

فصلية اللسان المبين (بحوث في الأدب العربي)
(علمية محكمة)

السنة التاسعة، المسلسل الجديد، العدد واحد والثلاثون، ربيع ١٣٩٧ ص ٥٠-٢٥

سيمبائية قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" لمحمد عفيفي مطر؛ دراسة في العتبات النصية
والأساليب البصرية*

حامد پورحشمى، طالب دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي - كرمانشاه
شهریار همّتى، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي - كرمانشاه

الملخص

لقد أدى تحويل المعايير والأنماط في قراءة النص الأدبي المعاصر إلى تغيير أفق النظرة والتحليل على تقويم القصائد ونقدها الممنهج، ثم مهّد المجال للقارئ أن يجد بتتبع العلامات والإشارات الهادفة طريق الصواب لتعدّد قراءات النصّ وتأويلها دون حدود. تمظهرت السيمبائية كنشاطٍ قرائيّ جديدٍ لتأويل النصّ وتُعنى بما ترك فيه مسكوتاً بأيّ مبعثٍ، وعندها تنال العتبات النصية والتقنيات البصرية، الأفضلية في استقصاء كينونة النصّ الشعريّ لقصيدة محمد عفيفي مطر الموسومة بـ "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع"؛ لأنّهما تغوصان في أعماق القصيدة الداخلية والخارجية وتدلان على حقولها البنيوية المستقلة والمرتبطة بالإشارات. يفيد هذان الصعيديان في حصيلة هذه الدراسة المستفيضة من خلال المنهج السيمبائيّ المتّبع بجودة ولوج الشاعر في النصّ وإيصاله إلى نهايةٍ مرجّوةٍ من جهةٍ كالانفعالات الحلمية الدرامية التي يبدأ بها القصيدة ثمّ يغلقها دون قيدٍ وحذرٍ ليرد في أجواء جديدةٍ، ومن جهةٍ أخرى يلجأ الشاعر على المزيد من أداءٍ انفعاليّ كبيرٍ إلى توظيف تقنياتٍ بصريةٍ كعلامات الترقيم والتموّج في مظهر النصّ ليسدّ فراغاته وفجواته الدلالية أو يفصح صامتاً عن نقاط الوقف والدهشة، ويدوّي الخوالج النفسية أفضل من النطق المباشر.

الكلمات الدلالية: الشعر المصريّ المعاصر، السيمبائية، محمد عفيفي مطر، النصّ الموازي، التقنيات البصرية.

١. المقدمة:

تعدّ السيميائية نسقاً علمياً متفاعلاً بعضه مع بعضٍ ويفتقر الكشف عن نقاط تلاقيها في النصّ الأدبيّ مع مستوى داخلها أو مستوى الموضوعات والمفاهيم الأخرى إلى تكثيف القراءة وتنوعها في تخصصٍ واحدٍ أم خارجٍ من حدوده. لقد احتلت السيميائية مكانةً شاهدةً في المقاربات الأدبية ولاسيما من أجل آلياتها التنفيذية التي ترفد على فتح مغالقة النصّ وإضاءة مواطن الغموض فيه، تمكّنت من فرض منهجيتها أو بنيتها النظرية على الساحة النقدية المعاصرة لاستخلاص العلاقات الرابطة بين العناصر والمكونات النصية أو معرفة النسق الكامن وراء كواليس الألفاظ والعبارات، بيد أنّ هذه الممارسة التطبيقية للمنهج السيميائي في نقد الشعر لا تساوي النصيب المتوافر الذي جرى التعرّف فيه إلى الخطوات النظرية، ولعلّ ضرورته تعود إلى صعوبة الانتقال بالمنهج من مهاده النظريّ إلى طبيعته الإجرائية المفعمة بالمصاعب والمشاق، والتي بحاجة ماسةٍ إلى وقوفٍ شاملٍ على حدود المنهج وأرضيات دراسته.

لقد حاولنا في هذه الدراسة - بنهجنا نهجاً سيميائياً قائماً على النصّ ولا على تعدّد الآراء الموجهة إلى نقادها - استكشاف علامات سيميائية صالحة للتطبيق ووضعنا النقاط في هذا المضمار على قصيدة من قصائد محمد عفيفي مطر* أنموذجاً وهي توسم بقصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع". تغلب على القصيدة الصياغة الوطيدة والغموض الوافر، وتتلفّع قوالبها بإشارات سيميولوجية يبت بها الشاعر أفكاره ومعتقداته الرئيسة عن صراع بين ذاته البدائية الأولى والذات الاجتماعية الملتصقة بها. تحمل التجارب والرؤى في القصيدة بعيدةً عن الأداء المباشر وتتعلّق بالإيحاء والتركيز على أحداثٍ تتيح للشاعر فرصةً مرجوةً كي يحوز الأشياء حيازةً تامّةً؛ لذلك تتعدّى الألفاظ والتراكيب في شعره جملاً بسيطةً وتلتحم بأشكالٍ غير مألوفةٍ للذائقة المحسوسة.

وعياً لذلك تهدف دراستنا إلى إجلاء البنية السيميائية على مستوى النظر ومقاربتها في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" لنرى مدى حيوية السيميائية ودورها الجماليّ على إثراء نصّ القصيدة في معظم ألفاظها وتراكيبها؛ لذلك تنوي في جدول أعمالها أن تجيب عن سؤالين رئيسين وهما:

- ما هو دور المكونات السيميائية من حدود المعجم إلى العتبات النصية في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" لمحمد عفيفي مطر؟
- كيف تحققت تقنية الأساليب البصرية في القصيدة المعنية على منظر البنية السيميائية؟

١-١ خلفيّة البحث:

تحسباً لشئى الآراء التي تتوجه إلى النقد السيميائي للآداب، جرت مساع عديدة تدنو إلى حدّ ما من طريقة انتهجناها في دراستنا، منها ما ينزع إلى إضاءة العتبات النصية مثل كتاب «عتبات النصّ: البنية والدلالة» لعبد الفتاح الحجري عام ١٩٩١م، و«مدخل إلى عتبات النصّ؛ دراسة في مقدّمات النقد العربيّ القديم»، لعبد الرزاق بلال سنة ٢٠٠٠م،

* يعدّ محمد عفيفي مطر من الشعراء المصريين العمالاقة ومن أبرز شعراء جبل الستينات في بلاده. ولد سنة ١٩٣٥م وامتلك منذ طفولته الشعور والموهبة الوافية لقرض الشعر حتى أصبح شاعراً كبيراً يمتاز شعره بعلاماته الفارقة واتجاهاته الفذة في حركة الشعر العربيّ الحديث وهو لما يتغذاه من تجربة شعرية ناجمة عن المسارب المعقدة جداً في التعبير اللغويّ والمفاهيم وثقل المعرفة لأيقوناتٍ وصورٍ معقدة، اتخذ لنفسه قناعاً شعرياً منحصرأ ينقل به خواجه وأزماته النفسية والشاملة.

و«سيمياء العنوان» لبسام موسى قطوس سنة ٢٠٠١م، و«عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص)» لعبد الحق بلعابد سنة ٢٠٠٨م، و«سيميوطيقا العنوان» لجميل حمداوي سنة ٢٠١٥م و...

وما ينسحب إلى درس الأساليب البصرية خاصة كمولف «الإملاء والترقيم في الكتابة العربية» لعبد العليم إبراهيم سنة ١٩٧٥م، و«علامات الترقيم في اللغة العربية الحديثة» لإسماعيل إلمان سنة ٢٠٠٠م، و«عن بناء القصيدة العربية الحديثة» لعلي عشري زايد سنة ٢٠٠٢م، و«التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث» لمحمد الصفراي سنة ٢٠٠٤م، و«آليات التأويل السيميائي» لموسى ربابعة لعام ٢٠١١م، و«الترقيم وعلاماته في اللغة العربية» لأحمد زكي عام ٢٠١٣م و...

إن الدراسات العديدة التي استهدفت شعر محمد عفيفي مطر تتناول على الأغلبية الساحقة مجالاً واحداً في شعره ولا تصل إلى الحدود المعرفية العليا، فيمكن تلخيصها في النماذج التالية:

«الآنية العربية في: "النداء والتكشيف" مقارنة في شعر محمد عفيفي مطر» بحث كتبه نفيسة محمد قنديل سنة ١٩٨١م ونالت فيه قصب السبق لمساع أخرى تمت عن هذه الشخصية في مجال موضوع الآنية العربية المعاصرة و«فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر» دراسة كتبتها فريال جبوري غزول سنة ١٩٨٤م و«أقنعة محمد عفيفي مطر» بحث نشره محمد سليمان سنة ١٤٠٧ق وتطرقت فيه إلى الأقنعة المستعملة في ديوانه الثامن عشر الموسوم بـ "النهر يلبس الأقنعة"، و«الحلم والكيمياء والكتابة: قراءة في ديوان "أنت واحدا وهي أعضاؤك انتشرت" للشاعر محمد عفيفي مطر» دراسة قدمها شاكر عبد الحميد لعام ١٩٨٧م ودخل بها إلى عالمه الشعري والمنطلقات الأساسية التي يتكئ عليها. «التناص القرآني في (أنت واحدا) لمحمد عفيفي مطر» بحث أصدره محمد عبد المطلب سنة ١٤١٠ق وتناول فيه رصد المعالم التاريخية في شعر محمد عفيفي مطر معتمداً على ديوانه "أنت احدا وهي أعضاؤك انتشرت" الذي يدل على المرحلة الثانية من مراحل شعرية أمضاها الشاعر في حياته الأدبية. «دوائر المعنى في (رباعية الفرح) لمحمد عفيفي مطر» دراسة كتبتها محمد عبد المطلب سنة ١٩٩٢م واعتمد فيها على عدة مداخل مفهومية لدى الشاعر و«أشراك الغوايات قراءة في فاصلة إيقاعات النمل لمحمد عفيفي مطر» بحث كتبه السيد فاروق رزق سنة ١٩٩٦م وزاول فيه المفهوم المعجمي للفاصلة التي كان لها دور منقطع نظير في استلام الشاعر لغواية الإيقاع والمجاز مشبهاً لما جعله النمل يندفع ويتحرك نحو الظلمة والصدع. «الشعري والمقدس في إبداع محمد عفيفي مطر، قراءة لديوان "النهر يلبس الأقنعة نموذجاً"» بحث نشره محمد فكري الجزار سنة ١٩٩٧م وانصرف فيه إلى المقدس بوصفه نسقاً من أنساق عديدة تشكل بنية ثقافة الشاعر، و«الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر» أطروحة دكتوراه ناقشها عبد السلام حسن سلام سنة ١٩٩٥م في كلية الآداب بجامعة الزقازيق هادفاً إلى إضاءة مصطلح الخطاب الشعري وتحديده لغةً ودلالةً ثم تطبيقه في شعر محمد عفيفي مطر على قالب خمسة فصول، و«الشعرية والعلامة والجسد دراسة نقدية في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية» دراسة كتبتها شوكت المصري سنة ٢٠٠٣م وحصرها في المحاور الثلاثة (الشعرية والعلامة والجسد) التي تثير خريطة طريقه في هذا المضمار، و«العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر» كتاب ألفه محمد سعد شحاتة عام ٢٠٠٣م وقسمه إلى بايين ناهضاً فيهما بتحليل بنية الصور الشعرية واستخدام فكرة العلاقات النحوية في شعر عفيفي مطر. «دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر؛ ملامح من الوجه الأبيذواقليسي أنموذجاً» رسالة ماجستير ناقشتها سورية لمجادي سنة ٢٠١١م بجامعة وهران الجزائرية وقسمتها إلى مقدمة وثلاثة فصول على التعامل مع الاستعارة في

خطاب مطر الشعريّ بحيث تدخل في صلبها المقولات التصوّريّة للاستعارة ودورها في الشعر الحدائّي وتطبيقها في شعر عفيفي مطر نموذجاً. دراسة «الصوفيّة وتوظيفها في القضايا الاجتماعيّة في أشعار محمدرضا شفيعي كدكني ومحمد عفيفي مطر (دراسة مقارنة)» كتبها محمدرضا احمدي وخليل برويني وكبرى روشنفر وهادي نظري مقدّم عن اتّجاهات الصوفيّة لدى الشاعرين ونشروها في مجلّة "بحوث في الأدب المقارن" بجامعة كرمانشاه سنة ١٣٩٦م. فضلاً عنها تحققت محاولات علميّة قريبة من بعضها في شعر محمد عفيفي مطر وهي تشترك اشتراكاً كبيراً في إنارة موضوع واحد في شعره وهو ظاهرة التناصّ كـ «جماليّات التناصّ في شعر محمد عفيفي مطر» لأحمد جبر شعث سنة ٢٠٠٤م، و«تأثير بلاغي معاني ومفاهيم قرآن بر شعر سه تن از شاعران معاصر عرب (امل دنقل، محمد عفيفي مطر وصلاح عبد الصبور): التأثير البلاغيّ لمعاني القرآن الكريم ومفاهيمه في شعر الشعراء المعاصرين الثالث...»، رسالة ماجستير لسميرا فراهاني ناقشتها سنة ١٣٩٠ش وأيضاً «هنجارگريزي معنای قرآن در شعر محمد عفيفي مطر: الانزياح الدلاليّ للقرآن الكريم في شعر محمد عفيفي مطر»، لنفس الكاتبة عام ١٣٩١ش، و«تحليل انتقادي تناصّ ديني، قرآنيّ در شعر محمد عفيفي مطر: دراسة تحليليّة نقدية للتناصّ الدينيّ، القرآنيّ في شعر محمد عفيفي مطر» لمسعود إقبالي وعلي سليمي سنة ١٣٩١ش.

