

تقنيات الكتابة في الجواشن

د. أحمد جبر حسين شعث *

E.mail: dr.ah61@yahoo.com
aj.shaat@alaqsa.edu.ps

* جامعة الأقصى، غزة، فلسطين

تقنيات الكتابة في الجواشن

د. أحمد جبر حسين شعث

الملخص:

هذا البحث محاولة للكشف عن الأبعاد الجمالية والآفاق الدلالية الإنسانية في نص «الجواشن»، كما تتجسد في خصائصها الأدبية وسماتها، وتتبدى في تجليات الحدائث، وهي تنشئ آفاقها وتبني أسسها على مبدأ التفرد في الإبداع، وتجاوز الأدبيات الكلاسيكية السابقة، تحقيقاً لرؤية جمالية جديدة تتخذ وسائل تعبيرية وأسلوبية فائقة التميز في سبيل إنجاز أدبية النص. وقد اكتفينا بمقاربة طائفة من التقنيات التي تتمثل في: العنونة، والرمز، والسردية، وأيقونة الفضاء النصي، أملين أن يوفقنا الله تعالى إلى إصابة الموضوعية العلمية المنشودة.

مصطلحات أساسية: الجواشن، الحدائث، التفرد في الإبداع، أدبية النص، الرمز والسردية.

Writing techniques in El-Jawashen

Dr. Ahmed Jabr Sheeth

Abstract:

This paper is an attempt to discover the aesthetic dimensions and the human indications in El-Jawashen as embodied in their literary characteristics, and reflected in their unique creativeness. They, undoubtedly, surpass the previous equals in order to achieve a modern aesthetic perspective through special expressive and stylistic techniques that lead finally to the success of the text.

The paper compares only certain techniques : addressing, symbol, citation, and textual space icon. Hopefully Allah guides us to achieve the desired scientific objectivity .

Keywords: El-Jawashen, Creativeness, Modern aesthetic, Addressing, Symbol.

المقدمة :

كتابة السيناريو وبعض النصوص الأخرى، وهو ما تبدى في تقنيات الجواشن كما سنرى في الصفحات القادمة بإذن الله تعالى.

أولاً: العنونة وإشكال التجنيس

يبدو أن العنوان بالنسبة للنص الأدبي هو العتبة الأولى التي ينبغي على المتلقي أن يتأملها ويستنتجها بغرض استكشاف مقاصدها ومؤشراتها ومخبوءاتها الدلالية، ذلك أن العنوان في جوهره عبارة عن علاقة سيميوطيقية تقوم بوظيفة اختزالية لمدلولات النص في الغالب الأعم، ووظائف أخرى قد تجتمع في المرجعية والجمالية والتواصلية والبصرية أو ما تسمى الأيقونية⁽¹⁾. ومن جهة أخرى يمثل العنوان مُرسلةً مختزلةً للنص يتبادلها طرفان لا غنى عنهما: المرسل والمرسل إليه، وهما يسهمان بالضرورة في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الأطروحة تستمد مرجعيتها من ترسيمة (ياكسون) الشهيرة⁽²⁾ التي تضع استراتيجيتها على أساس متين يرتكز على مدى تحقيق شروط الأدبية ووظائفها المتعددة بواسطة العناصر الستة، وهي: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، الاتصال، والسنن (الشفرة اللغوية).

إن الحديث الذي يدور حول النص الأدبي لا بد أن يضع في مخططة حقيقة العنوان بوصفه نصاً نوعياً له علاقة اتصال وانفصال بالنص الذي يسمه ويعينه، كما الرأس بالنسبة للجسد⁽³⁾. ويرى بعض النقاد⁽⁴⁾ أن العنونة وطريقة إنتاجها تؤدي بنا إلى الاهتمام بالعنوان على أساس أنه يمثل علامة كاملة، كما يمثل النص هو الآخر علامة كاملة أخرى، بل إنه يعد بنية رَحْمية تتناسل من أعماقها دلالات

يثير نصّ الجواشن قضايا شائكة وإشكالات سجالية يتعلق معظمها بطرائق الحداثة وجدواها، والإبداع والأصالة وعلاقتها جميعاً بالكتابة، ونصيبتها من توفر ما يسمى جماليات «الأدبية» في النص حتى يتمكن من تحقيق مبتغاه على المستوى الجمالي والإبلاغي والتداولي. وقد تجلّت التقنيات والوسائل التعبيرية في طائفة متميزة منها على سبيل المثال: العنونة، والرمز، والسردية، وأيقونة الكتابة.

وقد حاولنا استكشاف جماليات الحداثة، وتشكيلاتها اللغوية، وظواهرها الأسلوبية، وارتضينا منهجاً لا يلمس البحث فيه مقارنة الواقع الاجتماعي وغيره، إنّما يقارب الدلالة الإنسانية المجسدة في أيقونتها الكتابية، ومكوناتها اللغوية ومحاراتها الجمالية، لنحاول تفسير التعبير وتأويل آفائه وأبعاده المختلفة.

وتعدّ تجربة الجواشن على مستوى آخر فريدة ومدهشة في آن، من حيث علاقة النص بمؤلفيه اللذين ينتميان إلى جيل السبعينيات من الأدباء البحرينيين، فقاسم حداد شاعر مشهور بدأ مسيرته الشعرية بديوان «البشارة» المنشور في أبريل من عام 1970م^(x)، وتراكم إبداعه الشعري والأدبي حتى غدا واحداً من أهم شعراء العربية في جيله. أما أمين صالح^(xx) فقد عُرف منذ أولى مجموعاته القصصية «هنا الورد» المنشورة في عام 1973م، بتوجهه نحو الحداثة، وعُرف بعد ذلك بتوجهه نحو فنّ عصريّ هو السينما، إلى حد أنه ترجم عدداً من الكتب العالمية في السينما^(xxx)، بالإضافة إلى ممارسته

الأدبي الواحد، ويمتد إلى التداخل مع خطابات أدبية وثقافية متنوعة.

وإذا حاولنا تحليل المستوى الأول بالنظر إلى دال «الجواشن»، فإننا نجد الدال ذاته مبنياً على صيغة الجمع. وقد اتفقت المصادر اللغوية⁽⁷⁾ التي أطلعنا عليها، على أن مدلول مفردة «الجواشن» يتمثل في الصدر من المرثيات، أو في الوسط من الأشياء، مثلما يقال: «جوشن الليل» و«جوشن الجراد»، أي صدر كليهما أو وسطه. ويطلق على الحديد الذي يُلبس من السلاح والمقصود هو الدرّع⁽⁸⁾. وهكذا فإن الأصول اللغوية للمفردة تشير إلى ضرورة استنتاج مدلول يلتف حول معاني القوة والصلابة وبروزها بجلاء.

يتبدى المستوى التركيبي في انتماء العنوان إلى نمط الجملة الاسمية التي يشير تركيبها إلى قابليتها للتفسير والتأويل، حيث يفهم منه احتمال وقوع كلمة «الجواشن» في جملة العنوان خبراً لمبتدأ محذوف على الوجه الشائع في تركيب العربية وقواعدها النحوية⁽⁹⁾، وهو وجه يسمح بالتأويل واستدعاء المحذوف الذي يشير إلى اسم الإشارة «هذه» في الغالب الأعم. وقد يكون الدال نفسه مبتدأ خبره النص كله استناداً إلى رأي يقوم على تأويل العنوان بوصفه تساؤلاً يجيب عنه النص⁽¹⁰⁾. ويرشح هذا التحليل للعنوان أنه يُصاغ في الغالب وفقاً لخاصية الحذف التي تكون نتيجة لاختيار الأديب للدقة والكثافة عبر كلمات معدودات ثقةً بالمتلقي وقدرته على إدراك قواعد تركيب العنوان. ولاشك أن الحذف المضموني يتعلق بحذف محتوى العنوان، بحيث يحقق مضموناً يتراوح بين البوح والكتمان، ولكن المحذوف النحوي يبدو بشكل أظهر للمتلقي، وأقدر على إبراز خطط

النص، «فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والأيدولوجية.....»⁽⁵⁾. وبناء على هذا المنطلق فإن النص يتضمن بداخله العلامة والرمز ويقوم بتكثيف المعنى، فهو المرجع والنواة الحرة التي يُبنى عليها النص دون أن تحقق الاكتمال المطلق أو الاشتمال المحيط بكل ما في النص. ويمكن أن يمثل العنوان سلطة النص وقوته، ويكون مثيراً إعلامياً ولسانياً يمارس سيطرة أو تنبيهاً على المتلقي، ويحتمل دلالات كثيرة في إطار تأويلات المتلقين حسب شروطهم الثقافية ومستوياتهم المعرفية.

تفيد إحدى الدراسات المتميزة⁽⁶⁾ في هذا الموضوع أن وظائف العنوان يمكن أن تتمحور حول الأبعاد الآتية:

- (1) التعيين: وهو يساعد في إبراز هوية النص وانتمائه.
- (2) التديل: بمعنى جعل العنوان دالاً سيميائياً ونصاً قائماً بذاته يشير إلى نص مكتوب.
- (3) الوصف: فالعنوان قبل كل شيء وصف لنصه.
- (4) الإغراء: وهي وظيفة لا يمكن تجاهلها، لأن للعنوان جاذبية مثيرة، ولا سيما العناوين ذات السمة الإشهارية بالدرجة الأولى.

وينطوي العنوان في العادة على ثلاثة مستويات قد تقي بوجوهه المتعددة: المستوى الأول لغوي معجمي، أي إفرادي. والثاني تركيبى على مستوى بنية الجملة ومعناها المركب. والثالث سياقي تتعدى فيه علاقة العنوان بالنص ذاته إلى نطاق واسع يشير إلى التفاعل التناسي مع النصوص الأخرى في الجنس

ولا جواشن كأنها انبثقت لتوّ من مغارة زمن غابر، شعارها الحزن والتهاليل.....». هذه الدلالة المنبثقة من رحم الصورة تشير إلى ضرورة فهم مخالف للمألوف في التركيب الأدبي، حيث تكشف عن تنافر وتعاقد ثنائيات بطريقة متفردة توحى بتوغلها إلى أعماق نص الجواشن، وتلازمها كخاصية متفوقة الأداء، مع العلم أن تركيب العنوان لا يخلو من إيماءة إلى مستوى متوقع من الترميز بحيث ينقل المدلول المعجمي لدال الجواشن المتعلق بالصورة الحسية للدروع والسلاح وما يتداعى من صور النزال والحرب والبطولة، ينقلها جميعاً إلى مستوى تجريدي يوحي باصطناع حصون معنوية أقوى وأنجع، فإذا بالدروع تتحول إلى قوة غير مادية تنبثق من موقف إنساني يستمد صلابته من نبيل العواطف ودفء المشاعر والاحتماء بالطبيعة البكر المجسدة لوحدة الكون والوجود بعضوية وإصرار على الحياة.

