تاريخ الاستلام:2023/11/01 تاريخ القبول:2023/11/15 تاريخ النشر: 2023/12/15م

مجلة علمية محكمة نصف سنوية -تصدر عن جامعة الزاوية
المجلد الثالث والعشرون – العدد الاربعون – ديسمبر – سنة 2023

شعريّة المناص في ديوان "خطوة أولى لطمأنة الحقل" لمفتاح العلواني (دراسة سيميائية)

غادة محمد عبد الرحمن البشتي
قسم اللغة العربية– كلية الآداب الزاوية– جامعة الزاوية
الزاوية – ليبيا
EMAIL: g.elbeshti@zu.edu.ly

ملخَّص البحث:

تعرّض البحث لشعرية المناص في ديوان خطوة أولى لطمأنة الحقل من خلال غلافه، وتقفّى فيه مقدرة الشاعر على المزاوجة، والارتحال بين شعرية النّص، والمناص، وكيف جعلَ مناص الغلاف وما حمله من عنوان رئيسٍ ولوحةٍ تشكيليةٍ وألوانٍ خطابًا موازيًا للمتن؛ لذلك عمد البحث لاستلال المعاني المتولّدة من الصّور الدلالّية الانزياحية المناصية لرصد سيرورات تشكّلها في أفق المتلقي، واتفاقية النّص(المتن)، و(المناص)، والألفة القارة بينهما عبر الاحتفاء بحضور لوحة الغلاف بصورها العديدة على أرض النّص، وكيف وجّه المناص أفقه الدّلالي نحو عوالم النّص مسجّلا صيغته الوجوديّة مثبتًا كينونته فيه كدال سيميائي، ومركز اكتشاف تجربته الخاصة، وارتحالها بين الواقع واللاواقع، بين المتحقق والمأمول، بين سيرورة الدلالة وتصورات متن الكتاب، كما تتبع البحث مصطلح المناص ، وبخاصة ماجاء بكتاب عتبات لجيرار جينيت.

الكلمات المفتاحية: شعريّة المناص، خطوة أولى لطمأنة الحقل، مفتاح العلواني.

The Poetics Of Paratext In Diwan "A first Step To For Moftah Al-Alwani"Reassure The Field

Ghada Abdel Rahman Elbeshti

Department of Arabic Language, Faculty of Literature, University of Zawiya Zawiya- Libya

EMAIL: g.elbeshti@zu.edu.ly

ABSTRACT

The research examined the Poetics of paratext in Diwan "a first step to reassure the field" through its cover, and traces in it the poet's ability to combine and travel between the poetics of the text and the paratext, and how he made the cover's paratext and the main title, visual palette, and colors, a discourse parallel to the text.

The study inferred the meanings generated from the paratextual shifting semantic images in order to monitor the processes of their formation in the recipient's horizon, the correspondence between the text (the body) and (the paratext), and the constant familiarity between them by celebrating the presence of the cover plate with its many images on the ground of the text, and how the paratext directed its semantic horizon towards the worlds of the text, recording its existential formula, proving his being in it as a semiotic signifier, and the center for discovering its own experience, and its journey between reality and unreality, between the achieved and the hoped-for, between the process of significance and the perceptions of the text of the book. The research was also paved by tracing the term "paratext" through the book of "Thresholds" by Gerard Genette .

Keywords: Poetics of paratext-a first step to reassure the field-Moftah Al-Alwani.

مقدّمة:

مثّل المناص عتبة مهمة، ومدخلًا رئيسًا للنّصوص بعامة، والأدبيّة منها بخاصة، مما أعطاه أولية التّركيز بساحة النّقد الأدبي الحديث في ليبيا، وبخاصة بعد الدراسات النّقدية العربيّة الحديثة، كدراسات سعيد يقطين، وسعيد بنكراد، وعبد الحق بالعابد، وجميل حمداوي، ومحمد الجزار، النّاتجة عن ترجمات لكتب مهمة اعتنت بالنّص، والمناص كمؤلفات، جيرار جينيت، ورولان بارت، وجوليا كريستيفيا، وناتالي غروس، الذين اعتنوا بمفهوم المناص وتحديده كمصطلح دقيق، وبالتّالي تحديد مكانته، ومكانه من العمل الأدبي، ومن هذا التّوجه كان اهتمام المبدعين، والكتّاب بمناصّات نصوصهم الحديثة، ومنها هذا الديوان مدار الدراسة.

سبب اختيار الدراسة : كَمُن سبب الاختيار في محاولة لإبراز المناص وكيفيّة اشتغاله في ديوان خطوة أولى لطمأنة الحقل، والبحث في أهم مظاهره الدّلاليّة؛ لأن ذلك يُدخِله في إطار الأدبيّة (الشّعرية)، التي تحدّد خصائصَ وقيمةَ هذا العمل، بوصف وشرح آليات عمله، والبحث عن المعايير العامة أو المتداخلة الساعية إلى تطوير عملية النحت القرائي للمشهد الكلي للديوان، والذي أخذ من الكاتب الوقت والجهد الكبيرين لإخراجه بهذه الكيفيّة موظّفًا فيه ثقافته وتنوّعها؛ليقدّمها في شكلها البصري واللساني هذا؛ مؤملا من المتلقي التواصل بنصّه بصريًا ودلاليًا ونفسيًا من خلال إيحاءاته، وتصريحاته، والأخذ بيده إلى ضفة الانفتاح التأويلي .

هدف الدراسة: تهدف هذه الدراسة إلى تفكيك النّصين اللّساني والبصري بمنشئهما اللغوي والسَنني (النص، والمناص) من أجل فهم مأزق التأويل والكشف عن مقصدية النصّين من خلال خطابهما المختلفين صورة متفقين دلالة ومعنى، وسيرورة تأويلية وتحديد القاسم المشترك بينهما وإحداث حكاية كبرى أكبر انفتاحًا على التأويل الخاضعة لحتميات رمزية لغوية تحددها ذاتٌ فاعلة من خلال حلقات الربط والوصل بين اللوحة والعنوان الرئيس، وبين النّص واللّوحة، وبين النّص، والعنوان في علاقات استبدالية وحوارية جدلية ، وكيف مثّل الغلاف حظوة إيقونصية من قبل الكاتب وجعله حلقة أساس في البناء النّصي الكلّي للكتاب ومن أهم عناصر المناص، وجعله مع الجهة اللّسانية (النص) مجموعة من الوحدات المتداخلة في علاقات قابلة للتّحليل.

أهمية الدراسة: تكمن أهمية هذه الدراسة في تسليط الضوء على مصطلح المناص وتحديده، ثم تطبيقه على أثر ليبي شعري؛ للتأكيد على قدرة هذا الأدب على مجاراة المناهج النقدّية الحديثة، وتمثّلها، واستيعابها بذكاء شعري فطري، وتخطيط مناصي مدروس.

منهج الدراسة: في دراستنا لشعريّة المناص فتح البحث أبواب التّذوق للقارئ، والنّاقد على حد سواء في دراسة تجمع بين التحليل والتأويل، وهذا ما جعل البحث يستعين بإجراءات المنهج السيميائي الذي سيتتبع حيثيات المناص من خلاله.

الدراسات السابقة: تعد هذه الدراسة الأولى في المناص– تطبيقيًا– على ديوان خطوة أولى لطمأنة الحقل للشاعر مفتاح العلواني مستعينة ببحوث اهتمت بدراسة المناص منها، كتاب عتبات لجيرار جينيت، ومقالة عبد الحق بالعابد (قصد رفع قلق مصطلح المناص)، ومدخل إلى التّناص لناتالي بييقي، وسيميائية الصورة الإشهارية لسعيد بنكراد.

ولتحقيق الأهداف المرجوة من البحث قُسم على أربعة مطالب تتقدّمهم هذه المقدمة، وينتهي بماوصل إليه من نتائج، وذُيّل بهوامشه، وأخيرًا مصادر ومراجع البحث:

المطلب الأول: الوعي بالمناص.

المطلب الثّاني: أيقونصيّة العنوان.

المطلب الثّالث: فضاءات الغلاف المناصيّة.

المطلب الرابع: سايكوفسيولوجي لوحة الغلاف.

