الفضاءُ الكتابيُّ في شعر أديب كمال الدين

أ.د. كاظم فاخر حاجم
كلية الآداب / جامعة ذي قار

هيفاء جواد محمد كاظم
كلية الآداب / جامعة ذي قار

The Written Space in the Poetry of Adeeb Kamal Al-Din

Prof. Dr. Kazem Fakher Hajim
Haifa Jawad Muhammad Kazem

الملخص

يشكّلُ الفضاء الكتابي البصري فضاءً شعرياً تأويلياً له القابلية على فتح آفاق القراءة بشكل واضح، إذ أصبح من المسلّمات الحداثوية أن الكتابة بأنماطها وصورها وتنوّع أساليبها أصبحت فضاء مفتوحاً لقراءات أخرى يتلمّسها المتلقي، فيحاول الوصول إلى المعنى المسكوت عنه، وهي في الحقيقة قصدية واعية من الباثّ إلى المتلقي، ليجعله مشاركاً في النص بل منتجاً آخر بفعل قراءة جديدة أُريد لها الظهور وتقانة جديدة في الشعر المعاصر تحاكي التطور الكتابي البصري.

وعليه لجأ الشعراء على استعمال التقطيع الكتابي والنثيث التنقيطي والأشكال الهندسية والبياض والسواد وعلامات الترقيم على أنها أشكال لها القدرة على محاكاة المتلقي بصرياً ومن ثمَّ قرائياً للوصول إلى فضاء شعري وتأويلي في آن واحد.

الكلمات المفاتيح:

التقطيع الكتابي، النثيث التنقيطي، الأشكال الهندسية، البياض والسواد، علامات الترقيم.

Abstract:

It is clear, as it has become a modernist postulate that writing with its patterns and images and the diversity of its methods has become an open space for other readings that are touched by the recipient, trying to reach the silent meaning. In fact, it is intentional and conscious from the transmitter to the recipient to make him a participant in the text, but another product by the act of a new reading intended for it. It is an emergent and a new technology in contemporary poetry that mimics the development of visual writing

Accordingly, poets resorted to the use of epigraphy, dotteds letters, geometric shapes, white and black, and punctuation marks as forms that have the ability to simulate the recipient visually and then reading to reach a poetic and hermeneutic space at the same time

Keywords:

Written fragmentation, dotted letters, geometric shapes, white and black, punctuation marks.

توطئة: الفضاء الكتابي:

تشغل معمارية التشكيل البصري للكتابة المساحة ذاتها في الدرس النقدي الحديث من القراءة والتأويل، إذ تنتمي إلى "ما يميز الثقافة الكونية الراهنة بكونها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها، ويتضمّن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثاً عن ذلك الشكل الذي لم يرَ من قبل"[١]، وهذه التقنية على اختلاف أنواعها تمثّل فضاءً شعرياً "يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعري"[٢] وقراءته، وله القدرة على فتح آفاق التأويل بشكل كبير وواضح بفعل قدرة المتلقي على التخييل والتصوّر الذهني الذي يحيل على خبرات تراكمية سابقة لها القدرة في الحضور في اللحظة الآنية لتساهم في بناء نص جديد يتمثّله القارئ بوصفه منتجاً جديداً للنص أو بعبارة أخرى عتبات أريد لها الحضور بفعل قصدي أراده الباثّ ليبني" عوالم نصه على وفق كيفية ما: محاكياً بناءات موجودة، أو مبدعة، في نطاق الممكن النوعي، طرائق جديدة في تنظيم بنياته النصية التي يتشكّل منها النص الذي يبدع على وفق رؤيته لعمله الإبداعي، تبعاً لضرورات تشكيل المعنى"[٣] وحضر في ذهن المتلقي ليمارس سلطته التأويلية عليه، إذ تأخذ القصيدة عند الشاعر أنماطاً عدة في بنية الخطاب الشعري، فإذا كان المكان النصي هو " مساحة الصفحة التي يتكون من خلالها جسد الكتابة، فإن الشكل الحقيقي للنص الشعري الحديث يتمثّل في تشكّله على الصفحة التي تتشكّل باللغة وبها تستنطق"[٤]، وهذه اللغة تكون في فضاء الصفحة؛ لأن الشعر ومع مرور الزمن تحول من فن سمعي شفاهي إلى فن مكاني بصري، يتخذ له حيزاً في فضاء الورقة يقوم على العنصر التشكيلي للمكان[٥].

وتأسيساً على ذلك بدأ الشعر يميلُ إلى أن يكون شعراً قرّائياً لا سماعياً،وإن القصيدة الحديثة لا تخلق تقاليدها الجمالية من طاقاتها على التمظهر في الصوت فحسب، أي في الخاصية الأدائية للشعر، بل في الكتابة وتجليّاتها المرئية في فضاء الورقة أو المكان الطباعي وانفتاحه على المقترحات التأويلية الممكنة التي تجعل من هذه الفضاءات مساحة للقراءة وفكّ شفرات النص، بفعل خاصية الرسم الكتابي للشعر، والفراغات الموجودة فيه، فأخذ شكل القصيدة الحديثة حيزاً كبيراً في قراءة النصوص وتأويلها، وهذا ما نلحظه في قصائد أديب كمال الدين، إذ جاءت بأشكال متنوّعة تخالف المألوف، فنجد فيها بناءً بطريقة بصرية جديدة تقوم على تكثيف الفكرة وانفتاح القراءة ومن ثم حصول التأويل:

أولاً: التقطيع الكتابي وقصدية الباث:

يمثّل التقطيع الكتابي في فضاء الورقة فاعلية تأويلية يشترك فيها الباثّ والمتلقي بقصدية واضحة، فالباثّ يعمل على تفريق الكلمة كلها أو بعض منها؛ لتأكيد المعنى الذي يروم الوصول إليه أو إرساله إلى المتلقي أو لبيان معاناته وإحساساته، وهي أيضاً سمة ارتفاع الصوت ووضوحه الذي يمثّل صورته في اللحظة الآنية، مثلما هو سمة انخفاض الصوت وتهدّجه[٦]، بفعل هذه الخاصية الجديدة التي رافقت الشعر المعاصر وشعر الشاعر الذي استعملها ليصف حالة الضياع التي يشعر بها:

دعنا نصرخ الآن:

ال.....ن.....ج.....دة!

ربّما سيسمعنا ذلك الرجلُ الطيّب

أو من أرسله في مهمته العجيبة.[٧]

يتخذ الشاعر تقنية التقطيع البصري لكلمة (النجدة)، لبيان معاناته التي بدأت بالصعود تدريجياً كلما مضى الزمن، وهذا ما نلحظه بزيادة عدد النقاط التي تؤدي غرضاً بصرياً يبيّن فيها معاناته بالتلاشي والضياع؛ لأن الإنسان بطبيعته السايكلوجية عندما يشعر بالضعف وعدم القدرة على الوجود يبدأ بالتشبّث بقشة النجاة، وبأي وسيلة كانت، والصراخ كان وسيلته التي صاعدت نبرته كلما أحسّ بضيق الوقت وانعدام الأمل، ففي التقطيع الأول للكلمة كانت النقاط الموضوعة ثمان نقاطٍ، وفي المقطع الثاني اثنتي عشرة نقطةً، وفي الثالث ثلاث عشرة نقطة، مع

وضع علامة التأثر لبيان شدة الحزن والألم.

وهذا التدرج في الصراخ ما هو إلاّ محاولة النجاة والتمسّك بالأمل؛ لأنه الوسيلة الوحيدة للبقاء، ممّا جعله يكرّر الأمر نفسه في نهاية القصيدة:

أنا لم أفقد الأملَ بعد !

أرجوك

ال.....ن.....ج.....دة!

ال.....ن.....ج.....دة!

ال.....ن.....ج.....دة![٨]

لقد مثّل تكرار النقاط الموضوعة خاصية طباعية وبصرية وفضاءً تأويلياً؛ لبيان الحدث وهول المصيبة، بعد أنْ تُرِكَ وحيداً، إذ استطاعت هذه النقاط وطريقة تقطيعها، أن تشي بصراخ الشاعر المتكرّر غير المنقطع، فلا يتمّ الاتحاد مع الآخر، ولا التجاوب معه، ولا الإنقاذ المحتمل، ولم تكتمل نهاية الحدث باستمرارية الصراخ الذي يضعنا في حمّى الانفعال، ليبقى المعنى مؤجّلاً ومفتوحاً لاحتمالات عدة، يزداد توتراً بفعل الخاتمة المفتوحة وتشكيلها البصري للبحث عن المعنى اللائذ بعد نهاية القصيدة[٩]، الذي يزيد المتلقي توتراً أيضاً في استكمال القراءة وردم الفجوات للوصول إلى قصدية المؤلف، وكأن النقاط الموضوعة وطريقة تشكيلها البصري وتدرّجه فتح آفاق القراءة والتأويل، بل أبقى النص مفتوحاً للقراء على اختلاف مستوياتهم ولاسيما أن النهاية توحي بوجود الأمل، طوق النجاة الذي يبحث بوساطته عن الخلاص من تلاشي الذات وضياعها بدلالة قوله: " تمسّكْ بِحُلمِكَ وإن كانَ خفيفاً كالغُبار!"[١٠]، وهذه السمة كانت حاضرة عند الشاعر، فكلما زادت معاناته ازدادت معها آلية التقطيع البصري، فزيادة تكرار التقطيع البصري للفظة يوحي بضخامة الحدث وانعكاسه عليه:

آه شبابي

دمعٌ.. دال

دمعٌ.. ميم

دمعٌ.. عين

دمعٌ.. نون.[١١]

عمل التقطيع الكتابي للفظة الدمع على بيان البعد السايكلوجي للذات بعد أن فقدت شبابها، فقام بتكرار اللفظ المقطع (أربع مرات) مع وضع نقاط التوتر الدالّة على الحيرة التي تسكن حالته المنهزمة، وكأنه يريد القول إن فقَدَ الشباب لا يضاهيه فَقْد في الوجود، فقطع اللفظة ليعطي لكلِّ حرف قيمة خاصة تدلّ على استمرار عملية البكاء حتى نهايته الحتمية، فجاء العدول الفضائي على الورقة في الكتابة تعبيراً عن البعد السايكلوجي لدلالة المفردة المقطّعة وأثرها الشديد على الذات والمتلقي على السواء[١٢]، ففقد الشباب هو فقد الوجود الحيوي للإنسان، فتتغير ملامحه وتنبعث آهاته "آه شبابي، رأسي أبيضّ، كما أبيضّ الموت"[١٣]، بل يرى نفسه قريباً من الموت، وهذا ما جعله يكرّر لفظة الدمع وحروفها تأكيداً لسايكلوجيته أولاً، وانفتاح القراءة التأويلية ثانياً.

