

سيمائية العنوان في ديوان (ربيع خريف العمر) لفاروق شوشة

اعداد

د. شيماء محمد حمدي حسن

مدرس الأدب - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة السويس

ملخص: يهدف هذا البحث إلى استنطاق العناوين والكشف عما تحمله من علامات؛ للاستعانة بها في الوصول إلى ما تُضمّره النصوص في بنائها الداخلي، وقد اختار البحث ديوان "ربيع خريف العمر" للشاعر فاروق شوشة، ولعل من أسباب اختيار هذا الديوان أنه يكشف عن عالم متنوع بداخله، يحمل تناقضات عدة؛ حيث يجمع بين القوة والضعف، الشباب والشيخوخة، السعادة والحزن، الانعتاق والتقيّد داخل النسيج النصي الواحد، كما أنه يحمل بين طيّاته مجموعة من العوالم النصية، التي يمكن قراءتها في انفصالها.

وقد استوجب ذلك أن ينقسم البحث إلى تمهيد ومبحثين وخاتمة، تناول التمهيد تقديم نبذة موجزة عن نشأة السيميائية وبدايتها وأبرز الاتجاهات التي أسهمت في توسيع أفق السيميائية، كما تناول العنوان بوصفه أول علامة سيميائية تقابل المتلقي في العمل الأدبي، وكيفية استثمار آليات المنهج السيميائي في التعامل مع العنوان واستنطاقه، أما المبحث الأول فقد تناول سيميائية العنوان الرئيس وكيفية الربط بين ما يتيح من علامات، تضيء الطريق أمام المتلقي؛ بغية الولوج إلى العناوين الداخلية واستنطاقها، ثم قدّم المبحث الثاني سيميائية العناوين الداخلية والعلامات التي تمنحها في ضوء اتصالها بعلامات النص؛ بهدف الربط بين تلك العلامات؛ لاستجلاء البنى العميقة الخفية في سياقها النصي. وانتهى البحث بخاتمة بأبرز النتائج التي توصل إليها.

الكلمات المفتاحية: السيميائية؛ الشعر، العلامات؛ العنوان؛ المتلقي؛ النص.

مقدمة:

الحمد لله الذي بحمده تدوم النعم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم، أما بعد :

فقد حظى العنوان بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية الحديثة؛ باعتباره واجهة العمل الأدبي، والعتبة الأولى التي لا يمكن تجاوزها، والعلامة التي يتحاور معها المتلقي قبل الولوج إلى العالم الداخلي للنص، تلك العلامة تحمل أبعادا دلالية، تُمكنه من التحوار مع النص بما يمتلكه من علامات أخرى؛ بغية الوصول إلى البنية العميقة للنسيج النصي.

ويهدف هذا البحث إلى استنطاق العناوين والكشف عما تحمله من علامات؛ للاستعانة بها في الوصول إلى ما تُضمّره النصوص في بنائها الداخلي، وقد اختار البحث ديوان "ربيع خريف العمر" للشاعر فاروق شوشة، ولعل من أسباب اختيار هذا الديوان أنه يكشف عن عالم متنوع بداخله، يحمل تناقضات عدة؛ حيث يجمع بين القوة والضعف، الشباب والشيوخ، السعادة والحزن، الانعتاق والتقيّد داخل النسيج النصي الواحد، كما أنه يحمل بين طياته مجموعة من العوالم النصية، التي يمكن قراءتها في انفصالها، وكأنها بمثابة تجربة جديدة لها عالمها الخاص، كما أنها يمكن قراءتها في اتصالها بغيرها من العوالم النصية؛ حيث تمثل العوالم النصية للديوان كلا متماسكا متشابكا محكوما بعلاقات نصية سياقية، بالإضافة إلى اتجاه تلك العوالم النصية إلى المراوغة بدءا من العنوان الرئيس وصولا إلى العناوين الداخلية التي تشكل الديوان ككل، تلك المراوغة تجعل النصوص تُخفي أكثر مما تظهر؛ مما يثير الذهن إلى ضرورة استنطاق علامات تلك النصوص ورؤية ما تستبطنه بداخلها، هذا بالإضافة إلى ما تحمله الحواس من حضور مميز، حيث إنها تحمل أبعادا ذات قيمة تواصلية كبيرة، تُمكن من التعامل والتحوار معها في سياقها النصي.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع استنثار آليات المنهج السيميائي بوصفه منهجا حديثا في القراءة النصية، لديه القدرة على التعامل مع شفرات العنوان، والتسلح بما يضيئه من علامات؛ بغية الوصول إلى مدلولاتها الخفية عن طريق فك التشفير والربط بينها وبين العلامات التي تمنحها النصوص في سياقها الداخلي.

فقد شغل المنهج السيميائي حيزا ملفتا من مساحة النقد العربي الحديث؛ بسبب تعامله مع النص الأدبي باعتباره مجموعة من العلامات، بالإضافة إلى قدرته على مساءلة البنية السطحية للنص المراد استنطاقه ومعرفة كيفية صياغتها في السياق النصي الأدبي الخاص بها؛ بغية الوصول إلى المعنى العميق من خلال الربط بين العلامات التي يضيئها النص ذاته. إن المنهج السيميائي يحاول "الإمساك بوحدة التجربة عبر الكشف عن انسجامها الداخلي غير المرئي من خلال الوجه المتحقق، فما يمثّل أمام الحواس شيء متنافر ومتداخل ولا نظام له ولا هوية، ووحدها القواعد الضمنية التي تتحكم في وجوده وتلقيه هي التي تُمكن الذات من التعرف عليه"¹

وقد استوجب ذلك أن ينقسم البحث إلى تمهيد ومبحثين وخاتمة، تتناول التمهيد تقديم نبذة موجزة عن نشأة السيميائية وبدايتها وأبرز الاتجاهات التي أسهمت في توسيع أفق السيميائية، كما تتناول العنوان بوصفه أول علامة سيميائية تقابل المتلقي في العمل الأدبي، وكيفية استثمار آليات المنهج السيميائي في التعامل مع العنوان واستنطاقه، أما المبحث الأول فقد تناول سيميائية العنوان الرئيس وكيفية الربط بين ما يتيح من علامات، تضيء الطريق أمام المتلقي؛ بغية الولوج إلى العناوين الداخلية واستنطاقها، ثم قدّم المبحث الثاني سيميائية العناوين الداخلية والعلامات التي تمنحها في ضوء اتصالها بعلامات النص؛ بهدف الربط بين تلك العلامات؛ لاستجلاء البنى العميقة الخفية في سياقها النصي. وختم البحث بأبرز النتائج التي توصل إليها.

تمهيد : السيميائية (أسس النشأة وتعدد الاتجاهات) :

إن الحديث عن السيميائية يستدعي الالتفات إلى ما قدّمه الرواقيين وما قاموا به من دور في الفلسفة اليونانية؛ وذلك بوصفهم أول من أكدوا أن للعلامة وجهين، هما : الدال والمدلول، بالإضافة إلى ما قدمه سقراط وأفلاطون وأرسطو من معطيات فلسفية، تدور حول المجال المعرفي، الذي يحكم علاقة البشر بالموضوعات

والظواهر الكونية.^٢ ويعود مصطلح (Sémion) إلى جذوره اليونانية، الذي يحيل إلى سمة مميزة (Distinctive) (Marque)، أو أثر (Trace)، أو قرينة (Indice)، أو دليل (Preuve).^٣

ولم يختلف الأمر في المعاجم اللغوية، فالبنية المعجمية تعود إلى "وسم، يبسم، بسِم، وَسَمًا وَسِمَةً، فهو واسم، والمفعول مَوسوم، ووسم المرء أو الدابة: جَعَلَ له علامة يُعرف بها".^٤

أما السيميائية كعلم فقد ظهرت في نهايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، عندما بشر بها عالم اللسانيات السويسري **فرديناند دي سوسير**، وعرفها بأنها دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكننا من تحليل مناطق مهمة من الإنساني والاجتماعي، عبر إعادة صياغة حدود هذه الأنساق، فالوجود الإنساني لا يتحدد فقط من خلال ما يقترحه الإنسان من معرفة، بل يتحدد أيضا من خلال كل الأنساق التواصلية، لهذا لا يمكن أن نتجاهل أنساقا كالإشارات والطقوس الاجتماعية وكل ما ينتمي إلى الأنساق البصرية.^٥ وفي نفس الفترة التاريخية كان **بيرس** في الضفة الأخرى يدعو إلى تبني رؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنساني وأطلق عليها السيموطيقا.^٦

وفي حين نظر **دي سوسير** إلى العلامة كعلاقة ثنائية بين دال وهو مجرد صورة صوتية، ومدلول وهو المفهوم الذهني، فقد عرفها **بيرس** بأنها "شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة نظر ما وبصفة ما"^٧، ثم قدم نموذجا ثلاثيا، يتألف من :

١- الممثل : وهو الشكل الذي تتخذه الإشارة.

٢- تأويل الإشارة : وهو المعنى الذي تحدثه الإشارة.

٣- الموجودة : وهو شيء يتخطى وجوده الإشارة التي يُرجع إليها.^٨

ثم تعددت اتجاهات السيميائية بعد ذلك، فقد ذهب أصحاب **سيمياء التواصل** إلى أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى : الدال والمدلول والقصد، مع التركيز على الوظيفة التواصلية للعلامة، ولكنهم جعلوها مشروطة بالقصدية وإرادة المرسل في التأثير على الغير، أما **سيمياء الدلالة** فأصحابها ركزوا على أن العلامة تتكون من دال ومدلول، كما قال **دي سوسير**، وإن اختلفوا معه في أن علم العلامة فرعٌ من علم اللسانيات وليس العكس، وذهب أصحاب **سيمياء الثقافة** إلى أن العلامة ثلاثية المبنى : الدال والمدلول والمرجع، ويذهب أصحاب ذلك الاتجاه إلى أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار المرجع الثقافي.^٩

لقد وضع **دي سوسير** حجر الأساس لهذا العلم، ثم تشعبت وتعددت الاتجاهات السيميائية بعد ذلك، مما أدى إلى تعدد المصطلحات أو الترجمات، فهي السيموطيقا والسيمولوجية والعلامات والإشارات، ولكنها تحمل فكرة واحدة رغم تعدد ترجماتها، تلك الفكرة هي كيف نتعامل مع العلامات في انفصالها عن غيرها كوحدة دلالية منعزلة، ثم كيف يمكن لتلك الوحدة المنعزلة أن تندمج مع غيرها من الوحدات وتتواصل لنصل إلى بعدها الدلالي في ضوء تشابكها مع غيرها من العلامات، فالعلامة " لا تملك معنى، إنها تملك استعمالا، والاستعمال صيغة أخرى للقول، إن المعنى موجود في الاستعمال لا في الوحدات اللسانية المعزولة والاستعمال يحيل إلى نسق والنسق كيان غير مرئي ولكنه يعد البؤرة التي يتم عبرها التدليل والتواصل"^{١٠} من هنا اكتسب المنهج السيميائي خصوصيته لأنه ينبثق من البنية الداخلية للنص ذاته ويحاول أن يقيم أشكالاً من التواصل بين علاماته وصولاً لبنيته العميقة.

وانطلاقاً من أن النص يعد نسيجاً من العلامات المتبلورة في ضوء طبيعة علاقة الإنسان بعالمه الخارجي، وأن المنهج السيميائي يهتم بدراسة تلك العلامات على تنوعها، بوصفها تجسيدا لأنشطة سلوكية وموضوعات تواصلية شتى، تمنح النص قوة التكتيف الدلالي المتولد عن اكتناز سياقاته بمعانٍ محتملة^{١١}، كان لهذا المنهج دوره في قراءة ومقاربة النصوص الأدبية، شعرا ونثرا. وتهتم السيميائية بالوصول إلى كيفية تنظيم العالم النصي ووحداته الدلالية وخلاياه التي تجعل المتلقي يوظفها كعلامات أو إشارات للكشف عن البنى العميقة داخل النص ككل، فهي "ترى في النص خزاناً من الاحتمالات الدلالية لا تجميعاً كمياً لعلامات عرضية الوجود والاشتغال، فالسيميائيات هي كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة"^{١٢}

وقد أولى البحث السيميائي عناية كبيرة بالعنوان في النص الأدبي، باعتباره " نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تُغري الباحث بتتبع دلالاته وفك شفراته الرامزة." ^{١٣}

من هنا كان على المتلقي تحليل العنوان على مستويين " المستوى الأول : مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة، لها اشتغالها الدلالي الخاص، والمستوى الثاني : يتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها، متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلاليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها." ^{١٤}

ويؤكد ذلك غريماس وهو من السيميائيين الذين اهتموا كثيرا بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص، عندما ذكر أن الدراسة التحليلية الدقيقة للنص إنما تتم من خلال مستويين، مستوى البنية السطحية ومستوى البنية العميقة ^{١٥}، " فإن كشفت الأولى عن علاماتها أفقيا، تُفصح الثانية عنها عموديا" ^{١٦}، وتتشكل البنية العميقة من المكونات الدلالية الأولية الدالة على الطريقة التي ينظم بها الفرد مضامين قيمه، أما السطحية فهي الوجود التركيبي لهذه القيم، فهي التي تمنح هذه القيم وجهها مُشخصا. ^{١٧}

ومن هذا المنطلق أيضا رأى ليوهوك " أن العنوان إشارة سيميائية، يمكن مقاربتها في ضوء خطوات، هي :

١- مقارنة العنوان عن طريق استقراء بنيته المقصدية وما تحيل إليه باعتباره معطى ثقافي.

