الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي –تبسة–

كلّية الآداب واللّغات

قسم: اللّغة والأدب العربي

ديوان زنابق النار لعبد السلام بشوات
- مقاربة سيميائية -

مذكّرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطّالبتين:

مريم سعدي

نور الهدى مرحباوي

إشراف الدّكتور:

كمال رايس

الأستاذ	الرتبة	الصفة
لخميسي شرفي	أستاذ	عضوا مناقشا
كمال رايس	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا
عبد الله عبان	أستاذ محاضر أ	رئيسا

السّنة الجامعيّة: 2022 م – 2023 م

سورة التوبة: الآية: 105.

شكر وعرفان:

الحمد لله العلي ذي الكرم، الحمد لله الذي أعاننا وشد من عزمنا لإتمام هذا البحث، يسرنا أن نتوجّه بالشكر للأستاذ المشرف كمال رايس الذي كان لنا خير مرشد وناصح طوال بحثنا، كما نشكر الشاعر عبد السلام بشوات الذي لم يبخل علينا بتوجيهه وكل من كان لنا عونا في إتمام هذا العمل.

مقدمة

عرف الشّعر الجزائري المعاصر تجارب جديدة من حيث أشكال إنجازه وطرق التّعبير عنه، فقد مرّ بمراحل جديدة ساهمت في نضج النّصوص الشعرية بعد ما استوفى عناصره الفنيّة والثّقافية، كما ينبع من خبرات وتجارب عميقة في الحياة ساعدت الشاعر على الإفصاح عن معاناته، وتترجم نوازع نفسه الداخلية بعيدة كل البعد عن التصنع والتكلف استنادا على مجموعة من الآليات التي تبنى عليها النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة ؛التي تشد لفت انتباه المتلقي، وتثير شغفه للخوض في دراستها، وقد قمنا باختيار الشاعر "عبد السلام بشوات" لأنّه شاعر جزائري – من ولاية تبسة– من الشعراء الشباب الذين اقتحموا عالم الكتابة الشعرية فأصدر :" ديوان زنابق النّار " الذي يعد باكورة أعماله الشعرية وقد وقع اختيارنا عليه كمدونة لهذه المقاربة .

ومن الأسباب والدوافع التي دعتنا إلى اختيار هذا الموضوع:

ذاتية: ميولنا إلى قراءة الشعر العربي الحديث والمعاصر وبخاصة قراءاتنا للشعراء الجزائريين المحدثين.

أمّا الموضوعية: فهذه الدراسة أوّل دراسة اختصّت بالمقاربة السّيميائية في شعر "عبد السلام بشوات".

وقد ارتأينا أن نتَّخذ السّيميائية منهجاً في الدراسة من أجل مقاربة الديوان وقد صادفتنا عدة تساؤلات يمكننا ذكرها كالآتي:

- ماهي أهم الدّلالات الجديدة التي تضمّنها ديوان الشاعر عبد السلام بشوات؟
- ما مدى اختلاف الدلالات بين المستوى السطحي والعميق للنصوص الشعرية المختارة؟
- ماهي أهم التقنيات الفنية التي اعتمدها الشاعر في تأليف نصوصه؟

واستوجبت الإجابة على هذه التساؤلات ومعالجتها؛ تقسيم البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، إضافة إلى ملحق، وكانت خطة البحث وفق الآتي:

بالنسبة للفصل الأول الموسوم بـالإطار المنهجي للدراسة: مفاهيم سيميائيَّة، تطرقنا فيه إلى مفاهيم السيميائية ونشأتها، واتجاهاتها، وتندرج تحت هذا الفصل ثلاث عناوين رئيسة هي:

السيميائية المفهوم والنشأة، واتجاهات السيميائية، إضافة إلى مبادئ المنهج السيميائي، أما الفصل الثاني المعنون بـ: ديوان "زنابق النار" مقاربة سيميائية، فهو مدار بحثنا وفق اجراءات التحليل السيميائي لنماذج مختارة من الديوان، ويندرج تحته ثلاثة عناوين رئيسية هي: قصيدة "سيرة شاعر عربي مطعون" وقصيدة "نشيد الرُّوح" إضافة إلى قصيدة" قدرٌ حبها يا قلب".

وبالنَّظر إلى الدراسات السَّابقة نجد وجوداً مميَّزاً للمقاربات السّيميائية، شمل العديد من الأطروحات والرّسائل، والمقالات، التي تناولت نصوصاً شعرية، ونذكر منها: رسالة دكتوراه بعنوان "القصائد السياسيّة لنزار قبّاني –دراسة سيميائية– للباحثة نبيلة تاوريريت"، أماَّ المقالات فنجد من بينها:" مقاربة سيميائية في قصيدة الرِّحلة في الموت للشاعر محمد الصالح باوية"، ومقال بعنوان "مقاربة سيميائية لديوان ليس يعنيني كثيراً للشاعر محمد إبراهيم يعقوب" لسعيد بن عبد الله القرني.

وقد استثمر بحثنا عدداً من المصادر والمراجع من بينها:

- معجم السيميائيات لفيصل الأحمر
- برنارتوسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف.
- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها.
- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر–مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة.
- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر.
- عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر.

ثم ختمنا ثمرة جهدنا بخاتمة تضمّنت أهم النّتائج المتوصّل إليها خلال مسار بحثنا.

وككل بحث تواجهه جملة من الصعوبات والعراقيل لم يكن بحثنا بمنأى عنها، لعلَّ أهمها المنهج السيميائي في حدِّ ذاته وتعدد الترجمات لمصطلح واحد، إضافة إلى أن المدونة التي اخترناها لموضوع

بحثنا لم تحظ بالدراسة من قبل. ولا يسعنا في الأخير إلا أن نحمد الله على مَنِّه وفضلِهِ وتوفيقه لنا في إنجاز هذا العمل.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للدراسة:

مفاهيم سيميائية

أولا: مفهوم السِّيمياء:

1-السِّيمياء في اللغة:

يعود مصطلح السِّيمياء إلى الكلمة اليونانيّة Sémiologi والمشتقّة من كلمتين Séméion وتعني العلامة و Logoوتعني علم، لتصبح بذلك علم العلامات، كذلك نجد تسميات عديدة لعلم الإشارات وعلم الدَّلالة وعلم المعاني والسِّيميائيَّة، وبهذا ننتقل إلى تناول دلالة هذه الكلمة في جملة من المعاجم منها:

في لسان العرب:

السُّومة والسِّيمةُ والسِّيماءُ والسِّيمياء: العلامة، والسِّما ياؤُها في الأصل واوٌ، وهي العلامة يُعرف بها الخيرُ والشُّر، قال تعالى: ﴿تعرفهُم بسِيماهُم﴾. سورة البقرة /الآية173.

وفي لغة أخرى السِّيماءُ بالمدِّ، قال الشاعر:

غلامٌ رماه الله بالحُسنِ يافعاً لهُ سيمياءُ لا تشقُّ على البصر

لهُ سيمياءُ لا تشقُّ على البصر: أي يفرح به من ينظر إليه[1].

في المعجم الوسيط:

السِّيمَا: العلامة. وفي التَّنزيل العزيز قوله تبارك وتعالى: {سيماهم في وجوههم من إثر السجود}. سورة الفتح/الآية 29.

السِّماءُ: السِّما. (السِّيمياءُ). السِّما[2].

(العلامةُ): الأُعلومة. وما يُنْصب في الطّريق فُيهتدى به.

(العُلاّمةُ): ما يُسْتدلُّ به غلى الطّريق من أثرٍ.[1]

1- جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، (د.س)، ص 2159.

2- شعبان عبد العاطي وآخرون: المعجم الوسيط، مجمّع اللغة العربّية، مصر، ط 4، 1425هـ -2004م، ص 466.

في المعجم الرّائد:

السِّيماءُ. العلامةُ:" من سيمائهم تعرفونهم".

السِّيميا. السِّيمياءُ: العلامةُ[2].

العلامةُ. ج علام وعلامات. 1- السِّمةُ: الأثر، 2- شيء يُنصبُ في الطرق أو الصّحارى يُهتدى به[3].

وعليه يمكن أن نعتبر أنّ السِّيمياء تعني العلامة والأثر والدَّليل الذي يميّز الشَّيء ويعرفه ويدلّ عليه مثل علامات الجسم وألوان اللِّباس التي يستدلّ بها على الشَّخص أو اللَّافتات التي توضع في الطُّرق لتصدي السَّبيل، أو تلك التي تبين الأماكن وتشرحها، أو الأصوات بمختلف مصادرها (لغة إنسان، صوت حيوان، أصوات الطَّبيعة كخرير المياه الذي يدلّ على جدول أو نهر، حثيث الأشجار...

2- السيمياء في الاصطلاح

2 -1 في المفهوم الغربي:

ترجع ارهاصات السيميائية الأولى إلى القديم سواء عند الغرب أو العرب كما برزت في المعاجم العربية، فقد أرجعها الدارسون إلى الفكر اليوناني، الذي ربطها بالفلسفة والمنطق في ظل دراسات أرسطو الرواقيين «فهم أول من قال بأن للعلامة دالا ومدلولا»[4].، كما نجد مصطلح السِّيميوطيقا في اللُّغة الأفلاطونية «إلى جانب نحو grammatiké الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، ومندمج مع الفلسفة أو مع التّفكير»[5].

1- شعبان عبد العاطي وآخرون: المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 426.

2- جبران مسعود: الرَّائد -معجم لغوي عصري-، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1992م، ص 458.

3- المصدر نفسه، ص 561.

4- فيصل الأحمر: معجم السِّيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2010، ص 23.

5- برنارتوسان: ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص37.

كما برزت السِّيميائية في أبحاث القدِّيس "اوغسطين Auguestin" ضمن إطار الاتِّصال والتَّواصل والتَّأويل «عند معالجته لموضوع العلامة، وإلى هنا نعتبر أبحاث أوغسطين هذه التي قادته إلى الحديث عن العلامة الفلسفيّة ليس أكثر»[1]، وقد برزت أول إشارة بيِّنة إلى السِّيميائية باعتبارها فرعًا من فروع الفلسفة في مؤلف "جون لوك" "John Look" في مقالة تتناول الفهم البشري"Human Understanding Essay Concerning" 1690[2].

2- 1-1 – عند فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure:

يعد المنظر الأساسي للسِّيميائية المعاصرة، حيث اعتبرها علمًا مستقلًا بذاته تحت اسم "السِّيميولوجيا Sémiologie"، إذ يقول: «من الممكن ... ابتكار علم يدرس دور الإشارات كجزءٍ من الحياة الاجتماعية، ويكون جزءًا من علم النَّفس الاجتماعي، وبذلك علم من علم النَّفس العام، ونرى تسميته السِّيميولوجيا قوانين تطبِّق في الألسنيَّة، فيكون بذلك مكانها المحدد والواضح في حقل المعرفة البشرِّية»[3].

إذًن السيميولوجيا حسب "دي سوسيرDe Saussure" هي العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات، وقد جعل اللِّسانيات جزءًا من هذا العلم، فإذا كانت هذه الأخيرة –اللّسانيات– تدرس كل ما هو لغوي ولفظي فإنَّ السِّيميولوجيا تدرس العلامات بمختلف أنواعها لغويَّة كانت أم غير لغويَّة.

2- 1- 2 عند تشارلز ساندرز بيرس Charles Sanders Pierce:

يعد من أحد المؤسسين لعلم العلامات، إذ ربطها بالمنطق حيث يقول: «إنَّ المنطق بالمعنى الواسع للكلمة...تسمية أخرى للسِّيمياء Sémiotiké ،الدّستور شبه الضروري والشَّكلاني

1- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مصدر سابق، ص 24.

2- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، الحمراء، بيروت، ط 1، 2008، ص 29.

3- المرجع نفسه، ص 29.

للإشارات، وعندما أصف الدّستور بأنّه «شبه ضروري» أو الشّكلاني، أعني أنّنا نطّلع على سمات الإشارات أثناء اِكتساب المعرفة... وتقودنا سيرورة لا اعتراض على اعتبارها تجريدًا، إلى طموحات تتميّز بأنّها تحتمل الخطأ، وهي لذلك، بمعنى من المعاني، غير ضرورية أبدًا من ناحية ما يجب أن تكون عليه سماتُ كل الإشارات التي يستخدمها عقل «علمي» أي عقل يستطيع أن يتعلّم بواسطة التجربة»[1].

جعل "بيرسPierce" المنطق مرادفًا للسّيميوطيقا، وبهذا تكون مجالًا فسيحًا يضمُّ جميع العلوم الانسانيّة والطّبيعيّة المبثوثة في أغوار النّص من خلال استنطاق العلامات.

2- 1- 3 السّيميائية عند بويسنس Buyssens:

السّيمياء عنده تعني «دراسة الإجراءات التّواصلية أي الوسائل المستعملة للتّأثير في الآخر، والمنظور إليها بهذه الصفة من طرف من نريد التّأثير فيه[2]، أي أنّ موضوع السّيميائية هو التّواصل المرادُ وبخاصّة التّواصل اللّساني والسّيميائي[3].

إذن فالسّيمياء حسبه تهتمّ بكلّ ما يساهم في عملية التّواصل والتّأثير على الغير أي أنّها تدرس جميع العلامات والإشارات لغويّة كانت أم غير لغويّة كالأصوات وإشارات الجسد، أو لافتات الطرق أو الحركات... وكلّ ما من شأنه أن يدخل ضمن نطاق التّواصل.

2- 1- 4 جوزيف كورتيس Joseph Curtis:

يقول في كتابه مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية: «تضع السّيميائيّة كما سوف تطرح هنا هدفًا هو استكشاف المعنى، هذا يعني أولًا أنّها لا يمكن أن تُختزل في التّواصل وحده (الذي

1- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، مرجع سابق، ص 30.

2- جاب الله أحمد: «**الصّورة في سيميولوجيا التواصل، محاضرات الملتقى الدولي الرّابع السيمياء والنص الأدبي**»، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-17 نوفمبر2008، ص 369-371.

3- إيريك بويسنس: السيميولوجيا والتواصل، تر وتق: جواد بنيس، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 2، 2017 م، ص 21.

يتحدّد كإيصال لرسالة من بث إلى مستقبل) إضافة إلى تضمّنها لذلك يجب عليها إبراز إجراء أعمّ هو التدليل»[1].

فهو لا يحصر السِّيمياء في حقل التَّواصل، كما يرى أنَّ التَّواصل قد يتمُّ بنيَّة أو بدونها فمثلًا عند مشاهدتنا لأحد لافتات المحلَّات كالصَّيدليّة مثلًا، فهذه رسالة بنية وجهها صاحب المحلّ إلى المتلقّي ليدلّ على محلّه ويبيِّن محتواه. كما قد يكون ظاهرًا أو ضمنيًا، إراديًا أولا إراديًّا، وهذا راجع حسبه إلى دوافع نفسيّة أو اجتماعيّة... ويضرب مثال على ذلك إذ يقول: «لو تناولت الآن حالة السّكك الحديديّة الايطاليّة وانتبهت إلى كون العربات المتّجهة إلى الجنوب هي غالبًا في حالةٍ أسوأ من تلك التي تسير في شمال البلاد، هل يمكنني أن أتحدّث بعد عن الاتّصال؟ ألا يوجد في الحالة الأخيرة رسالةُ مبعوثة من قبل المجتمع (س) تريد أن تقول بالملموس للمسافرين: نحو المناطق الفقيرة عربات هرمة، نحو المناطق الغنيّة عربات في حالة جيدة»[2].

2- 1- 5 أدمير كورية :Admir Koret

يرى أدمير كوريه أنَّ السِّيمياء كعلم: «تُعنى بدراسة الظَّواهر الإشاريَّة، من حيث طبيعتها وخواصّها وأنساقها وأشكالها...كل أشكال التّواصل البشري تستخدم لغة ما، واللُّغة كنسق إشاري، ليست فقط الألف باء، بل قد تكون الثِّياب التي نلبسها، لأنّها تنقل إلى الآخر (المتلقِّي) انطباعًا عن لابسها، عمره، مرتبته، ذوقه، وقد تكون اللّغة منزلًا ويعطي المشاهد فكرة عن أسلوب وعصر العمارة والطّبقة الاجتماعيّة للنّاس المقيمين فيه، وقد تكون اللّغة إشارات المرور التي تعين سائقي العربات والمشاة على التّكفل وتجنّب المخاطر، وقد تكون اللُّغة تلك الغيوم السَّوداء التي تنذرنا بقدوم العاصفة»[3].

1- جوزيف كورتيس: مدخل إلى العلوم السيميائية السَّردية والخطابيَّة، تر: جمال حضري، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط01، 2007م، ص55.

2- المرجع نفسه، ص55، 56.

3- عدد من الباحثين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائيَّة، تر وتق: أدمير كورية، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، الجمهورية العربيّة السوريّة، 1997 م، ص 03-04.

يرى أدمير كورية أنَّ مختلف آليات وأشكال التَّواصل تدخل ضمن إطار اللُّغة، فهذه الأخيرة لا تشتمل الكلام والحروف الأبجديّة فحسب، إنَّما كلّ ما له معنى وتأثير في المتلقِّي هو لغة. فالغيوم تدلُّ على الأمطار واللِّباس يدل على الشَّخصيَّة والمكانة، واللَّافتات تدلّ على المحلّات وتهدي السّبيل...إلخ والسِّيمياء تدرس مختلف هذه الإشارات والعلامات.

2- 1- 6 رولان بارت Roland Barthes:

اتَّخذ رولان بارت تسمية أخرى للسِّيميائيَّة وهو "علم الدَّلائل"، عكس سوسير الذي اعتبر السِّيميائية جزءًا من اللِّسانيّات، حيث يقول «استمدّت السِّيميولوجيا هذا العلم الذي يمكن أن نحدِّده رسميّا بأنَّه علم الدَّلائل، استمدّت مفاهيمها الاجرائيَّة من اللِّسانيات»[1]. يقول في مقدِّمة كتابه "عناصر السِّيميولوجيا": «ليست اللِّسانيات جزءًا ولو مفصَّلًا من السِّيميولوجيا لكن الجزء هو السِّيميولوجيا باعتباره فرعًا من اللِّسانيات»[2].

وعليه يمكن القول أنّه ربط مجال السّيميائيّة بكل ما هو لغوي، انطلاقًا من اللّغة والكلام معتمدًا على ثنائية الدّال والمدلول.

من خلال ما سبق، نستنتج أنّ مصطلحات السّيميائيّة قد تعدّدت واختلفت مفاهيمها من باحث لآخر فهي تدلّ في العموم على فكرة واحدة تتجلّى في النَّظر إلى العلامة باعتبارها إشارة دالّة على أكثر من معنى، كنّا تتوافق مع أنظمة العلامات التي تصفها بالأنظمة الدّالة والرّامزة.

2 - 2 - في المفهوم العربي:

عرفت الحركة النَّقديّة المعاصرة في الوطن العربي نشاطًا ملحوظًا إبان تغلغل المنهج السِّيميائي في الممارسات التّحليلية والنَّقديّة في فترة الثَّمانينيات، لما شهدته تلك الفترة وما سبقها وتلاها من

1- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، تق: عبد الفتّاح كيلوطو، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1993م، ص 20.

2- محمد إقبال عروي: «**السّيميائيات وتجلّياتها لظاهرة التّرادف في اللّغة والتّفسير**»، مجلة عالم الفكر، ع 3، مج 24، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس1996 م، ص 193.

أحداث سياسيَّة وثقافيَّة واجتماعيَّة...، كان لها أثر في غزارة الإنتاج الأدبي على المستوى الشّعري والروائي خاصة، ما دفع النقَّاد إلى الانكباب عليها بالدّراسة والتّحليل بالاعتماد على أنظمة ومناهج حديثة تتناسب مع النّص الأدبي الذي شهد تطورًا كبيرًا في الشّكل والمضمون، وقد كان للمنهج السّيميائي الدّور الأكبر في العمليّة النَّقديّة والتّحليلية باعتباره أكثر شمولية في الدّراسة واتّساعًا.

يرى الباحث "يوسف وغليسي" أنَّ السِّيميائية: «انتقلت إلى الوطن العربي في وقت متأخر نسبيًا، فهرعت الدِّراسات إليها تترى وعقدت لها ملتقيات وأسّست لها جمعيات على غرار "رابطة السّيميائيين الجزائريين"، ومجلات على غرار مجلة "دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة" المغربيّة سنة 1987م، ومحّضت لها قوانين متخصصّة...وصارت مادة من مواد الدّراسة في أقسام اللّغة العربيّة وآدابها، ومنهجًا ينتهجه الكثير من النُّقاد العرب المعاصرين»[1].

يتبيّن لنا من رأي يوسف وغليسي أنّ السّيميائيّة وصلت متأخرة إلى الوطن العربي، وعلى الرّغم من ذلك فقد شهدت اهتماماً من قبل النُّقاد عبر تأسيسهم لعدد هام من المجلّات والجمعيات، وإلى جانب ما عرضه يوسف وغليسي تطرح آراء عابد الجرماني ملاحظات حول السِّيمياء إذ يقول: «لا تنفصل إشكاليات استقبال السِّيمياء عن إشكاليات استقبال المناهج النَّقديّة الأخرى ...ولا سيما تداخل مصطلحاتها ومفاهيمها وتشابكها مع مناهج أخرى»[2].

تداخلت المصطلحات وتعدّدت نتيجة التّرجمة التي تختلف من مترجم إلى آخر، ولا تمدّ لنا بنتيجة ثابتة ومتّفق عليها وذلك راجع لعدم تساوي المترجمين باختلاف الطّرائق فيها.

أمّا عبد الملك مرتاض فقد أشار إلى أنّ السّيميائيين الغرب قد اعتمدوا مصطلحين هما: «السِّيميولوجيا (Semiologie،Semiology) من جهة والسيميوتيكا (Sémiotique،

1- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنّشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2007 م، ص 38.

2- آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، دار الأمان، لبنان، بيروت، ط 1، 2012 م، ص 71.

Semiotics) من جهة أخرى، ولعلَّ من أجل اضطراب الأصل وقع اضطراب شديد في التّرجمة العربيّة»[1].

يبيّن لنا النَّاقد عبد الملك مرتاض أنّ الغربيين في حد ذاتهم مازالوا يبحثون عن تحديد مصطلح ثابت، للتَّخلص من إشكاليّة تشابك المصطلحات وتعددها، إذ أنّ الإشكاليّة بالنسبة لهم أقل تداخلًا وتشعّبًا منّا نحن، فهم وقفوا على مصطلحين هما السِّيميولوجيا والسِّيميوطيقا، أمّا نحن نقف مقابلين عدة طرق بتفرّعاتها وتشعب مصطلحاتها في حيرة وذهول كالسّيميولوجيا والسّيميائية...وغيرها. فإذا كانت القاعدة والأصل في اضطراب وتداخل فكيف يكون مآل من يأخذ عنها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

يرى معجب الزهراني أنّ السّيميائية: «ترتبط بحقل دلالي لغوي ثقافي يحضر معها، فيه كلمات مثل: السّمة والسمية والوسام والوسم والمسم والسّيماء والسّيمياء، بالقصر والمد والعلامة»[2]، فهو بذلك لم يخرج في تعريفه للسِّيمياء عن ارتباطها بالعلامة.

ويعرّفها محمد السّرغيني بقوله: «السّيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيًّا كان مصدرها لغويًا أو سننيًا أو مؤشّريًا»[3]، فالسّيميولوجيا عنده تبحث في مجال العلامات اللّغويّة وغير اللّغويّة.

يرى سعيد علوش في تعريفه للسّيميائيّة أنَّها: «دراسة لكلِّ مظاهر الثَّقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامات، اعتمادًا على افتراض مظاهر الثَّقافة كأنظمة علامات في الواقع»[4]. فهو بذلك يربط مجال السّيمياء بالثّقافة باعتبارها علامات.

1- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 2، 2007 م، ص 160.

2- ميجان الرويجلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م، ص 178.

3- عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة، (د. ط)، ص 19.

4- المرجع نفسه: ص19.

أمَّا عبد القادر فيدوح استخدم مصطلح السِّيميولوجيا إذ يقول: «والسِّيميولوجيَّة منهج يهتم بدراسة الدلائل في الحياة الاجتماعية، ويحيلنا إلى معرفة كنّه هذه الدلائل وعلّتها وكينونتها ومجمل القوانين التي تحكمها»[1]. فالسّيميولوجيا عنده تُعنى بدراسة الدّلائل وماهيتها وأنظمة العلامات في الحياة الاجتماعيّة.

يرى النَّاقد صلاح فضل أنّ دراسة شفرات النُّصوص وتحليل مستوياتها والعلاقات النَّاجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النَّقدي المعاصر[2]، ومن هذا يتبيّن لنا أنَّ السّيميائيّة هي المنهج الأنسب الذي يدرس شفرات النُّصوص والأنظمة الرَّمزيَّة وتحليل مستوياتها، والعلاقات النَّاجمة عن نظمها.

ويرى سعيد بنكراد أنّ موضوع السِّيميولوجيا يكمن في دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعيّة، من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكّننا من تحليل منطقة هامة من "الإنساني والاجتماعي". كما يرى أنّها أداة لقراءة كل مظاهر السُّلوك بدءًا من الانفعالات البسيطة ومرورًا بالطُّقوس الاجتماعيَّة وانتهاء بالأنساق الإيديولوجيَّة الكبرى[3].

إنّ السّيميائيات مجالها يتحدد في العلامة ذاتها فهي حصيلة ما تضيفه الممارسة الانسانية للوجود المادي.

يرى محمد مفتاح أنّ السّيميائية: «تستند إلى الاستعانة بعلوم أخرى كما هو الحال في دراسة الأيقون مثلًا، الذي هو ارتباط الدَّال بالمدلول ارتباطًا طبيعيًا وصورة الشَّخص مع الشَّخص نفسه وصورة الطَّبيعة للمنظر الطَّبيعي»[4]، إذ أنَّ مجال السّيميائيّة رحب باعتبار دراستها لجميع

1- عبد القادر فيدوح: دلائلية النّص الأدبي دراسة سيميائيّة للشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط 1، 1993م، ص06.

2- صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط 1، 2002م، ص 131.

3- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاّذقية، سوريا، ط 3، 2012م، ص 16-25.

4- محمد مفتاح: «**التحليل السيميائي أدواته وأبعاده**»، مجلة سيميائية وأدبيّة ولسانية، المغرب، العدد1، 1987م، ص28.

العلامات، وعليه فإنَّها تستند إلى شتَّى العلوم التي تتخذها سبيلًا في الدِّراسة كما سبق وذكرنا آنفًا ارتباطها بالفلسفة والمنطق وعلم النّفس، والاجتماع واللّسانيات...إلخ.

يمكن القول إجمالاً أنّ السِّيميائية وإن اختلفت وتعدّدت مصطلحاتها من باحث لآخر سواءً الغربيّة منها أو العربيّة، فإنّها رغم هذا الاختلاف فهي تصّب في مصب واحد وتهدف إلى هدف واحد، وهو أنَّ السّيميائية هي ذلك العلم الذي يُعنى بدراسة العلامات بمختلف أنواعها، سواء كانت لغويّة أم غير لغويّة، أو إشارات أو رموز...كلها تضمّ معنى واحد يسعى إلى تحقيق التَّواصل بين المجتمعات.

ثانيا: نشأة السّيمياء:

من المعروف أنّ السِّيمياء علم حديث النَّشأة، «إذ لم يظهر إلاّ بعد أن أرسى السويسري فردينان دي سوسير أصول اللِّسانيات الحديثة، في بحر القرن العشرين، مع الإشارة أنَّه قد كانت هناك أفكار سيميائيّة متناثرة في التُّراثين الغربي والعربي على حد سواء، ولأنّه علم استمد أصوله من مجموعة من العلوم المعرفيّة»[1].

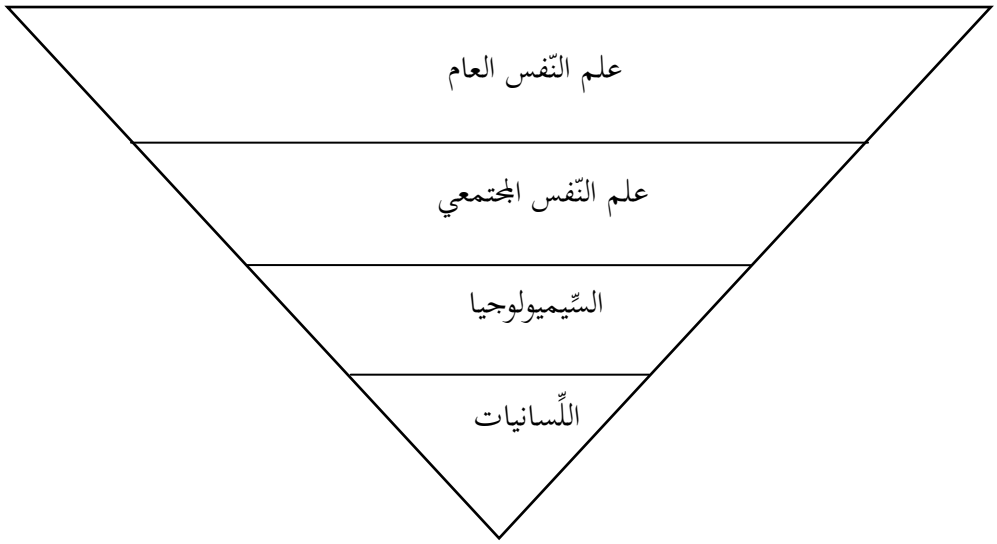
1- السِّيمياء عند فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure:

كان للسويسري فردينان دي سوسير الأثر الكبير في تنبئه بعلم مستقل يدرس العلامات اللّغويّة وغير اللّغوية وهو السّيميولوجيا، على ما جاء في كتابه الذي يحوي بين دفَّتيه مجموع المحاضرات التي ألقاها سوسير على تلامذتِه وتمّ جمعها من قبلهم بعد وفاته، حيث يقول فيها: « ونستطيع إذن أن نتصور علمًا يدرس حياة الرُّموز والدَّلالات المتداولة في الوسط المجتمعي ومن ثم يندرج في علم النَّفس العام ونطلق عليه مصطلح Sémiologie وليس علم اللِّسان إلَا جزء من هذا العلم

1- فيصل الأحمر: معجم السِّيميائيات، مرجع سابق، ص 11.

العام».[1] إن علم السِّيميولوجيا يدرس الرُّموز و الدَّلالات المتداولة في أوساط المجتمع، وشكّل جزءًا من علم النَّفس المجتمعي و العام وكذلك علم اللّسان.

وبإمكاننا وضع هذا الأخير في ضمن مخطط يوضّح العلاقة بينهم:



فاللّسانيات تدرس العلامات اللُّغوية، والسِّيميولوجيا تُعنى بدراسة العلامات اللُّغوية وغير اللُّغويّة فهي علم عام واللِّسانيات جزء منها، وقد اقترح سوسير علم العلامة في كتابه "دروس في علم اللُّغة العام" إذ يقول في الفصل الثالث من الكتاب، وهو بعنوان "هدف علم اللّغة": «اللُّغة نظام من العلامات System Of Signsالتي تعبّر عن الأفكار...»[2]، فاللُّغة نظام من العلامات عبارة عن دوال ومدلولات، أمّا عن العلاقة التي تربط الدّال بالمدلول فهي اعتباطيَّة متعارف عليها لدى المجتمع.

أمّا العلامة عند سوسير تتألّف من ثنائيّة الدّال Signifiantهو الصُّورة السَّمعيَّة، والمدلول Signifié وهو الصُّورة الذِّهنيّة له.

1- فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللّسان العام، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشّرق، الدار البيضاء، (د. ط)، 1987م، ص 26.

2- عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة-، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1996م، ص 73.

ويتَّضح لنا من خلال ما توصّل إليه أنّه لا يوجد طرف ثالث لهذا الثُّنائي «فالصُّورة السّمعيّة هي عبارة عن الانطباع النّفسي للصّوت، أمّا المدلول فإنّه ليس ذلك الشَّيء الواقعي الملموس، وإنّما هو التَّمثيل الذِّهني للشّيء، فهو كالدّال ذو طبيعة نفسيّة»[1] ، فالدّال هو الصّورة الصّوتية، والمدلول هو الفكرة أو المتخيّل الذّهني لصورته.

من خلال ما سبق ذكره عن مجهود "دي سوسير" ودراسته في هذا المجال فإنّه «يقترح تحديد السّيميولوجيا ويوحي بما يمكن أن يكون موضوعًا لهذا العلم، لكنّه لا يقدم عناصر تساعد على قيامه»[2]. من المعروف أنّ الارهاصات الأولى لظهور هذا العلم كانت على يد هذا العالم السويسري فهو أوّل من تنبَّأ بهِ لكنّه لم يبحر فيه، بل «ترك لمن يجيء بعده مهمة التّكفل بالقضايا الدّلاليّة والإشارات غير اللّغوية الأخرى»[3] هذا من جهة، كما أولى العلامة اهتمامًا كبيرًا، وبيّن خصائص العلامة اللُّغويّة وهذه الأخيرة تمثّل جزء من العلامة.

فالعلامة وحدة أساسيّة في عمليّة التّواصل بين أفراد مجتمع معيّن، التي يعبر بها المرء عن أغراضه المختلفة في حياته وتتجسّد في رموز وإشارات وأصوات.

2- السِّيمياء عند شارل سندرس بيرس: Ch. S. Pierce

بدأت السِّيميوطيقا علمًا مستقلًا مع الفيلسوف الأمريكي "شارل بيرس" «حيث درس الرُّموز ودلالاتها وعلاقاتها»[4]، والسِّيميوطيقا عنده هي علم الإشارات الذي يضمُّ جميع العلوم الإنسانيّة والطبيعية التي تقوم على المنطق والرِّياضيات وغيرها، إذ يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس كلّ شيء في هذا الكون كالرّياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبيّة الأرضية... وعلم القياس والموازين

1- عبد الحميد مصطفى السيد: دراسات في اللّسانيات العربيّة السّيميائية نظريّة العامل، دار حمورابي، جامعة البحرين، ط 1، 2008م، ص 11.

2- دليلة مرسلي، فرونسوا نالدون: مدخل إلى السّيميولوجيا -نص، صورة-، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د. ط)، 1995م، ص 12.

3- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص40.

4- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001م، ص 16.

إلّا على أساس أنّه نظام سيميولوجي»[1]، ومنه تبيّن لنا أّن جلّ هذه العلوم تقوم على مبدأ الإشارة أو العلامة.

وضح جميل حمداوي علاقة المنطق بالسّيميوطيقا لدى بيرس بقوله: «الذي أطلق على علم العلامات مصطلح"Sémiotique"، وتقوم هذه الأخيرة لديه على المنطق والظّاهراتيّة والرّياضيات ومن ثم فالسّيميوطيقا مدخل ضروري إلى المنطق، أي أنّ هذه الأخير فرع متشعّب من علم عام لدلائل الرّمزيّة، وبالتّالي فالمنطق يرادف عند بيرس السّيميوطيقا»[2].ثم تعمّق في شرح وتوضيح أكثر لفكرته قائلًا: «إنّ المنطق بمعناه العام... ليس سوى تسميّة أخرى للسّيميوطيقا، إنّه النّظرية شبه الضّروريّة أو الشّكلية للدّلائل»[3].

إذا فالمنطق بمفهومه العام ليس إلّا اسمًا آخر للسّيميوطيقا وهي نظريّة شبه ضروريّة أو شكليّة للعلامات، وأنّ موضوع السّيميوطيقا الأساس هو العلامة التي تدخل ضمن مبدأ العلامة وهي لا تشكّل علامة إلّا إذا توفّرت على العناصر الثّلاثة التّالية: «الممثّل الأوّل والموضوع الثّاني والمؤول الثالث»[4].

وممّا تقدّم يتبيّن لنا أنّ العلامة عند بيرس إنّما هي علاقات ثلاثيّة البنى ليس من الممكن أن تختزل إلى إثنين كما عند سوسير، يكمن الفرق بينهما في المرجع الغائب عند سوسير والحاضر عند بيرس «إذ يرى أنّ العلامات (حسّية أو غير حسّية) تنقسم إلى دوال ومداليل وعلاقات تربطها

1- مازن الواعر: مقدمة الإشارة –السيميولوجيا- لبيير جيرو، تر: منذر العيّاشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1، 1988م، ص 11.

2- جميل حمداوي: السّيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، الوراق للّنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص22.

3- المرجع نفسه، ص 22.

4- جيرارد دولودال: السّيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2004م، ص 95.

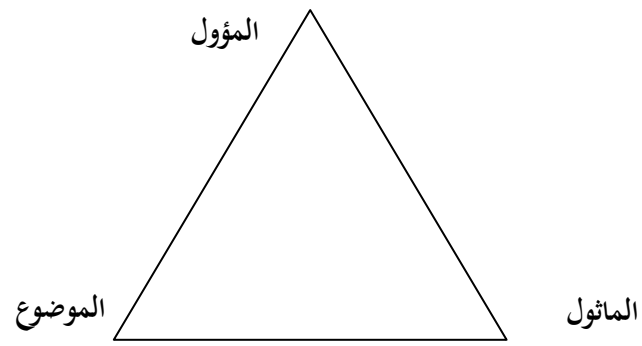
معا»[1]، فهو يبحث عن القانون المنظم الذي يحكم حركة هذه العلاقات، فالعلامة عنده هي الأمثل أو الشّيء الذي من شأنه أن يحلّ محلّ شيء آخر ويقوم مقامه.

يرى بيرس «أنّ كلّ عمليّة سيميولوجيّة تنطوي على علاقة ثلاثيّة بالنّسبة إلى العنصر الرّابع أي العنصر الإنساني المدرك»[2]، ولاكتمال هذه العمليّة اشترط فيها عمليّة الإدراك لدى الإنسان.

إذن فالعلامة لدى بيرس تتكون من كيان ثلاثي:

- الممثّل (الماثول): هو صورة صوتيّة أو مرئيّة لكلمة ما.
- الموضوع: وقد يكون واقعيًا أو قابلًا للتّخيل أو غير قابل للتّخيل أي الموضوع (الحيوي) وهو الشَّيء في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، وشكل جزءًا من أجزاء العلامة، وعنصرًا من عناصرها المكوّنة.
- المؤول: هو صورة ذهنيّة مترابطة مع كلمة أو غير مترابطة.

وبهذا فهي تنبني على نظام رياضي منطقي قائم على نظام ثلاثي كما في الشكل الموالي:



فالعلامة إذن عند بيرس هي ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول.

يرى "بسام قطوس" أنّ: «سيميوطيقا بيرس تتأسّس على تحليل مقولات الوجود الثلاث، وتهتم بتمظهر الدّليل وفعل الدّليل اللّامتناهي واللّامحدود هو وحده الذي يضمن تأسيس نسق

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002 م، ص179.

2- عبيدة صبطي، نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، الجزائر، ط 1، 2009 م، ص 80.

سيميولوجي قادر على أن يوضح نفسه بنفسه، بواسطة وسائله الخاصّة، إنّ المعنى لا يوجد خارج اللّغة وإنّما هو في فعل التّواصل ذاته وفعل الكلام وفعل الإنتاج»[1]، أي أنّ السّيميوطيقا تتأسّس على تحليل مقولات الوجود أي تهتمّ بتمظهر أو بتجليات الدّليل ولذلك فإنّ سيميوطيقا بيرس طبيعيّة وظاهراتيّة وقد أطلق عليها مصطلح السميوز "Sémiosis" التي تتحدّد باعتبارها «سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة... من خلال ثلاث مستويات ما يحضر في العيان، وما يحضر في الأذهان، وما يتجلى من خلال اللسان»[2].

إذن فتفكير بيرس لا يخرج عن فكرة المبدأ الثّلاثي وعبّر عنه بالأوّلانيّة والثّانيانيّة والثّالثانيّة فبدأ بـ:

- **الاوّلانية:** حصر بيرس مقولة الأوّلانية في الأحاسيس والنّوعيات التي تكون فيها الأشياء مستقلّة بذاتها دون الرّجوع إلى شيء آخر، ويعرفها بأنّها: «نمط في الوجود يتحدّد في كون شيء ما هو كما هو إيجابيا دون اعتبار لشيء آخر ولا يمكن أن يكون هذا الشّيء إلّا مكانًا»[3]، فهذا العنصر يحيل على الشَّيء في ذاته، مفصولًا عن محيطه وعن سيّاقه أي أنّها قائمة كما هي بذاتها.
- **الثّانيانية:** انتقال أحاسيس ومشاعر(الأوّلانيّة) من وضعها الأصلي الأوّلي إلى موضوعها الفعلي المتحقّق ووضعه داخل علاقة مع شيء آخر فلا وجود للشَّيء دون الاحتكاك بغيره، كما يعرفها بيرس هي: «نمط وجود الشَّيء كما هو علاقته بثان دونما اعتبار لثالث، إنَّها تعين وجود الواقعة الفرديَّة»[4] لهذا فإنّ الثّانيانيّة تعبّر عن نمط في الوجود الفعلي.

1- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006م، ص 163.

2- عبيدة صبطي، نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 81.

3- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل –مدخل السيميائيات. ش. س. بورس–، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص 54.

4- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل –مدخل السيميائيات. ش. س. بورس–، مرجع سابق، ص 61.

- **الثّالثانية:** هي مقولة التّوسط ومعناه جعل الأوّلانية تحيل على الثّانيانية وفق قاعدة تشتغل كقانون وفكر، لأنّ الثّالثانية هي الشّرط الضّروري لإنتاج القانون والفكر والدّلالة، فلا يمكن للأوّلانية أنّ تحيل على الثّانيانيّة إلّا من خلال وجود الثّالثانية التي تربط بينهما وتضعهما في علاقة واضحة.

نستخلص ممّا سبق أنّ هذه المقولات الثّلاثة مهمّة جدًا، وعند بيرس تعدّ المقولات «حقلًا مكتفيًا بذاته، ويخصّ التّجربة الإنسانيّة في عموميتها، فإنّها تعدّ الأساس الصّلب الذي على أساسه ستبنى السّيميائيات باعتبارها نظريّة في المعرفة ومنطقًا في الإدراك»[1].

قسم بيرس العلامة إلى:

«- المصورة representamen وتقابل الدال عند سوسير

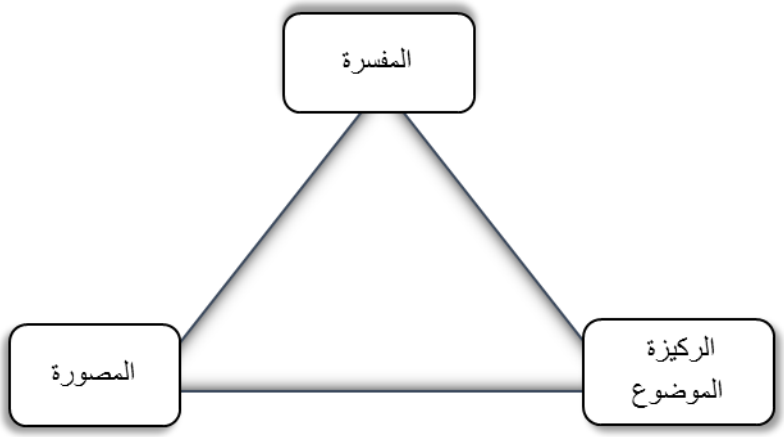
- المفسرة interpretant وتقابل المدلول عند سوسير

- الموضوع object لا يوجد مقابل عند سوسير»[2].