ويمثّل تقطيع الكلمة خاصية كتابية وفضاء نصياً له القدرة على وضع القارئ في قلب الحدث وضخامته:

حاء،

راء،

باء؛

ثلاثةُ حروف،

ثلاث حروب،

ثلاثُ طعناتٍ في الرّوح والجسد.

ثلاث مِيتَاتٍ لا تُبقي ولا تَذَر

ولم يرها، من قبل، بشر[١٤]

يحاول الشاعر تقطيع لفظة الحرب بيان أثرها الكبير على المتلقي، ومن ثم إن تقسيماتها ناسبت الحروب التي خاضها العراق وألقت بظلالها على واقعه السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وكأن فكرة التقطيع تتماشى مع الأثر الذي خلفته الحروب على الذات الشاعرة في الروح والجسد والآخر، فهي لا تبقي لحماً ولا تترك عظماً إلاّ أحرقته، فيظهر أثرها على الجميع وكأنها سقر في عظمتها وتهويلها: {وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ}[١٥]، وهذا التأويل الذي نتلمّسه بتناص الشاعر مع قوله تعالى: {لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ}[١٦]، فالحرب تقطع كل شيء حتى النسيج الاجتماعي للشعوب والأفراد

ممّا ينعكس على واقع الحياة الذي بثّه في فضائه الكتابي القائم على فكرة التقطيع المرتبطة بتقطيع كل شيء، فحوّل المجتمع من حال إلى حال، من التوحيد إلى التفريق، من الغنى إلى الفقر، من التطوّر إلى الجهل، من الصدق إلى الغشّ، من العدل إلى الباطل، من الصدق إلى الكذب....

ثانياً: النثيث التنقيطي (شعرية الصمت وأفق التلقي):

جاءت النقاط الموضوعة في الرسم الكتابي لتوضح معاناة الشاعر وما يعتريه من همّ وألم يناسب الحدث المقصود، فكلما زاد عدد النقاط في الفضاء الكتابي أصبح فضاءً مفتوحاً لتأويلات عدة يناسب الحدث ومقصديته، بل يصبح صورة ذاتية تنمّ عن قصديته ووعيه التامّ به، فزيادة عدد النقاط يجعل الصمت يطول في فضاء الورقة، لكنه يكون أكثر تفاعلاً عند القارئ الذي يحاول ملء الفراغ الكتابي بقراءته التأويلية وقدرته البصرية التصويرية في ملء الفراغات والتعويض عنها بما يناسبها:

تحرّكتْ بنادقُ جند الطاغية
وطوّقت المُصلين الباكين من كلِّ جهة
وبدأتْ تحصدهم حصداً.
.....
.....
.....

كانت الطّلقةُ الأولى من نصيبِ العارفِ بالطبع.[١٧]

يبدأ النص بالعودة إلى الماضي في محاولة منه لإحيائه ذهنياً وبصرياً بعرض أحداث مرّت في مناطق مختلفة من العالم الإسلامي بصورة تخيلية تحاول ربط الأحداث بالخيال البصري الذي يحضر عند كل متلقّ عاصر حدثاً أو أحداثا من هذا النوع أو قرأ عنها، ويمكن القول: إن العراق والدول العربية والإسلامية قد عاشت هذه الحوادث، إذ نستطيع أن نستحضر صور رجال الدين الذين فقدوا حياتهم لخدمة الناس أولاً والإنسانية ثانياً، وهذه الأحداث ليست ببعيدة عن الذات الشاعرة والقارئ والتاريخ، ولهذا يطول الصمت ويحضر نص آخر بفعل النقاط الكثيرة التي وضعت بعد النص المكتوب الذي انتهى بوضع النقطة التي تعني نهاية المصلين ونهاية النص، لكن النقاط الموضوعة بعد النص تجعلنا أمام نص آخر بعد أن سكت الباثّ وجعل مهمته للقارئ الذي عليه أن يملأ السطور الثلاثة الموجودة التي يجب أن تتناسب تصويرياً وذهنياً مع النص الذي سبقها، ولابد أن تتناسب أيضاً مع النقاط المائة والعشرين التي توحي أن الفراغ كبير جداً، فالواقع التطبيقي يؤكد "أنّ زرع النقط في الصياغة الشعرية يكشف عن رغبة حميمة في الالتحام بالمتلقي على المستوى الإبداعي، بل ربما وصل إلى المستوى الوجودي، وفي هذا النمط يتهّيأ للمتلقي أن يتحرك تعبيرياً بالناقص في كل سطر"[١٨]، بل هو نص جديد أوكلت مهمته لكل متلق، ولكل شاهد عاصر أو قرأ هذه الأحداث واستحضرها مع رمزيتها الدينية المتمثلة بالإمام والمرجع والعارف والشيخ الذين فقدوا حياتهم من أجل الإنسانية، وهذا الناقص من الكلام أو المسكوت عنه يناسب المتلقين على اختلاف مراتبهم وشعوبهم وقصصهم، ولاسيما أن النص الجديد يرتبط مع عقائد المتلقي فالسلطة الدينية تفوق السلطة السياسية والاجتماعية، فالذوات الجماعية تتمثل من تفاعلات جماعية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمدلول وجودي ذي بعد لاهوتي غيبي يبلغ إلى بلوغ المطلق ببثّ أفكاره في الأبعاد الأرضية ليصبح مثالاً يحتذي به الجميع وصورة من صور الوجود الغيبي[١٩] يكون أثرها أكبر من كل المؤثرات الأخرى، ونصوصها أكثر تأثيراً بالآخر، وهذا المبرّر السلطوي جعل عدد النقاط بهذه الأسطر والعدد الذي يفوق الأعداد الطبيعية.

يرتبط النثيث التنقيطي بالمسكوت عنه في نصوص أديب كمال الدين، الذي يعمد إلى جعل مساحته الفكرية ترتبط به بشكل مباشر، فالنقاط التي يحاول بثّها في نهاية النص تفتح التتابع الزمني والفكري للمتلقي بأثره الذاتي:

حينما أسَّستُ بنكاً للأحلام
نشرتُ إعلاناً في الصّحف كلّها
بطلبِ الأحلامِ من الحالمين
والمُتشرّدين والمجانين.

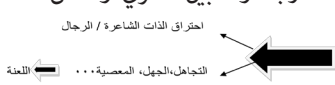
لم يتقدّمْ أحدٌ بأيّ حلمٍ كان
سوى رجل واحد
كانّ يقدّم لي بكرمٍ حاتميّ
مائة حلمٍ وحلمٍ كلّ يوم.
وحين مددتُ يدي لأصافحه
اكتشفتُ أنّه..... أنا![٢٠]

جاء التعبير ليكشف ضخامة الحدث وفنتازيته التي سارت بخط موازٍ مع بنك أحلامه الذي فاق أحلام المُشرّدين والمجانين، فعندما يتفوّق على المجانين في أحلامه، يشعرك أنه تجاوز الواقعي والمتداول والحالم إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، وهذه النقاط بامتدادها الأفقي الطويل الذي وصل إلى (ثلاث وعشرين) نقطة مثّل فخامة المفاجأة التي ظهرت بعد أن اكتشف أنه الوحيد الفنتازي؛ لأنه لم يجد مثيلاً له في الوجود، بل أفصح بعد توّقف كبير أنه الوحيد الحالم الذي يحاول الهرب من الواقع ويهيئ لنفسه موقعاً ممتازاً يمكن بوساطته الاطلاع على الثغرات الوجودية والمعرفية[٢١]، التي ترتبط بسايكلوجيته؛ لأن أعمال فرويد نفسه تقترب كثيراً من الخصائص الفنتازية، فالمقصود ليس الهرب من الواقع إلى الأحلام فقط، وإنما استغوار له بفعل عاملي الرمز والخيال[٢٢]، اللذين تحققا عند الذات الشاعرة بمقابلة ذاتها بصورة أخرى تقترب من الرؤية الغريبة بعد أن وضع عدداً كبيراً من النقاط، استطاع بها أن يحطّم الأطر المسبقة للاتساق الظاهري للوجود العيني الذاتي بل كان أقرب إلى اللقاء الفنتازي، ومنه فإن الفنتازي لا يعيد ترتيب النظام إلاّ إذا اقتحم عنصرُ ما قد يُدعى اللاّنظام، ممّا يجعل الفكر مترددا؛ لأنه لا يستطيع البرهنة عليه، بمعنى أنه يعيش على القلق والخوف، فيتجه نحو عالم آخر يتسم بالغموض والغرابة، يختلف برؤيته عن الواقع وممكناته بل يقترب من الغرابة وقوانينها، ليحيي وجوده بكثافة ويُعْمِلُ مخيّلته ليجعل لمخاوفه أشكالاً وحُجوماً وأجساماً يركّبها من الواقع، يُهدهدها وحيداً في ظلمته وعزلته ويعطيها مبررات لتحيا بين جوانحه، فالذات تخالف الحضور الممكن والمتوّفر في النص الشعري لتسبح بعيداً إلى عالم غريب تسعى إلى إحياء وجودها بصورة فنتازية تترجم به قلقلها وتشظيها بأنساق غريبة[٢٣]، وكلما ازداد تشظيها وقلقها ازداد معه توتّرها وزيادة مساحة الفضاء الكتابي المحذوف الذي يوحي بذلك القلق، فالنقاط هي القلق والخوف والتشظي والحلم والتشرد والجنون والهرب... وغيرها.

