إشكالية الوعي الحضاري العربي
مقاربة سيميائية لأنساق البنية
في قصيدة "الأرض لم تسقط" لمحمد الفيتوري

عبد المالك خنيف، جامعة المسيلة، الجزائر

ملخص:
يحاول هذا المقال استجلاء هاجس الانتماء العربي لدى الشاعر محمد الفيتوري بالاحتكام إلى عناصر البنية الشعرية في علاقاتها المتشابكة وكشف التقابلات الثائية التي تستحق البحث والدراسة، ومن خلال ذلك، ملامسة دلالات أنساق تلك البينة عن طريق المقاربة السيميائية التي تنظر إلى النص على أنه بنية تتأسس من العلامات، في ظل مختلف السياقات السياسية والاجتماعية والتاريخية التي تتحكم في سيرورة النص.

Résumé:
Le présent article tente de faire la lumière sur le sentiment d'appartenance arabe du poète Mohammed El-Fitouri. Aussi l'article fait-il appel aux éléments de structure poétique dans leurs rapports multiples, et identifie les oppositions binaires centrales. L'approche procède a la lumière des notions de la critique structurale sémiotique qui traite le texte comme structure contenant des relations entre des signes au sein d'un contexte multidimensionnel: politique,sociologique, et historique.

❖❖❖

أولا: مقاربة منهجية

يحتفي النص الأدبي، على وجه العموم، بالتشكيل الفني الذي يمنحه وجوده في خضم ما يعرف بالشعرية Poétique. وتتشكل أجزاؤه وفق مكونات الفضاء النصي، الذي يتحاور فيه الفني مع الأيديولوجي. ويغدو الأمر بناء تتزاحم فيه الرؤى والتشكلات الرمزية والتصويرية. وعليه، يخضع التأليف الأدبي في عمومه إلى معطى أيديولوجي، وفي هذا يبني رولان بارث Roland Barthes تصوره حول هذا الأمر من أن الأيدولوجيا تظهر على النص، مثل تورد ينتاب وجها.[1]

وإذا كان النص قوامه العلامة، فإن هذه الأخيرة، تكون خاضعة لتجاذبات متعددة، منها السياسي والاجتماعي، والثقافي، والحضاري، والتاريخي. ومن هذا المنطلق، تحددت رؤية دي سوسير De Saussure اللغوية؛ فاعتبر أنه يمكن تصور علم يدرس حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية، له علاقة بعلم النفس العام، يمكن تسميته بالسيميولوجيا Sémiologie.[2]

ووفقا للطرح السوسيري، في كون النظام اللغوي ينبني على مفهوم القيمة Valeur؛ يستلهم غريماس Greimas نظريته حول المعنى، بأن الكلمات لا تحتمل المعنى، بل إن ما يؤلف بينها هو تقابلات، وعلاقات تعطي تمظهر المعنى.[3]

ولعل همّ السيميائية، على الرغم من كثرة الآراء والطروحات، هي- كما يرى- جوزيف كورتيس Joseph Courtes الكشف عن المعنى.[4] وفي تفاعل العلاقات، في نطاق ما يوجد من سياقات، تتأسس الرموز التي تحتمل سلسلة من الدلالات؛ فاللغة التي هي نظام من العلامات، تزخر بكثير من الرموز التي هي بدورها تشكل أنظمة، حتى أننا نستطيع القول، إن العملية التواصلية تمر بواسطة نظام من الرموز، وليس من العلامات.[5]

وحين قامت نظريات ما بعد البنيوية، واستحوذت على التفكير النقدي المعاصر. أصبح يتجاذب المعنى طرفان، طرف أول هو المقصدية التي تتمركز في تفكير المرسل، وطرف ثان هو تأويل ينطلق من فهم القارئ. ومن هنا، يكون التأويل الدلالي أو السيميوزي Sémiosique، هو الناتج عن عملية مواجهة المتلقي للمظهر الخطي للنص، ومن ذلك، فهو يملؤه بالمعنى. بينما التأويل النقدي السيميائي، في المقابل، يحاول شرح الأسباب البنيوية التي من أجلها يستطيع النص إنتاج التأويلات الدلالية.[6]

إن التشكل الحاصل بين أجزاء النص، يحتكم إلى تصور بنيوي، بوجه عام، فالأمر يتمثل في وجود شبكة علائقية تصنعها السياقات والترابطات، ومنه يأتي النص وقد تبنين في ظل هذه المعطيات، واكتسب من ذلك خصوصيته التركيبية، وأدبيتها.