المطلب الأول – الوعي بالمناص :

انتقل الاهتمام مؤخرًا من شعريّات النّص إلى شعريّة المناص أيضًا، يقول سعيد يقطين في مقدّمة كتاب عتبات "لم تكن العتبات تُثير الاهتمام قبل توّسع مفهوم النّص، ولم يتوسّع مفهوم النّص إلا بعد أن تم الوعي، والتّقدم في التّعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله... فكان التّطور في فهم النّص والتفاعل النصي... ومن ثم جاء الالتفات إلى العتبات"[1].

وربّما كان جيرار جينيت من أهم أقطاب الشعريّة المعاصرة بشهادة نقاد عصره وعلى رأسهم رولان بارت، وأول من وضّح مصطلح **المناص** والاشتغال على آليات عمله على الجهتين الفنيّة، والجمالية، والتسويقية، وسنعمل معه على تتتبع مراحل تطوّر مصطلح

المناص المهمة من خلال كتابه "عتبات" الذي ترجمه بحرفية ودقة تامة د. عبد الحق بالعابد:

أولًا- مفهوم الشّعرية عند جيرار جينيت:

تناول جينيت هذا المصطلح على مراحل تسلست تراتبيا عندما بحث في الشعريّة عن كيفية تشكّل الحكي، وطرائق الخطاب، وبنية النص، ثم في كتابه **النّص الجامع** الذي بحث فيه عن أنماط الخطاب، والصيّغ والأجناس الأدبية، فكان أكثر تحديدًا لمصطلح النّص الموازي الذي وصفه **بالمتعاليات النّصية** وهي تلك الأنماط الخمسة: **(التّناص، الميتانص، النّص اللاحق، النّص الجامع، المناص)** "أو بدقة أكبر ما وصفه **بالتعالي النصي** للنص، أي كل ما يجعل النص يدخل في علاقة ظاهرة، أو خفية مع باقي النصوص"[2]، فكان كتاب **أطراس** بهذا المعنى هو المنطلق الأساس لما حمله كتاب **عتبات** الصادر عام1987م الذي اهتمّ بمصطلح الشّعريات المعاصرة والنّص الموازي تحت مصطلح **المناص**، كمصطلح ما يزال يشهد حراكًا واهتمامًا نقديًّا على الساحات الأدبية بعامة[3]؛ لهذا يرى بالعابد أن مشروع جينيت الشعري هو عمل نقدي، وتطبيقي، وإبستمولوجي، وبيداغوجي، يجيد الارتحال **من النّص إلى المناص**[4]، أو تحديدا الخروج من **شعرية النص** إلى **شعرية المناص**، بزيادة الحفر والبحث عن التأويلات المقنعة للعمل الأدبي متكاملًا، والبحث في هذا الرداء القشيب الذي يلف النص (المتن) فلا يستطيع الخروج أو الظهور للعلن بدونه "أي ذلك النّص الموازي لنصّه الأصلي، **فالمناص** نّص، ولكن نّص يوازي النّص الأصلي"[5].

ثانيًا- دلالة المصطلح النقدي:

وقف مصطلح المناص بمحطّات إنتاجية كثيرة عبر رحلته النقديّة الغربيّة، والعربيّة حتى وصل لاشتغالات التطبيقات النقدية الحديثة بثبات واقتدار، فكان في توجهّات أصحابه على التّوالي التّالي:

- ك.دوشي: تعرّض للسَنن المنتجة والمنظّمة للنّص عام 1971م.
- ج. دريدا: في كتابه التّشتيت عام 1972م تكلّم عن تقديم النّص لجعله مرئيّا قبل أن يُقرأ.
- ج. دوبو: تكلّم عام 1973م عن حدود مصطلح الميتانص.

– فيليب لوجان: تكلّم عن حواشي النّص المطبوع في كتابه الميثاق السير ذاتي عام 1975م.

– م. مارتان بالتار: تكلم بخصوصية مجموع النصوص التي تحيط بالنص كالعناوين الأصلية والفرعية [6].

عندها بدأ جينيت بكتابه النّص الجامع، ثم أطراس، ثم العتبات حيث حاول الفصل فيه بين المصطلحات الدّقيقة (التّناص، التعالي النصي، النّص الجامع، الميتانص، المناص).

_المناص بمعجم لغة جيرار جينيت:

انطلق جينيت من التّركيب اللّغوي (para– texte) الذي رأى فيه معنى **الشّبيه**، و**المماثل** و**المجانس**، **الموازي**، **التّحاذي**، **المساواة** [7]، وقد تعني نسيج الثوب، تسلسل الأفكار، توالي الكلمات التي نتحاور بها مع المؤلَّف، ويؤكد على أهمية المناص بقوله "**فالنص** في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا **بمناصّه**، فنادرًا ما يظهر النص عاريا عن عتبات **لفظية أو بصرية**"[8]، إذن **فالمناص**: " كل ما يجعل من **النص** كتابا يقترح نفسه على قرائه..."[9].

وقد قابله النقّاد العرب بعدّة مصطلحات منها (**النّص الموازي**، **التوازي النّصي**، **موازي النّص**، **النّص المحاذي**، **النّص المؤطّر**، **ما بين النّصية**، **النّص المصاحب**) [10].

نجد في مقالة بالعابد تفصيلًا جادًا لتتبّع هذا المصطلح في الكتب العربيّة والمقالات الغربية، وربما هذه البلبلة، والخلط في المصطلح العربي بالخصوص يرجع حسب رأي بالعابد إلى:

1– المترجم **التحصيلي**: وهو الذي ينقل المصطلح على مقتضى التحصيل كالمتعلّم.

2– المترجم **التوصيلي**: ومثّله تمامًا بالراوي في آليات تعامله مع النص المترجَم.

3– المترجم **التأصيلي**: الذي يراه كالمؤلف، وقد تمثّل حسب رأيه في دراسة سعيد يقطين في كتابه **انفتاح النّص الروائي** [11].

وبعد رحلة مهمة تاريخية وتأصيلية مع مسيرة الترجمة التّخصصية والترجمة التوصيليّة، والمفاهميّة طرح بالعابد مصطلحَ (**النّص المصاحب**)، (**النّصية المصاحبة**)[12].

ويقول: كما تواضعنا في نظريّة التّواصل على المصطلحات (المرسل، الرسالة، المرسل إليه)، فاقترحُ: (المُلقِي، التّلقي، المُتلّقي)، بدل: (الباثّ، الباعث، السّامع أو

المستمع)، ولنستعمل المصطلحات: **(النّاص، النّص، النصيّة، المناصّة، المنصوص لـه)** في اشتغالنا على نظرية النّص.

ثالثًا– أنواع المناص:

قسّم جيرار جينيت المناص على الآتي:

1– **المنـاص النّشـري:** وهـو المنطقـة الجماليّـة، والفنيّـة للكتـاب، المهتمّـة بكـلّ مـا يخرجه للنّور بأفضل ما يكون، وغالبًا ما تكون تحت سيطرة النّشر، والنّاشر وينقسم إلى:

أ– النّص **المحيط النّشري**، ويشمل: (الغلاف، صفحة العنوان، كلمة الناشر، جلادة الكتاب).

ب– النّص **الفوقي النّشري**، ويشتمل على: (الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي).

2– المناص **التّأليفي:** وهو كل ما يتعلق بالنّص مباشرة سواء كان من عمل المؤلّف أو ما كُتب عنه، وقيل في المؤلف نفسه، وينقسم بدوره على:

أ– النّص **المحيط التأليفي:** وهو كل ما يخص عمل الكاتب نفسه، ويشمل :(اسم الكاتب، العنوان الرئيس، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، المقدمة، الإهداء، التّصدير، الحواشي، الهوامش).

ب– النّص **الفوقي التّأليفي:** وهو كل الخطابات المصاحبة للعمل التأليفي **العام**، ويشتمل: (اللّقاءات، الحوارات، القراءات النقديّة، المناقشات، الندوات، المؤتمرات)، وكل ما من شأنه تناول هذا العمل، و**الخـاص**، ويشمل: (المذكرات الحميمة، التعليقات الذاتية، المراسلات العامة والخاصة، النّص القبلي) (13).

إذن نخرج من كل ذلك بهذه المعادلة المصغّرة:

المناص = المناص النشري + المناص التّأليفي.

المناص النشري = النّص المحيط + النّص الفوقي.

المناص التّأليفي = النّص المحيط + النّص الفوقي.

