سلطة الذات وتهميش الآخر
في ديوان (ممن وقع هذا الزر الأحمر؟) لـ:محمد جربوعة

Self-authority and marginalization of the other in collection of poems: (Who signed this red button?) To Mohamed Jarboua

نوال أقطي[1]

[1] جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، الإيميلnaouel.naouel.agti@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/07/11 تاريخ القبول: 2020/11/05 تاريخ النشر: 2020/11/09

الملخص:

ترمي هذه الدراسة إلى الكشف عن علاقة الذات بالآخر في ديوان (ممن وقع هذا الزر الأحمر؟) لصاحبه محمد جربوعة، حيث تبرز سلطة الأنا في مقابل تهميش الآخر، وتشكل علاقة المواجهة شحنة باثة لصراع ثنائي يجعل **النص** يعيش بتركيباته الصوتية والدلالية حركية دائمة، ويصبح خطابا محملا بأثقال الواقع والذات.

الكلمات المفتاحية:

الذات، الآخر، التهميش ، الهيمنة ، الصراع.

Abstract: This study aims to reveal the relationship between the self and the other in collection of poems: (Who signed this red button?) To Mohammed Jarboua, where self-authority stands out against the marginalization of the other, and the confrontation relationship forms a charge broadcast a bilateral conflict, that makes the text live with its acoustic and semantic compositions in the dynamic permanent. This dynamic makes the text as speech loaded with the heaviness of reality and self.

Keywords: self, other, marginalization, authority, conflict.

المؤلف المرسل: نوال أقطي، **الإيميل:** naouel.naouel.agti@gmail.com

1. مقدمة:

تبدأ علاقة الذات بالآخر من فكرة الكوجيتو، التي طرحها رينيه ديكارت René **Descartes** "أنا أفكر أنا موجود"، وهي المقولة التي وقّعت ميثاق الشعور بالاغتراب، حيث بدأ البحث عن الذات التي ما إن نطقت بمقولة الأنا؛ حتى اعترفت بوجود نظيرها، بل وأصبح حضورها يتعين بحضور الآخر؛ لأنها على صلة بعالمها وهي غير معزولة عنه

والواضح أن الفلسفة المثالية قد عملت على تفعيل وجود الذات، التي تستمد قيمتها من ذاتها بوصفها المركز، لاسيما أن قيمة العالم تتحدد بوجودها، فقد ذهب فريديريك هيجل Friedrich **Hegel** إلى أن موضوعات الكون تمثلات للعقل، الذي يصبح على وعي بذاته وسط تجليات أحدثها، من هنا تغلب هيجل على القسمة الكلاسكية في الإنسان (الجسد والنفس والروح)، فهذه ثلاث مراحل تطورت داخل ذات واحدة. (إمام، 1976، الصفحات 73-74)

ولما كان الأمر كذلك فقد استغل سورين كيركغارد Søren Kierkegaard، هذه القاعدة الفلسفية، منتقلا من الوجود العام إلى الوجود الفردي في قوله « إن أكثر ما يثير اهتمامي أن أجد الحقيقة، ولكن بالنسبة إلى نفسي أنا، أن أجد الفكرة التي من أجلها أريد أن أحيا وأموت» (سارتر، (د-ت)، صفحة 19)، «فكل فرد بذاته، إنه عالم، له قدس أقداسه الذي لا يمكن أن تنفذ إليه يد الآخر» (سارتر، (د-ت)، صفحة 27)، هذا يعني أن الفرد لا يولد ذاتا، ولكنه يصبح كذلك، إنه مركب يصنع نفسه بنفسه من عوامل موجودة، فإن نجح في ذلك فقد حقق التوازن، وإن حدث العكس حل اليأس والاضطراب.

ومن ثمة فما حصل في الفلسفة هو «الانزياح من الوجود نحو الذات، وذلك بجعل الهوية هي الوجود نفسه...أي من المعنى الأنطولوجي إلى المعنى الايبستيمولوجي»، (المسكيني، 2001، صفحة 8) إذ طوي عهد مزج الذات بنظام الأشياء، لتُبسط سلطة ذات أخرى تتمثل النظام بنفسها؛ لأنها «تؤسس نفسها بنفسها كوجود، فكل وجود آخر يكون منسوبا لها (للذات) ، ويكون محصورا داخل قصدية الذات»، (أحمد سليمان، 2009، صفحة 88) من هنا يصبح الوعي شرطا أساسا للتغيير، فعلى الذات أن تحلل وتدرك وتستوعب وتتمثل حتى تثبت حضورها، وهاهي تمارس نشاطها الدينامي للارتباط بنفسها في ديوان **ممن وقع هذا الزر الأحمر؟** بشكل لافت، من خلال نزاعها الجدلي لفرض هيمنتها والتقليص من حضور الآخر الذي لا يعد الا ذريعة لإثبات

الذات وإدراك الوجود، مما يدعو لتقصي علاقة الصراع بين الذات والآخر، **فما الآليات التي تبنتها الذات لترتبط بنفسها وتعلن سلطتها؟**

للإجابة عن هذا الإشكال اتخذت الدراسة من البناء الشكلي والأسلوبي منظورا نقديا لمقاربة مواضع تضاؤل الآخر أمام هيمنة الأنا عبر بنيتي العتبة والمتن النصي، بغية الكشف عن الآليات الفكرية والدلالية والجمالية التي عملت على تعزيز هذه السلطة المركزية في النية النصية.

ومن أجل ذلك قسمت الدراسة إلى مبحثين: يدرس الأول الهيمنة المركزية للذات في العتبة النصية، ويقف الثاني على هذه الهيمنة قي المتن النصي، وذيلت بخاتمة حوت أهم النتائج.

2- الهيمنة المركزية للذاتّ من خلال العتبة:

يقدم جرار جنيت **Gérard Genette** تعريفا مفصلا في كتابه "العتبات" للمناص، تجعله نمطا من أنماط المتعاليات النصية والشعرية عامة، فالمناص هو «كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه، أو بوصفة عامة على جمهوره»، (بلعابد، 2008، صفحة 44) فالمرفقات النصية هي همسات البداية التي تهب العمل الأدبي وجوده؛ لأنها السبيل في استفزاز القارئ واكتشاف عوالم النص من خلال محاورته، إنها تميز الحدود وتعين الاستقلالية بمجاورتها للنص.

وقد بات من الضروري وجودها؛ لأنها الوسيط الجامع بين النص والمتلقي، ولاشك أنها الآخر المتموضع في واجهة الأنا، من هنا فالعتبة لا تشكل وحدات لغوية مركزة وبصرية لافتة فحسب، بل تزخر بمدلولات عدة توطن لحضور الأنا شكليا ودلاليا، لاسيما أن الشاعر قد تربع على الواجهة وحشر الآخر ضمن زاوية الغياب.

