

### IV- البنية السردية (structure narrative):

يحمل هذا الخطاب الشعري قصة لا يتوقف وجودها على ملامح البساطة، فيتم إبرازها وإظهارها وحسب، بل هو عمل سردي في قالب شعري. وعلى هذا الأساس، فإن الاهتمام ينصب على تتبع ما يبني الفعل السردى من وحداته الشكلية والنفسية التي تشكل البناء الفني العام للقصة، إلى تقنيات السرد وكيفية الحبكة والصياغة.

فمن زاوية التبئير تتبدى علاقة الوصف والإخبار عن الشخصيات، وما يترتب على ذلك الاختيار من تواشجات خفية في الوظائف السردية، لا ترى إلا في صورة الجودة وتكامل البناء القصصي، الذي يقوم عادة على الحدث الدرامي، مما يجعل تتبع طبيعة الصراع أمراً ضرورياً على محوري ثنائية (المعارض/المساعد) المادية وثنائية (الانحسار/الاتساع) النفسية، وما ينجر عن ذلك من مخرج تتضمنه التصفية النهائية، وما يتعلق به من انفعالات وجدانية. لذلك يؤكد محمد مفتاح أن (كل نص شعري هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات)<sup>(1)</sup>. والسرد يقتضي دائري القص وتقنيات السرد<sup>(2)</sup>.

### 1. الوحدات الشكلية والنفسية:

إن الحديث عن الوحدات الشكلية، هو حديث عن الزمكان والشخصيات والحدث الدرامي وأخيراً الموضوع، ليتكامل البناء الفني القصصي داخل هذا الخطاب في صورته الشعرية. فأما الزمكان، فإن الشاعر دأبت على جعل ذاتها مستقراً للأحداث، رغم أنها تشير في بعض مواضع الخطاب إلى أماكن كدرب الحياة والطرق، لتنتقل بعدها إلى الملكوت الأعلى في توحد صوفي، حيث تبلغ السموات والجنان العلية ثم تعود إلى الأرض بعد ذلك، وهي تصور خيبتها وسكونها وعدم قدرتها على البوح لخليلها بما يختلج صدرها، فيستقر كل إحساس لديها في ذاتها وعمقها، قبل أن تنتفض أحياناً وتنبعث حكايتها عبر الصحاري بحثاً عن الانتشار والانطلاق. وقد اختارت في كل ذلك زمنين الأول زمن الحكيم، والثاني الزمن الفعلي للقصة؛ لأنها تحكى قصة اكتملت خيوطها وانتهت أحداثها، فهي تروي ما حدث في زمن بذاته وهو الماضي ما تحسه في

<sup>1</sup>- تحليل الخطاب الشعري، ص 149 وينظر في موضوع سردية الخطاب الشعري: جبرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، ومراجعة: حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 8-32. و: عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 2001، ص 150-180. و: بشرى البستاني: قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002، ص 111 وما بعدها.

<sup>2</sup>- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص 11.

حاضرها، وهو امتداد للأول، ولذلك تزوج الفعلان الماضي والمضارع في الصيغة الواحدة للدلالة على المشار إليه.

وأما الشخصيات في هذا الخطاب فهي قليلة، لا تتعدى الشخصيتين؛ هي وخليتها الذي يحضر حيناً ويغيب حيناً آخر، وجعلت لنفسها سلطان الحكيم، فلم يبد حاكياً إلا نادراً وهو يحدثها بعيداً عن مناجاة العشاق، على عكس ما تبديه هي من مشاعر فياضة، لم يطلع عليها، وهو مَنْ أحياناً مواتها، لأنها كانت فاقدة لشجاعة التعبير في حضرته.

وباب الأحداث - وإن كان لا يحوي في كليته إلا حدثاً درامياً قليلاً بين الشخصيتين - عميق ومتشعب في ذاتها، مما جعلها تعيش صراعاً رهيباً. والتحديد، يبدأ باللقاء، وتبادل النظرات، ثم اللقاءات والأحداث حيث كان عجزها عن التعبير جلياً أمام حديثه وقصائده، وإن كانت تعيش غبطة وبهجة تثلج صدرها إلى حين أدركت من سكوتها خيفة الفقدان الذي حصل بفعل الوداع بينهما، وهنا استسلمت للشجن والبكاء وما يترتب عنهما، حتى بدا لها مجدياً أن تسرد حكايتها شعراً، وذيلتها بما لم تستطع أن تفعله في حضرة خليلها.

