وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشيخ الشهيد العربي التبسي -تبسة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

العنوان:

المفارقة وأبعاد الخطاب في ديوان نهر الرماد لـ: "خليل حاوي" مقاربة سيميائية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
1. سماح باجي
2. فلة بن مدخن

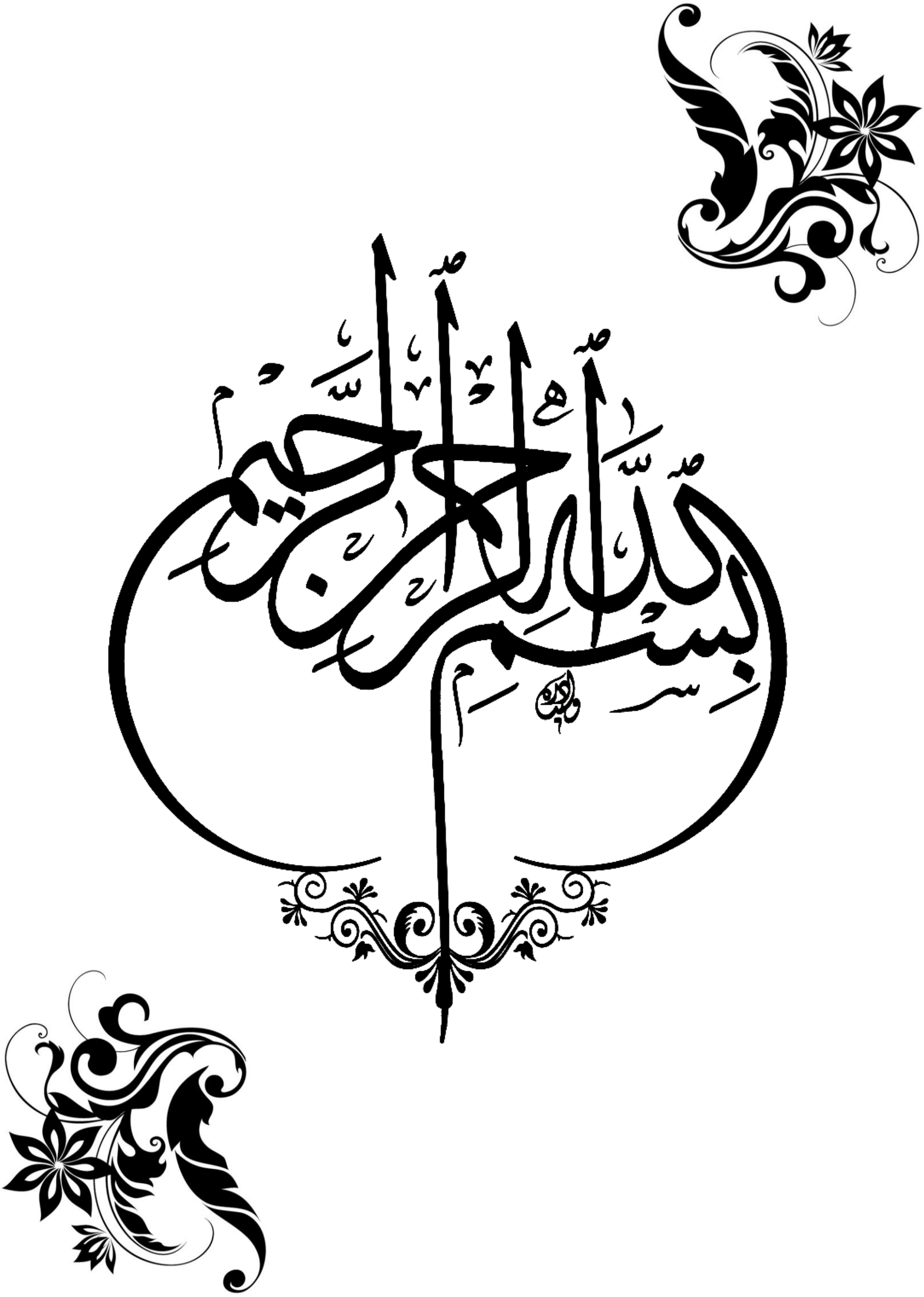
إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد عروس

جامعة العربي التبسي - تبسة
Université Larbi Tebessi - Tebessa

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر "أ"	رئيسا
محمد عروس	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
رضا زواري	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله عز وجل: ﴿وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ وَرَحْمَتُهُ لَهَمَّتْ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ أَنْ يُضِلُّوكَ وَمَا يُضِلُّونَ إِلَّا أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَضُرُّونَكَ مِنْ شَيْءٍ وَأَنْزَلَ اللَّهُ عَلَيْكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا﴿١١٣﴾﴾ [النساء: 113]

شكر وتقدير

الشكر والحمد أولا لله سبحانه وتعالى الذي وفقنا لإكمال هذ البحث، فالحمد لله كثيرا طيبا مباركا فيه، وصلى الله على سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام.

نتوجه بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور "محمد عروس" على ما قدمه لنا من دعم في إنجاز هذا البحث من خلال توجيهاته ونصائحه القيمة فله أطيب التحيات وأزكى معاني العرفان.

إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي عامة وكل من عمل على تقديم يد العون ودعمنا في إنجاز هذا البحث خاصة.

سماح وفلة

إهداء

إلى التي ألمح في عينيها دوما الحب والحنان، والتي لولاها ما كنت ولن أكون نصائحها، أنارت دربي ومهدت سبيلي، حنانها ملأ قلبي وكياني وحزنها أبكاني أدعو الله عزَ وجل أن يبعث لها الشفاء العاجل وأن يطيل في عمرها ...أمي الحنونة والغالية أدامها الله.

أهدي تخرجي إلى روح والدي المرحوم، الله وحده يعلم كم كانت شدة الحزن في قلبي في تلك اللحظات وأنا أتذكر أبي وكم كانت أمنيته أن يراني في هذا المقام ويشاركني فرحتي في هذا اليوم لكن كما تعودت في كل شيء الحمد الله والشكر على كل حال أبي الغالي رحمه الله.

إلى الذين أحبوني بصدق وكانوا لي عونا وفخرا وسندا إخوتي: رضا، عبد الغاني، فوزي أدامهم الله.

إلى من يمهدون لي الطريق ويساندونني ويتنازلون عن حقهم لإرضائي أخواتي: نورة، فتيحة نادية، لبنى، حلومة.

إلى بناتهن وأبنائهن.

إلى أزهار النرجس التي تفيض حبا وطفولة ونقاء وعطاء الغاليات اللواتي مازلن يحيين على أدراج العمر بنات أخي: هبة، ألاء، رانية، إسراء، إياد.

إلى زوجات أخوتي: مسعودة، نسيمة، ليلى.

إلى صديقتي التي كانت لي نعم السند ولم تدخر وقتا ولا جهدا في إتمام هذا العمل المتواضع.

سماح

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع:

إلى أمي التي لم يكتب لها البقاء معي لتحضر فرحتي رحمها الله –آمين–.

أمي التي أحسنت تربيتي والتي أفتخر أني ابنتها تغمدها الله برحمته الواسعة وأسكنها فسيح جناته.

إلى والدي الحبيب الذي علمني معنى الإرادة ونتائج الصبر أطال الله في عمره.

إلى من هم أنس عمري ومخزن ذكرياتي ومصدر سعادتي إخوتي(عادل، حسان، شهيناز).

إلى زهرات قلبي التوأم إسحاق وسارة وزوجة أخي غادة.

إلى من بهن يحلو الوصال حبيبات قلبي(حياة، غالية، نبيلة، وفاء، هديل، شهرة، زهرة).

إلى التي شاركتني لذة هذه المذكرة صديقتي الغالية سموحة.

وإلى كل من حملتهم ذاكرتي ولم تحملهم مذكرتي.

فلة

مقدمة

مقدمة:

يعد الشعر من الفنون الأدبية التي يهواها العرب فهو يعد ديوانهم وعلمهم فهو يعكس المكنونات الداخلية حيث يقدمه الشاعر تعبيرا عن أحاسيسه وتجاربه في الحياة على شكل قالب لغوي، فكان محل اهتمام الشعراء والأدباء لذلك تطور الشعر العربي من كونه شعرا واضحا مباشرا إلى أن أصبح شعر رؤيا، مفعم بالأساطير والرموز والتكثيف اللغوي الذي تجعل النص الشعري منفتحا على أعماق الذات الإنسانية المتناقضة، وبهذا كان الشعر وخصوصا المعاصر منه متأسسا على فكرة المفارقة والتي تجلت في عدة مظاهر تتصل بالفرد والمجتمع، لأن حياتنا اليومية حافلة بمجموعة من المتناقضات والمتضادات فتعكس صورتها في الشعر، لتأخذ بذلك الكثير من الأشكال والأنواع.

إن خليل حاوي من الشعراء الذين عرفوا في العصر الحديث بتجديد الشعر وتطوير القصيدة العربية، إذن أنه كان ناقدا ومفكرا معتقدا بأن الشاعر في هذا العصر ينبغي له أن يكون ناقدا حضاريا ويجب أن يكون قادرا على إدراك تراثه بنظرة نقدية قادرة على تحديد ما يسميه بالعناصر الحية في التراث. فنجده أيضا تعاطى مع الرمز والأساطير بدقة فكرية وشمولية، واستغل طاقتها الدينامية للتعبير عن أعماق التجارب الإنسانية في هذا العصر وفي كل عصر.

ولذلك سنشتغل في رسالتنا الموسومة بالمفارقة وأبعاد الخطاب في ديوان "**نهر الرماد**" لخليل حاوي مقاربة سيميائية على دراسة للمفارقة.

والأسباب التي جعلتنا نختار هذا الموضوع هي الذاتية والموضوعية

وتتمثل الأسباب الذاتية في:

- ميلنا للنصوص الشعرية.

أما الأسباب الموضوعية فهي:

- الحافز الأكبر في اختيار هذا الموضوع تكمن في قلة الدراسات التي تناولت «خليل حاوي »
- محاولة الكشف وتأويل الدلالات المخبئة في ثنايا هذا الديوان.
- إثراء الدراسات الأكاديمية بمثل هذا النوع من الدراسات.
- الكشف عن المفارقة الشعرية في ديوان نهر الرماد، لما لها من خصوصية وجماليات تميزها عن غيرها.

وتتمثل إشكالية البحث في:

- **كيف شكلت المفارقة شعرية النص في ديوان «نهر الرماد»؟ وكيف يمكن الكشف عنها من منظور سيميائي؟**

وتندرج تحت هذه الإشكالية تساؤلات فرعية هي:

- ما المقصود بالمفارقة؟
- ما هي آليات المنهج السيميائي التي سنعتمدها لمقاربة النص الشعري؟
- ما هي تجليات المفارقة في الديوان ؟ وما هي أبعادها ودلالاتها؟

ولمعالجة هذه الإشكالية وظفنا المنهج السيميائي وهو منهج يقوم على وصف وتحليل وتأويل العلامات بغية اكتشاف الدلالات والقيم التي تحملها كل القصائد ومحاولة فك أسرارها ومعناها الخفي والغائب في النص.

ولدراسة هذا الموضوع سرنا وفق خطة متكونة من: مقدمة وفصلين وخاتمة، فقد تناولنا في الفصل الأول بالمفارقة وسيمياء الخطاب الشعري وتوزع على مبحثين، المبحث الأول: المفارقة مهاد نظري تحدثنا فيه أولا عن مفهوم المفارقة، ثم اتجهنا إلى أنواعها وعناصرها ثم

تطرقنا إلى أهداف المفارقة. وأشرنا في المبحث الثاني المعنون بسيمياء الخطاب الشعري تطرقنا فيه إلى مفهوم السيمياء وبالإضافة لسيمياء الخطاب ثم علاقة السيمياء بالخطاب الشعري.

أما الفصل الثاني فعنوناه بتجليات المفارقة وأبعاد الخطاب في ديوان "نهر الرماد" قسم هذا الفصل إلى مبحثين: عنوان المبحث الأول سيمياء الغلاف والمبحث الثاني بتجليات المفارقة في الديوان تناولنا فيه كلا من المفارقة التعبيرية وأبعادها ودلالاتها بالإضافة إلى المفارقة التصويرية: أبعادها ودلالاتها ثم المفارقة السردية: أبعادها ودلالاتها.

وأنهينا بحثنا بخاتمة ضمت أهم النتائج المتحصل عليها... وقد استفادت دراستنا من مجموعة مصادر ومراجع أهمها:

- دي سي ميوك: موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، مج 4، تر عبد الواحد لؤلؤة.
- أمبرتو إيكو السيميائية وفلسفة اللغة.

وعلى الرغم من حرصنا على إتمام هذا العمل على أكمل وجه فقد واجهتنا جملة من الصعوبات تمثلت في:

- قلة الدراسات السابقة التي تناولت كتابات "خليل حاوي" من منظور سيميائي في حدود إطلاعنا.
- ضيق الوقت واتساع موضوع البحث.

ونحمد الله عز وجل على توفيقه لنا في إنجاز هذا البحث كما نتقدم ونتوجه بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذنا المشرف الأستاذ الدكتور محمد عروس على ما قدم لنا من نصائح وتوجيهات وعلى خبرته العلمية والقيمة وعلى نبل تعامله معنا، والشكر موصول إلى أعضاء اللجنة على تحملهم عناء القراءة وتصويب البحث ليستقيم على الوجه الأكمل، وأسأل الله مزيدا من فيضه وفضله.

الفصل الأول

المفارقة وسيمياء الخطاب الشعري

أولا: المفارقة مهاد نظري

1- مفهوم المفارقة (لغة وإصطلاحا).

يكتسي التحديد المفهومي والإصطلاحي أهمية كبيرة في وضع التصورات وبناء المعارف الخاصة بكل موضوع، ولذلك سنعمل على التعرف على مفهوم المفارقة في جانبيها اللغوي والإصطلاحي.

أ- لغة:

نجد في لسان العرب شأن جذر "فرق" بفتح الفاء والراء والقاف ومصدرها فرق بفتح الفاء، وسكون الراء، والفرق بين الشيئين، والفرق في اللغة خلاف الجمع فرقه يفرقه فرق، وفارق الشيء مفارقة وفراقا باينة، والمفرق وسط الرأس وهو الذي يفرق فيه الشعر، وفرق له الطريق أي اتجه له طريقان.[1]

أما في الصحاح جاء فرقت بين الشيئين فرقا وفرقا، الفرقان القرآن وكل ما فرق به بين الحق والباطل فهو فرقان فلهذا قال تعالى:﴿**وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى وَهَارُونَ الْفُرْقَانَ وَضِيَاءً وَذِكْرًا لِلْمُتَّقِينَ**﴿٤٨﴾﴾[2] والفرق أيضا القرآن، الفرقة الإسم من فارقته مفارقة وفراقا، والمفرق وسط الرأس هو الذي يفرق فيه الشعر.[3]

أما المعجم الوجيز الذي يعتبر من المعاجم الحديثة فقد ورد فيه فارقه مفارقة وفراقا باعده، فرق بين القوم أحدث بينهم فرقة، فرق القاضي بين الزوجين حكم بالفرقة بينهم.[4]

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، مج 11، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، مادة "فرق"، ص 168.

[2] **القرآن الكريم: سورة الأنبياء، الآية 48.**

[3] الجوهري إسماعيل بن حمادة: **الصحاح**، تقديم العلامة الشيخ عبد الله العلالي، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974، مادة "فرق"، ص239.

[4] المعجم الوجيز: **مجمع اللغة العربية**، د.ط، 1994، بيروت، ص 469.

من خلال هذه المفاهيم سواء في المعاجم القديمة أو الحديثة، تبين أن مدلول ومعنى المفارقة لا يخرج عن معنى الإفتراق والتناقض والإبتعاد والتنافر والإختلاف.

ب- إصطلاحا:

المفارقة عبارة عن مصطلح غامض يثير الإلتباس لكونه يمتلك تاريخا طويلا يمتد من من العصور الأولى، وفكل من تناول هذا المصطلح بالدراسة، إلا أنه يستعصي إيجاد تعريف تعريف واحد له يجمع مفاهيم الأدباء، ويرى دي سي ميوك: "أن المفارقة ليست الظاهرة البسيطة لهذا هناك عقبة رئيسية في تعريفها"[1].

ومن هنا يتبين أنه لا يوجد تعريف جامع للمفارقة فكل واحد تناولها بحسب مفهومه لها.

أما نبيلة إبراهيم تقول: "المفارقة بادئ ذي بدء تعبير كتابي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر ما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية".[2]

يعني أن المفارقة تقوم على العلاقة الموجودة بين الداخلي (العقل) وبين ماهو خارجي (الألفاظ) أكثر من اعتمادها على الجمالية.

بينما يذهب نعمان عبد السميع متولي: "أن المفارقة ليس لها جهاز ولا ميزان تقدر إرتفاع حرارتها أو انخفاضها فالميزان الوحيد هو المتلقي، ومدى قدرته وثقافته وتفتح ذهنه، وهو الزئبق الوحيد القادر على كشف المفارقة ومعرفة أبعادها الأفقية".[3]

ومن هنا شبه نعمان عبد السميع المفارقة وكأنها ميزان للحرارة تختص بقدرة المتلقي في التأويل.

---

[1] دي سي ميوك: **موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلة4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1998، ص: 19.

[2] نبيلة إبراهيم: **فن القص (في نظرية والتطبيق)**، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، مصر، ص: 16.

[3] نعمان عبد السميع متولي: **المفارقة اللغوية في الدراسات العربية والتراث العربي**، دار العلم والإيمان، مصر، 2004، ص: 8.

2- أنواع المفارقة:

اختلفت أشكال وأنواع المفارقة لدى العديد من النقاد حسب اعتبارات التي أخذوها أثناء عملية التقسيم، وهناك من قسمها حسب أساليبها وهناك من قسمها معتمدا على درجة شدتها والبعض الآخر اعتمد على تموقعها وتماثلها في النص، كما عني آخرون بموضوعاتها ومن هنا سوف نتعرف على أنواع المفارقة فنجد من بينها.

2-1 المفارقة اللفظية:

تعتبر المفارقة اللفظية أكثر المفارقات تعريفا، حيث أجمع على تعريفها وتوضيحها كل من كتبوا عن المفارقة وأنماطها، إذ أنها تمثل القاسم المشترك في الدراسات التي تناولت المفارقة وأبحاثها، فنجد محمد العبد يعرفها فيقول: "هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر".[1]

يتبين من هنا أن مستعمل المفارقة اللفظية يرد قولا والمعنى يخالف البنية اللغوية، والمعنى يكون خفيا.

كما يقول ناصر شبانة في هذا السياق: "ليس من الغريب أن تبدو كالقاسم المشترك بين جميع من كتبوا عن المفارقة وأشكالها وهي الشكل الأبرز والأشهر من أشكال المفارقة".[2]

في حين نجد المفارقة اللفظية أعقد بكثير من هذا التعريف كما نجدها في مجموعة من المستويات ويجتمع فيها أكثر من عنصر فهي تشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى مقصد القائل هذا العنصر يتراوح في درجات عمقه.

---

[1] محمد العبد: **المفارقة القرآنية**، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1994، ص 54.

[2] ناصر شبانة: **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، مطبعة حلب، دمشق، ط1، 1970، ص19.

وقوله بين العدوان العنيف والتذليل اللين وتشتمل كذلك على عنصر لغوي أو بلاغي، وهو عملية عكس الدلالة يتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة.[1]

وتتشكل المفارقة اللفظية من نوعان حيث أن ميوك يميز بينهما المفارقة الهادفة، المفارقة الملحوظة.

أ- المفارقة الهادفة:

يعرفها دي سي ميوك: "أن المفارقة الهادفة ترتبط بشكل ما بالمفارقة القدرية عن طريق الإيمان بقوة خارقة أو قدرة حياة أو حظ بشكل معاد".[2]

مثل مفارقة السارق الذي يسرق والذي يهم بالخروج على عجل فيتقطع رباط حذائه فيقول هذا ما أنتظره بالضبط.

وفي نفس السياق يقول ميوك: "هي عبارة عن لعبة يقوم بها اثنان فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير يعرض نص، ولكنه بطريقة أو سياق يدفع القارئ أن يرفض مايعبر عنه من معنى حرفي، مفصلا ما لا يعبر عنه النص من معنى منقول ذي مغزى نقيض".[3]

فصاحب هذه المفارقة تدفعه الظروف إلى قول شيء يعرفه مع العلم أنه سيساء مفهمه وذلك تنتج عنه نتائج وخيمة.

ب- المفارقة الملحوظة:

ويعرفها ميوك: "أنها تقترب إلى الصفة الدرامية أو المسرح إذ تشترط وجود مراقب بل إن تنفيذها يشترط إقامة مسرح ذهني نقوم فيه بدور المراقب لترى الموقف بوضوح كما هو عليه وتشعر بعض الشيء بقوة اللاوعي المطمئن لدى الضحية".[4]

---

[1] ناصر شبانة: **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص19.

[2] دي سي ميوك: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ص167.

[3] **المرجع نفسه**، ص171.

[4] **المرجع نفسه**، ص53.

لا يوجد تظاهر بالمفارقة لغياب صاحبها وهذا ما تحتويه المفارقة الملحوظة.

كما سبق الذكر فإن ميوك قسم المفارقة اللفظية إلى نمطين وهو يفرق بينهما:

1- أسلوب الإبراز: وهو الذي يبرز سير وهدف المفارقة.

2- أسلوب الإغراق أو النقش الغائر: يعزل هدف المفارقة أو موضوعها، وهو لا يرفع موضوعها بل يتمثل في النيل من الذات وأبسط مثال عليه ذلك المديح بدل الذم.

للمفارقة اللفظية أثر كبير على القارئ أو السامع حيث تجعله يبحث عن المعنى المخبأ الباطن وراء النص، ومنه فهي تعمل على تقوية هذا الأخير وعليه فهي حيلة بلاغية أساسها المعنى الظاهر مناقض معنى آخر مستقر في الذهن، ولهذا فالذي يريد الوصول إلى هذا المعنى عليه أن يكون قارئ متمرس ولكي يستطيع حل شفراتها وإنتاج دلالاتها والوصول إلى عرض صانعها، وإلا فيقع هو الآخر ضحية حيث فرق دي سي ميوك بين المفارقة الهادفة والملحوظة حيث يقوم صاحب المفارقة الهادفة بقول شيء أن يرفض بأنه زائف، أما الملحوظة فيعرض صاحبها شيء يتصف بالمفارقة مثل موقف أو سلسلة أحداث. [1]

إذن فالمفارقة اللفظية تعد من أهم المفارقات التي تزخر بها اللغة وهي تأتي من كونها مخالفة لكل ماهو متعارف عليه من القواعد اللغوية والبلاغية وما تحققه من صدمات من ناحية التلقي والتوصيل وهذا ما يكسر أفق التوقع عند المتلقي.