1.2- سلطة حضور الأنا في العتبة العنوانية:

يعرف محمد فكري الجزار العنوان بقوله : «هو نظام سيميولوجي مكثف لنظام العمل، حتى ليصل إلى حد التشاكل الدلالي، وحتى إن بناء النص يظل معلقا على اكتشاف آليات هذا التشاكل، فالعنوان يعتبر نصا مكتملا بذاته مكونا من علامات دالة طاغية على النص تتوالد معه وتتكاثر في وجوده.» (الجزار، 2001، صفحة 218)

وبهذا يتميز العنوان بالإيجاز والإيحاء، حتى إنه نص ثان موازٍ للنص الأصل، لأنه العلامة اللسانية المكثفة التي يستدل بها على المحتوى، فالعنوان « مرتبط ارتباطا عضويا

بالنص، الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة»، (مرتاض، 1995، صفحة 277) هذا الارتباط العضوي يشرح رأسية العنوان وجسدية النص، كما يوضح العلاقة التواشجية بين الاثنين، والتي تجعل من النص كسيحا في غياب الوليد (العنوان) المترعرع في أحضان حضوره.

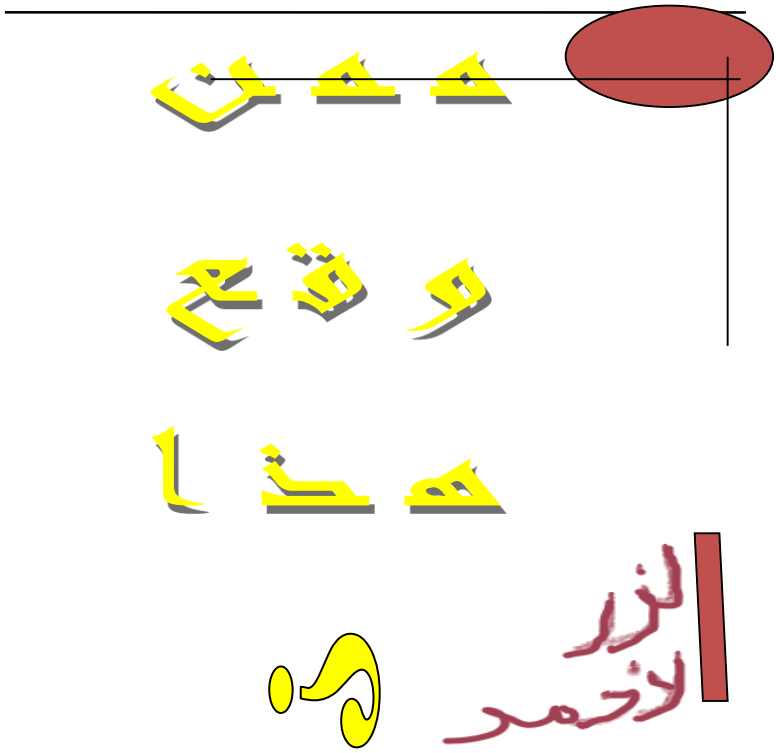
ومن المعلوم أن العنوان يمثل خلود النص، إذ يهب الحياة لدواله ويستدرجها ليلقي بها ضمن الصمت السياقي، الذي يجعل القارئ أسيرا لقراءته « فخلود النص في مدى تفاعله مع القراءة المتجددة»، (الطربسي، 2004، صفحة 130)هذا التفاعل ينتج انفتاح النص .

وعنوان الشاعر **(ممن وقع هذا الزر الأحمر؟)** نص مفتوح على عدة تأويلات يستدرج القارئ إلى مستودع الذاكرة، ليشوش معطياتها بإحداث خلل في النظام العقلي المسترجع (أفق التوقع)، حيث تقوض الدلالة المعهودة (الأحمر/المرأة /الخجل) «تلك الآلة الشعورية الوجدانية عالية التأثير»، (صابر عبيد، 2009، صفحة 198) لتصبح آلة عقلية ثائرة تستخدم الإشارة اللافتة التي تطوق الفعل البصري، ومن ثمة يمكن القول إن الشاعر أراد لفت انتباهنا إلى الأشياء المتغافل عنها.

ويعمد الشاعر في بناء تركيبه الاستفهامي على السؤال التقريري، الذي يعد طاقة فاعلة في الضغط على ذهن المتلقي، باستثارته من أجل استمالته وإشراكه في الأمر، ولعل البنية التخاطبية التي تتوجه إلى الآخر (المتلقي) تلقي به في دوامة الاحتمالات اللامنتهية –لاسيما إثر تأجيلها للدال الأخير –الزر الأحمر– في الكتابة– وتعود إلى الذات لتصوغ المدار اللولبي الذي يهتز بعواصف الحيرة والارتجاف، ومن ثم تمارس البنية النصية حركتها الدورية على خيوط الحضور والغياب.

وتعليق الاستفهام في الخطاب الشعري يشكل مسافة توتر، توسع من مساحة التعدد الدلالي، وتحيل إلى تأزم الدواخل وأرقها وهي تواجه السهل الممتنع.

ينضاف؛ إلى كل ذلك ما نقرأه في الهندسة النقطية التي تشكل بها العنوان بصريا، وهي علاقة التعامد و التجانس في معلم هندسي، يشكل الوعي مركزه والجسد محور تراتيبه، بينما يتعين التأمل بمثابة محور الفواصل، ويشي هذا البناء الهندسي بعناق الصوت والصورة، مما يسفر عن امتزاج اللغة والوجود في الوعي الذاتي، كما يهيكل صراع المادي (الجسد) والمجرد(التأمل) وتقاطعهما في نقطة المركز(الوعي)،حيث يحدث الامتزاج، ينظر المخطط(1)



مخطط (1) يظهر علاقة التعامد في التشكيل البصري للعنونة

2.2- صورة الغلاف، واعتلاء الذات سلطة الكلمة:

يمثل التشكيل المرئي لصفحة الغلاف صورة العالم الذي لا يستقيم للرؤية الأحادية، إنما تتجسد ملامحه في رؤية قلقة، ومتشعبة، وجدلية تظهر حرية القراءة، وتفجر البحث عن الحقيقة، لذا «تقسم الواجهة إلى قسمين وحدة أمامية تحمل القدر الأكبر من وظائف الغلاف ووحدة خلفية لها دورها الذي لا يقل عن دور الوحدة الأمامية وهما يتكونان من عناصر غرافية»، (الرمادي، 2014، صفحة 293)وقد جعل الشاعر واجهة ديوانه بطاقة هوية يعرض خلالها صورته واسمه وتوقيعه، بل أكثر من ذلك، إنه يقدم حوارية بين الذات وذاتها، ليقف على كنه حائر تمثله علامة الاستفهام.

ومن الجلي أن مطالعة عالم النفس الأغنى يفصح عن ارتياب داخلي، تواجه فيه الذات عالمها الامتدادي، وهو ما يفصح عن سؤال الوجود الذي يفضي إلى العدم (لا إجابة عنه)، مما يؤكد النتيجة المعلنة على الصفحة (جملة الأقراص المعلقة=0).

