سيمياء التناص حفريات الذاكرة وإسقاطات الواقع
قراءة في ديوان بكائية أخيرة لخالد الجبر.

د/أحمد مداس
جامعة بسكرة

الملخص:

توظف المعرفة المختزنة في الذاكرة الجمعية في شكل مواقف تلائم وضعا ما، برؤية فيها مزج بين الأحداث دون العودة إلى تاريخها وترتيبها الزمني، وإنما العبرة بما تحمله من مواقف تستند إليها الرؤية الحاضرة لتجد فيها مخرجا أو منفذا يمكن أن يغير عقائد الناس وقناعاتهم، وتحثهم على الإيجابية وترك السلبية التي غطت كل الأفعال كما هو الحال مع خالد الجبر في ديوانه: (بكائية أخيرة).

إن الشخوص والأحداث والصراع وحدات لعملية إبداع شعري ينحو إلى الغموض والإبهام؛ لأنه يصنع في المخيلة توترات وتطورا حدثيا لا يكتمل، وبرنامجا سرديا من دون تحولات، ولا تعالقات بين الذات والموضوع ذي القيمة، وإنما يسري فعل القص على الإيحاء مشكلا عملا فنيا مكتملا يخص الأمة بلسان ومنطق الشاعر، الذي تلمَّس في الذاكرة ما يصنع به إسقاطا واقعيا معاصرا.

إن النص عند خالد الجبر نسيج هائل من التداخل المعرفي، فيه قدرة عالية على المزج بين الأحداث والشخصيات المستدعاة في مدار الإشارة مشكلا تداولا منطقيا بين الأدوار، وهو الظاهر في ما رآه، كما يشكل في مدار الإيحاء تداولا منطقيا بين الأدوار، وهو الظاهر من واقع القراءة التي نقدمها، والكل يسري عليه عاملا المركز والهامش.

أولا- مقدمة نظرية:

يتعين التناص مدخلا سيميائيا[1] لقراءة الخطاب الشعري من خلال **صناعة جيوب معرفية** بعد **تداخل بين النصوص**[2] ليحصل **التحول الدلالي**، وهي ثلاثة مدارات في مفهوم التناص سيجري العمل على تجسيدها في هذه الدراسة.

وإنما يصنع التناص الجيوب المعرفية بجعل خبرات الماضي مادةً حاضرة في حياة المبدع والناس معا، ومن ثمَّ تكتسب صفة المشاركة، ليتم بها الوعي وفهم الوجود. لقد نحت النص الحاضر بهذا الشكل من الماضي وخبرات الأسلاف ما رآه مناسبا للتعبير به عن واقعه، وستكون **(هذه الخبرات المشتركة بين البشر هي مصدر الفن العظيم عند المبدع وسبب تذوقه عند المتلقي)**[3]؛ ذلك أن المبدع قد وجد في الحدث التاريخي وفي أبطاله-وإن كان هذا الأساس غائبا- ما يصنع به الحقائق الحاضرة بالتناسل والتوليد، مؤسسا لمعرفة نفسية وتاريخية ولغوية[4]، تُحدث في المتلقين فوضى معرفية أساسها المقارنات والافتراضات فالاستنتاجات من خلال أفق التوقع الذي يرصد حقيقة ما يُراد لها أن تُدرَك، وهي في حقيقتها لا تتعدى المشترك المعرفي الذي يعقد سجلا تشترك فيه العقائد والرؤى، ويجري على امتداد الزمن، فيكون للمتأخرين علما لفهم حاضرهم كما تمَّ فهم ماضيهم من تردد صورة ما في شكل حدث له شخوصه، أو شخوص لها أحداث معروفة مشتركة أو مختلفة، لتتم صناعة التوافقات وإنتاج الاحتمالات التي تُهوّن صعوبة الفهم وغموض الملفوظات[5]، حاصرا أفق التوقع في مجال معين يمكن أن يُدرَك عند عموم الأمة، أو يتعين أفقا عند بعضهم ليجري عند الباقين كما تصوره وتعيَّن عنده، أو تسعى الجهود إلى التصحيح والتعديل ليتم إدراك التنبؤ والاستشراف والتشخيص الذي يغيب عند غير المبدعين، فإن لم يكن الأمر كذلك كان ذكرى تنفع، وإعادة إنتاج تصنع متعةً، وتؤدي وظيفة[6].

وبذلك يكون التناصُ ممارسةً سيميائيةً دالةً توظِّف النص بوصفه جهازا عبر لساني(paralinguistique) تتوزع فيه الأدوار عبر المقولات المنطقية لا الملفوظات اللسانية الخالصة[7]، فيحدث **(امتصاص معان متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها ... موجهة من طرف معنى معين)**[8].

يسري على الملفوظات ألفاظًا مفردةً وتراكيبَ –وهي الآتية من الغياب– شكلٌ من التشفير داخل النسيج العام للنص الحاضر، مما يستدعي استدعاء الذاكرة الجمعية لفك هذا التشفير بالجمع بينها بوصفها معرفة غائبة تستخدم في غير زمنها، وبين تداعيات المعرفة الحاضرة وتناسقهما وفق منطق الشاعر بالتصوير والتشبيه والاستعارة للواقع المعيش الذي يحتاج إبانةً وبيانا أو حلاًّ أو تعيين علَّة لوضع قائم أو إدراك حقيقة ما بأسلوب حوار **(بين النصوص... يندمج كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النص)** [9]؛ فالمزج بين الشخوص على غير ما ترتب عندها في أزمنتها من أحداث، والجمع بينها برؤية يرى فيها تعبيرا حيا وحقيقيا عن واقع حاضر ضمن الثقافة المشتركة للأمة العربية هو ما يصنع تلك الجمالية التي تستند في تشخيص واقعها بماضيها وتعقد العزم على استخدامه في مستقبلها اتقاءً لشر، أو جلبا لمنفعة، أو تحريكا لنخوة، أو طلبا لغوث أو لذلك جميعا. وفي هذا المدار يكون فضاء النص والمعجم[10] المادة الحية التي يتكئ عليها الانفعال الشعري، ومنهما تكون الصورة المستلهمة من الماضي للتعبير عن الحاضر باختيار له أسبابه ودواعيه، وهو ما يؤسس للإسقاطات الواقعية.

ومنهجيا؛ فإن التناص هنا صورة إدراك واقع ما ذي قيمة مفردة أو قيم متضافرة على الحقيقة وبشكل جمالي في مجال معنوي و/أو ذهني مؤسس على المحاكاة والتخييل[11] على أساس تيبولوجيا تواصلية تقتضي تفاهما

ووفاقا بين الذات والمرسَل إليه[12]. ويتعين التناص في تحليل الخطاب من صورته الغالبة التي تفرض نفسها على المحلل تماما كعوامل **غريماس** في ثنائيات التحليل السردي، **وعتبات جنيت، ومداخل روبرت شولتز، والشاهد والقرينة والمماثل** عند مرتاض، **وصنوف الفعل الدال قصدا بالتشاكل والتباين** عند محمد مفتاح.

