وزارة التعليم العـالي والبحث العلـمي

جـامعة المسيلة

كلية / معهد : الآداب و اللغات

قسم : اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :

الرقم التسجيل: ED./L05/09

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير

تخصص : الأدب العربي **فرع** : النقد الأدبي

العـــنـوان

تمثّل الحداثة في أعمال عبد الملك مرتاض النقدية

كتاب شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية– أنموذجا –

إعداد الطالبة: مسعودة ارفيس

تاريخ المناقشة : 2014/06/04

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

- د.حكيمة بوقرومة (الرتبة) أستاذة محاضرة (أ) جامعة المسيلة رئيسا
- أ.د.فتحي بوخالفة (الرتبة) أستاذ التعليم العالي جامعة المسيلة مشرفا و مقررا
- د.محمد بن صالح (الرتبة) أستاذ محاضر (أ) جامعة المسيلة ممتحنا
- د. رابح طبجون (الرتبة) أستاذ محاضر (أ) جامعة قسنطينة ممتحنا

السنة الجامعية : 2014/2013

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

أتقدم بالشكر والامتنان للمشرف الأستاذ الدكتور: فتحي بوخالفة، على ما قدمه لي من توجيهات ونصائح قيمة ، فإليه جزيل الشكر والتقدير.

كما يسرني أن أتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة، على تفضلهم لمناقشة هذه الرسالة، فإليهم جميعا فائق الاحترام والتقدير.

كما لا يسعنى إلا أن أتقدم بالشكر والتقدير إلى: الأستاذ العربي عبد القادر على ما قدمه لي من نصائح وإرشادات .

وفي الأخير أشكر كل من دعمنى و لو بالدعاء من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل .

مقدمة

مقدمة:

تشهد الحركة النقدية المعاصرة، مرحلة فريدة في تاريخها، من حيث زخم المناهج والتيارات، ولم تأخذ هذه المناهج مكانتها الحقيقية بين الدارسين العرب، إلاّ في النصف الثاني من القرن العشرين، من طرف مجموعة من النقاد العرب ، استطاعوا فهم وبلورة اتجاه نقدي عربي حديث، له سماته وخصائصه، ومن بين أهم هذه الأسماء النقدية العربية، التي حلّقت عاليًا في هذا الميدان الناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض**، الذي استطاع بلورة منهج نقدي في تحليل الخطاب، يعتمد على أصوله الغربية، و ينهل من التراث العربي، وقد كانت بداية مساره النقدي السّيميائي من خلال تحليله السردي لحكاية "حمّال بغداد"، حيث تُعد محاولة ممنهجة لدراسة التراث العربي، ومدرجة لإثارة السؤال، ودعوة أيضا إلى التجديد ولكن بعيدا عن فخ التقليد، كما يقول الناقد، وفي كتابه هَذا يكشفُ عن ملاَمح منهجه الجديد، وهو يؤكد أنّ الأوْلى أن ننشد منهجًا شموليًا، تكون به القدرة على استكناه دقائق النص، واستكشاف كوامنه وتعريف مكامنه،حيث بيّن في كتابه السالف، نهجه المرتكز على مبدأ التوفيق بين التراث والنظريات اللسانية، بما فيها الإجراءات السيميائية، ثم كتابه(دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة)، الذي يعدّ البداية الأولى، وهو يشكل جزءا من مشروع نقدي ضخم سارّ، من خلال اللسانيات والسّيميائيات في العلوم الإنسانية، ونقلة نوعية في التأسيس الفعلي للإتجاه السّيميائي والتفكيكي، حيث بيّن فيه الإجراءات التطبيقية لمنهجه السيميائي .

ويُعد كتاب "شعرية القصيدة قصيدة القراءة "، النموذج الأمثل، الذي عكس قراءة عبد الملك مرتاض التأسيسية والتأصيلية في النقد التطبيقي ، فهو يشكل إحدى ثمرات النقد التنظيري، الذي يزوّد القارئ بالأصول والمعايير المنهجية، وقد قرأ الناقد عبد الملك مرتاض، قصيدة يمانية للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، من خلال المنهج السّيميائي مطعّماً بالمنهج الأسلُوبي، من خلال معالجته لظاهرة الإنزياح، والمنهج البنيوي من خلال قراءته للحيز .

هذا التنوع في المناهج، والذي يمثل ركائز الخطاب النقدي الحداثي في الساحة النقدية العربية، من شأنه أن يثير الإشكالية الآتية :

هل تطبيق أكثر من منهج في دراسة النص الأدبي يساهم في فك معالمه أم يغلق النص على ذاته؟

هذا السؤال وأسئلة أخرى، هي المنهل الذي نَهلْتُ منه فكرة بحثي، الرامية إلى تناول كتاب: **شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية** بالدراسة، والتي كانت فاتحتها طرح جملة من التساؤلات :

- إلى أي مدى وُفّق عبد الملك مرتاض في تطبيقه للمناهج الثلاثة على قصيدة أشجان يمانية ؟

- ما مدى التزام عبد الملك مرتاض بالأدوات الإجرائية لكل منهج ؟

وما جذبني إلى هذه الدراسة، هو إيمان الناقد بتعددية القراءة للنص الواحد، فقد آب إلى نص أشجان يمانية للشاعر عبد العزيز المقالح، يدرسه وفق منهجية مختلفة تنأى عن التحليل البنيوي، الذي اعتمده في كتاب:((بنية الخطاب الشعري)) للقصيدة ذاتها، حيث أعطى دفعاً لهذه التجربة الابتدائية، وهذه التعددية القرائية ونتائجها قائلا بأنّه يُريد طرح إشكالية القراءة، التي تمارس على نص برُؤى متعددة ومناظير متباعدة، لكنها تظل أبدا مختلفة، وبعد استشاراتي للمشرف، تم ضبط العنوان كالآتي : **تمثّل الحداثة في أعمال عبد الملك مرتاض النقديةكتاب شعريةالقصيدة قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية –أنموذجا –**

ولطبيعة المنهج المطبق على القصيدة، الذي تراوح ما بين الدّراسة السّيميائية والدراسة الأسلُوبية والدراسة البنيوية فالمنهج المتبع، هو المنهج التحليلي الوصفي، بهدف الكشف عن تجربة الحداثة النقدية لعبد الملك مرتاض.

وقد اتبعت خطة مكونة من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة وملاحق وذيّلْتُ ذلك بفهرس للمصادر والمراجع.

المدخل : وعنوانه : **عبد الملك مرتاض بين الممارسة والتنظير**

وتناولت فيه :

1- المصادر الفكرية للناقد عبد الملك مرتاض .

2- تأصيل المصطلح عند عبد الملك مرتاض .

3- إستراتيجيةاللاّمنهج عند عبد الملك مرتاض .

الفصل الأول : وعنوانه : "**تمثّل المنهج السيميائي الحديث**". تناولت فيه :

1- مدخل نظري عن النظرية السّيميائية الحديثة .

2- قراءة تشاكلية انتقائية لنص أشجان يمانية .

3- مقاربة تشاكلية تحت زاوية الإحتياز .

4- قراءة سّيميائية مركبة .

وهذه العناصر الثلاثة الأخيرة تمثل الجانب التطبيقي للناقد في تحليله للقصيدة و أنوّه أن هذا الفصل هو لبُّ البحث لأنه يتناول ثلاث مستويات:المستوى الأول ، و الثاني، و الخامس .

الفصل الثاني : وعنوانه :" **تمثّل المنهج الأسلُوبي الحديث**".تناولت فيه أيضا :

1- مدخل نظري عن النظرية الأسلوبية الحديثة . .

2- معالجة انزياحية لنص أشجان يمانية .

ويمثل العنصر الثاني الجانب التطبيقي للناقد في تحليله للقصيدة من خلال المستوى الثالث

الفصل الثالث : وعنوانه :"**تمثّل المنهج البنيوي الحديث**" تناولت فيه :

1- مدخل نظري عن النظرية البنيوية الحديثة .

2- قراءة تحت زاوية الحيز لنص أشجان يمانية .

ويمثل أيضا العنصر الثاني الجانب التطبيقي للناقد في تحليله وذلك من خلال المستوى الرابع.

الملاحق : تناولت في الملحق الأول بعض الأعلام (عرب وأجانب) ترددت أسماؤهم في البحث حتى يتسنى لقارئ البحث التعرف عليهم وفي الملحق الثاني أوردت بعض المصطلحات النقدية .

خاتمة : ضمنْتها أهم النتائج المتوصل إليها، من خلال البحث.

وفي الأخير، لا بدّ أن أتقدم إلى أستاذي الدكتور فتحي بوخالفة بواجب العرفان و الشكر لما قدّمه لي من توجيهات و ملاحظات قيّمة من خلال إشرافه على هذا البحث، كما يسرني أن أتقدم بالشكر و الامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم مناقشة هذه المذكرة فإليهم جميعا فائق التقدير و الاحترام.

والله نسأل التوفيق .

المدخل

عبد الملك مرتاض بين الممارسة و التنظير

I- المرجعيات الفكرية للناقد عبد الملك مرتاض

II- تأصيل المصطلح عند الناقد عبد الملك مرتاض

III- استراتيجية اللامنهج عند عبد الملك مرتاض

I. المرجعيات الفكرية للناقد عبد الملك مرتاض :

يعد **عبد الملك مرتاض**، من أهم النقاد العرب، الذين استطاعوا فهم بلورة اتجاه نقدي عربي، في تحليل الخطاب، معتمدا على الأصول الغربية من جهة، وعلى التراث العربي من جهة أخرى، حيث استطاع تكييف منجزات الحداثة الغربية، مع الذوق العربي الأصيل والطرح العربي الخالص .

و"مصادر مرتاض السيميائية،ضمن ذلك التوجه الحضاري ،الذي لايتنكر للذّات ممثلة في التراث ولا ينغلق على ثقافة الآخر الوافدة، من خلال ذلك الحوار المنهجي، الذي يقيمه بين القديم والجديد من خلال التأصيل النظري، والممارسة التطبيقية التي يقابل فيها بين بعض إشكالات التراث، وبعض مسائل الحداثة المنهجية ،كما فهمها وصاغها مقترحا في خضم ذلك مفاهيم جديدة، تكمل النقص الموجود وتملأ الفراغ المعاين، وهذا بغية تأسيس بدائل معرفية، وصياغة نظرية نقدية وميتا نقدية"[1].

ويمكن تحديد مصادر الناقد من خلال :

أولا: المصادر الحداثية

كان لأحداث عام 1986 بفرنسا ،الأثر العام في وقف المد البنيوي، وبداية ثورة السيميولوجيا كمنهج ونظرية، تهدف إلى القراءة المفتوحة على نقيض البنيوية، و" لما كان هذا العلم غير موجود في النقد العربي المعاصر، إلاّ في صورتهالإجتزائية من خلال بعض التجارب، فإن اشتعال أوراه في فرنسا على يد عمالقة النقد السّيميائي، يسّر نقله من طرف الباحث **عبد الملك مرتاض**، في مطلع الثمانينيات،داعيا إلى إرساء قواعد هذه النظرية، ثم اعتبارها متطورة تحاول أن تكون كلية النظرة،

1-طارق ثابت ، عبد الملك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبي، المنهج السيميائي نموذجا ، الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، الجزائر، ص 210 .

شمولية النزعة، بحيث تتسلط على كل ما هو لغة وخطاب، ونص ودلالة، وتركيب وتأويلية ومدلول".[1]

والدّارس لمؤلفات الناقد، يراه يفصح عن تأثره بالدراسات الحداثية الغربية، في كثير من مؤلفاته والدعوة إلى الإفادة من النظريات الغربية، القائمة على العلم .

وفي تطبيقه لهذه النظريات الحداثية، استفاد الناقد من روّاد النقد العالمي، يقول " نود أن نقدم نبذة صغيرة عن هذه التقنية القصصية للقارئ، الغير متمكن من اللغات الغربية الحديثة، فالعمل السّردي أو علم السّرد، هو علم مكمّل للعلوم السردية، التي تشمل كل ما هو صلة بهذه التقنية، التي تعد أم التقنيات الأخرى)) [2].

كما "استمد الكثير من المفاهيم، من المعجم السيميائي **لغريماس**، أو **تودوروف**، مثل مصطلحات العمل السردي، والسّرد الروائي وغيرها "[3].

وتتضح إفادته في بعض مستويات الدراسة، من أصحاب النقد الجديد، لاسيما من خلال تخيله عن الرؤية التقليدية، وإصدار الأحكام الجمالية حول النص المدروس،متأثرا بأفكار ((رولان بارط)) ثم ((ميشال فوكو)) ضمن مؤلفه ((التسوية والتحليل الأدبي))[4].

إضافة إلى اعتماده الواضح على بعض مظاهر اللسانيات، من خلال مصادرها المعجمية الأولى الأصلية،كمعجم (**غريماس**) و (**كورتيس**) السيميائي، ومعجم (**جان ديبوا**) اللساني، وفي هذا

1–مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2005 ، ص 15.

2– عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية،(د.ط), الجزائر1993، ص 84.

3– طارق ثابت، عبد الملك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبي ، ص 211 .

4– مولاي علي بوخاتم،الدرس السيميائيالمغاربي، ص 18 .

يقول " إلى كل هذه المصطلحات، التي كان معجم اللسانيات يعج بها قبل ظهور هذا العلم،ولكنها السّيميائية حاولت تطوير هذه المفاهيم وتطويعها لا تجاهلها، فأضْفت عليها معاني جديدة، لم تكن فيها من قبل،ونلاحظ أن كثيرا من هذه المفاهيم تنازعتها الألسنية، (اللسانيات والسيميائية) والتشريحية نفسها "[1] .

أما في تحليله للنصوص السردية، فيبدو تأثره الشديد والأخذ من أفكار المدرسة الشكلانية وأقطابها،مثل: **رومان جاكبسون**و **كوماسفيسكي**و **جيرومونيسكي**، كما يبدو ذلك في كتابة (**تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكيةسيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**[2] .

كما نجد استعمال الناقد، لكثير من المفاهيم السيميائية في كتبه، مثل : **الأيقونة ، الرمز ، القرينة** في كتابه : " **شعريةالقصيدة قصيدة القراءة**"،الذي يعدّ وجها آخر لمصادره السّيميائية، حيث رجع الناقد إلى جملة من التعريفات، التي أوجدها المنظرون السّيميائيون، مثل : **جان ديبوا وأندريمارتيني** الفرنسيين، كما يظهر تأثره أيضا **بجاك دريدا** ومذهبه، من خلال كتابه (**أ.ي دراسةسيميائية تفكيكية**)، وفي هذا يقول: " أن نحرص على تناول النص الأدبي، تناولا مستوياتيا بحيث نسلط عليه الضياء تسليطه عليه من مستويات مختلفة، فندرس النص مثلا في مستوى بنية اللغة، ثم في المستوى التفكيكي"[3] .

ومن المنظور الإجرائي، تمثّل**عبد الملك مرتاض** أفكار التفكيكية لدى**دريدا**، من خلال تحليله لغة القصيدة (**أينليلاي ؟**) **لمحمد العيد آل خليفة** .

1-عبد الملك مرتاض، أ .ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، (د.ط) ,الجزائر،1992، ص 21 .

2- طارق ثابت ، عبد الملك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبي ، ص 213 .

3- عبد الملك مرتاض،أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ، ص 11.

ثانيا: المصادر التراثية :

يشكل التراث أحد أهم المصادر، التي عتمد عليها **عبد الملك مرتاض** في تأصيله لمشروعه النقدي، وتشكيل منهجه السّيميائي، وقد صرح بذلك قائلا: " أما مانود نحن فهو أن نفيد من النظريات الغربية، القائم كثير منها على العلم، كي نفيد من بعض التراثيات، ونهضم هذه وتلك، ثم نحاول بعد ذلك عجن هذه مع تلك عجينا مكينا، ثم بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية "[1].

وقد تجسدت رؤيته هذه من خلال دراساته، التي أنجزها مثل : **مقامات السيوطي،وألف ليلة وليلة تحليل سيميائي لحكايةحمّال بغداد**، وغيرها وهو ينزع إلى " التركيب المنهجي المفتوح والمنتشر، عوض القراءة المغلقة المتقوقعة ذات المنهج الواحد،مزاوجا بين التراث البلاغي القديم ومعطيات السيميوطيقا الحديثة... هذه الاستراتيجية المزاوجة بين التأصيل المعرفي المنغرس بعمق في تربة التراث،والتحديثالمنهجي،السابح بحرية في فضاءات الحداثة الغربية،هي التي جعلته يمتاح من معين التراث"[2]،كما يؤكد على ضرورة"الإنطلاق من التراث كأساس،ثم الانتهاء إلى الحداثة، فحتى كبار النقاد الغربيين انطلقوا من نظرية أرسطو للشعر،انطلقوا من التراث لينتهوا إلى الحداثة"[3]

ويظهر اشتغال الناقد بالتراث جليا ،من خلال البحث والتنقيب عن المصطلحات والمفاهيم الحديثة في التراث العربي، من خلال استعراض آراء النقاد القدامى، **كالجاحظ** وغيره أو البحث في المعاجم العربية القديمة، كمعجم**لسان العرب لابن منظور**، وكمثال على ذلك نورد مصطلح **السمة** (Signe) ،الذي ورد ذكره في لسان العرب، باسم **سيما وسومة** حيث " يأتي هذا المصطلح فيطليعة المصطحات النقدية، التي عني بها **عبد الملك مرتاض**، وحددها عبرمحورين هما محور الحداثة، ومحور التراث، ضمن بعض المقالات التي أوردها في هذا المجال "[4] .

1- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة ، ص 12 .

2- طارق ثابت، عبد الملك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبي ، ص 214.

3- جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب ،(د.ط)، (د.ت) ، ص 221.

4- طارق ثابت، عبد الملك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبي ، ص 215.

وكخلاصة لما سبق، يمكن القول أن **عبد الملك مرتاض**، من أبرز النقاد حرصا وأشدهم على مواكبة ما يروج في الساحة النقدية، من مناهج معاصرة بكثير من النظريات النقدية الحداثية، أما مصادره، فقد ارتكزت على محورين الأول حداثي والثاني تراثي، وهذا ما جعله من أبرز النقاد العرب، الذين يحاولون الربط بين المفاهيم الحداثية والتراث العربي، محاولا الخروج بمنهج سيميائي عربي، يتكأ على التراث من جهة، ويمسك بكل ما هو حداثي من جهة أخرى .

II. تأصيل المصطلح عند عبد الملك مرتاض :

لقد شهد الخطاب النقدي في العقد السابع، هزة عنيفة بفعل وصول تأثيرات الثورة اللسانية والنقدية، التي شهدتها أوروبا خلال الستينات، إذ تدفقت إلى المعجم النقدي الإصطلاحي العربي، المئات من المصطلحات الجديدة ،فأصبحت للمصطلح النقدي مكانة مرموقة في المشهد النقدي العربي المعاصر، وحظي باحتفال متزايد من قبل الدارسين والباحثين فالقارئ للخطاب النقدي العربي، يلفيه يعج بمصطلحات ومفاهيم كثيرة يجهد الباحث نفسه لفهمها،ولعل السبب في كل هذا كون أغلب المفاهيم، مسوقة في صيغة لفظية لم يعهدها القارئ العربي،ولا تنتمي إلى ذخيرة مفرداته.[1]

وغريبة عنها وهذا يعني " أن السبب لا يرجع إلى طبيعة الثقافة العربية ،وإنما يرجع إلى عيب في منهج الناقد أو الباحث، حين يعالج الفكر النقدي الغربي، فهو ينقل نظرياته ومصطلحاته دون مراعاة شروط التفاعل والتكيف معها لغويا وثقافيا ، فضلا عن ضرورة معرفة الخصائص الجوهرية للأدب العربي، وإطاره الثقافي والحضاري "[2] ، ووجه الإشكالية في ذلك أن المصطلح الأجنبي، قدينقل بمصطلح عربي مبهم الحد والمفهوم، أو أن المفهوم الغربي الواحد، قد ينقل بعشرات المصطلحات المترادفة أمامه ،أو أن " يصطنع الناقد مصطلحا فيه كثير من التصرف في مقابله الأجنبي، فيقدم للمصطلح الواحد عدة ترجمات، دون مراعاة شروط النقل والقواعد الصوتية والصرفية والنحوية

1- بشير إبرير، مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث ،مجلة علامات ج49 ، م13،سبتمبر،2003 ، ص 611.

2-سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، دار الآفاق ، ط1، القاهرة، 2007 ، ص 180.

والإشتقاقية والمعجمية ،[1]وكغيره من النقاد فقد أولى **عبد الملك مرتاض**، هذه الإشكالية أهمية بالغة فهو يعد من أكثر النقاد الجزائريين اهتماما بالمصطلح اللسانياتي، والأكثر تعبيرا على وضعية المصطلح السيميائي، في الواقع العربي عامة والمغاربي خاصة، وأكثر النقاد العرب وعيًا بأهمية المصطلح ومكانته داخل الخطاب النقدي، ومن أشدهم حرصا على تجذيره وتأصيله وضبطه ومراجعته، قبل الخوض في الممارسة والتطبيق، فالحرص على مراجعة المصطلح ،من شأنه أن يكفلمقاربة نقدية صحيحة وممارسة تطبيقية موفقة ،حيث تعامل مع المصطلح بصرامة مستندا على ثروته اللغوية ،التي استمدها من التراث العربي، ولتجاوز هذه الإشكالية، وظّف الناقد كل الإمكانيات والآليّات، وقد اعتمد الناقد في نحت مصطلحاته، على ثلاثة مصادر :

1- **المصدر البلاغي (التراث)**: استلهم الناقد مصطلحاته من البلاغة والنقد القديم، كترجمته للفظة الفرنسية (DISCOURS) باللغة الفنية، لغة التعبير الأدبي وغيرها، مستلهمًا المصطلح من تحديدات الزمخشري وغيره ،كما استعار مدلول مصطلحي ISOTOPIE و isomorphisme من التراث، ولخصها في مصطلحات مثل : التشاكل والمشاكلة والمشابهة .

2- **الحقل الألسني المعاصر** : اتخذ الناقد اللغة موضوعا للألسنية، واعتبرها مبدأ الدراسات النقدية المعاصرة، محاولا الاستقلال بنظرية لسانية عربية ،وقد اعتمد على معايير مختلفة في كثير من المصطلحات السيميائية، أبرز هذه المعايير : المعيار المعاجمي ، الاشتقاقي والشيوع ثم الإحيائي ومن أمثلة ذلك: سمةsigne، علامة marque، سيميائيةsémiologie إضافة إلى اصطناعه تقنية النحت كآلية لتوليد المصطلحات، مثل الجدلغة : التجديد اللغوي المقابل للمصطلح الاجنبي: neologismeوالبدعدة: منحوت من فعلين هما بدأ وعاد، ليقابل به المصطلح الأجنبي recurrence

.3-**المصدر السيميائي**: استفاد الناقد من نظريات من النقد العالمي ورواده، وهكذا أورد عدة تعريفات لمفاهيم، مثل العمل السردي الروائي، كمفاهيم تقنية قرأها ضمن المفهوم التقليدي

1- رابح بوحوش ، المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم للنشر والتوزيع، (د.ط)،2010، ص 173.

وضمن المنهج الحداثي، كما بدا تأثره الواضح بالبنيوية والشكلانية وأعلامها، مهتديا إلى الكشف عن مفهوم الأدبية، وهو مصطلح نقدي شائع عند الشكلانيين الروس، إضافة إلى اعتماده على المعجم السيميائي ومعجم جان ديبوا اللساني، كما وسّع دائرة إفادته في كثير من الأفكار والنظريات عن سيميائيين آخرين، في مفاهيم أخرى كالحيز والتحييز ومسألة الزمن وسواها من المصطلحات الأخرى.[1]

إضافة إلى نزوعه نحو تطعيم مصطلحات المناهج الألسنية المعاصرة ،كالسّيميائية والأسلوبية، بمصطلحات بلاغية، كالنسيج والضرب وغيرها ، ولعل أبلغ مظاهر التأصيل النقدي، سواء في المنهج أو المصطلح ،هو أن معظم الدراسات تتصدرها مقدمات منهجية غاية في الدقة ،توضح تصوره العام للإشكالية المطروحة .

III. استراتيجية اللامنهج عند عبد الملك مرتاض :

إن محاولة الناقد التوفيق بين الأصالة التراثية والحداثة الغربية، جعل الناقد يتعامل مع الثقافة الغربية ببصيرة متفتحة، وذوق أصيل، فلم يتعامل مع المناهج الغربية بروح آلية عمياء، بل كان يطعمها بذوق تراثي، هذا المبدأ جعله يؤمن بفكرة اللامنهج في التعامل مع النصوص الأدبية، وحتى يتمكن من تطويع المنهج الغربي بالطريقة التراثية، فلقد ختم الناقد القسم النظري من كتابة ((النص الأدبي من أين وإلى أين ؟)) [2]،بفكرة اللاّمنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج،واللامنهج الذي يقصده الناقد، هو"الدخول المحايد إلى النص،والتجرد من الآليّات المنهجية الصارمة، لمواجهة النص مواجهة مرنة

تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتطويع، بما يعمق عطائيته ويتركه فضاء بكرا، قابلا لممارسات قرائية لاحقة متغايرة".[3]

1- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الاشكالية والأصول والإمتداد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) ، دمشق،2005، ص 140 - 142 .

2- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009 ، ص 305 ، 306 .

3- المرجع نفسه، ص 307.

فالناقد يرفض رفضا باتا إخضاع النص الأدبي، لهذا المنهج أو ذاك ،بل يجب إخضاع الأدوات والمناهج حسب طبيعة النص، حتى لا يفقد النص روحه وكيانه، لذا يجب مراعاة النص العربي وخصوصيته في ظل هذه المناهج الغربية المنشأ، ورفْض الناقد للمنهج ،راجع إلى إيمانه بعطائية النص الأدبي، أي " ما يمكن أن يعطيه إيانا نص أدبي ما، من خلال البحث في مكامنه وزواياه، فكأن النصالأدبي يتجدد وينبعث، من خلال كل قراءة يقوم بها القارئ، وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجددا أزليا، لاينفذ أبدا فكلما استطعاه قارئ أعطاه " .[1]

هذه العطائية " تتناسب تناسبا طرديا مع مرونة المنهج النقدي المطبق عليه ومدى انفتاحه ودرجة تطويعه لاستيعاب ما يتيحهالنص من خصوبية دلالية وجمالية ".[2]

إن إيمان **عبد الملك مرتاض**، بفكرة اللاّمنهج نابع من قناعته بأن المنهج يحد من عطائية النص، حيث يرفض التقليد المنهجي، يقول: " ... أما ما نود قوله، فهو أن نفيد من النظريات الغربية القائم كثير منها على العلم، كما نفيد من بعض التراثيات، ونهضم هذه وتلك ثم نحاول عجن هذه مع تلك عجنا مكينا ثم من بعد ذلك نحاول أن نتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية " .[3]

ولعل أشهر الوسائل اللامنهجية، التي عمد **عبد الملك مرتاض**، في سبيل التخفيف من صرامة المنهج وضغطه على النص، والخوف من السقوط في شرك التقليد المنهجي الأعمى، أن حاول التركيب بين مناهج لم يسبق التركيب بينها، كما ركب بين السيميائية والتفكيكية في كتابه (أ.ي)،

وبين السيميائية والأسلوبية في كتابه" شعرية القصيدة قصيدة القراءة"، حيث قام بتحليل قصيدة أشجان يمانية للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح تحليلا مركبا.[4]

1- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية (د.ط) ، الجزائر،1983 ، ص 54،55.

2- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص ، ص 306.

3- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة ، ص 12.

4- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص 312.

الفصل الأول

تمثل المنهج السيميائي الحديث

I- مدخل نظري عن النظرية السيميائية الحديثة

II- قراءة تشاكليـــة لنص أشجـان يمانية

III- مقاربة تشاكلية تحت زاوية الاحتياز

IV- قراءة سيميائيـة مركبـــة

I. مدخل نظري عن النظرية السيميائية الحديثة:

توطئة

عرفت اللسانيات المعاصرة, مجموعة من المناهج النقدية بفضل الترجمة والاحتكاك بالثقافة الغربية, ومن بينها السيميائية بوصفها علما حديثا له منهجه الخاص, لا يمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين, من نجاعة تحليله وكفاءته في شتى التخصصات, والسيميولوجيا أو السيميوطيقا أو السيمياء لدى دارسيها, تعني علم دراسة العلامات, فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية, وقوانينها التي تحكمها, مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات الأكل و الشرب عندهم.

أولا:تحديد مصطلح السيمياء

لغة:

سوم : السوم عرض السلعة على البيع

الجوهري : السَومُ في المبايعة يقال منه : ساومته سُواماً, واستام عليّ وتساومنا المحكم وغيره: سُمتُ بالسلعة أسوم بها سَوماً, و ساوَمتُ واسْتَمْتُ بها, و عليها : غاليْتُ و اسْتمْتُه إياها سألته سومها .

السُومة والسّيمة و السيماءُ و السيمياء : العلامة، و سوّم الفرس : جعل عليه السيمة. قوله عز وجل : ﴿ **لنُرْسلَ عَلَيْهم حجَارةً منْ طين مُسَومةً عندَ ربّك للمُسْرفين** ﴾ (الذاريات :34,33)

قال الزجاج : روي عن الحسن أنها مُعلمة ببياض وحمرة، و قال غيره : مسومة بعلامة, يُعْلَم بها أنها ليست من حجارة الدنيا, و يُعْلم بسيماها أنها مما عذب اللّه بها.

الجوهري : مُسَوَّمة : أي عليها أمثال الخواتيم.

وفي التنزيل العزيز:﴿ **والخَيل المُسَوَّمة** ﴾ (آل عمران 14). قال أبو زيد : الخيل المسَوّمة المرْسَلة, وعليها رُكبانها ,وهو من قولك: سَوَّمْتُ فلانا إذا خلَيْتَه، وسَوْمَه أي وما يريده, وقيل الخيل المسّومة

هي التي عليها السيما, والسُومة وهي العلامة. وقال ابن الأعرابي: السِيَمُ : العلامات على صوف الغنم. [1]

ومصطلح سمة "signe ", هو إسم منحدر عن أصل لاتيني "signum " مرادف للأمارة و العلامة مثل " علامة السحاب الدّاكن, الدالة على المطر الوشيك, كما أن العلامات دالة على الأفكار مثلما يتحول المرض, في بعض الأحيان في حد ذاته, إلى مؤشر دال على الخطر الوشيك, الوقوع فيحيلنا إلى الخطورة المهلكة بصاحبها ".[2]

وفي بعض التآليف المعاجمية, المختصة الفرنسية فإن السمة " لفظ مذكر singe, يشمل القرينة والعلامة, علامة المطر, ومن ذلك تعد الأسماء دوال على الأفكار ".[3]

أما كلمة سيميولوجيا "sémiologie", فهي من الأصل اليوناني"sémion" أو"semaino" والمتولدة, هي الأخرى من الكلمة "séma", وتعني العلامة (الدليل) "signe", وهي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل"sens" أي المعنى. أما عن لفظة "لوجيا" "logie", فتعني العلم و بالتالي فإن كلمة السيميولوجيا أو السيموطيقا, من الناحية اللغوية تعني (علم العلامات). [4]

ومعظم الدراسات اللغوية, تؤكد :" أن الأصل اللغوي لمصطلح "Sémiotique" يعود إلى العصر اليوناني, فهو آت من الأصل اليوناني "Séméion", الذي يعني علامة و Logos الذي يعني خطاب, وبامتداد أكبر كلمة "Logos " تعني العلم فالسميولوجيا هي (علم العلامات) [5].

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن بكر (ابن منظور), لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 6158,6157.

2- مولاي علي بوخاتم , مصطلحات النقد العربي السيماءوي, ص 165.

3- المرجع نفسه، ص 165.

4- سيزا قاسم وناصر حامد أبو زيد, أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة ـ مدخل إلى السيميوطيقا ـ، دار إلياس العصرية, (د.ط) ، (د.ت)، ص 14.

5- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف،ط1،2010 , ص 11 ، 12.

كما أن أغلبية المراجع السيميائية, تشير إلى أن الدلالة القديمة, لمصطلح "séméiologie" كانت تُطلق في المجال الطبي, على الدراسة المنظمة للأعراض "symptomes" المرضية, فقد كان للقدامى شعبة طبية تستدل على الأمراض بأعراضها البادية, منها والخفية اسمها (علم الأعراض) [1].

إصطلاحا:

علم السيميولوجيا, هو علم جديد يهتم بالعلامة, نشأ بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين, بإسهام أوروبي على يد العالم السويسري, **فرديناند دي سوسير** { 1857, 1913} حيث بشّر في محاضراته, بميلاد علم جديد: « إن اللغة نسق من العلامات يعبر عن أفكار ومنه فهي مشابهة للكتابة, وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وأشكال المعاملات والإشارات العسكرية » [2]

وإسهام أمريكي, على يد **شارلز سندرس بيرس** {1839-1914م}, الذي استعار المصطلح من التسمية التي أطلقها **جون لوك**, على علم خاص بالعلامات, ينبثق عن المنطق , فكان سوسير أول من استعمل كلمة سيمياء semialog, لأول مرة في فرنسا, وقد كان تركيزه منصبا على اللغة « فجعل منها مظلة تغطي كل اللغات الإشارة {السيميولوجية} الأخرى»[3].

وقد كانت أعمالهما الركيزة, التي انطلقت منها الجهود لتأسيس هذا العلم, الذي يقوم على دراسة أنظمة التواصل البشري, وقد اتحد المصطلحان تحت اسم السيميوطيقا, بقرار الجمعية العالمية للسيميوطيقا, التي انعقدت عام 1969م بباريس[4].

1- يوسف وغليسي، النقد الجزائري من الأنسونية إلى الألسونية, اصدارات رابطة إبداع الثقافية, قسنطينة, الجزائر, (د.ط)، (د.ت)، ص131.

2- فرديناند دي سوسير ، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، (د.ط)،الجزائر، 1986 ، ص 96.

3- محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة،(د.ط)، دمشق, 1996, ص 7.

4- المرجع نفسه، ص 7.

كما تظافرت جهود كل من **هيلم سليف** و **بنفست و مونان** و **كريستيفا** و **غريماس**, و **إيكو** ... لتشكيل تيارات سيميائية متمايزة, ولم تقف السيميائية عند حدودها العلمية, بل تجاوزتها إلى الوسائل المنهجية, فتحولت من علم موضوعه العلامة, إلى علم قائم بذاته له منهجه الخاص في التحليل .

وقد كان دي سوسير, أول من حاول تحديد السيمياء بقوله : « إنّها العلم الذي يدرس حياة العلامات, من داخل الحياة الإجتماعية » [1].

ويعرفها **أمبرطو إيكو**: « السيميوطيقا تعني علم العلامات » [2] .

وكذلك يعرفها بقوله :« تعني السيميائية بكل مايمكن اعتباره إشارة » [3]

أما معجم **روبير** فقد أورد في تعريف السيمياء مايلي: « نظرية عامة للأدلة و سيرها داخل الفكر كما أنّها نظرية للأدلة و المعنى و سيرها في المجتمع و في علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة و الرموز »[4].

أما الأمريكي **شارل سندرس بيرس**, فقد ربط هذا العلم بالمنطق:« ليس المنطق بمفهومه العام, إلا إسما آخر للسيميوطيقا, و السيميوطيقا نظرية شبه ضرورية, أو نظرية شكلية للعلامات »[5].

أما **بيير غيرو** فالسيمياء عنده: « العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات : اللغات وأنظمة الإشارات و التعليمات ...» [6].

1- محمد عزام، النقد والدلالة , ص 8.

2- عبيدة صبطي , نجيب بخوش، مدخل الى السيميولوجيا , دار الخلدونية للنشر و التوزيع, الجزائر, ط 2009,1 , ص 17.

3- دانيال تشاندلر, أسس السيميائية, تر : طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية , لبنان , ط 1, 2008 ، ص 28.

4- فيصل الأحمر , معجم السيميائيات, ص 13.

5- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية . دراسة في الأصول والمفاهيم . عالم الكتب الحديث, الأردن، ط1, 2010 ، ص 120.

6- أنور المرتجي , سيميائية النص الأدبي, أفريقيا الشرق , الدار البيضاء, ط 1 ,1987, ص 3.

إذن السميائيات عند كل الغربيين, هي: العلم الذي يدرس العلامات, وبهذا عرّفها كل من **تودوروف** و **غريماس** و غيرهم .

غير أن هناك من الباحثين, من فرق بين المصطلحين, فالسيميولوجيا تعنى بدراسة نظام محدد من أنظمة التوصيل, من خلال علاماته و إشاراته, و دراسة الدلالات و المعاني أينما وجدت خاصة في النظام اللغوي، بينما السيميوطيقا تهتم بدراسة الاتصال والدلالة, عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة, كالاتصال الآلي و الحيواني, حتى لغة الأساطير واللغة الشعرية مستعينة بعلوم اللغويات والمنطق والفلسفة و...[1] .

أما العرب, فيعرف **صلاح فضل** السيميائيات بقوله: « هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية, في كل الإشارات الدالة, وكيفية هذه الدلالة » [2].

إذن هذه الاشارات المدروسة, يجب أن تكون ذات دلالة, فالسيميائيات تدرس دلالة هذه الإشارات, وهي عند **سعيد علوش**: « دراسة لكل مظاهر الثقافة, كما لو كانت أنظمة للعلامة, إعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع » [3].

ويقول **سعيد بنكراد** أنها :« ليست سوى تساؤلات تخص الطريقة ,التي ينتج بها الإنسان سلوكاته, أي معانيه, وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني » [4].

1- محمد عزام , النقد والدلالة , ص 9.

2- فيصل الأحمر , معجم السيميائيات, ص 18.

3- سعيد علوش , معجم المصطلحات الأدبي المعاصرة , دار الكتاب اللبناني , بيروت , لبنان , ط1, 1985, ص 118

4- المرجع نفسه، ص 118.

ثانيا: السيميـاء عند العرب

إذا حاولنا استقراء تراثنا العربي, وجدناه حافلا بالدراسات المنصبة على دراسة الأنساق الدالة, وكشف قوانينها, أو ما أسموه بعلم أسرار الحروف [1].

فقد عرف العرب, هذا العلم و مارسوه في حياتهم, و ذلك قبل أن تقعد له القواعد وتوضع له الأصول, وفي مجال الدراسات العلمية الجادة, قدم الجاحظ دليلا باهرا على عبقريته المشهود لها, حيث عرّف البيان بقوله : « إسم جامع لكل شيء, كشف لك قناع المعنى, أي كل ما أوصل السامع إلى المعنى المراد, يستوي في ذلك كل أجناس الأدلة, فبأي شيء بلغت الإفهام ووضحت المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع » [2].

كذلك تعداده العلامات والإشارات, التي تدل على المعنى وهي خمسة أشياء: اللفظ و الإشارة والعقد و الخط و الحال : « فالعلامة عند الجاحظ, تشمل كل الوسائل التعبيرية الممكنة اللغوية وغير اللغوية, وبذلك يكون قد أوضح المسألة الدلالية, في بعدها الكلي, وهو ماأضحى يعرف بعلم الرموز Sémiologie, فقد عدّ الجاحظ خمسة أصناف من العلامة, هي : اللفظ و الإشارة والعقد والخط و الحال أو النصبة » [3].

كما يوجد في مخطوطة تُنسب **لابن سينا**, تحت عنوان (كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم), ورد في هذه المخطوطة فصل تحت عنوان علم السيمياء, يقول فيه : « علم السيمياء, علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى, التي هي جواهر العالم الأرضي, ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب, وهو أيضا أنواع, فمنه ماهو مرتب على الحيل الروحانية و الآلات المصنوعة على ضرورة عدم

1- سيزا قاسم و ناصر حامد أبو زيد , , أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة ، ص 10.

2- أبو عثمان عمرو بن بحر , (الجاحظ)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ، ط5، ج 1، القاهرة، (د.ت)، ص 75 ، 76 .

3- عبد الجليل منقور ،علم الدلالة ومباحثه في التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، (د.ط)، دمشق،2001، ص 121.

الخلاء, ومنه ما هو مرتب على خفة اليد و سرعة الحركة, و الأول من هذه الأنواع هو السيمياء بالحقيقة, و الثاني من فروع الهندسة و الثالث هو الشعبذة »[1].

كذلك نجد **ابن خلدون**, هو الآخر كان قد خصص فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف, هو . كما يقول . « المسمى بالسيمياء نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصوف من غلاة المتصوفة, فاستعمل استعمال في الخاص, و ظهر عن غلاة المتصوفة عند جنوحهم, إلى كشف حجاب الحس, و ظهور الخوارق على أيديهم, و التصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب و الاصطلاحات, ومزاعمهم في تنزل الوجود عن الواحد, ... فحدث بذلك علم أسار الحروف, وهو من تفاريع السيمياء, لايوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله, وتعددت فيه تآليف البوني وابن العربي, ومن فروع السيمياء عندهم, استخراج الأجوبة من الأسئلة بارتباطات بين الكلمات حرفية, يوهمون أنها أصل في المعرفة ... » [2].

أما **عادل فاخوري**, فيرى أن: العرب تأثروا بالمدرستين الرواقية والمشائية, في مجال علم الدلالة ,{الفرابي وابن سينا}... فالدلالة عند العرب القدامى, تتناول: اللفظة و الأثر النفسي, أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي,... وابن سينا لايستثني الأمر الخارجي{المرجع referent} من العلامة اللفظية, مع هذا نجد يحي العلوي, يقترب من موقف دي سوسير, في قوله بأن الحقيقة في وضع الألفاظ, إنما هو الدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجي[3].

كما أنّ:« المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب, مساهمة مهمة في علم الدلالة, إنطلاقا من المفاهيم اليونانية, وقد كانت محصورة ضمن إطار الدلالة اللفظية, وتوصل العرب إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة, على كل أصناف العلامات ,ومن الواضح أنّهم اعتمدوا اللفظية نموذجا

1- . عادل فاخوري , علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة , دار الطليعة , بيروت , ط2 , 1994 ص5,6

2- عبد الرحمان بن محمد بن خلدون ، المقدمة، دار النهضة، ط3، ج1، مصر، 1979 ، ص 556.

3- بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية , ص 113.

أساسيا كذلك, فأقسام العلامة عند العرب, قريبة من تقسيم بيرس وتبقى أبحاثهم, التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة, أو بوجه عام العلامات المركبة وتحليل الدلالة, المؤلفة من تسلسل عدّة توابع دلالية, مدخلا جديدا ذا منفعة قصوى للسيمياء المعاصرة » [1].

وهذا دليل على ريادة العرب قبل دوسوسير بقرون طويلة, وتفصيلهم له بدقة تحدد أنواعه المختلفة, وتبين ارتباطاته بعلوم أخرى, مثل الطب والسحر والطلاسم والفلك .

هذا عند العرب القدامى, أما عن ظهور السيميولوجيا في العالم العربي, فقد انتقلت متأخرة نسبيا عن طريق الترجمة والمثاقفة والإطلاع على الإنتاجات المنشورة في أوروبا, والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا في جامعات الغرب فأسرعت الدراسات إليها وأسست لها جمعيات كجمعية (رابطة السيميائيين الجزائريين) وأنشئت لها المجلات وخصصت لها القواميس وقد بدأت السيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا, وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا, عبر بعض محاضرات الأساتذة منذ الثمانينات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا, {مبارك حنون, محمد السر غيني ,سمير المرزوقي, جميل شاكر, عواد علي, صلاح فضل, جميل حمداوي ...الخ }, أو عن طريق الترجمة { محمد البكري , أنطوان أبي زيد , عبد الرحمان بوعلي ,سعيد بنكراد ...الخ }, أو مقالات {أنظر مجلة علامات ودراسات أدبية لسانية سيميولوجية بالمغرب ومجلة عالم الفكر الكويتية وعلامات في النقد السعودية و مجلة فصول المصرية ....}, أو ملتقيات علمية في مختلف الجامعات العربية, وصارت منهجا ينتهجه عدد كبير من النقاد, كمحمد مفتاح, وصلاح فضل وسعيد بوطاجين... [2].

وبدوره تأرجح الخطاب النقدي العربي, بين التسميتين (السيميولوجيا و السيميوطيقا), وذلك وفقا لمرجعية الناقد المعرفية, التي انطلق منها, وقد شاعت الكثير من المصطلحات في الخطاب النقدي

1- ميشال آريفيه وآخرون, السيميائية أصولها وقواعدها, ترجمة: رشيد بن مالك, منشورات الاختلاف,(د.ط)، الجزائر , 2002 ، ص 25.

2- عبيدة صبطي و نجيب بخوش , مدخل إلى السيميولوجيا , ص 10.

العربي, كعلم الاشارة, وعلم العلامات و السيميائية , هذا الأخير يعد من المصطلحات, التي ترسخت في العقود الأخيرة. [1]

ثالثا: السيمياء عند الغرب

علم السيمياء قديم, ظهر قبل دي سوسير و بيرس, بمئات السنين أيام الفكر اليوناني القديم مع أفلاطون وأرسطو, وقد مرت بمراحل عديدة, فتاريخ السيميائيات يعود الى ألفي سنة مضت, كما يقول أميباتو (مؤلف رواية اسم الوردة), أن الرواقيين "STOICIENS" هم أول من قال بأن العلامة "SIGNE" دالا ومدلول "SIGNIFIENT - SINIFIE" إذ صارت اكتشافاتهم ركيزة للسيميائيات المعاصرة لدراسة العلامة. و يُقصد بالعلامة,كل أنواع العلامات المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية, وليس اللغوية فقط , فاللباس ونظام الأزياء, أو الموضة السائدة في مجتمع ما, تشكل علامات، وهي تختلف من مجتمع إلى آخر, مثل آداب التحية وعلاقات الزواج وإشارات المرور، كل هذا بشكل علامات وإشارات ودلالات, وبما أن الرواقيين أجانب في أثينا, وبالتالي فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفينيقيين, القادمين من أرض كنعان (من تخوم صيدا إلى غزة في البحر الميت) إلى شمال إفريقيا (ليبيا . تونس . الجزائر . المغرب), فقد ظهر لأول مرة في الحضارة الإغريقية, أولئك الذين لايمتلكون اليونانية كلغة أصلية، وهؤلاء حسب **إيكو**, اكتشفوا أن الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها, أي شكلها الخارجي, الذي يدعى بالدال, هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية, توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريبا, هؤلاء البرابرة (أي الذين لايتكلمون اليونانية كلغة أم), قد سبقوا دي سوسير في اكتشاف الفرق بين الدال والمدلول, حسب إيكو . [2]

1- وائل بركات, السيميولوجيا بقراءة رولان بارت, مجلة جامعة دمشق , العدد الثاني , 2002, ص 58.

2- ميشال آريفيه و آخرون , , السيميائية أصولها و قواعدها, ص 23.