1.2.2- الوحدة الأمامية:

يفصح الغلاف عن تضاريس متنوعة، تأتي في مقدمتها الحروف والعناوين التي تشغل «التشكيل الطبوغرافي والواقعي والتجريدي الذي يُعنى بالرسم الكتابي» (المبروك، 2002، صفحة 126)، لذلك ركزت الدراسة على الفضاء المكتوب، لكونه يرتبط بشكل عام بالروابط الأخلاقية أو الروحية أو العاطفية، وهي روابط قد تكون محددة أو ممتدة (عبد الحميد، 2001، صفحة 255).

وتتشكل الصفحة من قسمين: الأول يعانق فيه الصوت الصورة ويحل محلها، فيحدث امتزاج اللغة بالذات، حيث يتحول "**الزر الأحمر**" إلى صورة ذات متأملة، بينما نلحظ حضور علامة الاستفهام في القسم الثاني، ويعتلي دال الشعر ذروتها، وكأن الكتابة الشعرية هي أسئلة الوجود أو هي كذاك فعلا.

ووفق قانون التتابع والتوالي تنبثق الكلمات من أعماق التأملات، لتنسج روابط عدة بين الإنسان وعالمه، وتبث الحيوية في الأشياء، وبالتالي «فالشاعر في كلامه إنما يدفع الموجود لأن يصبح مسمى، وبفعل هذه التسمية لأن يكون ما هو عليه، وبذلك يصبح معروفا بوصفه موجودا، فكل ما هو كائن لا يكون إلا في معبد اللغة» (هايدغر، 1994، صفحة 62)، فعلى الجميع الاعتكاف داخل هذا المعبد، حتى يشعرون بالوجود عبر تأملات شاردة تختلط فيها الأزمنة، لتشكل راحة الكينونة حين يتم «ابتلاع العالم الواقع بالعالم التخيلي» (باشلار، 1991، صفحة 16)، حيث تجعلنا المخيلة نخلق ما نرى.

ولعل للقسم الثاني هيمنته على المساحة البصرية، إذ هو أول فضاء يتوقف عنده البصر، ثم ينصرف إلى الثاني، فيحاول الجمع بين القسمين، وربما اجتاز الغياب القسم الأول، ليجعل القسم الثاني معلقا على مشجب العلامة الاستفهامية، وقد تكون قتامة الواقع(سواد الصفحة) سببا في كون الذات تواجه المجهول (ممن وقع هذا؟).

وفي تلك المواجهة يحدث التمزق، وعندها تنشطر الصفحة إلى جزأين، يعكس الثاني فيهما صورة الأول أو هو المسبب له؛ إذ إن الهم الداخلي يطعمه ذلك الاصطدام بمعوقات الحياة، وبالتالي تغيب الاسمية على الجزء الثاني تاركة فضاء العلامة (الاستفهام) للدالة على القلق والتوتر، واجتماع الجزأين يقدم تعددا قرائيا يتحكم فيه التشكيل البصري.

إن الخروج عن وصاية السلطة الأبوية، و خلخلة الاطمئنان الذي اعتاده القارئ، هو نوع من الحافز التأثيري الذي يجسد لغة اللغة المتجاوزة للغة الكتابة، وعلى رأي صلاح فضل «ربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة؛ لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح.» (فضل، 1998، صفحة 322)

فعلامة الوقف تحمل تضاد (صمت ≠ صوت)، إذ «تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت» (داغر، 1988، صفحة 28)؛ لذا فهي حواجز رمزية بصرية تغازل المتلقي، وتحرضه ليتم ألغاز البنية النصية ،إنها فضاء آخر للصمت أو للرمز ينتظر القراءة والتأويل. وعلامة الاستفهام التي استخدمها الشاعر في عنوانه، تتحدث بلغة صامتة عن زمن الحيرة والاضطراب الناتج عن تشظي الوجود وانفصامه.

وإذا تأملنا شكل الكتابة على جسد الصفحة نلحظ اجتماع شكلين وهما:(الدائرة والمربع)، مما يسفر عن مبدأ التماثل في هذا العالم، ويوحي باستمرارية الوجود عبر استمرارية التكوين، ولعل تلك التموجات والامتدادات المميزة لهندسة الأشكال تجسد كتابة مختلفة هي بيان تشظ و شتات سائد، إنها تلقي بنا في بهو القلق المعرفي، وتحيلنا إلى عالم متشابك.

إن «الشكل يجعل الطالب يتصور المعنى في نفسه صورة متجسدة، تسهل العبارة عنها لقوة حصولها في الخيال، كما يحرص الناظر على استيفاء النظر حتى يقف على كلية معانيها، إذ المعنى إذا دخل في قالب الصورة و الشكل تعشق به الحس»، (كعوان، 2009، صفحة 259) وبذلك يصبح النص مجموعة من العلامات المستعصية على الفهم؛ لأنه يمازج بين هندستين إحداهما لغوية والأخرى نقطية.

وقد تحيل الدوائر المفرغة والمرتبطة بالسكون المعلق على جسد الكلمات إلى عبء ما تعبر عنه من دلالات لكونها تصل بين المحيط والمركز؛ أي بين الروح والعاطفة، كما تشي بسيتوبلازما والحماية والواقية للكائن.

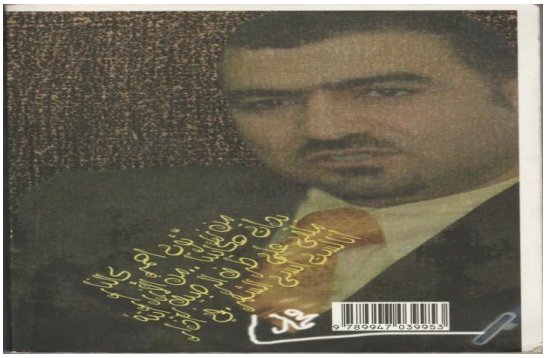
أما إذا لاحظنا شكل الخط والنبر البصري، فإننا ننقاد إلى العلامة الاستفهامية أولا، ثم نعود إلى من يواجهها، وأخيرا نتواصل مع السؤل المبتور أفقيا ممن وقع هذا..؟ وتلك مستويات مختلفة تتربع الذات على سلطانها لتمارس تأملها العميق في هذا العالم الفوضوي، «ويمكن اعتبار النبر البصري منبها أسلوبيا، أو نبرا خطيا بصريا، يتم عبره التأكد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الانجاز الصوتي للنص» (الماكري، 1991، الصفحات 236-237)

ونخلص مما قيل آنفا إلى سرد قصة الذات المدركة لهذا الوجود والمتأملة في متعلقاته، والتي تصطدم بإشكالات الحياة مواجهة للآخر مهما كان نوعه.

