وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العربي التبسـي - تبسة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص : نقد حديث ومعاصر

سيميائية الخطاب الشعري في كتابات " نبيل أيوب"

مقاربة من - منظور نقد النّقد -

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل، م، د) في اللغة والأدب العربي

من إعداد الطالبتين:

- رقية حاجي
- رشيدة عطار

إشراف الدكتور:

محمد عروس

أعضاء لجنة المناقشة :

الإسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
د. محي الدين بلال	أستاذ محاضر(أ)	رئيسا
د. محمد عروس	أستاذ محاضر(أ)	مشرفا و مقررا
د. منيرة شرقي	أستاذ محاضر(ب)	مناقشا

جامعة العربي التبسي - تبسة
Université Larbi Tebessi - Tébessa

السنة الجامعية : 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــداء:

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على رسول الله الكريم.

الحمد لله حمدا كثيرا مباركا فيه،

و لا يسعنا بعد ذلك إلا أن نتقدم بعظيم الشكر وخالص الامتنان، للأستاذ المشرف الفاضل "د.محمد عروس" على ما قدمه لإنجاز هذا البحث، و لتوجهيه و متابعته لبحثنا،

و الشكر موصول إلى السادة الموقرين أعضاء لجنة المناقشة، الذين تكرموا بقراءة هذا العمل، وتفضلوا بإثرائه وتصويبه.

كما نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لجميع الأساتذة بقسم اللغة و الأدب العربي.

مقدمـــــــــة

مقدمة

شكّلَ التغيير والتطور لمختلف الأجناس الأدبية، تنوعا كثيرا على مستوى الأشكال والمضامين والأساليب الفنية، والخصائص الجمالية التي اتصفت بها، مما جعل تلك الأجناس بؤرة لاستهداف الكثير من النقاد والدارسين، حيث اشتغل هؤلاء على دراسة مستوى الشكل والمضمون، والعمل على استنباط المميزات التي اختص بها كل جنس أدبي، وكان الشعر من أبرزها على اعتباره ديوان العرب منذ القدم، ومرآة عاكسة لحياتهم الثقافية و الاجتماعية والأدبية، جعلته يفرض مكانته طيلة قرون من الزمن.

والمتتبع للحركة الشعرية يجد ثمة فرقا بين المنجز الشعري القديم والنتاجات الحداثية، ففي القصيدة العمودية كان الوضوح سمة بارزة، وكذا خصيصة للغته الشعرية آنذاك، كما تميز بوحدة الوزن والقافية، ثم ما لبث أن طرأ على النتاج الشعري تحول على مستوى المضامين والغايات والبنيات الشكلية، مست الكثير من جوانبه بغية الخروج وتجاوز ما كان سائدا إلى أن تحرر كلية، فظهرت القصيدة المعاصرة التى كان لها وجهتها الخاصة بما يتناسب وسياقاتها المختلفة، مكنها هذا من إيجاد خصائص على شاكلة العمق الدلالي والتكثيف اللغوي و كثرة الدلالات والرموز المتشابكة، وكذا الغموض، هذا التميز جعل النقّد نفسه يتحول من الذوقي إلى النقد المنهجي، لكي يستطيع إدراك كنه هذا المنجز وفك شفراته وبناه.

وقد تعددت استراتجيات وآليات مقاربة النص الشعري بتعدد المناهج وبالتالي يسهم ذلك في تعدد القراءات على شتى مرجعياتها وتصوراتها، ومن بين أهم المناهج النقدية المعاصرة التي عملت على فك شفرة النص والبحث في علاماته المنهج السيميائي، حيث تَمَثّلَ هذا المنهج العديد من النقاد المعاصرين، ومن بينهم: نبيل أيوب الذي سنخصه بالدراسة في هذا الموضوع الموسوم بـ: "سيميائية الخطاب الشعري في كتابات نبيل أيوب مقاربة من منظور نقد النقد"، وكان وراء اختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب هي:

أ_ أسباب ذاتية:

_ الرغبة في تذوق الأعمال الشعرية، و خصوصا المعاصرة منها.

ب- أسباب موضوعية:

- صعوبة إدراك الشعر المعاصر.

- إشكالية المنهج في تطبيقه على النصوص.

- تباين الرؤى المنهجية في مقاربة النصوص الشعرية.

أما الأهداف المرجوة من هذه الدراسة فتتمثل في:

- التعرف على المنهج السيميائي وكيفية مقاربة النصوص الشعرية من خلاله.

- اكتشاف استراتيجية التحليل السيميائي من منظور نبيل أيوب.

- وضع تصور شامل لمنظور نبيل أيوب في تحليل النص الشعري.

وبناء على ذلك قمنا بصياغة الإشكالية التالية: كيف تمثل نبيل أيوب مقولات المنهج السيميائي في مقاربة النص الشعري ؟ وانطلاقا من هذه الإشكالية تتفرع عدة أسئلة هي:

_ ماهي الحدود المفاهيمية التي قدمت لنقد النقد ؟

_ ماهي الآليات الإجرائية لنقد النقد ؟

_ من هم أهم رواد السيميائية الغربية والعربية ؟

_ فيم تتمثل آليات المنهج السيميائي عند نبيل أيوب ؟

وقد اعتمدنا لمقاربة هذا البحث على منهج نقد النقد باعتبار أن المدونة نقدية، مما جعل الدراسة تكتسي أهمية على أقل تقدير، ولمعالجة هذه الإشكالية بحيثياتها، وجوانبها المختلفة شكلنا خطة مكونة من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، حيث كانت المقدمة بمثابة الإطار العام الذي ترتسم فيه الملامح الكبرى للموضوع وتطرح فيه الإشكالية المحورية، والمدخل عبارة عن فصل تمهيدي للرؤية المنهجية لنقد النقد والوقوف على الآليات الإجرائية له، أما الفصل النظري تحدثنا فيه بالشرح عن النظرية السيميائية في الساحة النقدية الغربية والعربية، كما تطرقنا إلى التركيز على الإجراءات المتبعة في المنهج السيميائي خصوصا في الخطاب الشعري عند أهم رواده، بينما تطرقنا في الفصل التطبيقي للحديث عن الناقد نبيل أيوب والإحاطة بالمفاهيم والتصورات التي قدمها والمرجعيات التي اعتمد عليها، مع تقديم قراءة نقدية لتفكيره السيميائي، أما الخاتمة ورد فيها جملة الاستنتاجات المستخلصة والمتحصل عليها من البحث، وقد كان إنجازه بالاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع التي كانت منهلا هاما لأخذ المعلومات الضرورية للبحث نذكر أهمها:

- حميد لحمداني : سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر.
- سعيد بنكراد : السيميائية والتأويل(مدخل إلى سيميائيات ش.س. بورس).
- نبيل أيوب : النقد النصيّ(2) وتحليل الخطاب.

وكأي بحث علمي فقد اعترض طريقنا جملة من الصعوبات منها:

- قلة الدراسات التطبيقية التي يمكن أن تخدم هذه الدراسة.
- افتقار الساحة العربية إلى دراسات فكرية وعلمية أكاديمية تحلل وتقيم فكر نبيل أيوب.

ولا يسعنا إلاّ أن نشكر المولى عز وجل على نعمه الكثيرة التي أنعم بها علينا ونرجو أن نكون قد وفقنا في ما سعينا إليه في بحثنا هذا فإن أخطأنا منا وإن أصبنا فبتوفيق من

الله، ويبقى لأهل الفضل فضلهم فخالص شكرنا نقدمه لأستاذنا الفاضل المشرف الدكتور **"محمد عروس"** والشكر موصول للجنة المناقشة التي عملت على تقويم هذا العمل.

وكل توفيق من الله وحده

مدخل : نقد النّقد (الرؤية المنهجية والآليات الإجرائية).

أولا: الرؤية المنهجية لنقد النّقد.

1- مفهوم نقد النقد.

أ_ مفهوم نقد النّقد عند الغرب.

ب_ مفهوم نقد النّقد عند العرب.

2- تأصيل نقد النّقد.

أ_ نقد النّقد في الثقافة الغربية.

ب_ نقد النقد في الثقافة العربية.

ثانيا: الآليات الإجرائية لنقد النقد.

1_ الأهداف.

2_ المتن.

3_ الممارسة النقدية.

نقد النقد الرؤية المنهجية والآليات الإجرائية.

أوّلا: الرؤية المنهجية لنقد النقد.

في ظل التطورات والتغيرات التي واكبت السّاحة النقديّة سواء الغربيّة منها أم العربيّة، نتيجة التراكم المعرفي والفكري والنقدي الذي أفرزته بظهور مناهج وحقول إبستيمية متباينة الماهية والإستراتيجية، ظهر نقد النقد كحقل معرفي نقدي جديد غايته المساءلة والمراجعة للمصطلحات والمفاهيم لتحديد الأطر والمرجعيات اعتمادا على آليات ومبادئ خاصة به.

1- مفهوم نقد النقد:

إنّ تحديد مفهوم نقد النقد أمر صعب وغير جليّ نظرا لعدم اتضاح معالمه وتحديد حدوده، فكان عبارة عن ممارسات إجرائية تطبيقية دون التنظير له، والاعتراف باستقلاليته ولا تسميته إلاّ متأخرا في الساحة النقديّة العالمية بصفة عامة والعربية بصفة خاصة، في فترة العصر الحديث والمعاصر وهذا ما جعله موضع الدراسة من طرف العديد من النقاد والباحثين من أجل مفهمته وتحديد مجال اشتغاله، على الرغم من أنه «لا يمكن التغاضي عن الطابع الإشكالي الذي يتصف به الخطاب النقديّ فهو كما يتبيّن لا يستقر على حال ولا يرضى بحدود ولا ضوابط صارمة، بل ولا يقتنع بمرجعية أو استراتيجية واحدة فهو ما يلبث أن يغير وجهته كلما زاحمته الخطابات المأدلجة»[1]؛ وهذا راجع الى اختلاف وتباين المفاهيم التي قدمها النقاد والدارسون لتعدد مشاربهم ومرجعياتهم النقديّة والفكرية؛ الغرب والعرب منهم على السواء.

[1]– حمزة بوسا حية : نقد النقد مساءلة في المصطلح والمنهج، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة مستغانم (الجزائر)، ع 24، جانفي 2019، ص471.

أ- مفهوم نقد النقد عند الغرب:

يجب الإشارة والتنويه إلى أن مختلف الدراسات والإرهاصات لظهور المناهج والحقول المعرفيّة النقديّة والفلسفيّة الحديثة منها والمعاصرة؛ الشكلانية، البنيوية والسيميائية، التأويل ونقد النّقد كانت بفضل تضافر جهود النقاد الغربيين الذين كان لهم السبق في التحديد والتقنين ووضع الأطر والمفاهيم وإبراز الموضوعات والآليات المستخدمة في ذلك، هذا لا ينفي وجود ممارسات وشذرات مبثوثة على الصعيد العربي في مجال نقد النّقد، حيث قدم " تزفيتان تودروف(*tZvetan Todorov*)" رؤيته المنهجية وتصوراته المفاهيمية وممارساته الإجرائية حول نقد النقد في كتابه " نقد النقد رواية تعلم"، الذي ترجمه إلى العربية سامي سويدان، وبناء على ذلك نجد عبد الملك مرتاض يخصص الحديث في كتابه " في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقديّة المعاصرة ورصد لنظرياتها " عن تودروف بقوله: «قد يكون تزفيتان طودوروف من أوائل، إن لم يكن أول، من اصطنع مصطلح نقد النقد ومنحه الإطار المنهجي، ورسخ له الأسس المعرفية، وذلك في كتابه «نقد النقد» الذي ترجم إلى العربية ببيروت »[1]؛ ما يمكن أن نلحظه من قول مرتاض أن هناك عدة استعمالات كانت سائدة لنقد النّقد دون الاصطلاح عليه ووضع جهاز مفاهيمي مصطلحي يحكمه فكان تودروف من أوائل من صرح به وبين منهجه وأسسه المعرفية بناء على نقد سابق له.

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقديّة المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع،(د ط)، الجزائر، 2010، ص248.

وقد عرّفه بقوله :« نقد النّقد هو تجاوز لكل حد، علامة على تفاهة الأزمنة على الأرجح: فمن ذا الذي يجد فيه فائدة ترجى »[1]، حيث نستشف من هذا القول أنه ضبابيا وفيه نوع من التعريف الفضفاض الإّ أنه يتساءل عن جدواه وفعاليته.

والجدير بالذكر إعطاء تودروف مصطلح "النقد الحواري" عوض نقد النّقد «لهذا السبب أدعو هذا النقد «حواريا» إذ لا يمكن بلوغ الحقيقة الذي أطمح إليه إلاّ بالحوار »[2]، حيث نجده قد استفاد من أشهر المقولات التي جاء بها ميخائيل باختين في الدراسات الأدبية على وجه العموم والخطاب الروائي على وجه الخصوص، بتأكيده على أن العمل الأدبي حلقة تتجانس وتتفاعل فيه العديد من الأصوات والحوارات المختلفة، وهذا ما جعل مترجم الكتاب يقول في مقدمته «كان الأجدر بتودروف أن يجعل عنوان كتابه «حوار نقدي» بدل أن يعتمد «نقد النقد» لكن العنوان الثانوي " رواية تعلم " يؤدي على ما يبدو، أيضا، دلالة أدق، وذلك نظرا لما يحفل به الكتاب من بعد «روائي» بما يتضمنه هذا اللفظ من بعد ذاتي يتسرب إليه من أدبيته، ويقصيه عن الموضوعية المعهودة في الدراسات المنهجية الحديثة »[3]؛ فلم تكن غاية تودروف التنظير لنقد النقد ولا تخصيص جانب وحيز واضح مستقل به كونه لا يتعدى «عملية ممارسة ومناقشة أعمال النقاد الآخرين، فهو لم يقدم تعريفا واضحا، ولم يبْن عليه على نحو يفصح عن فهم مغاير للممارسة السائدة في نقد النقد »[4]، وعليه فكانت بدايته مع تودروف عبارة عن انطلاقة تطبيقية دون التأسيس الفعلي له.

---

[1]– تزفيتان تودروف: نقد النقد رواية تعلم، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد، 1916، ص 16.

[2]– المرجع نفسه، ص 149.

[3]– المرجع نفسه، ص 12.

[4]– رشيد هارون: الأسس النظرية لنقد النقد، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، م 2، ع 1، حزيران 2012 ، ص 129.

والأمر سيّان بالنسبة "لرولان بارت(*Roland Barthes*) " الذي تنوعت آرائه وممارساته النقدية وشملت مجالات النقد عامة فنجد أعماله جاءت على شاكلة أنشطة نقدية زاوجت بين التنظير و التطبيق، وهذا ما أكده عبد الملك مرتاض بقوله: «لقد مارس رولان بارت أنشطة نقدية كثيرة، بالإضافة إلى مجالات النقد التقليدية كالتعليق على نصوص أدبية وتحليلها، وكالتنظير لبعض القضايا النقدية التي لا تتعلق بالتعليقات على النقد مثل «لامدرسة لروب قريي»، و«الأدب واللغة والواصفة» ، يمكن أن ينضوي بعضها تحت مفهوم «نقد لنقد» وذلك على الرغم من أن بارط لم يتكلف إطلاق مصطلح نقد النقد على ما كتب أصلا»[1] ، كما نجد إنريك أندرسون إمبرت يتحدد عنده خطاب نقد النقد كونه «يشتغل على نصوص النقاد الكبار دون غيرهم»[2] ، وهذا ما عرج عليه في سياق حديثه عن نقد النقد بقوله:« احدى الطرق تتمثل في اختيار نصوص عدد قليل من كبار النقاد فقط، وفك رموز مفاهيمهم الفردية عن العالم، ونظرياتهم عن الأدب، قوائم قيمهم وأساليبهم، أي أن نصنع من النقاد ما يصنعه النقاد مع الشعراء»[3]، أي أن الزاوية اقتصرت في القول السابق حول التركيز على الاشتغال على نصوص معينة للكبار فقط كما ذكر إنريك أندرسون، بتحليلهم ومناقشتهم، «وهكذا يمكننا أن ندعي أن مفهوم «نقد النقد» إلى يومنا هذا مازال «مفهوما» يشيد ويبني، فهو في بدء الأمر وغايته، مثل كل المفاهيم التي لها حياة تنتقل من التسميات والتصورات العامة، وتمر بمراحل

---

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 243.

[2]– محمدي بوعلام و بوقرومة حكيمة : في نقد النقد، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ج 1، ع 14، 15 جوان 2013، ص 311.

[3]– إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص65.

الصقل على مدلول اصطلاحي مخصص »[1]، و هذا لأنه لم يكن مستقل له مفهومه الدقيق والواضح لكي نستطيع تمييزه عن باقي الحقول والأنساق الفكرية الأخرى.

ب_ مفهوم نقد النقد عند العرب:

إنّ جلّ أصول ومرتكزات الأنساق الفكريّة والحركة النقديّة والتنظير لها كان وليدة ثقافة الآخر نتيجة للتفاعل والتحول الفكري الذي شهدته في مختلف الحقبات الزمنية، كلها أسهمت في بلورة نتاج رصين ذي مرجعيات وخلفيات إبستومولوجية، فلسفيّة ونقديّة متعددة خاصة به، مما دعى الذائقة العربية إلى السعي للاستفادة منه ومواكبة جديده؛ حدث ذلك عبر عملية المثاقفة فكان نقد النقد أبرزها « لأنه من الواضح أن الممارسات الإبستمولوجية هي التي منحت مجال (نقد النقد) طابع الاختصاص، وهي ذات الممارسات التي لا يمكن إحراجها من قالب المثاقفة، حيث أنّ الفارق الكائن بين ذلك النشاط الذي يعمد إليه كلّ ناقد في تأمله في أفكاره أو أفكار غيره النقدية داخل نصوصه النقدية، وبين هذا الاختصاص الذي لا يزال يبحث عن نفسه هو انطواء الأخير عن وعي بهدفه، وبالتالي ينحو نحو صياغة منهجه الخاص في ضوء تلك المثاقفة ذاتها »[2] ، وبالنظر إلى رؤية محمد الدغمومي في كتابه " نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر" بقوله: « إنّ خطاب نقد النقد والتنظير في الثقافة العربية لا يملك قوة انتظامه ولا يملك مرجعية، بل لا يملك فرضيات عمل نابعة من صميم الثقافة العربية ومن صميم الممارسة الإبداعية والفكرية الخاصة به »[3]، وما يسترعي اهتمامنا تعدد وكثافة مفاهيم نقد النقد في الساحة النقدية العربية قديما وحديثا، فنذكر منهم ما ذهب إليه خالد بن محمد بن خلفان

---

[1]– محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، ط1، الرباط، 1999، ص113.

[2]– نصيرة علاك : هموم المثاقفة النقدية في ضوء تفعيل مقولة نقد النقد، دفاتر البحوث العلمية، م 8، ع 1، 2020، ص 6.

[3]– محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر،ص 295.

السيابي في مقدمة كتابه في الحديث عن نقد النقد فهو يعد «بمثابة حركة متجددة لتداول الآراء النقدية ومناقشتها في إطار أوسع يتجاوز النظرة الفردية لناقد معين تجاه نص أدبي معين لتشكل مسارا متكاملا ومتواصلا /.../ كما يسهم في إعطاء ذاته صفة تنظيرية تجعل من يمارس نقد النقد يؤسس لمسارات نقدية يفترض أن تكون تجديدية »[1]، والمتمعن في قوله يفهم أن نقد النقد كفترة ديناميكية جديدة لتوسيع الرؤية السائدة وفتح النوافذ للمناقشات والحوارات و الأكثر من ذلك بعث النقد من جديد مع إعطائه الصفة التنظيرية لتشكل في الوقت ذاته لأفكار رؤى جديدة تسهم في تطور وتجدد المعرفة النقدية من جانب، ونقد النقد كمجال قابل للبحث والاجتهاد من جانب آخر.

كما يعرفه عبد الله توفيقي بقوله:« إن نقد النقد لغة واصفة للغة الواصفة، غير أن هذه اللغة تمتلك قدرة على ضبط موضوعها من خلال لغة تسعفها على الوقوف على كيفية اشتغال اللغة النقديّة الأولى »[2]، ثم يخصص حديثه أكثر بقوله:« إن خطاب نقد النقد ينتج لغته حينما يقوى على تأطير وضوعه بأدواته النظريّة والمنهجيّة والمصطلحيّة الّتي تميزه عن الخطابات الأخرى»[3]، ففي مراده الأول جعل نقد النقد لغة واصفة تعتمد على العلمية والدّقة والتحديد للوصول إلى ضبط موضوعها كما أشار هو إليها و تبيين أكثر مجال اشتغالها، وهذا إن دلّ على شيء إنما رغبة منه في جعل نقد النقد كحقل مستقل له أسسه وركائزه تحت تأطير آليات

---

[1]– خالد بن خلفان السيابي : نقد النقد في التراث العربي كتاب المثل السائر أنموذجا، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2010، ص 23.

[2]– عبد الله توفيقي : السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث والمعاصر– مقاربة في نقد النقد– ، عالم الكتب الحديث، ط1، 2012، إربد، الأردن، ص 02.

[3]– المرجع نفسه، ص 02.

وأدوات منهجية ، تمكنه من التفرّد والاختصاص على الحقول والخطابات المعرفية الأخرى، بحيث يصبح أكثر رصانة ووضوحا تنظيرا وتطبيقا.

ومن المفاهيم و التعاريف التي كانت أكثر حصرا لمجال نقد النقد وبيان غايته المرجوة هو تعريف جابر عصفور على أنه: « نشاط معرفي (ابستمولوجي) ينعكس معه النقد على نفسه ليختبر ويوضح الفرضيات التي تستند إليها المناهج والنظريات القائمة والمتوارثة »[1]، ونفس الرؤية اتخذتها نجوى القسطنطيني على أنه « خطاب يبحث في مبادئ النقد ولغته الاصطلاحية وآلياته الإجرائية وأدواته التحليلية »[2]، والملاحظ على كلاّ التعريفين يستنتج وجود رابط مشترك وهو انطلاقة نقد النقد من البحث في النقد أولا ففي القول الأول (ينعكس معه النقد على نفسه) والقول الثاني (يبحث في مبادئ النقد) من حيث اختبار صحة الفرضيات المطروحة وكذا الآليات الإجرائية الموظفة داخل المنظومة النقديّة.

كما نجد عبد الملك مرتاض قد سلك الوجهة ذاتها بقوله في آخر كتابه كخلاصة قدمها « إن نقد النقد شكل معرفي مكمل للنقد، ومهدئ من طوره، وضابط لمساراته /.../ وأن نقد النقد سيزدهر ويتطور حتما إلى الأفضل، ما ظل النقد الأدبي نفسه يتطور، هو أيضا، نحو الأفضل »[3]، في حين عرّفه الدغمومي بقوله:« بناء معرفي إجرائي وظيفي يعمل بإستراتيجية واحدة وينتج معرفة تصب في مجرى المنهجيات وتعمل بإستراتيجية ليست أبدا إستراتيجية التنظير أو النظرية الأدبية أو النقد، وإنما تستهدف من خلال معرفة طبيعة الممارسة النقديّة (

---

[1]– جابر عصفور : قراءة التراث النقدي، عين الدراسات والبحوث الإنسانية و الإجتماعية، ط1، 1994، القاهرة، ص 16.

[2]– رشيد هارون : الأسس النظرية لنقد النقد ص 123.

[3]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 253.

آلياتها، مبادئها، غاياتها، معرفتها)» [1]، وفي آخر الأمر خلص الدغمومي بعد تقديم الكثير من المراحل التي ساهمت في تكوين مفهوم نقد النقد حيث قال:« وقد جاء ذلك كله ليعزز طرح مفهوم ل "نقد النقد" ويرتقي به إلى كيانات العلوم الإنسانية، وليغدو نقد النقد خطاب تحقيق يستهدف تفكيك النص النقدي من أجل إعادته إلى عناصره المشكلة وتبين العملية التي أنشئ من خلالها في محاولة جادة لتحديد الذهنية التي أنتجته » [2]؛ ليصبح بذلك نقد النقد منهجية مؤطرة تمنح له استقلاليته استنادا إلى آلياته المعرفية وإجراءاته التطبيقية التي يستنطق بها الخطابات النقديّة، فالدغمومي «يطمح إلى صياغة نموذج معرفي لخطاب نقد النقد ومتن التنظير ليكون قادرا على استقراء معطياته واختبار نتائجه /.../ وبالتالي يتحدد المظهر الابستمولوجي لنقد النقد في البحث في شروط إنتاج النقد للأنساق المعرفية وتشكيل البنيات الذهنية » [3].

و وفق ما تقدم ذكره سعى بعض النقاد ومحاولة منهم إلى جعل مجال نقد النقد كعلم وإرسائه وفق أسس علمية دقيقة رصينة دون جعله كمفهوم فضفاض لا دعامة له «وكأن نقد النقد لا يشتغل سوى في المجال الأدبي وحده، في حين هو ممكن متاح، في الحقول الإنسانية المختلفة » [4]، وهذا ما يفتح آفاق التأويل التي يكون بها ناقد النقد على دراية تامة بها وبموضوع نقد النقد.

---

[1]– محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 52.

[2]– المرجع نفسه، ص 119.

[3]– محمد بوعزة: قراءة في« نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر» لمحمد الدغمومي، مجلة الكلمة، ع1 ، 8 ديسمبر 2013، ص 2.

[4]– عبد العظيم السلطاني: مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، تموز للطباعة والنشر، ط1 ، دمشق، 2018، ص 15.

ج_ موضوع نقد النقد:

أصبح من البديهي القول أن موضوع النّقد لا يخرج عن كونه« فنّا يتناول فيه الناقد النصوص الأدبية بالدرس و التحليل» [1]؛ كيفية تلقيها وتذوقها، وبين نقد النقد الذي يتعدى مجاله دراسة النصوص الإبداعية إلى استهداف للخطابات والنصوص النقديّة، أي «أن نقد النقد مرتبط نقد الإبداع لا الإبداع ذاته » [2]، حيث يصبو نقد النقد إلى محاولة لتتبع النقد وقراءته ومعالجة مواطن الخلل والقصور فيه لاستنطاق معاني النص وبيان خصوصياته، ليصل في نهاية المطاف إلى استثمارها وتثمينها لبلوغ درجة الرقي بها، ويعد باقر جاسم محمد أحد من تحدث في موضوع نقد النقد حيث يقول في شأن ذلك: «لكل علم أو فرع من فروع المعرفة موضوعا، أو (subject) يختص بدراسته، فإن موضوع نقد النقد يتضمن عنصرين مختلفين أولهما النقد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي، وثانيهما الأعمال الأدبية /.../ وهذا يعني أن موضوع نقد النقد أوسع من موضوع النقد الأدبي؛ لأن النقد الأدبي نفسه يقع ضمن موضوع نقد النقد » [3]، وعليه أمكننا القول أن نقد النقد أصبح له نظرته الخاصة والتي تركز عليها اعتمادا على آليات تصنع فرادته وتميزه وحين نطبق هذه القاعدة على النقد الأدبي، نجد أن موضوع النقد الأدبي يتضمن عنصرا واحدا هو دراسة الأعمال الأدبية وطرق تلقيها وتذوقها، أما حين نطبق هذه القاعدة على نقد النقد فنجد أن موضوع نقد النقد يتضمن عنصرين مختلفين أولهما النقد الأدبي في مستوييه النظري والتطبيقي وثانيها الأعمال الأدبية » [4]، ومنه يقع الاختلاف

---

[1]– بوساحة سهيلة : نقد النقد والبعد الابستمولوجي، مجلة ميلان للبحوث والدراسات،ع 5، جوان 2017 ، ص 761.

[2]– ريمة خلدون : المشروع النقدي عند أحمد يوسف كتاب القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة أنموذجا، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2019/2018، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص 60.

[3]– محمدي بوعلام و بوقرومة حكيمة : في نقد النقد، ص 317.

[4]– ريمة خلدون : المشروع النقدي عند أحمد يوسف، ص 68.

