# النَصُ المُتغاير وعلاقات التحوّل الدلالي
# مقاربة تأويلية في الشّعر الحداثي

د. عماد حسيب محمد
مدرس البلاغة والنقد ـ كلية الآداب – جامعة الوادي الجديد

إن النص بما ينتجه من علاقات جمالية ولغة متمردة وفضاء دلالي مفتوح وعلاقات بنائية بكر ورؤية تجنح إلى الاختلاف يعد دافعًا للقراءة والتأويل ، وقد تعزز إيماني بحركية النصوص وتحولها عبر دوالها المتغايرة وأنساقها المتمردة على نفسها ، وعدم خضوعها للتأطير الأجناسي ، فمع إسقاط الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وإثبات فرضية التعالي الأجناسي ، أصبحنا أمام فضاء نصي رحب يتسع للتداخلات ويسمح بالتجاور ، فلفظتُ فكرةَ التموضع القرائي ، وبدأتْ عيني تبحث عن زوايا الاختلاف خاصة أنني أتعامل مع نصوص استطاعت أن تعلن عن متجذرها الثقافي الذي تعايش مع الواقعي والمتخيل في توليفة خلخلت الفكر التأويلي ، وعلى مستوى البنية النصية غادرت علاقات البناء التقليدي لتشكل بنيتها الخاصة القائمة على توظيف العجائبي والغرائبي والمعيشي والتداخل بين الشعري والسردي وخلق الصور البكر التي قاربت بين المتباعدات بصورة تتسم بالجدة والتفرد ، واستطاعت أن تستنطق أطيافها لتكشف زيف الحقائق وخواء المفاهيم الراسخة وضآلة الفكر الجمعي المعاصر .
وجامع هذه الدراسات الأنساق النصية المتعالية عن نظمها التقليدية وأطرها المعيارية نتيجة خضوعها لفعل التغاير ، الذي يعني الاختلاف وإحداث الدهشة وكسر أفق التوقع ، وتموضع النص في منطقة متجددة يغدو فيها محاطا بأطر غرائبية تخلق نوعا من التوجس عند ارتيادها ، خاصة أن ثمة فراغات معرفية مضمرة تتشكل عبر مستويات الخطاب الذي يعتمد – تأويليا – على انتظار المؤجل وخرق المتوقع .
فعل التغاير للذي يضعنا أمام مفارقة واضحة بين التحديد والتوقع ، وبين اللغة الأخرى واللغة العلامة ، وكأن النص يشهد عملية تولد وخلق ، تولد ينتج من عملية انزياح أو انحراف عن مسار المعتاد أو التقليدي إلى منطقة محددة مشروعيتها في

ذهن الشاعر ومتوقع انحرافها من قبل المتلقي ،وعملية الخلق التي تتمثل في إبداع اللغة الخارجة داخل اللغة العامة .

إن إيمان الناقد بقيمة النص وإدراكه لمساراته المتحولة عبر لغة تمردت على أنساقها المعيارية يفرض عليه توجهًا قرائيًا يتحدد وفقا لعلاقتين متلازمتين أو متقابلتين :ما أنتجه النص من أنساق قارة في ذاته متحولةً عبر محيطها التفاعلي مع الآخر بشتى صوره وأشكاله ، وما يقدمه القارئ من رؤيته الخاصة التي تفيد من كشف المضمر ورقصة المعنى والحمولات الثقافية التي من شأنها أن تعيد إنتاج النص وبناء تحولاته .

وهذه الرؤية تحتاج إلى نص متغاير ، يمتلك صفة الاختلاف ، وله القدرة على خلق تمرده ، ويستطيع عبر لغته المغايرة في دائرة الانزياح أن يخرج عن نطاق الانغلاق لينفتح على فضاءات دلالية تزيح عنه ستار العزلة ، وتمنحه تجانسًا كونيًا مع مختلف الاتجاهات ، النص الذي يخلق تجدده وينفي عن نفسه تهمة التقليد وجناية المماثلة ، النص الذي لا يشوهه الحذف ، ولا يؤمن بسجن الإطار الذي يحدد بدءه ونهايته ، بل إن حذفه يمثل جمالية ، وغياب بعض عناصر بنائه يمثل حضورًا يتجلى عبر لذة الكشف .

وفكرة النص المتغاير تتعارض مع جبرية النص التي لا علاقة لها بفكرة ( النصية ) التي تمنح النص القدرة على التحرك داخل مساراته اللغوية والتركيبية ، والقدرة على إنتاج علاقاته النصية التي تؤسس لقراءة نقدية مختلفة من قِبل ناقد يعي آلية التحرك ومستويات الإنتاجية ، فمعنى أن نقول إن النص يعبر عن مكنوناته الداخلية ورؤيته الخارجية ، وكافة مواقفه المتباينة والمتوافقة ، وعوالمه المحيطة به والمشكلة لبنيته . هذا من شأنه أن ينفي دور القارئ ويغلق دائرة التأويل ، ويجعل النص خاضعًا لتمثلات القراءة الواحدة ، والمقصود بالواحدة هنا أي القراءة التي يعتقد قارئها أنها القراءة الصحيحة وما عداها باطل ، وهذا ما نفاه ريشاردز عندما قال " إنه من المعقول أن نشك فيما إذا كانت هناك قراءة صحيحة هي القراءة الصحيحة الوحيدة .. حتى إننا سنكون متهورين إذا نحن زعمنا أن طريقة ما تتاح لنا لقراءتها هي الطريقة الصحيحة "(١) .

ـفالنص المتغاير هو النصـللذي تتعدد قراءته ، ويظل منفتحًا على عوالم مختلفة ،ـهذه العوالم التي تنفي صـفة السـكونية عن القراءة ، وتُبقي صـفة التحول ؛ لأنه بإمكان القراءة النقدية أن تنسف ثوابتها المنهجية تواطئا مع انحرافات النص وصداماته الفكرية والفنية لتشـكل علاقات جديدة قد تتعارض مع أصـولها النظرية وآلياتها المنهجية ، ـفالناقدـقدـيحدد نوعية القراءة ويحاول أن يسـيّر النص وفق آليات القراءة ، ويفاجأ وهو في منتصـف الطريق أن ثمة توترًا نجم عن الالتزام بتلك الآليات ، فإما أن يكمل وهو مؤمن بخداع نفسـه وخداع قارئه ، وفي هذه اللحظة يكون النص الضـحية ، وإما أن يتوقف وهو يشعر بالأزمة التي تدفعه إلى تحويل مسارات القراءة ، وقد أشار عبد الله إبراهيم إلى تلك الإشـكالية عندما أثبت " أن علاقة الناقد بالمنهج نسـبية، وهي علاقة متحوّلة لا تثبت على حال بين زمن وزمن، فضـلا عن وجود اختلاف بين النقاد حول وظيفة المنهج بين مَنْ يراه قالبًا صـارمًا ينبغي إخضـاع النصـوص له ومَنْ يراه دليلا يهتدي به لتحليل النصوص ولستنطاقها. وفي ضوء ذلك يصبح الجزم برأيـنهائي حول علاقة ـلناقدـبالمنهج، وعلاقتهملـبالظواهرـلمدروسـة ضـربًا من الادعاء الذي يتكفّل الزمن بإبطال مفعوله، وبعبارة أخرى، فكل حديث ينصرف إلى وصف مكتمل لهذه العلاقة يجد نفسه متورطًا في خضمـسلسلة من الادعاءات التي لا تملك براهينها، لأنه ينطلق من افتراض عام، هو اسـتقرار التحارب النقدية وثباتها، وانكفاء الناقد على نفسه فلا يتفاعل مع الكشوفات النقدية والمنهجية الجديدة، وهذا أمر خارج نطاق الإمكان بالنسـبة لكل ناقد حقيقي، كون التجربة النقدية مفتوحة على آفاق لا نهائية"(٢) .

ومن جهة أخرى فإن فكرة التغاير تتوافق مع ( القصـدية ) ، التي تحدث عنها ( فان جوخ) ( van gogh )ـقائلا :" إنني أريدك أن تعلمـأنه إذا كانـثمة شـيء جدير بالتقدير أو الاعتبار فيما أنا بصدد إنتاجه ، فإن هذا الشيء ليس وليد الصدفة ، إنما هو ثمرة لقصد حقيقي واقعي ونشاط إرادي غائي " (٣)

فلا يمكن نفي مبدأ ( صناعة النص ) ، فما صُدّر قديما عن قضية الإلهام والوحي الشعري وشياطين الشعر . أعتقد أنه يحتاج إلى مراجعة ، فالوعي بمكونات النص وآلياته وعلاقة التمركز الفكري لرؤيته وجمالياته جزء مهم من تشكيل النص وبنائه ، وليس معنى هذا أننا نتعامل مع ذات الفنان أو الجهد للبذول ؛ لأن للدراسة (الاستطيقية ) لا تضعنا إزاء فنانين أو مبدعين ، إنما تضعنا وجها لوجه أمام أعمال فنية أو إبداعات راسخة .

