

أولاً- البناء الداخلي للنص - دينامية النص داخليا:-

1 - مفهوم النص:

1-1 لغة:

لكلمة نص في المعاجم العربية والكتب اللغوية الحديثة دلالات كثيرة ومتعددة، نكتفي هنا بذكر ما يخدم دراستنا، والمتمثلة خاصة في الوقوف على المعنى النصي بالمفهوم الحديث لمصطلح نص.

النص في لسان العرب هو أقصى الشيء وغايته، ومنه نص الناقة أي استخرج أقصى سيرها، ونص الشيء منتهاه. (1)

وهو في أساس البلاغة يفيد الرفع: فالنص رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا أي رفعه. (2)

وفي القاموس المحيط يعني المنتهي والاكتمال، حيث يعلق "ألفيروز أبادي" على قول علي بن أبي طالب كرم الله وجهه: "إذا بلغ النساء نص الحقائق، أو الحقائق فالعصبة أولى"، إذا بلغنا الغاية التي عقلن فيها على الحقائق، وهو الخصام أو حوق فيهن. (3)

والمعنى نفسه يعطيه "ابن منظور" لقول علي بن أبي طالب، بحيث يشرحه كما يلي: "إذا بلغن غاية الصغر إلى أن تدخل في الكبر، فالعصبة أولى من الأم". ويقصد بذلك الإدراك والغاية. (4)

من جهة أخرى يرى محمد الصغير بناني بأن: "النص هو المنتهي، الاكتمال والنضج" (5).

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مصر، (د ط)، (د ت)، ج6، مادة (نصص)، ص: 444.

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعارف، بيروت، (د ط)، 1982، مادة نصص.

(3) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، (د ط)، (د ت)، المجلد 2، ص 331.

(4) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، ص: 444.

(5) ينظر: محمد الصغير بناني: مفهوم النص عند المنظرين القدماء، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع: 12، 1997،

وهو المعنى نفسه تقريبا الذي استفاد منه مجال علم الأصول، إذ أن مفهوم النص عند أصحاب هذا المجال هو ما لا يحتمل إلا معنى واحد، أو ما لا يحتمل تعدد التأويلات.⁽¹⁾

من هنا نلاحظ أن أكثر ما تدل عليه هذه الكلمة في المعنى اللغوي هو الظهور، والوضوح، والاكتمال وكذا الرفع، ومنه قول طرفة بن العبد:

فَنُصِّحَ الْحَدِيثِ إِلَى أَهْلِهِ * فَإِنَّ الْوَثِيقَةَ فِي نَصِّهِ

وكذا قول امرئ القيس:

وَجَيْدٌ كَجَيْدِ الرِّئِمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ * * * * إِذَا هِيَ نَصَّتَهُ وَلَا بِمُعْطَلٍ

2-1 المفهوم الاصطلاحي للنص:

1-2-1 المفهوم الاصطلاحي للنص في الفكر العربي:

إن المفهوم الاصطلاحي لكلمة "نص" مفهوم حديث في الفكر العربي المعاصر، وهو ليس وليد هذا الفكر إنما هو كغيره من مفاهيم كثيرة في شتى العلوم الحديثة، وافد علينا من الحضارة الغربية وهذا ما يجعل البحث عن أصول هذا المصطلح في التراث الفكري العربي، وربط ذلك بما يدل عليه في وقتنا الحاضر، ضربا من التحمل الذي لا ترجى منه فائدة، يقول عبد المالك مرتاض: "وقد حاولنا أن نعثر على ذكر اللفظ في التراث العربي النقدي فأعجزنا البحث ولم يفض بنا إلى شيء، إلا ما ذكره أبو عثمان الجاحظ في مقدمة كتابه "الحيوان" من أمر الكتابة بمفهوم التسجيل والتقييد، والتدوين والتخليد لا بالمفهوم الحديث للنص".

ويمثل مرتاض نموذجا لحيرة المتقنين ونقاد عرب كثيرين إزاء مصطلح شاع وذاع صيته في مجالات معرفية عديدة، ولم يجدوا له صلة مقنعة بالمفهوم المعجمي العربي القديم.

⁽¹⁾ ينظر: محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقاته، دار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008 ص: 17.

"ولكن لا بد من القول أن انتقاله إلى حيز الدراسات الأدبية، وشيوعه في أكثر النظريات الفلسفية، والأدبية، والنقدية الحديثة، قد وضع المتلقي العربي اليوم في حالة اضطراب يعيشها جراء، قراءاته أو سماعه لهذا المصطلح، وهو يتردد في جميع الدراسات النقدية الحديثة، وذلك لعدم قدرته على الربط بين المفهوم (المعجمي العربي) الذي يعرفه، وبين ما تبنته الحقول المعرفية في المصطلح من مفاهيم جديدة".

غير أن من الدارسين من يرى أن فشل الباحثين العرب في الكشف عن ملامح هذا المفهوم في التراث اللغوي والنقدي العربيين، لا يعود إلى كون هذا المفهوم لم يوجد أصلاً، وإنما مرد ذلك إلى أن هؤلاء الباحثين غالباً ما ينظرون إلى التراث من خلال المقولات الغربية وهو ما يشوه قراءاتهم لهذا التراث ويطمس الكثير من الحقائق.⁽¹⁾

وعليه فإزاء غياب تصور عربي أصيل لمفهوم النص، لجأ الباحثون إلى اعتماد المفاهيم الغربية المسندة لهذه الظاهرة، ولا نرى فيما يخصنا في هذا الأجراء استيلاً وتبعية أو اتكالا، كما لا نرى في ذلك أي ضرر؛ فمثلاً استعار الدارسون العرب مصطلحات ومفاهيم غربية عديدة من شتى المعارف والعلوم، وأفادوا منها في مختلف تحاليلهم وتطبيقاتهم، فلا نعتقد أن المفهوم الغربي يطرح إشكالا، فهو في نهاية المطاف مفهوم لغوي إنساني، فالنص واحد في كل اللغات، ومقوماته واحدة.⁽²⁾

1-2-2- المفهوم الاصطلاحي للنص عند الغربيين:

نجد في معجم "لاروس العالمي" كلمة نص من الفعل نص بمعنى نسج، وهذا يعني أن النص هو النسج لما فيه من تسلسل في الأفكار وتوالى في الكلمات. وأما عن مفهوم النص في اللسانيات الحديثة، فقد جاء في معجم اللسانيات: "تسمى نصاً" مجموع الملفوظات اللغوية التي يمكن أن يكون مكتوباً أو منطوقاً.⁽³⁾

(1) محمد الأخضر الصيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقاته، مرجع سابق، ص: 19/18.

(2) المرجع نفسه، ص: 19.

(3) المرجع نفسه، ص: 20.

تنظر "جوليا كريستيفا" إلى النص على أنه جهاز غير لساني، يعيد توزيع نظام اللسان **Langue** عن طريق ربطه بالكلام **Parle** التواصل، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة".

نفهم من هذا التعريف خاصيتين تميزان النص:

1 - النص بناء تواصل منطقي كتابي.

2 - كل نص يمكن اعتباره تقاطعا مع نصوص أخرى (تتاص).

هذا وتبين - كريستيفا - في مقالة لها حول "النص وعلمه" أن النص توجيهها مزدوجا، يبرز الأول في كونه يميل نحو النص بالبدال الذي ينتج فيه، ويتجلى الثاني في ميله نحو المسار الاجتماعي الذي يساهم فيه باعتباره خطابا.

هذا التصور نجده جليا في كتابات "بارت" حول النص، حيث يبدأ أولا التساؤل عن النص بمعناه الشائع، مسجلا أنه السطح الظاهري لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى ثابتا وواحدا إلى حد بعيد، وهذا السطح قابل للإدراك بصريا من خلال عملية الكتابة التي تجعل منه موضوعا مؤسسا يتصل تاريخيا بالقانون، والأدب، والدين، وحسب هذا التحديد الكلاسيكي يتم فصل النص كدليل **Singe** إلى دال ومدلول. (1)

وفي تعريفه للنص نجده يستعيد تعريف كريستيفا.