يقوم المدخل هنا على الشاهد/الدليل، والقرينة/المؤشر في تعيين المعاني، فيكون السعي لإثبات حقيقة ما من خلال تكاتف القرائن والشواهد التي تنحصر في دلالة واحدة.

إن التوجه نحو الدلالة المنتهية وغير المتعددة بَيّنٌ في هذا الإطار، وهو توجه يتشكّل بوقف الاستنباط عند المستوى الذي ينتهي عنده تداعي المعاني والدلالات الممكنة، لينتهي الوضع عند القراءة المقيدة بمعنى الناطق[13].

يحيل المدخل السيميائي على مستويين متواليين من الفهم والاستيعاب، فهم مجمل يعادل أفق التوقع، وفهم مفصّل يصدق فيه الإجمال أو يعدّل أو يُترَك لغيره من التأويلات؛ فيتكاملان في بنية تأويلية (Structure interprétative) تتعيّن وتتحقّق بالضرورة عند قارئ ما، وقد لا تكون كذلك عند غيره، فالأمر معقود على الاحتمال والترجيح وعلى الصحة والخطأ[14]. إن القراءة التي نود إيرادها في هذا المقام تتكئ على مدخل سيميائي قوامه اللفظ المفرد في خطاب شعري يتجاذبه المنطوق والمفهوم، فيتشكّل تداول بين عدة أدوار بتقنية التصوير الجزئي والمتكامل داخل صورة كلية واحدة، قد تصنع في الذهن فهما معينا داخل البنية التركيبية. إن هذه القراءة –بوصفها فهما واستيعابا– تبحث في شعرية الخطاب الشعري معينةً المعنى من خلال عنصرين[15]:

الأول: اللفظ/ العلامة المفردة وعلاقتها بالمعجم الشعري الذي ترد فيه.

الثاني: التركيب من صورته البسيطة إلى المركبة الحاملة لمعنى الإشارة والإيحاء، بوصفه تصويرا فنيا إخباريا أو حجاجيا أو وصفيا قوامه تجاور الألفاظ.

يمثل هذان العنصران مرحلة الشرح والتفسير للبرهنة على صحة الاستيعاب والفهم، بل على جودته إذا تناسق الكل مشكلا بنية تأويلية تقوم مقام الخطاب الشعري على أساس أنها شكل تمَّ توليده من نواة معنى واحد، يشترك فيه الشاعر والقارئ. وإنما يكوِّن هذا الانسجام مركزا معنويا واحدا يُعتقَد أنه المراد والمقصود بالأشكال الدالة، وفيه وحوله مجالات وحقول معنوية ترتبط به، ويتأسس على:

1. تكرار (répétition) وحدات تعبيرية وأسلوبية في الخطاب الشعري

2. تضافر (convergence) علاقات قائمة بين الوحدات داخل بنية الخطاب الشعري مما يصرف القارئ/المؤول إلى اعتماد تأويله صورة أخرى لذات الخطاب[16] بوصف التأويل فهما نوعيا بعالم ممكن، استيعابا لكل عناصره الأساسية والثانوية[17] وجامعا بوصفه عملا نقديا بينه – أي التأويل– وبين المعنى والشعرية؛ وكلها غايات سامية ضمن قراءة مفضلة واحدة[18]. إن هذا الفعل يعني أن الفهم والاستيعاب سابقان للتعليل أي الشرح والتفسير، ومن ثم يتعدى التأويل((لماذا)) الموضوع (l'objet) الحاصل في الفهم إلى((كيف))(manière) الحاصلة في التفسير والشرح[19] للإمساك بمفارقات معنى المؤلف والاستقلال الدلالي للنص[20]، وكلاهما يحصلان في ذهن المؤول أثناء تفاعله مع الخطاب الشعري من خلال التقلب بين وحدات الخطاب ألفاظا وتراكيب. فأما المعجم فإنه مجموع العلاقات الدالة التي تفيد معرفتها معرفة أشياء أخرى[21]، لها علاقة بمكوناتها الأكثر إيغالا في القدم ومعرفتها احتمالات يمكن أن تأخذ مكانا في الحاضر ضمن سياق محدد، لأن الوحدة المعجمية

الواحدة تشكل نواة ومحيطا لتنشيط بعض خصائصها للوصول إلى نتيجة تأويلية ويصنع اللفظ ظلاله في العالم المتخيل[22]عند المؤول اعتبارا بعنصري الهيمنة في الخطاب الشعري: التشاكل والتباين (Alotopie/Isotopie). وهما خاصيتان للخطاب أساسهما التكرار، وبه تُحدَّد معالم العالم المُقدَّم الذي يفترض أنه عالم ممكن عند المؤول والنص وصاحبه معا. يتم الاشتغال هنا على علاقة الدوال بمدلولاتها وتحوّل المدلولات إلى دوال تستدعي مدلولات جديدة، ليكون الاستقرار عند اكتفائها بمدلولات لا يجد المؤول بعدها انصرافا إلى غيرها، واعتمادا على البعد الثنائي للعلامة السيميائية على مستوى مقارنة الخطاب الشعري بالخطاب التأويلي أولا ثم على مستوى وحدات الخطاب التأويلي المعتمد على ما يؤدي الاتساق التأويلي بإعادة تشكيل النص الشعري[23]، والسير نحو محتمل دلالي مكتمل[24]. وكما يكون المعجم طرفا، يكون التركيب كذلك في كل أشكاله؛ فهو صورة الصـــراع **(بين قواعد التركيب وبين التصوير المجرد)**[25]، ليخرج المعنى إلى التمثيل الحسي[26]، ويصير كل تركيب صورة، تتعالق فيما بينها مشكّلة صورا جزئية وكلية، ثم تتضافر جميعا في صورة مركبة[27] لها منطقها الخاص[28]، فيه تفهم التراكيب/الصور الحسية والمعنوية والبلاغية، وقد تفهم حتى الرامزة والغامضة المبهمة التي تتعدى حدود المعقول؛ لأنها **(تعبير غير عادي عن عالم عادي)**[29] راسمةً حد التركيب الفاصل بين المفهوم والمعقول والمبهم غير المعقول وكلاهما يقوم على الصيغة النحوية، فإذا اختفت قابلية الفهم[30] بفعل الاستعارة وخرق قواعد التجاور والإسناد فقدت دلالتها التي لا **(يمكن إدراكها على أي مستوى)**[31]، غير أنها بوصفها صورة جزئية داخل الصورة الكلية يمكن أخذها داخل الإطار العام الذي يصنعه الخطاب بوصفه صورة[32] تشكله بنيات دلالية لها اتصال وثيق بالشعور، والانفعال الشعري.

وعليه؛ يقع فك التشفير في هذا البحث بطريقين متناسبتين:

-الأولى مبدأ التداولية(pragmatique) في تتبع المشيرات(indicateurs) والمعيِّنات (deéxies) من إنسان ومكان وزمان وارتباطها جميعا بالحدث[33].