2.2.2- الوحدة الخلفية:

إلى جانب الحروف والعناوين هناك تضاريس الصور المرافقة والتي تمثل حيزا إيقونيا، وجب دراسة دلالتها وتحديد وظيفتها البصرية، لاسيما وهي ذات منزلة جمالية تحيل إلى حقائق واقعية، كما أنها تعد وحدة قابلة للتجزؤ تسهم في الإقناع الفعال والتشخيص وتتعلق بالشكل وهي برأي حسن حنفي «العالم المتوسط بين الواقع والفكر، وبين الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء، بل وسط عالم من الصور تجدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقتها الاجتماعية» (حنفي، 2003، صفحة 26).

وصورة الشاعر الفتوجرافية لها جاذبيتها؛ لأن «صور الأشخاص تجذب الانتباه أكثر مما تجذبه الصور الأخرى» (إبراهيم، 2006، صفحة 127)، فبالرغم من أنها محاكاة حرفية لما هو كائن (تطابق الموجود) إلا أنها تومئ بإشارات الحيرة المرفقة بسؤال يقبع في خلفية الواجهة، إنه سؤال الذات المصحوب بالتفكير والتأمل، أهو سؤال العري و الخطيئة (بدأت حكايتنا من الأزرار)، حيث فقدت الذات الحماية، وتحملت وزر الأمانة، بل أكثر من ذلك لقد وقّعت فناءها الأبدي وأرست اغترابها الأزلي، من هنا نتحدث في خطاب الصورة المزدوج(حرفي/رمزي) عن تواصل الضرورة بالإمكان.



وتواصل الضرورة بالاحتمال يحدث أيضا عبر جسر الذاكرة الهامسة، التي تلح على سرد الحكي بشكل دوري، مما يؤكد أزمة الحركة الدائرية التي تعيشها الذات (حياة تفضي إلى الموت، وموت تفضي إلى الحياة)، وتلك لعبة الوجود المستمرة.

غير أن تلك الحركة الدورية هي في الآن نفسه ما يمنح الذات وجودها من جديد (بدأت حكايتنا /أنا لست أنسى الشهر)، إنها حركية انسيابية تسرد حكايتنا لتنتزع السلام من الكآبة التي تسكننا، فتتسرب الذات إلى الماضي ثم تتموضع مرة أخرى في المستقبل؛ لأنها تستدرج الماضي الذي أيقظه الحاضر من أجل ضمان استمرارية وجوده في الحكي، فتبدأ اللحظة في الانبثاق ويحدث« امتلاء الزمان» (إمام، 1976، صفحة 111) كما سماه كيركغارد.

وحيوية الذات تلك تحدث بوساطة التخيل، الذي ينشط الذاكرة، وينعش فاعلية الوجود، فالخيال هو «القدرة التي يستطيع الفرد بوساطتها أن يدرك لاتناهيه» (إمام، 1976، صفحة 114)، ولما كان الخيال وليد العاطفة، فإن «كل حركة من حركات اللامتناهي تتم بالعاطفة» (كيركجور، 1984، صفحة 58)، وهذا يفضي إلى أن الإنسان إن «افتقر إلى التركيز ...وتبعثرت روحه منذ بداية في المتعدد، فلن يصل إلى النقطة التي يستطيع عندها أن يقوم بالحركة» (كيركجور، 1984، صفحة 58)، فمبدأ الحركة هو الذات ومنتهاها كذلك (هجرة من الذات الواقعية إلى الذات المثالية)، وبالتالي فالحركة نحو اللامتناهي هي حركة ارتدادية تتقلص وتتمدد وفق منحنى الارتياب العاطفي.

والأكيد أن الخيال الشعراء خيال ثانوي –كما عبر عن ذلك تيلور كوليردج Samuel Taylor Coleridge – فهو يحلل وينشر ويجزئ، لكي يخلق من جديد، وحين تكون هذه العملية غير ممكنة، يصارع مع ذلك في كل الحالات، لأن يرفع إلى المستوى المثال وأن يوحد» (كوليردج، 1997، صفحة 240) ، أي يمزج بين الذات والموضوع لتصبح الذات موضوعا لذاتها

، وتكتمل معرفتها بنفسها إثر لحظات الكتابة، لكنها تعود نحو نقطة البدء من جديد عند لحظة الإبداع تلك.

3- الهيمنة المركزية للذاتّ من خلال المتن النصي:

جعلت الذات من نفسها مركزا للانبثاق، من خلال الكتابة الشعرية، وأضحت بؤرة احتواء للمسميات عبر اللغة، فالأنا مركز بناء الفعل، ومصدر الطاقة المعرفية عبر الإلهام الشعري، إنها سلطة مطمئنة تواجه الآخر بثقة ثابتة وتامة، وتعمل على اختزاله بشكل تدريجي، مما يجعل حضوره حضورا مؤقتا.

1.3- سلطة الذات عبر حيل المراوغة:

عبرت الذات عن إحساسها بنفسها عبر استخدام الحوار، وأثبتت فاعليتها بشبكة من الضمائر، وجملة من المتتاليات الفعلية، متبنية حيل الغموض والتبطين، حتى تعمل على أسر الآخر عبر جاذبية المراوغة التي تسهم في زيادة مسافة الأمد التأثيري، وبهذا تحصن الأنا نفسها تحت عباءة التكثيف الشعري.

والواضح أن المقاربة الدلالية للبنية العميقة في النص أن ثمة ذات تمارس سلطتها في مقابل آخر مهمش:

كلماتـهُ سحرٌ يذيبُ.. منـوِّمٌ نارٌ ترمّـدُ ما تمـــسّ..جهنَّـمُ (جربوعة، 2014، صفحة 87)

يشكل البيت بيانا ثقافيا عن ذات تعتد بحضورها، من خلال سلطة الكلمة التي تبرز مادة للسحر، ثم نارا الكل هشيمها، وأخيرا هي جهنم بعينها، ولعل الشاعر يرتكز على حجاب بلاغي هو تقنية التصريع، التي تشكل موازنة صوتية تؤصل للنص ميثاقه السلالي، وتشكل تنويمة جرسية للمتلقي، في حين يتم تمرير الخطاب الساحق لوجود الآخر (الكل هشيم الكلمة، والكلمة سلاح الشاعر= الكل هشيم الشاعر.)

وتتم حركة النظام النصي من الكلمة إلى الذات في قول الشاعر:

هذا الصبيُّ هنا سيصبحُ ساحرًا يسقي الظباء..ويرسم الأنهارا

سيطوفُ أرضَ الله، ينثر زهـرهُ بيـن القبائـلِ حاملا قيـثـارا

....

ستصيرُ كلّ بُحيرةٍ أمـــظي لها في دفترٍ بعد التجمُّـــدِ نـــارا

....