بصورة جلية تأسس من خلالها موضوع نقد النقد كونه دراسة في المقام الأول للخطاب النقدي بشقيه النظري والتطبيقي وفي المقام الثاني الاهتمام بالأعمال الأدبية على «اعتبار أن ناقد النقد يرتكز على المعرفي من خلال الاستعانة بمنهج نقدي للوصول إلى الجمالي وناقد النقد يرتكز على الجمالي للوصول إلى المعرفي» [1]، مما يعني أن مجال اشتغال نقد النقد واسع يتضمن في اشتغاله النقد والأدب على خلاف النقد الذي يتخذ من الأدب فقط مجال اشتغاله وينشد الغاية الجمالية فيه.

د_ وظائف نقد النقد:

إذا كان نقد النقد عبارة عن ممارسة نقديّة لمتون نقدية فإنه لا محالة يستند في ذلك إلى وظائف خاصة به وقد نوه الدغمومي إثر تعريفه لنقد النقد إلى وظيفة بقوله:« نقد النقد هو فعل تحقيق، واختبار، وإعادة تنظيم المادة النقديّة بعيدا عن أي إدعاء بممارسة النقد الأدبي إنه يقوم فعلا بنقد آخر وصلته بالأدب غير المباشرة» [2]، وبما أن نقد النقد كما صرح على أنه ممارسة نقدية تقوم على التحقيق والاختبار فإن مهمته حسبه هي«إعادة تنظيم المادة النقدية وهو أمر لا يخلو من وهم، إذ ليس من مهمات نقد النقد إجراء أي تعديل في النص النقديّ والأدبيّ، وإنما يقتصر الأمر على مناقشة أسسه المنهجية، ومنطلقاته الفكرية وانسجام نتائجه مع حقائق النص المنقود من جهة ومع منطلقات الناقد نفسها من جهة أخرى» [3]، كما نجد باقر جاسم قد تطرق هو الآخر إلى عرض وظائف نقد النقد محددا إياها في شكل عناصر «بداية بتفكيك بنية النص

---

[1]– بوساحة سهيلة : نقد النقد والبعد الابستمولوجي، ص 761.

[2]– رشيد هارون : الأسس النظرية لنقد النقد، ص 124.

[3]– بدرة قرقوي: نقد النقد في المغرب العربي،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر ما بعد البنيوية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2015/ 2016 ، ص 26 .

للكشف عن الأنساق المضمرة، ثم إعادة قراءة مزدوجة، بهدف الوصول إلى ما وراء المعنى» [1]؛ من خلال تعرية الأنساق الهامشية، والعمل على تحليلها، يسمح هذا بتعدد القراء تبعا لتعدد ثقافاتهم وتصوراتهم.

2_ تأصيل نقد النقد

لقد برزت العديد من المحاولات لتأصيل مصطلح نقد النقد؛ بشقيه الغربي والعربي قديما وحديثا مع كثرة الممارسات تنظيرا وتطبيقا.

أ_ نقد النقد في الثقافة الغربية:

من الضروري الإشارة إلى البدايات الأولى لتشكل نقد النّقد عند الغرب وذلك بارجاع العديد من الباحثين والدارسين أولى البواكير والإرهاصات النقديّة التي مهدت لظهوره بإثبات وجود ممارسات وأنشطة نقدية في كتبهم ، لكنه كمصطلح لم يخصص للدراسة والتحليل إلا مؤخرا على اعتبار أنه مجال بكر في الخطاب النقدي لم يظهر إلا في القرن العشرين «فلا حاجة إلى إعادة التأكيد بأنه قد فرض نفسه على الفكر النقدي ملحا على تساؤلات متعلقة بالقيمة المعرفية للخطابات النقديّة » [2]، لأن الهدف المتوخى من قراءة المتون النقدية هو معالجة المثالب السابقة لتصحيح المسار في إيجاد نظريات ورؤى جديدة، وقد أشار باقر جاسم إلى الإرهاصات والجذور الأولى لنقد النقد إلى نظرية المحاكاة عند أرسطو حيث عدّ «نظرية أرسطو في المحاكاة البذرة الجنينية الأولى التي وصلت مما يمكن عدّه نوعا من نقد النقد النظري غير المباشر، على نظرية أستاذه أفلاطون المثل الّتي وردت في كتابه (الجمهورية) في جعل من الصنفين(النظري)

---

[1]– بدرة قرقوي: نقد النقد في المغرب العربي ، ص 27.

[2]– دلال فاضل : نقد النقد في الفكر النقدي الجزائري المعاصر، قراءة في كتاب النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد لعمر عيلان، مجلة إشكالاتي اللغة والأدب، مج 10، ع 2، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2021، ص 476.

و (التطبيقي)، لأن الفكر النقدي في تلك المرحلة التاريخية المبكرة لم يكن قد عرف النقد ناهيك عن تصنيفه في نظري وتطبيقي»[1]، وتأسيسا على ذلك نفهم بأن نقد أرسطو لنظرية أفلاطون يعد اللبنة الأولى الّتي تمخض منها نقد النقد النظري غير المباشر.

وفي نفس الصدد نجد تودروف قدّم توضيح واستعراض بعض الأعمال النقديّة في كتابه "نقد النقد" من رؤية منهجية تقوم على «إعادة الفحص في الكيفية التي تم من خلالها التفكير في الأدب والنقد في الفترة الممتدة بين (1920–1980) وهذا الغرض جعل من تودروف أول من استخدم هذا المصطلح»[2]؛ الرؤية المنهجية للتنظير لنقد النقد عنده في عدم تخصيصه جانب مستقل وجليّ، وإنما كانت ممارسات نقدية ومناقشة مؤلفات نقاد معينين وهذا ما أعلن عليه تودروف في إيضاحات أولية من كتابه بقوله:« إنني أرغب في معاينة الكيفية التي يتم فيها التفكير بالأدب والنقد في القرن العشرين؛ وأن أسعى في الوقت نفسه لمعرفة ما قد تكون عليه فكرة صحيحة عن الأدب والنقد/.../ ثم في تحليل التيارات الإيديولوجية الكبرى لهذه المرحلة»[3]، وتأسيسا على ذلك يمكن القول إن المتوخى من الممارسة التطبيقية له انصبت حول فحص ومعاينة الكيفية التي وصل إليها النقاد في العصر الحديث دون الحكم وتسليط الأنوار على زواية معينة بل كانت رؤية عامة وشاملة يظهر فيها تودروف من خلالها أنه لم يكن يريد«أن ينتقد مذهبا نقديا بعينه، بالمعنى الحرفي لمصطلح النقد في نزعته التقليدية على الأقل، فيرفضه

---

[1]– رشيد هارون : الأسس النظرية لنقد النقد، ص 129.

[2]– المرجع نفسه،ص133..

[3]– تزفيتان تودروف: نقد النقد رواية تعلم، ص 16.

أو يقبله، أو يدافع عنه أو يهاجمه ولكنه كان بصدد تقديم رؤية شاملة أو واسعة الأبعاد على الأقل» [1]، فاهتمامه في الغالب كان بغية تقديم نظرة عامة دون التفصيل والعرض فيها.

ب_ نقد النقد في الثقافة العربية:

لامناص من القول كذلك أن نقد النقد في الثقافة العربية كان موجود أيضا «باعتباره نشاطا فكريا نوعيا، فهو قديم في مادته حديث في مصطلحه، له علاقة بكثير مما دارت حوله من مناظرات العرب القدامى ومساجلاتهم، من قضايا أدبية وبلاغية ونقدية نظرية وتطبيقية لم نشك في دلالتها»[2]، وللحديث عن هذه الأنشطة والممارسات التي كانت موجودة أنذاك حيث اتخذت أشكالا عديدة تمثلت في ما وضحه مرتاض بقوله: «ونحن نرى كثيرا من النقاد القدماء مارسوا كتابة نقد النقد إما تحت مفهوم النقد، وإما تحت السرقات الأدبية، وإما تحت رواية أقوال وآراء نقدية لعلماء لم يكتبوها لكنها عرفت لهم ، وعزيت إليهم، ثم وقع التعليق عليها من آخرين لدى التدوين »[3] ، ونجد أن هناك أحدا من الباحثين من خلال دراساته السابقة لنقد النقد عند العرب قام بحصرها في ثلاث مراحل حتى أسس دعامته وهي:

« مرحلة ممارسة نقد النقد دون الإشارة إليه مصطلحا ومفهوما من الإشارات التطبيقية الأولى في نقد النقد ما ذكره ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء حول ما نسب إسحاق من شعر لعاد وثمود، وما جاء من ردود في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري وكذلك ما ورد في

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 243.

[2]– رشيد هارون : الأسس النظرية لنقد النقد، ص 121.

[3]– عبد المالك مرتاض : في نظرية النقد ص 230.

كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه»[1]، حيث شكلت هذه الإشارات اعتراضات ومقارنات تجسدت في ممارسات تطبيقية يمكن إدراجها ضمن نقد النقد.

«مرحلة الإشارة العابرة للمصطلح أو المفهوم دون التصدي لتأصيله وتحديد حقل اشتغاله وآلياته: ويمثل هذه المرحلة كتاب محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي وكتاب محمد عزام تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد وكتاب خالد بن خلفان السيابي نقد النقد في التراث العربي»[2]؛ انصب اهتمام انقاد العرب في هذه المرحلة حول المدونات التراثية النقدية، والعمل على تأصيلها وبلورتها من خلال قراءة حديثة لها في الساحة النقدية العربية.

«مرحلة نضج المصطلح والمفهوم الذي بباطنه: وهي المرحلة التي أدت إلى اتخاذ موقف علمي من استغلال الحقل المعرفي لنقد النقد ويمثل هذه المرحلة كتاب محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر وبحث باقر جاسم محمد نقد النقد أم الميتانقد، محاولة في تأصيل المفهوم، وبحث نجوى القسنطيني في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره»[3]، وعليه فمن خلال هذه المرحلة يتضح لنا وجود فارقا في النضج والتأسيس على أكتاف النقاد العرب سعيا إلى الاستقلالية وفرض وجوده على المشهد الثقافي العربي.

---

[1]– حزوبي بلقاسم : محاضرات في مادة النقد السداسي الثاني السنة الأولى ماستر، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2018–2019، ص 28، 29.

[2]– المرجع نفسه، ص 28، 29.

[3]– المرجع نفسه، ص 29.

ثانيا: الآليات الإجرائية لنقد النقد:

استنادا لما عرضناه في الرؤية المنهجية لنقد النقد يمكننا إدراج نقد النقد كمعرفة أو كعلم مستقل قائم بذاته يحاول فرض وجوده بين أوسط النقاد والباحثين مستعرضا بذلك موضوعه ووظائفه والسمات التي يقوم عليها، وقد ظهر نتيجة التراكم المعرفي للمنجزات النقدية ما أدى الى صعوبة كبيرة في الإحاطة به، فبرز كمعرفة ابستمولوجية تسعي الى فهم طبيعة الممارسة النقدية لنقد الابداع فيقوم بفحصها وتحديدها ليتوصل الى قراءة ثانية على ما قدمه الناقد الأدبي في قراءته.

و إذا كان نقد النقد علم أو استراتيجية تسهم في تطور الدراسات، فلابد أن له منهج يتحكم في عمله، وتعد هذه المسألة موضوع متشعب شغل بال النقاد والدارسين وقد أقيمت دراسات عديدة حول إن كان لنقد النقد منهج خاص به تحكمه آليات إجرائية يعتمدها الناقد في تحليله أم أن هذا العلم يتكئ على مناهج النقد الأدبي ولم يستقل بمنهج خاص به، وإن هذه المسألة تجرنا إلى البحث عن الجواب فنطرح التساؤل التالي:

*هل لنقد النقد منهج خاص به وماهي آلياته الإجرائية؟

*كيف يقارب نقد النقد النصوص النقدية؟

تعد دراسة المنهج أو الآليات الإجرائية كما قلنا سلفا أنها موضوع صعب ومتشعب لم يتوصل النقاد إلى دراسة مقنعة فيه بإستثناء ناقد واحد هو الدكتور "حميد لحمداني" إذ نلتمس الإجابة على تساؤلنا السابق من خلال الدراسة التي قدمها في كتابه "سحر الموضوع" والتي تقتضي بضرورة أن يستقل نقد النقد بمنهج خاص به يميزه عن باقي المناهج أو بالأخص مناهج نقد

الإبداع «إذ من غير المناسب أن يتبنى ناقد النقد تلك المناهج التي تبناها نقاد الإبداع»[1]؛ بعد أن أعترف به كعلم يستحق الدراسة وبذلك فإن «نقد النقد هو نقد في مستوى آخر من البحث المعرفي وعلى كل مهتم به أن يستوعب مبادئه وآلياته وأن يميز بينه وبين المناهج الخاصة بدراسة الأدب»[2]. لكي لا يقع هناك تعالق أو تشابه بين تحليل ناقد الأدب وتحليل ناقد النقد فيؤدي للخلط بينهما، ويرجع الناقد السبب الذي جعل منه يرفض تبني مناهج الإبداع هو أن« المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس هو المعرفة بل هو معرفة المعرفة هو إذن مجبر إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبستيمولوجي»[3]، وبذلك يختلف نقد النقد في مجال اشتغاله عن النقد الأدبي وهذا الاختلاف يمنحه الاستقلالية عن مناهج النقد الأدبي، ويعيد له الطريق لضبط آليات اشتغاله.

ويشير حميد لحمداني إلى المنهجية العامة التي يتقيد بها نقد النقد هي أن« يحكم تخصصه في تأمل مناهج النقد سواء في جانبها النظري أم التطبيقي مدعو إلى استخدام أداة الوصف فهي وسيلته الأساسية للنظر في الأعمال النقدية التي من شأنها أن تدرس الفنون الأدبية»[4]، وبذلك يتخذ من الوصف آلية تسمح له بالقيام بممارسته النقدية بشرط أن يجعل ناقد النقد «نفسه منقادا إلى اتخاذ موقف محايد في معالجته لشتى التصورات المنهجية مع القبول المبدئي باختيارات نقاد الأدب المنهجية»[5]، فحيادية الوصف تؤدي بالناقد إلى إنتاج جديد «

---

[1]– حميد لحمداني:سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة أنفو برانت فاس، ط2، 2014، ص 9.

[2]– المرجع نفسه، ص 9.

[3]– المرجع نفسه، ص 10.

[4]– المرجع نفسه، ص 10 .

[5]– المرجع نفسه، ص 10.

للمادة الموصوفة بطرائق أخرى مثل تقديم الخلاصة أو الشرح والتوضيح»[1]، فبذلك تكون العملية الوصفية التي قدمها ناقد النقد خلاصة وشرح للمتن النقدي. ولكي يتسنى لناقد النقد جعل العملية الوصفية ممارسة تحليلية للأعمال النقدية «يستلزم أن يكون ناقد النقد ملما بأصول المناهج النقدية المناسبة لنقد الأدب، وعارف بالمنهج أكثر من معرفة ناقد الأدب به، ليتمكن من النجاح في مهمته في محاكمة الناقد منهجيا»[2]، هذه مهمة شاقة بالنسبة لناقد النقد لكنها لازمة لابد منها لكي يتمكن من تحويل الوصف إلى ممارسة تحليلية للأعمال النقدية ويجعلها تحظى بقدر كبير من خصائص البحث المعرفي والمنهجي.

ويرى حميد لحمداني في تنظيره أن مهام نقد النقد الأدبي متنوعة متعددة وأنها« لا تقتصر على فحص النصوص النقدية التي حللت نصوصا إبداعية، فمن مهامه الممكنة، أيضا فحص النصوص النظرية للمناهج النقدية والنظرية الأدبية، ومثل هذا الفحص لديه يؤدي إلى الاطمئنان إلى وجود منطلقات معرفية لقياس علمية النظريات الأدبية أو أصول المناهج النقدية»[3]. وقد أشار الناقد إلى مقاييس تهدف إلى تأسيس طابع علمي لأي نظرية أو منهج وحددها في ثلاث مرتكزات:

أ- «توفر طابع الوضوح، سواء بالنسبة للفرضيات أم بالنسبة للنتائج.

ب- استخدام لغة نظرية دقيقة تجنبا لكل خلط بين المفاهيم.

---

[1]- حميد لحمداني:سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص 11.

[2]- عبد العظيم السلطاني: مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، ص 97.

[3]- المرجع نفسه، ص 97.

ج- طواعية جميع التأكيدات التي تتضمنها النظرية أو المنهج لقابلية الفحص (Vérifiabilite) في تطبيقات متعددة»[1]، ولم يكتف الناقد من جعل الدقة والوضوح شرطا في النظرية أو التصور المنهجي، إذ أنه أضاف جانبين أساسيين لابد للنظرية من توفرهما وهما:

-«جانب النمذجة: أي أن تصنع أنموذجا(Paradigme) يمكن من وصف الظاهرة الأدبية.

-جانب الوظيفة الإنتاجية (Fonction Productive) أي أن تمتلك النظرية الأدبية القدرة الكافية على اكتشاف علاقات جديدة في الظاهرة الأدبية لم تكن مرصودة في النظام المعرفي السابق»[2]، ويشترط في هذا التصور أن تكون« النظرية الأدبية مرنة بنائيا قادرة على التكيف وفاعلة وظيفيا وبسبب هذه المرونة البنائية والفاعلية الوظيفية تكون النظرية النقدية على استعداد دائم لقبول المراجعة والنظر في ذاتها، لغرض التقويم والتقييم واقتراح الجديد»[3]، وهذا يضيف إلى الناقد مهمة أخرى هي فحص النظرية نفسها وتقييمها والبحث عن انتاج جديد لها، إضافة إلى ذلك فإن ناقد النقد « سيكتفي بتتبع رحلة الناقد بين النص والواقع، ولن يكون عالم الإيديولوجيات أن يعارض نوعية التأويلات أو المعطيات الإيديولوجية والواقعية المستخدمة في التحليل بل سيهتم أثناء وصف هذه الجوانب بمراقبة عمليات التفكير و التحليل والاستدلال عند ناقد الأدب، ومدى وضوح الفرضيات والنتائج»[4]، ومعنى ذلك أن ناقد النقد سيهتم بعمليات التفكير والتحليل عند ناقد الأدب، وفي مدى

---

[1]- حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، ص 13-14.

[3]- عبد العظيم السلطاني: مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، ص 98.

[4]- حميد لحمداني: سحر الموضوع، ، ص 15.

وضوحها في الفرضيات والنتائج وبالتالي مهمته تتمثل في تأمل وفهم الآليات التي انبنى عليها العمل الإبداعي، فتكون مناهج النقد الأدبي سوى مرجع تعود إليه النظرية النقدية لبناء نفسها؛ يتبين لنا من خلال هذه الإضاءة المعرفية التي قدمها لنا حميد لحميداني أنه سعى إلى تنصيب هيكل لبناء منهج ذي كفاءة معرفية خالصة وفق أسس ومرتكزات تتحكم في معيارية انضباط الآليات الإجرائية التي يعتمد عليها هذا المنهج، وقد اتجه الناقد إلى عرض منهجيته المبتكرة في تحليل النصوص النقدية وقد صرح في كتابه أنه استمد معالم هذه المنهجية «من الباحثة الابستيمولوجية "جوهانانتالي" في مقال نقدي لها يناقش الدراسات النقدية التي تناولت قطط بودلير بالتحليل مدخلا سمته مسائل في المنهج والواقع أنها حددت فيه بعض المبادئ الأولية التي ينبغي أن يتوفر عليها كل دارس للنصوص النقدية مهما كان النوع الأدبي الذي تتخذه هذه النصوص موضوعا لها»[1]. وقد دعا الناقد للاستفادة من هاته المبادئ والأسس في التحليل، حيث تتمظهر هذه المبادئ عند جوهانانتالي في تحديد الأهداف، المتن المدروس، الممارسة النقدية التي تضم كل من الوصف والتنظيم والتأويل، ثم التقويم الجمالي وأخيرا اختبار الصحة.

1- الأهداف:

تعد المبدأ الأول الذي يقتضي علينا دراسته في مقاربة النصوص لأن «معرفة أهداف ناقد الأدب تسهل على ناقد النقد تحديد رؤيته المنهجية التي اعتمدها، وهي تختلف باختلاف المبادئ التي يقوم عليها كل منهج في مقاربة النصوص»[2]، وبذلك تكون الأهداف تحمل الغاية الكامنة وراء إقدام الناقد لتحليل النص وهي صعبة التحديد «لأنه ينبغي ملاحظة

[1]- حميد لحمداني: سحر الموضوع ، ص 17.

[2]- عليمة حمزاوي: خطاب نقد النقد ومستواه الإجرائي عند حميد لحميداني، ص 103.

التداخل الذي قد يقع أحيانا بين المناهج في دراسة واحدة، وهذا شيء يحدث في نقد الرواية كما يحدث في نقد الشعر»[1]، ومنه فإن تحديد الأهداف مرتبط بتتبع المنهج المتبع إذ« تدعو نتالي الدارس إلى اقتفاء أثر منهجية الناقد في المصادر والمراجع التي وظفها، كونها تسهل عليه التعرف على الخلفيات النظرية المتحكمة في تحديد أهداف دراسته»[2]، وإن تحديد المنهج مهمة صعبة مثل تحديد الأهداف وذلك يعود على نوعية القراءات إذ تختلف فمنها «ما خلت دراسته من مقدمة منهجية، كما أن وجود المقدمات ليس دائما كافيا لتحديد المنهج، لأن الكثير منها لا يشير أصلا إلى منهج ما والبعض الآخر قد يلفه الغموض، مما يجعل تلمس النوايا المنهجية الخفية للناقد أمرا شاقا»[3]، وبالتالي فإن مهمة التعرف على المنهج ليست بالأمر الهين عن الناقد، لكن هذه الخطوة تمكننا من تحديد مدى «انسجام النظرية المنهجية نفسها ومدى تلاؤمها مع الأصول التي أخذت منها، فقد يكون هناك تغير في التصور الأصلي للمنهج أوإضافة أوعدم تمثل لبعض الجوانب المستمدة منها»[4]. ومعنى ذلك أن الناقد يصرح بمنهج معين في البداية لكنه في التطبيق قد لا يلتزم بذلك المنهج فيحدث تغيير، أي أنه قد يصرح بأنه لن يتبع أي منهجية لكن في تحليله يتقيد بمنهج معين خاص به، وبذلك نستنتج إلزامية تحديد المنهج ليسهل على ناقد النقد تحديد أهدافه في ممارسته النقدية.

---

[1]– عليمة حمزاوي: خطاب نقد النقد ومستواه الإجرائي عند حميد لحميداني ، ص 17.

[2]– المرجع نفسه ، ص 104.

[3]– حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 17.

[4]– المرجع نفسه، ص 18.

2- المتن:

هو الآلية الثانية من الإجراءات التي يستلزم تحديدها من طرف الناقد حيث« يعتبر عملية أساسية في مجال نقد النقد لأن التصور النقدي قد يحدد هو نفسه المتن الذي يشتغل عليه»[1]، أيّ يحده من خلاله ناقد النقد طبيعة النصوص الأدبية المدروسة و ينظر في إمكانية تماشيها مع المنهج الذي يتبعه الناقد «ويبقى يعد هذا أن قيمة النصوص المختارة للتحليل تلعب دورا كبيرا في تحقيق نتائج محددة في الدراسات التي تتناولها /.../ و أن اختيار النصوص المدروسة من عصور متباينة يقتضي أن يكون الناقد شديد المرونة في التعامل معه»[2] ، نستنتج من ذلك أن تحديد المتن المدروس عملية ضرورية في الممارسة النقدية لأنه يسهم في إبراز مدى مقبولية المنهج الذي يتبعه الناقد لدى النصوص الأدبية.

3_ الممارسة النقدية:

تبني هذه الدراسة على ضرورة «معرفة طبيعة الممارسة النقدية لناقد الابداع ومدى تطابقها للمفاهيم النظرية، وقدرته على التحكم في الجهاز الاصطلاحي للمناهج النقدية الغربية، سواء أكان النقد قد تبنى منهجا واحدا أثناء مقاربته للنص الإبداعي أم حاول التركيب بين عدة مناهج نقدية مختلفة على أساس التوفيق بين أدواتها الإجرائية»[3]، أي أن هذه الآلية تبحث في مدى مطابقة المفاهيم النظرية مع خطوات التحليل التي يقوم بها الناقد في تحليله، «وهذه الممارسة لا تكون عشوائية كي لا يسلط ناقد النقد على النصوص النقدية

1- عبد العظيم السلطاني: مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، ص 18.

2- حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 18.

3- عليمة حمزاوي: خطاب نقد النقد ومستواه الإجرائي عند حميد لحمداني، ص 104.

بل يجب أن تكون ضمن آليات وأدوات إجرائية تحكم هذه العملية»[1]، وأول أداة صرحت بها "جوهانانتالي" هي:

أ/ الوصف:

يعد الوصف أولى الخطوات الإجرائية التي تبني عليها الممارسة النقدية لأنه «يعتمد على ماهو موجود داخل النص المدروس، إلا أن الناقد لا ينطلق في الواقع من لاشيء، فثقافته الخاصة تتدخل في هذا المجال بشكل يكاد يكون أساسيا، لأن طبيعة تأمل الناقد في السرد والوصف والحوار والأبطال والأوزان والاستعارات تتأثر بمفاهيمه المسبقة عن هذه الظاهرة»[2]. ومنه تعد ثقافة الناقد لازمة لابد منها في الوصف، أي أنه ينطلق من خلفيات ومرجعيات معرفية سابقة عنده لكن تستلزم أن تكون ثرية علميا.

ب/ التنظيم:

تلعب هذه الخاصية دورا هاما وهو تنظيم العملية النقدية وفيها «تتجلى غاية ناقد النصوص الإبداعية في تقديم صورة وصفية لخصوصية النص الإبداعي موضع التحليل وينبه لحميداني إلى أثر اختلاف مناهج تحليل النصوص الأدبية، ففي دراسة الشخصية في الأدب مثلا، نجد الناقد الذي يتخذ من المنهج النفسي أداة يهتم عادة بالبعد النفسي للشخصيات/.../ في حين يهتم ناقد الأدب الذي يتبنى المنهج البنائي بدراسة فاعلية الشخصية ووظيفتها»[3]، وبالتالي فإن اختلاف مناهج تحليل النصوص يساهم في تحديد نظام الملامح المميزة للنص المدروس.

---

[1]– نوردين جويني : نقد النقد وآليات اشتغاله في الثقافة العربية من التنظير إلى التطبيق، ص 192.

[2]– حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 20.

[3]– عبد العظيم السلطاني : مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، ص 107– 108.

ج/ التأويل:

يعد التأويل في نظر النقاد عملية ليست «ضرورية بالنسبة لجميع النقاد ولكنه أساس فقط بالنسبة لمن لهم تصور خاص عن وظيفة الأدب سواء بالنسبة للأفراد مبدعين كانوا أو متلقين أم بالنسبة للمجتمع أو الطبقات الإجتماعية»[1]، والنقاد لا يلجئون إليه كثيرا في تحليلهم للنصوص لكن لحميداني «يرى بأن الناقد بحاجة للاستناد إلى علوم أخرى تكون بمثابة قوانين أساس تساعده على تحقيق وإضفاء معنى آخر على النص»[2]، نستنتج من ذلك أن التأويل ليس بالعملية الضرورية لكن حضوره يضفي على النص معنى آخر.

د/ التقويم الجمالي:

تتناول هذه الأداة مهمة التقييم والحكم على العمل الفني ويتمثل عند لحميداني أنه «يستند إلى مقاييس علم الجمال أو إلى بعض الخصائص التي تم استخراجها من نصوص روائية أو شعرية سابقة وقد يلجأ الناقد إلى مقاربة نصوص سردية مثلا مع أخرى لقيت نجاحا في الوسط النقدي والثقافي العام»[3]، ومنه يلجأ ناقد النقد إلى إبراز الجانب الفني للعمل الأدبي والقيمة الجمالية للأسلوب من خلال تقييم يقوم على أساس علم الجمال، أو من خلال خصائص نصية أو من خلال مقاربة نقاد لنصوص لقيت نجاحا.