٢- مقارنة العنوان مراعاة للسياق الذي يتحرك فيه العنوان وما يحيل إليه." ^{١٨}

إن سيميائية العنوان إذن تتبع من تجاوز معناه المعجمي الحرفي إلى معنى عميق لا يمكن الوصول إليه إلا بمحاورة النص الذي يعنونه وإيجاد علاقة بينه وبين هذا العنوان من خلال التعامل مع النص باعتباره مجموعة من الشفرات والرموز لا بد من فكها واستنطاق دلالاتها وبذلك تنشأ العلاقة بين العنوان ونصه من خلال تلك الشبكة من الدلالات التي تتشابك لتكشف عن المعنى العميق وكيفية صياغته في النص ذاته.

إن العلامة إذن إشارة حرة منفصلة من المعنى المعجمي، ومصيرها الدلالي مرهون بالعلاقات التي تنخرط فيها العلامة مع العلامات الأخرى. ^{١٩} فالتعامل مع العنوان إذن سيتم في ضوء انفصاله كبنية مستقلة لها معناها المعجمي المستقل وفي ضوء اتصاله؛ باعتباره علامة أولى موجهة تتفاعل مع غيرها من العلامات في النص لتكوّن بنية عميقة لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال رصد العلامات في شبكة دلالية علائقية.

المبحث الأول: سيميائية العنوان الرئيس

يعد العنوان الرئيس أول علامة سيميائية في العمل الأدبي، تُغري المتلقي بتتبع دلالاتها؛ بهدف استثمارها في الولوج إلى النسيج النصي وقراءة العلامات التي يمنحها إياه، ومن ثم الوصول إلى البنية العميقة للنص.

إن عنوان "ربيع خريف العمر" هو العنوان الذي اختاره الشاعر فاروق شوشة، ليكون مفتاحا يعبر به المتلقي إلى عمق الديوان بأكمله، فكان فضاءً واسعاً من الدلالات، على المتلقي متابعة ما يحيل إليه وربطه بالنسيج الداخلي للعوامل النصية ككل. ويعد هذا العنوان مثالا حيا لتجسيد زمني يغلب عليه الجمع بين متناقضين، الربيع بصورته المعهودة والخريف بصورته المناقضة له، أي: الجمع بين زمنين متناقضين، كلٌّ منهما يشير إلى عالم مغاير للآخر.

ولا بد من الإشارة إلى أن أي تحليل سيميائي للعنوان يستدعي المرور بمستوى خارجي: يقوم فيه بدراسة دلالة مفردات العنوان أولا وتأويلاتها بعيدا عن حيز النص، بحيث يصبح العنوان إشارة حرة في التجربة الجمالية لا علاقة لها بالنص، أي: إمكانية النظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها استعمالها الدلالي الخاص. ^{٢٠}

فإذا تعاملنا مع العنوان على أنه نص مستقل، نجد أنه جملة اسمية، تتكون من ثلاث مفردات، إن دل ذلك علي شيء، فإنه يدل على الثبات والسكون والاستقرار، فالعنوان يتركب من ثلاث أسماء، لكل منها دلالة خاصة به في ذاته، ودلالة أخرى تنتجها علاقته بالاسم الذي يليه، غير أن الوصول إلى الدلالة العميقة لا يمكن أن يحدث إلا بالرجوع إلى سياقات نصية في تفاعلها مع هذا العنوان.

وفي هذه الحالة ليس أمام المتلقي إلا تتبع دلالاته وإيحاءاته وتأويلاته وفك شفراتها؛ لما يعترئها من غموض وليس ذلك عن طريق طرح تساؤلات تكون الإجابة عنها بمحاورة العالم الشعري وربطه بعنوانه. وقد لجأ الشاعر إلى استخدام مفردتين متناقضتين "ربيع، خريف" مما يوحي بالغموض ويجعل التساؤلات تقفز إلى ذهن المتلقي بمجرد سماعها، حيث إن التناقض الكامن بين ما يتسم به الربيع من القوة والعنفوان والشباب، وما يتجلى في الخريف من ضعف ووهن وسقوط، يجعلنا نتساءل عن السبب في الجمع بين اللفظتين في العنوان.

ولا يمكن إغفال ما يحتويه العنوان من بعد فني شاعري، يكشف عن صورة الربيع بكل ما تدل عليه هذه الكلمة من جمال وبهاء وألوان زاهية وبكل ما تحيل إليه من قوة وشباب وعنفوان، ولكن ماذا لو كان هذا الربيع هو ربيع خريف العمر؟

كل هذه التساؤلات تمكّن العنوان من أن يمارس تأثيره الإغرائي على المتلقي وذلك بعلاقة التضام التي يقيمها بين الربيع والخريف، فالعنوان يعمل كعلامة، تجمع بين لفظتين حاملتين لدالتين متناقضتين، مما يجعله يخفي في طياته إيحاءات عميقة، فرغم كونه عبارة قصيرة، لكن مدلولها يكشف عن عالم نصي متشابك الأطراف، هذا عن المستوى الخارجي.

وللتعامل مع المستوى الداخلي للعنوان، يمكن اعتبار النص الشعري الذي اختار الديوان عنوانه ليكون هو عنوانه الرئيس، هو المستوى الداخلي، من هنا كان لابد من تتبع دلالاته وفك شفراته؛ وذلك انطلاقاً من أن النص نسيج من العلامات، يهتم المنهج السيميائي بدراستها على تنوعها بوصفها تجسيدا لأنشطة سلوكية وموضوعات تواصلية شتى، تمنح النص قوة التكتيف الدلالي المتولد من اكتناز سياقاته بمعانٍ مختلفة^{٢١}.

فمن أهم آليات المنهج السيميائي "متابعة حركة الدوال في النص لاستكناه المدلولات والوصول إلى قيمة العلامة وفعاليتها في النص والأثر الدلالي الذي تحدث فيه"^{٢٢}.

يبدأ العالم النصي بـ

دخلت شمسك

من نافذة الحزن الغائر في قلبي

فتبددت الظلمة

وانجاب الليل الثلجي

ورفرفت الأطيّار

كأن صباحاً راح يرفرف

في ردهات الروح (ربيع خريف العمر، ٩٥)

إن اختيار العنوان لم يكن اعتباطياً، فالربيع الذي كشف عنه العالم الداخلي للنص، لم يكن إلا رسداً لتبدلات وتحولات بفعل إطلالة الربيع، حيث يجسد التحول الذي فعله في خريف العمر، فبعدما كثرت الظلام، فقد تبدد بفعل الربيع وانجاب الليل الثلجي ورفرفت الأطيّار، فتحول الليل المظلم لصباح يرفرف في ردهات الروح.

فلكل لفظة قوة نصية مستقلة تجعلها تجذب إليها مفرداتها، ولكن تضام اللفظتين المتناقضتين، أظهر التحول والتبدل من حالة إلى ما يناقضها، فالربيع يعكس تبدد الظلمة ووزوال الليل ورفرفة الطيور، والخريف يعكس الصورة الأولى التي لم يصرح بها النص إلا من خلال رصد فعل الربيع في الليل والحزن والثلج، ليكون الربيع مسئولاً عن تحول الخريف وتبدل أحواله.

ويستكمل النص رسد تبدلات وتحولات الخريف بفعل الربيع، الذي يملك قوة تأثيرية، تجعله كعصا سحرية يملك زمام الأمور :

يسكب فيض حرارته
 في ساحل أنفاسي
 يشعل بعض منارات
 وإشارات
 يتفويها دربي
 وطقوس حياة
 أشجانا

وتباريح (ربيع خريف العمر، ٩٦).

فلقد أحكم الربيع سيطرته على خريف العمر، بمناراته وإشارته، ليجعله يتساءل :

ماذا لو أنا أحكمنا باب سياج اللحظة (ربيع خريف العمر، ٩٦).

فالتساؤل يحمل محاولة للإبقاء على تلك الإشارات الربيعية، ولكن الزمن عجول لا يتأني :

دخلت شمسك

فانسكب ربيع خريف العمر

ربيع قاسٍ مزدحمٍ

مختلط الأصوات،

ومرتجف الأنفاس

ومضطرب النبضات

ومعتل السقيا

وهو عجول يمضي، لا يستأني

يتدلل حين أطالبه بتتبع شمسك

في قلبي

هو ذا يعلن عن موقعه

في خارطة الدنيا

حين يفاجئنا من غير عتاد أو زاد

أو أدنى أمل في لقيا (ربيع خريف العمر، ٩٧).

يأتي ذلك المقطع الشعري بوصف لربيع قاسٍ، مختلط الأصوات، وهي صورة مناقضة لصورته الأولى، وكأن صعوبة إحكام سياج اللحظة، وعدم القدرة على التوقيف الزمني للربيع، جعله قاسياً، لا يستطيع البقاء في زمن غير زمانه؛ وذلك لأن الزمن عجول لا يتوقف، وهذا هو ما جاءت به البنية السطحية للنص.

ويستمر النص في الإفصاح عن عالمه الداخلي، ليفاجئنا في نهايته :

عصفورين طليقين بلا عبء أو أثقال

عبر سماء داكنة، مفتوحة

تملؤها جلوات الرؤيا (ربيع خريف العمر، ١٠٢).

حيث تكشف عن البنية العميقة التي تتجمع فيها الدوال الظاهرة في النص، تلك البنية تكشف عن معنى عميق وهو أن لكل زمن ربيعه الخاص به، لتجسد ربيع خريف العمر في الانطلاق والانعقاد من قيود الحياة، حتى لو كان في زمن تبدو سماؤه داكنة، فإنها ما زالت مفتوحة. فالشفرات التي جاء بها العالم النصي، كشفت عن ربيع خريف العمر، ولم يصل إلى هذا الربيع ومعرفة مكنوناته إلا بعد كثير من المحاولات التي حاول فيها استرجاع الذكريات أو اللحاق بالزمن الآني، فلا هو استطاع أن يستعيد ماضيه ليعيش فيه، ولا استطاع اللحاق بالآني، ليصل في النهاية إلى رسم ربيع لتلك المرحلة العمرية، ربيع يتناسب مع طبيعة تلك المرحلة، فرغم تقدم العمر لكنه أصبح بلا قيود أو أثقال، ورغم وجود الليل والسماء الداكنة إلا أن انفتاحها يكشف عن وجوده على قيد الحياة في ربيعه الخاص ورغم مرور الزمن فما زالت الرؤى ظاهرة جلية واضحة.

فالعنوان إذن دال لمدلول أعمق، يحمل قضية أراد أن يبرزها الشاعر بشكل ما من خلال العنوان وقد استطاع أن يلملم شتات تلك التجربة في كلمات ثلاث، تكشف بتناقضها الخارجي عن عمق تمازج وتماهٍ داخلي ومصالحة مع النفس. وهنا يمكن القول: إن العنوان الخارجي سيوجه مسار المتلقي ولكن يبقى للنصوص وما تحمله من عناوين داخلية قدرة على التأويل بل وإثبات صحة ما خلص إليه المتلقي في العنوان الخارجي أو مرواغته للكشف عن تأويلات أخرى لم تكن ظاهرة في العنوان الخارجي.

المبحث الثاني: سيميائية العناوين الداخلية

بلغت قصائد الديوان إحدى عشرة قصيدة، هي كالتالي :

- ١- الحرف الأول
- ٢- حوار الموج والغيم
- ٣- الفضاء السكندري
- ٤- المعنى واللامعنى
- ٥- رمضان ولي
- ٦- موعد في اليمامة
- ٧- قيس وليلاه
- ٨- جادك الغيث
- ٩- ظلال لوجه قديم
- ١٠- سواد في بياض
- ١١- ربيع خريف العمر

وعلى اختلاف العناوين وتنوعها، فإن العنوان الرئيس يمثل العقد الذي يجمع حبات عناوينه الفرعية في خيط دلالي واحد سواء صرحت تلك العناوين بذلك أو أضمرته في نسيج عالمها الداخلي. والعناوين الداخلية جاءت جملا اسمية ما عدا عنوانا واحدا، والجملة الاسمية تنم عن شيء من الثبات والاستقرار، وهو ما يتناقض، في ظاهره، مع العنوان الرئيس المفعم بالتحول الزمني والحركة. وانطلاقا من العناوين ذاتها، فقد ارتضى البحث أن يوزعها بين عناصر ثلاثة، هي:

- ١- سيميائية العنوان الداخلي وعلاقته بالزمن
- ٢- سيميائية العنوان الداخلي وعلاقته بالمكان
- ٣- سيميائية العنوان الداخلي وعلاقته بالشخصية

إن الانطلاق من تلك العناوين ما هو إلا محاولة لقراءتها في ضوء علاقتها بالعنوان الرئيس ثم علاقتها بالعالم النصي الذي تعنونه، فهي تعمل كعلامات، تُمكن القارئ من الولوج بها إلى العالم الداخلي، كما أنها تُمكنه من معرفة مدى قدرتها على الوصول إلى المعنى العميق من ناحية أخرى، ومدى تغييرها وتحولها في ضوء سياقها الذي أنتجها وفي ضوء تضامها مع العلامات الأخرى التي جاء بها النسيج النصي.