وإن مفاهيم مصطلح بنية Structure قد اختلفت من مدرسة إلى أخرى. فقد ركز جون بياجي Jean Piajet مثلا على إعطاء العناصر الثلاثة التي ترتكز عليها هذه القضية؛ فهي عنده نظام من التحولات، يحتوي على قوانينه الخاصة به، يحتفظ بشخصيته، ويخصبها عن طريق لعبة التحولات هذه دون أي تدخل لعناصر خارجية عنه. وبعبارة أخرى البنية ذات مميزات ثلاث: الشمولية Totalité، والتحولات Transformations، والتحكم الذاتي L'autoréglage.[7] ففي مجال الشمولية، يرى بياجي أن البنية نظام من العناصر تحكمها قوانين معقدة، ينجر عنها الكل الذي يتميز بتلك العناصر.[8] أما التحولات، فنفهمها من خلال معرفة العناصر المكونة للبنية التي بدورها تكون خاضعة إلى مثل هذه التحولات والقوانين التي تنظمها.[9] أما التحكّم الذاتي، فمعناه أن التحولات الملازمة للبنية، لا تتحرّك خارج حدودها، وأن عناصرها تنتسب دائما إلى هذه البنية المحافظة على قوانينها.[10] والعنصر الهام الذي نعتمده في تحليل علاقات البنية التي تؤسس أشكال الخطاب هو اللفظ باعتباره الحامل للجينات التي تعطي للنص ملامحه. ومن هنا تكون قضية الروابط الموجودة بين الكلمة والعالم لا تتعلق فقط بفن اللغة ولكن بجميع أشكال الخطاب Discours.[11]

وهناك أمر آخر في غاية من الأهمية تميز به طرح جاكبسون النظري والذي وسمه بـ: المهيمنة Dominante والتي "يمكن أن تعرّف بأنها العنصر البؤري لعمل فني: إنها تحكم، وتحدد وتحوّل العناصر الأخرى. وهي التي تضمن تماسك البنية."[12]

لقد تزاحمت معارف الطرح السيميائي، وكثرت التصورات النقدية في ساحة الأدب، وتبلورت النظريات، من خلال الجانب التطبيقي الذي يسعى إلى التعاطي مع النص، والكشف عن

مختلف أجزائه وتركيباته، والسياقات التي شكلته. فالحديث عن سيميائيات بورس هو حديث عن تصوره لعملية الإدراك: إدراك الذات وإدراك الآخر، إدراك الأنا وإدراك العالم الذي تتحرك داخله هذه الأنا. وهذا أمر في غاية الوضوح في تصور بورس. فلا شيء يوجد خارج العلامات أو بدونها.[13]

و"ليس كل الموضوعات قابلة للإدراك إدراكا مباشرا بطبيعتها. وفي هذه الحالة تُستدعى عن طريق العلامات سواء كانت رمزية أم قرينية أم إيقونية."[14] وتتعدد المفاهيم الخاصة بالعلامات "وعندما تتمحور دراسة العلامات على تصنيفها، وعلى علاقاتها مع العلامات الأخرى، وعلى الطريقة التي تتعاون بها في عملها، فإنها تمثل بهذا عملا (للنحو) العلاماتي. وأما عندما تتمحور الدراسة على علاقة العلامة مع مراجعها ومع التأويل الناتج عنها، فإنها تمثل عملا (دلاليا) علاماتيا. وعندما تهتم دراسة العلامات بعلاقة العلامات مع المرسلين أو مع المستقبلين، فإنها تمثل عملا (تداوليا) علاماتيا."[15]

هكذا يتجسد الفعل اللغوي عن طريق العملية الشعرية، ويغدو "مشروع تدمير للعالم كما نسلم به اعتياديا ويوميا."[18] كما "لا تقل علاقة الرسالة النصية بالقارئ عن علاقتها بالمؤلف. فحيث يتوجه الخطاب المنطوق إلى شخص يحدده الموقف الحواري سلفا ـ لأنه يتجه إليك، أيها المخاطب ـ يتجه النص إلى قارئ مجهول، وضمنا إلى كل من يعرف كيف يقرأ."[19]

