الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تيسمسيلت
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (ل.م.د) في الأدب العربي
تخصص نقد حديث ومعاصر موسومة بـ:

سيميائية الخطاب الشعري في النقد الجزائري المعاصر-قراءة في نماذج مختارة-

إعداد الطالب:
عازب أحمد تقي الدين

إشراف الأستاذ الدكتور:
خلف الله بن علي

لجنة المناقشة:

فايد محمد	أستاذ	جامعة تيسمسيلت	رئيسا
خلف الله بن علي	أستاذ	جامعة تيسمسيلت	مشرفا ومقررا
بوطيبان آسية	محاضر أ	جامعة تيسمسيلت	مساعد مشرف
رندي محمد	محاضر أ	جامعة تيسمسيلت	عضوا مناقشا
شريف سعاد	أستاذ	جامعة تيسمسيلت	عضوا مناقشا
بشير ضيف الله	محاضر أ	جامعة المدية	عضوا مناقشا
بولخراص محمد	أستاذ	جامعة تيارت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1446/1445 هـ – 2025/2024 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تيسمسيلت
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (ل.م.د) في الأدب العربي
تخصص نقد حديث ومعاصر موسومة بـ:

سيميائية الخطاب الشعري في النقد الجزائري المعاصر-قراءة في نماذج مختارة-

إعداد الطالب:
عازب أحمد تقي الدين

إشراف الأستاذ الدكتور:
خلف الله بن علي

لجنة المناقشة:

فايد محمد	أستاذ	جامعة تيسمسيلت	رئيسا
خلف الله بن علي	أستاذ	جامعة تيسمسيلت	مشرفا ومقررا
بوطيبان آسية	محاضر أ	جامعة تيسمسيلت	مساعد مشرف
رندي محمد	محاضر أ	جامعة تيسمسيلت	عضوا مناقشا
شريف سعاد	أستاذ	جامعة تيسمسيلت	عضوا مناقشا
بشير ضيف الله	محاضر أ	جامعة المدية	عضوا مناقشا
بولخراص محمد	أستاذ	جامعة تيارت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1446/1445 هـ – 2025/2024 م

شكـر وعرفـان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى انجاز هذا العمل

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على انجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهناه من صعوبات،

ونخص بالذكر الأستاذ والدكتور المشرف" خلف الله بن علي " الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا العمل المتواضع.

كما نتقدم بالشكر إلى جميع الأساتذة بكلية الآداب واللغات بجامعة تيسمسيلت.

إهداء

إلى من أُفضِّلها على نفسي، ولِمَ لا؛ فلقد ضحَّت من أجلي ولم تدَّخر جُهدًا في سبيل إسعادي على الدَّوام (أُمِّي الحبيبة).

نسير في دروب الحياة، ويبقى من يُسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه صاحب الوجه الطيب، والأفعال الحسنة. فلم يبخل عليَّ طيلة حياته (والدي العزيز).

إلى إخوتي وأخواتي حفظهم الله.

إلى كل من يحمل لقب عازب ولقب بوعقلين

إلى أسرة جامعة تيسمسيلت وأخص بالذكر كلية الآداب واللغات

إلى أصدقائي، وجميع من وقفوا بجواري وساعدوني من قريب أو من بعيد إلى كل من مد لي يد العون في إتمام هذا العمل.

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي ... أهدي هذا العمل

مُقَدِّمَة

مقدمة:

مر الخطاب النقدي الجزائري الحديث والمعاصر بعديد المحطات المنهجية فقد انطلق سياقيا بُعَيْدَ الاستقلال متبنيا تقريبا كل المناهج السياقية بداية بالنقد التاريخي فالنقد الاجتماعي ثم النقد النفسي، وإن كانت ممارسة هذا الأخير محدودة إلى حد ما، يتخلل كل هذه المنهج الانطباعي الذي كثيرا ما يلجئ إليه نقادنا في ثنايا أعمالهم النقدية التي قاربوا من خلالها النصوص الأدبية بمختلف أجناسها.

وفي نهاية سبعينيات القرن الماضي حدث تحول جذري لدى نقادنا إذ تخلى الكثير منهم عن قناعتهم السياقية -إن صح التعبير- فحاولوا مواكبة الحركية والتطورية التي يشهدها العالم في شتى مجالات الحياة العلمية بشكل عام وفي مجال النقد الأدبي مجال تخصصنا، إذ انفتح الناقد الجزائري على ما أنتجه النقاد العرب أمثال رشاد رشدي ولطفي عبد البديع وصلاح فضل وكمال أبو ديب ومحمد مفتاح وحسين الواد ومحمد برادة -وغيرهم الكثير- على دفعة أولى، وما أنتجه الناقد الغربي خاصة المدرسة الفرنسية تاليا، وقد لاحظنا هذا التحول مع نقاد دبّجوا العديد من المؤلفات في النقد النسقي بداية بالمنهج البنيوي خاصة مع الباحثين عبد الملك مرتاض وعبد الحميد بورايو، إذ حاول هذين الباحثين التأسيس لخطاب نقدي نسقي يسهل لاحقا على النقاد تبنى هذه المعرفة وتطبيقها على النصوص الأدبية.

ومع مطلع ثمانينيات القرن العشرين وسطوع نجم السيميائية في الخطاب النقدي العربي حاول الناقد الجزائري أن يتحول إلى ممارسة هذا النوع من النقد، وقد عده العديد من الباحثين امتدادا للنقد البنيوي باعتباره يعتمد على العديد من الآليات الإجرائية والتي كان منطلقها بنيويا، وعلى رأسها التركيز على نظام اللغة في أي نص، وتسليط الضوء بشكل مركز على شكل النص باعتبار الأدبية في النصوص الإبداعية تتصل بالشكل أكثر مما تتصل بالموضوع، دون أن نغفل قضية إرجاء المؤلف.

فبعد أن اطلع نقادنا على معطيات هذا المنهج في المدونة النقدية العربية خاصة لدى المغاربة أمثال سعيد بن كراد ومحمد السرغيني ومحمد مفتاح. وبعد أن احتك بعض نقادنا بالنقد الغربي من خلال المدرسة الفرنسية بطريقة مباشرة من خلال الدراسة في الجامعات الفرنسية أمثال

رشيد بن مالك و السعيد بوطاجين وعبد الحميد بورايو ومحمد ساري وحسين خمري وإبراهيم صحراوي وغيرهم حاولوا نقل هذه المعرفة إلى الساحة النقدية الجزائرية وتطبيقها على مختلف النصوص الأدبية.

ويبدو أن نقادنا قد تعاملوا مع هذا المنهج تعاملا مرحليا، إذ لجأ معظمهم في مرحلة أولى إلى التعريف بالسميائية والتأسيس لها وتبسيط مفاهيمها وتقريب آلياتها الإجرائية من القارئ. وفي مرحلة لاحقة حاولوا تطبيق معطياتها أثناء مقاربتهم للنصوص الأدبية، وقد لاحظنا تفاوتا واضحا بين تلك المحاولات من حيث قيمتها وعمقها ورصانتها لا من حيث التنظير ولا حتى من حيث التطبيق؛ فقد اصطدمت بالكثير من العقبات والصعوبات المنهجية منها ما تعلق بعدم الفهم الجيد والتدقيق في الخلفيات الفكرية والفلسفية الغربية التي انجبت السيميائية، ومنها ما يعود إلى التأثر الحرفي لبعض نقادنا بما أنتجه النقاد العرب خاصة المغاربة مما أحدث نوعا من الخلخلة والتضارب في الكثير من الأحيان، ومنها ما سببته الترجمة وما ينجر عنها من تضارب وغموض مصطلحي، خاصة إذا افتقد المترجم لآلياتها الإجرائية، مما أثر لاحقا على تطبيق هذا المنهج في مدونتنا النقدية.

كانت النصوص السردية والشعرية على السواء ساحة خصبة لتطبيق المنهج السيميائي عليها، وبما أن بحثنا قد اقتصر على المقاربات الشعرية وفق هذا المنهج فحسب، فإننا قد وجدنا تلك الأعمال تتفاوت تفاوتا بيّنا من حيث قيمتها النقدية، كما أننا وجدنا أنّ معظم تلك الأعمال - إن لم نقل كلها- قد انقسم إلى شقين؛ أحدهما نظري أسس من خلاله أصحابه لهذا المنهج وتطرقوا إلى آلياته الإجرائية بالتعريف والشرح والتبسيط، وثانيهما نظري طبقوا فيه تلك الآليات على الإبداع الشعري.

كما لاحظنا أن من نقادنا من عمد إلى تطبيق هذا المنهج بحذافيره، أي كما جاء لدى الغرب أمثال عبد القادر فيدوح وحسين خمري وعبد الحميد بورايو وجيلالي حلام، وفيهم من حاول أن يجتهد ويضيف على ما جاء به الغرب بعضا من الخصوصية العربية متأثرين في ذلك بالمنجز النقدي العربي كالباحث عبد المالك مرتاض.

كما لاحظنا أن الأعمال النقدية السيميائية في الجزائر قد اشتغلت على الخطاب الشعري بشقيه العمودي قديمه وحديثه، وكذا الخطاب الشعري المعاصر شعر التفعيلة وعمدنا في معظم محطات البحث إلى التنقيب في هذه المدونة النقدية قصد استقرائها وتقييمها وتقويمها من باب نقد النقد لذلك جاء بحثا موسوم بـ**(سيمائية الخطاب الشعري في النقد الجزائري المعاصر قراءة في نماذج).**

وقد كان البحث ككل إجابة عن إشكالية عامة تمحورت حول البحث عن قيمة هذه الأعمال النقدية التي اتخذت من السيميائية منهجا لها في مقاربة النصوص الشعرية، وما هي الإضافة التي قدمتها تلك المتون النقدية للقراء والباحثين على السواء؟ وما مدى توفيق الناقد الجزائري في تبني هذا المنهج؟

وتتناسل عن هذا الإشكال العام مجموعة من الأسئلة الفرعية التي حاول البحث الإجابة عنها ضمن محطاته المختلفة ومن تلك الأسئلة:

- هل استطاع الناقد الجزائري إنتاج مقاربات سيميائية فعلا؟
- هل فهم نقادنا الخلفيات الفكرية والفلسفية الغربية التي أنجبت هذا المنهج؟
- هل كان الناقد الجزائري محايثا أثناء مقاربته للنصوص الشعرية أم أن الانطباعية والسياقية طغت على أعماله؟
- لماذا كان عدد الأقلام النقدية التي كان ميدان اشتغالها السيميائية على النصوص الشعرية قليلا؟
- ما السبب الذي يجعل بعض الأعمال النقدية السيميائية في بلادنا تعاني الخلط المنهجي والتلفيق بين المناهج رغم أن عناوينها تشير إلى المقاربة السيميائية؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة هيكلنا البحث وفق خطة منهجية ابتدأناها **بمدخل** وسميناه بتحول النقد الجزائري من السياق إلى النسق، وتناولنا فيه بدايات النقد الأدبي في الجزائر، ثم عرضنا أهم القضايا التي جاء بها هذا النقد انطلاقا من المناهج السياقية وصولا إلى المناهج النصانية

بما في ذلك منهجي التفكيك ونظرية القراءة والتلقي باعتبارهما همزة الوصل بين مناهج الحداثة ومناهج ما بعد الحداثة.

أما **الفصل الأول** والذي وسمناه بتلقي النقد السيميائي في الممارسة النقدية الجزائرية المعاصرة فقد تناولنا فيه العديد من القضايا التأسيسية للمنهج السيميائي في النقد الغربي وفي المدونة النقدية الجزائرية، ومن ذلك قضية المنهج والمصطلح، وكذا منشأ ومنطلقات اتجاهات المنهج السيميائي، ثم عرجنا على تجليات هذا المنهج في النقد الجزائري وركزنا على بداياته وأعلامه والمنجز النقدي في هذا المجال لدى ثلة من نقادنا من أمثال عبد الملك مرتاض رشيد بن مالك السعيد بوطاجين عبد الحميد بورايو.

في حين جاء **الفصل الثاني والذي عنوناه** بالقصيدة العمودية في ضوء النقد السيميائي الجزائري عرضا وتحليلا و نقدا للمقاربة السيميائية للقصيدة العمودية لدى كل من الناقدين (عبد الملك مرتاض(و(عبد القادر فيدوح)، وشرعنا في البداية بالاشتغال على بعض الأعمال النقدية لدى (مرتاض) خاصة في كتابيه (أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة)، و(الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور)، فتناولنا في الكتاب الأول؛ بنية القصيدة لدى محمد العيد من حيث البناء النصي ومخاض النص وتأويليته، كما تناولنا دراسته للحيز الشعري، إضافة إلى الزمن الشعري والتركيب الإيقاعي في نص "أين ليلاي". أما في الكتاب الثاني فقد تعرضنا بالنقد والتحليل لمقاربته لنص شعري جزائري (مجهول القائل، وكذا تحليله لقصيدة ذكر الموت لبكر بن حمّاد التيهرتي.

ثم تعرضنا لما أنتجه الناقد عبد القادر فيدوح من خلال مقارباته السيميائية للقصيدة العمودية في كتابيه (مجاز المضمر)، و(الخطاب الواصف).

الفصل الثالث والذي وسمناه بشعر التفعيلة في ضوء النقد السيميائي الجزائري –قراءة في نماذج تعرضنا فيه ب-التحليل والنقد- هو الآخر لبعض الأعمال النقدية السيميائية لشعر التفعيلة في بلادنا منها؛ كتاب (شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية لعبد الملك مرتاض) من أربعة مستويات: قراءة تشاكلية انتقائية، قراءة تشاكلية تحت زاوية

الاحتياز، معالجة انزياحية لنص "أشجان يمانية" وقراءة تحت زاوية الحيز. كما تطرقنا لكتاب (عيساني بلقاسم) (النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر) مركزين على عديد القضايا منها الأسطورة وسلطة النص القرآني والتناص الصوفي والعنونة وحدود الانفتاح.

أما باقي النماذج فكانت عبارة عن مقالات علمية نشرت ضمن صفحات المجلات نذكر منها عمل الباحثة (ليلى مهدان) الموسوم بـ(قراءة سيميائية في قصيدة "لا ترحلي... يا أمي الصغيرة" للشاعر عبد القادر عميش)، ومقال (القدس في الشعر الجزائري المعاصر مقاربة سيميائية لنماذج شعرية) للباحثة سميحة خليفي، ومقال (شعر بدر شاكر السياب مقاربة سيميائية لحنان بومالي).

ذيل البحث **بخاتمة** تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها

أما ما تعلق بدوافع البحث في موضوع السيميائية وتمظهراتها في مقاربات نقادنا للخطاب الشعري فهي عديدة، منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي، ولعل أهمها هو تحصيل المعرفة النقدية والاطلاع أكثر والتوسع في ميدان النقد الأدبي خاصة المعاصر منه كونه مجال تخصصنا.

إضافة إلى شغفنا بدراسة النقد الأدبي كونه مجالا فنيا وعلميا فسيحا وخصوصا النقد السيميائي لأنه يساعد ويحفز الدارس على استكشاف الأبنية والعلامات اللغوية وتأويلها، وهو أيضا مجال يدفع الباحث فيه دفعا إلى التوسع في معرفة أنظمة اللغة الظاهرة والكامنة في النصوص الشعرية وكذا معرفة العلامات اللغوية وطرائق تفسيرها واستخراج الدلالات منها.

ومن الدوافع أيضا التي جعلتنا نطرق هذا الموضوع هو كون المنهج السيميائي منهجا شموليا جمع في ثناياه ما جاءت به كل مناهج الحداثة حيث كان بمثابة الجامع لتلك المناهج مطورا لأدواتها الإجرائية مضيفا عليها الكثير من القضايا خاصة في مجال الدلالة.

استعان البحث في مختلف محطاته بعديد المناهج البحثية التي ساعدته على الاكتمال بهذا الشكل وقد كان أولها المنهج التاريخي إذ حاولنا من خلاله التأريخ -وبطريقة ضمنية أحيانا- لبعض المحطات التي انتقل عبرها النقد الجزائري بداية من تمظهرات السياقية فيه، ثم تحوله إلى الظاهرة النسقية ووصولا إلى تبني السيميائية فيه خاصة في مقاربة النص الشعري، وقد كان ذلك من الاستقلال إلى منتصف ثمانينات القرن الماضي، كما كان للمنهج الوصفي التحليلي أثر كبير في

رحلتنا البحثية هذه وذلك وفق ما تتطلبه عملية نقد النقد، باعتبار عملنا ضمن تلك الدائرة فقد لجأنا إلى توصيف الظواهر التي اصطبغ بها النقد السيميائي للخطاب الشعري في بلادنا ثم تحليل كل ظاهرة وتقييمها وتقويها أحيانا في مرحلة تالية وذلك وفق القيمة العلمية والفنية لهذا المنتوج النقدي، دون أن نغفل لجوئنا أحيانا للمنهج المقارن وذلك عند اقتضاء الضرورة باعتبار أننا أحيانا نلجأ إلى مقارنة ما جاءت به أقلامنا النقدية مع الأشقاء العرب أو لدى النقاد الغربيين باعتبار أن السيميائية منهج غربي المنبت.

فيما يخصّ الصعوبات الّتي صادفتنا فلم تكن هناك صعوبات تذكر اللّهم إلاّ كثرة المادّة العلميّة، والّتي بكثرتها قد تشتّت ذهن الباحث وتربكه، فيصعب عليه الاختيار بينها، إضافة إلى أنّ ذلك يتطلّب منه وقتا طويلا وجهدا كبيرا حتى يتسنّى له الاطلاع عليها.

وفي الختام لا يسعنا إلاّ أن أنتوجّه بأسما معاني الشّكر والامتنان والتّقدير للمشرف الأستاذ الدّكتور خلف الله بن علي على رعايته لهذا البحث وقد كان له كبير الفضل في تذليل كلّ صعب وترشيد كلّ عصي، حيث حباني بتوجيهاته الثّمينة ونصائحه الألمعيّة فله منّي جزيل الشّكر والامتنان مرة أخرى، كما نتوجّه بالشّكر لمن قدّم لنا يد العون على إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

ونسأل الله -وسعت رحمته- المزيد من فضله وتوفيقه وأن يكون عملنا هذا خالصا لوجهه الكريم وأن يكون إضافة جديدة في حقل البحث العلمي، وفاتحة لمزيد من الدراسات والبحوث، والله من وراء القصد.

تيسمسيلت في:
30/سبتمبر/2024
عازب أحمد تقي الدين

مَدْخَلْ:

تحول النقد الجزائري من السياق إلى النسق

1- بدايات النقد الأدبي في الجزائر
2-مناهج النقد السياقي في المدونة النقدية الجزائرية
3- المناهج النصانية في النقد الجزائري

المدخل:
تحول النقد الجزائري من السياق إلى النسق:

تمهيد:

تطور النقد الأدبي في بلادنا متأثرا بالخطاب النقدي العربي في مرحلة أولى، ثم بالخطاب النقدي العالمي في مرحلة تاليه، وقد حاول نقادنا مجاراة ما أنتجه النقاد العرب والغربيون، فأنتجوا حصيلة نقدية متميزة أثروا بها المكتبة البحثية الجزائرية، وحاولوا من خلالها تبسيط تلك المعارف في مرحلة أولى قصد فهمها وفهم أصولها الفكرية والفلسفية التي أنجبتها، وفي مرحلة تالية طبقوا المعطيات الإجرائية لتلك المناهج على النصوص الأدبية بمختلف أجناسها، وسنحاول في هذه الجزئية من البحث أن نتتبع التطور التاريخي لظاهرة النقد الأدبي في بلادنا، وسنتعرض باختصار لأهم ما أنتجه نقادنا بدءًا بالمناهج السياقية وصولا إلى المناهج النسقية، لكن قبل هذا الاستعراض رأينا أن نقف عند نقطة التحول من السياق إلى النسق، لنتابع طرائق الانتقال التي اختارها النقاد الجزائريون لإحداث هذه النقلة المنهجية:

1-أشكال العبور إلى النسقية:

إذا كان النقد هو الشعور بالتحول الإبداعي فإن نقد النقد هو الشعور بتغير النظرة إلى ذلك الإبداع، ومن هنا فإن النقد الجزائري وما إن شعر بالتحولات العالمية والعربية في الممارسة النقدية ضمن الإطار الفلسفي والثقافي والسياسي العام إلا وهو حاول أن يموضع نفسه في أحسن موقع لرصد الانتقال ثم المشاركة فيه وفق طريقة من الطرائق التي تفرضها رؤية كل ناقد، لذلك نختار هنا هذه النماذج التي أحدثت القفزة المنهجية من السياق إلى النسق بوعي نقدي مؤسس:

1-1- عبد الملك مرتاض والانتقال التكاملي:

لا يمكن في هذه العجالة أن نستقصي جوانب المدونة النقدية الثرية لعبد الملك مرتاض، لذلك اخترنا نموذجا أعلن فيه عن رؤياه لجدل المناهج، وذلك في كتابه الذي حلل فيه المعلقات السبع، جامعا بين الطرح السيميائي والأنثروبولوجي.

رغم أن عبد الملك مرتاض يرفض السياقية السطحية إلا أنه لا يتنكر للسياق باعتباره مفهوما أساسيا في إنتاج العملية الإبداعية، لذلك يقول: "وإنّا لن ننظر إلى الشعر الجاهليّ نظرة مَنْ

يرفضون أن يكون له سياق، أو أن ينهض على مرجعيّة، أو تكون له صلة بالمجتمع الذي ينتمي إليه: من حيث هو بيئة شاملةُ المظاهر، متراكبة العلاقات"[1]

لذلك نراه يصرح بتجاوز المنهج الاجتماعي السطحي الذي يربط الظاهرة الأدبية بالمجتمع كمرآة عاكسة، فيقول: "لكنّنا لسنا أيضاً اجتماعِيّيَن نتعصّب للمجتمع فنزعم أنه هو كلّ شيء، وأنّ ما عداه ممّا يبدو فيه من آثار المعرفة، ومظاهر الفنّ، ووجوه الجمال، وأَسقاط الأدب، لا يعدو كلّ أولئك أن يكون مجرّد انعكاس له، وانتساخ منه، وانبثاق عنه... ذلك بأنّ الفنّ قد يستعصم، والجمالَ قد يستعصي، والأدب قد يعتاص على الأَفهام فلا يعترف بقوانين المجتمع، ولا بتقاليده، فيثور عليها، وينسلخ منها رافضاً إيّاها، مستشرفاً عالَماً جديداً جميلاً، وحالماً ناضراً، لا يخضع للقيود، ولا يذعن للنواميس البالية"[2].

وهذا التعليل الأخير لقصور المنهج الاجتماعي سيؤكد عليه مرة أخرى كما سيأتي.

ومن النقاط الأساسية في منهجية عبد الملك مرتاض نجد مسألة القصدية، فهو لا يهدف إلى استكناه مقاصد الشاعر، بل يدرس النص، وهذا جمع بين النسقية والانفتاح على التأويلية، حيث يقول: "وعلى أنّنا لا نودّ أن يَتَطالَل مُتَطالِلٌ فيزعُم، لنا أو للناس، أنّنا إنما نريد من خلال هذه القراءة، تحت زاوية المقاربة الأنتروبولوجيّة، وتحت زاوية المقاربة السيمائياتيّة أيضاً: أنْ نَسْتَبين مقاصد الشعراء، فذاك أمر لم نرم إليه، وذاك ما لم يعد أحد من حذاق منظّري النصوص الأدبيّة ومحلّليها يعيره شيئاً كثيراً من العناية؛ ولكننا إنما نريد من خلال تبيان مقاصد تلك النصوص ذاتها، وكما هي، وكما رُوِيَتْ لنا؛ أو رُويَ بعضها ونُسِجَ بعضها الآخر على روح الرواية الأصليّة وشكلها؛ أي كما وصلتنا مدّونة في الأسفار"[3].

وإذا كان التكامل المنهجي طريقة يعتمدها العديد من النقاد فإن عبد الملك مرتاض يضع لها تسويغا إبستيمولوجيا وهو تنوع أوجه الظاهرة الأدبية وقصور منهج واحد عن مقاربة كل تلك الوجوه، فيقول: "لكن لما ذا الضَرْبَ، أو المُضْطَرَبُ، في كلّ هذه المستويات لتأويل قراءة

---

[1] عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات تحليل أنتروبولوجي سيمائي لشعرية نصوصها، دار البصائر للنشر والتوزيع، 2012، ص6.

[2] عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص6، 7.

[3] المرجع السابق، ص14.

نصوص المعلّقات السبع؟ أَلأَنَّ الأمر ينصرف إلى النصّ الشعريّ، والنصّ صورةٌ إن شئت، ولكنه ليْسَها وحْدَها؛ وهو تَشاكُلٌ إن شئت، ولكنه ليسَهُ وحده؛ وهو لذّاتٌ فنيّة روحيّة إن شئت، ولكنه لَيْسَهُا وحدهما، وهو تجليات جماليّة إن شئت، ولكنه ليْسَها وحدها؛ وهو سمات لفظيّة إن شئت، ولكنه ليْسَها وَحْدَها؛ وهو لَعِبٌ باللغة إن شئت، ولكنه لَيْسَه وحده؛ وهو أسْلبَةٌ وتشكيل إن شئت، ولكنه ليسهما وحْدَهُما؛ وهو فضاء دلاليّ يتشكّل من الصوت وصَدى الصوت، والإيقاع وظِلّ الإيقاع، والمعنى ومعنى المعنى؛ فيحمل كلّ مقوّمات التبليغ في أسمى المستويات؟ أم لأنّ الأمر ينصرف إلى غير كلِّ ذلك؟

ولما كان الأمر كذلك، كان لا مناص، إذن، من قراءة النصّ الأدبي، بإجْرائِهِ في مستويات مختلفات أصلاً، لكنها، لدى منتهى الأمر، تُفْضي، مُجْتَمعةً، إلى تسليط الضياء على النصّ، وإلى جعل التأويلات المتأوّلة حَوَالَهُ بمثابة المصابيح المضيئة التي تزيح عن النص الظلام، وتكشف عن مغامضه اللّثام"[1].

هذا ولا يقف التكامل المنهجي عند الأنتروبولوجيا والسيمائية، بل يندرج ضمنه تكاملات أخرى، بين الأسلوبية والبلاغة مثلا، أي: بين التراث والحداثة، فالأسلوبية منهج نسقي لكن عبد الملك مرتاض طعمه بمفاهيم وأدوات بلاغية، فذكر أنه حين نتحدّث عن نظام النسج اللغويّ، سنقع حتماً تحت سلطان الأسلوبيّة ثم عرف الأسلوبية بأنها الإجراءَ الذي يضبط سطح النظام النسجيّ للكلام؛ إمّا في نص من النصوص، وإما في مجموعة من النصوص، ثم رأى أنه سينشأ عن هذا التمثّل للأسلوبيّة أننا لا نخرج عن ملاحظة الاسْمِ والفعل، وعلاقة أحدهما بالآخر، ثم عن ملاحقة النداء والاستفهام والقَسَمْ والتشبيه، فكأننا، إذن، نقع من كثير من الوجوه، في فخّ المفاهيم البلاغيّة[2].

أي أن الأسلوبية وإن كانت منهجيا حداثيا له رؤية خاصة ومغايرة للبلاغة القديمة، إلا أنه عند الإجراء يقع التداخل، لذلك يهتدي لحل يجمع بين الأسلوبية والبلاغة، دون الوقوع في نقائص البلاغة القديمة، أو ما يسميه بلاغيّين على الطريقة الحداثيّة، مهللا ذلك أن الحداثة لا تنهض على إلغاء التراث بَجذاميرِه، ولا الزُّهْد فيه بجَذافيره، ولكنها تلقيحُ التراث بالحداثة،

[1] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، ص15، 16.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص189.

وتوظيفُ الحداثة للتراث؛ والنظر إلى التراث برؤية متحررة متطوّرة، وبأدوات إجرائيّة جديدة تكون لها القدرة على فكّ اللغز[1].

ثم يقف على النقص الذي يعتري البلاغة والذي يجب تكميله من خلال الأسلوبية، فيرى أن البلاغة ليست عِلْماً مُفْلِساً، ولكن الذي أفلس البلاغة هم الذين لم يبرحوا يضيّقون من حولها الخِناق، ويُوغِلون في التطبيقات الباردة، ويُصِرّون على تجزئة الظاهرة الأسلوبيّة وقصْرِها على تشبيه واحد مقطوع عن أصله، بتمثّلنا الخاص نتعامل مع بعض هذه الأدوات البلاغية القديمة للإفادة منها في فهم الظاهرة الأسلوبيّة لنصوص المعلقّات، وليس بتمثّل بعض الأقدمين الذين كان قصاراهم التوقّف لدى أحسن تشبيه؛ وأجمل استعارة، وألطف كناية، خارج إطار النصّ العامّ، وبدون ربط هذا بذاك[2].

أي أن الفرق بين الرؤيتين هو شمولية النظرة وكلية التطبيق، ما يعني أن عبد الملك مرتاض مر إلى النصية من خلال هذه المزاوجة.

وعليه فيمكن تلخيص ملامح العبور من السياق إلى النسق لدى عبد الملك مرتاض في هذه النقاط:

-السياق حتمية نصية لا مهرب منها.

-السياقية نوعان، سطحية انعكاسية يجب تجاوزها، ومثالها النقد الاجتماعي الماركسي، وسياقية تأويلية ومثالها الأنتروبولوجيا وهذه هي السياقية المقبولة.

-السياقية لا تعني أن هدف النقد هو معرفة مقاصد الشعراء، بل مقاصد النص كما هو.

-التأويل حلقة أساسية في المنهجية التكاملية.

-لا تعارض بين التراث والحداثة، بل يمكن الجمع بينهما في صورة الأسلوبية والبلاغة.

-التكامل مشروط بالوعي النصي وليس الاجتزاء والاقتصار على مواضع من النص.

والملاحظة العامة عن هذا التكامل هي أن المرور من السياق إلى النسق فرض تعديلا لمفهوم السياق، ثم انفتاحا على ما بعد النسق، أي: على النصية والتأويلية، بل وانفتاحا على التراث بتحديثه وتجديده.

---

[1] عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، ص190.

[2] المرجع السابق، ص190.

1-2-حسين خمري والمواقف النقدية الثلاثة:

بخلاف التقسيم المعتاد للمناهج إلى سياقية ونسقية، يذهب حسين خمري إلى قسمة ثلاثية: ما قبل النص، في صميم النص، ما بعد النص، بعد أن ينبه إلى أن الكاتب وهو ينتج نصه لا يعمد إلى هذا البناء الذي يدعيه النقاد أي: يفصل بين مستويات وطبقات النص، بل إن الناقد هو الذي يجري هذه الهندسة على النص مركزا على العناصر البارزة في النص وعلى المستويات التي تخدم نظريته[1].

أما ما قبل النص فيقصد به الاهتمام بالظروف التي سبقت ولادة النص، ويركز هنا على التركيب النفسي والاجتماعي للمنتج، خصوصا الدوافع النفسية التي سبقت تشكيل النص، وأما صميم النص فيقصد به المقاربة الداخلية للنص ويركز هنا على الاتجاهات اللغوية والجمالية والشكلية والبنيوية، وينتقد الأسلوبية السطحية المشوهة، كما أنه يشرح الإجراء البنيوي وفق المقاربة التكوينية المنفتحة على السياق، أما ما بعد النص فهو النقد الإيديولوجي، ويرى أنه أنجح المواقف في النقد العربي معللا ذلك بطبيعة تركيب الإنسان العربي وأنه يرى في النص وظيفة ورسالة بالدرجة الأولى، قبل أن يكون شيئا جماليا، وما يفرق الاتجاهات العديدة لهذا الموقف هو نوع الرسالة التي يجب أن يحملها النص، وهنا يقف على الاتجاه الإسلامي ويتوسع فيه متسائلا عن أسباب تهميشه، ويعرج بعده على الاتجاه الواقعي ويقسمه إلى اجتماعي وتاريخي[2].

إن الملاحظ على هذا التقسيم أنه أراد أن يقحم النقد الإسلامي وهو نقد ملتزم، لا يبحث أساسا في ثنائية السياق والنسق، بل يقارب الهدف الذي من أجله أرسل النص، لذلك جاء المؤلف بالموقف الثالث، وهو الإيديولوجي، لكنه أدخل فيه الاجتماعي والتاريخي، وهي مناهج سياقية لم تكن دائما ذات نزعة إيديولوجية، خاصة التاريخي، كما نجده يدرج المنهج الاجتماعي فيما قبل النص ثم يعيده فيما بعد النص.

1-3-حبيب مونسي وجدل السياق والنسق:

1- حسين خمري: سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص84

2- ينظر: المرجع السابق، ص83 إلى 94.

أما حبيب مونسي فقد ساقته ممارسة نقد النقد إلى الوقوف على تعثرات القراءة العربية، بما وصفه بالأرضية المتكسرة ذات النتوءات والطيات، ويرد ذلك إلى أن النظريات النقدية ظهرت في فترات متقاربة يصعب الفصل بينها، بخلاف الأمر مع الغرب، لوجود خلفيات فلسفية سابقة على النقد[1].

ثم ينبه على أن ازدواجية القراءة العربية وتراقصها على حبلين مشدودين إلى ماضي الغرب يجعل المطلب الحداثي أمرا مستحيلا، وتنعكس هذه الحقيقة المأساوية في فكرنا الانتقائي الذي يقف عند بعض الفلسفات التي تناسب حاله وتعبر عن وضعيته[2]

ولعل من أهم القضايا الإشكالية التي وقف عندها هي القطيعة، التي تحولت إلى مفهوم رائج، فقد تصبح الذات على حال وتمسي على أخرى تكفر بما حققته في صبحها، كتعبير عن قلقها المتزايد من جراء التراكم الفظيع للطرح المتشابك، لقضايا الحداثة على أصعدتها المختلفة، والتي ضربت المنهج في صميمه وأحالته إلى "لا منهج"[3]

ومن أهمها أيضا تلك المفارقة الزمنية التي صاغها تراجع الحاضر العربي عن الحاضر الغربي، في خضم المطالبة بالنهضة والتقدم، فألفينا القراءة العربية وهي تطلب الجدة والتحديث لا تواكب الحاضر الغربي، ولا تسايره، بل تعيش في حاضرها على ماضيه، وكل استفادة تقتبسها إنما هي من قبيل ما تجاوزه الغرب، ونبذه وعرى عوراته، وكشف عن مزالقه وأخطاره، ومعنى ذلك أن إجراءه مرة أخرى في بيئة غير بيئته ستنجر عنه أخطار تتعاظم، بسبب النظرة العجلى التي تسارع دوما إلى إحلال الجديد[4]

أي أن هذا الاستعجال يتسبب في التأخر، وهي مفارقة حقيقية، فالعرب يعتنقون مناهج سياقية مثلا بحجة مواكبة العصر والحداثة، لكن تلك المناهج ليست معاصرة تماما، بل قد تجاوزها الغرب وانتقل إلى النسقية، وحينما اعتنق العرب النسقية كان الغرب فقد انفتح على ما بعد الحداثة.

1- ينظر: حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، ص125.

2 -ينظر: المرجع السابق، ص127، 128.

3 -ينظر: المرجع السابق، ص130.

4 -المرجع السابق، ص8.

فهذه بعض إشكالات الانتقال وعثراته التي تابعها بعض النقاد الجزائريين، كل من منظوره، وهي تنتمي إلى حقل نقد النقد.

2- بدايات النقد الأدبي في الجزائر:

ظهر النقد الأدبي في الجزائر متأخرا نوعا ما وكانت بداياته مجرد محاولات تتسم بالنظرة الجزائية لا أكثر ولا أقل، وقد انتشرت هذه المحاولات في المجلات والصحف، وقد تميزت بالانطباعية وإصدار بعض الأحكام النقدية السطحية في غياب شبه تام للموضوعية؛ فالنقد الأدبي الجزائري في بداياته لم يخرج من مظاهره التقليدية أي أن "النشاط الأدبي في الجزائر إلى غاية العشرينيات كان يتسم بالضعف سياقيا ونسقيا"[1]، وهذا بإجماع من جميع النقاد والباحثين.

وهو ما أشار إليه الناقد عبد الله الركيبي في تصنيفه لمراحل تطور النقد في الجزائر فهو في المرحلة الأولى يرى أنها نظرة تقليدية حين يقول: "كانت النظرة إلى النقد الأدبي في الجرائر هي النظرة القديمة التي تهتم بالجزء دون الكل، فالنقد كان لغويا جزئيا صرفا"[2]، بمعنى أن النقد في الجزائر كان يعتمد الذوق والأحكام النقدية الانطباعية أي لم يكن ممنهجا ومقننا، بل كانت تشمله العاطفة والنظرة الجزئية للعمل الأدبي، وكذا الاهتمام بالقضايا اللغوية.

كذلك نجد أن الممارسة النقدية آنذاك كانت تمتاز بالمحاباة "وتهتم بالذاتية بشكل مبالغ فيه؛ أي أنها تميل إلى الانطباعية التي لا تخدم طبيعة النص الأدبي"[3].

فانطلاقا من هذا ومما جاء به الكثير من النقاد نستخلص أن بداية النقد الأدبي في الجزائر كان يعتريها نقص التنظيم من مختلف الجوانب إضافة إلى طغيان المحاباة عليه والاعتماد على الذوق، وإصدار الأحكام الانطباعية وغياب الموضوعية.

لكن سرعان ما تم استدراك ذلك من قبل ثلة من نقادنا وذلك من خلال الاحتكاك بالنقد المشرقي خاصة. ففي فترة الستينيات من القرن الماضي ظهرت العديد من الأعمال النقدية التي حاولت أن ترقى إلى الممارسة النقدية الصحيحة، البعيدة عن النظرة الذاتية والنظرة الجزئية

1- ينظر: عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1970، ط.06، ص.7.

2- عبد الله ركيبي، تطور الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص.241.

3- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007، ط.65، ص.20.

بل كانت الدراسات النقدية التي أنتجها نقادنا تتسم بالتحليل المميز والذي حاولوا من خلاله الكشف عما تحمله النصوص الأدبية من جمالية فنية ومضامين هادفة

وهذا ما يدل على أن النقد الأدبي في بلادنا قد بدأ يخرج في هذا المرحلة من التقليد إلى البحث عن التغيير الذي اتسمت به حركة الواقع المتجددة، وذلك من خلال احتكاك نقادنا بأفكار وتجارب الأشقاء العرب من جهة، والنقد الغربي من جهة مقابلة والاستعانة بمناهجهم النقدية، وهذا من أجل أن يكون العمل مضبوطا وخاضعا لنقد يعتمد التحليل والوصف والفحص والتقويم لأن "الناقد في حاجة إلى منهج يسير عليه للوصول إلى الحقيقة... والكشف عما يغمره العمل الأدبي"[1]، وهذا خلاف ما كان سابقا في الحكم على العمل الأدبي انطلاقا من أحكام ذوقية لا قيمة لها، وهو الأمر نفسه الذي جعل النقاد يركزون جيدا على أهمية انتقائهم للمنهج الذي يعتمدونه لمدارسة وتحليل العمل الأدبي.

3-مناهج النقد السياقي في المدونة النقدية الجزائرية:

ومن هنا يمكن الولوج إلى أهم المناهج التي اشتغل عليها الخطاب النقدي الجزائري، فنجد أن الكثير من النقاد والباحثين يجمعون على أن النقد الجزائري قد انطلق من المناهج السياقية التي كانت تدارس العمل الأدبي من خلال الظروف الخارجية التي أنتج في كنفها، أي كل ما له علاقه بالبيئة والمؤلف والعصر، وقد تمثلت هذه المناهج في المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، بمعنى كل العوامل المؤثرة في العمل الأدبي من الخارج، وهذا ما اصطلح عليه بالسياق الخارجي للنص، فالسياق هو "القاعدة التي تعتمد عليها الحقيقة في توضيحها وفهمها انطلاقا من الظروف المحيطة بها"[2]، بمعنى أن العمل الأدبي يبنى على الأحداث والوقائع الخارجية المحيطة به، لذلك تتحكم فيه العناصر الخارجية سواء تعلق الأمر بالبيئة أو الإنسان أو غير ذلك ، وإلا لا يعد عملا أدبيا وهذا أكيد من وجهة نظر السياقيين

إن أول المناهج السياقية التي اشتغل عليها الخطاب النقدي الجزائري نجد المنهج التاريخي، ثم تلاه مجموعة من المناهج منها الاجتماعي ثم النفسي تخلل كل ذلك المنهج الانطباعي، وفيما يلي سنحاول التفصيل في كل منهج على حدة.

1- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2004، ط.9، ص.42.

2- نظر محمود جاب الرب، علم اللغة نشأته وتطوره، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص.142.

3-1- المنهج التاريخي:

يعد المنهج التاريخي أول المناهج السياقية ظهورا في المدونة النقدية الجزائرية "فهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتحليل طواهره، أو التأريخ الأدبي لأمة ما"[1]، وهذا معناه أن النقد التاريخي يجعل من محطات التاريخ مجالا لقراءة النصوص الأدبية. وقد اشتغل على هذا المنهج أساطين النقد العالمي والعربي في أعمالهم النقدية، لذلك نجده في هرم المناهج النقدية وبأكورتها وفي ريادتها من حيث النشأة، ويرى صلاح فضل أن "المنهج التاريخي أولى المناهج النقدية في العصر الحديث، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني"[2].

نجد الكثير من النقاد في الجزائر قد جعلوا من المنهج التاريخي محور أبحاثهم ودراساتهم النقدية من خلال اشتغالهم على الكثير من المدونات الأدبية الجزائرية والعربية. وذلك إيمانا منهم برد الاعتبار للأدب الجزائري ودراسة وتبيان العديد من القضايا والأحداث التاريخية في بلادنا والتي كان يضمرها التاريخ ضمن صفحات تلك النصوص.

ولعل أهم من اشتغل على هذا المنهج من نقادنا نحد "أبا القاسم سعد الله، صالح خوفي عبد الله ركيبي، محمد ناصر، وعبد الملك مرتاض في مرحلة أولى من تجربته النقدية"[3].

يعد أبو القاسم سعد الله أهم هذه الأقلام، فهو أول من اشتغل على هذا المنهج وطبقه في ممارساته النقدية من خلال مؤلفه عن محمد العيد آل خليفة، إضافة إلى مقالاته العلمية العديدة التي تعتمد هذا المنهج والتي جمعت في كتابه (دراسات في الأدب الجزائري الحديث) والذي نشره سنة 1977، أما كتاب عن محمد العيد آل خليفة وقد كان عبارة عن تمهيد لنزوعه النهاجي التاريخي[4].

وقد قسم الباحث كتابه إلى ثلاثة أقسام، فنجده قد تعرض في القسم الأول إلى حياة الشاعر من زوايا مختلفة (البيئة والمنشأ والثقافة ثم رؤاه وتجاربه)، أما القسم الثاني فتعرض فيه

1- يوسف وغليسي مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص.15.

2- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصرة ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص.25.

3- خلف الله بن علي، الممارسة النقدية التاريخية في الجزائر, مجلة دراسات المعاصرة، جامعة تيسمسيلت، الجزائر، مج.4، ع.1، 2020، ص.98.

4- خلف الله بن علي، الممارسة النقدية التاريخية في الجزائر ص.98.

لشعره، وقد قسم هذا الشعر إلى أنواع ومضامين وأغراض (الشعر الاجتماعي، الشعر السياسي، الشعر الذاتي، شعر المجاملات، الحياة العربية في شعره، آسيا وإفريقيا في شعره، خصائص شعره، ومنزلته). أما القسم الثالث فاستحضر فيه نماذج من هذه الأنواع والأغراض الشعرية التي تناولها[1].

أما عبد الله ركيبي فقد استعان هو الآخر بهذا المنهج في جملة من ممارساته النقدية لكن أقل درجة من أبي القاسم سعد الله، على الرغم من أنه كان يشاطره الممارسة نفسها، إلا أن نظرته للتاريخ كانت جزئية وهو ما بينه في قوله من خلال دراسته للقصة الجزائرية "لقد قمت باقتناء المنهج الذي يخلط أو يمزج بين النقد والتاريخ، فالتاريخ ليس مقصود لذاته وإنما هو يتماشى مع مراحل تطور القصة"[2]، هذا يعني أن التاريخ لدى ركيبي يدرس جزءا من العمل الأدبي، أو هو في حد ذاته جزء يضيء العمل الأدبي في جانب معين فقط وليس كليا. وقد درس في هذا الكتاب القصة الجزائرية تاريخيا من 1928 إلى 1962 ويظهر لنا ذلك في الفصل الأول عندما تناول نشأة الفن القصصي في بلادنا.

دون أن نغفل عن ما قدمه الناقد والباحث صالح خرفي من أعمال نقدية كان يميل وينزع فيها إلى المنهج التاريخي، ومن أعماله "شعر المقاومة الجزائرية، والشعر الجزائري الحديث، الذي يعد دراسة أكاديمية وهي الأطروحة التي تقدم بها لنيل شهادة الدكتوراه سنة 1970، وهذه الدراسة تولي الاهتمام الكبير للمؤثرات الطبيعية والتي يرى الباحث أن الإلمام بها ضروري لفهم النص"[3]، ما يدلل على أن صالح خرفي كان يعتمد هذا المنهج تأكيده على ذلك في قوله: "اعتمدنا على التاريخ في فك شفرات النصوص وموقعها فيه، مع مراعاة مختلف الجوانب الأخرى سياسية، اجتماعية، نفسية"[4] وهذا ما يؤكد أيضا على أن الناقد كان يولي التاريخ عناية خاصة في أبحاثه وذلك باعتباره أي المنهج التاريخي يمثل البؤرة التي ينبعث منها العمل الأدبي.

3-2-المنهج الاجتماعي:

1- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص.20.

2- المرجع نفسه، ص.102.

3- مختار ولد عزاوي، المنهج التاريخي في النقد الجزائري الحديث قراءة في كتاب القصة الجزائرية القصيرة عبد الله ركيبي، مجلة آفاق علمية، جامعة تمنراست، الجزائر، مج. 13، ع.4، 2021، ص.498.

4- صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984، ص.8.

إن الأدب عموما هو نتاج ظروف اجتماعية، وانعكاس للحياة في مختلف جوانبها، وقد وجدنا أن معظم الدراسات تشير إلى العلاقة بين المنهج الاجتماعي والتاريخ "وقد ولد المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب في أحضان المنهج التاريخي عند أولئك الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات"[1]، أي أن الأدب له علاقة متينة بالمجتمع والعكس صحيح، وكذلك علاقته وطيدة بالأحداث التاريخية.

ومن نقادنا الذين اشتغلوا على هذا المنهج في أعمالهم النقدية نجد محمد مصايف وواسيني الاعرج ومحمد ساري وعمر بن قينة وزينب الأعوج وغيرهم، وسنحاول فيما يلي أن نعرض بعض الأعمال بشكل مقتضب.

يعد محمد مصايف أهم من تبنى في أعماله هذا المنهج، فتجده يصرح بأن "القضية عندي ليست شعارات اختبئ وراءها، وإنما هي مواقف أدبية مدروسة تنظر إلى الأدب على أنه أدب، لا على أنه وثيقة سياسية تعبر عن نزعة بورجوازية أو ماركسية فقط، فالأدب عندي ظاهرة اجتماعية وحضارية بالدرجة الأولى"[2]. هذا يعني أن الناقد له نظرة ذات بعد اجتماعي في دراسته للأدب، أو ما يسمى بمبدأ الالتزام، فالأدب يجب أن يكون في خدمة المجتمع.

كما وجدنا أن الباحث والروائي واسيني لعرج له نشاط ملحوظ في هذا المجال، ويعد أقرب النقاد الجزائريين فهما لأصول هذا المنهج الجدلية والمادية وخلفياته الفلسفية، وقد قدم عملا ضخما وسمه باتجاهات الرواية العربية في الجزائرية، وبرؤية اجتماعية، حاول الباحث ربط ظهور الرواية في الجزائر بظواهر الوعي الثوري الاشتراكي[3].

ويعد كل من محمد مصايف وواسيني الاعرج من رواد هذا المنهج في مدونتنا النقدية، وتوجد كذلك أعمالا نقدية أخرى نحا بها أصحابها هذا المنحى على غرار الباحث والناقد محمد ساري من خلال مؤلفه (البحث عن المنهج الأدبي الجديد) "والذي قام فيه بالمزج بين النقد الاجتماعي والنقد البنيوي من خلال قراءته لبعض النصوص. وهي مقاربة بنيوية تكوينية"[4].

1- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤى إسلامية وآفاق معرفة متجددة، دمشق، 2007، ص.35.

2- خلف الله بن علي، تطبيقات النقد الاجتماعي في النقد الجزائري، مجلة جسور المعرفة، جامعة الشلف، الجزائر، 2018ع.3، ص.171.

1- خلف الله بن علي، تطبيقات النقد الاجتماعي في النقد الجزائري، ص.175.

2- المرجع نفسه، ص.178.

متأثرا بأفكار النقاد الفرنسيين ومقولاتهم كالفهم والتفسير ورؤيا العالم والبطل السلبي والبطل الإيجابي وغيرها من المصطلحات.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تبني هذا المنهج في بلادنا أملته أولا ظروف سياسية ونقصد تبني الجزائر للنظام الاشتراكي بعيد الاستقلال، فما كان على الأدباء والنقاد إلا اتباع هذا النهج.

3-3-المنهج النفسي:

يرى جل رواد هذا الإتجاه من المعرفة أن هذا المنهج قد أخذ معظم الإجراءات التطبيقية من نظرية التحليل النفسي ***(Psychanalyse)*** التي أسسها العالم النمساوي (سيغموند فرويد) (1858 - 1939) مطلع القرن العشرين[1]. أيضا يجمع معظم الباحثين على أن الناقد الفرنسي (شارل مورون) هو صاحب الفضل في فصل النقد الأدبي عن علم النفس وذلك من خلال تأكيده على أن التحليل النفسي هو مجرد وسيلة أو أداة لمدارسة النص الأدبي لا غير[2].

ويعد هذا المنهج من أهم المناهج النقدية لأنه يدرس العمل الأدبي من عدة جوانب؛ منها نفسية الأديب وحالاته الشعورية واللاشعورية وعقده وأحلامه ومكبوتاته وكل أمراضه النفسية، ويرى النقد النفسي أن كل هذه القضايا تنعكس في إبداعاته الفنية.

وقد انتشر هذا النوع من العقد النفسية في المدونة النقدية العربية خاصة لدى طه حسين والعقاد والمازني والنويهي وكلهم انطلق من أن "نظرية الأدب تعبير عن شخصية الأديب"[3]. أي أن كل عمل أدبي هو مرآة عاكسة لحياة الأديب النفسية، لأن بعض الأعمال الإبداعية هي محاكات للذات المبدعة، فنجد الأديب مثلا يعبر عن مكنوناته المضمرة في وجدانه من خلال ما يكتبه ليعبر أو ليغطي على عقده ونقائصه.

ومن أشهر نقاد العربية الذين تبنوا هذا المنهج وبشكل أوسع نجد عز الدين إسماعيل خاصة في مؤلفه الشهير (التفسير النفسي للأدب)، وهناك نقاد عرب آخرون نذكر منهم أمين الخولي ومحمد خلف الله.

3- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص.22.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.23.

3- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1985، ص.123.

أما بالعودة إلى مدونتنا النقدية فإننا نجد قلة ملحوظة لدى نقادنا ممن اشتغلوا على هذا المنهج وربما سبب ذلك راجع إلى "قلة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية، كما أن صلة نقادنا بالنقد النفسي قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة للساحة النقدية"[1] العالمية والعربية والجزائرية والتي أهملت أو قطعت الصلة بكل ما هو سياقي. وقد وجدنا بعض الأقلام التي اشتعلت على هذا النوع من النقد ومنهم محمد مقداد من خلال مقاربته

حين درس ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي دراسة سيكو عسكرية "وذلك من خلال تطبيق بعض مفاهيم علم النفس العسكري عليه... حيث تستهدف هذه الدراسة تطبيق مبادئ علم النفس النظري في حل مشاكل الحياة العسكرية"[2].

كذلك دراسة عبد القادر فيدوح والتي تعد من أهم الأعمال النقدية في الجزائر حيث حاول من خلال كتابه (الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي) "دراسة البعد النفسي للشاعر العربي، استطاع أثناء تقويمه للتجربة الشعرية أن يوفق ويربط بين النص الأدبي والأسلوب السيكولوجي مرتكزا على أهم ما جاءت به نظريات التحليل النفسي"[3]، هذا يعني أن العمل الأدبي انعكاس لنفسية الشاعر وأحاسيسه الدفينة التي يحاول الناقد الكشف عنها من خلال

الوقوف على إبداعه.

ومن أهم الدراسات التي تميزت بملامح هذا الاتجاه نجد "دراسة سليم بوفنداسة (عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة دراسة تحليلية)، ودراسة محمد مصايف في كتابة (القصة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال) ودراسة غلاب جمال في كتابه (مقاربات جماليات للنص الجزائري)، ودراسة فاطمة الزهراء وآخرون في كتاب (صورة المثقف في القصة القصيرة الجزائرية المكتوبة بالعربية)، ودراسة أحمد طالب في كتابه (الأدب الجزائري الحديث)"[4].

خلاصة القول إن المناهج السياقية هي مناهج تهتم بالظروف الخارجية للنص، وبالتالي فإن محاولة فهم هذه المناهج وآلياتها "قائم على وعي مسبق بالخلفيات الفلسفية والإيديولوجية، وبالمناخ

1- يوسف وعليسي، التقدم الجزائري المعاصر، ص.82.

2- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص.83.

3-سمير زياني، القراءة السيكولوجية في النقد الجزائري المعاصر من لا وعي المبدع إلى لا وعي النص، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج. 13 ع.1، الجزائر، 2021، ص.108.

4- سمير زياني، القراءة السيكولوجية في النقد الجزائري المعاصر من لا وعي المبدع إلى لا وعي النص، ص. 106.

الثقافي والتاريخي والتربة التي نشأت فيها"[1]. ثم إن هذه المناهج تدارس النص من خلال سياقه وما يتعلق بحياة مؤلفه، وبالتالي تهمل العمل الأدبي فينا.

كما أن العديد من النقاد قد ثاروا على هذه الدراسات ووصفوها بأنها مكرورة شكلاً ومضمونا، حيث رأوا أنه لا بد من البحث عن طرق وآليات أخرى لاكتناه مضمرات النصوص الأدبية مع التركيز على اللغة في حد ذاتها دون الخروج عن النسق العام للنص، لأن الهدف من وراء الاشتغال بهذه المناهج هو الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء شفرات النص الأدبي، إلا أن المناهج السياقية ظلت قاصرة، وذلك من خلال اهتمامها المبالغ فيه بالسياق الخارجي، وهذا المؤثرات الخارجية التي نتج عنها النص، لذلك يرى بعض النقاد أنه "لا بد من معاودة النظر في تلك الدراسات التي استمدت مناهجها وطرائق بحثها من علم النفس، ومن التاريخ ومن علم الجمال"[2].

هذا لا يعني أننا في غنى عن هذه العلوم والمناهج، إلا أنها أبعدتنا عن قيمة العمل الأدبي، فأهملت أدبيته ولُبّه، وعجزت عن الكشف عن أسراره ومكنوناته الجمالية، وهذا ما جعلها تقع في التكرارية والرتابة.

كما أن غاية هذه المناهج تكمن في "الاستثمار في النص الأدبي من خلال استظهار ما فيه من جماليات، واستكناه ما فيه من دلالات والوقوف على لغته التي تجسد حقيقته"[3]، هذا يعني أن النقد التقليدي -المناهج السياقية- ابتعدت عن حقيقة النص وذلك من خلال بعدها عن لغته واهتمامها بما هو خارج عن النص، وما يعيبه رواد النقد الجديد على أنصار النقد التقليدي أن هذا النقد "بحكم الدور الذي دبر له من أصحابه، هو في كل المجالات آلة عملاقة لترجمة الأصيل إلى المبتذل"[4]، وبعد ظهور موجة النقد الجديد التي تدعو إلى الانفتاح على كل ما هو جديد يعمه

1- حمود بن علي، الخلقية الفلسفية للمناهج النقدية الغربية، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، مج.7. ع.7. جامعة ورقلة. الجزائر، 2008، ص.183.

2- عبد الحميد بورايو ، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994، ص.03.

3- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، الجزائر، 2002، ص.51.

4- المرجع نفسه، ص.59.

الإبداع والابتكار والثورة على كل ما هو غير لائق بالعصر معرفيا ومنهجيا، فقد احتك الناقد الجزائري بهذه الموجة ثائرا على كل الأوضاع القديمة التي اتسمت بالتكرار والرتابة وابتعدت كليا عن أدبية النص. وهذا ما أشار إليه وليد قصاب في قوله: "إنها مناهج ترتكز على السياق الخارجي للنص الأدبي دون مراعاة الجانب الفني والجمالي واللغوي"[1].

ومن هنا تحوّل الخطاب النقدي الجزائري بداية الثمانينات تحولا كميا ونوعيا، حيث انتقلت القراءات النقدية لعديد النقاد الجزائريين من القراءة السياقية إلى القراءات النصانية النسقية التي تهتم بلغة النص وشكله والتي تمثلها المناهج الغربية الجديدة كالبنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيكية... وهي مناهج نسقية أو نصية أو نصانية وكل هذه المصطلحات أو المفردات الواصفة لهذه المناهج تحلينا إلى معنى واحد فهي في الأصل اتجاهات انبثقت من علم اللغة فحررت النص من سلطة كاتبه

وقد تغيرت الكثير من المفاهيم والقضايا التي كانت محور النشاط النقدي "كالوحدة، والالتزام، والوضوح، والإطار، والمضمون"[2]، لتركز فيما بعد على لغة النص الأدبية وأدبيته ودلالاته.

ومن هنا راح الناقد الجزائري يحتك بالمدارس الحديثة وينهل من معارفها ومن ثم يحاول استيعاب كل ما جاءت به من معارف ومناهج ثم يشتغل على تلك المناهج ويدارسها ويقارب بها الإبداع الأدبي.

وقد كان للنقاد العرب السبق في تبنى هذا التفكير النقدي الجديد والاشتغال عليه كما كان لهم الفضل على الناقد الجزائري في تسهيل تلك المعرفة وجلبها إلى مدونتنا النقدية، ومن أهم تلك الأقلام نجد دراسات كل من "كمال أبو ديب، صلاح فضل ، عبد السلام المسدي، عبد الله الغذامي ، نبيلة إبراهيم"[3] وغيرهم الكثير.

4- المناهج النصانية في النقد الجزائري:

4-1- المنهج البنيوية:

1- ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، رؤية إسلامية، ص.11.

2- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للنشر، الجزائر، 1997، ص.133.

3- خلف الله بن علي، النقد السيميائي في الجزائر، من خلال كتاب جماعي موسوم بالنقد العربي القديم في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مطبوعات المركز الجامعي تيسمسيلت، 2015، ص.393.

البنيوية ***Structuralisme*** من المناهج الحداثية النسقية، فهي منهج يهتم بالنسق اللغوي الداخلي النص الأدبي؛ أي هي تركز على دراسة النص الأدبي من الداخل تحت شعار النص ولا شيء غير النص، والنبوية لم تكن إلا تتويجا لجهود الدراسات الألسنية "يأتي على رأسها جهود المدرسة السويسرية (التي قد تسمى أحياناً حلقة جنيف)، بزعامة العالم اللغوي السويسري فاردیناند دي سوسير (1854-1913) مؤسس اللسانيات الحديثة وذلك عبر محاضراته الشهيرة"[1]. وأهم ما يميز أعمال دي سوسير أنه درس اللغة بصفتها بنية مستقلة بمعزل عن التاريخ وتطور المجتمع الذي نشأت وتطورت فيه هذه اللغة، كما أنه يرى أن اللغة عبارة عنا نسق أو نظام من العلامات المترابطة فيما بينها.

إن الذي يحدد المعنى حسب المنهج البنيوي هي تلك العلاقة الموجودة بين مختلف العلامات اللغوية من توافقات وانسجامات دلالية الهدف منها الوصول إلى الحقيقة الضمنية وهذه هي الميزة التي تنفرد بها البنيوية عن المناهج الأخرى؛

أي التركيز على شكل اللغة والبحث في نظامها اللغوي ومن ثم اكتناه المعنى أو الدلالة، فهي تنطلق من فكرة أن النص الأدبي عالم داخلي والمحور الذي يقوم عليه هو اللغة.

وقد شدّد دي سوسير على دراسة اللغة "من خلال بنيتها الداخلية دون التركيز على الدراسة التاريخية الخارجية، ممثلا لذلك بلعبة الشطرنج"[2]. ومن المعروف أن البنيوية قد أفادت الكثير من ألسنية سوسير الذي يعد الملهم الأول للبنيويين، وأول روادها.

كما أفادت أيضا الكثير من مقولات من المدرسة الروسية التي اهتم روادها أو بالأحرى طرحوا العديد من القضايا في هذا المجال وعلى رأسها أدبية الأدب، وقضية الشعرية، إضافة إلى دعوتهم للاهتمام بالجانب الفني الشكلي في النص على حساب المضمون وكذا الظروف الخارجية المحيطة به، لذلك نجد أن الشكلانية هي القاعدة الأساس التي انبثقت منها مجموعة من العلوم الأخرى التي لها علاقة متينة بالبنيوية كالسيميائية والأسلوبية والشعرية والشعرية"[3].

1- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص.64.

2- حاتم الصكر، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص.89.

3- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص.66.

ولو نرجع إلى الوراء قليلا نجد أن نقاد الأدب في القرن التاسع عشر وأثناء قراءاتهم للنصوص الأدبية وتحليلها كانوا يعتمدون على الخلفية التاريخية والمعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية، كما يعتمدون على سيرة الذاتية للكاتب، إلا أن هذا لم يقنع الشكلانيين الروس فأرادوا أن يجعلوا من النقد الأدبي علمنا قائما بذاته خارج أي عوامل تاريخية أو سياسية أو اجتماعية بل التركيز على النص فقط، وكذلك أكد رواء هذا التيار على التركيز على الخاصية الأدبية للتمييز بين النص الأدبي والنص العادي.

وقد ارتكزت الشكلانية الروسية على حلقتين رئيسيتين تمثلت الأولى في حلقة موسكو اللغوية، ثم تلتها حلقة سان بيتر سبورغ، وقد جاءت هذين المدرستين بأفكار ورؤى جديدة مضادة للماركيسة، كما أنها عزلت النص عن كل ما يحيط به من ظروف خارجية، لتهتم فقط بشكل اللغة وشعريتها وأدبية النص.

ومن هنا تأثرت البنيوية بالمدرسة الشكلية وتوافقت معها في الكثير من النقاط ومن ذلك أن البنيوية تهتم معها في الكثير من التقاط من ذلك أن البنيوية تهتم بلغة النص الأدبي شكلا ومضمونا وبنسق ونظام هذه اللغة التي يتشكل منها. إذن فالبنيوية منهج نصاني يقارب النص الأدبي من الداخل مقاربة محايثة مرتكزا على ما جاءت به النظريات والحلقات اللغوية الغربية في هذا المجال.

أما إذا انتقلنا إلى الساحة النقدية العربية فإننا نجد الكثير من النقاد الذين تبنوا هذا المنهج في دراساتهم القيمة نذكر من بينهم: "سيزا قاسم، حميد لحمداني، جمال شحيد، كمال أبو ديب، يمنى العيد"[1] وغيرهم ممن أبدعوا في هذا المجال، إلا أننا سنركز حديثنا حول إبداعات ودراسات النقاد الجزائريين في تبنيهم للمنهج البنيوي على غرار كل من عبد المالك مرتاض، وعبد الحميد بورايو، اللذين استطاعا العمل بهذا المنهج، وفرض بصمتها في الساحة النقدية العربية على الرغم من اختلاف الرؤى الفكرية والمنهجية بينهما.

يعد مرتاض الرائد الأول للبنيوية في الخطاب النقدي الجزائري وفي هذا السياق يشير الباحث أحمد شريبط إلى البداية الفعلية للنقد البنيوي في الجزائر سنة 1983 وذلك حسب رأيه "هي السنة التي صدر فيها كتاب مرتاض النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ وهو يرى أنه

1_ يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص.74.

ذو قيمة وثراء لغوي وأكثر جذبا للقراء"[1]، حتى أن مرتاض يستخدم لغة راقية وغريبة في الوقت نفسه؛ أي أن لا مألوفيتها هي سر جماليتها.

أيضا من الدراسات التي تناول فيها الناقد عبد المالك مرتاض هذا المنهج نجد كتاب (الألغاز الشعبية الجزائرية) وكتاب (الأمثال الشعبية الجزائرية) والعديد من الدراسات والمقاربات التي اشتغل فيها الناقد بالمنهج البنيوي، إلا أنه كثيرا ما كان يزاوج بينه وبين مناهج أخرى، وذلك من أجل الوصول إلى حقيقة النص الأدبي وتفكيك بنياته الكبرى.

أما الناقد عبد الحميد بورايو فقد قام بقراءة أولى في قصص إسماعيل غاموقات "الأجساد المحمومة"، حيث طبق عليها المنهج البنيوي، ولعل أهم ما يميز هذه الدراسة هي أنها محاولة بنيوية تكوينية متقدمة حاول الناقد من خلالها دراسة البنية السردية لـ"الأجساد المحمومة" لإسماعيل غاموقات وفق رؤية وصفية تحليلية وبإجراءات ومصطلحات جديدة، لكن هذه المحاولة لم تكتمل منهجيا، إلا في كتابه (القصص الشعبية في منطقة بسكرة- دراسة ميدانية) الذي يعد تجربة بنيوية تكوينية ذات طابع تطبيقي راقي في الخطاب النقدي الجزائري[2]، والملاحظ على دراسات الناقد عبد الحميد بورايو والتي قارب بها النصوص الأدبية وفق المنهج البنيوي أنه تأثر كثيرا بنهج ونظرية "بروب"، أيضا نجد من الأعمال التي اشتغلت على هذا المنهج ما قدمه الباحث حسين خمري في كتابه "بنية الخطاب الأدبي" والذي أبان فيه عن بعض الإجراءات والمصطلحات البنيوية[3].

4-2- التفكيكية:

وهي منهج ما بعد حداثي يشكك في امتلاك النص لمعنى واحد ثابت، ويؤكد أن النص يمتلك عددا لانهائيا من المعاني، ويعد الفرنسي "جاك دريدا" المنظر الأول للمنهج التفكيكي، وذلك في أواخر الستينيات من القرن الماضي من خلال "ثلاثة من كتبه، وهي؛ الكتابة والاختلاف "***L'écriture et la différence***"، الصوت والظاهر "***La voix et le phénomène***"، في علم الكتابة "***De la grammatologie***""[4].

---

[1]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص.122.

2- يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص.12.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص.127-128.

4- المرجع نفسه، ص.153.

أما إذا انطلقنا من مصطلح التفكيك ***(déconstruction)*** فإننا نجده يحمل معنى "الهدم والتخريب والتفكيك من أجل إعادة بناء أي خطاب أو رؤية فكرية معيّنة، ومن ثم الوصول إلى مركز النص»[1]، هذا يعني أن التفكيكية لا تثبت على معنى أحادي أو يقيني، بل هي في حد ذاتها تقوم على مبدأ الشك والتقويض، وهذا ما نلاحظه من خلال الدراسات التي تم الاشتغال فيها بالمنهج التفكيكي ومعظمها تقوم على معاني لانهائية جديدة.

كما أن زئبقية مصطلح التفكيك ولا ثباته جعل الكثير من النقاد لا يرون فيه صفة المهج أو النظرية الخاصة باللغة "لا يمكن اعتباره منهجا قائما بذاته لأنه يفتقد الخصوصية والدلالة الإجرائية، ولا يمتلك أدوات ثابتة...[2]، بمعنى أن التفكيك هو مجرد طريقة لقراءة النصوص، وفك شفراتها ثم إعادة بنائها. وقد أكد بعض النقاد على أن التفكيك ليس منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج، خصوصا إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية أو التقنية[3].

أما إذا انتقلنا إلى الساحة العربية فإننا نجد الناقد السعودي عبد الله الغذامي رائد هذا الاتجاه في النقد العربي المعاصر، وذلك من خلال كتابه الخطيئة والتكفير، وقد أبان الناقد عن إستراتيجية التفكيكية في عدة دراسات إذ يقول: "لمدارسة أي نص لابد أن نميزه على أنه جسم ثم عضو ثم نتبين العلاقة بين أعضاء الجسد لننتقي أهم وأخطر عضو في النص، وهكذا نصل إلى تشريح النص ولكن بنية البناء لا الهدم"[4]، بمعنى أن هذه القراءة والممارسة التفكيكية الهدف الرئيس منها حسب الناقد وهو الهدم من أجل البناء أو إعادة البناء، أي أن هذا النوع من القراءة إيجابي ليس له سلبيات التخريب والهدم والخلخلة والعشوائية.

وقد أكّد عبد الله الغذامي على تشريحيته في موضع آخر فقال: "والتشريحية تعتمد على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطلقياته فتنقضها، وبهذا يقضي القارئ على المتركز المنطقي"[5]، أي أن القراءة التشريحية الغذامية للنص هي قراءة من أجل إعادة البناء وضبطه، وهذا في حد ذاته إجراء من بين أهم الإجراءات التي تقوم عليها التفكيكية والتي يمكننا الإشارة إليها فيما يلي:

1- ينظر: عبد الله عادل، التفكيكية سلطة العقل وإرادة الاختلاف، دار الحصاد، دمشق، دار الكلمة، ط.1، دمشق، 2000، ص.131.

2- بن عبد العالي عبد السلام، ميثولوجيا الواقع، دار توبقال، الدار البيضاء، 1999، ص.83.

3- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص.173.

4- ينظر: عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ط.2، 1993، ص.103.

5- ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي، ط.6، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص.55.

البحث عن التناقضات في النص الأدبي، تفكيك النص وهدم معناه، بناء معنى جديد والبحث عن المسكوت عنه داخل النص الأدبي. والذي يركز جيدا على مبادئ وإجراءات المنهج التفكيكي يجد أن هناك علاقة مشابهة بينه وبين النقد الثقافي الذي يبحث في الأنساق المضمرة للنص الأدبي.

ومن بين النقاد العرب الذين اشتغلوا بهذا المنهج في أبحاثهم ودراساتهم نجد عد العزيز حمودة، محمد أركون، فتحي تريكي، عبد المالك مرتاض وغيرهم.

أما إذا انتقلنا إلى الساحة النقدية الجزائرية فإننا نصطدم ببعد الناقد الجزائري عن النقد الألسني الغربي آنذاك شأنه شأن النقد العربي المعاصر، خاصة وأن تلك المناهج والنظريات غربية المنشأ؛ فمنها ما هو سياقي خارجي ومنها ما هو نسقي داخلي، وعند تأثر النقد الجزائري بهذه المناهج عامة والنصانية خاصة اعترضه مشكل الترجمة والتطبيق، وهذا ما أدى بنقادنا إلى الخلط المنهجي والاضطراب المصطلحي والتفكيكية خير أنموذج على ذلك، ورائد هذا الاتجاه في الجزائر الناقد عبد المالك مرتاض الذي يعد أول ناقد يشتغل على المنهج التفكيكي في الجزائر، وذلك من خلال كتابه ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد سنة 1986، والناقد مرتاض "سيد النقد التفكيكي دون منازع وقد اهتدى إلى التفكيكية في نهاية الثمانينيات»[1].

أيضا مؤلف الآخر "أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة"، ومدارسته لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ من خلال خلطه بين المنهج التفكيكي والسيميائية، وقد اشتغلنا في الفصول اللاحقة على هذه الكتب مركزين عملنا على المنهج السيميائي لدى هذا الباحث.

كما يمكننا أن نسلط الضوء على الدراسة التي جاء بها الطاهر رواينية والتي حملت بعض الإجراءات والمصطلحات التفكيكية والموسومة بـ: " الكتابة وإشكاليات المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار"[2]. أيضا وجدنا ترجمة عمر أزراج لثلاثة نصوص

1- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص.163.

2- المرجع نفسه، ص.163.

تفكيكية من النقد الإنجليزي، وكذلك دراسة سليمان عشراتي النظرية حول التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا[1].

وفي الأخير يمكنا أن نصل إلى أن التفكيكية منهج هدم وبناء في آن واحد، بمعنى أن التفكيكية تهدم معنى النص أي المعنى التقليدي المتعارف عليه وتبني معاني جديدة لا نهائية قد لا يصل إليها كاتب النص نفسه.

4-3-النقد الأسلوبي في الجزائر:

الأسلوبية من المناهج القديمة الحديثة، وقد أكد معظم النقاد على أن بدايتها كانت في العصر الحديث مع عالم اللغويات السويسري فرديناند دي سوسير كان هذا في بدايات القرن العشرين، والذي فتح المجال أمام واحد من أشهر تلامذته وهو "شارل بالي" لكي يؤسس لنا منهج الأسلوبية التي تقوم "على علم اللغة الذي يتفرع إلى رسائل لغوية للتعبير عن معنى واحد وفق مجموعة من الأساليب"[2]. لذلك نجد أن الأسلوبية تبحث في الانزياح اللغوي وتبحث أيضا في ظاهرة التكرار، وتقوم أيضا بدراسة المستويات المختلفة للغة.

-اتجاهات الأسلوبية عند الغرب:

1/الأسلوبية اللسانية ***La stylistique linguistique*:** ورائدها شارل بالي يقوم هذا الاتجاه على الاهتمام بلغة النص فقط أي كل العناصر التي ترتكز عليها اللغة الإنسانية للتعبير عن شيء ما.

2/ الأسلوبية المثالية ***La stylistique idéaliste*:** وقد نتجت هذه عن أفكار كل من مولر فوامير وبيندتو كروتشه، بحيث يكون الأسلوب حسبهما تعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي.

3/الأسلوبية البنيوية***La stylistique structurale :*** وقد تزعمها كل من (رومان جاكبسون) الذي أكد على الوظيفة الشعرية للغة وتزفيتان تودوروف الذي ركز على الطابع الأسلوبي للخطاب اللغوي[3].

1- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص.163.

2-المرجع نفسه، ص.143.

3- خلف لله بن علي، الأسلوبية في النقد الجزائري، قراءات تحليلية في المنجز النظري والتطبيقي، حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، م.5، ع.10، فيفري 2018، ص.273.

-الأسلوبية عند العرب:

إن ظهور الأسلوبية في النقد العربي قد تأخر حتى منتصف سبعينيات القرن الماضي، ومن النقاد العرب الذين اشتغلوا على هذا المنهج نجد كل من السلام المسدي وصلاح فضل ومحمد عزام، ونور الدين السد وعبد وعلي ملاحي وغيرهم من النقاد الذين أبدعوا في هذا الحقل المعرفي وسنحاول في ما يلي عرض بعض النماذج العربية والجزائرية.

من بين أهم الدراسات العربية قيمة وجودة في البحث في مجال الأسلوبية نجد مؤلف عبد السلام المسدي (الأسلوب والأسلوبية) والذي عرّف من خلاله الأسلوبية "بأنها علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد النبوية لانتظام جهاز اللغة"[1]. وقد حوى هذا الكتاب معظم مفاهيم وإجراءات ومصطلحات المنهج الأسلوبي حتى أنه لقي إقبالا كبيرا من طرف النقاد والباحثين الذين اشتغلوا في هذا المجال، ففي الفصل الأول من هذا الكتاب والمعنون بـ: "إشكاليات وأسس البناء" نجد الناقد يتطرق فيها إلى نشأة هذا العلم وبداياته انطلاقا من ألسنية دي سوسير إلى رومان جاكبسون، أما فيما يتعلق بالفصل الثاني من الكتاب الموسوم بـ"العلم وموضوعه" يقوم فيه بدراسة البنى والظواهر اللغوية لعلم الأسلوب، بعد ذلك نجده في الفصول الأخرى من الكتاب يبحث عن الفروق الجوهرية بين الأسلوبية وبعض العلوم الأخرى المتقاطعة معها مثل (اللسانيات والبلاغة، فقه اللغة، النحو...) [2]، لكن ما نلاحظه على النقاد العرب في دراساتهم الأسلوبية هي تلك الفوضى المصطلحية والتلاعب المنهجي دون احترام خصوصية المنهج ومنشأه الغربي،

وهذا ليس مع المنهج الأسلوبي بل مع جميع المناهج النصانية الأخرى.

-الأسلوبية في النقد الجزائري:

المطلع على الخطاب النقدي الجزائري يرى قلة الدراسات التي اشتغلت على الأسلوبية في تلك الفترة، فقد مجرد محاولات من حيث الكم والكيف، كما أننا لا نعثر على باحث معين تخصص في هذا الاتجاه المعرفي، وهذه بعض جهود نقادنا في هذا النوع من المعرفة.

1- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص.86.

2- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982ن ط.3، ص.33-57.

نبدأ حديثنا عن المنهج الأسلوبي أو بدايات المنهج الأسلوبي في الجزائر مع الباحث عبد المالك مرتاض والذي تناول هذا المنهج في بعض دراساته تنظيرا وتطبيقا، وذلك في أحد فصول كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) "والذي عنوانه دراسة أسلوبية للأمثال الشعبية الجزائرية، حيث قام الناقد بالتعرض لمفهوم الأسلوبية وتاريخها وأهم إجراءاتها، ومن ثمّ تعرض إلى دراسة الجانب التطبيقي أسلوبيا»[1].

أيضا نجد محاولة الباحث عبد الحميد بوزوينة من خلال كتابه (بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي) وكذلك محاولة الباحث علي ملاحي عن شعرية السبعينيات والتي نلمس من خلالها بعض ملامح وإجراءات المنهج الأسلوبي في التجربة الشعرية الجزائرية[2].

وبالعودة إلى الناقد عبد الملك مرتاض الذي قام بدراسة تطبيقية تناول فيها هذا المنهج في مؤلفه الألغاز الشعبية الجزائرية، وذلك في الفصل الثاني من الكتاب حيث قام بدراسة كل البنى التركيبية عن طريق جدول إحصائي قام فيه الناقد بإحصاء بنيات الجمل التي تتشكل منها الألغاز، بعد ذلك نجده يستعمل إشارات ورموز رياضية وأشكال هندسية في مدارسته للألغاز الشعبية، كما تعرض لقضية الإيقاع في تلك الألغاز ورأى أنه كان إيقاعا متناسقا مع الدوال والمدلولات[3].

4-4-نظرية التلقي في النقد الجزائري:

نظرية التلقي من أهم نظريات ما بعد الحداثة وقد ظهرت سنة 1960 وهي نظرية أعادت الاعتبار للمتلقي بعد ما أغفلته المناهج السياقية والنسقية وقامت بالتركيز فقط على العلاقة القائمة بين النص والقارئ وهذا ما سيفضي إلى إنتاج المعنى لأن القارئ هو من يحدد أبعاد المتلقي،ز له دور إيجابي وفعال في تلقي النص الإبداعي بل ويعتبر مبدع آخر للنص، وقد انطلقت نظرية التلقي من جامعة كونستانس في ألمانيا على يد كل من (هاينز ياوس) و(فولفانج إيزر) فكان الأول (ياوس) "يهتم بمراجعة نظرية وتاريخ الأدب في حين كان آيزر يهتم بالبحث في قضية بناء المعنى"[4]،

1-يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، ص.148.

2-المرجع نفسه، ص.149.

3-بن علي خلف الله، الأسلوبية في النقد الجزائري، ص.283.

4- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ص.147.

أي أن كلاهما كان يعمل من أجل تأسيس نظرية جديدة مركزها المتلقي الذي يبدع في إنتاج المعنى بحيث تكون علاقة متينة بين الأدب والمتلقي حتى يتم مدارسة أي جنس أدبي دون أي اضطراب أو خلط منهجي.

-مرتكزات نظرية التلقي:

تقوم نظرية القراءة على مجموعة من العناصر الرئيسة التي تعد بمثابة أدوات إجرائية لمقاربة أي نص أدبي وفك شفراته المبطنة ويمكننا عرض هذه المرتكزات فيما يلي: (أفق التوقعات، المسافة الجمالية، ملء الفجوات، القارئ الضمني).

أ-أفق التوقعات:

هو مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ في تناوله للعمل الأدبي، أي "ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع يتوقف على ثقافة القارئ وتعليمه وخبراته السابقة"[1]؛ بمعنى أن المتلقي قبل تلقيه لأي عمل أدبي تكون لديه مجموعة من التوقعات المسبقة حول هذا العمل بعد ذلك وأثناء الممارسة ينشأ حوار بين توقعاته المسبقة حول هذا العمل الأدبي وبين ما يقدمه العمل بالفعل.

ب- القارئ الضمني:

هو القاري الذي يضعه الكاتب نصب عينيه أثناء عملية الكتابة فيضع له مجموعة من التوجيهات الداخلية تجعل تلقى القارئ لهذا النص ممكناً "هو بنية نصية تتوقع وجود متلقي دون أن تحدده بالضرورة... لذا فالقارئ الضمني شبكة من البني المثيرة للاستجابة مما يدفع القارئ لفهم النص"[2]، بمعنى أن الكاتب أثناء كتابة نصه يتخيل أمامه قارئا يتلقى الذي يكتبه فيقوم الكاتب يوضع أحداث وفجوات ويتصور كيفية تلقي القارئ الضمني لهذه الأحداث وكيف سيؤولها ويفسرها، هذا يعني أن القارئ الضمني ليس قارئا حقيقيا بل هو قارئ مفترض متخيل مضمر أو مخفي.

ج- المسافة الجمالية:

---

[1]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، ع.232، 1978، ص.323.

2- فولفانج إيزر، فعل القراءة، نظرية الاستجابة الجمالية، تر. عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، سوريا، 2000، ص.40.

هي المسافة التي تفصل بين أفق النص وأفق توقعات القارئ، وحسب ياوس "فإن القيمة الجمالية للنص تتحدد من خلال المسافة التي تفصل أفق النص وبين أفق توقعات القارئ"[1]، بمعنى أن المسافة الجمالية هي المسافة التي تفصل بين أفق النص وأفق توقعات الملتقى في حين تتلاشى القيمة الجمالية عند تطابق الأفقين أي كلما اتسعت المسافة الجمالية كان ذلك محققا للقيمة الجمالية للنص الأدبي.

أما إذا انتقلنا إلى الساحة النقدية العربية والتي دائما ما تتأثر أيضا بالنقد الغربي فإننا تعثر على الكثير من الدراسات النقدية التي اشتعلت على هذا المجال انطلاقا مما جاء به القدماء مثل: الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وصولاً إلى نقادنا المعاصرين. ولكي لا نطيل الحديث في قضايا التراث لأنه ليس موضوع بحثنا سنركز على ما جاء به النقاد المقاصرون فحسب.

لقد تناول النقاد العرب المعاصرون نظرية التلقى ولكن مع اختلاف في الاستعمال، وكذا في التعامل مع مصطلحاتها وإجراءاتها ومردّ ذلك الاختلاف كان على مستوى الترجمة والمظان التي استقى منها هؤلاء النقاد مادتهم المعرفية، وقد ترجمت هذه النظرية في نقدنا العربي بترجمات مختلفة من ذلك "ترجمة رعد عبد الجليل جواد حيث عنوان كتاب "روبرت هوليب ***Holippe Robert*** بعنوان (نظرية الاستقبال) في حين ترجم عز الدين إسماعيل نفس المؤلف بـ(نظرية التلقى)[2].

وهذا التضارب الحاصل بين النقاد لا نجده فقط في ترجمة المصطلحات بل حتى في التعامل مع المناهج والاشتغال بها، وهذا ربما راجع إلى الكبرياء الذي نجده لدى بعض الناقد، وكذا خلفياتهم الفكرية الخاصة بهم.

ومن بين الباحثين العرب الذين أبانوا عن تبنيهم لهذه النظرية الغربية والاشتغال على إجراءاتها في الساحة النقدية العربية نجد الباحث نادر كاظم والذي قام بدراسة نقدية متقدمة وفقا منهج ياوس (المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني) درس الناقد أنماط التلقي للمقامات وقد استعان في ذلك بالإجراءات ومفاهيم نظرية التلقي، من ذلك أفق التوقع.

1- المرجع نفسه، ص.65.

2- قاسم المسعود، نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي سؤال المنهج وأفاق التطبيق، مجلة العلامة، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، مج.1، العدد 03، 2016، ص.281.

في حين تبنى "حميد الحميداني" منهج أيزر في مؤلفه (القراءة وتوليد الدلالة تغير عادتنا في قراءة النص الأدبي) وقد تناول هذا الكتاب إشكاليات التعامل مع النصوص من حيث القراءة والتأويل. وقد اشتغل الحميداني "على العلاقة التي تربط القارئ بالنص الأدبي، متوقفاً عند الأسباب الأساسية لتغير علاقة القارئ بالنصوص الأدبية"[1].

أما إذا انتقلنا إلى الساحة النقدية الجزائرية فإننا سوف نقع على بعض الأعمال القيمة في هذا المجال ومن ذلك ما قدمته الباحثة (غنيمة كولوقلي) في كتابها (نظرية التلقي: خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظرية الاتصال). وقد تطرقت الباحثة إلى أهم روافد نظرية التلقي، مشيرة إلى ما جاء به مؤسسو هذه النظرية (ياوس وأيزر) ، وأهمية منهجها في الارتقاء بهذه النظرية. ثم تتوصل إلى مجموعة من النتائج والتي لخصناها فيما يلي:

- رغم أهمية النقلة التي أحدثها (ياوس) في اتجاهه نحو تاريخ الأدب والمتلقي، إلا أن جماليته ألحق بها عجز وقصور بسبب التاريخانية التي ضيقت مختلف مفاهيمه حول التلقى.
- العمل الأدبي يتطلب نظرية تعالجه بشكل أكثر جدية، ولا تلغي أي عنصر عناصره (المؤلف/ النص/ القارئ)[2].

ومن بين النقاد الجزائريين الذين اشتغلوا على هذا المنهج نجد الباحث (مسعود قاسم) في كتابه (جماليات المتلقي المرجعيات المعرفية والآليات الإجرائية) فتتطرق إلى الأصول المعرفية لهذه النظرية التي اتكأت عليها؛ كقضية أفق التوقع، المساحة الجمالية، المنعطف التاريخي، القاري العادي والقارئ الضمني وغيرها من المفاهيم التي لها علاقة بنظرية القراءة[3].

والمتتبع لما أنتجه نقادنا في هذا المجال، يجده في معظمه عبارة عن جمع ورصف لما أنتجه الخطاب النقدي الغربي بالدرجة الأولى والخطاب النقدي الغربي بدرجة ثانية. وتجدر الإشارة هنا إلى أننا تجنبنا الحديث على المنهج السيميائي في المدونة النقدية الجزائر باعتباره موضوع بحثنا والذي سنفصل فيه الكلام فيما يلي من خلال فصول بحثنا.

1- المرجع نفسه . ص.ص.283-282.

2- عبد الحميد بيقة، نظرية القراءة وتلقي النقد الجزائري المعاصر لها، مجلة آفاق علمية المركز الجامعي تمغاست، الجزائر، مج.13، ع.3، ص.278.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.279-280.

مجمل القول في تقديرنا أن المدونة النقدية الجزائرية قد مرت بكل المحطات المنهجية للنقد الحديث والمعاصر بدءا المناهج السياقية، فقد كانت باكورة النقد المنهجي في بلادنا فوجدنا أن أول منهج تبناه نقادنا هو المنهج التاريخي حيث حاول الناقد الجزائري أن يساير الخطاب النقدي العربي في هذا المجال للتأسيس، لأن نقادنا كما هو معروف تأخروا على غيرهم لأسباب عدة على رأسها الاستعمار الفرنسي، وفى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي توجه الكثير من نقادنا إلى المنهج الاجتماعي تماشيا مع تبني الدولة الجزائرية للنظام الاشتراكي، إثر ذلك وجدنا أن بعض تقادنا لجأوا إلى تطبيق معطيات النقد النفسي على النصوص الأدبية اقتداء بما انتشر في الساحة النقدية العربية.

لقد أنتج نقادنا كما معتبرا من الأعمال النقدية في مختلف هذه المناهج، وقد تراوحت هذه الأعمال من حيث مستواها بين الجودة ودون ذلك. باعتبار أن الممارسة النقدية تختلف من ناقد إلى آخر ومن ظرف إلى آخر.

ونهاية سبعينيات القرن الماضي توجه نقادنا -مسايرة لما استجد في الساحة النقدية العالمية- إلى المناهج النسقية بكل معطياتها المنهجية انطلاقا في البنيوية مرورا بالأسلوبية وصولا إلى السيميائية، وقد حاول الناقد الجزائري في بداية الأمر أن يؤسس لهذه المناهج ويبسّط مفاهيمها وآلياتها الإجرائية للمدارس في بلادنا، ثم وجدنا أن ثلة من هؤلاء النقاد قد عكفوا على تطبيق تلك الآليات الإجرائية على مختلف النصوص الأدبية، وقد انتج نقادنا كما هائلا من المعرفة النقدية في هذا المجال وقد غلب على معظمها الجانب الأكاديمي من خلال الرسائل الجامعية (ماجستير ودكتوراه) في مختلف الجامعات الجزائرية.

الفَصْل الأوَّل

الممارسة السيميائية في النقد الجزائري المعاصر

1-السيميائية المنهج والمصطلح

2-المنهج السيميائي بواكيره ومنطلقاته ومساراته

3-اتجاهات السيميائية

4- المنهج السيميائي في الجزائر البدايات والأعلام والمنجزات

4-1-الممارسة السيميائية في أعمال عبد الملك مرتاض

4-2-الممارسة السيميائية في مدوّنة رشيد بن مالك

4-3-تجليات السيميائية في المنجز النقدي لدى "السعيد بوطاجين.

4-4-تجليات السيميائية في أعمال عبد الحميد بورايو النقدية

الفصل الأول
تلقي النقد السيميائي في الممارسة النقدية الجزائرية المعاصرة

1-السيميائية المنهج والمصطلح:

السيميائية من المناهج النسقية التي شغلت مساحة واسعة من الساحة النقدية الغربية والعربية معا، وهي من أكثر المناهج توظيفا في مقاربة الخطاب الأدبي وقد تميزت بتعدد آلياتها الإجرائية، وقد اختلف الباحثون في تحديد مفهوم دقيق لها؛ كونها تستمد مبادئها وأسسها من مجموعة من المعارف المختلفة والمتعددة.

السيميائية ***(Sémiotique)*** هي علم معاصر نشأ بين نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين في المدونة النقدية الغربية على يدي العالم اللغوي السويسري ف. دي سوسوير ***(de Saussure) Ferdinand*** **(1857-1913)**، والفيلسوف الأمريكي شارلز سندرس بيرس ***(Charles Sanders Peirce)*** **(1899-1914)** فهي "العلم الذي يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية"[1]، فالعالم اللغوي (دي سوسير) هو أول من تنبأ بولادة علم مستقل هو السيمولوجيا ***(Sémiologie)*** حيث قال في هذا الصدد "اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار مطابقة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية ...الخ"[2]؛ هذا يعنى أن سوسير كان يرى في اللغة مجموعة من الإشارات والرموز التي تسهل عملية التواصل ونقل الأفكار بين الناس وهذه في نظره مهمة السيميولوجيا.

وإذا رجعنا إلى مصطلح ***Sémiotique*** فهو يعود إلى العصر اليوناني "من أصل اليوناني ***Sémeion*** الذي يعنى علامة و***loges*** الذي يعنى خطاب وبامتداد أكبر كلمة ***loges*** تعنى العلم، فالسيمولوجيا هي علم العلامات"[3]، أيضا نجد الباحثة البلغارية (جوليا كرستيفا) تشير إلى أن

---

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 93.

[2]- عز الدين مناصرة، السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، ت رشيد بن مالك، ط2، الجزائر، 2010، ص.29.

[3]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، سنة2010،

مصطلح سيميائية يعنى "استعادة للمفهوم الإغريقي لمصطلح ***semeion*** علامة مميزة (مخصوصة) أثر، قرينة، سمة، مؤشرة، دليل، سمة منقوشة أو مكتوبة، بصمة، رسم مجازي..."[1].

من خلال اطلاعنا على بعض التعريفات حول مصطلح ***Semiotique*** أو علم العلامات فإننا نلاحظ أن كل هذه التعريفات تتشابه من حيث حمولتها الدلالية؛ وهي أن هذا العلم يهتم بدراسة اللغة انطلاقا من رموزها وعلاقاتها ودوالها والتي من خلالها يتشكل المعنى.

وإذا أردنا أن نتعرض لمفهوم السيميائية عند الفيلسوف والعالم اللغة الأمريكي (شارل سندرس بورس ***(Charles Sanders Peirce)*** نجده يربطها بالمنطق فيقول: "السيميوطيقا هي المنطق في حد ذاته، والسيميوطيقيا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات"[2]، إذا (بورس) يدرس "العلامة" وفق المبدأ الفلسفي الذي تقوم عليه قبل أي شيء أخر، لأنه يرى في السيميولوجيا جزء من الفلسفة، أما ألجيرالد جوليان غريماس ***(Greimas Algerades Julien)*** فيرى بأنها "علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف البعدين، وهو علم قديم المنبت"[3]. كما تعرض لهذا العلم بالبحث والتعريف والتأسيس له ثلة من العلماء الغربيين نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر كل من تزفيتان تودوروف وغريماس وجوليا كريستيفا وجون دوبوا وجوزيف راي دوبوف وجوزيف كورتيس وغيرهم الكثير.

من خلال هذه التعاريف يمكننا أن ننتقل إلى موضوع هذا الاتجاه والذي حددته الباحثة جوليا كريستيفا بقولها: "إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون وهو السيميوطيقا (من الكلمة اليونانية ***Sémion***) أي العلامة"[4]، نفهم من هذه المقولة أن العلامة هي مدار كل الأنظمة التواصلية سواء اللسانية وغير اللسانية، ولكن ليس في منظورها فقط بل إن ركيزة هذه العلم التي تقوم عليها هي مصطلح ***"Signe"*** "العلامة".

---

[1]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 131

[2] ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.17.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص.17.

[4] عصام خلف كامل، الاتجاه السميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان 2003، ص.26.

مما سبق نلاحظ توافقا وتواشجا بين مفهوم السيميائية والذي يتمحور حول علم العلامة وموضوعها والذي يقوم هو الأخر على العلامة.

كذلك يعرفها الناقد المصري صلاح فضل بقوله: «هي علم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة[1]، بمعني أن السيميولوجيا لا تدرس العلامة (الدال) فقط بل حتى كيفية الوصول إلى المعنى فمثلا في تحليلها للنص الأدبي قد تخلل مجموعة من الرموز لتخرج بمدلول واحد أو قد تدرس علامة واحد وتؤولها إلى العديد من المعاني.

أما جميل حمداوي فيرى "أن السيمياء عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فنولوجيا ودلاليا"[2]، نفهم من هذا القول أن السيمياء يبحث في الدلالة انطلاقا من تفكيك الدال ثم البحث في البنية العميقة التي تخفى أكثر مما تصرح به البنية السطحية، فتحول الظاهرة الصوتية للدوال إلى ظاهرة مدلاولات ذات معاني متعددة.

في حين يعرفها الباحث المغربي مبارك حنون بقوله: "هي دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية"[3]، فالناقد هنا يختزل دور السيميائية في دراسته العلامة غير اللسانية فقط، ولكن هذا العلم أشمل من هذه الرؤية المحدودة -إن صحّ التعبير- لأن العلامة في أصلها لسانية وغير لسانية «العلامة وصلتها بالمعنى هي بيت القصيد الذي من أجله يسعى النقد الإبيستمولوجي للسيميائيات سعيا حثيثا للوقوف على قانون الدلالة وقواعد أنساقها العامة"[4]، بمعنى أن النقد السيميائي يدارس العلامات من مختلف زواياها سواء كانت لسانية أو غير لسانية.

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، 18.

[2]- عائشة حمادو، السيميائية في النقد العربي المعاصر، حول المفهوم وإشكاليات التلقي، مجلة الباحث المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، مج.7، العدد 1 الجزائر، 30-06-2015، ص.10.

[3]- مبارك حنون، دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص.29.

[4]- أحمد يوسف، السيميائيات ومرتكزاتها الابستمولوجية، مجلة سيميائيات تصدر عن مختبر السيميائية وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ع2 السنة الثانية خريف 2006، ص.37.

من هنا نجد أن مصطلح السيميائية لقي إقبالا كبيرا من قبل النقاد والباحثين العرب الذين تعددت واختلفت أحيانا تعريفاتهم لهذا المصطلح باختلاف نظراتهم وكذا المصادر التي استقوا منها معارفهم في هذا المجال.

ثم إن السيميائية نظرية واسعة ولا يمكن الإلمام بكل جوانبها ولا يمكن ضبط تعريف شامل وموحد لها، وهذا ما أكده سعيد بنكراد في قوله: "ليست سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته؛ أي معانيه، وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني"[1].

و كل هذه التعاريف والآراء حول مصطلح السيميائية في الوطن العربي وعند الغرب، رغم تضاربها واختلافها في الشقين المصطلحاتي والمفاهيمي إلا أن هذا يزيد من قيمة هذا الشق من المعرفة بتنوعه واتساع رقعة مباحثه، وهذا طبعا لا ينقص من قيمة هذا العلم الذي فرض نفسه ومكانته وسط المناهج النقدية المعاصرة.

إذا ركزنا في تعريفات النقاد الغربيين والعرب للسيميائية فإننا نجد بعض الاختلافات في وضع المصطلح الذي يعد هو لب المنهج وثمرة جهود الدارسين وتتويجا لأفكارهم وإسهاماتهم، طفت على سطح المدونة النقدية الغربية والعربية معا تضارب واختلاف في تبني أو ترجمة مصطلح السيميائية، في مظانه الأصلية (الغرب)؛ أين ظهرت بوادره الأولى وذلك حين أطلق عليه (فيردناند دي سوسير) مصطلح (السيميولوجيا) في حين أن بيرس أطلق عليه مصطلح (السيميوطيقا) ومن هنا تنوعت نظرة السيميائيين لهذا المصطلح واختلفت اصطلاحاتهم فظهرت تسميات كثيرة يعتريها بعض الاختلاف والتباين، فمنهم من يقول بـ «السيميولوجيا ***Sémiologie*** أو ***Séméiologie*** التي هي الدراسة النسقية للأعراض المرضية ومنهم من يطلق عليها -السيميائية- السيميوطيقا ***Sémiotique*** (***Sémoitics***) والسيميائيات التحليلية ... وكذا السيماسيولوجيا"[2]، هذا الاختلاف في التسمية يلتبسه اختلاف في الرؤية والثقافة ينضاف إليه كبرياء الناقد في الانتصار للغته وترسانته المصطلحاتية.

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.18.

[2]- أحمد يوسف، السيميائيات ومرتكزاتها الإبستومولوجية، ص.34.

ومن بين أهم المصطلحات التي تتداخل مع هذا المفهوم نجد ***Séméiologie***, ***Sémasiologie***, ***Sémanalyse***, ***Sémiotique***, ***Sémiologie***[1]، ورغم هذا التعدد المصطلحي بين الباحثين والنقاد في ضبط تسمية هذا العلم إلا أنه ورغم هذا الاختلاف يبقى معنى ودلالة هذا العلم هي دراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية واستكشاف ما ينضوي تحت هذه العلامات من دلالات كامنة.

وفي النقد الغربي وجدنا أنهم -وبمختلف طوائفهم ولغاتهم- قد اتفقوا على تسميتين: هما "السيمولوجيا والسيميوطيقا، ويفضل الأوروبيون مفردة السيميولوجيا التزاما منهم بالتسمية السوسرية، أما الأمريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها بيرس"[2]، أما إذا انتقلنا إلى الساحة النقدية العربية فإننا نلفي فوضى كبيرة في تسمية واستعمال لمصطلح السيميائية وذلك ناتج عن اختلاف مصادر نقلهم للمصطلح إضافة لعدم تطابق الخلفيات الفكرية والفلسفية والعقدية التي أنجبت المصطلح مع الخلفيات العربية وكذلك عدم اتفاق العرب في هذا المجال رغم وحدة اللغة.

من النقاد العرب الذين اشتغلوا على هذا العلم في ممارستهم النقدية نجد "رشيد بن مالك، عبد الملك مرتاض، عبد الله الغذامي، سيزا قاسم صلاح فضل، عبد السلام المسدي... وغيرهم، لكن ما يلاحظ ويؤخذ على تسمياتهم العديدة لهذا المصطلح أنها اتسمت بالتباين والتعدد، فنجد الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض يستعمل مصطلح السيميائية في كثير من دراساته "فقد استحسن مصطلح سيميائية، والتي يقصد بها العلامة التي ترمز إلى شيء ما"[3]، كذلك نجد هذه التسمية في العديد من كتبه من ذلك "دراسة سيميائية تفكيكية لنص أين ليلاي ؟، وكتابه ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية"[4] هذا يعنى أن الناقد انتقى هذه التسمية بعناية خاصة وجد أنها تتناسب وهذا المنهج، ولكن ما يعرف على الباحث (عبد الملك مرتاض) أنه أحيانا لا يثبت في توجهه ولغته وهو ما لمسناه في دراساته خاصة ما تعلق منها بالمنهج أقصد

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.13.

[2]- عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص.16.

[3]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.14.

[4]- المرجع نفسه، ص.14.

الخلط المنهجي وكذلك إشكالية المصطلح فنجده يخلط ويعدد في تسميته للعديد من المصطلحات من جهة ثم يرجع إلى اختياره لبعض المصطلحات وهذا التناقض يجعل القارئ في حيرة ومن ذلك "استعماله مصطلح الهيرومنطيقا بصورته الغربية كفرع من فروع السيميائية في بعض دراسته، ثم اقترح مصطلح التأويلية بدلا منه"[1].

أما الناقد السعودي عبد الله الغذامي فنجده لا يرتاح لهذه التسمية السيميائية فيقول "أجد في هذه الكلمة نفس ما يجده صلاح فضل فيها من خشية (أن يفهم القارئ العربي من السميائية شيئا يتصل بالفراسة... أو يربطها بالسيمياء، وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالشعر والكيمياء"[2]، حتى في استخدامه لمصطلح السيميولوجيا لا يظهر ارتياحه ويدخله الشك في ذلك فالغذامي يدرك خطورة هذه الترجمات التي قد توقع بالناقد فيما يسمى بـ"الخلط"، فنجده يتحفظ على المصطلح الذي يستعمله كثيرا (سيميولوجيا) فيقول "إني أستخدم عن كره مصطلح السيميولوجيا منتظرا مولد مصطلح عربي، يحل محلها معطيا كل ما تتضمنه من دلالات"[3]، هذا يعنى أن الناقد لا يرى في هذه التسمية ما يؤدي المعنى الكامل لمفهوم هذا المصطلح.

ومن التسميات التي نالت القبول من قبل النقاد والباحثين حول هذا المصطلح هو ما جاء به: عبد السلام المسدي حيث سماه بعلم العلامات أو علم الدلالات وذلك ما ورد في مؤلفة (الأسلوب والأسلوبية)حين قال: "علم العلامات ***La semoilogie***، هو علم افترض وجوده دي سوسير محددا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات[4]، هذا التعريب للمصطلح نال رضى الكثير من الناقد، فنجد عبد الله الغذامي يتفق مع المسدي ولكن يجد صعوبة في الربط بين هذه التسمية وملفوظ آخر، فيقول "هو تعريب سليم ولا اعتراض عليه، لولا أنني وجدت مشكلة في النسبة إليه حيث استعصى علي أن أقول مثلا :تحليلا علاماتيا بدلا من

---

[1]- هشام مداقين، التأويل في الهيمينوطيقا في الخطاب النقدي الجزائري، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة المسيلة، م11، العدد 01، الجزائر 2022، ص.271.

[2]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط04، مصر، 1998، ص.44.

[3]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.16.

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008، ص.182.

تحليل سيميولوجي"[1]، إذا هو يتقبل التسمية كليا أما المشكلة التي وقع فيها فيرى أنها شخصية وينسب الأمر لنفسه.

أما الناقد صلاح فضل فيفضل المصطلح الغربي دون ترجمة أو تعريب، حين يقول: "ولكننا نرى من الأفضل إطلاق الاسم الغربي، لأن النقل أولى من الاشتقاق في استحداث الأسماء الجديدة إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخلط"[2]، بمعني أنه حسم الإشكالية مبدئيا، فقرر أن يعود إلى أصل المصطلح من حيث التسمية تفاديا منه للاختلافات والصراعات التي يرى أنها قد توقع بالنقاد في مزالق خطيرة نتيجتها الخلط والتلفيق دون الخروج بنتيجة ثابتة ومتواضع عليها بشكل نهائي.

أما (سيزا قاسم) فتفضل استخدام مصطلح السيميوطيقا في قولها "وقد تولد اهتمامنا بالسيميوطيقا عندما بدأنا نتحرى عن منهج وأدوات تمكننا من الإنتاج الأدبي"[3] وتعنى مقاربته. كذلك نجد الباحث في هذا المجال ونقصد رشيد بن مالك يستخدم مصطلح السيميائية في كتاب السيميائية أصولها وقواعدها.

هذا الخلط المصطلحي الذي أصبح يهيمن على الساحة النقدية العربية له دوافعه وأسبابه والتي ترجع إلى الطرائق التي يتم بها استخدام هذه المصطلحات وكذا كيفية تداولها والاشتغال عليها والمصادر التي جاءت منها "إن التعامل مع مصطلحات هذه النظريات الغربية دون استيعاب أصولها العلمية وخلفياتها المعرفية التي تستند إليها يجعل منها -في أحيان كثيرة- مجرد كيانات بلا ذاكرة ولا تاريخ ولا مردودية"[4]، هذا يعنى أن قيمة المصطلح تكمن في فهم أصوله والتربة التي غرس فيها قبل البدء في ترجمته والاشتغال عليه.

فالمصطلح النقدي عموما هو منتج لغوي يقذف به في سوق التداول فإنما أن يشيع فيروج وإما أن ينبذ فيكسد، ثم فإننا إذا رمنا النظر في تسميات النقاد والباحثين العرب لمصطلح

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص.44.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.ص.15-16.

[3] سيزا قاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص.29.

[4] قادة عقاق، إشكالية ترجمة المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، جامعة سيدي بلعباس، م1،ع.2، الجزائر، 2011، ص.160.

السيميائيات الغربي "فإننا سنكتفي بالقول إن التسميات تعددت وتباينت حولها الآراء من باحث إلى أخر، إلى درجة عدم استطاعة القارئ الخروج بتسمية مقنعة، ومن خلال قراءتنا آثرنا تسمية علم العلامات للمسدي، ذلك أنها التسمية الأكثر دلالة على مفهوم المصطلح الغربي"[1].

هذا يعني أن هذه التسمية تخدم الدلالة المتواضع عليها عند الغرب ذلك أن معنى السيميائية عند الغرب هو علم العلامات وبما أن المسدي لم يخرج عن المصدر فهو على صواب في أعين جمهور النقاد.

وقد نادي الباحث عبد الله بوخلخال إلى التنسيق والتوحيد بين جهات المتخصصة رافضا انغلاقها على ذاتها لإن "ضعف التنسيق هو العلامة المميزة بين هذه الجهات والمؤسسات العلمية والثقافية المختلفة، أضف إلى ذلك اختلاف مشارب الأفراد الذين يساهمون في وضع المصطلحات وميل معظمهم إلى الفردية ومخالفة جهود الآخرين"[2]، هذا يعني أن وضع المصطلح وترجمته يحتاج تنسيقا وصرامة بعيدا عن كبرياء الناقد وميولاته الفردية والجهوية.

فقد تعددت الترجمات حول هذا المصطلح فقد نجد ستة وثلاثين (36) مصطلحا عربيا مقابل مصطلحين أجنبين متداخلين في المفهوم فنجد مثلا هذه التسميات على هذا المنوال «السيميائيات، السيميائية، السيميوتية، السيميات، السيامة، السماتية، السيمياء، علم السيمياء، السيميولوجيا... السيميوطيقة، السيميوتيكا، العلامتية..."[3]. ومن هنا نجد أن الإشكال واضح في ترجمة هذا المصطلح والصراع القائم حول التزام كل ناقد بترجمة محددة وأفكار فردية لا يمكن للمتلقين استيعابها نهائيا.

بالإضافة إلى هذا، فإن التعدد في الترجمة لا بد أن يكون وفق إجراءات وقوانين متفق ومتواضع عليها لذا يجب أن تضبط المصطلحات النقدية ضبطا صحيحا ومنظما أي مناسبة الدال لمدلوله الخاص به دون أي ملابسات أخرى. "إن بعض تلك المشاكل التي تقف أمام استفادتنا من النظريات الغربية المستوردة تكمن في الترجمة الواحدة للمصطلحات المختلفة أو الترجمات

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.16.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص.233.

[3] المرجع نفسه، ص.233.

المختلفة والمتعددة للمصطلح الواحد"[1]، إذا إشكالية المصطلح السيميائي تكمن في اشتقاقه ونحته وتعدد ترجماته كغيره من المصطلحات النقدية الأخر، سواء تعلق الأمر بالساحة النقدية الغربية أو العربية.

2- المنهج السيميائي بواكيره ومنطلقاته ومساراته:

يرجع ظهور دراسة العلامات اللغوية إلى ألفي سنة مضت وذلك أن الرواقيين "هم أول من قال بأن "العلامة ***Signe"*** دالا ومدلولا، وارتكزت السيميائيات المعاصرة على اكتشافاتهم الأولى"[2]، هذا يعنى أن علاقة الملفوظ بالمعنى علاقة قديمة بدأت من الرواقيين وطورها العرب القدامى ثم استمر البحث في هذه القضايا إلى أن استوي مع أبحاث كل من دي سوسير وبيرس.

بعد الرواقيين تأتي المرحلة الثانية بظهور القديس الجزائري أوغسطين والذي طرح أول سؤال يتعلق بهذا العلم وهو "ماذا يعنى أن نفسر ونؤول؟ وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة)""[3]، والتأويل هو من أهم الآليات التي تقوم عليها السيميائية خاصة فيما يتعلق بمقاربة النصوص الأدبية ومدارستها. وذكر دي سوسير في تعريفه لهذا العلم أنه توجد إرهاصات وإشارات تتعلق بالسيميائية منذ زمن بعيد "قد كانت هناك أفكار سيميائية متناثرة في التراثين الغربي والعربي على حد السواء"[4].

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فقد كانت مركزة دراستها على العلامات وذلك حين "تشظت فيها نظرية العلامات والإشارات مع المفكرين الألمان والانجليز في القرن السابع عشر"[5]، إذا كل الدراسات التي تتعلق بالسيميائية قديما وحديثا ركزت على موضوع العلامة والتي من خلالها نشأ هذا العلم وتطور تدريجيا، والذي اصطلح عليه فيما بعد السيميائيات.

فالعلامة هي البؤرة التي قام عليها التفكير السيميائي "يظهر أن بداية السيميائيات انطلقت من التفكير حول العلامة ومفارقتها"[6]، وتبقي هذه مجرد إرهاصات لظهور علم جديد بريادة

---

[1]- ينظر قادة عقاق، إشكالية المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، ص.160.

2- رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، ص.21.

[3]- المرجع نفسه، ص.22.

[4]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.11.

[5]- المرجع نفسه، ص.22.

[6] أحمد يوسف، السيميائيات ومرتكزاتها الإبستمولوجية، ص.37.

العالمين اللغويين دي سوسير وبيرس اللّذين أسسا لهذا الصرح المعرفي، أما هذه الإشارات التي تم ذكرها حتى وإن كانت تتعلق بالسيميائيات إلا أنها كانت تتعلق بالجانب الفلسفي ولم يكن لها اتصال مباشر بموضوع الأدب والنقد الأدبي إلا بعد الثورة النقدية التي شهدتها نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أين تنبأ دي سو سير بميلاد علم يدرس العلامات اللغوية في كنف الحياة الاجتماعية، وما جاء به العالم الأمريكي بيرس من خلال أبحاثه الفلسفية في علم العلامات واللذان كان لهما الفضل في ربط هذا العلم بالأدب والفن والنقد و"النظرية السيميائية واحدة من هذه الاتجاهات التي شقت طريقها النقدي بوضوح استنادا إلى أسس لسانية وبنيوية"[1]، بمعني أن هذا الاتجاه لم يعد يهتم إلا بدراسة النص الأدبي وفق إجراءات وضوابط بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية.

فالسيميائية مجالها مفتوح على كل ما له علاقة بعملية التواصل اللغو وغير اللغوي من خلال دراسة العلاقات التي هي فحوى الدرس السيميائي "وقد استطاعت النظرية السيميوطيقية أن تتوغل في مختلف مجالات الأدب والفن والثقافة بحكم أنها مجالات تتخذ من علامات النص الأدبي والإبداع المسرحي والسينمائي والتشكيلي هيكلا يمكن أن يشمل ثقافة متميزة وتصلح كمادة متعددة الأبعاد والأعماق للدراسة والتحليل"[2]، إذا استطاعت السيميائية أن تفرض علو كعبها في الدراسات النقدية خاصة في فترة الستينيات والسبعينيات في الغرب وذلك انطلاقا من اشتغالها على النصوص الأدبية ومدارستها لمختلف أشكال الفنون الأدبية.

وقد استطاعت السيميائية أن تجسد بصمتها في مجال النقد الأدبي وذلك بصلتها القوية باللغة أي المحور اللغوي "في مجال النقد الأدبي استطاعت النظيرة السيميائية ابتكار مناهج متسقة ومتنوعة لتحليل كل من الشعر والمسرحية والقصة، بأدوات تابعة من كل منها على حدة"[3]، وقد اقترن تطور هذا الاتجاه من خلال اتصاله بالأدب والنقد وغوصه في شتى المجالات التي لها علاقة به، متكئا على النسق اللساني الذي يعد المرجعة الرئيسية التي تنطلق منها السيميائية في دراستها لإبداع الفني.

---

[1] فيصل الاحمر، معجم السيميائيات، ص.59.

[2] نبيل راغب، موسوعة في النظرية الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، ط1، مصر، 2003، ص .370.

[3] المرجع نفسه، ص.371.

3-اتجاهات السيميائية:

تعددت الاتجاهات السيميائية بتعدد المنطلقات الفكرية والخلفيات الفلسفية لمتخصصي هذا الفرع في المعرفة وقد حصر الدراسون الغربيون هذه الاتجاهات في ثلاثة اتجاهات وهي "سيميائية التواصل، سيميائية الدلالة، سيميائية الثقافة"[1].

3-1-سيمولوجيا التواصل:

يذهب بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأن الولادة الفعلية لسيميولوجيا التواصل كانت على يد إريك بويسنيس (***Eric Buyssens***)، حيث يستمد هذا الاتجاه الكثير من مفاهيمه وأفكاره بالاستناد إلى اللسانيات وذلك انطلاقا من قول دي سوسير بأن "اللغة نسق من الإيحاءات التي لا تجسدها الأقوال والأفكار"[2]، نفهم من هذا الكلام تلك الإشارات هي وسيلة تواصلية مع الآخرين، حيث تكون مقصودا من المتكلم أو المرسل بنية تأثير في السامع.

فاللغة هي أداة للتّواصل والتبليغ وهذا ما أكده كل من "بريتو وجورج مونان وأندريه مارتيني وبوليسانس على أن وظيفة اللسان الأساسية هي التواصل"[3]، هذا يعنى أن اللغة هي محور تواصل بين المرسل والمرسل إليه بشرط أن تكون مقصودة وذات أثر، بحيث يؤثر المتكلم في المتلقي حتى يكون الكلام أو الدال له معنى وذات دلالة عميقة، تؤثر في المتلقي بشكل ضاغط.

سيميولوجيا التواصل قائمة على القصدية ولا يمكن أن تتحقق هذه القصدية إلى من خلال وعي المرسل بقيمة العلامات التي يسعى إلى إيصالها إلى الآخرين ثم مدى تأثيرها عليهم "فالتواصل يقترن بوعي المرسل وقصديته لا بأقواله فقط ومن ثم تحقيق فعل التواصل"[4]، نفهم من هذا القول أن علاقة الدال بالمدلول لا يمكن أن تكون عشوائية كقولنا مثلا السواد دلالة على الظلام بل أن نجعلها دلالة قصدية فنقول السواد قد يعنى الحزن أو علامة على الموت، فالغاية من السيميولوجيا التواصل هي أن يكون الكلام مقصودا ومؤثرا.

---

[1]- رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، ص 31

[2]- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص86

[3]- رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، ص 31

[4]- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص31

ولكي يكون للعملية التواصلية معنى فلا بد من وجود القصدية التي تحقق الغاية أو الهدف من هذا التواصل "فلا سبيل لفهم اللغة إذا نحن لم نفهم الخطاب ولا يمكننا فهم الخطاب إذ لم نأخذ بعين الاعتبار مقصد التواصل"[1]، بمعنى أن الخطاب لا بد أن يكوم مقصودا وموجها وهادفا يعنى لا يكون التواصل عقيما أو من اجل التواصل وفقط بل يجب أن يبنى الخطاب بوعي وسبق للغاية الموجودة حتى تحقق مقصدية التواصل.

كما أن سيميائية التواصل تقوم على مجموعة من العناصر الرئيسة ليتحقق مبدأ التواصل وهذه الوسائط هي: العلامة، القصدية، التأثير، الإقناع، ولا يقوم هذا المبدأ على العلامات اللسانية فقط بل يتعداها إلى انساق أخرى غير لسانية، فنحن نتواصل بمختلف الوسائل والعلامات لكن ليس شرطا أن يكون أساس التواصل منحصرا على العلامات اللسانية فقط؛ لذلك نجد مؤيّدي هذا الاتجاه يقسِّمون العلامة إلى أنواع لكن قبل الإشارة إلى هذه الأنواع يجب أن نعرف أولا مفهوم العلامة التي تشكل جوهر ولب العملية التواصلية، حيث يعرف دي سيوسير العلامة "بأنها وحدة ثنائية المبنى، تتكون من وجهين يشبهان وجهي الورقة ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر؛ الأول هو الدال ***Signifiant*** أما الثاني فهو المدلول ***Signifie***"[2]، هذا يعنى أن العلامة في نظر دي سو سير لا يمكن فصل دالها التعبيري من مدلولها المضموني، وأن أصلها قائم على الربط بين الدل والمدلول حتى يتحقق المعنى، ويرى سو سير "أن العلامة اللسانية لا تربط كائنا ما باسم، بل تصورا بصورة صوتية سمعية وما يجمع دالها بمدلولها مسألة اعتباطية، معرفا العلامة اللسانية بأنها مجموع ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول"[3] إذا لا يمكننا التواصل، دون أن تكون هذه العلامات ذات بعد دلالي تحكمه القصدية.

[1] عبد الجليل مرتاض، العلامة اللسانية بين الدلالة اللغوية والدلالة الشرعية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تلمسان، مج.2، ع.3، الجزائر، 2003، ص.11.

[2] مصطفى رقاب، اشتغال الآلية القصدية في العملية التواصلية وأثرها في فهم النص عند القرطاجني، مجلة المدونة، جامعة غرداية، مج.9، ع.1، الجزائر، 2022، ص.1039.

[3] سيزا قاسم، سيميوطيقا، حول بعض مفاهيم والأبعاد، ص.19.

أما بيرس فيري "أن العلامة أو المصور ***Représentâmes*** هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما أكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة للعلامة الأولى"[1].

ومن هنا قسم أنصار هذا الاتجاه العلامة إلى أصناف ويمكننا عرضها فيما يلي:

أ- **الأيقونة: *Icon*** و"هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبِّر عنها الطبيعة الذاتية للعلامة فقط"[2]، هذا يعنى أنه ثمة تشابه بين الموضوع والعلامة التي تحويه، إذا علاقة مشابهة بين الطرفين. كذلك نجد 'كوريه' يعرفها على أنها "إشارة تقيم علاقتها بموضوعها من خلال الشبه الموجود بينهما، مثلا الصورة الفتوغرافية هي مثال عن الإشارات الأيقونية؛ لأن هناك شبه بين ما تمثله والموضوع (الشخص)"[3]، يُفهم من هذا القول أن العلاقة بين الدال أي (الصورة) وموضوعها (الشخص) هي علاقة تشابهية ونستطيع أن نعلل هذه العلاقة منطقيا أو عقليا.

وقد تضاربت الآراء والأفكار حول طبيعة الايقونات فمنهم من يرى أن أصلها عرفية (الكلمة) في حين يرى بعضهم الأخر أنها أيقونة (الصورة)، لكن مهما تعارض النقاد إلا أن الأيقونة في مفهومها العام تمثل موضوعها؛ وذلك من خلال التشابه الحاصل بين الدال والمشار إليه "إن الأيقونة علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء أخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له"[4]، فهي تمثل ذلك الترادف الحاصل بين الدال والشيء المشار إليه.

ب-المؤشر: *Index*: ويتمثل في اتحاد الدال بالمدلول حتى يستمد قيمته ومعناه "المؤشر علامة تحيل على الموضوع الذي تعينه لأنها في الواقع متأثرة بهذا الموضوع"[5]، هذا يعنى أن المؤشر له علاقة دينامية وارتباط قوي بالموضوع الذي يمثله.

---

[1] المرجع نفسه، ص.26.

[2]- رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، ص.28.

[3] - عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات نقدية عالمية، ط1، سوريا (دمشق)، 1997، ص.05.

[4]- سيزا قاسم، السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد، ص.31.

[5]- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهرتي، الدار البيضاء، ط1، بيروت، 1991، ص.50.

أما بيرس فيرى أن المؤشر "علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع، ثم يعطينا أمثلة على ذلك الأعراض الطبية"[1]، وكأنها علاقة إسقاط أو تجاور بين المؤشر ودلالته أي الشيء المشار إليه في الواقع. وقد فصل بيرس بين المؤشرات بحيث جعلها في قسمين:

- **«طبيعية *Index*:** تمثل عالم الموجودات.

- **فرعية *Subdixes*:** تمثل ما يدخل في عرف البشرية من علامات وعلى الرغم من اتفاقهما في الوظيفة إلا أنهما يختلفان في الماهية"[2].

أما الباحثة سيزا قاسم فترى أن "المؤشرات هي علامات طبيعية وتستعير اسمها عند بيرس من السبابة (أو المشيرة) التي تنظر إلى الأشياء من زاوية التجاور الفيزيقي"[3]، ومن الأمثلة التي تعلل هذا القول ما ذهب إليه العالم اللغوي بيرس حيث يرى: "أن خطوة البَحَّار المتأرجحة دلالة على مهنته، وأما الطرق على الباب دلالة على أن شخص موجود في الخارج"[4]، وهنا تكون علاقة الدال بمدلوله علاقة مجاورة واضحة لكن أحيانا يكون المؤشر ذا دلالة مزدوجة؛ وذلك عندما يتجاوز العلة المباشرة لوجوده الفيزيقي كأن نقول مثلا الدخان دلالة أو مؤشر على النار، في حين قد يحيل إلى دلالة أخر وهي الحرب مثلا، أي أن المؤشر يمكن أن يحمل أكثر من دلالة حسب نوعيته وطبيعته.

ج- الرمز *Symbol*: يعد من أهم العناصر التي تقوم عليها سيميولوجيا التواصل؛ حيث تكون علاقة (الرمز) بمدلوله علاقة تلازمية كما تختلف مواضعه "الرمز: الإيماء أو الإشارة والعلامة، وقد يؤول بالكناية الخفية الرمزية"[5]، إذا هو علامة تحيل إلى علامة مماثلة أو مرادفة لها من حيث الدلالة في الواقع كأن نقول مثلا الميزان رمز للعدالة / الذئب رمز للمكر والغدر.

---

[1]- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية وهران، ط1، الجزائر، 1993، ص.12.

[2]- المرجع نفسه، ص.12.

[3]- ينظر: سيزا قاسم، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد. ص.33.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص.33.

[5]- ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر 2000، ص.211.

ويعرفه يلمسلف بأنه "الوحدة السيميائية الأحادية الجانب التي يمكن أن تتلقى تفسيرا أو تفسيرات متعددة "[1] هذا يعني أن الرمز هو علامة لشيء ما أو ربما لعدة أشياء، فقد تتعدد مدلولات الرمز الواحد، فالأسود يرمز للخصوص، والاكتئاب أو ربما الموت والحزن.

في حين نجد بيرس يعرفه "هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه"[2]، بمعنى أن كل علامة أو كلمات تشير إلى معنى يرادفها من حيث السياق الخاص بها فهي رمز لها. فعلاقة الرمز بالمعنى الذي يستحضره هي علاقة تحتاج إلى تأويل خاص، لأن بعض الرموز دلالتها واضحة وبعضها الأخر مجهول أو ملغّم يحتمل الكناية والمجاز واللّامؤلوف.

يؤكد (بيرس) على العلاقة الموجود بين الدال والمشار إليه في الرمز فيقول "علاقة عرفية محضة وغير معللة؛ أي لا يوجد بينهما تشابه أو مجاورة"[3]، فالعلامة في الرمز تستدعي التأويل وكثرة التفسيرات مما يجعل العلاقة عشوائية عرفية، أي أننا لا نصل إلى نتيجة ثابتة أو مدلول واحد، فمثلا لباس الفرح في بلادنا الأبيض بينما لدى جيراننا في المغرب فيلبسونه في المأتم.

ومن هنا يتبين لنا أن أنصار هذه الرؤية يؤكدون على أن السيميائية تهتم بدراسة كل الأمارات والأنظمة الدالة. فهي تشمل جميع مظاهر الاتصال العامة، حيث أن كل "خطاب لغوي وغير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ والقصدية والتأثير على المتلقي، يمكننا أن نضعه في سيميولوجيا التواصل"[4]، ويدخل ضمن هذا الإطار كل أشكال التعبير اللسانية وغير اللسانية "فبالإضافة إلى الأنساق اللسانية فإن سيمياء التواصل وسعت من دائرة اهتمامها لتجعل كل الأنساق التواصلية التي يستعين بها الإنسان في خلق حوار مع الآخر موضوعا لدراستها"[5]، هذا يعني أن هذا الاتجاه لا يدرس العلامات اللغوية فقط كما أسلفنا الذكر بل أيضا يركز على الإشارات غير اللغوية، ويجعل من الشق اللغوي محور العملية التواصلية لكن يشترط فيه أن

---

[1]- المرجع نفسه، ص .211.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.56.

[3]- سيزا قاسم، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، ص.34.

[4]- لواتي ربيعة، سيمولوجيا التواصل-قراءة في علاقة السيميائيات بالأنساق والأنظمة التواصلية، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، جامعة الجزائر، مج.3، الجزائر، جوان 2019، ص.69.

[5]- المرجع نفسه، ص.66.

تحضر القصدية "والتواصل المقصود هو من جنس التواصل الإنساني وهذا هو الأساس، كما أن موضوع السيميولوجيا يتمثل في الدلالة الناتجة عن القصدية ولأجل هذا سميت سيميولوجيا التواصل"[1]، وهذا ما يجعلنا نركز على علاقة الدال بالمدلول والوظيفة القصدية الحاصلة بينهما حتى يتحقق مبدأ التواصل لأن هذه العناصر هي التي ينجح من خلال فحوى التواصل.

وفي الأخير نجد أن سيميولوجيا التواصل هي اتجاه يهدف إلى الإقناع والتواصل من خلال الوصل بين الدال والمدلول والقصدية، أيضا من الأهداف التي يسعى إليها هذا الاتجاه هي كيفية استعمال الوسائل اللغوية وغير اللغوية من أجل التأثير على المتلقي ومن ثم إقناعه بالرسالة المقصودة، أيضا نجد أن سيمولوجيا التواصل تهتم بالأنساق اللغوية وغير اللغوية في تجسيد القصد التواصلي.

3-2-سيمولوجيا الدلالة:

لقد ظهر هذا الاتجاه كرد فعل على أنصار سيميولوجيا التواصل، حيث يعد الناقد الفرنسي (رولان بارث) ***(Roland Barth)*** هو رائد هذا الاتجاه، وقد رفض أو اعترض على المقولة السويسرية التي تنطلق من فكرة اللسانيات جزء من علم العلامات ليرد بارث على ذلك في كتابه (درس السيميولوجيا) أن "السيميولوجيا نفسها استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات التي أصابها التفكيك والتقويض"[2] هذا يعني أن علم السيميولوجيا جزء من اللسانيات في نظر بارث.

وقد ركز أصحاب هذا الاتجاه على الجانب الاجتماعي والثقافي والملابسات الخارجية المحيطة بالنص للوصول إلى الدلالة، مرتكزين على العمل باللسانيات البنيوية وفي هذا الصدد يرى بارث "أن علم الأدلة يعالج كل الشفرات التي تمتلك بعدا اجتماعيا حقيقيا"[3] إذا بارث يرى أن كل شيء له دلالة سواء كان سلوك أو صورة أو كلام وافترض اقتران دلالتها باللغة التي تمثلها وسياقها الاجتماعي الذي ولدت في كنفه كما أن سيميولوجيا الدلالة تنطلق من دراسة الدلائل وعلاقتها باللغة التي تعد واقعة اجتماعية.

---

[1]- المرجع نفسه، ص.69.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.91.

[3]- المرجع نفسه، ص.91.

هذا وتتميز سيمويولوجيا الدلالة برفضها التفريق بين الدليل والأمارة وأن فعل التواصل يتجلى عبر العلاقة الاجتماعية فمثلا"كلمة الأهالي تعني السكان الأصليين في الجزائر ولكن مع وجود الحدث الاستعماري نلاحظ أن الأهالي شحنت بمعاني إضافية ذات لون عنصري"[1]. هذا يعني أن الدلالة تختلف وتتغير حسب الممارسة الاجتماعية للدليل، أي أن الدليل قد يعني شيء معين لكن بمجرد ما يكون له بعد اجتماعي يعنى شيء آخر.

كما أن أنصار هذا الاتجاه ينطلقون من فكرة "أن المعنى المتلقى أو المعنى المعجمي يتطفل عليه، ويتم تحويله من خلال الممارسة الاجتماعية للدليل وهذا التحول يلمس معنى الدليل أكثر من المعنى المعجمي"[2]، وهو نفس الكلام الذي أشرنا إليه آنفا أي المعنى لا يبقى ثابتا وإنما يتغير حسب الوقائع الاجتماعية التي تؤثر فيه.

وقد وضع رائد هذا الاتجاه (رولان بارث) عناصر سيميائيات الدلالة والتي تنقسم إلى أربعة ثنائيات مستقاة من الألسنية البنيوية والمتمثلة في ثنائية "اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء"[3]، حيث تعد هذه العناصر من أهم مرتكزات هذا الاتجاه، حيث تعد هذه العناصر من أهم مرتكزات هذا الاتجاه، ونحن هنا سنركز على العنصر (اللغة والكلام) وهي نقطة التعارض بين بارث ومن قالوا بالتميز بين الدليل والأمارة.

-التقرير والإيحاء:

بعد أن رفض أصحاب اتجاه سيميولوجيا الدلالة التميز بين الدليل والأمارة الذي جاء به من سبقهم ونعني أنصار سيميولوجيا التواصل اشترحوا مستويين للدليل، الأول تقريري، والثاني إيحائي "يمكن أن ننتهي إلى أن الدليل هو دائما إشارة والمعنى يكون دائما مرفقا للتبليغ، ويكون المعنى التقريري دائما مرافقا للمعنى الإيحائي وبالتالي تعنى سيميولوجيا الدلالة بدراسته المعاني الإيحائية"[4]، هذا يعني أن هذا الاتجاه يهتم بدراسة الأنظمة الدالة التي لها بعد إيحائي يعني تستدعي التأويل والبحث في الفراغ الملتبس.

---

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص.173.

[2]- ينظر: نانية لطروش: السيميائية-المفهوم والنظرية، أدبيات، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، م1، ع2، الجزائر، 2019، ص.125.

[3]- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.93.

[4]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص.173.

نقطة أخرى يمكننا الإشارة إليها وهي أن هذا الاتجاه لم يولِّ أهمية كبرى لمبدأ القصدية في التواصل بل ركز اهتمامه على كل الظواهر التي لها أو تتضمن دلالة وهو ما أكده بارث بالقول: "ما الجامع بين هذا المزيج من الأشياء: لباس، أكلة، إيماءة فيلم... ما يجمع بينها على الأقل كونها علامات وهو ما يجعلني أخضعها للقراءة"[1].

ما يمكننا أن نستخلصه من هذا الاتجاه أنه يركز على البحث عن المعاني انطلاقا من علاقة الدال بالوقائع الاجتماعية، كما أن بعض التعارض بين السيميائية الدلالية والسيميائية التواصلية لا يعني أنهما لا يلتقيان في الأفكار والمبادئ التي تخص هذا التيار الألسني "الحقيقة أن العلاقة بين سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة علاقة تقابل وصراع، بل هي علاقة تكامل وتعاضد"[2]، وذلك أن أصل التواصل ينبني على الدلالة وإلا لا يمكن اعتباره تواصلا، أي أن كل منهما يكمل الآخر.

ويمكننا أن نستخلص أهم النقاط التي توصل إليها هذان الاتجاهان حول تفسير العلامة اللغوية[3]

سيميائية التواصل	سيميائية الدلالة
رائد سيميولوجيا التواصل إريك بويسنس	رائد سيمياء الدلالة رولان بارث
تهتم بدراسة طرق التواصل المتمثلة في التأثير على الغير وإقناعهم في تبليغ الرسالة -تركز سيمياء التواصل على القصدية -القصدية تعتمد على وعي الباث -تهتم بالعلامات اللسانية وغير اللسانية -يركز هذا الاتجاه على تعريف وتصنيف وتنميط العلامات، إنها تهتم بالعناصر التي	أهم ما يميز هذا الاتجاه رفضه التميز بين الدليل والأمارة -العلامات لها دلالات مختلفة ومتغيرة حسب السياقات والمواقف. -الدلالة تكتسب إطارها الموضوعي من تلك العلاقات التي تنظم العلامات داخل نسق دال أو داخل سيرورة للدلالات المفتوحة.

[1]- محمد التهامي العماري، حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأداب، مكناس، المغرب، ص.21.

[2]- محمد التهامي العماري، حقول سيميائية، ص.21.

[3]- ينظر، أبو بكر بوقرين، تفسير العلامة اللغوية في الدرس السيميائية بين التواصل والدلالة، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة عمار ثلجي (الأغواط)، م6ج.، ع.2، الجزائر، 2022، ص.322.

يبنى عليها التواصل الناجح "القصدية، التأثير، العلامة"	-يمكن تضيق العلامات في إطار العلاقة مع المدلول إلى علامات وحيدة المعنى، وعلامات ملتبسة وعلامات متحددة المعنى، وعلامات فضفاضة.

من خلال قراءتنا لهذا الجدول يتبين لنا أن ثمة فروق بين هذين الاتجاهين في الاشتغال على العلامة اللغوية وفي الكيفية التي توظف من خلالها هذه العلامة، وحتى في الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه كل اتجاه إلا أننا أيضا تلمس إمكانية التكامل والتلاقي بينهما.

3-3-سيميوطيقا الثقافة:

تعود أصول هذا الاتجاه إلى فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرر، كما ينقسم رواده إلى مجموعتين؛ الاتحاد السوفياتي ويمثله كل من (يورى لوتمان، ايفانوف، أوسبنكسي، تودوروف) وفي إيطاليا (روسي، لاندي، وإيكو)[1]

كما أننا نجد سيميوطيقا الثقافة لها خصائص تميزها عن الاتجاهين السابقين ولكن يمكن القول إنها تجمع بين سيمولوجيا التواصل وسيمياء الدلالة إلى حد ما؛ أي أنها اتجاه توفيقي تلفيقي.

تنطلق سيمولوجيا الثقافة من اعتبار "أن الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها"[2]، هذا يعني أن سيمياء الثقافة تدرس الرموز ومختلف الظواهر الدالة من خلال السياق الثقافي الذي أنجبها.

ويستمد هذا الاتجاه مفاهيمه النقدية من تيارات ومدارس لسانية متباينة ونظريات مختلفة "إنها مجموع أنظمة من العلامات متنوعة ومتعددة، وأيضا متدرجة ومتداخلة؛ ومن ثم فلا بد من دراسة هذه الأنظمة من مناحي مختلفة؛ منها التقني والاجتماعي والاقتصادي والسلوكي والأيديولوجي"[3]، وعليه فهذا الاتجاه لا يركز على مرجعية ثابتة في استنطاق العلامات وتحليل الخطابات؛ بل يجعلون من النص عدسة مقعرة مفتوحة على كل القراءات والعلوم الأخرى، وأن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها داخل الثقافة.

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.97.

[2]- رشيد بن مالك، السيمائية أصولها وقواعدها، ص.32.

[3]- سيزا قاسم، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، ص.40.

وبقليل من الملاحظة نجد أن هذا الاتجاه يشمل كل العلوم الأخرى من أجل مدارسته للنصوص حتى يصل إلى الظاهرة السيميائية، وهو ما يجعل باب التأويل مفتوحا لاستكشاف العديد من الدلالات، وهو ما أكد عليه (إمبرتو إيكو) ***(Umberto Eco) (1932 - 2016)*** في قوله "النص الأدبي نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب، ولا يحد من جبروتها أي سلطان، فهذه المتاهة تدرج التأويل ضمن كل المستويات الدلالية الممكنة"[1] بمعنى أن دلالة النص الثقافية مقترنة بمبدأين. و هذا ما أكد عليه الباحث المغربي جميل حمداوي إذ يرى أنه لا يمكن أن ننتج دلالة النص الثقافية إلا حين التقاء الانفتاح مع التلقي والتأويل وهو ما يجعل من النصوص المؤسسة الثقافية الأولى[2].

تهتم سيميوطيقا الثقافة بالعديد من القضايا لتجعل منها محور أبحاثها ودراساتها مثل "الإبداع والأدب، واللغة، والفن، الفلكلور، والترجمة، والأدب المقارن، والتواصل، وعلاقة الأنا بالأخر، وأدب الصورة، وأدب الرحلة"[3]، إن هذا الاتجاه مفتوح على المرجعيات، والقراءات فمنها ما هو لساني ومنها ما هو اجتماعي، وما هو فلسفي، وما هو سياسي، وما هو نفسي. كما أن أنصار هذا الاتجاه ينطلقون من فكرة أن أي منهج لا يمكنه أن يدرس أو يلم بالظاهرة الأدبية في النص أو الخطاب إلا إذا توكأ على مرجعيات ثقافية، فالنص بالنسبة لهم فضاء ثقافي واسع ولا يمكن القبض له على دلالة واحدة أو بالاستناد إلى مرجعية واحدة.

لقد حاول أنصار سيمياء الثقافة التوفيق بين الاتجاهيين السابقين؛ باعتبار أن الخطاب هو أداة تواصل، سواء كان هذا الخطاب لغويا أو غير لغوي، مكتوبا أم شفويا، هو أيضا مجموعة من الدلائل، قد تتعدى هذه الدلالات البنية اللغوية إلى الظروف المحيطة بالخطاب، كالتاريخ وثقافة المجتمع والجانب النفسي وغيرها، فكل هذه المعطيات تنتج لنا نصا غنيا بالرموز والبنيات

[1]- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيبائية والتفكيكية، تر سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص.12.

[2]- ينظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، مجلة تمثلات، جامعة الرباط، مج.2، ع.1، المغرب، 2017، ص.63.

[3] -المرجع نفسه، ص.60.

واللغة[1]. هذا يعنى أن الخطاب الأدبي يقوم على العملية التواصلية التى تعتمد بالدرجة الأولى على الدلالة حتى يكون الهدف من الخطاب واضحا وبليغا.

4- المنهج السيميائي في الجزائر البدايات والأعلام والمنجزات:

اشتغل النقاد الجزائريون في العديد من أبحاثهم ودراساتهم على المنهج السيميائي تنظيرا وتطبيقا، متكئين في ذلك على أهم النظريات الغربية وما جاءت به من معرفة يبدو أنها كافية للخوض في هذا الاتجاه والاعتماد عليه في فك شفرات الخطاب، فنجد أن معظم نقادنا قد اعتمدوا على النظريات الغربية في مقارباتهم النقدية للنصوص والخطابات الأدبية وممن يقرون بذلك نجد الباحث سعيد بوطاجين إذ يقول "يجب الإشارة إلى أننا سنعتمد على نظريات غريماس المتعلقة بالعامل، لأنها جاءت مكملة لما اقترحه كل من فلاديمير بروب وأسوريو كونهما السباقين إلى التفكير في مسألة الأنظمة ..."[2]، وهذا الكلام يكاد ينطبق كعلى معظم الدراسات والتي كانت تنطلق مما أسسه الغرب، حتى وإن لم يصرح بعض النقاد بذلك إلا أننا نلتمس ذلك في بيبلوغرافيا ***Bibliographie*** أبحاثهم وأعمالهم النقدية.

فنجد الناقد عبد الحميد بورايو في كتابه –منطق السرد– بعد أن تعرض لأزمة التعامل مع النص الأدبي في الدراسات الأدبية العربية، يعتمد على الفكر الغربي كتمهيد لحل "مسألة التعامل مع النص الأدبي، لقد طرحها الشكلانون الروس منذ بداية هذا القرن وتمحور حولها الجدل"[3].

وبالتالي إذ أمعنا النظر في دراسات السيميائيين الجزائريين فإننا نجد معظمها محاكٍ للنظريات الغربية، ثم ينضاف عليها شيء من الخصوصية العربية.

لقد اعتمد نقادنا في تبنيهم لهذا الاتجاه على ما جاء به كل من دي سوسير وبيرس وبارث وغريماس وتودوروف وجان بياجيه، وإيكو، ويلمسليف، وإيخمباوم، وتينيانوف وغيرهم، كما استعانوا على أهم أنجزه النقاد العرب في هذا الميدان، سواء تعلق الأمر ببعض الإشارات التي

---

[1] - ينظر: بن علي خلف الله، النقد السيميائي في الجزائر اتجاهاته وأصوله، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر ،2003، ص.62.

[2] - السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية)، منشورات الاختلاف، ودار الهومة، الجزائر، 2000، ص.19.

[3] - عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994،ص02

طرحها التراثيون العرب، أو تلك التي طرحها النقاد المحدثون من أمثال: "حنون مبارك، محمد سرغيني، سمير المرزوقي، جميل شاكر، عواد علي، صلاح فضل، محمد عبد المطلب، عبد العزيز حمودة، محمد البكري، سعيد بنكراد، محمد مفتاح..."[1]

ومن أهم النقاد الجزائريين اشتغالا على الممارسة السيميائية نجد عبد الملك مرتاض، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، أحمد يوسف، السعيد بوطاجين، حسين خمري، عبد القادر فيدوح، نادية بوشفرة، قادة عقاق وغيرهم، وفي ما يلي سنحاول أن نعرض لأهم ما أنتجه أو أنجزته الناقد الجزائري في هذا المضمار.

4-1-الممارسة السيميائية في أعمال عبد الملك مرتاض:

يعد عبد الملك مرتاض من الباحثين الأوائل الذين حاولوا الاشتغال على المناهج النقدية الحداثية، ونحن في هذه الجزئية من البحث سنركز على تبنيه للمنهج السيميائي والذي تتضح معالمه عند مرتاض في حلقتين، الأولى تتمثل في كتابه (بنية الخطاب الشعري)، والثانية في كتابه الآخر (بنية الخطاب السردي).

ويمكننا القول إن "مرتاض بدأ مساره النقدي السيميائي من خلال تحليله السردي لحكاية: حمال بغداد، وهي إحدى حكايات (ألف ليلة وليلة)، رغبة منه في إرساء معالم الدرس السيميائي"[2]، هذا يعني أن الناقد اشتغل على هذا المنهج من خلال مقاربته للنصوص السردية أولا ثم انتقل إلى مدارسة النصوص الشعرية كتجربة جديدة.

ومن أهم الكتب التي تحمل ملامح المنهج السيميائي عند مرتاض نجد كتاب ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد 1983، وكتاب (أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد لعيد آل خليفة) 1992، وكتاب شعرية القصيدة – قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية 1994، مقامات السيوطي- دراسة 1996"[3].

أ/-الجهاز المصطلحي السيميائي عند مرتاض:

---

[1]- عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية، مصر، ط1، 2011، ص 305.

[2]- طارق ثابت، عبد المالك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبي، مجلة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الدولي الثالث حول تحليل الخطاب في النقد المعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2007، ص 205.

[3]- المرجع نفسه، ص.209.

1-التشاكل:

يعد هذا المصطلح من أكثر الآليات الإجرائية في حقل السيميائية التي استعملها مرتاض في جهوده النقدية، ونجد أن (مرتاض) أكثر السيميائين العرب تعاطيا مع هذا الإجراء؛ إذ يعرفه بقوله: "نعرف التشاكل تعريفا مؤقتا على الأقل في انتظار تبلور أوجه هذه المسألة على أنه تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية، إما بالتكرار أو بالتماثل أو بالتعارض سطحا وعمقا، وسلبا وإيجابا"[1]، هذا يعني أن الناقد يربط هذا المصطلح بالشكل والدلالة؛ أي أنه يخدم الدلالة النصية بحيث يساعد المبدع على تنويع أشكال الملفوظات مع دلالتها.

ونجد أن الناقد قد حاول أن يرجع هذا الإجراء السيميائي الحداثي إلى التراث العربي حيث رأى أنه له جذور في التراث العربي من شاكلة "لمشاكلة، المقابلة، مراعاة النظير، الجناس، الطباق، الجمع، اللف والنشر..."[2]، ونجد في معظم دراساته مهما اختلفت المناهج يلجأ دوما إلى التراث ويحاول أن يربطه بالحداثة، أو يجد لبعض الظواهر النقدية المعاصرة جذورا في التراث العربي، وهذا ما نجد ناقدنا يؤكد عليه مرارا إذ يرى أنه "وليست مسألة القديم والجديد في النقد خالصة للنقد العربي وحده، ولكنها تمتد إلى جميع الآداب العالمية قديمها وحديثها"[3].

أيضا نجد أن مرتاض استعمل هذا الإجراء في كتابه (الخطاب القرآني) وذلك من خلال مقاربة النص القرآني سيميائيا ثم استظهار مواضع التشاكل والتباين فيه. وهذا ما أكد عليه في قوله "فولوجنا إلى اللغة القرآنية من خلال سورة الرحمان عن طريق مقاربة سيميائية في قراءة هذه اللغة تحت زاوية التشاكل والتباين"[4] إذا غاية مرتاض من وراء استعماله لهذا الإجراء هي أن يعبّد الطريق للقارئ حتى يتمكن من إيجاد منهج يمكنه من قراءة النصوص وتحليلها، أي أنه يجعل من التشاكل آلية لقراءة النص وفك شفراته وتبيان القيم الجمالية فيه.

ونجد الناقد يعمل بهذا الإجراء في كتابه (نظرية الرواية) حيث يشير إلى (التشاكل) بطريقة غير مباشرة إذ يقول: "والرواية من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد

---

[1]- نسرين بن الشيخ، مصطلح التشاكل عند مرتاض من خلال كتبه: (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، نظام الخطاب القرآني، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة مقاليد م3، ع5، الجزائر، ديسمبر 2013، ص.212.

[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص .266.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص.58.

[4]- نسرين بن الشيخ، مصطلح التشاكل عند مرتاض، ص.213.

متراكبة التشكيل؛ تتشاكل فيما بينها وتتضافر لتعطي شكلا أدبيا جميلا يعتري إلى هذا الجنس الحظي، والأدب السري، فاللغة هي مادته الأولى"[1]، بمعنى أن كل ما هو متماثل ومتشابه ومنسجم ينظر إليه مرتاض بعين التشاكل.

