قراءة الشعر وانفتاح أفق الدلالة

قصيدة لعنة بُرومثيوس* لجَبرا إبراهيم جَبرا**أنموذجا

أ. الوافي سامي– جامعة بسكرة

"من أيّ شاعر إلى أيّ قارئ"

جَبرا إبراهيم جَبرا: المجموعة الشعرية ص17.

يوجد في القراءة النقدية تعامل حميم نحو وضع النص سواء كان شعرا أو نثرا في مهب الجماليات البالغة التنوع لدى القارئ النموذجي المفترض بوصفه كائناً متذوقا بامتياز، وعندما لا يتوقف هذا الأخير عند حدود التفسير المتوقع للنص فإنما هو يرشح نفسه لاكتشافه من شرفة تجربته الخاصة، ويكون مستعداً لأن يتحرر من التقليد النقدي(1)، واهبا نفسه إلى حريات التأويل وجمالياته التي تتجاوز التخوم وتستعصي على الوصف والتوقع، ولأن التأويل هو ما يمنح النص طبيعته المنطوية على لا نهائيات المعنى التي تتجاوز الحدود، والمعنى ليس سوى التفسير المباشر للنص، لا يمكننا إغفال عنصر ضروري لابد من ذكره وعدم إسقاطه ألا وهو الذات المبدعة، كون "الإبدال ليس مجرد استجابة لشرائط خارجية ولا انبثاقا حتميا عنها ولا نسقا للانتظارات، إنه فعل الذات الكاتبة"(2)، وهذا الفعل مرتبط بالقصدية L'intentionnalité التي تعد

من أبرز مقوّمات النص الحاملة لـــ "قواعد التعرف المتضمنة في المعنى المقصود"[3] لماذا؟ لأن كل مبدع لديه غاية محددة في إبداعه يسعى بكل جهد لبلوغها ،وتبليغها إلى متلقيه من أجل توصيل رسالته بوضوح، فهو "لا يتكلم إلاّ إذا كان لكلامه قصد"[4]، ونحن لا نستطيع أن نعتبر أو نكتشف قصديته إذا لم نذهب به إلى آفاق التأويل للوصول بمخيلة القراء والمتلقين إلى العوالم والدلالات غير المتوقعة والتي تشكل الاختراق الجمالي في التعبير الأدبي الشعري، لتكون القصدية من جهة القارئ الضمني هي "الحكم على القيمة الأخلاقية لعمل ما"[5]؛ وهذا معناه أخذ النية التي أملت على الشاعر الملتزم بقضايا أمته القيام بكتابة ما يكتبه بعين الاعتبار، لأنه تحقق وتجسد بتظافر عاملين اثنين هما: "النية (العزم) وتنفيذ هذه النية"[6] متوجها بها إلى الآخر (الواقع)، وبعودته إلى الذات المبدعة التي لبى رغبتها بجعل إبداعها قصدا واعيا ومُدْرَكًا يتمثل فيه كذات مشاركة ومحاورة تراعي حاجة المجتمع والواقع.

ليكون الإشكال المطروح كالآتي: هل صحيح أنَّ عملية قراءة الشعر تعدُّ ضربا من ضروب فتح الأفق اللامتناهي أمام النص لكي يتحقق متعدداً بقدر ما تنشط مخيلة القارئ في اكتشاف غنى الدلالات المتوقعة في مستويات الصورة الشعرية في القصيدة؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في دراستنا النظرية التطبيقية المتكاملة في آن واحد، كون الموضوع تبادر إلى ذهني منذ الوهلة الأولى لقراءتي إحدى أجمل وأروع القصائد الحداثية المعاصرة والتي تدخل ضمن خانة الأدب الملتزم، ألا وهي قصيدة **لعنة بورمثيوس**[7] –التي كتبها الشاعر الفلسطيني **جبرا إبراهيم جبرا** والمأخوذة من ديوانه **المدار المغلق** الذي نشر سنة 1964 ثم جمع فيما بعد مع باقي دواوينه الثلاثة والمعنونة بالترتيب كالآتي (**تموز في المدينة** 1959، **لوعة الشمس** 1979، **سبع قصائد** 1989) في كتاب واحد سمي **الأعمال الشعرية الكاملة سنة** 1990– إذ وبعد مقاربة شكل بنيتها، وشكل خطابها المغرق في الإيحاء والرمز والغموض والعنف والتيه، تأكدت جليا من أنه نص يتشابه بل ويتشابك مع باقي نصوصه الشعرية في بلاغة