من جهته يعرف "بييرزيم" النص بقوله النص: "بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية سوسيونصية". (2)

ويأخذ "هلمسليف" كلمة نص في معناها الواسع ويشير بها إلى أي ملفوظ، منطوقا كان أو مكتوبا، طويلا أو مختصرا، جديدا أو قديما، فكلمة "قف" تعد نصا مثلها مثل "رواية الورد" وتعرف "رقيا حسن" و"هاليدي" في كتابهما "الانسجام في الانجليزية" النص بقولهما:

(1) ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، الدر البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص: 22/19.

(2) المرجع نفسه، ص: 19.

"إن كلمة نص **Texte** تستخدم في علم اللغويات لتسير إلى أي فقرة مكتوبة، منطوقة مهما كان طولها شريطة أن تكون وحدة متكاملة. (1)

2 - البناء الشكلي للنص (البنية الظاهرة):

2-1- العنوان:

لقد أهمل العنوان كثيرا سواء من قبل الدراسيين العرب أم الغربيين قديما وحديثا، لأنهم اعتبروا العنوان هامشا لا قيمة له وملفوظا لغويا لا يقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي، وعلى الرغم من هذا الإهمال فقد التفت إليه بعض الدارسين أمثال "جيرار جينيت" الذي تعتبر دراسته أهم دراسة علمية منهجية في مقارنة العتبات بصفة عامة وللعنوان بصفة خاصة، والمترجمة بـ "عتبات" (2)، غير أن ليوهويك يبقي المؤسس الفعلي لعلم العنوان حيث يرى بأن العنوان هو ما نسميه اليوم **Zadig**؛ أي العنوان الأصلي فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي، ليقدم له تعريفا أكثر دقة وشمولا في كتابه "سمة العنوان"؛ فهو مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف (3)، أما جيرار جنيت والذي قد غرض النظر عن البعد الأخلاقي في تعريفه للعنوان بقوله "العنوان الجميل هو القواد الحقيقي للكتاب".

لفظ قواد هنا بمعنى مخبر أو محدّث عن مضمون الكتاب. (4)

ويذكر بسام قطوس أربعة وظائف للعنوان:

بصرية أو أيقونية: وقد برزت هذه الوظيفة بعد ظهور الطباعة في القرن 16، وما تزال تتقدم بتقدم الطباعة وتقنياتها.

جمالية: حيث بات العنوان يتطلب العناية من حيث إبراز حروفه أو كتابة بخطوط جمالية مختلفة ذات أحجام، وأشكال مختلفة، أو تركيز محدد.

(1) محمد الأخضر الصيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقاته، مرجع سابق، ص: 20.

(2) جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية، عالم الفكر، الكويت، 2006، ع 31 مارس، ص: 01.

(3) جيرار جينيت: عتبات، تر: عبد الحق العابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 67.

(4) ينظر: بسام قطوس: سيمياء العنوان، دائرة المطبوعات، الأردن، ط1، 2001، ص: 61.

ترويجية وإغرائية: قصد إغراء القارئ بشرائه، فنجد التركيز على شكله وألوانه.

دلالية: تأتي وظيفة العنوان إيحائية تحتاج إلى تأويل.

فالعنوان إذن ذو صلات دلالية، وعلامات إيحائية، شديدة التنوع مثله مثل النص تماما، بل هو نص مواز كما يرى جيرار جينيت، وإذا كان نظاما دلاليا وليس معاني مبلغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامن له بنيته السطحية ومستواه العميق، إنه نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شيفرته الرامزة، ومن هنا فقد أولى البحث السيميائي جل عنايته لدراسة العناوين في النص الأدبي، وقد ظهرت بحوث ودراسات لسانية سيميائية كثيرة خصصت جزءا كبيرا منها لدراسة العنوان وتحليله من عدة نواح: تركيبية، ودلالية، وتداولية. (1)

ولما كانت طبيعة الإبداع الأدبي لا تقوم على الإخبار المباشر وإنما على المراوغة والإيحاء فإن على العنوان أن يؤسس في ذهن المتلقي إيحاء ما: انفعاليا أو أسلوبيا أو حتى إيديولوجيا بحيث لا يبدأ المتلقي في تأويله للعنوان من نقطة الصفر وإنما يبدأ مما يؤسسه العنوان من معرفة أو إيحاء، لذلك فإن المطلوب من المبدع هو الاختيار الدقيق للعنوان، لأنه عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، حيث يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشيفرة يفكها المستقبل ويؤولها بلغته الخاصة، وهذه الرسالة ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال، غير أن وظيفة العنوان في الأدب لا يمكن أن تكون مرجعية، أو جمالية فحسب، بل إن من واجب العنوان أن يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المتستر عنه الثاوي تحت العنوان.

وإذا كان حصر وظائف العنوان ممكنا في الدراسات العلمية، أو الكتابات التاريخية، أو العلوم الإنسانية، كما في مألوف الأسامي في باب التاريخ، والحضارة، والعلوم الإنسانية فإنه من الصعب (2) حصر وظائف العنوان في الأعمال الإبداعية والأدبية، هذه هي نقطة

(1) ينظر: بسام قطوس: سيمياء العنوان، مرجع سابق، ص: 117/52/51.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 60/33.

الواضحة للباحث في سيميائية العنوان في الأعمال الإبداعية، ذلك أن لغة الإبداع ليست أداة اتصال وتبليغ محضة وإنما هي أداة خلق وتجسيد وإدهاش وإغراء.

إن الكشف عن العنوان في هذه الحالة يتطلب أفقا معينا، يلتقي مع أفق العنوان (النص الأصغر) قبل أن ينتقل إلى النص الأكبر، فيتعرز ذلك الأفق التخيلي الذي تولد أول وهلة أو يخيب، ومن هنا ندرك معنى القول: العنوان يعلو النص ويمنحه النور اللزوم بتتبعه" ومن هنا فإن إنتاج دلالة العنوان مرتبطة بالعنصر الفاعل ألا وهو المتلقي.⁽¹⁾

هذا ما نجده عند كمال أبو ديب في عنونته لمعلقات شعراء جاهليين حيث عنون معلقة عنتره بـ "شرخ البطولة الجريح"، ومعلقة طرفة بن العبد بـ "السهم في لحظة النزغ"، وهذا استغلال للأفق التخيلي لدى أبو ديب، واستقراء لأفق تلقيه لمضمون المعلقتين⁽²⁾ غير أن الشاعر المعاصر أصبح يعتمد الإبهام والتتميق في العنوان، بطريقة يلعب فيه بين الكلمة وظلها مما يجذب القارئ، ويجعله في صدد موجة من التأويلات، كما بات التصادم بين ظاهرتي مطبوع/ممسوخ؛ هذا التميز بين العنوان المنسوخ والنص المطبوع لم يزل قائما في أغلب الأعداد من الدوريات، والمطبوعات من الكتب العربية [...].، فالتعارض الذي لاحظناه في قصائد "مجلة الآداب" يختلف عنه في قصائد "مجلة الشعر"، وقصائد "مجلة مواقف" من ناحية الطباعة للحروف في نصوص القصائد، بحجم صغير والطباعة بحجم كبير لحروف عناوين القصائد، هذا ما نجده في قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس.⁽³⁾

يقصد "شريل داغر" بقوله في تحليله للنصوص في كل من مجلة "آداب" ومجلة "شعر" ومجلة "مواقف" إلى أن القصائد أصبحت تحمل نوعين من الكتابة، التي تتضمنها القصيدة والتي تتعلق بالعنوان الذي تم نسخه من كتابته الأصلية، والنص الذي تم كتابته وطبعه، فأصبح الفرق واضحا بين كتابة حروف النص الصغيرة، وبين حروف العنوان الكبيرة، كما أن الشاعر يعمد إلى التصرف في حجم الحرف، وذلك من أجل جلب نظر

(1) ينظر: بسام قطوس: سيميائية العنوان، مرجع سابق، ص: 54/49.

(2) ينظر: أحمد مداس: لسانيات النص، عالم الكتب الحديثة، الجزائر، (د ط)، 2009، ص: 51.

(3) ينظر: شريل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص: 21/20.

القارئ نحو الكلمة التي يريد إرسال دلالتها، والتي تحمل أهمية بالغة تكمن ضمن أسطر النص.