أمّا إذا قلّت الغرابة فإن التوتر والقلق يكون أقلّ مما سبق، لكن الأمر يعتمد أيضاً على شعوره وشدة معاناته:

آه...
هي لا تعرفُ معنى الحريق !
هي لا تعرفُ معناه أبداً !
هي لا تعرفُ معنى العُري أبداً !
هي لا تعرف...
هي..... اللعنة ![٢٤]

تنبعث من النص آهات الشاعر وتوتره العاطفي، بمعنى آخر إنه يقترب من الواقع الحقيقي الذي تشكّل بصراع وجودي بين المرأة والرجل، ولهذا تعاضدت نقاط الحذف مع علامة التعجب والفضاء الطباعي البصري المتمثّل (بتسع عشرة) نقطة، لتجعله في دائرة القراءة والتأويل، وحقيقة الصراع تمثّلت بماهية المرأة وتأثيرها على الرجل عاطفياً حتى وصل إلى مرحلة الاحتراق المجازي، فهي لا تراعي مشاعر الرجال، مثلما لا تراعي أنوثتها حتى وصلت حدّ اللعنة ، وقد أفصحت نقاط الحذف عن مشاعر الذات في الموضع الأول (آه...)، التي بُنيت على الآهات والحسرات والتوجع العاطفي المأزوم، وما فعلته بمشاعره، وفي الموضع الثاني أشار إلى جهلها ما لم تفعله من أشياء تنافي مبادئ الإنسانية الحقة مثلما تنافي الضوابط الدينية القائمة على الحشمة والوقار، وهذا الجهل هو ما قصده بالفضاء الكتابي البصري الذي وضعه من أجل ملء الفراغ بما يناسب اللعنة التي قصدها، فمعصية المخلوق هو الذي يصل بالإنسان الى حدّ اللعن، وما نتج عن العري هو الذي أوصلها إلى هذه الدرجة وما بين العري واللعن تشكل فضاءً

القراءة:


مثّل الفضاء البصري قراءات عدة ترتبط بالتجاهل / اللامبالاة، الجهل / عدم المعرفة، والمعصية التي تتولّد عنها قراءات أخرى وفرتها النقاط المرسومة بين المرأة ولعنتها، لأن ما بينهما يحمل أبعاداً دينية وأخلاقية، وما فعلته وتفعله كانت له ردود فعل سلبية على الرغم من كلمات الإطراء التي تنالها، لكنها في نهاية الأمر سوف تكون بعيدة عن الحب الحقيقي الذي تبحث عنه النساء، لأنها تحترق من دون أن تعرف بعد أن أحرقت الآخرين بمفاتنها حتى وصل الأمر إلى اللعن

إنَّ علاقة الشاعر بالفضاء الكتابي وعدد نقاطه الموضوعة بين الألفاظ التي تناسب السياق علاقة واعية تعتمد على أثر الحدث عليه، فكلما كان تأثيره كبيراً ازدادت النقاط الموضوعة، وقد تتضاءل بما يناسب الحدث:

الموسيقى تهبط... تهبط
والروح تضيعُ..... وتُمّحي[٢٥]

هذا التفاوت بالاستعمال الكتابي البصري للنقاط مثل ظاهرة واضحة في خطاب الشاعر ترتبط برؤيته الذاتية الشاعرية، فالسلطة الدينية لها مكان الصدارة في النصوص الظاهرة والمضمرة التي يناسب عدد النقاط والفعل التأويلي، والخطاب الفانتازي في المنظوم خياله عميق وفكره متشعّب، ورمزيته متنوّعة، فهو "اشتغال في نسق اللغة يحركه الاستعمال المجازي للألفاظ والعبارات، إنه اشتغال يبدأ من اللّغة ليكوّن التعبير عن العالم وذلك عبر تفجير إمكاناتها التخيلية"[٢٦] هو رؤية مختلفة للكون بدلالة أن الذات تفوّقت على كلِّ المجانين والمتشردين في الوجود، وأحلامها التي فاقت الجميع ولا يشبهها إلاّ ذاتها، وينطبق هذا الأمر على اللعن الذي يُعدّ من الكبائر أيضاً فقد ورد في القرآن: {مَلْعُونِينَ أَيْنَمَا ثُقِفُوا أُخِذُوا وَقُتِّلُوا تَقْتِيلاً}[٢٧]، أي يخرجون (ملعونين) مُبعدين عن الرحمة، وقوله تعالى:{وَالشَّجَرَةَ الْمَلْعُونَةَ فِي الْقُرْآنِ وَنُخَوِّفُهُمْ فَمَا يَزِيدُهُمْ إِلاَّ طُغْيَاناً كَبِيراً}[٢٨] والشجرة الملعونة في القرآن الكريم هي الزقوم التي تنبت في أصل الجحيم جعلها الله علامة للتنبيه والترويع، فاللفظ في دلالته الخروج من رحمة الله لحدوث المعصية، وهي صورة واقعية إلى حد ما فجاء فضاؤها واسعاً ومتنوعاً وقدرته التأويلية تفوق النصوص التي تكون نقاطها أقلّ من هذا العدد، وكأنما يريد القول إن القراءات غير مفتوحة إلى مالانهاية بل هي محدودة بعد النقاط، لكنها لا تفوق الحدث الديني أو الفنتازي بدلالة عدد النقاط، وهذا التدرّج في القراءة والتأويل يناسب تماما أثر الموسيقى على الروح بفعل ما تحمله من أنغام، فتضيع الروح وتحلم بما يناسب الموسيقى وأثرها بعد أن هبطت في الروح، وهو حدث لا يصل إلى مستوى الأحداث السابقة، أي أن عدد النقاط الثمان أوضح قيمة الفضاء التأويلي الموجود، لكنه بطبيعته لن يصل إلى ضياع الذات الحقيقي وموتها في الخطاب الديني أو الخيال المتشكّل في الخطاب الغرائبي أو فقدان الرحمة التي يبحث عنها الجميع.

ثالثا: الأشكال الهندسية وفاعليتها البصرية التأويلية :

قد يكون الفضاءُ الطباعي للنص فضاءَ القراءةِ والتأويل، وهذا ما نستطيع أن نتلمّسه بالشكل الكتابي الذي جاء به الشاعر بوساطة حصره بشكل معين، كأنه تدرّج مقصود للمعنى في مساحات معينة لتجسيد" رؤيتها البصرية ذات الأشكال الخطية المنسقة، والمنظمة فيما بينها، لتكون غاية في الاستقطاب البصري / والمناوشة التشكيلية المفاجئة"[٢٩]، ممّا يجعل القراءة تدور في هذا الشكل المراد تخيّله ومساحته في التزايد والتناقص والتساوي، وكأنه فضاء وجودي حقيقي:

نعم،
حاءُ الحياةِ حُبّ
رغم الزلازل والفواجع والحروب[٣٠]

يبدو أن الكتابة جاءت بهذا الشكل لتناسب الشكل الهندسي وأيضاً لتناسب التدرّج الذي يريده النص، إذ بدأ بالبوح بكلمة نعم وهي الاستجابة الفعلية لوجود الذوات في الحياة على الرغم من سلطة الزمن والوجود اللذين أرهقا البشرية بالزلازل والفواجع والحروب، التي هي القاعدة الحقيقية والمساحة الأكثر حضوراً في الواقع المعيش، وهذه الدلالة أظهرتها قاعدة

الشكل الهندسي المثلث القائم على ثنائية الخير والشر الناتج عن الإدراك الحسي الذي يقوم بتنظيم النص على وفق رؤية معينة داخل مثلث بصري، والرابط بين النقاط الثلاث بشكل تلقائي " ومع أنه لا يُرى إلاّ أن له حضوراً حقيقياً في ممارستنا البصرية، ففي حالة وجود فجوات في التكوين، فإن الخط الوهمي سيجبر العين على إكمال حدود محيط التشكيل "[٣١]، ليصل بالمعنى المراد.

نلحظ أن الكتابة بما يناسب الأشكال الهندسية أصبح فضاءً تأويلياً للمتلقي وممارسة قصدية لربما من الباث الذي أراد أن يميّز حدثاً ما عن غيره من الحوادث أو صورة من صور الموجود أراد التعامل معها بخصوصية تأويلية تجعل من القارئ المنتج الجديد للنص:

شكراً على هذا الكرم الجهنّميّ،
شكراً لكَ من أبناء الوطن
ومن أعداء الوطن
ومن الوطن ![٣٢]

يستحضر ذهن المتلقي مثلث قائم الزاوية بقاعدة علوية، وتعدّ لفظة(شكراً)، الكلمة المحورية في النص والكلمة المفتاح التي تبوح بفعل القراءة بالحضور الفعلي أو بأسلوب العطف الذي استعمله، وقد عمد الشاعر إلى توظيف الشكل الهندسي بصورته الحالية المتمثّل بقاعدته العلوية من أجل إنقاص الرؤية المركزية القائمة على توجيه الشكر على قدر المعاناة التي عاشها الوطن والتي بدأت تتناقص مع تناقص العبارة، إذ بدأ بتضييق الشكر الذي كانت مساحته واسعة عندما ارتبط بمساحة الطغيان الواسعة المرتبطة بالحروب وفواجعها، وبدأت تصغر شيئاً فشيئاً مع أبناء الوطن الذين يمثلون أعداداً قليلة في حالة الشكر، والأعداء الذين هم بأعداد أقلّ ووجود محدود، إلى الوطن الذي أصبح معدوم الإرادة؛ بسبب الظروف التي مرّ بها حتى غاب تماماً وقلّ وجوده، فأدّى الشكل الهندسي المقلوب دوره في إظهار دلالة التناقص للمتلقي تجسيداً بصرياً[٣٣] مقصوداً في إظهار التناقص وفتح مغالق النص أمام المتلقي.

يأتي التأثير البصري وأبعاده الهندسية على فضاء الورقة ليحقّق فضاء كتابياً برؤية جديدة تقوم على القليل الغني الذي يتسم بفاعليته البصرية التأويلية:

هـا هـو البحـر معـي ويسـمعُ قـولـي،
البحرُ الذي تعـبَ من شكـواي كـل يـوم
وأنيني الذي جاوز الموج طولاً وعرضاً.[٣٤]

يلجأ الشاعر إلى تجسيد المستطيل بطوله وعرضه ليناسب أنينه الذي جاوز موج البحر عندما عمل على أنسنته، فهو يسمعُ قوله وشكواه الذي بثّه بعيدا عن الآخرين، فالبحر يشاركه مشاركة فاعلة، وهذه المشاركة جاءت بشكل مستطيل ما يمنح القارئ بعدين: الأول " رؤيةً جديدةً وإيقاعاً مختلفاً يتجسّد فيه نمط معين من أنماط الكتابة ذات التأثير الحسّي والذهني، ويرتهن النص بتشكيله البصري بإيقاع المشهد التصويري والمتعلّق بمهام حالة التوتر النفسي للذات الشاعرة"[٣٥] التي تتبنّى المشاركة الوجدانية بينها والبحر فقط، فجاءت الشكوى الطولية والعرضية لتناسب حالته النفسية واضطرابه الموجي الهندسي، فتعاضدت حركة الموج والشكل الهندسي بطوله وعرضه لتصف حالته وشكواه التي أفرغها عند البحر، لكنه بالمقابل يؤكد للمتلقي على بُعد ثان لربما أكثر أهمية في القراءة التأويلية في استعماله للمستطيل البصري للكتابة وهو بيان صلابته وقوته، فهو يشير إلى" الثبات والاستقامة... والدينامية والقوة والاطمئنان، بل قد يوحي من خلال امتداده إلى الإنسان نفسه من حيث طوليته واستقامته"[٣٦]، فالشاعر على الرغم من شكواه وضعفه في لحظة ما إلاّ أنه ضعف ذاتي، بوح

الذات للذات من أجل المحافظة على تماسكه حتى في أقسى الحالات.

