مستويات التلقي في سيمياء التواصل (دراسة) في نص (راقص النوبان البصري) شعر: ياسين طه حافظ

د. فرحان بدري الحربي

مقدمة

يرتقي الدرس السيميائي الى مصاف المعارف العقلية في مناهجه المبتكرة لكشف دلالات الأدب بوصفها بنىً رامزة تحيل الى مدركات القارئ في التعامل مع الفن. ومن خلال سيمياء التواصل نحاول الكشف عن منطلقات النص موضوع الدرس(راقص النوبان البصري) (١) ومكنوناته الإبداعية بغية الوصول الى الفهم الواعي لحقيقة الجمال فيه. فقد اكتنز نص ياسين طه حافظ بظواهر سيميائية مهمة في بنيته الساردة وتحولاته الفريدة المتلاحقة حتى بات التمثيل الذري بين شيفرات المؤلف (الشاعر) كلي العلم، وبيانات الشخصية من علاماته الفارقة.

فاتحد البحث مسابر متنوعة لرصد حركات النص في الخطوة الأولى، ثم تحول الى تحرير البنى الرامزة فيه. وبعد ذلك حاول معالجة الثيمة المتأصلة في وعي النص الغائب او المباين من خلال التداعي الحركي في النسيج الغوي في النص، ذلك فضلا عن محاولة البحث تحليل العتبات النصية المؤطرة لمهيمنات النص، وتحليل الحركة السردية المؤطرة لنظام الحركة الدينامية المؤثرة في جسد النص.

ولا يخفى ما لقدرة ياسين طه حافظ الابداعية من الأهمية بحيث يُؤَطر نصه هذا ضمن المنجز الشعري النامي بعد نضجه والمستمر في النمو التفاعلي الى الحد الذي يمكن وصفه بالإبداعي المتواصل.

المبحث الاول: سيمياء التواصل ومستويات التلقي، مدخل تنظيري

أ- السيمياء والتواصل

يتفق أعلام السيمياء،على الرغم من اختلافاتهم الفكرية وتنوع انتماءاتهم المنهجية، على تعرف السيمياء بأنها: دراسة الاشارات، أو كل ما يمكن عدُّه اشارة او ما ينوب عنها بحسب تعبير(امبرتو يكو)، بيد أن مجالها واسع ومفاهيمها متعددة وادوات التحليل فيها متنوعة. (٢) ومن بين ما عرفت به السيمياء: أنها علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع،(٣) فالسيميائيون لايدرسون الإشارات مفردة بل بصفتها جزءاً من منظومات إشارية او بصفتها وسيلة اتصال إذ يهتمون بصناعة المعنى وتمثيل الواقع.(٤)

وقد بدأت بوادر سيمياء التواصل مع توجهات أصحاب اللسانيات الوظيفية مثل: (جورج مونان) و(كرايس) وغيرهما، ونمت بجهود اعضاء(حلقة براغ) مثل: (تروبتسكوي)،و(مارتيني)، و(جاكوبسن)، ذلك فضلا عن جهود (أوستن) و (فجنشتاين)، وكان لهم الفضل في التاسيس لدراسة أنساق العلامات التواصلية وتجاوز المنظور اللساني الذي قصرها على نظام الاشارات اللسانية.(٥) وكان من الداعين الى سيميائيات التواصل (برييتو) و (أريك بيوسنس).(٦) وأصبحت السيمياء بعد ذلك تهتم بدراسة جميع انواع العلامات اللسانية وغيرها كالكتابة و اشارات الصم والبكم، في حين كانت جهود اللسانيات منذ (دي سوسير) قد اقتصرت على الاشارات اللسانية اذ عدها أنموذجاً لجميع العلامات.(٧)

ب- روافد سيمياء التواصل

ان سيمياء التواصل على الرغم مما اوضحناه انفاً استمرت في اعتماد ما رآه (دي سوسير) في مفهوم التواصل، وهو يُعدّ رافداً أولاً

لها ومرجعية معرفية لنظريتها ضمن حدود السيميولوجا إذ انها بحسب (سوسير) علم يدرس دور الإشارات بصفتها جزءاً من الحياة الاجتماعية،(٨) فالتواصل يعني عملية تقع بين طرفين: متكلم و سامع، ويؤكد (سوسير) الاصل الاجتماعي في النظام اللساني الذي يتكون من وحدات صغرى هي (الاشارات) تتكون كل منها من دال و مدلول يرتبطان على وفق مبدأ الاعتباطية وهو مبدأ اجتماعي، والالسنية بنظره فرع من علم السيميولوجيا وتُطبَّق قوانين السيميولوجا فيها.(٩) فعلم الاشارات يعني السيميولجيا semiology باصطلاح (دي سوسير) وموضوعه دراسة حياة الاشارات في المجتمع، ولم يقل (دي سوسير) بالعلامة وانما قال بالاشارة.(١٠) وقد تأثر الدرس السيميائي الحديث بنظرية (دي سوسير) اللسانية في اغلب محاوره.(١١)، وعملية التواصل بحسب (سوسير) تبدأ في ذهن المتكلم بربط المفهومات بالصور الذهنية وتكتمل في ذهن المتلقي بشكل معكوس.(١٢)

وفضلاً عن ذلك فإن (رومان جاكوبسن) يُعدّ مؤسساً لنظرية سيميائية متطورة في مجال التواصل بسبب مفهومه للبنية فهو يستند الى مبادئ (دي سوسير) لكنه لايخضع لها كلياً، اذ يناهض بعضها، ويتبنى في الوقت ذاته مفاهيم (سندرس بيرس) الى جانبها فَهُما في نظره روّاد التحليل الألسنبي البنيوي.(١٣)

وبذا نجد ان الابحاث المعاصرة حول العلامة تصدر من منبعين اثنين: هما (سوسير)، و (بيرس)، فاذا كان (سوسير١٨٥٧- ١٩١٣) مؤسساً للسيمياء بشقها اللساني الاوربي او ما سمي بالسيميولوجيا فإن (بيرس ١٨٣٩-١٩١٤) يعدّ مؤسس السيمياء بشقها الامريكي العلاماتي، أو السيميوطيقي، (١٤) ونشير الى اقتراب (بيرس) من الدستور الشكلاني للإشارات وبالتالي الى قترابه من المنطق وقد استعار بعض مصطلحاته من (جون لوك)، ويرى (بيرس) ان المعاني تستند الى سياقات الإرجاع كما تستند الى الشفرات المنظومية، وقد طوّر اصنافاً منطقية مفصلة لأنماط الإشارات.(١٥)