. أما المرحلة الثانية, فهي" مرحلة القديس الجزائري اوغسطين" فهو أول من طرح سؤال : ماذا يعني أن نفسر ونؤول ؟

وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي, (تأويل النصوص المقدسة) [1] ، وبهذا تصبح أهمية مساهمته تكمن في تأكيده على إطار الإتصال والتواصل, عند معالجته لموضوع العلامة.

. أما المرحلة الثالثة: فهي مرحلة العصور الوسطى, وكانت فترة مهمة من فترات التركيز على العلامات واللغة, ويمكن ذكر اسم أبيلار واسم روجر بيكون [2].

. ثم جاءت المرحلة الرابعة: حيث نشطت فيها نظرية العلامات, مع المفكرين الألمان والإنجليز في القرن السابع عشر, فمع بداية النهضة الأوربية نصادف الفيلسوف **ليبنتز**, الذي حاول أن يبحث عن نحو كلي للدلائل وعن ضرورة وجود لغة رياضية شكلية تنطبق على كل طريقة في التفكير[3].

وقد ظلت السيميائيات القديمة عند الإغريق والعرب والأوروبيين مختطلة المفاهيم, غير محددة الحقول, حتى جاء الرائدان الفعليان لها وهما الأمريكي **شارل بيرس** {1839-1914} و السويسري **دي سوسير**[4].

. وهذه هي المرحلة الخامسة, والتي يتفق جل الباحثين على أنها المرحلة الحاسمة في التحديد العلمي للسيميولوجيا, وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي, الذي أرسى دعائمه وأسسه العالم السويسري **فرديناند دي سوسير** في فرنسا, في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة [5].

يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية, وهو يشكل جانبا من علم النفس الاجتماعي, وبالتالي من علم النفس العام إننا ندعوه بـ (الأعراضية) SEMIOLOGIE

1- ميشال آريفيه و آخرون , المرجع السابق , ص 22.

2- سيزا قاسم و ناصر حامد أبو زيد , أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة ، ص 10.

3- المرجع نفسه، ص 11.

4- المرجع نفسه، ص 26.

5- المرجع نفسه، ص 11.

تلك التي تدلنا على كنه وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها... إن مكانتها محددة قبليا وما الألسنة إلا جزء من هذا العلم العام, ولعله من الممكن تطبيق القوانين التي ستكونها الأعراضية على الألسنة, وهكذا ترتبط هذه الأخيرة بمجال محدد بدقة في مجموعة الوقائع البشرية " [1]

ومن هنا يمكن تصور علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، يقول دو سوسير:« بمقدورنا أن نتصور علما يدرس حياة الإشارة, وسط الحياة الإجتماعية, فيكون هذا العلم قسما من علم النفس الاجتماعي, و بالتالي قسما من علم النفس العام, سنطلق عليه أسم السيميولوجيا, وسيُبيّن لنا هذا العلم, ما هو مضمون الإشارات وأي قوانين تتحكم فيها » [2]

ولقد اهتم سوسبر بخاصة بالإشارات اللسانية, (كالكلمات) فحددالإشارة: « على أنَّها تتكون من دال ومدلول، ويميل الشرّاح المعاصرون إلى وصف الدال بأنّه الشكل, الذي تتخذه الإشارة، والمدلول بأنّه المفهوم الذي تُرْجَع إليه » [3]

ف: « العلامة اللغوية لا تقرن شيئا بإسم, و إنّما تقرن مفهوماً بصورة سمعية, والمقصود بالصورة السمعية ليس الصوت المسموع, أي الجانب المادي بل هو الأثر النفسي, الذي يتركه الصوت فينا, أو بعبارة أخرى التصور الذي تنقله لنا حواسنا للصوت» [4].

وأما الرابط الجامع بين الدال والمدلول, فهو اعتباطي مما يمنح الدوال مدلولات لانهائية، لنأخذ "مثالا لسانيا" الكلمة: **إدفع** (عندما يجدها شخص على باب دكان ويحملها معنى) إنها إشارة تتألف من :

دال : الكلمة إدفع

مدلول هو أفهوم : الدكان مفتوح للبيع والشراء .

1- فرديناند دي سوسور، محاضرات في الألسنية العامة ، ص 27، 28.

2- بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية, ص 116.

3- دانيال تشاندلر , أسس السيميائية , ص 46 .

4- ميشال آريفيه و آخرون, السيميائية أصولها و قواعدها, ص 29-30.

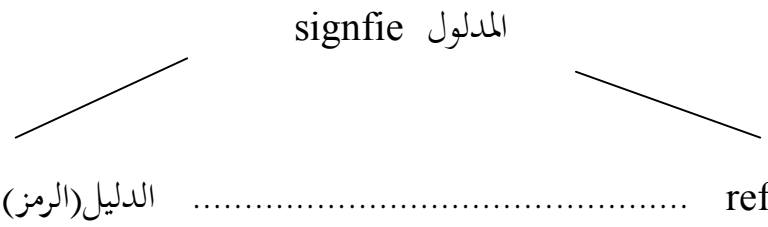
ويمكن أن ينوب الدال نفسه (الكلمة إدفع) عن مدلول آخر, فيؤلف بذلك إشارة أخرى إذا وضع على الجهة الداخلية لباب مصعد, فيصبح المدلول ادفع لتفتح الباب... ,وعند كل مزج جديد نحصل على إشارة جديدة. [1]

ف "العلامات اللسانية حسب النموذج السوسيري, تقتضي توفر ثلاثة شروط :

1- أن تكون العلامة اللسانية دالة على المعنى .

2- أن تكون مستعملة في مجتمع لساني يفهمها.

3- أن تنتمي الى نظام من العلامات اللغوية .



فالمرجع يعني الشئ الخارجي الذي يحيلنا عليه الدليل الخارجي [2].

كما ارتبط هذا العلم من جهة بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي **بيرس**, (1839-1914) في أمريكا, لكن على الرغم من ظهورهما في مدة زمنية متقاربة, فإن بحث كل منهما استقل وانفصل عن الآخر, وقد تزامن تبشير دي سوسير مع مجهودات تشارلز بيرس, الذي نحى منحنا فلسفيا منطقيا رياضيا وأطلق على هذا العلم, الذي كان يهتم به السيميوطيقا SEMIOTIQUE.
« فالمنطق ليس إلا اسما آخر للسيميوطيقا » [3]

1- دانيال تشاندلر , أسس السيميائية , ص 48.

2- منقور عبد الجليل، علم الدلالة و مباحثه في التراث العربي ، ص 58.

3- ميشال آريفيه و آخرون , , السيميائية أصولها و قواعدها ، ص 26.

وتشغل السيميائية في أطروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، إنها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية أشمل من الأولى، لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاها تحديد أشمل وأكثر عمومية، فهي علم الإشارة الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى. وفي هذا الصدد يقول:« ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون, كالرياضيات والأخلاق والميتافيزيقيا والجاذبية الأرضية, والديناميكية الحرارية, والبصريات, والكيمياء, وعلم التشريع المقارن, وعلم الفلك, وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام, إلا انه نظام سيميولوجي» [1].

وبهذا التصور تتحول السيميائية الى جهاز إجرائي, غايته القصوى هي الإشارة أوالعلامة.

إن العلامة في أطروحات بيرس, وهي كيان ثلاثي المبنى يتكون من :

. الصورة (BERESNTAME) وتقابل الدال عند سوسير.

. المفسرة (INTERPRETANT) وتقابل المدلول عند سوسير.

. الموضوع (OBJET) لايوجد له مقابل عند سوسير [2].

كما يوجد تقسيم آخر للعلامات من طرف بيرس :

1- **الأيقونة (ICON)** : هي علامة تحيل إلى الشئ الذي تشير إليه, بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها ... ,وبهذا فإن الأيقون يقوم على علاقة التشابه بينه وبين مايدل عليه, ومثال ذلك الصورة الفوتوغرافية, و الصورة التمثيلية الشخصية.

2- **المؤشر (INDEX)** : إن المؤشر على حد قول بيرس : هو علامة تحيل إلى الشئ, الذي تشير إليه, بفضل وقوع هذا الشئ عليها في الواقع .

3- **الرمز (SYMBOL)** : إن الرمز على حد تعبير بيرس, هو علامة تحيل إلى الشئ الذي يشير إليه, بفضل قانون غالبا ما يعتمد على تداعي بين أفكار عامة [3].

1- بشير تاوريريت وعبد الله حمادي, السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر,مجلة علامات, سبتمبر 2005, ص 207.

2- المرجع نفسه , ص 121.

3- المرجع نفسه , ص 123.

و« العلاقة بين الدال والمدلول, تختلف في هذه الأنماط الثلاثة, من العلامات فالأيقونة تتضمن تشابها فعليا بين الدال والمدلول, مثلما تشير الصورة إلى صاحبها... ,في حين ان العلاقة بين الطرفين في المؤشر عادة ما تكون سببية, مثلما يشير الدخان إلى النار, أما العلاقة بين الرمز ومدلوله فهي علاقة عرف إجتماعي » [1].

ولقد إقترح بيرس الكلمة "SEMIOTIQUE" علم العلامات, والتي كان الفيلسوف الألماني **لامبيرت** يستعملها من قبل, في القرن الثامن عشر, بوصفها مرادفا لكلمة منطق "LOGIQUE",[2] وأما سوسير على العكس من ذلك, فقد أنشأ الأسس لنظرية لسانية عامة, وتتجلى أصالة نظريته في كونه ينظر الى اللغة بوصفها نسقا من العلامات .

وقد اقترح من أجلها إسم "SEMIOLOGIE", علم العلامات (لايوجد إذن إختلاف جوهري بين معاني الكلمتين SEMIOTIQUE و SEMIOLOGIE) [3]

لقد: «كان من نتيجة تعمق سوسير في تحليل الرموز اللغوية, المندرجة في نُظم متكاملة أن حدسه قاده إلى تصور علم جديد, لم يُكتب له النمو إلاّ ابتداءا من الستينات من هذا القرن, ألا وهو السيميولوجيا » [4] .

وفي الأخير, يمكن القول بأن الأجناس الأدبية, قد استفادت من المناهج التي قدمتها السيميائية, حيث استفادت من المفاهيم والإجراءات السيميولوجية, في التحليل, إذ يمكن أن نعد دراسة الشفرات النصوص وتحليل مستوياتها, من أنجح وسائل البحث النقدي المعاصر .

1- بشير تاوريريت, المرجع السابق, ص 123.

2- النصوص المترجمة، العلامتية و علم النص، ترجمة: منذر عياشي, المركز الثقافي العربي, المغرب , ط1 , 2004, ص 33.

3- المرجع نفسه، ص 34.

4- صلاح فضل، مدخل الى النظرية البنائية, دار الشروق, ط2 ،(د.ت)، ص 32.

II. قراءة تشاكلية لنص أشجان يمانية:

قبل الولوج في قراءة هذا المستوى, نتعرض لتقديم الكتاب والذي عنونه الناقد بـ :

1- **في منهجة الكتابة التحليلية** ", وقد اصطنع لفظ " منهجة " بدل منهج أو منهجية, كما هو معروف وغرضه في ذلك إعطاء مفهوم الكتابة التحليلية إطارا جديدا وقد طرح الكاتب عدة تساؤلات من بينها كيفية منهجة الكتابة التحليلية, و التمييز بينها وبين الكتابة الإبداعية, ثم ما الفرق بين النقد و التحليل ؟

وقد أراد الناقد بهذا العنوان, كقراءة أو كمفهوم أقرب إلى القراءة, فلا هي نقد تقليدي, ولا نقد جديد, ولاإبداع, وإنما بين ذلك, الغاية منها إلغاء النقد التقليدي, الذي يمنح سلطة لامتناهية للناقد, تجعل من المبدع خاضع لهذه السلطة, بل جعل العلاقة بين الناقد و المبدع, مبنية على التعاون والتكامل بدل العداء.

ولإلغاء هذا المفهوم التقليدي, إصطنع الناقد مصطلح " القراءة ", أي إعادة قراءة النص "فالكتابة الأولى (النص), هي قراءة لما كان يعتلج في خاطر الكاتب, قبل أن يثبت تلك الأفكار المشتتة في شيء من النظام و الصرامة " [1]

والقراءة الثانية (النقد), هي كتابة ثانية للنص, وقد طبق الناقد هذا المفهوم السيميائي الجديد على النص, الذي سيأتي تحليله فيما بعد على خمس مستويات, فالقراءة هنا تكررت خمس مرات في كل مرة تتموضع تحت زاوية معينة, وقد قدم الناقد بعض الكتابات الأدبية, التي مورست حول النص الأدبي في الادب العربي هي:

1- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة – قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية- , دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , لبنان , ط1, 1994 , ص 7.

أ–شرح النص : ويقوم على شرح الألفاظ الغريبة و المستعصية, مع إثارة بعض الأسئلة لتفتيق الذكاء, و التحسيس بجمالية النص, و هو الحد الأدنى لممارسة كتابة محترفة, وكمثال قدم الناقد بيتاً لجابر بن ثعلب الطائي يقول فيه :

وقام إليّ العاذلات يلمنني يقلن : ألا تنفك ترحل مرحلا ؟

وقد جاء بشرح **أبي علي أحمد بن محمد المرزوقي**, لهذا البيت الشعري, حيث حلّله على ثلاث مستويات :

المستوى الأول: جسد فيه شرح الألفاظ شرحا معجميا .

المستوى الثاني: تمثل في نثر البيت بصيغة مؤلفة من لغة موازية للغة البيت ترادفيا.

المستوى الثالث: وجسدته العناية بالتخريج النحوي, وتتمثل في هذا النموذج بالتوقف على ألفاظ وجمل, إما لإخراجها وإما لإعرابها. [1]

ب– تحليل النص : هو بمثابة وضع النص تحت المجهر, لفك رموزه النصية, فالمحلل يقرأ النص جماليا و فنيا و تاريخيا (سياقيا) ,و سيميائيا فالتحليل إبداع ثاني, يصيغ النص بصياغة أخرى يحاول الإرتقاء إلى أقصى درجات الابداع, بفك شفرات لغة النص, للوصول الى عناصره الألسنية و دلالاتها الجمالية, معتمدا على قدراته الفكرية و اللغوية و الأسلوبية . [2]

2 – بين الإبداع والابتداع: الإبتداع هو"مفهوم الممارسة النصية, من حول الابداع فكتابات المبدع ليست إلا تناص عائم لما قرأ وسمع, أما الابتداع فهو تناص مجسد, حيث يقبل على النص بالتحليل, لينشئ نصا جديدا نطلق عليه " الابتداع". [3]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق, ص 15.

2- المرجع نفسه , ص 16.

3- المرجع نفسه , ص 19.

3–الواحد المتعدد : ويقصد بها, القراءة المتعددة للنص الواحد, هذه الرؤية التي يرفضها غريماس في كتاباته,غير أن عبد الملك مرتاض,يرى رؤية أخرى فالنص الواحد لا يمتنع من قابليته لقراءات متعددة فمن غير المعقول غلق الباب أمام كتابات جديدة لنص ما, بدعوى أن هذا النص قد تمت قراءته, هذه القراءات المتجددة, تفضي الى مزيد من إلقاء الأسئلة, وإنتاج القلق المعرفي والدفع الى البحث . وهذا ماجعل الناقد يعيد قراءة نص " أشجان يمانية ", قراءة جديدة بعدما قرأه من قبل .

4 . قراءة القراءة: هذا المصطلح الجديد, الذي ابتدعه الناقد, ويقصد به نقد الكتابات النقدية, وهو مصطلح أليق بالذوق الجانح اليوم, الذي يقوم على التمرد والحرية وهروبا من كلمة النقد التقليدية, فهو" ابتداع آخر" وكتابة ثالثة, من حيث الترتيب التسلسلي, (الكتابة البداعية ثم الكتابة الابتداعية ثم كتابة ابتداعية أخرى).

وقد عرف العرب هذا المفهوم, تحت أشكال مختلفة ك"تاريخ التاريخ " لنقد التاريخ, وتحليله على ضوء كتابات تاريخية سابقة, و" تفسيرالتفسير " لنقد التفسيرات السابقة, وغيرها .

إن قراءة القراءة , نشاط يجعل من المقروء المكتوب, نمطا إبداعيا جديدا, من خلال إعادة كتابته وفق الرؤى و الأفكار الجديدة.

ويرى الناقد, أن ما كتب عن كتاب الشعر الجاهلي **لطه حسين**, لم ترق إلى مفهوم قراءة القراءة ,فهي في أغلبها متحيزة, لأن منهج الشك الذي أراد **طه حسين** أن يرسخه في تحليل التراث العربي, ليس لهدم التراث, بقدر ما هو محاولة لبناء فكر جديد متين, وهو ما استلهمه **طه حسين** من مقاربة التفكيك, الذي مارسه المفكرون الغربيون في قراءتهم للفكر الأوروبي, كما أن تشكيك **طه حسين**, في الشعر الجاهلي, قد طرحها و بكل جرأة **ابن سلام الجمحي**, ولم يزد **طه حسين** أن أحياها وعصرنها, وبرأي الناقد فإن هذا المفهوم الجديد " قراءة القراءة ", لا نجده في الفكر العربي المعاصر,

أي ما يضاهي ما كتبه **تودوروف** حول نقاد عالميين, و إن وجدت فهي للتقريظ و التجريح, على نحو ما حدث له في قراته لنص أشجان يمانية, في كتابه الأول " بنية الخطاب الشعري ". [1]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق , ص 24.

ولإيمان الناقد بتعددية القراءة, يرى أن لا مانع أن يقرأ المبتدع (الناقد) النص, ويكتب عنه مرة ومرتين وثلاث.

و لإرساء هذا المفهوم, إرتأى الناقد قراءة "نص أشجان يمانية " قراءة ثانية جديدة في كتابه الموسوم بـ " شعرية القصيدة قصيدة القراءة", معالجا إياه بأدوات سيميائية جديدة, لعل أهمها عدسة **التشاكل**, التي حلل بها المستوى الأول, حيث "يعد التشاكل فرعية من الفرعيات السيمائية, التي اهتدى السبيل إليها **غريماس** في تأملاته وتجاربه, حول نظرية النص الأدبي، وقد حلل بها نموذجا قصيرا استشهد به من نص سردي فرنسي قصير، كتب سنة اثنتين وستين وتسعمائة وألف، فاستخرج منه خمسة تشاكلات» [1]

كما يعد مفهوم التشاكل, من أهم المفاهيم السيميائية التي« أُدخلت في الخطاب النقدي المعاصر, كآلية استعارها النقاد من قريماس, واستعارها هو الآخر عن الحقول العلمية كالفيزياء والكيمياء» [2]

أولا: تحديد مصطلح التشاكل

لغة : الشَّكلُ : بالفتح : الشِّبه و المِثلُ و الجمعُ أشكال وشُكُولٌ و أنشد أبو عبيد :

فلا تطلب لي أيِّماً إن طلبتما فإن الأيامى لسن لي بشُكولِ.

وقد تشاكل الشيئان, وشاكل كل واحد منهما صاحبه.

يقول **أبوعمرو**: في فلان شبه شبهٍ من أبيه, وشكْل و أشْكَلَةٌ و شُكْلَةُ و شاكِلُ و مُشاكلة والشّكل: المِثْلُ, تقول: هذا على شكل هذا, أي مِثاله وفلان شكل فلان, أي مثله في حالاته ويقال: هذا من شكل هذا, أي من ضربه ونحوه وهذا أشكل بهذا أي أشبه والمشاكلة : الموافقة والتشاكل : مثله والشاكلة : الناحية والطريقة و الجديلة [3].

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص81.

2- مولاي علي بوخاتم, مصطلحات النقد العربي السيماءوي, ص 181.

3- أبو الفضل جمال الدين محمد بن بكر (ابن منظور) , لسان العرب , ص 375,374 .

ويورد **سعيد علوش** لفظة " التشاكلية ", للدلالة على وحدة انسجامية, تنزع إليها عناصر الخطاب, و« تجمع الأبحاث على أن المصطلح في الأصل, منحدر من كلمتين يونانيتين (ISO) التي تعني التساوي, و (TOPOS) بمعنى المكان, ليصبح المصطلح يدل على المكان المتساوي, أو تساوي المكان, ثم أطلق للتعبير على الحال من مكان الكلام » [1].

وقد ورد في معجم **لاروس** الفرنسي, بلفظة "Isotope" ,أي متشاكِل (بكسر الكاف) متجليا في حدود 1922 حقل الفيزياء والكيمياء, ليعبر عن: « عناصر كيماوية متماثلة, لا تختلف فيما بينها إلا من حيث كتل ذرتها, على المكان المتساوي أو تساوي المكانو ثم أطلق للتعبير على الحال من المكان, أي في مكان الكلام » [2].

إصطلاحا :

عرفه **غريماس** :« بأنه مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية, بعد حل إبهامها, هذا الحل نفسه مُوجه بالبحث عن القراءة المنسجمة » [3].

أما **راستي**. فقد عرف المشاكلة على أنها: « تكرارية لوحدات ألسنية, تنتمي إما إلى التعبير, وإما إلى المضمون, وهي على سبيل التجاوز و التوسع ». [4] .

وبهذا فقد « عمم المفهوم ليشمل التعبير و المضمون معاً, أي أن التشاكل يصبح متنوعا تنوع مكونات الخطاب, بمعنى أن هناك تشاكلا صوتيا, و تشاكلا نبريا, و إيقاعيا, و تشاكلا منطقيا, وتشاكلا معنويا, ونفس هذا التوسيع تبنته جماعة M في كتاب "بلاغة الشعر" » [5]

1- سعيد علوش, معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة , دار الكتاب اللبناني , بيروت , لبنان , ط1, 1985, ص 130

2- مولاي علي بوخاتم, مصطلحات النقد العربي السيماءوي, ص 181,180

3- المرجع نفسه, ص 182

4- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 42 .

5- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استيراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1986، ص 20،19.

أما جماعة M, فتعرف التشاكل على أنه: « تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها, (ظاهرة أو غير ظاهرة) صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية(عميقة أو سطحية) على امتداد قول».[1]

ويعرف **راستي**, و **ميشال أريفي**, التشاكل على أنه: « نواة تركيبية Itérativité لوحدات لسانياتية ظاهرة, أو غير ظاهرة, منتهية إما إلى التعبير, وإما إلى المضمون أو هو بوجه عام تكرار لوحدات لسانياتية »[2] .

ولو عدنا إلى جذور هذا المصطلح في النقد العربي القديم, لألفينا البلاغيين العرب, قد حاموا حول هذه المسألة دون أن يقعوا عليها, كغريماس على الرغم من وجود مصطلحات مشابهة لها كمصطلح العدول, حيث نظروا إليها من حيث هي جزئيات مشتتة, تحت مصطلحات مثل الطباق و المقابلة واللف و النشر[3].

ويقول الناقد, **عبد الملك مرتاض**: « يبدو أن هذا المصطلح, لم يجر في العربية إلا في بداية الأعوام الثمانين, من هذا القرن ولا نعرف معجما عربيا مما نملك نحن على الأقل عرض لهذا المفهوم السيميائي, الذي لا يبرح طري الإهاب قشيب الثياب, حيث لم يجر في لغة السيميائيين إلا منذ أن أصطنعه قريماس,آخذا إياه من مصطلحات الكيميائيين, فوقره بدلالة اصطلاحية جديدة » [4] فمصطلح التشاكل إذن وارد عن المدرسة الغربية .

أما النقاد العرب, المعاصرون فنجد **عبد الملك مرتاض**, يعرف التشاكل بقوله :« كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى و الباطنة, و المتمثلة في التعبيرأ والصياغة ,وهي متمثلة في المضمون ,تأتي

1- خيرة حمر العين , جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)،دمشق، 1996, ص 173.

2- عبد الملك مرتاض, التحليل السيميائي للخطاب الشعري – تحليل بالاجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة حلبي, منشورات إتحاد الكتاب العرب, (د.ط)، دمشق، 1996, ص 21.

3- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة, ص 33.

4- عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري, ص 21.

متشابهة مورفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا أو تركيبيا, عبر شبكة من الإستدلالات و التباينات, وذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام » [1].

أما **محمد مفتاح**, فيقول : « التشاكل تنمية لنواة معنوية, سلبا أم إيجابا بإلمام قسري أو اختياري, لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية, وتداوليته ضمانا لانسجام الرسالة» [2] .

كما نجد الناقد, يعتمد على آلية أخرى مرافقة لآلية التشاكل, في تحليله للقصيدة وهي آلية: التباين, فماذا يُقصد بهذا المصطلح ؟ وكيف تم توظيفه ؟

ثانيا: تحديد مصطلح التباين

مصطلح منحوت من لفظين إغريقيين, هما HETEROS ومعناه " غير" أو "آخر", و TOPOS ومعناه "مكان" ,فكأن "الإزوطوبي" إنما هي المكان الآخر, تساوي المكان [3] و يشترطون في تركيب التباين, وجود طرف ثالث ما يحدد العلاقة بين الموضوع والمحمول, أو المسند والمسند إليه، وهو الذي يمكن أن يقوم على حد أدنى من الكلام متمثلة في بنية ما، حيث إن أدنى ما تحتمل هذه البنية كما يذهب إلى ذلك غريماس هي وجود لفظين, و علاقة بينهما ولا بد من أن يكون بين هذين اللفظين معا شيئ يربط بينهما ,وشيء آخر يباين بينهما " [4].

لتطبيق الآليتين السابقتين إختار الناقد هذه الآية القرآنية :

﴿ **ويُحلُ لَهمُ الطيبات، ويحَرمُ عليْهُم الخبائثَ** ﴾ الأعراف: الآية 157،حيث تشمل الآية شبكة من العلاقات الألسنية والسيميائية بحيث:

1- تشاكل تام بين جزئي الوحدة :

1- مولاي علي بوخاتم , مصطلحات النقد العربي السيماءوي ، ص 186.

2- المرجع نفسه، ص 182.

3- عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري, ص 23.

4- المرجع نفسه، ص 22،23.

فعل + فاعل (ضمير مستتر) + جار ومجرور + مفعول.

1. تشاكل المورفولوجي المتجسد في ثلاثة تزاوجات:

ويحل = يحرم ؛

لهم = عليهم ؛

الطيبات = الخبائث.

2. وما عدّه البلاغيون العرب مقابلة، عدّه الناقد ، على نقيض ذلك، تشاكلا لا تقابلا.

3. «ويحل» : متشاكل مع «ويحرم» تشاكلا بسيطا لا مركبا.

4. «لهم» متشاكل مع مقوم «عليهم» تشاكلا بسيطا أيضا.

5. «الطيبات» متشاكل مع مقوم «الخبائث».

أما اللاتشاكل فيقوم في هذا الكلام على أساس التأليف بين أطراف متناقضة؛ وهو ماأطلق عليه الناقد: « التباين »، بحيث أن:

«ويحل» باين معنويا «ويحرم».

«لهم» ناقض معنويا «عليهم».

«الطيبات» ناقض معنويا «الخبائث».

6. تشاكل من حيث أنهم جنس واحد من البشر في جزئي الوحدتين .

7. قراءة تباينية من الصنف الأول هم المؤمنين المتقين، والصنف الآخر هم الكافرين الفاسقين.

8. تباين من خلال ثنائية «الإنتشار والإنحصار»:

. يحلُ: ينصرف هذا المقوم إلى معنى انتشاري حيث أن المحلل (بفتح اللام) له الشيء، يغتدي في موقف يسمح له بتناوله، أو امتلاكه[1].

1- عبد الملك مرتاض , شعرية القصيدة , ص 36, 37

يحرم: ينصرف هذا المقوم عكس صنوه (يحل) إلى معنى انحصاري حيث أن المحَرَمَ عليه الشيء يجده مرغما على عدم امتلاكه، أو النظر إليه؛ فهو إذن قطع للانتشار والتوسع .

. لهم: يعني هذا المقوم الامتلاك والتمكن؛ فيكون المعنى هنا مطلقا الحيازة. وإذن المعنى انتشاري، لأنه مفتوح.

. عليهم: على حين أن هذا المقوم يناقض صنوة بحيث إن قائلا إذا قال:«عليّ دين» فيعني ذلك أنه أوقع تحت قبضة سلطان غيره، أو تحت تسلط غريم؛ فالمعنى انحصاري [1]

. الطيبات: كل طيب مباح تناوله وامتلاكه والإنتفاع به، فهو إذن معنى مشاع، منتشر.

. الخبائث: إن هذا المقوم محكوم عليه بالتقوقع والانحصار إذ لا يحب الخبائث إلا خبيث.

9. ويمكن قراءة طرفي الكلام، في هذا الشاهد، قراءة تشاكلية من وجهة تلاؤمية حيث إن:

أ- وضع الحلال مع ما يلائمه وهو الطيب, وربط هذين المقومين بقيد يلائمهما أيضا وهو «لهم» الدال على إتاحة الإمتلاك والإجتياز.

ب- وضع مقوم الحرام بإزاء ما يلائمه أيضا وهو « الخبيث»؛ ثم ربط المقومين بقيد ملائم لهما وهو « عليهم» الدال على المنع والحظر والحصر.

10. التعلقية وهو مفهوم يقصد به الناقد أن كل مقوم يتسلط على كل المقومات التي تأتي بعده في دورة سيميائية كاملة فـ" يحل " يتعلق بـ "لهم" ثم يمتد إلى التعلق بـ "الطيبات" ثم إلى "ويحرم" ثم إلى "عليهم" ثم إلى "الخبائث" وهي دورة أولى لينتقل الدور إلى المقوم الموالي فينهض بدورته وهكذا [2].

. ويحل – لهم:

- تباين نحوي (فعل+جار ومجرور)،
- تباين مورفولوجي حيث إن كل مقوم تشكل على نحولا يلائم الآخر.
- تشاكل معنوي بحيث أن كلا منهما قابل للانتشار، فهناك إذن ثلاث علاقات: تباينين، وتشاكل واحد.

1- عبد الملك مرتاض , المرجع السابق ص 37.

2- المرجع نفسه، ص 39.

. ويحل – الطيبات: تباين نحوي، ومورفولوجي ويتشاكلان معنويا حيث إن كلا منهما انتشاري المعنى. كما أنهما يتشاكلان من حيث تلاؤم الحلال مع الطيبات،فالعلاقة إذن رباعية هنا: إيجابية في طورين وسلبية في طورين آخرين.

. ويحل– ويحرم:

- تشاكل نحوي (فعل+ فعل).
- تشاكل مورفولوجي (ياء مضمومة بعد حاء مسبوقان بواو).
- تشاكل من حيث مضارعتيهم وطلبهما لمعمولين (فاعل ومفعول).
- تباين من حيث إن الأول إنتشاري، والآخر انحصاري. [1]

. ويحل– عليهم:

- تباين في أن الأول إيذان بالإمتلاك، والآخر إيذان بالحرمان؛ والأول إنتشاري، والآخر انحصاري؛ وفي أن الأول فعل (أو جملة فعلية إذا راعينا المعمول المستتر)، والآخر شبه جملة تتخذ لها خصائص الإسمية.

. ويحل– الخبائث:

- تباين (فعل , أسم) إضافة إلى الإنتشارية مقابل الإنحسارية، ومن حيث التناقض المعنوي القائم بين الزوجين المتنافرين.

. لهم– الطيبات:

- تشاكل (إسم , إسم) , كلاهما انتشاري.
- تباين نحوي ومورفولوجي.

. لهم– ويحرم:

- تباين معنوي، ومورفولوجي، ونحوي، فالعلاقة بينهما ثلاثية.

. لهم– عليهم:

- تباين معنوي
- تشاكل نحوي، وعلى نحو ما مورفولوجي.

. لهم– الخبائث:

1- عبد الملك مرتاض , المرجع السابق ، ص 39

- تشاكل (اسم , اسم)
- تباين معنوي مورفولوجي.

. الطيبات– ويحرم:

- يتباينان معنويا، ونحويا، ومورفولوجيا، وإيقاعيا.

. الطيبات– عليهم:

- تباين معنوي ومورفولوجي
- تشاكل نحوي من حيث الاسمية [1]

. الطيبات– الخبائث:

- يتباينان معنويا ومن حيث انتشارية الطيب، وانحصارية الخبيث.
- ويتشاكلان نحويا (إسم+ منصوب + معرف بالألف واللام + المفعولية)

. ويحرم– عليهم:

- تشاكل معنوي من حيث انحصارية كل منهما على أساس أن كل منهما ميسر للحظر والحرمان؛
- تباين نحوي مورفولوجي .

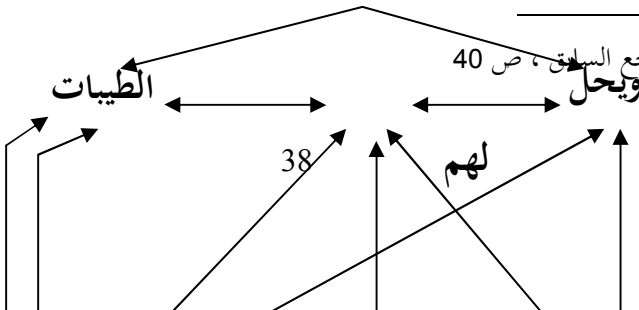
. ويحرم– الخبائث:

- تشاكل تلاؤمي يتشاكلان بحكم أن الحرمان ييسر للخبائث، وأن الخبائث محرمة دينيا، أخلاقيا وقانونيا وصحيا .
- تشاكل من حيث انحصاريتهما.
- يتباينان نحويا ومورفولوجيا.

. عليهم– الخبائث:

- يتشاكلان انحصاريا، ونحويا،
- يتباينان مورفولوجيا. [2]

وقد جسد الناقد الدورة السيميائية في خطاطة حيث تتداور المقومات فيما بينها :



1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 40

2- المرجع نفسه، ص 41

وقد تدرج الناقد إلى قراءة النص متناولا بالتطبيق آلية التشاكل والتباين, حيث أوجد مجموعة من التشاكلات والتباينات فيما يلي :

أولا: هل عرفت أعينكم – في الأرصفة المهجورة – معنى الدمع

- التشاكل على سبيل التلاؤم المعنوي في هذه الوحدة:

1- **أعينكم؛** العين جارحة البكاء، أي مصدر لتذراف الدمع, وهي واردة هنا بهذا المعنى.

2- **معنى الدمع؛** فالدمع إذن يتلاءم مع حضور العين من وجهة، وقابليتها لإفراز الدمع من وجهة أخرى، فهناك إذن تحاضر بينهما وتلاؤم.

3- **في الأرصفة المهجورة؛** يكاد يكون معنى «الأرصفة» هنا رمزا للتشرد، والتشرد مما يتلاءم مع الدمع الذي هو ليس إلا بكى.

كما أن «الهجرة» تصبح رمزا للنأي عن الوطن، فيكون مقوم «المهجورة» هنا مما يتلاءم مع مقوم «الأرصفة» فيجسدان تشاكلا معنويا على سبيل التلاؤم. [1]

- تشاكلا معنويا يتجسد في «ثنائية الإنتشار والإنحصار», حيث أن العين ذات قدرة خارقة على استكناه الحيز، واستكشاف المحيط الذي يقع تحت مدى رؤيتها فتقوم على الإنتشارية.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 43

ولما كانت الأرصفة مكانا يمر من عليه الناس، فلا يكون معناها إلا إنتشاريا كذلك «الدمع» الذي لا يخفى تذرافه على أحد, فهو يفضح ما في ذات الصدر، فهو إذن انتشاري خالص الإنتشارية. إذن المعاني الثلاثة الإنتشارية تجسد تشاكلا معنويا [1]

ثانيا: في المنفى احترقت عيني . صار الدمع بعيني وطنا

- تباين المنفى مع الوطن فالمنفى مكان للإقامة القسرية المتسمة بالحزن والشوق، على حين أن الوطن غير ذلك .
- تشاكل لفظي " عيني " و " بعيني "
- تباين نحوي حيث أن التركيبة الأولى إسمية، والأخرى فعلية.

يتجسد في :

1- في المنفى احترقت

- تشاكل تلاؤمي حيث أن النفي قابل لأن يحترق فيه الشخص الذي يمنى به، فكأن النفي احتراق، وكأن الأحتراق نفي.
- تشاكل تلاؤمي في : الدمع بعيني

2- إذ العين أهم ما لائمها الدمع وتذرافه.

- تشاكل تلاؤمي يتجسد في زوجي: المنفى – الدمع

حيث إن الشخص المعرض للنفي مهيأ في لحظة للبكاء.

3- المنفى– احترقت

- تشاكل معنوي على سبيل الإنتشارية في كل منهما. النفي يكون مكانان قابلا لأن ينتشر فيه المنفيون فيكون إنتشاريا. الإحتراق الذي هو إنتشار النار في جسم ما.
- أو التشاكل قائم على إنحصارية كل منهما حيث إن المنفى يكون مكانا يجتمع فيه الناس، فهو إذن سجن و الإحتراق هو طي للأجسام وحصر لانتشارها .[2]

4- عيني– الدمع:

- يجسدان تشاكلا معنويا على سبيل إنتشاري كل منهما.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 44

2- المرجع نفسه ، ص 45

5- بعيني– وطنا:

•يمثلان تشاكلا معنويا يقوم على إنتشارية كل منهما.

ثالثا : شربت عيني ماء الحزن– انفجرت

•تشاكل جزئي، من منظور الإيقاع، يتمثل في:

– بت (من «شربت»)؛

– رت (من «انفجرت»).

•تشاكل تلاؤمي في :

شربت– ماء

•تباين معنوي ينصرف إلى علاقة:

شربت– انفجرت

الشراب في دلالته السيميائية طيا للحيز، وحصرا للجسم المائي بينما الإنفجار نشر لهذا الحيز، وبسط له. [1]

•تشاكل معنوي في زوجي:

عيني– انفجرت

بحيث أن كلا المقومين ينصرف إلى معنى إنتشاري خالص

•تشاكلا معنويا آخر يتمثل في زوجي:

ماء– الحزن

إذ ليس الماء إلا سائلا منتشرا، مثله مثل الحزن الذي لا يقدر أحد على كظمه داخل قلبه.

رابعا :أين الضوء؟ شبح امرأة ظل ينادي وجهي، من خلف الليل

1- تباين معنوي في مقومي «الضوء والليل» في تناقضهما.

2- المشاكلة المعنوية في «الشبح» الذي ظل ينادي وجه الشخصية الشعرية (والشبح لا يرى)، كما تكمن في «الليل» الذي هو عنوان على الظلام، أي على انعدام الرؤية، أو ضعفها.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 46

3- التباين في زوجي:

ينادي– وجهي

حيث أن النداء لا يلائمه الوجه، وإنما يلائمه السمع، فالكلام؛ على انزياحيته، يحتمل بين دفتيه تباينا معنويا [1]

4- تباين آخر يكمن في زوجي:

وجهي– خلفي حيث أن الوجه هو أمام الشيء ومقدمه، من حيث إن، مقوم «خلف» لا يكون إلا مؤخرته وعجزه.

5- تباين يكمن في أن الضوء إنتشاري المعنى، والليل إنحصاري فالضوء يكشف ويظهر، والليل يخفي ويبطن.

6- تباين معنوي يتمثل في زوجي:

شبح امرأة– ينادي

إن الشبح جسم متوهم في حالة من الظلام، فهو إنحصاري، بل شديد الإنحصار. على حين أن المناداة صوت مدو في الفضاء، قادر على النفاد والانتشار.

7- إختلاف الوحدتين الشعريتين من حيث أن الأولى إنشائية، والأخرى خبرية.

8- إذا راعينا بداية كل منهما وصنفناهما تصنيفا نحويا خالصا فإنهما ستصبحان متشاكلتين على أساس إسميتهما معا.

9- تباين معنوي آخر يتجسد في زوجي:

ظل– الليل

حيث إن «ظل» وضع في اللغة لدلالة على النهار، عكس الليل والأخرى إن «ظل» يرمز للنور، «والليل» يرمز للظلام. [2]

خامسا :غاب القمر المشتاق– ضاع كتاب العشاق

1- التشاكل المورفولوجي والنحوي، والإيقاعي المتجسد في زوجي:

غاب– ضاع

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق, ص 47

2- المرجع نفسه، ص 48

2- التشاكل النحوي { فعلية , فعلية }

3- التشاكل المتجسد في خبرية كل من هاتين الوحدتين أيضا.

4- التشاكل المورفولوجي القائم في أن كل وحدة تتألف من ثلاث مقومات:

فعل+ إسم + (صفة + إسم).

5- تشاكل معنوي متجسد في:

غاب– ضاع

فالغياب هو ذهاب الشيء وغبوره، فهو من هذا المنظور يشبه الضياع الذي هو أيضا ذهاب الشيء وفقدانه.

6- التشاكل المعنوي المتجسد في انتشارية كل من معنى: غاب وضاع.

7- التشاكل التلاؤمي الواقع بين «المشتاق» و«العشاق» حيث إن مثل هذه اللغة تتكاثر في المواقف الغرامية.[1]

سادسا: مهلا يا قدمي الذاويتين – الدرب أفاع والرحلة زيف

1- تشاكل تلاؤمي بين زوجي:

يا قدمي– الدرب

حيث إن مما يتلاءم مع القدمين الطريق الذي فيه تمشيان

2- تشاكل آخر يتمثل في زوجي:

الذاويتين– الدرب

فذوي القدمين، هنا، إلا نتيجة حتمية للآثار التي تركها الدرب الشاق فيهما.

3- تشاكل مركب متجسد في :

الدرب أفاع– والرحلة زيف

- «الدرب» يتشاكل نحويا مع «الرحلة»
- «أفاع» يتشاكل مع «زيف»
- «الدرب أفاع– والرحلة زيف».

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 49

4- تشاكل مورفولوجي ومعنوي، حيث يجسدان خيبة ويأس وحرمان وشقاء حيث عند عكس التركيب لا يتغيرر شيء :

الدرب زيف – والرحلة أفاع

5- تشاكل انتشاري على سبيل التلاؤم والتلازم، ويتمثل في :

قدمي– الدرب

إذ القدمان من حيث هما أداتان للحركة والتنقل تكونان عنوانا على الانتشارية مثلهما مثل الدرب الممتد، والطريق المفتوح [1]

6- تباين معنوي متجسد في :

مهلا– يا قدمي الذاوتين

إذ التماس الإمهال من القدمين المتورمتين الذاويتين ليس إلا طلبا لحصر شيء منتشر.

7- تشاكل معنوي يقوم بين زوجي:

أفاع– زيف

حيث إن كلا من هذين المقومين يدل عل الخطر والخيبة، واليأس والتوهم.

8- تباين آخر يكمن في زوجي:

الدرب– الرحلة

إذ الدرب مكان، والرحلة زمان.

9- هناك تشاكل معنوي يتجسد في:

يا قدمي– والرحلة

حيث إن الرحلة لا يمكن أن تتم، في مألوف العادة، إلا بشيء من حركة القدمين.

10- تباين في أن الوحدة الأولى إنشائي والأخرى خبرية.

11- تشاكل آخر يكمن استخلاصه من أن كلا من هذه التركيبات الثلاث:

– يا قدمي الذاوتين؛

– الدرب أفاع؛

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 50

– والرحلة زيف.[1]

حيث ينهض بوظيفة التحدي الدلالي فالقدمين متورمتان والدرب مكتظ بالأفاعي والأخطار والرحلة، ونتيجة لكل ذلك، لم تكن إلا بمجرد وهم وباطل وزيف، وببعض ذلك تحددت دلالة القدمين.

12- تشاكل يكمن في قبح المدلولات المتجسدة في هذه المقومات ثلاثتها:

الذاويتين– أفاع– الزيف

فالتعب والضنى، والخطر والأذى، والوهم واليأس معان لهذه المقومات...

سابعا:التذكرة الأولى ثعبان – والتذكرة الأخرى تمساح

1- تشاكل لفظي في تكرر مقومي «التذكرة»

2- تباين معنوي في زوجي:

الأولى– الأخرى

3- تشاكل نحوي في هاتين الوحدتين من حيث إن كلا منهماإسمية.

4- تشاكل يتمثل في خبرية النسج في الوحدتين معا.

5- تشاكل مورفولوجي :

إسم معرف + صفة + إسم نكرة.

6- تشاكل معنوي فكلا التذكرتين تدلان على الخطر والهلكة:

فالتذكرة الأولى– ثعبان؛

والتذكرة الأخرى– تمساح.

7- تشاكل آخر يتجسد في تحديد معنى كل من التذكرة الأولى، والتذكرة الأخرى، وحصر هذين المعنيين في تجسيد الخطر الهالك.[2]

8- تشاكل آخر في زوجي:

ثعبان– تمساح

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 51

2- المرجع نفسه، ص 52

من حيث إن كلا منهما ذوي معنى انتشاري راعينا أن الثعبان هنا غير كامن في جحره، ولا التمساح مستتر عائم في مائه، وإنما نلفي كلا منهما مهيأ للإنقضاض ليفترس الشخصية الشعرية.

9- تشاكل مقومي «ثعبان»، و«تمساح» مع مقومي «أفاع» في النموذج السابق ليغتدي الكلام:

- الدرب أفاع؛
- والرحلة زيف؛
- والتذكرة الأولى ثعبان؛
- التذكرة الأخرى تمساح.

ثامنا :**فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها– ولنتوقف حتى يتفجر ماء الفجر من الصخرة**

1- تشاكل تلاؤمي في زوجي:

فلتقرأ– تذاكرها

حيث إن التذاكر لا يجوز لها أن تكون كذلك حتى تكون مكتوبة.يمكن مشاكلة مقوم «أقدام» مع مقوم «الدرب» من وجهة، ومقوم «الرحلة» من وجهة أخرى، ويكون التشاكل هنا تلازمي تلاؤمي.[1]

2- تشاكل كثرة مع كثرة في زوجي:

أقدام– تذاكرها

3- تشاكل تلاؤمي يتجسد في :

أقدام– ولنتوقف

4- تشاكل آخر يتمثل في إنشائية كل من هاتين الوحدتين الشعريتين.

5- تباين بين زوجي:

أقدام– ولنتوقف

الأقدام يراد بها إلى الحركة والسعي، والتوقف يراد به غلى الراحة والدعة والسكون.

6- تباين يكمن في زوجي:

ماء– الصخرة

إذ الماء جسم سائل، والصخرة جسم صلب.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 52

7- تشاكل مورفولوجي جزئي، يتجسد في:

- أقدام النهر؛

.- ماء الفجر.

{ إسم + إسم }

8- تشاكل معنوي في: النهر- ماء

حيث أن كل منهما سائل

تاسعا: ومن الجمع الحاشد- يولد إنسان

1- تباين متجسدا في: كثرة من الناس (الجمع الحاشد) وقلة منهم (إنسان).[1]

2- تشاكل معنوي : فكلاهما جنس من البشر

عاشرا: يتملكني حزن كل اليمانين- يفضحني دمعهم

1- التشاكل المورفولوجي حيث أن حقيقة النسج هي:

- يتملكني حزن كل اليمانين؛

- يفضحني دمع كل اليمانيين.