ومن هذا الحديث عن الأحداث، تكون نواة الموضوع الذي يعني قصة حب بأركانها المألوفة: لقاء وفراق وما بينهما وما بعد الثاني، وما ينجر عن ذلك من أحاسيس وعواطف ومعاناة؛ حيث يستقر لها في آخر المطاف أن تبعث في قصيدتها ثورة على تقاليد بالية تجاوزها الزمن وطواها النسيان. إن الوحدات النفسية في هذا السرد الشعري تميزها الصدفة في المقطع الثالث، وهي المفاجأة لحدثها بعد فترة من الإحساس بالفناء، وقعت دون سابق إنذار غير تصريحها بخلو حياتها من الرفيق والصاحب والدليل وكأنها تشير إلى رغبتها في ملء حياتها وانتعاشها بهذا الوجود الذي يحصل فعلاً على باب الصدفة من جهة، ومفاجأة القارئ من جهة أخرى. كما أن هذا الحدث في مثل ذلك الزمن، فيه تشويق عاطفي من جهتين، أولهما من جهتها لرغبتها في خوض غمار التجربة وقد كانت حياتها قبلاً ظلمة وفناء، والثانية من جهتها، ليُعلم ما أمكنها فعله إن هي تحققت لها رغبتها، ليبدو واضحاً - من خلال هذا العرض على اختصاره - أن هذا الطرح الفني لا يخلو من فعل سردي، نبحت في كليته وجزئياته للكشف عن عناصره، إثباتاً للبنية السردية في الخطاب الشعري أولاً، ثم محواً للفوارق بين الإبداع الشعري والفنون القصصية ثانياً، لأن خط التماس بينهما صار وهمياً.

## 2. زاوية التبئير<sup>(1)</sup> (focalisation):

إن الراوي (narrateur) في هذا الخطاب هو الشاعرة؛ وهي شخصية من شخصيتي القصة، وبالتالي فإن زاوية التبئير هي الرؤية مع<sup>(2)</sup> (vision avec)، حيث ما تعرفه الشخصية ويجهله إلى حد كبير الشخص الثاني، وهو واقع الحال، ولم تنفرد الشخصية الساردة إلا في مواضع ضيقة، كما في المقطعين الخامس والسادس، مصورة إحساسها دون تجاوب مع الطرف الثاني، إلا اعتبار نظرتة أساس التحول الطارئ في حياتها، وهو فعل سردي لا يخل بالاختيار الذي وُضِّح في البداية.

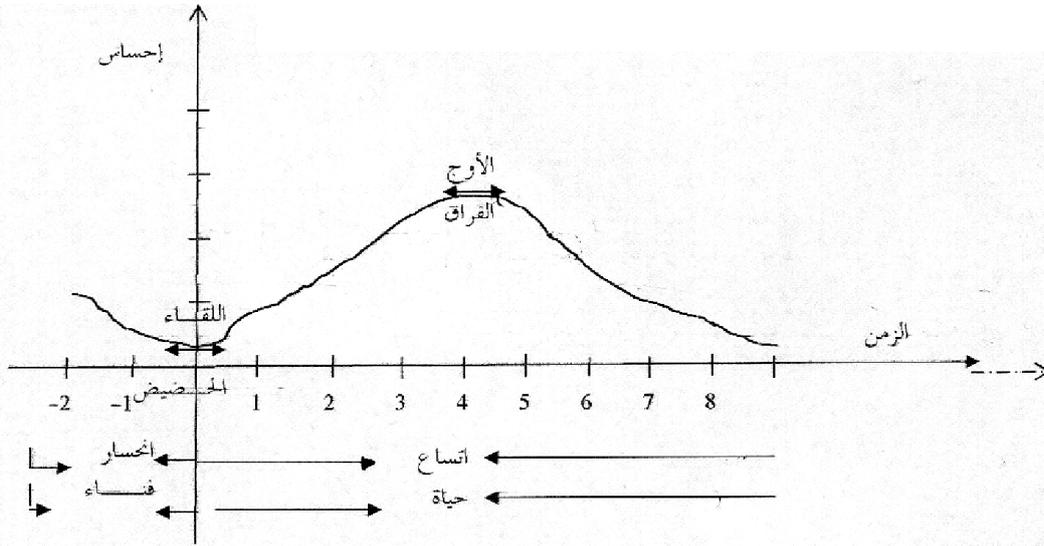
وقد اختارت الشخصية الساردة صيغة الإخبار في عمومها لأنها تتحدث عن مشاعرها الذاتية، ولجأت إلى التصوير في نقل أفعال الشخصية الثانية، واصفةً ما يلحق بذاتها من أحاسيس تُحدثها الشخصية الثانية بفعل الكلام والمناجاة، والمواقف الحادة في القصة، تبعاً للأحداث والصراع.