هـ/ اختبار الصحة:

تعد هذه الخطوة الأخيرة من الآليات الإجرائية وتتضح «غايته في إعطاء فكرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن بيان تحليلي معين، بما فيه نظام وصفي وما يتصل بذلك من وسائل

---

[1]– حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 22.

[2]– عليمة حمزاوي: خطاب نقد النقد ومستواه الإجرائي عند حميد لحمداني، ص 106.

[3]– حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 22.

الإقناع المستخدمة، وما ينتج في النهاية من تأويل أو تحديد للقيمة الفنية للعمل المدروس»[1]، هذه التقنية خطوة للنظر في صحة المعلومات النظرية وسلامة النتائج التي خلص لها الناقد في قراءته، لكن تطبيقها يكون بإستثناءات لأنها ليست «قانونا شاملا يغطي كل تحليل نقدي، فبعض المناهج لا تستند إليه أصلا، في حين تستند إليه المناهج ذات المنحى العلمي كالبنائية وهي تحليل النصوص الأدبية لتأكد من صحة نتائجها، واختبار الصحة مبدأ أساس، وواسع الأبواب في عمل نقد النقد الأدبي»[2]، في حين أن تطبيق هذه التقنية قد يكون صعبا نوعا ما على ناقد النقد لأنه «لاسيما إذا لم يحدد النقاد النصوص التي اختاروها كنماذج للتحليل، لأنه في هذه الحالة سيظهر ناقد النقد إلى قراءة النصوص الإبداعية بدل أن يقرأ النص النقدي ، ومن ثم تم التعليق عليها /.../، وهنا سيتجه المجهود إلى ميدان آخر ليس هو الميدان الحقيقي» [3]، وبالتالي سيعترض الناقد لتضليل في دراسته فيتجه إلى نقد الإبداع وبذلك يكون تطبيق هذه التقنية محصور في نصوص محددة تجنبا لاختلاط القراءات بين نقاد الأدب ونقاد النقد.

وهكذا يتضح من خلال ما عرضناه في هذه الدراسة أن نقد النقد جاء ليفك التراكم المعرفي للمنجزات النقدية و كرؤية معرفية ونقدية منهجية تسعى إلى ممارسة نقدية بحتة، تحكمها آليات إجرائية دقيقة تشترط الإنضباط لتكون هاته الدراسة صحيحة وشاملة للموضوع.

---

[1]– حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 23.

[2]– عبد العظيم السلطاني : مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، ص 108.

[3]– عليمة حمزاوي: خطاب نقد النقد ومستواه الإجرائي عند حميد لحمداني، ص 107.

الفصل الأوّل: سيمياء الخطاب الشعري

(بحث في المفاهيم والممارسات).

1_ في المنظور الغربي

أ_ شارل بيرس

ب_ ميشال ريفاتير

ج_ جوليان غريماس

د_ يوري لوتمان

2_ في المنظور العربي

أ_ عبد الملك مرتاض

ب_ محمد مفتاح

ج_ أحمد يوسف

د_ عبد القادر فيدوح.

عرفت المناهج الغربية تطورا معرفيا جيدا في الفترة الأخيرة، فأصبحت المآل الوحيد للنقاد لاستعمالها في مساءلة النصوص القديمة والحديثة، وقد كان المنهج السيميائي الغني عن التعريف أحد تلك المناهج الذي بلغ درجة من النضج وتعددت اتجاهاته وشكل بعدا ثقافيا بين الغرب والعرب، فقد تأثروا به بشكل كبير فأصبحوا يعتمدون عليه كمنهج قرائي للبحث عن جوهر الخطاب الأدبي.

ونجد أن المنهج السيميائي أصبح يطبق للبحث في مجالات متعددة ومتنوعة« يستعمل في معالجة العلامات اللغوية للنص الشعري مثلا وغير اللغوية اللوحة التشكيلية مثلا »[1] ، وبذلك يكون المشروع السيميائي قد اتسع ليتخذ مسالك متعددة تحيلنا إلى معرفة المعنى أو الدلالة.

وقد تشكلت هذه الميزة نقطة استقطاب للنقاد والباحثين فنجد العديد من الدارسين الغرب والعرب يتعاملون مع السيمياء على أنها منهج في معالجو النصوص، وقد انبثقت عدة رؤى عن المنهج السيميائي ضمت مفاهيم وتصورات مختلفة كانت إضافة مميز لمجال السيمياء، حيث تعددت النظريات للنقاد في السيمياء وتباينت في مضامينها إلا أنها اتفقت في الهدف فهو تحليل النصوص الشعرية وسنرصد بذلك نظرات عدة لنقاد غربيين وبين نظرتهم وتعاملهم مع النصوص.

1_ في المنظور الغربي:

أ_ شارل ساندرز بيرس(Charles Sanders Peirce):

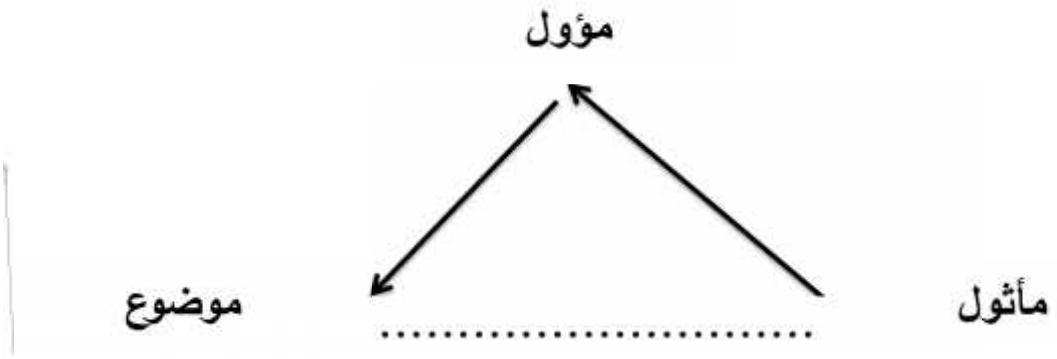
لطالما ارتبط اسم الفيلسوف "شارل ساندرز بيرس" بالسيميوطيقا لما له من عدة دراسات في هذا المجال حيث تعد السيميوطيقا عنده علم الإشارة الذي يضم العلوم الإنسانية، والطبيعية قوله:« ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزيقيا

[1]– فريد أمعضشو: المنهج السيميائي، مجلة ضفاف، ع06، 1 مايو 2004، ص78.

والجاذبية الأرضية/.../ إلاّ على أنه نظام سيميولوجي »[1] . وبالتالي فالسيميوطيقا علم شامل لكل العلوم ومجال مفتوح.

والسيميوطيقا في نظر بيرس« هي مدخل ضروري للمنطق وقد تتجاوز ذلك ليصبح المنطق ذاته رديفا لها »[2] بمعنى أنه جعل من المنطق علما مساويا للسيميوطيقا.

ويعرف بيرس العلامة أو المصورة هي« شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا »[3] وقد جعل من هذه العلامة ثلاثية الأبعاد مكونة من« ماثولا يقوم بالتمثيل(أول)، وموضوعا للتمثيل(ثان)، ومؤولا يضمن صحة العلاقة بين الماثول والموضوع (ثالث)، ولا يمكن أن يستقيم وجود أية سيرورة سيميائية إلا من خلال وجود هذه العناصر الثلاثة»[4] .



- الشكل البياني للعلامة الثلاثية[5]

1- مازن الواعر: مقدمة الإشارة- السيميولوجيا- لبيرجيرو، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص: 11.

2- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع 03، 1 يناير 1997، ص 84.

3- سيزا قاسم: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، شركة دار إلياس المصرية، القاهرة، ص: 26.

4- سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص: 107.

5 - المرجع نفسه، ص 77.

ونقدم هنا شرحا مبسطا لكل علامة على حدا:

- **الماثول:**« هو شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورا، إن العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى وهذه العلامة تحل محل شيء هو موضوعها »[1] ، وبعبارة أبسط فالماثول هو« الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر، إنه يقوم إلا بالتمثيل، فهو لا يعرفنا على الشيء ولا يزيدنا معرفة به، ذلك أن موضوع العلامة كما يقول بيرس، هو ما يجعل منها شيئا قابلا للتعرف»[2] ، و هو بذلك لا يمثل إلاّ الموضوع أي تكمن مهمته في تمثيل الموضوع.

- **الموضوع:**« هو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواء كان هذا الشيء الممثل واقعيا أو متخيلا أو قابلا للتخيل أولا يمكن تخيله على الإطلاق ويلخص بورس هذه الملاحظة بقوله: فموضوع العلامة هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع »[3] ، وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات:« الموضوع الديناميكي وهو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة وتحاول أن تمثله والثاني هو الموضوع المباشر وهذا النوع هو جزء من أجزاء العلامة وعنصر من عناصرها المكونة /.../ المشار إليه كما هو ممثل في العلامة» [4]. ومنه فالموضوع هو ما يمثله الدليل وهو ليس شرطا أن يكون واقعيا أو متخيلا.

- **المؤول:**« إنه عنصر التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة، فلا يمكن الحديث عن العلامة إلا من خلال وجود المؤول بإعتباره العنصر الذي

1- سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل، ص 78.

2- المرجع نفسه، ص 78.

3- المرجع نفسه، ص 81.

4- سيزا قاسم : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص 16.

يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمرا ممكنا »[1] ، إضافة إلى ذلك « هو الذي يحدد للعلامة صحتها ويضعها للتداول كواقعة إبلاغية »[2] ، ومنه فالمؤول هو عنصر رابط بين الماثول والموضوع ويجعل الأول يحيل على الثاني، وبناءا على العلاقة بين الماثول والموضوع والمؤول يتأسس تقسيم ثلاثي للعلامة.

الثلاثية الأولى:

العلامة النوعية: « هي نوعية (quality) تشكل علامة، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد، ولكن التجسد لا يرتبط اطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة»[3] ، بيد أن« كل النوعيات مفصولة عن سياقها، وكل الأحاسيس مفصولة عن أسناه تجسدها يمكن أن تشتغل كعلامة، فذلك الصوت الذي يمزق الظلام ولا يستطيع تحديد مصدره ولا سببه يشتغل كعلامة نوعية »[4] . ومنه فالعلامة النوعية تشتغل كعلامة والتجسيد لا يرتبط أبدا بطبيعتها كعلامة، مثل نبرة الصوت، لون لباس.

أ.**1 – العلامة المفردة:** « هي شيء أو حدث موجود فعلا يشتغل كعلامة، ولا يمكن أن يكون أن يكون كذلك إلا من خلال نوعياته، بحيث أنه يستدعي نوعية أو بالأحرى مجموعة من العلامات النوعية »[5] ، وعلى غرار ذلك فإن هذه العلامات النوعية تتميز« بطبيعة خاصة، ولا

1– سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل، ص 88.

2– المرجع نفسه، ص 88.

3– تشارلز ساندرس بيرس : تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري، ضمن كتاب، سيزا قاسم أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص 141.

4– سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل، ص 110.

5– المرجع نفسه، ص 113.

تشكل علامة إلا من خلال التجسيد الفعلي »[1] ، بمعنى أنها تشتغل كماثول لا من خلال العلامة النوعية وإنما بخاصيتها وهي الفردية.

أ.2- العلامة العرفية:« هي عرف(law) يشكل علامة، وينشئ البشر هذا العرف على العموم، وكل علامة متواضع عليها فهي علامة عرفية (وليس العكس). وليست العلامة العرفية موضوعا واحدا بل نمطا عاما قد تواضع الناس على اعتباره دالا »[2] ، ويطلق عليها أيضا العلامة المعيارية والقانونية « وكل علامة معيارية تدل من خلال تجسدها في حالة خاصة أطلق عليها نسخة»[3] ، وإضافة إلى ذلك « فإننا نتعرف على الأنواع من خلال النسخ إلاّ أن النسخة لا يمكن أن تكون دالة دون قانون يمنحها دلالتها»[4] .

خلاصة القول أن العلامة العرفية هي كل الأشياء المتعارف عليها كقواعد وقوانين على مستوى الجماعة.

ب_ الثلاثية الثانية:

قسم بيرس هذه العلامة الثلاثية إلى ثلاث علامات تمثلت في :

ب.1_ الأيقونة:« هو علامة تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع سواء كان هذا الموضوع موجودا أو غير موجود»[5] ، ويعرفها بيرس في قوله:« هي علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه

1- تشارلز ساندرس بيرس: تصنيف العلامات، ص 141.

2- المرجع نفسه، ص 141.

3- المرجع نفسه، ص 141.

4- أمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2010، ص 89.

5- سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل، ص 117.

الأيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له »[1] ، ومعنى ذلك أنها علامة لها بعض عناصر وميزات وصفات متشابهة مع الشيء الذي تحيل إليه، لا تشترط في ذلك أي شيء سوى مبدأ التشابه الذي يكون بين العلامة ومدلولها أو مرجعها.

ب.2_المؤشر: على حد قول بيرس هو« علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع »[2] ، يشير إلى أنه تمثيل يدل على موضوعه أو له علاقة ارتباط مع الموضوع حيث « ترتبط العلامات المؤشرات بموضوعها ارتباطا نسبيا وكثيرا ما يكون هذا الارتباط فيزيقيا أو من خلال التجاور »[3] ، ومن أمثلة عن ذلك الدخان بالنسبة إلى النار، فالدخان يحيل إلى وجود النار وبالتالي فالمؤشرات هي دلائل تنبه إلى موضوعات معينة.

ب.3_ الرمز: يعني به «علامة تحيل إلى الشيء الذي نشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة»[4] ، ويختلف الرمز على الأيقونة والمؤشر من خلال العلاقة بين العلامة والموضوع «فالعلامة التي تربط بين الدال والمشار إليه في الرمز عرفية محض وغير معللة، فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة فيزيقية أو علاقة تجاوز» [5]، أي لا تستند إلى علاقة تشابهية تربطه بحقائق موجودة في المواقع مثال الحمامة رمز السلام لكن ليس هناك علاقة تشابه بين الحمامة والسلام فالعلاقة قائمة على العرف والاستعمال «لذلك يطلق عليها في بعض الأحيان تسمية العادات أو القوانين وهي أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المحققة، ويمكن

1- سيزا قاسم : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص 31.

2- المرجع نفسه، ص 33.

3- المرجع نفسه، ص 33.

4- المرجع نفسه، ص 34.

5- المرجع نفسه، ص 34.

القول أنها تجليات للرمز نفسه» [1]، ومجمل القول أن الرمز علامة تدل على موضوعها من خلال العرف والاستعمال أي ما يتفق عليه الناس.

ج_ **الثلاثية الثالثة :**

يبنى المؤول على ثلاثية هي الحيز، التصديق والحجة:

ج.1_الخبر: «هو دليل يشكل، بالنسبة إلى مؤوله دليل إمكان كيفية أي أنه مدرك باعتباره يمثل هذا النوع أو ذاك من الموضوع الممكن، ويمكن للخبر أن يمدنا بإخبار، إلا أنه لا يؤول باعتباره شيئا يمدنا بإخبار معين» [2] ، وإلى جانب ذلك «فالمؤول الخبري دليل يسمح بفهم دلالة ممثل معين وذلك باستدعائنا لوسائله الخاصة لا غير» [3]. فالمؤول الخبري يشير إلى معلومات عامة و إلى العناصر التي تحويها العلامة.

ج.2_ التصديق: « هو علامة تشكل في علاقتها بمؤولها علامة لوجود فعلي/.../ إنها تستدعي بالضرورة خبرا كجزء منها لتؤول باعتبارها تشير إلى شيء ما» [4] ، وعلاوة على ذلك «فالعلامة التصديقية في حاجة لكي توجد إلى تحديد الماثول داخل وضعية ملموسة تستدعي بين حدين، فلا يمكن للمعنى أن يبقى في حدود ما يفرزه الماثول من معلومات أولية كعناصر لإخبار كاف» [5]. ومنه فالتصديق علامة لا تتجسد إلا في وجود فعلي شرطي وتشترط ذلك خبرا لتؤوله.

ج.3_الحجة: « هي علامة تشكل في علاقتها بمؤولها علامة قانون» [6]، وبمعنى آخر «إن الحجة وسيلة للتعريف بشيء ما، إنه دليل مدرك باعتباره يمثل موضوعه في خاصيته بوصفه

1- سيزا قاسم : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، ص 34.

2- مبارك حنون : دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، ص 57.

3-المرجع نفسه، ص 58.

4- سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل، ص 124.

5- المرجع نفسه، ص 124.

6- سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، ص 125.

دليلا والعلاقة الحجية علاقة عقلية إذن، فهي إما صادقة وإما كاذبة إلا أنها تترك المجال لفحص أسباب صدقها أو كذبها»[1]، كما أن الحجة «تسمح إذن بفهم دلالة ممثل حينما نضعه في إطار العلاقات التي ينسجها مع الدلائل الأخرى داخل سنن أو على وجع الدقة، داخل الأنموذج الذي ينتمي إليه» [2]. و بالتالي فالحجة هي فعل ذهني يحاول من خلاله الشخص إثبات صحة قضية ما.

ب_ ميشال ريفاتير(Michel Riffatterre):

كانت لميشال ريفاتير كتابات عدة في مجال السيمياء أشهرها كتابه "سيميوطيقا الشعر" الذي قدم فيه قراءة سيميائية لدراسة النص الأدبي، ويقول ريفاتير: «إن منطلقي الأساسي في سيميوطيقا الشعر هو التعامل مع الحقائق المتاحة للقارئ والتي يدركها عند تعامله مع القصيدة كنص متين»[3]، وهو بذلك يستهدف معرفة الدلالة المقصودة من القصيدة.

ويصرح ريفاتير باختلاف الشعر عن الأجناس الأدبية الأخرى من خلال طريقة التغيير حيث يقول: «يعبر الشعر دوما عن المفاهيم والأشياء غير مباشرة، أو أن الشعر يقول شيئا ويعني شيء آخر »[4]، وهذه تعني رمزية التصوير الذي يتميز بها الشعر وهذه الميزة تخلق معايير للقراء الأكفاء حيث يرى ريفاتير أن «القراء الأكفاء يذهبون إلى ما بعد المعنى السطحي، معتقدا بأن القصيدة غالبا ما تشذ عن القواعد العادية، وتهدد التمثيل الأدبي للواقع أو المحاكاة، ويتطلب فهم معنى القصيدة كفاءة لغوية، لكن القارئ النموذجي يحتاج إلى الكفاءة الأدبية كي

1- مبارك حنون : دروس في السيميائيات، ص 60.

2- المرجع نفسه، ص 60.

3- محمد جعفر أصغري وآخرون : دراسة سيميائية في قصيدتي التينة الحمقاء لإيليا أبي ماضي لمحمد جواد على ضوء نظرية ريفاتير، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع 52، خريف 1498، ص 22 .

4- ميشال ريفاتير: سيميوطيقا الشعر، نقلا عن ميشال أريفيه وآخرون : السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ)، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2008، ص 52.

يتعامل مع الشواذ القواعدية»[1]، أي أن القصيدة في بعض الأحيان تخرج عن سياقها المعتاد وبذلك يجب على القارئ أن يعرف كيف يتعامل مع مثل هذه الشواذ القاعدية، ويطور من كفاءته الأدبية، «والحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر »[2]. أعلى من الدلالة لتفسير ملامح النص.

ويستند الناقد في قراءته السيميائية للنصوص الشعرية إلى مستويين من القراءة:

ب.1_ قراءة استكشافية: تمثل هذ ه القراءة أول خطوة يقوم بها القارئ «قبل الوصول إلى الدلالة أن يتجاوز المحاكاة، حيث يبدأ حل شفرة القصيدة بالقراءة الأولى التي تستمر من بداية النص إلى نهايته /.../ ففي هذه القراءة الاستكشافية الأولى، يتم تفسير أولي، لأن المعنى يتم فهمه من هذه القراءة، ويعتمد الدور الذي يلعبه القارئ في هذه القراءة على كفاءته اللغوية التي تقوم على أساس مرجعية اللغة»[3].

ب.2_ قراءة استرجاعية: تعد هذه المرحلة الثانية التى يصل إليه القارئ في قراءته فهو هنا «يراجع ويعدل ويقارن باستمرار ما قرأ، وهو يقوم بقراءة بنيوية، فكلما استمر في قراءة النص، أدرك أن العبارات متعادلة لأنها تبدو وكأنها صيغ متعددة لمولّد بنيوي واحد، فالنص تنويع أو توزيع لبنية وحدة، وهذه العلاقة التي تستند إلى بنية واحدة هي التي تشكل الدلالة»[4]، حيث يتبين لنا من نظرية ريفاتير أن القارئ لم يعد فقط مستهلكا للنص إنما أصبح عنصرا فعالا في انتاج النص، فالقراءة الاستكشافية تمثل الخطوة الأولى لفهم المعنى، فتليها القراءة الاسترجاعية

1- محمد جعفر أصغري وآخرون : دراسة سيميائية في قصيدتي التينة الحمقاء لإيليا أبي ماضي لمحمد جواد على ضوء نظرية ريفاتير، ص 22.

2- ميشال أريفيه : سيميوطيقا الشعر، نقلا عن، ميشال أريفيه وآخرون : السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ)، ص 53.

3-المرجع نفسه، ص 54.

4- ميشال أريفيه : سيميوطيقا الشعر، نقلا عن، ميشال أريفيه وآخرون : السيميائية (الأصول، القواعد، والتاريخ ، ص 54.

لتحديد الدلالة، فالقارئ لابد أن يكون خبيرا في تفكيك بناء النص لاستكشاف البنيات النصية والبحث في المعنى والدلالة.

ج _ ألجيرداس جوليان غريماس(Algirdas Julien Greimas):

إنه لمن الغير الممكن تجاوز غريماس عند الحديث عن السيمياء إذ يعد أحد أقطابها اللامعين وهو صاحب مشروع السيميائية السردية وهي السيميائية التي تولي عناية خاصة بالسرد ومكوناته و لقد لقيت قبولا واعترافا لدى أوساط الدارسين، أكدوا فاعلتيه على كل النصوص، ويرى غريماس أن الدراسة التحليلية للنص تتم من خلال مستويين، مستوى سطحي ومستوى عميق.

_ **مستوى سطحي:** يتشعب بدوره إلى مكونين:

* **مكون سردي:** ويقوم أساسا على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة القواعد.

* **مكون تصويري:** ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته.

_ **مستوى عميق:** ويختص «بدراسة البنية العميقة استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى»[1]، وتتدرج داخل هذين المستويين مفاهيم إجرائية استعان بها غريماس في التحليل السيميائي وتتمثل في:

التشاكل والتباين، النموذج العاملي و المربع السيميائي.

ج.1_ التشاكل:

التشاكل مصطلح إجرائي في تحليل النص الشعري حيث «يستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى التطابق أو التوازي، أو التشابه في الخصائص، أو الطور/.../ ويستخدم بعض المنظرين مصطلح (التماثل) بالمعنى نفسه»[1].

[1]– محمد ناصر العجيمي : في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، (د ط)، تونس، 1991، ص 31.

لقد دخل مصطلح التشاكل إلى حقل الدراسات الأدبية بفضل جهود غريماس الذي قام بنقله من «ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات»[2]، فيعرفه على أنه «مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها»[3].

والظاهر من القول أن التشاكل لا يقتصر سوى على الجانب المعنوي وعلى الجانب اللغوي، «والغرض من دراسته هو البحث عن الانسجام والتأكد من صحة المقروئية وخلق وحدة النص»[4]، فهو بذلك يعد وسيلة تضبط النص وتعطيه تماسكا وانسجاما.

وإضافة على ما سبق ذكره هو أن غريماس «حصر التشاكل في المضمون فقط أي ما يرتبط بالبنية العميقة للنص الأدبي، كون التشاكل وفق رؤيته يعنى تشاكل المعنى الذي اصطلح عليه ب المقومات المعنوية»[5]، ومنه نجد أن غريماس قد ركز فقط على الجانب المضموني متجاهلا الجانب الشكلي للتشاكل وهذه الرؤية تمثل تضيقا في تعريف التشاكل.

ولقد جاء "فرنسوا راستي" إضافة للتشاكل فنجده «يوسع ويفتح له أكثر من مجال فيعممه ليضم التعبير والمضمون معا، أي التشاكل في نظره يصبح متنوعا بتنوع مكونات الخطاب، كالتشاكل الصوتي، النبري والإيقاعي /.../ ليشمل كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت سواء معجمية أو صوتية أو تركيبية، أو معنوية»[6].

1- دانيل تشارلز : أسس السيميائة، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2008، ص 439.

2- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992، ص 19.

3- المرجع نفسه، ص 20.

4- جميل حمداوي : السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2011، ص 544- 554 .

5- حساين رابح محمد و بن سنوسي سعاد : سيميائية التشاكل والتقابل في القصيدة الجزائرية المعاصرة – نماذج لعاشور فتي ويوسف وغليسي- ، مجلة دراسات معاصرة، مج 5، ع 2، 2021، ص 489.

6- صالح لحلوحي : التشاكل والتقابل في شعر مصطفى الغماري، مجلة الأثر، ع 17، جانفي 2013، ص 126.

ومنه فالتشاكل يشمل محورين هما التعبير والمضمون عكس غريماس الذي حصره في المضمون فقط.

وتتوافق جماعة M مع راستي في رؤيته فاقترحت مفهوما للتشاكل الذي هو في نظرها «تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها لظاهرة أو غير ظاهرة صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على امتداد قول»[1].

خلاصة القول هي أن التشاكل هو أداة تطبيقية يتخذها الباحث السيميائي ليتوغل في أعماق النص ويرصد ويتأكد من انسجامه، ويسعى كذلك إلى فك شفراته ويزيل عنه الغموض أيضا.

ج.2_ التباين:

يرد مصطلح التباين أو اللاتشاكل كمقابل لمصطلح التشاكل فهما مصطلحان لا طالما ارتباطا ببعضهما البعض فقد سبق لنا ذكر التشاكل مما توجد علينا أن التحدث على التباين الذي يعرفه عبد الملك مرتاض في قوله هو «مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ كقولنا مثلا: الصباح هو المساء، فهناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني الصباح وأحدهما الآخر يعني المساء بيد أن لفظ العلاقة هنا هو الذي أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلها شيئا واحدا»[2]، هذا التعريف يشترط على القارئ خلفية عميقة لفهم الدلالة من هذه العلاقة، والتباين يعمل على «رصد العلاقات المتنافرة أو المتناقضة التي تفضي إلى تحديد الدلالة السيميائية للمعنى»[3].

1- صالح لحلوحي : التشاكل والتقابل في شعر مصطفى الغماري ، ص 126.

2- المرجع نفسه، ص 127.

3- سمر الديوب : سيميائية التشاكل والتقابل في الفصول والغايات لأبي العلاء المعري، مجلة العلوم الإنسانية، ع 30، شتاء 2017، حمص، سورية، ص 166.

«ويشترط غريماس في تركيب التباين وجود طرف ثالث يقوم بتحدد العلاقة بين الموضوع والمحمول، أو المسند والمسند إليه، ويعتمد على حد أدنى من الكلام متمثلا في بنية ما فيكون أدنى ما تحتمل هذه البنية هو وجود لفظين وعلاقة بينهما، على أن يكون بين هذين اللفظين معا شيء يربط بينهما، وشيء آخر يباين ما بينهما »[1]، إن التشاكل والتباين مصطلحين متناقضين إلا أن وجود واحد منهما يفرض وجود الآخر، حيث يبرزان في الشعر بشكل جيد.

