مجلة جامعة الأقصى– سلسة العلوم الإنسانية، المجلد الثامن والعشرون، العدد الأول، يناير2024، ص:103 –120

ISSN 2518 – 5810

العتبات النصية في ديوان (رجفة المقامات) للشاعر محمد الشحات

دراسة سيميولوجية

د. عاطف رجب القانوع

كلية الآداب – قسم اللغة العربية – جامعة الاقصى

(تاريخ الاستلام 2023/08/21، تاريخ القبول2023/09/13)

Para-texts in the Diwan "Rajfat al-Maqamat" (The Shiver of Stages) by Mohammad Al-Shahat (A Semiotic Study)

Dr. Atef Rajab Al-Qanou'

Faculty of Arts – Department of Arabic Language – Al-Aqsa University

(Received 21/08/2023, Accepted 13/09/2023)

د. عاطف القانوع – غزة البريد الالكتروني:atefkanoo@hotmail.com E-mail address:

الملخص:

تحظى عتبات النص في الأعمال الإبداعية المعاصـــرة، باهتمام الباحثين المتزايد، لدورها الفاعل في تســـهيل الولوج، إلى فهم عالم النص، وإظهار ممكناته الدلالية المخبوءة، والكشف عن طاقاته الإيحائية الكامنة. وهذا ما يحاول الباحث تجليته من خلال دراسة العتبات النصية: (العنوان الخارجي، الغلاف، والإهداء، والعناوين الداخلية) في ديوان رجفة المقامات للشاعر محمد الشحات، (دراسة سيميولوجية).

الكلمات المفتاحية: عتبات النص، الغلاف، العناوين الداخلية، سيميولوجية، رجفة المقامات.

ABSTRACT:

Para-texts in contemporary creative works have garnered increasing attention from researchers due to their active role in facilitating access to understanding the world of the text and highlighting its hidden semantic potentials, as well as revealing its latent suggestive powers. This research aims to elucidate this by studying the para-texts: (external title, cover, dedication, and internal titles) in the Diwan "Rajfa al-Maqamat" (The Shiver of Stages) by the poet Mohammad Al-Shahat, using a semiotic approach.

key words: Para-texts, cover, internal titles, semiotics, Rajfat al-Maqamat.

المقدّمة:

المحور الأول: مداخل:

١. عن الديوان والشاعر:

رجفة المقامات، عنوان ديوان شعري للشاعر المصري محمد الشحات، نشرته دار الأدهم في القاهرة ٢٠٢٠م، ضم بين دفتيه تسعاً وثلاثين قصيدة، وقع الديوان في مائة وأربعين ورقة. راوحت القصائد بين الطول النسبي، والقصر الشديد. وهو الديوان الأول من أعماله الشعرية التي جمعها في مجلده الرابع، مَتْلوًا بديوانين: (متى ينتهي) و(رجل مسكون بالزرقة).

أطلق الشاعر ديوانه الأول، الدوران حول الرأس الفارغ (١٩٧٤)، وغاب عن ساحة الإبداع خمسة عشر عاماً، ثم شدته بقوة أحداث الواقع من جديد، فانغمس فيها، وتستمر رحلته، فتحدث ثورة مصر (٢٠١١) وما بعدها، ويستمر في رفد الساحة الأدبية بدواوين شعرية: (المترو لا يقف في ميدان التحرير ٢٠١٢)، (يوميات ثورة ٣٠ يونيو ٢٠١٣)، (عندما هزني وجعي ٢٠١٤)، (الحياة بلا أي وجه ٢٠١٦)، (محاولات لا أعرف نهايتها ٢٠١٨)، (ترنيمات شاعر قبل الرحيل ٢٠١٩). يبدو بوضوح من خلال عناوين دواوينه المتتابعة، سيميائية العناوين وما تنطوي عليه من دلالة الحيرة والقلق، والوجع والضبابية، والجهل والترقب، والخوف من المستقبل، وما قد تُفضي إليه صراعات الواقع.

في العام ٢٠٢٠ يخرج إلى النور ديوان (رجفة المقامات) عودة إلى الفضاء الصوفي العرفاني، واستمداد جذوته، في محاولة الوقوف على أرض صلبة، لا تميد، ومحاولة التبصر، بعد أن مُني الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي بانتكاسه، وعجِز عن تحقيق تطلعات الشاعر. لكنها عودة عابرة، ومحاولة للتبصر في عوالم أخرى، إنها أرض مطار للتحليق من جديد. بدا ذلك من اختيار الشاعر، أن يكون عنوان ديوانه، هو عنوان القصيدة الأولى في الديوان، رجفة المقامات، التي اشتملت على عشر مقامات متنوعة، وقصيدته تلك، واحدة فقط من تسعٍ وثلاثين قصيدة، كلها تعود إلى الاشتباك بالواقع، وتسلط الضوء على تناقضاته، وجدله المستمر.

٢. منهج الدراسة:

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، في دراسة العتبات النصية في ديوان (رجفة المقامات)، دراسة سيميولوجية، يستثمر طاقته البحثية، ويستفيد من إجراءاته المنهجية، التي تعنى بدراسة عتبات النص، وتكشف عن مستويات الرمز والدلالة فيها.

٣. الدراسات السابقة:

أولاً: حول الديوان:

حظي ديوان (رجفة المقامات) للشاعر محمد الشحات، بمجموعة من الدراسات المتنوعة، تناوله باحثون من مصر والمغرب والجزائر، وقد اطلعت بعد طول بحث، على ثماني دراسات حول الديوان قد جُمعت في كتاب (مرايا الشعر): مرايا النقد تحولات التجربة الشعرية لدى محمد الشحات، ٢٠٢٠، دار الأدهم مصر. والدراسات الثمانية حول الديوان، لم تتناول العتبات النصية، وإنما دارت كلها في مدارات مختلفة، كانت أقرب إلى دراسة المضامين الروحية والصوفية والفلسفية، والتجليات العرفانية في تجربة الشحات في ديوانه. ومن هذه الدراسات:

١- بنية الذات، من الحوار الداخلي إلى البحث عن التعالي الروحي، محمد سميع عبد السلام.

٢- العبور إلى المشتهى واليقين الروحي الصوفي، قراءة جمالية، حاتم عبد الهادي السيد.

٣- رجفة المقامات، تجربة روحية تراوغ أحوال الصوفية، محمد الكفراوي.

٤- محمد الشحات: الفيلسوف الكامن في رجفة مقاماته، بهاء درويش.

ثانياً: حول العتبات النصية:

الدراسات النقدية التي تناولت العتبات النصية، تنظيراً وتطبيقاً كثيرة، أذكر منها:

١- دراسة عبد الخالق بلعابد، ٢٠٠٨، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص.

٢- دراسة عبد الفتاح الجمري، ١٩٩٦، عتبات النص، البنية والدلالة.

٣- دراسة جميل حمداوي، ٢٠٢٠، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي).

٤- عبد القادر لباشي، ٢٠١٨، جمالية التشكيل الفني للعنوان في النص الشعري المغربي المعاصر.

٥- دراسة يوسف الإدريسي، ٢٠١٥، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر.

٦- دراسة نبيل منصر، ١٩٩٧، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة.

٤. العتبات النصية:

لم تعد العتبات النصية للأعمال الإبداعية ترفا، أو صرعة، يجري على سننها أرباب الموضة والصيحات العابرة، ممن يستهويهم مواكبة كل جديد، فقيمتها لا تبدو في اهتمام الباحثين المتزايد، والعكوف على رفد المكتبة النقدية العربية بمئات الدراسات المعاصرة حولها، ولا بسبب احتفاء المبدعين بالتركيز على عتبات نصوصهم وتدبيجها، وبذل المزيد من الجهد في اختيارها، إلى الحد الذي جعل بعض المبدعين ينجز نصه الإبداعي، وينتظر طويلاً سانحة الإلهام ليختار لعمله عنواناً.

إن النظر إلى العتبات في اللحظة المعاصرة، حيث تنشط على نحو غير مسبوق، النصوص الحداثية، في كل ميادين الإبداع الفني؛ يرتكز على أهميتها في فهم تلك النصوص الحداثية، وما بعد الحداثية، بحيث يمكن القول: إن السمة البارزة في تلك النصوص الإبداعية الحداثية، وما بعد الحداثية؛ الغموض، والغرابة، والتشظي، والتبعثر، تلك النصوص التي تجبه القارئ، بما يمكن تسميته (الصدمة)، يتفاعل القارئ مع نص ما، محاولاً استبطان جوهره، ومطارداً معناه، لكن طبيعة النص المعاصر لا تبوح بدواخلها، ولا تطلق مكنوناتها، يجبه القارئ نصٌ، يستشعر بذائقته الجمالية أنه ينطوي على ثراء، يكتنز بالمعاني المخبوءة، ولكنه مع ذلك لا يصل إلى جوهره، ولا يدرك مبتغاه. من هذا المنظور تبدو أهمية العتبات أساسية في إنشاء تعاقد مع القارئ، لإرساء دروب فهم النص، وسبر أغواره، والإضاءة على جوانبه ومشكلاته، والاقتراب من تجربة الأديب ورؤيته.

تؤسس العتبات هذا النوع من التعاقد، إنها بوصلة لا تزال تأخذ بيده من فضاء فيافي المعاني الموغلة في التشتت، والتبعثر، والتوقعات، إلى جزر المعاني المحتملة التي تمكنه من الوقوف عليها. إن أهميتها الدلالية السيميولوجية من هذا المنظور جوهرية، ذلك أنها موصلة إلى كنه العمل الأدبي، وفك شفراته، والقبض على دلالاته، وهي هنا، تتمايز عن الوظيفة الإغرائية والتعيينية للعتبات، بحيث تبدو مدخلاً خاصاً مستقلاً.

١.٤. ضبط مصطلح العتبات:

يعود مصطلح العتبات النصية في مرجعيته المعاصرة إلى جيرار جينيت، في كتابه (عتبات)، ومنذ إطلاق جينيت مصطلحه في الفضاء النقدي، جهد النقاد والمترجمون في ترجمة المصطلح، ولقد شهدت الساحة النقدية اضطراباً فيما يتعلق بنقل المصطلح إلى العربية، فمنهم من ترجمه بالنص الموازي كما عند محمد بنيس، وجميل حمداوي، ومنهم من ترجمه إلى المصاحبة النصية كحميد الحميداني، ومن ترجماته: محيط النص، المناصصات، النصوص الموازية، المحيط الخارجي، الموازية النصية، المكملات النصية، النص المؤطر (ينظر: تومي،٢٠١٩: ١١٩). وهنا أشير فقط إلى حظ مصطلح العتبات، من هذا الجدل المصاحب ظهور أي مصطلح غربي ونقله إلى العربية.