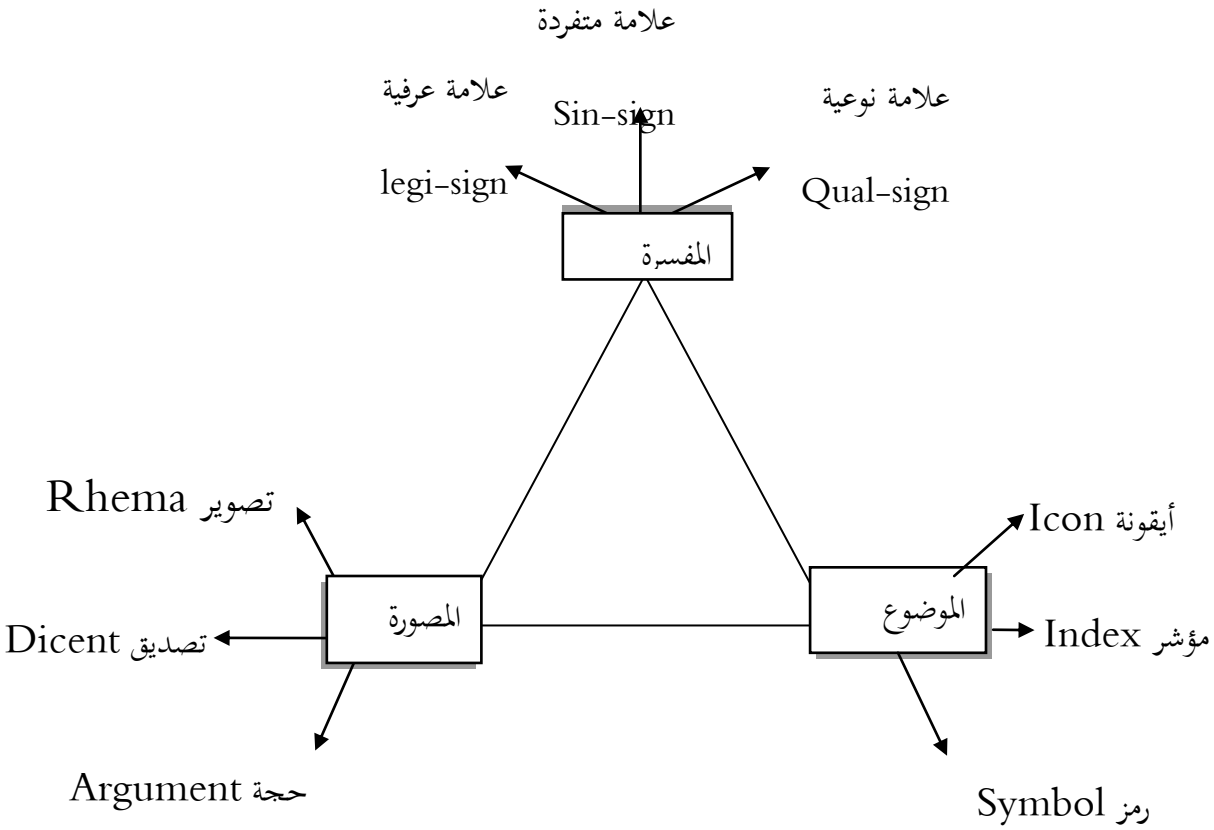
وتكون على الشّكل الآتي:

1- المرجع نفسه، ص 70.

2- عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1996م، ص 78.



وقد خضع كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة بدوره إلى تفريع ثلاثي كما في الهيكل التفريعي الآتي[1]:



أ/ **المفسرة:** والتي تحتوي كل من العلامة النّوعيّة والمتفرّدة والعرفيّة.

1- عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر -مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة-، مرجع سابق، ص78.

- **العلامة النّوعية:** «أو القيمية، وهي القيمة التي تؤدّي دور العلامة حالما تتحقق هذه القيمة»[1]، وتتمثّل هذه العلامة من خلال اشتغالها كعلامة مجسّدة في واقعة ما.
- **العلامة المتفرّدة:** أو المحدّدة «وهي ممثّل يتكوّن من واقع مادّي موجود على سبيل المثال إشارة طريق في شارع محدد»[2]، وهذا يعني أنّ العلامة مرتبطة بسياق خاص ومحدّد.
- **العلامة العرفيّة:** وهي العلامة المتّفق عليها وتدلّ على أمر ما كصفارة الحكم في مباراة كرة القدم، كما تحمل مصطلح «قانون العلامة أي القانون الذي يشتق من مواضيع مختلفة»[3].

ب/ الموضوع: ويضم كلاً من:

- **الأيقونة icon:** يعرفها بيرس بأنّها «أيُّ شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقًا من سمات ذاتيّة تشبه المرجع أو المشار إليه، وهكذا فإنَّ الأيقونة تقوم مبدأ المشابهة بين العلامة ومدلولها ومرجعها كما هي الحال في الصُّور الفوتوغرافيّة أو التّماثيل»[4]، إذن فالأيقونة تستند على عنصر التَّشابه من أجل إنتاج دلالاتها.
- **المؤشر Index:** فالمؤشّر لدى بيرس «علامة أو تمثيل يحيل على موضوعه لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنَّه مرتبط بالخصائص العامّة التي يملكها هذا الموضوع»[5]، وهي علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها، كما تنسج علاقة مباشرة أو ملاصقة مع موضوعها، فالمؤشّر يتضمّن نوعًا من الأيقون مع أنّه أيقون من نوع خاص، فليست أوجه

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 180.

2- بول كوبلي وليتساجانز: علم العلامات، تر: جمال الجزيري، مر: امام عبد الفتاح امام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005م، ص 38.

3- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 180.

4- المرجع نفسه، ص 180.

5- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل –مدخل للسيمائيات. ش. س. بورس–، مرجع سابق، ص 119.

الشّبه فقط التي تجعل من المؤشّر علامة، بل التّعديل الفعلي الذي يصدر عن الموضوعة هو الذي يجعل من المؤشّر علامة.

- **الرّمز Symbol**: وهو عند بيرس «المعادل الحقيقي للعلامة عند سوسير»[1]، إذ يرى بيرس أنّ علاقة الرّمز بمدلوله هي علاقة اعتباطيَّة عرفيّة فقط.

ج/ المصورة:

- **تصوير Rhema**: هو «العلامة التي تكون بالنسبة لمفسّرتها، علامة لإمكانيّة كيفيّة، أي مفهومة كتمثيل لهذا النّوع أو ذلك من المواضيع الممكنة»[2]، على حد قول بيرس أنّ التّصور هو العلامة المفهومة عن طريق تمثيلها للموضوع، فهي التي تحدّد إمكانيّة فهم الموضوع أو المادّة في حال قام المحلّل باستخدامها.
- **التصديق Dicent**: أمّا التّصديق فهو «العلامة التي تصلح أن تكون حكمًا يصح السّكوت عليه من جهة ويقبل الصّدق والكّذب من جهة أخرى»[3]، في حين أنّ العلامة المفهومة في تمثيلها للموضوع من جهة وجوده الحقيقي المتعين أي من حيث حقيقته الوجوديّة.
- **الحجة Argument**: وهي أيضًا «علامة قانون بالنّسبة لمفسّرتها فهي أكمل سائر العلامات»[4]، أي أنّ العلامة تقوم بتفسير وتمثيل الموضوع في خاصيتها ونمطها كعلامة عليه.

كانت السّيميوطيقا لدى بيرس بالرُّغم من أهمّيتها في قمّة التّعقيد، وهذا راجع لاهتماماته بالرّياضيات والظّاهراتيّة، والعلامة اللّغويّة، كما يرى أنّ العلامات سواءً كانت حسّية أو غير

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 180.

2- اسكندر يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة- الأصول والمقولات-، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2008م، ص158.

3- اسكندر يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة- الأصول والمقولات-، ص 158.

4- المرجع نفسه، ص 159.

حسّية، تنقسم إلى دوال ومداليل وعلاقات تربطها معًا، فبيرس يبحث عن القانون المنتظم الذي يحكم حركة هذه العلاقات بين الدّال والمدلول.

3- السّيميائية عند جوليا كريستيفا :Julia Cristeva

تعدُّ جوليا كريستيفا من المنظرين الأساسيين والدارسين للسِّيميائية، تأثّرت بدراسات بيرس والنّتائج التي توصّل إليها، كما أقرّت بفضل مجهوداته العلمية ويتلخّص هذا في قولها: «... نحن مدينون فعلًا لشارل ساندرس بورس بالاستخدام الحديث لمصطلح السّيميائيات»[1]، فقد استمدّت منه لبعض الأمور، واطّلعت أيضًا على بحوث ودراسات سوسير وإلى النَّتائج المتوّصل إليها والتي استخلصت منها بعض الجوانب التي استعملتها في تنظيرها لمفهوم التّحليل العلاماتي عندها، وعلم النّص كما أنّها تأثّرت بكتابات " كارل ماركس Karl Marks"، وأدخلت بعضًا من مصطلحاته كالبنية السّطحيّة والعميقة، كذلك استخدامها لبعض المصطلحات العلميّة كالفيزياء والرّياضيات في دراساتها.

أرادت كريستيفا من خلال التّحليل العلاماتي تجاوز وظيفة السّيمياء التي وضّحت موضوعها في قولها: «إنّ دراسة الأنظمة الشَّفويَّة وغير الشَّفويَّة- ومن ضمنها اللّغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل الاختلافات- هي ما يشكّل موضوع علم أخذ يتكون، ويتعلق الأمر بالسِّيميوطيقا»[2]. وقد سعت من خلال مفهوم ابتكرته هو «Sémanalysis الذي ابتكرته، وسعت إلى بيان أنّ هذا المفهوم (أو المصطلح) يركّز على ماديّة اللّغة (الصّوت، الإيقاع، طريقة التّعبير بالرسم أو النّقش)، بدلًا من مجرد الاهتمام بوظيفتها التّواصليّة كطريقة للتّفاهم»[3]، وبالتّالي

1- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص 15.

2- رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصّورة بين النّظريّة والتّطبيق، دار قرطبة، المحمدية، الجزائر، ط 1، 1423هـ/ 2012م، ص 18.

3- جون ليشه: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا-من البنيوية إلى ما بعد الحداثة-، تر: فاتن البستاني، مر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، أكتوبر 2008م، ص 292.

تجاوزت مفهوم السّيمياء إلى ما هو أهم وركّزت أكثر على الصّوت والإيقاع، الرّسم، النّقش... بدلًا من الاهتمام بالوظيفة التّواصليّة التي تعنى بها كوسيلة للتّواصل والتّفاهم.

وقد سلكت أيضًا منحى " **بارت Barthes** " الذي يعتبر أوّل السّيميولوجيين الذين قلبوا مقولة دي سوسير بأنّ اللّسانيات من السّيميولوجيا، واعتبرت هي الأخرى أنّ اللّسانيات هي العلم الأهم والسّيميولوجيا فرع منها في قولها: «تستطيع اللّسانيات أن تصبح النّموذج العام لكل سيميولوجيا، بالرغم من كون اللّسان سوى نسق خاص من ضمن الأنساق السّيميولوجيّة»[1]، توصلت من خلال هذا إلى أنّ اللّسانيات أساس السّيميولوجيا، كما تبنت المبادئ الألسنيّة.

كما جاءت الباحثة "جوليا كريستيفا" بمفهوم جديد سميّ "التّناص" والذي اتّفق عليه أغلب الباحثين ففي بداياته لم يلقَ رواجًا كبيرًا واهتمامًا واسعًا إلا فيما بعد، فقد أولته أهمية بالغة وذلك راجع لاهتمامها بالنّص باعتباره من أهمّ محاور الدّراسات النّقديّة ترى أنّ النّص: «جهاز عبر اللّغة يعيد توزيع نظام اللّغة عن طريق ربطه بالكلام التّواصلي راميًا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السّابقة والمتزامنة»[2]، أي أنّه يتمتّع بوظيفة هامّة تخصّ طرق ربطه بالكلام وتواصله، كما سبق ذكرنا عن موقف من مواقف "جوليا كريستيفا" التي تدافع فيها عن «مواقف بارت وغريماس، وتقدم نقدًا للمفهوم السّويسري للدّليل، وذلك بتحديد خصائص التّدليل الذي ينبغي أن يحلّ محلّ الدّليل باعتباره موضوعًا خاصًا للسّيميولوجيا»[3].

وقد عدّت النّص نمط من الأنماط الممكنة لنتاج الدّال، كما اعتبرت الأدب عبارة عن ممارسة سيميائية، إضافة لإيجادها مصطلح التّناص فهي أوّل من استعمله "Intertextualité" في (أبحاث من أجل تحليل سيميائي) 1969، وقد استعانت ببعض من أفكار

1- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص42-43.

2- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث-البرغوثي نموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ- 2009م، ص 14.

3- ميشال اريفيه وآخرون: السيميائية -الأصول، القواعد والتاريخ-، تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002م، ص 50.

"باختين Bakhtine"، ترى " كريستيفا" أنّ التّناص: «إنّما هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى»[1].

إذن فالتّناص عندها عبارة عن وألفاظ وعبارات مأخوذة عن نصٍ سابقٍ. كما أنّ بعض المنظرين يؤمنون بأنّ «التّناص هو الحالة الفطريّة للأدب، وأنّ كلّ النّصوص تحاك من نسيج نصوص أخرى»[2]، فكل النّصوص الأدبيّة تأخذ عن بعضها البعض، فلا يوجد نص من العدم، والتّناص أنواع: يكون على شكل اقتباس مباشر، أو عن طريق الإشارة إلى آخر، الموازاة والتّركيب والقص وألصق ...

من المعروف أنّ التّناص هو أخذ نص عن نص، أي إدخال نص سابق في نص لاحق أي أنّ «تكون النّصوص في داخل النّصوص»[3] هذا من جهة. أما من جهة أخرى نرى أنّ " كريستيفا" بعد تعريفها البسيط للتّناص قد توسّعت في كتابها (نص الرّواية) عام 1976 بقولها: «هو التّقاطع والتّعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة... وأنّ كلّ نص هو تسّرب وتحويل لنصٍ آخر»[4]، وفي هذا الأخير تركت "جوليا كريستيفا" المجال مفتوح أمام النقاد والدارسين للتعمق في مجاله.

وفي هذا الإطار لابد القول بأنّ التّناص فرض نفسه في مجال النّقد والأدب كمفهوم له هيمنة واسعة، ويعود أصل ظهوره إلى النّاقدة والفيلسوفة "جوليا كريستيفا" التي وضعت له تعريفًا مستقلًا يدلّ على تفاعل النّصوص مع بعضها البعض، وكلّ نص لابد أنّ يكون متداخل مع نصوص أخرى، فهو تقنية مهمة اتخذها المنهج السّيميائي.

1- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، -البرغوثي نموذجا-، مرجع سابق، ص 20.

2- ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص 114.

3- عبد الله أبوهيف: الحداثة في الشعر السعودي، -قصيدة سعد الحميدية نموذجا-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002م، ص 88.

4- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، - البرغوثي نموذجا-، مرجع سابق، ص 20.

ثالثا: اتِّجاهات السيمياء:

استمدَّت السيمياء جذورها من شتَّى العلوم والمناهج النَّقديَّة، حيث تجاوزت الدِّراسات التَّقليديَّة في مقاربتها للنُّصوص الأدبيَّة، اذ تشكَّلت اتِّجاهات سيميائيَّة لدراسة جميع أنواع العلامات سواءًا لسانيَّة او غير لسانيَّة، وقد تنوَّعت واختلفت هذه الاتجاهات كل حسب المنطق الفكري والأصولي لمؤسِّسيها، ويمكن حصرها في ثلاث اتِّجاهات رئيسة.

1- سيمياء التَّواصل:

من أنصار هذا الاتجاه نجد ثُلَّة من النُّقاد أمثال "بريتو Prieto"، و"مونان Mounin"، و"بويسنس Buyssens"، و"مارتنيه Martinet"، إذ يعتبرون أنَّ العلامة:« تتكوَّن من وحدة ثلاثيّة المبنى: الدَّال، المدلول، والقصد، وهم يركّزون في أبحاثهم على الوظيفة التَّواصليَّة، أو الاتّصالية، ولا تختصُّ هذه الوظيفة بالرّسالة اللّسانيَّة، وإنَّما توجد أيضًا ف البنيات السّيميائيَّة الّتي تشكّلها الحقول غير اللّسانيَّة»[1]، أي أنَّ هذا التَّواصل مشروط بالقَصديَّة ولا يختصُّ فقط بالرّسالة اللّسانيَّة بل يشمل كذلك غير اللّسانيَّة.

يعتبر "سعيد بنكراد" أنَّ فعل التَّواصل: «سيرورة اجتماعيَّة لا تتوقف عند حد بعينه، سيرورة تتضمَّن عددًا هائلًا من أشكال السُّلوك الإنساني: اللُّغة والإيماءات والنَّظرة والمحاكاة الجسديَّة والفضاء الفاضل بين المتحدِّثين»[2]، فهو من مؤيِّدي فكرة الوظيفة التَّواصليَّة الواردة في الحقول غير اللِّسانيَّة باعتبارها بنية سيميائيَّة.

يقول "بويسنس Buyssens" «إنَّ السِّيمياء تعني دراسة أساليب التَّواصل، والأدوات المستخدمة للتَّأثير في المتلقِّي قصد اقناعه أو حثه أو ابعاده، أي أنَّ موضوع السِّيمياء هو التَّواصل

1- عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة -، مرجع سابق، ص84.

2- سعيد بنكراد: «**استراتيجيات التواصل من اللَّفظ إلى الإيماءة**»، مجلة علامات، العدد 21، الجزء 01، المغرب، ص 11.

المراد وبخاصة التَّواصل اللِّساني والسِّيميائي»[1]، إذن فموضوع السِّيمياء حسب أنصار هذا الاتجاه هو دراسة طرق وأساليب التَّواصل بأنواعه.

كما أكَّد "بويسنس Buyssens" و "بريتو Prieto"، و"مونان Mounin" على العودة إلى الفكرة السويسرية بشأن الطَّبيعة الاجتماعيَّة للدَّلائل، وذلك تلافيًا لتفكك لموضوع السِّيميائيَّة، إذ حصروها –السِّيميائيَّة– بمعناها الدَّقيق في دراسة أنساق الدَّلائل ذات الوظيفة التَّواصليَّة.

ويذهب "مونان Mounin" بتطبيق المقياس الأساسي القاضي بأنَّ هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذا حصل التواصل، ويستشهد "بريتو Prieto" برأي "بويسنس Buyssens" قائلًا: «ينبغي للسيميولوجيا حسب "بويسنس" أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك المرتبط بحالات الوعي، والمصنوعة قصدًا من أجل التَّعريف بحالات الوعي هذه، ومن أجل أن يتصرف الشَّاهد على وجهتها... التَّواصل في رأي "بويسنس" هو ما يكون موضوع السيميولجيا»[2].

بناءً على ما سبق نجد أنَّ للعلامات السِّيميائيَّة وظيفة تواصليَّة اجتماعيَّة يمكن من خلالها تقسيم التَّواصل السِّيميائي إلى محورين اثنين هما التَّواصل والعلامة، حيث يشمل التَّواصل العلامات اللُّغويَّة الّتي تتمثّل في الفعل الكلامي والتَّبادل الحواري بين المتكلِّم والمستمع كما يقول "سوسير Saussure": «تنتقل صورة صوتيَّة تستخدم للتَّعبير، فالفكرة المعينة تثير الصُّورة الصَّوتيَّة التي ترتبط بها»[3] ، كما يشمل العلامات الغير لسانية كالإشارات، واللَّافتات...إلخ.

1- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د- ط)، 1987، ص 38.

2- المرجع نفسه، ص 39.

3- فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، تر: بوتيل عزيز، مر: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، (د – ط)، 1985م، ص 30.

أمَّا التّواصل اللَّفظي أو غير اللِّساني، فيعتمد على أنظمة ستيَّة غير أنساق اللُّغة، وهي حسب "بويسنس Buyssens" مصنَّفة حسب معايير ثلاثة[1]:

أ- معيار الإشاريَّة النَّسقيَّة: حيث تكون العلامات ثابتة ودائمة، ومن أمثلة ذلك: الدوائر، والمثلَّثات والمستطيلات، وعلامات السَّير.

ب- معيار الإشاريَّة اللَّانسقيَّة: حين تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة على عكس المعيار الأوَّل كالملصقات الدِّعائيَّة.

ت- معيار الإشاريَّة: الّتي لمعنى مؤشِّرها علاقة جوهريَّة بشكلها، كالشِّعارات الصَّغيرة الّتي ترسم عليها مثلًا: قبَّعة، أو مظلَّة، ثم تعلَّق على واجهات المتاجر دليلًا على ما يوجد فبها من البضائع[2].

أمَّا محور العلامة فينطلق من توافق الدَّال والمدلول، ويصنِّف العلامة إلى: الإشارة مثل الكهانة وأعراض المرض والبصمات، ومؤشر كعلامة اصطناعيّة، وأيقون كرسالة أيقونيَّة بين الشيء وأيقونهِ، والرَّمز كعلامة للعلامة[3].

2- سيمياء الدلالة:

يعتبر "رولان بارت" "Rolands Barthes" خير من يمثِّل هذا الاتِّجاه، لأنَّ البحث السيميولوجي لديه هو: «دراسة الأنظمة والأنساق الدَّالة»[4]، إذ أنَّها لا تدرس الوقائع إلَّا من كونها ذات دلالة ومعنى.

1- جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية -التَّيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية-، مكتبة المثقَّف، ط 01، 2015م، ص 25.

2- عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة-، مرجع سابق، ص 92.

3- كمال جدي: المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، 2011-2012م، ص 26.

4- رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، 49.