ج.3_ النموذج العاملي:

يشكل النموذج العاملي إجراء سيميائي يتموقع في المستوى السطحي من التحليل السيميائي السردي وهو يمثل «مجموعة من المفاهيم المتضافرة فيما بينها، تلخص التصور العاملي باعتباره إجراء سيميائيا في ميدان السيميائية السردية، حيث ينطلق المحلل السيميائي في دراسته من المستوى السردي للوصول إلى البعد المفهومي المنطقي للبنية السردية»[2]، إضافة إلى كونه مجموعة من المفاهيم فهو «نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل ومن حيث هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية ذلك أن السرد ينبني على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن»[3]، وتقدم عليمة قادري تعريفا مبسطا له فتقول «إن النموذج العاملي في مفهومه هو عملية تنظيم للخطاب البشري، وتحديد لعلاقات بين الأفعال والصفات/.../ ومن خلاله نصل إلى البحث في آليات اشتغال البنية السردية وطرائق تعالق الأحداث وتفاعل الممثلين»[4]، ويتضح من ذلك أن النموذج العاملي يعمل على رصد العلاقات بين العوامل المتمثلة في

1_ صالح لحلوحي : التشاكل والتقابل في شعر مصطفى الغماري، ص 128.

2- آسيا جريوي: النموذج العاملي واستنطاق البنية السردية في رواية سيدة المقام للكاتب واسيني الأعرج، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات الأجنبية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010/2009 ، ص 14.

3- محمد ناصر العجيمي : في الخطاب السردي نظرية غريماس، ص 38.

4- المرجع نفسه، ص 34.

الأفعال والصفات في البنية السردية كما أنه «بإمكاننا تحديد النموذج العاملي كإستعادة استبدالية للسير التوزيعي للأحداث المروية داخل قصة ما، فإنه يتحدد من زاوية الدلالة كإنتاج للسير التوزيعي لهذه الأحداث»[1]. ومنه فالنموذج العاملي ينظر في تدرج الأحداث داخل القصة ويراقب السير التوزيعي لهذه الأحداث.

إن النموذج العاملي في تصور "غريماس" هو «نتاج عملية قلب للعلاقات المشكلة للنموذج التأسيسي، فإن جذوره من زاوية صياغته النموذجية توجد في أعمال سابقة يحددها غريماس في ثلاثة: نموذج بروب، نموذج سوريو، ونموذج تينير»[2].

يتبين لنا من ذلك أن النموذج العاملي لم ينتج من العدم حيث تمثل أبحاث كل من "بروب" و"سوريو" و "تينير" المنبع الذي استقى منه غريماس نموذجه العاملي فقد استفاد من أمور وعدل في بعضها أو اختزلها، ولقد بنى غريماس نموذجه في تشكل شبكة من العلاقات الثنائية القائمة بين ستة عوامل: «وهي المرسل / المرسل إليه، الذات/ الموضوع، المساعد/ المعارض، منتظمة فيما بينها ومتفاعلة وفق علاقات ينتجها المسار السردي، حيث تبدأ بتحفيز المرسل للذات على امتلاك موضوع ما /.../ وتتحرك حسب قدرتها بغية بلوغ الموضوع تحت ظل مساندة المساعد، وعرقلة المعارض»[3].

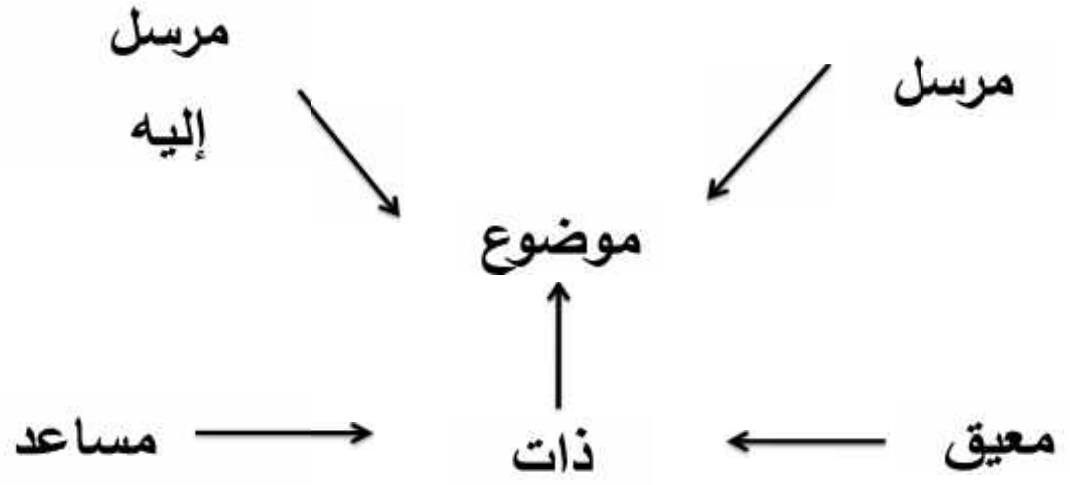
ويعطي غريماس لنموذجه التمثيل التالي:

---

[1]– سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، (د ط)، 2001، ص 70، 71.

2– المرجع نفسه، ص 71.

3– غيس خيرة ، هواري بلقاسم : البرنامج السردي والنموذج العاملي في رواية الطوفان لعبد الملك مرتاض، مجلة لغة كلام، مخير اللغة والتواصل، جامعة غليزان، الجزائر، مج 7، ع1 سبتمبر 2021، ص 354.



_ نموذج يمثل شبكة العلاقات الثنائية[1]

و تتعالق هذه العوامل في ثلاث محاور أساسية كل محور يحوي ثنائية من العوامل وتتمثل هاته المحاور في:

_ علاقة الرغبة: تتأسس هذه العلاقة بين عاملين هما الذات والموضوع حيث «تجمع هذه العلاقة بين من يرغب الذات وماهو مرغوب فيه الموضوع وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية /.../ وهذا يكون من بين ملفوظات الحالة مثلا ذات يسميها هنا ذات الحالة وهذه الذات إما تكون في حال اتصال ∨، أو في حالة انفصال ∧عن الموضوعo»[2]، وتقوم هذه العلاقة بين الذات والموضوع والعلاقة بينهما تكون في بعض الأحيان في حالة اتصال فتسعى إلى الانفصال ومرات تكون في حالة انفصال فتهدف إلى الاتصال بالموضوع.

_ علاقة التواصل: تقوم هذه العلاقة بين ثنائية المرسل والمرسل إليه حيث «أن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا إن كل رغبة من لدن ذات الحالة لابد

---

1 – سعيد بنكراد : السيميائيات السردية : ص 76.

2– حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الدار البيضاء، بيروت،1991 ، ص 33.

من أن يكون ورائها محرك أو دافع يسميها غريماس مرسلا (distinateur) كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه (distinataire) »[1]، و يتضح من ذلك أن علاقة التواصل تنبني على أساس علاقة المرسل بالمرسل إليه.

_ علاقة الصراع: تنبني علاقة الصراع على المعارضة والبطلان و «ينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين/.../ وإما العمل على تحقيقها، وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان، أحدهما يدعى المساعدة /.../ و الآخر المعارض /.../ والأول يقف إلى جانب الذات، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع»[2]. ومنه فعلاقة الصراع تقوم على تعارض عاملين المساعد والمعارض فالأول يعمل على تحقيق علاقة الرغبة والاتصال والثاني يعمل على عرقلة المساعد ليفشل في تحقيق الاتصال والرغبة.

ج.4_ المربع السيميائي:

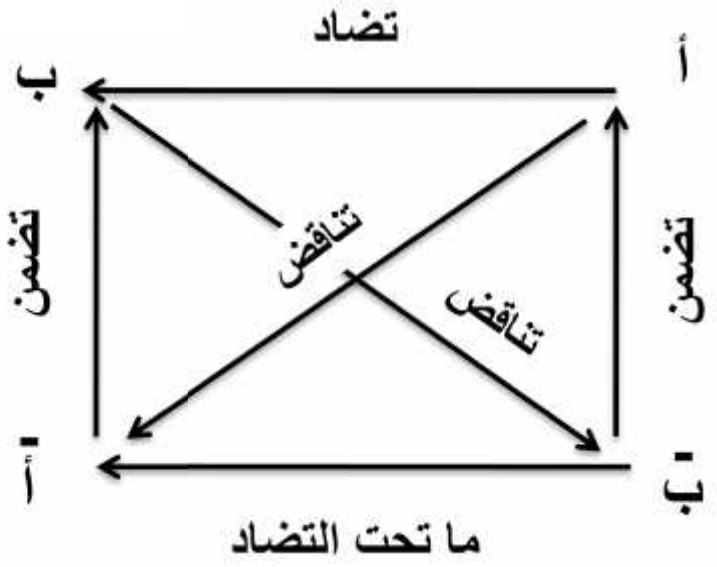
يعتبر المربع السيميائي من أبرز معالم التفكير السيميائي عند غريماس فهو عنده «قبل كل شيء بنية انبثاق تسعى إلى تمثيل كيف يتم إنتاج الدلالة عن طريق سلسلة من العمليات الإبداعية لمواقع متباينة /.../ بدأ أن المربع السيميائي قابل للتماثل مع التركيب السردي السطحي الذي هو بدوره بنية انبثاق للدلالة»[3]، يفهم من ذلك أن المربع السيميائي هو تمثيل شكلي لإنتاج الدلالات في النص و غريماس قد صاغه وجعله «وسيلة لتحليل المفاهيم السيميائية المزدوجة بعمق أكبر، فيضع خارطة للوصل والفصل بين السيميائيات الدلالية في

1- حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 35.

2- المرجع نفسه، ص 36.

3- دانيال باط : المربع السيميائي والتركيب السردي، تر : عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، ع 1، جوان 2019، الجزائر، ص 145.

النص»[1]. وتكمن وظيفته في «استقراء المعنى وتحوله من طور إلى طور، بمعزل عن العالم الخارجي، وتجسيده (المربع) ضمن ذلك المعنى الذي ينبني عليه النص في جملته، وقدرته بمقتضى ذلك على ضبط العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكامنة في عمق النص»[2]، ومنه فالمربع السيميائي بهذا المعنى هو المتحكم في البنية العميقة حيث يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الدينامي الموجود على سطح النص»[3]، ويمكن التمثيل للمربع السيميائي بالشكل التالي:



ـ نموذج يمثل المربع السيميائي

يتضح لنا من خلال النموذج نوعية العلاقات حيث:

تتبني العلاقة بين (أ و أَ) على التناقض حيث نجد أن الوحدة تنفي الأخرى.

1- دانيال تشارلز: أسس السيميائية، ص 186.

2- قادة عقاق : الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، مركز الكتاب الأكاديمي، (د ط)، 2018، ص 118.

3- فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2010، ص 230.

تتبني العلاقة بين(**أ و ب**) على التضاد أو الضدية هنا يقابل الواحد الآخر ويعاكسه ووجود واحد منهما يفرض وجود الآخر.

العلاقة بين (**أ و بَ**) هي علاقة تضمن.

ونتيجة لذلك «فالغاية من استعمال المربع السيميائي، ليس وضع مربع للنص، أو وضع نص في مربع، ولكنه يمكن المحلل السيميائي من الوصف والولوج في حيثيات النص والكشف عن الشبكة الدلالية له، هذا باعتباره عالما دلاليا مصغرا، يشكل كلاً دلاليا يمتلك في ذاته تجانسه وطابعه»[1].

ومجمل القول أن المربع السيميائي يبرز العلاقات الموجودة داخل النص، ويقوم برصدها في شكل نموذجي.

د_ يوري لوتمان:

إن الهدف الأساس والمطلب الرئيسي الذي كان يرمي إليه "لوتمان" في بداية تحليله للنص الشعري هو «استكناه البنية الداخلية للنتاج الأدبي»[2]، أي بإتباع المنهج البنائي الذي يقوم على «النظر إلى الانتاج الأدبي كلا عضويا متكاملا»[3] أي لحمة واحدة لا يمكن تجزيئها ودراستها منفصلة «بل إن تفتيت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته ببقية العناصر »[4]، كما أنه تطرق إلى دراسة المستويات التي لا يمكن إلغائها و الاستغناء عنها لاستنباط واستكشاف بنية النصوص الشعرية.

1- ميشال أريفيه وآخرون : السيميائية (الأصول ،القواعد، التاريخ)، ص 122.

2- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص، 24.

3- المرجع نفسه، ص 27.

4- المرجع نفسه، ص 27.

د.1- الإيقاع: عد هذا العنصر من بين أهم العناصر المتعارف عليها التي تميز الشعر عن النثر مؤكدا بذلك لوتمان «أن البنية الشعرية لا تبدى في بساطة تلك الطلال الجديدة لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات»[1]، كما أنه ربط بين الإيقاع والوزن وقد أشار إلى رأي "توماشفسكي" التي يتم بها إحداث البنية الوزنية للنص مما يهدف إلى خلق التوازن في البيت الشعري ومن الاستنتاجات التي توصل إليها بعد دراسته لمختلف النماذج الشعرية أن أهم «الوظائف الفنية للبنية الوزنية الإيقاعية ما يتجلى في توزيع النص إلى وحدات متكافئة، وإذا كانت القيمة الدلالية المعجمية في اللغات خاصية للكلمة فقط، فإن الكلمة في الشعر تنشطر إلى أجزاء بدءا من الصوت ووصولا إلى الصيغة»[2].

د.2_ المعجم الشعري: انبنى حديثه في هذا المستوى على لغة الشعر كلغة كاملة ومستقلة، تشبه اللغة الطبيعية في مجملها تشبهها وليست جزءا منها أما حقيقة كون كم ألفاظ هذه اللغة الشعرية بحسب العشرات أو المئات وليس بمئات الآلاف»[3]. ومنه أن تكون اللغة مفهومة.

د.3_ التوازي: ويعرفه "أوسترلينز" «كل شطرين من البيت يمكن اعتبارها متوازيين إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزاءا واحدا يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبا»[4]، ويضيف على ذلك إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار وإن يكن تكرار غير كامل»[5].

د.4_ الموضوع الشعري: ويعد المحتوى الأساس الذي «يتميز بدرجة من العمومية أكبر كثيرا من تلك التي تتميز بها موضوعات النثر فالموضوع الشعري لا يدعى كونه تناولا لحدث ما

1- – يوري لوتمان : تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، ص 71.

2- المرجع نفسه، ص 82.

3- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ص 126.

4- المرجع نفسه، ص 129.

5- المرجع نفسه، ص 129.

بعينه /.../ فمن أحداث كثيرة غيره، بل هو تناول لحدث رئيسي واحد»[1]. ومنه كانت هذه لمحة قصيرة عن رؤى لأهم نقاد خاضوا في مجال السيميائية فقد اختلفوا في آليات التحليل أو الإجراءات المعتمدة إلا أن هدفهم واحد هو البحث في معنى النص الشعري والبحث عن دلالته الخفية.

2- في المنظور العربي :

استنادا لما سبق ذكره حول النقد السيميائي في الثقافة الغربية وما قدمته من دراسات مست الجانب النظري والتطبيقي، حيث أدركت الثقافة العربية مدى أهمية المنهج السيميائي على الساحة النقدية لما احتواه من ليونة في الاستعمال وشمولية في الرؤية النقدية، فقد عمد النقاد إلى الاستفادة من مرونته و نجاعة إجراءاته فعكفوا على ترجمة أهم الدراسات التي أسست له واعترفت به، وهذا ما أكده أحد النقاد المغاربة بقوله:« آن الأوان لتقديم قراءات موضوعية حول ما تحقق في ضوء الإنجازات السيميائية الأوروبية الراهنة، وبلورت رؤية كفيلة بتوسيم نقاط الضعف يتم على أساسها صناعة نقد جدير بهذا الاسم »[2]، على اعتبار أن السيميولوجيا أو السيميائيات تطمح إلى أن « تشكل علما للدلالة يهدف إلى فهم سيرورات إنتاج المعنى، إنها مجال بحث أكثر منها اختصاص في حد ذاته له منهجيته الموحدة وموضوعه المحدد »[3]. وباستقراء واستنباط لما تطمح له السيميائية قدم كلا من النقاد محاولاتهم وممارساتهم في النص الأدبي عامة والخطاب الشعري خاصة.

أ_ عبد الملك مرتاض :

1- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، ص 147.

2- رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص7.

3- آسيا جريوي: المصطلح السيميائي، بين الفكر العربي والفكر الغربي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر- بسكرة-، ع 12، جانفي2013، ص336.

يعد عبد الملك مرتاض من أبرز وأهم النقاد المغاربة الذين خاضوا في مجال الدراسات السيميائية فهو من حمل المشعل دون منازع من خلال كتاباته و مجهوداته المتعددة التي زاوج فيها بين الجانب النظري والتطبيقي من خلال التعريف بالمنهج السيميائي وقراءة الانتاج الغربي ثم محاولة تطبيقه على مجموعة النصوص والأعمال الأدبية المختلفة القديمة والحديثة بقوله:« فلتكن هذه محاولة ممنهجة لدراسة التراث العربي، ولتكن قبل كل شيء لإثارة السؤال ومسلكه لاستضرام الجدال، ولتكن أيضا دعوة إلى التجديد ولكن بعيدا عن فخ التقليد الذي ابتلينا به في هذه النظريات التي نقرؤها مترجمة »[1]، حيث كانت الغاية التي يسعى إلى بلوغها مرتاض هو محاولة التوفيق بين ماهو تراثي وماهو حداثي؛ الاستفادة من هذا الأخير وإعادة قراءة التراث والتمسك بكل ماهو جديد.

وفي هذا الصدد ارتأينا إلى الولوج إلى التركيز والإحاطة بسيمياء الخطاب الشعري عنده لمعرفة الإجراءات التي قدمها في التحليل وقراءته للنصوص بطريقة حداثية، ورؤية جديدة من أجل الوصول إلى عمق النص والإلمام بهيكله السيميائي، وقد تجسد ذلك في كتبه من بينهم كتابه "التحليل السيمائي للخطاب الشعري [تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي] على ثلاث مستويات، وقبل الدخول إلى المستويات وكيفية اشتغالها صرّحت الباحثة حجام إيناس «برفضه بفكرة تبني المنهج الواحد وإقراره بالمنهج المركب مزاوجا في ذلك بين المناهج النقدية لنشأة منهج خاص به، لأنه إجحاف بحق النص الأدبي »[2]، أي أنه يقصي وجود منهج مثالي شامل أحادي القراءة للنص الأدبي وتأكيد على ذلك بقوله: « انطلاقا من

1- مباركة عيسى: الخطاب النقدي السيميائي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة برج بوعريريج، م 02، ع 01، جانفي، 2021، ص 406.

2 - حجام إيناس : تطبيقات المنهج السيميائي على الخطاب الأدبي عند عبد الملك مرتاض الخطاب الشعري أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة (1) لحاج لخضر، م12،ع 02، 2019، ص 58.

حتمية انعدام الكمال في أي منهج، فإننا لا نصل أو نميل، من حيث المبدأ، إلى أي منهج إذا؛ أثناء الممارسة التطبيقية/.../ لمنح العمل الأدبي الذي ننجزه شيئا من الشرعية الإبداعية، وشيئا من الدفء الذاتي، معا، وللابتعاد عن النظرة الميكانيكية إلى النص الأدبي»[1]، حيث يتبين من خلال قوله تجاوز لفكرة أحادية القراءة وتبني تعددية القراءة مما اتصفت دراساته بالشمولية والتفتح وذلك من تضافر مجموعة المناهج؛ «وأما إذا كان النص شعريا فيمكن اصطناع إما البنيوية اللسانياتية مع محاولة اصطناع التفكيك، وإما السيميائية مع استثمار كل عطاءات التأويلية، والرمز، والقرينة /.../ وكل الإجراءات السيميائية التي يستظهر بها المحلل على قراءة نص شعري على نحو من الجمالية راق »[2]، ليبرز لنا تداخل المناهج القريبة من السيميائية خاصة وكما قال علي حرب بأن النص مخاتل ومراوغ وبالعودة إلى التحليل السيمائيّ الذي اضطلع له مرتاض تم وفق ثلاث مستويات.

أ.**1_ المستوى الأول:** تناول عبد الملك مرتاض في هذا المستوى آليات وأدوات إجرائية محددة تبعا للغة السياب من « محاورة النص و استكناه عوالمه الخفية عبر تتبع السرورة السيميوزيسية إلى انتاج الدلالة وتداولها »[3]، ومن بين هذه الآليات التشاكل الذي عدّه من بين أهم المصطلحات المحورية التي اعتمدها عبد الملك مرتاض كمستوى من مستويات القراءة لديه من خلال دراساته وتحليله للنصوص الأدبية وتحديدا النصوص الشعرية، يعرفه بقوله:« تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار أو بالتماثل أو بالتعارض سطحا أو عمقا وسلبا

---

[1]– عبد الملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005، ص 09.

[2]– عبد الملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، ص 10.

[3]– حجام إيناس: تطبيقات المنهج السيميائي على الخطاب الأدبي عند عبد الملك مرتاض الخطاب الشعري أنموذجا، ص 60.

وإيجابا »[1]، وهو مصطلح يعود أساسا إلى غريماس الذي قام بتضييق الخناق على القراءة في حين عمد مرتاض إلى انفتاح القراءة التشاكلية، وفي سير قراءاته للخطاب الشعري يقوم« بتأويل النموذج الواحد ضمن نسيج من التشاكلات والتباينات: الإفرادية والتركيبية المورفولوجيا النحوية، الدلالية، الإيقاعية، الانتشارية و الانحصارية »[2]، أي أن كل هذه التفرعات كانت في سبيل معرفة كنه الخطابات الشعرية والقبض على المستور فيها، كما عدّ مرتاض التشاكل « أداة خصبة سخية تفتح النص على تعدد لا نهائي وغير محدود من القراءات والدلالات من خلال تعالق المقومات المتجاورة وتماثلها وكيف تتشاكل تحت زوايا لغوية وإيقاعية ونسجية وجمالية مختلفة »[3]، وهذا ما جعله أهم الإجراءات التي قدمها لتحليل نصوص أدبية شتى على غرار النص الشعري كما أن « ليست للتشاكل مواصفات محددة إنما هو رهين تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب، فكلما حدث ضغط على كلمة بعينها، أو على مرادفاتها، أو على تركيب يؤدي نفس الدلالة عبر مستوى معين: صوتي– إيقاعي –نحوي، دلالي، كان حضور التشاكل قويا في بناء الدلالة وضمان سلامة انسجام الخطاب »[4]، ليبين لنا مدى أهمية التشاكل كونه إجراء نقدي قادر على تفكيك النص وتعرية دلالته للوصول إلى أعماقه دون ترك أي غموض أو لبس « ذلك بأن قدرتها على الانصراف إلى فك الرمز اللغوي وتفسير المعنى الكامن فيه، وتحليل النسج المبثوث بين ثناياه هي خصائص قد تجعلها شديدة القدرة على تناول النص

---

[1]– شارف فضيل: مستويات الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض قراءة في المنهج"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2013/2014، جامعة وهران، ص 176.

[2]– أمال شرفاوي، إبراهيم عبد النور: خطاب التشاكل والتباين عند "عبد الملك مرتاض"، جامعة بشار، (دع)، ص118.

[3]– نسرين بن الشيخ: مفهوم المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري عند عبد الملك مرتاض(من خلال كتبه: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، نظرية القراءة)، مجلة الباحث، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع17، ص 55.

[4]– وداد بن عافية: دلائلية التشاكل في تنويعات استوائية لسعدي يوسف– دراسة سيميوتأويلية– الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، (د ع)، ص274.

والذهاب فيه إلى أبعد الحدود الممكنة»[1]، وهذا ما جعلها اهتمام الكثير من النقاد في الدراسات السميائية. وقد وجد مرتاض أن للتشاكل تشاكلات فرعية منها « تشاكل مورفولوجي، تشاكل نحوي، تشاكل إيقاعي» [2] ، ومن الآلية الإجرائية في المستوى الأول كذلك نجد التباين، حيث ورد مصطلح التباين كمقابل لمصطلح التشاكل لديه فنجده في كل الكتب التي حلل فيها نصوصا أدبية لا يكاد يفرق ويقترن الإجراءان معا وهذا راجع إلى « أن كل نص أدبي يشتمل على مجموعة من العناصر الأدبية أو السمات التي تجعل من سماته اللفظية ترتبط بعضها ببعض، إما على سبيل التشاكل وهو الأغلب، وإما على سبيل التباين أو الاختلاف الذييسهم في تأسيس الدلالة»[3] ، حيث أنه وعلى الرغم من اهتمام مرتاض إلى التشاكل كإجراء إلا أن التباين « كان فارضا نفسه كلما وجد تعارض لسمات لفظية ما »[4]، حيث عدّ التباين لديه كونه « ينتج عن تفاعل بين سمتين أو أكثر على سبيل التقابل والاختلاف، وعلى التأليف بين أطراف متناقضة، فالتباين مقابل التشاكل يرصد العلاقات المتنافرة والمتناقضة، وبذلك يتم تحديد دلالات هذه السمات المتعالقة» [5] ؛ فكما اختص التشاكل لمعرفة وبيان التشاكلات الحاصلة في النصوص، تميز التباين بكونه ناتج عن حصول علاقات متضادة ومتنافرة، ومثلما يوجد أنواع للتشاكل يوجد أنواع للتباين فنجد تباين معنوي، نحوي وهذا ما يمنح ثراء لدلالات النص وانفتاحية القراءة وتعددها.

1- وداد بن عافية: دلائلية التشاكل في تنويعات استوائية لسعدي يوسف- دراسة سيميوتأويلية ، ص 175 .

2- شارف فضيل: مستويات الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص177.

3- نسرين بن الشيخ : مفهوم المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري عند عبد الملك مرتاض(من خلال كتبه: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، نظرية القراءة)، مجلة المقال، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع 7، ماي 2018، ص 176.

4- ينظر المرجع نفسه، ص 178 .

5- نسرين بن الشيخ : مفهوم المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري عند عبد الملك مرتاض، مجلة الباحث، ص 58.

أ.2_ **المستوى الثاني:** حيث قدم مرتاض في هذا المستوى دراسته « للحيز و التحايز في لغة السياب حيث يمنح الحيز الشعري شكلا سيميائيا يخرجه من الدلالة الجاهزة إلى الدلالة الحية »[1]، فمصطلح الحيز لم يقف على معنى واحد فنجد مرتاض «لا يوظفه في المفهوم التقليدي للزمان وإنما تصور ينبثق من تمثل شيء يتخذ ما أتاه من مكان وليس به ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل» [2]، كما حرص الناقد على إضفاء سمة الأدبية لمصطلح الحيز وذلك بتخريجه لمصطلح (الحيز الأدبي) الذي أعلى من شأنه وربطه بمسألة الخيال المحض «فعندما يتعمق الناظر في الأشياء والدلالات يتوصل إلى الكشف عن المعنى الخفي، إذ أن هناك حيلولة بين الشخصية الشعرية وموضوعها، وهذه الحيلولة الواقعة بين البينين تمثل البعد في الحيز الشعري إما بالمفهوم النفسي أو البعد المادي»[3]، كما أن الناقد يمنح للحيز شحنة جديدة من الدلالة السيميائية ليشمل كل ضروب الأحياز: الأبعاد/ الأشكال/الأوزان وأما التحييز وهو من المصطلحات الجديدة ويقصد به « إضفاء نوع من الحركية على الحيز ليمنحنا أحيازا أخرى فينتقل الحيز من حالة قارة فاقدة التأثير إلى حال فاعلة تأثيرية هذه التأثيرية تجعله ينتج أحيازا جديدة»[4]؛ ومما يؤكد أن للتحييز عمله مرتبط بالحيز حيث « تنهض وظيفة التحييز/.../ على تضافر الحيز أو تحايزه لمنح اللغة الشعرية أبعادا دلالية أضفت على سطحها وعمقها معا سعة حيزية جعلت الحركة يسيرة

1- عبد الملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 161.

2- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية،(ط د)، 1995، ص 79.

3- شارف فضيل: مستويات الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 179.

4- المرجع نفسه، ص 195.

ممكنة» [1]، ومن خلال القول السابق يتضح لنا أن الوظيفة التي يشغلها التحييز في النص على بروز الحيز في حد ذاته ليعطي اللغة الشعرية أبعادا موزعة تعجل من سهولة في حركتها.

