الكتاب العربي- مجلة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب
السنة الحادية والعشرون- العدد(61-62)- تشرين الثاني-2003
سوريا

فاعلية النص الغائب
في ديوان النخلة والمجداف
للشاعر عز الدين ميهوبي

د.نعيمة سعدية- الجزائر

ملخص:

يعتبر النص تفاعلا معرفيا قبل أن يكون بنية لغوية، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية ضمن ما تحتويه من الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره مع ورود منعرجاته الاحتمالية إلى تصور تأملي تتفق فيه الذات مع الآخر وفق مبادئ مشتركة. لذلك نجد القارئ عندما يقبل على نص ما، إنما يقبل عليه مزودا بزاد معرفي تجمع لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص التي يتلقاها، والتي سبق له قراءتها ومعالجتها، فهو غير خاوي الوفاض، ولا خالي الذهن.

الكلمات المفاتيح: الخطاب الشعري، النص الغائب، التفاعل النصي

توطئة:

يعتبر النص تفاعلا معرفيا قبل أن يكون بنية لغوية، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية ضمن ما تحتويه من الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره مع ورود منعرجاته الاحتمالية إلى تصور تأملي تتفق فيه الذات مع الآخر وفق مبادئ مشتركة. لذلك نجد القارئ عندما يقبل

على نص ما، إنما يقبل عليه مزودا بزاد معرفي تجمع لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص التي يتلقاها، والتي سبق له قراءتها ومعالجتها، فهو غير خاوي الوفاض، ولا خالي الذهن.

وفي هذا الإطار تصبح عملية "فهم النص" بالأساس. عملية سحب للمعلومات من الذاكرة وربطها مع الخطاب المواجه[1]، وتمثيلات هذه المعرفة إنما تتسم بالتنظيم الثابت كوحدة تامة من المعرفة الجاهزة في الذاكرة، وهي ليست إلا جزءا من معرفتنا الاجتماعية الثقافية العامة، من حيث كون النص فضاء معرفيا تتداخل فيه الذات المبدعة مع السياق الذي قيلت فيه، وتدخل في الحدث او الهاجس الذي دفعها إلى القول، وما يتولد عن ذلك من علاقات تفاعلية وحركية، تمثل المحرك الأساسي في حركة النص وانسجامه واتساقه.

ومسألة كيفية معرفة الناس بما يجري داخل النص، هي حالة خاصة من مسألة كيفية معرفة الناس بما يجري في العالم بأسره[2]. لأن هذه المعرفة للعالم لا تدعم فقط تأويلنا للنص، وإنما تدعم أيضا تأويلنا لكل مظاهر تجربتنا كما نجد القارئ رغم الكم الهائل من العارف لديه، إلا أنه حين يواجه النص فإنه يسحب من الذاكرة إلا المعلومات التي توافق النص، وهذا يعني أن المعرفة الهائلة مخزونة بطريقة منظمة ومضبوطة[3]، وظهور مفاهيم تمثل هذه المعرفة ورغم اختلافها إلا أنها تصب في كيفية تنشيطها في عملية فهم النص[4].

وحديثنا عن الخافيات المرجعية لنص من النصوص يثير في أذهاننا مصطلح "التناص" " intertexte"، الذي قدم لأول مرة – كمصطلح– من قبل الناقدة البلغارية "جوليا كرتيفا" "Julia Kristiva".

والتناص لغة يعني المشاركة والمفاعلة، ونقول: نصصت الشيء إذا جعلت بعضه على بعض، وتناص القوم: ازدحموا[5].

وفي الاصطلاح يأخذ تعريف التناص مجرى اخر، إذ نجده حالة تمس كل نص تجعله أكثر اقتناعا وجمالية.

تقول جوليا كريستيفا (J-Kristiva) "كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباساتن وكل نص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص بعده، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه...)، لأنه كما يقول "فيليب سولرس" (F.sollers):" كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادا وتكثيفا، ونقلا وتعميقا"[6]، وفي هذه الحالة ينبغي على القارئ أن يصل إلى هذه النصوص حتى يتسنى له ملامسة الخلفية المعرفية للشاعر،أو صاحب النص ويحاول الاقتراب من ذاكرة النص التي تتمنع عن هذا القارئ، بين الظهور والخفاء تريد البقاء في حيزها المرسوم لها لأن العمل الإبداعي لم يعد عملا بسيط التكوين، سليم النوايا، نشاطا بريئا، أو تبدأ معزولا عن هواء العالم بل هو نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة المبدع وما تجيش به من خزين معرفي، والتناص قدر على كل نص، لأنه كما يقول بارث (R.Barthes) " كل نص تناص"[7]، أي أنه لم يعد سرقة كما جاء في الموروث وإنما هو قراءة جديدة، أو كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول، فلا مناص من التناص، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية، ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل الملتقى أيضا[8] ذلك لأنه "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل، مستوعب، مدرك لمراميه وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية، ومن المعاني الضرورية لنجاح العملية التواصلية[9]، للنص الأدبي خاصة الشعري من خلال فهمه وتأويله بما يخدم خلفية الشاعر، خلفية المتلقي، وخلفية النص المتمنعة التي لا يمكن الهرب ولا الفكاك منها مهما حاول.

ومن هذا المنطلق ترى" كربرات أوركسيوني (ORECCIONI-KERBRAT) أن التناص"مبدأ انسجام داخلي" سواء كان حوار كاتب مع كاتب آخر أو حوار الكاتب مع نفسه، أو حوار مع أشكال أدبية ومضامين ثقافية لأن النص "يتضمن معقودة – في شكله– إشارات تحليل إلى نصوص أخرى، استشهادات أو تلميحات مثلا، كما أنه يتضمن عناصر قابلة للتعرف كعلامات جنس [أدبي]، وهي بالتالي تدعو إلى المقارنة مع عبارات أخرى ممثلة بالجنس، بل هناك نصوص لا توجد إلا بشرط مقارنتها مع نصوص أخرى[10].

وهو نفسه ما ذهب إليه "محمد مفتاح" عندما قال: "التناص هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها[11].