١- سيميائية العناوين الداخلية وعلاقتها بالزمن:

يشغل الزمن حيزا كبيرا من الاستغلال العنواني لقصائد الديوان، ووجود الزمن بشكل صريح في العنوان الخارجي للديوان والعناوين الفرعية أيضا، يُحتم على البحث تتبع دلالاته ورسم خرائطه، وهذا يتطلب الوقوف على العناوين الفرعية؛ لمعرفة العلامات التي تمنحها للمتلقي ثم التسلح بها للولوج إلى العالم النصي؛ للكشف عن العلاقة بينها وبين عالمها النصي ثم الوصول إلى العلاقة بينها وبين العنوان الخارجي.

وبتتبع الدلالات الزمنية استدعت العناوين مجموعة من المحطات الزمنية المتشابكة، لم تفصح عنها العناوين وحدها بل من خلال معايشة عالمها النصي الخاص بها.

وفي محاولة لإعادة بناء قصيدة الديوان الشعري وفق سياقات تتجلى من مفردات تحملها العوالم الشعرية ذاتها ولكنها رغم تجليها لا تقوم إلا بدور العلامة التي لا تحمل معنى في داخلها بقدر ما تشتغل مع غيرها من العلامات والشفرات لإنتاج المعنى العميق.

في ظل هذه المحاولة يمكن القول: أن العناوين الفرعية للديوان كان النصيب الأكبر فيها لما تحمله من إشارات زمنية سواء أكانت تلك الإشارات صريحة أم ضمنية، تتبع من التعلق بين العنوان وعالمه الشعري الذي تنصدره.

ويمكن تقسيم الإشارات الزمنية في العناوين إلى:

❧ الإشارات الزمنية الصريحة في العناوين:

بداية زمنية يحملها العنوان الفرعي للعالم الشعري الأول "الحرف الأول"، فالعنوان جملة اسمية موصوفة، وهو يأتي بزمن البداية، ويكشف عن تلك البداية لفظة "الأول"، واسمية العنوان توحى من البداية بالقوة، وتكشف عن شاعر يعرف طريقه ويعرف من أين تكون البداية، ولكن العنوان ما هو إلا مدخل وإشارة للعبور إلى النسيج النصي، إذن فهناك إشارة زمنية أولى صريحة توحى بالقوة ومعرفة الطريق.

وهذا لا يعني أن الدلالة كامنة بداخله، وإنما لابد من التعامل مع العلامات التي يحويها النص ذاته؛ وذلك لأن العنوان يكشف من البداية عن فقره إلى دلالة واضحة، لذا فلا يمكن مقاربة العنوان إلا في ضوء علاقه بنصه الذي يعنونه.

فالتعامل إذن مع النص سيميائيا لا يكتفي بإشارة البدء "العنوان"، بل يحاول أن يجمع العلامات التي جاء بها النص؛ ليثبت صحة ما تبادر إلى الذهن من قراءة مفرداته اللغوية الصريحة أو يكشف عن كونه علامة مراوغة، لا يمكن الوصول إلى ما تضمنه إلا من خلال علامات أخرى يأتي بها النسيج النصي.

وبالولوج إلى العالم النصي نجد علامة أخرى لهذه البداية:

أكتب أول حرف

في أول بيت

في أول نص شعري

في أول ديوان أصدره حين أشبُّ

وأعلن للشعراء:

"إيكم أنتسب الآن (الحرف الأول ، ٧).

تحمل بداية العالم النصي إلحاحا على إشارة البدء، بترديدها مرة أخرى، يتضافر معها علامات زمنية أخرى، تكمن في " أكتب - أشبُّ - الآن) فكلها علامات تؤكد العلامة الأولى التي بدأ بها العنوان، حيث القوة والانطلاق، يضاف إليها الحركية والحيوية التي تكشف عنها الآنية التي بدأ بها النص.

وتجمع تلك العلامات يكشف عن الرغبة في إثبات وجود الشاعر بين الشعراء، وانتسابه إليهم له ما يبرره:

فقد خوّضت كما خوّضتم

جعت طويلا وتغزّبت

وجئت إلى بستان الشعر

لعلي أقضم من تفاحة هذا الحلم

وأبني فوق الشجر العالي عشا

يصبح مأوى لغة

وفضاء تفهق فيه الكلمات (الحرف الأول، ٨).

صدمة قوية للمتلقي من تلك العلامات الجديدة التي جاء بها في مبررات انتسابه للشعراء، هي صدمة لأنها تحمل علامات واضحة تدل على المراوغة، إنها لم تكن البداية إذن، فقد سبقتها تلك المحاولات الكثيرة، التي تكشف عنها استعانتة بلفظة "طويلاً"

فمبرراته إذن كشفت عن مراوغة العنوان في الكشف عن العالم النصي، والتي تجعل المتلقي ينتبه أنها لم تكن البداية، بل كانت نهاية مجموعة من المحاولات اليائسة وبداية للانطلاق ووضع القدم في مكانها الصحيح.

والالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، في إشارة صريحة لهذا التحول، من خلال توظيف علامات التنصيص لمخاطبة الشعراء، ثم التحول من زمن المضارعة / الحركة والحيوية والتجدد والاستمرارية إلى الزمن الماضي / المحاولات المتلاحقة لإثبات انتسابه للشعراء، ما هو إلا شفرات تؤكد أن النص الشعري ثري بكثير من الاحتمالات الدلالية، كل شفرة تكشف عن معنى في استقلاله وقد تؤكد هذا المعنى أو تكشف عن نقيضه في تضامها مع غيرها من الشفرات.

وفي استكمال الالتفات مرة أخرى إلى المضارعة إشارة صريحة إلى أن هذا الضعف الذي سيطر على محاولاته المتكررة قد فقد سيطرته عليه، وفي تمازج زمني الماضي والمضارع في ثنائية متضادة ظاهرياً :

أكتب أول حرف

أسقط قبل كتابته

آلاف الأوراق الذابلة

وأطلق في الأغصان الملتفة

حلم تشكل برعمها الموعود

الطالع من قلب نشيج الريح

وعردة الألوان الوحشية (الحرف الأول، ٩).

فالمضارعة (أكتبُ - أسقط - أطلق)، في تضامها مع الماضي (قبل كتابته، الأوراق الذابلة، الأغصان الملتفة)، وإن كانت اللحظة الآنية صريحة عبر أفعال التكلم، فالزمن الماضي يبدو من خلال تحولات تحملها كل مفردة بتضامها مع أخرى، فزمن قبل الكتابة، والأوراق بذبولها والأغصان بالتفافها علامات زمنية تحمل زماً طويلاً ضمناً في داخلها، زمن استغرقته للوصول إلى كتابة أول حرف ولتحول الأوراق إلى الذبول ولالتفاف الأغصان أيضاً.

مراوغة جديدة هنا مع العنوان الداخلي، كشفت عنها الاستعانة بإشارات زمنية ضمنية في العالم الشعري، تلك الإشارات الضمنية في حضورها جعلت الإشارة الزمنية الصريحة في العنوان ما هي إلا شفرة تخفي وراءها كمّاً من العلامات الزمنية الضمنية، وإن كانت تلك البداية لم تكن لتوحي بتلك القوة الظاهرة إلا بعد كل هذه المحاولات وهذا الزمن الذي استغرقه قبل الوصول إلى تحقيق حلمه في انتسابه للشعراء.

مما يحيل إلى أن التواشج بين العلامات الزمنية الظاهرة التي أعلنها العالم الشعري في العنوان والبدائية، والعلامات الزمنية الضمنية التي تكشف عن التحول، يكشف هذا التواشج عن بنية عميقة تبدأ بترتيب زمني مخالف لترتيبها في العالم الشعري، ففي حين بدأ العالم الشعري بالمضارعة ولكن تلك البداية لم تكن إلا نهاية لكثير من المحاولات، وتوظيف تقنية الارتداد الزمني كشفت عن ذلك، فتحول :

عردة الألوان الوحشية (الحرف الأول، ٨)

نورا أخضر في العينين (الحرف الأول، ٩)

إلى :

يحمل تواشجاً زمنياً لونياً، يوظف اللون كإشارة زمنية تدل على هذا التحول من ألوان وحشية ليس بها نظام إلى ضوء أخضر، يعلن عن التحول من التشتت إلى الوصول لرؤية واضحة المعالم، تعتمد المشهد البصري / الحواس، لتصبح واضحة للناظر إليها.

إذن فالمدال اللوني الموظف في النص يحيل إلى رؤية بصرية تعتمد حاسة البصر لتشير إلى ما ينطبع بالداخل من مردود نفسي، حيث يكشف عن علاقة بين الألوان ونفسية الشخص ذاته، فالأخضر رمز النمو والحيوية

والنشاط ، مما يحيل إلى تحول في الرؤية من رؤية ضبابية تضمنتها عريضة الألوان الوحشية إلى رؤية واضحة مشرقة تضمنها اللون الأخضر.

ومن ضمير المتكلم إلى المخاطب مرة أخرى، وإن كان المخاطب اختلف هنا، فقد ترك حديثه إلى الشعراء، ليهتم بحرفه الأول، يحدّثه ليبعث فيه القوة :

لن تنبت وحدك يا حرفا مرتعش الظل

قصير القامة

أنت الصوت

وأنت اللون

وأنت دبيب الجمرة في الأشياء (الحرف الأول، ١٠)

ومع الالتفات يعود التكرار مرة أخرى، الذي بدأ به عالمه الشعري، واللافت أن التكرار هنا يرتبط بالعدد ثلاثة، فكما كرر الجار والمجرور "في أول" ثلاث مرات، يعود ليكرر الضمير المخاطب المنفصل "أنت" ثلاث مرات.

ويحمل الترديد هنا التدرج فهو أول حرف في أول بيت في أول نص في أول ديوان، فقد توفرت له قوة البدء التي تجعله يفتخر بذاته، ولكن الترديد في المرة الثانية يحمل معنى الجمع لكل مقومات قوته الفاعلة فيما حوله، فأنت الصوت وأنت اللون وأنت دبيب الجمرة في الأشياء، وبتضام التدرج مع فاعلية التأثير فيما حوله، تتأكد القوة التي ألح عليها التكرار في بداية القصيدة.

ولأن السيميائية لا تهتم بالوحدات اللفظية اللسانية فقط بل إنها تولي اهتماما كبيرا للوحدات غير اللفظية، فقد أسهمت لغة الحواس في الوصول إلى البنية العميقة للمعنى المقصود:

إن حروفا شتى راحت تتجمع

مثل سحاب يمطر بعد قليل

يسكب عنبره في طين الوقت

وينشر بهجته في الأرجاء (الحرف الأول ، ١٠)

"فالسيميائية لا تكتفي بالعلامات المشتقة من اللسان ولا الأنساق البصرية بل تندرج ضمن حقل دراستها مجمل الصيغ التعبيرية التي يستعملها الإنسان بشكل مباشر أو غير مباشر في حوار مع ذاته ومع الآخر كالشم واللمس والسمع والتذوق، فالحواس تنتج صيغا تعبيرية، تتمتع بوضع إبلاغي خاص"^{٣٣}

وحضور حاسة الشم له قيمة تواصلية دلالية سيميائية، فحاسة الشم تؤثر على علاقة كل منا بمن حوله، قد تؤدي للتواصل أو الابتعاد، وكذلك الحروف التي راحت تتجمع فهي تسكب عنبرها في طين الوقت، فقد كانت لها فاعلية التأثير بما سكبته من رائحة نفاذة، نشرت البهجة في أرجاء الزمن العتيق / طين الوقت.

وتلك الحاسة تتضافر مع حاستي البصر / نورا أخضر في العينين، والسمع / أنت الصوت، مما يحيل إلى توظيف الشاعر للحواس توظيفا إيجابيا، ففاعلية الحواس أضاعت الضوء الأخضر ومنحت للحرف صوته القوي المسموع ونشرت بهجة في أرجاء الزمن القديم ، ففي الحواس حياة وحركة وتجدد وأمل .

إن اعتماد الشاعر على الثنائيات المتضادة في المفردات أو في الصور المتلاحقة، يكشف أن النص الشعري لا ينضب، فما زال بداخله مزيدا من الإشارات، فبعد أن كان الحرف الأول لن يهتف وحده وبعد أن كانت حروف شتى راحت تتجمع، يفاجئنا الشاعر بصورة جديدة لهذا الحرف

أكتب أول حرف

لا يشبه إخوته

لا يأتلف إليهم (الحرف الأول، ١١) .

وبين تلك الثنائية المتضادة بين الصورة الأولى للحرف التي تجعله يشعر بالقوة بانضمامه إلى غيره من الحروف، وبين صورته الجديدة، التي لم يصبح له فيها القدرة على انتظار غيره من الحروف؛ لأنها لا تشبهه، ولا يأتلف إليها، وبين ثنائية التراكيب المتضادة :

لا تهتف وحدك (الحرف الأول، ١٠)

وحذك سوف تحلق (الحرف الأول ، ١٠).

