في احتضان وطنه شعرا ويخفي كلماته خوفا من الآخر الغربي، فالوطن فيه الخير الكثير والحرف الكثيرة ولكنّه مسكين هو الآخر تسيطر عليه سلطات تجعله يطرد بأوفياءه لبلاد الآخر، للبحث عن الحياة، وهذا اكتشفناه من القول الآتي:

«**"ويا وطني"...في قصائد تقفو مواعيد محسوبة**

تتجنّب ضوء الصّدف

مساكين نحن، ومسكين هوّ

تعاني القصائد منه كثيرا

وقد عششت في يديه الحرف».[1]

كما أنّ هناك ثقافة وفكرة ورغبة تعتبر آخر ما قطفه الشاعر من **"بروكلين"**، وهي ثقافة **"التفاؤل والأمل والإحساس بالجمال وإدراكه"** وهي **"رغبات"** اكتنفت الشاعر ليكمل سفره ويحقّق وجوده في "بروكلين" ويقطف منها قطوفا يستفيد منها ليكمل طريقه وحياته هناك.

وهذا تمّ اكتشاف هذا من خلال ما وظّفه صاحب الأثر الأدبي أثناء استدعائه لقصيدة **"إليا أبو ماضي"** **"أيّها المشتكي"**:

«**كن جميلا تر الوجود جميلا**

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 8.

وقد لا تكفي الصفحات البيضاء المتبقيّة

لإفراغ فضاعتك

فيبقى قُبحٌ

يموت كثيرة، يخلّف فيها القليلا».[1]

ولعلّ ما يمكن الخلوص إليه من خلال هذا التحليل هو أنّ هذه القصيدة وفق هذا التصوّر على علاقة جدّ وطيدة بالعنوان الرئيسي"الرّغبات المتقاطعة"، فهذه القطوف "**الرّغبة في الوجود، الحذر، الحبّ الإخلاص، الوفاء الانتماء، الصّدق، التفاؤل، الأمل، الإحساس بالجمال**" كلّها عبارة عن رغبات تقاطعت في ذات الشاعر، وأراد في الأخير التعايش معها بالتفاؤل والأمل "لتتقاطع" خارج ذاته فتتحقق ويحيا في سلام وأمن داخلي يرغب ويهدف.

لم تكن هذه القصيدة "**قطوف بروكلين**" على علاقة بالعنوان الرئيسي فقط، بل كانت علا علاقة مع ألوان وصورة الغلاف، إذ أنّ "إدراك ضرورة الوجود والإحساس بالرّغبة في الوجود" المأخوذة من قصيدة "شكسبير" تتوافق مع دلالة ا"للّون البنفسجي" الموجود في الغلاف "**الأمامي للديوان**"، فهذا اللّون يرمز للرّغبة وحدّة الإدراك والحساسيّة النفسيّة، كما أنّ الرّغبة "في الحبّ والإخلاص والوفاء والصّدق رغم الحرب والمعاناة" تعكسها دلالة "اللّون الأبيض والأسود" معا فالأوّل منهما يرمز للنّقاء والصّدق، والثاني للألم والحزن الناتج عن الحرب أو الضياع أو الشوق أو الإحساس بالغربة والمعاناة، كما أنّ الحديث عن "الأمل والتفاؤل والجمال" تتوافق دلالتها مع "اللّون الأبيض" الذي يرمز أحيانا للأمل والتفاؤل والصّفاء والتسامح كما رأينا سابقا.

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 9.

وإذا ما أردنا البحث عن علاقة هذه القصيدة بالصورة فإنّنا نجد مثلا وقفة ذلك الشخص (المرأة القارئة) الواقف خلف النافذة في الصورة وينظر للخارج تتوافق مع ما تحمله القصيدة من شوق وغربة، فتلك وقفة تشبه وقفة الإنسان لما يسافر إلى بلد غير بلده، ويعود في الليل ليطلّ من شباك الغرفة على الأوضاع في الخارج متشوّقا لحبّه ولبلده متطلّعا لتحقيق وجوده في بلاد الآخر، فيقف وقفة حزن وألم وحيرة.

وإذا ما عرّجنا على قصيدة "**حالات المسافر**" فإنّنا يمكن القول أنّ كلمة **حالات** تدلّ على الانتقال من حالة إلى حالة أخرى إلى حالات مختلفة يحياها أي شخص، أمّا الكلمة الثانيّة من العنوان "المسافر" فإنّه يمكن القول عنها بأنّها كلمة دالّة على الشّخص الذي يقطع المسافة، فقد ورد في المعجم "**الوسيط**" أنّ: « المسافر: ج سفر وسافرة، وسفار، وأسفار (...) والسفر قطع المسافة».[1]

ليمكننا القول على هذا الأساس، إنّ حالات هنا متعلّقة بالمسافر؛ في إشارة إلى الحالات التي يحياها المسافر في سفره من تقلّب من حال لحال أخرى، فتراوده حالات لا حسر لها وهو يخوض غمار السفر، فتراوده حالة تذكّر ما لم يحياه في وطنه، فلم يجني شيئا من زرعه وهو الآن يسافر لعلّه يجني شيئا من سفره حيث قال الشاعر في هذه الحالة:

«المسافر

يستدرك الآن ما فاته في الوطن

ليس يدري حصادا

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، "مادة سفر".

لما زرعه في حواشي الزّمن».[1]

كما أنّ هذا المسافر تراوده حالة الشّوق والوداع والحزن والبقاء على العهد وهو مسافر خارج الديّار وذلك نلفيه في قوله: «**المسافر**

يسمع لحنا حزينا

(...)

ليس يدري لماذا تغادر كلّ الطيور

ويبقى على العهد كلّ فنن».[2]

كما أنّه يحيا حال المغامرة، يغامر بنفسه ونبضه ووقته ولا يشعر بشيء وهو يصارع من أجل الحلم، وذلك نستشفّه من قول الشاعر:

«**المسافر**

ليس يقيس المسافات

إلّا بخطوات قلبه في حلمه

ليس يشعر بالوقت يدركه».[3]

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

وما تجدر الإشارة إليه أيضا أنّ المسافر رغم معاناته يحيا حياة "**الحريّة**" و "**حال التثقّف**" بثقافة الآخر، وحال "**مساندة**" المسافرين مثله، "**يرغب**" في الخروج من حال إلى حال؛ وهو حال بناء وطن خاصّ لا حدود له يحيا فيه كما يريد يحقّق فيه أحلامه، ويمكن استنتاج ذلك من خلال قول صاحب المتن:

«**المسافر حرّ طليق...يبلبل كل لغات الخرائط**

ليس يقرأ ما يقرؤون

(...)

دوما يؤاخي المعابر والعابرين

يفكّر في وطن لا حدود له غير باب السماع ».[1]

فالمسافر وفق هذا التصوّر "**يرغب**" في التطلّع لِمَا يحقّق له حالة الاستقرار والوجود الفعلي الهادف، ولعلّ الحال الأخيرة التي صرّح بها الشاعر، والتي يحياها المسافر هي حالة الإرهاق من السفر إلى المجهول وهو يقرأ كلمات تعبرّ عن حالته: هل سيلقى مصيره "منح" أمّ "محن"، وهو يسافر من مكان لآخر بين الكلمات، وهذا نلبثه في القول الآتي: «**المسافر**

ترهقه الكلمات التي بالقصيدة

ليس يدري مآل الحروف التي سوف تتم أسفاره

"منح" آخر الأمر هي...ترى...أم "محن"؟».[2]

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

انطلاقا من هذا التصوّر يتّضح أنّ "حالات المسافر" كثيرة تتعدّد بتعدّد قطعه للمسافات، وأنّ هذه الحالات التي تراوده تعتبر "**رغبات**" تتقاطع أحيانا، أو تدفعه ليرغب أحيانا أخرى، "فتذَكُّر الذّكريات" "**رغبة**" أو قد تدفع للرّغبة في تحقيق ما لم يتحقّق، و"حالة الشوق" "**رغبة**" تراوده وتشعره بالحزن وتجبره على الوداع و"المغامرة" حالة يحياها و"رغبة" تشدّه للوصول إلى الحلم والتضحيّة لأجله، و"الحريّة الطليقة" "**رغبة**" تكتنفه بعد مرور وقت طويل من السفر وكأنّه يريد ويرغب في حياة خاصّة، والإرهاق ليس رغبة ولكنّه حالة تدفع للرّغبة في معرفة المصير والمآل إلى أين، فعلى هذا الأساس نلبث أنّ عنوان "**حالات المسافر**" على علاقة بالعنوان الرئيسي للمدوّنة "**الرّغبات المتقاطعة**".

وإذا ما بحثنا عن العلاقة القائمة بين دلالة هذا العنوان ودلالة ألوان الغلاف وصورته فإنّنا نجد أنّ الحديث عن التذكّر باسترجاع شريط الذّكريات الماضي فيه نوع من الحيرة والضّياع والغموض الذي يتّفق في الدّلالة مع "اللّون الرّمادي" الذي يرمز كما قلنا سابقا للغموض والضبابيّة، كما أنّ الحديث عن الحزن والوداع وما ينجرّ عنهما من ألم وشوق يتّفق دلاليّا مع "اللّون الأسود" الموجود في الغلاف الأمامي والذي يرمز للحزن والألم والشقاء والكآبة، أمّا عن علاقة الصورة بقصيدة "حالات المسافر" فإنّنا نلفي أنّ حريّة المسافر تعكسها مثلا ذلك الشخص (المرأة القارئة) الذي ينظر للخارج من خلف النافذة وهو يتطلّع للحريّة والتحرّر قريبا، أمّا عن حالة الإرهاق والخوف من المجهول والتفكير في المصير فيعكسها "اللّون الأحمر"، الذي يرمز للكبت والسرّ وما ينجر عنهما من إرهاق وتعب، وتعكسها كذلك وقفة ذلك الشخص خلف النافذة (المرأة القارئة) وهو يختلس النّظر ويقف وقفة المتعب المرهق الخائف من مصير رغباته.

وإذا ما عرّجنا على قصيدة "**معزوفة شعريّة**" فإنّنا نجد هذا العنوان تشكّل من كلمتين تنتميّان إلى حقلين دلاليّين مختلفين، فكلمة "**معْزوفة**" مأخوذة من الحقل الموسيقي وكلمة "**شعريّة**" مأخوذة من الحقل الأدبي، فالكلمة

الأولى مأخوذة من "**العَزْف**"، وقد ورد في "**معجم الوسيط**" في مادة "**عَزَفَ**": «يقال: عزف على العود، والشيء صَوَّتَ (...) و (المعزوفة): قطعة موسيقيّة تُعْزَفْ»[1]،في إشارة دالّة إلى أنّ "معزوفة" نوع من "الموسيقى" تعبّر عن صوت في أغلب الأحيان يكون هادئا، في حين نجد أنّ الكلمة الثانيّة "**الشعريّة**" مأخوذة من الكلمة "**شعر**" بمعنى «شعرت بكذا أشعر شعرًا ».[2]

إذ يعبّر الشعر وفق هذا التصوّر عن ذلك الكلام النابع من الذات، من مشاعر وأنّات أو معبّر عن موقف أو تجربة أو مشهد خَلَّف تأثيره على الذات، لتتصل تلك "**المعزوفة**" ذات الصوت الموسيقي الهادئ بالكلام النابع من الذات والمعبرّ عن الشعور، ليوصلا الرّسالة المرادة معا ويخلقا تأثيرا على الآخر ويخرجان معا ذلك الفيض الداخلي، فما عجزت الكلمات عن إيصاله توصله المعزوفة بصوتها، وما عجزت المعزوفة عن إيصاله توصله الكلمات بتصريحها، فهاتين الكلمتين المشكّلتين للعنوان جُمعتا لتدلّان على نوعين من أنواع التعبير وإخراج المكنونات: الموسيقى المتمثّلة في المعزوفة والكلام المتمثّل في الشّعر.

فهناك شيء يتلجلج في قلب الشاعر منذ الصّغر وهناك نيران تأكله وتزيده إنهماكا، فكلّ رأي يقوده إلى مكان، فيعيش نوعا من الفوضى والضياع فالقلب يقوده للكثير من التوجّهات ونلمس ذلك في قول الشاعر:

«لم يطق قلبي المتشظّي مقام "الصبا"

كان منتسيا ثم منهمك الخطو

(...)

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مادة "عَزَفَتْ".

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ج2، مادة "شعر".

فما الحلّ؟ والقلب لا يقبل أكثر من مقود ».[1]

لكنّ الشاعر لم يترك هذا الضّياع والشرود والفوضى تسيطر عليه فقد لجأ إلى "**الموسيقى والعزف والشعر**" "**راغبا**" من خلالها في تنظيم كل ما يتأرجح بداخله ويُتعبه ويُضِيع سبيله، ويثور في سبيل الحبّ مثلما يفعل المحارب العربي، سيعبّر عن حبّه عزفا وشعرا، كلمات وألحانا خاصّة مختلفة نابعة من ذاتٍ عاشقة عارفة عازفة عربيّة، وهذا كلّه يتجلّى في القصيدة، وإذا ما تأمّلنا فإنّنا نجد هناك صراعا بين ما يختلج في الذات وتكبته ويُشعرها بالضّياع والشرود والفوضى وبين الثورة والرّغبة في القضاء على الفوضى بالحبّ الصادق والتعبير الخاصّ بكلمات خاصّة ولحن خاصّ يعكس الهويّة العربيّة والعشق العربي فتكون هناك "**معزوفة شعرية**" عربية خاصّة ب "**فيصل الأحمر**" مختلفة عن "**رنّة الصالحي**" وعن "**حب اللامينور**" بل أقوى منهما، فهذه "**الرّغبة**" في الثورة وتحقيق الأفضل تجعل من قصيدة "معزوفة شعريّة" تتقاطع مع العنوان الرئيسي "**الرّغبات المتقاطعة**".

وهذا الصّراع بين الشرود والضّياع والفوضى الداخليّة المكبوتة وبين الثورة والتطلّع لبناء حبّ خاص شخصي يقضي على الشرود يلتقيان دلاليّا مع دلالة اللّونين "**الأحمر والأزرق**" الواردين في عنوان الديوان على صفحة الغلاف الأمامي، فقد قلنا سابقا أنّ ا"**للّون الأحمر**" عبّر عن أنين داخلي وسرّ مكبوت ولّدته الرّغبات المتصارعة المتضاربة التي أشعلت الذات بنيران غموض الحياة والضّياع والحيرة جراء تعدد اتجاهات التي يتجه نحوها القلب، وأنّ "**اللّون الأزرق**" المائي جاء ليطفئ هذه النيران بإعادة توجيه هذه الرّغبات إلى الخارج وجعلها تتقاطع خارج الذات في شكل أهداف وطموحات مثلما فعل الشاعر حين حقق رغبته وهجعه في أنجاز معزوفة خاصة، وأشرنا بأنّه انتقال تحرّري أراد فيه الثورة لتحرير هذه الذات من قيود الرّغبات المكبوتة.

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 13-14.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ عنوان "معزوفة شعرية" له علاقة جدّ وطيدة مع صورة الغلاف، فهذا الشرود والضّياع داخل سجن الرّغبات يعبّر عنه ما هو داخل النافذة أي تلك الغرفة المسيّجة التي توحي بالسّجن، وتلك الثورة والتطلّع لبناء معزوفة شعريّة خاصّة للتعبير عن حبّه، يعبر عنها عالم ما خلف نافذة السجن عالم الحريّة الذي يتطلّع عليه ذلك الشخص(المرأة القارئة) الموجود في الصورة ويتمنى الوصول إليه.

وإذا ما انتقلنا إلى القصيدة الرابعة الموسومة بـ "**كل شيء كما هو**" فإنّنا نجد الشاعر هنا قد تناص في عنوانه مع الحديث النبوي الشريف "**ربّ أرني كل شيء كما هو**" فمنذ البداية نلحظ أنّ الشاعر يرغب ويطلب من الله أن يريه كل شيء كما هو في بصره وبصيرته، لكي يرى كلّ ما في الطبيعة منذ بداية تشكّله الطيور، الأزهار، الرياح، تحرّك الدّواب، الجبال، فكما نرى هناك "**رغبة**" في رؤية كل شيء كما هو وليس كما يراه البعض ناقصا جاهزا وفي هذا الصّدد قال الشاعر:

«فتكتب صحفي بما ليس تفقهه أعين وبصر

(...)