رؤيته الملتزمة لدرجة التكامل الكلي، بحيث تتحاور وتتعدّد فيها الأصوات الأخرى المضمنة فيها والمختزلة لدى الشاعر في صوته وفي كلماته وإيحاءاته، منصهرة صوتاً واحداً يتوزّع بهمسه وبجهره على معاني الإبداع النصّي خاصة في هذه القصيدة الموجعة ذات التعبير الجلي عن طبيعة التجربة الشعرية المعروف بها شعراء هذه الفترة بالذات، والتي من خصائصها تلك النبرة الجارحة والمعقودة عبر الحوارات مع الأشياء والموجودات، ولما تقتضيه من توظيف للعلاقات بين الكلمات المنتقاة بدقة وقصد لتفاعلها تفاعلا ناميا يتجاوز آفاق المعاني الكلية إلى الصور الحسية، بالاعتماد على رمزية غنية بالدلالات البعيدة والقريبة، ليكون اختيارنا لها بالقراءة والدراسة مفروضا وبطريقة ذكية من قبل مبدعها الذي أجاد فيها بمجَازاته الحالمة عن كآبته، والتي هي كآبة الفئة التي يعبّر باسمها ويكتب نيابة عنها[8]، ليُكوّن بمفارقات الحالات والتجارب والمعاناة وإيحاءات المتخيل **الرمز** في اللغة الشعرية التي تتدفق بصورها على قسمات المكان والزمن، والانغلاق والانفتاح في صيرورة الكتابة الشذرية[9] معطية لمعنى التشتت فيها متعة الوجود، لأنه بهذه الكتابة الشعرية حقق جبرا إبراهيم جبرا انزياحاته بالابتعاد عن المعنى العادي الملقى على قارعة الطريق بتوظيفه للغة رمزية غامضة وموحية تنم عن رؤية انكسارية للذات المتأزمة في العالم الحقيقي، لتختفي قصيدته بدراميتها وراء بلاغة الصور الشعرية الغير خاضعة لقواعد الإيقاع ذي الصوت الواحد، وشعره يتدفق بكثافة الصور والمعاني التي يقولها الإيقاع الداخلي في همس الكلمات الشاعرة بوصفها قصيدة ضمير إنساني جسدت مأساة الحرب والموت والانكسارات الخاصة والعامّة، إذ مع تصاعد صوت الرصاص في جلّ الأوطان العربية المحتلة أصبح للشعر مهمته المحدّدة في تحفيز الهمم المشتاقة للحرية وتصوير نضالاته وبطولاته وكشف زيف ومعانات المحتل، ولتكون هذه القصيدة بمثابة استشراف لصورة وطن بدأت بوادر الانفراج فيه تلوح في الأفـــق.

ونحن نورد هذا لنقول: إنَّ هذا النصَّ الشعري مُحكم بمقتضى المعاني المُحكمة؛ أي بمقتضى الجديد الذي يقدّمه، لأن طرق استنطاقه أثناء القراءة والتحليل قد "تُنتج فائضا من الإمكانات التي تبقى احتمالية، باعتبارها تقابل ما هو حقيقي"[10]، وهذا ما يفاجئنا كونه يحيل على أبعد من ظاهر العلامة، والعلاقات بين العلامات التي يشكّل النص نظامها الخاص هي علاقات لا تُنتج إلاَّ ظاهر المعنى، لكنها تُخرج المكنون من أصدافه إلى ذهن المتلقّي، الذي يرتبط بـــ "الفضاء التفاضلي الذي يكثف سلسلة لا متناهية من التأويلات"[11]، لينفلت النظام المألوف من عقاله ونَكُونُ حقاً عند خالص غاية الشعر.