وتأتي خصوصية صيغة النفي في التركيب العطفّي «..... ولا جواشن» لتشكّل هامشاً للمناورة اللغوية في صميم الثنائيات بإثبات حضور المعنى في العنوان، وضرورة استحضاره معنى آخر يدنو من تخوم الرمز في حالة افتراض أن الدروع ذات معنى غير المعنى الأول، يزداد في التصوير الرمزي الذي يدعو لاجتماع قوة فيزيقية إلى قوة أخرى ميتافيزيقية هائلة تكمن في أعماق الإنسان. ووفقاً لهذه المحاولة في الفهم يمكن تفسير طريقة تكوين الثنائية بمعانيها المركبة بين روح الإثبات والنفي بالتبادل بين دال «الجواشن» في العنوان، وتركيب النفي في متن النص، بالإضافة إلى ازدواجية يستدعيها العنوان، إذ إن الضد كامن فيه، وهو مكمل له، لأنه يحوز معنى النفي وضده

المؤلف واستراتيجيته في إبداع عنوان نصه وطريقة بناء تركيبه على أساس أن المحذوف منه له بلاغته وجمالياته ومضمراته المتوقعة، «فهناك بالفعل تتكون شفرات يخلفها الحذف النحوي الذي تمثله ظروف تدقيق العنوان، وتشذيبه من كافة الزوائد»⁽¹¹⁾. ولاشك أيضاً أن الحذف يؤدي إلى نوع من الإبهام والغموض المقصود، ويكون ذا وظائف فعالة في حالة تيقننا من ازدياد المعنى وطبقاته وإتاحة الفرصة للتأويل، بحيث يكون هذا النوع من الغموض مبنياً على وجه بلاغي جمالي يتجاوز المألوف إلى معان جديدة، وعندئذ يصبح الرأي القائل إنّ الغموض والحذف ظاهرتان متوازيتان في عناوين المحكي الحديث بعامة، وأدب الحدائث بخاصة⁽¹²⁾، صحيح. ولا تبدو حركة الدال مكتملة وقابلة لتأويل شامل إلا باستكشاف مداها الأعمق وعلاقتها البنائية بسياق النص وطبقات الدلالة المتوافرة فيه، ومحاولة إعادة إنتاجها من جديد أو ربطها بقيمة محددة إمّا بتعزيز الدلالة المركزية، وإمّا بتراكمها من خلال السياق العام. وقد تمت العلاقة «الحضورية» لدال الجواشن في النص عبر ثلاثة محاور متنوعة الدلالة وهي:

الأول تأسيسي يهدف إلى تعضيد الدلالة المركزية ونشر فحواها وتمتين علاقتها بالعنوان في تبادل أشبه ما يكون بالحركة بين القاعدة والقمة. وظاهر هذا المحور أنه مألوف بعد البداية الأولى لعملية التلقي، حيث يهدف إلى استحضار المعنى الأول المتمثل في مفهوم «الدروع»، كما يرد في هذا المقطع الشعري في خضم سرد متشذر يهيم في أكثر من واد⁽¹³⁾: «من أين أتت هذه الأيائل تتراكم كأشعة الخوف خفية مثل الحب موهلة مثل الحقيقة. جحافل بلا مرشد

استدعاءً، لا تحققاً في التركيب.

والسياق الثاني تصريحي يكشف عن غايته في العناية بالمعاني البعيدة من خلال دلالة تكرار المعنى الأولي في صورة الترادف، حيث ينوب دال «الدروع» في هذا السياق عن «الجواشن»، ويُختار لكفاءته في استحضار المعنى نفسه، حينما يتحقق ذلك في بيانه معنى الخلو المطلق من الدروع، فتنبعث معاني اللوعة والحسرة والشفقة الصادرة عن الغياب والفراق، ويتجسد معنى النفي المتحقق في اسم «غير» الملازم للإضافة في المعنى، كما هو مشهور في النحو العربي⁽¹⁴⁾. وسياق العبارة التي نشبتها الآن فيها تصوير لمشاعر الفقد بالغة التأثير من خلال التشبيه القائم على استدعاء شبه المحسوس لتشييع حالة الذهول في الموقف الإنساني. يقول المؤلفان⁽¹⁵⁾: «مضوا- رفقاء السفر- كالفجاءة من غير دروع ولا مركبات مرفلين عباءة الجرح المستبد».

أما السياق الثالث فيمكن وصفه بالتجريدي، ولكن بدرجة تبدو أكثر غنى وشعرية ومعنى يثير الدهشة عندما نرى قوة تجذب دال «النص» إلى كيان يemor بالحركة والصراع، فيتمثل أمامنا محارباً، ولكنه فاقد أسباب النصر منذ البداية، لأنه يستسلم بإزاء هول الاجتياح العاتي. وفكرة الصراع هنا لا ينبغي لنا فهمها على أنها خاصية درامية لمرويات أو محكيات النص فحسب، وإنما بجانب ذلك لا بد أن نتقبلها على أساس أنها شكل من أشكال التغيير والاختلاف والتجاوز للكلاسيكي والتقليدي، وأنها إحدى الطرق المعقدة التي يحاول النص ارتيادها للتخلص من القيود وأشكال التعبير المستهلكة، ويبدو النص كأنه دون مرجعيات تراثية، وهذه الطريقة

تؤسس لكيان ينهض على الهدم والبناء، وتهميش دور العادي والمألوف، وذلك بإفساح المجال أمام «المخيلة» لاجتياح عارم لأقانيم التقليد وهدمها. هذه المحاولة للتفسير توحى بها العبارة التي يحملها الآن تكسوهما معان عديدة من خلال واقعهما اللغوي وتحولاتهما الاستعارية. الدال الأول هو «المخيلة» ومدلولاته الخاصة بمفهوم الملكة الفطرية المهيأة للإبداع، والتي تسلك طريق التحرر من السوابق لتشكيل عالم متفرد من إنتاجها. أما دال «النص» فيدنو من مفهوم الكتابة وينقل الرمز إلى حالات تتعلق بمفاهيم التقليد والتجديد وما يتداعى حولها من أفكار في خضم ألوان الخطاب السوابق واللواحق في ميدان الأدب بعامة. وهذه هي العبارة التي نستند إليها في هذا التحليل⁽¹⁶⁾: «... لكنني سأقتسم معه سرير الملكة ونستغرق في إغماءة لذيدة تتيح للمخيلة حرية الفتك بنص يفقد جواشنه في مجابهة اجتياح باسل».

إن السياق يوحي بأن دال «الجواشن» هنا أكثر ميلاً إلى معنى آخر نحاول التلطف لرؤيته أو استخلاصه. وليس بالضرورة أن تكون جواشن النص دروع محارب، وأن يكون النص محارباً خاسراً وفقاً للاستعارة المدهشة، بل قد يتعدى الأمر إلى مغزى جديد يومئ ولا يصرح، إلى معاني الموروث والتقاليد الأدبية القديمة بوجه عام، أي الدلالة على الموروث المبجل والمعظم والمحصن بحمى أو دروع التقديس. وإن الصورة هنا تبدو قنطرة أو ممرراً لمجال الترميز، للانطلاق نحو تشييد معادل لقضايا الكتابة والإبداع الأدبي. ورمزية الجواشن تشير إلى استقطاب طائفة من المعاني المختلفة التي لا تُرى أو لا تتكشف إلا في

تواصلية تداولية يعتمد فيها على تأويله في علاقته بالنص الذي يحدد هويته»⁽²¹⁾.

وإذا كان تركيب عنوان الجواشن يتشكل أساساً على نفي التجنيس عنه، وإدخال العنوان في جوف الغموض والتعمية، فإن ذلك يثير قضية في غاية الأهمية، لكون العنوان موعلاً في مدى بعيد من أشواط الحداثة الأدبية، أو بتعبير أكثر دقة وإفادة إن نص الجواشن ينتمي بامتياز إلى ما يسمى «النص المفتوح» الذي بدأ بعض الأدباء العرب المعاصرين في التنظير له منذ عقد الثمانينات من القرن المنصرم⁽²²⁾. ولطالما تمّ الحديث عن أجناس الأدب وفقاً لأسس جمالية تتعلق بتحقيق أشكال أدبية محددة المعالم عبر أساليب الخطاب فيها، وعبر طرائق التعبير وخصوصية العلاقة بين الذات والموضوع، الأمر الذي من شأنه أن يميّز شكلاً درامياً عن آخر غنائي أو ملحمي⁽²³⁾.

وطبيعة النص المفتوح- كما تبدو- لا تلتزم مخطط إنتاج نوع أدبي معين بناءً على جماليات النوع التاريخية، وإنما تتجاوز ذلك لصهر أنواع أدبية عديدة، أو ظواهر منها من أجل تحقيق كتابة أدبية فائقة التميز لا تنفي التجنيس النوعي للأدب وجمالياته المتراكمة عبر السنين، وإنما تحاول الإفادة من تقنيات الأنواع الأدبية المختلفة من شعر ورواية ومسرحية وغيرها⁽²⁴⁾. ولا يتبادر إلى الذهن أن مثل هذه الكتابة سهلة المنال قريبة المأخذ أو متاحة، وأنها تقوم على الفوضى والتخبط، فالإبداع ينهض في جوهره على مبدأ الحرية من جانب، والوعي العميق بأصول وتقنيات أدبية عديدة تستلزم إدراك مفاهيم ونظريات وقوانين عميقة الغور في رحم التاريخ الأدبي

حالة التخفف من وطأة الطابع الحسيّ المباشر، وضرورة الإقلاع نحو مفهومات تجريدية حتى لا يكون الرمز حبيساً في الوصف الحسي للأشياء.

وقد أنجز نص الجواشن في مقاطع خمسة تشبه الوحدات ويتصدر كلاً منها عنوان «العاصمة» في توصيف تراتبي من الأولى إلى الخامسة، وهي عنوانات داخل وحداتها وتتعلق بإطار العنونة بوجه عام. ولا سبيل إلى معرفة دلالات تلك الدوال إلا بمحاولة الربط بينها وبين المعنى المستحدث لدال «العاصمة» الذي يعني «المدينة وتطلق على قاعدة القطر أو الإقليم»⁽¹⁷⁾. والموروث اللغوي لمادة «عصم» في المعاجم القديمة يدل مباشرة على «العصمة» بالكسر، أي المنعة والحفظ⁽¹⁸⁾. وقد جاء في تفسير قوله تعالى: « قال سأوي إلى جبل يعصمني من الماء»⁽¹⁹⁾، أن معنى «يعصمني» يحميني من الماء⁽²⁰⁾. ويمكن ربط المعاني المعجمية للجواشن والعواصم في تكوينها وحدة دلالية مشتركة تحتضن أكثر من معنى مثل: المنعة والقوة والحصانة، والقديم والجديد، والغابر والحاضر، والعظيم والحقير، وغير ذلك مما ينتهي إلى وقوف الجديد المتحوّل في مقابل القديم الثابت، وينتهي أيضاً إلى بروز الذات الإنسانية بأجلى طاقتها وقدرتها لحماية كيانها من سطو الآخر الذي يشير إلى الزمن بوجه عام.

وعند هذا الحد يمكن الاطمئنان إلى رأي يُستتبط من التحليل السيميوطيقي، ويؤكد «أنّ العلاقة بين العنوان الرئيس والنص هي دائماً علاقة تكاملية أو هي علاقة ذات اتجاهين: من العنوان إلى النص الكامل ومن النص الكامل إلى العنوان. هذه السمة في العنوان الإبداعي تجعله في حقيقته ظاهرة

وإنجازات التراث وما تلاه في العصر الحديث، من جانب آخر⁽²⁵⁾.

ومع أن قضية النص المفتوح إشكالية جمالية ارتبطت بنظرية الخطاب الأدبي منذ أن كتب الناقد الإيطالي الشهير «أمبرتو إيكو» عن النص المفتوح⁽²⁶⁾، إلا أن بعض النقاد⁽²⁷⁾ يرى أنها تضرب بجذورها ابتداءً من الثورة الرومانتيكية التي حطمت مقولة الكلاسيكية عن ضرورة فصل الأجناس الأدبية وجعلها عوالم قائمة بذاتها لا تقبل التداخل أو الجدل، مثل المأساة فهي نقيض الملهة، ولكن الرومانسية انتصرت لمبدأ مشروعية الانزياح الخاص وحق الممارسة الفردية أن تبدع نظامها الجديد لتوليد بعض الأجناس الجديدة من رحم الحياة استجابة لمبدأ الكون في التطور والنضج الجمالي.

ويبدو أن نظرية الفن في الشعرية الحديثة تجود برؤية تقسح مكاناً بين الخطاب العام المسيطر، والممارسات الفردية الحرة، لمرتبة ثالثة هي التي تُسمى الأنماط المفتوحة للخطاب أو النص المفتوح، وهي أنماط لها أبنيتها الضرورية، لكنها تتميز بمجموعة من الخواص، من أهمها الحركية والتداولية، وفعالية التأثير، كما يرى د. صلاح فضل بحق⁽²⁸⁾.