{ فعل + فاعل +اسم}

2- تشاكل نحوي :{ فعل , فعل }

3- وتشاكل يتجسد في خبريتهما .

4- تشاكل تلاؤمي يكمن في زوجي:

حزن- دمعهم

إذ الحزن من طبيعة تفجير الدمع.[2]

5- تشاكل معنوي يتجسد في:

حزن- دمعهم

حيث أن كل منهما ذو معنى إنتشاري يبدو الأول على ملامح الوجه،ويبدو الآخر سائلا في الطرف.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق, ص 54

2- المرجع نفسه، ص 55

حادي عشر: جرحهم كلماتي– صوتي استغاثتهم

1- تشاكل بين الجرح والاستغاثة فالجرح، ذلك بأن المرء لا يستغيث حتى يصاب بالكلم.

2- تشاكل المورفولوجي يتجسد في زوجي:

– كلماتي– صوتي

3- تشاكل مورفولوجي يتمثل في :

– جرحهم– (حهم)– استغاثاتهم (تهم)

4- تشاكل متجسد فيما إذا أعدنا الكلام إلى أصل تركيبه المألوف:

– كلماتي جرحهم؛

– صوتي استغاثتهم.

5- تشاكل آخر من تأويل الصياغة بتحويل النسج إلى هذا النحو:

– جرحهم كلماتي؛

– استغاثتهم صوتي.

ثاني عشر: يتسول في طرقات الصدى– ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي [1]

التشاكل في زوجي:

– يتسول– الطرقات

حيث إن المتسول لا ينبغي له أن يتسول داخل مكان مغلق، وإنما ينتشر في الطرقات، فالتشاكل قائم هنا بحكم تلازم العلاقة.

1- تشاكل تلاؤمي يتمثل في زوجي:

– الطرقات– ركضت

إذ الركض مما يتلاءم مع الطرقات.

2- تشاكل آخر تلاؤمي يتجسد في:

– يتسول– الجوع

إذ لا مناص للجائع، من الالتجاء إلى التسول لكي يقتات.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 56

3- تباين يربط هذين الزوجين:

– في الطرقات– في ليل

إذ إنما كانت الطرقات للحركة، وهي مكان، من حيث لم يكن الليل إلا للسكون، وهو زمان. فالتباين هنا مركب.

4- تشاكل تلاؤمي يكمن في:

– الصدى– نخلة الجوع

إذ لم يكن الصدى هنا إلا الوهم والزيف، كما أن الركض لم يكن على الحقيقة وإنما كان مجرد تطلع نفسي إلى تحقيق شيء ما لم يتحقق قط وهو الشبع؛ فكأن تمني الشبع لا يعدو أن يكون وهما، مثله مثل الصدى المتسكع في الطرقات. [1]

5- تشاكل يتجسد في العلاقة القائمة :

– ليل– منفاي

حيث لا يكاد الليل يختلف في همومه ومخاوفه وما يعتور النفس فيه من قلق، عن هذا المنفى الذي لا ينبغي له أن يكون إلا شيئا من ذلك.

ثالث عشر :فانتفض العمر– وارتعشت دفوف الحنين

1- تشاكل نحوي يشاكل: كلا منهما يبتدئ بفعل، أما التشاكل الآخر فيتجسد في خبرية كل منهما.

2- التشاكل يتجسد في حركية كل من الإنتفاض والإرتعاش.

3- التشاكل معنوي حيث لا يخلو كل من الإنتفاض والإرتعاش من بعض الإنتشارية الناشئة عن اهتزازة الجسم وحركته يمينا وشمالا، وخلف وأمام.

4- تشاكل معنوي مركب يتجسد في الوحدتين فلعمر ليس إلا جزء زمني من زمن الحنين وإذن، فكأن الإنتفاض يشاكل الإرتعاش من وجهة، والعمر يشاكل الحنين من وجهة أخرى، والتشاكل هنا مركب. [2]

5- تباين: فالعمر زمن و الحنين تطلع إلى مكان وهو الوطن .

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 57

2- المرجع نفسه، ص 58

رابع عشر : نخيل الجنوب– كرم الشمال

1- التشاكل بين : النخيل والكرم من حيث هما شجرتان مثمرتان.

2- تباين من وجهة أن النخيل لا يكون عادة إلا في الأراضي الصحراوية، على حين أن الكرم لا يكون إلا في الأراضي غير الصحراوية.

3- تباين آخر يتجسد في زوجي: الجنوب– الشمال

4- تشاكل فكلاهما مكان.

5- تشاكل على سبيل الإنتشارية بين التخيل و الكرم في انتشار كل مهما وامتداده على نحو أو على آخر في الفضاء، أو على وجه الأرض.

6- تشاكل على سبيل الانتشارية بين :

– الجنوب– الشمال

فكلاها أراضي ممتدة [1]

خامس عشر: يغضب الرمل– ترتعش الكلمات

1- تشاكل نحوي فكلاهما فعليتين .

2- تشاكل من حيث خبريتهما.

3- تشاكل نحوي في :

– يغضب– ترتعش

حيث إن كلا منهما فعل مضارع

4- تشاكل نحوي :

– الرمل– الكلمات

حيث إن كلا منهما يعد اسما معرفا ورد بعد فعل

5- تشاكل معنوي يكمن في هذين الزوجين:

– يغضب– ترتعش

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 59

من حيث إن الغضب هو إما نفاذ الصبر على حين أن الارتعاش هو إما نفاذ الروية، فكلاهما إنتشاري.

6- تباين في : – الرمل , الكلمات

فالرمل ذا طبيعة بصرية لمسية حجمية مساحية لونية، بينما الكلمات ذات طبيعة سمعية فقط؛ وهي أربط بالزمان منها بالمكان

6- التباين الكامن في زوجي الرمل والكلمات: فالرمل قائم من مكان ما، يتأثر بالزمن وتسلطه بمعزل عن تأثير الزمن وتسلطه. فهو ذو معنى زمني أيضا. أما الكلمات فبحكم قابليتها للتلفظ، فإنها تغتدي أصواتا طائرة مما يجعلها شديدة الارتباط بالزمان.[1]

سادس عشر : تحاصرها شهوة الحقد – تمتد حولي أصابعها

1- تباين يباعد بين :

– تحاصرها– تمتد

حيث إن الأول منحصر، والآخر منتشر.

2- وتشاكل يتمثل في فعلية الوحدتين الشعريتين.

3- تشاكل آخر يتمثل في خبريتهما.

4- تشاكل آخر يتمثل في تساوي الوحدتين في عدد المقومات:

– تحاصرها + شهوة + الحقد؛

– تمتد + حولي + أصابعها.

7- إحصارية الوحدتين لأن الإمتداد هنا واقع، هو نفسه، في قبضة الحصار:

– تمتد حولي أصابعها

فأصابع شهوة الحقد التي تمتد من حول الشخصية الشعرية لتمسك بتلابيبها فتدق لها العنق وتخنقها فالمكان، كما نرى، في هذه المواصفات، متوتر يكاد يختنق، وينحبس، وينقبض.

8- تشاكل بين هاتين الوحدتين من حيث إن كلا منهما يتحدد فيها إحكام القبض على الشخصية الشعرية:

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 60

– تحاصر كلماتها المرتعشة شهوة الحقد؛

– تمتد من حولها أصابع شهوة الحقد، هذه.

والتشاكل في عمقه يجسد القساوة والاضطهاد، واغتصاب الحرية [1]

سابع عشر : أمشي وراء صوته– يمشي وراء صوتي

1- تشاكل لفظي بين زوجي:

– أمشي– يمشي

2- تشاكل لفظي آخر بين زوجي:

– وراء– وراء

3- تشاكل لفظي ثالث يتجسد في زوجي:

– صوته– صوتي

4- تشاكل نحوي أيضا من حيث فعليتهما نحويا، وتشاكل من حيث خبريتهما إضافة إلى:

- تباين بين : «أمشي» الدال على المتكلم، و«يمشي» الدال على الغياب.
- تباين آخر يكمن في :

– صوته– صوتي

فأحدهما يحيل على الذات، وأحدهما الآخر يحيل على الآخر.

ويكون هذا التباين مركبا إذا راعينا هاتين الوحدتين في تقابلهما جملة:

– أمشي وراء صوته؛

– يمشي وراء صوتي. [2]

– تشاكل معنوي في زوجي:

أمشي– يمشي

فكلاهما يدل على المشيء

- تشاكل معنوي في :

صوته– صوتي , حيث إن كلا منهما منتشر، «مدو» في الفضاء.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 61

2- المرجع نفسه، ص 62

- مقوم «وراء» هو هنا إنتشاري، لأنه متعلق بزوجي:

أمشي– يمشي

من وجهة، وبزوجي:

صوتي– صوته

من وجهة أخراة. فالوراء هنا إما يعادل الركض نحو الأمام.

– تشاكل مورفولوجي إيقاعي في كل من الوحدتين.

ثامن عشر : حين أصير ظله– حينا يصير ظلي

هناك ثلاثة أزواج متشاكلة لفظا:

1- حينا– حينا

2- أصير– يصير

3- ظله– ظلي

يمكن قراءتهم قراءة مغايرة من جهة : التباين فهو يحدد الدلالة العميقة للنص :

1- أصير– يصير

متباينين فأحدهما وارد في سياق الذاتي، والآخر في سياق آخر.

2- ظله– ظلي

متباينين من حيث إن ظله دال على غياب الشخصية الشعرية، على حين أن «ظلي» دال على حضورها، وإذن حضور الذات في شكل من أشكالها.

3- تشاكل إيقاعي :

حينا أصير– حينا يصير؛

4- تشاكل مورفولوجي:

حينا أصير ظلا– حينا يصير ظل

5- تشاكل من حيث التوزيع النحوي:

ظرف + فعل + مفعول ؛ ظرف + فعل + مفعول[1].

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 63, 64

تاسع عشر : يخرج من رماد المس– ينسل من رمال اليوم

1- تشاكل مورفولوجي.

2- التلاؤم المورفولوجي أفضى بطبيعته إلى تشاكل آخر يتجسد في إيقاعي الوحدتي فالتوزيع النحوي كان له اثر باد في المستوى الإيقاعي. [1]

3- تشاكل يتجسد في اتحاد العناصر النحوية لدى توزيعها على العناصر الألسنية:

فعل + حرف جر+ إسم نكرة + إسم معرفة؛ فعل + حرف جر+ إسم نكرة + إسم معرفة.

4- تشاكل يتمثل في خبرية الوحدتين الشعريتين.

5- تشاكل على سبيل الإنتشار :

يخرج– ينسل

حيث إن كل منهما يدل على الإنفصال والإنعتاق فهما منتشران.

6- تشاكل آخر بين زوجي:

من رماد– من رمال

من حيث تجانس الدلالة في حيزين مكونين من ذرات غير قابلة لأن تذورهما الريح مما يجعلنا نصنف معناهما في الإنتشاريات.

7- تشاكل بين زوجي :

الأمس– اليوم

من حيث:

– النحو؛ (اسم معرفة + اسم معرفة).

– الزمن؛ (كل منهما يدل على الزمن).

– الإيقاع؛ (ال + أ + مس + ال+ ي + و + م).

8- تباين :

الأمس– اليوم

من حيث إن الأمس يعني زمنا مضى، واليوم يعني زمنا حضر.[2]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 64

2- المرجع نفسه، ص 65

كذلك تباين آخر يكمن في أن زمن الأمس انتشاري إذ يقصد به إلى الماضي كله؛ على حين أن الدلالة الزمنية في "اليوم" انحصارية؛ أما إذا قرأنا الزمن الكامن في "الأمس" على أساس أنه زمن مطوي، ميت، غابر: فيكون حينئذ انحصاريا فيتشاكل مع معنم "اليوم" كذلك إذا تمت قراءة في "اليوم" إلى الزمن الحاضر كله، فينقلب من انحصاري ضيق إلى انتشاري واسع، وحينئذ يمكن أن يعاد النظر في التشاكلات والتباينات السابقة .

- بإضافة وحدة ثالثة لهاتين، وهي:

يرقص في جليد الغد

فيغتذي الكلام قائما على تركيبة ثلاثية، لتصبح :

- متشاكلة نحويا، ومورفولوجيا، وإيقاعيا، وخبريا، وزمنيا معا،

- كما تمت قراءة الزمن في العناصر الألسنية على هذه الأنحاء:

الأمس- اليوم- الغد: أزمنة ثلاثتها انتشارية، وإذن فهي متشاكلة.

الأمس- اليوم- الغد: أزمنة ثلاثتها انحصارية، وإذن فهي متشاكلة.

الأمس- اليوم: إذا قُرأ الأمس على أساس أنه زمن غابر، في حكم الميت، واليوم على أنه زمن يدل على غير الأمس، ولكن على غير الغد أيضا، فإنهما يستحيلان إلى منحصرين؛ وإذن فإنهما أيضا متشاكلين من هذا المنظور.

الأمس- اليوم: إذا قرأُ "الأمس" على أساس أنه زمن ضارب في أعماق الماضوية موغل فيها، فإنه يكون إنتشاريا، بانعدام محدودية مداه، فإذا قرن بالزمن الكامن في "اليوم" وهو إنحصاري، فإن الزوجيين يغتديان متباينين، ينضاف إلى كل ذلك اختلاف طبيعة الزمنين الممتد أحدهما في الماضي، والقابع أحدهما الآخر.

الأمس- الغد: وإذا قُرأ زمن "الأمس" على نحو ما قرأناه عليه، في الحالة الرابعة، وقُرأ "الغد" على أساس أنه منصرف إلى المستقبل المنساج؛ فإن الزمنين يكتسبان ثوب الانتشارية معا، فيغتديان متشاكلين ».[1]

الأمس- الغد: أما إن قُرأ "الأمس" على أساس أنه مرادف للبارحة،و"الغد" على أساس أنه اليوم الذي يأتي بعد يومنا الذي نحن فيه؛ فإنهما يصبحان انحصارية فيتشاكلان بهذه الصفة.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 66

ولكن « التشاكل يظل في كل هذه الأطوار مخيما على أساس أن الزمن، من حيث هو، هو المشاكل بين كل هذه العناصر الألسنية بصرف النظر عن الإعتبارات الداخلية ».

عشرين : نأكل بعضنا – نشرب عضنا

تشاكل نحوي { الوحدتان فعليتان }

تشاكل من حيث خبرية الوحدتين .

– تشاكل مورفولوجي

– تشاكل من حيث انحصاريتهما إذ الأكل طي للطعام وتحويله إلى حيز منحصر، مثل الماء الكثير الذي ينحصر، هو أيضا، داخل البطن.

– تشاكل من حيث التوزيع النحوي: فعل مضارع+ مفعول؛ فعل مضارع+ مفعول.

حادي و عشرين : بعني بهم ساعة – من لقاء الشجر

1- تشاكل في زوجي:

ساعة– من لقاء الشجر

من حيث إن لقاء الشجر هنا ليس مكانا للقاء فحسب، وإنما هو متضمن أيضا الزمن الذي يلتقي فيه المقيلون لتخزين القات.

وبقراءة أخرى يتشكل من هذين الزوجين أنفسهما تباين يقوم بين الزمان والمكان.

ثاني وعشرين : عذبتني القطارات– عذبتني الشوارع

1- تشاكل في التوزيع النحوي (فعل + مفعول+ فاعل يقابله مثله).

2- تشاكل مورفولوجي.

3- تشاكل يتجسد في خبرية هاتين التركيبتين المتقابلتين.

4- تشاكل معنوي يتجسد في انتشارية معنى كل من الزوجين القطارات– الشوارع.

5- تشاكل معنوي فكلاهما مكان :{القطارات– الشوارع}[1]

ثالث وعشرين : يستحم– بدمع الشجن

1- تشاكل معنوي في :

يستحم– بدمع الشجن

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق, ص 67 ,68

فكلاهما قائم على السيولة

2- التشاكل المعنوي حيث انتشارية الماء على الجسد وإنتشار الدموع على الخد [1]

3- الإنحصار في مقوم «يستحم» من منظور التستر والتخفي على الناس من أجل الإغتسال، فإن معناه يغتدي منحصرا، والعلاقة بين الزوجين تنقلب إلى إنحصارية.

4- الأول يجسد المكانية بحكم الإحالة على من يقوم بفعل الاستحمام، على حين أن الثاني يحيل على حالة ترتبط بالزمان من وجهة، وبالمكان من وجهة أخراة؛ فتكون العلاقة السيميائية تشاكلية في قراءة، وتباينية في قراءة أخراة.

رابع وعشرين : خنجر الأرق– يكتب الجرح

- تشاكل تلازمي بين زوجي:

خنجر– جرح

حيث إن كُلاّ منهما مرتبط بالآخر.

- تشاكل من حيث إنتشارية الزوجين . [2]
- تشاكل الآخر يتمثل في الخطورة الكامنة في الزوجين حيث إن الدم لا ينشأ إلا عن خطورة وأذى، بينما الخنجر يكون في مألوف العادة محيلا على هذه الخطورة بقابليته للإيذاء.
- التباين نحوي : إن الأولى اسمية، والثانية فعلية.

وبقلب الصياغة النسجية:

يكتب الجرح– خنجر الأرق

- التركيبتان متشاكلتين من حيث عدد العناصر الألسنية في كل منهما
- تشاكل معنوي بين زوجي:

الأرق– الجرح

فالأرق يكون نتيجة جرح جسدي أو نفسي كما أن الجرح سبب الأرق.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 68

2- المرجع نفسه، ص 69

خامس وعشرين : اهبطوا بي– على صفحة الماء

بقراءة أن الماء قد استقر في مكان مستوي يكون:

1- الماء متباينا مع مقوم «اهبطوا» الدال على الاضطراب والانحدار.

2- الماء يكون متشاكل مع اهبطوا إذا تمت قراءة الماء على أنه منحدر

3- تشاكل من من منظور الحركية الحتمية القائمة في الزوجين الاثنين: الهبوط من حيث هو حركة انحدارية أبدا والماء . في حال حركته . من حيث هو حالة انحدارية

4- علاقة تباينية داخلية. فكأن صفحة الماء تعني علاقة تتركب من ظاهر وباطن، أو علوي وسفلي.

5- تشاكل معنوي؛ يتجسد في انتشارية كل من الهبوط والماء.

سادس و عشرين : صفحة الماء– نار الدموع– ودمي يتسول

1- تشاكل معنوي بين:

الماء– الدموع– الدم فهي تعني السيلان.

2- تباين من حيث اللونيين هذه المقومات

3- شاكل معنوي بين : الدموع , التسول

فالمتسول يكون عرضة لتذراف الدموع

4- تشاكل نحوي يتجسد في اسمية التركيبات الثلاث.

5- تشاكل انتشاري في :

الماء، والنار، ,الدموع، ,الدم.

6- تشاكل معنوي في :

النار– الدموع– الدم [1]

حيث إن كلا منها يكون للخطر.

7- التباين فيتجسد في زوجي:

الماء– نار

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 70

سابع وعشرين : عيناه مفتوحتان– بقية إغفاءة شارد

1- التشاكل المعنوي في :

عيناه – شارد

ففتح العين من جهة وشرودهما الذي يدل على شيء من الانفتاح والشخوص من وجهة أخرى.

2- تشاكل تلازمي : في العلاقة السيميائية بربط العين بالإغفاءه.

3- تباين إذ إن الإغفاء بمعنى إطباق الجفن على نحو ما، فيكون في الكلام انفتاح وانغلاق.

4- تباين آخر يتمثل في تفتح العينين وهي سيرة يمكن أن تؤول بالحذر والتخوف والترقب من وجهة، وحدوث هذا الشرود الدال على الغياب النفسي من وجهة أخراة.

ثامن و عشرين : موسم النوم– موسم الحزن

1- التشاكل اللفظي القائم على تكرار مقومي: موسم.

2- تشاكل يكمن في اتفاق التوزيع النحوي بين التركيبتين الاثنتين:اسم نكرة مرفوع + اسم معرفة مجرور [1]

3- تشاكل مورفولوجي يتجسد في اتفاق التوزيع السطحي عند النسج.

4- تشاكل في الإيقاع نشأ عن هذا الاتفاق في التركيب المورفولوجي للعناصر الألسنية.

5- تشاكل آخر معنوي يتجسد في زوجي:

النوم– الحزن

حيث أن النوم يفيد الإنحصار والتقوقع؛ فلا يتحرك ولا يبطش وكذلك الحزين يلجأ إلى الوجوم والسكون

6- تشاكل معنوي:

موسم , موسم

حيث إن مقوم الموسم ينصرف الإنحصار الزمني؛ إذ يعني مهرجانا بعينه، أو طقوسا دينية أو فلكلورية بعينها؛ فهو إذن إحصاري, أما مقوم الموسم الثاني المقترن بالحزن فانحصاري أيضا لأن المحزون ينطوي على ذاته فيعتزل الناس.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 72

1- وبقراءة أخرى لمقوم الحزن على أساس أن أماراته تبدو في تقاسيم الوجه، وقد تسم بعض تصرفاته الخارجية، فإن هذا يجعل المقوم انتشاري المعنى فيستحيل هذان الزوجان إلى متباينين.

تاسع وعشرين : جبين النهار– فم الشمس

1- التشاكل المعنوي ويتجسد في زوجي:

النهار– الشمس

حيث إن كلا منهما مضيء [1].

2- تشاكل معنوي يتمثل في إن النهار مجلبة للحركة والاضطراب، والشمس تفضي إلى هذه الحركة.

3- تشاكل في التوزيع النحوي : إسم نكرة + إسم معرفة يقابلها نظيران لهما.

4- تشاكل إنتشاري يتجسد في انتشارية معنى كل من النهار والشمس.

5- تشاكل عضوي يتمثل في تقارب الجبين مع الفم ووقوعهما معا في الرأس.

6- تباين : الشمس و النهار إذا قرأنا مقوم الشمس من منظور انحصاري بحيث يكون في المناطق الإستوائية، أو أثناء الصيف القائظ في المناطق الأخرى عنوانا على السكون؛ وحينئذ يتباين معنى النهار مع معنى الشمس.

7- التشاكل المعنوي الأخير يتجسد في مقومي:

جبين– فم

حيث أن كلاّ منهما يجب أن ينصرف غلى جزئية بعينها، فجبين النهار كأنه جزء يسير منه، مثله مثل الفم بالقياس إلى الشمس؛ لا يمثل إلا جزءا ضئيلا منها أيضا.

ثلاثين : نتساقى أكواب الدمع– حين يغالبني السكر

1- تشاكل تلازمي تلاؤمي بين التساقي الذي لا يكون إلا بسائل ما والأكواب التي هي أدوات لهذا التساقي؛ والسكر الذي لا يكون إلا بشرب من كأس خمر .

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 73

2-تشاكل يتجسد في مقوم «الدمع» في دلالته السائلية ، والتي هي صفة نلمحها في معنيي السكر والسقي، وبدرجة أدنى في معنى الأكواب التي لا يقال لها كذلك حتى تكون فارغة؛ فإن أترعت فهي حينئذ كؤوس. ولكن الكلام هنا على سبيل الدلالة الامتلائية.[1]

2- تشاكل انتشاري بين هذه العناصر الألسنية الثلاثة:

السقي- الدمع- السكر

فالسقي سكب المشروب؛ مثله في ذلك مثل الباكي الذي يذرف الدموع، ومثل السكران الذي حين تطفح انتشاءته في وجه و كلامه، وفي طبيعة مشيته.

3- تباين واضح في التوزيع النحوي

4- تباين مورفولوجي.

5- تشاكل بين :

نتساقى- يغالبني

فالتساقي « يقع بين اثنين يتبادلان الشراب؛ وهذا المعنى قائم على الاشتراك في الحال والفعل يتجسد أيضا في مقوم "يغالبني" حيث إن هذه المغالبة، لا تعمي في حقيقة دلالتها، إلا التغالب بين الشخصية الشعرية وهذا السكر العارض » [2] .

حادي و ثلاثين : مدي ظلك- فوق الجذع

1- التشاكل المعنوي بين :

الجذع- ظلك

على أساس أن الظل إنما يقصد به إلى فعل الشجرة التي لا تكون شجرة إلا بفضل الجذع الذي تقوم عليه.

2- تشاكل إنتشاري بين زوجي:

مدي- ظلك

3- تشاكل حيث إن الظل هنا إنما يحدث بفعل نور متسلط على شجرة من فوقها؛ وهذا الفوق هو الواقع أيضا على الجذع الشجري؛ فالعلاقة التصريحية هنا استعلائية.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 74

2- المرجع نفسه، ص 75

4- تباين قائم بين «ظلك» الذي يتطلب، من حيث هو مظهر تحتي، علوا يتجسد في النور الوهاج الواقع عليه من فوق؛ ثم بين «فوق» الذي يتطلب معنى سفليا بحكم الضرورة.

5- تباين يتجسد في الإمتداد (مدي) وهو إنتشاري، وفي «فوق الجذع» المحدود الحيز المنحصر [1].

إثنان وثلاثين :فوق عظام الوطن– فوق الجذع المتفجر

1- تشاكل لفظي: فوق– فوق

2- تشاكل معنوي في زوجي:

عظام– جذع

فالقصد من عظام الوطن، هنا، إنما هو هيكل هذا الحيز من الأرض، والأصل الباقي منه خصوصا؛ فكأنه، من هذا المنظور الدلالي، يضارع جذع الشجرة الذي هو أصلها، وآخر ما يبقى منها متمسكا بالأرض.

3- تشاكل إنتشاري يتجلى في عظام الوطن التي هي مصطنعة هنا على سبيل انتشارها وتعرضها للشتات والتفرق من وجهة، ثم في الجذع المحكوم عليه بالإنفجار والتطاير من وجهة أخرى

4- الإنحصارية الجاثمة في عنصر «فوق» تتباين مع إنتشارية العظام، والجذع. فإذا:

– فوق مع فوق: يجسدان تشاكلا إنحصاريا.

– عظام مع الجذع: يجسدان تشاكلا إنتشاريا.

– فوق مع عظام: يجسدان تباينا.

– فوق مع الجذع: يجسدان تباينا أيضا.

ولكن «فوق» مع «عظام» من وجهة، و«فوق» مع «الجذع» من وجهة أخراة تجسد، مجتمعة، تشاكلا بينها على أساس إلتماس الإنحصار مع الإنتشار متقابلين. [2]

ثالث وثلاثين: أسير، يسير الطريق معي– فأعدو ويسبقني

التشاكل الأول لفظي ويتجسد في:

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 76

2- المرجع نفسه ، ص 77

أسير– يسير

2- التشاكل في توزيع الوظيفة النحوية:

– أسير– يسير؛

– أعدو– يسبق.

3-تشاكل آخر يتمثل في خبرية الوحدتين.

4-تشاكل فيتمثل في زوجي:

أعدو– ويسبقني

حيث إن كلا من هذين العنصرين يعني عدوا وركضا .

5-تشاكل نسجي يتمثل في تتابع أربعة أفعال مضارعة، مرفوعة:

اثنين منطلقين من الذات، واثنين آخرين ينطلقان من الأخر.

6 -تشاكل تلاؤمي بين الطريق و العناصر :

أسير– يسير– أعدو– يسبقني

7-التباين بين الزوجين:

أسير– يسير

فالحركة بينهما لا تقوم على التعاون والتضافر، ولكن على المناوأة والمكابرة.[1]

1- التباين في زوجي:

أعدو– يسبقني

العدو هو شدة الركض، ومع ذلك فإن الطرف الآخر، المناوئ، (وهو هنا الطريق) الذي ناصب الشخصية الشعرية العداوة والشحناء استطاع أن يسبقها ليلازمها ولا يزايلها، ويقارفها ولا يفارقها.

2- التباين بين : أسير– يسير و : أعدو — يسبقني

حيث إن العدو هو ركض وشد في الحركة، على حين أن السير قد أنه مشي عادي.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 78

رابع و ثلاثين : أسير عليه فيسبقني– ثم أعدو فيسبقني

هنا الشخصية الشعرية تحاول المشي برفق لكنها تصطدم بالطريق الذي يظاهرها على الإغتراب نحو المنفى لكنه يركض ليستبقها فيقطع أنفاسها و يورم قدميها [1]

خامس و ثلاثين : إن صنعاء جائعة

والمآذن عارية تتسول

عيبان يحمل أطفاله وتوابيت موتاه

ثم يهاجر(...)

يحملون جماجمهم للمنافي

1- تشاكل يكمن في أن صنعاء، مدينة المساجد، كأنها تعادل المآذن وتجانسها؛ فكأن المآذن هي، وكأنها هي المآذن.

2- تشاكل تلاؤمي أو تلازمي بين زوجي:

جائعة– عارية

إذ الذي يجوع، لابد له من أن يعرى .

3- تشاكل تلاؤمي يربط بين زوجي:

جائعة تتسول

فالجوع يلائم التسول، والتسول يلائم الجوع.

4- تشاكل تلازمي بين: عيبان يحمل أطفاله– ثم يهاجر

حيث أن حمل الأطفال هنا دليل على أنهم كانوا ضعاف البنى، خماص البطون، حفاة الأقدام، ولهذا يهاجر [2]

5- تشاكل آخر قد يتجسد في:

يحمل أطفاله– وتوابيت موتاه

إذ احتمال الأطفال، يشبه احتمال التوابيت، فكأن احدهما ثمرة من ثمرات الآخر.

6- تشاكل آخر يكمن في :

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 79

2- المرجع نفسه ، ص 80

- إحتمال الأطفال (يحمل أطفاله) ؛
- إحتمال التوابيت (وتوابيت موتاه) ؛
- غحتمال الجماجم (يحملون جماجم المنافي) ؛

حيث إن الجماجم ليست إلا عظاما نخرة، على حين أن توابيت الموتى ليست إلا شيئا من ذاك بينما أطفال ليسوا إلا جماجم إذا اعتبرنا المصير المحتوم الذي ينتظرهم .

7- تشاكل معنوي آخر يكمن في:

يهاجر- للمنفى

8- التباين في:

- صنعاء- يهاجر من جهة؛
- صنعاء- للمنافي من وجهة أخراة؛

إذ ليست صنعاء هنا إلا رمزا للوطن وعنوانا عليه؛ أما الهجرة والمنفى فلا يأتيان إلا لزعزعة الاستقرار في هذا الوطن.

سادس و ثلاثين : أين الطريق إلى الماء؟ – عذبني عطش النهر – عذبني عطش البحر

1- تشاكل يتجسد في :

الماء- النهر- البحر [1]

فكلها تدل على السيولة .

2- تشاكل لفظي يكمن في زوجي:

عذبني- عذبني

عطش- عطش

3- تشاكل معنوي في

الماء , عطش

فالماء هنا ليس موجود لأنه ليس حقيقي { قراءة عميقة }

4- تباين في :

الماء – عطش { قراءة سطحية }

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 81

سابع و ثلاثين : خطاي تحدق في بعضها– والطريق العباءة

1- تشاكل تلاؤمي بين زوجي:

خطاي– والطريق

حيث إن كلا منهما ملازم للآخر مرتبط كبه بوثوق [1]

2- تشاكل إنتشاري بين زوجي:

خطاي– الطريق

يمكن ربط أول النص بآخره فالوحدة الأولى التي تتحدث عن العيون تلائم التحديق في آخر النص والأرصفة المهجورة في الوحدة الأولى ملا ئمة للخطى والطريق في أخر النص فالتشاكل قائم بين الأول والآخر , بين الصدر والعجز.

وبهذه القراءة يغتدي النص متشاكلا بحيث يصبح:

1- الطريق متشاكلا مع الأرصفة المهجورة؛

2- ثم متشاكلا مع الخطى؛

3- كما يصبح التحديق متشاكلا مع العين؛

4- وكما تصبح الأعين متشاكلة مع الدمع؛

5- وكما تصبح الأرصفة المهجورة، من وجهة أخراة، عنوان على الحركة، مثلها مثل الخطى.

6- وكما تغدو هذه الخطى متشاكلة مع الطريق، كما كنا لاحظنا ذلك من قبل؛

7- وكما تصبح الأرصفة متشاكلة مع الطريق.

ويغتدي النص دائريا: أوله مثل آخره، وآخره مثل أوله. [2]

من خلال ماسبق يمكن تسجيل ما يلي :

1- تشابك العلاقات الدلالية في كل وحدة لسانية بالتشاكل أو التباين

2- تعدد القراءات للوحدة اللسانية الواحدة والتي تعتبر من سمات الحداثة.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 82

2- المرجع نفسه ، ص 83

3- تعدد التشاكلات في الوحدة الواحدة { لفظي , معنوي , انتشاري ...}

4- القراءة العميقة لكل وحدة لسانياتية من خلال التشاكل التلاؤمي و المعنوي .

5- وجود التشاكل المعنوي في أغلب الوحدات اللسانياتية

6- دائرية النص حيث يرتبط أوله بآخره من خلال تلاؤم الوحدة الأولى مع الوحدة الأخيرة.

7- القراءة التأويلية للنص فهو يزخر بالرمزية والمعاني الكامنة حيث غدت العين رمز للمعرفة والأرصفة رمز للسعي الدائب والدمع رمز للشقاء والطريق رمز للبحث والتطلع ونشدان الأمثل .

III. مقاربة تشاكلية تحت زاوية الإحتياز:

في هذا المستوى أراد الناقد قراءة النص بأدوات مختلفة متناولا بناه الداخلية ونسجه السطحي « أردنا أن نقرأ نص "أشجان يمانية" قراءة من داخله، أي انطلاقا من الخصائص اللسانياتية والبنيوية والسيميائية التي تتضافر مجتمعة على تشكيله، لا من قواعد منهجية جاهزة، فجة، نهجم بها عليه، ونحشره في غياباتها حشرا أعمى» [1]

حيث تناول النص من خلال "التشاكل الإحتيازي"

ولغة هو : « آت من حاز يحوز الشيء, إذا امتلكه وآل إليه، فيكون الإحتياز هنا مرادفا للامتلاك »[2]

أما إصطلاحا فإن الإحتياز « يقوم على النزعة الذاتية, التي تجسدها الأنا المفترسة في النفس البشرية, فالأنا ينطلق من حميم الذات الإفرادية, ثم يمتد على حميم الذات الجماعية, {الأسرة, أقارب...} على أن يشمل الوطن » [3] .

هذه النزعة التي يتحدث عنها, ذات بعدين أحدهما مرضي, وهو خبيث, والآخر ضروري لبقاء الإنسان, ليتناول النص من خلال متابعة كل ما له صلة بياء الإحتياز, فالأنا المسيطرة في النص هي الأنا الجماعية, ولأن الناقد يؤمن بتعدد القراءات للنص الواحد, فقد عمد إلى تجديد الأدوات الإجرائية, لأن ذلك من شأنه تغيير شكل القراءة, « إن أي نص أدبي يجب أن يكون قابلا لقراءة مفتوحة، وإذن متعددة، وإذن متجددة، إلى ابد الآبدين زمانا، وإلى أقصى الحدود الممكنة مكانا » [4]

لأن « أي نص أدبي, مشكل من جملة لوحات خفية, لا تتكشف إلا حين نصطنع أدوات للقراءة شديدة التطور، بالغة القابلية للحساسية النصية » [5]

وقد فرع التشاكل الإحتيازي إلى ثلاثة فروع :

1- عبد الملك مرتاض , المرجع السابق , ص 86
2- المرجع نفسه، ص 86
3- المرجع نفسه، ص 86
4- المرجع نفسه، ص 88
5- المرجع نفسه، ص 88

أولا: التشاكل الإمتلاكي

احترقت– عيني

صار الدمع– بعيني– وطنا

تشاكل لفظي إحتيازي, فعين الشخصية الشعرية تتقابل مع صنوتها, وهي في حال نلفها تحترق، وهي في حال أخراة نلفيها تفيض بالدمع بل إنها اغتدت محترقة بالبكاء, إلى درجة الدمع أمسى ألوفا لها فتخذها له موطنا.

والتشاكل الإحتيازي هنا مركب بالتجانس التام بين معنمين متقابلين في وحدتين شعريتين متتاليتين وهاتين العينين، بالحيازة والامتلاك.

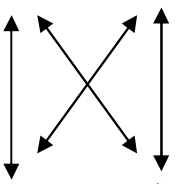
تشاكل معنوي مهد لهذا التشاكل اللفظي الاحتيازي حيث إن:

إحترقت– صار الدمع

يعنيان الإحتراق في الحالين, إذ العين حين تدمع حزنا، تحترق حتى تغتدي كالجمر، وإذن، فالتشاكل، في هاتين الوحدتين الشعريتين لا يتوقف لدى الزوجين:

عيني– بعيني ,وإنما يجاوزهما إلى ما قبلهما. وببعض ذلك يتركب هذا التشاكل ويتعدد حتى في حال الاستبدال بين الزوجين المتشاكلين أصلا[1]:

احترقت – بعيني



صار الدمع – عيني

1- عبد الملك مرتاض , المرجع السابق, ص90, 91

واحتراق العين، على عكس احتراق أي مادة أخراة إذا أحرقناها بالحطب أو أي طاقة أخراة محرقة، ذو وظيفة سيميائية, حيث إن فعل إحتراق العين الذي يقصد به إلى كثرة البكاء, يندرج ضمن قانون السلوك البشري, القائم على التحسس والتأثر والتفاعل والإنفعال، بحيث لم يكن هذا البكاء اعتباطيا، وإنما كان فعلا سيميائيا, غايته البلاغ عن حال من الحزن، تعرضت لها الشخصية الشعرية فشاءت أن تعبر عن تلك الحال الملمة عليها بتذراف الدموع فالدموع لغة سيميائية.[1]

وبهذا " التخريج الدلالي إقترب الباحث من رؤية رومان جاكبسون في إعتبار أي عنصر في الكلام متوفر على وظيفة تعبيرية" [2]

ويمكن تجسيد ذلك في بعض هذا الاستنتاج:

أ- يصدر المعلومة

وقنوات التبليغ إما:

- صوتية

أ- مباشرة ⟵ بث حي (إنسان) ؛

ب- غير مباشرة ⟵ بث ناطق اصطناعي (شريط مسجل) ؛

- أو كتابية

أ- رسالة أو برقية؛

ب- قراءة الخبر في الصحافة على سبيل المصادفة...

ب- يتلقى المعلومة

ثم يقع تأثير سلطانها بعد فك الشفرة.

و (أ) لا يتجاوب مع (ب) فيكون الإرسال في اتجاه واحد:

- إذا كان بعيدا عن الفقيد ضعيف الإرتباط به؛

1- عبد الملك مرتاض , المرجع السابق ، ص86

2- مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص 199

– إذا كان غير حي (كأن يكون رسالة مكتوبة أو مسجلة).

على حين أن (أ) إذا كان معنيا بالمعلومة بصورة حميمة، كأن يكون الفقيد أحد أقربائه لحا، فإنه يعود فيقع تحت تأثير بكاء (ب) فتكون خطاطة التبليغ السيميائي في الحال الأولى:

أ ⟵ ب؛

وفي الحال الآخر:

أ ⟵ ب.

⟶

شربت– عيني– ماء الحزن

شبح امرأة ظل ينادي– وجهي

مهلا يا– قدمي– الذاويتين.

عيني– وجهي

فالأولى، إنهما متشاكلان على أساس الإطار التشاكلي العام ، وهو اعتزاء شيء ما إلى الشخصية الشعرية على سبيل الإمتلاك ,والثانية، إنهما متشاكلان، من بعض الوجوه، على أساس أنهما عضوان من أعضاء الجسم ,لكن لا أحد منهما قائم على سبيل الحقيقة في النسج, إذ العين هنا أسندت إلى الشرب، أو اسند الشرب إليها، فانتقلت وظيفتها بحكم انزياحتها، من الإبصار إلى الإضطراب والإحتساء، على حين أن وظيفة الوجه حوّلت هي أيضا عن دلالتها الحقيقية, واغتدت تحمل دلالة جديدة تندرج ضمن الوظيفة السيميائية الخالصة, حيث إن وظيفة الوجه انتقلت من حيث موقع هذا الوجه من الجسم، إلى وظيفة جزئية محدودة,هي التسمع. وكذلك ألفينا وظيفة الذوق الذي ليست في الأصل، إلا للفم: تسند إلى العين التي هي، أصلا، حاسة للبصر؛ بينما الوظيفة المركبة المتمثلة في الوجه المشتمل على جملة من الحواس مثل البصر، والذوق، والشم، يغتدي محمولها حاسة السمع ,وإذن فبانزياح كل من هذين الزوجين عن وظيفتهما الطبيعية إلى وظيفة دلالية، جديدة، يتشاكلان.[1]

1- عبد الملك مرتاض , شعرية القصيدة, 92- 94

يا– قدمي

حيث إن هذا المعنم يتشاكل مع ذينك من حيث إنه يتعلق ببعض أعضاء الجسد البشري أيضا: جسد الشخصية الشعرية. وإذن، فبإضافة هذا المعنم يغتدي التشاكل ثلاثي الأطراف.

عيني– وجهي– قدمي

التشاكل العضوي حيث إن كلا منها يعد أحد أعضاء الجسد.

هذا التدرج في هذا التشاكل العضوي, انحداري بحيث ينطلق من العينين، ويمر بالوجه عامة، وينتهي إلى القدمين، يتبين لنا أن جسد الشخصية الشعرية كله يتعرض للعذاب.

جرحهم– كلماتي

وصوتي– استغاثتهم

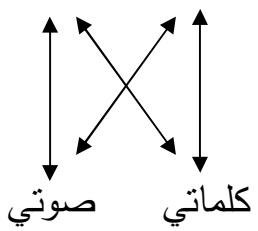
ركضت نخلة الجوع في ليل– منفاي

كلماتي– صوتي– منفاي

ثلاثتها متشاكلة، وتصب في معجم الإمتلاك، المعنمية الأولين يتشاكلان بالإضافة إلى ذلك من حيث إن الكلمة إذا خرجت من الفم لا يمكن أن تكون كذلك؛ أي أنها لا تسمع ولا تفهم إلا إذا ما صهرت صوب مؤديها ومرسلها إلى مستقبلها.

وقد يزيدها تشاكلا, ما يرد قبل « كلماتي» الذي هو «جرحهم»، وما يعقب «صوتي» الذي هو «استغاثتهم»؛ إذ للجرح علاقة تلاؤم بطلب الغواث, وقد مثّله الناقد بهذا المخطط[1]:

جرحهم استغاثاتهم



كلماتي صوتي

1- عبد الملك مرتاض , المرجع السابق ص, 94 , 95

وينشأ عن هذا التمثل :

1- تشاكل أفقي, و آخر عمودي يعود إلى أصل نسجه في سطح النص .

2- إعتبار الجرح مظهرا سيميائيا { أ} لا يتكلم و لا يبكي و إنما يذوب في تعاسة {ب} فيغتديان شيئا واحدا لوحدة الهم النازل .

3- النتيجة = الطرف {أ} هو في حال استقبال و الحال {ب} باثة و مستقبلة في التبليغ السيميائي حيث أن {ب} تنوب عن {أ} في التبليغ ثم تحتويه فيها آخر الأمر و خلال هذا التحليل يتبين للقارئ أن نظام التبليغ يقوم على تبادل الإرسال و الإستقبال وفق التناوب.[1]

معنم «منفاي» يتشاكل تشاكلا امتلاكيا مع صنويه السابقين.

كما يتشاكل، هو أيضا، مع صنوه، الذي يجاوره وهو «الليل». ذلك بأن أولى ما يلاءم المنفى التعيس، يجب أن يكون الليل الشقي.

ومتباينان فمنفاي مكان والليل زمان وتجسد المعاني الثلاثة تشاكلات:

- امتلاكي (كلماتي- صوتي- منفاي)

التشاكل المتجسد في المعانم الثلاثة التي تجاورها وهي جرحهم استغاثاتهم، منفاي؛ إذ نجد كلا منها يتلاءم مع صنوه.

تشاكل تركيبي:

حجمهم- كلماتي

صوتي- استغاثاتهم

ليل- منفاي

تشاكل امتلاكي: (ياء المتكلم).

تشاكل تلاؤمي.

التشاكل التلاؤمي إذا اعتبرنا الصوت ذا تلاؤم مع الوجه؛ الصوت يصدر عن جهاز الكلام المتشكل من اللسان والحنجرة واللهاة والشفتين، وهي الأعضاء التي تعتزي إلى الفم الذي هو إذن جزء من أعضاء الوجه.

1- مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص 200

الدم يثج من اللحم، واللحم بعض ما يغطي الوجه. فإذا هو متشاكل مع الوجه، هذا الوجه ذاته لما كان طرفا كريما من الجسم، وغير قابل للشفافية فإنه يغتدي بحكم ذلك مصدرا للطفل إذا وقع تحت شمس أو ضياء؛ فيكون الوجه بهذا المنظور من القراءة متشاكلا مع الظل.

الوجه يتشاكل مع الظل؛

والوجه يتشاكل مع الدم؛

والوجه يتشاكل مع الصوت.

وعلى أن الوجه لا يمتنع أن يكون واردا في هذه الوحدة بمعنى الجسد كله، والشخصية الشعرية كلها.

هذا حصاني، وشعري، وسيفي (...)

فخذوا لغتي

وكتاب حياتي

تشاكل إمتلاكي : حصاني .شعري .لغتي . سيفي .حياتي

تشاكل يتمثل في اقتران هذه القيم ببعضها, على سبيل التطلع لاكتمال المروءة فالرجل العربي لابد أن يجمع بين هذه الاشياء { لغتي: االشعر , حياتي بمعنى العهد والميثاق ويمكن قراءة كتاب حياتي بمعنى الكتاب السماوي الذي يتوحد الناس من حوله الناس معتنقين دينا معينا هو الاسلام ويكون الكتاب هو القرآن أو ربما يؤول بمعنى الكتابة التي هي رمز للعلم والمعرفة فيكون كتاب حياتي بمعنى جنسية الانتماء الحضاري { العروبة } أو الانتماء الديني { الاسلام}

الحصان يتشاكل مع السيف

والحصان يتشاكل مع الشعر

والسيف يتشاكل مع الشعر

والشعر يتشاكل مع اللغة

والحياة تتشاكل مع الحصان وا لشعر وا لسيف و ا للغة ايضا [1]

{ تشاكل الحياة مع اللغة بمعنى الانسان ناطق

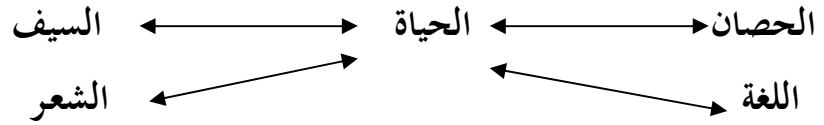
تشاكل الحياة مع الحصان فهذا الأخير تسري عليه معنى الحياة }

1- عبد الملك مرتاض , شعرية القصيدة، ص، 101,98

تشاكل الحياة مع ا لسيف, الذي لا يكون له أي معنى إلابالقوة الكامنة, في وهذه الأخيرة إحدى صفات الحياة .