على الرغم من جهدٍ وفيرٍ بذلناه في التفتيش عن دراساتٍ تباشر السيميائية ووظائفها في الشعر العربيّ المعاصر لم نجد دراسةً تكون قد ارتكزت على مقاربتها في شعر محمد عفيفي مطر، ولا سيما في قصيدته الموسومة بـ "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع"؛ لذلك تسعى هذه الدراسة لتحديد مكوّنين من مكوّنات السيميائية المثيرة وتحليلها في هذه القصيدة على أساس ما يطالب به مقتضى نصّها ويتناسب مع حدودها السيميائية المعيّنة.

٢. أهميّة التحليل السيميائيّ ولوازمه:

إنّ السيميائية (Semiotic) علمٌ يشمل جميع أنساق العلامات كاللغات والأنماط وعلامات المرور وقس عليها من بصمات لغويّة وغير لغويّة ذات أهميّة قصوى في تكوين أنساق النصّ الأدبيّ (جيرو، ٢٠١٦م: ٥)، أو بعبارة أخرى تكونت السيميائية «كمنهج لدراسة الدلائل تقوم على دراسة كلّ ما هو سيميائيّ Simiosis الذي يعتبر الخاصيّة الأساسيّة في دراسة الدليل» (المرتجي، ١٩٨٧م: ٤). لقد حظي النهج السيميائيّ في تناول الظواهر الأدبيّة والثقافيّة وفكّ شيفرات النصوص وتحديد شعريّتها بتطوّر مرموقٍ في اللغة، وحصل مدى نجاحه في بحوثٍ تطبيقيّة تستند غاية امكانيّاته وتستغلّ مختلف مستوياته كي تنال به المشروعيّة العلميّة والجدارة التحليليّة (فضل، ١٩٩٥م: ٣).

تكون السيميائية علماً ممنهجاً يوغل في المهارات النقدية على تحليل النصوص الأدبيّة وتحريها من أوصار القيود الحائلة دون إبراز القيم الجماليّة التي تسفر عن ولادة معنىٍ جديدٍ من النصّ؛ إذ هذا المعنى الجديد في التحليل السيميائيّ «باعتباره شبكةً علائقيّة، يعدّ الأساس الذي ينبغي عليه "نسق العلامات" ولن تكون السميوز، تبعاً لذلك، سوى معنىٍ منتشرٍ يفترض في الإجراء التحليليّ أن يقوم بإعادة بناء منطقته الداخليّ» (بنكراد، ٢٠١٢م: ٥٢)؛ لذلك ينظر الدرس السيميائيّ إلى النصّ بوصفه نسقاً يحمل فيه وفرة المعاني والدلالات أو مجموعةً من أنظمة التواصل ويكون لديه تأليفاً مفتوحاً متميّزاً بقدرته على استيعاب مفاهيم الذات والحياة معاً والمرور بالوجه الظاهر أو المستوى الواضح الذي نسج به النصّ؛ فلا بدّ أن تعرف السيميائية الأدبيّة من خلال علاقةٍ أو علاقاتٍ لغويّةٍ أو غير لغويّةٍ بين الدالّ والمدلول، وهذه العلاقة تنهض على عقودٍ تخلق صورةً في الذهن وتفسح المدى لبناء معنىٍ آخر من النصّ

(احمدى، ١٣٧٠ش، ج:١، ٦٥٧) وذلك يعني المبالاة بالبنى الداخلية للنص وعلاقتها وإمكانياته السيميولوجية للتأويل، إلى جانب الكشف عن مصادره الدلالية وتحليل مرجعيته اللغوية والاجتماعية والإيديولوجية التي تضيء محيّا النصّ ومحيا صاحبه.

ينزع الجهد السيميائي إلى تركيب النصّ الداخلي الذي تألّف منه؛ إذ هو يرهن التركيب الذي يظهر فيه التعليق المترتب للأجزاء على الكلّ ويعود إلى النصّ عبر علاماتٍ وسماتٍ مهيمنة تجعله يحمل في حناياه قوّة الانفعال اللانهائي أو الحركة السرابية (بارط، ١٩٩٣م: ٢٣)، ويتقبّل مجموعةً من التطبيقات السيميائية التي تتلقّى جريانها من إنتاج مفهومه؛ فالتحليل السيميولوجي يمتاز بحرصه البالغ على فهم مكّنات النصّ أو معرفة النظام الكامن وراء كواليسه أي سيميائ النصّ، ولاسيما من الوجهة الشعرية له علاماتٌ مثيرةٌ تقف وراء المؤدّى المباشر وهي بنفسها يمكن أن تكون مستقلةً أو مرتبطةً بعلاقاتٍ قائمةً على ما يسبقها وما يلحقها من علاماتٍ أخرى، وهذه العلامات في إنارة خفايا النصّ أو مغاليقه تحتاج إلى قراءاتٍ تأويليةٍ تقوم بمهمة إخراج مخبوء الإبداع الشعريّ إلى الضوء وتحويل السمة الأهمّ في شعرية الأدب المعاصر أي الغموض إلى شحناتٍ دلاليةٍ تحكمها قواعد لغويةٌ وسماتٌ اجتماعيةٌ متشابهة. تتسم هذه الشحنات بمشقة القبض عليها وتطلب تعدّد القراءات والممارسات البحثية من جوانب سيميائية شتى على الولوج الاستكشافي في النصّ الصامت وجعلها ناطقاً مبيّناً.

٣. المقاربة السيميائية في القصيدة:

٣-١ قراءة القصيدة:

بما أنّ «التعامل مع النصّ الشعريّ ليس تعاملاً مع مفرداتٍ أو تراكيب لغويةٍ، أو صورٍ وأخيلةٍ وموسيقىٍ فحسب، وإنّما هو تعبيرٌ عن تجربةٍ شعوريةٍ انفعاليةٍ ترسم عالماً جديداً يختلف عن العالم الواقعيّ فيربط كلّ ظاهرة لغويةٍ بالدوالّ» (پسندي وآخرون، ١٤٣٧ق: ٢٢٥)؛ فيوصلنا التعامل مع قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" أيضاً إلى قصيدة دراميةٍ حلميةٍ ذات صيغ اجتماعيةٍ من سلسلة قصائد الأوشام الأربعة التي أدرجها محمد عفيفي مطر في ديوانه الموسوم بـ "والنهر يلبس الأقنعة" داخل مجموعة "احتفالات المومياة المتوحشة". لقد أنشدها الشاعر من خلال مرحلتين زمنيّتين لهما فاصل شهرين على التقريب من إنهاء القسم الأول منها حتّى المزاولة لقسمها الأخير أي زمنٌ مترجّح من ١٩٧٤/٥/٥ إلى ١٩٧٤/٧/٤م، وذلك سنة اندلعت من خلالها أحداثٌ طائفيةٌ دينيةٌ، منها نزاعاتٌ داميةٌ نشبت بين المسلمين والأقباط، وانتهت إلى مقتل العشرات من الجانبين. تكثر هذه القصيدة لمواضيع دراميةٍ تتسع لدى الشاعر خطوةً فخطوةً وتتسلّل من الخلط بين الذات والواقع إلى طبيعة الحلم التي لا تخضع لقوانين المنطق بين الأشياء ولا تجتمع في عالم الواقع البحث بل تحدث فيه من المتناقضات ما لا يحتمله عقل الإنسان وقد يحمل هذا الحلم غاية غموضٍ يدخل في الفضاءات الرمزية وحلّ الألغاز الدلالية.

كما يتّضح أنّ قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد" تكون طوراً رابعاً من سلسلة الأطوار التجريبية التي يقطعها الشاعر رامياً في جميعها إلى موضوع الوطن بوصفه هاجسةً فكريةً شاملةً تشكّل الكثرة الكاثرة من محورية أسرار القصيدة وأندادها، كما يوح الشاعر بهذا السرّ في هامش الوشم الأول بعلائيةً قائلاً: «وطن السرّ الذي يطلع مني خطوتي تاريخه رأسي فضا أنجمه لحمي لعلامات التخوم و.. أمدّ الجسر حتّى يقتلونني.» (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ٢٥). على الرغم من أنّ هذه القصيدة تنظر إلى الوطن كموضوعٍ ثابتٍ له، ولكن بنيتها الدلالية لا تثبت في حيّزها الجغرافيّ

المحدّد بل تحظى بالعلاقات الجدلية بين عناصره المختلفة في حركة دائمة وتغييراتٍ مستمرةٍ قد يضع فيها صراع الشاعر الذهني عن وطنه ويدخل في مناخ جغرافية المعنى وشبكة علاقاتٍ لا حدود لها في تعبيره الأدبي والخيالي. وهذه الرؤية المثالية لدى الشاعر في تشكيل الفضاء الدلالي للقصيد ناتج عن التلاحم الواسع بين المدلول الحقيقي الحقيقي والمدلول المجازي، والذي يذهب إليه جيران جنيت^٤، أي قد يتسع الفضاء الدلالي في حدوده التعبيرية و«يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي وهذا الفضاء يمكنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب» (جنيت، ١٩٨٧م: ٤٦ و٤٧) وصولاً إلى تنامي الصور المجازية والانتهاكية الصالحة للتأويلات المتعددة.

البنية المناخية أو البيئة التي يرسمها الشاعر في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" لها تشكيلٌ خياليٌ من العلاقات بين جسيماتٍ غير مرتبةٍ بالنسبة للعين المجردة بحيث إنّ نداء الطبيعة فيها بمثابة صوتٍ يصدر من خياله المبحّح ولا من حدود البصر أو همس توجد فيه قيمة التعبير بعيدة عن مجال الحكي، وعلى الرغم من اعتماده على أسطرٍ معزولةٍ عن وحدة الوزن والقافية تنزاح لغته الشعرية عن تقريرٍ سرديٍّ منضدٍ وتجد تقريراً يهّمه وصف الأحداث وتوسيعها من خلال علاقاتٍ بين عناصرها. فهذه القصيدة التي نواجهها غير ملتزمٍ بضرب البحر والتفعية (يستخدم فيها الوافر والمتدارك) وعددها، وأخذ النثر فيها باحتلاله نسبةً عالية حيث يبلغ عدده ٧٦ سطرًا نثرياً يمكن جمعه في عدة مقاطع سردية تتضارب معاً من الوجهة الزمنية والحكاية.

يسرد الشاعر في القصيدة ذكريات صباه في القرية مع كافة عناصر طبيعتها المغرية التي يستطيع أن يوسع بها مدى خياله الجامح كرؤية الشمس، والمراعي الخضراء، والفرس المجنحة التي يرغب في وصفها (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ٩٤). يحاول الشاعر مستعيناً بهذه العناصر الريفية القريبة من المنال أن يقدم لمخاطبه عالماً جديداً يكشف فيه عن جزئيات اللحظة الأولى من تلمسه وإحساسه بالكون وموجوداته وأشياءه، ويستطيع القارئ أن يحلّ ألبان الطبيعة ومغاليقها بقراءة استكشافية^٥ عبر ردود أفعالها وعلاقاتها معاً، فكيف تصبح لديه الأرض شهادةً تتوقد بالأزهار والأعشاب والسنايل؟ (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ٩٤) أو يصف لنا لحظةً يتعرّف إلى بداية الخلق الأول منذ ولادة البقرة إلى إدراك المشيمة؟ (المصدر نفسه، ٩٧).

إنّ التلازم مع الطبيعة يفتح أمام الشاعر أبواب الحقول السيميائية ويتناسب مع ما توجه إليه دي سوسير عن حيوية اللغات السيميائية في ألفاظ الطبيعة ذاهباً إلى «أنّ اللغات الطبيعية هي أكثر المنظومات تطابقاً مع السيميائية؛ ذلك لأنّ العلاقة بين المفردات ومدلولاتها علاقةً اعتباريةً فضلاً عن أنّ اللغة يمكن أن تختزل في عددٍ محدودٍ من العلامات المستقلة والمختلفة» (وهيب وحواس، ٢٠١٠م: ٩١٠)، لكنّ كلّها في هذه القصيدة تنجم عن لحظاتٍ مرتبطةٍ بمنطق الحلم الذي يتجاوز فيها الشاعر النظرة الثابتة إلى ما هو ماديٍّ ومحسوسٌ يلتقطه من المظاهر الخارجية حيث تنصهر فيها تجربته المبدعة نحو خلق عالم الحقائق غير المتعارف عليها والمتداولة عبر نسجه خيوطاً لغويةً جعلته يعيش في عالم الرموز ويتخطى المقاييس المطوية.

* Espace sé mantique.

^٤ Gé rar d Genette.

^٥ القراءة الاستكشافية (Heuristic) تعني «أنّ المعنى يتم فهمه من هذه القراءة ويعتمد الدور الذي يلعبه القارئ في هذه القراءة على كفاءته اللغوية، التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة، وفي هذه المرحلة تبدو الكلمات مرتبطة - قبل كلّ شيء - بالأشياء كما تعتمد هذه المرحلة على قدرة القارئ على إدراك التضارب بين الكلمات» (قاسم وأبو زيد، ٢٠١٤م، ٢١٧).