وقد انتقد "رولان بارت" "Rolands Barthes" الأطروحة السويسريَّة القائلة بأنَّ اللِّسانيات فرع تابع للسِّيميولوجيا حيث يقول: «ليست اللِّسانيات جزءًا ولو منفصلا، من علم الأدلَّة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلَّة، باعتباره فرعًا من اللِّسانيات، وبالضَّبط ذلك القسم الذي سيحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابيَّة الدَّالة»[1]، اذًا فرولان بارت يرى بأنَّ اللِّسانيات ليست فرعًا ولو كان مميزًا من علم الدَّلالة، بل السِّيميولوجيا هي التي تشكِّل فرعًا من اللِّسانيات.

تتطلَّب السِّيميولوجيا عند "بارت" وجود اللُّغة التي تقوم عليها دلالات الصُّور والأشياء والسُّلوكيات، وغيرها إلَّا أنَّها لا تقوم بذلك أبدًا بصورة مستقلَّة عن اللُّغة ويقول في ذلك: «وممَّا لا مراء فيه أنَّ الأشياء، والصُّور، والسُّلوكيات قد تدلُّ بل وتدل بغزارة لكن لا يمكنها أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، اذ أنَّ كل نظام دلائلي يمتزج باللُّغة، فالماهية البصرية مثلا تعرض دلالتها من خلال اقترانها برسالة لسنية»[2]، إذن فمدلول العلامة لا ينشأ خارج اللُّغة بل داخلها، فاللُّغة هي التي تحقِّق الوجود الإنساني عالم المدلولات بإنتاج المعنى واسناد الدّلالة إلى الأشياء باعتبار هذه الأخيرة علامة.

ويؤكد "اميل بنفنست Emile Benveniste" على أساسيَّة اللُّغة بقوله: «إنَّ المبدأ الذي يربط بين علم اللُّغة والسيميولوجيا هو أنَّ العلامة اللُّغويَّة اعتباطيَّة...إنَّ المادَّة الأساسيَّة التي تتناولها السيميولوجيا هي مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتباطيَّة العلامة، ويترتَّب على ذلك أنَّ اللغة تحتل مكان الصدارة بين أنظمة التَّعبير جملة، ويمكن القول أنَّ العلامات التي تتميَّز بالاعتباطيَّة المطلقة تحقِّق –أكثر من غيرها– العمليَّة السِّيميولوجيَّة، ولهذا السَّبب فإنَّ اللُّغة هي أكثر الأنظمة

1– رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر وتق: محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوري، ط2، 1987م، ص29.
2– المرجع نفسه، ص 28.

التَّعبيريَّة تعقيدًا وانتشارًا»[1]، فهو بذلك يؤكِّد أنَّ العلامة الاعتباطيَّة تحقِّق أكثر دلالة من غيرها، فاللُّغة يمكن أن تصبح النموذج العام لكل السيميولوجيات، وتحدث تأثيرًا أكثر وتبليغًا أدق.

أمَّا عناصر سيمياء الدَّلالة فقد حصرها "بارت" في كتابه "عناصر السيميولوجيا" في الثُّنائيات البنيويَّة التَّالية: «ثنائيَّة الدَّال والمدلول، وثنائيَّة التَّعيين والتَّضمين، وثنائيَّة اللِّسان والكلام، وثنائية المحور الاستبدالي والمحور التَّركيبي»[2]، ليحاول بارت بواسطة هذه الثُّنائيات اللِّسانيَّة دراسة مختلف أنظمة العلامات سواءًا اللُّغويَّة أم غير اللُّغويَّة، كأنظمة الموضة والأزياء والصُّور والإشهار والنُّصوص الأدبية...إلخ.

يمكن للمقاربة النَّصية والخطابيَّة، في بعدها السِّيميوطيقي أن تستعين بثنائيَّات بارت اللِّسانيَّة بغية البحث عن دلالة الأنساق اللَّفظيَّة وغير اللَّفظيَّة في الأنشطة البشريَّة والنُّصوص الإبداعيَّة الأدبيَّة والفنِّيّة.

3- سيمياء الثَّقافة:

من ممثِّلي هذا الاتِّجاه نجد "يوري لوتمان Yori Lotman" و"ايفانوف Ivanov" و"أوسبنسكي Ouspenski"، و"تودوروف Todorov"، وقد أولى هذا الاتجاه عناية خاصَّة بالثَّقافة نتيجة لأبحاث هؤلاء الشَّكلانيين من الجانبين النَّظري والتَّطبيقي في الآن نفسه، وبناءً على جهود وأفكار العلماء الذي تم ذكرهم مع علماء آخرين تأسَّست مدرسة "تارتو Tartu" ، وتعدُّ هذه الأخيرة من أبرز المدارس السِّيميولوجيَّة الرُّوسيَّة، ميَّزت هذه المدرسة بين ثلاثة مصطلحات هي: «السِّيميوطيقا الخاصَّة، والتي تهتمّ بدراسة أنظمة العلامات ذات الهدف التَّواصلي، والسِّيميوطيقا المعرفيَّة التي تدرس الأنظمة وما شابهها، والسِّيميوطيقا العامَّة التي تتكفَّل

1- اميل بنفنست: سيميولوجيا اللُّغة، تر: سيزا قاسم، / نقلًا عن، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللُّغة والأدب والثَّقافة مدخل إلى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، ص 176.

2- جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية -التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية-، مرجع سابق، ص 29.

بالتَّنسيق بين جميع العلوم الأخرى»[1]، لكنَّ هذه المدرسة اختارت السِّيميوطيقا ذات البعد الابستيمولوجي المعرفي.

يرى أنصار هذا الاتِّجاه أنَّ للعلامة: «ثلاث مكوِّنات هي الدَّال والمدلول والمرجع»[2]، إذن فالعلامة لا تكتسب دلالتها إلّا من خلال إطارها الثَّقافي الموضوعة فيه، فإذا كانت الدَّلالة لا توجد إلّا من خلال العرف والاصطلاح فهذان بدورهما هما انتاج التَّفاعل الاجتماعي، إذن فهما يدخلان ضمن إطار آليات الثَّقافة.

تتجدَّد سيمياء الثَّقافة بوصفها: «دراسة التَّلازم الوظيفي لمختلف أنساق العلامة»[3]، فالعلامة تدرس في مختلف أوساطها الاجتماعيّة والاقتصاديّة والفلسفيّة وغيرها، فهي بذلك تفسح المجال أمام الدراسات المقارنة المختلفة.

إذن فالثّقافة تتكوّن: «من عدَّة أنساق دالَّة مادام لكلِّ سلوك معنى، وما دمنا نتواصل بواسطة سلوكنا، فهذه الأنساق أنساق تواصليَّة تتراوح بين الأنساق الأكثر تعقيدًا والأنساق الأقلّ تعقيدًا»[4]، ويتعلَّق باللُّغات الطَّبيعيّة، والفنون، واللُّغات الاصطناعيّة...

إنَّ الحديث عن الثَّقافة يقود إلى الحديث عن الذَّاكرة حيث أنَّ جوهر الثَّقافة ينبغي أن ينظر إليه بوصفه ذاكرة، وفي هذا الصّدد يقول "ايفانوف Ivanov " وآخرون: «إنّنا لو اعتبرنا جماعة ما بوصفها فردا ذا بنية مركَّبة، فإنَّه يمكن أن تفهم الثَّقافة، في تماثلها مع الآلية الفرديَّة للذَّاكرة، باعتبارها جهازًا جماعيًا للحفاظ على الأخبار ومعالجته»[5].

1- ابراهيم محمد سليمان: «**السيميائية مفهومها، أصولها، مدارسها، واتجاهاتها**»، مجلة كلية الآداب، العدد 28، الجزء 01، جامعة الزاوية، ديسمبر 2019م، ص 307.

2- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مرجع سابق، ص 08.

3- أوزوالد ديكرو، جان ماري شايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عيّاشي، المركز الثّقافي العربي، (ط. منقّحة)، ص 199.

4- حنون مبارك: دروس في السّيميائيات، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص 87 ،88.

5- المرجع نفسه، ص 87.

ينظر إلى الثَّقافة على أنَّها ذاكرة الجماعة التي بدورها تقوم بتخزين وتصنيف المعلومات ويماثلها بذلك الذَّاكرة الفرديَّة للإنسان.

تسعى سيمياء الثَّقافة إلى دراسة العلاقات التي تربط بين الأنظمة المختلفة، كعلاقة الأدب بالبنيات الثَّقافية الأخرى كالدِّين والأشكال التَّحتية الأخرى ويحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط تجلّيات الثّقافة الواحدة عبر تطوّرها الزّمني، أو بين الثَّقافات المختلفة أو بين الثَّقافة واللاثقافة[1].

من خلال ما سبق نستنتج أنَّ سيمياء الثَّقافة هي دراسة للأنظمة الثّقافية باعتبارها دوالًا وعلامات وأيقونات وإشارات رمزيَّة، وتهتم سيميوطيقا الثَّقافة بخصوصيات كل ثقافة مستقلّة داخل نظام سيميائي، وهذا الاتِّجاه يجمع بين سيميولوجيا التَّواصل والدّلالة.

رابعا: مبادئ المنهج السِّيميائي:

يقوم المنهج السِّيميائي على مبادئ ومرتكزات أهمُّها:

1- التَّحليل المحايث:

يعدُّ المنهج السِّيميائي من بين المناهج النَّسقيَّة التي طبَّقت المبدأ المحايث في التَّحليل ونجحت في تطبيقه، والذي ينطلق بوصف الأشكال الدَّاخليَّة لدلالة النَّص بعيدًا عن العوامل الخارجيَّة، بمعنى أنَّ التحليل المحايث «يتطلَّب الاستقراء الدَّاخلي للوظائف النَّصية التي تسمح في توليد الدَّلالة، ولا تهمُّنا العلاقات الخارجيَّة ولا الحيثيات السوسيو-تاريخيّة والاقتصاديّة التي أفرزت عمل المبدع»[2]، إذن فالسِّيميولوجيا تبحث عن شكل المضمون عبر العلاقات التّشاكليّة أو التّضاديّة الموجودة بين العناصر داخل العمل الفنِّي، أي أنَّ مضمون النَّص هو الذي ينبغي أن يدرك الدَّلالة التي تبحث عنها.

1- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مصدر سابق، 99.

2- بلاسم محمد: الفن التشكيلي –قراءة سيميائية-، دار مجلاوي، عمان، الأردن، ط 2، 1429هـ-2008م، ص 24.

يتَّسم التَّحليل المحايث «بالبحث عن الشُّروط الدَّاخليَّة المتحكِّمة في تكوين الدَّلالة، وإقصاء المحيل الخارجي، وعليه يجب أن ينظر إلى المعنى على أنَّه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرَّابطة بين العناصر»[1]، أي أنَّ يتمَّ بدراسة كل ما هو داخل النَّص بمعزل عن السِّياقات الخارجيَّة، فالمعنى ينتج من عناصر النَّص في حد ذاته، وترابط شبكة من العلاقات بين أجزائه الدّاخليَّة.

1- التَّحليل البنيوي:

يرتبط المنهج السِّيميائي بالتَّحليل البنيوي القائم على النَّسقية البنيويَّة الذي يفترض وجود «نظام مبني على مجموعة من العلاقات، وها بدوره يؤدّي بنا إلى التّسليم بأنّ عناصر النّص لا دلالة لها إلّا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها»[2]، وهو عكس التّحليل المحايث لأنّه لا يعتبر أنّ للنّص دلالة، كما يتّسم بالدّراسات الدّاخليّة الوصفيّة للنَّص ويعدّ من أكثر المبادئ التي يوظفها النّقاد والباحثين في تحليل نصوصهم.

2- تحليل الخطاب:

يبدو لنا اليوم أنّ السّيميائية تمنح أرضيّة مفتوحة لبلورة الخطابات، إذ أنّها تفترق النّصية من لسانيّة الجملة، لأنّ هذه الأخيرة «تركز كثيرًا على الجمل في تمظهراتها البنيويّة، أو التّوزيعية، أو التّوليديّة، فتزيد فهم كيفية توليد، الجمل اللّامتناهية العدد من خلال قواعد متناهية العدد، أو كيفيّة توزيع الجمل حسب مكوّناتها الفعليّة أو الاسميّة أو الحرفيّة أو الظّرفيّة، بتحديد مجمل وظائفها التّداوليّة»[3]، غير أنّ السّيميائيّة تحاول البحث عن كيفيّة توليد النصوص ورصد اختلافها سطحًا واتفاقها عمقًا.

1- جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 41.
2- المرجع نفسه، ص 51.
3- المرجع نفسه، ص 11.

الفصل الثاني-

ديوان نابغة الذبيان لعبد السلام

بشوات -مقاربة سيميائية-

يعتمد النقد السيميائي العمل على مستويين ما يعرف بالبنية السطحية والعميقة، حيث يصادف القارئ والدارس للنتاج الأدبي معنى مباشرا أوليا يعطي ملخصا أو لمحة عن المضمون العميق للنتاج وذلك حسب مقدرة القارئ وسعة اطلاعه، ثم إن شاء انتقل إلى الغوص في عمق النص ليستخرج مكنوناته ويقتحم خصوصيته فيقف على مضمونه العميق والمقصد من ورائه.

وسنحاول في هذا الفصل تطبيق المنهج السيميائي في مجال الشعر، بدراسة قصائد من ديوان "زنابق النّار" للشاعر "عبد السلام بشوات".

يطالعنا الشاعر "عبد السلام بشوات القرشيّ" ديوان شعري وسَمَهُ بـ "زنابق النّار"، وتشكل عتبة "زنابق النّار" عنواناً شاعرياً بامتياز ركّبه الشاعر من لفظتين؛ هما زنابق والنّار فالزّنابق ترمز إلى القصائد والجانب الجمالي فيها، والنّار ترمز إلى الغضب والثورة التي تحرّكهُ للكتابة.

1– قصيدة "سيرةُ شاعرٍ عربيٍّ مطعونٍ..".

استهلّ الشاعر قصيدته بعنوان سيرة شاعر عربي مطعون يحمل بين طيّاته حمولة فكريّة وشعوريّة مكثّفة، مشحونة بطابع الحسرة واليأس والحزن عن واقعه المتأزّم المتردّي، كما يصوّر هموم الشاعر العربي بصفة عامّة، ومعاناة ذاتية تصوّر آلام ومآسي الشاعر الفرد (عبد السلام بشوات)، لأن الشاعر ليس إنساناً عاديا بل هو إنسان مثقف مليء بالأوجاع ومثقّل بالأعباء ذو تجربة في الحياة.

تنتمي قصيدة "سيرةُ شاعرٍ عربيٍّ مطعونٍ" إلى الشعر الحر، أمّا البحر الذي اعتمده الشاعر في بناء قصيدته هو "بحر الكامل"، ليتناسب ذلك البحر مع الموضوع الذي أنشأ من أجله القصيدة، كما أضاف هذا البحر نظماً إيقاعياً صوتياً رائعاً، أضف إلى ذلك اختياره للكلمات والأحرف التي امتزجت مع موضوع القصيدة، وينبني "بحر الكامل" على تفعيلة أساسية

(مُتَفَاْعِلُنْ)، لأنها تتناسب مع طول نفس الشاعر، لأنه يسترسل عن طريق الوصف لرغباته الخاصّة، وهذه التفعيلات ساهمت في« زيادة طاقة الأصوات التي تؤسس مجتمعة الشكل الإيقاعي للقصيدة»[1].

أمّا عن الزحافات التي تخلّلت التّفعيلات سنقوم بتقطيع الأبيات لإيضاح ذلك:

هذا أنا

هَذَاْ أَنَـاْ

0//0//

مُفَـاْعِلُنْ

عمري ملايين السّنيـن ولا أموتْ

عُمْرِيْ مَلَاْيِيْنَ سْسِنِيْنِ وَلَاْ أَمُوْتْ

0//0///0//0/0/0//0/0/

مُتْفَـاْعِلُنْ مُتْفَـاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

من طعنـةٍ في ظهرِ قومـي قد ولدتُ

مِنْ طَعْنَتِنْ فِيْ ظَهْرِ قَوْمِيْ قَدْ وُلِدْتُوْ

0/0//0/0/0/ /0/ 0/0//0/0/

مُتْفَـاْعِلُنْ مُتْـفَـاْعِـلُنْ مُتْفَـاْعِلَاْتُـنْ

تخلّل هذه الأبيات زحاف الإضمار، وهو تسكين الحرف الثاني المتحرّك، حيث إنّ تفعيلة "مُتَفَاْعِلُنْ" تصبح " مُتْفَاْعِلُنْ"، جاء الإضمار في البيتين الثاني والثالث على مستوى تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ، مُتَفَاْعِلَاْتُنْ)، ولو قمنا بتقطيع كل القصيدة لوجدنا أنَّ كل بيت يحتوي على زحاف

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م، ص42.

الإضمار، فهذا الوزن زاد من القصيدة إيقاعاً جماليّا، لأن الإيقاع هو:« وحدة النّغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت»[1]، فكل من الإيقاع والوزن يعتمد على التكرار، فالوزن هو« وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، إذ أنَّ الإيقاع سابق للموسيقى والشعر»[2]، فالشاعر المبدع هو «الذي يتّخذ من الوزن خادماً طيعاً، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرّد شخصيته، في حين يحافظ على التّشكيلات الوزنيّة»[3].

نلاحظ ممّا قمنا به من دراسة للوزن القصيدة أنّ الشاعر قد وفّق إلى حد كبير في اختيار "بحر الكامل" كبحر يبني عليه قصيدته، لأن تفعيلات هذا البحر تتلاءم مع وصف معاناة الشاعر العربي لاتخاذه الشعر أرقى وسائله التعبيريّة، فهو بحر يتميّز بالدّقة في الإيقاع والجزالة.

أمّا بالنسبة للقافية فقد جاءت مختلفة من سطر لآخر، كما في قول الشاعر:

هذا أنا..

عمري ملايين السّنين ولا أموتْ..

من طعنةٍ في ظهر قومي قد وُلدتُ [4]

ضمّن الشاعر اتّساق قصيدته حيث ربط بين كل مقطع ومقطع بوحدة صوتيّة تحمل نغمة وقافية مختلفة (ذَاْ أَنَاْ، لَاْ أَمُوْتْ، لِدْتُوْ)، ليبعث نوعاً من الإيقاع الحزين الذي يختلج النص، كما جعل لكل استقلاليته الخاصّة.

كما اعتمد على نوعين من النّبر: نبر خافت وهو ما تعلّق بوصف حالته النّفسية السّيئة، ونبر مهيمن تجلّى في التّعبير عن حالة الغضب التي تعتريه إزاء ما يمس اللّغة العربية أو العروبة من انتكاسات، وقد تجلّى ذلك في الكلمات الآتية:(عربّية، قرشيّة، النّار، الشّقاء...).

أمّا بالنسبة للخافت المتمثل في:(السنين، أموت، السكوت، سِحنة...).

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص20.

2- المرجع نفسه، ص21.

3- المرجع نفسه، ص21.

4- عبد السلام بشوات القرشيّ: زنابق النّار، دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة، جيجل، الجزائر، ط1، 2021م، ص13.

وقد بدا في هذا النص تدفّق لمشاعر الشاعر بطريقة منغّمة تجلّت في الموسيقى الآتية:(أموت، ولدت، السكوت، عربيّة، قرشيّة، أضرمت)، وهذا ما أدى إلى تشكيل نغم موسيقي شكّلته القافية المكونة من حرف التاء.

كما ظهرت موسيقى داخلية ساهمت في تأثيث بنى الإيقاع الداخلي وشكّلت تواصلاً لموسيقى القصيدة، ومنها الجناس إذ استغلّ الشاعر هذا اللون البديعي في قصيدته لتشكيل جانب من جوانب الإيقاع، ومن أمثلة ذلك الجناس في قوله:

لي نبرة كالنّاي أرهقه الغناءْ..

منذ انبعثتُ كطائر الفينيقِ من رحمِ الشّقاءْ ..

وأنا أسافرُ في جراحِ عروبتي

أو في صدودِ حبيبتي

آهٍ.. متى أرتاحُ من هذا العناءْ .. [1]

في هذه الأبيات جناس ناقص، حيث جانس الشاعر بين (الغناء، العناء)، فالأولى هي وسيلة للتعبير عن مشاعر الحب والانتماء والتّرنم في الكلام الموزون، والثانية هي الثانية هي التعب والمشقة وجهد كبير يبذله شخص في حياته بأمر ما، وقد حقّق هذا الجناس توافقاً إيقاعيا غذّته اللفظة.

كما نجد كذلك الطباق في قوله:

عمري ملايين السّنين ولا أموتْ..

من طعنةٍ في ظهر قومي قد وُلدتُ [2]

طابق الشاعر في البيتين بين (أموت، ولدت)، وهذه مقابلة أصلها طباق جاوز ضدّين، ففضلاً عن المعنى الذي أوحت به، فقد أضفت نغماً على البيت الشعري، وذلك يعود إلى حسن استغلال الشاعر للطباق.

1- الديوان، ص13.

2- المصدر نفسه، ص13.

وتضم الموسيقى الداخلية كذلك ظاهرة التكرار باعتبارها من الظواهر الصوتيّة، ويجمع التكرار بين «وظيفتين جماليّة ونفعيّة، والجماليّة لارتباطه بالإيقاع، والمساهمة في تنسيق شكل القصيدة بحسب تواتر الأصوات، والكلمات، أمّا النفعيّة فهي استغلاله في انتاج الدلالة وتوجيهها، فكل تواتر هو زيادة في المعنى»[1].وقد ورد التكرار في قوله:

هذا أنا..

عمري ملايين السّنين ولا أموتْ..

من طعنةٍ في ظهر قومي قد وُلدتُ

وفي فمي

سيفٌ ولا أهوى السكوتْ..

وملامحي عربيّةٌ

بي سِحنةٌ قُرشيَّةٌ

كل انتكاسات العروبة في فؤادي أُضرمتْ

كالنّار ليس لها انطفاءْ ..

وعلى جبيني خُطَّ بالكوفيِّ

أنّي قد ولدتُ من الشّقاءْ ..

هذا أنا..

لي نبرةٌ كالنّاي أرهقهُ الغناءْ..