كانت حروفي كالنَّسيم بريئـــةً والآن صارت تشبهُ الإعصـــارا (جربوعة، 2014، الصفحات 99-100)

ترتكز البنية النصية هنا على تقنية بلاغية أخرى هي الالتفات، حيث يتم الانصراف من ضمير إلى آخر (هو/أنا)، وتُحدث المناوبة بين الضمائر تلك الحركة من الائتلاف إلى الاختلاف، مما يشكل إنتاجية مختلفة تشوش المعياري، وتعدل عن هيئة إلى أخرى، وبالتالي «يؤدي هذا الاضطراب والتشويش [في علاقة الدال بالمدلول] إلى تركيز الانتباه على الممارسة الدلالية نفسها»، (إيجلتون، 1992، صفحة 98)مما يسهم في تحقيق سطوة الأنا (الذات/ السحر) (سلطة رسم الوجود) (البحر المتجمد نار) (الحروف البريئة إعصار).

وسلطة التحول في منظومة الخطاب، تحدث تموجا دلاليا وجدلا علائقيا بين الأبيات لفرض الذات، من خلال امتلاك سلطة رسم الوجود، وسلطة التحويل (عنف الاحتراق، وسطوة التدمير).

وتعزيزا لتلك السطوة يختار الشاعر فعل المطاوعة والتغير والثورة (أفعل) في قوله:

أريدُ

وأعرف سيِّدتي ما أريدُ

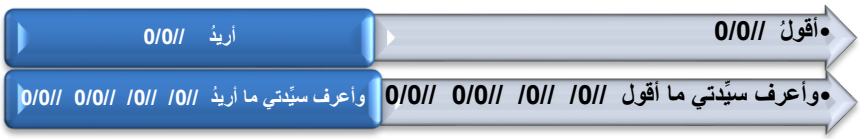
أقولُ

وأعرف سيِّدتي ما أقولْ (جربوعة، 2014، صفحة 56)

يتكئ الأنموذج على التكرار بوصفه طاقة فنية تعبيرية تعمل على الربط بين أجزاء النص، وتشكل مادة سمعية وبنائية واضحة، ويعد التكرار مراوحة شكلية يسوّق خلفها الشاعر الدلالة المرتبطة بهوس نفسي نرجسي.

وجاء التركيز هنا على تكرار الفعل المضارع (أفعل)، بوصفه بناء إيقاعيا صارخا يستجيب لقوة الإرادة والوعي المعرفي، الذي تتفرد به الذات عن غيرها، بحيث يتم التدرج من الفكرة إلى الإعلان (إرادة – معرفة– قول).

ينضاف إلى ذلك تخطي نسق التفعيلة والعودة إلى النمط الإيقاعي القديم، حيث تتماثل الوحدات الإيقاعية بين السطرين الأول والثالث، وبين السطرين الثاني والرابع تماثلا مطلقا وفق النحو الآتي:



ويجلي لنا هذا مدى سطوة الأنا في مقابل قمع الآخر (تقويض مشروع تأنيث القصيدة.)

ويلجأ الشاعر إلى الإضمار لغة بديلة للمألوف فيقول: **(لا زلت أصنعُ بالعجين قصائدي * ويذيبني من يوم يومي الأصفر) (وأدسُّ في الكلماتِ بعضَ رسائلي * لزميلةٍ ستحسُّ بي وستشعرُ)**، (جريوعة، 2014، صفحة 07)ويقول أيضا: **(تهوى القصيدة ما يقال سحابة * وتخاف من لفظ الوضوح الممطر)** (جريوعة، 2014، صفحة 71)

ثمة ضغط دلالي يجعل سلطة النظام القائم تكمن في إحلال المبهم محل الواضح، حيث تتبوأ لفظة الغموض عرش التجلي **(وأدسُّ في الكلماتِ بعضَ رسائلي – وتخاف من لفظ الوضوح)** ،ومن هنا يسود المجازي محل الحقيقي، وهو ما يمنح النص ملمحا ذاتيا مستترا تُسوَّق عبره فاعلية المرغوب والمكبوت،ومنه «فالعلاقات الأدبية بين الدال والمدلول ليست معطاة بصورة نهائية، بوصفها علاقات مطلقة غير متغيرة، بالضد من ذلك ، فإنها تتزاح وتتحول استجابة للتحديدات الإيديولوجية»، (إيجلتون، 1992، صفحة 100)وهذا يعني أن القصيدة عجينة بيد صاحبها يشكلها على النحو المراد، بحيث يضمنها عدة معان، فتكون نتاجا محددا لإيديولوجية معينة.

ويبدي لنا الشاعر في بنية أخرى موقف التمرد والخروج عن النظامية المعروفة:

هل سوف يمنعني المديرُ بحجةٍ أني كبيرٌ؟..سوف طبعا أنكرُ

سأقول: لا .. من قالَ؟ إنني وفقط ببذلةِ شاعرٍ أتنكّرُ

....

سأزوِّرُ التَّوقيتَ..أوقفُ ساعتي وبكلِّ عامٍ سوف يمضي، أصغُر (جريوعة، 2014، الصفحات 07-08)

تبرز – في هذا المقطع– الشخصية المعارضة للسائد، ويصبح قانون (الفوضى/جواز ما لا يجوز) الدستور البياني المُتبنى (الإنكار، والتنكر، التزوير، والتحريف، والتزيف)، وغيرها من الأفعال المتصلة بأنا غير تصالحية خاضعة لمنطق المراوغة .

2.3– سلطة الذات عبر حيل الاستدراج (تفعيل الذاكرة):

تعزز الذات حصانتها بحيل الاستدراج، وتتقب في مناجم الذاكرة عما يجعلها تتغلب على أزمة التصحر، التي تجتاحها خارج لحظات الإبداع، لذلك تسافر عبر مسارات الماضي، لتعتزل الواقعي في مدن الخيال، مطيلة إقامتها في البيت الشعري التقليدي(البيت أطول من السطر/ ضمان حياة الخيال)، وهي في تلك الرحلة لا تنسف حضور الآخر بشكل مطلق؛ لأنها بحاجة إليه في تحقيق وجودها وإبراز تفوقها، لكنها في الآن نفسه تحاول طمسه واعتلاء سدرة المنتهى، عبر خرق نظام الخروج عن النظام.

ولما كان الأمر كذلك فقد خضع الشاعر للذائقة اللغوية والشكلية القديمة، ولكن انجذابه نحو هذه السلطة التراثية، لا يعد نوعا من الاستسلام لمرحلة زمنية أخرى غير مرحلته، بقدر ما يسمى حرية اختيار في انتخاب القصيدة الخليلية والشعر التقليدي الموزون والمقفى، هو موقف إيديولوجي يتبنى سياق النشأة الأولى، وربما يكون سلوكا سلطويا قائما على إرادة الهيمنة. يقول الشاعر:

حسُّ النِّسـاء مـدلَّل في طبعهِ يهوى بنصف قصيدة ويطـيرُ
يغرقــنَ في بحـر العيونِ بنظرةٍ ورؤوسهــنَّ بنظرتـينِ تــدورُ
ولهــن تاريــخٌ بذلكَ رائــعٌ ولهنَّ ذكرٌ في الهـوى مشهـورُ
أحلامهنَّ بسيطةٌ ورقيــقةٌ: (داء الهـوى، وأميرة، وأميــرُ)
سهراتهــنَّ نميمــةٌ مقبــولةٌ ولباســهنَّ قطيــفةٌ وحـريرُ
وكلامهنَّ عن الفساتينِ الَّتـي تغوي الرجالَ.. وجمرهنَّ بخورُ
وجنونهــنَّ خواتــمٌ فضــيَّةٌ وقصائـدٌ غزليــَّةٌ وعطــورُ (جربوعة، 2014، الصفحات 79-80)