المطلب الثّاني– أيقونصيّة العنوان:

ي أيقونصية العنوان سنرى هل استطاع موافقة الخلفيّة القرائيّة **للوحة** حتى يتوافق ومضمونها، وهل نجح في مهمّته **الوصفيّة** التي تُعد من أعقد الوظائف لأنها المسؤولة المباشرة على توصيف مضمون المتن بتواصله مع مفرداته المحددّة المختارة بدقّة؟

و**إخباريًا** بأن يخبرنا بما حمل المتن تلميحًا وتصريحًا، وينجح في تماسك وانسجام هذه العلاقات بالإضافة للوظيفة **المرجعيّة** التي يحترم فيها سبل الربط بين بنيات النّص جميعا، وأن يُجمل باقتدار ما فصّله المتن؟ (14).

لنتتبع أولًا ما جسّده المعنى من علاقات تناصية على الصعيد الدلالي، والاستفادة من مدلولات الغلاف (عنوانه ولوحته)، وإثارة المتلقّي ذهنيًا وعاطفيًا من خلال التأثيرات الحسيّة والحركيّة في رسالة مناصية صريحة حيث

اتسمت اللّوحة بالتّعدد الدّلالي فقدّمت دلالات كثيرة بالحقل المطمئن لوجود الفزّاعة فيه، لذا فإن النّص اللفظي (خطوة أولى لطمأنة الحقل) قام بتوجيه إدراك المتلقّي إلى صورتها ودلالتها الثقافية، ومارس سلطته الفكريّة على المتلقي "إنه يقوده نحو معنى منتقى مسبقًا"(15).

واستعان في ذلك بتقنيتين سيميائيتين،أو وظيفتين سيميائيتين هما: **الترسيخ والإرساء،** و**المناوبة والتّدعيم،** وذلك بتوظيف كلمة الحقل المنتسب مباشرة لوجوديّة الفزّاعة وإعطائها أحقيّتها المشروعية.

وقد تعالق **العنوان** و**اللّوحة** وتكاملا وانصهرَا في نص **المتن** لتكوين دلالة الحياة والفناء، الطمانينة والخوف، العطاء حد التفاني.

كما مارس العنوان سلطته على الغلاف مستمدًا دعمه من اللّوحة، التي مارست ذات السّلطة مستمدة دعمها من العنوان من خلال وظيفة **المناوبة**؛ لتقوم **اللوحة** بتقديم كم كبير من الدلالات القرائية من خلال وظيفة **الترسيخ** و**الإرساء** ليكونا ثنائيًا مثاليًا على الغلاف، معتمدة في ذلك على مد المساحات القرائيّة؛ لجعل موضوع الغلاف منصبًا في تداعيات الحقل الآيل إلى الموت والسقوط في مفازات اليابسة.

هذا **التنوّع الوظيفي** بين الدلالات اللّسانية والبصريّة تمركز بذهن القارئ بقوّة إيحائية غير قابلة للتّشويش، ولم يُبعد الفكرة الصّانعة لموضوع الكتاب.

إن **الإرسالية** اللّسانية للعنوان كانت تُطمئن الحقل بحياة قد تأتي من السماء، كتبها بخط منساب لا حدود فيه؛ ليُعطي إيحاء بسيكولوجية الفكرة، كانسياب الحياة في الموت والموت في الحياة، خط دائري كدورة الحياة والموت، "فإنها حقيقة شعرية تلك التي تجعل الحالم يصف الخط المنحي بالدفْء"(16).

"هل يستطيع أحد أن يتهم برجسون بالمغالاة حين يصف الخط المنحي بالجلال والخط المستقيم بعدم المرونة...إن جلال الخط المنحي دعوة لنا للبقاء فيه... فالخط المنحي يمتلك قوى العش... مساحة هندسية مسكونة، إننا هنا قد امتلكنا الحد الأدنى للمساوي... هنا حلم اليقظة" (17).

هذا ما مثله خط العنوان الذي أراد الطمأنينة للحقل والأمان، فلم يكتب بزوايا حادة لأن الزاوية الحادة، على حد قول باشلار: "باردة ...إن الزاوية الحادة ترفضنا، إن الزاوية ذكرية ..."(18).

تجسّدت كينونة اللوحة بمعيّة تفاعليّة تعالقيّة مع العنوان الرئيس؛ ليحقق الأخير مبدأ **التعانن** في فيسفاء متناهية الدّقة التواصلية والترابطية والدلاليّة (19).

فعلاقة اللّوحة بالعنوان هي علاقة **حوار** أو **معارضة**، تتوقف على مدى إقناعها للمتلقّي بها، وتكوّن بوتقة تخرج منها كل العناوين الفرعية وقنطرة تمتدّ لباقي نصوص الكتاب.

إذن كيف نقرأ هذه الصورة البصرية على طريقة كريسيان ميتز عندما قال: "إن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة ..."(20).

ومعرفة رسالتها **التركيبيّة والترابطيّة** وما تحمله من دلالات كليّة بحسب رأي عبد الحق بالعابد **!؟**(21)، ومن هذا المنطلق سنتتبع نص تقّدم حيث يقول:

كسابقة أولى
تحرّكتِ الفزّاعة خطوة
تعرف أن وقوفها لم
يعد كافيًا لطمأنة الحقل (22)

يأتي التّناص هنا متلاقحًا وممتلئًا بالعلامات، إذ يمثِّل كينونة الكتاب ومؤسّس عوالمه الشعريّة، ومحوره الذي دارت حوله أفلاك اللغة، فيه يُعلن النّص عن نفسه وتعاد فيه صياغة الكتاب (صورة الغلاف + العنوان الرئيس + العنون الفرعي + النص)

إذا أنتج هذا النص القصير عالمًا كبيرًا واسعا من التأويل في **تجربة أدبيّة** مهمة، وجمع عتبات الكتاب في كفّ واحدة، بلعبة إجرائية ماتعة تجاوز فيها الإدراك السطحي

لاهتمامات القراءة **الميتاحدوديّة**، فملأ الفجوات ورتّق شقوق المعنى برداء التأويل، فتزاحمت رؤاه بتكثيف مجازي اتكأ على فرشاة التّشكيل بتآلف صياغي محترف.

النّص هنا يحمل القارئ على اكتشاف كينونة الكتاب والاستمتاع بلذة استبطان التأويل، والاستمتاع بوعي التكوين الجمالي الذي حققه من جهة أخرى، مؤكدا وجوده بحرفية، فكلّ وحدة لسانيّة كان يقابلها خطًّا ولونا في اللوحة.

وقد احتلّ هذا النص مكانة خاصة في المتن القرائي والتأويلي مُشكِّلا أهم علاماته كأيقونة تُعلن مركزيّتها في تقاطعاتها مع **ميتافيزيقيا** حضور الفزاعة و**ميوثولوجيا** الفكر الإنساني و**الإبستمولوجي**، فحضور الفزاعة في النص هو حضور الحضور المتكّون بين غائبين حاضرين، "الجسد كنّص من خلال علاقته بالواقع والحياة والتاريخ، فإنه ينطوي أو يتضمن على بنيات أنثروبولوجية لا تنفك تؤثر على سلوكيات المجتمع وعلاقاته الداخلية"[(23)].

في هذا الاتجاه نجد اللوحة قد حملت أفكارها الخاصة من خلال الفزاعة، وما هي إلا انعكاس لتأثيرها الثقافي المنتج لها، وهي بالتالي تمثّل نوعا من الوعي النصي داخل الكتاب.

ولو فككنا جملة الخطابات انطلاقا من **كوجيتو** ديكارت لوحدات أصغر، لوجدناها تماما هي وحدات الكتاب، ولو رسمنا بالكلمات لوحة (حقل، فزاعة، حقل مطمئن، خطوة)، لكانت لوحة الغلاف، هذا بالضّبط ما أعلنه النّص بوجوده المحقق في مناصات الكتاب والعنوان ولوحة الغلاف (خطوة، أولى، لطمأنة، الحقل) يقابلها نص يبعثر وحداته: (أولى، خطوة، الحقل، لطمأنة، الفزاعة).

وقد اكتسب هذا النص مكانته الخاصّة؛ كونُه الكوة التي كشفت لنا أسرار الكتاب، ولا نجانب الحقيقة إن قلنا أن هذا النص هو الصورة **النموذجيّة** للتّعالق المناصّي من خلال الصيرورات التشكيلية لنصّيه اللّساني والبصري.