## 3. الحدث الدرامي

### أ/ علاقة الصراع (relation de lutte):

إن التركيز على الحدث الدرامي هو تحديد لعلاقة الصراع في قطبيها الثنائيين: (الانحسار/الاتساع) و(المعارض/المساعد) (Opposant/Adjuvant)، والوضع كما يبدو في الرسم

البياني:



<sup>1</sup> - لفظ التبئير عند جيرار جينيت (Gerrard Genette) في كتابه وجوه (Figures III) édition de Seuil, Paris, 1972, p206.  
<sup>2</sup> - ينظر: جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص 17، ويسميتها: (الرؤية المشاركة). وهي مخالفة للرؤية من الخلف (vision par derrière) والرؤية من الخارج (vision du dehors). هذه المصطلحات وموضوع الرؤية والتبئير ووجهة النظر والحكي تناولها: جيرار جينيت في وجوه 3، ص 206-207. وتودوروف (T.Todorov) في مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 58-59. وغاية تعيين زاوية التبئير الوقوف على علاقة الحكي بالرؤية الشخصية والموقف من الآخرين.

يترجم هذا التمثيل البياني حقيقة الحدث الدرامي في الخطاب، والذي يقوم على امتداد مرحلتين تقعان في عشر وحدات زمنية، تتوافق مع مقاطع الخطاب الشعري. فأما المرحلة الأولى فهي الواقعة على المجال [-2، 0] وهي سالبة لوقوعها في الفناء الوجداني الحاصل قبل اللقاء بما يثيره من عواطف الضيق والكآبة والانسداد والإحساس بالهزيمة في الصراع مع الدهر، وهو ما يعبر عنه بالانحسار. وأما المرحلة الثانية فتقع في المجال [0، 8]؛ أين تقع البهجة والنشوة والإحساس بالفوز الواقع بعد اللقاء على امتداد خمس وحدات زمنية، وهو ما يعبر عنه بالاتساع. والوحدات الثلاثة المتبقية والواقعة بعد الفراق امتداد للانحسار في ثوب جديد هو الانكسار والشجن، وبينه وبين ما قبل اللقاء فروق؛ أعلاها مرتبة أنه لم يسبق الإحساس إلى الفناء، فقد صار لقلب الشاعرة رفيقا بيكيه ويرجو عودته ويترقبها. ووفرت لذلك الأسباب؛ إذ علة الفراق نُسِفَتْ بانفجار الشاعرة صارخة بجهها، وأدنى مراتب الفراق وقوع الانحسار بعد تجربة اللقاء التي أحيت الأحاسيس وأهبت العواطف، فصار الأمر إلى الشجن والانسداد.

والظاهر أن الصراع النفسي الحاد ساير عاطفة الحب في نفس الشاعرة، فكيف تحيا وحيدة في دنيا خلقت فيها البشر أزواجاً؟ ثم كيف لها أن تحقق رغبتها الجاحمة وهي لا تقوى على إظهارها؟ ثم تحوّل الأمر بعد اللقاء إلى توتر، كون الشاعرة تحكي قصتها بعد انقضائها فصارت بذلك راوية وشخصية في آن واحد، ليبدو التساؤل الجديد: لم يفارقتي الخليل بعد لقائه؟ فلما أدركت العلة، أدركت معها الحل، فأخرجت صيحتها من صمتها على سبيلين:

الأولى بشيء من البكائية والحكاية والإخبار، وهي الغالبة في جل قصتها.

