

شِعْرِيَّة العتبات النَّصِيَّة في دواوين عارف الساعدي

أ.م.د جمال عجيل سلطان الأزبجي

الجامعة المستنصرية / كلية التربية / قسم اللغة العربية

المُلخَص

شكَّلت العتبات ارتكازاً في امتثال النَّص، وانساق مفادات حضوره، بل تعدت المهمة لتكون بعض النصوص ملحقة حضورياً بـ(العتبة) لا العكس، وهذا ما وجدناه في سياقات المشهور المخدَّ بألية تقريبية، تحاكي ما يرفد المحكي للمحكي إليه، ضمن ضوابط التوافق للمعنى المقصود لأيِّ نصّ.

ولا يخفى على المتصدي للبحث في هذه (الثيمة)، أو (الركيزة) الأساس أنَّ العتبات منها ما يولد ميتاً، ومنها ما يُطفئ جذوة الحضور، إذ تكون محملة بإحالات تعود بالإقصاء الأولي للنَّص، وهناك عتبات تولد بكامل عافية المعنى، بل تضيف للنص حيوية متحركة، تنتج ولادات استباقية لتوقع سحر النَّص.
(عارف، مدونات، عتبة، الغلاف، اللون)

The poetry of textual thresholds in collections Aref al-Saadi

Assistant Professor, Doctor Jamal Ajeel Sultan Al-Azjbjee

Abstract

Thresholds formed a basis for compliance with the text, and the consistency of the attributes of his presence. Rather, the mission went beyond some texts being attached to (threshold) rather than the other way around, and this is what we found in the contexts of the well-known immortal with an approximate mechanism that simulates what the narrator provides to the subject, within the parameters of availability for the intended meaning of any text.

It is no secret to the subject of the research in this (thyme), or (the substrate) the basis that the thresholds of them are not born dead, and among them what extinguishes the presence of the presence, as they are loaded with referrals that return to the initial exclusion of the text, and there are thresholds that are born in full wellness of meaning, but add to the text animated life , Produces proactive deliveries to anticipate the magic of the text.

العتبات النَّصِيَّة

الإيحاء والدلالة

تذهب هذه السطور البحثية إلى هدفٍ أساسي، هو إمطة اللثام عن العتبات النَّصِيَّة، وإبراز ما يختبئ خلفها من كواليس المعنى في فهم النصوص، والوقوف على دلالاتها، والكشف عن البيانات العلائقية بين العتبات والتجربة الذاتية للشاعر، ومدى توافق وجدانياته مع الواقع المعيش.

إنَّ يسهّل الشاعر عملية الولوج في النَّص للقارئ، فهذا هو المتفق التوافقي لمجمل الأنساق المتعارف عليها، وقد تبذع مخيلة الشاعر في رسم الصدمات ومفازات الدهشة للمتلقي، القائمة على أساس توقع البعيد عن توقع المتلقي، فتأتي العتبة بمجمل اختصارات آلية التوقع هذه، وما يرافقها من محايطة التأويلات التي سترها الشاعر بقصديات مكشوفة، وعلى المدى البعيد (زمانياً) والقريب على أنَّه تفكّر مساق بـ (المتعارف).

شكّلت العتبات ارتكازاً في امتثال النص، وأنساق مفادات حضوره، بل تعدت المهمة لتكون بعض النصوص ملحقة حضورياً بـ(العتبة) لا العكس، وهذا ما وجدناه في سياقات المشهور المخدّ بألية تقريبية، تحاكي ما يرفد المحكي للمحكي إليه، ضمن ضوابط التوافر للمعنى المقصود لأي نصّ.

ولا يخفى على المتصدي للبحث في هذه (الثيمة)، أو (الركيزة) الأساس أنّ العتبات منها ما يولد ميتاً، ومنها ما يُطفئ جذوة الحضور، إذ تكون محملة بإحالات تعود بالإقصاء الاولي للنص، وهناك عتبات تولد بكامل عافية المعنى، بل تضيف إلى النص حيوية متحركة، تنتج ولادات استباقية لتوقع سحر النصّ.

إنّ الذي يحدث مع الشاعر (عارف الساعدي)، إنه يمارس احداث المجال الممغنط ذهنياً للمتلقى . خلق وفتح المساحة والافق الاوسع في تفسير (العتبة) والانقياد إلى تأويلاتها المتاحة، مستخدماً المفردات التي تشكّل ذلك التفسير الموارد لحثيات المقاصد في فكرة تمثلات الابواب.

قد يتوقع القارئ، أن المأخوذ في التناول الفنّي، هو ما تيسر من ظواهر التشكيلات الفنية المتعارف عليها، لكن الذي عُولج في هذا البحث هو تنامي الفكرة الاولي للأشياء الراسخة في اقصى الذهن العام.

هذا في ما يخص العتبات عموماً، وكان من المفترض أن نتناول عتبة (الإهداء) و(التصدير)، إذ إنهما يساهمان مساهمة فعالة في اضاءة النصوص، وكشف بناها التركيبية والبلاغية، وتحليل آليات النص ومقصدياته، كما انهما يُعدان اشارتين مهمتين في الاستقصاء النصي، والخطوة التمهيديّة المرافقة للعتبات الأخرى في قراءة القصيدة، فالعتبات عموماً حقلاً معرفياً مهماً في تناول النص الشعري الحديث.

ألا إنّنا وجدنا الدواوين الثلاثة خالية من (الإهداء) و(التصدير)، ولنا رؤية في ذلك، قد نصيب فيها، وقد نُخطئ:

إن عتبة (الإهداء) تركها الشاعر (ببياًضاً) ليكون افقاً مفتوحاً يستوعب من الزمان والمكان والإنسان، إذ لو انه استورد اسماً، أو أسماءً، أو اي علامة أخرى، سيتجه سياق التجربة الشعرية ليكون وفقاً على طقس المُهدى إليهم، وهو وقفٌ يزعج البياض الذي هو هنا سموات محايدة بالحُبّ لكلّ الذين يؤثثون عيونهم بها.

البياض ليس عدماً، إنّه تطهير الألوان من نياتها، ليبقى هو الدال والمدلول.

أما (التصدير):

فقد أبى الشاعر أن يجرح تغريد قصائده خارج السرب، حتى وإن كانت منها، فالعتبة تعاني حرجاً على مستوى النص، وأتى لومضة مفردة أنّ تجابه محمولاته، فما بالك بعتبة تجابه نصوصاً شتى.

إنّ تجاوز (العتبة) هنا ليس مصالحة مع نوايا القصائد، بل هي رصاصة مدربة جيداً نحو خفايا القصائد. وما يدريك، لعلّ العتبة قلق في صدر شاعرها، أو صمت مؤول، وما يدريك لعلّها قصيدة تمرح في ظلال البياض.

اولاً: عتبة العنوان:

لا يتوارى القصد خلف الايحاء دون قصد، فمعطيات الايغال الرمزي في العنوان، تترك بإشارة متنامية لتتويج التوصيل بتنامٍ هادئ، وتثمر لنتاج منظر للقارئ والمتقصي.

إذ إنّ عتبة العنوان الشعري لم تعد مكملاً مجرداً يدخل في صميم العملية البنائية التشكيلية للمتن النصي (محمد صابر عبيد، ٤٣، ٢٠١٠)، فالعنوان على الرغم من قصره يشكل اعلى اقتصاد لغوي ممكن أن يكون الخطوة الاولي لطريق الميل، وفتح الافق امام الكاتب للوصول إلى مسح استقرائي يمكن به معرفة ما وراء العتبة.

ومن الجدير بالذكر أن الدراسات الغربية اولت اهتماماً بدراسة النص الموازي، الذي اسماه الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) بالعتبات، أو العنوان عامة كما عند (شارل كريفل)، وقد اثار مصطلح (Paratexte) اضطراباً في الترجمة بين المشاركة والمغاربة، فمنهم من يترجمه بالجهاز المقدماتي ومنهم من اطلق عليه المناص كالتأقد (سعيد يقطين)، ومنهم من اسماه النص الخارجي ك(فريد الزاهي)، أو النصية الموازية كالمختار حسني (عبدالحق بلعابد، ٤٢، ٢٠١٩).

وبناءً على ما اوردها نجد أن مصطلح (العتبات) على الرغم من محور التسميات، غير انها لا يخرج عن المعنى نفسه، إذ جميعها تدور في محور واحد، وهو نص يوازى النص الاصيلي، الذي قال عنه جينيت بأنه "كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قراءة، او بصفة عامة على جمهوره، فهو اكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بروخيس) البهو، الذي يسمح لكل منا دخوله، او الرجوع منه" (عبدالحق بلعابد، ٤٤، ٢٠١٩).

وتعد العتبة ركيزة اساسية تحقق نوعاً من التجاور والتجاوز بينها وبين سائر مكونات هذا العمل، أو ذلك، والتضمين مقترح مركزي، يُفاد منه تفصيل الحديث عن جملة من المقدمات التي تحقق نوعاً من التحليل السياقي الذي يجعل من العتبة بنية نصية ضرورية لإنتاج المعنى (عبدالفتاح الحجمري، ١٠-١١، ١٩٩٦). فالنص والعتبة يمتد بينهما حبل سري، إذ كلاهما يكمل الآخر، فالنص دون عتبات، يفتقد إلى الجاذبية القرائية، والعتبات دون النص صورة جامدة، وبذلك تكون مقارنة النصوص مشروطة بقراءة العتبات، وبالعكس.