إن خاصية الانفتاح- كما تبدو- لا تحمل مستوى دلاليًا واحدًا في جميع المستويات بالنسبة إلى المنتج أو الأديب الذي لا يستطيع أحد أن يسلبه حقه في التجريب وتخطي الأنماط عن وعي واقتدار لينجز مشروعه الإبداعي بأقصى ما يطيق من الحرية المسؤولة التي تعدّ روح الإبداع وشرطه، بالقدر نفسه على مستوى محصول التجارب الجمالية الحقيقية

للمبدعين السابقين له⁽²⁹⁾. وبالنسبة للمتلقى يتبين الانفتاح من خلال البنية المحدودة للنص التي تمنحه أهمية قصوى للاستجابة الجمالية وإثارة عدد كبير من الدلالات التي تجعله قابلاً للتفسير والتأويل. وبهذا يكون تعبيراً عن حركية البنية بشرط أن يخضع للتداول ويظفر بالقبول ولو عند قطاع محدد يتنامى بالتدرج مع الزمن، ليكشف حياة أدبية لا تقبل الانغلاق النمطي، وإنما تمكّن للفن الحقيقي خاصة التطور وفقاً لمتغيرات الوعي بالحياة⁽³⁰⁾.

وما زال عنوان الجواشن مكتنزاً بدلالات عديدة لا تتوقف عند حقيقة خلوه من تعيين نوع النص الأدبي، حيث يفترق إلى هذه الوظيفة التعيينية، ويكشف عن هذه الفجوة ويحاول تعويضها في تركيب العنوان بإشارة جلية إلى طبيعة الكتابة في «النص المفتوح» على الأنواع الأدبية الأخرى، بما يسمح باستنباط منطلقات عامة في تجربة الجواشن كما بدت في إلحاحه سنثبتها بعد النظر في هذه المنطلقات، على الوجه الآتي:

(1) تقوم الكتابة في الجواشن على تجربة فريدة غير مألوفة كثيراً في أدبنا العربي، وهي تحاول الجمع بين أشات مختلفة من ألوان المأساة والملهة للتعبير عن مواقف رؤيوية ووجودية أقرب ما تكون إلى الطابع الإنساني.

(2) تقويض معظم المفاهيم والأطر التقليدية الكلاسيكية السائدة في السرد والحكاية على سبيل المثال، والارتكاز على فكرة تبادل ثيمتي الهدم والبناء بصورة مستمرة حتى لا يكاد يستقر بناء النص على صورته المعلومة دون أن يستبدلها بالجديد المدهش على مستوى اللغة

بالإضافة إلى الدوال المكونة لفضاء العنوان وتركيبه، فإن دال «نص» يدخل في تركيب العنوان بصورة لافتة على الغلاف، بحيث يدعونا لتأمله وعدم إغفاله مهما كان الانشغال بغيره. والنص كمصطلح أدبي يبدو في محاولات بعض المقاربات اللسانية المعاصرة⁽³²⁾، أنه بناء أنتجته مجموعة من العلاقات الداخلية بكل أبعادها اللغوية والنحوية والبلاغية، وهي «تعزز أنماطها الذاتية وسننها العلامية والدلالية. ويكون السياق الداخلي هو المرجع لمجموعة القيم الدلالية حتى كأن النص معجم لذاته....»⁽³³⁾.

ويرى بعض الباحثين⁽³⁴⁾ أن النص الأدبي لا يكون مجموعة من الأبنية التركيبية والدلالية فحسب، وإنما يشمل كل ما يخضع لآلية القراءة. وهذه الرؤية تؤدي إلى اتساع مفهوم النص بحيث يستوعب البنية الطباعية أو الفضاء الأيقوني بما في ذلك الفراغ الصامت أو البياض، وبعض التقنيات التي تحيل غير المقروء إلى مقروء مثل علامات الترقيم والأرقام المنتجة لمعان إضافية⁽³⁵⁾. ويرى آخرون⁽³⁶⁾ أن النص منتج اجتماعي ينتمي إلى واقع الإنسان وعالمه بذريعة أن المادة اللغوية وسيلته الأولى تعد مادة تاريخية واجتماعية، وعلى الرغم من ذلك لم يتزحزح النص عن أولوية اللغة كمدخل أكثر موضوعية يتيح النظر في الوظائف المتعددة له، وظاهرة لا تنحصر في مقولات اللغة نفسها، وإنما نتحرر منها بإعادة توزيع نظامها والكشف عن العلاقات الجديدة بين الكلمات، بحيث يرتبط النص في النهاية بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليه والمتزامنة معه⁽³⁷⁾. أما الوظيفة الجمالية للنص فهي ذات طبيعة لا تنفي ازدواجية

والأسلوب بصفة خاصة، وتشكيلات النص التعبيرية بصفة عامة.

3 - الإفادة من تقنيات تيار الوعي ومنجزاته على مستوى السرد ومنتجات الذاكرة والأحلام والتداعي.

4 - الاستخدام الحر للغة، حيث تبدو كأنها تنشئ علاقة مستحدثة مع مكوناتها على مختلف المستويات التركيبية والبلاغية والجمالية.

5) يمزج النص بمهارة فائقة تقنيات مختلفة مستمدة من الحكاية السردية والشعر والدراما.

ولا شك أن هذه الاستنتاجات في طورها الأول، ولكنها لا تخطئ مرماها، وإن كانت تحتاج إلى المزيد من التحليل الموسع للخطاب المنجز في الجواشن، وهي أساساً محاولة لاستكشاف إشارة المؤلفين فيما صرحا به عندما قالوا⁽³¹⁾: «هكذا هي البداية. ندخل الآن في المأساة أو ربما في الملهاة. من يجزم أننا نعرف ما سيكون، لسنا أكثر معرفة، أو أكثر حكمة. نجمل الحكاية ونعلن موتها في آن. نشكل النص ونفوضه في آن. وكل حدث تختزنه ذاكرة مشوشة، مضللة، مسرفة في التباهي، كائنات شتى تنداح من الذاكرة. استبطن موجع.... لدينا أنواع من الحيل: بناء مفكك، حبكة غير محكمة، مقاطع سردية غير ناعمة، لغة مفتوحة.... نرمي الشعر كالقرص، وأحياناً كالنرد، لتقتات به مسوحنا الجميلة وأشباحنا المرحة.

يا للفرح!

صديقان حميومان يخرجان الضوء والعتمة....».

لأية شخصية محددة الأبعاد، وتهشيم بنية السرد الممتدة وتكسير تعاقبية الزمن فيها.

ولا شك أن تشعب السرد وفتنازية المتخيل قد حرّرا الشكل السردى من خطيته ونمطيته وجعلاه أقرب ما يكون إلى فسيفساء من القول وصنوف من التعبير في نص جامع لأشكال مختلفة وتقنيات عدّة.

ويبدو أن سرد الجواشن لا يلد حركة نابعة من شخصيات محدّدة، فهو لا يشكل حكاية معينة خاصّة ببطل أو أبطال، ولكنه يبعثر شذرات الحكاية، بحيث تكون غريبة ومدهشة، فرحاً وحزناً ورعباً، في سبيل اقتناص البعد الإنساني بغض النظر عن مستوى تقديمه، فلا نحصل على الحكاية المعهودة في السرديات التقليدية.

ويمكن تقديم بعض نماذج للحكاية، لنرى الطريقة التي صيغت بها، والدلالات المجسّدة للمعنى الإنساني فيها، فقد جاءت، في بعض مقاطع السرد، حكاية «ساحرات الحقول»⁽⁴²⁾، متضمنةً موقف الراوي بوصفه أحد صنّاع الحدث، تجسيداُ غريباً لاستجابة إنسانية لعلاقة مع «الوهم» في أدلّ حالة على الضجر واللامبالاة. ويؤسس السرد هنا بنيته على صيغة ضمير المتكلم، وعلاقة السارد بشخصيات من نوع آخر سمّاهن «ساحرات الحقول» لينسج علاقة غريبة مع كائنات وحشية، أقرب ما تكون رموزاً لحالات إنسانية، فالنمر وذات الجرس (الأفعى) وبنات آوى مثلاً⁽⁴³⁾، تبدو جميعاً تفسيراً لقضايا ميتافيزيقية تشغل المخيلة وتتعلق بمحاولة أسطرة قصة صلب المسيح، حيث يلتفّ السرد في هذه الحكاية حول ذات ساردة توحى بأنها محور العالم، وأنها الذات الإنسانية مصدر الحقائق في الغالب

الوظائف الأخرى كالتواصلية والتداولية والبلاغية، إذ لا يمكن الاعتداد بالنص إلا من خلال أدبيته التي يتميز بها كنظام دقيق يجعل عناصره ومكوناته كلاً موحداً ينسجم في شبكة علاقات عضوية تنتج نظامها أو نسقتها اللغوي على درجة من التعقيد عالية التنظيم⁽³⁸⁾. ومن أهم الظواهر المصاحبة للنص، ظاهرة التناص التي تنشأ على نحو من الأنحاء في تجربة عميقة تستحضر النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له بالضرورة، وبذلك يصبح النص شبكة متشعبة من المتناسات أو لعبة مفتوحة ومنغلقة في آن واحد، بل يكون نسقاً من الجذور، ويغدو نصاً جامعاً لخطابات كثيرة من حقول أدبية وثقافية مختلفة⁽³⁹⁾.

ثانياً: السرد وتحولات الضمير

يُعرف السرد في بعض وجوهه بأنه مكتف بذاته، وهذا يعني أنه يتوافر على قانونه الخاص من فيض مقاطعه واشتغال آلياته على مستوى التلاحم الداخلي والاستعمال الخاص للغة والزمن⁽⁴⁰⁾. ولذلك فإن منطلق السرديات الحديثة⁽⁴¹⁾ يعدّ الخاصيات ذات القيمة الجمالية والأثر البالغ في بنيات النصّ السردية هي التي تثبتق من تكوينات السرد نفسه. وهذا رأي له وجاهته ونصيبه الأكبر من التوصيف الدقيق لجماليات السرد، مما يتيح لنا فرصة تشوّف أهم سمات السرد في الجواشن، وهي تتمثل في أن السرد نفسه يقوم على انتهاك المفهوم التقليدي للحبكة الذي يقضي بوجود قصة نواة يُصار إلى تطويرها على امتداد السرد وفقاً لمبدأ التسلسل المنطقي، وهذا ما يخلو منه نص الجواشن، فلا تنتظمه أية حبكة صارمة تسمح برصد سيرة حياة شخصية ما، الأمر الذي يؤدي إلى استبعاد النص

عن مآزق من صميم الطبيعة الإنسانية. وعلى هذا النحو يُستنطق الرجل عن مآزقه التي لا تترك له طريقاً للنجاح، وتستنطق المرأة عما يلهب قلبها من غيرة على بعلمها من توقع انزلاقه في حبات فائمة أخرى⁽⁴⁷⁾. وتستحضر الحكاية تمام عناصرها بحوار صامت تلعب فيه العيون دور البطولة بدلاً من اللسان الجارح، وتكون صورة هذا الحوار النادر إشارة صامته لواقع لا يتبدل عن ثيمة العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة⁽⁴⁸⁾.

إن التحليل الموضوعي يحتم علينا استظهار بعض وسائل السرد وتقنياته من خلال تمييز عناصره الخاصة بالضمائر المعلومة في السرديات، وهي ضمير الغائب، وضمير المتكلم، وضمير المخاطب. ونستدل على ذلك بمحاولة إحصائية نتوسم منها الدقة والشمول قدر الطاقة، لجميع فقرات السرد. وهذه هي النتائج نقدمها في هذا الجدول:

جدول شيوخ الضمائر الثلاثة في سرد الجواشن

الوحدة	ضمير الغائب	ضمير المخاطب	ضمير المتكلم	الإجمالي
العاصمة الأولى	58	10	24	
العاصمة الثانية	59	20	15	
العاصمة الثالثة	40	35	25	
العاصمة الرابعة	9	25	9	
العاصمة الخامسة	1	1	1	
المجموع	167	91	74	332
النسبة المئوية	50.30%	27.40%	22.28%	

الأعم. إن تفسيراً ميتافيزيقياً يدنو من الأسطورة هو الذي يشكل موقف السارد وموقف الآخرين حتى العجوز الأم. يقول السارد في أحد مقاطع السرد الحكائي⁽⁴⁴⁾: «أمضيت أياماً في الرهبة والوسوسة متردداً في إخبار أحد بما جرى لي وعندما حكيت لأمي اتهمتني بالخبل وقلة الإيمان، قائلة: ألم نقل لك إنهن ساحرات من نسل الوطاويط؟ لقد لعقن دمك مثلما فعلن بالمسيح. ينبغي أن تطلب المغفرة. أدركت يومها أن أحداً لن يفهم. ولم أهتم....». وما زال السارد يوغل في تقديم تفسيرات ميتافيزيقية لقضايا من قبيل «التابو» في جراءة ومساس بالمقدس بطريقة فيها من الغرابة والدهشة الشيء الكثير.