أ.3_ المستوى الثالث: كغيره من المستويات قدم فيه مرتاض أدوات إجرائية لاستكناه مضامين الخطاب المتعددة وهم المماثل والقرينة حيث نجد مرتاض يقابل المصطلح الأجنبي(Icone) بمصطلح المماثل كمصطلح شخصي يخصه كما أنه يثني على نفسه على أنه كان أول السباقين إلى هذا المصطلح بقوله: «فإنا ربما نكون أول من اصطنع هذا المصطلح السيميائي /.../ في الصياغة العربية وذلك قبل أن نهتدي السبيل إلى إيجاد بديل عربي سليم يعادل هذا المصطلح الذي يقترح له مصطلح المماثل كل مماثل أيقونة» [2] ، ويعرّف مرتاض مصطلح المماثل بأنه «الشيء الذي يماثل الآخر في العالم الخارجي أي الصورة الحاضرة المطابقة للصورة الغائبة أو السمة الحاضرة الدالة على سمة غائبة»[3]، ومن خلال مفهوم مرتاض للإجراء والمماثل وتطبيقه نلمح رغبته في التوسيع في تطبيق التماثل ورصده في السمات والمقومات المعنوية، كما أن مرتاض خالف النقاد السيميائين الغرب في عدم وقوفه بإجراء المماثل عند هذا الحد، «وتأكيده على ضرورة الذهاب به بعيدا في تحليل النص الأدبي/.../ فلا يبق المماثل مجرد إجراء قابل للخضوع فقط، ولكن شيء مقتدر على التفاعل والتخاصب »[4]، ومثلما فعل مرتاض مع سعيه إلى إثراء المماثل و تخصبيه عمد إلى« تفاعل القرائن مما يضفي ثراء على تحليل النص الأدبي من وجهة نظره»[5].

1- عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 70.

2- شارف فضيل : مستويات الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 196.

3- نسرين بن الشيخ : مفهوم المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 68.

4- المرجع نفسه، ص 68 ،69.

5- المرجع نفسه، ص 70.

ومن خلال ما سبق ذكره حول ما قدمه مرتاض في ميدان سيمياء الخطاب الشعري لا يمكن انكار الدور الفعال الذي لعبه في الساحة النقدية العربية كون أطره المفاهيمية وآلياته الإجرائية كلية شمولية لا تتجزأ فلا شكل ولا مضمون، ولا دال ولا مدلول فكل منهما ينهض بالآخر.

ب_ محمد مفتاح:

احتل مشروعه السيميائي هو الآخر ميزة خاصة بتجربته الفريدة الرائدة على الساحة النقدية في الوطن العربي وذلك من خلال المجهودات التي قدمها والتي ضمنت النظري والتطبيقي معا مستعينا بترسانة من الآليات والأدوات الإجرائية التي طبقها على النصوص الأدبية خاصة الخطاب الشعري من أجل استنطاقه والكشف عن مضامينه وتفكيك بُناه ودراستها، « والمطلع على مساراته وتحليلاته النقدية ووسائلها على المستويين النظري والمنهجي، يلفى مصادره السيميائية تمثل مهمة أساسية، نظرا لأن حركته في مجال الفكر المغربي لعبت دورا متعاظما مارس من خلالها تأثيرات فاعلة بممارساته النظرية والعلمية»[1] ، كما أن مفتاح قد سلك الوجهة نفسها «بالتوجه نحو المنهج المتعدد في المقاربة السيميائية»[2]، كما أن الجدير بالذكر أن محمد مفتاح «لا ينطلق من المنهج كي يصير إلى النص، وإنما ينطلق من النص ليصير إلى المنهج، فالنص هو الذي يفرض خصوصيته ويدعو صاحبه إلى احترام نوازعه وتطلعاته ليكون المنهج، بعد ذلك، هو خادم النص لا سيده»[3]؛ وفي هذا القول تجاوز مقولة أن المنهج سابق عن النص الذي يملي عليه ما لا يوجد فيه أصلا، لتصبح بذلك طبيعة النص وحدها هي التي تفرض المنهج الملائم لها.

1- ليلى فالي : المصطلح السيميائي بين الفكر الغربي والفكر العربي، "الدرس السيميائي المغاربي مولاي علي بوخاتم أنموذجا"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2016، ص 89.

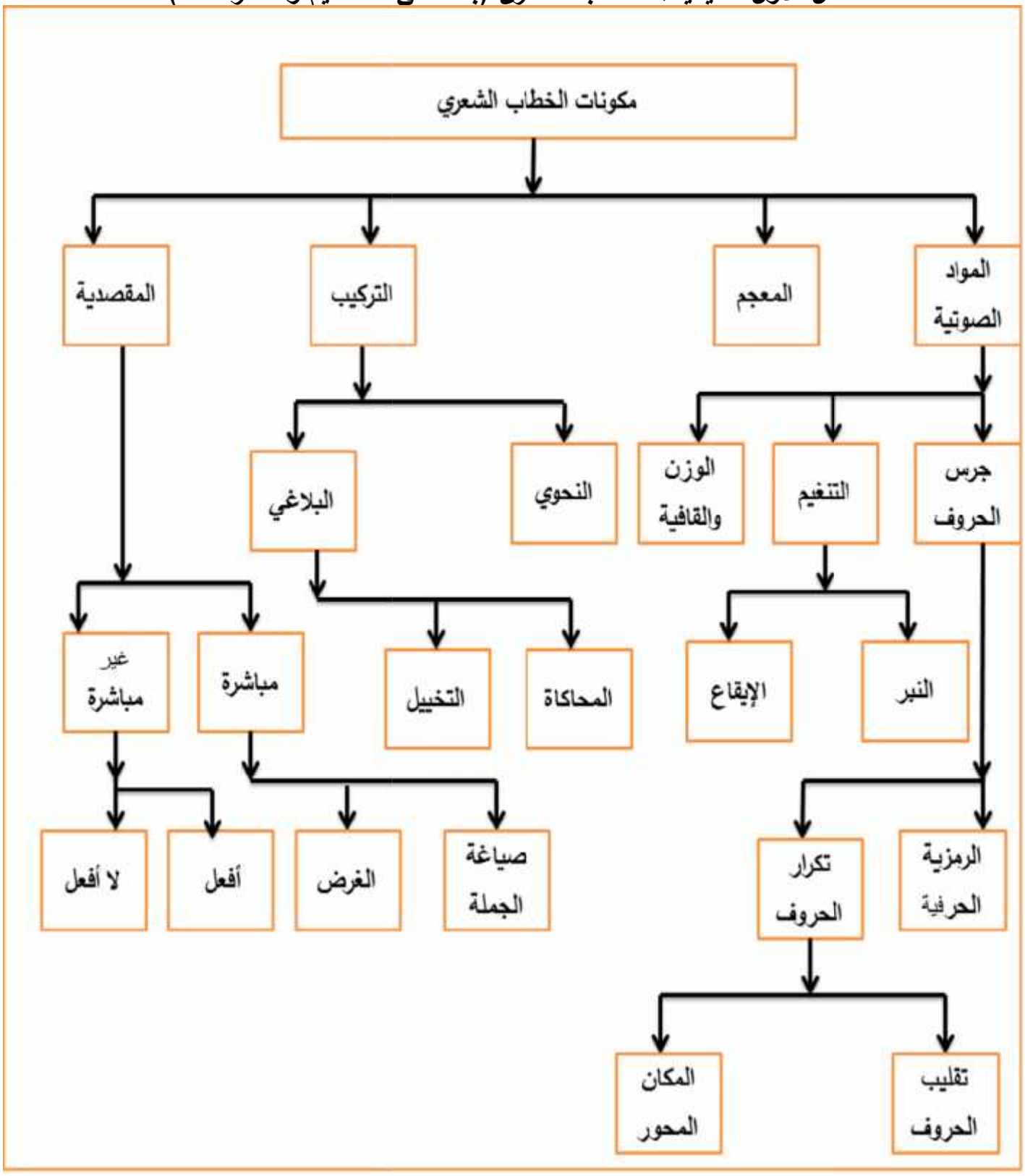
2- محتار ملاس : التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءة في المنهج، الملتقى الدولي السادس، " السيمياء والنص الأدبي"، جامعة سطيف، (د ط)، ص 132.

3- المرجع نفسه، ص 132.

مستويات تحليل الخطاب الشعري:

قدم محمد مفتاح تصوراته النظرية وممارساته الاجرائية في تحديد مكونات الخطاب الشعري «من مسلمة تؤكد أن القصيدة بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات، وأن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات تميزه عن غيره، فإنه يجب فرز كل عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف»[1]، وقد حددت هذه المكونات بالمخطط التالي:

[1]– مفتاح رندة : المنهج النقدي عند محمد مفتاح من خلال كتابه "في سيمياء الشعر القديم"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة 2014/2013، ص 72.


مكونات الخطاب الشعري
المقصدية
التركيب
المعجم
المواد الصوتية
البلاغي
النحوي
الوزن والقافية
التنغيم
جرس الحروف
غير مباشرة
مباشرة
التخييل
المحاكاة
الإيقاع
النبر
لا أفعل
أفعل
الغرض
صياغة الجملة
تكرار الحروف
الرمزية الحرفية
المكان المحور
تقليب الحروف

قدم مفتاح تساؤلاته ومناقشته حول آراء العلماء والدارسين في تلك العناصر، وقد توصل إلى نتيجة مفادها ضرورة الاهتمام بتلك العناصر مجتمعة، لأن البحث في عنصر واحد بمعزل عن باقي العناصر الأخرى يجعل النتائج المتوصل إليها متناقضة وجزئية وخاطئة كما يتضح ذلك من أبحاث دارسي موسيقى الشعر أو الصورة الأدبية»[1]، كما أن الناظر إلى ما قدمه مفتاح يجد قد استفاد من السيميائيات السردية وكذا سيميائيات بيرس وغريماس ومقارباته تقترب أكثر إلى «النظريات اللسانياتية ربما لأن التحليل السيميائي هو تحليل لسانياتي بنيوي ما دام مشروعه يدور حول اقتراح التمثيلات الدقيقة التي تمفصل محتوى النص »[2] ، وفي نفس الصدد نجد أن الآليات الإجرائية التي استند إليها محمد مفتاح وطريقته في تحليل الخطاب الشعري «يمكن تصنيفها في مجال السيميائية الأسلوبية(sémiostylistique) »[3].

ب.1_ المستوى الصوتي:

يعد هذا المستوى من أول المستويات التي لا يمكن الاستغناء عنها وهي ليست غريبة عنا حيث يحاول فيها الباحث «تحليل قصيدته على صعيد المستويات وذلك من خلال:

- الكشف عن خصائص البنية العروضية.
- الكشف عن خصائص البنية الصوتية »[4] .

وكتابه "تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص" قد حلّل فيه وفصل تفصيلا دقيقا في هذا المستوى كما أنه ذكر إجرائي التشاكل والتباين وحددهما، وقد اعتمد على رؤى الباحثين والدارسين في هذا المستوى منهم إبراهيم أنيس في كتابه "الأصوات" الذي قدم فيه «أشهر

---

[1]– مفتاح رندة : المنهج النقدي عند محمد مفتاح من خلال كتابه "في سيمياء الشعر القديم"، ص 72.

[2]– كاملة مولاي: المنهج النقدي عند محمد مفتاح بين التوفيق والتلفيق، مجلة الأثر، (د ع)، فيفري، 2012، ص 137.

[3]– مفتاح رندة : المنهج النقدي عند محمد مفتاح من خلال كتابه في سيمياء الشعر القديم، ص73.

[4]– المرجع نفسه، ص 73.

مواضع النبر وهي أربعة: نبر المقطع الذي قبل الأخير في حالة الوصل، ونبر المقطع الأخير في حالة الوقف، كما بيّن أن النبر يتحول من موقعه إلى مقطع قبله أو آخر بعده من الكلمة »[1] ، كما أنه تجاوز ذلك إلى نبر الجمل، كما استعرض محمد مفتاح الإيقاع في المستوى الصوتي «وتناول فيه الوزن والقافية معتمدا على آراء البلاغيين والنقاد في الصناعة الشعرية محاولا التوفيق بين آرائهم وآراء أخرى غربية لعلماء بنيويين وشكلانيين أبرزهم: يوري لوتمان وجاكبسون »[2] ، وفي نهاية تحليله لهذا المستوى قدم غايته وهدفه من هذا التفصيل والتوسع على اعتبار أن المفاهيم وما أدت إليه من تعامل جديد مع هذه الظواهر الصوتية إذ كان من شأنه أن يعد النظر في بعض الأحكام اللاعلمية الصادرة في حق اللغة العربية، ويفتح آفاقا رحبة للمزيد من التمحيص والاستقصاء »[3] ، بمعنى أن هناك قواعد صوتية تركيبية ودلالية يجب أن تراعى، ولها الحظ الأوفر من الدراسة.

ب.2_ المستوى المعجمي:

إن للمعجم دور فعال في تحديد مكونات الخطاب الشعري والوقوف على دلالتها و إيحاءاتها والكشف عن سماتها و فرادتها اللغوية، حيث عدّ مكون رئيسي من مكونات الخطاب الشعري لأنه عنصرا من عناصر البنية اللغوية، خصص مفتاح فيه «لدراسة الكلمة الشعرية وبعض خصائصها التي تميزها عن الكلمة العلمية مستندا في ذلك إلى آراء بعض النقاد والبلاغيين العرب وعلى رأسهم حازم القرطاجني وكذا آراء الدارسين المحدثين اللسانيين والشعريين وبعض الظاهرتيين »[4] ، وحسب ما تضمنه قول مفتاح «أن لكل علم مفاتيحه

---

[1]– مفتاح رندة : المنهج النقدي عند محمد مفتاح من خلال كتابه في سيمياء الشعر القديم، ص 73.

[2]– المرجع نفسه، ص 73.

[3]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 55.

[4]– مفتاح رندة : المنهج النقدي عند محمد مفتاح من خلال كتابه في سيمياء الشعر القديم، ص 78.

الخاصة به، فالنحو حوى معجمه الخاص والبلاغة أيضا لها ألفاظها الاصطلاحية وبالضرورة فإن هذا المصطلح يتطور بتطور الزمان والعلم، علما أن الشعر له أيضا أغراضه المتعددة وكل غرض يفترض وجود ألفاظ معينة يتحقق بها الاتساق والانسجام »[1] ، وعليه فالنص لديه يتشكل من بنية معجمية ضمن انسجام النص مع نفسه وهذه البنية المعجمية تتألف مع بعضها البعض، وبالتالي فالمعجم إذن هو لحمة أي نص كان ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديما وحديثا، وجعلته مدار اهتمام الدراسات التركيبية والدلالية.

ب.3_المستوى التركيبي:

قدم فيه محمد مفتاح العناصر اللغوية كالتركيب النحوي والمعنوي والتركيب البلاغي.

– **التركيب النحوي:** استعان فيه محمد مفتاح بآراء القدماء والمحدثين في رؤيتهم المنهجية التي انطلقوا منها في تأسيسهم لنظرياتهم فنجد ابن جني يعرفه: «كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحويون الجمل »[2] . ثم اتخذ أيضا رأي جاكبسون المعروف القائم على «إسقاط محور التعادل على محور التركيب فالتعادل –عنده– لا يشمل الوزن فقط، وإنما يحتوي على التركيب والمعنى »[3] ، كما فرق محمد مفتاح «بين البؤرة النحوية والبؤرة الخطابية، حيث اعتبر البؤرة النحوية تتحدد بموقعها، أما البؤرة الخطابية ليست كذلك، فالأولى أي البؤرة النحوية قابلة للتقعيد والثانية مقصدية متعلقة بنوايا المتكلم والمتلقي »[4] ، وحسب رأيه فإن الخطاب

[1]– مفتاح رندة : المنهج النقدي عند محمد مفتاح من خلال كتابه في سيمياء الشعر القديم ، ص 79.

[2]– ابن جني : الخصائص، تحقيق: عبد المجيد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2، ط2 ، 2003، ص 17.

[3]– محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم (دراسة تطبيقية نظرية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 45.

[4]– محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، ص 70.

الشعري يتشكل بحسب تلك الأحوال التي تتطلب من القارئ تحديدها والكشف عنها، لأنها لا تكون جاهزة وتتناغم مع العناصر الأخرى.

- **التركيب البلاغي:** تطرق فيه محمد مفتاح إلى نوع آخر من التركيب (وهو التركيب البلاغي)، وقد عرج فيه على عنصران كما جاء في المخطط السابق هما المحاكاة و التخييل وقد شغل هذان العنصران مدار اهتمام واشتغال مكثف من قبل النقاد البلاغيين والنقديين، كما أنه منجدر في الصلة بالثقافة اليونانية، «وأهم من نظّر للمحاكاة حازم القرطاجني فعدد أقسامها و أهدفها فهي من حيث الموضوع قسمان:

قياس الحاضر على الغائب لتشبيه وضع بوضع أو حالة بحالة أو موقف بموقف.

محاكاة خيالية لأحداث أو أفعال لم تقع وإنما يخترعها الخيال اختراعا »[1] .

وفي هذا الفرع من المستوى التركيبي فصل مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري طرحه لآراء ووجهات النظر للإستعارة خاصة كونها احتلت مكانة هامة في الدراسات قديما وحديثا، كما ذكر الكناية والمجاز المرسل وقدم أمثلة وبيّن الفروقات الحاصلة بينهما، وكذا التداخل مع الإستعارة بقوله: «إن هناك تداخلا بين الإستعارة والكناية والمجاز المرسل، يتجلى في الانطلاق من عملية استدلالية لفهم الخطاب، وفي عملية انتقاء عناصر دون أخرى، على أن التعابير الكنائية قد يقصد بها المعنى الحرفي أحيانا/.../ في حين أن بعض الاستعارات لا تحيل إلاّ على مفاهيم »[2] . وبالتالي فكلهم يعدون كبداية لاستنطاق الخطابات والنصوص الشعرية.

ب.4_ المستوى الدلالي:

تحدث فيه مفتاح عن أهم المسائل وهي المقصدية ويرى أن «كل البنيات الصوتية والمعجمية والتركيبية ومجموع الوظائف اللغوية تكون محورا أفقيا، وفي الوقت ذاته لا يتشكل في

---

[1]- مفتاح رندة : المنهج النقدي عند محمد مفتاح من خلال كتابه في سيمياء الشعر القديم، ص 82.

[2]- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، ص 116.

أنماط مختلفة إلا بحسب المقصدية الإجتماعية التي وراءه »[1] ، وقد صرح في ذلك بآراء "كرايس" و "تبورل" حول المقصدية في كتابه تحليل الخطاب الشعري حيث عدت المقصدية بكونها «العلة الأولى والأخيرة في انتاج الخطاب وتفسيره »[2] ، على حد قول مفتاح، وقد استعان مفتاح أيضا بآراء القدماء العرب ومنهم حازم القرطاجني الذي قال: «وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإن كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه رقة وعذوبة»[3]، كما أنه استند إلى ما قدمته النظريات الأوروبية الحديثة خصوصا الاهتمام بالرسالة الشعرية التي اختصت بها النظرية الشكلانية «التي تجعل النص الشعري نوعا من اللعب اللغوي وشيئا جميلا مخصصا لاستهلاك الخبراء/.../ وبهذا المفهوم الأخير تشمله نظرية الأفعال الكلام أو تداولية وتعني هذه النظرية أن التحدث يقصد به تبادل الأخبار و في الوقت نفسه يهدف إلى تغيير وضع المتلقي وتغيير نظام معتقداته أو تغيير موقفه السلوكي »[4] .

ج_ أحمد يوسف:

كغيره من النقاد اهتم هذا الأخير بالسيميائية تنظيرا وتطبيق حيث ارتبط اسم الباحث «بميدان "السيميائيات تحليل الخطاب" ارتباط قويا أوثقته اهتماماته العلمية، وتنوع روافد البحث لديه/.../ نحو: كتاب السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات / الدلالات المفتوحة مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة / سيميائيات التواصل وفعاليات الحوار القراءة

---

[1]– محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، ص 163.

2– المرجع نفسه، ص 166.

[3]– حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 310.

[4]– مفتاح رندة : المنهج النقدي عند محمد مفتاح من خلال كتابه في سيمياء الشعر القديم، ص 85.

النسقية ,سلطة البنية ووهم المحايثة» [1]، حيث تعددت مرجعية المعرفية والنقدية وتنوعها بين الأصالة والمعاصرة، ومواكبة ما قد وصلت إليه الدراسات الغربية، فعد كتابه "الدلالات المفتوحة"، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة «أنموذجا نقديا يكشف طبيعة التصورات السيميائية التى شكلت التجربة النقدية /.../ التي تفرد بتجربة نقدية، نتيجة اتصاله بالغرب وإجادة اللغات» [2]، وبذالك بيّن الأطر المفاهيمية للسيميائية ومقاربتها وفعاليتها على النصوص، حيث يرى أحمد يوسف أن «الشعر لعبة سيميائية جميلة تمارس التسمية بالعلامات والرموز والأيقونات وكذالك بالتأويلات الخلاقة ممارسة إيحائية تفضي إلى الدلالات المفتوحة»[3] ، بحيث يظهر لنا من خلال رؤية أحمد يوسف الشمولية التي استقى فيها عدة نظريات منها سميائيات بيرس (العلامات، الرموز، الأيقونات) وكذا النظرية التأويلية الذي كان لها الحظ الأوفر من مجال اشتغاله بل «إن تأويل السيميوزيس علامة تحتاج إلى تأويل عن طريق علامات أخرى/.../ حيث تنتج لغة واصفة تظل في تجدد مستمر»[4]، وهذا ما وجدناه في إجرائه التطبيقي على شعر رمضان حمود بعد الوقوف على لغته والحرص على فهمها العميق لذا يرى أن «التأويل ضرورة لفهم النص والسعي إلى الوصول إلى المحتمل والممكن فيه » [5]، كما أن التأويل يساهم في تحوير نظرة القارئ لفهم مغاير وجديد وعليه فقد استعان بآليات التأويل

---

[1]– وفاء مناصري : أثر الحمولة المرجعية للمناهج الغربية في التحديث النقدي لدى أحمد يوسف، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، م 12، ع 01، 15 مارس 2020، ص 915.

2– المرجع نفسه، ص 916.

[3]– سماح سعيد : في نقد الخطاب الشعري الجزائري للمعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف– قراءة في الأصول والإجراءات، مذكرة مكملة لشهادة ماجستر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة سطيف، 2014/2013، ص 190.

[4]– أحمد يوسف : الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص 149.

[5]– سماح سعيد : في نقد الخطاب الشعري الجزائري للمعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف، ص 192.

والتفكيك، كل ذلك لأجل التوصل إلى فهم تلك الذات وفهم خطابها النقدي»[1] ، وكما ذكرنا فإن أحمد يوسف قد وجد في شعر رمضان حمود ضالته تأكيدا بقوله: «أن نرقى في قراءتنا لنص رمضان حمود إلى المستوى الذي نستطيع أن تشارف منه تخوم "المحتمل النصي" الذي ينبغي استكشافه وبناؤه هذا إذا سلمنا جدلا بأن الكتابة لعبة سيميائية تفضي إلى الدلالات المفتوحة السيميوزيس»[2]، ومن زواية أخرى كانت له الدراسة والبحث في العتبات النصية الذي كان اهتمامه منصبا حول التطور والتغير الذي شهدته «فقد تعددت العتبات النصية، أو العلامات اللغوية الخارجية عن بنية النص الأصلي، أو ما يسمى ب "ما بين النص" على حد تعبير جيرار جينت/.../ وهذا في النصوص الشعرية الجزائرية الجزائرية، وهذا التعدد ناتج عن تعدد التجارب لدى الشعراء»[3]، فمثلا نجد كأول عتبة تصادف المتلقي هي عتبة العنوان والتي يغيب فيها المعنى الأصلي وتحدد فيها المداليل على اعتبار أن «العناوين وطرائق الاستهلال هذه تمثل نوعا من الممارسة الرمزية التي تحال فيها تعددية الدوال إلى مدلولات تبتكر لنفسها مدلولات جديدة وذلك بسبب افتقاره للسياق فتحمل هذه العناوين من الفتنة والسحر، والمراوغة مما يؤهلها للرقي في مخارج الشعرية لما تحمله من دلالات مغيبة»[4]، والجدير بالذكر أيضا اهتمامه بقضية أخرى وهي التناص في النص الشعري الجزائري فقد اعتبر التناص عنصر حاسما في تشييد دينامية الدلالية، لأنه يفتح فضاء النص على شبكة أسنن وأنساق متعددة، حيث تتكسر وحدة النص من خلال اشتغال صيغ الاقتباسات والإحالات»[5]، وقد اعتبر أحمد

---

[1]– سماح سعيد : في نقد الخطاب الشعري الجزائري للمعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف ، ص 194.

[2]– المرجع نفسه، ص 196.

[3]– المرجع نفسه، ص 202.

[4]– محمد بوعزة : إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011، ص 35.

[5]– سماح سعيد : في نقد الخطاب الشعري الجزائري للمعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف، ص 206.

يوسف هذه القضية نوعا من "الثقافة المشوهة" «فبدل من أن تهاجر إليه هذه النصوص، فهو الذي يهاجر إليها، محققا ما أطلقنا عليه بفعل "المثاقفة المشوهة"، لا هي في عداد السرقات الشعرية على طريقة الحداثيين»[1] ، حيث يصبح النص الذي بين أيدي القراء مشوه وفيه كما قال أحمد يوسف شيء من التطفل والجرأة في الاقتباس.

كما أخذ عن سيميائية غريماس مربعه السيميائي مستعيرا بعلاقاته التي قدمها في قراءة النص الشعري(علاقة التضاد، التناقض، التضمين) بحيث أن «استعانة الناقد بالمربع السيميائي يساهم بإعادة تمثيل معمارية المعنى في النص»[2]، بكونه «يخضع علامات النص المترابطة فيما بينها لنظام منطقي، كما أنه يربط العمليات التي تتحكم بالعناصر المشكلة للمحور الدلالي بعلاقات نفي أو إثبات الهدف منها نفي حد دلالي ليؤكد حدا آخر، ويبرزه على المستوى العميق للبنية »[3] ، وعليه وفي استثماره للمقولات والنظريات الغربية اكتسب الناقد ثقافة موسوعية تفصح عنها جملة المصادر والمراجع والمعاجم والقواميس المعتمدة في أبحاثه بقوله: «الأنموذج من التحليل الذي تتراحم فيه السيميائية بالتأويلية هو ما نعتقده ونؤمن به، ودعونا له »[4] ، مما امتاز الدرس النقدي لديه عامة مشروعا متفردا يمتاز بخاصية الأصالة والعمق.

4.عبد القادر فيدوح:

تكمن الرؤية المنهجية والممارسة الإجرائية لعبد القادر فيدوح من خلال كتبه دلائلية النص الأدبي – دراسة سيميائية للشعر الجزائري، وإراءة التأويل و مدارج معنى الشعر، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث. حيث نظر إلى النص كونه «يحمل دلالات متنوعة وفق ما تحدده

---

[1]– سماح سعيد : في نقد الخطاب الشعري الجزائري للمعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف ، ص 206.

[2]– فيصل الأحمر : معجم السيميائيات ، ص 233.

[3]– ميساء مضر الشيخ يوسف : اللغة في الأسطورة بين التأويل والتعليل مقاربة سيميائية للنصوص الأوغارتية، مذكرة مكملة لشهادة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تشرين، 2009، ص 90.

[4]– وفاء مناصري : أثر الحمولة المرجعية للمناهج الغربية في التحديث النقدي لدى أحمد يوسف، ص 919.