وفي ضوء الأفكار السالفة الذكر نستطيع وضع هذه القصيدة في موقعها المناسب من الفهم الأدبي، لأن كلماتها "توحي بأنها تعني شيئا أكثر من مجرد معناها العادي، وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة"[12]، ولتتبع خطوطها العامة عبر مقاطعها الخمسة، ولأجل الوصول إلى جمالية المعنى في السياق ينبغي دراسة حركة المقاطع كلها ومعرفة علاقاتها المحورية ضمن محورها العام الذي يتحدّث عن المحنة الجزائرية من منظور أحادي هو: منظور الطرف المُعتدي، والممثل هنا في الدولة الفرنسية المستعمرة (سلطة وجيشا وشعبا)، وفي فترة زمنية محددة بدقة مقصودة، كقول الشاعر في مطلعها "**ستُّ سنين قد شيبتني أم أنها اللعنة التي رددها الجبل؟**"[13]، وكما أشرنا سابقا فهذه القصيدة كتبت سنة 1960؛ أي بعد مرور ست سنوات عن اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية سنة 1954، واستخدم فيها الشاعر لغة تكثيفية رمزية غامضة استشرفت صورتين: الأولى مظلمة مرتبطة بعدو عانى ولا يزال يعاني، والثانية مشرقة ارتبطت بوطن مسلوب ناضل أهله من أجله بأرواحهم ودمائهم حتى النصر، لتترسخ كملحمة خالدة في سجل الحريات.

في مطلع القصيدة لا يجد الشاعر من إمكانية لرسم صور الانكسار سوى الجمل الفعلية التي فرضت نفسها بقوة في هذه القصيدة على حساب الجمل الاسمية كصور متشتتة في الذاكرة نافية بعضها لتثبت بعضها الآخر، كقوله: **ما عُدْتُ/ رفرفَ/ جئتَ تُنبئني/ عُد/ رأيتُ/ سننسفُ**... ولا ينقذ هذه الصور من تبعثرها في الذاكرة سوى نفي بعضها لإثبات وجود بعضها الآخر في جملها الإخبارية، أثناء رصّ كلام الصور، لترتبط بـــ "كثافة الإيحاءات التي تتفاوت بحسب لحظات النص"(14)، ولتصير أنفاس الكلمات فعلاً إبداعياً يتابع بحواس الشاعر الاندثار المبكر للذات مع سقوطها وقربها من العدم الخالص والفتنة الكبرى في الانكسار مع الإصرار، لأن الحكي عن العنف قبل الانكسار وبعده، وتصوير القسوة كرديف للأنين الواهن للمتكلم اليائس، يجعل خطاب هذا الحكي يروي لنا كيف تعيش الذات المتأزمة كسر المعادلات وعلى لسان أحد أتباعها، يقول الشاعر في مفتتح القصيدة:

"ما عُدتُ أقوى يا سيدي/ على التمزيق من هذه الكبد/ ستُّ سنين قد شيبتني/ أم أنها اللعنة التي ردَّدَها الجبل"(15)

ليَسمع الصقر في هذا المقطع إلى الصوت الواحد / المتعدد في الانكسار، ولُيواجه ردَّة الفعل التي يسودها الهدوء المريض من آمره الجنرال زفس (زيوس)، لتنقلب رهانات العلاقات بينهما في رهان الزمن الغائر بإكراهاته في حيرة اللحظات التي لا تولّد إلا حديث الموت الفردي بصيغة الحديث عن الموت الجماعي، فيقول الشاعر معقبا على لسان الجنرال زفس الآمر:

"وصاح الجنرال زفس: كم مرة جئت تنبئني بالهزيمة/ وأنت السيد في الذُرى/ عُد وكُل من الكبد المتمردة/ ولا تأتني إلاَّ مُبشرا/ بمجدنا" (16).

هذا الانكسار لم يعد يحيا في ذاكرة الجنرال زفس سوى كجمالية راكمت جماليتها في صور التخريب، والتسلط، والقتل، والتأكيد على أنه لم ييأس أو يمل هذه الملفوظات الموزعة كسيمفونية قمع في جُلّ مقاطع القصيدة كالآتي: (**أمطروا السفوح موتا/**

المدافع تتضاغى بصداها في الكهوف/ سننسف البيوت/ نصدَعُ الصخور/ نَخرُمُها حتى الحشا/ خَرَّمت العيونَ والقلوب/ نهشت الأرض في الجنوب وفي الشمال/ أتنهش السهل والرُّبى / أتنهش الزرع والضرع/ أتنهش رؤوس الفتية والفتيات في الشوارع والأزقة...)[17]، والملاحظ أنَّ هذه المجموعة من الملفوظات قد تمثلت في وعي الشاعر الكامن كذخيرة من الخبرة التاريخية، و "أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"[18]، خاصة بعد دمجه الرمز الأسطوري بالحدث الواقعي، وبطريقة ذكية وفي إطار تعبيري يأخذ شكل تموجات خلقت حوارات جدلية بين طرفين هما: الصقر كرمز والجنرال زفس كرمز أيضا، وإذا ما أخذنا اسم الجنرال والصقر وبرومثيوس وقلبناه إلى معنى محدد ذا مدلول، سيمكننا ذلك من أن نطابق بين معانيها المتعددة وفق علاقة السيد بالمسود.