منذ انبعثتُ كطائر الفينيقِ من رحمِ الشّقاءْ .. [2]

كرّر الشاعر (هذا أنا) للتّعريف بذاته لإثبات الانتماء والهوية بغرض التّحدي والمقاومة.

1- بن عزّة محمد: البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان "أطلس المعجزات" للشاعر صالح خرفي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة بوبكر بلقايد، تلمسان، 2010م-2011م، ص51.

2- الديوان، ص13.

إذن فالموسيقى الداخليّة قد شكّلت بألوانها المختلفة حضوراً في القصيدة، فقد حظي الجناس والطباق، والتكرار بالانتشار، إذ جعلوا منها آلية لخلق نغم موسيقي أثَّر في المتلقي.

وقد بنى الشاعر موقفه من خذلان العرب لقضيّتهم القوميّة لوطنهم من خلال استرساله في التّعريف بذاته في المقطع الأول الذي يمتد من قوله: "هذا أنا" إلى غاية قوله: "كالنار ليس لها انطفاء"، معتمدا في تركيبه على الجمل الإسمية الملائمة لمثل هذه الحالات، وقد ظهر ذلك جليا في بداية كل الأسطر: هذا أنا، عمري ملايين السنين، من طعنة في ظهر قومي قد ولدت، ملامحي عربيَّة،

أمَّا بالنسبة لحركات القصيدة فقد توزعت بين حركة ماضية/قديمة تمتد إلى الزَّمن الماضي مثل قوله: ولا أموتْ، ولا أهوى، أُضرمتْ، ولدتُ، أرهقهُ، وهي أفعال مضارعة تدل على الحركة والاضطراب وعدم الرّكون إلى التوقف عن حالة اليأس التي أصابت الشاعر بفعل خذلان أهله لقضيته القوميّة وعلى رأسها اللغة العربيّة.

كما استعمل بعض الأفعال الماضية والمبنية للمجهول التي تدل على الموقف المضاد لحالة الشاعر النَّفسية التي عبَّر عنها بقوله: أُضرمت، أرهقه، انبعثت...

كما يلاحظ على هذه التراكيب اعتمادها على الجمل الإسمية في كامل القصيدة، مما يعطي دلالة عن حالة الشاعر التي يسعى من خلالها إلى بيان قيمة اللغة العربية، ويصف حضارة قومه على أنَّها حضارة لغة تحمل بين طياتها انتكاسات في فترة ما من التاريخ، والقدرة على التعبير عن مأساة الشاعر في وصفه لحالة الطعن التي أدْمَت قلبه وروحه، فالشاعر يحن لجمع أشياء لا تستقر على أرض، ولم ينعم حتى بالنَّظر لها مطولا، فاستعان بخياله ووجدانه المرهف في رحلته، وهذا ما دلَّ عليه في قوله:

وأنا أسافر في جراح عروبتي

أو في صدودِ حبيبتي

آه.. متى أرتاح من هذا العناءْ..[1]

وظّف كذلك اسم الزّمان في القصيدة (ملايين السنين)، وكأنه يستحضر تاريخ الحضارة أثناء قيام الفتوحات الإسلاميّة ذات الصّبغة القوميّة.

كما نجد التّشبيه في قوله:

كل انتكاسات العروبة في فؤادي أُضرمتْ

كالنّار ليس لها انطفاءْ ..[2]

حيث شبه الشاعر الحروب بالنار المتأججة التي تلتهم الأخضر واليابس.

وفي قوله:

هذا أنا..

لي نبرةٌ كالنّاي أرهقهُ الغناءْ..[3]

هنا يصف الشاعر حال صوته التعب والمتهاوي كصوت ناي يعزف فيه بإعياء وتثاقل مرغم.

قدّم هذا التّشبيه صورة جماليّة زادت المعنى قوة ووضوحا وصلابة، وهذا ما أوضحه أبو هلال العسكري في قوله: «والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد عليه».[4]

وقد اعتمد الشاعر على معجم لغوي أصيل يؤسس لما عرضناه سابقا من ذلك قوله: عمري ملايين السّنين، قومي، عربيّة، قرشيّة، العروبة، عروبتي، الكوفيّ، وهي تنتمي لحقل واحد دال على موضوع القصيدة، وهو الاحتفاء باللغة العربيّة.

وإذا ما تأملنا النص الشعري ندرك بأنه يحوي حقولاً دلاليّة متنوّعة تندرج تحتها ألفاظ دالّة عليها، إذ يمكن حصرهم فيما يلي:

1- الديوان، ص13.

2- المصدر نفسه، ص13.

3- المصدر نفسه، ص13.

4- عاطف فضل: البلاغة العربية، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006م، ص77.

1-حقل الحيوان: طائر الفينيق.

2-حقل الجسد: ظهري، فمي، جبيني، رحم.

3-حقل الحزن: أموت، طعنة، الشّقاء، أرهقه، جراح، العناء.

4-حقل الموسيقى: النّاي.

نظرا لما تمّ دراسته نجد أن القصيدة تزخر بمعجم من المصطلحات يمكن جمعها داخل حقل دلالي واحد (حقل الحزن)، فالشاعر استطاع أن يعبّر عمَّا يختلج نفسه من شجون وألم، وقصيدة "سيرة شاعر عربي مطعون" غلب عليها طابع الحزن والتَّحسر.

لا يكتفي النقد السيميائي بتحليل البنية السطحية للنّص الإبداعي بوصفها نظاما لغويا مغلقا يدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلائق الترابطيّة بين الدلالات التي تنطوي عليها، بل تجاوزها إلى تحليل البنية العميقة التي تعوّل على الأنظمة الخارجية الأخرى التي ينتمي إليها النّص، ومن الطبيعي أن تأتي هذه التفسيرات والتأويلات التي قدّمت مختلفة باختلاف نقادها وقرّاءها، ويؤيد ذلك رولان بارت بقوله :« أن القارئ أو الناقد ليس مستهلكا للنص فحسب، بل هو منتج له أيضا وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعيَّة»[1]، وبذلك يمكن أن يعد كل قارئ منتجا ومبدعا لنص جديد بانفتاحه على عدد من القراءات حتى يحقق في الأخير نصا جديدا يعرف بالبنية العميقة. ويمكن استكناه أنواع من البنى في القصيدة:

*بنية التشابه: وتتمثل في: الشاعر/طائر الفينيق، في قوله:

منذ انبعثت كطائر الفينيق من رحم الشقاء..[2]

فالشاعر (عبد السلام) يصف حالته فهو يعيش في قلق نفسي ارَّقه بسبب بعده عن دياره وعمَّن يحب، وإثبات نفسه من خلال تجاوز الواقع بإعادة تشكيله من إزاءه أو من داخله، وهنا

1- محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، (د. ط)، 1996م، ص61.

2- الديوان، ص13.

تكمن قدرة الشاعر على الإسهام في تطور الإنسان ورقيه بالرؤية الذاتية الواعية على إعادة التوازن إلى ما أفسده التراكم البشري.

و(طائر الفينيق) يرمز للتجدُّد والانبعاث وعدم الاندثار وهذه الأسطورة الخالدة مع مرور الزَّمن أصبحت لسان حال الإنسان وإلهامه الذي يحثه على النهوض، ويدفع به إلى الأمام وإلى المستحيل.

*بنية التوتر والصراع: وتتجلى في: الصراع بين الشاعر والواقع القائم من جهة والواقع المحتمل نتيجة لعدم رضاه وإيمانه بالوضع الرّاهن للمجتمع، سواء كان ذلك على المستوى الثقافي أو الاجتماعي، لذلك دائما ما نراه في حالة توتر فكري باحثا عن انسجام الحقيقة مع الواقع من خلال طرح أسئلة عن الذات والوجود والتَّحول، والمستقبل على حد تعبير سارتر: «لأنه يكتب في مجتمع تسوده الفوارق من كل نوع وتنتصب داخله العراقيل أمام ممارسة الناس لحرياتهم»[1]، فهو يعيش وعياً شقيًّا لإثبات الهوية في زمن لم تعد فيه القوميات والعروبة.

كما اعتمد الشاعر في بناء قصيدته على الحوار الداخلي «أو ما يسمى بالمونولوج الذي هو حوار الشخصيات مع نفسها وذاتها بعيدا عن الآخرين»[2]، فإذا تأملنا في هذا النص الشعري نجد أنَّ الحوارات الداخلية عبَّرت عن حزن الشاعر العميق والصَّادق نتيجة خذلان قومه لقضيته القومية التي نتج عنها إحساسه بالكآبة واليأس والحزن، وشعوره بالغربة والوحدة، والضياع، يقول الشاعر:

هذا أنا

.....

من طعنةٍ في ظهر قومي قد ولدتُ

.....

1- ينظر الرابط: https://www.shorouknews.com
مجلة الشروق، الأدب والمجتمع
09:15 - 03أفريل 2023م.

2- نبيل راغب: «**بين المناجاة والمونولوج**»، مجلة الفيصل، العدد100، تموز/1985م، ص75.

أنّي قد ولدت من الشّقاءْ..

.....

وأنا أسافر في جراح عروبتي[1]

نجد أن الحوار الداخلي في هذه القصيدة قد أتاح للشاعر أن يعبّر عن أفكاره الداخلية، وعن صرخاته النفسية المليئة بالأحزان، كما صور لنا الواقع المرير الذي يعيشه.

2– قصيدة "نشيد الروح":

استهل الشاعر قصيدته بعنوان "نشيد الروح"، حيث يتكون من كلمتين تكونان مركباً إضافياً من مضاف (نشيد) ومضاف إليه (الروح)، ويمكن أن يصير العنوان مركباً إسناديا بتقدير المبتدأ المحذوف بقولنا: **هذا نشيد الروح** أي جملة إسمية من مبتدأ وخبر، "فالنشيد" هو الصوت ورفعه مع التلحين، أما "الروح" هي مخاطبة أحاسيسه ووجدانه والتعبير عن هويته ومكنونِه، إذ يدل نشيد الروح كمفردة شاعرية على أقصى درجات الفداء والمحبة، فالشاعر هنا صوّر قسوة وعذاب روحه في غيّاب الحبيبة.

القصيدة من القصائد العمودية ذات الشكل التقليدي، نظّمها الشاعر على مجزوء بحر الكامل وهو «الكامل التام بعد حذف ثلثه، أي حذف تفعيلتي العروض والضّرب»[2]، ويقوم على تفعيلة واحدة (مُتَفاَعِلُنْ) حيث تتكرّر مرتين في كل شطر، وقد شمل البحر كل مقاطع القصيدة إذ تلائم مع الحالة النّفسية وحالة اليأس والإحباط التي لازمت الشاعر.

وسنحاول دراسة أبيات من القصيدة لبيان أهم التّغييرات التي طرأت عليها. يقول الشاعر:

أنا تائـــهٌ ومشتّتٌ والرُّوحُ دوماً في اغترابْ[3]

أَنَ تَاْئِهُنْ وَمُشَتْتَـتُـنْ وَرْرُوْحُ دَوْمَنْ فِغْـتِـرَاْبْ

0//0/ 0/0/ /0/0/ 0//0///0//0///

1– الديوان، ص13.

2– غازي يموت: بحور الشعر العربي–عروض الخليل–، دار الفكر اللبناني، بيروت – لبنان، ط2، 1992م، ص98.

3– الديوان، ص15.

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُنْ

جاء مجزوء الكامل بصيغة الإضمار وهو تسكين الثاني (مُتَفاعِلُنْ) فتصبح (مُتْفاَعِلُنْ) في الشطر الثاني من البيت.

كما استعان الشاعر في قصيدته بحرف الباء كروي، فالرّوي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، والباء «صوت مجهور تكراريّ، يسهم في تزيين القصيدة بزينة نطقيّة لسانيّة، وقد سمي من قبل علماء اللغة بالمكرر لتكرار ضربات اللسان في مواضع النُّطق وتكرار خروج الهواء».[1]

يتضح لنا من خلال هذه القصيدة أنّ الشاعر وظّف القافية المقيّدة فقط، وهذا ما يوحي بإحساس الشاعر بالغربة والوحدة، والعُزلة، وبالرُّغم من أنَّه يعيش في كنف وطنِه وبين أهله وخِلاَّنه إلا أنه يعيش غربة روحية ذاتية.

كما اعتمد على نوعين من النبر نبر مهيمن تجلى في تصوير غربة الشاعر الرُوحية من خلال أحاسيسه الصّادقة زاهداً في هذه الدنيا التي سئِمَ عدم راحته فيها وأنّه مقيّد بلا سبب، كما تجسد ما يدور في نفسه من ألم وغربة، وقد تجلىَّ ذلك في الكلمات الآتية: (غُصَّتي، تجمُّدي، الرُّوح، متأسِّفاً...)، أمّا النبر الخافت المتمثّل في (سئمتُ، أسائِلُ، مالك، تُراك، رحلت...) وهو ما تعلَّق بالتّعبير عن أحاسيس مليئة بالحزن والغربة.

وقد بدا في هذا النص تدفق لمشاعر الشاعر بطريقة منغَّمة تجلّت في الموسيقى الآتية:(اغتراب، الغياب، خراب، السَّحاب، انتساب، إياب، الجواب...)، وهذا ما أدى إلى تشكيل نغم موسيقى داخليّة عن طريق عدّة وسائل تكوّن الإيقاع الدّاخلي وتساعد على إبراز النغم الموسيقي، ومنها: الجناس الناقص في (السَّراب – الخراب) فالأولى تحمل دلالة الوهم ورمز الضياع، أما الثانية فهو يعبّر بها عن خرابه وضياعه الرُوحي الدّاخلي. وبالرّغم من قلة الجناس إلاّ أنّه ساعد في وضوح

1- مبرك حسين: «**مقاربة أسلوبية لشعر سليمة مسعودي قصيدة "نشيد الروح" نموذجاً–دراسة إيقاعيّة–**»، مجلة الباحث، العدد03، المجلد14، المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك بن محمد إبراهيمي الميلي الجزائري، بوزريعة–الجزائر، ص19.

المعاني وجزالة الألفاظ، ممّا ساعد الإيقاع الدّاخلي في تجسيد الصور تجسيداً جمالياً وأضفى عليه جرساً موسيقياً.

والطباق في قوله:

عنيٍّ وعن ماهيّتي وعن الحقيقةِ والكذابْ[1]

في هذا البيت طباق (الحقيقة – الكذاب) وقد أضاف للنص جماليّة رائعة من ناحية اللفظ والدقة في المعنى

كما شاعت ظاهرة التكرار في القصيدة أسهمت في توضيح المعاني وكشف أبعاد النص، وهي ظاهرة أدَّت إلى اتساق صوتي، مثل: سئمت، الشعر...، في قوله:

فلقد سئمت تجمُّدي وسئمتُ هذا الانتسابْ[2]

ففي الشطر الأول لفظة "سئمتُ" توحي بمعاني الضَّجر والملل والشعور بالفتور، وتنقل ما يعتلجُ في أعماق الشَّاعر ليزيدها عمقاً وإيحاء، أمّا في الشطر الثاني تتجلّى في الإحساس بعدم التوازن النَّفسي بين الذات والواقع الخارجي.

من خلال دراسة ما سبق يمكن القول أنّ الموسيقى الدّاخلية قد شكّلت بألوانها المختلفة حضوراً قوياً وإن اختلفت درجة القوة والتواتر من لونٍ لآخر، وبهذا استطاع الشاعر توصيل ما يختلجُ فؤاده من حزن وغربة روحيَّة ابتي هي أشد من غربة الأجساد، كما جعل من الجناس والطباق، والتكرار وغيرها آليات لخلق نغم موسيقي وإثراء اللغة الفنيَّة، كما أعطى الشاعر للقصيدة عنوان يسهّل على القارئ أو المتلقي الغوص في ثناياه.

بنى الشاعر موضوعه في تعبيره عن اغترابه وحزنه العميق وعن شوقه وحنينه إلى ذكرياته مع محبوبته التي افتقدها وهو حبيس واقعه، وقد تجلّى ذلك في البيتين الأوّل والثاني، معتمداً في تركيبه على الجمل الإسميّة الملائمة، وقد ظهر ذلك في بداية الأسطر:(أنا تائهٌ ومشتَّتٌ، كل المواجع

1- الديوان، ص15.

2- المصدر نفسه، ص15.

أينعت، كم أشتهي يا غُصَّتي ...)، أمّا حركات القصيدة فقد توزعت بين حركة ماضية تعود إلى الزَّمن الماضي كما في قوله: مشتّت، عذّبته، أينعت، أرتقي، سئمت، يأبى، وهي أفعال تدل على حالة الحزن التي أصابت الشاعر، ومعاناته من الاغتراب وتذوّق الألم.

كما وظّف التشبيه في قوله:

وعن الذّي أصبو لهُ هل بات حقًّا كالسّرابْ؟[1]

قدّم لنا الشاعر صورة من التَّشبيه، إذ تمنّى اللقاء بمعشوقته بعد أن افترقا وقطعت وصال الحب بينهما كما وصف حياته أنّها صارت سراباً بسبب الشوق والحنين لذلك الحب الذي لا يطيق فراقه، فهو لا يزال متعطّشاً لرؤيتها والحنين لم يطفِ نار فؤاده.

وقوله:

يا شعر مالك لم تزد؟ إلاَّ عـذاباً للعـــذابْ

أم يا تُراك كمثل من؟ رحلت ولم يُجْد العتابْ[2]

فالشّعر لم يزده إلاّ عذاباً وحزناً كالحبيبة التي سلبت منه قلبه وعقله وتركته يتخبَّط في نار الحنين والشوق.

اشتغل الشاعر في بناء نصّه الشّعري على لغة باعتماده على معجم حصر دواله وضبطها، لتتجاوز مع أفكاره التي أراد إيصالها إلى المتلقي، كما اعتمد على حقول دلاليّة ومجالات معرفيّة وعلميّة متنوّعة، في نطاق تشكيل الحقل الدلالي القادر على التعبير عن رؤيته،[3] فالحقل الدلالي هو «مجموعة من المفاهيم تنبني على علائق لسانية مشتركة ويمكن لها أن تكون بنية من بنى النظام»[4].

وظّف الشاعر جملة من الألفاظ شكّلت في معانيها وأبعادها معاجم لغوية:

1- الديوان، ص15.

2- المصدر نفسه، ص15.

3- مبرك حسين: «**مقاربة أسلوبية لشعر سليمة مسعودي قصيدة" نشيد الروح" نموذجاً–دراسة إيقاعية–**»، مرجع سابق، ص20.

4- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، ط6، 2006م، ص79.

معجم الحزن والألم وما شاكله: تائه، مشتَّت، اغتراب، عذَّبته، المواجع، غُصَّتي، تجمُّدي، العذاب، الخراب.

معجم الطبيعية: السَّحاب.

معجم الجسد: الرُّوح، القلب، الفؤاد.

يبدو لنا أنّ معجم الحزن والألم، أكثر المعاجم المهيمنة على النّص والأكثر استعمالاً، غير أنّنا لا نستطيع الحسم في ذلك إلاّ بالرجوع لما ورد في النّص والكشف عن الحقل الدلالي الذي جاء في النص، فإن كانت المعاجم الواردة في القصيدة متنوّعة ومتعددة فإن حقل دلالي واحد جمع بينهم، وهو الاغتراب إذ يلجأ إليه للهروب من الواقع الذي يعيشه، فإحساس الشاعر بالاغتراب يعظُمُ بعِظَمِ إحساسه المرهف الذي يجعله عُرضةً للإصابة بهذا الداء هوما يعيشه من مفارقة بين خياله وواقعه المعاش، فهو يتمتَّع بقدرٍ عالٍ من الحساسية والتوتر والرَّهافة.

لا يعد النص نصاً حتى تتم قراءته وهذه القراءة تتطلّب طرفاً ثانياً يكون متلقياً، وهذا التلقي يختلف من شخص لآخر حسب الكيفية والوسيلة المستخدمة، فليس اطلاع شخص مثقف ناقد كاطلاع شخص عادي له رصيد متواضع، فالأول له القدرة على استكناه مضمون النص ومقصد المنتج (الكاتب، المرسل...)، والثاني سيقف على معنى مباشر أوّلي، وهذا المعنى المباشر هم ما تم دراسته آنفاً، ونحن بصدد الانتقال من هذه المرحلة السطحية إلى الغوص في عمق أكبر ما يعرف بالبنية العميقة او معنى المعنى، ويمكن استكناه أنواع من البُنى وتتمثّل في:

بنية التشابه: وتتمثل في: الحبيبة /الشعر.

الحبيبة والشعر جزء من معاناة الشاعر فقد لعبا دوراً هاماً في إبراز وتجسيد الخراب والعذاب والدّمار الذي حلَّ بنفسيته، ويَظهر ذلك جلياً في قوله:

أنا تائـــــــــهٌ ومُشتَّتٌ والرُّوح دومـــــاً في اغترابْ

والقلبُ ليْس يرى سوى مَنْ عــذَّبتــهُ بالغِيــابْ

كُلُّ المواجِعِ أيْنَعتْ إلاّيَ باقٍ في خَرابْ[1]

وفي قوله:

يا شعرُ مالك لم تزد؟ إلاَّ عذاباً للعـــذابْ

أم يا تُراك كمثل من؟ رحلت ولم يُجدي العتابْ[2]

فالشعر مرآة صادقة لما يجول في نفس الشاعر من معاناة وآلام واغتراب، كما سعى إلى رسم صورة الحبيبة للكشف عن الإحساسات الدَّفينة وكلاهما يشتركان في عذاب الشاعر.

بنية التناقض: الحلم/الواقع.