وأما الحكاية الثانية التي تتعرض لها، فيصفاها السارد بأنها من قبيل الحكاية الفارغة من المعنى كما يبرز في عنوانها: «نحكي الحكاية التي بلا معنى»⁽⁴⁵⁾. ويتداعى السرد بضمير الغائب بعد أن قدّم السارد نُثارة حول حالة إنسانية تصف رجلاً وامرأة يكتنفهما الشحوب والدوار، ولكنهما شخصيتان غير معلومتين بمعالمهما الخارجية وتظهران أو تتبديان في بروز ضميري الغائب «هو» و«هي»، بحيث تتطابق الأقوال والأحداث مع الماضي المنصرم، وهو ما يوحي إليه أبرز ما جاء في المقطع الآتي⁽⁴⁶⁾: «هو: كان قد عاد لتوه من البحر بلا غيمة ولا خرافة... إلخ هي: لم تُعدّ الحساء بعد. لم ترتق السرورال بعد، جالسة على الكرسي الهزاز في سكون مرعب... إلخ».

وأهم ما تقدّمه الحكاية في هذا المضمار، بعض فلذات العالم الجواني للشخصيتين، حيثُ تكشف

وشيوعه في الكتابة السردية منذ القدم، كما نرى مثلاً لذلك "شهرزاد" التي كانت تفتح حكايتها في "ألف ليلة وليلة"⁽⁵¹⁾ بعبارة «بلغني»، فكانت تعزو السرد إلى نفسها تحت طقوس عجائب مثيرة⁽⁵²⁾.

حقاً إن لضمير المتكلم قدرة مدهشة على إحالة السارد نفسه إلى شخصية مركزية في السرد، وجعل الحكاية مندمجة في روح المؤلف، والمتلقي ملتصقاً بالسرد. ولاشك أن ضمير المتكلم يحيل بالضرورة على الذات، وهو لذلك يُعد مرجعية جوانية، بينما نجد ضمير الغائب يحيل على الموضوع، وبذلك يدخل في نطاق المرجعية الخارجية⁽⁵³⁾.

وتأتي أهمية ضمير المخاطب من كونه يمثل ما يقارب ثلث استعمالات الضمائر بوجه عام، وهو ما يخالف بعض الاستنتاجات والآراء التي تؤكد أنه أقل وروداً في الكتابات السردية المعاصرة⁽⁵⁴⁾. وحقيقة ضمير المخاطب تتمثل في أنه يوحي بضرورة اصطناع ثنائية المخاطب والمخاطب في أي سرد يقوم عليه، على الرغم من أن الكتابات السردية في عمومها تستخدم الضمائر الثلاثة بسبب تعدد المواقف واختلاف السياقات في الإبداع السردية. وهو أمر معروف في تراثنا العربي⁽⁵⁵⁾.

وإذا تأملنا حقيقة السرد، أو أية مرسلّة تواصلية، نجد طرفيه الأساسيين يكونان قطبي المخاطب (Addresser)، والمخاطب (Addressee). والأول واحد من عناصر أساسية يتألف منها أي قول تواصلية، وهو المرسل الذي يرسل رسالة للمخاطب (بفتح الطاء). والثاني ذو أهمية قصوى لأية رسالة إبلاغية، وهو المتلقي المقصود أو المنطوق له.

وتبدو هذه النتائج الإحصائية ومؤشراتها الموضوعية لورود أو استخدام الضمائر الثلاثة، أنها جاءت تعزيراً لما يتم تداوله من قبل بعض النقاد⁽⁴⁹⁾، خاصة حول استخدام ضمير الغائب الذي يُعدّ سيّد هذه الضمائر الثلاثة وأكثرها دوراناً بين السُراد وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو إذن الأشيع استعمالاً لعدة أسباب من أهمها⁽⁵⁰⁾:

1 - أنه وسيلة صالحة لأن يتوارى خلفه السارد ويمرر ما يضمّر من أيديولوجيات وأفكار دون أن يفسد تدخله الأمانة الموجهة في السرد. فالسارد يبدو موضوعياً بفضل هذا الضمير «هو».

2) يجنب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فخ «الأنا» الذي يجرّ إلى سوء فهم العمل السردية، وأنه ألصق بالسيرّة الذاتية منه إلى أي شيء آخر.

3) ضمير الغائب يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكّي من الوجهة الظاهرية على الأقل، وذلك لأن ضمير "هو" يرتبط بالفعل السردية "كان" في اللغة العربية.

4 - ضمير الغائب يدنو بالمؤلف إلى أنه يكون وسيطاً ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سواه.

5) يتيح هذا الضمير للكاتب أن يعرف شخصيات وأحداث عمله السردية.

أما ما يتعلق بضمير المتكلم وتوافره في الجواشن فإنه يتأخر إلى المرتبة الثالثة على الرغم من تقدمه

إلى أن ضمير الغائب «هو» يلوح في ثنايا الجملة التي تتسع لسرد محكيّ يقع في ثلاث صفحات⁽⁵⁹⁾. وحقيقة تنوع أساليب السرد في هذا النموذج يمكن تقديمها بتوصيف فاعلية السرد دون ذكر مقاطع سردية مطولة، وذلك على هذا النحو:

1 - ينشغل السرد بعد الافتتاحية بضمير الغائب، حيث يقدم الراوي رسماً دقيقاً لجانب من خبايا شخصية الشيخ وعالمه النفسي، عندما يقول⁽⁶⁰⁾: «منعوه خوفاً عليه، لكنهم لم يقرأوا ما كان يجول في خاطره. لقد تظاهر بالنوم فيما كان يرسم في المخيلة شكل نبع يفيض فتدفق منه خيول وفرسان وسعفات وأعراس وأجراس وقباب ودفوف وحشائش ونواعير.....».

(2) يبدو صوت الشيخ مسيطراً على بقية السرد، ولكنه يفتح السرد على ألوان من الضمائر، فتتعدد بذلك مرجعيات السرد وأساليبه، إذ نرى ذلك واضحاً في سرد الشيخ الذي يبدو كأنه استرجاع للماضي القديم⁽⁶¹⁾: «ارفعي يا زينب الخمار المرصع بالياقوت ليلمع ذقنك في مرآة القلب. (...) والصبية يدورون حولها كأنها النقطة وهو الدائرة. (...) وأنت تهدلين كالنسمة كأهداب الكون والله لأجعلنه أحلى عرس وأجعلنك أحلى عروس تتمايلين مع الحنطة...».

في هذه المساحة السردية التي تنبئ عن اندياح السرد من عالم الشخصية الجواني، بما يشبه الذكرى القديمة، نلاحظ اكتمال السرد بين قطبين رئيسين: المتكلم والمخاطب، حيث يتحقق وجود المتكلم

والمخاطب يتلقى رسالة من المخاطب كما تتضح عملية التواصل في أية رسالة لغوية⁽⁵⁶⁾، وهذا ما يتحقق في ارتباط ضمير (أنا) و (أنت) بالموقف الاتصالي ارتباطاً مباشراً، بحيث تتحد قيمتهما في النص الأدبي من خلال ما يشير إليه السياق أو ما يسميه «ودوسون» (Widdowson) توالداً جزئياً يشير إليه هذان الضميران في الشفرة التي يستخدمها المرسل والمستقبل على التوالي، بما يكسبهما سمات محدّدة للمتكلم والمخاطب والغائب أيضاً⁽⁵⁷⁾.

وعلى هذا المستوى يمكن النظر إلى النص من خلال أساليب الخطاب السردية وأفقها المتنوع بألوان الضمائر الثلاثة، حيث تتجلى حقيقة السرد في تحولات الضمائر وتنوعها وانتقالها من ضمير إلى آخر وفقاً لجماليات البناء السردية وغاياته. وهذا ما يتجلى في واحد من أهم النماذج الدالة على ذلك. ففي العاصمة الثانية من النص، مساحة سردية لحكاية الشيخ التي تطرح أكثر من قضية أسلوبية على مستوى تقنية الراوي ومرجعيات السرد، وعلى مستوى مكونات الضمير. فالراوي أو السارد يطرح إشكالية العلاقة بينه وبين إحدى الشخصيات في السرد، على مستوى القول والأحداث جميعاً، بهذه الطريقة⁽⁵⁸⁾: «قال الشيخ: سأرجع، لا قبر هنا يسعني».

إن الراوي هنا يصرح بأنه جزء من السرد، وأن عمليات تسريد أخرى تشارك فيها شخصيات أخرى معلومة أو مجهولة ستتكشف تباعاً، وتعبير آخر يبدو أن السرد مبني على تنوع الأسلوب في استعمال الضمائر، ففي حين أن جملة مقول القول تحمل ضمير المتكلم وتبرز «الأنا» التي تعود مرجعيتها إلى الشيخ، فإن صياغة هذا المفتاح تشير بطريقة خفية

تتمايلين- تسمعين- تذرعين- تروّضين-
تسوقين- ترخين- تمتدين- تديرين- تنظرين-
تحملين- تلّوحن- أنتِ (مكرر سبع مرات)-
كنت- قلت- رأيت- خدعت- خبأت- كنتِ).

هذا بالإضافة إلى صيغة النداء التي تتضمن
بالضرورة الخطاب، فقد تكررت هذه الصيغة (يا
زينب) سبع مرات⁽⁶²⁾، وجاءت صيغة أخرى من
النداء (أيتها الملكة) مرة واحدة⁽⁶³⁾.

لقد تضمن هذا النموذج أسلوب «تيار الوعي»⁽⁶⁴⁾
المعلوم بأنه لا ينتظم في تسلسل، ويتمثل في تقديم كل
شخصية ملاحظات حرة عن الشخصيات الأخرى،
والبوح بمكونات النفس بالقدرة نفسها، وبمعنى أكثر
دقة ووصفاً لهذا التيار الحديث في السرد والرواية،
أنه يقوم على تسجيل الفيضان الحرّ لدى الشخصية
وما يتساقط على صفحة الذهن بالترتيب الذي
يتركه أي منظر أو أية حادثة على الوعي مهما كان
هذا النظام غير متصل أو مترابط. وتتدرج علاقة
الراوي والشخصية في هذا النوع من السرد أو هذا
الأسلوب، جنباً إلى جنب حتى يمتزجا في إطار واحد
يصعب فيه الفصل بينهما⁽⁶⁵⁾.

وهناك ظاهرة أخرى تبرز في هذا الأسلوب
وتتجسّد في تدفق الكلام في هذا السرد دون عناية
في التنظيم الكتابي واستخدام قواعد الترفيم، كما
نرى في هذه الفقرة السردية المقتبسة من النموذج
نفسه⁽⁶⁶⁾: «لكن لا تلّوحن فأسال ما شأن هذه
العقارب بي ثم أهمس بي لوعة ووجد وأهمس من
هنا مرّت العربات وكنت اقتفي آثارها وخلف الهضبة
تختفي بغتة وإذ التقط الهضبة بيدي تهمر الرمال

عندما يبلغ المعنى مداه في وجود فعل الأمر «ارفعي»،
ويتحقق المخاطب في وجود اسم «زينب» واستمراره
في الوجود عبر الضمير المنفصل وكاف الخطاب
ونون النسوة في مقتطفات بعينها مثل: «أنت تهدلين»
و«لأجعلنك» و«تتمايلين». أما مرجعية المتكلم فتظهر
بصورة قليلة وبسيطة بسبب إعلان السرد عن
صيغة المتكلم منذ مطلع السرد نفسه، مهما ذهب في
منعرجات ومنعطفات أخرى.