تنكشف من النص دلالة الشكل الهندسي الذي يرتبط بقراءة حالة الثبات والصلابة التي يبحث عنها الشاعر:

سأرثـيك أمامَ خرائـب حُبّك
سأهجـوكِ أمامَ مشنقة حُبّك
وسأطريكِ أمـامَ عرش حُبّك
حتى أموت أو يأذن لي حُبّك.[٣٧]

لم يعد المربع البصري شكلاً هندسياً دالاً على التجسيم والتصميم فقط،بل هو فضاء كتابي ودالّ بصري يوحي بالصلابة والقوة والثبات، وهو يشير إلى صلابة العاطفة التي يحملها إلى حبيبته، وموقفه المتمسّك حتى يأذن له بالحب أو الموت، مثلما يوحي بالحياد والموضوعية والمساواة أيضاً التي ظهرت في تنوّعها داخل النص البصري بين الهجاء والرثاء وبين الحب الذي يريده وبقوة، وهذا ما يؤكده الشكل الكتابي البصري الذي يمثّل الوظائف النفسية الأربع عند الإنسان: الفكر والإحساس والحدس والشعور[٣٨]، التي تتماشى مع محمولات النصية التي تدور في فضاء مقيّد الأبعاد لا يمكن تجاوزه يجعل من الحب نقطة انطلاق وانتهاء.

رابعاً: البياض والسواد:

يقوم الفضاء الطباعي بفاعليته التأويلية، إذ يتمثّل البياض بالفراغ الذي تحويه الورقة على جانبي السواد في السطر الشعري أو القصيدة وعلى طول الورقة سواء كان في بداية النص أو وسطه أو نهايته، وهو فضاء الصمت أي مساحة الشاعر في البوح بمكنوناته ومشاعره بلغة الصمت مثلما هي مساحة المتلقي في قراءة البياض لاكتشاف ما تريده لغة البياض أو على أقلّ تقدير محاولة الوصول لقراءة المبدع؛ فالأسطر الشعرية المحذوفة وجدت لغرض يراه الباثّ، وهو غرضٌ يجعل من النص مفتوحاً على احتمالات عدة بفعل التأويل، أمّا السواد فهو الأسطر الشعرية أو القصيدة بشكل عام والجزء الذي يفصح عن فاعلية البياض[٣٩] الذي يشكّل فضاءً طباعياً له القدرة على البوح، فجاء ليمثّل قراءة أخرى تضاف إلى السواد الذي يرافقه، لأنه الأصل في النصوص الشعرية:

أسقطُ في الفراغ
وأصعدُ
أصعدُ
أصعدُ
فلا أجدُ إلّا الفراغ ّ يقبّلُ نفْسه[٤٠].

فرض البياض هيمنته على النص والقارئ، فهو تشكيلٌ كتابيٌّ صوتيٌّ له ممارسة بصرية خاصة تشدّ الناظر إليه، إذ يماثل بين حركة النص داخل فضاء الورقة وبين حركة الذات، فالسقوط في الفراغ ومحاولة الصعود ثلاث مرات ما هو إلاّ انفتاح النص على الفراغ ذاته، بمعنى أن البياض جاء ليعبّر عن حالة الفراغ التي شغلت النص، فالسقوط يوحي بالانعدام والتلاشي، ومحاولة الصعود المقترنة ببياض الورقة يجعل المتلقي في حالة انتظار وترقّب لعملية الصعود:

الفراغ /السقوط ⟵ أصعدُ ⟵ أصعد ⟵ أصعدُ ⟵ فراغ

ليجد بعد ذلك فراغاً آخر. فمساحة البياض بين الفراغ الأول والثاني ما هي إلاّ محاولات فاشلة للتسلّق والعودة للصعود، وكأنه يحاكي الفراغ الذي ملأ وجوده، فالبياض علامة طباعية يقصد فيها السكون أو انعدام الحركة، فبغياب الحروف على الورقة يعني غياب الصوت وانعدام الحياة[٤١]. وكأنه ينقل المتلقي إلى حالة الصمت الموحية عن معاناته، إلى مجموع الشروط والظروف السوسيولوجية التي تأسّس فيها النص وتشكّل على فضاء الورقة، أي الفضاء النصي.

لذا جاء البياض ليحاكي لغة الغياب، فحضوره يعني حضور المتلقي بفاعليته التأويلية التي يمارسها النص للوصول إلى غايته الفعلية.

وسقطتْ غرفتي الخضراء

وسقطَ سريري الضيّق
ثُمَّ
سقطتُ
أنا
عضواً
فعضواً
إلى القاع،
إلى جهنّم المُظلمة.[٤٢]

يظهر النص أثر السقوط الذي مارسه على الشاعر وأدواته فكلما ضاقت المساحة، تقلّص السواد ووصل بدلا عنه البياض ليمارس سلطته، إذ نلحظ المساحة السوداء التي شغلتها الغرفة بدأت تتضاءل بما يناسب مساحة السقوط، فالسرير أقلّ من الغرفة، والذات أقلّ من السرير، التي ضاقت فيها مساحة السواد إلى حدّ كبير، ثم بدأ بالازدياد مع نفاد عملية التساقط فالتفاوت الذي حصل يناسب مساحة الأدوات التي بدأت بالسقوط وهذا التفاوت المكاني بين السواد والبياض هو تفاوت في حجوم الأدوات والذات وأجزائها، الذي يخرج القارئ من الشكل التقليدي للعقيدة إلى شكل جديد يتمثّل بمواضع السقوط، ممّا جعل القارئ يتابع الحدث السردي القائم على تتابع الصور بفعل المساحة البيضاء التي تفاعلت مع الفضاء الكتابي لأن "السواد ينتج ملفوظاً شعرياً، هو في المحصلة مقول دلالي، فإن البياض بوجود السواد ينتج اللامقول شعريا هو في المحصلة مقول دلالي أيضاً"[٤٣]، له القابلية على مشاركة القارئ بما أنتجه السواد وما تماثل معه من البياض بوصفه " نصاً موازياً داخل النص وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين، نص حاضر في المكتوب ونص مغيب في البياض، الذي لا يفصح عن نفسه بوضوح ولا يبيّن عن مكنوناته مباشرة، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعلها شكلاً متوازياً مع المتن"[٤٤]، فالمساحات البيض التي لازمت السقوط مثلت حالة الذهول عند الشاعر التي أوصلته إلى قاع جهنم، فعاش المتلقي حالة السقوط التدريجي الذي يوحي بضخامة الحدث على الذات الشاعرة وظيفتها بالوجود الذي أوصلها إلى جهنم، ويقيناً أن هذا السقوط مثل انحدارا من الأعلى إلى الأسفل ونسقاً بصرياً يوحي بالتناغم الدلالي بين البياض والسواد الذي يشكّل قراءة تأويلية تكشف عن البعد الدلالي.

إدخال بياض الصفحة في بنية النص تعبير عن شعور الشاعر الذي يفصح فيه عن تأملاته الذاتية ومشاعره:

أرسلَ لي برقيةً يسخرُ من فشلي النونيّ العظيم.
وحين قرأتُها
ضحكتُ
وضحكتُ
وضحكتُ
ثُمَّ بكيت.[٤٥]

جاء البياض ليشكّل ظاهرة واضحة في النص ارتبطت بمشاعر الذات الحسية، فالضحك المتكرّر الذي جعل مساحة البياض تفوق مساحة السواد هو تعبير عن حالة السخط والاستهزاء من الآخر، إذ اكتفى بإظهار هذه المساحة بعد استمرار الضحك، لأن التكرار التركيبي يوحي بإجابته على الرسالة المرسلة إليه، فكأنها لغة تحمل مشاعر خاصة يمكن أن يتلمّسها المتلقي على شكل مجسّات في "الاستقبال والاستشراف ذات ثراء باذخ أمكنه أن يمّتع القراء بسحر القراءة، وأن يثري وعي الآخر والثقافة النقدية. بحيوية استقباله"[٤٦]، ومن ثم انفتاح القراءة على تأويلات عدة؛ ويعود بالدرجة الأساس إلى ثيمة الضحك بعد استقبال الرسالة وتكراره لمرات عدة، ومن ثمّ البكاء، هو لغة قائمة بذاتها، فالضحك سعادةٌ وألمٌ، والبكاء ألمٌ وسعادة، وهذا يعني انفتاح الخطاب على أمرين معاً.

إنّ عملية توظيف البياض هي عملية مقصودة، لأنها تحاكي الذات قبل القارئ، ولهذا ترتبط بها ارتباطاً مباشراً مع ارتباطه بالمتلقي بطبيعة الحال:

إلى نفْسي
البحرُ عنيفْ
والموجةُ ساحرةْ
تتبرَّج في سَمَكِ الأيّامْ.[٤٧]

يظهر الخطاب على أنه أنوي خالص، فالرسالة للذات أعقبها صمت طويل يمثل البياض/

الفراغ ما بين إلى نفسي وما بعدها، فالسكوت عن إتمام الكلام هو رسالة للآخر لغرض إتمامه فالمساحات البيض العمودية " مساحات سكون لأنها تقدّم مناطق منفتحة لا تشهد عملاً بنائياً"[٤٨]، وإنما عملاً بصرياً يقدمّه الفراغ الكتابي، لغة النص المسكوت عنها الذي تظهر قدرته على قدر قدرة المتلقي فالبياض نص قائم بذاته عدل منه إلى نص آخر بقصدية واضحة وترك مهمة ملء الفراغ إلى المتلقي الذي يمارس عملية التأويل بما يناسب السياق أو السواد الذي جاء بعده، بالإشارة إلى البحر وعنفوانه، لكنه بالمقابل ذكر الموجة وجمالها، وكأن المقصود أن الحياة هي البحر، يحمل الخير والشر في آن، أو أن المقصود الآخر (المرأة) عندما يتعامل معه بتصورين مختلفين الأول الجفاء والهجر المتمثّل بلفظة العنف، والثاني الحب والتواصل المتمثّل بالموج ومنظره الجميل. وهذا الأمر أفصح عنه الفراغ الكبير ما بين الرسالة الموجّهة إلى النفس وما بين الحديث عن البحر وموجته، فتضافر "الفراغ في النص الشعري مع السواد وتموّجات النص وفق هذه الثنائية على نحو متناظر ومكرّر أحياناً، هو ما يوحي في رأي الشاعر بالانسجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر... بين ما هو مجسّم، وما هو مغيّب في صورة تجريدية، تتم فيها كل أنواع المطاردة للبحث عمّا يربط أطراف ثنائية (السواد والبياض)أو ما ورد في مهارة الكلمة وصنعة الفراغ"[٤٩] الذي يفتح أفق القراءة على مستويات متنوعة.