أيضا في كتابه (نظرية القراءة) نجده "يعرض لقراءة قصيدة (قلب الشاعر) لأبي القاسم الشابي، وفقا للتشاكلات المرفولوجية القائمة بين وحدات القصيدة اللغوية التي تتنوع وتتوزع في هندسة إيقاعية عجيبة جعلت الناقد يسعى إلى الإحاطة بهذا السحر الإيقاعي التشاكلي من خلال نظام إجرائي سماه الدورة التوزيعية"[2] هذا يعني أن مرتاض عمل على استظهار ظاهرة الائتلاف والتشاكل إيقاعيا.

إن التشاكل عند (مرتاض) ليس هو فقط التشابه والتماثل وإنما قد يتولد من عناصر أخرى كالتجانس وهو ما أكد عليه في تحليله لقول الشاعر (عبد العزيز المقالح) يخرج من رماد الأمس – ينسل من رماد اليوم إذ يقول "يوجد تشاكل أخر بين زوجي: من رماد/ من رمال وذلك من حيث تجانس الدلالة، فكلاهما يحمل ذرات خفيفة يمكن للريح أن تنفضها"[3] وهذا يعنى أن التشاكل لا يكون شكلا فقط بل دلالة أيضا.

أما فيما يخص أنواع التشاكل فقد درسها الناقد في مؤلفه (الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور) من خلال مدارسته لقصيدة غزلية مجهولة القائل وذلك حين درس التخاطب التشاكلي في النص، فقد قسمه إلى تشاكل إفرادي وآخر تركيبي؛ الأول يدرس العلاقات الإفرادية بين المقومات، حيث يقوم بالتركيز على تقابل هذه المقومات تشاكلا في وحدة من الكلام واحدة؛ قد تكون لفظية مثل: (سلام= سلام)، و(رمال=رمال)، أو تلاؤمية مثل: (سقى=غيثا)، و(أماق=دموعا) وإما ترادفية مثل: (وصل= شمل)، و(انشقت=تداعت) وإمَّا زمنية مثل: (يوم=حول)[4].

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص.27.

[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ص .266.

[3]- ينظر: نسرين بن أشيخ، مصطلح التشاكل عند مرتاض، ص.215.

[4]- ينظر: عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة للنشر، الجزائر، 2001، ص 120.

ثم ينتقل الدارس إلى نوع آخر من أنواع التشاكل يرتبط هذا النوع بالدلالة ويتمثل في "الانحصارية والانتشارية مثل: (بيننا=فارقت)، و(تفيض=تجري)، و(الدار جامعة لنا: وصل = شمل)[1].

أما الثاني فتركيبي "واضح ظاهر، أغنى وأخصب، جدير بالتحليل والرصد. بيد أننا لم نصادف في هذا النص الشعري نسوجا السيميائية غنية، جديرة بالتحليل والتفسير، ولم يظهر لنا منها إلا نموذجان اثنان كلاهما ينصرف إلى مجرد العلاقة التلاؤمية:

- الدار الجامعة لنا = ولم يجتمع وصل لنا لا، ولا شمل.
- انشقت العصا = تداعت أهاضيب النوى"[2]

2/-الحيز:

لقي هذا المصطلح السيميائي اهتماما كبيرا من قبل الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض وذلك أن جل دراساته التحليلية للنصوص الأدبية تناولت هذا الإجراء السيميائي، ويعرف مرتاض للحيز على أنه "تصور ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من المكان"[3]، بمعني أن هناك ارتباطا أو تطابقا بين الحيز والمكان، ومن مؤلفات مرتاض التي درس فيها الحيز بمرادفاته أقصد الفضاء والمكان، سواء في الخطاب الشعري أو السردي نذكرها فيما يلي:

1/-تحليل الخطاب الشعري[4]

عنوان الكتاب	الفصل المخصص لدراسة الحيز	الصفحات
1-بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ط1991.	الفصل الثالث: خصائص الحيز الشعري	ص 77-107
2-أ-ي، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد لعيد أل خليفة، ط2004.	الفصل الرابع: الحيز الشعري في نص أين ليلاي	ص 173-179

[1]- المرجع نفسه، ص.122.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.122.

[3]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1995م، د ط، ص.245.

[4]- عبد الرحمان زورة، إشكالية مصطلح الحيز في الكتابة النقدية عند مرتاض تحليل رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ نموذجا، مجلة مقاليد، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، مج.6، ع.2، 2016، ص.ص.02-03.

3-التحليل السيميائي في الخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي.	المستوى الثاني: الحيز والتحيز في اللغة الشعرية لدى السياب	ص 113-148
4-الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور	القسم الثالث: ثانيا المستوى الحيز	ص 166-181

2/-تحليل الخطاب السردي:

عنوان الكتاب	الفصل المخصص لدراسة الحيز
1-الألغاز الشعبية الجزائرية، ط 1980	الفصل الثالث: الحيز في الألغاز الشعبية
2-القصة الجزائرية المعاصرة، ط 1990	الفصل الثاني: خصائص الحيز في القصة الجزائرية المعاصرة
3-الأمثال الشعبية الجزائرية، ط1982	القسم الثاني: الفصل1: الحيز في الأمثال الشعبية الجزائرية ص 59-70
4-ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ط1993	المستوى الرابع: الحيز في حكاية حمال بغداد ص 113-151
5-تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"	الفصل الثالث: المكان ص 245-260
6-في نظرية الرواية، ط2004	الفصل الخامس: الحيز الروائي وأشكاله ص 185-214
7-نظرية النص الأدبي، ط2 (2010)	الفصل السابع: الحيز الأدبي ص 295-335

وننمذج على هذا بأخذنا لكتاب القصة الجزائرية المعاصرة في السرد وبنية الخطاب الشعري، في الشعر، حيث درس في كتابه القصة الجزائرية المعاصرة خصائص الحيز في (الأضواء والفئران) للفاسي إذ يقول: "وإننا لنلاحظ، من خلال امتداد الحيز في هذه القصة، أو محاولة الشخصية المركزية جعله ممتدا غير محدود، وواسعا غير ضيق"[1]، يفهم من هذا القول أن الحيز في هذه

[1]- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص.101.

القصة كان واسعا شاسعا بحيث يخول لأبطال القصة -خاصة الشخصية الرئيسية- فسحة مكانية للتعبير عن وظائفهم السردية.

ثم يشير مرتاض إلى تحول خصائص الحيز في القصة خاصة في نهايتها فيقول "ومن الخصائص التي يختص بها الحيز في هذه القصة (وهذا من خلال الضيق الشديد بالحيز المفروض على الشخصية) أنه ضيق جدا، كما أسلفنا في ملاحظة العناصر المتصارعة داخل نفس الشخصية حيال الحيز"[1] فالخاصية المسيطرة على الحيز في نهاية هذه القصة هي الضيق الذي فرضه الناص على الشخصية من الشقاء والبؤس والتعاسة. أيضا ينتقل بنا الناقد إلى خصائص الحيز في (الرجل المزرعة) لابن هدوقة إذ يقول "يشبه الحيز في هذا العمل القصصي صنوه في (الأضواء والفئران) حيث نلاحظ الكل يسعى إلى التخلص من الحيز المتسم بالرتابة والشئم والشقاء"[2].

أما في مؤلفه (بنية الخطاب الشعري) فنجد الناقد يدرس أنواع الحيز التي حملتها مقاطع القصيدة (أشجان يمانية) وفي هذا الشأن يقول مرتاض: "وحين جئنا نبحث في أمر هذا الحيز، عبر مقاطع من قصيدة (أشجان يمانية) لعبد العزيز لمقالح هالنا هذا التنوع في الحيز، فهو تنوع لا يكاد ينتهي؛ وهو من أجل ذلك ما أعسر حصره وضبطه، وأشق الإمساك بتلابيبه والتحكم في أمره"[3]، هذا وقد عرض الناقد بعض المقاطع التي تتميز بأنواع مختلفة من الحيز إلا أننا سنعرضها في الفصل الثاني من البحث.

3-التباين:

مصطلح سيميائي له أهمية كبيرة في تحليل النصوص وتبيان الفوارق والاختلافات الحاصلة بين البنيات لدى مرتاض حيث يشير الناقد إلى المقابل اللاتيني لمصطلح التباين (***Heterotopie***) إذ يقول: "وهذا المصطلح منحوت من لفظين إغريقين هما (***Heteros***) ومعناه (غير) أو (أخر) و(***Topos***) ومعناه مكان... ويمكننا ترجمته بـ (التباين)، كما نترجمه بالاختلاف، كما يمكن أن

---

[1]- المرجع نفسه، ص.102.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص.103.

[3]- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري "دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص.79.

نستعمله تحت المصطلح التراثي... وهو التقابل"[1]؛ إذا فالتباين قد يعني الاختلاف وقد يعني التقابل وهذا عكس ما نجده في التشاكل الذي يعنى التماثل والتشابه، كما أننا نجد الكثير من دراسات (مرتاض) تجمع بين هذين المصطلحين الذين رأينا أنهما متلازمين في أبحاثه لكن مختلفين في الدلالة والتناول.

ثم إن مصطلح (التباين) عند (مرتاض) "يحمل نفس الدلالة التي قد تحملها مصطلحات أخرى كالتقابل واللا تشاكل"[2].

وناقدنا يعتقد أن "التباين هو مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ كقولنا مثلا: (الصباح هو المساء)، فهناك دالَّان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني الصباح، وأحدهما الآخر يعني المساء: بيد أن لفظ العلاقة (هو) هنا، هو الذي أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلها شيئا واحدا"[3]، أي أن التباين حتى وإن كان يعنى الاختلاف إلا أننا قد نجد في هذا الاختلاف شيئا من الائتلاف إذا كان بين ملفوظين علاقة تجمع بينهما.

وهذا ما أكد عليه (غريماس) عندما "يشترط في تركيب التباين وجود طرف ثالث يقوم بتحديد العلاقة بين الموضوع والمحمول أو المسند والمسند إليه"[4]، إذن التباين هو مصطلح سيميائي قائم على تعارض وتناقض واختلاف العلاقة بين السمات اللفظية، ومن أنواعه نجد التباين المعنوي وكذلك التباين النحوي.

4/-الأيقونة (*Icon*):

لقد أشرنا إلى هذا المصطلح سابقا على أنه يعني علاقة المشابهة الحاصلة بين الدال والمدلول وأعطينا مثالا على ذلك (الصورة الفوتوغرافية)، في حين يرى عبد المالك مرتاض أن الأيقون

---

[1]-نسرين بن الشيخ، مفهوم المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري عند مرتاض، (من خلال كتابه : التحليل السيميائي للخطاب الشعري، نظرية القراءة، مجلة المقال، جامعة قاصدي مرياح ورقلة، العدد 7، ماي 2018، الجزائر، ص.176.

[2]-ينظر: نسرين بن الشيخ، مفهوم المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري عند مرتاض، ص.176.

[3]-صالح لحلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى غماري، مجلة الأثر، جامعة بسكرة، العدد 17، الجزائر، جانفي 2013، ص.127.

[4]-صالح لحلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى غماري، ص .128.

هو (المماثل) حيث يقول: "اصطلحنا في بعض تعابيرنا (التماثل) مصطلحا... لمحاولة إعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي بحيث لا يغتدي المتماثل مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، ولكنه شيء مقتدر على التفاعل والتخاصب. وإذن، على التماثل عبر الخطاب الأدبي بعامة والخطاب الشعري بخاصة مع العناصر السيميائية الأخراة الفاعلة، ويكشف التماثل... عن مدى قدرة تعامل ناصٍ بعينه مع الصور أو المنظورات والمسموعات والملموسات والمشمومات والمذوقات"[1].

وقد اشتغل الناقد بهذا المصطلح عند مدارسته لقصيدة (أين ليلاي محمد العيد آل خليفة) حيث عمد الناقد إلى استخراج العديد من النماذج الأيقونية ويمكننا أن نأخذ ملفوظ (ليلى) نموذجا على ذلك إذ يقول مرتاض: "ليلى هنا لا تمثل المضمون التقليدي، في مفهوم النقد التقليدي، وإنما تمثل صورة بصرية (أيقونة)... فلا يمكن تأويل ليلى على أنها مجرد رمز، أو أن وظيفتها في النص رمزية، فنذهب في تأويلها إلى بعض ما ذهبنا إليه في الفقرة السابقة من أنها صورة بصرية لصورة خارجية مركبة، غير بصرية أي أنها عكس أيقوني"[2]، فالناقد هنا درس النص بالاعتماد على تقنية التأويل وهو ما يجعل من هذه الأيقونات تأخذ بعدا دلاليا مفتوح المجال على كل الاحتمالات.

أيضا نجد أن لهذا المصطلح أنواعا أخرى مثل: "الأيقونة البصرية، الأيقونة السمعية، الأيقونة الذوقية، الأيقونة اللونية"[3]، وذلك حسب السياق العام للنص وما يتناسب معه من أيقونات، وكل أيقون يتميز بدلالة خاصة عن الأخر.

ب- الاشتغال على الخطاب السردي سيميائيا لدى مرتاض:

---

[1]-عبد المالك مرتاض "نظرية القراءة" (تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص .140.

[2]-عبد الملك مرتاض، أ-ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة وهران، الجزائر، ص.80.

[3]- ينظر: بشير محمودي، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، قراءة في قصيدة الحزن لصلاح عبد الصبور، مجلة اتحاد الكتاب العرب، مج.34، ع.404، سوريا، 2004، ص.ص.44-48.

لقد ركزنا في تحليل الخطاب السردي بالمنهج السيميائي تحديدا عند الناقد (مرتاض) على مؤلَّفه تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، وكذا كتابه ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد.

1-مدارسة مرتاض لرواية زقاق المدق:

نجد الناقد من عتبة عنوان الكتاب يلمح إلى شيء ما، حيث نلاحظ أنه اعتمد على منهجين لتحليل الخطاب السردي؛ المنهج السيميائي والمنهج التفكيكي، رغم أن هذا ليس بالغريب عليه؛ لأن معظم دراسات (عبد المالك مرتاض) فيها من المزاوجة والتركيب المنهجي الكثير، ثم نجد الناقد قد قسم الكتاب إلى قسمين مسبوقين بمدخل طويل نوعا ما عالج فيه سؤالا مهما حول التحليل الروائي هو: بأي منهج ؟ أما القسم الأول: من الكتاب فقد درس فيه البنى السردية في زقاق المدق والتي خصص لها ثلاثة فصول كاملة.

وأما القسم الثاني فتناول فيه التقنيات السردية وخصص لها أربعة فصول كاملة، وإذ ركزنا دراستنا لهذه المقاربة نجدها حافلة بالتقنيات السيميائية الخاصة بالسرد كالحدث، الزمن، الشخصيات، الصوت وغيرها، ومن خلال قراءتنا للفصل الأول من القسم الثاني للكتاب المعنون بـ(سيميائية الشخصيات في زقاق المدق)[1] ألفينا الباحث يبدأ مقاربته بسيميائية الأسماء مركزا على أهم الشخصيات التي قامت عليها الرواية وأول اسم بدأ به هو (حميدة) إذ يقول: إن حميدة هي صاحبة المقام الأول في الحضور السردي بالقياس إلى كل الشخصيات الأخراة، وإن اسمها عربيا وشعبيا أيضا، لجميل، فهو مشتق من الحمد الذي هو الثناء... لكن الفتاة حميدة جردت من هذا الاسم بعدما أطلق عليها عشيقها فرج إبراهيم اسم جديد (تيتي)... وإطلاق الاسم الجديد على حميدة، لأنه جميل في رأي فرج إبراهيم، اقتضته ثلاثة عوامل:

أولا: محو الاسم القديم لمحاولة محو كل ماضي هذه الفتاة.

ثانيا: للتستر على حميدة والتلبيس من حولها؛ فكأن اسم تيتي أبروكة اسمية للتعمية على الباحث عنها أن يهتدي السبيل إليها.

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص.ص.309-310.

أما النقطة الثالثة فيرى الناقد أن اسم حميدة يتناسب مع البيئة العربية في حين يسبب إزعاجا للغربيين وهذا ما جعل صاحبها يطلق عليها اسم تي+تي وهو ما يسهل على الأجانب نطقه فيكون أكثر إيلافا لهم إياها، وإقبالا لهم عليها[1]؛ بمعنى أن الناقد درس اسم أو شخصية حميدة من عدة زوايا تتعلق بالبعد الاجتماعي والجمالي والحضاري وحتى البعد الزمني فحميدة الماضي ليست تيتي الحاضر.

إذا بواسطة الشخصية الفاعلة في النص نقوم بالكشف عن خبايا وأسرار غامضة في الرواية فالشخصية "هي التي تصطنع اللغة وهي التي تبث الحوار أو تستقبله، وهي التي تصف معظم المناظر، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه، وهي التي تعمر المكان، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنا جديدا"[2].

إذن الشخصيات هي مفتاح العمل السردي في الخطاب الروائي حيث تلعب سيمياء الشخصية دورا هاما في استدراج المعاني المبطَّنة وراء الأحداث الروائية، كذلك نجد أن الناقد قد درس دلالة أغلب الشخصيات الموجودة في الخطاب السردي على غرار كل من (المعلم كرشة)، (عباس الحلو)، (رضوان الحسيني(، (فرج إبراهيم)، (زيطة)، (جعدل)، (سنقر)، (الدكتور بوشي)، (سليم علوان)، وغيرهم... وكل شخصية ودورها في الرواية لكن وراء كل اسم دلالة ضمنية قام الناقد بفك اللبس الموجود حولها.

ثم ينتقل بنا مرتاض إلى عناصر سيميائية أخرى لها أهمية كبيرة في تحليل الخطاب السردي تتمثل في سيميائية الصوت واللون والتي درسها في الفصل الرابع من الكتاب تحت عنوان فرعي (خصائص سيميائية)، إن للدلالة السيميائية الصوتية قيمة ثابتة في السيطرة على فترات السرد؛ فقد تختلف نبرة الصوت من شخصية إلى أخرى فيعمل الأديب على توظيف الصوت حسب ما يقتضيه المقام والأصوات تختلف من الحادة إلى اللطيفة كما يمكن أن تتناسق نبرة الصوت مع ملامح الوجه ونظرات العيون[3].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص.129.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص .91.

[3]- ينظر: مرتاض، تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"، الصفحات من 30 إلى 34.

ثم إن الأصوات في هذه الرواية مهما اختلفت أو تعددت صيغتها أو دلالتها إلا أنها تعبر عن معاني متواشجة بما هو توجه اجتماعي بالأساس، حيث يتخلل هذا تعبيرات عن الحزن والفرح والبأس والحركة والسكون، والموت والحياة والحضور والغياب[1]؛ فكل صوت هنا له وظيفته ودوره الهادف في الخطاب السردي، فهناك أصوات مجهورة وأخرى جوفية وعندما نقول صوت لا نقصد به الكلمات التي نعبر عنها فقط بل حتى الحروف فكل فونيم وله دلالة رئيسة وقارة في الخطاب، كما يمكن أن يؤثر الصوت في السامع. وقد أشار (مرتاض) إلى هذا عندما درس سيميائية الصوت عند كل من حميدة وأم حسين اللتين كان صوتاهما غليظين ولهما تأثير على السامع وهو ما جعل ابنها حسين يتأثر بها فقد كان صوته يشبه صوتها، يليهما في المرتبة الثانية (عباس)؛ والذي مثل شخصية الضحية التي كانت تدافع عن حقها من خلال رفع صوتها عاليا. ثم يرى مرتاض أن الوجه والنظر، والصوت: خصائص ثلاث لم يرد ذكرها غالبا إلا أن تمهيدا لبناء حوار جار بين شخصية وأخرى.

إثر ذلك ينتقل بنا الناقد إلى سيميائية اللون والتي لها دلالة تساهم بدرجة كبيرة في بناء الخطاب السردي، وكما هو معلوم فلكل لون دلالته الخاصة؛ به فمثلا الأبيض قد يدل على السلام وقد يدل على النقاء في حين أن الأسود قد يدل على الظلام وقد يدل على الحزن بمعنى أن "كل عنصر سيميائي إلا وله وظيفته الدلالية سواء كان لونا أو صوتا أو صورة بحيث يكون رمزا معبرا عن موضوع ما"[2]، وأحيانا قد توظف الألوان لإبلاغ رسالة ما إلى المتلقي من ذلك قصة بقرة بني إسرائيل، نجد طلب تحديد اللون يأتي للإبلاغ عن البقرة المراد ذبحها من بين كل الأبقار ولا يحسم الأمر إلا بتحديد اللون الأصفر الفاقع لبقرتهم. يركز عبد المالك مرتاض في رواية (زقاق المدق) على لونين رئيسين هما الأسود والأبيض ثم يحمل على استنباط دلالة كل منهما.

أ/-اللون الأسود:

---

[1]- ينظر: سعد بولنوار، سيميائية الأصوات في الرواية الجزائرية "رواية غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة نموذجا-مقاربة نقدية، مجلة العلامة، جامعة الأغواط، م1، ع1، الجزائر، 01-01-2016، ص.181.

[2]- ينظر: جان موكار فيسكي: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا: السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص.888.

تردد هذا اللون في النص زهاء مائة وسبع وعشرين 127مرة، وكل شخصية كان لها ما يناسبها من هذه الألوان والتي كان توظيفها مخططا له؛ أي أن كل لون كان عبارة عن محاكاة لشخصية ما وما يعتريها من حزن أو مكبوتات دفينة. كما يلاحظ الباحث أن صفتي الظلام والسواد وما في تفكيكها لم تردا في النص غالبا إلا بقصد التهجين، أو الذم، أو التشاؤم، أو الهجو، أو الغضب[1].

ب/-اللون النوراني:

لقد تكرر اللون الأبيض زهاء خمس وثمانين 85 مرة في هذا النص منها ثلاث وعشرون 23 مرة خاصة بحميدة وحدها، وبالتالي إذا كان اللون الأسود يمثل غالبا: التشاؤم والشر، والذم، والتهجين، أو الأشياء الملعونة؛ فاللون الأبيض يجسد التفاؤل والخير، والمدح والمشروعية، وكل الأشياء الميمونة المباركة. ويمثل (مرتاض) على هذا بمجموعة من الشواهد الواردة في الرواية نذكر منها:

- وكان وجهه الأبيض الوردي يفيض بشرا ونورا (السيد رضوان الحسيني وهو يعظ الناس سعيدا بذلك).

- فأضاء وجه الفتاة نورا (حميدة حين زفت لها أمها نبأ خطبة علوان).

ثم يفسر الناقد (سيم اللونين) فيرى اللون الأبيض هنا أصبح عَلَمًا للثراء، والتحضر، والتهذب، والرقي، والخير؛ على حين أن اللون الأسود المتجسد في الملاءة السوداء التي كانت ترتديها حميدة اضطرارا، وضع علما للفقر، والتخلف والانحطاط، وهذا يعني أن دلالة اللونين كان لها أثر في سير أحداث الرواية وكل لون هو انعكاس لشخصية ما[2]، وهنا نجد الناقد "ينطلق من سلسلة لا متناهية من التآويلات بحيث أن لكل لون ميزة وخاصية معبرة تجعله يرقى عن الآخر، وهنا يغدو التأويل مستمرا للوصول إلى غاية بعينها"[3].

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ص من294 إلى 298.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.299-300.

[3] - ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص12.

ما يمكننا أن ننتهي إليه هو أن رواية (زقاق المدق) قد تميزت بالعديد من الخصائص السيميائية حيث عمل مرتاض على توظيف كل المفاتيح السيميائية لاستنباط الدلالة الكامنة في الخطاب السردي، إلا أننا أوجزنا الكلام وركزنا بحثنا فقط على سيميائية الصوت واللون والشخصيات كما يمكننا الإشارة إلى بعض العناصر الأخرى مثل سيميائية الزمان والمكان/ الحيز، سيميائية العنوان، التناص...إلخ، وقد فصل فيها الناقد واستطاع أن يكشف عن الدلالات المرتبطة بها.

وما يمكننا أن نشير إليه هو أن معظم أعمال عبد المالك مرتاض النقدية نجد فيها نفس الإجراءات السيميائية ففي مؤلفاته السابقة الذكر نجده قد درس الحيز ودرس الزمان كما درس المكان، والشخصيات، وأخيرا التناص، وهذا ليس في الخطاب السردي فقط بل أيضا في الخطاب الشعري وهذا ما سنتطرق إليه في الفصول اللاحقة.

2-مدارسة مرتاض (لحكاية حمال بغداد) سيميائيا:

في هذا المصنف نجد الناقد قد اعتمد أيضا على المزاوجةبين المناهج في تحليله لهذا الخطاب السردي أين وظف كل من المنهج التفكيكي والسيميائي، والأمر نفسه وجدناه في مؤلَّفه السابق الذي خص به تحليل (رواية زقاق المدق) وكذا في كتابه (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد)، لكن السؤال الذي يراودنا في هذا المساق؛ لماذا هذان المنهجان بالضبط؟ فنجد الإجابة عند الناقد نفسه حين يقول "لا يوجد منهج كامل مثالي لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه، إذن فمن التعصب التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه هو وحده ولا منهج آخر معه، جدير أن يتبع"[1]، فناقدنا يرى أن المنهج الواحد قاصر على مدارسة أي نص وبالتالي لا بد من المزاوجة والمثالثة والمرابعة للخروج بنتيجة قيمة.

أما فيما يتعلق بحكاية جمال بغداد فقد عمد إلى مدارستها وفق مجموعة من الإجراءات السيميائية حيث انطلق من التحليل المستوياتي؛ وأول مستوى انطلق منه الناقد قام فيه

[1]- عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستويات لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 13.

بالاشتغال على الحدث[1].والذي قسمه إلى خمسة أصناف وهي؛ الحدث المحظور والمحور والمكذوب والغامض والمفاجئ، ويعد الحدث –في نظره- من أهم العناصر التي يقوم عليها البناء السردي، لأن معظم الأحداث ترتبط بالشخصيات. بعد ذلك تطرق إلى عالم الشخصية في حكاية حمال بغداد حيث قسمها إلى شخصيات تاريخية وأسطورية وتنقسم إلى قسمين خيرة وشريرة، وشخصيات متخيلة فخمة وأخرى أقل قيمة منها، ثم يقوم مرتاض بحساب تواتر ظهور الشخصيات في نص الحكاية، ثم يضيف نوع آخر من أنواع الشخصية هي الشخصية المتحولة والتي لها علاقة بالشخصية الأسطورية، وهنا نجد مرتاض "يعتمد على بعض إجراءات المنهج البنيوي السردي التي ركز من خلالها على عنصر التواتر، كما أنه وفي دراسته هذه كثيرا ما يلجأ إلى البنيوية والأفكار التي جاءت بها متأثرا في ذلك بما جاء به غريماس وبروبر"[2].

أما المستوى الثالث فقد عنونه بـ(بتقنيات السرد في ألف ليلة وليلة)، والذي تطرق فيه إلى تقنية السرد حيث قام بوصف هذه تقنيات المتمظهرة في حكايات ألف ليلة وليلة والمتمثلة في صلة السرد بالوصف وأشكال السرد وتداخله في ألف ليلة وليلة.

أما المستوى الرابع فقد درس فيه الحيز في الحكاية ثم يتطرق إلى الزمن في المستوى الخامس ثم ينتقل إلى الحديث عن بناء لغة السرد في الحكاية وهذا في المستوى السادس[3]، ومن خلال قراءتنا لهذا العمل وجدنا أن الباحث قد طبق معظم الإجراءات السيميائية في مدارسته للخطاب السردي، كما يمكننا أن نشير إلى نقطة مهمة تتعلق بمنهجية الناقد في مقاربته للخطاب الأدبي سردا كان أم شعرا وهي تكراره لمعظم الإجراءات السيميائية ومن ذلك (الحيز، المكان، الزمان، الشخصيات)، وأحيانا يوظفها لكن بصيغة أخرى فيستبدل الحيز بالمكان مثلا.

ومن هنا نخلص إلى أن الناقد عبد المالك مرتاض استطاع أن يطبق المنهج السيميائي بكل إجراءاته والمبادئ للولوج إلى الخطاب الأدبي كما تمكن من توظيفها بما يسهل على القارئ فهمها واستيعابها.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجزائرية بن عكنون، الجزائر، 1993، ص 66.

[2] - ينظر: عبد المالك مرتاض، أ-ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحد العيد آل الخليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص11.

[3]- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) ص 66.

4-2-الممارسة السيميائية في مدوّنة رشيد بن مالك:

يعد رشيد بن مالك من النقاد العرب الأوائل الذين اهتموا بالمنهج السيميائي وقد ساهم في نقل المعرفة السيميائية ترجمة وتأطيرا وممارسته على النصوص السردية العربية متأثرا بنظرية (غريماس) الذي يعد رائد السيميائية السردية في العصر الحديث.

وقد قدم الباحث رشيد بن مالك دراسات سيميائية نظرية وتطبيقية عديدة خاصة على الرواية الجزائرية منها "تحليل سيميائي لقصة عائشة للكاتب أحمد رضا حوحو، وتحليل رواية (نوار اللوز) لوسيني الأعرج، سيميائية النص الروائي... وتتميز دراساته- عموما- بالتطبيق الجبري الآلي لمقولات السيميائية الفرنسية (والغريماسية خصوصا)... كما في مجال التأريخ للسيميائية والإحالة على مرجعياتها -وثيقة هامة- ترجمها عن جان كلود كوكي، بعنوان السيميائية مدرسة باريس"[1]، هذا وكان له العديد من المؤلفات السيميائية إلا أنها تتعلق بالجانب السردي والمصطلحاتي من ذلك كتابه (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) وكتابه (السيميائية أصولها وقواعدها) أيضا مؤلفه (السيميائيات السردية)، ومصنف(مقدمة في السيميائية السردية) إضافة إلى العديد من المقالات العلمية والمؤتمرية التي ساهم بها في إثراء الدرس السيميائي في بلادنا.

أ- جهود بن مالك في ترجمة أهم المصطلحات السيميائية:

يعد مؤلفه (قاموس التحليل السيميائي للنصوص) من أهم أعماله التي اشتغل فيها على دراسة المصطلحات السيميائية وترجمتها حيث بذل الناقد جهدا كبيرا في شرح وصياغة وتحليل تلك المصطلحات، كما قام بضبط التعريفات وجعلها في قالب بسيط حيث ابتعد عن الغموض والإلغاز "مستعينا بالأشكال والترسيمات لتسهيل فهمها على القارئ خاصة وأن وفرة المصطلحات وتعددها يخلق نوعا من الإشكاليات والفوضى لدى الناقد العربي بخلاف ما يتصوره البعض على أنها تضبط صرامة المنهج المتبع فقط"[2] ويمكننا أن نعرض لأهم المصطلحات السيميائية الواردة في القاموس:

- **مصطلح سيميائية:** ***Sémiotique, Semiotics***

---

[1]- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص. 139.

[2] - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، ط1، تونس، 1993، ص 13.

الكلمة في اللغة الإنجليزية تكتب بهذا الشكل ***Semiotic*** فهي تماثل صورتها في اللغة الفرنسية، ويقابل الكلمة الإنجليزية عربيا في مقدمة ابن خلدون علم السيمياء ويندرج ضمنه علم أسرار الحروف ويقابلها عربيا في المعاجم المزدوجة (انجليزي-عربي) علاماتي متعلق بالعلامات... وطبيا: أعراضي، متعلق بالأعراض[1].

أما عند غريماس وكورتيس: تستخدم كلمة ***Semotique*** للدلالة على معاني مختلفة، فقد تستعمل للإشارة إلى:

أ- أي مقدار بين المعرفة نبدي رغبتنا لمعرفته.

ب-موضوع معرفة كما يظهر أثناء وبعد وصفه.

ج- مجموعة الوسائل التي تَردُّ معرفته ممكنة[2]

-مصطلح مشهد *Scene, Scène*

يحيل المشهد على المضمون المأساوي والأحداث والفترات الهامة التي يصاحبها تضخم نصي فيقترب حجم النص السردي من زمن الحكاية ويطابقه تماما في بعض الأحيان فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات الحركة: زمن الحكاية = زمن القصة[3].

-مصطلح تناص *Intertextualité، Intertextuality*

لقد ظهر مصطلح التناص على يد باختين، وقد استعملته جوليا كريستيفا في عدة أبحاث لها، وقد أثار مصطلح التناص اهتماما كبيرا في الأوساط الغربية ذلك أن الإجراءات التي تضمنتها بدت كتعويض منهجي لنظرية (التأثير) التي قامت عليها أساسا الأبحاث في الأدب المقارن.

كما يؤكد (مالرو) على أن الإنتاج الفني ليس وليد رؤية الفنان ولكنه محصلة النصوص الأخرى، على توضيح ظاهرة التناص التي تستدعي بالفعل سيميائيات (أو خطابات) مستقلة تتواصل داخلها سياقات البناء، إعادة الإنتاج وتحويل النماذج[4]، بمعنى أن كل خطاب ظاهر

---

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، إنجليزي، فرنسي)، ص 154.

[2]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، إنجليزي، فرنسي) ص 175.

[3]- المرجع نفسه، ص 158.

[4]- المرجع نفسه، ص 92.

ينطلق ضمنيا من شيء ما تم قوله: "وكل نص إلا ويلامسه التناص الذي يعد قيمة ثابتة في أي جنس أدبي، هذا ومهما تعددت واختلفت المناهج والرؤى الفكرية"[1].

- مصطلح إيزوتوبيا: *Isotopie ،Isotopy*

تضمن الإيزوتوبيا التحام الرسالة أو الخطاب، وهي بمثابة المستوى المشترك الذي يرد ممكنا اتساع المضامين أي ثبات بعض الأدلة على مستوى الجملة حيث يتجدد ثبات دلالة واحدة أكثر من مرة على امتداد السلسلة الجملية لتعطي إيزوتوبيا تؤدي إلى التحام مجموعة من السيميات التي تشكل الجملة[2]. هذا يعني أن الإيزوتوبيا تعمل على اتساق وانسجام المعنى على مستوى الجملة.

- مصطلح مؤشر: *Déictique Deictie*

يرى بن مالك أن المؤشرات هي عناصر ألسنية لها علاقة بالألفاظ والضمائر وأسماء الإشارة، وهذا ما يساعد على مرجعية الخطاب وإبراز الوجود الألسني للمرجع الخارجي[3].

- مصطلح سوابق: *Prolapses،Prolepses:*

تقوم السوابق على استرجاع أحداث سابقة للنقطة التي توصل إليها السرد، كما يمكننا أن نميز بين نوعين من السوابق :

أ/-السوابق المكررة: وتعمل على الإخبار بشكل عادي ومألوف مثل: (سنرى أو سنرى فيما بعد) وهو ما يجعل القارئ ينتظر دائما.

ب/-السوابق المتممة: ترد لتسرد مسبقا ثغرة لاحقة[4].

- مصطلح التأويل: *Interprétation،Interpretation*

يرى بن مالك أن التأويل هو كل نظام من الأدلة يعتبر كنظام تعبيري قابل أن يتلقى في مرحلة تالية تأويلا دلاليا، هذا هو المعنى الذي يعطيه النحو التوليدي لمصطلح التأويل وبما أن الأشكال السيميائية لها دلالات معينة فإن التأويل هو ترجمة لوحدة دالة لسيميائية داخل سيميائية

---

[1] - ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2009، ص.390.

[2]- رشيد بن مالك، قاموس المصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 93.

[3]- المرجع نفسه، ص 54.

[4]- المرجع نفسه، ص 149.

أخرى[1]، ما يمكننا الإقرار به هنا أن هذه المصطلحات لها علاقة بالبنيوية السردية أيضا أي "أن الناقد لم يتقيد في مؤلفه هذا بإجراءات ومصطلحات النظرية السيميائية التي أسس لها غريماس وظل متعصبا للخلط الإجرائي، رغم أن هذه الإجراءات تمثل بؤرة الدراسة السمييائية في مقاربتها للخطاب الأدبي"[2].

- مصطلح التواتر: *Fréquence Frequency*

التواتر في السيميائية السردية هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية ويمكننا أن نبين أربعة أنواع من هذه العلاقات:[3]

1- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، ويسمى القصة المفردة.

2- أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، ويسمى هذا الشكل القصة المكررة.

3- أن يروى أكثر من ما حدث مرة واحدة، ويسمى هذا الشكل القصة المكررة.

4- أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، ويسمى القصة المؤلفة.

- مصطلح إجراء: *Procédure Procedure*

الإجراءات هي عبارة عن عمليات ترمي إلى استنفاذ وصف الموضوع السيميائي بناءً على مستوى الملاءمة المختار، كما يمكننا أن نميز بين نوعين من الإجراءات:

أ/- الإجراءات التحليلية: تنطلق من الموضوع السيميائي المعتبر ككل وترمي إلى إقامة علاقة بين الأجزاء والكل.

ب/- الإجراءات الجمالية: تنطلق عموما من العناصر غير القابلة للتجزءة وترتبط بوحدات موسعة"[4].

- مصطلح الفضاء: *Espace،Space*

---

[1]- المرجع نفسه، ص 92.

[2]- ينظر: عبد القادر شرشار، قراءة لقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (إنجليزي، فرنسي، عربي) للأستاذ رشيد بن مالك، بمجلة حوث سيميائية، جامعة وهران، الجزائر، م5،ع7، 2010/04/15، ص94

[3]- ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 83-84.

[4]- ينظر: المرجع نفسه ص 146.

تحددت المفاهيم التي يدور حولها مصطلح الفضاء حيث نجد أغلبها يتمحور "حول قاسم مشترك يعتبر الفضاء من خلاله موضوعا مبنيا ثم إن تعريف الفضاء يستدعي مشاركة كل الحواس ويضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوضاع المحسوسة (مرئية، لمسية، حرارية، صوتية)"[1].

- مربع سيميائي: *Carré Semiotique*

يجسد المربع السيميائي العلاقات الأساسية التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلالية لتوليد عالم المعاني والدلالات كما يساعد المربع السيميائي على الاشتغال على تجسيد العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات بغية الوصول إلى قدر كافٍ من الدلالات التي يضمرها النص على القُرَّاء[2].

ومن هنا يمكننا القول إن الباحث رشيد بن مالك كان له كبير الفضل في ترجمة المصطلحات وصياغتها بطريقة بسيطة يمكن للقراء استيعابها وهضمها ثم إن ترجمته للمصطلح وفق ثلاث لغات يصعب المأمورية على أي كان، ورغم ذلك فقد تمكن بن مالك من اصطناع جهد كبير في مجال الدراسات السيميائية في بلادنا، لأن "صياغة وترجمة المصطلح تستلزم مهارات وقدرات فكرية ومعرفية تساعد على ضبط هذا المصطلح ومضمونه حسب سياقات استعماله"[3].

ب- منجزات رشيد بن مالك في النقد السيميائي:

-كتاب السيميائية أصولها وقواعدها

لقد تناول الباحث في مؤلفه هذا كل ما يتعلق بموضوع السيميائية أصولها، قواعدها، اتجاهاتها، وأهم أعلامها ويظهر ذلك بوضوح انطلاقا من فهرس الكتاب، حيث نجد الناقد قد تطرق في البداية إلى السيميائيات لدى القدامى ثم لدى العرب التراثيين، إثر ذلك نجده يدرسها عند أهم أعلامها المعاصرين كلٌّ على حدة، حيث يبدأ بـ(شارل بيرس) ثم (دي سوسير) فـ(رولان بارث)، ليواصل بعدها مع أهم النقاد الغربيين الذين اشتغلوا على هذا الاتجاه النقدي. ويمكننا

---

[1]- المرجع نفسه، ص 71.

[2]- المرجع نفسه، ص 23.

[3] - ينظر: بربار عيسى، تجربة (رشيد بن مالك) في وضع قاموس (مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص)، مجلة البدر، مج.11، ع7، 2018، ص876.

أن نعرض لأهم العناوين التي ركز عليها بن مالك: كـ(بنفيست: في سيمولوجيا التواصل)، و(غريماس): في (بنية عالم الدلالات)، و(جوليا كريستيفا: في (السيميائية التحويلية السيميائية الأدبية)، و(التحليل السيميائي للخطاب عند جوزيف كورتيس). وقد قام الباحث في مؤلفه هذا بترجمته العديد من الأعمال السيميائية الخاصة بالنقاد الغربيين من ذلك ما يلي: ترجمته لكتاب (السيميائية نظرية لتحليل الخطاب لدى كل من (جان كلود جيرو) و(لوي بانييه))، وهنا وقف الباحث على دراسة العديد من العناصر السيميائية منطلقا من مفهوم السيميائية تحت العنوان المشار إليه في الكتاب (تعاريف أولية) حيث قام بتعريفها على أنها تُعنى بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة.

لينتقل فيما بعد إلى الوقوف على أهم المسلمات التي يقوم عليها مشروع تحليل الدلالة كمبدأ المحايثة الذي يرتكز على تجربة القراءة ومن ثم التركيز على مضمون النص فقط. أما المسلمة الثانية التي درسها الباحث هي (المسلمة البنيوية) هي الأخرى تركز على مضمون النص لكنها تنطلق من أن الأساس الذي يبنى عليه أي مضمون هو الاختلافات القائمة بين عناصر الدلالة مثلا (كبيرا/صغيرا، أسفل/أعلى، مريض/معافى)[1]؛ فالمعني الذي يقوم عليه النص يعتمد على إدراك تلك الاختلافات الموجودة في مضمون النص، "إن المدلول أو المعنى الغائب في النص، يستدعى وجود قارئ يقظ أو فطن لاكتناه الدلالة القائمة بين الدال والمدلول تحت ما يسمى بالموجود اللفظي"[2]. ثم بعد ذلك ينتقل الناقد إلى مسلمة أخرى تتمثل في مستويات الدلالة: تذهب السيميائية في اقتراحها إلى أن المضمون الشامل للنص يمكن أن ينتظم ويوصف على أساس ثلاثة مستويات مختلفة يشير إليها الناقد فيما يلي:

1- المستوى السيميائي (أو المنطقي الدلالي).

2- المستوى السردي.

3- المستوى الخطابي.

---

[1]- ينظر: رشيد بن مالك السيميائية أصولها وقواعدها، ص 105-107.

[2]- ينظر: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة اليرموك، الأردن، 1998، ص 58.

بعد ذلك يشير الباحث إلى صعيدين تقوم عليهما نظرية تحليل الخطاب: الأول يتمثل في "صعيد التعبير" والذي يتعلق بالبنيات اللسانية والأسلوبية. أما الثاني فهو "صعيد المضمون" والذي يتعلق بالمستوى الخطابي والمستوى السردي والمستوى المنطقي الدلالي. انطلاقا من هذه المستويات الثلاثة يتشكل لنا مساران رئيسان تشتغل عليهما نظرية تحليل الخطاب. ويمكننا عرضهما فيما يلي:

- **المسار التوليدي:** (نظري خالص) والذي يتم الانتقال فيه من المستوى الدلالي إلى المستوى السردي وذلك حينما تتقدم العناصر الدلالية كالعوامل منضوية تحت البرامج السردية والمستوى الخطابي.

- **المسار التحليلي: (هذا ما يقوم به المحلل السيميائي):** والذي ننتقل فيه من المستوى الخطابي إلى المستوى السردي إلى المستوى المنطقي الدلالي الذي يجمع بين المستويين الأولين حيث تشمل هذه الرهانات التمفصل الأساسي لمضمون النص[1]، ومن هنا يمكننا القول أن رشيد بن مالك قد تأثر كثيرا بأفكار السيميائين الفرنسيين أمثال (جان كلود جيرو ولوي بانييه) كيف لا وهو خريج جامعة السربون. كما أنه استفاد من مؤلفاتهم السالفة الذكر وذلك من خلال الإحاطة بكل ما يتعلق بالمنهج السيميائي تاريخيا وإجرائيا.

-كتاب مقدمة في السيميائية السردية:

قسم رشيد بن مالك مؤلَّفه هذا إلى قسمين؛ الأول نظري درس فيه الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية وهذا ما سنتعرض له فيما بعد، أما القسم الثاني فكان تطبيقيا وقد درس فيه ثلاثة مباحث، توزعت وتنوعت فيما يلي:[2]

- قراءة سيميائية في قصة (العروس) للروائي غسان كنفاني
- تحليل سيميائي لقصة (عائشة) لأحمد رضا حوحو.
- سيميائية الفضاء في رواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة.

[1]-ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، ص 108-109.

[2]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، مكتبة الأدب المغربي، ط1، الجزائر 2000، ص.7.

وهنا نجد الناقد ينطلق في مدارسته لهذه المتون من مبدأ "محاولة التكييف بين المنطلقات الغربية وأفكارها وإجراءاتها المعرفية وبين ما هو محلي عربي خالص، أي المزاوجة بين النظريتين الغربية والعربية دون التخلي عن التراث"[1].

أما فيما تعلق بالجزء النظري فقد حاول الباحث منذ البداية أن يركز على أهم القضايا التي عالجتها الباحثة (أن إينو) في مقدمة كتابها الموسوم (تاريخ السيميائية)، بعدها ذهب الناقد إلى دراسة الأصول اللسانية للنظرية السيميائية وهنا أشار إلى مسألة مهمة تتعلق بموقع المسألة الدلالية من البحوث اللسانية مشيرا إلى أن الاهتمام بالدَّلالة حديث العهد وقد تبلورت معالم البحث الدلالي بظهور كتاب علم الدلالة البنيوي (***Sémantique Structurale***) والذي يعد أول بحث في السيميائيات اللسانية[2].

لينتقل الباحث مباشرة إلى مبدأ المحايثة وذلك من خلال قوله: "تسعى السيميائيات إلى دراسة التجليات الدلالية من الداخل مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة (***Immanence***) الذي تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة مستقلة من المعطيات الخارجية"[3]. ثم درس الباحث هذا المبدأ عند (لويس هلمسليف) ***(Louis Trolle Hjelmslev)*** فنجد هذا الأخير "يؤكد على ضرورة استبعاد الوقائع غير اللسانية من عملية الوصف والنظر إلى موضوع اللسانيات باعتباره شكلا"[4]؛ بمعني أن مبدأ المحايثة لدى (هلمسليف) لا يتحقق إلا من خلال اهتمامنا بكل ما هو نسقي خالص؛ أي التركيز على النص ولغته والابتعاد عن السياق الذي يبعدنا عن لغة وشكل هذا النص.

لينتقل الباحث إلى (غريماس) الذي صاغ مبدأ المحايثة في البحوث السيميائية وفق منظورين، حيث يقوم المنظور الأول على مقولة التصديق (***Véridiction***) المتمفصلة إلى محوري المحايثة (الكينونة) والتجلي (الظاهر)، أما المنظور الثاني فقد أسسه غريماس على المقابلة: المحايثة/ السمو أين يمكن أن تسخر على الرسم السردي لإبراز تباين موقعي الفاعل والمرسل[5]، وهذا ما

---

[1] - ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي (نظرية غريماس)، ص 105

[2]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 06-07.

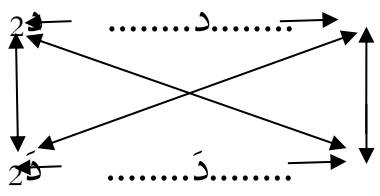
[3]- المرجع نفسه ص 09.

[4]- المرجع نفسه، ص 09.

[5]- ينظر: المرجع، ص 09-10.

يجعل رشيد بن مالك نفسه "يقر بالقيمة العلمية الكبيرة التي حققها غريماس من خلال فكه لأشكالية الدلالة نهائيا وذلك انطلاقا من إبداعه المتمثل في مؤلفه علم الدلالة البنيوي 1996"[1].

بعد ذلك يدرس بن مالك مبدأ الاختلاف والذي أرسى قواعده ف.د. سوسير حيث استعمله للدلالة على أن المفاهيم المتباينة تكون معرَّفة ليس بشكل ايجابي من مضمونها وإنما بشكل سلبي من علاقاتها مع العناصر الأخرى للنظام. وقد تمثل غريماس هذا المبدأ داخل تصور جديد يقتضى فيه الاقتراب من المسألة الدلالية بحيث تكون الاختلافات الحاصلة في النص هي أساس إنتاج المعنى[2]، أيضا يذهب الناقد إلى إجراء مهم تقوم عليه النظرية السيميائية حيث يقوم بربط الدلالة بالثنائيات الضدية وهذا ما يستدعي وجود المربع السيميائي وفي هذا الصدد يقول رشيد بن مالك إذ سلمنا بأن الدلالة (د) هي في الواقع تجليات لعالم دال، يمكن بالمقابل أن نتصور (د) متسما بغياب مطلق للمعنى ونقيضا لـ(د). بعدها يقوم الباحث برسم المربع السيميائي على النحو التالي[3]:



..... علاقات التضاد

..... علاقات التناقض

..... علاقات التضمن

هذا يعنى أن الباحث درس الدلالة النصية انطلاقا من علاقة الملفوظات والثنائية الضدية التي يحملها المربع السيميائي فهي أساس بناء الدلالة من داخل النص وذلك وفق مستويات محددة، وهذا ما أشار إليه ليونس ***Lyons*** في قوله "يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل آو الموضوع الفرعي"[4]؛ بمعنى أن العلاقة الكامنة بين الألفاظ التي تشكل المربع السميائي هي التي تخلق الحقل الدلالي الذي يبنى عليه النص.

---

[1]- ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي (نظرية غريماس)، ص130.

[2]- ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص10.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 69.

[4]- محمد تحريشي، أدوات النص (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص23.

بعد ذلك ينتقل الباحث إلى دراسة الملفوظ السردي ووقوفه على تبيان وشرح عنصري الكفاءة والأداء إلا أنه لا يمكننا أن نقف على كل العناصر التي عرضها الباحث، لأن المجال يطول بنا دون إدراك باقي أعمال الباحث السيميائية.

والآن يمكننا الإشارة إلى في القسم التطبيقي الذي خصه الباحث لمدارسة بعض الأعمال السردية لكل من غسان كنافي وأحمد رضا حوحو وبن هدوقة وذلك وفقا للمقاربة والإجراءات السيميائية ونحن بدورنا سنكتفي فقط بنموذج واحد نبين فيه كيف درس الناقد هذا العمل انطلاقا من آليات ومفاتيح المنهج السيميائي.

- قراءة سيميائية لقصة (عائشة) لرضا حوحو

قبل الشروع في تحليل هذه القصة بدأ الباحث بمقدمة منهجية تحدث فيها عن مكانة البحوث السيميائية من الدراسات النقدية العربية المعاصرة لينتقل بعدها إلى الحديث عن الفوضى المصطلحية وأهم الحلول الممكنة لتجاوزها[1]، ثم يذهب إلى استجلاء العناصر السردية التي تشكَّلت من خلالها قصة (عائشة) وتحديد الحالات والتحولات التي تحكم بنية الخطاب السردي حيث اعتمد في ذلك على "انتقاء العناصر السردية الموزعة في النص وذلك انطلاقا من تركيزه على أهم التحولات والبني التي تتحكم في بنية الخطاب السردي"[2]، فنجد الباحث يعرض أهم الحالات التي ينبني عليها النص وذلك بناء على العلاقة الموجودة بين الفاعلة وموضوع القيمة، أحيانا تكون العلاقة اتصالية وأحيانا أخرى انفصالية وهو ما أشار إليه الناقد في قوله: يقوم ملفوظ الحالة ***Sujet d'état*** على أساس العلاقة الموجودة بين الفاعل (ف) والموضوع (م) ويوضحها فيما يلي:

ف ∩ م: ملفوظ حالة وصلي (***conjonctif***) [الفاعل في وصل بموضوع القيمة]، ف≠ م: ملفوظ حالة فصلي (***disjonctif***) [الفاعل في فصله بموضوع القيمة].[3] فحسب الباحث وتأسيسا على هذه العلاقة يتحدد البرنامج السردي بمجموعة من الحالات والتحولات التي تقوم على أساس العلاقة الموجودة بين الفاعل والموضوع وتحويل هذه العلاقة.

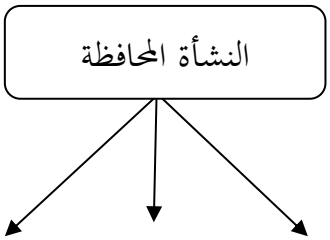
---

[1]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص69.

[2]- ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغربي (نظرية غريماس)، ص 165

[3]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 72-73.

بعد ذلك يذهب الباحث إلى الخطوة الثانية والتي يعتمد عليها التحليل السيميائي للسرد والتي تتعلق بتقطيع النص أين يقوم الباحث بتعريف المقطوعة أولا على أنها وحدة خطابية تجري مجرى القصة القصرة.[1]، ثم ينتقل إلى تحليل مقاطع قصة عائشة والتي تتشكل من مقطوعتين أساسيتين؛ تبدأ المقطوعة الأولى من (عائشة امرأة ككل النساء الجزئريات) إلى (يعرفن حياة يومية متشابه لا يختلف فيها يوم عن يوم)، أما المقطوعة الثانية فتبدأ من (هكذا تتابع أيام عائشة في قريتها) إلى (ولم تبق من تلك الإحن والمحن إلا بصيص ضئيل من الذكريات المريرة)[2]، لقد حاول الباحث مدارسة هذه القصة من خلال تركيزه على نوعين من الخطاب؛ الخطاب الموضوعي والخطاب السردي، لقد حلل الدارس المقطوعة الأولى من قصة عائشة بالخطاب الموضوعي حيث وصف الباحث حالة المرأة وما تعانيه في الوسط الجزائري منطلقا من ثنائية جدلية تتمثل في المجتمع ≠ المرأة فيتحدد الفاعل الجماعي المجتمع في النص باعتباره معارضا للمرأة وذلك من خلال إقصائها وإذلالها وتشييئها والحقيقة أن كل هذا فرضته النشأة المحافظة التي بينها الناقد وفق المخطط التالي[3]:



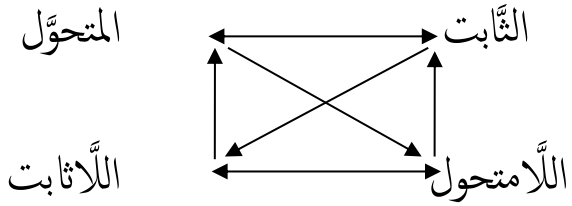
إذا المرأة الجزائرية أَلِفت هذه المكانة لدرجة تقبلها للإهانة ولو على حساب كرامتها. كذلك نجد الراوي يشير إلى مكانة المرأة في مجتمعها من خلال ما وصلت إليها قيمتها في عين والدها الذي كان يخجل من ذكر اسمها في قوله (عبادي حاشاك) وهنا يقصد جميع نساء الأسرة، إذا اعتذاره يرجع إلي تلفظه بلفظ قذر أمام شخص محترم.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص73.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.74.

[3]- المرجع نفسه، ص.76.

انطلاقا من هذه المعطيات قام الدارس برسم المربع السيميائي وفق ثنائية (الثابت/ والمتحول) ويمكننا أن توضحه فيما يلي: [1]



فالثابت هو ما يمثل مجموعة العادات المتجذرة في نظام القيم الموروث والذي يقلل من قيمة عائشة ويقيدها من كل ما يجعلها حرة، أما المتحول فيتمثل في فك عائشة من كل القيود المفروضة عليها وجعلها تمارس نشاطها بأريحية تامة حيث تعود إلى مكانتها القيَّمة في المجتمع بعد ذلك يذهب الدارس إلى تحليل المقطوعة الثانية من الخطاب وفق الخطاب السردي وهنا انطلق الناقد من الحالة التي كانت تعيشها عائشة وهي راضية بالقيود الممارسة عليها إلى أن جاءت لحظة التغيير والتحوَّل وذلك بعد ما تعرفت على شاب عائد من أوروبا يحمل معه كل ما هو جديد وغير مألوف هنا أرادت عائشة التعرف على العالم الأخر (الغرب) من خلال الفعل الاغوائي الذي مارسه الشاب عليها، فقدوم الشاب الأوروبي شكل قطيعة بين الثابت المتمثل في العادات القديمة التي كانت تمارسها القرية وبين المتحول الذي يهتم بالمرأة ولا يقلل من قيمتها في المجتمع[2] ما نلاحظه من خلال مدارسة الناقد لقصة عائشة أن تحليله كان ألصق وألحق بالسيميائية السردية الغريماسية.

وكذلك من أعمال رشيد بن مالك في السميائية نجد كتاب (السيميائيات السردية) حيث استهلَّ الباحث مؤلفه هذا بمقدمة ركز فيها على أثر البحوث البنيوية السيميائية على الساحة النقدية العربية، بعد ذلك انتقل للحديث عن مستقبل الدراسات السيميائية في العالم العربي وهنا يؤكد الناقد على صعوبة المأمورية وذلك لعدة اعتبارات منها:

– أن الكلام على هذا الموضوع يفترض وجود جرد لكل الدراسات السيميائية العربية.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص.77.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 78-79.

– يجب تشكيل فرق بحث يأخذ أصحابها على عاتقهم كلٌّ في إطار تخصصه من هذه التخصصات الدقيقة في الحقل السيميائي[1]

كما يتضح لنا أن الناقد من خلال مؤلفه كان يهدف إلى تسليط الضوء على السيميائية "بوصفها خيارا منهجيا مغايرا للمناهج النقدية التقليدية بما يساعد على تطوير سيمائية عربية ليست نسخة حرفية أو مطابقة للسيميائية في الغرب"[2]، ومن هنا يمكننا الإقرار بفضل وقيمة ما أنجزه رشيد بن مالك في مجال السيميائية وكذا منهجيته وخطته القيمة في نقل المعرفة السيميائية ترجمة وتأطيرا وممارسة على نصوص سردية عربية وفق نظرية غريماس التي اعتمدها الكثير من النقاد الجزائريون أمثال السعيد بوطاجين وعبد الحميد بورايو ونادية بوشفرة وغيرهم، كما تميزت منهجيته بالبساطة والوضوح حيث سهل عملية الفهم لدى المتلقي لهذا المنهج .

4-3-تجليات السيميائية في المنجز النقدي لدى "السعيد بوطاجين":

يعد الناقد الجزائري السعيد بوطاجين من أبرز النقاد الجزائريين الذين كان لهم الفضل الكبير في إثراء المكتبة النقدية بأعمال نقدية مميزة حيث اعتمد هو الآخر على المنهج السيميائي في مقاربته للنصوص السردية، إلا أنه لم يوغل كثير في توظيف هذا المنهج في باقي أعماله النقدية؛ بل في بعضها فقط، ومن ذلك دراسته لبعض المصطلحات السيميائية في مؤلفه (الترجمة والمصطلح)، أيضا اعتماده على المنهج السيميائي في مدارسته لرواية (غدا يوم جديد لعبد الحميد ابن هدوقة)[3]، أما باقي أعماله الأخرى فقد كانت فيها بعض الإشارات إلى هذا الاتجاه النقدي فحسب.

ونحن بدورنا سنركز على ما جاء به في كتابه (الاشتغال العاملي دراسة سيميائية، غدا يوم جديد لابن هدوقة)، محاولين التنقيب عن أهم الإجراءات السيميائية التي اعتمدها في الكشف عن مضمرات الخطاب السردي، والتي ارتكز فيها على نظرية غريماس بعد ذلك ننتقل للحديث

---

[1]- ينظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006، ص117

[2]- المرجع نفسه، ص 117.

[3]- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية"غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، الجزائر، ص 07.

عن كتابه الآخر (السرد ووهم المرجع) ونتبين فيه أهم الآليات السيميائية السردية التي اشتغل بها الناقد في مقاربته للخطاب السردي.

لقد ركز الناقد في منجزه هذا -أقصد الاشتغال العالمي دراسة سيميائية- على نظرية الاشتغال العاملي ومدى فعاليتها في تفكيك البنى الكبرى للخطاب الروائي "غدا يوم جديد" وذلك وفق الترسيمات العاملية.

قبل الخوض في هذه الدراسة يشير الناقد في التمهيد إلى أهم العناصر السيميائية التي يجب أن يتقاطع معها العامل وهي (الشخصية، والممثل، والوظيفة) إلا أن هذه العناصر الممثلة لنظرية العامل لقت عدولا وتغييرا بقدوم غريماس "الذي قلص هذه العوامل وضبطها شكلا ومضمونا"[1]. بعد ذلك يقرُّ الناقد السعيد بوطاجين باعتماده على نظرية غريماس على خلاف بعض النقاد الذين أنكروا وتستروا على بعض المرجعيات التي اعتمدوها في دراساتهم "حيث تهدف هذه النظرية إلى صياغة نظرية شاملة تسعى إلى مدارسة معظم الخطابات والأنشطة الإنسانية مرتكزة في ذلك على اتجاهات أخرى كاللسانيات والأنثروبولوجيا والبنوية، والشكلانية و(ف.بروب ***V.Propp***) ونظرية العوامل وغيرها من العوامل الأخرى"[2]. ويرى الباحث أن غريماس قد قام بتنقيح وتعديل كل الدراسات التي سبقته من خلال الإضافة النوعية التي قدمها في هذا المجال رغم بعض النقائص العالقة في كتابه (الدلالة البنيوية).

ثم ينتقل بنا الناقد للحديث عن البنية العاملية والتي يعرفها على أنها طريقة لتنظيم مواطن الخيال البشري وعرض مختلف العوالم الجمعية والفردية، في حين ينظر إلى العامل على أنه جزء من هذه البنية العاملية فهو وحدة تركيبة ذات طابع شكلي، ثم يذهب للحديث عن مفهوم الذات وعلاقتها بالبرنامج السردي ليعرج على تعريف (جان كوهن) *(Jean Cohen)* للذات، على أنه غير دقيق وذلك لكونه لا يفرق بين الشخصية كمفهوم عام، والذات المرتبطة بموضوع ما، فالناقد يرى أن مفهمة الذات في حد ذاته إشكال، ولاستخراج الذوات المهيمنة في النص

---

[1]- ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة ص 14.

[2]- ينظر قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي (نظرية غريماس)، مركز الكتاب الأكاديمي، ط.1، عمان، 2018، ص.19.

يذهب للاعتماد على لسانيات الخطاب والقواعد العاملية منطلقا في ذلك من تعريف غريماس للذات على أنها عامل تتحدد طبيعة وفق الوظيفة التي يحتلها[1].

انطلاقا مما سبق يمكننا الشروع في دراسة وقراءة بعض الترسيمات العاملية التي انتقاها الناقد أثناء مدارسته للخطاب الروائي: والممثلة في (المدينة، الكتابة، الزاوية، الأرض، المدينة) والتي تتقاطع مع مجموع الذوات المتمثلة في (مسعودة، الحبيب، عزوز، العمة حليمة) وقد اشتغل الناقد بوطاجين على هذه الترسيمات العاملية وفق الآتي:

الترسيمات العاملية

1- المدينة – الموضوع-1

لقد أشار الناقد في هذه الترسيمة إلى العلاقة الانفصالية بين الذات (مسعودة) والموضوع (المدينة)، تقابلها علاقة حَتْمِيَّةٌ الوصلة بين الذات والدشرة التي تجسد ماضي مسعودة التعيس ولتحقيق الحلم المتمثل في موضوع القيمة يجب الاتصال بقدور. ومن هنا نجدنا أما معادلة واضحة المعالم حيث (قدور V ذ V المدينة)، أي أن قدور منفصل عن الذات والذات منفصلة عن المدينة[2]، وقد أشار الباحث رشيد بن مالك إلى هذه العلاقة في قوله "تستعمل الفصلة في السيميائية السردية، للدلالة على عنصر من عنصري مقولة الصلة التي تحدد على المستوى النظمي عبر العلاقات بين الفاعل والموضوع"[3]، بمعنى أن البرنامج السردي تحدده هذه العلاقات المتشابكة بين العوامل الفاعلة في الخطاب الأدبي.

بعد ذلك يلخص الناقد الوضعية الابتدائية وذلك وفق ثلاثة مراحل:[4]

أولا: الفرضية: أي عنصر الرغبة المراد تجسيده من قبل الذات (مسعودة) والمتمثلة في (الذهاب إلى المدينة).

ثانيا: التحيين: ويتمثل في طريقة تجسيد عنصر الرغبة أي (الزواج بقدور).

ثالثا: الغائية: وهي النتيجة التي تأول إليها الفرضية والتي انتهت (سلبية)

---

[1]- ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، ص.27-33.

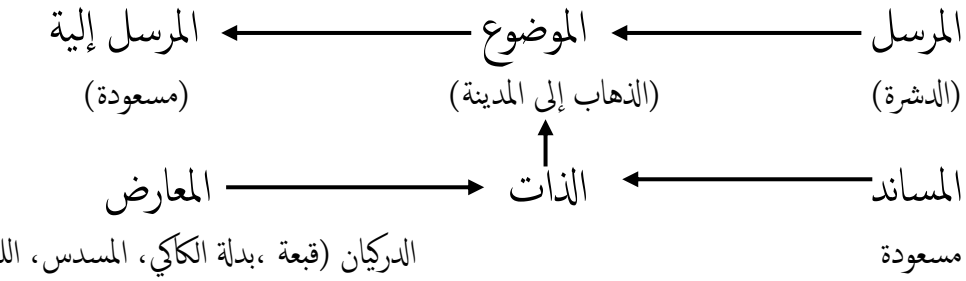
[2]- ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة، ص.ص.23-26.

[3]- رشيد بن مالك، قاموس مصلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي) ص.61.

[4]- ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة ص.ص.27-33.

إذا رمنا النظر في هذه المراحل التي خططت لها مسعودة لتحقيق رغبتها فإننا نجدها تنطلق من وضعية ابتدائية سلبية لتصل إلى نفس ما انطلقت منه دون الوصول إلى تحقيق الهدف وقد ذكرى الناقد أهم الاعتراضات التي واجهت الذات مسعودة في الوصول إلى موضوع القيمة (المدينة) نذكر منها: تأخر القطار، ظهور رجل المحطة، الدركيان، وكذلك قدور الذي ألفناه مساعدا في البداية إلا أنه انقلب وتحول إلى معارض تسبب في تعطيل رحلة الذات، وهو ما جعل البرنامج السردي في حالة من التواتر السلبي أو مكرورية النتائج أي الرجوع إلى الوضعية الانفصالية الأولى.

وقد تكرر هذا الإجراء السميائي أقصد -التواتر- في الكثير من المراحل والمحطات التي صورتها الترسيمة العاملية الخاصة بـ(الموضوع / المدينة) وذلك لكثرة الأحداث ومكرورية ذكرها وحصول نتائجها "فالتواتر في السيميائية السردية هو التكرار الحاصل بين الحكاية والقصة"[1]. هذا يعني أن الناقد ينهل من نظرية غريماس وما جاء به جينيت وللتوضيح أكثر اعتمد الناقد بوطاجين على الترسيمة العاملية التي اقترحها غريماس على النحو الآتي:



انطلاقا من هذه الترسيمة والعوامل الخاصة بها يستنبط الناقد أهم المزدوجات التي بنيت عليها الترسيمة العاملية فيرى أنها تقوم على ثلاث مزدوجات متباينة من حيث الطبيعة والدول العاملي الذي تقوم به وهي متمثلة فيما يلي:

أ/ مزدوجة المرسل والمرسل إليه.

ب/ مزدوجة الذات والموضوع.

ج/ مزدوجة المساند والمعارض[2]

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي) ص 83.

[2]- ينظر السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عينة ص.ص.33-35.

وقد اتسم تحليل بوطاجين لهذه الترسيمة العاملية باعتماده على العديد من إجراءات السيميائية السردية من ذلك اشتغاله على سيميائية الشخصيات كـ(عزوز، مسعودة، قدور، الدركيان).

أيضا سميائية الصوت والمتمثلة في تعدد الأصوات السردية وتكرارها، كذلك اشتغاله على سيميائية الفضاء المتمثلة في (المدينة).

إلا أنه يميل في تحليله هذا إلى المنهج البنيوي وذلك من خلال اعتماده على بعض إجراءات هذا المنهج كالثنائيات الضدية والرسومات الهندسية ودراسة البنى التركيبية متأثرا في ذلك بالنظرية الغريماسية والتي حسب محمد مفتاح "قد تأثرت بعلم البيولوجيا ونهلت من السوسيولوجيا الماركسية، ولأنه -أي غريماس- تأثر في آخر المطاف بالدراسات الرياضية"[1].

2- الكتابة – الموضوع – 2

لقد بدأ الباحث حديثه حول هذه الترسيمة بالتركيز على الزمن الذي تحكم في أحداث ومجريات القصة التي عاشتها البطلة بين الماضي والحاضر، مشيرا إلى أنها تنطلق من ثنائيتي الزمان والمكان "فقد لعب الزمن دورا هاما في هذا النص السردي وذلك ضمن الحاضر الماضي والمستقبل"[2]، فالحاضر يعني الكثير بالنسبة للبطلة التي تسعى إلى تحقيق حلمها والخروج من دائرة الزمن الماضي الذي يحمل أحزانها وأوجاعها وهمومها ولذلك نجد أن "الزمن قد انزاح وكون لنفسه جمالية تقوم على المزج والمزاوجة بين الأزمنة المتضاربة في القصة"[3]، كما ان السيميائية السردية في حد ثاتها تركز عملها على آليتي الزمان والمكان ولتبيان ذلك قام الناقد بوضع برامج سردية لدراسة البني العاملية وذلك ما يوضحه الجدول الآتي[4]:

	الزمان	المكـان		
البرنامج السردي	قبـل	الدشرة	المدينة	
		الذهاب إلى المدينة		

[1]- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الطبعة 2 بيروت لبنان، الدار البيضاء، 1990، ص 11

[2]- محمد تحريشي: أدوات النص (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2000، ص 131.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص.131.

[4]- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية) غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، ص 41-42

	الآن	ــــ	تدوين حياتها	ــــ
	بعـد		ــــ	الذهاب إلى الحج

من خلال قراءتنا لهذا الجدول الذي يتناول البرامج السردية الخاصة بالذات والبنى العاملية نلاحظ المعادلة التالية :(الذات V المدينة) ،أيضا (الذات V تدوين قصتها)، (الذات V الحج) أي أن الذات (مسعودة) منفصلة عن كل الرغبات التي تهدف إلى تحقيقها.

ثم يذهب الناقد إلى تحليل الجملة الرئيسة في هذه الترسيمة العاملية والتي تكمن في (مسعودة تطلب من الكاتب تدوين قصة حياتها) فيجد أنها تقوم أو تتمثل في الشكل التالي[1]:

مسعودة تريد تدوين قصة حياته ⟵ أي أنها تكون مرسلا في الحالة الأولى

وذاتا في الحالة الثانية، وهذا ما جعل الكاتب يمثل لها بالشكل التحييني اللازم لتحقيق رغبة البطلة، وللتوضيح أكثر قام بوطاجين بوضع الترسيمة التالية:

الفرضية ⟵ التحيين ⟵ الغائية

(تدوين قصة حياتها) (الاعتماد على الكاتب) +

بعد ذلك تفرض الذات على الكاتب تدوين قصتها وتلحّ عليه بحجة أن انتقاءه للمفردات وأسلوبه الراقي لا يقارن بأسلوبها، وهنا يشير الناقد إلى ثنائية ضدية تتمثل في (أنت ≠ أنا) وكأن البطلة تريد من السارد أن ينمق قصة حياتها بلغته الشعرية الراقية، فيرقى بها من الواقعي إلى الخيالي أي من المألوف إلى غير المألوف" إن الدقة، وبساطة النص وجماليته تكمن في الأثر الذي تتركه الكلمة في نفسية القارئ ومدى شفافية المفاهيم وتجاورها وانتظامها الذي يحدث أثرا عجيبا يدفع بالقارئ إلى قراءة الكلمة أكثر من مرة"[2]، بمعنى أن اللغة هي الوسيلة الوحيدة للعب على أوتار نفسية القارئ ومن ثم تحقيق الغاية المرجوة.

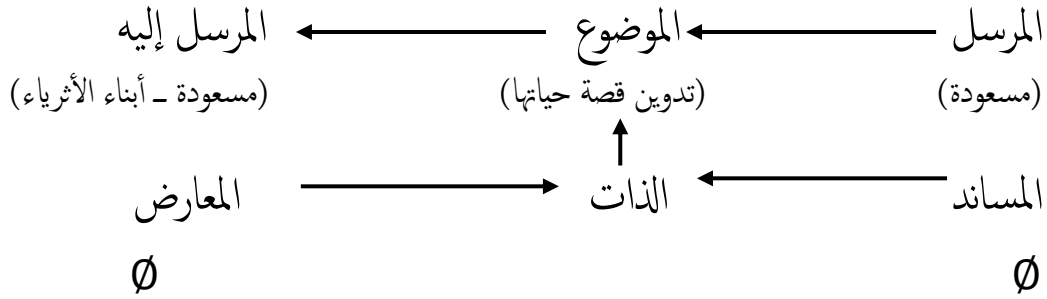
انطلاقا من ذلك يستعين الناقد بالترسيمة العاملية لإبراز كيفية انتظام مواطن الخيال والعوامل الحكائية المحددة لجزء مهم من رواية وذلك على النحو الآتي: [3]

---

[1]- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية) غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، ص.ص.41-44.

[2]- ينظر آن إينو، تاريخ السيميائية، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الآفاق، 2003، ص.107.

[3]- ينظر السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية) غدا يوم جديد لابن هدوقةعينة ، ص.ص.46-51



تقوم هذه الترسيمة العاملية حسب بوطاجين على ثلاث مزدوجات متباينة وهي:

أ- مزدوجة المرسل والمرسل إليه .

ب- مزدوجة المساندة والمعارضة .

ج- مزدوجة الذات والموضوع.

إذا رمنا النظر في هذه المزدوجات التي تمثل الترسيمة العاملية الخاصة بـ (الكتابة/الموضوع) فإننا نجدها تنطلق من موضوع واحد يتمحور ضمن الجملة النواة وهي تدوين -حياة البطلة-، وذات واحدة وهي (مسعودة)[1]، ما يمكننا ملاحظته في هذه الترسيمة أن النقاد قد اعتمد على إجراءات المنهج البنيوي والسيميائي في تحليله للخطاب القصصي فركز على نسق اللغة وشعريتها وكذلك الثنائيات الضدية ودلالتها والتراكيب اللغوية التي انتظم عليها البرنامج السردي أي يجب وذلك حسب – بوطاجين – "أن نستند إلى اللغة لا إلى الكلام، ومدى انسجامها مع السياق الذي نصبو إليه"[2] وفي قول البطلة (تريد تدوين قصة حياتها) هنا نجده يعمد إلى مدارسة هذه العبارة وفق إجراءات البنيوية السردية التي جاء بها جرار جينت، والمتمثل في اللواحق والتي نعني بها "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للحظة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى هذه العملية الاستذكار ***Rétrospection***"[3]، هذا يعني أن الناقد يعتمد الخلط المنهجي في مقاربته لهذا الخطاب الروائي فنجده يعمل بالإجراءات البنيوية السردية تارة ويلتزم بنظرية غريماس تارة أخرى.