والهدف من كل ذلك أمران: الإنبناء والاحتفاظ بنسبة مهما كانت ضئيلة من التواصل مع القارئ، والاستمرارية، وهذا ما يقدح في أذهاننا أسئلة كثيرة، عند قراءة "نص النخلة والمجداف" منها ما هي النصوص التي امتصتها القصيدة، معيدة إنتاجها بطريقة جديدة؟

- لماذا هذه النصوص بالذات؟
- وهل تنسق هذه النصوص وتنسجم، مع مقصدية الشاعر والقصيدة؟
- وهل يتمكن – في كل ذلك – يتمكن القارئ بخلفيته المعرفية، وهو يقرأ القصيدة ملامسا الخلفية المعرفية للشاعر من جهة، والخلفية المعرفية للقصيدة من جهة ثانية؟

ومن اجل ذلك يمكن اعتبار النصوص المستحضرة إشارات تجمعها ثلاث زمر تمثلها ثلاثة عوالم:

1 .العالم الأسطوري

يلجأ الشاعر إلى الأسطورة طلبا لتقوية الأثر أو توسعا في القول، بالإحالة على نصوص أخرى[12] أسطورية، "والأسطورة في النص الشعري تعد إشارة داخلية تحمل بعدا دلاليا في النص يغاير

بعدها الميثولوجي التسجيلي المنقولة منه" ومن...؟ الأساطير المستحضرة في نص القصيدة وبقوة أسطورة "سيزيف" (sisyphe) وهو "ملك كونيشيا"، أحدق البشر، وقد عوقب على حذاقته بأن يعمل بلا نهاية، ولا توقف في العالم السفلي إلى الأبدية، إذ حكمت عليه الآلهة بأن يدحرج مرمرة إلى قمة التل ثم تسقط قبل وصولها إلى القمة وهو رمز للعبث"[13].

والشاعر هنا استحضر كل طقوس هذه الأسطورة ليعبر عن عبثية البحث عن قارئ صادق للكف، وهذا ناجم عن استحالة ذلك، ولذلك بحثه يستمر ويستمر دون توقف:

1- فتشت عواصم هذا الكون.

لأقرأ كفي

فتشت لأعرف

فتشت

وفتشت

وفتشت لأعرف[14]

2- يفتش عن خضرة أرض..

لا تنبت غير القحط

وصمت الكون[15]

إن هذا البحث المستمر، وغير المستقر العبثي، يحيلنا إلى طقوس أسطورة "سيزيف"، هذه الأسطورة التي جاءت لتجسد هذا النوع من البحث عن الذات الشاعرة، إنه البحث عن (معرفة المستحيل، السعادة، الخضرة التي لا تأتي، الموسم الذي لا يأتي...إلخ) فقد أضافت هذه الأسطورة إلى النص بعدا دلاليا ألح عليه الشاعر من خلال كل المقاطع، وذلك لاستيعاب الواقع المؤسطر بصراعه المتنامي من اجل البقاء،

ولمحاولة إيجاد تفسير للعالم والعلاقات والأشياء وإيجاد معنى لما يحدث وبهذا يكون حزن الذات الشاعرة مبررا.

وتتعزز الدلالات السابقة بما توحي به أسطورة "سيزيف":

- تحدي القدر.
- البحث عن العالم الميثالي.
- العذاب والحزن والذبح الناجم كجزاء عن الفعلين السابقين.

لقد تكرر البحث كدلالة ثابتة في عالم النص، لكن الجديد هو التحدي والرغبة الجامحة وما ترتب عنهما، لأن الذات الشاعرة فوق إنها ترفض عالمها، إنها تدينه بشدة، وتجلى ذلك في بحثها عن عالم مثالي، أيتوبي إنها ترفض هذا الواقع المغطى بخراب الموت والمعجون بتراب الصمت والقنوط[16]. تتوق إليه الذات ولا تبلغه، ومن ثمة يبقى الصراع قائما بين الوجود المادي، ومعرفة هذا الوجود، أو الوعي به "فالذات" هنا تشعر بأن وجودها هو "حزمة من الإمكانيات التي تلتمس التحقق" لذلك نجدها تسافر صوب البحر باحثة، حتى تبلغ مدينة غير موجودة إلا في تطلعاتها وأحلامها، وهذه المدينة تكون في المخيلة أفضل من المدينة التي تعيش فيها وفي ذلك يستعين الشاعر بالحلم والرؤيا ليعانق عالما يقع وراء العالم وبالتالي يتحول البحث إلى نشاط تقوم به الذات مرات لا يمكن تعدادها، أي يتحول السفر إلى نشاط غير متناهي ليلا ونهارا.

فمن خلال رمز سيزيف يقارب الشاعر بين صورتين متباعدتين يحاول تقريبهما إلينا في لعنة الحياة التي تلقاها سيزيف، ومحنة السعادة التي لم يدركها الناس لتمضي حياتهم قدرا لا يدركها سره وفضاء لا يعرفون أمره تماما كصخرة سيزيف التي تعلو وتهبط وبين صعود وهبوط تستمر مأساة الإنسان وتتواصل معها عذاباته"[17].

و"سيزيف" الضبابي عند الشاعر، أدرك نفسه في الشخص الفاعل الذي وعى مآسيه، فتجاوزها بأن أسقط دوره على الكف، فهو يعرف ماذا يريد، ويعرف نفسه قبل ذلك، أما الكف، فهي التي تجهل هذا النزوع العبثي، وهذا ما يبرر ميل النص إلى بناء عالم آخر.

ويجمع الشاعر بين هذين المتقابلين في إطار حيوي ليصنع منها شكلا واحدا منظما، ووجودا متسقا.

* ويقول الشاعر:

1- افتح عينين...

أغمض ثالثة[18].

2- في عين لا تحمل غير عيون[19]

في هذين المقطعين. نجد الشاعر قد استحضر أسطورة "ARGOS" أركوس، وهو كائن غريب ذو قوة قاهرة له عدد هائل من العيون، وحسب البعض كانت له عيون خلفية، ويذهب البعض إلى أن جسمهكله كان مليئا بالعيون لذلك أطلق عليه اسم بانيتوس (PANOTES) أي الذي يرى كل شيء[20] "وفي جنوب ووسط آسيا (الهند وسريلانكا والتيبيت)، عرف بـ"شيفا" الذي كان "يجسد قوى التدمير، والمعروف بأنه الذي كان يأخذ كل شيء ووجد على شكل شاب أشقر بأربع أيدي ووجه وثلاث عيون وتقع العين الثالثة في وسط جبهته..."[21].

