The Semiotics of the Title: Taking the Poetry Collection "Mawaqit al-Ramal" by Muhammad al-Safrani as a Case Study

Ahmed Dawod Abed Khalifeh[(1)*]

(1) Full-time Lecturer, Department of Basic Sciences, Ajloun College, Al-Balqa Applied University, Jordan.

Received: 20/5/2026
Accepted: 15/7/2026
Published: 30/9/2026

* ***Corresponding Author:***
a.khalifeh@bau.edu.jo

DOI:https://doi.org/10.59759/art.v5i3.2250

Abstract

This research is based on an interpretation of the Diwan "Times of the Sands" by the poet Mohammad Al Safrani, being an interpretation that does not stop at the semiotics explicitly appeared in the external title and the internal titles only but rather an ambitious penetration as well to make clear experimental critical reading that will benefit from what modern criticism schools gave rise to in terms of formality,

This research seeks to read the topics, and reveals clearly the relationship of the overall topic with the binaries of the internal texts..

This research opened at a glimpse around semiotics and its pursuit for a new attitude of reading that gives the horizon for the anticipator and the recipient more important roles in understanding the text and revealing its hidden clues and connotations, to pave the way and simplify then the threshold of starting around the setting of a title for the poetic divan.

Keywords: semiotics, title, Diwan Mawaqit al-Ramal.

سيميائية العنوان: ديوان "مواقيت الرمال" لمحمد الصفراني نموذجا

أحمد داود عبد خليفة[1]

(1) محاضر متفرغ– قسم العلوم الأساسيّة–كلية عجلون الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية–الأردن.

ملخص

يقوم هذا البحث على عبور ديوان "مواقيت الرمال" للشاعر السعوديّ محمد الصفراني، عبورًا لا يقف عند السيميائية الظاهرة في العنوان الخارجي والعناوين الداخلية فحسب، إنه عبور طموح أيضا، عماده أن يجلّي قراءة نقدية تجريبية تستفيد مما أثمرته المدارس النقدية الحديثة، عبر دراسة نصية تتبيّن علاقة العنوان الكلي بثنائيات النصوص الداخلية من جهة أولى، وعلاقة هذا العنوان الخارجي بالعناوين الداخلية علاقة بنائية أو تفكيكية من جهة ثانية، وعلاقة صفحة الغلاف بهذا كله من جهة ثالثة.

وقد افتتح هذا البحث بعجالة حول السيميائية ومسعاها للقراءة الجديدة التي تعطي أفق التوقع والمتلقي أدوارًا أهم في فهم النص، ليبسط بعد ذلك عتبة البدء حول وضع عنوان للديوان الشعري من زاوية السيميائية، ومدى التصاق العناوين الداخلية بهذا العنوان الخارجي والثنائيات المركزية التي تحوم في فضاء النصوص، في محاولة للوصول إلى حقيقة هل ثمة ثنائية عليا تعلو الثنائيات المركزية للنصوص الشعرية، أو أن ثمة سيرًا أفقيا للعناوين نفسها المفكّكة؟

الكلمات المفتاحيّة: السيميائية، العنوان، ديوان مواقيت الرمال.

المقدمة

ظهرت المدارس النقدية الحديثة لتشعل فتيل الجدلية حول النص الأدبي أكثر من سعيها لطمأنة أطرافه: المبدع، والنص نفسه، والمتلقي؛ إذ ذهبت مدارس نقدية إلى أن المبدع هو الأوحد في فهم النص وتجلية رسالته و(شيفراته) وسننه وانزياحاته ودلالاته إلى غير ذلك، في توجّه نقيض ذهبت المدارس النقدية النصية من شكلانية وبنيوية وأسلوبية إلى الادّعاء أن النص –وحده النص– سيّد نفسه، وأن دور المبدع ينتهي بانتهاء ولادة هذا النص. وتبرز هنا السيميائية التي يعرفها شارل بيرس: "علم العلامات الذي يدرس مختلف خصائص العلامات التي يستعملها وينتجها العقل البشري عبر مسيرته العلمية، وتهتم بدراسة مختلف الأنظمة العلاماتية (اللغات/ الإشارات/ التعليمات) لأنها تمثل علم الإشارة الدالة" (يقطين دراج، 2003، ص220).

ولا شك في أن الاهتمام بالتلقي وتوقعه للنص قد كشف أهمية قراءة النص. وقد ذهبت السيميائية أن القراءة آلية تحول النص الأدبي إلى الحدود الممكنة من خلال (شيفراته) لتدخله عالما أوسع، فتكون القراءة عالم المتلقي بعد فعل الكتابة، فاتحة أمامه الاحتمالات الولادية للتناص، بعد أن كانت الألفاظ قديما: "لمعان، ثمَّ استعملت فيها ووضعت لمعان أخرى بعد الوضع الأول والاستعمال بعده، والوضع الثاني والاستعمال بعده" (الجوزية، 1994، ص 273) لتصبح القراءة تتجاوز دور اللفظ ووضعه واستعمالاته إلى دور يعطي التلقي حرية أوسع في الاكتشاف والتأويل، وتكون: "ضرباً من ضروب فكّ الرمز في العلامة وإدراك الفعل التعبيري وتلمس لمقاصده"(سعيد، 1979، ص 180)

وقد جاءت السيميائية لمهمة الأساس عنده تكمن في تحليل اشتغال الدليل في الاستعمال الفردي للصيرورة بوصفها ذات وظيفة دلالية تواصلية، وهذه الوظيفة هي خاصية جوهرية للغة محددة بقوانين القواعد، والوحدات اللسانية"(داسكال، 1987، ص 19)

ومن الجلي أن السيميائية التي افتتحت بوابة النقد من زاوية تحليل العلامات وبيان وظائف علاقاتها قد وضعت لها قدما راسخة، مسخرة اقتراضها من المدارس الأخرى من نفسية وبنيوية وأسلوبية وتفكيكية، حتى وصلت أن ترى " ذوبان الإنسان في سلسلة من الأنظمة، ومعالجة الثقافات الإنسانية بوصفها علامات، فضلاً عن دراسة المشاريع المعرفية المستقبلية بوصفها علامات أيضاً"(كيلر، 1998)

وقد اهتمت السيميائية بالقراءة، لأنها تفتح آفاقَ فهم الدلالات والمعاني والتأويل، بعيدا عن سطحية القراءة الساذجة التي لا تقيم أي أثر سوى أثر القراءة، لكنها أهملت الكاتب المبدع باعتبار فوات دوره، واكتفت باتجاهين اثنين: من النص للقارئ، ومن القارئ للنص، ذلك "أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة" (إبراهيم، 1984، ص101)

إننا إذ نستعين بالسيميائية في استجلاء العناوين: العنوان الخارجي، والعناوين الداخلية للقصائد لنحاول اجتياز شائكة الوقوع في مسرد نقدي واحد، لاجئين إلى ما هو أقرب إلى الاقتراض النقدي من المدارس كلها، على اعتبار أن تسخير الأدوات والتوجهات النقدية بما يخدم البحث ورؤية النص هدف سام لا يفسد مسعى النقد أو السيميائية التي هي أصلا تدرس الظاهر والخفي والدال والمدلول، مسخرة أدوات النقد من المدارس النقدية الأخرى.

ولا بد لنا أن نشير إلى أننا لم نكتف وقوفا عند الحدود الظاهرية للعنوان بالنظر إلى التلقي

والمبدع، بل أفردنا مساحة من البحث لكسر التوقع الذي تمارسه رؤية المبدع في محاولة الإبقاء على نصها وخصوصيتها في مواجهة تلك المحاولات المتواصلة من القارئ والمتلقي لفهم النص كيفما شاء على اعتبار أن النص نصه.

منهجية البحث

جاء جلّ مساحة البحث دراسة لسيما العناوين وعلاقتها برؤية المبدع ورؤياه في محاولته لخداع التلقي وكسر أفق توقّعه؛ كي يكون العنوان علامة مسجلة للمبدع، تنبض بخصوصيته.

وقد تبنى هذا البحث منهجا نقديا تجريبيا لا يتقيّد بمدرسة أو توجه نقدي محدّد، يعتمد التحليل النصيّ، ويتبنى قراءة سيميائية تقترض أدواتها من الشكلانية والبنيوية والتفكيكية والأسلوبية وغير ذلك من مدارس النقد الأدبي، في مرام نقدي يبتغي قراءة زوايا العمل الإبداعي من الداخل.

وتبرز **أسئلة** البحث حول:

- ما الدور الذي يتلبّسه المبدع إذ يضع العنوان الخارجي والعناوين الداخلية؟
- ما علاقة العنوان الخارجي للديوان وصورة الغلاف بالعناوين الداخلية؟
- إلى أي مدى ثمة صلة بين العناوين الداخلية وسعي المبدع إلى كسر توقع التلقي من جهة، وتلك العناوين وثنائية الديوان المزعومة من جهة أخرى.

أهمية البحث

وتكمن أهمية البحث في أنه:

- يعيد قصّ طقوس كتابة العنوان الخارجي والعناوين الداخلية من زاوية تجمع السيميائية والتناحر حول أي عناصر العمل مهبط الاهتمام: المبدع، أم النص، أم المتلقي.
- يسعى في استجلاء سيما العناوين استجلاءً يفضح سعي رؤية المبدع إلى كسر أفق التوقع وإيقاع من يحاول أن يمتلك النص من حضن المبدع في خيبات المفارقة.
- يروم إلى إيجاد علاقة تلاحميّة بين العناوين وثنائية جديدة للديوان تعلو أفق الثنائيات المركزية، وأطلق عليها الثنائية العليا من جهة، وعلاقة تبدأ تفكيكية بين العناوين الداخلية نفسها، لتكون قطع أحجية دونما ترتيب، لها سيرورتها الأفقية لتصل إلى الائتلاف حول رؤيا الحضور ورؤية الغياب لدى المبدع نفسه.

عتبة البدء:

ثمة أكثر من التساؤل إذ نخوض عتبة الدراسة والبحث، ولعلّ أول تساؤل يدور حول المبدع نفسه، أما التساؤل الثاني فيدور حول العلاقة بين العنوان والنص عينهما، أما التساؤل الأخير فبنصب على علاقة عنوان الديوان من جهة وعناوين القصائد المطوية بين دفتيه من جهة أخرى.

إن عنوان الديوان إنما يمثل الأثر الذي يحدثه الديوان في المبدع حال انتهائه من المجموعة الشعرية ليتولد فيه رغبة عارمة في أن يعدّ الديوان صورة، وأن يتقصى كل ما يمكن أن يولده في العنوان، فيميل إلى إرجاء للعنوان بعيد ولادة النصوص كلها من جهة واختلاف زاوية الرؤية والرؤيا، أنا المبدع وأنا المتلقي، المبدع منتجا أو مخرجا؛ ليضع نفسه في مخاض الكتابة الأصلية كما يرى دريدا، "وهي كتابة تتجاوز الكتابة النمطية، فقد أصبح لصفة الكتابية معنى مختلف عن المعنى الذي كان متداولاً في الاستعمال التقليدي. ويمكن القول أن الشكل الكتابي graphe هو "أثر متمأسس" (كيرزويل، 1985، ص277)، آلمبدع إذ يضع العنوان منتج للديوان أم مخرج أم راءِ استشرافي أم قارئ ضمني؟ وأن كنا سنرضخ للطرح البنيوي حول موت المؤلف وانتهاء علاقته بالنص بعيد ولادته كما يقول بارت: " إن النَّص من الآن فصاعدًا على كافة مستوياته وبجميع أدواته، منذ صناعته وحتى قراءته، يَظهر بشكلٍ يَغيب فيه المؤلِّف غيابًا كاملًا "(Barthes,1977, p. 143)، وابتداء القطيعة بينهما، بل ثمة توجّه لدى بعض النقاد إلى السخرية من دور المبدع مثل بول فاليري الذي كان" دائم السخرية من المؤلِّف، ودائم التأكيد على أن اللجوء إلى دواخله خرافة، وأنه لا بد من التركيز على البِنية اللغوية لعمل المؤلِّف وإقصائه عنها "(Barthes,1977, p. 42) فكيف سيتم تقبل أن من يضع العنوان المبدع نفسه إلا من خفاء أن العنوان اللبنة الأخيرة في بناء الديوان كله؟! وهنا يتأزم الأمر أكثر حول طرح جديد يتجاوز بنيوية النص الشعري الواحد أو القصيدة إلى بنائية رؤيوية للديوان كله من حدة، أو اتخاذ العنوان محور الثنائية العليا التي تعلو ما يعرف بالثنائية المركزية والثنائيات الفرعية.