3- الزاوية – الموضوع 3:

[1]- ينظر: السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية) غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، ص.ص.52-55.

[2]- ينظر: عبد الجليل مرتاض، التحليل البنيوي للمعنى والسياق، دار هومة، الجزائر، 2010، ص.14.

[3]- ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي) ص.19.

تنطلق هذه الترسيمة العاملية من العلاقة الانفصالية بين الذات (الحبيب) و(القرية)، من الوهلة الأولى، كما تقوم على الجملة الرئيسة والمحركة للبرنامج السردي وهي (الذات تسعى في الذهاب إلى الزاوية) وبطريقة غير مباشرة يعتمد بوطاجين إجراء آخر من إجراءات البنيوية السردية متمثلا في السوابق والتي نعني بها "استيحاء أحداث سابقة للنقطة التي توصل إليها السرد"[1]، وهذا ما ينطبق على مسعودة التي تريد أن تستبق الأحداث قبل حدوثها، ولتحقيق ما تسعى إليه البطلة(مسعودة) يجب على (الحبيب) إقناع والده للحصول على المبلغ المالي إلا أن والده (الحاج أحمد) يرفض ذلك كليا نظرا لرغبته هو الآخر في الذهاب إلى الحج، وبالتالي فتنازله عن المبلغ المالي لصالح (الحبيب) سيلغي برنامجه السردي المتمثل في (الذهاب إلى الحج)[2] بمعنى أن والد أصبح معارضا للابن وذلك لتباين برنامجهما السردي من جهة واشتراكهما في نفس الكفاءة وهي الحصول على المال لتحقيق الرغبة.

وقد مثل بوطاجين لهذه الوضعية المركبة بالصيغة الآتية:

"ف(ذ) ⟵ {(ذ ∨ م ص) ⟵ (ذ ∨ م ق) }" [3]

يمكننا الإشارة إلى أن اعتماد الناقد على هذه المعادلات الرياضية ناتج عن تأثره بالنظرية الغريماسية وكذلك بعض إجراءات البنيوية السردية التي تركز دراساتها كثيرا على هذه الأشكال الهندسية وهذا ما أشار إليه محمد مفتاح سابقا، ويمكننا أن نشير في هذا الصدد إلى قول ماري كاراني ***Marie Carani*** على أن "الفن (وتقصد فن الرسم) لديه وظيفة سيميائية محددة تكمن في التعرف على التعابير الفنية وقوانينها الدالة على معنى معين"[4]؛ ما يريد الناقد إيصاله لنا من خلال هذه النتيجة هو أن الذات أي (الحبيب) في وضعية انفصال مع الموضوع القيمي ألا وهو الذهاب إلى الزاوية.

نلاحظ فيما بعد تغييرا في البرنامج السردي وذلك جراء التغيرات التي طرأت على الوضعيات العاملية، فبعدما كانت الذات V منفصلة عن موضوع القيمة وعن موضوع القيمي غدت

---

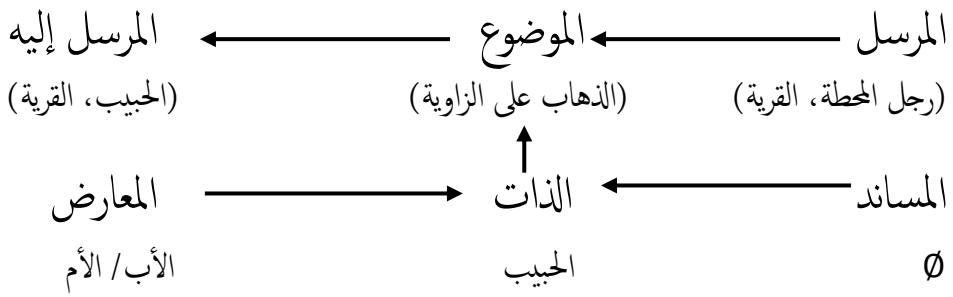
[1]- المرجع نفسه، ص.149.

[2] ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية) غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، ص 65-67.

[3] المرجع نفسه ص 67.

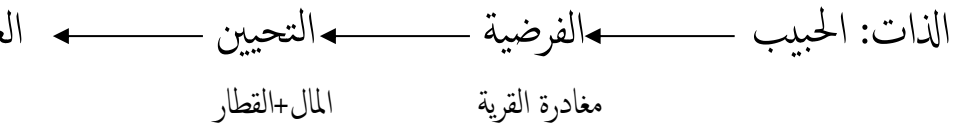
[4]- *Voir : Mari carani et autres de l'histoire de l'vt à la sémiotique visuelle volume 1 septentrion 1992p.p.13-11 Québec*

متصلة بهما بعدما قام (الحبيب) بسرقة المبلغ المالي من والده والتنقل إلى الزاوية خفية جون علم أحد، وهذا ممثل له السعيد بوطاجين بالترسيمة العاملية التالية:[1]



إذا رمنا النظر في هذه الترسيمة العاملية فإننا نجد كل العوامل تعاكس الذات في تحقيق رغبتها، وهذا ما أدى بها إلى السرقة وقلب البرنامج السردي لصالحها من وضعية انفصالية إلى وضعية اتصالية .

بعد ذلك يستبدل الناقد البرنامج السردي السابق ببرنامج مغاير قليلا،وهو على الصيغة التالية:[2]



ومن هنا يمكننا القول بأن السعيد بوطاجين قد تمكن من توظيف جملة من المصطلحات والإجراءات السيميائية في مؤلفه الاشتغال العاملي لدراسة سيميائية "الرواية" غدا يوم جديد لبن هدوقة، حتى وان تخللتها بعض ملامح المنهج البنيوي إلا أن الناقد قد وفق في تبسيطها وعرضها على القارئ، كما "استطاع اكتناه دلالات النص وفك شفرات بنياته الكبرى وضبط نسقه العام وفق إجراءات صارمة دقيقة"[3].

سننتقل إلى مصنف أخر تحت عنوان (السرد ووهم المرجع) للكاتب نفسه والذي تناول فيه بعض الإجراءات والمصطلحات السيميائية كسيميائية العنوان، وسيميائية الشخصيات، وسيميائية الفضاء، وسيميائية الزمان والمكان. كما اعتمد أيضا على بعض الإجراءات البنيوية،

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية) غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، ص 72.

[2]- ينظر: السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية) غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، ص 74.

[3]- ينظر: قادة عقاق الخطاب السيميائي في النقد المغاربي (نظرية غريماس) ص173.

وللتوضيح أكثر سنأخذ نموذجا من الكتاب ونبين فيه أهم الإجراءات السيميائية التي اعتمدها بوطاجين في مدارسته للخطاب السردي أو المتن القصصي.

يبدأ الناقد حديثه عن ثنائية ضدية تقوم عليها قصة "ذكريات وجراح" لعبد الحميد بن هدوقة، وهي ثنائية (الثابت والحركة)، إذ يقول: "لا يخلو أي نص أدبي من ثنائية الثابت والحركة، أي الحالة والتحول بالمفهوم السيميائي"[1].

إثر ذلك يقف على مقطوعة سردية من قصة "المنفي الخمري" فيقوم بتحليلها وفق الإجراء السيميائي التالي "الفعل في الدرجة الصّفر" بعد ذلك ينتقل إلى مدارسته العنوان سيميائيا على النحو الآتي:"المنفى الخمري"

يا ساقي!

بقايا حلم، أو بقايا دن في هذه الزجاجة؟ اختلطت الأشياء في رأسي. رأسي فرغ كهذه الزجاجة!

يرى بوطاجين أن العنوان يتركب من كلمتين هما مفتاح الفهم العام للقصة، بحيث ينطلقان من مجال تصوير واحد، يحيل على الثبات وذلك لأن المنفى دلالة على الإقصاء، أي اللاحركة وصفة الخمري دلالة على الانطواء أي اللاحركة أيضا[2]، لقد اعتمد الناقد على التأويل وبعض الإجراءات البنيوية إلا أن إجراءات السيميائية السردية كانت غالبة على جل المقاطع السردية الأخرى.

أيضا نجده يقف على سيميائية الشخصيات وذلك ما نلاحظه في قوله: "إنها شخصيات منطوية على نفسها وثابتة، وهذا ما يبرر بداية بعض القصص بحالة لا توازن"[3]، أما حديثه عن الحيز ودلالته السيميائية فيمكن في تأويله لسيميائية "شجرة الرمان" وانعكاسها على شخصية صالح وهو ما يعود بنا إلى الثنائية الأم أي من الثبات إلى المتحول[4]، انطلاقا من هذه النماذج البسيطة التي توضح مدى اعتماد الناقد على إجراءات المنهج السيميائي في الخطاب السردي يمكننا أن

---

[1]- السعيد بوطاجين السرد والوهم، المرجع، منشورات الاختلاف، ط 1، 2005 الجزائر ص 165-167.

[2]- المرجع نفسه ص 171.

[3]- ينظر: السعيد بوطاجين السرد ووهم الصريح، ص 173

[4]- ينظر: قادة عقاق، الخطاب السيميائي في النقد المغاربي (نظرية غريماس) ص127

نتوقف عند هذا الحد من التجربة النقدية السيميائية لدى الناقد الجزائري السعيد بوطاجين والتي اعتمد فيها بالدرجة الأولى على النظرية الغريماسية، التي لقيت الكثير من الآراء والردود من قبل بعض النقاد المغاربة، وهدا ما سنعرضه باختصار فيما يلي :

يرى محمد مفتاح "أن هذه النظرية تعد قاصرة في مواجهة النص ولذلك وجب اعتمادها وتشريها من مجموعة من العلوم الأخرى للوصول إلى عمق الدلالة"[1]، أما عبد المالك مرتاض فيرى هو الآخر أن هذه النظرية غير قادرة على مدارسة جنس الرواية الذي يخضع لتطورات وتغيرات لامتناهية، كما أنه يرى أن هذه النظرية معقدة "المفاهيم والإجراءات وليس من الهين على القارئ هضمها والاشتغال بها لذلك فهو يرى أن "كل من (تزفيتان تودوروف) و(جيرار جينبت) أبرع من غريماس في اشتغالها على السرديات"[2]. فمرتاض يرى أن هذه النظرية قادرة على تحليل النصوص السردية القصيرة فقط كالقصة، وهذا الطرح يخالفه من اشتغل على الرواية في الغرب من ذلك ما قامت به الناقدة البلغارية (جوليا كرستيفا ***J.kristeva***) في دراستها نص الرواية (***Le texte du roman***)"[3]، وعلى النقيض من هذا يقرّ رشيد بن مالك بأهم النتائج والإيجابيات التي وصلت إليها هذه النظرية الغريماسية من ذلك "وضع حد لإشكالية المعنى والالتباسات الدلالية، وهذا ما جعل (ج.ك.كوكي) يعترف بمؤلفه في علم الدلالة البنيوي 1966 والذي قال عنه أنه أول بحث في السيميائية السردية"[4].

4-4-تجليات السيميائية في أعمال عبد الحميد بورايو النقدية:

يعد الناقد عبد الحميد بورايو من النقاد الذين ساهموا في توطين المنهج السيميائي في الجزائر وتقريبه وتبسيطه للقارئ العربي وذلك من خلال ما قدمته من دراسات وأبحاث في هذا المجال، مرتكزا على الأعمال التنظيرية لكل من فلاديمير بروب، ولفي شتراوس وكلود بريمون وكذلك النظرية السيميائية الغريماسية في تحليله لطائفة من الخطابات السردية، وسنحاول -هنا- تسليط الضوء على تمظهرات النظرية السيميائية في المنجز النقدي لدى عبد الحميد بورايو وسيكون

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 127.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص127.

[3]- المرجع نفسه، ص 130.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 151.

تركيزنا حول ما جاء به الناقد في مؤلفه التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة).

يبدأ بورايو حديثه في مؤلفه "التحليل السيميائي للخطاب السردي بمقدمة يمهد فيها للإشارة إلى منهجيته المعتمدة في مدارسته للمتن القصصي، مستندا في ذلك إلى نماذج تضبط المسار السردي وتحدد دلالته"[1]، لكن قبل ذلك نجده يشير إلى منهجه فيقول "إن السيميائية الغريماسية ذات التوجه الشكلاني هي المدرسة التي نستمد منها مفاتيح وإجراءات البحث"[2].

لقد اعتمد الناقد في تحليله لنصوص ألف ليلة وليلة على أربعة نماذج يقوم عليها البناء الشكلي للمسار السردي ممثلة فيما يلي"[3]:

أ- المسار السردي.

ب- نموذج الفاعلين.

ج- نموذج المسار الغرضي.

د- نموذج البنية الدلالية العميقة.

بعد ذلك ينتقل الناقد للحديث عن الملفوظ السردي والذي يرى أنه يقوم على محورين؛ أحدهما استبدالي والآخر نظمي، فمثلا القصة نجدها تحمل جملة من الوظائف تقابلها دلالات ثم يربط الوظائف وفاعليتها في سيرورة أحداث القصة بالمقطع الذي يراه سلَّمًا خطيا بثلاثة أزمنة وخمسة مراحل هي وفق الآتي:

أ- ما قبل: 1- وضعية افتتاحية.

ب- أثناء: 2- اضطراب، 3- تحول، 4- حل.

انطلاقا من هذه المراحل السردية يمكننا الوصول إلى البنية العميقة حسب الناقد، فهو يرى أن هذه المراحل وأزمنتها الوظائفية قابلة للتغيّر والتراكم والتضاعف وهو ما يصفه بـ"الصيغة التتابعية التراكمية"[4]، أما فيما يخص حكايات كليلة ودمنة فنجد الناقد يشير إلى منهجه في

---

[1]- ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص63

[2]- عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص.ص. 5-9.

[3]- قادة عقاق الخطاب السيميائي في النقد المغاربي (نظرية غريماس) ص 127.

مدارسته لهذه النماذج إذ يقول "سوف تكون السردية هدفنا في التحليل، إلا أنه يتعذر علينا القبض عليها وعلى مكوناتها ولن يكون ذلك إلا من خلال الوقوف على الخطاب"[1]؛ بمعن أن الوقوف على مستويات الخطاب المكونة له سيجعل من العملية التحليلية سهلة وواضحة المعالم لفك شفراته المضمرة وذلك وفق منهجية سردية مضبوطة ودقيقة.

إذا أمعنا النظر في هذا المؤلف نجده يركز على بعض القصص ليدارسها وفق الأدوات الإجرائية للنظرية السيميائية السردية ومن ذلك: تحليله لقصة (الملك شهريار)، وقصة (الصياد والعفريت)، وقصة (الحمامة المطوقة)، وقصة (الحمامة والثعلب)، و(مالك الحزين)، معتمدا في ذلك على العديد من الأدوات السيميائية السردية لتحليل الخطاب القصصي، فنجده يعتمد تارة على دراسته المسار السردي، والبنية العميقة، والأدوار العرضية، ويعتمد تارة أخرى على الحقل المعجمي والمقطوعات الخطابية، والتجسيدات الخطابية ... وغيرها من الإجراءات السردية[2]، وهذا التنويع الإجرائي في تحليل القصص رغم اختلافها دليل على تمكن الناقد "بورايو" من الفهم الجيد للسيميائية السردية.

سنأخذ قصته الحمامة والثعلب، ومالك الحزين أنموذجا نتبين من خلاله أهم الإجراءات السيميائية السردية التي اعتمدها الناقد لتحليل القصة، إذ نبدأ بالحقل المعجمي.

أ- الحقل المعجمي: لقد قام الناقد في هذه الجزئية بانتقاء مجموعة من المفردات ووضعها في الحقل الدلالي الخاص بها، مبينا العلاقة التضادية التي تحكم هذه المفردات حيث قام بوضع المفردات الموجبة ليقابلها بمفردات سالبة تناسبها وذلك وفق الجدول الآتي[3]:

الحياة (الانعتاق)	الموت (التهديد)
الحقيقة (الكينونة)	الادعاء (المظهر)
العلو (السماء)	الانخفاض (الأرض)
الاطمئنان (النفس)	الاضطراب (الجسد)

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو، التمثيل السيميائي للخطاب السردي ص 69.

[2]- ينظر: قادة عقاق الخطاب السيميائي في النقد المغاربي (خطاب غريماس) ص 156.

[3]- ينظر: عبد الحميد بورايو، التمثيل السيميائي للخطاب السردي ص 88.

بعد ذلك قام الناقد بتقطيع الخطاب القصصي وتبيان العلاقة القائمة بين أطرافه المتواجهة فيما بينهما على أن تكون هذه العلاقة منطقية لتشكل مقطعا سرديا، ولذلك قام "بورايو" بوضع جدول يوضح فيه أهم الوظائف الفاعلة في القصة وذلك على النحو الآتي:[1]

المقطع	أصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجمل السردية
الأول	اضطراب	نقص	حاجة الحمامة إلى بناء عش
	تحول	تكليف بمهمة	كلفت نفسها ببنائه على قمة شجرة
		انجاز المهمة	استطاعت أن توفر عشا
	حل	القضاء على النقص	استقرت في العش وباضت وفقس البيض
الثاني	اضطراب	خدعة تواطؤ عفوي وقوع أذى	إدّعى الثعلب بأنه باء مكانه الصعود إليها صدقته رمت له ببعض فراخها
	تحول	معلومات	أخبرت مالك الحزين بما حدث لها
	حل	تلقي مساعدة	قدم لها مالك الحزين نصيحة
الثالث	اضطراب	تهديد	هددها الثعلب مرة أخرى
	تحول	مواجهة	رفضت أن ترمي له بفراخها
	حل	انتصار	نجت الحمامة من التهديد

ثم ينتقل الناقد للتحليل السردي الخطابي وذلك بالوقوف على المقاطع التي تحدد برنامجه السردي مشتغلا عليها وفق مجموعة من الإجراءات السيميائية والمتمثلة في الذات وموضوع القيمة واللذان يرمزان إلى الثعلب (الذات) والفراخ (موضوع القيمة) أما الفاعل المنفذ فهي (الحمامة) وهذا ما أشار إليه "بورايو بالصيغة التالية"[2]:

ف.ف ذ 3 [ف (ذ 2) [ذ 4 U م 2) ⟵ (ذ 4 م 2)]] .

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 90.

[2]- المرجع نفسه ص 91.

وفي نموذج آخر للتحليل السيميائي لدى هذا الباحث ويتعلق الأمر بمقاربة الحكاية الشعبية وذلك من خلال مقاربة الناقد عبد الحميد بورايو لـ(غزوة الخندق) وهي من القصص الشعبية؛ إذ يبدأ الناقد دراسته التطبيقية لهذه القصة بالوقوف على الصراع القائم بين القيم النبيلة والقيم السلبية وذلك في مطلع القصة إذ تبتدئ بأبيات شعرية تمدح القيم النبيلة الرفيعة كالعفة والعدل والخلق الجميل وتذم القيم الدنية كالإساءة إلى الغير[1].بعد ذلك ينتقل لدراسة سيميائية الشخصيات في هذه القصة والقائمة على مبدأي التضاد والتباين الحاصل بينهما على مستوى أحداث القصة وتتمثل هذه الشخصيات في الحاكم وتضادّه المحكوم ينضاف إليهما الأعرابي الذي يلعب دور الوساطة بينهما والذي يمثل الوضعية الاتصالية تارة والوضعية الانفصالية تارة أخرى، وهذا ما أثر على تركيبة البرنامج السردي[2]. ولهذا نجد أن الشخصيات تلعب دورا هاما في تركيبة الخطاب السردي؛ كما أنها تأثر حتى على نتائجه ومدلولاته، ولهذا يرى غريماس "أن الممثلين بمثابة لكسيمات (مورفيم بالمعنى الأمريكي) تربطهم وظائف ذات علاقة تركيبية في سياق متعدد الدلالة"[3]؛ بمعنى أن كل شخصية ووظيفتها ودلالتها التي تؤثر إما سلبا أو إيجابا على نسق ومضمون النص.

بعد ذلك يضبط الناقد أنماط العلاقات التي تشكل على أساسها هذه الوحدات وهي فيما يلي[4]:

1- الانتظام المنطقي: يقوم هذا المبدأ حسب الناقد على "السببية" أي أن وجود الحدث القصصي ما هو سبب لوجود حدث سبقه، ومن أمثلة ذلك الصيغة السردية التالية: الاختبار= التعب/ النجاح، حيث نجد أن الحدث الأول كان سببا في حدوث الثاني.

2- الانتظام الزمني: ونعني به تتابع الوحدات تتابعا زمنيا، فنجد أن الأولى تكمل الثانية من حيث الزمن وهي على النحو الآتي:

أ/ التتابع ..... ***Bout a bout***

---

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبية في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 141.

[3]- ينظر: فليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة السعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كليطو.د.ط/1990 دار الكلام الرباط، المغرب ص 27.

[4]- ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبية في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، ص 182.

ب/ الحصر أو التضمين ..... ***Enclave***

ج/ الاقتران أو التوازي ..... ***Accolement***

د/ التقاطع ..... ***Croisement***

أما فيما يتعلق بقصة (غزوة الخندق) فهي تقوم في ترابطها على ثلاثة أنواع من العلاقات الأولى تتمثل في التسلسل المنطقي لمجريات وأحداث (غزوة الخندق) أما العلاقة الثانية فتتمثل في التضمين والذي نعني به في السيميائية السردية "على أنه يستعمل للدلالة على إدراج قصة في قصة أخرى"[1] في حين تتمثل العلاقة الثالثة في إجراء (التأجيل) وذلك من خلال تأجيل الحدث الخاص بهجرة الرسول -صلى الله عليه وسلم- وأصحابه إلى المدينة وتعويضه بعرض آخر يتوقف على ما حدث بين عمر والحاكم الجديد في مكة[2]، لتنتهي القصة بموت الطاغية (بن ود العمري).

لكن إذا دققنا النظر في تحليل عبد الحميد بورايو لهذه النماذج السردية فإننا نجده يقاربها وفق ما يسمى بالتركيب المنهجي الذي قد يصل أحياناإلى نوع من الخلط المنهجي، فنجده يعود إلى السياق في الكثير من المرات ويعدد وينوع في استعمال الأدوات والإجراءات المنهجية، فرأيناه يركز كثيرا على الجانب المنهجي، وكأنه في ذلك يؤكد على "أن النص الأدبي منفتح على المناهج السياقية والنفسية وبالتالي يتجاوز إشكالية النسق النصي الذي نادت به البنيوية"[3]، فهو يعطي الحرية التامة للتلاعب بمعطيات البنى النصية وفق التعددية الإجرائية بشرط ألا نخرج عن سياق النص مع احترام خصوصيته.

وهذا ما لمسناه في جل دراسات النقاد الأخرين على غرار (رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين، وعبد المالك مرتاض) الذين لم يتمسكوا بإجراءات المنهج الواحد في مدارستهم للنصوص الأدبية ولذلك أسبابه ومنطلقاته الخاصة.

---

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي (عربي، انجليزي، فرنسي) ص 65.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، البطل الملاحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديون المطبوعات الجامعية الجزائر، 1998، ص88.

[3]- ينظر: محمد مكاكي، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، دار جليس الزمان، عمان، 2014، ط 1، ص 185.

أيضا يمكننا أن نضيف نموذجا أخر يتعلق بممارسة الخطاب السردي وفق المنهج السيميائي، وهذه المرة مع مُؤَلَّفٍ آخر للناقد نفسه تحت عنوان "منطق السرد" (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، كما سنركز على القسم الثالث من الكتاب والذي يتضمن الفصل التالي "المكان والزمان في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية".

سنجد الناقد يقارب العديد من النماذج وفق المنهجين البنيوي والسيميائي متأثرا في ذلك بما جاء به كل من غريماس وفلاديمير بروب، وسنتّخذ رواية "نوار اللوز" للأعرج وسيني مثالا نتبين فيه بعض الإجراءات السيميائية السردية التي اشتغل عليها بورايو في اكتناه دلالات الخطاب السردي، حيث نجد الناقد يقف على سيميائية الزمن في تتبع أحداث القصة المروية، وعلاقته بالشخصيات الروائية إذ يقول: "سوف نعالج جوانب محددة من الزمن بدا لنا أهمية دورها في تشكيل البناء العام للرواية، وهي: الانتظام والديمومة والتردد والرمزية"[1]. ففي عنصر الانتظام نجد الناقد يربط الزمن بالوظائف التي تمارسها الشخصيات وذلك انطلاقا من الزمن الذي جرى فيه الحدث؛ أي الحاضر أو الماضي. وللتوضيح أكثر نستدل بالمقطع التالي:

"صدقني يا لزرق، وحليب أمك، لم أكن أنوي العودة إلى هذا المرض القاتل".

فهنا نجد أن الفعل الزمني يحيل إلى الحالة التي تعاني منها الشخصية مبدئيا (أي الرجوع إلى الزمن الماضي وما يحلمه من آلام ومرض)، أما فيما يتعلق بعنصر الديمومة فيرى الناقد أنه ناتج عن العلاقة الزمنية الطويلة التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي، تدخل فيها مكرورية بعض الأحداث وتواترية النتائج الحاصلة في البرنامج السردي[2].

لقد سجل الزمن حضوره في العديد من المحطات الخاصة بهذه الرواية وهذا ما جعل الناقد يبدأ به، "إن أهمية الزمن من حيث هو مُكَوِّنْ، لا تتوقف عند هذا الحد الذي يجعلنا نلتفت لوجوده الدائم، بل إن موقعه المهم داخل البنى الأدبية، خاصة السردي منها، يعد من أهم المكونات التي يتكون منها السرد"[3]، خاصة وأن هذا الإجراء السيميائي أقصد –الزمن- اشتغلت

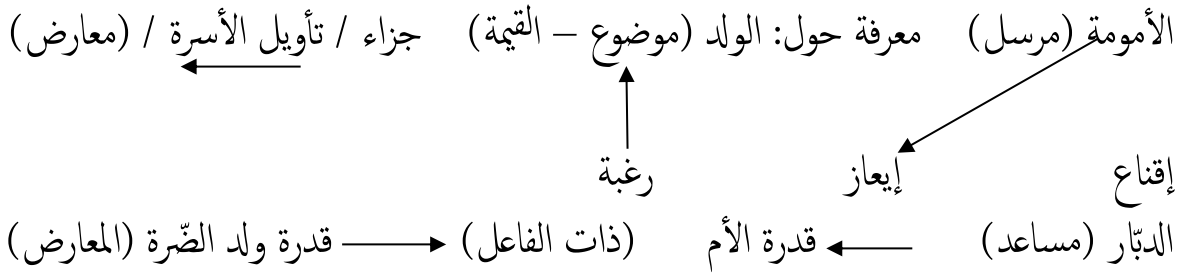
---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر 1994، ص 150

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.151-158.

[3]- ينظر: هيثم الحاج علي، الزمن النوعي واشكالات النوع السردي، بيروت لبنان، ط 1، 2008 ص 24 .

عليه معظم المناهج الأخرى لذلك نصادفه في الكثير من المقاربات النقدية (التي اشتغل عليها نقادنا وفق هذا المنهج) أيضا، وفي نفس الفصل يذهب عبد الحميد بورايو إلى مدارسته قصة من "دفاتر الطفولة" لعلي بوكحال والتي طبق فيها جملة من الإجراءات السيميائية وذلك من خلال تقطيع النص إلى وحدات تتضمن جملة من الملفوظات المتضادة التي يقوم عليها البرنامج السردي للقصة التي تظهر في صراع الذات مع نفسها بين الحاضر والماضي وبين الذات وموضوع القيمة (خديجة)، في حين نجد أن أحمد صديق (الذات) يمثل المعارض في القصة حيث كان يقف حاجزا بين الذات (السارد) و(خديجة)، وقد اعتمد الناقد في تحليله لهذه القصة على نظرية (غريماس) والنموذج الوظائفي لـ(بروب)، بعد ذلك قام بوضع أهم الوظائف التي تحدد وتضبط بنية القصة والتي اقتصرها على سبعة وظائف، ثم انتقل لدراسة البني التعبيرية التي تقوم عليها القصة في أداء الملفوظات المتباينة والتي أشرنا إليها سابقا وهكذا يتم ضبط البرنامج أو الشكل السردي العام للقصة[1]، أيضا من النماذج الأخرى التي اشتغل عليها عبد الحميد بورايو بتطبيق المنهج السيميائي على النصوص السردية مقاربته لحكاية "الطامة أم سبعة رؤوس" حيث قام الناقد في البداية بتحديد المسار السردي للحكاية والذي قام من خلاله بتقطيع الخطاب إلى متواليات بعد ذلك قام الناقد بسرد أحداث القصة كاملة ثم حدد البرامج السردية، لينتهي إلى عرض أهم الوظائف التي تقوم عليها القصة، وقد مثل الناقد المتوالية الأولى بالترسمة العاملية التالية[2]:



تقوم الأطراف الفاعلة في البرنامج القصصي بالأدوار الخاصة بها كل حسب وظيفته وحسب ما تفرضه طبيعة القصة التي تمثل العلاقة القائمة بين الأبناء والأمهات داخل الأسرة

[1]- ينظر: محمد مداور، المرجعيات النقدية المستعارة عند عبد الحميد بورايو، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة الجزائر مج. 9، ع 2، 2022، ص 489.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري ص 91.

الواحدة، بعد ذلك يقوم الناقد بتحديد الأدوار الفاعلة التي كان لها أثر ثابت في بناء المسار السردي للحكاية والتي وضحها كما يلي:

المرسل = والذي يمثل العلاقة، القائمة بين الابن والأم

أما المرسل إليه = فهو المجتمع الذي يستفيد من تلك العلاقة الحاصلة بين الأبناء والأمهات في نطاق الأسرة الواحدة

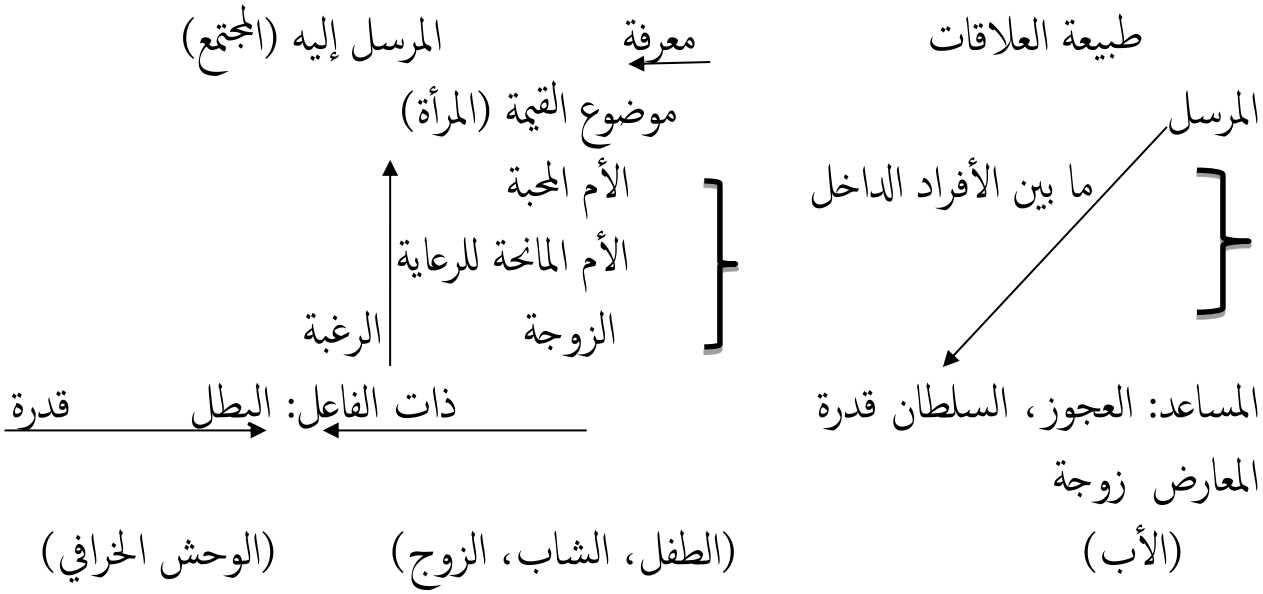
موضوع القيمة = يكمن في المرأة.

ذات الفاعل = وهي الزوجة.

أم الطرف المعارض = فيتمثل في زوجة الأب وذلك في الوضعية الابتدائية لينتقل فيما بعد إلى معارض آخر يتمثل في الوحش (الطامة).

أما ما يتعلق بالأطراف المساعدة فقي الوضعية الابتدائية يظهر (الأخ) كطرف مساعد، ثم يظهر مساعدون آخرون في الوضعية الختامية وهما "العجوز" و"السلطان"[1].

وهذا ما أشار إليه الناقد في الترسيمة العاملية التالية:



يرى الناقد أن هذه الترسيمة تمثل للمحور الدلالي الذي تقوم عليه أحداث هذه القصة والمتمثل في "المعاش" والذي تحكمه ثنائية الموت والحياة القائمة على مصدر العيش وهو(الصيد)[2].

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري ص 93.

[2]- ينظر: المرجع نفسه. ص 94.

ومن هنا يمكننا الإقرار بفضل هذا الناقد في إثراء المشهد النقدي الجزائري وذلك فيما يتعلق بتطبيق المناهج النقدية المعاصرة على النصوص السردية وتبسيط آلياتها وإجراءاتها حتى يتسنى للقارئ هضمها والاشتغال بها في مقاربة للنصوص الأدبية، كما تميز "بورايو" بخلق آليات خاصة به في مدارسته للنصوص السردية وما هذا إلا دليل قاطع على براعة الناقد ومدى استيعابه للإجراءات ومفاهيم المناهج النقدية النسقية مع حسن توظيفها وتطبيقها.

و في الختام يمكننا القول إن السيميائية هي أحد مناهج النصانية التي أحدثت تغييرا جذريا في مدارستها النصوص الأدبية بإجراءاتها وآلياتها ومصطلحاتها مما جعل النقاد العرب عامة والجزائريين -خاصة- يسخّرون معارفهم وخبراتهم من أجل تلقي هذا الاتجاه النقدي والتعامل معه من خلال تطبيقه على النص الأدبي دون الإخلال بأصوله ومبادئه المعرفية أحيانا، أو بإضافة أشياء أخرى تقتضيها الخصوصية العربية أحيانا أخرى.

أما إذا رمنا النظر في المتون النقدية الجزائرية التي تبنت هذا المنهج تنظيرا وتطبيقا فإننا نجدها تبدأ عموما بالجانب النظري وذلك من خلال التطرق إلى أهم الإجراءات والاتجاهات والمصطلحات التي سوف يطبقها الناقد في قراءته للخطاب الأدبي، ثم التطرق إلى الجانب التطبيقي، وهذا ما التمسناه في معظم الدراسات التي أشرنا إليها بالبحث سابقا.

إلا أن هذا التلقي للمنهج السيميائي نتجت عنه الكثير من الصعوبات والتي تولدت عن انتقاله من بيئته النقدية الأصلية إلى بيئة نقدية أخرى مغايرة، وهذا ما سيستدعي الكثير من الجهود في سبيل ترسيخ ممارسة سيميائية في الخطاب النقدي الجزائري، كما يجب على نقادنا أن يهتموا بأصول النظريات الغربية وخلفياتها المعرفية وأن يستوعبوا جيدا كيفية الاشتغال بآلياتها وإجراءاتها التحليلية دون الوقوع في الخلط والتلفيق العقيم، كما لا يمكننا أن نغفل عن تراثنا النقدي الذي يشكل بؤرة الخطاب النقدي العربي الراقي والمتميز.

الفَصْل الثَّاني

القصيدة العمودية في ضوء النقد السيميائي الجزائري

تمهيد

1- المقاربة السيميائية للقصيدة العمودية لدى الناقد عبد الملك مرتاض

1-1-القراءة السيميائية للقصيدة العمودية في كتاب دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي

2-1- بنية القصيدة لدى محمد العيد من منظور عبد المالك مرتاض

3-1- البناء النصي في قصيدة أين ليلاي

4-1- في مخاض النص وتأويليته

5-1-دراسة الحيز الشعري في نص "أين ليلاي".

6-1-الزمن الشعري في نص "أين ليلاي"

7-1-التركيب الإيقاعي في نص أين ليلاي

2-المقاربة السيميائية في كتاب (الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور)

1-2- تحليل نص شعري جزائري (مجهول القائل)

2-2- تحليل قصيدة ذكر الموت لبكر بن حمّاد

3- المقاربات السيميائية للقصيدة العمودية لدى عبد القادر فيدوح

1-3- تمظهر النقد السيميائي في كتاب مجاز المضمر

2-3- تمظهر النقد السيميائي في كتاب الخطاب الواصف

الفصل الثاني

القصيدة العمودية في ضوء النقد السيميائي الجزائري

تمهيد:

لقد أثبت المنهج الســـيميائي نجاعته من خلال تطبيق آلياته الإجرائية على النصـــوص الأدبية، حيث ساهم هذا المنهج في الكشف عن دلالات النصوص الأدبية، وفتح مجالا رحبا للنقاد من أجل اســـتكناه دلالات النصـــوص وتحليلها، وبهذا اختلفت البحوث وتعددت الدراســـات، فاختصـــت بعضـــها بمدارســـة الخطاب النثري، وعنت الأخرى بتحليل الخطاب الشعري.

وفي هذه الجزئية من البحث ستقتصر- دراستنا على الخطاب الشعري باعتباره «أكثر الأنســـاق تميزا، وأشـــد البنى تفردا، وهذا بحكم طبيعة مادته، وقابلية قراءته المتعددة، وكيفية تلقيه، فالمقارنة الحداثية تؤمن بخصوصية الخطاب الشعري، ساعية إلى تفكيك المستويات البنيوية للنص وتحديد مكوناته، مبينة طبيعة العلاقات بين بناها الإفرادية ودلالاتها المختلفة وفرضياتها المفتوحة على التأويل والفهم»[1]، فتعدد الدلالات وتشعبها تجعل من الخطاب الشعري مجالا خصبا للدراسات المحايثة، وفي مقدمتها المنهج السيميائي.

حيث اقترحنا أن نســـلط الضـــوء على تطبيق الناقدين الجزائريين عبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح لآليات المنهج السيميائي على الشعر العمودي، وذلك بتقديم عدّة نماذج من بعض كتبهم التي عنت بمدارسة النصوص الشعرية العمودية، التي يتجلى لنا من خلالها كيف تبنى كل ناقد الأطر النظرية للمنهج، وطريقة تطبيقه لها في النصوص المنتقاة للدراسة.

1- المقاربة السيميائية للقصيدة العمودية لدى الناقد عبد الملك مرتاض:

يعد عبد الملك مرتاض من أبرز نقاد الجزائر، باعتباره من الســـباقين الذين اشـــتغلوا على النقد الأدبي بكل مناهجه ونعني السياقية والنسقية، وطبق آلياتهما على مختلف النصوص الأدبية السردية والشعرية، وربما يعود سبب شهرته وحنكته ومقدرته على استقراء النصوص

[1]- فاطمة موشعال، آليات التحليل النقدي عند عبد الملك مرتاض "قراءة في كتاب بنية الخطاب الشعري"، مجلة المداد، جامعة زيان عشور الجلفة، الجزائر، مج.9، ع.1، جوان 2021، ص.242.

إلى معاصرته لكل ما هو جديد، فما من منهج يجِدُّ إلا ويتبناه الناقد ويطبق آلياته الإجرائية على نص أدبي معين، بالإضـــافة إلى أنه كاتب وناقد ومفكر ومبدع ألّف العديد من الروايات والمسرحيات والعديد من المصنفات النقدية، ما جعل ذوقه يرقى ومقدرته على التحليل تقوى، بالإضافة إلى سعة اطلاعه، ونتج عن هذا كله تنوع أعماله، وتعدد مؤلفاته منها الأدبي كـروايتي: صـوت الكهف، الخنازير، والنقدية، منها: أ-ي دراسـة سـيميائية تفكيكية لقصـيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، الألغاز الشعبية الجزائرية، الأمثال الشعبية الجزائرية، التحليل السيميائي للخطاب الشعري. وغيرها من المؤلفات النقدية والإبداعية، التي تجعل صاحبها متميزا.

من أجل ذلك شهد له العديد من الدارسين والباحثين بمدى استيعابه للنظريات النقدية الحداثية إضـــافة إلى إحاطته بالقضـــايا النقدية التراثية[1]، هذا الوعي جعله يبدع في تحليل النصـوص الأدبية شـعرية كانت أو سردية، تراثية كانت أو حداثية، ويتميز كثيرا في السـاحة النقدية ليس الجزائرية فحسب بل حتى العربية.

وبخصوص تبني الناقد للمنهج السيميائي وتتبع تطبيق آلياته على القصيدة العمودية ارتأينا أن نسـتقرأ مؤلفين في هذا المجال وهما: "(أ-ي) دراسـة سـيميائية تفكيكية لقصـيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة"، و"الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور".

وقبل الشروع في الدراسـة يجب التنويه إلى أن مرتاض يرى أن النص الشـعري يحتمل أوجها عديدة لا يمكن لمنهج معين الإحاطة بها، لذلك لابد من تركيب منهجي دون الوقوع في التلفيقية، فلا البنيوية ولا الأســلوبية ولا الســيميائية وحدها قادرة بأدواتها التقنية وإجراءاتها المنهجية على الإحاطة بالنص[2]، وهذا ما صرح به في كتابه "التحليل الســيميائي للخطاب الشعري" قائلا: «وقد دأبنا في تعاملنا مع النصوص الأدبية التي تناولناها بالقراءة التحليلية على السـعي إلى المزاوجة أو المثالثة أو المرابعة وربما المخامسـة بين طائفة من المسـتويات باصـطناع القراءة المركبة التي لا تجترئ بإجراء أحادي في تحليل النص»[3].

---

[1]- ينظر: بلقاق لخضر، إشكالية المنهج في النقد الجزائري المعاصر، مخطوط دكتوراه، جامعة زيان بن عاشور، الجلفة، الجزائر، 2019/2018م، ص.183.

[2]- فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، 2008، ط.2، ص.98.

[3]- عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري "تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشل ابنة الجلبي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص.08.

وبالتالي فقد اصـطنع الناقد منهجا مركبا جديدا يقوم في الغالب على "المزاوجة والمؤالفة بين التفكيكية والسيميائية"[1]، وهذا ما سنكتشفه من خلال استقرائنا للنصوص التي عرضها للدراسة والتحليل.

1-1-القراءة السيميائية للقصيدة العمودية في كتاب دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي:

إن أهم ما يميز هذه الدراسة عن باقي دراسات الناقد هو تركيزها على قسمين: الموضوع والمنهج، وهي دراسة حاول الناقد فيها وضع القطيعة النقدية السياقية من حيث المنهج، أما من حيث الموضوع فقد تناول الناقد قصيدة أين ليلاي؟ للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، وهذا بخلاف غيرها من الدراسات التي اختصت بالشعر، والتي غالبا ما يدارس فيها النقاد مجموعة من القصائد الشعرية، ويبدو أن الناقد اختار تحليل قصيدة واحدة ليثبت مدى نجاعة وصلابة المنهج المتبع في الدراسة[2]، فقد «استغرق تحليل قصيدة من 13 بيتا لمحمد العيد 136 صفحة من كتاب في 175 صفحة، وحلّل الباحث من خلال ذلك جميع مكونات الخطاب الشعري وحدد أبعادها»[3]، فليس من اليسير أن يؤلف الناقد كتابا بأكمله يفوق مائة صفحة يحلل فيه 13 بيتا فقط، وهو ما أكد لنا براعة الناقد وحسن تطبيقه للمنهج وإيغاله في آلياته وتطبيقها على القصيدة، وهو ما سنتعرف عليه فيما يأتي.

جاء كتاب عبد الملك مرتاض مقسما إلى ستة فصول سبقها تمهيد اختار له عنوان النص الأدبي بأي منهج؟ حيث قدم فيه مجموعة من الإشكالات على غرار سؤاله عن موقفنا من الحضارة وموقفنا أيضا من التراث، ثم اقترح بعدها حلولا نستفيد من خلالها من التراث ونكون في الوقت نفسه مع ركب الحداثة، وأول خطوة نخطوها نحو تحقيق ذلك هي مراجعة مناهجنا ومعاملتها معاملة حديثة دون فصمها عن الذوق العربي، كما أوضح للقارئ ما يجب مراعاته حيال قراءة نص أدبي وحصرها في 12 نقطة؛ كتناول النص تناولا مستوياتيا، ومراعاة النص في شموليته وتناوله شكلا ومضمونا، كما أباح الانطلاق من المضمون إلى الشكل،

---

[1]- ينظر: حاجي عبد الرزاق، آليات التحليل السيميائي للخطاب الشعري "قصيدة يا دار لمحمد العيد آل خليفة أنموذجا"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، مارس 2021، مج.13، ع.01، ص.1202.

[2]- بن علي خلف الله، النقد الجزائري من السياق إلى النسق دراسة وتقويم، مخطوط دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2012/2011م، ص.277.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي"، دار هومة، الجزائر، 1992، ج.2، ص.134.

وأوجب أيضا ولوج عالم النص الأدبي بدون رؤية مسبقة، كما أشار إلى تعدد القراءات للنص الواحد، وتســاءل أيضــا عن إمكانية وجود تحليل كامل لنص أدبي ما، وأيضــا لمح إلى ماذا ندرس في النص الأدبي؟ هل ندرس كل التفاصيل أم نسـلط الضـوء على جانب معين فقط؟ وأضـــاف مشـــيرا إلى بعض الآراء التنظيرية للمنهج التفكيكي باعتباره منهجا يحلل من خلاله القصيدة المدروسة مزاوجة مع السيميائية؟[1].

إذا رمنا النظر في كل هذه النقاط التي أشـــار إليها مرتاض نجد أن الناقد يســـتعمل مصطلح الإجراء والقراءة، والتحليل والمستويات، إلا أنه يغيّب مصطلح المنهج وهذا ربما راجع إلى الخلط المنهجي الذي يعتمده "إن عبد المالك مرتاض يعمد كثيرا إلى المزاوجة في التحليل فنجده يسـم دراسـته -بخاصـة- وفق المثالثة أو المرابعة أو المخامسـة بين طائفة من المسـتويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تجترئ بإجراء أحادي في تحليل النص"[2].

وهذا ما يتنافى مع ما يدعيه في عناوين كتبه، وقد خالفة بشـــير تاوريريت في هذا الطرح إذ يرى "أن التضافر بين السيميائية والتفكيكية يعد مغالطة نقدية، حيث تكشف عن قصـور الحقلين ويتمظهر ذلك التركيب الاسـتدعائي بين السـيمياء والتفكيك وهذا ما يبرر عجز السيميائية عن اكتناه مدلولات النص وحدها"[3].

1-2- بنية القصيدة لدى محمد العيد من منظور عبد المالك مرتاض:

تطرق الناقد في هذا الفصـل من الكتاب إلى بنية القصـيدة لدى محمد العيد؛ وذلك من حيث خصـائصـها، ومميزاتها، وتقنياتها، والإيقاع المهيمن عليها، ولغتها. وقبل شروعه في تحليل القصـيدة ارتأى أن يطلع على جميع القصـائد الموجودة في هذا الديوان -مائة وعشـرين قصـيدة- الذي حوى قصـيدة "أين ليلاي"؛ فبعد تفحص وتمحيص اتَّضح له بأن محمد العيد ظل ينظم

[1]- للتفصيل أكثر ينظر: عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، من الصفحة 9 إلى الصفحة 29.

[2]- لطروش نانية، القراءة السيميائية والتفكيكية لدى عبد المالك مرتاض من خلال دراسته -أين ليلاي-، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، جامعة مستغانم، الجزائر، 2019، العدد4، ص98.

[3]- ينظر بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار فجر للطباعة، الجزائر، 2006، ط.1، ص138.

الشعر على أصوله العمودية في الشعر العربي القديم، حيث كانت موضوعاته ملتزمة من أوّل قصيدة نظمها إلى نهاية دربه الشعري، وقد انحصرت غالبا في: تربية النشء، الدعوة إلى تعليم المرأة، تمجيد القلم، والحث على طلب العلم، والتغني بحب الوطن، والتغزل بحب العربية... كما أجرى الباحث مسحا لمعدل أبيات القصيدة (العيدية) فوجده يستقر على معدل 39.4 بيتا، ورأى مرتاض أن محمد العيد كان يميل إلى القصائد متوسطة الحجم[1]، وهنا يمكننا الإشارة إلى أن مرتاض كثيرا ما يعتمد تقنية الاحصـــاء التي تتميز بها جل مناهج الحداثة "الإحصـــاء الذي اصطنعه الكثير من النقاد العرب المعاصرين وتأثروا به ومرتاض واحد منهم حتى كاد يعرف به في كثير من مؤلفاته"[2]، فهذه الأدوات تخرج عن دائرة القصيدة واستقرائها، فالناقد هنا وجد من الضروري أن لا ندرس النص مفصولا عن باقي القصائد التي نظمها الشاعر.

ومن خلال تتبع الناقد للإيقاع في قصائد محمد العيد حدد خمسة إيقاعات طغت على شعره، ورتبها حسب أكثر الإيقاعات ورودا، مركزا على سبب اختيار الشاعر لهذه الإيقاعات دون غيرها، ودافعه النفسيـــ والجمالي من وراء هذه الإيقاعات بالتحديد، فالإيقاع الذي نال حصة الأسد في قصائد محمد العيد هو (فاعلاتن فاعلن فاعلات): لأنه في نظره له القدرة على التعبير عن الآهات والأحزان والقهر، ويأتي في المرتبة الثانية: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)، إذ يمثل هذا الإيقاع الفخامة والشموخ والرصانة في الشعر العربي، بحيث لا يكاد الشعراء يعالجون فيه إلا الموضوعات النبيلة، وعناوين القصائد التي نظمت على هذا الإيقاع منها: "وقفة على بحر الجزائر، بلادي، إلى العلم، العروبة أمتنا الكبرى... وأكبر دليل على ذلك -كما يرى الناقد- أن الشـاعر لم يختر هذا الإيقاع إلا عندما يلقي قصيدته أمام جمع من المثقفين كافتتاح مدرسـة عربية[3]، ثم استنتج أن الموضوع والمناسبة هما العاملان الجوهريان وراء اختيار الشـاعر لهذا الإيقاع، وهنا يوافقه الرأي محمد مفتاح حين يرى أن "الايقاع مادة تتشـكل بحسب مقصدية الشاعر واجتماعيته..."[4]، بمعنى أن الإيقاع يبنى أو ينبني على خيارات المبدع خاصة ما تعلق بما يحيط به من ظروف.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص.33-37.

[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص 286

[3] - ينظر عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ص 33-37

[4] - محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، 1990، ص63.

أما الإيقاع الثالث الذي هيمن في قصـــائد محمد العيد فهو (مفاعلتن مفاعلتن فعول)؛ والذي تناسب مع الفخر والحماسة والدعوة إلى الثورة، كقول محمد العيد مثلا: سلوا التاريخ عن أزكى رسول، سلوا إفريقيا عما أتاها... أما الإيقاع الرابع المهيمن فهو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل) فبالرغم من أن هذا الإيقاع يحمل فخامة ويبعث في النفس الجلال الأدبي الرصـين إلا أن الشـاعر -والكلام لمرتاض- لم يولِ الموضـوعات التي تضـمنها عبرة وشـأنا كبيرين، فلم تلقِ هذه القصائد في المحافل أو في حشد بل كتبت للتعليم أو الوعظ أو التأمل أو الوصف، أما الإيقاع الخامس والأخير فهو إيقاع (متفاعل متفاعلن متفاعل) ويمثل حســـب مرتاض درجة أدنى من الاهتمام الإيقاعي في شـعر محمد العيد، وعالج من خلاله الشـاعر موضـوعات الحنين والذكرى والبكاء والاستلهام، والاستبشار، والتغني بالنصر.

وكخلاصـة لهذا الشـق من الدراسـة الصـوتية اسـتنتج الباحث أن محمد العيد في اصطناعه للصوت الخارجي لشعره كان يؤثر حرف الراء، بالإضافة إلى خصائص أخرى صرّح الناقد بأنه لم يشـأ التوقف عندها لأن هدفه الوقوف عند قصـيدة واحدة هي "أين ليلاي"[1]، فقد قام الناقد بمسح شامل لكل قصائد الشاعر ظنا منه بأنها البوابة والمفتاح الذي يمكننا من تحليل قصيدة أين ليلاي.

1-3- البناء النصي في قصيدة أين ليلاي:

بدأ مرتاض في هذا الفصـل بإطلالة سـيميائية على النص، عرج من خلالها على البنية الشعرية التقليدية لهذه القصيدة، وبالرغم من أنها تنتمي إلى الشعر التقليدي إلا أنها تتفرد ببنيتها الخاصـــة، هذه الأخيرة كانت الدافع وراء اكتناه مكامن هذا النص، حيث لاحظ أن لهذه القصـــيدة نهاية مفتوحة تقوم على الدورانية وبمعنى آخر فهي تنتهي بمثل ما تبتدئ به[2]، أما قصتها فمغلقة لأن الشخصية الشعرية لم تعثر على الموضوع ولم تبلغ غايتها منه، ومن هنا يمكننا التوقف عند ثنائية الانفتاح والانغلاق النصي فـــ"النص مدام مفتوحا تبقى عملية السعي نحو

1- ينظر عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص.36-52.

2 - ينظر المرجع نفسه، ص 55-59

فهمه متوقفة على القراءة والتأويل، وبذلك يكون الغموض سمة ملازمة للنص المفتوح"[1]، بمعنى أن انفتاح النص يجعل من القارئ تائها في رحلة البحث عن المعنى بحيث لا يجد مخرجا من شـــدة عمق موضـــوعه وتعدد دلالاته، كما لاحظ الناقد أن النص تحكمه بنيتان: بنية تطلعية، وتتجلى مثلا في قول الشاعر:

- أين ليلاي أينها؟
- هل قضيت دين من قضى من المحبين دينها؟

وبنية قهرية، في قول الشاعر:

- حيل بيني وبينها.
- روعتني ببينها.

يحتدم الصرـــاع -والكلام لمرتاض- بين البنيتين؛ بين حب التطلع إلى معرفة الحقيقة وبين قمع هذا التطلع وقهره، كما يرى أن النص يصـــطنع شـــفرة ضمن إطار العشـــاق، وربط تعلق الشاعر بأرضه المغتصبة وحبه لها بتعلق قيس بمحبوبته ليلى تعلقا وصل حد الجنون، لتصبح ليلى رمزا مفقودا موجودا في الآن ذاته، والبحث عن هذا الرمز هو الذي يشـكل الموضـوع[2]، وهنا يعتمد الناقد على تقنية التأويل من خلال مدارســـته لملفوظي ليلى والمجنون وهي ثنائية رمزية لها أبعاد سياسية واجتماعية، وهذا ما أشار إليه نور الدين السد في كتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب) ونقصـــد قدرة مرتاض في تحليل رمز ليلى والمجنون أين يصرـــح:" وتحليل الباحث لدلالة رمز ليلى والمجنون ينم عن قدرة خارقة في التأويل والتفســـير"[3]، فقد كان يربط ببراعة ودقة بين الرمز ودلالته في النص، وهذا لا نلمسه إلا من ناقد بارع ومتمرس.

كما لاحظ بأن النص تربطه شـــبكة من العلاقات والرموز والمعطيات والقيم، فتوظيف الشـــاعر لليلى توظيفا رمزيا للعشـــق الممض، والإلحاح على البحث عنها ليس إلا دليلا على تفانيه في هذا العشـق، بالإضـافة إلى أن الشـاعر اصـطنع لغة شـعرية ضـاربة في شـبكة من

---

[1] - بوصلاح ياسمين، وعلي ملاحي، انفتاح وانغلاق الخطاب الشعري العربي المعاصر، تميم البرغوثي أنموذجا، مجلة المحترف لعلوم الرياضة والعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر، 2021، مج.8، ع.1، ص.19.

[2] - ينظر عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص 55-59

[3] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص136

العلاقات انحصرت بين البنيتين التطلعية والقهرية، ما جعل النص تحكمه مسحة من اليأس القاتم في العثور على الموضوع المغيب، فالشاعر تعلق بكل الأوهام وبكى وذرف الدموع على الموضوع متيقنا من عدم تحققه، ثم استمر بالبحث عنه بالرغم من يأسه، كما اكتشف بأن النص تحكمه ثلاث علاقات هي: الحب والجمال والفقدان[1]، فالناقد ومن خلال ملاحظاته السيميائية جزّأ القصيدة إلى جزئين الجزء الأول كان يتطلع فيه النّاص إلى معرفة مكان محبوبته ليلى التي ظل يبحث عنها، وبين يأسه وفقدانه الأمل في العثور عليها، فاستعمال الشاعر ملفوظ ليلى هنا لم يكن جزافا أو عفويا بل استعمله لدلالته ورمزيته خاصة عند العربي الذي يعرف ليلى وما فعله حبها بقيس الذي أحبها حتى جنّ، فلقب بالمجنون.

ولقد لاحظنا أن الناقد يتعرض إلى بنية اللغة في القصيدة، موضحا بأن الشاعر اصطنع لنفسه مفردات بسيطة ومفهومة بعيدة كل البعد عن التعقيد، وأن كل ملفوظ من هذه الملفوظات له العديد من الدلالات والرموز، وقدّم لذلك مثالا عن ملفوظ "ليلى" وما يحمله من دلالات حيث انتقل معناه من اسم يطلق على الخمر إلى أن شاع هذا الاسم عن امرأة عربية هام فتى بحبها ولم يتمكن من الزواج بها، وهنا يكمن الجانب الأسطوري في هذه المسألة؛ فلو تزوجها لما خلد التاريخ هذه الأسطورة، فهذه الأخيرة -حسب مرتاض- أخرجت اسم ليلى العادي من دائرة الاسمية إلى عالم الأسطورية[2]. وقد لاحظنا أن الباحث يبتعد كثيرا وفي معظم أجزاء العملية التحليلية عن التحليل السيميائي النصاني في مدراسته للقصيدة، ففي كل مرة وجدناه يرتكز على قضايا أو معطيات سياقية خارجية، وهذا التحليل يصدع البنيوية والمناهج التي تولدت منها كالأسلوبية والسيميائية، لما فيه من تخلي عن المحايثة والتركيز على الظروف الخارجية التي أنجبت النص وبالتالي فـ"إن مظاهر هذه المنهجية المعتمدة في التعامل مع النص الأدبي تؤدي منطقيا وأحيانا حتميا، إلى مجموعة من الاستراتيجيات المتنوعة في قراءة النص الأدبي"[3]، بمعنى أن الناقد غير متحكم في إجراءات المنهج السيميائي مما جعله يعود تارة أخرى إلى السياق الذي يغطى به ذلك العجز القرائي.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص55-59.

2 - ينظر المرجع نفسه، ص 59-75.

[3] - ينظر: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، الأردن، 1998، ص 08.

ثم ينتقل الناقد إلى تفكيك النص، حيث تطرق لقضية بدء الشاعر بالسؤال عن المكان وارتأى أن مردّ ذلك هو أنه مفتاح القضـــية، لأن الناص لم يعثر عن مكانها، وليلى هنا تعني الحرية والسلام، وقد بيّن وجود خمس وحدات في النص يبتدئن بفعل ماض، وثلاثا بحروف، ووحدتين باسمين، كما أضـاف إلى إليهم أسـماء الاسـتفهام: (أين وما وكم)، ليبدو له أن النص متوازن من حيث الأفعال الدالة على الحركة والأسماء الدالة على السكون، فتساوي الأفعال مع عدد الأسـماء في بداية الوحدات أكبر دليل على التوزان في النص، فتسـاوي العنصرـين يدل على أن لا شيء يمكن أن يطغى على الآخر[1]. بعد ذلك يسـتحضرـ الناقد التفكيكية من خلال مساءلة بعض الاستفهامات الواردة في لغة النص بغية استنطاق ما هو غائب، ثم من خلال اشـتغاله على المعجم الفني اسـتنتج أن ليلى الشـخصـية الرمزية الأسـطورية هي من شـكلت مركزية القصـــدية، لينتقل بعد ذلك إلى الإحصـــاء الذي يعده الباحثين إجراء منهجيا يمكن أن يستعين به أي منهج.

وإذا رمنا النظر في تحليل مرتاض للنص نلاحظ أنه يدارســـه بنيويا وتفكيكيا وأحيانا ســـيميائيا وتارة أخرى يبتعد كليا ويكون ســـياقيا انطباعيا، وقد لاحظنا أنه لم يتجاوز البنيوية ويرفض القول أنها مرحلة قد تجاوزها الزمن ليرى أن التقويضـــية "هي ابنة بارة للبنيوية التي تكملها أكثر مما تقاطعها"[2]، ثم يربط بعدها الباحث بنية النص بالتاريخ وبحالة الشـعب الجزائري في الفترة الزمنية التي كتب فيها هذا النص، فالشـعب لم يكن مهيأ للثورة ولا راضـيا عن حاله، أما بنية النص من حيث خواتمه فوقع ثماني وحدات تنتهي بأســـماء، وخمســـا ينتهين بأفعال، ليخلص (مرتاض) -تأسـيسـا على هذه الإحصـائيات- إلى أن النص يميل إلى اليأس أكثر منه إلى التفاؤل، فالتســاؤلات التي قدمها الشــاعر لم تجد ســوى رجع الصــدى، وبالتالي فالبداية طبعها التفاؤل، بينما ســـلط على الخواتيم اليأس القاتم، ثم يعرج إلى النظام الفعلي والاسمي للنص فرأى أن النظام التركيبي لهذه الأفعال جعل كل تركيبة تتخذ نظاما تركيبيا يقرب أجزائها، ولا يجمعها جامع ســوى انتمائها إلى الزمن الماضي، بينما لقي تشـكيلات النظام التركيبي للأسـماء أغنى نظاما وأثرى إيقاعا، مضىـ فيها إيقاع الخطاب متشـابها متتابعا، وقد أشـاد الناقد بحسـن اختيار الناص لهذا التركيب الإيقاعي الجميل، وتطرق بعد ذلك إلى المعجم الفني للنص الذي

[1] - عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص59-75.

[2] - المرجع نفسه، ص57

أقر بأنه يقوم على محورين الحب والعشق والصبابة، والثاني: البين والذات، ثم قام برصد تكرر بعض المفردات كـ: ليلى، أين، العين... مستنتجا في الأخير بأن ليلى هي المتحكمة في كل هذه المفردات بدءًا بالسؤال ثم البكاء، وغيرها من المعاني التي تفضي إلى أنها مستحيلة المنال[1]. هذا يعنى مثلما أشرنا سابقا أن ليلى تمثل مركز النص.

1-4- في مخاض النص وتأويليته:

تعرض الناقد في هذا الفصل لفحوى النص، ثم تأويل الرمز فيه؛ وسنفصل فيما يأتي كل عنصر على حدة:

أولا: جوّ النص: يرى مرتاض أن نص "أين ليلاي" ينتمي إلى الأدب التقليدي، إلا أنه وقف فيه على نماذج مما يعرف في مصطلحات السيميائيين بالأيقونة، هنا يمكننا القول إن الناقد رغم تبنيه للتأويل إلا أن تحليله كان سيميائيا وذلك من خلال اشتغاله بمجموعة من الإجراءات السيميائية كالأيقونة التي قسمها إلى أربعة نماذج أيقونية، بعد ذلك نجد الدارس يعود إلى المرجعية التفكيكية من خلال طرحه لمجموعة من التساؤلات التي قد تجعل من القارئ يبحث عن المعنى المغيب في القصيدة، فبعد استحضار الناقد كل من التأويل والسيمياء والتفكيك يتبين لنا اعتماده على اللامنهج في مقاربته للخطاب الشعري أي "التركيب المنهجي"[2]، ودرس وفق هذا أربعة نماذج أيقونية هي: **ليلى:** التي تمثل الوطنية، والنضال والحرية، والتاريخ، والكرامة، والشرف، **والطيوف اللواتي حكينها:** فالطيوف هنا كالمرآة العاكسة لوجه غير مرئي مباشرة، فالمرآة لا تكذب ولا تزور، وبهذا فالطيوف ليست مجرد أفكار وهمية تتأوب فتزعجهم أو تمتعهم، لذلك فهي صورة حقيقية مرئية، أما نموذج **لن ترى بعد عينها:** حيث يصف مرتاض الصورة الأيقونية هنا بأنها تتسم بالشعاع والبصرية، أما **لم يجبني سوى الصدى:** فالصدى صورة سمعية عبّر بها الناص عن الخيبة العقيمة[3]، وهنا يظهر اعتماد الناقد على إجراء التأويل الذي تعتمده معظم المناهج الغربية من أجل استنطاق الدلالة الكامنة في النص وهذا ما أشار أليه (أمبرتو إيكو) في مؤلفه (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) حين قال: "مادام النص

---

[1]-ينظر: عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص59-75.

[2] - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب الشعري بالإجراء المستوياتي لقصيدة –شناشيل ابنة الحلبي- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص06.

[3] - عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص59-75.

يجمع العديد من الأفكار والألسن المتنوعة والمتعددة فلا يمكن القبض على دلالته إلا من خلال الاعتماد على التأويل الذي نســـتلذ من خلاله رحلة البحث عن المعنى"[1].كما نجد الناقد يؤول الإيقونات حسب الحالة النفسية والجو العام للنص.

ثم ينتقل بعدها الناقد إلى تفكيك القصـــيد بيتا بيتا من أجل تمثل الجو الذي ولد فيه النص، ففي البيت الأول:

أيْنَ ليْلَاي أيْنَهَا حِيلَ بَيْنِي وبَيْنَهَا؟

لاحظ أن الناص يبحث متسائلا عن مكان ليلى، وهذا التساؤل هو تساؤل العارفين لا الجاهلين، فكأن الناص يعرف مكانها وفزعه من القوة الغاشمة هو الذي دفعه إلى الســـؤال عن مكانها، ثم يتســـاءل الناقد عن الســـبب الذي يجعل محمد العيد يســـأل عن مكان ليلى رغم معرفته، فالشـــاعر لم يصرـــح بمعرفته لمكانها لأن القوة الغاشمة كانت تعرف مكانها، ثم يعود الشاعر في البيت الموالي يتساءل:

هلْ قَضَتْ دَينَ مَنْ قَضَى فِي المحِبّينَ دَيْنَهَا؟

فهل الذنب -والكلام لمرتاض- ذنب ليلى لأنها لم تؤدي ما عليها من دين لعشـاقها الكثر، أم هو ذنب الشـــاعر لأنه يحبها بشـــغف، أم ذنب تلك القوى الغاشمة، ليخلص إلى أن ليلى مظلومة كعاشـــقها لأنها وقعت أســـيرة للقوة الغاشمة، التي منعتها من إيفاء دينها للشـــاعر، ثم يواصل مرتاض تأويل باقي الأبيات: فقد طال هيام الشاعر بمحبوبته ولم يجد طريقا توصله إليها فما كان منه إلا أن يذرف الدموع، ويرسـل الآهات، فقد أصلت قلبه وأوصلته إلى التعاسـة[2]، والذي دفعه إلى حبها هو معرفة أسرارها وإعجابه بجمالها ومفاتنها، إلا أنه لم يجنِ من هذا العشـق إلا البين الذي لم يمنعه من أن يبحث عنها كالتائه داخل نفسـه وداخل تاريخ شـعبه، بالرغم من استحالة عثوره عليها إلا أنه لا زال متعلقا بالأماني، ومتأكد من أنه سيعثر على ليلى القيمة يوما ما فيسـعد بوجودها، ليعترف الشـاعر بعدها بمرارة أنها لا تحبه، أو أن أمرا منعها من وصـاله، وربط الناقد ليلى بالحرية التي كان يسـعى الشـعب الجزائري لتحقيقها والحصـول عليها إلا أنها كانت تتمنع لأن القوة الغاشمة (المســـتعمر) كانت الحائل دون تحقيق هذا المبتغى، وعندما طال

[1] - ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميئيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، المغرب، 2016، ص.09.

[2] - عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص59-75.

انتظاره وضـعف أمله أمر عينه بالبكاء حتى تحفل السـموات والأرض اللواتي لم يعدن يحوين ليلى لأنه لم يتمكن من العثور عليها في كل الدروب التي سـلكها، وكأنه محكوم عليه باليأس في العثور عليها، لكن هيهات لن يجيبه أحد ولن يخبره أحد عن مكانها، إلا صدى صوته المبحوح[1]، نلاحظ من خلال هذا العرض أن الناقد قد كان انطباعيا أكثر مما كان سـيميائيا، وهذا أبعد ما يكون عن التحليل السـيميائي، حيث نجد الناقد يشـتغل على تقنية التأويل مرة أخرى وكأنه يجعل من فعل القراءة والنقد نشاطا تأويليا، وقد أشار مرتاض إلى هذا الموضوع سابقا فقال "فالنقد هو مصدر القراءة الصائبة التي تكوّن المعنى انطلاقا من تأويله"[2].

ثانيا: تأويل الرمز في النص: قبل شروع الناقد في تأويل مختلف الرموز الواردة في القصيدة المدروسة، قدم تعريفا للتأويلية (الهيرومينيوطيقا)* مشيرا إلى أعلامها وجهودهم، بعد ذلك انتقل إلى تحليل النص، حيث صرّح بأن تأويلية القصيدة مشروع لأن النص اصطنع الرمز ولم يصرح به، فالناص تناول موضوعه في ليلى التي تتجسد أساسا في الحرية، وليست امرأة أو عشـيقة، كما وضح أن هذا الحب في الحقيقة لا يقوم بين ليلى والشـاعر وإنما بين الشعب الجزائري كله والحرية التي ظل الجزائريون يبحثون عنها ويضحون بالغالي والنفيس من أجل نيلها[3]، ففي تأويله للرمز نلاحظ أن الناقد كثيرا ما يصـدر أحكاما ويقوم بتكراراها من ذلك (رمز ليلى) الذي أوّله بالحرية وأعاد ذكره في العديد من المرات إما تأكيدا منه على القضية السـياسـية التي يغطيها هذا الرمز أو اجتهادا منه في إحضـار المعنى المغيب في النص "لقد جاءت القصـيدة منفتحة مما جعل رموزها تشـير وتوحي أكثر مما تخبر به وهذا ما يسـتدعي التنقيب عن نصـها الغائب"[4]، وهكذا نجد الناقد يشـتغل على التفكيك مرة أخرى من أجل اسكتناه مضامين النص، كما أن الضمير "أنا" يعبر عن الجماعة أو شعب بأكمله.

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص. 79-92.

[2] - ينظر: رولان بارت وأخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة د. عبد الرحمان بوعلي، دار الحوراء، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص 111.

* كلمة ***hermeneuticas*** (الهيرومينيوطيقا) هي التعبير الانجليزي للكلمة اليونانية الكلاسيكية ***hermeneus*** (هرمس)، وتعني المفسر أو الشارح كما تتعلق بالتفسير وحتى بـ '' الترجمة ''. ينظر: دايفيد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا، تر. وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص21.

[3] - عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص. 79-92.

[4] - ينظر: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص 72.

بعدها قسّـم الباحث النص من الناحية التأويلية إلى أربع دعائم؛ فمن الناحية **الأسـطورية** يعتقد مرتاض أن النّص لم يوفق في توظيف الأســطورة، فقد كان بإمكانه أن يتخذ من ليلى شخصية أسطورية تحادثه ويحادثها، وينهض الشعب كله باحثا عنها، بدل أن يكتفي بإيماءات لا ترقى إلى الأسطورة في مستواها الأعلى، وهذا لا ينفي أن النص استطاع أن يتخذ من ليلى رمزا وأســطورة لغاية فنية، فليلى هي رمز للجمال والخير، ومجرد الحديث عنها في أي نص شعري عربي يعني أسطرته، أما من الناحية الروحية، فيرى مرتاض أن الشاعر يقيم موضوعه على قضية حب تصطلي الشخصية الشعرية بنار هواه، وفي هذا الاصطلاء تتجلى المعاناة الروحية التي تشبه معاناة المتصوف الذي لا هم له في حب ذات الله إلا أن يذوب ويتعذب، فالشخصية الشعرية هنا شبيهة بهذا المتصوف، بينما من الناحية **السياسية** فهو يرى أن النص قضية تتخذ شكل المثل الأعلى لجماعة أو شعب أو أمّة، ورأى أنه وُفِّق في الدعوة إلى حب هذه القضــية (الحرية)، وآخر ناحية تطرق لها الناقد هي الناحية التاريخية، وتكمن في ربط النص الموضوع بالواقع التاريخي للشعب الجزائري، فكأن الشخصية الشعرية هي الشعب الجزائري وليلى هي الحرية[1]، نلاحظ هنا أن مرتاض يعتمد تقنية الشرح والتفسير والتأويل الانطباعي الذاتي وهو تحليل أبعد ما يكون عن مقولات السـيميائية لا محايثة ولا دراسـة للعلامة اللغوية.

1-5-دراسة الحيز الشعري في نص "أين ليلاي":

لاحظ الناقد أن في القصـيدة عالما ضخما مفتوحا من الحيز لا حدود له، يدور حول (أين ليلى)، وأين يوجد حيزها؟ لذلك ارتأى تقسيم الحيز في هذا النص إلى[2]:

1/ الحيز التائه: فالشخصية الشعرية تلقي سؤالا حائرا لا يوجد من يتلقاه فتعيده إلى نفسها فيصبح الحوار هنا مغلقا، وتكون الصفة الطاغية على هذه الرسالة الحيرة واليأس، فالشخصية الشعرية لا تجد من يغيثها ومن يجيب عن سؤالها، ومما يتجسد في هذا الحيز الحيران من النص قول الشاعر:

لَمْ يُجِبنِي سِوَى الصَّدَى أيْنَ لَيْـــــلَايَ أَيْنَهَا؟

---

[1]- يُنظر: عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص. 79-92.