هذه التشاكلات تنهض على مبدأ القوة : مادية { حصان وسيف } و معنوية { شعر – لغة }

إذن مركز التشاكل : **حياتي**



وطني | وأنا

أراني | وطني

مدي ظلك فوق | عظامي

قدماي | تسمرتا

مدينة عشقي | تنادي

هل تسمعين أنين حروفي ؟

تشاكل امتلاكي : وطني , عظامي ,عشقي , حروفي ,قدماي

تشاكل لفظي : وطني , وطني

تشاكل تلاؤمي : العظام تتلاءم بعض التلاؤم مع القدمين

عشقي يتلاءم بعض الملاءمة مع حروفي الذي ليس في حقيقته إلا أحد طرفي الكلام الذي أصله : أنين حروفي فالأنين يتلاءم مع العشق

تشاكل إمتلاكي تراكبي في : وطني وأنا

أراني وطني

حيث أن "أنا" تتمحض للعناصر الأخرى فتتلاءم معها بالتشاكل المعنوي تحت زاوية الامتلاك فلو قيل : وطني ونحن

أو : وطننا وأنا

لوقع تباعد وضعف التشاكل فكأن الكلام يغتدي : أراني أنا وطني[1]

1- عبد الملك مرتاض , المرجع السابق ، ص 102. 103

فعنصر " أراني " يفضي الى عنصر "أنا " وإلى عنصر " وطني " فعنصر " أراني " تظل وظيفته الدلالية متأخرة رغم تقدمه في النسج وكأن الكلام :

أنا هو الذي أراني وطني , وهنا يرى الناقد أن :

الذات هي التي استطاعت أن تستكشف الموضوع, وتفضي الى قيامه في الذهن, و الواقع ولولاها لما كان مفهوم الوطن بقيمته الجغرافية و الحضارية و التاريخية.

كما يمكن ان يتحول النسج الى :

وطني أراني أنا

فتتحول الوظيفة الاستكشافية الى الموضوع مما يجعل الكلام : لولا وطني لما كنت أنا .

{ وظيفة الترابط بين الذات و الموضوع }[1]

تجذرت فينا الكآبة

تحددت | في رئتي | الأظافر

تشاكل امتلاكي : **فينا , رئتي**

وتشاكل كل منهما مع صنوه من حيث دلالته على التعرض للخطر والقلق فعنصر فينا ليس تلقيا لما وقع عليه من تلك الكآبة وتجذرت : **أورقت الكآبة**

تجذرت فينا

أما في "رئتي" يشبه صنوه "فينا " فالذي اصاب الرئتين بعد الذي أصاب النفوس هو أيضا مكروه وأذى فالرئتان تتعرضان لأظافر حادة فكما أوجعت الكآبة في النفوس فإن الأظافر أوجعت الرئتين

تشاكل نحوي وإيقاعي : **تجذرت**

تحددت

ونضيف : **في**

في

1- عبد الملك مرتاض , المرجع السابق ، ص 103،104.

ونضيف : **نا نا**

رئتي أو ي

وهما فونيمان دالان على الإمتلاك و الإحتياز

غسلت | نفسي من جحيمها

غسلت | عيني من سواد الضوء

وشفتي | من حية السؤال

تشاكل إمتلاكي : **نفسي , عيني , شفتي**

تشاكل لفظي : **غسلت , غسلت**

تشاكلات لسانياتية : **من جحيم**

من سواد

من حيرة

و المتشاكلات : **النفس {الضمير ها }**

الضوء

السؤال

فيصبح النسج المتشاكل مؤلفا من خمس تشكيلات :

غسلتُ نفسي من جحيم | النفس

غسلتُ عيني من سواد | الضوء

غسلتُ شفتي من حيرة | السؤال

كذلك تشاكل المعانم الثلاثة { نفسي , عيني , شفتي } في كونها تتعلق بالجسم البشري تشاكل نحوي { جحيم , سواد , حيرة } كل منها : { إسم , نكرة , مجرور , مفرد } .

تشاكل معنوي : كأن الحيرة سواد وجحيم .

ثانيا: التشاكل الأناني

يقصد الناقد بمصطلح الأنا الدالة على الجماعة الآتية غالبا بمعنى " نحن " وليست الأنا القائمة على الأنانية المريضة المفضية إلى حب الذات :« إننا لا نريد بالأنا هنا إلى المعنى النرجسي المكتسي بالأعراض المرضية النفسية... وإنما آتية بمعنى نحن أو الجماعة... وإذن فأنا النص هنا أَنْتَهُ وهي نَحْنُهُ وهي هُوَهُ وهيَهُ هي ضمير الجماعة ماكان منها وماهو كائن وما سيكون » [1]

ويتجسد هذا التشاكل في قول الشاعر :

حين | خلعتُ | ثياب المنفى

كلما | قلت | إن هواهم سيقتلني

تشاكل أناني : خلعتُ , قلتُ

فالخلع بمعنى النزع والتخلص من الشيء

أما القول بمعنى الإخراج واللفظ وإفراز الصوت

حيث كل منهما يعني الأنا الدال على الجماعة

حين يتشاكل نحويا مع كلما

فكلاهما ظرف لتقييد ما يأتي إما على سبيل التكرار والشرط وإما على سبيل الشرط الزمني المنعم خلعت يتخذ وظيفة نحوية غايتها التسلط على سواها و التحكم فيها إذْ الخلع لا يتم في نفسه و إنما ينصرف إلى ثياب المنفى

{أ} يتطلب {ب} للتسلط عليه

أما المنعم الثاني لايتسلط وإنما ينهض بدور حكاية حدث لما يقع في الحقيقة أي العنصر {أ} خالي من التسلط بل إننا نتأمل الحدث المحكي سنجده متسلطا على الذات {أ} أي {ب} هي التي تتسلط على {أ} [2]

أمشي | وراء صوته

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 109,108.

2- المرجع نفسه، ص110, 111

حينا | أصير | ظله

التشاكل الأناني : أمشي , **أصير**

تشاكل نحوي : فعل +إسم+ ظرف

فعل +إسم +ظرف

المعنمين : أمشي , أصير

التشاكل فيهما يجاوز مستوى السطح إلى العمق فالمشي تحرك من نقطة إلى أخرى و الصيرورة نفسها إذ يصير من نقطة إلى أخرى

المشي : أ+ب+ج

الصيرورة : أ+ب+ج

ظرفين : وراء , حينا

تباين : وراء , حينا { زمان , مكان }

الإسمية : صوته ,ظله

إضافة إلى أن الصوت ينشأ عن مجموعة من العضلات تتمحض لجهاز الكلام والظل معلول بوجود جسم وقع في الشمس و الصوت أحدثه جهاز الجسم

الأنا الكامنة في : أمشي

أصير

فهي متعلقة بالموضوع منساقة وذائبة فيه فهي محكومة بالمشيء وراء الصوت حينا وتصير ظله حينا آخر

نأكل بعضنا

نشرب بعضنا

متى سنفترق

التشاكل الأناني : نأكل , نشرب , نفترق

{ الأنا دالة على الجماعة }

فالتشاكل أكثر عمقا فالأكل ليس إلا استهلاكا للطعام و الشراب ليس إستهلاكا للماء و الإفتراق ليس إستهلاكا للبقاء أو نجعل التشاكل في المعنمين { الأكل و الشرب }

وغير متشاكلين مع المعنم { نفترق } لأن الافتراق تشتيت و الأكل و الشرب جمع

تباين : الأكل , الشرب , الافتراق

تشاكل لفظي : بعضنا , بعضنا

تشاكل الأنا : نا

نا

معنم سنفترق متضمن معنى البعضية المتبادلة إذ أصل النسج :

متى سيفترق بعضنا عن بعض أو : متى يفارق بعضنا بعضا

يمكن تجسيد ذلك في رموز رياضية :

آ+آ+آ { تشاكل مجسد للأنا }

آ+آ+آ { تشاكل مجسد للقراءة بالمعنى الاستهلاكي }

آ+آ+ب { تشاكل ولا تشاكل قائمان على الجمع و التشتت }

آ+ب +ج { قراءة قائمة على تباين المعانم الثلاثة أصلا }

آ+آ { قراءة قائمة على تباين المعانم الثلاثة أصلا }

آ+آ { قراءة قائمة على تشاكل الزوجين المتواليين نحويا ولفظيا ونحنيا }

آ+آ+آ { قراءة قائمة على تشاكل الوحدات الثلاث بحذافيرها }

هل بعيد أنا عن نخيل الهوى

هل بعيد أنا عن زمان المطر

تشاكل الأنا : أنا

أنا

تشاكل لفظي : هل بعيد أنا عن

هل بعيد أنا عن

تشاكل نسجي : نخيل الهوى

زمان المطر

تشاكل عددي : كل وحدة مؤلفة من ستة عناصر لسانياتية نسجت إما بالتجانس أو التلاؤم[1].

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، 112-114.

يمكن أن تلتمس في النخيل دلالة على الزمن فالنخيل لا يكون نخيلا إلا إذا مر عليه سنوات طوال وبالتالي معنم نخيل مشحون بالدلالة الزمنية.

معنم زمان يتشاكل مع نخيل من حيث دلالة كل واحد منهما على الزمن ثم بمدى تعلق كل منهما بما بعدهما.

الهوى هنا بمعنى الحب و الغرام ورمز لزمن الصبا و السلم فالهوى هنا كل شيء

المطر هورمز للخصب والنما فهو لا يكاد يختلف عن الهوى {كانت العرب تدعو لمن تحبه بالسَقْيا}

وبالتالي يمكن النظر إلى هاتين الوحدتين الشعريتين على أساس القيم التالية: آ+آويجسدها: هل بعيد أنا عن .

هل بعيد أنا عن

2آ + 2ب و يجسدها : نخيل الهوى

زمان المطر

آ + آويجسدها : أنا

أنا

وهما المتشاكلان الموضوعان .

ولو تمت القراءة عمودية يتغر شأن هذه القيم[1]

وطني | و أنا

نسهر , نشكو , نرسم , نتساقى

أراني | وطني

وأراه | أنا

من | منا | الوطن

من | منا | الجرح

التشاكلات المجسدة للأنا :

أنا , أراني , أراه , أنا

1- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 117.

التشاكلات المجسدات للنحن :

نسهر , نشكو , نرسم , نتساقى , منا , منا

" الأنا هو ليست بالضرورة أنا الشاعر بل أنا غيره التي هي امتداد لنفسه أي أنا الجماعة التي يتحدث باسمها وينتمي إليها ثم يندرج النص إلى نحن المجسدة لطرفين هما : الإنسان و الأرض أو الذات و الموضوع ثم يعود الى ظاهر الذات فيحاور بها الموضوع في تطلع الى الانصهار و الذوبان قبل ان ينتهي بعد التبرم من هذا التشتيت إلى تذويب الأنا في الهُوَ و في الأنْتَ فتستحيل المتعددات إلى مفرد بمساءلة النص عن هويته المساءلة تجسيد لحيرة مكتومة وخيبة مدفونة "[1]

تشاكل لفظي : أنا

أنا

تشاكل لفظي : أرى

أرى

تشاكل لفظي : من منا

من منا

تشاكل لفظي : وطني

وطني

تشاكل نسجي إفرادي : نهر

نشكو

نرسم

نتساقى

وهو تشاكل مورفولوجي و نحوي

تشاكل نسجي مركب : من منا الوطن

من منا الجرح

تشاكل معنوي : الوطن – الجرح

1 - عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 118

فالوطن هنا يجسد الفقر و الجوع فلم يعد في هذا الوطن إلا ما يُجيع ويجرح فكأن الوطن جرح والجرح وطن.

أسير | يسير الطريق معي

أعدو | ويسبقني

سآتيك | يوما

سآتيك

أسير | عليه فيسبقني

المتشاكلات المجسدة للأنا : أسير

أعدو

آتيك

آتيك

أسير

لكن حين نتأمل المتشاكلات نلفيها تتشكل ثلاث تشكيلات فقط :

- تشكيلة آ+آ { أسير , أسير}
- تشكيلة ب + ب { آتيك , آتيك }
- تشكيلة ج { أعدو }

فالتشاكل مركب فهو يجسد الأنا و التجانس التام في المقومات المجسدات لهذه الأنا

تشاكل معنوي : أسير , أسير

تشاكل تلاؤمي : السير يلائم الطريق { يسير الطريق معي}

تشاكل معنوي : العدو والاستباق متعادلان معنويا

تشاكل لفظي : آتيك هو عينه آتيك

تشاكل السير و السبق من حيث الدلالة على مطلق الحركة . [1]

ثالثا: التشاكل المتذاتي

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص118- 120.

هو ذاك الذي يحاول الذوبان في الذات الأخرى، أو الإذعان لها، أو السير في سبيلها طوعا واختيارا. فهو إذن يجسد الخضوع والإستسلام ويحصي الناقد عدد التشاكلات في كل نوع حيث بلغت المتشاكلات المجسدة للإمتلاك بلغت تسعا وعشرين متشاكلا، وتلك المجسدة للأنا بلغت ستا وعشرين؛ فإن هذه لم تتواتر، في هذا النص، إلا عشرين مرة...

فإذا كان الصنف الأول من التشاكل ينصرف إلى تجسيد القدرة على الإمتلاك، أو التطلع إلى إحتواء هذا الإمتلاك، أو الإعتزاز به؛ ثم إذا كان الصنف الثاني ينصرف إلى روح المبادرة، والإصرار على الفعل، أو على الصراع أثناء ممارسة الفعل؛ فإن هذا الصنف قصاراه التعلق، في أغلب شأنه، بعلاقة خارجية هي التي تتحكم في الشخصية الشعرية وتقرر أمرها. فالشخصية في هذا الصنف من التشاكل، إذن تغتدي مجرد حقل ابيض لاستقبال إرادات الآخرين، أو الاجتزاء بالتأذي والتألم دون اتخاذ المبادرة من أجل التغيير والانعتاق والتحرر من الموقف المفروض من الخارج. وهو وجه قائم من هذا النص...

ونتيجة لذلك فإن الشخصية تظل، في هذا الصنف من التشاكل، سلبية لا إيجابية، ومتأثرة لا مؤثرة، ومنفعلة لا فاعلة [1]

يتملكني | حزن كل اليمانين

يفضحني | دمعهم

كلما قلت: إن هواهم | سيقتلني

« هذه المعانم، لا أحد منها قادر على الاستقلال بنفسه، والاستئثار بموقعه؛ بل كل منها مرتبط بالآخر، متفاعل معه، إذ حين نتأمل:

يتملكني– حزن كل اليمانين

نلفي الذات تغتدي موضوعا لتأثير خارجي عنها، طارئ عليها، فاعل فيها؛ هو "حزن كل اليمانين" ولا يقال إلا نحو ذلك في:

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 121.

يفضحني– دمعهم

إن هذا الذي يحدث للذات من معيل صبرها حتى يتكشف ما بضميرها، ويتبدى ما بباطن نفسها من هذا الحب الذي تكنه لكل اليمانين.

التشاكل المتذاتي: يتملكني , يفضحني , يقتلني.

فالذات تتعرض لوقوع الحزن أولا، والفضيحة ثانيا، والقتل أخيرا. وكأن هذه المتشاكلات تخضع لمبدإ النشوء والتطور، أو مبدإ التدرج على الأقل حيث إن الفاعل الخارجي يعمد إلى تسليط الحزن على ذات الشخصية الشعرية، وتلك هي الحال التي حدثت للشخصية الشعرية التي تكشفت خفاياها فبدا ذلك عليها حين شاهدت أولاء اليمانين وهم يذرفون الدمع تذرافا مما أصابهم من هذه الأتراح والمحن. ولكن هذا الرثاء لهم؛ جاوزها إلى هوى عاصف، وحب مدمر أوشك أن يقتلها قتلا

التباين بين عنصري:

- يتملكني؛
- يفضحني.

حيث إن التملك هو استقبال لعلاقة خارجية؛ فهو حال مجسدة لحدوث شيء ينطلق من نحو الخارج إلى نحو الداخل.

«يفضحني» مباين لذلك إذ الفضح هو حال يتحول عبرها ما بالداخل إلى الخارج فإذا كان منكتما مستترا، يغتدي متكشفا متبديا.

أما عنصر:– سيقتلني

فالقتل قطع للحركة من حيث هي، وإنهاء للحياة أصلا. وهو ببعض هذه القراءة يمكن أن يتباين مع صنويه جميعا.[1]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص122, 123.

إنّ نسج هذه الوحدات الشعرية الثلاث، في حقيقتها، تمثل على هذا النحو:

- يتملكني حزن كل اليمانين
- يفضحني دمع كل اليمانين
- يقتلني هوى كل اليمانين.[1]

عذبتني– القطارات وهي تصافح وجهي مودعة

عذبتني– الشوارع الخالية

المتشاكلان هنا هما:

عذبتني

عذبتني

يخضعان لممارسة خارجية تسبب لهما ما ألم عليهما؛ فهما ليسا فاعلين، لكن متفاعلين؛ إذ الفاعلان إنما هما:

- القطارات
- الشوارع.

وعلى أن هذين المؤثرين لا يرقيان غلى درجة الاستقبال في هذا التأثير؛ بل إنهما، هما أيضا، مرتبطان بما بعدهما لأن العذاب، على الحقيقة، ليست «القطارات» من حيث هي، ولكنها من حيث هي متحركة وماضية لا تلوي على شيء؛ فحركتها، إذن، هي الفضية إلى هذا العذاب. ومثل ذلك يقال في «الشوارع».

– التباين حيث إن معنم «القطارات» إنما يجسد حيزا متحركا، ينقل بشرا أو بضائع من نقطة حيزية معينة، إلى أخرى، مارا، أثناء ذلك، على الضرورة، بحيز ثالث، فهذا المعنم من هذا المنظور هو:

أ + ب + ج

بينما نلفي معنم «الشوارع» حيزا جامدا ثابتا لا يريم مكان؛ فهو حيز من عليه يمر الناس وينتقلون؛ فهو من هذا المنظور مجرد (أ).[2]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 122،123.

2- المرجع نفسه، ص 124.

يسير الطريق– معي

أعدو– ويسبقني

أسير عليه– فيسبقني

ثم أعدو– فيسبقني

المتشاكلات المتذاتية هنا أربعة وهي:

- معي
- ويسبقني
- فيسبقني
- يسبقني.

هي أيضا متشاكلة لفظيا.

ولعل منعم «معي» وحده، هو الذي لم يتكرر فاقتضى الإجراء تحليله على حدة حيث إن الياء فيه (ي) لا يقوم بنفسه، وإنما يقوم على أساس اشتراك غيره معه في المصاحبة، أي في إنجاز الفعل، وهو الطريق. فالطريق إذن هو المعنم المشارك في الفعل بالإضافة غلى الشخصية الشعرية؛ ف «معي»؛ إذن، يجسد ثمرة جهد مشترك بين الذات والموضوع.

- الطريق تسير، ولكن لا تسير وحدها؛
- الشخصية تسير، ولكن لا تسير وحدها؛
- الطريق والشخصية تسيران متصاحبتين.

والتصاحب هو الذي يجسد أوج التعاون والتضافر، أو التنافس بين الطريق التي تستحيل، هنا، إلى شخصية عاقلة واعية، وبين الشخصية البشرية التي تضطر إلى مسايرة هذه الطريق الذي يبدو أنه يناوئها, وبالتالي، فياء التذاتي في هذا المعنم تختلف عن الياء في المعانم السابقة واللاحقة أيضا حيث إن هذه هنا تنهض بوظيفة الإنجاز الحركي على سبيل المساواة المطلقة؛ بينما ياء التذاتي في العانم الثلاثة اللاحقة لها، كما أو مأنا، تختلف عنها بحيث تعود إلى اتخاذ السيرة التي كتن تتخذها في المعانم التي كنا مارسنا عليها بعض هذا التحليل؛ إذ الياء في: يسبقني

1 - عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص،125, 126

لا تنهض هي بإنجاز حركة سباق، وإنما تخضع لظروف خارجية تقهرها وتتحكم فيها. وإذا كانت الذات تحاول، في المتشاكلات الثلاثة، أن تنهض وتشرئب إلى المحاولة العارمة، فإنها، مع ذلك، في كل موقف تراها ترتد حسيرا. وإذن، فإنها تصطدم بكل موقف بقوة عاتية لا قبل لها بها فتعيل وتذعن صاغرة.

والطريق، هنا، هو الذي يجسد هذه القوة الخارجية القاهرة للذات التي تحاول الخلاص والانعتاق عبثا.

قال– لي– من رأى

عذبني– عطش النهر

عذبني– عطش البحر

المتشاكلات هنا ثلاثة معانم وهي:

- لي
- عذبني
- عذبني

وأول ما نلاحظ أن عنصر «لي» يمثل هنا الذات المتأهبة لاستقبال الحدث، ومرة أخرى نلفي ياء التذاتي تستقبل ولا ترسل، تتأثر ولا تؤثر، وتذعن ولا تعصي.

ولا نلاحظ إلا بعض ذلك في شأن ياء «عذبني» حيث غنها متجانسة مع ياء «عذبتني»، إذ الشخصية الشعرية، هنا أيضا، تتعرض لفعل خارجي طارئ عليها، وهي مرغمة على التعامل معه بمضض، والخضوع لها كرها. فعطش النهر والبحر، هنا، هما اللذان يصنعان عذابها، ويجسدان شقاءها.

وإذن، فالشخصية الشعرية لم تقل، وإنما قال لها من رأى، كما أنها لا ترقى إلى مستوى التأثير في غيرها، أو التسلط عليه بالشقاء والعذاب، وإنما غيرها هذا هو الذي يتسلط عليها ويتحكم فيها.

ولكن الشخصية الشعرية في الأحوال الثلاث، وعلى الرغم من عدم قدرتها على الفعل، فإنها تظل هي القطب الذي تدور من حوله العلاقات الخارجية المضطرة إلى الانتهاء إليها، والتوقف لديها؛ فهي متسلط عليها من وجهة، ولكنها تظل قطبا لهذا التسلط، وحدها، من وجهة أخراة. وهذه السيرة تجعل وظيفتها قائمة على التفاعل والإرتضاء.[1]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 126،127.

لقد أراد الناقد من خلال هذا المستوى أن يصل إلى أن « التشاكل بإمكانه أن يصبح مبحثا سيميائيا قائما بذاته ومن شأنه أن يكشف عن مستويات خفية لا تدلى بها التمظهرات السطحية للنسيج النصي و يغتدي التشاكل في هذه الحال ميدانا لاختيار متون اللغة و دلالتها و يفضح انزياحاتها و يعمل على تتبع فلتات المعنى المنتشر و المبثوث على ظاهر النسيج النصي » [1] .

وقد كانت غاية الناقد من خلال تطبيق هذه الآلية خدمة الدلالة عبر الجملة و بالتالي عبر النص ثم عبر الخطاب الأدبي فهو يكشف عن العلاقة الدلالية بواسطة الإجراءات التحليلية .

كما استطاع الناقد توظيف التشاكل من خلال استحداثه للتشاكل الأناني حيث تمكن من إبراز الجوانب الخفية للنص باستكناه البنية العميقة لهفالأنا الجماعية التي تحدث عنها الناقدكشفت عن مدى المعاناة التي كان يود الشاعر نقلها إلى المتلقي أما التشاكل المتذاتي فقد وظّفه الناقد لكشف الجانب السلبي و القاتم في النص فهو يجسد الخضوع و الإستسلام فهو بيّن ضعف الشخصية الشعرية فهي رغم تألمها لعذاب الآخرين إلاّ أنّها مقيدة لا تستطيع تغيير الواقع المفروض و هي في كل الوحدات متأثرة و غير مُؤثرة ، مستقبلة و ليست مرسلة.

1- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي , ص 185.

قراءة سيميائية مركبة:

في هذا المستوى يتناول الناقد القصيدة بقراءة سيميائية مركبة من نماذج أربعة متلازمة ومتداخلة هي " الأيقونة , القرينة , الرمز, الإشارة" بوصفها مفاهيم أساسية في مجال التنظير والممارسة التطبيقية

أولا: الأيقونة (ICÔNE)

الباحث في القواميس الاجنبية الأصلية يجد مصطلح الأيقونة ينحد من أصل لاتيني إكون ikon وفي اللغة الروسية ikona ظهر عام 1938 متجليا في رسومات زيتية دينية منجزة على ألواح خشبية في الكنائس الشرقية التي كانت تملأ الجدران بأيقونات وبصور رجال نبلاء أكبر من الحجم الطبيعي [1]

أما عند المنظرين السيميائيين الغرب فإن بيرس يرى أن مصطلح الأيقون " يقوم على مفهوم التشابه والتماثل حين يتم التركيز على نقل و محاكاة خصائص الشيء الموجود في العالم الخارجي وتجسيدها كما تجسد اللوحة الشخصية ملامح صاحبها " [2]

أما في النقد العربي فلقد حظي المصطلح باهتمام النقاد والألسنيين ففي معجم اللسانية لبسام بركة " هو علامة مبنية على تشابه بينها وبين الشيء المحسوس الذي تشير إليه مثل الصورة بالنسبة لصاحبها " [3]

أما **محمد مفتاح** فالأيقون عنده " ارتباط الدال والمدلول ارتباطا طبيعيا صورة الشخص مع الشخص نفسه والصورة الطبيعية للمنظر الطبيعي " [4]

1- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي , ص 199

2- المرجع نفسه , ص 200

3- المرجع نفسه، ص 200

4- المرجع نفسه، ص 200.

أما الناقد **عبد الملك مرتاض** فلقد عد "المصطلح دينيا، مسيحيا، أصلا، ثم نقل إلى هذا المعنى السيميائي الذي يعني في أبسط ما يعني، العلاقة الشبيهة مع العالم الخارجي" [1]

ليتساءل الناقد عن عدم اقتراح ترجمة له ثم يقترح مصطلحا له هو" المماثل"، ومن الأمثلة على ذلك:" آثار أقدام في طبقة ثلجية، فإن تلك الآثار ليست الأقدام التي مرت من هناك فعلا، ولكنها أثر منها، أو مثل لها، فالعلاقة التي تربط بين ما نطلق عليه «المماثل» و«المماثل له» علاقة مشابهة ومماثلة للعالم الخارجي، ولا يقال إلا نحو ذلك في قطرات الدم التي قد نصادفها على طريق ما، يعني ذلك جريحا ما مر من هناك ودمه يتقاطر...فقطرات الدم المراقة على الأرض سمة مماثلة للجرح الذي أصيب به شخص ما. وإذن، فالسمة الحاضرة هي التي دلتنا على المظهر الغائب" [2]

كما قد تكون السمة شمية كشمنا عبق الورد قبل الوصول إلى الوارد. فالشم هنا سمة حاضرة دالة على شيء غائب، وقد تكون السمة المنتمية إلى «المماثل» (الإقونة) صوتية أيضا بحيث يكون السمع هو الأداة الواسطة بين الشيء المسموع، والشيء المنبثق عنه.

وقد وقف الناقد عند بشعري للشاعر محمد العيد آل خليفة :

لم يجبني سوى الصدى أين ليلاي؟ أينها؟

فقد قرأ في لفظة الصدى "سمة صوتية والعلاقة المدركة لها هي سمع الشخصية الشعرية أما الفاعل أو العالم الخارجي أو صاحب الصوت وهو هنا غير حقيقي فلا نعرفه ولكن الصدى كان سمة له استطاع أن ينقله من حال الغياب إلى حال الحضور فالسمة لا تدرك لدى العميان أصلا إلا بالشم أو الذوق أو السمع أو اللمس " [3]

1- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي ، ص 234

2- المرجع نفسه، ص 234

3- المرجع نفسه، ص 235

ويمكن أن نتدرج إلى لغة الإتصال الاصطناعية كالهاتف الذي يجيبك عند الإتصال كأن تدع رسالة أو لغة أجهزة التلفاز التي تكتب كل معلوماتها على الجانب أو اللوحات الالكترونية المكتوبة... الخ

إذن " اللغة الإصطناعية ومعظمها من صميم المجال السيميائي في الحضارة المعاصرة لاتقل شأنا أي لا تقل قدرة على الدلالة على الحال و الخطر و الأمن و كل المظاهر الممكنة عن اللغة الطبيعية التي يعسر عليها أن تؤدي بهذا الإيجاز و بهذه الدقة و بهذه الصرامة ما تؤديه اللغة الاصطناعية " [1]

من هنا " أعطى الباحث دلالة جديدة لمصطلح الأيقونة فهي ليست في نظره مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط و إنما هو شئ له قابلية التفاعل و التخاصب عبر الخطاب الأدبي بعامة و الشعري بخاصة." [2] كما اعتبر "الأيقونة في صورتها السيميائية طرحا بديلا للصورة بوصفها متحررة في حركة تفاعلها مع النص الادبي بفعل تمركزها عل معطى الظاهر و الباطن[3]

ثانيا: القرينـة (INDICE)

"يطلق عليها في لغة النقد العربي المعاصر مصطلحات كثيرة مثل القرينة والاستدلال والمؤشر " [4]

و القرينة لغة من : قرن الشيء إلى الشيء : شده له ووصله إليه , نقول: اقترن :الشيء بغيره : اتصل بت والتصق والقرين : لدَة الرجل والنفس والصاحب المقارن والعشير وزوج المرأة وجمع قرناء , و القَرْنٌ :الذُّؤابة وخص بعضهم به ذؤابة المرأة وضفيرتها والجمع قُرون.

و قرْن :الشمس أولها عند طلوع الشمس و أعلاه , وقرْن :القوم سيَدهم

و القرْن : الأمة تأتي بعد الأمة

وقارن الشيءُ الشيءَ مقارنة وقرانا : إقْترن به و صاحَبهُ

1- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي , ص 236

2- مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي, ص 208

3- المرجع نفسه، ص 208.

4- عبد الملك مرتاض شعرية القصيدة، ص 236

و اقترن الشيء بغيره و قارنْتُهُ قِراناً : صاحبْتُه والقرين : المصاحِبْ

و القرين : صاحبك الذي يقارنك [1]

ويعرف عبد الملك مرتاض القرينة بكونها "عبارة عن علاقة علَية توضع بين حدث لسانياتي والشيء المدلول عليه فيكون رفع صوت بصورة غير مألوفة قرينة للوقوع تحت وطأة عدوان "[2]

وقد أورد الناقد القول: "لا دخان بلا نار " وهو مثال واحد لهج به السيميائيون للدلالة على القرينة " فالدخان قرينة مباشرة لوجود النار بينما النار هنا لا يجوز أن نعدها سلوكها أو حالها سيميائية لأنها لا تستطيع أن تختار أي لا تستطيع اختيار بث هذا الدخان " [3]

لكن الناقد لا يبرح أن ينكر مثل هذه الرؤية ورأى في اللفظة " النار " سلوكا سيميائيا مباشرا إذا نظرنا إلى أن العرب كانوا يشعلون النار طلبا للهداية وإهتداء عابري السبيل لكن أين العلة في هذه النار ؟ يتساءل الناقد

الجواب : العلة ليست مادية بل حضارية واجتماعية "فالدافع الحضاري الإنساني المتجسد في رغبة صاحب الدار في أن يقدم خدمات إلى عابري السبيل" [4]

هو الذي جعله يشعل النار فالنار هنا هي رمز حيث " تمثل عقدا اجتماعي بين عابري سبيل ومضرميها دون أن يتحدث أحد مع أحد " [5]

ثالثا: الرمز (SYMBOLE)

لغة: الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم بالفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين قيل: الرمز إشارة و إيماء بالعينين والحاجبين و الشفتين والفم.

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن بكر (ابن منظور) ، لسان العرب، ص 3607, 3608.

2- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 236، 237.

3- المرجع نفسه، ص 237.

4- المرجع نفسه، ص 238.

5- المرجع نفسه، ص 238.

والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيد أو بعين و رمز يرْمُز ويرمز رمزا و في التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام: ﴿ **ألاَّ تكلّم النّاس ثلاثة أيّام إلا رمزا** ﴾(سورة آل عمران الآية:41)، ورجل رميز الرأي ورزين الرأي أي جيَد الرأي أصيله، و الرميز: العاقل الثخين الرزين الرأي. [1]

والرمز هو "تدوين بواسطته لعلاقة ما، كوضع الميزان في محكمة رمزا للعدل بين الناس، ويقوم مفهوم الرمز على مبدأ العقدية أو الاتفاق اجتماعيا" [2]

ويعرفه **بيرس** " علامة تحيل إلى الشيء الذي يشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على تداعي بين أفكار عامة ومعنى هذا أن العلاقة بين الرمز وما يدل عليه تستند أساسا إلى العرف الإجتماعي ومثال ذلك ما اصطلح على اللون الأبيض وغصن الزيتون رمزا للسلام " [3]

إلا أن الحديث عن هذا المفهوم كان مصدر قلق لكثير من السيميائيين لأنهم لم يستطيعوا إقناعنا بضرورته واقتصارهم على مثال واحد : الميزان رمز للعدل حسب رأي الناقد وهذا دليل على " أن الرؤية حول هذا المفهوم السيميائي البيرسي لا تبرح حسيرة " .

كما أن العلية اللازمة للقرينة لا يمكن تجنبها في المثال السابق " حيث إن اتفاق الناس على رمزية الميزان للعدل هو في حد ذاته علة قائمة على وراء هذا المثال. [4]

كما قد يكون الرمز مرسوما أو مسموعا أو منقوشا كقولنا: هذا حاتم رمزا للكرم، أو هذا ثعلب رمزا للمكر والخداع.

إذن الرمز " يتخذ أثوابا شتى ويتشكل في أشكال مختلفة مجسدة حية أو ناطقة مسموعة أو خرساء منظورة كالنار العربية و الكتابات الإشهارية و الكتابات الشعارية ..." [5]

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن بكر (ابن منظور) ، لسان العرب، ص 1727

2- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 238.

3- بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 122

4- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة, ص 240

5- المرجع نفسه، ص 241.

رابعا: الإشارة (LE SIGNAL)

لغة: الإشارة: هي الإيماء عند المتقدمين وأشار إليه باليد: أومأ, أشار الرجل يشير إشارة إذا أومأ بيديه وأشرت إليه لوحت إليه.[1]

وعدَ **الجاحظ** الإشارة من أصناف الدلالات على المعاني[2],أما قدامةفالإشارة عنده : « هو أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معاني كثيرة بإيماء أو لمحة تدل عليها وقد وصف البلاغة فقال : هي لمحة دالة »[3].

أما **إبن رشيق** : ف"الإشارة عنده من غرائب الشعر وملامحه وبلاغته عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة و ليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة وإختصار وتلويح يُعْرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[4], وعدَ من أنواع الإشارة : التفخيم والإيماء والتعريض والتلويح والكناية والتمثيل والرمز واللمحة واللغز واللحن والحذف .

أما الإشارةعند **ابن القيَم الجوزية** فهي أن تطلق لفظا جليا تريد به معنى خفيا وذلك من ملح الكلام وجاهر النثر والنظام ومن أمثلة الاشارة قوله تعالى: ﴿ وغيضَ المِاءُ. ﴾ سورة هود الآية 44

فإن ذلك يشير الى انقطاع مادة الماء من نبع الارض و مطر السماء و لولا ذلك لما غاض.[5]

1-أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2001، ص 80

2- أحمد مطلوب , المرجع نفسه , ص80

3- قدامة بن جعفر , نقد الشعر , تحقيق كمال مصطفى, القاهرة , 1963,ص

4-إبن رشيق القيرواني , العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده , تحقيق محمد محي الدينعبد الحميد, ط2, القاهرة , ص

5-أحمد مطلوب , معجم مصطلحات النقد العربي القديم , ص 81.

في هذه الفرعية يعود الناقد إلى التراث و بالضبط إلى الجاحظ حيث يرى أنه اقترب من هذا المفهوم كأداة للدلالة على الحال سواء كانت هذه الإشارة بالرأس أم بالعين أم بإحدى الشفتين... أم باليد أم بلفظ ما... فإنها في كل الأطوار تدل على الحال وتفضي إلى شيء فهي سمة دالة ليستند حديثا على آراء **بيرس** فأي إشارة ترسلها نحلة لصنوتها بالرقص أو التطنين فإن ذلك يعني حتما شيئا ما على نحو ما لصنف الإشارة ضمن مظهرين أساسين :

ا لإشارة الناجمة عن لغة غير طبيعية كإشارة الضوء الأحمر التي تخاطب سائق السيارة من غير خطاب بالمنع، أو تكون الإشارة بصرية أو صوتية كمنبهات البواخر التي تطلق لخطر ما أو سمعية كقرع الأجراس.

ولفهم هذه الفرعيات أكثر آب الناقد إلى نص أشجان يمانية لقراءته و تحليله وفق لفك شفراته .

جرحهم كلماتي

جرحهم:

قرأ الناقد المعنم على قراءتين :

1- اعتبار الجرح قرينة لاعتداء أو حادث حيث نفزع الى العلة التي وراء وقوع هذا الجرح

2- اعتبار الدم مماثل إذا نظرنا إلى الجرح من حيث هو مفرزة لشيء مماثل له وهو الدم حيث لا نلتفت إلى العلة

يتسول في الطرقات الصدى:

- من حيث المماثلة هناك عالم غائب هو ناء اليمانيين و أصواتهم المرتفعة و السمة هنا صوتية حاضرة هي الصدى
- اعتبار الصدى قرينة فهو ليس إلا الصوت الآخر الذي هو أصلا معلول لعلة الصوت الأول الأصلي فعلاقة العلية موجودة

رمزا إذا كان هناك اتفاق بين الشعراء على أن الصدى رمز للخيبة و اليأس و الضياع .[1]

أمشي وراء صوته

1- عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة, ص 243، 244.

يمشي وراء صوتي

إذا كانت السمة الصوتية هنا غنية بالدلالات فيمكن أن نعتبر الصوت :

- قرينة حيث يصبح الصوت مجرد معلول لعلة غائبة هي صاحب الصوت فالعلاقة علية خالصة

-الرمز إذا كان هناك عقد اجتماعي بين الشعراء أو بين الشاعر والمتلقي على أن الصوت رمز لحي هو اليماني أو وهم وسراب.

- سمة صوتية أشارية للدلالة على حدوث شيء أو سف أو نوم ...كسماع الآذان مثلا إشارة صوتية على وقت صلاة معينة.
- المماثلة وإن تبدو مستبعدة إلا باصطناع التأويل والتخريج إذا أرجعنا العلة إلى المشي فيكون الصوت شيئا حاضرا لغائب ولكنه غير مماثل له فهي ناقصة فيصبح الصوت معلولا لعلة المشي وليس لعلة الصوت. [1]

يخرج من رماد الأمس

الرماد هنا قرين لشيء غائب { النار } وهو علة في وجودها

{ يقصد بالرماد الزمن المسلوخ من العمر سدى }

يرقص في جليد الغد

الجليد قرينة معلولة لعلة غائبة هي المظاهر التي تفضي على إحداث هذا الجليد { يقصد بالجليد الزمن الميت الغير قادر على الإخصاب }.[2]

بعني بهم ساعة من لقاء الشجر

1- عبد الملك مرتاض، , المرجع السابق, ص 245،246.

2- المرجع نفسه, ص 247.

عومل معنم «الشجر» في هذه الوحدة الشعرية معاملة رمزية لأنه ليس أي شجر على الأرض، وغنما هو شجر القات الذي يقطف اليمانون أغصانه المورقة ليمضغوا وريقاته الطرية في مجالسهم الظهيرية، كما يمكن قراءة معنم الشجر بمماثلة مقلوبة، فالشجر ليس هو الذي يحضر، بل مماثل له وهو الأغصان المورقة فهي علاقة مماثلة لشيء مماثل لها في الخارج وتسمية القلوبة راجع لقب الأمر فالعالم الخارجي الذي يجب أن يغيب هو الحاضر والعلاقة التي يجب حضورها وهي أغصان القات هي التي غابت .[1]

هل بعيد عن النخل وجه اليمن

النخل هنا رمز للجنوب لأنه اشتهر بكثرة النخيل

وكان الصدى مثل زنجية يتلفت خلفي

الصدى مماثلة صوتية (إقونة) علاقتها تقوم على وجود صوت حاضر مسموع يماثل في عالم خارجي صوتا آخر مسموعا أو غير مسموع .[2]

دمي يتسول وجه الرياح

الدم مماثل (إقونة) لجرح نازف و العلاقة علية فالدم معلول لعلة غائبة هي الجرحو القرينة بصرية ملونة بالأحمر

نار الدموع تعذبني

النار قرينة لحطب جزل و متأجج و القرينة هنا مركبة بصرية شمية سمعية لمسية و الغاية من ذكرها الدلالة على شدة الإيذاء.[3]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق, ص 248،247

2- المرجع نفسه , ص 249, 250

3- المرجع نفسه , ص 252،251.

خنجر الأرق المتوهج في صدره يكتب الجرح

الأرق قرينة معنوية فلولا وجود علة خارجية لأفضت الى الارق لما وقعت الشخصية تحت تأثيره.[1]

صفراء في لون آهاتنا

- **صفراء:** قرينة على الهزال والمرض كا قد يكون قرينة للخبث والنفاق أوقرينة للانبهار حين التعرض لمفاجأة والقرينة هنا بصرية خالصة .

آهاتنا : قرينة مزدوجة علاقتها العلية بين شيء غائب هو الفاعل المؤثر و بين شيء حاضر واقع تحت هذا تأثير وهي بصرية صوتية.

أما القرينة الأخراة وهي خفية فتتجسد في " نا " فجعل هذه الاهات في حيازة الشخصية الشعرية قرينة لاختصاص هذا العذاب بالشخصية الشعرية . [2]

و العشب أصفر أسود

اللون ا لاصفر قرينة بصرية للدلالة على الجفاف الذي اصاب الكلأ أما اللون الأسود فهو دلالة عن الفناء و الموت لهذا الكلأ و هو معلول لعلة غائبة هي الجفاف الملحاح.[3]

من منا الجرح

الجرح قرينة حاضرة دالة و تجسد علاقة علية غائبة تتمثل في الذين أحدثوا الجرح و هي بصرية لمسية.[4]

تصالح في قتلي النفط و الرمل

النفط رمز للثراء الفاحش و هو دليل على خمول أصحابه وفساد أخلاقهم وهو يرمز لبعض الدول العربية الغنية بالنفط التي تودع عائداتها في بنوك الخارج أما الرمل فهو قرينة على الجدب و الفقر وفساد وجه الارض فكلا المعنمين سمتان رمزيتان للشر والاذى على الشخصية الشعرية.[5]

1- المرجع نفسه , ص 251.

2- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق, ص 253،254

3- المرجع نفسه , ص 255.

4- المرجع نفسه , ص 256.

5- المرجع نفسه , ص 257.

أورقت الكآبة

الكآبة قرينة بصرية نفسية تجسد علاقة علية صريحة حيث أن الأكتئاب إلا إذا حدث شيء يسببه إن : العلة الفاعلة هي نفسها في معظم أطوار النص فهي و راء الكأبة و الجرح و الأرق و النار والصدى والرماد والإصرار و الآهات و الدم فلولا هذه العلة الخارجية لما حدثت الكآبة

ترتعش الكلمات

الارتعاش الصوتي سمة صوتية تفض الى تبليغ رسالة معينة للمتلقي وهو قرينة و العلاقة الغائبة تتجسد في موضوع متسلط قاس.[1]

ليس في الكوخ إلاروائحهم

الكوخ : الكوخ مأوى حقير لايرقى الى مستوى الدار و هو سمة حاضرة ذات علاقة علية بشيء غائب و هو كما سبق حقير مفتقر لأدنى وسائل الراحة و السكينة , كما يمكن أن يكون رمزا دالا على الفقر و سوء الحال.

روائحهم : الروائح هنا روائح نتونة أو رطوبة أو روائح اطعمة فاسدة وهو سمة لعالم خارجي هو الفاعل المؤثر وهو أولئك الذين غبروا عن الكوخ وتركوا فيه شيئا من بقاياهم كما إقونة شمية مقيدة الى من أفرزها. [2]

و المآذن العارية تتسول

المآذن رمز للمساجد أما عارية فهي قرينة علاقتها العلية فهذه المآذن لم تتعرض للعري الا لوجود علة خارجية فاعلة .

كأن الشاعر أراد تقتيم الصورة الشعرية بتصوير مدينة صنعاء مدينة المساجد أهلها فقراء عراة رغم أنها ليست صورة حقيقية إذ فيها أغنياء موسرون. [3]

1- المرجع نفسه , ص 259،258.

2- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ص 261،260.

3- المرجع نفسه , ص 261.

لقد استطاع الناقد في هذا المستوى، استنطاق النص من خلال فك رموزه، فكل وحدة لسانية تزخر بالمعاني والدلالات الكامنة، وتوظيف الناقد لهذه النماذج مكنه من قراءة البنية العميقة للنص.

الفصل الثاني

تمثل المنهج الأسلوبي الحديث

I- مدخل نظري عن النظرية الأسلوبية الحديثة

II- معالجة انزياحية لنص أشجـان يمانية

I. مدخل عن النظرية الأسلوبية الحديثة:

أولا: تحديد مصطلح الأسلوب

لغة: الأسلوب مأخوذ من معنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب يقال:« أنتم في أسلوب سوء، و يجمع على أساليب والأسلوب: الفن يُقال : أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه ».[1]

أما الكلمة الإنجليزية " style"، أسلوب فهي ترجع للكلمة اللاتينية، معناها آلة مستدقة الرأس تستعمل للكتابة، وتظهر صورتها المصغرة في الكلمة الإيطالية "atileto" ،ثم حدث أن خلعت الآلة إسمها على نوع من الوظائف التي تقوم بها. [2]

اصطلاحا:

يعرف **بول فاليري**، الأسلوب بأنه :« انزياح بالنسبة لقواعد»[3].

أما **ميشال فوكو**،فيراه : « طريقة معينة في القول »[4].

ويعرفه **جيراو**، :« الأسلوب هو مظهر القول، الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم، أو الكاتب »[5].

أما **بيير جيرو**، فيقول : «انزياح لساني، يتناسب مع بعض الإنحراف عن القاعدة»[6].

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن بكر (ابن منظور) ، المرجع لسان العرب ، ص 225.

2- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب،(د.ط)، القاهرة،2004، ص 11

3- محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون ، الأسلوبية و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1،1992، ص 148

4- المرجع نفسه، ص 149.

5- صلاح فضل ، علم الاسلوب مبادؤه و إجراءاته، دار الشروق، ط1،1998، ص 18.

6- بيير جيرو، الأسلوبية ، ترجمة : منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة , ط2, 1994, ص 84

أما **جان ديبو** و أصحابه، فالأسلوب عندهم سمة « الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب »[1]

كما يعرف **جان كوهين**،الأسلوبية بأنها:« علم الإنزياحات اللغوية »[2] .

أما **جاكبسون**، فيعرفها بأنها: « بحث عما يتميز به الكلام الفني، عن بقية مستويات الخطاب، أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[3].

أما العرب، فقد انتقلت إليهم الأسلوبية بتسميات قليلة ومتقاربة، هيمن عليها المقابل الشائع "الأسلوبية"، الذي استأثر بالاستخدام دون غيره من المصطلحات.