ويشير(دو لودال) في تقسيمه لكتابات (بيرس) حول العلامات بحسب مراحل البحث الى اهمية المرحلة الثالثة وهي المرحلة السيميوطيقية (١٨٨٧-١٩١٤) حيث طور(بيرس) نظريته الجديدة للعلامات بالربط بين نظرية العلامات ونظرية المقولات، بعد تجاوزه للمرحلة الثانية وهي الذرائعية والمرحلة الاولى وهي الكانطية المنطقية. ويرى (بيرس) وجوب عدم الخلط بين الدلالة LA Signification والعلامة ذات الدلالة، فمؤوِّل العلامة L' interpretant ليس هو دلالتها، بل هو كما سنرى علامة اخرى.(١٦) وهذا ما أراده بيرس بنظريته حول العلامة ذات العلاقة الثلاثية: الاولية او مقولة الكيف و الثانوية او مقولة الوجود والثالثية او مقولة الفكرة الوسيطة، فالعلامة تكون أولى عندما تحيل على نفسها وثانية عندما تحيل في الحال على موضوعها وثالثة عندما تحيل على مؤولها، ذلك في مقابل نظرية سوسير للعلامة في علاقتها الثنائية المبنية على الدال والمدلول.(١٧)

وبحسب (دولودال): "نرى ان السيميوطيقا البيرسية هي في الوقت نفسه سيميوطيقا التمثيل، والتواصل، والدلالة. والعلامة كما هي لها وجود خاص اي لها وجود للا علامة.(١٨)

اما الرافد الآخر لسيماء التواصل فيتمثّل بآراء بلومفيلد عن فعل الكلام ضمن علم النفس السلوكي،(١٩) وهو ينطلق من السياق في النظر الى فعل الكلام بوصفه سلوك من نوع خاص يمكن تفسيره في ضوء المثير والاستجابة و تكون اللغة وسيطاً بينهما.(٢٠)

ويمكن تمييز العلامات التواصلية من غيرها من خلال الوظيفة التواصلية فهي مشروطة بالمقصدية،(٢١) فتكون السيمياء دراسة لطرق التواصل بمعنى دراسة الرسائل الموجهة الى الغير بهدف التأثير فيه.(٢٢)

وبذلك فان سيمياء التواصل تمثل منهجاً من مناهج السيمياء المتنوعة وهي تنقسم على اتجاهين الاول هو الاتجاه التواصلي وفيه محوران هما محور التواصل اللساني و محور التواصل غير اللساني، اما الاتجاه الآخر فهو محور العلاماتية وفيه أربعة محاور: أ- الاشارة وتعنى بالظاهرة المدركة والخاضعة لارادة الانسان مثل البصمات والآثار، ب – المؤشر وهو يرتبط بالمتلقي، ت- الأيقون ويعتمد علاقة المماثلة بين الشيء و العلامة، ث- الرمز يعنى بدراسة العلامة التي تنوب عن علامة اخرى مرادفة لها، ويمكن ان يكون لها مدلولاً آخر.(٢٣)

وقد عدَّ (تشارلز موريس ١٩٣٨) التداولية في مصطلحpragatics جزءاً من السيميائة وهي القسم الثالث بعد سيمياء التركيب وسيمياء الدلالة، وسيمياءالتداول تدرس علاقة العلامات بمفسريها،اخذاً بعوامل انتاجها وتوظيفها وتأويلها. (٢٤)

ج - القراءة فعل تواصلي سيميائي

يمكن عدّ القراءة فعلاً تواصليا سيميائياً فهي عملية اعادة تشكيل للعمل الذي شكله المبدع،(٢٥) بمعنى ان القراء عملية ذهنية يتم بها تلقي النص الابداعي، الشعري او النثري، والتفاعل معه ومحاولة تفسير معطياته وتحليل ابنيته وصوره ورموزه،(٢٦) وهو ما يمكننا فهمه من مقولة ريفاتير في تقسيم القراءة الى نوعين: استكشافية لفهم النص، واسترجاعية لتأويله.(٢٧) ويقترب هذا التوجه السيميائي من التحليل البنيوي في محاولة الكشف عن البنى الكبرى الدالة في النصوص الادبية و علاقتها بالبنى الجزئية ونسق العلاقات المكونة لهذه البنى، بيد أن التحليل في المنهج السيميائي لايقتصر على المحور الفكري المتعالي فحسب بل يتابع التفرعات المؤدية لتأليف المعنى فيما يخص الألفاظ والتراكيب والمقاطع الصوتية والمضمونية وغيرها، وبذا فإن التواصل السيميائي في الأدب يقوم على محورين: الإنتاج وإعادة الإنتاج، ويقوم محور الانتاج على العناصر الآتية: أ- مرسل، و ب- عملية تشفير، وهي تقوم على الآتي:١- كفاءة لسانية وشبه لسانية مما يؤدي وظيفة التواصل ٢- معرفة بأيديولوجا المجتمع وثقافته٣- معرف بأصول إقامة الخطاب واشتراطات انشائه و ايصاله ٤- عوامل ذاتية ونفسية للمُنشئ. اما مايخص اعادة الانتاج فتقوم على عملية التأويل وتشترط الاتي: متلقي، يقوم بعملية فك التشفير، وقناة اتصال ممثلة بكيفية توصيل المنتج الأدبي، ويوازي ذلك توافر عناصر مضافة تشمل: مرجع،و رسالة.(٢٨)

والانموذج التواصلي في محوريه المذكورين يهتم بظروف انتاج الخطاب وعوامل تكوينه، سواء أكان خطاباً لسانياً او علاماتياً، إذ ان طرفي التخاطب حين يتبادلان المعنى يكونان على دراية وتمكن من الكفاءات اللسانية والأيديولوجيا الثقافية فضلاً عن مراعاتهما للوضع النفسي، وهو ما يعني تلازم عمليتي التشفير في الانتاج وفك التشفير بالتأويل في اعادة الانتاج.(٢٩)

وبموجب منظور الأثر المفتوح، الذي اشتقت فرضياته من الرمزية العاملة بالتلميح لأستبعاد التأويل الوحيد المفروض على القارئ، ينفتح المعنى على التفاعل الحر للقارئ ويتحقق الاثر الذي يوحي و يُملأ بمشاركة المؤوِّل العاطفية و التخييلية.(٣٠)

تفترض القراءة الشعرية تطابق العالم الشخصي مع عالم النص، فالنص المبني على الايحاء يتجه الى العالم الداخلي للقارئ بهدف ابراز أجوبه جديدة وأصدية للمعنى بعيدة عن مقصديتها وأصلها مما يعني انفتاح الإدراك الجمالي.(٣١) وهكذا يرى (إيكو) ان المنهج السيميائي يعتمد ما سمي بتداولية النص وفيه يرى ان الامر يعتمد على فاعلية القارئ وهي ذات طبيعة استدلالية يستعين فيها القرئ بما يسميه إيكو موسوعة القارئ، التي تعني الافكار و الذاكرة الجماعية ضمن السياق السوسيوثقافي.(٣٢)

المبحث الثاني: مقتربات الخطاب الشعري في النص

ينبني نص راقص النوبان منذ البدئ على لحظة حلمية مؤسسة على حالٍ من التحوّل الحلمي وهي لحظة تضادٍّ مع الواقع، فهو نص حكائي في قالب شعري تؤطره أربع حركات متداخلة بنسيجها السردي، كما ياتي:

- حركة الانفتاح المندمج بحركة التحول والتماهي، والانفتاح هي حركة الشخصيات المجاورة، الفاعل المساند، وفيها تنبثق لحظة بداية النص بوصف دائرة الرقصة أو (فلك الراقصين) تبدأ بالمقطع الشعري:

" فلكٌ رسمته دشاديشُ بيضٌ \ وجمعُ دراويشَ ألقوا حجابهم في \ منادمة ".