2-2 المفارقة الدرامية:

ترجع جذور المفارقة الدرامية وارتباطها بالمسرح اليوناني سوفوكليس، وفي بعض الأحيان تسمى مفارقة سوفوكلس حيث الشخصية المسرحية تقول أقوال ولا تعرف المصير الحقيقي لواقع الحال فوعيها يكون منصبا على حوادث معينة، فإذا بها النهاية تكون عكس

[1] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 69.

ماكانت تعنيه "وأكثر مانجد المفارقة الدرامية في الفنون الدرامية التي ترفع فيها وتيرة الحدث وترتبط أكثر ماترتبط بالفنون النثرية ونادرا ما نجد المفارقة الدرامية في الشعر إلا إذا كان ذا بناء درامي وهذا يعني أن الشعر الغنائي أكثر إلتصاقا بالمفارقة اللفظية".[1]

ولكي تكون هناك مفارقة درامية يجب أن تتوفر عدة شروط لتحقيقها وهذا ما قام بإستنتاجه ناصر شبانة في النقاط الآتية:

- توافر التواتر في العمل من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها.
- أن تكون الشخصية الأولى غافلة جاهلة بالظروف التي حولها مما يولد التناقض بين المظهر والحقيقة.

كما يعرفها دي سي ميوك: "هي تصوير حالة أو حدث أو تبني موقف ما، يمكن من خلال إدراك أبعاد كل منها يرى فيها وجه المفارقة على أن من يقوم بالتنبه إلى هذا النمط من المفارقة والوعي بأبعاده هو المتلقي".[2]

إذن فالمفارقة الدرامية مرتبطة بالمسرح لأن لها علاقة تقوم على التضاد بين ما تعمله الشخصيات وما يفعله الجمهور.

[1] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 69.

[2] دي سي ميوك: الموسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ص 78.

2-3 المفارقة الرومانسية:

للمفارقة الرومانسية أهمية بالغة في الأدب والشعر وهذا ما دفع الشعراء للإهتمام ولتغني بها، فالمفارقة الرومانسية تعرف على أنها: "نوع من الكتابة يقوم فيها الكاتب ببناء هيكل فني وهمي ثم يحطمه ليأكد أنه خالق ذلك العمل وشخوصه وأفعالهم".[1]

وترتبط المفارقة الرومانسية عند "دي سي ميوك" بحقيقة كون المرء فنانا كامل الوعي، ويكون فنه تمثيلا يتصف بالمفارقة لأسباب عدة: لكي يكتب بشكل جيد يجب أن يكون مبدعا وناقدا معا، ذاتيا وموضوعيا متحمسا وواقعيا، عاطفيا وعقلانيا، ملهما بكل واع، وفنانا واعيا يظهر على أعماله أنها تتعلق العالم لكنها برغم ذلك من صنع الخيال.[2]

يجب على الفنان أن يحس بالمسؤولية والإستحالة في نفس الوقت، ليخلق عملا ينظر إليه كونه فنا أو حقيقة.

2-4 مفارقة الموقف أو السياق:

مفارقة الموقف ناتجة عن موقف ما، ولا تتضمن بالضرورة وجود شخص يقوم بالمفارقة، لكنها مجرد نتيجة أو ظرف لأحداث من شأنها أن تضاف إلى ذلك ويتم رؤيتها بأنها مفارقة، ويذكر ميوك بأنها سميت بمفارقة الموقف "لأنها تبدو مشابهة للمفارقة اللفظية وهي لم تكن مدركة أو معروفة حتى القرن الثامن عشر على الرغم من أن الكثير من الناس كانوا يشعرون بها".[3]

تعتمد مفارقة الموقف على حس الشاعر الذي يرى به الأشياء والأحداث من حوله، وتصويرها بمنظور المفارقة ويترك للمراقب (الإنسان) تحليلها وإستنباط أبعادها الفلسفية والشعورية وكشف خيوط تعارضها، ومن هنا تختلف المفارقة اللفظية عن السياقية في أن

---

[1] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 69.

[2] دي سي ميوك: الموسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ص 33.

[3] **المرجع نفسه**، ص 20.

الأولى تعتمد في كشف حقيقتها أولا على صاحب المفارقة (الشاعر) أما المفارقة السياقية فإنها تعتمد على المراقب أو القارئ في إستنباط وكشف التعارض بين المعنى الظاهر والخفي".[1]

كما تعني المفارقة الموقفية "أن تستوعب لمفارقة موقفا كاملا يجسد علاقة الذات الملائمة الملائمة أو موضوع المتكلم عنه بالبيئة المحيطة به، أو الآخرين الحافين به في زمان ومكان ومكان محددين...، وسواء إنتشرت المفارقة أو انكمشت فإنها تمتلك القدرة على استيعاب كل ما يقع في منطقة نفوذها والمواقف والأحوال.[2]

المفارقة الموقفية تعتمد على المراقب أو القارئ في استنباط وكشف التعارض بين الظاهر والخفي. وسنبين التقسيمات التي قسمها ميوك لأنواع المفارقة في الجدول التالي:

المفارقة اللفظية	مفارقة الموقف	المفارقة من حيث درجاتها	المفارقة من ناحية طرائقها	تسميات أخرى
أسلوب الإبراز أسلوب النقش الغائر.	مفارقة التنافر البسيط مفارقة الأحداث مفارقة صداع النفس مفارقة الورطة.	المفارقة الصريحة. المفارقة الخفية. المفارقة الخاصة.	المفارقة اللاشخصية. المفارقة الساذجة. المفارقة المسرحية. مفارقة الإستخفاف بالذات.	مفارقة السوفوكليس المفارقة المأسوية. المفارقة التشكيكية. المفارقة الرومنسية المفارقة السقراطية. المفارقة البلاغية.

جدول رقم (1): أنواع المفارقة.

[1] نعمان عبد السميع متولي: **المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراثية والعربي القديم**، دراسة تطبيقية، ص 19.

[2] محمد عبد المطلب: **كتاب الشعر**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط2، 2000، ص 70.

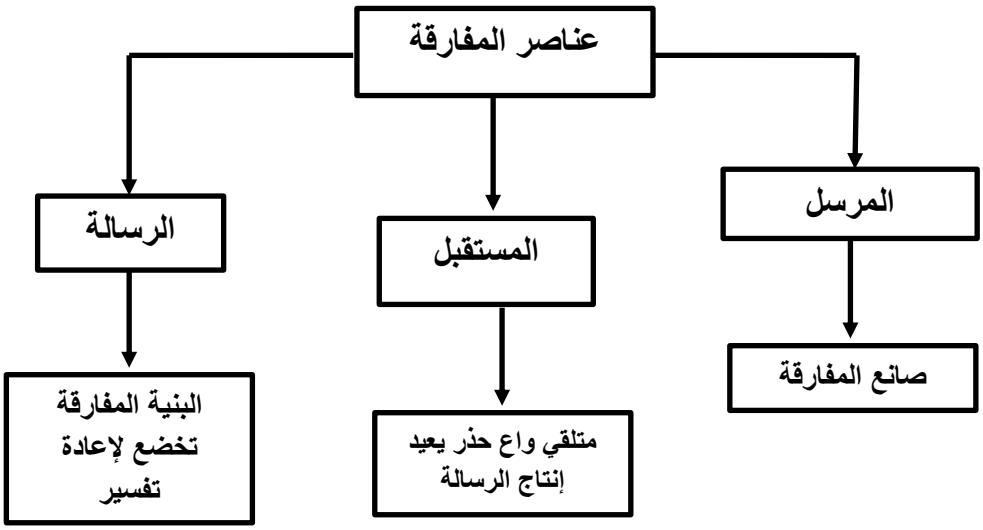
3- عناصر المفارقة:

إن العمل الأدبي عبارة عن عملية تواصل بين المؤلف أو الكاتب أو القارئ فلا بد أن تتوفر فيه عناصر الإتصال والمتمثلة في المتلقي والرسالة.

وبما أن المفارقة تعد إحدى أساليب ومكونات الأدب فلا بد أن تتوفر فيه هذه العناصر حتى تتحقق.[1]

ويمكن تبيان هذه العناصر في المخطط التالي:

المخطط رقم 01: يمثل عناصر المفارقة

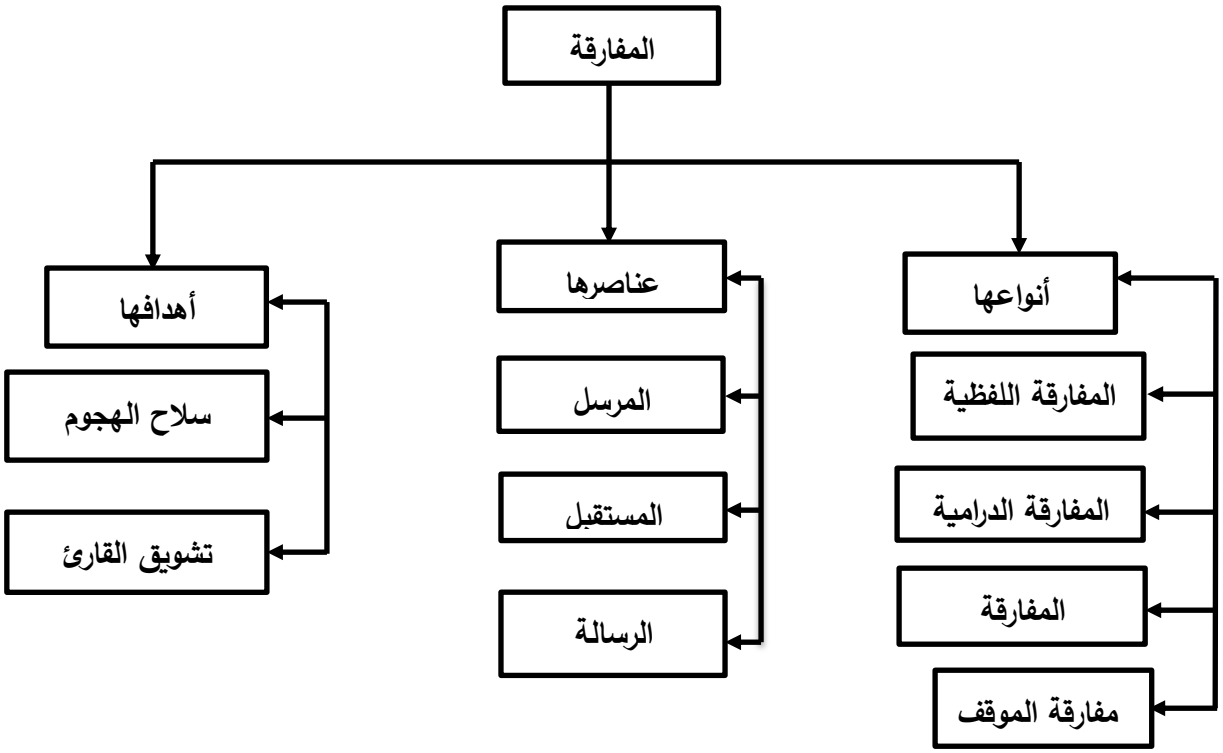


4- أهداف المفارقة:

للمفارقة أهداف كثيرة، قد تكون سلاحا للهجوم على الضحية وقد تكون عازلا عن الواقع يخفي وراءه شعور الإنسان بالخطأ، وضرورة التركيز عليه لإصلاح هذه العيوب، وقد تكون لإظهار هذه التناقضات بصورة مضحكة.

[1] ناصر شبانة: **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص 72.

المخطط رقم 02: يمثل أنواع المفارقة عناصرها وأهدافها



ويتضح جليا أن المفارقة ليست بالمصطلح الحديث فهي موجودة منذ الأزل وهذا حسب ما قاله النقاد، وفي تعريفهم لها وهي تعود على النص بنوع من الجمالية والطابع الساخر.

ثانيا: سيمياء الخطاب الشعري

1- مفهوم السيمياء:

أ- لغة:

تشير معاجم اللغة العربية إلى لفظ "سيمياء" مشتقة من الفعل "سوم" وهي العلامة التي يعرف بها الخير والشر، ووردت لفظة سيمياء في لسان العرب عند إبن منظور حيث يقول "سوم" السوم عرض لسلعة على البيع... وقيل لخير المسومة هي التي عليها لسيما والسومة وهي العلامة".[1]

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، م7، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 308. 307.

إذن معنى سيمياء في اللغة لا يخرج عن هذه المعاني: السمة، الإشارة، العلامة، القيمة الأمارة.

كما ورد في المعجم الوسيط على أنها العلامة والقيمة ذلك أن "السومة" السمة والقيمة: ان لاغالي السومة، السمة: السومة".[1]

قد ذكرت هذه الكلمة في القرآن الكريم حوالي 15 مرة وذلك في قوله تعالى:﴿لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِنْ طِينٍ ﴿٣٣﴾ مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ ﴿٣٤﴾﴾[2] وقوله تعالى:﴿يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا ﴿٢٧٣﴾﴾.[3] وقوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ﴿٢٩﴾﴾.[4]

ومن هذه التعاريف يتبين أن معنى السيمياء هو العلامة.

ب- إصطلاحا:

ظهرت السيمياء خلال النصف الأول من القرن العشرين وهي من أهم المصطلحات المتداولة في النقد العربي والغربي، ووصفت بالعلم الشامل فاختلفت تسمياتها على يد اثنين من العلماء، فالأول الفيلسوف الأمريكي بيرس الذي هو الأصل في تسمية هذا العلم ب" السيموطيقا" la semiotique، والثاني جاء به اللساني دي سوسير f.de saussure الذي هو الأصل في تسمية هذا العلم بـ "السيميولوجيا" وذلك لإختلاف اللغات من الفرنسية إلى الإنجليزية، بالإضافة إلى وجود ترجمات عديدة مثل: علم العلامات، علم الدلالة، علم الأدلة، علم العلامة. .. ويمكن اعتبار السيميائية علما لأبوين إذا تصدر الأبحاث المعاصرة حول العلامة من منبعين اثنين هما بيرس، دي سوسير.

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، **دار العودة إسطنبول، تركيا، 1989**، ص 265.

[2] **القرآن الكريم: سورة الذاريات، الآية (33، 34)**

[3] **سورة البقرة، الآية (273).**

[4] **سورة الفتح، الآية (29).**

إذا يعتبر بيرس الذي هو الأصل بدراسة العلامة وأول باحث منهجي فيه، فقد عمل على ضبط المفهوم العام للعلامة، حيث يقول: "إنه لم يكن بإمكاني على الإطلاق أن أدرس أي شيء الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، الجاذبية الديناميكية الحرارية، البصر الكيمياء... إلا بوصفه دراسة علاماتية".[1]

ومن هنا يتبين ويتضح أن السيميائية عند بيرس علما نقديا يشمل مختلف المجالات والعلوم كيف ما كانت إجتماعية، ثقافية، فكرية... إنه علم لا يغفل على أي جانب من الجوانب فهو علم جامع.

كما يعرفها دي سوسير بقوله: "علم يدرس حياة الدلائل الإجتماعية، علم سيكون فرعا من على النفس الإجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام ونطلق على هذا العلم السيميولوجيا".[2]

أطلق عليها اسم السيميولوجيا لأنها تعود إلى اللغة الفرنسية، وقد ربطها بالحياة الإجتماعية وعلم النفس.

هذا المنهج يدرس كذلك مسيرة العلامة في كنف الحياة الإجتماعية فالسيمياء تعتبر علم يبحث في أنظمة العلامة اللغوية والغير لغوية، وقد حققت قفزة نوعية في دراسة العلامات وتأويلها، فاللغة نظام من العلامات والرموز فالعلامات (كتابة الألفائية، والصم البكم والطقوس المعبرة بالرموز إلى أشكال الآداب والإشارات الحربية...[3]

السيمياء تقوم على التأويل لتفهم العلامة اللغوية والغير لغوية.

السيمياء علم يدرس الإشارات والرموز بإختلاف مجالاتها، ولا تقتصر فقط على تحليل النصوص، ومجالها واسع جدا وهذا ما قاله قدور عبد الله ثاني "علم الإشارة الدالة مهما كان

---

[1] منذر عياشي: **العلاماتية وعلم النص**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص15.

[2] حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د.ت)، ط1، ص 69.

[3] محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 06.

نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل مافيه من إشارات ورموز، وهو نظام ذو دلالة والسيمياء بدورها تختص بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون وكذا توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية".[1] فأصبحت السيمياء منهج مهم إذ أن المنهج السيميائي في الآونة الأخيرة من القرن العشرين عرف عدة تحولات في التعاطي مع الخطاب الشعري الحديث على وجه الخصوص، وهذا ما أدى إلى بروز العديد من الإشكالات في كيفية مقاربة النص مقاربة واعية على مستوى الأدوات الإجرائية، وكذلك على المستوى التأويل واستنطاق النص بشكل لا يفسد دلالة المعنى الحقيقي للبنية الباطنية، ومن بين القضايا المهمة التي عالجها النقاد المحدثون في المنهج السيميائي، قضية الخطاب الشعري الذي عرفه عبد الملك مرتاض: "إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد، أي كل إبداع نال الحد الأدنى من إجماع الناس على جودته فيصنف في الخالدات الفكرية".[2]

الخطاب الشعري هو كل نص أدبي نال إجماع العديد من النقاد وإعجابهم بالإبداع الأدبي من هنا نتطرق إلى أهم مفاهيم سيمياء الخطاب الشعري عند الغرب والعرب.

- ✓ **عند الغرب:**

- **ميشال ريفاتير:**

ريفاتير من منظري سيميائية الشعر يرى أنه لتطبيق المنهج السيميائي وادوات التحليل يجب الإنتباه أولا إلى خصوصية الخطاب الأدبي، لأن العلامة فيه تأخذ دلالات متعددة.

[1] قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة– مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، الوراق، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص48.

[2] عبد الملك مرتاض: **التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ديمشق، 2005، ص 28.

حيث يقول: " الحقل الأصلي لسيموطيقا هو إنتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أول من قراءة النص إلى إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطور وكل ما يرتبط بإدراج العلامات من صعيد صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة فهو مظهر من مظاهر السمطقة".[1]

إذن السيمياء هي إنتقال العلامة من دلالة النص، إلى وحدة نصية وأنه عندما ترتبط العلامة بالمحاكاة من مستوى دلالة فهو مظهر من مظاهر السيميائية.

ويقترح ميشال ريفاتير في كتابه "سيمياء الشعر قراءة سيميائية لدراسة النص الأدبي والقول باختلاف اللغة الشعرية عن الإستخدام العقلي المتعارف عليه للغة وذلك لجنوحها للخيال، واعتمادها على الرمزية في التصوير "فالشعر يعبر دائما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر، كما أن الشعر يقول شيئا ويعني شيئا آخر، مما يعمل على إنزياح اللغة العادية ويجعل الشعر إستخداما خاصا لها".[2]

وهذا يعني أن لغة الشعر تختلف عن لغة الإستعمال ولا تفهم المعنى المراد إلا بالتركيز مع مفردات القصيدة وفهمها فهما جيدا.

كما أن القراءة السيميائية للقصيدة عند ريفاتير تتم من خلال القارئ قبل الوصول إلى الدلالة، أن يتجاوز المحاكاة حيث يبدأ حل شفرة القصيدة بالقراءة الأولى التي تستمر من بداية النص إلى نهايته ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها متبعا في ذلك المسيرة السياقية، ففي هذه القراءة الإستكشافية الأولى يتم تفسير أولي لأن المعنى يتم فهمه من هذه القراءة ويعتمد الدور الذي يلعبه القارئ في هذه القراءة على كفاءته اللغوية، ففي هذه المرحلة من القراءة يتم

[1] فاتح علاق: **التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجرائاته)**، مجلة جامعة دمشق، 2009، ص 150-151.

[2] ميشال اريفيه: **السيميائية أصولها وقواعدها، رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 53.

استيعاب المحاكاة، والمرحلة الثانية من القراءة هي قراءة الإسترجاعية حين يحين الوقت لتفسيرها أي القراءة التأويلية الحقيقية.[1]

- **جوليان غريماس:**

من السيميائين الذين اهتموا بالمنهج السيميائي ونجد ذلك في مقدمته (محاولات السيموطيقا الشعرية) حيث يقول: "إن هذه السيموطيقا تكتسب خصوصيتها وتميزها من المنظور الذي يؤكد رسوخ العلاقة المتداخلة بين مستوى الشكل التعبيري، ومستوى المضمون الفكري فالدال الصوتي (...) يتداخل ويتفاعل مع المدلول عليه أي أن القول الشعري يجري على مستوى المضمون ومستوى الشكل في آن واحد".[2]

إن السيمياء تأخذ مادتها وكل ما يخصها من خلال تثبيت العلاقة المتداخلة والمتبادلة بين الشكل والمضمون لنص شعري.

كما اهتم غريماس أيضا بالأشكال الداخلية لدلالات النصوص خاصة أن هذه الأخيرة عبارة عن كيانات دلالية قائمة بذاتها لا تحتاج إلى معلومات خارجة عنها، لذلك فقد رأى أن الدراسة التحليلية لنص تتعرض خلال مستويين السطحي والعميق".[3]

ويقترح غريماس نموذجا سيميائيا يقوم على التقابل بين الأضداء الثنائية ويرى أن المعنى يقوم على أساس اختلافي، وبالتالي فتحديده لا يتم إلا بمقابلته بضده، وفق علاقة ثنائية متقابلة، وقد صاغ غريماس أفكاره هذه من خلال ماسماه بالمربع السيميائي الذي يحمل تعريفه في ذاته باستناده على ترسيمات أو مجموعة خطوط تقف على متقابلات ناتجة عن قضايا بتضاد بعضها ويتناقض بعضها ويتضمن بعضها الآخر، ويقصد بذلك

---

[1] ميشال اريفيه: **السيميائية أصولها وقواعدها، رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة**، ص 54.

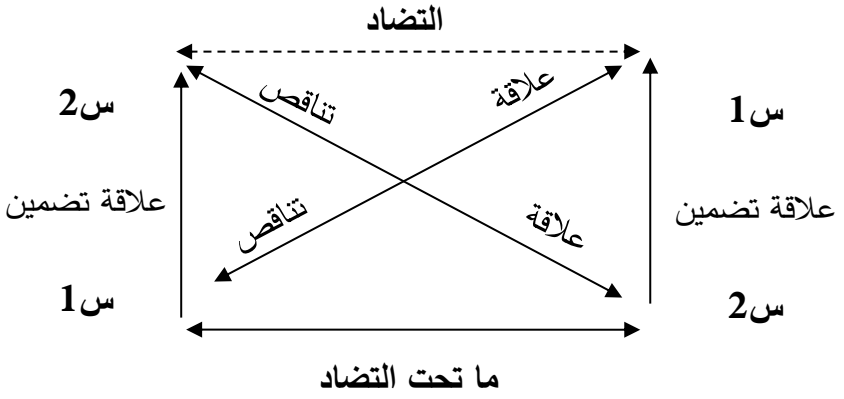
[2] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، دار العربية للعلوم، ط1، 2010، ص 64.