[2]- يُنظر: عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص. 101-117.

فأي حيرة أبشع من التي تتأوبك عن طريق رجع صدى صوتك؟ ثم يستنتج بعدها أن حيز ليلى شاسع واسع غير محدود فهي قد تكون هنا كما قد تكون هناك.

2/ الحيز الحرام: وجسده الناقد في ثلاثة نماذج:

-حِيلَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا.

-مَا لِلَيلَى لَمْ تَصِلْ مُهْجَاتٍ فَدَيْنَهَا؟

-لنِ تَرَى بَعْدُ عَيْنَهَا.

فالشـخصـية الشـعرية تهيم على وجهها بحثا عن ليلى. ليلى التي يوجد حيزها وينعدم في كل اتجاه، مما يدل على أن هذا الحيز محرم الوقوع لاسـتحالة عثور الشـخصـية الشـعرية على الموضوع رغم لهثها وراءه لتستسلم في الأخير لتذراف الدموع.

3/ الحيز المتحرك: يتجلى حسب الباحث في عدة مواكن من أبرزها:

-عيونا بكينها.

-يا عين اذرفي.

-روعتني ببينها.

-سالكا أنهجا.

يرى مرتاض أن الدموع المتهاتنة حيز مفعم بالحركة، مزدخر بالحرارة، حافل بالعواطف الجياشـة، فالعين عندما تبكي تفرز دموعها فتنحدر هذه الدموع على الوجنتين حبات متتابعة، متخذة خطوطا عمودية متجهة من الأعلى إلى الأسـفل. ثم مضى إلى البين الذي وقع على الشخصية كالصاعقة فروعها، والترويع يصطحبه اضطراب كالصراخ والبكاء والعويل... وكل هذه أصوات تصحبها حركة كالاهتزاز أو الارتعاش، كما أن البين حركة حيزية تنطلق من قرب وتتجه إلى بعد، حيث أن الذي يمشي- ويترك وراءه شخصا يسلك طريقا ما، ويغادر بوسائل متخلفة، وهذا ما حدث للشـخصـية وهي تسـلك كل الأنهج وتعبر الفيافي والقفار، بحثا عن ليلى، بينما الحركة التي تصاحب هذا الحيز المتنقل الرغبة في التخلص من الحيز الثابت إلى حيز آخر تظفر فيه الشخصية الشعرية ببعض سعادتها[1].

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص. 101-117

من خلال تحليل الناقد للحيز يبدو أنه يتكئ على قضايا الشرح والتفسير أو التأويل للأحياز، إلا أننا لم نلمس استعمال الباحث للمصطلحات والأليات السيميائية رغم أن مقاربته حاولت اتخاذ الشكل ميدانا للتحليل، أو بتعبير آخر كان تحليله بعيدا عن استنطاق العلامات اللغوية، وتأويليتها محايثة، فنجده إما انطباعيا أو سياقيا يؤول الحيز انطلاقا من وقائع سياقية كالتاريخ والمجتمع ونفسية الشاعر كما نجده يستحضر- حياة الشاعر ويجعلها في أولويات نقده وهذا ما يتعارض مع ما دعت إليه مناهج الحداثة ونعنى أرجاء المؤلف.

فبرغم توظيفه للإجراء سيميائي الحيز، إلا أن انطباعيته غلبت على العملية النقدية وكأن مدارسته للقصيدة كانت "تقليدية تقوم على الانطباعية والمعيارية والتاريخية والإنشائية"[1]، وذلك رغم تعمده استعمال مصطلحات السيميائية.

4/ الحيز القاصر عن الاحتواء: ففي هذا الحيز يضيع الموضوع في الحيز أو بلغة أخرى حضور الحيز وغياب الموضوع، وقد جسده الناقد في نموذجين:

-السماوات والأرض جميعا نفينها.

-أنهجا ما حوينها.

فالسموات والأرض لم يستطعن أن يحتوين هذا الكائن الزئبقي اللطيف، فعجب من حيز شاسع لا يسع حيزا لطيفا والأعجب أن هذا الحيز اللطيف لا يتقيد بمكان ولا ينزل بمنزل من المنازل، إذن فليلى لا حيز لها ولأن الشخصية بحثت عنها في السماوات والأرض ولم تعثر عليها، ارتأت أن تبحث عنها في الشوارع والطرقات لكن لم تتمكن من العثور عليها، وظلت الشخصية الشعرية ضحية الصراع بين الحيز وليلاه، فلا هو راض على احتوائها ولا هي مستقرة فيه، لذلك ظل قاصرا عن احتواء ليلى.

5/ الحيز الحالم: وفي هذا الحيز يوضح مرتاض أن الشخصية الشعرية لما أعجزها العثور على الموضوع، وحين أدركت استحالة العثور عليه تمسكت بالحيز الوهمي فتعلقت بالطيوف اللواتي يحاكين ليلى في جمالها وبهائها[2]، بمعنى أن الناقد يرى ليلى فعلا أسطورة لدرجة أن الحيز لا يسعها لكن يبدو متناقضا حينما يرى أن الشخصية بحثت عنها في السموات والأرض ولم تعثر

---

[1] - عبد الملك بومنجل، قراءة عبد مرتاض الحداثية للنص الشعري العربي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف 02، ع3، م 2، جانفي، 2016، ص.43.

[2] - ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص. 121-141.

عليها ثم يعود ليقول ارتأت أن تبحث عنها في الشـوارع والطرقات، وهنا يقربنا الناقد إلى مكان ليلى الحقيقي وهو الأرض فهو يستحضر الصورة البيانية المتمثلة في المجاز المرسل ضمن علاقة جزئية فالشوارع والطرقات جزء من الأرض.

1-6-الزمن الشعري في نص "أين ليلاي":

ينوه الناقد إلى أنه لا يقصـد بالزمن الزمن النحوي أو الفلسـفي أو الرياضي، وإنما الزمن الأدبي الذي يستنبط من حدوث علاقة بين الحيز والزمن، فهو يرى أن الزمن يكشف لنا عن المعاني التي لا يمكن رؤيتها سـطحيا، وقد اعتمد مرتاض على هذا الإجراء في الكثير من دراسـاته يقول بيترشـون في دراسـته له عن بودلير: "إن تجربة بودلير فيما يتعلق بالزمن، ذات أهمية أصلية لفهم شعره (في أزهار الشر) حتى ليمكن أن يقال إنها مفتاح لفهم ذلك الشعر"[1]، وقد ارتبط الزمن في تحليل الناقد بالشـخصـية الشـعرية ومعاناتها الأبدية نتيجة البين الذي انحصر في غياب ليلى فبعد ما كان الماضي محطة للسعادة والتفاؤل انقلب إلى حاضر تعيس.

إثر ذلك قسم الناقد الزمن الشعري في هذا النص إلى:

أ/ الزمن التقليدي: يشـير الناقد إلى أن النّاص اصـطنع الزمن الماضي، حيث بلغت الأفعال الواردة في القصـيدة واحد وعشرـون (21) فعلا مع إضـافة فعلين في صـورة الحاضر سـبقتهما الأداة النافية فحولت دلالتها إلى الماضي، كما أضـاف لهما أداتين دالتين على زمن الماضي هما: مذ وكم الخبرية، بينما نلفي فقط دلالتين زمنيتين تقليديتين حاضرتين هما، اذرفي، وإيه، مقابل زمنية مستقبلية واحدة هي: لن تري، فزمن الماضي هو صاحب الشأن في هذا النص، وهذا الزمن ليس إلا تجسـيدا للبنية الجامدة للنص، الزمن الذي كانت ليلى فيه موجودة وتنعم الشـخصـية الشـعرية -الشـعب الجزائري- بجمالها، ثم اختفت فجأة وضـاع دربها، بينما ذكر الشـاعر الحاضر مرتين وذلك في معرض البكاء، فوروده بهذه الصفة يعكس الحال التعيسة للشعب الجزائري، أما الزمن المسـتقبل الذي ذكر مرة واحدة فأرجعه الباحث إلى أن الشـخصـية الشـعرية عندما اسـتقر اليأس في ذهنها راحت تعتقد بأن المسـتقبل غير محقق الوقوع، وأضـاف القول بأن الناص هنا لا يتعامل مع الزمن إلا تقليديا حيث يسمي الأشياء بمسمياتها الصريحة، ويدل عليها بدلائلها المبينة.

[1] - إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط3، الأردن، 2001، ص67.

ب/ الزمن الحرام: وهذا الزمن في نظره ممنوع الوقوع ويتجســـد في عدة نماذج منها: قوله: حيل بيني وبينها: فهذه الحيلولة هي مفتاح المنع، وكل ما يأتي بعدها ليس إلا اســـتمرارا لها، فالحيلولة وقعت وبالتالي توقف الزمن عندما ضـــاع الحيز، أو أن الزمن ضـــاع في الحيز الضـــائع، وفي البيت الثالث أيضـا فالإجابة لا تكون بالإنعام عند سـؤال الناص عن قضـاء ليلى دين محبيها، لأنها لو قضت دين محبها لكانت تجلت لهم، وانتهت المآسي والأقراح، فلو قضت دينها لما أصبح هذا الزمن حراما وقوعه، كما بين الباحث أن هذا الزمن لم يصـــبح حراما بأمر ســـماوي ولا بقانون شرعي وإنما أصبح حراما بحكم هذه القوة المانعة القامعة والسلطة الغاشمة، ولا يزول إلا بتدميرها، أما في البيت الثامن فيتسـاءل الشـاعر عن سـبب عدم وصـل ليلى لعشـاقها، ولم تسـعد القلوب التي أحبتها، وعلة عدم وقوع الوصـال –كما يرى الناقد- لا أحد يعرفها غير ليلى والقوة الغاشمة، بالإضـــافة إلى أن ســـياق النص يرفض آدمية ليلى ويحولها إلى أســـطورة، والأسـطورة كائن جميل نظل طول الدهر نحلم به ونلهث وراءه ولا نعثر عليه أبدا[1]، وهنا نجد الناقد يعتمد على احد إجراءات المنهج التفيكيكي حينما يرى بأن ليلى أسـطورة لا يمكننا أن نعثر لها على أثر وهذا ما يســمى في التفكيكية بالمعنى الغائب، وهذا ما يجعل باب التأويل مفتوحا أمام القارئ فـــــ"تغدو عملية توالد للمعاني مســـتمرة.... وتظل محكومة بحركة حرة لا تعرف الثبات، والاســـتقرار، وكل هذا يشـــحن الدوال ببدائل لا نهائية من المدلولات، الأمر الذي يكشف أن هناك بناءً، وهدما متواصلين"[2].

ج/ الزمن اليائس: وتمثل له الناقد في نموذجين هما:

-إِيهٍ يَا عَيْن اذْرِفِي لَنْ تَرَي بَعْدُ عَيْنَهَا

-لَمْ يُجِبْنِي سِوَى الصَّدَى.

وصف مرتاض اليأس بأنه شديد السواد وذلك لأمر الشخصية الشعرية عينيها بتذراف الدموع فبعد أن كان زمنا حاضرا غدا حاضرا ومسـتقبلا معا، وقتامة اليأس تتجلى في لن ترى، فالنفي المطلق هنا لنفي الرؤية المتعلقة بليلى لا يزيد الموقف إلا حزنا ويأســـا، وبالتالي الزمن الثاني ليس إلا نتيجة للأول، لأن البكاء سـيتوقف بمجرد وقوع العين على ليلى، فكأن الشـاعر يأمر

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص. 121-141.

[2] - بكري هاشم، التفكيكية المبادئ والمتركزات، مجلة التعليمية، المركز الجامعي صالحي أحمد النعامة، الجزائر، مج.12، ع.01، 2022، ص .275.

عينيه بالبكاء ولا تلتمس الخير في الحياة أبدا بكاء إلى حد اليأس، وعند اســتمرار العين بالبكاء يستمر الزمن اليائس، الذي يدل عليه إجابة صدى الشخصية الشعرية، هذا الصوت المجروح الذي لم يســمعه أحد، فهذا الصــدى يمثل قمة الزمن اليائس فكأن الناص وجد نفســه في عالم خال من البشر لا أنيس يستأنس به ولا صديق يبث إليه شكواه.

د/ الزمن المُريع: فكيف هان على ليلى أن تفارق حبيبها العاشق؟ فقد فارقت شعبا ظل يعاني وضحى بكل ما يملك لكي تبقى في الأرض، فقدم من أجل ذلك الدماء والأموال، إلا أنها قابلت كل هذا بالهجر والفراق، الذي جعلهم يتعلقون بالطيوف اللواتي حكينها، ولا يتعلق بالطيوف إلا اليائس، فالزمن الحاصل ظاهره سعادة وجمال وباطنه شقاوة وامتعاض، كما أن التعلق يعني العناء في الفعل، ويعني أيضا الغرق أو التهلكة واليأس القاتم، فهو إذا يفضي إلى زمن الهم والأطياف التي تفضي إلى زمن الحلم الذي تغيب فيه الحقيقة وتضيع، وينتشر فيه الهم الذي يفضي إلى الخوف والترويع[1]، لا حظنا في مقاربة الناقد لتقنية الزمن أنه يقترب كثيرا من التحليل السيميائي، ذلك أنه حاول استنطاق تقنية الزمن بكل أنواعه في النص واعتبره كعلامة أو سمة لغوية توجه دلالات النص فما كان ماضيا ربطه بالجمود والقيد الاستعماري وما ورد حاضرا ومستقبلا رده الباحث إلى الحرية والانعتاق من قيود المستدمر الفرنسي.

وخلاصة القول بعد هذا العرض أن الناقد كان يقارب القصيدة وفق مجموعة من الاتجاهات وهذا ما يجعلنا نربط تحليله بالمنهج المتكامل حتى أن مرتاض قد سبق وأن أقر بأن "التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أن لا حرج في النهوض بتجارب جديدة لا تمضي في هذا السبيل بعد التخمة التي مني بها النقد من جراء ابتلاعه المذهب تلو المذهب، خصوصا في هذا القرن"[2]، لكن ورغم أن الباحث يلح على أن مقارباته للنصوص حداثية المنهج إلا أن معظم تلك المقاربات قد غلب عليها التحليل الانطباعي والرجوع إلى المؤلف الذي قتلته المناهج النصانية.

هـــ/ الزمن الحالم: يذهب مرتاض إلى القول بأن النص بالرغم من طغيان الحزن القاتم عليه إلا أن هذا لا ينفي وجود مظهرين من مظاهر الحلم يتجلى المظهر الأول عندما تعجز الشــخصــية

---

[1] - ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص. 121-141.

[2] - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ،1995، ص06.

الشـــعرية عن إيجاد الموضـــوع، تتعلق بالطيوف والأحلام والأماني لعلها تصـــل إليها يوما ما، والمظهر الثاني ويتمثل في موطنين هما:

وتَعَشَّقْتُ زَيْنَهَا

فتَعَلّقْتُ بالطُيُو فِ اللَّوَاتِي حَكَيْنَهَا

فعشق الشاعر لليلى كان حلما جميلا تلذذ فيه الشاعر بعشقها، وكل الزمن الذي أمضاه في ذلك هو زمن الحلم الدافئ، كما أبان الناقد بأن الشـاعر لم يتلذذ بهذا العشـق وإنما قد يكون الآباء والأجداد هم من تلذذوا به في فترة من فترات التاريخ، فالشـاعر هنا ليس هو الذي يبث الخطاب وإنما يبثه بدلا عن شعبه، فاستخدام الضمير في كلمة "تعلقت" يدل على الجماعة وهي الشـــعب الجزائري، لذلك فحلم العثور على ليلى هو حلم الجماعة وليس حلم الأنا، ومما ســـبق اســـتنتج مرتاض أن الناص في هذين النموذجين ظل يلهث وراء هذا الزمن الحالم وذلك حين يتعشق جمال ليلى، وعندما يتعلق بالطيوف التي تشبهها.

وتجدر الإشـــارة إلى أنّ عبد الملك مرتاض «من الباحثين القلائل الذين عنوا بدراســـة البنية الزمنية في النص الشـــعري، في عصرـ احتلت فيه السرـديات حيزا لا يســـتهان به في الدراسات النقدية لا سيما الروائية منها لما يتميز مجراها من تحول وتنوع وجدة شكلت مهربا من رتابة الدراســـات الشـــعرية التي ظلت متربعة قرونا عديدة على عرش اهتمام الباحثين والدارسين»[1].

1-7-التركيب الإيقاعي في نص أين ليلاي:

ودرس فيه الناقد الإيقاع التركيبي الذي يسـلط على سـطح الخطاب الشـعري، والداخلي الذي يتسـلط على الصـياغة الداخلية فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليا، والخارجي الذي ينصرف إلى القافية وما قبلها، بالإضـافة إلى خصـائص هذا الإيقاع، وسـنفصـل في هذه التركيبات فيما يلي:

أ- الإيقاع التركيبي:

[1]- هامل بن عيسى، واقع الخطاب السيميائي في النقد الأدبي الجزائري، مخطوط ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2005-2006م، ص.71.

وقسمه إلى خمسة فئات الفئة (أ) وهي: أي من (أين) وهل، وأص من (أصلت)، رو من (روعتني) والسـ من (السموات)، وكم، ولم، هذه الفونيمات تطبع مجاله سبع وحدات من أصل ثلاث عشر، مما يعني أن هذا الفونيم كان هو المستبد إيقاعيا ببنية القصيدة، وهو إيقاع يتلاءم مع مجزوء الخفيف، أما الفئة (ب) فلم يتكرر فيها الفونيم إلا مرتين في وحدتين متتابعتين هما: فتـ من (فتعلقت) وتـ من (وتعللت)، وهو بناء يقوم على التماس تشابه التجاور، وفي الفئة (ج) لاحظ مرتاض أن مطالع الصدور تبتدئ متحدة في هذا النص، والناص فعل ذلك حتى يمنح للنص رونقا إيقاعيا متينا يشد إليه المتلقي، بالرغم أمخ لا يتكرر إلا أربع مرات في شكل فونيم موحد بالقياس إلى مطالع الأعجاز: حيـ من (حيل)، في، فـ من (بالطيوف)، ضي من (الأراضي)، بينما لاحظ أن مطالع الأعجاز الأخرى في الفئتين (د) و(هـ) تتخذ سيرا إيقاعية أخرى، ويضيف القول بأن السنن الإيقاعي يبدو طاغيا على بناء النص، فهذا الإيقاع تجاوز مطالع الصدور والأعجاز إلى سطح النص العام، جعل هذا الإيقاع النص متماسكا ورصينا، كما عمد الناص إلى إمداد شحنة من الإيقاعات للنص متشابهة ومتتابعة غطى بها على بعض الإيقاعات، لا نجد في تحليله لهذا الإيقاع سوى مقارنات أو مقابلات بين تراكيب لغوية دون أن يعطينا أي مظهر سيميائي لهذا الإيقاع في النص، ودون أن يربط بين الإيقاع والدلالة والعلامات اللغوية في هذه القصيدة[1]. وهنا نجد الناقد يستعمل مصطلحات خاصة به رغم وجودها سلفا، فنلفيه يوظف مصطلح الإيقاع التركيبي وهذا خارج عن المألوف لأن ما تعودنا على العمل به هو المستوى التركيبي وليس الإيقاع التركيبي وهو إجراء استعاره من المقاربة الأسلوبية.

ب/ الإيقاع الداخلي:

ويقصد به مرتاض الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات أو الأعاريض، وهذه النهايات وظيفتها الربط بين جزئي الوحدة الواحدة من النص الشعري، وهو ما أطلق عليه العروضيون (التصريع) الذي يقتصر على مطلع القصيدة لعسر العثور على فونيمات متحدة الأصوات داخليا وخارجيا إلا لدى الرجّاز، فالقصيدة التي بين أيدينا تمشي على نفس هذه الخطى إذ يصرح محمد العيد في الوحدة الأولى: (أينها/بينها)، وعندما يلفي نصه يفتقر إلى تجديد نفس الإيقاع وإثراء موسيقاه يصرع مرة أخرى في الوحدة التاسعة (علقنها/بكينها)، فكأن هذا النص

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص. 145-169.

نصان اثنان من وجهة نظر إيقاعية خالصة إذا أخذنا التصريع بعين الاعتبار، كما رأى مرتاض أن الإيقاع الداخلي للنص يقوم على ما قام عليه الصوت الأول في نهاية المصراع الأول من الوحدة الأولى، أي يستمر قائما على امتداد صوتي مفتوح مجاراة للفونيم الأول (نها)، فيوجد عشرة صدور من بين ثلاثة عشرة تنتهي بهذا الفونيم، ومن بين هذه الإيقاعات العشرة هناك خمسة متحدة صوتا وإيقاعا وتشكل إيقاعا كاملا وهي: نها في (الوحدات/ 1 و9 و5 ببعض الكسر الصوتي)، وهما في الوحدتان (الثالثة والرابعة). كما أوجد خمسة تتحد إيقاعا فحسب وذلك لأنها تشكل نصف إيقاع، وهي: (قضى) (الوحدة2)، منى (الوحدة7)، أرا (الوحدة 11)، لكا (الوحدة 12)، صدى (الوحدة 13).

بينما كشف عن ثلاث إيقاعات داخلية فقط هي التي تنشز متخذة سيرا صوتية مختلفة وهي: طيوف في (نهاية صدر الوحدة 6)، تصل (نهاية صدر الوحدة8)، رفي (نهاية صدر الوحدة10) منوها إلى أنه بالرغم مما تبدو عليه هذه الفونيمات الثلاثة من اختلاف ظاهريا إلا أننا حين نتأمل طبيعتها نجدها تندرج ضمن الإطار العام للإيقاع الذي يجري عليه هذا الفونيم[1]. لاحظنا أن الناقد قد خرج عن المألوف حين بدأ بالإيقاع الداخلي قبل الإيقاع الخارجي، ثم إن اشتغاله على هذا النوع من الإيقاع لم يكن مضبوطا؛ وذلك باقتصاره على الإحصاء فحسب، دون أن يلمّ بمختلف جوانبه كأضرب البديع والقوافي الداخلية ومدى انسجام الحروف مع بعضها البعض وكذا انسجام هذه الظواهر مع الجو العام للقصيدة بحيث "تعمل البنية الصوتية التي تمثل الإيقاع الداخلي وفق قانون التوازي وما يندرج تحته من أشكال بلاغية أو ما يلتقي مع هذا المفهوم مما يساهم في تشكيل هندسة البيت الشعري أو يظهر بناء القصيدة ومعماريتها"[2].

ويبدو أن الإيقاع المفتوح الذي كان وقع في نهاية صدر الوحدة الأولى هو الذي أدى إلى إفراز معظم الأصـوات المتماثلة، وبالتالي فوظيفته ليسـت مجرد التصرـيع فقط وإنما له وظيفة التأثير، ووظيفة دلالية خاصة، ذلك أن امتداد الصوت المفتوح يعني الاستغاثة أو الطلب أو الالتماس والشـكوى، وإذا أخذنا بعين الاعتبار النص ككل فإنه صرع بمفهوم إيقاعي بسـيط خمس مرات بالفونيم (ها) وقد بين الباحث سبب اختيار الناص لهذا الصوت بالتحديد، فالهاء

[1] - ينظر: عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص. 145-169.

[2] - أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغات، جامعة الجزائر، 2005، 2006، ص54.

حرف حلقي يمكنه التعبير عما يختلج النفس من حزن وألم، فقد اســـتطاع هذا الحرف أن يعكس الحزن والقلق والفزع والألم، وإيثاره لحرف الهاء في الإيقاع الداخلي لم يكن إلا انعكاســا لحال الشــخصــية التي كان يمزقها الألم، وامتداد جواشــن هذه الوحدات كما تنتهي به أعجازها يربطه مرتاض بامتداد الشر- وتسـلط الشـقاء على الشـعب الجزائري الذي كان الاسـتعمار الفرنسي المتسبب فيه.

ج- الإيقاع الخارجي:

يصرح الناقد بأنه لا يعني بالإيقاع الخارجي الوقوف على حرف الروي فقط، وإنما يسعى إلى التوقف عند الفونيمات التي انتهت بها وحدات النص ليقارنها مع ما عالجه في الإيقاع الداخلي، ويبين بعض وظيفتها، مع يقينه بأن إيقاع الوحدة الأولى هو الذي أفرز باقي الإيقاعات التالية، بل وتحكم في مسار الصوت والإيقاع إلى نهاية النص[1].

حول خاصية هذا الإيقاع: هنا يتساءل الناقد عن سبب اصطناع الناص لهذا الإيقاع الوسط بالتحديد ثم يجيب بأن هذا الإيقاع له القدرة على تجسيد الهم الكامن في نفس الناص أو نفوس الجماعة التي ينتمي إليها، بالإضـافة إلى أن طبيعة الخطاب وموضـوعه هو الذي جعل النص يتخذ إيقاعا يشبه الزجر، فهذه الهاءات الممدودة في أواخر الوحدات تكاد تكون أصواتا ناطقة تبكي وتنتحب وتشــكو وتضــطرب وتتألم... كما بيّن أن اعتماده على الإيقاع الســمفوني "نها، نها...." يعني النهي إذا نظرنا إلى منطقه المســموع، والنهي يعني الرفض وبالتالي فهو معادل للثورة، بعدها حدد لهذا النهي مجموعة من القيم: الأولى أن القوة الغاشمة كانت تنهى الناس عن التمسك بليلى، والثانية أن الشخصية الشعرية تنهى الناس عن الخضوع لسلطان القوة الغاشمة، أما القيمة الثالثة فتتجلى في أن ليلى تنهى الناس عن اليأس من العثور عليها.

وهذا يبين لنا كما يرى الباحث (نور الدين السـد) الدور الذي تلعبه الموسـيقى في بنية النص الشـعري، وعلاقاتها بالدلالات المتنوعة التي تتولّد عنه، "لأن الموسـيقى تسـهم في عملية التعبير عن التجربة الشـعرية وتصـويرها في نظام متسـق، ثم إن البنية الصـوتية للقصـيدة لا تنفصل عن مستوياتها الدلالية الأخرى (النحوية، والصرفية واللغوية...)، وهذا يعني أن الوزن ليس مجرد قالب تصـب فيه التجربة الشـعرية"[2]، فمرتاض كان بارعا في ربطه بين الوزن وتأثير

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص. 145-169.

[2] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص.ص.138-139.

الإيقاع في الدلالة، والمعنى، وجعل -بتحليله هذا- الإيقاع يخرج عن مجرد اعتباره قافية أو وزن أو بحر من البحور الشعرية.

ونستنتج مما سبق أن مرتاض استعان بالمنهج التفكيكي كمنهج مساعد وداعم للمنهج السيميائي عند تحليله لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، كما استعان أيضا بالتأويلية عند دراسته للرمز (ليلى) ودلالته في النص، لأن هذا الرمز حتى تُفهم دلالته ومقصود الناص منه فإنه يحتم علينا وعليه تقديم عدة تأويلات وافتراضات، لنأخذ بعدها الدلالة الأقرب إلى الفهم والتي تتناسب مع النص، فقد برع الناقد في ربط الرمز ليلى -التي أحبها قيس ولم يتمكن من الزواج بها- بالحرية التي كان الشعب الجزائري إبان فترة الاستعمار يركض وراءها وهي تأبى وتتمنع.

2-المقاربة السيميائية في كتاب (الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور)*:

كتاب الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور من أهم الكتب التي خصصها صاحبها لدراسة الأدب الجزائري القديم باحثا عن نشأته ومضامينه وعوامل نشأته، بالإضافة إلى تحليله لنصوص شعرية وفق المنهج السيميائي، حيث "درس فيه عبد الملك مرتاض قضايا حساسة ذات أثر وقيمة علمية تتعلق بالأدب الجزائري القديم وذلك وفق منهجية علمية مضبوطة وصارمة، حلل من خلاله بعض النصوص الأدبية التي تتعلق بالتراث وقد ساعده في ذلك حبه للمطالعة وتعلقه بالتراث الجزائري القديم وقد أثرى الموضوع من عدة جوانب وأهم ما يميز مرتاض تتبعه لكل جزئية من جزئيات الموضوع معتمدا في ذلك على مراجع كثيرة ومتنوعة وذات قيمة ثابتة"[1]، فجعل هذا الكتاب في ثلاثة أقسام: درس في القسم الأول: الأدب الجزائري القديم (نشأته ومضامينه ومستوياته الفنية): ضمن الناقد هذا القسم ثلاثة فصول فتطرق إلى عوامل نشأة الأدب الجزائري، والشعر وأنواعه وتشكيله في عهد الرستميين، وبالإضافة إلى شعرية النثر في هذا العهد، ومن عوامل نشأة هذا الأدب ما يلي: **الفتن والحروب**؛ فالدولة الرستمية لم تعرف استقرارا حقيقيا إلا في عهد عبد الرحمن بن رستم.

فعدم الاستقرار كان سببا في نشأة الأدب العربي في الجزائر، كما أن هذه الدولة بحكم نزعتها كانت مضطرة إلى اصطناع اللسان والعقل لإقناع الخصوم وطمأنة الأحباء، وثاني عامل

*من أهم الكتب التي ألفها عبد الملك مرتاض في مجال النقد النصاني.

[1]- ينظر: محمد بوفلاقة، جهود علماء الجزائر في دراسة الأدب الجزائري القديم "عبد الملك مرتاض أنموذجا"، مجلة الآداب واللغات، مج.24، ع.25، ماي 2015، الجزائر، ص.10.

هو **الازدهار النســـبي للثقافة والعلم**؛ فقد صرح مرتاض بأن الدولة الرســـتمية هي أول دولة جزائرية حاولت نشرـــ اللغة العربية عن طريق تعليم الناس مبادئ الدين الإســـلامي بلغته الأصلية، وتحفيظهم القرآن وترويتهم الحديث النبوي، هذا وقد اجتهد الرستميون في نقل كل ما يصدر من كتب ذات شأن من المشرق العربي، وقد أودعت هذه الكتب في مكتبة عمومية أسست في تيهرت أطلق عليها (المعصومة) التي أحرقها الشيعة حينما أسقطوا الدولة الرستمية، وعلى الرغم من أن هذا العهد كان مبكرا من تاريخ الجزائر الثقافي فإن كتب التاريخ حفظت لنا نتفا من النصوص الشعرية وبعض الرسائل الأدبية[1]، يعتقد مرتاض أن هذا الشعر لا يرقى من الوجهة الفنية إلى مســـتوى الشـــعر العربي، إلا أن وجوده هو المهم، والتاريخ الأدبي للدولة الرستمية لم يحفظ لنا نصوصا أدبية إلا ما ارتبط ببعض الشخصيات الحاكمة، والعامل الثالث هو **حب الحرية**: فقد عرفوا بتطلعهم للحرية وحبهم الشديد لها، وهناك عوامل أخرى ساهمت في نشأة الأدب منها مجاورة الرستميين لإمارات خارجية أخرى شمالا وشرقا وغربا[2].

تأسيسا على ما سبق فإن فكرة وجود الأدب الجزائري القديم لا ينكرها ولا يجحدها ولا يشكك فيها «أي من الدارسين المتخصصين... وإن جهـــل بعضـــهم مقـــداره وأدبيته، وتشهد الآثار الموجودة لدينا من تلك الآداب أنها كانت متنوعة ومتضـــمنة كل الأغراض الشـــعرية والفنـــون الأدبية على غرار ما كان سائدا آنذاك في المشرق العربي وبلاد الأندلس. ولسنا في مقام مقارنة أو مفاضـــلة بـــين الأدبين الجزائري والعربي القديمين، لأننا نؤمن بأن الأدب العربي الجزائري القديم لاحق، والآخر ســـابق؛ بل نعتبره فرعا من أصـــل الأدب العربي الوافد مع العرب الفاتحين، غير أن هذا الفرع الأدبـي قـد نمـا وتميـز واكتسـب خصوصيته الإقليمية مع مرور الزمن، فحق له أن ينســـب لهذا الإقليم، ويقال له: (أدب جزائري قديم)[3]، فالأدب الجزائري في بواكره وصـل إلينا عن طريق المشـارقة من خلال الفتوحات التي كانوا من خلالها ينشرـون الدين الإسـلامي واللغة العربية، وبما أنهم اعتنقوا الإسـلام فبطبيعة الحال سـيقرؤون القرآن الكريم ويحفظونه والعربية لغة القرآن ، وربما هذا الســـبب الذي جعلهم يتعلمون اللغة العربية ويعلمونها ويكتبون بها آدابهم وفنونهم.

---

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ط1، دار هومة، الجزائر، 2009، ص.27-52.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص27-52.

[3] مسعودي بن ساري، إشكالية الهوية في الأدب الجزائري القديم، مجلة مقاليد، ع.4، الجزائر، جوان 2013، ص229.

أما عند وقوف الناقد على أنواع الشعر الجزائري وتشكيله فتطرق إلى إشكالية الأجناس الأدبية لينتهي إلى أن الأدب الجزائري القديم عرف جنسين هما الشعر والنثر، وبما أن الأصل في الأدب العربي قائم أساسا على جنس الشعر، واهتمام المؤرخين به جعله يلقى إقبالا واسعا من قبل الأدباء، ومن هنا يتساءل مرتاض عن خصائص ومقومات الشعر في عهد الرستميين، منوها إلى أن هذا الشعر قد ضاع معظمه في الفتن والحروب، ثم عالج بعد ذلك الشعر على مستويين المستوى التضميني؛ وعرج فيه على الأغراض الشعرية -التي اصطلح عليها مرتاض مصطلح الأنواع الشعرية- في شعر الرستميين، وهي: الوصف: ومن أشهر الأشعار التي قيلت في الوصف هو وصف بكر بن حماد لمدينة تيهرت[1]، أما المدح فيوضح مرتاض أن هناك شحا في النصوص الشعرية في هذا الغرض، ما اضطره إلى الاكتفاء بنموذج واحد هو بكر بن حماد، ومن ذلك مقطوعة يمدح فيها أحمد بن سفيان بن سوادة التميمي، وأيضا مدحه للأمير أحمد بن القاسم بن إدريس صـــاحب مدينة كرت، وأبو العيش عيسى ـــ بن إدريس صـــاحب جراوة وتلمسان، يضاف إلى هذا اعتذاره لأبي حاتم الرستمي، والغرض الثالث هو الزهد: والذي تربع على عرشه بكر بن حماد حتى لقبه مرتاض بـأبي عتاهية الجزائر، فقد كان أبرع شعراء المغرب العربي في هذا النوع الأدبي، يدور أغلبها حول الزهد في الدنيا والتذكير بالآخرة، والدعوة إلى التزود بالعمل الصالح قبل حلول الموت، بخلاف الغزل الذي يرى مرتاض بأن بكر بن حماد لا يســـتأثر به لســـببين هما: الأول أنه كان راويا للحديث، والثاني أنه اشـــتهر بالزهديات والوعظيات، أما الرثاء فقد عثر مرتاض على ثلاث مرثيات؛ اثنتان منهما لبكر بن حماد، وأشـــهرهما رثائه لابنه عبد الرحمن التي يرى الباحثان "بلقاسم مالكية وناصر بوصـــوري" في مقال لهما بعنوان "مقاربة أسلوبية لمرثية بكر بن حماد التاهرتي" أن «مفتاح هذه القصيدة هو جملة "بكيت" التي افتتح بها الشـــاعر قصـــيدته وهي جملة تتألف من الفعل الماضي "بكى" وضمير المتكلم "التاء" الذي يرى فيه بعض النقاد أنه أنسب الضمائر للتعبير عن الشعر، والجملة "بكيت" ذات دلالة معنوية؛ فهي تعبير عن الحزن الذي يشـــيع في كل القصـــيدة وآلام الفقد واليأس والأســـف وما إلى ذلك من العبارات الدالة على المعاناة التي عاشـــها بكر بن حماد بفقد ابنه، كما أنَّ الفعل "بكى" فعل معتل ناقص وفي ذلك دلالات كثيرة؛ منها هذا النقص الذي

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.56-68.

يشعر به الشاعر والعلة التي تلازمه بفعل ذلك الفقد»[1]، والمرثية الثالثة لشاعر تيهرتي مغمور وهو فضل بن نصر التاهرتي، وأما آخر نوع وهو شعر الحكمة والتوجيه فيصرح مرتاض بأن كل الباحثين لم يستطيعوا أن يظفروا بأكثر من 115 بيتا لبكر بن حماد، يضاف إليها أبيات متفرقة لسعد بن واشكل التاهري وابن الخراز، وأبيات أخرى غير معزوة لأصحابها، ولا يكاد هذا العدد يجاوز 150 بيتا، أما المستوى التشكيلي للشعر فيرى مرتاض بأنه من غير المعقول أن ننتظر أن تكون لشعر الرستميين مكانة تضاهي الشعر العربي في المشرق، ومن أجل ذلك قام بكر بن حماد بعدة رحلات علمية إلى بلاد المشرق، وربما أثر هذا في شعره الذي تميز بالفحولة والجزالة، وهناك مقطوعات أخرى لبعض الشعراء تتجسد فيها القدرة على اللعب باللغة والبراعة في تقليب المعاني ما يجعلنا نتعجب كيف استطاع الشعر الجزائري أن يبلغ تلك الدرجة الرفيعة[2]، فقد استطاع مرتاض ببراعة أن يفحص ويمحص في الشعر الجزائري القديم، بالرغم من غياب التمثيل والشرح والتحليل لكل نوع من الأنواع الشعرية.

وتطرق في الفصل الثالث من هذا القسم إلى شعرية النثر في عهد الرستميين معرجا على بعض فنونه كالخطابة والترسل؛ حيث أوضح أن مضمون هذه الرسائل اقتصر على الوعظ والترغيب والترهيب والتذكير بأيام الله، وعالج أيضا بعض القضايا الفنية من خلال الوقوف عند مجموعة من النماذج لاستخلاص خصائص فنية منها كوقوفه على رسالة أفلح بن عبد الوهاب الذي لاحظ بأنها تتجسد فيها النزعة الدينية بحدة لهيمنة لفظ الجلالة عليها وبعض الألفاظ الدينية، كما توقف عند التناص القرآني في رسالتي أفلح بن عبد الوهاب ومحمد بن أفلح إلى الرعية، وتطرق بعدها إلى الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي[3]. أما القسم الثاني فقد خصصه لـ:

2-1- تحليل نص شعري جزائري (مجهول القائل):

حلل الناقد مقطوعة مؤلفة من سبعة أبيات، مشيرا إلى أن اللغة الفنية لهذه المقطوعة تنهض على طائفة من البنى أهمها: البنية الهوو ية والبنية البينية، كما بيّن بأن هاتين البنيتين

1- بلقاسم مالكية وناصر بوصوري، مقاربة أسلوبية لمرثية بكر بن حماد التاهرتي، مجلة الباحث، الأغواط، الجزائر، مج.7، ع.2، ماي 2015، ص.116.

2- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.69-75.

3- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.80-105.

تتضافران في الأخير لتشكلا تقابلا سيميائيا يقوم على مبدأي الحياة والموت، حيث نجد الناقد يلجأ إلى التقابل الســيميائي وذلك من خلال اعتماده على نظام الثنائيات والتي من خلالها يبنى المربع الســيميائي فهي "الجمع بين الشيء وضـده وذلك مثل (البياض/ السـواد)، (الشـجاعة/ الجبن)، (السخاء/ البخل)، وغيرها من الثنائيات الضدية الأخرى"[1]، وهي من أهم الإجراءات التي يقوم عليها هذا المنهج وقد بدأها مرتاض بثنائية الحياة والموت (كثنائية أم) يقوم عليها البيتين.

وقد ارتأى تحليل النص وفق أربعة مستويات أولها اللغة الشعرية: إذ وصف مرتاض لغة الرســتميين بالبســيطة والمباشرة والســطحية والســاذجة نظرا لعدم تمكن شـعراءها من الثقافة الموســـوعية المعمقة والدسمة على حد تعبيره، ومن البديهي أن بســـاطة اللغة وســـطحيتها ستنعكس على أشعارهم نظرا لغياب المجاز والانزياح عنها إذا استثنينا بعض التشبيهات التي أخذوها عن العرب القدامى"[2].

فاللغة الشـعرية لغة إبداعية راقية تتسـم بالانزياح والتجديد وبالتالي "إن الشـاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي"[3]، لينتقل بعدها الباحث إلى الحديث عن البنية الهووية لهذه المقطوعة في البيتين الأولين التي تنهض على ثنائية تقابلية محورها الهوى:

فَراغُ الهَوَى شُغلُ وَمحْيَا الهَوَى قَتْل ويَوْمُ الهَوَي حَولُ وبَعضُ الهَوَى كلُّ
وَجُودُ الهَوى بُخْلُ ورَسلُ الهوَى عدَى وقرْبُ الهَوى بُعدُ وسَبقُ الهوَى مَطْلُ

حيث وجد من خلال استقرائه لهذين البيتين أن البنية النسجية تقوم على ثماني ثنائيات هذه الثنائيات نستطيع -والكلام لمرتاض- عكسها هكذا: سكون يستحيل إلى حركة، وجود يســتحيل إلى عدم، قصر- في الزمن يســتحيل إلى طول، بســط يســتحيل إلى قبض، جزء يستحيل إلى كلّ، تؤدة تستحيل إلى تعداد، ازدلاف يستحيل إلى انتناء، مبادرة تستحيل

1 - أبو الطيب عبد الواحد ابن علي اللغوي الحلبي، الأضداد في كلام العرب، المجمع العلمي العربي، ط1، دمشق، سوريا، 1963، ص 33

2 - ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.110-119.

3 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986، ص 40

إلى مماطلة، ثم ربط مرتاض هذا بقدرة الهوى على تغيير كل موازين الحياة ذلك أنه يغير الأعراف والقيم، فهو السلطان والحاكم. أما البنية الثانية وهي البنية البينية فمثل لها بالبيتين:

سَقَى اللهُ تيهَرتَ المُنَى وسُويقَة بسَاحتِهَا غيْثًا يطْربُ بهَا المَحَلُّ

كَأَنْ لمْ يَكُن والدَّارُ جَامِعَة لَنَا ولمْ يَجتَمِعْ وَصلٌ لنَا وَلاَ شملُ

فيرى مرتاض أن المكان وارد ضمنيا لأنه لم يعد يكتسي ـ أهمية؛ فقد ضاع بمن فيه وهو (تيهرت) يضاف إليه الذات والموضوع ليصبح مسرحا لكل المحن من انشقاق وبين وعجز... ليستنتج الناقد بعد تحليله للبنيتين أن هذه البنية نتيجة حتمية للبنية السابقة، فالأولى تعني التحفز والتطلع بينما الثانية الانشقاق والانفصال، وبالتالي فالبنيتان ليستا إلا ثنائية وجودية تتجسد فيها الحياة مع الموت[1].

وفي المستوى الثاني اجتهد الباحث في دراسة التخاصب التشاكلي منوّها إلى أنه يهدف إلى الكشف عن العلاقات الكامنة في النص وتحديد معالم نسجه بحيث تكون "علاقات ترابط تجمع بين الافكار والثنائيات والملفوظات وفق ما يسمى بالمزاوجة السيميائية"[2]، وقد لاحظنا أن الناقد قد أسرف في استعمال هذا الإجراء في الكثير من دراساته، فهو يراه مفتاحا للكشف عن مضمرات النص وفك اللبس عنه ويطلق عليه أحيانا التماثل.

وقد قسم التخاصب التشاكلي إلى ثلاثة عناوين فرعية؛ فتطرق أولا إلى التشاكل الإفرادي: الذي يُعنى بتوصيف العلاقات الإفرادية بين المقومات وتقابلها تشاكلا في وحدة من الكلام واحدة، ثم برع في رصد مجموعة من العلاقات التشاكلية مع التمثيل لها من النص الشعري الذي هو بصدد تحليله، وهي: اللفظية، (الهوى=الهوى)، والتلاؤمية (سقى= غيثا)، الترادفية (وصل= شمل)، الزمنية (يوم=حول)، المكانية (تيهرت= سويقة بساحتها)، الدعائية (سقى الله=سلام على من)، والانفصالية (النوى=فارقت)، بعدها أشار إلى أن هناك تماثلا دلاليا بين هذه الثنائيات يكون فيها العنصر ـ الثاني تابع دلاليا للعنصر ـ الأول، فإذا كان الأول انتشاريا كان الثاني مثله؛ مثل (سقى=غيثا)، وإذا كان الثاني انحصاريا كان الثاني مثله مثل: (الدار= جامعة لنا)، أما التشاكل الثاني فهو التشاكل التركيبي الذي يحتوي علاقات سيميائيات متعددة تتجاوز فيه العلاقة السيميائية التوقف لدى التوصيف الجزئي إلى تحليل الإحالات التي

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.110-119.

2- ينظر: عبد المالك مرتاض، مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1996،1، ص 51.

تفضي إليها العلاقات، ثم يصرح (مرتاض) بعد استقرائه لهذه المقطوعة بأنه لم يصادف في هذا النص نسوج سيميائية جديرة بالدراسة وقد اكتفى بذكر مثالين جسد العلاقة فيهما وفق مبدأي الانتشارية والانحصارية فحسب[1]، وهنا نجد مرتاض يشتغل على الإجراء السيميائي التشاكلي مركزا في البحث عن الدلالة التي يتضـمنها هذا الإجراء وفق مبدئي الانتشـار والانحصـار وهذين مفهومين تفكيين على رأي (يوسف وغليسي) الذي يقول في الانتشار "مما لا شك فيه أن المصـطلح قد صـار من أبجديات القراءة التفكيكية لدى جاك دريدا"[2]، وهنا نجد مرتاض يراوح بين إجراءات السيميائية والتفكيكية في مدراسته للخطاب الشعري، وتارة أخرى نجده يعتمد على ما يسمى بالخلط المنهجي.

وقد قام في العنصر الثالث وهو العلاقة السيميائية الإشكالية برصد مجموعة من الثنائيات المتضـادة في هذا النص على غرار (فراغ وشـغل، محيا وقتل...) ليسـتنتج أن هذا التصـنيف الإفرادي عندما نرصـده فيما ورد من نسـج تركيبي تصـبح العلاقة تشـاكلية لا تقابلية إذ ينزل المقوم الأول عن اندماجه في مقوم "الهوى" من حيث دلالته للمقوم الذي هو الأصل مقابل له على سـبيل التجزيء والتفتيت، ومنه فكل معاني المقومات الأولى (فراغ، محيا...) تسـتحيل إلى معاني المقومات المقابلة لها في الظاهر[3].

فيما تعرض في المسـتويين الثالث والرابع للتخاصـب الحيزي والتخاصـب الإيقاعي؛ ففي الأول أوضح أن ذكر الناص باعتبارها تشكل جزءا كبيرا من المكان "تيهرت" ثم بيّن سبب ذكر الشـاعر للمكان وهو الحنين والرجيع وليس الالتذاذ، ومن أجل ذلك ارتبط ذكره بالدعاء له، وللتوضـيح أكثر أدرج مرتاض علاقتين حيزيتين واردتين في النص:علاقة أمامية (تيهرت، سـويقة...) علاقة خلفية (ولم يجتمع وصـل لنا، فلما تمادى العيش...)، أما التخاصـب الإيقاعي فتناول فيه بالتحليل الإيقاع الداخلي والخارجي ففي الأول أبان الناقد عن قدرته في رصد جميع الإيقاعات الداخلية الموجودة في النص مشيرا إلى أن النص غني بهذا الإيقاع خاصة في البيتين الأولين، وذلك عندما أحصى أن لفظة (الهوى) تتكرر في النص ثماني مرات وربطها باللعب بالإيقاع.

---

[1] - ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.120-123.

2- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص378.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.120-123.

قد وافقه الناقد (محمد مفتاح) الرأي حول مســـألة الإيقاع وتنوعه إذ يرى أنه ناتج عن مكرورية بعض الملفوظات فيقول: "أن هناك نوع من الزئبقية الصـــوتية، تتمثل في التلاعب بالكلمات وإعادة تصنيف الأصوات"[1]، وأيضا تكرار المقوم المنتهي باللام المضمومة خمس مرات يراه يضاعف من جمال الإيقاع وتألفه الأسماع، ويظهر إبداع الناقد في تفكيكه لهذين البيتين - الأولين- اللذين يشتملان على ثماني تشكيلات إيقاعية في أكثر من عشرة تشكيلات لا يتغير فيهما المدلول بالرغم من تغير النســـج، أما في الثاني -الخارجي- فقد لاحظ الباحث الناص أنّ لصوت اللام الصدارة في التواتر أكثر من بقية الأصوات، بعدها قسّم مرتاض أضرب الأبيات السـبعة إلى ثلاث تشـكيلات: (كل، كلل= تكل)، (تنهل= تنسـل)، (مطل= محل= شمل)، وكان تحليل مرتاض لهذه التشـكيلات فيه كثير من الاجتهاد الذي وصـل إلى حد الإبداع، فخلو الإيقاع الداخلي من حرف المد كانت غايته إظهار ما في النفس من لوعة وحسرـة وتجسـدان في سردية الحدث وسرعة وقوعه، وبالتالي فهذه التشـكيلات غير الممدودة جاءت لتدل على حال الشـــاعر المتســـمة بالحنين الغامر[2]، وبالرغم أن الناقد لم يســـهب في تحليله لعنصري الحيز والإيقاع إلا أنّ ما قام به ينم عن قدرة بالغة في التحليل واسـتقراء النصـوص، وربط الدوال بمدلولات لا يمكن للقارئ العادي أن يكتشفها.

2-2- تحليل قصيدة ذكر الموت لبكر بن حمّاد:

استحوذت دراسة هذه القصيدة على ما لا يقل عن مائة صفحة في كتاب يتجاوز مائتين وخمسون صفحة، وعلى سبيل المقارنة بينها وبين الدراسة السابقة فإننا نجد مرتاض قد فصّل وطوّل في استقرائها، وقبل شروعه في مدارسة القصيدة وتطبيق آليات المنهج السيميائي عليها أفصـــح عن أســـباب اختياره لهذا النص، فقال: «ومن غاياتنا التي ينبغي تحقيقها أثناء ذلك البرهنة على أن النص الأدبي نص في كل الأطوار، وقدمه لا يمنع من أن نجري فيه من أدواتنا الحداثية ما يعيد إليه الحياة والتوهج... وعلى أننا حين عمدنا إلى تحليل هذا النص الشـــعري لم نحلله لإعجابنا به، أو لرغبة منا في الاســـتمتاع بجماله الفني، أو انبهارنا بما فيه من زخرف النسيج.... وإنما كان ذلك من باب إحياء الشعر والسعي إلى نفض القتام عنه، والوفاء لشاعر

1 - ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1989، ص.35.

2- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.124-133.

جزائري»[1]، فهنا الناقد أراد البرهنة من خلال اســتقرائه لنص جزائري قديم على نجاعة المناهج الحداثية في اســتقراء النصـوص الأدبية مهما كان زمنها قديمة أو حديثة، وهذا هو جوهر المناهج النســقية لأنها تصــب اهتمامها على بنية النص ولا شيء آخر، بالإضــافة إلى ســعي الناقد إلى إرجاع هذا النص القديم وبعثه من جديد إلى الحياة، فهذه المزاوجة بين التراث والحداثة صــفة بارزة في أعمال مرتاض النقدية التي «تتماز بســـمتين متمايزتين، أولها سمة التراث المتمثلة في النصـــوص العربية المعتمدة في الدراســـة وثانيها سمة الحداثة المتمثلة في المناهج الغربية المعتمدة في تحليل هذه النصـــوص، وكأنّه يتعايش مع التراث والحداثة في آن واحد وهذا في حقيقة الأمر تمكّن نوعي لا نجده إلا في ناقد محنّك متشــبّع بالثقافتين العربية والغربية»[2]، وهذا ما نقف عيله جل دراساته النقدية.

حلل الناقد هذه القصيدة وفق أربعة مستويات:

أولا- المستوى التشاكلي:

درس فيه الباحث عنصرين العنصر الأول هو التشاكل العام من خلاله رصده لجملة من التشــاكلات الموجودة في هذه القصــيدة، فمنها ما يتشــاكل إيقاعيا مثل: (مروقها= يســوقها)، ومنها ما يتشاكل زمنيا مثل (طال مروقها= لا يزال سوقها)، وفسر هذا بقوله بأن الطول دلال على امتداد الزمن، كما تفيد "لا يزال" استمرارية الحدث في زمن، كما وجد الناقد تشاكلا آخر من خلال القراءةالانتشارية/ الانحصارية للزوجين (طال/ مروقها) بحكم أن امتداديتهما الزمنية لا تعني إلا الانتشار، ومنها ما يتشاكل لفظا مثل (مرقت نفسي- طال مروقها)، فهناك تجانس لفظي بين (مرق-مروق)، كما يتشــاكل زوجي (يســوقها- يقودها) لغويا من حيث أنهما فعلان مضارعان متعدّيان، ومعنويا من حيث أن السياقة والقيادة لا يختلفان في الدلالة، ويتشاكلان في كونهما انتشــاريين ينطلقان في انتشــارهما نحو الأمام، كما يتشــاكلان إيقاعيا لتألف كل منهما على فونيمين متشاكلين: يقو-دها، يسو-قها، هذه فقط بعض الأمثلة التي أوردناها باقتضاب[3]، لأن الناقد تتبع أثر كل عبارات وجدها تتشاكل وتتشابه في المعنى وبيّن مواطن التشاكل فيما

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.ص.139-140.

[2]- علي مقدم، تلقي المنهج السيميائي عند عبد الملك مرتاض (مقاربة وصفية)، مخطوط ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2016/2015م، ص.99.

[3] - ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.ص.139-140.

بينها، ففي سياق تفرقته بين المصطلحين "تشاكل ولا تشكل (تباين)، سعى الباحث إلى نبش التراث البلاغي قصد تظهير هذين المفهومين، مثيرا مفاهيم مثل (الخبر والإنشاء) ثم (الطباق والمقابلة)"[1]، لكن الغريب في ذلك ان الناقد قد عمد إلى الوصـول إلى مواطن التشـاكل رغم البون الحاصل بين هذين المتقابلات.

بُعد ذلك انبرى في اســـتكناه التقابلات أو الاختلافات الموجودة في النص؛ فعمد إلى الانطلاق من التقابل بين المعاني ليتتبع ويتقصى مواطن التشاكل فيها، فيرى أنّه وإن كان يعني التقابل ظاهريا الاختلاف والتباين، إلا أنه عند اســـتقرائنا له ســـيميائيا نلفيه يحمل رداء التشاكل والتشابه لا التمايز والتباين، وقد وافقه في هذا الطرح ***(François rastier)*** الذي يرى "أن آلية التشاكل لا تقوم على السلسلة النظمية أو الترابطية للكلام وحدها، وإنما ينشئها كذلك المحور الاسـتبدالي اللخطي لكل لكسـيم. حيث يمكن تعريف التشـاكل بوصـفه ظاهرة استبدالية ***(paradigmatique)***"[2]، وبإتباع هذا الإجراء السـيميائي حلل الناقد ثمانية نماذج، سنكتفي بإيراد نموذجين؛ النموذج الأول هو: (جنح ليل-ضوء نهار)، فبقراءة بلاغية قديمة وجد مرتاض تقابلا بين جنح وضـوء، وبين الليل والنهار، أما خلال اسـتقرائه سـيميائيا لهذه المعاني وجد أن هناك تقابلا يتمركز في انتشـارية كل من (ضـوء ونهار)، وانحصـارية (جنح وليل)، ليشير بعدها إلى أنّ التقابل التي تحكم به المدرسة الأسلوبية التقليدية ليس إلا خدعة أسلوبية سرعان ما يتكشف نقيضها عند التعمق في القراءة، والنموذج الثاني هو تقابل الزوجين (تروح-تغتدي)، فهما متقابلان وفق نظرة بلاغية تقليدية التي تسمي هذا التقابل بين لفظتين بالطباق، إلا أنه عند الإيغال في اسـتقرائهما سـنجد أنهما متشـاكلان لا متقابلان، فالزوجان متشـاكلان من حيث حركيتهما، فالرواح والغدو لا يدلان إلى على الحركة والانتقال، كما يتشـاكلان زمنيا في كونهما دالين على معنى الزمن، والتشـاكل الأخير الحاصـل بينهما يتجلى في اتسـام المقومين بخصائص بصرية وذهنية واحدة.

---

1 - مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص.187.

2 - *François Rastier, sémantique, interprétative, puf, paris, 1987, 2009, p89.*

فالرواح حال بصريـة إذا عومتها في الحيز الخلفي، أما إن جردته منه فإنه يظل مجرد معنى يدركه الذهن، وهناك نماذج أخرى لم نتعرض لها وعند اطلاعنا على طريقة تحليل الناقد لها نجده تفنن في تطبيق هذين الإجراءين السيميائيين على هذه القصيدة.

ثانيا- المستوى الحيزي:

بدأ الباحث دراســته للحيز بتقديمه لمثال درس من خلاله الحيز في بيت شــعري لامرئ القيس، انتقل بعدها إلى تطبيق هذا الإجراء على قصــيدة بكر بن حماد، فقد اســتقرأ عبارة "وقد مرقت نفسي ــ فطال مروقها" وتســاءل عن إمكانية وجود الحيز في هذه العبارة، ثم أكد بأنه كامن، ذلك أن المروق هو عبارة عن حركة حيزية تنطلق من نقطة أصلية إلى نقطة حيزية جديدة، وهذا لا يكون إلا في حيز محدد[1]، وبالتالي فهناك: (أ= ويمثل انطلاق نقطة المروق. ب= ويمثل نقطة المرور وســيرورته. ج= ويمثل نقطة النهاية، فعلى الرغم من أن الحركة الحيزية في هذا الكلام–والرأي لمرتاض- قد تكون معنوية، إلا أن هذا لم يمنعه من التعامل معها حيزيا، والمقصود بمروق النفس الحيرة والتيه والضلال، وقد فسّر ـ هذا وفق افتراضين: الأول يقوم على اعتبار أن المروق وقع انفصــاله عن نقطة الســلامة أو اليقين أو الهدى إلى التهلكة والظلام ثم اســتقر، والثاني ينهض على اعتبار أن هذا المروق إنما وقع من منطلق يفترض فيه الســلامة إلى عوالم لا يقع تبينها، فتهيم فيه النفس ولا تعرف طريق الهداية، وبالتالي يســتولي عليها الحيز ويذيبها فيه، ما جعل هذه الحركة الحيزية حلزونية لأنها تبدأ ولا تنتهي.

وعند اســتنطاقه للعبارة الآتية: (ســتأكلها الديدان في باطن الثرى) فيرى أن الحيز فيها ينصرف إلى ثلاثة مصارف: الأول: الحيز الجاثم في "ها" الذي يقصد به الجثة أو النفس، فهو إذن يشير إلى الجسد كله، وبالتالي ألفى هذا الحيز غير فاعل لأنه ينصرف إلى معنى الضحية والفريســة[2] الثاني هو الحيز الحي الناشــئ عن الحيز المتعفن، وهو تحوله إلى جراثيم متحركة تنهشه، ولا تبقي عليه شيئا سوى العظام، أما الثالث فهو الحيز الترابي الميت، فعلى الرغم من أنه يُســهم في تعفين الجثة، إلا أنه يحميها في نفس الوقت من أن تتســلط بنتائتها على الأحياء على ســطح الأرض، فهو -هنا- يســتر ويكتم ما هو بشــع ومؤلم، والحيز حســب هذه الأمثلة وغيرها مما ورد في هذا المستوى لا يكمن في الموت أو المنية التي هي اسم وهمي، وإنما يكمن في

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.143-164.

[2] - ينظر: عبد المالك مرتاض: نفس المرجع السابق، ص 162-164

من تتسـلط عليه هذه المنية، كما يكمن في الحيز المقنع الممتد إلى من يكونون حول الموضـوع، وإلى الحيز الذي يضطرب فيه، وإلى المثوى الأخير الذي يُنقَل إليه، فالحيز بهذه الرؤى جاثم لا يمكن لأحد دفعه[1]، فالموت مصير حتمي مهما طال عمر الإنسان أو قَصُر وأينا حلّ وترحّل فإنه سيلاقيه، فالإنسان إذا هو الحيز الذي تتسلط عليه المنية لتنهي حياته.

ثالثا-المستوى الزمني:

عمد الناقد في هذا المستوى إلى دراسة الزمن الأدبي في قصيدة بكر بن حماد إلى رصد مجموعة من المظاهر الزمنية وفق منظوره الخاص، ومن بين العبارات التي تقصى فيها الزمن عبارة: (وقد مرقت نفسي فطال مروقها)، إذ يرى أن الزمن الأدبي هنا يُمَثَّل في شحنتين زمنيتين: إحداهما مجرد حركة (مرقت نفسي)؛ فالمروق مثل الدخول والخروج حركة حيزية في ظاهرها، ولكنها مشبعة بالزمن الخاطف غير المرئي، وعلى مقدار الحركة الحيزية بطئها أو سرعتها يكون المدى الزمني، فهما متصاحبان، وإحداهما الأخرى حركة ثبات (فطال مروقها)؛ فالزمن الماثل هنا مرتبط بالأول مفسر له، وهو ما بيّنه الرابط حرف الفاء التي يبدو معناها تفسيري.

إلا أنه يرى أنّ الزمن هنا أطول من الأول، فالمقوم طال يحمل دلالة مادية على طول الزمن وامتداد مداه، فلو أن الكلام اجتزأ بالمروق لاعتقدنا بخاطفية هذا المروق الذي لم يطل فأعقبته التوبة، لكن التنصيص على طول المروق أقصى هذا الاحتمال، ويظل هذا الطول مبهما سواء علينا صرفنا الوهم إلى الحيز كطول الطريق، أو إلى طول الدهر، ومن أجل ذلك تعذر على الناقد تحديد الزمن، وعندما ربطه بعمر الشخصية الشعرية الذي كان خمسة وسبعون سنة (75) قام بعملية رياضية طرح فيها عمر الشاعر أثناء كتابته للقصيدة من تاريخ ولادته (200هـ)، وجد زمن المروق وهو ستون (60) عاما[2].

وهنا نجد الناقد يدرس المستوى الزمني انطلاقا من الحيز الذي يحوي هذا الزمن معتمدا في الوقت نفسه على آلية التأويل وكذلك الإحصاء كإجراء أسلوبي للوصول للزمن الحقيقي لهذا

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.166-181.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 182-198

(المروق) إلا أننا لا نجد في هذا التحليل ما يتعلق بالسيميائية والتفكيكية "وإنما نجد شيئا من التفسير أو التأويل الذي يتكئ على نتائج الإحصاء"[1].

ومنه قام بفك لغز زمن هذا المروق من خلال البيت الثامن الذي استشهد به، إلا أنه يعتقد أن السياق يقتضي أن يكون هذا الطول قائمًا على المبالغة التي تكون من باب الاعتراف بالذنب، ولوم النفس على ما قصرت في ذات الله، هذا يرى مرتاض أثناء تحليله لعبارة "فيا أسفي من جنح ليل يقودها"؛ مظهران زمنيان يتجليان في (جنح ليل): فعند تأمله لدلالة هذين المقومين وجدهما يدلان على زمن وهذا الزمن لم يحدث مرة واحدة، وإنما حدث من خلال تجدد وتعاقب الليالي، وبالتالي هو زمن طويل، أما (يقودها) فكون القيادة مرتبطة بجنح الليل الذي قلنا قبل قليل بأنه متجدد متعاقب، فإن زمن هذا المقوم -يقودها- يرتدي كساء الزمن السابق، فيمتد مع امتداده ويتخذ خصائصه الأخرى، ولما ألفى الناقد من خلال استقرائه للمستوى الزمني في هذه القصيدة أن هذا الزمن كان مرتبطا بالموت الذي يرتبط بالفناء فإنه اتخذ سيرورة رتيبة تقل فيها الحركة الحية، والمظهر الناظر لفعل الزمن، فالزمن هنا صوره الناص على أنه ظالم، لذلك كانت علاقة الشخصية الشعرية به علاقة عداوة وبغضاء، وخوف، من أجل هذا تحكمت في الزمن مجموعة من المظاهر المتشابكة العلاقات، منها: انعدام الثقة في قوله: "يصح أقواما على حين غفلة"، والعدوانية المتصلة بأقصى ما يمكن من التصور لمظهر القساوة والبشاعة "ستأكلها الديدان في باطن الثرى"، والإصرار وعدم النسيان في الانقضاض "سحاب المنايا كل يوم مظلة" و"أيدي المنايا يوم وليلة"، ضف إلى ذلك الإعاقة والحيلولة دون تحقيق الأمل وبلوغ الغاية: "ولكن أحداث الزمان تعوقها"، ليستنتج في الأخير أن الزمن هنا لم يكن إلا من أجل إزعاج الشخصية الشعرية وإعاقتها، وترصدها، وتحيُّن الفرصة للانقضاض عليها لإنهاء حياتها[2]، هذا ونلاحظ أيضا أن مرتاض استعمل العديد من الملفوظات القديمة في مدارسته للخطاب الشعري "وذلك من خلال نزوعه الدائم للجمع بين رافدي التراث والحداثة"[3].

---

[1]- ينظر: دليلة زغودي، تجربة عبد المالك مرتاض السيميائية بين منهجية النقد وتضييع المنهج أ – ي نموذجا، مجلة إحالات، المركز الجامعي مغنية م1، ع1، الجزائر، 2018، ص90.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.182-198.

[3] - قادة عقاق، هاجس التأصيل النقدي لدى عبد المالك مرتاض بين وعي التراث وطموح الحداثة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، م2، ع1، 2003، ص68

رابعا-المستوى الإيقاعي:

درس مرتاض في هذا المســتوى مجموعة من القضـايا المتعلقة بالإيقاع فبحث عن ماهية الإيقاع ودرس العلاقة بين الشـعر والموسـيقى، وتسـاءل؛ لماذا يختار الشـاعر إيقاعا معينا؟ ثم تطرق إلى حميمية العلاقة بين الإيقاع والإنشـــاد، ثم حلل في الأخير الإيقاع بشـــقيه الداخلي والخارجي في الخطاب الشعري المدروس.

فهو يرى الإيقاع يتسلط على كل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على الرتابة المتجددة حركتها كالليل والنهار، والصبح والمساء، وتعاقب الفصول، وتعاور النور والظلام، كما تقوم أعضاء الجسم على حركية الإيقاع، كما عد من الناحية الصوتية تكرار منتظما للانطباعات السمعية المتماثلة. واللغة العربية من أغنى اللغات البشرية بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعرية بالطبيعة، ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصوتية سواء كان ذلك في شعرها أو نثرها[1]، وهذا ما "يسهم في إحداث ما يسمى بموسيقى الكلام أو التنغيم أي تبدلات الصوت بحسب سياق الكلام"[2]، وليبرهن على ما ذهب ما ذهب إليه قدّم لنا الناقد نصا لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه على أساس أنها نثرية:

تلقوا البرد في أوله، واتقوه في آخره

فإنه يفعل في الأبدان؛ كفعله في الأشجار

أوله يورق، وآخره يحرق.

تشـــاكل الإيقاع في هذا النص تشـــاكلا عجيبا، فاغتدى كأنه شـــعر وذلك بفضـــل التشـاكلات الإيقاعية الغنية، فقد تشـاكل إيقاعيا من حيث: (تلقوا مع اتقوا، وفي أوله مع في آخره، وفي الأبدان مع في الأشجار، ويورق مع يحرق)، ولم يبق خارج هذه التشاكلات سوى "البرد، ويفعل كما يفعله"، ويضيف مرتاض القول بأن التشكيل الإيقاعي تجاوز مستوى الدال إلى مســتوى المدول، حيث يفضي- المقوم القابل للتســلط والتوزع أي العنصر- المفتاح وهو البرد:

إلى الأول، ثم إلى الآخر.

إلى التأثير في الأبدان، ثم التأثير في الأشجار.

---

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص 200-202

[2] - ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، - دراسة نظرية وتطبيقية-، ص37.

إلى إحداث الإيراق، ثم إحداث الإحراق، فهذا الإيقاع جاوز السطح إلى العمق، فكان مركبا، ما جعل هذه البنية الإيقاعية تحمل حزمة من الإيقاعات المترابطة، ومنه فالبنية الإيقاعية العامة تقوم على زوجين اثنين من الإيقاع، بينما البنية الإيقاعية الخاصة تتمثل -حسب رأيه- في التماس التماثل الإيقاعي والصـوتي معا: (له=ره)، (يورق=يحرق)، أو في التماس التماثل الإيقاعي دون الصـوتي (الأبدان= الأشجار)[1]، فالناقد هنا أكد لنا بأن الإيقاع لا يكون فقط في الشـعر، فقد يبدو إيقاع النثر أعذب إذا انتقى الناص التركيبات الإيقاعية المناسـبة والملائمة للموضـوع الذي يكتبه.

بعد ذلك توجّه مرتاض نحو التسـاؤل عن سـبب اختيار الشـاعر لبحر أو إيقاع ما، وهل هذه الإيقاعات متلائمة أم هناك قصـائد ناشزة إيقاعيا؟ وغيرها من الأسـئلة التي حاول الإجابة عنها، مشيرا إلى أن الدراسات السابقة التي أنجزت حول هذا الموضوع لم تكد تتجاوز الوصـف دون التحليل، والملاحظة دون التفسـير، والافتراض دون التقرير، فمسـألة اختيار الإيقاع باعتباره عنصر أساسي في تشكيل الشعر لا ينبغي أن يتولد عن عنصر خارجي، وإنما يكون متولدا عن اللحظة التي تكتب فيها القصـيدة، وعن مدى عظمة الشـاعر وتفرده في العبقرية والابتكار، هذا يعني أن "الإيقاع أو التشكيل الموسيقي خاضع خضوعا مباشرا للحالة النفسـية أو الشـعورية التي يعيشـها الشـاعر ومدى نضـجه الفني والفكري في خلق هذا الإيقاع"[2]، وهنا نلاحظ أيضـا ابتعاد الناقد عن منهجه في تحليل الخطاب الشـعري وذلك عند استحضار (الشاعر) الذي يمثل السياق وهذا لا يتماشي تماما مع ما أقرت به المناهج النصانية حيث نجد مرتاض كثيرا ما ينسى نفسه ويتوغل خارج النص الأدبي.

فليس المهم أن يكون الموضـوع نبيلا بقدر ما يهم النسـج الشـعري العبقري، فإن نبل الموضـوع لا يشـفع للشـاعر إذا كان النسـج الشـعري رديئا، أما عند تطرقه لإشـكالية تلاؤم الإيقاع المؤثر مع المضمون، فيرى أن اللحظة الإبداعية التي تتوهج فيها الشـعلة الشـعرية تخضع لعدة عوامل أبرزها: أن يكون الشـاعر معجبا بقصـيدة سمعها أو قرأها أو حفظها، فأثرت فيه فجرى شعره على إيقاعه، ويدخل هذا -حسبه- في باب التناص، والعامل الثاني هو أن المبدع

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.200-202.

[2] - ينظر: أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الأفاق الجديدة، الطبعة الأولى، المغرب، 1993، ص24.

حين يعمد إلى الكتابة ينطلق من لحظته النفسية أو الإبداعية أو الذاتية فيقع له صدر بيت إن كان عموديا، ووحدة شـــعرية أو ســـطر إن كان جديدا، فيندفع وراء النص الذي يجذبه إليه جذبا، وإننا هنا –والكلام لمرتاض- نجعل دور الشاعر مترجم لعطاء منحته إياه الطبيعة، وهي رؤية يرفضـها الاجتماعيون ونرفضـها نحن، فلو كانت العوامل الخارجية شـديدة التأثر لاغتدى كل الناس شـعراء وروائيين، ثمّ يطرح الناقد إشـكالية أخرى وهي هل الإيقاع يخضـع لإلهامه ينهال على الشاعر لحظة الإبداع فيحولها إلى تجسيد شعري؟

وفي طريقه إلى حل هذه الإشـكالية قدم لنا ثلاث أبيات شـعرية مضـمونها واحد وهو الهجاء، لكن الشـكل الإيقاعي يختلف فيها من شـاعر إلى آخر ليسـتنتج من خلال ما قدمه الإقرار بجمال هذه القصـــائد لأنها حين قيلت لم يعمد أصحابها إلى اختيار إيقاع معين، وإنّما العاطفة الجياشـة هي التي دفعتهم وراء النسـج الشـعري فجاءت نصـوصـهم على هذه الروعة، وقس على هذا باقي الأغراض الشـــعرية من مدح وهجاء وغزل[1]... وهذا يعني أن الإيقاع الموسيقي بمختلف مظاهره وتعدد أشكاله يشكل الدعامة الأساسية للخطاب الشعري، ويظهر ذلك من خلال مسـاهمته في كشـف الجوانب النفسـية والشـعورية التي أنتجت هذا النص[2]، لأن الشـاعر لا ينطلق في نظمه من عدم بل ينبع شـعره من تجربة شـعورية يحاول من خلال الإيقاع إيصاله إلينا حتى يؤثر فينا. وبالتالي ارتباط الإيقاع بالموسـيقى أمر لا ينكره باحث ولا يجحده جاحد، فمرتاض هو الآخر أكد على العلاقة الحميمة التي تربط بين الشـعر والموسـيقى، فأعزى ازدهار الشعر إلى ارتباطه بالموسيقى "إن الشعر موسيقى ذات أفكار، ترتبط أساسا بالوزن، والقافية، لينشأ عن اتحادهما ذلك الإيقاع"[3].

بالرغم من أنه قد يسـتغني عنها -الشـعر- في بعض الأحيان، إلا أنّ الأروع حين يتّحد هذان الزوجان، كما أن الإيقاع الشـعري شـبيه بالإيقاع الموسـيقى لأن كلاهما يشـترط وجود انسجام وتناغم موسيقي سواء أكان ذلك في القصيدة الشعرية أو في أنشودة، والسؤال الذي

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.204-208.

[2]- ينظر: سعيد عكاشة، جمالية الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، مجلة النص، سيدي بلعباس، الجزائر، ع.3، جانفي 2016، ص.362.

[3] - فلاح نورة، عمران رشيد، موسيقية الشعر العربي، مجلة دراسات، جامعة طاهري محمد، م5، ع1، الجزائر، 2016،ص177.