وتستمر الى مقطع: " نزلوا من مراكبهم. لا بلاد لهم \ بعد تلك القفار من التيه ".

- تمتد هذه الحركة في الحلقة المنبثقة منها، وهي تشير إلى فعل التحول، وتمثّل تماهي بؤرة الفلك، او الدائرة، وتبدأ من المقطع: "يدورون في رملهم حول هذا الموزّع بين \ أنوثته و فحولته".

لتنتهي في المقطع: " فهو امرأةٌ للتمتّع، أحدافُهم \ تأكل ما تشتهي من بقيّته، \ رجلٌ يشتهى".

- حركة التمنّع هي الحرك الثانية، وهي متداخلة مع الحركة الثالثة بعدها. والتمنّع هي وظيفة الحبيبة المتوارية، وهذه الحركة تبدأ من حيث لم تنته الحركة الاولى في مقطع: "رجلٌ يشتهى، \ فلماذا تصدُّ الحبيبةُ عنه ؟ لماذا \ الحبيبة لاترتضيه؟".

وهي لحظة شعرية قصيرة، آليتها اجترار الذكريات ووظيفتها تسريع السرد تقنياً بحيث تؤدي الى الدخول في الحركة القادمة الثالثة.

- حركة الصراع بين التضاد والتحول في الذات المنفعلة للشخصية المحورية، وهي الحركة الثالثة، تبدأ من مقطع: " هو الرجل المرأة

العاشق العاشقة، يستحيل لكلٍّ هنا امرأةٌ غائبة".

وفيها تتأزم حبكة الحكاية الشعرية و يصل السرد الى ذروة العقدة.

- لحظة الاننفراج بالاستسلام، الحركة الرابعة، وفيها تنحل العقدة بالسلم او الاستسلام، بيد أنها غير منفصلة عن سابقتها فتبدأ هذه من حيث لم تتوقف تلك، إذ تغيب االشخصية في حلمها وتندمج في نشوة الرقص كما في المقطع: "وهي الرغبة تعوي ودفٌّ يصيح \ مزيداً بدفّ..".

تنفرج العقدة في هذه الحركة لنقرأ: "أكملوا فرحاً غادروا منزل الصبوات \ هو ظلَّ وراءَهُم".

وتبدأ لحظة الواقع بعد انتهاء النشوة لنقرأ: "الفرقة تترك مسرحَها \ وهو وحده يكمِلُ رقصتَه ويمدّ يديه \ ليأخذها من يديها،...، بابها يصفق الان في وجهه".

هنا يعود الصراع ليبدأ من جديد، انها لحظة انتهاء الحلم و الصدمة بالواقع، بين الغيبوبة في الحلم بالتحول وبين مواجهة الواقع، وبهذا يصنع النص مفاجأة تهزُّ ذهن المتلقي، لنقرأ المقطع الآتي: رجلاً والحبيبةُ ترتضيه؟ \ أم يظلّ هنا وأظلاف بيضٍ وأوراقَ خضراء ميتة؟.

يدبّ الصراع في داخل الشخصية المحورية ففي لحظة: " يخلع في الظلمة ردفيه "، ويُفترض ان يصل الى نهاية لكنه يعود الى النشوة الحلمية فتعاود المفاجأة عملها مرة اخرى:

"ولكنه قام بعد دقائق، يمشي على وجعٍ \ ومضى مثلما كلَّ يومٍ..... إلى بيتها".

المبحث الثالث: المنطق العاملي في الحكاية الشعرية مقاربة تأويلية

في محاولة استنطاق النص للتعرف على مكوناته وكشف ماتخبّئه الكلمات والسطور ضمن المقاطع النصية يكون انموذج القراءة الذي نقارب النص به محاولة لصناعة معنى جديد للنص بالتواصل معه وتداول معطاه الفكري والوجداني وتحرير أثره الجمالي، (٣٣) وان بحثنا في المنطق العاملي في الحكاية الشعرية (٣٤) مضمون النص المدروس يعني ان نتوجه الى دراسة العلاقات التي تشكل بطريقة منتظمة أنموذج السرد ونظامه، وهو ما يشكل الثيمة المعنوية التي تقوم على علاقات اتصال و انفصال بين سمتين، ومهمة المقاربة النقدية هي الكشف عن امكانية انشاء شبكة تراتبية بين صفات المكونات بحيث تستنفد التكوين بحسب ما يقول بول ريكور. (٣٥)

أ- الذوات و الرغبات

نتوجه للتعريف بالذوات و الرغبات التي تؤلف الموضوع الحكائي في نص ياسين طه المبني في الاساس على سرد حكاية شعرية باسلوب لايمكن إنكار القدرة الفنية في صياغته. فنجد النصّ ينبثق من فلك رقصة النوبان، وهي إحدى رقصات الهيوة البصرية، وينتشر الخطاب الشعري فيه بمسار متردد بين رغبة البوح ورغبة الامتلاء، أو تحقيق الحلمبالشكل الاتي:

- رغبة البوح تشمل الشاعر، وهو يأخذ دور الراوي العليم في السرد، فضلاً عن الشخصية المحورية في الحكاية وهي شخصية تعاني الحرمان من الوصل.

وهنا نجد ان اسلوب السرد الحكائي في الشعر يوفر مزتين للباث، نقصد الشاعر الراوي: أولها الايحاء بلغة الشعر القادرة على اثارة الخيال والوجدان بحمولتها الجمالية، والأخرى تتمثل بممكنات السرد وما يوفره من قدرة على الاستطراد المنظّم بما يساعد على التفصيل في تصوير الحدث من جهة باشباع الرغبة في البوح والحكي فيبعث على المتعة في نفس الشاعر الراوي ويسمو بروحه المتطلعة الى اكتشاف عوالم خيالية في دقائق الحدث الفني، وفي هذا الموضع نرجح الوقوف عند حدود هذه الفرضية فلسنا في موقف استكناه المعنى لتفسير ما يجول في نفس الشاعر بقدر ما نسعى الى ادراك اثر النص في المتلقي لنقرأ المعاني الموازية لمدركات النص بحسب ممكنات التقدير في ما يتعلق برغبة البوح لدى الشخصية المحورية والمساند، أو الشخصيات المساندة، أعضاء رقصة النوبان المكونين لفلك الرقصة المتحلقين حول ذلك المتحول.