٣-٢ العتبات النصّية في القصيدة:

إنّ العتبات النصّية أو النصّ الموازي* بوصفها مداخل وهمساتٍ بدائيّة للنصّ ولها بنية كاملة تستدعي القارئ ولوجها وسبر أغوارها من خلال دراسة معطيات هامةٍ يستخرجها من صيغ تقديم النصّ كالعنوان، و فاتحة النصّ، وخاتمة، والهوامش كما يلي تطبيقها على حدة في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع":

٣-٢-١ عنوان القصيدة:

بما أنّ العنوان يعتبر «نظاماً سيميائياً ذا أبعادٍ دلاليّةٍ وأخرى رمزيّة، تغري الباحث يتبع دلالاته، ومحاولة فكّ شيفرته الرامزة» (قطوس، ٢٠٠١م: ٣٣)، تزهّر أهمّيته في دراسة عتبات الشعر العربيّ المعاصر بمثابة بؤرة أو نواةٍ لها نصيبٌ بالغٌ في معرفة انسجام النصّ وفهم ما غمض منه وهو بوصفه مفتاحاً شعرياً يرد به القارئ في أعماق مكان من القصيدة ويحدّد هويّة القصيدة الشعريّة وروح الحياة وما يستتر فيها من معانٍ نابضةٍ (بخيت والآخرون، ٢٠١٣م: ٢٣)؛ لذلك إذا اعتبرنا العنوان مجموعةً من الوحدات اللسانية المتماسكة والصالحة للتحليل البنيوي، يمكن أن يُنظر إليه من مستوياتٍ ووظائف متعدّدة كما تحضر تصنيفاتهما في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" لمحمّد عفيفي مطر هكذا:

٣-٢-١-١ مستويات العنوان:

هنالك خصائص ومستويات عدّة تمسّ العنوان وتؤثر تأثيراً بالغاً في توجيه رسالته أو تتجلى أهمّيته في ما يثيره من فضولٍ وشغفٍ بالوقوف على محتوى النصّ ودور استفزازيّ يضطلع به سياقها كما ترصدها دراستنا في حنايا مستوياتٍ حقيقيةٍ بالتطبيق في القصيدة المعنية كالمستوى البصريّ والمستوى المعجميّ والمستوى التركيبيّ على النحو التالي:

٣-٢-١-٢ المستوى الكالغرافيّ أو البصريّ:

يقسم كلود دوشي العنوان في العمل الأدبيّ إلى ثلاثة ضروبٍ وهي تشمل العنوان الرئيس (Zadig) الذي يأتي في الصفحة الأولى، والعنوان الثانويّ (Second titre) ثم العنوان الفرعيّ (Sous-titre) (بلعابد، ٢٠٠٨م: ٦٧). لقد اتّصفت قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" من الوجهة البصريّة بعنوانٍ لامعٍ في صفحةٍ مستقلّةٍ على قالب ستّة سطورٍ يملأها العنوان الرئيس والعنوان الثانويّ دون أن تتزوّد القصيدة بعنوانٍ أو عناوين فرعيّةٍ في نصّها. أتى العنوان الأصليّ في الجزء الأوّل وهو "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" عنوانٌ تقع عليه عين القارئ لأوّل مرّة، والآخر عنوانٌ يصاحب العنوان الرئيسيّ ويمتاز بالميّزة الشعريّة المعبّرة عن خصوصيّة الفضاء العنوانيّ وحرارته، وهذه الأبيات الشعريّة الملحقة بالعنوان تصديراً يوضع في تعبير أنطوان كومبنيان على رأس العمل الأدبيّ ويرد على شكل استشهاد الأبيات الشعريّة أو المقطع النثريّ (فلاح، ٢٠١٢م: ٧٨)، ولكن أوّل شيءٍ يلفت انتباه القارئ من هذا المركّب العنوانيّ طريقة كتابة العنوان؛ فقد كتبه الشاعر بخطّين متميّزين من حيث الحجم ومستوى الكتابة إضافةً إلى التعليق الذي تبعه في أسفله كما يلاحظ في التالي:

* من تسمياتها الأخرى: النصّ المصاحب والمناصّ (Paratexte).

وشم النهر على خرائط الجسد «الوشم الرابع»

[هل أنت تحلم فالشمس طالعة في صراخ
المواويل والنهْرُ مختبئٌ يتكلم تحت سريرك
والنومُ بؤابة تتدفق منها مواريتك الصامتة؟!]

(عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ٩٣)

هذا العنوان الذي بين أيدينا عنوانٌ حدثي يرفض الشكل الدائري الذي يلتفت حول معنى واحد بل يتسرخ بالدلالات المتكاثفة الطاغية في بنيتها الشكلية عن طريق تجاوز الغموض وفتح مغاليقه شيئاً فشيئاً ثم الوصول إلى تناسل الدلالات والتطور العلاماتي في الملفوظات النصية. لقد عمد فيه الشاعر إلى إضفاء مزيدٍ من الغموض والانزياح الكتابي المتغاير عن النسق المألوف في كتابة نوع العنوان وعناصره المحيطة بعلامات التقييم ليرغم مخاطبه على قراءته قراءة عميقة مستقلة ويستحث جهده الفكري والخيالي بإشارات انزياحية تشوش ذهنه وتغريه ليتصفح صلب القصيدة ويعرف ما جاء الشاعر بمبتغى وشم ارتسم على خرائط الجسد.

٣-٢-١-٢ المستوى المعجمي:

تأتي الدراسة المعجمية مستمدة من المعنى المعجمي والمركزي للألفاظ لترصد كلمات اللغة ومورفيماتها على الوصول إلى دلالة أو معانٍ مختلفة يضمنها معجم الألفاظ المفردة (متقى زاده وپورحشمي، ٢٠١٧م: ٤١)، أما من حيث سر الألفاظ التي استخدمها الشاعر في هذه القصيدة فيلجأ إلى التعامل مع كلمات العنوان "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع". الكلمة الأولى هي "الوشم" الذي بينه وبين الجسد علاقةً تاريخيةً قديمةً وهو كما يعرف في اللغة «وشم اليد وشمًا، إذا غرزاها بآبرة ثم ذرَّ عليها التؤور، وهو التيلج، والاسم أيضاً الوشم، والجمع الوشام» (الجوهري، ١٩٨٧م، ج ٥: ٢٠٥٢)، يعني العلامة أو الرسم على جانب من أطراف جسم الإنسان لتجميله وتزيينه، وهذا الوشم لما فيه من ملامح الكمال والتوازن للإنسان يعد علامة سيميائية بصرية وأيقونية تلتفت إلى الموروث الشعبي بامتصاص دلالاتٍ مقترنة برموز الخصب والامتلاء (فيدوح، ٢٠١٢م: ١٩٦ و١٩٥).

هذا وقد وجد الوشم منذ العصر الجاهلي إلى الآن في غزل الشعر العربي وأصبح هنا مصدر إلهام رؤيا شعرية يحققها الشاعر في عالم الواقع عن طريق رسم النهر على الجثمان؛ فهذا النهر بجريانه وانسيابه يرمز إلى «معاني الحياة، والارتواء الحسي والروحي، وأسباب الخصب والتجدد وقد يكون معادلاً لصورة الوطن السليب» (آباد وبلاوي، ١٤٣٣ق: ٥)، وهو يزيد في عنوان الشاعر بصورته الحسية وكثافته الدلالية من رمزية المعنى الإيجابي في الوشم. يعبر الشاعر بالوشم عن موقفه الذاتي ويتسع هذا الموقف في مواصلة العنوان ويقترّب من "الخرائط" ليجد أبعاداً اجتماعيةً سياسيةً لا يكشف عن مدلولاتها إلا في الحقل وحدود الأرض؛ فالحافز الحلمي جعل الشاعر يقيم مزجاً متلاحماً بين علامات الذات "الوشم والجسد" وعلامات الاجتماع / الوطن "النهر والحدود" ليغطي في عنوانه

* يستخدم الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد الوشم في مطلع معلّته حيث يشبه الآثار المدروسة من ديار عشيقته بوشم يمرّ من زمن غرزه مدة طويلة، يمحى أثره كما تمحى الآثار بسبب قدمها:

لِحَوْلَةِ أَطْلَالٍ يُبْرِقُهُ تَهْمَدٍ
تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْبَيْدِ (طرفة بن العبد، ٢٠٠٢م: ١٩)

علاقاتٍ ثنائيةٍ التحمت من النقيض والمفارقة من حيث دلالة الذات التي ينشرها منذ البدء في ثانيا تحقيق مدلول الذات، ودلالة الوطن التي ينشرها هذه المرّة في ثانيا تحقيق مدلول التعميم والحدود الجماعية.

٣-١-٢-٣ المستوى التركيبي:

من ينظر إلى عنوان "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" سيجده مكوّنًا من جملةٍ إسميةٍ ذات دلالةٍ رحبةٍ معظمها من الأسماء وهي إن دلّت على شيءٍ فإنّما تدلّ على الثبوت والاستقرار. تتلخّص الجملة الإسمية في خمس وحداتٍ معجميةٍ تربطها مع بعضٍ أو اصرٍ نحويةٍ؛ منطلقها علاقة الإضافة بين مفردتي "وشم" و"النهر" وتألّفت الجملة من مسندٍ نراه في مركّب المضاف والمضاف إليه الذي يفيد التخصيص. لقد حذف المسند إليه لوضوحه وسهولة افتراضه في تقدير كلام "هذا وشم النهر على خرائط الجسد" لتكون الجملة مكتملة المعنى في العناية بشأن المسند وأهميته.

تكتمل فالعلية العنوان في القصيدة بالتركيب الجزيّ "على خرائط الجسد" الذي تتراعى بنيته النحوية معقدةً توقف عن وظيفته الحقيقية في نقل المعنى والمعطيات الدلالية التي لا تكتمل إلّا باكتمال العنصر المفقود في العتبة العنوانية ممّا يسحب القارئ إلى إثارة سؤالٍ عن الجسد والخرائط التي رسمت عليها بحيث كأنّما الجسد يحفل بالأوشام والخرائط أي يهتمّ الشاعر في هذه القصيدة أو القصائد الثلاث المنصرمة بوشم النهر فحسب دون تركيزه على المواضيع الأخرى. يسم الشاعر جميع ألفاظ العنوان بميسم التعريف ليعدها عن الدلالة السلبية والعمومية، ويكسبها دلالةً سيميائيةً مألوفةً يصّر عليها ولا يكشف عن كينونتها إلّا بالتوقّف والمراجعة لما جاء في الأوشام الثلاثة المسبقة أو ما يدلّ عليه محتوى النصّ.

٣-١-٢-٣ وظائف العنوان:

لا شكّ في أنّ مكانة العنوان الاستراتيجية في الحقل النقديّ ترفده على معرفة مكانته في شعريّة القصيدة كما يتخيّر الصاغة بذلك النهج جوهر العقد الثمين وعيابه؛ فعينّت للعنوان غايةً دلاليةً كبرى يحددها جيران جنيت في أربع وظائف يمكن التعرف عليها إمّا في التعيين أو الوصف أو الإيحاء والإغراء (علاوي، ٢٠٠٨م: ٢٣٦) ولكن يمكن أن تتحرى عن دور بعضها بالنسبة لما تقتضيه القصيدة وبنيتهما:

٣-١-٢-٣ الوظيفة الوصفية:

إنّ الوظيفة الوصفية تعني «أنّ العنوان يتحدّث عن النصّ وصفًا وشرحًا وتفسيرًا وتأييلًا وتوضيحًا» (حمداوي، ٢٠١٥م: ٢٤ و٢٣). يحمل العنوان في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" طبيعةً وصفيةً تعرف في أوّل نظرةٍ إليه؛ لأنّ الشاعر يصّر على توظيف هذا العنوان المكرّر لأربع قصائد تبوح بشيءٍ ما عن النصّ وتصدّق على هذا المناط، ولكن بعد قراءة النصّ يكثر التصديق على أنّ هذا العنوان عنوانٌ وصفيٌّ تمويهيٌّ يحمل دلالاتٍ ضمنيةً يقوم النصّ باستكشافها كإشاراتٍ المختبئة إلى بعض تراكيب مفتاحية، منها "نخلة الوشم المدلّي في فضاء الحلم"، "كتابك يطلع بين الأظافر واللحم عرساً من الصرخات"، الوطن المستدير على جسد الأرغفة... تمنح العنوان ملمحاً

عاماً عن مضمون النصّ وتدعم أوصاف القصيدة وتضيئها داخل العملية التواصلية ثم يروم العنوان والنصّ كلاهما أن يميلا الستار عن بعضهما ويعوضا عن الغموض الدلاليّ للآخر.

٣-٢-١-٢-٣ الوظيفة الإغرائية:

تكوّن البعد الفضائيّ لعنوان قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" بوصفه أول ما يصيب البصر وهو بدوره البصريّ والأيقونيّ* يشده نحو الانفتاح والظهور بوقوعه موقع الصدارة وبسده الفراغ الموجود في وسط صفحة بيضاء للغاية وهو يسم القصيدة ويميّزها عن غيرها. وهذا العنوان المكتوب بالقلم الأسود الغامق مع قياس أكبر من نصّ القصيدة يمثّل بهذه المميّزات البدائية - وفقاً لما يعتقد به جيرار جنيّت - الوظيفة الإشهارية^٧ والدور التداوليّ لتحريك تلقيات القارئ وسيناريوهات القرائية وتنشيطها (بلعابد، ٢٠٠٨م: ٧٦)؛ فينال قصب السبق للنصّ بحكم مواجهته المباشرة مع المتلقيّ أولاً ثم سيادته على النصّ من منطلق الوظيفة التي أحدثت به وهي مهمة الإغراء والتعريف بالنصّ.