وفي نطاق السياقات والمرجعيات التي تفرز ظلالها على النصوص الأدبية، تتموقع الدلالات، وتتخبأ المعاني "فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب، ولا يحد من جبروتها أي سلطان. فهذه المتاهة تدرج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني باعتباره يشكل كلا متصلا لا تحتويه الفواصل والحدود. فالتأويل من هذه الزاوية لا يروم الوصول إلى غاية بعينها، ففايته الوحيدة هي الإحالات ذاتها."[20]

"والنص، من جهة السيميولوجيا، نظام مفتوح من العلامات مع معانيها المتعددة. وتنشأ تعددية المعنى بسبب من أن المفهوم السيميولوجي للدلالة (المؤسسة على فعل أو عملية دال مؤتلف مع مدلول) قد انفتح نتيجة الضغط على سلسلة الدوال."[21]

وإذا اعتبرنا أن الجملة هي وحدة الخطاب الأساسية.[22] وأنها في اللغة تتأسس على التأليف القائم على تشابك علائقي، أمكننا أن ننظر إليها على اعتبار المحتوى الخبري؛ "فيمكن وصف الجملة بسمة واحدة متميزة، ألا وهي أن لها محمولاً Predicate أو مسنداً. وكما لاحظ بنفنيست فإن اللغة قد تستغني عن الفاعل أو المبتدأ أو المفعول وغير ذلك من المقولات اللغوية ولكنها لن تستغني أبدا عن المسند."[23] ويحدد تودوروف Todorov النص الأدبي بقوله: "إن العمل الأدبي، لم يعد إلا كأي منطوق لغوي آخر، غير مصنوع من الكلمات، بل إنه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعددة من الكلام."[24] وكان لكثرة اهتمام النقاد بكشف القوانين الداخلية

للنصوص دور كبير في إعطاء صبغة جديدة للنقد؛ إذ أصبح "وصفا للعبة الدلالات، وبحثا عن قوانين تبنين النص."[25]

وبناء على ما سبق، تتحدد الرؤية المنهجية في التعاطي مع النص الفيتوري وفق الآليات الآتية:

1- يتشكل النص بفعل علائقي، تحدده سياقات يتداخل فيها التاريخي، مع الاجتماعي والنفسي والحضاري.

2- يتبنبن النص بفعل الملفوظ الذي يغذيه قانون اللغة، ويكون في الأخير خطابا أدبيا.

3- ينتقل النص من صورته الخطية إلى مكوناته الدلالية، بفعل عملية التواصل.

4- تصير العلامة اللغوية معطى إشاريا عائما، تصنع دلالاته، وتعدد بتعدد القراءة والتفكيك.

5- يصنع السياق مرجعية فاعلة للنص. ويصبح التعاطي مع مكونات التركيب، منصبا على تتبع بنية التنامي النصي الذي يعيش حركة نمو دائمة.

6- تتفاعل الدلالات المنبثة في النص، من خلال نظام الرموز وتحولاتها. بعيدا عن سلطة الانغلاق التي قد تمارسها البنية بوصفها نظاما ذريا مغلقا.

وفي الأخير يمكن الوصول إلى بنية النص الشعري التي، نسعى إلى قراءتها وفق الآليات المشار إليها.

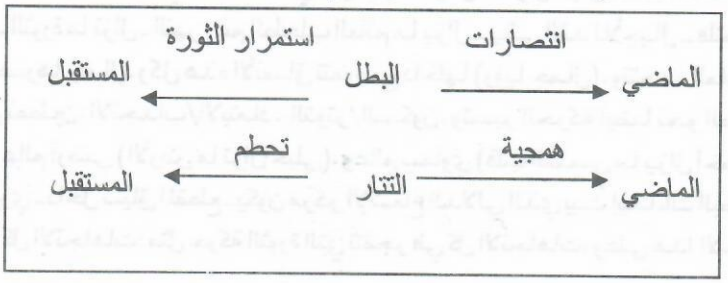
ثانيا: المقاربة التطبيقية

نتناول في هذه المقاربة التطبيقية نصا شعريا للشاعر محمد الفيتوري بعنوان: الأرض لم تسقط. والنص الشعري الفيتوري يستوعب الحس الحضاري العربي، في هزائمه وانتكاساته، خاصة في ظل الحروب الكبرى التي خاضها العرب مع الكيان الصهيوني. ووفق هذا السياق، تبدأ حركية النص في قصيدة (الأرض لم تسقط) من لغة الرفض المندسة في العنوان بـ(لم)؛ وذلك انغماس في موقع المواجهة لتخطّي الانتكاس والفلول، وتحقيق الاندماج مع رغبة الانطلاق والاستمرارية. وتتوسع دائرة الرفض لتصبح خارجة عن حدود الزمان باستعماله (بعدك لا، قبلك لا). ويتم الإسناد هنا لشخص لا تظهر ملامحه لأول وهلة على الرغم من انحسار طابع الإشعاع الإيحائي، وسقوط اللغة في وحل الخطابية والمباشرة. ومع ذلك يكون التجسيد الفعلي الذي يحاول أن يعطي لهذه اللغة بعدها الثوري البطولي، ومع تغييب هذه الذات، يكون النص مندفعا إلى ديمومة الحضور:

بعدك لا..
قبلك لا..
لا روعة النصر، ولا جلال الانكسار
لا هالة المجد، ولا الشمس ولا المرار
انهتك الستار
وخرج الليل من النهار
فالبطل الذي أضاءت وجهه الأقدار

مضت به الأقدار
مضى، وأبقى للملايين وللأحرار
أثمن ما يبقيه من بعدهم الثوار
الرمز والشعار
وحلم الانتصار
وأن يزول ذلك الجدار
ويعصف التاريخ بالمغول والتتار
وتفتح الدار ذراعيها
لأهل الدار.[26]

تتمحور في هذا المقطع جملة الرفض التي تشتمل على علامة تكون بمثابة المركز الذي تحيط به هالة من العلامات، ذات الإشعاع الدلالي القائم على تكثيف أبعاد الرفض من خلال تكرار (لا) في قوله: (بعدك لا ـ قبلك لا ـ لا روعة النصر ـ لا جلال الانكسار ـ لا هالة المجد ـ لا الشمس ـ لا المرار). وهذا الرفض يتجسد بعده الدلالي من خلال عظم الفاجعة والخسارة من جراء ذلك الفقدان(فقدان البطل العربي). وتكون الحركة نحو المستقبل متوقفة. ويتغير سياق اللغة إلى الوراء، وهو نوع من الارتداد إلى كهوف الذات، والتعلق بالماضي، وذلك من خلال ما تركه وخلفه للأجيال. وبهذا يحدث تعارض داخل الموقف الحضاري الواحد الذي يفصح عن جدوى الحضور العربي بعد هذا البطل. لكن هذا التعارض يكون آنيا؛ إذ المقطع يكتسب فاعليته الحركية وفق التحرك العلامي، الذي يؤسس فضاء النزوع نحو الآتي، على اعتبار أن وسيلة المواجهة موجودة. فالبطل ترك وراءه حلما يجب تحقيقه، بل يجب الصمود من أجله. وكل هذا يؤدي إلى تأسيس موقف اجتماعي تاريخي جديد، يحاول تحقيق الانتصار(ويعصف التاريخ بالمغول والتتار). إن الموقف الانفعالي الذي انبنى عليه المقطع الشعري، هو موقف أسس اللغة على مبدأ التعارض بين بعدين رمزيين هما (البطل الذي أضاءت وجهه الأقدار) و(المغول والتتار). ويحتمل هذا القناع الرمزي الذي أسس السياق الدلالي، الحركة نحو الانتصار عن طريق شحن سياق البطل بمجموعة من العلامات التي احتكمت إلى علاقات التضاد كما يلي: الليل/النهار. مضى/أبقى. وتحتمل هذه العلامات النزوع نحو الاستمرارية. وفي مقابل ذلك، يكون السياق الثاني المرتبط بالتتار خاضعا للفعل (يعصف) الذي يحتمل بعد الإزالة والاقتلاع، ومن ثم النهاية الحتمية. إن ما لمحناه هنا، على الرغم من سقوط اللغة الشعرية في مصب التقريرية والخطابية، أن ملامح الوجه العربي بدأت تتأسس على بعد رمزي داخل سياق المقطع، انطلاقا من تواشج الإيحاءات الدلالية التي كانت تتخفى داخل القناع الأول (البطل)، والقناع الثاني(التتار). ويمكننا تفصيل ذلك كما يلي (شكل 1):