وهنا نجد الرغبة هي المحرك للفعل الشعري، رغبة البوح بوجع الحرمان من وصل الحبيبة في نفوسهم أجمعين، الشخصية الأولى والمساندين، وهو ما دفعهم إلى فك طلاسم الشبق و البوح بالرغبة الجسدية والتعبير عنها بالرقص و حركاته الموحية، فاخذ الراقص الأول، الشخصية، دور التحول إلى الأنوثة وأخذ الراقصون دور الموازي والمساند في الرقصة بحركاتهم وايماءاتهم.

وبذا يمكننا سم مخطط حركة الرغبة في الذوات بالشكل الاتي:

- ذات البوح، تحتوي الاتي: ا- الشاعر، الراوي. ب – الشخصية، الراقص الأول، ج- المساند، الراقصون الآخرون.

أما مراحل سيرورة السرد في الموضوع المركزي للحكاية الشعرية، المعبر عنه بمشاركة الراقصون البحارة للشخصية الاولى، والذي يدور حول الحرمان من اشباع الرغبة بالوصل من الحبيبات والتعبير عن ذلك الحرمان بالايحاء الذي يوفره الرقص ويحول دونه الصدّ والبعد فيمكن وضع مخططه بالشكل الاتي:

- الفرضية، وتعني الأمر المرغوب فيه، اي الرغبة االمراد تحقيقها لكل عنصر في الخطاب وهي منفردة عند الراوي وتعني الرغبة بالبوح، ومتحدة عند كل شخصية من الشخصيات اي الوصل بالحبيبات بالنسبة إلى الراقصين، ومثلها بالنسبة إلى الراقص الاول أي الوصل بالحبيبة.
- الغائية، تعني النتيجة التي تؤول اليها الفرضية. وهي معدومة لكلٍّ من الشخصيات المجاورة اي الراقصون ويحول دونها البعد عبر بحار العالم، وللراقص الأول لوجود عائق وهو الصد منها فيحول دون تحقيقها.
- التحيين، يعني الكيفية، كيفية الوصول إلى تحقيق الرغبة، وتكون بالانتماء إلى حلقة الرقص والتعويض عن الحرمان بنشوة الحلم المتحقق من حالة الطرب بالرقص. فالوصل مرهون بالحلم هرباً من الحرمان. وتنامز شخصية الراقص الاول بالتحول بحالة منفردة.

ويمكن وضع مخطط لهيئة توزيع المقاطع الاستيطيقية للرغبة والذوات بالشكل الآتي:

الفرضية	التحيين	الغائية
الوصل	الحلم، النشوة	سلبيّة
الرقص، التحول		

هذا في عموم النص أما منظور التوزيع في الحركات الاربع للنص، بمعنى مقاطه في التكوين الاستيطيقي، بشكل جزئي لكل منها فيمكن متابعته كما يأتي:

ب- حركات النص الكبرى:

× الحركة الاولى: لابد من تحديد الذات مقدماً في هذه الحركة، فالذات هنا تشمل جمع راقصي النوبان.

- الفرضية: أي الرغبة المراد تحقيقها للذات، رغبة الامتلاء بوصل الحبيبات الغائبات وتتم بإحياء الحب الضائع واستذكاره، فنقرأ: "وهم غير أولائك، أولاك في البحر، \ والبحر ضاع، سرٌّ توارى وحبٌّ مضى في الرياح".
- التحيين: تحقيق رغبة الوصل، ويكون بالتحليق في فلك الرقصة، و الغياب في عالم صوفيٍّ من الخيال، فنقرأ: "فلكٌ رسمته دشاديشُ بيضٌ \ وجمعٌ دراويشَ ألقوا حجابهم في منادمة \ ،..... \ ودائرةٌ، وسطها، من رجالٍ \ ودائرةٌ ما تزال الدفوف تدورُ \ تلملمُ أفراحَها الضائعات، \ السفائن موثوقة نحو شاطئها ،....".
- الغائية: النتيجة التي آلت إليها الوظيفة، أنهم لم يصلوا الحبيبات بل عوضوا حرمانهم بالحلم ووهم بديل بالامتلاء من ذلك المتحول، إذاً فهو السلب بدل التحقيق، فنقراء: "وهم بدشاديش بيض معرَّقة \ ولحى أو دخان \ نزلوا من مراكبهم. لا بلاد لهم \ بعد تلك القفار من التيه، \ هذي القفارُ \ يدورون في رملهم حول هذا الموزّع بين \ أنوثته و فحولتهِ".

× الحركة الثانية: فيها تشترك الذوات في القضية المحورية وتندمج الفواعل كما يأتي:

- الفرضية هي الوصل، لكنه وصل وهمي لكل الاطراف بتذكر الحبيبات، لنقرأ: "طراوة أنثى تذكّرهم بالرحيل، \ تذكرهم بوجوه

حبيباتهم تتخاطفُ \ أثوابُهنّ الحرير. \ ،... ".

- التحيين، وجود الراقص الاول نفسه اصبح وسيلة لإشباع الرغبة: \ " رجلٌ هو وامرأةٌ في دثار \ يهزّ بردفين صناعيتين وإكليلَ \ من ورق ميت وقلادة أظلافَ بيضٍ \ وسَمَّن فخذيه، أوهى صلابتَه لتلين، \ ليدرّ اشتهاءً يصَنّعُ حبّاً، رضىً للذين \ وجدوا فرحاً في المتاه \ وجدوا ما يلذّ لهم، ".
- الغائية،اشباع الرغبة من الحرمان بالامتلاءلم يتحقق إذ يحول دون تحقيقها انشغال الحبيبات عنهم وانصرافهنّ للحياة:" هنَّ غادرنهم للحياة حينما ركبوا الموجَ \ وضاعوا يشدّون أشرعةً وجبال.".

× الحركة الثالثة: فيها يأتي دور الشخصية المحورية، اي الراقص الاول فنقرا الاتي:

- الفرضية: إشباع الرغبة بالوصل، يحفزها اشتداد الشهوة في نفس هذا الراقص، الأول، فنقرأ:" رجلٌ يشتهى، \ فلماذا تصدُّ الحبيبةُ عنه ؟ لماذا \ الحبيبة لا ترتضيه؟ ".
- التحيين، ويكون بالانتماء الى الآخرين الغرباء، فضلاً عن حركات التلوّي وإثارة الآخرين لإشباع الحاجة باثارة الاهتمام به من الاخرين لتعويض صد الحبيبة، فكان التحول حلّاً، فنقرأ:" فتسقطُ عيناه فوق الخشب.. \ خلّه يتلوّى لهم، خلّهم يرتضون محبته \ علَّهم يشتهون طراوة فخذيه، \ .. أنا اترك هذا الجسد \ لهم، يفعلون به ما يشاءونَ، لو أنا \ أمضي".
- الغائية، لم يتحقق الوصل المطلوب لنقرأ: " فلما أتى أغلقت بابها عنهُ، \ فتسقطُ عيناه فوق الخشب" \ .