وحضور هذه الأسطورة أمر كان له فاعليته في تزويد النص والذات بالرؤية في جميع الاتجاهات دون استثناء. مما يعني السيطرة على الحركات والسكنات وعلى فضاء ممتد عموديا وأفقيا، إنها الرؤية من الاتجاهات المتعددة و"أركوس" أو "شيفا" يتميزان بشيئين: القوة الجسمانية القاهرة التي تسمح لهما بالتسلط، والقدرة على الرؤية التي تجعلهما في حالة يقظة دائمة.

والنص بحضور هذه الأسطورة نجده استعار الصفتين معا:

القوة بحيث يقول: "أجمع موج المحيطات"، "أنسج عمرا جديدا"، أحمل أقمار ليلي البعيدة". والرؤية التي ترتبط بحلم من أحلام الذات الشاعرة: "رأيت الليل يعانق شلالا ضوئيا"، "وعيناك العالم". وبهذا يصبح الشاعر رائيا قادرا التنبؤ بما هو آت لشدة ارتباطه وتعلقه به. وعليه قصد زرد النص بهذين المعنيين.

* ويقول الشاعر:

1- سفتش عن خضرة أرض

لا تنبت غير القحط

وصمت الكون

2- وحلم لا يكبر في جفن أخضر

لا يعرف غير الخوف

ومعترك الأحزان

3- سأرقص حتى مطلع هذا القرن

وأسل أرضا لا تنبت غير الطهر

ودالية الحزن

ينادي الشاعر –هنا– على "تموز" أو "أزوريس" أو "أدونيس" آلهة الخصب والنماء والخضرة، فأدونيس كان على " شكل رجل ملتح وملون وإما باللون الأخضر وإما الأسود، ويلبس تاج مصر العليا ومحنط كالمومياء، ويحمل في يده مدرسة حنطة وصولجانا، و هما علامة قوته كالإله المبعوث والميت... إله المزروعات الذي يعود للحياة في فيضان النيل"[22].

وربما ينادي "عشتار" إله الخصب والنماء والحب، وهي زوجة وأخت تموز– في الأسطورة البابلية– فقد نزلت منزلة تموز الذي كان يموت ويبعث ويتزوج كل سنة ولعل في ذلك دلالة على وجود للخصب

مرتبطة بالدورة الزراعية، فمن خلال الرؤية الأسطورية للخصوبة التي تتطلع إليها الذات، يعبر الشاعر عن توحد الهارب بأرضه وأصالته، تحقق الخصوبة وطلائع البشارة والتكوين لتورق البشائر في حياته.

فإذا كانت أسطورة سيزيف كرمز للمعانات الأبدية للذات الشاعرة في بحثها المتواصل والمستمر العبثي عن المجهول والمصير الذي يبحث عنها، تمد النص بطقوس الفجيعة والعذاب والحزن المبرر. فإن أسطورة أركوس قد مدت النص بالقوة والقدرة على الاكتشاف غير المتأني للجميع. وزاد على ذلك أسطورة تموز أو عشتار التي تجسد لنا استمرار الحياة والموت الخصب والقحط، الحزن والفرح، العذاب والفرج...، وهذا ما انسجم مع المقصد العام للنص.

ونخلص في آخر الأمر، أن استحضار النص الأسطوري ذا قيمة للنص الحاضر، قيمة تفوق الحضور وإن اعتمدت عليه، حيث يصير الغياب جزءا جوهريا في جسم النص، وفي تكوين دلالاته وتأثيراته[23]، حيث يصبح النص إشارة حرة غير مقيدة فتنشأ الاجتهادات القرائية على وفق الاستجابات الثقافية والذوقية والمعرفية.

2.إشارات تتعلق بالنص القرآني

وهي إشارات تتكثف حول تيمات تعمق أجواء القصيدة وانشغالاتها الفكرية والنفسية، الأمر الذي يحدث تراكم لدلالات عدة أولها الخلق حيث يقول:

1- بدء الأصل

بدء الطين

بدء البدء[24]

2- لا خالق إلا خالق هذا الأصل[25].

ولعل هذا إشارة –اجترار– إلى قوله تعالى في هذه المواضيع التي انتقيناها على سبيل المثال لا الحصر:

(ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون والجان خلقناه من قبل من نار السموم)[26].

(وهو الذي يبدأ الخلق ثم يعيده وهو أهون عليه)[27].

(وهو الله الخالق المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم)[28].

- إن استنصاص القرآن في نظمه المعجز أكثر من الاستنصاص العام، وهو ظاهرة يستحيل أن يفلت منها أي أديب مسلم مهما حاول[29] .

وهذه النصوص ذكرناها –وغيرها مما لم نذكر– تدل على "الخلق"، خلق الأصل (عناصره،مدة، إعجازا، كيفا، نسبة) والشاعر هنا لم يتعامل معها باعتبارها مخزون الذاكرة تعاملا عضويا، بل لجأ إليها لموافقتها سياق النص ومقاصده، لأن الشاعر امتص النصوص القرآنية بتقنية تآلفية، أي يتكافأ النص التراثي والنص الجديد في المواقف توفيقا، ليؤكد الخلق ما يخدم هدفا من أهداف النص الشعري الرئيسية ذلك أن خلق آدم ليس منفصلا عن وقوع الإنسان في الخطأ، في طلاسم الغيب، في فضول المعرفة، في الارتماء في أحضان المجهول الذي يجلب الكثير من الآلام والآثام والأحزان، والذبح والقتل(قتل هابيل لقابيل) ولذلك نجد الشاعر يسترسل في الإفضاء لنا بحكاية آدم وحواء وهبوطهما من السماء إلى الأرض:

وصورة آدم يقتلع

الأرض الخرساء

يا آدم اهبط

حواء تمد يديها

حواء تمد يدين لتقتلع

الآثم الأول

يمناك تعاود ثانية

سيراك تراود هذا العالق بالطين

لماذا الطين... أيا حواء

يا آدم لا تهبط

فالأرض ستصبح عاصمة الغربان

وذبح الوحي[30]...