-والثانية البحث في التشكيل المتسق المشكِل لبنية تأويلية وفق مدارات الإشارة والإيحاء في نص يأخذ شكل التداول بين أدوار على هيئة بنية مقطعية، لأن (**التحليل ... يظهر أن الإشارات التي تكون في ظاهرها غامضة وآيلة للسقوط، إنما هي متجذرة في بنى متجانسة وشفرات تحتية تنهل منها قيمتها**)[34].

لا ينفي هذا التقعيد المنهجي الذوق[35] والحس[36] وهو يستدعي الذاكرة البعيدة ليلبسها واقعنا الحاضر، أو يعود بنا واقعنا إلى ذاكرتنا فيحفر فيها حيزا، ليستقر الحل والرؤية في أخذ العبرة صانعا ذلك التحول الدلالي الذي يعين مجال المسكوت عنه خلف مجال المنطوق به بالشاهد والقرينة، ويكون المبدع في كل ذلك قد توسل بالتناص في صورتيه الامتصاصية والاجترارية[37]، وهو يسعى للتواصل وتشكيل الرسالة وتمريرها.

ثانيا- القراءة والإجراء: الممارسات السيميائية

بدأ خالد الجبر ديوانه بما لا يتأسس على الإيمان ممثلا في ملفوظ: **وثنية**[38] وربطه بحياة قبل الإسلام في لفظ : **قبلية**[39] الذي يعكس قوانين القبيلة وسننها في الحياة، ومنطق الأنا الجمعي الضيق، اتقاءً للنفي والغربة قبل التعريج على **منافي الغريب**[40] بما يوحي بمعاناة الاغتراب وعدم التكيف مع الحياة الحاصلة بصورتها الراهنة، مما جعله يتكئ على الشرعية الوثنية القبلية. وهذا مدار. والمدار الثاني قناعة تامة بعدم قيام دور الحق والعدل إلى حين **انبعاث الرميم**[41]، الأمر الذي ينشئ الحركة المضادة والفكر المخالف ممثلا في: **نزوع الصعاليك**[42].

داخل هذين المدارين **بتقاطيعهما الخمس**، يعرض خالد الجبر شخصيات مرتبطة بأحداث تاريخية حفرت لها في الذاكرة العربية مكانا لا يمَّحي، ويكفي على ذلك دليلا أنها مادة شعرية تملأ جوف القصائد لتدب فيها الحياة. وهو ما يشكل الديوان كما سيتعيَّن في القراءة التي قامت على خلفيات تاريخية صنعت ولاتزال تصنع ذاكرتنا:

- الأزمة في العراق أيام بني أمية: (الدور الأول)
- آل البيت وتداعيات الفتنة الكبرى إلى اليوم(الدور الثاني)
- الثأر والحمية وعادات العرب وأيامها(الدور الثالث)
- نمو حركة الصعلكة (الدور الرابع)

في هذا التأسيس شيء من الترتيب، لأن الواقع النصي (الديوان) يعطي تناوبا لهذه الأدوار؛ فبعد الأزمة في العراق يأتي شق الفتنة الكبرى الأول، ثم يأتي دور حرب البسوس فالعودة إلى أصول الفتنة الكبرى، ليتخلل كل ذلك الدور الرابع (حركة الصعلكة) في إشارات تاريخية تحفظها الذاكرة وتأكيدات واقعية يفرضها الوضع القائم. بهذا التشكيل الشعري يُظهر الديوان في شكليه الإشاري والإيحائي[43] الممارسات السيميائية[44] التي تعطي حقائق حفريات الذاكرة وإسقاطات الواقع.

أ- استدعاء الصور من الذاكرة الجماعية للأمة:

1- صورة جزئية أولى: قيام المظلمة وغياب الرد عليها....فعل دون ردّ

تقوم كل صورة على شخصيات وأحداث وقضايا بينها جميعا ارتباط وثيق، يجد في معرفتنا صدى وحقيقة بلون أسود، ومذاق مر رفضا وصدا، أو بلون فاتح يانع ومذاق كالشهد قبولا واعترافا، ومن ذلك ما جاء في التقديم من خبر الأدوار.

- الأزمة في العراق أيام بني أمية:

القضايا	النص [وثنية/قبلية/منافي الغريب]	الصفحة
-بطشي/سجوني/سيوفي/مقابر الجماعة /السكوت .[السطوة-السكوت-الرضى].	تقاسيم على منبر البصرة	ص09-10
- الذل والرضى والطاعة/وجه الظلم/المجاعة	خطيب الخبز	ص11-12
- الهوان/الكرامة/رغيف الخبز/التمثال (سقوط) المساومة	الإله الخبز	ص15-17

-(يا أيها الناجون من بطشي .. عليكم بالسكوت
أنتم على شفا حصادي ...
والرؤوس أينعت
قد حان موسم القطاف،
... إما سجوني المتخمات بالعظام،
أو سيوفي المترعات بالحِمام !
خيروا نفوسكم:
بين الممات بالسكوت
أو بالممات بالسيوف)[45]
-(عبثا يا سيدي تبقى تحاول
...لست عادل !)[46]

إن لم يكن في هذا المقام شيء على الإطلاق؛ فهو الظلم وغياب العدل مع ذل وهوان وإرغام عليهما بالقوة، ليكون العيش مرتبطا بالخبز

والخضوع والرضى، مخافة البطش والتشريد والقتل. إن هذه الصورة التي تصنع فينا فضاءً معروفا ما كان له أن يستدعيها من الذاكرة البعيدة، ولكن الظاهر أنه استدعى أكثر القضايا وجودا وتعميرا في الأمة وفي واقع البشر جميعا، ولذلك فالظاهرة متأصلة فينا وفي معرفتنا، وهي التي تنأى عنها الأعراف الدينية والاجتماعية والخلقية، غير أنه العرف الذي لا يُرفَع لغاية لا يعلمها كثير من الناس.

2- صورة مركبة: تعيين المظلمة وقيام الرد عليها... فعل ورد فعل

آل البيت وتداعيات الفتنة الكبرى:

إن الفكر عند الشيعة ينحو إلى ظلم وقع على آل البيت في صور متعددة، بدأ بأرض فدك[47]، وتواصل مع خلافة علي رضي الله عنه، ثم مع مقتل الحسن، وبعده بيعة ومقتل الحسين[48] وإلى اليوم مع تهميش تراثهم[49]. وهم الساعون إلى انتقام يردّون به على ظلم السنة مذ كانوا... بهذا المنطق هم مركز والسنة هامش، والأصل عندهم بمسح فكر السنة. وعند أهل السنة الشيعة حركة هدامة وجب تهميشها وتضييق مجالات نشاطها والالتفاف حول السنة والعودة إلى هديها. فإن لم يحدث تحوّل في هذا الموضوع فلأن المركز والهامش على حد قول الطائفتين متلازمان تلازم الحق والباطل.