النتيجة هي خيبة الامل و التيه في الاغتراب مع وهم الخلاص فنقرأ: " فهل أحدٌ في الجوار يشاركني حبَّها؟ \ هي أسئلة وقلادة أظلافه فوق ردفيه \ وهو وحيدٌ هنالك يُسقِطُ أيامَه وسط الدائرة ".

× الحركة الرابعة:

- الفرضية: إشباع الرغبة بالوصل: "وهي الرغبة تعوي ودفٌّ يصيح \ ، مزيداً، بدفّ "
- اتحيين: التوهم بقبولها الوصل، هو حلم الغياب عن واقع الحرمان و النشوة بالرقص:"هي قالت نعم \ هي مدّت يداً \ ... \ كأن ندِمتْ... " \ ... \ وهو وحده يكمِلُ رقصتَه ويمدّ يديه \ ليأخذها من يديها، \ يقبّلُها..".
- الغائية: السلب بانتهاء الحلم والصدمة بالواقع، وانصراف الراقصين وتركه وحيداً: " أكملوا فرحاً غادروا منزل الصبوات \ هو ظلَّ وراءَهُم، \ الفرقة تترك مسرحَها \ ...، بابها يصفقُ الآن في وجهه... ".

ومن ثم تنفتح المقطع على لوحة حلمية متجددة في ما نقرأ: " سوف أمضي وأشربُ حزني، \ أنامُ... ".

ولكنه قام بعد دقائق، يمشي على وجعٍ \ "ومضى مثلما كلَّ يومٍ..... الى بيتها.".

المبحث الرابع: تأويل النظام السردي للنص

يمكننا تأويل المحتوى السردي لنص راقص النوبان بترسيمة توضيحية نعتمد فيها انوذج غريماس للخطاطة العاملية بالشكل الآتي:

أ- مرسل	موضوع	مرسَل إليه
- (الراقص الاول)	النشوة بحلم الرقص	- (مجموعة الراقصين الغرباء)
- (مجموعة الراقصين الغرباء)		- (الراقص الاول)

ب- الذات او الشخصية	المساند	المعارض
- (مجموعة الراقصين الغرباء)	- (الراقص الاول)	- الحبيب /الصد
- (الراقص الاول)	- (مجموعة الراقصين الغرباء)	- اليقضة من حلم النشوة
- الرقصة،او فلك االرقصة		على الواقع

فالبرنامج السردي يبدأ من حلقة الرقص(فلك الرقصة) التي كونتها الذات الثانوية،اي مجموعة الراقصين بتحلّقها حول الذات الأولى، أي الراقص الأول، حيث يأخذ هو دور المساند لتحقيق الفرضية الاولى وهي اشباع رغباتهم في الامتلاء وتعويض الحرمان. ثم ينشطر البث السردي ويتوجه نحو الذات الأولى، الراقص الأول، ليأخذ دور العامل(الذات) وينزل الراقصون إلى مرتبة المسان. والمعارض هو الحبيب والوسيلة للمعارض هي الصد والبعد في الباية لكل الذاوات ثم اليقضة من الحلم في ما يخص الراقص الأول في النهاية، أما الوسيلة أو المساعد فهي حلقة الرقص فهي المحقق للموضوع والرغبة وكان الحلم الذي بعثت عليه نشوة الرقص محركاً للفعل، وبقي الحلم هو الحل المفترض لازمة الحرمان بعد انفكاك فلك الرقصة.

وهكذا يتبين ان البرنامج العاملي يسير كما ياتي:

- المرسل/ المرسل اليه

الحرمان بسبب صدّ الحبيبة دعى الى البحث عن البديل بالنسبة للراقص اللاول، و البعد عن الحبيبات عبر البحار و الغربة دعى الراقصون الغرباء الى التحلّق في فلك الرقصة حول الراقص الاول. فكان الراقص الاول مرسلاً و الغرباء البحارة مرسلاً اليه، في حين كان البحارة مرسلاً والراقص مرسلاً اليه في البداية.

- الذات / الموضوع

ممثل الذات في البداية كان البحارة فهم من ادّى الدور العاملي لتحقيق الرغبة في التعويض عن الحرمان. ثم تحول الأمر فصار الراقص الأول هو ممثل الدور العاملي لتحقيق رغبة بمشكلة الحرمان و التعويض عن النقص.

- المساند/ المعارض

اخذ الراقص الأول دور المساند في تحقيق رغبة الاشباع وخلق التوازن النفسي، وكان المعارض هو البعد المادي، المكاني، عبر البحار. ثم صار البحّارة،الراقصون، هم المساند. والجامعة لقضية المساند هو فلك الرقصة فهو مساعد في تحقيق جميع الرغبات فب مواجهة عائق البعد المكاني والغربة من جهة البحارة وعائق الصدّ من جهة الراقص الأول.

ومن خلال متابعة اوضاع العوامل في لغة السرد يتضح ان الراقص الأول دوره غنياً في الوجود ومهيناً على مساحة النص بسبب تعدد أدواره بين المساند و الممثل الأول، و المرسَل اليه و المرسِل في الوقت نفسه، وكان دور فلك الرقصة موازياً لكيان الحكاية الشعرية كلّه في بيان الإنفعال النفسي و التوجه الحركي وملء الفراغ في فضاء حكاية النص.