ولنعترف أن عنوان الديوان ليس كمثل وضع لاصقة ما فوق النص الشعري، مع رضوخنا لبعض العناوين الخارجية للديوان التي هي تكرار لسطوة عنوان ما لنص شعري داخل الديوان نفسه، وإن لنا أن نتبيّن حقيقة المبدع الذي من المفترض أن دوره انتهى بولادة نصوص الديوان كلها من رؤاه ونبضه وشاعريته. وليكن أول احتمال نضعه أن واضع العنوان ليس إلا المبدع نفسه، وهنا يظهر المبدع صاحب النص، وأنه الرائي الذي يستشرف النصوص الشعرية كلها ضمن

دفتي الديوان لتصبح نصوصا شعرية جزئية – إن جاز لنا التعبير – تقع ضمن النص البنائي المتكامل ونقصد طبعا الديوان.

بيد أن هذا الاحتمال والتصور يضعنا في واجهة الثنائيات المركزية؛ فإن يكن النص الشعري: القصيدة تدور في فلك ثنائية مركزية فإنه من المحتم أن ليست النصوص الشعرية الأخرى للديوان تدور في فلك الثنائية نفسها، بل إن الأغلب أن لكل نص ثنائيته وهويته البنيوية التي قد تتفق أو تتشابك أو تتناقض مع ثنائية مركزية أخرى لنص آخر واقع في الديوان نفسه؛ فقد تكون العناوين كما الكتابة عبثية تعبر عن " فوضى تتثال عبْر الكلمات وتمنحها هذه الحركة التي لا تظل على حالٍ أبدًا؛ فهي، أي الكتابة، تتطوَّر ولا تسير أبدًا بطريقة خطية، كما لا يُمكن توقُّعُ ما سينتج عنها "(بارت، ٢٠٠٢م، ص27–28). إن المخرج الوحيد لهذا التصور والاحتمال كي يرى النور أن النصوص ضمن رقعة الديوان هي بنيات كبرى لكل نص لبناته؛ فنكون بذا أمام ثنائيات فرعية تتكاثف لدى النص الواحد حول ثنائية مركزية ما، ثم تأتي هذه الثنائيات المركزية للنصوص كلها لتصبح موزعة على ثنائية عليا هي ثنائية واقعة في العنوان الكلي للديوان نفسه، ويكون للعنوان حينها بيانا يكشف هذه الثنائية التي تسري في البنيان الجمعي للديوان.

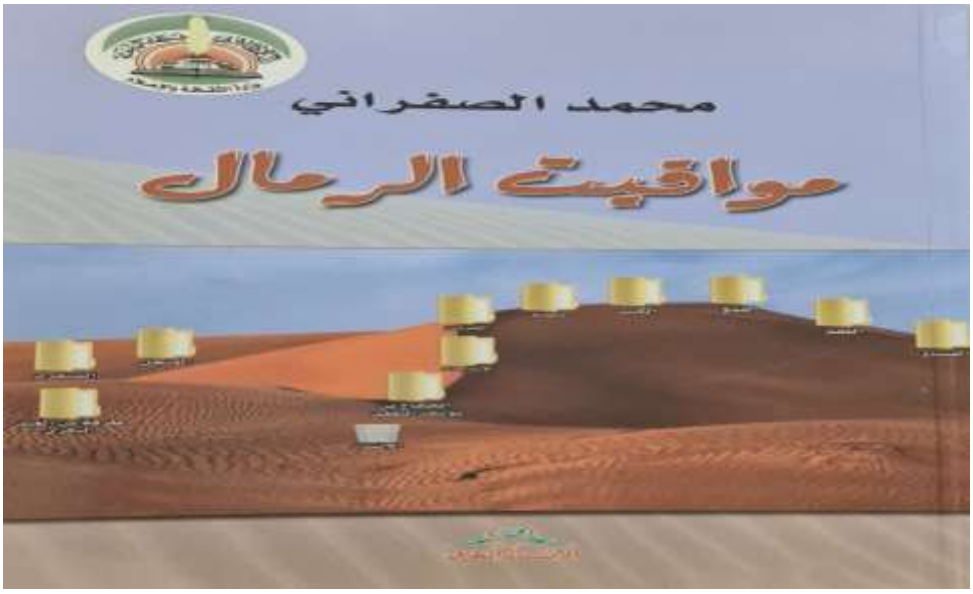
وإن ننتقل إلى الاحتمال الثاني نجدْه يقع على طرف نقيض تماما؛ إذ يكون العنوان نافذة مطلة على النصوص الشعرية الداخلة فيه، وهي بكل صراحة نصوص مستقلة بذاتها، تتشكل في فضاء الثنائية الخاصة بكل نص منها، دون أن تلمها ثنائية عليا أو أي تسميةٍ أخرى، ودون أن تقع في حيز رؤية أو رؤيا وحيدة للنص الأكبر أي الديوان؛ فنكون – بذا – أمام نصوص مفككة لا يجمعها أي شيء سوى دفتي غلاف الديوان، ولا يكون المبدعُ المبدعَ أو الرائي، إن هو إلا قارئ ضمني يستطلع ثنايا النصوص ويكشف "موتيفاته"(الشامي، 1428هـ، ص27) في محاولة أن يقدم رؤية جديدة مختزلة تفضح أو تخفي خبرته الرؤيوية أو تطمئن أفق القارئ والمتلقي، أو في مفارقة أخيرة تخدع هذا القارئ وتكسر أفق توقعه.

لا شك في أن ثمة صلة عميقة – تحتاج سبرها – قد تبدو واهية بين العنوان والنصوص، إنها صلة أقرب إلى مشهد النافذة التي تطْلع على العالم الذي يبدو كليا، أو إنها مرساة رؤيا أو رؤية أخيرة للمبدع تحط على الديوان، بيد أن المشهد في حقيقة العيان مكون من قطع أحجية نصية مستقلة، لا تحتاج أن تُلَّم في فلك ثنائية ما، بقدر الحاجة إلى عيني رؤية المتلقي أو رؤياه، حين يكون لها الخيار أن تفتح النافذة أو ترفع المرساة صوب النصوص أمامها، فتكون رؤية للعالم الديواني كله، أو

رؤية مسلطة على مشهد بعينه أو زاوية دون غيرها من زوايا هذا العالم الديواني، أو هي رؤيا أخرى مغايرة ترى العالم من مرفأ لم يكشفه أفق النصوص أو لم تجرؤ رؤية المبدع أن تظهره.

ولعلنا نقف أو نتوقف عند عنوان هذا الديوان " مواقيت الرمال "(الصفراني، 2011) وقفة سيميائية نتبصّر رؤية مدركة لما يجري في عروق الديوان من نبض صبغياته: ثنائية الحضور والغياب على مستوى الحواس، صحيح أن الغلبة في الديدن الشعري لحاسة البصر يليه السمع، غير أن هذا لا يعني اختفاء الحواسّ الأخرى، ولعل هذا يدفعنا إلى أن نعيد قراءة النص الشعري قراءة ثلاثية الأبعاد لا مسطحة، بحيث نستجلي الحواس كلها في عالم النص الشعري.

من الجلي أن أول ما ينكشف عن ستار العنوان أنه يقوم على الجمع " مواقيت" لا ميقات، و"رمال" لا رمل، وأنه يقوم على الإضافة الخادعة؛ إذ لا يتضح البتةَ أنها مواقيت من الرمال أم مواقيت للرمال أم مواقيت في الرمال، ولعلنا هنا نستقرض الدعم والدليل من سيميائية صورة الغلاف للديوان التي يقع فيها العنوان، وليس ثمة شك في أن صفحة الغلاف أول ما يتكشف للمتلقي بصريا من المجموعة الشعرية، وهذا يعني أننا" نعد الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي؛ لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية(الصفراني، 2008، ص133)



وهي لوحة تنتمي إلى المزج بين الفن التشكيلي والفن التوليدي الحاسوبي، وتعد اللوحة التشكيلية منتشرة في "الدواوين الشعرية المفردة بشكل خاص بهدف حفز المتلقي وتوجيهه إلى التعاطي مع المتن الشعري" (الصفراني، 2008، ص135). لعل هذا الغلاف يقدم مشهدا يتداخل فيها العالم المرئي بالواجهة "الإلكترونية"، هي صورة لرمال منقسمة نصفين: نصفا علويا فيه العنوان نفسه على خلفية خادعة لا يتضح فيه إذ كانت السماءُ هي السماءَ أو الرمال هي الرمالَ، فلا تظهر السماء زرقاء اللون، وكذا الرمال التي هي أشبه إلى الرمال المدنية التي تجلب للبناء لا رمال الصحراء، أو لعل المبدع تقصد أن تكون الرؤية غير واضحة على اعتبار أن الغبار يضبب المشهد، فلا يجعله جليا لذي عينين، ليضرب عصفور رؤية يبدو فيه الحاضر غائبا والمرئي غير مرئي.

أما النصف السفلي فهو سطح مكتب يقوم على صورة حقيقية للرمال الموغلة في تيه الصحراء تتجاذبها ثنائية الضوء والعتمة الموزعة على هيئة "أيقونات" أو "حافظات" منثورة على غير هدى على الرمال: الفساد، الظلم، القمع، الكبت، التكميم، الحرمان، الاستبداد، الحجاج بن يوسف الثقفي، المنجل، الشنفرى، طرفة بن العبد البكري. وفي هذا النصف أيضا سلة المهملات وعنوانها الإنسان.

إن محاولتنا ربط نصفي الصورة لتوقعنا في مهب خداعات كثيرة، أولها أننا بكل يسر أو عسر قد نفقد بوصلة الصلة بين هذين النصفين: العلوي، والسفلي؛ فما الرابط بينهما؟ وثانيهما التوهم أن الحافظات عناوين للقصائد والنصوص الواقعة بين دفتي الديوان، وثالثهما انصراف المبدع عن الرمال والجدب والموت في النصف العلوي إلى الحداثة الظاهرية ومغرياتها المتمثلة في النصف السفلي: سطح المكتب.