أبرز ما نعهده عن الحلم هو هجر الواقع والعيش في زمان، ومكان نبتعد فيه عمَّا يحيط بنا من مآسي ومحن تجعلنا نرغب بتغيير الحال، ولكن صعوبة الأمر تجعلنا نَجْنَحُ للحلم فنحقق مقصدنا من غير ألم ولعلَّ ذلك ما يعرف عن علماء النفس بالكبت النفسي[3]؛ فعالم الحلم شاسع لا يقل أهمية عن عالم الواقع ولا يمكننا أن نغفل عنه وننظر للحلم فبذلك نهمل وجودنا وكياننا في الحياة، كلاهما ليس بمعزل عن الآخر لأن لكل منهما جزءا مهماً لتنشيط فكر الإنسان، يقول الشاعر:

كـم أشتهي يا غُصَّتي أن أرتقي فوق السَّحابْ

فلقد سئمـت تجمُّدي وسئمتُ هذا الانتسـابْ

يا شعـرُ حلِّق عالياً وخُذِ الفؤادَ بلا إيـابْ

مالي أسائِلُ عالمي؟ لكنَّه يأبي الجـوابْ

عنِّي وعن ماهيَّتي وعـن الحقيقة والكـذابْ

1- الديوان، ص15.

2- المصدر نفسه، ص15.

3- سهام صائب خضير: «**ثنائية الواقع–الحلم في الشعر الأندلسي (كتاب نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب أنموذجاً)**»، مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، العدد03، شباط–فبراير2016، كلية الآداب، جامعة بغداد–العراق، ص107.

وعن الذي أصبـو لهُ هل بات حقاًّ كالسَّرابْ؟[1]

تأسس النص الذي بين أيدينا على رؤية شعرية عميقة ظهرت من خلال ثنائية الحلم/ الواقع، وفي أغلب الأبيات هيمن الحلم على الواقع، فالأول يحيل على ما يطمح إليه فهو يريد تغريب ذاته عن طبيعته الجوهرية أي الارتقاء إلى الأفق، والثاني يُحيل إلى الواقع المعاش الذي هو حبيسه وبذلك يفصل بين العالم الخارجي وعالم مثله الخاص فوعيُ الشاعر بغربته هي ما جعلته يذهب بخياله إلى الارتقاء عاليًّا فوق السحاب.

بنية التوتر والصراع: بين الشاعر وذاته.

إنّ أبيات هذا النص الشعري تتَّخذ من الصراع والتوتر أساساً في بنائها، فنفس الشاعر في صراع مع كل شيء في الوجود حتى ذاتها، فهو توتر تدور رحاه في وجدان الشاعر، فالقصيدة كلها تشهد بأنه صراع مع ذاته (الصراع من أجل الحلم)، فهو يصف حالته النفسية بأنه على قلق دائم يصارع الأيام، يريد ما لا تريده ويبحث عن السبيل لتغيير واقعه فوجد الحلم المعين الوحيد له للهروب من واقعه ولكن عملية الصراع لم تزل وباقية بل اتسعت مناطقها داخل نفسية الشاعر.

كما نجد الحوار في هذا النص الشعري والذي ينقسم إلى حوار داخلي(المونولوج) وهو: «أحادي الإرسال تُعبّر فيها شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي، في حضور متلقٍّ واحد، متعدد، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة»[2]، وهذا الحوار استطاع أن يستنطق ذات الشاعر وكشف عن مكنوناتِ نفسه كما غاص في خلجات روحه وأحلامها من خلال تجربته الشعرية الحقيقية والتي نقلها إلى واقع التجربة الإنسانية بكل صدق وشفافية، حيث يقول:

والقلبُ ليْس يرى سوى مَنْ عذَّبتهُ بالغِيـــابْ

كُلُّ المواجِعِ أيْنَعتْ إلاّيَ باقٍ فـي خَــرابْ

كم أشتهي يا غُصَّتي أن أرتقي فـوق السَّحـابْ

1- الديوان، ص15.

2- عبد الوهاب محمود: «**الحوار في الخطاب المسرحي**»، مجلة الموقف الثقافي، العدد10، 1997م، ص52.

فلقد سئمت تجمُّدي وسئمتُ هذا الانتسابْ[1]

في هذا المقطع الشعري نموذج للحوار الداخلي حيث أدّى «الحزن الذي يسيطر على الشاعر نتيجة فراقه لأحبَّته وبعده عنهم إلى صراع داخلي ممَّا يجعله يلجأ إلى محاورة نفسه، أو ذاته لتقديم الحالات النَّفسية التي تتم في وعيه الخاص»[2]، من خلال هذا الحوار تمكَّن الشاعر من إفراغ مشاعره وانفعالاته كما كشف عن الحزن الذي يسيطر عليه نتيجة غربته الرُّوحيّة، كما عبّر عن استياء حالته النّفسية في مكابدة مرارة البعد والفراق عن حبيبتِه.

وحوار خارجي مباشر «يتَّصف بالواقعية والمباشرة، وللشَّخصية في هذا الأسلوب صيغة خاصة، إذ تستعمل ضمير المتكلم (أنا) للتعبير عن ذاتها، فضلاً عن استخدام صيغة المضارع للدلالة على كلام الشَّخصية في حاضر وقتها، فالكلام مخاطبة أو حواراً لا يمكن أن يكون إلاّ في زمن حاضر يستوجب صيغة المضارع له، ويدل على أنّ المتكلم ينطق بصوته»[3].

يقول الشاعر:

أنا تائهٌ ومُشتَّتٌ والرُّوح دوماً في اغترابْ[4]

يتحدّث الشاعر في هذا البيت عن اغتراب روحي يتمثّل في انفصال داخلي يقع على ذات شخصيَّة الشاعر الذي هو أصعب من اغتراب الجسد، وكذا اغتراب واقعي داخل حياته ممَّا يدفعه إلى الشعور بالعجز والأسر، والاضطراب الذي ينتهي به إلى غربة روحية.

3– قصيدة "قدر حبها يا قلبُ "

1– الديوان، ص15.

2– محمد سعيد حسين مرعي: «**الحوار في الشعر الجاهلي القديم شعر امرؤ القيس أنموذجاً**»، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة، مج14، العدد11، نيسان2007م، ص63.

3– عيسى قويدر العبادي: «أنماط **الحوار في شعر محمود درويش**»، مجلة دراسات، العلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد41، العدد 01، جامعة الحسين بن طلال معان، الأردن، 2014م، ص23.

4– الديوان، ص15.

استهلّ الشاعر قصيدته بعنوان "قدرٌ حبها يا قلبُ"، فهو يوضّح لنا امتداد عشقه لأرض الجزائر المتأجّج بداخله، كما يصوّر عمق تعلّقه بها، وقد ظهر حبّه جلياً في عبارته "قدرٌ حبها يا قلبُ" فهو أراد أن يُظهر غاية حبه لوطنه العزيز افتخاراً واعتزازاً به.

قصيدة "قدر حبّها يا قلب" من القصائد العموديّة، وقد اعتمد الشاعر في بناء قصيدته على بحر "الوافر"، سمي بالوافر «لوفور أجزائه وتداً بوتد»[1] ومفتاحه:

بحور الشعر وافرها جميل　　مفاعلتن مفاعلتن فعول

يقول الشاعر:

أنـارٌ أنتِ يا أرضَ الجزائرْ ؟　　تذوبُ بقعرِها أحلى المشاعرْ[2]

أنـارنٌ أنتِ يا أرضَ لجزائرْ　　تذوبُ بقعرها أحلى لمشاعرْ

0/0//0/0/0//0/0/0//　　//0/ //0/0/0//0/

مُفَـاْعَلْـتُنْ مُفَـاْعَلْـتُنْ فَعُوْلُنْ　　مُفَـاْعَـلَـتُنْ مُفَـاْعَلْـتُنْ فَعُوْلُنْ

وقد أصابت تفعيلات القصيدة بعض الزحافات أهمّها:" العصب"، أي تسكين الحرف الخامس وبه تصبح "مفاعلَتن___مفاعلْتن"، كما نجد علَّة القطف وهي سقوط السبب الأخير بأكمله من التفعيلة" مفاعلَتن تصبح فعولن".

بعد دراستنا لوزن القصيدة يتبيّن لنا أنّ الشاعر وفّق في اختياره "لبحر الوافر" كبحر يبني عليه قصيدته، لأنّ تفعيلاته تتناسب مع وصف حبّه لأرضه (الجزائر)، فهو بحر واسع الانتشار سهل الصياغة والنظم.

كما نجد القافية متنوّعة بتنوّع المعاني المنتهية بها السطور، ففي البيت الأول القافية هي (شاعرْ /0/0).

1- غازي يموت: بحور الشعر العربي–عروض الخليل –، مرجع سابق، ص78.

2- الديوان، ص28.

كما اعتمد على نوعين من النّبر، نبر خافت وهو ما تعلّق بوصف حال أرضه (الجزائر) وما تعانيه من قهرٍ وظلم وتعسّف وسلب، وقد تجلّى في: سلب، سرقوه، السّتائر، سخف، سبب، ماتت، ترقّب، فساداً، مُسامر، يسائلُ...، أما بالنسبة للنّبر المهيمن تجلّى في حالة الغضب التي تعتريه إزاء العذاب الذي عانى منه في أرضه جرّاء ممارسات الطُّغاة من استبداد وظلم، وقد تجلّى ذلك في الكلمات الآتية: الطُّغاة، الحبّ، تغطّيها، الضّمائر، غيِّهم، يؤرِّقُه، الطّفل، شوَّهتهُ...

وقد بدا في هذا النص تناغم موسيقي يظهر في: «أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التّردد يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة»[1]، ممّا أدى إلى تشكيل نغم موسيقى شكّله الروي المكوّن من حرف الرَّاء.

كما ظهرت موسيقى داخليّة تعبّر عن البنية الصوتية التي تتناغم من نغمات خفيّة، منها التّصريع، التكرار، المحسنات البديعيّة...، نجد في هذا النص تصريع وهو «توافق نهايتي السَّطرين في بيت الشّعر الواحد "المصراعين" وبقافية متشابهة، وغالباً ما يكون ذلك في مطلع القصائد تمييزاً للقصيدة عن غيرها، وليعرف منذ الشّطر الأول رويّ القصيدة، وقافيتها، والتّصريع تكرار حرفي يقوّي النّغم»[2]، وقد تحقّق في هذه القصيدة مرّة واحدة في المطلع فقط، في قوله:

أنارٌ أنتِ يا أرضَ الجزائرْ ؟ تذوبُ بقعرِها أحلى المشاعرْ[3]

ختم الشاعر صدر بيته بنفس الحرف الذي ختم به عجز بيته وهو حرف الرّاء، كما جاءت كلمتي "الجزائر" و "المشاعر" على نفس الوزن الموسيقي لتخلق تناغماً عذباً.

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص52.

2- يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، الأردن، ط1، 1427-2007م، ص292.

3- الديوان، ص28.

والتّصدير وهو «من الظاهرة الإيقاعية ذات الصّبغة التكرارية، والتكرار في التّصدير لا يختلف عنه في الجناس إلاّ من حيث الموقع، بمعنى أنّ الجناس لا يرتبط بموقع ثابت، بينما يتحتَّم في التصدير أن يقع طرفه الثّاني في القافية»[1]، ويظهر جلياً في قوله:

كأحجيةٍ بقلبي سوف تبقى إذا هاجرت لا ليست تُهاجرْ[2]

في هذا البيت تصدير في كلمتي (هاجرت/تهاجر).

كما نجد في هذه القصيدة العديد من التكرارات أهمها: تكرار حروف العطف والجر، ومراد الشاعر من تكرار الحروف على تسلسل الأفكار والصور في ذهنِه، مستعيناً بأداة تعبيريّة مشحونة بمشاعر الحزن والأسى والتي حقّقت تماثلاً صوتيًّا متوازيًّا.

كما شكّل تكرار الألفاظ محور ارتكاز القصيدة ليحقق لها توازنها الفنّي وتكاملها الإيحائي، وقد عمد الشاعر إلى تكرار الألفاظ بعينها لأغراض معينة؛ فتكرار لفظة "أذنب" في هذا البيت:

أذنبٌ حبنا يا تُربَ أرضي؟ أذنبٌ أن تُعاشِرَهُ الضّمائر؟[3]

نلمس في هذا البيت تكرار للفظة "أذنبٌ" التي تعكس لنا بصدق حقيقة ما يعانيه الشاعر من حزن وأسى في أرضه، وتكرار كلمة "الجزائر"؛ إذ يصور بها مدى حبه لأرضه.

كما نلاحظ تكرار للجمل في قوله:

أنــارٌ أنتِ يا أرضَ الجزائرْ ؟ تذوبُ بقعرِها أحلى المشاعر[4]

وقوله في موضع آخر:

فلا تكبر ولا تفهـم حديثي عنِ المظلومِ في أرضِ الجَزائرْ[5]

1- عمر خليفة بن ادريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دار الكتب، (د. ط)، ص212.

2- الديوان، ص 29.

3- المصدر نفسه، ص28.

4- المصدر نفسه، ص28.

5- المصدر نفسه، ص29.

تغنّى الشاعر بوصف بلاده الساحرة التي أسرت عقله وملكت قلبه.

إنَّ تعدد تكرار الحروف والكلمات والجمل من مقطع لآخر في هذا النص أكسبه إيقاعاً موسيقياً، وتعدد الألفاظ واختلافها أسهم في تشكيل الموسيقى.

كما وظَّف الشاعر في قصيدته محسّنات بديعيّة أسهمت في انتاج المعنى وتوضيحه للمتلقي، وقد ورد الطباق في مواضع مختلفة في القصيدة (يبقى/يسافر، تبقى/تهاجر، تغادر/أظلّ)، استعمل الشاعر هذا الطباق الإيجاب لتقوية المعنى وسهولة فهمه وتقريبه إلى المتلقي.

وقد أظهر الشاعر افتخاره واعتزازه بالجزائر وطناً وأرضاً في البيت الأول في قوله:

أنــارٌ أنتِ يا أرضَ الجزائرْ ؟ تذوبُ بقعرِها أحلى المشاعرْ[1]

معتمداً في تركيبه على الجمل الإسمية، وقد ظهر ذلك جلياً في قوله:(أنارٌ أنت يا أرض الجزائر، لهم خيرات أرضك يا بلادي، لهم كل الذي سرقوه منّا...)، وعلى الجمل الفعلية في قوله (تظل بكلّ سخفٍ تفتديها، تراودني على الهجران نفسي...)، وقد طغت الجمل الإسمية بكثرة في هذا النص لتعكس لنا نفسية الشاعر المشحونة بمشاعر الفرح والحزن والأسى في آنٍ واحد.

كما نجد الجمل المؤكدة في هذا النص في قوله:

إلى أن يفهم الطّفل الحكايا ويفقه أنَّني يا أرض شـاعرْ

وأنّي رغم أنفي فيكِ فردٌ وأنّ الحزن في حرفي يسافرْ

وأني محض شخصٍ لا يُبالي بأن يبقى رهينـاً للمشـاعرْ[2]

عكس هذا التّوكيد ب "أن" دلالة عميقة على انتمائه وولاءه لأرض الجزائر وعمّا يختلج داخله من فوضى وألم وحسرة على مرارة الحياة، وعلى الظلم الذي يعانيه.

ووظّف جمل النّفي والنّهي في قوله:

ولم يَجنِ الفؤادُ سوى عذابٍ يؤرّقُه وليس لهُ مسامـرْ[3]

1- الديوان، ص28.

2- المصدر نفسه، ص 29.

3- المصدر نفسه، ص28.

والظّاهر من هذا البيت أنَّ النَّفي يعكس حالة القلق والضعف الذي يختلج في وجدان الشاعر، كما يكشف حالة الاضطراب والانطفاء التي يعيشها.

وفي قوله:

فنم أرجوك لا تنكأ جروحي ولا تعشق فإنَّ الحُبَّ جائرْ[1]

والظاهر أن هذا النّهي بيّن حالة الخيبة والحسرة، والسّخرية التي يبثُّها الشاعر من خضوع واستبداد وسوء العذاب.

وقد جاء الشاعر بالجمل الاستفهامية في قصيدته باستخدام الأدوات الآتية:(الهمزة "أ"، مالَكَ، لم، هل) في قوله: (أنارٌ أنت يا أرض الجزائر؟)، يعكس هذا الاستفهام اعتزازه وافتخاره بأرض الجزائر.

وفي قوله:

لهم حقّي بلا حقٍّ جَنَوْهُ فمالك يـا فؤاد عليَّ جائرْ؟

تظل بكل سُخْفٍ تفتديها وترقُبُ أن تبادِلك المشـاعرْ

ألم تر أنَّ من نهواه دومًا بلا سبب ولا ذنبٍ يُكابـرْ

أذنبٌ حبنا يا تُربَ أرضي؟ أذنبٌ أن تُعاشِرَهُ الضّمـائرْ؟

هم الطُّغيان قد عاثوا فساداً وهُمْ في غيّهم قوم أكـابرْ

فلم يلقَوْن منكِ الحبّ دوماً؟ ولم نلقى المهانة يـا جزائـرْ؟[2]

يعكس الاستفهام في هذه الأبيات أجواء الشاعر النّفسية التي واجهها في واقعه المرير المتخلف من احتقار، وتنكيل وخداع الحكام وأصحاب السلطة الظالمين الذين استفردوا بالحكم واستباحوه واعتبروه ملكيّة خاصّة، فهؤلاء الطّغاة عديمي الضّمير خصُّوا أنفسهم بثروات الجزائر دون أهلها الذين عاشوا تحت وطأة هذا النظام المستبد.

1- الديوان، ص29.

2- المصدر نفسه، ص28.

كما أتى النّداء في القصيدة، في قول الشاعر:

أنا رغم الذي قد قلتُ طفلٌ فلا تَغْرُرْكَ المظاهرْ[1]

ورد النّداء في هذا البيت تعبيراً عن الحسرة والتوجّع الذي يخرج من فؤاد الشاعر، للتّنفيس والتخفيف عن الآلام المحيطة به، فهو يعاني ألم الغربة وما حلّ بالوطن في ظل وجود نظام مليء بفساد الضمائر.

وقد توزّعت حركات القصيدة بين حركة ماضية تمتد إلى الزّمن الماضي، مثل قوله: تذوب، يجور، يقتل، تظل، ترقُب، لا تغطيها، يؤرقه، لمْ يجنِ، يفهم، يبقى، يسائل، يصمت...، وهي أفعال مضارعة ذات دلالة عميقة صوّر بها الشاعر قسوة وظلم الطُّغاة، والمهانة في وطنه (الجزائر)، كما يعزّز عشقه وتمسّكه به وحبّه العميق له مهما كثرت المغريات، فقد جعل من يهجر وطنه كالذي يراود نفسه عن فعل شيء دنيء.

كما لجأ الشاعر إلى توظيف الصور البيانية في النص، نذكر منها الصورة الاستعارية في قوله:

ولي حب يجور على فؤادي وصدق الحب يقتل من يُجاهرْ[2]

شبّه الشاعر الحب بالإنسان، حيث ذكر المشبّه وهو (الحب) وحذف المشبه بهِ (الإنسان)وأبقى على لازمة من لوازمه وهي (يجور، يقتل)، على سبيل استعارة مكنية، وقد بيّن من خلال هذه الصورة البيانيّة ما آلت إليه حالته جرّاء هذا الحب.

وفي قوله:

فيصمت باحتراقٍ نبض حرفي وتأبى أن تطاوعه المحابرْ[3]

في هذا البيت استعارة مكنيّة، شبه الشاعر الحرق بالإنسان، إذ ذكر المشبه به (احتراق) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك لازمة دالة عليه (يصمت)، بيّن لنا الشاعر من خلال هذا التّصوير ما يحس بهِ من عذاب وآلام جرّاء هذا الصّمت.

1- الديوان، ص29.

2- المصدر نفسه، ص28.

3- المصدر نفسه، ص29.

وقد اعتمد الشاعر على معجم على مستوى فضاء النص، ومن المعاجم الواردة في القصيدة:

- معجم الجسم: القلب، النبض، الأنف، الوجه، ومن أمثلة ذلك قوله:

لقد سلب الطّغاة الحب منّي فلا وطن بقلبـي كي أفاخرْ

لهم خيرات أرضكِ يا بلادي ولي قهر، ولي قلب، وشاعرْ

لهم كلّ الذي سرقوه منَّا لهمْ بترولُنا ولنا المقابـرْ

لهم يا وردة في القلب ماتت فضائحُ لا تغطّـيها السّتائرْ[1]

وظّف الشاعر لفظة "القلب" في هذه الأبيات لبيان قمّة الطّغيان والاستبداد، وظلم النّظام الحاكم، من قمع، وسلب، وسرقة لخيرات أرض الجزائر.

- معجم الطبيعة: وردة، البترول (بترولنا)، التراب (تُرب)، الأرض في قوله:

فلا تكبر ولا تفهم حديثي عن المظلوم في أرض الجزائرْ[2]

مزج الشاعر في هذا البيت بين الطبيعة والنفس الإنسانية، إذ لجأ إلى الطبيعة التي تصوّر لنا مشاعره الوجدانيّة المليئة بالألم والمرارة.

- معجم المكان: الجزائر، الوطن، بلادي، المقابر، مثلاً في قوله:

أنارٌ أنتِ يا أرضَ الجزائرْ ؟ تذوبُ بقعرِها أحلى المشاعرْ

لقد سلب الطّغاة الحب منّي فلا وطن بقلبي كي أفـاخرْ

لهم خيرات أرضكِ يا بلادي ولي قهر، ولي قلب، وشاعرْ

لهم كلّ الذي سرقوه منَّا لهمْ بترولُنا ولنا المقابرْ[3]

لعنصر المكان حضور رئيسي في بناء القصيدة لدى الشاعر، إذ يتحوّل من مجرّد موقع جغرافي إلى انتماء عاطفي ووجداني، ووصف المكان يكشف عن الحالة النّفسية للشاعر.

1- الديوان، ص28.

2- المصدر نفسه، ص29.

3- المصدر نفسه: ص28.