أرني كيف يغدو اليباب ربيعا

وتخرج من فلقات التراب سروب الزّهر

أرني كيف ترسو الرواسي

وتبعث في الريح (أو ربما الروح)

(...)

أرني ما يحرّك كلّ الدّواب».[1]

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 17.

الشاعر يتبع هذه ا"لرّغبة" برغبة أخرى يستطيع من خلالها أن يرى كل شيء كما هوّ، وهي **"الرّغبة"** في قلب يخشى الله ويهواه، وروح تهواه وتخشاه لعلّ الله ينير بصره وبصيرته ليرى كلّ شيء كما هوّ، حيث قال:

«ربّ أوعز إلى القلب يخشاك/ يهواك

يا ربّ أوعز إلى الرّوح تهواك/ تخشاك».[1]

كثرت رغبات الشاعر واقفا أمام يدي الخالق، ليدرك بأنّه لا يمكن رؤية كلّ شيء كما هو فعلا، ليرغب **"رغبة"** مختلفة يرجو فيها "**رؤية القليل من كلّ شيء**" ليرى القليل من غده المخفي، أسيكون للمنيّة طعما أم للأماني جانيّا، فهو يعيش حالة من المواجهة والحرب بدون انتصار، فيرجو من الله معرفة ولو القليل من القادم راغبا في معرفة نتيجة مواجهته وهذا نستشفّه من خلال قوله:

«أربني...ربّ من كلّ شيء قليلا

لأعلم (...)

غدي الـ...ظاهر/ المستتر

راكبٌ للأماني أنا...

حاصدٌ للمنايا أنا...

أخوض معارك أيام واهية

(...)

يا إلهي...أنا البطل الـ...أبدا...ما انتصر».[2]

---

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 18- 19.

ليستمرّ الشاعر في الإدلاء برغباته من الله تعالى ليصرّح ب"رغبة" في العيش لمدّة أطول أو إبطاء في الوقت وكأنّه نوع من الرغبة في الخلود لمعرفة ما قُدِّم إليه مختصرا ليفهم تفاصيله ليصل إلى ما هو مخفي ويصل إلى ما يريد ويَظهَرَ للآخر في صورة منتصرة مثاليّة تتمثل في ظهوره ناجحا منتصرا لتكون هذه آخر رغبة طلبها الشاعر من الله جلّ وعلا،حيث قال:

«ربّ أوعز إلى الوقت

يبطئ بعض القرون

لعلّي أفهم شرح الذي جاءني مختصر

(...)

إنّي أتوق أتوق إلى المختفي

حينما يستفيق النيّام

ويهتف في مجمع الواقفين...تجلّى...تجلّى...ظهر».[1]

فما نلحظه على هذه القصيدة أنّها من عنوانها توحي بالرغبة في شيء ما وعبّرت عن متن يحجّ ب"رغبات" تبدو متصارعة متقاطعة تعبّر عن نفس في حالة صراع بين رغباتها الكثيرة الغريبة ورجاء الله الذي لا يردّ، وكأنّ هناك علاقة فقط بين إنسان مترجّي وربّه، والله هو الوحيد القادر فعلا على تحقيق هذه الرّغبات، وانطلاقا من هذا التحليل نلمس تقاطعا صريحا مع العنوان الرئيسي "**الرّغبات المتقاطعة**".

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 19.

ولعلّ العلاقة بين عنوان "كل شيء كما هو" وألوان الغلاف تكمن في حدّة إدراك الشاعر لضرورة رؤية كل شيء كما هو لكي لا يضيع ولا يحتار ولا يبقى متسائلا عن صورة كلّ شيء ويشعر بغموض كل شيء، الكون المصير، المخفيات، المختصرات، وهذه الدّلالة تلتقي مع دلالة اللّون "**الأحمر**" الرامز للسرّ وغموض الحياة بكلّ مظاهرها، ودلالة اللّون "**الرّمادي**" الرامز للغموض والضبابيّة التي تغشى الصور والأشياء، "**والأسود**" الممزوج "**بالبنفسجي**" الذي يرمز كذلك للسرّ والخوف من المجهول والتفكير في المصير والميل إلى التكتّم أي تكتم هذه الرّغبات والإدلاء بها لله فقط.

ولكن هناك أمل وتطلّع للظهور والتجلّي يتقاطع في الدّلالة مع دلالة اللّون "**الأزرق**" الذي يرمز للأمل والتطلّع بصدق لتحقيق المراد وخلود هذا المراد المتحقّق عندما يراه الآخر النائم و يتفاجئ به بارزا متجليّا.

كما تتقاطع هذه القصيدة مع اللّون "**البنفسجي**" دلاليّا حين يترجّى الشاعر من الله بأنّ يجعل قلبه وروحه تخشاه وتهواه فهناك نوع من الطاعة والخضوع، والبنفسجي يرمز للطاعة والخضوع كذلك.

وإذا ما أردنا ربط هذا العنوان بصورة الغلاف، فإنّه يمكن جعل وقفة ذلك الشخص(المرأة القارئة) هي وقفة تضرّع ورجاء وطاعة من الله واستسلام لأمر الله، وأن اليد الذي يتكأ على النافذة هو يد يتشبّث برغبات ستحقّق وجوده، وتشبّث بالدّعاء والتضرّع لله لرؤية كلّ شيء كما هو، فتلك الوقفة في الصورة هي وقفة رؤية ومراقبة دقيقة تريد رؤية الأشياء كما هي فعلا، وأنّ الليل الذي في الصورة هو قيّام للتضرّع إلى الله في جوف الليل للخروج من الصوّر المشوّهة الناقصة المخفيّة المستترة.

وأمّا ذلك الضوء الذي يتخلّل النافذة فيعبّر عن الأمل في رؤية ولو القليل من الأشياء كما هي لتحقيق هدف ما أو انتصار ما.

في حين نجد أنّ عنوان "**يموتون كي يولدو**" يتضمّن لفكرة مصيريّة لا مفرّ منها تتمثّل في ثنائيّة "**الولادة والموت**" ولكن الشاعر قدّمها بصورة مختلفة انحرف فيها عن الترتيب الفعلي للمصير، فالمعروف أنّ الإنسان يولد لكي يموت، ولكن الشاعر جعل من "**الموت**" أسبق من الولادة، فقال "يموتون كي يولدو"، فكلمة "يموتون" مأخوذة من "الموت" ويعني بها مفارقة الحياة وهي خلاف الحياة وورد في المعجم: «مَوَتَ: ذهاب القوة من الشيء منه، الموت: خلاف الحياة...».[1]

في حين نجد كلمة "**يولدوا**" مأخوذة من الولادة ودالّة في هذا السياق على التكاثر والتوالد وقد ورد في معجم الوسيط «تولَّدَ الشيء من الشيء(...)(توالدوا): كثروا وولد بعضهم بعضا».[2]

ولعلّ هذه هي المعاني التي نعيها عن الموت والولادة، ولكنّ الشاعر لم يقصد بالولادة بعد الموت الولادة الفعليّة بل لها معنى آخر يلتقي في المعنى مع الآية الكريمة التي قال فيها جلّ وعلا: ﴿وَلَا تَقُولُوا لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ وَلَكِنْ لَا تَشْعُرُونَ﴾ [سورة البقرة الآية 154].

فالموت في هذا العنوان يُقصَد به الاستشهاد في سبيل الوطن، والولادة يقصد بها الخلود في جنّات النعيم فهناك ولادة أخرى لموت هؤلاء المحاربين، وهي ولادة مع الشهداء والصدّيقين والصالحين في جنات النعيم، فكأنّهم "ماتوا" في الدنيا لكي "يولدوا" من جديد في جنّات الخلد.

ويمكن القول على صياغة هذا العنوان وتعيينه أنّه استلهام من أسطورة "العنقاء" هذا الطائر الذي يسمّى كذلك طائر "الفينيق" الذي يرمز للانبعاث والتجدّد، وقد ورد هذا الرّمز في المتن حيث قال الشاعر «يشوون

---

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة "موت".

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مادّة "وَلَدت".

أجسادنا خوف عنقاء ممكنة».[1]، وهناك لقاء صريح مع معنى أسطورة العنقاء، هذا الطائر الذي أحرق نفسه في نار أُشعلت من الحطب، ثمّ نهض من وسط الرّماد شابّا متجدّدا ليعيش مرّة أخرى ويحترق ثمّ يتجدّد، وكأنّه يموت ثمّ يحيا من جديد.

في إشارة دالّة إلى أنّ الصهاينة يحرقون أجساد أبناء غزّة ليُدْفَنُوا ولكن الأرض تُخرج منهم أجسادهم محاربين أكثر قوّة وتبعثهم أكثر عزيمة وتجدّدا ينتظرون الموت هم كذلك ليُقتَلوا وتبعث الأرض من أجسادهم محاربين آخرين جددا، وهذا ما نلفيه في قول الشاعر:

«غزة...

سلالات ممّن يموتون كي يولدوا

يولدون/ يموتون...يدفنون/ لكي يُبْعثوا

التكاثر فيهم نوى من فضاء المقابر

(...)

لا يموتون...كم يقتلون

يدفنون...فتبعثهم أمّهم/ هذه الأرض».[2]

ما تجدر الإشارة إليه أنّ عنوان "**يموتون كي يولدوا**" كان علامة دالّة على الأمل والمواجهة والتحدّي، وكأنّ هناك "**رغبة**" في المواصلة والكفاح والوصول إلى المبتغى وهو الاستقلال والحريّة اللّتان تعدّان "**رغبتان**" لكلّ مواطن

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

فلسطيني، ونلمس هذه الرّغبة في التحدّي والمواجهة والأمل وحب الاستشهاد للقاء الله في الفردوس من خلال قول "فيصل الأحمر":

«كم وكم تقتلون لكي تهنأوا

غير أنّكم تقتلون كثيرا ولا تهنأون

تتعبون من القتل/ لسنا نريد سواه

لنبعث –في ساحة الله– أحياء لا ميتين

(...)

تلبس أمم سوادًا كثيفا

تدندن وهي تخيط

بيمنى لأبنائها كفنا صالحا

وبيسرى لنجلاتها ثوب عرس أكيد

أبيضان/ وسيلتان

عيشتان/ميتتان/ غايتان

(...)

كنا هنا

وسنبقى هنا...

نملأ الأرض حدّ التفتّق

أحياؤنا يقهرونكم

ثمّ أمواتنا ينهرونكم...أينما تطأون».[1]

كما نلمس في هذا العنوان نوعا من **"الرّغبة"** في استفزاز الآخر الصهيوني والتمرّد عليه وتحسيسه بالضّعف وبأنّه مجرّد لاجئ من عهد موسى ولا مكان له، حيث نلفي هذا المقطع:

«نرقد...لا تزعجون لنا في صفاء اللّيالي غدا

ثمّ نعمل...لا تتعبون يدا

ونسير...بدون حواجز أمنية

(...)

كنا هنا حينما قلتم: إذهب وربّك

حاربا...إنّنا من هنا –من بعيد–

نحن نحن...كما تعرفون/ كما تتذكّرون

كما —دائما– سترون

عبرة العبرة؟

إنّنا هاهنا...

إنّكم عابرون».[2]

---

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 23- 24-25.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

وانطلاقا من هذا التحليل الخاصّ بالعنوان، نلفي أنّ عنوان "**يموتون كي يولدوا**" حمل العديد من الرّغبات ولذلك نلفي تقاطعا بينه وبين عنوان "**الرّغبات المتقاطعة**"، وليس هذا فحسب فلقد كان لهذا العنوان الحامل للوفاء والبعث، للتجدّد والأمل، للتحدّي، للصّدق والإخلاص وللخلود في جنّات الخلد وفي التاريخ، متقاطعا مع دلالة اللّون "**الأزرق والأبيض**" الرامزان للأمل والتفاؤل، والصّدق وقول "نعم" للانتصار والاستشهاد في مقابل "لا" للاستسلام والخضوع، وإذا ما بحثنا عن العلاقة بين العنوان والصورة، فإنّنا نجد مثلا أنّ الضوء الموجود في النافذة هو نوع من الأمل وكسر للانكسار وتسلّح بالمواجهة، والتصدّي الذي يحمله العنوان، كما أنّ ظلّ النافذة يتقاطع مع دلالة العنوان من ناحيّة أن ظلّ النافذة هو ردّ وعكس لما هو خلف النافذة في إشارة دالّة إلى محاولة استرداد الأرض واسترداد الحريّة والاستقلال.

في حين نجد أنّ العنوان الموسوم بـ"القطار" كان عنوانا مراوغا مكثّفا دلاليّا، إذ أنّ القطار في دلالته العاديّة المألوفة وسيلة سفر قديمة أصيلة، لكن الدّلالة التي اكتسبها هنا في هذا العنوان مختلفة انزاحت عن المألوف إلى اللّا مألوف الرمزي الفني، حيث رمز "للخيبة والتغيّر" بدون سبب وجيه، والحبّ والتضحيّة من طرف واحد، والانتظار الطويل الذي يتبعه خيبة عارمة، وإذا ما أردنا البحث عن هذه الدّلالات التي كثّفها العنوان في المتن نلفي أنّ هناك "**رغبة**" في "**الوصال**" صُدَّت وأنّ هناك وفاء قُوبِل بالجفاء، وأنّ هناك سفر بجنب الحبيب ولكن بدون تبادل للحبّ والوفاء والبقاء على العهد، بل هناك تغيّر سَافَر عبر الزّمن وعلى سكّة العمر الضائع فضاع المحبّ وهو يراقب ويصارع طوال عمره في سبيل الحبيب بدون جدوى، وكأنّ الرّغبة التي يعيش لأجلها مسرح أو مهزلة فاجأت كلّ طرف فيها غيّر وجهته، وهذا ما نلفيه في قول الشاعر في متن قصيدة "**القطار**":

«القطار الذي كان منطلقا صوبنا

عبر الصمت والدّمع والأسئلة

سار متّخذا جوفه مسرحا لقطار ينام

(...)

القطار الذي سنسمّيه

دهشتنا، والحياة، الممات، المراحل والعربات

الذي سنسمّيه عودتنا.

اختفى بستار المعاني الجديدة إذ أسدله

ونحن كما نحن

من ترى بدّله؟».[1]

ولكن هناك في متن هذا العنوان الرّمزي دلالة على الصمود والبقاء على العهد رغم تغيّر الآخر، وكأنّ هناك إصرار و"**رغبة في الوفاء والصّدق بالعهد**" رغم مهزلة العمر والزّمن وما فعله بيننا، وهناك تأكّد على هذه الرّغبة الصادقة في قول صاحب الأثر:

«ترى ما الذي عقد المسألة؟

غير أنّي أنا...ثمّ إنّك أنت... كما كنت أنت

ولا شيء يوقف ما بيننا سيرة لقطار السنين».[2]

[1] فيصل الأحمر: الرّبات المتقاطعة، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

وعلى هذا الأساس يكون القطار رمز للسفر عبر الزّمن والسنين ورمز للتغيّر عبر الزّمن دون الاستقرار على شيء واحد، ولكنّ الرّغبة في بقاء البعض ووفائهم وصدقهم تضلّ تقاطع تغيّر الآخرين وخيانتهم وبهذا يتقاطع هذا العنوان مع العنوان الرئيسي "**الرّغبات المتقاطعة**" كونه حاملا "**للرّغبة**" في الوفاء والبقاء على العهد.

ولعلّ دلالة هذا العنوان تتوافق مع دلالة اللّون "**الأسود**" الرامز للحيرة والخيبة جرّاء ذلك التغيّر المفاجئ وخيانة العهد، كما يتّفق مع دلالة اللّون "**الأزرق**" الدالّ على الإخلاص والصدق وصفاء السريرة وذلك من خلال إصرار الشّخص الذي تلقّى الخيبة على الإخلاص والوفاء بالعهد بصدق وصفاء روحي.