ويجب أن يؤمن للناقد – في ظل تعامله مع النص المتغاير – أنه لا يتعامل مع نص للذة – بمفهوم بارت – الذي يهب الغبطة وينحدر من الثقافة الواحدة ، فلا يحدث قطيعة معها ، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة ، بل يتعامل مع نص المتعة ــ بمفهوم بارت أيضا – الذي " يجعل من الضياع حالة ، وهو الذي يحيل الراحة رهقًا ، فينسف بذلك الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقارئ نسفًا ، ثم يأتي إلى قوة أذواقه وقيمه وذكرياته فيجعلها هباءً منثورًا ، إنه ليظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة " ، فخلخلة العلاقات الفكرية الراسخة لدى القارئ ، وزعزعة الثوابت الإيديولوجية والتاريخية يعد نوعًا من التحول ، ولا يتأتى هذا التحول إلا بالتعامل مع نص ذي طبيعة خاصة ورؤية خاصة ، هذا النص الذي يمنح القارئ المتعة ؛ متعة الكشف ، متعة التفكير في المضمر ، متعة قراءة المختلف وتأويله ، وهذه المتعة تتحقق في الابتعاد عن مألوف القراءة ومعتاد التحليل ، والانحراف بالمسارات الشكلية والنمطية إلى العلاقات القرائية البكر ، وقد عبر بارت عن ذلك فقال : "لذتي تستطيع أن تجعل الشكل انحرافًا . وإن الانحراف ليقع في كل مرة لا أحترم فيها الكل . فأمكث ثابتًا ودائرًا حول متعة شرسة تربطني بالنص (بالعالم) . ولفرط ظهوري هنا وهناك أبقى معلقًا بإرادة الوهم والإغواء والتهديد اللغوي ، مثل سدادة يحملها الموج " (٤).

وفعل التغاير النصي يقتضي وجود فجوة تحتاج إلى ملئها ، وثغرة تحتاج إلى سدها ، فإنه لا يتوافق مع فكرة الكمال النصي ــ إن كان هناك كمال نصي – ؛ لأن مؤلف

النص المتغاير يعلم أنه يوحد شـــريك معه في كتابة هذا النص ، ودائما يكون ملازمًا له أثناء كتابته للنص ، وهو ذلك للقارئ الافتراضـــي ، وقارئ آخر يفرض وجهة نظره ورؤيته الخاصة على النص ويتمثل في القارئ المثالي ، فمن هنا يقع النص بين الكاتب وللقارئ ، ولا تكتمل الدائرة إلا بهما ، وقد ذكر جميل حمداوي أن " الأعمال الفنية هي أعمال مفتوحة دلاليًا ، وبنيات غير مكتملة ، تستوجب من القارئ إتمامها وملء فجواتها وثغراتها وبياضها حسب أفق توقعاته "(٥) .

ويرى عبد الكريم بكار أن " النص الجيد هو النص الذي يشتمل على فراغات معرفية ، وملء هذه الفراغات من الآن فصاعدا صار من مهمة القارئ الجيد ، وحين يشرع القارئ في سدها تبدأ رحلة التواصل بينه و الكاتب " (٦)

وقد ذكر عبد الرحمن القعود في أثناء حديثه عن شعر الحداثة أن " أصلح شيء لهذا الشعر هو القراءة التأويلية ، لأن هذا الشعر متاهة ، ولأنه تساؤل ولأنه لا يحمل دلالة نهائية محدودة بل هي احتمالية ومؤجلة ، والقراءة التأويلية هي القادرة على انتظار المؤجل ، وفهم الملتبس وقبول المحتمل"(٧)

ومن هنا يتطور التعامل مع مفهوم النص ليتحول إلى منظومة من التشـكيلات اللغوية والســـياقات الثقافية التي تهدف إلى خلق علاقة تداولية بين المكون التعبيري والمتلقي الناقد ، وهذا من شـــأنه أن يخلق نصًـــا مختلفًا يســـتلزم طاقات متمردة ومتعالية على سياقات التحديد ، حتى يكون المكون التعبيري منافيًا لما يتغياه المتلقي من معان تخضع إلى التوقع الاستاتيكي؛ لأن المنشود البحث عن المعني الدينامي .

وهذا ما يتفق مع تصـــور (جاك دريدا) للنص ، فهو عنده " نســـيج لقيمات أي تدخلات . لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد .. فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا، بل هو نســق من الجذور وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهوم النســق والجذر . إن الانتماء التاريخي إلى نص ما لا يكون أبدا بخط مســتقيم ، فالنص دائما من هذا المنظور التفكيكي له – كما يقول دريدا – عدة أعمار "(٨)

وتبرز خصوصية النص المتغاير عن طريق وضعه في دائرة القراءة التأويلية ، فالنظريات الأدبية المعاصرة " تقوم على فرضيتين : الأولى : تقوم على التشديد على عنصر التعدد أو تعدد المعاني في النص الفني ، والثانية : تقوم على دور للقارئ في تأويل العمل والاستجابة كعنصرين في عملية تفاعل القارئ والنص " (٩)

وكذلك تؤكد على أهمية دور القارئ ، بل إن كثيرا من الكتاب يصفون هذا العصر بأنه ( عصر القارئ ) ، الذي يعد الفاعل الأهم في ثالوث الإبداع المكون للعمل الأدبي ( المؤلف /النص/القارئ) ، والمتفهم للقراءة التفكيكية يجد أنها أبرز الاتجاهات النقدية قربا من التأويلية في هذا المجال ، فقد دعت على لسان زعيمها ( جاك دريدا ) إلى تقويض الفكر الغربي ، الذي تأسس على فكرة الحقيقة للقابعة داخل النص بالمفهوم البنيوي ، ولتاحت لتجربة القراءة الأهمية الكبيرة في كشف النص ، ووصفت القراءة بأنها نوع من اللعب الحر ، الذي عليه تتأسس تأويلات عديدة ومختلفة للنص .

وقد قال الغذامي " إننا دلفنا مع النص الجديد وبسببه إلى عصر ثقافي جديد هو عصر القارئ ، ويكون الإبداع نفسه عملية قراءة للزمن وللكون ، وعاقد الربط – هنا – هو التشريح النصوصي إبداعا وقراءة ، فالمبدع يشرح ذاكرته الحضارية مستندا على حسه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذا ، والقارئ يشرح النص بناء على تلاحمه معه بعد أن أصبح انبثاقا لغويا لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع " (١٠)

وقد تأثر النقاد العرب بأفكار (جاك دريدا) للذي أعطى الأولوية للكتابة قبل الصوت الكلامي، وفي هذا يقول محمد بنيس:" أما بنية المكان فهي التي تجاهلها أو جهلها نقاد الشعر المعاصر، في عموم العالم العربي، وقد أسرهم الإيقاع، وما ذلك إلا نتيجة انحيازهم للكلام، ولإلغائهم الكتابة، وهم في موقفهم هذا على عكس بعض الشعراء والنقاد الأندلسيين والمغاربة القدماء، وبعض الشعراء الأوربيين والأمريكيين اللاتينيين المعاصرين، وكذلك بعض الشعراء الآسيويين، يابانيين وصينيين، الذين

جعلوا من التركيب الخطي بعدا بلاغيا يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا."(١١)

وما قمنا بتوضيحه عبر كشف علاقات التغاير النصي يتفق مع المدونة الشعرية التي تم الاشتغال عليها في هذه الدراسة ، والطرح السابق لمفاهيم النص ووجهات النظر المختلفة ، الذي جاء مقتضبا و لم يشر إلى كافة الاتجاهات التي تعرضت لهذا المفهوم ؛ لأن الدراسة لا تريد ذلك ، يعد طرحًا انتقائيا هدفه بيان وظيفة النص وقيمته من الوجهتين ، للتأويلية وللتداولية وكذلك الوقوف على التغيرات التي طرأت على المفهوم ؛ وذلك لتأكيد الهاجس الثقافي الذي انتشر بين كثير من الدارسين له ، وهو تعدد المفاهيم الموضحة للنص في ظل اختلاف المنهجية واختلاف وجهات التلقي ، الذي أدى بدوره إلى اختلاف (الشعرية) ، فلم يعد مفهومها يختص بأسلوبية الجنس الأدبي بل تجاوزه إلى ما وراء ذلك ، وهذا ما أكده ( تودوروف) عندما عرفها بقوله " إنها استراتيجية منفتحة متحررة لا تسعى إلى تثبيت فكرة بعينها عن الأدب . نغلقها على أنفسنا داخل جدران تعريف معياري فالأدبية تجاوز الأدب ، والوظيفة الشعرية تمتد إلى ما وراء حقل الشعر"(١٢)

وتمثل النصوص المختارة للدراسة أثرا مفتوحا ، وقد عرف ( إيكو ) الأثر المفتوح بأنه " الأثر الذي يؤلفه شخص واحد ، والذي عبر التأويلات المختلفة يبقى بنية متجانسة ومحتفظا بشكل من الأشكال بهذا الطابع الفردي الذي يعطيه وجوده وقيمته ومعناه " (١٣)

والنص الأدبي المفتوح "للذي يحتاج من قارئه إلى بذل الجهد لمعرفة ما يريد المؤلف قوله ، فهو مفتوح على الدلالة ، ومفتوح على أية محاولة للتواصل النشط معه من قبل قارئه ، ومن أبرز سماته أن كل قارئ إيجابي قادر على استنتاج معنى قد لا يتفق مع ما يستنتجه قارئ آخر ، وبتعدد قرائه تتعدد معانيه "(١٤)

من هنا تتحدد نظرتنا إلى النص الشعري وفضاء القراءة ، بوصف المنجز النصي ممثلا لما اقترحناه من مفهوم سابق وهو ( النص المتغاير ) ، الذي يحتاج إلى فضاء قرائي خاص يتأسس على آليات التأويل وتفكيك العلاقات الدلالية المتشابكة .