والثانية بثورة عارمة وطلب مثير، ختمت بهما أحداث مأساتها، وهو حادث بفعل السرد واشتداد الموقف عليها، فنشرت سرها وأفشته لعل في ذلك ما يخفف لوعة الفراق ويحقق أملا ولو بعد حين.

إن تأمل القصة التي يحملها الخطاب، يفضي إلى أن الشاعرة حكمتها بتقنية الاسترجاع، حيث تحكي الأحداث من بعد انتهائها، ولذلك وقع المبنى الحكائي موقع المتن الحكائي. وجاءت الحكمة الفنية طبيعية كما وقعت في الواقع، ولم تخرج عن التقلب في ذكرياتها إلا في جزئها الأخير، حين تركت صيغ الماضي، واستعملت صيغة الأمر «أصغ». وفي ذلك أكثر من دلالة:

-الأولى: أن العقدة الفنية لم ترافق المتن الحكائي بقدر ما رافقت المبنى الحكائي، بدليل أن الحل لم يقع في واقعها الأول. أي زمن التجربة.، وإنما وقع في ما سرده لاحقا من بعد الفراق.

-والثانية: أن لا اختلاف بين المبنى والمتن غير ورود البوح والتصريح في الأول دون الثاني، ولذلك تجهل شخصية الخليل الموقف الجديد. وهو اختيار سردي لا ينهي القصة بجل نهائي، وإنما بجل مفتوح على احتمالات مسكوت عنها، قد نتصور من بينها لقاءً جديدا بعد معرفة الخليل حقيقة شعورها نحوه.

-والثالثة: أنه إن حدث هذا الاحتمال فإن ما حدث في الماضي قد قُطع دابره إلى غير رجعة، وفكت حباله البالية، لتبني علاقة على أساس متين يضمن الديمومة والوصال.

ووقوفاً عند التحفيز؛ فإنه في شقه التألّفي قد سلم من كل زائد لا أثر له في السرد وتطوره، حيث غاب الاعتبار، وتم الاقتصار على ما يجمع العناصر في تآلف وتوافق أضفى عليها تناغماً جمالياً، رغم وقعه المؤلم على نفوس الشخصيات، ونفس القارئ ذاته، فتحقق بذلك شقه الجمالي.

وأما الشق الواقعي فهو أظهر من سابقه كما تم بيانه، ويكفي دليلاً على ذلك، معقولية الأحداث وتناسق ترتيبها.

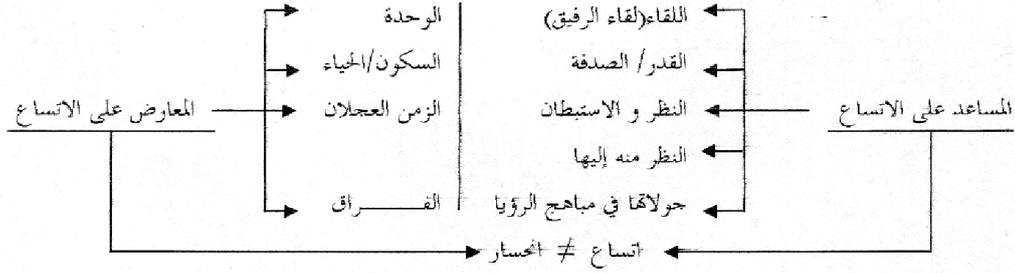
وبالعودة إلى الرسم البياني، يتبين تموضع اللقاء الواقع على قرب نقطة الانعدام (0،0)، كما يتبين موضع الفراق الواقع على بعد خمسة وحدات زمنية من اللقاء، وثلاث درجات على محور الإحساس في جزئه الموجب على اعتبار وقع اللقاء وفعل تبادل النظرات ومباهج الرؤيا. وإذا كان اللقاء للنشوة والغبطة؛ فإنه يمثل نقطة الحضيض، في حين يمثل الفراق نقطة الأوج! وهو القائم على معاني الحزن والأسى، ولعله عاملها الذي انقلبت فيه المفاهيم رأساً على عقب، وأخذ التوتر في فضائه حيزاً كاد يتطابق معه ويختلف تماماً عن عالم الآخرين، رغم تقاطعهما في مجال الأحاسيس والمشاعر والقيم الإنسانية.