ويمكن رؤية «مشهد» الضمائر على نطاق أشمل
حين ننظر إلى المساحة التي ألمحنا إليها وذكرنا قطعة
منها في حكاية الشيخ، حسبما جاء في مظاهر تجلو
ضمير المتكلم وضمير المخاطب على النحو الآتي:

(1) أبنية ضمير المتكلم ووسائلها: تاء المتكلم
(الفاعل) وياء الملكية للمتكلم وناء الفاعلين.
ويتجلى ذلك في دوال حاولنا رصدها، ونمثل
لها بهذه الطائفة: (رأيت- غادرت- أصغيت-
اقتربت- لست- أرتدي- يحاذيني- رياحي-
مواعيدي- نحوي- بيدي- قبضتي- حسبي-
يومي- جبهتي- حصاني- أمامي- وحدي-
حشرجتي- عرسنا- أرهقنا- رحيقنا-
عناقيدنا- تراقبنا- أهىء- أتجمع- أفضي-
أرى).

(2) أبنية ضمير المخاطب ووسائلها: كاف الخطاب
وتاء الخطاب و الضمير المنفصل للمخاطب
ونون النسوة، مثلما جاء في الكلمات الآتية:
(ذقتك- لأختطفك- أسكنك- معصمك-
خلائيك- أعطافك- انتظارك- حدودك-
زندك- دثارك- خمارك- ظهرك- تهدلين-

الأخضر. فأطلق تلك الضحكة الوقورة، ثم قال:
أغمض عينيك لترى.

سترى الرماد الكامن ينبثق كالعصف تشبث به.
هو الجناح الشاهق الذي يطل على السريرة.

فالقطة السردية تبدأ بضمير المتكلم المنتمي
إلى شخصية الطفل الذي يمتح من ذاكرة الماضي
لتنتفح على شخصية الجدّ، بعدئذ يتحول السرد
إلى صيغة المتكلم السارد، ثم يغدو السرد معه صيغة
للخطاب كما يبدو من قوله: «أغمضت... سترى
الرماد». ولكنه يبقى في إसार ضمير المتكلم بصوت
الطفل الذي يشرف على تسريد مقاطع من حكايته
مع جدّه، فينطلق من الماضي في ومضات تضيئ
خطاباً مفصلياً مليئاً بأصوات تنتمي إلى الماضي أو
الجدّ الغائب الحاضر، حيث يأتي مرة أخرى بصيغة
الخطاب موجّهاً إلى الطفل في قوله⁽⁷⁰⁾:

«أغمضت، ولكن

اصبر بأجفانك على الرؤيا، على احتمالها... الخ.
ومرة أخرى يتوجّه عبر النداء والاستفهام⁽⁷¹⁾:
«أيها الطفل، ماذا ترى؟». ويتلاشى صوته رويداً
رويداً بصوت النداء المخاطب «تعال» المتكرر⁽⁷²⁾،
ليدل على العلاقة الثنائية بين المتكلم (الطفل)،
والمخاطب (الجدّ) أحياناً، وبصورة معكوسة أحياناً
أخرى، وبما يمكن أن يدل على ثنائية الماضي
والحاضر.

وقد يُنظر إلى ضمير المخاطب وفاعليته في السرد
من خلال نموذج نراه أكثر النماذج دلالة، حيث
يتجسّد هذا الأسلوب في سيطرة ضمير المخاطب
على نواحي السرد منذ البداية. ويكون المتلقي أمام

اللاهبة ولا أجد في قبضتي سوى عجلة قديمة تصدأ
دولابها وبيت كان يحترق على مهل وقرويات أنت
بينهم الأشهى وأنت الأبهى.....».

أغمضت، ولكن

لا يحتاج الأمر إلى جهد كبير هنا لتبين بعض المعالم
الأسلوبية الخاصة بتيار الوعي مثل: إلغاء الفواصل
وتدفق الجمل ملتبسة ببعضها البعض ومتضامة
لتصنع تجسيداً لانهمار الأفكار والمشاعر بمنطقها
الداخلي الخاص⁽⁶⁷⁾.

وفي نموذج آخر تتمثل سيطرة ضمير المتكلم على
السرد مع انفتاحه على ضمائر أخرى تتحول من
المتكلم إلى الخطاب، وبذلك تتبدّل الأدوار حتى يغدو
المخاطب متكلماً وفقاً لضرورات السرد وما يحمله من
قيم ودلالات إنسانية وجماليات الخطاب السردية،
حيث نجد في مثالنا هذا وحدة سردية يتقدمها
توصيف كأنه «منظر» مسرحي يؤطر الأشياء، أو
يشيئ المكان كما يبدو في عناصر ذات دلالة خاصة
مثل الأسلاك الشائكة والرؤوس المنكّسة، والأسلحة
والجنود وأبراج المراقبة وأشخاص معصوبي الأعين
وغير ذلك⁽⁶⁸⁾. هذا المشهد وغيره يوهمنا بأنه من
ذاكرة فتى يفتح السرد على مصراعيه بحضور طاغ
للجدّ الذي يمثل جبروت الماضي المجيد، وحينئذ
ينتقل السرد من صيغة الغائب إلى المتكلم، فيكون
الراوي أو السارد هو ذلك الفتى الذي يقوم بتسريد
الماضي والذكريات والحاضر والمستقبل على هذه
الشاكلة⁽⁶⁹⁾: «عندما انحدرتُ عن التلة لم أكن قد
بلغت الخامسة بعد. هُرعتُ إلى جدّي الجالس تحت
شجرة لوز يصغي إلى شحورر يشدو. قلت: «يا جدي
لقد أبصرت الفضاء والمرتفعات. لكنني لم أر الجبل

لآخر، وعطف أعتة الكلام من جهة إلى أخرى. وقد رأى أيضاً أن ما يُعنى به المتكلمون في البديع ثلاثة أصناف حددها وقام بتأصيل ذلك عند القدماء فوجد أن أصل الالتفات من التخلّص والاستطراد، وهو من أهم ما يدل على سعة عقل الشاعر وتوسع مداركه للانتقال بالقارئ من أسلوب إلى آخر، ومن حال إلى أخرى⁽⁸¹⁾، وهذا ما أكده بعض العلماء المتأخرين⁽⁸²⁾ الذين رأوا أن غاية الالتفات تهدف إلى تطرية السامع، استدراكاً له، وتجديداً لنشاطه، وصيانة لخاطره من الملل والضجر، بدوام الأسلوب الواحد على سمعه، كما قيل:

لا يُصلحُ النفسَ إن كانت مصرّفةً
إلاّ التنقلُ من حالٍ إلى حالٍ⁽⁸³⁾

ثالثاً: الرمز

يعدّ الرمز الأدبيّ في مصاف الوسائل والتقنيات الأدبية ذات الأهمية القصوى في مجال الإبداع، لأنه يتيح الفرصة أمام الأديب للإيحاء بمشاعره وأحاسيسه ورؤاه حينما يستعصي عليه ذلك، فيجعله أكثر قدرة على تحمّل طاقات شعورية تشكل حالة من تجليات الرؤية. ولذلك يقال: إن الرمز أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن حقيقة ما زالت غير معلومة، ولا يوجد لها أيُّ معادل لفظي سابق عليها⁽⁸⁴⁾.

ويتفق عدد من النقاد⁽⁸⁵⁾ الذين اجتهدوا في الكشف عن حقيقة الرمز، حول معناه العام لكونه شيئاً حسياً يشير إلى شيء معنوي لا يقع تحت إدراك الحواس، وهو بذلك يستلزم مستويين: مستوى

عنصرين رئيسين للسرد هما: المخاطب والمخاطب (الوهمي)، إلى أن يحسّ بقوة حركة الصراع أو التدافع من واقع الشيء ونقيضه، ولكن قد يكون ذلك وهماً منا إذا ما أمعنا النظر في بنية السرد فوجدنا أن المخاطب نفسه يصطنع «ذاتاً» أخرى يشتقها من نفسه فيجعلها بإزائه ليتلو عليها قراءته للواقع أو يتخذ موقفاً منها، أو من الحياة. هذا ما يوحي به اتخاذ أسلوب الخطاب في النموذج الذي ننظر فيه، حيث يبدأ على هذا النحو⁽⁷³⁾: «وتنظر، مثل نسّاج معتزل إلى فصيلة الهزائم تتوافد تباعاً بأسمائها الدامية وتوارى خلفها الميتة لتعبر مضيق سورك المغلول بالأقفال». يقدم لنا صوتُ المخاطب، وكأنه حاضر أمامنا من خلال أربع مقولات رددها في وسط فقرات السرد لتكون شاهداً على جدلية الثنائية السردية:

الأولى⁽⁷⁴⁾: «أنا ظلُّ الشحوب».

الثانية⁽⁷⁵⁾: «أنا ظلُّ اليأس».

الثالثة⁽⁷⁶⁾: «أنا ظلُّ الهباء».

الرابعة⁽⁷⁷⁾: «أنا ظلُّ الفريسة».

وقد يكون مفيداً ذكر أن الصيغ الثلاث المتكلم والمخاطب والغائب، التي حاولنا الكشف عن تجلياتها، تمثل في حقيقتها ما عُرف عند علماء البلاغة العرب القدامى بالالتفات، وهو عندهم مختصّ بما أطلقوا عليه التكلم والخطاب والغيبة⁽⁷⁸⁾. وبعض الأوائل من علماء البلاغة والنقاد جعلوه على ضربين لا أكثر⁽⁷⁹⁾. ومن أبرز العلماء الذين قدّموا رأياً ذا فائدة كبيرة في ظاهرة الالتفات الأديب الناقد «حازم القرطاجني»⁽⁸⁰⁾ الذي رأى في هذا الأسلوب قدرة فائقة من قبل الأديب أو الشاعر للتخلّص من حيّز

على ما يكتنزه من حالات وأفكار وقضايا وطبائع إنسانية وغير إنسانية. وأول ما يواجهنا من رموز ذات طبيعة مدهشة وغامضة هو «الأرض»، حيث يتخطى هذا الدال مستواه المعجمي وطبيعة العلاقة اللغوية التي تتحدّد بعلاقة الدال بمدلوله على الوجه المألوف، وما تكوّنه من تداعٍ ثنائيٍّ يجمعها مع دال (السماء) مثلاً. إن الرمز هنا لا يتجلى في التكوين والفكرة بعيداً عن الاكتمال بمعناه الرمزي والمجازي معاً، بحيث لا يتم التعرف على الأرض إلا بالولوج إلى جوف الاستعارة، ذلك العالم المدهش الذي يحوّل الأرض إلى أنثى أو امرأة لا تشبه أحداً، وإنما تدنو من عالم أسطوري يتعلق بعبثات آلهة، وتفيض منها الأمومة والعذرية جنباً إلى جنب مع التوحش والغدر والخيانة⁽⁹⁰⁾، وتحرص على اختلاط المتناقضات الغريبة في كيانها وطبيعتها. والأرض بوصفها رمزاً يتكون وفقاً لاستراتيجية النص في الترميز، كما يبدو على هذا النحو:

- 1 - تحلم الأرض أن تزهر يوماً بالأساطير والحضارات⁽⁹¹⁾.
 - 2 - وهي حبلى بالضعائن والآثام⁽⁹²⁾.
 - 3 - ومسرقة في الرذيلة، ولها تاريخ مضلل وذاكرة متقرّحة⁽⁹³⁾.
 - 4 - وهي أنثى فاتنة شغفت بشريعة الغزو⁽⁹⁴⁾.
 - 5 - وتحسن إطلاق المآسي وتبتهل لسماع آهات الضحايا، وآلهات الحداد، وعويل المبتهلين، والدسائس والنهب والخراب⁽⁹⁵⁾.
- إن الأرض بهذه المستويات الرمزية، والحالات

الأشياء الحسية أو الصورة الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز⁽⁸⁶⁾. والرمز في جوهره ملتقى للحقيقي وغير الحقيقي، وعلى الرغم من ذلك فإن الفصل بينه وبين المرموز له لا يمكن أن يتم. وفي هذا السياق يرى «دوسوسير» أن الرمز يمثل اتحاداً بين عالمين منفصلين كان كلُّ منهما قبل ذلك هُلامياً غير متميز، وما إن يحدث الربط بين عالم الفكر (المدلول) وعالم الأصوات (الدال) تغدو الصلة بينهما من الالتحام ما يجعلها صلة اعتماد متبادل وكامل⁽⁸⁷⁾. وكما يقول د. مصطفى ناصف⁽⁸⁸⁾، فإن الرمز يتمتع بثراء واسع يضم أشتاتاً من الحالات والأفراد ويرتبط بوجود ذاتي وأصالة غريبة ولا يخضع لمفاهيم خارجية، ومن هنا ينتفي عنه كل ما يتعلق بتقرير فكرة أو وصف كيان محدد. وهكذا يبدو الرمز في شبكة تفرعات متناسلة إلى أبعاد مختلفة: علامة تحيل على موضوع تدل عليه أو تشير إليه عبر عُرفٍ يحدد تأويل الرمز بالعلامة مع الموضوع أو الموضوعات، وبذلك يكون نمطاً أو (قانوناً) تمّت صياغته بالعادة والعُرف، فهو مرجعي ولا يمكن النظر إليه إلا بالعلاقة مع العلامة أو الإشارة، وهو ما يفسر في كثير من الأحيان غموض الرمز وخضوعه لفضل التأويل وارتباطه حتماً بالممارسة التأويلية⁽⁸⁹⁾.