وقد عرّف **عبد السلام المسدي**، الأسلوبية بأنها:« علم لساني، يُعنى بدراسة مجال التصرف في حدد القواعد البنيوية، لانتظام جهاز اللغة »[4].

أما **أحمد الشايب**، فيعرف الأسلوب أنه:« طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريق اختيار الألفاظ و تأليفها، للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، والضرب من النظم والطريقة فيه»[5] .

في حين يرى **صلاح فضل**، أن الأسلوبية: « وريث شرعي للبلاغة»[6].

أما **عدنان ذريل**، فيرى أن:« الأسلوبية علم لغوي حديث، يبحث في الوسائل اللغوية، التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره »[7].

إذن: الأسلوبية علم وصفي، يعنى ببحث الخصائص والسمات، التي تميز النص الأدبي، الذي تتمحور حوله الدراسة.

1- يوسف وغليسي، محاضرات في النقد الأدبي المعاصر ، منشورات جامعة منتوري،(د.ط)، قسنطينة، الجزائر،2005، ص 56

2- بشير تاوريريت،الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص 146

3- عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي ، ص 23

4- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر ، (د .ط)،ج2، 1997، ص 150

5- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، (د.ت)، ص 56

6- صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته ، ص 6

7- عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،(د.ط)،1980، ص 20

ثانيا: الأسلوب عند الغرب

تحتل دراسات الأسلوب، مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث تقوم على "تحليل الأعمال الأدبية، واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية، انطلاقا من شكلها اللغوي ".[1]

إلا أن المتتبع للتطور التاريخي لمصطلح الأسلوب، يجده موجودا منذ عهد **أرسطو**، وله صلة وثيقة بمصطلح البلاغة، فهذه الأخيرة كانت بمعنى القول الرفيع، تتحدد في شكل قواعد نظرية عامة خاصة في كتب **أرسطو**، عن الشعر والخطابة، حيث تحدث في كتابه "الخطابة " عن الأسلوب، وفرق بين الجميل والقبيح، هذه القواعد كانت تحتاج إلى قواعد أخرى تصنيفية، تسهل تقسيم الكلام وكان يتكفل بها الأسلوب، ومن هنا عرف البلاغيون في العصور الوسطى، تقسيم الأسلوب إلى بسيط ومتوسط وسامي [2] .

أما عن البدايات الفعلية لمولد الأسلوبية، أو علم الأسلوب ،كان بتنبيه العالم الفرنسي **جوستاف كويرتنج** عام 1886 حيث قال:«إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما، حتى الآن » وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيدا عن المناهج التقليدية.[3]

ولم تصل الأسلوبية إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، حيث يعد **شارل بالي** charles bally(1865-942)،مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية، حيث نشر في عام 1902 كتابه الأول " بحث في علم الأسلوب الفرنسي "،ثم أتبعه بدراسات أخرى أسس بها علم أسلوب التعبير، فيعرفه على أنه :« العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي، من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية، من خلال اللغة وواقع اللغة، عبر هذه الحساسية »[4] .

1- أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص 13.

2- المرجع نفسه ، ص 17.

3- عبد المنعم وآخرون ، الأسلوبية و البيان العربي ، ص 13

4- المرجع نفسه، ص 14

وابتداء من هذا التاريخ بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد شيئا فشيئا ويتقاطع مع حدود علمية أخرى، كالبلاغة والنقد الأدبي، وعلم العلامات حيث ظهرت بعد بالي مجموعة من الأسلوبيين اشتقوا لأنفسهم، اتجاهات ضمن هذا العلم، فأثروا البحث الأسلوبي برؤى معرفية جديدة، كمدرسة الشكلانيين الروس، التي تعد من أهم روافد الدرس اللغوي والأسلوبي، فقد "تكونت حلقة موسكو سنة ،1915 كحركة تهدف إلى القضاء على المناهج القديمة، في الدراسات اللغوية و النقدية " [1]

وفي "سنة 1941، عبّر **ماروزو**JULES MAR OUZEAU، عن أزمة الدراسات الأسلوبية، وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبة الاستقراءات، وجفاف المستخلصات فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود، ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة" [2]

وفي "سنة 1960 انعقدت بجامعة آنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية ، ندوة عالمية حضر ها أبرز اللسانيين ونقاد الأدب، وعلماء النفس وعلماء الاجتماع، وكان محورها الأسلوب". [3]

وقد "كانت ترجمة **تودوروف** لأعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية، نقطة انطلاق على ثراء البحوث الأسلوبية ،وخاصة في مجال البحث الأكاديمي بالجامعات الفرنسية". [4]

وبظهور علم السيميولوجيا، زادت الدراسات الأسلوبية ثراء وخصبا، حيث كانت مرتبطة بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة، التي قامت على يد اللغوي **دي سوسير**، ومجموعة من اللغويين الفرنسيين، الذين رفضوا فكرة اعتبار اللغة جوهرا ماديا خاضعا لقوانين العالم الطبيعي الثابتة، فهي خلق انساني وأداة للتواصل فميّز **دي سوسير** بين اللغة الحرة لخلاقة للفرد، واللغة الثابتة المقعدة للجماعة، مبرزا فكرة الأسلوب الملازمة للمستوى الأول [5].

1- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ولونجمان، ط1، لبنان،1994، ص 180.

2- عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 22.

3- المرجع نفسه ، ص 23

4- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية ، ص 181

5- صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته ، ص 14

ثالثا: الأسلوب عند العرب

إحتفى الدرس العربي، منذ القرن الثاني الهجري بدراسة الأسلوب، في مباحث الإعجاز القرآني عند البحث الموازن بين أسلوب القرآن وأسلوب الكلام العربي، فقد كان" البحث عن سرّ الإعجاز القرآني، يقف وراء كثير من الدراسات البلاغية، ويكاد يكون محور الدراسات العربية كلها " [1].ثم ألفت في القرن الثالث ،كتبا تجمع الكثير من الآراء والدراسات حول البيان وبحوثه، فنجد **ابن قتيبة**،الذي حاول أن يعطي مفهوما محددا لكلمة أسلوب، في كتابه "تأويل مشكل القرآن" حيث ربط الأسلوب وطرق أداء المعنى، بحيث يكون لكل مقام مقال.

أما **الباقلاني**، فرأى أن نظم القرآن خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، وله أسلوب يختص به، وبالتالي فقد ربط بين الأسلوب والنوع الأدبي، لكي يكون ذلك دعامته في إثبات تفرد القرآن بالنظم العجيب.

أما **الفخر الرازي**، فقدم إضافة جديدة بربطه الأسلوب بالمبدع، و اعتبر الأسلوب خاصية تمثل مُنْشئها،فالقرآن له أسلوبه الخاص،والشعر له أسلوبه الخاص،والخطب لها أسلوبها الخاص.. الخ[2]

كما نجد **قدامة**، الذي درس الفلسفة وخاصة المنطق، واستفاد من كتاب "الخطابة" لأرسطو، يتكلم في كتابه "نقد االشعر"، عن سر الجمال وأسباب القبح في الشعر، وعناصره اللفظ ،والمعنى والوزن، والقافية.[3]

ورغم أن **الجاحظ**، قد " تكلم عن النظم، إلا أنه لم يقدم تفسيرا واضحا، حيث ربطه بحسن اختيار اللفظة المفردة اختيارا موسيقيا، يقوم على سلامة جرسها واختيارا معجميا يقوم على إلفتها

1- أحمد درويش ، دارسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، ص 89

2- محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ،ص11-15،

3- عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية و البيان العربي، ص 28

واختيارا إيحائيا يقوم على الظلال، التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس، وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة، تآلفا و تناسبا " [1]

إلى أن جاء **عبد القاهر الجرجاني**،،حيث صنف كتابين هما " أسرار البلاغة " ،و " دلائل الإعجاز "، و انتهى إلى نظريته المشهورة " النظم "، فالجمال ليس في اللفظ ولا في المعنى، وإنما في نظم الكلام، أي في الأسلوب ،ثم درس الجملة بالتفصيل منفردة و ، ليبين جمال الأسلوب. [2]

كما ربط **عبد القاهر الجرجاني**، بين الأسلوب و "خاصية الاستعارة، و كيفية الإتيان بها على شكل متفرد، يميز الأسلوب و يزيده جمالا " [3].

هذا عند المشارقة، أما عند المغاربة فنجد **ابن رشيق**،ينحو الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية، وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء، وسهولة المخرج ،و عذوبة النطق، و قرب الفهم.

أما **ابن خلدون**، فتناول الأسلوب فضل صناعة الشعر و تعلمه ،حيث أعطى للأسلوب مفهوما ذهنيا خالصا، باعتباره صورة تملأ النفس وتطبع الطوق، وأرجع هذا إلى ذخيرة الأديب اللغوية، كما ربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية، أي قدرة الفرد على التعبير عما يريد بجمل جديدة في المناسبات المختلفة، إضافة إلى ربطه الأسلوب والفن (النوع الأدبي)، مبرزا الفروق اللفظية والنحوية بين المنظوم والمنثور، ثم ربط بين هذه الفروق بخصائص تعود إلى علوم النحو والصرف والعروض والبلاغة، فالشعر له خصائص، و النثر له خصائص، من حيث التشكيل اللغوي والبناء العروضي، كما تحدث عن المخاطب والمخاطب ومقتضى الحال، الذي يتصل بهما: من اطناب أو إيجاز أو إشارة او كناية ... [4]

رابعا:المدارس الأسلوبية

1- أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، ص90, 91

2- عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية و البيان العربي ، ص 36، 37

3- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية ، ص 23

4- المرجع نفسه ، ص 31-37

ظهرت عدة اتجاهات أسلوبية متمايزة، تختلف في رصدها وحصرها من باحث إلى آخر، فنجد **بيار غيرو**، يميز بين أسلوبيتين هما :

أ- الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير: التي أسس دعائمها العالم اللغوي **شارل بالي**مؤسس علم الأسلوب، و ترمي إلى كشف القيم التعبيرية والجمالية لدى الفرد ،كما أنها تقوم على وصف وقائع المحتوى العاطفي والصيغ النحوية، وقد تأثر بأستاذه **دي سوسير** ، لكن بالي تجاوز ما قاله أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة، وهو تركيز تلقفه عالم الأسلوب الالماني **سبيدلر**، الذي نفى أن يكون الجانب العقلاني في اللغة، يحمل بين ثناياه أي بعد أسلوبي ،و إنما ركز على الجانب التأثيري والعاطفي في اللغة، وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب و محتواه. [1]

ب- الأسلوبية التكوينية : هي تتشبه بالنقد الأدبي، وتدرس التعبير في علاقته بالمتكلم، معتدّة بظروف الكتابة، و نفسية الكاتب.[2]

فالسمات الأسلوبية، يمكن أن تتنوع وتختلف، وأن تفسر بواسطة الخصائص السيكولوجية، التي يتمتع بها أو يختلف بها كاتب عن الآخرين، إذ يرى **سبيترز**، أن تكثيف المجال والعدول باللفظ عن أصل الوضع، أو مايسمى بالانحراف أو الانزياح،هي بعض المصادر الجمالية في النص الأدبي، والاهتمام بدراسة هذه الوسائل وطرق توظيفها، هو الذي يعرف بالأسلوبية التكوينية، التي تقوم على مبدئين الأول يتمثل في دراسة نصوص كثيرة،تمثل أنواعا أدبية مختلفة وأجناسا متعددة، وعصورا بغية الكشف عن الآليات،التي تتحكم في تكوين الأسلوب الشعري،ثم بعد ذلك تعميم النتائج المستخرجة بواسطة الاستقراء،و توظيفها من جديد لتحليل الأعمال الأدبية،تحليلا أسلوبيا دقيقا.

1- موسى سائح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، جامعة الكويت ، ط1،2003، ص 35

2- يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي، ص 77

أما الثاني ممثل في الإفادة من نتائج علم النفس، بإلقاء الضوء على الأصل الإشتقاقي لبعض السيمات الأسلوبية الفردية لكاتب، أو شاعر ما لأن عقل البدع في أثناء إبداعه لعمله سواء كان شعرا أو نثرا، أشبه بنظام شمسي تنجذب على مساره العناصر كلها اللغة، الدوافع، العقدة هذا كله يؤثر في المظهر اللفظي للنص، وقد أكدت نتائج الدراسة الأسلوبية،ماهو معروف في التفسير النفسي، كون اللغة لا تتعدى في أحسن الأحوال، "كونها مظهرا خارجيا لما يعتمل في الداخل". [1]

هذا عند بيار غيرو، أما عند **شيفر**، فيميز بين أسلوبيتين :

ـ أسلوبية اللغة: التي تقوم على التحليل والجرد، لمجموع السمات المتغيرة، (المقابلة للسمات التي يستوجبها قانون اللغة) المتعلقة بلغة معطاة، فنقول: أسلوبية الفرنسية ،أو الألمانية، أو الإنجليزية ويمثلها : **بالي ،ماروزو و كروصو** .

ـ الأسلوبية الأدبية : وتقوم على تحليل الوسائل الأسلوبية،المحتملة المتعلقة بالممارسات الأدبية،مفضلة الأعمال الأدبية، أو اصحابها في تفردها، وقد استحالت إلى أسلوبية الإنزياح، وأسلوبية سيكولوجية يمثلها : **ليو سبيتزر و كارل فوسلر و موريس غرامون**.[2]

حيث انطلق سبيتزر، من مقولة بوفون«الأسلوب هو الرجل »، من أجل تحديد نفسية الكاتب وميوله، معاديا في ذلك الدراسات السابقة ،التي أهملت دور الكاتب واهتمت بالنص بذاته ،فغاية سبيترز الكبرى، هي " النفاذ الى نفسية خاصة، أفرزت إنتاجا لغويا خاصا، وهذا معنى أسلوبية الفرد، وهي ذات أبعاد إنسانية، تربط بين الأثر وصاحبه، متين الربط " [3]

ويعود التمييز بين هذين الاتجاهين حسب شيفر، الى التمييز بين (أسلوبية جماعية وأخرى فردية)، و(أسلوبية نظرية ونقد أسلوبي)، و(أسلوبية عامة و أسلوبية ادبية خاصة) [4].

أما **جينجومبر** فيتحدث عن :

1- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان،(د.ط)،(د.ت)، ص 155

2- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ، ص 78

3- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار الميسرة للنشر و التوزيع ، ط1، عمان، 2007، ص 118

4- يوسف وغليسي، مناهج النقد الادبي، ص 78،77

– **أسلوبية وصفية:** تبتدئ من بالي إلى برينو وكروصو، غايتها تصنيف وسائل التعبير المحشودة لدى كاتب، ما وتمتد الى جول ماروزو و بيار غيرو وليو سبتزر.

– **أسلوبية بنيوية:** تسعى على تحديد المقاييس اللغوية النوعية، الملائمة أسلوبيا، يمثلها **ريفاتير**، الذي نظّر لأسلوبية الآثار، التي ترتبط بالعلاقات السياقية للكلمات . [1]

وهكذا نشأت الأسلوبية، على أنقاض العصر البلاغي، لترحل من ألمانيا إلى انجلترا ثم إلى فرنسا لتعمر نحو ستين عاما، ثم يعلن عن موتها سنة 1969، قبل وصولها الى العرب، إلاّ أن هذا الإعلان، قد رفضه بعض النقاد كـ**جورج مولينيه**،الذي رفض موتها وراح يشخص الأعراض، التي آلت بالأسلوبية إلى هذا المصير، لنجد في الجانب العربي القطب الأكبر للأسلوبية العربية، الدكتور **عبد السلام المسدّي**،الذي حذر من ضياع الهوية العلمية للأسلوبية في مغبة المعارف المحاذية، (اللسانيات، فقه اللغة، تحليل الخطاب، البلاغة، النقد الأدبي ...)، لأن " هوية العلم لا تنجلي نصاعتها إلا إذا اتضحت سماتها المميزة لها، عن هوية المعارف المحاذية للعلم المقصود، كما أن أي حقل علمي، إذا تراكمت عليه المداخلات المغايرة، وتجمعت معه نقط تقاطع الهويات المختلفة تبددت سماته، وغدت ضبابا من وراء سجوف المجاذبات النوعية " [2].

ورغم أن إنتقال الأسلوبية، إلىالعرب،كان متأخرا إلى سنوات السبعينات، إلا أنه كانت هناك أسماء عربية،ساهمت في الأسلوبية، كـ **عبد السلام المسدي**،و**شكري عياد**،و**عدنان بن ذريل**،و**صلاح فضل**،و**منذر عياش**،**عبد الملك مرتاض**، و**نور الدين السد** و**رابح بوحوش** وغيرهم. وقد "اقترن الأسلوب بالأسلوبية التي صارت عنوانا لما لا يقل عن ثلاثة كتب عربية أو معربة كان أولها كتاب الدكتور غراهام هوجالموسوم بـ(الأسلوب والأسلوبية)سنة 1969

1- يوسف وغليسي، المرجع السابق ، ص 78

2- المرجع نفسه ، ص 78-80

الذي نقل الى العربية عام 1985، ثم الكتاب العربي الرائد الأسلوبية والأسلوب1977 للدكتور **عبد السلام‌المسدي**، وقد أغرت هذه الصيغة **منذر عياشي**، فراح يتجاوز الأصل، لينقل كتاب غير و إلى "الأسلوب و الأسلوبية " [1].

وقد انتقل مصطلح STYLISTIQUEإلى العربية،بتسميات مختلفة وقليلة كالأسلوبيات،الذي اصطنعه **سعد مصلوح** ،أو علم الأسلوب أو علم الأساليب هيمن عليها المصطلح الشائع " أسلوبية "، ولعل أعمق المباحث العربية، تلك التي بسطها المسدي في كتابه " الأسلوبية والأسلوب، ووقف عند الفروق الجوهرية و بين ما يجاورها من علوم و معارف، (اللسانيات، البلاغة، فقه اللغة، النحو...)، حيث وقف عند طبيعة العلاقة بين الأسلوبية و البلاغة، فرأى أن الأسلوبية امتداد للبلاغة و نفي لها في نفس الوقت، وقد " احتفظ الأسلوبيون العرب،بالتقسيمات الأسلوبية الغربية، حيث قسّمها **عدنان بن ذريل**، الى ثلاث اتجاهات كبرى : **أسلوبية التعبير**، والتي عنيت بالتعبير اللغوي و**الأسلوبية التكوينية**،والتي عنيت بظروف الكتابة، و**الأسلوبية البنيوية**، والتي عنيت بالنص الأدبي وجهازه اللغوي، كما قسمها محمد عزام إلى ثلاثة أقسام مماثلة هي: **الأسلوبية التعبيرية** و**الأسلوبية الفردية**، (أسلوبية الكاتب) و**الأسلوبية البنيوية**...

أما **عبد الملك مرتاض** فقد أومأ إلى عدة أصناف من الأسلوبية، لكنه اكتفى بصنفين هما **الأسلوبية التاريخية** التي يجعلها مقابلا للمصطلح الأجنبيS.GÉNÉTIQUE،وجعل موضوعها الجواب عن السؤال: لماذا الكاتب؟ ثم **الأسلوبية الوصفية**، التي تجيب عن سؤال آخر هو : كيف يكتب الكاتب ؟ " [2]

1- يوسف وغليسي، المرجع السابق ، ص83 ,84

2- المرجع نفسه ، ص88 –90

ومن أهم أهداف الأسلوبية، أنها تتجاوز حدود الجملة إلى " تحليل مجموع الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا، يرتكز على وصف الظواهر النصية " [1]، أي الوقائع الأسلوبية وكيفية تشكيلها ثم تأويلها بما يتلاءم وطبيعة النص ، كما تكشف عن القوانين الداخلية و الخارجية في نظام الخطاب الأدبي، ومحاولة فهم عناصره ومكوناته البنيوية، وإدراك دلالاته ، وذلك بتحليل بنياته السطحية والعميقة، كذلك دراسة الخصائص اللغوية، التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري، إلى وظيفته التأثيرية والجمالية ، اكتشاف شعرية النص، ثم" تعليل وجودها عبر قرائن النسيج اللغوي " [2]،إضافة إلى أنّ الأسلوبية ،تترصد مكامن الجمال و الفن في الآثار الأدبية ،وما تحدثه من تأثيرات شتى في نفس القارئ ،لما تسمو هذه الآثار عن اللغة النفعية المباشرة، إلى لغة إبداعية غير مباشرة فنية وأكثر إيحاءاً وتلميحاً ،كما تسعى الأسلوبية ، كمنهج نسقي دوماً إلى محاولة مدارسة أساليب الكتاب اللغوية، ومدى تمايزها من خلال قدرة كل كاتب، على التمايز في توظيفه معجمه الفني من جهة ، ومن جهة ثانية مدى استطاعته التاثير في المتلقي عبر اللغة .

1- نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 35

2- المرجع نفسه ، ص 35

II. معالجة انزياحية لنص «أشجان يمانية»

إن معرفة وفهم أي مصطلح، هو مفتاح أي علم من العلوم وخاصة المصطلح النقدي، لما له من أهمية بالغة في الخطاب النقدي، ومن بين هذه المصطلحات، نجد مصطلح الإنزياح، فهو يشكل "مقوما من مقومات الشعرية، حتى إن البعض نظر في الشعرية على أنها إنزياح " [1]

فماذا نقصد بالإنزياح ؟

الانزياح لغة :

نزح : نزح الشيء ينْزحُ نزْحاً و نُزوحاً : بعُد و شيءٌنُزُحً ونَزوحً :نازح أنشد ثعلبة :

إن المذلة منْزلُ نُزُحٌعن دار قومك فاتركي شتْمي

و نزحتِ الدار،فهي تنْزَحُ نُزوحا إذا بعُدت،

وبلد نازحُ ووصل نازح : بعيد،

ونزَحَ البئر ينْزِحُها ،و ينْزَحُها نزْحا ،و أنْزَحها إذا إستقمافيها حتى ينفد وقيل : حتى يقِلَ ماؤُها.

الجوهري: وبئر نَزوح قليلة الماء، و جمع النَزح أنْزاح، وجمع النَزوح نُزُحُ ،وقد نُزِح بفلان إذا بعُد عن دياره غيبة بعيدة.

قال الأصمعي: ومن يُنْزَحْ به لا بد يوما يجيءُ به نعْيٌ أو بشير[2]

1-رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الاسلوبية في النظرية و التطبيق، اتحاد كتاب العرب،(د.ط)، دمشق،2004،ص20

2- أبو الفضل جمال الدين محمد بن بكر (ابن منظور) ، لسان العرب ، ص 4393.

وقد ورد في معجم روبير الفرنسي، أن الإنزياح الأكبر، يعني في حركة الرقص لديهم الخطو بالساقين، مرة نحو الأمام ،و مرة أخرى نحو الوراء، في إنزياح متماثل على هيئة أفقية.

بينما في المصطلحات الموسيقية، بعدا بين نوطتين إثنتين متنائيتين في آلة البيان ...كمايعني الفرق والبعد والهامش، مثل الإنزياح الذي يكون بين قراءتين إثنتين لآلة من آلات الدقة، مثل الإنزياحات التي تكون بين أجزاء مقياس الحرارة، كما يعني لديهم إنحراف الخطيب عن موضوعه، أو يعني إنزياح مفاجئ لسيارة عن مسارها ،أو الإنحراف عن قاعدة أخلاقية أو فكرية. [1]

ويرى الناقد، أن كل هذه المعاني لم ترد على بال المعجمين العرب، ولم تدر لهم في خلدفهذه:« المادة اللغوية، وردت في المعاجم العربية، وأوسعها لسان العرب لإبن منظور، ضحلة لضحالة المعاني الحضارية لدى أهل الضاد ،حيث إن اللغة مرآة لتفكير أهلها و ثقافتهم الحضارية »[2]،

كما أن المعجم الوسيط ، لم يكتب عن هذه المادة إلا أقل مما كتبته المعاجم القديمة، ليتساءل لماذا كُتب المعجم الوسيط ؟ .

الإنزياح إصطلاحا :

لقد إنصرف الناقد في هذا المستوى، إلى هذه الآلية {آلية الإنزياح } LÉCART.

«هذا المفهوم خاض فيه **جان كوهين**، تحت إسمالإنتهاكLE VIOL، والذي يحدث في الصياغة، حيث يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل وربما كان هذا الإنتهاك هو الأسلوب ذاته»[3].

1- عبد الملك مرتاض ،شعرية القصيدة، ص 131.

2- المرجع نفسه، ص132.

3- مولاي علي بوخاتم ،الدرس السيميائي المغاربي ،ص 220

ومن حيث هو مصطلح أسلوبي حديث النشأة، إلا أن له جذور قديمة تعود إلى أرسطو،" فأما أرسطو، فقد مازج بين لغة عادية مألوفة وأخرى غير مألوفة، ورأى أن اللغة التي تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة، هي اللغة الأدبية "[1]

أما الناقد **عبد الملك مرتاض**، فيرى أن هذا المصطلح " متسرب إلى مصطلحات النقد الحداثي العربي، من اللفظ الفرنسي ecart، والذي مأخوذ من الفعلsécarter، بمعنى إبتعد و تناءى "[2]

إذن مصطلح الإنزياح،هو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي ecart، لأن هذه الكلمة تعني في أصل لغتها، البعد أيضا[3].

ورغم أن المصطلح أسلوبي بالدرجة الأولى، إلا أن هناك عدة مدارس وإتجاهات، ساهمت في بنائه كالبنيوية ،ومدرسة براغ،والشكلانية الروسية، التي أولت لإنحراف اللغة الأدبية جانبا كبيرا، فالأدب عندهم ،" إستخدام خاص للغة "، وهو من ثم إنحراف عن اللغة العادية، وتحول عن إستخدام اللغة إستخداما منطقيا وتقليديا، إلى إستخدام قائم على المحاكاة و الأيقونيةiconic[4]،

إضافة إلى **جاكبسون**، الذي يعرف الإنزياح من خلال تعريفه للأسلوب :« عنف منظم مقترف، بحق الكلام العادي»[5].

أما عند العرب، فقد عرفه القدامى قبل المحدثين،**كسبويه و الجاحظ و الجرجاني**، حيث إهتم**سيبويه** بالإنزياح اللغوي، من خلال ثنائية التقديم والتأخير بين عنصري الفاعل والمفعول، أو بين المفعول والفعل، أو بين المبتدأ والخبر، كما عد سيبويه الإنزياح، نوعا من الإتساع و المجاز في الكلام

1- أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،(د.ط)،(د.ت)،ص81

2- عبد الملك مرتاض ،شعرية القصيدة، ص 129.

3- أحمد ويس ، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص 46.

4- المرجع نفسه ، ص 92.

5- المرجع نفسه، ص 97.

وذلك لعدم تجسيده للدلالات بهيئتها الحقيقية،فالإنزياح يتعد بالمعنى عبر تركيب خاص، إلى معنى سام، ينزاح عن الدليل النظمي المعياري. [1]

أما **الجاحظ**،الذي إحتل الريادة في دراسة البيان العربي، فقد إهتم بشكل خاص بثنائية اللفظ والمعنى، وهو مايوازي حاليا وبالمصطلح الأسلوبي الحديث الإنزياح اللغوي والدلالي، فالمعاني عندهقائمة في صدور الناس جميعا، متاحة للعامة والخاصة، وبالتالي قيمتها صفر فهي متداولة من قبل الجميع، أما المعاني الحية فهي التي يصنعها الإنسان بالشعر، فيخرجها من مكمنها لتؤدي وظيفتهاالتصويرية، بلغة مختارة فتصبح ذات قيمة فنية أدبية، أي إنزياح دلالي وما يساعد الشاعر على الانزياح الدلالي هو المجاز،فهو فخر العرب (المجاز) وبأشباهه إتسعت، { الأشباه جميع صور البيان كالاستعارة و الكناية و التشبيه } [2] .

كما أشار في كتابه "البيان و التبيين "،إلى مستويين في اللغة : المستوى العادي في الإستعمال، والمستوى الفني في الإستعمال الخاص، و يقترن المستوى الأول بطبقة العامة، وغرضه إفهام الحاجة أما المستوى الثاني، فغرضه البيان البليغ ،و يتميز هذا المستوى بمبدأ إختيار اللفظ، وينفرد بالتجويد والتماس الألفاظ و تخيرها. [3]

أما **عبد القاهر الجرجاني**، فيستعمل لفظ العدول، كما يقر بضرورة إتحاد اللفظ والمعنى، ورأى أنه بتغير المعنى يتغير اللفظ ،وهو مايقابلالإنزياح اللغوي، والدلالي، كما أنه لم يهتم باللفظة المفردة أو معناها القاموسي، بل إزاء قيمتها في سياق الكلام، وهو ماتقوم عليه نظريته النظم،حيث يقول في كتابه"دلائل الاعجاز":« الكلام على ضربين، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده.....وضرب آخر أنت لا تصل منه، إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك

1-لخوش جار الله الحسين، البحث الدلالي في كتاب سيبويه، منشورات دار دجلة، ط1، الأردن، 2007، ص 395.

2- ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، (د.ط)، 2006، ص 100،101

3-نوار بوحلاسة،الإنزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح،مجلة مقاليد، العدد الثالث(ديسمبر 2012)، جامعة قسنطينة، الجزائر، ص 11.

اللفظ على معناه ،الذي يقتضي موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض...فهاهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، ونعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ...وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر...»[1]

هذه الجهود ،تدل على أن العرب القدامى، قد عرفوا ظاهرة الإنزياح،وإن كانت بمسميات مختلفة ،إلا أنها كانت تقترب من هذا المصطلح الحديث، فقد عالجوا هذه القضية معالجة، كان فيها من الوعي والدقة، ما يجعلها بذورا صالحة للتوسع والتطوير .

أما عند العرب المعاصرين، فنجد الناقد **مرتاض**، يعرفه بأنه :« خرق للقواعد المدروسة المعيارية، للأسلوب »، الغاية منه توتير اللغة، لبعث الحياة و الجدة، و الرشاقة و الجمال.[2]

يقول :«وسواء علينا أتمثلنا هذا المفهوم، في ثوبه البلاغي القديم العدول...أم في ثوبه السيميائي الجديد الإنزياح، فإنه في الحالين الإثنتين يكاد يعني شيئا، واحدا لدى ريفاتر، و قريماس،وجان دبوا وأصحابه، وغير هؤلاء كثير من اللسانياتيين و السيميائيين المعاصرين، وهو المروق عن المألوف في نسج الأسلوب ،بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة» .

بينما يرى **عبد الله الغذامي**، في كتابه " الخطيئة و التكفير "، بأن الإنزياح«يصرف نظر المتلقي، بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات»[3]

كمايعني في اللسانيات :«الفرق الواقع بين لفظين اثنين، يدلان على معنى واحد... مثل لفظي: الدُولة (بضم الدال)، والدَولة(بفتحها)...وعلى أن هناك ألفاظا كثيرة جدا في العربية، يختلف شكل حرف واحد من اللفظ ،منها بالقياس إلى صنوه الآخر، والمعنى واحد». [4]

1- عبد القاهر الجرجاني،دلائلالإعجاز،تع: محمد رشيد رضا،دار المعرفة للطباعة والنشر،(د.ط)،(د.ت)،بيروت،لبنان،ص177

2-عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة ،ص 130.

3-عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية الى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب، ط 4،1998، ص 24.

4-عبد الملك مرتاض ، شعرية القصيدة، ص 132

كماقد يأتي الانزياح، شبه مرادف لكثير من المفاهيم اللسانيايتية، التي تكتظ بها لغة المتعاملين المعاصرين، أمثال «الانحراف»، «والانتهاك»، فكأنه ضرب من «التدمير»، أو «التهديم» الأسلوبي لمحاولة بناء كلام جديد، بنسج جديد مخالف لمألوف التقاليد المتفق عليها بين مستعملي لغة من اللغات.

ومن ثم قام الناقد ، بتطبيق هذه النظرية، حيث إستند إلى الآية الكريمة من سورة الفاتحة، مصداقا لقوله تعالى: ﴿ **إيّاك نعبد، وإيّاك نستعين**﴾(سورة الفاتحة، الآية:5).

فقد خرج الكلام في هذه الآية عن مألوف الاستعمال، الذي هو في أصل النسج العادي للاستعمال: «نعبدك، ونستعينك»، أو «نعبد إياك، ونستعين إياك»،وذلك على أساس أن التركيب العربي المألوف، أن يبتدئ بالفعل، ثم الفاعل، أو بالمبتدأ، ثم بالخبر، أو باسم الفاعل حين إرادة إسناد الفعل إلى صاحبه، أو باسم المفعول حين إرادة إسناد وقوع المفعولية عليه.ولكن القرآن في جبروت بلاغته وإعجازية نسجه إصطنعالإنزياح الأسلوبي ليبهر ويسحر.[1]

حيث رصد الناقد مجموعة من الإنزياحات :

1- الإنزياح الناشئ عن الإنتقال من الغيبة إلى الحضور، { الخطاب } وهو ما أطلق عليه البلاغيون العرب "الإلتفات"، وهو وجه من أوجه الإنزياح الأسلوبي، ولهذا الإنزياح جمالية أسلوبية، تجسد نقل المتلقي من حال إلى حال .

2- تقديم المفعول لغاية أسلوبية،وهي الرغبة في تقديم المعبود "الله" وتأخير العابد "الإنسان "

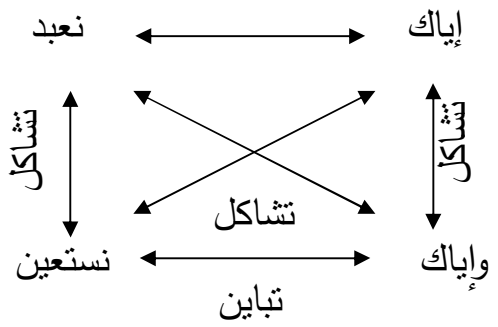
3- الوظيفة الأسلوبية، هي الوظيفة الإيقاعية القائمة على التحسس الجمالي، للتأثير في المتلقي {النبر الإيقاعي المتناغم الذي نهض به المعنم إياك}.

4- مشاكلة خارجية من حيث إتفاقها خارجيا، مع خواتم صنواتها من الآي الأُخر .

1-عبد الملك مرتاض ،المرجع السابق ، ص133 ,134

5- مشاكلة داخلية {تشاكل نحوي لفظي مورفولوجي تركيبي إيقاعي إضافة إلى التباين}،

وهذه خطاطة توضح بعض العلاقات التشاكليةواللاتشاكلية في هذه الآية:



فهناك إذن، من هذا المنظور من القراءة السيميائية، عموديا وأفقيا، مشاكلتان اثنتان: إحداهما لفظية (إيا+ك؛ إيا+ك؛ وإحداهما الأخراة معنوية: نعبد + نستعين- إذ الاستعانة بالله ليست إلا ضربا من عبادته.[1]

تباين لفظي:

- إياك + نعبد ؛
- و+ إياك + نستعين.

ولكن هذا النسج نفسه يتخذ هيئة التشاكل، حتى في حال تباينه حيث إن حالين متجانسين تكررتا في تقابلهما وتجاورهما، فكان التشاكل بينهما جميعا.

6- تباين يتجسد في وجود معبود (الله)، مقابل عابدين (بشر) من وجهة، وفي وجود معين (الله)، ومستعينين به (بشر) من وجهة أخراة. فهذه المشاكلة، كما نرى، شديدة التركيب، عبقرية العلاقة.

7- لا تشاكل آخر يتجسد في تحديد الدلالة بين المعبود والعابد حيث إن هذا الانزياح من جملة وظائفه الأسلوبية توكيد هذه العلاقة القائمة على ثنائية الإرسال انتشارا، والاستقبالانحصارا. الانحصار حصر العبادة في الله وحده، حيث إن هذه العبادة تتجسد في أعمال تنبعث من قلب

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق، ص 135.

العابد، على سبيل الإرسال أو البث، (وإذن فهناك انتشارية) لتصل إلى الله سبحانه وتعالى على سبيل الاستقبال الانحصاري.

8- تشاكل معنوي فالعبادة خير ونفع كما أن طلب الإستعانة خير ونفع.[1]

9- تماثل الزمن في الفعلين، حيث الزمن في نعبد مفتوح إلى يوم القيامة وكذلك في الفعل نستعين ،حيث الدعاء مفتوح إلى يوم القيامة.

10-سياق الآية العام، يوحي بدعائيتها الإنشائية فكأن الكلام :اللهم إياك نعبد و إياك نستعين

11-تشاكل قائم على خبرية النسج الأسلوبي، عند دمج الآية مع الآيات الأخرى وهذا لا يعني تناقضا، بل تعددا في القراءة. [2]

12-التباين ويتمثل في أن الآية لدى عامة الناس، ذات نسيج خبري وما بعدها إنشائي .

13-أهمية وضرورة هذا الإنزياح في هذه الآية الكريمة، إذ لولاه لصار العابد في المرتبة الأولى، والمعبود في المرتبة الثانية، وهذا مستقبح دينيا، ولفقد الكلام جمالية هذا الإيقاع.[3]

ثم لنتتبع أهم الإنزياحات،التي رصدها الناقد في القصيدة :

صار الدمع بعيني وطنا

الإنزياح في معنم وطني، حيث خرج عن موضعه الأصلي وانحرف .

شربت عيني ماء الحزن

انفجرت

" أن العين لا تشرب وما ينبغي لها لأنها عضو غير مهيأ، فيزيولوجيا، لهذه الوظيفة. ففعل الشراب، هنا، مسند إلى غير محموله الحقيقي على سبيل الانحراف الأسلوبي، الذي يقتضيه النسج الشعري"[4]

"أن الحزن لا يكون له ماء، ولا نار، ولا أي شيء آخر يضاف إليه؛ وإنما هو معلول لعلة غائبة تتجسد في علل لا تحصى، وأسباب لا تعد يفرزها وضع طارئ على الموضوع فيقع تحت وطأة هذا

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق، ص 136.

2- المرجع نفسه، ص 137.

3-المرجع نفسه، ص138.

4-المرجع نفسه، ص139.

المظهر النفسي البئيس التعيس، الذي هو الحزن وإضافة الماء إلى الحزن، في هذه الوحدة الشعرية، قد يكون من باب شراب العين، وتوضيع الانحراف بانحراف آخر".[1]

وحقيقة الكلام في قراءة مرتاض أن القلب حزن تحت وطأة عوامل خارجية مدلهمة، فدمعت العينان حتى فاضتا دموعا مغزارة.

شبح امرأة ظل ينادي وجهي، من خلف الليل

هنا نجد ثلاثة إنزياحات :

ـ الانزياح الأول: يتجسد في أن الشبح الذي اسند إليه النداء، لا ينادى؛ لأن الشبح عادة لا يكون فيه حس الحياة، وإنما هو موضوع في شكل نسج انحرافي للدلالة على معان مختلفة كالمعتقد الشعبي الذي يؤمن بالأشباح المتحركة، وكإطلاق الشبح على جسم هزيل فإن لم يبق فيه من إكسير الحياة ولا تضارتها إلا حشاشة توشك أن تتلاشى.

ـ الإنزياح الثاني:النداء الوارد في هذا النسج، إنما يكون للأذن التي هي الجهاز القابل لاستقبال الأصوات؛ فكيف يكون النداء للوجه؟ وقد جاء هذا الانزياح، هنا، على سبيل وجوه أسلوبية جمالية كلها محتمل:

أولها:وهو بلاغي خالص،أن التعبير كان بالكل، والغاية هي الجزء حيث الأذن تقع في جنب الوجه.

وثانيها: وهو سيميائي محض حيث الشخصية الشعرية لتلفتها نحو هذا الصوت الذي يدوي بالنداء (والمناداة والمرأة تغتديان هنا حيزا أو رمزا له، وليس الحيز هنا إلا الوطن الذي توجدفيه هذه المرأة، وهو اليمن) ظلت مولية وجهها نحو مصدر هذه المناداة الصادرة عن شبح هذه المرأة. فالوجه قد يصبح هنا معادلا للتعلق والحب والشوق والحنين.[2]

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق، ص139.

2- المرجع نفسه، ص139.140

وآخرها: أن الوجه هو أشرف مكان عند العربي، إذ فيه أربع حواس من خمس، وهو صفحة شريفة تبدي ما في أعماق النفس، وقد ألفينا القرآن يعبر عن وجود الله وخلوده بالوجه:

﴿**وَيَبْقَى وَجْهُ رَبك ذُو الجَلَال والإكْرَام**﴾. (سورةالرحمان، الآية: 27).

﴿**كُل شَيء هالَك إلاَّ وجْهَه**﴾. (سورةالقصص، الآية: 88).

وبناء على كل ذلك فإن الوجه هنا إصطنع على سبيل الانزياح تواكبا مع تقاليد الأسلوبية العربية وانحرافاتها الجمالية.[1]

. الإنزياح الثالث : في «من خلف الليل» إذ عنصر «خلف»، لغويا، ظرف لتحديد المكان؛ فكيف أضيف إلى الليل الذي هو متحمض للزمن وظف في هذا النسج على سبيل الإنحراف الأسلوبي.[2]

غاب القمر المشتاق

الإنزياح يكمن في" أن القمر لا يستطيع أن يشتاق، لأنه بدون وعي ولا إدراك، ونتيجة لذلك فإن عنصر «المشتاق» يقع في موقع انزياحي يقصد به إلى امرأة جميلة مفعمة بالشوق والحنين إلى اللقاء."[3]

ولنتوقف حتى يتفجر ماء الفجر من الصخرة

الماء منسوج في لوحة إنزياحيةإنسيابية، حيث لم يضاف إلى العين أو البئر أو البحر، وإنما أضيف إلى شيئ يتلاءم معه منطقيا، وهو الفجر{ الماء رمز للعطاء والخصب يتلاءم مع الفجر، الذي هو رمز للنور والخلو من الهم والصخر رمز للصعوبة } .

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق , ص140،141.

2-المرجع نفسه،ص 141.

3-المرجع نفسه،ص 141.

أما تأويل " من الصخرة " فيكون الإنزياح فيها إذا تم اعتبار الماء يتفجر حقا من قلب الصخرة،وهذا مستحيل فهو مضاف أولا إلى الفجر ،أي إلى زمن و ليس مكان، ثم جُعل نابعا من جسم يابس ، وهذا توكيد عن عسر يشبه الإستحالة، ويأس يشبه الموت و باستعماله لفظ "حتى" صار هذا التوقف ممتد إلى مداه إلى أبد الآبدين. [1]

والتذكرة الأولى ثعبان

والتذكرة الأخرى تمساح

الثعبان والتمساح في موقع إنزياحي وكذلك التذكرة فهي هم مقيم يكتسي أجنحة يطير بها في إقامته دون جدوى وبما أن الثعبان خطر متجسد في الرحلة الأولى و التمساح أخطر في الرحلة الثانية فكأن الكلام : أن الرحلة الأولى شر و الأخرى خطر و بلاء.

كذلك يمكن اعتبار الثعبان رمزا للسفر والهجرة برا و التمساح رمز للهجرة بحرا. [2]

ضاع كتاب العشاق !

«الكتاب» نسج فيه على سبيل الإنزياح الشعري،ومعنم «العشاق» يقوم هنا على سبيل الإنحراف، فكأن الكلام: لقد ذهب كل شيء كان يجمع بين هؤلاء المنفيين، أو هؤلاء الذين ارتضوا لهم الرحلة سيرة، والهجرة غاية؛ فتمزقت أحوالهم، وتشتت أطوارهم وهي مرتبطة بالوحدة الشعرية التالية :

مهلا يا قدمي الذاويتين

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق ، ص 142.

2- المرجع نفسه،ص 143.

وإذن فهذه المعانم الثلاثة- ضاع- كتاب- العشاق- كلها، هنا، وقع في النسج موقعا انزياحيا؛ والغاية هي الوصول إلى مستوى النسج الشعري، القائم على التكثيف والتضبيب والرسم بألوان إيحائية. [1]

كما اعتبر الناقد معنم «الكتاب» ، يعني العهد والميثاق اللذين كانا يربطان الشخصية الشعرية بالجماعة، أنه ينصرف إلى الكيان الوطني،ضنين بأن يفضى غلى السعادة المتجسدة في جمالية العشق.[2]

فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها

يركض النسج هنا ركضا إنزياحيا

لا القراءة، قراءة، ولا الأقدام أقدام، ولا النهر نهر، ولا التذاكر، أيضا تذاكر. فاللغة الشعرية هنا كلها محرفة عن دلالتها المألوفة، فالقراءة تتمخض للكائن البشري وحده فكيف يجوز لأقدام النهر، أن تقرأ كما أن النهر حيز فكيف تكون له أقدام، النتيجة أن :"النص استطاع أن يجعل من العلاقات الخارجية مضمنة في علاقات داخلية، على سبيل ربط العلاقتين بسمات من جنس الكلام السابق ،فإذا هي تركض في سياق النص جملة، فيسر على المتلقي إدراك هذه العلاقات الكامنة، في هذه العناصر التي انتقلت من مجرد دلالة لغوية فجة، عيية، إلى دلالة سيميائية واسعة، قوية."[3]

ويبقى أخيرا أمر التذاكر؛ ولعل عجبها يكمن في أنها تذاكر كثيرة وليست واحدة؛ ثم عجبها الآخر أنها تتشاكل مع كثرة الأقدام.

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق ، ص 144.

2- المرجع نفسه،ص 144.

3- المرجع نفسه،ص 145.

فكان النسج بالجمع انزياحيا في قلب انزياح، إذ يغتدي الكلام علما على كثرة الأسفار، وتعدد المسافرين، وعلى أن الطريق كالنهر الذي يجترف كل ما فيه، وما حوله.

يفضحني دمعهم: يكمن الإنزياح في :

أن الفضيحة ترد بمعنى الشناعة والسوءة، أما أن يتضامن شخص (شخصية) مع آخرين فيرق لحالهم، ويعطف عليهم؛ فإن تلك سيرة كريمة، ولا يجوز أن تعد، بأي وجه من المنطق، فضيحة منكرة. ومع ذلك، فإن النسج هنا يصرح بهذه الفضيحة تصريحا.

وإذن، فليس عنصر «يفضحني» فضيحة بالمعنى الحق، وإنما يعني أن الشخصية الشعرية لشدة حبها لهؤلاء المنفيين، والفقراء اغتدى كل ما يلم عليهم من سوء، أو يحل بهم من مكروه، أو يتعرضون له من فقر أو عذاب أو هوان يؤذيها أشد الإيذاء، فلا تستطيع الصبر على تلك الأذاة،التي تلم بهم إذن فتبكي لبكائهم: فيفتضح أمرها افتضاحا، ويعلم الناس أنها معهم متضامنة،كما نجد الإنزياح يكمن فينسج الدمع مفردا، وتخصيص جماعة كاملة به، يعني أن أمرهم في الهم كان واحدا.