– معجم الحزن والألم: قهر، ماتت، المهانة، عذاب، الدّموع، يصمت، احتراق، الحزن، سيؤلم، جروحي، يقتل، وعلى سبيل المثال قوله:

تراودني على الهجران نفسي إذا رأت الدموع على المحاجرْ[1]

جاء توظيف لفظة "الدموع" في هذا البيت لرسم صورة شاعرية، فهي تعكس لنا الانفعال العاطفي تجاه الرّحيل عن الوطن الذي أغرق القلب بالحزن والعين بالدّمع شوقاً له، فالدُّموع هنا وسيلة لجأ لها الشاعر للتَّعبير عما طوته ضلوعه من ألم وعذاب.

– معجم الشخصيات: الطّغاة، شاعر، الطّفل، شخص، فرد.

إذن فمعجم الحزن والألم هو المهيمن من هذه القصيدة؛ إذ جاء معبّراً عن صرخات تنطلق من أعماق الألم والتّمزق الإنساني نتيجة للواقع المتخلّف، والوضع المر المتمثل في فساد الحكم والظلم الاجتماعي، والسياسي الذي يعيش فيه، فالكآبة تعمّقت جذورها في نفسيته وإحساسه بالغربة الناتجة عن سلبه حقوقه وعن التّعسف والقمع الذي بلغ أقسى مداه، فتحوّل إلى استسلام لليأس الناجم عن عجز ذاتِه في تكيّفها مع هذا النظام المستبد.

وكل هذه المعاجم تندرج ضمن حقل دلالي واحد وهو الظلم والاستبداد في أرض الجزائر.

وقد تناول الشاعر في قصيدته مظاهر الظّلم والقهر والجبروت الذي مارسه الحكام المستبدون على شعوبهم من خلال توظيفه لبنى عميقة والمتمثلة في:

* بنية التناقض: النور (أرض الجزائر) / الظلام (الطّغاة أو الحكام السّياسيين)، الحب/ العذاب:

نور وحب أرض الجزائر يناقض ظلام وعذاب الطّغاة؛ في الأولى ذكر الشاعر عظمة أرض الجزائر ومكانتها العظيمة عنده، وهذا ما دفعه إلى التّغني بها وذكر مفاخرها ليترجم بنا حالة الحب التي تربطه شعوريا بها، حيث يقول:

أنارٌ أنتِ يا أرضَ الجزائرْ ؟ تذوبُ بقعرِها أحلى المشاعرْ[2]

1- الديوان، ص28.

2-المصدر نفسه، ص28.

كما ترجم لنا الشاعر غزارة عواطفه التي تفوح عشقاً بحب الوطن مقيّداً انتماءه إليه، وينقل إلينا تجربته بلغة شعرية أضفت عليه حركية وأُنساً، فعشق الوطن والتّعلق به أعظم وأكبر من كل شيء فهو أمر أباحته الشّرائع ونادت به الأديان، يقول الشاعر:

ولي حبٌّ يجَورُ على فؤادي وصدقُ الحبِّ يقتلُ من يُجاهرْ

أنا أهواكِ مُذْ أن كنت طفلاً وسوفَ أظلُّ في حُبِّي أُغامرْ [1]

وقوله:

فما في القلب من حب سيبقى إلى أن يسكن الطّفل المقابرْ [2]

وفي الثانية ظلام وعذاب الطّغاة يكشف لنا مدى توتر الشاعر وانفعاله وقلقه إزّاء ما يا يتعرّض له وطنه من نهب، وسلب لثرواته، وخيراته من القوى الفوقيّة المتعسّفة بغير وجه حق، ومصادرة الحرية والاستبداد بالرّأي جعلت كل أبواب النّجاة والهجرة مسدودة، يقول الشاعر:

لقد سلب الطّغاة الحب منّي فلا وطن بقلبـي كي أفاخرْ

لهم خيرات أرضكِ يا بلادي ولي قهر، ولي قلب، وشاعرْ

لهم كلّ الذي سرقوه منَّا لهمْ بترولُنا ولنا المقابرْ

لهم يا وردة في القلب ماتت فضائحُ لا تغطّيها السّتائرْ

هم الطُّغيان قد عاثوا فساداً وهُـمْ في غيّهم قوم أكابرْ

ولم يجن الفؤاد سوى عذابٍ يؤرّقه وليس لـهُ مسامرْ

تراودني على الهجران نفسي إذا رأت الدموع على المحاجرْ

1- الديوان، ص28.

2- المصدر نفسه، ص 29.

فأزجرها وأهجرها ملياً أنا رغم المهانة عنكِ صابرْ

فلا تكبر ولا تفهم حديثي عن المظلوم في أرض الجزائرْ

وعن حب عقيمٍ دون جدوى وعن أحلامنا وعن البشائرْ

وعن وجهٍ جميلٍ شوَّهتهُ نفوسٌ ليس تسكنها ضمائرْ

وعن قدرٍ سيؤلم كل حرٍّ ودون خلاصنا منه الكبائرْ[1]

فالشاعر جمع بين آلام النّفس وآلام الوطن في ظل سيطرة خانقة وحرمان كامل من مصادرة لحقوقه وحقوق شعبه واستبدادٍ طاغٍ، وتحكم مطلق.

* بنية التوتر والصراع: السلطة/ الشاعر.

إنّ المدقق في هذه القصيدة يلاحظ أنها تتخذ من التوتّر أساساً في بنائها، فالعلاقة بين الشاعر والسلطة متوترة فهو ضحيَّة استبداد الطّغاة وظلمهم، لأنّ هؤلاء لم يضعوا مصلحة أرض الجزائرْ من أولى اهتماماتهم بل انشغلوا بالمنافع الشَّخصيّة، وقد اتّضح ذلك في قوله:

لقد سلب الطّغاة الحب منّي فلا وطن بقلبي كي أفاخرْ

لهم خيرات أرضكِ يا بلادي ولي قهر، ولي قلب، وشاعرْ

لهم كلّ الذي سرقوه منَّا لهمْ بترولُنا ولنا المقابرْ

لهم يا وردة في القلب ماتت فضائحُ لا تغطّيها السّتائرْ

هم الطُّغيان قد عاثوا فساداً وهُــمْ في غيّهم قوم أكابرْ

فلا تكبر ولا تفهم حديثي عن المظلوم في أرض الجزائرْ[2]

1- الديوان، ص28-29.

2- المصدر نفسه، ص28-29.

فالشاعر في هذه الأبيات صوّر الواقع بما فيه من توتّر وصراعات، وكأن الوطن أسير هذا الوضع المتردّي، فاستبداد الحكام وظلمهم جعل الشاعر يعاني التيهان والقهر، والأسى والضغط النّفسي الذي دفعه إلى تلك المقابر فهي أماكن مظلمة تحطّمت فيها آماله وأصبحت مخبأً للمآسي والأحزان.

كما اعتمد الشاعر في قصيدته على توظيف حوار داخلي وخارجي، فالحوار الداخلي (المونولوج) «وهو ذلك العنصر الذي يتيح للشّخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنيّة، وأفكارها، وعواطفها، وكأنها تفكر بصوت مسموع»[1]، نرى أنّ الشاعر في حواره الدّاخلي يحاور نفسه لأنه هو المتحدّث الوحيد الذي يكشف لنا عمّا يعيشه من صراع داخلي ويصوّر لنا الأشياء الحسّية كالقلق واليأس والحزن، وقد جاء هذا الحوار لرسم أبعاد ومكنونات شخصية الشاعر، ومن صور الحوار الداخلي في هذا النص تعبير الشاعر عن صرخات تنطلق من أعماق الألم والتّمزق الإنساني، قوله:

تراودني على الهجـران نفسي ... إذا رأت الدموع على المحاجرْ
فأزجرها وأهجرها ملياً ... أنا رغم المهانة عنكِ صابرْ
بقلبي الآن يا وطني صغيرٌ ... يُسائِلُ أحرُفي لمْ لا تغادرْ؟
فيصمت باحتراقٍ نبض حرفي ... وتأبى أن تطاوعه المحابرْ
كأحجية بقلبي سوف تبقى ... إذا هاجَرت لا ليست تُهاجرْ
إلى أن يفهم الطّفل الحكايا ... ويفقه أنَّني يـا أرض شاعرْ
وأنّي رغـم أنفي فيكِ فردٌ ... وأنّ الحزن في حرفي يس ـافرْ
وأني محض شخصٍ لا يُبـالي ... بأن يبقى رهيناً للمشاعر[2]

1- عبد الجليل حسن صرصور وآخرون: «التقانات **الدراميّة في الشعر الفلسطيني الحداثي**»، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد02، المجلد 10، غزّة، 2008م، ص68.
2- الديوان، ص28-29.

وهذا النوع من الحوار نتيجةً للوضع المزري الذي مرَّ به الشاعر في أرض الجزائر التي أراد أن يهجرها بسبب كثرة الظّلم والاستبداد، إذ أصبح يعيش مع آلامه ولا يخفّف من حدّتها سوى حواره مع ذاته ومناجاتها، إذ يقول:

فذا قدري ولا يُجدي فرارٌ فهل أدرَكْتَ ما تُخفي السّرائرْ
فلا تكبر ولا تفهم حديثي عن المظلوم في أرض الجزائرْ
وعن حب عقيمٍ دون جدوى وعن أحلامنا وعن البشائرْ
وعن وجهٍ جميلٍ شوَّهتهُ نفوسٌ ليس تسكنها ضمـائرْ
وعن قدرٍ سيؤلم كل حرٍّ ودون خلاصنا منه الكبـائرْ
فنم أرجوك لا تنكأ جروحي ولا تعشق فإنَّ الحُبَّ جـائرْ
أنا رغم الذي قد قلتُ طفلٌ فـلا تَغْرُرْكَ يـا وطني المظـاهرْ
فما في القلب من حب سيبقى إلى أن يسكن الطّفل المقـابرْ[1]

إن الحوار الداخلي في هذا المقطع مكّن الشاعر من إبراز أحاسيسه النّفسية الدّفينة، فصوته الداخلي يبرز لنا «كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظهور الشعور والتفكير إنّما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذّهنية من جهة أخرى»[2]، إذ بيّن لنا هذا الحوار حالة اليأس والسّأم التي انتابت الشاعر.

كما نجد الحوار الخارجي (الديالوج) في هذا النص من خلال قول الشاعر:

أنارٌ أنتِ يا أرضَ الجزائرْ ؟ تذوبُ بقعرِها أحلى المشاعرْ[3]

في هذا البيت حوار خارجي تجلّى في محاورة الشاعر للوطن بقوله (يا أرض الجزائر)، حيث بيّن مدى فخره واعتزازه وحبّه لأرض الجزائر باستخدامه لفظة (نارٌ) للدلالة على الحس الوطني والمقصود به الانتماء إلى أرض الجزائر.

1- الديوان، ص29.
2- عبد الجليل حسن صرصور وآخرون: «التقانات **الدراميّة في الشعر الفلسطيني الحداثي**»، مرجع سابق، ص74.
3- المصدر السابق، ص28.

كما وظّف الشاعر عبد السلام بشوات في قصيدته عنصر المكان، إذ تشكل الجزائر خلفية هامّة لما تحمله من بعد تاريخي، وثائقي، وحضاري وديني، فالجزائر لا تنسى ما دام لها شعراء يستدعونها في قصائدهم الشّعرية، إذ برزت في النص مرات عديدة في صور مأساوية، ومرّة بصورة جميلة، حيث يقول:

أنارٌ أنتِ يا أرضَ الجزائرْ ؟ تذوبُ بقعرِها أحلى المشاعرْ

.....

فلم يلقَوْن منكِ الحبّ دوماً؟ ولم نلقى المهانة يـا جزائـرْ؟

.....

فلا تكبر ولا تفهم حديثي عنِ المظلومِ في أرضِ الجَزائـرْ[1]

في هذه الأبيات أخذ المكان لدى الشاعر بعدين متناقضين، ففي الأوّل أضفى عليها صورة جميلة وثناءً خاصاً وأحبَّها حباً عميقاً لا ينتهي، وأصبحت معشوقته وقطعة من قلبه التي تمثّل جغرافية الأرض والشعر، والثّاني برزت بصورة سلبيّة عكست أوضاع الجزائر لما عانته من ظلم، وبشاعة الطّغاة وقسوتهم.

وقد تجلّى المكان في موضع آخر من القصيدة في قوله:

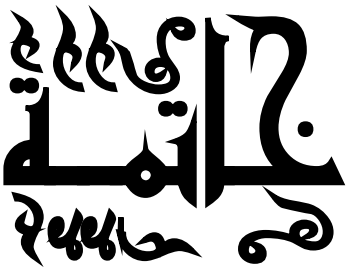
لهم كلّ الذي سرقوه منَّا لهمْ بترولُنا ولنا المقابرْ

فما في القلب من حب سيبقى إلى أن يسكن الطّفل المقابرْ[2]

وظّف الشاعر في هذه الأبيات المكان في لفظة "المقابر" وهو مكان مرعب وموحش ومظلم، تتراكم فيه الأحزان والمخاوف، ويشعر فيه الشاعر بالهجر والضعف وجعل منه بيتًا لأحزانه، كما أنّ القبر ارتبط بإحساسه بالغربة وهو في أرضه.

1- الديوان، ص28-29.

2- المصدر نفسه، ص28-29.



في ختام بحثنا خلصنا إلى جملة من النتائج يمكن رصدها فيما يلي:

- السيميائية علم استمدَّ أصوله ومبادئه وطرق تحليله من مجموع الحقول المعرفيَّة كالفلسفة والمنطق واللّسانيات.

- السيميائية من المناهج الغربيَّة الحديثة لقيت رواجاً كبيراً عند النّقاد العرب وسيطرة على الساحة العربية.

- رغم تعدد مصطلحاتها وترجماتها إلاّ أنها تصب في مصبٍ واحد ألا وهو دراسة العلامات.

- المنهج السيميائي من أبرز معالم التجديد النقدي في تحليل النص الأدبي.

- أحالت المقاربة السيميائية على الغوص في أعماق النصوص الغنية بالمعنى الوجداني والحافلة بالعاطفة والشعور باستخراج مدلولاتها وتفسير رموزها، وكانت بدايتها بمقاربة العنوان.

- كان اختيار الشاعر عبد السلام بشوات للعنوان يتلائم مع حالته النفسية التي مرَّ بها، كما حملت هذه النصوص الشعرية عدة شفرات جمالية تستحق القراءة والتّأمل.

- أظهرت المقاربة السيميائيَّة دور كلّ من البينة السطحية والعميقة في التجربة الشعرية للشاعر في ديوانه.

- إن التحليل السيميائي ليس بتلك البساطة التي يتصورها البعض فهو يتطلب من القارئ والدارس جهدا مكثفا واستحضار وتوظيف مكتسباته من أجل فتح أبواب تأويلية ربما لم تكن تخطر حتى على بال الشاعر فالقارئ المثقف عامة والقارئ المشتغل على النصوص خاصة يعتبر شريكا في عملية توليد نصوص أخرى فرعية من النص الأصلي من خلال توسيع عملية التأويل، ففي بعض الأحيان قد يخلص القارئ أو الباحث إلى معنى أجود وأبلغ من المعنى الذي يقصده الشاعر نفسه، كما حدث لأبي نواس مع أحد الأشخاص حين سمعه أبو نواس ينشد أحد أبياته فسأله عن معنى ما يقول فأخبره بمعنى لم يكن

يقصده أبو نواس فاستحسن الأمر وقال له هو ذاك رغم أنه لم يخطر ببالي أبدا وبهذا يمكننا القول إن القارئ مؤلف ثانٍ.

- من خلال دراستنا لهذا العمل خلصنا إلى أن النصوص لا تأتي من فراغ وأنها تتولد من بعضها البعض إن لم يكن بطريقة واعية فبطريقة غير واعية وهذا ما يثبته لنا التناص أو توظيف الأساطير.

- الحقل الدلالي الذي تدور عليه قصائد هذا الديوان حقل مليء بالتشتت والاغتراب الروحي والحزن والحنين للماضي والجنوح للخيال ومحاولة الفرار من الواقع وعدم تقبله ورفضه رفضا شديدا والثورة عليه وكذلك نلاحظ حضور المرأة كحبيبة واضحة الملامح أحيانا وظهورها بصورة غير واضحة الملامح أحيانا أخرى واستدعاءها أحيانا أخرى بطريقة قد تجعل القارئ يتساءل عن ماهيتها وماذا تفعله في هذه الموضع بالذات كما في قصيدة نشيد الروح حيث انتقل الشاعر بنا من شعوره بالغربة والتشتت فجأة إلى ذكر محبوبته في انعطافه، يمكن القول أنها مفاجئة للقارئ وغير متوقعة وهذا ما يوضح لنا حجم المعاناة والتشتت التي يعيشها الشاعر قد تصل إلى درجة العبثية في بعض الأحيان إن لم نبالغ.

- من خلال تحليلنا لعنوان الديوان(زنابق النار)يمكننا القول أن الشاعر استطاع بطريقة بديعة سكب غضبه وثورته العارمة ورفضه التام لواقعه وكل ما يعج به قلبه من مشاعر متداخلة في قالب فني بديع بداية من العنوان الكلي الذي استطاع من خلاله رسم صورة جميلة في ذهن القارئ عن الغضب والتمرد من خلال جمع مالا يجمع في الواقع وهو الزنابق والنار فليس هناك علاقة تربطهما في الحقيقة ولكن في خيال الشاعر نعم هناك علاقة وطيدة فما الزنابق إلا تلك القصائد البديعة وما النار إلا تلك المشاعر الجياشة التي تدفع بالشاعر للكتابة من خلال تمرده ونظرته للواقع بنظرة مغايرة تماما عن نظرة الناس، وانتهاءً بالعناوين

الداخلية والقصائد المكونة للديوان بمختلف أغراضها وإيقاعاتها وتراكيبها اللغوية فكلها تقريبا تشترك في أمر واحد وهو الألم وكل ما يمت له من الألفاظ بصلة.

- رغم أن الشاعر يميل للقصيدة العمودية ولكن نلاحظ أنه افتتح ديوانه بقصيدة من شعر التفعيلة ويمكن للقارئ المتمعن أن يستخلص منها مدى التشتت والاغتراب والفوضى الشعورية التي يعيشها الشاعر.

- يمكننا القول أن الشاعر عبدالسلام بشوات القرشي شاعر يميل للتمرد والفوضى الخلاقة إن صح التعبير ابتداءً من قصائده التي عبر فيها عن ذلك إما تصريحا وإما إيحاءً، وكذلك عدم وضوح المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها فكل المدارس حاضرة بتجربته(فمثلا نلاحظ حضور الكلاسيكية من خلال بعض القصائد سواء في الشكل العام للقصيدة والتزامه بالتصريع مثلا في بعضها، ولا يخفى أيضا حضور الرومانسية من خلال اهتمامه بذاته كثيرا ومبالغته في استخدام الخيال واستغراقه في مشاعر الحزن والألم والاغتراب، وكذلك نلاحظ اللمسة الحداثية في تجربته هذه من خلال حضور قصيدة التفعيلة ولو بنسبة قليلة ولكنها توحي بانفتاحه على كل ما يمت للجمال بصلة وإن كان ليس بتلك الحرية المطلقة فهناك حتما بعض القيود والمبادئ التي يلتزم بها الشاعر.

- لا يخفى على القارئ أن الشاعر يمتلك لغة قوية براقة والسر في ذلك هو القرآن الكريم واهتمامه بالشعر والأدب حفظا وتذوقا منذ صغره وهذا ما كان سببا في صنع هذه الشخصية التي نحدد بصدد دراسة تجربتها الآن.

- وكذلك لا يخفى علينا حضور الأنا بصورة متكررة قد تصل للنرجسية والغرور في أحيان كثيرة حتى في وسط القصائد التي يعبر فيها الشاعر عن الحزن والألم كما في قصيدة صرخات صامتة مثلا، مما يوحي بأن الشاعر يقول حتى وأنا في عز الألم فسأبقى عزيزا. كما هو الحال عند المتنبي مثلا.

وخاتمة القول: نسأل الله أن تكون هذه الدراسة قد سدّت ثغرة من الدراسات التي تناولت المقاربة السيميائيَّة، وسلّطت الضوء على شاعر من شعراء الجزائر، وعلى جانب من جوانب شعره، ولله الحمد في البدء وفي الختام.

الشاعر عبدالسلام بشوات شاعر جزائري معاصر ولد 28جانفي1994 بمدينة بئر العاتر ولاية تبسة، نشأ في بيئة محافظة مهتمة بالعلم والأدب، وكعادة أبناء المنطقة فإن أول شيء فتح عينه عليه هو الكتاتيب ،فقد كان أبوه معلّم قرآن وكذلك أخوه الأكبر وعمّه، تعلّم القراءة وحفظ بعض أجزاء القرآن والمتون العلمية مثل متن ابن عاشر في الفقه المالكي والأربعين النووية وغيرها عند والده وأخيه ثم أتمّ حفظ القرآن عند أحد شيوخ مدينته، اهتمّ بالشعر منذ صغره حفظا وتذوّقا سواء الشعر الفصيح أو الشعبي فقد حفظ في مرحلة المتوسطة والثانوية لاميّة الشنفرى وبعض المعلّقات وبعض عيون الشعر العربي، وهذه من أهمّ الأسباب التي ساعدته في تكوين شاعريّته، نال شهادة البكالوريا آداب وفلسفة2015م،ليرتاد كلّيّة الآداب واللغات بجامعة الشيخ العربي التبسّي محصّلا شهادة الليسانس في الدراسات الأدبيّة وشهادة الماستر في الأدب الحديث والمعاصر.

كغيره من الشعراء بدأ نشر قصائده الأولى على الانترنت والجرائد والمجلات الوطنية والدولية مثل جريدة الحصاد اليومي.

- شارك في حصة فضاءات التي تبثّ على قناة الرافدين العراقية الفضائية بقصيدة عن الوطن بعنوان (ماذا بعد الخصام إلا الحب؟) من تقديم الأستاذ محمد نصيف.

- مشارك في الكتاب الجماعي (تبسة في عيوننا) جمع وتأليف الدكتورة جمعة طيبي.

- يعمل حاليا معلّم قرآن.