ويبدو أن آليات الترميز في الجواشن تنحاز إلى مبدأ يتخذ من العوالم المختلفة موضوعاً له، دون التفريق بين عالم الطبيعة المحسوس، وعالم المجردات والأفكار، بناءً على أهمية أحدهما أكثر من الآخر، إذ إن المعلوم أن الرمز يكون التعويل فيه

الإنسانية وغير الإنسانية، تتجاوز الاستعارة، ولا تقف عندها، بل تتهيأ لتكون مجردة، تكمن خلف الصورة الحسية التي يغلب عليها التشخيص الأدبي تارة، وتحمل طابعاً أسطورياً تارة أخرى في مزيج عجيب من الطبائع والأعمال وخبث الطوية وغير ذلك، لتقف ربّما بمحاذاة القدر وكأنها تشبهه. وربما يلوح في أفق الرمز دلالات أخرى ترجع إلى معان وحالات كثيرة مثل: الخديعة والمكر والدهاء والشغف بالتخريب.

وقد تكون النساء الحجريات امتداداً لرمز الأرض بما يشبه العنقود الذي يكمل فيه اللاحق السابق ويلاصقه. وتتبدى معالم هذا الرمز من خلال طائفة من الطبائع والسمات تجسّدت فيه، حيث نراها على نحو يجمع بين المألوف وغير المألوف، حتى في المكوّن اللغوي الذي يعرّز هذا المغزى، من حيث التركيب الغريب والإغراب في التكوين، فنرى كيف يتألف دال «النساء» بدلالته على الأنوثة والحيوية والخصب، مع وصفهن بالحجريات، وهو دال يوحي بنفي الحياة عنهن ويسلبهن ما قد رُسّخ فيهن. ولكي نستطيع استيعاب تضاعف البناء الرمزي وطبقاته، نحاول رسم صورة جوهريّة بهذه الطريقة:

1 - نساء حجريات مهملات في موقع مهمل⁽⁹⁶⁾. وهو توصيف يدنو بالرمز إلى عتبه الأولى أو مستواه الأول، مثلما يكون دالاً في الإطار المعجمي للغة، ولذلك تقترب من الطبائع الواقعي لمومياءات أو تماثيل حجرية من خلال النص الذي ييوح بذلك في العبارة الآتية⁽⁹⁷⁾: «نساء حجريات يجوس النمل الأحمر بين أسنانهن الحامضة حيث تتعارك الأرواح المغلولة».

2 - ينتقل الرمز إلى طور آخر، حينما يدخل في مجال الاستعارة التي تصبح بفضلها النساء الحجريات ناطقات بالاحتجاج على نسيان ذاكرة البشر لهن، وما أصابهن من خراب وسلب⁽⁹⁸⁾: «لكن ها نحن الآن مستوحشات يشرنقنا الخراب حيث لا يء بل سماء مثقوبة تسلب ذاكرتنا إقليمياً إقليمياً، معصوبات بالرمل يستبيحنا الخفاش»... الخ.

وتنفرد كل منهن بصوت ييوح بخفايا المعاناة البشرية، فواحدة مثلاً تذكر بطابع الأمومة المنسي منذ زمن مضى⁽⁹⁹⁾، وأخرى تصرخ وتصيح بالحجر «تمزق يا رداء»⁽¹⁰⁰⁾ في دلالة ضافية على قيم التحدي والإرادة كمكوّن أصيل في الحياة الإنسانية. وثالثة تجسّد جبروت الرغبة الإنسانية والفرائز والحب والهوى في بوح بحقيقة مخبوءة، حيث تقول⁽¹⁰¹⁾: «أنا العاشقة أتأثر وجداً كلما استدرج العاشق أناتي وامتح الرعشة الطالعة وردة وردة».

ولاشك أن هذه الأبعاد الرمزية تتصل بنطاقين متلازمين يمثلان الزمن وعلاقته بالفناء، والحياة وعلاقتها بالخلود. ويتناسل منها محور أساسي وهو الرغبة الجنسية الملازمة للحياة والدالة عليها. ولا يعني ذلك تخليد الإنسان لنفسه، بل يعني بالتحديد تخليد زمن الرغبة والحب، وزمن الفتوة والنضارة والشباب، وهي معان إنسانية باقية في كل زمان ومكان. وليس ببعيد المرامي ما قد يرى من تأثير أو علاقة بأسطورة بيجماليون التي تروي أن الفنّان الشاب «بيجماليون»، وهو من مدينة (يافوس)، أبدعت يده تماثلاً عاجياً أفتتن به وخشع قلبه تقديساً لجماله، ثم دعا الإله (فينوس) لتحويله

والمثير للمواقف الإنسانية التي تشتد غرابتها حينما يسند مهمة البوح بها لأصحابها، ولا يتوقف هذا عند الإنسان، بل يتعدى إلى أسرار الطبيعة ومحاولة اكتشافها من جديد، حتى وإن كانت في «حفيف اللوز وتمتمات قبيرة تاجي البذور»⁽¹⁰⁷⁾. ويبدو القنديل في ذلك كله أقرب ما يكون إلى عين الكاميرا أو عين الصقر أو الراوي الجريء الذي يدور حول البيوت مقتحماً أسوارها، فاضحاً أسرارها، مسجلاً انكساراتها أو كبرياتها أو هزائمها⁽¹⁰⁸⁾.

ولعل جزءاً من الإحساس بجمال الرمز يأتي من منح المتلقي أسراراً غريبة واكتشافات خاصة من عالم الطبيعة، وعالم النفس البشرية ليزيح اللثام عن أدق التفاصيل والأسرار والحقائق الخفية التي نُصدم منها إذا كُشفت أو نخجل أو نبتهج، وقد نصاب بأكثر من شعور يتناقض ويتنافى مع غرائزنا وطموحاتنا أحياناً.

رابعاً: الفضاء الأيقوني

أصبح من المؤلف تأويل فضاء النص الأدبي والحديث عنه، واستكناه دلالاته وأبعاده، بحيث يشمل المكونات الأساسية ضمن ما يقصد من الفضاء المكتوب والفضاء الأبيض وصفحات النص⁽¹⁰⁹⁾. فالفضاء المكتوب هو الفضاء الأسود، وله دلالة طردية، بمعنى أنه كلما استطل كان أيقونياً على امتداد تعاضمه، وكلما تضاءل كان أيقونياً على دلالة ضالته، يتحكم فيه صاحبه ويوجه تأويل القارئ⁽¹¹⁰⁾، «فإن ما كُتِبَ أولاً وقع أولاً، وما جاء بعده فهو مرتبط به»⁽¹¹¹⁾.

ويوحي الفضاء الأبيض بعلاقة جدلية بين

إلى فتاة حية ناضجة بالبرقة والجمال، فكان له ذلك وتزوجها⁽¹⁰²⁾. تتبادر إلى الذهن هذه الأسطورة المتألقة لما لها من أفق يظل رمز النساء الحجريات اللواتي أفتتن بهنّ في النص، لما تمثله من عبقرية الفن القديم الذي حاول النص تقديره باستنطاق تلك التماثيل عبر الاستعارة لتجسيد قضايا إنسانية تشير إلى ما ذكرنا قبل قليل.

وقد يكون من المفيد أن نحاول تفسير أو تأويل عنقود رمزي آخر مكوّن من دال «المساء»⁽¹⁰³⁾ ودال آخر ملازم له هو دال «القنديل»، حيث نرى أن المساء في سياقه النصي لا يبقى في مضمار الاستعارة حتى عندما تبعثه ناطقاً ينتمي إلى الأدميين، وإنما يتجاوز هذا البعد إلى الإيحاء إلى حالة زمنية ذات طبيعة عامة تشير إلى شيخوخة الموجودات وتبدّل حال الأحياء ووقوع الجميع تحت وطأة الزمن في غروبهم إلى النهاية الحتمية. يشير النص إلى ذلك عبر تدرج حالة الترميز وآلياته للانتقال بالمساء إلى أن يكون تمثيلاً حياً لفكرة الغروب والشيخوخة والنهاية والغياب، ثم التصاق هذا المساء برمز القنديل، كما يبدو في هذه المقتطفات اليسيرة:

- 1 - «مهموماً عاد المساء إلى عربته، حاملاً قنديله الذي يرسم للأشياء ظلالها عند التقائه بها ويمحوها عند مغادرته لها.....»⁽¹⁰⁴⁾.
- 2 - «يترجل المساء مع قنديله ويودعه الحوذي....»⁽¹⁰⁵⁾.
- 3 - «أنا متعب- يقول المساء- سأرتاح قليلاً....»⁽¹⁰⁶⁾.

ويأتي القنديل ليتخذ دور المستكشف للخفايا

هذه التقنية وأهدافها، وهي ظاهرة متوافرة في نص الجواشن، نحاول التمثيل لها فيما يأتي:

(أ) بدت هذه الظاهرة في أشكال عدّة منها ما يتمدد في عبارة أو فقرة، ومنها ما يسكن في جملة أو كلمة. تقول إحدى النساء الحجريات الداكنات في بوح مكثف ورمزي⁽¹¹⁵⁾:

«أي حلم جميل هذا الذي رأيت فيه نفسي عاشقة تبكي غبطة وتجرّ بحراً خاشعاً كالسرير إلى واحة الانتشاء. وما غادرته قط!»

على مستوى الشكل البصري نلاحظ أن البياض ينحاز في غالب الأحيان إلى جهة اليمين، أما نقيضه فينحاز إلى اليسار. لكن أعماق هذا البوح تؤكد فردية الصوت وخصوصيته، وهذا يعني أن الكتابة تمتح من بئر النفس السرية المليئة بالمكبوتات والغرائز والرغبات.

وفي مثال آخر نجد التشديد اختص بالوقف، أي وصف الشيء، كما حدث في دال أو اسم "الأكوخ"، حيث يصوره النص في قول إحدى النساء الحجريات⁽¹¹⁶⁾:

المزدحمة بالساعات والأسرة وفلاحين يتوكأون على فؤوسهم القديمة شاخصين إلى قدور حُبلَى يحتدم في جوفها الحساء المحموم... إلخ

«واحدة تلون السماء بخضرة حدقتها»

لا يبدو الفصل بين الاسم الموصوف (الأكوخ)، والصفة (المزدحمة) فصلاً مخالفاً لقواعد المألوف النحوي والبلاغي، بقدر ما يثير نوعاً من الإشهار المعلن، وإعلاماً يتوجّه إلى البصر، قد يدل على تجسيد صورة مفعمة بعادات الفلاحين والعمال، وبؤسهم

الضدين: الأسود والأبيض، فإذا ما استطال الأسود تضاءلت أيقونة الأبيض، وإذا ما تضاءل الأسود تطاولت أيقونة الأبيض. أما البياض المطلق في الكتابة الأدبية فلا معنى له، وتتعهد دلالاته إلى حد أنه يحصد درجة الصفر منها⁽¹¹²⁾.