إذن : الموضوع هو الذي يؤثر في الذات التي تذعن ولا تناقش؛ فدموع الموضوع إذن هي التي تسلطت على عاطفة الذات ففضحت ما كان منها كامنا.[1]

جرحهم كلماتي

الإنزياح يكمن في أن الجرح لا ينبغي له أن يكون كلمات، كما أن الكلمات لا ينبغي لها أن تكون جرحا، فالكلام منزاح عن استعمال اللغوي المألوف، و بما أن الجرح هو قرينة لعلاقة خارجية، تتجسد في العلة التي أفضت إلى الجرح، فهو معنم فاعل جسد شدة العلاقة بين الذات والموضوع، بين الحاضر و الغائب ،فأمسى هذا ذاك والعكس.[2]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ص 147.

2- المرجع نفسه،ص148،147.

يتسول في الطرقات الصدى.

و«الصدى» صوت خادع أصلا، ثم إن الصدى لا يتسول وما ينبغي له، فالكلام إذن منزاح عن مستعمله الطبيعي، والعلاقة التي روعت في ربط انزياح الصدى بالتسول، أن الصدى صوت فارغ خاو، وهذه الأصوات المنبعثة من أرجاء الطرقات ومناكبها الفارغة.

هل عرفت أعينكم في الأرصفة المهجورة معنى الدمع؟

إن هذا الصدى يتسكع في هذه الطرقات، كيفما شاء له هواه لفراغها، ثم ربطت علاقة الصدى بالتسول، عبر الطرقات لتلازم هذه المدلولات بعضها لبعض، إذ الصدى لا يكون إلا فراغا، والتسول لا يكون إلا في طرقات على الوجه المألوف.[1]

وصوتي استغاثاتهم

وهذه النسجية الشعرية تضارع تينك اللتين كانتا قد سبقتاها:

- يفضحني دمعهم؛
- جرحهم كلماتي.

ولا ينبغي لها أن تختلف عنهما إلا بكون:

- استغاثاتهم

هنا، حل- جرحهم

النكتة السيميائية تتجسد في أن الاستغاثة، هنا، لم تضف إليهم فحسب، وإنما جمعت، ولم تسند إفرادا، للدلالة على أن هذه الاستغاثات كانت استصراخات مختلفة: بعضها صادر عن ولدان، وبعضها عن صبايا، ولا يجمع بينهم إلا شيء واحد هو الشقاء والعذاب.ولكن علينا أن نلاحظ أن

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص148،149.

كل هذه الأصوات المرتفعة تلتئم في صوت واحد هو صوت الشخصية الشعرية.إذن النتيجة : الموضوع، يذوب في الذات ذوبانا تاما لاتحاد الانتماء، وتشاكل المحنة، وتجانس البلاء.[1]

تتدلى عناقيد بهجتنا

الانزياح معنم «بهجتنا» إذ لا ينبغي للبهجة أن تكون عناقيد عنب تتدلى من فوق إلى تحت مثقلة بالثمرات اللذاذ. لكن لما كانت هذه الوحدة الشعرية تقوم على مدلولات توحي بالسعادة والسرور؛ فقد ربط الناس وجود هذه البهجة، بوجود عناقيد العنب.

يضاف إلى ذلك أن العناقيد هنا قد يأتي قرينة لمكان معين أثناء الزمن الذي كتب فيه النص القصيدة (1963)، فهو يرمز إذن لشمال اليمن.

إذن : هناك ربط بين الذات والموضوع، والإنسان والمكان، والحال المعيشة والتقاليد الحضارية الموغلة في القدم، على أرض اليمن السعيد.[2]

ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي

النخلة لا تركض، وما ينبغي لها، بل هي حيز ثابت أن نخلة الجوع لا يجوز اعتبارها جارية في نسج حقيقي، إلا إذا اعتبرناها من باب «عجوز الشؤم»، و«شيخ الضلالة»...فتكون هذه النخلة، حينئذ، لشحها بالعطاء، ودبيب اليبس والهزال إليها الجوع عينه.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص150،149.

2- المرجع نفسه ،ص150 ،151.

بيد أن ارتباط النخلة، قبليا، بالركض، وهو أمر مستحيل إلا إذا انزاح، وارتباطها، بعديا، بليل المنفى، يدنيانها من الانزياح بقدر ما يبعدانها عن الاستعمال اللغوي المألوف.

يصطنع الليل لدى الشعراء والكتاب بمعنى الهم والقلق، ؛ من أجل ذلك نجدالناص يقرن هنا بين معنمين، اثنين كلاهما دقيق الدلالة، على هم: الليل والمنفى؛ فيضيف هذا إلى هذا فيجعلهما شيئا واحدا بعلاقة الانتماء والتلازم.[1]

يخرج من رماد الأمس

الإنزياح في معنم «الأمس»؛ أي إن الزمن هو الذي زيح المكان فانزاح حينئذ الكلام كله؛ إذ يمكن للشخص،تحت ظروف خاصة أن يتمرغ في الرماد، ثم يخرج منه؛ لكنه حين بلغ إلى عنصر «الأمس»، دلنا على أن في النسج مخادعة أسلوبية، حيث إن الرماد لا يجوز له أن يضاف إلى الأمس، على سبيل الاستعمال اللغوي المألوف،حيث إن الخروج اصطنع لمعنى التطور والتخلص من التخلف، على حين أن «الرماد» اصطنع لمعنى حصاد الزمن التعيس؛ فكما يكون للنار المتوهجة، حين تخمد، رماد يدل عليها، وعلى الحطب أو المادة التي أحرقتها؛ فإن الزمن أيضا في توثبه وتوهجه يترك آثارا له في الناس.[2]

ينسل من رمال اليوم

يرقص في جليد الغد

«اليوم»، و«الغد»، هما اللذان أفضيا، إلى تحييز الوحدتين الشعريتين، ورقيا بهما إلى مستوى الرمز، والتكثيف والتضبيب الشعري،حيث يجري تحليل هذه الوحدة مثل سابقتها. [3]

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق ، ص151،152.

2- المرجع نفسه،ص152 ،153.

3- المرجع نفسه،ص 153.

الخوف عرس النار

الانزياح فيه بلغ حدا معقدا، وفيه قلب وتداخل وضبابية شعرية طريفة، والخــوف، في هــذه الوحدة الشعرية، يستحيل غلى فرح معسول، وإلى عرس سعيد لهذه النار التي تقلق الشخصية وتعذبها حتى تحرقها.

وإذن، فهذا الخوف هو الذي يحمل النار، ويمكن لها من أن تكون في عرس وبهجة ومرح، عنصري «عرس»، و«النار»، وضعا في نسج انزياحي خالص، إذ لا هذه النار نار في طبيعة استعمالها. ولا هذا العرس عرس أيضا؛ وإنما الكلام يجري مجرى التمثيل والتقريب بتشخيص الأشياء أو أنسنتها حيث صارت النار تعقل، ولم ترض بذلك حتى أمست تزف في حفلة عرس.

كما قرأ الناقد عنصر «عرس»، في هذه الوحدة الشعرية، بالمعنى المضاد للدلالة المألوفة، على دأب العرب في التعامل مع بعض المعاني، مثل إطلاقهم السليم على الملسوع، والبصير على الضرير؛ فيكون العرس هنا بمعنى الجنازة الدالة على منتهى الحزن والألم.[1]

الخوف يرتدي دمي

الإنزياح في إسناد عنصر «يرتدي» إلى الخوف، لأن الخوف ليس شخصا عاقلا.

ثم إن «دمي»، حين دمجه في النسج نكتشف انزياحيته، حيث إنه يكمل إسناد الارتداء إلى الخوف:

- يرتدي الخوف دمي

والانزياح الأسلوبي الواقع في تخصيص عنصر «الخوف» بالتقديم على فعله، على أن الغاية لم تكن لتتمثل في الارتداء، وإنما في الخوف لهيمنة القلق و الترقب على نفسه .

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق ، ص153 ،154.

يضاف إلى ذلك كله أن «الدم» ليس ثوبا فيرتدي.

ويمكن قراءةهذه الوحدة الشعرية على أنها:

لكثرة الدماء التي هريقت، والخوف منها، والتوجس من عقابيلها؛ فقد ألفها الخوف وألفته، حتى امتزجا فارتداها وارتدته.

إذن، فهناك انزياحات، تتجسد خصوصا في:

1- إسناد الارتداء غلى الخوف؛ حتى كأن منهما عاقل لبيب.

2- تكييف مادة الدم بجعلها نسجا ذا قابلية للارتداء.

3- جعل هذا الدم، في الوقت نفسه، حلالا طيبا للخوف يرتديه كيف يشاء. فالكلام، كما نرى، يجري مجرى العطب والخطر والموت والفناء.[1]

يا فرح التراب، أين أنت؟

1- خطاب ما يعقل (يا فرح التراب) ؛

2- جعل التراب يفرح على نحو ما؛

3- جعل الفرح حيزا قائما في الأحجام والمساحات (أين أنت)؟

فكأن الكلام:

- يا عجبا! أين ذهب فرح التراب؟ أو: يا عجبي من اختفاء فرح التراب!أو أن الكلام وارد هنا بمعنى التهكم والسخرية فيكون المعنى:

- يا لسخرية الأقدار! كيف استطاع التراب التائه الضائع الظاعن أبدا أ، يتمكن من ذوق طعم الفرح والسرور؟[2]

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق ، ص154 - 156.

2- المرجع نفسه،ص 156.

عذبتني القطارات وهي تصافح وجهي مودعة.

أن القطارات ليست قادرة على التعذيب لأنها لا تستطيع أن تعي وتعقل؛ وإنما الأحياء الذين يقومون عليها، هم الذين يسلطون العذاب على الآخرين بعدم وقفها.

والقراءة الأخرى،أن الأحياء الذين يمتطون هذه القطارات ،هم الذين يعذبون أنفسهم وإعناتها.

إن الوجه قد يقبل ويكرم، وقد يصفع ويلكم؛ ولكنه لا يصافح أبدا.

ثم، إن القطارات لا تودع، وإنما الذي يستطيع أن يودع هو من يمتطيها من السفر.[1]

عذبتني الشوارع الخالية.

الإنزياح اللغوي، هنا، يكمن في عنصر «عذبتني» حيث إن التعذيب يجب أن يصدر عن فاعل عاقل.

وكان يمكن أن يعبر الناص عن هذا الوجه من المعنى بمثل هذه النسوج:

- عذبتني الشوارع الخالية.

أو:

- الشوارع الخالية عذبتني.

لكنه آثر:

اختصاص «التعذيب» بالتقديم، لتجسيد إيثاره بالعناية التوصيلية ليعلم المتلقي أن الغاية من بث الرسالة هي أعلامه بحصول التعذيب أساسا، بصرف النظر عن فاعله,إن العدول عن الوصف (الشوارع خالية) هو انحراف أسلوبي غايته أيضا تجسيد حال الشوارع لا صفتها.

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق، ص156 ،157.

إن الشخصية حين آنست الشوارع التي كانت عامرة بأهلها، خاوية من أصحابها؛ ألم عليها من الحزن والوجوم، والشقاء والهموم، ما جعلها تقلق فتتعذب.[1]

وجهي هنا يستحم بدمع الشجن

تقديم الوجه على «يستحم»؛ لمنح النسج ثباتية وديمومة؛ ولاختصاصه بالذكر لما فيه من الحياة ،كما أن الاستحمام لا يكون بالدمع، وإلحاق الدمع في قوة السيلان بالماء، غايته إثبات كثرة البكاء، وكثرة الباكين إضافة إلى أن الوجه في حد ذاته لا يستحم، وإنما الكائن الحي ثابت، فكان الإسناد، كما نرى، إلى غير العلاقة الحقيقية؛ فكان ذلك على سبيل الانزياح.

إن الإستحمام الذي جعل للوجه، من وجهة أخراة، إنما أريد به إلى المبالغة في تذراف الدموع.[2]

نار الدموع تعذبني

الانزياح :

1- يكمن في تقديم «نار الدموع » على عنصر «تعذبني»، الغاية من هذه الرسالة الشعرية هي تلقينه أن الأمر يتعلق بنار أولا ولكنها ليست نارا حقيقية، وإنما هي نار دموع.

2- أن الدموع من حيث هي سائل يذرف، ولكنها لما كانت حارة، وكانت حرارتها عائدة غلى كونها دموع حزن؛ فقد علقت بالنار، وألزمت على الترابط معها إلزاما.

3- النار لا تعذب في نفسها، لأنها لا تتمتع بملكة المشيئة، وإنما الوقوع فيها، ذاك الذي له الإرادة والقساوة أيضا، على أن يوقع فيها، هو الذي يعذب حقا. [3]

1- عبد الملك مرتاض،المرجع السابق، ص157 ،158.

2- المرجع نفسه،ص158 ،159.

3- المرجع نفسه،ص 159.

و عيناه مفتوحتان :في قعر إحداهما،

عن بقية إغفاءة شاردة

الانزياح في تقديم الاسم عن الفعل، ثم في خرق النظام النحوي بإلغاء قاعدة التوافق بين المثنى وفعله:

– وعيناه (...) تفتش؛؛؛

إذ سيرة الكلام:

– وعيناه مفتوحتان تفتشان...

–أو وعيناه مفتوحتان تفتش إحدى عينيه في قعر إحداهما...

الإنزياح ينصرف أيضا إلى حذف فاعل «تفتش» حذفا صريحا.

الإنزياح في تفتيش إحدى العينين هنا في الأخراة إسناد مستحيل.[1]

ودمي يتسول وجه الرياح

- الإنزياح في إسناد فعل التسول إلى سائل " الدم " ،و ليس إلى عاقل، إضافة إلى البدءبإسم بدل فعل، يدل على العذاب كذلك.

«دمي» هنا، إنما تكمن انزياحته في ارتدائه رداء الرمزية، حيث اغتدى رمزا لقيمة أخلاقية، أو معنوية، أو وطنية كأن تكون الحرية والعزة، وكأن تكون الإقامة والاستقرار في أرض الوطن.

فهذه القيمة المعنوية، التي أهدرت لمن تفتا تبحث عن ذاتها عبر موضوع هواء، وأي قيمة أهدر، وأي حق أضيع من أن تجعله معلقا في وجه الريح تعبث به عبثا؟![2]

1- عبد الملك مرتاض , المرجع السابق ، ص 160.

2- المرجع نفسه،ص 161.

كان الصدى مثل زنجية يتلفت خلفي

1- جعل الصدى، مثل الإنسان يتلفت ،كما أن التشبيه الذي جاء بيانا للصدى، لم يأت بالزنجية اعتباطا؛ وإنما وظف لغاية إنسانية، وفيه إيماءة ذكية للاضطهاد المسلط على الزنوج من قبل بعض الأوربيين العنصريين.

فأنسنة الصدى ،كانت من أجل مشاكلته مع الإنسان الحقيقي، المجسد في هذه الزنجية.

2- التأليف بين الصدى و التلفت ،بجعل كل منهما يتلاءم مع الآخر .

- كذلك لفظ الزنجية يرمز إلى الإضطهاد.
- الصدى يرمز إلى الأصوات الضعيفة فلا يُسمع صوتها .
- " يتلفت خلفي " يرمز إلى حركة دائبة لاهثة [1].

خنجر الأرق(...) يكتب الجرح

- إسناد الخنجر إلى الأرق، والعلاقة الحاضرة التي هي الخنجر، هي التي تجسد العلاقة الخارجية و هي الإيذاء.

- إسناد الكتابة إلى الجرح؛ والجرح لا ينبغي له أن يستطيع الكتابة.
- أنسنة الجرح ببث الحياة فيه، وجعله قادرا على هذه الكتابة.
- وكذلك استحال هذا الأرق المعذب المقلق إلى خنجر حاد يجرح الجسد.

يبقى أن تقديم عبارة «خنجر الأرق»، على عبارة: «يكتب الجرح» ،أي الاسم على الفعل من وجهة، والخنجر على الكتابة من وجهة أخراة،كانت الغاية منه إشعار المتلقي، بأن الناص يرمي إلى إثبات خطورة الخنجر، وتعاسة الأرق؛ لا إلى الكتابة.[2]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 162.

2- المرجع نفسه،ص 163.

أيها الشجن المأربي المعتق.

1-الإنزياح في أنسنة الشيء بتوجيه الخطاب إليه .

2-إختصاص الموضوع بمكان محدد، أعطاه دلالة سيميائية، حيث أصبح كل من يسكن هذا المكان تعيس .

3-إلصاق صفة " المعتق " ،وهي صفة جميلة با لشجن، على سبيل التهكم لوصف ألم الذات و الموضوع. [1]

وطني وأنا:

نسهر

نشكو للريح

نرسم وجه المنفى

1-اشتراك غير العاقل { الوطن}، في سلوك العاقل{ أنا أي الشخصية الشعرية } وجعل ذلك في مستوى واحد من الوعي، والشعور والتحسس (نسهر- نشكو للريح - نرسم).

2-إن العاقل (الشخصية الشعرية)، وغير العاقل (الوطن) يشكوان لغير عاقل{ الريح}

3-جعل الريح إنسانا يُشكى إليه .

كما وظفت الريح للدلالة على العدم المطلق، مثلما يعني قول قائل: ذهب مع الريح! إذن أريد التعبير عن معنى لا وجود له.

4-جعل المنفى إنسان فجعل له وجه يخضع لرسم الشخصية الشعرية ووطنها، والانزياح هنا مزدوج المثول: فهو يتجسد في أن الوطن يستطيع أن يرسم، وذلك على قدم المساواة مع الشخصية الشعرية؛ وفي أن هذا المنفى جسد له وجه يمكن رسمه.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص163 ،164.

وفي هذا الكلام انزياح آخر يقوم على دورانية حيث كان يمكن أن نبدأ من الآخر:

نرسم وجه المنفى
نشكو للريح
نسهر
وطني أنا
فلا يتغير شيء في طبيعة النسج.[1]

يا نار الماء اقتربي

قد يكون الانزياح هنا في أن:

1-الماء كان لغير عاقل (يا نار الماء).

2-وكان الأمر (اقتربي)، أيضا، نتيجة لذلك، لغير عاقل.

3-إسناد علاقة غير طبيعية بالتأليف بين جدولي اختيار متنافرين؛ وهما النار والماء.

وإذن فلا النداء (يا)، ولا النار، ولا الماء، ولا الاقتراب وضع فيما ينبغي أن يوضع له على الحقيقة. ونلاحظ أن الغاية من وراء استخدام هذه الانزياحات كانت من أجل بث رسالة شعرية موترة اللغة، مكثفة التصوير، مشخصة الدلالة.[2]

مدي ظللك فوق عظامي

-إن الخطاب لغير عاقل وهو النار، فقيل:

- مدي.

- إسناد علاقة غير حقيقية غلى هذا المعنى المنزاح؛ وهو دلالة النار؛ فإذا الاحتراق والضوء اللذان هما من خصائص النار يستحيلان إلى ظل ظليل، وبرد عليل، وسلام بليل.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق , ص164 ،165.

2- المرجع نفسه،ص 166.

– أن «الظل»، هنا، لا وجود له أصلا، فجعله دلالة على الهم.

– أن العظام، عظام الشخصية الشعرية، مكسوة باللحم، فكيف يصلها هذا الظل على طبيعة الأشياء؟[1]

فوق عظام الوطن المنفي

–إن العظام إنما تكون للكائن الحي، ولا تكون للجماد كالوطن.

– إن الظل الذي تلتمس الشخصية الشعرية من النار أن تنشره على عظامها أولا، ثم على عظام هذا الوطن المنفي ثانيا، ليس ظلا على طبيعة الأشياء، وإنما هو نسج وارد على سبيل الانزياح الشعري.

الظل، فهو إذن مركز الانزياح مع عنصر النار في هذه الوحدات الشعرية الثلاث.

ونجد أن الناص يصطنع العظام للوطن من باب الرمز بذلك إلى هزاله وفقره، أو تعرضه للمحن والأهوال، والحروب والخطوب.[2]

فوق الجذع المتفجر بالدمع:الإنزياح يكمن في :

أن الجذع وضع في اللغة أصلا لما بقي من الشجرة، أو لأصلها؛ على حين أنه وضع في هذا النسج الشعري لهيكل متفان مصاب بالهزال الشديد.

أن الجذع، في أي لغة، ليس من صفاته الانفجار والانتشار، وإنما يعرف بأنه ينفصم أو ينقسم.

و أن الجذع أيضا لا دمع له، لأنه جماد فكيف يجهش بالبكاء؟

جعل النص أرض الوطن المهجور بمثابة الأصل الباقي منه؛ كجذع الشجرة التي حين تقطع، يظل هو بعد ذلك ماثلا يقاوم كر الزمن. [3]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 166.

2- المرجع نفسه،ص 167.

3- المرجع نفسه،ص 168.

يسير الطريق معي

– أن الطريق لا يسير، ولكنه شخص وأنسن من باب الانزياح اللغوي.

– ونتيجة لصفة الطريق الجامدة، فإنه لا يقدر على مرافقة الشخصية الشعرية المسافرة، ولا على مواكبتها في مضطربها، لأنها هي حية تتحرك فتضرب في الأرض، ولأنه، هو، مكان ثابت لا يريم.

بيد أن النص جعل الطريق يسير مع الشخصية الشعرية إما على أساس التوهم وتعني حال الركض أن الشخصية الشعرية كانت عجلة لمنفاها، عجلة عن منفاها.

أسير؛

يسير معي الطريق

نفهم من هذه الوحدة الشعرية أن معنم " يسير "

إما على سبيل أنسنة الأشياء والتمكين لها في كل الصفات التي يتمتع بها الإنسان، وإما على سبيل أن هذا الطريق للطفه ورقته للشخصية الشعرية كان يماشيها مجتهدا في أن يخفف عنها وعثاء السفر.

وإما، أخيرا، على سبيل أن هذا الطريق لعدائه للشخصية الشعرية، وسخطه عليها، وحرصه الشديد على التخلص منها، إنه كان يستعجل ذهابها، وإمعانها في هجرتها، فكان يتحرك معها ليسير لها سرعة الذهاب.

فأعدوا ويسبقني

فقد كان هذا الطريق إذن خصما لا يطاق.[1]

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 169.

قدماي تسمرتا

الانزياح معنم «تسمرتا» حيث اسند التسمير إلى قدمي الشخصية الشعرية، فللشلل الذي وقع لهاتين القدمين وهما تعدوان مسابقتين الطريق، فإنهما لما أصابهما من لغوب، وألم عليهما من إعياء، فقد استسلمتا أخيرا غلى التوقف.

إن اختصاص القدمين (قدماي) بالتقديم على عنصر الفعل، ضرب آخر التحييز النسجي الذي يراد. [1]

مدينة عشقي تنادي

بما أن الموقف هنا يتسم بالحزن و الشجن فقد كان للصوت مكانة مرموقة حتى عد جمالية من جمالية النص و العنصر الذي أدى إلى الإنزياح هو " تنادي ".

حيث أن إسناد «تنادي» إلى مدينة العشق لا يجري في مجرى من الانحراف الأسلوبي.

ونلاحظ أن النص يؤثر تقديم الاسم على الفعل في كثير من الأطوار

فالشخصية الشعرية تحن حنينا عارما إلى مسقط رأسها.

أورقت الكآبة

تجذرت فينا

تباركت أغصانها

مفتاح الانزياح في هذه الوحدات الثلاث «الكآبة»؛ فهو الذي جعل في هذه الوحدات بمثابة شجرة وارفات ظلالها، ومتجذرات عروقها.

فهذه «الكآبة» للزومها للشخصية الشعرية، اغتدت لهم كالشر الملازم، والهم المقارف. ولكن النسج سلكها مسلكا شعريا لطيفا بحيث تحولت الدمامة والقبح إلى حسن وبهاء؛ فانقلبت الصورة الحقيقية رأسا على عقب. وهذا انزياح آخر .

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 170.

ويبدو أن الوحدة الثالثة:

- تباركت أغصانها

برغم خبريتها إلا أنها تجري مجرى الإنشاء لأن جمالية الشعر تتطلب أن يقرأ بمعنى التعجب أو الدعاء بدوام الحال على سبيل التهكم و السخرية فكأن الكلام يختم بالتبريك لهذه الشجرة.[1]

يا ليل، أيها الرحيم، يا جدار:
غسلتني من ملل النهار

1- أن النداء جاء لغير ما يعقل، لكن هذا النداء لم يتوقف وإنما نادى ثلاث مرات، مما يدل على لهفة الشخصية الشعرية وعذابها الداخلي.

2- أن الليل لا يقدر على الغسل، ولا الجدار معه؛ إذ كانا غير عاقلين.

3- أن الغسل إنما يكون من الوسخ، أو العرق، وليس من الملل الذي وضع في هذا النسج وضعا انزياحيا ليحتمل معاني الإتعاب التي مني بها الجسد من البطش والسعي.

وإن الكلام ليجري، هنا أيضا، مجرى تهكميا باديا حيث إن الليل الذي لم يكن قط إلا رمزا للهم والخوف، فتحول إلى معنى الرحيم الكريم.[2]

والمآذن عارية تتسول

ولعل معنم «تتسول» أن يكون هنا هو مفتاح الانزياح في هذه الوحدة حيث إن المآذن يمكن أن تعرى فتحمل، من بعض الوجوه، محملا مألوفا. أما أن تتسول فلا!

وعلى عنصر «عارية» نفسه يكاد يتمحص هنا للانزياحية اللغوية إذ المآذن منارات مرفوعة على نحو مخالف للبناء الذي يكون أصلها، فهي من هذه الوجهة، لا تتأهل لأن توصف لا بالكسو ولا بالعري؛ فما بال هذا الوصف بالعرية للمآذن؟ هو أن تقرأ «عارية» بمعنى أصابها برد الليل.

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 173.

2- المرجع نفسه،ص 174.

وتكمن في معنم «المآذن» دلالة حافية حيث توحي بإسلامية المجتمع المتحدث عنه.[1]

خطاي تحدق في بعضها:الإنزياح يكمن في أن الخطى لا تحدق، و إنما العين هي التي تنهض بهذاالسلوك، كما أنالمكان ليس مكان النظر، ولا الموقف موقف تحديق بالعيون، التي يستحسن أن تنظر إلى الوجوه الحسان، وإلى المناظر المفعمة بالرواء، فما كان ينتظر من العين أن تنظر والمآذن عارية تتسول و الشقاء، الذي تعانيه الشخصيات الشعرية .

وببعض هذا النسج، جعلنا النص نتلقى عنه الغاية من الرسالة الشعرية ،كانت بالأساس التحدث عن معاناة الخطى، وإذن فتقديم الخطى (خطاي)، هو الذي أضفى على هذه الوحدة الشعرية شيئا من الانزياحية بالمفهوم الشائع، ولكن إسناد عنصر «تحدق» إلى «خطاي» زاد هذا الكلم انزياحية وترميزا وتشخيصا وتكثيفا.[2]

وإذن، فالقدمان لكثرة ما مارستا المشي، وضربتا الأرض، ذويتا ثم تسمرتا.

على حين أن الصدى لشدة خوفه على الشخصية الشعرية وبره بها كان يتلفت وهو يتحرك؛ بينما المآذن كانت تحركت وهي تتسول وجه الطرقات. أما الدم فقد كان، هو أيضا، يتسول راكضا وجه الرياح، وهذا النهر اغتدي ذا قدمين يسير عليهما...

النتيجة : كل ما في النص مصروف إلى الأقدام فهي سيدة المواقف في البيئة العميقة للنص

توظيف الناقد لآلية الإنزياح مكنه من إبراز جمالية لغة القصيدة و الإنتقال بالمعنى بانزياحه بعيدا إلى معان خارقة و مستجدة تبتعد عما أُلف من المعاني المتداولة ليأتي دور السياق و يحددهذه المعاني و يخصصها .

1- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 175.

2- المرجع نفسه،ص 177.

الفصل الثالث

تمثل المنهج البنيوي الحديث

I- مدخل نظري عن النظرية البنيوية الحديثة

II- قراءة تحت زاوية الحيز لقصيدة أشجان يمانية

I. مدخل عن النظرية البنيوية الحديثة

أولا: تحديد مصطلح البنية

1- لغة :

تشتق كلمة بنية من الفعل الثلاثي (بنى)، وتعني البناء او الطريقة، وكذلك تدل على معنى التشييد والعمارة ،والكيفية التي يكون عليها البناء أو الكيفية التي تشيد عليها[1].

كما أن القرآن الكريم، لم يستخدم أصل كلمة بنية، إلا "على صورة الفعل "بني"والاسم "بناء"و"البنيان"، و"مبنى" أكثر من عشرين مرة، ولم ترد فيه ولا في النصوص العربية القديمة ،كلمة "بني " على انه الهيكل الثابت للشيء، ومنه أخذ النحاة حديثهم عن البناء ،مقابل الإعراب وتصوروه تركيبا وصياغة ،من خلال تقسيمهم الكلام الى مبني للمجهول، كما جرى ادراك دلالته في حقل التشييد والتعمير، والتركيب والطريقة ،التي تركب بها الأشياء في نسق هندسي، ذي صبغة فنية جمالية. [2]

والبنية structur: مشتقة من الأصل اللاتيني، الفعل sturere،الذي يعني البناء، ثم توسع مفهومه ليشمل وضع الأجزاء، في مبنى ما من وجهة نظر فنية معمارية. [3]

«إن المعنى اللغوي اللاتيني Structure، قريب من المعنى العربي، فالكلمة تشير الى التشييد والبناء والبنية، هي الصورة المنتظم فيها الشيء ،وهويته الذاتية فالمعنى اللغوي، يقود الى أن البنية شكل مادي وجوهري». [4]

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن بكر (ابن منظور) ، لسان العرب ، ص270.

2-حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب،(د.ط)، 2000، ص 139

3-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 120

4- مها خير بيك ناصر، النقد العربي البنيوي،مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة، العدد 2، 2007، ص 6.

2- إصطلاحا :

إختلف الدارسون والنقاد، في تبيان مفهوم البنيوية، حيث يعرفها **جان بياجي**،بإعتبارها«نسقا من التحولات، يحتوي على قوانينه الخاصة، علما بأن من نشأة هذا النسق، أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور، الذي تقوم به هذه التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات ان تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبإيجاز فالبنية تتألف من ثلاث خصائص، هي الكلية، و التحولات، والضبط الذاتي »[1].

كما يعرفها **روبرت شولز**،« البنيوية في معناها الواسع، هي طريقة بحث في الواقع، وليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات بينها »[2].

أما عند **ليونارد جاكبسون**،«القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات و العقول و اللغات والأساطير بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا أي بوصفها بناء فتتم دراستها، من حيث أنساق ترابطها الداخلية لا من حيث هي مجموعات من الوحدات، أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي». [3]

كما أن **تودوروف**، و **جوليا كريستيفا**، و **رولان بارث**، كانوا « يبحثون عن بنية، في كل قراءة لعمل أدبي ما، و يجتهدون في ذلك لاكتشاف القواعد ،التي تنظم عمل البنية »[4].

وقد عرفها الناقد رولا بارث،«بأنها في أكثر اشكالها تخصصا، و بالتالي أكثرها ملاءمة و صلة بالموضوع، هي أسلوب و طريقة لتحليل المنتجات الثقافية »[5].

1- جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير اوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط 4، 1985، ص 8.

2- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص 10.

3-المرجع نفسه، ص 11.

4- المرجع نفسه، ص 10.

5-أحمد أبو زيد، مدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية، (د.ط)، القاهرة ،1995، ص 67 .

لقد كانت جهود البنيويين، منصبة في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للأدب،بينما نجد**أندري لالاند**، في معجمه «بمعنى خاص ووحيد، تستعمل البنية من أجل تعيين كل مكون، منظواهر متضامنة، بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى، و لا يستطيع أن يكون ذا دلالة، إلا في نطاق هذا الكل»[1].

أما **لوسيان غولدمان**، فيرى بأنها «النظام أو الكل المنظم، الشامل لمجموعة من العلاقات، بين عناصر هذه العناصر، التي تتحدد طبقا لعلاقاتها، داخل الكل الشامل »[2].

النتيجة، التي يمكن الخروج بها من خلال التعاريف السابقة، هو أن الجزء لا قيمة له إلا في إطار الكل، الذي ينتظمه، كما أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرد اجتماع مجموعة عناصر، بل تخضع هذه العناصر إلى قوانين تتحكم في بناء العلاقة، التي تجمع الأجزاء، وبهذا تتقاطع مع المفهوم الماركسي للإنسان،{الفرد هو مجموع علاقاته الإجتماعية}، الذي يلغي ويقتل الإنسان وهذا ما يؤكده المفكر الفرنسي **روجيه غارودي** في كتابه الموسوم بـ " البنيوية – فلسفة موت الإنسان"، بأن الإنسان في مفهوم البنيوية لم يعد « سوى قاراكوز يتحرك على خشبة المسرح بحبال البنى»[3].

أما عن خصائص البنيوية التي اشار إليها جان بياجي، فتتمثل في :

1- **الكلية أو الشمول**:ويقصد بها مجموعة عناصر داخلية، تكون لبنية متماسكة لها قوانينها الخاصة، التي تشكل طبيعتها لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع كل واحدة منها على حدى، حيث إذا خرج عنها عنصر، فقد نصيبه من تلك الخصائص الشمولية [4].

2- **التحولات**transformation:تحولات البنية ليست ساكنة، بل خاضعة لتحولات داخلية، فكل نص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي، أي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات

1- حبيب مونسي، القراءة و الحداثة ، ص 140

2-المرجع نفسه، ص 141.

3-روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985، ص 116.

4-بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص 120.

التي تحدث داخل النسق فالافكار، التي يحتويها النص تصبح بموجب هذا التحول، سببا لبزوغ أفكار جديدة [1].

3- التنظيم الذاتي auto réglage:

أما عن خاصيةِ التنظيمِ الذاتي، فإنها تمكّنُ البنيةَ من تنظيمِ نفسِها، كي تُحافظَ على وَحدتِها واستمراريتِها؛ وذلك بخضوعِها لقوانينِ الكلِّ، وبهذا فيحقق لها نوعًا من " الانقلاب الذاتي " ،ونُعني به أن تحولاتِها الداخليةَ لا تقودُ إلى أبعدَ من حدودها، وإنّما تُولّدُ دائمًا عناصرَ تنتمي إلى البنيةِ نفسِها، وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يُعني أن تندرج ضمن بنيةٍ أخرى أوسعَ منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية.[2]

ثانيا: البنيوية عند الغرب

لقد كان للجدل القائم،وبين الفلسفة المثالية والفلسفة المادية{ قضية أسبقية الماهية على الوجود}، الأثر الكبير في قيام البنيوية، ولفهم هذا الجدل يورد **عبد السلام المسدي**، هذا المثال يقول:« لو نظرنا إلى أبسط ما يدور حولنا كالكرسي مثلا، فإننا سنظن أن بنيته، هي التي تحدد وظيفة الجلوس باوفر راحة، ولكن التحري النظري يدفع بالرد إلى القول : ألم تكن الوظيفة قائمة سلفا، في ذهن من صمم البنية ورسم معالمها »[3].

كما كانت لـ«تطورات الفكر الفلسفي الغربي، عبر ثلاثة قرون و التحولات المعرفية، التي صاحبت ذلك التطور، تشير كلها في اتجاه واحد حتمي، هو ظهور الدراسة اللغوية كعلم مستقل بذاته له قوانينه و قواعده »[4].

1-بشير تاوريريت، المرجع السابق،121.

2-ابراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث ، ص 97،96

3-عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة و نماذج، دار الجنوب للنشر و التوزيع،(د.ط)، تونس، 1995، ص 26

4- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة،(د.ط)، الكويت،1998، ص 161

إلى أن ظهرت في منتصف القرن العشرين، محاضرات العالم اللغوي السويسري **فرديناند دي سوسير**، والتي جمعت في كتاب موسوم بـ " محاضرات في اللسانيات العامة "، حيث يعد دي سوسير الرائد الفعلي للبنيوية اللغوية، عندما فقد أغنى الدرس اللغوي الحديث بثنائيات جديدة، {اللغة و الكلام } ، { الدال و المدلول } ، { الآنية و الزمانية }،{الوصفية و التاريخية } وغيرها من الرؤى الألسنية، التي شكلت المهد الفكري للمنهج البنيوي، والذي ترعرع فيما بعد في أحضان الفكر الشكلاني، وقد طبق دي سوسير المنهج البنيوي في دراسته للغة، فقد فرق بين اللغة كنظام و اللغة كاستعمال كلام أو كتابة، ومن هنا انطلقت البنيوية من علم اللغة إلى علم الأدب.

إن البنيوية الأدبية في جوهرها ،ترتكز على أدبية الأدب، و ليس وظيفته أي الإهتمام يكون منصب على الخصائص، التي تجعل الأدب أدبا، وهذا بدراسة علاقات الوحدات و البنى الصغيرة، بعضها ببعض، داخل النص للوصول إلى البناء الكلي، الذي يجعل النص أدبا[1].

وقد كانت هناك مدارس أخرى، ساهمت في بلورة الفكر البنيوي من أهمها :

1-**مدرسة الشكلانيين الروس**(1915- 1930): تأسست هذه المدرسة سنة 1915 [2]وقد ركزت على دراسة الشكل الأدبي و دلالاته، وتحليلهم لمفهوم الشكل قريب من مفهوم البنية فقد « رفضوا رفضا باتا، ما كانت تذهب إليه النظرة النقدية التقليدية، من أن لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين، هي الشكل والمضمون، وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله»[3]. فقد ركزوا اهتمامهم على العناصر النصية، وعلى العلاقات المتبادلة بينها، وعلى وظيفتها في السياق النصي.

1- عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 159

2- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 117.

3-بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، ص 33

ويقول **جاكبسون**، وهو أنشط أعضاء حلقة موسكو اللغوية، والتي أسست المنهج الشكلاني«إن هدف علم الأدب، ليس هو الأدب في عموميته، وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة، التي تجعل منه عملا أدبياً »[1].

2-**حلقةبراغ**(1926-1948) : من أعضائها**جاكبسون**، و **نيكولايتروبتسكوي**،حيث تابعت انجازات الشكليين الروس، وقدمت « إسهاما بنيويا في مجال البنية الصوتية للغة، وتجنح نحو التخلص من الشكلية البحتة،وبدايةالإهتمام بالسياقات الإجتماعية والفلسفية والتاريخية »[2]

كما أخذت " على عاتقها علمنة الدراسة الأدبية "[3]

3-**مدرسة جنيف** : وهي التي أعطت الشرارة الأولى للبنيوية، والفصل في ذلك يعود الى الرائد الأول للألسنية العالم، اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير، (1867-1913)، التي كانت محاضراته في جنيف تجسيدا لهذه الريادة. [4]

ويمكن القول، أن معرفة العلم الغربي بالحركة الشكلانية، تأخر إلى سنوات والستينات، حيث لم تظهر الحركة البنيوية في فرنسا، إلاّ مع جماعة tel quel،التي أسسها الناقد **فيليب مولر**، سنة 1960 وضمت رموز النقد الجديد ،كزوجته كريستيفا، و رولان بارث، و ميشال فوكو، و جاك دريدا،كما أن مختارات تودوروف، التي تتضمن نصوص الشكلانيين الروس، لم تظهر إلا سنة 1965.

1- صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 23

2- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 118

3- يوسف وغليسي، محاضرات في النقد الأدبي المعاصر ، ص 46

4- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 117

ثالثا: البنيوية عند العرب

إذا كانت سنوات الخمسينيات والستينات، عهد الرخاء البينوي في أوروبا، فإن البنيوية لم تظهر في النقد العربي، إلاّ خلال السبعينيات، بفعل الإسهامات البارزة ،التي قدمها **حسين الواد**،(البنية القصصية في رسالة الغفران)، و**صلاح فضل**،(نظرية البنائية في النقد الأدبي 1977) **وكمالأبو ديب**، (جدلية الخفاء والتجلي 1979)، و بعض البنيويين التكوينين أمثال: **يمنى العيد**، و**محمد بنيس**و**محمد برادة** و**محمد رشيد ثابث** و**جمال شحيد** و**جابر عصفور** و**حميد لحميداني**...[1]

وعندما«وصلت الى وطننا العربي متأخرة، نظّر لها وكتب فيها باحثون و نقاد، تراوحت كتاباتهم بين الالتزام الدقيق بمقولاتها، (صلاح فضل) و الخروج على أطروحاتها ،أو تركيب أكثر من منهج نقدي (الغذامي)، وذلك تبعا لاستيعاب هؤلاء النقاد، للمقولات البنيوية».[2]

وقد بدأ هذا المنهج ، في بلدان المغرب قبل المشرق، بسب إطلال مثقفي المغرب مباشرة على الثقافة الأوروبية ، ثم أخذت به بلدان المشرق العربي .

وكان النقاد العرب أيضا،يعدون النص بنية مغلقة على ذاتها، ولا يسمحون بتغير يقع خارج علاقاته ونظامه الداخلي.

ويعد المفكر **زكريا ابراهيم**، المعروف بإبداعاته الفكرية في المجال الفلسفي، أول العرب الذين كتبوا في البنيوية،ولعل كتابه(مشكلة البنية)، الذي أصدره عام 1976من أوائل الكتب العربية التي وضعت في التنظير للبنيوية انطلاقا من أن البنيوية أصبحت اللغة الشارحة لكل حضارتنا المعاصرة، وأن إنسان القرن العشرين، قد بدأ يعرف ذاته بأنها مجرد بنية، وأنه هو نفسه إنسان (دال) صانع معان ،فيرى أنها منهج للبحث العلمي إعتمادا على آراء روادها شتراوس الذي أعلن أن البنيوية

1- يوسف وغليسي، المرجع السابق , ص 121

2- محمد عزام، تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد .،من منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د.ط)، دمشق، 2003، ص33

ليست فلسفة، و إنما هي منهج للبحث العلمي و **جان بياجيه**، الذي يقول أن البنيوية منهج لا مذهب [1].

ولعل «كمال ابو ديب في سورية، وصلاح فضل في مصر، ومحمد بنيس في المغرب، وعبد الله الغذامي في السعودية، هم رواد التنظير العربي للمنهج البنيوي في الوطن العربي، وهم مؤسسوه فقد كان ظهورهم في وقت واحد،(نهاية السبعينات وبداية الثمانيات) دليلا على الرغبة في تلقي هذا المنهج النقدي، في وطننا العربي، على الرغم من أن صلاح فضل، جعل كتابة تنظيراً خالصاً، و أبو ديب جعل كتابة تطبيقاً خالصاً، جمع الغذامي بين التنظير و التطبيق »[2].

إن اختلاف تعريف موحد لمصطلح واحد، يعود الى غياب ترجمة موحدة لمصطلح البنيوية نفسه، فقد « تنازع البنيويون العرب، تنازعاً كبيراً في ترجمة مصطلح Structuralisme، فإذا نحن أمام ما يناهز العشر ترجمات، (البنيوية ،البنوية، البنيية ، البنائية ، الهيكلية ، التركيبية ، الوظيفية ، البنيانية...»[3].

ولذلك كان طبيعيا أن يختلف مفهوم المصطلح، من ناقد الى آخر .

البنيوية كمنهج، تتطلب الروح النقدية العالية من القارئ، بحيث يشارك مشاركة ايجابية في تحليل النص ،كما يتطلب منه الإلمام بقواعد اللغة، ولذلك يقول الناقد **كمال أبو ديب**: « ليست البنيوية فلسفة لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم و موقعه منه وبازائه، في اللغة لا تغير البنيوية اللغة ولا تغير المجتمع كما أنها لاتغير الشعر لكنها بصرامتها واصرارها على التفكير المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد و الغوص في المكونات الفعلية للشيء والعلاقات، التي بين هذه المكونات يغير االفكر المعاين للغة، والمجتمع والشعر وتحوله الى فكر متسائل قلق، متوثب متعص، فكر جدلي شمولي »[4] .

1-محمد عزام، المرجع السابق ، ص 34

2-المرجع نفسه ،ص 76،77.

3- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 121

4- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1،1984 ، ص 7

إلاّ أنه يعيب على البنيوية، عدة مآخذ منها:

- تعاملها مع النص على أنه مادة معزولة، وأنه منفصل و معزول عن سياقه وعن الذات القارئة
- أنّها ليست علما، وإنما شبه علم يستخدم لغة، و مفردات معقدة ورسومات بيانية، وجداول متشابكة، تخبرنا في النهاية ما كنا نعرفه مسبقا .
- إهمالها للمعنى، فهي فهي بذلك تعادي النظرية التأويلية.[1]
- عزلها للمؤلف عن عمله، وذلك بإعلانها " موت المؤلف " فقد كتب **بارت** يقول: «إن علم الأدب لم يستطيع أن ينسب العمل الأدبي، و إن كان هذا العمل، الأدبي ممهورا بتوقيع كاتبه إلاّ الأسطورة ،وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل ». [2]

وخلاصة القول أن البنيوية، منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية، حيث ينظر على النص، كبنية لغوية منغلقة على ذاتها، محاولا تجزئته، وذلك في إطار نسقي مستقل عن السياق كما استطاعت البنيوية أن تطرح أفكارا ضدية لما كان سائداً في الممارسات النقدية التي كانت تنظر إلى اللغة بوصفها اداة للإمساك بالواقع و انعكاساً لعقل الكاتب فهي تعبير و تجسيد لأفكاره و آرائه وقد جاءت البنيوية معتمدة على الأفكار السوسيورية التي أولت الإهتمام باللغة بوصفها نظام .

.II

1- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 120.

2- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 284.

قراءة تحت زاوية «الحيز» لقصيدة «أشجان يمانية» :

في هذا المستوى، يقرأ الناقد النص وفق آلية الفضاء، هذا المصطلح الذي يرفضه الناقد رفضا مطلقا، لأنه لا يفضي إلى دقة المعنى المتوخى في اللغة العربية، فهو يتخذ مفهوم الجو الخارجي الذي يحيط بنا، كما أنه مجرد ترجمة فطيرة للمصطلح الغربي espace، إضافة إلى أن النقاد العرب لم يحاولوا أن يعرضوا لهذا المصطلح، في خلفياته المعرفية وخصوصا منها الفلسفية، بل يستعملونه جاهزا ليُقدم إلى المتلقي، الذي لا يجهد هو الآخر نفسه في البحث.

وهذا هو السبب، الذي جعل النقد العربي يعاني من أزمة المصطلح إلى غاية اليوم، ليقترح الناقد مصطلحا بديلا لمصطلح الفضاء ،وهو مصطلح " الحيز "،وهو مصطلح " ينتمي إلى معرفيات إنسانية شتى، كالجغرافيا، وعلم الفضاء، وعلم السياسة، ثم الحيز الفلسفي " .[1]

فماذا يقصد بهذا المصطلح ؟

لغة:

الحوْزو الحيْزُ : السيْرُ الرُويْدُ، و السوْقُ الليَن و **حاز** الإبل يحُوزُها، و يحيِزُها :سارها برفق

و التحيُزُ: التلوي و التقلب ،و تَحَيَزَ الرجل: أراد القيام فأبْطأ ذلك عليه .