مفهوم العنوان ووظيفته: إنَّ العنوان في أي جنس أدبي سواء أكان شعراً أم نثراً، يمثل ثُريا النص، والباب الذي يلج منه القارئ والغور في تخوم النص، بوصفه مدخلاً لا يُمكن تجاهله، ولا بد من الوقوف عنده لمعرفة الدلالات الابحاثية، فهو المفتاح الاول الذي بين ايدينا، وذو اهمية كبرى، ولافتة توضح الكثير من مطالب الشاعر، أو هو رأس النص ولاسيما إذا كان العنوان دالاً على محتوى ما تحته، وكما أن الرأس مرتبط بالجسد بصلات دقيقة جداً، فعنوان اي نص مرتبط مع النص ارتباطاً عضوياً، ونص بلا عنوان، جسد بلا رأس والعنوان اسم والنص مسماه. (د.خليل الموسى، ٨٤، ٢٠٠٠). ويعد العنوان العتبة الحقيقية التي تشير إلى عالم النص المغلق، إذ إن "له الصدارة ويبرز متميزاً بشكله وحجمه، وهو اول لقاء بين القارئ والنص، ولأنه نقطة الافتراق، حيث صار هو آخر اعمال الكاتب واول اعمال القارئ". (عبدالله الغدامي، ٢٣٦، ٢٠٠٦).

وقد جاء في في لسان العرب: عن الشيء يُعْنُ عُنْناً وَعُنُوناً: ظهر أمامك، وَعَنْ يَعْنُ عُنْناً وَعُنُوناً واعتنن: اعترض وعرض، ومنه قول امرئ القيس: فعن لنا سرب كأن نعاجه. وعننت الكتاب واعتنته لكذا، اي عرضته له وصرفته اليه، وعن الكتاب يعنه عنناً وَعُنْنَهُ: كعنوانه، وعنوانته وَعُنُونته بمعنى واحد مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عننت الكتاب تعنيها وعنوانته تعنيها إذا عنوانته، ابدلوا من احدى النونات ياء، وسمي عُنُوناً لأنه يَعْنُ الكتاب من ناحيته، واصله عُنَانٌ، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واواً، ومن قال عُنُونُ الكتاب جعل النون لأمأ، لأنه اخف وأظهر من النون، ويقال للرجل الذي يُعْرَض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عُنُوناً لحاجته، وانشد:

وفي جوفها صماء تحكي الدواهي

وتعرف في عنوانها بعض لحنها،

قال ابن بري: والعنوان الأثر: قال سوار بن المضرب:

جعلتها لئني أخفيت عنوانا

وحاجة دون أخرى سنحت بها

قال: وكلما استدلت بشيء تُظهره على غيره عنوان له. (ابن منظور، ج ٩-١٠، مادة عنن، ٢٠١١).

قال الاخفش: عنوت الكتاب واعنه؛ وأنشد يونس:

فطن الكتاب إذا أردت جوابه واعن الكتاب لكي يسر ويكتما

قال ابن سيده: العُنُون والعُنُونُ سِمَةُ الكتاب، وَعُنُونه عنوانه وَعُنُوناً وعُنَاناً، كلاهما: وسمه بالعُنُون (ابن منظور، مادة عنا، ٢٠١١).

ويوصف العنوان بأنه: (مجموعة من العلاقات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحده، وتدل على محتواها العام، وتعزي الجمهور المقصود). (جميل حمداوي، ٩٦، ١٩٩٧)، وهذا يُحيلنا إلى الوظائف التي ذهب إليها (ياكيسون)، ووصفها بالوظائف الانفعالية والمرجعية والانتباهية والجمالية، والميتالغوية واطاف إليها (هنري ميتران) فيما بعد الوظيفتين، التحريضية والايديولوجية. (رومان ياكيسون، ٣٣، ١٩٨٨).

عنوانات النصوص

إنَّ العنوان هو المرآة العاكسة التي تكشف السمة الموجودة في متن النص، فالمتلقي لن يلج إلى النص بحرارة الذائقة، إلاَّ عبر عتبة العنوان، فهناك صلة وثيقة متلازمة بين النص من جهة، وبين المؤلف والعنوان من جهة أخرى، ثم بين المتلقي والعنوان، ثم أن المتلقي يرى في العنوان (مصيدة) له، تشده إلى تناول النص وقراءته، وعليه فإن هناك علاقة جدية بين هذه المحاور الثلاث (النص، المؤلف، المتلقي، العنوان). ذلك أن العنوان يعد الإشارة الضوئية التي تسمح للمتلقي باقتحام المتن، بعد انتظارٍ قسري لمعرفة الترميز الذي يكشف عن العلائق النصية بين كل من النص الشعري وبعض متعالياته، وهي تمثل عملاً ابداعياً لما يتجلى فيه من وظائف تحريضية وإشارتية، أي هو مفتاح الشفرة الرمزية للعمل الادبي.

ويعد البحث الاستقرائي لدواوين الشاعر عارف الساعدي، تظهت النصوص بأبنية نحوية مختلفة، إذ تشكلت على ثلاث بنى هي: بنية الافراد، وبنية التركيب الجزئي، وبنية التركيب الجملي، وهي دعوة قصدية لوليمة دسمة فُرشت على مائدة شعرية لفتح شهية المتلقي على اكثر من لون ورائحة، للكشف عن دلالاتها ووظائفها.

ديوان (عمره الماء)

| العدد | العنوان | الصيغة | البنية |
|-------|--|---------|-------------------|
| ٤ | قلق - فكرة - مقطوعات - جنوبيات | النكرة | الإفرادية |
| ٥ | طيبة - اللوحة - الاشياء - البدايات - الطوفان | المعرفة | |
| ٤ | عمره الماء - يا حلم اجدادي - بنفسجة البداوة - قمح الوعد | الإضافة | التركيبية الجزئية |
| ٢ | من ذكريات الماء - لعينيك وحدك سيدتي | الجر | |
| ٧ | وكنا انتهينا ولم نبدأ بالكلام - عندما ينفد الكلام - اذكريني - لا لستُ أرحل - قيل منفي - خذني قليلاً - اقترفت العراق | الفعلية | البنية الجمالية |
| ١١ | هذا هو الارض - تفاصيل قابلة للضياع - المتنبى طعم الحضارة - الشمس في بلادي تغني - حضن أمي ليلة الهروب من بغداد - صعب كأسئلة النهار - بلاعنوان - محطات عراقية - مالم يقله الرسام | الاسمية | |
| ١ | مازال | ماضٍ | الفعل |

ديوان (جرة اسئلة)

| العدد | العنوان | الصيغة | البنية |
|-------|--|---------|-------------------|
| ١٠ | انتظار - اعتذار - لماذا - ملل - حلم - ضياعات - تميمية - هامش - نساء - منسيون | النكرة | الإفرادية |
| ٢ | آدم - شهريرات | المعرفة | |
| ٣ | جرة اسئلة - شعر البنات - رباعية الحرب | الإضافة | التركيبية الجزئية |
| ٢ | كان لله بيتٌ قريب على قريتنا - للذين انتظروا وانكسروا | الفعلية | البنية الجمالية |
| ٧ | اول ايام الخلق - الصديق الوحيد - مرثية صديق حي - مراثي المدن المحلية - فرح ظامي - مدن ضيقة | الاسمية | |

ديوان (مدونات)

| العدد | العنوان | الصيغة | البنية |
|-------|--|---------|----------------------|
| - | | النكرة | الإفرادية |
| - | | المعرفة | |
| ٥ | مدونة الرمل - مدونة أعرابي - مدونة الحياة / مشغول - مدونة العاشق / عند منتصف الحكاية - مدونة الموت. | الإضافة | التركيبية الجزئية |
| - | | الفعلية | البنية الجمالية |
| - | | الاسمية | |

نستنتج من الجدول المذكور آنفاً:

هيمنة البنية الجمالية الاسمية على جميع البنى، وتليها البنية التركيبية (الجزئية الاضافية)، ثم البنية الافرادية، أما بنية (الفعل) لم تحظ سوى بعنوان واحد فقط.

ولعل ذلك يعود إلى عدة اسباب، منها قد تكون تساؤلات فكرية، قضت مضاجع هواجس الشاعر، فمثلاً الجمل الاسمية، منها جمل تامة، وأخرى غير تامة، إذ تجد (المسند اليه) محذوفاً، وتقديره عنوان القصيدة، وحذف (المسند) وعملية الحذف هذه لم تأت من فراغ، أو عدم قصدية الشاعر، بل هذه ظاهرة لغوية واسلوبية مارسها كثير من الشعراء بغية استنفاذ المتلقي ليسحبوه إلى داخل النص، باحثاً عن الجزء المفقود، ليتمكن من لمس حافة المعنى، وبذلك تكون القصيدة مخبأة في العنوان، فتحليل اي نص يجب أن يبدأ من السطح إلى العمق، لكن هذا لا ينطبق على جميع العناوين، إذ لا يتساوى في عمق الإشارة السيميائية، ولا الدلالة الابحاثية، فمنها يقتصر على التلويح التقريري والمباشر، الذي يشير إلى النص (فحسب) وبعضها يكون له قدرة عالية على توسيع الدلالة وتكثيفها، والبعض الآخر يشكل أداة مهمة في تأويل النص، فهو يشكل البؤرة والمرتكز الاساس، ويغدو علامة سيميائية تمارس التدليل وتستقر على الحد الفاصل بين القارئ والعالم.