بالنسبة لمصطلح الخط المنسوخ، فعمل المقصود به هو الخط الشبيه بالخط المكتوب باليد البشرية، كتابة يدوية (بالقلم)، كالذي نجده في ديوان محمود درويش "أرى ما أريد" حيث يلاحظ أن العنوان الخارجي الرسمي مكتوب بطرق مختلفة لما هو عليه في الورقتين اللتين تلتا الغلاف مباشرة، هذا ويلجأ "درويش" مثلا في كتابة للعناوين إلى اللون الأسود الداكن وبحجم أكبر من حروف القصائد واضعا إياها في الأسفل، وفي آخر الصفحة، وفي ورقة مستقلة، كما هو الحال في قصيدته "جملة موسيقية"، والعكس نجده عند الشاعر "عز الدين المناصرة" في كتابته للعناوين بخط رفيع وغير داكن، مقارنة مع النص الشعري الذي يتخذ فيه الحجم الأكبر، واللون الأسود الداكن، بطريقة واضحة، كما الحال في قصيدته " جفرا أمي، إن غابت أمي".

2-2- التكرار:

شاع هذا المصطلح وراج بكثرة في الآونة الأخيرة في شبكة القصيدة العربية شيوعا مقصودا إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي.⁽¹⁾ ويمكن تحديد مفهوم التكرار من خلال الدراسة التي قدمها "محمد صابر عبيد" في قوله: "التكرار في أبسط تعريفاته أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، ويأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ، والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيدا لذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا، وإن كان اللفظان متفقين، والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين".

وبهذا يكون التكرار، إما بنفس اللفظ ونفس المعنى، أو نفس اللفظ والمعنى مختلف، فإذا كانت اللفظة المتكررة هي نفسها، كانت الغاية من استخدامها هو التأكيد؛ كأن نقول:

(1) ينظر: عمار بن لقرشي: التكرار وظيفته الأسلوبية في شعر لخضر فلوس، دفاثر مخبر الشعرية الجزائرية، 2009 ع1، جامعة المسيلة، ص: 71.

الصبر الصبر، وإذا كانت اللفظتين متفقتين والمعنى مختلف فالغرض منه هو الإتيان بالدلالة على معنيين مختلفين.

وتجاوز الأمر حد هذا التعرف البسيط، فقد أصبح الاستخدام يتجاوزه إذا ارتبط بالعمل الفني، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة، داخل كيان العمل الفني، ليتخذ مفهومه في الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار أساس الإيقاع بجميع صوره [...]، ومن هنا يمكن القول إن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة، أصبحت تشكل نظاما خاصا، داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها [...] حيث يوفر التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير. (1)

هذا وصنف (محمد صابر عبيد) التكرار في ستة أشكال:

1- التكرار الاستهلاكي: وذلك بالضغط على حالة لغوية واحدة وتكرارها مرات عدة، من أجل بث بعدين إيقاعين ودلالي.

2- التكرار الختامي: ويقارب التكرار الاستهلاكي من حيث البعد التأثيري كونه يأتي ختاماً للاستهلال، باعتباره خاتمة للبنية الشعرية.

3- التكرار المتدرج (الهرمي): يسهم في تعميق الطاقة الموسيقية للقصيدة، ويخضع هذا التكرار ضرورة إلى هندسة تتبع أساسا من طبيعة تجربة القصيدة، وما تعرفه من صيغة، تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها.

4 - التكرار الدائري: ويكون بتكرار جملة شعرية، أو أكثر في المقدمة والخاتمة، وقد لا يكون متطابقا تماما، بل ربما في جزء كبير منه مع احتمال تطور يحدثه هذا التكرار على الصعيد الدلالي.

5 - تكرار اللازمة: وذلك بتكرار جملة أو سطر تكسب القصيدة مستوى موسيقيا أو دلاليا معينا. (2)

(1) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1

2001، ص: 192.

(2) ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص: 219/196.

6 - التكرار التراكمي: ويكون بتكرار مجموعة من الألفاظ كالأفعال، والأسماء والحروف، بشكل منتظم بهدف تشكيل صياغة دلالية، وإيقاعية، وإحداث إتساق بين التكرارات المقصودة، إضافة إلى هذا فالتكرار رافد صانع للنصية في البنية العميقة، على خلاف ما سبقه في البنية السطحية، ويفتح بابا للتأويل كما يعطي ما يسد الفراغ والزيادة.⁽¹⁾

2-3- التنويعات الطباعية:

والمقصود بها لجوء الشاعر في بناء قصيدته إلى التلاعب الشكلي، كأن يستخدم لفظة واحدة في السطر، وقد يحمل السطر حرفا واحدا، وذلك بتوزيع الكلمة على عدة أسطر. ومن الأمثلة عن ذلك ما أورده محمود درويش في ديوانه "أرى ما أريد":

أنا

من

هنا

وهنا

هنا

وأنا

أنا

وهنا

أنا

وأنا

هنا.⁽²⁾

ومنه أيضا ما نلاحظه في قصائد "الأمل نقل"، فنجده يكتب الأسطر بطريقة يطول فيها السطر مرة، ويقصر مرة أخرى، كما نجده يكتب السطر الأول من البداية، (الجهة اليمنى

(1) أحمد مداس: لسانيات النص، مرجع سابق، ص: 80.

(2) ينظر: خرفي محمد الصالح: التلقي البصري للشعر، -نماذج شعرية جزائرية معاصرة- الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة جيجل، ص: 550.

لِلصَفْحَةِ)، ثم يكتب السطر الثاني تحت نهاية السطر الأول؛ (الجهة اليسرى للصفحة) ومن ذلك قوله:

الأرض تطوى في "النفط"

تحملها السفائن نحو "قيصر" كي تكون إذا انْفَتَحَتْ

الْفَائِئُ:

رُقْصَةً...وهديّةً للنار في أرض الخطاة.

وليس معنى أن القصيدة تعاني من تفكك البنية، بل يوحي لنا هذا التوزيع الطباعي بأن هناك ترابط خفي يجعل من السطر الأول متعلق بالثاني.

3- البناء المنطقي للنص: (البنية الخفية)

3-1- الرمز:

يعد الرمز من العناصر المهمة في تشكيل القصيدة الحديثة، فقد تناولته دراسات عدة وعرف بأنه من "Artistic Symbol" ويقصد به "أنه صورة الشيء محولا إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص"، وهو "موضوع يشير إلى موضوع آخر، ولكن فيه ما يؤهله، لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته كشيء معروض".⁽¹⁾

وعرفته الجيوسي بأنه تعمد استخدام كلمة، أو عبارة لتدل على شيء آخر، لا بالتشابه وإنما بعلاقة وضعية أو منطقية.⁽²⁾

ويمكن تحديد بعض المميزات التي تميز الرمز عن غيره:

إيحائية: وتكون صفة للرمز، وكذلك للتجربة الجمالية من حيث الكثافة والعمق، والتنوع، ولهذا فإن المجانية أو الاعتبارية بطرح الرموز، لن تؤدي بحال من الأحوال إلى

(1) سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1 1997، ص: 68.

(2) ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ج2، تر: عبد الواحد لؤلؤة مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط1، 2001، ص: 781.

إيحائية ذات وظيفة جمالية تعبيرية، فالإيحاء الجمالي هو إيحاء مكثف ممتلئ بموضوعه فيؤدي وظيفة يعجز عنها التناول المباشر للتجربة أو الظاهرة والأشياء.

الانفعالية: وتعني بها بأنه - الرمز - يختلف عن الرموز الأخرى العلمية، والدينية والمنطقية، فهو ذو علاقة انفعالية مرتبطة بالأحاسيس لها علاقة بالتجربة الجمالية.

التخيل: نقصد به أن منبعه من المجاز إلى الحقيقة.

الحسية: ومعنى ذلك أن الرمز مجسد أي: "أن التحويل الذي يتم فيه الرمز لا ينهض بتجريد الأشياء من حسيته، بل من مستواها الحسي المعروف، إلى مستوى حسي آخر، لم يكن لها من قبل أو لم يعهده فيها".