العناوين الداخلية:

العنوان: مهاد تاريخي

يطلعنا تاريخنا النقدي أن شعرنا العربي القديم كان يعد القصيدة كاملة النص، ولم يكن ثمة عنوان للقصيدة الشعرية، فـ"ظاهرة العنوان في الشعر العربي من الظواهر الجديدة التي تميزت بها القصيدة العربية، إذ كانت القصيدة ولمدة قريبة لا تشتمل على عنوان، وكانت تعرف من موضوعها أو قافيتها"(الموسى، 2003، ص64)، ولعل مرد هذا أن النص وعالم الشعر يقع مذ أول مفتتح للقصيدة حتى آخر روي يدلق فيها، فتكون القصيدة العالم الأدبي الذي يرسله الشاعر إلى المتلقي دون أن يسطر في الأعلى عنوانا.وليس لمساحة البحث أن نرّحل الجدال صوب غياب العنوان في

القصيدة العربية التراثية: أكان ذلك لأن المبدع يرى القصيدة المبثوثة نصه الرؤيوي وعالمه الأدبي المكتمل دون حاجة لعنوان أم كان ذلك لسلطة المبدع وتغييبه دور المتلقي الذي هو متفرج مستمع مكتفٍ بما يطلعه المبدع وما يقدمه له عبر مساحة النص وحده؟ أم كان لوحدة البيت الشعري التي تعطي كل بيت أفقه وفضاءَه؟ فيكون كل بيت رقعة رؤيوية تفكيكية، وتصبح القصيدة مساحة فسيفسائية تنقل لنا عالما مفككا أو متصلا لا يحتاج البتة إلى عنوان يوضح ماهيته أو يقدم بيتا على بيت آخر.

ومن الجلي أن الشعر الحديث أخذ يفتح عيونه على عنوان النص "إن النص هو العنوان والعنوان هو النص، وبينهما علاقة جدلية وانعكاسية أو علاقة تعيينية أو إيحائية أو علاقة كلية أو جزئية"(حمداوي، المجلد/25 العدد/3، 1997، ص 79) ويمكن الذهاب إلى أن الاتجاه الرومانسي ممثلا بخليل مطران قد وضع عنوانا للنص الشعري، وأصبح ديدنا شعريا من بعد، فقد ظلت القصيدة قبله دون عنوان " وهذا التقليد هو الذي جرت عليه القصيدة العربية في عصر الإحياء، فلم يؤلف عن البارودي مثلا اختيار عناوين لقصائده، ولعل خليل مطران كان من أوائل من أشاع تقليد اختيار عنوان مستقل للقصيدة" (درويش، بلا، ص120)

لا بد للبحث أن يشير أن ثمة علما عرف بعلم العنوان أو " التيترولوجيا" أو "العنوانيات" كما يرى عبد الحق بلعابد(بلعابد، سنة2008، ص66)، ويعدّ ليو هويكLeoHoek المؤسس الفعلي لعلم العنوان؛ لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا وتاريخ الكتاب والكتابة؛ فقد رصد العنونة رصدا سيموطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها" (حمداوي، 2007، ص 2)

ينفتح هذا الديوان "مواقيت الرمال" على اثنتين وعشرين قصيدة: قصائدي/ جملة من سفر الرمال / القفر العتيق / قراءة في كف التراب / رائية الضجر: بيان من الشنفرى / وصايا حكيم الخبت / سيرة ذاتية لموال الرياح / مصابيح القرى / جناح العز / جوّاب الفراغ / آناء الخبت وأطراف القفار / منامات / ترانيم وجودية / الغضب الساطع آت / وانتفض المخبوت بلله القفر / حرية اليأس / من مذكرات مندوب قرية / مواعيد الصدف / فاصلة / مرسم / قراءة / أصداف على شاطئ النسيان.

قبيل الخوض في سيميائية هذه العناوين لا بد للبحث أن يكشف علاقة العنوان الداخلي بالعنوان الرئيس للديوان من جهة، وعلاقته بسيمياء صورة الغلاف من جهة أخرى. إننا لنرى

عناوين تلتصق بالعنوان الخارجي عبر مفردات مشتركة بينهما: لفظيا أو اشتقاقيا أو دلاليا؛ ومنها: جملة من سفر الرمال عبر كلمة الرمال، قراءة في كف التراب: التراب، القفر العتيق: القفر، جوّاب الفراغ: الفراغ، آناء الخبت وأطراف القفار: القفار، بيد أننا بحاجة أن يتأنى نقدنا لحين الدخول عميقا في الرؤية لنجد صلات تتكشف بين العنوان الداخلي والخارجي، وإما نحتاج إلى توسيع الرؤية قليلا لإيجاد تلك الصلات؛ فالقفر العتيق واضحة صلته بالعنوان الخارجي؛ على اعتبار أن القفر والرمال يتواءمان لوضع "سيما" الصحراء، أما قراءة في كف التراب فلا حاجة إلى كشف صلة التراب بالرمال باعتبارها صلة جدّ لغوية. ولكنْ يفجعنا السؤال عن الصلة الدلالية بين الرمال والتراب؟ أهما يقعان في الحقل الجغرافي نفسه: الصحراء، والدلالي نفسه: القفر والجدب والتيه والخراب والضياع؟ أم إن أحدها ذو نقيض إيجابيّ والآخر سلبي؟ أما الشنفرى وهو صعلوك فينقلنا إلى تمرده على النظام القبلي الطبقي وسادة القبيلة وجعله الصحراء عالمه البديل، أما الرياح فيبدو أثرها الداخلي أعمق مستخلصاً من معنى الخير لكونها جمعا" الرياح" لا مفردا "الريح"، فتنتقل عبر المفارقة الشعرية إلى حيز الفراغ والوحدة والقفر والرمال، وهي أكثر صلة بالصحراء وماهيتها وعناصرها، أما جوّاب الفراغ فيوقعنا في التيه الصحراوي من جهة، والتغرب والغياب من جهة أخرى. وإن القفر مع اقترانه بفعل البلل: "بلله" إلا أنه ينقلنا إلى الضد الآخر الصحراء، كذلك آناء الخبت وأطراف القفار.

إننا أمام نَسق عناوين داخلية لها صلة قريبة أو بعيدة، تصرح أو تشي أو تخفي صلتها بالعنوان الخارجي[1]، وهي صلة إحصائية تصل الثلث تقريبا من مجموع العدد الكلي للعناوين الداخلية، وهو حدّ معياري كاف لطرق الصلة بينها وبين العنوان الخارجي، بيد أنه في العرف السيميائي لا يعطي إثباتا أن العنوان الخارجي ثنائية عليا تتفرع منها ثنائيات العناوين الداخلية.

قراءة للعناوين الداخلية:

قصائدي:

اختار المبدع أن يضع العنوان " قصائدي" سيما للنص الشعري الافتتاحي لديوانه، ولا شك في أن العنوان "قصائدي" يقع في لفظة منطوقة واحدة مع أنه يتكون من كلمتين في تركيب

(1) متى وردت هذه العبارة" العنوان الخارجي" عنت بالضرورة عنوان الديوان الشعري.

بالإضافة: قصائد+ي المتكلم، ولا شك في أن قصائد النكرة أضيفت إلى ضمير المتكلم، فألبسها ثوب المعرفة والخصوصية الملكية، وأنها –أي قصائد– جمع تكسير لا مفرد. وتتستر حقيقة كونها كلمة واحدة على فضاءات احتمالية ليس منها أنها جملة فعلية، لتنفتح على احتمالات أخرى، أولها ينزاح عن العرف النحوي بالنظر إلى أن هذه اللفظة: قصائدي مستقلة بذاتها في فضائها الخاص بعيدا عن نظرية العامل، أما إذا أردنا السكينة والطمأنينة فإن لنا أن نراها أي قصائدي مبتدأ خبره محذوف على اعتبار أنها معرفة والأصل في الابتداء أن يكون معرفة، ويكون الخبر محذوفا.

بيد أن من الصعوبة حقا أن نقدر الخبر حال انقطاع العنوان عن النص نفسه، فلا يُدرى تقدير: قصائدي ...، ولنا أن نجعل اللفظة الظاهرية: قصائدي خبرا لمبتدأ محذوف، وهنا يكون المحذوف أسهل تقديرا: هذه قصائدي/هي قصائدي. لكنّ احتمالا ضعيفًا يخرج يتفتق حين تصبح قصائدي اسما مجرورا بحرف جر محذوف على تقدير: من قصائدي، وهو احتمال جد مكروه وبعيد؛ لأن الكاتب يريدها قصائده ليس قصيدة من قصائده.

يحاول المبدع دوما أن يكون النص نصه ونبضه، يحمل خصوصيته وهويته ورؤيته، يحصنه ما أمكن بكسر أفق التوقع للمتلقي؛ كي لا يقوم المتلقي بالتناص أو امتلاك النص، فيرفض المبدع كل الرفض أن يكون غريبا عن نصه بعد ولادته. هنا يأتي المبدع ليحاول التحايل على المتلقي ويسوقه إلى أن يظل في حاجة المبدع لعبور النص وتلقيه، هازئا من ظن التلقي أن " النُّصوص هي التي تُفسِّر بعضها، ومن ثَمَّ وجب إبعاد العوامل الخارجية عن النَّص"(الغذامي، ١٩٨٧م، ص٧٩).

إنّ عدّ العنوان ملكا للمبدع يحيلنا إلى أن الإضافة إلى ياء المتكلم إضافة الملكية والخصوصية: قصائدي=قصائد الشاعر، وهنا يقلقلنا السؤال: أقصائده الماضوية هي أم قصائده الحاضرة أم قصائده التي لمّا تولد؟ فإن تكن قصائده الماضية فهي طبعا قصائد سابقة قيلت قبل هذا الديوان في ديوان سابق أو قصائد قيلت ولم ترَ النور، أو هي قصائده الحاضرة المبثوثة في هذا الديوان كله، أو هي قصائده التي لم يقلها وما زالت بحاجة إلى مخاض ديوان جديد، لكن النتيجة أخيرا أنها دلقت سيميائيا على أولى الصفحات للديوان.

أما أن يكون المتلقي صاحب العنوان فيوقعنا في أن الياء ياء الإنسان لتصبح القصائد بوح الإنسان لا الشاعر وحده الذي يغدو قناعا يتقنع صوت ذلك الإنسان، أو هي ياء الراوي–الأنا فيكون المتلقي الأنا، ويكون النص بوحا قناعيا يتقنع فيه المتلقي صوت الراوي، محملا بصبغيات المبدع الرؤيوية.

من الجلي أن المبدع إذ يستعين بالعنوان: قصائدي ليخدع المتلقي عبر سيما ظاهرة تجعل

العنوان أعلى النص، مما يضطر المتلقي للبحث عنها في ثنايا النص ليجدها في قوله:

لا تطلب الغوص في الأوحال ما انكتبت قصائدي راغبات في العطيات(الصفراني، 2011، ص8).

وقد يضلل المبدع المتلقي بالنظر إلى سيما العنوان؛ إذ تبدو كلمة قصائدي " دافعا/حرّيكا"[1] ضمنيا يشكل ما يمكن أن نسميه لازمة إيقاعية "جوقية" ابتدائية يصدرها صوت ضمني من وراء الستار، لكأن الصوت:

قصائدي (الصوت الخفي)

نواقض الملح في بحر المتاهات ورغبة البدء في صدر النهايات

قصائدي (الصوت الخفي)

خرجن للمشرق المجدول أسئلة.....

قصائدي.....