وعلى هذا النحو يتبدى الملفوظ المرتبط بالجنرال زفس الذي لا يضنيه الانتظار، وعند هذا المنحى من التعبير تظهر الدلالة الرمزية في السياق العام للقصيدة التي تتجاوز رمز الذات الآمرة والمنفذة إلى رمز المدينة، ليتطابق الخاص مع العام، ولينتقل الشاعر بداية بالمقطع الأول ومرورا بباقي المقاطع إلى التعامل مع الكلمات تعاملا حواريا ووصفيا، خالقا مزيدا من الإنماء الدلالي وفق حالات الإحباط والتوتر، لينطلق محور المكان الرمزي باتجاه المزيد من التوضيح، وليصبح الكلام عن برومثيوس وكبده هو كلام عن الأرض والوطن المسلوب، الذي هو الجزائر.

وتوحّد الأحداث هنا مرتبط بطبيعة الكلمات التي تدور في فلك واحد من التمثلات الرمزية، لأن برومثيوس هنا هو الجزائر المسلوبة وكبده تحيل على شعبه المضطهد وخيراته المسلوبة والصقر هو جيوش فرنسا الجرارة، والجنرال زفس هو فرنسا سلطة وشعبا، ليتم تشكيل هذه اللغة ضمن أسلوب رؤيوي تنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف الملفوظات، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة يمكن "تركيبها في نسق منتظم [قد] ينتج دلالة ما"[19] تؤدي إلى الوصول إلى درجة قصوى

من التوتر في آخر النص، وهذا تجاوب تفرضه اللحظة والتجربة الشعرية، لأن إحاطة برومثيوس وكبده كـــ: «مدينة مسلوبة»/ «الجزائر» بكلمات دالة على القتل والعادات تقوم بمثابة دليل مهم على العلاقة السلبية التي تربط الطرفين، لتكون بداية قراءة الحالة بهذا السقوط في غوايات الرغبة/ الرغبة المعلنة عن بداية جديدة للأحلام في متخيّل هذا النص، على الشكل الآتي:

أولا: قول الصقر مخاطبا جنراله: **"تنهش الزرع والضرع/ أتنهش رؤوس الفتية والفتيات/ في الشوارع والأزقة/ والقلب دوما يُدوّي/ بالحديد وبالرصاص، لمجدنا؟/ وبرومثيوس، مئةً وثلاثين عاما/ بين أسنان الشوك والحجر/ واقفٌ تحت تحويم الصقور"**(20).

ثانيا: رد الجنرال زفس القاسي على صقره: **"فانتصب الجنرال، وصاح: عُد، عُد إليه وكُل/ من كبده، أكباد رجاله ونسائه/ لقد سمعت اللعنة نفسها، ورأيت الذُرى/ تَضُجُّ بها براكينها/ من أوراسَ إلى وهران/ حتى الصحراءُ نفثت لعنتها: عد إلى ذراك وكُل /من الكبد العاصية"**(21).

الملاحظ على هذا الخطاب الحواري المتشنج أنه جعل خطاب النص مشحونا بالعنف، وبالشعور بالوحدة، والندم وممتلئاً بالإحساس بالزمن السديمي، مؤثثاً بصور خراب كبد برومثيوس (الجزائر)، وممتلئاً بمعاناة الضمائر المعذبة، وبأهوال الحرب، وبمرارة وأعطاب الحروب، وبسؤال الوجود والعدم حول الموت والحياة، وحول نزف الرغبة النافرة من روتينية الأشياء والعالم، يقول الصقر مُعقبا ونبرة الاستسلام واضحة: **"لمجدنا، يا سيدي، ألف صقر مات / وفي منقاره كبد برومثيوس/ كالحجر/ وبرومثيوس لا يمـــوت"**(22).