إن تداول النقاد للمصطلح ليس موحداً؛ لذا عمد الباحث في هذا البحث إلى اختيار الترجمة (العتبات النصية)؛ بسبب اقتراب مصطلح العتبات النصية، من روح المفهوم وجوهره، وابتعاده عن الترجمة الحرفية في النقل، إضافة إلى اتصاله بخيط دلالي في التأصيل المعجمي العربي.

٢.٤. مفهوم العتبة النصية:

يعرف جيرار جينيت العتبات بأنها "كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، ونقصد به هنا، تلك العتبة بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله، أو الرجوع منه" (بلعابد، ٢٠٠٨: ٤٤). يمكن تصور النص الأدبي على نحو معمار مشيد، يشتمل على أيقوناتٍ ودوالاً فنية، تغري الناظر بالولوج إليه، وبمجموع ما يظهر ويلوح، تنجز الوظيفة: الإغرائية والتعيينية. فالإغرائية تجتذب الناظر للولوج إلى داخله، والتعيينية تحدد هويته، وتبرزه ماثلاً متمايزاً عن سائر الموجودات، ولكن

الولوج إلى داخله لا يمكن أن يتحقق إلا بالمرور على عتباته وأيقوناته، ودواله، وإلا ظل الناظر بعيداً متأملاً شكله الخارجي فقط. بهذا التصور الاستعاري نفهم كيفية اشتغال العتبات وفق جينيت "فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادراً ما يظهر النص عارياً عن عتبات لفظية أو بصرية، مثل: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف..." (بلعابد، ٢٠٠٨: ٤٤). فالعتبات الخارجية والداخلية هي طريقنا إلى دخول عالم النص، تماماً كعتبة الدار، مثلما ورد في التأصيل المعجمي العربي للمصطلح، وهذا أحد وجوه إيثارنا مصطلح العتبات على غيره، ذلك أن "العتبة: أسكفة الباب التي توطأ، وقيل: العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة: السفلى؛ والعارضتان: العضادتان، والجمع عتب وعتبات" (ابن منظور، ٢٠٠٣: ١٠/٢١).

يبدو الخيط الدلالي الممتد، من المعنى الاصطلاحي الذي جاء به جينيت، والمعنى المعجمي العربي واضحاً، ومثلما لا تكون العتبات في المعمار المادي إلا جزءا من المعمار، فإن العتبات النصية لا يمكن أن تكون كلية، بل تظل "بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص، ويشمل هذا النص عتبات وملحقات تساعدنا في فهم خصوصية النص الأدبي وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية، ودراسة العلاقة الموجودة بينه وبين العمل" (حمداوي، ٢٠٢٠: ١٤). إن العتبات على هذا النحو تؤدي وظيفتها فيما تحدثه من تفاعل خلاق، مع المتلقي، تؤسس من خلال تقنية الاستبعاد والحضور فرضيات معرفية وجمالية، وإمتاع نفسي يهيئ لحركة الارتحال الآمن والممتع إلى تلافيف المعنى، وعالم النص.

المحور الثاني: العتبات الخارجية:

أولاً: عتبة الغلاف الأمامية:

١. عتبة عنوان الديوان:

١.١. مفهوم العنوان:

حظي العنوان باهتمام الباحثين المعاصرين، ودارت حوله الكثير من الدراسات النقدية والفلسفية، بسبب جوهرية موقعه كعتبة من عتبات النصوص، ما جعله جزءاً رئيساً من علم تشكل وأخذ في النمو والاتساع، علم العنونة، إنه ليس منجزاً معرفياً معاصراً، بل تمتد جذوره إلى المدونة الأدبية العربية القديمة، وإن تجلى عبر العصور بكيفيات مختلفة تستجيب لراهنية سياقها التاريخي. من اليسير أن ندرك أن ثمة خيطاً دلالياً ممتداً بين المعنى اللغوي في المعاجم العربية، والمعنى الاصطلاحي بمفهومه العربي والغربي، ما يؤكد أن المعرفة الإنسانية متراكمة، متلاقحة، يكمل بعضها بعضاً، وبمزيد من البحث والتنقيب لن نعدم إدراك العلاقات والجذور والأصول المتشابكة في الثقافات المختلفة التي أنجزت معرفتنا المعاصرة. ففي المعاجم العربية يعود الجذر اللغوي للعنوان إلى جذرين، يصح البناء على أيهما، ويؤديان مجتمعين أو منفردين مهمة التعالق بين اللغوي والاصطلاحي، الأول (عنا)، والثاني (عنن).

مما جاء في (عنا): "وعنوت الشيء أبديته، وعنوت به وعنونته: أخرجته وأظهرته" (ابن منظور،٢٠٠٣ :١٠/ ٣١٥). وفي (عنن): "عننت الكتاب وعنيته تعنية إذا عنونته... وعننت الكتاب، وأعننته لكذا، أي عرضته له وصرفته إليه" (ابن منظور،٢٠٠٣: ١٠/ ٢١٣). قال ابن سيده: والعُنوان والعِنوان: سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعِنواناً: وسمه بالعنوان (ابن منظور، ٢٠٠٣: ١٠/ ٣١٦). وبصوغ مصادر الأفعال المفسرة السابقة: الإخراج، الإظهار، والعرض، والصرف، والسمة، ودلالات المصادر السابقة، تتكامل في بلورة المعنى الاصطلاحي للعنوان في مفهومه المعاصر، فما الإخراج والإظهار إلا دفع من حيز الخفاء والنسيان إلى حيز الذكر والوجود، وما العرض إلا قصد موجه يستهدف مستقبلاً ورسالة، وما السمة إلا العلامة اللسانية التي تمنح المعنون هويته، وتدل على سماته وفضائه الدلالي.

٢.١. العنوان اصطلاحاً:

"يطلق العنوان على مجموع كلمات تتموقع في بداية النص، ويُفترض فيها الإشارة إلى المحتوى، وهو مقطع لغوي أقل من الجملة نصاً أو عملاً فنياً" (علوش، ٢٠١٩:٩٥). يُشير التعريف إلى المكونات اللسانية للعنوان، ومكانته ووظيفته، فهو: "مجموعة من العلامات اللسانية، من كلمات، أو جمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، لتجذب جمهوره المستهدف" (جينيت،٢٠٠٨:٦٧).

إنه علامة لسانية نصية، تضطلع بدور تحديد هوية النص، والإشارة

إلى مضمونه، وهو يغري القارئ بالإقبال عليه، ولا يُفهم هنا أن الإشارة إلى المضمون إشارة مرآوية مطابقة، أو انعكاسٌ كليٌّ، بل الإشارة تكتسب قيمتها بما تمنح المتلقي من فرص التخيل في فضاءات مختلفة، والاستقرار على فضاء دلالي، فقد يكون العنوان، رمزيا، أو استعاريا، أو دالاً يشير إلى القيمة المهيمنة على النص المراد، ولفت الانتباه لها، والتحليق في فضائها. تبدو الحاجة هنا لاستحضار وظائف العنوان كما قدمها الباحثون، وعلى نسبية وأهمية كل وظيفة ودورها، إلا أنها تحاول أن تُشكل استكمالاً لتصور مفهوم العنوان.

في وظيفة (العنوان)، يمكن رصد أربع وظائف، دارت حولها الدراسات، وتناولها جيرار جينيت بتوسع، وهي بالتأكيد، ليست استقصاء لوظائف (العنوان).

- الوظيفة التعيينية: تضطلع بتسمية النص وتمييزه عن غيره، إنها تعينه فتخرجه من دائرة المشترك إلى الوجود الفعلي الذي يسهل استدعاءه من سيرورة التاريخ.
- الوظيفة الوصفية: "التي تعني أن العنوان يتحدث عن النص وصفاً وشرحاً وتفسيراً وتأويلاً وتوضيحاً" (حمداوي،٢٠٢٠: ٢٢).
- الوظيفة الإغرائية: من الوظائف المهمة التي تجتذب القارئ، وتستوقفه، وتحرك عنده الرغبة لشراء الكتاب، وتثير مجموعة من الملاحظات والأسئلة، وتفتح شهيته المعرفية لقراءة النص والتفاعل معه.
- الوظيفة الإيحائية: ومن خلالها يكتنز العنوان طاقة إيحائية تسهم في توجيه الأفق القرائي للمتلقي، وفي نجاح المغامرة الهرمنيوطيقية التأويلية "ولها أسلوبها الخاص، وطريقتها في الوجود، إلا أنها ليست دائماً قصدية، ولهذا يمكننا الحديث، لا عن وظيفة إيحائية، ولكن عن قيمة إيحائية" (جينيت،٢٠٠٨: ٨٧).

٣.١. رجفة المقامات عنواناً:

رجفة المقامات وسم متوهج، يغريك باقتحام عالمه، مكتنزاً أُفقك بالتوقعات، ومزدحماً بالأسئلة، أهي مقامات الصوفية ومدارجها؟ أم هي مقامات الحريري والهمذاني؟ أم أنها مقامات الموسيقى والأصوات، ولربما مقامات التلاوة والتجويد؟ أم أنها شيء غير هذا وذاك؟ دلالة معاصرة ورمزية أبدعها وعي الشاعر الخاص، من وحي خبرة ذاتية؟ ثم ماذا تعنى تلك الرجفة؟ أهي رجفة الخوف في حضرة المهابة والجلال؟ أم رجفة الحياة في مواجهة العدم؟ وهل هي رجفة الروح والوجدان؟ أو رجفة الحب والجسد؟ ... ثم ما معنى أن يسِم الشاعر ديوانه في العام (٢٠٢٠) بهذا العنوان المنتمي إلى الفضاء الصوفي دالاً ودلالة؟ في عصر يضج بالمادية الصاخبة، والعقلانية المترددة، هل ضاق فضاؤه الواقعي وحاصره، فاضطرب وراح إلى فضاء الصوفية، ينهل منه ويستمد العون؟ هل أرهقه قبح الواقع وتناقضه، فتطلع إلى عوالم العرفان الصوفي ينشد فيه الخلاص؟ تحاصرك تلك الأسئلة، وتشدك إلى فض اشتباكها، وتجتذبك إلى متعة البحث والتحليل.