في حين نجد أنّ علاقة العنوان بالصورة يتجلّى من خلال ذلك الثّبات على العهد بصدق، المتّفق مع ثبات "المرأة القارئة" الموجودة في الصورة رغم ما تراه وما تقرأه وما تواجهه أثناء القراءة من رغبات تسافر بها بعيدا إلى فضاء غير آمن يشوبه التغيّر بتغيّر ما يُقرأ أو ما يُرى.

وإذا ما عرّجنا على العنوان الموسوم بـ "أوّل الغيث" فمنذ أوّل وهلة يلفت انتباهنا كلمة "أوّل" هذه الأخيرة التي تعني البداية في كلّ شيء وقد وردت في القرآن الكريم في مواضع كثيرة من بينها ما ورد في قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنِّي أُمِرْتُ أَنْ أَكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَسْلَمَ وَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْمُشْرِكِينَ﴾ [سورة الأنعام الآية 14].

وقد أُضيفت إلى هذه الكلمة كلمة "الغيث" لإبراز أوّل ماذا؟

ووردت هذه الكلمة في قوله تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي يُنَزِّلُ الْغَيْثَ مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا وَيَنْشُرُ رَحْمَتَهُ وَهُوَ الْوَلِيُّ الْحَمِيدُ﴾ [سورة الشورى الآية 28].

لتكون هذه الكلمة دالّة على المطر أو الصيب، في إشارة دالّة إلى أوّل المطر أي الغيث، أي بدايته وهذا العنوان جاء كرمز دالّ على التغيير، فبداية المطر بداية جديدة لفصل جديد وربّما حياة جديدة، قد يكون هذا المطر بداية لشيء خيّر وقد يكون بداية لشيء سيّء.

هذا العنوان الذي حاول فيه صاحب المتن تقديم اختصار لتاريخ الأمم الذين يولدون ويعيشون ويموتون، فبدل من قول أوّل الحياة، قال أوّل الغيث، فقد رمز "للحياة بالغيث المنهمر" مثلما تنهمر الحياة بتقلّباتها على الأمم.

فتاريخ حياة بعض الأمم تكون بدايته يفجِّمها الحنين في مجمرته، أو تكون بدايته تُفجِّمها السنين في مجمرتها، أو تكون بدايته في مكان حزين يفجِّمه الحزن في مجمرته، ليكون أوّل غيث في وسط هذه المجامر المتنوّعة ليس إطفاءً لنيرانها بل بداية للتغيير الذي يسير بأمم نحو الأسوء فتكوى بالحنين وعذاب السنين، والحزن، لتكون هذه ولادة بعض الأمم.

في حين يكون العيش في هذه الأمم يا إمّا تتشرّد في الشارع أو الرحيل عبر الأشرعة، أو الموت، أو الرّمي بأفرادها في الخارج، أمّا آخر العيش فيكون بعد هذه المعاناة، نوم لا يوقض منه إلّا الصّلاة، فبداية الحياة بالقهر قد تقود إلى نهاية حياة مقهورة كذلك، وما يؤكّد كل هذا قول الشاعر:

«أوّل الغيث مجمرة للحنين

(...)

أوّل الغيث مجمرة للسنين

(....)

أوّل الغيث مجمرة في المكان الحزين

(...)

أوّل الغيث...ثمّ ...انهمر

شارع وشراع...وبائعة للهوى تحتضر

(...)

أوّل الغيث مئذنة توقظ النائمين

(...)

أواخر الدّهر بعض من أوائله».[1]

وإذا ما أثقبنا ناضرنا في قصيدة "أوّل الغيث" الذي يمكن القول عنها "أوّل الحياة" فإنّنا نجد أنّه يطغى عليها نوع من الحزن والحنين والمعاناة والشقاء والضياع وكلّها أمور تصدّ "**الرّغبة**" في الحياة وتجعل من "الرّغبات مكبوتة" في داخل الفرد، ومن هنا نلفي تقاطع هذا العنوان مع العنوان الرئيسي، فهو كذلك يعبّر عن الجانب المكبوت للرّغبات.

أمّا بصمة الحزن والشقاء والمعاناة والضّياع والموت التي يحملها العنوان فإنّها تتقاطع مع دلالة اللّون "**الأسود**" الذي يرمز للحزن والألم والموت والميل للتكتّم، كما تتقاطع مع دلالة اللّون "**الأحمر**" الذي يرمز أحيانا لغموض الحياة.

في حين نجد أنّ علاقة عنوان "أوّل الغيث" تعبّر عنه صورة الغلاف من خلال، صورة اللّيل الذي يعدّ موطنا يقوم فيه كلّ حزين وضائع و شقيّ يفضفض فيه للظّلام، كما تعدّ وقفة تلك "المرأة القارئة" خلف النافذة وقفة حيرة وضياع للولادة والعيش المرير، فهذه المرأة تكسر هذه العتمة والمعاناة، بالقراءة أمّا أفراد الأمم فيكسر معاناتهم وقفة بعد وقفة آخرها موت.

وإذا ما عرّجنا على القصيدة الثامنة من هذا الديوان الموسومة بـ "**هايكو**" فإنّنا نجد أنّ هذا العنوان أخذ هويّة نوع من القصائد التي ظهرت في الآونة الأخيرة وهو "**شعر هايكو**" الذي يتميّز بالاندهاش والمفاجأة والبعد

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 33-35-37-39.

الخيالي والتلقائيّة في الطّرح، ولعلّ عنوان "**هايكو**" وفق هذا التصوّر ورد كإشارة دالّة على أنّ هناك العديد من المشاعر والرّغبات المتصارعة، المتضاربة، المتقاطعة في الكيان الداخلي للشاعر لا يمكن لأي عنوان أن يصفها أو يضمّنها أو ربّما يكثف دلالتها، عبر عنوان "**هايكو**" هذه الكلمة التي يمكنها أن تتضمّن العديد من الأفكار وتنقل العديد من المشاعر والرّغبات والتصوّرات بلغة تلقائيّة تدهش الآخر وتفاجأه عبر كلمات معدودة، وهذا ما نعثر عليه في متن قصيدة "**هايكو**" الذي تضمّنت مقاطعها مشاعر مختلفة، فالمقطع الأوّل يتحدّث عن "**الأحلام**" هذه الأخيرة التي تعدّ "**رغبات**" لا تنتهي بانتهاء الأيّام، في حين نجد هناك انتقال سريع في المقطع الثاني للحديث عن مشاعر "الخوف" التي تعرقل "**الرّغبة في التقدّم**" وهذا ما نلفيه في قول الشاعر:

«الأحلام المتسوّفة

(...)

خطى تتأخّر خوف الخطأ».[1]

وفجأة انتقل صاحب المتن للحديث عن المشاعر المتناقضة التي تتصارع داخل الذات عندما تتناقض الرّغبات بين رغبة ورغبة أخرى فعرض جملة من المتضادات فقابل الهوى بالهاويّة، والظّلام بالضّوء...إلخ.

لينتقل بشكل مدهش للحديث عن الحبّ والخيانة والتضحيّة والوفاء حيث قال:

«أن من هو عاشقها حُبُّهُ

(...)

لماذا ترى يلدغ ابن آدم إخوانه

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 45.

(...)

أبحث عن وجهك...وعيوني جروح

الوجه ((ال...ياه...كم يحلو في مرآة الحبّ ».[1]

فالحبّ والخيانة والتضحيّة والوفاء هي "**رغبات**" تشدّ الإنسان، وهناك العديد من المشاعر والأفكار التي تضمّنتها قصيدة "هايكو" لنجد أنّ هذا العنوان كان مناسبا لهذا المتن بشكل صريح وصائب، كما أنّه تقاطع إلى حدّ كبير مع العنوان "الرّغبات المتقاطعة".

ولعلّ هذه الرّغبات والأحلام والتطلّع للتقدّم والخوف والحبّ والخيّانة والتضحيّة والوفاء دلالات عن رغبات تقاطعت دلالاتها مع دلالة بعض الألوان الموجودة في الغلاف، فمثلا هذا الاضطراب في المشاعر والرّغبات المتناقضة فيما بينها كالهوى والهاويّة والظّلام والضّوء يعبّر عنها اللّون "**الأبيض**" و "**الأسود**" اللّذان يشكّلان ثنائيّة ضديّة، والخوف والخيانة وما ينجرّ عنها من ألم وكآبة يعبّر عنها اللّون "**الأسود**" الذي يرمز **للألم والخوف من المجهول والحزن**...إلخ.

في حين نجد أنّ التطلّع للتقدّم والحلم والحبّ الصادق والتضحيّة والوفاء يعبّر عنها "**اللّون الأزرق**" الذي يرمز للأمل والصدق وصفاء السريرة...إلخ.

وإذا ما بحثنا عن العلاقة القائمة بين هذه القصيدة وصورة الغلاف فإنّنا نلفي أنّ هذا التضارب في المشاعر الموجود في القصيدة يتّفق مع تضارب الألوان المختارة للصورة بين لون صافي ولون ممزوج بين لون فاتح ولون

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة:ص 45-46.

داكن، كما أنّه يتّفق مع صورة المرأة القارئة التي ربّما تقرأ العديد من الأفكار وترغب في العديد من الرّغبات من مجرّد قراءة كتاب وتطلّع للخارج.

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة "**هكذا تكلّم نيتشه**" فإنّنا نجدها من أوّل قراءة يتقاطع عنوانها مع عنوان كتاب "نيتشه"الموسوم ب "**هكذا تكلّم زرادشت**"، ولعلّ استحضار "**نيتشه**" هنا هذا الفيلسوف الذي تحدّث عن "زرادشت" هو رغبة من الشاعر "فيصل الأحمر" للحديث عن ما قاله نيتشه عن "زرادشت" لتعميق الدّلالة ومخادعة القارئ ودفعه للبحث عن ما قاله هو عن نيتشه، هل نفسه ما قاله نيتشه عن "زرادشت" فقد استحضر صاحب المتن "نيتشه" بشكل تمويهي فقط ليقدّم لنا صورة "زرادشت" الذي يعدّ رمزا أسطوريّا يرمز "للخلاص" وهو إله الخير حيث هاجر إلى الجبل وأقام فيه يتفكّر ويتدبّر في موجودات الكون، ثمّ نزل على البشريّة بفكره وناره هاديّا لهم متّصفا بالحكمة والبصيرة وشفاء الناس وخدمة النار والقدرة على التحوّل، وقد تكلّم "نيتشه" عن هذه الأمور كلّها في مؤلّفه "هكذا تكلّم نيتشه" ليأتي "فيصل الأحمر" ليتحدّث عن ما تكلّم عنه نيتشه وفعلا هذا التأمّل في الكون والتساؤل من قبل "زرادشت" نجد له صدى في متن قصيدة "هكذا تكلّم نيتشه" حيث حاول الشاعر هنا الخلاص من عالمه الضيّق إلى عالم أوسع متَخَيَّل فقال في عالمه المقْتَرَح:

« أوسع من عالم

أكثف من مرحلة

أنضج من شمسنا

وأشدّ ارتباكا من الأسئلة

أكثر عمقا من الماء».[1]

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 50.

ولعلّ التأمّل في الكون والتساؤل والتدبّر الذي قام به "زرادشت" وتحدّث عليه "نيتشه" نلمسه من خلال بعض ما قاله في متن هذه القصيدة:

«العقل والتجربة

والماء والأتربة

والحكيم الذي يتقرّى الزمان

والزمان الذي امتصّ ريح المكان

(...)

كيف نسير ولا ترغب الجاذبيّة

لماذا الضيّاء بهيّ

وكيف يُدَاوم هذا التواتر

بين اللّيالي وبين النّهار

(...)

وكيف ترى دربها في الظّلام الأجنة

لماذا...؟

وكيف...؟

لماذا نموت/ وكيف نموت».[1]

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص51- 52.

ولعلّ هذه الرّغبة في التساؤل والتأمّل والمراقبة المتدبّرة والحيرة هي التي دفعت "زرادشت" للإجابة عنها بعد مكوثه في الجبل والخلاص من السؤال ووضع الأجوبة، وهذا رمز أو إشارة دالّة على **"رغبة"** "فيصل الأحمر" في "الخلاص" من الحيرة والضيق وإيجاد عالم حرّ، ونلمس إجابة زرادشت عن أسئلته من خلال تدبّره حين قال:

«أطفئ الشمع= < غير الضوء

جدّ ثيابك = <كن من جديد

أغمض العين=< ير القلب

إغسل النافذة=< يكبر الأفق».[1]

هذه هي الأفكار التي تأثّر بها "نيتشه"ولهذا نجده كما أشرنا سابقا يهدف إلى الاختلاف والتحرّر والعمل بأفكاره وعدم الانتماء للآخر والانطلاق من ذاته في بناء كل فكر، وكأنّه يدعو للخلاص إلى عالم خاص به، وهذا ما جعل "فيصل الأحمر" يتأثّر بنيتشه المتأثّر بـ "زرادشت" ويعبّر عن فكر "زرادشت" باسم "نيتشه".

وهذه **"الرّغبة"** في الخلاص والتأمّل والتدبّر والتساؤل تتقاطع وتتضارب فيما بينها للوصول إلى فكر خاص وهذا ما يجعل من هذه القصيدة تتقاطع مع العنوان الرئيسي للديوان "الرّغبات المتقاطعة".

وما لا يمكن إغفاله أنّ علاقة قصيدة "**هكذا قال زرادشت**" بألوان الغلاف تكمن في كون الحيرة والغموض في الكون وما تجرّه من تدبّر وتأمّل وتساؤل ملحوظ في القصيدة، تتّفق دلالته مع دلالة اللّون "الرّمادي" الذي يرمز للغموض والضبابيّة والحيرة، كما تتقاطع دلالته مع دلالة اللّون "الأزرق" الذي يحثّ على التأمّل والتدبّر.

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 55.

وإذا ما نظرنا إلى الصورة الموجودة في صفحة الغلاف فإنّنا نلحظ بأنّ قصيدة "هكذا تكلّم نيتشه" تتقاطع معها، من خلال وقفة تلك "المرأة القارئة" في النافذة وهي تتأمّل وتراقب ما خلف النافذة وتتدبّر فيه.

وإذا ما عرّجنا على قصيدة "**بورتريه سيريالي للملك الشريد**" فإنّنا نلفي منذ البداية أنّ هناك شريط أو مشهد خيالي فوق واقعي لشخص حائر شريد، هذا الشخص ملكٌ، كيف لملك بسلطته أن يكون شريد، لعلّ هذا ما استفزّنا في العنوان ولفت انتباهنا.

ولعلّ كلمة "**بورتريه**" فعلا كلمة دالّة على ما في المتن فالمتن كان عبارة عن سرد لمشهد رحلة ملك، ولكن رحلة هذا الملك كانت مسرودة وفق تقديم فوق واقعي خيالي إلى حدّ بعيد، لأنّ هذا الملك ضائع حائر قلق منذ بداية الرّحلة غير مدرك "**للرّغبة**" في الاستمرار أو الرّجوع، ولكن رغبته في سفر مختصر صُدّت بأمطار القدر، فرحلة الحبّ طويلة وعراقيلها كثيرة، وكلّ شيء فيها يأتي فجأة، فهناك فجأة القبول أو الرّفض، أو الاختباء أو الاعتراف، ولكن هذا الملك غامر وتورّط ولفَّته الحرقة والحيرة، ودخل الحرب مع ذاته وأسَرَه الشوق والحنين ولفَّه خراب داخلي جرّاء الخيانة التي تلقّاها من كلّ النساء، فشدّة الخوف والهلوسة والخيبة، أوصلته شريدا بعد هذه الرّحلة في محيط الحبّ، ليكون ملكا في مملكة الحبّ ولكن ملكا شريدا مازال الآخرون يضنوه مشهدا خياليّا، وفعلا هذه المغامرة تبدو خياليّة، ليكون عنوان القصيدة "بورتريه سيريالي للملك الشريد".

لتكون هذه القصيدة وفق هذا التصوّر حاملة لرغبة الحبّ ورغبة المغامرة التي صُدّت بالخيانة، وتكون بذلك على علاقة بعنوان "**الرّغبات المتقاطعة**".