وفي هذا النص تحوير لقوله تعالى: (قالا ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكننمن الخاسرين، قال اهبطوا بعضكم لبعض عدو، ولكم في الأرض مستقر إلى ومتاع إلى حين)[31] ، استحضر الشاعر حادثة الإثم الأول أو الخطيئة الأولى في التاريخ البشري ليعبر بوجه من الوجوه عن بداية الأصل بداية هذا الكون ويربطها بالنص الشعري، فالذات الشاعرة التي تهرب من مصيرها وتهرب من التراب الذي خلقت منه وتهرب من بداياتها، وبهذا أصبحت تعاني تمزق حاد رغم رغبتها في العالم الإيتوبي، وفي السعادة والاستقرار الذين يضمنان لها الحياة الهادئة التي تطمح إليها، هذا من جهة كما كان لاستدراج هذا النص الغائب في سياق النص الشعري تقديم رسالة مفادها أن الإنسان المعاصر لا زال يعيش على إثر الخطأنية الأولى رغم كل المحاولات والمبادرات لتجاوز ذلك من جهة أخرى.

وتمد حواء يديها إغراء لآدم كي يهبط إلى الأرض التي ستكون عاصمة الغربان وذبح الوحي واللغة والحرية والفكر والسلام...إلخ، إنها ارض خرساء يسودها الصمت الرهيب والسكون القاتل والموت المخيف

فحواء هي المحرض الدائم على الخطيئة، تدعو للهبوط رغم وجود صوت آخر يدعو إلى عدم الهبوط "يا آدم لا تهبط؟"، لكن آدم يمارس فعل الهبوط لتكون بداية الأحزان والمواجع والقتل والذبح والسبب في ذلك هو فضول الذات وإغراء المجهول...، لأن الذات بفضولها تسعى إلى معرفة المجهول والمستحيل رغم كل العوائق، فإذا كانت الخطيئة البدائية هي القدر الذي لا مفر منه فإن الصراع ضد استمراريتها فينا أمر لا مناص منه كذلك في خضم المعترك الحضاري الآتي الذي يفتح فوهته على فظاعة المشهد الإنساني"[32].

وقصة آدم وحواء" التي دونت بشكل جميل ضمن سياق جديد، باعتبارها نصا غائبا تحول إلى حركة تتلألأ ظلمة النص الجديد فتقرض منه وتضيف إلى جسده أيضا قوة خفية وإلى روحه توترا جديدا[33] لأن كل من النصين يترك تأثيره في الآخر، وهو تأثير يضيء طبيعة كل منهما، مما يجعلنا نقول أن الشاعر على إطلاع أيضا بالكتب التي تروي قصص الأنبياء بالتفصيل لا بالقرآن وقصصه الموجز المعجز فقط. وعليه فالمعرفة الخلفية تساهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ والنص عندما تجعله يشعر بإمكانية الفهم والتأويل[34].

والتناص لا يقصر حركة النص الأخرى فقط بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة فقد يكون التناص إيماءة مباشرة أو غائمة إلى عمل كامل أو مجزأ، وقد يكون تلميحا إلى شخصية أو مكان أو حادثة. ومن هذا المنطلق، كان في النص التالي:

لا بعث لغير القادم ما ينسب – الطور–

يفتش عن آخر ما ينسب

– للتوراة –

إشارة إلى شخصية سيدنا موسى –عليه الصلاة والسلام– وهو سائر في الواد المقدس يبحث عن نار لأهله، وتجلى ذلك في قوله تعالى: (فلما قضى موسى الأجل وسار بأهله آنس من جنبب الطور نارا قال للأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بخبر أو جذوة من النار لعلكم تسطلون، فلما أتاها نودي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى أني أنا الله رب العالمين)[35].

لقد استحضر الشاعر سورة سيدنا موسى وهو يبحث عن قبس من نار كي يستهدي به مع أهله، لمقاربتها بما تطمح له الذات الباحثة عن الخلاص في القصيدة، فهي تبحث عن نور ينير لها السبيل ويبعد عنها لعنة الآخر كما انها تبحث عن عالم الطهر والبراءة وهذا يعني تحول الذات وانتقالها من سلطة الغريزة إلى سيادة المبدأ [36].

وبذلك يصنع الشاعر سياقا ثقافيا وفكريا ونفسيا واجتماعيا يتأسس فيه الحاضر، وهو مسكون بالتراث في مواجهة المستقبل المجهول الذي ينتظر الذات، والذي يؤكد أن كل تاريخنا الحديث منذ عصر الاحتلال والنهضة هو تاريخ البحث عن "النحن" و"الهوية" في مواجهة الآخر الغرب والقادم[37] . الذي هو أكبر من الذات التي تمزقت بين البينين، لتتجاوز صلة الشاعر بتراثه دائرة الماضي وتحتضن الحاضر، وتوحي بالمستقبل وصراع أخذ طريقه إلى النص بتلألأ وتوتر شديدين.

وتراءت لنا صورة سيدنا موسى–عليه السلام– حسب خلفيتنا المعرفية في قوله:

ينظرون إلى الكف

خبأتها تحت كفي

أضاءت [38]

وهذا، يذكرنا بقوله تعالى واصفا موسى: (فألقى عصاه فإذا هي ثعبان مبين، ونزع يده فإذا هي بيضاء للناضرين)[39] ولعل في استحضاره إضاءة الكف المعلن عنها في النص القرآني وربطها بالذات الشاعرة، الباحثة، اليائسة. لآية تؤكد مخاوف الذات من لعنة البحر والأشرعة القادمة لحيزها، من جهة، ومن جهة أخرى، لعل هذه الإضاءة ستكون قبسا ينير لها الدرب في رحلة بحثها عن الحقيقة التي طال البحث عنها وسيطول. فالنصوص المعقودة في النص المعني تغني هذا الأخير بدلالات ما كان لها أن توجد لو لا عقدها فيه ولو لا المعرفية الخلفية[40] المتعلقة بإنتاج النص وتلقيه على حد سواء.

إذن هو البحث عن الحقيقة المعلن عنها أكثر من مرة في نص القصيدة:

وفتشت لأعرف

خاتمة الآيات الموشومة

في كفي [41].

إنه البحث الذي سيقتل صاحبه من شدة القلق والهوس والمخاوف منه، والمواجع والأحزان التي يخبأها وذلك لعدم العلم لأنه من علم الغيب وقد قال عنه تعالى: (ولا تقفوا ما ليس ل كبه علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولا)[42]، لأنه (وما كان الله ليطلعكم على الغيب)[43] لأن الإنسان أمام هذا ليس له صبر، وهو ما أكدته هذه الآية: (وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا)[44]، ولذلك كان لزاما على العراف أن يحث الذات على الصبر "والصبر جميل يا هذا"[45].