[3] **المرجع نفسه**، ص 229.

كله سبك هذه القضايا مع بعضها لتعطي معنا كليا للخطاب الشعري أو لنص أدبي المرجو قراءاته.

كما يعرف بورايو المربع السيميائي فيقول " أنه صياغة منطقية، قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات: التناقض والتلازم، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشف عن آلية إنتاجها عبر مايسمى بالتركيب الأساسي للمعنى".[1]

ويمكن أن نمثله على الشكل التالي:



⟷ علاقة تضاد.

⟷ علاقة تناقض.

⟷ علاقة تضمين.

س1 – س2 محور فوق التضاد.

س1 – س2 محور تحت التضاد.

س1 – س1 صيغة موجبة.

س2 – س2 صيغة سالبة.

س1 – س2 إشارية موجبة.

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

س2 – س1 إشارية سالبة. [1]

- **يوري لوتمان:**

يعتبر يوري لوتمان من أهم الشكلانين الذين إهتموا بسيموطيقا الثقافة وذلك فضلا إهتمامه ببنية النص الفني ونجد أن إسمه اقترن بسيمياء الكون وقد صاغ مفهومها حيث يقول "فضاء سيموطيقي ضروري لوجود إشتغال اللغات المختلفة، وليس بمثابة جماعة للغة الموجودة". [2]

حيث ينظر يوري لوتمان لسيمياء الكون بصفتها فضاء سابقا على اللغات وعلى كل فعل لإنتاج الخطاب أو النص.

كما أن سيمياء الكون عند يوري لوتمان تستفيد من علوم الثقافة الأنثروبولوجيا اللسانيات التاريخية والمقارنة، وعلم الأخلاق والإنسان...، كما أنها ترتبط بخاصيتين هما:

الإستقلالية والتداخل، وهما المولودتان لمختلف الأنظمة الثقافية داخل النظام الكوني، ويعني هذا أن نقل التراث الثقافي والسيموطيقي يتميز بالتداخل أو الإستقلالية، ودراسة مختلفة التطبيقات العملية والتقنية في نقل الموروث الثقافي، ومن ثم لا يعيش الإنسان في محيط مادي فقط، بل يعيش في فضاء ثقافي رمزي، يتكون من اللغة والأدب، والفن، والدين، الأسطورة، الخيال... كما أن اللغة لا تنشغل إلا في فضاء ثقافي سيميائي معين وفي هذا الصدد يرى لوتمان بأن " كل لغة تجسد نفسها غارقة داخل فضاء سيموطيقي خاص، ولا يمكن أن ينشغل إلا بالتفاعل على هذا الفضاء... هذا هو الفضاء الذي تصطلح عليه سيمياء الكون". [3]

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص231.

[2] يوري لوتمان: **سيمياء الكون**، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2011، ص 7.

[3] **المرجع نفسه**، ص 17.

إن سيمياء الكون تتضمن بنيتين أساسيتين لحياتنا الثقافية هما الزمانية والمكانية، بما ان سيمياء الكون تتبني على وجود لغات ثقافية ضمن سيمياء الكون تنقسم بدورها إلى محورين محور أفقي يمثل الزمنية (الماضي، الحاضر، المستقبل) ومحور عمودي يمثل الفضاء (الداخل والخارج والمحدود) وتشكل هذه اللغات أساس السيموطيقي لدى لوتمان.

يتخذ النص عند لوتمان بعدا سيميائيا وثقافيا قائما على الحوارية وتداخل النصوص داخل كون سيميائي معين، أساسه التفاعل والإنفتاح والتجاوز والحوار، وفي هذا الصدد يقول يقول لوتمان "يتم انتقال النصوص في الواقع في كل الإتجاهات تيارات كبيرة وصغيرة تتقاطع وتترك آثارها الخاصة بشكل متزامن، كما تجد النصوص نفسها موصولة ليس بواسطة واحد، ولكن بواسطة عدد كبير من مراكز سيمياء الكون... لا تتعامل سيمياء الكون مع الفضاء والثقافي وفق خطاطات مرسومة سلفا، ومحسوبة سلفا، إنما تشع مثل الشمس غير أن الطاقة الخاصة بسيمياء الكون هي طاقة الإخبار، إنها طاقة الفكر".[1]

وعليه فسيميائية الثقافة تنظر إلى النص على أنه عبارة عن نظام متعدد ومركب تتداخل فيه النصوص والخطابات، كما أنه يتقاطع مع أنظمة الثقافة الأخرى إلى دراسة الفضاءات الثقافية في النصوص بتنوعاته، وذلك من خلال دراسة الأمكنة وربطها الأخلاق وكشف أبعادها الدينية والاخلاقية...

✓ **عند العرب:**

- **عبد الملك مرتاض:** لقد اصطلح مرتاض مصطلح السيميائية ليكون بديلا عن العشرات من المصطلحات الأخرى في العالم العربي، فقد انطلق من التزاوج بين ماهو تراثي وماهو حداثي في اصطناع هذا المصطلح.[2]

[1] يوري لوتمان: سيمياء الكون، ص 80-81.

[2] عبد الملك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج1، سنة 1992، ص145.

عبد الملك مرتاض في بداية دراسته الأولى تعود على إستخدام مصطلح السيميائية أما في دراسته الأخيرة، صنع لنفسه مصطلحا جديدا أطلق عليه إسم "السيميائية" وإنفرد عن غيره من النقاد العرب والجزائرين.

قد إنتبه مرتاض إلى مصطلح السيميائية فأولها فعالية في قراءة النص الأدبي فأنجز جملة من الدراسات في هذا الحقل، وتعد هذه المرحلة الأكثر فعالية في تأسيس المنهج السيميائي بمعناه الفعلي الدقيق، والأكثر تمثيلا لإجراءاته.

كما أن عبد الملك مرتاض قام بتصحيح الفرق بين السمة والتوسيم حيث قال: "إن أصل السمة في اللغة العربية آت من الوسم وليس التوسيم... وهو إحداث تأثير أو علم بكي أو شم أو قطع أو نحوه".[1]

نجد أن عبد الملك مرتاض اعتمد على أربعة مستويات وهي الأيقونة، القرنية، الرمز، الإشارة الشعرية ومصطلح التشاكل.

- **القرينــة:** هو العنصر السيميائي ويعرف في اللغة النقد الغربي المعاصر بمصطلحات كثيرة منها: القرنية، المؤشر، الإستدلال... وغيرها، فنجد أن مرتاض قد أطلق عليها مصطلح وهو العلية.

مرتاض عرف القرنية بقوله "تصنع القرنية من النسوج الكلامية حيث لإرادة التعبير عن موقف أو وصف شيء بصورة غير مباشرة، والقرنية عبارة عن علاقة عليه توضع بين حدث ليسانياتي والشيء المدلول عليه، فيكون رفع الصوت ما بصورة غير مؤلوفة قرينة للوقوع تحت وطأة العدوان، كما أن الدخان في مألوف العادة... قرينة النار، من هذا يتوض إلينا أن مفهوم القرنية عند مرتاض مرتبط بما يعرف بالعلية.

[1] عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ص 147.

هذا يعني أن القرينة توظيف عبارة أو كلمة في نص الصورة غير مباشرة وهي فالأصل تدل على معنى آخر.

- **الأيقونة:** إنما يزيد أهمية هذا المصطلح هو أن السيميائية نظرية بدراسة العلامات وتصنيفها وتميزها على مختلف مفاهيمها، وجعلت من الأيقونة (icone) علامة دالة تسجيل الدارسين على كثير من التداعيات وتعمل على تهريب المعنى من النص الأدبي.

ونجد أن مالك مرتاض أقر مصطلح الأيقونة أصله عربي، وبعد إطلاعه على الأصول المعرفية وعمل على إستخدام مصطلح المماثلة وبهذا فإن الأيقونة هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها، وقد رفض مرتاض تعريف مصطلح الأيقونة ليكون مقابلا (icone) مقترح بذلك مصطلح "المماثل".

- **الرمز:** يعتبر الرمز من المصطلحات السيميائية الاكثر صعوبةفي الضبط وهذا نظرا لكلام مرتاض يتخذ أثوابا شتى، ويتشكل في أشكال مختلفة، مجسدة حية، أو ناطقة مسموعة، أو خرساء منظورة...بالإضافة إلى هذا نجد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة إقرار بأن أغلب الأنظمة السيميائية تمتلك كودا معقدا ومكونا من كودات متعددة الطبائع، كما قد يشكل الكود، من علامة واحدة.[1]

وبهذا نجد مرتاض أخذ مفهوم الرمز بالإعتماد على مجموعة من المبادئ التي استخدمها العالم الأمريكي بيرس، ويقوم الرمز على مبدأ العقدية أو الإتفاق الإجتماعي حسب بيرس ويذهب مرتاض إلى نفس الرؤية.[2]

- **الإشارة:** إن الإشارة تعبير شائعة في المجال السيميائي ولا يمكن الإستغناء عنها، فهي رائجة إلى كل من يستعمل اللغة، فكل شاعر له أسباب في استخدام لغة الإشارة في الشعر

[1] عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، ص 241.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، ص 192.

هي أن لغة الإشارة تساعد على رسم صورة ذهنية حية لأبيات الشعرية ففي بعض الأحيان تكون الإشارة قادرة على إيصال معاني ودلالات أكثر من اللغة المنطوقة، كما أن إستخدام الإشارة في الأبيات الشعرية سواء كان هذا الإستخدام بقصد أو بغير قصد، فهناك أنواع وأشكال للإشارة وهناك إشارة من خلال العين من دلالتها الحسد أو الهزل، يدين على الكرم، الوجه الفرح أو الحزن، الرأس دلالته الهون والشموخ والكبر... وهذا ما أشار إليه عبد الملك مرتاض إلى جهود الجاحظ في هذه القضية بقوله: "وقد تتعلم أن الإشارة كما كان تحدث عنها أبو عثمان الجاحظ من القديم أو تحدث عن شيء يقترب مما نريد نحن على الأول، كانت ولا تبرح، أداة لدلالة على الحال، سواء علينا أو كانت هذه الإشارة بالرأس، أما العين، أم بإحدى الشفتين أم بالشفتين معا ومعها ملامح الوجه (إبتسامة أوتقطيبه..) أم اليد أو باللفظ ما... فإنها كل الأطوار تدل على الحال، وتقضي إلى شيء فهي سمة دالة".[1]

- **التشاكل:** المشاكلة باعتبارها فرع من فروع اللسانية لدى مرتاض هي "تشابه العلاقات الدلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار أو التماثل أو التعارض سطحا وعمقا وسلبا وإيجابا".[2]

فمفهومه يتحدد انطلاقا من تعالق الوحدات الدلالية، التي تربط بين مقاطع الخطاب "فيقال بأن مقطعا خطابيا ما متشاكل إذا كانت له كلاسيم classeme أو عدة كلاسيمات متكررة.[3]

- **التباين:** التباين بمفهوم عبد الملك مرتاض يدور في أربعة نقاط:

- مصطلح قديم قريب من مفهوم الإختلاف difference.

[1] عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، ص 240.

[2] **المرجع نفسه**، ص 133.

[3] وردية محمد سحاد: **تشكال المعنى في ديوان مقام البوح عبد الله العشي**، دار عيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012، ص27.

- مقرونا بشيء من الإنزياح (أي بين وحدتين اثنتين أو جملة من الوحدات).
- مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية (الموضوع/ المحمول).
- التأثير على المتلقي/ القارئ خديعة الألفاظ.[1]

كما يؤكد الناقد عبد الملك مرتاض وجود التباين عند العلماء البلاغة في قوله: "وقد ورد ورد التاين تحت تصنيفات مختلفة، وبمصطلحات بلاغية كثيرة مثل ماكانوا يطلقون عليه الطباق (الليل والنهار مثلا)، وقد سبق ذكره أو مثل المقابلة التي يمكن التمثيل لها بقول أحد البلغاء العرب: ليس له صديق في السر ولا عدو في العلانية.[2]

ويبدو أن التباين كان بمثابة كان بمثابة لون بلاغي تلخص في الطباق والمقابلة ويعد هذا الأمر كشف عن أصالة المصطلح التباين إلى التشاكل.

- **الحيز**: يرى عبد الملك مرتاض أن هناك جملة من المصطلاحات تصب جميعها في معنى الحيز espace مثل: المجال، الحقل، المكان، الفضاء في حين أن مصطلح الحيز شديد التسلط بحيث يستطيع أن ينصرف إلى اليابس والمائي إلى الملموس من المكان، وبهذا يكون قد أجل لمصطلح الحيز espace .[3]

حرص عبد الملك مرتاض على إستعمال مصطلح الحيز دون المصطلحات العربية المتداولة مبررا ذلك أن مصطلح الفضاء: مصطلح عام جدا وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه.[4]

---

[1] عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، ص22-23-24.

[2] عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، ص136-137.

[3] عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، دت، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ص185.

[4] عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، ص 179.

نفهم من هذا أن مصطلح الحيز espace له العديد من المعاني وهذا ما أحدث جدلا عند النقاد، لكن عبد الملك مرتاض أصل في هذا المصطلح وأعطى له أهمية عن المصطلحات الأخرى.

في الأخير نجد أن عبد الملك مرتاض استوحى طريقة لتأهيل بعض مصطلحات المنهج السيميائي من خلال اتجاهات وتيارات فكرية قديمة وحديثة، بحيث أخذ من الفكر التراثي العربي والمصادر الغربية، فأخذ من الجاحظ والمعاجم العربية وتأثر بالمذاهب الغربية خصوصا مذهب بيرس، واستطاع بهذا أن يزاوج بين هذه التيارات ليضع لنفسه مصطلح السيمياء إلى جانب مصطلحات أخرى، واستبدال مصطلح singe مقابلا للسمة بدل marque.

محمد مفتاح:

رائد في التحليل السيميائي ألف كتاب في سيمياء الشعر القديم حلل فيه البنية الشعرية أصواتا ومعجما وتركيبا ودلالة وقد إستند في هذا التحليل إلى جملة مفاهيم لسانية وسيميائية وشعرية وذلك بقوله: وقادني هذا إلى إستعراض جملة من الآراء لدارسين العرب خاصة لموسيقى الشعر أو الصورة الشعرية فبنيت تصورها لأنها لم تأخذ في حساباتها كل مكونات الخطاب الشعرية".[1]

لكنه عمق دراسته للخطاب الشعري في كتابه المعنون تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص الذي يرى فيه أن عناصر الخطاب الشعري تقوم على التشاكل والتباين والصوت والمعنى والتركيب النحوي، والتركيب البلاغي والتناص.

- **التشاكل:**

التشاكل مصطلح سيميائي عرف لدى الأدباء الغربيون والعرب، فهو يعد ركيزة أساسية في الدراسات الأدبية، ومن بين الذين تناول هذا المصطلح نجد "محمد مفتاح".

[1] محمد مفتاح: في **سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، دار البيضاء، 1982، ص 05.

انطلق "مفتاح" في تحديد مفهوم التشاكل من رؤية شمولية جمع فيها بين المادة والمنهج، أي بين الصوت، والمعجم والتركيب والمعنى والتداول، فتلاحم هذه العناصر وتظافرها يشكل لنا نصا خطابا متشاكلا، وذلك من خلال قوله: "تنمية لنواة معنوية سلبا أو إيجابيا بإركام قسري أو إختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبة ومعنوية، وتداولية ضمانا لإنسجام الرسالة".[1]

فكان تعريفه لتشاكل أكثر شمولية وإحاطة وذلك من خلال إضافة عنصر التداولية أي مراعاة علاقة المتكلم بالمتلقي.

- **التباين:**

تحدث عنه محمد مفتاح قائلا: "إن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة ويعني هذا أنه ينتج عن التباين"[2] فهنا يعترف مفتاح بعدم إمكانية الفصل بين المفهومين "لأن من دلالته تعدد الوجوه المستخدمة في البنية اللغوية الواحدة".[3]

التباين هو الظهور والوضوح، فالتشاكل والتباين لهما صلة فيما بينهما لا يمكن الفصل بينهما فهما يعملان على تحقيق الإنسجام النصي، ومن خلالهما يمكن للقارئ كشف الخفي.

- **التناص:**

يتفق الباحثون على أن التناص مفهوم ما بعد بنيوي، وأنه ولد على يد "جوليا كريستيفا(Julia keisteva) من خلال اشتغالها على أبحاث "باختين" وحقل السيميائيات بالذات.[4]

---

[1] محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري اسراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، المغرب، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] وليد العناتي: **التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية**، دار جريد، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 325.

[4] نهل فيصل الأحمدي: **التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 86.

فتعرف التناص على أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع تناص ملحوظات عدة مقطتفة من نصوص أخرى".[1]

والتناص بدوره أخذ حيزا مهما في كتابات محمد مفتاح الذي رآه ضروريا للشاعر ضرورة الهواء والماء بالنسبة للإنسان.

2- سيمياء الخطاب:

ولقد استقرت السيميائية منذ نشأتها في أواخر الخمسينيات على الخطاب موضوعا لبحثها، حيث لم يقف الأمر بها، عند حد اعتباره حقل استكشافاتها الدلالية وتحرياتها عن المعنى بل عودته فوق ذلك مشروعها العلمي وموضوعه أيضا، فموضوع السيمياء هو الخطاب وذلك لتحريها على المعاني التي يحملها واكتشافها لدلالات فالخطاب رسالة لم يتم توجيهها من طرف المرسل إلى طرف آخر، وهو المستقبل والهدف منها هو إيصال أو توضيح أو شرح نقطة معينة أو موضوع ما ويكون على شكل الإتصال الشفوي المباشر أو من خلال الكلام الذي يتضمن مجموعة من العبارات والأقوال والتي من خلالها يكون بإمكان المستقبل مناقشة المرسل بشكل مباشر لتبادل الأفكار مع بعضها البعض أو يكون مكتوبا، وفي هذه الحالة لا يقتضي التفاعل المباشر بين المخاطب والمتلقي نتيجة لإختلاف مصادر الخطاب ومواضيعه، وإختلاف نوعية الفئات التي يوجه إليها الخطاب.[2]

تبرز مجموعة من الأقوال والجمل التي تأخذ معنى معينا ترسل من المرسل إلى الملتقي والذي يقوم بفك هذه الشفرات ورموز هذا الخطاب أو هذه الرسالة فيتضح المعنى ويفهم ومنه يحدث التواصل والتفاعل بينها، ويختلف الخطاب حسب فئات المجتمع

[1] جوليا كريستيفا: **علم النص**، تر: فريد الزاهي، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1997، ص 21.

[2] محمد شومان: **إشكالية تحليل الخطاب الإعلامي**، نظرية ونماذج تطبيقية، الدار المصرية، اللبنانية، ط1، قاهرة، مصر، 2007، ص 35.

وحسب مجالاته ولعل هذا ما جعل إيكو "يعرض من الأبواب التي تدخل تحت هذا المجال التفصيل الآتي: علامات الحيوانات، علامات الشم، الإتصال بواسطة اللمس، كودة المذاق المذاق الإتصال البصري، أنماط الأصوات والتنغيم intonqtion التشخيص الطبي.[1]

كما يقول أيضا أمبرتو إيكو: "الإنسان يدرك العالم المحيط به من خلال العلامات، بل بل إن حياته اليومية منظمة بواسطة العلامات".[2]

فقد أصبح كل شيء في المجتمع عبارة عن رمز (علامة) بذلك أصبحت العلامة جزء من حياة الإنسان، والإنسان هو عبارة عن علامة لا تدرك إلا داخل المجتمع الذي ينتمي إليه سواء بتعامله مع ما يحيط به، أو من خلال تناوله له.

ولعل أحد أوسع تعريفات إيكو "تعني السيميائية بكل ما يمكن إعتباره إشارة"، كما نجد جوليان غريماس يعرف السيميائيات بقوله: "علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف البعيدين، وهو من العلوم الأمهات ذات الجذور الضاربة في التقدم فهي –أي السيميائية– علم جديد– وهي مرتبطة أساسا "بسوسير" وكذلك "بورس" الذي نظرا إليها مبكرا، ونشأ هذا العلم في فرنسا اعتمدا على أعمال جاكبسون "jakobcson وهيلمسليف hjelmslev وكذلك في روسيا. .. وهذا فالستينيات فغريماس يعني أي محاولة في علم السيمياء قبل دي "سوسير" و"بورس" كما يرى أن لأفكار "جاكسبون" دور كبير في بلورة هذا العلم الحديث.[3]

كما نجد كورتيس يعتمد في منهجيته السيميائية على المقاربة الوصفية العلمية الوصفية التي تتكئ على الإستقراء والإستنباط منتقلا من مستوى إلى آخر جامعا بين التصور المنهجي والتحليل التطبيقي بشكل تعليمي بيداغوجي...، فالسيميائيات لدى كورتيس تهتم بدراسة المحتوى

[1] فاخوري عادل: **تيارات في السيمياء**، دار الطليعة للطبع والنشر، ط1، لبنان، 1991، ص 8.

[2] أمبرتو إيكو: **السيميائية وفلسلفة اللغة**، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2005، ص 17.

[3] دانيال تشارندلر: **أسس السيميائية**، تر: طلال وهبي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2008، ص 28.

أو المدلول عن طريق شكلنته أي دراسة شكل محتواه فعل مستوى شكل المدلول يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب وعلى مستوى الجوهر يدرس المستوى الدلالي.

نستنتج من هذه التعريفات أن السيميائيات نظرية واسعة جدا، لا يمكن الإلمام بكل جوانبها فهي كما يقول سعيد بنكراد: "ليست سواء تساؤلات تخص الطريقة التي يتيح بها الإنسان سلوكه أي معاينته، وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني".[1]

فيقول: "التناص بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان لإنسان فلا حياة له بدورهما ولا عشية له خارجهما"[2].

يرى مفتاح أن التناص ضروري للشاعر ضرورة الهواء والماء لإنسان وبالتالي يلزم على الشاعر البحث عن آليات التناص ولا يتجاهل البحث عن آليات التناص ولا يتجاهل وجودها لأنها ضرورية له.

كما عرفه أيضا بقوله: "فسيفساء من عدة نصوص سابقة يمتصها المبدع بحسب تطلعاته وقصيدياته بحيث يحولها عن طريق الزيادة أو النقصان قصد المناقصة في خصائصها".[3]

3- علاقة السيمياء بالخطاب الشعري:

إن الخطاب غاية تتمثل في التواصل وذلك من خلال العبارات والملغوظات المنسجمة فيما بينها، حيث بقيت السيميائية لسبعينات تخضع لوجهة النظر التي ترى في الخطاب ملفوظ..[4]

---

[1] فيصل الأحمر: مرجع السيميائيات، ص 18.

[2] محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص**، ص 125.

[3] **المرجع نفسه**، ص121.

[4] محمد شومان: **إشكالية تحليل الخطاب الإعلامي**، نظرية ونماذج التطبيقية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، مصر، 2007، ص 35.