المبحث الخامس: علامات التكوين في بنية النص

يمكن من وجهة نظر علاماتية فحص المركب (الفكر دلالي) لهذا النص من خلال تصنيف العلامات وكشف نظام الاستدعاء في حقولها التواصلية بما تتضمنه من حيّز حركي في فضاء شعري لا يكتمل إلا في فكر المتلقي بما يحمله من ممكنات تأويلية وتمكن من آليات منهجية وأفقِ خبرةٍ في انساق الأدب ومعارف المجتمع وثقافاته و غيرها، وهو ما يتجاوز مقدرات القارئ العادي بحسب ما ترى فرجينيا وولف، في إشارتها إلى راي الدكتور جونسن،فرأي القاريء العادي يختلف عن راي العالم والناقد وقراءته تهدف الى االمتعة على خلاف القراءة العلمية التي تهدف الى تكوين صورة كلية او نظرية في ابداع الكتابة، بعيدا عن مواقف التسرع والسطحية. (٣٦) وتقوم نظرية على التلقي على هذا الأساس فالمعنى لايكون مكتملاً في النص بل هو حصيلة الحوار بين النص والمتلقي وان التفاعل بينهما تكون محصلته معنى جديداً يحمل هوية التمازج بين فكر المتلقي وعالم النص وهذا المعنى الناتج يختلف عنهما، بمعنى انه يكون صورة جديدة ثالثة بينهما لها خصوصيتها، وهذا يعني ان اجراء القراءة على وفق سياق النص يدخل المتلقي بصفته عنصراً في االمعادلة فيكون جزءاً من جمالية تلقي النص وإنتاج المعنى.(٣٧)

أ- العنونة، علامة الإشهار:

في محاولة إيجاد المؤدى النسقي لعتبة النص الأولى، و نعني العنونة، نكون أمام علامة تنبثق اهميتها عموماً من كونها عنصراً مفتاحاً للولوج إلى عالم النص مفك مغاليقه.(٣٨) فالعنوان يساهم في خلق السياق الداخلي للنص وبيعث على صناعة هويته في السياق الخارجي، الأكبر.(٣٩)

يشير عنوان هذا النص (راقص النوبان البصري) الى الانفتاح على أفق الميثولوجيا االشعبية في هذه الرقصة التي تمثل انموذجاً لتراث المجتمع البصري في العراق ويمتد أثرها الى الخليج العربي إذ تمثل حالة الديمومة في الحياة مع البحر. لكن المفاجأة التي تولد مسافة التوتر فيالتلقي ان العنوان لايشير الى متعلق الرقصةبقدر ما يجرّ القاريء الى فضاء الرقصة ذاتها بصفتها لحضة وجودية توجه المتلقي االى الاهتمام بالراقص بصفته محور الحركة والنواة الدينامية لهذا النظام العلائقي المقدم بصيغة الشعر.

ب- توزيع علامات الخطاب الشعري

في محاولة الكشف عن دينامية الخطاب الشعري تجلت ضرورة إجراء الفحص في نسق العلامات النصية لمعرفة المهيمنات التي تؤثّر في توجيه المتلقي بهدف فك شفرات المعنى وبهذا الخصوص فقد توافرت لدينا البيانات الآتية، وهي تتوزع في تسعة محاور:

ت	العلامة الاستيطيقية	نسبة الورود	الايضاح
١	علامات الجسد	١٧	ضمنها تسع علامات فيها ايحاء حركي جنسي
٢	علامات مادية مضافة	١٦	- علامة الدائرة او الحلقة تسع - علامة الدفوف سبع
٣	استجابة	١٥	- استجابة الانثى اربع علامات -استجابة ذكورية ،اقبال، ست علامات - استجابة شاذة، تحول،خمس علامات
٤	ايحاء حركي وايحاء جنسي	١١	
٥	امتناع	٩	- امتناع الآخر ست علامات - امتناع الذات علامات - امتناع سببي معارض علامة واحدة
٦	دلالة جنسية عامة صريحة	٧	
٧	اغتراب	١	
٨	مواقف ذاتية	٤	تتمثل بالعودة من التحول
٩	رقصة الهيوة	١	تشير الى جماعة الراقصين

يمكننا ادراك فاعلية المكونات الاستيطيقية في عالم النص من خلال الشكل الإيضاحي المذكور في أعلاه، وعند تركيز النظر في العلامات المادية المضافة نجدها تشير الى ما يمكن عدّه محور الحركة في الايحاء العلامي لتحرير معنى النص، ومن هنا نلاحظ أن علامة الدفوف تشير الى الحاجة الروحية إلى الامتلاء، ومظهرها الطرب، وتحيل علامة الدفوف هذه على الرغبة وقد ارتبطت في علاقتها النسقية داخل النصي بمعامل جنسي ذكوري يتعلق بمجموعة الراقصين، البحارة الغرباء، يشير الى الرغبة بهذا المتحول، وفضلاً عن ذلك كانت الدفوف، في الوقت نفسه، تاخذ دور المساعد في الوصول الى نشوة الطرب في ذات الراقص الاول وهي بهذا كانت وسيلته في طريق التحول وإباحة نفسه للآخرين، ليشبع رغبته بالإحساس بوجوده في اشتهائم له، ومثال ذلك نقرأ: " كانت دفوفهم تدفع، ارتعشوا بالدفوف يبيحون أشواقهم \ ودعاراتهم \ يتلوون كالموج، يدورون كالموج، كانت دفوفهم تدفع، تمضي مع الموج \ بحرٌ وضاع وما قبلتهم سواحلُهُ، \ البحر

ضاع "ونقرأ كذلك: " هي نشوتهم صعدت وهي أصواتُهم \ تتراجفُ \ صائحةً \ وهي الرغبة تعوي ودفٌّ يصيح \ ، مزيداً، بدفّ".

وأما الدائرة فكانت تحمل الدلالة الجنسية، هي الأخرى، وتشير الى الإطار الذي تتحرك فيه الدفوف وهي تطلق رغبة جمع الرقصين في تحلقهم حول ذلك المتحول فنقرأ: " وسَمَّن فخذيه، أوهى صلابتَه لتلين، \ ليدرّ اشتهاءً يصَنّعُ حبّاً، رضىً للذين \ وجدوا فرحاً في المتاه \ وجدو ما يلذّ لهم، \ وجدوا....، هو في وسط الدائرة \ زبدٌ و دشاديش بيض،٠٠٠٠٠، ليصبح هذا الذي يرقص الآن في الدائرة".

ويمكننا اختزال البنيات العلامية للنص بالمحاور الاساسية الآتية:

- محور الرغبة ويمكن ان نرى مقوماتها في مطلقين هما: أنا / آخر، معامله: ذات ومطابق، وتمثلت نصيّاً في: اشتهاء وتحول.
- محور الاكتمال وجامعه الدائرة و مقومات مطلقه: هم / أنا، وتمثل بالتداعي وسبيله المساعدة.
- محور المطابقة وقد تمثل جامعه في الدفوف ومقوماته: الآخر / أنا، و سبيل معامله التفعيل: وكان تمثلُه البديل: السفائن والدشاديش للآخر، في مقابل الأرداف الصناعية الأظلاف للأنا.
- محور الضدية مقومه الآخر المطلق، فهو معارض وسبيله الصدّ والتمنع، وتمثل بالحجر والباب الموصد.

ومن هنا يتبين ان محور الرغبة هو المعامل العلاماتي المهيمن في النص وهو يقع بين اطارين الاول يمثل انا الراقصين (الجمع) وينضوي على الرغبة بالامتلاء، اي الشهوة الذكورية، الاولى ثم الشهوة الذكورية المنحرفة، اة الشاذة الرغبة بالذكر.