وبذلك يكون فضاءً للتفاعل ولامتداد الاكثر اجتماعياً للممارسة الادبية التي تنظم علاقتها بالجمهور (جيرار جينيت، كريسين مونتالبيتي ١٠١، ٢٠٠١).

العتبات الداخلية (عتبات النصوص)

العنوان المركب: إنَّ العنوان هو الهوية التي يبرزها النص عند أول لقاء مع القارئ، ليجذبه ويغويه، فهو رسالة لغوية منبثقة من المتن لتحديد مضمونه وكينونته، وخلق مضامين العودة إلى الذات بوصفها أنموذجاً.

سنحاول تسليط الضوء على بعض (العنوانات الداخلية) بوصفها انموذجاً، لإيضاح الكينونة العلائقية، فمن الصعب أن نتناول جميع العناوانات، لكثرتها، وهذا قد يستغرق وقتاً طويلاً، ويأخذ ما يأخذ من صفحات البحث التي ستبعدها عن سياقه وغرضه المنشود.

ففي ديوان الشاعر الذي جاء بعنوان (عمره الماء)، الذي يضم قصائده من عام (٢٠٠٠-٢٠٠٩)، التي بلغ عددها (٣٦) نصاً شعرياً، نجده قد حمل عناوانات داخلية مختلفة، لكنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعنوان الخارجي، وقد كان للبنية التركيبية الجزئية التي اجراها الشاعر مجرى الإضافة، والجر بالحرف، في (٦) عناوين، نصيب قليل قياساً بـ(البنية الجمالية).

إذ تمثلت (البنية الإضافية) في (٤) عناوين وهي نسبة قليلة جداً قياساً بالديوان ومع غيرها من البنى.

ومن هذه العناوانات (عمره الماء) الذي اختاره الشاعر عنواناً لمجموعته الشعرية، وهو عنوان يحمل في طياته كثيراً من الخبايا والترميز العالي، ومما لاشك فيه أن التلاعب في العنوان يعد مرتكزاً شعرياً يفضي إلى مكون دلالي متحرك، ويشير إلى كوامن إبداعية يعتدها النص الشعري اجمالياً على مقتضى الروافد الايحائية التي تتوفر في ذلك المرتكز. إذ تكمن قيمة النص

فيما تحدّثه اشاراته من اثر في نفس المتلقي، وليس ابدأ فيما تحمله الكلمات من معانٍ مجتابة من تجارب سابقة، او دلالات مستعارة من المعاجم". (عبدالله الغدامي، ١٨، ٢٠٠٦).

فقد جاء الديوان مكوناً من مفردتين (عمره + الماء) وهاتان المفردتان لهما وشيجة واضحة ومقاربة موضوعية مع عناوين القصائد الأخرى، إذ لا تبتعد كثيراً من حيث الإشارة الطبيعية وعلاقة الشاعر بها، والتي هي على شاكلة العنوان الرئيسي ريمنها (قمح الموعد) وهي اشارة علائقية ما بين القمح والماء، وان كان تعبيراً رمزياً يراد بها غاية اخرى، لكنه لم يخرج عن تفاصيل الطبيعة بمائها وخضارها.

والعنوان الآخر (من ذكريات الماء)، هو مرآة عاكسة للعنوان الأم، وهذا ما يبيح للشاعر أن يغترف من مقتنيات محيطه الخاص ودلالاته إلى البناء النصي.

وكذلك تكرر الأخذ من مصادر الطبيعة التي تتوافق دلاليًا مع العنوانات الأخرى، فهي لا تبتعد عن ثلاثية (الماء، الخضراء، الأرض)، وهذا ما نجده في عنوان قصيدة (بنفسجة البداوة)، فالبنفسجة هي (زهرة من فصيلة البنفسجيات)، تزرع للزينة، وقد ربطها الشاعر بـ (البداوة)؛ وهذه اشارة كئي بها على المفارقة بين التصحر والخضار، إذ ليس هناك علاقة في الطبيعة ما بين هاتين المفردتين في المعنى الحياتي، لكن الذي يفك هذه الشفرة هو النص المخبأ في جيب العتبة. فلو تناولنا قصيدة (من ذكريات الماء) للوقوف على قصيدة الشاعر، وعلاقة العنوان بالمتن، فيما يخص (البنية الاضافية)، سنجد بينهم مقارنة وجدانية، إذ يقول:

الماء تبتكر النعاس خطاه ينأى فنظما في يدي يداه

مرآة هذا الأفق كسرهما الذبول وذاب وجه ازرق عيناه

لا الأفق يبصر وجهه يوماً ولا قمر تداعبه الحصى فيراه (عارف الساعدي، ٢٨، ٢٠٠٩).

إن بناء الصورة وثوابت تفصيلاتها يقتضي انضواءها تحت بنيتين اساسيتين، هما (بنية المشابهة) و (بنية المجاورة)، اللتان تجتمعان في مفهوم ضرورة تركيز الجهد الشعوري وتكثيفه في انزياحات تتجاوز الحياد والالتزام بخارجيات الوصف، تحت سقف تلك البنية، فالعلاقة ما بين الماء وذكرياته في العنوان يحيل الذاكرة الجمعية إلى الوشيجة المتلازمة ما بين العطش المائي، والذكريات التي تلوح بعطشٍ مشاعري لدى الشاعر والآخر، إذ تتمظهر العلاقة بين عنوان القصيدة والنص، وهذا ما القى بظلاله على ثراء المعنى، وتوسيع الدلالة، إذ اصبح العنوان ممراً عبّر عن طريقه المتلقي إلى النص.

وفي النص الآخر الذي يحمل عنوان (بنفسجية البداوة) يقول:

لكن شاطئ دمعتي طفل وأغرّي بالأماني

فتسللاه وايقظا حرس الدموع وأوثقاني

كي يدخل من دمعتي وبلا مراكب يبحران

عائنا بأسئلتني وقد ركبا على قلق حصاني

وطني وحزنك يا بنفسجة البداوة دجلتان (عارف الساعدي، ٢٨، ٢٠٠٩).

تعتمد عملية ترسيخ المعنى المنشود عن طريق ايجاد المشاكلة بين (عتبة العنوان) و(متن النص)، على اقتناص ما يتوافق في المجمل العام للمركز، القصدي مع حيثيات بواعث المعنى المأخوذ إليه، فقد تكون (هناك عناصر غائبة من النص، ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراءة الجماعية في فترة معينة، إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة). (صلاح فضل، ٣٠٦، ١٩٨٥). فاختيار اسم "بنفسجة البداوة" ربما أراد به الشاعر أن يشير إلى التصحر العاطفي، أو الروحي الذي كان لصيق عمره قبل أن تثبت تلك (البنفسجة) في دواخله ومشاعره، التي رمز لها بـ(البداوة). لكنه على الرغم من الاسترسال الصوري نجد أن اللاوعي لديه قد اخذ دوره من حيث لا يشعر، فتجد الماء يتدفق من جميع النص، (الشاطئ)، في البيت الأول (الدموع) في البيت الثاني، (دمعتي، مراكب، يبحران) في البيت الأخير، (دجلتان)، وكل هذه المفردات المائية لها علاقة مع العنوان الرئيس، إذ تعد (العتبة هي المفتاح السحري لكل الاعمال) (حميد الحمداني، ١٨٧، ٢٠٠٣)؛ لذلك الشاعر عند فراغه من كتابة النص-

المتن- (يعمد إلى انتقاء عنوان قد يستتفز كل وقته، ويتطلب افراغ كامل جهده وطاقته الاسلوبية والتعبيرية، ولأن العنوان يشترط كي يحقق شعريّة وجماليّة_ أن يكون مكتنزاً دلاليّاً ومقتضياً صيغاً_ فإن مسؤولية وضعه والاستقرار عليه مسؤولية كبيرة، يستشعرها الكاتب بتحسسه للوقع المنتظر من العنوان، الذي يفترض أن يكون مؤثراً في القارئ. (د.لعموري زاوي، ١٦٣-١٦٤، ٢٠١٣).

أما ديوان (مدونات)، الذي خلا تماماً من جميع البنى، ماعدا (البنية التركيبية)، إذ يضم هذا الديوان القصائد التي حُصرت ما بين عام (٢٠١٣-٢٠١٥)، وقد انمازت عنوانات هذه القصائد جميعها بكلمة (مدونة) بداية كل عنوان، الذي هو عبارة عن جملة اسمية قد حُذفت منها (المبتدأ) وهي (مدونة الموت)، (مدونة الرمل)، (مدونة أعرابي)، (مدونة الحياة)، (مدونة العاشق)، فالمدونات جميعها (اخبار) لمبتدأ محذوف تقديره (هي) وما بعدها (مضاف اليه).

إن ركوب الشاعر لطريق الحذف بدل الذكر أمرٌ يحدهه المقام التداولي (التواصلية)، فأهمية الحذف الجمالية، تقع في التأثير في المخاطب وتحريك فكره رياضياً وخيالياً، للاستدلال على جزء المعنى المحذوف، فضلاً عن زيادة المعنى وتقوية قدرة الملفوظات في بث المنشود.