والنص المتغاير لا يتوافق ضمنيا مع أحادية الدلالة ، بل تجنح دلالاته إلى التعدد ، والتعدد ناتج عن التحول الذي يعني " العدول عن المعنى الظاهري أو المعجمي للكلمة أو التركيب إلى المعاني الباطنية المرجوة من الصياغة " (١٥)، والتحول الدلالي يرتبط بمستويات العلاقة اللغوية ؛ المستوى الظاهر والمستوى الضمني والمستوى المرجعي ، ويتم إدراكه وفق فهم المقام وتحركات السياق المختلفة ، وهناك أشكال متعددة للتحول ، منها التحول الزمني والتحول المكاني والتحول الأداتي والتحول التراثي .. وغيرها .

## **التحول الزمني

هو كسر قاعدة الوقت الفيزيقية التي تتسم بالتراتبية والتحديد والنمطية ، فمع النص الشعري المتغاير تصير تلك العلاقة محطمة ، وليس لها قيمة ، ليحل محلها علاقة الوقت العاطفي الذي يرتبط بإحساس الذات باللحظة أو المعيشي الذي يبدأ تسجيله مع حدوث واقعة معينة وينمو ويتطور وفق سرديتها ، أو رمزي دال على فضاء إشاري تهمش فيه العلاقات الحسية الظاهرة لينشأ لدينا المدلول المتعدد .

وقد دلت النصوص التي بين أيدينا على توظيف تلك العلاقة ، فمثلا في نص للشاعر : عمر مهران ، عنوانه " توثيق لأحداث خارج توقيت القلب " نجده يقول :

وقتٌ لا أقضيهِ على شطآنكِ
وقتٌ أعمى
أخرسُ ،
وقتٌ لا يعنيني فيهِ سوى ذكرى
وقتٍ آخرَ كنا فيهِ معاً

حيثُ الوقتُ لهُ قانونٌ فيزيقيٌّ
نحفظُهُ حفظَ التلميذِ ؛
وأنتِ معي
لا شيءَ يسيرُ على عادتِهِ ؛
معكِ الساعةُ ستُّ دقائقَ
معكِ الشايُ سُلافةُ خمرٍ
معكِ الضحكةُ معراجي لسماءٍ أبعدَ
يعزفُ فيها رَتْلُ نجومٍ
( كونْشِرْتُ بِيانو تْشايْكوفِسْكي )

فقد حوّل النص المدركات الثابتة إلى متغايرة ، وصار المدرك – من وجهة نظر النص – أعمى ؛ لأنه لا يشعر به ، وأخرس ؛ لأنه لا ينصت إليه ، وصار الزمن يتحدد وفقا لما تشعر به الذات ويتحول بناء على رغباتها ، فعندما تلتقي الذات مع المحبوبة يتغير كل شيء ، ويصبح الإحساس بالزمن عدميا ، وحتمية التراتب مرفوضة ، وحسية الأرقام ضائعة ، وهنا تغدو اللحظة المعيشة لها صفة السلطة بعيدا عن حدودها الفيزيقية ، فلها قانونها الخاص الذي يشكل بدءها وينفي نهايتها ، وقد جاء عنوان النص متوافقا مع آلية التحول : ( توثيق لأحداث خارج توقيت القلب ) ، وكأن العتبة أرادت منذ للبداية أن تصرف المتلقي عن العلاقات الاعتيادية ونمطية الأشياء وسكونية المعيش .

وفي نص آخر عنوانه " الفصل الأخير" يفضي التحول الزمني إلى إحداث فعل التغاير في النص :

سأرحلُ لا تاركاً بيتَ شعرٍ
ولا ابناً ليحملَ وزري
ولا امرأةً تترهبنُ بعدي
لتُنشِأَ من بعضِ صُلبي صبي

سأرحلُ لم أقرأ البُحتريَّ ولا دوستوفسكي
و لم أدرِ ماذا تقولُ الحداثةُ
حِسي يَراعي
ولن أسلكَ الدربَ ذاك الّذي ليس يُفضي لِشَيّ
وقد عشتُ أحلُمُ أن أستفيقَ على صدرِ ليلايَ
أن أعتلي صهوةَ الشعرِ
أن أدخلَ القدسَ في ثوبِ جَدي
وأمسحَ عن خدِّ زيتونِها دمعَه
كنتُ أحلمُ أن تستعيدَ الطفولةُ حقَّ الحياةِ وحقَّ اللعبْ
وأن تستعيدَ العصافيرُ حقَّ الغناءِ
وأن نستعيدَ حقوقَ الأدبْ

ـيأتي التحول هنا عبر علاقة للفلرقة الزمنية ، التي استطاع النص أن يوظفها عندما خلخل الإطار الزمني للثابت بآليته المعبرة عن توقيت محدد ، فيحدث النص خدلعا عبر اضطراب العلاقات ، فيبدأ بزمن الحضور ( سأرحل) ، ذلك الفعل الذي يطوي زمنين متلازمين : الحضور وهو الممثل لحقيقة الفعل والماضي الممثل لما يخلفه زمن الحضور ، ويستمر النص في خلخلة العلاقات الزمنية ، فما يأتي بعد فعل الرحيل المسبوق بالسين الدالة على المستقبل يتصدر بالنفي ، فبدلا من أن يقول ( سأرحل تاركا .. )قال ( سأرحل لاتاركا .. ) ، وهنا تتجلى آلية التحول ،فالمتروك حقيقي وثابت بالرغم من نفي الحضور ، وجاء النفي ليحول علاقة الثبات إلى متغير ضمني ، فكأن الذات تتحرك بين سكونها وتفجرها ، بين واقعها ومأمولها ، فالمتروك هو متروك بالفعل ، لكن الرغبة في عدم تركه خشية الفوات والموت ، ومع إيمان الذات بعدم جدوى تلك العلاقات الحاضرة الغائبة يضع النص أمام علاقتين دلاليتين ؛ علاقة للتتابع اللحظي لواقعية لحدث التي تتمثل في ترك للذات لعلاقات معيشية ترتبط بها ولا تنفك عنها ( بيت الشعر – ابنا يحمل وزري – امرأة تترهبن بعدي –

قراءة شعر البحتري ودوستوفسكي – التعلق بالحداثة الشعرية ) ، وعلاقة الرغبة في تغيير المتروك ومحاولة الذات الخروج من المعيشي المؤلم إلى المتخيل المستقبلي ، وظهر ذلك عبر نفي العلاقات السلبقة ، وكأنه يتمرد عليها ، وفي العلاقات المستقبلية المتممة ( لن أسلك الدرب ذاك الذي ليس يفضي لشيء – وقد عشت أحلم أن أستفيق على صدر ليلاي – أن أعتلي صهوة الشعر _ أن أدخل القدس في ثوب جدي وأمسح عن خد زيتونها دمعه ) .

وفي نص للشاعر السوري :حسن إبراهيم الحسن ، نقرأ :

الشِّعرُ فاكهةُ الحصارِ
" وأنتِ فاكهةُ القصيدة "
كان يلزمُني حضورُكِ في القصيدة
كي أخففَ وطأةَ القتلى على لغتي
(هنانو )
مثلما ودعتُهَا
أنثى
مراهقةً بكاملِ طيشها
بين القذيفةِ والقذيفةِ تستطيع الحبَّ
أمًّا
في جنازة طفلها تدعو لأطفالِ العدو
شجيرةً ..
عند الظهيرةِ ظلُّها يحنو على الحطَّاب
أرملةً
على عجلٍ تودعُ زوجَها كي تسعفَ الجرحى (١٦)

الشعور المغاير للحدث دال على القوة الغيرية التي تكتسبها الذات بفضل المجريات التي تعايشها في كل لحظة ، فمواجهة الدمار بخلق التعايش ، ومواجهة القتل بالصبر

والدعاء ، ومواجهة الكراهية والاعتداء بالحب دليل على حضـــور الفعل والرغبة في المقاومة والاستمرار ، فمدينة (هنانو ) مثلما يقدمها النص تمثل حضورا ثوريا طاغيا يتمثل في المقاومة والتعايش مع الأحداث بقوة وإباء ، فبالرغم من القذائف تســتطيع الحب بوصفها أنثى تمارس عشقها وسط مختلف الأجواء ، وتستقبل خبر استشهاد طفلها بشــعور الأمومة الرافض لمشــهد القتل ، لكنها في الوقت ذاته لا تتمناه لأبناء الأعداء قبل الأصدقاء ، إنها القوة التي أذهلت المغتصب المستبد ، وهي التي تتعامل مع ( الحطّاب ) من يريد اجتثاث جذورها بحنو ومحبة تدعوانه إلى ترك الفعل والتفكير في تغييره ، وتتعامل مع فقد الزوج بشــعور الحزن الدافع إلى ضــرورة إســعاف الجرحى ليكمل المصابون مشوارهم في المواجهة والمقاومة .

وفي نهاية النص السابق نجد هذا المقطع :

غيرني غيابُكِ:

في الصباح أصوِّر الأنقاضَ

لكن لا أحدقُ جيدًا في أعين القتلى

لئلا يسألَ القتلى :

هل انتصرَ الذين نيابةً عنهم سقَطنا ؟

عندما يصير الغياب سببا في التغيير ، فهذا دليل على حضور المغيَّب وقوته ، وتبعات الغياب تنشر آثارها لتفرض نوعا من التصوير المشهدي للواقع ، والمشهد يعد أثر من آثار الثورة التي كُتبت تفاصيلها بدماء الشهداء ، فالأنقاض حضور للحدث وتغييب للمكان ، والقتلى حضــور للحدث وتغييب للجســد ، وقفل النص المتمثل في الاســتفهام الذي يحمل قدرا كبيرا من الدرامية والشــحنات الدلالية الموحية ، وهو مسبوق بفعل استباقي من الراوي يتضح في تهربه من مواجهة هذا الاستفهام يعدُّ تأكيدا لحضور الدال الثوري ( هل انتصر الذين نيابة عنهم سقطنا ) فلولا الثورة لما سقط هؤلاء الشهداء ، ولولا سقوطهم لما استمرت للأخذ بثأرهم وثأر الوطن ،

وجملة ( نيابة عنا ) دليل على التضحية من أجل بقاء القيمة الأكبر من الجسد والحياة الذاتية ، إنها قيمة الحرية .