(الصفراني، 2011، ص7)

إن هذا يعني أن هذا العنوان لازمة إيقاعية يصرّها صوت خفي غير معلن في مفتتح كل بيت، هو قناع الشاعر خلف ستار النص، وتبقى في الخفاء منسلخة عن جسد النص الإيقاعي في وحدة تفعيلية إيقاعية:

قصائدي: ب –ب–

وهنا لن يكون العنوان تعبيرا عن نفس شعري وليد، إن هو إلا الشاعر نفسه، فيكون العنوان صوتا افتتاحيا قسريا خفيا للشاعر ليكون كلُّ بيت قصائدَه، ويكون النصُّ كله قصائدَه، لينتهي الأمر إلى أن يكون الشاعر= قصائده، وتكون القصائد= الشاعر.

– **جملة من سفر الرمال**

يأتي عنوان النص الثاني من نصوص الديوان مركبا من أربع كلمات: جملة/ من/ سفر/ الرمال. ويبدو للوهلة السيميائية الأولى لدن التلقي أن العنوان هذا لا يصلح نظرا لكثرة كلماته، فالأحرى أن يكون "من سفر الرمال"، ويتباهى التلقي أنه أمسك مقتلا على المبدع وأنه أفضل في

(1) "موتيفا"، وقد كان د.سليمان العطار في كتابه " الموتيف في الأدب الشعبي والفردي رأى أن تستبدل كلمة حرّيك بكلمة " موتيف "

طرح العناوين. ومن الغرابة أن هذا الطرح السيميائي للتلقي قد ينجرف إلى أن الإبقاء على العنوان " جملة من سفر الرمال" يجعل "جملة" خبرا لمبتدأ محذوف على تقدير هي جملة أو أن "جملة" مبتدأ وشبه الجملة " من سفر الرمال" نعت والخبر محذوف لأنه لا يجوز الابتداء بالنكرة إلا بالوصف أو أن يقدم خبر الجملة عليها، لتصبح من سفر الرمال جملة حتى يتقبل الأمر نحويا.

ويبدو حرف الجر "من" أنه أفاد التبعيض، ويكون معنى "جملة" ليست في حيزها التعبيري أنها مكوّنة من أكثر من كلمة لتدل معنى تاما مستقلا بذاته، بل تصبح في حيز الكثرة والتكوّن على معنى جملة مشكلة أو مكونة من سفر الرمال، أو إنها كلام مأخوذ من سفر الرمال، وإن هذا الكلام يقع في جملة واحدة، ليوقع المبدعُ المتلقيَ في وهم الظن بالقلة، بأن يذهب إلى أن الذي أخذ من سفر الرمال جملة واحدة بالنظر إلى كونها مفردا، فتبدو ضئيلة لذلك، ولو كانت من أكثر من كلمة، فهي في النهاية أخذت من السفر وهو ضخم، وكذا الرمال كثيرة.

يهدف المبدع في عملية تفكيكية فذّة إلى كسر التوقع هذا؛ فالجملة نكرة غير معروفة، فلا تعرف ماهيتها إلا عبر النص القادم، فيصبح النص كله هذه الجملة. ونخال أن كلمة الرمال لها ربط بالعنوان الخارجي للديوان

جملة من سفر الرمال / مواقيت الرمال

أهي الرمال نفسها التي لها مواقيت ولها سفر؟ أم إن سفر الرمال هو في الحقيقة المواقيت؟ لكن الجملة تبدو شظيّة مفككة ليست لبنة مكوَّنة يستطيع المتلقي أن يقتطعها من سفر الرمال ليلقيها في أي حافظة على سطح المكتب الخاص به.

- **القفر العتيق:**

يأتي عنوان النص في اسم معرفة ونعت له، ويقع التعريف بأل التي تحاط بهالة من العهد والجنس، فلا يكاد يتبين أن التعريف بأل للقفر يحيط الكلمة بذاكرة عهدية لدن أنا المبدع أو المتلقي، ليصبح القفر قفرا يحمل الخصوصية في رؤية المبدع التي تكون وحدها من يعرف القفر وماهيته، ليضع التلقي في النقيض السلبي الواقع في الموت والخراب والهجر والوحدة والعزلة، وهو من ناحية أخرى يحيلنا إلى الرمال، ليغدو القفر ميقاتا من مواقيت الرمال، وهنا يظل أيضا حبيس الضد السلبي. أما نعته بالعتيق وما يفضحه من قدم وطول المكوث وعدم التبدل والتغير وتواصل الضد السلبي، من غير إشارة إلى وقوع الحاضر في الضد الآخر الإيجابي.

وأن ننتقل إلى القفر العتيق لدى "الذاكرة" الجمعية نسترجع الأطلال والحياة الصعبة الماضوية وقسوتها، وهو يضيء في بعض كوّته رحلة الموت والفاجعة والجدب إلى ذاكرة الصحراء. إن المبدع ليخدعنا جميعا؛ إذ يتلاعب بأل العهدية أو الجنسية هنا، ليتقصد بقعة مكانية محددة يعطرها بالذاكرة الدينية، ليس ليضع الميقات على حقبة النور، وإن وشت بعض كلماته بذلك: وحججت/وعدت مضمخا بالرونق الفياض/تفتتح البهاء(الصفراني، 2011، ص11)، ولعل نعته القفر بالعتيق ليؤكد ويعزز تلك الدلالة الدينية.

بيد أن المبدع كما أُشير من قبل يخدعنا أيما خداع، إنه يعيدنا إلى حقبة تسبق قيام البيت العتيق، وتضعنا في الجدب والموت. واللافت أن المبدع نفسه في رؤية مفارقة ينقل حاضر الماضي القريب إلى ماضي الحاضر البعيد ليقيم المعادلة الموضوعية بين كليهما:

في حمى أوثانه المعصورة الأنغام تصبحنا بلادا

من تقاسيم الحجاز(الصفراني، 2011، ص16)

المبدع قادر عبر الحاضر والمستقبل فضفضةً للبنية المكانية المحددة: الحجاز، إن ذاك القفر العتيق الجاهلي هو عينه قفر الإنسان العالمي الضائع أيضا.

- **قراءة في كف التراب:**

من الظاهر أن المبدع يقفز في سيما دِوالية على التوالي، إذ يقع عنوان النص الرابع في السيما نفسها لعنوان النص الثاني؛ فيأتي مكوّنا من أربع كلمات، تأتي أول كلمة اسما نكرة ثم تأتي شبه الجملة المكونة من كلمات ثلاث: في كف التراب، ويقفل العنوان في كليهما على معجم الصحراء: الرمال في العنوان الثاني، والتراب في العنوان الرابع.

تقع افتتاحية العنوان مصدرا صريحا للفعل الثلاثي: قرأ قراءة، والمعلوم أن المصدر يهتم بالحدث لا الزمن المنقطع ولا حتى الحدث الواقع في الزمن، فيكون انصباب العنوان على فعل القراءة دونما اهتمام بزمانها: الحاضر أو الماضي أو المستقبل، ولا اهتمام بمن قام بالفعل، على خلاف صلب النص نفسه الذي يغاير الاشتقاق؛ فتأتي الكلمة اسم فاعل:

يا قارئا كف التراب أما به رجل يسل من الخواتم أصبعهْ (الصفراني، 2011، ص18)

وكذلك

يا قارئا كف التراب أما به لمجوّعين على التراب مشبعهْ (الصفراني، 2011، ص19)

فلمَ هذا التحوّل لبنية التشكيل من المصدر إلى اسم الفاعل من العنوان إلى صلب النص، لنا أن نسأل أولا: من قارئ كف التراب؟ أحوار خارجي هو بين أنا الشاعر وهو الممثل لقارئ الكف أم حوار داخلي تجريدي بين أن الشاعر وأناه الأخرى الواقعة في قناع قارئ الكف؟ ونتجرأ على الظن أبعد: أحوار هو بين أنا الشاعر المرسل وأنا المتلقي المرسل إليه؟ أم حوار معكوس بين أنا المتلقي وأنا الشاعر أم حوار أخير بين أنا القارئ الضمني وهو المتلقي الآخر السطحي؟ وإن يكن بعضهم قد ذهب أبعد من هذا حين يرى "إننا نكتب دائمًا مع أحدٍ ما لا نُسمِّيه حتى عندما نعتقد أنه لا يُشاركنا شخص آخَر في الكتابة"(إوالد و دولوز، 2004 م، ص49)

من الجلي أن المبدع مخادع موغل في التغريب وكسر الألفة؛ على اعتبار أن المبدع " لا يستطيع إلا أن يُحاكي حركةً سابقةً له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة في الأساس أصلية "(بارت، 1994، ص21) فهو يترك المتلقي في مهب هذه الاحتمالات كلها، ويكتفي بفعل الحدث نفسه–المصدر: القراءة في حيز النكرة .وهو –أي المبدع– إذ يوقع المتلقي صيد كسر التوقع، مدعما بالمباينة بين المصدرية في العنوان والفاعلية في صلب النص، ليحاول أن ينسي المتلقي عينه احتمالات القراءة الممكنة في العنوان، أيقصد بالقراءة العلم أم يقصد التنجيم؟ أهي قصّ الأثر والبحث عن آثار الراحلين أم هي استشراف للمستقبل الغامض المجهول أم هي رؤية شعرية تحيلنا إلى واجهة عنوان الديوان؟ فتبدو القراءة محاولة لاستخراج ما في المجلدات والحافظات.

من البيّن أن ثمة محاولة لرؤية المبدع خداع التلقي الذي لا يبرح يرى العنوان من زاوية تأويله الخاص؛ حينما يظن عبر نظرة عجولة للعنوان أن تلك القراءة ذات نهاية عبثية، وأنها ذات بوح شعري عشوائي لا أكثر ولا أقل، فيصطاده المبدع، على اعتبار أنه يصرّح بذلك الغياب والضياع الذي يُلجِئ لقراءة الكف من جهة، وجهل المستقبل الذي يدفع إلى تلك القراءة من جهة أخرى. واللافت أن رؤية المبدع تتكئ على الصورة الفنية في تشكيل علاقة الإضافة بين الكف والرمال، وعلينا أن نحذّر أن الصورة قد لا تأبه بالفكرة أحيانا، إذ ألغيت " ثنائية التعبير المعروفة فكرة+ صورة، وجعلت التعبير عن الفكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة"(اليافي، العدد255\256 1992م، ص26) لتكون الصورة إما تشبيها بليغا مفردا: الكف كالرمال، وإما استعارة مكنية تكون الرمال كالإنسان الذي له كف. ومن الجلي أن كليهما ينضوي على التشخيص والتأنيس ولا أقول الأنسنة؛ لأن الصورة تعكس عمقا جوانيا نفسيا لدى الأنا الشعرية التي تجد نفسها في الضد السلبي: الضياع والغياب، وتجد الحياة في مجلدات الواجهة، لتصبح القراءة بهذا ميقاتا

من مواقيت الرمال، فيكون التراب في عملية تحوير وقد تأنس.

- **رائية الضجر: بيان من الشنفرى**

على قدر ما يبدو العنوان في ظاهر التلقي منكشفا مسطحا، أو لنقل: مفضوحا يعيدنا إلى أجواء الصعلكة والجاهلية، فإنه مكتنز بعمق الرؤية وشاقولية الضمنية.

لعل أول ما يفضح رغبة الرؤية اللحوحة في كسر التوقع تلك المفارقات الضدية المتفشية على سطح العنوان؛ إذ نجد الرائية والضجر من جهة، والرائية والبيان من جهة ثانية، والضجر والشنفرى من جهة ثالثة، والشنفرى في العنوان والشنفرى في صلب النص الشعري من جهة أخيرة.