القراءات المتعددة التي تختلف هي الأخرى باختلاف المكونات الإدراكية للقارئ المتفتح على إطاره الحضاري الذي ينتمي إليه /.../ متخذا سبيل الانفتاح كقوة دلالية لتفجير مكبوته الكتوم »[1] ، حيث قام بمقاربة النصوص الشعرية مقاربة سيميائية في كتابه دلائلية النص الأدبي منطلقا بتحليل مستويات النص الشعري و مقاربة المعاني المنفلتة من النص، واستعادتها غير الشكل والدلالة »[2] ، وفيه قد اعتمد منهجا نسقيا مستعينا بالتأويلية والسيميائية سبيلا لقراءة المعنى مستكشفا بذلك قصور القراءات النقدية السياقية من إعطاء النص بعده التأويلي الخاص، وفي تعريفه للسيميائية يقول: «السيميولوجية منهج يهتم بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الإجتماعية، ويحيلنا إلى معرفة كنه هذه الدلائل وعلتها وكينونتها ومجمل القوانين التي تحكمها »[3] ، ومن زاوية أخرى نجده قد حدد أهداف القراءة التأويلية بقوله: «إن واقع سيميائية القراءة في طابعها المشروط لتأويل الفهم يمنحنا المقدرة على إضاءة المعهود والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر وفق ما يقتضيه الراهن للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية»[4] ، وبذلك كانت للتأويل القدرة على إضاءة بنية للنص وتقطيع أمشاج اللغة وتفكيك عمقها على اعتباره «أداة يتم بها اقتحام الخبيء واللامرئي في النصوص وخلف الظاهر من المستتر»[5]، وقد تناول فيدوح في فضاء النص الشعري شفرات القصيدة على اعتبار أن «النص عنده تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية تندمج فيها دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية

---

[1]– عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، وهران، الجزائر، 1993، ص 02.

[2]– غيثاء علي قادة : سيمياء التلقي، في إراءة التأويل للناقد عبد القادر فيدوح، مجلة أبوليوس، م 07، ع 02، جوان، ص 62.

[3]– عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي، ص 06.

[4]– المرجع نفسه، ص 24.

[5]– غيثاء علي قادة : سيمياء التلقي، في إراءة التأويل للناقد عبد القادر فيدوح، ص 65.

ضمن ما يحتويه الموجود الملموس/.../ قصد إدراك مخيلاته المخفية »[1] ، بمعنى أن النص ذو حصانة لا يعطي أكثر مما يصرّح به فلا بد من التسلح بترسانة من الآليات لاقتحام سبر أغواره وفهم الرسالة المرجوة التي يسعى لتقديمها كما بيّن هو الآخر أن السيميولوجيا «تستند إلى علوم مختلفة ويلتمس مشروعيته من مجالات ابستمولوجية متداخلة »[2] ؛ وهذا دليل على انفتاحه وتعدد مشاربه من حقول معرفية شتى، كما عرج فيدوح على «خطاب القدامى الذي لم يخل من بعض الإشارات الموحية أو الإحالات الدلالية»[3]، وهذا ما يؤكد بعض أساليبهم البلاغية التي تستلزم للسياق التأويلي الذي يفهمه المتلقي.

ومن خلال ما سبق ذكره حول ما قدمه النقاد العرب وخاصة المغاربة منهم في مجال السيميائية واستقباله له بدأ يترسخ حتى صار مطلبا وغاية، مطلب من حيث فاعليته في الإبداع العربي وغاية في كونه يمثل أهم المناهج التي وفت بمتطلبات النص الأدبي ولآلياته المهمة التي لا نزوع في قراءة النصوص الإبداعية، كما يلحظ على أن الدرس السيميائي هو درس مغاربي أكثر منه مشرقي.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 68.

[2]– عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي، ص 07.

[3]– غيثاء علي قادة : سيمياء التلقي، في إراءة التأويل للناقد عبد القادر فيدوح، ص 66.

الفصل الثاني: التجربة السيميائية عند نبيل أيوب

(بحث في المفاهيم والمقاربات)

أولا: الأصول والمرجعيات للتفكير السيميائي عند نبيل أيوب.

1_ أصول فلسفية.

2_ أصول نقدية.

3_ أصول لسانية.

ثانيا: المفاهيم والتصورات حول المنهج عند نبيل أيوب.

1_ سيميائيات بيرس.

2_ سيميائيات غريماس.

ثالثا: آليات المقاربة للنص الشعري عند نبيل أيوب.

1_ تحليل نماذج متمايزة.

2_ قراءة نقدية لمنظور نبيل أيوب للتحليل

أولا: أصول ومرجعيات التفكير السيميائي عند نبيل أيوب:

استند نبيل أيوب في تكوينه النقدي في السيميائية على عدة مرجعيات وركائز نهل منها وقد ظهرت من خلال رؤيته المنهجية وآلياته التطبيقية على النصوص الشعرية خاصة، وكذا في الملفوظات والمفاهيم التي كانت جلية في دراسته ومن تلك الأصول والمرجعيات نجد.

1-أصول فلسفية:

أ/ نظرية التحليل النفسي.

لقد وظف نبيل أيوب النظرية النفسية من خلال دراسة تطبيقية تناول فيها قصيدة لبدر شاكر السياب "جيكور"، وقد قسمها إلى وحدات تناول في الوحدة الأولى «ثنائية المدينة/ جيكور، الاختناق/ الحرية، العقم/ الخصب، الضغينة/ الحب النقي، الموت/ الحياة. وفي الوحدة الثانية الذي وظف فيها ثنائية الجنس/ الحب، الحيواني/ الإنساني- الإلهي، الوحشية /الرقة. وفي الوحدة الثالثة ثنائية المال/ الله، المادي/ الروحي، وفي الوحدة الرابعة استنبط مجموعة من المتقابلات ثنائية الشر/ الخير، اللوثات/ التطهير، الإثم/ الفداء »[1] ، والمتأمل في الوحدتين الثالثة والرابعة يجد أن الناقد وظف التحليل النفسي لاستجلاء الغموض الذي يكتنف الحدث والشخصيات مركزا على ثنائيات متقابلة وهي في الغالب ترتكز على إيحاءات لا يمكن تفسيرها إلا نفسيا.

[1]- نبيل أيوب : النقد النصي(2) وتحليل الخطاب(نظريات ومقاربات)، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2011، ص 204، 207، 208، 209.

ب/ النظرية البراجماتية:

ميّز نبيل أيوب بين الوظيفة التي تختص بها «البرغماتية والوظائف الأخرى المتعلقة بعلم التراكيب، وعلم الدلالة، إذ يرى بأن البرغماتية تختص بالفعل، وتضع شروط ملاءمة الملفوظات والأفعال الكلامية »[1] ، مما يعني أن محور الدراسة البرغماتية هو الفعل في حد ذاته والذي يكون ملفوظا كلاميا، ويتضح لنا مما سبق أن «البرغماتية في أساسها، تحمل معنى الفعل، حيث(Pragme=Action)، ولسانيا تعنى البرغماتية بدراسة اللغة في علاقتها بالسياق المرجعي لعملية التخاطب، وبالأفراد الذين تجري بينهم العملية التواصلية »[2] ، وبما أنها تختص بالفعل فإنها تعنى بالأفعال الكلامية إذ «تسهم في فهم قصدية التواصل مستعينة بأفعال الكلام/.../، والمراد بهذه النظرية أن المتكلم، عند استعماله اللغة، لا ينتج كلمات، إنما يقوم بفعل، وعند تلفظه في موقف ما تنكشف قصديته»[3] ، وعليه فالبرجماتية دورها الرئيسي الأفعال الكلامية والتي تتخذ أشكالا مختلفة وهي على شكل أقوال تقريرية و إنجازية وسلوكية.

2_ أصول نقدية:

لقد استقى نبيل أيوب توجهاته من مختلف المقاربات النقدية للنصوص بشتى المناهج الحديثة والمعاصرة، «لأن واقع النظرية الأدبية يقف عادة على الطبيعة الدينامية لها ، فهي فعل معرفي لا نهائي قائم على العلاقة التأثرية المتبادلة بين الذات والموضوعات »[4] ، لذا فإن أي ناقد حين يتصدى للنص الأدبي نقدا يجد نفسه غالبا مستعينا بأكثر من منهج لإتمام دراسته

---

[1]– نبيل أيوب : النقد النصي(2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 238.

[2]– المصدر نفسه، ص 239.

[3]– المصدر نفسه،ص 240.

[4]– عزوز قربوع : المناهج النسقية ونظرية الأدب (قراءة في الصوت الأدبي و الصدى النقدي)، مجلة إشكالات، ع 10 ديسمبر 2016 ص79.

لإضفاء الصبغة العلمية على منجزه، وعليه عمد نبيل أيوب إلى قراءة النص الشعري من جانب استثمار للمناهج النسقية حسب قوله: «فالمقاربتان البنيوية والسيميائية تستندان إلى المفاهيم التي أعدتها اللسانية وتستخدمان الأدوات التي استخدمها الشكليون الروس/.../ تتوخيان من دراسة الأدب ما توخته اللسانية من الكلام»[1] ، ومنه فثمة علاقة وطيدة ومكملة بين السيميائية والبنيوية فكلما كانت للسيمياء وظيفة قابلتها البنيوية بوظيفة تعضدها وتشدها، وعليه يكون موضوع الدراسة المشترك بين السيميائية والبنيوية هو نفس ما سعت إليه اللسانية حين جعلت من الكلام محور دراستها «إذا، البنيوية والسيميائية غير منفصلين، وإنما هما متطابقتان »[2] ، ولكن نبيل أيوب لم يكتف بالعلاقة القائمة بين المنهجين إنما تعداهما إلى النص وعلاقته بالسيمياء والبنيوية يقينا منه بأن «طريقة المقاربة النصية السيميائية فيها الكثير مما في اللسانية والبنيوية وعلم السلالة »[3] . وعليه فإن تحليل النصوص ودراستها لا يتأتى إلا من خلال التقابلات والتي تكون شراكة بين المنهجين معا سيميائي بنيوي وهذا ما ذهب إليه جاكبسون إذ يرى «أن التقابلات الثنائية، كما هي جوهرية على صعيد بنية اللغة، هي ضرورية على صعيد بنية النص، فمعنى ظلمة مرتبط نسبيا بمعنى ضوء، ومعنى البياض بمعنى السواد /.../، وقد استلزم التحليل السيميائي البنيوي، بانتهاجه نهج جاكبسون، تحديد تقابلات ثنائية ذات قطبين »[4] ، كما أنه ناقش مسألة أخرى والمتمثلة في العلاقة القائمة بين اللسانيات البنيوية و التوليدية المتعلقة بانفتاح النص، وعلاقاته بالسيمياء، فالنصوص تقبل الانفتاح على نصوص أخرى وبالتالي «لا مجال لمعاينة النص ومقاربته، إلاّ لقارئ شكل ذخيرته المعرفية الضمنية من النصوص التي

---

[1]– نبيل أيوب : النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 140.

[2]–المصدر نفسه، ص 141.

[3]– المصدر نفسه، ص 141.

[4]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص ، 142.

قرأها، ليكون هو أكثر النصوص اتساعا وانفتاحا وأشدها تقنية وتنوع أشكال، وأعمقها معرفة »[1] ، فالقراءة المتأنية من طرف القارئ الذكي تولّد نصوص أخرى ويرجع ذلك إلى خلفيته المعرفية وتراكماته الثقافية، وعليه توصل نبيل أيوب إلى نتيجة مفادها أن الدراسات التي قامت بها جماعة الألسنية سعت في مجملها إلى حلّ الإشكال النصي والخطابي، مما ولد انفتاحا نصيا وبالتالي تجاوز القراءات المغلقة، مع إقراره بقصور النظريات التي اشتغلت على النص والخطاب، لذا يقترح حسب تفكيره النقدي أن يتجاوز الناقد اللسانيات والسيميائية مما يجعل نقده أكثر انفتاحا.

3_ أصول لسانية:

إذا جئنا لتتبع جهود نبيل أيوب النظرية من خلال كتابه وقوفا عند استلهاماته وخلفياته التي اعتمدها في دراسته السيميائية، نجد أنه استعان بآراء مفكرين لسانيين حيث يؤكد أن «طريقة المقاربة النصية السيميائية فيها الكثير مما في اللسانية والبنيوية وعلم السلالة »[2] ، ومن بين المفكرين الذين استقى منهم نبيل أيوب في دراسته نشير إلى رومان جاكبسون حيث من بين المفاهيم التي جاء بها في رؤيته نجد أن نبيل أيوب ركز على مسألة التقابلات الثنائية لجاكبسون «فالتفكير الألسني عنده يقوم على دراسته للعلاقات التي تقع أساسا بين الوحدات اللغوية على اختلاف طبيعتها وأبعادها، والواقع أنه يعمل فكره التحليلي ضمن منهجية ثابتة ترتكز على اكتشاف أزواج من العلاقات تعمل ضمن جدلية ثنائية محصورة »[3] ، بمعنى أن هذه الثنائيات تقوم على استخراج وحدات لغوية تكون متناقضة ومتعارضة فيما بينها ويؤكد نبيل

---

[1]– – نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 162.

[2]– المصدر نفسه، ص 141.

[3]– فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993، ص 33.

أيوب أن جاكبسون يرى أن هذه التقابلات الثنائية «هي جوهرية على صعيد بنية اللغة، هي ضرورية على صعيد بنية النص »[1] ؛ فهي تقابلات ضرورية لتوليد المعنى.

ويشير نبيل أيوب إلى أهمية تحديد هذه التقابلات من خلال قوله «كان تشديد السيميائين البنيوين على أهمية التقابلات الاستبدالية فإذا كان أحد العنصرين معطى (حاضرا)، فإن الثاني موحى به، وإن يكن غائبا فلا يقابل فكرة الجمال سوى فكرة البشاعة، وفكرة الواسع سوى فكرة الضيق، وفكرة المقترح سوى المغلق »[2] ، وقد أكد نبيل أيوب على أن النقاد استلزموا تحديد تقابلات ثنائية نظرا للأهمية التي تتسم بها وأشار أنه قد «توسع السيميائيون في البحث عن التقابلات في المقاربات النصية، فإعتبروها من سمات الثقافة إلى حد باتت <طبيعية> وضعت تارة تحت اسم <المحاور>، وطورا تحت اسم المتشاكلات الدلالية »[3] ، ومنه قد استثمر نبيل أيوب هذا التفكير السيميائي في منظوره وتطبيقاته حيث تطرق في تحليله لمجموعة نماذج من القصائد إلى ذكر التقابلات الثنائية المتمركزة في النص الشعري ومن أبرزها:

«محور الهو (الشهيد المقاوم /الآخر العدو) ويتميز بحضور الشهيد وغياب العدو مطلق النار، محور الأسفل /الأعلى / محور الموت سقوط الشهيد مقاوما / الإنبعاث ورد دمه وسنبلة بندقيته »[4]، حيث استمد هذه التقابلات من قصيدة لجوزف حرب.

وفي موضع آخر من الكتاب تطرق نبيل أيوب في الحديث عن "إميل بنفنيست"* وعن ما جاء به في نظرية التلفظ مشيرا إلى أن هذه النظرية تأخذ «موقف المتكلم والجوانب الذاتية

---

[1]– نبيل أيوب : النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 142.

[2]– المصدر نفسه، ص 142.

[3]– المصدر نفسه، ص 142.

[4]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 169.

*– إميل ببفينست : (1902، 1976)، لساني و سيميائي فرنسي، عرف بأعماله المنصبة على اللغات الهندو أوربية

والشخصية عنده »[1] ، ويشير إلى أن الخطاب عند بنفنيست هو ملفوظة «ويتعين الخطاب عنده بأنه كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، بحيث يكون هدف الأول التأثير في الثاني »[2] ، ويدعو بنفنيست إلى تفسير الجملة النصية أو الخطابية تفسيرا واسعا فجعل من الكفاية اللغوية التي تمثل «إنتاج جملة سليمة، وفهمها وقبولها أو رفضها استنادا إلى قواعد اللغة »[3] ، شرطا أساسا لتفسير الجملة في ظل أن بعض اللسانيين دعوا إلى عدم الاكتفاء بالجملة، ليحل محلها الملفوظة وهذا بداعي أن معنى الجملة عام وغير مرتبط لا بموقف أو مرجع عكس الملفوظات فيشير نبيل أيوب أن هذه الملفوظات تكون «ذات دلالة خاصة مرتبطة بسياق تلفظي ما، إذ تصدر عن متلفظ ما(énonciateur) في فعل تواصلي »[4] ، ومنه فهي تنتمي إلى إطار مرجعي يتحكم في دلالتها وقد أشار إلى نوعين من الملفوظات الإشارية ولا إشارية واحدة تعارض التلفظ وأخرى مرتبطة به، كما سلط الضوء على فكرة المعينات الإشارية التي تمثل الموقف التلفظي وعناصره، الذات المتكلمة والمكان والزمان كما أشار لها نبيل أيوب حيث تتمثل هذه المعينات في «ثلاثة عناصر، هي: أنا – هنا– الآن. حيث الأنا (المتكلم) تستدعي الأنت (=المخاطب/ين)، وهما يمكن أن يستبدلا بأيّ من المؤشرات الدالة على كل منهما، وحيث(الهنا) تستدعي تعيين مكان (التلفظ) من دون التباس وحيث (الآن) تستدعي زمانه »[5] ، يتبين لنا في الأخير إلمام نبيل أيوب بما جاء به إميل بنفنيست في نظريته ويظهر ذلك من خلال خوضه فيها وتأثره بها حيث يشير في قوله أن نظريته «وقفت في (الما بين) بين انغلاق النص وانفتاح

---

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 154.

[2]– المصدر نفسه، ص 155.

[3]– المصدر نفسه، ص 155.

[4]–المصدر نفسه، ص 155.

[5]– المصدر نفسه ،ص 155.

الخطاب الذي فتحته السيميائية على المرجع »[1] ، بمعنى أن الاهتمام كان توفيقيا بين بنية النص أولا، ثم ربط العلامات بمرجعها.

يعد "فان دايك"* من أبرز المفكرين الذين تأثر بهم نبيل أيوب حيث عمد في كتابه إلى التطرق للحديث عن نظريته حيث أشار إلى أن فان دايك مكن من إيجاد قواعد لوصف تماسك النص الشعري لسانيا حيث يقول نبيل أيوب «أن قواعد النظرية النصية تشتغل على مستويين: البنية الصغرى والبنية الكبرى، قواعد البنية الصغرى تشتغل على مستوى الجملة، أما قواعد البنية الكبرى فتشتغل في الجانب الموضوعاتي من النصوص الشعرية والسردية »[2] ، ومنه فهو ينطلق من مظهرين اثنين داخلي هو الجملة وخارجي وهو الجانب الموضوعاتي، و يشير نبيل أيوب إلى أن فان دايك يعتمد في المستوى الصوتي من التحليل «عن كشف على البنية الصوتية الصغرى للإيقاعات غير مهمل الوحدات الكتابية والبارزة سمعيا في أنساق متكررات المقاطع الصوتية المنتظمة أو المعجمية المنسقة حذفا أو ضما أو تنظيما »[3] ، ويذهب في المستوى التركيبي إلى «تحديد متوازياته التركيبية »[4] ، أما الباني التركيبي فهو «يعمل في مستوى الجمل أتامًا كان التوازي أم ناقصا في عناصر البداية أفي عناصر النهاية/.../ وهو يبين من خلال ذلك التماسك التركيبي بين الجمل المتجاورة ثم في مستوى النص »[5] ، أما المستوى الدلالي من منظور فان دايك استمده من نظرية المتشاكل عند غريماس ويقول نبيل

---

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 156.

*– كرنيلوس فان الآن فانديك (1018، 1895)، مستشرق و أدبي وعالم ومدرس أمريكي.

[2]– نبيل أيوب : النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 156.

[3]– المصدر نفسه ، ص 157.

[4]–المصدر نفسه، ص 157.

[5]– المصدر نفسه، ص 157.

أيوب أنه قد حاول أن يبيّن الباني الدلالي في هذا المستوى يعمل في المستوى العمقي، ويؤثر في المستويات الثلاثة بتراتبية: الوحدات الصوتية الصغرى، والصرفية/ النحوية الصغرى والدلالية الصغرى »[1] ، وعمله يكمن في تصنيف هذه «الوحدات الأخيرة في فئات أو أصناف دلالية، وفرزها في متشاكلات أساسية ما يؤدي إلى الكشف عن محاور النص الكبرى وتاليا الكشف عن الباني الدلالي »[2] ، و يهدف من ذلك إلى تبيان تماسك الجمل مع بعضها نظرا لاشتراكها في وحدة دلالية أو أكثر ويبين تماسك النص من خلال تلك المتشاكلات وقد أشار نبيل أيوب أن فان دايك طور مفهوم البنى الكبرى حيث باتت «تعنى باشتقاق القضايا الكبرى من القضايا الصغرى المتتابعة »[3] ، ويقصد بذلك أن «العلاقة داخل النص لا تقتصر عل الجمل المتتابعة (البنى الصغرى)، وإنما تمتد لتشمل البنى الكلية التي توفر للنصوص تنظيمها وترابطها، ومنها ما يختص بالمعنى، ومنها ما يختص بالشكل »[4] ، والبنى الكبرى تأخذ على عاتقها مسألة توضيح دلالات البنى الصغرى التي هي الجمل وتمتد إلى النصوص وتنظيمها.

يرصد نبيل أيوب في كتابه تطور نظرية فان دايك في نحو النص إلى فكرة الترابط المنطقي مشيرا إلى أن الترابط الجملي يقوم على «العلاقات المرجعية بين الحقائق في عالم ممكن» [5] فقدم مفهوم جديد وهو «العوالم الممكنة فقضيتان(ق1– ق2) متتابعتان تعتبران مترابطتين إذا دلتا على حقيقيتين (ح1– ح2) مترابطتين بطريق الشرطية أو السببية، في أحد

---

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 157.

[2]– المصدر نفسه، ص 157.

[3]– المصدر نفسه، ص 158.

[4]– المصدر نفسه ، ص 158.

[5]–المصدر نفسه، ص 158.

العوالم الممكنة»[1] ، وصرح نبيل أيوب أن التطور الذي قدمه فان دايك في نظريته تمثل «بإبدال العلاقة المرجعية في النصوص بوصفها حقائق في عوالم ممكنة، ليتعامل معها بوصفها «نماذج ذهنية» مشتركة فالترابط بين الجمل ليس في توسع أو امتداد خارجي وحسب إنما هو داخلي قصدي وتضميني كذلك»[2] ، وقد وضح نبيل أيوب هذه الفكرة بأن «الترابط الداخلي التضميني و القصدي بين الجمل يقوم بسبب علاقات معانيها نفسها، أي يقوم على المعنى، بينما الترابط ذو الامتداد الخارجي بين القضايا والحقائق التي تدل عليها يقوم على المرجع »[3] ، وبالتالي فترابط الجمل يتم من خلال المعنى والمرجع الذي تنتمي إليه.

وفي الأخير نجد أن نبيل أيوب قد قدم استنتاجا لما جاء به فان دايك وفي نظريته أو ما أتت به اللسانيات البنيوية التوليدية مشيرا إلى أنها قد «رأت إلى النص بوصفه بناء لغويا، يتصف بالكلية والتماسك والتعاضد الوظيفي بين مكوناته لتحقيق بنيته الدلالية الكلية فقاربته استنادا إلى علاقات عناصره بعضها ببعض، وإلى تعاضد مستوياته الصوتية والتركيبية والدلالية »[4] ، ولم يقف نبيل أيوب على ما جاءت به اللسانيات البنيوية فقط بل أشار إلى أن السيميائية قد نهلت منها في مواضع حيث يقول «لا تسقط السيميائية شيئا مما أتت به اللسانيات البنيوية إنما تتجاوزها، فكلاهما ينظر إلى النص / الخطاب بوصفه كلية »[5] ، ويؤكد بأن «السيميائية تطوي البنيوية ضمنها، غير أنها تعتبر تطويرا لها /.../ فوسعت مجال الرؤية، إذ أدرجت رموزية العالم الطبيعي و الثقافة ضمن الشيفرات النصية، كما أدرجت المستوى

---

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)،ص 158.

[2]– المصدر نفسه ، ص 159.

[3]– المصدر نفسه، ص 159.

[4]– المصدر نفسه ، ص 159.

[5]– المصدر نفسه، ص 159.

التداولي (البراغماتي) بطريقة ما »[1] ، ومنه فإن نبيل أيوب قد بنى تفكيره السيميائي من خلال مرجعية ثرية وذو قاعدة تمثل بالنسبة له منبع غني استفادت منه السيميائية كثيرا.

وعليه فإن هذا التداخل والمزج بين المناهج فيما بينها وبين النص والمناهج أيضا، قد مكن الباحث من تقديم قراءة خصبة تثري النص الإبداعي، وتفتح آفاق لقراءات أخرى.

ثانيا: المفاهيم والتصورات للتفكير السيميائي عند نبيل أيوب:

انطلق نبيل أيوب في حديثه عن السيميائية من خلال جهود العالمين دي سوسير و شارل بيرس حيث اعتبر أن الولادة الأولى للسيمياء جاءت على يد هذين العالمين، تبين هذه الانطلاقة تأثره بالفكر الغربي، ونجده قد تشرب من عدة أفكار ورؤى سيميائية من البيئة الغربية ليبني بها تصوره السيميائي.

1/ سيميائيات بيرس :

عمد نبيل أيوب في كتابه إلى تفصيل ما جاء به شارل بيرس في نظريته للتحليل السيميائي وقد تطرق لعدة مفاهيم ومصطلحات جاء بها بيرس في مشروعه منها الإشارة أو العلامة(signe) حيث يعرفها بأنها «تمثيل لشيء ما موصل بعض جوانبه أو طاقته من مرسل إلى متلقٍ »[2]، ويشير إلى أن هذه العلامة تتركب من ثلاثة أركان ألا وهي "الممثل" و "الموضوع" و "المؤول"، و قد صرح نبيل أيوب أن الدال عند سوسير هو "الممثل" عند بيرس وعرفه بأنه «الوسيلة التي تستعمل للدلالة، أو حامل الإشارة أو الشكل الذي تتخذه الإشارة اللغوية، أو غيرها من العلامات »[3] . أما في ما يخص الموضوع فهو «المشار إليه، أي الشيء

---

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 160.

[2]– المصدر نفسه ، ص 133.

[3]– المصدر نفسه، ص 133.

الذي تحيل إليه العلامة »[1] ؛ هو ما يقوم الممثل بتمثيله، ثم أشار إلى المؤول على أنه المدلول عند دي سوسير وأن حقيقته «هو المعنى الذي تحدثه الإشارة، هو في إشارة ثانية في فكر المؤول فيها معنى الإشارة الأولى، إذا معنى الإشارة لا يحضر في ذاته إنما يبرز من خلال التأويل في ذهن المؤول »[2] ، وفي موضع آخر يواصل نبيل أيوب حديثه على المقولات الفانيروسكوبية أي أركان العلامات الفرعية مقدما لكل منها شرحا مبسطا بقصد الإفهام، حيث فصل في الثلاثية الأولى وهي ثلاثية الممثل والتي تتضمن ثلاث علامات هي العلامة الوصفية(qualisigne) أو العلامة الكيفية كما يقول نبيل أيوب ويعرفها بأنها «الصفة التي تكون على شيء مثلا الشعور بالاحمرار فهي لا يمكنها أن تتصرف بكونها علامة حتى تتجسد »[3] ، والعلامة الثانية هي العلامة الفردية (sinsigne) أو العينية حيث يشير بأنها «علامة تجسد علامة تتعلق بالفرد لا قيمة لها إلا في الذهن (كل ظهور فردي أو جزئي للعلامة) على غرار أداة التعريف وهي تعني الشيء الموجود »[4] ، وآخر علامة هي العلامة العرفية(Légisigne) أو القانونية وهي «عرف نشأ بين البشر، وشكل علامة، فكل علامة متواضع عليها هي علامة عرفية تنتمي إلى نظام اللغة »[5] ، و من خلال ما ذكر نشير إلى أن نبيل أيوب إتكأ في شرحه للعلامات على ما جاء به سعيد بنكراد في كتابه السيميائيات والتأويل حيث لا نلتمس أي إضافة من الكاتب عدا أنه غير في تسميات العلامات خلافا لما كانت عند السعيد بنكراد (العلامة النوعية و العلامة المفردة والعلامة المعيارية).

---

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 133.

[2]– المصدر نفسه، ص 133.

[3]– المصدر نفسه ، ص 134 .

[4]– المصدر نفسه، ص 135.

[5]– المصدر نفسه، ص 136.