ويقول أيضا:

والثَّوب عنــوانُ الفتاة، وذوقها وأهمَّ شــيء للنسـاء المظـهرُ
مصروفــهنَّ ملابسٌ وحقائبٌ وخصوصياتٌ لا تـقالُ، وعنبـرُ (جربوعة، 2014، صفحة 106)

لم يكتف الشاعر بوصل بنيته النصية بالمسلمة التراثية، بل عزز ذلك التعايش الذهني بنسق دلالي متعال، يصدّره خلف الجمال التصويري المكثف، وهو نسق رجعي يؤثثه عنف لفظي قامع لحضور الأنثى، مستهتر بمكانتها، (يمكن إنتاج الذات النسائية عن طريق الرومانسية، فتفكيرهن محكوم بما يقرأن)، ولا بد أن الذاكرة الثقافية قد أحكمت بشباكها على المنظومة النصية، التي أعلنت صفات ثابتة للمرأة، وهي وفق الترتيب الأفقي: (الدلال،

والاندفاع، والتهور، واللاواقعية، والنميمة، والمظهر، والضعف العقلي)، أما وفق الترتيب العمودي فهي (عاطفة، وحلم، وسهر، وثرثرة "كلام"، و جنون).

وعلى غرار ذلك الأنموذج الأنثوي السوداوي، تظهر المرأة في نصوص "محمد جربوعة" بنموذج آخر، وهو أنها صاحبة الصمت الماكر وسيدة الخطيئة والخديعة:

ونقاطُ ضعف السَّـيدات قليلـةٌ وعلى الأصابعِ في دقائق تُحسَبُ
منها الكـلامُ، وتذيبهنَّ قصـيدةٌ تُلقى بصـوتٍ هامـسٍ أو تُكـتبُ
ولهنَّ سـرٌ لا يـذاعُ، وطـلسمٌ لا يدعيـهِ مخضـرمٌ ومجـرّبُ
ولهنَّ في التعبـير ألـف طريقـةٍ منها السُّكوتُ الماكر المترقّـبُ
ولهنَّ (علـم النار)..أبسـطُ طفلةٍ تشويكَ في جمر الـهوى وتقلّبُ
سبحان من خلق النِّسا..سبحانهُ لولا النِّساء..فمن به نتعذَّبُ؟ (جربوعة، 2014، الصفحات 193-194)

إن الوقوع تحت حصار النمطي دفع إلى التركيز على هذا الجانب الوصفي بشكل ضاغط، وفضلا عن هذه البنى النصية وما يطرد فيها من خصائص أكسبتها صفتي الألفة والغرابة معا، يأبى الشاعر الانقياد للنموذج الأنثوي ويظل بمنأى عن كل تحديث، بل ويفضل التمسك بسنن الشعرية القديمة مستعينا بالبنية الطيفية.

ويقول الشاعر في قصيدة انتظار:

مِن يوم أن غابوا وطيفُ حضورهمْ يأتي ويطـرقُ بابـهُ متستِّرا
فإذا جرى للباب يفتحُ، لم يجد إلاَّ توهّمَ ما اشـتهى وتصوَّرا (جربوعة، 2014، الصفحات 178-179)

ويواصل في القصيدة نفسها قوله:

لا عيرَ تأتـي.لا هوادجَ حُمِّـلتْ بالعائدين تطلُّ من خلف الذرى
والأمرُ يظـهرُ من برودة وصلـهم لم يسألوا وهو الذي ما قصّرَا
أفما درى أنَّ المحبَّ إذا نـأى سألَ القوافلَ دامعًا واستفـسرا (جربوعة، 2014، صفحة 180)

ويقول الشاعر أيضا:

فإن فتَّحـتُ عـيني كـان فيـها وإن أغمضـتُ يملأ لي خيـالي (جربوعة، 2014، صفحة 171)

يعد قانون المشاكلة للبنية الطيفية لعبة بديلة لمزاولة النشاط الانتقامي من قبل الأنا المهيمنة، حيث تعمل على تسيج الآخر ضمن بوتقة الغياب، بينما تدفع بنفسها إلى تبوأ مقام الحضور، وبالتالي لا يتبدى الآخر إلا وفق مقاييسها المعلنة.

وبما أن تلك اللعبة تظل محكومة بسلطة الأنا ، فإن هذا يعني أنه لا وجود لفاعلية الآخر؛ لأنه مجرد صورة وهمية لا حقيقة لها.

ووفق تكريس الشرعية وقانون التعاقد مع النموذج الأول، يقدم الشاعر بنية الرحلة والبنية الطللية بديلا لحقل دلالي مختلف تقترحه اللغة الحداثية وهذا من خلال قوله:

هل سوفَ تحزن لو سارت بها الإبلُ وخلَّفتكَ لذكرى الأمسِ يا رجلُ؟
كم للهوادجِ من قتلَى إذا ارتحلتْ وكلُّ هودجِ ظعنٍ سوف يرتحِلُ
هل سوف تمطرُ بالقبلاتِ منزلَها؟ ماذا ستنفعكَ الجدرانُ والقبلُ؟
.....
من كان قبلكَ حين الحزنُ يَعصرهُ يأتي الديارَ إذا ضاقت به الحِيلُ
يبكي ويبحثُ عن آثرها كَمَدا سِنٍّ لمُشطٍ وفنجانٍ به عسلُ
وخيطِ ثوبٍ، وفحماتٍ لمبخرةٍ ومرودٍ من أراكٍ منه تكتحلُ (جربوعة، 2014، الصفحات 74-75)

إن قانون الكتابة وفق العرف الشعري، هو نوع من كسر خطية الزمن والرغبة في اختراق التاريخ بوضع عارضة متينة أمام صفتي (السيرورة والامتداد) فيه.

ولا شك أن بنيتي الرحلة والطلل يشكلان جدلية تعمل على إرضاخ اللغة لتوزيع معين يمتزج فيه الوجود بعدمه، حيث تظهر الذات نظيرة لبنية الطلل (البقاء اللأزلي الذي لا ينمحي)، بينما يحاكي الآخر اللاثبات والعدم.

وقد نقرأ في مسار مختلف لغة بديلة دالة على اقتران اللاستقرار(الرحلة) بأبجديات الموت (الطلل).