- له اهتمام كبير بالشعر الشعبي كتابة وتذوقا ونقدا

- عضو مؤسس في الرابطة الوطنية للأدب الشعبي الفرع الولائي (تبسة بئر العاتر).

-شارك في حصة فخّار زمان بإذاعة تبسّة الجهوية من تقديم الأستاذ الزين ربيعي.

– شارك في المهرجان الدولي للشعر الشعبي والفروسية ببئر العاتر 2018 شاعر شعبيا بحضور شعراء كبار من بئر العاتر وتونس وليبيا.

– ساهم في إحياء الكثير من السهرات الشعرية الشعبية.

– شارك في أيام تبسة الأدبية (الطبعة التاسعة–الحركة الأدبية المعاصرة في تبسة أدب الشباب)2018.

– شارك في كثير من الملتقيات والأمسيات الأدبية والتقى فيها بكثير من الشعراء الوطنيين والعربيّين.

– شارك مرّتين في حصة مملكة الإبداع الإذاعية –شاعرا فصيحا وشعبيا–من تقديم الأستاذ علي رزقي بإذاعة تبسّة.

– له اهتمام بكتابة المتون والمنظومات العلمية الموجّهة للنشء ومن أهمّ ما كتب:

١– المنظومة المختصرة في السيرة المطهّرة؛ وهي منظومة من بحر الرجز في سيرة النبي صلى الله عليه وسلم.

٢– الدرر اللّماعة في عقيدة أهل السنة والجماعة؛ وهي قصيدة نونيّة من بحر الكامل تجاوزت المئة بيت ذكر فيها أصول اعتقاد أهل السنة والجماعة.

٣– منظومة مختصرة في الطهارة والصلاة على المذهب المالكي.

٤– منظومة مختصرة في مخارج وصفات الحروف وأحكام التجويد.

المؤلفات:

له مؤلف مطبوع بعنوان زنابق النار وهو ديوان شعر فصيح.

وله عدة دواوين مخطوطة منها:

١- أبجدية الماء والنار ديوان شعري فصيح.

٢-دهشة الطفل الأولى ديوان فصيح(غزل).

٣-كأوّل لوزة تعصي الشتاء.. ديوان شعري فصيح.

٤-مجموعة شعرية بعنوان (وابتسمت جراحي) ردّ بها على الأستاذ الشاعر إبراهيم بشوات حين فاجأه بمجموعة شعرية بعنوان (قلبان لرجل واحد).

٥-المنظومة المختصرة في السيرة المطهّرة.

٦-الدرر اللماعة في عقيدة أهل السنة والجماعة.

وعشرات القصائد في مختلف الأغراض سواء في الشعر الفصيح أو الملحون.

له أيضا بعض المحاولات في مجال القصة القصة القصيرة واليوميّات والأناشيد التربوية الهادفة.

ومن أبرز قصائده في الشعر الفصيح قصيدة: غيمة عطشى في مدح خير البريّة صلى الله عليه وسلّم.

غَيْمَةٌ عَطْشى...

(يا سَيِّدي أَسْعِفْ فَمِي) وكَلامي كَيْ يَقْتَفيكَ إلى السَّماءِ غَمامي

أنَاْ ما أتَيْتُ إلى جَنابِكَ مادِحًا لكِنْ أَتَيْتُ وفي فَمِي آلامي

فالصّاعِدُونَ إلى رِياضِ مَدِيحِكُمْ صَعَدوا سِوايَ إلى المقامِ السَّامِي

(يا سَيِّدي أَسْعِفْ فَمي) ومَواجِعِي عَلِّي أرَاكَ كَما رَأَوْكَ أَمامي

قَدْ جِئْتُ والخِذْلانُ يَخْنُقُ أَحْرُفِي وكَذاكَ تَفْعَلُ مِثْلَهُ آثامي

هَلْ لي بِجَنْبِكَ لَوْ بِقَلْبٍ مُسْرِفٍ؟ يا سَيِّدي مِنْ حُظْوَةٍ وَمُقَامِ

فَلَقَدْ أَتَيْتُ ونَبْضُ قَلْبِيَ مُثْقَلٌ ثَقُلَتْ بِهِ مِنْ رَهْبَتِي أَقْدَامي

كَمْ في المِجَازاتِ الّتِي عَبَروا بِها؟ نَحْوَ الحَقِيقَةِ مِنْ جَفَا أَقلامِ

كَمْ جِذْوَةً قد أشْعَلَوا حتّى رأَوا؟ مَا لَسْتُ أُبْصِرُهُ أنا بِظَلامِي

كَمْ مَرَّةً نَحْوَ الحَقيقَةِ سَافَروا؟ حَتَّى عَلَوْا وغَدَوْا بِخَيرِ مَقَامِ

كَمْ دَمْعَةً سَكَبُوا علَى النَّارِ الّتي لَمْ تُبْقِ عِنْدي ما يُسيلُ غَمامي؟

كَمْ غَيْمَةً عَصَروا عَلَى أشْجانِهِمْ؟ ومَضَوْا إلَيْكَ بِلَهْفَةٍ وهُيامِ

المسْعَفُونَ هُمُ بِحَضْرَةِ مَنْ هَمَى كالغَيْثْ أحْيَا النّاسَ بالإسْلامِ

مَا كانَ إلاَّ بَسْمَةً أَبَدِيَّةً سُكِبَتْ بِرِفْقٍ في فَمِ الأَيّامِ

لِتَقُولَ للْكَوْنِ الّذي أَصْغى لَهَا مِنْ بعْدِ طُولِ تَعَنُّتٍ وخِصَامِ

إنّي أَتَيْتُ لِكَيْ أُتَمِّمَ.....فاعْتَلَتْ وَجْهَ الزَّمَانَ بِرَحْمَةٍ وَسَلامِ

مالنُّغَيْرِ أبَا عُمَيْرٍ؟ بَسْمَةٌ أُخْرَى اسْتَقَرَّتْ في فَمِ الأَيْتَامِ

هُوَ بائِعُ البَسَمَاتِ دُونَ مُقابِلٍ نُورٌ تَبَدَّى باسِمًا بِظَلامِ

"اِقْرَأْ" فأَمْسَى لِلْأَنامِ مُعَلِّمًا ومُؤَدِّبًا لَهُمُ وَخَيْرَ إمَامِ

هِيَ لَحْظَةٌ فِيها اسْتَفاقَتْ حِينَما أمْسَتْ بِلا شِرْكٍ ولا أَصْنامِ

الآنَ لِلْصَّحْرَاءِ وَجْهٌ آخَرٌ هُوَ وَجْهُ أَحْمَدَ أكْرمِ الأقْوامِ

ياسَيِّدي خُذْ غَيْمتي العَطْشى وهَبْ لي غَيْمَةً حُبْلَى بِخَيْرٍ كَلامِ

في كُلِّ شَيءٍ أنْتَ حَوْلي نابِضٌ لكنْ عَجزتُ وخانَنِي إلْهامي

مانَفْعُ نَبْضٍ عاجِزٍ إنْ جَاءَهُ؟ فِيكَ المِخاضُ وضَجَّ بالآلامِ

إنْ هَزَّ جِذْعَ مَجَازِهِ ما اسّاقَطَتْ شَهَقاتُ مَدْحِكَ دُونَما اسْتِفْهامِ

كُلُّ المَجَازاتِ الّتِي الْتَحَفُوا بِها لُبِسَتْ فَماذا تَرْتَدِي أَقْلامِي؟

بِي كُلُّ حُبِّ العَابِرِينَ وَشَوْقِهِمْ لكنِّني أَسْرَفْتُ في آثامِي

أنّى ارْتَحَلْتُ أَراهُمُ قَبْلِي وقَدْ عَبَرُوا، ولا أَثَرٌ بِلاَ أَقْدَامِ

فَمتَى سَتَخْضَرُّ ابْتِهالاتِي الّتي؟ أَتْرَعْتُها فِي حُبِّكُمْ بِسَقامِي

يَا سَيِّدي أسْعِدْ مَواجِعَ غُرْبَتِي بِزِيارَةٍ في غَفْوتِي ومَنَامِي

كَمْ ذا مَشَيْتُ ولَمْ أَزَلْ مُتَخَلِّفًا عَنْ رَكْبِهِمْ يا ضَيْعةَ الأعْوامِ

سأَظَلُّ يا وجَعَ القَصيدَةِ باحِثًا عَنَهُمْ لأُمْسِكَ مِثْلَهُمْ بِمَرامي

كَيْ أَطْرُدَ الوَجَعَ الّذي يَقْتاتُنِي مُنْذُ احْتِراقِي فِي فَمِ الأَنْغامِ

حتَّى بُعِثْتُ مِنَ الرَّمَادِ قَصِيدَةً مِنْ دُونِ أَسْئلَةٍ ولا اسْتِفْهامِ

فيها تَوضَّأَتِ القُلُوبُ بِحُبَّهِ صِدْقًا بِلا ذَنْبٍ ولا آثَامِ

...

وفي الشعر الشعبي قصيدة (خاوة ودزاير جمعتنا) تتحدث عن الوحدة الوطنيّة وحب الوطن.

خاوة ودزاير جمعتنا

الجَزاير أرضي وبْـلادي

نوّارة بيـن البلـــدان

شـدّينا فيــها الايـادي

واتّحدنا الكُـلّ اخـوان

****

خاوة ودزاير جمعـتنا

وحّـدنا فيـها كلمـتنا

ولاشـي يقـدّ يشتّـتنا

ومـانصغو للّي فـتّان

رفعناها عالـي رايـتنا

ومافيـنا واحـد خـوّان

والكرامـة هـي شيـمتنا

والعـزّة فـي كلّ زْمـان

وليديـن لّي هـي طالتنا

نْقصّـوها واللّه قصّـان

ومعروفـة نحـن قصّتنا

ومشهـورة فـي كلّ مْكان

وسالوها من هي ظلمتنا

وذوّقناها مْـن الخذلان

ومازلنا فيــها عـزّتنا

ومانرومو ظلم العـدوان

ومن جانا يبغي مـودّتنا

نودّوه مْثيــل السّلطان

ومـن جانا يبغي مْذلّتنا

نذلّوه يعشّي مــوهـان

وهذيّا هـيَّ عــادتنا

رضعناها العزّة رضعان

ياربّي دوّم وحـدتــنا

ماينـزغ بيــنا شيطان

وقوّيــها ربّي أمّـتنا

ياخالـق ياعظيـم الشّان

وجنّبنا ياربّي الفتنـة

واحميـنا بجـاه العـدنان

****

احميـها تبقى موصانة

الجزايـر راهي أمانة

عـنّا للأجــيال ورانا

يحاسـبنا عليـها الدّيّان

وياويحـو خايـن الامانة

وياسعدو مـن ليها صان

مـاذا جيل الثّـورة عـانى

باشْ نَحْيـو نحـن بامـان

نعيشو خاوة مْعَ بعضانا

يجـمـعنا فيـها الايـمان

وحبّ دزاير هـو مبْدانا

والمبْدا ديـما مـوصان

****

اثبت ياشعبي عل المبدا

وتمسّـك ديما بالوحـدة

وقت رخاك ووقت الشّدّة

والمعدن في الشّدّة يبان

ومعادن شعبي ماتصدا

مهـما طالتـها الامْحان

وديما ثابت مـولى هدّة

والثّـورة أصدق برهـان

وماذا بعد الثّورة عـدّا

وماذا دفـع عليـها اثمان

وماتزحـزح كلاّ ولاتردّى

وماباعش ذمّة وماهان

****

ماباعش هيهات الذّمة

ومابدّل في يوم الكلمة

مولى نيف ومولى حرمة

من بكري مْن ڤديم زمان

ومايطيڤش ناشعبي هزمة

يموت ومايوطّيش الشّان

ومايرضى بخلاف القمّة

وافعالو ديما تزيان

نهديلو نا أجمل نغمة

ونعزفلو أعذب الالحان

****

نهديلو نا خير كلامي

ومن ڤلبي نهديلو غرامي

ونعطّرلو نايا سْلامي

ونكتبلو في الحُبّ بْيان

ونڤلّو راو شي الزامي

نتّرصّو كيْف البُنْيان

ونكونو كالدّرع الحامي

وع الشّرّ نسدّو البيبانْ

ونختم بالصّلاة كلامي

نزيد سلامي

على الهادي نْبينا العدنان [1]

****

1- حوار مع الشاعر عبد السلام بشوات، الخميس 18 ماي، 2023، الساعة 01:00م.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1/ المصادر:

1) جبران مسعود: الرَّائد -معجم لغوي عصري-، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1992م.

2) جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، (د.س).

3) شعبان عبد العاطي وآخرون: المعجم الوسيط، مجمّع اللغة العربّية، مصر، ط 4، 1425هـ -2004م.

4) عبد السلام بشوات القرشيّ: زنابق النّار، دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة، جيجل، الجزائر، ط1، 2021م.

5) فيصل الأحمر: معجم السِّيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2010م.

2/ المراجع العربيّة:

6) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، ط6، 2006م.

7) آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، دار الأمان، لبنان، بيروت، ط 1، 2012 م.

8) اسكندر يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة- الأصول والمقولات-، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2008م.

9) بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001 م.

10) بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006م.

11) بلاسم محمد: الفن التشكيلي –قراءة سيميائية- دار مجلاوي، عمان، الأردن، ط 2، 1429-2008 م.

12) جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية -التَّيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية-، مكتبة المثقَّف، ط 01، 2015م.

13) جميل حمداوي: السّيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، الوراق للّنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2011 م.

14) حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث-البرغوثي نموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 1430هـ- 2009 م.

15) حنون مبارك: دروس في السّيميائيات، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987 م.

16) رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصّورة بين النّظريّة والتّطبيق، دار قرطبة، المحمدية، الجزائر، ط 1، 1423هـ -2012 م.

17) سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاّذقية، سوريا، ط 3، 2012م.

18) سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل -مدخل السيميائيات. ش. س. بورس-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005 م.

19) صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي المعاصر، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط 1، 2002 م.

20) عاطف فضل: البلاغة العربية، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006م.

21) عبد الحميد مصطفى السيد: دراسات في اللّسانيات العربيّة السّيميائية، نظريّة العامل، دار حمورابي، جامعة البحرين، ط 1، 2008 م.

22) عبد القادر فيدوح: دلائلية النّص الأدبي، دراسة سيميائيّة للشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط 1، 1993 م.

23) عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة-، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1996 م.

24) عبد الله أبوهيف: الحداثة في الشعر السعودي، -قصيدة سعد الحميدية نموذجا-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002.

25) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 2، 2007 م.

26) عبيدة صبطي، نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، الجزائر، ط 1، 2009 م.

27) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة، (د. ط).

28) عمر خليفة بن ادريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دار الكتب، (د. ط).

29) غازي يموت: بحور الشعر العربي-عروض الخليل -، دار الفكر اللبناني، بيروت - لبنان، ط2، 1992م.

30) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م.

31) محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، (د. ط)، 1996م.

32) ميجان الرويجلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م.

33) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، الأردن، ط1، 1427-2007م.

34) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنّشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2007م.

3/ المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

35) أوزوالد ديكرو، جان ماري شايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عيّاشي، المركز الثّقافي العربي، (ط. منقّحة).

36) اميل بنفست: سيميولوجيا اللُّغة، تر: سيزا قاسم، / نقلًا عن، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللُّغة والأدب والثَّقافة مدخل إلى السِّيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات.

37) إيريك بويسنس: السيميولوجيا والتواصل، تر وتق: جواد بنيس، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 2، 2017 م.

38) برنارتوسان: ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 2000.

39) بول كوبلى وليتساجانز: علم العلامات، تر: جمال الجزيري، مر: امام عبد الفتاح امام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005 م.

40) جوزيف كورتيس: مدخل إلى العلوم السيميائية السَّردية والخطابيَّة، تر: جمال حضري، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط01، 2007م.

41) جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الذاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991 م.

42) جون ليشه: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا–من البنيوية إلى ما بعد الحداثة–، تر: فاتن البستاني، مر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، أكتوبر 2008.

43) جيرارد دولودال: السّيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 1، 2004 م.

44) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، الحمراء، بيروت، ط 1،2008.

45) دليلة مرسلي، فرونسوا نالدون: مدخل إلى السّيميولوجيا –نص، صورة–، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د. ط)، 1995م.

46) ديفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002 م.

47) رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر وتق: محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوري، ط 2، 1987 م.

48) رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، تق: عبد الفتّاح كيليطو، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1993 م.

49) عدد من الباحثين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائيَّة، تر وتق: أدمير كورية، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، الجمهورية العربيّة السوريّة، 1997 م.

50) فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، تر: بوتيل عزيز، مر: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، (د – ط)، 1985م.

51) فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللّسان العام، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشّرق، الدار البيضاء، (د. ط)، 1987 م.

52) مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د– ط)، 1987.

53) مازن الواعر: مقدمة الإشارة –السيميولوجيا– لبيير جيرو، تر: منذر العيّاشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1، 1988 م.

54) ميشال اريفيه وآخرون: السيميائية –الأصول، القواعد والتاريخ–، تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002 م.

4/ المجلات:

55) ابراهيم محمد سليمان: «السيميائية مفهومها، أصولها، مدارسها، واتجاهاتها»، مجلة كلية الآداب، العدد 28، الجزء 01، جامعة الزاوية، ديسمبر 2019 م.

56) جاب الله أحمد: «الصّورة في سيميولوجيا التواصل، محاضرات الملتقى الدولي الرَّابع السيمياء والنص الأدبي»، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-17 نوفمبر2008.

57) سعيد بنكراد: «استراتيجيات التواصل من اللَّفظ إلى الإيماءة»، مجلة علامات، العدد 21، الجزء 01، المغرب.

58) سهام صائب خضير: «ثنائية الواقع-الحلم في الشعر الأندلسي (كتاب نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب أنموذجاً)»، مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، العدد03، شباط-فبراير2016، كلية الآداب، جامعة بغداد-العراق.

59) عبد الجليل حسن صرصور وآخرون: «التقانات الدراميّة في الشعر الفلسطيني الحداثي»، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد02، المجلد 10، غزّة، 2008م.

60) عبد الوهاب محمود: «الحوار في الخطاب المسرحي»، مجلة الموقف الثقافي، العدد10، 1997م.

61) عيسى قويدر العبادي: «أنماط الحوار في شعر محمود درويش»، مجلة دراسات، العلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد41، العدد 01، جامعة الحسين بن طلال معان، الأردن، 2014م.

62) مبرك حسين: «مقاربة أسلوبية لشعر سليمة مسعودي قصيدة "نشيد الروح" نموذجاً- دراسة إيقاعيّة-»، مجلة الباحث، العدد03، المجلد14، المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك بن محمد إبراهيمي الميلي الجزائري، بوزريعة-الجزائر.

63) محمد إقبال عروي: «السّيميائيات وتجلّياتها لظاهرة التّرادف في اللّغة والتّفسير»، مجلة عالم الفكر، ع 3، مج 24، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس1996 م.

64) محمد سعيد حسين مرعي: «الحوار في الشعر الجاهلي القديم شعر امرؤ القيس أنموذجاً»، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة، مج14، العدد11، نيسان2007.

65)

66) محمد مفتاح: «التحليل السيميائي أدواته وأبعاده»، مجلة سيميائية وأدبيّة ولسانية، المغرب، العدد 1، 1987م.

67) نبيل راغب: «**بين المناجاة والمونولوج**»، مجلة الفيصل، العدد100، تموز/1985م.

5/ الرسائل والمذكّرات:

68) بن عزّة محمد: البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان "أطلس المعجزات" للشاعر صالح خرفي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة بوبكر بلقايد، تلمسان، 2010-2011م.

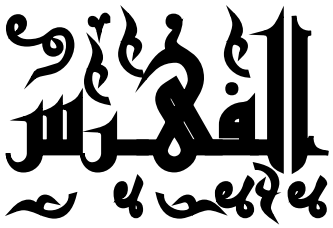
69) كمال جدي: المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، 2011-2012م.

6/ المواقع والروابط الإلكترونية

70) https://www.shorouknews.com

مجلة الشروق، الأدب والمجتمع

09:15- 03أفريل 2023م.


الفهرس

فهرس الموضوعات:

العنوان	الصفحة
مقدمة.....	أ–ت
شكر وعرفان.....	
الفصل الأول– الإطار المنهجي للدراسة: مفاهيم سيميائية	
أولا: مفهوم السيمياء.....	06
1–السيمياء في اللغة.....	06
2–السيمياء في الاصطلاح.....	07
2–1السيمياء في المفهوم الغربي.....	07
2–1–1 عند فيردينان دي سوسير.....	08
2–1–2 عند تشارلز ساندرز بيرس.....	08
2–1–3 عند بويسنس.....	09
2–1–4 عند جوزيف كورتيس.....	09
2–1–5 أدمير كوريه.....	10
2–1–6 رولان بارت.....	11
2–2 السيميائية في المفهوم العربي	11
ثانيا: نشأة السيمياء.....	15
1– السيمياء عند فيردينان دي سوسير.....	15
2– السيمياء عند شارل ساندرز بيرس.....	17
3– السيمياء عند جوليا كريستيفا.....	25

ثالثا: اتجاهات السيميائية.....	28
1- سيمياء التواصل	28
2- سيمياء الدلالة.....	30
3- سيمياء الثقافة.....	32
رابعا: مبادئ المنهج السيميائي.....	34
1- التحليل المحايث.....	34
2- التحليل البنيوي.....	35
3- تحليل الخطاب.....	35
الفصل الثاني– ديوان " زنابق النار" لعبد السلام بشوات – مقاربة سيميائية –	
1- قصيدة سيرة شاعر عربي مطعون	37
2- قصيدة نشيد الروح.....	46
3- قصيدة قدر حبها يا قلب.....	53
خاتمة.....	68
ملحق	73
قائمة المصادر والمراجع	84
فهرس الموضوعات.....	