ولعلّ هذا التورّط والمغامرة وما انجرّ عنهما من حرقة وحيرة وحرب وشوق وحنين، تحمل دلالة تتّفق مع دلالة اللّون "الرّمادي" الذي يرمز للحيرة وكذا اللّون "الأحمر" الذي يرمز لنيران الشوق والحنين والحرقة المكبوتة، وكذلك اللّون"الأسود" الذي يرمز للخوف والخيبة.

أمّا عن علاقة عنوان "**بورتريه سيريالي للملك الشريد**" بصورة الغلاف فتتجلّى من خلال صورة اللّيل والعتمة الموجودة داخل الغرفة فهذا اللّيل يتقاطع مع مشاعر الحرقة والحنين والشوق والخوف والحرب الداخليّة، فكلّها مشاعر تتأجّج في عتمة اللّيالي.

أمّا فيما يخصّ عنوان "**مدح الهامش**"، فقد تشكّل من كلمتين يستغرب القارئ الجمع بينهما دلاليّا "فالمدح" عادة يكون لما هو أفضل، في حين "الهامش" يدلّ على حاشيّة كل شيء وأغلب معانيه تكون ضامّة لشيء زائد أو لا فائدة منه وهو عكس المتن أو المركز الذي عادة ما يتلقّى المدح، ولكن الشاعر "فيصل الأحمر" هنا أعطى صفة المدح للشيء الذي لا يمدح في إشارة دالّة إلى أنّ الهامش أصبح الأحق بالمدح، ولعلّ ذلك مرتبط بتقلّب الحال من حال إلى حال فالمتن يصبح هامشا والهامش يصبح متنا، ففي الهامش الكثير من المتن ولكن هَمّشَ، فلا تتوقّع النفس ما سيحلّ بها فهناك يوم دافئ ويوم بارد، وحال واضح وحال غامض، وهناك نائم وساهر هناك كلام وسكوت، هناك سعادة تغمرك في المتن لن تغمرك في خطواتك القادمة، هناك دهشة، هناك رحيل هناك انهمار، فلا حال دائمة ومستقرّة، فعلى النّفس توقّع كلّ شيء أو لا تتوقّع أي شيء، ولهذا قال الشاعر في متن هذه القصيدة:

« العهد باق يمازج بين القشور وبين الباب

إنّ للمتن في الهامش وقعًا رهيبا

إنّ للمتن توصيّة هدّدها هامش

حينما راودته طقوس المغامرة المخمدة

إنّ للمتن بعض البقايا على الهامش الرّخو

إنّ للمتن كلّ الجوارح

والهامش الأفئدة».[1]

في إشارة دالّة إلى أنّ الهامش هو المتن وفيه ما في المتن ولكن سلطة المتن والمتكلّمين به جعلته يعلو على الهامش، ولكن هناك مدح للهامش سيجعل منه يهدّ جدران المتن، فهناك سكوت يعبّر عنه الهامش سيكون كلاما يوما أي متنا، وهناك هامش غامض سيكون متنا واضحا يوما، فلا تتوقّع ما سيحدث، وانطلاقا من هذا القلب قلّب "فيصل الأحمر" العنوان إذ جعل المدح للهامش مستشرفا بأنّ لهذا الممدوح وقعا في المتن يوما ما وهذه **"رغبة"** صريحة ضمّنها عنوان انحرف عن الدّلالة والتركيب العادي، ولهذا نلفي عنوان "**مدح الهامش**" الحامل لرغبة هادفة يلتقي مع العنوان الرئيسي للديوان.

إنّ هذا العنوان فيه أمل لكلّ من يقطن الهامش، وفيه تحذير وتوعيّة لكلّ من يتربّع بالمتن، وهذه الدّلالة تتقاطع مع دلالة اللّون وتتقاطع مع دلالة اللّون "**الأسود**" الرامز للخيبة المتأتيّة من التحذير بقلب الموازين وبقول "لا" لمن في المتن لكي لا يبقوا في المتن ويقذف بهم إلى الهامش.

وإذا ما أثقبنا ناظرنا في صورة الغلاف فإنّنا نجد التقاطع بينها وبين هذا العنوان يكمن في ذلك الضوء المتسلّل من الجهة اليمنى للنافذة الباعث للأمل الكاسر للعتمة، مثل ذلك المدح للهامش الذي سيكون أملا وضوءًا يكسر عتمة الهامش ومن فيه ليتوجّهون إلى المتن.

وإذا ما عرّجنا على العنوان الموسوم بـ ")بيان القوسين(" فمن أوّل نظرة للعنوان يتبيّن بأنّ هناك تضاد بين العنوان والقوسين، فبيان القوسين يأتي بقوسين مغلقتين ولكنّه أتى بقوسين مفتوحتين كإشارة دالّة على أنّ هناك بيان خارج القوسين سيكون متضادّ مع بيان آت بين القوسين، لتكون وفق هذا التصوّر كلمتي بيان القوسين، دالّة

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 72- 73.

على كلام داخل القوسين، والقوسين المفتوحتين دالّين على كلام خارج القوسين وسيكون مختلفا عن الكلام داخل القوسين.

وهذا نلفيه فعلا موجودا في المتن فالكلام خارج القوسين ضدّ الكلام داخل القوسين فمثلا نلفي صاحب المتن يقول:

«يصل الموج (لا يصل العاشقات)

(...)

لا يحبّونه (وهو يعشقهم)

الزّكاة له والشّهادة والحجّ والصوم

(لكنّه لا يحبّ الصّلاة)

(...)

لملمته المنى (شرّدته المنايا)

(...)

هناك قمر يتجلّى (هناك حجب تتدلّى)

بلا منتهى (وبلا مبتدأ) ».[1]

وهذا التضادّ والتناقض بين الكلام خارج القوسين والكلام داخل القوسين يوحي بوجود "**رغبة**" طَرَف تتناقض مع رغبة طرف آخر؛ فهناك مثلا "**رغبة**" طرف في الوصول و"**رغبة**" طرف في اللاّوصول، هناك "**رغبة**"

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 77.

طرف في حبّ أطراف أخرى، وهناك "**رغبة**" لهذه الأطراف في كره هذا الطّرف، أو هناك "**رغبة**" تتضادّ حتى داخل الذات الواحدة مع "**رغبات**" أخرى ترغب بها.

فمثلا هناك "**رغبة**" ذات في الحجّ والصوم والشهادة ولكنّها لا "**رغبة**" لها بالصّلاة، فالملاحظ أنّ عنوان "**بيان القوسين**(" ضامّ لرغبات متناقضة فيها نوع من الحيرة والتضارب، وهذا ما يجعل لقاء هذا العنوان بعنوان "**الرّغبات المتقاطعة**" لقاءً جليّا واضحًا.

أمّا فيما يخصّ علاقة العنوان بالألوان الخارجيّة للغلاف فإنّنا نلفي بأنّ هذا التضادّ يعكسه اللّون الأبيض والأسود، فالأوّل يقول "نعم" والآخر يقول "لا"، فهناك "نعم" للوصول" وهناك "لا" للوصول، وهناك "نعم" للحبّ و "لا" للحبّ...، أمّا الصّراع فيمثّله في هذا العنوان "اللّون الأحمر" و "الأزرق" فالأوّل ناري والثاني مائي يطفئه، حيث أنّ رغبة في الوصول تطفئها رغبة في اللاّوصول، وهناك رغبة التجلّي تطفئها رغبة في الاختفاء...إلخ.

هذا الصّراع والتضادّ الذي يحمله العنوان يلتقي دلاليّا مع ما هو موجود في صورة الغلاف، من عتمة داخل الغرفة وضوء خارج الغرفة ينير الشارع ويضرب بضوئه داخل الغرفة، وكأنّ ما داخل الغرفة من عتمة يمثّل بيان القوسين أي ما هو داخل القوسين، وما هو خارج الغرفة من ضوء الشارع يمثّل ما هو خارج القوسين.

في حين نجد أنّ عنوان "**موشحات مغربيّة**" تشكّل من كلمتين: كلمة تنتمي إلى الحقل الأدبي وهي كلمة "**موشحات**" وكلمة تنتمي إلى حقل اسم العلم وهي كلمة "**مغربية**" المأخوذة من "**المغرب**"، فكلمة موشحات يمكن القول عنها بأنّها شكل من أشكال الشعر تمّ ابتكاره رغبة في التجديد والخروج على البناء التقليدي للقصيدة، في حين نجد كلمة مغربيّة، جاءت كصفة للتخصيص، أي تخصيص هذه الموشحات للمغرب فقط، ولعلّ ما يدلّ على أنّ هذه الموشحات خصّصها صاحب الأثر الأدبي للحديث عن أمور خاصّة ببلد المغرب، هو توفّر هذه المقاطع المعبّرة عن الموشحات عن مدن ومناطق تاريخيّة وشخصيّات مشهورة وبعض المعالم الخاصّة ببلد

المغرب،كـ "الرباط"، و "كازا"، "شلا"، "الدار البيضاء"، "سلا"، "مراكش"، "مكناس"، "الحريرة"، "النهاوئد" "فارس"، كمدن مغربيّة أصيلة، ومواقع تاريخيّة مشهورة، و"بول باولز"، "خوان"، "غويتيملو"، ككاتبان مشهوران كتبا عن المغرب وأقاموا فيه، وهذا بغية التغنّي بالمغرب، ولذلك كان العنوان "موشحات" لأنّ هذه الأخيرة مرتبطة بالموسيقى والغناء، فرغب الشاعر بالتغني بالمغرب وما فيها وما يمثّلها من معالم عن طريق شكل أدبي يضمّ هذا التغنّي فكانت الموشحات هي الشكل المناسب.

ف**"الرّغبة"** بالتغنّي ببنات "الرباط" ودروب "كازا" ، والعابرين إلى "الدار البيضاء" وتاريخ "شلا" من لون وأسوار والحنين لها، وكذا **"الرّغبة"** في الإشادة بالقيمة الثقافيّة والأدبيّة لمنطقة "الحبوس" وكذلك الرّغبة بالتشهير بمكانة المغرب لدى بعض الكتاب الغرب حتى فضّلوا الكتابة فيها وعنها، كلّها **"رغبات"**تصارعت وتقاطعت تمّ التغنّي بها عن طريق الموشحات، لنلفي وفق هذا التصوّر قصيدة "موشحات مغربيّة" تكتنز **"رغبات"** جعلتها تلتقي مع عنوان المدوّنة "**الرّغبات المتقاطعة**".

والجدير بالذّكر أنّ هذه القصيدة تحمل دلالات تتقاطع مع اللّون "**الأخضر**" الذي يرمز للأمان الذي يحسّ به الفرد في بلد المغرب، كما أنّه يرمز لذلك الهدوء والقوّة التي تغمر الفرد وهو يكتب في المغرب وعن المغرب ويسمع موسيقى المغرب، وكذلك يرمز للهويّة المغربيّة من خلال ذكر أكلة "الحريرة" التي تعدّ طعام أهل المغرب بمستوياتهم المختلفة وهي أكلة أصيلة.

ويلتقي عنوان "**موشحات مغربيّة**" مع صورة الغلاف من خلال صورة "المرأة القارئة" وذلك عندما يعتني الشاعر بالكاتبان "بوب باولز" و"خوان غويتيلمو"، وكذلك عندما يتحدّث عن منطقة "الحبوس" وما تحمله من مكتبات ودور طبع، في إشارة دالّة إلى "صورة المغرب القارئ الكاتب المثقّف"، مثل المرأة القارئة التي تعدّ رمزا للكتابة والمثقّف.

وإذا ما عرّجنا على قصيدة "**مفاتيح**" فإنّنا نجدها أبسط قصيدة من حيث العنونة، أو المتن، فعنوان "**مفاتيح**" يعدّ كلمة تنتمي إلى الحقل الجغرافي إذا ما تمّ ربطها بالمتن، وهي كلمة مأخوذة من "مِفْتَاحْ"، و «المفتاح: مفتاح الباب، وكلّ ما فُتِح به الشيء ».[1]

أي أنّ هناك شيء فتح بمفتاح ليُرَى ما كان مغلقا عليه، وهناك قوله تعالى:﴿ مفاتيح الغيب لا يعلمها إلا هو﴾ [سورة الأنعام الآية 60].

أي هناك خزائن مخفيّة عن البشر لا يعلم مفاتيحها إلّا الله جلّ وعلا، لتحمل كلمة "مفاتيح"، وفق هذا التصوّر الوسيلة التي يفتح بها المغلق ويتمّ بها كشف المخفي، ولكن كلمة "مفاتيح" الموظّفة في العنوان انزاحت عن الدّلالة المألوفة أو القاموسيّة إلى حدّ ما حيث أصبحت دالة على فتح أفق القارئ والمتلقي على ماهو مخفي عنه سواءً كان جاهلا به، أو غامض الدّلالة بالنسبة له، حيث تمّ فتح، فكر القارئ على التعريف بمناطق ومدن ومعالم مختلفة موجودة بالمغرب نجهلها نحن تماما، أو نعرفها ونجعل مميّزاتها ومواقعها، وكأنّ هناك خرائط مرسومة بالكلمات، وكلمات شارحة تعدّ مفاتيح لهذه الخرائط، ولذلك يمكن القول بأنّ كلمة "مفاتييح" كلمة مأخوذة من الحقل الجغرافي لأنّه في هذا الحقل توضع خرائط للبلدان وتوقع عليها المناطق، ليأتي في آخر كلّ خريطة مفتاح حاملًا لعلامات توضّح البرّ والبحر، والنّهر، والمحيط والتقاطعات المختلفة...، وهذا ما نلفيه في القصيدة المعنونة بمفاتيح التي حملت جملة من المدن، والمواقع التاريخيّة، تمّ توضيح ما يميّزها أو طبيعتها عن طريق شروحات تعدّ مفاتيح.

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج38، مادة "فتح".

ويكمن التقاء عنوان هذه القصيدة دلاليّا بدلالة الصّورة من خلال ذلك الضّوء المتسلّل لداخل الغرفة المظلمة وتستعين بها المرأة القارئة للقراءة فيوضّح لها ما تقرأ، مثلما تفعل "المفاتيح" التي تعتبر "علامات" تضيء المواقع والمناطق المجهولة لدى القارئ وتكشف عن طبيعتها ومميّزاتها وهذا ما نجده في المتن فعلا فمثلا نجد أنّ: «الحبوس: حي فيه عدد كبير من المكتبات ومن مخازن الناشرين ودور الطّبع في الدار البيضاء ».[1]

وبعد تحليل كلّ هذه العناوين وفق المستوى الدّلالي، نصل إلى العنوان الأخير الذي تحمله المدوّنة؛ الموسوم بـ "**ضرورات**"، والتي تعدّ كلمة مأخوذة من "**ضرورة**" ولعلّ الدّلالة التي تحملها "**ضرورات**" هنا وجود شيء ما أو ظهوره يستلزم وجود أو استحضار أشياء أخرى.

وهذا ما يحمله "متن" قصيدة "**ضرورات**"، فمثلا سماع صوت الكلب يتصاعد وهو موجود أمام الباب، يستلزم وجود إنسان غير مألوف لدى الكلب، فيعبّر هذا الكلب عن غرابة الشّخص "بعلامة" النّباح التي تعدّ لغة تواصل، "وجود الغريب" كذلك يستلزم استحضار أدوات الإبداع لكتابة ما تقع عليه العين كالدّفتر والقلم والوقت المناسب للإبداع، والكلمات المناسبة، وهذا ما نلفيه في قول الشاعر:

«كلب اللّغة ينبح فوق العادة...

لابدّ أنّها غريبة تقف عند باب القلب.

لابدّ من دفتري الأزرق

(...)

لابدّ من الساعة الخامسة والعشرون

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 87.

(...)

كلمتان إضافيّتان أزفّهما

ولابدّ -لابدّ لي-أن أزفّهما».[1]

فكلمة "**لابدّ**" توحي بالضرورة، وكثرة تكرارها توحي بـ "الضرورات" هذه الأخيرة تعدّ "**رغبات**" تحفّز على الإبداع والتغزّل بالغريبة، فهناك "**رغبة**" في دفتر أزرق، و"**رغبة**" في السّاعة الخامسة والعشرين، و"**رغبة**" في كلمات خاصّة للتعبير لإيصال الحبّ والشوق، وانطلاقا من هذه الرّغبات التي يحملها عنوان "**ضرورات**" يتّضح وجود علاقة بينه وبين عنوان المدوّنة التي نشتغل عليها "**الرّغبات المتقاطعة**".