أما الرائية والضجر فمن الجلي أن تسمية النص نسبة إلى روي القصيدة–رائية/سينية/عينية إلى غير ذلك– موروث دلالي كان يتوسم القصيدة الشعرية لا من صاحبها، وليس أي قصيدة للشاعر، إنها تلك القصيدة التي فاحت شهرتها وشذا أثرها، وهي في الحقيقة البديل القيميّ لعنوان النص. بيد أن اللافت أن ذا الاسم يقترن بمضاف إليه غريب عن تلك الأجواء الموروثة دلاليا، فقد كانت تسمية القصيدة برويها تضاف إلى صاحبها، فيقال سينية البحتري، أو جوها العام وخصوصيتها: لامية العرب، لامية العجم. وهنا كان المتلقي متوقعا أن يكون العنوان: رائية الشنفرى: بيان من الضجر. غير ان المبدع يرى أبعد من توقع المتلقي، على اعتبار أنه يريد اصطياد التراثية بمفردة تلتصق بالحداثة: الضجر.

وما من شك في أن هذا القصد يكشف لنا المفارقة الثانية بين الرائية والبيان؛ فالرائية ألصق ما تكون بالتعبير الشعري الذي تعلو فيه الشعرية والرؤية ولا تكاد تلتصق بغير الشعر، وهذا بَدَهيّ لوجود الروي، أما البيان فيغلب أن يلتصق بالخطابات والأخبار وتوضيح المواقف بعيدا عن الشعرية والإنشائية وتقربا من التقريرية والمباشرة.

ولنحثّ الخطوَ صوب المفارقة بين الضجر والشنفرى، إذ إن المتلقي العربي ليدرك أن الشنفرى ذاك الصعلوك العبد الذي ثار على القبيلة ونظامها الطبقي وحاجز العبودية فيها؛ ليمتهن الصعلكة. ومن البين أن الصعلكة تنافر –كل النفار– الضجر الذي هو تململ من الواقع الساكن الرتيب أو التكرار النمطي، وقد يأتي تبعا التغيير لكنه لا يرتقي إلى الصعلكة أو الشنفرى، ولنقل بكل يسر: إن الصعلكة تصدر من الشنفرى، أما الضجر فمن بقية العبيد الذي يتهامسون بينهم بالضجر ولا يجأرون لسادتهم.

أما المفارقة بين الشنفرى في الأفقين: أفق العنوان، وأفق صلب النص فيتجلى أن العنوان يشي بأن النص واقع لا محالة في حيزه التراثي: الحياة الجاهلية، غير أن النص يصدمنا بمفاجأة؛ إذ يوقع الشنفرى في عالم أكثر حداثة وإن ضجّ بالمفردات التراثية، فيظهر الشنفرى في حقيقة الرؤية قناعا أو "بيرسونا" للشاعر نفسه الذي لا يريد أن يقع هذا النص في مجلد الشنفرى فحسب، بل يضعه أيضا في احتمالات كثيرة لأيما حافظة من حافظات سطح المكتب على رأس الرمال:

وخرجت من سنن القرى مستصحبا شمسا وأحرارا وفكرا أحمرا (الصفراني، 2011، ص26)

- **وصايا حكيم الخبت:**

يظهر العنوان في لدن سطحه أنّ ثمة رؤية حكيمة تريد أن توصل خبرتها واستشرافها وبصيرتها في الحياة؛ ولذلك نرى العنوان مكتنزًا بلفظتين من ثلاث تفضحان الرؤية العميقة: الوصايا والحكيم، وهما لفظتان تلتصقان في نرجسية التعبير بالفوقية الرؤيوية، بيد أنّ الصدمة أن الحكيم الذي أضيفت له الوصايا إضافة الملكية، على اعتبار أنها وصايا لحكيم، لكن السؤال الملح عن غاية الرؤية من أضافة الحكيم إلى الخبت التي توقع المتلقي أولا في زحمة البحث عن معنى الخبت، وفي عبثية الجدوى من هذه الكلمة في هذا المقام ثانيا. ليس غريبا أن نجد الخبت بمعانٍ جد متنافرة؛ فالخبت" ما اطمأن من الأرض واتسع، وقيل الخبت ما اطمأن من الأرض وغمض، فإذا خرجت منه أفضيت إلى سعة، وقيل الخبت سهل في الحَرّة، وقيل الوادي العميق الوطيء الممدود ينبت ضروب العظان، وقيل الخبت الخفي من الأرض فيه رمل.....سألت الحجازيين فأخبروني أنّ بين المدينة والحجاز صحراء تعرف بالخبت...وخبت ذكره إذا خفي"(ابن منظور، 1999، ص9) هذه المعاني الكثيرة توقع المتلقي حتما في فوضى المقصد؛ فقد يقصد حكيم الصحراء والرمال ليتفق العنوان مع عنوان الديوان من جهة وصورة الغلاف من جهة أخرى، وقد يكون حكيم لتلك الصحراء المعروفة بين المدينة والحجاز، وقد يكون من باب المفارقة حكيم الخفاء.

- **سيرة ذاتية لموال الرياح:**

تواصل رؤية المبدع طرح العناوين ذات الأبعاد القناعية السردية، إذ يُفيح العنوان أنّ النص سيرة ذاتية لصاحبه، وأنّ صاحبه موال الرياح، ولا يخفى علينا أن المبدع يعود إلى نسق الجملة الاسمية التي لا تقدم إلا طرفها: النكرة الموصوف، وتترك للقارئ والمتلقي أن يرمم بقية الجملة؛ فقد تكون هي سيرة ذاتية أو هذه سيرة ذاتية، أو أن يجعل النكرة المبتدأ بحكم وصفه؛ لأن العرف

النحوي لا يقبل أن تكون النكرة مبتدأً إلا في أحوال منها أن توصف.

وأكثر ما يلفت في سيما العنوان إضافة موّال إلى الرياح، ليبدو القصد في التركيب مضببا: أقُصِد ذلك الموال الذي يزجَى في الأغنيات والأهازيج؟ فيبدو العنوان ينشد نصا موجبا يعزف صاحبه موالَ فرح، يكشف فيه سيرته في مساحة إيجابية تدعمها لفظة الرياح التي تشير في الجمع إلى الخير والخصب والفرح. بيد أن التصاقه بركن الجملة الأساس: سيرة ذاتية، وعد اللام لام ملكية أو استحقاق على أقل تقدير تحيط كل ذلك بسرادق الدهشة في رؤية المتلقي، منكرا أن تكون السيرة للموال وليس فيه أدنى تشخيص وأنسنة، أم قصد بالموال صيغة مبالغة لمن "يموّل"(ابن منظور، 1999، ص224)، ويصبح العنوان –بذا– في رؤية المبدع فعلا حركيا لمن يجلب الخير، وهو هنا في صرف الرؤية الشاعر نفسه، بالنظر إلى أن الرياح بوحه الشعري، وأنه أي الشاعر من يغذي هذا البوح برؤيته:

وإن ندخل في تفاصل النص نجد سيرورة شعرية تفتتح بالسر الغزلي:

مسه الوهم فجافاه هَنا نشأ القلب عليه ومرن

وهمه ليلى، وليلاه رؤى أي قيس كاد من وهن يُجَّن(الصفراني، 2011، ص34)

بيد أن الرؤية كعادتها تكسر التلقي بأن النص سيرة عشق وبذرة لغزل وليد متردم، ليصطدم التلقي أن الموال الوهمُ:

استفاق الوهم من سكرته يشرب الصحو على قصد السنن

يحسب الأيام في استقباله والجفا والغدر من طبع الزمن

دندنته الريح موالا لها كالصدى أذرته في ليل الغبن(الصفراني، 2011، ص35)

فتكون السيرة سرادق للوهم وهي هنا رؤية جد مظلمة، أما الريح – ولم تعد الرياح كما العنوان – فقد كسرت آنية العنوان لدن المتلقي، فلا هي الرياح الإيجابية، ولا هي سيرة فرحة لموال إيقاعي ولا لذي مال، هي الريح في دلالتها الصلدة، وهي تدندن الوهم موالا ليكون صدى. وهذا يعيدنا لواجهة الديوان لتكون السيرة وقع خيبة للإنسان الرائي، وقد وقع في حافظات الألم التي طرحتها صورة الغلاف.

– **مصابيح القرى:**

تعود الرؤية إلى وضع العنوان قصيرا مكتفيا بلفظتين اثنتين في علاقة الإضافة، ويتجلى العنوان واقعا في حيز الإيجابية: مصابيح، وقد اختار المصباح للدلالة على الإنارة وكشف المكان، واختار

الجمع لا المفرد، واختار صيغة منتهى الجموع ليؤكد الجمعية، هذا كله في لغة الحضور، أما في لغة الغياب فيزجي ليلة تبدو مظلمة سوداء، لذلك يسلط الرائي عينيه على المصابيح التي يحتاجها في مثل هذه الليلة، ويبدو أن ثمة أمراً آخر يدعم اختيار الجمع القرى لإضاءة المصابيح، وليست قرية واحدة بل القرى كلها مجتمعة، فجاءت معرفة، ولعل ذا إشارة إلى خطب ما تواجهه. وقد يذهب التلقي بعيدا أيما بعد حين يرى القرى بكسر القاف أي القِرى، متباهيا أن القصد الضيافة والكرم.

لعلّ الرؤية مولعة بتحطيم أيما ظن حاضر لدى التلقي الذي يتناسى أن ما يبسط على ساحة العنوان لا يعنى ما يمكن تأوليه من زاوية التلقي المسطحة؛ لأن "النص الأدبي ملتقى تأويلات وأشكال من الفهم، يبنى المعنى بجهات مختلفة ومن مصادر متعددة، ويوفر بسبب التباسه وغموضه قرائن تفتح الطريق إلى هنا وهناك"(الدغمومي، 1994، ص48)، هذا الولع يضعنا أمام مفارقة لونية تجعل المصابيح هي الليل المظلم نفسه:

قد سرى والليل مصباح القرى صوب سوق بالمتاهات ازدحم(الصفراني، 2011، ص40)

ليتكشف لنا وهمًا أن ثمة وحدة واتحادا ونبضا وضوءا، ويُذرَى هذا كله في الخديعة، ويكون الإنسان الذي سرى باعتماد تقنية ضمير الغائب للإمعان في الغياب هو من رمز له بسلّة المهملات في صورة الغلاف، ويكون كل ما يوضع في المجلدات مصيره سلة المهملات.

- **جناح العز:**

تواصل الرؤية تسلق التركيب البنائي الخادع للعنوان؛ فنجدها تستعيد ظاهرية العنوان من لفظتين في علاقة الإضافة: جناح/العز، بيد أن الفجَاءَة أنها تحتضن المفرد لا الجمع: الجناح لا الأجنحة، والعز ليس ثمة آخر، وهو في حقيقة التمثيل الصوري قد يفضي إلى تصوير يغلب عليه الإحساس بالجانب الشخصي الإيجابي: العز جناح، في تشبيه مفرد بليغ.

ولا شك في أن هذا التركيب البنائي للعنوان في خديعة التلقي؛ على اعتبار أن هواء التلقي يحملُ عبق الإيجابية؛ فالجناح مؤشر حركي لرفض السكون والقاع والسطح، والتحرك نحو الفضاء والسماء والانطلاق والحرية أو الرفرفة في أقل تقدير، ويأتي لفظ العز ليطمئن ذلك؛ فهو يشير لكل ما وضّاء وإيجابي.