وبتغير وظائف هذه الصور تبدّلت التيمات والحالات، ليتبدّل معه مجرى الحدث في عمر هذا المتخيّل، ولتنتقل التجارب الخاصة التي خاضها الصقر المنهك تحت إمرة

الجنرال زفس في نهشه للكبد المتمردة من التوقع إلى الوقوع، ولتكون النهاية الحتمية لجبروته وطغيانه مجسدة بوضوح في المقطع الأخير، حيث يقول فيه الشاعر: "**وعاد الصقر لاهثا وقد رأى/ صُفرة العقم في عيني جنراله/ حوَّم فوق المدافع والبنادق/ فوق وديان الموت/ عبر الصحاري، علا/ إلى الشواهق، إلى الذرى/ وعلاها إلى السحاب، إلى الشمس... صاح ببرومثيوس، ثم هوى / كنيزك من السماء هوى/ مُهشَّم المنقار والمخلب هوى/ منشور الجناحين على/ قدمي برومثيوس / ميتا، قطعةً أخرى من حجر**"[23].

فعبر هذه الملفوظات لا يمكن فصل «التحدي/ الصمود/ القتال» عن إطاره «المكاني» أو بعده الاجتماعي، فهو موجود بوجودهما، ويتميز بخصائص وأصول وأدوات تتصل اتصالاً وثيقاً بـــ«المكان الجغرافي الكلي/ الجزائر»، وبنيته الاجتماعية المتمثلة في «لُحمة شعبه وتمسكه بحقه»، ولعلّ أبلغ ما يدلّ على هذا «القتال» الملفوظات الآتية: "**المدافع/ البنادق/ وديان الموت** ..." الذي تحلم به فرنسا الاستعمارية تحت ذريعة تحقيق المجد المزعوم، لذلك نجد مصطلح "**لمجدنا**" يتكرر كثيرا على لسان الجنرال وصقره في كامل مقاطع القصيدة، ليصبح كلمة مفتاحية وسببا يفسر منطق السلب والقتل؛ إذن فهو كمصطلح يُعبّر عن طبيعة «القتال» المباحة عندهم تحت غاية تحقيق المجد ولو على حساب الآخرين. فـــعبارة "**صاح ببرومثيوس**" تعني الهجوم الأخير/ الرمق الأخير، والملفوظ الذي يليها يبين ذلك، حين يقول الشاعر في آخر المقطع/ نهاية التراجيديا: "**ثم هوى / مهشَّم المنقار والمخلب هوى/ منشور الجناحين على/ قدمي برومثيوس/ ميتا قطعة أخرى من حجر**"، حيث يشير هذا الاستعمال إلى دلالة تقنية لها القدرة الكاملة على الترميز والإيحاء، لأن "الشيء الذي يقوم مقام شيء آخر [قد يكون] قابلا للتأويل"[24]، فنجد مصطلح هوى على سبيل

المثال والمرتبط بـــ«الهاوية» يتكرر كثيرا في جل المقاطع التي تتخبّط فيه دورات الدم المسفوكة من كبد برومثيوس المنهوشة على كرّ وفرّ الصقر الكسير المهزوم المستسلم

خلاصة القراءة:

على هذا النحو من التحليل المقتضب تظهر لنا الدلالة الرمزية في السياق العام للقصيدة، لتتجاوز رمز برومثيوس الجسد إلى رمز البلد/ الجزائر، وليتطابق الخاص فيها مع العام محولا معه الموقف من: موقف ذاتي إلى موقف إنساني، ولينكشف في آخر المطاف القناع الذي كان يغشى القصيدة في بدايتها، ولا ننسى هنا ذكر عشق الشاعر المتوحد مع البلد الجرح/ الجزائر، كون هذه القصيدة رثاء حزين لها، وبخاصة عند دمجه لتيمتَي الوجود والعدم، والحياة والموت، والاستعباد والحرية، مكوّنة مع المقاطع الخمسة تناثرا تيماتيكيا في ثنايا الكتابة النصّية التي جاء حضورها نثراً ينثر أقواله في الشعر.