ولعلّ دلالة اللّون "**الأحمر**" هي الدّلالة التي تتّفق مع ما يحمله عنوان "**ضرورات**" من دلالة، فهذا اللّون يرمز **للقلب ولون الشّهوة والدّراما**، وهذا العنوان ارتبط بالقلب والتعبير عن الحبّ للغريبة التي تقف أمام الباب بكلمات مختارة ودفتر ذو لون "**أزرق**" حامل لدلالة الصّدق وصفاء السريرة تجاهها.

أمّا عن علاقة عنوان "**ضرورات**" بصورة الغلاف فتكمن في أن يكون ما في الداخل من حبّ وتلهف للتعبير عنه لابدّ أن يكسر الحاجز الدّاخلي ويعبّر عنه وتسمعه الغريبة، وهذا يتّفق مع دلالة ذلك الضّوء في الخارج الذي كسر عتمة الغرفة وأضاءها وانتقل الشّعاع للداخل عبر النافذة الموجودة في الصورة.

وخلاصة القول هنا، أنّ العناوين الداخليّة التي حملها ديوان "**الرّغبات المتقاطعة**" تنوّعت دلالاتها بتنوّع تراكيبها، ولعلّ هذا التنوّع الدّلالي مصدره تنوّع تلك الكلمات المشكّلة للعناوين بين الحقل الأدبي، حقل العلم حقل الفلسفة، حقل الأساطير، حقل الدّراما، والحقل الجغرافي، فهناك تنوّع في مصادر الكلمات ممّا أدّى إلى تنوّع

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 89.

في الدّلالات، ليس هذا فحسب بل إنّ "فيصل الأحمر" كانت له نظرة واختيار دقيق لهذه العناوين بحيث جعلها تتناسب والعنوان الرئيسي، وكذا جعل دلالاتها تتقاطع مع دلالة الألوان والصورة الموجودة في الغلاف، في إشارة دالّة إلى قدرة هذا الشاعر على التعبير باللّغة وباللّون وبالصورة.

خامسا: البعد السيميائي لعتبة البياض والسّواد

نظرا لتطوّر الأبعاد الفنيّة المشكّلة للإبداع، لم تعد الكتابة هيّ المعبّر الوحيد عن ما في الذات أو ما يحط بها، بل هناك علامات أخرى أصبحت تلعب مع الفضاء الأسود (الكتابة) لعبة الترميز والتلميح، كـ"البياض" الذي فسح له السواد مجال التعبير فأصبح المبدعون أمام تجربتين فضائيّتين، لديهما القدرة على توظيف الدّلالات واختزالها.

وما تجدر الإشارة إليه هو أنّ صاحب ديوان "**الرّغبات المتقاطعة**" لم يغفل هذه القيمة الجماليّة في ديوانه، فأوّل ما عبّر به الشاعر في ديوانه هو "البياض".

ففي قصيدة "قطوف بروكلين" ابتدأ الشاعر ببياض دالّ على صمت ، هذا الصّمت الذي لم يكن بريئا من الدّلالة هو الآخر، بل كان علامة دالّة على الانطوائيّة والوحدة والضّياع والشرود والحيرة في بلد لم يكن ببلده، وكأنّ عناك مرحلة من اللاتفكير أو التفكير الضائع الذي لا طائلة من ورائه، إلى غاية انطلاقه في التفكير في الوجود وإثبات وجوده في "بروكلين" عن طريق قول "شكسبير" ليكسر الصّمت وتبدأ مرحلة التفكير السديد.

(1)

قطوف بروكلين

يقول لنا شكسبير:

نكون أو لا نكون....

لنلمس بياضا آخر ورد دالّا على الاستقرار والاعتياد وتحقيق الوجود بل دالّ على الانتظار لمحاولة إيجاد طريقة في دخول عالم آخر بعد عالم تحقيق الوجود عالم يحقّق فيه إنسانيّته، عالم يربط بين وجوده كشخص ووجوده كمحبوب وهو عالم **الحبّ والوفاء**.

(2)

يقول لها عنترة:

ولقد ذكرتك والسيوف نواهل

وهناك بياضات أخرى في نفس القصيدة لعلّ أبرزها ذلك البياض الذي ورد كعلامة دالّة على رمي كلّ العثرات والأحزان والصّراعات، ودخول عالم من الأمل والإحساس بالجمال، كمرحلة فاصلة بين الضّياع والتعب

(1) فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 5.

(2) المصدر نفسه، ص 6.

وبين الرضى والتفاؤل، وذلك قبل قول "إليا أبو ماضي" حيث أخذ مساحة كبيرة دالّة على الخروج من عالم والسير إلى عالم آخر.

(1)

يقول إليا:

كن جميلا ترى الوجود جميلا

كما نجد للبياض دلالة تعبّر عن صمت يقطع الحديث المستفيض لموضوع ما، ليدلي به عبر هذا البياض لتستحضر الدّلالة الغائبة أو هذا الحديث المحذوف الذي يقدّر تقديرا من قبل القارئ؛ فمثلا نجد هذا النوع من البياض العمودي في قصيدة "هايكو" حيث نلاحظ مناطق منفتحة بين مقطع وآخر، ونحن باعتبارنا قرّاء علينا أن نملأ هذه الفجوات بلغة تربط بين هذه المقاطع فمثلا يمكننا ملأ الفراغ بين المقطع الأوّل والمقطع الثاني من هذه القصيدة بـ:

(متأسّفين عن أحلام صدّتها عراقيل الأيّام

فتتقدّم خطوتين ولكن القصد تأخّر بخطوات)

لنقول وفق هذه القراءة الخاصّة:

الأحلام المتسوّفة

(1) فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 9.

هي كلّ ما تحلّفه

أيامنا المتأسّفة

(متأسّفين عن أحلام صدّتها عراقيل الأيّام

فنتقدّم خطوتين ولكن القصد تأخّر بخطوات)

خطى تتأخّر خوف الخطأ

تراجع عُمْرًا

أتى يتقدّم صوب الصدأ

وقد كثر هذا النوع من البياض في ديوان "الرّغبات المتقاطعة" فما بين الشطر والآخر أو المقطع والآخر يكون هناك بياض ظاهري من خلال ترك المساحة أو وضع نجمات دالّة على فراغ أو بياض مخفي يكتشفه القارئ أثناء قراءته ويقوم بملئه لسدّ فجوات الحديث المقطوع أو المحذوف.

كما نلفي في هذه المدوّنة ذلك البياض الذي يمكننا تسميّته بالبياض الأفقي بحيث تأتي كلمات معدودة تحتلّ جزءا من الورقة بشكل عمودي ليبقى "البياض" مسيطرا على السّواد مثلما هو الحال في قصيدة "هكذا تكلّم نيتشه" حيث نجد الكتابة أو السواد والبياض أتى بهذ الشكل.[1]

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص61- 62.

يتّضح بالسّؤال

يمرّ ألف ألف عام

والبوصلات حائرة

تحار من تبدّل الأحوال

والقبرات هائمة

والدّوران غائر

(...)وتتجلّى لتهتدي

وتهتدي لتنتهي

وتنتهي وتنتهي

فهنا هذا البياض الذي غلب على السواد في هذا الموضع بالضّبط حامل لدلالتين: دلالة "**الاستمرار**" في طرح الأسئلة ومرور الأعوام، واستمرار الحيرة، والتيهان والدّوران فكان بإمكان الشاعر في قصيدته أن يصرّح بهذا الاستمرار فيطرح الأسئلة وأن يتحدّث عن مرور الأعوام، ولكن ترك بياضا دالّا على استمرار السّؤال والأعوام تلوى الأخرى، واستمرار الحيرة والدّوران، ليترك للقارئ اكتشاف هذا الاستمرار كلّما طال الزمن فترك بياضا طويلا بعد الكلمات يدلّ على دلالة الاستمرار.

ودلالة "**الصّدمة**" من خلال ترك فراغ كبير بعد كلّ كلمتين حيث صدم القارئ من خلال التجلّي والاهتداء، ثمّ فاجأه بالانتهاء الانتهاء الانتهاء، ليصدمه بالمصير الحتمي الذي لا يضعه الإنسان في الحسبان غالبا ويبحث عن التجلّي والاهتداء إلى السبيل المراد وغاية وجوده هي الفناء والانتهاء، فهذه الصّدمة بالفناء جعلت

الشاعر وهو يكتب مصدوما فكتب كلمتين وربّما لم يجد الكلام الذي يملأ تلك الصّدمة فجعل من البياض معبّرا عنها.

وإذا ما تحدّثنا عن "السّواد" فهو أيضا تقنيّة من تقنيّات التعبير، فنجد في هذا الديوان أنّ بعض القصائد اكتسح السواد صفحاتها وغطّى البياض، فنلحظ امتداد الأسطر على هذه الصّفحات، فمثلا في قصيدة "بورتريه سيريالي للملك الشريد" أنّ هناك صفحة كثر فيها السواد وامتدّت فيها الأسطر وذلك حين قال الشاعر:

«(...)

حاء...حرفته المتكاثرة

حاء...حيرة أيامه والكلام يقول سواه الكلام

حاء...حرب الإبادة في صدره

ثمّ في ثغره، ثمّ في إثره، ثمّ في قبره

حاء...حجته...حين يدرك من طريق الحنين الشرر

خاء...خلد يعيد الخراب إلى خانة الخلق بعد فوات الأوان

خاء...إخوة يوسف... خوف وخزي وخفة طبع تفشّت خلال الكيان».[1]

فهذا السواد الذي يكتسح مثلا هذا المقطع حامل لدلالة تدلّ على أنّ نفس الشاعر تعجّ ب"رغبات" ملأته وفاضت عبر الورق لتلتهم بياضها وتملأه بالكلمات المتتاليّة بدون توقّف، وكأنّ هناك لهفة وإلحاح وإصرار داخلي على أمور كثيرة تتأجّج داخله ولا تنتهي، فهناك حرقة، حيرة، حرب في كلّ مكان، حجّة، حنين، خلد،

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 66.

خوف، خزي، وخفّة...إلخ، لما أرادت تحريرها على الورق فاضت واكتسحت الفراغ في الورقة لنلحظ أنّ هذه الصّفحة تعجّ بالسواد.

وهناك عدّة قصائد اكتسح السواد فيها الورقة، وحمل فيها دلالات كثيرة لا يسعنا المقام لذكرها كلها، وخلاصة القول، أنّ البياض والسواد فضاءان متصارعان أصبحا ذا قيمة فنيّة حاملة لدلالات لا حصر لها، أصبح المبدعون من خلالها يعبّرون عن مواقفهم بحريّة فاسحين المجال للقارئ لسدّ الفجوات وتحليل الجوانب الغامضة وفكّ الشفرات المرمّزة وتأويل الصمت والفراغ.

سادسا: البعد السيميائي لعلامات الترقيم

ممّا لا جدال فيه أنّه لا يخلو أي نصّ مهما كان نوعه من علامات الترقيم التي تساعد على تلقّي النصّ بشكل صحيح، كالنقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام والتعجّب، المزدوجتين الشولتين، القوسين، نقاط التوتّر، نقاط الحذف، العارضة المائلة، العارضة، الفاصلة المنقوطة...إلخ.

وما تجدر الإشارة إليه هو أنّ هذه العلامات لم تعد توضع، فقط لسهولة تلقّي الأثر الأدبي بشكل صحيح، وكتقنيّات خاليّة من الدّلالة، بل أصبحت توظّف كعلامات حاملة لرموز ومعاني ودلالات تستدعي تفكيكا من المتلقّي، لفهم دلالتها المتمّمة لدلالة المتن المكبوت عبر اللّغة.

ويعدّ ديوان "**الرّغبات المتقاطعة**" أثرا أدبيّا يعجّ بعلامات الترقيم الدالّة حيث نلفي فيه أغلب علامات الترقيم المألوفة بالإضافة إلى استدعاء علامات ترقيم غير مألوفة مستحضرة من الحقل الريّاضي، ذات بعد دلالي.

ويمكن تحديد دلالة بعض علامات الترقيم الموجودة في هذا الديوان كالآتي:

– **علامة الاستفهام**: وصورتها البصريّة هي (؟) حيث استعملت في مواضع مختلفة في هذا الديوان، فتارة كانت دالّة على وجود سؤال فعلا، وتارة أخرى وضعت للفت الانتباه فمثلا في قول الشاعر:

-«مِنَحُ" آخر الأمر هي ...ترى...أم "محن"؟».[1]

« لماذا نموت/ وكيف نموت...؟ ».[2]

فهنا في العبارة الأولى وردت علامة الاستفهام حاملة لدلالة سؤال دالّ على التفكير في المصير المجهول الذي سيؤول إليه المسافر، وكأنّ هناك سؤال حامل لرغبة في معرفة المآل والإصرار على ذلك، ويعطى "للقارئ" وفق هذا التصوّر اقتراح إجابة بين "منح" و "محن" انطلاقا من تجربته هو كمسافر بين كلمات المسافر.

في حين نجد أنّ الاستفهام في العبارة الثانيّة أتى كعلامة حاملة لدلالة المصير الأخير للإنسان وهو الموت والأسئلة الغيبيّة المحاطة به لماذا؟ وكيف؟ وهو لا ينتظر جوابا من القارئ وإنّما هو استفهام لطرح مسألة لا جواب لها غيبيّة تحيّر وتثير الجدل وتبقى مجهولة.

أمّا عبارة "عبرة العبرة؟" فقد وردت حاملة لعلامة الاستفهام، ولكنّها لا تحمل استفهاما صريحا يدّل على إثارة سؤال، وإنّما كان الاستفهام علامة استفزازيّة لتحريك القارئ لطرح السؤال لجواب موجود، كقول كيف سترون أيها الإسرائيليّون الفلسطينيين؟ليكون الجواب "سترون عبرة العبرة؟".

– **علامة التعجّب**: وصورتها البصريّة (!) وتسمّى كذلك علامة الانفعال وقد وردت في هذا الديوان مرّة واحدة في قول الشاعر:

«أنت أنت فقط!».[3]

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

[3] المصدر نفسه، ص 56.

حيث وردت علامة التعجّب هنا دالّة على الانفعال الدّاخلي للشاعر المتولّد عن الإلحاح على التغيير، وكأنّ هناك قوّة داخليّة تجعله منفعلا مقرّا على تشجيع الآخر ليكون هو هو فقط، فيحثّه على فعل كذا وكذا ليكون هو هو، فقال أنت أنت فقط!، فعلامة التعجّب هنا خرجت عن دلالة الدّهشة إلى دلالة الانفعال والإصرار.

– **علامة الفاصلة**: وصورتها البصريّة هي (،) وقد وظّفت بصورة لافتة في هذا الديوان، فلا نكاد نلبث قصيدة في هذا الديوان ل تحتوي على الفاصلة، ومن المواقع التي وردت فيها هذه الفاصلة نجد قول صاحب الأثر الأدبي:

«أطير مع الطّير، بأجنحة اللامبالاة

حُرًّا، جميلا، طليقا».[1]

فهنا الفاصلة لم تستعمل للتوقّف القليل فقط، بل أتت حاملة لدلالة الوصف والتفاؤل، فوصف الذات بالطّيران واللّامبالاة رغم كلّ شيء والتفاؤل بالحريّة، والجمال، والطّلاقة، كانت كلمات أراد الشاعر من خلالها أن يتوقّف القارئ عندها ويشعر بما شعر به هو قبل المرور ومرور الكرام، فهي كلمات فصّلت بين حالة كان فيها الشاعر من قبل، وحالة تحوّل إليها بعد اللامبالاة، ولإثبات هذا الفصل، قام بوضع فاصلة بين هذه الكلمات الثلاثة.