وقد شهد العصر الحديث، وبالتحديد عشرينيات القرن الماضي، استخدام تقنيات جديدة خاصة بأيقونات الفضاء النصي بطريقة واسعة في أوروبا، حيث كان الشعراء التجريبيون والتكعيبيون يمزجون بين القصائد الصورية والفنون الخطية والأدبية في لعبة جمالية جريئة. وهذه الثورة الحديثة كما يسميها بعض النقاد⁽¹¹³⁾، جاءت بإمكانيات تعبيرية جديدة كما تجسّدت في اكتشاف طاقة الرموز الكتابية وعلاقتها بالصفحة.

ويمكن الوقوف عند تجسيّدات أيقونة الفضاء النصي على النحو الآتي:

1) النبر البصري⁽¹¹⁴⁾: ويسمى نبراً مجازاً، إذ إنه صادر عن سمك كتابة الكلمات التي يقع بعضها في حالة تحبير أو تشديد الخط وتكبيره، بقدر متميز. وهذا يعني أن هذه الكلمات تستقطب إليها البصر قبل قراءة النص، وهي بذلك تشبه عناوين انزلت إلى وسط الصفحة بقصد يدفعنا إلى أن نعدّها توصيل إعلام إضافي مستقل عن ذلك الذي تبلغه وهي تأخذ رتبها في النص. وقد لاحظنا هذه التقنية التي تجسّدت في بعض الكلمات والجمل المخصوصة، بل وبعض الفقرات، بمظهر أسود غامق، بحيث ترسم الكلمات بطريقة تثير الانتباه الخاص بالبصر أولاً، فينشغل الوعي بتأويل دواعي

ومعاناتهم. وأشد ما يلفت النظر إغلاق دائرة هذا التشديد البصري وافتتاحها بجملة نواة هي «وتسمح للأكوخ»، فالبدائية والنهائية تعودان لدال يحمل قيمة إنسانية عامة ومعنى كبيراً على الفقر والبؤس.

وأحياناً يكون التشديد البصري خاصاً بحالة سردية أو بأداة سردية مثلما كان في ثانياً بعض المقاطع المتتالية، حيث نرى أداة القول السردية (قالت) تتكرر في مقطع نقتطف منه جزءاً من الحوار⁽¹¹⁷⁾:

«أخبرينا يا فتاة الملجأ. ماذا تسمعين؟»

قالت:

هبوباً ليس لريح ولا لموج... إلخ

2- الأيقونة: وهي تجسيد للمعنى بطريقة جديدة تدنو من أعمال التشكيل البصرية. ولذلك تعدّ من أهم الوسائل الفنية التي تجسّد الدلالة بألية تصويرية، وهذا يعني أنها تحاول الانتقال من المستوى اللفظي للنص إلى المرئي، لتصف عن طريق التصوير المستوحى بالعين ما أمكن من أيقونات رمزية حسية في الوقت نفسه، مثلما كان من أمر إحدى قصائد (مارينتي) النثرية التي وصفت شارعاً منحدرًا بكلمات رسمت ذلك الانحدار⁽¹¹⁸⁾.

وشبيهه بذلك ما تجلّى في الجواشن حينما رسم النص إحدى أيقوناته بالكلمات المصوّرة بصرياً معنى النزول وطريقته هكذا⁽¹¹⁹⁾:

«فرققاً بهذه السيدة التي ترفل بالحرائق وأخلاط الجوع (...) تنهال عليها المراثي وليس لاسمها ترجمة

هيا

انزلي

في

هذه

المسيرة»

وفي مثال آخر ترصد الكلمات المعنى بصرياً، فالخيام مثلاً تتجسّد رسماً ناطقاً وشكلاً حافلاً يوحي تماماً بصورة الخيمة على هذا النحو⁽¹²⁰⁾:

الخيام

ندوب

تفضح

بشاعة

الأرض

وتكون القراءة لهذا التشكيل الأيقوني، حركة داخل الخيمة لتنتهي إلى هذه الصورة:

ويحاول النص وضع المتلقي في موقع إكمال الصورة الكبيرة في بعض الأحيان، عندما يرسم بالكلمات قلادة ما، لتتيح للمتلقي إمكانية إتمام صورة العنق وما بعده أو ما قبله، وما تحمله القلادة، كما هو بادٍ في هذا النموذج عالي الدلالة⁽¹²¹⁾:

أدقأت الأقدام المذعورة بأسلاك الجليد

وحزمت لكل

نهد

الأطفال

قلادة

لفزع

من

اللبن

الفرو

ودفقت لؤلؤ

نعتقد أن هذه الأمثلة توضح الصورة حول إبداع فضاء الأيقونة بالكلمات، وهو جهد مضاعف لا

لنظامه، والتأسيس لجماليات تأخذ في الحسبان حرية الإبداع والبناء لمستقبل الكتابة لا الوقوع تحت طائلة الكلاسيكي المقيّد⁽¹²³⁾.

الخاتمة

نحاول أخيراً أن نستصفي بعض المرتكزات والآراء الرئيسة التي قد تختزل قضايا التعبير الجمالي وما تمثله من حداثة نص الجواشن، كما تبدو في النقاط الآتية:

1 - تفرد تجربة الجواشن بانتمائها للنص المفتوح وإثارتها بعض إشكالات وقضايا تتعلق بالخصائص الأدبية التي تطرحها نظرية الأدب حول الأجناس والحداثة.

2 - إنتاج الدلالة الأدبية وتشكيلاتها الجمالية والتعبيرية، بواسطة طائفة من التقنيات الأدبية التي تمثل تجسيدا للرؤية الجمالية للنص وأساليبه الإبداعية، كما تتمثل في العنونة والرمز والسرد وفضاء تكوين الكتابة على وجه الخصوص.

3 - انفتاح النص على أجناس أدبية عديدة تحقق الطابع الدرامي كما في السرد والشعر، وتوسله بذلك لتحقيق البعد الإنساني الأعمق عن طريق السرد والغموض الأدبي الجذاب والمدهش معاً.

ويبدو أن الكتابة الإبداعية في حقل السرديات والنص المفتوح في أدبنا العربي المعاصر مازالت تواجه تحديات لتتجاوز أفق الإبداع الحداثي في الجواشن، وذلك عن طريق ضرورة الاختلاف والمغايرة، وإن كنا نعتقد أن عدداً من أدباء العربية اليوم قد تأثروا بهذا النص الرائد في الكتابة العربية المعاصرة على وجه العموم.

يتحقق إلا لقلّة نادرة من الأدباء ممن تهفو أرواحهم لمعانقة الجمال بوسائل متجدّدة.

3 - غياب العلامات: المقصود هنا علامات الكتابة المتعارف عليها، كما تتمثل في بعض قواعد الإملاء والترقيم، وهي تتعلق بترتيب الكتابة وتنظيم الجمل والعبارات. وأكثر الأمثلة دلالة على تغييب هذه العلامات قصداً لغايات أدبية، ما ورد في النص بوحاً فياضاً يتدفق بتواصل دون ترتيب هكذا⁽¹²²⁾: « ينحني انحناء المتعبّد يعبّء أهدابي بالوجد والعشق صلاة لمن لا قبة له لمن غسل الكراهية بفراشة الحب ينثني ليتحد بشهيق (....) فأسافر مع مدّ البهاء في نبعي والعنق جسر يأخذني....».

تمتد هذه الرقعة السردية المشرقة بأفاق التصوف والاتحاد بين العاشق والمعشوق، إلى ما يقارب العشرين سطراً على هذا النحو من التعبير المدهش في تصويره حالات الوجد والرغبة المخنوقة في سويداء النفس. ويمكن أن تكون هذه السطور تمرداً على سلطة الكتابة نفسها ومعاييرها، لأنها لا تقيم لها وزناً، وإنما تقيم للمشاعر والأحاسيس ونوازع النفس ورغباتها المنزلة الجديرة في عرفها الداخلي، لذلك تتدفق الكلمات دون أدنى رقابة أو أي معيار أو قاعدة تخضع الكتابة لها. ويبدو أهم موضوع لكتابة تيار الوعي أن تفرغ الكتابة آثار المعاناة النفسية والمكبوتات لتتطهر منها، وتكون كبلسم يداوي آلام النفس من حالات القمع والكبت. وعلى مستوى الكتابة نفسها يتبدى في هذا النوع من السرد خلوه من نظام الكتابة المتبع، فلا وجود لنظام سائد سابق على خطة الإبداع، بحيث تغدو مهمة الكتابة انتهاكاً لما هو مألوف وتضاداً مع الكلاسيكي، وإزاحة

الهوامش

- (*) راجع موقع الشاعر قاسم حداد على الانترنت.
- (**) راجع موقع الأديب أمين صالح على الانترنت.
- (***) راجع الموقع السابق على الانترنت.
- 1 - انظر جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد 25، العدد 3، يناير- مارس 1997م، ص101.
- 2 - انظر رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1، 1988م، ص27.
- 3 - انظر جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص107. وانظر محمد فكري الجزائر، سيميوطيقا العنوان والاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دون رقم طبعة)، 1998م، ص16.
- 4 - انظر محمد فكري الجزائر، سيميوطيقا العنوان والاتصال الأدبي، ص20.
- 5 - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص106.
- 6 - انظر شعيب حليفي، هوية العلامة- في العتبات والتأويل، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004م، ص28-29.
- 7 - انظر محمد المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة مجلد 9، (د.ت)، ص416. وجمال الدين أبو الفضل بن منظور المصري، لسان العرب، بيروت: دار صادر مج13، ط1، 1990م، ص88.
- 8 - جمال الدين أبو الفضل بن منظور المصري، لسان العرب، مج13، ص88.
- 9 - انظر جمال الدين بن يوسف بن هشام الأنصاري المصري، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، صيدا - بيروت: المكتبة العصرية، ج2 1992م، ص723 - 724. وانظر باب الحذف ص-747 719 هناك.
- 10 - انظر شعيب حليفي، هوية العلامة، ص10.
- 11 - شعيب حليفي، هوية العلامة، ص20.
- 12 - شعيب حليفي، هوية العلامة، ص21.
- 13 - قاسم حداد، وأمين صالح، الجواشن، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1، 1989م، ص51. وتعميق الخط من فعل الباحث في جميع الشواهد النصية المستدعاة من الجواشن ما عدا ما ذكر في الفضاء الأيقوني من ص24 - ص28.
- 14 - انظر جمال الدين بن يوسف بن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج1، ص179.

- 15 - قاسم حداد و أمين صالح، الجواشن، ص33.
- 16 - قاسم حداد و أمين صالح الجواشن، ص122.
- 17 - مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، استنبول، تركيا: دار الدعوة، ج1، (د.ت)، ص605.
- 18 - انظر محمد المرتضى الزبيدي، تاج العروس، من جواهر القاموس، مج8، ص399.
- 19 - سورة هود، آية 43.
- 20 - انظر القاضي عبد الحق بن عطية الأندلسي، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق عبد السلام عبد الشافعي محمد، بيروت: دار الكتب العلمية، ج2، ط1، 1993م، ص174. وانظر الإمام عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، الدر المنثور في التفسير المأثور وهو مختصر تفسير ترجمان القرآن، بيروت: دار الكتب العلمية، ج4، ط1، 1990م، ص529. وقد وردت مشتقات مادة عصم في سورة المائدة/ 61، والأحزاب/ 17، وهود/ 43، ويوسف/ 32.
- 21 - محمد العبد، المعنى يبحث عن إنسان- قراءة في إيجمات عز الدين إسماعيل الشعرية، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 72، شتاء 2008م، ص216.
- 22 - انظر إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية، القاهرة: دار شرقيات، ط1، 1994، ص11. وهذا المصطلح يختلف عما أراده «أمبرتو إيكو» من مصطلح «النص المفتوح والنص المغلق» (open and closed texts). فهو يقصد بالأول النص الذي يوجهه الكاتب إلى القارئ وله معنى آني محدد، وهو يقبل تفسيرات جديدة متتابعة، ومن ثم فهو "مفتوح". وأما المغلق فهو الذي ليس له معنى محدد. انظر محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم، القاهرة: الشركة المصرية العالمية- لونجان- ط2، 1997م، قسم المعجم الإنجليزي، ص65. (القسم الإنجليزي).
- 23 - انظر جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، ص7 وما بعدها.
- 24 - انظر إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص11 - 12.
- 25 - انظر صلاح فضل، شفرات النص- دراسة في شعرية القص والقصيد، القاهرة: عين للدراسات، ط2، 1995م، ص133.
- 26 - انظر صلاح فضل، أشكال التخيل- من فتات الأدب والنقد، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجان، ط1، 1966م، ص105 - 106.
- 27 - صلاح فضل، أشكال التخيل- من فتات الأدب والنقد، ص106.
- 28 - صلاح فضل، أشكال التخيل- من فتات الأدب والنقد، ص107.
- 29 - صلاح فضل، أشكال التخيل- من فتات الأدب والنقد، ص107.
- 30 - صلاح فضل، أشكال التخيل- من فتات الأدب والنقد، ص112.