الموضوع	النص [وثنية/قبلية/منافي الغريب]	الصفحة
الجماعة	**تقاسيم على منبر البصرة**	**ص10**
ذل/عزة دون مقاومة/المظالم/يساوم/ لا تساوم.	**رسالة عائشة إلى أبي عبد الله الأحمر**	**ص13- 14**

الإمامة	**الإله الخبز**	**ص16**
البيت/الجب/البيت/وحدة أبي ذر	**عيناك منفاك**	**ص38-39**

يربط الشاعر بين الدورين/الصورتين بلفظين غاية في التقارب إذا أردنا، وغاية في التباعد إذا شئنا؛ ولكن الإدراك المجمل للرسالة يعيّن التقارب، وينفي التباعد:

-(نمنحه الفرصة كي يُدفن في مقابر الجماعة)[50]

-(أن يديم النعمة الكبرى على خدامه،

وينيب اللحم عنه في الإمامة)[51]

وبالعودة إلى تاريخ الصراع في الأمة؛ فإن الجماعة والإمامة طرفا نقيض لا يلتقيان أبدا، وقد جعل الشاعر خبرهما بهذا الترتيب (الجماعة) قبل رسالة عائشة و(الإمامة) بعدها.

- صورة جزئية مركزية 1: رسالة عائشة رضي الله عنها

من رسالة عائشة إلى أبي عبد الله الأحمر على وقعها التاريخي، رصد لواقع اليوم، وكأنها فهمت الواقع جيدا كما أننا لم نفهمه:

-(نحن في عصر سواء فيه:

من يحيا ذليلا،

أو عزيزا لا يقاوم)[52]

- (خاب من ظن يساوم وهو يدري مثلنا أن المظالم

باقيات أبدا لا تنتهي)[53]---------- -رسالة عائشة

- (قبل الناس جميعا أن يهونوا

وأنا ما زلت أسعى للكرامة)[54]---------- الشاعر والرسالة(+)

يرتبط صنيع عائشة رضي الله عنها بوقعة الجمل وأخبار جيوش العراق والشام ومكة، وقد خرجت تطلب حقا؛ فساندت وعارضت ولم تساوم، وثبتت على موقف لا يثبت عليه الرجال، فلما كان صنيعها صنيع الملتزم العنيد الواقف عند حق لا يحيد عنه ولا يستكين، جاز أن تكون رسالتها إلى عبد الله الأحمر آخر سلالات المسلمين في الأندلس من الحكام دستورا يؤثر، وقاعدة عامة.

لقد استفاد الشاعر من الرسالة مبدأ القوة ومبدأ عدم المساومة، وهو مما لا وجود له في واقع الأمة إلا مع مفاوضات الأرض في مقابل السلام، وقد يكون مدار الأمر أن الأصل في رفع المظلمة لا في قبول وضع مفروض، وأن المقاومة هي الوسيلة إلى أن يأتي الحل النهائي.

- صورة جزئية مركزية 2: صنيع أبي ذر... رد فعل إيجابي ومثالي:

-(تظل وحيدا،
تعصب جرح المدينة وحدك
تعيش وحيدا، تعلم هذي العبيد الحياة..
وتُقتّل وحدك
... وتدفن وحدك..
تبعث وحدك..
من سجنك القبليِّ
وحيدا..وأخضر)[55] ----------أبوذر

كما رأى الحق

-(فكن ما تشاء ... ستبقى طريدا)[56]
... وأحيا أقاوم

ولست أساوم)[57]----------الشاعر ورؤية أبي ذر(+).

فيكون أبو ذر –في وحدته ووقوفه على الحق ومعه– قد زرع في الأمة رسالة الثبات وحفظ العهود، وعدم التحول والتبدل ومجاراة الأوضاع، ومنه أخذ الشاعر ذلك وقد مزجه برسالة عائشة الحاثة على القوة وعدم المساومة، فإن لم يكن فهي المقاومة التي تحفظ الذات وماء الوجه وإن عاش طريدا أو في المنافي ينتظر عودةً هي الحق المسلوب.

– صورة جزئية ثانوية 1/ محنة يوسف عليه السلام وتعالقها مع أحداث الفتنة الكبرى:

–(وتعرف أنّا ابتعدنا كثيرا
عن البيت (تخفق فيه الرياح)
...فضعنا على قاب قوس من الجب..
ضعنا..
وأنت دنوت من البيت أكثر !) [58]

في لفظ (البيت) المحيل على الآل عليهم الرضوان ولفظ(الجب) ربط بين قصة يوسف عليه السلام وما عاناه الحسين رضي الله عنه، وما يعانيه أنصار الحسين وشيعته، وفي كلٍّ إثباتٌ للمظلمة والحق المسلوب الذي لا ينبغي أن يُترَك.

– صورة جزئية ثانوية 2/ مع نداء اليمامة في ثأر أبيها:

–(تجذّر فينا نداء اليمامة: (يا ريح هبي))[59]

تؤكد هذه الصورة الحق المشروع في مقاومة التهميش، والقيام على الحق حتى يُسترَد مادامت القدرة على المقاومة ثابتة وكائنة. فإن لم يكن الأمر كذلك فهي المقاومة في فعل الصعاليك كما في ذاكرتنا الجماعية:

– صورة جزئية ثانوية 3/ مع الشنفرى:

–(وللشنفرى بعدُ هذا الحضور)[60]

لقد تم الربط بين يوسف عليه السلام في صبره واحتسابه بقرينة الجب، وبين أبي ذر–رضي الله عنه– في وحدته ووقوفه مع الحق الذي ارتآه، وعرج على اليمامة ودعد عينا بلفظ اسميهما، وعلى الشنفرى بقرينة أقيموا، وعلى المتنبي بقرينتي زائرة وتزور حياءً، وعلى المنافي في **صورة كلية** واحدة؛ لأن الظاهر أن تتعالق دعد والمنافي والأرض في حيز واحد يجمع بينها الحب والرغبة في مفقود طال افتقاده (الأرض)، واليمامة والشنفرى في حيز آخر يجمع بينهما السعي والثورة، ويبقى يوسف وأبوذر وزائرة المتنبي في آخر يجمع بينهم الثبات والعزم، بما يتطلب المقاومة والنضال. ومادام الأمر كذلك فقد فهم أنه وأنَّنا (الأمة):

–(متمسكون
بكل حبة خردل
متنسكون..
لكل غصن هائم في بلبل
ومعذبون بحلمنا)[61]

ليخرج بالخطاب من بعده الداخلي إلى بعده الخارجي؛ وعلى ذلك يكون الجمع بين طرفي نزاع في ذاكرتنا فهما ميسورا على أساس الممارسة السيميائية التحويلية[62]. من هنا؛ فهو يؤكد في **منافي الغريب** على إثبات حق العودة، كما عاد يوسف إلى أهله بعد المظلمة، فكان الجب موطن الغربة الأول، والموطن الآخَر مصر، والموطن الآخِر عودة إلى الديار، ويكون الحاصل إلى الآن أن أخذ الشاعر من كل صورة مستدعاة من الذاكرة جانبها الإيجابي، ليصنع منها فضاءً واقعيا معيشا بالتشابه والتماثل بل وحتى التناظر.