وفي هذا استنصاص لقوله تعالى: (اصبر صبرا جميلا)[46]، ومن الرغبة في معرفة المجهول، والتزود بالصبر سيجعل الذات الشاعرة تمضي قدما غير آبهة بما ستلقاه في بحثها عن قارئ يرسم لها خاتمة العمر يقول لها الحقيقة. ولا شيء غير الحقيقة، وفي استحضار هذه الأحداث لابد للذات من عزاء

وتحدي طالما هذا البحث فرض وجوده بمرور الأيام، ويتجلى هذا العزاء والتحدي في تسبيح الذات، في قمة رفضها وضيقا من عالمها، وفي قمة إحساسها بالضياع، والوجع والحزن الذي تملكها:

أسبح باسم الخالق[47]

فالذات لم تنس– أبدا – تسبيحها تجسيدا لقوله تعالى: (فسبح باسم ربك العظيم)[48]. أمام الرفض والبحث الشديدان، وبحثها منتشر في كل أنحاء العالم، أن كل العالم يعرفها، كما يقرب هذا التسبيح الذات الباحثة من الله "الخالق" الذي يسبح له كل ما في الأرض وكل ما في السماء.

ورغم كل ذلك إلا أنها تقع أسيرة حب مذبوح وحلم لا يكبر في جفن أخضر، إنها من برج زادة الوحيد الخوف والحزن المؤديان إلى الموت الحتمي، إذا ازدادا عن حدهما. ولعل في ذلك مبررا لاستدعاء صورة البعث يوم القيامة بقوله:

في سفر أزلي يتلى

عند صلاة الفجر

وعند مجيء الأموات

بلا أكفان[49]

وهو إشارة إلى قوله تعالى:

1– (ثم إنكم يوم القيامة تبعثون)[50].

2– (وأن الساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث من في القبور)[51].

3- (ونفخ في الصور فإذا هم من الأجداث إلى ربهم ينسلون قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون)[52].

4- (إنما يستجيب الذين يسمعون والموتى يبعثهم الله ثم إليه يرجعون)[53].

وفي كل هذا تذكير للمآل الذي ستؤول إليه الذات، فالزمن هنا " شمل الماضي والحال والمآل. كما يشمل الحاضر والغائب، والظاهر والباطن"[54]، الخلق والبعث، البداية والنهاية. وهذا ما جلب الشقاء للذات التي تستسلم للحزن والوجع لضيق حيزها الراهن، وجع تجده الذات الشاعرة كالنار ذات الوقود، يحرق فبعذب، ويهدد فيرعب"[55].

وكان التناص إشارة لشخصية تاريخية في قوله:

وسلالة جن تخرج عن طاعة- بلقيس- وتعتنق الليل السائر نحو الشرق

ونحو الغرب..

ونحو نهاية مملكة

لا يحكمها -الديلم-

والألوية الحمراء.. [56]

وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى: (قال يا أيها الملأ أيكم يأتيني بعرشها قبل أن يأتوني مسلمين قال عفريت من الجن أنا أتيك به قبل أن تقوم من مقامك، وإني عليه لقوي مبين)[57].

وبلقيس –هنا– ليست إلا رمزا غنيا لقيمة، بل لقيم خلفية لا ترى، ولكن تدرك، وهي ذلك العرش العظيم الذي أشار إليه القرآن الكريم، وتلك المملكة التي كانت قائمة على مجالس للثورة والحكم، وهذه قيمة حضارية وسياسية واجتماعية جميعا، ثم رمزا لقيمة خلفية أخرى هي تلك الديانة التي كان اليمنيون القدماء يعتنقونها، وهي عبادة الشمس[58]. فلا أرض لمن يتخلى على أرضه محتضنا فتنة الموج والبحر، إذن ففي ذكر بلقيس ذكر سلسلة من القيم المفضي بعضها إلى بعض والآخذ بعضها بتلابيب بعض.

وتجلب دلالة "التوحيد" في قوله:

لن أعبد ربا آخر.. غير الله [59]

وهي استنصاص لقوله تعالى: (إنما أمرت أن أعبد رب هذه البلدة الذي حرمها وله كل شيء وأمرت أن أكون من المسلمين)[60] وكأن الذات الشاعرة بقوله تطبق ما أمرت به من سبع طباق ألا وهو عبادة الله والإخلاص بالتوحيد، أنه المنجي الوحيد لها من طلاسم المجهول الباحثة عنها. ولكنها في الواقع تفعل العكس شأنها في ذلك شأن كل إنسان عربي معاصر يؤمن بشيء، ويطبق شيئا آخر في حياته.

إلى جانبها نجد دلالة التحذير، تحذير الذات أن تجعل الطين أصلها وبدء البدء شجرة زقوم التي قال عنها تعالى: (أذلك خير نزلا أم شجرة الزقوم، آنا جعلناها فتنة للظالمين، إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين فإنهم لآكلون منها فمالئون البطون)[61] والشاعر يجعل من شجرة الزقوم إشارة يبعث من خلالها تحذير لكل من تسول له نفسه بيع الأرض:

لا أرض لمن يحتضن الأمواج

ويحسب أن الطين بقية طين

سافر نحو السدرة يطلب شيئا

يجعل هذا الطين شجرة زقوم[62]

وعليه، فإن النصوص التي نشطتها تلك الإشارات تخدم بشكل أو بآخر مقصد النص وهي بهذا المعنى منسجمة معه وقد تعامل معها بطريقة واضحة تاركا للقارئ حرية الاستنتاج داعيا إياه إلى التساؤل عن الغرض من استحضار نصوص بعينها في النص[63] وهذا الشيء الذي يسمح للقارئ بأن يشعر بأن هناك أرضا مشتركة بينه وبين النص، مما يؤنس الألفة المفقودة بينهما في بدايته.

إن التعامل مع نص "عز الدين ميهوبي" مه هو إلا جدل بين النص وقارئه في الوقت ذاته وينطلق هذا التعامل من مكونات النص الثقافية، فتصبح القراءة بذلك عملية تأويل واعية بذاتها أولا، والنص ثانيا، لأن اكتشاف الترسبات والخلفيات المعرفية ينطلق من النص والقارئ معا، ومن جدل الاثنين أثناء القراءة،: القارئ بما يحمله من خلفيات ثقافية وحضارية، لا يمكن إلغاؤها أثناء التعامل مع النص، والنص الذي هو مجموعة علامات لا يمكن تجاوزها في عملية القراءة[64]، حيث أن النص الشعري، كغيره من النصوص تتحكم فيه المعرفة الخافية سواء تعلقت بالإنتاج أو التلقي لأن هذين الأخيرين عمليتان لا تتأتيا من فراغ، إنهما معقدتان للغاية فالنصوص تنتج ضمن بنية نصية منتجة سلفا هي التي تشكل الخلفية النصية للكاتب والقارئ على حد سواء، وهذه الخلفية النصية هي المسؤولة عن إنتاج المعنى.