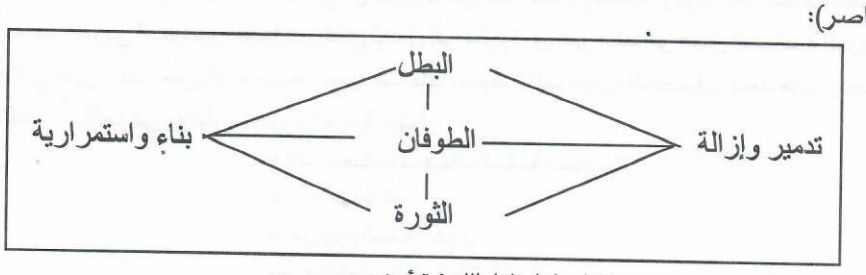
وامتدادا لرؤيا الشعر التفاؤلية، ينزع النص نحو السحق من جهة، والتأسيس من جهة أخرى. ووفق هذه الثنائية، تتجلى لنا الأنساق الرمزية من منطلق سمو اللغة عن طابع الخطابية:

بعدك لا..
قبلك لا..
فالأرض ما تزال
حبلى..
وقلب الشمس ما يزال
أخضر..
والثورة ما تزال
والنهر رغم الطحلب العائم ما يزال
والسلفيون الذين احترفوا النضال
سوف يزولون
ويبقى الغد للأجيال
فلتصدق الرؤيا التي أبصرها جمال
ولينصب الطوفان
فوق قبور الآن
خيمته الوحشية الألوان
وليكتب اسمه على حوائط النيران
مختتما عصر المهرجين والخصيان.[27]

ينفتح المقطع الآن، على صورة البطل العربي الذي تحدد وجوده بالاسم (جمال)، ويقصد به (جمال عبد الناصر). وقد اكتسب داخل السياق ملامحه الثورية من خلال التجسيد الفعلي لثنائية(السحق/البناء). واعتمد هذا المقطع تأسيس الأنساق التي شكلت الطابع الثوري. وبنظرة فاحصة نستخلص ملامح رؤيا الشعر هنا من خلال التراصف العلامي المكون لطرفي الثنائيتين المتضادتين، كما يلي: (السحق) وتسير في اتجاهها الدلالي التراكيب الآتية: السلفيون الذين احترفوا النضال - ولينصب الطوفان فوق القبور الآن - وليكتب اسمه على حوائط النيران - مختتما عصر المهرجين والخصيان. وتتحكم في هذه الأنساق صورة رمزية تتمثل في الطوفان. ويكتسي ذلك طابع الإزالة والتهديم، والاكتساح والاقتلاع. ووضع حد بين حضارتين: حضارة سلفية لم تعد تجدي نفعا، وحضارة جديدة طموحة قد تحسن الأوضاع الاجتماعية. أما الطرف الثاني لهذه الثنائية، فهو: (البناء)، وتسير في خطه الدلالي التراكيب: الأرض ما تزال حبلى - قلب الشمس ما يزال أخضر - الثورة ما تزال - النهر رغم الطحلب العائم ما يزال - يبقى الغد للأجيال - فلتصدق الرؤيا التي أبصرها جمال. وكل هذه الأنساق تتموضع داخلها (رؤيا جمال). وتتحدد العلاقات الدلالية وفق نمطين: الانجذاب/الابتعاد. التوتر/السكون. وتسير الحركة أيضا نحو الصعود والهبوط بين عالم أرضي (الأرض ما تزال حبلى)، وعالم سماوي (قلب الشمس ما يزال أخضر). إن البطل الثوري - داخل سياق المقطع.. يكون مركز الإشعاع الدلالي الذي يبثّ إيحاءات البطولة، وينشرها في كل الاتجاهات؛ مثل حركة الثورة التي تتفجر في كل الاتجاهات، وعلى هذا الأساس

تمارس اللغة أيضا تفجرها انطلاقا من الانزياحات التي تحدثها التراكيب اللغوية، وفق علاقات التشابك التي أشبعت السياق بالانحسار والتراجع، وتكريس فعل المواجهة والثورة المستمرة. وتكون النتيجة هي (اختتام عصر المهرجين والخصيان). وبذلك إنتاج واقع مغاير. إن الدلالات الرمزية المبثوثة داخل المكونات التركيبية والخاضعة للسياقات السابقة، هي تدمير للشرط الحضاري المتكلس والمتقوقع على نفسه. وقد استطاع التشكيل الشعري تأسيس أبعاد ثورية ملتهبة، تتميز بالتدفق والانسيابية نحو الأمام، تماما مثل: نهر - طوفان - إزالة عصر. يقودها بطل ثوري. ويمكننا تصور الشكل التوضيحي الآتي (شكل2):

أو في المقطع الموالي، يرتد سياق النص إلى الانغلاق، واستشعار واقع الفقدان (فقدان ورحيل عبد الناصر):