وفي نص للشاعر محمد هشام يعبر عن التحول الزمني نقرأ :

لم تعرِفِ الأرضُ أسماءَنا أبدًا
قَدْرَ ما عَرَفَتْ من تماثيلَ
أو تَوَّجَتْ من لُصُوص
نَسيرُ ونَظْمَأُ يا أصدقاءُ
هُنا الصَّحَراءُ/المدينةُ
قال حَكيمٌ: لِكَيْ تَرِدُوا الماءَ
سيروا إلى الدَّمْعِ
كانتْ هُناكَ مَوائدُ لَحْمٍ
وَقَوْمٌ أقاموا مِنَصَّةَ شِعْرٍ على عَظْمِ جُمْجُمَةٍ
قال: كَيْ تَرِدوا المَجْدَ
سيروا إلى الموتِ
أَوْ فَاهْنَأوا بالرَّحيلْ
أَنا كُنْتُ أَرْبِطُ أَوْرِدَتي وَتَرًا في الجُذُوعِ
لأصْنَعَ قِيثارَةً
وأُحاوِلُ ألا أَكونَ الذي كان قَبْلِي
وأَنْ أُمْسِكَ النَّهْرَ باليَدِ .

فالصراع هنا قائم بين الماضي والحاضر عبر نسيج من العلاقات الحاملة لعناصرهما ، والتحول يسكن تلك العلاقات ، ودائما ما يكون له دور في تغيير الدلالة ، فالبداية مع الحاضر المترسخ في ذهن الذات ( لم تعرف الأرض أسماءنا أبدا ) ، ونفي الحاضر يقابله إثبات الماضي ( قدر ما عرفت من تماثيل أو توجت من لصوص ) ، وعبر تحول العلاقات نجد أن الماضي يتحول إلى الحاضر بالرغم من وجود الصراع بينهما ،

فتحيل الدلالات النصـــية إلى علاقات تمجيد الآلهة والأصـــنام في القديم ، تلك التي كانت سببا في اختفاء الأسماء وتشويه الصور الفاعلة ، لازالت قائمة في حاضرنا عبر تمجيد الزعماء والسلطويين ، الذين هم في الحقيقة لصوص ، وهذا أدى بدوره أيضا إلى إخفاء الطبقات الأخرى ، بل وإعدامهم .

ويستمر النص في تأكيد الصراع الزمني وتحولاته فيأتي الدمج بين مكانين متضادين ( الصحراء والمدينة ) ليؤكد مدى ما تراه الذات في الواقع أنه تشوه وتحول ، وعبر آلية السرد نجد تدخل لشخصية ( الحكيم ) في النص ليمثل الصوت الخارجي المعبر عن الصوت الداخلي للذات ( لكي تردوا الماء سيروا إلى الدمع ) ، وهنا تتجلى المفارقة ، فالوصـــول إلى المعيش في هذا الواقع يلزمه قدر كبير من الألم الممزوج بالدمع ، وهنا إشارة إلى ظاهرة كانت منتشرة في القديم وعند الشعراء القدماء ، وهي الوقوف على الأطلال وبكاء الديار ، وقد أراد النص الإشـارة إلى تلك الظاهرة والدليل على ذلك ما جاء بعد ذلك ( كانت هناك موائد لحم وقوم أقاموا منصة شعر على عظم جمجمة ) ، والطلل هنا ليس المقصـود به أطلال القدماء فقط ، بل أطلال المعاصـرين أيضـا ، وليس المقصـــود هنا تمجيد الســـابقين والبكاء على ديارهم فقط ، بل تمجيد الصـــور المعاصـــرة والعيش في ظل من رحلوا بالرغم من مفاســـدهم ؛ لذلك جاءت النتيجة الحتمية لتلك الظاهرة ( كي تردوا المجد سـيروا إلى الموت أو فاهنأوا بالرحيل ) إما أن نعيش في ظل الراحلين ونسـير على دربهم أو نرحل بعيدا تاركين ديارنا وأوطاننا التي لا تتسع إلا إليهم ، وينتهي الصراع بالتحول ؛ تحول الذات من الثابت إلى المتحرك ، من الماضي إلى الحاضر ، من السكون إلى الثورة ( أحاول ألا أكون الذي كان قبلي وأن أمسك النهر باليد ) .

## **السرد والتحول الدلالي

ظهرت في النص الحداثي خاصية السرد وهي بديل الغنائية في الشعر القديم ، فقد تميزت القصيدة الحداثية بالسرد واحتفت بتفاصيل المكان والأشياء وركزت على اللقطة المتعددة الاتجاهات .

ويقول جون كوهين في كتابه ( لغة الشعر ) " الشعر منذ رامبو لم يعد غنائياً وإن أصبح نقدياً "(١٧)

وفي ظل التمازج الحاصل بين الفنون وبعضها في العصر الحديث تداخلت الرواية والقصة بآلياتهما في الكتابة الشعرية ، فبدأ يستل الشاعر الحديث التقنيات الفنية من القصة ليستخدمها في شعره كما أخذ من السينما والمسرح والفنون الأخرى ، فظهرت لدينا القصيدة الدرامية ، والقصيدة اللقطة ، والقصيدة القناع والنص الهندسي والنص الدائري وغيرها.

فقد تميز الشاعر الحداثي بظاهرة ( التشيؤ ) التي تعني الحضور الطاغي للأشياء .. وقد ظهر ذلك عند كثير من شعراء الحداثة ، والسرد عامل مهم له دوره في إحداث التحول للدلالي ، فعلاقات الحكي في تداخلها وتطورها قادرة على خلق التحول ، وأنماط الشخصيات الموظفة في النص السردي تحدث هذا النوع من التحول ، وقد ظهر ذلك في كثير من النصوص الشعرية ، فمثلا نجد عمر مهران في نص عنوانه ( تقرير صغير عن مدينة صغيرة ) يقول :

لطفلٍ
كان أولى أن يعلمَهُ أبوه الاختباء
من الرفاقِ بلعبةِ الغُمَّيضِ
قبلَ الاختباء من القنابلِ والأباتشي
ثُمّ لم تصبر عليه الطائراتُ لكي يعدَّ
لواحدٍ
اثنينِ
وانفجرت مخيلةٌ لأربعةٍ من الأطفالِ

لم تمسح براءةَ بسمةٍ فوق الوجوهِ ،
لَمن تخضّلَ بالدماءِ وبالدخانِ
و لم يزل يحشو الرصاصَ ببندقيتِهِ
ويتلو سورةَ الإخلاصِ ،
مَن خلعت رداءَ العُرسِ
وانهمكت تكفِّنُ حلمَها الزوجيَّ فيهِ ببسمةٍ
وبدمعتينِ ،
ومن على خطِّ الهجومِ محاصَرينَ
من العدوِّ أمامَهم
ومن الأخِ النذلِ الذي من خلفهم
سلَّ الخناجرَ للخيانةِ ،
من يحاربُ واقفاً لا ينحني لمرورِ طائرةٍ
ولا لقذيفةٍ ،
ولأرضِنا حيثُ الذين يحافظونَ على كرامةِ أمةٍ
منكوبةٍ
يتسحرونَ مدججينَ
ويفطرونَ مدججينَ
ويرفضونَ الإنبطاحَ أو القبولِ بسلطةِ المحتلِّ
والدولِ الكبيرةِ .

وعنوان النص يحيل المتلقي إلى السردية ( تقرير صغير عن مدينة صغيرة ) ، فالتقرير يعتمد على سرد الأحداث ، والمدينة فضاء دلالي للحدث ، ويفتتح المشهد على صورة طفل ومشهد مأساوي قذفته طائرات العدو ، وتحول مشهد اللعب إلى مشهد دموي ، وتحولت لعبة ( الغميض ) إلى محاربين حقيقيين يلعبون هذه اللعبة لكن وفق قوانينهم ، وتتابع المشهد التي تلعب المفارقة دورا مهما في إبرازها ، فصورة الطفل

المقتول يقابلها صورة الجندي المتغطرس للذي لا يهتم بما أحدثه وينفث دخان سيجاره وينظف بندقيته ويحشوها بالرصاص للقيام بجريمة جديدة ، ويأتي المشهد الثاني الذي تتحول فيه العروس من متعة الفرح والسرور بزواجها إلى الحزن العميق تحسرا على قتل زوجها ، ويتحول ثياب العرس إلى كفن تدفن فيه أحلامها وحبها ، ويأتي المشهد الثالث لينقل لنا صورة المجاهدين المحاصرين من قبل العدو ، وقد كان حصارهم بفعل الخيانة من بني جلدتهم ، وتنتهي المشاهد بمشهد الصمود والوقوف في وجه المحتل بكل ما لدى أصحاب الأرض من قوة ، وتمثل ذلك في أكثر من لوحة ؛ لوحة الجندي الواقف للذي لا ينحني لمرور طائرة ، ولوحة الجنود للذين يدافعون عن وطنهم فيتسحرون وهم مدججون بالسلاح ويفطرون وهم على الحالة تلك ، واللوحة الثالثة للذين يرفضون الانبطاح والقبول بسلطة المحتل ، إذن نحن أمام مجموعة من العلاقات الدلالية المتحولة ساعد في إبرازها الإطار السردي .