٤.١. سيميولوجية العنوان:

الرجفة: الاضطراب الشديد، والزلزلة، "ورجف القلب: اضطرب من الجزع، والرجفة في القرآن: كل عذاب أخذ قوماً، فهي رجفة وصيحة وصاعقة" (ابن منظور، ٢٠٠٣: ٦/ ١١١). وهي اسم مرة من رجف التي تُشير في مرجعيتها الدلالية المعجمية، إلى الرعشة، والاضطراب، والارتعاد من رهبة، أو خوف. استناداً إلى مرجعيتها الدلالية، الدينية والمُعجمية والتداولية المعاصرة، ثابتة بدلالة صفرية، لكنها في بنية العنوان، حيث التركيب الإضافي، تُحدث انزياحاً في دلالتها المرجعية، وتخلق دلالة جديدة، والانزياح في بنية العنوان تقنية يعمد إليها الشعراء في بناء عناوين دواوينهم، وقصائدهم، إنه انزياح دلالي "تتحقق فيه شعرية اللغة، في السياق الداخلي للنص، وتتولد دلالات نصية جديدة، تحطم الدلالات المنطقية الصارمة القادمة من خارج النص، وتصرف نظر المتلقي بعيداً عن الدلالات المرجعية للكلمات، وتحوله إلى ما في لغة النص من خصائص فنية" (رضا، ٢٠٠٧: ٢٢٤) أدى هذا التركيب إلى خلخلة العلاقة بين الدال ومرجعيته الدلالية، ولكن ما الدلالة التي يُنتجها؟ لا تتبدى الدلالة المنزاحة هنا إلا باستكناه الطاقة الدلالية للطرف الآخر من التركيب.

والمقامات في اللغة: "المجلس، ومقامات الناس: مجالسهم، والمقامة والمقام: الموضع الذي تقوم فيه" (ابن منظور، ٢٠٠٣: ٢٢٤/١٢). وفي السياق التداولي الصوفي المكانة التي يصل إليها المُريد، وهي أشبه بسلّم تراتبي، يرتقي من خلاله المُريد من مقامة

إلى أخرى، بعد جهد ومكابدة وطول تبتل، وعبادة في تجربة دينية وروحية ذاتية. يحاول العنوان من خلال انزياحه، أن يستثمر الطاقة الدلالية لمصطلح المقامات، وما يحمله في الوعي العام من دلالات، إذ يُجرد التركيب الإضافي الرجفة من دلالتها التداولية في الفضاء العام، من معاني الخوف والفزع والزلزلة، فالرجفة تحمل دلالة الحركة والمقامات تدل على الثبات لارتباطها المرجعي بالمجلس أو الموضع، وهنا تتخلق ثنائية الحركة / والثبات في العنوان، لإنتاج العلاقة الجدلية، فرجفة المقامات هنا تُشير إلى حالة الانبثاق والتحرر، إنها لحظة انتقال من مقام إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى في حركة تصاعدية. لكأن الرجفة ذروة نهاية المقام، ولحظة تولد مقام جديد، وهنا تتفاعل الدلالات في حركة جدلية، متبادلة، بين ثنائية الحركة والثبات، فدال (المقامات) يجرد (دال الرجفة) من دلالته التداولية القارة في الوعي الجمعي، وتمنحه دلالة جديدة، دلالة التحرر والانطلاق، وكذا يجرد الدال (رجفة) المقامات من مدلولها التداولي العام، دلالة الثبات، المنبثقة من معنى المجلس أو المقام، لصالح إنتاج فضاء دلالي جديد، فضاء الحرية، وشبكة دلالته الفرعية، السيرورة، التحرر، الانبثاق، الترقي. والشاعر هنا لا يستثمر الطاقة الدلالية للرموز الصوفية، في حالتها السكونية الهادئة مستفيدا من إشعاعاتها الروحية والعرفانية، وإنما يعيد خلق دلالتها، يأخذها من فضاء السكونية والاحتجاب، إلى فضاء الحركة، والتحرر، والانعتاق، ما يجعل الاستمداد الصوفي الذي أراده الشاعر فاعلا نشطا. كأن سيميولوجية العنوان تقول: إن الترقي لا يكون إلا بإحداث تلك الرجفة، النشوة، الحركة والاضطراب التي تخلخل الثابت، فتجعله يفارق واقعه إلى واقع جديد، متسلحاً بالصفاء الروحي، والعرفاني الذي يشتبك مع جدل الواقع وصراعاته.

٢. عتبة الأيقونة البصرية:

٢.١. تصميم الغلاف:

التصميم، فكرة، وتصور، وتمثل، وترميز شبكة الدلالات، ينهض بها مصمم دار النشر، بعد أن يقرأ الديوان، وعتباته، وقد يدخل الشاعر طرفاً فيه، ثم يدفع إلى منفذ، يخلقه عملاً فنياً مرمزاً، وقد يكون المصمم منفذاً، والعكس، في ديوان رجفة المقامات، صمم الفنان، حسام عنتر، لوحة الغلاف، الأمامية والخلفية، بما تحويه من أيقونات، ورسوم تشكيلية، وتجريدات.

نحن إذن أمام أطراف ثلاثة، مبدع ينتج النص، ومصمم يلتقط الأفكار الرئيسة، ويخلق شبكة الدلالات، في تجريدها، يسعى ما استطاع إلى بلورة تجربة الشاعر في صورة بصرية دالة، وفنان ينفذ، يقوم بتحويل الأفكار المجردة والرموز المقترحة الدالة إلى تجسيد فني بصري، ثمة تواصل فاعل من نوع ما، بين الأطراف الثلاثة قد يكون مباشراً، أو غير مباشر، من خلال محاورة النصوص وتأملها، ما يمكن تأكيده أن الغلاف، وما يحتويه من دوال بصرية وأيقونات رمزية مدمجة هي ثمرة تفاعل خلاق بين الأطراف، فالشاعر أنتج النص، ودفع به إلى المصمم، الذي تلقاه بوعيه الخاص، وتجربته الذاتية، دوالاً نصية، قام بامتصاصها وتحويلها إلى دوال بصرية، يحرص من خلالها على الإيفاء بجوهر العمل الإبداعي، وما فيه من استثارات عاطفية، وفكرية، ومعرفية، ورمزية، ثم يقوم بدفعه إلى الفنان المنفذ، الذي يحيل الدوال النصية والبصرية إبداعا، ممكناً بالفعل، ينقله من دائرة الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، نحن أمام ارتحال غير آمن للدوال من المبدع إلى المصمم ثم المنفذ، وهو ما يجعل تحليل مكونات الغلاف النصية والبصرية أمراً شائكاً، لكنه ممتعٌ في الوقت نفسه. فنحن إذن أمام لوحة ليست عشوائية، أو منبتة عن متنها، بل هي ثمرة تفاعل بين ذوات متعددة تتكامل فيما بينها لتنتج نسقاً دلالياً متسقاً، يسعى إلى تمثيل وتمثل ما يسعى النص إلى الإيحاء به.

تتوسط الغلاف لوحة، أيقونة، يمتزج فيها التشكيلي بالتقني، يمكن وصفها برقصة الصوفي "وهي نوع من أنواع الذكر لدى متبعي الطريقة الصوفية، يرتدي فيها المتصوف ملابس واسعة، ويقوم بالدوران حول نفسه... وقد نشأت في تركيا على يد جلال الدين الرومي، وسميت بالمولوية، أو رقص الدراويش" (زكريا،٢٠٢٢: ١٩٩) واللوحة تستثمر الطاقة الرمزية لرقصة الصوفي، الحركة الدائرية، وفق حركة انبساط الأذرع، وانحناء الرأس المرتدي طربوشاً، ودلالتها الرمزية المرجعية في الفضاء الصوفي، مرتبطة بدوران الكواكب حول الشمس، في إشارة للتماهي مع الكون، الذي يرتكز إلى مركزية متعالية فاعلة في حركة الأشياء والموجودات، ولكن اللوحة تنزاح عن تلك الدلالة، لتتناغم مع سيميائية العنوان،

والانتماء لفضاء دلالي، أسهمت دوال العتبات النصية مجموعة في تشكيله، من خلال:

٢.٢. التجريد:

تجريد الصوفي من ملامحه البشرية، ومكوناته الجسدية، لإقصاء الدلالة الصوفية المباشرة، والتركيز على دلالة جوهرية الحركة الصوفية، وما تحمله من روحانية وعرفانية، قائمة على أهمية الحركة، حركة الجسد المتناغمة مع الروح، من أجل التحرر والانطلاق والترقي.

٣.٢. الحركة الدائرية اللولبية المتصاعدة:

تبدأ مكثفة أسفل اللوحة، ثم تتحرك إلى أعلى فيما يشبه الصعود والاختزال إلى نهاية علوية متسامية. في أسفل اللوحة نشهد حركة الدوائر المكثفة المتراكبة، التي تتصاعد وتتشابك وتلتف في خط واضح، حول رأس الصوفي وطربوشه، ثم تنطلق منه إلى أعلى في إشارة إلى العقل ودوره الحيوي في الترقي والصعود، والخروج من شرنقة الجدل المستمر، حول الجسد والروح والعقل، ودور كل منهم في الصعود والترقي، في إشارة لبناء التوازن بين العقل، وحركة الجسد، وعرفانية الروح، في محاولة لعقلنة التصوف، واعتبار العقلنة محوراً مهما في طريق الترقي، بعيداً عما أشيع حول لاعقلانية الممارسة الصوفية، وخرافية جوهرها.

٤.٢. دمج التقني بالتراثي:

في إشارة إلى جدل التراث والمعاصرة، وإمكانية قراءة معاصرة للتراث، واستثمار طاقته الدلالية، والرمزية برؤية معاصرة. ففي اللوحة لا نرى تنورة الصوفي الراقص، ولا طربوشه، لكننا نرى فضاء شبكياً هندسياً عنكبوتياً، احتفظ بجوهر الدوال التراثية الصوفية، مستثمراً تقانات معاصرة لإنتاج دلالة جديدة منزاحة. فما الشبكية التي تبدو عليها تنورة الصوفي وطربوشه؛ إلا دلالة على منجزات العلم الحديثة، وارتباطها بالمعرفة العنكبوتية، ودورها في كشف العلائق بين مكونات الوجود، في قربها وترابطها، وتكاملها، لمعرفة عملية دقيقة في فهم حركة الموجودات.