إن ما تمتاز به هذه المجموعة على قلة قصائدها، إلا أنها تشير إلى رابط سري، حتم على الشاعر تكرار لفظة (مدونة) في العنوان الرئيس والعنوانات الفرعية، فالعلامات وحدها السبيل إلى إنتاج الدلالات وتداولها" (ش، س، بورس، سعيد بنكراد، ٣٠، ٢٠٠٥)؛ ذلك لأنها "إشارة واضحة تمكننا من التوصل إلى استنتاجات بشأن أمر خفي". (امبرتو ايكو، ٤٦، ٢٠٠٥)، فالسيميائيات مهمتها هي "كشف واستكشاف علاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، إنها تدريب للعين على النقاط الضمني والمتواري والممتنع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق النصية أو التعبير عن مكونات المتن". (سعيد بنكراد، ١٥، ٢٠٠٥).

إذ يقول في إحدى مدوناته، التي هي (مدونة الرمل):

دافناً كان وادي السلام
واسعاً كان قبر الفتى أول الأمر
والمخدة رملٌ قديمٌ
ولكنه ناعمٌ رمل وادي السلام
وكأن الفتى نائمٌ فوق ريش النعام
أنزلوه بببطءٍ ، لكي لا يفز من النوم
وشوشوا للرمال السخية
الآ تعض ملامحه
وأهالوا على وجهه زمناً قاتماً
ودسّوا بأكفانه كيس اسئلة

لاتنام..... (عارف الساعدي، ٩، ٢٠١٥).

إن قارئ النص للوهلة الأولى ، وعند وقوفه أمام (عتبة العنوان)، ستستوقفه استفهامات كثيرة بشأن (مدونة الرمل)، وهذا ما يثير فضوله، إذ إن للعتبات "جانباً أساسياً من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية، ولبعض طرائق تنظيمها وتحقيقها التخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تُمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تُغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها". (عبدالفتاح الحجري، ٤٩، ١٩٩٦)، حيث يترجم متن النص رمزية العنوان الذي يشير إلى الحكاية التي تقول: بعض المدونات الدينية الشفاهية إن من مات ودُفن في وادي السلام، سيبقى في قبره إن كان صالحاً، وإن كان غير ذلك سيبدل جسده بجسد شخص آخر يؤتى به من اقصى الارض، فحين تشخص العنونة المكان بفضاءاته المتعددة، الضيقة والواسعة، وتجسد الواقع الموضوعي، على أنه ينبغي لنا تلمس الفرق الدقيق الحاصل بين (الفضاء والمكان)، فنحن نطلق مصطلح الفضاء على ما هو

شمولي، ولا يعني بالمكان فحسب، إذ المكان يستحيل في ضمن المعنى الحقيقي للفضاء إلى مجرد مَكُون، فمن الممكن أن تلقتي تفاصيل حادثة ما، أو حكاية، أو رواية، مع فضاء القصيدة التي ينسجها الشاعر، بمعنى أن الفضاء كثيراً ما يُشَيَّد بالفعل الروائي. (د.عموري زاوي، ١٨٠-١٨١، ٢٠١٣).

إن من يتمعن بالنص يجد أن التماهي بين الذات الشاعرة، والذات الجمعية واضح، متشح بسواد العاطفة، ربما هي هواجس الشاعر جعلها تطل من نافذة الحزن الآخر، ليفتح سراديب المعنى التي تمتح من امتداد التجربة الشعرية، وعبور نسق الذات مع الآخر في جدلية الحياة، وهو سلوك تراتبي من قصديات الشاعر، بدأ من عتبة العنوان، ثم القى بظلاله على النص.
البنية الكلية (الجميلية)

يمثلها كثير من العنوانات، على سبيل المثال قصيدة (كان لله بيتٌ قريبٌ على قريتنا)، من ديوان (جرة اسئلة)، وهي جملة فعلية، كبنية مأخوذ من نص القصيدة، وربما يكون هذا العنوان من بين العنوانات القليلة التي ابتعدت عن الترميز، على عكس ما رأيناه في البقية، التي تحمل ترميزاً عالياً.

لكن من خلال استقراء النص واستنطاق دلالاته، نجد أن المتن ينسجم مع شعرية العنوان، إذ إن وجود لفظ (الله "جل جلاله")، ولفظة (بيت قريب)، تستدعي القارئ، وتفرض عليه دخول النص باستفهامية تعجبية، لمعرفة قصيدة الشاعر، ويمكن القول إزاء "المكون الفضائي أن بنية المكان لها وقع ظاهر في الصياغة العنوانية، إذا تغافلنا عن الحدود بين المكان والفضاء، فقد يغدو المكان شخصية رمزية تتجلى مكانياً وتتفاعل حديثاً". (د.عموري زاوي، ١٨٢، ٢٠١٣)، فحين أورد الشاعر اسم (الله) تعالى، واطرها ببنية (المكان)، هذا يعني دعوة لكسر المألوف، وسحب القارئ بخيط (القدسية)، لأنّ اللفظ مقدّس لدى الجميع، ولنتعرف جلياً على النص وكيونته نأخذ جزءاً منه:

كان لله بيتٌ قريبٌ على قريتي

نتسلقُ في آخر الليل جدرانَه العالِيَة

لنسدّ به بعض جوع قديم، ونأكل من تمر نخلته القاسية

ونأوى إلى حزنها وننام

وفي لحظةٍ هُرع الجنْدُ من نومهم فزعين ويصيحون

ما الذي جيء بالفقراء لبيت كهذا

فنصيح لماذا؟ ألم يكُ للرب عائلةٌ نحن أبناؤها

فمن حوّل الحرس الننتين بأن يطردوا صبية الله من بيتهم

كما يُطرد العاشقون النديون من حُطْبِ الأنبياء... (عارف الساعدي، ١٨-١٩، ٢٠١١).

رغم الاقتطاع في رسم الكل بالجزء، فلو حاولنا تفكيك النص إلى أجزاء، بعيداً عن قصيدة الشاعر وجمالية الوصف المؤطر بذكريات الحزن المعتق بالطفولة، فنقول: (كان لله بيتٌ قريبٌ على قريتنا...) ونتوقف، أو نقول: (وفي لحظةٍ هُرع الجنْدُ من نومهم فزعين... ويصيحون)، ونتوقف، لوجدنا ان تفكيك النص يفقده هيئته الشعرية، إذ لا وجود لخلق جديد، يدهش القارئ، ويخترق مجساته الحسية، وهذا يعيدنا إلى ما تحدثنا به سابقاً، وما علاقة العنوان بالنص؟ وهل العنوان تقريرى مباشر، ام رمزي؟ ولماذا؟ وقلنا كل ذلك يجيب عنه النص، حين يلج القارئ في محيط النص، ويكشف ما به من اسرار ومكنونات، وكيفية ترابط الجمل فيما بينها، إذ لا يمكن أن نشعر بلذة المعنى من دون تنمة القصيدة التي تحدث فيها الشاعر عن واقع يشبه كثيراً واقعا الجمعي، بأحزانه، وطفولته، وصدقته، وبراعته، وفطرته الأولى. فقد زرع الدهشة والفضول والترقب والتوجس والتشكيك منذ (العنوان)، إذ جعل وتيرة الأسئلة الذاتية تتصاعد مع أول كلمة تتدلق من صحن الوليمة التي عدّها الشاعر للمتلقى.

ومن البنى الكلية (الجميلة)، أيضاً قول الشاعر في قصيدة (الشهداء بيتكرون الشمس) :

هم أول الغيم الصبي تزوجوا شفة الرياح فانجبوا الأمطارا

هم يحسدون فلم يزل عسل الشهادة يستفز البحر والأسرارا

الموت يعني انهم ماتوا ويعني أنهم خنقوا التراب مرارا
لكنهم رحلوا قليلاً كي يعيدوا الشمس والطرقات والأنهارا. (عارف الساعدي، ١٠٦، ٢٠٠٩).
يؤسس عنوان القصيدة منذ البدء إلى حزنٍ مغلّفٍ بالكبرياء والشجاعة والعيش السرمدي، إذ إن (الشهداء بينكرون الشمس)،
هذا العنوان الذي استهله بالشهداء، ليكون مبتدأً في الاعراب، وبداية في حياة الخلود بالذاكرة الجمعية، وعزّز ذلك، حين أخبر
عنه ب(جملة فعلية) في الإعراب، والحياة، ليكون عملهم (الرحيل) لكن (قليلاً)، ثم يعودون ب(الشمس والطرقات والانهار).
إن عتبة النص لم يأخذها الشاعر نصاً من القصيدة وإنما (ابتكرها) من مضمونها، فالعنوان تعتمد "على الصياغة
الأنموذجية لفلسفة التسمية التي تخطى بها في الكينونة البنوية للنص، والتسمية - اعتماداً على هذه الرؤية - هي آلية التعيين
والتحديد والتصوير". (محمد صابر عبيد، ٢٣، ٢٠١١)، والاسم على هذا المنوال "يحلّ محلّ الشيء بعلامة صوتية او خطية او
رقم". (مطاع صفدي، ٥، ١٩٨٦).