تشابهوا يا خلفاء الله فوق أرضه
يا أمراء العالم القديم
ها أنذا أرقص في سارية مكسورة
أنقش تاريخ عذابي
فوق جذع شجرة
ها أنذا آجرة في الحائط الشرقي
شاهد محدق في جنبات مقبرة
تشابهوا . تشابهوا
ها أنذا يا أمراء العالم القديم
أصفكم وحدي على مائدة المساء
ألمسكم . وأحفر في عيونكم كما أشاء
أنظر ضاحكا إلى عظامكم
وهي تغوص فرقا وترتعد
أطفئكم وأتقد
أرقب ذاك الأفق الغائم وهو يبتعد
أبحث كالمجنون في أردية الرجال
وفي زوايا الصمت والظلال
عن غائب وهو حضور للأبد
عن أحد ليس كمثله أحد .[28]

يتجاوب صوت الشاعر مع نغمة الفقدان، ويأخذ المقطع بعدا وجدانيا متصدعا؛ إذ تتداعى الذات، وتتعلق بهاجس الغياب. ويبقى التوتر ساريا في الأنساق التي ترسم صورة التمزق. ومع ذلك يجنح

السياق العام إلى تكريس عالم الخلود الذي لا ينتهي بمجرد الموت الطبيعي. ونلمح مسحة العتمة وقتامة الأفق (أرقب ذاك الأفق الغائم وهو يبتعد). ويحدث الالتحام والتلاقي بين (أنا) الشاعر، كصوت داخل المقطع، والبطل (الفقيد)، ويندمج كلاهما في الآخر(ها أنذا آجرة في الحائط الشرقي). والبطل هنا يفقد بعده الزماني والمكاني (حضور إلى الأبد). ويمكن أن نحدد في المقطع نمطين علائقيين: علاقة التصادم، وعلاقة التوافق. فعلاقة التصادم تحدث بين (أنا) الشاعر وأمراء العالم القديم (وذلك يرمز إلى التلاشي العربي بشتى أشكاله). أما علاقة التوافق، فهي بين (أنا) الشاعر والبطل الغائب/والحاضر حضورا أبديا. ومن هنا، يتخذ النص طابعا حماسيا يحاول تلمُّسَ مخرج لتلك الهزائم، وابتكار وسيلة مواجهة تكمل مسيرة البطل (جمال) الذي أسس أرضية صلبة للثورة. كما أننا نستطيع أن نتبيّن داخل هذا المقطع تمثيلا رمزيا آخر هدفه تكثيف المشهد العربي السوسيو اجتماعي الذي تحول إلى مقبرة. ويشير ذلك إلى فشل السياسة العربية، والتي أفرزت بعد حزيران مجتمعا عربيا متشظيا يسوسه المهرجون والخصيان. وبعد هذا، يتحرك النص سائحا في مواطن الجروح العربية. يقول:

ها أنذا أبحث تحت قبعات الساسة السماسرة
عن أمة مهاجرة
تحمل جرح الطعنة الكبرى
وجرح الطعنات الغادرة
تختلط الرؤى، الفجيعة
اليقين باليقين
يجعلني صراخهم عاصفة عمياء
أوقفوا الصراخ..
أوقفوا الأنين
الحرب لم تكن هي الحرب
فقد أثمرت الخيانه
واحترقت أيدي التماثيل المهانة
الأرض لم تسقط..
ولكن سقطت كل الحصون
وانتصر الغزاة والمهرجون.[29]

يترسب شعور الخيبة في السياق الدلالي لهذا المقطع، ويتلبس المد الثوري بالهزيمة والانكسار. ويسيطر (أنا) الشاعر هنا للإثارة، ومحاولة الاستنهاض من مغبة الموت النهائي. ويحدث تغييب البطل الثوري الذي عرفناه في سياقات دلالية سابقة. ووفقا لذلك تتشكل الدوال وتنتظم في خط التوتر المتشبع بالفجيعة العربية الكبرى في ظل الدسائس والمؤامرات. وتتبنى الأنساق لتجسد بؤرة دلالية كبرى (تحمل جرح الطعنة الكبرى). وهذا التركيب يعتبر نواة تلتف باقي المكونات التعبيرية حولها.

وفي المقطع الموالي تتجسد حركية التجدد، وتجاوز الواقع المفروض:

أعرف أن الغد ليس غدهم..