٣. فضاء الألوان وانزياحاته:

ألوان اللوحة ثلاثة: الأسود، الأبيض، والأصفر المتدرج إلى الحمرة، وهي على الترتيب في كثافتها، واشتغال مساحتها من الغلاف. الأسود خلفية الغلاف، يتوسطه الصوفي الراقص، ذو التنورة الشبكية البيضاء، اللون الأصفر المتدرج إلى الحمرة، مقترب من قلنسوة الصوفي، لينتهي خطاً برتقالياً داكناً، ملتوياً في حركة لولبية، متصاعداً إلى أعلى. ولفهم انزياحات الألوان، ودلالتها السيميائية بالغلاف، يلزم معرفة رمزية الألوان الأساسية في رقصة الصوفي، في فضاء التصوف "فالزي الأبيض يمثل الأكفان، التي يلتفون بها بعد الموت، وتعبر عن الصفاء، والنقاء، والنور، وتحرير الروح من الجسد، والسترة السوداء، ترمز إلى الجسد الذي يمنع الروح من التحليق، ورؤية نور الله، وتعبر عن ظلمة القبر وعتمته" (حسين،٢٠١٤: ٨٦). إن دلالة اللونين الأسود والأبيض السيميائية في الغلاف، لا تحمل رمزية القبر والكفن، ولكنها تنزاح لإنتاج دلالة جديدة، تسقط معها الحمولات الدلالية القارة في الوعي الجمعي، عن لون البياض والسواد في التداول الصوفي.

١.٣. اللون الأسود:

جاء اللون الأسود خلفية اللوحة، مكثفاً، يحتل مساحة واسعة، ومدلوله الرمزي المجرد في الفضاء التداولي العام "الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول، والميل إلى التكتم، ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء" (عمر،١٩٩٧: ١٨٦). لكن اللون الأسود في الغلاف تتحدد دلالته السيميائية، من خلال تعالق حضوره في تشكيل سيميائي متنوع داخل الغلاف. فعوضاً عن أنه "لون كل الأشياء المفزعة، والأفكار السوداء، والسنوات السوداء" (دياب،١٩٨٥: ٤٤). إلا أنه في فضاء الغلاف يرمز إلى جملة من الدلالات، تنشط من خلال ثنائيات متنوعة:

(الجهل / العرفان)، رمز لقتامة الجهل المهيمن، بين يدي لحظة العرفان الصوفي الناصع.

(الدونية / السمو)، رمز الدونية الحيوانية القاتمة، في قرارة النفس الإنسانية في حضرة السمو الروحي والترقي.

(الحركة / السكون)، رمز الجمود والسكون والتقيد، في حضرة الحركة والاهتزاز والرجفة.

(المادة / الروح)، رمز المادة في انطفائها، في حضرة الروح وإشعاعها.

(الحرية / القيد)، رمز القيود والاستبداد، في حضرة التحرر والانعتاق.
(الأمل / اليأس)، رمز اليأس المهيمن على جوانب الحياة، في حضرة الأمل المشع المتصاعد.

٢.٣. اللون الأبيض:

تكاد تلتقي الثقافات المختلفة، على أن الأبيض يرمز "للطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل نعم في مقابل لا الموجودة في الأسود" (عمر،١٩٩٧: ١٨٥). ولا تختلف دلالته في فضائها التداولي العربي العام عن ذلك، فهو يحمل دلالة "الطهارة والنور الإلهي والخير والمحبة والحكمة والعلم والمعرفة" (ذياب،١٩٨٥: ٣٤).

تتشكل دلالة اللون الأبيض ورمزيته، ويكتسب طاقته الدلالية السيميائية الموجهة، من خلال التشكيل البصري الذي ينتمي إليه، ويتشكل به، فإشهار اللون الأبيض في معركة مثلاً، أو مشهد صراعي، يجعل منه دالاً سيميولوجياً على الهزيمة، والأبيض في فضاء التداول الصوفي يرمز للموت، لون الأكفان، ورغم أن لوحة الغلاف بمكوناتها النصية والبصرية تنتمي إلى الفضاء الصوفي، إلا أن انزياح دلالة اللون الأبيض واضح جلي، إنه لا يحمل دلالة الأكفان، ورمزية الموت؛ بل العكس من ذلك، نجده يتعالق مع عتبات الغلاف اللونية، والنصية، لإنتاج دلالات سيميولوجية متعددة، تنتمي إلى فضاء سيميولوجي جامع.

إنه يشيع دلالة العرفان في مقابل الجهل، والحركة في مقابل السكون، والحرية في مقابل القيود، والأمل في مقابل اليأس، وإشعاعات الروح في مقابل قتامة المادة، إن وجوده في مركز اللوحة، في الفضاء البصري، يحرك في المتلقي فكرة التخلق، والتحليق والانبثاق والسمو، وهو ما يؤكد الدلالات السيميولوجية للعتبات الداخلية (العناوين الفرعية)، وهو ما يسعى الديوان كاملاً بكل أيقوناته وعتباته متظافرة أن تنجزه.

٣.٣. اللون الأصفر:

تتباين دلالة اللون الأصفر في الفضاء الأنثروبولوجي العام، بين الدلالة السلبية المرتبطة بـ "المرض والذبول، والاعتلال، وربما الموت" (سويزف،٢٠١٧: ٣٣). والدلالة الإيجابية المرتبطة بالسرور ﴿قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾ (سورة البقرة:٦٩) وكذلك المجد والثروة لاقترانه بلون الذهب" فقد أطلق العرب على الذهب اسم الأصفر، فقالوا: الأصفران، وأرادوا: الذهب والزعفران" (عمر،١٩٩٧: ٧٤). وتتباين دلالة اللون الأصفر بين الإيجابية والسلبية، في أصل ارتباط الدال بدواله المتعددة، الفضاء الأنثروبولوجي العام يشير إلى ثراء هذا اللون، وقابليته من خلال قدراته االترميزية، لتأويل دلالي يتكامل سيميولوجيا، مع مكونات اللوحة، من إشارات لسانية، وأيقونات رمزية، ولونية.

دلالة اللون الأصفر السيميولوجية في لوحة الغلاف الخارجي، تنزاح عن الدلالة القارة في المخيال الجمعي بين دال اللون ومدلولاته، والتي هي في الأغلب، دلالة سلبية، أسهم في تأسيسها وفرة حضورها التداولي في النص القرآني ﴿وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ﴾ (الروم،٥١)، ﴿ اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾ (الحديد،٢٠)، وكذلك في التداول الشعبي" أصفر الوجه، ضحكة صفراء، عين صفراء" (عمر،١٩٩٧: ٧٤).

يأخذ اللون الأصفر في لوحة الغلاف، موقعه تالياً اللون الأبيض، مجاوراً له، مقترباً من مركز اللوحة، منتهياً إلى تشكيل الخط اللولبي المتصاعد إلى أعلى، والذي يسهم بدوره في تشكيل هيكل لشخص واقعي، في عموميته، وغياب ملامحه. إن غياب اللون الأصفر من الإطار المرجعي للصوفي الراقص في فضائه الواقعي، وحضوره في لوحة الغلاف، ليس إقحاماً، ولا حشداً لونياً لا معنى له، إنه "مرتبط بالتحفز والتهيؤ للنشاط" (عمر،١٩٩٧: ٢٢٩).

إنه رمز انتقال، من حالة إلى حالة، حالة الهيام الصوفي العرفاني التأملي، إلى حالة العمل المتوهج، الفاعل، المفضي إلى تشكل الرؤية، ورسم الطريق، حالة الانتقال من إشعاعات الروح، إلى إعمال العقل، وإطلاق ممكنات الجسد. إن الانتقال من اللون الأبيض، إلى اللون الأصفر، وما ينتهي إليه من تشكيل خطوط، لجسد إنساني راقص، يدل سيميولوجيا على الانتقال من مقام التأمل

الهادئ والعرفان، إلى مقام العمل الدؤوب، يغادر فيه حالة الضبابية والتهويم، إلى حالة التشكل والوضوح، ومعرفة الطريق.

٤. عتبة العلامة الأجناسية:

يسميه جيرار جينيت المؤشر الجنسي، ويرى أنه "ذو تعريف إخباري، تعليقي؛ لأنه يأتي ليخبر، عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل أو ذاك" (بلعابد، ٢٠٠٨ :٨٩). والعلامة الأجناسية أو التجنيس، علامة لسانية، نصية، تشير إلى جنس العمل الأدبي، ما إذا كان شعراً، أو رواية، أو قصة، ...إلخ، وتسمى أحياناً العنوان الشكلي، أو الإشارة الشكلية، "هو العنوان الذي يميز نوعاً من النص وجنسه، وباقي الأجناس، وبالإمكان أن يسمى العنوان الشكلي" (المطوي، ١٩٩٩ :٤٣٥). وتوضع في موقع ما من الغلاف، وفي الأغلب تأخذ مكانها في الجزء العلوي، لارتباط العلوي والسفلي، بالمكانة والقيمة في الفضاء الثقافي الأنثروبولوجي العام، أو في وسطه، لغرض الانتباه وجذب التركيز. "فوضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل" (حمداوي،١٩٩١: ١٠٩).

وعتبة العلامة الأجناسية تضطلع بدور في توجيه عملية التلقي، إنها "توجه عملية القراءة، وتساعد المتلقي في تحديد مواقعها في أفق انتظاره الأجناسي" (كار،٢٠١٩: ٢٩).

وفي الغلاف أخذت العلامة الأجناسية (شعر) موقعها من الجزء العلوي، مجاورة اسم الشاعر، وموازية له، وباللون الأبيض نفسه الذي كتب به اسم الشاعر، لتمتد دلالات اللون الأبيض المشعة في رقصة الصوفي، إلى اسم الشاعر، والعلامة الأجناسية، وفي امتداد الدلالة اللونية، تأكيد على قوة الانتساب، والترابط بين المكونات. إن كتابة العلامة الأجناسية (شعر) بطريقة رأسية، متوّجة بسهم أبيض، متجه إلى أعلى، تأكيد على فاعلية الشعر المفترضة، في عملية الترقي والتسامي، إنه يتصاعد إلى أعلى، فهو أداة الشاعر، في ترقيه وسموه، وانتقاله من أوضار الطين، إلى أفياء الروح، في موازاة أدوات الصوفي في سعيه الدؤوب، للصعود والترقي.

ثانياً: عتبة الغلاف الخلفية:

تنهض عتبة الغلاف الخلفي "بوظيفة عملية هي: غلق الفضاء الورقي" (الصغراني، ٢٠٠٨: ١٣٧). وتُكمل بما يحمل متنها من دوال بصرية، ولسانية، المهمة الدلالية للغلاف الأمامي. تتكون لوحة الغلاف الخلفي من مكونين رئيسين: بصري ونصي، يمكن اعتبار كل منهما دالاً سيميولوجياً فاعلاً: الأيقونة البصرية صورة الشاعر، الدال النصي جزء من قصيدة في الديوان.