مراوغة جديدة يمكن استغلالها كإشارة تحمل في طياتها ما يحيل إلى أن القوة ليست في انضمامك إلى غيرك بل في اختلافك عنهم، فرغم أنك ستجتمع معهم لكنك لا تشبههم ورغم أنها ستحلق بأجنحتها، فأنت ستحلق بدون جناحين، ورغم هذا وذاك فليس أمامك إلا إعلان وجودك مهما اختلفت عنهم ومهما زادت إمكاناتهم. تلك البنى المتضادة لا يمكن قراءتها دون الاعتماد على الإشارات الزمنية التي يصرح بها النص، والتي تكشف عن أن تلك الحروف تسير في دورتها الزمنية الطبيعية حيث إن الزمن زمانها الخاص بها، فهي لا تجد صعوبة في سيرورة الزمن، أما هذا الحرف فهو رغم وجوده بينهم إلا أنه لا يمكن أن يشبههم، لأنه يحمل بداخله زمنا طويلا، تشير إليه تلك المحاولات التي كانت سببا في ولادته. فباستتطاق تلك العلامات في تجمعها وترابطها يمكن الكشف عن أن قوة الحرف ستأتي من تلك المحاولات الأولى التي كانت سببا في وجوده بين هذه الأحرف الأخرى أما استمرارية وجوده وشعوره بالقوة ستتحقق بإدراكه لقوة مداه في زمن غير زمانه :

يدرك أن مداه أبعد من كل مدارات النجم

ودورته لا يوقفها

سيل فتاوى العصر

ولا تثقلها كل كآبات الدنيا (الحرف الأول ، ١١)

فاختلافه عنهم لا يعني ضعفه بل يعني أنه أقوى منهم، فقدرته على الاستمرار رغم تحول الزمن تحيل إلى قوته التي تجعله:

يلامس بعض سياج الصمت

ليشعل فيه النيران (الحرف الأول ، ١٢).

مما يؤكد أن العالم الشعري لم يكن من السهل الوصول إلى بنيته العميقة إلا بتتبع علاماته وشفراته ومحاولة رصدها وربطها وصولا إلى تلك البنية العميقة التي تكشف عن حضور زمني، يجعل البداية الزمنية الحقيقية في تلك المحاولات، أما بداية إثبات الوجود فتكمن في ميلاد ذلك الحرف، والذي يكشف ميلاده عن ميلاد جديد لشاعرنا، فوجود الحرف يُنبئ عن وجوده، وقوته في زمن غير زمانه تُنبئ عن قدرته على اكتشاف زمنه الخاص به حتى وإن ظل لا يشبه غيره ففي اختلافه قوة ضمنية تحيل إلى اعتماده على ذاته والاكتفاء بعالمه الخاص به .

إن انطلاق الحرف وحركيته التي انبعثت من علامات وإشارات وجوده وعدم المكوث والاستسلام لتحول الزمن كانت البنية العميقة التي حاول النص الشعري الوصول إليها.

وفي التفاتة سريعة للعنوان الخارجي للديوان، يتجلى ما بينه وبين أول عنوان فرعي من علاقة وترابط قوي كامن في جميع كل العلامات الدلالية لأول عالم شعري ينطلق منه الشاعر، فكما يحمل الخريف ربيعا، كذلك النهاية تحمل بداخلها البداية.

فلكل نهاية بداية خاصة بها، وبداخل النهاية تكمن البداية، كما أن بداخل الخريف يكمن الربيع، وكما أن لكل نهاية طبيعتها الخاصة، التي تفرض عليها البداية الخاصة بها، كذلك لكل خريف ربيعه الخاص به.

مما يشير إلى أن بداية الديوان الشعري بـ"الحرف الأول" تحمل في طياتها نهايته بـ"ربيع خريف العمر" حيث بدأ الديوان بحرف وانتهى بجملة اسمية تنم عن بنية عميقة مترابطة وهي حقيقة ربيع خريف العمر .

وإذا كانت الإشارة الزمنية الصريحة في "الحرف الأول" تعلن عن بداية جديدة وُلدت من النهاية، فإن الإشارة الزمنية في "رمضان ولي" تعلن عن نهاية زمنية، يشير إليها الفعل الماضي "ولى" الذي يحيل إلى غياب زمن بأحداثه ومجيء آخر.

ومع عقد مقارناته بين الزمنين ، الماضي بكل علاماته وإحالاته :

رمضان ولي فاتنبت

رأيت من فوق المآذن والقباب

قمرا وديعا أخضرا

بيديه منديل الوداع

مرفرفا فوق الورى

ورأيت ضوءا سال منه

وجلوة تكسو الشواهد والذرا

تبرا (رمضان ولي، ٣٧).

صورة زمنية تكشف عن غياب كل معالم البهجة، كشف عنها توظيف الفعل الماضي ليشير إلى الانتهاء "رأيت" بتكرارها، في مقابل حضور زمني لزمن المضارعة :

ووجمت حين رأيت من فوق العباد

سحابة سوداء

تفترش السماء

وتكتم الأنفاس (رمضان ولي، ٣٨).

فالبنية السطحية تشير إلى جمال الزمن الماضي في مقابل قبح الحاضر، مع صياغته لخلايا الزمنين في صورتين، وظف الفعل " انتبهت" للصورة الأولى ، والفعل " وجمت " للصورة الثانية، كاشفا بتلك الأفعال عن شيئين، الأول منهما : أن الصورة الأولى تبدو بجمالها مستدعية لجذب الانتباه، أما الثانية فتبدو بقبحها مستدعية للحزن والعجز عن الكلام.

أما الشيء الثاني : وهو الأعمق أن الشاعر ينتمي للزمن الأول وينخرط فيه فيتحدث بالماضي / بالزمن الذي ولي، ويعلن انفكاكه عن الحاضر، وانفصاله عنه وعن عباده:

قلت :لعها

آثام ليل المارقين تجمعت

من بعد ما اجترأوا على ساح الحمى

فتقطعت بهم العرى

ومضوا لغاياتهم (رمضان ولي، ٣٨).

فضمير الغائب "هم" إشارة صريحة بانفصاله عنهم وعن زمنهم الخاص بهم.

ورغم أن الماضي ولي وانتهى زمنه ولكنه استطاع بوداعته وبنوره الأخضر أن يخلق حركية مشهدية، حيث يكسو الشواهد والذرا وتلتهم البحار وينجلي وجه الثرى، في حين أن اللحظة الحاضرة / المضارعة تظل عاجزة، فالجور يحمل عجزا عن الكلام، وهذا العجز لم يكن عن الكلام فقط ولكنه تحول إلى جمود ووقوف بالزمن وعدم سريانه، على غير طبيعته التي تحمل الحركية والحيوية في داخله، حيث فرشت السحابة السوداء السماء، وتكتمت الأنفاس وتقطعت العرى.

وهذا يشير إلى أن الزمن الحاضر الذي يحمل حركية وحيوية متعارف عليها، قد فقد طبيعته على المستوى العميق، مما يؤكد أن قراءة الزمن سيميائيا لا يمكن توقفها عند مستواه السطحي بل لابد من رؤية كيفية اشتغاله في النص ذاته.

وقد أسهمت الصور المتناقضة في الكشف عن حقيقة الزمن وعلاقته بأشخاصه:

الآن ندرك سرها المكشوف في شهر الروى

نحكيه يوما للذي شهد الفساد

وغاص فيه

وما درى (رمضان ولي، ٣٩).

فخروجه وإعلان انفصاله عن اللحظة الحاضرة جعله يدرك أن الحقيقة ليست في سريان الزمن ومروره، فالزمن رغم مروره لم يغير طبيعة الصورة التي تشعر بالبهجة ورغم سطوته أيضا عجز عن أن يحرك السكون والوجود الذي سرى في الصورة الثانية.

لتأتي لحظة انكشاف الحقيقة وهي أن الفاعل الحقيقي ليس الزمن، فالزمن وإن كان معروفا في بنيته المستقلة المنفصلة بسطوته على كل ما حوله من شخصيات وأحداث وأمكنة، إلا أنه أتى هنا في بنية أخرى أملاها عليه النسيج النصي الذي نسج خلاياه حتى جعلها تكشف عن الفاعل الحقيقي وهو الأشخاص ذاتهم، فهم صناع الزمن وما يحدث فيه، تكمن بداخلهم القدرة على رسم ماضيهم بألوانهم الخاصة، وبأيديهم أيضا تكمن القدرة على تجسيد حاضرهم.

فالبنية الزمنية تكشف عن استكمال المراوغة في الإفصاح عن بنية داخلية، لتفقد الزمن سطوته، وتمنحها لأشخاصه يلونونها كيفما شاءوا .

فالإشارات الزمنية الصريحة في العناوين لم تكن إلا مراوغة تكشف عن أزمة بداخلها، تختلف في مستواها العميق عن السطحي.

الإشارات الزمنية الضمنية في العناوين الداخلية:

جاءت الإشارات الزمنية الضمنية أكثر من الصريحة في العناوين، ورغم أنها ضمنية فقد كانت أكثر كسفا للبنى العميقة.

ففي "حوار الموج والغيم" العنوان نفسه ينبئ عن بنية مركبة تركيباً إضافياً، ولكن هذا التركيب لا يمكن أن يجعل المتلقي يصل إلى المعنى إلا بالقفز إلى العالم الشعري لاستنطاق العلاقة التي تربط بين العنوان والنص. فالعنوان يثير مجموعة من التساؤلات بوصفة علامة سيميائية ومدخلا للولوج إلى النص، مما يجعل له وظيفة إغرائية تحيل المتلقي إلى أغوار النص للإجابة عن تلك التساؤلات. إن العالم النصي قائم على خلق حوار بين مظهرين من مظاهر الطبيعة، الموج بطبيعته المندفعة والغيم بما يملأ به السماء من ظلام، فالبنية السطحية توحى بحوار بين الحياة والموت، الحياة تتمثل في اندفاع الموج والموت يتمثل في الغيم، أو بين القوة والضعف أو بين الحركة والسكون، فهو صراع بين متضادين لم يعلن عن نفسه صراحة بل أضمرها في صورة إشارات تكمن بداخل مفردات العنوان. ورغم تلك البنية التي تحمل التناقض، فإن العنوان لم يصرح بهذا الصراع، بل أعلن كونه حواراً، لا ينجم عنه انتصار أحدهما على الآخر بل ينجم عنه سماع كل منهما للآخر. وبذلك البنية السطحية للعنوان يمكن الإبحار في العالم النصي، حيث يبدأ بمشهد الغروب ويستغل مكونات الطبيعة من موج وسماء وبحر وشمس وضوء غارب وغيم في لوحة، تمكّن قارئها من نسجها في مخيلته بألوانها التي تتلاءم مع الغروب:

كانت أعماق الموج تشب
تكاد تلامس تاج الغيم
وكانت شمس العالم تسقط غارقة
في قلب اليم
وفلول الضوء الغارب
تنسج عبر ستائرهما

وجها شفقياً للحنن (حوار الموج والغيم، ١٣)

لوحة فنية لمشهد الغروب، وإن كانت تتلون بلون الحزن، والمتعارف عليه أن مشهد الغروب من المشاهد التي تبهر الرائي، ولكنها جاءت في عالمها النصي تجسد صورة للحزن/ الموت، فالشمس تسقط غارقة والموج كأنه يحتضر ويشب هروباً من الموت، والضوء يغرب لينتشر الظلام. فلوحة الغروب إذن كقيلة بالكشف عن مراوغة العنوان في استدعائه للفظ " حوار " ، حيث تكشف أنه لم يكن حواراً، بقدر ما كان صراعاً للتغلب على الموت، ينتهي بانتصار الموت ورسم صورة مشهدية للحزن، يجسدها التحول في عناصر الطبيعة وقت الغروب. وزمنية الغروب تستدعي التفكير في الهروب من قلب اللوحة، ليأتي التساؤل عن إمكانية مغادرة تلك اللوحة قبل أن تغلق كل منافذها، ويأتي الليل ويحكم سيطرته ووسطوته بظلامه على أطراف اللوحة. والتساؤل هنا لا ينتظر جواباً، بقدر ما يحمل بعداً دلالياً، ويعمل كعلامة تُفصح عن استحالة الهروب من قلب اللوحة، وتلك الدلالة تتضح من السياق ذاته. فزمنية الغروب لم تكن موتاً بقدر ما كانت إنذاراً باقتراب الموت؛ لأن الموت يتمثل في الظلام الذي يحل بوجهه الهجري :

هل نتجراً
إذ ننسل نغادر قلب اللوحة
شاخصة في شفق المشهد
خشية أن نتجمد فيها
أو نتجمد فينا

نخرج منها قبل إبطار يغلق كل منا فذا

لنعين وجها همجياً لظلام قادم (حوار الموج والغيم، ١٥)

إن الحوار الذي أعلن عنه العنوان لم يكن خارجياً، ولكنه حوار داخلي، ينبع من مشهد بصري نفسي، يجسد زمن الغروب في ضوء نفسية الراي، والتي تجعله يفكر في إمكانية الهروب من ذلك المشهد الذي يحكم قبضته عليه.

وهنا تكشف تقنية التساؤل أن الموج والغيم علامتان، يجسدان حوارهما صراعاً داخلياً بين الشاعر وذاته، حيث يظهر الموج كإشارة لصراع من أجل البقاء، بينما يأتي الغيم كإشارة دالة على سيطرة الظلام أو مرور الزمن وسيورته التي يبقى الإنسان أمامها عاجزاً عن إيقافه.