في حين أنّ دلالة "الفاصلة" تغيّرت في موقع آخر قال فيه الشاعر: «عوّدته النساء الفساد، المشيب، الخيانة، نزع التبرّج،...».[2]

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

فهنا الفاصلة أتت دالّة على التوقّف القليل من جهة، ودالّة على التعداد من جهة أخرى، تعداد العادات والصّفات الواحدة تلوى الأخرى بانسيّات دون توقّف، فأتت هذه الفاصلة، فاصلة بين العادة والعادة لتعدادها.

كما نجد "فيصل الأحمر" هنا لم يكتف بتوظيف "الفاصلة" في اللّغة العربية (،) بل استحضر الفاصلة الواردة في اللّغات الأجنبيّة (,)أو في الريّاضيّات، كما هو الحال في قوله تعالى: «عابران, أنا, أنت, في بقاء عابر».[1]

وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على تأثّر "فيصل الأحمر" باللّغات الأجنبيّة، وبالرموز الرياضيّة باعتباره درس الرياضيّات في مرحلة ما، وقد استعملت الفاصلة بهذا الشكل في هذا الموضع للدّلالة، على وجود عابرين لتبيينهما قام بالفصل بينهما وهما "أنا"، "أنت".

– **علامة نقطتا التغيير**: وتسمّيان كذلك نقطتا التوضيح أو التبيين، ويُرمز لهما بالعلامة (:)، وقد وردت في هذه المدوّنة بصفة جليّة، فنجدها مثلا في قول "صاحب المتن": "يقول لنا شكسبير:، يقول أبو الطيّب المتنبّي:، قال الرسول (ص):،...إلخ، فنقطتا التفسير (:) هنا لم تخرجا عن الدّلالة العاديّة وهي دلالة "القول"، فهي في هذه الأمثلة وضعت من أجل صبّ ما قاله القائل من شعر أو حديث أو قول ...إلخ.

في حين نجد أنا نقطتا التفسير(:) تختلف دلالتها في موضع أخر حين قال صاحب الأثر:

«المكان: غزة

الزمان: وما أنا إلّا من عزيّة

العلامات الخصوصيّة: بلا رأس ولا تاريخ

(...)

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 84.

المكان: قلوب الشعب

الزمان: بلا رأس ولا تاريخ واضح

العلامات الخصوصيّة: غزّة، يافا، حيفا، القدس».[1]

فكما نلحظ هنا علامة نقطتا التفسير، انحرفت عن الدّلالة العاديّة لهذه العلامة الدالّة على القول، فهنا في هذا القول وردت دالّة على "التوضيح والبيان"؛ توضيح الهوية الفلسطينيّة من مكان وزمان وعلامات خصوصيّة، وكذلك وردت علامة نقطتا التفسير دالّة على "التأكيد"، حين أعيد ضبط المكان والزمان وعلامات خصوصيّة أخرى لفلسطين "مؤكّدا" على مناطق غزّة الأصيلة والتي ستبقى أصيلة.

في حين نجد أنّ نقطتا التفسير (...) حملت دلالة أخرى غير مألوفة؛ وهي دلالة "الوعي" ففي قول الشاعر:

«إزورَّ كثيرًا (زرادشت) حين وعى:

إنّ الإنسان يرتقي ويرتقي ليغتدي

أقلّ من إنسان».[2]

جاءت نقطتا التّفسير (:) هنا حاملة لدلالة الوعي بفكرة ما، وعى بها "زرادشت" هذه الفكرة تمّت صيّاغتها بعد نقطتا التفسير، مفادها أنّ الإنسان يسعى للإعلاء من نفسه ليعود في آخر المطاف إلى أقلّ درجة وهي الفناء الإنساني.

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 22

[2] المصدر نفسه، ص 59.

– **علامة التنصيص:** ويرمز لها بالعلامة (" ") وقد وردت بشكل متكرّر في هذه المدوّنة فقد وردت دالّة على كلام خاصّ نابع من الذات، ولابدّ أن يرسَّخ وهذا الترسيخ يصل إلى القارئ من خلال وضعه في مقام خاصّ وهو الوضع بين علامتي التنصيص، وهذا نلفيه بشكل صريح في قول صاحب المتن:

«"يا حبيبي..."بحنجرة تتعاطى الشغف

"ويا وطني..." في قصائد تقفو مواعيد محسوسة».[1]

فهنا كلمتي "يا حبيبي" و "يا وطني" كلمتان خاصّتان نابعتان من الذات ولهما وقع خاصّ استدعتا إثباتا خاصّا يلفت انتباه المتلقّي، فتمّ وضعهما بين علامتي التنصيص (" ").

في حين نلفي في قول الشاعر لما استدعى قولين: قول ديني للنبيّ صلّى الله عليه وسلّم حيث ورد «"ربّ أرني كلّ شيء كما هوّ"».[2]

وقول أدبي للأديب "فلاديمير كاندينسكي" ورد فيه «"لا يخرج ما نراه عن أن يكون إمّا دافئا أو باردًا، وإمّا واضحا أو غامضًا..." ».[3]

أنّ علامة التنصيص هنا وردت دالّة على قول الآخر المدعّم لقول الشاعر أو بالأحرى المستفتح لمتن الشاعر.

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 8.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 69.

وإذا ما دقّقنا في الدّلالة التي تحملها "علامة التنصيص" في سياقات أخرى فإنّنا نجدها تختلف عن الدّلالات السابقة إلى حدّ ما، فمثلا في قول الشاعر:

«"الحريرة"، "كازا"، "الأراغون"، "سلا"، "فاطمة"...».[1]

نجد أنّ دلالة "علامة التنصيص" هنا وردت دالّة على أكلة مغربيّة خاصّة بالمغرب، وكذا دالّة على تعيين اسم المناطق أو اسم شخص، وهذا يقتضي تعيينا خاصّا، يميّزه عن باقي الكلام الوارد في المتن، فعيّن بعلامة التنصيص قصد بروزه.

– **علامة العارضة:** وصورتها البصريّة هكذا (– –)، وقد وردت في متن هذه المدوّنة بشكل متكرّر لافت للانتباه، فمثلا في قول صاحب المتن:

«ولكن يفاجئهم بعد كلّ شتاء ربيع

يجيء –وهم يسجنون البلابل،

أو يقطعون الزهور–».[2]

فهنا الجملة الاعتراضيّة لم تأت زائدة، بل حملت دلالة الشّرح والتوضيح للعبارة السابقة عليها من جهة، بل حاملة لدلالة التحدّي والأمل، فهنا العلامة (– –) جاءت تمويهيّة فقط، بصريّا بأنّها يمكن التخلّي عنها كالمعتاد، ولكنّها إذا ما تمّ التدقيق فيها، فهي وضعت كعلامة مراوغة حاملة لدلالة مكمّلة أو موضّحة.

أمّا في قول الشاعر: «أنّ من يترجّاه منذ البداية

–لا ريب في أمره– ربّه».[3]

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص79- 80- 83.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 46.

نجد أنّ الجملة الاعتراضيّة هنا كذلك لم تأت زائدة بل أتت موضّحة لما قبلها ممهّدة لما بعدها، فالذي لا ريب في أمره هو من تترجّاه منذ البداية، والذي لا ريب في أمره هو "الربّ"، فهنا علامة العارضة أتت للرّبط بين جملتين.

– **علامة العارضة المائلة:** ويرمز لها بالعلامة (/)، ونجد أنّ هذه المدوّنة تعجّ بهذا النوع من العلامة، فعلى سبيل المثال تجدها تدلّ على التعارض أو التضادّ بين كلمة وكلمة تليها مثل ما ورد في قول الشاعر:

«غدي الـ...ظاهر/ المستتر».[1]

«عيشتان/ ميتتان».[2]

«من فوق/ من تحت».[3]

ونلفيها تدلّ على الفصل بين أمور يمكن تعدادها لكثرتها مثل ما ورد في قول صاحب الأثر: «ينبتون سموما سيأكلها الغرباء/ اليهود/ الصهاينة/ العالميّون/ والعولميّون/الاتّحاد الأوروبيّ، منظّمة العدل/...إلخ».[4]

فهنا العارضة المائلة أتت لتعداد من سيأكلون السموم التي سينتجها المقاومون الفلسطينيون يوما ما ولكثرتهم تمّ الفصل بينهم بالعارضة المائلة.

أمّا الدّلالة الأخرى التي تحملها "العارضة المائلة" في سياقات أخرى فهي تختلف عن الدّلالات السابقة فمثلا في قول صاحب المدوّنة:

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 25.

[4] المصدر نفسه، ص 23.

«العارف/ العازف العربي ».[1]

« إنّنا والقطار الذي جاء من صوبنا/ صوتنا».[2]

«إنّنا والقطار الذي جاء من من قبلنا/ قلبنا ».[3]

نجد بأنّ "العارضة المائلة" جاءت للفصل بين كلمتين متقاربتين صوتيّا يمكن القول عنهما جناس ناقص، فهي هنا أدّت وظيفة إيقاعيّة إلى حدّ ما.

– **علامة الحذف:** وصورتها البصريّة (...) وقد كانت هذه العلامة أكثر علامة ترقيم تواجدا في الدّيوان، فعلى سبيل المثال فقط سنأخذ شاهدين وردت فيهما هذه العلامة نحو قول الشاعر:

«جئت لا أعلم من أين...

قد يكون الذي ينعتونه بابن الفقير».[4]

فهنا نقاط الحذف وردت دالّة على البتر، أي كلام قُطع، وتمّ قطعه لتلك الحيرة المفعمة بالتساؤل الذي لم يملك له جواب، فترك النقاط كدلالة على أنّ الجواب متعدّد وعلى القارئ أن يخلق جوابا أو أجوبة خاصّة به وبتصوّره.

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

[3] المصدر نفسه، ص 29

[4] المصدر نفسه، ص 7.

أمّا في قول صاحب الأثر:

« وعمر يمرّ...نقاوم...بألم نقاوم...».[1]

فهنا جاءت نقاط الحذف حاملة لدلالة "**الاستمرار المجهول**"، فالعمر يمرّ إلى سنوات مجهولة والمقاومة تستمرّ إلى زمن مجهول، فهذه "النقاط" وردت وفق هذا التصوّر دالّة على الاستمرار والثبات لزمن لا نهاية له إلّا بنهاية العمر.

– **علامة نقطتا التوتّر**: ويرمز لها بـ (..) وقد وردت هذه العلامة بشكل محدود في متن هذا الديوان، فنجدها في قول الشاعر:

«عيشتان، ميتتان/ غايتان/..».[2]

وقد وردت هنا دالّة وجود كلمة أخرى تقابل غايتان وحاملة لصفة التثنيّة، وهذه "التثنيّة" رمز لها بهذين "النقطتين"، حيث أنّ الشاعر توتّر فقطع نفسه بعد "عيشتان" و"ميتتان"و "غايتان"، ويطالب من القارئ وفق هذا التصوّر أن يُعِينه على ردّ أنفاسه بوضع كلمة تتلاءم مع كلمة "غايتان" تسدّ هذا التوتّر.

في حين يمكن القول أنّ "نقطتا التوتّر" في قول الشاعر:

« لأقول لكون بخلدي

كن..فألفي بأنّه».[3]

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 80.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 56.

قد حملتا بعدًا دلاليّا آخر متمثّلا في توتّر ناتج عن أمر لا تحقّق له أو أمنيّة لا تحقّق لها لأنّها تفوق القدرة البشريّة، فيحدث توتّر رمز له "نقطتين" تحيلان على توقّف تَبِعَهُ وعي باستحالة تحقّق ذلك الأمر أو الأمنيّة.

ولعلّ العلامة التي تعدّ أيضا أكثر بروزًا في هذا الديوان هي علامة "الأقواس".

– **علامة الأقواس:** ويرمز لها ب "( )" وتسمّى كذلك الهلالان، ولقد انحرفت دلالة الأقواس في هذه المدوّنة عن دلالتها الوظيفيّة، حيث اكتسبت دلالة "**التدعيم والاستشهاد**" من خلال استحضار "آية قرآنيّة قصيرة" تمّ إدراجها في سياق الكلام، فلتميّزها كمشهد وككلام لا ينسب إلى الكاتب وضعت بين قوسين،وهذا ورد في قول صاحب المتن:

«(إنّ للمتّقين مفازًا) ».[1]

في حين نجد أنّ "الأقواس" في موضع آخر حملت دلالة "الشرح والتوضيح" عن طريق تقديم "صورة تشبيهيّة" تمّ من خلالها تبيان ما قبل الأقواس من كلام وتوضيحه، وهذا نلمسه في قول صاحب المدوّنة:

«وأنّ القصائد في اللّيل تُطوى (كطيّ السِّجِلّ ».[2]

ولعلّ الدّلالة التي اكتسبتها علامة الأقواس والتي تعدّ دلالة انحرفت بشكل تامّ عن دلالة الأقواس هي دلالة "**المقابلة**" أو "**التضادّ**" وهذا نلفيه بكثرة عبر أشطر قصيدة "**)بيان القوسين(**" فمثلا في قول:

« يصل الموج (لا يصل العاشقات)

(...)

لا يحبونه (وهو يعشقهم)

---

[1] فيصل الأحمر: الرغبات المتقاطعة، ص 73.

[2] المصدر نفسه، ص 75.

(...)

يتكتّل بعضه صوب الصّراحة

(يقبع جُلّهُ صوب التّراخي)

(...)

لملمته المنى (شرّدته المناب)

بلا منتهى (وبلا مبتدأ)».[1]

نلبث هنا أنّ الأقواس لم تأت لتحتوي شروحات وتوضيحات وتفصيلات، وإنّما أتت هذه الأقواس حاملة لصوّر مضادّة لما خارج الأقواس، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على قدرة الشاعر على كسر النمطيّة حتّى في علامات الترقيم وإعطائها بعدا دلاليّا مختلفا ومتجدّدا، تتجدّد دلالته حسب السياق الواردة فيه.

وما تجدر الإشارة إليه في سياق بحثنا عن البعد السيميائي لعلامات الترقيم، أنّ "فيصل الأحمر" في ديوانه، خرج عن العلامات المعروفة في اللّغة، حيث تمّ استدعاء رموز رياضيّة، جعل منها علامات غير لغويّة حاملة لدلالة لغويّة، وقد تمّ هذا من خلال استدعاء إشارة أكبر (<) وتساوي (=) حين قال:

«أطفئ الشمع= < غيّر الضوء

جدّد ثيابك=< كن من جديد

أغمض العين=< يَرَ القلب

إغسل النافذة=< يكبر الأفق

[1] فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، ص 77- 78.

أسكن البذرة=< تستوطن الشّجرة».[1]

فهنا حاول الشاعر أن يشكّل من الرموز الرياضيّة صورا لغوية في شكل معادلات علاماتها الكلمات وليست الأرقام، فكان وفق هذا التصور إشارة أو علامة(=) حاملة لدلالة "كن" أو"افعل" لتكتسب بعدها دلالة"افعل لتر"، حيث أن الكاتب أشار لفعل إطفاء الشمع وتغيير الضوء، ثم أشار لفعل إغماض العين لير القلب فهناك بصر وبصيرة والبصيرة أقوى من البصر.

لتحمل فيما بعد إشارة (=) دلالتها الرياضّية "تساوي" حيث قال صاحب المتن **أسكن البذرة= تستوطن الشجرة**، ونظرا لكون هناك شكّ في تساوي طرفي المعادلة أضاف إشارة (<) للدّلالة على أنّ الشجرة أكبر من البذرة، وهنا في هذا الشطر نوع من الدّفع للانطلاق من القاع للوصول إلى القمّة فغسل النافذة يؤدّي لرؤية الأفق بشكل أكبر، والسكن في البذرة يؤدّي إلى شيء أكبر وهو الاستيطان في الشجرة، فهناك تأرجح في طرفي المعادلات التي يحملها هذا المقطع المختار، بين التساوي وترجيح طرف على طرف آخر، ممّا جعل الكاتب يجعل من العلامتين (=) و(<) يجتمعان في مكان واحد، وكان بإمكانه أن يعبّر باللّغة عن هذا التّساوي أو الترجيح ولكن فضّل كسر اللّغة برموز دالّة يفكّكها القارئ ويحوّلها للغة بنفسه للمشاركة في العمليّة الإبداعيّة.