١. سيميولوجيا الأيقونة البصرية:

١.١. صورة الشاعر:

تستقر صورة الشاعر في الجزء العلوي من الغلاف الخلفي، تعطي تقديراً تقريبياً لعمر الشاعر، وهي صغيرة نسبياً، يظهر فيها الشاعر بوجهه مقبلاً، وليست صورة جانبية، لكنها رسمية جادة، ملابس الشاعر فيها رسمية متناسقة (بدلة/ ربطة عنق)، وابتسامته ليست عفوية، بل معدة جيداً للصورة، يتوسطها شارب أسمر عريض، ممتد، بما تحمل دلالة الشارب في المخيال الشعبي العربي. يعلوه، ناصية، وجانبان يصارعهما الشيب، مرتدياً نظارة عريضة واسعة، وخلفية كلاسيكية، شكلاً ولوناً. ولكن ما الذي يقوله كل هذا؟

٢.١. سيميولوجيا الصورة: حجماً وموضعاً:

إن الصورة بوصفها أيقونة دالة، وتستقر في الخلف بحجمها الصغير، إضافة إلى ما تظهر، من رغبة الشاعر، في تأكيد حضوره الجسدي، على متن منجز إبداعي يعتز به، وحرصه على الربط بين اسمه وصورته، لإنجاز مهمة تعريفية، فلو شاء لوضع صورته مكبرة، تتربع الغلاف الأمامي، مثلما يصنع بعض الشعراء. وهو ما يظهر، إيثار الشاعر، وحرصه على إبراز المضمون أولاً؛ إن رغبته في الحضور والتعريف والربط تأتي تالياً، وهو ما يمكن أن يعطي إضاءة على، تصور أنساقه المعرفية، والفكرية، والأدبية، القارة كمرجعية، تفسر أسلوب الشاعر في الاختيار والتفضيل.

٣.١. سيميولوجيا التفاصيل الداخلية في الصورة:

تتضافر مكونات الصورة الداخلية، وما تصحبه من دلالات في بلورة معنى دلالي مستقر، ومتسق مع دلالة العتبات الأخرى، إنها تمنح القارئ أفقاً قرائياً يتشكل من تصور:

* أصالة تجربة الشاعر، وعمقها وجديتها، وما يمكن أن تقدمه، من رؤية واضحة، وعميقة (إشارات الشيب والمستوى العمري).
* الجمع بين الأصالة والمعاصرة، واستثمار تقانات الحداثة، في بلورة الرؤية الشعرية، وصوغ التجربة (إشارات الملابس، وخلفية الصورة، والملامح العربية الأصيلة).
* طبيعة التعاقد مع الآخر/ المتلقي، القائمة على الوضوح، والصدق، والحب (إشارة الوجه، وزاوية الصورة، والابتسامة).

٢. سيميولوجيا الدال النصي:

اختار الشاعر في لوحة الغلاف الخلفي، أن يُثبت أسفل صورته الشخصية، مقام العشق، وهو جزء من قصيدة، رجفة المقامات، التي وسم ديوانه باسمها، ولم يورده كاملاً:

هذا مقام العشق
إن عاندته
ستتوه إن لم تنتقِ الكلمات
إن لم ترتقِ الدرجات
ماذا يحتويك من الجوى
فاترك مداخلك
اتساع لا يضاهيه اتساع
وأغلق على أسوار صدرك
ما حملت مخافة للفقد
واحبس كل شوق
بين أركان تحن لها

دأب بعض الشعراء إلى اختيار جزء من نصوصهم الشعرية، ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي "بهدف حفز المتلقي إلى الأساس الدلالي للبنية الكلية للديوان" (الصغراني، ٢٠٠٨: ١٣٩). إن النص المختار هنا (مقام العشق) دون المقامات الأخرى في القصيدة، يشير إلى جوهر التجربة الصوفية، وفلسفتها، فتوافر العشق، شرط أساس لنجاح أي تجربة عرفانية، وإفضائها إلى الترقي والانتقاد، فلا نجاح لأي تجربة عرفانية، دون التسلح بعشق الحقيقة، ولا نجاح في الوصول إلى مقام الحال، الذي هو أرقى المقامات المأمولة عند الصوفيين، بغير الاكتناز بالعشق الإلهي، الذي يحفز، ويدفع إلى الديمومة والارتقاء. بل يمكن أن نمد الدلالة إلى القول: لا نجاح لأي تجربة ما لم تتوج بالعشق، في مدلوله العام، إن العشق بهذا المعنى، هو الطاقة الخلاقة، والوقود الضروري، لخوض أي تجربة ناجحة.

إن حضور المقطع الشعري في الغلاف الخلفي، إضافة لما سبق، فإنه يفصح عن نوع التعاقد الضمني، الذي أبرمه الشاعر مع المتلقي من خلال الإشارة التجنيسية، في الغلاف الأمامي (شعر)، وهي مهمة ذات طابع فني، فالمقطع يكشف عن نوعية هذا الشعر، وانتمائه إلى الفضاء الحداثي شكلاً، ومضموناً مُحدثاً، إنه دال مكثف، وموجز، للسمات الدلالية الكلية للديوان، وعينة تختزل السمات الأسلوبية للشاعر، وتساعد المتلقي في تخليق أفقه الخاص، لفهم أفضل لعالم النص الداخلي، يمكن الإشارة هنا إلى تقنية الخطاب (ضمير المخاطب) الذي جعل من النص حواراً مباشراً وفاعلاً، بين الشاعر والقارئ، ينقله من حالة التلقي السلبي، والحياد إلى كونه طرفاً رئيساً، في الحوار يغريه بالولوج، والاشتباك مع النصوص في لعبة التأويل.

المحور الثالث: العتبات الداخلية:

١. عتبة الإهداء:

لا يكاد يخلو عمل إبداعي من إهداء، يتسيد صفحة مستقلة، يفردها المؤلف في صدر عمله الإبداعي، وهي ممارسة إبداعية، تكاد تكون عرفاً لازماً، درج بين المؤلفين، وهذا يبرز أهمية دراسته، والوقوف على مضامينه، ووظائفه، والبحث عن المكونات الفكرية والأدبية التي تقف خلف قصدية المؤلف من إنشائه، في محاولة لتكامل فهم العمل الأدبي.

وهو بنية نصية، تشير في مضمونها العام إلى "تقدير من الكاتب، وعرفان يحمله للآخرين، سواء أكانوا أشخاصاً، أم مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون: إما في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل / الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة" (بلعابد٢٠٠٨: ٩٣). تطور الإهداء عبر العصور، وخرج من ربقة الطور الكلاسيكي، الذي وظفه لأغراض نفعية، بهدف "توطيد العلاقة بين المهدي والمهدى إليه، على اختلاف طبقاتهم، لما لهم من حضور وأدوار في الأوساط الثقافية والسياسية والدينية" (قنبر،٢٠٢٠: ٣٤).

كانت رغبة المؤلف، في الاستفادة من سلطة الشخصيات الثقافية، والسياسية والدينية ونفوذها، بهدف نفعي براجماتي. فقد كشف رفض (مونتسكيو) الكتابة الإهدائية عن طبيعة تصوره لوظيفة الإهداء الكلاسيكي بقوله: "لن أكتب رسالة إهداء؛ لأن من يجعل مهمته قول الحقيقة، لا ينبغي له أن يلتمس حماية على الأرض" (حمداوي، ٢٠٢٠: ٩٤).

إلا أن الإهداء في صيغته المعاصرة، يتعامل معه في الدراسات النقدية، باعتباره دالاً نصياً إبداعياً مركزاً، يشتمل على جملة من الدلالات السيميولوجية، والإشارات الرمزية القصدية، يكثفها المبدع "تقوم على مواثيق التداولية، إذ طرفها الأول المهدي، والثاني المهدى إليه، والثالث خطاب الإهداء، وما يشير إليه، والشفرة / اللغة الناقلة له، وما يحمله من دلالات، وما يحتويه من سيميولوجيا العلاقات العائلية والأدبية والسياسية والوطنية" (الشامي،٢٠١٩: ٤٢). الإهداء بهذا المعنى خطاب، يحمل سماته الخطابية الموجهة، ولئن بدا في بعض صيغ الإهداءات صعوبة الوصول إلى جوهره الدلالي، وكشف علائقه ببقية العتبات النصية الخارجية والداخلية، فإنه يكون أكثر وضوحاً، وأسهل تناولاً، حين يعمد الكاتب عن قصد، إلى صوغه بوصفه نصاً موازياً، دالاً، متعالقاً مع النص الإبداعي المنتظر، يتمم به مدلولات عتباته، ويبلوره كمدخل متفاعل، مع متلق يحفزه على ارتياد الممارسة التأويلية، وهو ما نجده تماماً في إهداء الشاعر محمد الشحات في ديوان رجفة المقامات.

١. سيميولوجية الإهداء:

١.١. مسارات الإهداء:

جاء الإهداء، في ديوان (رجفة المقامات) نثرياً، قصيراً نسبياً، ينطلق من الشاعر كمرسل، سالكاً مسارات ثلاثة:

* الشعر: **إلى جذوة الشعر التي أعادتني إلى نفسي.**
* الحرف: **إلى كل حرف جاء إليّ طائعاً، وكل حرف قد عصاني.**
* المتلقي: **إلى كل من استقبل كل حروفي وعانقها..، فعانقته.**

٢.١. المسار الأول:

تبدو قصدية الشاعر واضحة في الإشارة إلى طبيعة تصوره عن الشعر، بما هو جذوة، والجذوة في اللغة "القبسة من النار، وقيل: هي الجمرة" (ابن منظور،٢٠٠٣: ١٠٨/٣). الشعر بهذا التوجيه الدلالي السيميولوجي، طاقة فاعلة، تقوم بإنضاج التجربة، وصهر مكوناتها، أداة رؤية وكشف للحجب المظلمة، لما في معني النار من الإضاءة، وهو أيضاً واحة استئناس وسكينة، وملاذ الدفء من قسوة الحياة وبرودتها، وجفافها وجفائها؛ لما تحمله الجذوة من دلالة في قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ﴾ (القصص: ٢٩). كأنه في هذا التركيب (جذوة الشعر) يقدم، تعريفاً ماهوياً، ووظيفياً للشعر، مستنداً في ذلك إلى الطاقة الدلالية السيميولوجية التي يمنحها التركيب، فإن لم يكن الشعر نوراً يضيء غياهب الواقع، وناراً تنضج وتبلور التجارب والخبرات، وواحة يفيء إليها إنسان هذا العصر... فماذا يكون؟

تكشف الإشارة الثانية في مسار الإهداء الأول، عن دور الشعر في تشكل ماهية الشاعر، وجوهره الإنساني، فالشعر هو الذي يعيده إلى جوهره، لأنه ملازم لحضور الذات الشاعرة في حركة الحياة، وبارتحال الشعر عن الذات الإنسانية، يصيبها التمزق والضياع والانفصام والاغتراب، فتفقد الذات ماهيتها. فاستعادة طاقة الشعر، هي التحام الشاعر بذاته، واستعادة هويتها الجوهرية، وإعلان حضورها الوجودي الفاعل، وفي ذلك إشارة إلى غياب الشاعر عن الساحة الثقافية، وانقطاعه عن الشعر مدة خمسة عشر عاماً، قبل أن تشده أحداث الواقع بقوة، فيستعيد جذوته، ويكمل رحلته.