و تَحَوَزَت الحية، و **تحَيَّزَتْ** أي: تلوت .

قال سيبويه : هو تفيْعُلٌ من حُزْتُ الشيء.[2]

إصطلاحا :

يعرفه **إيجر**بأنه: «وسط نستطيع أن نموقع فيه كل الجسام، وكل الحركات»[3].

1-عبد الملك مرتاض ، شعرية القصيدة،ص 180.

2- أبوالفضل جمال الدين محمد بن بكر (ابن منظور)، لسان العرب ، ص 1069.

3-عبد الملك مرتاض ، شعرية القصيدة،ص 181.

بينما يعرفه **أندري لالاند**، بأنه:«وسط مثالي محكوم بخارجية أجزائه، وفي هذا الوسط تتبوقع (تتخذ لها بقعا) محسوساتنا، وهو الذي يحتوي، نتيجة لذلك، كل الامتدادات المنتهية»[1].

كما يعرفه **غريماس**، بأنه:«الشيء المبني{ المحتوي على عناصر متقطعة}، انطلاقا من الإمتداد المتصور هو على أنه بعد كامل ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمراريته، و يمكن أن هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة ».[2]

وقد عرفه أحد المعاجم الفرنسية،بأنه«المضمون غير المحدد لكل ما هو كائن،أو ما يمكن أن يكون».[3]

إلا أن الناقد يفضل تعريف ايجر، لأنه جامع مانع واضح ودقيق.

ولقد انتقل هذا المفهوم،من مجالات الفلسفة والرياضيات والهندسة الفراغية، إلى حقل السيميائيات.

ولفهم المصطلح أكثر، أعطى الناقد مثالا للوظيفة السيميائية للحيز :

إقترب الصبي من النار.

حيث ستختلف الوظيفة التعبيرية، و التفسيرية، مثل النحو والبلاغة والأسلوبية لهذه الجملة، أما الوظيفة السيميائية،حول هذه الوحدة بالذات، ستبحث في الحيز والزمن والرمز.

1- إن اقتراب الصبي من النار يعني الحركة، وهذه الحركة تعني فاعلا لها، أو محمولا؛ وهذا الفاعل، بحكم أنه كائن حي محتاج إلى حيز يتحرك فيه.

2- أن الاقتراب من النار، قد يكون مجرد توجه نحوها بدون الوصول إلى حد تجشم خطورة يخشى منها؛ كما قد يكون اقترابا ممثلا للملامسة، (حين يحاول الصبي استكشاف العالم الذي يحيط به)،أو الوقوع في بعض لهبها؛ وحينئذ يعني الاقتراب منها الحين المفضي إلى الموت والناقد يرى

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ،ص 181.

2-عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،دار العرض للنشر والتوزيع، (د.ط)، وهران، 2005، ص 122.

3-عبد الملك مرتاض،شعرية القصيدة،ص 182.

أنّ الحيز الواقع بين النقطة، التي كان فيها الصبي آمنا على نفسه، من هذه النار المضطرمة، والنقطة التي تتأجج فيها النار، بالفعل، جدير بالتحليل: وهل هو مثلا طولي، أو عرضي؟ وهل هو مستقيم أو منكسر؟ وهل هو أدنى أو أعلى؟ وهل حصل ذلك، أو يمكن أن يحصل، في مطبخ المنزل أم في غابة لدى التنزه، أم في براح آخر من الأرض؟" وبناء على طبيعة التحليل الذي يجب أن يراعي السياق، الذي ورد فيه الكلام، تتكشف الدلالة الناشئة عن تحديد وظيفة العلاقة المصطنعة في هذه الوحدة الكلامية .

ويمكن أن نرمز لحيز الصبي برمز (آ)، والحيز الفاصل بينه وبين النار برمز (ب)، والحيز الذي توجد فيه النار برمز (ج)؛ فيكون:

أ + ب + ج = تعرض الصبي للخطر؛

و: أ + ب – ج = سلامة الصبي.

3- إن هذه النار التي سمة للخطر، قد تكون غير النار المحرقة، وإنما قد تكون خطرا بمعان أخر فتستحيل النار إلى مجرد رمز، كما يستحيل عنصر «اقترب»؛ هو أيضا، إلى مجرد رمز آخر للانحراف بعد أن كانت دلالته (أصلا) سمة بصرية حركية حيزية.

لكننا بالقراءة الأخرى، تتغير أمامنا قيمتنا (أ) و(ج)؛ ونتيجة لذلك فإن (آ) يصبح (د)، و(ج) يغدو (هـ).

أما حيز الكتابة الإبداعية فبتجسد في ثلاث محاور :

يتجسد المحور الأول في حجم النص، وكيفية توزيعه على القرطاس، ثم في حجم الكتاب كيفما كانت طبيعته، وفي اللوحة التي اختيرت له لتكون على غلافه الأول، وفي كيفية كتابة العنوان، أي بأي خط كتب...؟.

ثم المكتب الذي يجلس إليه المبدع، ولون الحبر المستعمل في الكتابة، وحجم القلم المدبج به لونه، ولون الورق الذي يستخدمه، لكان ذلك هدانا إلى معرفة كثير من التحديات الحيزية.[1]

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 183.

1- البحث، في حقل التحليل الحيزي؛ في أمر الأمكنة المتحدث عنها في النص؛ إذ هي التي تشكل لحمة الشبكة الحيزية التي تقع فيها الحركة والعبور، والسكون، والأمن، والحب، والكره، والحنين، والتحفز، والرضا....

وفي مساحات هذه الأمكنة، وأبعادها، ومواقعها، واتجاهاتها، وأشكالها، وشبكتها الخطوطية: وهل هي طولية أم عرضية، وهل هي مستقيمة أم منكسرة، وهل هي عمودية أم مائلة، وهلم جرا...

ثم البحث في بساطة الحيز وتركيبيته؛ وهل هو جغرافي طبيعي، ام خيالي أدبي، أم خرافي أسطوري؟ وهل الحيز الوارد في النص المعروض للتحليل والمدارسة ثابت أم متحرك؛ أو حي أم ميت؛ أو نضر أخضر أم ذابل يابس؟ وهل هو مائي، أم يابسي، أو فضائي؟.

2- ويتجسد المظهر الحيزي الثالث في ضرورة البحث حول موقف الشخصية الشعرية أو السردية من حيزها: وهل كانت راضية به، أم ضجرة منه؟ وهل كانت تحبه أمن تمقته؟ ولماذا أحبته، إن أحبته؟ ثم، لماذا تمقته، إن هي مقتته؟.

لينتقل الناقد لتطبيق هذا المفهوم على نص " أشجان يمانية"

. حيز نص «أشجان يمانية»:

1- يمتد نص «أشجان يمانية» **من صفحة 65 إلى صفحة 80** من ديوان «الخروج من دوائر الساعة السليمانية» للشاعر عبد العزيز المقالح، ومقاس حجمه هو 17×12سم، وقد طبعته دار العودة ببيروت، ويشتمل غلافه على رسم سريالي اتخذ له الألوان الصفراء، والداكنة، والحمراء الباهتة، والبيضاء، والسوداء. وقد صيغ هذا الرسم في شكل عمودي.

2- هذا النص دوراني البنية بحيث ينتهي ببعض ما يبتدئ به؛ وقد الفيناه يدور من حول الطريق الذي هو أداة لنفي الشخصيات الشعرية وعذابها وشقائها.[1]

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 188.

وقد توزع النص على إحدى وأربعين ومائة وحدة شعرية مفرغة في تسع لوحات أو نسائج. وقد وزعت كل وحدة شعرية على طريقة الكتابة الشعرية الجديدة؛ ويتراوح حجم كل وحدة بين عنصر وثمانية عناصر لسانياتية. ولكن الوحدات المؤلفة من ثمانية عناصر لا نصادفها إلا في ثلاث وحدات فقط (اثنتان منها في اللوحة الأولى، وواحدة في اللوحة السابعة.[1]

بينما نلفي سبع وحدات مؤلفة من سبعة عناصر، أما الوحدات المشتملات على ستة فلا نصادف منها إلا ثلاثة. وما تحت هذه الوحدات يتكاثر ويتغازر، وأكثر الوحدات الشعرية ورودا الثلاثيات العناصر.[2]

3- ومن أغرب الأمور أن تكون الوحدات السباعية النسج متواترة بمثل هذا العدد، أي وردت سبع مرات في هذا النص؛ كما أن الوحدات السداسيات النسج تواترت بنصف عددها بحيث تواردت ثلاث مرات؛ فكأن التشاكل العددي في السطح جاء ليضفي تشاكلا آخر على ما نلحظه من هذا التشاكل بين المعانم والوحدات في هذا النص.

4- النص موزع على تسع لوحات، وكل لوحة تقاربت، من حيث حيز المادة اللغوية المنسوج بها، مع صنوتها، وقد تابعنا هذه اللوحات التسع، المشكلة منها هذه القصيدة، فألفيناها إما متماثلة الوحدات وإما متقاربتها. كما لاحظنا أن هذه اللوحات يتشكلن إما مع سبع عشرة وحدة، وينصرف الشأن إلى اللوحتين الأولى والثانية؛ أو إما من ست عشرة وحدة: ويتجسد ذلك في اللوحات الثالثة، والرابعة، والخامسة، والسابعة؛ وإما من أربع عشرة: ويتمثل ذلك في اللوحتين الثامنة، والتاسعة؛ وإما من خمس عشرة وحدة: وقد تفردت لوحة وحيدة بذلك هي السادسة.

ثم يتساءل مرتاض عن سبب هذاالتقسيم فهل كان اعتباطيا أم مقصودا؟ وهل هذه الأعداد من الوحدات التي تشكل اللوحات كانت، هي أيضا، اتفاقا ومصادفة، أم كانت مقدرة بمقدار

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ،ص 185

2-المرجع نفسه، ص 185.

وموضوعة لهذا البناء بنظام؟ ثم هل إن كل لوحة شعرية استأثرت بشيء من الوحدة الموضوعية، أو إنها ركضت في مضطرب واحد؟ ثم، في حال استئثار كل لوحة بوحدتها، وتقوقعها على نفسها: فهل هناك من علاقة عامة تربطها بصنوتها، وتدنيها من أخواتها؟

ليجد بعض الإجابات عن هذه الأسئلة فيرى أن هذا" التقسيم الذي قدم تحته النص كان مرتبا بشيء باد من النظام، وكان مقصودا لذاته إذ نلفي الشعرية الكبرى، أو القصيدة، تفرعت إلى لوحات فاقتضت وحداتها الصغرى أن يكن تسعا. وهذه الوحدات الصغرى، أو الفرعية، ارتدت لها رداء متميزا إلى حد ما، عن أخواتها من حيث الموضوع المتناول، وربما من حيث التشكيل الشعري أيضا حيث كما رأينا أن هذه اللوحات يتشكلن إما من أربع عشرة وحدة، أو خمس عشرة، أو ست عشرة، أو سبع عشرة، ثم لا من أقل ولا من أكثر مما جعلنا نذهب إلى أن هذا التشكيل الشعري إنما يجب أن يندرج ضمن التحييز العام لنص القصيدة ونسج وحداته على القرطاس".[1]

ليورد في الأخير هذه اللوحات وعناوينها الفرعية كما يلي :

اللوحة الأولى تشكل بنية اغترابية؛

اللوحة الثانية تشكل بنية جرحية؛

اللوحة الثالثة تشكل بنية تلازمية؛

اللوحة الرابعة تشكل بنية عذابية؛

اللوحة الخامسة تشكل بنية موسمية؛

اللوحة السادسة تشكل بنية تداخلية؛

اللوحة السابعة تشكل بنية مكانية/ مأربية؛

اللوحة الثامنة تشكل بنية زمنية/ ليلية؛

اللوحة التاسعة تشكل بنية جنائزية؛

1-عبد الملك مرتاض،المرجع السابق ،ص 186

وبما أن هذه اللوحات تمثل الاغتراب والجرح والعذاب والانتماءوالفزع...فإن البنية الجامعة بينها هي البنية الشقائية

و بالتالي اقترحأن "الشقاء هو المهيمن. والشجن هو المسيطر. والحنين هو العارم. والارتباط هو الغامر. والنعي على المنفى، والانحناء باللوائم، من طرف خفي، على الذين يهاجرون من اليمن إلى الخارج طمعا في جمع المال، وطلبا لتوريف العيش، وترغيد الرزق، هو الجاثم القائم في هذا النص".[1]

. الحيز السطحي لنص«أشجانيمانية» :

نريد بـ«الحيز السطحي»، من بعض الوجوه إلى النسج، أو التشكيل النسجي الذي يحكم البنية السطحية لهذه القصيدة.فبعض هذه النسج هي بمثابة الخيط الملونة التي تفضي إلى التعبير عما يكمن في النفس من جمال وعبقرية فاختيار الموضع المناسب هو الذي يحدد الموقف الشعري ويفضي إلى التشكيل الجمالي لسطح القصيدة أي حيزها كذلك الألفاظ الجامدة الدلالة الخالية من أي تأثير حتى إذا جاءها الشاعر أوالكاتب بعث فيها روحا جديدة وكل ذلك آت من :

1- بعث معنى جديد في اللفظ المعجمي المتداول بحيث يغتدي هذا اللفظ الذي ينتقل من مرحلة معجمية الميتة، إلى مرحلة الأدبية الحية، وكأنه ولد لأول مرة.

2- جعل هذا اللفظ المبعوث من رمسه إلى عالم الحياة، يتوتر مع اللفظ الآخر ويتبادل العلاقة، وربما ثالث بينهما، وربما رابع أو خامس...لينشئ نسجا قشيبا لا عهد به للذين يتعاملون مع الألفاظ بسذاجة وتقليدية فلا يفجرون ما يكمن فيها من طاقات دلالية، ولا يبجسون ما يختبئ في ثناياها من جمال بديع؛ وهو ما أصبح الليسانياتيون يطلقون عليه «الانزياح»

3- جعل هذا اللفظ نفسه يتناسق مع سواه تشاكلا أو تباينا، حركة أو سكونا، في نسج لا يعرفه إلا صحابه، ولا يقدر عليه إلا فرسانه.[2]

1-عبد الملك مرتاض ،المرجع السابق ،ص 188

2-المرجع نفسه، ص 189،190.

. الحيز السيميائي في قصيدة «أشجان يمانية» :

أولها: الحيز/الوطن

وبين عيون نخيل الجنوب وكرم الشمال يقوم كتاب الهوى.

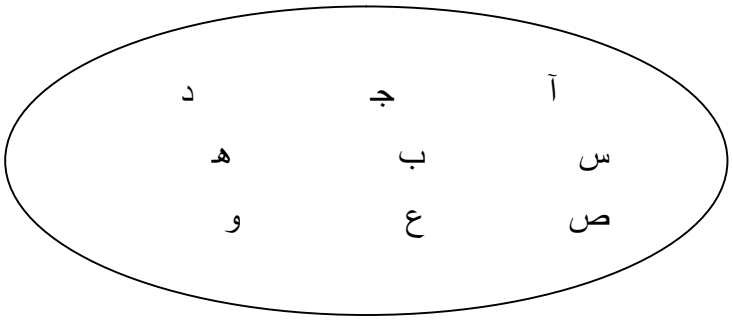
الجنوب، هنا، جنوب اليمن، والشمال شماله. فهذا الكلام يترجم الحيز الجغرافي كله للوطن، لليمن.

1- بين:

إنا حين نقول: «بين» فإنه ينشأ عنه، ضرورة، وجود ثلاث نقط حيزية: آ – ب- جـ.

لأن «بين» لا يكون إلا وسطا، أي مكانا، والوسط لا يكون إلا بين شيئين. ونتيجة لذلك فإن حيز «بين» إذ لم يتخذ، بالسياق أو الصياغة، حدوده الصريحة فإنه قد يغتدي مجرد نقطة في شبكة من النقط الحيزية المحيطة به.

و هذه الخطاطة تمثل ما أراد الناقد وقد رمز لمعنم "بين " ب (ب):



وتظل العلاقة قائمة بين (ب) وباقي الرموز قياما مبنيا على مقدار الدفء العاطفي الذي يكنه (ب) للأطراف الأخراة، والأطراف الأخراة لـ(ب).

والذي يعنينا أن معنم «بين» يدل على خصائص؛ فقد يعني القرب، كما قد يعني البعد؛ كما لا يعني القرب ولا البعد، وإنما حالا بينهما.[1]

1-عبد الملك مرتاض،المرجع السابق ، ص 192.

وقد قرأ الناقد الحيز الجاثم في «بين»، هنا، قراءتين اثنتين:

أولهما: أن الشقة واسعة، والمسافة بعيدة بين هذين الوجهين من الوطن اليمني، قبل قيام الوحدة؛ إذ دون التحام الجنوب مع الشمال أهوال وخطوب ومؤامرات وشنائع.

وأخراهما: أن الجنوب والشمال حيز متصل في حقيقته، ولا ينبغي الفصل .

وإذن فإن الحيز في «بين» إذا قرئ قراءة تفاؤلية عنى القرب، وإن قرئ، قراءة تشاؤمية عنى البعد.[1]

2- عيون:

من الأمثل أن نقرأ هنا معنم «عيون»، على أساس حيز جمالي لأنه يفرز الماء وينضخه إلى ما حوله. وإذن فهذا الحيز ليس جافا ولا جامدا، وإنما هو سائل، حي، متحرك لأنه رمز للحياة. وإيراد هذا المعنم في صيغة الجمع مظهرا إضافي للدلالة الشبكية ،التي يتخذها النسج الشعري في إنتاج الحيز، وإفراز المكان، إذ يمكن أن نتصور أن كل عين بعالمها الشاسع: بمائها وأشجارها، والرواد الذين يرتادونها، والأنعام التي توردها الرعاة، والمساحات الخضر التي تحدودق بها، وكل عالم يفضي إلى عالم، ويضاف إليه، ويحيل إليه، لتتشكل، آخر الأمر، شبكة حيزية رائعة لوحاتها.

ويمكن أن ينصرف معنم «عيون» إلى حيز لا يدل بالضرورة على الماء، ولكن وذلك إذا ذهبنا في قراءته مذهبا يقوم على اعتبار أن هذه العيون تنصرف إلى شكل النخل حين يغرس بعضها بإزاء بعض على شكل مستدير، أو شبيه بالمستدير المماثل لشكل العين.[2]

3- النخيل

إن معنم «النخيل»، هو الذي حدد هذا الطرف من الحيز، فجعله يقوم في مكان صحراوي أو شبيه به؛ لأن الماء والنخيل إذا اجتمعا فلا يعنيان إلا واحة جميلة.

وبالإضافة إلى أن حيز النخيل يقوم هنا على رسم لوحة بديعة، تتجسد في قيام مجموعات من هذه الأشجار، في براح من الأرض، وامتدادها في الفضاء، فإننا نستطيع أن نتمثل هذا الحيز على ألف

1-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ،ص 192.

2-المرجع نفسه، ص 193.

صورة وصورة, فمن من حيث الطول، يمكن أن نتمثل هذه النخل مختلفات الامتدادات لأن بعضها طويل سامق، وبعضها قصير قاصر، ومن حيث الحالة الراهنة للجو فإما أن تكون الشمس مشرقة، وإذن فهناك حيز آخر ينشأ من تحتها عن انعكاس الشمس على جريدها، وهو الظل. وأما إن كانت الريح فإنك ترى هذا الحيز العلوي (الجريد القائم في راس النخلة) يتحرك بحسب اتجاه الريح السافية؛ وينشأ عن هذه الحال تحرك الحيز السفلي (الظل) تبعا لتحرك الحيز العلوي الخاضع لتدبير النسيم، أو لهز العواصف المثيرة...[1]

4- الجنوب

يتحدث النص عن الجنوب، أي اليمن الجنوبي دون تحديده، على أساس أن اليمن يمن واحد، وشعبه شعب واحد.

وإذن فالحيز الجاثم في معنم «الجنوب»، يشمل كل ما في الجنوب بناء على الطبيعة الجغرافية لجنوب اليمن.[2]

5- كرم الشمال

يشتهر اليمن، بكثرة كرومه التي يختص بها شمال اليمن. ونلاحظ أن النص يقرن بين النخيل والجنوب في وجه، والكروم والشمال في وجه آخر؛ فكأن في ذكر الجنوب والشمال من وجهة، والنخيل والكروم من وجهة أخراة، ذكرا حافيا لليمن السعيد كله. فالحيز/ الوطن إذن يكمن في عناصر هذه الوحدة الشعرية كلها. إذ كل عنصر يحيل على خاصية حيزية معينة، وكل خاصية حيزية ترسم وجها من وجوه هذا الوطن.[3]

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 193،194.

2-المرجع نفسه، ص 194.

3-المرجع نفسه، ص 195.

أيها الشجن المأربي المعتق.

لا ينبغي للشجن أن يكون حيزا، ولعل الذي يمكن أن يلحقه بالحيز الجغرافي هو اعتزاؤه إلى مأرب، واعتزاء مأرب إلى اليمن، ثم اعتزاء اليمن إلى الوطن العربي كله.

وحين تتجمع هذه الانتماءات الثلاثة، يغتدي الشجن وكأنه يسيل كما يسيل الماء، ويفيض إذ ليس هناك شيء واحد في هذا الوطن، العربي الشقي الذليل، الذي اليمن جزء منه يثلج الصدر، ويبهج القلب، بل إننا لا نصادف فيه إلا ما يبكي ويحزن، ويدمي ويؤلم ..

من أجل ذلك ألفينا هذا الشجن ينتمي إلى حيز رمزي، ظاهره، مأرب وباطنه بلاد اليمن كلها.

ويقوم النسج هنا على مخاطبة الذات لموضوعها وتعلقها به، وسخريتها منه فالذات، هنا، تسلم بشجنية الحيز، أي بتعاسته وشقاوته، دون أن تحاول تغيير واقعه؛ وإنما تقوم العلاقة بينهما على مجرد الوصف والعرض، لا على الصراع الذي كثيرا ما يتطلع إلى التغيير.[1]

يعني بهم ساعة من لقاء الشجر

يعني «لقاء الشجر» هنا حيزا يمنيا صريحا ، حيث يحمل دلالتين الأولى مكانية، حيث يلتقي الناس لتناشد الأعار وتخزين براعم شجر القات، و الثانية زمنية حيث يلتقون من الزوال إلى المساء.

ويمكن أن نتدرج بهذا الحيز، فنتابعه في مزارع القات، ونصله بالمزارعين وهم يتعهدونه بالغرس، ثم السقي، ليخضر وسينصرف حيز الشجر إلى ضواحي مدينة إب، وهي إحدى أخصب الأراضي العربية وأغناها وأجملها وأسعدها إطلاقا.

وإذن، فهناك حيزان اثنان يتجسدان في عبارة «لقاء الشجر»:

حيز داخلي، وينصرف إلى الدور والمجالس والمقامات المعقودة بين الرجال والرجال من وجهة، والنساء والنساء من وجهة أخراة، على وجه الدهر. وحيز خارجي، وينصرف إلى الحقول التي تنتج القات.

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ، ص 195.

والحيز الداخلي متجسد في معنم «لقاء»، والخارجي متجسد في معنم «الشجرة».[1]

وجهي، هنا، يستحم بدمع الشجن

قرأ الناقد معنم «هنا»، قراءتين اثنتين: قراءة بمعنى الوطن الذي تثوي فيه الشخصية الشعرية، وتنتمي إلى حضارت، أي ينصرف إلى الذات، وقراءة بمعنى المنفى، الذي نزحت إليه الشخصيات لئلا تصادف فيه الشقاء والعذاب والذل،أي ينصرف إلى الموضوع.

بيد أن القراءة الثانية، قد تكون هي الجديرة باستحضار مضمون النص.

وقد ورد الاستحمام، لينصرف إلى الدلالة على تعاسة هذا الحيز واستفحال الهم فيه. أرأيت أن حيز «وجهي» لم يعد مجتزئا بالدموع المذروفة عليه، وإنما اغتدي، لغزارة هذه الدموع هدفا لسوائل كأنها الشآبيب المتناهية؛ مما جعل الماء يعوم هذا الوجه الكئيب.[2]

وطني أنا

نسهر

أراني وطني

وأراه أنا

من منا الوطن المنفي؟

1- وطني أنا:

يقترن الحيز الجاثم في معنم «وطني» بالحيز القائم في معنم «أنا» الأنا، الذات، الجسد؛ فللوطن معلوم ينصرف إلى جغرافيته، ولـ «أنا» حيز آخر، لعله ان يكون وجوديا، يتمثل في ذاتية الشخصية الشعرية. فـ «أنا» قد لا تعني ذاتها واحدة بعينها؛ وإنما قد تعني جميع ذوات هؤلاء المنتمين إلى هذا الوطن.

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق , ص 196.

2-المرجع نفسه، ص 197.

كذلك الحيز (آ) المتجسد في معنم «وطني»، قد يتحلل في حيز (ب) الذي هو معنم «أنا»، ليستحيل، أثناء ذلك، حيزا واحدا مركبا من شيء آخر جامد هو الأرض، وشيء آخر حي هو الأجساد؛ إذ لا يكون الوطن حيزا حقيقيا إلا إذا كان فيه قطين، وكان هؤلاء القطين مرتبطين بهذا الحيز من وجهة، ومترابطين فيما بينهم من وجهة أخراة.

كما أن «الأنا» التي تعني «النحن»؛ وهي التي تعني كل من يقطن في هذا الوطن وينتمي إليه، ويتعلق به، تفقد كل معانيها إذ لم يكن لها حيز يؤويها.[1]

2- نسهر:

إنصهار الذات مع الوطن،إغتدى كائنا واحدا من أجل ذلك صارا يسهران معا وأي سهر؟ الأرق و السهاد الناشئ هن الغم و الهم،

ولما كانت الشخصية الشعرية، أصلا، معذبة شقية، فإن هذا الوطن بحكم التحلل الذي وقع له في الذات الآخرة، استحال إلى حال الشخصية الشقية فاكتسب صفاته.

النتيجة : تطلع هذا الحيز إلى الشقائية، وهي البنية العامة التي تحكم هذا النص جملة.[2]

3- أراني وطني

وأراه أنا:

إن تحلل الذات مع الموضوع، وارد في هاتين الوحدتين الشعريتين، حيث إن النص صراح في أن الذات تراها هذا الوطن نفسه، كما ترى هذا الوطن في الوقت ذاته إياها؛ فهو مثل قول قائل: أنا أنت، وأنت أنا؛ فما الفرق بيننا؟

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ،ص 198.

2-المرجع نفسه، ص 199.

إن هذا الذوبان العجيب، الذي أفضى إلى تفتيت الذات في الموضوع، والموضوع في الذات؛ فانصهرا في ذات واحدة جديدة مركبة من حيزين اثنين: حيز جغرافي ممتد، وحيز إنساني حي.[1]

4- من منا الوطن المنفي؟

ولما كانت الذات تحللت في موضوعها، فإن هذا التحلل أفضى إلى مشكلة معرفية تتجسد في أيهما يكون الوطن حقا؟ وأيهما يكون المنفى حقا؟ الذات أم الموضوع؟ أي الأنا أم الوطن؟.

وإذن، فإن تحلل الحيز في الحيز أفضى إلى مشكلة وجودية لم تحل قط فاغتدى التمييز بين العنصرين أمرا عسيرا، بل أمرا مستحيلا.[2]

مدينة عشقي تنادي

ومن خلفها تتدلى العناقيد

كالبحر غامضة تتبسم مأرب

يتجسد في كل وحدة من هذه الوحدات الشعرية الثلاثة حيز :

- مدينة عشقي؛
- تتدلى العناقيد؛
- تبتسم مأرب.

1- مدينة عشقي:

وما هذه المدينة العجيبة، التي جعلها الناص موطنا لعشقه، موئلا لذكرياته العذاب؟ أيريد بها إلى مدينة مأرب حقا، أم إنما كان يومي بها إلى كل مدن اليمن، فتتغدى هذه المدينة مجرد رمز.

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ،ص 199.

2-المرجع نفسه، ص 199.

إن هذه المدينة، أو حيز هذه المدينة، يجسد جمالية المكان في بداعته لأن النص يربطه بالعشق، ولعل الذي أضاف إلى مدينة هذا العشق جمالا آخر أنها استحالت إلى حيز حي، عاقل ينادي و بل شاعر شديد الإحساس، وكأن حيز هذه المدينة أعير إلى حيز غائب في سطح النص، لكنه حاضر في سياقه، وهو من يقطنون في هذه المدينة، ثم خص هؤلاء القاطنين بصفة العشق للدلالة على رقة عواطفهم. ثم لم يرض بذلك حتى جعل من بين أولاء القاطنين، أو حولهم جملة، إلى فتاة طروب لعرب تنادي من حرقة شوقها إلى حبيبها الغائب.

فهذا الحيز، لا يتجسد في المدينة، مدينة مأرب، على الحقيقة والطبيعة، وإنما يتجسد فيمن يقطنون فيها. وهذا القاطن لا يصرح بجنسه، وإنما يدرك من السياق الجمالي للنص أنه فتاة، وأنها بديعة الجمال، وأنها عاشقة مدلهة، وأنها شديدة التعلق بالغائبين الذين نأوا عنها، فهو حيز متحول، ونتيجة لذلك فكأنه حيز متحرك، حي، جميل: يبتدئ من نقطة الوطن، وينتهي إلى نقطة أخراة هي المنفى، والذي دل على هذا المنفى هو هذه المناداة الملحة.[1]

2- تتدلى العناقيد:

ولعل العناقيد أن تعني هذه الهيئات الهرمية المعكوسة، التي تتدلى من أشجار الكروم فيكون له بالضرورة لونها و شكلها المميز، وبالإضافة، فإنها تمثل جمالية هذا الحيز المتسم بالاخضرار من وجهة، وهو نضارة وحسن ورواء؛ وبالنفع الغذائي من وجهة أخرى حيث إن العناقيد من أنفع ما يكون للجسد لما فيها من طاقة.

ولئن ذكر حيز الخلف (من خلفها)، فإنما لكي يوحي إلينا بأن هذه المدينة كانت غارقة في الخضرة والماء.[2]

3-تتبسم مأرب:

لقد تكشف إسم المدينة هي مأرب فاغتدى الحيز الشعري الخالص حيزا جغرافيا تاريخيا بشريا جميعا؛ وإذا الأمر لا يتعلق بأي مدينة مجهولة، وإنما ينصرف إلى مدينة بعينها، هي مأرب.

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ،ص 200.

2-المرجع نفسه، ص 201.

لكن ليس مجرد مدينة ، إن حيز«مأرب»، هنا، إذن يجسد حضارة (سد مأرب) مما يكون له بعد في الزمن وامتداد في التاريخ، كما يجسد وطنا، مما يكون له بعد في المكان الصريح.[1]

كل مكان على الأرض بيت: سوى منزلي

صنعاء جائعة

عيبان يحمل أطفاله وتوابيت موتاه.

في هذه الثلاث الوحدات تصادفنا ثلاثة معانم جغرافية هي بمثابة مفاتح حيزية:

1- منزلي؛

2- صنعاء؛

3- عيبان.

1-منزلي:

ينتمي هذا المعنم إلى مجموعة أخراة من العناصر الحيزية الجغرافية مثل:

- كل مكان؛
- على الأرض؛
- بيت.

وهو يشكل مع هذه العناصر شبكة حيزية تنتمي صراحة إلى الحيز الجغرافي، حيث إن كل مكان على الأرض إنما يعني الكرة الأرضية كلها. ويعني هذا النسج، حيزيا، أن كل الأرض صالحة لأن تكون مقاما إلا منزل الشخصية الشعرية فإنه غير صالح للقطون بيد أن النص سكت عن تعليل عدم صلاحيته فهل كان ذلك لسوء بنائه أو لعدم الأمن فيه، أو..أو.. أم لكل ذلك جميعا؟

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ،ص 202.

وإن الذي يعنينا أن الشخصية الشعرية تضيق، هنا، ذرعا بهذا الحيز الوطن، وتجعله علة جوهرية في الدفع بالشخصيات إلى الهجرة والتماس المنافي. طالما كان كل مكان صالحا للإقامة إلا هذا البيت القابع.

وواضح أن النص لا يرمي إلى الإغراء بالتهجير، وإنما يندرج سلوكه في التلذذ بذكر عيوب الذات، والكشف عن ضعف الأهل للتخلص بذلك من الهم الواقع؛ فكأنه ضرب من الإغراء المقلوب بالبقاء في هذا البيت على عدم بيتيته، أي الإقامة في الوطن، على الفقر والضر.[1]

2-صنعاء:

ذكر حيز هذه المدينة، ثم وصفه بالجوع يندرج ضمن النسج الانزياحي ، يغتدي أن سكان صنعاء جائعون، أي فقراء يتطلعون إلى حياة أفضل .[2]

3-عيبان:هذاالمعنم مرتبط بشبكة من الحيزات

- يحمل أطفاله

-توابيت

-موتاه

فعيبان مكان جغرافي، واحتمال الأطفال و التوابيت على سبيل الانزياح الحيزي فالذين يقيمون به هم الذين تولوا حمل أولاء الأطفال إلى مناف سحيقة؛ كما تولوا احتمال التوابيت والنعوش. ولعل هذا الحيز أن يكون واردا بمعنى ما سيكون حيث إن حمل هؤلاء الأطفال إلى مهاجر تعيس لن يكون إلا ضربا من حملهم على نعوش إلى المقابر؛ فإن لم يكن الموت جسديا، كان انتمائيا.[3]

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ،ص 203.

2-المرجع نفسه، ص 204.

3-المرجع نفسه، ص 205.

ليس في الكوخ إلا روائحهم

لم يبقى في هذا الحيز «الكوخ» إلا روائح المهاجرين، فقد دل ذلك على أن هذا الوطن يكاد يصبح مقفرا بذويه.

إذن: الحيز في هذا النص يدور حول المحلية اليمنية بكل خصائصها الإنسانية، وتضاريسها الجغرافية، وتنوعاتها النباتية.

وغالبا ما كان الحيز يتخذ شكل الرمز أو الإشارة أو القيمة الحضارية. وهو في معظم أطواره، وبالإضافة إلى توظيفه لبعض هذه الغايات الفنية، يتسم بالكثافة والجزافية حتى يغدو قادرا على استحضار العالم الغائب في إشارات حاضرة خاطفة.

ثانيها الحيز/ المنفى:

هل عرفت أعينكم/ في الأرصفة المهجورة/ معنى الدمع؟

يرتبط الحيز المنفى، في هذه الوحدة الشعرية، بمكوناته والمؤثرات فيه:

1- نجده يكون علاقة مع العيون الباكية، ويعني تذراف الدموع، من وجوه، شقاء القلوب.

2- إن حيز «االأرصفة» لا ينبغي أن يغنى نفسه، قدر ما ينبغي له أن يعني أولئك الذين كانوا يمرون عليه.

3- إن وصف حيز «االأرصفة» أيضا، بالهجر وجه آخر لمأساة المكان، حيث إن هذه الأرصفة لم تعد عامرة بأهلها، ولا مكتظة إذن بالحركة والازدحام، وإنما اغتدت قفرا مقفرا ويحزن.[1]

4- إن هذا الحيز، وبحكم طبيعة مفهومه، يتضمن زمنا غائبا إذ الهجران هنا يجب أن يحيل على عهد مضى. وكأن الناص يحزن أشد الحزن على ذهاب ذلك الزمان.

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ،ص 207.

5- يمكن أن نؤول حيز «الأرصفة المهجورة» على أنه جزء من المهاجر الذي منيت به الشخصيات الشعرية، وحينئذ يفتقد الإحالة الزمنية التي كانت وردت في الحيثية الرابعة، ويستحيل زمنه نكدا، لأنه زمن المنفى، أي زمن الغربة والاغتراب جميعا.[1]

في المنفى/ احترقت عيني شجنا

يشكل حيز المنفى، في هذا النص، الحيز المناوئ، والوجه المعادي للوطن، وقد تواتر ذكر معنم «المنفى» سبع مرات:

- حين خلعت ثياب المنفى؛
- ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي؛
- نرسم وجه المنفى؛
- من منا الوطن؛
- فوق عظام الوطن- المنفى؛
- يحملون جماجمهم للمنافي.

إننا حين نتأمل معنم «المنفى» في هذه الوحدات يغتدي، في كل حال، حيزا كئيبا، وشقيا تعيسا؛ يتسم بالفقر والشظف والحرمان:

- ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي؛

1- يتسم هذا الحيز، فعلا، بالشقاء القاتم، الذي بلغ حدا أصبحت فيه الشخصية الشعرية تحترق وتأترق.

2- ارتبط بحيز «المنفى» شيء من لوازمه وهو الشجن ،الذي يتأوب هذه الشخصية ولا يوايلها.

3- لم يرد حيز المنفى إلا مرة واحدة في حال سمحت للشخصية الشعرية بالتخلص من قبضته الفولاذية، وإمساكته الشرسة:

حين خلعت ثياب المنفى.

1-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ،ص 207.

4- في هذا الكلام، حتما، شيئا من الانزياح والانحراف ولعل القراءة الجيدة أن يكون معناه:

حين خلعت ثيابي للمنفى؛[1]

فيكون، حينئذ، حيز المنفى، لا يعني إلا القتامة والشناعة.

5- المنفى يرتبط حيزه تارة بالاحتراق الشجني، وتارة بالجوع وظلام الليل؛ وتارة بالهزال، وتارة أخرى بالجماجم والموت...

6- إن حيز المنفى «المنفى» في الحال، التي يراد فيها إلى الدلالة على قتامة المكان وتعاسته، دلالة مباشرة، قد يتوهم القارئ عند قراءة هذه الوحدة الشعرية المنعزلة:

نرسم وجه المنفى؛

أن ينصرف الوهم إلى رسم جميل لوجه هذا المنفى إلا أن السياق النصي الذي وردت فيه هذه الوحدة (أي ما قابلها وبعدها) يؤكد أن هذا الوجه ليس إلا وجها مشوها، لأنه مرتبط، فيما قبله، بالشكوى والبلوى. ولأنه أيضا مرتبط، فيما بعده، بتساقي أكواب الدمع.

1- يتخذ حيز المنفى، في بعض أطواره، معادلا مكانيا للوطن الجريح:

من منا الوطن- المنفى؟

فالشخصية الشعرية ترفض كينونة الوطن وطنا، وتلحقه، في الشقاء، والفقر، والضياع، بالمنفى الذي هو معادل مكاني للعذاب الغرام.

بيد أن هذا المنظور القاتم ليس، إلا شطحة عاطفية، الوطن مهما يقس على أهله، ومهما يبد جافيا، فإنه، مع كل ذلك، يظل وطنا ونعما هو!على حين أن المنفى يكون نعيمه عذابا.[2]

غاب القمر المشتاق

ضاع كتاب العشاق

1-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ،ص 208.

2-المرجع نفسه، ص 209.

مهلا يا قدمي الذاويتين

الدرب أفاع والرحلة زيف

إن الحيز، في هذا المجاز، يتخذ هيئة الشيء القادر على التغييب والتضييع، فالحيز الذي غاب فيه القمر،والمكان الذي ضاع فيه كتاب العشاق،هل يتعلق الأمر بالمنفى أو بالوطن؟ أو بالمنفى الوطن معا؟

إن بقراءة النص على ظاهرة تكون غيبوبة القمر المشتاق قاتمة في حيز المنفى، ولكن بفك انزياح النص يغتدي الحيز هو الوطن، والحبيب هو الذي غاب عن النازح عنه.

ولما كانت القدمان حيزا مجسما، فإنه نشأ عنهما وجود حيز محتوم، ولئن وصفت القدمان بالذوي والتورم فلا تماس وجه آخر لهذا الحيز، ولقد أكد العلاقة الحيزية هذا الدرب الطويل المكتظ بالأفاعي، والحافل بالثعابين، فكيف تنجو الشخصية الشعرية من هذا الحين المحدق، والحال أن قدميها متورمتان مما يجعلهما عاجزتين عن السير الحثيث .

كما لا يمكن أن نتمثل أن القدمين عائدتين إلى الوطن بل إنهما، هنا، لتغالبان هذا الدرب المحفوف بالأفاعي وهما تندفعان بثقل وزهد.

الحيز الذي تدرجان فيع لوعث عسير فيه المشي، أو على الأقل تتمثله القدمان المنهارتان كذلك فيغتدي هذا الحيز إذن نفسيا لا موضوعيا.

إذ الغياب والضياع والذوي المصيب للقدمين ليست إلا مظاهر من مظاهر هذا النفي.

كذلك الحيز في :

غاب القمر المشتاق

في أن هذا الغياب لا ينبغي له أن يقع في عدم في رأي الناقد ، بل حتما وقع في حيز معلوم. ثم إن القمر نفسه، يجسد الحيز الجغرافي المادي إن قرانا على ظاهره، أما قراءته في سياقه المجازي فإنه، كما يبدو ذلك واضحا، يغتدي سيدة جميلة ساحرة. وهي حيز متحرك بديع.[1]

1-عبد الملك مرتاض،المرجع السابق ، ص 210.

ضاع كتاب العشاق:

الضياع لا ينبغي له أن يتم إلا في حيز مكاني. ويضاف إليه هذا الكتاب إن قُرأ على ظاهره، فإن تمت قراءته في سياقه المجازي كان عهدا ووفاء.ومثل هذا العهد إنما يقع بين أحياء، وهؤلاء الأحياء لا ينبغي لهم أن يكنوا إلا حيزات حية متحركة، يشغلون حيزا من تحتهم ومن فوقهم وما حولهم.[1]

مهلا يا قدمي الذاويتين:

في أن هاتين القدمين تتحركان في سبيل، وهذه السبيل حيز عجيب يتقبل كل ما ومن يمر عليه.

الدرب أفاع والرحلة زيف

في هذا الدرب مفعاة لا يسلم من يمر به، أو يمشي من حوله. فالحيز هنا بشع، مهول، وينشأ عن ذلك حيز متأول، آخر يتمثل في أن هذه «الرحلة» لا يجوز إن تتم خارج الحيز، وهذا الحيز لا ينبغي له أن يتصور خارج سلطان الطريق.

أمشي وراء صوته

يمشي وراء صوتي

حينا أصير ظله

حينا يصير ظلي (...)

المشي حركة، والحركة تكون في حيز، والحيز، هنا، هو الطريق ضمنا.

ويتخذ هذا الحيز سيرة من الحركة العنود بحيث إذ تحركت الشخصية الشعرية في اتجاه، يمشي هذا الغائب الحاضر، وهذا النائم اليقظان، في اتجاهها مقارفا لها، ملتصقا بها كظلها ويتبادل الحيز المواقع بحيث يغتدي حيز هذا ذاك، وحيز ذاك هذا. يكون على شكل خطين متوازيين ولكن أحدهما سابق على الآخر باعتبار أن الثاني تابع للأول في حال، وعلى شكل ثلاثة خطوط متوازية أيضا لكنها متتابعة على سبيل التفاوت في حال أخرى.[2]

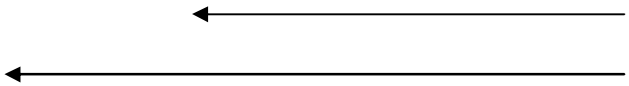
1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق ،ص 212.

2-المرجع نفسه، ص 213.

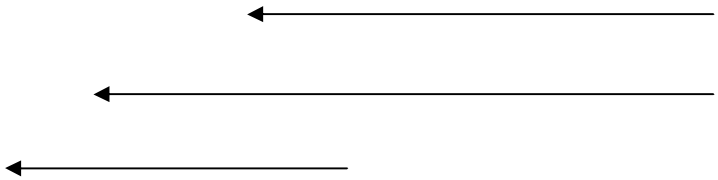
وقد تمثل الناقد هذه الخطوط، بالقياس إلى القراءة الثالثة، دائرية أو حلزونية تمثل شبه حلقة، أو حلقة مفتوحة، إذا راعينا أن الصوت الأول يعود آخر الأمر إلى الوراء، فهو يتجسد مرتين، في حركتين اثنتين مقابل صوت واحد للشخصية الشعرية. إن صوت هذا الغائب حركة حيزية.

وهذه خطاطات جسّد فيها الناقد, القراءات الثلاثة لهذا الحيز:

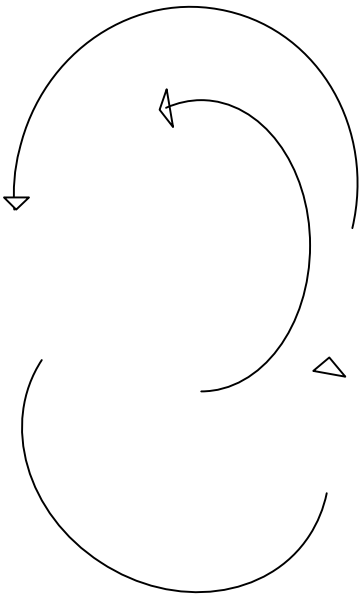
القراءةالأولى:



القراءةالثانية:



القراءةالثالثة:



كما قرأ تأثير الصوت حيزا، فهو وحده الذي كان يتحكم في حركة كل من الشخصيتين الاثنتين، فكأن الصوت، في هذا الموطن، سمة للطريق، أي للحيز,ما دام الصوت حين يدوي، إنما يدوي إجباريا في حيز.، أي أنه ينطلق من نقطة حيزية معينة (آ) وينتهي إلى نقطة أخراة معينة لا يستطيع مجاوزتها (ج) وهولا يمكن أن يصل إلى نقطة (ج) إلا بعد أن يكون مر إجباريا بنقطة أخراة (ب).[1]

1-عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 215.

وبذلك يصبح:

آ- يمثل ابتداء الحيز المنطلق منه الصوت.

جـ- يمثل انتهاء الحيز المنطلق إليه الصوت.

ب- يمثل الحيز الذي يمر من عليه الصوت.

وعلى أن طبيعة الصوت الأول لا ينبغي لها أن تكون هي نفسها بالقياس إلى الصوت الثاني، وبهذا المنظور يكون الصوتان في القراءة الأولى: آ + ب، وفي القراءة الثانية يكونان: آ + ب + آ، وفي القراءة الثالثة يكونانا أيا: آ + ب+ آ.

(آ) (الذات) ينطلق نحو الأم

العلة الباعثة على المشي:

صوت (ب) (الموضوع)،

(ب)(الموضوع) ينطلق نحو الأمام

العلة الباعثة على المشي:

صوت (آ) (الذات).

فالصوت، هنا، هو العلة في الحركة، والحركة هي العلة في الحيز، ولكن هذا الحيز غير محدود بالمساحة فهو مطلق.[1]

ومن ملازمات هذا الحيز- المنفى أيضا:

- حينا أصير ظله

حينا أصير ظلي (...)

متى سنفترق؟

إن الحيز يقوم، في هذا الموطن، على بتبادل الظل، وهذا التبادل الظلي لا يعني الاختلاف أو الابتعاد، ولكنه يعني الائتلاف والازدلاف، بل يعني التذاوب والتحلل بحيث طورا تصبح الشخصية

1-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ،ص 215.