أما الثلاثية الثانية وهي ثلاثية "الموضوع"، وقد أشار فيها نبيل أيوب إلى الثلاث العلامات المؤشر، الأيقونة و الرمز، ابتدأ نبيل أيوب بالمؤشر حيث يشير إلى أن المؤشر «صيغة ليس الدال فيها علاقة اعتباطية مع مدلوله، إنما يتصل بالمدلول بعلاقة سببية، أو بعلاقة تجاور مادية مكانية أو زمانية، فكل ما يسترعي الانتباه هو مؤشر »[1] ، وقد قدم أمثلة تشير إلى المؤشر منها دوّارة الهواء، آلات القياس، ميزان الحرارة، وغيرها، أما الأيقونة فقد عرفها «الدال فيها يشبه المدلول أو يقلده (وجود شبه فعلي بين الممثّل والممثَّل)، ما يعني أن العلاقة بين الممثل(الدال) والموضوع أو الموجودة (المشار إليه) هي علاقة تشابه في المنظر أو المذاق أو الصوت أو الرائحة »[2] ، ويؤكد بذلك أنها «تحيل إلى شيء تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها »[3] ، وقدم كذلك عنها كلوحة لوجه كاريكاتير مجسم كلمات محاكية.

وكعلامة أخيرة تطرق للرمز وأشار أن المقصود منه عند بيرس «هو العلامة الاعتباطية بين الدال ومدلوله بحيث يظهر عدم وجود أي شبه بينهما كما في الأيقونة/.../ إنما الرمز علامة تحيل إلى الموضوع الذي نشير إليه، بفضل قانون أو عرف يعتمد غالبا على التداعي، ويقترن بالأفكار العامة » [4]، ويختتم نبيل أيوب بثلاثية المؤول والتي تتضمن ثلاث علامات متمثلة في التصور(rhéme) ويشير إلى أنها «علامة تكون بالنسبة إلى مؤولها علامة مميزة: المفردة من حيث تصور مدلولها وهو قول ناقص أمبتدأ كان أم خبرا »[5] ، بحيث أن التصور هو مقابل للخبر عند سعيد بنكراد، التصديق(dicisigne) ويعرفه نبيل أيوب «علامة تقدم إعلاما

---

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 135.

[2]–المصدر نفسه، ص 135.

[3]– المصدر نفسه ، ، ص 135.

[4]– المرجع نفسه، ص 136.

[5]– المصدر نفسه، ص 136.

بموضوعها كالصراخ في الشارع »[1] ، أما الحجة فيعرفها «علامة لقانون أو لبرهان ومثالها النموذج المصغر للقياس: إذا كذا، فإذا كذا والتصديق بالدال فيها يلزم التصديق بالمدلول، كدليل يقيني أو ظني أو إقناعي: المتتالية البرهانية حركة الرأس من فوق إلى أسفل ما يعني الموافقة والتصديق »[2] ، ومنه نرى أن نبيل أيوب قد قدم نظرية بيرس وقام بشرحها بتفصيل دون أن يقدم أي مآخذات أو اعتراضات منه بل نلحظ تأثره الكبير بما جاء به بيرس واستلهامه منه لبناء تفكيره السيميائي.

2- سيميائيات غريماس :

اتجه نبيل أيوب في كتابه إلى عرض ممارسات تطبيقية للمقاربة السيميائية قدم من خلالها البرنامج السردي الخاص بغريماس تمثلت هذه الدراسات في مقاربة فرنسوا راستيه لقصيدة مالارميه «تحية» وفقا لمنظور غريماس، و يشير نبيل أيوب أن فرنسوا راستي يستهل مقاربته السيميائية بإبراز كيف يعمل المتشاكل في الخطاب الشعري، «فيحدد المتشاكل كوحدة ألسنية معينة يعتبرها أساسية في تحليل الخطاب ، إذ يرى إليه بوصفه تتابعا خطيا من الجمل »[3] .

«تحلل المتشاكلات على مستوى المحتوى وعلى مستوى التعبير متشاكلات المحتوى هي المتشاكلات الأفقية المجتمع كل منها من وحدات دلالية صغرى مشتركة، أما متشاكلات التعبير فهي المتشاكلات العمودية الإستعارية »[4] ، و مؤشر وجود التشاكل في النص «التكرير أو

---

[1]- نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 136.

[2]- المصدر نفسه، ص 136.

[3]- المصدر نفسه ، ص 143.

[4]- المصدر نفسه، ص 143.

التواتر أو الانتشار المشترك لأي من المستويات النصية: الصوتي، النحوي، و المدلولي »[1] ، حيث اتجه "راستي" في مقاربته إلى تحديد ثلاث متشاكلات للمحتوى أنتج منها ثلاث قراءات للقصيدة هي "الوليمة"، "الابحار"، "الكتابة" ، وفي كل من القراءات الثلاث عمد إلى تحديد الوحدات المعجمية في القصيدة وقدم مقابلها دلالاتها المجردة وقد اختلفت هاته الدلالات في كل من القراءات الثلاث حيث تشير المتشاكلات العمودية في القراءة الثانية الابحار إلى أن «مراقبة دقيقة للمتشاكلين تكشف عن أن مدلولات مجردة قد استخدمت على ماهي في متشاكل غير أنها في الثاني قد غلقت وحداتها الدلالية الصغرى ليناب عنها بأخرى مثال: حافظ كل من المدلولين المجردين: /كأس / في الأولى، و/ كوثل(= مؤخرة السفينة)/ في الثانية »[2] ، ومنه فالمدلولات المجردة توضع وفقا للمتشاكل التي هي فيه وتكتسب مدلولا لا يوافق متشاكلا ما، وهذه هي النقطة التي تختلف فيها القراءات الثلاثة حيث يشير إلى أن القراءات الدلالية تتعدد على نص واحد و في المنهج نفسه.

ومنه فأهمية التشاكل في أنه بوسعه الإحاطة بكل الدلالات الموجودة داخل النص فيعمل على تفكيكها، وبالتالي يسمح بتعدد القراءات، وقد أشار إلى أن القارئ السيميائي الذي ينتهج منهج غريماس يقوم «بالبحث عن وحدات المعنى، ومن ثم يدرجها في بنية، ويلاحظ علاقاتها مميزا المعاني الكامنة من المعاني الظاهرة في القصيدة »[3] ، وبالتالي فهو يحلل مفردات القصيدة تحليلا سيميا كأول خطوة والتي يعدها خطوة مرهقة وتتطلب جهدا من المقارب ومن ثم «تحصى الوحدات الدلالية الصغرى وتواتر منها بصورة خاصة وبعد ذلك تصنف المتوترات منها وتجمع

---

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 143.

[2] -المصدر نفسه ، ص 146.

[3]– المصدر نفسه ، ص 150.

في فئات أو أصناف صغرى »[1] ، هذه الخطوة تعمل على كشف الدلالات الصغرى داخل النص وتساهم في تفسير النص كاملا إلى أن تصل إلى ما يسمى بالتشاكل حيث «تجمع الفئات الصغرى في بنى أشمل هي المتشاكلات »[2] ، ويرى نبيل أيوب أن «الطريقة السيميائية تكمن في الانتقال من الوحدات الدلالية الصغرى إلى الوحدات الوحدات المعجمية، فإلى الفئات أو الأصناف انتهاء بالمتشاكلات بشكل يجعلنا دائما نصعد إلى مرحلة أعلى »[3] ، بمعنى أن هذا البرنامج الغريماسي التحليلي يسير وفق منحى تدريجي ويصل منه إلى المربع السيميائي والتحليل العاملي، فكان هدف نبيل أيوب هو تقديم للمنهج الغريماسي مؤكدا على فاعليته في مقاربة النصوص الشعرية.

ثالثا: آليات مقاربة النص الشعري عند نبيل أيوب:

لقد خصص نبيل أيوب في كتابه النقد النصي وتحليل الخطاب فصلاً لنماذج تطبيقية شعرية قاربها من المنظور السيميائي وفق آليات وإجراءات«على اعتبار أن السيميائية عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البنيات الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا وصرفيا و دلاليا وتركيبيا »[4] ، حيث ينطلق الباحث في بداية تحليله لأغلب النماذج الشعرية التي قدمها من خلال تقطيع النصوص إلى وحدات مستعينا في ذلك باستثمار آليات تعمل على إزالة الغموض والسعي الى الكشف عن الدلالات العميقة والمضمرة خلف الخطابات.

1-تحليل نماذج متمايزة

---

[1]- نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 151.

[2]- المصدر نفسه ، ص 151.

[3]- المصدر نفسه، ص 151.

[4]- عائشة حمادو: السيميائية في النقد العربي المعاصر: حول المفهوم وإشكاليات التلقي، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، ص 13.

أ_ تحليل النموذج الأول :

نجد في النموذج الأول والذي عمل فيه الناقد نبيل أيوب على تقطيع قصيدة بعنوان <شهيد> والمتكونة من تسعة أسطر، تبدأ ب <هوى> و<سنبلة فوقه البندقية> فنجد أنه توصل إلى أن القصيدة تتكون من مقطعين إذ يبدأ المقطع الأول من <هوى ... يديه>، والمقطع الثاني من <هوى سنبلة فوقه البندقية>، وقد قدم قراءة تتعلق بالمقطع الأول إذ ذهب للقول بأن «حركة سقوط الشهيد مقاوما تتماسك هذه الحركة بقافيتها (عليه – يديه)، ويترابط أسطرها نحويا »[1] ، يتبين لنا من هذا القول أن الشهيد قبل سقوطه أرضا ظّل يقاوم ويصرّ على الكفاح والتضحية إلاّ أنه ما في الأمر حيلة، حيث لجأ إلى رفع يديه في السماء راجيا النصر من المولى عز وجلى، ولأن المؤمن بالله عادة عندما تشتد عليه النوائب وتضيق عليه من كل جانب، لا يجد أمامه إلاّ اللجوء إلى الله سبحانه وتعالى من خلال رفع يديه بالدعاء راجيا متأملاً خيراً، و مما ميّز المقطع الأول ترابط الأسطر فيما بينها وهذا ما نلحظه من خلال حروف الربط و المتمثلة في حرف الواو (ولمْ يمتثلْ) وبالتالي تلاحم أسطرها نحويا.

وفي المقطع الثاني والذي يبدأ من <هوى ... البندقية>، ركز نبيل أيوب على الشهادة وتماسك هذه الحركة وتماشيها وملائمتها للقافية التي اختارها الشاعر إذ يرى بأن «حركة خصب الشهادة، وتتماسك هذه الحركة بقافيتها (= التحية– البندقية)، ويترابط أسطرها نحويا، وبالمستوى البلاغي(= التشبيه)، وبالتوازي المصلّب الذي يتعاضد فيه النحو مع الإيقاع »[2] ، حيث يبرز من قوله لنا أن ثمة حركة نامية مما يدل على أن الشهيد لم يكن ساكنا حين كان في المعركة مما جعل حركته حين هوى تتماشى ومتطلبات الشهادة، ويبين لنا من قول نبيل أيوب أن الترابط

[1]– نبيل أيوب : النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 168.

[2]– المصدر نفسه، ص 168.

بين الأسطر تمثل في حروف الربط وهي الفاء والواو، مما جعل الكلام متواصلا، كما قد توفر في هذا المقطع المستوى البلاغي كالتشبيه فمثلا شبه الدماء بالورود وذلك لوجود رابط بينهما والمتمثل في اللون الأحمر فالدماء حمراء اللون وكذلك الورود في غالبيتها تكون حمراء ولا يختلف المقطع الثاني عن الأول في التكاثف النحوي والتوافق الإيقاعي.

لينتقل بعد ذلك إلى استنباط المحاور كالتالي: محور للهو ثم محور (الشهيد المقاوم) يقابله الآخر (= العدو)، ثم تلاه تفصيله لهذه المحاور التي عرّج فيها عن مقاومة الشهيد وسعيه إلى التضحية بعزة وشرف دون الرضوخ بحياة الذّل في وجه المعتدي الظالم وقد مثّل ذلك من خلال القصيدة (هوى الشموس يؤدي التحية)، تعبيرا عن الرفض وعدم الاستسلام للمستعمر، ليكشف بعد ذلك عن دلالات أخرى لكلمة (الشموس) تمثيلا لها بالشهداء الذين أناروا العتمة بجهادهم بكل شموخ وهمة.

ب_ تحليل النموذج الثاني :

انبنت قراءته في هذا النموذج بعنوان <تحية> إلى خاصية تقطيع النص إلى مقطعين بدليل ملاحظته لتوزيع الحركية فيهما استنادا إلى البنية النحوية، حيث حدد بداية المقطع الأول من (سرق/.../المزبلة)، فلازمة الحركية كانت جليّة في الجملة الأولى سرق التاجر والجملة الثانية(سرق الجائع) على اعتبار أن الفعل (سرق) جاء بصيغة الماضي متكرر لغاية الاخبار والثبات، ولأنها حاملة لدلالات الحركة فقد عبرت عن زمن من الأزمنة مما يتيح لها عدم الثبات والاستقرار، مع توضيحه لتكرار البنية النحوية لتشكل تجانسا كاملا، حيث المتضح من قوله أن القاسم المشترك بين الجملة الأولى والثانية هو بناء الهيكل النحوي من (الفعل+ الفاعل)، أما عن الوظيفة النحوية التي لعبها داخل بنية النص هي تحقيق التماسك والانسجام، أما في المقطع الثاني وبدايته من جملة (عندما/.../ رفعنا المصقلة)، فإذا كانت في المقطع الأول

حركة فعل و آداء فإن هذا المقطع كرد فعل لهذا الآداء، والملاحظ حسب نبيل أيوب تغيير في البنية النحوية في بداية السطر (عندما) ظرف زمان مفعول فيه مبني على الظرفية على غرار ما وجد في المقطع الأول جملة فعلية.

كما تنبه أيضا إلى وجود ضمير المتكلمين (نحن) نحو: عندما التاجر حيانا، عندما الجائع حيانا، مما شكل بذلك ترابط وتناسق أجزائها في كيان مستقل ومغاير على اعتبار أن النص وحدة كلية مترابطة الأجزاء، يترابط بعضه ببعض تجمع عناصر الشيء المتباعد في كيان كلي متماسك، لينتقل بعد ذلك إلى الكشف عن شعرية النص وذلك من خلال استظهار التقابلات الموجودة في البنية الداخلية للمتن الشعري فرغم الوضع الموجود؛ حالة الجائع إلاّ أن الناس مالت إلى كفة السارق (التاجر) ليتساءل أيوب عن سبب وجود علاقة تعارضية بين الجائع (الفقير) والتاجر(البرجوازي) فما أوجه التقابل؟ وأين تكمن شعرية النص؟ وبعبارة أخرى ماهي الدلالة أو الرسالة المشفرة المغطاة داخل التشكيل اللغوي؟ ويجيب عن هذا التساؤل الذي طرحه بتوضيح وجود تقابلات عديدة هي التي شكلت شعرية النص فقد وجد التباين بين الكلمات،(المزرعة واللقمة فعل التاجر المضخم (=سرقة المزرعة) فعل الجائع المخفف (=سرقة لقمة من مزبلة)، فهي في تركيبتها اللغوية انزياحات تأشيرة مثل وجود المجاز المرسل والكناية، شارحا نبيل أيوب ذلك عبر علاقات المجاورة والاستهزاء، فالمزرعة كانت رمزا لكل تلك البركات والثروات التي كسبها الفقير، مع وجود الفعل الغير منطقي، والانحراف الذي حصل لفعل التاجر رفعنا القبعة لكن المعنى المضمر والبنية العميقة المتمثلة في وجود أنساق ثقافية موجودة بكثرة في المجتمعات ولا يمكن إبرازها والكشف عنها إلا من خلال إسقاط كنه الحال الظاهر المتجسد في مجموعة الانزياحات والتراكيب المجازية المعروضة بصورة فكاهية للوصول إلى المقصود والمراد منه.

ج_ تحليل النموذج الثالث.

إن المتتبع الدقيق في خاصية تقطيع النص في النماذج السابقة وهذا النموذج هو التركيز على البنية النحوية عادة على اعتبار أن «القواعد النحوية تحظى في الشعر بدلالة خاصة »[1] ، حيث حدد نبيل أيوب ذلك بوجود ضمائر المقاوم الثوري في الأسطر الأولى ياء المتكلم في(وطني يعلمني، سلاسلي...)، وضمير المتكلمين(جلودنا) فعادة من خلال وجود الضمائر تحقق الانسجام بينهما وبالتوازي مع الشطر الثاني الذي تمثل في ردود أفعال المقاوم الثوري، وما ميز هذا الشطر هو بدايته بأفعال ماضية سردية بصيغة الجمع الغائبين هم نحو(سدّوا، كتبوا، رسموا) مع مراعاته كذلك إلى الروابط والتغيير الحاصل في الأبنية النحوية نحو (رسموا على الجدران صورة قاتلي) الأصل في الجملة رسموا قاتلي على الجدران، فرغم التغيير إلاّ أنه شكل ترابط وتماثل بين أسطرها وبالتالي يلاحظ عليها تحقيق الوحدة العضوية.

وقد تناول الباحث البنية الإيقاعية لما لها أهمية في الحطاب الشعري عموما ، ونتيجة قراءتها اعتبر قصيدة محمود درويش (ردّ الفعل) من القصائد الكلاسيكية رغم حداثتها، وذلك بسبب اعتمادها على تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) ثلاث مرات في كل سطورها، كما أنها التزمت بالتقفية الموحدة، استنادا إلى دراسة جاكبسون في الشعريات الحديثة التي تقول بأن الوظيفة الشعرية للقصيدة لا تتحقق إلاّ من خلال إسقاط محور الاختيار على محور التركيب، ليتساءل نبيل أيوب بعد ذلك عن مدى تضافر العناصر الإيقاعية في إعطاء مسحة جمالية للقصيدة تضمر وراءها عن رسالة خفية وهي وطأ الايدولوجيا والحال المتدهور آنذاك، ثم إن جملة التشاكلات الحاصلة التي صاغها نبيل أيوب قادته إلى استخلاص بنية النص وحركته، دلالاته الداخلية والذي تجسد في المربع السيميائي لأنه «المتحكم في البنية العميقة، حيث يحدد

[1]– يوري لوتمان : تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ص 114.

علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الدينامي/.../ ببساطة التمفصل المنطقي لأي مقولة دلالية »[1] ، كما مثل له، ومن خلال العلاقات التضادية التي استنبطها نبيل أيوب تتمثل في أيوب القمع الذي قام به المستعمر الإسرائيلي في مقابل رد الفعل من قبل الشعوب الفلسطينية والذي تجسد في فعل المقاومة الذي لزم عليه الدفاع عن نفسه وأرضه جراء ما قد تعرض له من أنواع التعذيب والظلم القاهر الذي مارسه المغتصب الجائر، كما قد بنيت العلاقة بين اللامقاومة إلى المقاومة بتناقض تدريجي كما ذكر أيوب بذلك حيث «تحول الموقف من رد الفعل إلى الفعل (و حفرت، أغمرت...و غرزت) »[2] ، كل ذلك في سبيل التخلص من العدو الظالم وتعظيم التضحية من أجل الوطن والحفاظ على قداسة الشهادة وهذا ما جعل نبيل أيوب يقدم عنوان آخر ويراه الأصح وهو (المقاتل القديس).

ج/ تحليل النموذج الرابع :

من بين النماذج التطبيقية التي عمل الناقد على دراستها قصيدة نزار قباني عنوانها <درس في الرسم> فقد اشتغل من خلال هذا النص على الكشف لجوانب متعلقة بالعملية الإبداعية انطلاقا من مفاهيم تتضمن مجموعة من الدلالات مثل ضمير المتكلم، حواشي النص، المؤول المباشر، المؤول النهائي، المؤول الدينامي، وعليه فقد وجد بأن المؤول المباشر تجسد في تقديم قرائن دالة تمثلت في «أنا الشاعر، وهو الابن، وهم الجماعة الغائبة وعن الإطار القريب: سرير الوالد– الوسادة– علبة الألوان والأقلام /.../ و المؤول النهائي الذي يعطي المعاني النهائية للإشارات يكشف عن الإطار البعيد الذي يحكم الخطاب الشعري، ويربطه بفضائه، وهو على ما

[1]– فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، ص 230.

[2]– نبيل أيوب النقد النصي(2) وتحليل الخطاب (نظريات و مقاربات)، ص 176

يتعين في النص »[1] ، حيث من خلال هذا التحليل استطاع نبيل أيوب أن يزيل الغموض وأن يقدم بصمته التي أضفت جمالية على العملية النقدية، فعرفنا بأن الشاعر هو المتكلم داخل المتن وأن القصيدة متعلقة بخصوصية لها ظروفها وأماكنها التي تمت فيها الكتابة.

ويواصل النقاد دراسته التطبيقية على القصيدة ذاتها فيشير إلى الحدود الظاهرة للنص، وفي المستوى الإيقاعي تحدث الناقد عن الإطار الخارجي للقصيدة والنوع الشعري الذي تنتمي إليه، وقد رأى أن النص أخرج على طريقة الشعر الحديث إلاّ أنه خلا من الوزن(= التفعيلة)، ومن القافية التقليدية، ومع ذلك يشعر القارئ بإيقاع غنيّ يسهم في تتشكل عالم المعنى في النص، والممعن في هدا النص يجد عند القراءة نغما موسيقيا يلامس السمع وجرسا تألفه الأذن، وفي المجمل فإن الموسيقى الداخلية أضفت جمالية على القصيدة من أولها إلى آخرها مما جعل القراءة مسترسلة وقد تدخلت عدة مستويات وعناصر في النص كالاستهلال الحركي والتكرار بالإضافة للفواعل والجمل.

وقد وضع لنا نبيل أيوب مجموعة من المحاور استنبطها نتيجة القراءة التحليلية بدأها بمحور الحضور والغياب، وفي هذا المحور «يحضر في المقطع الأول، محل العصفور... وأن دائرة سوداء تحضر في المقطع الثاني، محلّ البحر الأزرق... وأن مسدسا يحضر، في المقطع الثالث محلّ السنبلة،... و أنّ دمعة تحضر في المقطع الرابع، محل القصيدة... و أنّ الشاعر باكيا يحضر محل الوطن، في المقطع الأخير »[2] ، وقد ركز في هذا المحور على الإشارات والدلائل التي تدور حولها الفقرة أو المقطع مثل العصفور والدائرة السوداء والبحر والوطن، وهي في جملتها ألفاظ تحيلنا إلى دلالات سيميائية، مما أدى به إلى إثارة التساؤل الجوهري مفاده «ما

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 179 ،180.

[2]–المصدر نفسه، ص 183.

الدلالات الغائبة للدوال الحاضرة، في طرفي ذلك البناء الجدلي؟»[1] ، وعليه فقد ذهب للإجابة عن هذا الإشكال بالقول «إذا عرفنا أن المعنى من منظور سيميائي، يقوم في البناء، وأن هذا البناء يشتمل على عدد من العناصر المرتبطة بعلاقة، وأن هذه العلاقة هي علاقة تضاد أو تعارض، وأن هذا التعارض يفترض وجود توافق، حينئذ كيف يتشكل المعنى، إن المعنى على ما ترى السيميائية البنيوية، هو في شكل المحتوى، ولما كان النص الشعري بناء لغويا، واللغة ذات مستويات، افترضت السيميائية أن هذا المعنى علائقي»[2]، ونفهم من هذا القول أن التحليل السيميائي والمنطلق أساسا من اللغة يرى أن المكون الشعري في أساسه لغوي وعليه تكون ثمة مستويات تفرضها السيمياء وانطلاقا من البنيوية السيميائية فإن النص علائقي، أي لا يمكن فهمه جزءا إلاّ من خلال التعاضد والترابط كلية داخل البنية المحورية للنص.

وفي المحور الثاني والمرتكز أساسا حول الحرية الذي وردت فيه العديد من الألفاظ الدالة والتي تدخل في حقل الحرية مثل "السجن، القضبان"، ويرى نبيل أيوب بأن «رسم سجن من القفل والقضبان، فعوض رسم العصفور، يكشف عن علاقة تعارضية بينهما، وهنا مكمن الدلالة الأساس؛ فالشاعر لا يستخدم العصفور بوصفه< حيوانا، من فئة الطير، ذا ريش...>، أي لا يستخدمه بمقوماته الدلالية المباشرة، كما لو أنه خارج البنية النصية، إنما يستخدمه بتضميناته، أي بمقومات مضافة نستلهمها من وضعه العلائقي والبنيوي »[3] ، حيث يوحي لنا هذا القول بأن الشاعر قد اعتمد على التعارض بين التوظيف الأصلي للعصفور وتوظيفه في موضع لم يكن مؤلف لديه مما أوحى لنا بأن هذا العصفور يفتقد للحرية فوضعه داخل القفص يحيلنا إلى

---

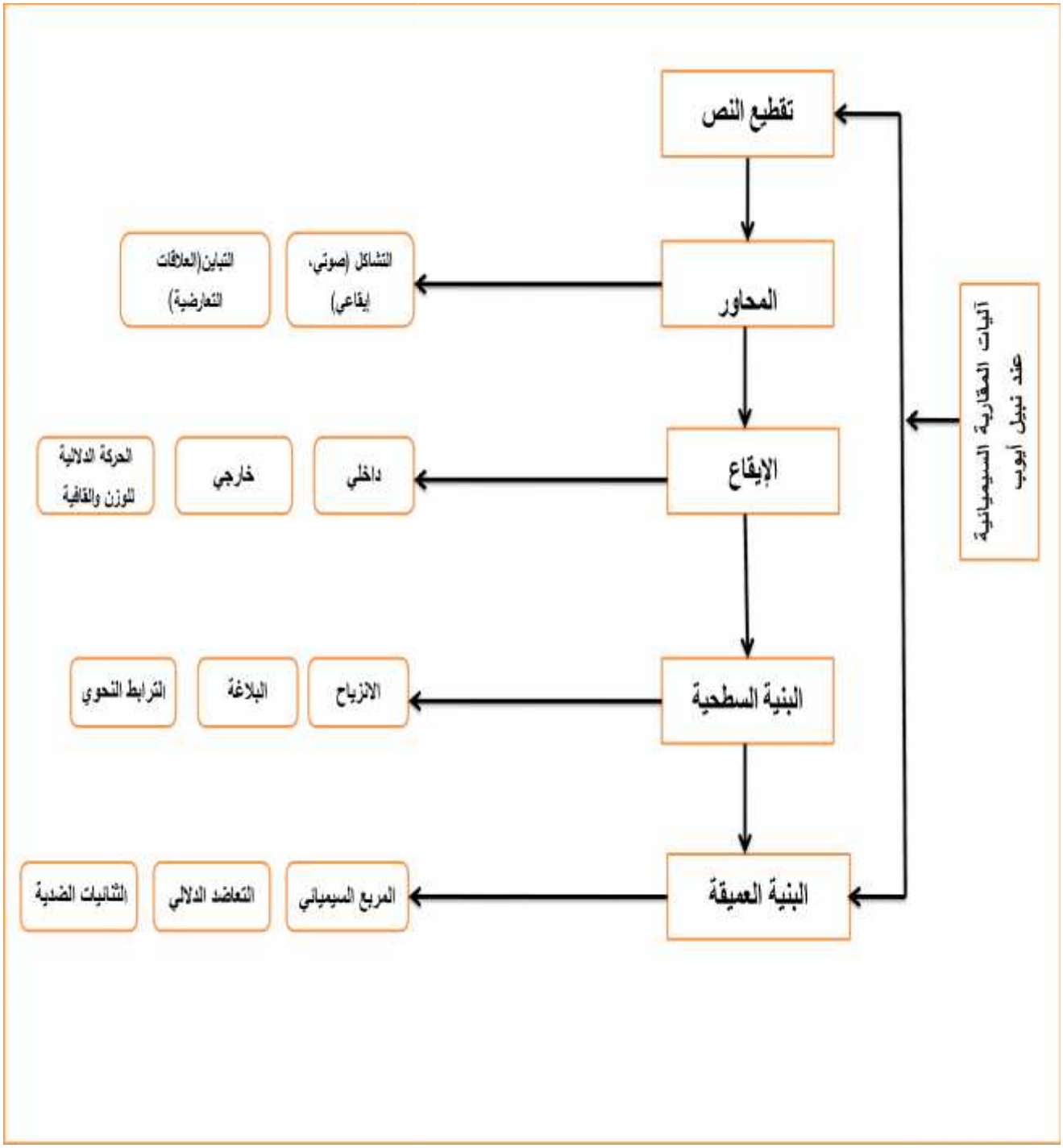
[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 183.