وأخيرا يقدم تلازم الحقل الدلالي الذي يستخدمه الشاعر لحقل النموذج الأصلي معجما تراثيا يشي بدلالات عدة:

تخافين عنف القبيلةِ، أدري وقانونَ وأدِ الهوى في الرمادِ (جربوعة، 2014، صفحة 31)

إن العودة إلى قانون الوأد الجاهلي، يميط به الشاعر الحجاب عن ذلك الانقياد الذهني نحو المصير الحتمي، الذي لا يزال مخبوءا في الذاكرة الجماعية؛ لأنه لن يندثر، بل استبدل من وأد مادي إلى آخر معنوي، والتذكير هنا يعد صيغة ترهيبية ، فهو أداة قمع وتطويق للفعل.

ويمكن أن يتمخض أيضا قانون الهيمنة وإعلاء درجة الذات عن إقصاء الآخر، وتشكيل ثنائية ضدية إحداثيتاها (الخطيئة والتكفير):

هي لن توفّر جهدها في ذبحهِ لا عذرَ فيما تستطيع وتـقدرُ
ولذا عليـــها أن تُحـــدَّ سيوفـــها وتُعدَّ من أدواتـها ما ينـــحـرُ (جربوعة، 2014، صفحة 108)

ويقول أيضا:

باللـــه مـن أفتـى النِّـساءَ بقتـلـنا بـــبراءة السَّيفِ الأنيـقِ المغمّـدِ؟
هل ثَمَّ نـصٌّ في (مـوطإِ مالكٍ) أو نصفُ فتوى عند (مُسندِ أحمدِ)؟ (جربوعة، 2014، صفحة 103)

تشكل الصيغة الاستفهامية نبرة خطابية تفعل عنصر الحوارية بين المتكلم والمتلقي، بيد أن هذا لا يعفيها من تلك الحمولة الدلالية الواصفة لسيدة الفاكهة (المقترنة بالخطيئة، والتي طرد الإنسان من جـنته بسببها (أبو زيد، 1999، صفحة 20 وما بعدها)، لذا فهي صاحبة الذنـــــب الذي تحمله غيـــرها دوما (الرجل)، ولذا وجب الانتقام منها.

يقول الشاعر:

أ ينـــــام اللـــــيلَ ونـــسـهرهُ السّـــــنُ – بـــرأيي– بالـــسِّـــنِّ (جربوعة، 2014، صفحة 200)

يشي هذا البيت الشعري بصورة الأنا الشهرياري، الذي يتمتع ببرائته الواضحة؛ لأن فعله لا يعدو أن يكون استجابة، أو رد فعل مقاوم لذات بادرت بارتكاب الجرم .

ومن ثم يصبح تبني الفعل المحيل على الدناءة، انسجاما ومبدأ الغواية الذي تمارسه الأنثى.

يقول الشاعر:

لا تشعـلي نـارَ الأسـاور في دمي تبـًّا لـها، لرنينها المسـتـنفِرِ
لا تنفـخي في المبـخراتِ وعـودِها تكفيكِ نار القلب كـي تتبـخَّري
جرعاتُ هذا الحسنِ فوق تحمُّلي ما عـدتُ أصـمدُ للجـمال المبهرِ
وغرورِكِ الوقِحُ الرَّهيـبُ، عواصفٌ مجـنونةٌ تجـتاحني كالـصرصـرِ (جربوعة، 2014، صفحة 67)

ويقول أيضا:

متـــوترٌ جـــدا أنـــا، فتفهّـمي لا تفـعلي ما قـد يزيـدُ توتُّـــري (جربوعة، 2014، صفحة 72)

يمثل تواتر الجمل المنفية (لا تشعلي نار الأساور، لا تنفخي نار القلب، لا تفعلي ما قد يزيد توتري) صيغا تلميحية عن براءة الأنا، ومراودة الأنثى سيدة الإغراء والفتنة.

غير أننا يمكن أن نلمح وبشكل عكسي الأنا الشبقية المتسلطة التي تثبت انتماءها لحقبة شهريار.

وحتى تحافظ الذات على هيمنتها لا بد وأن تظهر تبعية الآخر لها، فتسلب إرادته وكينونة وجوده:

قالت: إذن أنت الذي ...- وتنهدت- يُلقي بنا مِن فوق آخر طابـقِ

.....

وأنـا بـريء طيب مـن قريـة ألهـو بِعَدِّ الجمر تحـت حرائقي (جربوعة، 2014، الصفحات 183-184)

ويقول أيضا:

أنت (ابن ناس)، جُلُّ شِعركَ جيِّدٌ وتخافُ ربَّكَ.. ثـمَّ إنَّـك عاقلُ (جربوعة، 2014، صفحة 174)

تشكل هذه الأبيات الشعرية لحمة دلالية لاقتناص السلطة الفوقية، حيث تسمح الذات لنفسها بتمثيل بديهية الاستقامة والبراءة والتعقل، بينما تجعل من الآخر عتبة سفلى صفتها الهشاشة والاضطراب والاندفاعية، وهذا وفقا لاعترافه الخاص:

وأنا كمـا يدري الجميع ضعيفةٌ وجِـدارُ قلـبي في زجاج مصنَّفُ (جربوعة، 2014، صفحة 18)

ونلحظ أن الشاعر يجيد لغة التبطين التي تصدر صورة الأنا الفاعلة في مقابل تبعية الآخر:

الشَّاعـر المـخُّ.. نيـرانيُّ أحرُفِـهِ وليـس من قد رأي بالعينِ ، كالخـبرِ

أحبُّ شِـعركَ جدًا.. عشتُ حالمة بأن أراكَ ولو لمحًا من البصرِ (جربوعة، 2014، صفحة 64)

ويقول أيضا:

وأنا بنـفسي..حين أقرأُ شعرهُ أبكي بقهرٍ..وبعدها أتبسَّمُ

.....

وأقـول: يا مجنونُ أنت تذيبني وأشُدُّ شَعري باليدين وألطمُ

.....

لو قالَ فيَّ قصيدةً غزليةً سأتوب عمَّا قلتُ فيه وأندمُ)) (جربوعة، 2014، الصفحات 87-88)

تدلي هذه الأبيات بحقيقة العبقرية الذاتية المالكة لعوامل القوة من خلال فاعلية الكلمة (التأثير)، وهو ما يؤدي إلى وجود علاقة سلبية قائمة على مبدأ الانقياد والإذعان، إذ ثمة ارتباط سببي بين الأنا والآخر، بحيث لا يمكن وجوده إلا من خلال وجود الأنا.

وتتصاعد بنية تهميش الآخر إلى غاية السحق الكلي ، إذ يعدو نظرية للفوضى لا بد من استئصالها(**ما كنت في مستوى عِطري وقافيتي* وما استفدتِ من الأضواء في جُملي)،**

(جربوعة، 2014، صفحة 163) كما يقول الشاعر أيضا:**(تهوى القصيدةُ أنثى طقسُها حَسَنٌ * وأنتِ طقسكِ فوضى غير معتدلْ)** (جربوعة، 2014، صفحة 166)

تقوم الجملة الشعرية على أنسنة القصيدة، ومن ثمة تغدو الذات حالة كتابة، إنها كيان لغوي لا يحتمل الفوضى واللاعتدال، إذ هي منظومة مؤتلفة، من هنا تصبح الكتابة شيفرة مغزاها فرار من وجود سياسي ميزته التحول والانقلاب.