ويبدو أن النص المنتج كان نقطة جامعة لإشعاعات وأضواء ذات مرجعيات مختلفة، فضل الشاعر فيها أنه استطاع توليفها وإحكام قبضته عليها، وصياغتها على النحو الذي ينسجم والمعطيات التي

يريد التعبير عنها[65]، ليزج بها إلى قارئ جيد، واسع الثقافة، قارئ ماهر ينتظر منه مشاركة فعالة في عملية التلقي لتأويل النص الذي بين يديه، وله خلفيات ثقافية تمكنه من فرز العناصر الغائبة في النص،وكل هذا وفق منظور خاص به، لأن فهم النص وتأويله يختلف من قارئ إلى آخر ومن زمان إلى زمان آخر: "وهذه هي تعددية القراءة التي تقتضي نصا انفجاريا منفتحا على قراءة محتملة"[66].

وفي الأخير، إن المعلومات السابقة لم نفرضها على النص، وإنما النص هو الذي أثارها بعقدها إشارات واضحة تارة، وملتبسة تارة أخرى في نسيجه، وهي كما أشرنا سالفا نصوص تنسجم مع مقصده، ومع الدلالات التي يود إبلاغها إلى القارئ، فإذا كان القارئ يقرأ بذاكرته –من ضمن أشياء أخرى– فإن للنص أيضا ذاكرة لا يستطيع الفكاك منها مهما حاول، ومن ثم فالتناص وسيلة تواصلية لا يمكن أن يحصل القصد من أي نص لغوي دونه، إنه ضروري لنجاح العملية التواصلية في النصوص[67].

3. إشارات تتعلق بالموروث الشعري:

ذاكرة الشاعر شبكة مفتوحة لاحتضان كل شيء (الليل، الصلاة، البحر، الرمل، السنابل، الحزن... إلخ). ومرجعية الشاعر في هذه القصيدة من خلال هذه الإشارات هي مرجعية الذهن العربي المسكون بالتراث والمشدود دائما إلى الماضي بحثا عن حلول لمشكلات الحاضر[68]، وفي هذا الإطار ظهر زخم تراثي شعري ضخم قام بتوسيع فضاء القصيدة وإثراء دلالاتها وتشعيب مضامينها، فمنه قول الشاعر:

يا شاهد هذا العصر..

الليل تمدد في عيني..

وفي صدر يتنهد ليلا موجودا..

وهذا إشارة إلى ليل امرئ القيس عندما يقول:

وليل كموج البحر أرخى سدوده

علي بأنواع الهموم ليبتلى

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي

بصبح وما الإصباح منك بأمثل[69]

فليل الذات الشاعرة طويل وهو موبوء بالهموم والمواجع، مثل ليل امرؤ القيس لأنه مليء وموبوء بالهموم والمواجع، ولذلك استحضر الشاعر ليل امرؤ القيس ليكون به أحسن تعبير عن مواجع الذات التي تزورها كل ليلة، ولينفتح كذلك على الماضي بالقدر الذي ينفتح به على الحاضر ويومى إلى المستقبل لأن التناص "يجعل النص مفتوحا، يرفض الانغلاق، فكل نص لا يبدو كعمل إلا من خلال نصوص سابقة"[70] لأن الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار وبخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية" [71].

وبطريقة تخالفية تناصية نجد الشاعر يحاول محاورة قول صلاح عبد الصبور:

أبحرت وحدي في عيون الناس والأفكار والمدن

وتهت وحدي في صحاري الوجد والظنون [72]

فصلاح عبد الصبور أعلن إبحاره في العيون. أو في عيني الآخر. في الوقت الذي يرفض "ميهوبي" الإبحار فيهما "لن أبحر في عينيك". لأنه يرغب في مجافاة الواقع ورفضه وإدانته، إنه يخاف من الآخر، فهو أكبر منه، فالذات هنا تعيش حالة "اللامنتمي". وما يجسد ذلك رفضها ولعل ذلك مدعاة لحزنها، حزن على حالها في هذه الحياة، وما يكتنفها من كذب وزيف وتدجين. فالحزن جاء ليعبر عن المفارقة الشاسعة بين المبدأ والواقع، والتي سيطرت على كل النص، فما القصيدة إلا "بنية حية متماسكة الأجزاء متسقة الشعور بحيث يصبح كل جزء بمثابة عضو حي في بنيتها الفنية، وأن العاطفة السائدة هي المعيار الوحيد الذي يكشف عن طبيعة التماسك والتآلف، لأن الأجزاء السائدة هي المعيار الوحيد الذي يكشف عن طبيعة التماسك والتآلف، لأن الأجزاء الصور تأخذ طعمها ولونها ورائحتها من طبيعة التجربة الشعورية"[73].

وصلاة البحر التي ذكرت في بداية القصيدة في الحلقة الأولى، هي إشارة للصلاة التي ذكرها إيليا أبي ماضي في قصيدة "المساء":

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

لكأنما عيناك ذاهبتان في الأفق البعيد[74]

وهو النص الذي امتضه "عز الدين الميهوبي" بطريقة تآلفية في قوله:

ويصلي البحر علي[75]

فالشاعران يحاولان الربط بين البحر والعينين، باعتبار أن البحر هو "الماء الكثير ملحا كان أو عذبا، ولعله سمي كذلك لعمقه واتساعه وانبساطه من جهة، ولأنه شق في الأرض شقا، وجعل الشق لمائة قرار، سطحه مخالف لعمقه. كما أن في رؤيته الكثير من الإعجاب والخوف الإغراء من جهة أخرى".

أما العينين فهما للرؤية والنظر والإدراك، لأنهما العنصر الذي يركز عليه في الوجه، لما فيه من جاذبية وحسن وإشعاع، أنه مثل البحر انعكاس كاذب لما في الداخل (العمق)، وعليه فهما يظهران عكس ما يبطنان، وكلاهما رمز لعالم سحري مليء بالجاذبية، وكلاهما خزان للماء(ماء/دموع).