3– رد الفعل الواجب والقيام على الحق :

الثأر والحمية وعادات العرب وأيامها: (الدور الثالث)

من أول الديوان:

الموضوع	النص [انبعاث الرميم/نزوع الصعاليك]	الصفحة
النعامة/اليمامة/قرباها/بجيرا	**الحارث بن عباد يطل أخيرا**	**ص32-34**

ومن آخره:

الموضوع	النص [انبعاث الرميم/نزوع الصعاليك]	الصفحة
سأظل/واقفة/حدادها/عماه/يمامة/ جساس/البسوس	**بكائية أخيرة**	**ص74-80**

جاءت شخصيات الحارث بن عباد وبجير واليمامة ومهلهل وجساس وكليب والبسوس لتحيل رأسا على حرب الأربعين عاما[63]، وفي الديوان منها صور:

- صورة جزئية 1: حرقة الحارث على بجير... وحرقتنا على.....:

- (قرِّبا مني النعامة

... تقدح الصوّان ضبحا

تنتضي الأشواق فوق التل صبحا

وتثير النقع وسط الجمع أو تفضحنا)[64]

يبدو الحارث مضطربا بعد الذي صُنع ببجير؛ فهو يسعى إلى الاستقرار والرضى والشعور بالاتساع بعد حياة الانحسار. إن الثأر الجمعي لمصاب الفرد الواحد في نظر الشاعر لهو من أنبل قيم الجاهلية وأرقاها، لما فيه من طلب الثأر ورد المظالم وإقامة العدل. ويربط من جديد بين قصة يوسف مع إخوته ليصنع من مواضيع منفصلة في الذاكرة ذلك التعالق الغريب في موضوع واحد لا يكاد ينفصل عن بعض أجزائه:

-(كشفت كل الذئاب عن أنيابها
مُزِقت قمصاننا
ويرِئنا من ترانيم الشهامة)[65]

يخرج الشاعر بهذا الملفوظ إلى تعيين الأمة ضحيةً كما كان يوسف ضحية، وهو إسقاط تاريخي يرسم فاجعة يعقوب في ولده، وإسقاط واقعي يرسم حدود مسألة بعينها لا تتعداها الرؤى إلى غيرها ممثلةً في قضية الأراضي العربية المحتلة، والتي لأجلها تهون النفوس وتُبذَل:

-(حين تمتزج الوساوس بالوصايا
والمرايا.. لا تُرِي إلا الخطايا
والزوايا..
حاملات بعض أشلائي
يا ليت.. ما أشهى انتهائي)[66]----------

بحركة مقاومة

- صورة جزئية 2: يمامة والحق الذي لا يضيع...:

-(يا عماه أنكر أنني امرأة تنوح على أبيها
...جساس آخر قاتليه
وأنت أولهم)[67]

فمهلهل همَّش نفسه بالاختيار وترك لكليب الزعامة والصدارة والحكم، وجعل حياته للصيد والخمر والسمر في بيداء العرب. وجساس همشه كليب لضعف رآه فيه وفي تصرفاته وسلوكاته فلم يلزمه إلا أن جعل منه تابعا لا يصلح للريادة والحكم على قرابته منه. واجتمعت في كليب-كما رآه مؤيدوه- كل خصال النبل والمروءة والشدة والحزم فكان هو المركز، وهذا هو الدور الأول.

أُزيح كليب في الدور الثاني عن الحكم بعد أن قتله جساس، فصار الصراع إلى المهمشَينِ بعد أن صارا قطبي الصراع. فكان تلازم القطبين

تعيينا لمركزين ينبغي أن يسود أحدهما ويُسحق الآخر، فكانت حرب الأربعين سنةً.

في الدور الثالث غاب مهلهل وتمَّ الحجر على نساء تغلب؛ فهمَّش الزمن مهلهلا وهمَّش جساس نساء قبيلته عشر سنوات، ورفع إليه هجرسا وقرَّبه منه مهمِّشا له ومخفيا عنه نسبه، فقد آل إليه الأمر فصار مركزا بعد زمن من التهميش.

وكانت يمامة قد عقدت العزم على الوفاء لثأر أبيها، وفي ملفوظها الآتي قوة واصطبار ومداومة، ومن عزمها يأخذ غايةً أتقن إدراكها: تضحية المقاوم

-(سأظل واقفة هنا

سأظل)[68]----------

العزم والعقيدة

ومن عزمها أُخِذ العزم في وعيد بمآل سيبقى مسبارا للحقيقة:

-(سأنتهي.. وتنتهون من خيالي..

من سهول مائدات تحتكم

ولي ستبقى بوصلة !!)[69]

إن الربط بين العزم في(سأظل) والغاية في (سأنتهي ..وتنتهون) يعود بنا إلى قيام المظلمة وديمومتها، وهو ما أنتج الفعل ورد الفعل، وسيبقى الوضع كما هو عليه إلى أن تزول المظالم وتُسترجَع الحقوق، كل ذلك في كنف تعادل القوى وتماثلها، ليكون في حال عدم التوازن :

4- ردّ الفعل الضروري: الصعلكة والتمرد وقيام الحركة المضادة:(الدور الرابع)

كان في بدايات الديوان تلويح بالصعلكة مع السليك والشنفرى في:

- صورة جزئية ثانوية 1/ مع السليك:

-(ليت لي كفيك أو زنديك.. أو شفتيك..

حتى أتقي وجع <u>التصعلك</u>..

... ليت لي يا ذا <u>السليك</u> تجملك !)[70]

في هذا الملفوظ رغبة بالتشبه بالسليك في صفات خِلقية وخُلقية انعدمت في المتلفظ، كما انعدمت في كل من يحمل معه هموم الواقع.

- صورة جزئية ثانوية 2/ مع الشنفرى:

-(وللشنفرى بعدُ هذا الحضور)[71]

في الملفوظ الشعري مزج بين الشنفرى وأبي ذر حتى يماهي بينهما في صورة الطريد الذي لا يساوم وظل يقاوم، في حركة ضرورية تجابه الظلم.

لقد بدأ الشاعر الصعلوك بمخالفة شاعر القبيلة في بناء القصيدة وطبيعتها طولا وقصرا، وهو يعلم أنها مرفوضة عندها (القبيلة)، وهي المركز. إن هذه المخالفة مقصودة بالاختيار، وهي ردّ فعل على فعل القبيلة بتهميشه والاستغناء عنه والبراء منه ومن دمه. فنشأ عنده شعور بوجوده في هامش حياتي مُكرَه ومُجبَر عليه، كما أدرك وجوده الذاتي في هامش فني اختاره لنفسه بحكم ما طوقوه به من تهميش؛ فحوّل النص من سرد ماض إلى استشراف استقبالي، تحوّل الزمن فيه من متقطع منشرخ إلى زمن متجانس يلائم ما يريده في حياته، وبذلك راح **(يقلب ... نظام الأشياء والعلاقات الاجتماعية وبنية القصيدة)** [72] فنيا.

خالف الفكر الجديد كل التصورات الاجتماعية، فجعل من الغارات على أعيان القبائل عملا مشروعا، ومصدرا لعيش الجائعين والضعفاء والمشردين، منصبا نفسه وكيلا عنهم في حاجتهم أول الأمر قبل أن يحولهم إلى حركة مضادة تنافس قيم الثقافة المركزية للمجتمع الجاهلي[73]. وبذلك صار الأمر إلى المخالفة الفنية والمخالفة الاجتماعية، ليتقابل المركز ممثلا في القبيلة والهامش ممثلا في الصعاليك، على مستويين؛ أولهما الصراع المادي والثاني الفعل السيميائي[74].