يطرح نفسه هنا لماذا يختار الشاعر إيقاعا معيّنا؟ أو بالأحرى هل تعود اللحظة الإيقاعية إلى تطلع التأثير الجمالي في المتلقي، أم إلى مجرد أداء خارجي يتدفق على القريحة المتحفزة، والاحتمال الثاني هو الذي رجحه الباحث وأثبت ذلك بمثالين أوهما بيت لجرير والآخر الأبيات التي قالها عمر بن أبي ربيعة في وليدته التي سألته عن أمر عاوده بعد عزوف، وبعد أن كان أقسم ألا يقول بيتا من الشعر إلا أعتق به رقبة، فالإيقاع إذا لا يخضع لتدبير مسبق إلا نادرا، بالرغم من خضوعه للتهذيب والتنقيح، ذلك أن التهذيب والتنقيح لا يمسان تغيير الإيقاع أو تغيير حرف الروي[1]، فهذه الطروحات والحجج التي أدلى بها مرتاض تجعل القارئ يوافقه فيما ذهب إليه، خاصة وأنه تحدث عن الشعر العربي القديم؛ العصر الذي بلغ الشعر فيه ذروة الإبداع.

ولا يفوت الناقد في هذا الصدد أن يعرّج على العلاقة الحميمية بين الإيقاع والإنشاد؛ ويقصد بالإنشاد القراءة الشعرية الاحترافية، فالإنشاد يكاد يكون نصف الشعر، فقد ينشد بيتا شعريا عدة منشدين، إلا أنّ طريقة الأداء تختلف من منشد إلى آخر، فهناك من صوته جهوري خافت، ومن فيه بحة حلوة أو نشزة مزعجة، وهناك من صوته جاف يحتاج لشربة ماء لدى إنشاده لكل بيت من القصيدة، يضاف إلى كل هذه العوامل الطبيعية عامل مكتسب وهو حسن الذوق أو سوئه، فالمنشد الذي يتذوق الشعر فيذوب فيه ليس كالمنشد الذي يعامل الشعر معاملة نظرية فيزيائية[2].

ج-الإيقاع الشعري بين الداخل والخارج:

يتوجه مرتاض هنا إلى الحديث عن العلاقة الوطيدة والتآلفية والتكاملية التي تجمع بين الإيقاع الداخلي والخارجي في الشعر، موضحا أنه إذا اجتزأ النسج الكلامي بالإيقاع الداخلي يكون أقرب إلى النثرية، وإذا اجتزأ بالإيقاع الخارجي وحده يكون أقرب إلى النظمية، بينما يجمع الشعر الكامل بين النوعين، كما بيّن أن الإيقاع الشعري يتميز عن الإيقاع النثري الرفيع بصرامة الوزن[3]، أي أن للإيقاع الشعري مستويان: المستوى الإيقاعي الصوتي (الخارجي): وهو

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.208-211.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.211-213.

[3]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.213.

حركة صـوتية تنشـأ عن نسـق معين بين العناصر الصـوتية في القصـيدة، ويدخل من هذا المستوى الوزن والقافية والتكرار والمحسنات البديعية...، أما المستوى الإيقاعي غير الصوتي (الداخلي): فهو حركة موقعة في بناء القصـيدة أو نسـيجها مجردة من عنصر الصـوت، وهي خاصـية لا يمكن إدراكها بواسـطة حاسـة السـمع أو البصر، وإنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي[1]، ومنه فالوظيفة الإيقاعية في كلا الصـنفين –الشـعر والنثر الرفيع- ليسـت مجرد أداء صـوتي فارغ رتيب يؤدى بها النظم التعليمي أغراضـه، وإنما نجدها تطمح إلى المسـاهمة في التشـكيل الشـعري وجعل هذا الإيقاع ذا وظيفة جمالية، ومن هذا المنطلق يرى الناقد أنّ الشـاعر لا يكون شـاعرا إذا لم يتعامل مع النص تعاملا جماليا، وهو هنا يتهجم على أصحاب قصـيدة النثر الذين بتكاثرهم تكاثرت الرداءة والسـخف[2]، فوجهة نظره منطقية، نوافقه الرأي فيها، لأن تفرع جنس أدبي واحد كالشعر مثلا إلى شعر تفعيلة وقصيدة النثر جعله يفقد العديد من خصائصه الجمالية التي تجعله يتفرد ويتميز عن النثر.

-الإيقاع الخارجي:

ارتأى الباحث التطرق إلى الإيقاع الداخلي بحجة أنه التقليد الجاري في مدارسة الخطاب الشعري، كما أنه الأصل، وهو الذي قُعِّدَت له القواع ووضعت له المصطلحات، فعند استقرائه للإيقاع الداخلي لقصيدة بكر بن حماد وجد أن الناص اصطنع إيقاع الطويل الذي يعد من أغنى البحور الشعرية وأقدرها على تناول أكبر عدد من الأفكار، حيث " يعد أطول بحور الشعر من حيث إيقاعه الموسيقي، وبذلك فهو يعطى إمكانية كبيرة للسرد، وللبسط القصصي، والعرض الدرامي، ولهذا نجده بكثرة في أشعار السّير والملاحم والشعر الذي يحتوي الأساطير كما أنه يتميز ببنية عروضية وإيقاعية تخدم المبدأ العالمي للنظام الإيقاعي"[3]، وتصوير المشاعر، ليجد مرتاض أن المقوم الذي تنتهي به القصيدة يتألف من مقطعين أحدهما متمخض لما قبله، لأن الحرف الذي وقع عليه المد يختلف من حال إلى أخرى في نهاية الوحدات العشر التي يتألف منها النص،

---

[1]- ينظر: خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الآداب، قسنطينة، الجزائر، ع.4، 1418هـ/1997م، ص.256.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.214.

[3] - ينظر: فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، كلية الآداب جامعة الاسكندرية، ط1، مصر، 1998، ص39.

ويتمثل ذلك في: (رو، سو، ذو، نو، قو، رو، عو، لو، تو، رو) وإذا استثنينا المقاطع المكررة تكون المقاطع الصوتية الحقيقية سبعة، والمقطع الآخر هو الروي المزدوج التي تنتهي به الأبيات العشرة (قها) ما عدا المقطع الثامن الذي شذ فكان (عها)، ليستنتج بعد تحليل تفصيلي لوحدات القصيدة أن المقطع الصوتي أو الفونيم (أو+آ) هو الذي يتخذ إيقاعا خارجيا، إذ يتشكل هذا الفونيم من صويتين اثنين، هذان المقطعان يقومان على الامتداد الصوتي أحدهما مندفع نحو الأمام والآخر مندفع إلى الأعلى، واستنادا على هذا حدد مرتاض وبناءً على الدلالة السيميائية للصوت رأى الناقد أن الجزء الأول [أو] يدل على البرم من الحياة والتشكي من تكاليفها، وهذا ما تعمد إليه الكثير من اللغات الإنسانية باصطناع مثل هذا المقطع [أوه]، يضيف إلى هذا أن الناص اختار الصوت الممدود [ها] بدل الميم أو الباء مثلا لأن هذا الصوت لا يمكن نطقه والفم منغلق، وبالتالي فقد دلت على التوجع والتحسر والألم، فهي مماثل صوتي لألم دفين يتناسب وموضوع النص ومناسبته وسن ناصه[1].

-الإيقاع الداخلي:

إن ما يميز العمل الذي قام به مرتاض من خلال تحليله ودراســـته للإيقاع الداخلي لقصيدة "ذكر الموت" هو استعماله لمجموعة من الرموز، إذ يحمل كل رمز دلالة معينة، كما حلل الناقد الإيقاع الداخلي في الوحدات العشر[2]:

الوحدة الأولى: لم ينشر فيها سوى مقوم "طال"، في حين تشاكلت العناصر الأربعة من الوجهة الإيقاعية، كما ذهب إلى أبعد من ذلك إذ تحســس عناصر النســج الشــعري ليدرك أن هذه المقاطع الصـــوتية: "(قد) من (لقد)، و(حت) من (جمحت)، و(دت) من (فصـــدت)، و(ضت) من (وأعرضت)، و(قد) من (قد)، و(قت) من (مرقت)" مقاطع متآخية.

الوحدة الثانية: لاحظ فيها تشـاكل المقومات الآتية: (جنح مع ضـوء)، (ليل مع نهار)، (يقودها مع يسـوقها)، بينما نشز- قوله: (فيا أسـفي) الذي قابل على سـبيل التناشز الإيقاعي مقوم (لا يزال)، وتنبه أيضـــا إلى أن هناك ضرب خفي من الإيقاع الداخلي ويظهر في تتابع المقومات مجرورة على وجهي صـــوتي متماثل، وعندما وجد للمقوم (ألفى) نظيرا هو (يقودها)، فإن مقوم

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.215-220.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.221-230.

(لا يزال) هو الذي نشز في هذه الوحدة الشعرية، إلا أن هذا المقوم يتشاكل إيقاعه عمقا بحيث ألفى نظيرا له في الزمن الذي يدل عليه وهو (طال).

الوحدة الثالثة: اعتبرها مرتاض أضحل وحدات النص إيقاعا داخليا وأقلها نغما، لغياب مظاهر إيقاعية داخلية مثيرة للنظر عنها.

الوحدة الرابعة: ويراه في هذه الوحدة ضحلا، فتشابَه في الوحدة الصوتين تأ من (تأكل) ويذ من (يذهب)، كما تجانست ثلاثة أصواته هي (لُها=بُها=قُها) من (ستأكلها، طيبها، خلوقها).

الوحدة الخامســـة: نعتها مرتاض بالفقر الإيقاعي، وأعزى ذلك إلى خلو النفس وقت كتابة القصـيدة من الأمل والمرح، واسـتسـلامها لليأس والقنوط، إلا أن هذا لا ينفي وجود تجانس إيقاعي بين الزوجين (الحقوق؛ حقوقها) على أسـاس التكرار اللفظي، كما التمس شيء من هذا الإيقاع في الزوجين اللذين ابتدأ بهما المصرـــاع الأول وانتهى وهما (مواطن؛ مظالم)، بحيث تشاكل الإيقاع مورفولوجيا.[1]

الوحدة السادسة: وهي الأخرى يراها مرتاض تبدو فقيرة من الإيقاع الداخلي، أما حين نربط مصراعها الأول (سحاب المنايا كل يوم مظلة) ومصراع الوحدة التاسعة (وأيدي المنايا كل يوم وليلة)، وتبدو وظيفة الإيقاع هنا حسب منظوره هادفة إلى التأثير في المتلقي بتأكيد وقوع المنية، وعجز كل الحيل عن دفعها، بمعنى أن الناقد يربط وظيفة الإيقاع بنفسية الشاعر والمتلقي إلا أن هناك من يخالفه في هذا الطرح ويرى أن وظيفة الإيقاع تكمن في قيمتة الدلالية بل ويجب ربطه بالمعنى " فالإيقاع هو الذي يشكل المعني انطلاقا من البني اللغوية وما تحمله من دلالات وصور ايقاعية [2].

الوحدة الســـابعة: ويتجلى الإيقاع الداخلي في الزوجان الاثنان (تروح= يغتدي)؛ فبالرغم من اختلافهما من الناحية الدلالية، وعدم اتفاقهما اتفاقا مورفولوجيا، إلا أن هذا التناقض المعنوي هو أسـاس هذا الإيقاع، ذلك لأن هذان الزوجان واردان على مثال: صـبحا ومسـاءً، ليلا ونهارا، ذكرانا وإناثا، رجالا ونساء.

الوحدة الثامنة: ما ميز الإيقاع الداخلي لهذه الوحدة –والكلام لمرتاض- هو ما يمثل في عجزها، وهو الزوجان (غروب؛ شروق) لأن إيقاعهما يركض في بناء إيقاعي واحد.

---

1 - ينظر المرجع نفسه، ص.ص.227-230.

[2] - ينظر: أحمد سليمان أحمد، الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، ع 183، 1995، ص 32 .

الوحدة التاســـعة: في هذه الوحدة وجد في قراءته الجزئية لهذه الإيقاعات (يا) من المنايا و(لا) من لا يســـتطاع، و(ها) من رتوقها، فبغض النظر أن المقوم الأخير (ها) هو من عناصر الإيقاع الخارجي إلا أن هذه الإيقاعات ســاهمت في تثبيته، زاد على هذا التآخي الإيقاعي بين: (أيد) من أيدي و(يوم)، و(ليل) من ليلة.

الوحدة العاشرة: يغيب في هذه الوحدة الإيقاع الداخلي كما في أغلب الوحدات، إذ انحبس في هذين الزوجين (على حين= في حين).[1]

فالإيقاع الداخلي يغيب عن وحدات القصـــيدة، وأرجع مرتاض ذلك إلى طبيعة الغرض والموضـوع الذي نظم فيه الشـاعر لأن غرض الزهد لا يتوافق مع الأنغام الموسـيقية التي توحي إلى الأمل والسعادة، وشاعرنا هنا متشائم يائس يمنع نفسه من العيش ويذكرها بأن الموت آت إليها فعليها انتظاره والاستعداد له.

ليختتم الناقد هذا المســتوى -الإيقاعي- باســتخلاصــه لســبعة أصــناف إيقاعية داخلية وخارجية موجودة في القصـــيدة، بالإضـــافة إلى أنه اقترح ترتيبا آخر لوحدات هذا النص من وجهة نظر إيقاعية خالصــة، حيث أبقى على ترتيب الوحدات الشــعرية الأولى والثانية والرابع والعاشرة، بينما تتبادل الوحدات المتبقية المواقع فتغتدي الوحدة الثالثة هي الثامنة، والخامســـة هي الثالثة، والتاسعة هي السـابعة[2]. فهذه الخلخلة –إن صحّ التعبير- في ترتيب الأبيات تنمّ عن قدرة الباحث في بناء المعاني وتركيبها وليس فقط التحليل والنقد.

وبعد عرض واستقراء مدونات مرتاض النقدية تبيّن لنا أن الناقد اعتمد -تقريبا- على إجراءات بعينها في مدارسته لمختلف النصوص الإبداعية التي حللها، حيث حاز إجراء التشاكل اهتماما كبيرا من طرف الناقد حتى أنه جعله بوابة ومحورا أساسيا لاستكناه مدلولات العلامات، وفهم النصوص الأدبية، بالإضافة إلى إجراءات أخرى ساهمت في ذلك كالحيز والزمن، بالإضافة إلى الرمز، وغيرها من الآليات التي استنطق بها النصوص المدروسة، وقد كان تحليله تحليلا عميقا ينم عن مدى اطلاعه الواسع على مختلف النظريات والمناهج النقدية، وهو ما تجلى من خلال مزاوجته بين أكثر من منهجين نقديين، لأنه يعتقد وكما أشرنا سالفا أنه لا يمكن أن نفهم نصا ونحلله بمنهج واحد، لذلك زاوج بين مختلف المناهج النقدية في مؤلفاته النقدية، ثم إننا رمنا

[1] - ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص227-230.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ص.230-232.

النظر في التوجه النقدي لدى مرتاض عبر مساراته المتداخلة والمتنوعة ندرك بيسر "أن الرؤية النقدية لدى مرتاض تتسم بمنهجية مضبوطة ودقيقة يجمع فيها الناقد بين التراث العربي والحداثة الغربية وفق علاقة تواشجية ناتجة عن تجارب خاصة الهدف منها الارتقاء بطرائقه التحليلية وإعطائها جودة عالية في التحليل"[1].

3- المقاربات السيميائية للقصيدة العمودية لدى عبد القادر فيدوح:

الناقد الجزائري (عبد القادر فيدوح) هو الآخر من بين النقاد الجزائريين الذين لا يمكن أن نمر عليهم إذا ما ذكرنا المنهج السـيميائي، لأنه ترك مجموعة من المؤلفات حلل من خلالها ثلة من النصـوص الأدبية، اخترنا من بينها مؤلفين ليكونا محل العرض والتحليل، وهما على النحو الأتي: كتاب (مجاز المضـمر وظلاله في الشـعر العربي الشـعر الجزائري المعاصر)، وكتاب (الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي).

3-1- تمظهر النقد السيميائي في كتاب مجاز المضمر:

يتطلب الوصـول إلى المعنى وفك شـفرات النص تطبيق مجموعة من الآليات الإجرائية يتّخذها كل ناقد من أجل سـبر أغوار النص واسـتنطاق مكنوناته، والكتاب الذي بين أيدينا لصاحبه (عبد القادر فيدوح) من بين المؤلفات الحداثية التي يسعى مؤلفها إلى دراسة الشعر الجزائري المعاصر بناء على المضـمر أو المسـكوت عنه في النص، ولأنّ العنوان يحيلنا إلى استحالة دراسة الشعر الجزائري في مائتين وعشرين صفحة (220) -إذا أخذنا بعين الاعتبار كل الكتابات الشـعرية الجزائرية المعاصر- لذلك صرح في مقدمة كتابه بأن دراسـته لبعض النماذج كانت انتقائية فقال: «ومـن ثمة، فلا عجـب أن يكـون تعاملنـا مـع النـص تعاملا انتقائيـا فيمـا هـو متوافـر مـن "إبـداع"، أو مـا اسـتطعنا الحصـول عليـه، فتفـرض هـذه القصيـدة أو تلـك نفسـها علـى تذوقنـا، علـى الرغـم ممـا يزخـر بـه "راهـن الشـعر" مـن حضـور التواصـل البرهانـي القصـدي»[2]، ومن أجل أن يسهل عليه فهم الحركة الإبداعية

[1] - ينظر: قادة عقاق هاجس التأصيل النقدي لدى عبد المالك مرتاض بين وعي التراث وطموح الحداثة، ص.ص.72.73.

[2] عبد القادر فيدوح، المضمر ومجازاته في الشعر العربي الجزائري المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 2022، ص.12.

الشعرية ارتأى الناقد أن ينظر «إليها من خارج المرجعية المألوفة، من أجل استنطاق النص الوارد في مدلولاته الإشارية لإشراكه بخلق فني لاحق»[1].

ركز فيدوح في هذا المنجز النقدي على الصمت محاولا استقراءه في فعل الخطاب، موضحا أن المبدع يسعى إلى مجانبة محمولات المباح والمكشوف، ويستبدل ذلك بالمستور، لأن التصريح عن مكنون الذات يجعله يبين حقيقة ما هو خفي، والمبدع حين يميل إلى المضمر في البياض فإنما يسعى دائما إلى التواصل مع المتعالي، حيث لا يحفل مطلقا بالظاهر من الأشياء والحياة، ويصبو إلى تقمص لحظة تتلاشى فيها الذات، وهو بهذا يجبر المتلقي على التواصل التخييلي مع كنه النص، وبالتالي فاقتراء الصمت في الخطاب ليس سوى محاولة لإشراك القارئ فيما يثيره النص من تأمل في الخفاء، فيجد نفسه أمام نصين: نص المكتوب، ونص المحو يجمع بينهما حدس المتلقي فيما يجله ويكشفه من دلالة[2].

فتسمية الصمت -والكلام للناقد- باتت رائجة في الكتابات الأدبية في الآونة الأخيرة، فهو إحالة على ابتعاد الذات عن البوح والاعتراف واللجوء إلى الصمت واتخاذه ملاذا إبداعيا، جعله يلتبس بالغموض والغياب، والباس الواقع بمسميات مختلفة إما عمدا أو انزياحا أو قناعة أو تمويها، كما جاء في قصيدة أبي فراس الحمداني[3]:

أَرَاك عَصِي الدَّمعِ شِيمَتُك الصَّبْر أَمَا للهَوَى نهيٌ عَلَيْك وَلَا أَمر؟
بلَى أَنا مشْتاقٌ وَعِنْدِي لوعَةٌ وَلَكِن مِثلِي لَا يُذاعُ لَهُ سِرُّ
إِذا اللَّيْل أَضْوَى بِي بَسطْتُ يَد الرَجَا وأَذلَلْتُ دمْعًا منْ خَلَائِقِهِ الْكبرُ
تكَاد تُضِيءُ النَّار بَينَ جَوانِحِي إِذَا هِيَ أَذْكَتْهَا الصّبَابَة والفِكْرُ

قام الناقد باستنطاق الأبيات والكشف عن دلالاتها فوجد الناص يتخبط بين البوح والكتمان، والخوف من الاعتراف، والانتصار عليه، فهو يعيش مشتاق لكن عزة نفسه تمنعه من البوح والتصريح، لهذا فالشاعر حسبه يعيش تجربة عشقية تحترق فيها الذات من شدة الشوق، وكل هذا يحدث في صمت ناتج عن قهر الذات فهو يصرح:[نعم أنا مشتاق وملتاع، ولكن مثلي لا يذاع له سر]، فالصمت هنا لغة حاجبة لحقيقة الذات التي تمني نفسها بالوصل

---

[1]- ص.12.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.14-16.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص.30-31.

وهي في قمة الصبابة والتلهف الذي تخفيه وتنكره، ولكنها أبدته وكشفته، لأن قوة هذا الحب أذلته وفضحت أمره، ومنه فالناقد يرى الصمت هنا حالة تفرض على الشاعر التعبير بأدوات مختلفة كاعتماد الناص في هذه الأبيات على نبرة التقابل بين الاعتراف والكتم والكبرياء والذل، والهجر والوصل، وهنا يلجأ الناقد إلى التقابل كآلية سيميائية يكشف من خلالها عن الحالة الشعورية للنّاص كما يعد التقابل ***Allotropy*** "من أكثر الأدوات الإجرائية توظيفا في تحديد العلاقات السيميائية البارزة في النص"[1].

تطرق الناقد أيضـا إلى توظيف الأسـطورة في الشـعر الجزائري المعاصر وأشـار بأن توظيفها يكاد يكون منعدما، ثم عرّفها بأنها شـكل من أشـكال التعبير عن العالم والإنسـان في علائقها وتحولاتها المستمرة، وبإمكان هذه الأشكال أن تتخذ طابع التغيير على الصعيد الدلالي، ومنه تعّبر مدلولات الأسطورة في معظم الأحيان –والكلام للباحث- عن قيمة إنسانية مفتقدة أو حلم مضـطهد، بالإضـافة إلى كونها تكشـف الحس المأسـاوي للذات الشـاعرة من خلال التركيبة الدرامية للنص، وللتوضيح أكثر قدم فيدوح لنا نموذجا للشـاعر مصـطفى محمد الغماري الذي حاول تفكيك أسطورة هيلانا -وهي أسطورة باكستانية إسلامية ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسـلامية تعبيرا عن مواجهتها لكل التحديات- وتكييفها مع تجربة معاناته الذاتية، ويعتقد فيدوح أن هذا الرمز الذي اعتمده الشـاعر للتعبير عن مشـاعره ما هو إلا رمز للتحرر من كل ما يغل الروح ويقتل الوجدان، فهو يرى في قول الناص: [2]

يضُمّ اللهُ فَاصلَةَ تُعطرُ دَرْبَنَا الصَّادِي
وأَنْتَ أنَا عَلَى شَفَتَيكَ يَا هيلانا أَوْرَادي
وملءُ يَدِي جَدَائلكَ الوَضَّاء تلمُّ أَبعَادِي

توحد بين ذات الشاعر و"هيلانا" التي ترمز إلى العقيدة الإسلامية.

[1] - حساين رابح محمد، سيميائية التشاكل والتقابل في القصيدة الجزائرية المعاصرة نماذج مختارة لعاشور فني ويوسف وغليسي، دراسات معاصرة، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، م5، ع2، الجزائر، 2021، ص 488.

[2] -ينظر: عبد القادر فيدوح، المضمر ومجازاته في الشعر العربي الجزائري المعاصر، ص.210-213.

من خلال قراءتنا لأهم ما جاء به فيدوح في مدارسته لهذا المنجز الشعري نجد أنه اعتمد على القليل من الإجراءات السيميائية وفي المقابل أكثر من الشرح والتأويل بمعني "أن توظيفه لإجراءات السيميائية كان محدودا"[1].

فمصطفى الغماري شاعر متصوف تتجلى نزعته الصوفية في جل كتاباته الشعرية، فقد قامت الباحث (يحيى دعاس) بنشرـــ مقال في مجلة أبوليوس درس فيه حقول الألفاظ الدينية ودلالتها في شـــعر مصـــطفى الغماري في ديوان "أسرار الغربة" و"في موسم الأسرار" وقدم الباحث دراسته هذه من خلال جداول إحصائية قارن رصد خلالها تواتر الألفاظ في المدونة ثم قام بتفسير دلالة اللفظ الأكثر ورودا، ومن هذه الحقول نجد على سبيل المثال[2]:

أ/ حقل الألفاظ الدالة على أســماء الله وصــفاته: مثل (الله، الرحمن، معبود...)، وعند قيامه بدراســة إحصــائية انتهى إلى أن لفظة "الله" بلغت نســبة تواترها في المدونة **(45%)** مقارنة بباقي الأســماء الحســنى الأخرى، ومن الأســماء الأخرى تســتحوذ لفظة "رب" على نســبة **(18%)**، وبالرغم من هذا الاختلاف في توظيف أســماء الله إلا أن الناقد يرى أن لها نفس الدلالة.

ب/ حقل الألفاظ الدالة على النبوة وما يتعلق بها: إذ قام الباحث بوضع جدول إحصائي رصد فيه تواتر هذه الألفاظ، ليجد أن اسم النبي "محمد" وأوصافه هي الأكثر تواترا بنسبة **(48%)**، وهذا في رأيه دلالة على الاهتمام به باعتباره خاتم النبيين.

ج/ حقل الألفاظ الدالة على الجنة والنار وما يتعلق بهما: من خلال تتبعه لهاتين اللفظتين وجد أنهما متســاويتان من حيث التواتر، وأرجع دلالتهما إلى كونهما متلازمتين في جزاء البشرـــ إيمانا وكفرا.

والذي يتضح لنا من خلال ما قدمناه أن الشاعر متمسك بالعقيدة الإسلامية وتعاليمها، مولع بحب الإله؛ الأمر الذي جعل الألفاظ التي ينتقيها ألفاظا دينية محضـــة، وما توظيفه للأسطورة إلا دليل على ذلك.

---

[1] - موشعال فطيمة، النظرية السيميائية وتجلياتها في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص197.

[2] للتفصيل أكثر ينظر: يحيى دعاس، حقول الألفاظ الدينية في شعر مصطفى محمد الغماري "أسرار الغربة وبوح في موسم الأسرار -مدونة-"، مجلة أبوليوس، سوق أهراس، الجزائر، ع.7، جوان 2017، ص.80-104.

فالأسطورة تختزل مجموعة من الدلالات التي تتركز في هذا الرمز الذي يستطيع أن يحمل التجربة الشـعورية للشـاعر، وبالأخص الشـاعر المعاصر، الذي أصـبح يميل إلى توظيف الأسطورة المشحونة بالدلالات.

وتجدر الإشـارة إلى أننا انتقينا فقط ما درسـه الشـاعر في الشـعر العمودي، لأن الكتاب يخص الشـعر المعاصر، وهو ما لا يعنينا في هذا الفصـل، لذلك جاءت داسـتنا لهذا الكتاب مقتضبة، وما يمكننا قوله حول هذه الدراسة أن صاحبها تفنن في تكشف مضمرات النصوص واستنطاق المسكوت عنه في العديد من النصوص التي حللها.

وبالرغم من الجهود التي بذلها الناقد في اسـتقراء الخطاب بمختلف آليات وإجراءات المنهج السـيميائي إلا أنّ (يوسـف وغليسي-) يرى بأن محاولة فيدوح لتقصي- أبعاد القصـيدة الصـوفية للقصيدة الجزائرية المعاصرة وفق منظور سيميائي جديد قد أوقعته في عدة مزالق،كذلك الخلط المنهجي والمصـطلحاتي الذي وقع فيه فيدوح وهو ما جعل الناقد يوسـف وغليسي- يقر بفشـل فيدوح "في تنظيم جهازه المصـطلحي مثلا: يسـتعمل مصـطلحين لمفهوم واحد (الدلائلية والسـيميائية)، بحيث غاب عنه بأن الدلائلية تقابل كلمة ***(sémiotique)*** (و لو أننا لا نرتاح لهذه الترجمة الفجة)... وتزداد الأمور تعقيدا عندما نلقي الناقد يسـتعمل مصـطلحات أخرى - أثناء الممارسـة - للدلالة على المفهوم نفسـه كالسـيكولوجية والسـيميوطيقية والتأويلية، فيغدو المجموع خمس مصطلحات كاملة لمفهوم واحد"[1].

كذلك من بين الإشكاليات التي عان منها (فيدوح) وغيره من النقاد وهي "اعتماد أغلب الدراسات السيميائية إلى المرجعية المنقولة من الكتب دون الأصلية، مما أدى إلى الفوضى والخلط في عرض المفاهيم في إلقاء الأحكام"[2].

يمكننا أن نتوقف عند هذا الحد من مقاربة الناقد السـيميائية لهذا النموذج من الكتاب وذلك نظرا لقلة الآليات الإجرائية السـيميائية المعتمدة فيه، وكذا اعتماد الناقد على الخلط المنهجي مع احترامه لخصوصية النص الأدبي.

3-2- تمظهر النقد السيميائي في كتاب الخطاب الواصف:

[1]- يوسف وغليسي، النقد الجزائر من اللانسونية إلى الألسنية، ص134

[2]- ينظر: محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في النقد السرد العربي الحديث، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014،ص67

كتاب الخطاب الواصـف وظلاله في الشـعر العربي من بين الكتب العديدة التي درس فيها الناقد المضمر والمسكوت عنه في مختلف النصوص الشعرية العمودية منها والحرة، وينقسم الكتاب إلى قسمين؛ قسم نظري قدّم فيه الباحث للمضمر الواصف وومؤلاته، ثم عرّج على الصمت المخاتل/ والخطاب الواجم، مرورا بالتماهي بالصمت، بينما في الجانب التطبيقي كما أسلفنا الذكر قام فيدوح بتحليل مجموعة من الخطابات الشـعرية منها ما يندرج تحت مسـمى الشـعر الحر؛ فقد بحث عن دلالة الإضمار ولاوعي الصورة المهشمة في شعر علي الشرقاوي، بالإضافة إلى دراسـته لمقام المنفي واغتراب اللغة في شـعر عثمان لوصـيف، وكذا المفارقة في شـعر حميد سـعيد، ثم بحث عن الرؤية الكشـفية في تجربة علوي الهاشمي، أما في تحليله للشـعر العمودي فقد كانت كالآتي:

أولا: شعرية العلو في شعر محمود حسن إسماعيل (الوجدان المحلي المرتقب):

يرى فيدوح من خلال اطلاعه على أعمال الشـاعر محمود حسـن إسـماعيل أن قلبه يستوطنه الألم جراء سلب الإقطاعيين لخيرات القرية، واستغلالهم للإنسان المصري البسيط، الأمر الذي اسـتنكره الشـاعر، فكانت (أغاني الكوخ) صـوتا إنسـانيا صـارخا في وجه هؤلاء المستبدين، ومنه كانت الذات المتعالية في شعره مطلبا لتعزيز هوية الوجود، ثم يشرع الناقد في اسـتقراء دلالة العنوان إذ يعتبره اسـما على مسـمى، وهنا نجد الناقد يعمل على تحليل سـيم العنوان وتأويله للوصول إلى الدلالة المضمرة في خطاب الشاعر "خاصة وأن السيميائية إضافة إلى أنها منهج فهي ممارسـة في التأويل جاءت لتفسـير الرموز والإيحاءات وفك الألغاز اللغوية المتصلة بالدلالة النوعية"[1].

فهو الشـاعر الوحيد الذي تغنى بالكوخ في وقت كان الشـعراء يتغنون فيه البلاط، فظروف الفلاحين البائسين المستعبدين الذين كان الشاعر يبصرهم في كل مكان وصورتهم القاتمة التي بقيت عالقة في مخيلته دفعت بالشـاعر إلى أن يثور على كل أنواع الظلم، وفيما يأتي بعض من ما أورده الناقد للشاعر من شعري في هذا الصدد:

ذاك تاج النيل فاندب عنده أمل الفلاح والجهد المضاع
قامت النعمة عنه وجفت معدما، لم يرعه في مصرَ راع

[1] - بناجي ملاح، سيميائية العنوان في النقد الجزائري الحداثي، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، م2، ع2، 2003، ص53.

رقص الـــعصر على أكتافه وهو جاث بين ذل واقتناع

فالشـاعر حسـب فيدوح هو ثائر على الظلم والاسـتبداد وليس مجرد شـاهد يكتب ما يرى، ويتجلى ذلك من خلال تأثره الشـديد بالحال السـلبية للفلاح التي أجبر على العمل في هذه الظروف، فأسـقط حاله على حال الشـعب المصري ككل في تلك الحقبة، وهذا ما جعل عمله الإبداعي أقرب إلى الواقعية من الحلم، والواقعية تفرض على صـــاحبها اســـتخدام لغة بسيطة حتى يوصل من خلالها النص رسالته، كما أوضح أيضا أن الشاعر يريد أن يزيح عن القرية مِثَالِيَتِهَا ويكشـــف واقعها المر، ويجلي الحقائق الخفية، ثم يعرج الباحث على الطبيعة في شعره فيكتشف أن الشاعر يتغير إحساسه بتغير اللحظة، فكلما تشبع خياله بما يشع ويزهر في الطبيعة تغلب عليه الإحســاس الإيجابي، ونلمس ذلك في قصـيدته (سـنبلة تغني)، لكن سرعان ما ينقلب إحساسه بعد سخطه ونفوره من المكان فانقلبت مشاعره من (سنبلة تغني) إلى (سـنبلة تحتضر)، فبين الغناء والاحتضـار اختصـار لتجربة مؤلمة، كما تعرض الباحث إلى دلالة الكوخ في شعر "محمود حسن إسماعيل"؛ إذ لم يكن في متصوره رمزا للخصوبة، إنما رمز للقهر والبؤس يلقى فيه الفلاحون والرعاة كل أنواع العذاب[1]، وهنا نجد الناقد انطباعيا أكثر حيث يظهر ذلك في كثرة شرحه وميله إلى الســـياق والظروف الخارجية التي ولد في كنفها النص بالإضـافة إلى عدم وضـوح الآليات الإجرائية للمنهج السـيميائي وهو ما أوقع الناقد في ضرب من التحليل الإنشائي "مما جعله يصدر أحكام انطباعية ذوقية ليس لها علاقة بما جاءت به السيميائية كمنهج نصاني ذي إجراءات ثابتة ومحكمة بعدية كل البعد عن الإنشاء والعاطفة"[2]، وكثرة التأويل قد تجعل من القارئ يقع في العديد من المغالطات التي تبعده عن فحوى النص بمعنى أن الناقد إذا بالغ في التعمق في اسـتقراء النص سـيزداد تعقيدا ويصـبح من الصـعب فهم معانيه في الصـورة التي أرادها صـاحبه بالإضـافة إلى أنها تجعل صـاحبها يطلق العنان لمخيلته وأفكاره، وهذا صلب الانطباعية وبالتالي يجد نفسه قد ابتعد عن التحليل الموضوعي السميائي إلى التحليل شخصي ـــ ذاتي، إلا أن هذا لا ينفى ولا ينقص من المجهود الذي قام به فيدوح، فليس من الهين أن يستنطق الدارس ما بين السطور، ويكتشف ما لم يبح به صاحب النص.

---

[1]- ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر، دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط.1، 2022، ص203-208.

[2] - ينظر يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر بين اللانسونية والالسنية، ص136.

وقد استند في تحليله لشعر محمود إسماعيل على تحليلات مجموعة من الباحثين من بينهم مصطفى السعدني في كتابه "التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل"، حيث يرى هذا الأخير أن إحساس الشاعر بالفلاح كان عميقا مرهفا، إذ لم يبك الشاعر الفلاح وحده لإثبات وجوده، بل الشـعور بالمجتمع الذي يطالب باسـترجاع حقوقه المسـلوبة[1]، وما يمكننا قوله عند المقارنة بين الباحثين نجد أنهما يتفقان على أن الشـاعر محمود حسـب كان بارعا في رسم صـورة الفلاح الكادح، والإحسـاس به، والفلاح ليس إلا فرد من الجماعة التي تعيش نفس الظروف، فهو عينة من المجتمع المصري الذي يعاني من هيمنة الإقطاعيين.

ثانيا: ارتعاشات القلق الصوفي في شعر التيجاني يوسف بشير:

وهي دراسة قام بها برصد ارتعاشات القلق الصوفي في شعر التجاني يوسف بشير، فشرع في البدء بعرض قصيدة "قطرات" ثمّ تحليلها، فلاحظ أن السمة الغالبة على شعره المجاز في متواليات الصور، بالإضافة إلى تميزها في البناء وفي الدلالة، وهو ما نلمسه من خلال وضعه المنكسر الذي تعكسه معظم قصائده، فالحياة قست على الشاعر، ثم انصرف إلى استنطاق العنوان الذي يدل على توالي القطرات التي يأمل الناص أن تفيض عليه وتغمره من نداها، لهذا يراها الناقد تحمل العديد من الصور المتعاقبة، التي تُسهم في إنتاج باقي المجازات المولدة لتوضح معظلة الكون الزائف الباطل، مما دفع بالشاعر إلى الشعور باليأس والقنوط والإحباط، كما نوه فيدوح إلى أن التجاني كان ينتقي في أشعاره كلمات مفعمة بالرقة بالرغم من أن شعره يغلب عليه الحزن والقلق[2]، من خلال قراءة فيدوح العميقة للنص استطاع أن يكشف عن نفسية الشاعر ذات النزعة الصوفية ومدى تأثيرها على القارئ من خلال الأسلوب الراقي الذي اعتمده التيجاني وهذا راجع إلى براعة الناقد في اشتغاله بآلية التأويل التي كسرت القيود المعجمية والتركيبية والمعنوية التي لا يمكن فكها بالقراءة العادية وإنما يجب أن تكون هناك "قراءة أو قراءات باطنية تأويلية لا تقف حاجزا أمامها تلك القيود، وهذه هي التي تؤدي إلى إدراك دلالة القصيدة"[3].

ويرى في قول التجاني:

---

[1]- ينظر: مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص.29.

[2]- ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر،ص.293-305.

3 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص -، ص42.

أنَا وَحْدِي كُنْتُ أستَجْلِي مِنَ العَالَمِ هَمْسَه
أَسْمَعُ الخَطْرَة فِي الذر واسْتَبْطِنُ حِسَّه

مســـتوى من الحس المفعم بأصـــداء الحزن، وقد عدّه من أوائل الشـــعراء المجددين في السـودان، الذين حوّلوا القصـيدة من الرتابة إلى التجديد، كما ذكر أن العديد من الدراسـات أكدت تأثر بعض الشعراء به من داخل السودان وخارجها أمثال محمد الفيتوري وصلاح عبد الصبور، وعند تتبعه لمسيرة الشاعر تجلى له مدى معاناته النفسية التي عاشها قبل إدراكه لمعنى الحياة، فكانت تجربته واعية ناضجة أفرزت شـعرا مضـمرا في نزوعه الصـوفي، ثم يعود فيدوح ليؤكد مرّة أخرى على توفيق التجاني في تفعيل الحدث المأســاوي وجعله أكثر تأثيرا في نفسه قبل حس المتلقي، وعندما حلل الناقد قول الشاعر:

قَطَرَاتٌ مِنَ الصِّبَا والشَّبَابِ الغَضِّ، منْسَابَة بِهِ مُنسَاقَه
ورِهَامٌ منْ رُوحِي الهَائِم الوَ لهَانُ أمكَنت فِي الزّمَنِ وِثَاقَه
ظلَّ يَهْفُو إلى السَّمَا ويِشْكُو لَوعَة الرُّوحِ هَا هُنَا واحْتِرَاقَه
يتَحَدَرْنَ مِنْ "مَعَابِدِ" أيَّا مِي حنِينًا... أَسْمَيته "إشْرَاقَه"

أكّد بأن الشاعر يُشْعِر من يقرأ هذا المقطع بأن الشاعر يشرب من كأس التماهي مع الذات في تأملاتها للوجود، وكأنه في صراع مع نفسه يحاول أن يسمعنا تأوهاته من ذاته الولهانة في معاناتها ومقاومتها للزمان[1]، وهذا يحتاج تأويلا قويا لإفراز مدلولات هكذا خطاب لأن "ما بين قصدية الكاتب الصعبة الإدراك، وبين قصدية القارئ، هناك القصدية الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش"[2].

وفي استقرائه لقوله:

قال صديقي: وكل ذي أدب صاحب قربى عندي وذو نسب
مالي كأن الحياة ساخرة مني كأن الأنام يهزأ بي
فما رأيت الوجوه ضاحكة إلا تأولتها على سبب
وما رأيت الثغور باسمة إلا حسبت الحساب للغضب

[1]- ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر،ص.308-310.

2 - أومبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص100.

يرى أن الشاعر يخاطب الصمت المنطق، الذي أسهم في تقسيم الذات إلى قسمين: وعي بالخارج، ووعي بالذات، أي واقع معمول، وواقع مأمول من خلال الأبعاد المجهولة في ندرة الوجوه الضـــاحكة في هذا الزمن البائس، الســـبب الذي دفع إلى البحث عن الحقيقة الغائبة، بعد ذلك ينتقل فيدوح إلى قلق الغربة في شـــعر التجاني، الغربة التي أظهرتها قســـوة الحياة، وهيأت لها عوامل عدة من بينها: الفقر والحرمان وأبعادهما ومعاناتهما، بالإضـــافة إلى الظروف السياسية والاقتصادية والفكرية الصعبة التي كانت تحيط بوطنه، هذه العوامل كما يعتقد فيدوح حملت هموم غربته النفسية قبل غربته الاجتماعية، واستقرأ قول التجاني:

تَعالَيْ معي زهَرات الخَريفِ إلَى كوخِ أفلَتَ مِنهُ الرَّبيع
تَعالي نُعَطّر ثِيَابَ الفَقيرِ ونَمْسَحُ مآسِي عَبرَ الرُّبُوعِ
مَشَى خَاشِعَ الطّرْفِ رَثّ الثّيَا بِ كَئِيبًا كَثِيرَ مَرَاعِيَ الخُنُوعِ

فألفى الأسى والحزن يلازمان حياة الشاعر، فتتداخل الصور والأحاسيس والمعاني لتجسد غربته وحرمانه من كل متطلبات الحياة، وقد أرجع الناقد سبب ذلك إلى فقره الشديد، مقارنة بمن يعيشون من حوله من الأثرياء الذين ينعمون برغد العيش، بالإضافة إلى إحساسه بضياع خيرات بلده وتمتع الآخر الأجنبي بها، فالشعور بالغربة حوّل حياته إلى سراب، فطغى عليه الهموم، وتضاعف الشجن لديه، كما تعمقت لديه فكرة الرغبة في تحول صورة اليأس إلى معنى من خلال سفره عبر رحلة الكشف في حضرة الرؤيا الصوفية، وكأنه يتخلص من وطأة اليأس التي ظلت تلازمه، من أجل ذلك ظل يسعى إلى مقاومة كروب الحياة، وتولدت لديه رغبة في إيجاد منفذ للخروج من كل هذا، إلا أنه لم يتمكن من ذلك، فلجأ إلى البحث عن الاطمئنان الروحي في حضرة التوحد بالحق[1]، فسمة الحزن والشجن دوما تلازم الشعر الصوفي، الذي يهرب من واقعه الأليم إلى عالم آخر يتعلق فيه بالواحد الأحد المعبود الذي تجعل عبادته النفس ترتاح وتطمئن، لكن ما يمكننا الإشارة إليه وهو أن الناقد قد أكثر من الشروحات والتأويلات ما جعله يبتعد عن لغة النص بعض الشيء "وما أكثر مثل هذه التأويلات التي تحيل الخطاب النقدي ذاته إلى قصيدة على قصيدة !"[2].

[1]- ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر،ص.311-314.

[2] - يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الالسنية، ص137

وحاول فيدوح أيضا استقراء قصيدة التجاني "الصوفي المعذب" وجده يتخطى الصورة الاستعارية في مضامينها الدلالية إلى ابتكار صور مغايرة، سماها "صورة شطحية"، يشطح من خلالها الشاعر بخياله، وقد سيطرت عليه رقة الإحساس للدلالات داخل العبارة الصوفية من خلال: "تجلياتك/ مظهر ذاتك/ الجنان/ الحنان/ الكمال/ نفسي/ صلواتك"، هذه المشاعر التي سماها الناقد المشاعر القلبية، ونوه إلى أن القارئ تبدو له هذه الكلمات ذات معان مألوفة، إلا أنها في اللغة الصوفية ترتقي مداليلها إلى معرفة الأسرار[1]، بمعنى "أن التجربة الصوفية هي لغة تحمل العديد من الرموز والإشارات تعبر عنها عن الأحوال والحالات النفسية"[2].

ويرى فيدوح أن في هذه القصيدة تتجلى صور مكثفة في دلالة معانيها الإشراقية، يسعى من خلالها إلى استكشاف الباطن الخفي، فنتج لديه من خلال تحليله بعض المعاني المتقابلة؛ كالتقابل بين [الاستجلاء/ الهمس]، وبين توالي المرات؛ أي في الخطرات وفاعلية الإدراك [الخطرة/الحس]، كما يوضح الناقد أنّ العبارات [اضطراب النور/ أسمع جرسه]، [استقبال فتى الورد] في غضه ونظارته، [وتفتح الكرم الذي يشهد غرسه] تجسّد هي الأخرى صورة من صور امتزاج عناصر الطبيعة بذات الشاعر بشكل واضح، امتزاج ولد لديه شوقا، واحتراقا، وزرع فيه رغبة في طلب اليقين والكشف عن الحقائق، ويرى في قول الشاعر:

نَضَرَتْ فِي قُربِهِ نَفْسِي وَزَايَلَتْ عُصُونِي

صورة ذات بعد إضماري، أعطت بعدا روحيا متناميا، فأظهرت مقام التوحيد بالعالم العلوي، ليتوصل إلى الاعتقاد بأنّ التجاني مولع بابتهاج نفسه في نظارتها بعد توحده وذوبانه في الذات الإلهية، ليعود الناقد من جديد إلى الخاصية التي ميزت الشاعر وهي الشطح باللغة[3]، وهنا نجد فيدوح إضافة إلى التأويل فإنه يعتمد سيميائية الصورة للوصول إلى الحقيقة التي تحملها وهذه الأبيات ثم إن "عالم التصوير وجد وحده في إنتاج الحقيقة وتأويل هذه الحقيقة"[4]، بعد ذلك يعود مرة أخرى للحديث عن لغة من شطحوا – اللغة الصوفية – فيقول: "اللغة

---

[1] - ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر، ص314.

[2] - ينظر: كواري مبروك، اللغة الصوفية وانزياح الدلالة، مجلة الآداب واللغات، كلية الآدب واللغات، مجلة جامعة البليدة، الجزائر، مجلد 02، ع05، 2014،ص143

[3] - ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر، ص.318-330.

4 - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص119

الصوفية تعتمد الشطح والغموض والرمز والإشارة للتعبير، لأن الصوفي نفسه يميل إلى عدم التصريح والمباشرة، لأنه يؤمن بلغة الإشـــارة التي لا يفهمها إلا أهلها"[1]، إذا هو من خلال شطحه يشير إلى الكثير من الأمور دون أن يعبر عنها.

هذه اللغة التي لا تختلف عن المعراج الصوفي، كونها تساعد المتلقي على كشف الأسرار عند الصـوفية، وقد أطلق المتصـوفة عليه مصـطلح "علم الأسرار"، وللتوضـيح أكثر أورد الباحث مثالا لمعنى كلمة "جوع" عند الصوفية، فهي تخترق لغتها المألوفة إلى معنى التقرب إلى الله والتعطّش إلى ملاقاته، وبهذه اللغة اســتطاع التجاني أن يحمل معاناة البحث والتســاؤل من خلال قيامها على الدلالات الذوقية التي تتعارض مع الدلالة الوضـعية، وهذا حال لغة جميع شـعراء الصـوفية الذين تتميز لغتهم بالإيحائية[2]، فالناقد هنا من خلال تحليله للغة التجاني يحاول التأكيد على ســعي التجاني وشــعراء التصــوف الآخرين إلى اكتشــاف أسرار الكون وبث التســـاؤلات من أجل معرفة حقيقة الكون، والابتعاد عن الدنيا وأحوالها لأنّها دار الفناء والشـقاء والتعب لا تمنح صـاحبها سـوى الشـقاء والتعاسـة، وتوجه العبد فيها إلى طريق الحق حتى ينال السعادة والرضا في الآخرة، معتمدا في ذلك على سيميائية الصورة ودلالتها في خطاب الشاعر.

ثالثا: فضاء الرؤيا واتساع الدلالة في شعر إبراهيم العريض

حلل فيدوح عدة نماذج شعرية للشاعر إبراهيم العريض، وقد قام بتحليل قصيدة "القبرة" لرصد تجليات الخيال فيها، تلك القصيدة التي يقول فيها صاحبها:

تَحُوّمُ فِي أُفُقِ السَّمَا أَصيلًا كَنَجمِ تَرَاءى لِلعُيُونِ ضَئِيلًا
فيتّخِذُ الصّوت الّذِي تَستَجِدّه مَعَ الرّيحِ فِي رحْبِ الفَضَاء سَبيلا
يدقّ عَلَى الأَسمَاعِ خَافِقَ جَرَسِه فإِنْ أَعلَنتْهُ الرّيحُ جَاوَزَ مِيلا

وعند تحليل الناقد للقصيدة وجد أنّ صورها تميزت بالتوازن والتناغم والانسجام، وقام بالتمثيل لها بالمخطط الآتي:

القبرة ← تحوم ← تشدو ← امتداد صوت القبرة

1 - حمراس محمد، اللغة الصوفية بين المعجم والتأويل، مجلة الحضارة الإسلامية، جامعة وهران، م15، ع26، الجزائري، 2015، ص 551-552.

2- ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر، ص.318-330.

الشعر ←— يتخيل ←— التغني بالقصيد ←— التعبير عن الوجدان [القافية]

وبعد تأمل الناقد لأبيات القصيدة وجدها تستدعي تحليق القبرة لتتحول إلى استعارة، ويتضح ذلك حسبه في توالي الأفعال المضارعة التي تعنى بالنظر إلى فعل الحركة، في حين تعنى دلالة بعض الأسماء بالثبات والتماسك مثل: أفق/ سماء/ نجوم/ عيون.... ليستنتج أن هذه الأسماء تطابق في مضمراتها لما تريده دلالة الأفعال، ينطلق الشاعر من حالة ليبحث عن حالة أكثر صفاء، عبر أجنحة القبرة بفعل تحركها اللامحدود من أجل استكشاف العالم[1]، كما يرى الناقد أنه وبالرغم من تبدل بعض دوال هذه الأسماء من منظور اختلاف وجهات نظر المتلقين، إلا أنهما يشتركان في إعادة بناء رؤيا الشاعر وفق نسق ينأى عن المألوف، ويناشد التجدد، ويتجلى ذلك في توالد دلالات الأفعال لتتضافر مع دلالة الأسماء، الأمر الذي خلق تعايشا بين دوال [الأفعال/ الأسماء]، وجعل الشاعر يرغب في تجاوز هول اللا معنى في هذه الحياة، فجاءت القبرة لتمنحه معنى آخر يسمو إلى حلم فضاء الرغبة المنشودة، حيث نرى أن الاستعارة المتمثلة في القبرة "لعبت دور العامل المساعد في صياغته واقع جديد ومختلف؛ لأنها تمكن الفكر من تمثّل دلالات مختلفة لها قيمتها...الفكرية في بعث الحياة في الشعر من جديد... كما أنها سيرورة سيميائية تكشف عن الوظيفة الإبداعية، للعلامة"[2]، هذا وقد استطاع الناقد من خلال براعته في التأويل استنباط الدلالات الدفينة في القصيدة وكشف الستار عنها وذلك انطلاقا من "عملية تأويلية، يقوم المؤول عن طريقها بإيجاد مسار دلالي يجمع القراءات الجزئية الناتجة عن فرضيات القراءة التي طرحها المؤول ويوحدها من أجل الوصول إلى كل دلالي ويتم ذلك بعد رفع الالتباس عن علامات النص المكونة له"[3].

---

[1]- ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر،ص.453-461.

2- عبد الفتاح يوسف، السيمياء والاستعارة في شعر المعارضات، سيميائيات، مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ع2، 2006، ص104

3- ميساء مضر الشيخ يوسف، اللغة في الأسطورة بين التأويل والتحليل مقاربة سيميائية للنصوص الأوغارتية، دراسة أعدت لنيل شهادة الماجستير، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تشرين اللاذقية، 2009/2008، ص.90.

وليدعم الناقد صحة تحليله وتأويله قدّم رأي "علوي الهاشمي" الذي اعتبر هذا الطائر الجواب صورة تعكس تحليق الشاعر نفسه، وتحمل روحه وتنثر أشعاره وقوافيه في كل مكان، ثم يقيم مقارنة بين قبرة إبراهيم العريض وقبرة الشاعر الإنجليزي شيللي، التي يقول فيها:

... أيّهَا الرُوحُ المرحُ
لمْ تكُن أبدًا أنتَ منَ الطيْرِ
أنتَ الذِي منَ السَّماء أو قَريبٌ منهَا

فيذهب إلى القول بأنه من الإجحاف أن نعد قبرة إبراهيم العريض هي نفسها قصيدة شيللي، أو مأخوذة منها، بالرغم من اشتراك كليهما في الاتخاذ من قبرته الإحساس بالغربة النفسية والتطلع نحو الأسمى، فالناقد هنا لم يكتف بتحليله لقصيدة القبرة لإبراهيم العريض بل قام بأكثر من ذلك حينما قارن بينها وبين قبرة الشاعر الإنجليزي شيللي، زد إلى ذلك تدعيمه لتحليله بآراء باحثين آخرين أمثال، "علوي الهاشمي"، وهذا دليل صريح على سعة اطلاع الباحث، كما أن استشهاده بهؤلاء أضفى على تحليله الرصانة والموضوعية.

بعد ذلك انتقل فيدوح إلى اكتشاف معالم الذات في شعر إبراهيم العريض، حيث أكد أنّ كثيرا من الدارسين يرون أنه بعيد عن واقعه وتجارب مجتمعه، وقد اختار الناقد لهذا الشاعر تحليل المقطع الذي يقول فيه:

رأيتُ بحرًا خضِما يغشاَه مَوجٌ لجيٌّ
وكأنَ يرفِقُ أمْوَا جَهُ أنِينِي الشّجِيّ
ثمَّ انْبَسَطَتْ سَمَاء تغُورُ فِيهَا النُّجُومُ
وكُنْتُ أعْلُو دُخَانَا فصِرْتُ شَمسًا أَحُومُ

فبين أن النص يستدعي من القارئ معرفة دلالة تركيب الألفاظ، التي يغلب عليها – حسب رأيه- طابع التصوير الخيالي الذي يترجم حالة من التأمل في الوجود، وتشخيص الذات فيه، ثم قام بعملية إحصائية لبعض الكلمات التي تتعدد فيها معاني الحس الوجودي أو الرومانسية الوجودية في اغترابها، وهي: بحرا/ خضما/ موج/ أنين/ الشجي/ انبسطت/ سماء/ نجوم/ دخان/ شمس/ قفر/ نفوس/ أرض، موضحا أن العريض اختار خلق عالم خاص عكس فيه عمله الأدبي الذي جعله بديلا للواقع، بعد أن حوله إلى داخل منفاه النفسي، ونقل تجربة

مجتمعه، وتمثل مشـكلاتها إلى تجربته الفردية، وهو ما كفل له خصـوصـية التجربة الإبداعية[1]، وهنا نجد الناقد يقع في اضـطراب منهجي فنجده يعتمد على الإحصـاء كإجراء أسـلوبي كذلك ونفسـية الشـاعر كما نجده يبتعد كل البعد عن نسـق النص ونصـانيته ويلجأ كثيرا إلى السـياق المتمثل في ملفوظ (النّاص) وبعض الإشـــارات المتعلقة بالحياة الاجتماعية كما أننا لاحظنا أن فيدوح كثيرا ما يربط تأويله برؤية الشـــاعر، في وقت كان عليه أن يركز على لغة النص دون الخروج عن النسق العام للنص وذلك "لأن الدلالة مرتبطة باللغة التي ترتكز عليها السيميولوجيا للوقوف على معاني الأشياء ومدلولاتها، فاللغة هي من تصنع المعنى"[2].

ومنه تجسدت الرومانسية الوجودية، واندمجت حياة الأشياء في حياته، وشكل انصهار بين الذات والنص ضمن سياق داخلي حدد مساره، وأقام علاقة حية حفزته على إنتاج المعنى، بعدها ينأى الشاعر –والكلام لفيدوح- بنفسه في تعبيره عن واقعه الحرفي، لذلك وجده يبتعد عن ثنائية واقع/ إبداع، لذلك كان لزاما عليه أن يخوض تجربة مكاشـــفة الذات تجعل الواقع يتطلع إلى ما هو أسمى[3]، فالناقد ركز في تحليله للمقاطع الشـــعرة التي انتقاها لإبراهيم العريض على تبيان ابتعاد الشـاعر عن واقعه الاجتماعي، ومحاولة جعل ذاته تعيش في واقع أعلى مكانة وأسمى منزلة، كما ألح على تجسد الرومانسية الوجودية في هذه المقاطع الشعرية، ليؤكد فيدوح مرة أخرى على أن الرومانسـية الوجودية تبدو أكثر وضـوحا في شـعره، حيث تتلون صـوره الشعرية بمشاهد سردية تعبر عن إحساس الإنسان بذاته، وانعكاسها إلى العالم، وتطلعه إلى ما هو أسمى برؤية جديدة، فهو يرى أن العريض يبني وجوده على الأمل وذلك في قوله:

لاَ تَقُل لَمْ يبقَ لِي فيهَا أَمَلٌ أَنَا فِي المحنَةِ كُلّي أَمَل
لكَ فِي تَارِيخِنَا أَلْفَ مَثَلٍ أَصدَقُوا النيّةَ لاَ تَتّكِلُوا

هذا الأمل حوله من الأرضي إلى السـماوي، وهي صـورة يراها فيدوح مسـتقاة من عالم الطبيعة، التي تدعو إلى كل ما هو جميل، من أجل ذلك جاءت أغلب معاني الشاعر مستمدة من ولع الشـــاعر بالطبيعة[4]، حتى تأويل النّاقد لهذه الأبيات كان معياريا عاديا "بحيث لا نكاد

[1] - ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر،ص.453-461.

[2] - ينظر: بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة الإسكندرية، ط1، عمان، الأردن، 2001،ص18.

[3] ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر،ص.461-465.

[4] ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر،ص.466.

نلمح فيه إلا شـيئا قليلا من التصـوير الفني العالي، كما يغيب عنه المجاز والانزياح وتتحكم في نسـجه اللغة البسـيطة المباشرة التي تنهض على الواقع، بلغة واقعية غير مثقلة بالظلال الدلالتية والايمائية"[1].

بعدها يتوجه الناقد إلى مدارسـة قصـيدة "مي"، وهي قصـيدة غزلية، فعند مدارسـته للأفعال المضـارعة وجد أن الوعد فيها يقترن بإنجاز الفعل، ليتأكد لديه حرص الشـاعر على تنفيذ وعوده، ومن بين هذه الأفعال ذكر: نلتقي/ نأمل/ نعيش/ يزدهي/ نختال... يقترن ضمير إنجازها بالمخاطب الذي توحد مع ذات الشاعر وهو ما جعل الشاعر يتشبع بالحلم والطموح، وفي تحليله للقصـيدة يرى أن الحبيبة في شـعر إبراهيم العريض تمثل الكون المتأمل، فالحبيبة حسب رأي الناقد ما هي إلا رمز للأحلام الوردية التي يمني بها الشاعر نفسه ويود أن تتحقق على أرض الواقع، فهي السبيل الوحيد لخلاصه من العالم وجبروته[2]، فالأفعال المضارعة والحبيبة والدلالة التي تحملها جعلها الناقد سـبيلا لخلاص الشـاعر من الواقع المر الأليم والتطلع إلى المستقبل الحالم الواعد.

وإذا ما أردنا المقارنة بين المنجزات النقدية التي كانت محل الدراسـة لكلا الناقدين يتبين لنا بشكل جلي أن فيدوح لم يعتمد في جميع مؤلفاته على الإجراءات نفسها، بل كان ينتقي لكل نص إجراءات معينة يفسر مدلولاته من خلالها، بخلاف مرتاض الذي كان يطبق نفس الإجراءات على نصوصه الشعرية المدروسة، كما أن تحليل مرتاض كان منظما وممنهجا يجعل المتلقي يتدرج مع الناقد في تفكيك النصـوص الأدبية وتركيب معانيها، وربما يعود السـبب في ذلك إلى أنه لم يعتمد في الكتاب الواحد على عدد كبير من النصـوص الأدبية، فقد حلل في الكتاب الأول قصـيدة واحدة وكذلك فعل في الكتاب الثاني، فاختيار قصـيدة واحدة لتحليها في كتاب تتجاوز صـفحاته المائة دليل على قدرة الناقد ونضـجه في المدارسـة والاسـتقراء واكتشـاف المدلولات والمعاني، عكس فيدوح الذي افتقد تحليله إلى المنهجية والضـبط، فاختياره لعدد كبير من النصوص قصد كشف مضمراتها صعب المأمورية عليه، وشوش ذهن المتلقي، إلا أن هذا لا يجعلنا نجحف في حقه فهو لم يكتف في تحليله بتحليل ما هو مكتوب وموجود، ليتجاوزه إلى استكناه مضمرات النصوص والبحث عن دلالاتها.

---

[1] - بن علي خلف الله، النقد السيميائي في الجزائر اتجاهاته وأصوله، ص.176.

[2] ينظر: عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر، ص.466.

وفي الأخير نتوصل إلى أن الجهود التي قام بها هذين الناقدين كانت مساعدة للكثير من الباحثين خاصة الأكاديميين منهم، لأنها أرشدتهم ووجهتهم إلى مختلف الطرق التي يطبقون بها آليات وإجراءات المنهج السيميائي على الخطاب الشعري العمودي، خاصة وأن الدراسات الميدانية في هذا المجال الإبداعي شحيحة جدا، بحكم أن الدراسات السيميائية للخطاب السردي كان لها الحظ الأوفر في كتابات النقاد.

الفَصْل الثَّالِث

شعر التفعيلة في ضوء النقد السيميائي الجزائري –قراءة في نماذج

تمهيد

1-كتاب شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية لعبد الملك مرتاض

المستوى الأول: قراءة تشاكلية انتقائية

المستوى الثاني: قراءة تشاكلية تحت زاوية الاحتياز

المستوى-الثالث: معالجة انزياحية لنص "أشجان يمانية"

المستوى الرابع: قراءة تحت زاوية الحيز لقصيدة أشجان يمانية

2- كتاب عيساني بلقاسم النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر

2-1-الفعالية الرمزية للغة الشعريّة

2-2- الأسطورة

2-3-سلطة النص القرآني

2-4-التناص الصوفي

2-5- العنونة

2-6- حدود الانفتاح

3- قراءة سيميائية في قصيدة "لا ترحلي... يا أمي الصغيرة" للشاعر عبد القادر عميش

4- القدس في الشعر الجزائري المعاصر مقاربة سيميائية لنماذج شعرية لسميحة خليفي

5- شعر بدر شاكر السياب مقاربة سيميائية لحنان بومالي

الفصل الثالث:

شعر التفعيلة في ضوء النقد السيميائي الجزائري –قراءة في نماذج

تمهيد:

نال شـــعر التفعيلة حظه من الاهتمام من قبل النقاد والباحثين العرب في مجال النقد الأدبي خاصـة وأنه يحاكي القصـائد الغربية، فحاولوا مقاربته بشـتى المناهج، وكان للسـيميائية نصـيب من ذلك، فقد انهال نقادنا على النصـوص الأدبية من أجل مقاربة وتفسـير وتحليل مدلولاتها دوالها، معتمدين في ذلك على مختلف آليات هذا المنهج بالرغم من شح الدراســات خاصـــة الكتب النقدية، لأن أغلب المقاربات جاءت في شـــكل مقالات بثت في بعض المجلات العلمية الأكاديمية أو عبر الرسائل العلمية في مختلف الجامعات.

ونحن بدورنا اخترنا خمسـة نماذج تمثل النموذجين الأولين في كتابين الأول : "شـعرية القصـيدة قصـيدة القراءة تحليل مركب لقصـيدة أشجان يمانية" لعبد الملك مرتاض، و"النّص المفتوح في الشـعر الجزائري المعاصر" لعيسـاني بلقاسم، أما النماذج الباقية فكانت عبارة عن مقالات كانت تحت عنوان: قراءة سيميائية في قصيدة "لا ترحلي... يا أمي الصغيرة" للشاعر عبد القادر عميش، و"القدس في الشعر الجزائري المعاصر مقاربة سيميائية لنماذج شعرية"، و" شـعر بدر شـاكر السـياب مقاربة سـيميائية" محاولين من خلال هذه النماذج تبيان مدى تطبيق أصحاب هذه الأعمال النقدية للمنهج الســـيميائي والآليات والإجراءات المنهجية التي طبقها كل وباحث على النصوص التي قاربها سيميائيا.

1-كتاب شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية لعبد الملك مرتاض:

اتخذ مرتاض من قصـيدة "أشجان يمانية للشـاعر اليمني عبد العزيز المقالح"موضـوعا لدراسته معتمدا في ذلك أدوات إجرائية بنيوية قد عمقت من ممارسته النقدية، مزاوجا إياها

بإجراءات سـيميائية وأسـلوبية، ويعدّ الباحث من النقاد المحدثين الذين آمنوا بأن الشـعر تتحقق شـعريته ببنيته وشـكله لا بمضـمونه وأفكاره[1]، محللا هذه القصـيدة وفق خمسـة مستويات:

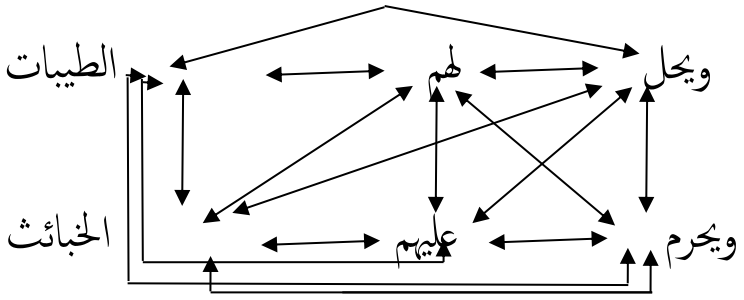
المستوى الأول: قراءة تشاكلية انتقائية:

انطلق مرتاض من أصـول السـيميائية وخصّ حديثه بالتّشـاكل، مشـيرا إلى أن البلاغيين العرب حاموا حول هذه المسألة لكنهم لم يقعوا عليها كما وقع عليها غريماس، وعيبهم أنهم لم ينظروا إليها كظاهرة أسـلوبية كلية، بل نظروا إليها من حيث جزيئيات وأطراف تحت مصطلحات متعددة من بينها: الطباق، المقابلة، اللف، الجمع... لينتقل الناقد بعدها إلى تحليل الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثَ﴾[2]، التي كان يطلق عليها البلاغيون العرب القدامى مقابلة، بينما يرى الباحث هذه الآية تشـتمل على مجموعة من العلاقات الألسـنية والسـيميائية حيث وجَد تشـاكلا نحويا بين جزئي الوحدة (فعل+ فاعل "ضمير مسـتتر"+ جار ومجرور+ مفعول)، بالإضـافة إلى أن هناك تشـاكل مورفولوجي إذ تتحكم الخصائص نفسها في طرفي الوحدة، نشأ عن هذا التشاكل ثلاث تزاوجات: (ويحل= ويحرم)، (لهم= عليهم)، (الطيبات= الخبائث)، كما أبان بأنه يمكننا قراءة طرف الكلام قراءة تشـاكلية تلاؤمية إذ وضع الحلال مع ما يلائمه وهو الطيب، وربطهما بقيد ملائم وهو (لهم) الدال على الملكية، وفي المقابل وضـع مقوم الحرام مع ما يلائمه وهو الخبيث، وربطهم بقيد ملائم وهو (عليهم) الدال على المنع. لينتقل بعدها الباحث إلى البحث في العلاقة بين مجموعة من الثنائيات في الآية وتقصي- مواطن التشـاكل والتباين فيها، فمثلا تشـكل ثنائية (ويحل- لهم) تباينا نحويا وتباينا مورفولوجيا، ولكنهما يتشـاكلان معنويا لأن كلاهما قابل للانتشـار،

[1]- ينظر: فاطمة موشعال، آليات التحليل النقدي عند عبد الملك مرتاض "قراءة في كتاب بنية الخطاب الشعري"، مجلة المداد، مج.09، ع.1، الجزائر، جوان 2021، ص.241.

[2]- سورة الأعراف، الآية 175.

ويجســـد الزوج (ويحل- عليهم) تباينان إذ يدل الأول على الامتلاك فيما يدل الثاني على الحرمان... ليختم مقاربته هذه بخطاطة جسّد من خلالها الناقد هذه العلاقات المتشابكة[1]:



فتعدد الأسـهم يؤكد لنا مدى تشـابك العلاقات وتلاحمها بين مفردات الآية الكريمة، والتي بعد أن طبّق الناقد عليها إجراء التشـاكل توصّـل إلى أنها تخرج عن دائرة المقابلة كما ذهب إليه البلاغيون العرب القدامى، فتطبيقه هذه الآلية كشف عن العديد من المضمرات التي غابت عن سـابقيه من العرب خاصـة وأن الخطاب القرآني نص معجز بألفاظه وبمعانيه، وهنا «تظهر قدرة الباحث وتمرّسه في رصد التشاكلات التي قد لا تظهر للقارئ، وهذا بحكم سـعة التجربة والتمرس في المقاربة التشـاكلية للنصـوص الأدبية»[2] التي تضـفي إلى النص مدلولات لم يكن القارئ ليدركها.

ثم انتقل بعدها مرتاض إلى تحليل قصـيدة أشجان يمانية، حيث انتقى مرتاض مجموعة من الأبيات الشعرية وحللها تحليلا تشاكليا، وقد صرّح قبل الشروع في تطبيق هذه الآلية على النص بأنّ له السـّبق في تطبيقها على النص العربي فيقول: «ولعلنا كنّا أول من اجتهد

[1]-عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، دار المنتخب العربي بيروت، لبنان، ط.1، 1414هـ-1994م، ص.33-41.

[2]-نسرين بن الشيخ، مصطلح التشاكل عند عبد الملك مرتاض من خلال كتبه: "شعرية القصيدة-قصيدة القراءة، نظام الخطاب القرآني، التحليل السيميائي للخطاب الشعري"، مخطوط ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2012-2013، ص.197.

في أن يُطبّق هذه الفرعية السيميائية المثيرة على النص العربي»[1]، ولعلّ اهتمامه بهذا الإجراء على وجه التّحديد راجع إلى أهمية هذا الإجراء التي «مكّنته وتمكّنه من الاقتراب والإحاطة بشـــكل أكبر بالعلاقات الدلالية الموجودة داخل النص الأدبي، لأنه متواجد كلّما اتّفقت أو اشـــتركت وحدتين دلاليتين في قاسم مشـــترك واحد»[2]،و كان يرمي من وراء اســـتعمال التشـــاكل كأداة إجرائية إلى رسم طريق وترســـيخ منهج أمام القارئ[3] يُمكّنه من مدارســـة النصـوص والكشـف عن دلالاتها المتعددة التي تختفي وراء الألفاظ، خاصـة تلك التي تبدو متباينة إلا أن في جوهرها تشاكل وتوافق.

وعند تطبيق الناقد لهذه الآلية على قصيدة المقالح وجد فيها العديد من التشاكلات؛ فمثلا عند تحليله له1ه العبارة الشعرية:

هَل عَرَفَت أَعْيُنَكُم..

فِي الأَرْصِفَة المَهجُورَة..

مَعْنَى الدّمْع.

يرى الباحث بأن العين ذات قدرة عالية على اســـتكشـــاف الحيز والمحيط الذي يقع تحت مجال رؤيتها فتُسلط عليه لتطويه في قبضتها طيا -على حدّ تعبير مرتاض- وهو بالتالي يجسّـد مظهرا من مظاهر المعرفة التي تتمّ بواسـطة حاسّـة البصر-، أما الشـوارع فلا يكون معناها إلا انتشـاريا لأنها مكان يقوم على جانب الشـارع الرحب يمرّ عليه المارة ويشـاهدوا السيارات والعربات... بينما الدّمع فيفضح صاحبه ويكشف عمّا في نفسه ولا يخفى تذرافه فهو بالتأكيد انتشاري.

---

[1]-عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص.43.

[2]-نسرين بن الشيخ، مصطلح التشاكل عند عبد الملك مرتاض من خلال كتبه: "شعرية القصيدة-قصيدة القراءة، نظام الخطاب القرآني، التحليل السيميائي للخطاب الشعري"، مجلة مقاليد، ورقلة، الجزائر، ع.5، ديسمبر، 2012، ص.197.

[3]- ينظر: نسرين بن الشيخ، مصطلح التشاكل عند عبد الملك مرتاض من خلال كتبه: "شعرية القصيدة-قصيدة القراءة، نظام الخطاب القرآني، التحليل السيميائي للخطاب الشعري"، ص.213.

وعند تحليله أيضا لعبارة:

شربت عيني ماء الحزن.. انفجرت

يجد أيضا وجود تشاكل انتشاري بين لفظتي "**الماء**" و"**الحزن**" فالماء سائل شديد الانتشار، مثله مثل الحزن الذي لا يمكن إخفاؤه، حتى أنّ آثاره تنتشر على وجه صاحبه[1]، هذه المعاني إذا تُشكل حسب الناقد تشاكلا انتشاريا معنويا لأنها تدل على التوسع والانتشار وكل ما لا يمكن إخفاؤه أو حجبه.

وفي استقرائه لعبارة:

غَابَ القَمَر المشتَاقِ...