وفي نص للشاعر محمد هشام ، عنونه (عازف الجيتار العجوز ) ، وهو عنوان اللوحة الشهيرة للفنان (بيكاسو) تتجلى علاقات التحول ، والتحول هنا ناشء من التغاير للدلالي والحديث تارة عن اللوحة الأصل وتارة عن اللوحة للمعاصرة التي تحاكي الواقع وتتحدث عن واقع الفنان المعاصر الذي يكاد يتماس مع واقع بيكاسو الذي عبرت عنه لوحته ، فيبدأ النص :

غَنَّى سُدًى
واسْتَراحَ يَشْرَبُ العَدَمَا
حَقيقَةً يَدَّعِيها
ثُمَّ بَعْدَ غَدٍ
يُخَرْبِشُ الصَّخْرَ
يَنْفِيها
يَخُطُّ دَمَا
أَعْصابُهُ

_تَحْتَ جِلْدٍ كالخَريطَةِ ظَمْآنٍ_
تُدَوِّي
وفي رَمْلِ الفَراغِ
تُناجي
لا صَدًى يَسْتَعيدُ ما اسْتَحالَ فُتاتًا
في خَواءٍ يُحَوِّلُ الرِّجالَ دُمَى

البداية مع اللوحة الأصل ، فهي تقدم شرحا لتفاصيل اللوحة ، والإحساس بالعدمية والكآبة لدى الفنان الذي خطت أنامله الألم الكائن في نفسه والمسيطر على ذاته ، وصار يناجي الفراغ والعدم ، وصار كل ما يصنعه ويخلقه من إبداع لا قيمة له ، ثم يأتي فعل التغاير لتتدخل الذات الشاعرة في اللوحة الأصل وتمد يدها لتغيير ملامحها :

يراهُ يَرْتَدُّ من سَمِّ الخِياطِ
ويُدْمِي خَدَّهُ
يَعْبُرُ المسَامِّ نَحْوَ شِفاهٍ
مُشْبِكًا خَيْطَهُ الرَّحيصَ حَوْلَ صِباهُ
والدَّبابيسُ تَغْزو
تَسْتَبيحُ فَمَا
كانَتْ دَلالاتُهُ
تَنْساقُ نَحْوَ ضَميرٍ مِنْ خَرابِ الوُجودِ بالمواجِدِ
لا الرُّوحُ اسْتَراحَتْ لِأَرْضِها
ولا لِسَمَا

في مشهد دموي تتغير به ملامح اللوحة ، فذلك الساكن المنكس المنكسر المنكفئ على جيتاره يرتد من سم الخياط من هذا المنفذ الضيق معلنا تمرده على هذا الانكسار وتمرده على خطوط اللوحة وألوانها الزرقاء ، فقرر أن يختارلها لونا آخر ، فكان هذا اللون هو الأحمر لون الدم ولون الثورة ، والألفاظ المستخدمة في نسج الصورة تعبر

عن صعوبة المشهد وثقله ، فالخيط بآلته الصلبة يخترق الخد فيدميه ويعبر المسام نحو الشفاه وينفذ نحو الفم ، وكأن التحول هنا لم يكتف بإبراز صورة الفنان المنكسر الكئيب الساكن ، بل أراد صورة الفنان الواقع تحت سلطة القهر والظلم ، التي أدت إلى تكميم الأفواه وجرح الشفاه .

ويعود النص مرة أخرى للوحة الأصل :

يَغْتَالُهُ اللَحْنُ
والأَوْتارُ
مَحْضُ صِراطٍ
بَيْنَ وَقْتَيْنِ يَصْدَعانِ بالصَّرَخاتِ
جِسْمُهُ خاشِعٌ
ساجٍ
على الخَشَبِ المَعْزُوفِ
شَيْطانُهُ يَفْتَرُّ مُلْتَحِمَا
بِدَمْعِ جِيتارِهِ
الأَهْوالُ تَنْحَرُ في عُمْقِ النِّداءاتِ
إشْراقًا
وتَحْفُرُ أَغْوارًا
وتُؤْذي يَمامًا
والنِّهايَةُ مِلْكٌ
لِلَّذينَ اسْتَراحُوا فَوْقَ أَضْلُعِ مَنْ غَنَّوْا
ونامُوا على المياهِ لَفْحَ ظَمَا

أنه رسم واضح لتفاصيل الصورة عبر عدسة السرد المجسدة للفنان المقتول بسيف اللحن ، وجسمه مائل نحو جيتاره الخشبي ، وشيطانه يشاركه حاله ، والخلفية المشهدية تجسد صورة الأهوال التي تحيط به وتحفر في قلبه أغوارا عميقة وتؤذي اليمام

الممثل لصوت الفنان وقلبه النابض ، ونهاية المشهد تصور نهاية الذين غنوا وأخلصوا لفنهم ماتوا ظمأ لما أصابهم من عطش نتاج ما عانوه في حياتهم ، والعودة للوحة الأصل هنا لرغبة في إحداث التحول بين الموقفين نظرا لوجود تماثل واضح بين النص الأصل والنص المتغاير .

وفي نص للشاعر :حسن إبراهيم الحسن ، عنوانه ( عادات سرية ) تتأكد علاقات النص المتغاير عبر توظيف آلية السرد ، ويتضح ذلك في المقطع التالي :

أعدُّ ليالي الحصار
أعد الشظايا التي أخطأتني
أعدُّ
ثيابَ ابنتي فوقَ حبلِ الغسيل
أنادي ( فساتينَها )..
لا تردُّ
أعد الأصابعَ بعدَ القذيفةِ /
دقاتِ قلبي /
ضلوعي .. أعدُّ
هنا في ( هنانو) البيوتُ التي لا تزالُ
على ضفة الرعبِ بعدُ
أعد المساجدَ أو ما تبقى
أعد الدروبَ التي تستعدُّ
لطفلٍ على جثةِ الأم يهذي :
( أبولُ على حاكمٍ يستبدُّ .. ) (١٨)

إننا أمام علاقات مشهدية مؤثرة وموجعة تم بثها عبر عدسة الراوي المتحركة من مكان إلى آخر لتنقل لنا المشاهد التي تعبر عن علاقات التدمير والإبادة للمكان وما يحويه ، وتبدأ المشاهد بفعل متكرر يشكل قيمة إحصائية تدل على كثرة وتكرار

تلك الممارسات ( أعدُّ ) ، وتتابع المشاهد فنجد اللقطة الأولى تصور ليالي الحصار ، وتكتفي الصورة بالعرض الصامت لتلك الليالي من دون إطناب أو تعليق ، فالصورة أكثر تعبيرا عن المنطوق ، لذلك اكتفى النص بذكر ( ليالي الحصار) وترك للمشاهِد إدراك التفاصيل ، وتنتقل اللقطة من الثبات إلى الحركة ومن الصمت إلى الصوت المرتفع فنرى ونسمع صوت الشظايا التي لم تصب الراوي وهي كثيرة لدرجة أنه يصعب عليه حصرها ، وهذا يحيلنا إلى تأكيد العلاقة الضدية لذلك ، فإذا كانت الشظايا الخاطئة التي خاب مقصدها كثيرة ولا تحصى فهذا دليل على أن ما أصابت هدفها كثيرة أيضا ، وتنتقل العدسة من العام إلى الخاص لتزيد من قسوة المشهد وفجيعة الحدث ( ثياب ابنتي فوق حبل الغسيل .. أنادي فساتينها لا ترد ) ، فقد اختار النص دوالا بسيطة من اليومي والمعيشي فحولها عبر علاقتي ( التشخيص ) و ( الصورة البصرية ) إلى أفق تأثيري أعمق ، وتستمر ( الكاميرا ) في التقاط المشاهد المعبرة عن الفقد فتصور القذائف وكيف أن المرصودين يتابعونها ويتابعون أجسادهم بعد إسقاطها ليعرفوا ما نقص من أطرافهم أو أعضائهم ، فهو مشهد يصور بشاعة القتل وبشاعة القاتل ، وكذلك مشاهد البيوت والمساجد التي دمرت والتي لم تدمر وتستعد لهذا الحدث الذي قد يأتيها في أي وقت ، وتنتهي المشاهد بمشهد يؤكد حضور الدال الثوري والتمرد الكامن في النفس الثائرة الذي يدفعها إلى تحقير المستبد ومواجهته وعدم الإذعان لرغبته في التفرد بالسلطة ( لطفل على حثة الأم يهذي : أبول على حاكم مستبد ) ، وهنا يتولد الحضور من الغياب ، وتنطلق الثورة من بين أشلاء الجثث .

وتعلو نبرة الخطاب ، ويرتفع الخطاب الثوري الرافض للخضوع والمطالِب بالحقوق ، والمعلن للمستبد أنه مخدوع في ظنه إذا رأى أن الثورة غائبة أو أن ممارساته تلك ستكون سببا في وأدها :

أعدُّ الحقوقَ التي لا تباع

ولا تشترى ..