ولنتتبع نصّ استسلام القائل:

لم تتحرك ولا

خطوة...

على الرغم من وشوشة الرياح لها

بانتهاء الحصاد...

الفزاعة العارية

في منتصف الحقل [24].

تتأكد العلاقة بين النصين (اللوحة، العنوان)، بين الدّال والمدلول، فتفتح نوافذ المخيال على مصراعيها، ويمتدّ أفق التّوقع بمكوّن نصّي يتشكّل في مساحات شاسعة من التأويل بين الفن التشكيلي والشعر، تتعدد فيها المستويات وتختلف الاستراتيجيات، فيلتقيان على ضفّة واحدة من الجمال وصناعة مسرودات تؤثث هذا الكون المليء بالتّفاوت والتّناقض.

وصف الصورة:

فزاعة عارية مصلوبة في منتصف الحقل، بعد موسم الحصاد تهبّ عليها ريح خفيفة.

اللّون: الأسمر البني.

زاوية النّظر: الرؤية الوجهيّة.

المتّصف: ترسم حدود الحقل وتقسّمه إلى أربع خطوط وهمية تصنع مربعات يابسة.

الفزاعة لا تتحرك خطوة، فقط تسمع وشوشة الريح حيث "يتخذ الصوت صفة اليقين لواقع يوحد الإنسان مع العالم"[25].

تقريبًا حرفيًا يُعيد النّص صياغة العنوان بتحسّس خطوط اللّوحة التشكيليّة فيبث فيها روحًا وحواسًّا، لكنها حياة مليئة بالعجز، بالموت إنها طاقة (اللّوحة) التي تشحذ مخيالنا نحو لحظات مخيفة تختزل فكرة الموت وتكثّفها في أذهاننا بكيفيّات يخترعها النّص اللّساني في (خطوة).

وهي ما شكّلت الوجود الأصلي للعلامة المتعالقة مع سيرورة التأويل كنصّ لساني موازٍ للبصري، تتميّز من خلاله آليات تشّكل الفزاعتين في نصيّن مختلفيّن عضويًا، ومتفقين في المستوى الدلالي، يستهدفان مرجعيّة إنسانية تستجيب للحظاتها الخّاصة.

إنها محاولة ممتدة من المناص للتوّافق مع نصّه **الجسد** من خلال كائناته المتخلقّة فيه، " فإن الجسد كنصّ ينطوي على سمات، أو بنيات تخييلية ذات بعد مجازي أو استعاري بحيث تشكّل مرجعيّة سلطويّة تكون وثيقَة الصّلة باللّغة"[26].

المطلب الثالث– فضاءات الغلاف المناصية:

تنتقل فضاءات النّص البصري (اللوحة) إلى مساحات النّص(المتن) مكونين معًا مشاهد سينيمائية يقف كل منهما في زاوية يُبئر بها المشهد بما لم نكن نراه من العالم المليء بالموجودات التي لا تراها إلا عين الشّاعر في تناغم كبير بين تجربة الحقل اللوحة، وتجربة الحقل النّص، وقد ارتبطت التجربتان بوضعيّة الكشف السلوكي للمجتمع، وعلاقاته الداخليّة لتبقى وحشة السؤال، لم كل هذا الوجع؟

وفي نص مواساة [27] يقول:

في نهاية الحصاد
تعود المناجل متخمةً
ذاكرتها بالرؤوس
المقطوعة
بينما الكثير من
المواساة
تهمس به الريحُ
في آذان الحقول.

أنسنة النّص اللّساني: (عودة المناجل، الذاكرة المتخمة، الرؤوس المقطوعة، همس الرياح، أذان الحقول) إن هذه الوشوشة "تنفذ إلى عمق يبلغ حدًا يتطلب التأمل الطويل في عالم يتواجد في العمق بسبب ما ينبعث عنه من صوت عالم يقوم وجوده كله على وجود الأصوات، إن هذا الشيء الهش السريع الزوال: الصوت، يستطيع أن يكون دلالة على أعنف الوقائع"[28]، أما البُنية الأنسنية (للحقل، للحصاد) فتفضي إلى تركيب نصّي استوعب ذاته بما انطوى عليه من تخييلات استعارية رسمت حقلًا قرائيا أبرز المرجعيات المؤثرة في صورة الغلاف وأكدّ قدرته على استلهام التّطابق وتفعيله في المظهر الكلّي لهذا النّص، ووضع لنا ثقبًا صغيرًا نراقب من خلاله مغامرة مكتملة تشي بالانسجام بين علاقة الحقلين.

وفي نص انقلاب [29] يقول:

في البدء كان
الصمتُ حقلًا

ثم

تدفّق الكلامُ

كأسراب الجراد

استوحى الشاعر صورته البلاغية هذه من لوحة الغلاف (الحقل الجاف الميت)، إذ "هنالك أيضا موجات كبيرة من الصّمت ترسل ذبذباتها في القصائد"[30].

صورة عميقة "من الصعب تحديد وضع قيم الوجود وقيم العدم، وأين جذر الصمت؟ أهو علامة العدم أم سيطرة الوجود؟ إنه عميق"[31].

يُحزنه صمته، إنها الرؤيا الخاصة للذّات تولّد إحساسا خاصًا يكشف التّشابه الكبير بين الحقل والصمت، فالصمت خاصية الأجساد التي لا تُسمع وتُدرك جليًا ذلك؛ لذا كان لابد من أسراب الجراد ليتكّلم الحقل الساكن الميّت والجراد سيزيد من صمته "ولكن أين جذر عمقه؟ أهو في الكون حيث المنابع التي على أهبة الولادة تصلي؟ أم في قلب الإنسان الذي عانى؟ ولأي علو في الوجود على الآذان المصغية أن تستمع؟"[32].

يتحدث الشاعر بشيء من التجلي والكثير جدا من الحزن، فيرسم النّسق الشعري للوحة باستراتيجيات وسَنَن الفن التشكيلي المستعينة بأدوات الواقع.

وقد ظهر **اليباس** على نصوص كثيرة؛ ليصنع فضاء شاسعا بلونه الأسمر الكئيب مضفيا بُعده المادي والمعنوي على كامل الديوان.

يبسٌ " إنها واحدة من تلك الكلمات التي يهمسها الكاتب لنفسه وهو يكتبها... إن هذه الكلمة هي ملفوظة وليست مقروءة فقط أو مرئية في الأشياء التي تتصل بها..."[33]، يستشعرها الشّاعر على لسانه وفي وجدانه ويستطعمها بقلبه "إن كل ما يساهم في إعطاء الشعر فعاليته النفسية الحاسمة يجب إدراجه في **فلسفة الخيال الديناميكي** "[34].

استمع إليه يقول:

– من ينقذك؟

وأنت مشاع للرزايا..

متاح لليالي **اليابسة** تجثم فوق روحك الهشّة [35].

– حيث المساءات المتعبة من نهارات **يابسة** [36].

– أكتبُ أيضا غصة **يابسة**

وصراخا مالحا [37]
– أنا المتوجس خيفة من الحب الكبير
الذي صارت روحه **يابسة** [38].
– وتُشعل في بقايا **اليابسة** النار [39].
– أنا طينة الجواب **اليابسة** [40].
– دع الآخرين
يلمسون روح حزني
اليابس الحاد [41].
– تدخُلك لحظاتك المؤجلة
وأوقاتك اليابسة قبل
أوانها[42].

تتعانق المفردات التائهة في الجفاف (أوقات يابسة، ليال يابسة، نهارات يابسة، غصة يابسة، طينة يابسة، حزن يابس، روحا يابسة، بقاياه اليابسة)، بعبارات تصلح عناوين لنصوص حزينة يابسة "تتظافر أكثر القيم تنوعا ودقة لتخلق دينامية واسعة للقصيدة"[43].

كانت كلمة اليابسة هي أداة وجوهر الصورة ومعناها، نلتقط فيها رمزيّة اللفظة في بُعدها السيميائي، وما تُحدثه من ثورة نفسية في تراكيب الصورة، وما تقوم به من وساطة **سايكوباتية** في كينونة النّص وماهيته؛ بالاتكاء على تراكيب لسانيّة محدّدة الدّلالة مع اختلاف نوعيٍّ في بنيويّة الخطاب، فتتحول فيه اللفظة إلى وسيط تأطيري نوعي لفكرة واحدة وهي **اليباس**.