السياقية: بمعنى أنه لا بد من وجود الرمز داخل السياق، لأن هذا الأخير يمنحه أهمية وكيونة متميزة ومضمون جمالي، فباختلافه (السياق) تولد رموز كثيرة مختلفة.⁽¹⁾

ويقوم الشاعر باستخدام الرمز وذلك حسب ما يقتضيه موضوعه، فيمكن للشاعر أن يوظف الرمز في أنماط مختلفة، ومن هذه الأنماط:

الرمز الأسطوري: يكون الرمز بمثابة الجذر الذي يتحكم في عضوية النص، حيث يجنبه التفكك، كما أنه يمكّن الشاعر من التقاط الحدث المركزي، عن طريق شخصية تختزل العديد من الأفعال والأفكار، وإضافة إلى هذا يمكّن الرمز الشاعر من التعبير عما يريده من غير خوف ولا ترقب.

الرمز التاريخي: يستمد من التاريخ الأسطوري القديم، مثلما نجده لدى السياب عندما اعتمد الرمز العشتاري، وهذا يوفر على الشاعر التصريح برأيه عن طريق عدة أساليب وذلك أن الذاكرة الثقافية للجماعة تكون مضطعة على هذا النوع من الإيحاء (الرمز الأسطوري).

الرمز المستحدث: وهو عبارة عن رمز مستوحى من الواقع المعيش، بشكل شخصية حية فيه اكتسبت ملامح مميزة - سلبا أو إيجابا - أهلتها لأن تمثل رمزا شعريا.⁽²⁾

(1) سعد الدين كليب: وعي الحداثة، مرجع سابق، ص: 70/69.

(2) ينظر: محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر -دراسة-، سراس للنشر، تونس، ط3، 1996، ص: 145/142.

من جهته يرى الدكتور إبراهيم خليل أن الرمز من المعالم اللغوية في الشعر الحدائي يعتمد التلميح عوض التصريح، بحسب ما تتطلبه روح العصر، كالرمز بالمطر إلى الثورة والتغيير، وبالقحط والجفاف إلى التسلط والعبودية، وبالصحراء للخواء الروحي، والفقر، وبالمرأة للوطن، كما رمز الشعر الحدائي بالألوان فالأسود يرمز للواقع السياسي المرير وإلى الرتابة والجمود، بينما يرمز الأبيض للتغيير والفرح.⁽¹⁾

وهكذا فالرمز مصطلح يصعب حصر مفهومه، لسيرورته عبر علوم مختلفة، مما أدى إلى تعدد استعماله، لذلك يقول غراهام هو " ليس للرمزية كمصطلح أدبي معني واضح، فهي ضباب مشع أكثر منها منطقة محددة".⁽²⁾

وهذا القول يبدو لي صائبا إلى حد بعيد، ذلك أن الرمز مصطلح لغوي في الحين الذي تكون فيه اللغة أداة في كل العلوم.

وفي الدرس السيميائي بشكله التقليدي يأتي الحديث عن الرمز لدى دي سوسير بشكل عرضي في كتابه "دروس في اللسانيات العامة"، حيث يوضح أن الرابط الجامع بين عنصرَي العلامة (الدال والمدلول) هو اعتباطي، غير أنه نسب الصفة التحليلية إلى الرمز، من ذلك الدلائل الطبيعية، فعندما نقول "الأزيز" نلاحظ أن الأصوات التي تتكون منها الكلمة نفسها ما هي إلا تكرار لهذا الصوت الذي نشهده ونسمعه، وهناك نوع ثاني من الدلائل يمكن تسميتها بالدلائل الوضعية كرمز الميزان إلى العدالة، وهذا ما جعل دي سوسير يصف الرمز بقوله: "ما يتميز به الرمز هو أنه ليس دائما كامل الإعتباطية، إنه ليس فارغا، إن هناك بقايا الرابطة الطبيعية بين الدال والمدلول إن الميزان كرمز للعدالة لا يمكن تعويضه بأي شيء كالدبابة مثلا".

من كل هذا نلاحظ بأن دي سوسير نسب إلى العلامة الصفة الاعتباطية وإلى الرمز الصفة التعليلية.⁽³⁾

(1) ينظر: إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003، ص: 333/332.

(2) ينظر: الولي محمد: الصورة الشعرية في "الخطاب البلاغي والنقدي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 ص: 189.

(3) ينظر: الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، مرجع سابق، ص: 192/189.

أما في الدرس السيميولوجي الحديث، فيذكر الدكتور محمد السرغيني عناصر سيميولوجية للأشكال الرمزية كمذهب لمولينو ولتلميذه جان جاك ناتيني والتي منها:

1 - النظام الرمزي الثقافي وعناصره:

باعتباره نظاما وضعيا، يعتبر تحليله موضوعا للعديد من العلوم باعتبار المنهج السيميولوجي قادرا على التوحيد بين وجهات التحليل لدى هذه العلوم، متجاوزا في ذلك مفهوم العلامة السوسيرية الضيق، ومن هنا صح لناثيني اعتقاده أن العلامة بأنواعها ما هي إلا رمز، ومنه فالرابط بين الرمزي واللامرزي إحالة لا يمكن وصفها بالاعتباط وبالتواطؤ، مما حدا بمولينو إلى اعتبار الثقافة ليست ذهنية، وإنما هي سلوك رمزي. (1)

2 - الحدث الرمزي وتظاهراته المختلفة: في هذا المجال يقدم مولينو عناصر أربعة للحدث الرمزي، معتبرا النصوص الأنموذج الرمزي الأكثر ظهورا، باعتباره إنتاجا للعبقرية الشعبية.

أما مسعى المنهج السيميولوجي الذي يتتبع دراسة هذه العناصر فيتمحور حول مستويات ثلاث:

- المستوى الشعري: هو مجموع الإسهامات الثقافية والسياسية والمادية التي عملت على إنجاز الحدث الرمزي.

- المستوى الحسي: أن كل إنتاج أدبي ليس ضروريا أن يوافق أفق، التوقع للقارئ، ومن هنا يكون الهدف من الإنتاج الأدبي، هو إثارة ردة فعل لدى المتلقي.

- المستوى المحايد: يهدف هذا المستوى إلى دراسة ما في النص من هيآت وترددات، وسمي محايدا لأنه يمكن من دراسة النص دراسة شمولية، دون أن يقدم حكما عنه، وينشأ هذا المستوى من مستويات ستة. (2)

3-2- التناس:

(1) ينظر: محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1987، ص: 50/48.

(2) ينظر: محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 5/51.

ظهر هذا المصطلح في بداية أمره مع الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا، في عدة أبحاث لها كتبت ما بين (1966-1967)، وعرفته بأنه: "التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى إن التناص هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة"، وقد عرفه (فيليب سولرس) بقوله: "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتداد، وتكثيفا ونقلا، وتعميقا"⁽¹⁾، وبذلك يكون التناص تقاطع لمجموعة من النصوص تكون سببا في فهم النص الجديد، فهو نوع من تأويل النص.

أما جيرار جنيت فقد ذهب في الحديث عن التناص في كتابه "مدخل إلى جامع النص" إلى القول: "وفي الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية، أم جليلة مع غيره من النصوص"⁽²⁾.

أنماط التعاليات النصية:

ونقصد بالتعالي النصي هو ما يجعل النص يتعلق أو يتقاطع مع نصوص أخرى، بطريقة صريحة أو ضمنية، وأنماطها هي:

التناص: ويقصد به ما حددته جوليا كريستيفا.

المناص: وهو موجود حسب تعريف جنيت في كل من العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والذبول....

الميتانص: وهو علاقة تقاطع النص مع نص آخر بطريقة ضمنية.

النص اللاحق: ويكمن في العلاقة التي تربط النص الجديد بالنص القديم وهي علاقة محاكاة.

معمارية النص: إنه النوع الأكثر تجريدا وتضمنا.⁽³⁾

كما يدرس (محمد فكري الجزار) في كتابه (لسانيات الاختلاف) التناص ويقترح له مستويات يمكن إدراجها كما التالي:⁽¹⁾

(1) ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومو، الجزائر، (د ط)، 2010، ص: 102/1080

(2) عبد الحميد هيمة: سيميوطيقا التداخل النصي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص: 346.