والاطار الثاني هو إطار الآخر ويمثل أنا الراقص الأول (المفرد) وينضوي على الرغبة بالامتلاء، أي الشهوة الذكورية الأولى، ثم الشهوة الشاذة بالتحول إلى التأنيث، وبذلك يكون عامل الرغبة للأنا ممثلاً بالآتي:

اشتهاء ــ انحراف/ شذوذ ـــ / مثلي ــ ايهام

اشتهاء ــ انحراف/ شذوذ ـــ / مثلي معاكس (تحول انثوي) ــ ايهام

وكان المهيمن التالي هو المقابل او المضاد المبني على التمنع والصد وكان معامل نفي الرغبة فيه للاخر ممثلاً بالآتي:

لا اشتهاء ـــ صدّ ـــ/ بعد ـــ تمنع

وبذلك يكون قطبي المعادلة موزعين بين: الانحراف / المنع والمعاملة بين: اشتهاء / لا اشتهاء.

ومن هنا نكتشف أن قانون المعاملة يجري في معترك بين الاطار الثقافي ممثلاً بالبعد المجتمعي، والعرف العادي و الأخلاقي والديني، من جهة والإطار الطبيعي الإنساني متمثلاً بالحاجة و كسر اطر المثال، وبذلك يتبين لنا ان عالم الشعر يتحدى فرضية الحقيقة المطلقة ويضع مايسميه (كريماس) المعاني العامة في مواجهة الانفعال الإنساني، والمعاني العامة في نظر كريماس هي المكون العميق للنص ويسميه الثيمة المعنوية، ويرى ان ترتيب المعاني العامة وتصنيفها يتبع ثقافات المجتمعات وخصوصياتها.(٤٠) وهذا يوضح لنا الماهية الشعرية لهذا النص موضوع الدرس، فهو شعر خالص في جامعه الأكمل بالدرجة الاولى، لأنه مبني على المنطق الانساني في بنيته المجازية و ليس المنطق الاجتماعي، وتحكمه الرغبة والغريزة.(٤١)

على ان تلك البنية المجازية للشعر مبنية في الاساس على الخيال الخلاق،(٤٢) وهو ما يؤدي إلى الإيهام، بيد انه لا يقع في شراك الخرافة كما هو حال الأساطير المبنية على الخارق والبطولي في بعده عن الطبيعي.(٤٣)

وهكذا تنتج المفارقة في بنية التضاد بين الفضاء الاجتماعي و الفضاء الإيهامي، ممثّلة في التحوّل للراقص الاول والانحراف في الرغبة للبحارة الراقصين، وهو محور مباين للبعد الاجتماعي او المثالي. وبهذا ندرك هيمنة محور الإيهام، وعدم الإلتزام بالطبيعي في مقابل الميل إلى الثقافي، وذلك يعزز فكرة تكوين الانسان من الرغبة المتعالية قبل ان يكون معياراً للتهذيب في الواقع الاجتماعي. ومردّ ذلك كلّه، في النص، إلى عقدة الفقد المؤدي الى اختلال التوازن بين الرغبة والتهذيب.

الخاتمة

في ختام هذا البحث نورد أهم ما استنتجناه من إجرائنا النقدي في مقاربة النص موضوع الدرس بالإيجاز الأتي:

١. كان اختيار منهج سيمياء التواصل موفقاً لمقاربة النص المختار لان محتوى النص تطلب الانفتاح على أفق القارئ في كشف مكنوناته الإبداعية، والتعامل مع حمولته العلامية.
٢. وفي محاولة الباحث قراءة مقتربات

الخطاب الشعري في العمل االمدروس تبين انه يقوم على أربع حركات متداخلة من الانفتاح إلى التماهي والتحول وصولاً إلى الحل والانفراج لكنه الحل بالاستسلام من جديد إلى الصراع الذي يملأ نفس الشخصية المحورية، راقص النوبان.

٣. في المنطق العاملي للخطاب كانت الذوات تتماهاه في تحولها، وتحويل غاياته البلوغ رغباتها.

٤. النظام السردي للحكاية الشعرية بني على تبادل الأدوار بين الشخصية المحورية والشخصيات المؤالفة، في قضايا المحرك والمساعد، أما المعارض فكان يحمل صفة التوحد في حمل القضية ممثلةً بالصد و البعد.

٥. كان المركب الفكر دلالي في بنية الخطاب الشعري، ابتداءً من علامة الإشهار في العنونة وصولاً إلى توزيع علامات الخطاب على نسب الورود،مبنياً على فاعلية العلامة الأستيطيقية في فضاء النص. وهو تمثيل ميثيولوجي يحمل دلالة الصراع في أرواح الشخصيات القائمة بالفعل في عالمه.

هوامش البحث

١- ديوان: ولكنها هي هذي حياتي، ياسين طه حافظ: ٩٤- ١٠٠. ايضاح: النوبان احدى رقصات الهيوة، والهيوة رقصة شعبية اختص بها أهل البصرة في جنوب العراق وهي جزء من مثيولوجيا الشعب البصري الذي يعد انموذجا متمدنا من سكان الخليج العربي. وقد كتب الشاعر قصيدته هذه أثر مشاهدته للرقصة في أثناء فعاليات المربد سنة الاحتفاء بالشاعر يسين طه حافظ ٢٠١٠، وأهداها الى الراقص الاول في الفرقة الفنان وليد.

٢- ينظر: أسس السيمياء، دانيال تشاندلر: ٢٢، ٢٨.

٣- ينظر: سيمياء التواصل، عبد الواحد المرابط،، مقال: موقع دروب، شبكة المعلومات ٢٠٠٩.

٤- ينظر: أسس السيمياء، دانيال تشاندلر:٢٨

٥- ينظر: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو: ٣٨.

٦- ينظر: السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، سعيد بن كراد: ٣.

٧- ينظر:علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير:٣٠،٣٤. وننوه الى ان سوسير لم يطلق مصطلح علامة بل اطلف مصطلح اشارة وسنعرج على هذه القضية لاحقاً.

٨- وينظر: أسس السيمياء، دانيال تشاندلر: ٣٠.

٩- ينظر: علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير/ ٨٧، وينظر: اسس السيمياء، دانيال تشاندلر/ ٢٩، وينظر: السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها/ ١٨.

١٠ - ينظر: علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير: ٣٤.

١١ - الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الاصول و المفاهيم، بشير تاوريريت:١١٦.

١٢ - ينظر علم اللغة العام دي سوسير: ٢٩- ٣٠، ٨٤.

١٣ - ينظر: اسس السيمياء، دانيال تشاندلر: ٢٢-٢٣.

١٤ - ينظر: السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرار دولودال، ترجمة عبد الرحمن بو علي:٤١ و ينظر: أسس السيمياء، دانيال تشاندلر:٣٠- ٣١.