٣-٢-١-٢-٣ الوظيفة التعيينية:

يتوجّه العنوان عن طريق الوظيفة التعيينية إلى تعيين النصّ المعنون وتحديد محتواه (القيسي، ٢٠١٦م: ٤٨٥) وتعمل هذه المهمة في القصيدة المعنية عبر مؤشّر جنسيّ يخبر غير مباشرٍ بجنس العمل الأدبيّ قبل دخول القارئ في صلب القصيدة وهو "هل أنت تحلم فالشمس طالعة في صراخ / المواويل والنهض مختبئ يتكلم تحت سريرك/ والنوم بؤابة تتدفق منها مواريثك الصامته؟!*" ليعدّ الحقل على تلقّي نوع معيّن من الإبداع والتميّز، في الواقع يدرك قارئ القصيدة بعد قراءة العنوان أنّ النصّ المعنون يتحدّث عن قصيدة النثر ويستدعيها، كأنّ العنوان سطرٌ بدائيّ من النصّ لترسخ من هذه الإضاءة الانزياحية قراءة مطلع النصّ. فضلاً عنه لهذا العنوان الشعريّ دورٌ تعليليّ في تزويد العنوان الرئيس بمعلوماتٍ تكميليةٍ تدلّ على حلمية صورة "وشم النهر على خرائط الجسد" التي يزيد من مداها الشاعر عن طريق التهميش المتعمّد في المواصلة أي «هل أنت تحلم...» كما كان هذا الدور التعيينيّ لما سبقه أي "الوشم الرابع" إشارة صريحة إلى استمرار النصّ وكونه على أهبةٍ للتسلّل إلى المرتبة الرابعة أو الوشم الرابع.

٣-٢-٣ فاتحة النصّ

إنّ لفاتحة النصّ أو الجمل البدائية في القصيدة خصلةً علاماتيّة؛ إذ «تمثّل الجمل البدئية مفاتيح سيميائية في النصّ، لا تقلّ أهميّة عن بقية العتبات النصية التي تسهل عملية تلقّيه، وقد تسهم في تفكيك شفراته، وتحديد أشكال معناه، ومن ثمّ استكناه بنائه ومضامينه السيميائية التي يبنى عليها» (واصل، ٢٠١٣م: ١٢٣). يجب على فاتحة النصّ أن تكون متوهّجةً إيحائيةً تثير القارئ وتدفعه إلى متابعة القراءة بعد ملاحظة العنوان بشغفٍ وفضولٍ لاكتساب ما يشتمل

* الأيقونة بمعنى العلامة وهو من أصناف العلامات السيميائية و«من اشتقاقاتها أيقوني أو أيقونية، تكون آية إشارة في نظرية بيرس عن الإشارات أيقونية حين تدلّ على ما تدلّ عليه بفضل التشابه أو التماثل بين الإشارة وما تشير إليه. والصور والرسوم البيانية هي أشهر الإشارات الأيقونية»

(شولز، ١٩٩٤م: ٢٤٢)

^٧ Se duction.

عليه من إشارات وإحالاتٍ سيميائيةٍ مبدعةٍ. لقد عني الشاعر في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" باستخدام الفاتحة النصّية كأول خطوة نحو الانفتاح الدلالي بعد العنوان، فمن الأساليب التي يصيها الشاعر في هذا الموقف تشحين المدخل بالأنماط الوجدانية أو التأكيد على حالاتٍ تعريفيةٍ تنال نحو البسط والتوسّع التجريبي متعلقاً بالرؤيا ومرتبطةً بالواقع، وإن يطول الحلم ويهيمن على أرض الواقع. تقوم هذه الفاتحة على المونولوج بوصفه حديثاً منفرداً لممثلٍ واحدٍ ينقل به الشاعر حديثه وصراعه الباطني بواسطة صيغٍ بدائيةٍ متكلمةٍ تتيح له التنفيس عمّا يعتمل في باطنه من مشاعر وانفعالاتٍ دراميةٍ؛ فتظهر فيها ذاتية الشاعر أكثر من أيّ موضوعٍ وصفيٍّ آخر، وهذه الذاتية من اللوازم الاستهلاكية التي تهض على تقديم مقاطعٍ متناميةٍ ومتطورةٍ من اللازمة الحكائية في الرؤيا:

رَأَيْتُكَ طَالِعاً،

وَرَأَيْتُ شَمْسَ الدَّمْعِ طَالِعَةً وَرَاءَ

قَمِيصِ شَعْرِكَ وَالظَّهِيرَةَ نَخْلَةَ الْوُشْمِ

الْمُدَلَّى فِي فُضَاءِ الْحَلْمِ، وَالْمَوَالَ* بَوَابَاتُ أَرْضِكَ:

هَذِهِ تَغْرِيبَةٌ^١ الْخَيْلِ الْفَتِيَّةِ فِي

مَرَاعِي الدَّهْشَةِ الْخَضْرَاءِ، وَالْبَحْرِ الْمُرَاهِقِ وَرْدَةً

فَتَحَّتْ عَلَى زَبَدِ الْغَرَائِزِ جِلْوَةَ الْعُرْسِ الْخِرَافَةِ (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ٩٤)

لقد ارتسمت هذه الفاتحة على المستوى التركيبي من عدّة جملٍ تتطوّر شيئاً فشيئاً وتقترب من صيغتين؛ إحداهما جملٌ فعليةٌ بسيطةٌ مكوّنةٌ من المسند (فعل الماضي) والمسند إليه والمفعولين ثمّ تتقدّم هذه الجملة البسيطة في ثانيا النصّ إلى مظهرٍ أعمق وتكتمل ملامحها في صورٍ خياليةٍ يسطع فيها تشبيهٌ ضمنيّ مقلوبٌ يبدو فيه وجه المخاطب أطلع من الشمس. ما إن انقطع وصف الزمن الماضي حتّى ينطلق الزمن الوصفيّ المغلق (الظهيرة) في جملةٍ إسميةٍ تكسب الجانب الدلالي ثباتاً ورسوخاً في رحابة الخيال، يعني أنّ الظهيرة مشبهةٌ تماماً لنخلة الوشم المدلّي في فضاء الحلم، وهنا جاء الموالٍ ليشبّهه الشاعر في جملةٍ إسميةٍ ببوابات الأرض وبيتٌ أغاني الحياة في المرامي الخضراء بحيث تريد هنا النقطتان الفوقيتان إلقاء الضوء عليها. أمّا الجمل اللاحقة فهي الجمل المتشابهة التي تتلاحق في مركّباتٍ إسناديةٍ تزيد من تلاحم النصّ وانسجامه؛ إذ يشتمل مثل هذه الجمل على عدّة مركّباتٍ إسناديةٍ، دورها أن ينشك بعضها مع بعضٍ ويرتبط معاً كي لا يفقد النصّ استقلاليته (المسوكل، ١٩٨٧م: ٣٥ نقلاً عن عكاشة، ١٣٩٠ش: ٢٢٨). تضمن هذه الجملة المترابطة هنا على سبعة مركّباتٍ إسناديةٍ ترتبط معاً على نحو وثيقٍ يمكن تمثيلها على النحو التالي:

الجمل المتشابهة						
رَأَيْتُكَ طَالِعاً	رَأَيْتُ شَمْسَ الدَّمْعِ ...	الظَّهِيرَةَ نَخْلَةَ الْوُشْمِ ...	الْمَوَالَ بَوَابَاتُ أَرْضِكَ	هَذِهِ تَغْرِيبَةٌ... الْخَيْلِ الْفَتِيَّةِ...	الْبَحْرِ الْمُرَاهِقِ وَرْدَةً	فَتَحَّتْ عَلَى زَبَدِ الْغَرَائِزِ...

* الموال: نوعٌ من أنواع الشعر الشعبي العربي.

^١ التغريب: النفي والبعد عن الوطن.

لقد ارتبطت هذه المركبات الإسنادية مع بعضها بجلاء عن طريق العطف، والإشارة، والوصف، وإن ينقسم الترابط سواسي في السياق الفعلي والإسمي ليكسب الجمل الحركية والديناميكية المتعلقة بالزمن والثبوت معاً بحيث تنطلق هذه الاستمرارية من فعلي الرؤية ثم الثبوت في أربع جملٍ إسمية متتالية وفي النهاية مواصلة الحركة في فعل "فتحت على زبد الغزائر" وتسديدها داخل سياقٍ وصفيٍّ جديدٍ.

تتوقف القصيدة على سرد الشاعر لحكاية رؤياه بفعل "رأيتُ" البصري وهو لم يُقل (حلمتُ) أو (رأيتُ رؤيا) بل أحال هذه الرؤية المشهدية إلى ذاته (رأيتُك طالعاً ورأيتُ شمس الدمع طالعةً وراء...) ليحدث بذلك انحرافاً سردياً عن الواقع المعيش. هنا يستره الشاعر بكاميرا ذاتية ويرد في مشهدٍ بصريٍّ ماضيٍّ يكتص بالحقيقة وليس بالحلم بل يدل على اليقين. يستهل الشاعر قصيدته بالإخبار عن أملٍ غير ثابت يتوزع في كلِّ وحدات النص وهو طلوعٌ تمثيليٌّ يتشع في وحدة الفاتحة ويطلبه الشاعر بقليلٍ من لون الأسي (الدمع) وكثيرٍ من ألوان البسمة والفرح (الشمس، الحلم، الموال، العرس) ليأتي الطلوع في وحدة الفصل مشحوناً بالأحوال المتغيرة التي تمدّ جسراً من السعادة مقابل سلب الواقع الأليم. تبلغ علاقة الاستهلال بالفصل ذروته حينما ينعكس المشهد في التقابل التركيبي والمفارقة اللفظية داخل مركب "شمس الدمع" الذي لا يدع مجالاً للجمع والاتحاد العام بين سائر المفردات المتشكلة والصور.

٣-٢-٣ خاتمة النص:

خاتمة النص* هي العتبة النهائية التي تأتي تلو العتبات النصية وتكون بمجموعة مفرداتها وتراكيبها ملخصة رؤى الشاعر عن إنجازه الأدبي ليخرج منها عن طريق مواقع اشتغال العتبة وظيفة النص فعلاً وتأدياً لما يسفر عن علاقات إنتاجية مبدعة (برهان، ٢٠١٦م: ٦٢). خاتمة النص في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" من علامات سيميائية تدل على أدبية القصيدة وشعريتها بوصفها دعماً ثانياً يلحق الفاتحة النصية في جثمان نصها ويحدد طريقاً منشودة يستمد منها الشاعر على نيله لمواقف الخروج وإغلاق النص وكل ما يمهد لنهاية النص الشعري. لقد ارتسمت الخاتمة النصية في هذه القصيدة بحسن وجمال كما ارتسمت فاتحتها بملاحظها الجمالية والعلاماتية؛ فتحمل خاتمة هذه القصيدة الوظيفة الإغلاقية التي تعمل «الوظيفة الغالقة والمنهية لفعل التخيل، تعمل كوظيفة توجيهية للنهاية، لتضعنا خارج اللعبة السردية» (بلعابد، ٢٠٠٧م: ٢٥١). تعتبر هذه الخاتمة خلافاً عن انتهاجها نهج الفاتحة الحاملة بمثابة نتيجة حقيقية أو إجابة عن النقطة النهائية، أي تدل على إغلاقه لعالمه التخيلي وهي ذات نهاية مثيرة تبعد عن رسم الأماني وتفرضي إلى تحقيق الأماني وإضائها بمخرج الموت الذي هو من أقوى العناصر الحاسمة والدالة على الخاتمة النصية المعتمة:

كَلَّمَا عَسَلَ الْمَوْتُ أَوْجَهَنَا أَقْتَرَبَ الْفَجْرُ..

هَذَا وَصَوءُ الْكِتَابَةِ،

نَصُطْفُ فِي حَضْرَةِ الْحُلْمِ..

نَكْتُبُ مَمْلَكَةً لِلشَّوَارِعِ..

هَذِي الشَّوَارِعُ مَمْلَكَةٌ يَبْطُنُهَا الْحُلْمُ

* Excipit.

تَلَمَّ أَصَوَاتُهَا جَسَدًا لِلْقَصَائِدِ

أزمنةً لِلجُنُونِ المَبْرَقَشِ بِالماءِ وَالشَّمْسِ .. (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ١٣٢ و ١٣١)

بما أنه من الجدير للخاتمة أثناء الحكم بحسنها ونجاحها أن تكون كاشفةً لَفَكِّ مغالِقِ النَّصِّ ورموزها الغامضة كما يعتقد رولان بارت* بمثل هذه النهاية الكشفيّة في الخاتمة واختلافها عن الفاتحة قائلاً إنه «كان تقابل البداية / النهاية في شكله المكَرَّس يتضمّن الإغلاق في المستوى: فعلى الخطيب في المطلع أن يتقدّم بحذرٍ وتحفّظٍ وأمّا في الخاتمة، فليس عليه أن يلجم نفسه، بل يتقدّم دون قيدٍ ويزرع كلّ طاقات وإمكانيات الأداء الانفعاليّ الكبير» (بارت، ١٩٩٤م: ١٤٠). نلاحظ في هذه المقطوعة نهايةً كشيّة تتجلى من خلال حلمٍ رآه الشاعر في فاتحة النَّصِّ وتبرز في مشهد الختام أي مشهد الموت الذي يتفاعل به ويصفه بالضوء ويزوغ الفجر.