- **جوّاب الفراغ:**

أصبح التلقي على دراية كافية أن سيما العنوان مجددا تلتحف برداء اللفظتين في علاقة

الإضافة: جوّاب/الفراغ، وأن التلقي كذلك أصبح محصنا برغبة الرؤية في صياغة العنوان بلفظة دالة على المبالغة على وزن فَعّال: جوّاب، وأنه – أي التلقي – يتوجس خيفة من أي خداع لأفق توقعه.

من الواضح أن العنوان يتسق تماما مع الرؤية الكلية المبنية على الصحراء والرمال، فيكون الفراغ بذا بقعة شاسعة في ثوب الضد الذي تنتمي إليه صبغيات الرمال والصحراء. واللافت أن هذه الرؤية التي نجحت في خداع التلقي بعناوين ذات إيحاءات إيجابية ظاهريا، لتستلقي في الضد السلبي، أما عنواننا هذا فيلجأ مذْ أول سيميائيته في حضن الضد السلبي. أما المفاجأة أن النص في مفتتحه يبسط ضدا أيجابيا للجواب:

حزمت أحلامي البيضاء أمتعة لما ارتحلتُ وَشِيْدَ القلبُ بالحلم

منازلي سفَري، مراكبي أملي أرفّ فوق غبار العزم كالعلم(الصفراني، 2011، ص45)

– **آناء الخبت وأطراف القفار:**

يكشف العنوان غير سيما؛ إذ يجلّي البناء النحوي للعنوان في الاتكاء على بنية شبه الجملة الظرفية: آناءَ الخبت وأطرافَ النهار، وهي في السفر النحوي محتاجة إلى عامل، وهذا يعني بالضرورة ارتباط العنوان في الذاكرة بعاملٍ ما، ليصبح في حضن جملة اسمية وهمية أو جملة فعلية أكثر وهما، كأن نخترع الحشو التالي: يطوف آناء الخبت، أو يسافر آناء الخبت أو يضيع، إلى غير ذلك من الاقتراحات الفعلية التي يمكن لأي تلقي التفنن بتعبئتها دون أن تروي القصدية. أما إسباق العنوان بلاصقة اسمية لم يقلها كأن نقول: واقع في آناء الخبت، أو طائف أو جوّاب إن أردنا الاتكاء على أفقية العناوين السيميائية.

ولا يخفى أن العنوان لدى المبدع ورؤيته يغيّب تلك الصلة بالعامل؛ فالعنوان بكل ما تحمله الكلمة من سيما لم يقل ذلك العامل، ولم يطلب أن نكون قراء ضمنيين لنعبئ ما نشاء من فراغ في المضمون، وإن ذهب التلقي لذلك، لكنه حتما سيرفض أن يعلّب التلقي العنوان بلاصقة؛ لأن العنوان علامته المسجلة وورقة خصوصيته الأخيرة، هو يغيّب العامل، لأنه يهدف إلى إضاءة الظرف فحسب، والصادم هي تلك السيما الثانية؛إذ تقتبس الرؤية ماهية من النص القرآني في قوله تعالى: ﴿ وَمِنْ آنَاءِ اللَّيْلِ فَسَبِّحْ وَأَطْرَافَ النَّهَارِ لَعَلَّكَ تَرْضَى ﴾(القرآن الكريم، سورة طه، الآية 130)، ونجد الرؤية الشعرية تحاول – وإن أصخت للمرجعيات الدالة – أن تخص ارتحال اللفظ إلى المعنى الخاص؛ فهي تؤمن" أن تقاليد النصوص لها أثرها المهم في المرجعيات، فهي التي تسهم بشكل فاعل

في إشاعة وقبول أنواع أدبية معينة، واندثار أخرى"(دايك، 1996، ص78) في " آناء الخبت...." تقيم الظرفية الزمانية والمكانية على صفوان الهم الإنسانيّ في صراعه مع الآخر؛ فيبدو المكان والزمان يستحقان أن ينالا قسط الضوء كله، ولا حاجة لعامل لاصق يسندان إليه.

وإن يخص التلقي بعض وقته لمحط الاحتمالات الممكنة من إضافة الآناء للخبت يجدها لا تخرج عن الدائرة الزمانية، على اعتبار أن الآناء يقصد بها الساعات(ابن منظور، 1999، ص251)، وهي – بذا – دائرة زمانية متسعة، بيد أن الخبت وهو القفار أو المكان المنخفض الواسع الخالي أو مكان ما بين المدينة والحجاز، وهنا تبدأ صلات الوصل بين آناء والخبت تتفلت من يدي التلقي والاحتمالات التي ساقها؛ فلا يبدو مستساغا أن يكون المقصود ساعات الخبت، وهنا تصدم الرؤية التلقي، إذ تستشيط مفارقة توقعه، لتنقل الآناء من الدلالة الزمانية إلى الدلالة المكانية، وتكون متسقة مع أطراف القفار، أو لعلها تنقل الخبت من دلالة المكان إلى دلالة المصدرية، لتؤول إلى ساعات الخفض والابتعاد والانكسار للتحول إلى دلالة سلبية محضة.

ولأن الرؤية تتلاعب بالتلقي فإنها تصدمه من أول عتبة لمفتتح النص نفسه حين تضعنا أمام ترتيب مقصود للظرفين، فتبدأ بالمكان يليه الزمان:

مكان الفتى والزمان زوايا وما حلّ حلّ وحسب المنايا(الصفراني، 2011، ص49)

ويليها:

تمنيتها عندما الأرض ضاقت فضاءاتها والزمان شظايا(الصفراني، 2011، ص49)

وفي موطن آخر:

مكان الفتى والزمان شجون على رأيه أنفذَ القفرُ رايا(الصفراني، 2011، ص52)

لعل هذا القصد الواضح للبدء بالمكان لا الزمان – مع أن أصل التعبير أن الزمان أولا – يدفعنا إلى التجرؤ والذهاب أن هذه الرؤية التي تقدم المواجهة والثبات في النص، إلا أنها تُهيم النص نفسه في حنايا الضياع، فلا الزمان زمان ولا المكان مكان؛ فالخبت والقفار يبقيان، والظرف " آناء" و"أطراف" تعطي البقاء سلبية الضياع.

– **منامات:**

تجد الرؤية نفسها تتابع اقتراض التراثي في العنوان، راغبة أن ترتّب كل ما يجوس بها طمعا في العبور، فلا يكون ذلك حكرا على النص نفسه، بل يغدو العنوان لبنة أولى أو أخيرة لرصف

البناء العبوري؛ ليكون كما تقول سوزان ستيتكيفيتش " تفسير قالب القصيدة التقليدية وسيطرته العجيبة على كل من الخيال والإنتاج الشعريين على ضوء طقوس العبور كما صاغه الأنثروبولوجي، وأرمي من تطبيق هذا النموذج الشعائري على القصيدة العربية إلى إثبات أن قالب القصيدة ليس قيدًا شكليًّا يقيّد الخيال الشعري، بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر أن يعبّر عن تجربته الشخصية من خلال شكل ذي أبعاد نفسية وقبليّة وطقسية وأسطورية في الوقت نفسه"(ستيتكيفيتش، 1985، ص58) وهنا تحيلنا الرؤية إلى المنامة التي هي " نص نثري وعمل سردي مبتدع ذو خصوصية نصية سردية، مفتوح على موضوعات مختلفة وأكثر ما يميزه تركيبه العجيب "(صالح، 2020، ص472)، وهي تبسط سردية يبثّ فيها المبدع حاجته إلى التعبير والتغيير والإسقاطات. وإن ننعم النظر في هذا العنوان نلمح الرؤية تحاول خداع التلقي؛ فهي ستفرد لنا عالما واقعيا لا حلميا، لينخلع العنوان عن عباءة النص الداخلي؛ فالأول يكشف المنامة، والآخر يكشف اليقظة والواقع.

وتكشف سيما العنوان أن ثمة مفارقة يضعها المبدع بين ثنايا العنوان والنص، فلا يخلولق النص تبعا أو مسردا تفسيريا للعنوان، ولا يعود العنوان اختصارا خبريا وخلاصة تكثيفية للنص، بل يغدو العنوان واقعا في الضد على الجهة النقيضة من النص نفسه، وتتجلى ثنائية الحضور والغياب، وهي الثنائية التي تبتغيها الرؤية، إنها تقصد أن يكون ثمة تحوّل من العنوان الذي هو في الضد السلبي الذي تبدو المنامة سردا تخلّصيا من الجرأة والمواجهة، على خلاف النص الذي يتجلى الواقع في الضد الإيجابي.

يدفع هذا التحول والتنقل من العنوان للنص، ومن الضد للضد النقيض الرؤيةَ إلى التحصن بفعل النوم الذي هو في حقيقة التراث عند تجليته يخلط الخيال بالواقع والوهم بالحقيقة، وتتفلت الخيوط التي تنسج فتيل النسق البنائي لتقع أمام ابتداعات تبدو واقعا في الظاهر، بيد أنها "أدبية" تعيد ترتيب الأضداد، فيختلط الواقع بالخيال والحقيقة بالوهم في ترتيب ضدي لطرفي النقيض في العنوان:

هاؤم

كتاب

الواحد

المحتار

مكتوبا

على
كفل
الصبا
هاؤم
بلد (الصفراني، 2011، ص59)
وفي موطن آخر: وإما ..... و ا ح د(الصفراني، 2011، ص61)

- **ترانيم وجودية:**

بدءا يصدمنا السؤال: هل تكشف سيما العنوان هنا ملل الرؤية من سوق عناوين تزاور التراث والشنفرى والصحراء، لتقفز إلى زمن لصيق بالحاضر عبر ألفاظ: ترانيم/وجودية؟

لسنا ننكر أننا نتبيّن عبر العنوان الحداثةَ والمغايرة للقدم والتراث، ولسنا ننكر أيضا أننا نجد تحولا من لغة الصحراء والرمال إلى لغة تنشط ذاكرتنا لأول عنوان افتتاحي: قصائدي، بيد أننا نعود أدراجنا كالعادة خائبين ونحن ننحني أمام تحايل الرؤية وإيقاع النص في الخديعة، فتكون الترانيم تحولا إيقاعيا وتنقلا بين حاضرين إيقاعيين: حاضر البنية الإيقاعية للقصيدة العمودية القائمة على البحر ووحدة البيت:

عذب.. وما كان القبيل مؤملا أنى أعيش ولا أَمُتُّ إلى الملا(الصفراني، 2011، ص63)

وحاضر البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة (الشعر الحر) :

سمّ الحياة
وسم عقاربها الآدمية
يأخذني معْبَرا للرماد (الصفراني، 2011، ص66)

وتكون الترانيم تعبيرا عن ثنائية إيقاعية في ظاهرية المستوى الأفقي للنص، وهي في مستواها العميق تعبير عن ثنائية الانضباط والانفلات، أو التساوي والتشظي إلى غير ذلك.

- **وانتفض المخبوت بلله القفر:**

يدهشنا هذا العنوان بما هو محمل بصبغيات المفارقة وكسر التوقع؛ فهو يحيلنا بادئ ما يحيلنا إلى رائية أبي صخر الهذلي، ليبدو واقفا على متردم الموروث التعبيري:

وإني لتعروني لذكراك فترة كما انتفض العصفور بلله القطر(الأصفهاني، 2008، ج24، ص70)

وينساق التلقي وراء التوهم بتحوير الموروث ليكون المخبوت لا العصفور، والقفر لا القطر، وهما يحملان الوزن البنائي الصرفي نفسه. واللافت أن الرؤية لتحتال على فقر التوقع هذا عند التلقي المتسرع بالاستعانة بتقنية الاستبدال، لتشرع الرؤية عبر العنوان إلى استشراف النص تحته من جهة، واستكمال مسيرة العناوين الداخلية القائمة على سرد ما تخبئه حافظات العنوان الخارجي للديوان من جهة أخرى.