٣.١. المسار الثاني:

يتجه الإهداء، في مساره الثاني إلى الحرف "إلى كل حرف جاء إليّ طائعاً، وكل حرف قد عصاني". حضر الحرف ثيمة مهيمنة على الإهداء في مساراته الثلاثة، سجل حضوراً ظاهراً أو مضمراً، في كل سطر من أسطر الإهداء، والحرف أداة الشاعر، ووسيلته في عملية الخلق الإبداعي، وهو مجاز عن اللغة، في بعدها الترميزي، الحامل للمعرفة، والناقل للتجربة. فالعملية الإبداعية تبدأ من إدراك الموجودات من خلال الرمز/الحرف، ثم نتمثله، ونخلق معناه الذهني بالرمز/الحرف، ثم نخرجه نصاً إبداعياً على جناح الرمز/ الحرف، فالحرف/ اللغة، أولاً وآخراً، ولذا كانت معجزة الله الباقية (القرآن الكريم) لغة. يقودنا التفحص في سيميولوجيا الحرف،

وهيمنته في الإهداء، إلى أهميته الوجودية، والمركزية، لكل عملية إبداعية، مرتبطة بالوجود الإنساني، وبوجود الشعراء والمبدعين على نحو خاص.

يشير المسار الثاني، إلى دلالة التسامح في الإهداء إلى الحروف المتأبية "كل حرف قد عصاني"؛ إلا أنه لا تخفى دلالته السيميولوجية على صعوبة العملية الإبداعية، وتعقيداتها، وأنها معركة شاقة في المطاردة والترويض، وتلكم دعوة ضمنية، إلى احتفاء المتلقي بالعمل الإبداعي، ونصوص الديوان، فهو ثمرة جهد شاق، حقيق بقارئ، ومتلقٍ، يضعه حيث ينبغي أن يوضع.

٤.١. المسار الثالث:

في إشارته السيميولوجية، يتجه مسار الإهداء الثالث نحو المتلقي مباشرة، إدراكاً من الشاعر بأهمية دور القارئ، في تلقي النصوص الشعرية، وتأويلها، وهو إذ يشيع في ثناياه روح المحبة والإقبال من خلال الاحتفاء والتواصل الحميم (استقبل، عانقها)، إلا أنه يشير أيضاً إلى أن النصوص الإبداعية، تبادلية، فهي لا تمنح مخبوءها، إلا لمن يقابلها حباً بحب، وعناقاً بعناق.

٢. عتبة العناوين الداخلية:

يُقصد بها عناوين القصائد الداخلية في الديوان، وهي "عناوين مرافقة، أو مصاحبة للنص، توضع لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف، يعتمدها الكاتب لداعٍ فني وجمالي" (بلعابد،٢٠٠٨ :١٢٥). ويمكن تسميتها بالعتبات الصغرى، أو العناوين الفرعية، ودراستها سيميولوجياً تقوم على فرضية اشتغالها الدلالي الثنائي، مرة باتجاه العنوان الرئيس، لوقوعها في دائرتها الدلالية، وأخرى باتجاه القصيدة ذاتها، في علاقتها الدلالية بها، وطريقة تعبيرها عن تلك الدلالة. ومن الملاحظ أن جيرار جينيت سلّم بهذه الفرضية، من خلال صمته عن ذكر وظائف العناوين الداخلية في كتابه (العتبات). "وهذا الصمت يدل على أنها هي نفسها وظائف العنوان الرئيس" (بلعابد ٢٠٠٨: ١٢٦). لكن تلك الفرضية المسلم بها، تنطوي على ملاحظات، يجدر مناقشتها قبل الدخول إلى دراسة العتبات الداخلية للعنوان.

أ. إذا كان الشاعر يبدع قصائده على فترات متباعدة، في سياق زمكاني متغير، ما يعني أن مثيراته للكتابة متنوعة، وطرق استجابته، وزاوية نظره للرؤية والمقاربة متجددة، وقد يكتب في موضوعات وقضايا مختلفة، ثم يمضي لجمع تلك القصائد في ديوان واحد، يقلده عنواناً رئيساً. فهل حتمية انتماء العناوين الداخلية للدائرة الدلالية للعنوان الرئيس فرضية منطقية علمية؟ أم أنها لي لأعناق الدلالة وتطويعها، ما يمكن أن نسميه التعسف في التحليل السيميولوجي.

ب. إن العنوان في القصيدة "هو آخر ما يكتب فيها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها، وهو بذلك عمل –في الغالب– عقلي، وكثيراً ما يكون اقتباساً محرفاً لإحدى جمل القصيدة" (الغذامي،٢٠٠٦: ٢٣٤). يصير الشاعر إلى اختيار عنوان قصيدته، بعد أن يتم ولادتها، هذا يعني أن العنونة في مثل هذه الحالة، ليست جزءاً من عملية مخاض التجربة، إنها خارج اللحظة الزمنية النفسية المصاحبة لغيبوبة الوعي والإلهام، وبالتالي يجب النظر أولاً، في الطريقة والكيفية التي صاغ بها الشاعر، عنوان قصيدته، لأنه "حين لا يعطي بالاً للعناوين، فينزع إلى اختيارات انتقائية من مفردات، أو جمل مقتطفة من متنه الشعري" (لباشي، ٢٠١٨: ٣٩٩). فإن العناوين عندها تضطلع بمهمةٍ وصفيةٍ تعيينية، لا دلالية قصدية، إن هذا لا يعني أن يتجرد العنوان من دلالته تماماً، فلا يُعدم أي عنوان مهما بلغ، من المباشرة والتسطيح، من دلالة ما، ولكن القصد هنا يدور، حول شبكة العلاقات السيميولوجية المتبادلة ورمزيتها، إن البحث عن شبكة علاقات سيميولوجية دالة للعناوين الداخلية في مثل هذه الحالة قد يعد فيما يرى الباحث، تعسفاً بحثياً، يستجيب عن غير قصدٍ لأغراض غير علمية.

إن التشكيل الفني في اختيار العناوين الداخلية، ينبغي أن يكون جزءاً أصيلاً من العملية الإبداعية ذاتها، لا خارجاً عنها، ولا مكملاً هامشياً لها، فإن تجربة الشعراء الإبداعية، بخاصة الذين لا تحظى عناوينهم الداخلية عنايتهم "في اختيار مسارات مميزة، لتصبح علامات شعرية وسيميائية بارزة" لصالح الاحتفاء بالعنوان الرئيس؛ تظل ناقصة غير مكتملة، فاقدة شيئاً من بريقها وإشعاعها.

١.٢. عتبات العناوين الفرعية بين الحداثة والتقليد:

ضم ديوان رجفة المقامات بين دفتيه، تسعاً وثلاثين قصيدة معنونة، راوحت بين الطول والقصر النسبي، ولدراسة آلية اشتغال الدلالة

السيميولوجية في العنونة الداخلية، ورصد علائقها، ومحاولة معرفة الآلية التي اعتمدها (الشحات) في اختيار عناوينه، ولأن تحليل النصوص لا يقع في إطار الإجراءات المنهجية التي يحددها عنوان البحث، فقد تطلب الأمر دراسة قصائد الديوان في ضوء المحددات الثلاثة السابقة. لذا يمكن تقسيم عتبات العناوين الداخلية في الديوان، بالاستناد إلى الآلية المتبعة في اختيار العناوين إلى ثلاثة مستويات:

- **اقتباس كلي:** عناوين تم اقتباسها نصاً من القصائد، كما هي، لم يجرِ عليها الشاعر أي تعديل، من إضافة، أو حذف، بلغت سبعة عشر عنواناً، في أربعة منها، اقتبس مطلع القصيدة، السطر الشعري الأول فيها، والبقية راوحت بين اقتباس من أواخر القصيدة ووسطها: **(ظلٌ يساوم خاطفه، تمنى لو أمكنه، مساومة الظل، وقت الصمت، حان الفصل، بعض ملامحنا، احذر، إذا قامت دولتك، الأشجار تموت على وقفتها، ثم غفا، قصاصات لا أذكر ما تحمله، أساس الملك، الضوء المباغت، قد أتيت، خارت قواه، أين تنام عيون سكينته، يخطئ من كان يظن).**
- **اقتباس جزئي:** وفيها اقتبس الشاعر (١٢) عنواناً من قصائده، ثم أجرى عليها تعديلاً بسيطاً، كاستبدال حرف **(حتى لا تنفلت خيوط العمر)**، أو زيادة **(حين ارتجف القلب)**، أو تحويل الفعل مصدراً في العنوان **(الجلوس خلف المرآة، البحث عن ملامحي، الرحيل عن وطنٍ يأكلنا)**.
- **عناوين غير مقتبسة:** لم تكن جزءاً من القصيدة، ولا تنتمي إلى معجمها اللفظي، وهي قليلة قياساً ببقية العناوين، وقد بلغت ثمانية عناوين **(كونية الروح، سرقة حلمي، الحياة في زمن الزيف، تقاعد، انتفاضة، خارت قواه، رباعيات الحياة، ثلاثية)**. يفيدنا التقسيم السابق، معرفة أن (٧٩.٥٪) من العناوين الفرعية للديوان، تم اقتباسها من نصوص القصيدة، كلياً أو جزئياً، ما يعني أن الشاعر، لم يعمد إلى خلق عتبة نصية مستقلة، تكمل شبكة دلالات القصيدة، بل اكتفى باقتطاع جزء من النص، ينهض دلالياً في العتبة بدلالته في النص، وهذه الآلية في الاختيار قديمة في تراثنا الأدبي.

٢.٢. فضاء العتبات الداخلية السيميولوجي:

على الرغم من أن الشاعر، عمد في اختيار عناوينه إلى الاقتباس من القصائد، سواءً كان اقتباساً كلياً أم جزئياً، إلا أن دراسة العناوين الداخلية دراسة دلالية سيميولوجية، تُشير إلى انتماء تلك العناوين إلى فضاء دلالي سيميولوجي متسق، يمكن تناوله عبر ثلاثة مستويات: عتبة الفضاء الواقعي، عتبة الفضاء الصوفي، عتبة الفضاء الوجودي.