(3) ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص: 97.

التناص على المستوى الإفرادي: وهو تناص يتعلق بمفردات التصقت بمعانيها، وسياقاتها، وخطابها الذي تنتمي إليه، فكثير من الألفاظ يمكن التعبير بها عن معنى، مع جواز دلالتها عن معنى آخر، ومع ذلك فبعض الألفاظ حافظت على أصالتها بشكل ملفت مثال عن ذلك: "الإسراء والمعراج عند المسلم" و"الخطيئة والتكفير عند المسيحي"، و"أرض الميعاد عند اليهود"، فحضور هذه الألفاظ في نص شعري يستدعي التناص، وبذلك يتوفر هذا النوع من التناص بواسطة أنواع من الكلمات:

- أسماء الأعلام خاصة التاريخية.
- الكلمات التي اكتسبت دلالة خاصة كأسماء الصور القرآنية.
- الكلمات الاصطلاحية ذات الدور المفهومي داخل خطابها.
- الكلمات التي تمتلك ظلالها الإيحائية قدرة على الإحالة إلى نسق الخطاب.

التناص على المستوى التركيبي:

ويكون من خلال استدعاء وحدة خطابية بطريقة مقصودة في شكل عدة أنماط منها:

- النص الديني.
- النص الصوفي.
- النص الشعري.
- النص التاريخي.
- الخطاب الشعبي.

. التناص الأسلوبي:

وهو إحالة النص إلى نص آخر يشبهه، ويوازيه، وهو قريب من المحاكاة، وما أسماه محمد بن عبد المطلب النضير النصي.

. التناص الجنسي:

(1) ينظر: محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف - الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة - إيتراك، مصر، ط1، 2001، ص: 309.

ويكون هذا النوع باستدعاء العمل الشعري مثلا، لأجناس أدبية أخرى، كالنص الدرامي، أو النص القصصي، أو النص السردي. (1)

هذا وتجدر الإشارة إلى أن التناص ظاهرة وليس منهج، كما يحاول بعض النقاد مقارنته، ومقاربة هذه الظاهرة واكتشافها، هي من إحدى الخطوات الهامة على طريق تفكيك الوحدة الإيديولوجية للنص. (2)

وباعتبار التناص ظاهرة رائجة في الإنتاج الإبداعي فإن الدراسات السيميوطيقية تقدم نوعين من القراءة:

القراءة الأولى: قراءة تلتزم بمحدودية تفسير الإشارة السيميوطيقية بوصف النص الأدبي نصا مكتملا، فهي قراءة بنيوية سلبية.

القراءة الثانية: يكون فيها القارئ هو منتج المعنى، بوصف العمل الإبداعي إشارات، ودوال حرة. (3)

3-4- الحضور والغياب:

في البداية وقبل التطرق إلى المصطلحين كمفهوم وجب تعريفها لغويا.

ورد في مختار الصحاح أن الحضور ضد الغياب، ولذلك كانت ثنائية الحضور والغياب تحمل لفظتين متناقضتين، أما في الظاهرة الأدبية فيعرف المفهوم على أن الحضور يمثل التشكيل، والغياب يمثل الدلالة، وعلى مدار هذه الثنائية يدور الكلام الشعري باعتباره احتراما للغة وخرقا لها. (4)

ويرجع الفضل إلى العالم (فردينان دي سوسير) في ظهور هذا النوع من الدراسات وانطلاقا من نظرتة إلى اللغة على أنها نظام من الإشارات، نعني بها أن لكل دال مدلول. (5)

(1) ينظر: محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، مرجع سابق، ص: 321/309.

(2) جمال الدين الخضور: زمن النص، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1995، ص: 28.

(3) ينظر: عبد الحميد هيمة: سيميوطيقا التداخل النصي، مرجع سابق، ص: 351.

(4) ينظر: حسن خمري: الظاهرة الشفوية، الحضور والغياب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2001 ص:

15/14.

(5) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، دار الكندي، الأردن (د ط)، 1998، ص: 56/55.

والغياب يستدعي التأويل من طرف القارئ، ونجد ذلك عند (خليل موسى) في قوله: "إن المدلول، أو المعنى الغائب، أو البنية العميقة يمثل حالة غياب في النص الشعري وحده، ولا يكون الغياب كلياً، وإنما تظل هناك إشارات وعلامات وومضات تدل على مكان من هذا الغياب، واستخراج الغائب يحتاج إلى قارئ مختلف صبور، يعرف كيف يفكك بنية النص، بتأن وبتفحصها جيداً، فيخرج أولاً البنية السطحية وبتفحصها، ويصفها، ثم يضعها جانبا للوصول إلى الكنز الشعري، أو البنية العميقة التي كانت في طور الاختفاء، فيفحصها ليستخرج منها المسكوت عنها. (1)

3-5- التضاد:

يعتبر التضاد من أهم العناصر المكونة للقصيدة، والبناء لها، فالشاعر أصبح يعتمد استخدام الأضداد، لضرورة تقتضي ذلك، لذلك عدت الثنائية الضدية من أحد منابع الرئيسية للفجوة (مسافة التوتر) (*); إذا أن ازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية. (1)

(1) خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص: 50.
(*) يذكر (حسن ناظم) في كتاب: "مفاهيم الشعرية - دراسة - نقلا عن (أبو ديب) أن مسافة التوتر هي الفضاء الذي ينشأ عن اقحام مكونات الوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون "نظام الترميز، في سياق تقوم بينهما علاقات ذات بعدين متميزين:

ويقصد به الجمع بين الضدين والنقيضين في القصيدة الواحدة، وتمكن أهميته في متابعة علاقات النص، وما يترتب عندها من حركات، وتواترات متجاذبة تساعد على فهم دينامية النص ومنحاه.

وقد توخى الدرس السيميائي الحديث تلك الأهمية، فاهتم به على يد غريماس، حيث جعل التضاد أساس الكشف عن البنية النصية في المربع السيميائي.

3-6- الانقطاع:

ويقصد بظاهرة الانقطاع أن يكون الشاعر بصدد الحديث عن قضية ليتركها ويدخل في قضية أخرى، دون رابط. (2)

ومن بين الفرص التي يتيحها لنا الانقطاع دراسة البنية الزمنية الفعلية على النص. (*)

ثانياً: البناء الخارجي للنص (دينامية النص نحو الخارج).

1 - مسواغات القراءة السيميائية.

يخوض القارئ الناقد غمار تجربة القراءة، مزوداً بمجموعة من الأدوات، بعضها إجرائي، وبعضها الآخر ذاتي، ولكن قبل كل هذا وذلك يمكن لدارس الأدب أن يتيح لنفسه التساؤل عن جدوى فاعلية القراءة، وهل هي جوهر لا يتعدد؟

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعية، نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة.

2- علاقات تمتلك خاصية اللاتجانس، أو اللاطبيعية، أي أن العلاقات هي - تحديث - لا متجانسة، لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح فيه صيغة التجانس.

(1) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، مرجع سابق، ص: 147.

(2) ينظر: إشجاع مسلم العاني: قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1999، ص: 15/13.

(*) يمكن دراسة البنية الزمنية للنص من خلال ظاهرة الانقطاع، وذلك برصد البنى الزمنية (بنية الماضي، بنية الحاضر، بنية المستقبل) التي يفصل بينها الانقطاع، وهذا هو الهدف من إيراد عنصر الانقطاع في هذا البحث.

وهل كل جنس للقراءة صالح للتبني في مجال النقد؟ وقادر في ذات الوقت أن يضع اليد على مواطن جمالية من الخطابات الأدبية؟ أم أن كل ذلك نسبي لا يقبل الأحكام الحدية، وكل رد بالإيجاب يعد انزلاق وخطأ في التقدير. (1)

إن نظرية القراءة كما رأينا، وجدت مصداقيتها في الغرب كما في البلاد العربية، حيث تلقنها كل الدارسين، على اختلاف مشاربهم، وكل اتجاهاتهم خاصة منهم السيميائيون الذين وجدوا فيها ضالتهم، وأهمهم "رلاون بارث" [...] فقد حاول أن يحلل النصوص تحليلاً سيميائياً معتمداً على مستويات القراءة التي كانت من أفكار نظرية التلقي. (2)

وتنظر القراءة السيميائية إلى النص الأدبي على أنه عبارة عن مجموعة من العلامات، يأتي علم السيميائية باعتباره العلم الذي يتكفل بدراسة أنظمة العلامات، فيحاول أن يتعرف على كنهها، وعلتها، وكيونتها، وعلاقتها بغيرها من العلامات، فهو إذ ذاك يهتم بالنص في حد ذاته.