أما قوله: **فتشت لأعرف**

أين يقيم القمر المكلوم

المنكسر الأضواء

وسنبلة ماتت![76]

فهو إشارة لسنبلة "محمود درويش" عندما يقول:

نيرون مات ولم تمت روما **مازلت بعيونها تقاتل**

وحبوب سنبلة تجف **ستملأ غدا الوادي سنابل.**[77]

فالذات تبحث عن السنبلة الميتة الجافة التي ستملأ في الغد القريب الوادي

عند محمود درويش، والقمر عند الذات الشاعرة سنابلا وحياة.

كما نشر إلى أن القصيدة ككل مستوحاة، من قصيدة "قارئة الفنجان" للشاعر "نزار قباني"، إذ لم نقل أن قصيدة "ميهوبي" تتخذ "قارئة الفنجان" أرضية صلبة لها، الأمر الذي يجعلنا نؤكد أن النص "نسيج كلي من الإشارات والإحاءات والأصداء، والتنصيصات واللغات الثقافية سابقة ومعاصرة، تتقاطع داخله في تكوين صوتي متعدد شاسع" [78]

ذلك لأننا نجد نفس الأجواء والشعائر لقصيدة "قارئة الفنجان" حاضرة في قصيدة "النخلة والمجداف"، فالبداية كانت من العينين –هذا العالم السحري العجيب– فالذات الشاعرة ترفض الإبحار في العينين، وصاحب الفنجان يرفض الغرق في بحر عيني قارئة هذا الفنجان اللتان تشعان حزنا. والذات الشاعرة يتملكها حزن كبير نتيجة للخوف والرفض، حزن ظهر في الكف وسيطر عليها:

فتشت عواصم هذا الكون

لأقرأ كفي..

كانت مفعمة بالحزن[79]

ونزار يقول معبرا عن الحزن الذي تملك صاحب الفنجان:

بصرت.. ونجمت كثيرا

لكني لم أقرأ أبدا..

فنجانا يشبه فنجانك

لم أعرف أبدا.. يا ولدي

أحزانا تشبه أحزانك[80]

إنه حزن جعل الذات الشاعرة (صاحبة الكف) تبقى وحيدة خاصة عند رؤية احتراق الخيمة، كما كان هو وحيدا. وصاحب الفنجان أنبأته العرافة (قارئة الفنجان) بأنه سيظل وحيدا:

وتظل وحيدا كالأصداف وتظل حزينا كالصفصاف[81]

ونبوءة قارئة الكف في الحلقة العاشرة جاءت تخفيفا لحزن الذات الباحثة، التي أدركت ألمها ووجعها، فقالت له ما تقوله الأحلام الكاذبة:

"الليل يزول فلا تيأس

"والحب سيكبر لا تيأس

"والصبر جميل يا هذا..

"والحلم حقيقتك الأولى..

" والحظ حليفك لا تيأس.. [82]

هي إشارة لنبوءة " قارئة الفنجان" عند نزار قباني:

قالت: يا ولدي لا تحزن فالحب عليك هو المكتوب[83]

لقد كان الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه بالقائلين قبله إلا استنادا إلى هذا الموروث[84]. وعليه، فقد فتحت بوابة التناص المجال لتوسيع فضاء القصيدة، وجعلها تمتص العديد من الإحاءات التي تثري النص الشعري، وتفتح مجالاته.

الأسطورة والتراث ارتفاعا بالنص الشعري وبدلالاته إلى فضاء رحب، لأن هذه النصوص الغائبة تلوح لنا من وراء النص ودلالته، رغم أن هذا التلويح لا يبدو شديد البروز دائما، فقد يواجهها في أحيان كثيرة خفيفا أو غائما، وهو لا يتراءى لنا كاملا بل مصورا بطرق وأساليب متباينة، تكون أكثر حسية وبهاء عن طريق الهدم والبناء للنصوص[85]، إنها نصوص ساهمت –بفعالية– في بناء النص، ونسج دلالته بطريقة تسر القارئ، وتطرب السامع، فنظرا لتكاملها وتناسقها واتساقها مع بعضها البعض.

إن القارئ الذي ما فتئنا نشير إليه هو القارئ النموذجي بتعبير امبرتوايكو (E.UCO) أو "القارئ الضمني" بتعبير "فولفجاتج إيزر" (W.Esser)، وهو "بنية نصية تتوقع حضور متلقيا دون أن تحدده بالضرورة "[86]، فهو مجسد لكل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تاثيره، وهي ليست مرسومة من طرف واقعي خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته ذلك أن السياق يبحث عن الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص، ويقع الحضور عند نقطة التقاء الذاكرة والتوقع وتحدث الحركة الجدلية الناتجة عن ذلك تعديلا متواصلا للذاكرة وتعقيدا متزايدا للتوقيع، وتعتمد هذه العمليات على تسليط الضوء المتبادل بين المنظورات التي توفر لبعضها البعض خلفيات مترابطة[87] فالقارئ الضمني "كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ فعلي"[88] .وفي الأخير نشير إلى النصوص اللاحقة والغائبة للشاعر نفسه – من قبيل تفاعل النص الغائب المكاني – لهذا النص وبناء على أن كثيرا من المقاطع تتشابه مع النص المعني – ولعلنا– هنا نقف عند رحلة التفتيش التي تواصلت في ديوانه "اللعنة والغفران" بقوله :

لقد أخلف الحزن وعدي

ومازلت أبحث عن وطن

ضيعته المسافات

مازلت وحدي

أفتش عني.. وعنكم

وعن فرح

ربما حملته المواسم بعدي[89]

والذات الشاعرة في النخلة والمجداف تسأل العراف الحقيقة في كل موضع، سؤال امتد إلى غاية "كاليغو لا يرسم غرنيكا الرايس":

ضحك النجم من طفلة الحي..

قالت لعرافها:

أين الحقيقة.[90]

فالمواسم قال عنها الشاعر في "النخلة والمجداف" تنتظر الأمطار.

فلا يأتي الموسم.[91]

والحقيقة لم تعرفها الذات وظلت تبحث عنها في هذا الزمن المغلق، إذن حزن ويأس، وبحث جسدوا لنا الصراع الذي تعانيه الذات والذي برز في كل أعمال الشاعر التي ذكرناها والتي لم نذكر حتى الموت الذي كان أكيد في "النخلة والمجداف" من خلال الرؤيا:

وأحمل في نعشي الرؤيا.[92]

كذب في النص اللاحق:

ربما أخطأني الموت سنة

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم

كل رؤيا ممكنة..