ضَاعَ كِتَابُ العُشّاقِ

وجد بين الوحدتين عدة تشاكلات: فهناك تشاكل مورفولوجي وآخر إيقاعي وثالث نحوي بين: "غاب/ضاع"، وتشاكل نحوي متجسد في فعلية كل من الوحدتين، وتشاكل آخر يكمن في خبرية كل من الوحدتين، وتشاكل مورفولوجي قائم في أن كل وحدة تتألف من: "فعل+ اسم+ صفة". وهناك تشاكل معنوي يتجسد في انتشارية معنى غاب وضاع، زد على ذلك تشاكل تلاؤمي واقع بين "المشتاق والعشاق"[2]، فقد تشاكلت وحدتي العبارة في بنيتها التركيبية وفي انتشارية فعليها (غاب وضاع) لأن الغياب والضياع انتشاريان فالغياب يطول والضياع أيضا يكون انتشاريا ويطول زمنه كما يطول زمن الغياب، والغائب قد لا يعود كما لا يرجع الضائع.

بينما يرى أن هناك تباينا في عبارة:

أين الضوء؟ شبح امرأة ظل ينادي وجهي، من خلف الليل

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص.44-47.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص.49.

تباين معنوي في تناقض الليل مع الضـوء، وتباين في زوجي "يناجي/ وجهي" يكمن في أن النداء لا يلائمه الوجه وإنما يلائمه السـمع، وتباين آخر بين "وجهي/ خلف" حيث أن الوجه هو المقدمة والخلف لا يكون إلا في المؤخرة، وهناك تباين معنوي آخر بين زوجي "شـبح امرأة/ينادي" يتمثل في أن الشـبح جسـم متوهم في الظلام فهو انحصـاري، أما النداء فهو انتشاري لأنه صوت مسموع مدوّ في الفضاء، وأوجد الناقد تباينا آخر بين الوحدتين يجسد في أن الأولى إنشـائية والثانية خبرية، بالإضـافة إلى تباين معنوي في زوجي "ظل الليل" فالظل ملازم للنور والضوء، وفي المقابل فإنّ الليل يرمز للظلام والعتمة[1].

وقس على ذلك العبارات المتبقية التي انتقاها الباحث ودرس فيها التشـاكل والتباين بين وحداتها وألفاظها التي يجدها إما متشـاكلة أو متباينة، ويفصـل لنا في كل نقطة التقاء أو اختلاف بينها، من حيث البنية التركيبية أو من حيث المعنى وحتى من حيث انتشـارية أو انحصارية المعنى.

المستوى الثاني: قراءة تشاكلية تحت زاوية الاحتياز:

قسّـم الناقد التشـاكل الاحتيازي إلى ثلاثة فروع الفرع الأول وسمه بـالتشـاكل الامتلاكي، واختار للثاني عنوان التشـاكل الأناني، بينما جعل للأخير اسم التشـاكل الفرعي، وفيما سيأتي سنسلط الضوء على بعض النماذج التي حللها الناقد وفق آليات التشاكل في كل فرع من هذه الفروع.

أولا: التشاكل الامتلاكي:

عند تحليله لبعض العبارات التي اختارها من أبيات القصـيدة ومنها:"احترقت/ **عيني"**، "صـار الدمع/ **بعيني"**؛ فهذه المعاني تحيل إلى الهموم والتعاسـة والبؤس، كما أن عين الشخصية الشعرية تحترق ولا ندري بأي هم تحترق، وقد تكون احترقت بالبكاء، وهنا تشاكل مركب يتجلى في التجانس التام بين المعنيين متقابلين في وحدتين شعريتين متتاليتين،

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص.ص.47-48.

كما يتجلى في امتلاك العينين، ويوجد أيضا تشاكل معنوي حيث إن "احترقت- صار الدمع" يدلان على الاحتراق فالعين حين تدمع تحمرّ فتصبح كالجمر، والجمر يدل على الاشتعال والاحتراق، ويواصل الباحث الحديث عن العين ودلالتها السيميائية، فاحتراق العين ليس إلا نتيجة لكثرة البكاء والتأثر والانفعال، فالبكاء فعل سيميائي غايته التعبير عن الحزن والغبن الذي تعرّضت له الشّخصية الشاعرة، فأرادت أن تعبر عنه بتذراف الدموع، ومن أجل هذا كانت وستظل الدموع لغة سيميائية لا يمكن التعبير عنها بالكلام،.

كما وقع الباحث على تشاكل بين ملفوظي: "عيني/ بعيني" على أساس أنهما جارحتان مبصرتان، أما في العبارة: "شربت/**عيني**/ ماء الحزن"، "شبح امرأة ظل ينادي/ **وجهي**"، "مهلا يا / **قدميّ** الذاويتين"؛ فأوّل تشاكل رصده الباحث تجلى بين "عيني -وجهي" فبغض النظر على أنهما متشاكلان في امتلاك الشخصية الشاعرة لهما.

هناك تشاكل آخر يتجسد في أنهما عضوان من أعضاء الجسد، كما أن العين جزء من الوجه، كما لاحظ الناقد أن اللفظتين استُعملتا في غير وظيفتهما، إذ أُسندت العين إلى الشّرب، وفي المقابل حُوّلت وظيفة الوجه إلى التسمُّع، وكذلك أُسندت وظيفة الذوق للعين بدل الفم، فانزياح هذين الزوجين الدالين "العين" و"الوجه" عن وظيفتهما الطبيعية إلى وظيفة دلالية جديدة جعلهما يتشاكلان.

بالإضافة إلى وجود تشاكل عضوي انحداري بين "عيني- وجهي- قدمي" الذي يدل على أن الشخصية الشاعرة تتعرض للعذاب من رأسها إلى قدميها، وبالتالي فإنه تشاكل تعيس يجسد لنا عذاب وآلام الشخصية الشاعرة لأن العين ترتبط بالحزن، والوجه بشبح المرأة، والقدمين ترتبطان بالتورم من كثرة المشي– والركض[1]، ومن تحليل الناقد لهذه المعاني نخلص إلى أنها تتشاكل بدرجة كبيرة في أنها تحمل معاني الحزن والتعاسة والشقاء والبؤس التي كانت تسيطر على الشاعر لحظة كتابته للقصيدة، فذاته دوما باكية وأعضاء جسمها

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص.90-94.

بدءا من العينين والوجه وانتهاءً إلى القدمين تشـــعر بالاحتراق الذي عبرت عنه بذرفها للدموع.

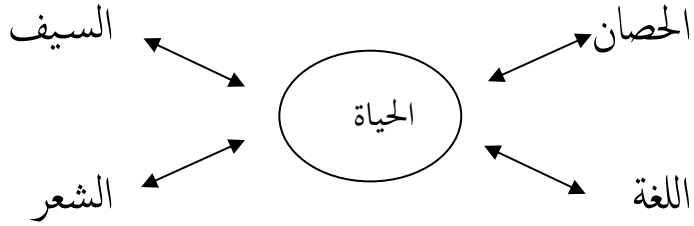
وفي مقاربته لهذه الجملة الشعرية:

هَذَا حصَانِي، وَشِعْرِي

وَسَيْفِي..

فَخُـذُوا لُغَتِي.. وَكتَابَ حَيَاتِي.

أعزى التشـــاكل إلى ارتباط المعاني بالتقاليد العربية، فهذه العناصر مجتمعة تدل على اكتمال المروءة لدى الرجل العربي، وذلك شـــأن المجتمع اليمني، فالعروبة بمعناها التقليدي تشترط أن يمتلك الرجل حصانا، ويصطحبه بسيف، كما ينبغي أن يكون الفارس شاعرا، ولا يكون الشـــعر بدون لغة، ويبقى معنى الحياة التي يرتبط بمعنى الحياة والميثاق، كما أن هذه المعاني تتشـاكل من حيث دلالتها على القوة، وخرج بخلاصة مفادها أن عنصر- حياتي يتشاكل مع العناصر الأخرى ومثله في هذه الخطاطة[1]:



فقد جعل الحياة محور العملية التشـاكلية لأنها حسـب اعتقاده تتماثل وترتبط مع كل هذه المعاني، وهذا إن دلّ فإنما يدلّ على تمرّس الناقد وقدرته على استكشاف وربط المعاني بعضها ببعض والبحث عن التشاكلات الواقعة بينها ليخلص في الأخير إلى سيميائية العبارة، فهذه العناصر تعكس ثقافة العربي وتشـــكل أســـاس الحياة عنده، كما أنها ترمز إلى القوة والنفوذ.

ثانيا: التشاكل الأناني:

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص.100-101-102.

لا يقصد مرتاض بالأناني المعنى النرجسي- المكتسي- بالأعراض المرضية النفسية المفضية إلى حب الذات حتى العبادة، وإنما تعني نحن أو الجماعة، وبتعبير آخر –والكلام للناقد- فأنا النص هنا أنتُه وهي نحنُهُ، وهي هُوَهُ، وهِيَهُ هي ضمير الجماعة ما كان منها وما سيكون، فعند تحليله للعبارة "حين/ **خلعتُ**/ ثياب المنفى"، "كلما/ **قُلْتُ**/ إنْ هواهم سيقتلني" فالمتشاكلات الأنانية هنا اثنان "خلعت- قلت"، فالخلع يحمل معنى النزع والتخلص من الشيء، وأيضا القول يحمل معنى الإخراج وإبراز الصوت، فهما إذا يتشاكلان من حيث الدلالة، كما نجد تشاكلا نحويا بين الظرفين "حين" و"كلما".

هذا وقد وضّح الباحث أن المتشاكل الأول يُفضي- إلى نزع شيء ثقيل، والتخلص من أمر مقيت وهو المنفى، والتخلص من المنفى يعني العودة إلى الوطن من أجل التنعم بحبه ومجالسة الأهل والأحباب والخلان، وأيضا في تحليله لعبارة "**أمشي-**/ وراء صوتي"، "حينا/**أصير**/ ظله" فالزوجين "أمشي-" وأصير" يجسدان الأنا، وتتشاكلان الوحدتان في النسيج النحوي حيث تتألف كل واحدة من فعل + اسم+ ظرف.

وقد وقع الباحث على تشاكل آخر يكمن في المعنى الذي تحمله كل لفظة ذلك أن المشي- يعني التنقل من مكان إلى آخر، والصيرورة ليست إلا تحول من حالة إلى حالة أخرى، إذا فهما يتشاكلان من حيث الدلالة على التحول والتغير والتبدل، ولا يفوت الناقد أيضا الحديث عن التباين أو اللاتشاكل الواقع بين زوجي "وراء- حينا" وهذا راجع إلى أن وراء توظف للمكان بينما ترمز حينا للزمان، وأيضا يجد الناقد تشاكلا دلاليا آخر بين الزوجين "صوته- ظله" فالصوت يتمخض عن حركة عضلية لجهاز الكلام، والظل أحدثه جهاز الجسم، وبالتالي فالأنا الكامنة في "أمشي-أصير" متعلقة بالموضوع محكومة بالمشي وراء الصوت وصيرورتها ظلا لهذا الصوت في حال أخرى[1].

ثالثا: التشاكل المتذاتي:

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص. 108-113.

عرَّف مرتاض التشـــاكل المتذاتي بأنه هو ذلك التشـــاكل الذي يحاول الذوبان في الذات الأخرى والخضـــوع لها طوعا واختيارا، وبالتالي فهو يتجســـد في الاســـتســـلام، فالشـــخصـــية الشـــعرية هنا تتحكم فيها علاقات خارجية وتقرر أمرها وتكتفي بالتألم والتأذي دون أن تســـعى من أجل التحرر وانعتاق من الموقف الذي فُرِض عليها، تســـتلم لقدرها، وتخضع للظروف الخارجية المتحكمة فيها.

وقد حلل وفق هذا التشـاكل مجموعة من العبارات كما فعل في التشـاكلين السـابقين الأناني والامتلاكي، واخترنا من العبـارات التي حللهـا عبـارة "**يتملّكني/**حُزن كل اليمانيين" "**يفضـحني/**دمعهم" "كلما قلت: إن هواهم/**سـيلقتلني**"؛ فالذات هنا غدت موضـوعا للتأثير الخارجي الطارئ عليها، والفاعل فيها وهو حزن كل اليمانيين، وأيضـا في "**يفضـحني/**دمعهم" فحدث ما حدث لهذه الذات من معيل صـبرها حتى ما يتبدى من نفســها من هذا الحب الذي تكنّه لكل اليمانيين.

والتشـاكل المتذاتي بين هذه العناصر الثلاثة "يتملكني، يفضـحني، يقتلني" يتجسّـد في تعرض الذات للحزن، ثم الفضيحة، فالقتل، ليصل الناقد إلى أن هذه المتشاكلات تخضع لمبدأ التطور، فالفاعل الخارجي يسلط على الشخصية الحزم، والحزن يفضح صاحبه لأنه قد يظهر في ملامح الوجه أو نبرات الصوت أو شحوب الجسد، وتكشف حزنها -الشخصية- عندما شاهدت حزن اليمانيين، فحزنت لحالهم حزنا أوشك أن يقتلها.

كما لمس في العبارة نوعا من التباين بين لفظتي "يتملكني ويفضـــحني"، لأن التملك يجســـد اســـتقبال علاقة خارجية، فهو شيء ينطلق من الداخل إلى الخارج، بينما الفضـــح يتحول عبره ما بالداخل إلى الخرج ليبدو متكشفا بعدما كان مستترا، أما القتل فينهي حركة الاثنين فهو يتباين معها.

إذا فالتشـــاكل المتذاتي كان تطوريا نشـــأ تدريجيا في هذه المعنمات الثلاثة وهو ما اجتهد الناقد في توضيحه وتبيانه من خلال تحليله لهذه التشاكلات وتحديد دلالة كل عنصر وربطه بما يليه.

المستوى الثالث: معالجة انزياحية لنص "أشجان يمانية":

في هذا القســـم من الكتاب عرَّف الباحث الانزياح، وتطرّق لهذا المصـــطلح عن البلاغيين فأورد رأي الباحث التونسي عبد السلام المسدي الذي صرَّح بأن هذا المصطلح -الانزياح- عُرِف عند البلاغيين العرب بمصطلح العدول، ثمّ تطرق مرتاض للمصطلح في المعاجم التقليدية [1].

فبالرغم من أن «مصـطلح الانزياح حديث النشـأة، إلا أنّ الظاهرة التي يدلّ عليها ليســت جديدة، بل تعود جذورها إلى القدم، وإن كانت حاضرة بمســميات مختلفة، فنجد مصـــطلحات شـــتى تُصـــادفنا عند قراءتنا للتراث الفكري العربي القديم منها: العدول، الالتفات، الضرورة الشعرية، الشجاعة العربية...إلخ، أكان ذلك في النقد العربي أم البلاغة العربية القديمة، فلا نكاد نجد من بين النحاة القدامى من أنكر ظاهرة العدول وهو المصطلح المتداول آنذاك بكثرة في كتب اللغة والنحو والبلاغة»[2].

وأضاف الباحث محمد ويس مصطلحات أخرى من قبيل: «الانكسار، وانكسار النمط، والتكسير، والكسر- وكسر- البناء، والإزاحة، والانزلاق، والاختراق، والتناقض، والمفارقة، والتنافر، ومزج الأضـــداد، والإخلال، والاختلال، والخلل والإنحاء، والتغريب،

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص. 129.

[2]- وهيبة فوغالي، الانزياح في شعر سميح القاسم "قصيدة عجائب قانا الجديدة دراسة أسلوبية"، مخطوط ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البليدة، 2013/2012م، ص. 15.

والاستطراد، والأصالة، والاختلاف، وفجوة التوتر»[1]، وتعدد المصطلحات التي تشير إلى مصطلح الانزياح يدل على أهمية هذا المصطلح واهتمام البلاغيين العرب به.

وأبحاث النقاد الغربيين المتعددة عنه ليس إلا دليل على أهميته، والقيمة التي أعطوها له باعتباره إجراءٌ أسلوبي يساهم في تجلية وكشف الكثير من المعاني.

بعدها عرج مرتاض على المصطلح في الدراسات اللسانية فعرّفه بأنّه ضرب من التدمير أو التهديم الأسلوبي لمحاولة بناء كلام جديد بنسج جديد مخالف لمألوف التقاليد المُتّفق عليها بين مُستعمِلي لغة من اللغات، ويوضح هذا الرأي بتحليله للآية القرآنية: "إياك نعبد وإياك نستعين" التي خرج كلامها عن الاستعمال المألوف الذي أصله: "نعبدك، ونستعينك"، أو "نعبد إياك، ونستعين إياك"، فالانزياح في هذه الآية نا شئ عن الانتقال من الغيبة في سياق السورة إلى الحضور، كما تمّ تقديم المفعول الذي من المفروض تنهي به الجملة في المألوف، وهذا لغاية أسلوبية وهي الرغبة في تقديم المعبود وتأخير العابد، وينوّه الباحث إلى أن للانزياح في هذه الآية وظيفة أسلوبية أخراة وهي وظيفة إيقاعية؛ إذ صار الكلام راكضا في نبر إيقاعي متماثل متناغم فاندمج وانسج في باقي نص الصورة باعتبار آيها الموقعات: العالمين، الرحيم، الدين، نستعين، المستقيم، الضالين، لينتقل بعدها إلى رصد التشاكلات فيما بعد.

لينصرف بعدها إلى رصد الانزياحات في قصيدة "المقالح" فمثلا في عبارة "صار الدمع بعيني وطنا" انزاح معنى الوطن عن موضعه وانحرف عن المألوف اقتضته جمالية الإيقاع ليزدوج الوطن مع شجنا في آخر الوحدة الشعرية ليجعل تأويل الكلام: صارت عيناي وطنا يثوي فيه الدمع.

وأيضا في عبارة "شربت عيني ماء الحزن"؛ ففعل الشرب هنا مسند إلى غير محموله الحقيقي على سبيل الانحراف اللغوي فالعين لا تشرب، وكذلك الحزن لا يكون له ماء،

[1]- أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج.25، ع.3، يناير/مارس 1997، ص. 59.

وإنما ينتج وينشأ من أسباب لا تعد، يفرزها وضع طارئ على الموضوع فيقع تحت وطأة هذا المظهر النفسي- البئيس، ومعنى كل هذا أن القلب حزن تحت وطأة عوامل خارجية فحنت العينان حتى فاضـــتا دموعا غزيرة[1]، والنص غني وثري بالألفاظ التي انزاحت عن المعنى المألوف لها.

هذا وفي نفس السياق نجد الناقد الجزائري رابح بوحوش تطرق في الفصل الخامس من كتابه "اللسانيات وتحليل النصوص" إلى الانزياح عند تحليله لقصيدة "الذبيح الصاعد" للشاعر الجزائري مفدي زكريا، دارسا إياه وفق خمسة خطابات.

أ/ الخطاب الاستعاري[2]:

فالمبدع حسبه حينما ينشئ خطابا استعاريا فإنه يقوم بممارسة استبدالية وتركيبية على مستوى محوري الاختيار والتأليف، فالتجاوز في المحور الأول يسمى انزياحا، والتجاوز في المحور الثاني يسمى تنافرا، وبهذا تكون الممارسة مكونة من زمنين متعاكسين ومتكاملين، هما: حالة النفي، وحالة الانزياح، حيث أوضح أنه في الاســتعارة يكون للمدلول مدلولين، ومرد ذلك أن الاســتعارة هي انزياح اســتبدالي، والشــاعر يؤثر في الرســالة لأجل تغيير طريق المدلول الأول نحو المدلول الثاني لذلك وجب تنحية المدلول الأول ليأخذ المدلول الثاني مكانه، بعد هذا التوضــيح يشرــع الناقد "رابح بوحوش" في البحث عن الاســـتعارات وشرحها حتى يتم الكشــف والإبانة عن مدلولاتها، حيث مثل لكلا الاســـتعارتين برسم (سهم يجسد الملائمة، وخط متقاطع يجسد المنافرة)، ففي قول الشاعر:

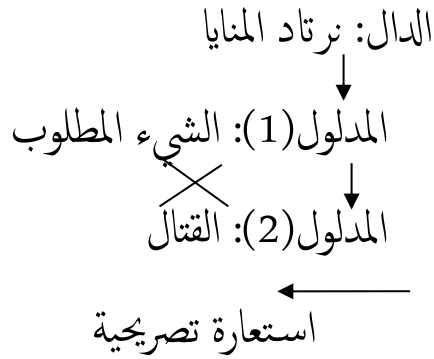
رَافِلًا فِي خَلاخِلِ زَغْرَدَتْ تَمْلَأُ
مِنْ لَحْنِهَا الفَضَاءَ البَعِيدَا

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص. 133-139.

[2]- ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط.2، 2009م، ص.ص.210-215.

وامْتَطَى مَذبَحُ البُطُولَةِ مَعرَاجًا
ووَافَى السَّمَاءَ يَرْجُو المَزِيدَا
وانْدَفَعْنَا مِثْلَ الكَوَاسرِ نَرْتَادُ
المَنَايَا، وَنَلتَقِي البَارُودَا

مخطط الاستعارة الأولى



مخطط الاستعارة الثانية

فالناقد قدّم عن كل استعارة نموذجين، ونحن اكتفينا بنموذج واحد لكل استعارة؛ ففي النموذج الأول يشيد الناقد بالشاعر وقدرته على ربط وتوليد المعاني من بعضها البعض وابتكار الصور؛ فالخلاخل أحدث فجوة ومسافة توتر ولدت منافرة في المدلول الأول، أما الاستعارة التصريحية في المخطط الثاني فيرى أنها نتجت عن دفقة عاطفية حادة وعنيفة، لذلك عمد الشاعر فيها إلى التصريح فحذف المشبه فتفجر الانزياح.

ب/ الخطاب الكنائي[1]:

وتتضح من خلال استبدال الشاعر المعنى الصريح بالتلميح والإشارة كانصرافه بالتعبير عن المجاهدين والشهداء إلى ما هو أشد وقعا في النفس وهو "الجماجم"، وهذا في قوله:

فَمَضَى الشَّعْبُ بالجَمَاجِمِ يَبْنِي
أمّةً حرةً، وعزًا وطيدَا

[1]- ينظر: د.ابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، ص.ص. 215-220.

كما يشـــير الناقد أن غاية مفدي زكريا من الكناية الســـخرية والتهكم، ويســـعى من خلالها إلى التمرد وكسر الحواجز، ليشكل لنا رسالة شاعر ثائر ومتمرد.

ج/ الخطاب المجازي[1]:

في قول الشاعر:

اشـنقُوني فَلَستُ أَخْشَى حِبالَا واصلِبوني فلسْتُ أخْشَى حَديدَا

واقضِ يا موتُ مَا أنتَ قاضٍ أنَا راضٍ إنْ عَاشَ شَعبِي سَعِيدَا

يظهر المجاز المرســـل-والكلام لبوحوش- من العلاقة المســـببية بين البيتين في قوله: "حبالا، حديدا، موت" من خلال الخرق الذي تم على مســـتوى المحور الاختياري الذي تغيرت فيه الدلالات، فالحبال لا تخشى– والحديد وذلك، ومن ثمة فهما مســـببان عن القاتل بالشـــنق والصـــلب، ومنه يســـتنتج رابح بوحوش أن المجاز مرســـل والعلاقة بين عناصره مســـببية، أما كلمة "موت" فيعتبرها مجاز مرســـل مبني على علاقة عنيفة وحادة، لا يقصـد بها الشاعر الموت بمعناه الحقيقي وإنما يقصد الجلاد الفرنسي الذي يصلب ويشنق، وبالتالي فهي علاقة ســببية أحدثها الشــاعر لتبيان الصــورة العنيفة والشــكل الوحشي- للاســتعمار الفرنسي الذي يدّعي الحرية والتسامح.

د/ الخطاب الطلبي[2]:

وحلل الباحث ضمن هذه الجزئية ثلاثة خطابات: الندائي والأمري والاســـتفهامي، ففي الأول ينتهك الشــاعر القدرة الأدائية في الأداة "يا" في عبارة "يا زبانا" التي تســتعمل لنداء البعيد فشحنها بالمعنى القريب، فأنزل البعيد وقرّبه لعلو منزلته، كما حوّل الشاعر "يا" في عبارة "يا ضلال المستضعفين" فحولت الأداة منزلة القريب إلى البعيد لانحطاط مكانته، كما حملت دلالة التحقير والاستهانة.

---

[1]- ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، ص.ص. 220-222.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص. 222-228.

أما الخطاب الأمري الذي يرى الناقد أنها خرجت دلالات الأمر وانزاحت عن دلالتها الأصلية التي تتمثل في طلب الفعل على وجه الاستعلاء إلى: النصح والإرشاد، والالتماس، والتسليم، والإهانة والتحقير، والتعجيز، مستنتجا أن الشاعر لا يهمه طلب فعل الأمر على سبيل الاستعلاء، بقدر ما يهمه المخاطب، لذلك غيّر الدلالة حسب المخاطب. أما الخطاب الاستفهامي، فيجده الناقد انزاح عن استعماله المألوف الذي يعني السؤال عن أمر ما، ليتجاوز في خطاب مفدي زكريا استعماله المألوف إلى التقرير والإنكار.

فعند المقارنة بين الناقدين تطبيق الناقدين "مرتاض" و"بوحوش" لهذا الإجراء نجد أن مرتاض كما أسلفنا الذكر لم يتعمق في رصد الانزياحات في قصيدة المقالح فقد اكتفى بتطبيق الانزياح الدلالي مركزا على انزياح اللفظة عن استعمالها ا لمألوف، ولم يدرس الانزياحات الأخرى البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية. كما لم يتطرق إلى الانزياح التركيبي إلا في إشارات طفيفة، بخلاف دراسة "بوحوش" التي كانت مفصّلة وتعمق فيها في رصد مختلف الظواهر البلاغية وتأثيرها ودلالاتها التي خرجت عن المألوف.

المستوى الرابع: قراءة تحت زاوية الحيز لقصيدة أشجان يمانية:

بدأ مرتاض حديثه في هذا القسم من الدراسة عن أصول المصطلح واستعمالاته عند الغرب وكيف أن نقادنا العرب لم يبحثوا عن أصوله بل استعملوه جاهزا، ليشرع بعدها في مدارسة الحيز السيميائي في قصيدة المقالح بعدما وقف على ثلاثة مظاهر في هذا الحيز: **الأول الحيز/الوطن:** ويتضح في قوله: "وبين عيون نخيل الجنوب وكرم الشمال يقوم كتاب الهوى" حيث يترجم في نظره هذا الكلام الحيز الجغرافي لوطن الشاعر -اليمن-، وخرج الناقد في تحليله لعبارة "وطني أنا" بأن معنم الوطن تحلل في معن أنا الذي يجسد الشخصية الشعرية، فوجود الوطن مقترن بوجود ساكنيه.

و**الثاني هو الحيز/ المنفى:** وذلك من خلال تحليله لعبارة: "هل عرفت أعينكم/ في الأرصف المهجورة/ معنى الدمع؟" إذ وجده الناقد يُكوّن علاقة مع العيون الباكية فهو يعني

شقاء القلوب وا ضطرارها إلى الهجرة، وتمثل الأرصفة أيضا حسبه وجه آخر لمأساة المكان لأنها اغتدت مكانا موحشـا خاويا بعدما كانت عامرة بأهلها، كما أن حيز الأرصـفة المهجورة جعل له الناقد تأويلا وهو زمن الغربة والاغتراب[1].

المستوى الخامس: قراءة سيميائية مركبة:

قام الناقد في هذا الفصـل بالتعريف التنظيري لأربعة مصـطلحات سـيميائية هي: الإقونة، القرينة، الرمز والإشارة، ثم مارس إجراءاتها مجتمعة وطبقها على نص "أشجان يمانية" نظرا لوجود تداخل وتقارب بينها.

ففي استقرائه مثلا لعبارة "**جرحهم كلماتي**" يرى أن جرحهم قرينة لاعتداء أو حادث، فإن قرأناه باعتبار كان قرينة، وإن قرأناه باعتبار آخر كان مماثلا، فنحن في الحال الأولى نفزع إلى العلة التي كانت وراء وقوع الجرح، وفي الحال الثانية لا نلتفت إلى هذه العلة وإنما ننظر إلى الجرح من حيث هو مفرز لشيء مماثل له وهو الدم، فيصـبح هو العلة الفاعلة، وبالتالي المماثلة هنا ضمنية وليسـت صريحة لأن الأمر لا ينصرـف إلى قطرات الدم والجرح الذي أفرزها وإنما ينصرـف إل الجرح وحده، ولكن يسـتحيل أن يكون جرح بدون دم، وفي هذه الحال يصبحان –الدم والجرح- سمة حاضرة لشيء غائب من جنسـهما. ويضـيف القول بأن معنم "كلماتي" يقوم بنفس وظيف قطرات الدم، ذلك أن الجرح هو الذي أحدث هذا الأثر الدموي، لكلام هنا تمثيل وانزياح في كلماته فاغتدت مماثلة لجرحهم المدمي.

أما عند تحليله لعبارة "يتسـول في الطرقات الصـدى"؛ فيعرف الصـدى بأنه رد فعل صوت المرسل في حيز فارغ، حيث تأتي دلالته في الشعر سيميائيا لتعبر عن الخيبة والوهم واليأس، وبالتالي فهو مجرد صوت حاضر لصوت غائب، ما يدل من حيث المماثلة أن هناك

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص. 179-207.

عالما غائبا هو نداء اليمانيين وحضور صدى صوتهم، ولا تمتنع لقراءة إذا اعتبرنا هذا الصدى قرينة لصوت الآخر، وواصل تطبيق هذه الإجراءات في باقي المعاني والعبارات التي حللها[1].

ومما تقدم يتبين لنا أن النقد كعادته زاوج بين أكثر من منهج نقدي؛ حيث اســـتند على الدراسات الأسلوبية في تحليله السيميائي فقام بمعالجة النص معالجة انزياحية، رصد من خلالها العبارات التي انزاحت عن المألوف والمعتاد، وقد دفعه إلى هذا كثرة المعاني التي انزاحت عن التعبير المعتاد فاستعملت في غير ما وضعت له.

قراءة نقدية في عمل الناقد:

إن جميع مؤلفات مرتاض -تقريبا- تشترك في كون صاحبها يزاوج دوما في تحليله بين عدّة مناهج نقدية حتى ولو أن العنوان يظهر بأنه اختار منهجا واحدا، وهو أمر يعرفه كل مطلع على أعمال الناقد، وما كتابه "شعرية القصيدة قصيدة القراءة " تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"" إلا دليل على ما أسلفنا ذكره، وهو ما صرّح به الناقد نفسه عندما أقر بأن: «التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، وأنه لا حرج من النهوض بتجارب جديدة تمضي في هذا السبيل لعد التُخمة التي مني بها النقد جراء ابتلاعه المذهب تلو المذهب، خصوصا في هذا القرن»[2].

فهو ينفي الكمالية في أي منهج نقدي، ويرفض فكرة التعصـــب لمنهج على حســـاب منهج آخر، بل يدعو إلى اختيار طريق مفتوح للبحث هذا الطريق هو التعددية المنهجية أو التركيب المهنجي[3]، فهو دوما كان يدعو إلى اعتماد أكثر من منهج في تحليل العمل الأدبي

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية"، ص.233-255.

[2]- أميرة تمرة وأحمد عراب، تعدد المنهج النقدي في كتابات عبد الملك مرتاض (رؤى وإشكالات)، جسور المعرفة، الجزائر، مج.7، ع.5، ديسمبر، 2021، ص.348.

[3]- ينظر: لبصير نور الدين، التركيب المنهجي بين إشكالية التنظير وإمكانية التطبيق، جسور المعرفة، الجزائر، ع.10، جوان 2017، ، ص.244.

وهو السبيل الأوحد لتكون الدراسة ناجحة، فالمنهج النقدي الواحد لا يمكنه الإحاطة بكل جوانب النص وتحليله تحليلا مفصلا وشاملا، لذلك كان يعتمد هذه التعددية ويدعو إليها.

وبالرغم مما تقدّم إلا أنّ سمات المنهج السيميائي وآلياته تطغى على دراسته خاصة تركيزه على ثنائية التشاكل والتباين، بالرغم أنه ركّز على التشاكل ودرسه على حساب التباين.

2- كتاب عيساني بلقاسم النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر:

تطرّق الناقد عيساني بلقاسم إلى عدة قضايا تخص المنهج السيميائي متقصيا ملامحها في المدونة الشعرية الجزائري -الشعر الحر على وجه التحديد- فكانت هذه القضايا كالآتي: الفعالة الرمزية للغة الشعرية، الأسطورة، وسلطة النص القرائي التناص الصوفي، ثمّ العنونة وأخيرا حدود الانفتاح.

2-1-الفعالية الرمزية للغة الشعريّة:

أشار إلى أن الشعراء في اختيارهم للرموز يتوزعون حسب خلفياتهم الثقافية وتنوعها، رموز تتراوح بين المحلي والعالمي، بينما يفضل آخرون اختيار رموز عربية إسلامية كونها تلبي أفق انتظار القارئ، منوها إلى أنها دوما ما توظف في الغالب للدلالة على الماضي المجيد مقابل الواقع المتخلف، من أجل ذلك تكتسب الرمز طبيعة مزدوجة تتمثل في الجمع بين الحقيقي والخيالي، وبين المبدَع فرديا والمتّفق عليه جماعيا، مما يكثّف إيحاءاته، ويتراوح الرمز في عمق الدلالة حسب متلقيه، وقدّم مجموعة من الأسطر الشعرية للشاعر بشير ضيف الله التي يقول فيها:

نُقْطَةُ البَدْء أَنْتَ
ولِي نَكهَةُ المُنْتَهَى
ابْدَئِي كَيْفَ شِئْتِ
فلِي طَقْسِي المُشْتَهَى...

فهو في الظاهر يخاطب امرأة، لتضـــحى بعد قراءة النص كاملا وطنا يختزل الانتماء والحنين، وقد استخدم الشاعر عاشور فني أيضا المرأة في قصيدته "تمرين بي" لتتماهى مع الوطن، وتطرق الناقد أيضـا إلى توظيف الشـعراء ارمز النخيل في أشـعارهم، فقد وظف يوسف وغليسي رمز النخيل للدلالة على الثبات والحماية والأمان في غزو في قوله:

لمحْتُ جُيُوشَ البَينِ تَجْتَاحُ أَثِينَا

فنَادَيتُهَا –والرِيحُ هَزّتْ خِيَامَنَا-

هَلُمَّ عَسَى فِي البِيدِ نَخْلٌ يُوَارِينَا

كما ذكر بأنّ النخيل وظفت أيضـــا للدلالة على الحياة، مع تنويهه إلى أن الكلمة دائما تبقى قادرة على تحويل وتغيير دلالتها، هذا وقد تطرق الباحث إلى الحديث عن اســـتعمال بعض الشعراء للشخصيات كرموز للدلالة على صفة معينة، مثل شخصية طرفة، وشخصية النبي عليه الصلاة والسلام، التي تقمّصها الشاعر عمار مرياش، كما كانت شخصية النبي محمد مصدر إلهام للكثير من الشعراء كيوسف وغليسي- الذي استعار السيرة النبوية في قصيدته "مهاجر في بلاد الأنصار"، إذ يحصل التطابق في أن الشاعر رسول، وقسنطينة يثرب تنتظره، وقد طلع البدر عليها وذلك عندما قال:

أُهَاجِرُ مِنْ مَكَّتي

أُهَاجِرُ مِنْ مَهْبَطِ وَحْيِ الأَنبيَاءِ

إِلَى يَثْرِبَ الحُبّ والخَيرِ والشِّعْرِ والشُّعَرَاءِ

وَيعلِنُ أَنصَارُ سِيرَتنَا انتِظَارَا

تَهْذِي الكَوَاكِبُ يَا فَرحَتِي

أما المفارقة فيرى الناقد أنها صنعت بعدا دراميا للنص في قوله:

وآه تباغتني المدينة اليثربية بالرفض

ترفضني نوة الأوس والخزرج

وهنا حصلت خيبة أمل الشاعر في واقعه وفي وطنه الذي حرره الشهداء، وقد رافق الرمز في تطوره الدرامي المتنامي في هذه القصيدة احتجاج ضد مجتمع كافر، ينطلق الشاعر من كونه نبيا ليمثل الطهارة والقداسة[1]، ومن خلال هذه الاختلافات في استخدم الرمز الواحد للدلالة على عدة مدلولات نستنتج أن «دور الرمز المعين في كل قصيدة يختلف نوعا من الاختلاف عن دوره في قصيدة أخرى، سواء أكانت للشاعر نفسه أم لشاعر غيره»[2]، فالناص حرّ في التلاعب وتوظف النص من أجل إرضاخه للمدلول الذي يريده مستخدمه، ليختتم الناقد حديثه عن الرمز باعتباره لهذا الأخير مرحلة نهائية للصورة الشعرية، ومُشكِّل لجوهر الاختلاف عن الصورة الكلاسيكية القديمة، ومساهم بالتالي في فتح النص على مستوى الدلالة[3]، فلكل شاعر رموزه الخاصة يستطيع عن طريقها تكوين علاقات خاصة داخل أعماله الشعرية من أجل تعميق دلالات مختلفة لبعض الوسائط الفنية تحقق لها وجودا رمزيا في نفسية القارئ[4]، هذا بإجماعنا على أن الهدف من الكتابة هو التأثير في نفسية القارئ.

ثم تطرق الناقد بعدها إلى دراسة النص الشعري على مستوى الشكل، بدءا بالإيقاع الذي أصبح في القصيدة الحرة خادما للدلالة، فقد راجت تقنيتا الحذف والتقطيع عند بعض الشعراء، ومن بينهم يوسف وغليسي في قصيدته "أوجاع صفصافة" التي يقول فيها:

وَرَفرَفَ فِي الأَبيَضِ المتَوَسّطِ ذَاكَ الشِرَاعُ
عَسَى أَنْ يُثِيرَ اشتِيَاقَ الرِّفَاقِ إِلَى...

---

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص.8-39.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط.3، د.ت، ص.222.

[3]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.39.

[4]- ينظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، مصر، د.ت، د.ط، ص.14.

وَلَكِنَّهُم (...)

فأطرَقْتُ مَثنَى... ثُلاَثَ... رُبَاعَ...

وأعلَنْتُ بدْأَ الوَدَاعِ:

ودَاعًا... و.. دا.. عًا... و.. د..ا ..ع

فالحذف حســـب رأيه يحول دون المعنى المتكامل، ويبقى على القارئ تبعا بناءً السياق الكشف عن المعنى الناقص، كما تطرق الباحث لأبيات من شعر نور الدين طيبي جاء فيها:

طالَ الرحيلُ...

رُمَّانَة الوقْتِ...

خُرافَاتُ التَفَاصِيلِ..

زُجَاجُ الحُلْمِ..

مُـ ذْ كـ سِـ رٌ

ويقلعني تَلاَبِيبُ انْكِسَارِهِ

فهذه الإشارة في نظر الباحث تعكس الانقسام الذي يتوزع النفس تجسده صورة الزجاج المحطم إلى شظايا، والذي تحاول اللغة البصرية نقله من خلال صورة المكتوب، هذا وقد أصبح أيضا البياض يوازي الصمت كونه حالة انتظار، فغياب الحرف الطباعي لا يعني غياب الصوت بل حضور الصمت، وقد يكون الصمت أبلغ دلالة من الكلام، كما عرض الباحث لتقنيتي النداء والاســـتفهام باعتبارهما عرفتا رواجا في شـــعر الحداثة إذ أضحتا وسيلتين يتوسلهما الشاعر المعاصر لفتح النص على حدّ قوله.

ومن النماذج التي حللها الباحث قصيدة "ولعينيك هذا الفيض" التي نجد فيها الكثير من النداءات، وهذه النداءات لغير العاقل منها: "يا ملمس الحرير، يا تلال الغضـــار، يا الشمع، يا جرة، يا عسلوج، يا زمزم، يا سلسبيل..."، والتي توحي دلالتها إلى حنين النفس

إلى السمو والتطهر، والرغبة في الرجوع إلى البدايات الأولى هروبا من عجز الذات ومحدوديتها.

كما بدت له هذه النداءات أقرب إلى الأدعية، وقد تطرق الناقد أيضا إلى النداء بالضمير أنت وأنا، ومن النماذج التي قدمها قول يوسف وغليسي:

يا أنت! أنت الهوى والطور في سفري

ليت الهوى كان... أو يا ليت لم يكن!

إذ يعكس هنا النداء خصوصية توجيه الخطاب وحميميته، وتكرار ضمير المتكلم دلالة على فاعلية الأنا الشاعرة وتضخيمها[1].

أما الاستفهام فنجده هو الآخر مثيرا للاهتمام عند شعراء الحداثة، وذلك حينما يلح الشاعر في طرح الأسئلة المتتابعة دون الإجابة عنها، مما يؤدي إلى خلق دوائر رحبة تترك المعنى غير قابل للتحديد، وقدّم لنا على سبيل التمثيل نصا ليوسف وغليسي- يطرح فيه العديد من التساؤلات فيقول:

لِمَاذَا كَصَفصَافَتَينِ بِوادِي الرّمَالِ الْتَقَيْنَا ؟

مِاذَا كَصبحٍ ولَيلٍ، كَمَوجٍ ورمْلٍ، تَعَانَقْنَا ؟

ثُمَّ افْتَرَقْنَا

مِاذَا بِفَجِ الوَدَاعِ الْتَقَيْنَا ؟

مِاذَا بَدَأنَا ؟ وَكَيْفَ انْتَهَيْنَا ؟

مِاذَا قُبَيْلَ الفُرَاقِ افْتَرَقْنَا ؟

مِاذَا ؟ لماذا ؟ / مُحَالٌ.. محال..

فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية طرح صورة وجودية أصبح فيها السؤال مطية لبث هواجس النفس عوض الإجابة، من خلال استفزاز عقل القارئ، ليبحث عن

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.40-48.

الأجوبة، وهو ما يفجع القارئ ويجعله يعي اضـطراب الرؤى واختلال المفاهيم وأحاسـيس الغربة بنفس القدر الذي يحسه الشاعر[1].

ليخلص في آخر هذا الجزء من الدراسـة إلى تقديم رأيه عن التوحد بين الشـكل والمضـمون الذي أصـبح في نظره أقرب من التقنية الدقيقة التي حال الواقع المتردي دون إتقانها، وتعرّض التجريب الشعري إلى انتقادات لاذعة لتحول الاهتمام بالنص وصناعته إلى شكلية زائفة جعلت من النصوص متشابهة، بل واستحال بها الشعر إلى معادلات رياضية وأشكال هندسية لا تحمل تميزا ولا تفردا[2].

2-2- الأسطورة:

قدم الباحث عدة مفاهيم للأسـطورة، مبينا الهدف من توظيفها وهو تجاوز اللغة العادية لتصبح أغنى وأكثف[3]، فـ «الأسطورة واحدة من تلك الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتدى إليها الشـاعر المعاصر، واسـتعان بها في شـعره، كونها تتكافأ مع تلك الدرجة التي تستوي عليها تجربته من حيث العمل والحيوية، وقد عظم توظيفها في الشعر المعاصر حتى غدت أكثر الظواهر الفنية بروزا»[4].

بعدها شرع الباحث في تحليل بعض الأساطير التي اعتمدها بعض الشعراء الجزائيين في قصائدهم الحرة، من بينها أسطورة جلجامش السومرية التي استخدمها إدريس بوذيبة في قصيدته "أناشيد رؤيوية"، حيث قام باستدعاء المسار القصصي لهذه الأسطورة مستعيرا أحداث الملحمة لتجسـد الواقع الحالي المتردي وحتمية انقلاب الأوضـاع، يقول الشـاعر في هذه القصيدة:

---

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.49-50.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.50-51.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.55-56.

[4]- فتيحة حسين، توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحداثي، مجلة معارف، السنة الثامنة، ع.15، جوان 2014، الجزائر، ص.84.

سيخرج الإنسان –في رعشة الولادة- كمدية

يمزق الحجب

وتبدأ الحياة دورة جديدة

تنفث الأحلام الطويلة

وتنشر الخبر

يا شاعر المدينة

لم تنته المدينة

فما لاحظه الناقد من خلال تحليله أن الناص استخدم في نصه الأفعال الدالة على الحاضر والمستقبل، بينما أحداث الأسطورة جرت في الماضي، ويرى أن هذا الخلط الزمني خلط مقصود لزخم استعاري يؤكد على إمكانية انبثاق الأمل مهما بلغ اليأس[1]، كما حلل الناقد العديد من الأساطير كأسطورة السّندباد التي جعل لها الشعراء عدّة أبعاد، فهو في شعر عثمان لوصيف يجسد التوهم بالقدرة على الانبعاث من جديد، إذ يقول:

أنا سندباد عمري عجائب

وفي كل يوم بمرفئي جزيرة

نثرت على الأمواج حبي ملاحما

وأودعت جسم الأرض نبضي وشهوتي

وخضت مجاهيل البحار ولم أزل

أموت وأحيا في جهنم رغبتي

فهذه السفريات في نظر الباحث كلها تتم داخل الذات، بينما يختصر السندباد عند لخضر فلوس تجربة الترحال، وهو أداة للبكاء على واقع حزين، ويتجسد ذلك في العبارات التي استعملها الشاعر فهو عندما قال:

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.56-57.

لا السندباد إلى العراق مسافر
أبدا، ولا في دربه إيران
كل السّفائن في المراكب قد بكت
وتقاسمتها الرّيح والأشجان
الجرح يمطر في الأضالع لوعة
جرح التمزّق ما له إخوان

كما وظف عقاب بلخير أيضا أسطورة السندباد بطريقة شخصية تجعل من السندباد ناطقا بلسانه فيقول:

شراع بيننا
والبحر يغري بالسفر
كنت والأدمع الملقاة حبّات على وجه الحجر
قسما سوف يكون العمر ملاحا يجوب
الأرض كيف يقطف من كل الزهر
لون عينيك ومن كل عقود الأرض عقدا
ومن الليل قمر
جزر الملح على مشرف هذا الأفق، والمركب طاحت
في البحار الدنيوية

والباحث يرى في استقرائه لهذه السطور الشعرية أن الشاعر هنا إرادة سندبادية فذّة في تجاوز الذات وتحديها، بالرغم من أن العوائق المتجسدة في جزر الملح تحيل دون تحقيق هذا الطموح[1].

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.57-64.

وهذا يؤكد لنا أنّ «الشاعر الجزائري المعاصر في توظيفه لأسطورة (السندباد) قَصَد منها أن تكون معادلا موضوعيا لذاته ولتجربته الشعرية للتعبير عن دلالات رمزية وفق رؤى معينة خاصة بكل شاعر، إلاّ أنّ القصائد السندبادية الجزائرية تتقاطع في نقاط مشتركة تصُبُّ جميعها في التعبير عن المعاناة النفسية والفكرية والإحساس بالاغتراب وعدم الاستقرار، والبحث عن الخلاص وعن الحقيقة من خلال رحلة الهروب من واقع هش متآكل والكشف عن عامل قوي متماسك بأمانه وحريته»[1]، فكل شاعر من الشعراء اختار هذه الشخصية للتعبير عن معاناته التي تختلف باختلاف الشعراء وظروفهم المعيشة.

كما تطرق الناقد لأسطورة العنقاء باعتبارها إحدى الأساطير التي وظفها الشعراء الجزائريون المعاصرون مجسّدة لذلك الطائر الذي ينبعث من رماده، كقول نور الدين درويش:

أَطْلقُ النَّارَ
أَقْرأُ عَلَى جَسَدِي آيَةَ المَوْتِ
واشْفِ غَلِيلكَ يَا سَيِّدِي بالكُحُول
ولكنّني صِرْتُ عَنْقَاءَ أُولدُ مِنْ رَحِمِ المَوْت

فالعنقاء هنا في نظر الباحث جسدت السعي الأزلي نحو الخلود، أما في تحليله لأسطورة العنقاء في قول يوسف وغليسي، الذي يقول:

وأهتف صبرا يا صديقي الهمام
وصبرا أيا آل غيلان رغم اكتحال المدى بالسواد
ستبعث عنقاء أحلامنا من رماد

[1]- زرارقة لوكال، الدلالات الرمزية لتوظيف الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات، الجزائر، ع.20، جوان 2018، ص.25.

أن موت الحلم هو موت للأمل، بينما انبعاثه هو مقاومة للاندثار والتفكك[1]، فـــ«العنقاء لا تحرق نفسها إلاّ إذا شعرت أنّها هرمت واقتربت مــن النّهايــة، فهي عند ذلك تحرق نفسها لينبعث رمادها عنقاء جديدة شابّة، وإذا هرمت هذه العنقاء بعد خمسمائة سنة أخرى تجدد إحراق نفسها وبعثها مرة أخرى، وبذلك تظـــلّ العنقـــاء شابة إلى الأبد»[2]، فالتوظيف الأسـطوري للعنقاء في الشـعر دلالة على التمسـك بالحياة والخلود فيها، والرغبة المسـتمرة في التجدد.

لينتقل الناقد بعدها إلى أسطورة ميدوزا، تلك الأسطورة التي اختلفت الأسطورة والمفكرين عن نشـأتها، فمنهم من ذكر أن الميدوسـا إحدى ثلاث أخوات كلهن مجنحين ولهنّ خصـلات شـعر على هيئة أفاعي، وهذا ما يؤكد عليه أمين سـلامة فيقول: كانت ميدوسـا مخلوقة فضـيعة مرعبة وهي إحدى ثلاث شـقيقات خصـلات شـعرهن من الأفاعي الدائمة الفحيح، ولهن أجنحة ومخالب من البرونز، وأنياب ضخمة بارزة، ونظرت تحوّل كل من ينظر إليهن إلى حجر، ومنهم من ذكر أنّ الربة أثينة عاقبت الميدوسـا بمسـخها، وهو ما يؤكده عبد المعطي الشعراوي بقوله: عشق بوسيدون الفتاة الرائعة الفاتنة ميدوسا، ظل يطاردها إلى أن أدركها في معبة الربة أثينة هنالك نال منها مأربه، فغضـــبت الإلهة أثينة فقد دنس بوســـيدون وميدوســـا معبدها، لذلك قررت الانتقام من ميدوســـا محولة إياها إلى وحش كاسر مخيف إلى جرجونة ذات أجنحة ضخمة، عينان تبعثان ألســـنة من لهب، أســـنان ضخمة، لسـان عريض، حوافر برونزية، رأس ذي حيات قاتلة بدلا من خصـلات الشـعر، كل من تقع عينيه عليها يتحوّل إلى حجر[3]، فقد وظف عاشور فني هذه الأسطورة فقال:

أنت فتنتي عن كل شيء

---

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.64-66.

[2]- تهاني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني "لا تعتذر عمّا فعلت" و"كزهر أو أبعد" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، مج.26، ع.1و2، 2010، ص.169.

[3]- ينظر: مارينا سعد حنس سعد، البعد الفكري والجمالي للأسطورة الإغريقية (الميدوسا والبيجاسوس) وأثرها على الفنون الإغريقية- دراسة وصفية، مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، مصر، مج.4، ع.1، يناير، 2020، ص.149.

كل شيء
ثم أنت تدبرين لتفتنيني عنك...
حين لمستني حولتني حجرا أمام الجميع
وها أنا متدفّق بك...

ليوضح الناقد أن هذه الميدوزا من صنع خيال الشاعر، فهي جميلة فاتنة تغرق متأملها، بخلاف الأسطورة التي تؤكد بشاعة ميدوزا بأسنانها المدببة التي تبثّ الرعب والتقزز، حتى حينما حولته إلى حجر فإنه يعني الافتتان بها، وليس كما تقول الأسطورة بالجماد والموت[1].

كما تعرض الباحث في مؤلفه هذا لأساطير عدة كأدونيس وحيزية وسيزيف ليصل في نهاية حديثه عن الأسطورة إلى أنها أسلوب من التفكير يتلاعب بالواقع، وسؤال يبقى بدون جواب محدد، ولعل هذا ما أسهم في انفتاح النص الحداثي[2]، فالأسطورة بتعدد معانيها وتشعب دلالاتها تجعل من النص فضاء قابلا للقراءة والتحليل يستطيع من خلاله كل قارئ إعطاء دلالة وتأويل للنص.

2-3-سلطة النص القرآني:

اعتمد الأدباء المعاصرون التناص في كتاباتهم –الشعرية خاصة- من أجل تكثيف الدلالة، ذلك لأن التناص يستوجب آليا استحضار النص الأصلي، ولا يوجد نص ينشأ من العدم، وهو ما أكّده الناقد بقوله: «إن التناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي أيا كان نوعه، فليس هناك كلام يبدأ من الصّمت، بل إنّ كل كلام يبدأ –مهما كانت خصوصيته- من كلام قد سبقه»[3]، واعتمادا على ما قاله شرع الناقد في تحليل بعض النصوص الشعرية لشعراء جزائريون تتناص مع سور وآيات قرآنية، فالتناص مع القرآن الكريم كما وضح معناه

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.66-67.

[2]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.70-75.

[3]- عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.79.

الناقد عصـــام وائل: «اســـتدعاء دواله ومدلولاته، والتفاعل معها، وإعادة تحويلها في نص معطى، حتى تغدو جزءا من مكوناته وشـبكته الدلالية والنحوية، فتكتمل حينئذ الدلالة بين النصين ويغدوان نصا واحدا»[1].

ومن بين النماذج التي اختارها الباحث للدراسـة نذكر قصـيدة لخضر- فلوس التي نجد فيها قصة أهل الكهف معروضة عبر هذه القصيدة، كما جاءت مجردة غرضها الديني وملحقة بغرضها الفني، إذ قال فيها:

وساكنو الكهف الحزين نائمون

إلا كلبهم مدّ كفه المبحوحة بالنداء

يا نهرنا المسروق هل تعود؟

يا شموسنا الخضراء

حيث أوضح الدارس أن النداء لم يصدر عن الفتية كما جاء في النص القرآني، بل عن الكلب الذي نطق بلسان حالهم عن هموم عصر الشاعر، ليطرح مفارقة بين الأمس الزاهر والحاضر المتردي، كما يحضر النص القرآني في شعر رشيدة خوارزم من خلال عكس وقائع سورة يوسف:

واستبدّ به العشق

غلّق الأبواب من حولي

وقال:

هيت للفرح المسافر من دون رؤانا

هيت له

فيوسف النص هنا يستجيب للإغراء بخلاف يوسف النبي الذي يستعفف، ورأى الناقد أن الشـعر تجاوز البعد الديني متجاوزا بذلك ثنائية الحلال والحرام إلى رؤية تتخلص

[1]- عصام وائل، في تحليل الخطاب الشعري –دراسات سيميائية، دار التنوير، الجزائر، د.ط، 2010م، ص.ص.91-92.

من الذنب والخطيئة، وتتمحض في رؤية الفعل الإنســـاني من زاوية شـــعورية لا غير هي الفرح، ويتلامس نص يوسف وغليسي أيضا ببعض آيات سورة يوسف:

واحسرة قلبي

كالتي كنت ببيتها

باتت عن نفسي تراودني

واحر فؤاده

فزليخة همت بي وهممت بها

آه لما لم ترني برهانك يا رباه

إذ يظهر للقارئ التماهي بين الشـاعر والنبي ولكن بشـك معاكس، كما اسـتعان نور الدين درويش هو الآخر بشخصية النبي يوسف ليجسد مفهوم البراءة:

وبآخر الأسوار قافلة تبشّر بالعذاب

وبداخل التابوت مأتم

وعيون أمي لا تكف عن السؤال

هذا قميصي قُدّ من دُبر... وتلك صحيفتي

أماه أين جريمتي؟

وأنا المصادر في الحضور والغياب[1].

فقد اختلف توظيف السـورة دوالها ومدلولاتها من شـاعر لآخر فكل شـاعر جعل قصيدته تتناص مع آيات السورة حسب المعنى المراد التعبير عنه.

كما نوه الباحث إلى أن التناص طال حتى مســـميات الأشـــياء فتحولت إلى رموز تعبيرية كقول ناصر لوحيشي:

ناديتُ جرحنا يا أحداقنا سيحي

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.79-84.

في الأرض واسترخي في عمق التباريح
هزي نخيلك تستسلم رياحهم
يساقط الغيث ها قد بشرت ريحي.

فقد قرنت لفظة هزي بالنخلة في سورة مريم، فيستحضر القارئ قوله تعالى: "**هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا**"[1]، لكن الشاعر –والكلام للباحث- ينزل إليه المطر لا التمر، ويقصد من ذلك الخير والبركة[2]، وغيرها من النماذج التي عمد الباحث إلى تحليلها وتتبع مناحي التناص فيها، التي تنم عن سعة اطلاع الناقد بالأعمال الشعرية الجزائرية وتفسير دلالات هذه التناصات، التي تختلف كما أشرنا آلفا باختلاف الموضوع المراد الحديث عنه والأغراض.

فالقرآن الكريم يعد رمزا للقدوة والعظة، والنصوص القرآنية قادرة –بلا شك – على إلهام الشاعر بما تحويه من معان متجددة، فإن استدعاء النصوص القرآنية هو أحد السبل لارتقاء الشعر، فلهذه الاستدعاءات رؤى خاصة تتجانس وتتلاءم وتقوي الموقف الشعري فالنصـــوص الغائبة هي العتبات أو الشـــفرات التي يمكن من خلالها الدخول إلى النص الحاضر، وهو ما يجعل للنص نكهة وجمالية عند المتلقي يربطها بجذور معينة يستمتع خلال

عملية تلمســه لها[3]. وهذا يقودنا إلى القول بأنّ كيفية تعامل الشــاعر مع النصــوص المقدسة ليست بالأمر الهيّن، حيث تحتاج بداءة إلى أصالة المبدع، وفهمه العميق والواعي

[1]- سورة مريم، الآية25.

[2]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.87-88.

[3]- شازاد كريم عثمان ولمياء ياسين حمزة، التناص القرآني في شعر غادة السمان، ص.2. اطلع عليه يوم: 12/01/ 2024.
https://www.alarabiahconferences.org/wp-content/uploads/2018/12/conference_research-223914425-1409650000-798.pdf

للنص المقدس الذي بين يديه، وإلى دقة متناهية في طريقة الإفادة من هذه النصوص لإثراء نصه الإبداعي، والشاعر إنما يستحضر النصوص ويتأثر بها لغاية واحدة وهي تعميق الموقف الشعري وفكرته، ذلك نرى التوظيف ينسجم تماما مع سياق القصيدة وفضائها وأسلوبها وموضوعها، أما الدلالة فتكون –في الغالب- قائمة على تأدية وظيفة تحريك الساكن في زوايا الخيال والذاكرة والفكر، وتسليط الضوء على ما جاء به النص القرآني ومقارنته بما آلت إليه الأمور من مناقضة هذا النص[1].

2-4-التناص الصوفي:

يصف الناقد الكتابة الصوفية بأنها تجربة موت بالدلالة الصوفية للعبارة، موت عن الظاهر الاجتماعي في مختلف مستوياته وعلاقاته من أجل الحياة في الباطن الكوني، من أجل ذلك لابد من تجاوز لغة الظاهر وهدمها، إذ يرى البعد الصوفي حاضرا في ديوان "في مقام البوح" لعبد الله العشي، الذي قول في أولى صفحاته:

أوقفتني في البوح يا مولاتي
قبضتني، بسطتني
طويتني، نشرتني
أخفيتني، أظهرتني
وبحت عن غوامض العبارة

إذ وجد الباحث المعجم الصوفي وارد بقوة في مفردات كـــ: القبض والبسط والطي والنشر، والإخفاء والإظهار، كما تعد الوقفة موقفا صوفيا نجده واسعا عند كل من ابن عربي، والنفري، كما حلل الباحث قول الشاعر أيضا:

مولاي
يا سيدي
وسيد الإشارة

[1]- ينظر: زهور شتوح، تجليات التناص القرآني في قصيدة "ليلة القدر للفرغلي"، مجلة التمكين الاجتماعي، الجزائر، مج3، ع.3، سبتمبر 2021، ص.61.

تجل لي لكي أراني
كي أستعيد صورتي أمامي
كي أفتتح ابتدائي واختتامي
على الأمطار والأشعار
والرّمز والإشارة

وتتشابك هنا عدّة مصطلحات ومعاني صوفية كالقبض والبسط والتجلي، وتتشكل بهذا منظومة اصـطلاحية في عالم الرمز والإشـارة، هذا وقد صرّح الناقد بأنه لمس اللمحة الصوفية عند الشاعر عبد الرزاق كبّة في قصيدة "حالتان لعاشقة واحدة"، بالرغم من أن الكثير من المصـطلحات الصـوفية التي اعتمدها لا تعدو أن تكون إسـقاطات لغوية مفتعلة لأنها لم توظف في فهم عميق[1].

وفي قول عثمان لوصيف:

من شاهد منكم أجراس النشوة
وهي ترفرف مبتهجة حواليّ

يذهب عيساني بلقاسم إلى القول بأن الشاعر هنا آلف بين السمع والبصر- وجعلهما يتبادلان الوظائف، ليؤكد الباحث أن الشاعر الجزائري المعاصر له ما يبرر تأثره بالتصوف، لأنه حاول تجاوز الواقع الجامد إلى عالم أكثر حرية[2]، فقد أدرج الناقد مجموعة كبيرة من الأمثلة وأتبعها بالتحليل والشرح والتعقيب والدراسة.

2-5- العنونة:

1- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.99-102.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.118-119.

إن دراسة العنوان من المواضيع الهامة التي ركز عليها المنهج السيميائي باعتبار العنوان بوّابة للولوج إلى عالم النص، فهو اختزال لمضمون النص، يستطيع أن يرشد القارئ إلى مضمون النص كما يمكنه أن يكون غامضا فيضلله.

اختار الناقد الولوج إلى هذا الشق النقدي عبر ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي لأنه يعتبر هذا الأخير يتمتع بوعي نقدي متبصر- جعل تجربته الشعرية عميقة ومتبصرة، كما درس هذا الديوان بالتوازي مع ديوان "لعينيك هذا الفيض" لـ"عثمان لوصيف" هذا الديوان الذي فضل صاحبه تقسيمه إلى مقطوعات شعرية بدلا من عنونة قصائده، وليس حذف العنوان –والكلام للناقد- إلا وسيلة لتشويق القارئ، وغيابه هو إحدى وظائف وجوده، وارتأى بلقاسم دراستهما مزاوجة لأنهما يتقاطعان مع الأجواء الصوفية، منطلقا من تحليل عنوان الديوانين فقد بحث في المعاجم العربية عن معنى كلمة فيض ليكتشف في الأخير أن صياغة العنوان توحي بأنه إهداء لمخاطبة أنثى هي القصيدة، فهو يهدي هذه القصائد للقصيدة التي منتحه شهرة وهوية، وهو ما أكده الشاعر باستخدامه للفظة "فيض" في أكثر من قصيدة، بينما عنوان ديوان "مقام البوح" فتطغى عليه الصبغة الصوفية، فالبوح عادة ما يرد بعد الكتمان لكونه سرا لا نريد أحد أن يطّلع عليه[1]، فقد صرّحت الباحثة "نادية شقروش" أن «مقام البوح متاهة نصية/ أحبولة/ فخ ينصبه الشاعر للقارئ فيوهمه أن القضية سهلة، لدرجة أنّك أول ما تقرأ الديوان تظن نفسك أمسكت المعنى، فيتراءى لك الشاعر وكأنّه غارق في الرومانسية أو الصوفية يناجي امرأة مجهولة»[2]، وهذه ميزة الشعر الصوفي فهو «يحدث إشكالا على مستوى الوعي لأنّه يعي اللغة والدلالة، ويعجز عن قبض محتوى الشعر الصوفي بقدر ما يعجز عن معايشته، على الرغم من نسقية صوره وانبنائها، فاللغة

1- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.124-127.

2- شادية شقروش سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي تبسي، تبسة، الجزائر، ص.273.

الصوفية لغة موحية لـــمّاحة، منطلقة أبدا باتجاه متجدد محتمل الدلالات... فهي لغة كشفية فوق الحواس لا تدرك إلا بعين القلب، بالذوق محل القلب، والتقلب الدائم والتجدد، لغة حبلى بالتضـمينات التي تعبر من قيم ذاتية»[1]، والمتلقي يجد نفسـه يقبع بين سـيل هال من المعاني والدلالات التي تكشفها هذه النصوص الصوفية، وبالتالي يصعب عليه القبض على مدلول واحد، فتتعدد الدلالات وتتشعب التأويلات.

ثمّ شرع بعدها باســـتقراء عناوين قصـــائد ديوان مقام البوح ورصـــد العلاقة بين العناوين والمتن مقيما مقارنة في كل عنوان بين قصـائد الشـاعرين التي تشـترك وتتشـابه في المضمون، مفتتحا تحليله بعنوان قصيدة "أول البوح" التي يقول فيها:

أرى ما أرى

لست أقوى على وصفه:

امرأة من سراب

ترش العطور على سنواتي

عندما قام الناقد بتحليل العنوان وجد أن الشـاعر هنا يقصـد بالمرأة القصـيدة لأنها تلعب نفس الوظيفة الخالدة التي تقوم بها المرأة، مشـــيرا إلى أن توجهه القرائي هذا ليس إلا مجرد تأويل قد يصيب فيه ويخطأ، لأنّ القول الشعري متلبس بالرؤية الصوفية، والتي أشرنا آنفا أنه يصـعب فيها القبض على مدلول واحد محدد[2]، فالعنوان –والكلام لنادية شـقروش- بثّه الناص كلغم دلالي بالرغم من اشـتقاقه من العنوان الرئيسي- لأنّ صـاحبه لم يبح ولم يخبر بأي شيء، بل وضـع أمام القارئ مجموعة من الأســئلة حول قواعد صـياغة هذا العنوان، فالبوح يكون عادة من الرجل وليس من المرأة لكن في هذه القصـــيدة يحدث العكس [قبضـتني بسـطتني/ طويتني نشرـتني/ أخفيتني أظهرتني... وبحت عن غوامض العبارة]، وهو بوح يجعل القصـــيدة منافية للأخلاق من منظور أخلاقي ديني هو "العفّة" لتحوّل

---

[1]- لبوخ بوجملين وكليبي سليمة، التعالق اللغوي في مقام البوح لعبد الله العشي، مجلة الأثر، ع.7، ماي 2008، ورقلة، الجزائر، ص.27.

[2]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.128-129.

العنوان إلى سر فيصبح العنوان مضللا لا مرشدا[1]. يدخل القارئ في سلسلة لامتناهية من الدلالات والتأويلات.

وقصـــيدة "تجاوب" هي الأخرى يبدو فيها العشيـــ يخاطب امرأة وأي امرأة؛ امرأة فاتنة تملأ الذات بوجودها وتخضرّـــ الدنيا بوجودها، امرأة حوّلت الحياة إلى بهجة، الأنثى القصـــيد التي حولت عمر الشـــاعر إلى واحة بعد ما كان صحراء قاحلة مقفرة، ونجد عثمان لوصيف هو الآخر يخاطب القصيدة عبر امرأة فيقول[2]:

أنت الآن
حبلى بالمعجزات
ممتلئة أمجادا وأساطير
يداك...
حنان الطبيعة في أوجّ صبوتها

فقد ذكر الشاعر المرأة في عدّة مواضع مرة بوصفها الحبيبة ومرة متجاوزاً ذلك لماهية الأمّ والعالقة بها، وثالثة متعلقة بالذات الإلهية المقدســة[3]. فالخطاب الصــوفي «اســتقى من جمال المرأة والتغني به صورا وإيحاءات ألقت بظلالها على القصيدة الصوفية وأصبحت أبرز سماتها، حتى شكّلت المرأة في الشعر الصوفي رمزا متواتر الحضور في القصائد أثناء التعبير عن الحب الإلهي»[4]، فالمرأة إذا حســب هذا الكلام هي الموضــوع الأســاس في كتابات الشــاعرين –باعتبارهما شــاعرين صــوفيين- حتى وإن اختلفت مدلولاتها لأنها في كل مرّة تحمل مدلولا معيّنا، فالمرأة في الخطاب الصــوفي «تظهر في صــور متعددة تختلف باختلاف

---

[1]- ينظر: شادية شقروش سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، ص.ص.274-275.

[2]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.129-130.

[3]- ينظر: فريدة بعيرة، رمز المرأة في ديوان "ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف وتجليات النسق المضمر –مقاربة سيميوتأويلية-، مجلة أوراق، مج.1، ع.02، سبتمبر 2019ـ، باتنة، الجزائر، ص.113.

[4]- خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل –قراءة نقدية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، مخطوط ماجستير، جامعة 8 ماي 1945، 2015/2014م، قالمة، الجزائر، ص.114.

التجربة الصوفيّة التي يعيشها الشاعر من قصيدة إلى أخرى ومن مقطع إلى آخر»[1]، فتصبح المرأة أو الأنثى رمزا مكثفا يحمل في طياته العديد من المدلولات، التي يستنتجها القارئ من خلال تعمقه في أغوار النص وكشف مكنوناته وربط مضمون النص بالعنوان.

إلا أنّ عند العشي دوما يستعمل رمز المرأة ليدل به في غالب الأحيان على القصيدة، ومن ذلك قوله:

يأتيني صوتك يا مولاتي...
رقراقا من نبع الغابات
يحملني فوق الأكوان
وحين تلبّسني وتملّكني
قلت أحدّثه
لكنّي يا عجبا...
ها أنا ذا أتحدّثه

والناقد عقب على قول الناص بأنّه تصريح لا تلميح، والدليل على ذلك هو تحوّل الشاعر من مخاطبة القصيدة إلى مخاطبة الشعر:

هل أحلم أن تتوحد ذاتك...
في ذاتي
لتضيف إلى عمري...
أعمارا

وما عنوان قصيدة "احتفال الأبجدية" إلا انعكاس لفرحة الشاعر بولادة القصيدة، وفي قصيدة "بهجة" يشكو العشي يشكو جدب اللغة ليحدث ما كان يخشاه الشاعر، فقد انقطع عنه الشعر:

آه... يا مر الغياب
كيف صيّرت اخضرار الروح

[1]- المرجع نفسه، ص.116.

عمرا يابسا
ليعود إليه مرّة أخرى:
ويعود الصحو والمحو
يعود الكشف والإخفاء
وتدور الأرض من حولي[1]

فقد أوضحت الباحثة شادية شقروش أن الشاعر في "احتفال الأبجدية" أجهد نفسه في اختيار الكلمات والحروف لتحتفل الأبجدية بفوزها على الشـــاعر وإغوائها له، فتبوح القصيدة بالحرائق "حرائق الفتون" فتتشكل القصيدة التي يبث الناص من خلالها عذاباته فيبدأ البوح ويتدفق الوحي الشعري[2] الذي يجعل الشاعر يسترسل في نقل أحاسيسه والبوح بما يريده من خلال الأبجدية التي يكتب بها قصائده.

فرحته هذه بعودة الشعر يراها الباحث تحاكي فرحة عثمان لوصيف عندما تقبل إليه القصيدة:

ها... أنت قادمة
في هودج من الأنوار
وعليك ظلل من الغمائم...

بالرغم من أنّ إقبالها أتى بعد مخاض عســـير فهي تتمنع كامرأة جميلة لا تمنح نفســـها بسهولة:

نسجتُ في خلدي ألف حيلة وحيلة
لأستفز هذه الإلهة الصموت الجليلة
علّها تشفي غليلي
بيد أنها بقيتْ
طول المساء المطير
تحدّق في بعينين شبقتين

---

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.134-140.

[2]- ينظر: شادية شقروش سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، ص.ص.278-279.

ولم تنبس ببنت شفة[1]

وقد اختتم الناقد دراسته للعنونة بدراسة عنوان آخر من قصائد ديوان "مقام البوح" وهو "لن أسميه" لتتأكد لديه نيّة الشـــاعر في عدم البوح، ويترك القارئ باب التخمين والتأويل مفتوحا على مصرــاعيه، وقصــيدة "مديح الاسم" تجعل المعنى سرا أبديا لن يطلع عليه أحد سواه:

سأسمّيه... ولكن...
سوف لن يسمعه...
أحد مني سواك
فاسمعيه:
... ...

ليســتنتج الناقد في الأخير أن تجربة الشـاعر والصـوفي تتوحد في رحلتهما لاسـتبطان الذات فكلاهما يمتنع عن البوح[2].

2-6- حدود الانفتاح:

يشـــير الناقد في البدء إلى أن النص قد يقدمه صـــاحبه واضح المعنى لا يحتاج من القارئ بذل أي جهد لفهمه، كما يُقدَّم في شكل تعابير غامضة مبهمة تحتاج إلى تأويل وإعمال للفكر، فالغموض لازم الشـــعر الحداثي لأنه يوظف لغة خيالية بديلة للغة العقل والمنطق والسـهولة، كما وضّح أيضـا الفرق بين الإبهام والغموض، إذ يتعلق الإبهام ببنية الجمل وتركيبها النحوي إذا فُهمت وظيفة الكلمات النحوية اتّضـــح المعنى، وهذا معناه أن الإبهام يرتبط بالبنى السطحية، بينما الغموض يتعلق بالبنى العميقة، وللتفصيل أكثر قام با ستحضار قول عبد الرزاق بوكبة:

يدي وهي ترقص في
أعين العائدات من العين/ عيني
التشهّد/ كل الذي ورث القلب

1- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.141.

2- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.144-145.

من فرحة العاشقين/ التشكّل في
النجمة الراعبة
سهري/ شبق الغمزات/ دمي
دمعتي/ سورة الفتح/ تفاحة البدء
ماء التجلي/ تعاويذ بوذا/ مزامير لوركا
صهيل الحسين

ومن خلال استقرائه للقصيدة اتضح لدى الناقد أنه لا توجد روابط مشتركة بين كلمات القصيدة ما يجعل المعنى في حالة من التوتر والإلغاز يضع القارئ أمام جملة من الرموز والتعقيدات والضبابية، فيتحول تأويل النص إلى ضرب من البحث داخل طلاسم وألغاز لغوية لا حلّ لها، ومن عبد الرزاق بوكبة ينتقل الباحث إلى الطيب لسلوس في مجموعته الشعرية "هيروغليفيا" التي يحمل عنوانها انغلاق المعنى وتعتيمه، ومما جاء في هذه المجموعة الشعرية قوله:

سوف غدا هناك
يحفر قبره في قطعة الحلوى
لشتاء عدمي
يخبئ كتيمة
ذلك الجهل المنذور
لحفر المدار
يصلح قبرا رائعا يبدع الميتات

فالشاعر حسب اعتقاده في محاولته لتحقيق الاختلاف أوغل في الضبابية، هذه الأخيرة حالت بين نجاح عمله الشعري وبين تفاعل جمهور المتلقين[1]، فهذه الضبابية والغموض جعلت من النص مجموعة من الطلاسم والمدلولات لا تربط بينها رابطة وبالتالي فإننا لا نستطيع فك شفراتها وتحديد مدلولاتها.