جاءت هذه الخاتمة الوظيفة الإغلاقيّة والمنهية لفعل التخيل (الحلم) وصولاً إلى الواقع (الموت) الذي يلعب دوراً توظيفياً مرموقاً في الدرس السيميائيّ المعاصر؛ إذ ظهر الموت في الشعر العربيّ المعاصر كدالٍّ يحتوي على مدلولٍ سيميائيّ يتلقّى في دلالاته معتقداتٍ دينيّةً ذاهبةً إلى اعتبار الموت المقصد الحقيقيّ للحياة (بخوش وعشور، ٢٠١٥م: ١٦٢). من الملاحظ أنّ الجمل النهائيّة في هذه القصيدة أيضاً تدعو إلى انغلاقها بالموت والفقْدان، لكنّ هذا الموت في لوحة الشاعر ظاهرةً بيولوجيّةً فلسفيّةً دينيّةً كالولادة والبلوغ، أي تسعى إلى معانقة الحياة الأبدية بتأكيد حتميّة الانبعاث أو نقطة انطلاقٍ نحو تحقيق المستحيل والحصول على النصر؛ فمتى ما يحدث الموت نتيجةً لمشروع الغرض والمتوخّى فستبقى له الحياة وهو يقترب من الفجر. فعلى الرغم من أن الخاتمة تهدف إلى الموت كنهايةٍ دراميّةٍ حزينةٍ لها، غير أنّ الموت المستهدف ليس نهايةً مأساويّةً للشاعر بل يتّصف بمعظم ألفاظ الحيويّة والانبعاث ك"الضوء، الحلم مرّتين، الرقص وأيضاً الماء والشمس اللذين رمزتهما ترفد انفتاح النهاية والدخول في بروتوكول خروجٍ سرديّ صالحٍ للتأويل.

٣-٢-٤ سيميائية الهامش:

يعتبر الهامش^٦ أو التعليق أو الحاشية من أهمّ العتبات النصيّة التي عني بها جيرار جنيت ولاسيما إذا فرض نفسه على تشكيل مقارباتٍ نقديّةٍ مبتدعةٍ مع النَّصِّ الذي بحاجةٍ ماسّةٍ إلى التعليق وتوضيح المقاصد الدلاليّة والجماليّة ولو يرد هذا التوضيح بطريقةٍ غير مباشرةٍ (بن حميد، ٢٠١٤م: ٣٤). يقسّم جيرار جنيت وظائف الهوامش والحواشي إلى أصليّة أو لاحقة أو متأخّرة يذكر جملها لأغراضٍ مختلفةٍ كغرض التفسير، والتعليق، والإخبار عن مرجعها بحيث يحمل الهامش الأصليّ الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الغريب في النَّصِّ ويتخذ الهامش اللاحق من الوظيفة التعليقيّة سبلاً لفهم النَّصِّ وتعتمد وظيفتها المتأخّرة على الوظيفة الإخباريّة المهدية إلينا معلوماتٍ بيوجرافيّةً وتكميليّةً عن النَّصِّ المقصود (بلعابد، ٢٠٠٨م: ١٣١). لقد أتى الهامش في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" في أسفل الصفحة مرّتين وهو كان في موقف الاعتناء بصورةٍ أكبر من العتبات الأخرى ليخدم النَّصِّ ويسانده من

* Roland Barthes.

^٦ Les Note.

الداخل بحيث نرى سائر العتبات تخدم النص من الخارج أو القريب منه؛ فيلعب الهامشان في القصيدة وظيفتين من سلسلة الوظائف الثلاث التي يصنّفها جنيت في دراسة التعليقات والحواشي كما نرى تظهرها في التالي:

٣-٢-٤-١ الوظيفة التعليقية:

بما أنّ الوظيفة التعليقية في الهامش تعين القارئ ليجد به مسارب دلالية تفضي إلى فهم النص (خيرة، ٢٠١٦م: ٩٨)، فحاء الهامش الأول من نص قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" ليضع القارئ في صلب الموضوع الحكائي ويخرجه من شبكة الغموض والمضمرات التي انبسطت أمامه قبل الغوص في لجاج الهامش الدلالية والوظيفية كإشارته إلى أقدام الموصوف التي تبدو خطوطها نقشاً خالداً على صفحة الكتابة وهذه الكتابة تفتقر إلى التعليق والحاشية كما يلي:

كِتَابُكَ يَطْلُعُ بَيْنَ الْأَطَافِرِ وَاللَّحْمِ عُرْسًا مِنْ
الصَّرَخَاتِ وَطَمْبُيًّا مِنَ الْعَضْبِ الْمُنْتَشِي بِالْمِيَاهِ الْعَمِيقَةِ،
يَطْلُعُ مِنْ رَحْفَةِ الْجُرْحِ تَحْتَ نِصَالِ الْمَطْرِ/
وَيَطْلُعُ: بَرْدِيَّةٌ زَعَبٌ تَسْتَقُوقُ مِنْ تَحْتِهِ صَفْحَةُ الْوَجْهِ
وَالنَّقْشُ عَصْفُورَةٌ الْخَوْفِ، وَاللَّهُ يُسْكُنُ فِي
وَحْشَةِ الْبُوصِ، وَجَهْكَ فِي نَحْلَةِ النَّهْرِ طَلْعُ الْكَلَامِ
وَطَبْلِيَّةُ الْعَائِلَةِ/ مُفَسِّمَةٌ بَيْنَ أَيْدِي الْمَمَالِكِ، ... (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ٩٥)

لقد قام الشاعر في هذا الهامش الشعري الطويل الذي اكتفينا منه بهذا المقدار على حماية المفردات العربية التي يشعر بأن مضمونها يكاد يندثر في السطر الشعري ويحتاج في الهامش أن تذكر إحالات مرتبطة به على تعزيز النص وتوثيقه. يبدو أنّ الهامش يتولّى من مجموعة الوظائف التي عيّنها جنيت للهامش الوظيفة التعليقية قاصداً فهم النص وتبسيط الضوء عليها بطريقة شعرية فذة ترافق علاماتيّة النص وظاهريته؛ إذ كما يتبين أنّ الكتابة وعملها على الإطلاق ليسا في مخلّد القارئ من الكلمات المبهمة والغريبة، ولا يفترقان إلى تفسير وشرح مفردة مستعصية فهم ترهن معرفتها بمزيد من التركيز وإسدال الستار عن مدلولها، بل تظلّ توسعة الحيز الدلاليّ لعمل "الكتابة" واستطرد صورها في مكان آخر غير النص كي لا ينحرف ذهن المخاطب عن حبكة النصّ السردي. مقتضى يرمي إليه الشاعر في هذا المنجز الإبداعي؛ فكّل الهامش ينهل من "الكتاب" الذي بدأ التعليق به، وفعل "يطلع" المكرر له دورٌ تكميليّ في تفسيح ساحة الكتابة وتطويرها في مخيلة القارئ.

٣-٢-٤-٢ الوظيفة الإخبارية:

هذا وقد انتهج عفيفي مطر نهجاً آخر في الهامش الثاني بحيث ليس شأنه هنا بإضاءة اللفظة المرقّمة أو ما يسبقها من مفرداتٍ مبهمّة بل يسطع توظيفه المكانيّ لمواصلة الصورة واستمرارها بحيث يصف به القميص المفتوق الذي أشبه نافذةً على حجرة النوم الأرضية ويقول في أسفل الصفحة:

عَلَى الْبَابِ تَزْرَعُ كَرْمًا تَعَسَّسُ فِيهِ الرِّيَاحُ

وَتَلْتَمُّ زَفْرَقَةَ الطَّيْرِ، تَحْفَرُ تَحْتِ سَرِيرِ الرَّمَادِ
الْمُكْوَمِ نَهْرًا وَتَحْلُمُ:

هذا هُوَ النَّهْرُ يُنْسِجُ أَعْشَابَهُ هُوَ دَجَا
وَالْعِرَائِسُ يَطْلَعْنَ مِنْ خُضْرَةِ الْمَاءِ وَالشَّمْسُ تَرْمِي دَنَانِيرَهَا
أَنْتِ تَحْلُمُ: ... (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ٩٧ و ٩٦)

من خلال قراءة هذا الهامش الذي يستمر ولا ينتهي إلى هذه النهاية يرى أنّ الشاعر يحاول أن يحيل على مواضيع وعلاماتٍ ممزوجة لها أثرٌ بالغٌ في إثراء القاموس اللغوي والرصيد الدلالي المتميز. لقد حمل الهامش في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" الوظيفة الإخبارية التي يسعى بها الشاعر إلى التعبير عن الآخر المختلف في التعليق، أي يختتم الشاعر نصّ القصيدة بتعلّق القميص المفتوح على الحجرة الأرضية ثم يأتي بتعليقٍ مختلفٍ عن النصّ الرئيس، وعلى الأقلّ المناخ الضيق الذي ارتسم في النصّ الرئيس يوحينا بأنّه يختلف عن مناخٍ طلقٍ اعتبره الشاعر في التعليق؛ لذلك بعدما يدخل الكاميرا في الغرفة يلفت الباب عنايته ويمدّ جناحيه ليعقد الطبيعة وعناصرها من الكرم والرياح والطير والرماد والنهر بامتلاكات واقعه الحالي على تشكيل حلمٍ يصرّ عليه عدّة مرّاتٍ في العتبات والقصيدة بأجمعها لخرق العادة.

يعمل الشاعر هنا في تعامله مع الحلم وفقاً لما ينصّ عليه شاكر عبد الحميد قائلاً إنّ «الشاعر يوسّع من تفصيلات عالم الإدراك الحسيّ، ثم يقلّل تدريجياً من هذه التفصيلات الكثيرة المتناثرة كما لو كانت قد أرهقت وعيه فأراد أن يبتعد عنها إلى عالم الوحدة وفيما بين التوسيع الخارجي (الإدراكيّ) ثمّ التقليل الداخلي أيضاً لهذا المشهد المتسع في عمليات بسطٍ وقبضٍ لعين الإدراك الخارجية» (عبد الحميد، ١٩٨٧م: ١٦٦)؛ فالتجربة الحلمية لدى الشاعر تتمو وتفيض في هذه القطعة من القصيدة وتدفعه إلى الاعتراف بحلمية التجربة الذاتية التي اختلقها لوحده ثمّ تبلغ ذروتها حيث يدعو القارئ إلى تدوّق هذه التجربة الذاتية الهنيئة عن طريق تكرار فعل "تحلم" المغربي الذي شاهدنا مثيلها في التصدير أيضاً.

٣-٣ التقنيات البصرية:

إنّ الكتابة الشعرية للنصوص الأدبية المعاصرة تذهب شيئاً فشيئاً إلى خرق المعايير المألوفة واتّخاذ أشكالٍ تعبيريةٍ مختلفةٍ تتمكّن قياساً للقرص السابق من نقل أفكار الشاعر وخواجه أكثر تأثيراً وزخرفةً، من هذه الأساليب يمكن تمثيل اعتماده على البعد التصويري للنصّ بجانب الكتابة اللفظية، والذي له أن يقوّي في الشعر طاقته الشكلية والدلالية، ويزيد من سيميائية جوانبه الخيالية كما تتابعه هذه الدراسة في مستويين وهما مستوى التقييم ومستوى التموّج:

٣-٣-١ سيميائية الترقيم:

تحدث علامة الترقيم أو التنقيط^{*} ضرباً من التوازي بين الصوت والمعنى، وتوفّر في العادة البناء القوي للكلام (كوين، ١٩٩٠م: ٦٧)، وهذه العلامات التقييمية بوصفها علاماتٍ ورموزاً توضع في النصوص المكتوبة لتنظيمها وتيسر قراءتها وفهمها بحيث إنّ شأنها في النصّ كشأن علامات المرور التي توضع لتوجيه السائق نحو طريقٍ صائبةٍ، غير أنّها في النصّ الشعريّ من الفنون البصرية التي يسعى بها الشاعر أن يتصرّف في تجربته الشعرية ببراعةٍ ويقوم عبرها التوازن بين جماليّات الشكل والمضمون (بلاوي والآخرون، ٢٠١٥م: ٣٢). تسطع علامات الترقيم بغناها التوظيفية في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" وتسهم في رسم فضائها الدلاليّ بنبرتها الخافتة في الصوت وعدولها عن التوسّل المتعب بأساليب الكلام وبكلّ إمكاناتها من النقطة أو الوقفة (.) والفاصلة (،) والشولة المنقوطة (؛) وعلامة الاستفهام (؟) وعلامة الانفعال (!) والنقطتين العموديتين (:). والأقبيتين والشرطة (-) و...[†] في تجربته الشعرية الحرّة وقصد الحيويّة داخلها على تأسيس صوته الشعريّ الخاصّ والعناية بظاهرة جديدة تنمو في الشعر العربيّ الحديث وتتجسّد في الجمع المتفاعل بين الكلام والصمت.

٣-٣-١-١ النقطة:

النقطة أو الوقفة علامة ترميزية[‡] «توضع بعد نهاية الجملة التي تمّ معناها، واستوتف كلّ مقوماتها، بحيث تلاحظ أنّ الجملة التالية تطرق معنىً جديداً، غير ما عرضته الجملة السابقة» (إبراهيم، ١٩٧٥م: ٩٩). تحفل قصيدة محمد عفيفي مطر بعلامات الترقيم التي تجلو أداةً مهمّةً في صياغة إيقاعية سطورها وتضيد تنوعها الفصائيّ كعلامة النقطة التي يضعها الشاعر في نهاية معظم السطور ليعلن خلالها أنّ الكلام قد وصل إلى نهايةٍ مرجوةٍ يستحقّ السكوت عليها، على سبيل المثال:

سَيَبْقُ الضَّحْكَ، السُّوقُ تَمْتَدُّ أَرْوَقةً
لِلْمَسَاوِمَةِ، الأَرْضُ تَسْتَقُ أَرْصِينِ،
وَالشَّعْبُ شُعْبِينِ، أَحْصِنَةُ المَاءِ تَصْهَلُ فِي الذَّاكِرَةِ.
هُوَ المَاءِ..