ومجرد بقاء الإنسان داخل مشهد الغروب، رغم حيويته وقوته، يحمل إنذاراً باقتراب النهاية، لذا يأتي التفكير في الهروب كإشارة إلى الهروب من زمن لم يعد يقوى على العيش بداخله، زمن يحمل صراعاً، يحاول الفكك منه لينعم بالهدوء بعيداً عن ضجيج الزمن، لذلك فهو يحاول أن يبحث عن لحظات السكون والهدوء بعيداً عن سطوة الزمن وتبدلاته التي يبدو تأثيرها في كل ما حوله:

الرحلة طالت

وهي تنوء بحلم الدفاء

متى ترتطم برمل الشاطئ والأشواق (حوار الموج والغيم، ١٦)

فهذا المقطع الشعري يكشف عن الرغبة في إيقاف زمني، فالارتطام برمل الشاطئ إشارة إلى الوصول والخلاص من الصراع، إنها الرغبة في الحصول على لحظات هدوء وسكون وصمت بعيداً عن مرور الزمن وسريانه.

و"تعد العلامة الجسدية مثيرة سيميائياً، يحقق فاعلية التواصل، ويحمل في داخله أنساقاً من العلامات السيميائية، التي تشكل لغة تواصلية قائمة بذاتها، تفوق قوى التواصل الموجودة في العلامات اللسانية، ويأتي هذا التفوق للعلامة من كونها أكثر قدرة على التعبير عن الحالات الانفعالية، وأوضح في بيان ما تخفيه الذات أو ما تريد العلامة الجسدية أن توحى به للآخرين؛ لأنها تحتزن مجموعة من العلامات والإشارات المشفرة، التي تغير معناها بحسب تغير علامات الجسد وما توحى به من مثيرات سيميائية"^{٢٤}

ففي توظيف لغة الجسد إذن ما يثرى قراءة النص سيميائياً، فالجسد يحمل بداخله علامة تؤدي معنيين، معنى خارجي خارج النص وآخر داخلي ينبع من سياق النص والوظيفة التي يؤديها داخل النسيج النصي . إن العالم النصي وظف الجسد بأشكال متعددة، حيث يأتي الوجه معبراً بإيماءته وإشاراته عن أكثر من مشهد، فهو وجه الغروب الحزين وهو أيضاً وجه همجي لليل كما أنه وجه لسماء فاحم، وهو أيضاً وجه القصر الأبيض/ النهار.

فتبدلات صورة الوجه، تحمل توظيفه كعلامة تختلف من مقطع شعري لآخر حسب ما يمليه عليها السياق النصي، الذي وظف الوجه كإشارة لمعنى عميق يكمن في بنيته السطحية التي تبدو متناقضة من مقطع لآخر، فتبدو في مقطع :

فلول الضوء الغارب

تنسج عبر ستائرهما

وجها شفقياً للحزن (حوار الموج والغيم، ١٣)

وتتجلى في آخر:

أعناق الموج تشبُّ

ووجه يبهر في المابين (حوار الموج والغيم، ١٤)

وتتطل الصورة الأولى للوجه مرة أخرى في توظيفه للتساؤل :

هل نتجرأ؟

إذ ننسل، نغادر قلب اللوحة (حوار الموج والغيم، ١٤)

ثم يقول :

لنعين وجها همجياً لظلام قادم (حوار الموج والغيم، ١٤)

فالوجه يختلف من مقطع شعري لآخر، واختلافه يجسد مشهدين متناقضين، مشهد الشفق والظلام والغيم/ الموت، ومشهد آخر يحاول مقاومة المشهد الأول والخلاص منه، ليحاول أن يطل برأسه رغم اندفاع أعناق الموج، وشدها التي تجعلها في الصورة الأولى تكاد تلامس تاج الغيم.

ويبدو توظيف الألوان مكملًا لأطراف الصورة، بل إن الألوان تعمل كعلامات أيضا، يملئها السياق النصي، باختلاف المعنى العميق الذي يتجسد من خلال الشبكة العلائقية التي تنتسجها علامات النص ككل. فكل صورة تتلون بدرجات لونية، تسهم في استكمال الصورة المشهدية التي تشاركها، فكما يناسب الوجه في الصورة الأولى اللون الأسود أو الأحمر المائل للأسود، نراه في مقطع آخر بلون مخالف ومناقض للأول :

ووجه القصر الأبيض

يشمخ حين يطل فتزدحم الرويا

الكون على أطراف أصابعه

والزمن الحاضر مملوك يجثو بين يديه

والدنيا ماثلة تنتظر الإذن (حوار الموج والغيم، ١٨).

فقد أملى السياق النصي اللون الأبيض كإشارة دالة، تجسد مع غيرها من إشارات وعلامات النص معنى الحياة وسطوة الزمن الأنبي، رغم المحاولات المتكررة التي عجزت عن إيقاف الزمن. وهذا الوجه يحمل الكون بين أطرافه أصابعه كما يسيطر على الزمن الحاضر ويجعله يجلس بين يديه، وكأنه رغم بياضه إلا أن يسيطر على كل ما حوله ويحكم قبضته عليه. فالبنية النصية تراوغ متلقيها، حيث تكشف عن انزياح مستمر عن طبيعة الشيء إلى طبيعة أخرى تملئها عليه النسيج النصي.

فاللون الأبيض علامة نصية تحيل إلى الصفاء والنقاء والعفوية، ولكنها جاءت هنا كإشارة تحمل بداخلها سطوة الزمن ومروره وتأثيره على كل ما حوله، فالوجه هنا هو وجه الزمن الذي يأبى التوقف، ويحمل في لونه الأبيض التحول من الماضي للآني، مع ما قد يحمله الآني من غياب وفقد، فهو يملك القوة التي تجعله شامخا، يملك الكون بين أطراف أصابعه كما تبدو أمامه الدنيا ماثلة تنتظر الإذن.

وتبدو المراوغة تسيطر على النسيج النصي بأكمله، وتبدو العلامات في ظاهرها تجسد التناقض، وإن كانت تحمل في تضامها معنى عميقا، وتلك المراوغة تتبع من أن المتعارف عليه أن مشهد الظلام يتبعه دوما مشهد النهار، فلماذا يأبى الشاعر ظلام الليل؟ رغم أن الظلام يحمل مجيء النهار، ولماذا يأبى سريان الزمن؟ وهو المسئول عن التحول من الليل والظلام إلى النهار والإشراق؟ ورغم أن السياق النصي يعرض لفعل النهار في مظاهر الطبيعة وتحولها من الموت إلى الحياة نجد محاولة للهروب من قلب اللوحة وأخرى لإيقاف سيرورة الزمن رغم أن النهار بإطلالته غير معالم الصورة :

قلب الماء سماء

وسماؤك ماء منسكب

تغتسل الشمس به

وتعوم نجوم نزلت تبترد (حوار الموج والغيم، ١٨).

إن الإجابة على كل هذه التساؤلات تتجسد في العلاقة الكامنة بين العالم النصي والعنوان الرئيس، حيث إن الإشارات النصية في شبكتها العلائقية الدلالية تفصح عن صراع بين زمنين، ماض يأبى الانتظار، ليأخذ بمروره كل من كان يعانقه، وزمن حاضر يحل محله، وكأنه يحمل بوجوده غياب وفقد ومرور لأشخاص وأحداث، إنه غياب لعالم متكامل بكل تفصيلاته ومعالمه، وظهور لعالم آخر بتفصيلاته جديدة، فهو ربيع جديد لا يعرف شيئا عن خريفه، وأما ما يربط بينهما هو ذلك المشهد المقطعي الذي يحمل البحث عن حلم الدفء، والارتطام بالشاطئ والوصول إلى ربيع العمر حتى وإن كان هذا الربيع يكمن في الخريف، ليبدو الربيع في هذا النسيج النصي في البحث عن لحظات السكون والهدوء والصمت والابتعاد عن الصخب والضجيج.

والجمع بين الثنائيات المتضادة تردد في العناوين الداخلية، ففي "المعنى واللامعنى" جمع بين ثنائية متضادة، تلك الثنائية بقدر ما تجذب المتلقي ليجر بها في نسيج عالمها الشعري؛ ليكشف عما ترنو إليه في بنيتها العميقة، هي أيضا تخلق حالة من التصدع، للجمع بين متناقضين، وتجعل المتلقي يعرف من البداية أن الوصول إلى دلالة العنوان لا يمكن أن تتأتى دون الرجوع إلى العلامات التي يمنحها النص إياه ثم محاولة استنطاقها وفك شفراتها والجمع بينها للوصول إلى تلك البنية العميقة، فهو هنا لا يملك دلالة يدخل بها إلى العالم النصي، بل إن النص هو المسئول عن إنتاج تلك الدلالة في ضوء علاماته التي تترابط في شبكة دلالية لتكوّن ما أضمره العنوان ولم يفصح عنه، مما يعنى توقف العنوان عند الوظيفة الإغرائية، حيث لا يُظهر في بنيته السطحية إشارات واضحة المعالم، يستطيع بها المتلقي الإبحار في عمق النص، مما يحيل أيضا إلى استحالة قراءة

العنوان بمعزل عن عالمه النصي الذي يعنونه؛ لأن النص ذاته يحمل " مجموعة من العلامات التي تُنقل في وسط معين من مرسل إلى متلقٍ باتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات"^{٢٥} وطبيعي أن تأتي بداية العالم النصي بمجموعة من العلامات لتبدأ في الإفصاح عما أضمره العنوان. يبدأ العالم النصي بما يكشف عن مراوغة جديدة:

يهرب المعنى

ويستوحش

بحثاً عن كلام يدعيه

وزمان راحل

ما عاد يغشاه

وقد كان هو المأوى

الذي يسكن فيه" (المعنى واللامعنى، ٣١).

تجسد البداية هروبا للمعنى الذي لم يجد كلاما يدعيه، حيث تحمل افتقار المعنى لألفاظ تناسبه، وتؤدي المقصود منه. وتلك البداية تجسد تعانق عنوان النص مع بدايته، فكما يحمل العنوان افتقارا دلاليا لعلامات يمكن الإبحار بها في العالم النصي، كذلك كانت البداية النصية تحمل افتقار المعنى لألفاظ تناسبه.

وإن كان هذا التعانق يفصح في بنيته السطحية عن معنى الافتقار، فإن تلك البداية هي ذاتها التي أفصحت بعلاماتها عن بنية أعمق، وهي أن المعنى هو ذاته اللامعنى، فالمعنى يتحول إلى عديم القيمة عندما لا يجد ألفاظا، يتوصل بها إلى ما يبتغيه.

فالمفردتان في حقيقتهما شيء واحد، ويظل العامل المشترك لتحول المعنى إلى اللامعنى هو الزمن الذي جعله بلا لفظ يحتويه. فالمعنى ثابت والذي يتغير مع الزمن هو الألفاظ، حيث أصبح المعنى بلا معنى؛ لأنه عجز عن إيجاد ألفاظ تعبر عنه، وفي ذلك إشارة خفية إلى تغير الزمن ومروره، وفعله بكل ما ومن حوله.

فبعد أن بدأ أولى عوالمه الشعرية بحرفه الأول الذي أوجد له مكانا في عالم الشعراء، يفاجئنا هنا بهروب المعنى للبحث عن لفظ يواتيه، ولكنه لا يجد ذلك اللفظ، مما يجعله يفتقر إلى معنى وجوده، فلا وجود لمعنى لم يجد ألفاظا تعبر عنه. وتتردد تقنية التساؤل والتي ترصد صورة للمعنى في غياب اللفظ:

" ما الذي تملكه الآن جذوع يابسة؟

وسطور من رماد

وفصول عابسة؟

عريت من زهوة القول المراوغ

والتباسات مجازات لا تعيه

البناء الشامخ انهيار

فمن يبحث عن لؤلؤة المعنى

الذي فرَّ

ويؤوي ساكنيه؟ (المعنى واللامعنى، ٣٣).

فالمقطع الشعري يرصد اختلافا بين المعنى وألفاظ ذلك الزمان، فما عاد المعنى يجد ضالته في هذه الألفاظ، وكما بدأ بالتساؤل ينتهي به في محاولة للبحث عن المعنى الذي فرَّ، وذلك يحيل ضمينا إلى تحول الزمن وتبدله، لتتحول معه الألفاظ وتصبح غير مناسبة للمعنى المقصود.

ورغم أن العوالم النصية الأولى في الديوان تحمل رغبة في المقاومة وصراع من أجل البقاء، نجد أن هذه الرغبة بدأت تتلاشى، فلم يعد هناك رغبة في الصراع، بل حلت الألفة والاعتقاد محل الصراع:

قد ألفنا كل ما تحمله الريح

وما يأتي به الوعد المداجي

والمساوم

وألفنا أن نرى الأشلاء والأنقاض

والكون الذي يهوى علينا

والجماجم (المعنى واللامعنى، ٣٤).

فتلك علامة صريحة ظاهرة تحمل معنى الألفة مع كل ما يحدث حوله، ورغم عنوانه الذي يحمل الجمع بين نقيضين، لكنه يفاجئ متلقيه بأنه

لم يعد متسع يحوي نقيضين
ولا رفة حلم كاذب يغري
بأن تطبق عينيك
انتظارا للذي يأتي

فلن يأتي سوى الموت المزاحم (المعنى واللامعنى، ٣٥).

فشعوره بالألفة جعله يشعر بأن الموت هو الحقيقة الوحيدة، فلم يعد هناك اختيار بين الموت أو الحياة، فالحياة قد عزمت على الرحيل بعيدا عن أشخاص بعينهم، ولا وجود إلا للموت الذي أضحى قريبا، ينتظره كل يوم ولا يدرك غيره. ولكن النص المراوغ لا يسلم من المراوغة، فبعدما استسلم لما تحمله له الأيام ينهي عالمه النصي :

فلنقاوم

فلنقاوم (المعنى واللامعنى، ٣٦).