١.٢.٢. عتبة الفضاء الواقعي:

نقصد بالفضاء الواقعي، كل ما يُحيط بالشاعر، من سياقات مادية واجتماعية وثقافية. وما يدخل به الشاعر من علاقات تحاورية، داخلية مع ذاته، أو مع وسطه المحيط.

أ. **<u>حيز الوطن:</u>**

في قصيدته المعنونة (حان الفصل) يُطلق العنوان دلالته السيميولوجية في الإشارة إلى لحظة الانتقال من مقامٍ إلى مقام، من مقام الصمت والسلبية إلى مقام الفعل والالتفات إلى الواقع، مقام الفعل الثوري، يقول: **(احتار إذا ما لمح عيون البسطاء/ وقد أخفت كسرتها/ ورأى حسرتها تتساقط من مشيتها/ فاستجمع كل قواه/ لكي يطلق ثورته/ رتب أحرفه/ وبدا يطلقها/ زخات زخات/ مثل هدير المطر)** وهو لا يكتفي فقط باستنهاض همته، ومشاركته الفاعلة؛ بل يحرض المظلومين ويحفزهم على التحرك، والانتقال من دائرة المظلومية، والاستكانة إلى دائرة الفعل: **(أطلق كل هديرك/ وازأر واثأر ممن باعوك/ ومن خدعوك/ ومن خانوك/ فلقد حان الفصل)**، وفي هذا السياق تتعانق الدلالة السيميولوجية لهذه العتبة، مع شبكة دلالات العنوان الرئيس، التي أشارت إلى الجمع، بين رمزية الممارسة الصوفية، العرفانية الوادعة، مع الالتحام بقضايا الشأن العام.

وفي عنوانه (الرحيل عن وطنٍ يأكلنا) تشِع إشارات الاغتراب التي يعانيها الشاعر في وطنه، الذي يعيش فيه: **(وطنٌ لا نعرفه/ كان**

يظللنا؛ فنهيم به/ ما عاد يُتيح لنا أن نسكن في مِعطفه) إنه يقدم تصوره عن الوطن، وفق ما ينبغي أن يكون: **(وطنٌ حين تجيء/ يجيئك/ ويشُدك كي لا تتركه)**.

(الحياة في زمن الزيف)، ينتمي هذا العنوان، إلى عتبة الفضاء الواقعي، الحياة اليومية وما تحمله من رهق، وهو يختزل دلالياً كل أشكال المعاناة اليومية: **(إن الشوارع تأكلنا/ حين نعبرها/ والبيوت تكاد تضيق/ على ساكنيها)**، إن الخوف المتفشي، وحجم التزييف: **(ففي القول خوفٌ/ فهذا زمان التكلُف)**، يعطل إبداع الشاعر، فيسلب منه موهبته: **(ها جف حلقي/ وما عاد حرفي يطاوعني/ كل شيء تبدل)**، ويلوذ بالصمت الفاعل الذي يُعيده إلى ساحة الفعل من جديد، في دورة لا تنتهي:

(فإذا حان وقت رجوعك للصمت/ فاظفر به/ عل صمتك يقتل ما يعتريك من الخوف).

ب. <u>حيز الذات الغنائية ونوستالجيا الحنين:</u>

في عنوان (سرقة حلمي) تظهر ذات الشاعر الرومانسية التي أحبت: **(كنت أعرف/ أن ظهورِكِ في الحلم/ حين تمرين/ تاركةً عطر صدرك/ لن يرتقي/ كي يهدئ شوقي)**، لكنه يُفجع بنهاية تباغته: **(إنه صاحبي الذي فر مختفياً/ وقد صاحبته/ صغيرة حلمي)**.

تنهض سيميولوجيا العنوان في (طعم الغربة) لتفتح مشهداً دلالياً على نوستالجيا الذكريات والحنين إلى الماضي: **(هل لا زالت رجفته/ تسقط من أطراف أصابعه/ حين ألامسه/ هل لا زال يحن/ إلى طاولة أبيه/ ليلهو بمفاتيح الحجرات)**، فيما تتواصل الدلالة لتشير إلى عذابات الوحدة والاغتراب: **(وما عاد بمقدوري/ أن أفرح/ حين أدق الباب/ فلا ألمحه يُسرع/ كي يخطف/ قطع الحلوى)**، إن وضوح الألفاظ، وبساطتها على غير ما يُشاع في العرف الأدبي، قادرةٌ على النهوض بنقل التجربة ولوعة الإحساس، بما تحمل تلك الألفاظ من دلالات.

٢.٢.٢. عتبة الفضاء الوجودي:

رغم أن الشاعر يتمتع بتجربة صوفية عرفانية، يمزجها مع الواقع المحيط، والتي ينبغي أن توفر له حداً أدنى من الاستقرار والسكينة، فإن القضايا الوجودية المجردة، كالحزن الوجودي، والوجع الدائم، والصراع مع الزمن، وسؤال الكينونة والذات، برزت من خلال عتبات عناوينه الداخلية تحت دلالات سيميولوجية واضحة.

في قصيدته (البحث عن ملامحي) يمكن التقاط إشارة سيميولوجية، ضياع الهوية وتمزقها، وعجز الحاضر عن بلورة معنى لماهية الذات الحاضرة: **(أمطرت وجهي/ غير أني/ كلما حاولت/ أن أخلو به/ لا تستقيم ملامحي/ فتردني طفلاً/ يظل يبحث/ عن ملامحه التي تاهت هناك/ في دورةٍ لا تنتهي)** واضح أن الملامح، لها حضور فاعل في دلالتها السيميولوجية، على صراع مع الزمن، الذي يترك آثار قوته، وبطشه على حاضر الشاعر، وملامحه، يؤكد هذا أيضاً ما ينطوي عليه عنوان قصيدة (بعض ملامحنا) من إشارات دلالية: **(كما تأكلنا الأيام/ وتنخرنا/ فنظل على هيئتنا/ بعض الوقت/ إلى أن يزداد النخر/ فتسقط بعض ملامحنا)**، وما يُشير إليه كذلك العنوان (حتى لا تنفلت خيوط العمر) في إشارة لحساسية الشاعر، في تلقيه فعل الزمن الصامت: **(هل تنفلت خيوط العمر/ وانفلت قطار العمر/ ولم يلحقه)**.

في العتبة (رجفة المقامات) تظهر إشارات الحزن الوجودي: **(وواصل حزنك الأبدي/ ما يُغنيك عن وجع الزمان/ فإذا أردت القلب دون جراحه/ فاملأه حباً في الترحل/ وانتظر)**، وهو حزنٌ يسير مع الشاعر حيث سار، إنه سمة وجودٍ مصاحب، ليس فقط ذاك الحزن الذي يتلفع به، بل إن العنوان ينطوي على ما يُشير إلى وجعٍ دائم: **(أحداقهم ملأى بما نقشت نوائبهم/ لتسكن صدرهم/ فإذا أرادوا أن يسُدوا جرحهم/ زاد النزيف وهزهم)**.

وفي قصيدة (الجلوس خلف المرآة) إشارة سيميولوجية واضحة، إلى صراعه مع الزمن، والاعتراف بضعفه الوجودي: **(لكني أعرف ضعفي/ وأراه/ يحلق فوق ملامح وجهي/ فأحاول أن أنزعه/ فيقاومني ويفر)**، فما الجلوس خلف المرآة لإصلاح الوجه، إلا رمزية واضحة لصراع حاضر الشاعر مع الزمن، ومحاولة التغلب على آثاره: **(لا أملك/ إلا أن أجلس/ خلف المرآة/ أحاول أن أصلح وجهي)**. نلمس كذلك جدل الأزمنة، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وصراعها الوجودي في قصيدة (قصاصات لا أذكر ما تحمله) التي

شكلت القصاصات محورها، يعود الشاعر إليها منطلقاً من حاضره، ويستدعيها من ماضيه، ثم يمر بها نحو المستقبل، في إشارة إلى رحلته التي ستنتهي، ولن يبقى إلا قصاصاته: **(سيحز بنفسي/ أني حين أغادر/ سوف تغادرني كل الأشياء/ وسوف أجف/ ولن يتبقى غير رذاذ/ يتطاير/ لن يبقى مني/ غير قصاصات/ لا أذكر ما تحمله)**.

٣.٢.٢. عتبة الفضاء الصوفي:

تنتمي عناوين هذه العتبة إلى الفضاء الصوفي، وهي تتحرك دلالياً في اتجاهات مختلفة، متعددة، منها مثلاً: رحلة بحث دائرية، عودة وانطلاق، في حركة دائرية لا تنتهي، هذا ما يشع به عنوان قصيدة (رجفة المقامات): **(سأظل أبحث في متاهات المقام/ وأرتوي/ فأعود من حيث انطلقت/ كي أواصل رحلةً/ لا تنتهي)**. وما يمكن أن نلمسه أيضاً في العنوان ذاته من رغبة في الحرية، وحرص على التحرر والانطلاق: **(حتى تحس بأن قلبك طائر/ أو كاد يمرح في الفضاء/ فتركت خوفي/ ومضيت أبحث/ في فضاء الكون عن دفءٍ أصادقه)**. كذلك يحمل العنوان دلالة سيميولوجية، تُشير إلى لحظة العرفان التي هي مطمح الشاعر وغايته: **(فإذا عرفت/ فدع معارفك القديمة/ والتقط من نور قلبك نفحةً تمضي بها/ الآن تعرف ما يُعينك/ كي تواصل رحلةً/ لا تنتهي)**.

إن فكرة الديمومة، بمعنى اللانهاية، في محاولات الشاعر الصوفية للوصول إلى العرفان، جوهرية، ذاك؛ لأنها تتحرك في حركة دائرية متصاعدة، من مقامٍ إلى مقام، في رحلة صعودٍ وترقٍ: **(فلقد نهلت من المعارف/ ما يُعينك/ ولقد عرفت الآن أنك ماثلٌ/ في رحلةٍ لا تنتهي)**. وفي قصيدة (كونية الروح) تبدو الدلالة واضحة، فيما تمثله الروح، في الفضاء الصوفي، من مركزية، يسعى الصوفي في صراعه مع الجسد إلى تطويعه، فيما يُطلِق عنان الروح، إن هذا أقصى ما يُريده الصوفي: **(ويُكمل ما قد يُعيد له/جسداً لا يُعانده/ وحين يضيق من الضيق/ يصفو/ فلا وجعٌ يعتريه)**. وهو الأمر ذاته، الذي يلح عليه عنوان قصيدة (أين تنام عيون سكينته)، حيث يحاول أن يستلهم الشاعر، من عيون أبيه مبعث السكينة، وموطن البصيرة، والوصول إلى الكونية: **(كنت أحاول/ أن أتلمس/ كيف يقاوم رغبته/ كيف امتلك غرائزه/ وتخلص من سطوتها/ وكيف تناغمت الأضداد/ بداخله/ فتلمس/ أن يملك قلب بصيرته/ وأدرك كونيته)**.