وإذا قلنا أن السيميائيات تدرس النص الأدبي باعتباره علامة، قد لك لأنها تنظر إلى الأبنية العامة للنصوص، ونظرة السيميائيات إلى النص الأدبي بهذه الطريقة، مردها إلى أنها لا تفصل بين الظاهرة التجريبية الواحدة إلى المحيط العام الذي تظهر فيه، بل تفرض شبكة من الأنساق المتداخلة، وتضع هذه الظاهرة⁽³⁾، في وحدة كبرى تتألف من كلية هذه الأنساق المختلفة، فتتداخل وتتعارض، وتتقاطع في بعض المواضع، وتتباعد في بعض المواضع الأخرى.

كما يذكر "جميل الحمداوي" أن المنهج السيميائي يستند في أدواته الإجرائية، على عمليتي التفكير والتركيب [...]. أما عن المنهجية المتبعة في تحليل النصوص سيميائياً فيذكرها فيصل الأحمر في ثلاث مستويات:

- التحليل المحايد

(1) ينظر: نواري سعودي أبو زيد: الخطاب الأدبي من المنشأة إلى التلقي، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2005، ص: 65.

(2) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 175.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 60.

- التحليل البنيوي.

- التحليل الخطاب. (1)

حيث يشير في التحليل الأول والثاني، إلى أن التحليل يكون وصفا داخليا، غير أن طبيعة التحليل الخطابى الذي أدرجه في الخطوة الإجرائية الثالثة، يطلب بالضرورة ربط النص بسياقاته الخارجية عنه من اجتماعية وثقافية وغيرها من البنى التي تكونه بطريقة غير مباشرة، صريحة أو ضمنية، وهذا الطرح يفند القول بأن القراءة السيميائية قراءة داخلية للنص لا تتعداه.

وليس يمنع التوقع في إطار السيميائية من الانتشار خارجه لضرورة إشباع النص، خاصة وأن مفهوم العلامة يستقطب العالم وأشياءه ومعانيه، فهو من هذه الزاوية يشمل جميع حقول المعرفة، ذلك ما يجعل الانتشار واجب الوجود في كل قراءة سيميائية؛ لأن التوقع داخل الإطار الضيق، يقضى إبتداءا على طموح القراءة السيميائية، ويحيلها إلى شيء ميكانيكي كثيرا ما عانت منه البنيوية الشكلانية قبل تطعيمها الاجتماعية. (2)

هذا ويقر عبد الملك مرتاض بإمكانية تعدد القراءة ضمن إيروطوبيات معينة للنص الواحد، ويرجع ذلك إلى سعة تجربة وعمق الثقافة اللسانية، وكثرة الممارسة. (3)

هذا النظر كما اعتبرت نظرية السيميائية كما يقول "حاتم الصقر" الأكثر اقترابا في تحليل النصوص بطريقة واضحة، ومفاهيم متشعبة [...].، فرؤية السيميائيين للنص تنطلق من كونه عبارة عن شبكة من الشفرات، يقوم القارئ بفكها، ويرى الغدامي "أنه انطلاقا من ارتباطية الإشارة وحريتها، والاتجاه صوب المدلول، وقدرتها على تغيير هذا الأخير، جاء "رولان بارت" ليرسم مسارين للنقد الأدبي/ أما أولهما فإنه يحرر الدال ويطلقه إلى أقصى درجات الإنعتاق والتحليل؛ أي أن القارئ له الأحقية في تحليل المدلول، أما المسار الثاني، فإنه يأخذ نفسه بتعليقات المعاني، وإشكاليات التفسير، دون أن يتجاوز حدود الإمكانيات

(1) ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص: 61/60.

(2) حبيب مونسى: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، القاهرة، (دط)، 2007، ص: 275/172.

(3) المرجع نفسه، ص: 115.

الدلالية وخلفياتها، ويبدو "بارث" في نظرتة هذه إلى النص، وكيفية التعامل معه، متأثرا جدا بنظريات القراءة التي ألغت النظرة المغلقة إلى النص الأدبي، ولهذا حاول الاستفادة من نتائجها، بعد أن استفاد من نتائج النظريات السابقة. (1)

1- القراءة السيميائية للنص:

ينهض النقد السيميائي للقول الشعري، على تلك الوظيفة للعلامة الشعرية بصفة خاصة، إذ يقول غريماس في مقدمة محاولاته السيميوطيقا الشعرية: "إن هذه السيميوطيقا تكتسب خصوصيتها، وتميزها، ووظيفتها، من المنظور الذي يؤكد رسوخ العلاقة المتداخلة والمتبادلة بين مستوى الشكل التعبيري، ومستوى المضمون الفكري، فالدال الصوتي [...] يتداخل ويتفاعل مع المدلول عليه"، أي أن القول الشعري يجري على مستوى المضمون ومستوى الشكل في آن واحد، وهذا في رأي غريماس ما يحتم منظومة نقدية وتحليلية من المفاهيم والمعايير التي تسير خطوة الرصد والتعرف على عناصر هذين المستويين، ومدى التفاعل بينهما.

إن الناقد السيميائي لا بد أن يعلم أن دراسة الشعر هي في الحقيقة عملية جدلية بين النظرية والتطبيق، أي أنه لا بد أن تسبق بمرحلة استيعاب مفردات المعجم، والنحو، ثم ممارسة عملية التزاوج بين النظرية والتطبيق، أي بين ما تعلمه الناقد سابقا، وبين القول الشعري، والهدف الذي يسعى إليه الناقد السيميائي إنما هو كل ما يقول الغدامي: "تحرير النص من قبوعه المفروضة عليه" وهذه عملية تكرارية يحدثها الشاعر أولا بأن يحرر الكلمات من قيودها، وهذا حدث تلقائي وغير واعي، وهو بين مظاهر الإبداع الفني والقدرة عليه.

وبعد أن يشرح الغدامي كيفية تحليل الشاعر لنصه الشعري، ينتقل إلى شرح هذه العملية المكررة أيضا لدى المتلقي⁽²⁾، لأن المتلقي يعمل في ذهنه مخزونا من الكلمات المقيدة، فإذا ما رأى شبيهة إحداهن أمامه على الورق، إلتقطتها عيناه على أنها نفس ما

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص: 62/61.

(2) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص: 65/64.

لديه، ولعل الشيء الذي لابد أن يراعيه المتلقي، هو أن يدرك أن السلطان في هذه المواقف، إنما هو بالنص، لا للقارئ؛ لأن تسلط هذا الأخير يؤدي إلى ضياع النص، حيث سيفرض القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها، على إشارات النص، وبالتالي ستعود الكلمات إلى سجنها مرة أخرى، أما إذا استجاب القارئ إلى دواعي التجربة الجمالية، وسمع الإشارات بالتحرك الحر في خياله، فإن النص هنا سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ إلى تأسيس الأثر. (1)

من ناحية تطبيقه، يذهب ممد السرغيني في تحليله لقصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران، إلى أن العناصر التي حددها بارث،(*) ما هي إلا توجهات يستفيد منها المحلل السيميولوجي للأثر الأدبي، فهي إذن أداة للاسترشاد، وليست خطوات تنظيرية للمنهج السيميولوجي، ثم يذهب لذكر العناصر الأربعة لسيميولوجيا "مولينو" **Jean Molino** وهي: إسهام المنهج السيميولوجي، النظام الرمزي الثقافي والعناصر المكونة للحدث الرمزي واصفا إياها ضمن مجال التنظير لا غير، أمام ما يدخل منها في مجال التطبيق فهو العنصر الرابع وحده وهو: التحليل السيميولوجي للحدث الرمزي، وهو العنصر الذي تدرج تحته ثلاث مستويات تطبيقية، المستوى الشعري وقصد به السرغيني مجموع الإسهامات الثقافية، والسياسية،ن والمادية، التي عملت عملها في النص، ويتضمن ثلاث بنى: البنية المنطقية، بنية حضور الطبيعة، وبنية الناي،(2) ثم يليه المستوى الحسي ويعني تحليل النص في علاقته بالمبدع والمتلقي يتضمن هو الآخر ثلاث بنى: بنية الثنائية، بنية ثنائية الثنائية وبنية العلاقة.