وأغلب الظن أن هذا التحديد (مركز/هامش) يقوم على المخالفة والمناهضة والصد؛ فلا يميل طرف إلى المخالفة والمناهضة إلا إذا أدرك في النظير/الخصم اعوجاجا يرجو تقويمه، وهو تقدير ذاتي، فيكون الصدُّ الذي يُنشئ الصراع والخصومة والرفض وعدم القبول. ولعل في ما أورده الفراهيدي في العين العلة والسبب فـــ (**الهَمِشُ: السريع العمل بأصابعه. والهمشة: الكلام والحركة**)[75]، وفي الفعلين معا ما يقوم مقام الفعل المناهض والرد بالصد والرفض وعدم الاعتراف. وله في المركز دلالة الصوت المتأصل زمنا [قِدَمًا] ومكانا؛ إذ (**الرِّكز الصوت الخفي من بعيد...الرَّكز: غرزك شيئا منتصبا كالرمح**)[76]. وفي الخفاء دليل على المناهضة أو المخالفة من غير ظهور عيني، وفي الانتصاب قوة وتجبّر. وبين فعل التهميش والصعلكة قرابة وتوافق... ولعله ما أراده الشاعر بنزوع الصعاليك، ولكن في واقعنا لا في الذاكرة العربية القديمة.

ب- صور من الواقع العربي: فعل الإسقاط

لقد بادر النص الشعري عند خالد الجبر إلى الربط الوثيق بين الذاكرة والحاضر في مدارهما التاريخي؛ فجعل من قضايا العدل ورفع المظالم بؤرة دلالية هي قلب الانفعال الشعري كله، ثم خرج من الحيز الداخلي والعلاقات العربية العربية تاريخيا بإيجابية الجمع ورصّ الصفوف إلى الحيز الخارجي والعلاقات العربية الأجنبية بمفهوم المقاومة. ونلاحظ من الواقع العربي صور التعرية والحقائق التي لا تثير أحدا إلا أهلها:

- صورة الطريد واللاجئ:

وليس من حاجة إلى بيان المعاناة في البيادي وفي العراء وفي المخيمات وهوانها، وفي ظل غياب الهوية والوطن والحرية وإمكانية العودة، أو في ظل الاغتراب مع بعضها دون بعضها الآخر، وكلها صورة للقيم المفتقدة التي تجسد النقص والفقدان:

الموضـــوع	النـــص [انبعاث الرميم/نزوع الصعاليك]	الصفحة
انكسارك/مفردا/الصمت/بكاء/الجراح/تنهشه /سيجهش/ألمي/أشلائي/انتهائي	حوارية الحزن الوحيد	ص52-56
-العراة/الجائعين/متنا/نموت/ندفن/نجوع/ النكبات/قناص/وطني/شهداء/ألم/خيامنا/ الذئاب/المخيم/الجلاد	أحبة البيداء	ص57-73
-قنبلة/مدفع/ المدرعات/شظية/سيرحلون /خائبين /القتلة	ننتهي..وتنتهون	ص92-95

وتأمل الفناء والضياع والتيه في:

-**(يمشي إلى منفاه تحثوه الشوارع..)**[77]

-**(لا الخطا ظلت خطاه،**

ولا المنافي ضيعته،

... ولا سكن)[78]

- **(ذهب الذين تحبهم، وظللت تنتظر!)**[79]

-**(مترددا بين انكسارك ...**

... منتظرا بقاءك مفردا

... والصمت..)[80]

- **(وجعي على كفي..**

تَداولُها الذئاب..

وأسلمتها دون لعق دمائها لجرائها

ثم استنامت هانئة)[81]

-(سيمر مثل عجاجة تذرو الرياح غبارها،

سيمر من غير التفات للعراة الجائعين..

النائمين بلا سقوف أو خيام،

سيمر قبل بزوغ فجر اليوم هذا العيد..)[82]

إنما هي صورة الإنسان التي لا تنفصل عن صورة الوطن:

-(وتألم الكتب الكثيرة عن جروح الأرض.. والموتى

..وهدم بيوتنا.. وبناتنا... وخيامنا.. وهيامنا

بالأرض)[83]

-(وطنا سليبا أثخنته بنادق الجلاد ...)[84]

لهذه الصور قدم النص الشعري (بكائية أخيرة) نموذجا للممارسة السيميائية تناوب بين النسقي الذي يقع معناه ولفظه في الواقع كما وقعا في الذاكرة، وبين التحويلي الذي يجد في الذاكرة صورة يحولها لتتلاءم مع الواقع، وذلك بالاختزال الآتي:

1- فعل دون رد (صورة جزئية)- قيام المظلمة

2- فعل ورد فعل(صورة جزئية) + رد فعل إيجابي ومثالي (صورة جزئية)= [صورة مركبة].

قيام المظلمة والرد عليها بالمقاومة

3- رد فعل واجب (مجموعة صور جزئية) = [صورة مركبة] رد المظلمة

4- رد فعل ضروري (صور جزئية منفصلة)=[صورة مركبة] قيام الحركة المضادة .

5- إسباغ الصور المستدعاة وإسقاطها على الواقع.

ويقدم جملة من الحجج على مدارين أولهما ذو قداسة وآخرهما عرف ومعرفة تاريخية، والأصل فيهما كما حدثت هذه الحوادث سيحدث رفع المظلمة ولو بعد حين. هو الخلاص برؤية استشرافية:

ج- لمسات حجاجية:

1- الحجة الأولى: في اليم كهلا !!؟

(بريء أنا من صباي،
وآخر عهدي بي أن أمي..
رمتني إلى اليم كهلا..)[85]

ولد الشاعر وعلى عاتقه القضية، فلم يرَ من صباه إلا صورة المجابهة الضرورية والواجبة معا والتي سترافقه على امتداد عمره الذي لم يبق منه غير مرحلة الشيخوخة؛ فقد تماهى مع قضية لا تحل، ولا تقبل القسمة إلا على واحد. ولازمه طريق واحدة معروفة مصيرًا ووسيلةً، وهو القدَر الحامل على المجابهة عند التوازن ونزوع الصعاليك في غيره، ما تلازم الخير والشر، والظلم والعدل.

2- الحجة الثانية :تحول التاريخ:

(كان يا ما كان ... غاب عن الطريق السالكون إلى
المدينة... أدركت فرسان مكة ظعنهم.. عبثت
قريش ولم يكن بدر .. ولا طلعت جموع من
ثنيات الوداع..)[86]

هو قلب للتاريخ، ولو حدث ما كانت هجرة ولا نبوة، ولا كانت أمة هي خير أمة أخرجت للناس، فلما كان الأمر على خلاف ذلك، فما تاه السالكون، ولا أدركهم فرسان مكة، وكانت بدر وطلعت الجموع من ثنيات

الوداع، وكذلك أراد ربك، وكذلك يريد، وسيكون رفع المظالم، وسيحل العدل.