خامساً: علامات الترقيم:

تعدّ علامات الترقيم من العناصر المهمة في فضاء الكتابة، إذ يستطيع أن يساهم في تحليل النصوص وتأويلها، ومرّد ذلك إلى الخصائص المتنوعة في القصيدة الحديثة والمعاصرة، فتلعب دوراً محورياً من الناحية الذهنية والوجدانية والحركية، بمعنى أنها تلزم القارئ على التفاعل مع كل رمز من رموزها له القابلية على الإفصاح عن فاعليته في فضاء الورقة، فيتأثّر عند التعجب ويستفهم عند الاستفهام مع تمكين القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية والتزوّد بالنفس الضروري؛ لمواصلة عملية القراءة والتأويل.[٥٠]

وتشكّل هذه العلامات أيقونة بصرية وعلامة تأويلية على فضاء الورقة، تجبر القارئ على الوقوف عندها ولاسيما العلامات التي لها القدرة على البوح لحاظها، بمعنى أنها وضعت لغاية قصدية وواعية فضلا عن وظائفها المعروفة والمتداولة في فصل الكلام عن بعضه عن بعض، وتنويع الصوت عند القراءة، وفهم المعنى، وتحديد مواقع الفصل ومكان الانتهاء ومعالجة الخلل والاضطراب الناتج في الكتب المطموسة بالكتابة من أولها إلى آخرها، بلا فاصل يستريح عنده النظر أو اللسان بحيث أن الباحث يفقد كثيرا من وقته إلى أن يظفر بضالّته بل أنه قد يمرّ على موضع الحاجة، ولكنه لا يقف عليه أو لا يكاد يهتدي إليه، إلاّ القليل منهم من عمل صبر الباحث المتمرّس العارف.[٥١]

ولهذا أصبحت علامات الترقيم ثيمة رئيسة في القراءة التأويلية في ضمن الفضاء الكتابي الحديث، لكن ليس بمجملها و إنّما العلامات التي تحقّق ما ذهب إليه البحث في تحقيق فاعلية تأويلية على فضاء الورقة ومنها: علامة الحذف بنقاطها الثلاث للدلالة على كلام محذوف أو مضمر، لأي سبب كان قد يعود للباحث نفسه أو لضرورة سياسية واجتماعية[٥٢]، فجاءت نصوص أديب كمال الدين لتحمل ذلك الأثر القرائي المهم:

ياه...
كلّهم يرون فلا يفقهون،
كلّهم يتعذّبون برماحِ النحاس
وهي تدخلُ في عيونهم التي أعماها البريق.
يا لصيحاتهم،
يا لآهاتهم،
يا لخيباتهم ![٥٣]

يدور النص حول صورة بالغة التأثير بدأها بنقاط الإضمار التي تعني وجود كلام محذوف بعد (ياه...) الذي يراد به دعاء غير الإنسان، إذ تستعمل للإبل وهذا يعني أن الخطاب كان بأسلوب استنكاري قائم على مخاطبة الآخر الذي لا يعرف قيمة الرأس المرفوعة على الرمح، وهذا الحذف يضمر حركة

الأنساق باتجاه مجموعة معيّنة من الناس تبصر ولا تفقه وهم خاسرون في الدنيا والآخرة، وحقيقة الحذف يعني انفتاح القراءة على خاصية الإضمار وليس الاختصار، لأنه أراد أن يخاطبهم بلغة الإذلال وعلى القارئ أن يتصورهم ويكمل النص الذي حذف، أو أراد أن يلفت عناية القارئ في الفضاء الكتابي إلى خاصية السكوت بعد النداء، لبيان قدر المخاطبين الذين انقادوا إلى الفهم المدنّس الجمعي من دون وعي منهم، فأصبح عرفاً خاطئاً، لمجموعة ضالّة، بل يمثّل وعيهم الخاطئ بفعل أنساق أريد لها الحضور بفعل السلطة والنفوذ، وهذه القراءة هي قراءة تواصلية تتطلّب وعياً بالمنجز الثقافي، لأنها تعاين النص من منظور ثقافي متحرك، ينبغي على القارئ إدراكه وعدم السعي وراءه من دون تفحص وإدراك، حققتها نقاط الحذف التي جعلت القارئ يبحث عن قدرة المسكوت عنه في بيان المعنى المراد الذي يستمد فاعليته من انفتاح النص على الاختلاف والتعدّد، "وهذه النظرة المتفتحة إلى النص تستمد مشروعيتها من اختلاف القراءات للنص الواحد، فلو لم يكن النص كذلك، إي إمكاناً لينفتح على أكثر من قراءة، لما تغيرت قراءته ولما تنوعت دلالته عند كل قراءة"[٥٤] لإنتاج المعنى على وفق أنساقه المضمرة التي تبوح بفعل الحذف والسياق.

وهذا الشكل الكتابي الناقص على القارئ أن يجتهد في محاولة استنطاق الفراغ وتحفيز القراءة[٥٥] بما يناسب المعنى المراد عرضه أو المعنى الذي يفصح عنه بفعل السياق:

أيّا يكونُ مُرسلكِ... تعالَي.

أيّا يكونُ مُرسلكِ: حيّاً أو ميّتاً،

ضائعاً، غريقاً، مرميّاً في المجاهيل... تعالَي.[٥٦]

تظهر لغة الانتظار والتوسّل واضحة عند الشاعر فهو يريد أن تصل رسالة حبيبته تحت أي ظرف وبيد أي مرسل، فوضع نقاط الحذف كي يستطيع المتلقي أن يساير النص بما يناسب سايكلوجيته والقارئ في آن معاً لمرتين متتاليتين الأول يرتبط بالثاني، وكأن الشاعر حاول الإجابة عن المحذوف المرتبط بالمرُسل سواء كان حياً أو ميتاً أو غريقاً... وهذا يعني أنه أجاب عن مدلول الحذف الأول، ولكنه صمت عن أنواع أخرى، لربما على المتلقي ملء هذه الفراغات بما يناسبها أو بما يناسب سياق النص، فالشاعر عندما ذكر الحي والميت، هذا يعني قبوله بأي مُرسل يصل إليه فالهدف هو التواصل وقراءة المسكوت عنه، فالنقاط وتكرارها يعني استمرارية الوصف أولاً، وبيان حالة الذات وأزمتها الحقيقية ثانياً التي أرغمها على تكرار نقاط الحذف لمرتين في نصه يسكت ويبوح ويسكت مّما يجسّد لنا الصمت الزمني القائم على التناوب في البوح والصمت مع بقاء الأصل للصمت على حساب البوح الذي أضفى على القصيدة "كثافة وتركيزاً في الدلالة والإفصاح عن القيم الشعورية وتكوين المعنى، وإضافة إلى ما يصاحب هذا الأسلوب من إثارة وتنشيط لخيال المتلقي حتى أخذ هذا الأسلوب دوره البارز بين أدوات الإيحاء الشعري في القصيدة"[٥٧] وتشكّل القراءة التأويلية.

وجاء الاستفهام ليمارس دوره على المتلقي وبيان سلطته على القارئ، فهو أحد أساليب التعبير والتدليل التي تفتح آفاق النص بصورة قائمة على مجموعة الأسئلة:

أين منّا لقاءاتنا المشمسة؟

أين منّا مصادفاتنا؟

أين منّا نزواتنا؟

أين منّا غيومنا التي كنّا نركبها

قبل أنْ تلقينا الشياطين إلى الأرض؟[٥٨]

يقوم النص على فعل السؤال الذي يفتح آفاق القراءة والإجابة في آن، فالاستفهام المتكرّر يجعل القارئ في قلب الحدث، فكلُّ سؤال يحتاج إلى إجابة وهي في الحقيقة قراءة ليست إلاّ، فهو يتساءل عن ذكرياته مع من أحبّ وحالة الصفاء التي عاشها في الماضي، وأحلامهما معاً التي تغيّرت بفعل الوشاة والحاسدين والحاقدين والغيورين الذين استطاعوا تبديل حالة الارتباط إلى الهجر.

إنَّ النص يبعث تساؤلاته المشروعة عن ودٍ كان قائماً قبل أن تتغير أحواله بفعل شياطين الأرض

التي لم تكن لها مهمّة إلاّ محاربته في عواطفه، فاستطاع بفعل الاستفهام البوح بحزنه وألمه الذي لم يفارقه بسبب شياطين الأرض، فهذه الأحاديث والتساؤلات التي عرضها أشبه بحديث النفس وخلجاتها، والأصل في القراءة التأويلية هو بيان معاناة الذات بسبب المقربين منه، فغادر عشقه بسببهم، وهذه المعاناة لا تقتصر على الحب فقط، فالمعاناة الوجودية تأتي من مقرب أو صديق، فتظهر علامات الحيرة القائمة على التساؤل.[٥٩]

ويمكن أن يكون التساؤل لغاية مجهولة يصعب الوصول إليها، فيضع استفهامه القائم على المقارنة بين أمرين متغايرين لينتظر الإجابة التي يجهلها ممّا يجعل النص في المجهول:

مَن ينتظرُ مَن؟
الشمسُ تنتظرُ الشارع
أم الشارع ينتظرُ الناس: مُغفّلين وشحّاذين؟
الحقولُ تنتظرُ النحل
أم النحل ينتظرُ الأزهار؟
الخوفُ ينتظرُ الموت
أم الموت ينتظرُ الظلام؟
مَن ينتظر مَن؟[٦٠]

يستفهم الشاعر عن أمرين بأم المعادلة التي يحاول من خلالها بيان حالة الانتظار القائم على الاستفهام، فيكون النص بحالة استفهام مستمرة وهو خلاصة تفكير الذات الشاعرة بالوجود، فالانتظار هو عملية تبادل بين مَن و مَن، لتجعل القارئ في حالة ترقّب لبيان الإجابة عن هذه الأسئلة التي تنمّ عن تساؤلات جوهرية ترتبط بمضمونه الدلالي الذي يوحي بتغيير المعادلة الحقيقية في الحياة، وهذا التغيير للحقائق ما هو إلاّ ضربٌ للمفاهيم القارّة في الوجود الإنساني حتى جعلت الشاعر في حيرة كبيرة أظهرتها علامات التعجّب، فالشمسُ تنتظر الشارع، والشارعُ ينتظر الناس، والحقول تنتظر النحل، والخوف ينتظر الموت، والموت بدلالته الكبيرة ينتظر الظلام ليمارس دوره، انزياح أسلوبي واضح للمعنى السياقي المتداول الذي أراده من القول ان كلّ الأشياء أصبحت مختلفةً في الوجود، وهو تساؤل كبير يرتبط بأصل التكوين الذي زعزع حقيقتها الأسلوب الاستفهامي (مَن ينتظر مَن)، فالقراءة توحي بقلب المعادلة الوجودية وجوهر التكوين الذي ألفه الناس، وإن لم يصرّح بذلك مباشرة، لكن دلالته توحي بقلب المعادلة الحقيقية لأصل الأشياء، وهو انقلاب كامل لجوانب الحياة التي يُستبعد عودتها على ما كانت عليه سابقاً، فكل شيءٍ فقد ملامحه وأصل تكوينه في ضوء خاصيّة الاستفهام للظواهر المستفهم عنها " ما دامت كل الظواهر الذهنية ظواهر شعورية، وإيضاح ما تتضمنه الخبرة الشعورية"[٦١] وإن هذه المعطيات الجديدة الموجودة بنمط آخر تعتمد على طريقة تفكير الإنسان وزعزعته للثوابت القيمة بفعل الفضاء الزمني والترميزات الواعية لفعل الاستفهام الذي يرمي إلى بيان قدرة الشيء في وجوده وواقعيته ومن ثم متغيراته التي ظهرت واضحة جداً في شكواه من هذه الدنيا وما حلَّ بها وما حلَّ به:

إذ يعوي الليلُ يقوم، يقومُ دمي يتشبث بي:
ماذا حلَّ بتلك الأرض؟
قتلت أحداً؟
سرقت فاكهةَ الأغراب؟
ضاعتْ في البرّية؟
وقعتْ في المستنقع
وتعرّتْ من برقعها؟..[٦٢]

يجترح النص فضاءه الشعري من أسلوب الاستفهام بوصفه الثيمة الرئيسة لبيان دلالته الجديدة وحركة أنساقه، فالأرض لم تعد كما كانت؛ ويعود ذلك لتبدّل أحوال قاطنيها الذين هم سبب الدمار والخراب الذي حلّ بها، فالأرض ثابتة لا تتغير ولا تتحرك ولا تقتل ولا تسرق ولا ترتكب الآثام والخطيئة ولا تتعرّى، لكن من أوقعها في كل ذلك من يمارس هذه الأفعال عليها، فالليل أصبح مفزعاً ومخيفاً وقلقاً لأنه ارتبط بكل ما ذُكر من تغيرات وأفعال مارسها البشر ليغيروا ملامح الأرض وجوهرها النقي.

أظهر النص باستفهامه خلاف ما يبطن، فجعل الآثام ترتبط بالأرض وترك للقارئ مساءلة النص

والإجابة عمّا عرضه، لأن الجامع بين هذه الاستفهامات الوعي بالحياة الطبيعية التي ترافق الناس وسلوكهم، وبين مقومات الوعي نفسه من حيث هي من جنس مختلف عنها، هو المحصلة النهائية للتجربة الخالصة بوصفها مرجعاً لمختلف ضروب فهم الظاهرة والتعامل معها على وفق معطيات كل واحد منا[٦٣]، فالأرض وقعت في المستنقع وتعرّت بفعلنا، أي أننا وصلنا إلى المراحل النهائية من المتغيرات السلبية للوجود، وهذا ما جسّده الشاعر بالجمع بين علامتي الاستفهام والتوتر.

تلعب نقاط التوتر دوراً رئيساً في إطار التلقي البصري (فضاء الكتابة)، التي تعني ظهور سمة التوتر مما يضطره للتوقّف عن النطق أو الكتابة[٦٤]، وهي عملية مقصودة في الشعر المعاصر؛ لأن الشاعر هدفه الأول أن يوقف القارئ ليقرأ توتره:

حاصرني المعنى باللامعنى..
أجلسني في تاءِ الموتِ قليلاً..
أجلسني في نونِ الحزنِ وقالَ النونُ عيونْ.
أطفأَ نوري مرتبكاً، قال بأنّ العين
سقطتْ في نكدِ الدنيا..
فهلمّ الساعة نخرجُ، نخفي موتاً من نورْ.[٦٥]

يبدو التوتر واضحاً عند الشاعر، إذ يظهر عجزه منذ البدء عندما يحاصر المعنى باللامعنى ليجلس في تاء الموتِ، ممّا جعله يبحث عن ذاته في الضياع التامّ الذي حاصره، ففقد مقومات الإبداع ووجود المعنى للدنيا وله، وهذا يعني أن الحزن والبكاء قد غلب عليه، إذ أفاد تكرار نقاط التوتر ليس بحالته المتوترة فقط، وإنما إشارة واضحة إلى الناس وسلوكها، فالدنيا عنده ليست الدنيا التي يبحث عنها ممّا جعل القارئ يفرّق في خضم التوتر الذي بثه، فأصبح سؤالاً يحفّز المشاعر ويحرّك المتراكم وينتصر على ثوابت النص القابلة للقراءة، فتقوم صياغته على متغيرات التلقي التي تُخلق فيه الجديد، وتزيح عنه الثوابت لكشف المكونات فيه، وهو ما يجعل القارئ يتجدّد ويتغيّر بتغيّر القراءات[٦٦] التي تظهر من أثر التوتر الذي ظهر من عنونة النص (خيانة المعنى)، الذي أماط اللّثام عن شاعريته إلى ضعفه وتوتره والحيرة التي تسكن دواخله، فأفصح عنها باستعمال نقطتي التوتر التي "تخلق نوعاً من الصراع بين الفراغ والكتابة يعادل ذلك الصراع النفسي العميق الذي يعيشه"[٦٧] في الدنيا ومحمولاتها عليه.

إن التوتر الذاتي أصبح سمةً غالبةً عند الناس، وسمة شعرية عند الشعراء؛ لأنها تتماشى مع الواقع المعاش، فالشعر ليس بعيداً عن المجتمع ومتغيراته، إنها علاقة تبادلية يصنع حاضره منه، مثلما يصنع منجزه الإبداعي من مرجعياته الثقافية المختلفة والمجتمع بطبيعة الحال أكثرها حضوراً فهو الماضي البعيد والحاضر الآني:

وتقدّمْ!..
سأريكَ جهنّم في الأرضْ
وأريكَ اللعبةَ كاملةً، فَتقدمْ !..
فهمستُ بصوتٍ مخذولٍ: " أنا أعمى".[٦٨]

تبدو ملامح التوتر واضحة عند الشاعر، إذ استعار قناع المعرّي ليبدأ رحلته الشاعرية الوجودية، إذ ينطوي النص على ملامح التيه في عنونته "المعرّي في التيه) التي تمثل فكرة الرحيل إلى عالم آخر، عالم الأرض بدلاً عن السماء ليصف معاناته التي فاقت كلَّ شيءٍ، فالأرضُ جهنمٌ لا يمكن أن تُطاقَ، ولعبة تقاذفتها السياسة التي أحرقتها، فهي تُباعُ وتشترى وتتغير ملامحها ويُباع أطفالها وتجوع شعوبها، وهذه الصورة نقلها بقناع المعري الذي اتخذه وسيلةً للتعبير عن رؤاه وأفكاره وتوتره، فهو لا يقوى على مشاهدة الأرض فاقتبس "أنا أعمى" التي تحمل دلالتين الأولى: إن الأعمى سعيدٌ؛ لا يرى ما وصلت إليه الناس ويكتفي بالسماع، والناظر غير السامع، والثانية: أنه يتشبّه بالمعري في خلقه وتراثه الشعري؛ لأن مهمة فهم التراث من الباثّ والوعي به، تتضمّن اكتساب أفق معرفي ملائم يحاول استيعابه استيعاباً موضوعياً وفنياً في ضوء الحاضر، فيمازج ما بين أفكاره وتراث من سبقه في علاقة ذات أفق معرفي جديد، تكون محدّدة بأطر معرفية وذاتية ومجتمعية تسهم في بناء النص وتشكلّه[٦٩] ومن ثم فتح الأفق التأويلي للمتلقي الذي

يبدأ بإسقاط مكنوناته أيضاً بعد أن أفاد من الفضاء الطباعي المتمثّل بنقاط التوتر والتنصيص وعلامة التعجب التي توحي بقوة التوتر والتأثر والقلق من جهة،وتحفظها عن التصريح والبوح من جهة أخرى، حيث أعطت ملامح وأبقت للقارئ أن يكمل المسكوت[٧٠] ، على وفق رؤيته الذاتية وقراءته للنص وفاعلية علامات الترقيم وأثرها.

ويبدو واضحاً الدور الذي أبان عنه التنصيص السابق "أنا أعمى" وفاعليته في القراءة التأويلية بين التراث والحاضر، فالتنصيص بهذه الكيفية يجعل القارئ أمام نص جديد يُقرأ بتعاضده مع ما يرتبط به: " الحربُ لا تنتهي أبداً".

هذا هو عنوانُ الفلمِ الجديدِ الذي يُعْرَضَ
على كوكبنا المنكوبِ بنجاحٍ ساحق.[٧١]

نص قائم بذاته ميّزه تنصيصه بين مزدوجين دلالة على قيمته الدلالية التي تُنبئ أنه أساس القراءة الواعية المتمثّلة بأنساق تاريخية موغلة في القدم، فالمقتبس يشير إلى استمرارية الحرب ودوامها قديماً وحديثاً، فلمٌ يتكرر عرضه على الأرض بنجاح ساحق، ولاسيما في العراق الذي يعد مركز السينما العالمي لإنتاج أفلام الحروب منذ الأزل، فيخرج النص إلى عالم التكثيف والإيحاء في بيان طبيعة كوكب الأرض وحروبه المستمرة، ويقيناً أن خصوصية النص تتوجّه نحو الحروب المهلكة التي أضعفت المجتمع ومزّقته منذ الجاهلية حتى الآن، وما ينتج عنها من قصص هي بحق ترتبط بحكايات قلَّ نظيرها بل هي روايات منتجة تأتي بالخيال لكنه الواقع، فالحروب اختلطت مع الفقر والعوز، وما نتج عنهما هو موت الفقراء مراراً وتكراراً ليبقى الجلاد والقتلة ينعمون بدماء غيرهم، فعالم الحرب عالم عربي عراقي بامتياز؛ لأن العقل البشري يستند إلى ثقافات قارّة تؤمن بلغة الدم والبقاء للأقوى، استسقى منها نظرته للوجود، فنجد أبطالها يتحركون في مسرحها الخالد القائم على قاعدة البقاء للأقوى، وأن تاريخنا هو اجترار التاريخ القديم نفسه وتكراره في الثقافة العربية والعراقية المعاصرة[٧٢]، وهذا التفكير ينسحب باللاشعور على العقلية العربية التي تجعل من الحرب مركز الوجود والتميّز حتى في المنجز الإبداعي، فكان تنصيص وجود الحرب في بداية النص ما هو إلا أنساق قارّة في المخيّلة العربية التي مارست سلطتها على الذات الشاعرة على الرغم من الرفض الذي أظهره في السياق، فحقّق النص المقتبس صورتين: الأولى ترتبط بالحرب وما ينتج عنها، والثاني الركون إلى العقلية العربية التي تؤمن بمركزية الحرب وصورها، وإن رفضها في العلن، فشكّل النص فضاءً تأويلياً وفره التنصيص " الحرب لا تنتهي أبداً " بوصفه نصاً قائماً بذاته يوحي بمكنوناته الثقافية والمعرفية الكامنة عند كل متلق يمارس القراءة الذهنية والبصرية.