إنما تسترد
أعد حروبَ الطوائفِ
كم بعْثَرتنا
كأنا على الأرضِ نردُ
أعدُّ ..
إلى أن يعي المستبدُ ..
بأن الذي ظنه الجزرَ مدُّ .(١٩)

ويوجه النص رسالة إلى الثائر الذي يواجه الموت فحواها أن يقف صامدا وأن يواجه الموت بشجاعة وإباء ؛ لأن هذا الموت هو الذي سيخلق الوجود ، ومن هذه الدماء الطاهرة سيكتب فجر جديد لهذي البلاد ، وسيسجل التاريخ بحروف من نور أسماء الشهداء الثائرين وبطولاتهم الخالدة ، أما الطغاة الجبارين فمصيرهم إلى زوال :

الموتُ صاحبُك الوفي
فلا تدرْ ظهرًا إليه
والموت قاربُك الأخير إلى النجاة
قدر الطغاة بأن يزولوا
ثم " تنساهم .. وتذكرك الحياة " .

ويوجه رسالة إلى الطاغية المستبد ينذره بالفناء وسقوط عرشه ، وأن السحر سينقلب على الساحر ، والحرب ستعلن لعنتها وتنقلب على الطغاة ، وأنه سيظهر وسط هذه الممارسات القمعية ثائرون مقاتلون يدافعون عن ثورتهم ويؤكدون حضورها :

ستهوي
مثلما تعلو العروش
وتجني لعنةَ الحرب الجيوشُ
سيخطئنا الرماةُ ..
فإن نجونا

غدا لابد من سهم يطيشُ
ظباءٌ قرب نبع الماء تغفو
ستكمل مشهدَ الغاب الوحوشُ (٢٠)

## ** أنسنة الجماد وعلاقات التحول

أنسنة الجماد تعني : "إنزال غير العاقل، كالحيوان والنبات والجماد، والمعاني المجردة، منزلةَ العاقل، في التعبير والتصوير والخطاب".. و"إقامةُ الجماد مقام للناطقين" كمصطلحٍ أشار إليه من القدماء الفيلسوف والطبيب والفقيه والقاضي والفلكي والفيزيائي المعروف (ابن رشد) حين لستعمله في تلخيصه لكتاب أرسطو في الشعر. ومن أمثلته الشهيرة وصف البحتري للربيع: "أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً"، وقولهم: "الذكي والحاذق يستطيع أن يتخذ حتى من الجماد قدوة له" وغيره..(٢١)
ولهذه الظاهرة دور مهم في إحداث التحول للدلالي ، فعلاقات للتداخل والتماس والتشابه بين الجمادات والإنسان تكاد تكون بعيدة ، فعندما يحدث النص الشعري تواشجا بين المتباعدات فهذا معناه أن ثمة تحولا حدث على مستوى الدلالة وعلى مستوى التوظيف الفني ، وقد ظهر ذلك في بعض النصوص ، منها نص للشاعر محمود علي ، يقول فيه :

في البيتِ
تختبئُ السجائرُ
ترتخي العضلاتُ
ازدادُ اضطرابًا
أحتسي من خيبتي ..
في البيت أعتادُ الحياةَ بحِرها من شعرها
سنقيمُ شطرًا من مجاز
واحتفالًا بالخسارة
لن أفكرَ أنني قد كنتُ في يوم وحيدًا ضائعا

فأنا هنا ، هذا الوحيد الضائع المنسي .

فأنسنة السجائر وتصويرها في صورة المختبئ نوع من إحداث التحول في الدلالة يمنح السجائر صفة لصوصية ، وكأنها الإنسان الذي ارتكب جرما ويخاف أن يطلع عليه الناس فيلجأ إلى الاختفاء ، ونظرا لارتباط الذات بهذا الجرم وتعلقها به ،فاختفاؤها يؤدي إلى ارتخاء العضلات وزيادة القلق والاضطراب وتجرع الخيبة ، وكذلك أنسنة الحياة وتصويرها في صورة امرأة تجر من شعرها ، تحيلنا إلى إثبات صفة التمرد على الحياة والتقليل من شأنها ، وكأن الذات تضيق بتقاليدها وسطوتها وأعرافها التي تشكل عائقا أمام انطلاقها وتفجرها ، لذلك جاءت السطور التالية لهذه الصورة لتؤكد الفرضية السابقة ( سنقيم شطرا من مجاز واحتفالا بالخسارة ) ، فبعد نبذ الحياة بتقاليدها وسطوتها لا مكان للحقيقة ، إنما المكان متسع للمجاز ، ذلك الفضاء الذي يسمح للخيال أن يسبح ويقدم كل ما لديه من تصور بعيدا عن زاوية الإغلاق ، ويجيء الاحتفال مضادا لواقعية الدلالة ، فليس الاحتفال بالنصر بل بالخسارة ، والخسارة هنا نصر للذات لأنه يحتفل بخسارته الحياة بكل ما تعنيه من سياج حديدي تسجن فيه الآمال والأحلام ، فالتخلص من هذا السجن بالرغم من الخسارة هو في الحقيقة يمثل نصرا حقيقيا ، ويأتي السطران الأخيران لتعضيد ما سبق ( لن أفكر أنني قد كنت في يوم وحيدا ضائعا ، فأنا هنا هذا الوحيد الضائع المنسي ) ، فالنفي هنا يمثل تأكيدا من الذات على موقفها ، فهي ترفض بعد تحررها أن توصف بأنها صارت ضائعة أو منفردة ، فقد كانت في ظل القيد تتصف بتلك الصفات .

وفي نص للشاعر : إبراهيم زولي ، عنوانه ( الكرسي ) نقرأ :

غالبًا ما يكونُ التشنجُ
شاغلَه
ليس رغبتَه البقاءُ هنا
حين يدخلُ
في غرفةٍ

من ممرٍ عتيق
يدورُ الفراغ
على آخره
ويعودُ يجاورُ عزلَته
هكذا يتكومُ
دون مناسبةٍ
حين تلهثُ أقدامُه
مثل شطرِ القصيدة
يخرجُ من ظلِّه
كالغريب .(٢٢)

العلاقة السيكولوجية التي يعقدها النص مع الجماد / الكرسي وما تحيل إليه الدلالة المرتبطة بعالم الإنسان تمثل بعدا دلاليا حافزا يتكئ على حتمية التحول ،فالنص يضعنا أمام مستويين قرائيين ؛ الأول يتتبع سيرة الجماد ومدى سخطه على هيئته التي صنعها الصانع ، وعدم اكتراث المحيطين برغباته التي قد تجنح إلى التغيير ، والفضاء المكاني الذي يضيق عليه ويتسع مما يجعله يشعر بالغربة والعزلة ، والثاني يتتبع سيرة الجماد المتحول ، التي تحيل الدلالة إلى الذات الإنسانية التي لا تمتلك الحرية ، وتسير في فلك للدوائر المتسلطة والعلاقات الحاكمة ،تلك التي تمنعها التفكير في تحقيق رغباتها وأحلامها ، وهي فقط مخلوقة لتنفيذ رغبات الآخرين ؛مما يشعرها بالخيبة وفقدان القيمة ، فتصير في لعبة الحياة كرسيا يتحرك من مكان إلى آخر ومن فضاء إلى آخر وفق رغبة سيده ، ولا يملك في هذه الحال إلا التبرم الداخلي الذي لا يحدث أثرا والتقوقع داخل المنظومة مع الإحساس العميق بالغربة .

وفي نص للشاعر محمد العارف ، نقرأ :

لَّما الرمش تثاءبَ
لَّما الرمش تثاءب طلَّقَ زوجته الليل ورنَّمَ عمي الجبلُ الطيِّبُ :

"ميلي يا خام الملبن ميلي
هزِّي الخصر لينتشي الله ويعصر من لحيته الشيخُ الخمرَ"
وأغلى من قطرةِ ماءٍ تغسلُ وجهَ الصحراءِ أتتْ
يتساءلَ قلبي من أين أتتْ لتعانقَ صخب الأعراسِ وأجري لأُعانق ضحكتها
مسكينٌ قلبي لا يحتمل الحلوى
ككمان يتمشى في دم عازفة
تمشى
ويرنُّ الخلخال
يمزِّقُ ثوبَ الراعي وعصاهُ يكسِّرها
يرشد قدم الحملِ إلى التلِّ
يرمِّمُ سور المزرعةِ
لئلا يهجمَ ذئبٌ
كانت تمسكُ بيد الأرضِ إذا تصرخ في صبْيتِها :
"صوموا للإنسان وفكّوا الريقَ ببسمتهِ"
أبصرها وضعتْ عود بخورٍ في قلبي
وكما يبتسم الأزميل لحجرٍ للأشياء ابتسمتْ
غازلها الحقلُ فباسته وصفعت وجه القرية
لتجفِّفَ عرقَ الموسيقى رقصتْ
فاغتسلَ العالم في ماء النهرْ
وانتحرتْ كل حروبِ بني الإنسانِ

يحتشد النص السابق بمجموعة من الصور المؤنسنة للجماد في تركيب دلالي يتصف بالبكارة ، فيبدأ النص بأنسنة الرمش ( لما الرمش تثاءب ) يليه أنسنة الليل ( طلق زوجته الليل ) يليه أنسنة الجبل ( رنم عمي الجبل الطيب ) ، وهذه الصورة تبدو غريبة في اختيار مفرداتها وآلية تركيبها خاصة عندما نحاول أن ندمج الصور كما