وأنهم سيهزمون
وأن من لم يكبروا سيكبرون
فإن من لم يعرفوا سيعرفون
قد سقط القدس..
وغاصت حافر القاتل في دمائنا المحرمة
وسقط البراق والوحي
فهل عرفت، أو هل تعرفين؟
متى ستسقطين
يا مكة المكرمة؟[30]

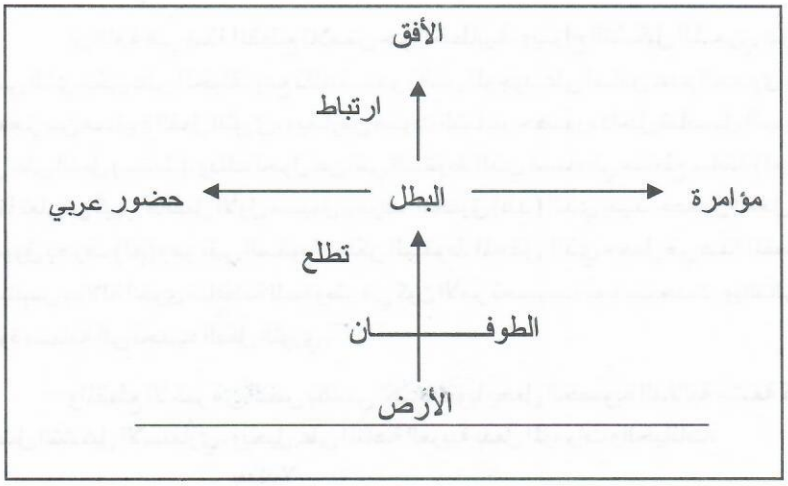
إن اللغة في هذا المقطع تلامس جو الخطابية، وينزاح التشكيل الشعري عن زخرفه الفني الذي يتكئ على المخيلة. ومع ذلك يستمر رفض الموجود على أساس عدم الجدوى والفعالية والعجز عن مسايرة الفعل الثوري. ويمارس صوت الشاعر حضوره داخل تفاصيل السياق الذي بني على الفعل (سقط)، وذلك تحول عن نفي السقوط الذي لمسناه في مقاطع سابقة (لم تسقط). وهنا تعارض كبير، فالفعل الأول مسبوق بحرف التحقيق (قد) الذي يفيد حصول الفعل. والثاني مسبوق بحرف (لم) وهو نفي السقوط. ولكن السقوط المحقق الذي حصل في هذا المقطع يمكن أن يتلبس بدلالة أخرى مناقضة للسقوط، في كون الأمر تحسيسا بما سيحدث، وبالتالي فالأمر دعوة ضمنية إلى تجديد الفعل الثوري.

والمقطع الأخير من النص يكتسي تكثيفا لغويا يجعل الخصوبة الدلالية مشعة كالأضواء بفضل التشكيل الاستعاري. ويحيل على المتاهة العربية بفعل المؤمرات والخيانات:

بعدك لا..
قبلك لا..
لا بد من طوفان
يفقأ عيني هذه المدينة المحاصرة
لعلها تبصر كيف تولد المؤامرة
وتكبر المؤامرة
وتفرخ المؤامرة
حتى تسيل مطرا من أسقف البيوت
لعلها تعرف كيف يقبل البرابرة
في الريح والضباب
ويصبح القياصرة
آلهة الخراب
وكيف تضمحل شمس العصر أو تموت؟
مشنوقة من ساقها
في خيط عنكبوت.[31]

تتحرك أنساق هذا المقطع على مسار الطوفان الذي يحتمل دلالة الكسح والإزالة. ولعل الحركة الشمولية هي التي تتحكم في دلالات النص. فالطوفان يقترن بصاحب الفعل الثوري الذي

رُمز له سابقا بـ (جمال). والمعطى الحضاري العربي البائس يتآلف مع رياح الخيانة، وسقوط الأرض، واضمحلال الشمس العربية، والوهن الذي أصبح كبيت العنكبوت. ونتلمس في هذا المقطع الأخير مظاهر الانسداد في الرؤية العربية التي تفتقر إلى التطلع، والتأسيس لواقع يحفظ له انتماءه. ويجعله قادرا على المجابهة والتحدي. وعلى الرغم من ذلك فهناك صوت ينادي بضرورة أن يأتي الطوفان، وهي إحالة على طوفان النبي نوح ـ عليه السلام ـ الذي أخذ أقواما طغوا وبغوا. وجدد الحياة البشرية من خلال رحلة التخليص والاستمرار. ويمكن أن نضع الشكل التخطيطي الآتي (شكل3):