ويظهر الرسم أيضاً تساوي بين الانحسار والاتساع، إلا أن الأول مفروق (3/2)، والثاني مجموع (0/5)، فقد بدأ الصراع انحساراً وانتهى انحساراً وتوسطه الاتساع. وفي ذلك عودة إلى الوضع السالب إلا إذا حدث بعد الانحسار اتساع فيحدث التناوب، وتحصل به عودة الوضع الموجب، وهي رغبة لم يجسدها الخطاب إلا أمانة.

و أما ثنائية (المعارض/المساعد)<sup>(1)</sup> فتمثلها أحداث السرد نفسه كما يلي:

<sup>1</sup> - J.Dubois: Op.cit, p 151

## الفصل الثالث: التأويل المفصل... التحليل



فكل مساعد على الاتساع معارض للانحسار ، و العكس صحيح .

### (ب) علاقة الرغبة : (اتصال / انفصال)

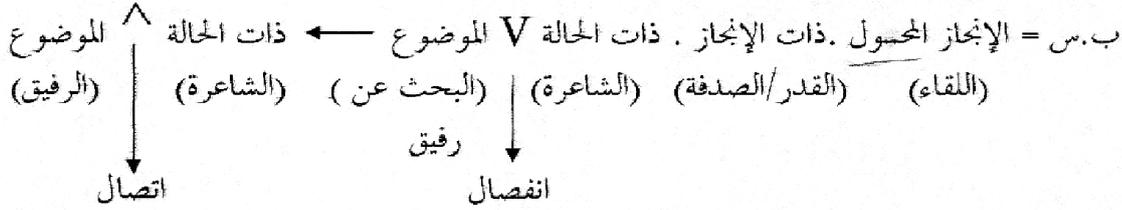
انفصال	انفصال	اتصال	انفصال	انفصال
10	9	8	7	6
		رغبة		

خارجية ( الذات القامعة )

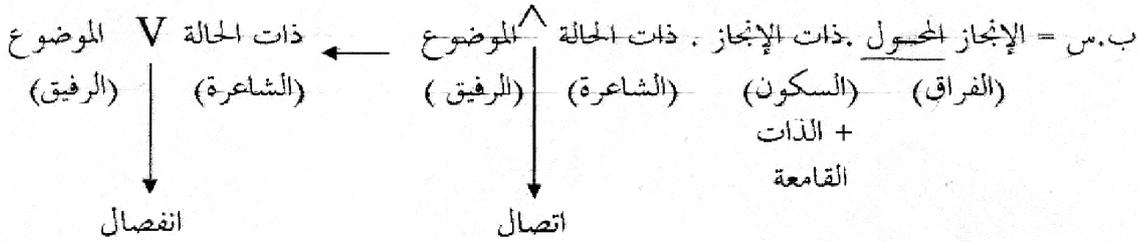
داخلية + قدر/صدفة ( رغبة خارجية )

إن البحث في البرنامج السردى<sup>(1)</sup> (programme narratif) يفضي إلى:

#### أ) حدوث الاتصال كما يلي:



#### ب) و حدوث الانفصال كما يلي:



ج) البرنامج السردى بسيط، إلا أنه مكن من إحداث صراع نفسي حاد:

- كان على الرفيق أن يماثلها من حيث الخرق والنفاد ليستبطنها كما استبطنته، ويهفو إليها ليتواصل الاتصال. ولم يكن الأمر كذلك، فلو وقع لانتهدت القصة في شقها الأول، ولم يحدث الفراق.
- تمتلك القصة نواة الانفجار من جديد في أي لحظة لتكون المغامرة الجديدة هي الأوفق بناءً

على محمول البنية اللغوية شريطة أن يحدث اتصال بينهما، وتتغير التصفية.