فهو عبارة عن جمل متتالية تنسجم فيها الملفوظات، التي تنسج علاقات فيما بينها وتنتج دلالات الغاية منها التواصل بين الأفراد فيتمظهر كل خطاب كفعل حيوي وإنجازي يتطلب مؤثرا ومتأثر أو قصدا كما أن السيميائية تدرس النص وتكشف عن ديناميته من خلال مرحلتين: الأولى تتمثل في القراءة الأفقية والتي تقوم بتقسيم وحدات النص والوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، أما المرحلة الثانية تتمثل في القراءة العمودية لهذه الوحدات إذا يتحول فيه النص الأدبي إلى فضاء محمل بالدلالات.[1]

وعليه فالنصوص تتحول إلى خطابات والعكس، وما النقد إلا خطاب حول النص[2].

ومن هنا فالنص الأدبي هو نص يحتوي على مجموعة دلالات ومعاني لا نستطيع إكتشافها إلا بعد القيام بجملتين مهمتين هما القراءة والتأويل، وبالتالي يتحول النص إلى خطاب إبداعيا.

تهتم السيميائية بكيفية إنتاج النصوص، لأن البحث السيميائي ينطلق من النص ويعد المعنى كأثر ونتيجة كما أن السيميائية لا تقف عند البنية الخارجية دون الداخلية ولا تفصل النص عن القارئ، كما أنها لا تهتم بالمضمون على حساب الشكل.[3]

حيث يقول جميل حمداوي: "لايهمها ما يقول النص، ولا من قاله، بل مايهمها هو كيف قال النص وماقاله، أي أن السيموطيقا لا يفهمها المضمون ولا حياة المبدع أو سيرته، بقدر مايهمها شكل المضمون وهذا العمل يقوم على المبادئ التالية:

أ- **التحليل المحايث:** ونقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء كل ماهو إحالي خارجي كظروف النص والمؤلف وإفرازات الواقع الجدلية.

---

[1] بشير تاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2006، ص138.

[2] شادية شقروش: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح "الشاعر عبد الله العشي"**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009، ص 19.

[3] فاتح علاق: **التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)**، مجلة جامعة ديمشق، مج25، 2009، ص 151.

ب-**التحليل البنيوي:**لايمكن استيعاب السيموطيقا البنيوية إلا من خلال الإختلاف فالمعنى لا يستخلص إلا من خلاله.

ج- **تحليل الخطاب:** يعد الخطاب في مقدمة اهتمامات التحليل السيميائي الذي يهتم بالقدرة الخطابية وهي القدرة على بناء نظام لإنتاج الأقوال على عكس اللسانيات البنيوية تهتم بالجملة.[1]

وعليه فإن النص عند تحليله سيميائيا يجب أن يخضع لهذه المستويات الثلاث لأنها تعتبر ركائز أساسية ومهمة، لأنها تمكننا من دراسة النص وفهمه والإحاطة بكل جوانبه وكشف مدلولاته.

والنص عبارة عن مجموعة عناصر تكمن في اللغة والفكر والخيال والعاطفة، وبالتالي فالسيميولوجيا ترتكز على اللغة وتعتبرها ناقلة للنص ومعبرة عنه حيث يقول مبارك حنون: "فلا يمكن للسيمولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء، وبذلك فاللغة تعتبر نموذجا للسيميولوجيا إذ هي التي تمدنا بالمعاني والمدلولات".[2]

إذن السيمولوجيا في دراستها للنص تعتمد أكثر شيء على اللغة وتمنحها قيمة وتعتبر نموذج هام لأنها تزودنا بالمعاني.

[1] محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، ص55.

[2] عصام خلف: **الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة للنشر والتوزيع، د ب د ط، 2003، ص 50.

الفصل الثاني

تجليات المفارقة وأبعاد الخطاب في الديوان

أولا: سيمياء الغلاف:

إن الغلاف هو الواجهة الأولى التي تجذب القارئ أو المتلقي وتشوقه لماله من أبعاد دلالية وإيحاءات رمزية، ما يوجب علينا أن نفك شفراته بالتحليل والتأويل وفق مراحل وخطوات، لتوصلنا إلى معرفة دلالات الغلاف لما يحتويه من عنوان، اسم الشاعر ألوان رموز.

1-سيمياء العنوان:

وردت مادة "عنن" في المعاجم اللغوية العربية فمن بينها:

لسان العرب لابن منظور حيث يقول:" عنن الكتاب وأعننته لكذا أي عرفته له وصرفته إليه، وسمي عنوانا لأنه يعن الكتاب من ناحيته في جعل كذا وكذا عنوان لحاجته وأنشد:

تعرف في عنوانها بعفة لحنتها

وفي جوفها صماء تحكي الدواهي.

والعنوان هو الأثر والعنوان بالضم هي اللغة الفصحية".[1]

[1]- ابن منظور: **لسان العرب**، ص 3142.

كما ورد في معجم "العين" للخليل ابن أحمد الفراهيدي في قوله: " عننت الكتاب واعنه عنا عنونة وعنويت عنونة وعنوانا".[1]

فمن خلال هذه التعاريف يتضح بأن العنوان يدل على القصد ويحمل دلالات مختلفة كما أنه يدل على بداية الشيء ومقدمته.

أما في الاصطلاح نجد:

تعددت التعريفات العنوان من الناحية الاصطلاحية ومنه نجد جيرار جينيت يعرفه فيقول: "إن تعريف العنوان ربما أكثر من أي عنصر من عناصر النص الموازي لهذا يطرح بعض الإشكاليات وبالتالي يقتضي طاقة تحليلية كبيرة حيث أن الجهاز العنواني مثلما تدريجه منذ عصر النهضة هو غالبا مجموعة من العناصر شبه المركبة غير الحقيقية".[2]

هنا يتبين بأن العنوان من أهم العناصر التي يجب على القارئ الإطلاع عليها قبل كل شيء .

كما نجده عند سعيد علوش: " هو مقطع لغوي أقل من الجملة نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ- في السياق، ب- خارج السياق، فالأول يكون وحدة في العمل على المستوى السيميائي، ويمتلك وظيفة مرادفة لتأويل عامة، والثاني عنوان يستعمل في استقلال عن العمل، لتسميته عليه سيميائيا".[3]

إن العنوان هو الذي يثير اهتمام القارئ، ونجد أن له علاقة وطيدة بالنص وأثار اهتمام العديد من النقاد والدارسين الغرب والعرب.

فعند قراءة النصوص هو ما يجب معرفته أولا لمعرفة ما يدور داخل النصوص ليصل إلى الدلالات العميقة، من خلال البحث عن علامات واضحة وظاهرة بالنصوص فيجب الاعتماد على العنوان أولا، واعتباره العتبة الأولى لدراسة السيميائية ثم ننتقل إلى النص الشعري الذي هو

---

[1]-الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2003، ج 3، ص 242.

[2]- خالد حسين حسن: **في نظرية العنوان**، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، ص 76.

[3]- سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص 155.

أساس الدراسة والدلالة العامة. كما إقترح أصحاب السيمائيات الدلالة أن: "...إن كل دليل له مستويين، مستوى تقريري وآخر إحيائي فالدليل هو دائما أشرة والمعنى يكون دائما مرافقا للتبليغ ويكون معنى التقرير مرافقا للمعنى الإحيائي".[1]

يعتبر العنوان علامة لغوية والعتبة الأولى المؤدية إلى عالم النص لما تأوله إلى فتح باب للقراءة والتأويل، كما يحمل النص دلالات لإغراء القارئ وشد انتباهه فالسيميائية اهتمت بعناوين النصوص الأدبية اهتماما واسعا.

إن الدراسة السيميائية لا تهمل ولا تغفل على ما تحتويه الدواوين الشعرية، من أول صفحة إلى آخرها لذا كان من البديهي، أن ننظر لطريقة الشاعر "خليل حاوي" التي ترجم بها ديوانه ولو جزءا منه بجملة من الرموز والأيقونات البصرية اللغوية وأول ما يلفت انتباهنا في الغلاف الأصلي هي طريقة كتابة العنوان، باللون الأبيض وعريض يعبر عن حالة الشاعر الحزينة.

وكتب العنوان بالخط العريض واللون الأبيض في أعلى الصفحة للاغراء (المتلقي)، فكان بمثابة لافتة أو لوحة لتوضيح النص:" لذا يبقى العنوان جملة مضغوطة لا تبوح بكل شيء بل تحيلنا إلى المتن الذي نعثر فيه على الخبر".[2]

فورد جملة اسمية خبرية: **(نهر الرماد)**

مسند مسند إليه

اختار الشاعر عنوان (نهر الرماد) على صيغة الجملة الإسمية الخبرية، لأنها دليل على الثبات والسكون والتحمل " لقوة الدلالة الاسمية من الناحية لأنها أشد تمكننا وأخوف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من ناحية أخرى".[3]

---

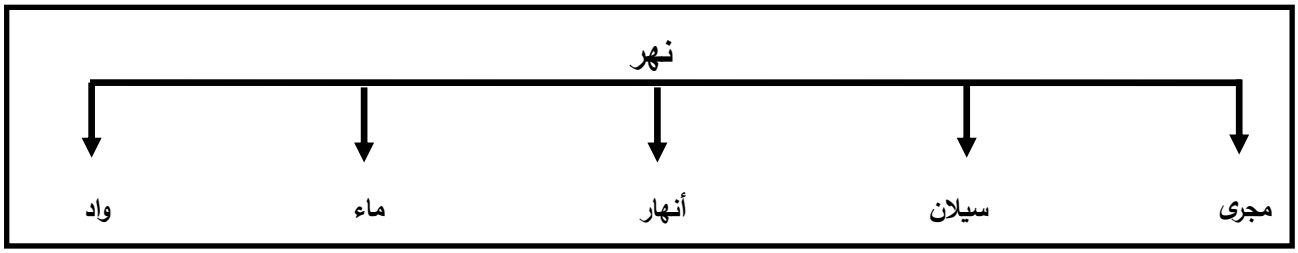
[1]– عزيز نعمان: **جدل الحداثة وما بعد الحداثة في النص سيمرغ لمحمد ديب**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2012، ص 38.

[2]– شادية شقروش: **الخطاب السردي في آداب إبراهيم الدرغوثي**، دار سحر، د ط، تونس، د ت، ص87.

[3]– محمد عويس: **العنوان في الآداب العربي**، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 1، 1981، ص27.

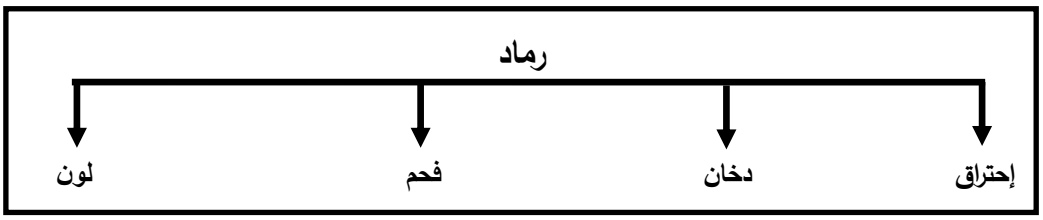
يبدو العنوان (نهر الرماد) جزءا من النسيج العضوي لهذا الأثر الإبداعي، به يبدأ التناقض بين (الخصب والبوار، الخمود والجمود والحركة، الحياة والموت) فهذا يدل على مفارقة واضحة في العنوان ليعبر عن حالة الشاعر المتذبذبة فدلالات نهر الرماد تقود إلى تحول الأشياء بعد الاحتراق عوضا عن فنائها النهائي بالموت، وهو يعكس من كونه نهرا صفته الحركة والقدرة على الإبتعاد وسحب الأشياء المتنوعة في مسيرة الدائم غير مستقر على حال. فقد كتب العنوان باللون الأبيض ليدل على النقاء والطهارة فالشاعر وأعطى هذا اللون للدلالة على حالته النفسية الحزينة.

فعلامات العنوان تحيل إلى:



مخطط (01): يوضح دلالات كلمة "نهر"

نجد الشاعر كثف من الجانب الدلالي لكلا الوحدتين الموجودتين في العنوان، وسعتها في متن الديوان وهذا العنوان يفي بالغرض فهو كافي لكل قصائد الديوان، لأنه يتحدث في ديوانه عن الحزن والألم.



مخطط (02): يوضح دلالات كلمة "رماد"

فيتبين أن الشاعر أضاف النهر إلى الرماد تجعله محايد عبر لون الرماد الذي هو بين الأبيض والأسود اللذان يكتسب كل منهم دلالة قطعية حاسمة فلون الرماد هو لون المشيب،

الذي يصيب الكائن الإنساني فيدل على حركة عمره باتجاه النهاية الحتمية فهو نهر النهاية والموت، ناهيك عن الدلالات الحسية والمعنوية التي يمتلكها الرماد وهي دلالات سلبية ترتبط بالتحول من وهج الحياة إلى ذرات لا قيمة تذكر لها.

2- سيمياء الألوان:

إن الألوان لها دلالات أساسية في حياة الإنسان منذ القدم، فهو عمل على تفسيرها وإعطائها دلالات متعددة، ويربطها بحالة نفسية ويعتبرها علامة تعبر عن الحزن أو الفرح وعن الموت أو الحياة. ... الخ، فهي لغة غير عادية وغير قاصرة عن التعبير فيعتمد عليها الأدباء كبصمة تميز أعمالهم في الواجهة الأولى للديوان، أو في ثنايا النصوص، ونجد أن لها تأثير على نفسية المتلقي، فتغريه وتجذبه نحو الأمل وبالأخص إذا أحسن الكاتب أو المؤلف اختيار الألوان، لذلك أعطت السيمياء أولوية وأهمية للألوان وأصبحت هناك بما يسمى بسيمياء الألوان وتعتبر مجالا واسعا في السيمياء، فغلاف الديوان.[1] الذي بين أيدينا حافلا بالألوان الفاتحة، ما يجذب النظر هو صورة الغلاف التي يغلب عليها اللون البني الذي أخذ مساحة كبيرة، وأثرت عليه الإضاءة، فهناك لون بني القاتم يدل على القوة ولكنه حزين وكئيب ومادي وحكيم واللون

---

[1]- "خليل حاوي" شاعر لبناني ولد ببلدة الشوير في: 1919/12/31، تعلم إلى جانب الأدب والنقد والفلسفة، الفيزياء والرياضيات والكيمياء، وإنظم "حاوي" سنة 1934، إلى الحزب الشيوعي القومي، وإنتهى إلى الإنفصال عن الحزب سنة 1951، تخرج سنة 1955،من الجامعة الأمريكية في بيروت بدرجة ماجستر، حملت أطروحته عنوان "العقل والإيمان بين إبن رشد والغزالي". توفي منتحرا يوم 1982/06/07.

1/ مؤلفاته الإبداعية الشعرية:

- نهر الرماد، بيروت، 1957.
- الناي والريح، بيروت، 1961.
- بيادر الجوع، بيروت، 1956.

2/ مقالاته النقدية:

- الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده، بيروت، 1961.
- الشعر والموقف والفكر الفلسفي، بيروت، 1971.
- العقل والإيمان والحضارة العربية، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1980.

المرجع المعتمد: محمود الشريف، حاوي: سيرة وثائقية.

البني الفاتح يدل على الصدق الحقيقي ومن خلال هذين اللونين تظهر مفارقة لونية في لون واحد وهو اللون البني الذي انقسم إلى(صارخ – وباهت).

كما أنه يدل على الأرض فهنا يتبين أنها صورة أرض منشقة دليل على ما حدث من الإنفجار في بيروت وآلمه وحزنه بفقدان عائلته وكذلك على أمته، كما نجد اللون الأسود الذي توسط اللون البني (الفاتح، القاتم) على شكل خطوط وهي تشققات الأرض، كما نجد اللون الأبيض أمتزج مع اللون البني ليدل على لون التراب.

هذه الألوان شكلت مفارقة فهي ألوان متناقضة تجمعها صفحة واحدة.

ونجد أيضا في أعلى الغلاف علامة لغوية أخرى تعرف بدار النشر، التي يتم فيها توزيع الديوان الشعري "روافد للنشر والتوزيع"، وكلها علامات بصرية كتبها باللون الأبيض لكي تكون أكثر بروزا وتجذب الانتباه.

3-**التشكيل الطباعي:**

يمثل التشكيل الطباعي للنصوص الديوان أحد مظاهر التشكيل البصري في النص الشعري المعاصر، إذا هو بمثابة ميلاد ثاني لنص، فكما كان له ميلاد أول على مستوى الإبداع اللغوي، فإن له ميلادا ثانيا عن طريق العلامات الغير لغوية التي تصاحب ميلاد الطباعي.[1] فمن هنا يمكننا رصد مظاهر التشكيل الطباعي على مستوى الديوان: فخليل حاوي حدد الطبيعة الأجنسية لهذا العمل وهو الشعر.

يتبين لنا وجود فراغ طباعي بين القصائد إذ تشغل كل قصيدة عدد مطول من الأسطر الشعرية، وفي قصائد الديوان نجد كل قصيدة يفصل فيها الأبيات بوضع أو رسم نجوم (******) في القصيدة الواحدة.

[1]– محمد عروس: الخطاب البصري في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ محاضرات الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011/04/20، ص 715.

عند الإطلاع على قصائد الديوان فإنها تجلب إنتباهنا هنا من خلال طولها الظاهر وذلك نظرا لعدد كبير للأبيات القصيدة، ومثال ذلك قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة ".[1]

وهذا ما يفرض على المتلقي أو القارئ أن يعطي أهمية كبيرة لكل بيت من أبيات القصيدة مهما كانت سهولة عبارته.

- **نقاط الحذف:**

نجد أن نقاط الحذف استعملت بكثرة في قصائد الديوان تعلقت بثنائية الحضور والغياب، التشتت والضياع... وغيرها. ونجد هذه النقاط فيما يلي:

نجد نقاط الحذف بين كلمات البيت الشعري وبين الأبيات، إن هذه النقاط تحيل القارئ وتفرض عليه أن يعيد النظر فيما قرأه، ويأخذ حذره من الأبيات التي تليه لأنها تحمل مفاجآت أي معاني أخرى، أو تشير إلى أبيات محذوفة من القصيدة وتدفع القارئ إلى استكمال المحذوفة اعتمادا على ما ذكر. وهذا ما نجده في قصيدة "سدوم" ونذكر منها:

من فراغ ميت الآفاق.. صحرا[2]

قصيدة "الجسر"

.. وبحار بيننا.. سور

صفحة الأخبار..كم تجبر ما فيها. ."

.. تفليها..تعيد"[3]

إدراج علامات الترقيم التي تتمثل في الفواصل، بين أقسام الشيء الواحد، كما أنها تشير إلى وقفة قصيرة، وتوضع بين كلمات متشابهة، وهذا ما نجده في القصائد الآتية:

---

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1957، ص47.

[2]- **المرجع نفسه**، ص 15.

[3]- **المرجع نفسه**، ص27- 28.

"جحيم بارد"

هذيان، سأم، رعب، سكون

الرؤى السوداء، ربي، صرعته [1]

قصيدة "بعد الجليد"

في خلايا العظم، في سر الخلايا

في لهاث الشمس، في صحو المرايا

، في صرير الباب، في أقبية الغلى.[2]

وقصيدة "عتمة الشارع"

، وقناع مسه، حدق فيه

ودعاه آه أن يمضي معه

، أنت هل أنت بلى

، لا، لست، لا، عفوا [3]

كما نجد أيضا علامات التنصيص أو الاقتباس التي يرمز إليها: " وهي علامات الترقيم التي تستخدم عند كتابة كلام تم اقتباسه نصيا وحرفيا من كلام أشخاص آخرين، وهذا ما نجده في قصيدة: "الجسر"

"سوف يمضون وتبقى"

"صنما خلفه الكهان لريح"

---

[1]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص21.

[2]– **المصدر نفسه**، ص22.

[3]– **المصدر نفسه**، ص43.

"التي توسعه جلدا وحرق"

"فارغ الكفين، مصلوبا، وحيدا"[1]

ونجد أن كل القصائد كتبت بنفس نوع الخط الذي كتب به عنوان المدونة، وهو ما يحيلنا إلى أن هناك علاقة بين العنوان الرئيسي وعناوين القصائد من حيث الشكل والمعنى.

ومن خلال هذه الظواهر الطباعية يتبين أن لها تأثير بصري على علاقتها بالجانب الدلالي، مما يجعل المتلقي للنصوص يذهب بعيدا في القراءة والتأويل.

[1]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 28.

ثانيا: تجليات المفارقة في "نهر الرماد"

1- التجليات التعبيرية:

إن المفارقات التعبيرية هي عبارة عن جملة من التراكيب التي تجمع بين ألفاظ متناقضة ليس من المعقول والمألوف أن تحدث بينها علاقة، فهي تقوم على التضاد بأن المعنى الحقيقي المنطوق يختلف ويتناقض مع المعنى الحرفي ويكتشفه المتلقي من خلال السياق .وهذا ما وجدناه في الديوان الذي بين أيدينا بعنوان "نهر الرماد".

من خلال العنوان نلاحظ مفارقة تعبيرية تشكل تعبيرا يولد الحيرة لدى المتلقي، فهي تمثل موضوعا ديناميا أي حركيا بالتعبير س، ش، بورس أي: "الأثر الفعلي الذي تحدده العلامة. أو الأثر الذي تولده العلامة بشكل فعلي في الذهن"[1]، فالعنوان يحتوي على موضوعين متناقضين هما (نهر، الرماد). الموضوع الأول هو نهر كما أن المتلقي على دراية بأن النهر يدل على السيلان والحركة أنه يجري فيه الماء يدل على الحيوية والحياة المتجددة وعلى الخصب والنماء.

أما الموضوع الثاني هو الرماد يدل على العقم، الجمود، الموت، الكآبة... وغيرها، وعندما حدث التركيب بين الموضوعين (الكلمتين) "نهر الرماد".

لتحدث انزياحا تعبيريا ومعرفيا في الآن ذاته، فهو يخرق المعارف السابقة، ويفتح الآفاق على معرفة جديدة، وموضوع جديد هو الذي يسعى المتلقي إلى إكتشافه، وتصبح العلامة النصية علامة دينامية، وعليه فالمفارقة التعبيرية "نهر الرماد" عندما ركبهما الشاعر أصبح النهر يدل على السكون والحزن وعندما ركبها مع الرماد بدأ التناقض واضحا بين(الخصب والبوار، الخمود والجمود والحركة، والحياة والموت). وهذا ما يحيلنا إلى فهم الشاعر "خليل حاوي" التي تحولت له الحياة إلى جماد وحزن وخيبة أمل.

---

[1]- سعيد بن كراد: **حوار مع محمد مفتاح بصدد بعض قضايا سيميائيات بورس**، موقع http://saidbengrad.free.fr/ar/miftah.htm، بتاريخ 2021/12/19، على الساعة 18:45.