المطلب الرّابع – سايكوفسيولوجي الجسد:

استعانت النصّوص بشكل ما **بجسد** الفزاعة لجعله بؤرة العمل الكلّي للديوان؛ "من أجل رسم خطوط سيرورة دلاليّة بالغة الغنى والتّنوع تتجاوز التّحديد الوجودي المحايد للكائن البشري، للتحوّل، فكل منطقة في جسد الفزاعة تعني "لحظة تواصل لها إحالاتها الانفعالية المتعدّدة المشارب والتجلّيات"[44].

لنحاول أن نقرأ النصوص المتولدة عن الحركات والإيماءات الإيحائية لصورة الفزّاعة مستحضرين الجسد في أبعاده الحسيّة والانفعالية المفسّرة بتنويعاتها الدلالية، ونتكلم

على هذه الأجزاء ليس بوصفها أعضاء نفعية بل **دلالة ثقافية**، وهكذا فإن الأعضاء التي يرسمها النص إنما تُحدد **مضامين معنوية**، فما يهمّنا كيف استطاع النّص البصري توظيف **لغة الجسد** من أجل توجيه العين، واستقطاب الخيال لخارطة جسد الفزّاعة، واستنطاق الطّاقة التعبيريّة في اللّوحة.

إن تعامل النص مع الجسد كدال يُلقي الضوء على عوالم تتنامى داخل السلوك الإنساني في مفارقة غريبة لتأسيس صور تأويلية تؤكد على "أن الجسد هو **واقعة ثقافيّة**"(45)، إنه بعد آخر غير الذي تراه العين المُبصرة، بل يحتاج لعين البصيرة، لنتعامل مع هذا الجسد غير تعاملنا المألوف"(46)؛ ولهذا فإن هذا "الجسد ليس جسدًا بالمعنى الحقيقي للكلمة... إنه جسد مصفى نُزعت عنه كل المناطق النفعية"(47)، ليصبح دالا معنويا على موضوعات إنسانية متعددة.

نحاول في هذا التحليل تفكيك أجزاء الخطاب في اللوحة إلى أصغر وحدات سردية، ونبحث عن طابع الدور الوظيفي للوحة، فكل جزء منها يمثل قصة أو مسرودا مهم الحضور، والاستحضار.

1 – متناصية القدم الحافية (نصوص حافية):

عند قراءة نصوص الكتاب نلمس تأثير **التّناص** وانتظام الممارسات **التناصية** مستعيرة تفاصيلها، وتشكّلاتها من اللّوحة، فتتبّدل الأدوار وتتحوّل من المانح للآخذ، ففي هذه الصّور المتشاكلة تُفعّل فكرة **تبادل** النّصوص "فخاصية **المتناص** أن يجنّد بروتوكول قراءة خاصة، يتطلب من القارئ مشاركة نشطة في بناء المعنى"(48).

ففي بعض الصّور الاستعارية تأتي القدم حاضرة بشكل لافت مكونة ثيمة سيكولوجية للنص، "إن مثل هذه الاستعارات المنتقاة تذكّر بأن نظرية **المتناص** قد غدت مخيّلة النّص"(49)، ونصّ الفزّاعة قد أخذ برأي رولان بارت في قوله "النّص إنتاجية لا تتوقف عن الاشتغال "(50)، فنراها في مجموع خطاباتها المحيطة في علاقة أصولية بلوحة الغلاف علاقة سيكولوجية تدفع بهما في حركة دائرية تؤدي لإحلال الفزاعة مكان الشاعر، والعَكس، فكلاهما يعاني من الحفاء وعوز الأحذية في سياق دال إلى الفقر والحرمان؛ يعرض الشّاعر هذا بفلسفة براغماتية واستغلال فني استعاري لمؤازرة ضمنية لقدم الفزاعة الحافية، في وضعيّة تخييليّة تتسم بالإدراك المعرفي العميق.

تقف الفزّاعة في الهواء بقدمين وحذاء واحد، قدم حافية متدليّة في طرقات لا تصلها، حافية كأمّهِ التي يقول فيها:

أنا سليل امرأة
بدويّة
ركضت **حافية** خلف
أغنامها(51).

مثير وموجع هذا الإحساس بالفقر، فمن لا يملك حذاء لا يملك أشياء كثيرة جدًا بالضرورة لإقامة حياة طيّبة.

والأطفال أيضا حفاة في زاوية ما:

زوايا خائفة من أطفال **حفاة**(52).

لقد صار للحذاء أهمية كبيرة في ثقافة الشاعر، إنه يرسم عالمًا **ميتافيزيقيا** عميقًا، استخرج صورَه من عقله الباطن مستذكرا فيها واقعًا جديدًا وحاضرًا لم يرجوه، أقام في مخيلة طفولته الحافية، فنزوى بداخله يواسي طفولته ويتذّكر دومًا صراعها مع الخارج؛ ليشعرا معًا بالإهانة، حتى صار الحذاء أساسا لصور ومشاهد كثيرة في متنه في جدل حاد ودائم مع الأيام الطويلة جدا، حيث سُلبت فيها أحلامه أحذيتها هي الأخرى فيتنقّل الحذاء المفقود من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل، يقول:

– وأحلامًا **تمزقت أحذيتها**
من المشي في ممرات القلب(53).
– والرجال الذين يسيرون **بقلوب حافية**
وفي كل مرة تطأ على يوم حاد ينغرس
فيها حتى آخره(54).

صارت أمنية كبيرة أن يكون له حذاء، حتى أنه سيطلب من ربه أن يدخل جنّته الموعودة بحذاء:

سأقول له يا الله
مشيت كثيرًا كثيرًا جدًا حتى
تقرّحت رجلي

يا ربنا..
أريد يا مولانا بيتًا واسعًا، وكبيرًا
.....
وأحذية كثيرة
.....
نسيتُ .. نسيتُ أن تردّني قليلًا
صغيرًا لألعب مباراة أخرى في الشوارع
الخلفية **بحذاء جديد**
لا يهم أفوز أم أخسر... المهمّ ألا
أرجع **حافيًا** ..(55).

يضيق القلب وتتّسع الآهة في هذا النّص تحديدًا.

وتظهر كل أقدام النّصوص حافية تتمدّد بها الطرقات وتضيق عليها الشوارع، تتكاثف الصّور جميعها لتكوّن صورة واحدة كلية، عبر مدركات حسيّة متواطئة مع قدم الفزّاعة، فتتحوّل إلى كيان معجمي يتماهى وكيانها الورقي متجاوزًا مفهوم الحفاء إلى الوعي بقيمته الوجوديّة.

يقول: أنا رجلٌ صالح لكل
شيء
للمشي فوق حواف الأيام برجلين
حافيتين(56).

كبُر ذاك الطّفل وصار رجلًا، رجلٌ منحه الفقد القدرة على مواجهة الحياة، صار قويًا دونها، وقادرًا على مجاراة بؤسها، بؤسها الشديد لن يساوي شيئا مع طفولة بلا حذاء! الأيام الحادة المتكررة في إقامات لا نهاية لها، لا بأس صار يمتلك رجلين حافيتين قويتين قادرتين على سلك الطرق الوعرة، تمشيان قُدما نحو وجود يتردّد في اعترافه بها !!

ولأن الفقر كثير وكبير فقد أَلِف الشّعر والشعراء ذلك، لكن شاعرنا يرفض ذلك فيطالب بمؤازرة الأقدام الحافية بردود أفعال تبدل وجهة الحياة:

من الشعراء؟

من هم؟

ولا يبكون لأجل طفلة

بقدم حافية تحت إشارة المرور(57).

قدمٌ حافية إنها قدمُ الفزاعة، قدم الطّفلة أيضًا التي تخيف المّارة ولا تَطمئن بوجودها الطريق، إن الصورة تُقدم درجات كبيرة من التأمل العميق الباحث في بعد اللوحة.

طفلة + قدم + حافية، حضر نص اللوحة بتناص على هيئة "استشهادات غير واعية وضعت بدون أقواس"(58).

في الحقيقة قد تصير امرأة يومًا ما بنفس المكان، وربما تنتقل لقصر سندريلا بحذاء سحري جميل! هل يعتقد الشاعر أن الشعر قد يفعل هذا حقا!! أم ستنتصب على شارة المرور كالفزاعة بالحقل الميت!