وتلك المراوغة تأتي لتخالف ما زخر به النص من علامات، فما العلاقة بين الاستسلام والمقاومة؟ فهما لفظتان متضادان، فكما بنى الشاعر عالمه النصي على بنية متضادة في العنوان، فقد جعل العالم الشعري مبنيا على بنيتين متضادتين، الأولى هي الألفة والاستسلام وانتظار الموت والثانية هي المقاومة التي كررها مرتين في نهاية عالمه النصي، والتي تحمل تحولا من الاستسلام إلى المقاومة.

هذا عن المعنى السطحي للمراوغة، ولكن تلك المراوغة عند ربطها بالمحاولات المستمرة للبقاء وربطها بالألفة بعد ذلك، ثم ربطها بالعنوان الرئيس، يمكن أن تجعلنا نراها كعلامات فاعلة، تحمل معنى عميقا، يتجسد في التعامل مع مرور الزمن باعتباره أمرا طبيعيا، لا بد أن نألفه ونعتاده، أما المقاومة والتحدي فتكمن في محاولة الإنسان إيجاد حيز لنفسه في هذا الزمن، مادام على قيد الحياة.

إن الاستسلام هنا إذن ليس للموت ولكن لمرور الزمن وسيورته، فالزمن لا يمكن لأحد أن يوقف تقدمه، لذا فعلينا الاستسلام أمامه وعدم إهدار طاقتنا في محاولة إيقافه، أما المقاومة التي انتهى بها العالم الشعري فهي للموت الذي قد يشعر الإنسان باقترابه كلما تقدّم به العمر، لذا فعليه أن يجد الحيز المناسب له في هذا الزمن؛ ليشعر بمعنى الحياة ومعنى وجوده على قيديها.

إن العالم النصي هنا مبنّي على مقطعين شعريين، فصل بينهما بنقاط صماء "****" جسد في الأول هروب المعنى لأنه لم يجد لفظا يحتويه، وفي الثاني جسد الألفة مع هذا الزمن وسريانه، وكأن العالم النصي يحمل مشاهد بصرية، يعلن كل مشهد عن رحيله بهذه النقاط الصماء، كما أنها تعلن أيضا عن مشهد آخر يبدأ في الولوج إلى العالم النصي. ويمكن القول: إن الثنائيات المتضادة التي زخرت بها العوالم الشعرية، حوت في داخلها صورتين، الصورة الأولى تكمن في الصراع ومحاولة الإبقاء على زمن لم يعد له وجود، فإذا ما تأكد أنه لا مجال للصراع، تأتي الصورة الثانية التي تحمل معنى التأقلم والتكيف مع زمن جديد مغاير لما سبق.

وقد تحيل بنية العنوان السطحية إلى معناه المعجمي المتعارف عليه، ولكنها قد تحيل في بعض الأحيان عما يختزن في ثقافتنا عن هذا العنوان، وكيف يمكن قراءة النص الجديد في ضوء ما نعرفه من قبل عن هذا العنوان، وهنا يعمل العنوان كدال، إذ يكشف عن المخزون الثقافي في ذهن المتلقي، وكيف يمكن قراءة ذلك العنوان مرة أخرى في ضوء إشارات وعلامات يمنحها له العالم النصي الجديد.

مما يعني الكشف عن قراءة جديدة لقديم كامن كجزء من ثقافتنا، ففي العالم النصي المعنون بـ " جادك الغيث" إعلان عن تناص مع موشحة لسان الدين بن الخطيب، والتي يتذكر فيها أيام صباه وما كان يشعر فيها من سعادة، "ويشكل التناص بعدا جماليا للعنوان، إذ يشير إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص، ليؤكد عدم انغلاق النص على نفسه، وانفتاحه على غيره من النصوص"^{٢١}.

إن العنوان يحيل إلى زمن فانت إذن لم يصرح به، لكن اكتفى بعلامة دالة عليه وهي تلك الجملة الدعائية، وهي إشارة إلى التناول ونزول المطر، ولكن يفاجئنا الشاعر في بداية العالم النصي بـ :

ظامنا جنت

فهل يرويك ماء النيل، أو دجلة،
أو أي مياه عذبة تأتيك من أي مكان
أنت محتاج إلى قيلولته (جادك الغيث، ٦٣).

ورغم تعدد وتنوع العوالم الشعرية للديوان إلا أنها تشترك في المراوغة، والجمع بين المتناقضين. وتستمر مفردات العالم النصي في القيام بدورها كعلامات، تضرر أكثر مما تفصح، حيث إن المتعارف عليه أن لفظة "قيلولة" إشارة إلى طلب الهدوء والسكون والراحة، ولا نعلم العلاقة بين الهدوء والسكون وبين العطش، ولكن لكشف تلك العلاقة لا نملك إلا اعتبار العطش والقيلولة خلايا أو وحدات دالة، لا تعمل في انفصالها، بل إنها قد تعمل مع ما يفصح عنه العالم النصي من علامات أخرى، ولا مفر من استكمال البحث عن علامات جديدة، تكشف في تضامها مع تلك العلامات عن البنية العميقة، التي حاول العالم النصي ترتيب خلاياه الدلالية وتنظيمها بهذه الكيفية حتى يترك للمتلقي فرصة المشاركة والتفاعل مع تلك الخلايا وترتيبها بغية الوصول إلى ما تضرره بداخلها من خلال تفاعلها واتصالها لا من خلال استقلالها أو انفصالها. ويستمر العالم النصي في الإفصاح عن عالم كامن بداخله، ليقول :

أنت محتاج إلى قيلولة

حتى تزيح العبء عن صدرك

في ظل نخيل راح يساقط

لم تهززه، أو تقذف جناه بحجار!

ما الذي تأمل أن يرويك يُنهى ظمأ العمر (جادك الغيث، ٦٤)

فالمقطع الشعري هنا يحمل علامة تخالف إحدى قوانين الحركة، وهو أن لكل فعل ردة فعل، فالمقطع الشعري يحيل إلى رد فعل لا يناسب الفعل ذاته، ففي الوقت الذي يتساقط فيه النخيل دون أن تهززه أو تقذفه، فأنت تحتاج إلى قيلولة، وكأنه يحيل إلى معنى كامن لم يصرح به، وهو أنك لست طرفا في هذا الصراع، لذا فكل ما يجب عليك فعله هو أن تترك الصراع لأهله وتكتفي بالقيلولة والهدوء بعيدا عن الصخب. ويؤكد ذلك ما يحيل إليه النص في سياقه، عندما أقرّ أن تساقط النخيل لم تكن أنت الفاعل فيه، لذا فالفعل إذن لا يخصك أو أنك لم تعد تقوى على التغيير والدخول في صراع لست طرفا فيه.

هذا بالإضافة إلى إشارة أخرى تكشف أن الظمأ الذي بدأ به العالم الشعري هو ظمأ العمر الذي يمر، وبمروره تقشّل المحاولات في إيقاف الزمن، كما اعتادنا في العوالم النصية لهذا الديوان. وعند تجميع الوحدات والخلايا الدلالية التي يحملها العنوان والسياق النصي أيضا، نجدتها تتربط في بنية عميقة مفادها الانفصال زمنيا عن كل ما يحدث، ولذا لا سبيل إلا الركون إلى الراحة والهدوء بعيدا عن معركة غير متكافئة، فلم تعد في الوقت الأنبي تملك ما يؤهلك إلى الدخول في معركة محسوم نتائجها من قبل.

وعند محاولة الربط بين هذا العالم النصي بإشارات، والعنوان الرئيس للديوان، يمكن الوصول إلى معنى كامن في اتصال تلك الدلالات وهو أن خريف العمر يناسبه القيلولة والبحث عن الراحة والهدوء مع الابتعاد عن الضجيج والصخب، وهنا يكمن ربيع خريف العمر. ويؤكد العالم النصي ذلك في ارتداده إلى الزمن الماضي:

ما زال في الوقت مدى،

والرياح الهوج لم تبدأ

وما شيدت في أمسك معصوم من الأخطار

مجلو على وجه النهار

سيمر الناس من حولك

لا يدرون أن الشامخ الشامق

مسكون بوهم الموت

والبرج الذي يعلو ويعلو

دب فيه الرعب

رهن بركوع وانذار

هم يظنون بك الظن الذي أطلقته يوما

فلا تقلق

ستبقى دائما فيهم

كما اعتادوا

جسورا قويا

وملاذ حين تشقيهم يد الدنيا (جادك الغيث، ٦٤).

فالماضي معلوم لا يحمل خطراً، أما المستقبل فمجهول وكونه مجهولاً يستدعي رهبة داخلية، لذا فعليك الاكتفاء بما شيدت في الأمس من إنجازات.

فالعالم النصي يحمل صراعا داخليا بين زمنين، الماضي بقوته وعنفوانه وذاكراته وإنجازاته، والحاضر بظمئه وضعفه ومجهوله.

والمقطع الشعري أيضا يضيء للمتلقي صورة تحمل بداخلها وجهين متناقضين للشخص ذاته، الأول هو الوجه الذي يراه عليه البشر، حيث القوة والرهبة وهو وجه يحمل ماضيه، والثاني لا يراه إلا صاحبه حيث الضعف والوهن، وهو الوجه الذي يجسد سريان الزمن ومروره، حيث التحول من القوة والعنفوان إلى الضعف والوهن. وتستحوذ لغة الجسد على المقطع الشعري، من خلال مفردة اليد، التي يوظفها كإشارة إلى قدرتها على إحداث تحولات بكل ما حولها، وكأن العالم الشعري هنا يضم بداخله حقيقتها، فهي ليست يد بشرية، إنها يد الزمن، التي يستخدمها لإحداث تبدلاته في كل ما حوله، فهي التي تُشقي :

وملاذ حين تشقيهم يد الدنيا (جادك الغيث، ٦٦).

وهي أيضا يد الغربة التي تملك القدرة على إحداث فساد في السمات، ونشر التجاعيد فيه :

وقد عاثت يد الغربة في سمكك واستشرت تجاعيدك (جادك الغيث، ٦٧).

فهي تملك قيمة تواصلية تجعلها تحكم سيطرتها وسطوتها على كل ما حولها.

حتى عندما يستعين باليد في طبيعتها المتعارف عليها، لا نجد أنها تملك التغيير والتحول مثلما تفعل يد الزمن:

في يدك الآن مال الأرض؟

هل يجديك ما تملك؟

نبض واهن يأتك من صدرك (جادك الغيث، ٦٨).

وبين زمنين مغايرين لا يكون أمام صاحب الزمن الفائت إلا أن يملأ وقته بالتذكارات والأشعار والمجد الذي كان، فعليه أن يكتفي بمعاينة ما قد فات، وعدم التدخل فيما سيأتي:

لم تعد فاتك هذا العصر

فالعصر له فرساته

وخفافيش ليليه التي تسعى

فحاذر

وتأمل في الدمى حولك (جادك الغيث، ٦٨).

ثم يقول :

واملاً وقتك الفارغ بالتذكارات والأشعار

والمجد الذي كان (جادك الغيث، ٦٨).

لكن محاوره النص كشفت عن مراوغة جديدة :

هل يواتيك زمان الوصل؟

هل يمتد حُلم الأمس حتى الغد؟

حلم باهت ما عاد يغريك،

فأقلع عنه،

واستثمر حصاد العمر في بورصة حظّ

لن يوافيك بريح أو خسار! (جادك الغيث، ٧١).

فقد طلب منه أن يعيش على إنجازات الماضي، ثم عاد ليقول أنه لن يستطيع أن يعيش هذا الحلم لأن اليوم غير الأمس، وبما أنك ما زلت تعيش اللحظة الأنيبة فكيف لك أن تعيش في حلمك الماضي، ويأمره أن يقلع عن هذا الحلم الباهت. إن هذا المقطع الشعري يمكن النظر إليه باعتباره يحمل صراعا داخليا مع الذات، فالمخاطب هو الداخل، وكأن المقطع يجسد حوارا مع الذات، فالصراع داخله ما زال مستمرا، ففي الوقت الذي يقنع ذاته أن يكتفي بما حققه من إنجازات الماضي، في الوقت نفسه يجد أنه لا يستطيع الانفصال عن الحاضر والاكتفاء بالعيش في الماضي الذي انتهى فعليا، فيقرر الانتظار إلى أن يأتي جديد:

وقف منتظرا أن يمطر الغيث

وأُنشد
جاءك الغيث
إذا الغيث همي
وسقى الله صباناً ورعى
وتساءل :

هل يطول الانتظار (جاءك الغيث، ٧٢).

ينتهي العالم النصي بعنوانه الذي يشهد تناساً مع موشحة لسان الدين بن الخطيب ويقرر في بنيته الداخلية أنه لم يعد أمامه إلا الانتظار، والعيش فيما قد فات وانتظار ما سيأتي، وإن كان الانتظار لن يأتي إلا بالموت، فالزمن يسير ولا يتوقف، أما الإنسان فلا يملك أمام سيرورته إلا الانتظار والاكتفاء بالماضي والتغني بإنجازاته.

٢- سيميائية العناوين الداخلية وعلاقتها بالمكان

وكما كانت العناوين الداخلية حاملة للزمن بإشارات الصريحة والضمنية، كان للمكان حضوره في العناوين الداخلية أيضاً.