كما أنه عندما تطرقنا إلى متن الديوان هو كذلك يحتوي على العديد من المفارقات التعبيرية فنجد في قصيدته "بعد الجليد"[1]

عصر الجليد

عندما ماتت عروق الأرض

فنجد البيت الأول فيه مفارقة تعبيرية تتمثل في عصر الجليد ليس من المألوف أن نربط بين عصر الذي يدل على زمن في صورته المفردة مع الجليد الذي يدل على ماء متجمد في حرارة معينة، فالشاعر كانت له مصلحة أن يجمع بين هذين المتناقضين "عصر الجليد" يعني أن حياته في هذه الفترة (فترة إستعمار وانفجار بلده بيروت) أصبحت جامدة لا معنى لها. مثلما قال في البيت الثاني "عندما ماتت عروق الأرض" يعني أن موت الأرض يفترض موت الإنسان. فحاوي تأثر كثيرا بوطنه وخوفه على فقدانه فتلك الفترة في حياته كانت أصعب فترة فهو يرى بأن مصيره متعلق بمصير وطنه لأنه يعبر عن وجوده وذاته وهويته وعقيدته، وفي القديم كان الشاعر يعتبر لسان أمته يدافع عنها ظالمة أو مظلومة.

نجد أيضا مفارقة تعبيرية في القصيدة السابقة حيث يقول:

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد [2]

فالمفارقة التعبيرية هنا تبدو في البيت الثاني "صحراء الجليد" فكلمة صحراء تدل على الحرارة والإمتداد بمعنى مكان فضفاض، والجليد هو ماء متجمد فيه حرارة معينة، وعندما ربط خليل حاوي الصحراء بالجليد يولد مفارقة فحرارة الصحراء تحولت إلى برود حالك لشاعر في حياته.

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص19.

[2]- **المرجع نفسه**، ص20.

فهذه القراءة تتحكم في بناء القصيدة، وتحديد القيم الفنية.

لن يتمكن الناقد من مقاربته للنص إلا بالاستناد إلى القيم الاجتماعية التي بني عليها، وكانت بمثابة موجهات للإبداع. إذ أن لكل نص فئة إجتماعية من القراء المفترضين، بناء على القضايا الاجتماعية التي يعالجها النص، واللغة التي يستخدمها الشاعر والأهداف التي يتوخاها.[1]

إن الشاعر يعبر عن واقعه نتيجة إنتمائه لمجتمعه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة،" موقف الشاعر من قضايا مجتمعه وهمومه يعد أساسا من أبعاد الرؤية الشعرية ".[2] فيوضحها الشاعر في نصه وديوانه الشعري .

فنجد "خليل حاوي" من الشعراء الذين أسسوا نصوصهم على البعد الاجتماعي وعملوا على الإبداع في نصوصهم من علامات مأخوذة من المحيط الاجتماعي .فعبر "خليل حاوي" عن واقعه الإجتماعي ومحيطه في ديوان "نهر الرماد" بصيغة مباشرة حيث أن العنوان يعبر عن متن الديوان وعن حالة الشاعر فبمعنى أن الشاعر إستغل الطاقة التعبيرية، فكان خطابه الشعري دالالة على همومه وضياعه "خليل حاوي" عبر صيغ وخطابات تعبيرية متتالية، فالعنوان وحامل معاني مضمرة وراء كلمات متناقضة "نهر"، "رماد" .

كما نجد في قصيدته" بعد الجليد" في بيتها الأول "عصر الجليد" فهذه عبارة ذات أبعاد مضمرة تحمل علاقة نصية، وهو أن هذا الزمن "العصر" أصبح باردا لا معنى له.

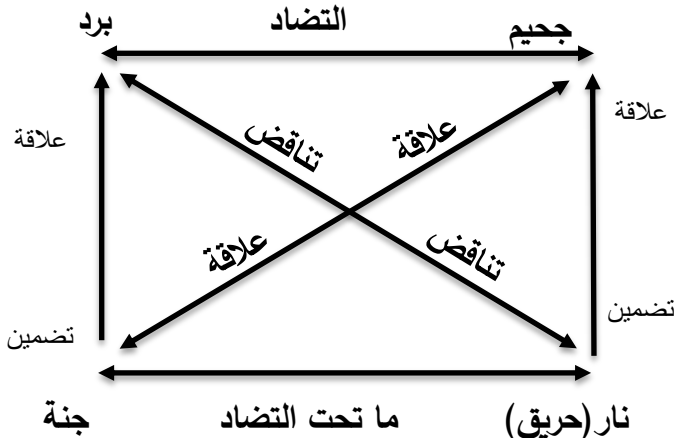
فهو وظف كلمة "جليد" عدة مرات في الديوان ليعبر بها عن مدى إحساسه بالمأسوية التي غلبت على معظم الديوان، فهذه النظرة السوداوية كانت نتيجة الواقع الذي إنتقده "خليل حاوي" إنه واقع أمته المتخبط في شبكة العنكبوت والاحتلال الصهيوني بالأخص، فقد أحس "خليل

[1]– محمد عروس: **النص الشعري الجزائري المعاصر وإنتاج الدلالة مقاربة نظرية ونماذج تطبيقة**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 193، تاريخ ديسمبر 2019، ص 138.

[2]– عمر بوقرورة: **الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث**، منشورات باتنة، د.ط، دت، ص ص 234– 235.

حاوي" بالغربة في وطنه وهذا ما فهمناه عندما وظف كلمة "صحراء" كما قلنا أن الصحراء هي مكان فضفاض واسع ويغيب فيه البصر، لذلك "حاوي" يقول بأن وطنه تعددت فيه الوجوه واختلفت فيه الأقنعة. وبهذا نجد العلامة النصية علامة دينامية حركية. تفعل النص وتترك أثر في ذهن المتلقي.

كما نجد أيضا مفارقة تعبيرية من خلال عنوان قصيدة" جحيم بارد"[1] فهذه عبارة عن أبعاد مضمرة، تحمل علاقة نصية "فالجحيم" هو اسم من أسماء جهنم، هو ما كان شديد الحر والعذاب على عكس "بارد" فالبرود يكون في النعيم "الجنة" فخليل حاوي ربط بينهم لأنه أفقد حسه بعد انفجار بلده الأم لذلك أصبح عذابه بارد بعد حبه الشديد فإنصدم وفقد كل أحاسيسه وأصبح باردا برود الثلج، لذلك قدم قصيدة بعنوان يتكون من كلمتين أو لفظتين متناقضتين ومتضادتين ولا يمكن الربط بينهما، "جحيم" "بارد" كما أن القصيدة انتهت بالتمني " ياليت ما سلفني دفئا وقوت"[2] فهنا الشاعر يتمنى عودة بلده إلى ما كانت عليه كما أنها تدخلت السياسة في تغيير بلده بطريقة غير مباشرة فعبارة "جحيم بارد" هي عبارة عن كلمتين متضادتين نعبر عنهما في المربع السيميائي" لغريماس"



[1]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص20.

[2]– **المرجع نفسه**، ص 22.

بعد استخدام المربع السيميائي لغريماس اتضحت العلاقات: علاقة تضمين في (جحيم، نار)، وفي (جنة، بارد) وعلاقة تناقض في، (جحيم، جنة) وفي (نار، بارد) وحسب غريماس وليست العلاقة بين الجحيم والجنة علاقة تقابل ثنائي (تناقض) يعني إما أن يكون الجحيم أو الحيلة، فالجحيم ليس بالضرورة أن يكون باردا فكشف لنا هذا المربع السيميائي القدرة على إكتشاف المعاني، ودلالات المستترة في هذه القصيدة "جحيم بارد" والتي لم تذكر صراحة، فأنتج لنا الدلالة عن طريق سلسلة من العمليات والمفارقات السيميائية.

كما نجد أن هناك مفارقة تعبيرية في قصيدة "بحار والدراويش " من خلال الأبيات الآتية:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة دوختهم حلقات الذكر

فأجتازو الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق.

شرست رجلاه في الوحل وبات

ساكنا، يمتص ما تنضجه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق

غائب على حسه لن يستفيق[1]

إن حاوي يقدم لنا صورة معبرة عن الموت لكنه لم يذكر بصراحة في هذه الأبيات إلا أن كل الأشياء تدل عليه: فهؤلاء الدراويش يتصفون أولا ب"الزهد" والزهد في نظرهم ليس سوى انعزال عن الحياة مما يجعل للزهد دلالة عدمية مقاربة لدلالة الموت، وهؤلاء الدراويش هم ثانيا،

[1]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 04.

"عراة" والعري مظهر نبذ لشيء هو من مظاهر الحياة، ثم إنهم "يجتازون" الحياة لكن هذه الاجتياز بعد أن" دوختهم حلقات الذكر " إنما كان بشكل حلقات، تدور في دوائر محددة دون أن تغادرها إلى آفاق أرحب، وياله من "إجتياز" هذا الذي يتم على هذا النحو! إن هذه الحلقات الصوفية تدور حول "درويش عتيق"

هو الشيخ الصوفي الذي تستمد منه هذه الحلقات معناها وحقيقتها وهو الراهب والمتعبد في الدنيا الفارسية، وهو السائح الفقير عند المولودين أما البحار كائن ينضوي في محور الحركة، وإذا كانت الحركة في ظاهرها تعكس الحياة إلا أن اكتشاف جوهرها أظهر أنها حركة هابطة نحو الموت.

لذا نجد أن عبارة أو عنوان القصيدة (البحار والدراويش) تحمل مفارقة تعبيرية، بين البحار الذي يرمز إلى الحركة وبالتالي فهو يمثل زمن المغامرة والإبحار، أما الدراويش يرمز إلى الجمود فهو يمثل زمن الثبات والحقيقة الثابتة التي تتحدى الزمن والموت. كما نجد في هذه الأبيات تباين تمثل في ثنائية الحياة والموت فليس من المعقول أن الأرض بعد موتها أن تنضج وتخضر أي تحيا من جديد. [1]

أ- أبعاد الخطاب:

إن الديوان الذي بين أيدينا "نهر الرماد" له أبعاد اجتماعية تمثل حياة الشاعر والمحيط الذي يعيش فيه، فنجد أن النص الشعري حاملا لتحولات اجتماعية التي أسهمت في نتاجه فهو يحمل غني فني ومضموني، يحمل اهتمامات المجتمع وتطلعاته ذلك: " أن هناك علاقة اجتماعية تحكم الإنتاج الأدبي " بسبب فقدانه لوطنه وهذا ما قصده بتوظيف كلمة "جليد" كما أنه في القصيدة نفسها وظف "الجليد" لكن ربطه بالصحراء، فهذا خطاب مضمر،و فالصحراء عادة تكون في الحقيقة ترتبط بالحرارة لكن "حاوي" ربطها بنقيضها "الجليد".

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 04.

كما أن "جحيم بارد" تحمل بعدا اجتماعيا لما لها من أثر على حياته وأحاسيسه وقد انتزعت من الشاعر لفظة بارد كعلامة دالة على برودة ما وقع في مجتمعه. [1]

إذا كان المحيط هو الذي يحدد الأبعاد الاجتماعية للمجتمع، إلا أن الأبعاد الصوفية تحددها الروح، لذا يجب الإشارة إلى أن التجربة الصوفية منها ما يمثل تجربة صوفية أدبية بعيدة عن التجارب الروح، ومنها ما يمثل تجارب تندمج فيها التجربة الشعرية مع الإشراقة الروحية فيكون التصوف في سبيل الشاعر في شعره ومن الرموز الصوفية لتكثيف التصوير في لوحاته المشهدية والزهد هو صفة من صفات التصوف.

ب- **الدلالات:**

كل مقاربة سيميائية للنص الشعري يجب أن تجعل العلامة مركز إهتمام لها، وأن تتخذ من السيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما، كعلامة آلية لإنتاج الدلالة وتحيينها. وبذلك تكون النظرة إلى العلامة نظرة دينامية، تربط العلامة النصية بالنص من جهة وما يحيط من سياقات لغوية وثقافية من جهة أخرى، بغرض الكشف عن أسرار والعلامة وأبعاد الدلالة.[2]

ففي الديوان وظف "خليل حاوي" جملة من الدلالات نذكر منها:(نهر، رماد، عصر ،جليد، صحراء، جحيم، بارد) بالإضافة إلى الدلالات التي وظفها حاوي نجد أيضا دلالات صوفية تتمثل: في درويش عتيق.

[1]- تيري إيجليون: **النقد والإيديولوجية، ترجمة فخري صالح**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، عمان، الأردن، 1992، ص 63.

[2]- محمد عروس: **النص الشعري الجزائري المعاصر وإنتاج الدلالة مقاربة نظرية نماذج تطبيقية**، ص 134.

العلامة	الدلالات الممكنة	المؤشرات النصية	الدلالة المحينة	البعد
نهر الرماد	الحركة، السكون، الحزن، العقم، الموت	الجروح السود تتغذى من رماد الموت فينا رماد النار والخبز رماد	الوضع الاجتماعي لبيروت خلال الاستعمار الصهيوني والانفجار	بعد اجتماعي
عصر الجليد	الوقت، الزمن البرود، الماء	مات فينا كل عرق رعشت الموت الأكيد الليل الحزين	الوضع الاجتماعي لبيروت	بعد اجتماعي
جحيم بارد	العذاب، الحر، النعيم	هذيان سأم رعب سكون شاع في البيت مناخ القبر	الوضع الاجتماعي لبيروت	بعد اجتماعي
البحار والدرويش	الحركة السكون الموت الزهد	درويش عتيق طفيلي النبات شرشرت رجلاه في الوحل الأرض الموات	تماهي الشاعر في وطنه بيروت	بعد صوفي

الجدول (02): دلالة البعد الاجتماعي والصوفي.

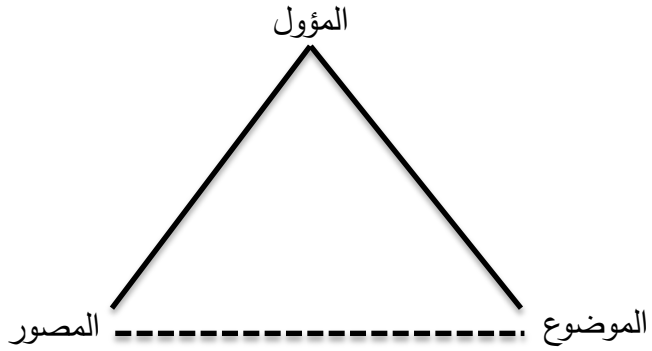
استعمل خليل حاوي في ديوانه مجموعة من الأبعاد الاجتماعية ليعبر عن عمق الحياة الاجتماعية التي يعيشها، وما يحدث من تغيرات فيها فعبر عنها وصورها في قصائده على شكل علامات مستقاة من المحيط الإجتماعي في شكل خطابات مضمرة أحيانا ومظهرة أخرى حسب سياق النص أو نفسية الشاعر.

2- **التجليات التصويرية:**

المفارقة التصويرية تنشأ على ما تحتويه المكونات النصية من تعبيرات تصويرية وهي عبارة عن علامات حددها بيرس وأعطى أمثلة عنها، ثم أخذ يدقق في تحليل جوانب تعريفها

المختلفة ويصنفها فيجمع العلامات المختلفة، وبهذا يؤثر فيها تأثيرا عميقا في البحوث السيميائية اللاحقة، ويصبح علما متكاملا للعلامات يعرف بيرس العلامة.

يعرف بيرس العلامة على شكل التالي: "Représentàmes" فيقول لأنها تمثيل للشيء ما يحدث يكون هذا التمثيل قادرا على توصيل بعض جوانبه لشخص ما، فالعلامة إذا هي ماثول "Représentàmes" يحيل إلى موضوع "Objet" عبر مأول "Interprétant" وهذه الحركة (سلسلة الإحالات) فهي ما يشكل نظرية بيرس ما يطلق عليها السميوز، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها.[1]



العلامة عند بيرس

من المكونات النصية التي تنشأ على ضوءها المفارقة التصويرية نجد على سبيل المثال الاستعارة: " إدعاء معنى الحقيقة في الشيء مبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من الجملة وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة لمعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى "الأصلي." [2]

2-1 سيميائية الإستعارة:

السيمياء لم تنظر للاستعارة من جانب بلاغي زخرفي كما فعلت البلاغة لكن من جانب أن الاستعارة علامة فيها قيمة عرفانية أي تحمل معرفة، فالإستعارة ليست استبدالية وإنما فيها

[1]- عبيدة صبطي، نجيب بخوش: **مدخل إلى السيميولوجيا الخلدونية للنشر والتوزيع**، الجزائر، ط 1، 2009، ص 79.

[2]- محمد التونجي: **معجم العلوم العربية**، دار الجيل، بيروت، ط 1، 2003، ص37، 38.

جانب معرفي مضاف، بمعنى أنها تستعير شيئا للدلالة على معرفة إيحادية. وهذا ما أشار إليه أمبرتوإيكو الذي يضع الاستعارة على قائمة الصور البيانية لأنها تغطي – حسبه – النشاط البلاغي بكل تشعباته ويتضح ذلك في قوله:" إن الحديث عن الإستعارة يعني الحديث عن النشاط البلاغي بكل ما فيه من تعقيد".[1]

ومن أهم القضايا التي تناولها أمبرتوإيكو هي قضية تأويل الاستعارة وطرق إشتغالها في الخطاب.

حيث يقول:" إن الإستعارة لا تقيم مماثلة بين المراجع، وإنما تربط علاقة تطابق معين بين مضامين التعابير، ولا تحيل على طريقة نظرتنا للمراجع إلا بشكل غير مباشر، إن محاولة تطبيق منطق شكلي على الاستعارة لفهم قيم حقيقية، لا يلتقي أي ضوء على ميكانيزماتها السيميائية"[2]

الاستعارة لا تعوض بعبارات أخرى، لأنها تضع تعبيرين كلاهما حاضر داخل التجلي الخطي للنص.

أ- تأويل الاستعارة:

يعد التأويل أحد المفاهيم الجوهرية التي شكلت حيزا واسعا من إهتمامات أمبرتوإيكو كيف لا وقد تناولها في العديد من مؤلفاته منها " التأويل بين السيميائية والتفكيكية"، وتنفتح الإستعارة بطبيعتها على سلسلة من التأويل خصوصا الإبداعية منها والتي تتعدد بتعدد سياقات ومقومات التواصل الواردة فيها وتدخل فيها معطيات ثقافية، إجتماعية، بيئية، غيرها من المعطيات التي تشكل إحدى دعائم الإستعارة، والتي يكون فيها القارئ قطب العملية التأويلية للكشف عن معانيها المجهولة، وذلك أن التحليل بواسطة المكونات لا يفي بالغرض المطلوب، بالتالي رد

[1]- أمبرتوإيكو: **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية لترجمة، ط1، بيروت، 2005، ص234.

[2]- أمبرتوإيكو: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2004، ص 149.

الاعتبار للمقومات السياقية، وكذا السياق التداولي، لأن:" كل استعارة ناجحة تستدعي سياقا ناجحا للإحالة ولإعادة القراءة"[1]

إذن فإن عنصر التأويل يظل إحدى دعائم الاستعارة في فك مغاليق المعنى .

ب- **أنماط الاستعارة:**

نجد كلا: من " لايكوف جورج و" جونسون مارك" ميزا بين أنواع الاستعارة.

- **الاستعارة الوضعية:**

هي استعارة بعيدة عن أي قصد إبداعي تتحقق في لغة التداول العادية، فهي راسخة ومتجذرة في النسق التصويري البشري وهي تكمن في الطابع الاستعاري للغة:" وهي أساس أي عملية إستعارية أنها تلازم حياتنا اليومية حيث لا يتم إدراكها في الكثير من الأحيان نعدها مجرد أوصاف مباشرة للظواهر الذهنية".[2] وتقاس درجة تواضعية الاستعارة التصويرية، على وقف درجة استعمالها، فكلما كانت مستعملة مبتذلة، متكررة كانت درجة تواضعتيها عالية، بحيث يتخذ المعنى معها شكلا غير واع مستند إلى الخبرات المعرفية التراكمية، وهذا ما يجعل طرق الفهم والتفكير بهذه الاستعارات متشابهة بين المتكلمين ويمكن أن نصنف هذه الاستعارة إلى نوعين نذكر منها:

- **الاستعارات الاتجاهية:**

يعد هذا النمط من الاستعارات:" ينظم نسقا كاملا من التصورات المتعالقة"[3]

حيث تعطي التصورات توجه فضائي يخضع الإنسان في العالم لتجارب قبل تصويرها إنه يخضع لتجربة الاتجاهات الفضائية الفيزيائية، والتي تكمن في التوجهات الفضائية، التي

---

[1]- أمبرتوإيكو: **حدود التأويل**، ترجمة: مريم بو زاهر، منشورات غراسيه، باريس، 1962، ص196.

[2]- جميلة كرتوس: **الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية**، لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش أنموذجا، رسالة ماجستر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معموي، تيزي وزو، الجزائر، 2011، ص42.

[3]- جورج لايكوف، مارك جونسون: **الاستعارات التي نحيا بها**، تر: عبد المجيد جحفة، ص 48.

تنبثق بشكل مباشر من محيطنا وهي: أمام/ خلف، فوق/ تحت، إيجابي/ سلبي، داخل /خارج، جيد/ سيء، وغيرها من الاتجاهات.

- **الاستعارات الأنطولوجية:**

فهي من الاستعارات التي تنتج من خلال تفاعل الأشياء الفيزيائية مع تجاربنا في العالم الخارجي، فتكون تجاربنا مع" الأشياء الفيزيائية وبخاصة أجسادنا، مصدر الأسس استعارات أنطولوجية متنوعة جدا، أي أنها تعطينا طرق لنظر للأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار. ..إلخ باعتبارها كيانات ومواد "[1]

ولذلك تقوم الاستعارة على مبدأ العرفانية الذي يمثل في كونها: أن الاستعارة العرفانية تقوم على مبدأ أساسي عرفني يمثل في: " تمكننا من تمثل مجال ما على أساس المجال آخر من خلال علاقات الإسقاط المفهومي التي تتوسط المجالين" [2]

وبذلك فإن الاستعارة من منظور سيميائي لا ترتبط فقط بالتعريف البلاغي الزخرفي بل تتعداه إلى ما تتضمنه من محمولات معرفية، وهذا ما نجده في قصيدة" وجوه السندباد" الثواني مرضت [3]

لا يمكننا فهم ما تحيل إليه هذه الاستعارة (الثواني مرضت) إلا من خلال عنوان قصيدة وجوه السندباد يتضح لنا طبيعة هذا المرض فهو ليس مرضا جسديا بل مرض نفسي يتمثل في غربته عن وطنه ويتبين من خلال السندباد وهو رمز الاغتراب. فالثواني مرضت دلالة على الزمن وأهميته بنسبة "لخليل حاوي" فبالتالي خلق لنا "حاوي" مفارقة بين الزمن والمرض فالمرض للإنسان لا للزمن.