[2]– المصدر نفسه، ص 183، 184.

[3]– المصدر نفسه، ص 184.

السجن حين يكون خلف القضبان، وعليه فالعصفور لا يكون من لحم ودم كما هو مألوف عليه، وإنما تم استخدامه للدلالة على وضع بعينه، وبما أنه داخل السجن فهو بالتالي يفتقد لحركة الطيران مما يؤشر إلى أنه ليس حرا في تحديد مصيره، كما أننا نجد ثمة تعارض بين القفل والقضبان فأحدهما يشير إلى الحرية والآخر للسجن، وفي المحور الثالث المتعلق باليأس يرى نبيل أيوب أن الشاعر «رسم دائرة سوداء عوض رسم البحر ما يكشف عن علاقة تعارضية أشرت إليها أداة التعارض والاستدراك لكن على غرار الوحدة السابقة وهذا التعارض لا يقتصر على مقومات البحر المائية والمكانية، ومقابلتها بمقومات الدائرة، إنما يشمل، كذلك، تعارضا بين لون البحر الأزرق، ولون الدائرة الأسود»[1] ، حيث في هذا المحور طبق نبيل أيوب نفس الطريقة التي عالج بها الموضوع السابق فقد انطلق من التضاد الموجود داخل البناء النصيّ فالطفل وبدل من أن يرسم بحرا رسم دائرة سوداء، وهذا ما يدل على أن ثمة أمل يلوح في الأفق بينما الدائرة السوداء تحيلنا إلى المأساة واليأس والقنوط، وفي المجمل فإن العلاقة بين المفهومين هي علاقة تعارضية، والمتأمل في الدائرة يستشف أنها أكثر قتامة من السجن في حد ذاته.

[1]– نبيل أيوب : النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 134.



مخطط يمثل آليات التحليل السيميائي للخطاب الشعري[1].

[1] – ينظر،نبيل أيوب نبيل، ص 168– 210.

2/ قراءة نقدية لمنظور نبيل أيوب للتحليل السيميائي:

إن القارئ المتمعن والمتتبع لما توصل إليه الباحث نبيل أيوب في خضم تصوراته التي قدمها تنظيرا وتطبيقا من خلال ملامسته قراءته على وجه الخصوص في الخطابات الشعرية، التي قاربها مقاربة سيميائية كون هذا المنهج «فضاء دلالي عريض، يقبل شتى مستويات التأويل والقراءة ولا يتوقف عند ماهو مرئي وظاهري في سطح الظاهرة اللغوية أو الكتابية أو الخطية، إنما يغوص إلى الأعماق في سطح هذه الظاهرة »[1] ، ولأن المقاربة السيميائية عادة ما ترتكز على القراءة والتحليل لاستباط كيفية اشتغال النصوص والخطابات، فهي ليست محصورة أو مقتصرة على ذلك فقط وإنما تتجاوز ذلك «لتتفاعل مع مختلف الإنجازات المعرفية سواء أكانت ذات طابع خارجي (تاريخي، اجتماعي، نفسي)، أم داخلي(البنيوية، الأسلوبية، التفكيكية الهرمنيوطيقية)، لتشكل رؤية تحاول أن تحيط بالنص الإبداعي من جميع نواحيه »[2] ؛ يعمل على التوفيق بين المناهج السياقية ذات الخلفيات الخارجية للاستعانة بها في تأويل المضمر خلف الأنساق الثقافية من جانب، والمناهج النصانية التي تعمل على تفكيك بنية النص للوصول إلى تصور يفك طلاسم وشفرات ذلك الخطاب.

[1]– شادية شقروش : سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص 12.

[2]– المرجع نفسه، ص 16.

1/الجانب النظري:

أجاد نبيل أيوب في الجانب النظري من خلال استعراض للتصورات والمفاهيم التي أحيطت بالمقاربة السيميائية وعملت على انفتاحها بالدرجة الأولى على مستويات الخطاب كافة نصية وخارج نصية، مثل الصوت المعجم والتركيب بنوعيه النحوي والبلاغي والدلالة والتداولية، مثل الاتجاه الألسني البنيوي، المدرسة السياقية فان دايك ، المدرسة التوزيعية هاريس، كما عمد إلى التدرج في بيان أهمية ما قدمته النظرية البنيوية في الساحة النقدية وبيان خصائصها (الضبط الذاتي، الشمولية، مبدأ العلائقية...) بقوله: «فإن المنهج البنيوي يوجب بلوغ تفسير الشامل، ما يسمح تشكيل النظام، وتكوين الكل انطلاقا من جزء، إنه اكتشاف للبنية عبر البحث عن علاقات ثابتة تساعد على إعادة التشكيل، وتاليا على الفهم وتقديم هذه المحصلة الدالة هو المرحلة النهائية من التحليل البنيوي »[1] ، وفي نفس السياق بيّن أنه نظرا للقصور الذي اعترى المحلل البنيوي سابقا أكد نبيل أيوب حتمية إدخال السياقات الخارجية أثناء المقاربة السيميائية على حد قوله: «إذا، علينا ألا نرفض القراءات النفسية و الإجتماعية والفلسفية، في أي من النصوص؛ إذ إن كلاّ منها يقدم احتمالات قرائية، إنما المرفوض هو إدعاء أحدهم أنه قدّم المعنى النهائي للنصّ الأدبي »[2] ، حيث من خلال هذا القول رؤية صريحة ناتجة عن استيعاب التجارب السابقة وهذا ما جعله ينطلق في ممارساته التطبيقية من أرض صلبة تصدر عن رؤية نقدية منسجمة في مقولاتها وعارفة بمنطلقاتها وأهدافها كون السيميائية حسب قوله «وسعت مجال الرؤية؛ إذ أدرجت رموزية العالم الطبيعي والثقافة ضمن الشيفرات النصية، كما أدرجت المستوى التداولي(= البراغماتي) بطريقة ما، وأكدت تطابق المستوى التصويري الحسّي والمستوى

[1]– نبيل أيوب النقد النصي(2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 124.

[2]– المصدر نفسه، ص 126.

الموضوعاتي التجريدي »[1] ، وعلى وجه العموم «فالقراءة المعاصرة للنص الشعري أصبحت لا تعتمد المنجز الجاهز إنما أصبح لازما علينا الغوص إلى العمق الثاوي، والذي يتم الكشف عنه ومعرفته عن طريق الاحتمال والتأويل الذي يعد جوهر القراءة السيميائية »[2] وبالتالي فالنص الواحد يقبل العديد من القراءات نتيجة لوجود مختلف الدلالات المتواجدة فيها.

ومن ناحية أخرى انتقلت زواية النظر إلى الحديث عن السيميائية الغربية عند بيرس للحديث عن المصطلحات والمفاهيم؛ الأساس التي ارتكزت عليها رؤية بيرس (ثلاثية الممثل، ثلاثية الموضوع، ثلاثية المؤول) بالتعريف فيها دون أي إضافة جديدة من قبل الناقد نبيل أيوب، وفي سير كلامه عن السيميائية أورد مصطلح السيميائية الأوربية مع العلم أن بروز وجود السيميائية في العالم الغربي كافة سواء الاتجاه الأوربي أو الأمريكي إلا أن بيرس كانت رؤيته شاملة وجلية، أما سوسير فقط اقتصر فقط للحديث عن وجود نظام عام يحكم العلاقات وهو أكبر من اللسانيات مع اطلاق التسمية عليه بالسيميائيات، ثم قبل استظهار القراءات الغربية السابقة ضمن إطار المقاربات السيميائية قام باستخلاص الفروقات الجلية بين السيميائية والبنيوية على اعتبار أن «السيميائية تدرس العلامات وانتاجها وتفسيرها وأنظمتها وترتيبها آخذة في الاعتبار بعض الأعراف الثقافية /.../ أما البنيوية فتدرس كذلك العلامات، إلاّ أنها تكرس نفسها، لتحليل العلامات الماثلة في المنتجات الفنية والثقافية، مستعينة باللسانية ومفاهيمها لتكشف عن القوانين التي وفقا لها تنتظم العلامات وهذا القول لا نقاش فيه لأن كلا من البنيوية السيميائية ينطلقان من النص كلية كون الأولى رؤية قائمة على مقولات داخلية (مبدأ العلائقية و النسق المحايث، الشمولية، الانغلاق و الضبط الذاتي)، من أجل التوصل إلى القوانين التي تحكم الظاهرة

---

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 160.

[2]– عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي، ص 54.

الأدبية، في حين السيميائية تجاوزت ذلك لفتح النص على الدلالات واستثمار السياقات الخارجية لاستخلاص الدلالات المتوارية خلف هذه الخطابات، «فاعتماد منجزات السيميولوجيا الحديثة طورت البنيوية منهجا (في القراءة السيميولوجية)، يبدأ من النص بإعتباره حامل أسرار عديدة بحاجة إلى الفك، والأساس السيميولوجي لفهم فاعلية القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول، وبالذات بين ثنائية الحضور و الغياب القائمة بينهما »[1] ، وبالتالي يتحدد لنا دور جديد ومغيب في العملية النقدية وهو تفاعل القارئ داخل النص من خلال ملئ الفراغات واكتشاف العلاقات التناقضية داخل الأنساق المضمرة. وفي سير بحثه واجتهاداته انتقى ممارسات للخطاب الشعري ضمن المقاربة السيميائية عند الغرب مع استظهار كيف تمت المقاربة السيميائية للخطاب ضمن آليات خاصة دون غيرها، ووفقا لطبيعة المتن المدروس ولم يتوقف بحثه عند عرض هذه المقاربات فعمد إلى التدرج في ذكر القراءات التي قدمت لقصيدة "مالارميه"، حيث الملاحظ فيها أنها كانت أغلبها قائمة على استخراج تنوع المتشاكلات فيها الذي استنبطها "راستيه" عند تحليله دون التعليق عليها، والعمل على قراءتها مرة أخرى وما وضحه كنتيجة للقصيدة ؛ «وهكذا، نرى كيف يمكن أن تتعدد القراءات الدلالية، على النص الواحد، هذا ضمن المنهج نفسه، ولنتصور تعدد الإمكانات القرائية بتعدد المناهج»[2]، حيث يتبين بذلك أنه لا يمكن مسايرة منهج واحد للمقاربة وذلك باختلاف البنيات الدلالية للنص في حد ذاته، بدليل الاجتهادات التي قدمها الغرب، رواد اللسانية والبنيوية والسيميائية حسبما أشار بذلك أيوب بقوله:« ومن العسير جدا تحديد خطوات منهجية واحدة، ونحن في إطار الدراسات الأكاديمية، ننصح بقراءات متنوعة من المقاربات التي أنجزها روّاد

[1]– شادية شقروش : سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 17.

[2]– نبيل أيوب : النقد النصي(2) وتحليل الخطاب، ص 149.

السانية والبنيوية والسيميائية» [1]، وخلال عرضه لتحليل قصيدة أخرى بعنوان القطط لبودلير حيث تبرز خاصية تقطيع النص والتي فصلت فيما سبق، وبالتالي فكان عمل نبيل أيوب ذكر لآراء وتوجهات قدمها أصحابها وعرضها الناقد جملة وتفصيلا ليسهم بذلك في تقديم نماذج تطبيقية مختارة، ثم يقاربها على الشاكلة التي اعتمدها أولئك في مقاربتهم وهذا من خلال قراءتنا السابقة للنماذج، حيث تنبهنا إلى وجود تقارب في الإجراءات المعتمدة في التحليل السيميائي عنده.

2/الجانب التطبيقي.

إن عملية القراءة عند نبيل أيوب يستحضر وجود تأويل خاص به بينه في ممارساته على مختاراته من نماذج شعرية قام بتحليلها عن طريق ترسانة من الآليات العارف بها والمدرك بفاعليتها موافقة وخصوصية النصّ وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي وخبرات قرائية متنوعة، واضعا بذلك مجموعة الإشكالات ضمن مناخ استفهامي تساؤلي مجيبا عنه ومدركا لفاعلية هذه الآليات وخصوصية النص المدروس موضحا ذلك بقوله:« والنص لا يوجد إلا بالقراءة، يوجد لأنه قرئ، لأنه يقرا، لأنه وجدت قراءة تجري عليه، والنص الشعري نص مثقل بالصور والمثوس والرموز والدلالات الثابتة فضلا عن الإيقاعات الموظفة؛ يوظف مختلف مستويات اللغة ليشكل خطابا استثنائيا متميزا يصعب فك شيفراته لمعظم قرّائه »[2] ، فغالبا النص الشعري المعاصر نص غامض لا يكشف أسراه للوهلة الأولى نظرا لتعدد أنظمته الدلالية التي تحتويه ضمن علاقات تفاعلية و حركية تسهم في تشكل المحرك الأساس في حركة النص وانسجامه وسيرورته، مصرحا فيما بعد بأن النص خطاب مراوغ ومخادع ومخاتل قد لا يقرأ إلا

[1]– نبيل أيوب: النقد النصي (2) وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، ص 149.

[2]– المصدر نفسه، ص 165.

عن طريق البناء، وهنا مدار التأويل الذي يتطلب من القارئ أن يكون على معرفة وفطنة بما يخفي فيه.

ومن زاوية أخرى كان لزاما علينا تتبع الإجراءت والآليات التي عكف أيوب على استثمارها في تصوره ليعكس لنا قدرته على التفاعل مع الآخر دون اجترارها من خلال المساءلة والحوار، «لقد حرصنا في معالجتنا المختلفة على استبعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي عن الدراسات الغربية، كما عملنا على تجاوز التطبيقات الميكانيكية التي تعتمد على أدنى جهد تأصيلي وتمثيلي لهذه المفاهيم وذلك درء للمزالق التي يقع فيها عادة التناولات القديمة المنحلة المستهلكة »[1] ؛ حيث استطاع استثمار معطيات بنيوية لسانية معجمية ويتخذها كعلامات وأيقونات تحيل بذلك إلى مراجع خارجية لإيجاد آفاق للمعنى، كما استطاع استكناه دلالات النص والكشف عن بنيته العميقة عبر استقراء مكوناته ورصد العلاقات التي تحكمه، ولأن «تأويلات النص و تعدداتها متعلقة أساسا بمؤهلات القارئ، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا يمكن تقشيرها »[2] ، حيث وجدنا أن الخاصية الغالبة في ذلك هي تقطيع النص، واستنباط المحاور حرصا منه إلى عدم التقييد الآلي دون مراعاة لخصوصية النص العربي بما يلائم وطبيعته.

وفي الأخير عدت تجربة الناقد نبيل أيوب من بين التجارب التي استفادت من النظريات والمقاربات الغربية في التحليل السيميائي مع عمله على تجسيدها في تجربته وتصوره الفكري في النص العربي. فكانت رؤيته وتصوراته واسعة الأفق، وأكثر انفتاحا.

---

[1]– عائشة حمادو : تلقي السيميائية عند عبد الحميد بورايو، بين آليات المنهج وخصوصية النص المقارب، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، م 5، ع 10، 2017، المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة، ص 16.

[2]– عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي، ص 29.

الخاتمـــــة

خاتمة

يعد النص الشعري نصا غنيا بالعلامات، وذلك ما يحتم على المتلقي التسلح بآليات منهجية ومن بينها المنهج السيميائي الذي تمثله العديد من النقاد ومن بينهم نبيل أيوب، وقد عملت دراستنا الموسومة بـ: "سيميائية الخطاب الشعري في كتابات نبيل أيوب مقاربة من منظور نقد النقد"، على البحث في ثنائية النص والمنهج عند نبيل أيوب وقد توصلت إلى النتائج الآتية :

- يسمح نقد النقد بمقاربة النصوص النقدية والبحث في تمثل الناقد للمنهج في مقاربة النصوص.
- السيميائية منهج يتكفل بدراسة العلامة ويبحث في دلالاتها وكينوناتها.
- يعتمد المنهج السيميائي في تحليليه على بنيتين ظاهرة سطحية، وبنية عميقة وهو منهج يتأسس على النص وخارج النص.
- استند نبيل أيوب إلى المنجز السيميائي الغربي في جانبيه التنظيري والتطبيقي إلى مرجعية غربية ثم عمل على تحويلها وتطبيقها على النص العربي.
- تمثلت المرجعية الفلسفية والمعرفية التي استند إليها نبيل أيوب في الفلسفة البرغماتية نظرية التحليل النفسي، وكذا مرجعية لسانية بنيوية مع عمله على انفتاح النصوص الشعرية.
- اختلاف المنظومة المصطلحية عند نبيل أيوب حيث تميزت بالتنوع وفي نفس المعنى الواحد، (المستوى النحوي و الترابط النحوي، التقابل والتعارض) وكلها مجال مفاهيمي واحد.
- خصوصية النص وبنياته المتعددة هي التي تجعل آلية التحليل مختلفة من نص إلى نص ويبقى البحث في عالم نبيل أيوب النقدي يتطلب الكثير من البحوث والدراسات وما قمنا به هو جهد يستوجب جهود كثيرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولاّ : المصادر.

1. نبيل أيوب : النقد النصي(2) وتحليل الخطاب(نظريات ومقاربات)، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2011.

ثانيا: المراجع العربية.

2. أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

3. جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين الدراسات والبحوث الإنسانية و الإجتماعية، ط1، 1994، القاهرة.

4. جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2011.

5. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الدار البيضاء، بيروت،1991.

6. حميد لحمداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة أنفو برانت فاس، ط2، 2014.

7. خالد بن خلفان السيابي : نقد النقد في التراث العربي كتاب المثل السائر أنموذجا، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2010 .

8. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي،ط1، عمان، الأردن، 2006 .

9. سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش. س. بورس)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

10. سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، (د ط)، 2001.

11. السيرة الذاتية في النقد العربي الحديث والمعاصر– مقاربة في نقد النقد– ، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2012.

12. شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.

13. عبد العظيم السلطاني: مقاربات في تنظير نقد النقد الأدبي، تموز للطباعة والنشر، ط1 ، دمشق، 2018.

14. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، وهران، الجزائر، 1993.

15. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005.

16. عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية،(ط د)، 1995.

17. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقديّة المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع،(د ط)، الجزائر، 2010 .

18. فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993،

19. قادة عقاق: الخطاب السيميائي في النقد المغاربي، مركز الكتاب الأكاديمي، (د ط)، 2018 .

20. مبارك حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط1، 1987.

21. محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، ط1، الرباط، 1999.

22. محمد بوعزة: إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011.

23. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992.

24. محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، (د ط)، تونس، 1991 .

ثالثا: المراجع المترجمة.

25. أمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2010.

26. إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.

27. تزفيتان تودروف: نقد النقد رواية تعلم، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، بغداد، 1916.

28. تشارلز ساندرس بيرس: تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري، ضمن كتاب، سيزا قاسم أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ص 141.

29. دانيال باط: المربع السيميائي والتركيب السردي، تر : عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، ع 1، جوان 2019، الجزائر.

30. دانيل نشارلز: أسس السيميائة، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2008.

31. سيزا قاسم: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا مقالات مترجمة ودراسات، شركة دار إلياس المصرية، القاهرة.

32. مازن الواعر: مقدمة الإشارة– السيميولوجيا– لبيرجيرو، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988.

33. ميشال ريفاتير: سيميوطيقا الشعر، نقلا عن ميشال أريفيه وآخرون : السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ)، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2008.

34. يوري لوتمان: تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.

رابعا: المعاجم

35. ابن جني: الخصائص، تحقيق: عبد المجيد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2، ط2 ، 2003.

36. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2010.

خامسا: المجلات

37. آسيا جريوي: المصطلح السيميائي، بين الفكر العربي والفكر الغربي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر– بسكرة–، ع 12، جانفي2013.

38. مباركة عيسى: الخطاب النقدي السيميائي لدى عبد الملك مرتاض، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة برج بوعريريج، م 02، ع 01، جانفي، 2021 .

39. أمال شرفاوي، إبراهيم عبد النور: خطاب التشاكل والتباين عند "عبد الملك مرتاض"، جامعة بشار، (د ع).

40. بوساحة سهيلة : نقد النقد والبعد الابستمولوجي، مجلة ميلان للبحوث والدراسات،ع 5، جوان 2017.

41. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع 03، 1 يناير 1997.

42. حجام إيناس: تطبيقات المنهج السيميائي على الخطاب الأدبي عند عبد الملك مرتاض الخطاب الشعري أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة (1) لحاج لخضر، م12،ع 02، 2019.

43. حساين رابح محمد و بن سنوسي سعاد : سيميائية التشاكل والتقابل في القصيدة الجزائرية المعاصرة – نماذج لعاشور فتي ويوسف وغليسي– ، مجلة دراسات معاصرة، مج 5، ع 2، 2021.

44. حمزة بوسا حية: نقد النقد مساءلة في المصطلح والمنهج، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة مستغانم (الجزائر)، ع 24، جانفي 2019.

45. دلال فاضل: نقد النقد في الفكر النقدي الجزائري المعاصر، قراءة في كتاب النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد لعمر عيلان، مجلة إشكالاتي اللغة والأدب، مج 10، ع 2، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي الجزائر، 2021.

46. رشيد هارون: الأسس النظرية لنقد النقد، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، م 2،ع 1، حزيران2012.

47. سمر الديوب: سيميائية التشاكل والتقابل في الفصول والغايات لأبي العلاء المعري، مجلة العلوم الإنسانية، ع 30، حمص، سورية شتاء، 2017.

48. صالح لحلوحي: التشاكل والتقابل في شعر مصطفى الغماري، مجلة الأثر، ع 17، جانفي 2013.

49. عزوز قربوع: المناهج النسقية ونظرية الأدب (قراءة في الصوت الأدبي و الصدى النقدي)، مجلة إشكالات، ع 10 ديسمبر 2016.

50. غيثاء علي قادة: سيمياء التلقي، في إراءة التأويل للناقد عبد القادر فيدوح، مجلة أبوليوس، م 07، ع 02، جوان.

51. غيس خيرة ، هواري بلقاسم: البرنامج السردي والنموذج العاملي في رواية الطوفان لعبد الملك مرتاض، مجلة لغة كلام، مخير اللغة والتواصل، جامعة غليزان، الجزائر، مج 7، ع1 سبتمبر 2021.

52. فريد أمعضشو: المنهج السيميائي، مجلة ضفاف، ع 06، 1 مايو 2004.

53. كاملة مولاي: المنهج النقدي عند محمد مفتاح بين التوفيق والتلفيق، مجلة الأثر، (د ع)، فيفري، 2012 .

54. محتار ملاس: التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءة في المنهج، الملتقى الدولي السادس، " السيمياء والنص الأدبي"، جامعة سطيف، (د ط).

55. محمد بوعزة: قراءة في« نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر» لمحمد الدغمومي، مجلة الكلمة، ع1 ، 8 ديسمبر 2013.

56. محمد جعفر أصغري وآخرون: دراسة سيميائية في قصيدتي التينة الحمقاء لإيليا أبي ماضي لمحمد جواد على ضوء نظرية ريفاتير، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع 52، خريف 1498.

57. محمدي بوعلام وبوقرومة حكيمة: في نقد النقد، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ج 1، ع 14، 15 جوان 2013.

58. نسرين بن الشيخ: مفهوم المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري عند عبد الملك مرتاض(من خلال كتبه: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، نظرية القراءة)، مجلة الباحث، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع17.

59. نصيرة علاك: هموم المثاقفة النقدية في ضوء تفعيل مقولة نقد النقد، دفاتر البحوث العلمية، م 8،ع 1، 2020.

60. وداد بن عافية: دلائلية التشاكل في تنويعات استوائية لسعدي يوسف– دراسة سيميوتأويلية– الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، (د، ع).

61. وفاء مناصري: أثر الحمولة المرجعية للمناهج الغربية في التحديث النقدي لدى أحمد يوسف، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، م 12، ع 01، 15 مارس 2020.

سادسا: رسائل ماجستير.

62. آسيا جريوي: النموذج العاملي واستنطاق البنية السردية في رواية سيدة المقام للكاتب واسيني الأعرج، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات الأجنبية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010/2009.

63. مفتاح رندة: المنهج النقدي عند محمد مفتاح من خلال كتابه "في سيمياء الشعر القديم"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة 2014/2013.

64. سماح سعيد: في نقد الخطاب الشعري الجزائري للمعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف– قراءة في الأصول والإجراءات، مذكرة مكملة لشهادة ماجستر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة سطيف، 2014/2013.

65. شارف فضيل: مستويات الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض قراءة في المنهج"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2014.

66. ليلى فالي: المصطلح السيميائي بين الفكر الغربي والفكر العربي، "الدرس السيميائي المغاربي مولاي علي بوخاتم أنموذجا"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2015/2016 .

67. ميساء مضر الشيخ يوسف: اللغة في الأسطورة بين التأويل والتعليل مقاربة سيميائية للنصوص الأوغارتية، مذكرة مكملة لشهادة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تشرين، 2009/2008.

سابعا: أطروحات دكتوراه.

68. بدرة قرقوي: نقد النقد في المغرب العربي،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر ما بعد البنيوية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2015/2016.

69. ريمة خلدون: المشروع النقدي عند أحمد يوسف كتاب القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة أنموذجا، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2019/2018.

ثامنا: المحاضرات.

70. حزوبي بلقاسم: محاضرات في مادة النقد السداسي الثاني السنة الأولى ماستر، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2018/ 2019.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان.....

مقدمة ..... أ– د

مدخل : نقد النّقد (الرؤية المنهجية والآليات الإجرائية).....ص 10– 33

أولا: الرؤية المنهجية لنقد النّقد..... ص 10 –23

1_ مفهوم نقد النقد..... ص 10

أ_ مفهوم نقد النّقد عند الغرب..... ص11 –14

ب_ مفهوم نقد النّقد عند العرب..... ص 14 –20

2_ تأصيل نقد النّقد.....ص 20

أ_ نقد النّقد في الثقافة الغربية.....ص20 –22

ب_ نقد النقد في الثقافة العربية..... ص 22 –23

ثانيا: الآليات الإجرائية لنقد النقد.....ص 24–33

1_ الأهداف.....ص 28 –29

2_ المتن.....ص 30

3_ الممارسة النقدية..... ص 30–33

الفصل الأوّل: سيمياء الخطاب الشعري (بحث في المفاهيم والممارسات)... ص 35 –73

1_ في المنظور الغربي.....ص 35 –54

أ_ شارل بيرس.....ص 35 –42

ب_ ميشال ريفاتير .....ص 42 –44

ج_ ألجيرداس جوليان غريماس.....ص 44–52

د_ يوري لوتمان.....ص 52– 54

2_ في المنظور العربي.....ص 54 .

أ_ عبد الملك مرتاض.....ص 54–61

ب_ محمد مفتاح.....ص 61 –68

ج_ أحمد يوسف.....ص 68 –71

د_ عبد القادر فيدوح.....ص 71 –73

الفصل الثاني: التجربة السيميائية عند نبيل أيوب (مقاربة في المفاهيم والآليات). 75– 89

أولا: الأصول والمرجعيات للتفكير السيميائي عند نبيل أيوب.....ص 75 –84

1_ أصول فلسفية.....ص 75 –76

2_ أصول نقدية.....ص 76 –78

3_ أصول لسانية.....ص 78 –84

ثانيا: المفاهيم والتصورات حول المنهج عند نبيل أيوب. 84 –89

1_ سيميائيات بيرس.....ص 84

2_ سيميائيات غريماس.....ص 87 –89

ثالثا: آليات المقاربة للنص الشعري عند نبيل أيوب. 89 –104

1_ تحليل نماذج متمايزة.....ص 89 –98

2_ قراءة نقدية لمنظور نبيل أيوب للتحليل السيميائي.....ص 99– 104

خاتمة.....ص 106

قائمة المصادر والمراجع.....

فهرس المحتويات.....