وإن ارتبطت الأمكنة في قصائد الديوان بالزمن أيضاً، فعند محاوره "الفضاء السكندري" يبدو التعالق واضحاً بين الزمن والمكان، ومن العنوان يمكن التحاور مع النص الشعري ذاته؛ للكشف عن العلامات التي منحها حضور المكان، والتي أسهم ترتيبها بكيفية معينة في صياغة المعنى العميق ورسم معالمه. يبدأ الفاتحة النصية بـ :

قمر في سمانها
يتصباني
ولا أرتضي بديلاً
وأرجوه

ولو كان غارقاً في محاقه
وهو يكفيه أن يقول : لقد هنت

فمد اليدين (الفضاء السكندري، ٢٢).

وفي إشارة سريعة لتوظيف لفظة "قمر" فالقمر في السياق النصي صريح في ضوئه، مما يحيل إلى الوضوح والجمال، على عكس كل ما جاءت به العوالم النصية الأخرى في الديوان، حيث إنها اعتادت أن تأتي بضوئه خافتاً غير واضح. وعند التعامل مع جزئيات الصورة، نجد أن هذا القمر الذي يبعث فيه أيام الصبا، هو قمر الذكريات، فالذكريات واضحة لصاحبها مهما غاب عنها، فإنها تتجسد وكأنها تحدث في اللحظة الآنية، فالعلامة الأولى إذن تحيل إلى الوضوح.

ومن المقطع الشعري الأول يبدو التعالق بين الزمن والمكان، وكان الزمن ينسج خيوطه ويقتحم المكان، ليبنى فضاءه بيديه. وتأتي الجزئية الثانية للصورة "رائحة البحر عطوري" (الفضاء السكندري، ٢٣). فحاسة الشم تقتحم الصورة لتضفي عليها رائحة عطرة، هي رائحة أو عبق الذكريات، والشم كحاسة لها نسقها التواصلي المميز، الذي يضفي على العالم الشعري دلالة وقيمة تواصلية. وبمطالعة توظيف حاسة الشم في عوالم النصوص الشعرية للديوان، نجد أنها جاءت في الحديث عن الزمن الحاضر، ولكنها دوماً كانت رائحة تُشعر بالاختناق، إذن فالجزئية الثانية للصورة تثبت قوة حضور الماضي أمام الحاضر.

وتأتي الجزئية الثالثة والتي تحيل إلى انتهاء الماضي، لذا فمن يكتفي بالعيش بداخله كأنما ارتضى الإنسان لنفسه العيش في سجن الذكريات وارتضى وقوفاً زمنياً لا حركية فيه، وهذا يحيلنا إلى العالم النصي ذاته في "جاءك الغيث"، حيث إن الاكتفاء بالبقاء داخل الماضي هو إعلان بالتوقف في زمن يأبى ذلك :

أرجو هزيمة تبهج الروح
غويا

يسعى إلى الأسر والقيد
ويرتاح عند شد وثاقه

الفضاء السكندري يناديني ويصمي

فهل ثم مفر؟

دعوا السجين سجيناً

هذا أسر السجين سجيناً

فلا يشتهي حلول انعقائه (الفضاء السكندري، ٢٥).

وإن كان في النص السابق يرفض العيش في الماضي والاكتفاء به، فإنه هنا يرتضي بسجن الذكريات، ولا يشتهي الانعتاق والابتعاد عنها.

وتعتمد جزئيات الصورة على المشهد البصري، تشاركه حاسة الشم بقوة حضورها لتضفي على الصورة جمالية عطرها، كما تشاركها أيضاً حاسة السمع والتي يستغل النص حضورها في نداء الذكريات، وترديدها أكثر من مرة.

في المرة الأولى :

يناديني ويصمي (الفضاء السكندري، ٢٥)

والمرّة الثانية:

الفضاء السكندري يناديك (الفضاء السكندري، ٢٨)

وفي الثالثة :

الفضاء السكندري يناديني (الفضاء السكندري، ٣٠)

فحاسة السمع يبدو حضورها قويا كدال يحمل مدلولاً أعمق، ولكن قبل التعامل معها كدال نتأمل التحول بين الضمائر من المتكلم إلى المخاطب ثم العودة إلى المتكلم مرة أخرى في حركة دائرية تُشعر المتلقي بوجود حوار داخلي مع الذات، في محاولة لإقناعها بتلبية النداء، وهو ما نجده فعلياً، فالعالم الشعري ينتهي بـ :

فأهلاً بضمه وانعتاقه" (الفضاء السكندري، ٣٠).

فحاسة السمع يبدو تأثيرها قويا فاعلاً، حيث أثرت بوجودها وأنهت العالم الشعري لصالحها بقوة تأثيرها. إن تواجح الحواس وتجمعها في شبكة دلالية استطاعت أن تصل إلى عمق المعنى المقصود.

وتلك الصورة بجزئياتها على ما تحمله من طوق إلى الماضي، إلا أنها تحمل في الوقت نفسه هروباً من الحاضر ومحاولة للنجاة من غلظته، لهذا فلا مفر إلا بالرجوع إلى الوراء، لاستدعاء الذكريات، علماً بتجيبه من زمن يعيش بداخله ولا يملك حق الانعتاق منه، كما أنه لا يستطيع العيش فيه وممارسة الحياة كالأحياء :

فأعزني بعض الزمان الذي كنت

لعلي أنجو من الليل والعمّة

أنجو من غلظة الروح والوحشة

أرتاح للجمال الذي يسطو

حفيًا بالغوص في أعماقه (الفضاء السكندري، ٢٩ ، ٣٠).

وتجميع جزئيات الصورة في شبكة علائقية دلالية يؤكد أن حضور المكان في العنوان كان حضوراً زمنياً، يحمل الرغبة في الرجوع للزمن الماضي بذكرياته في هذا المكان، كما يحمل الرغبة في الخلاص من زمن حاضر ليس فيه إلا الليل والعمّة.

وفي إشارة سريعة يمكن أن نقول أن تكرار توظيف تقنية المونولوج الداخلي، قد تعمق الوحدة الداخلية، والتي تجعل المتكلم يقيم حواراً مع ذاته كمعادل موضوعي لغياب الماضي بشخصياته، ومما يؤكد ذلك أنه يوظف الالتفات من ضمير المتكلم للمخاطب كثيراً لافتقاد المكان بشخصياته بفعل الزمن.

والأمر لم يختلف في تناصه الذي أقامه باستدعاء شخصية الشاعر عمرو بن كلثوم، في "موعد في اليمامة" فالعنوان من بدايته يستدعي قوة سلطوية تحمل توجيهها لعملية التلقي، حيث جاء المكان مفعماً بالزمن، ولم يأت التناص مع المكان فقط، بل مع شخصيتين، الأولى عمرو بن كلثوم، سيد قومه الذي عرف بقوته ورياسته وشجاعته، ويشهد له تاريخه بأن ماضيه سجلٌ مفتوحٌ، والثانية شخصية زرقاء اليمامة التي عُرفت بحدة بصرها ورؤيتها للعدو على بعد ثلاثة أيام.

إن السياق النصي تضمن علامات عدة، بدأها باستباق زمني، أكد الرغبة في عودة زمن فانت :

ولم ندرك بأن الهاجس المحموم يضمننا

وفي الأفق نجوم مطفآت

وغمامة! (موعد مع اليمامة، ٤٤)

وكان الزمن قد منحه إشارات وعلامات لتحوله ولكنه لم يدركها في حينها.

ثم يقيم عالمه النصي على صورتين، الأولى للشخصية في قوتها وعنفوانها، ليقول:

أيها المبحر في لُجَّ الجبال المائجات
يتصباك زمان الكر والفر
ويزدان على مفركك العالي هلال السعد
يرتاح على تاج الزعامة
سيد أنت،

فلا تحتاج من يُسميك

أو يدعوك سيفاً تغلبياً (موعد في الإمامة، ٤٥)

وبعدما استدعى الشخصية في زمانها، يحاول استدعاءها في زمن غير زمانها، ليؤكد تلك الإشارة التي بدأ بها النص، وهو مرور الزمن:

يا ابن كلثوم

وهذا الزمن المجنون يصمينا

ويستفر في الصدر

وفي الشعر سهامه

ها أنا أسعى، لكي ألقاك،

والدرب طويل

وزمان الوعد ممطول

وركب البيد قد أرخى زمامه

ها أنا أبحث عن رؤيا

وأسترجع "زرقاء الإمامة" (موعد في الإمامة، ٤٦)

وفي استدعائه لتلك الشخصيات وتناسه معها إشارة قوية إلى أنه أراد أن يستدعي نماذجاً، عُرفت بالقوة في زمانها ولكن بنهاية زمنها توارت ورحلت، وهذا يؤكد أن " لا معنى للشخصية ولا مرجعية لها إلا من خلال السياق"^{٢٧}

ويمكن أن يكون اللجوء إلى استدعاء تلك النماذج؛ رغبة في التكيف مع تحول الزمن وطبيعته الحركية التي تجعله يتحكم في كل ما حوله، مهما كانت صورته .

ويحاول العالم النصي أن يحول هذا الحزن من معناه السطحي إلى مستوى عميق، ليجعله يسيطر على العالم العربي ككل :

وللأرض التي طالت بها الأحزان

في القدس

وفي بغداد

في لبنان

والجولان (موعد في الإمامة، ٥٠)

فقد حوّل الحزن من حزن داخلي، إلى حزن عام، جعل كل ما على الأرض من بلدان يبحث عن حلم ولى زمانه، أو عن زمن يستحيل استدعاؤه، لذا لم يكن يملك القدرة في ذلك إلا من خلال استدعاء شخصياته، التي تأثرت بفعل مرور الزمن أيضاً، فقد غيّبها الزمن رغم ما كانت عليه في الماضي، وفي ذلك محاولة للتكيف مع الآني والاستسلام لمرور الزمن.

٣- سيميائية العناوين الداخلية وعلاقتها بالشخصيات

وكما جسدت العناوين حضوراً للزمن وللمكان جسدت أيضاً حضوراً للشخصيات، ففي " قيس وليلاه" تناص مع شخصيات أثرت الشعر بقصصهما عن الحب، تلك هي البنية السطحية التي أتى بها العالم النصي. ولكن العالم النصي يشير إليهما كحبيبين أبت الأيام أن تجمع بينهما، حيث يقول:

بيني وبينك هذا اليم

لا جسد عليه أعب

لا أرتاح من قلق

ولا أرى ظلك العالي

يغطيني

قد انطوى الظل - طي العمر -
وانسدلت (قيس وليلاه، ٥٢).

ثم يقول :

بيني وبينك هذا اليم يفصلنا
وليس إلا عزيف الريح يؤويني
يداك أبعد من مرسى حقيقتنا
والليل محتدم (قيس وليلاه، ٥٧).

فالعالم النصي يحمل صورة للزمن بأنه الفاعل الحقيقي في انفصالهما رغم أن الذي فرّق بين قيس وليلاه هم الأهل ولم يكن الزمن، لكنه يأتي بهما ليدعم بنيته العميقة التي جاء بها في عوالمه النصية للديوان ككل، ليجعل الزمن قد نجح في نسج خيوطه على كل من حوله. فقد ابتعد العنوان عن بنيته المقصدية، مما خلق خرقاً في أفق توقع المتلقي ليعدل من الدلالة التي استخلصها العنوان في ضوء سياق نصي جديد. وكما اعتاد أيضاً نجده يوظف لغة الجسد في النص الشعري، من خلال لفظة اليد والتي يحاول بها أن يقترب من محبوبته دون جدوى :

مدي يدا من بعيد
كي أظير على إشارة منك
أو رؤيا تخيل لي
أني اقتربت
وأني في تلامسنا

ثم يقول :

أدنو
أكاد
فإن حاولت أمسكها
غاصت
وغابت كحلم

ثم يقول :

يداك أبعد من مرسى حقيقتنا
والليل محتدم

ثم :

يداك أبعد
والدنيا تباعدنا

ثم :

ولا أنا قادر أن أستعيد يدا
مدت إليك زمانا
وانطوت أسفا

ثم يقول:

واليوم عادت إلى صدري
قد انكفأت

وأخيرا يقول :

يداك أبعد من ظني
ومن حلمي

ومن رهان حياتي (قيس وليلاه، ٥٣ : ٦١)

فاليد إشارة إلى تقديم يد العون والمساعدة للوصول، ولكنها جاءت هنا لا تحمل إلا الندم والعودة إلى الصدر دون أن تؤدي وظيفتها، لذلك ربطها العالم النصي بلفظة "أبعد" في إشارة إلى صعوبة الوصول إليها.

فعلى الرغم من تعدد العناوين الفرعية إلا أنها تنسج سياجا مترابطا قويا، يبدأ من العنوان الرئيس ويعود إليه مرة أخرى في شبكة من الدلالات المتعاقبة.