#### 4. التصفية النهائية (fin)<sup>(1)</sup>:

<sup>1</sup> - J.M.Adam: Op.cit, p 50. Groupe d'Entrevignes, Op cit, p15. -

## الفصل الثالث: التأويل المفصل... التحليل

لقد تمَّ اختيار الفراق للتصفية لتوافر دواعيه، وهو اختيار مفتوح ومؤلم في نفس الوقت، مما يوحي برغبة في معاودة الاتصال، وتترائي التصفية أخيراً كما يلي:

أ ≠ الوحدة والفناء والانحسار. (أ: الشاعرة)

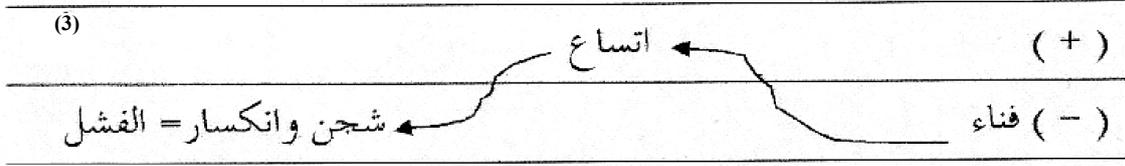
أ و ب = الحياة والانتساع (ب: الرفيق)

أ ≠ ب عودة إلى الانحسار بفعل الفراق.

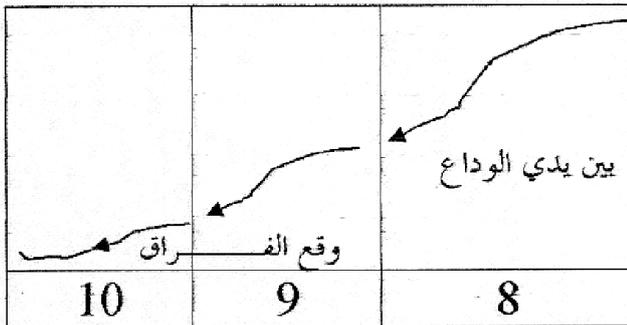
إن اختيار البوح على مسامع الأشهاد في آخر القصة هو بحث عن اكتمال الدائرة، وانتصاب الأمر واكتماله بعد أن قمعت في جوفها الذات التي كانت تقمعها، فرفعت الكبت عن نفسها، واستقلت عن حبالها.

### 5. الانفعالات الوجدانية (Emotions) (2):

أبدى الخطاب في شكله السردي تعاضياً على أشكال من الانفعالات كالهزلي، والشهواني واقتصر على الحس المأساوي والحس السحري بجامع بينهما هو الحس الدراماتيكي، الذي صورته الإجمالية تختزل كما يلي:



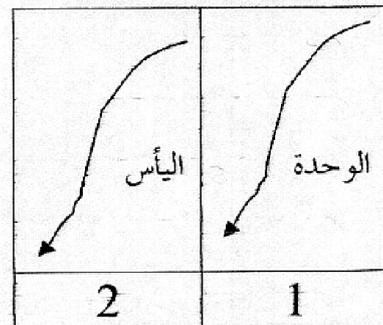
تؤكد النسب أن الفناء يمتد على مدتين (10/2)، ويمتد الانتساع على (10/5) و يمتد الشجن على (10/3)، وهي نسب تبعث الحياة في العشرة والمصاحبة حتى بعد مرحلة الانتساع، لأنها لم تستسلم للهمود كما كانت، وإنما أنتجت موجة من الحزن، وهذه علامة حياة! الأمر الذي يفسر رغبتها في المعيش بمعية الخليل حتى على سبيل الغياب. و (5/1) الامتداد الزمني للمرحلة الأولى، و (5/4) الباقية منه للمرحلة المتبقية في شكلها المفرح والمؤلم معاً، في ما تمثله بالانفعال المأساوي والانفعال السحري، كما يوضحه الشكل (4):