البنية الإفرادية :

وردت هذه البنية في واحد وعشرين عنواناً، توزعت على جميع الدواوين، لا يسع المكان الورقي لذكرها كلها، فقد يُحرف
البحث عن مساره المنشود، لذا سنورد ما تيسر منها، علماً أننا ذكرنا هذه التفصيلات في الجدول السابق، بإحصائية دقيقة،
وللإفادة يمكن الرجوع إلى الجدول.

ومن هذه القصائد التي جاءت في (البنية الإفرادية) هي قصيدة (لماذا؟) من ديوان (جرة أسئلة).
لماذا؟

وتجرحنا لحظةً موجعه لماذا سنضطر أن نلبس الأقمعه؟

لماذا نشد الكلام طويلاً؟ ونغسلُ أحرفه المفزعه؟

لماذا الكنايات في بابنا؟ ولماذا البلاغة في الأمتعه؟

ولماذا ندورُ على حزننا؟ نلّم استعارته المفجعه؟ (عارف الساعدي، ٦٦، ٢٠١١).

إن العتبة في هذه القصيدة هي عبارة عن محاولة في الولوج الاستقهامي إلى هدفية مبشرة بمختلجات الذات، معتمدة على
سياقات نظمية لاقتفاء أثر الاكتشاف، بقنوات متعارف عليها عند القارئ، فهو حين قال (لماذا؟) ينتظر الجواب من خلال النص
الذي يُعد ترجمة للإيحاء والتأويل، لكن بعد أن يلج المتلقي من عتبة العنوان إلى بيت النص يُصطدم بوابل من الأسئلة التي
تبحث عن أجوبه مبهمه إلى نهاية القصيدة، وبذلك تكون أسئلة معلنة وفكر مرتبك، لا يجد غير اللاشيء في حدثٍ استقهامي.

ومن القصائد التي جاءت في (البنية الإفرادية)، قصيدة (اللوحه) :

اللوحه هذي الساعة تكتمل

أمسكت اللوحه يا وطني ..

فنتشت الناس عن الناس، وسألت الأشجار عن الأشجار

العمر يضيع بها وتضيع بأقصى اللوحه

زخه مطر ...

أربكها اللون المائي، فتاهت وانتظرت نهراً لا تشبهه الأنهار

اللوحه فيها أشياء كثيرة .. لكن اللوحه ينقصها وطن

وضريح علي .. ومقبرة تسع الفقراء الباقين.. (عارف الساعدي، ٦٩، ٢٠٠٩).

جاءت عنوانات (البنية الإفرادية) في المجموعات الشعرية بشكل موازٍ للبنية (الجمالية) وتنوعت فمرة معرفة، وأخرى نكرة،
وأن اختيار الشاعر لعنوان القصيدة قد يكون فيه قصديّة من حيث الجانب الوظيفي للمعارف والنكرات، وقد يفرضه النص على

الشاعر، لكن هذا الاكتشاف تحدده الرؤية الفاحصة للنص، فمثلاً كلمة (اللوحة)، التي جاء بها الشاعر عتبة القصيدة، تحيل ذهن القارئ إلى مشاهد عدة، فقد تكون نسيجاً يُصور فيه منظر طبيعي، أو مشهد تاريخي، أو نحو ذلك تصويراً فنياً، وقد تكون فيها إشارة خفية غير ما هو معروف، بدلالاتها الفنية والجمالية، فالعبئة تختلف بمواطنها وتعدد إشارات الضوئية التي تستوقف القارئ، لتمنحه بعد ذلك تأشيرته الدخول إلى النص.

إن كشف النقاب عن جمالية النص لا يمكن اختصاره على اللغة ذاتها بقدر ما يكشف السياق المعنى المقصود، فحين قال الشاعر (اللوحة هذه الساعة تكتمل)، قد مد جسور التصوير والانتقال إلى الخطوة الأخرى، محاولة لولوج ذات المتلقي، عن طريق الأخذ والعطاء في ذاكرة الأخر الجمعي. ثم ينتقل بفرشاته إلى (العمر يضيع بها وتضيع بأقصى اللوحة زخة أمطار)، إذ يراوغ قارئه بذكاء ليوقعه في شباك القصيدة، فهو يدس الضوء المتشح لمعاني الأشياء من خلال لوحته الفنية ويقترح النفس الأمانة بالشعر. ثم يسترسل الشاعر إلى أن يصل إلى نهاية القصيدة ويختمها بقوله: (لكن اللوحة ينقصها وطن.... وضريح علي... ومقبرة تسع الفقراء الباقين). وتلك إشارة إلى أن (الرسام)، و(الفرشاة)، و(الألوان)، جميعها لا تكفي لرسم (لوحة) ينشدها الشاعر مالم يكتمل في ذاته، وعاطفته، ومخيلته، كل التفاصيل التي يحلم بها، وعاشها في داخله. وهنا بانث علائم (عتبة العنوان) وأثرها التمويهي الذي أدى دوراً مهماً في جعل المتلقي يشرع بطي الخطى نحو المدى المفتوح، من قبل أن يُصطدم بتلك النهاية المؤلمة لـ (لوحة) لم تكتمل.

بنية الفعل

إن (بنية الفعل) هي الأقل من بين جميع البنى في الدواوين الثلاثة، إذ جاءت بقصيدة واحدة في ديوان (عمره الماء) بعنوان (مازال)، إذ يقول فيها:

| | |
|------------------------------|--|
| مازال يركض خلفها وطناً | بلا معنى وحلماً لا يصاد ولا يرى |
| مازال يحلم بالبيوت وبالمدينة | وهي تنفض عن أزقتها السرى |
| مازال في مازال حتى شاخت | السفن الصبية والزمان تغيراً |
| مازال في مازال فجراً خائفاً | ليبقى وأسماء تباع وتشتري. (عارف الساعدي، ٦٦-٦٧، ٢٠٠٩). |

إن بنية الفعل والزمن وجهان لعملة واحدة، إذ يشكل الزمن أحد أهم دعامتين في هيكل الفعل، فزمن القصيدة متعلق بـ(عتبة العنوان) التي اختارها الشاعر أن تكون فعلاً ماضياً، والذي تكرر (٧) مرات على طول القصيدة، لكننا لم نورد القصيدة كاملة، بل اخترنا مقطعاً منها، وتكرار الفعل (مازال) يستولي استيلاءً تاماً على مجمل الأبيات، فالجملة الفعلية في اللغة العربية تتحدد طبيعتها بحسب الحد الأول الذي تبتدئ به، وهو الفعل الذي يحتل صدارة الجملة الفعلية، فما بالك إذا كان يتصدر (القصيدة) ويكون (عتبة العنوان)، فضلاً عن التكرار في أغلب الأبيات، وإذا ما قيست الجملة الاسمية في الجملة الفعلية، فإن الفعلية أشيع وأكثر حضوراً؛ لأنها احفل بالمعاني.

إن تكرار الشاعر للفعل (مازال) في القصيدة ناتج عن خبرة الشاعر ودرابته بالمتلقي، فالتكرار له دلالات نفسية وانفعالية تفرضها طبيعة السياق أحياناً، وأخرى تكون دعوة قهرية من قبل الشاعر إلى القارئ، ليتلذذ ويستمتع بالنص، ويبتعد عن الملل والرتابة؛ لأن التكرار قيمة جمالية لا غنى عنها في تأسيس شعرية النص.

ولا تخرج القصيدة عن نمطية الحزن الغالب على أكثر قصائد الشاعر، ف(مازال يحلم بالبيوت وبالمدينة وهي تنفض عن أزقتها السرى)، و(مازال في مازال حتى شاخت... السفن الصبية والزمان تغيراً)، ثم (مازال في مازال فجراً خائفاً.. يبقى وأسماء تباع وتشتري).

ويمكن لنا أن نقسم (القطعة) على قسمين:

الأول: ما جاء بالسردية الاعتيادية التي تعطي أولويات إبراز الحدث التي تمثل الشخصية المتوارية خلف النص، التي يدور حولها ومنها الحدث، فيكون السياق (من هو؟) و(أين هو؟) إلى آخره من وصف وإيضاح للنمط الوجودي للشخصية.

الآخر: هو ما ينطوي تحت (العنوان)، الأيحاء والرمز في (مازال)، الذي يكون قابلاً للتأويل عند القارئ، إذ يمكنه أن يستدل ويقارن عند ولوجه النص، فيقع على المعاني المشتركة بينه وبين ما يكتشف من حيثيات حياتية.

ثانياً: عتبة الغلاف

لا يخفى على القارئ ما للعتبة الأمامية من أهمية كبرى في تأثيرها المباشر على الآخر الجمعي، فهي تمثل اللقاء البصري المادي والذهني الأول، التي يُلجُج من خلالها القارئ إلى النص، محلاً ومفسراً للوصول إلى الدلالات الإيحائية، فهي (العتبة الكبرى) التي تجمع تحت ظلها عتبات عدة، فقد "غدت للنص المصاحب المنزل بين "دفتي العتبات" شعريته الخاصة التي لا تنفصل عن شعرية المتن، فالمصاحبات النصية لا تُحِيل فقط على العنصر الاجناسي للعمل، ولا على السياق الزماني والمكاني والمادي، الذي يندرج ضمنه النص فحسب، وإنما تعمل على ربط النص بقرائه، فهي التي تؤثر في اختيارهم للعمل، وكذلك في صيغ قراءتهم ووافق انتظارهم وباختصار في تحديد معنى النص". (سليمة لوكام، ٤٩، ٢٠٠٩).