تمثّل علامة التأثر أو التعجب ارتباطاً ذاتياً خالصاً؛ لأنها ترتبط بسايكلوجيتنا في مواضع الحيرة والقلق والفرح والقسم والنداء[٧٣]، بمعنى أنها ترتبط بالحالة الانفعالية للذوات:

سلاماً على عاطليكِ الذين يزدادون
كلّ يوم
وكأنهم يتناسلون!.[٧٤]

يعرض النص بأسلوب التهكّم والسخرية قضية اجتماعية غاية في التعقيد، وهي البطالة التي تعاني منها بعض الشعوب العربية، وغياب التكافل العربي الإسلامي إلاّ بحدود ضيقة، فالنص يظهر تأثّره الكبير من ازدياد طبقة الفقراء، مثلما يعرض قضية النسل بأسلوب تأويلي، التي تتناسب مع زيادة طبقة الفقراء، وكأنه عرض قضيتين في آن واحد، وفّرها التركيب اللغوي (يتناسلون) الذي يظهر مجموعة من القيم والممارسات المجتمعية المتوارية خلف النص[٧٥]، وعلامة التأثّر التي أظهرت انفعال الذات والمتلقي وتأثّرهما واندهاشهما من الأمرين، فعمان تعاني من شحة المياه وشحة الرزق وزيادة أعداد الفقراء بشكل كبير مع غياب التآخي العربي وهو بعد تأويلي آخر يتضمّن عدم التوافق بين الناس والابتعاد عن تعاليم الدين الإسلامي الذي يضمن التكافل بين الناس وضرورة التعاون بين العرب والمسلمين.

وتظهر فاعلية الفضاء الكتابي المتمثّل بعلامة

التأثّر انفعال الذات الذي يرتبط بحالة الحزن أو الفرح، لكن نصوص الشاعر تعاملت مع التأثّر الحزين، فنجد أن ثيمة البكاء قد حضرت لتمثّل قدرة تعبيرية تأويلية:

أوقفني في موقف الدَّمعة
وقال: كم بكيتَ ! وكم ستبكي !
فأنا خلقتُك من طين يا عبدي.[٧٦]

تُعدّ نغمة الحزن نسقاً عراقياً بامتياز، وهي لا تقتصر على شاعر بعينه، بل سمة ملازمة للمنجز العراقي الأدبي، لكنها بنسب متفاوتة وطرائق شتى على حسب حضورها في النصوص وارتباطها بسايكلوجية الباثّ وثقافة كل منهم وظروفه[٧٧]، لذا كان حضوره تعبيراً عن حزن سرمدي يمتدّ بنا منذ نشأة الخليقة، فالبكاء سوف يستمر حتى نهاية الوجود؛ لأن الإنسان كائن ضعيف خلق من طين ولا يقوى على مواجهة العقبات والتحديات، وسيواجه صعوبات عدة ومواقف متنوّعة بدلالة علامة التأثّر واستمرارية الحزن، بل هي علامة المواقف الذاتية ذات الانفعال المرتبطة بالذات[٧٨]، فارتبط الفضاء الكتابي بعلامة الانفعال المستمرة؛ لأن وجودها في النص مثل " مرآة لأحاسيس وقف التوتر وحالة اكتظاظ التناقضات المحيطة بالمعيش، أنها المنبّه، الذي حرك تجربته التي يتخبّط في أهوائها "[٧٩] فيتولّد القلق الدائم والحيرة المستمرة والحزن الذي لا ينقطع، وهذا الأمر تولّد من نسق البكاء وعلامة التأثر.

الخاتمة:

١- تشغل معمارية القصيدة الفضاء الكتابي بوصفه البديل الحقيقي عن الوجود؛ لأنها تنتمي إلى ما ّ الفضاء الراهن الذي يقوم على صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها لتحقّق مبتغاها في الانفتاح وتعدّد المعنى

٢- يمثّل التقطيع الكتابي في فضاء الورقة فاعلية تأويلية يشترك فيها الباثّ والمتلقي بقصدية واضحة

٣- تمثّل عدد النقاط الموضوعة بين الألفاظ التي تناسب السياق علاقة واعية تعتمد على أثر الحدث على الشاعر، فكلما كان تأثيره كبيراً ازدادت النقاط الموضوعة، وقد تتضاءل بما يناسب الحدث، مّما يفتح أبواب القراءة.

٤- أصبحت الأشكال الهندسية فضاءً تأويلياً للمتلقي وممارسة قصدية لتمّيز نصا عن آخر أراد التعامل معه بشكل خاص.

٥- حضرت علامات الترقيم بوصفها فضاء كتابياً له القدرة على التأويل والقراءة ولاسيما العلامات التي لها القدرة على القيام بذلك الدور وهي: علامة الحذف، والتوتر، والاستفهام، والتنصيص، والتعجب، إذ مثّل حضورها في النص قدرة مضافة إلى قدرة الثيمات الأخرى داخل النص الشعري.

الهوامش

١ـ لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى:٢٢٩.

٢- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤): ٢٢.

٣- عتبات (جيرار جنيت من النصّ إلى المناص): ١٤.

٤- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤): ١٥١.

٥- ينظر: الفضاء الشعري عند بشرى البستاني، فيحاء عبد الكريم جابر عجيل : ٧٥.

٦- ينظر:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤): ١٨٦.

٧- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث: ١٢٤.

٨- المصدر نفسه: ١٢٥.

٩- ينظر: سيميائية الخطاب الشعري، في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد اللّه العشي، د. شادية شقروش: ٨٩.

١٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث: ١٢٥.

١١- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول:٦٩ .

١٢- ينظر: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف الزغبي، أحمد جار الله ياسين : ١٧٣.

١٣- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول:٦٩ .

١٤- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس:٢٦٩.
للاستزادة: ينظر: المجلد الأول: ١٥٠، ٢٨٠، المجلد الثاني: ١٢٥، المجلد الرابع: ١٧٦، ٢٠٠، المجلد الخامس: ٤١، ٧٣، ١٠٦، المجلد السادس: ٣٩، ١٣٤، ١٥٩.

١٥- سورة المدثر: ٢٧.

١٦- سورة المدثر: ٢٨.

١٧- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس: ٣٩ ـ ٤٠.

١٨- الرماد ثانية تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين، د. كاظم فاخر الخفاجي: ٣١٠.

١٩- ينظر: السلطة وأثرها في الإبداع الأدبي عند العرب، أ. د. ديزيره سقال : ٤٣.

٢٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس:١٧٧.

٢١- ينظر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة: صبّار سعدون السعدون :٢٠.

٢٢- ينظر: المصدر نفسه : ١٣.

٢٣- ينظر: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام : ٤٨ ـ ٤٩.

٢٤- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الخامس:١٠٦.

٢٥- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ٣٧.
للاستزادة: ينظر: المجلد الأول: ٣٢، ٦٤، ٢٨٥، ٢٧٨، المجلد الثاني: ٥٨، ١٠٣، المجلد الثالث: ١١٣، المجلد الرابع: ٢٩٣.

٢٦- ينظر: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد: ٤٣.

٢٧- سورة الأحزاب: ٦١.

٢٨- سورة الإسراء:٦٠.

٢٩- آفاق الشعرية، دراسة في شعر يحيى السماوي، عصام شرتح : ٢٢٤.

٣٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ١٦٧.
للاستزادة: ينظر: المجلد الأول: ٢١، ٢٢، ٢٦، ٣٥، ٥٨، ٨٦، ١٥٧، المجلد الثاني: ١٥، ٤٥، ١٣١، المجلد الثالث:٢٢٨،١٣١، ٢٣٣، ٢٧١، ٣٢٧، المجلد الرابع: ٢١٢، ٢٥٦، ٣٠٨، المجلد الخامس: ٤٤، ١٦٠، ٢٥٢، المجلد السادس: ٦١، ١٩٥، ٢٣٠.

٣١- الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، دراسة ونقد، د. علي أكبر محسني، رضا كياني: ١٠٧

٣٢- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس: ٢٦٩.
للاستزادة ينظر:المجلد الأول: ١٥٢، ٢٧٢، ٣٠٤، المجلد الثاني:٢٩،٩٥، ٣١٧، المجلد الثالث:٣٩،٩١، ١٢٣، ٢٢٧، المجلد الرابع:١٧، ٣٩، ٧٣، ١٩٣، ١٩٧، المجلد الخامس: ٢٦، ١٣٦، ١٧٥، المجلد السادس: ٤٤، ٧٩، ٨٤

٣٣- ينظر:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤): ٤٨.

٣٤- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس: ١٤٩.للاستزادة ينظر:٤٥، ١٧٣، ٢٦٧، المجلد الثاني: ٢٢٠،١٧٩،١٠٥، ٢٢٣، المجلد الثالث: ١٦٦، ٢٣١، ٢٧٥، المجلد الرابع:١٠٠، ١٤٩، ٢٦٩، ٣٠٤، ٣١٦، المجلد

الخامس: ٢٩، ٧١، ٢٥٢، المجلد السادس: ١٤٧، ١٥٠، ١٥٨.

٣٥- العتبات النصية عند شعراء الناصرية (٢٠٠٣ ـ ٢٠١٨م)، وسام معارج جابر الشمري، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة ــ كلية التربية للعلوم الإنسانية، ١٤٤٢ هـــ ــ ٢٠٢١ م: ١٦٠.

٣٦- تجليات الصورة سيمائيات الأنساق البصري، سعيد بنكراد : ١٦١.

٣٧- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٣٩. للاستزادة ينظر: ٣٩، ٦٩، ٢١٧، المجلد الثاني: ١٧٧، ١٧٨، ٢٢٠، المجلد الثالث: ١٦٦، ١٦٨، ٣٠٢، المجلد الرابع: ١١٢، ١١٩، ١٣٥،١٦٨، المجلد الخامس: ٢٢٩، ٢٦٦، ٣١٨، ٣٥٥، المجلد السادس:١٨،٣٦، ١٢٦، ١٥٠، ١٨٤.

٣٨- ينظر: تجليات الصورة سيمائيات الأنساق البصري: ١٦٠.

٣٩- ينظر: الفضاء الشعري عند بشرى البستاني: ٩٣.

٤٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٦١.