ولتكون كلماته شعراً يوظّف إيحاءاته في الرمز، وصوراً تعطي لهذه الحياة معناها في إنشائية النصوص التي أراد لها جبرا إبراهيم جبرا أن تنبني في رمزية المسافات بين العدم ووجوده، وأن تبدأ من أزمنة القهر والعذابات، لتكون شعرية الشعر هنا مربوطة أولا بقصيدة لا تُبعد رموزها إلى درجة الانغلاق، بل إلى الانفتاح لاشتمالها على أطياف من لوعة فاجعة ارتبطت بشاعر كتب في زمن الخلاص وفق رؤية سوريالية أبان عنها ووضع رهاناتها في أزمنة الماضي، لتنتقل بعدها إلى زمن الإبداع بوعي أو لا وعي الكاتب في الحاضر.

هوامش المقال:

* بروميثيوس Prometheus معبود يوناني (آلهة)، والأسطورة تَنسبُ إليه خلق الإنسان من تراب، كما عهدت إليه الآلهة بتجهيز المخلوقات بما يلزمها لمواجهة الطبيعة ومشتقات الحياة على الأرض، قام بسرقة النار الإلهية وأعطاها للإنسان بعدما جاء بها من السماء وأفشى سرها لبني البشر بتبيينه كيفية إشعالها واستخدامها، فنال من جراء ذلك غضب الآلهة وخاصة كبيرهم زيوس الذي سلط عليه عذابا أبديا كصورة من صور الانتقام منه، فكبله إلى صخرة في قمة جبل وجعل نسرا يأكل من كبده بصفة مستمرة لينقذه في الأخير هرقل، ويعتبر بروميثيوس واهب الفكر والحكمة عند اليونان قديما.

** شاعر وروائي وناقد ومترجم أكاديمي فلسطيني ولد سنة 1920 في بيت لحم، درس في القدس وانجلترا وأمريكا ثم انتقل للعمل في جامعات العراق كمدرس للأدب الانجليزي، وهناك حيث تعرف عن قرب على النخبة المثقفة وعقد علاقات متينة مع أهم الوجوه الأدبية مثل بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي... ويعتبر من أكثر الأدباء العرب إنتاجا وتنوعا إذ عالج الرواية والشعر والنقد وخاصة الترجمة كما خدم الأدب كإداري في مؤسسات النشر، كما عُرف في بعض الأوساط الفلسطينية بكنية "أبي سدير" التي استغلها في الكثير من مقالاته سواء بالانجليزية أو بالعربية، توفي سنة 1994 ودفن في بغداد.

(1)- التقليد النقدي يقصد به كل الاجتهادات التقليدية التي حبستها أنظمة التنظير النقدي العربي الكلاسيكي، والتي وكرستها استراتيجيات القراءات المتوارثة من مفاهيم موضوعية النقد الأدبي، تحت ذرائع الإخلاص للنص الأدبي بوصفه بناء قبليا ثابتا يحيل على السمات النوعية المهيمنة التي ينبغي صونها بالخضوع لمعطيات المعنى فقط دون غيره.

(2)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الرابع: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص141.

(3)–بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص48.

(4)– محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص96.

(5)– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر:ـــ خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، ص692.

(6)– محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ، مرجع سبق ذكره، ص97.

(7)–جبرا إبراهيم جبرا: المجموعة الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بريطانيا، ط1، 1990، ص152.

(8)–هذه القصيدة بالذات كتبت سنة 1960، خصيصا عن الشعب الجزائري ومعاناته، وعن الثورة الجزائرية نصرة وافتخارا وتفاؤلا بقرب تحقيق الهدف النهائي ألا وهو النصر وهزيمة المحتل الفرنسي؛ أي بعد مرور ست سنوات على اندلاعها ومطلعها يؤكد ذلك.

(9)–صيرورة الكتابة هنا يقصد بها الانتظام الذي يعمل على نقل علاقة إرادة الاستعمال بالموضوع المطروح من مجال التصور إلى مجال التحقق، لتتخذ بذلك طابعا دلاليا.

(10)–فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، ص79.

(11)–عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص67.

(12)–أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص21.

(13)–الديوان: ص 152.

(14)–رولان بارت: التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009، ص13.

(15)–الديوان: ص 152.

(16)–الديوان: ص ص 152، 153.

(17)–يرجى الرجوع إلى الديوان، الصفحات: 153 / 154 / 155.

(18)–محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص123.

(19)–صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص06.

(20)–الديوان: ص 155.

(21)–الديوان: ص ص 155، 156.

(22)–الديوان: ص154.

(23)–الديوان: ص156.

(24)–أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص119.