ربما تطلع في نبض حروفي.. سوسنة

...

أنا ما كنت نبيا..

يطلع الوحي بكفيه جراحا مثخنة

لا. ولا كنت كما قالوا... لكل الأزمنة.[93]

ونجد اللغة المستحيلة التي نفى قارئ الكف إمكانية قراءتها، بجعلها لغة مستحيلة:

لست الذي يقرأ الكف

والمستحيل[94]

ما هي إلا اللغة التي أبان عن طبيعتها في ديوان "عولمة الحب.. عولمة النار"، فهي لغة مبهمة وغامضة، وهذا سبب عدم القدرة على القراءة:

يدي موسم لغدي..

وغدي عولمة

وأنا مذنب

والشهود يجيئون من آخر الأرض..

للسجن باب يطل على محكمة..

لغتي مبهمة[95]

فنصوص الشاعر التي تات نص "النخلة والمجداف" تستمر فيها بعض الدلالات التي أسسته (صراع، حزن، خوف، بحث) وذلك لأن النص هو من يضع سياقه التأويلي بما أنه يقرأفي سياق عام وممتد.

الهوامـش:

[1] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص 162

[2] بروان جوليان وجورج يول، تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997م، ص 279.

[3] محمد خطابي، المرجع نفسه، ص 279

[4] ينظر: براون ويول، تحليل الخطاب، ص 285 – 293.

[5] أحمد رضا، معجم المتن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1380ه/1960م، ص 472، مادة "نص".

[6] مارك مانجينو وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت/أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة من بغداد، العراق، ط2، 1989، ص 104.

[7] عمر أوكان، مغامرة الكتابة لدى بارث (لذة النص) أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 30.

[8] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992م، ص 123.

[9] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 134–135.

[10] المرجع نفسه، ص 315.

[11]محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 121.

[12] عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر والتناص مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، السنة السابعة، العدد 82–83.يوليو–أغسطس 1991، 1412، ص 14، وينظر: مراد عبد الرحمان بن مبروك، المرجع نفسه، ص 115.

[13] آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة: سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات عمان، ط1، 1993، ص 164

[14] عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، دار الأصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، الطبعة الأولى، 1997م، ص 15.

[15] الديوان، ص 21.

[16] ينظر: عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، (دراسة سيميائية للشعر الجزائري) ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1993، ص 78.

[17] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص 11.

[18] الديوان، ص 50

[19] الديوان، ص 56.

[20] محمد خطابي، لسانيات النص، ص 317.

[21] آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم، ص 82.

[22] آرثر كوتل، المرجع نفسه، ص 21–22.

[23] ينظر: إدريس بوذيبة، البنية والرؤية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000، ص 273–274.

[24] الديوان، ص38.

[25] الديوان، ص 60.

[26] الحجر: 26–27.

[27] الروم: 27.

[28] الحشر: 24.

[29] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (مقاربة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص 279.

[30] الديوانن ص 60.

[31] الأعراف: 24/23.

[32] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 37.

[33] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1997م، ص 45.

[34] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 326.

[35] سورة القصص: 29–30

[36] ينظر: عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1993، ص 35–36.

[37] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992، ص 31. وينظر علي جعفر العلاق، المرجع نفسه، ص 135.

[38] الديوان، ص 51–52.

[39] الشعراء، الآيتين 32.33.

[40] محمد خطابي، لسانيات النص، ص 326.

[41] الديوان، ص 15.

[42] الإسراء:36.

[43] آل عمران: 189.

[44] الكهف: 68.

[45] الكهف،68.

[46] الديوان، ص 27.

(47) المعارج:05.

(48) الحاقة: 52

(49) الديوان، ص 20.

(50) المؤمنون: 16.

(51) الحج: 7. (51)

(52) يسن: 51–52.

(53) الأنعام: 36.

(54) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، بيروت، ط1986، ص 179.(54)

(55) المرجع نفسه، ص 123.

(56) الديوان، ص 58.

(57) النمل: 38–39. (57)

(58) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 80–81.

(59) الديوان، ص 23.

(60) النمل: 91.

(61) الصافات: 62–63–64–65–66.

(62) الديوان، ص 58.

(63) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 323.

(64) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 39.

(65) سامح الرواشدة، فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، الأردن1999، ص 78.

(66)عبد الرحمن مزيان، الأزمة الجزائرية في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد 15، 2000، ص 71.

(67) محمد خطابي، المرجع نفسه، ص 325، وينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 136.

(68) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص 395.

(69) ديوان امرؤ القيس، تحقيق حنا فاخوري، دار الجيل، بيروت، ص 42–43.

(70) ينظر رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 340.

(71) علي جعفر الطلاق، الشعر والتلقي، ص 131.

(72) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت، المجلد الثالث، ص 1977/03/15499.

(73) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000، ص 254.

(74) ديوان ايليا أبو ماضي، المجلد الأول، دار الجيل، بيروت، ص 233.

(75) الديوان ص 18.

(76) الديوان، ص 15.

(77) ديوان محمود درويش، دار العودة، المجلد الأول، ص 224.

[78] حسن جاسم الموسوي، الإطار النظري للمقارنة: من الفلسفية الوضعية إلى النظرية النسبية ومن المؤلف إلى القارئ، (المقارنة والتناص)، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 26، المجلد 7، شعبان 1418، ديسمبر 1997، ص 31.

[79] الديوان، ص 15.

[80] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط 15، أكتوبر، 2000، ص 250.

[81] المرجع نفسه، ص 651.

[82] الديوان، ص 27–28.

[83] نزار قباني، المرجع نفسه، ص 684. [83]

[84] محسن جاسم الموسوي، المقارنة والتناص، ص 33.

[85] أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، مكتبة دار الآفاق، المغرب، 1987، ص 55.

[86] فولفجانج ايزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ص 30.

[87] فولفجانج ايزر، المرجع نفسه، ص 69–70.

[88] المرجع نفسه، ص 30.

[89] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران – منشورات دار الأصالة، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997، ص08...

[90] عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، فبراير 2000، ص 23.

[91] الديوان، ص 56.

[92] الديوان، ص 12.

[93] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 27–28.

[94] الديوان، ص 49.

[95] عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، دار الأصالة للإنتاج الفني والإعلام، سطيف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2001، ص 76.