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.149-152.

فصّل الناقد في قضية الغموض التي رآها نتيجة منطقية لاستبدال منظومة جمالية ولغوية ذات قوانين بأخرى مبنية على تصور بنائي باطني خاص وفردي، ينتج المعنى في غياب تلك القوانين، مما أدى إلى خلق قيم نقدية خلاصتها الثورة والتجاوز للقيم الكلاسيكية القديمة، حيث أصبح تركيب الجملة لا يعني الإفادة بالضرورة ، وإنما مجرّد تجمّع لمفردات ذات علاقات حرّة دلاليا مع مفردات بقية الجمل، يحكم جميعها بنية أضحت هي السياق، وهذا – في نظره- تخريب واضح لعلاقات لغوية متعارف عليها لإعادة ترتيبها من جديد، كما رجح الناقد أيضا أن تكون للغموض في الشعر مسوغات نفسية باعتبار أن الإبداع أداة لبسط لمكبوتات المؤلف وعقده عبر كثافة فنية معقّدة، لينتج لنا نصا قابلا للتعدد ومليئا بالفراغات، يثير في القارئ أسئلة لا إجابات لها، وهذه الأسئلة تحرك لديه حيرة وجودية تبحث عن يقين عبر الشك، وتكون مهمة التأويل هنا استدلال ينفتح به النص قادر على إخراج المعنى من اللامعنى، معنى تكون فيه العلاقات أكثر تعقيدا وكثافة، مما يفتح آفاقا إيحائية عبر صيغ جمالية جديدة[1].

بعد ذلك ينتقل الناقد للحديث عن التشبيه في قول عثمان لوصيف:

آسيا... نغم فردوسي النبرة
وشعاع من كاميليا وأكاسيا
آسيا...
جمر وحميّا يمتزجان
نوافير تهتف
وجد يعصف
ومواويل من أرض بلادي

فرغم غياب الأداة إلا أن التشبيه حاضر، وعند قوله:

ذهب حديثك
أم نواف زنجبيل ينسكب
والمبسم الوضاح توت

[1]- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.152-156.

أم عنب

فيستنتج الناقد أن التشابيه تتجاوز حيثيات الواقع الاجتماعي عن طريق الخيال، والتشبيه منغرس في إيديولوجية النص متبادل معه التأثير الجمالي حتى تنفتح حدود الجمل التشبيهية فيما بينها ليتكون سيل تصويري يشعّ بدلالات جديدة، يتميز معه أفق إيحائي صنعه السياق واستثمره التشبيه، والشاعر عندما يقوم بتشكيل عالمه الموضوعي من جديد يُحطِّم علاقاته، فيعيد خلق اللغة بمستويات ترميز عالية، وبهذا نصبح أمام لغة جديدة طوّرت مدلولاتها، فاخترقت الدلالات والسياقات، والعلاقات مما يخلق فراغات بين العناصر المشكلة، ويحيل التأويل إلى مهمة قرائية بامتياز[1]، فمن «يريد فهم الصورة التشبيهية لابد أن يعي مفهوم كلية تحكم هذا التركيب، وتؤسس لكثافة دلالية تزيد من بهاء التشبيه، وقدرته على حمل الشحنات الدلالية، التي تأتي من الجمع بين السمات المشتركة»[2]، فالتشبيه إذن يطرح أمام القارئ مجموعة كبيرة من الدلالات تشترك في سمات معينة، يتوجب عليه الجمع والتوليف بينها حتى يخرج بمدلول معين، والنص الحداثي يعتمد على تجاوز الواقع والخروج عن المألوف والتشبيه تقنية من التقنيات التي تساعد الكاتب في الحياد عن هذا الواقع والإتيان بصور جديدة لم يتم عرضها مسبقا.

-قراءة نقدية في عمل عيساني بلقاسم:

بذل الناقد عيساني بلقاسم جهدا نقديا يُحسب له خاصة وأنّ الكتب في مجال دراسة القصيدة الحرة نادرة، أغلبها مقالات مبثوثة في بعض المجلات، فقد عرض لتحليل العديد من النصوص الشعرية الجزائرية الحرة وفق مختلف آليات وإجراءات المنهج السيميائي.

1- ينظر: عيساني بلقاسم، النّص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص.ص.157-163.

2- لخذاري سعد، الدرس البلاغي العربي بين السيميائيات وتحليل الخطاب، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط.1، 1438هـ، 2017م، ص.242.

ما يؤخذ على الناقد عشوائيته في اختيار الشعراء وانتقاء المقاطع الشعرية مما جعله عمله غير منظم، وكذلك لم تأخذ هذه المقاطع نصيبا وافرا من الدراسة والتحليل فنراه مرة يحلل مقطعا شعريا وفي الكثير من المرات يمر على بعض المقاطع مرورا الكرام، فيحللها تحليلا مقتضبا بالرغم من أنها تحمل الكثير من الدلالات وتقبل العديد من التأويلات.

وتغيب في عمل الباحث العديد من إجراءات المنهج السيميائي كالمربع السيميائي الذي لا نجد له أي إشارة ولا أثر في متن الكتاب.

إلا أن هذه الانتقادات لا تنقص من قيمة هذه القطعة النقدية التي تضاف إلى المدونة النقدية الجزائرية المعاصرة في مجال الدراسات الشعرية.

3- قراءة سيميائية في قصيدة "لا ترحلي... يا أمي الصغيرة" للشاعر عبد القادر عميش:

جاءت هذه الدراسة على شكل مقال كتبته ليلى مهدان ونشر في مجلة إشكالات في اللغة والأدب، حاولت في جانبه النظري تقريب مفهوم السيميائية إلى القارئ، لتنتقل بعدها إلى آليات المقاربة السيميائية وتطبقها على نص عبد القادر عميش.

تنطلق الباحثة من دراستها للعنوان، مفككة وحداته إلى دلالات متعددة، وهي في مجملها دلالات توحي إلى حسرة وألم نشأ عن رحيل شخص عزيز، وأثناء استقرائها لبنية العنوان وجدته يتشكّل من ثلاث وحدات ألسنية، مع أداتي نفي ونداء حملت في معناها الظاهري المفارقة والرحيل، قد يكون هذا الرحيل رحيلا جسديا أو مكانيا من مكان إلى آخر أو موتا وفناءً، ويظهر الشاعر أنه غير مستوعب لهذا الرحيل، تحتل لفظة الأم في هذه الوحدات محورا يستقطب موضع الاهتمام من قبل الشاعر، كما أجرت الباحثة عملية إحصائية عن الوحدات اللغوية المتكررة في النص فألفت لفظة الأم تتكرر 14 مرة، بينما تكررت لفظة رحيل 16 مرة، لتنشأ صراع ثنائية ضدية بين حضور الأم ورحيلها[1]،

بعد ذلك قامت الباحثة برصد عدد الوحدات الألسنية في جدول ما بين أفعال وأسماء، حيث وجدت من بين 614 وحدة 453 اسما بنسبة 73.77%، و 161 فعلا بنسبة 26.22%، ثم أنشأت جدولا صنّفت فيه الأفعال حسب زمنها، فلاحظت طغيان

[1]- ينظر: ليلى مهدان، قراءة سيميائية في قصيدة لا ترحلي... يا أمي الصغيرة لعبد القادر عميش، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج.10، ع.2، 2021، الجزائر، ص.493-497.

أفعال الزمن الحاضر بنسبة بلغت 57.14%، ثم تليها الأفعال الماضية بنسبة أقل، بينما تأتي أفعال الأمر في المرتبة الأخيرة بنسبة 18.63%، وهذا ما جعل القصيدة عالما حيّا يتميز بالسيرورة والحركية، خاصة وأن الشاعر كان يصف هذه المرأة التي تعلق بها، المرأة التي تمثل أمه تارة، وتمثل الزوجة الصالحة تارة أخرى[1].

لتلج الباحثة إلى الغوص في خبايا المعجم الشعري ودلالاته، فقد شكل المعجم الشعري رمزين للمرأة الأول هو المرأة المثال؛ واستعمل في وصفها عناصر الطبيعة فاستعمل في خطابه الملفوظات التالية: "يا نجما، أغنية منتصف الليل، ليالي العصف، نصبي نخيلك، مدي ظلك، شمسي-، نهرا، سمائي المرصعة باللآلئ..."، أما الرمز الثاني فهو المرأة الأنوثة؛ فقد تعددت صور المرأة لدى الناص فاعتبرها أمه بعد وفاة والدته، وهو ما تدل عليه عبارة "أمي الصغيرة" لأنها عوضته بعطفها وحنانها عن أمه، حيث خاطبها بالعبارات الآتية: "كوني شمسي، كوني أنت، كوني كونك أنثى لأكتشف فيك وجه أمي القديم، أمنحك ما تبقى من وشم أمي"، ومن خلال تعبيره يتضح بشكل جلي دور المرأة التي دوما ما تكون حاضرة في جميع الميادين، فهي الأم والزوجة والأخت، والمناضلة، وهي رمز العفاف والحياء فيقول لها[2]:

كوني كما أراك بعين الغيب... سحابة حبلى...
هذا آخر ما قالته أرض الله
كوني راكعة ساجدة متبتلة
لأمنح كفي لفراشات الجسد الآخر

ثم انبرت الباحثة لتحليل القصيدة فرصدت مواطن التشاكل في النص الشعري، فقد تشاكلت عينيك ونبضي ويديك في مقوم الحواس، وتماثلت ينابيعي وسحابة وشمس في مقوم الطبيعة، والنخيل والرمل في مقوم البيئة الصحراوية... وغيرها من الكلمات التي تتشاكل في الدلالة على نفس الانتماء، مؤكدة دور هذه التشاكلات في انسجام وحدات النص ودلالاته[3].

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.498-499.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.498-499.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.502-503.

قراءة نقدية في عمل الباحثة:

مما لا شك فيه أن تحليل النصوص الشعرية ليس بالعملية السهلة، خاصة وأن النص الشـــعري المعاصر يحتمل الكثير من الدلالات والتأويلات، ويفتح الكثير من الآفاق للنقد والتحليل والاســـتقراء، فقد طبقت الباحثة ليلى مهدان بعض إجراءات المنهج الســـيميائي على هذه القصـــيدة الحرة، فبدأت بالعنوان الذي يعد أول باب يعبر من خلاله القارئ إلى النص، ونظرا لتأثيراته في القراء فإننا نجد الأدباء والمبدعين يتفننون في صياغته لأجل حصد أكبر عدد من القراء، فالشـــاعر كان قد تعلق بهذه المرأة تعلقا جعله يعتبرها أمه ويخاف من رحيلها وفقدانها، نظرا لمكانتها الكبيرة التي تحتلها عنده، وهو ما أقرته الباحثة في تحليلها.

ويحسب أيضا للباحثة الدراسة الإحصائية التي قامت بها للأفعال وأزمنتها لأن الزمن علامة سيميائية، قد يصل من خلالها القارئ إلى العديد من الدلالات، فقد اكتفت الباحثة بالإبانة عن دلالة الأفعال المضـارعة باعتبارها أكثر ترددا في القصـيد حينما أشـارت إلى أنها تحيل إلى الاستمرارية والحركية، بينما أغفلت الأفعال الماضية وأفعال الأمر، فالأفعال الماضية التي وردت في هذا الخطاب أغلبها يدل على الألم والحزن وهو ما تعبر عنه الأفعال الآتية: طيرتني، ضـيعتني، ضـيعت، هدني، أقعدني، أوقدني، انتظرت، أرهقها... فهذه أفعال تعبر عن الضـياع تدل على أن الشـاعر كان ضـائعا في الماضي وعانى من الضـياع، لولا أن هذه المرأة التي كانت بمثابة الأم الصـغيرة انتشـلته من ضـياعه لذلك يريد العيش معها في زمن الحاضر ويرفض أن يعود لماضيه الأليم، كما تحمل أفعال الأمر عدة معان قد تساهم في تغيير دلالات النص، إذ يلاحظ تكرار الفعل كوني، فتكراره في القصـيد يشـير إلى إلحاح الناظم من مخاطبه "المرأة" على أن تتغير، لأنه يقدسـها ويعتبرها المرأة المثالية فهي النجم والشـمس والنهر... فتغيرها للأحسن حتمية لتغيره هو أيضا لأنه مرتبط ومتعلق بها.

وعند تحليل الباحثة للمعجم الشـعري اقتصرـت فقط على المرأة باعتبارها موضـوع ومحور القصـــيد، وفي تحليل النص وفق آليات التشـــاكل اكتفت الباحثة برصـــد بعض التشـاكلات دون تفسـير دلالات هذه المقومات التي رصـدتها مكتفية بالإشـارة إلى أن هذه التشاكلات ساهمت في انسجام وحدات النّص.

إلا أنّ هذه الملاحظات لا تنقص من المجهود الذي قدمته الباحثة ليلى مهدان خاصة مع زئبقية القصـــيدة المعاصرة التي تجعل القارئ يحتار في تفســـير دلالاتها، كما تختلف التفسيرات والتأويلات والدلالات باختلاف القراء.

4- القدس في الشعر الجزائري المعاصر مقاربة سيميائية لنماذج شعرية لسميحة خليفي:

تحتل القدس مكانة دينية وتاريخية واجتماعية للإنســـان العربي عموما والجزائري على وجه الخصـوص نظرا لارتباطها بالقضـية الفلسـطينة، لذلك فقد اتخذها الشـعراء الجزائريون كموضـوع مسـتقل في نصـوصـهم الشـعرية، وقد يعود السـبب في اهتمامهم بها هو ارتباطهم الوثيق بفلســطين بلد الأنبياء ومهد الديانات، فكل الجزائريون اجتمعوا على حب فلســطين، واعتبروها بلدهم الثاني، فدافعوا عنها وتبنوا قضيتها.

وهو ما أكدته الباحثة في مقالها الذي اختارت فيه ثلاث قصـــائد قامت بتحليلها ســـيميائيا وهي على التوالي: قصـــيدة "حجة الله" لمحمد براح، و"إليك... يا قدس" لنذير بوصـبع، و"مناجاة لأبي تمام" لمحمد بن رقطان، في البدء أشـارت الباحثة إلى قضـية القدس في الشعر الجزائري المعاصر، وكيف أصبحت في مرحلة التسعينات بمثابة الوحدة الصغرى المكوّنة للوجود، لتشـرـــع بعدها في تحليل الأعمال الشـــعرية[1]، وفق مختلف آليات المنهج الســـيميائي، وســـنعرض فيما يأتي الطريقة التي اعتمدتها الباحثة في مقاربتها لقصـــيدتي نذير بوصبع ومحمد بن رقطان باعتبارهما ينتميان إلى القصيدة الحرة.

بدأت الباحثة بتحليل قول نذير بوصبع:

نفسي الفداء... وهذي الأرض أجمعها

تبايع القدس... والصحراء من دوني

إذ ترى أن الدال "نفسي ــ" يختزل ويلتحم في علامة "الفداء" باعتبارها علامة بلغت شمولية تجتمع فها الجوارح لتبايع القدس عبر ثنائية (الظاهر/الباطن) الأول يوحي بتوحد الجزائريين على كلمة واحدة، وهي البيعة هذه الإشارة اللغوية التي تدل على الولاء والمناصرة للطرف الثاني ســـلبا أو إيجابا، وربطتها الناقدة بالمقولة الشـــهيرة للهواري بومدين "نحن مع

[1]- ينظر: سميحة خليفي، القدس في الشعر الجزائري المعاصر- مقاربة سيميائية لنماذج شعرية، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، الجزائر، ع.12، ديسمبر، 2015، ص.ص.92-93.

فلســـطين ظالمة أو مظلومة"، بينما ربطت الباطن المتمثل في علامة (الصـــحراء) بالثروات كالبترول الذي يعتبر أساس الاقتصاد الجزائري، وهو حسب رأيها إشارة إلى أن الجانب المادي هو الآخر كان طرفا في المبايعة إلى جانب الطرف الروحي (من دوني) ما جعل العلامة (البيعة) تعوم كدال حر، يعتمد على القراءة التخييلية[1]. ويقبل العديد من التأويلات فالمبايعة إشارة تختزل الكثير من المدلولات عند ربطها بسياقها النصي.

لتنتقل بعدها إلى تحليل قوله:

وحدي على شرف البترول محترقا
وأمتي ثملت في كأس تشرين
في يوم ذكراك أنفاسي أوزعها
على الضحايا وفي حلم الملايين

وهو هنا يتحدث عن حادثة تشريـــين (أكتوبر) المؤلمة، حيث ترى الباحثة أنه غابت في النص المدلولات، وترك الدور للمتلقي في اســتحضارها، فالدال تشرين يســتجلب إلى النص المرارة القاتلة لأجســـاد وأرواح الضـــحايا وأحلامهم الكبيرة التي غدت بقايا ذكريات حزينة، وهو ما تجســـده ثنائيتي (الواقع/الحلم)، (الاحتلال/ التحرر)، مثلت فيه القدس جزء من الحلم الذي أصيب بالقطيعة بين واقع مرير وحلم متبخر، ورأت أيضا أن الشاعر جعل من النداء مطرقة يطرق بها باب القدس لينبه إلى حالة الوهن التي وصلت إليها الجموع العربية:

يا قدس هنا وقال الله لا تهنوا
وأذن العصر يعلي خسّة الهون

وقد اســـتحضرـــت الباحثة ثلاث آيات قرآنية لتبين الدلالة التي تحملها كلمة الهوان كقوله تعالى في ســـورة آل عمران: ﴿ولا تهنوا ولا تحزنوا وأنتم الأعلون إن كنتم مؤمنين﴾ [الآية139] وفي سورة النساء: ﴿ولا تهنوا في ابتغاء القوم﴾ [الآية104] وفي سورة محمد: ﴿فلا تهنوا وتدعوا إلى الســـلم وأنتم الأعلون والله معكم﴾ [الآية33]، فقد وظفت في الخطاب القرآني بمعنى الضعف، وتكرارها في النص (هنا، تهنوا، الهون) ليس –في نظرها-

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص.98.

إلا إشارة إلى محاولة تجديد الجراح والأوجاع، ومن جهة أخرى ترى أن الاقتباس من القرآن الكريم هو محاولة لاسترجاع الهمة العربية الإسلامية[1]، وهو تحليل منطقي فإذا هانت الأمة الإسلامية وضعفت فستهون القدس وفلسطين بكل تأكيد وهو حال لا يرضى به أي عربي ومسلم، لأن القدس مرتبطة بكل هؤلاء، وهي أمانة لديهم علينا أن نقوى حتى نتمكن من الدفاع عنها وتحريرها.

ويتفجر النص إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهاية، تأخذ فيه العلامة (القدس) من الفعل "خذي" ركاما من الأشياء المادية والمعنوية (الدم، المواجيد، الغد، الأمل، الخواطر، الحجارة)، التي تتحرك فوق النص وهو ما يسميه بارث بالانتشار "***Dissémination***" لتطلق في الأخير صرخة الأطفال:

خذي دمي ومواجيدي مطهرة
خذي غدي أملا رحب الميادين
خذي الخواطر من قلبي محررة
خذي الحجارة قدّت من براكين
وأطلقي صرخة الأطفال الصاعدة

وهو في نظر الباحثة إدراك عميق بأن أبناء القدس هم من يحررونها بالانتفاضة والفداء:

نحو الفدا... ودعي همس السلاطين
دم الصبايا على الجدران مرتسم
وقادة الغرب تزهو بالنياشين

إذ تشير الباحثة إلى أن هذه الأبيات بنيت على ثنائية (الجهر/الهمس) على المستوى الصوتي والدلالي، يدل فيها (الجهر) على الانتفاضة التي صنعت المعجزات، بينما الهمس يوحي إلى الكلام الخافت الخائف صاحبه، وقد ترى الناص يقصد من ورائه الحكام العرب الجبناء الذين يهتك عرضهم (دم الصبايا على الجدران مرتسم) أمامهم دون أن يحركوا ساكنا، يكتفون بالنظر والمشاهدة، بل أنهم باعوا القدس وقضيتها:

[1]- ينظر: سميحة خليفي، القدس في الشعر الجزائري المعاصر- مقاربة سيميائية لنماذج شعرية، ص.ص.99-100.

أعذرت فاتنتي... لم يبق "معتصم"
عذراء باعوك... في سوق الدهاقين

فالبيت الأول ينبئ عن الشـــعور بالمرارة والفجيعة لأن العلامة تحمل دلالات كلها تسـفر عن حالة مأسـاوية يلعب فيها نائب الفاعل على ثنائية (الحضـور/الغياب) حضـور لقبض ثمن بيع الفاتنة، وغياب عن السـاحة التي تسـاق إليها الفاتنة، وغياب الضـمير العربي يعني غياب المعتصم بالله، لتقف بعدها الباحثة أمام أبيات تتفجر منها القلوب أسى وحسرة عن الحال التي أصبحت عليها هذه المدينة -القدس-:

للشرف المغصوب يضنيني تشكو القلوب... هل الأطلال تسمعها

فاعتبرت الأطلال رمز يحملنا إلى معاجم الألفاظ العربية الجاهلية[1]، أين كان الشـاعر الجاهلي معتادا على «أن يبدأ قصيدته بالوقوف على أطلال الحبيبة باكيا ذكراها مخاطبا دمنة ذلك الطلل واقفا مذهولا من تلك القوة التي قَلَبَتْ ذلك الربع من مكان تَدَبٌ فيه الحياة إلى قَفْر خال إلاّ من بقايا رسم يُشـــير إلى حياة كانت هنا واغتربت فكانوا يذكرون كل ذلك فيذرف منهم العيون تذرافا و تهيم بهم الصـــبابة وترتعش في أعماقهم العواطف وتلتعج في قلوبهم حتى تَبُلَّ مَحَامِلُهُم»[2]، فالأطلال سمة تحمل في ثناياها ومدلولها الكثير من الذكريات التي يكون أغلبها حنين للماضي وشوق إليه، وبكاء وحسرة على تلك الأيام التي لن تعود.

فترى العلامة تسـير في حقل التذكُّر وإعادة الرؤى السـابقة التي طالما أمدتها بالقوة لتحيا في وسط الثعالب، فتتحول إلى العلامة السيميائية (الشرف المغصوب)، فهي حسب اعتقادها وقفة للتساؤل عن الأسباب والخبايا:

فتّشت أرضي وتاريخي وذاكرتي
فما وجدت "بيافا" غصن زيتون

لتتجه الباحثة بعدها إلى البحث عن الإشارات الدينية والتاريخية في نص نذير بوصبع فتجد في قوله:

موتوا بلا ثمن فالوعد منطلق

---

[1]- ينظر: سميحة خليفي، القدس في الشعر الجزائري المعاصر- مقاربة سيميائية لنماذج شعرية، ص.ص.100-102.

[2]- موسى كراد، سيميائية الطلل عند عيسى لحيلح، مجلة جسور المعرفة، الجزار، مج.05، ع.01، مارس 2019، ص.214.

قد عاد عن كفن الأمجاد يحييني
والقدس غالبة... وعد الإله لها
تقدّست آية للنور تحدوني

خطاب موجه لعامة الناس خاصة أولئك الذين يتلاعبون بالقيم الحضارية والدينية، ويتناسون وعد الله، وهو يتناص مع قوله تعالى: ﴿وَقَضَيْنَا إِلَىَ بَنِي إِسْرَائِيلَ فِي الْكِتَابِ لَتُفْسِدُنّ فِي الأَرْضِ مَرّتَيْنِ وَلَتَعْلُنّ عُلُوّاً كَبِيراً ۝ فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُولاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَاداً لّنَا أُوْلِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُواْ خِلاَلَ الدّيَارِ وَكَانَ وَعْداً مّفْعُولاً ۝ ثُمّ رَدَدْنَا لَكُمُ الْكَرّةَ عَلَيْهِمْ وَأَمْدَدْنَاكُم بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَجَعَلْنَاكُمْ أَكْثَرَ نَفِيراً ۝ إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لأَنْفُسِكُمْ وَإِنْ أَسَأْتُمْ فَلَهَا فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الآخرة لِيَسُوءُواْ وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُواْ الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوّلَ مَرّةٍ وَلِيُتَبّرُواْ مَا عَلَوْاْ تَتْبِيراً ۝﴾ [سورة الإسراء/ الآيات: 4-7]، كما تراه يستعير من القداسة القرآنية ليقيم منها تناصا ثقافيا كونه ضمّن خطابه رسالة تستدرج القارئ للبحث عن عناصر الغياب، بالإضافة إلى استعارته أصواتا فاتحا بها دلالات جديدة كقوله:

قالوا طهارة أرضي قلت دونكم
كل الطهارة بين القاف والسين

إذ تشير القاف –حسب قولها- إلى القوة وعصر الانتصارات، بينما تحمل السين مدلول الأسى والحزن الذي أصبحت عليه القدس اليوم، إلا أنها ستبقى طاهرة لن يستطيع المحتلون تدنيسها لأنها في حفظ الله ورعايته، لتؤكد الناقدة في آخر تحليلها مستندة إلى نظرية المحاكاة الكلاسيكية عند "بارت" التي تعد الأدب مرآة عاكسة لما هو في الواقع، والشاعر نسج لنا نصه بناءً على مخزونه التاريخي والديني[1]، وهذا أمر فيه من الصواب ما فيه، لأن الشاعر تحركه تجربته وما يعايشه في حياته إن تأثرت مشاعره فسيسيل حبره ليعبر عن واقعه الذي يعيشه، وما القدس إلا قضية من القضايا التي يعتبرها كل عربي مسلم قضيته والدفاع عنها واجبه.

[1]- ينظر: سميحة خليفي، القدس في الشعر الجزائري المعاصر- مقاربة سيميائية لنماذج شعرية، ص.ص.103-104.

بعدها ننتقل لمقاربتها لقصيدة مناجاة لأبي تمام للشاعر لمحمد بن رقطان ونستكشف من خلالها النهج الذي سارت عليه في تحليلها ونتقصى مدى التشابه أو الاختلاف في تحليلها للقصيدتين.

تبدأ الباحثة تحليلها للقصيدة من خلال طرحها لمجموعة من التساؤلات: ماذا يقصد الشاعر بالمناجاة؟ ولماذا أبو تمام بالتحديد؟ وأين تجسَّد العلامة السيميائية عبر الإشارة التناصية؟ هي أسئلة طرحتها قبل ولوجها للنص، فشرعت أولا في تحليل العنوان معتبرة إياه يحمل تناصا تاريخيا لأنه يذكنا بقصيدة أبي تمام المشهورة التي أشاد فيها بالمعتصم بالله وجيشه عندما فتحوا عمورية، فترى الشاعر بالعنوان يضعنا عبر علامة (مناجاة) بين زمانين، والمناجاة لا تكون إلا ليلا حين يخيم السكون، فيطلق الإنسان مكبوتاته وعواطفه اللتان تعبران عن ضعفه، فالمناجاة هنا –والكلام للباحثة- تضعنا في زمن أسود مظلم، وشخصية أبو تمام تأخذنا إلى الزمن المشرق زمن الانتصارات العربية، فالشاعر يبدو لها من خلال مناجاته يودّ أن يبوح بهم يلازمه بلسان جمعي حين يناجي في الزمن الحاضر شخصية أبو تمام في السؤال عنه أين أنت؟ فهو يقول له بأن الجيش الذي مدحته قد ولى، ولم يبق لا معتصم ولا جيش يغار على شرف ولا على مدينة اغتصب شعبها ودنست طهارتها، ولعلها المدينتان القدس والعراق، لذلك جاء نصه محملا بدلالات الحزن والأسى:

حبيب جيشك ولى أيها الحادي
وجيش روما على أبواب بغداد
والمعتدون على أعراضنا اغتصبوا
أرض السلام وداسوا قبلة الهادي
وفي ثغور صلاح الدين قد نزلوا
معربدين على أجداث أجدادي

والأرجح في نظرها أنه يقصد ذلك اليوم الأسود الذي وطأت فيه أقدام الصهاينة بلد المقدس عندما داس آرييل شارون على التاريخ العربي فكرا وروحا، أين تجول في المسجد الأقصى وداس على أشلاء الشهداء، وهذه البنية السياسية تكشف عن الاستيلاء على

القدس وتدنيس المسجد الأقصى، ثم احتلال العراق، كما ترى أيضا في استحضار الأندلس أمر ذو أبعاد دلالية:

بالأمس باعوا ربوع القدس كاملة
وألحقوها إلى فردوسها الغادي

فهذا تناص راوح فيه الناص بين الماضي والحاضر فكأنه يريد أن يؤكد على مقولة "التاريخ يعيد نفسه" [1]، فالناقدة وفقت إلى حد بعيد في التوفيق بين مناجاة الزمن الماضي مع الزمن الحاضر، وربطت بين العصرين، حيث تمركز تحليلها حول الدال "مناجاة" باعتباره علامة مسؤولة عن فهم النص وإدراك مدلولاته، كما مثلت شخصية أبو تمام محور العملية التأويلية فالشاعر يدعو أبو تمام لينظر إلى الحال التي أضحى عليها العالم العربي من تشتت وضعف، فقد ضاع شرفهم واغتصبت مدنهم ولم يحركوا ساكنا.

قراءة نقدية في عمل الباحثة سميحة خليفي:

يظهر من خلال الجهد المبذول الذي قدمته الباحثة سميحة خليفي في مقاربتها للنصوص الشعرية مطبقة المنهج السيميائي وآلياته عليها، ففقد استعانت بآراء ثلة من الباحثين الغرب كبارت وهلمسلف، بالإضافة إلى آخرين عرب أمثال: أدونيس ومحمد مفتاح، للاستدلال على العديد من التفسيرات والتأويلات التي خرجت بها من استقرائها لهاته النصوص.

إلا أنها لم تعتمد التقسيم العادل في عدد الصفحات التي أفردتها في مقالها لتحليل كل قصيدة، فقد خصصت لاستقراء قصيدة نذير بوصبع 7 صفحات، بينما اكتفت بتحليل قصيدة محمد بن رقطان في 3 صفحات فقط، أي نصف الحجم، وهو إجحاف في حق المؤلف وفي حق القصيدة معا، كما أنها ركزت في قصيدة مناجاة لأبي تمام على سيميائية العنوان، وأهملته في القصيدة التي سبقتها، بالإضافة إلى اقتصار تحليلها على التناص خاصة التناص القرآني.

5- شعر بدر شاكر السياب مقاربة سيميائية لحنان بومالي

[1]- ينظر: سميحة خليفي، القدس في الشعر الجزائري المعاصر- مقاربة سيميائية لنماذج شعرية، ص.ص.104-107.

وهو مقال نشرـــته الباحثة في مجلة اللغة العربية و آدابها، حيث حاولت في ثناياه استقراء شعر بدر شاكر السياب بتقصي جماليات التشاكل والتباين في شعره، وبعد عرضها للصرـــح النظري للمنهج وأبرز اتجاهاته؛ الاتجاه الروسي، الاتجاه الفرنسيـــ، والاتجاه الأمريكي، والاتجاه الإيطالي، وإشكالية تعدد المصطلحات عند رواده الغرب كالسيميولوجيا والســـيميوتيك... لتتجه إلى النقاد العرب الذين وجدتهم يتوزعون إلى ثلاثة اتجاهات؛ فبعضهم يؤثر مصطلح السيميولوجيا، ومنهم من يفضل مصطلح السيميوطيقا، أما الاتجاه الثالث فبحث عن الكلمة التي تؤدي نفس الدلالة اللغوية في التراث العربي، فوقع على السيمياء واشتق منها لفظ السيميائية[1]، فإشكالية تعدد المصطلحات في النقد العربي لها ما يبررها لأن النقاد العرب اختلفوا في تلقي هذا المنهج، فالناقد الذي درســـها عن الاتجاه الفرنسي ليس كمن درسها عند الاتجاه الأمريكي أو الإيطالي، لذلك نجد هذا الاختلاف في تسمية هذا المنهج النقدي.

بعدها تشرـع الباحثة مباشرة في الجانب التطبيقي للدراســة حين قامت باســتنطاق بعض نصوص السياب الشاعر المعاصر الذي فهي ترى أنّ المتلقي يكتشف لقصائده في كل مرة دوالا تتفجر منها مدلولات توسع مسافة التوتر وتزيد في شعريته، وتتوفر أشعاره على جملة من العلامات الســـيميائية يصـــل إليها المتلقي إذا اســـتبطن أعماق هذا الشـــاعر المرهف الحس، فتحدثت عن التشـــاكل منوهة إلى أنّ غريماس هو أول من نقل مفهوم التشـــاكل من ميدان الفيزياء والكيمياء إلى ميدان التحليل الأدبي، وأصـــبح مفهوما إجرائيا لتحليل الخطاب، إذ يخلق التشـــاكل مزجا وتآلفا بين العناصر اللغوية المتنافرة[2]، فتغدو متناسقة إذا ما تعمقنا في مدلولاتها.

وقد استقرأت مجموعة من المقاطع الشعرية للسياب ضمن قصائد مختلفة من أشعاره، فهي تؤكد على وجود مشـاهد الريف الجنوبي من العراق في شـعره، وهو ما يكشـف عن حال الألم والأرق التي يعيشها حين يقول:

---

[1]- ينظر: حنان بومالي، شعر بدر شاكر السياب "مقاربة سيميائية"، مجلة اللغة العربية وآدابها، الجزائر، مج.6، ع.1، رمضان 1439هـ، 20 ماي 2018، ص.ص.338-340.

[2]- ينظر: حنان بومالي، شعر بدر شاكر السياب "مقاربة سيميائية"، ص.341.

بعد غد تعود
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق إنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر

وهذا المقطع الشعري من قصيدته المشهورة أنشودة المطر يصور لنا طفلا يتيما يصحو مؤرقا من نومه ليسأل عن أمه، فيخبره أهله وأقاربه بأنها ستعود حتما، بالرغم من تهامسهم بأنها ماتت ولن تعود، وهذا التهامس –والكلام للباحثة- يصرف الشاعر إلى التوتر والقلق والصراع النفسي– المتزايد مع الزمن انحسارا، إلا لحظات معدودات من التخيل والأمل واللقاء[1]، أمل الطفل كل يوم برؤية أمه الغائبة، وتخيله لذلك اللقاء، الذي سينطفئ بعد مدة حين يدرك هذا اليتيم بأن أمه لن تعود.

وفي موضع آخر تتبدى لها ثنائية (الموت/الحياة) أساسا متينا لشعره، تنبعث من وجدانه إحساسا واقعا يأخذ صورة الاغتراب والوحدة والضياع والألم:

هناك حين يهبط الميت في سكون
يسمر العيون
على شموس تنشر الظلام
هناك يستنيم: في محفة الغصون
شذى إذا تنشقته روح ميت
غفا له، ونام
شعوره القديم واستراح للقتام

فوجدت أن الموت يتمظهر في العالم الخارجي حيث يكون الوصف والإخبار عن الحالات والانفعالات خاضعين لما يكشفه البصر–"سمير العيون" ليتعالق الشعور والإحساس في ذات الشاعر مع العالم الخارجي، ويتحول الموت إلى حياة في المرحلة التي تليه "شذى إذا تنشقته روح ميت غفا"، وكلاهما إحساس عميق في نفسه، ثم يتحول من

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص.342.

جديد إلى فناء يتسرب من أعماقه إلى فضاء العالم وينشر- صداه، وهو صراع نفسي- حاد نجده دوما يتقلب بين الحياة والموت واللقاء والفراق في قصائده وأشعاره؛ أما قصيدة "في السوق القديم" فتراها تنفتح على تركيز شعري يكشف عن حساسية العلاقة التكثيفية بين مقاربات الطبيعة والتشكيل الشعري، صورة النور المنتشر من المصـــابيح تشتغل على إظهار الوجــوه الشاحبات لتنتج نغما يذوب فيه السوق القديم، وتركيبة هذه الصور جاءت مسحوبة موحية بسبب هذه الازدواجية في التخييل، إذ جعل النور الذي يدرك بالبصر- شيئا يلمس باليد يعتصر- (النور تعصره المصابيح) فنقله إلى حاسة اللمس وهو ما يعرف بترا سل الحواس، وجعل المصابيح حزينة، محولا فيها الضوء إلى شحوب، فأخرج النص من حالة الاستخفاء إلى حالة التمظهر والتماهي مع الطبيعة[1]، في مشهد تخييلي تمتزج فيه عناصر الطبيعة لتنتج لنا دوالا مشحونة بالصور الشعرية.

لتعود الباحثة إلى قصيدة "أنشودة المطر" بغية الوقوف من خلال تشاكلاتها المتنافرة على المعنى العام:

وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجواد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول حولها بشر

حيث ترى في حدود التشاكل أن الدوال (وفي العراق جوع/ موسم الحصاد/ حولها بشر/ ليلة الرحيل/ خوف أن نلام) تمتد إلى عمق التاريخ السياسي في العراق، مثلت هذه اللوحات الوصفية في شعر السياب مقدمات مهمة يستهل بها كثيرا من قصائده خاصة مطولاته لا للوصف، فلم يعد هو غاية القصيدة و غرضها الرئيس، بل بات وسيلة فنية يرسم بها أجواء المكان والزمان والأحداث، ممهدا لنفسه الشاعرة لكي تنساب في رسم رؤاه

[1]- ينظر: حنان بومالي، شعر بدر شاكر السياب "مقاربة سيميائية"، ص.ص.342-344.

وتجاربه، فتغلغل في الأعماق ليكشـــف عوالم عجيبة تثير ذهن المتلقي، مما تمخض عنه عدد كبير من القصائد التي يواجه فيها الموت، فترى في قوله:

فما أمشي، ولم أهجرك، أني أعشق الموتا

لأنك منه بعض، أنت ماضي الذي يمض

يعتز بموته الذي ســـيبقى صرخة في كل مكان وفي قلب كل إنســـان يعرف معنى التضحية من أجل الوطن، وهي صورة ظلت تتكرر في العديد من قصائده[1]، وهذا حتما ما نجده في كتاباته الشعرية فالفناء مسلمة من مسلمات الوجود، والاكتمال يكون بعد الموت لا محالة[2]، عندما يموت الإنســـان ويبعث من جديد يعرف جميع الأمور الغيبية التي كان يجهلها ويتســـاءل عنها دوما في حياته، فالموت كان يمثل خلاص الشـــاعر من هذا العالم الظالم الكئيب إلى عالم الخلود.

وفي قصـيدته "الأسـلحة والأطفال" تنطلق الباحثة من تحليلها للعنوان الذي اعتبرته إعلان واضح وصريح عن الواقع المر، فالدال "الأســـلحة" يتجه بفضـــاء التدليل إلى واقع الحرب والدمار والقتل والتشويه، وعالم الأسلحة الذي يجلب للبشرية العذاب وحين يضاف إلى دال " الأطفال " ذي صفات البراءة والسلام الأكثر خصوصية وتفردا في عالم الإنسانية، فإنه يكتســـب دلالات جديدة تخصـــص التوجه نحو حقل معين من حقول الحرب، وهي مفارقة أفرزها الواقع المتردي بسبب تسلط المحتل وسلبه لخيرات البلاد[3]، وهو تباين جلي بين المدلولين فالأسـلحة قد يظنها الأطفال لعبا وأداة للتسـلية بينما هي وسـائل اسـتدمارية تضع حدا لحياتهم وتدمر أوطانهم وتفكك عائلاتهم وتشردهم.

والشاعر عندما يقول:

يا رب ... مادام الفناء

هو غاية الأحياء: فأمر يهلكوا هذا المساء .!

---

[1]- ينظر: حنان بومالي، شعر بدر شاكر السياب "مقاربة سيميائية"، ص.ص.344-346.

[2]- ينظر: ميلود قيدوم، الموت والخلود في شعر السياب، حوليات جامعة قالمة للآداب واللغات، الجزائر، ع.10، جوان 2015، ص.361.

[3]- ينظر: حنان بومالي، شعر بدر شاكر السياب "مقاربة سيميائية"، ص.ص.347-348.

سأموت من ظمأ وجوع
إذا لم يمت - هذا المساء إلى غد – بعض الأنام
فابعث به قبل الظلام!
.....
ما زالت أسمع بالحروب – فأين أين هي الحروب ؟!
أين السنابل والقذائف والضحايا في الدروب.

فإنه –والكلام للباحثة -يتصور أن الحروب ستحل مشكلته،كما يمكن أن تقضي في الوقت نفسه عليه إلى الأبد، لهذا كرر اللفظة مرتين، ويتساءل عنها أين هي ؟؟! وبهذا تشكل اللفظة نقطة ارتكاز أساسية بوصفها دالا على مكان يرتبط بحال الحزن و الاغتراب، وهي صورة ظاهرة تعقب ارتباط الحدث " الموت " بالزمن فحصرها بين "هذا المساء إلى غد "، كما أعطى هذا التكرار صورة الواقع المفروض في رؤية الموت بقيام دولة الاحتلال والخيانة، ولذلك يسود الحزن والألم ويسود الاختناق والضياع، وهيمنة شعور الاكتئاب على نفسية الشاعر جعله قادرا على المزج في البناء التقني للصورة والنظم وصياغة الجمل ودلالاتها، فقد وازن بين المشاهد في قوله:

على جواد الحلم الأشهب
أسريت عبر التلال
أهرب منها، من ذراها الطوال،
من سوقها المكتظ بالبائعين،
من صبحها المتعب
من ليلها النابح والعابرين،
من نورها الغيهب،
من موتها الساري على النهر
يمشي على أمواجه الغافية

حيث تبدأ القصيدة بصورة تشخيصية للحلم حين يحوله إلى جواد أشهب، واختار له اللون "الأشهب " ليرهص أنه حلم مشرق منير منذ البداية، يمتطيه ليسري به عبر

التلال إلى جيكور هروبا من المدينة، ومن سوقها المكتظ بالبائعين ومن ذراها وصبحها المتعب وليلها النابح وفي ذلك احتقار للمدينة وكرهه لها مقابل حبه الجم لمرابع الصبا "جيكور"[1]، فصار نصه الشعري «وثيقة تدين الحياة في المدينة وتجعل منها على الأقل في نظر السياب مبغى ينوء بالعلاقات المرذولة والسلوكيات المشبوهة التي تقع على نفس السياب الإنسان كابوسا مميتا»[2]، فالأشياء التي رآها في المدينة جعلته يمقتها ويحن إلى بلدته ومسقط رأسه جيكور.

قراءة نقدية في عمل الباحثة:

بعد اطلاعنا على عنوان المقال والذي اختارت له كاتبته عنوان: "شعر بدر شاكر السياب مقاربة سيميائية" ومقارنته بما جاء في المتن نجد أن الباحثة اقتصرت فقط على إجراء واحد من إجراءات المنهج وهو التشاكل والتباين، حتى أنها لم تتعمق وتحلل وفقهما المقاطع المختارة للدراسة بصورة مفصلة، فقط اكتشف باستنتاج بعض المدلولات وتحليل سطحي لبعض هذه النصوص التي يستطيع أي قارئ أن يفهمها، فالشعر المعاصر عموما وشعر السياب على وجه الخصوص غزير الدلالات مكثف النسج يحتمل الكثير من التأويلات والتفسيرات ويتناول الكثير من الموضوعات التي تجعل المتلقي يتيه ويستحيل له الخروج بمعنى واضح، فكل ما نقرأ شعره لا نعلم إذا كان يقصد مثلا بالأنثى أمه أم محبوبته أم العراق أم بلدته جيكور، لذلك فكان الأجدر من الباحثة أن تتعمق في تفسير هذه النصوص التي انتقتها للسياب.

إلا أن هذا لا ينكر مجهود الباحثة فقد حاولت في هذه الصفحات القليلة أن تبحث عن مراجع تعتمد عليها في تحليلها لخطاب السياب، مما جعل عملها موثقا وممنهجا.

وخلاصة لما سبق عرضه تبقى القصيدة الحرة تسيل الكثير من الحبر تحدث الكثير من الجدل والإشكال والسبب في ذلك اعتمادها أساسا على الغموض والإبهام، ما يجعل عملية مقاربتها واستكناه مدلولاتها تختلف من ناقد إلى آخر، ومن باحث إلى آخر، ولعل هذا السبب في جعل معانيها مفتوحة، والمنهج السيميائي كغيره من المناهج النقدية المعاصرة

---

[1]- ينظر: حنان بومالي، شعر بدر شاكر السياب "مقاربة سيميائية"، ص.ص.349-350.

2- عبد الرحمن عبد السلام محمود، فلسفة الموت والميلاد "دراسة في شعر السياب"، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2003، ص.ص.94-95.

يؤكد على انفتاح النص وأن النصوص هي عصارة لما سبقها من النصوص وهو ما تفسره نظرية التناص في النقد الأدبي، والنماذج التي عرضـــناها من كتب نقدية ومقالات تبين لنا الاختلاف الواضح في تطبيق آليات المنهج السيميائي على القصيدة المعاصرة، فكل نص يُلزم صاحبه باختيار آليات وترك أخرى.

الخاتمة

خاتـمة:

وفي ختام بحثنا يمكننا أن نعرض لأهم النتائج التي توصّلنا إليها أثناء قراءتنا لهذه الدّراسة؛ والتي يتبيّن لنا من خلالها أنّ المنهج السّيميائي منهج نصاني يهتمّ بدراسة العلامات التي يتضمّنها النّص الأدبي، وقد استطاع نقادنا الجزائريون استيعاب هذا المنهج انطلاقا من ممارساتهم ودراساتهم النظرية والتطبيقية حول السيميائية متأثرين في ذلك بالفكر السيميائي الأوروبي الذي يمثّل هذه النظرية (تأصيلا، وتنظيرا، وتطبيقا) على النّصوص الشعرية والسردية، وقد حقّق نقادنا من خلال احتكاكهم بالثّقافة والفكر الغربي نقلة نوعية في مجال النقد الأدبي عموما والنقد السيميائي(خاصة) مما أدى إلى نشر فكر جديد الهدف منه تطور المعرفة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة.

وقد تبيّن لنا من خلال هذه الدراسة أنّ التجربة النقدية الجزائرية الحديثة والمعاصرة تقوم على جملة من الأسس أذكر منها:

- تأثر نقادنا بالمدارس الغربية خصوصا المدرسة الفرنسية مكّنهم من الغوص في أبجديات المنهج السيميائي وتطبيقها على النصوص العربية.
- ما قام به نقادنا من مقاربات سيميائية سواء في مجال السّرد أو الشعر؛ هي محاولة جادّة لإرساء معالم نظرية سيميائية عربية تسعى إلى تأصيل مفاهيمها وتوضيح مصطلحاتها وتطوير أدواتها الإجرائية.
- لقد أبان الناقد الجزائري عن بصمته في تطبيقه لمفاهيم وإجراءات المنهج السيميائي على النصوص الأدبية وذلك وفق نزعته العربية وفكرته ورؤيته الخاصّة، ولو أنه في بعض الأحيان يخرج عن المألوف ومثالنا على ذلك ما لمسناه في دراسات مرتاض وفيدوح وبوطاجين... فمنهم من تلاعب بمصطلحات المنهج السيميائي كمرتاض وبوطاجين، ومنهم من قام بالخلط المنهجي، وهذا يبدو واضحا في مقاربة مرتاض وفيدوح للخطاب الشعري سيميائيا.
- يُجمِع نقادنا على أنّ القراءة الحداثيّة هي القراءة السّيميائية؛ وذلك لما توفّره من حلول إجرائية من شأنها فك شفرات النّص المضمرة.

- أيضا ما لاحظناه أن النظرية السيميائية لا تزال تخطو خطواتها الأولى منفتحة على جملة من الاتجاهات الأخرى سواء على مستوى المفاهيم أو المصطلحات أو المنهج.
- كما يجب ضبط إشكالية المصطلح السيميائي والتي تعد من بين كبرى الإشكاليات التي أربكت الخطاب العربي السـّيميائي فقد لاحظنا من خلال بحثنا ذلك التضـــارب والاختلاف الحاصل بين كبار النّقاد فيما يتعلّق بالمصطلحات وترجمتها والتوظيفها، وهذا قد يؤثر على المتلقي في الكثير من الأحيان.

كما تبين لنا أن معظم النقاد الجزائريين الذين اشـــتغلوا بالنقد الســـيميائي في مقاربة الخطاب الشـــعري كانوا يعتمدون الخلط المنهجي, و الفوضى المصـــطلحية و الخروج عن أساسيات المنهج السيميائي التي أقر بها رواده الأصليون عند الغرب.

و الســبب في ذلك يعود إلى الصرــاع الفكري و اختلاف الرُؤى, أو ربما كبرياء الناقد الجزائري هو ما يجعله يتحكم في إجراءات و آليات المنهج وفق منظوره الخاص دون الإســتناد أو الاعتماد على غيره من النقاد.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية حفص.

المصادر والمراجع العربية:

1) أبو الطيب عبد الواحد ابن علي اللغوي الحلبي، الأضداد في كلام العرب، المجمع العلمي العربي، ط1، دمشق، سوريا، 1963.

2) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007، ط.65.

3) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط3، الأردن، 2001.

4) أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الأفاق الجديدة، الطبعة الأولى، المغرب، 1993.

5) أحمد يوسف، القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.

6) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، مصر، د.ت، د.ط.

7) بسام قطوس، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، الأردن، 1998.

8) بسام قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة الإسكندرية، ط1، عمان، الأردن، 2001.

9) بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار فجر للطباعة، الجزائر، 2006، ط.1.

10) بن عبد العالي عبد السلام، ميثولوجيا الواقع، دار توبقال، الدار البيضاء، 1999.

11) بن علي خلف الله، النقد السيميائي في الجزائر، من خلال كتاب جماعي موسوم بالنقد العربي القديم في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مطبوعات المركز الجامعي تيسمسيلت، 2015.

12) بن علي خلف الله، النقد السيميائي في الجزائر اتجاهاته وأصوله، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2003.

13) حاتم الصكر، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

14) رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط.2، 2009م.

15) رشيد بن مالك السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

16) رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006

17) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، مكتبة الأدب المغربي، ط1، الجزائر 2000.

18) السعيد بوطاجين السرد والوهم، المرجع، منشورات الاختلاف، ط 1، 2005 الجزائر.

19) السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية)، غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة. منشورات الاختلاف، ودار الهومة، الجزائر، 2000.

20) سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

21) سيزا قاسم، السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

22) شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1985.

23) صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984.

24) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصرة ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002.

25) عبد الجليل مرتاض، التحليل البنيوي للمعنى والسياق، دار هومة، الجزائر، 2010.

26) عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديون المطبوعات الجامعية الجزائر، 1998.

27) عبد الحميد بورايو، التمثيل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

28) عبد الحميد بورايو، القصص الشعبية في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

29) عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

30) عبد الرحمن عبد السلام محمود، فلسفة الموت والميلاد "دراسة في شعر السياب"، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2003.

31) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008.

32) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، ع.232، 1978.

33) عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية، مصر، ط1، 2011.

34) عبد القادر فيدوح، الخطاب الواصف ومؤولاته في الشعر العربي المعاصر، دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط.1، 2022.

35) عبد القادر فيدوح، المضمر ومجازاته في الشعر العربي الجزائري المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 2022.

36) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية وهران، ط1، الجزائر، 1993.

37) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي، ط.6، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

38) عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ط.2، 1993.

39) عبد الله ركيبي، تطور الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

40) عبد الله عادل، التفكيكية سلطة العقل وإرادة الاختلاف، دار الحصاد، دمشق، دار الكلمة، ط.1، دمشق، 2000.

41) عبد المالك مرتاض "نظرية القراءة" (تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003.

42) عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ط1، دار هومة، الجزائر، 2009.

43) عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستويات لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

44) عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجزائرية بن عكنون، الجزائر، 1993.

45) عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

46) عبد المالك مرتاض، أ-ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

47) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري "دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

48) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.

49) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب الشعري بالإجراء المستوياتي لقصيدة –شناشيل ابنة الحلبي- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

50) عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار همة، الجزائر، 2002.

51) عبد المالك مرتاض، مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1996،1.

52) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي"، دار هومة، الجزائر، 1992، ج.2.

53) هيثم الحاج علي، الزمن النوعي واشكالات النوع السردي، بيروت لبنان، ط 1، 2008.

54) وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤى إسلامية وآفاق معرفة متجددة، دمشق، 2007.

55) يوسف وغليسي مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

56) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، 2009.

57) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر بين اللانسونية والالسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر2002.

2-المصادر والمراجع المترجمة:

1) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميئيات والتفكيكية، تر. سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3. 2016

2) آن إينو، تاريخ السيميائية، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الآفاق، 2003.

3) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986.

4) رولان بارت وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة د. عبد الرحمان بوعلي، دار الحوراء، بيروت لبنان، ط1، 2003.

5) فليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة السعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.

6) فولفانج إيزر، فعل القراءة، نظرية الاستجابة الجمالية، تر. عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، سوريا، 2000.

3- الدوريات:

1) أبو بكر بوقرين، تفسير العلامة اللغوية في الدرس السيميائية بين التواصل والدلالة، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة عمار ثلجي (الأغواط)، م6ج.، ع.2، الجزائر، 2022.

2) أحمد سليمان أحمد، الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، ع 183، 1995.

3) أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج.25، ع.3، يناير/مارس 1997.

4) أحمد يوسف، السيميائيات ومرتكزاتها الابستمولوجية، مجلة سيميائيات تصدر عن مختبر السيميائية وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ع2 السنة الثانية خريف 2006.
5) أميرة تمرة وأحمد عراب، تعدد المنهج النقدي في كتابات عبد الملك مرتاض (رؤى وإشكالات)، جسور المعرفة، الجزائر، مج.7، ع.5، ديسمبر، 2021.
6) بربار عيسى، تجربة (رشيد بن مالك) في وضع قاموس (مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص)، مجلة البدر، مج.11، ع7، 2018.
7) بشير محمودي، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، قراءة في قصيدة الحزن لصلاح عبد الصبور، مجلة اتحاد الكتاب العرب، مج.34، ع.404، سوريا، 2004.
8) بكري هاشم، التفكيكية المبادئ والمتركزات، مجلة التعليمية، المركز الجامعي صالحي أحمد النعامة، الجزائر، مج.12، ع.01، 2022.
9) بلقاسم مالكية وناصر بوصوري، مقاربة أسلوبية لمرثية بكر بن حماد التاهرتي، مجلة الباحث، الأغواط، الجزائر، مج.7، ع.2، ماي 2015.
10) بن علي خلف الله ، الممارسة النقدية التاريخية في الجزائية مجلة دراسات المعاصرة، جامعة تيسمسيلت، الجزائر، مج.4، ع.1، 2020.
11) بن علي خلف الله، تطبيقات النقد الاجتماعي في النقد الجزائري، مجلة جسور المعرفة، جامعة الشلف، الجزائر، 2018ع.3.
12) بن علي خلف لله ، الأسلوبية في النقد الجزائري، قراءات تحليلية في المنجز النظري والتطبيقي، حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، م.5، ع.10، فيفري 2018.
13) بناجي ملاح، سيميائية العنوان في النقد الجزائري الحداثي، مجلة الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، م2، ع2، 2003.
14) بوصلاح ياسمين، وعلي ملاحي، انفتاح وانغلاق الخطاب الشعري العربي المعاصر، تميم البرغوثي أنموذجا، مجلة المحترف لعلوم الرياضة والعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر، 2021، مج.8، ع.1.

15) تهاني عبد الفتاح شـــاكر، تجليات أســـطورة البعث في ديواني "لا تعتذر عمّا فعلت" و"كزهر أو أبعد" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، مج.26، ع.1و2، 2010.
16) جميل حمداوي، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، مجلة تمثلات، جامعة الرباط، مج.2، ع.1، المغرب، 2017.
17) حاجي عبد الرزاق، آليات التحليل السيميائي للخطاب الشعري "قصيدة يا دار لمحمد العيد آل خليفة أنموذجا"، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، مارس 2021، مج.13، ع.01.
18) حساين رابح محمد، سيميائية التشاكل والتقابل في القصيدة الجزائرية المعاصرة نماذج مختارة لعاشور فني ويوسف وغليسي، دراسات معاصرة، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، م5، ع2، الجزائر، 2021.
19) حمراس محمد، اللغة الصوفية بين المعجم والتأويل، مجلة الحضارة الإسلامية، جامعة وهرات، م15، ع26، الجزائري، 2015.
20) حمود بن علي، الخلقية الفلسفية للمناهج النقدية الغربية، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، مج.7. ع.7. جامعة ورقلة.
21) حنان بومالي، شعر بدر شاكر السياب "مقاربة سيميائية"، مجلة اللغة العربية وآدابها، الجزائر، مج.6، ع.1، رمضان 1439هـ، 20 ماي 2018.
22) خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الآداب، قسنطينة، الجزائر، ع.4، 1418هـ/1997م.
23) دليلة زغودي، تجربة عبد المالك مرتاض السيميائية بين منهجية النقد وتضييع المنهج أ – ي نموذجا، مجلة إحالات، المركز الجامعي مغنية م1، ع1، الجزائر، 2018.
24) زرارقة لوكال، الدلالات الرمزية لتوظيف الأســـطوري في الشـــعر الجزائري المعاصر، الأكاديمية للدراســات الاجتماعية والإنســانية، قســم الآداب واللغات، الجزائر، ع.20، جوان 2018.

25) زهور شـــتوح، تجليات التناص القرآني في قصـــيدة "ليلة القدر للفرغلي"، مجلة التمكين الاجتماعي، الجزائر، مج3، ع.3، سبتمبر 2021.

26) سعد بولنوار، سيميائية الأصوات في الرواية الجزائرية "رواية غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة نموذجا-مقاربة نقدية، مجلة العلامة، جامعة الأغواط، م1، ع1، الجزائر، 01-01-2016.

27) سعيد عكاشة، جمالية الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، مجلة النص، سيدي بلعباس، الجزائر، ع.3، جانفي 2016.

28) سميحة خليفي، القدس في الشـــعر الجزائري المعاصر- مقاربة ســـيميائية لنماذج شـــعرية، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، الجزائر، ع.12، ديسمبر، 2015.

29) سمير زياني، القراءة السيكولوجية في النقد الجزائري المعاصر من لا وعي المبدع إلى لا وعي النص، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج. 13 ع.1، الجزائر، 2021.

30) شادية شقروش سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح، الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي تبسي، تبسة، الجزائر، 28 ماي 2014، العدد 01.

31) صالح لحلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى غماري، مجلة الأثر، جامعة بسكرة، العدد 17، الجزائر، جانفي 2013.

32) طارق ثابت، عبد المالك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبي، مجلة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الدولي الثالث حول تحليل الخطاب في النقد المعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2007.

33) عائشة حمادو، السيميائية في النقد العربي المعاصر، حول المفهوم وإشكاليات التلقي، مجلة الباحث المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، مج.7، العدد 1 الجزائر، 30-06-2015.

34) عبد الجليل مرتاض، العلامة اللسانية بين الدلالة اللغوية والدلالة الشرعية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تلمسان، مج.2، ع.3، الجزائر، 2003.

35) عبد الحميد بيقة، نظرية القراءة وتلقي النقد الجزائري المعاصر لها، مجلة آفاق علمية المركز الجامعي تمغاست، الجزائر، مج.13، ع.3.

36) عبد الرحمان زورة، إشكالية مصطلح الحيز في الكتابة النقدية عند مرتاض تحليل رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ نموذجا، مجلة مقاليد، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، مج.6، ع.2، 2016.

37) عبد الفتاح يوسف، السيمياء والاستعارة في شعر المعارضات، سيميائيات، مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ع2، 2006.

38) عبد القادر شرشار، قراءة لقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (إنجليزي، فرنسي، عربي) للأستاذ رشيد بن مالك، بمجلة حوث سيميائية، جامعة وهران، الجزائر، م5،ع7، 2010/04/15.

39) عبد الملك بومنجل، قراءة عبد مرتاض الحداثية للنص الشعري العربي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف 02، ع3، م 2، جانفي، 2016.

40) فاطمة موشعال، آليات التحليل النقدي عند عبد الملك مرتاض "قراءة في كتاب بنية الخطاب الشعري"، مجلة المداد، جامعة زيان عشور الجلفة، الجزائر، مج.9، ع.1، جوان 2021.

41) فتيحة حسين، توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحداثي، مجلة معارف، السنة الثامنة، ع.15، جوان 2014، الجزائر.

42) فريدة بعيرة، رمز المرأة في ديوان "ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف وتجليات النسق المضمر –مقاربة سيميوتأويلية-، مجلة أوراق، مج.1، ع.02، سبتمبر 2019ـــ، باتنة، الجزائر، ص.113.

43) فلاح نورة، عمران رشيد، موسيقية الشعر العربي، مجلة دراسات، جامعة طاهري محمد، م5، ع1، الجزائر، 2016.

44) قادة عقاق، إشكالية ترجمة المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، جامعة سيدي بلعباس، م1،ع.2، الجزائر، 2011.

45) قادة عقاق، هاجس التأصيل النقدي لدى عبد المالك مرتاض بين وعي التراث وطموح الحداثة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر،م2، ع1، 2003.

46) قاسم المسعود، نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي سؤال المنهج وأفاق التطبيق، مجلة العلامة، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، مج.1، العدد 03، 2016.
47) كواري مبروك، اللغة الصوفية وانزياح الدلالة، مجلة الآداب واللغات، كلية الآدب واللغات، مجلة جامعة البليدة، الجزائر، مجلد 02، ع05، 2014.
48) لبصير نور الدين، التركيب المنهجي بين إشكالية التنظير وإمكانية التطبيق، جسور المعرفة، الجزائر، ع.10، جوان 2017.
49) لبوخ بوجملين وكليبي سليمة، التعالق اللغوي في مقام البوح لعبد الله العشي، مجلة الأثر، ع.7، ماي 2008، ورقلة، الجزائر، ص.27.
50) لطروش نانية، القراءة السيميائية والتفكيكية لدى عبد المالك مرتاض من خلال دراسته -أين ليلاي-، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، جامعة مستغانم، الجزائر، 2019، العدد4.
51) لواتي ربيعة، سيمولوجيا التواصل-قراءة في علاقة السيميائيات بالأنساق والأنظمة التواصلية، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، جامعة الجزائر، مج.3، الجزائر، جوان 2019.
52) ليلى مهدان، قراءة سيميائية في قصيدة لا ترحلي... يا أمي الصغيرة لعبد القادر عميش، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج.10، ع.2، 2021، الجزائر.
53) مارينا سعد حنس سعد، البعد الفكري والجمالي للأسطورة الإغريقية (الميدوسا والبيجاسوس) وأثرها على الفنون الإغريقية- دراسة وصفية، مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، مصر، مج.4، ع.1، يناير، 2020.
54) محمد بوفلاقة، جهود علماء الجزائر في دراسة الأدب الجزائري القديم "عبد الملك مرتاض أنموذجا"، مجلة الآداب واللغات، مج.24، ع.25، ماي 2015، الجزائر.
55) محمد مداور، المرجعيات النقدية المستعارة عند عبد الحميد بورايو، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة الجزائر مج. 9، ع 2، 2022.

56) مختار ولد غزاوي، المنهج التاريخي في النقد الجزائري الحديث قراءة في كتاب القصة الجزائرية القصير عبد الله ركيبي، مجلة آفاق علمية، جامعة ورقلة، الجزائر، مج. 13، ع.4، 2021.

57) مسعودي بن ساري، إشكالية الهوية في الأدب الجزائري القديم، مجلة مقاليد، ع.4، الجزائر، جوان 2013.

58) مصطفى رقاب، اشتغال الآلية القصدية في العملية التواصلية وأثرها في فهم النص عند القرطاجني، مجلة المدونة، جامعة غرداية، مج.9،ع.1، الجزائر، 2022.

59) موسى كراد، سيميائية الطلل عند عيسى- لحيلح، مجلة جسور المعرفة، الجزار، مج.05، ع.01، مارس 2019.

60) ميلود قيدوم، الموت والخلود في شعر السياب، حوليات جامعة قالمة للآداب واللغات، الجزائر، ع.10، جوان 2015.

61) نانية لطروش، السيميائية-المفهوم والنظرية، أدبيات، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، م1، ع2، الجزائر، 2019.

62) نسرين بن الشيخ، مصطلح التشاكل عند عبد الملك مرتاض من خلال كتبه: "شعرية القصيدة-قصيدة القراءة، نظام الخطاب القرآني، التحليل السيميائي للخطاب الشعري"، مجلة مقاليد، ورقلة، الجزائر، ع.5، ديسمبر، 2012.

63) نسرين بن الشيخ، مفهوم المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري عند مرتاض، (من خلال كتابه : التحليل السيميائي للخطاب الشعري، نظرية القراءة، مجلة المقال، جامعة قاصدي مرياح ورقلة، العدد 7، ماي 2018، الجزائر.

64) هشام مداقين، التأويل في الهيميونطيقا في الخطاب النقدي الجزائري، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة المسيلة، م11، العدد 01، الجزائر 2022.

65) يحيى دعاس، حقول الألفاظ الدينية في شعر مصطفى محمد الغماري "أسرار الغربة وبوح في موسم الأسرار -مدوّنة-"، مجلة أبوليوس، سوق أهراس، الجزائر، ع.7، جوان 2017.

4- الرسائل المخطوطة:

1) أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغات، جامعة الجزائر، 2005، 2006.

2) بلقاق لخضر، إشكالية المنهج في النقد الجزائري المعاصر، مخطوط دكتوراه، جامعة زيان بن عاشور، الجلفة، الجزائر، 2019/2018م.

3) بن علي خلف الله، النقد الجزائري من السياق إلى النسق دراسة وتقويم، مخطوط دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2012/2011م.

4) خولة مقراوي، التشـــكيلات الاســـتعارية وآليات التأويل –قراءة نقدية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشيـ، مخطوط ماجســتير، جامعة 8 ماي 1945، 2015/2014م، قالمة، الجزائر.

5) علي مقدم، تلقي المنهج السيميائي عند عبد الملك مرتاض (مقاربة وصفية)، مخطوط ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2016/2015م.

6) ميساء مضر الشيخ يوسف، اللغة في الأسطورة بين التأويل والتحليل مقاربة سيميائية للنصوص الأوغارتية، دراسة أعدت لنيل شهادة المجاستير، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تشرين اللاذقية، 2009/2008.

7) القراءة، نظام الخطاب القرآني، التحليل السيميائي للخطاب الشعري"، مخطوط ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2012-2013.

8) هامل بن عيسى، واقع الخطاب السيميائي في النقد الأدبي الجزائري، مخطوط ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2005-2006م.

9) وهيبة فوغالي، الانزياح في شـــعر سميح القاسم "قصـــيدة عجائب قانا الجديدة دراســـة أسلوبية"، مخطوط ماجستير، جامعة أكلي محند أولحاج، البليدة، 2013/2012م.

5-المعاجم والقواميس:

1) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر 2000.

2) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

6-المصادر والمراجع الأجنبية:

1) *François rastier, sémantique, interprétative, puf, paris, 1987, 2009.*

2) Mari carani et autres de l'histoire de l'vt à la sémiotique visuelle volume 1 Québec septentrion 1992.

7-المواقع الإلكترونية:

1) شازاد كريم عثمان ولمياء يا سين حمزة، التناص القرآني في شعر غادة السمان، ص.2. اطلع عليه يوم: 12/01/ 2024.

https://www.alarabiahconferences.org/wp-content/uploads/2018/12/conference_research-223914425-1409650000-798.pdf

فَهرسُ المَوضُوعَات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

مدخل: تحول النقد الجزائري من السياق إلى النسق **01**

1-أشكال العبور إلى النسقية **02**

1-1-عبد الملك مرتاض والانتقال التكاملي **02**

1-2-حسين خمري والمواقف النقدية الثلاثة **06**

1-3-حبيب مونسي وجدل السياق والنسق **07**

2- بدايات النقد الأدبي في الجزائر **08**

3-مناهج النقد السياقي في المدونة النقدية الجزائرية **09**

4- المناهج النصانية في النقد الجزائري **17**

الفصل الأول: تلقي النقد السيميائي في الممارسة النقدية الجزائرية المعاصرة **32**

1-السيميائية المنهج والمصطلح **33**

2-المنهج السيميائي بواكيره ومنطلقاته ومساراته **39**

3-اتجاهات السيميائية **41**

4- المنهج السيميائي في الجزائر البدايات والأعلام والمنجزات **51**

4-1-الممارسة السيميائية في أعمال عبد الملك مرتاض **52**

4-2-الممارسة السيميائية في مدوّنة رشيد بن مالك **66**

4-3-تجليات السيميائية في المنجز النقدي لدى "السعيد بوطاجين **79**

4-4-تجليات السيميائية في أعمال عبد الحميد بورايو النقدية **89**

الفصل الثاني: القصيدة العمودية في ضوء النقد السيميائي الجزائري **100**

تمهيد 101
1- المقاربة السيميائية للقصيدة العمودية لدى الناقد عبد الملك مرتاض 101
1-1-القراءة السيميائية للقصيدة العمودية في كتاب دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي 103
1-2- بنية القصيدة لدى محمد العيد من منظور عبد المالك مرتاض 105
1-3- البناء النصي في قصيدة أين ليلاي 106
1-4- في مخاض النص وتأويليته 110
1-5-دراسة الحيز الشعري في نص "أين ليلاي" 113
1-6-الزمن الشعري في نص "أين ليلاي" 116
1-7-التركيب الإيقاعي في نص أين ليلاي 119
2-المقاربة السيميائية في كتاب (الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور) 123
2-1- تحليل نص شعري جزائري (مجهول القائل) 127
2-2- تحليل قصيدة ذكر الموت لبكر بن حمّاد 130
3- المقاربات السيميائية للقصيدة العمودية لدى عبد القادر فيدوح 144
3-1- تمظهر النقد السيميائي في كتاب مجاز المضمر 144
3-2- تمظهر النقد السيميائي في كتاب الخطاب الواصف 149
الفصل الثالث: شعر التفعيلة في ضوء النقد السيميائي الجزائري –قراءة في نماذج 161
تمهيد 162
1-كتاب شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية لعبد الملك مرتاض 162
المستوى الأول: قراءة تشاكلية انتقائية 163
المستوى الثاني: قراءة تشاكلية تحت زاوية الاحتياز 167
المستوى-الثالث: معالجة انزياحية لنص "أشجان يمانية" 172
المستوى الرابع: قراءة تحت زاوية الحيز لقصيدة أشجان يمانية 177
المستوى الخامس: قراءة سيميائية مركبة 178
2- كتاب عيساني بلقاسم النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر 180

2-1-الفعالية الرمزية للغة الشعريّة 180
2-2- الأسطورة 185
2-3-سلطة النص القرآني 190
2-4-التناص الصوفي 194
2-5- العنونة 196
2-6- حدود الانفتاح 201
3- قراءة سيميائية في قصيدة "لا ترحلي... يا أمي الصغيرة" للشاعر عبد القادر عميش 205
4- القدس في الشعر الجزائري المعاصر مقاربة سيميائية لنماذج شعرية لسميحة خليفي 208
5- شعر بدر شاكر السياب مقاربة سيميائية لحنان بومالي 215
الخاتمة: 222
مكتبة البحث 226
فهرس الموضوعات 239

ملخص:

بحثنا الموسوم بـ(سميائية الخطاب الشعري في النقد الجزائري المعاصر قراءة في نماذج مختارة) كان رحلة علمية في رحاب المدونة النقدية الجزائرية، فبعد أن تعرضنا لأهم التحولات المنهجية التي قطعها هذا النقد انطلاقا من تكونه إلى تمظهراته السياقية ثم تحوله إلى الدراسة النسقية، كان تركيزنا منصبا على النقد السيميائي للخطاب الشعري بكل أطيافه ونقصد العمودي والحر في النقد الجزائري، فتتبعنا بالقراءة والتحليل والنقد أهم ما أنتجه نقادنا في هذا الحقل المعرفي من كتب ورسائل أكاديمية ومقالات علمية، وقد تعرضنا لأهم أعلام هذا النقد كالناقد عبد الملك مرتاض والناقد عبد الحميد بورايو والباحث عبد القادر فيدوح وغيرهم.

Abstract:

Our research entitled (Semiotics of Poetic Discourse in Contemporary Algerian Criticism, Reading in Selected Models) was a scientific journey within the framework of the Algerian critical blog. After we exposed ourselves to the most important methodological transformations that this criticism has made, starting from its formation to its contextual manifestations and then its transformation to systematic study, Our focus was on the semiotic criticism of poetic discourse in all its aspects, and we mean the vertical and free in Algerian criticism. We followed, by reading, analyzing, and criticizing, the most important things our critics produced in this field of knowledge, including books, academic dissertations, and scientific articles. We were exposed to the most important figures of this criticism, such as the critic Abdel Malik Mortadh and the critic Abdel Hamid Bourayou. And the researcher Abdul Qader Fidouh and others.

Resume:

Notre recherche intitulée (Sémiotique du discours poétique dans la critique algérienne contemporaine, Lecture dans des modèles sélectionnés) était un parcours scientifique dans le cadre du blog critique algérien. Après nous être exposés aux transformations méthodologiques les plus importantes que cette critique a opérées, depuis sa formation jusqu'à ses manifestations contextuelles et ensuite sa transformation en étude systématique, nous nous sommes concentrés sur la critique sémiotique du discours poétique dans tous ses aspects, et nous entendons la verticale et la liberté dans la critique algérienne. Nous avons suivi, en lisant, en analysant et en critiquant, les choses les plus importantes produites par nos critiques dans ce domaine de la connaissance, y compris les livres, les mémoires universitaires et les articles scientifiques. Nous avons été exposés aux figures les plus importantes de cette critique, comme le critique Abdel Malik Mortadh et le critique Abdel Hamid Bourayou. Et le chercheur Abdul Qader Fidouh et d'autres.