كما نجد أيضا في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة "

---

[1]– **خليل حاوي:** نهر الرماد، ص 45.

[2]– الزناد الأزهر: **النص والخطاب** "**مباحث لسانية عرفانية**"، دار محمد علي، تونس، ط1، 2011، ص 236.

[3]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 37.

داري التي أبحرت غربت معي [1]

لا نستطيع أن نفهم هذه الاستعارة "داري التي أبحرت غربت معي" إلا بالعودة إلى عنوان القصيدة السندباد في رحلته الثامنة فالسندباد هنا يكشف لنا ظواهر القلق والتوتر التي يخلفها الواقع الراهن، وما عاناه الشاعر حاوي عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث فحاوي شكل لنا مفارقة فكيف للدار التي أبحرت أن تغرب معه. وفي موضع آخر من قصيدته "أنت" هذه القصيدة

تحمل عددا من الاستعارات القائمة على المفارقة بين طرفيها فنرى الشاعر يقول:

ترتوي في ظلها الريان

من طيب الصيام [2]

ترتوي هو فعل ينسب للإنسان عادة، فبهذا خلق لنا مفارقة فالأساس الذي تقوم عليه الاستعارة هو نقل الجامد إلى حي، بعدما يضفي على بيروت المحروقة صفة الصوم التي ستفطر أرضها وترتوي على ظل الريان فجزاؤها الريان، والريان هو باب في الجنة مخصص لصائمين فقط فكأن الأرض صائمة محروقة كصوم الإنسان في الحر يعطش، والفيض والحرارة لكنه سيفطر ويرتاح في الدنيا وفي الجنة سيجزى بدخول إلى الريان كذلك بيروت بعد الحريق، هل ستفطر وترتوي من ظل الريان؟ هذا من باب أمل الشاعر ونظرته التفاؤلية لوضع بيروت كنظرة استشراقية لمستقبل واعد.

في قصيدته "عتمة الشارع"

مدخنات الفحم تعوي [3]

---

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 47.

[2]- **المصدر نفسه**، ص 81.

[3]- **المصدر نفسه**، ص 43.

لا يمكن أن نفهم ما تحيل إليه هذه الاستعارة "مدخنات الفحم تعوي" إلا من خلال قراءة كل أبيات القصيدة، فهو يصف حاله وهو ضائع في الظلام وعتمة الشارع، باحثا عن صديقه الذي رأى ملامحه في شخص آخر، وكذلك يصف لنا ما واجهه في تلك العتمة من صوت الأمواج ومدخنات، الفحم فالذئب يعوي يحمل معنى الخطر والمدخنات، والمدخنات تعوي كذلك تحمل خطر مثل الذئب في الغابة يلتهم الحيوان، كذلك المدخنات في المصانع لها خطر على الإنسان وبالتالي مفارقة تصويرية في المدخنات (تعوي).

كما في قصيدته "حب وجلجلة"

كيف لا أنفض على صدري الجلاميد [1]

الوضع الراهن للبلاد أضحى ثقيلا كالصخر بل أكثر كالجلاميد والشاعر يحاول بقصائده وديوانه أن ينفض هذا الحزن الذي كان يشعر به وكان مغيما على وطنه فهو يحاول الرجوع إلى الحياة الطبيعة دون قتال ولا جوع وأن يلتقي بكل أحبته في وطنه الأم، فهذه مفارقة هل يستطيع الرجوع من دون قتال والدفاع عن وطنه هذا أمر مستحيل لذلك، ظهرت مفارقة في هذا المقطع .كما نجد في القصيدة "ضباب وبروق"

ينهال على أشلاء مصباح يموت [2]

شبه الشاعر الحزن بأشلاء المصابيح رويدا رويدا حتى تنطفئ وتموت كحال الشاعر يموت تدريجيا بعيدا عن بيروت ينهال وينطفئ بالتدرج حتى يموت كحاله الحزين وفقدانه الأمل في رجوع حياته ووطنه، هنا نجد مفارقة تصويرية تصور حياة الشاعر التي أصبحت كظلام الليل بعدما كانت تشع مثل نور الشمس.

وبالإضافة إلى الاستعارات الأنطولوجية نجد كذلك استعارات اتجاهية سنعرض منها:

[1]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص16.

[2]– **المصدر نفسه**، ص 68.

من خلال عنوان قصيدة "زحفت يداك".[1] يتضح لنا أنها استعارة فكان الشاعر يوحي بالوقت العصيب الذي يمر على المنطقة كزحف وباليد إلى الأعالي وهذا يجعل الوقت طويلا وكذلك ينتج عنه جراح وألم كحال مشاعره، فهذه الاستعارة أسفرت على مفارقة مميزة فكسرت التوقع لدى القارئ وتبعث الاندهاش في النفس من خلال عبارة "زحفت يداك" فاليد تتسلق وتبعث الاندهاش في من خلال عبارة زحفت يداك فليد تتسلق الأعالي والجبال لا تزحف والزحف للحيوان الزاحف وهذا يرجع للألم الذي يتركه الزحف كعلامة عن صعوبة تقبل الوضع ومكوثه لوقت أطول.

وقال في موضع آخر في قصيدته "السندباد في رحلته الثامنة"

كان الكفن الأبيض درعا

كان تحته يختمر الربيع

أعشب قلبي [2]

الكفن الأبيض هنا رمز للموت فوضع فوق الربيع فاختمر تحته، ونقصد بالاختمار هنا اختمار الحياة وظهور الموت. فهنا توجد مفارقة بين الحياة والموت، "فخليل حاوي" كان يريد حياة هادئة لكن فقدانه الأمل من ذلك فأصبح يتمنى الموت بدل حياة القاسية في قصيدته "وجوه سندباد"

تأكل الغبرة أشياء الحقيبة

تأكل الوجه الذي خلفه

لما تعرى [3]

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص81.

[2]- **المصدر نفسه**، ص54.

[3]- **المصدر نفسه**، ص 38.

فعل الأكل هو من فعل الإنسان ووجود الغبرة دلالة على الإهمال أو هجرة المكان، فماذا بقي من وجهه بعد أن أكلته الغبرة؟

كما سبق الذكر بأن كلا من إمبرتوإيكو، لا يكوف جورج، جونسون مارك اعتبروا أن الاستعارة لا تحمل صفة الاستبدالية أو استبدال لفظ بلفظ آخر فحسب بل هي أبعد من ذلك.

ومن هنا يمكننا القول إن الاستعارة التصويرية هي آلية عرفانيه فهي، تبين تفكيرنا التصويري الذي يحكم علاقة الإنسان بعلامة ولغته وثقافته وهي: "حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، لا تختص بفئة معينة من البشر بل هي تحت نصرة كل من البدوي والحضري، العالم والجاهل، العالم والخاص وكذا الأطفال، تقوم على استيقاظ مجالين تصويرين أحدهما مجال مصدر والآخر مجال هدف، وهي بذلك تتكون من خلال عملية إسقاط المجال مصدر– ويكون عادة أكثر مادية– على مجال هدف غالبا ما يكون على درجة من التجريد".[1]

إذن بعد هذا المفهوم يتضح أن الاستعارة التصويرية قائمة على جملة من الإسقاطات والتوافقات التصويرية الجامعة لكلا المجالين التصويرين.

نجد حاوي وظف الاستعارة التصويرية في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة "

فتزهر السكينة [2]

أسقط حاوي فعل تزهر على السكينة والتي هي من صفات الإنسان، كما أن تزهر فعل يوحي إلى الحياة والإشراق. والسكينة لا تزهر بل الزهور وهذا مرتبط بنفسية الشاعر المتؤلم.

[1]– خالد ميلاد: **الدلالة النظريات والتطبيقات**، الشركة تونسية للنشر، تونس، ط1، 2015، ص283.

[2]– خليل حاوي: نهر الرماد، ص 48.

ج- الكنايات:

هي عبارة عن علامات مؤشرية ⟸ علاقة مؤشرية

نجد في معجم المصطلحات أن الكناية:" لفظ أطلق أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي"[1]

خليل حاوي وظف في ديوانه نهر الرماد جملة من الكنايات نذكر منها:

نجد كناية في قصيدة " ليالي بيروت "في البيت الآتي:

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب [2]

في هذا البيت كناية عن موصوف: حيث عبر حاوي عن الاستعمار بالوحش الرهيب، حيث هي عبارة عن مفارقة تصويرية إذ أنه صور المستعمر الصهيوني بالوحش الرهيب فنجد أنها علامة مؤشرية ذات علاقة إشارية بين المصور الكناية والموضوع هو الذي سيحدد المسار التأويلي.

لا يمكننا أن نفهم ما تحيل إليه هذه الكناية إلا بالرجوع إلى عنوان القصيدة ليالي بيروت فهنا الشاعر يتحدث عن المستعمر الصهيوني الذي صوره وعبر عنه بالوحش الرهيب، فهو كان ظالما لأهل بيروت وكانوا في تسأل من يقينا من سأم الصحراء، ومن يطرد عنا الوحش الرهيب، فحاوي هنا إنفعل ويأس وأحس بمرارة أكثر قهرا، وشعوره بالهزيمة التي تؤدي إلى أقصى الإحباط والتدمير.

وفي القصيدة نفسها نجد كناية في البيت الآتي:

إن بيروت دنيا غير دنيا [3]

---

[1]- كامل مهندس ومجدي وهبة: **معجم المصطلحات في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص 171.

[2]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 07.

[3]- **المصدر نفسه**، ص07.

نجد هنا كناية عن موصوف: حيث وصف جمال البلد وهي (بيروت) فتمثل هنا الكناية بعلامة مؤشرية تشير إلى وطنه الحبيب، وهي ذات علاقة إشارية بين المصور الكناية والموضوع الذي سيحدد المسار التأويلي، فلا يمكن أن نفهم هذه الكناية إلا بعملية التأويل فهنا حاوي كان يريد أن يقول بأن بيروت من أجمل البلدان (دنيا غير دنيا) في طبيعتها الخلابة ولكن بعد استعمارها وحرقها أصبحت مدمرة ومنهارة، كما أن هذا البيت احتوى على تشاكل تكراري تمثل في (دنيا، دنيا) فهذا التكرار أدى إلى براعة التشاكل وفي قصيدته "في جوف الحوت" نجد أيضا كناية في البيت الآتي:

الجو الجحيمي السعير[1]

فنجد أنها كناية عن موصوف: حيث وصف بيروت وآثار الحريق فهي بمثابة علامة مؤشرية تشير إلى الانفجار والدمار الذي أصاب بيروت، وهي ذات علاقة إشارية بين المصور وهي الكناية، والموضوع الذي سيحدد المسار التأويلي فلا يمكننا أن نفهم هذه الكناية إلا بالرجوع إلى عنوان القصيدة في جوف الحوت فهنا بعد دمار بيروت أصبحت رماد، يعني أصبحت مفتقرة لكل احتياجاتها وأهلها كذلك أصبحوا متشردين في الشوارع مثل ما حدث ليونس- عليه السلام- في جوف الحوت عندما فقد احتياجاته من طعام وشراب، فهنا كان لهم نفس الشعور بأنهم في جحيم سعير.

كما نجد في قصيدة "سجين" في البيت الآتي: كناية

كيف تخضر بيوت العنكبوت [2]

في هذا البيت نجد كناية عن موصوف: حيث وهي كناية عن العودة للحياة فنجد أن الكناية دائما ذات علامة مؤشرية تشير إلى رغبة الشاعر وحبه وتمنياته إلى رجوع بيروت خضراء كما كانت وهي ذات علاقة إشارية بين المصور الكناية، والموضوع الذي يحدد المسار

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 10.

[2]- **المصدر نفسه**، ص 13.

التأويلي فهنا يتضح أن الشاعر كان يريد أن تنبت وتخضر بيروت من جديد فالعنكبوت فهو ينسج خيوطه في الأماكن المهجورة، فالشاعر أراد أن تنبت وتخضر الحياة بدل الهجرة والدمار.

كما نجد في قصيدة "وجوه السندباد" كناية في البيت الآتي:

يمسح الغبرة في أمتعة ملء الحقيبة [1]

في هذا البيت كناية عن موصوف: حيث أنه يمسح الغبرة دلالة على السفر وهي علامة مؤشرية إلي رغبة الشاعر في الهجرة من وطنه وهي علاقة إشارية، بين المصور الكناية، أما الموضوع هو الذي يحدد المسار التأويلي فنجد خليل حاوي وظف كلمة "الغبرة" التي توحي لتغيير والغبرة مصدرها الأرض، أما الأمتعة هي رمز للعادات التي لا معنى لها في بلد جديد، في بداية الرحلة قاومت العادات والأمتعة رياح التغيير والغبرة لكن في نهاياتها لم تستطع الصمود في وجه الزمن .

كما وظف أيضا الكناية في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" في البيت الآتي:

مضت سيول الدمع [2]

كناية عن صفة، وهي البكاء الشديدة لفراقه لبلده، وهي علامة مؤشرية تشير إلى مدى حب الشاعر إلى وطنه الأم والحزن على فراقه وتدميره، وهي ذات علاقة إشارية بين الصورة الكناية والموضوع هو الذي يحدد المسار التأويلي ففي هذا البيت الشاعر يتحسر ويبكي بحرقة على دمار حياته وحياة شعبه وبلده.

كما نجد أيضا كناية في قصيدته "ضباب وبروق"

شمس تطلع من صوب المغيب [3]

---

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص38.

[2]- **المصدر نفسه**، ص 61.

[3]- **المصدر نفسه**، ص 69.

كنابة عن قيام الساعة: فهي علامة مؤشرية تشير إلى قيام الساعة فنجد علاقة إشارية بين المصور الكناية والموضوع الذي سيحدد المسار التأويلي، فيتضح أن الشاعر يأس من حياته وكان يظن أنه لا أمل في رجوع حياته العادية، لذلك وظف هذا البيت في قصيدته لأن حياته في هذه الظروف أصبحت سوداوية ومليئة بالاضطهاد والمعاناة.

2-2 الرموز:

إن ديوان" نهر الرماد " يحتوي على العديد من الرموز كالرموز الطبيعية والأسطورية، وقد تتحول اللغة في ظل كل هذه الرموز إلى لغة رمزية في حد ذاتها، وكل هذه الرموز بمثابة علامات سيميائية، فإن هذه الرموز في حقيقتها تربط بين الحاضر والماضي، وفيه نظرة إلى المستقبل. وتوظيف الرمز: " الرمز أو مجموعة الرموز في القصيدة يجب أن يتم من خلال القدرة على تمثل أبعادها الدلالية والتخيلية والجمالية، وتحويلها إلى بؤرة إشعارات إيحائية تغني النص" [1]

فالرمز ينتج إيقاع للنص الشعري.

نجد "خليل حاوي" وظف الرموز الأسطورية إلى ديوانه مرتين بعناوين قصيدتين: "وجوه السندباد"، " السندباد في رحلته الثامنة".

فالسندباد رمز للإغتراب فهو يدل على السفر والانتقال من مكان إلى مكان آخر مع اختلاف سبب السفر أو الرحلة وهنا نجد أن السفر قد ارتبط بالهجرة والهروب والإغتراب، فالسندباد علامة رمزية.

ونجد كذلك الرمز في قصيدته "بعد الجليد"

أنت يا تموز يا شمس الحصيد

[1]- أسماء خوالدية: **الرمز الصوفي، بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف**، منشورات الإختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص 43.

نجنا نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفئ الموتى الحزانى

والجلاميد البعيد

أنت يا تموز يا شمس الحصيد[1]

كما يتضح أن "خليل حاوي" وظف رمز تموز ليعبر من خلالها عن محاولة الهروب والتخلص من الواقع المرير والظالم الذي تراجع وتقهقر في الحضارة العربية، وهو الذي كان سائدا في الريادة الوطنية.

كما نجد في قصيدة "بعد الجليد" يتحدث الشاعر عن رمز أسطوري وهو "العنقاء" حيث يقول:

إن يكن رباه

لا يحي عروق الميتينا

غير النار تلد العنقاء، نارا

تتغذى من رماد الموت فينا [2]

وظف الشاعر أسطورة "العنقاء" التي توحي بالانبعاث، بعد الموت لأن الحياة التي يعيشها حياة بائسة، لا أمل في ولادة الحياة فيها إلا بعنقاء، يلتهب رمادها فتحيا من جديد.

كما نجد رمز ديني يتمثل في "موسى ووصاياه" في قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة"

موسى يرى

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص23.

[2]- **المصدر نفسه**، ص25.

إزميل نار صاعق الشرر

يحفر في الصخر

وصايا ربه العشر

الزفت والكبريت والملح على سدوم

هذا على جدار

على جدار آخر إطار

وكاهن في هيكل البعل[1]

اعتقد وتيقن "الشاعر" بأن مجتمعه لا يقوم ولا يستمر إلا إذا تخلص من شرائع خارج الدين لذلك وظف "موسى" ليصبح رمز ديني بإصلاح الإنسان وإتباع الوصايا العشر والتخلي عن أثر "كاهن البعل" الذي يقوم بإصلاح الإنسان عن طريق التهديد والقهر والتبعية العمياء على عكس ما جاء به "موسى" من دين يسر وليس عسر، فموسى علامة رمزية يرمز إلى الدين.

كما نجد أن هناك رموز ثقافية تتمثل في ديوانه من خلال قصيدته "رحلة السندباد الثامنة" من خلال الأبيات الآتية:

هذا المعري

لوركا وعرس الدم في إسبانيا

وسيف ديك الجن [2]

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص49.

[2]- **المصدر نفسه**، ص 49.

ففي كل هذه الأبيات رموز ثقافية وظفها "خليل حاوي" ليثقف مجتمعه ويخرجه من الشهوة السوداء إلى الحياة النقية المنشودة فالشهوة هي فطرة نبوية جسدها في هذه الرموز فنجد "المعري" الذي يقصد به "أبو العلاء المعري" هو شخصية وفيلسوف من أشهر الفلاسفة المثيرة للجدل، فوظفه"خليل حاوي" ليعطي به مثلا ويصبح رمز للثقافة والمثابرة، كما وظف "لوركا" الذي هو شاعر إسباني وكاتب مسرحي، ومن أعماله ما ذكرها حاوي في القصيدة "عرس الدم في إسبانيا" [1] فالشاعر هنا وظف أعلاما مثقفين من الغرب والعرب ليبين أهمية الثقافة في المجتمع.

كما وظف "خليل حاوي" رمز القناع وهو أسلوب شعري يتمثل في أن يخاطبنا الشاعر وقد تقمص شخصية ما، فتماها معها. والقرينة اللفظية الدالة على وجود القناع هي ضمير المتكلم الذي يعوض الشاعر، الشخصية والدليل على أن القصيدة مقنعة هو وجود تفاعل بين ذات الشاعر ولوازمه وبين خصائص الشخصية المستدعاة. فنجد "خليل حاوي" وظفه في ديوانه من خلال قصيدته "حب وجلجلة"

ردني ربي إلى أرضي

أعدني للحياة

وليكن من كان ما عنيت منه

محنه الصلب وأعياد الطغاة [2]

إن "خليل حاوي" هنا وظف رمز القناع من خلال الأبيات، فالسيد المسيح يشفق على قومه، فيطلب من ربه أن يعيده إلى الحياة كي يرشدهم ويهديهم رغم ما عانه من ظلمهم، بهذا تقتنع الشاعر، رسول الحق والخير والعدل الذي مهما عاش من صلب مجازي، لا ينثني ولا يرتد عن تنوير قومه الضالين.

---

[1]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 50.

[2]– **المصدر نفسه**، ص 16.

كما نجد أيضا "خليل حاوي" وظف القناع من خلال قصيدته "السجين"

فضحكات الصغار

رد باب السجين في وجه النهار

كان قبل اليوم

يغري العفو أو يغري الفرار[1]

ففي البيت الأول فضحكات الصغار هنا يحضر قناع سجين يرفض العفو الذي جاءه بعد فوات الأوان وانقضاء العمر سدى وتمتزج في هذا رفض مشاعر الكبرياء والغضب المكتوم والأسى على الذات كما نقول: "ما ضر شاة سلخها بعد ذبحها ". وقد ذبح الشاعر السجين شر ذبحة.

2-3 أبعاد الخطاب:

نجد أن في المفارقة التصويرية مزج بين البعد الاجتماعي والبعد السياسي، فالبعد الاجتماعي تطرقنا إليه في المفارقة التعبيرية، وهنا سوف تركز عن البعد السياسي. ففي عصره كانت السياسة هي التي تتحكم في جوانبه المختلفة أي أن كل ما يخص حياته له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالسياسة المتبعة في وطنه، ونجد أن الشاعر بمثابة عضو فعال في المجتمع بالسلب والإيجاب، ويقوم برصد تلك الأحداث في المجتمع عن طريق نص شعري بطريقة مباشرة، أو خطابات مضمرة، أو علامات موزعة وغامضة في النص، على حسب الظروف التي يعيشها ما يتيحه من حرية تفكير وتعبير، فنجد أن "الديوان" متوتر فهذا التوتر راجع إلى العلاقات المتوترة بين توجهات الحكام (المستعمر)، وسياستهم المتبعة.

من القصائد التي سلطت الضوء على الأبعاد السياسية هي: "ليالي بيروت"

من يقوينا على حمل الصليب

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 13.

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب [1]

ففي هذه القصيدة من خلال الأبيات المذكورة نجد أنه عبر عن إحتلال "بيروت" من طرف إسرائيل ويعبر عن ضعفهم أمام المستعمر حيث يقول من "يقوينا" فهنا شعر بالهزيمة واليأس والمرارة والقهر التي تؤدي إلى أقصى الإحباط.

2-4 الدلالات:

إن الأبعاد السياسية لها دلالات تتمثل في:

العلامة	الدلالات الممكنة	المؤشرات النصية	الدلالة المحينة	البعد
ليالي بيروت	الظلم – الضيق– القهر– السياسة – الحكم– البطش– الموت – الحرمان	– إن في بيروت دنيا غير دنيا – خمرا سريرا من طيوب – أن يقوينا على حمل الصليب – الوحش الرهيب	– سياسة القهر في بيروت	بعد سياسي

جدول(03): يمثل البعد السياسي.

إن الشاعر كان رافضا للوضع السياسي القائم وينفي الاستبداد ويريد أن يحقق الاستقرار والتنمية، وهي الأفكار التي تسللت إلى النص الشعري وبني عليها عالمه الإبداعي، إما بطريقة

[1]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 08.

الإظهار أو على سبيل الإظمار حسب ما يقتضيه موقفه ويتطلب التجربة الشعرية، فالمرجع السياسي سبيل للتأويل.