ولعل أول كسر لتوقع التلقي باتكاء العنوان على عصا الموروث أن النص نفسه لمّا يأتِ قصيدة عمودية، بل جاء شعرا حرّاً قائما على تقنية التحطيم والبعثرة؛ فترى الرؤية تتقصد تكديس النص بالبنيات السيميائية التصويرية، فتكثر الفراغات النقطية التي تعبر عن خاصية ظاهراتية توحي بالفراغ والسكون الداخلي لدى المبدع، وتعبر من جهة بنيوية على قطيعة بين السابق واللاحق، ونجد هذا التقطيع اللفظي:

على

ا

ل

ب

ذ

ر (الصفراني، 2011، ص79)

ونجد:

ق

ط

ر

ا

ت (الصفراني، 2011، ص81)

ونجد:

ت ل ح ق ..... عشباً وماء(الصفراني، 2011، ص81)

ولسنا هنا نجري وراء سيمياء هذه البنيات الداخلية، غير أننا لن نغض الطرف عن كون الرؤية تؤسس ثنائية جدلية شكلانية بين الاتفاق اللفظي والانفلات في بنية النص نفسه، وهي ثنائية

وشى بها العنوان عبر " انتفض" و " المخبوت.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن العنوان "اسطاع" أن يفارق الموروث التعبيري، ليس بأن أتى بلفظتين لا تبدوان حالّتين مكان اللفظتين التراثيتين في تناصهما واستدعائهما كما يقتنع التلقي، إنهما تشكلان تناصا مفارقا إن جاز لنا التعبير؛ فالمخبوت من الخبت وفيه رائحة الانخفاض والرمال والصحراء والسقوط والانهزام، وهو مفارق للعصفور الذي فيه العلو والطيران والحرية والانطلاق والفرح، وكذا القفر الذي يشير إلى الجدب واليأس خلاف القطر الذي فيه الخصب والخير والأمل.

حرية اليأس:

يبدو أن الرؤية التي تأخذ تعلو على الرؤيا على اعتبار أن " الإبداع لا يكون بالرؤيا/الإلهام وإنما بالرؤية/المعرفة. وهكذا لا تنفصل اللغة عن أصولها إلا بمقدار انفصال الممكن عن الراهن"(داود، 1980، ص254) أصبحت مغرمة بالمفارقة والقطيعة بين ألفاظ العنوان نفسه؛ إذ إن الحرية التي أضيفت قسرا لليأس تقع على مبعدة نقيضة، فالحرية إيجابية واليأس سلبي، والعنوان كذلك سيرورة تحول من اللفظ التراثي إلى الحديث: حرية وهي مصدر صناعي هنا.

لعل الرؤية الساعية لكسر التوقع تخدعنا مجددا حين نبحث عن كسر التوقع، ليكون بكسر كسر إحدى اللفظتين مقابل الأخرى، لتغدو الحرية الإيجابية سلبية أو ليصبح اليأس السلبي إيجابيا، وهنا نسأل هل نحث السير للنص ليسعفنا الإجابة: أيهما:

سهامي أثنيت والريح ضدي رياحي أخمدت والعصف أغفى

تنكرت النواحي واستبدت وأبقتني للاستبداد وقفا(الصفراني، 2011، ص83)

فنتقبل أن اليأس يأس في موضعيته الدلالية السلبية وأن الحرية استسلام وخضوع إرادي، ليأتي قابل النص ويفجعنا:

شربت على الرجا كأسا مريرا ليصفو مشربي واليأس أصفى

عُتِقْتُ من الرجا واليأس حرّ وحق النذر يوما أن يوفى(الصفراني، 2011، ص84)

فنكون أمام مفارقة للنص السابق، لتبدو الحرية حرية، واليأس تمردا ومخرجا وانسلالا من اليأس نفسه.

إن الإضافة في العنوان هي المفتاح؛ إذ يصبح اليأس المركز والبؤرة باعتباره المضاف إليه

ظاهريا، والمشبه في عميق الرؤية:

حرية ⟸ نكرة مضاف اليأس ⟸ معرفة مضاف إليه

اليأس ⟸ مشبه معرفة حرية ⟸ المشبه به النكرة

والتشبيه البليغ المفرد وإن جعل الحدود تختفي بين المشبه والمشبه به فيتساويان، إلا أنه في الحقيقة أبقى المشبه محط الاهتمام بالنظر إلى كونه بذرة التحول من الضد إلى الضد.

- **من مذكرات مندوب قرية:**

قد يحدث تداخلٌ يقطع سير ما يسنّه البحث في استقراء سيمياء العنوان وكسر أفق التوقع، حين يجرؤ التلقي أو الرؤية على حدّ سواء معترضين على محاولة البحث الجري وراء بنية تضادية تتشكل في ثنايا العناوين الأدبية للمجموعة الشعرية من جهة، والنصوص الداخلية لتلك العناوين من جهة أخرى، بحيث يبدو الديوان كما النص الشعري بنية رؤيوية تتوزع على ثنائية مركزية أكثر من ثنائية النص نفسه، فتخلولق العناوين بنيات سيميائية تتجاذب وتتلاصق مع بعضها بعضاً من حدة، وتدور في فلك العنوان الخارجي للديوان من جهة أخرى.

إن يكُ ثمة بنية ما للعناوين الداخلية يكُ في المقابل رغبة لحوحة لدى الرؤية أن تكسر التوقع لهذه البنية التي قد تحيل النص، ونقصد البنية الظاهرية طبعا، إلى مصالحة مع المتلقي العليم أو القارئ الضمني في خيانة لمبدعها أو تطبع لما ألفه التعبير الشعري، تبعا لكون المعنى الذي كان قديما "في بطن الشاعر، غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه ناراً حارقة في بطن القارئ. لقد انكسرت مركزية المعنى ومركزية الذّات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثراً على وجه النص ينتظر قارئاً ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية"(الغذامي، 1999، ص103). وإن هذا ليدفع الرؤية المبدعة إلى تغريب البنية ومحاولة كسر التوقع، فيبزغ عنوان أو أكثر مفككا تلك البنية؛ فلا يكون العنوان أو النص على اتساق وانتظام مع البنية أو الثنائية التي تسري في عروق التلقي.

لا شكّ في أن عبارة " مندوب قرية " تشي بتحول مفارق عن ساحة الصحراء إلى مساحة رؤيوية جديدة تتمثل بالمدينة حين يغلب أن المندوب من القرية يكتب مذكراته في المدينة باعتبارها خط الرحلة المتوقع:

فجر وأشرعة ترف على انطلاقات جديدة

وانبثاقات عديدة
إنها ليلى المدينة
مثلما طرق المدينة
آه يا درباً زراعي(الصفراني، 2011، ص87)

لكن هذا لا يعني ما يمكن أن ينادي به التلقي من تفكيكية النصوص والعناوين المكون للديوان، فالرؤية جدّ متأنية تدرك أن تلك الراحة في التخلي عن نبض الصحراء المعجمي والدلالي، والتغرب صوب مساحة مكانية معجمية تبدو على النقيض نفسه: المدينة – لا يعني بالضرورة تحولا أو انسلاخا أو انفكاكا عن بنية النص وثنائيته، فصبغية الثنائيات تكون بتمحور الأضداد لا أشكالها التعبيرية؛ إذ قد تقع المدينة والصحراء في صبغ النقيض نفسه ولو اختلفتا خارج النص الشعري.

- **مواعيد الصدف:**

يعود التلقي للإصرار على أن ثمة انفكاكا وتحولا لدى المبدع عن الصحراء ومعجمها الذي كان يشكل " موتيفا" رؤيويا، مصرا أن هذه الرؤية طفقت تتحول سيميائيا عن البنية نفسها من جهة، والتوجه السابق للنصوص والعناوين من جهة أخرى، لنشهد ما يمكن أن نسميه " موت العنوان" من زاوية هذا التلقي بعد أن يغرب التوجه السابق للعناوين، في مقابل شروق عناوين جديدة؛ فلا يكون ثمة صلة أو لحمة أو مصاهرة بين السابق والآتي.

كان معجم الصحراء والرمال والتيه مهيمنا على مساحة العناوين والنصوص السابقة والواجهة الرسومية، لا شك في ذلك، ليأتي هذا العنوان ونصه والعنوان السابق ونصه يديران ظهر المجن الرؤيوي للسابق من مساحة الديوان بما فيه، وإيلاد معجمية سيميائية جديدة؛ فنجد في العنوان لفظة " الصدف" وهي لفظة تقع على مبعدة شاطّة عن معجم الصحراء، وينخدع المتلقي بهذا حين لا يضع المبدع الحركات لهذه الكلمة، وينصدم هذا المتلقي خائبا حين يقع على أن الكلمة " الصُدَف" جمع صُدفة وليس الصَدف جمع صَدَفة، وليأتي الجمع المواعيد ليعيد أدراجنا صوب ما يحمله العنوان الخارجي في جمعه البادئ: مواقيت، وكلاهما على الوزن نفسه، لتكون الرمية الرؤيوية في اختيار العنوان دونما تشكيل حركي من رامٍ يدرك توهم التلقي بأن ثمة انفكاكا وانسلاخا عن البنية الكلية للديوان، ويكون التنبيه على أن العناوين الداخلية والنصوص كلها تعود إلى البنية المركزية نفسها.

- **فاصلة:**

يأتي هذا العنوان في سيماه مفارقا لما سبق من عناوين، فهو مكون من كلمة واحدة (لفظة واحدة) يتيمة، ولا يقطعنا سخرية أن العنوان قصائدي مكون من كلمة واحدة كذلك؛ فقد أشرنا من قبل أنها تتكون من كلمتين اثنتين وإن بدت سيماها لفظة واحدة مكونة من متلاصقين: الكلمة وما يشبه الفونيم الصوتي الدال على الملكية للأنا، ويلحظ أيضا أن هذا العنوان جاء في صورة النكرة لا المعرفة لإضفاء أبعاد غيابية أكثر منها حضورية، فلا يسبقها ولا يلحقها لتكون محط الاهتمام "فاصلة".

لسنا ننكر أن العنوان هذا ونصه يبدوان خارج إطار بنية الديوان والتشكيل الرؤيوي لأدبيته، ولسنا ننكر أيضا أن التوقع ليسلخهما من لحمة الرؤية الكلية، وأن المتجلي للتلقي كلمة قد يفضي معناها على العلامة والرمز أو معنى الفصل التجريدي، ولا يعني هذا أن ما تراه عين التلقي خطأ أو صواب؛ إذ إن المتلقي يكتفي أحيانا بأن يستجيب لما يقدمه المبدع أو النص؛ حين "يتكلّم إلى جسد الكاتب، وهو أشدّ ما فيه واقعية وحميمية يقدم إلى حس القارئ الذي يستجيب هو الآخر استجابة حميمية"(ستروك العدد 26\1996، ص101)، بيد أن علينا أن ننظر بعين كسر التوقع والمفارقة؛ إذ تبدو غنائية الإيقاع لدى النص من جهة، وسيما العنوان القائمة على الفصل والوصل من جهة أخرى:

فأمطر عليّ

معنى له وقع بنفس فاضلهْ (الصفراني، 2011، ص94)

ولعل هذا الاتساق الشعري الخادع بين العنوان "فاصلة" وخرجة النص " فاضلة" يكشف تفنن الرؤية في خداع المتلقي وإخابة توقعه.