و يمكن أن تتسع الدلالة لتتجاوز مفهوم الرجولة والأنوثة، حتى يغدو هذا المفهوم «موجها لا للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، بل أيضا للعلاقات بين الإنسان والعالم...الإنسان هو المبدأ المذكر في العالم الذي هو المبدأ المؤنث..مبدأ الاضطهاد والسيطرة في علاقات الإنسان بالعالم وعلاقات الإنسان بالطبيعة، وعلاقات الإنسان بالإنسان سواء بسواء.» (طرابيشي، 2013، صفحة 409)

يقول الشاعر:

أنا فـــي دمشـــقَ.. وأعلـم جـدا بأنَّك يا حلـوتي فـي حدادِ

أطَمئنُ عنك الحمـــامَ، ليحيا وأبـقى (صلاحا) بظهرِ الجـوادِ

....

أنا في طرابـلس قـرب (الـسريا) أناقش عشـرين ألـف زنـادِ

وأهـــدي النِّساء قصـائد شـعري ليخفيـــنها تحـــت كلِّ وساد

ويسقينـــها بالعطـــور مـساءَ لأجـل الأمـان، ولو فـــي الرقاد

أنا في الجـــزائر، في كـلِّ حـيٍّ أجـــوب شـــوارعـــها وأنـادي:

تعـــالي لنقـنـعَ طفلا جميلاً بألا يخاف بحـــضن البـــلاد (جربوعة، 2014، الصفحات 32-33-34)

ثمة صراع إنساني مع الوجود، تؤكد فيه الذات كيانها **(وأبـقى (صـلاحا) بظـــهرِ الجـوادِ)** من خلال إثبات الفاعلية **(أناقـــــش عشـريـــن ألـف زنـــادِ)**، بينما تضمحل صورة الآخر إلى حد التلاشي خلف أبجديات الخنوع والتراجع والضعف، في ظل غياب الحضور الفاعل والاستئناس للاستقرار الوهمي **(الرضا بأنصاف الحلول/ لأجـل الأمـان، ولو فـــي الرقـــاد)**.

ويقترن هذا الصراع بالموقف السياسي إزاء اللاأمن الذي تعيشه الأمة العربية، وهنا يصبح النص علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها (حمودة، صفحة 260)

ونشير أيضا إلى ذلك الصراع الحضاري (شرق /غرب) الذي تشكل فيه حضارة الغرب المرأة المدللة التي تملك وسائل الإثارة، في مقابل الرجل الشرقي غير المستسلم والمعتز بقوته وحضوره.

4. خاتمة: صفوة القول فيما قيل آنفا هي جملة النتائج الآتية:

- ✓ نشهد من خلال تأمل الفضاء الأيقوني لصفحة العنوان الرئيس سلطة الذات المدركة للوجود المدرَك (الوجود لا قيمة له دون وجود من يدركه).
- ✓ إن مواجهة المعلق والمؤجل والمنتظر أمر يكسب الذات أبجديات التحدي والإلحاح على بلوغ الهدف.
- ✓ تتشكل سلطة الذات بوساطة تملك سلطة الكلمة، فالكتابة أداة التغيير والثورة.
- ✓ يظهر قانون وأد الحداثي تمرد الأنا وتهميش الآخر بتقويض مشروعه.
- ✓ يتم تهميش الآخر من خلال وصله بالغياب (الطيف – الرحلة) في مقابل تخليد الذات (الطلل).
- ✓ يشكل غياب الفاعلية عبر تقنيتي الاسترجاع والتضمين (قصة حواء وارتكاب الخطيئة، قصة شهريار وأزمة الخيانة) قانون إقصائي للآخر.
- ✓ يعمل الشاعر على تبني الفلسفة الوجودية والذاتية، ليصل ذاته بذاتها، ثم يجعلها مركزا للوجود
- ✓ نكشف أن صراع الذات والآخر يتجاوز مفهوم الذكورة والأنوثة نحو صراع الذات والعالم، وتتحمل القصيدة وزر ترجمة ذلك الصراع، من خلال بنيتي الشكل والمحتوى.

6. قائمة المراجع:

أبو المعطي خيري الرمادي: عتبات النص ودلالتها في الرواية العربية المعاصرة، تحت سماء كوبن هاغن أنموذجا، المقاليد، (ديسمبر, 2014).

أحمد الطربسي: النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، دراسات نظرية تطبيقية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، (القاهرة: 2004).

اسماعيل إبراهيم: الصحفي المتخصص، دار الفجر للنشر والتوزيع، (القاهرة:2006).

تيري إيجلتون: النقد والإيديولوجية، تر صالح فخري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (عمان:1992).

جمال محمد أحمد سليمان: مارتن هايدجر الوجود والموجود، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت:2009).
جورج طرابيشي: الأعمال النقدية الكاملة، شرق غرب، رجولة وأنوثة، دار مدارك للنشر، (الإمارات العربية المتحدة:2013).
حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصور، فصول، ع62، (2003).
سرن كيركجور: خوف ورعدة، تر فؤاد كامل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (القاهرة:1984).
سارتر وآخرون: معنى الوجوودية، دراسة توضيحية مستقاة من أعلام الوجودية، منشورات دار مكتبة الحياة (بيروت: (د–ت)).
شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت:2001).
شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار طوبقال للنشر، (المغرب:1988).
صاموئيل تيلور كوليردج: سيرة أدبية، تر عبد الحكيم حسان، دار المعارف، (القاهرة:1997).
صلاح فضل:أساليب الشعرية المعاصرة،دار قباء للطباعة للنشر والتوزيع،(القاهرة: 1998).
عبد الحق بلعابد: عتبات (جرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف(الجزائر:2008).
عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص،عالم المعرفة الكويت.
عبد الفتاح إمام إمام: كيركجورد رائد الوجودية، دار الثقافة للنشر والتوزيع (القاهرة:1976).
عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق. ديوان المطبوعات الجامعية (بن عكنون الجزائر:1995).
غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعريات التأملات الشاردة، المؤسسة الجامعية االدراسات والنشر والتوزيع. (بيروت: 1991).
فتحي المسكيني: الهوية والزمان، تأويلات فينومينولوجية لمسألة النحن، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت:2001).
مارتن هايدغر: إنشاد المنادي، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تر بسام حجار، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء:1994).

محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، (المغرب:1991).
محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟ البدر الساطع للطباعة والنشر(الجزائر:2014).
محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ابيتراك للطباعة والنشر والتوزيع(مصر الجديدة:2001).
محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر)، دار بهاء الدين(الجزائر:2009)..
محمد وآخرون صابر عبيد: سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل قراءات في قصائد من بلاد النرجس، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع(عمان:2009).
مراد عبد الرحمن المبروك: جيوبولتكا النص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر(الإسكندرية:2002).
ناصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء:1999).