٤١- ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد :٥٥.

٤٢- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ٣٣٤.

٤٣- الرماد ثانية: ٣١٥.

٤٤- معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، د. عبد القادر فيدوح: ١٧.

٤٥- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٣٤.

٤٦- عتبة البياض في النظرية والتطبيق، قراءة سيميائية في مدونة سلمان داوود محمد الشعرية، رحمن غركان: ١٤.

٤٧- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٢٤٢.. للاستزادة ينظر: المجلد الأول: ٦١، ١٧١، ٢٢٥،٢٤٢، المجلد الثاني:٣٠، ١٥٣،٦٠، ٢٥٤، ٢٦٧، ٣٥٧ المجلد الثالث: ١٩، ٢٥، ٣١، ٧٠، ٢٥٥، المجلد الرابع:٤٠، ٥٤، ١٠٤، ١٤٤، المجلد الخامس: ٥٢، ٦٧، ٧٧، ٧٨، ٩٠، ٢٠٥، ٢٨٠، المجلد السادس: ١٧، ٦٨، ١٠١، ١٣٦.

٤٨- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي : ٢٣٧.

٤٩- معارج المعنى في الشعر العربي الحديث: ١٨.

٥٠- ينظر: الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، عامر بن أحمد: ١٨١.

٥١- ينظر: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، أحمد زكي: ١٠ ـ ١١

٥٢- ينظر: المصدر نفسه: ٢٠.

٥٣- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ١٢٩.

٥٤- نقد الحقيقة، علي حرب : ٩

٥٥- ينظر: العتبات النصية عند شعراء الناصرية (٢٠٠٣ ـ ٢٠١٨م): ١٧٤

٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ٢٥٧. للاستزادة ينظر: المجلد الأول:٢٠٠، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨٢، المجلد الثاني: ١٨، ١٩، ٢٦، ٣٩، ٦٢، ١٢٥، ١٢٩،٢٦٧، ١٧٠، ٣٤١، المجلد الثالث: ٢٩، ١١٣، ١٢٩، ٢٣٨،، المجلد الرابع: ٢٠٠، المجلد الخامس:٨١،٤١، ٩٦، ١٠٦، ١٢٥، المجلد السادس: ٧٦، ١٠٢، ١٠٣ ١٥٩.

٥٧- الرماد ثانية:٣٢٩.

٥٨- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٣١.

٥٩- ينظر: دلالة الاستفهام في شعر أديب كمال الدين، المجلد السادس أنموذجاً، م.د. فاطمة عبد الزهرة عبد الجليل العيداني : ٦٤٩.

٦٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ٥٢.

٦١- الفينومينولوجيا المنطق عند إدمون هسرل، يوسف سليم سلامة : ١١٠.

٦٢- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٢٢٨. يمثل الاستفهام ثيمة رئيسة في شعر أديب كمال الدين فقد ورد في المجلد الأول: ٢٤٩ مرة، والمجلد الثاني:٢٣٣ مرة،والمجلد الثالث: ٢٢٥ مرة والمجلد الرابع: ٢٠٩ مرة، والمجلد الخامس: ٢٥٦ مرة، والمجلد السادس: ١٩٧.

٦٣- ينظر: قول الأصول هوسّرل وفينومينولوجيا التّخوم، فتحي إنفزّو: ٢٤.

٦٤- ينظر: التشكيل البصري: ٢٠٤

٦٥- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ١٧٤. ويمكن القول إن علامة التوتر كانت واضحة بشكل كبير في المجلد الأول فقط حتى شكلت ظاهرة واضحة، ينظر:٦٩، ١٤٢، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٤، ٢٠١، ٢٠٤، ٢٢٥، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٤، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٤، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٤، ٢٥٦، ٢٥٩.

٦٦- ينظر: منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، أ. د. عمار ساسي: ٨٥.

٦٧- ينظر: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، د. زهيرة بولفوس : ٢١١.

٦٨- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٢٣١.

٦٩- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، د. عبد الفتاح احمد يوسف : ٧٨.

٧٠- ينظر: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر: ٢١٤.

٧١- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس: ١٨٤. للاستزادة ينظر: المجلد الثاني: ٦٢، ٧٣، ٩٧، ١١٤، ١١٦، ٢٦٧، ٣٣٦، ٣٧٣، والمجلد الثالث: ٢٢٧، والمجلد الرابع: ١٩، ١٣٧، والمجلد الخامس: ٢٤، ٣٩، ٦٢، ٢٩٠، والمجلد السادس: ٧٢، ١٨٤، ٢٦٠.

٧٢- تكوين العقل العربي، د. محمد عابد الجابري : ٤٥.

٧٣- ينظر: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار عوني :٢٨١.

٧٤- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث: ١٧٨. استعمل الشاعر علامة التأثر لبيان حالته النفسية في مواضع متعددة، إذ حضرت في المجلد الأول بواقع : ١٧٣ مرة، والمجلد الثاني:١٢٢ مرة،والمجلد الثالث: ٢٠١مرة والمجلد الرابع: ١٠١ مرة، والمجلد الخامس: ٩١ مرة، والمجلد السادس: ٩٧.

٧٥- ينظر: دليل المصطلحات والدراسات الثقافية والنقد الثقافي، د، سمير الخليل: ٢٩٤.

٧٦- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع: ٩١.

٧٧- ينظر: الأنساق الثقافية في شعر أديب كمال الدين، نور رحيم حنيوي : ٩٣.

٧٨- ينظر: سيموطيقا علامات الترقيم، القصة القصيرة جدا أنموذجاً، جميل حميداوي:٧٩.

٧٩- ينظر: أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية: ٢٠٨.

المصادر والمراجع:

• القرآن الكريم

١- أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة: صبّار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ط١، ١٩٨٩م.

٢- أشكال القصيدة الجزائرية في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، نوّاره ولد أحمد، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود مصري، بتزي وزو، الجزائر، ٢٠١٧م.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الأول، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٩هـ ـ ٢٠١٨م.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثالث، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٩هـ ـ ٢٠١٨م.

٥- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثاني، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٧هـ ـ ٢٠١٦م.

٦- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الخامس، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٤٠هـ ـ ٢٠١٩م.

٧- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الرابع، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٩هـ ـ ٢٠١٨م.

٨- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد السادس، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٤١هـ ـ ٢٠٢٠م.

٩- آفاق الشعرية، دراسة في شعر يحيى السماوي، عصام شرتح، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا، ط١، ٢٠١١م.

١٠- الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، دراسة ونقد ، د. علي أكبر محسني، رضا كياني، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ١٢، السنة ٢٠١٣م.

١١- الأنساق الثقافية في شعر أديب كمال الدين، نور رحيم حنيوي، جامعة المثنى،كلية التربية للعلوم الإنسانية، ١٤٤٠هـ ـ ٢٠١٨م

١٢- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

١٣- تجليات الصورة سيمائيات الأنساق البصري، سعيد بنكراد، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠١٩م

١٤- الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، أحمد زكي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، (د. ط)، ٢٠١٢م

١٥- التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، د. زهيرة بولفوس، مجلة سر من رأى، المجلد ١١، العدد٤٠، السنة الحادية عشرة، شباط، ٢٠١٥م

١٦- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤)، د. محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت , ط١ , ٢٠٠٨م.

١٧- تكوين العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٩م

١٨- الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، عامر بن أحمد، أطروحة ودكتوراه، جامعة الجيلاني اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠١٦م.

١٩- دلالة الاستفهام في شعر أديب كمال الدين، المجلد السادس أنموذجاً، م.د. فاطمة عبد الزهرة عبد الجليل العيداني، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، المجلد ٢، العدد ٤، ابريل، ٢٠٠١م.

٢٠- دليل المصطلحات والدراسات الثقافية والنقد الثقافي، د، سمير الخليل، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٦م.

٢١- الرماد ثانية تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين , د. كاظم فاخر الخفاجي , تموز طباعة. نشر. توزيع , دمشق ــ سوريا , ط١ , ٢٠١٢م

٢٢- السلطة وأثرها في الإبداع الأدبي عند العرب، أ. د.

ديزيره سقال، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٢٠م.
٢٣- سيموطيقا علامات الترقيم، القصة القصيرة جدا أنموذجاً، جميل حميداوي، دار الريف، تطوان المملكة العربية السعودية، ٢٠١٧م
٢٤- سيميائية الخطاب الشعري، في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد اللّه العشي، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، ط١، ١٤٣١هـ / ٢٠١٠م.
٢٥- شعرية القصيدة القصيرة عند منصف الزغبي، أحمد جار الله ياسين، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد الثاني، العدد الرابع، ٢٠٠٥م
٢٦- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩١م
٢٧- العتبات النصية عند شعراء الناصرية (٢٠٠٣ ـ ٢٠١٨م)، وسام معارج جابر الشمري، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة ــ كلية التربية للعلوم الإنسانية، ١٤٤٢ هـــ ــ ٢٠٢١ م.
٢٨- عتبات جيرار جنبت (من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد , تقديم: د. سعيد يقطين , منشورات الاختلاف , الجزائر العاصمة ـ الجزائر , ط١ , ١٤٢٩ هـ ـ ٢٠٠٨م.
٢٩- عتبة البياض في النظرية والتطبيق، قراءة سيميائية في مدونة سلمان داوود محمد الشعرية، رحمن غركان، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا، ط١، ٢٠١٨م
٣٠- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، ط١٤٣٠،١هـ ـ ٢٠١٠م: ٤٨ ـ ٤٩.
٣١- الفضاء الشعري عند بشرى البستاني، فيحاء عبد الكريم جابر عجيل، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، كلية التربية، ٢٠٠٥م.
٣٢- الفينومينولوجيا المنطق عند إدمون هسرل، يوسف سليم سلامة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٧م
٣٣- قول الأصول هوسّرل وفينومينولوجيا التّخوم، فتحي إنفزّو، منشورات الاختلاف، منشورات الضفاف، الجزائر العاصمة ـ الجزائر،بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٥هـ ـ ٢٠١٤م.
٣٤- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، د. عبد الفتاح احمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، ط١، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م.
٣٥- لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى، معجب الزهراني، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد١، صيف ١٩٩٧م.
٣٦- معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، د. عبد القادر فيدوح، صفحات للدراسات والنشر، دمشق ـ سوريا، ط١، ٢٠١٢ م.
٣٧- مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار عوني،عالم الفكر، العدد١، مجلد ٢٦، ١٩٩٧م.
٣٨- منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، أ. د. عمار ساسي ، عالم الكتب الحديث، أربد ـ الأردن، ط١، ١٤٣٢هـ ـ ٢٠١١م.
٣٩- نقد الحقيقة، علي حرب، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٣م