وخلاصة القول فيما يتعلّق بالبعد السيميائي لعلامات الترقيم، هو أنّ هذه المدوّنة احتوى أغلب علامات الترقيم، التي كثر استعمالها أو نذر، كما أنّه تمّ فيها استدعاء علامات من خارج الحقل اللّغوي تنتمي للحقل الرياضي، ولكن توظيف هذه العلامات (علامات الترقيم)، وظّف توظيفا وظيفيّا أحيانا، ولكن في أغلب الأحيان وحسب المقاطع المختارة التي حملت هذه العلامات، حملت هذه الأخيرة أبعادًا دلاليّة مختلفة، تختلف باختلاف

[1] فيصل الأحمر:الرغبات المتقاطعة، ص 55- 56.

السيّاق، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على نفاذ بصيرة الشاعر "فيصل الأحمر" وقدرته على الخلق والإبداع والابتكار وكسر الثوابت والوظائف الثابتة للعلامات وإكسابها صفة "التجدّد الدّلالي". لا يمكن إغفال أنّ للعتبات النصيّة قيمة فنيّة وجماليّة ترتقي بالمؤلّف من جهة وبالمدوّنة الإبداعيّة من جهة أخرى.

سابعا:القيمة الجمالية والفنية للعتبات النصية الداخلية

ولا يمكن إغفال ما للعتبات النصية الداخلية من قيمة جمالية وفنية في ديوان" الرغبات المتقاطعة" تجلت في:

– المراوغة في وضع بعض العتبات الداخليّة وعدم ورودها بشكل صريح كالمقدّمة والإهداء ارتقى بهذا المتن الإبداعي وبالمؤلّف بشكل خاصّ، ولعلّ هذا من بين المحفّزات التي ساهمت في اعتناق القارئ لهذه المدوّنة والإقبال عليها لأنّها تعتبر مقاييس جماليّة مبتكرة ذات أبعاد فنيّة.

–كما أنّ تشكيل العناوين الداخليّة ورد في شكل مرّكبات وصفيّة وإضافيّة، كسرت النمطيّة في تعيين العناوين، وهذا الكسر من بين الأساليب الفنيّة التي تشهد للآثار بجماليّتها وشعريّتها، فهذا التركيب احتوى على عناصر أوحَت بأنّ هذه العناوين شكّلت ظلالا لنصوص أخرى من خلال استحضار رموز دينيّة، أسطوريّة، وأدبيّة، وكذا استدعاء الكلمات المشكّلة لهذه العناوين من حقول أخرى، السينما، الموسيقى، اسم العلم، الحقل الجغرافي...إلخ، ولعلّ هذه الاستدعاءات والتوظيفات المستوحاة من حقول غير حقل الأدب، وكذا التناصّات مع نصوص أخرى شكّلت سمات من السّمات الفنيّة للنصّ الإبداعي المعاصر، والتي إذا ما توفّرت في إنتاج إبداعي ما حقّقت جماليّته وقيمته الفنيّة.

– التوظيف الانزياحي لعتبة علامات الترقيم عن التوظيف الوظيفي لها واكتسابها لأبعاد دلاليّة مختلفة وأعمق، تخلف باختلاف السياق الحامل لها، ولعلّ هذا الانزياح عن المعهود (المألوف) من بين الشواهد التي شهدت لديوان "**الرّغبات المتقاطعة**" بالابتكار الفنّي والجمالي، خاصّة لما استعملت الرموز الرياضيّة كعلامات غير

لغويّة معبّرة عن دلالات لغويّة عند إقامة علائق تواصليّة دلاليّة جماليّة وتداوليّة بين القارئ وهذه الرّموز بغرض تفكيكها وفهم دلالتها المكنونة فيها.

– المزج بين البياض والسّواد في المدوّنة شكّل شكلا تزيينيّا في المدوّنة إذا ما تمّ تلقّيه بصريّا، كما أنّه خلّف تأثيرات على المتلقّي إذا ما تمّ تلقّيه تأثريّا وتداوليّا، وتفكيكا لمغاليقه من خلال الكشف عن دلالة البياض كعلامة سيميائيّة والتنقيب عن دلالة طغيان السواد في متون أخرى، وهذا الصّراع بين البياض والسواد يمكن القول عنه صراع درامي ينقل مشاهد صامتة أو مشاهد متصارعة تمّ الجهر بصراعها عن طريق الكلمات المتتاليّة المتصارعة، وهذا يعدّ ركيزة فنيّة خاصّة في هذا الأثر الشعري المدروس، ارتكز عليها الشاعر لتحقيق جماليّة وشعريّة إبداعه.

وخلاصة القول أنّ كسر القواعد الثابتة للعتبات النصيّة وحملها والانزيّاح بها عن التوظيفات المعهودة والوظيفيّة، وتعميق دلالتها من خلال ابتكار أساليب مستحدثة في تشكيلها هي من صنعت الاستثناء في هذا العمل الشعري ونسجت جماليّته وقيمته الفنيّة.

II: البعد السيميائي لعتبة النصّ الفوقي (النّص اللاحق)

ولعلّ أوّل ما تجدر الإشارة إليه هنا هو أنّ النّص الفوقي أو "اللاحق" في ديوان "الرّغبات المتقاطعة"

لم يكن ثريّا بثراء العتبات المحيطة الداخليّة والخارجيّة حيث ضمّ التعريف "بفيصل الأحمر" صاحب المدوّنة وذكر لأهمّ أعماله ومشاركاته في الملتقيات...إلخ، كما ضمّ هامشا، وفهرسا للمحتويات، وبعض المكاتب التابعة للهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

أوّلا: البعد السيميائي لعتبة سيرة "فيصل الأحمر"

حيث تمّت الإشارة في هذه السيرة إلى المكان والزّمان اللذان ساهما في خلق هذه القامة الإبداعيّة الجزائريّة كما تمّ التصريح بتخصّص "فيصل الأحمر" في الدكتوراه وسنة التحصّل عليها، إضافة إلى للحديث عن أهمّ المناصب التي تقلّدها، واللّغات التي يتقنها.

ولعلّ البعد الدّلالي لهذه الإشارات المتعلّقة بالحياة الشخصّية والعلميّة للأديب، يتمثّل في التعريف بصاحب المدوّنة للقارئ دون اللّجوء إلى مراجع أخرى لمعرفته، وكذلك التشهير بهذا الأديب ونشاطاته وثقافته، ممّا يدفع بالمتلقّي أو القارئ لهذه المدوّنة اللّجوء إلى المتن للبحث عن صدى هذه الثقافة وتأثير هذه النشاطات ودورها في صقل موهبته الإبداعيّة.

وبعد كلّ هذا تمّ الإدلاء بأهمّ الإبداعات الشعريّة التي نسجها هذا الشاعر كدواوين منشورة على سبيل المثال "منمنمات شرقيّة" و "مجنون وسيلة"...إلخ.

والجدير بالذكر أنّ الدّواوين التي تمّ عرضها نشرت من قبل دُور نشر مختلفة، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على القدرة الإبداعيّة لهذا الشاعر التي جعلت "دور النشر" يستقبلون إبداعاته، ولعلّ الدافع الذي دفع "فيصل الأحمر" للتعامل مع دور نشر مختلفة هو التشهير بذاته وتوسيع نطاق التعامل ليتسنّى له نشر ما يريد متى يريد.

ليس هذا فقط تمّت الإشارة إلى أنّ هناك العديد من الأشعار والدّراسات والبحوث التي استقبلتها مجلّات وطنيّة وعربيّة ومواقع إلكترونيّة نشرتها، ولعلّ البعد الدّلالي لهذه الإشارة يكمن في النشاط الحيوي لهذا الأديب الذي سيطر على التأليف عن طريق الكتب والمجلّات أو المواقع.

إضافة إلى المشاركة في الملتقيات الأدبيّة داخل الوطن وخارجه في إشارة دالّة إلى القيمة الفكريّة التي يحملها هذا المبدع من خلال المواضيع القيّمة التي يعرضها ويناقشها.

وما لا يمكن إغفاله هو أنّه تمّ الحديث كذلك عن الحقول التي اهتمّ بها صاحب المدوّنة من "فلسفة وحداثة وسيميائيات"، وهذه "علامة" دالّة على سعة ثقافة هذا الأديب وقدرته على الخوض في حقول مختلفة ووعيه بما فيها والتأليف فيها والتأثّر بأفكارها، وهذا فعلا ساعد في تشكيل صورة مصغرة عن المدوّنة فهي تناولت مواضيع أُدخِلت فيها أمور فلسفيّة وحداثيّة، كما أنّها صيغت داخليّا وخارجيّا وفقا لمعطيات سيميائيّة.

ومن الدّراسات البارزة التي أقيمت حول تجارب هذا المبدع، دراسة تمّت الإشارة إليها هنا، مقدّمة في شكل كتاب تناول "**سرّ الخيال العلمي لدى فيصل الأحمر**" لمؤلّفه "**لمياء عيطو**"، ولعلّ ذكر هذه الدّراسة يعدّ علامة دالة على شهادة حيّة على عطاء هذا المبدع الذي جعل الآخر يكتب عنه وعن عطائه.

وخلاصة القول أنّ كلّ ما قدّم إنّما كان "علامات" دالّة بشكل غير مباشر على جذب واستدراج القارئ للإقبال على هذه المدوّنة، فالأمر الأكيد أنّ مبدع حمل الإنجازات السابقة الذكر، له إبداع يستحقّ القراءة.

ثانيّا: البعد السيميائي لعتبة المحتويات

فالمحتويات أو فهرس المدوّنة "نصّ فوقي" يساعد على تسهيل المهمّة للقارئ لمعرفة ما يحتويه المتن من عناوين واللّجوء مباشرة للعنوان المبحوث عنه، وقد ضمّ هذا الفهرس "15 عنوانا" يقابل كلّ عنوان الصفحة التي سيتمّ العثور عليه فيها، ولعلّ البعد الدّلالي للفهرسة يتمثّل في تنظيم وضبط ما ورد في المتن، وكذلك تمارس نوعا من الجذب من خلال العناوين المسطّرة التي قد تغري القارئ وتستدرجه لاختيار ما يحبّ قراءته والولوج إلى متنه مباشرة والانكباب عليه قراءة وتدقيقا وتحليلا وإنتاجا وإبداعا، فعتبة المحتويات وفق هذا التصوّر تمارس نوعا من "الإغراء البصري" من خلال التنظيم، و الإغراء الجاذب" من خلال تقديم العناوين محسّنة ومضبّطة التعيين.

ثالثا: البعد السيميائي لعتبة الناشر

حيث تمّ من خلال هذه العتبة عرض جملة من المكتبات المصريّة المتعاملة مع "الهيئة المصريّة العامّة للكتاب" وتبيع ما تصدره هذه المؤسّسة المخصّصة للطّباعة والنشر والتنفيذ، وتروّج لإصداراتها المختلفة، وقد تمّ عرض "26" مكتبة من داخل وخارج "القاهرة" لها دور فعّال في الترويج لإصدارات هذه الهيئة.

ولعلّ الأبعاد الدّلاليّة لتوظيف أو عرض هذه المكتبات باعتبارها منافذ بيع تابعة "للهيئة المصرية العامّة للكتاب" هو التشهير والترويج لهذه المنافذ لما لها من دور فكري وثقافي، كونها تنشر إصدارات صادرة عن مؤسسة تشكّل فكر وثقافة أمّة ما وهي الأمّة المصريّة، وتدقيقا فكر وثقافة "الهيئة المصريّة العامّة للكتاب".

وهناك بعد آخر يتمثّل في التشهير بديوان "الرّغبات المتقاطعة" وبمؤلّفه "فيصل الأحمر" وجذب المتلقّي لاقتنائه وقراءته باعتبار أنّ هذه الهيئة السابقة الذّكر لا تتقبّل سوى الأعمال التي تستحقّ النشر بمالها من قيمة جماليّة أو فكريّة أو توجيهيّة ذات منفعة...إلخ، وعمل "فيصل الأحمر" وفق هذا التصوّر من بين هذه الأعمال التي تستحقّ النشر لقيمتها الجماليّة والإبداعيّة، التي جعلت هذه المؤسّسة المكلّفة بطبعها ونشرها، تحتفي بها وتروّج لها ضمن مكتباتها التابعة لها.

وخلاصة القول هنا هو أنّ عتبة "النصّ الفوقي" في ديوان "**الرّغبات المتقاطعة**" حملت أبعادا دلاليّة يمكن اعتبارها أبعادا شكلت "**القيمة الجمالية والفنية**" "للنص الفوقي" في هذا الديوان وارتقت بيه هي الأخرى فنيا وجماليا ويمكن اختصار القيمة الجمالية والفنية لهذه العتبة فيما يلي:

حققت عتبة "النص الفوقي" أبعادا جمالية من خلال وظيفته "التشهيرية"، "الترويجيّة" ، "التعريفيّة"، "التنظيميّة"؛ تعريفية من خلال التعريف بالأديب، وتشهيريّة من خلال ذكر مؤلّفاته ونشاطاته المختلفة في المجلّات والمواقع والملتقيات داخل وخارج الوطن، وإتقانه لبعض اللّغات...إلخ، تنظيمية من خلال العمليّة التنظيميّة للقصائد وعناوينها في فهرس المحتويات، إضافة إلى التشهيرية من خلال التشهير بأهمّ منافذ البيع التابعة للهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ومن ثمّ التشهير بصاحب المدوّنة الشعريّة التي قمنا بدراستها، وهذا التشهير والترويج يعد من بين ما يحقق القيمة الفنية للمدونة.

وليس هذه الأبعاد فقط، فهناك بعد ساهم بشكل مباشر في فتح المتن النصّي وذلك من خلال ذكر الاهتمام بالفلسفة والحداثة والسيميائيّات من قبل "فيصل الأحمر" ونلمس صدًى للفلسفة داخل المتن، وكذا أبعادًا سيميائيّة متعلّقة بفرع العتبات النصيّة المحيطة بالديوان داخليا وخارجيا، ليكون وفق هذا التصوّر "النصّ الفوقي" عتبة متعدّدة الدّلالات مضيئة للمتن ومروجة لهذا الأثر الأدبي المدروس.

خاتمة

ختاما، وبعد نهاية التطواف حول حقل "سيميائية العتبات النصية في ديوان الرغبات المتقاطعة ل"فيصل الأحمر" انتهى هذا التطواف إلى مجموعة من النتائج مفادها:

-إن لسيميائية مهما تعدّدت تعاريفها لدى النّقاد عربا وغربيين، فهي تبقى منهج ونظرية وعلم مجال اشتغاله دراسة وتحليل العلامات اللّغوية وغير اللّغوية.

-السيميائية مصطلح ومنهج حديث في نشأته المضبوطة العلمية المؤسّسة على إجراءات خاصة، ظهر مع"فرديناند دي سوسير" و"تشارلز ساندرس بيرس" ولكن كانت له ملامح تمتدُّ جذورها للتراث الفلسفي الغربي السّحيق، والتراث العربي القديم.

-تعدّدت اتجاهات السيميائية فهناك اتجاه التّواصل، الدلالة والثقافة، وهناك اتجاهات تطورت عنها كسيمياء الشّخصية، المسرح، العتبات النّصية ....الخ.

-إنّ العتبات النّصية وإن تعدّدت مصطلحاتها ومفاهيمها فهي تصبّ في مصب مفهوم واحد، مفاده أنّ العتبات النّصية هي تلك النصوص الموازية أو المصاحبة للمتن من عناوين وأغلفة، وصور وألوان، ومقدمات واستهلالات وتصديرات، وبياضات، وعلامات ترقيم، وحوارات، وقراءات نقدية، وهوامش....إلخ.

-كما نلبث أنّ العتبات النّصية مصطلح واحد جامع لثلاثة تقسيمات من العتبات: عتبات نصية خارجية، عتبات نصية داخلية، ونصوص لاحقة.

- لكل عتبة نصية موضعا خاصا، كلما تغير موضعها كلما اكتسبت دلالات أعمق.