جَمْرَةٌ عَشِقٍ مَتَّوَجَّةٌ فِي بَرَارِي البَدَاوَةِ،
مَحْفُورَةٌ فِي بُكَاءِ الطُّلُولِ وَمَكْتُوبَةٌ فِي سُيُوفِ القَبَائِلِ
وَالشَّعْرِ مَكْتُوبَةٌ فِي طُفُوسِ الدِّمِ الجَاهِلِيَّةِ. (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ١٠٩ و ١٠٨)

* Laponctuation.

[†] يجدر بالذكر أنّه «لا تتعدى علامات الترقيم اثنتي عشرة علامةً، كما هو متعارف عليها في كتب الإملاء والنحو التقليدية، وهي: النقطة (.)، والنقطتان (:)، والفاصلة (،)، والفاصلة المنقوطة (؛)، وعلامة التعجب (!)، وعلامة الاستفهام (؟)، والعارضة (-)، والقوسان ((،))، والمزدوجتان (...))، ونقط الحذف الثلاث (...))، والخَطّ المائل (/)، والمعقوفتان (||))، ويمكن أن نضيف نقطتين أفقيتين (...))، ونسميها بنقطتي التوقف والتخييل والإبداع» (حمداوي، ٢٠١٦م: ٢٩٥).

إن الصمت المستغز أو المحرّض الذي يجول في نهاية سطري القصيدة على قالب النقطة يرشد القارئ إلى الوقف التام أو إنهاء الكلام الوافي أي يدلّ ما سمّي بالوقف التام في النقطة على أن «يكون بسكوت المتكلم أو القارئ سكوتاً تاماً مع استراحةٍ للتنفّس وعلامته النقطة المربّعة وتوضع في نهاية كلّ جملةٍ مستقلةٍ فما بعدها في المعنى والإعراب» (زكي، ٢٠١٣م: ١٧)، ويتّضح هنا أنّ الشاعر يصف في القطاع الأول من سطرين محتومين بالوقفة الفوضى والرحمة المتفشية في السوق والأرض، والشقاق الذي وقع بين شعبه ثم يختم الكلام بتذكّره صهيل الأحصنة التي تسير في الماء وتنتج في موقفٍ آخر كهذه الرحمة تذكراً تشبيهاً يخطر حينئذٍ في ذاكرته، وذلك هو نهاية القطاع الأول الذي يبدو بالنقطة وينطلق السطر الجديد بوحدةٍ جديدةٍ ليست بعيدةً عن الوحدة الماضية بل يستغلّ الشاعر في الوحدة الثانية صورة "الماء" كنقطة إيحاءٍ لأوصافٍ مبتدعةٍ يبدأ بها اتّساع الفضاء الخيالي الآخر عن طريق إدراج الماء ورسمه في تركيباتٍ متناقضةٍ معه كحجرة عشقٍ يراها متموجةً في براري البداوة ومحفورةً في دموع انسالت في الأطلال ومكتوبةً في سيوف مقاتلي القبائل وشعرهم وأيضاً في التقاليد الجاهلية الدامية. إن الوحدة الثانية من القصيدة كالوحدة الأولى تأخذ رويداً رويداً في الاكتمال وتصل إلى النهاية؛ فتعين هذا المبتغى وقفةً البياض بوقفاتٍ صغرى (.) لتصبّ جميعها عند الوقفة الكبرى التي تمثّلها النقطة (.) في نهاية المقطع الشعري، وهي بمثابة تمكّثٍ خطيٍّ متكاملٍ يجعل القارئ في حالةٍ من الشيع الدلاليّ وتقبّل الألفة البصريّة.

٣-٣-٢-١-٢ النقطتان الأفقيتان:

نقاط الحذف علامةٌ ترميميّةٌ جديدةٌ تحدث في النصّ الأدبيّ عالماً سيميائياً بصرياً يحضر أعلى فضاء الصفحة في شكله الخطّي المعروف، وهذه العلامة تحليل إلى حذف جزء من الكلام وتقيد عالم الصمت والبياض الذي يجاوره عالم الكلام والبوح، وقد يحلّ محلّه (براهيمي، ٢٠١٦م: ٧١). تجلو في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" فراغاتٌ كثيرةٌ ترد عقب الكلام وتصير في الأغلبية الساحقة على نحو نقطتين أفقيتين متشابهتين (..) تدلّان على كلامٍ مكتملٍ لا يريد الشاعر التصريح به ليشير الحساسيّة الدلاليّة بهذه التقانة بوصفها علامةً للحذف أو علامةً للصمت. يجد محمّد عفيفي مطر دلالاتٍ متعدّدةً في هذه القصيدة لعلامة الحذف التي تكمن في نقطتين أفقيتين يمكن رؤيتهما في مواقف شتى كموقفٍ ينوي به رسم الاتّساع وتصويره في نهاية القصيدة:

كَانَ سِرْبُ الْيَمَامِ الْمَلُونُ مُنْذِهِشاً بِالسَّمْسِ وَالْفَرَاعِ
الْمُضِيءِ،
كَانَتْ دَوَائِرُهُ تَتَدَاخَلُ وَتَكْتُبُ وَرْدَةً وَسُنْبَلَةً نَازِفَةً مِنْ
هُدُوءِ الْأَفْقِ، ثُمَّ تَعْلُو وَتَكْتُبُ تَاجًا لِمَلِكِ الْمَسَاحَاتِ

المُمتدّة .. (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ٩٦)

يصف هنا الشاعر سرب طيور اليمام الذي تلون بطيرانها في السماء بضوء الشمس وامترج بلونها الأصفر حتّى يكوّن فراغاً في السماء وهو يتداخل معاً ويحدث دوائر مشبهةً لرسم وردةٍ أو سنبلَةٍ تخطر في مخيلة الشاعر في هدوء الأفق الصامت. لا تنتهي هذه الصورة الملهمة إلى هنا بل يعلو سرب الطيور ويوحى بتاج ملكٍ يسيطر على مساحاتٍ ممتدّة. لا يكتفي الشاعر في الحديث عن مدى اتّساع المساحات المتصورة بتعبيرٍ لفظيٍّ يستخدمه للمساحات عبر المزيد من

معنى وصف "الممتدة" لهذه اللفظة بل يوظف نقطتين أفقيتين في نهاية الكلام لينقل إلى القارئ هذا المدلول أن امتداد المساحات المعنية يستمر ولا يختتم في حدود النطق والتعبير اللفظي وهذه الطريقة في التعبير أتت لتوسع مجال الوصف وتدفعه إلى حيز الخيال والاكتراث الأكبر.

يضع الشاعر نقطتين أفقيتين عند نهاية الكلام بمعنى أنها ليست مكتملة للغاية ولم يؤدَّ حقها بطريقة وافية كما يقوم بهذا النمط مراراً ليشير إلى أن المعنى لا ينحصر في هذه النهاية بل هو مفتوح مستمر في حدود نطقٍ يحيل التكهّن بالألفاظ والمفردات المتكيفة معه إلى متلقيه:

وَالْأَرْضُ وَاسِعَةٌ يَنَاسِلُ فَوْقَ خَرَائِبِهَا عُنْكَبُوتٌ
الْأَقَالِيمِ يَنْقُرُ الْمَلَكُوتُ الْمَلُونُ أُسْبِجَةً وَبِلَاداً ..
وَأَوْسَعُ مِنْهَا دَمِي وَوُضُوءِي الْمَبَاغُ فِي رَجْفَةِ الْجُرْحِ،
أَوْسَعُ مِنْهَا حَصِيرَةٌ تُؤْمِي عَلَى قَبَةِ الْحُلْمِ .. (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ١٣٠)

لقد استخدم الشاعر إبان الحديث عن مملكة حلمية افتراضها في هذه الوحدة نقطتين أفقيتين في نهاية الجملتين لجعل النص مفتوحاً على الصفة ويفتح أمام القارئ أبواب إبداع النص ويشركه في عملية الإنتاج الأدبي، فيحلّ القارئ محلّه ليضع صفة متكيفة مع مضمون ينقله الشاعر نحوه؛ لأنّ توظيف النقطتين الأفقيتين يرد كثيراً ما في بناء المشهد السرديّ لنيابة علامة الحذف عن الصفة وإعطاء قائمة من الخيارات المناسبة لها على أساس ما يقتضيه السياق العام للمشهد (بوبكري، ٢٠١٥م: ١٤٨). وفقاً لما يوجّه الشاعر متلقيه نحو المضمون الدرامي، الصفة التي يمكن أن توضع في هذا الفراغ تميل في مساحة حرية التأويل والتكهّن الإيجابي إلى اتخاذ أوصافٍ مقتطفة للنص كـ «متواصلة ومتجاورة ومتشابهة...» ل (بلاداً)، و«العالية والكبيرة والعظيمة...» ل (قبة الحلم)، وبهذا الاختيار الموجه والمحدد تكتمل الصورة وتبلغ قمتها الدلالية كما كان قصد الشاعر أيضاً أن يبلغها في هذه القصيدة.

علامة النقطتين الأفقيتين بوصفها شارة ترميزية خاصة قد يوظفها الشاعر المبدع للإحالة على التخيل والتأمل والإبداع، وهي قد تقوم مقام الفاصلة دلالة على الوقف المتوسط أو السكتة الخفيفة أيضاً (حمداوي، ٢٠١٦م: ٣١٠). هذا وقد نرى في عديد من سطور القصيدة أنّ الشاعر يستفيد من هذه العلامة في مواقف متعددة ينتهي المقطع أو الجملة بها كحالة التنفس المقطعي بحيث يجدر بالتوقف عنده دون أن يلمح هذا الفراغ إلى إسقاط لفظ أو جملة أو فقرة من نصّ تم الاستشهاد به:

سَجَادَةٌ مِنْ نَجِيلِ الْمَجَازَاتِ، رَائِحَةٌ مِنْ وُضُوءِ
الْحَبَاءِ السَّخِيَّةِ فَوْقَ حَصِيرِ الْجَوَامِعِ، رَائِحَةٌ
الْحُبْنِ طَالِعَةٌ مِنْ مَوَاقِدِنَا الْعَائِلِيَّةِ .. فِي وَرَقِ الذَّاكِرَةِ
يُقْرَفُصُ فِي دَمِهِ وَطَنٌ ..

وَحَدَّهَا .. قَامَةٌ مِنْ رُخَامِ

اللُّيُونَةُ وَالذَّهْشَةُ السَّبَقِيَّةُ، (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ١١٩)

بما أنه «قد ابتكرت نقطتنا التوتر في الشعر العربي الحديث ووظفت في إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتاً بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية» (جدوع، ٢٠١٢م: ١٥ نقلاً عن الصفراني، ٢٠٠٤م: ٢٠٤)، فتدلّ النقطتان في هذه اللوحة على توقفاتٍ عابرة موقّنة ولا نهائيةً للانطلاق نحو التقدّم والأتساع في تشكيل الفضاء السردي المتمزّت ليأخذ الإنتاج الشعريّ وقفةً تعبيريةً وشعوريةً خليقةً بالتغيير ويتأهب لتفجير طاقاتٍ دراميةٍ جديدةٍ من التخيل والتنوّع في الصور؛ فيلاحظ أنّ الشاعر تمكّن من الوقوف عند بعض المحطّات الدلالية كمحطة وصف القطيفة وتجسيدها في سجادةٍ بسطت للمجازات ثمّ الروائح التي تفوح منها تستوحي له رائحة وضوء الجباه ورائحة الخبز التي تنهل من موقد عائلته حتّى تتجلّى من هنا نقطة التوتر وتوقف صوت المنشد، إذ ينقل من خلال التمكنّ بهذه العلامة الهواجس العامة عن الوطن ويقطع الجمل والمفردات بها ليشحن نصّه بالاستيعاب المقطعي والهادئ للتحوّلات المبتوثة في أرض الواقع أو يجعل القارئ في حالة أهبة وحذرٍ من المفاجآت المقبلة.