3- الحجة الثالثة: الصلب والعشق

(افتح رداءك للسحاب وضمه..

شوقا لطلعك يا نخيل

صلبوك ثم توزعوا أشلاءنا وجعا طري

أَورِق نبيَّ العشق فينا)[87]

ألم يقم إدراك الناس على صلب المسيح ظلما، وقد نزهه الله ورفعه، وهو الذي أشاع الحُبَّ واحتمل ذنوب البشر، سيعلمهم صبره وجلده كيف يصبرون وينتظرون قدوم الفرج كما سيقدم يوما. لقد استحضر الخطاب الشعري صور الأنبياء أصحاب الرسالات المقدسة بطريق الممارسة التصحيفية[88]؛ فيأخذ اللفظ كما هو في المعرفة وذاكرة الأمة، ثم يتصرف في المعنى كما يراه هو ويتبين عنده أنه يؤدي صورا يريد تبليغها بأكثر الطرق قربا إلى الذات المتلقية.

4- الحجة الخامسة: شخصيات شاعرة:

ذكر الخطاب الشعري المتنبي[89] وامرأ القيس[90] وأحمد شوقي[91] دون تعيين الاسم وإنما بما دلَّ عليهم من كلامهم، وذكر الشنفرى والسليك كما سبق بالاسم والفعل، وذكر الأعشى بقرينة: [هريرة] وذكر زهيرا بقرينة: [الأثافي]، وذكر غيرهم[92]، وإنما غاية ما في ذلك كله أن وجدوا يوما مكانا أجهدوا النفس في البحث عنه، فلما وجدوه على صعوبة وجهد أعاد إليهم من الحياة بعض سحرها، وهم الذين عانوا الفقدان والنقص في القريب والحبيب من البشر.

خاتمـــة:

لقد كتب خالد الجبر قصةً عن قصته كما قال: **(وحدي سأكتب قصة عن قصتي)**[93].

فهكذا رآها وبدت له بكل حيثياتها وصورها الغائبة والحاضرة. وفيه وقع التكرار في شكل صور تُجتر حينا وتُمتص حينا آخر في نسيج نصي مارس فيه الشاعر التناص نسقيا وتحويليا، صانعا جيوبا معرفية متضافرة دلاليا، تعلقت بـــ:

-إثبات المظلمة بوصفها فعلا

-رفع المظلمة بوصفها رد فعل، والتأكيد على رد الفعل المناسب إحلالا لحال الاتساع والرضى بدل حال الانحسار والأسى.

-استخدام صور تاريخية تلتبس بالواقع المعيش والاحتجاج على صحة المذهب بمواقف عقائدية وفنية.

-اختيار الانفعال الشعري الشق الإيجابي من كل شكل للصراع عبر التاريخ.

-التحول من الذاكرة الجمعية للأمة إلى واقعها وهمومها باختزال التاريخ وتعرية الحقيقة.

الهـــوامش

[1] - ينظـر: روبـرت شـولز: السـيمياء والتأويـل، ص109، متحـدثا عـن المـداخل السيميائية ماهيتها، وقد تعيَّن تقديم الملامح السيميائية التي تفرض نفسها على القارئ، ومنها التناص كما تبيَّن عندي.

[2] - جوليا كريستيفا: علم النص، ص44- 46 وفيها ارتباط النص بالمحتمل الدلالي إنتاجا واستهلاكا يعطي تعالق القصدية عند المبدع بالاحتمال الدلالي عند القارئ .

[3] - محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص98؛ناسبا الحديث ليونغ.

[4] - ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص120.

[5] - ينظر: محمد بنيس: الشعرالعربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص183.

[6] - ينظر:جان ستاروبنسكي:نظرية الأدب في القرن العشرين، بحث:"نحو جمالية للتلقي"، ص150. معلقا على أراء ياوس. وبيار جيرو: علم الإشارة، ص114. وفيها: (وظيفة الرسالة الجمالية لا تكمن في إيصال المعنى فقط، بل في القيمة التي تحملها في ذاتها).

[7] - جوليا كريستيفا: علم النص، ص21.

[8] - السابق، ص89 في مبحث الفضاء النصي والتصحيفية(paragrammatisme).

[9] - السـابق، ص79. وفيهـا تعـين مفهـوم التنـاص بالتـداخل والانـدماج الـذي يولـد الإنتاجية النصية.

[10] - ينظر: محمد بنيس: الشعرالعربي الحديث،3 الشعر المعاصر، ص199- 200. و: عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص317

[11] - ينظر في الموضوع: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص363. وساسين عساف: الصورة الشعرية، وجهات نظر غربية وعربية، ص10. ورشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ص21 وص104.

[12] - جوليا كريستيفا: علم النص، ص55.

[13]- ينظر: روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ص23-25، في حديثه عن الأنا الكاتبة التي توجب القراءة، وتولد التأويل، من غير تكلف فيه، وبحثا في ما يسميه بالجوانب المهمة في سيمياء الشعر: الموروث النوعي والمهارة في فرز عناصر النص. تنظر: ص77 منه.

[14]- ينظر: فولفغانغ إيزر: نظرية جمالية التجاوب، ط، ص71 إلى ص96.

[15]- امبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 155. وجوليا كريستيفا: علم النص، ص80- 81.

[16] - ينظر: جوليا كريستيفا: علم النص، ص80.

[17]- ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 140. وجوليا كريستيفا: علم النص، ص80-81، على أن تتمَّ (شكلنة هذه العلاقة بين منطق الكلام ومنطق الإنتاج الدال داخل الممارسة السيميائية عبر تفادي مصطلح

الخـرق... ومـن خـلال المحافظـة علـى مفهـوم التكامـل بـين اللوجـوس واللغـة الشعرية). تنظر ص77 منه.

[18]- امبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 136. وهو يعلق على (C. S. Pierce) الذي يبيح تعدد القراءة وعدم الوقوف على قراءة مفضلة واحدة.

[19]- ينظر: إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 159. وحبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 212.

[20]- بول ريكور: نظرية التأويل، ص81. والآلية نميزها عنده وفي نفس المرجع، ص 129-130. فالتأويل -بوصفه شكلا من الفهم والاستيعاب-وصف للجدل القائم بين الفهم تخمينا والتفسير تصديقا، ص 129.

[21]- السابق، ص 120.

[22]- حبيب مونسي: فلسفة القراءة، ص 300.

[23]- ينظر: روبرت دبوغراند: النص والخطاب والإجراء، ص230-232. و: بيار جيرو: علم الإشارة، ص41. و: حميد لحميداني:القراءة وتوليد الدلالة، ص 117.

[24]- ينظر: جوليا كريستيفا: علم النص، ص60.

[25]- جون كوهين (John Cohen): بناء لغة الشعر، ص 156. ولفان ديك في نظرية الأدب في القرن العشرين، ص65 - فيما يسميه البنيات البلاغية- بحث مشترك مع كوهين.

[26]- شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 238.

[27]- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل الخطاب، ص106.

[28]- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 102.

[29]- جون كوهين: السابق، ص 137.