يقول :

ما الشعر ؟

إذا لم تقله عن عامل **يجرّ خُطاه**

في شوارع بلاده الجائرة ويغني لها(59).

يصرّ على أن يطلب من الشعر دعم البائسين باتخاذه عبارة **يجرّ خُطاه**، استحضار غير مباشر للتّعب، والإرهاق، والمذلة، والمهانة، والغُلب، والتعاسة، وإقامة علاقات دلالية تكوّن انطباعا حادا وجادا لفلسفة وجود هذه الخطا في النص وليس مجرد ترف استعاري لجرّ الخُطا بدل القدمين يتجسّد الوجود الدلالي في جملتي:يجر/هو/ خطا/ه.

جملتان حملتا نظرة الغلاف الأولى، وانعكست في مرآة الفكرة الأصل بتآلف المشهد الكلّي لجسد الفزاعة، يقول بارت في لذة النص: "**المناص** ما هو إلا تذكر دائري"(60).

إن النّص كان أكثر دقّة في تعامله مع لوحة غلافه يقولها شيئا فشيئا بتؤدة وطمأنينة المتسامي العارف لأدواته، فكانت الصور تتوالى بثقل جفني الألم وخفة خطا الحلم.

يتوأد **بخطاه** مثل لص

ويداعب الوقت كي لا يسوء مزاجه(61).

اختُزِلت القدمُ الحافية في العديد من الصور الذهنية، وتمظهر الحفاء كفكرة مسيطرة في لا وعي النّص، "وصار التّعامل مع تداخل النصوص على أنها ديناميكية محركة للدلالة"(62).

القدمُ الحافية تمنح الخيال الواسع لأذهاننا، وتنسب أشياء كثيرة موجعة للقدر غير المقدور عليه.

هذه القدمُ سيئة الحظ متّبعة بلغة الفقراء والمحتاجين احتاجت لرسم خطوط حرمانها على لوحة الغلاف باختزال ملهم جدا، بقدم فزاعةٍ حافية، تُقدم معرفة دلالية لا يمكن أن تصل بأفضل من هذه البرمجة الجدليّة التحوليّة الاستبدالية بين النص واللوحة "هكذا لعب التناص دورًا حاسمًا في الانتقال الحادث من الأثر إلى النص، من المؤلف إلى الذات... ومن التأثير إلى التداول المعمم غير المحدود ..." (63).

2- ميتناصية اليدّ وطابعها الوجودي:

وكان **لليد** أيضًا حضورها الفارق والمميّز في الديوان، وسنختار هذا النص؛ لتمثيل حضورها الحركي المنفعي والثقافي بالكتاب:

في الغابة
يُخرج الرّاعي يده في
كلّ مرّة..
يرسم في داخلها خطًّا
ثم يهمس لنفسه:
هذا مسرب جديد هنا
حتى تمتلئ يده بالخطوط
في اللّيل وعندما ينام
يخرج من الخطوط كل شيء
ذئاب
أفاعي
طيور
سناجب
حشرات
ينابيع عذبة
وبعض اللصوص أيضا

لأجل ذلك تستحيل
يده خارطة على شكل
شقوق[64].
الغابة = الحقل، الراعي = الفزّاعة

هو يرعى أغنامه هي ترعى حقلها كلاهُما يرسم خطًا خفيًّا بأرض كفّه (الحقل، الغابة)؛ لتسكنها حيوانات ألفت تلك اليد، على سطح النّص يتعايش نصّان محشوان بالحيوانات والضوضاء يكوّنَان مكانًا أليفًا لسكّان الغابة والحقل متآلفان من الدّاخل، والخارجُ الشّاسع يجمعهما، لا يكُفّان عن تبادل الأدوار الرئيسة في قصة المكان، خطوط كثيرة بيد الفزّاعة تتشابك كجذور ميتة محدثة شقوقا بالأرض البعيدة، كذا كف الراعي ترسم فيها خارطة الغابة البعيدة، خط رفيع يفصل الغابة عن الحقل وهو النص اللساني، والآخر البصري، يعيشان في دراما المشهد الكلي للكتاب، تسحبنا الغابة للحقل، والحقل للغابة، وتتشابك خطوط الأيادي المتشققة مكونةً ملاذا ومأوى آمن لحيوانات متخيلة "وجوًا جديدا ينشأ يتيح للكلمة أن تنفذ ليس فقط إلى أفكارنا، بل إلى أحلامنا أيضا، إنها لغة تحلم"[65].

مثّلت التجربة الرمزية للنص المكتوب بفلسفة لا تحتاج لكثير من التبصر لمعرفتها، إنه يفلسف الوجود كخيال عابر تجسد في مساحة الزمن منذ أمد بعيد، في يد الراعي المتماهي مع الغابة كأخدود من أخاديدها الطاعنة في القِدم، ويد الفزاعة الممدودة في أفق بعيد لا محدود.

يدان لا تكترثان لمفاجآت الرياح لا يزعجهما الجمود، أخاديد الزمن المحفورة فيهما، ولصوص الحياة بالمكان.

فكَّ النصُّ شفرات اللوحة وهي نفثت في عقدته الصغيرة؛ ليصبح التأويل هنا أكثر أهمية لتفسير الخطوط المختزلة في فكرة الكتاب، والتأكيد على الألفة بين الدّال والمدلول؛ ليفتحا فضاءات التأويل اللامحدود.

وفي هذا النص:
اليد اليابسة
اليد المرتبكة
اليد القصيرة بما يكفي

لتضيع فرصة التقاط الأفراح
اليد التي بطشت في الحرب
اليد التي تصافح بحزن
اليد الوحيدة إلا من ندبة
في كفها..
اليد المخطّطة بتجاعيد
تشبه خرائط الوصول
اليد الواحدة التي
لا تصفّق..
تلوّح للبعيد
ثم تواصل مسح الدّمع(66).

عوائق الفرح كثيرة لهذه اليد النّص هنا يحمل خصوصيته السيكولوجية، والثقافية، يحمل تاريخًا طويلا من الألم في ذاكرة الحقل المكتوبة والمرسومة، ويمكن بسهولة تتبع ثنائية الجسد بين الواقع، والمتخيل الذي يغتني بشساعة المعنى الدلالي، وهذه المعطيات أعطت للجسد دينامية جديدة بالكتاب، دينامية عملت من اليد "مجموعة من العمليات ذات الطابع الإدراكي الوجودي...يميز بين الطبيعي والثقافي...يمنح للأفعال والإدراكات الحسية طابعها الرمزي والوجودي"(67).

3- الانعكاس المناصي في الآخر:

للّوحة **رمزيّة** تتأتّى من جهات عدة، تُحدث افتتاحات مراوغة، تعكس صراعها الوجودي مع الآخر، ففي هذه القصبات الجافة تنتصب ذات أخرى تنبض بالحياة، هي ظل وانعكاس لروح أخرى تسكن النّص.

الفزاعة هي أصل الحكاية، هي الذات المشفقة على الآخر، المشفقة على نفسها من نفسها، إنها ثنائية ضدية بامتياز، إنها ذات واحده غير حقيقيّة مكتملة في شخوص كثيرة، أوّلها حقيقي يكتب، والّثاني حقيقي مكتوب، والثّالث حقيقي مكتوب عنه، والرابع حقيقي يُكتب عنه.

فالفزّاعـة بمكوّناتهـا اللونيّـة وحركتهـا وإشـاراتها جلبـت لغـة لا صـوت لهـا، تجـاوزت الملفوظ، والمكتوب بإمكانيّات تقنيّة تتسارع فيها وتيرة التأثير والتأثر برمزيّة تختزل معان حسيّة أداتها العين، وبرمجيتها العاطفة، والذّوق الإنساني المتراكم في معرفة المتلقي بمخزونه الاجتماعي، والثقافي، وأرشفته التاريخية فـ" قد تكون العلامة أعمّ وأشمل من الكلمة فالأولى تحتوي الثانيّة، والصّورة ... علامة أيقونيّة أو تماثليّة تُحيل لشيء في الواقع المعيش أو المتخيل لتكون انعكاسا حياً له"(68).