خاتمة:

يتحرك النص الشعري عند الفيتوري على خط الصراع، بكل حيثياته، ومحتوياته. كما تتبنى الرؤية الشعرية على هاجس التصدعات النفسية العربية. ويحتل فعل المواجهة حيزا شديد الحساسية داخل البنية الشعرية لدى هذا الشاعر. وعليه تستوعب التراكيب النصية حالة التردي العربي، وانحسار فعل الصمود حينا، واندفاعه حينا آخر. وقد حاولنا التعامل مع تشكُّلات الحمولة الدلالية وفق تحركات الرمز في نطاق الدوال السائرة في فلكه. وتوصل البحث إلى النتائج الآتية:

1- البنية الشعرية لدى الفيتوري من خلال النص الذي تناولناه مشبعة بالحس الحضاري العربي المفعم برياح الخيبة من جراء النكسات.

2- البنية التركيبية تتأسس على نسق ثنائي متضاد يفرزه المجتمع العربي بفعل التصدعات الاجتماعية والسياسية والتاريخية.

3- يتحكم السياق في مختلف التحولات الرمزية للنص الشعري. ويفرز ظلاله على الحمولة الدلالية التي تبرز من خلال التنامي النصي.

4- مختلف التعالقات والأمشاج التي تربط بين دوال النص، تنفتح على الدلالة، ومنه يصبح التأويل مطلبا ملحا في التعامل مع النص الشعري لدى الفيتوري.

الهوامش

(1) Roland Barthes : *Le Plaisir Du Texte*. Editions du seuil.1973. p45

(2) Ferdinand De Saussure : *Cours De Linguistique Générale*. Editions TALANTIKIT Bejaia, 2002. p22.

(3) A.J.Greimas: Du sens. *Essais sémiotiques*. Edition du seuil, Paris1970.p8

(4) Joseph courtes: *Introduction à La Sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*. Hachette, 1976, p33.

(5) Tzvetan Todorov et autres: *Sémantique de la Poésie*, Edition du seuil, 1979. p22.

(6) Umberto Eco: *les limites de l'interprétation*. Traduit de l'italien par: myriem bouzaher. Edition Grasset, Fasquelle, 1992, pour la traduction française. P36.

(7) Jean Piaget : *Le Structuralisme*. Presse Universitaire de France. Paris 1970.p6/7.

(8) Ibid. P8.

(9) Ibid. P11.

(10) Ibid. P13/14.

(11) R. Jakobson : *Essais de Linguistique générale*. P210/211.

(12) R. Jakobson : *Huit questions de poétique*. Edition de Seuil1977. P77

(13) سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل. مدخل لسيميائيات ش س بورس. المركز الثقافي العربي ط 1. 2005. ص 72.

(14) أحمد يوسف:السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات.الدار العربية للعلوم. منشورات الاختلاف.المركز الثقافي العربي ط 1. 2005. ص35.

(15) آارت فان زويست: التأويل والعلاماتية. ترجمة: منذر العياشي. من كتاب العلاماتية وعلم النص. ط1. المركز الثقافي العربي. المغرب 2004 . ص:38 .

(16) بول ريكور: نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى. ترجمة: سعيد الغانمي.ط1.المركز الثقافي العربي. المغرب 2003.ص103.

(17) المرجع نفسه. ص 63/62.

(18) أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة: سعيد بنكراد.ط1.المركز الثقافي العربي. المغرب 2000. ص12.

(19) ج. هيو سلفر مان: نصيات. بين الهرمينو طيقا والتفكيكية. ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح ط 1. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء 2002. ص 57.

(20) بول ريكور: نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى. ترجمة: سعيد الغانمي. ط1. المركز الثقافي العربي. المغرب 2003. ص 32

(21) المرجع نفسه. ص 35.

(22) محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.ط1 دار العودة بيروت 1979 ص: 20

(23) المرجع نفسه. ص: 21.

(24) محمد الفيتوري: الديوان. المجلد الثاني. دار العودة. بيروت 1979. ص: 93 –94

(25) المصدر نفسه. ص 94–95

(26) المصدر نفسه. ص 96–97

(27) المصدر نفسه. ص 97–98

(28) المصدر نفسه. ص 98–99

(29) المصدر نفسه. ص 99–100