ونظراً لأهمية (عتبة الغلاف) لما لها من تأثير مباشر، في ذات القارئ، الأمر الذي يحتم على الشاعر الدقة في اختيار (العنوان) الممغنط لجذب ذائقة المتلقي، فعليه تقع مسؤولية الانتقاء، ليكمل معمارية النص، بوصف (عتبة الغلاف) هي الأساس الذي يُشيد عليه بقية النصوص.

١- ديوان (جرة اسئلة)

يُعد غلاف (الديوان) أو (العتبة) الأمامية، لغة بصرية تؤثر بشكل مباشر وكبير في إنتاج مفهومات الآخر، إذ تبعث القيم والمعاني الجمالية، المشوبة بالأجوبة المنتظرة، بوصفها قوة تعبيرية عالية المستوى، وإدراك المعنى المختبئ في تفاصيل اللوحة، لا بد من فك طلاسم التخطيط، ودلالات الألوان، والأشكال الهندسية والفراغات، إلى ما شابه ذلك في مقتنيات اللوحة. إن لوحة غلاف (جرة اسئلة) تنقسم طويلاً على حقلين غير متساويين، إذ إن الجانب الأيمن أكبر من الجانب الأيسر، وفي اعلى الديوان من اليمين، كُتِبَ اسم دار النشر، ومن اليسار في اعلى الديوان كُتِبَ عنوان المكتبة، ويغلب عليها -اي اللوحة- اللون (الرمادي الفاتح)، وهو من الألوان المحايدة التي تقف في منتصف (البياض والسواد)، ويرمز (الرمادي الفاتح)، إلى الحيوية والنور، ويعد لوناً مستقراً، مما يخلق احساساً بالهدوء، ورابطة الجأش، وبما أن هذا اللون يشير إلى الوسطية والاعتدال، فمن الطبيعي أن يكون الفنان التشكيلي، جعله يبحث عن الحلول (رسمه)، لكي تكون اللوحة مطابقة للعنوان (جرة اسئلة)، هذا فيما يخص (لون الغلاف)، لكن هناك (لوحة) تقف في المنتصف، إذ تشكلت هذه اللوحة بـ(أربعة رؤوس) من اليمين واليسار، بعد ما تضع يدك على (الوجهين) يتضح (الوجه الثالث)، أما (الوجه الرابع) فبعدما تقبّل اللوحة يتضح هذا الوجه، وكل هذه الرؤوس، ترتكز على جسد واحد، وقد لونها الفنان باللون (الرمادي القاتم)، وتشكيل هذه اللوحة يحتوي على دلالة رمزية، ورسالة ضمنية، فاللون الأبيض يرتبط (بالطهر والنقاء) وقد استخدمه العرب القدماء في تعبيرات تدل على ذلك، إذ قالوا: كلام أبيض، وقالوا: يد بيضاء. (د. عياض عبدالرحمن أمين، ٢٤، ٢٠٠٩).

وتحليل هذه الرموز التي بثها الفنان عن طريق إنتاج هذه اللوحة، يعتمد على فك المعاني الضمنية المرتبطة بالمتن واسم الديوان والتفاصيل الأخرى، لإيجاد تفسيرات عن مضمون ومعزى هذا العمل، فالترميز هو وسيلة للتعبير عن حالة وجدانية فكرية توحي إلى معنى مخالف نوعاً ما للمعنى العام. فاللوحة رُسمت بشكل مستطيل، وهذا الشكل كما هو معلوم عند الفنانين التشكيليين والمحللين النفسيين، يشير إلى الاستقرار والقوة، أما هندسة اللوحة التي أشرنا إليها في المنتصف، بـ(أربعة رؤوس) و(جسم واحد)، تحيط به (دائرة من رقبة الرأس إلى نهاية الجسم)، وهذه الدائرة فيها خطوط مكونة للهيكل البنائي، وتظهر في اللوحة بشكل خفيف، تتمثل هذه الثانوية بالتوصيل بين الخطوط الرئيسية البنائية، والربط بين حدود اللوحة، لكي تثير الشعور بالاستمرارية والاسئلة اللامتناهية، ودليل ذلك أنّ الشكل الدائري الذي ارتسم على شكل هالة تحيط بتفاصيل الجسم، يُوحي إلى الحركة المستمرة، وهذه هي دلالة الشكل الدائري، إذ ليس له بداية ولانهاية، ويشير إلى الأبدية، ويتسم بالرشاقة والحركة الحرة، ومن جانب آخر يُوحي الحركة فيها بالطاقة والقوة، ونظراً لاستخدامها القليل في الرسومات والتصاميم، فإنها تستعمل لجذب الانتباه.

والمثير للانتباه في هذه اللوحة أنّ (عنوان الديوان) يقع مباشرة (تحت جسم اللوحة)، وبالخط (الكوفي) حيث ترى الشكل تماماً كأنه (اقدام لهيكل اللوحة). ومن الأعلى وعلى اليمين مباشرة، بمحاذاة (الرأس) يقع اسم الشاعر (عارف الساعدي)، وكأن تفاصيل هذه اللوحة هي مرآة عاكسة لذات الشاعر، أو صورة أخرى، بكل ما فيها من تخطيط، إذ إنّ جسم (اللوحة) الأبيض يدل على نقاء وصفاء سريرة الشاعر، واما (الرؤوس الاربعة)، فهي دلالة ايحائية عن مدى حجم وكثرة الاسئلة التي يكتنزها الشاعر في رأسه، واما اللون (الرمادي الفاتح) هو إشارة رمزية إلى أنصاف (الطول) لتلك الأسئلة التي تبحث عن الأجوبة. ولوعدنا إلى فك (طلاسم سريالية) اللوحة، ابتداءً من الألوان والأشكال (الهندسية)، ونوع الخط، والخطوط (البيانية) و(الرئيسية) لوصلنا إلى نتيجة مفادها، أنّ هناك اسئلةً مخفية، قد جمعها الشاعر في حقبه زمنية، على أمل اللقاء بصاحب (الأجوبة) لكنها جميعها (تبددت)، و(ضاعت) عند كسر تلك الجرة الممتلئة بتلك (الأسئلة).

وفي صورة الغلاف الخلفي نجد أنفسنا أمام مقطوعة من قصيدة (شعر البنات) وضعها الشاعر على صفحة الغلاف، وربما اراد بذلك الشاعر لفت انتباه القارئ وجعله يبحث عن القصيدة داخل الديوان، والبحث عن المعاني وتكملة القصيدة، وذلك واضح من عدم وضع عنوان لهذه القصيدة، ووضع على يمين المقطوعة خط ابيض فاصل بين المقطوعة وعنوان الديوان واسم الشاعر، وكأنه أراد أن يكمل صفحة الغلاف الأمامية، وأراد أن يعطي صورة للقارئ بأن الديوان قطعة متراسة وكاملة، لا فرق فيه بين صفحته الأولى والأخيرة، بل تتعاضد صفحات الغلاف لتعكس المحتوى العام.

٢- ديوان (عمره الماء)

إن اكتشاف القيم الجمالية والإبداعية في الأعمال الفنية لا يتأتى عن فراغ، وإنما هذا يحتاج إلى استقرار واستتقار للمعنى المختبئ في طيات اللوحة، وكلما كان التعقيد أكثر، كلما ازدادت المتعة، وتنامى الجمال، فيما يصدر عن ذات المتلقي من حرفية في اكتشاف المعنى المراد.

إذ تمثل القراءة الفاحصة (للوحة) اطاراً منهجياً وصفيّاً، لمعرفة الكينونة الفنية بأسلوب تحليلي، ودراسة مسحية للأعمال التشكيلية. (حميد الحمداني، ٦٠، ٢٠٠٠). ومن المؤكد أن الصورة لم ترد عبثاً، حيث يقوم التشكيل الخارجي للغلاف بوظيفتين "وظيفة اشهارية تتعلق بالناشر، تنتهي ما أن يُقتنى الكتاب، ووظيفة تأويلية تتعلق بالمتلقي، الذي يكشف علاقات التماثل الدلالية بين الغلاف والنص، وقد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه". (د. عياض عبدالرحمن أمين، ٣٢، ٢٠٠٩).

إن المطلع على لوحة غلاف ديوان (عمره الماء) سيلحظ أنها لوحة يكتنفها الغموض فهي سريالية إلى حد بعيد، وفيها ما فيها من التلويح والترميز العالي، والكواليس التي يختفي وراءها كثير من المعاني والدلالات الإيحائية.

فقد رُسمت (اللوحة) بريشةً فنيةً غريبة، جمعت رموزاً (فلكلورية) ومشهداً ناطقاً لامرأة صامته، وجهها مرهق، وكأنها تطلب الخلاص، على الرغم مما يحيط بها، وفي يدها (تفاحة)، التي هي رمز (الغواية)، ولكنها مازالت تنتظر من تعويه، وهي تنظر إلى الامام، أو إلى (المرأة)، والملفت للنظر أن (التفاحة) في يدها اليسرى، وتلك إشارة (سيمائية) إلى (الشهوة) المرتبطة ب(القلب)، أما في يدها اليمنى (حمامة بيضاء) وهي رمز (السلام)، وخلفها مباشر (هلال) وهو رمز إسلامي يجذب المتلقي من أعلى إلى أسفل، يدل على القدم والانتظار، أو (ولادة جديدة)، مقترنة ببعيد اسلامي، لكن بالمقابل نجد المفارقة وهي (ثيمة المضمون)، أن هذا (الهلال) مرفوعٌ على (فالة)، التي هي عبارة عن آلة حديدية، تحتوي على (ثلاثة رؤوس)، ابتكرها السومريون، وتلك إشارة إلى (الشیطان)، والرمزية هنا، هي جزء من قراءة (الديوان)، حيث اراد الفنان أن يختصر رؤية الشاعر بلوحة جامعة شاملة، إذ يخفي بين ادراجها مكونات طالما كانت هي جوهر مشروع ايجاد الحدث.