3-التناص وتشكيل المفارقة في النص:

بعد أن ألقينا نظرة على مفهوم التناص كمصطلح ما بعد بنيوي، تبين لنا أن كل نص هو تناص ونتاج نصوص أخرى سابقة، وأن في ظل كل نص تتلقى ثقافات مرجعيات دينية وأدبية وأسطورية، وهذا ما وجدناه في ديوان نهر الرماد "لخليل حاوي"

3-1 التناص الديني:

يلجأ الشعراء إلى التناص من القرآن الكريم ليتتبعوا عمق الدلالة للكلمة وجمال التعبير يمنحو شعرهم قوة وفكرة أكثر وضوحا "ونعني بالتناص الديني تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية(...) مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا" [1]

أي أن الشاعر "خليل حاوي" أخذ آيات من التوراة ليضمنها في نصه ليكسبه عمق الدلالة وقوة المعنى، وفكرة أكثر وضوحا. وهذا ما نجده في ديوان "خليل حاوي" "نهر الرماد" من خلال الأبيات الآتية:

موسى يرى

إزميل نار صاعق الشرر

يحفر في الصخر

وصايا ربه العشر

[1]- أحمد الزعبي: **التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية) في رواية رؤيا ل: هشام غرايبة وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1420هـ، 2000، ص 37.

الزفت والكبريت والملح على سدوم [1]

يتبين لنا من خلال هذه الأبيات أن هناك تناصا دينيا واضحا من خلال بعض الألفاظ المتمثلة في (موسى إزميل، وصايا ربه العشر) والمقصود بالوصايا العشر هي الوصايا التي أنزلها الله على موسى لبني إسرائيل، وأمرهم بالابتعاد وتجنب المحرمات والرذائل فهذه الوصايا آمرة بالمعروف وناهية عن المنكر، فأهل سدوم يشبهون بني إسرائيل في أفعالهم وهذا ما دفع خليل حاوي للتوظيف وصايا في شعره، فتجلى لنا بأن مجتمع "خليل حاوي" مليء بالفساد والفسوق وهذا ما دفع موسى إلى حفر وصايا ربه العشر في الصخر.

3-2 التناص الأسطوري:

نجد "خليل حاوي" وظف الأساطير في ديوانه لمدى تأثيره بها وتمثلت في قصيدة "بعد الجليد" من خلال الأبيات الآتية:

أنت يا تموز يا شمس الحصيد

نجنا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفئ الموت الحزاني

وظف حاوي في هذه الأبيات لفظة "تموز" التي توحي بأسطورة تموز فهنا التناص كان ظاهرا.

فوظف لفظة تموز ليعبر من خلالها عن محاولة الخلاص من الواقع السوداوي، فتموز هو إله الربيع والرمز والولادة من جديد بعد الموت، فيعود الأمل وتعود الحياة فهذه هي مفارقة تصويرية عن واقعه المظلم الذي يحاول ويتمنى أن يضيء له في يوم من الأيام، لذلك وظف إله الربيع (تموز).

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص49.

تحدث "حاوي" أيضا في قصيدته "وجوه سندباد" عن التناص الأسطوري، يتمثل في أن هناك طفلة تمارس فعل الحكي باستمرار، فتحكي له عن صبي غص بالدمعة بمقهى المطار، فهذا تناص من حكاية "ألف ليلة وليلة "، وهو يذكرنا بحكايات "شهرزاد" لزوجها "شهريار" وفي هذا قال "حاوي"

فظلت طفلة الأمس وأصغر

تغزل الرسم على وجهي

وتحكي ما حكته لي مرارا

عن صبي غصَ بالدمعة

في مقهى المطار [1]

ففي هذه الأبيات هناك مفارقة تمثلت في الطفلة التي تحكي وهي ما زالت في عمر صغير فهذه مفارقة فكيف لطفلة تحكي قصة أكثر من عمرها هي ما زالت لم تفهم أي شيء في الحياة.

3-3 التناص مع الشعر العربي:

نجد كذلك في ديوان "نهر الرماد" تناصا تراثيا تمثل في:

قصيدة "عتمة الشارع" وهو تناص من قصيدة "أبو العلاء المعري" كما قال "حاوي"

خففوا الوطء

لى أعصابنا يا عابرين

نحن مامتنا، تعبنا [2]

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص37

[2]- **المرجع نفسه**، ص45

وقال أبو العلاء المعري:

خفف الوطء ما أظن أن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد.

وقبيح بنا وإن قدم العهد هوان الآباء والأجداد.[1]

يظهر التناص هنا من خلال عبارة (خففوا الوطء)، كما يظهر أيضا من خلال المضمون فكلاهما يناشد الآخر بتخفيف الوطء على أعصابهم وهذا نظرا لمعاناتهما وآلامهما وتظهر المفارقة التصويرية من خلال أن المعري يخاطب الأموات (موت الجسد) بينما "حاوي" يخاطب العابرين (الأحياء) لكن هم في نظر "حاوي" هم موتى الضمير. حاولنا استخراج بعض من مظاهر التناص في ديوان "نهر الرماد" فيتبين لنا أن حاوي وظف التناص بطريقة فنية، وهذا ما جعل قصائده تتمتع بحسا موسيقيا.

4- المفارقة والبناء التركيبي:

ذكرنا في الفصل النظري، آلية التشاكل والتباين عند بعض النقاد وأشرنا إلى مفهومهما، فتبين لنا أن التشاكل يفرض علينا التباين فهما متداخلان ويعملان على تشكيل جمل النص كما يعملان على تحقيق الاتساق الانسجام ويكشفان الخفي والمستور.

4-1 المفارقة والبناء التشاكلي:

نجد أن ديوان "نهر الرماد" يحتوي على تشكلات عديدة من ذلك ما ورد في قصيدة "جحيم بارد"

ليتني ما زلت في الشارع أصطاد الذباب

أنا والأعمى المغني الكلاب

وطوافي بزوايا الليل

[1]- لموقع من روائع أبي العلاء المعري، أخذ من الرابط: https://www.youandinfo.com/2020/01/poems-of-abu-al-alaa-al-maarri.html ، تاريخ الدخول: 2023/04/05، على الساعة 11:30.

بالحانات من باب لباب

أتصدى لذئاب الدرب

ماذا ليتني ما زلت دربا للذئاب [1]

وظف الشاعر في هذه الأبيات تشاكلا ويتجلى ذلك في (الذباب، الذئاب)، (الكلاب، الباب) وهو تشاكل تعبيري، وفيه تطابق تركيبي وتكرار في التركيب اللغوي التي تتكون من جار ومجرور في(باب، لباب)، (الدرب،دربا)، (الذئاب، للذئاب) وهذا التكرار في التراكيب أدى إلى براعة التشاكل.

وفي موضع آخر يقول حاوي في قصيدته في "جوف الحوت"

في سكوت، في سكوت

ومتى يخجل مصباح الخفير

من مخازي العار والدمع المدوي من سرير لسرير [2]

وفي هذا المقطع تشاكل في التعبير في الشطر الأول وشطر الرابع وهو تكرار يتكون من جار ومجرور، وهذا ما زاد من جمالية القصيدة.

كما نجد التشاكل الإيقاعي ورد في قصيدة "الجسر"

وكفاني أن لي أطفال أترابي

ولي في حبهم خمر وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

وكفاني لعيد الحصاد

---

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص20- 21.

[2]- **المرجع نفسه**، ص 10.

أن لي عيدا وعيد

كلما ضوا في القرية مصباح جديد [1]

في هذا المقطع نجد التشاكل الإيقاعي بتكرار لصوت حرف (الياء) وحرف (الدال) وهذا التكرار أحدث نغما موسيقيا مما أدى إلى جمالية القصيدة وأضاف حسا إيقاعيا مميزا لدى القارئ.

4-2 المفارقة والتشكيل التباييني:

وظف حاوي أيضا التباين في ديوانه من خلال قصيدة جحيم بارد من خلال هذه الأبيات:

ليت هذا البارد مشلول

يحيى أو يموت

ليته [2]

يذكر الشاعر "حاوي" في هذه الأبيات تباينا بين ثنائية الحياة والموت فهو يتمنى من المشلول أن يحيا أو يموت، وهذا غير معقول لحياة مع الموت كما أنها مفارقة بين (الحياة والموت)

كما وظف حاوي التباين في قصيدته السندباد في رحلته الثامنة من خلال الأبيات الآتية:

طهرت داري من صدى أشباحهم

في الليل والنهار

من النفس خنجري [3]

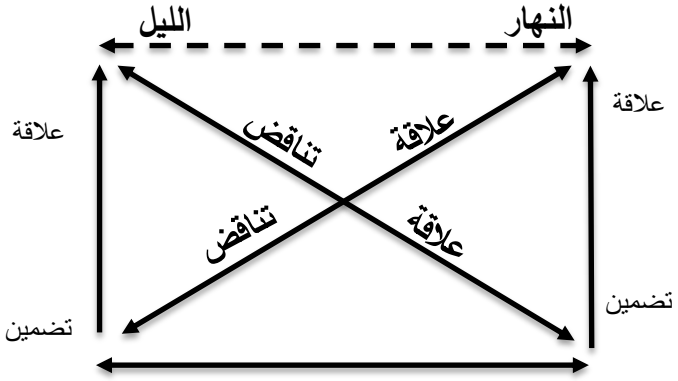
[1]- خليل حاوي: **النهر رماد**، ص 26.

[2]- **المصدر نفسه**، ص 22.

[3]- **المصدر نفسه**، ص 52.

نجد في هذه الأبيات تباينا بين اللفظتين (الليل والنهار) فلا وجود لنهار دون الليل والعكس، فهما في تناوب مستمر وليس من المعقول وجود الليل مع النهار.

ونمثل وهذا التباين بمربع سيميائي:



نفس (الشاعر) ما تحت التضاد أشباح (المستعمر)

الشاعر كان يريد أن يخرج العدو من وطنه ليحس بالطمأنينة والسلام لينام في الليل وهو في أمان وفي النهار يعمل بسلام. فهنا توجد مفارقة بين الليل والنهار.

وفي موضع آخر يقول حاوي في قصيدته "عتمة الشارع"

والضوء الذي يجلو فراغ الأقنعة [1]

هنا نجد أن هناك تباينا بين العتمة والضوء، فالعتمة هي غياب كلي لرؤية وتحدث في غياب الضوء، فالشاعر يذكر أن العتمة أعمت الشارع، فهو يبحث عن ضوء ليخرج من ظلام الحياة.

يتضح أن آلية التشاكل والتباين أضافت انسجاما على النص، وترابط بين الأبيات الشعرية وولدت العديد من المفارقات.

[1]– خليل حاوي: **النهر رماد**، ص42.

5- التجليات السردية:

كما يعرف السرد هو" تقديم حكاية معينة، في فعل محدد، يمارسه فاعل معين في زمن مخصوص"[1]

إن السرد هو مصطلح يحيلنا إلى الفن القصصي، ولكن بإمكاننا القول مع الدارسين والباحثين في هذا المجال، بوجود القصة في الشعر العربي عامة، ونجد محمد مفتاح: "يقول إن السردية تتحكم في كل خطاب مهما كان نوعه"[2]

هنا يتبين بأن السرد يكون في كل المجالات والخطابات ولا يقتصر إلا على فن القصة فقط.

كما أنا الدكتور المرحوم عمر محمد الطالب يرى بأن القصيدة تنطوي على قصة شعرية هي "سرد شعر يتخذ أسلوبا حكائيا معتمدا على حدث واحد أو مجموعة من الأحداث، ضمن أبيات في البناء الشعري محدد بالزمن الخارجي أو النفسي وتحديد المكان معبر عن فكرة تلعب فيه الشخصية دورا أساسيا محركة للحدث مطورة إياه إلى الأمام معتمدة على تسلسل الحدث منذ بداية حتى نهايته" [3]

إذن فالمفارقة السردية تتجلى في طريق التوظيف الخاص للعناصر التي من شأنها أن تحدث: "التفاوت بين الترتيب في القصة والحكي"[4]

فمن هنا تعد المفارقة السردية التي تصنعها تفاني الزمان والمكان من أنواع مفارقة الموقف لأنها تجمع المبدع يتخذ موقفا في نظرته إلى الزمان والمكان، ويجد المتلقي نفسه في رحلة

---

[1]- كامل المهندس ومجدي وهبة: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والآدب**، ص 198.

[2]- محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، ص 198.

[3]- امرئ القيس: **القصة في الشعر**، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل،ع1،1979، ص 61.

[4]- سيزا قاسم: **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، مكتبة الأسرة، بيروت، د.ط، 2004، ص 50.

مفتوحة في الزمان والمكان المطلقين مع شخصيتها وأحداثها فتنقسم إلى: مفارقة مكانية وزمنية وهذا ما سوف نتطرق إليه.

5-1 المفارقة المكانية:

تجلت المفارقة المكانية في ديوان "نهر الرماد" من خلال اللغة الشعرية التي تحولت إلى منظار خاص في رؤية ما يحيط به، باعتبار المكان هو الكيان الذي لا يمكن الاستغناء عنه باعتباره المحور الأساسي لكل حادثة فلابد أن يكون لها مكان معين، فهو عنصر أساسي:"... كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصادر الشخصيات مثل الإشارة إلى إحتمال موت أو مرض أو زواج أو بعض الشخوص..."[1]

فحاوي في ديوانه ومن خلال العنوان "نهر الرماد" عنوان قائم بشكل تام على المكان المتخيل فتكشف العلاقة بين النهر والرماد وتكشف الإحساس العميق الحزين واللفحة الولعة جراء اختراق بلده مع احتراق قلبه فالخيال حقيقي، واسع كشف عن العاصفة المكانية الإنسانية متمحورا حول "بيروت".

فلقد فجرت المفارقة المكانية في النص أحاسيس الشاعر المكبوتة التي اتضحت في تصوير مشاعره ومعاناته ومدى الانفعال الممزوج بالتحصر والألم فنجد "مفارقة في المكان"

"المكان الأليف والعادي"

نقصد بالمكان الأليف المكان الذي يجد فيه الشاعر الأمان، والراحة والسعادة، وهذا المكان يعكس الإيجابية لدى المتلقي فنحس بمشاعر الشاعر حيال هذا المكان مشاعر جياشة، حميمة يقول الحاوي في قصيدته في "جوف الحوت"

وعرفت الحلم والإيمان والحب القرير

نبض قلبين وزندلين

[1]- حسين بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص132.

وصدى يهمس دفء الحرير

وصليب ورع فوق السرير

والخيال يتحدى [1]

فالمكان هنا دافئ دفء الحرير فبشكل صريح ومباشر يعكس الإيجابية، والحب تجاه الوطن، محتضنا ذكرياته وآماله، إلا أن الشاعر ولجأ إلى مفارقة مكانية تبدو من الوهلة الأولى في العنوان" نهر رماد" فالقيمة الفنية لهذه المفارقة المكانية تتجلى فيما يثيره الخيال المفارق للمكان الذي يتحول من أليف إلى معادي في القصيدة الموالية مباشرة لقصيدة "في جوف الحوت "وهي قصيدته "السجين" بعد غياب الأمن والسلام في بلاده "بيروت" بعد حادثة الحريق المنشود، فتحققت المفارقة المكانية في جل القصائد يقول حاوي في قصيدته "السجين"

أترى هل جن حسى فانطوى الرعب

ترى عاد الصدى، عاد الدوار

من ترى زحزح ليل السجن عن صدري

وكابوس الجدار

الكوى العميا يغطيها

سواد رطب طين عتيق [2]

فالمفارقة المكانية حولت الأمن إلى دمار وسعادة إلى حزن، فالاختيار المكان حول الألفة للعداء وصراع الداخلي لا يطاق فتحول الانسجام الدائم في الفضاء الواسع إلى تحول مباشر من وطن إلى سجن، فهذه القصيدة شهدت مفارقة للقصيدة السابقة.

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 11.

[2]- **المصدر نفسه**، ص 11- 12.

الفضاء الرحب ⟸ سجن
الأمن ⟸ الدمار
في جوف الحوت ⟸ السجين

فالسجن بوصفه "عالما مفارقا لعالم الحرية" [1]

فالبلد الفسيح تحول إلى سجن خرابة: " فإنه ينزاح عن دلالته الأولى الواقعية في أصل نشأته، من حيث هو فضاء مغلق يصادر حرية المقيمين فيه بالحجز والعزلة ليعانق دلالة مفارقة تنتقل به إلى الطرق الثاني من المعادلة" [2]

ليس من الغريب والخفي عشق الحاوي لبيروت، فرقة مشاعره وإحساسه تجاه وطنه وشوقه وفرحته به لم يظل يتحول بمفارقة كلية، لحزن وسمارة، الاغتراب وقسوة الفراق ولوعة الحنين وحرقة الشوق ففي قصيدة "السجين"

كيف تلتم وتحيا وتلين.

تتشهى عودة للموت

في دنيا تموت [3]

وقصيدة: "حب وجلجلة"

أعدني للحياة

أعاني الموت في حب الحياة [4]

فالعلاقة بين ذات الشاعر والمكان الموصوف هنا "بيروت" كالعلاقة الروح بالجسد، فتحول إلى حالة نفسية تصل إلى درجة الاتحاد معها بين الحياة والموت والغربة والحرية: " إن

---

[1]- حسين بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص55.
[2]- خليل حاوي: **النهر رماد**، ص64.
[3]- **المرجع نفسه**، ص13.
[4]- **المرجع نفسه**، ص 16- 17.

فصل الإنسان عن مكانه كيف ما كان هذا الفصل... يولد تخلخلا في التوازن النفسي وشعورا بالغربة".[1]

فالحب والشوق تحول لحزن والتلهف إلى ألم وحزن، فيجعلنا أمام تناقض ومفارقة مكانية من نوع خاص في موقفه وأحاسيسه، فنلاحظ مكان الرغبة إلى مكان النفور لما ألت له بيروت من أوضاع الحريق وهذا التناقض إتجاه مكان واحد بيروت وقد أحدث مفارقة مكانية كما يتحول البيت إلى مكان غريب يقول حاوي في قصيدة.

"سدوم"[2]

عبرنا هو لها قبر فقيرا

وتلقينا إلى مطرح ما كان لنا

بيت، وسمار، وذكرى

فإذا أضلعنا صمت صخور

وفراغ ميت الآفاق. ..سحرا

وإذا نحن عواميد من ملح

مسوخ من بلهات السنين

تذكر عابر الدرب

بحال الميتين

[1]– قادة عقاق: **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي)**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص 304.

[2]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص15.

فحتى البيت أصبح بلا ذكرى، أصبح ميت الآفاق فمما لا شك فيه:" هو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان في العالم... الحياة تبدأ بداية جيدة تبدأ مسيحية محمية دافئة في صدر البيت"

فباعتبار المكان أكثر ألفة وأمنا وجمالا لدى الإنسان، فهنا مفارقة مكانية تحول البيت إلى دمار ووحشية وفراغ مميت فأصبحوا كالميتين في البيوت فيتحول البيت من أكثر الأماكن اتصالا إلى ما كان شبه منفصل ليحدث مفارقة مكانية.

كما أن قصيدة "ليالي بيروت" تتحقق المفارقة المكانية.

في ليالي الضيق والحرمان

والريح المدوي في متاهات الدروب

من يقوينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء[1]

فتتمثل هذه القصيدة في صورة سمعية متمثلة في "الريح المدوي" فالشاعر عاجز حزين أمام ما آلت له البلاد وهذا جعله يتمنى الموت في جل الديوان فهذه القصيدة التي استهل بها ديوانه متحسرا ساردا لهذا الوضع فأوضح وأظهر الرؤية الشعرية للنص الشعري كله، فعمقت إحساس الشاعر بالحزن وويلات الحزن المتتالية فيتمنى الإحساس العميق بالعجز، والتأزم النفس في لغته الشعرية، فتحول إحساس الشاعر في ظل الأماكن المتصفة بالدفء والأمل إلى البرودة كما في قصيدته "بعيد الجليد".

عبثنا نعوي ونعوي ونعيد

عبر صحراء الجليد [2]

[1]– غاستون باشلار: **جمالية المكان**، تح: غالب هلسا، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص 45.

[2]– خليل حاوي: **نهر رماد**، ص 07.

ينقض الموت يغل الريح

يدوي نبضه حريا بصحراء الجليد [1]

فحرارة الصحراء تحولت إلى برود كحال الشاعر وما تحول له المكان، فالشاعر أحس بالمكان وعبر عن مشاعره من خلالها وهذا راجع للعلاقة الحميمة بينه وبين وطنه:" فالعلاقة الحميمة ما بين الإنسان (والغير) في محاولة"

كما نجد أيضا المفارقة المكانية في قصيدة "البحار والدراويش" وتتضح من خلال الأبيات الآتية:

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة الكنج الغريق

طرقات الأرض مهما تتناءى

عند باب تنتهي كل طريق [2]

فنجد هنا المكان تمثل في "نهر الكنج" وهو النهر الذي ترمي فيه جثث الموتى بعد حرقهم وتحولهم إلى رماد وهو رمز ديني ورمز تصوف عند الهنود ويتوجه إليه الهنود كل عام ليتطهرو من ذنوبهم.

كما تجلت أيضا المفارقة المكانية في الأبيات الآتية:

فيرغي الطين محموما، وتنحم المواني

وإذا بالأرض حبلى تتلوى وتعاني

فورة في الطين من آن لآن[3]

---

[1]– خليل حاوي: **نهر رماد**، ص 23.

[2]– **المرجع نفسه**، ص05

[3]– **المرجع نفسه**، ص02.

فمن هنا نجد أن "حاوي" حول على الأرض التي هي عبارة عن مكان جامد إلى امرأة متحركة وحامل التي تعاني من آلام الحمل، لما خلفه الاستعمار من دمار شامل ورماد بقي أثره عبر الزمن.

نجد هناك مفارقة مكانية في قصيدة "البحار ودراويش" من خلال الأبيات الآتية:

ينشر الأكفان زرقا للغريق

وتمطت في فراغ الأفق اشتاق كهوف [1]

هنا توجد مفارقة مكانية من خلال كلمة" كهوف" فالكهف مكان تعيش وتستقر فيه العناكب وتطير فيه الخفافيش، كما أنه مكان يوحي بالوحدة والوحشة، ومن هنا تبين يتضح أن هناك مفارقة بين الأشداق والكهوف، والأشداق ترتبط بالحيوان (الإبل مثلا) أما الكهوف فهو مكان، إلا أن خيال "خليل حاوي" وإبداعه وجعله يصور مكان شعري كله جمالية.

كما تتجلى المفارقة المكانية أيضا في البيت الموالي:

حط في أرض حكى عنها الرواة

وغوايات والموانى النائيات [2]

فهذه الأبيات تمثل المكان الشرقي وهو الشرق العريق وموطن الشاعر فنجد أن "حاوي" بدأ في هذه الأبيات بوصف البحار وكأنه كان معلق في مكان مرتفع، ليحط في الأرض فيجدها أنها أصبحت عابرة عن أساطير الماضي.

الإنسان تحقيق وجوده تارة في انعزاله وتارة في اتصاله وبخاصة ما بينه وبين ممثليه الإنسان عبر قطبي (الحب والكراهية).

[1]- خليل حاوي: **نهر رماد**، ص01.