انفعال مأساوي

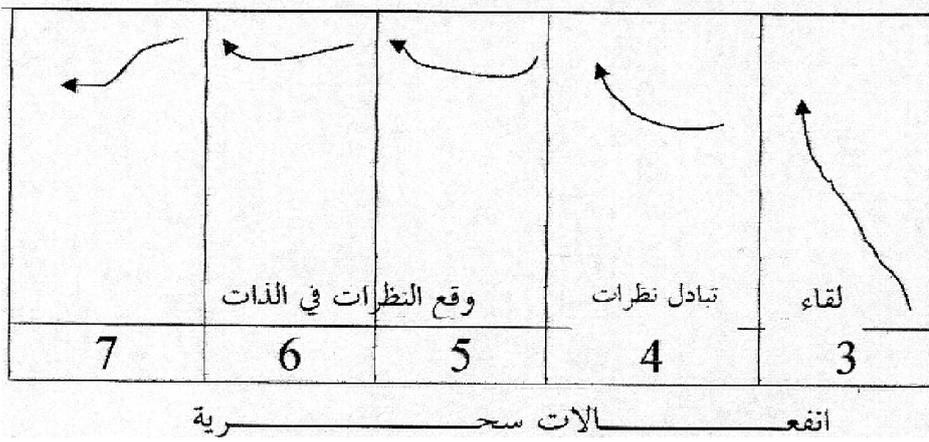
ص 15.

ص 14-9.



انفعال مأساوي

1- ينظر  
2- المر  
3- نفس  
4- ينظ



ومنه؛ فإن الانفعال المأساوي يمثل  $[10/5 = 10/3 + 10/2]$  على وجه التفرقة، ليمثل الانفعال السحري  $[10/5]$  على وجه الجمع.

تتماثل هذه النسب مع نسب الانحسار والاتساع والاتصال والانفصال، بما يؤكد البناء السردى في الخطاب وتلاؤم أطرافه وسلامته الفنية، فيكون النص بهذا الوضع له تميزه وخصوصيته التي تجعله أكثر من مجرد انفعال لوصف الحال، وهذا احتمال الآخر يقلب الوضع ويصرف المقصود إلى غير هذا، ويعين معنى آخر بالبحث الشمولي في كل القسم الأول من خطاب فدوى طوقان الشعري. هو بحث في الشواهد والقرائن الصارفة إلى المعنى الجديد.

إن تحليل هذا النص منفردا مقصود لغيره وليس لذاته؛ لأنه يقوم مقام نواة دلالية تتكرر بتشاكل علاماتها وتتناص ويعاد إنتاج موضوعها المركب من اللقاء والفراق والفاء وصراع الزمن بوصفها مواضيع بسيطة تتجانس في بناء واحد مكونة المأساة، وصانعةً فضاء الفصل الرابع حيث يكتمل البناء والرؤية وفيهما تكرار لذات المواضيع الماضية ولكنه لا يحترم الترتيب الوارد في "من الأعماق". وهي العلة التي صرفت التأويل إلى عدم اعتماد كل موضوع مع المحور الذي يناسبه في تحليل النص بما يجعل من التأويل تأويلا متسقا في الفصلين معا إلى حد ما.

خلاصة الفصل الثالث:

يُعتمد في تعيين طبقات المعنى على تحليل الخطاب، لتحدد من خلالها تقاسيم النص وبياناته المشكلة للبنية اللغوية العامة. لا يقع هذا التحديد جزافاً، وإنما هو مخزون ثقافي يستقر في ذات القارئ، ولا يبدو إلى السطح إلا بفعل منبه، أساسه الخطاب نفسه. من هذا المنطلق، يشكل هذا الخطاب نموذجاً بنيويّ، يهدف التحليل إلى البرهنة عليه، اعتماداً على لغة الخطاب واهتداءً بالسياق، للكشف على علاقاته التي تبنيه، حيث بدا صراعاً بين الإنسان والزمن قائماً على ثلاث بنيات هي:

1. بنية الفناء.
2. بنية التحول.
3. بنية الانكسار والشحن.

وكلها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالزمن، فجاءت بنياته الكبرى:

1. زمنا للضياع والتيه.
2. لحظة للقاء.
3. زمنا للتوتر.
4. لحظة للفراق.
5. زمنا للمناجاة والنحيب.

وهي تشكل في كليتها نموذجاً قائماً على التقابل و التضاد هو محمول ثنائيي اللقاء و الفراق، والفناء والحياة.