وردت في سياقها ، لكن عندما نتأملها نلاحظ أنها تمثل علاقة حية تنقل إلينا فعل اليقظة ومدى ما فجرته صورة هذه المرأة من مشاعر جعلت للذات تلفظ النوم وتستقبل القادم بنوع من الغناء الغزل ، وتأتي الصورة الثانية المؤنسنة للجماد ( ككمان يتمشى في دم عازفة .. تمشي .. ويرن الخلخال .. يمزق ثوب الراعي وعصاه يكسرها .. يرشد قدم الحمل إلى التل .. يرمم سور المزرعة لئلا يهجم ذئب ) ، والصورة هنا تمنح الكمان تلك الآلة الموسيقية صفة إنسانية لم نعهدها من قبل ، وهي تحيل إلى مدى عشق الذات للموسيقى والتلازم الحاصل بين الآلة وقلب العازف وجوارحه ، وكأنها جزء منه ، ثم تأتي صورة الخلخال الذي ترتديه المرأة في قدمها ، وهو يؤدي وظيفة صوتية ، الهدف منها إبراز المفاتن ولفت الانتباه ، لتتحول الوظيفة عبر ظاهرة الأنسنة إلى الحراسة والدفاع عن المكان وقاطنيه ، وتختتم الصور بالصورة الثالثة ( وكما يبتسم الأزميل لحجر الأشياء ابتسمت .. غازلها الحقل فباسته وصفعت وجه القرية ) ، وكما يبدو جاء الأزميل تلك الآلة المستخدمة في النحت ممثلا لعلاقة إنسلنية تحولت فيها الدلالة ،فبدلا من أن يتحدد فعله في النحت الذي يحمل نوعا من الجهد والقسوة على الحجر ، جاء فعله ليمثل علاقة العشق للحجر من قبيل تماس الشيء مع آلته ، وتأتي الصورة الأخيرة لتضيف مجموعة من الصفات شديدة الصلة بالإنسان في لحظات العشق ( غازلها – بلسته ) لتكسبها للجماد/الحقل ، وهنا تتأكد لنا مدى ما تحدثه ظاهرة أنسنة الجماد من تحول في العلاقة الدلالية يؤثر في بناء النص وعلاقات التلقي .

## ** المفارقة ودورها في إحداث التحول

يشير مفهوم المفارقة إلى الأسلوب البلاغي الذي يكون فيه المعنى الخفي في تضاد حاد مع المعنى الظاهري. وكثيراً ما تحتاج المفارقة وخاصة مفارقة الموقف أو السياق إلى تأمل عميق للوصول إلى التعارض، وكشف دلالات التعارض بين المعنى

الظـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــاهر والمعنى الخفي الغـــــــــــاطس في أعمـــــــاق النص وفضـــــــــــاءاته البعيـــــــــــــــــــدة.

أن للمفارقة وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص، فهي في الشعر تتجاوز الفطنة وشد الانتباه، إلى خلق التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، الذي قد لا يأتي فقط من خلال الكلمات المثيرة والمروعة في السياق، بل عبر خلق الإمكانات البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية داخل الخطاب الشعري .

ويقدم فخري صـــالح تعريفا آخر للمفارقة فيقول " الاعتماد على نموذج المفارقة حيث يقود الشـاعر القارئ إلى مفارقة الموقف معصـوب العينين لتسـطع في الضـربة النهائية للقصـيدة حقيقة المشـهد المغايرة لما أوحت به السـطور الشـعرية السـابقة على السطر الختامي للقصيدة " (٢٣)

وقد تجلت المفارقة في نص شعري للشاعر محمود علي يقول فيه :

الحربُ بنتُ الخوف
تنهزمُ اكتمالًا للعجائزِ في الملاجئ
والمساحاتِ الصغيرةِ في الوجود
متاخمون لأمننا
في أرضِ حلمٍ كاذبٍ
والمنطقُ العفوي يجزمُ أننا
جئنا لتنتقصَ الحقيقة في القلوب
فنكتمل .

وتبدو المفارقة اللفظية واضـــحة منذ الوهلة الأولى ، فســـياقية التعبير ( الحرب بنت الخوف ) يحيـل إلى متنـاقضـــين ،ـفـالحرب تختزل مجموعـة من الألفـاظ المرتبطـة ـبهـا والمتوافقة مع مقامها مثل ( القوة – الشـــجاعة – القتل – الاســـتعمار – الســـلطة ) وغيرها ، لكنها في النص صـارت نسـلا لضـعف ، وبهذا تتحول الدلالة من التعبير عن

القوة إلى التعبير عن الضعف ، وهذا المزج يوحي بضدية العلاقات وواقعية التصور ، فالحرب تغيرت وجهتها وأصبحت في عصرنا نتاج خوف أو دفاعا عن هزيمة ، لذلك جاء السطر الثاني ليؤكد التصور السابق ( تنهزم اكتمالا للعجائز في الملاجئ والمساحات الصغيرة في الوجود ) ، فهنا تتجلى الدهشة التي يحملها فعل التغاير ، فمقامية الحرب لا يوافقها ذلك الخطاب الدال على الانهزام والانكسار والخضوع ، هنا في النص وحدنا ذلك ، وتتجلى المفارقة الثانية في قوله : ( والمنطق العفوي يجزم أننا جئنا لتنتقص الحقيقة في القلوب فنكتمل ) ، فالجمع بين انتقاص الحقيقة واكتمال الذوات يشير إلى عدمية الموجودات وخواء العلاقات ، وعندما يأتي الجزم من المنطق العفوي فهذا معناه أن الحقائق غائبة والواقع يبرهن على السقوط.

ويتجلى التحول الدلالي عبر توظيف المفارقة في قصيدة (ميلاد) للشاعر : حسن إبراهيم الحسن ، التي يقول فيها :

لا تحزني ..
كونَ الحصارِ اختارَ برجَكِ
فانتميتِ إلى الشعوبِ النازحة
أشياؤكِ الصغرى ورودٌ في الخراب
قميصُ نومكِ
والدمى والرائحة
كم كانَ ينقصُني حضورُكِ يا ابنتي
لتغيبَ ذاكرةُ الحروبِ الفادحة .(٢٤)

ـفالمفارقة تلعب دورها البارز منذ عتبة العنوان ـمفالميلاد هو عنوان الفرحة والبهجة واستقبال الوافد الجديد ، يتحول في النص إلى صورة الحصار التي بعثتها طوالع النجوم والأبراج وصدقها مشهد النازحين عن الوطن ، وتتحول أيضا مرافئ الخصب ومعالم العيش الرغيد إلى نقيضها ، ويتشكل الاختلاف عبر تلك العلاقات المغايرة التي تنتقل من طور الحلم إلى الكابوس ومن المعيش إلى الفناء ، فكيف تتشكل الورود

في الخراب ؟ إنها صورة تجمع بين متباعدين يستحيل الجمع بينهما على مستوى الحقيقة ، والمتباعدان ينتميان إلى حقلين مختلفين ،فالورود ترمز للبهجة والخصوبة والحياة يقابلها الخراب للذي يرمز إلى التدمير والهلاك والفناء ، ثم نجد علاقة التشخيص التي تكسب الجماد صفة الحياة ، والمفردات المختارة لتشكيل الصورة مفردات أنثوية خاصة تمثل تقريبا إيحائيا يتماس مع علاقاتنا الحميمة ، والصورة هنا تتحرك في مسارين تأويليين : المسار السطحي البسيط الذي يحمل قدرا كبيرا من الوظيفة الجمالية التي تشكلها شعرية التقرير ، وهذا ما توحي به الدوال من حديث النص عن الطفلة الصغيرة التي تحولت أشياؤها الصغرى بفعل الخراب والتدمير إلى علاقات التلاشي والعدم ، والمسار الآخر الذي يحول الدلالة من منطقة الحالية إلى المحلية فيصير الحديث عن الوطن للذي فقد بفعل الخراب معلله ، وتحولت معلنيه الدالة على الحب والسكنى إلى أشباح تتمنى الذات أن تعود تلك الصور الجميلة إليه ، تلك التي ضيعتها الحروب الفادحة .

وفي نص للشاعر محمود علي ، نقرأ :

تعالي سننشئُ عيدَ الحصاد
سأربطُ موتي كأي حمارٍ على الباب
أخلعُ نعلي فوق سريرك والفلسفات
ونجتثُ أجسادَنا من جذورِ العقائد
نخلعُ نافورةً من مداها
إذا ذكَّرتني بعمري القعيد
ونغوي الحروبَ برقص العرايا على النار
ذلك خيرٌ من القتل .

إن النص يعلن – عبر توظيف المفارقة – تمرده على العلاقات الثابتة ومحاولة التنصل من كل ما يقيد الحرية ، فالذات تعلن تنصلها من الموت وتسخر منه ، وتحقر من شأن الفلسفات بما تحمله من رؤى وأفكار فتجعلها بجوار نعله على سرير محبوبته ،

وتعلن ضرورة تخلصها من جذور العقائد بما تحمله من إلزام وتكاليف ترفض الذات أن تكون عبداً لها ، وتعلن سخريتها من الحرب بكلما تحمله من بشاعة وقتل وتشريد ، فتجعل رقص العرايا وممارسة الرذيلة أفضل وأسمى من القتل .