النتائج:

بعد انتهاء البحث، في اشتغاله على ديوان رجفة المقامات، للشاعر محمد الشحات، في رحلة بحثية، حاولت الجمع بين التنظير والتطبيق، على العتبات النصية في الديوان، بما تشمله من عتبات خارجية: العنوان الرئيس، ولوحة الغلاف الأمامية والخلفية، وما تحوي من أيقونات بصرية، ورموز، وعلامة أجناسية، وصور، وكذلك العتبات الداخلية كالإهداء، وعناوين القصائد الداخلية.

يمكن إجمال بعض النتائج المستخلصة من محطات البحث، لا أقدمها على شكل حقائق قطعية، وإنما مستخلصات بحثية معرفية، نسبية، تمكن الباحثين من استثمارها، ومراكمتها، للمساهمة في إثراء مدونتنا النقدية العربية المعاصرة.

١. تضافرت العتبات النصية في الديوان، بما تحمل من دلالات سيميولوجية، في تشكيل فضاء دلالي، ساهم في توجيه أفق التلقي، لإنتاج قراءة تأويلية متسقة لقصائد الديوان.
٢. كشفت دراسة العتبات، عن ثلاثة فضاءات، كونت تجربة الشاعر الإبداعية، الفضاء الوجودي، والفضاء الصوفي، والفضاء الواقعي، حيث مزج بين سكونية التجربة الصوفية، وعرفانها وصفائها، وبين فاعلية التجربة الواقعية، الملتحمة بالواقع، جدله وصراعه، كالقضايا الوطنية، وأشكال الظلم، والاغتراب، كل ذلك تحت فضاء فلسفي عام.
٣. أدى الغلاف، بما يحمل من أيقونات بصرية، وألوان، الأسود، والأبيض، والأصفر، مهمته السيميولوجية بفاعلية، بما أحدث من استثارات عاطفية، وفكرية، ومعرفية، ورمزية، من خلال استثمار الطاقة الرمزية لرقصة الصوفي الدائرية. وإنتاج ثنائيات سيميولوجية دالة، كثنائية الجهل والعرفان، والدونية والسمو، والحركة والسكون، والجسد والروح.
٤. كشفت العتبات في تضافرها، عن معلم أصيل في تكوين تجربة الشاعر، وبلورة رؤيته، وهو قدرته الإبداعية، في الدمج بين التراث والمعاصرة، بدءاً بلوحة الغلاف

ورموزها، التي دمج فيها التقني بالتراثي، ومروراً بالعتبات الأخرى، كالعناوين الفرعية والإهداء، التي أشارت إلى إمكانية توظيف التراث بطريقة معاصرة، واستنهاض ممكناته الحضارية، كتجريد التجربة الصوفية، مما علق بها من حمولات معطلة، واستثمار طاقتها الروحية، في التفاعل مع الواقع، والسعي لإصلاحه.

٥. تجلت آلية الشاعر، في اختيار العتبات الداخلية، واضحة، بين الاقتباس الكلي، أو الجزئي من متن القصيدة، وأحياناً مطلعها، وبين بناء العنوان مستقلاً، اختار الشاعر **(79.5%)** من عناوينه اقتباسا، جزئيا وكلياً، وهي آلية على قدمها في تراثنا العربي؛ فإنها ما زالت ممتدة، يرتادها الشعراء.

إحالات البحث:

١. ابن منظور، محمد ابن مكرم، ٢٠٠٣، لسان العرب، ط٢، دار صادر، بيروت.

٢. بلعابد، عبد الحق، ٢٠٠٨، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر.

٣. تومي، سعيد، ٢٠١٩، الترجمة وفوضى المصطلح (قراءة في مصطلح العتبات النصية)، العدد ١٥، ط١، مجلة معارف، جامعة البويرة.

٤. حسين، عامر محمد، ٢٠١٤، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة (المولوية أنموذجاً)، مجلة بابل، مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية مجلد ١، العدد ٣، العراق.

٥. حمداوي جميل، ٢٠٢٠، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ط٢، دار الريف للطبع والنشر، المغرب.

٦. حمداوي، جميل، ٢٠٢٠، سيميوطيقا العنوان، ط٢، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب.

٧. دياب، محمد حافظ، ١٩٨٥، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، مجلد ٥، عدد ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

٨. رضا، عامر،٢٠٠٧، سيميائية العنوان في ديوان (سنابل النيل) لهدى ميقاتي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، الجزائر.

٩. زكريا، رضوى، ٢٠٢٠، دور الحركة التقديرية لتحقيق الزمكان في المشغولة النسجية من خلال الرقص الصوفي، مجلد٤، عدد٣٤، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية. طنطا.

١٠. سويزف، فريدة، ٢٠١٧، جمالية اللون ودلالته في الشعر العربي المعاصر، قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، الجزائر.

١١. الشامي، هانم، ٢٠١٩، سيميائية العتبات النصية في الخطاب الشعري (السندباد وديمومة الإبحار أنموذجاً)، مجلد ٣٦، عدد ١٢٢، مجلة كلية دار العلوم، القاهرة.

١٢. الصغراني، محمد، ٢٠٠٨، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط١، النادي الأدبي، الرياض.

١٣. علوش، سعيد، ٢٠١٩، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط١، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان.

١٤. عمر، أحمد مختار، ١٩٩٧، اللغة واللون، ط٢، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة.

١٥. الغذامي، عبد الله، ٢٠٠٦، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط٦، المركز الثقافي العربي، المغرب.

١٦. قنبر، مصطفى، ٢٠٢٠، الإهداء (دراسة في خطاب العتبات النصية)، ط١، المركز الديمقراطي العربي، برلين.

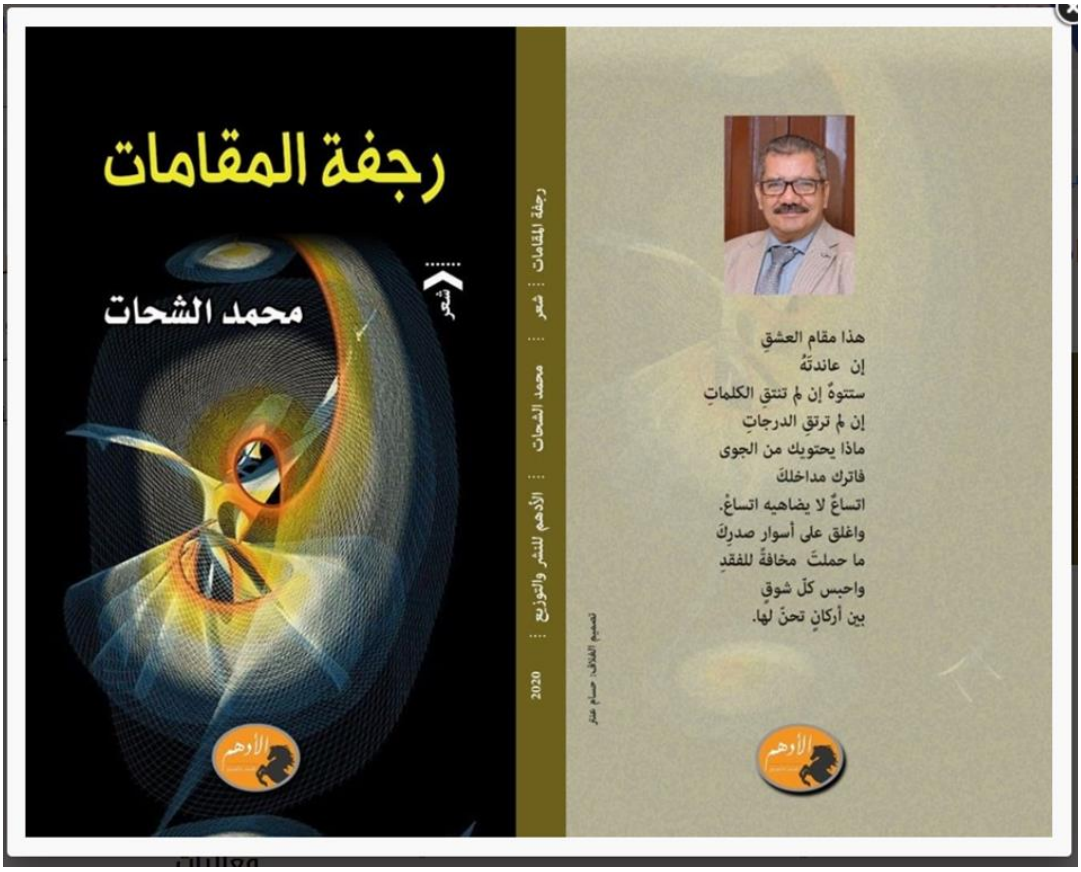
١٧. كار، خالد،٢٠١٩، سيميائية العتبات النصية في ديوان مرثية النار الأولى، رسالة دكتوراه، جامعة الشهيد حمه لخضر، الجزائر.

١٨. لباشي، عبد القادر، ٢٠١٨، جمالية التشكيل الفني للعنوان في النص الشعري المغربي المعاصر، مجلة قضايا الأدب، جامعة البويرة، الجزائر.

١٩. مجموعة باحثين، مرايا الشعر مرايا النقد: تحولات التجربة الشعرية لدى محمد الشحات،٢٠٢٠، دار الأدهم، مصر.

٢٠. المطوي، محمد الهادي، ١٩٩٩، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، عدد١، مجلد ٢٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

ملحق:


رجفة المقامات
محمد الشحات
شعر
رجفة المقامات ... شعر ... محمد الشحات ... الأدهم للنشر والتوزيع ... 2020
تصميم الغلاف: حسام عنتر
هذا مقام العشقِ
إن عاندتَهُ
ستتوهُ إن لم تنتقِ الكلماتِ
إن لم ترتقِ الدرجاتِ
ماذا يحتويك من الجوى
فاترك مداخلكَ
اتساعٌ لا يضاهيه اتساعْ.
واغلق على أسوارِ صدرِكَ
ما حملتَ مخافةً للفقدِ
واحبس كلّ شوقٍ
بين أركانٍ تحنّ لها.