الشعرية ظلا لصاحبها، وطورا آخر يصبح صاحبها ظلا لها. ولا يكون الواحد ظلا للآخر حتى يتحلل فيه تحللا كاملا.

والظل حتما حيز لأنه حال تقع بين الضوء والظلام. وإذن فالظل لا يتجسد إلا في حيز.ونتيجة لهذا، فإن الظل يغتدي مكونا من طرفين اثنين: آ + ب. ولكن هذين الطرفين يجسدان معا، في الحقيقة، شيئا واحدا. ويعني هذا أن احدهما لا يستطيع تكوين هذا الظل وحده مما يجعل التصور يتمثل في أن:

ظله = آ + ب،

ظلي = ب + آ

أو أن هذا الظل جملة:= 2آ + 2ب.

إذن :اللوحة الحيزية العامة التي تتجسد في الوحدات الشعرية الخمس، جملة، تقوم على حركة تخضع لاتجاه الصوت، وحركة أخراة تخضع لتلازم الطرفين وتداخلهم إلى درجة التوحد. ولكن هذا التوحد لم يكن مرغوبا إليه

متى سنفترق؟!

الفراق نشأ عن مكان وقع فيه اللقاء، فهو من هذا المنحى يجسد حتما حيزا. كما أن الضيق بهذا اللقاء يعني الضجر بهذا الحيز الذي يركض في دروب المنفى، وبذلك تلتحق هذه الوحدة، بالوحدات الشعرية الحيزية الأخراة التي تتضافر في رسم وجه المنفى.[1]

عذبتني القطارات وهي تصافح وجهي مودعة

عذبتني:

لا ينبغي للتعذيب أن يكون إلا في حيز، فكأن تأويل هذا الكلام: عذبني المكان الذي أودع فيه هذه القطر المنطلقة نحو المنافي السحيقة.[2]

1-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ،ص 217.

2-المرجع نفسه، ص 217.

القطارات:

هذا المعنم هو الأساس، فهو الذي سبب العذاب للشخصية الشعرية،

ولقد يتسم حيز القطار بحالين اثنتين: بالثبات الذي يفترض في هذا الحيز أن يغتدي قابلا لأن يكون معبرا من مكان غلى مكان. فهر باعتبار الوجه الذاهب منه من غراب بين، وطالع شؤم، ورمز تغريب، وهو وارد في هذه الوحدة بمعنى هذه القراءة.بيد أن الشخصية الشعرية، كما كنا أسلفنا القال، لم تراع إلا الوجه المسود لهذا القطار الذي ما أكثر ما يغيب وما يغرب، فيقع البين الأبدي بين أحبة كانوا يتعايشون في سعادة حالمة.

وهي تصافح وجهي:

تحت زاوية الانزياح جاءت بمعنى الصفع واللكم، فهو انزياح تهكمي، فهذا الحيز القطاراتي متحرك و متسم بالعدوانية و الغطرسة .[1]

مودعة:

ليس الوداع إلا بينا بين حبيبين أو قريبين، وهو بذلك يعني شق هذا الحيز شقين اثنين: شقا يبقى مستقرا على شيء من المضض، وشقا يتحرك وينأى نحو المنفى، فأما المستقر، فالأصل في حيزه الوطن. وأما النازح فإن حيزه هو الذي يمثل المنفى.

وإن فهذه المعانم تتضافر مجتمعة لتندفع بالشخصيات نحو مصيرها المحتوم، ومنفاها المشؤوم.[2]

أسير

يسير الطريق معي

فأعدو ويسبقني

قدماي تسمرتا...

إن هذا الحيز يتسم بالتمادي الشديد، واللجاج العنيد حيث إنه يلازم الشخصية الشعرية، فلا تستطيع منه خلوصا .

1-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ،ص 218،219.

2-المرجع نفسه، ص 219.

ويشكل الحيز، من وجهة أخراة، وفي هذه الوحدات الشعرية المطروحة للتحليل تحت زاوية الحيز، مرحلتين اثنتين: تتسم الأولى بالمسايرة غير المناوئة حيث لا نلاحظ تحديا ولا اختيالا، وقد تمثل الناقد الحيز في هذه المرحلة بخطين متوازيين، أو متفاوتتين قليلا، فكل ممكن:

الشخصية ←
1- الطريق ←
الشخصية ←
2- الطريق ←

بيد أن هذا الحيز في المرحلة الأخرى يتنكر لصاحبته، ويناصبها العداء فيشد راكضا لا يلوي على شيء، بينما تظل، هي، وئيدة الخطى، وهو بذلك يشكل خطين متتابعين على سبيل الضرورة أو الوجوب:

الشخصية ← الطريق ←

بل إن أمر الشخصية الشعرية يتطور إلى أكثر من ذلك إذا تصل إلى درجة العجز المشلول، وإلا فما بال قدميها الذاويتين تتسمران في الأرض فإذا لا حركة ولا بطش؟

وباكتمال هذه اللوحات الحيزية يغتدي التصور الآن واضحا حيث نصادف ثلاثة أضرب من الحيز:

1- حيز تستوي فيه حركة الشخصية مع حركة الطريق: ندا لند،

2- حيز تستوي فيه حركة الشخصية مع حركة الطريق: في بداية الأمر، ثم لا يلبث الطريق أن يسبقها حتى لا تتعلق له بغبار،

3- حيز آخر تغتدي فيه الشخصية، لما ألم عليها من كلال، وأصابها من عياء، مسمرة القدمين في الأرض لا تبدي حراكا وإذاكان الحيز في الطورين الأولين متسما بالحركية والإنتاجية، حيث أن كل حيز يفضي إلى إفراز حيز آخر فإنه في الطور الأخير، يصاب ضمنيا بالشلل حين تتسمر قدما الشخصية ويصبح الطريق غايته مشاكسة الشخصية و إزعاجها.[1]

ثم يهاجر

1-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ،ص220 ،221.

خطاي تحدق في بعضها

و الطريق العباءة

ينهض الطريق هنا بوظيفة الحيز | الموضوع فهو المحرك و المهيمن و المتحكم فالهجرة لاتتم إلا على طريق فهو متضمن فيها ثم يصبح صريحا في الوحدة التالية بل مرتبط بموضوع تبحث عنه الشخصية وهو الماء فالحيز الاول شاحب خجول و الثاني واضح صريح.[1]

فحيز الماء هو غاية الشخصية إذن يمكن عده : الحيز | الموضوع

وبالتالي الحيز هنا حيوي بيولوجي لا يمكن الإستغناء عنه .

ثالثهما : الحيز المحايد :

شبح امرأة ظل ينادي وجهي من خلف الليل

الحيز الشبح، هو المفتاح وهنا لا يقصد به الشبح، الذي تتحدث عنه المعتقدات بل يرمي إلى حيز هزيل لمس من الضر أصابه او الجوع أو الهم، و اقترانه بجسد امرأة وهو حيز متحرك يعني أن هذا الحيز مني بضروب من الاهوال و الشدائد .

الخوف عرس النار

1- الخوف : ينتقل الخوف في هذه الوحدة، من مجرد حالة تنتاب النفس إلى حيز يمرح و يسعد في مجال فسيح، إذ لا يكون الخوف إلا بكينونة خائف، وهذا الأخير حيز متحرك مضطرب يقوم في حيز ما .

2- عرس : يكون حيزا إذا أريد به إلى المكان، الذي يحتفل فيه الناس أو زمنا كقولنا : كان يوم عرس فلان وبما أنه ورد في سياق حيزي مهجن سبق بالخوف وأردف بالنار فهو عرس عذاب ولا يكون العذاب إلا في حيز ما .

1-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ،ص 222.

3- النار: لا نحسب النار واردة هنا بمفهومها الحيزي الظاهر، بل بمعنى العذاب الشديد فبالقراءة الأولى للناقد تكون حيزا صريحا، و بالقراءة الثانية تكون حيزا مؤولا، و تصبح هذه المعانم الثلاثة ذات دلالات داخلية معنوية خاصة، يغتدي الحيز مجرد متصورات مؤولة عن الحيز الظاهر، الذي يوهم بحيز صراح وهو في حقيقته لا يحتوي إلا الحيز المؤول تأويلا .

وعيناه مفتوحتان تفتش في قعر إحداهما

1- حيز العين هنا مقعر مفتوح ينظر في كل الإتجاهات

2- هناك حيز محذوف إقتضتهإنزياحية النسج اللغوي، حيث تقدير الكلام : تفتش إحداهما في قعر إحداهما الأخرى.

ثم كيف استطاع حيز العين أن يرى ما في جنبه وهو أمر مستحيل؟ولاستحالته شكل صورة شعرية بالغة الحداثة كما أن الحيز يتسم بالحركية و الدينامية .

3- الحيز الغائب هو الفاعل، والنشيط أما الحيز الحاضر فلا يعدو كونه مجالا للإستقبال والخضوع

4- الحيز المتسلط هنا يتخذ سيرة القدرة الخارقة، لكي يقع على حيز آخر يستحيل واقعا .

وكان الصدى مثل زنجية يتلفت خلفي

وكل الممرات مغلقة باردة

الصدى لا يكون حتما إلا في مكان، كما يعني أيضا الحيز، الذي أُريد به إلى حيزية هذه الحال التي أسندت اليه بجعله يتلفت خائفا كالزنجية المضطهدة و بالتالي هو حيز وصوت و حركة .

أما الحيز في الوحدة الثانية فيرى الناقد أنّه يتسمٌ بالإنغلاق على نفسه، مما يجعله حيزا مهما في شقاء الشخصي الشعرية و عذابها، إضافة إلى أن الحيز الاول متحرك قادر على المرور، لإصطدامه

بالحيز المنغلق يكسر عنفوانه فاستحال الأول إلى حال الثاني بالذوبان فيه فكان أفقا باردا في وجه الشخصية الشعرية من أي مبادرة انعتاق.[1]

خنجر الأرق المتوهج في صدره يكتب الجرح

يندرج هذا الحيز في إطار المجاز اللغوي إذا :

1- أصبح للأرق أداة حادة هي الخنجر و الخنجر حيز ضار .

2- تجعل صفة المتوهج هذا الحيز شديد الحركة فعالا طافحا فيزداد إيذاؤه.

3- الصدر حيز مادي خارجي لكن الغاية تتطلع الى الحيز الداخلي الذي يستقر فيه.

4- حيز الجرح تحييزا فاغتدى قادرا على الكتابة.

الحيز في هذه الوحدة في حقيقته، لا يعني شيئا لأنه مستحيل، لكن هنا يندرج ضمن دائرة الشعر الحداثي القائم، على التكثيف الإنزياحي، مما يجعل الخنجر حيز منتج مؤثر .

يانار الماء اقتربي

هنا إستحالةاجتماع حييزين إثنين هما : النار و الماء، كما تمت قراءته بشكل آخر، وهي أن مناداة الشخصية للنار، كان من فرط الهم ثم أعجلها الاستنجاد بالماء، فضم حيز الماء إلى حيز النار، وهذا مستحيل برأي الناقد، فهو حيز موهم مخادع، لأنه يجعلك تعتقد بوجود النار في حين الحيز هو الماء فقط.[2]

مدي ظلك فوق عظامي

النص يجعل لحيز النار، المتلاشي ظلالا وارفة تستصرخها الشخصية الشعرية، وهذا مستحيل لا يكون إلا في الشعر، كماإن الظلال تعمد مباشرة الى العظام، فتحرقها إحراقا فاللوحة الحيزية معقدة متداخلة، مترابطة متلابسة أولها في آخرها والعكس[3].

1-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ، ص 228.

2-عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ، ص 230.

3-المرجع نفسه ، ص 230، 231.

بتتبعنا لتحليل القصيدة في هذا المستوى وجدنا أن الناقد قد رصد ثلاث مظاهر للحيز : الحيز الوطن والحيز المنفى والحيز المحايد كما نجد سمة التعددية القرائية في كل حيز.

واستحداث الناقد لمصطلح الحيز إنما أراد تعميق الصورة الفنية فالحي هنا يتخذ أشكالا مختلفة ففي كل فكرة يتبوأ هيئة غير موجودة في أي مقام فهو" امتداد للصورة الشعرية فالصورة الشعرية تحمل دلالات وتوحي لنا بما هو قار وما هو متغير من هذه الدلالات فتشع الدلالات بإشاراتها العديدة و التي يستحيل حصرها"[1].

فالحيز هو" امتداد أمين للصورة الفنية التي هي في حد ذاتها ليست تشبيها خالصا ولا استعارة خالصة ولا كناية خالصة...وإنما هي شيء مزيج من ذلكم جميعافالصورة قمةهذه الأصناف القولية وأرقاها مدارج و أعمقها موالج ".[2]

المتأمل لهذا النص الشعري يلفيه يعج بمصطلحات الحزن و الأسى و الجرح و الشقاء و الذل والنفي والظلام الذي يعكس بؤس المجتمع الذي نشأ فيه النص و الزمن الرديء الذي أفضى إلى إفرازه وهو بحسب الناقد يصور حال الأمة العربية بشكل عام لما تعانيه من عذاب وحزن وحيرة فالنص مرآة لعصره وترجمة لهموم الأمةالتي ينتمي إليها .

1- فيصل الأحمر، قراءة في التجربة النقدية لدى عبد الملك مرتاض، مجلة الأثر، الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جيجل، الجزائر، ص 182.

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

الخاتمة

خاتمة:

في خاتمة هذا البحث يمكن الخروج بالنتائج الآتية :

– الناقد استطاع المزاوجة بين التراث و الحداثة ,حيث ربط القديم بالمعاصر و التراثي بالحداثي, فرغم انشغال الناقد الكبير بالمناهج الغربية, لم ينس التراث العربي وما يزخر به من مقومات نقدية ومعالم منهجية, فالتجربة النقدية للناقد, تزاوج ما بين الأصالة التراثية والحداثة الغربية المعاصرة على نحو متكامل, أكسبه القدرة على التعامل مع المناهج الغربية بوعي سليم ,وما معالجته لظاهرة التشاكل تحت مصطلحات مختلفة, كالطباق و المقابلة و اللف و النشر, دليل على أن البلاغيين العرب, قد حاموا حول هذه المسألة, لكن لم يقعوا عليها كما وقع عليها غريماس .

– الناقد أراد بالإجراء المستوياتي, أن يقرأ النص من جميع زواياه, حيث وقف في كل مستوى محللا ودارسا ,للوقوف على جميع جوانب النص, وما ينطوي عليه من رموز, تحيل بدورها إلى ما لا نهاية من الدلالات, ولهذا جاءت قراءته مفتوحة ومتعددة.

– رصد الناقد جملة من التشاكلات المتنوعة, وأطلق عليها اصطلاحات متنوعة : التشاكل المعنوي , التلازمي , المرفولوجي وغيرها .

– الناقد يزاوج بين التنظير والممارسة في أغلب كتبه, وعادة ما يبدأ بالعمل التنظيري ليردفه بالتطبيقات.

– يسعى الناقد, دائما إلى تجريب المناهج الغربية الحداثية, في قراءة نصوص عربية لأنها تؤدي في نظره إلى إنتاج معرفة أو نظرية جديدة للمعرفة ,كما يقدم للقارئ أدوات منهجية ,تساعده على قراءة النصوص التراثية , كما أنه لا يتعامل مع هذه المناهج تعاملا آليا ,ولا يطبقها بحذافيرها على النص العربي, بل ينتقي ما يراه مناسبا لهذا النص أو ذاك, ثم يقوم بتطويقه وتكييفه مع النص العربي.

– الناقد دعا إلى التركيب المنهجي نظريا, وطبقه عمليا في كثير من دراساته , هذا التركيب جاء نتيجة اقتناع الناقد, أن تحليل أي نص أدبي, بمنهج واحد غير كاف ,لأن أي منهج يفتقر لتقنيات يسد بها متطلبات النص الأدبي, فلا منهج كامل و مثالي, هذا التركيب دعوة إلى تبني قراءة احترافية, قراءة استطاع بواسطتها أن يلج إلى أغوار النص.

– تباين قراءة الناقد لنص أشجان يمانية, في هذا الكتاب عن قراءته الأولى للقصيدة نفسها, في كتابه " بنية الخطاب الشعري ", و هذا يعد سمة من سمات التعددية القرائية .

– لقد دعا الناقد إلى ارساء أصول مدرسة عربية, تقوم على قراءة النص الشعري العربي, ببعض أدوات مناهج الغرب الحداثية, وذلك بذوق عربي, حتى لا يصبح النص غريبا و لا ناشزا عند قارئه العربي, وحتى يظل في الوقت نفسه عربي الصقل ,عربي المظهر, عربي الاشراقة .

– إيمان الناقد العميق, بتعدد القراءات للنص الواحد, فالنص الأدبي " مشكل من جملة لوحات خفية ,لا تتكشف إلا حين نصطنع أدوات لقراءة شديدة التطور, بالغة القابلية للحساسية النصية ". فكل نص أدبي, قابل لقراءات متعددة ومتجددة ,يقوم بها القارئ, فكلما استعطاه أعطاه , وهذا ما يسمى بالعطائية, وهذا ما دفع الناقد إلى إعادة قراءة نص أشجان يمانية, وفق سبل مغايرة لما انتهجه في معالجته في كتابه " بنية الخطاب الشعري ".

– استطاع الناقد, تأسيس مشروع رؤية نقدية جديدة, تبتغي التأصل فيما هي تروم الإبداع والتفرد ,والتجدد وهو بهذا مثل قفزة نوعية في الدراسات النقدية العربية, سواء من حيث الصرامة المنهجية ,أو من حيث التماسك الفكري, والفاعلية العلمية.

– النص تمت دراسته دراسة مستوياتية , وهذا يوحي بتعدد بإمكانية النظر, (أوجه التأويل) .

– هذه الدراسة تعتبر قراءة مفتوحة الآفاق, حيث تناول الناقد النص كبنية متلاحمة لا تنفصم عن بعضها البعض, رابطا أوله بآخره مستخدما عدة أدوات سيميائية .

الملاحق

❖حياة الناقد عبد الملك مرتاض :

عبد الملك مرتاض, بن عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب بن محمد بن أبي طالب،هو ناقد وأديب جزائري حاصل على الدكتوراه في الأدب.

ولد عبد الملك مرتاض ,في العاشر من يناير 1935بمجيعة، بلدة من عرش مسيردة العليا ولاية تلمسان , حفظ القرآن الكريم وتعلم مبادئ الفقه والنحو في كتّاب والده, الشيخ عبد القادر بقرية الخماس ,التي تبعد عن الحدود المغربية الشرقية زهاء ثمانية عشر كيلومترا ,التحق في أكتوبر من عام 1954, بمعهد ابن باديس بقسنطينة ,ثم بجامعة القرويين بفاس (المغرب) في شهر أكتوبر, من عام 1955، وبعدها بخمس سنوات التحق بكلية الآداب جامعة الرباط(المغرب) .

وفي عام 1960 التحق بكلية الحقوق والعلوم السياسية ومعهد العلوم الاجتماعية بجامعة الرباط. وفي عام 1961, التحق بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط، وكان عضوا للمنظمة المدنية لجبهة التحرير الوطني (1956-1962) , انتخب سنة 1975 رئيسا لفرع اتحاد الكتاب الجزائريين لولايات الغرب الجزائري لدى استحداث هذه الهيئة لأول مرة .ثم انتخب سنة 1981 عضوا في الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب الجزائريين ,عين مديرا للثقافة والإعلام لولاية وهران لدى استحداث هذه المديرية لأول مرة (1983-1986) , نال شهادة الدكتوراه في الأدب سنة 1983من جامعة السربون عن أطروحة حول فنون النثر الأدبي بالجزائر أشرف عليها المستشرق الفرنسي أندري ميكال ليُرقّى بعدها في سنة 1986 إلى درجة بروفيسور في الآداب , ترأس تحرير مجلة الحداثة التي كان يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران , وفي سنة 1998 عينه ونصبه شخصيا رئيس الجمهورية في منصب رئيس المجلس الأعلى للغة العربية, في سنة 1999عين عضوا في المجمع الثقافي العربي ببيروت.

❖ **مساهماته**

-أسس مجلة ((دراسات جزائرية)) معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران (1998).

-أسس مجلة ((اللغة العربية)) بالمجلس الأعلى للغة العربية، وكان يرأس تحريرها، حين كان رئيسا لهذه المؤسسة التابعة لرئاسة الجمهورية (1998-2001) .

❖ **من مؤلفاته** :

- فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931 – 1954) سنة 1983م
- نهضة الأدب المعاصر في الجزائر (دراسة 1971م).
- الخنازير (رواية) 1988 م
- الأمثال الشعبية الجزائرية 1982م
- الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، عناصر التراث الشعبي (دراسة).
- فن المقامات في الأدب العربي , المؤسسة الوطنية للكتاب , الجزائر , ط2 , 1988م
- شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية, دار المنتخب.1994
- أ .ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة 1992
- التحليل السيميائي للخطاب الشعري – تحليل بالاجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة حلبي منشورات إتحاد الكتاب العرب،1996
- ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجزائرية , الجزائر , 1993
- النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1983.
- بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية , الجزائر
- نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،دار العرض للنشر والتوزيع، وهران،2005

❖حياة الشاعر عبد العزيز المقالح:

عبد العزيز المقالح شاعر يمني من مواليد عام 1937م

- حصل على الشهادة الجامعية عام 1970م
- حصل على شهادة الماجستير من كلية الآداب بجامعة عين شمس عام 1973م
- حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة عين شمس عام 1977م
- أستاذ الادب والنقد الحديث في كلية الآداب – جامعة صنعاء (درجة الاستاذية عام 1987م .
- رئيس جامعة صنعاء من 1982 –2001 م
- رئيس مركز الدراسات والبحوث اليمني –حاليا .
- عضو المجمع اللغوي – القاهرة .
- عضو المجمع اللغوي –دمشق .
- حصل على جائزة (اللوتس) عام 1986م .
- حصل على وسام الفنون والآداب – عدن 1980م ..
- حصل على جائزة الثقافة العربية ، اليونسكو ، باريس 2002م .
- حصل على جائزة (الفارس) من الدرجة الاولى في الآداب والفنون من الحكومة الفرنسية، 2003م
- حصل على جائزة الثقافة العربية من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ،2004م.

من أعماله الأدبية :

❖ الدواوين الشعرية :

* لابد من صنعاء 1971م .
* مأرب يتكلم بالاشتراك مع السفير عبده عثمان 1972م .
* رسالة إلى سيف بن ذي يزن 1973م .
* هوامش يمنية على تغريبة ابن زريق البغدادي 1974م .
* عودة وضاح اليمن 1976م .

* الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل 1978م .
* الخروج من دوائر الساعة السليمانية 1981م .
* وراق الجسد العائد من الموت 1986م .
* أبجدية الروح 1998م .
* كتاب صنعاء 1999م .
* كتاب القرية 2000م .
* كتاب الأصدقاء 2002م
* كتاب بلقيس وقصائد لمياه الأحزان 2004م
* كتاب المدن 2005م .

❖ **الدراسات الأدبية والفكرية** :

* قراءة في ادب اليمن المعاصر
* شعر العامية في اليمن
* الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن
* يوميات يمانية في الأدب قراءات في الأدب .
* الشعر بين الرؤية والتشكيل أصوات من الزمن الجديد
* بدايات جنوبية
* أزمة القصيدة العربية

❖ **دراسات عن شعره** :

* إضاءات نقدية : : د.عز الدين إسماعيل و د . أحمد ، عبد المعطي حجازي وآخرون .
* النص المفتوح دراسات في شعر د. عبد العزيز المقالح : مجموعة من النقاد .
* بنية الخطاب الشعري : د.عبد الملك مرتاض , ديوان المطبوعات الجامعية , الجزائر .
* شعرية القصيدة : د. عبد الملك مرتاض , دار المنتخب , بيروت , 1994

* الحداثة المتوازنة (عبد العزيز المقالح : الحرف ، الذات ،والحياة) : د.إبراهيم الجرادي .
* المضامين السيكولوجية في شعر د. عبد العزيز المقالح : جاسم كريم حبيب .
* ثلاثة شعراء معاصرين من اليمن (باللغة الإنجليزية): بهجت رياض صليب .
* عبد العزيز المقالح ، الشاعر المعاصر : د.محمد النهاري ، الهيئة العامة للكتاب ، 2003م
* الدكتور عبد العزيز المقالح ناقدا : د.ثابت بداري .

الملحق الأول : الأعلام

*** تزفيتان تودوروف: (1939– 1963)**

فيلسوف فرنسي بلغاري يكتب عن النظرية الأدبية , تاريخ الفكر ونظرية الثقافة , نشر 21 كتابا مثل"

شاعرية النثر سنة 1982

مقدمة الشاعرية سنة 1981

فتح أمريكا سنة 1982

*** جوليان غريماس** : (1917- 1992)

لسانياتي وسيميائي من أصل ليتواني, يعد مؤسس السيميائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات دي سوسير ويلمسيف , كان منشط "مجموعة البحث اللساني السيميائي" بمدرسة الدراسات العلياء في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السيميائية

*** جوليا كريستيفا** :

أديبة وعالمة لسانيات ومحللة نفسانية فيلسوفة فرنسية ولدت سنة 1941 ببلغاريا أصبح لكريستيفا تأثير في التحليل النقدي الدولي من الناحية النظرية الثقافية والنسوية بعد نشر كتابها الأول " سيميوتيك " عام 1969 أنتجت كمية هائلة من الأعمال وتشمل الكتب والمقالات التي تعالج التناص والسيميائية وفي مجال اللسانيات ونظرية الأدب والنقد والتحليل النفسي وتحليل الفن جنبا إلى رولان بارت , تودوروف وجولدمان , ليفي شتراوس ... وقد كانت واحدة من البنيويين .

*** رولان بارث** (1915- 1980)

فيلسوف فرنسي , ناقد أدبي ومنظر اجتماعي لا يمكن حصر اهتماماته فقد تقلب بين مذاهب فكرية وأدبية عديدة , الوجودية والماركسية والبنيوية والألسنية والتفكيكية من أعماله

الكتابة في الدرجة الصفر (1953)

نظام الموضة (196)

لذة النص (1973)

*** دي سوسير** (1857-1913 م):

من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث حيث اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية وكانت اللغات تدرس دارسة تاريخية ، يعتبر الأب والمؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات ، كان أول من اعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية اقترح تسميته semiologh (علم الإشارات) .

* **شارل ساندرس بيرس** : (1839- 1914 م)

سيميائي وفيلسوف أمريكي يعتبر أحد مؤسسي السيميائيات المعاصرة إلى جانب دي سوسير ، حاصل على شهادة في الكيماء ، نشر كتابا واحدا بعنوان " بحوث في القياس الضوئي " وأشرف على نشر مجموعة أعمال بعنوان " دراسات في المنطق " عام 1883.

* **ميشال فوكو** : (1926-1984 م) :

فيلسوف فرنسي يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين تأثر بالبنيويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابة " تاريخ الجنون " وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات.

***صلاح فضل** :

ناقد مصري ولد سنة 1938 , أستاذ للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس, ومدير المعهد المصري للدراسات الإسلامية باسبانيا ,منذ عام 1980 إلى غاية عام 1985 ترأس تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد, له نشاط أكاديمي وثقافي واسع في مصر وخارجها, له مؤلفات عديدة في الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن, منها :

نظرية البنائية في النقد الأدبي (1978) ,

تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي (1980)

علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته (1984)

لذة التجريب الروائي (2005)

شعرية السرد (2002)

* **عبدالله الغذامي** :

أكاديمي وناقد سعودي ولد عام 1946 , أستاذ في النظرية في جامعة الملك سعود بالرياض ،حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة اكسر ببريطانيا ،أسهم في صياغة المشروع الثقافي للنادي الأدبي الثقافي بجدة من أعماله :

الخطيئة و التكفير (1985)

تشريح النص (1987)

الكتابة ضد الكتابة (1991)،

النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية (2000).

القبلية والقبائلية او هوية مابعد الحداثة (2005).

* **عبدالعزيز حمودة** : (1937- 2006)

ناقد مصري ،تحصل على درجة الماجستير في الأدب المسرحي من جامعة كورنيل الأمريكية , عام 1965 وعلى الدكتوراه عام 1968 عمل مستشارا ثقافيا لمصر بالولايات المتحدة الامريكية وبعد العودة عمل رئيسا لقسم اللغة الانجليزية بكلية الاداب بجامعة القاهرة (1992- 1993) ، له قيمة نقدية كبيرة في الوطن العربي دعا إلى ملامح نظرية نقدية عربية حديثة في ثلاثيته:

المرايا المحدبة , المرايا المقعرة , الخروج من التيه .

من أعماله :

علم الجمال والنقد الحديث(1963)

البناء الدرامي ،

المرايا المحدبة (1998)

المرايا المقعرة (**2001**)،

الخروج من التيه (**2003**)

الملحق الثاني : مصطلحات نقدية

*** التناص :**

مصطلح يقابله في الفرنسية Int ertex turalité وهو من المصطلحات السيميائية الحديثة وقد أثاره الروسي ميخائين باختين وهو مفهوم إجرائي يساهم في تفكيك سنن النصوص وتعالقها بنصوص أخرى فالعمل الفني ليس من إنتاج المبدع وحده بل نتيجة احتكاكه وتفاعله وتاثره بأعمال فنية أخرى .

***لغة اللغة** : méta langage :

يترجمها سعيد علوش ما فوق اللغة أما عبد الملك مرتاض : قول على قول ، نص على نص ، لغة اللغة ، اللغة الواصفة , وهو من المصطلحات اللسانية الأصل فيه أنه من المادتين méta langage و méta lamgue ككلمتين مسبوقتين بالسابقة méta التي تعني " مابعد " أو " ماوراء " أما كلمة lamgue فتعني اللغة أو اللسان بينما مصطلح méta langage هو أسلوب ولغة تستعمل لوصف وشرح لغة أخرى طبيعية ، أما méta lamgue لغة واصفة تصف اللغة وتصف قواعدها .

***القراءة :**

مصطلح القراءة كمفهوم اهتمت به السيميولوجيا وتعني عند الناقد عبد الملك مرتاض إعادة إنتاج المقروء فهي أكثر مظاهر التناص مشروعية والقراءة المثمرة هي اذا ضرب من التناص المعطاء فقد صاغ الناقد لفظ قراءة القراءة méta lectur كمفهوم ينسج من حوله قراءة سبقتها : تصفها وتحللها وتبلورها وتبث فيها روحا جديدا لتغتدي منتجة مثمرة .

***الشعرية :**

مصطلح أثاره الشكلانيون الروس ، عرفه العرب من قبل تحت أسماء مختلفة : مثل : الشاعرية وشعر شاعر ، والقول الشعري , ويعد رومان جاكبسون هو من أوجد هذا المفهوم ووظفه ضمن مفاهيم ووظائف اللغة الست وقد ورد في معجم جان ديبوا الألسني بأن الشعرية هي وظيفة من خلالها يكتسب الخطاب الأدبي مسحة جمالية وفنية .

* **كتابة** : يعد هذا المصطلح من المصطلحات الجديدة في الحقل التفكيكي الى جانب مصطلح القراءة ويرتبط مع هذا الأخير ارتباطا جدليا فالكتابة لا تكون إلا بفضل القراءة وهذه الأخيرة سابقة عليها .

❖ نص قصيدة أشجان يمانية للشاعر عبد العزيز المقالح .

-1 –

هل عرفت أعينكم في الأرصفة المهجورة معنى الدمع؟
في المنفى احترقت عيني شجنا
صار الدمع بعيني وطنا
شربت عيني ماء الحزن
انفجرت...
أين الضوء....؟
شبح امرأة ظلّ ينادي وجهي من خلف الليل
حين خلعتُ ثياب المنفى
غاب القمر المشتاق
ضاع كتاب العشاق
مهلا ياقدمي الذاويتين
الدرب أفاع والرحلة زيف
التذكرة الأولى ثعبان
والتذكرة الأخرى تمساح
فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها
ولنتوقف حتى يتفجّر ماء الفجر من الصخرة
ومن الجمع الحاشد يولد إنسان

-2-

يتملكني حزن كل اليمانين
يفضحني دمعهم
جرحهم كلماتي

وصوتي استغاثاتهم
يتسول في الطرقات الصدى
كلما قلت . ان هواهم سيقتلني
ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي
فانتفض العمر
وارتعشت في الضلوع دفوف الحنين
وبين عيون نخيل الجنوب وكرم الشمال يقوم
كتاب الهوى
تتدلى عناقيد بهجتنا
يغضب الرمل
ترتعش الكلمات
تحاصرها شهوة الحقد
تمتد حولي أصابُعها
أيّ قضبان سجن هنا ترتسم ؟

-3-

أمشي وراء صوته
يمشي وراء صوتي
حينا أصير ظله
حينا يصير ظلي
من هو هذا النائم اليقظان ؟
الخوف عرس النار
يخرج من رماد الأمس
ينسل من رمال اليوم

يرقص في جليد الغد
يافرح التراب أين أنت ؟
الخوف يرتدي دمي
يمضغني
أمضغه
نأكل بعضنا
نشرب بعضنا
متى سنفترق ؟

-4-

عذبتني القطارات وهي تصافح وجهي مودعة
عذبتني الشوارع خالية
ليس في الكوخ إلا روائحهم
أيها الشجن المأربيّ المعتّق
هذا حصاني وشعري وسيفي
بعني بهم ساعة من لقاء الشجر
ياعيون الطفولة
وجهي هنا يستحم بدمعي الشجن
هل بعيد عن النخل وجه اليمن ؟
هل بعيد أنا عن نخيل الهوى ؟
هل بعيد أنا عن زمان المطر؟
فخذو لغتي
وكتاب الهوى
إهبطو بي على صفحة الماء

نار الدموع تعذبني
ودمي يتسول وجه الرياح

-5-

إنه موسم النوم
قال: وعيناه مفتوحتان تفتش في قعرإحدهما عن بقية إغفاءه شارد
إنه موسم الحزن
قلت : وكان الصدى –مثل زنجية – يتلفتُ خلفي وكل الممرات مغلقة باردة
خنجر الأرق المتوهج في صدره يكتب الجرح
مال جبين النهار
بدت آهة في فم الشمس مكتوبة
إنه موسم الحزن
صفراء في لون آهاتنا شحرات الحقول ،
المقابر ،
والعشب أصفر ،أسود
والملتقى ،:
أيّ فصل من العام هذا الذي جاءنا؟
إنه....إنه وجه كل الفصول .

-6-

في العتمة
وطني ...وأنا
نسهر
نشكو للريح

نرسم وجه المنفى
نتساقى أكواب الدمع
حين يغالبني السكر
أراني وطني
وأراه أنا
من منا الوطن ....المنفى ؟
من منا الجرح ؟
يانار الماء إقتربي
مدي ظلك فوق عظامي
فوق عظام الوطن المنفى
فوق الجذر المتفجر بالدمع

-7-

أسير
يسي الطريق معي
ثم أعدو فيسبقني
قدماي تسمرتا
هل أنا حجر في خطوط البد اية ؟
مدينة عشقي تنادي
ومن خلفها تتدلى العناقيد
كالبحر غامضة تتبسم مأرب
سيدتي ليس ذنبي
تصالح في قتلي النفط و الرمل
هل تسمعين أنين حروفي
سآتيك يوما ..سآتيك
ياللطريق

أسير عليه فيسبقني
ثم أعدو فيسبقني
هل أنا حجر في خطوط البداية
-8-
أورقت الكآبة
تجذرت فينا
تباركت أغصانها
تحددت في رئتيّ الأظافر الطرية
صرتٌ كحد الماء
لا الصمت يشفيني
و لا الكتابة
و لا حدائق الورد
ولا السحابة
أطرق باب الليل خاشعا
ياليل ,
أيها الرحيم ياجدار
غسلتني من ملل النهار
غسلت نفسي من جحيمها
من شوقها العقيم
غسلت عيني من الضوء السديم
وشفتي من تحير السؤال
قال لي : من أى : إن صنعاء جائعة
و المآذن عارية تتسول
عيبان يحمل أطفاله و توابيت موتاه
ثم يهاجر

أين الطريق إلى الماء ؟
عذّبني عطش النهر
عذبني عطش البحر
كل مكان على الارض بيت سوى منزلي
كلهم يحملون جماجمهم للمنافي
رحمٌ الارض جفّ
الحصى , رحم الزمن المتفجر جفّ
خطاي تحدق في بعضها
و الطريق العباءة .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

.القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

ثانيا: المرجع الأساسي

1. عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية, دار المنتخبالعربي للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, لبنان, ط1, 1994.
(المرجع الذي تم الاعتماد عليه في المذكرة)

ثالثا: المراجع

1. ابراهيم خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ط1، 2003.
2.أحمد أبوزيد: مدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية،القاهرة،1995.
3.أحمد درويش:دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
4.أحمد ويس: الإنزياح من منظورات الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
5.أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، ط1، 1987 .
6.بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1، 2010.
7.جهاد فاضل: أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب.
8.حبيب مونسي: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000.
9.خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب،1996.

10.رابح بوحوش، المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني،دار العلوم للنشر والتوزيع،2010

11.رحمان غركان: مقومات عمود الشعر –الاسلوبية في النظرية و التطبيق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004

12.سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق،ط1، القاهرة،2007 ،

13.سيزا قاسم وناصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية.

14.صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته ،دار الشروق ،ط1، 1998.

15.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق، ط1،1998

16.عادل فاخوري : علم الدلالة عند العرب داسة مقارنة مع السيمياء الحديثة , دار الطليعة , بيروت ,ط2, 1994.

17.عبد الرحمان بن محمد بن خلدون : المقدمة ، تحقيق عبد الواحد وافي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط3، ج، 1979

18.عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، دمشق،1980.

19.عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج دار الجنوب للنشر والتوزيع،تونس،1995.

20.عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

21.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تع محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان .

22.عبد الملك مرتاض: أ .ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1992.

23.عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري – تحليل بالاجراءالمستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة حلبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،1996.

24.عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1993.

25.عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1983.

26.عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر.

27.عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،دار العرض للنشر والتوزيع، وهران،2005

28.عبد الملك مرتاض : شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية, دار المنتخبالعربي للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت , لبنان , , ط1, 1994

29.عبيدة صبطي ونجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع،ط1،الجزائر ، 2009.

30.أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط5، ج1.

31.عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

32.فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة،2004

33.كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1984.

34.لخوش جار الله حسين: البحث الدلالي في كتاب سيبويه، منشورات دار دجلة ، ط1،المملكة الأردنية الهاشمية ، 2007.

35.ماهر مهدي هلال: رؤية بلاغية في النقد الأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث،2006.

36.محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر ولونجمان، ط1،لبنان ، 1994.

37.محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون ، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1،1992.

38.محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة،دمشق،1996.

39.محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

40.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي،ط1،المغرب،1986

41.منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

42.موسى سائح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط1،جامعة الكويت، 2003.

43.مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2005.

44.مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

45.نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة الجزائر، 1997.

46.يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، ط1،عمان،2007.

47.يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الأنسونية، إصدارات رابطة ابداع الثقافة، الجزائر.

48.يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية،جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2009.

49.يوسف وغليسي:محاضرات في النقد الأدبي المعاصر،منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،2005.

50. قدامة بن جعفر , نقد الشعر, تحقيق كمال مصطفى, القاهرة , 1963.

51.ابن رشيق القيرواني , العمدةفي محاسن الشعر و آدابه و نقده , تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد , ط2, القاهرة ,1955

المراجع المترجمة :

1- بييرجيرو: الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي, دار الحاسوب للطباعة , حلب , ط2, 1994

2- منذر عياشي: نصوص مترجمة العلامة وعلم النص،المركز الثقافي العربي،المغرب، ط1، 2004

3- جان بياجيه: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت،ط4، 1985

4- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1،2008

5- ميشال آريفية وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، منشوراتالإختلاف، الجزائر، 2002

6- فرديناندديسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسةالجزائرية للطباعة،الجزائر،1986.

7- روجيه غارودي: البنيوية، فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،ط3، 1985

المعاجم:

1.أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم،مكتبة لبنان ناشرون،ط1، بيروت، لبنان،2001.

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

3.أبو الفضل جمال الدين محمد بن بكر ا بنمنظور : لسان العرب دار صادر, بيروت،ط1،لبنان،2000

4. فيصل الأحمر: معجمالسيميائيات، منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2010.

المجلات و الدوريات

1- بشير إبرير:مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، مجلة علامات،ج49 ، م13 سبتمبر2003

2- بشير تاوريريت: عبد الله حمادي، السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة علامات ج57، سبتمبر،2005. الجزائر.

3- فيصل أحمر: قراءة في التجربة النقدية لدى عبد الملك مرتاض، مجلة الأثر، الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب جيجل، الجزائر.

4- مهـا خـير بيـك ناصـر:النقـد العـربي البنيـوي، مجلـة الخطـاب، دار الأمـل للطباعـة، العـدد الثاني،2007.

5- نـوار بوحلاسـة: الانزيـاح بـين أحاديـة المفهـوم وتعـدد المصـطلح مجلـة مقاليـد، العـدد الثالـث، ديسمبر2012، جامعة قسنطينة، الجزائر.

6- وائل بركات: السيميولوجيا بقراءة رولان بات، مجلة جامعة دمشق، العدد الثاني، 2002

أعمال الملتقيات:

1- طـارق ثابـت: عبـد الملـك مرتـاض وجهـوده في التنظير لتحليـل الخطـاب الأدبي المنهـج السـيميائي أنموذجا، الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمـــــة ..... أ . د

مدخل :عبد المالك مرتاض بين الممارسة والتنظير 05

المرجعيات الفكرية للناقد عبد الملك مرتاض..... 05

أولا:المصادر الحداثية..... 05

ثانيا: المصادر التراثية..... 08

ثالثا:تأصيل المصطلح عند عبد المالك مرتاض..... 09

الفصل الأول :تمثل الحداثة عند عبد الملك مرتاض 14

I-**مدخل نظري عن النظرية السيميائية الحديثة .**..... 14

أولا :تحديد مصطلح السيمياء..... 14

ثانيا:السيمياء عند العرب..... 19

ثالثا: السيمياء عند الغرب..... 22

II-**قراءة تشاكلية لنص أشجان يمانية**..... 28

أولا :تحديد مصطلح التشاكل..... 31

ثانيا:تحديد مصطلح التباين..... 34

III- **مقاربة تشاكلية تحت زاوية الإحتياز**..... 68

أولا :التشاكل الإمتلاكي..... 69

ثانيا :التشاكل الأناني..... 78

ثالثا: التشاكل المتذاتي..... 84

IV- **قراءة سيميائية مركبة**..... 90

أولا :الأيقونة..... 90

ثانيا:القرينة..... 92

ثالثا:الرمز..... 93

رابعا: الاشارة..... 95

الفصل الثاني: تمثل المنهج الأسلوبي الحديث 102

I- **مدخل نظري عن النظرية الأسلوبية الحديثة**..... 103

أولا:تحديد مصطلح الأسلوب..... 103

ثانيا:الأسلوب عند الغرب..... 105

ثالثا:الأسلوب عند العرب..... 107

رابعا:مدارس الأسلوبية..... 109

II-**معالجة انزياحية لنص أشجان يمانية**..... 114

تحديد مصطلح الانزياح..... 114

الفصل الثالث:تمثل المنهج البنيوي الحديث 143

I- **مدخل نظري عن النظرية البنيوية الحديثة** 144

أولا :تحديد مصطلح البنية..... 144

ثانيا: البنيوية عند الغرب..... 147

ثالثا:البنيوية عند العرب..... 150

II- قراءة تحت زاوية الحيز لنص أشجان يمانية..... 153

تحديد مصطلح الحيز..... 153

حيز نص أشجان يمانية..... 156

الحيز السطحي لنص أشجان يمانية..... 159

الحيز السيميائي في قصيدة أشجان يمانية..... 160

أولا: الحيز الوطن..... 160

ثانيا: الحيزالمنفى 170

ثالثا: الحيز المحايد..... 180

خاتمة 184
قائمة المصادر و المراجع 187
الملاحق

الملخص

تشهد الحركة النقدية العربية المعاصرة الكثير من المناهج والتيارات النقدية التي لاقت اهتماما من طرف مجموعة من النقاد العرب ومن بينهم الناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** ، حيث يعد كتابه " شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية " النموذج الأمثل في النقد التطبيقي حيث قرأ قصيدة للشاعر اليمني **عبد العزيز المقالح** من خلال المنهج السيميائي و المنهج الأسلوبي

لقد حاولت في هذه المذكرة أن أجيب على الإشكالية الآتية: هل يسهم تطبيق أكثر من منهج في دراسة النص الأدبي في فك معالمه،أم العكس؟

لقد خلصت دراستي إلى النتائج التالية:

استطاع الناقد المزاوجة بين التراث و الحداثة مما مكنه من قراءة النص بمناهج متعددة

يؤمن الناقد بتعدد قراءات النص الواحد،فالنص الأدبي مشكل من جملة لوحات خفية لاتنكشف إلا حين نصطنع أدوات لقراءة شديدة التطور، وما قراءته لقصيدة أشجان يمانية بطريقة مختلفة إلا دليل على ذلك.

الكلمات المفتاحية:

تيارات– النقد– سمة– الإنزياح– الحيّز – القرينة – الرمز– الأيقونة – السيميولوجيا – الأسلوبية – البنيوية

Résumé

Le mouvement arabe moderne de la critique a connu plusieur approches et courants de la critique.Il a été interessé par un groupe de critiqueur arabe dont l'algérien Abd Elmalek Mortadh.

L'ouvrage de ce dernier (la poetique de la poème) est considéré comme le modèle idéal de la critique pratique ou il a lu le poème du poète yamani Abdelazize Elmokalih en utilisant la semiologie et la stylistique

On essaie dans cette these de repondre a la problematique suivante

Est-ce que l utilisation de plusieur approches sert a comprendre le texte ou le contraire

En fin on a conclu les points suivants

Le critiqueur a reussi de lire le texte par les anciénes et les modérne approches

le critiqueur croit de la multiple lecture pour un seul texte et a chaque lecture on decouvert d autre sens qui était derriere un autre mot.

Mots clés:

Courant- La critique- singe- Lécat- léspace- Indice- Symbole- Icône- Sémiologie-Stylistique- Structuralisme

abstract

The modern critcal arab movement knew many approachs and critical currents It is interrested by a group of arab critics among them we find Abdelmelek Mortadh with his book (the poetique of poem which considered as the ideal model of practical critical.he read the poem of yamani poèt Abdelazize Elmokalih by using semiotics and stylistic

We tried in this thesis to answer the following problematic

Does the using of many approach help to understand the texte

Finally we concluded the followig results

The critic had successfully read the text by using ancient and modern approachs

The critic believed on many reading for one text.and in each reading we can descover an other meaning hidden behind a word

Keywords:

Currents- critique- Sign- Ecart- Space- Symbole- Icône- Sémiologie- Stylistique- structuralism