-العتبات النصية الخارجية في ديوان الرغبات المتقاطعة كلها انزاحت عن الموضع المعهود لها، فقد كان هناك كسر ملحوظ في تموضع العنوان واسم المؤلف والمؤشر الأجناسي ودار النشر، مما حال إلى تعدد الدلالات وارتقاء القيمة الفنّية والجمالية للديوان، وطبعه بخصوصية جديدة مبتكرة.

-الأمر الذي أكسب ديوان"الرغبات المتقاطعة" أبعادا سيميائية أعمق هو عدم التصريح ببعض العتبات بشكل مباشر كالمقدمة، والإهداء، وجعلهما في شكل قصائد دالة على وجودهما داخل المتن، دلالة على المراوغة واستدراج القارئ واستفزازه.

-إشباع العناوين الداخلية بدلالات مكثفة رامزة من خلال تناصها مع البعد الديني والفلسفي والأسطوري واستلهام كلماتها من حقول مختلفة كحقل العلم، والطبيعة، والموسيقى...إلخ، وورودها في شكل مركبات وصفية وإضافية وحذف أحد أطرافها لإشراك القارئ في عملية الإبداع والإنتاج.

-شكلت العتبات النصية عامة، والعناوين الداخلية خاصة في المدونة المختارة للاشتغال، تلاحما مع المتن الشعري ومع العنوان الرئيسي، وصورة وألوان الغلاف، بشكل يوحي بالدقة في التعبير ،والقدرة على التنسيق وبراعة الابتكار، وكسر النمطية، حتى من خلال علامات الترقيم التي تم التفنن في وضعها وتلبيسها بدلالات انحرفت عن دلالتها الوظيفية إلى دلالات جمالية خاصة.

-اقتراح مدونة "فيصل الأحمر" الموسومة"بالرغبات المتقاطعة" على حقل سيميائية العتبات النصية، كان اقتراحا صائبا تم من خلاله استنباط مدى انسجام واتساق متن المدونة مع نصوصها المصاحبة، وكذلك الوقوف على الأبعاد الجمالية والقيمة الفنية للعتبات النصية في هذا الأثر الشعري.

في الأخير، نأمل أن نكون قد أجبنا على الإشكالية المطروحة في هذه الدراسة، وأن يكون بحثنا هذا منطلقا أو محفزا لجهود أخرى اختارت البحث في هذا الحقل المعرفي، فإن أصبنا فمن الله عز وجل وإن أخفقنا فمن أنفسنا، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

ملحق

- **نبذة عن حياة " فيصل الأحمر" :**

- من مواليد ولاية تبسّة الجزائر 1973/10/01م.

بكالوريا رياضيات 1991م، ليسانس أدب عربي 1995م.

- ماجستير أدب عربي 2001م، دكتوراه في النقد المعاصر 2011م.

- مدير تحرير أسبوعية "العالم الثقافي" 1996- 1998م.

- أستاذ مساعد في المدرسة العليا، قسنطينة 2001م- 2004م.

- أستاذ محاضر بجامعة جيجل منذ 2004م.

- عضو مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب، جامعة قسنطينة، وعضو بمخبر الدراسات الاجتماعية الأدبية بجامعة جيجل.

- متزوّج بالشاعرة وسيلة بوسيس وأب لأربعة أطفال: مايا، أريام، أندلس، مُحَمَّد ماسينيسا. يقيم بمدينة الطاهير [ولاية جيجل] الجزائر.

- مؤلفاته:

تنوعت مؤلفات "فيصل الأحمر" بين إبداعات سردية، شعرية، ونقدية، يمكن هيكلتها كالأتي:

- **في السرد:**

- وقائع من العالم الآخر، قصص من الخيال العلمي 2002م.

- رجل الأعمال رواية 2003م.

- أمين العلواني رواية تجريبية من الخيال العلمي.

- ساعة حرب ساعة حب رواية 2011م.

- حالة حب رواية 2015م.

- **في الشعر:**

- الخروج إلى المتاهة 2002م.

- مساءلات المتناهي في الصغر 2007م.

- قل ... فدلّ 2008م.

- المعلقات التسع 2011م.

- مجنون وسيلة 2014م.

- الرغبات المتقاطعة 2017م.

- **في النقد:**

- معجم السيميائيات.

- الموسوعة الأدبية بالإشتراك مع "نبيل دادوة".

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

– المعاجم

1) إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مجلّد 7 ، ط1 2000م، مادة "السّومة".

2) أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء الرّازي: مقاييس اللغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 2008م، مادة "نصّ".

3) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلميّة، بيروت، لبنان، ط12003 ج2، مادة "شعر".

4) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1 2010م، 1431هـ.

5) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية– عربي، أنجليزي، فرنسي–، دار النهار للنشر، لبنان، ط1 2002م.

6) مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز أبادي: معجم المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م مادة "السوم".

7) مُحَمَّد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، دار محمّد علي للنشر، دار الفارابي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين مصر، دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010م.

8) ابن منظور جمال الدين: لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دب، مادة "سوم".

-المصادر والمراجع

الكتب العربية

1) أحمد بن علي المقريزي: كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار صادر، بيروت، دط، دت ج1.

2) أحمد بن محمّد بن عبد ربّه الأندلسي: العقد الفريد: تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ط1، 1983م، ج4.

3) أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982م.

4) بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006م ص194.

5) الجاحظ: البيان والتبيين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، دط 2003م.

6) جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية- التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية-، شبكة الألوكة، ط1، 2015م.

7) حميد لحميداني: بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000م.

8) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة-، دار التكوين للتأليف والنشر والتوزيع، دمشق، حلبوني، دط 2007م.

9) الزّمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، تح: عادل أحمد الموجود مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1998م.

10) سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط3 2012م.

11) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي- من أجل وعي جديد بالتراث-، رؤية للنشر والتوزيع، دب، ط1 2000م.

12) سعيد يقطين: انفتاح النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.

13) سهام السامرائي: العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1 2016.

14) شادية شقروس: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، دط 2009م.

15) ظاهر مُحَّد هزاع الزواهرة: اللّون ودلالته في الشّعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2008م.

16) عبد الحق بلعابد: عتبات- جيرار جينيت من النصّ إلى التناص-، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2000م.

17) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدّمات النّقد العربي المعاصر-، أفريقيا الشرق المغرب، دط 2000م.

18) عبد العزيز السمري: اتّجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة ط1 2011م.

19) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النصّ البنية والدّلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

20) عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

21) عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصوّر سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، 1429هـ.

22) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2، 1996م.

23) عبده الراجحي: التطبيق الصّرفي، دار المسيرة، عمّان، ط1، 2008م.

24) عدد من المؤلّفين: سيمياء براغ للمسرح- دراسات سيميائية-،منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دط 1997م.

25) عصام خلف كامل: الاتّجاه السيميولوجي ونقد الشّعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان، دط 2003م.

26) فاتن عبد الجبار جواد: اللّون لعبة سيميائيّة- بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشّعري-، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ط1.

27) فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا) - مدخل استهلالي- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والنّقد - مدخل إلى السيميوطيقا-، إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية القاهرة، مصر، دط دت.

28) فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، دب، دط، 2008م.

29) فيصل الأحمر: الرّغبات المتقاطعة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب للطباعة والتنفيذ، مصر، ع 7، دط 2017م.

30) مبارك حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، دب، ط1، 1987م.

31) مُحَمَّد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987م 1407هـ.

32) مُحَمَّد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 2008م.

33) مُحَمَّد الطاهر عبيد وآخرون: أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمن الربيعي والنصّ المتعدد، دار الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1 2008م.

34) مُحَمَّد فليح الجبوري: الاتّجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، دار الأمان، منشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2013م.

35) مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط4 2005م.

36) منذر عياشي: العلاماتية وعلم النصّ، جان ماري، سشايفر: العلاماتية، المركز الثقافي العربي للنشر الدار البيضاء المغرب، ط1 2014م.

37) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2007م.

38) نجيب أنزار: المتعاليات النصيّة في شعريّة جيرار جينيت، دار الحكمة للنشر، الجزائر العاصمة دط 2017م.

39) يوسف الإدريسي: عتبات النصّ في التّراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، دب ط1، 2015م.

40) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

41) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي- مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية-، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م.

- الكتب الغربية

1) أ.ج، غريماس وآخرون: المنهج السيميائي- الخلفيات النظريّة وآليات التطبيق-، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير الجزائر، ط1، 2014م.

2) آن إينو وآخرون: السيميائيّة الأصول- القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك-، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط2، 2012- 2013م.

3) برنار توسان: ماهيّ السيميولوجيا، تر: مُحَمَّد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2000م.

4) بيير غيرو: السيميائيات – دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية–، تر: منذر عياشي، دار نينوي للدّراسات والنشر والتوزيع، سورية– دمشق، ط1، 2016م، 1437هـ.

5) بيير غيرو: السيميائيات، تر: منذر عيّاشي، دار نينوي للدّراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1 2016م، 1437هـ.

6) تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، دب، ط1، 2005م.

7) تشارلز ساندرس بيرس: تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، دط، دت.

8) جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 1997م.

9) جيرار جينيت: مدخل لجامع النصّ، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، دط، دت.

10) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

11) رولان بارت: مبادئ في علم الأدلّة، تر: مُحَمَّد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط2 1987م.

12) فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامّة، تر: صالح قرمادي، مُحَمَّد الشاوش، الدار العربية، الكتاب تونس، دط، 1985م.

13) كلود عبيد: الألوان– دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، ودلالتها–، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 2013م.

14) مارسيليو داسكال: الاتّجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، دط، 1987م.

– المجلات والمقالات

1) جميل حمداوي: عتبة الإهداء، منبر حر لثقافة والفكر والأدب، 22 أفريل 2021.

2) بخولة بن الدين: عتبات النص- مقاربة سيميائية-، مجلة سيمات، جامعة البحرين،مج 1، ع1، ماي 2013.

3) طعمة مطير حسين وفليح الركيبي: عتبة نصيّة أولى في الرواية العربية المعاصرة، مجلّة الآداب، جامعة بغداد كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ع 120، آذار 1438هـ، 2017م.

4) هشام مُحَمَّد عبد الله: اشتغال العتبات في رواية "من أنت أيها الملاك"، دراسة في المسكوت عنه، مجلّة ديالي، كلية التربية قسم اللغة العربية، ع 47، 2010م.

- المذكّرات:

1) عبد القادر رحيم: سيميائية العنوان في شعر مصطفى مُحَمَّد الغماري، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير أدب جزائري، إشراف صالح مفقودة، قسم الأدب العربي، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، 2004م- 2005م.

2) فوزية بو القندول: "خطاب العتبات في رواية واسيني الأعرج"، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 2015- 2016م.

3) هيام عبد الكريم عبد المجيد علي: دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية شعر البردوني أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، اللغة العربية وآدابها، إشراف وليد سيف،كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية 2001م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ–و
الفصل الأوّل: المقاربة السيميائية وقيمة العتبات النصية.	
تمهيد	**8**
I.المقاربة السيميائية	**8**
أوّلا: المفهوم اللغوي والإصطلاحي للسيميائية.	**8**
1_ السيميائية لغة.	**8**
2_ السيميائية إصطلاحا.	**11**
أ_ عند الغرب.	**11**
ب_ عند العرب.	**14**
ثانيا: نشأة السيميائية وأصولها.	**15**
1_ السيميائية في التراث الغربي.	**16**
2_ السيميائية في النقد الغربي الحديث.	**21**
3_ السيميائية في التراث العربي.	**27**
4_ السيميائية في النقد العربي الحديث.	**32**

ثالثا: اتجاهات السيميائية.	**36**
1_ اتجاه التواصل.	**36**
2_ اتجاه الدلالة.	**38**
3_ اتجاه الثقافة.	**39**
II. قيمة العتبات النصية.	**42**
أولا: مفهوم النص والعتبات لغة واصطلاحا.	**42**
1- مفهوم النص.	**42**
أ- النص لغة.	**42**
ب- النص اصطلاحا.	**43**
2- مفهوم العتبات.	**45**
أ- العتبات لغة.	**45**
ب- العتبات اصطلاحا.	**46**
ثانيا: العتبات النصية في الدرس النقدي الأدبي.	**48**
1-ا لعتبات النصية في النقد الغربي.	**49**
2- العتبات النصية في النقد العربي.	**54**
ثالثا: أنواع العتبات النصية.	**56**
1- عتبة العنوان.	**58**

أ- مفهومه.	**58**
ب- أنواعه.	**58**
ج- وظائفه.	**60**
2- عتبة الغلاف.	**62**
أ- مفهومه.	**62**
ب- أقسامه.	**63**
ب-1- الغلاف الأمامي (اسم المؤلف، دار النشر، العلامة الأجناسية، الصورة، الألوان).	**63**
ب-2- الغلاف الخلفي.	**66**
3- عتبة الإهداء.	**67**
4- عتبة الاستهلال.	**68**
5- عتبة التصدير.	**68**
6- عتبة المقدمة.	**68**
7- عتبة العناوين الداخلية.	**69**
8- عتبة البياض.	**69**
9- عتبة علامات الترقيم.	**69**
III- العلاقة بين السيميائية والعتبات النصية.	**70**
الفصل الثاني: البعد السيميائي للعتبات النصية الخارجية في ديوان" الرغبات المتقاطعة".	

فهرس الموضوعات

I: البعد السيميائي لعتبة العنوان الرئيسي.	**73**
أولا: إخراج العنوان الرئيسي.	**74**
ثانيا: البعد السيميائي للعنوان من خلال المستوى الصرفي.	**78**
ثالثا: البعد السيميائي للعنوان الرئيسي من خلال المستوى التركيبي.	**78**
رابعا: البعد السيميائي للعنوان الرئيسي من خلال المستوى الصوتي.	**80**
خامسا: البعد السيميائي للعنوان الرئيسي من خلال المستوى الدلالي.	**84**
II: البعد السيميائي لعتبة الغلاف.	**88**
أولا: عتبة الغلاف الأمامي.	**88**
1-البعد السيميائي لعتبة اسم المؤلف.	**88**
2- البعد السيميائي لعتبة دار النشر.	**90**
3- البعد السيميائي لعتبة العلامة الأجناسية.	**91**
4- البعد السيميائي لعتبة الصورة.	**93**
5- البعد السيميائي لعتبة الألوان وعلاقتها بالصورة.	**94**
ثانيا: عتبة الغلاف الخلفي.	**99**
III: القيمة الجمالية للعتبات النصية الخارجية.	**102**
الفصل الثالث: البعد السيميائي للعتبات النصية الداخلية والنص الفوقي في ديوان"الرغبات المتقاطعة".	

فهرس الموضوعات

I: البعد السيميائي للعتبات النصية الداخلية وقيمتها الجمالية.	**105**
أولا: البعد السيميائي لعتبة المقدمة.	**105**
ثانيا: البعد السيميائي لعتبة الإهداء.	**105**
ثالثا: البعد السيميائي لعتبة التصدير.	**107**
رابعا:البعد السيميائي لعتبة العناوين الداخلية.	**110**
1- البعد السيميائي للعناوين الداخلية من خلال المستوى الصوتي.	**111**
2- البعد السيميائي للعناوين الداخلية من خلال المستوى الصرفي.	**112**
3- البعد السيميائي للعناوين الداخلية من خلال المستوى التركيبي.	**117**
4- البعد السيميائي للعناوين الداخلية من خلال المستوى الدلالي.	**121**
خامسا:البعد السيميائي لعتبة البياض والسواد.	**126**
سادسا: البعد السيميائي لعتبة علامات الترقيم.	**165**
سابعا: القيمة الجمالية للعتبات النصية الداخلية.	**171**
II: البعد السيميائي لعتبة النص الفوقي(النص الفوقي).	**184**
أولا: البعد السيميائي لعتبة سيرة" فيصل الأحمر".	**185**
ثانيا: البعد السيميائي لعتبة المحتويات.	**187**
ثالثا: البعد السيميائي لعتبة الناشر.	**187**
خاتمة.	**190**

ملحق	194
قائمة المصادر والمراجع.	197
فهرس الموضوعات	205