- **مرسم**

تواصل الرؤية في الاستعانة بالكلمة المفردة واللفظة الواحدة سيما للعنوان؛ بحيث تكون الكلمة نكرة مفردة ذات فضاء أوحد تعبيريا ظاهريا في حقل الدلالات والاحتمالات، وتترك للّاحق الغائب أن يرسم الدوائر حول الكلمة، ولا نخال الكلمة تخرج أن تكون نحويا خبرا لمبتدأ محذوف: هو مرسم، ولا نخال أيضا أنها لبنة أولية تدفع المتلقي مجبرا أن يرسم بقية فراغها المكاني وحيزها قبيل قراءة النص؛ فلا يخرج إطار المكان الجمالي عن المرسم وما فيه من جمالية وأمل وتعبير وتغيير وأحاسيس.

جليّ أن هذه الكلمة تخرج بعضّ الخروج عن خطى التشكيل السيميائي القائم على الصحراء والقحط والرمال ورحلة الأنا الإنسانية المحملة بالحافظات التي تثقل سطح مكتبه من ظلم واستبداد وأقنعة شعرية كالشنفرى وطرفة بن العبد، وهي أقرب إلى الحداثة والفنية في نقل الواقعية إلى الأدبية بالنظر إلى أن المبدع لا يلهث وراء " الحقيقة والمعرفة المطابقة واللغة الكونية الصادقة أو الأساس الصلب، بل هو منهمك في إبداع لغته، ذاته، وحياته" (اليعكوبي، 2008، ص121) بالنظر إلى أن العالم من دون أن يحاكَى في العمل لا يكون موجودا كوجوده في العمل. فهو ليس موجودا كوجوده في العمل ومن دون أن يعاد إنتاج العالم لن يكون العمل موجودا. لذلك يبلغ حضور ما يعرض في العرض اكتماله، فتقلب المعادلة الأفلاطونية فلا يكون الأصل المؤثر في الصورة، بل إن "الأصل لا يصير أصلا إلا من خلال الصورة فقط "(غادامير، 2007، ص221)، ويصبح المرسم الحيز المكاني الذي يعيد فيه المبدع تشكيل عالمه الواقعي الرؤيوي إلى واقع فنيّ جديد.

- **قراءة:**

تواصل الرؤية دونما كلل الاستعانة بالعنوان القائم على كلمة ولفظة واحدة نكرة" قراءة"، وإن يكن العنوان السابق قائما على المكان فإن هذا العنوان قائم على المصدر والحدث، وهذا يعني فقد اتصاله بالزمن باعتباره مصدرا صريحا. ولا شك في أن الكلمة محملة بضدين حدثيين: القراءة السطحية والقراءة الظاهرة من جهة، والقراءة الاستشرافية العميقة من جهة أخرى.

وللتلقي أن يتوهم من واقع الصدمات العديدة أن الرؤية وقدرتها على المخادعة والمفارقة تقدم القراءة الحدث في الظاهر والعمق، وتسعى في الوقت نفسه إلى القراءة والثقافة وطلب العلم والسعي وراء المعرفة والاكتشاف، لتفاجئنا الرؤية كديدنها أن القراءة قراءة غزلية تحتل النص أجمعه في خروج واضح على العنوان وخطى الديوان نفسه:

سطور عينيك فصحى تعجز العربي تروي الحضارات في جوّ من الطربْ
قرأتها والشفاه الحمر تلهبني وزفرنا يقلب الصفحات في الذهبْ (الصفراني، 2011، ص97)

- **أصداف على شاطئ النسيان:**

تقفل الرؤيةُ هذا الديوانَ بهذا العنوان الذي يتجاوز الحيز السيميائي القائم على الكلمة المفردة، ويعيدنا إلى الحيز القائم على الكلمة الواحدة في صيغة الجمع المتبوعة بشبه الجملة من الجار والمجرور، ويكون العنوان في أربع كلمات مثلما كثير من الأنساق المشابهة في عناوين لم تختلف

إلا في حرف الجر، وتأتي استعانة الرؤية بحرف الجرّ على لما فيه استعلاء يكشف بعدين: أعلى (أصداف)، وأسفل (شاطئ البحر) مع بروز كلا البعدين، فلا يكون أحدهما حاضرا والآخر غائبا، بل ينكشفان مشهدا واحدا لعيان المتلقي.

ويبدو لظاهر التلقي ملل الرؤية من الصحراء ومعجمها وألفاظها، وانتقالها إلى بعد آخر مقترن بالبحر: أصداف/شاطئ، وهنا سيبوح المتلقي: إن هناك تحولا من الضد السلبي: الصحراء إلى الضد الإيجابي: البحر، ليصدم أن الأصداف التي هي الأمل أو الإبداع ملقاة على شاطئ النسيان، وهو لا يحيلنا بأي حال إلى أمل، بل هو مغرق في السوداوية والغياب. تأتينا الرؤية لتكسر التوقع هذا حين تلملم الديوان كله والرؤى والعناوين والنصوص لتصبغ النص في خاتمته بعين الواجهة الرسومية الأدبية الخفية؛ إذ يصبح العالم كله تعبيرا عن الضدية عند المبدع؛ فالحب من جهة والإحباط والخروج على السكون والصمت بقطع النظر عن جدواه من جهة أخرى هي كلها أصداف قد يلقيها المتلقي في سلة المهملات إن لم يكن قادرا على أن ينشئ عالمه النصي الإيجابي بعيد القراءة.

النتائج والتوصيات

يقف البحث عند محطته الأخيرة، بعد أن عبر عبورًا سيميائيًّا ديوان "مواقيت الرمال" مسلطًا الضوء على عنوان الديوان نفسه من جهة والعناوين الداخلية لقصائده، مقدِّمًا النتائج الآتية:

- حرْص الشاعر صاحب الديوان –إذ يضع العنوان الكلي والعناوين الداخلية– على أن يكون العنوان برؤيته ورؤياه، ليكون كل عنوان معبرًا عن نبض النص ورؤياه.
- الصلة الوتيدة بين العنوان الكلي والعناوين الداخلية؛ إذ تشكل الصحراء وإيقاعها والضدّ الواقعة فيه صلة واضحة بين العنوان الخارجي للديوان والعناوين الداخلية.
- تعمّد الشاعر كسر أفق التوقع للمتلقي؛ إذ يتحايل معظم العناوين على التوقع السطحي المبني على قراءة العنوان قراءة عجولة.
- الخيبة من الوصول إلى نتيجة طموحة أن العنوان الخارجي يمثل ثنائية عليا تلم القصائد تحت جناح هذه الثنائية، مع التنبيه أن ثمة جريانا لكثير من العناوين في مجرى ثنائية ما، غير أن ذلك لا ينطبق على القصائد الشعرية كلها. وهنا نوصي أن تتصدى دراسات لكشف احتمالية أن العنوان الخارجي لديوان ما يمث ثنائية مركزية عليا للنصّ الديواني كله.

- الخداع الذي يتبناه الشاعر في الرؤية والرؤيا؛ إذ نجد العنوان للقصيدة ينضوي على فراق ضدّي بين الرؤيا والرؤيا، ففي حين تكون الرؤيا العميقة قادرة على إحاطة الحضور نجد الرؤية البصيرة تبصر الغياب، وهذا تلاعب من المبدع لحقيقة الرؤية التي يفترض أن تكون للحضور، والرؤيا التي هي للغياب.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم، نبيلة، "القارئ في النص"، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر)، 1984.
- الاصفهاني، أبو الفرج، علي بن الحسين (356هـ)، الأغاني، تحقيق إحسان عباس، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، 2008.
- إوالد، فرانسوا، "جيل دولوز: الفيلسوف المترحِّل"، مسارات فلسفية، مجموعة من الكتاب، ترجمة محمد ميلاد، الطبعة الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2004 م.
- بارت، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ١٩٩٤م.
- بارت، رولان، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم، مركز الإنماء الحضري، بيروت، ٢٠٠٢م.
- بلعابد، عبدالحق، عتبات (جيرار جينيت: من النص إلى المناص)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، سنة 2008.
- الجوزية، ابن القيم، محمد بن أبي بكر(751هـ)، مختصر الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطلة، تحقيق سيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، 1994.
- حمداوي، جميل، "السيموطيقيا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد3، 1997.
- حمداوي، جميل، "مقاربة العنوان في النص الأدبي"، مجلة الكلمة، عدد 2، السنة الأولى، فبراير 2007.
- داسكال، مارسيلو، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء ترجمة : حميد لحمداني وآخرون
- داود، أحمد يوسف، لغة الشعر. وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

- دايك، فان، "النص وبنياته ووظائفه مدخل أوّلي إلى علم النص"، ترجمة محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، إلرود إبش وفوكيما، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 1996.
- درويش، أحمد، متعة تذوق الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة.
- الدغمومي، محمد، "تأويل النص الروائي"، من قضايا التلقي والتأويل، أعمال المائدة المستديرة الثانية التي نظّمتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية)، الطبعة الأولى، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1994.
- ستروك، جون، "البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا"، ترجمة محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة، العدد 26 فبراير، الكويت، 1996.
- ستيتكيفيتش، سوزان، "القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية"، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 60، الجزء الأول، 1985.
- سعيد، خالدة، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1979
- الشامي، حسن، "مفاهيم أساسية في دراسة الموروث الشعبي الشفهي»، مجلة الخطاب الثقافي– دراسات، العدد الثاني، جامعة الملك سعود.
- صالح، محمد، "موضوعات السرد في منامات الوهراني – قراءة وصفية"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي الونشريسي– تيسمسيلت، مجلد 09، عدد 5 السنة 2020م.
- الصفراني، محمد، مواقيت الرمال الطبعة الأولى، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2011.
- الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط1، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي بالدار البيضاء.
- العطار، سليمان، الموتيف في الأدب الشعبي والفردي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012.
- غادامير، هانز جورج(2007)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة د حسن ناظم وعلى حاكم صالح، دار أويا للنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، ليبيا.
- الغذامي، عبد الله، تشريح النَّص: مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧م.
- الغذامي، عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي،

الدار البيضاء وبيروت، 1999.

- قطوس، بسام، سيمياء العنوان، بدعم من وزارة الثقافة الطبعة الأولى، عمان الأردن، 2001.
- كيرزويل، أديث، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية للطبع والنشر، 1985.
- كيلر، جوناثان، "البحث عن الإشارات"، ترجمة: محمد درويش، مجلة الرواد، العدد 1 لسنة 1998.
- ابن منظور، محمد بن مكرم(711هـ)، لسان العرب، اعتنى بتصحيحها: أمين عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، الطبعة الثالثة، دار إحياء التراث ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، 1419 هـ/1999 م.
- الموسى، خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- اليافي، نعيم، "الصورة في القصيدة العربية المعاصرة"، مجلة "الموقف الأدبي، العدد: 256/255، 1992.
- اليعكوبي، زهير، "تأويل براغماتي للفلسفة: الانزياح نحو فلسفة المرآوية (رورتي)"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان: 142-143، دار الإنماء القومي، بيروت، 2008.
- يقطين، سعيد ودراج، فيصل آفاق نقد عربي معاصر، ط1، دار الفكر، سوريا، 2003.
- Barthes, Roland Image, Music, Text, essays selected and translated by: Stephen Heath, New York: Hill and Wang(1997)