وأخيرا المستوى المحايد ويعنى بالتحليل الشكلي للنص من خلال بنيتي حالة الأفراد، وحالة التركيب، ويشير "السرغيني" إلى أن تحليله لقصيدة "المواكب" تطبيقيا لا يتخلله تنظير، على عكس كل الذين تبنا المناهج المعاصرة، وحلوا عبرها نصوصا شعرية، أو نثرية(3)،

(1) المرجع نفسه، ص: 65.

(*) وهي اللغة والكلام، والداد والمدلول، والمركب التعبيري والنظام، والدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية.

(2) ينظر: محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 88/87.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 89/87.

وحقيقة أن المنهج التطبيقي والعملي الذي تميز به "السرغيني" في دراسته هذه، هو ما جعلنا نخصه بالذكر والتفصيل في هذا البحث.

غير أن التنظير الخطواتي المنهج كما عند السرغيني من خلال تحديده للمستويات الثلاث، والبنى المدرجة ضمنها، قد تجعل من المنهج السيميولوجي مجالاً ضيقاً لا تستوعبه كل النصوص؛ فبنية الثنائية، وثنائية الثنائية، - مثلاً - وجدت مادتها الخصبة في قصيدة المواكب، لكن قد لا تجدها في قصيدة أخرى؛ لأن أي نص أدبي يختلف عن غيره من النصوص من ناحية البنى اللغوية، والدلالية التي بني عليها، فقد يحسن أن ندرس ظواهر أخرى من مثل، التضاد والتكرار، أو العنوان، أو السواد والبياض على سبيل المثال لا على سبيل الحصر.

وبهذا تكون القراءة السيميولوجية للنصوص متوقفة على طبيعة البناء النصي للنص المدروس، بوجهيه الشكلي والدلالي.

أولاً: سيميائية البناء الشكلي

1- سيميائية العنوان:

العلاقة الأولى: (عنوان/نص)

- المستوى المعجمي:

يحفزنا العنوان الذي يحمل اسم "بلقيس" على العودة إلى الكتاب المقدس - القرآن الكريم - لنقرأ عن بلقيس ملكة سبأ، التي كانت وقومها يعبدون الشمس، ونستشف فيها الحكمة، الدهاء في التفكير، والروية في المعاملة، لدرجة استطاعت بها أن تتعامل مع رجل بحجم سليمان - عليه السلام - ووزنه؛ لما وهبه الله من سلطة على سائر المخلوقات والظواهر، يقول سبحانه وتعالى في كتابه الحكيم: **وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالَ يَا أَحْمَدُ لِلَّهِ الَّذِي فَضَّلْنَا عَلَى كَثِيرٍ مِّنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ (15) وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ** (1) حيث تتضح الصفات السابقة في شخصية بلقيس - الملكة - من خلال كيفية تعاملها مع الحدث، بعدما ألقى لها كتاب سليمان، إذ نادى الملأ أولاً، ثم قرأت لهم الكتاب، واستشارتهم في الأمر، وبعدها أبدت رأيها، والذي تمثل في اختبار سليمان - عليه السلام - بهدية تبعثها إليه، لتتظن أنه نبي حقا، أم ملك يبغى سلطانا، قال سبحانه وتعالى: **"قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ (29) إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (30) أَلَّا تَعْلَمُونَ عَلَيَّ وَأُتُونِي مُسْلِمِينَ (31) قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنْتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّى تَشْهَدُونِ (32) قَالُوا نَحْنُ أَوْلُوا قُوَّةً وَأَوْلُوا بِأَسْ شَدِيدٍ وَالْأَمْرُ إِلَيْكِ فَانظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ (33) قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعْرَآةَ أَهْلِهَا آذِنًا وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ (34) وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ فَنَظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ (35)"**. (2)

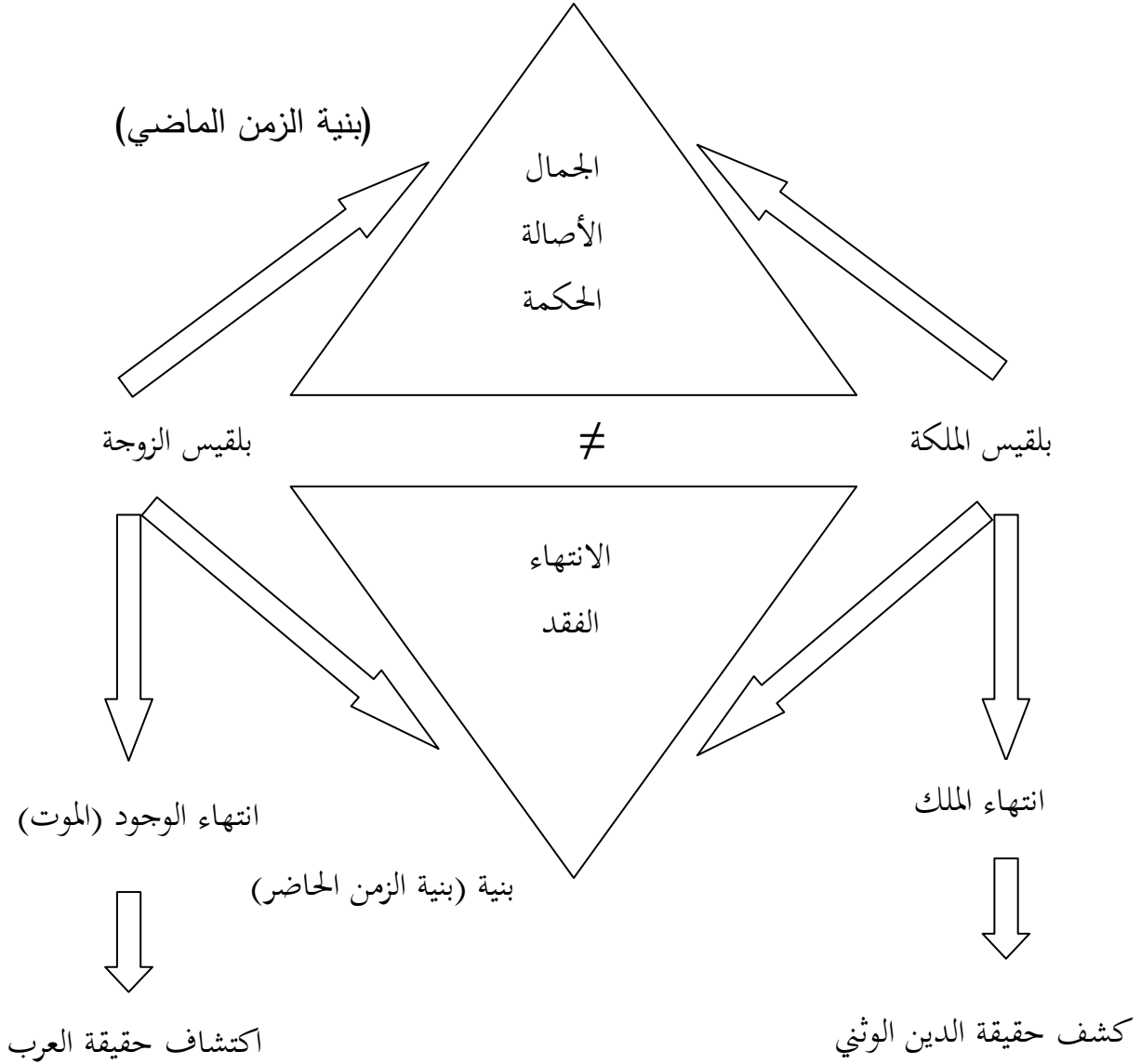
تتسرب الدلالات المعجمية من النص القرآني الكريم، إلى القصيدة لتلتبس شخصية بلقيس الزوجة، بشخصية بلقيس الملكة، بكل إحياءاتها، فنتربع العرش ملكة مرة، وأميرة مرة أخرى، في ستة مواضع من القصيدة، مرتبطة بالزمن الماضي ثلاث مرات، وبالزمن الحاضر ثلاث مرات أخرى، في صورة يتساوى فيها الزمان بشكل ملفت للانتباه؛ ولعل سر

(1) سورة النمل، الآية: 15 - 16.