تظهر الذّات (الفزاعة) بلغتها الخاّصة تبني نصًّا يتصاعد وتناقضات الحياة، يخلص إلى توحيدها مع الذّات الكاتبة، يتمردان سويا على واقعها، لا يستطيعان التّخلص من واقعها إّلا عبر التّمرد الداخلي، فهما مشدودان مربوطان بمواثق الجمود وعدم القدرة على الحركة والحراك، عدَا ما تُحدثه الريّاح الخفيفة التي تُحرك بعض أجزائهما، أو تأتي رياح هوجاء تقتلعهما.

يُقّدم النّص نفسه من خلال الفزّاعة يتعدّد فيها، ويتوحّد، يحضر فيها ولا يغيب، وسنرى هذه الذات المجازية كيف قدمت حقيقة مبهرة عن الذّات المكتوبة – النص العصي – الذي ترجمت الواقع وعبّرت عنه، حتى تجدك تسأل نفسك أخيرًا أيهما الصّوت، وأيهما الصدى، أيهما الأول، وأيهما الآخر.

لنرى هذا النص:

خارج النص
أريد أن أبكي داخل النّص
أكتبُ دموعًا كثيرة تحجب الطريق
أكتب أيضًا غصّة يابسة
وصراخًا مالحًا(69)

يستعاد هنا جدل الجسد؛ حيث يبدأه بفعل البكاء محددًا جغرافيا وحدود المكان الذي سيحمل هذا الجسد ويستوعبه، إنها العودة إلى الدّاخل، حيث الحميمية والأمان إلى رحم النّص وبوتقته الدافئة "في ساعات معيّنة يبثّ الشعر موجات من الهدوء وبسبب كونه متخيّلًا، يصبح الهدوء انبثاقا للوجود"(70).

ظهرت قيمة الفزاعة الذاتيّة هنا في علاقة الأنا بالآخر، إنه يرى ذاته في تلك الصّورة التي اختارها لنفسه يستجلبها عقله اللّاواعي في هذا النّص الذي يحتمي به من بقية المكاشفة، ويلتجئ إليه كحقل متخيّل تبعث فيه الفزاعة بعض الأمان.

يعيش حزنه الشاسع في جسد نصّه الصغير.

الموقف التأملي هنا موجع، نستحضر فيه تفاصيل اللوحة: (الطريق الضائع، الغصة اليابسة، الصراخ المالح، يدان تحاولان القبض، الحزن، رعشة قديمة، ركضًا لا يتوقّف، أوجاعًا قبيحة).

لا طريق للفزاعة المعلّقة، تضع خطواتها الحافية في فراغ الحقل بغصّة يابسة كيباس الحقل، ودمع مالح لا يجد عذوبة المطر، بيدين مربوطتين إلى الحزن تحاولان القبض ولا تستطيعان، تعتريهما رعشة قديمة، رعشة روح مغادرة.

يكتب عن ركض الفزاعة (ركضه) الّذي لا ولن يتوقّف، وكيف يقف وهو معّلق فوق أرض تسبح قدماه (قدماها) في فراغ سديم الوحشة، فصار كل شيء موحشًا بالحقل:

أكتب شفاها خائفة من حرف حاد
وأياما لا أعرف كيف سقطت من جراب العمر
وابتعدت وهي تنبح
ومواعيد لم أتأخر عنها لكنني
لم أجد أحدا
وحشرجة تسد فم الروح عن
تنهيدة يافعة
أرسم آلاما تعودتُ عليها
وأخرى تطعنني كل يوم ولا أموت
أرسم جبهة يسيل منها
منها كثيرون على شكل عرق
أريد أن أبكي داخل النّص أرجوكم
لكنني لا أعرف سوى البكاء خارجه[71].

إنه يكتب ويرسم أبعادًا إنسانية تسكنه وتسيطر على مشهد النّص، هذا النّص هو جغرافية الكاتب وتاريخه الحزين، فقد شكّل الخارج له مكانًا معاديًا سلبيًا، لكنه أيضا يحمل أفكارًا سلبيّة كثيرة سكنته، وإن كان داخل حدود (النص).

لم يستطع للأسف أن يبتعد عن أفكاره الحزينة عن ذاته المحبطة ومحيطه كذلك، وهكذا فهو يستمرّ في الرّسم، يتناص ضمنيا والفزاعة إذا ما صح نقول يتراسم معها يسحب خطوطها ومنحنياتها وطلائها إلى النص.

إنه يترجم حالها وحاله حرفيًا في هذا المشهد، لقد جعل داخل النّص شاسعا يستوعب بكاه الشاسع؛ حيث ضاق به خارجه، في اتساق دقيق ومنتظم أخذ يكدس أحزانه على شكل حقل يابس تتعلق به فزاعة حزينة تائهة، وبطريقة لغة الشعر الخاصة يرسم:

(شفاهًا خائفة، أيامًا ساقطة، أيامًا تنبح، أياماً تضيع، فراغًا، فضاءً موحشا، لا أحد، حشرجة فم، آلامًا دائمة، لا موت، لا حياة، لا أحد، عرقًا كثيرًا، بكاءً كثيرًا)، إنه يفكّك المشهد الكلّي للوحة دراميًا.

الدّاخل والخارج يلتقيان في التّماثل المتناهي للقيمة الإنسانية العالية، يطرحها النص بمدخله كعبارة (أريد أن أبكي) يتبادل ولوحته اختيارات المصير غير محدّد البدايات عبر ملامح وجودهما الباهت في أيامهم الحزينة تحتشد فيها، لاحول ولا قوة على معاندة مصاعب الأيام، إنه مقدّر تمامًا أن يصلبا على أعمدة اللّامعنى؛ ليتساوى السقوط المدوّي في جحيم الذّات المعذّبة والمعذِبة، إنه يرسم كلمات، وهي تكتب منطوقاته بطريقتها الخاصة.

وفي هذا النّص الذي يمثّل يد الفزاعة وهي تتقاطر منها الأمنيات والأحلام والوجع:

تضع يدك على جيبك كي
لا تتساقط أمنياتك القليلة لكنها تغفل
أمنية..
أمنيتان..
ثلاث..
أربع..
لتصل هناك..

هناك في أقصى عمرك[72].

إنها يد الفزاعة وهي تتسرب منها أمنياتها (أمنياته) من يدهما المتدلية، إنه يصف تمامًا حالة الفزاعة ويرسمها، لسانيا حملها في خطابه الشعري، الباحث فيه عن ذاته عن ذاتها المكتوبتان في صراع التكوين وحتمية الوجود، فيمتلك وجودهما خصوصية فاعلة، وتتقولب فيها معاني الألم المستمر، وتوثق مسيرة تندمج وفوضاوية الواقع الذي يرسم بحزم أوقاتهما كلها.

وقد عمل النص على استبطان ذات الشاعر وكتابة نصه الخاص والالتقاء معا في منطقة واحدة في جسد العلامة "... مقيما في كلمات قليلة الرابط الأنطولوجي بين اللامرئ واللامسموع"[73].

يقول عن نفسه:

ذلك الذي كانت الأيام تتراكم فوقه
كحزمة حطب ولا تئن
لكنه لم يعد قادرًا حتى على
حمل رأسك[74].

يتشيّأ النّص اللّساني؛ ليتماهى مع النّص البصري الفزّاعة متراكمًا في فعل اجتراري لا يتوقف و**يتأنسن** فجأ في قوله (لا تئن)، ويرجع لطفولته المغادرة فيواسيها ويعتذر لها بأنه ما عاد بقوة الأيام ليرفع لها رأسها كما الفزاعة منحنية الرأس، التماهي والتّطابق بين حركة الفزاعة وهذا النص يقودنا للبناء الكلي لنص الكتاب في: (تراكم الأيام، حزمة الحطب، لا تئن، عدم القدرة، الضعف والهوان)، تحّمل الصورتان البصريّة واللسانية وعيًا مقصديًا بشعرية الكتاب ولمّ شمله في منطقة جماليّة يفصح من خلالها عن قدرته على صناعة نصّ بهذا التماسك محقّقا بعدًا دلاليًا تحقّق بواسطة دراية الكاتب الفوقيّة للنص.