وهناك (نخلة) من أعلى اليسار، قريبة من رأس (المرأة) أما النخلة فشكلها (استوائي)، وممكن أن تكون رمزية عن (التداخل من الخارج)، فضلاً عن أن هناك (كراسي) من الخلف إلى الامام، ربما هي إشارة إلى القيود التي تطوقها. أما يدها (اليمنى) مقطوعة، واليسرى تضمها إلى (القلب)، وحين نفتش عن الرمزية هنا نجدتها تقدم (العقل) على (القلب)، إذ إنّ الحركة في السيناريو المنقطع تتم عن دقة وعناية في التوصيل، فتكون لدينا (لوحة) مدروسة، حيث اراد الفنان أن يجعلنا نرى ما يريدنا أن (نقرأه)، غير غافل عن سبل التأويل التي يمكن أن تنتجها الذات القارئة.

وفي أسفل (اللوحة) هناك (حروف) رمزية، لا تخلو من إشارة انتماء مع فلسفة الموروث المتعدد ليؤكد لنا العلاقة القائمة بين الحرف العربي وبين الشعر.

وقد جعل الفنان (لوحة الغلاف) كلها باللون الأزرق، إذ وردت دلالات كثيرة لهذا اللون منها في القرآن الكريم (وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا). (طه، آية: ١٠٢).

وللحرف في اللون الأزرق قولان، أحدهما أن الزرقة أبغض ألوان العيون عند العرب، لأنَّ الروم أعداؤهم، وهم زرق العيون. (الزمخشري، ٦٨-٦٩، ١٩٤٧). وربما أراد الفنان باللون الأزرق الذي يحيط باللوحة كلها، ماعدا مرتكز اللوحة (المرأة)، التي تشكلت باللون مختلفة، كناية عن الإصرار والتحدي الذي تمتلكها هذه (المرأة) على الرغم من القيود والآلام التي تقترسها، ألا إنَّ هناك بارقة أمل، تبحث عن الحياة والحب، وهذا ما يفسره عنوان الديوان (عمره الماء)، الذي يوحى إلى الحياة بكل تفاصيلها، خضارها وجمالها وزخرفها، فالماء مصدر الحياة، كما جاء في قوله تعالى: "وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيًّا" (الأنبياء، آية: ٣٠).

ولقد اكتسبت الألوان والفاظها، بمرور الزمن - إلى جانب دلالاتها الحقيقية، دلالات اجتماعية ونفسية جديدة، نتيجة ترسبات طويلة، أو ارتباطات بظواهر كونية، أو أحداث مادية، أو نتيجة لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من إحياءات معينة تؤثر على انفعالات الانسان وعواطفه. (أحمد المختار، ١٩، ١٩٨٢).

وضع الفنان (عنوان الديوان) في منتصف الصفحة من الأعلى بلون (أبيض)، ووضع فوق حروف كلمة (الماء) لون (أزرق فاتح) مائل للون (السماء والبحر) عند صفائهما، وهذا ما يؤكد كلامنا حول ما يحمله (عنوان الديوان) من تفاؤل وحياة، وهي التفاتة دقيقة لفنان يعي ما يرسم، فاللون "الأزرق الفاتح، لون الإخلاص والتجلي، والغموض الرومانسي، والعفة الطاهرة والوحدة والهنئية". (د. عياض عبدالرحمن أمين، ٣٥، ٢٠٠٩)، وهو أراد أن يبين عن طريق هذا اللون القليل قياساً بـ (الأزرق القاتم) أنَّ الأمل موجود على الرغم من ضعفه، وتلك الإضافات اللونية لها قصدية وإشارات سيميائية من قبل الفنان بوصف اللون من "ابهج مظاهر المدركات في الطبيعة، فهو يسهم في ابداعات جمالية لا حدود لها في العالم المرئي كجزء متمم لنظام الإدراك الحسي". (إياد صقر، ١٤١، ٢٠١٠).

أما اللون (الأبيض) الذي جعله الفنان هو الخط الرئيس لعنوان (الديوان) هذا يدل على النقاء والصفاء والاشراق كما في قوله تعالى "وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ" (آل عمران، آية: ١٠٧). ومن هنا خرج الفنان بصورة موحية معبرة، تستنطق الديوان بكل تفاصيله.

أما الصفحة الخلفية للغلاف: فقد جاءت بكلمة أدبية للشاعر (مجاهد أبو الهيل)، تحدث فيها عن شعراء العراق من ناحية (الكم والنوع)، ذاكراً في هذه الكلمة شهادات بحق شعراء العراق من كبار شعراء العرب، ومنهم (محمود درويش)، و(نزار قباني)، وأيضاً في الكلمة إشارة إلى الحقبة الزمنية الشعرية الحالية في العراق، تقف بكامل عافيتها في واجهة الثقافة التي تعيش جملة من الانتكاسات، ثم ختم الكلمة بتمنيات (سلسلة نخيل عراقي) للإبداع الشعري التي تبنت طبع الديوان، ودواوين أخرى لعدد من الشعراء، مزيداً من المبدعين وكثيراً من المتلقين.

٣- ديوان (مدونات)

كُسيبت الصفحة الأمامية لغلاف ديوان (مدونات) باللون الأبيض، وربما استعمال هذا اللون بالذات في هذا الديوان يختلف بدلالاته الإيحائية عن دواوين الشاعر الأخرى، فنحن كما نعلم أن رمزية اللون الأبيض تدل على السلام والهدوء والتسامح، والتصالح مع الذات والطمأنينة والتفاؤل، ألا إنه هنا قد أخذ هذا اللون بعداً آخر، وذلك ما نستنتجه من عنوان الديوان الذي بصفته يحيلنا إلى متته، الذي تشير قصائده إلى غير ذلك.

فقد تكون قصيدة البياض الواسع في واجهة الغلاف إشارة سيميائية إلى (الشعور بالوحدة) أو (البرود) في حال استخدام هذا اللون من باحات واسعة، وربما تكون إشارة إلى الفراغ العاطفي، الذي يبحث عن أملٍ جديدٍ وإشراقٍ أخرى.

وفي منتصف الصفحة من الأعلى كُتِبَ اسم الشاعر (عارف الساعدي) وباللون (الأسود)، وقد يلجأ القارئ في الوهلة الأولى إلى ما يُوحى إليه اللون الأسود بدلالته التي تشير إلى (الحزن والحداد والهم)، لكن حين يلج إلى الداخل ويسبر أغوار النَّصِّ، سيجد دلالة أخرى في هذا اللون، وهي الثقة بالنفس، فهو كما يرتبط بالمصائب والموت، كذلك يرد رمزاً للأناقة وقوة الشخصية، وهذا ما لمسناه في قصائد الديوان، إذ يقول الشاعر في قصيدة (مدونة أعرابي):

كذب وادعاءً هو الموت

فأنا لم امت بعد

وأنا منذ أن ولدتني الهجيرة

ما زلتُ حيا..... (عارف الساعدي، ١٥، ٢٠١٥).

تتمظهر ثقة الشاعر بنفسه، واصراره على التشبث بالحياة، لكن مع هذه الثقة والتمسك بالحياة، لا يخلو الديوان من طابع الحزن والاتساح بالسواد، وهذا ما رأيناه في قصيدة (مدونة الرَّمَل) التي أشرنا لها في (العتبات النصية).

وجاء عنوان (الديوان) تحت اسم الشاعر مباشرة، وباللون الأحمر، فهو لون الطاقة والتفاعل، إذ له قدرة على جذب واستقطاب الآخر (الرجال والنساء) على حد سواء، إذ يؤثر على النفس وعلى الاستجابة العضوية، ويفتح الشهية امام القارئ.

أما (لوحة الغلاف) فقد توسطت الواجهة الأمامية من الديوان، وفيها دلالات ايحائية عميقة، و اشارات سيميائية متعددة.

إنَّ الواقعة البصرية (هي لغة مسننة)، مرصودة بالاستعمال الإنساني المتغير للدلالة والتواصل، والتمثيل، وبهذا فإن الدلالة المكشوف عنها في الصورة، أو قل (الواقعة البصرية)، هي دلالات وليدة تسنين ثقافي، وليست معطيات موحى بها، وهذه الدلالات هي روابط تدور حول حقل، أو حقول علائقية، واحدة منها هي سنن التعرف، بحسب (ايكو) أن سنن التعرف هذه تساعد على فك رموز الصورة وربطها بالتجربة الواقعية .

إنَّ سنن التعرف تعني هنا أن الذاكرة لا تستقبل الأشياء بشكلٍ معزول، إنما وفق نموذج منظم لهذه الاشياء، وهنا في هذه اللوحة نرى معجماً للشكل، وآخر للون، وثالث لمحمول الشكل واللون، وهي كالاتي :

المعجم الشكلي:

وجه أنثى مبتسم/ فضاء/ نافذة مفتوحة/ اقدام رجل/ جناحان/ صدر متسع.