٣-١-٣-٣ علامتا التعجّب والاستفهام:

تعدّ علامتا التعجّب (!) والسؤال (?) من أهمّ علاماتي سيميوطيقيّة تشغل بياض القصيدة وتنفع في توطيد المعنى الكامن الذي يورده الشاعر لاستكشاف جوابه على المتلقّي، وهما من سلالة علامات وقف لا يجوز وضعهما في أول السطر وفي أول الكلام مطلقاً (زكي، ٢٠١٣م: ١٣). وبينهما تساهم علامة التعجّب في تزويد النصّ بدلالاتٍ مختلفةٍ كدلّالته على «التأثر الانفعاليّ، أو الاستغراب أو الاندهاش وغالباً ما ترفق هذه العلامة بنبهة التنغيم الصوتي والفونيمي والإيقاعيّ وتحيل هذه العلامة على فضاء التوتر والتوقيع والدرامية بل يمكن تسميتها بعلامة المواقف الذاتية والموضوعية» (حمداوي، ٢٠١٦م: ٣١٤). امتلأت قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" ببصمات هذه العلامة الملحقة بعلامة الاستفهام لتلبي ما يطلبه الشاعر بصرياً من الأهداف والدلالات المسجلة للانفعالات الوجدانية والموضوعية في مناخٍ مفعمٍ بالتوتر والصراعات القومية والوطنية كما يأتي في التالي تجليها في وصف الأسلحة المدمرة التي تسرع إلى مساعدة المناضلين المتألمين من طبيعةٍ ساحرة تبعث مقدرتها الخارقة وحافزها للعون عجب الشاعر وتثير لديه التساؤل المتتابع:

كلُّ هذا السِّلَاحِ المِرابِطِ مِنْ أَجْلِهِمْ!؟

-قالت امرأة-

وَطَنٌْ يَنْقَلِدُ مَجْزَرَةً

أَمْ يَخَافُونَ شَعْباً تَرَبَّى عَلَى الْخَوْفِ!؟

أَسْلِحَةٌ مُسْتَرَاةٌ بِمَا كَفَّتُهُ المِجَاعَاتُ مِنْ

صَدَأٍ فَوْقَ أَسْنَانِهِمْ ثُمَّ تُشْرَعُ صَفّاً فَصَفّاً

فَتَصْرِيحُ تَحْتِ فُتُوقِ الثِّيَابِ الْقَدِيمَةِ سَيُخَوِّحُهُ بَاكِرَةٌ!؟ (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ١١٦)

يأتي الشاعر هنا بتقنية الاستفهام والتعجّب سوياً وهذا التعجّب يمنح القراءة مدلولاً جديداً لا يتم إلا به؛ لأنّ الشاعر يستهلّ وحدته بلفظة الشمول التي تجمع جميع ما سبقته من ألفاظ الطبيعة كالسيول المدمرة والأمطار الغزيرة

والنجوم النحاسية ثم يستخدم علامة الانفعال لفص ما يؤكد لفظياً في دواعي إعانة هذه العناصر الطبيعية التي يعتبرها سلاحاً مرابطاً، ولكن كي يزيد الشاعر من مدى الدهشة الغامضة يلصقها بعلامة الاستفهام في موضع المتسائل ولا السائل؛ لأنّ علامتي التعجب والاستفهام يضيفان معاً على جسد النصّ الشعريّ غموضاً جديداً يفرض المتلقّي على نشاطي القراءة والمشاهدة كمقدرة بلاغية ناتجة عن مزاجية الأيقونيّ باللغويّ (بوغنون، ٢٠٠٧م: ٢١٧).

تعدّ علامة الاستفهام هنا تقنية بصرية توحى بالدهشة والحيرة المتنامية في موقف المقاومة الذي يعلم الشاعر إجابة السؤال بنفسه ولا يبحث عمّن يرشده إلى الطريق الصائبة بل يهدف بها سيميائياً إلى إرادة الدهشة والمواجهة في الموضوع الأول "كلّ هذا السلاح المرابط من أجلهم؟!*" ثمّ الدهشة والخوف في الموضوع الثاني "أمّ يخافون شعباً تربّي على الخوف؟!"، ثمّ في المشهد الأخير يتحدّث عن صرخة الشيخوخة الباكّة الواقعة بين العارضة* (-) لغاية الاعتراض وتغيير المتحدّث وانتقال الكلام بين المتحاورين تحدّثاً منفصلاً يستهدف إفادة التشاكل لمضمون الدهشة والخوف وتلاصقهما معاً في أسلوب الكولاج^٢ الزاهر الذي يضيفه إلى بصرية حرمان يكابده وينقله من خلال العلامات التقييمية واللفظية المعجمية.

٣-٣-٢ التّموج:

يعدّ التّموج أو التدرّج الكتابي «أمراً مهمّاً لإنتاج فضاء شكليّ وتقديم دلالات أيقونية في علاقته بالسياق وقد لجأ الشاعر الحديث إلى الإفادة من تموج الكلمات داخل النصّ، ليشير تأمل المتلقّي، ويلفت انتباهه؛ فالنصّ المتموج فيه حركة واضطراب، وفيه صمّت يشي بصوت مكبوت» (بلاوي، ١٣٩٥ش: ٢٩). يعتمد محمد عفيفي مطر في تشكيل الشكل الكتابي لقصيدته "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" منذ بداية الأسطر إلى نهايتها على طريقة التّموج التي قد تقلّ في الكتابة وربما تشدّ في بعض الأحيان وتبلغ الانزياح الكتابي أو حالة من النمط الفوضويّ في توزيع ألفاظ الجمل والعبارات بحيث يقع من الندرة جداً أنّ الشاعر يتوقّف عند تأثير تضديد المفردات في صياغة خطّ شعريّ واحد بل ينزع غير قليل إلى تحطيم العبارة التقليدية للقصيدة وتطبيق علاقة الشكل الكتابي مع الدلالة والصورة التي يتبغى متابعتها:

البلادُ البعيدةُ أوحسّها الحُلْمُ والرِّقْصُ
فَالشَّمْسُ مَجْدُورَةٌ وَجْهٍ، تَصْفَرُّ تَحْتَ
المِلاطِ المُقَسَّرِ، تَسْوَدُّ فِي جُدْرِ الطِّينِ،
يُنْفِثُ الجُرْحُ فِي جُثَّةِ الأَمْكَنَةِ
فَمَّا بارداً كنعاسِ الغريقِ على العُشبِ،

* العارضة علامة تقييمية توضع لغاية الاعتراض تعني «يمكن حذفها دون أن يؤثر ذلك في المعنى، وكذلك في الحوار هنا نعين العارضة تغيير المتحدّث وانتقال الكلام بين المتحاورين ولا داعي لتكرار عبارة قال فلان» (براهيمي، ٢٠١٦م: ٧٢ نقلاً عن المان، ٢٠٠٠م: ٣١)

^٢ الكولاج من التقنيات البصرية التي تستخدم في الفنون التشكيلية بحيث إفادته في النصّ الشعريّ المعاصر تدلّ على أنّ «القارئ كثيراً ما يلاحظ عبارات أو كلمات أو ربما علامات ترقيم تبدو كأنها قد لصقت في جسد القصيدة، إنها تشبه لوحه معلقة على جدار، فهي ليست جزءاً من ذلك الجدار لكنّها مع ذلك غيّرت ملامحه وأضافت إليه معاني جديدة» (العذارى، ٢٠١٤م: ٥٨).

قَرَفَصَتِ النَّصْبُ الحَجْرِيَّةُ، هذِي سَمَاءُ الميادين
مَثْقُوبَةٌ .. (عفيفي مطر، ١٩٩٨م، ج ٣، ١١٨)

هذا التكوين البصريّ الانزياحيّ يتناسق فيه تفاعل البياض (غير المكتوب) مع السواد (المكتوب)، ويجلو الشكل المتموّج بينهما في المقطع الشعريّ داخل صورة حزينّة يتطلّبها التوتّر الداخليّ الذي يعانیه الشاعر لأجل بلاده البعيدة التي أمّحت حولها جميع بصمات الأمل والأمنيّة؛ من ثمّ لتغطية الظلام وخيبة الأمل عليها وبسبب فقدان بواعث للبهجة والسرور فيها، امتزج في هذه الوحدة جميع لوازم الديناميكيّة والنشاط بتناقضاتٍ وظيفيّةٍ تخرجها من هذا الموقف المأساويّ؛ فالبلاد يوحشها الحلم والرقص، والشمس تزيل الليلة ولا يمكن أن يمنعها حائلٌ حتّى السحب الكثيفة المتناثرة في السماء أي برمزيّتها بدلاً أن تبشّر للشعب العربيّ بمستقبلٍ زاخرٍ بالسرور والخلاص أو تحفّزهم على المقاومة وعدم الانصياع لمتطلّبات الطغاة، أصبحت مجدورة وجهٍ مصفرةً ومسوّدةً في ظاهرها؛ لذلك أتى التموّج الدلاليّ المضطرب هنا متناسباً مع التشكيل البصريّ المتموّج الذي ذلك إن دلّ مثيله على شيءٍ في الشعر العربيّ المعاصر فيمكن أن يدلّ على تموّجٍ نفسيٍّ داخليّ ينبثق عن مشاعر الشاعر وفعاليتها الحركيّة في ذاته المتورّطة في ضغطٍ نفسيٍّ متفانٍ يؤثّر على أساليبه اللغويّة والبصريّة كليهما (ياسين، ٢٠٠٥م: ١٧٢).

يرى توزيع الأسطر الشعريّة في هذا المقطع توزيعاً اعتباطياً لا يلتزم طولها وقصرها بقاعدةٍ معيّنّة، وهذه الكتابة غير المعنوية بترتب الأسطر الشعريّة وتناسقها معاً تدلّ على نفاذ الشاعر في رسم حالةٍ وجدانيّةٍ متوتّرةٍ تعين صورتها بياضات الصفحة بحيث يشعر بهذا التوتّر من بياضٍ ينطلق رويداً رويداً بالجانب الأيمن من الصفحة ولاسيّما حين يترك الشاعر حديثه عن البلاد ويتناول ما أحدق بها وأسفر عن تدهور وضعها أي الشمس التي بهت لونها ولا تشرق كالاعتاد ثمّ يعود الشاعر إلى بداية السطر ويستردّ أنفاسه في السطر الآخر ليستعدّ من جديدٍ على تقديم معنىّ حزينٍ آخر وهو البوح عن جرح يتزايد وينتفخ في جثّة الأمكنة ويتكرّر هذا العياب حتّى السطر ليصل إلى النهاية والاضمحلال البصريّ عبر الخبر المفرد (مثقوبة) الذي اعتبره الشاعر لسما الميادين مع اعتبار البياض كلقط الأنفاس الأخيرة أو نقطة هاويةٍ مرّمةٍ للتعبير عن الصعوبة والمعاناة.

النتائج:

لقد ترعرعت دراستنا السيميائية في قصيدة "وشم النهر على خرائط الجسد؛ الوشم الرابع" لمحمد عفيفي مطر وتوصّلت إلى تقنياتٍ وخطواتٍ ممنهجةٍ استخرجناها من مقومات المنهج السيميائيّ داخل النصّ وأفرزت جملةً من النتائج التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

١. تدلّ العلامات السيميائية في هذه القصيدة على مكوّناتٍ تعبيريةٍ تمنح تصوراً آخر عن الواقع، ولكن تمظهراتها موحيةً ملغزةً تتحوّل إلى حالةٍ جدليّةٍ متغايرةٍ بين الذاتية ليشيد بها الشاعر مزيجاً من عالم الواقع والرؤيا، وفي هذا المجال نالت مفردات الطبيعة القدح المعلى بين جميع المكوّنات اللغوية لما فيها من حيويّةٍ ونشاطٍ ملهمٍ يجعلها أكثر تناسجاً وتألّفاً مع أبواب المجالات السيميائية وحدودها المتسعة.

٢. تبين من خلال العناية بتقنية العتبات النصية في القصيدة أنّ الشاعر كان واعياً بكلّ ما يكون خطابه من حملاتٍ سيميائيةٍ في نقل مدلول العتبات وتوير مغزاها كالعنوان الحدائتي المتميز الذي يختاره في صورة حلميةٍ من عناصر الواقع وهو يحمل في طياته كثيراً من الاستعدادات الكالغرافية والمعممية والتكبيية.
٣. يخصّص الشاعر لعنوان قصيدته تنوع الوظائف الوصفية والإغرائية والتعينية كمدخل لتأويلاتٍ سيميائيةٍ يمكن أن تستخرج منه، مثل الإلمام بطريقة الكتابة أو الموقف الذاتيّ الذي يدرك منذ بداية العنوان ثمّ يتسع إلى النهاية ويجد مدلولاتٍ اجتماعيةً سياسيةً، وأيضاً يستعين بتعليق العنوان على تزويده بالمعلومات التكميلية في حلمية صورة وشم النهر على خرائط الجسد.
٤. تشحن فاتحة القصيدة باللحاحات الوجدانية التي يقصد بها الشاعر التعريف بالموقف وتوسيعه مترجحةً بين انتقاء الصور الحلمية التي انطلقت من العنوان ونزع ممتلكات الواقع، ولكن يطول هذا الانفعال الحلميّ ويغلب على الواقع ليكون من اللوازم الاستهلاكية المؤثرة في تقديم مقاطع سرديةٍ متناميةٍ تكشف عمّا يفيض في ضميره ويصنع مشهده البصريّ والخياليّ من هواجس وانفعالاتٍ دراميةٍ خارقة.
٥. يجعل الشاعر خاتمة القصيدة خلافاً لنهج الفاتحة الحاملة بمثابة نتيجةٍ حقيقيةٍ أو مخرجٍ من إغلاق العالم المثاليّ والتعرّض للواقع وهو الموت.
٦. سيميائية الهامش من العتبات النصية التي يلجّ عليها الشاعر مرتين لتغطية الوظيفة التعليقية على مضمونٍ شعريّ يأخذ في الغموض والغرابة، ويكون بحاجةٍ إلى التعليق واتّساع الصور والعلامات، ثمّ لتأدية الوظيفة الإخبارية على مواصلة الصورة وتكميلها.
٧. يوظّف الشاعر بين التقنيات البصرية علامات الترقيم عدّة مراتٍ لتسدّ فجوةً دلاليةً يمكن أن تحدث بين النصّ والمتلقّي؛ وهذه الفجوة لا يحصل المرور بها إلاّ عن طريق النقاط المتتالية التي يشعر بها في نهاية السطر على الوقف التامّ أو حالة التنفّس.
٨. تأتي دلالة الصمت والحذف في القصيدة بعلامة النقطتين الأفقيتين دلالةً على انفتاح حيّز الأوصاف والأخيلة وتوسيع أجنحة المتلقي ومنحه فرصة التنبؤ والحس أو دلالةً على الوقفة المتوسطة والسكينة الخفيفة.
٩. لقد استخدم الشاعر علامات الترقيم الأخرى كالتهجّب والاستفهام والعارضة على الترتيب لإثارة الدهشة والحيرة المتنامية أو لإفادة الاعتراض وتغيير المتحدّث ونقل الكلام أو ممّا يطلبه بصرياً من الانفعالات الوجدانية والنفسيّة في جوّ غائصٍ بالتحدي والصراعات القوميّة والوطنية بحيث تعجز عنه قوّة التعبير اللفظيّ أو ليس لها موقفٌ ملحوظٌ في هذه الظروف.
١٠. يستجبر الشاعر إلى إنتاج التموّج في القصيدة تعبيراً عمّا يجول في عالمه الداخليّ من اضطراباتٍ وخوالج نفسيّةٍ تؤذيه وتجعله يعكف على النمط الفوضويّ عكوفاً انزياحياً في وضع الألفاظ وتمزيق مبانيها التقليدية على أساس التفاعل بين بياض الصفحة وسوادها، والذي تطلبه الأزمة الداخلية التي يتصدّى لها الشاعر عند تحديات الأرض والبلاد البعيدة.