يمكن القول إذن : إن العناوين الداخلية شكّلت شبكة دلالية علائقية مترابطة، تحاول الوصول إلى ربيع خريف العمر، لتصل في النهاية إلى أن الديوان بأكمله بناء داخلي متماسك ينطلق من محاولة إثبات الوجود إلى محاولة إيجاد قوة للصراع مع الزمن ثم يستدعي قوته من الزمن الماضي ويحاول التشبث به عبر شخصياته وأمكنته ثم يصل إلى حقيقة الأمر بأن لكل زمن ربيعه الخاص، حتى الخريف له ربيعه الخاص الذي يتمثل في الاعتناق من القيود والانطلاق كالعصفور بلا أسر أو قيد في سماء مفتوحة تشير بانفتاحها إلى انفتاح العالم النصي للديوان ليبدو كقصيدة واحدة، نسجت بكل قصيدة فرعية خيطا يمكن توصيله بغيره من الخيوط للوصول إلى نسج من الخيوط المترابطة التي تشكل معنى عميق.

فالعنوان الرئيس إذن اكتسب بعدا تواصليا، مكنه من التحوار مع العناوين الداخلية، التي شكلت نسقا من العلامات أسهمت في الوصول إلى البنية العميقة للعوامل النصية.

الخاتمة :

يمكن إيجاز أهم ما توصل إليه البحث من نتائج فيما يلي:

- شكّل عنوان الديوان قوة حضور فاعلة، ليس بوجوده على غلاف الديوان، ولكن بحضوره المستمر في العوالم النصية الداخلية التي تُشكّل منها الديوان بأكمله، فكل عنوان فرعي له علاقة بالعنوان الرئيس بل ويشكل مع غيره من العناوين الفرعية مجموعة من الوحدات الدلالية الصغرى التي تتألف منها الوحدة الدلالية الكبرى، بحيث إن الوصول إلى البنية العميقة لم يكن ليحدث إلا بعد تجميع الوحدات الصغرى والكشف عن علاقتها بغيرها في السياق النصي ثم علاقتها بالعنوان الرئيس، الذي يمثل الوحدة الدلالية الأولى، وهذا يعني أن العنوان الرئيس لم ينفرد بعالم نصي واحد من الديوان، إنما جاء ضمنا في العوالم النصية للديوان بأكمله.

- امتلكت العناوين الداخلية قدرة سلطوية، فإلى جانب ما تحمله من دلالات توجه المتلقي، إلا أنها تجبره على الرجوع إليها بعد الانتهاء من مقارنة النص ذاته؛ وذلك بسبب قدرتها على مراوغة متلقيها .

- إن الديوان بأكمله يقوم على المراوغة ، فهو يراوغ متلقيه ويستفزه للإبحار معه في عمق النصوص، التي تأبي الاستقرار والثبات في خط واحد، فكلما شعر المتلقي أنه أحكم قبضته على بنيته العميقة، وجدها تتسرب من بين أيديه، وذلك بما يمنحه النص من إشارات وعلامات جديدة.

- إن العنوان بهذا القدر من الاقتصاد والاختزال انفتح على مجموعة من التأويلات، جعلت منه نصا متشعبا مفتحا على كم هائل من الدلالات.

- كشف العنوان الرئيس عن دلالة مؤجلة تم إيضاحها من خلال دلالات فرعية حوتها تلك النصوص في تفاعلها مع عناوينها الداخلية.

- إن العنوان الرئيس اختزل بداخله العناوين الداخلية، تلك العناوين تشير إلى رحلة الحياة ومحطات عمر الإنسان، لتجسد نهاية الحرف الأول الذي بقي وحده، ونهاية قصة قيس وليلاه ونهاية الوجه القديم ونهاية حوار الموج والغيم، فالعنوان الخارجي يمثل النهايات التي تعلن الخريف، إلا أن العناوين الداخلية بوصفها شفرات يمكن استنطاقها من خلال التعامل مع ما يكمن بداخل النصوص ذاتها، تحيل إلى أنها نهاية وبداية جديدة لزمن جديد تتغير معاييرها وحساباته، زمن آخر يغلب عليه الهدوء والسكينة، زمن لا يعني موت بقدر ما يعني حياة بشكل مغاير لما كانت عليه، هي حياة تختزل كل الحيات السابقة عليها، وتجسدها في مجموعة من التذكارات والأشعار والانطلاق بعيدا عن الصراع والتقييد، حيث الانطلاق في سماء مفتوحة حتى ولو كانت داكنة، أى حتى ولو كانت تعلن اقتراب النهاية وتؤذن بوقوعها قريبا، ولكنها ما زالت مفتوحة على عالم من التأويلات الممكنة على أرض الواقع.

- إن التعامل مع النصوص بالاستعانة بالمنهج السيميائي، مكن من رؤية المساحة والحيز، الذي يمنحه المنهج للمتلقي، حيث يترك له قراءة النص في ضوء فكره وخلفيته الثقافية؛ للوصول إلى إنتاج جديد له، ولكن ذلك لا يتم إلا باستثمار العلامات التي تمنحها النصوص إياه.

هوامش البحث

- ^١ سعيد بنكراد : السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها، ط ٣، دار الحوار للنشر، سوريا، ٢٠١٢، ص ٢٦.
- ^٢ انظر: نفلة حسن أحمد العزي : (التحليل السيميائي للنص الروائي – دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات)، مكتبة الأدب المغربي، ٢٠١٢م، ص ٩.
- ^٣ انظر: يوسف وغيلسي وآخرون : (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج ٢٨، ع ١١٠، جامعة الكويت، ٢٠١٠م، ص ١٨٤.
- ^٤ انظر : أحمد مختار عبد الحميد : (معجم اللغة العربية المعاصرة)، ط ١، ج ٣، عالم الكتب، ٢٠٠٨م، ص ٢٤٤١.
- ^٥ انظر سعيد بنكراد : السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها، ص ١٣. وانظر أيضا حنون مبارك : (دروس في السيميائيات)، ط ١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٧م، ص ٦٩. وانظر أيضا : فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ط ١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠١٠م، ص ٢٠. وانظر أيضا جوزيف كورتيس : (سيميائية اللغة)، ترجمة: جمال خضري، ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠م، ص ٢٥.
- ^٦ انظر سعيد بنكراد : السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها، ص ٩.
- ^٧ عبد الله إبراهيم وآخرون : (معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط ٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦م، ص ٧٩.
- ^٨ انظر: دانيال تشاندلر : أسس السيميائية، ت: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٦٩. وانظر أيضا محمد السرغيني : (محاضرات في السيميولوجيا)، ط ١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ٥٦، ٥٧.
- ^٩ انظر : عبد الله إبراهيم وآخرون : (معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص ٨٤ : ١٠٨. وانظر أيضا : مارسلو داسكال : (الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد لحداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ٥ : ٧.
- ^{١٠} سعيد بنكراد : السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها، ص ٧٥.
- ^{١١} انظر: نفلة حسن أحمد العزي : (التحليل السيميائي للنص الروائي – دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات)، ص ٣، ٤.
- ^{١٢} سعيد بنكراد : السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها، ص ١٥.
- ^{١٣} بسام موسى قطوس : (سيمياء العنوان)، ط ١، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠١م، ص ٣٣.
- ^{١٤} محمد فكري الجزار : (العنوان وسيموطيقا التواصل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٨.
- ^{١٥} انظر : فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ص ٢٢٩.
- ^{١٦} أم السعد فضيلي : (سيمياء الزمن في أرض محمود درويش)، مجلة تاريخ العلوم، عدد ٩، سبتمبر ٢٠١٧م، ص ١٤٢.
- ^{١٧} انظر : غريماس : (سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، ت : سعيد بنكراد، ط ١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ٢٠١٠م، ص ١٩.
- ^{١٨} زهرة مختار: (خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة- مقارنة سيميائية)، رسالة ماجستير، ص ١١، نقلا عن Ieo.h.hoek, La marque du titre, p27.
- ^{١٩} مسلم حسب حسين : (السيميائية و تحليل النص الشعري إشكاليات النظرية و المنهج " تشريح النص " للغذامي أنموذجا)، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، ع ٢٢، ٢٠١٥م، ص ٣٦٥.
- ^{٢٠} انظر: محمد فكري الجزار : (العنوان وسيموطيقا التواصل)، ص ٨.
- ^{٢١} انظر : نفلة حسن أحمد العزي : (التحليل السيميائي للنص الروائي – دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات)، ص ٥.
- ^{٢٢} محمد صابر عبيد : (سيمياء الموت، تأويل الرؤيا الشعرية- قراءة في تجربة محمد القيسي)، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٠م، ص ٢٠.
- ^{٢٣} سعيد بنكراد : (السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص ٣١.
- ^{٢٤} محمد مصطفى كلاب : (العلامة والرواية : دراسة سيميائية في رواية ستائر العتمة لوليد الهودلي)، مجلة جامعة الشارقة، دورية علمية محكمة، مجلد ١٣، عدد ٢، ديسمبر ٢٠١٦م، ص ١٥٢.
- ^{٢٥} روبرت شولز : (السيمياء والتأويل)، ت: سعيد الغانمي، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٢٥١.
- ^{٢٦} محمد خاقاني، رضا عامر: (المنهج السيميائي : آلية مقارنة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته)، بحث مشترك، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، مجلة فصلية محكمة، ع ٢، ٢٠١٠م، ص ٨١.
- ^{٢٧} فيليب هامون : (سيميولوجية الشخصيات الروائية)، ترجمة : سعيد بنكراد، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، ط ١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٣م، ص ٤٢.

قائمة المصادر والمراجع**أولاً : المصادر**

- فاروق شوشة : (ربيع خريف العمر) ، ديوان شعري، ط٢، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٩م.

ثانياً : المراجع

- ١- أحمد مختار عبد الحميد : (معجم اللغة العربية المعاصرة)، ط١، ج٣، عالم الكتب، ٢٠٠٨م.
- ٢- بسام موسى قطوس : (سيمياء العنوان)، ط١، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن، ٢٠٠١م.
- ٣- جوزيف كورتيس : (سيميائية اللغة)، ترجمة: جمال خضري، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠م.
- ٤- حنون مبارك : (دروس في السيميائيات)، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٧م.
- ٥- دانيال تشاندلر : (أسس السيميائية)، ت: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨م.
- ٦- روبرت شولز : (السيمياء والتأويل)، ت: سعيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م.
- ٧- سعيد بنكراد : (السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها)، ط٣، دار الحوار للنشر، سوريا، ٢٠١٢م.
- ٨- عبد الله إبراهيم وآخرون : (معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦م.
- ٩- غريماس : (سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، ت : سعيد بنكراد، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ٢٠١٠م.
- ١٠- فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠١٠م، ص٢٠.
- ١١- فيليب هامون : (سيميولوجية الشخصيات الروائية)، ترجمة : سعيد بنكراد، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٣م.
- ١٢- مارسيليو داسكال : (الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد لحداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- ١٣- محمد السرغيني : (محاضرات في السيميولوجيا)، ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- ١٤- محمد صابر عبيد : (سيمياء الموت، تأويل الرؤيا الشعرية- قراءة في تجربة محمد القيسي)، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.
- ١٥- محمد فكري الجزار : (العنوان وسيموطيقا التواصل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ١٦- نفلة حسن أحمد العزي : (التحليل السيميائي للنص الروائي – دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات)، مكتبة الأدب المغربي، ٢٠١٢م.

ثالثاً : الدوريات :

- ١- أم السعد فضيلي : (سيمياء الزمن في أرض محمود درويش)، مجلة تاريخ العلوم، عدد ٩، سبتمبر ٢٠١٧م.
- ٢- محمد خاقاني، رضا عامر: (المنهج السيميائي : آلية مقارنة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته)، بحث مشترك، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، مجلة فصلية محكمة، ع ٢، ٢٠١٠م.

- ٣- محمد مصطفى كلاب : (العلامة والرواية : دراسة سيميائية في رواية ستائر العتمة لوليد الهودلي)، مجلة جامعة الشارقة، دورية علمية محكمة، مجلد ١٣، عدد ٢، ديسمبر ٢٠١٦م.
- ٤- مسلم حسب حسين : (السيميائية و تحليل النص الشعري إشكاليات النظرية و المنهج " تشريح النص " للغذامي أنموذجا)، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، ع ٢٢، ٢٠١٥م.
- ٥- يوسف و غليسي وآخرون : (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج ٢٨، ع ١١٠، جامعة الكويت، ٢٠١٠م.

رابعاً : الرسائل العلمية:

- ١- زهرة مختار : (خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة - مقارنة سيميائية)، رسالة ماجستير، جامعة سانية - وهران، الجزائر، ٢٠١٠م.

The Semiotics of Title

in Divan (Spring of Autumn) by Farouk Shousha

Dr. Shaimaa Mohammed Hamdy Hassan

Lecturer of Literature, Arabic Language Dep., Faculty of Arts, Suez University

Abstract: This research aims at questioning titles and revealing the signs they bear; Within it, it carries many contradictions; it combines strength and weakness, youth and aging, happiness and sadness, emancipation and adherence within a single textual fabric, and it carries with it a set of textual worlds, which can be read in their separation.

This entailed that the research was divided into a preamble, two papers and a conclusion. The preamble dealt with a brief overview of the origins and beginnings of semiotics and the most prominent trends that contributed to the expansion of the semiotics horizon. The first section dealt with the semiotics of the main title and how to link the signs it provides, illuminating the way for the recipient; in order to access and interrogate the internal addresses, then the second section presented the semiotics of the internal addresses and the signs that give it In light contact with the text markers; in order to link those marks; to elucidate the deep structures hidden in context script. The research concluded with the conclusion of the most prominent findings.

Keywords: Semiotics; Poetry; Signs; Title; recipient; Text