ومحمولة نفسي كالاتي:

١- الصدر المنفوخ للأمام = دلالة على الجرأة والتحدي وعدم الخوف.

٢- الرأس المرفوع دون النظر إلى الأرض = دلالة الشموخ والعزة.

٣- فرد الجناحان = دلالة الاستعداد للانطلاق نحو الأحلام المنشودة.

٤- القدمان = واحدة ثابتة، والأخرى للأمام، دلالة السير نحو المبتغى، أما تحت الجناحين، هو قفص، ويقصد به السجن

الداخلي، يريد الفرار منه عن طريق تحقيق أحلامه.

المعجم اللوني:

أولاً: اللون الأخضر بشقيه الفاتح والغامق = دلالة التجديد والنهضة والسلام، والحب والعتاء.

ثانياً: اللون البنفسجي بشقيه الفاتح والغامق = العبادات، احترام الذات، فضلا عن الغموض والتردد في أخذ القرارات .

ثالثاً: اللون الفيروزي: دلالة الهدوء والصفاء والنقاء، واستقطاب الحظ والسعادة، والتغلب على الصعوبات ، كما ان له

علاقة بالإبداع وتقريغ الشحنات النفسية.

محمول الشكل واللون

أولاً: الدوائر = شخص يبحث عن صديق، أو دعم عاطفي، أو الحنين.

ثانياً: المربعات = هم الناس المجتهدون، ودائماً لديهم أحلام يريدون الوصول إليها.

ثالثاً: النجوم = الطموح .

إنَّ للغلاف الخلفي أهمية لا تقل عن نظيره الذي يتصدر المشهد، لذلك نجد الشاعر يوليه اهتماماً مميّزاً، خصوصاً في اختيار القطعة الشعرية، التي يمكن من خلالها ان يمسك بذائقة القارئ ويسحبها إلى ما يريد، وقد اختار الشاعر (عارف الساعدي) قطعة من بين قصائده ووضعها في الغلاف الخلفي لديوانه، كما انه تركها من دون عنوان، ليضفي عليها نوعاً من الغموض، وتساؤلات من قبل القارئ، وحب البحث والاستقراء داخل الديوان، إذ كان في اختياره دقيق إلى حد ما، حيث هناك العزف على وتر العاطفة والحزن المتشح بعلامات الاستفهام والتعجب، حين يقول:

ها أنا الآن وحدي!!

اصدقائي القريبون اختفوا

وصغاري الذين تعبت كثيراً عليهم

ينامون في أول الليل!!

والمدينة تغفو شوارعها الوادعة

وانا بعد لم اتعود على النوم في الساعة التاسعة

ترى أين أذهب يارب!؟

وانا أعتدت أن أسهر الليل .. اتنقل بين المقاهي

واضحك في صخب حافي اقلب... (عارف الساعدي، الغلاف الخلفي، ٢٠١٥).

إن هذه القطعة الشعرية، تحمل دلالات نغمية في توازي مضمونات الحدث، إذ يترك للقارئ ان يسترسل في تتابع الإيقاع العاطفي دون شروط مجبر عليه عندما يقع التكرار (العجائبي)، أو الإسراف في وصف غير مجد، فكل الادوات التي استخدمها، وكل الصور الاسترجاعية الماضوية، هي متوفرة خلف زجاج الفهم، وتحتاج من يمتلك تأشيرة الدخول، أو الاختراق الذي يمتلكه النور، حتى لا يضر بالزجاج، عندما يريد أن يصل إلى المعاني التي هي جل مبتغى الشاعر في الإيصال إلى القارئ.

الخاتمة:

بعد الدخول في عالم العتبات النصية وسير أغوارها، ومحاولة الولوج في كوامن المعنى، وفك الشفرات، والقراءة السيميائية المتمثلة بالإشارات الصورية، وصلنا إلى قطف الثمار من اشجارها، عن طريق إمطة اللثام عن دلالات النصوص، المخبأة في جيوب العتبات.

وقد خلصنا إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

- ١- إن العتبات النصية تؤدي دوراً بارزاً في فهم مضامين النصوص الشعرية وفك شفراتها.
- ٢- تُعد العتبة ركيزة أساسية تحقق نوعاً من التجاور والتجاوز بينها وبين بقية مكونات العمل الشعري.
- ٣- إن العتبة هي الباب الذي يلج من خلاله القارئ والغور في تخوم النص، ومعرفة دلالاته الإيحائية.
- ٤- لم تأت العتبات النصية مجرد تسمية شكلية، بل عاملاً أساسياً في البناء المعماري للنص.
- ٥- من خلال البحث والاستقراء في دواوين الشاعر، اتضح جلياً مدى ثقافته وعمق خبرته بتفاصيل الحياة وأسرارها، واحساسه الكبير بالآخر الجمعي.
- ٦- كان العنوان يقوِّنه دالة، حيث ترجمة مضمون النص دون الاعلان، وأشار لمكوناته دون أن يفصح، ومد حبلاً سرّياً بينه وبين النص الشعري.
- ٧- جعل الشاعر من العتبة أسئلة مبوية في خلق مضامين العودة إلى النص، وإعادة صنع الحدث من زاوية أخرى في القارئ.
- ٨- جاءت القصائد اجابات شافية لما يدور في فكر القارئ، وما يقبع في ذهنه، من تساؤلات وعلامات تعجب.
- ٩- شغلت البنية الافردية المساحة الأوسع في عنوانات قصائد الشاعر، وهذا يدل على مقصديته الواضحة في اختيارها، ليزرع الدهشة ويثير الغموض ويتسع التأويل.
- ١٠- نجح الشاعر في نقل المتلقي والنص من الفضاء السماعي إلى الفضاء القرائي.
- ١١- جاءت لوحات اغلفة الدواوين، متواشجة إلى حد كبير مع موضوعات القصائد ودلالاتها الإيحائية.
- ١٢- صنعت لوحة الغلاف باباً عتباتياً نصياً أمام القارئ، واتاحت له الفرصة في استتطاق المرسوم وتأويل المكتوب.
- ١٣- كان للطباعة دورٌ مهمٌ، في جعل الدواوين أكثر تداولاً، من خلال تقنيات الكتابة، التي تعطي للقارئ شحنة تواصلية مع النصوص، وفتح الطريق أمام (الواقعة البصرية).

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

١. استراتيجية التسمية في نظام الانظمة المعرفية، مطاع صفدي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
٢. الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، عبدالله الغداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٦، ٢٠٠٦.
٣. السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ، سوريا، ط٢، ٢٠٠٥.
٤. السيميائيات والتأويل، مدخل السيميائيات ش، س، بورس، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط١، ٢٠٠٥.
٥. السيميائية وفلسفة اللغة، امبرتو ايكو، ترجمة : أحمد الأصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
٦. العلامة الشعرية، قراءة في تقانات القصيدة الجديدة، محمد صبار عبيد، عالم الكتب الحديث، اريد- الأردن، ط١، ٢٠١٠.
٧. العنوان سيميوطبقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، سلسلة دراسات ادبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ، د.ط، ١٩٩٨.
٨. القراءة وتوليد الدلالة "تغير عاداتنا في قراءة النص الادبي" ، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.
٩. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، دار المعرفة للطباعة والنشر، لبنان _ بيروت، ٢٠٠٢.
١٠. اللغة واللون ، احمد مختار عمر، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٨٢.
١١. بنية النص السردى (من منظور النقد العربي) ، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٠.
١٢. تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبدالله الغداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٦.
١٣. جرة اسئلة، عارف الساعدي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١١.
١٤. شعرية العتبات النصية، د.لعموري زاوي، دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٣.
١٥. عتبات النص، البنية والدلالة ، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
١٦. عتبات النص، البنية والدلالة، عبدالفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
١٧. فلسفة الألوان، أياد محمد الصقر، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط١، ٢٠١٠.
١٨. قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د.خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠.
١٩. قضايا الشعرية، رومان ياكسون، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨.
٢٠. لسان العرب، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط٧، ٢٠١١.
٢١. مدونات عارف الساعدي، منشورات ضفاف، مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٥.
٢٢. مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، أ.د. عياض عبدالرحمن أمين، سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ٢٠٠٩.

٢٣. نحو شعرية منفتحة، جيرار جينيت، كريسين مونتالبيني ، ترجمة: د. غسان السيد، ووائل بركات، دار الرحاب، دمشق، ط١، ٢٠٠١.
٢٤. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.
٢٥. شعرية الحجب في خطاب الجسد، محمد صابر عبيد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١.
٢٦. عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص، عبدالحق بلعابد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت-لبنان، ٢٠٠٨.
٢٧. - عمره الماء، عارف الساعدي، منشورات الاجتهاد، سلسلة نخيل عراقي، ط١، ٢٠٠٩.

المجلات

- السيميوطيقا والعنونة ، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر، مج(٢٥)، ع(٣) ، يناير - مارس، الكويت، ١٩٩٧.
- شعرية النص عند :جيرار جينيت، من الأطراس إلى العتبات، سليمة لوكام، التواصل، ع(٢٣)، جانفي، ٢٠٠٩.