وأما في تحليل البنى، فإن البداية دوماً تعنى بالمعنى الحرفي القريب الذي هو الحد الأدنى لقاعدة الاتفاق والتفاهم ومنه إلى المعنى الأوسط المعين بمعنى المعنى وبه ترتبط جملة المواقف التي تميز حال المخاطب، والتي تتوافق مع معاني المعنى القريب، ولكنه -أي المعنى الثاني- أعمق، وأخص وأدق، يستنطق الألفاظ ويفكك التراكيب، و يشكل بناءها اللغوي والفكري، ويحقق معرفةً من ذات النص وبنيته في غير ما حاجة إلى محيطه التاريخي أو الاجتماعي.

وعلى هذا الأساس، فإن شبكة المعينات تحقق تحليل عملية الاتصال، كاشفة على المخاطب والمخاطب والرسالة والمرجع، والوضع، ومحققاً في الوظائف وأكثرها شيوعاً وطغياناً. وفي هذا الخطاب، فإن الأمر يشمل المخاطب في تعبيره و انفعاليته، والمخاطب في انطباعيته، والمرجع في نصيته وموضوعيته والرسالة في شعريتها. وعليه؛ فالمخاطب دوماً هو الشاعرة، و المخاطب تراوح بين الخليل حيناً وبين الغير المفترض حيناً آخر، والمرجع ضيق في أغلب الخطاب لم يتعد ذات الشاعرة إلا نادراً، بينما صيغت

الرسالة في نظم لغوي بلاغي جميل قام على أساس الاستعارة والتشبيه وشتى أشكال الصورة. وقد تمّ الكشف على بناء الصور، وتحديد نموذج لها، وهو ما تحقق في رباعية الحركة والرفيق والزمان والمكان؛ بحيث لا تخلو صورة منها، وكأنها هواجس ترافق تجربتها، ولا تنفصل عنها، و هو دأب بنائي يهدف إلى الكشف على النماذج و الأنساق وجودة استخدامها من طرف المبدع دونما إخلال، خاصة وأن مجرد الكشف عنها شعرية وبحث مستقل.

ومن المعينات إلى الموجهات حيث ترسم المعالم العقائدية للشاعرة ومرجعيتها الفكرية، التي تخص التجربة الشعرية المعبر عنها في الخطاب، أو ربما الدائمة، وهو عالم خاص يطرق بجملة المربعات السيميائية المحللة للأفعال القولية من الجهات الأربعة: جهة الكينونة والظهور، ثم جهة الفعل، ثم جهة المعرفة، وأخيرا جهة الضرورة والإمكان. على أن كل مربع يحقق جملة من التعالقات، تتوضح معها الدلالة المراد إيصالها إلى المخاطب. وهو هنا عالم غير عالم الناس، مبني على المعاكسة وعدم الانسجام، ثم تلوح جملة الثنائيات التي تبني عليها كل بنية فرعية؛ لأن التجربة الشعرية لا بد أن تظهر لغويا، وهو ما يعطي من خلال المربع السيميائي في هذا الباب المتناقض والمتضاد والمتداخل إثباتا ونفيا، بما لا يتناقض مع ثنائيات البناء الكلي. وهذا هو المستوى الآخر للتأويل الموسوم بتضاد العوالم. وفيها جميعا تعيين المعنى من غير شاهد ولا قرينة حتى مع تجاوز المعنى المحصل بالتأويل القريب.

كما تعمد آلية التحليل في نهاية كل بنية فرعية على تتبع شعور الشاعرة وتمثيله رسما، معتمدا على الحس الذوقي الانطباعي، والفعل الرياضي المنطقي، مزاجا إياه بما يضيف عليه صبغة المصادقية، من خلال ألفاظ الخطاب الدالة على ذلك الشعور.

لقد أعطى التحليل لهذا الخطاب صبغة القصة الشعرية التي توافرت فيها كل عناصر السرد. وهو بذلك جمع بين التأويل الواصف والتأويل الدلالي، ليتعدى التحليل بهذه الصورة خطاب فدوى طوقان إلى غيره، ولكن تعيّن معه ما قد لا يتعيّن مع غيره.

إن التحليل بكل مستوياته محطة قبل القراءة، وهي التي تكمله وتجبر بقية فجواته.