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة مع **شعرية مناص ديوان خطوة أولى لطمأنة الحقل**، بزيادة الحفر، والبحث عن التأويلات المقنعة للعمل الأدبي متكاملًا، والبحث في تفاصيله السيميائة والدلالية ،وصل المطاف بنا للنتائج التّالية:

– يعد هذا الديوان تجربة إنسانية مثلت النشاط الإنساني في كونه الفسيح، وكما يرى بيريس بأن الكون كله علامة وما السيميائيات إلا دراسة لهذا الكون العلاماتي؛ لذلك ساعدنا الاهتداء بالمناهج الأدبية السيميائية للوصول إلى مضامين النصوص التواصلية في الديوان، والربط بين مناصاته ونصوصه، والاعتناء بالبُنى العميقة للخطاب، واستنباط دلالته، ومحاولة تفكيك النص واستنباط مضامينه، وتصوراته المناصية.

– الكثير من صور النّص اللساني تتعاضد مع فكرة الفقر، الألم، التهميش، الوجع، البؤس، والتي نضجت بهندسة الفكرة الكلية للكتاب، من خلال دمج ملامح وجسد الفزاعة بجسد النصوص وملامحها فتماهت وشكلت كيانا هجينا لا تنفك روابطه ولا تفقد توازنها بحنايا التأويل، جسد قوي آتٍ ببعث وجودي خلاق يرسل يقينه الموجع بثبات داخل جسد النّص، ببناء لغوي محمّل بطاقات الفانتازيا بأكثر التجارب النصيّة غنًى في نصوص الديوان.

– عمل البحث على تفكيك النصين اللساني والبصري بمنشئهما اللغوي والسَنني (النص والمناص) من أجل فهم مأزق التأويل والكشف عن مقصدية النصّين من خلال خطابهما المختلفين صورة متفقين دلالة ومعنى، وسيرورة تأويلية وتحديد القاسم المشترك بينهما وإحداث حكاية كبرى أكبر انفتاحا على التأويل الخاضعة لحتميات رمزية لغوية تحددها ذات فاعلة من خلال حلقات الربط والوصل بين اللوحة والعنوان الرئيس، وبين النص واللوحة وبين النص والعنوان في علاقات استبدالية وحوارية جدلية.

– استلت الدراسة المعاني المتناسلة من الصورة المرئية والصّور الدلالّية الانزياحية في النّص لرصد سيرورات تشكّلها في أفق المتلقي، والبحث في ذاكرة الجسد وارتباطه بتجليّاته الثّقافية، ومنحه القدرة على إنتاج وتوليد المعاني.

– كان الهدفُ من النّص والمنَاص هو تحقيق جمالية ما من خلال شعرية اجتهد الكاتب في ابتداعها في كتابه لتحقيق قرائية مرجوة تخوض تجربة التّفكير الواعي والارتقاء به إلى وجود أصيل أراده الكاتب.

– حملت النّصوص تناقضات الحياة واتفاقية النّص(المتن) واللّوحة (المناص)، كما أنشأت اللوحة ألفة قارة بين المتن والغلاف عبر الاحتفاء بحضور جسد الفزاعة بصورها

العديدة على أرض النص في عقد إلزامي باعترافه بها، ولعل أبرز أعضاء الفزاعة وأكثرهما استحضارًا **ميتناصيا** هم أيدي وأرجل الفزاعة المنتشرة في عالم تجريبي مهيب.

– مثّل الجسد مرحلة تأسيس فاعلة لفكرة النص ودعمها بخطابات متحركة في كل اتجاه، إيماءات الفزاعة وطقوس وجودها في الحقلين (اللسان، البصري) يخضعان لنفس السيرورة الدلاليّة لما تحملانه من معان لحقت ظهورها في الكتاب.

– وجّه الجسد أفقه الدّلالي نحو عوالم النص مسجلا صيغته الوجوديّة مثبتا كينونته فيه كدال سيميائي أرادت اللّوحة المناص النطق به، ويتوحّد مع ذاتها؛ ليحكي أسرارها وما استغلق منها، حتى أصبح الجسد في النص هو الناطق الأصيل، ومركز اكتشاف تجربته الخاصة، وارتحالها بين الواقع واللاواقع، بين المحقق والمأمول، بين سيرورة الدلالة وتصورات متن الكتاب.

الهوامـــش:

(1) (عتبات، ج. جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بالعابد، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص: 14).

(2) (م. ن، ص: 28).

(3) (يُنظر، م. ن، ص: 27).

(4) (يُنظر، م. ن، ص. ن).

(5) (م. ن، ص: 28).

(6) (يُنظر، م. ن، ص: 29– 31).

(7) (يُنظر، م. ن، ص: 41 – 42).

(8) (م. ن، ص: 44).

(9) (عتبات، ص: 44).

(10) (يُنظر، مجلة علامات في النقد، مقالة قصد رفع قلق مصطلح paratexte أنموذجا، عبد الحق بالعابد، 58، ع15، 1 ديسمبر، 2005م، الصادرة عن نادي جدة، المملكة السعودية).

(11) (يُنظر، م. ن).

(12) (يُنظر، م. ن).

(13) (يُنظر، عتبات جيرار جينيت ، عبدالحق بالعابد ص: 44 – 49).

(14) (ينظر، مكونات المنجز الروائي، تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إعداد: عبدالحق ص: 75).

(15) (المقاربة السيميولوجية لرولان بارت في تحليل الصّورة الإشهارية الإلكترونية، دراسة سيميولوجية لصورة إشهارية إلكترونية، إسماعيل زياد، طارق هابة، مجلة الإعلام والمجتمع، مج 02، ع 01، مارس 2018م، ص: 6– 19).

(16) (جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1984م، ص: 142).

(17) (م. ن، ص: 142).

(18) (م. ن، ص: ن).

(19) (ينظر، مكونات المنجز الروائي، عبد الحق بالعابد، ص : 85).

(20) (م. ن، ص 102)

(21) (م. ن، ص: 102– 104).

(22) (ديوان خطوة أولى لطمأنة الحقل، مفتاح العلواني، دار السّراج للنّشر والتّوزيع، ط1، 2023م، ص: 135).

(23) (شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، دار الانتشار العربي، ط1، 2005م، ص: 14).

(24) (الديوان، ص: 143).

(25) (جماليات المكان، باشلار، ص: 168).

(26) (شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، ص14).

(27) (الديوان، ص: 138).

(28) (جماليات المكان، باشلار، ص: 168).

(29) (الديوان، ص: 136).

(30) (جماليات المكان، باشلار، ص: 167).

(31) (م. ن، ص: 167).

(32) (م.ن، ص: 167)

(33) (م. ن، ص: 180).

(34) (م. ن، ص: 181).

(35) (الديوان، ص: 36).

(36) (م. ن، ص: 36).

(37) (م. ن، ص: 61).

(38) (م. ن، ص: ن).

(39) (م. ن، ص :90).

(40) (م. ن، ص: 46).

(41) (م. ن، ص: 120).

(42) (م. ن، ص: 27).

(43) (جماليات المكان، باشلار، ص: 181).

(44) (سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، سعيد بنكراد، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، لا.ط، 2006م، ص: 16).

(45) (م.ن، ص: 21).

(46) (م. ن، ص. ن).

(47) (م. ن، ص. ن).

(48) (مدخل إلى التّناص، ناتالي بييقي – غروس، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2012م، ص:8).

(49) (م. ن، ص:18).

(50) (م. ن، ص: 17).

(51) (الديوان، ص: 13).

(52) (م. ن، ص، ن).

(53) (م. ن، ص: 33).

(54) (م. ن، ص: 38).

(55) (م. ن، ص: 16).
(56) (م. ن، ص: 72).
(57) (م. ن، ص: 25).
(58) (مدخل إلى النّتاص، ناتالي، ص: 38).
(59) (الديوان، ص: 23).
(60) (مدخل إلى النّتاص، ناتالي ص: 25).
(61) (الديوان، ص: 31).
(62) (مدخل إلى النّتاص، ناتالي، ص: 44).
(63) (م. ن، ص:49).
(64) (الديوان، ص: 79، 80).
(65) (جماليات المكان، باشلار، ص: 142).
(66) (الديوان، ص: 148).
(67) (الجسد والصورة، فريد زاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999م، ص: 21).
(68) (سيمياء الصورة وتمثّلاتها في الخطاب المرئي، عريب عيد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية) مج35، ع8، 2021م).
(69) (الديوان، ص: 59).
(70) (جماليات المكان، باشلار، ص: 190).
(71) (الديوان، ص: 60).
(72) (م. ن، ص:114).
(73) (جماليات المكان، باشلار، ص: 168).
(74) (الديوان: ص: 27).