المصادر والمراجع:

- إبراهيم، عبد العليم. (١٩٧٥م). الإملاء والترقيم في الكتابة العربية؛ القاهرة: مكتبة غريب.

- احمدى، بابك. (١٣٧٠ش). ساختار و تأويل متن؛ نشانه شناسى و ساختارگرايى؛ ج ١، ج ١، تهران: نشر مركز.
- إلمان، إسماعيل. (٢٠٠٠م). علامات الترقيم في اللغة العربية الحديثة؛ ط ١، لامكان: منشورات أنيس.
- بارت، رولان. (١٩٩٤م). البلاغة القديمة؛ ترجمة عبد الكبير الشراوي، المغرب: نشر الفنك للغة العربية.
- بارط، رولان. (١٩٩٣م). درس السيميولوجيا؛ ترجمة عبد السلام بنعيد العالي، ط ٣، المغرب: الدار البيضاء.
- بلعابد، عبد الحق. (٢٠٠٨م). عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناسبات)؛ ط ١، الجزائر: منشورات الاختلاف.
- بنكراد، سعيد. (٢٠١٢م). السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها؛ ط ٣، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- الجوهري، أبونصر إسماعيل بن حماد. (١٩٨٧م). الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية؛ تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ج ٥، بيروت: دار العلم للملايين.
- جيرو، بيير. (٢٠١٦م). السيميائيات؛ دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية؛ ترجمة منذر عياشي، سورية: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- حمداوي، جميل. (٢٠١٥م). سيميوطيقا العنوان؛ المغرب: المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين.
- حمداوي، جميل. (٢٠١٦م). خصائص الكتابة النسائية في القصّة القصيرة جداً (مقاربة ميكروسردية)؛ لانا.
- ربابعة، موسى. (٢٠١١م). آليات التأويل السيميائي؛ الكويت: آفاق للنشر والتوزيع.
- زكي، أحمد. (٢٠١٣م). الترقيم وعلاماته في اللغة العربية؛ القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
- شولز، روبرت. (١٩٩٤م). السيميائية والتأويل؛ ترجمة سعيد الغانمي، ط ١، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.
- الصفراني، محمّد. (٢٠٠٤م). التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث؛ ط ١، بيروت: الدار البيضاء.
- طرفة بن العبد. (٢٠٠٢م). ديوان طرفة بن العبد؛ تقديم محمّد ناصر الدين، ط ٢، بيروت: منشورات دار الكتب العلميّة.
- عفيفي مطر، محمّد. (١٩٩٨م). الأعمال الشعرية؛ احتفالات المومياء المتوحّشة؛ ج ٣، ط ١، القاهرة: دار الشروق.
- عكاشة، عمر يوسف. (١٣٩٠ش). نحو غائب؛ ترجمة عدنان طهماسبي وجواد اصغري، ج ١، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- فضل، صلاح. (١٩٩٥م). شفرات النص؛ دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد؛ ط ٢، مصر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
- فلاح، حسينة. (٢٠١٢م). الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - عابر سرير)؛ الجزائر: منشورات مخبر تحليل الخطاب.
- فيدوح، عبد القادر. (٢٠١٢م). معارج المعنى في الشعر العربي الحديث؛ ط ١، دمشق: دار صفحات للدراسات والنشر.

- قاسم، سيزا؛ نصر حامد أبو زيد. (٢٠١٤م). أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة؛ مدخل إلى السيميوطيقا؛ القاهرة: شركة دار الياس العصرية.
- قطوس، بسام موسى. (٢٠٠١م). سيمياء العنوان؛ ط١، الأردن: وزارة الثقافة.
- كوين، جون. (١٩٩٠م). بناء لغة الشعر؛ ترجمة وتعليق أحمد درويش، مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- المتوكل، أحمد. (١٩٨٧م). الجملة المركبة في اللغة العربية؛ ط١، المغرب: منشورات عكاظ.
- المرتجي، أنور. (١٩٨٧م). سيميائية النص الأدبي؛ المغرب: افريقيا الشرق الدار البيضاء.

المقالات:

- آباد، مرضية؛ رسول بلاوي. (١٤٣٣ق). «موتيف "النهر والبحر" في شعر يحيى السماوي»، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، طهران، س٢٠، ع١، صص ١٨-١.
- بخوش، علي؛ إسماعيل عشور. (٢٠١٥م). «مقاربة سيميائية للموت في شعر تميم البرغوثي»، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، ع١١، صص ١٦٩-١٥٥.
- بخيت، فاطمة؛ سعيد بزرك بيكدلي، ناصر نيكوبخت، كبرى روشنفكر. (٢٠١٣م). «سيميائية العنوان في قصيدتي "شباكبير" لأحمد شاملو و"ليل يفيض من الجسد" لمحمود درويش (دراسة مقارنة)»، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، طهران، ع٢٠، صص ٣٧-١٩.
- برهان، صفاء عبد الله. (٢٠١٦م). «عتبات النص وظلالاتها في أدب الرسائل الأندلسية (عنوان التصريح عن الود الصريح، وميزان التصحيح للعهد الصحيح) لصفوان بن إدريس التجيبي أنموذجاً»، مجلة الآداب، العراق، ع١١٩، صص ٧٦-٥٣.
- بلاوي، رسول. (١٣٩٥ش). «الغة الصوصميتية في ديوان "أصابع المطر" للشاعر العراقي حبيب السامر»، مجلة بحوث في اللغة العربية، إصفهان، ع١٥، صص ٣١-١٩.
- بلاوي، رسول؛ علي خضري؛ آمنه أبگون. (٢٠١٥م). «جماليات الأساليب البصرية في شعر عدنان الصائغ»، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، سمنان، ع٢١، صص ٤٨-٢٧.
- بن حميد، رضا. (٢٠١٤م). «عتبات النص في "حدث أبو هريرة قال" قراءة في العنوان والتصدير»، مجلة الخطاب، الجزائر، ع١٨، صص ٥٢-١٣.
- بوبكري، أسماء. (٢٠١٥م). «علامات الترقيم في بناء المشهد السردية (ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي نموذجاً)»، مجلة الممارسات اللغوية، الجزائر، ع٣٣، صص ١٦٦-١٤١.
- پسندي، فائزة؛ محسن سيفي، امير حسين رسول نيا. (١٤٣٧ق). «دراسة أسلوبية في قصيدة وردة على جبين القدس للشاعر الفلسطيني «هارون هاشم الرشيد»»، مجلة اللغة العربية وآدابها، قم، س١٢، ع٢، صص ٢٥٩-٢٢١.
- عبد الحميد، شاكرو. (١٩٨٧م). «الحلم والكيمياء والكتابة: قراءة في ديوان "أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت" للشاعر محمد عفيفي مطر»، مجلة فصول، مصر، ع٢٦٦ و٢٥٠، صص ١٩٠-١٦٠.

- العذاري، نائر عبد المجيد. (٢٠١٤م). «أسلوب (الكولاج/ المالصق) في شعر سعدي يوسف ديوان (صلاة الوثنى) نموذجاً»، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، صص ٦٧-٥٨.
- علاوي، الخامسة. (٢٠٠٨م). «العنوان العلامة في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي»، مجلة الخطاب، مدينة تيزي وزو، ع٣، صص ٢٤٦-٢٣٥.
- القيسي، ماجد عبد الله مهدي. (٢٠١٦م). «غواية العنوان ومشاغلة الحدث (دراسة في روايات تحسين كرمياني)»، مجلة ديالى، العراق، ع٧٠، صص ٥٠٧-٤٨٢.
- متقى زادة، عيسى؛ حامد پورحشمى. (٢٠١٧م). «الإعجاز النصي الداخلي في الانسجام القرآني في سورة الواقعة»، مجلة المصباح، العراق، ع٣٠، صص ٤٩-١٧.
- واصل، عصام. (٢٠١٣م). «الخصائص السيميائية لجملتي البدء والاختتام في «القصيدة الثالثة» من كتاب الأم»، مجلة علامات، المغرب، ع٣٩، صص ١٢٩-١٢٣.
- وهيب، ماجد عيال؛ على حلو حواس. (٢٠١٠م). «السيميائية اللغوية شعر أحمد مطر أنموذجاً»، مجلة الأستاذ، جامعة بغداد، ع١٢٥، صص ٤٠-١.
- ياسين، أحمد جار الله. (٢٠٠٥م). «شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني»، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م٢، ع٤، صص ١٨٠-١٦٠.

الرسائل والأطاريح:

- براهمي، آمنة زليخة. (٢٠١٦م). سيميائية الشكل الطباعي في ديوان أثر الفراشة لمحمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
- بلعابد، عبد الحق. (٢٠٠٧م). مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة). أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر.
- بوغنوط، روفية. (٢٠٠٧م). شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.
- خيرة، غريس. (٢٠١٦م). العتبات النصية في رواية الطوفان لعبد الملك مرتاض (عتبة العنوان، النص المقتبس، التهميش)، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر.

المصادر الإنكليزية:

Genette, Gerard. (1987): *seuils*, ed. du seuil, Paris

المصادر الإلكترونية:

- جدوع، محمد فاضل. (٢٠١٢م). «التشكيل البصري في قصيدة ماجدة غضبان»؛ كلية التربية في جامعة المثنى، العراق، <https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=105684>.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال نهم، دوره جدید، شماره سی و یکم، بهار ۱۳۹۷

نشانه‌شناسی قصیده "خالکوبی رودخانه بر روی نقشه‌نگاره‌های بدن؛ چهارمین خالکوبی" از محمد عفیفي مطر؛ بررسی درگاه‌های متنیّت و شیوه‌های دیداری*

حامد پورحشمی، دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی در دانشگاه رازی - کرمانشاه

شهریار همّتی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی - کرمانشاه

چکیده:

تحوّل معیارها و شیوه‌های خوانش متن ادبیات معاصر به تحوّل در افق نگاه و تحلیل در ارزیابی قضايد و نقد روشمند آن انجامید و بستر را برای خواننده فراهم نمود تا با پیگیری نشانه‌ها و اشاره‌هایی هدفمند، مسیر درست خود را برای خوانش‌های مختلف و تاویل بی‌حدّ و مرز متن پیدا نماید. نشانه‌شناسی به عنوان يك فعالیت خوانشی جدید برای تاویل متن به موضوعی که به هر دلیلی رها شده است، توجه می‌نماید، و در این میان، درگاه‌های متنیّت و تکنیک‌های بصری در بررسی ساختار شعری قصیده "خالکوبی رودخانه بر روی نقشه‌نگاره‌های بدن؛ چهارمین خالکوبی" محمد عفیفي مطر؛ به دلیل پرداختن به اعماق درونی و بیرونی قصیده و نمایان‌سازی زمینه‌های ساختاری مستقلّ و مرتبط با نشانه‌ها از اولویت بالایی برخوردار می‌باشند. این دو حوزه در برآیند پژوهش با در پیش‌گرفتن روش نشانه‌شناسی، از يك سو به چگونگی ورود شاعر به متن و رساندن آن به پایانی مشخص دلالت دارند، همچون تأثیرپذیری‌های رویایی و دراماتیکی که شاعر قصیده را با آن شروع می‌کند و سپس آن را به اتمام رسانده و به دون هیچی قید و هراسی وارد فضاهاى جدیدی می‌گردد. از سوی دیگر، شاعر به منظور بیانی تأثیرگذارتر به تکنیک‌های دیداری چون علامت‌های نقطه‌گذاری و پیچ و تاب‌بخشی به ظاهر متن روی می‌آورد تا کاستی‌های متن و شکاف‌های مفهومی آن را پر نماید یا اینکه بی‌صدا، نقاط وقفه و حیرت را بیان دارد و دغدغه‌های نفسی را بهتر از از گفتار مستقیم منعکس نماید.

واژگان کلیدی: شعر معاصر مصر، نشانه‌شناسی، محمد عفیفي مطر، درگاه متنیّت، تکنیک‌های بصری.