[2]- **المصدر نفسه**، ص01.

وأخيرا نستنتج أن المفارقة المكانية تركت أثر المكان الكبير "خاصة بيروت " لكونها مكانا واقعي ليس من نهج الخيال فلفت النظر لكونه ملامسة للواقع المعيش لهذا البلد ولهذا المجتمع وهو خاصة، مما شهدته من تقلبات على مستوى الفرد والجماعة بعد الحريق فعمل هذا المكان الأليف على الطاقة التعبيرية والمفارقة المكانية .

2-5 المفارقة الزمانية:

نجد خليل حاوي وظف الزمن في ديوانه "نهر الرماد" لأن للزمن أهمية في التعبير، فهو يعمق الإحساس بالحدث، كما أنه يسير في مجرى خطي، أي أنه لا يمكن أن يعود إلى نقطة غدرها ولا يمكن أن يستشرف على المستقبل، لأنه لما يتشكل بعد، ولكن النصوص الأدبية تلجأ إلى الابتعاد عن المنطق الخطي للزمن بالعودة إلى الماضي أو القفز إلى الأمام.

إن خليل حاوي تحسر في ديوانه عن فقدان وطنه وعلى الحالة الزمنية الماضية حيث كانت أم الدنيا وأرض الحرية والعجائب وعند احتلالها من طرف إسرائيل في الحاضر قد دمرها وخربها العدو ونجد ذلك في قصيدته "وجوه السندباد"[1]

غبت عني

والثواني مرضت

ماتت على قلبي

فما دار النهار

ليلنا في الأرز من دهر نراه البارح

فحاوي في هذه الأبيات يتحسر عن الزمن الماضي في وطنه ويتمتع بمسحة عاطفية كما أنه يتشبه بالجمالية اللحظة الماضية وقوة تلك اللحظة الجمالية تكمن في قهرها لحركة الزمن.

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 37.

كما أن المفارقة الزمنية تقوم على عنصرين الاسترجاع والاستباق باعتبارهما عنصرين مهمين.

أ- **الاسترجاع:**

يعد من أبرز التقنيات الزمنية السردية حضورا في النص الروائي فمن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله، ويوظفه في الحاضر السردي فيصبح جزء لا يتجزأ عن نسيجه أن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استنكار يقوم به لماضيه ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة [1]

يعد الاسترجاع ترك الراوي (الشاعر) يعود إلى الماضي ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها.

وبالرغم من تسميات اللواحق (Analepse) وترجموه نقاد العرب إلى "الاستذكار" كما فعل حسن بحراوي.

وبالرغم من تعدد تسمياته إلا أن يبقى المفهوم واحد، ونجد الشاعر "خليل حاوي" وظفه في ديوانه" نهر الرماد" في قصيدته" ليالي بيروت"[2]

من يقوينا على حمل الصليب

كيف ننجو في غوايات الذنوب

والجريمة

من يقينا وهلة النوم

وما تحمل من حمى النهار

[1]- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص 121.

[2]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص08.

أين ظل الوردة والرياحان يا مروحة النوم الرحيمة

آه من نومي وكابوس الذي

ينقض الرعب بوجه وجحيمه

إن الشاعر في هذه الأبيات، يتحسر على نفسه ووطنه من سيحمينا من العدو، كما أن بنية الصورة الشعرية الدالة على إحساس الشاعر بالضجر والقلق.

من الحاضر الرتيب الذي لا يتغير، وهو حاضر يتسم بالسوداوية والمرارة، فنجد أن السوداء والمرارة تعكس سواد رؤية الشاعر للزمن الحاضر، ومن هنا يقوم الشاعر بالتوقف عن سرد في استعادته لأحداث الماضي .

(ظل الورد والريحان، النوم الرحيم)، إذ تتجلى فاعلية الذاكرة في استرجاع هذه الذكريات. وبذلك يقطع من وتيرة الزمن السردي في الحاضر ليحلق إلى زمن الماضي، فنجد أن عملية الاسترجاع تعمل على غناء النص يسرد حياته الماضية.

كما أن "خليل حاوي" يريد الحفاظ على ذكرياته، فإذا مات الحاضر فإن لذكريات أن تبقى حية، وموت الذكريات ليس إلا موت الماضي تبعا لموت الحاضر، وتظهر هذه القضية بشكل أوضح في قصيدته "سدوم"[1]

أي ذكرى، أي ذكرى

من فراغ ميت الآفاق... صحرا

مسحت ما قبلها، ثم اضمحلت

خلفت ومطرحها طعم الرماد

فهنا حاوي يطرح سؤال مغرق في الإنكار والإغراق، يستمد دلالته من تكرار السؤال أنه ينكر أن تبقى ثمة ذكرى ما دام الحاضر ليس سوى صحراء أن يغلفها الفراغ من كل الجهات

[1]– خليل حاوي، **نهر الرماد**، ص14.

(حدب وصوب) فإن الصحراء هنا كفيلة بإلغاء كل الماضي ثم تضمحل بنفسها، لتخلف وراءها العدم نفسه وعبر عنه "طعم الرماد" وهنا فإن الشاعر حريص على الماضي ويريد تغيير حاضره حفاظا على قيمه الماضي ونظراته وجماليته وحبه له.

ب-**الاستباق:**

يعتبر الاستباق نمط من أنماط السرد حيث إن الشاعر يعتمد في عرضه لأحداث فيقدم بعضها كاسرا بذلك وتيرة السرد، أو هو استئناف ما سيحدث في المستقبل، وهو" إرهاص إيذان أو إنذارا والإشارة أو الإيحاء مستبقا قبل الوقوع وفي الآدب يقدم المصطلح إيماء يؤذن بما سيحدث بعد ذلك"

الاستباق إذا هو التنبؤ بالأحداث المستقبلية التي تقع، واستقبلها الكاتب في الحاضر أو في اللحظة الآتية لسرد، فالاستباق له أهمية لدى الإنسان، إذ يرتبط بسيكولوجيته وتطلعاته. ونجد خليل حاوي وظف الاستباق في ديوانه في قصيدته "حب وجلجلة "

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي
كيف لا أصرع في ذل وصمت
ردني ربي إلى أرضي
أعدني للحياة
وليكن ما كان ما عنيت منها
منحة الصلب وأعياد الطغاة
غير أني سوف ألقى كل من أحببت
من لولاهم ما كان لي [1]

[1]- خليل حاوي، **نهر الرماد**، ص 16.

هذه الأبيات نجد خليل يتحدث عن أحداث لم تقع بعد ولم تحدث وذلك من خلال استخدامه لحرف الاستقبال (سوف) ولذلك نجد أن أوجاعه ومأساته تتواصل إلى أنه أصبح يميل إلى معرفة الغيب والكشف عن أشياء لم تحدث بعد.

كما أن الاستباق هو:" عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مستبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث" [1]

هذا ما وظفه حاوي في قصيدته" السندباد في رحلته الثامنة"

أطعم الجوع من الأفيون

رؤيا خلفته يعلك اللجام

وبعد حين يحمد الصيام

مدينة التمويه والطهارة

مدينة(.....) تستفيق

فتبصر الأدغال تغزو سورها العتيق

وتبصر الحجارة

تفر في الطريق

من كهوف شبعت مرارة

تفرق قمصان جياع

ليس يرويها سوى التدمير والحريق

في هذه الأبيات نجد أن "خليل حاوي" يرى أنه في المستقبل سوف ترى بيروت الحرية، وتصبح مدينة أجمل مما كانت عليه فهي مدينة الطهارة والفردوس في نظره ويخرج منها العدو

[1]– خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 51.

الصهيوني من كهوفها وبيوتها، ففي هذه المقاطع يرى الشاعر بنية مستقبلية نبوئية باستدراكه أنه سيحدث في المستقبل القريب.

وتجلت المفارقة الزمنية أيضا في "البحار والدراويش"

بعد أن عانى دوار البحر

والضوء المداجي عبر عتمات الطريق

ومدى المجهول ينشق عن المجهول

عن موت محيق

الريح لشرق العريق[1]

إن هذه الأبيات تحمل معنى الزمن من هو زمن البحث ومغامرة البحار وهو يطوف في البحر الذي قد داخ من الطوفان حول العالم بحثا عن اليقين والمعرفة الحقيقية، وفي زمن المجهول وهو كأنه في زمن غير زمانه ورغم أن البحار منهزما إلا أنه يحاول الخروج من الزمن المأزوم المليء بالظلمة والعتمة، أما الدرويش فقط قرر الثبات وعدم المبالاة لما يحصل في هذا الزمن كثرة الموتى والجثث وتمنى أن يعيش كأهل الكهف في زمن غير زمنه وقد داخ في الدوار حول نفسه من كثرة آماله وتعلقه بالغيبيات.

5-3 أبعاد الخطاب:

إن الشاعر دائما يحاول أن يعبر عن انتمائه الاجتماعي لطبقة الإثنية أو الدينية أو الأيديولوجية، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة حيث يقول علي عشري زايد: "موقف الشاعر من

[1]- خليل حاوي: **نهر الرماد**، ص 01.

قضايا مجتمعه وهمومه يعد بعدا أساسيا من أبعاد الرؤية الشعرية"[1]، التي يذكرها ويبينها الشاعر في ديوانه، ويتمثلها الناقد عند الاطلاع عليها وقراءتها.

فديوان" خليل حاوي" الذي بين أيدينا فيه بعدا اجتماعا يعبر عمق الحياة الاجتماعية التي سيتذكرها الشاعر، وما يحدث في وطنه من تحولات وما يحمله الشاعر من تلك التحولات من رؤى وتصورات، ففي الديوان هناك خطابات مضمر وأخرى ظاهرة حسب الموقف الشعري وتداعياته النفسية، فهو وظف قصيدة بعنوان "السجين" فسجن هو مكان موحش يحس فيه الشخص بالوحدة والظلم، فحاوي أصبح هو كذلك في وطنه الحبيب يحس بالغربة والوحشة والحزن بعد ما أصابه في من دمار وخراب، فالشاعر هنا وظف "السجين" فهو خطاب ظاهر ومباشر ليعبر به عن حالته المأساوية وكذلك عبر عنها في قصيدة "بحار ودراويش" فهذه القصيدة عبرت عن زمنه الذي امتلئ بالموتى والجثث الهامدة.

فكل هذه خطابات وجهها الشاعر لكل الوطن العربي.

5-4 الدلالات:

العلامة	الدلالاة الممكنة	المؤشرات النصية	الدالة المحينة	البعد
السجين	حزن، الظلم، الكآبة، الوحدة.	فانطوى الرعب كابوس الجدار سواد رطب طين عتيق.	الوضع الاجتماعي للشاعر ومعاناته بالوحدة والظلم والخوف والرعب.	بعد اجتماعي.
سدوم	الوحشة، الغربة، خراب، الموت.	عبرنا هو لها قبرا فقيرا. فراغ ميت الآفاق بحال الميتين.	الوضع الاجتماعي لسدوم وتدميرها.	بعد اجتماعي.

الجدول (04): دلالات البعد الإجتماعي

[1]- علي عشري زايد: **دراسة نقدية في شعرنا الحديث**، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2002، ص 36.

خاتمة

خاتمة:

الشعر غني بالجانب التشكيلي والتصويري، ومن أبرز عناصر غناه المفارقة التي جعلناها موضوع بحثنا الموسوم بـ: المفارقة وأبعاد الخطاب في ديوان «نهر الرماد» لخليل حاوي مقاربة سيميائية، والذي سلطنا فيه الضوء على شعر خليل حاوي، بعد البحث في ثنائية المنهج وهو السيمياء والمفارقة وقد توصلنا إلى النتائج الآتية:

- المنهج السيميائي هو المنهج الذي يساعدنا على فهم وتأويل القصائد لأنه منهج يهتم بدارسة العلامات ومحاولة فك شفراتها.

- تكمن المفارقة في قول شيء والإيحاء بنقيضه وهي تدل على معنيين أو أكثر ومعرفتها تكون عن طريق استصحاب واستنطاق السياقات.

- إن أشكال المفارقة التي وظفها الشاعر كانت كافية لتحقيق الدهشة الشعرية فتبين أن المفارقة تحتوي على قدر من المقصدية حيث يتيقن القارئ في كل مرة من العبارات والألفاظ ولا يمكن أن يكون مقبولا للاستيعاب إلا بعد رفض المعنى الظاهري.

- يعد عنوان نهر الرماد غامضل فيه الكثير من الإيحاءات والغموض تستل بالتكثيف وذلك ما جعله يحتوي على مفارقة إذ يستعصى فهمه من الوهلة الأولى.

- التجليات التعبيرية هي أن نمزج بين كلمتين متناقضتين ليس من المعقول المزج بينهما.

- التجليات التصويرية فن يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين أو بين المعنى السطحي والمعنى العميق، وقد استعان الشاعر "خليل حاوي" بهذه التقنية الفنية لإبراز هواجس نفسه وآماله.

- وتظهر الاستعارة بشكل كبير على مستوى ديوان "نهر الرماد" فحاوي وظف الاستعارة بأنواعها: الاستعارة الاتجاهية والأنطولوجية لذلك فأشكال الاستعارة لا تعمل بشكل منفرد ومنعزل

عن بعضها البعض، وإنما تتفاعل فيما بينها وتتعالق، وهذا ما يولد الاتساق والانسجام فيما بينها، مثلما رأينا ذلك مع الاستعارة الوضعية والاتجاهية فهي تخضع إلى نسق داخلي وخارجي.

- ولا تقتصر الاستعارة على المشابهة وإنما لتباين النص في ذلك وتجلي هذا بشكل أساسي في مبحث تأويل الاستعارة.

- بالإضافة للاستعارة نجد «حاوي »وظف أيضا الكنايات والرموز «فحاوي » من الشعراء التموزيين، لتوظيفه العميق والواضح لرموز الأسطورية، الدينية، القناعية، ورموز البعث.

- وظف حاوي في ديوانه نهر الرماد الزمان والمكان بكثرة فهو يتحدث عن زمن الماضي المشرق، والحاضر الحزين، ومستقبل ينتظر وقتا جديدا وسعيدا، أما المكان تحدث عن وطنه ليصبح أحسن مما كان عليه فنجد أن حاوي حاضر في ديوانه.

- كانت إذن هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها، فإن أصبنا فمن الله التوفيق والسداد، وإن أخطأنا فحسبنا أنا توكلنا وسعينا.

- ويبقى البحث في شعر خليل حاوي مجالا خصبا يتطلب البحث والدراسة.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

أولا المصادر:

- خليل حاوي: **نهر الرماد**، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1957.

ثانيا: المراجع

- **المؤلفات العربية:**

1. أحمد الزعبي: **التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية) في رواية رؤيا ل: هشام غرايبة وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1420هـ، 2000.

2. أسماء خوالدية: **الرمز الصوفي، بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف**، منشورات الإختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.

3. بشير تاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2006.

4. حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

5. حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د.ت)، ط1.

6. خالد حسن حسين: **في نظرية العنوان**، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين..

7. خالد ميلاد: **الدلالة النظريات والتطبيقات**، الشركة تونسية للنشر، تونس، ط1، 2015.

8. الزناد الأزهر: **النص والخطاب "مباحث لسانية عرفانية"**، دار محمد علي، تونس، ط1، 2011.

9. سيزا قاسم: **بناء الرواية (دراسة مقاربة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، مكتبة الأسرة، بيروت، د.ط، 2004.

10. شادية شقروش: **الخطاب السردي في آداب إبراهيم الدرغوثي**، دار سحر، د ط، تونس، د ت.

11. شادية شقروش: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح "الشاعر عبد الله العشي"**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009.

12. عبد الملك مرتاض: **التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ديمشق، 2005.

13. عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، دت، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران.

14. عبد الملك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج1، سنة 1992.

15. عبيدة صبطي ، بخوش نجيب: مدخل إلى السيميولوجيا الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2009.

16. عزيز نعمان: **جدل الحداثة وما بعد الحداثة في النص سيمرغ لمحمد ديب**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2012.

17. عصام خلف: **الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة للنشر والتوزيع، د ب د ط، 2003.

18. علي عشري زايد: **دراسة نقدية في شعرنا الحديث**، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2002.

19. عمر بوقرورة: **الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث**، منشورات باتنة، د.ط، دت.

20. عادل فاخوري: **تيارات في السيمياء**، دار الطليعة للطبع والنشر، ط1، لبنان، 1991.

21. قادة عقاق: **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي)**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

22. عبد الله ثاني قدور: **سيميائية الصورة- مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، الوراق، ط1، عمان، الأردن، 2008.

23. محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

24. محمد العبد: **المفارقة القرآنية**، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1994.

25. شومان محمد: **إشكالية تحليل الخطاب الإعلامي**، نظرية ونماذج التطبيقية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، مصر، 2007.

26. محمد عبد المطلب: **كتاب الشعر**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط2، 2000.

27. محمد عويس: **العنوان في الآداب العربي**، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط 1، 1981.

28. محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري اسراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، المغرب.

29. محمد مفتاح: في **سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، دار البيضاء، 1982.

30. منذر عياشي: **العلاماتية وعلم النص**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.

31. ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، مطبعة حلب، دمشق، ط1، 1970.

32. نبيلة إبراهيم: **فن القص (في نظرية والتطبيق)**، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، مصر.

33. عبد السميع متولي نعمان: **المفارقة اللغوية في الدراسات العربية والتراث العربي**، دار العلم والإيمان، مصر، 2004.

34. نهل فيصل الأحمدي: **التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

35. محمد وردية سحاد: **تشكال المعنى في ديوان مقام البوح عبد الله العشي**، دار عيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012.

36. وليد العناتي: **التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية**، دار جريد، عمان، الأردن، ط1، 2009.

- **المؤلفات الأجنبية والمترجمة:**

1. أمبرتو إيكو: **السيميائية وفلسلفة اللغة**، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2005.

2. أمبرتو إيكو: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2004.

3. أمبرتو إيكو: **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية لترجمة، ط1، بيروت، 2005.

4. أمبرتو إيكو: **حدود التأويل**، ترجمة: مريم بو زاهر، منشورات غراسيه، باريس، 1962.

5. تيري إيجليون: النقد والإيديولوجية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د ط، عمان، الأردن، 1992

6. جورج لايكوف، مارك جونسون: **الاستعارات التي نحيا بها**، تر: عبد المجيد جحفة.

7. جوليا كريستيفا: **علم النص، تر: فريد الزاهي**، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1997.

8. دانيال تشارندلر: **أسس السيميائية**، تر: طلال وهبي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2008.

9. دي سي ميوك: **موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلة4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1998.

10. غاستون باشلار: **جمالية المكان**، تح: غالب هلسا، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط 2، 1984.

11. ميشال اريفيه: **السيميائية أصولها وقواعدها، رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة**، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2002.

12. يوري لوتمان: **سيمياء الكون**، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2011.

13.

- **المعاجم:**

1. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، **دار العودة إسطنبول، تركيا، 1989،**

2. ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادرة، بيروت، 2000، ج 35، مادة "عنن".

3. ابن منظور: **لسان العرب**، م7، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، (د.ت).

4. ابن منظور: **لسان العرب**، مج 11، دار صادر بيروت، ط4، 2005، مادة "فرق".

5. الجوهري إسماعيل بن حمادة: **الصحاح**، تقديم العلامة الشيخ عبد الله العلالي، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974، مادة "فرق".

6. بن أحمد الخليل الفراهيدي: **كتاب العين**، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2003، ج 3.

7. سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985.

8. فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، دار العربية للعلوم، ط1، 2010.

9. كامل مهندس و وهبة مجدي: **معجم المصطلحات في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984.

10. محمد التونجي: **معجم العلوم العربية**، دار الجيل، بيروت، ط 1، 2003.

11. المعجم الوجيز: **مجمع اللغة العربية**، د.ط، 1994، بيروت.

- **المقالات المنشورة في المجالات:**

1. امرئ القيس: **القصة في الشعر**، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، ع1979،1.

2. فاتح علاق: **التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)**، مجلة جامعة ديمشق، مج25، 2009.

3. محمد عروس: الخطاب البصري في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ محاضرات الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011/04/20.

4. محمد عروس: **النص الشعري الجزائري المعاصر وإنتاج الدلالة مقاربة نظرية ونماذج تطبيقة**، مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية، العدد 193، تاريخ ديسمبر 2019.

- **الأطروحات:**

1-كرتوس جميلة: **الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية**، لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معموي، تيزي وزو، الجزائر، 2011.

- **المواقع الإلكترونية**

1. سعيد بن كراد: **حوار مع محمد مفتاح بصدد بعض قضايا سيميائيات بورس**، موقع http://saidbengrad.free.fr/ar/miftah.htm ، بتاريخ 2021/12/19.

2. الموقع من روائع أبي العلاء المعري، أخذ من الرابط:

https://www.youandinfo.com/2020/01/poems-of-abu-al-alaa-al-maarri.html ، تاريخ الدخول: 2023/04/05، على الساعة 11:30.

فهرس

المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	**أ-ج**
الفصل الأول: المفارقة وسيمياء الخطاب الشعري	
أولا: المفارقة مهاد نظري	2
1-مفهوم المفارقة (لغة وإصطلاحا)	2
2-أنواع المفارقة	4
3-عناصر المفارقة	10
4-أهداف المفارقة	10
ثانيا: سيمياء الخطاب الشعري	11
1-مفهوم السيمياء	11
2-سيمياء الخطاب	26
3-علاقة السيمياء بالخطاب الشعري	28
الفصل الثاني: تجليات المفارقة وأبعاد الخطاب في الديوان	
أولا: سيمياء الغلاف	32
1- سيمياء العنوان	32
2- سيمياء الألوان	36
3- **التشكيل الطباعي**	37
ثانيا: تجليات المفارقة في "نهر الرماد"	41
1-**التجليات التعبيرية**	41
2-**التجليات التصويرية**	48
2-1 سميائية الإستعارة	49
2-2 الرموز	60
2-3 أبعاد الخطاب	64

4-2 الدلالات	65
3-التناص وتشكيل المفارقة في النص	66
3-1 **التناص الديني**	66
3-2 **التناص الأسطوري**	67
3-3 **التناص مع الشعر العربي**	68
4-المفارقة والبناء التركيبي	69
4-1 **المفارقة والبناء التشاكلي**	69
4-2 المفارقة والتشكيل التباييني	71
5-التجليات السردية	73
5-1 **المفارقة المكانية**	74
5-2 المفارقة الزمانية	81
5-3 **أبعاد الخطاب**	86
5-4 الدلالات	87
الخاتمة	**89**
قائمة المصادر والمراجع	**92**
فهرس المحتويات	**100**
فهرس الجداول	**103**

فهرس الجداول

الرقم	العنوان	الصفحة
01	أنواع المفارقة.	9
02	دلالة البعد الاجتماعي والصوفي.	48
03	يمثل البعد السياسي.	65
04	دلالات البعد الإجتماعي	87