- 31 - قاسم حداد وأمّين صالح، الجواشن، ص 14.
- 32 - انظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط3، (مقدمة 1982م)، ص 114. وانظر محمد العبد، العبارة والإشارة- دراسة في نظرية الاتصال، القاهرة: دار الفكر العربي، 1995م، ص 100 - 101.
- 33 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 114.
- 34 - انظر جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة د. فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1، 1991م، ص 14.
- 35 - انظر محمد عبد المطلب، النص المشكل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو 1999م، ص 52.
- 36 - انظر يمنى العيد، في معرفة النص، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1985، ص 55.
- 37 - انظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، الكويت: عالم المعرفة، آب أغسطس 1992م، ص 229.
- 38 - انظر يوري لوتمان، تحليل النص الشعري- بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف، (إبداع 1995م)، ص 11، وانظر ص 27.
- 39 - انظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 228 - 229.
- 40 - انظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990م، ص 177.
- 41 - انظر والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة د. حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998م، ص 7-8. وانظر يوسف شكير، شعرية السرد الروائي عند إدوارد الخراط، الكويت: عالم الفكر، أكتوبر- ديسمبر، 2001م، مجلد 30، العدد 2، ص 149.
- 42 - انظر قاسم حداد وأمّين صالح، الجواشن، ص 152.
- 43 - انظر قاسم حداد وأمّين صالح، الجواشن، ص 152.
- 44 - قاسم حداد وأمّين صالح، الجواشن، ص 153.
- 45 - قاسم حداد وأمّين صالح، الجواشن، ص 145.
- 46 - قاسم حداد وأمّين صالح، الجواشن، ص 145.
- 47 - قاسم حداد وأمّين صالح، الجواشن، ص 146.
- 48 - قاسم حداد وأمّين صالح، الجواشن، ص 148.
- 49 - انظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، الكويت: عالم المعرفة، 1997م، ص 177.
- 50 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، ص 177-179.
- 51 - انظر ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد العدوي قطّة، القاهرة: (د.ت) مكتبة مدبولي، ص 11-20. (الليلة الأولى حتى الرابعة على سبيل المثال).
- 52 - انظر ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد العدوي قطّة، ص 11-20.

- 53 - انظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 184 - 185.
- 54 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 189.
- 55 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 194.
- 56 - انظر جيراد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص 21.
- 57 - انظر محمد العبد، العبارة والإشارة- دراسة في نظرية الاتصال، ص 102.
- 58 - قاسم حداد وأمين صالح الجواشن، ص 57.
- 59 - انظر قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 57 - 59.
- 60 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 57.
- 61 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 57. وما نوره بعد ذلك من صيغ الضمائر يقع ما بين ص 57 - 59.
- 62 - انظر قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 57 - 59.
- 63 - انظر قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 58.
- 64 - انظر روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمد الربيعي، القاهرة: مكتبة الشباب بالمنيرة، 1974م، ص 32 - 33.
- 65 - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمد الربيعي، ص 33.
- 66 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 59.
- 67 - انظر صلاح فضل، أشكال التخيل - من فئات الأدب والنقد، ص 39.
- 68 - انظر قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 37.
- 69 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 37.
- 70 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 38.
- 71 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 38.
- 72 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 39.
- 73 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 96.
- 74 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 97.
- 75 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 97.
- 76 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 98.
- 77 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص 89.
- 78 - انظر جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الجيل، مجلد 1، الجزء الثاني، ط 3، 1993م، ص 85.
- 79 - انظر الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصه د. مفيد قميحة، بيروت: دار

- الكتب العلمية، ط2، 1984م، ص-438 439.
- 80 - انظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م، ص314 - 315.
- 81 - انظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص317.
- 82 - انظر الإمام بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، صيدا- بيروت: منشورات المكتبة العصرية، ج3، (د.ت)، ص315 - 333.
- 83 - انظر الإمام بدر الدين الزركشي، البرهان، ج3، ص314.
- 84 - انظر جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1979م، ص44. والمقولة تعود ليونج.
- 85 - انظر على سبيل المثال محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار المعارف، ط3، 1984م، ص40، و عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994م، ص169.
- 86 - انظر محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص40.
- 87 - جون ستروك (محرر)، البنيوية وما بعدها، ترجمة د. محمد عصفور، الكويت: عالم المعرفة، شباط 1996م، ص173.
- 88 - انظر مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت: دار الأندلس، (د.ت)، ص157.
- 89 - انظر فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، المغرب وبيروت: أفريقيا الشرق، 2003م، ص50.
- 90 - انظر قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص9-10.
- 91 - انظر قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص9.
- 92 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص10.
- 93 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص11.
- 94 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص11.
- 95 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص11.
- 96 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص20.
- 97 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص20.
- 98 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص21-22.
- 99 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص22.
- 100 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص23.
- 101 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص27.

- 102 - انظر بوبليوس أوفيدوس ناسو، مسخ الكائنات- ميتامورفوزس (التحولات)، ترجمه وقدم له د. ثروت عكاشة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1992م، ص221.
- 103 - انظر قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص-44 49.
- 104 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص44.
- 105 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص44.
- 106 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص45.
- 107 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص45.
- 108 - انظر قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص53.
- 109 - انظر محمد مفتاح، دينامية النص- تنظير وإنجاز، دار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1987م، ص73.
- 110 - محمد مفتاح، دينامية النص- تنظير وإنجاز، ص-74 76.
- 111 - محمد مفتاح، دينامية النص- تنظير وإنجاز، ص74.
- 112 - محمد مفتاح، دينامية النص- تنظير وإنجاز، ص76.
- 113 - انظر جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد دار المأمون، 1989م، ص261.
- 114 - انظر رشيد يحيى، الشعر العربي الحديث- دراسة المنجز النصي، الدار البيضاء أفريقيا الشرق، 1998م، ص104.
- 115 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص27. ونحن لا نتدخل في طريقة رسم النصوص المستشهد بها من الجواشن، وكل ما يرد هو من صنع المؤلفين.
- 116 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص26.
- 117 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص69.
- 118 - انظر جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، ص259.
- 119 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص53.
- 120 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص62.
- 121 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص70.
- 122 - قاسم حداد وأمين صالح، الجواشن، ص27.
- 123 - وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة د. يوثيل عزيز، بغداد: دار المأمون، ط1، 1987م، ص161 - 163.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- 1 - أحمد، د. محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار المعارف، ط3، 1984م.
- 2 - إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994م.
- 3 - بحرأوي، حسن، بنية الشكل الروائي، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990م.
- 4 - برنس، جيرارد، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.
- 5 - جبرا، إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1979م.
- 6 - الجزائر، د. محمد فكري، سيموطيقا العنوان والاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- 7 - حداد، قاسم وأمين صالح، الجواشن، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1، 1989م.
- 8 - حمدأوي، د. جميل، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج25، العدد3، يناير- مارس 1997م.
- 9 - الخراط، إدوارد، الكتابة عبر النوعية، القاهرة: دار شرقيات، 1994م.
- 10 - خليفي، شعيب، هوية العلامات- في العتبات والتأويل، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004م.
- 11 - راي، وليم، المعنى الأدبي- من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون، ط1، 1987م.
- 12 - الزاهي، د. فريد، النص والجسد والتأويل، المغرب وبيروت: أفريقيا الشرق، 2003م.
- 13 - الزبيدي، محمد المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ت).
- 14 - الزركشي، الإمام بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، صيدا، بيروت: منشورات المكتبة العصرية، (د.ت).
- 15 - السيوطي، الإمام عبد الرحمن جلال الدين، الدر المنثور في التفسير المأثور، وهو مختصر ترجمان القرآن، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1990م.
- 16 - شكير، د. يوسف، شعرية السرد الروائي عند إدوارد الخراط، مجلة عالم الفكر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج30، العدد1، يوليو- سبتمبر، 2001م.
- 17 - العبد، د. محمد، العبارة والإشارة- دراسة في نظرية الاتصال، القاهرة: دار الفكر العربي، 1995م.
- 18 - العبد، د. محمد، المعنى يبحث عن إنسان- قراءة في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية، مجلة فصول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد72، شتاء 2008م.
- 19 - عبد المطلب، د. محمد، النصّ المشكل، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو 1999م.

- 20 - عدد من النقاد، البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ترجمة د. محمد عصفور، الكويت: عالم المعرفة، شباط 1996م.
- 21 - العدوي، الشيخ محمد قطة (مصحح ومحرر)، ألف ليلة وليلة، القاهرة: مكتبة مدبولي، (د. ت).
- 22 - العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصّه د. مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط2، 1984م.
- 23 - عناني، د. محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم، القاهرة: الشركة العالمية المصرية- لونجمان، ط2، 1997م.
- 24 - ابن عطية الأندلسي، القاضي عبد الحق، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق عبد السلام عبد الشافعي محمد، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1993م.
- 25 - العيد، د. يمني، في معرفة النص، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1986م.
- 26 - فضل، د. صلاح، شفرات النص- دراسة في شعرية القص والقصيد، القاهرة: عين للدراسات، ط2، 1995م.
- 27 - فضل، د. صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: عالم المعرفة، آب- أغسطس، 1992م.
- 28 - فضل، د. صلاح، أشكال التخيل- من فتات الأدب والنقد، القاهرة: الشركة المصرية العالمية- لونجمان، ط1، 1996م.
- 29 - القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م.
- 30 - القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق د. عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الجيل، ط3، 1993م.
- 31 - كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة د. فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1، 1991م.
- 32 - كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد: دار المأمون، 1989م.
- 33 - لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري- بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف، (إبداع) 1995م.
- 34 - مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة د. حياة جاسم محمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998م.
- 35 - مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، إسطنبول- تركيا: دار الدعوة، (د. ت).
- 36 - مرتاض، د. عبد الملك، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، الكويت: عالم المعرفة، 1997م.
- 37 - المسدي، د. عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط3، (مقدمة) 1982م.

- 38 - مفتاح، د. محمد، دينامية النص- تنظير وإنجاز، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1987م.
- 39 - ناسو، بوليوس أوفيدوس، مسخ الكائنات- ميتامورفوزس (التحويلات)، ترجمه وقدم له، د. ثروت عكاشة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1992م.
- 40 - ناصف، د. مصطفى، الصورة الأدبية، بيروت: دار الأندلس، (د.ت).
- 41 - ابن منظور المصري، العلامة أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط1، 1990م.
- 42 - ابن هشام الأنصاري، جمال الدين بن يوسف، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، صيدا - بيروت: المكتبة العصرية، 1992م.
- 43 - همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، القاهرة: مكتبة الشباب بالمنيرة، 1974م.
- 44 - ياكسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1988م.
- 45 - يحيى، د. رشيد، الشعر العربي الحديث- دراسة في المنجز النصي، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1998م.