[30]- نفسه، ص 212.

[31]- شفيع السيد: السابق، ص 255.

[32]- محمد حسن عبد الله: السابق، ص 8.

[33]- إميل بنفنست: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، "بحث: سيميولوجيا اللغة"، تر:سيزا قاسم، ص188.

[34]- بيار جيرو: علم الإشارة، ص116.

[35]- ينظر: الخطيئة التكفير ، ص 325، ويقصد القافية و الوزن، كما في ص 333، وفي ص326 منه يرى أنّ القارئ يحس وكأنّه سبق له وأن قرأ هذه الأبيات.

[36]- ليس للقافية والوزن مكان في هذا البحث، وإنما الذوق والحس شعور بالحقيقة الحاضرة تتقاذفها أحداث ماضية وتتعين من خلال ألفاظ وتراكيب تقوم مقام الشواهد والقرائن.

[37]- تعين جوليا كريستيفا التناص على أساس (نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا)، ينظر: علم النص، ص79. وهي الصورة التي تحدث عنها للأمانة العلمية الموصلي(ابن

الأثير): المثل السائر، ج1، ص93. والاجتراري هو التكرار العيني باللفظ والتركيب من غير تصرف ولا إظهار براعة في القول والتشكيل، وخلافه الامتصاصي القائم على الفهم والإدراك وإعادة الإنتاج بما يحصل به الفضل والتميز.

[38] - ديوان بكائية أخيرة، ص7.

[39] - الديوان، ص19.

[40] - الديوان، ص29.

[41] - الديوان، ص49.

[42] - الديوان، ص81.

[43] - ينظر: بيار جيرو: علم الإشارة، ص51-52. و: آن إينو: تاريخ السيميائية، ص68.

[44] - ينظر: جوليا كريستيفا: علم النص، ص21-22.

[45] - الديوان، ص9.

[46] - الديوان ص11.

[47] - هي أرض كانت للنبي – صلى الله عليه وسلم- فلما مات طالبت بحق ميراثها فاطمة والعباس، فأعلمهما أبو بكر الصديق بأنها أرض لا توَّرث وهي صدقة تعود إلى فقراء المسلمين بنص الحديث (ما تركناه صدقة).

[48] - قصة الحسين مع مَن أرسل له المبايعة من أهل العراق بيِّنة؛ فقد صدقهم بعد أن وعدوه بالنصرة والولاء غير أنهم نكثوا عهدهم، وأسلموه لجيش عبيد الله بن زياد والي يزيد بن معاوية على الكوفة والبصرة، وكان يقوده عمرو بن سعد بن أبي وقاص. ينظر في الموضوع من وجهة نظر الشيعة السيد محسن الأمين: أعيان الشيعة، ج1، ص34 وفيها: (بايع الحسين عشرون ألفا من أهل العراق، غدروا به وخرجوا عليه وبيعته في أعناقهم وقتلوه). وكان مقتله رضي الله عنه في 10 محرم سنة 61هـ، وهو ابن ست وخمسين (56) سنة.

[49] - ومن تراثهم مسألة الظاهر والباطن، وفيها حديث مطول ناقشه علي حرب في التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، ص273. ومن كتب الشيعة في هذه المسائل يمكن العودة إلى كتاب الإرشاد للشيخ المفيد، وإعلام الورى بأعلام الهدى لأبي علي الفضل بن الحسين الطبرسي، وكشف الغمة في معرفة الأئمة لأبي الحسن الأربلي، وتاريخ اليعقوبي، وشرح نهج البلاغة لابن أبي حديد الشيعي. وللقارئ في تاريخ الإسلام للذهبي، وشذرات الذهب لابن العماد، ومروج الذهب للمسعودي ما يفيده في صراع السنة والشيعة.

[50] - الديوان، تقاسيم على منبر البصرة، ص10.

[51] - الديوان، الإله الخبز، ص16.

[52] - الديوان، ص13.

[53] - الديوان، ص13.

[54] - الديوان، ص15.
[55] - الديوان، 39-40.
[56] - الديوان، ص46.
[57] - الديوان، ص47.
[58] - الديوان، ص39.
[59] - الديوان، ص39.
[60] - الديوان، ص36. وكثير هو تردد لفظ : (أقيموا) في إشارة إلى قوله المشهور: أقيموا بني أمي ....

[61] - الديوان، ص31.
[62] - ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص21-22.
[63] - يمكن الاطلاع على القصة فنيا من خلال الشعراء الفرسان عند شوقي ضيف في العصر الجاهلي، ص366 وما بعدها.
[64] - الديوان، ص32.
[65] - الديوان، ص33.
[66] - الديوان، ص56.
[67] - الديوان، ص76.
[68] - الديوان، ص 74 أول النص وص80 آخره.
[69] - الديوان، ص95.
[70] - الديوان، ص26.
[71] - الديوان، ص36. وكثير هو تردد لفظ : (أقيموا) في إشارة إلى قوله المشهور: أقيموا بني أمي ....
[72] - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص634-638. وله في نفس الكتاب حديث مهم في صص575-591 مؤكدا أن شعر الصعلكة يمثل [الانتماء لا إلى الوحدة الكلية التي تمثلها القبيلة، بل إلى شريحة أو طبقة اجتماعية داخلها (أو على **هامشها**)]، تنظر ص586 منه. ورغم ذلك يريد (...**المغامرة لتغيير العالم**).
[73] - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص200، في حديثه عن الثقافة المركزية والثقافة المضادة. وعند شوقي ضيف في العصر الجاهلي، ص375 وما بعدها، ما يماثل هذا الحديث ولكن بلغة أقل تعقيدا من لغة الأول.
[74] - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص664. ومدار الحديث سيطرة إيديولوجيا القبيلة على كل أنواع الفكر، مما أجَّج الفكر المضاد ممثلا في حركة الصعلكة. تنظر الصفحتان 586 و587 منه. وينظر شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص380-381.
[75] - كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، مادة (همش)،ج4، ص323.
[76] - السابق، مادة (ركز)، ج2، ص145.
[77] - الديوان، حد البداية..غربة الصائغ، ص22.

[78] - الديوان، حد البداية..غربة الصائع، ص24
[79] - الديوان، نقوش قبلية، ص25.
[80] - الديوان، حوارية الحزن الوحيد، ص52.
[81] - الديوان، حوارية الحزن الوحيد، ص53.
[82] - الديوان، أحبة البيداء، ص57. عند فدوى طوقان هذه المعاني قاطبة.
[83] - الديوان، ص62.
[84] - الديوان، ص67.
[85] - الديوان، ص44.
[86] - الديوان، ص80.
[87] - الديوان، ص90.
[88] - ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.
[89] - ينظر الديوان، ص45. في : وزائرة طيفها مستجير.. تزور حياءً. وص 70 في: لمرت الأبطال كلمى. وص66 : ومن يهن يسهل [الهوان عليه].....
[90] - الديوان، ص70 . للمغتدي والطير في وكناتها.
[91] - الديوان، ص75. (من صبا بردى)
[92] - الديوان، ص70.
[93] - الديوان، ص75.