وفي نص للشاعر : فتحي عبد السميع ، عنوانه ( ظل على الباب المفتوح ) نقرأ:

أنا الولدُ الذي يمشي إلى أمهِ باكيًا
فتضحك
بيتي واسعٌ
مثل طرقةٍ بين عربتي قطار
مسافرٌ لم يحجزْ مقعدًا
ظهري مسنودٌ على البابِ المفتوح
أجتازُ حقولًا وبيوتًا ومحطات
ألم ظلا يستندُ على عتبة الجامع
يخلعُ مركوبَه ويصفقُ بالفردتين
يحملهما تحت إبطهِ ويخطو
هكذا أدخل الليل والنهار
أخلعُ قدمي وأصفق بهما
أحفظُ ما يتساقطُ منهما في جرة معتقة
وأدفنها بلا علامة . (٢٥)

تبدو للفارقة واضحة منذ بداية النص وحتى نهايته ، فحالة بكاء الطفل التي تقابلها حالة ضحك الأم ، وصفة سعة البيت التي تتحدد جغرافيتها بطرقة ضيقة بين عربتي قطار ، وحالة المسافر الذي ليس له مقعد ، والظهر المستند على فراغ ، وعدمية الوجود الإنساني والسماح بحركية الظل في مشهد عبثي يكاد يرتبط بالبيئة المعاصرة ، ذلك المشهد المتمثل في صورة الظل الواقف على عتبة الجامع يخلع مركوبه ويصفق بالفردتين ويحملهما تحت إبطه ويخطو، وتبدو السخرية واضحة في المشهد ، فهو دليل

على فقدان المعاني للدينية المرتبطة بروح العبادة والتفكير في الأمور للدنيوية التي جعلت الدين هامشا والحرص الدنيوي متنا ، وهنا تتجلى علاقات التحول الدلالي ، التحول من الإيجابية إلى السلبية ، ومن الشعور بالآخر إلى تجاهله والسخرية منه ، وظهر ذلك في موقف الأم مع طفلها للباكي ، وكذلك التحول من الإحساس بالآمان في ظل الشعور بالمواطنة إلى الإحساس بالفراغ والافتقار والضيق في ظل فقدان المواطنة ، وظهر ذلك في صورة المساحة الضيقة للوطن وعدم وجود مكان للذات المسافرة والاستناد على فراغ دائم ، والانتهاء بإثبات علاقة التحول الديني من الشعائري الإيماني إلى الدنيوي .

وفي نص للشاعر محمد للعارف تحت عنوان (حاجة بسيطة جدا) نجد توظيفا للمفارقة:

ربّما

-وأنا ابن ما غنّتهُ قريتنا عن المتصوفينْ -

أحتاج بنتاً تحتسي قلبي وتسقيني برمش العين ما تسقي الكمنجة عازفاً

تشدو

وأركضُ في حقولِ غنائِها

تحكي وأغفو عبر ضحكتها

تربّي ثورةً بيضاء في يدها

وطلتها تناولني الهتافْ

تشتري لي من محل الخردوات هديةً

فأبيعُني لعيونها

ترشو السماءَ لكي تغضَّ الطرفَ عنّا لحظةً

تحمرُّ وجنتها وتوقد شمعةً في ديرِ روحي

لاحتساء الشاي تدعونا الحقيقة

-والحقيقةُ جارة سراً نصافحها ونترك قبلة في كفها -

نمشي
كما تمشي الغيوم إلى الحقول
وكلما خلعَ المساءُ ثيابَه
نعطي الحياة زجاجتيّ خمرٍ
ونذهبُ
كي نلمَّ البردَ من طرقاتِ بلدتنا
ونلبسها معاطفنا
لنخبرها:
"العساكرُ نائمون فلا تخافي..."

وتتجلى المفارقة منذ العنوان (حلحة بسيطة جدا) لنجد أن النص يحمل لنا دلالة مغايرة تماما للعنوان ، فما تحت البسيط معقد للغاية ، فالنص منذ البداية وحتى السطر الأخير يحكي حكاية سردية عن حلم الذات بعيشة بسيطة تؤمن له فضاء للعيش فيه وأنثى تبادله العشق ويعيشان قصة مملوءة بالأحلام الوردية ، وتشاطرهما الطبيعة هذه القصة ، وينعمان في بلدتهما في ظل هذا الأمن والهدوء ، وهنا ومع السطر الأخير تأتي لحظة انكشاف الصمت وتحقق المفاجأة والدهشة ، فهل هذا الأمن دائم أم مؤقت ؟ وماسر هذا الهدوء والسماح للحلم أن ينطلق معبرا عن ذاته ؟ ، إنها العبارة التي كشفت المضمر " العساكر نائمون فلا تخافي " ، وهذا معناه أن البساطة والهدوء وبغد العيش والحياة الوردية مرهون بعلاقتي الحضور والغياب ، ففي حال غياب العساكر المحتلين السلطويين تصفو الحياة ، وفي حال حضورهم تختفي معالم الحياة وتبدو مظاهر القمع والقهر ، هكذا النص يضعنا أمام مفارقة بين موقفين موقف السلطوي وتصرفه في أحوال شعبه وصورة الحياة معها وموقف الحالمين من البسطاء بحياة كريمة ملؤه الحب والود بعيدا عن تلك المظاهر التي تمنعهم من تحقيق ذلك .

** نتائج الدراسة

يمكن إيجاز النتائج التي توصلت إليها الدراسة في النقاط الآتية :

أولا: فكرة (النص المتغاير) تجنح إلى تأكيد علاقات الاختلاف والتمرد على الأنساق التقليدية ، وخلق علاقات متجددة لها صفة البكارة وصفة الخروج عن الإطار الأجناسي .

ثانيا: فكرة التغاير النصي تتعارض مع مبدأ ( الجبرية ) وتتوافق مع مبدأ ( القصدية ) وصناعة النص ، والنص المتغاير تجنح دلالته إلى التعدد الناتج عن التحول الدلالي .

ثالثا: أن النص المتغاير يمثل علاقة حافزة للقراءة التأويلية ، وفعل القراءة الذي يخضع له هذا النص يعتمد – تأويليا – على انتظار المؤجل وخرق المتوقع .

رابعا: تجلى الكشف عن جماليات النص المتغاير في رصد مجموعة من أشكال التحول الدلالي التي حُددت في : التحول الزمني ، والسرد وأثره في إنتاج التحول الدلالي ، والمفارقة ودورها في إنتاج الأثر السابق ، وأنسنة الجماد ومدى دلالة الظاهرة على إحداث التحول .

## الهوامش

** تنويه : النصوص الشعرية الواردة في الدراسة للشعراء : عمر مهران ومحمد هشام ومحمد العارف ومحمود علي لم تنشر في دواوين شعرية ، بل هي مخطوط .

(١) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ، ت : محمد مصطفى بدوي ،المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ٤١٦ ، ص ١٢٣

(٢) د. عبدالله إبراهيم ، جريدة الرياض السبت غرة ذي القعدة ١٤٣٤ هـ – ٧ سبتمبر ٢٠١٣م – العدد ١٦٥١١

(٣) Letters to an Artist;Vincent Van Gogh to Anton Ridder Pan Rappurd;the creative process ;1958 p 55

(٤) رولان بارت ، لذة النص ، ٤٥

(٥) جميل حمداوي ، نظريات القراءة في النقد الأدبي ، ١٧

(٦) عبد الكريم بكار ، القراءة المثمرة ، مفاهيم وآليات ، دار القلم ، دمشق ، والدار الشامية ، بيروت ٢٠٠٨ ، ص٥٢

(٧) عبد الرحمن القعود ، الإبهام في شعر الحداثة ( العوامل والمظاهر وآليات التأويل ) ، عالم المعرفة ، الكويت ، ع ٢٧٩ ، ٢٠٠٢، ص٢٩٧

(٨) انظر : صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، ١٦٤ ، أغسطس ، ١٩٩٢ ، ص ٢٢٠

(٩) محمد الأسعد ، في حقول التأويل ، موقع دروب الفكر http;//www.doroob.com\p714

(١٠) عبد الله الغذامي ، تشريح النص ( مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ) ، دار الطليعة للطباعة ، بيوت ، ط١، ١٩٨٧، ٣٩

(١١) محمد بنيس، سؤال الحداثة ، دار التنوير للطباعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ٢٩

(١٢) تودوروف ، الشعرية ، ت :شكري المبخوت ، ورجاءسلامة ، ط٢ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ ، ٨٥

(١٣) إمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، دار الحوار للنشر ، ت : عبد الرحمن بو علي ، ط٢، ٢٠٠١ ، ص ٤٠

(١٤) حامد بن عقيل ، عصر القارئ ، دار طوى للنشر ، لندن ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص ١٦

(١٥) زكرياء بوجلول ، التحول الدلالي في المجاز القرآني سورة البقرة نموذجا ، ماجستير ، الجامعة الجزائرية ، ٢٠١٠ ، ص ٩١

(١٦) حسن إبراهيم الحسن ، ديوان ( غامض مثل الحياة وواضح كالموت ) ، م.س ، ص٢٠

(١٧) جون كوهين : بنية اللغة الشعرية / ت : الولي محمد ، و محمد العمري / دار توبقال للنشر / الدار البيضاء / ط١/ ١٩٨٦ / ١٢٣

(١٨) حسن إبراهيم الحسن ، ديوان ( غامض مثل الحياة وواضح كالموت ) ، م.س ،٤٥ ،٤٦

(١٩) السابق ، ٤٧

(٢٠) نفسه ، ٧٨

(٢١) عبد الله فدعق ، مقال تحت عنوان " أنسنة الجمادات إحرام الكعبة أنموذجا " ، مجلة الوطن الإلكترونية ، ٢٠١٢/١٠/٢٠

(٢٢) إبراهيم زولي ، رويدا باتجاه الأرض ، سلسلة آفاق عربية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٤ ، ص ٩١

(٢٣) فصول / مج١٦ / ع١ / ١٩٩٧ / ١٧١

(٢٤) حسن إبراهيم الحسن ، ديوان ( غامض مثل الحياة وواضح كالموت ) ، م.س، ص٩

(٢٥) فتحي عبد السميع ، أحد عشر ظلا لحجر ، سلسلة ديوان الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٦ ، ص ١٠٢ ، ١٠٣