١٥ - ينظر: أسس السيمياء، دانيال تشاندلر:٣٠- ٣١.

١٦- ينظر: السيميائيات او نظرية العلامات، جيرار دولودال: ١٨-١٩.

١٧- ينظر المصدر السابق:٤٩-٥١.

١٨- المصدر السابق: ٥٣.

١٩- ينظر: دروس في السيميائيات، مبارك حنون: ٤٣.

٢٠- ينظر: سيمياء التواصل، مقال، عبد الواحد المرابطزموقع دروب شبكة المعلومات، سنة ٢٠٠٩.

٢١- ينظر: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي:٨٤.

٢٢- ينظر مفاتيح الالسنية، جورج مونان، تعريب الطيب البكوش:٣٩-٤١.

٢٣- ينظر: معرفة الآخر، مدخل الى المناهج النقدية:٩٥.

٢٤- ينظر: ينظر التداولية في الفكر النقدي، كاظم العزاوي: ٢٨.

٢٥- ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم: ٢٤١ عن: المعينات والموجهات في سيمياء التواصل من تشكيل الخطاب الى تضاد العوالم، مداس احمد، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي" شبكة المعلومات.

٢٦- ينظر: قراءة الشعر و بناء الدلالة، شفيع السيد: ٣.

٢٧- ينظر: مدخل إلى السيميوطيقا "سيميولوجا اللغة" ترجمة سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: ٢١٧- ٢١٨ عن: المعينات و الموجهات في سيمياء التواصل.

٢٨- ينظر المعينات و الموجهات في سيمياء التواصل:٢٥.

٢٩- ينظر المصدر السابق.

٣٠- ينظر: الأثر المفتوح، امرتو إيكو، ترجمة عبد الرحمن بو علي: ٢٢.

٣١- ينظر المصدر السابق: ٢٣-٢٤

٣٢- ينظر: المصدر السابق، مقدمة المترجم:١١.

٣٣- لبيان دور القاريء في صناعة المعنى ينظر: في الخطاب السردي نظرية كريماس، ناصر العجمي: ٩٠

٣٤- نظام الفواعل هو القسم الاول مما يكون المستوى السطحي في نظرية كريماس اما القسم الاخر فهو المكون الصوري. ينظر: في الخطاب السردي نظرية كريماس:٣٨.

٣٥- ينظر: جمالية العلامة الروائية، جاسم حميد: ١٥ ومصدره: اشكالية المعنى بوصفها اشكالية هرمنيوطيقية وبوصفها، ينظر: اشكالية سيميوطيقية، بول ريكور، ترجمة فريال جبوري غزول:١٤٧.

٣٦- ينظر: القاريء العادي، فرجينيا وولف، ترجمة: عقيلة رمضان، مراجعة: ٧.

٣٧- ينظر: في الخطاب السردي، نظرية كريماس، محمد ناصر العجمي: ٧٩-٨٠. وينظر: العلامة الروائية، جاسم حميد جودة:٨-٩ – ٣٤.

٣٨- ينظر: عتبات من النص الى المناص، عبد الحق بلعابد:٥٣، ٦٥.

٣٩- ينظر: السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي:٩٧.

٤٠- ينظر: في الخطاب السردي، نظرية كريماس، محمد ناصر العجمي: ٩٠، وينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً و تطبيقاً، سمير المرزوقي: ١٦٨- ١٦٩، وينظر جمالية العلامة الروائية، جاسم حميد: ٥٤.

٤١- ينظر: دينامية النص تنظير و انجاز، محمد مفتاح: ١٧٧ – ١٨٠، وهو يقارن بين البنية المجازية و البنية اللغوية الحرفية.

٤٢- يرى ارسطو ان الخيال الخلاق والايحاء الفني يوازي الاقناع المنطي في اهميته ضمن بنية الشعر، ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال:٦٥.

٤٣- ينظر: دينامية النص تنظير و انجاز، محمد مفتاح: ١٧٤ – ١٧٨.

مصادر البحث ومراجعه

١. الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع مدينة نصر، مصر،٢٠٠١.
٢. الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو داسكال، ترجمة حميد لحمداني ومحمد العمري واخرون، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،١٩٨٧.
٣. الأثر المفتوح، امرتو إيكو، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنسر، اللاذقية، سورية، ط٢، ٢٠٠١.
٤. أسس السيمياء، دانيال تشاندلر، ترجمة: د. طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط١، ٢٠٠٨.
٥. اشكالية المعنى بوصفها اشكالية هرمنيوطيقية وبوصفها اشكالية سيميوطيقية، بول ريكور، ترجمة فريال جبوري غزول، الق البلاغة المقارنة،ع٨،سنة ١٩٨٨.
٦. جمالية العلامة الروائية، جاسم حميد جودة، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٤.
٧. الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، اربد، ٢٠٠٩.
٨. دروس في السيميائيات، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٧.
٩. دينامية النص تنظير وانجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ٣، ٢٠٠٦.
١٠. ديوان: ولكنها هي هذي حياتي، ياسين طه حافظ، دار المدى للطباعة و النشر، ط ١، ٢٠١٢، ص ٩٤- ١٠٠.
١١. سيمياء التواصل، مقال، عبد الواحد المرابطزموقع دروب شبكة المعلومات، سنة ٢٠٠٩.
١٢. سيمياء التواصل، عبد الواحد المرابط،، مقال: موقع دروب، شبكة المعلومات ٢٠٠٩.
١٣. السيميائيات او نظرية العلامات، جيرار دولودال، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر و التوزيع، الاذقية، سورية، ط١، ٢٠٠٤
١٤. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بن كراد، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، مطبعة النجاح الجديد، الرباط ٢٠٠٣.
١٥. علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د.مالك المطلبي، دار الكتب للطباعة، الموصل العراق، ١٩٨٨.
١٦. في الخطاب السردي نظرية كريماس، ناصر العجمي، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩٣.
١٧. القاريء العادي، فرجينيا وولف، ترجمة: عقيلة رمضان، مراجعة: سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، ١٩٧١.
١٨. قراءة الشعر وبناء الدلالة، شفيع السيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٩.
١٩. مدخل الى نظرية القصة تحليلاً و تطبيقاً، سمير المرزوقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦
٢٠. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي، المركز الثقلفي العربي طن ١٩٩٠.
٢١. المعينات والموجهات في سيمياء التواصل من تشكيل الخطاب الى تضاد العوالم، مداس احمد، الملتقى الدولي الخامس " السيمياء و النص الادبي" شبكة المعلومات.
٢٢. مفاتيح الالسنية،جورج مونان، تعريب الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ١٩٨١.
٢٣. النقد الادبي الحديث،محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، د ط، د ت.