(2) سورة النمل، الآية: 29 إلى 35.

الفصل الثاني: _____ الخطاب السميائي - دراسة تطبيقية-

هذا التساوي يعود إلى توازن الإسقاط الذي قام به نزار بين الشخصيتين (بلقيس الزوجة/بلقيس الملكة)، والذي يمكن رصد مصداقيته في البيان التالي:



وهو البيان الذي سيتضح تلقائياً عند دراستنا العنوان في مستوياته اللاحقة.

- المستوى الصوتي:

تجمع أصوات العنوان "بلقيس" بين شدة الانفجار، وقوة الجهر، وإيحائية الهمس، بكل ما تحمله الصفات من دلالات التصريح الجريء، وبذلك تجمع قوة الأصوات لتضاهي إحساس الشاعر وتأثره بألم الفاجعة.

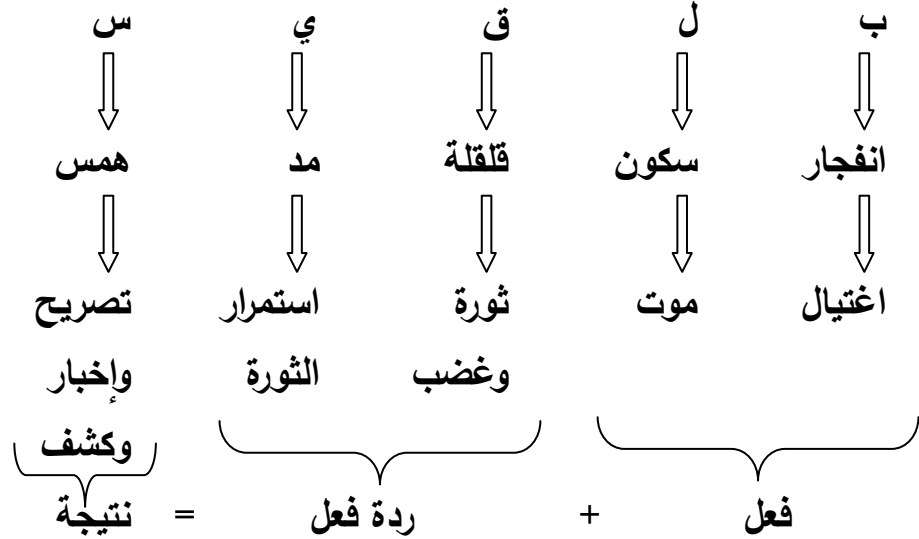
نوضح صفات الأصوات - بلقيس - كالتالي:

- الباء: صفاته الجهر والانفجار.

الفصل الثاني: _____ الخطاب السميائي – دراسة تطبيقية–

- اللام: صفاته الجهر والانحراف، وهو أكثر الأصوات الساكنة وضوحا.
- القاف: صفاته الجهر والقلقلة.
- الياء: من حروف المد الساكنة.
- السين: صفات الهمس والصفير.

كما يمكن استنتاج دلالاتها صوتيا بالنسبة لسياق القصيدة كما يلي:



- المستوى الصرفي:

جاء العنوان - بلقيس - اسم علم مؤنث، مفرد، خال من الإسناد، نكرة، جامد ممنوع من الصرف، مجردا من الزمن.

نقف أثناء استكشافنا للإنتاجية الدلالية للعنوان في المستوى الصرفي، على تكثيف دلالي وخفي يترسب وراء كل صفة من صفاته المذكورة آنفا، فدلالة الاسم الجامد ممنوع من الصرف تحيلنا على الثبوت واللاتحول، واللابديل، كما تتبهننا صيغة المفرد الخال من الإسناد إلى الوحدة والاعتراب الذي تعانيه ذات العنوان - بلقيس - فهي العراقية القاطنة ببيروت حيث اغتيلت، بعيدة عن الأهل، والزوج، أما عن ورود العنوان نكرة فهي ليست بالنكرة المجهولة، إنما النكرة المعرفة بالقصيدة، فبلقيس هي الزوجة، والحببية، والوطن.

كما تدفعنا الصيغة الاسمية للعنوان المجردة من الزمن، إلى استغراق في الزمن المطلق، فبلقيس هي الماضي، والحاضر، إنها الذاكرة والآتي.

العلاقة الثانية (نص/عنوان):

- المستوى الدلالي:

يجد القارئ للعنوان - بلقيس - نفسه أمام فضاء من الاحتمالات الفرضية عن هذا الاسم، من هي بلقيس؟ ما علاقتها بالشاعر؟ وما هي الصفات التي أهلتها لتعلو نص القصيدة؟

نستعين في قراءتنا للعنوان في هذا المستوى، بالنص على أساس أنه أداة شرح، وتفسير للعنوان، باعتباره وحدة لغوية ثبت حضورها في القصيدة.

يتوزع اسم بلقيس في القصيدة في شكل شبكة من الدلالات المختلفة، مرتبطا أحيانا بالواقع، وغالبا بالخيال، مما يثير فينا اندفاعا لاكتشاف تكثيفه الدلالي.

إنّ الحقل الدلالي لـ"بلقيس" يندرج ضمن جملة من العتبات الكامنة في أسطر القصيدة، لدرجة نحس فيها أثناء التلطف بهذا الاسم، بأنه عبوة ضاغطة تتفجر دلالتها قوة كلما نطقنا: بلقيس؛ فهي الحضور والغياب، الواقع والخيال، وهي الزمن الماضي، والحاضر، والمستقبل، بل إنها الحضارة.

غير أن دراستنا للعنوان في مستواه الدلالي لا يكتمل إيضاها، إلا بترابطها مع نتائج دراستنا للبنى النصية اللاحقة.

2- سيميائية التكرار:

أثناء دراستنا للتكرار سنعمل على رصد الوحدات المعجمية الأكثر انتشارا على المستوى الظاهر للقصيدة، والتي تترسخ في عمقها معطية صدىً دلاليا يتفجر في شكل الصوت المكرر.

بداية تأخذ دراستنا صفة الإحصائية في شكلها الطولي أولا، ثم صفة التحليلية، متعدية بذلك التكرار الشكلي، إلى التكرار الضمني، الذي يتيح للنص سيرورته، عبر انتشار مجموعة من الضمائر الفاعلة، ضمن الوحدات المعجمية المحصاة، والتي تجعل من القصيدة مجالا حيويا متحركا.

بمجرد القراءة الأولى للقصيدة، نلاحظ أن -بلقيس- هي أكثر الوحدات المعجمية انتشارا، حيث تتكرر اثنين وخمسين مرة في أربع وعشرين مقطعاً، من بين ثلاثين^(*) علاوة

(*) قسمت مقاطع القصيدة انطلاقاً من رصد وحدات الدفقة الشعورية للشاعر.

الفصل الثاني: _____ الخطاب السميائي – دراسة تطبيقية-

على اعتبارها عنوانا، وترد إما في بداية السطر، وإما مسبوقه ببناء، هذا عن تكرار بلقيس في مستواه الشكلي. أما تكرار بلقيس في مستواه المنطقي فقد لاحظناه في مجموع الضمائر الناطقة باسمها، والتي مثلناها في الضمائر الآتية: تاء التأنيث، كاف المخاطب، نون الفاعل، هاء المؤنث الغائب، وياء المتكلم.

وبهذا تتحرك كينونة بلقيس على عدة أنماط ظاهرة أو خفية، مما يجعل وجودها في القصيدة، وجودا فعليا وحييا، صورة، ودلالة، وزمنا.

في بداية تحليلنا لتكرار هذه الوحدة المعجمية، سننطلق أولا من المستوى الشكلي.

خلال رجوعنا للمقاطع التي ذكر فيها اسم بلقيس لاحظنا، وروده بصيغة الخطاب في زمن الحاضر غالبا، وبصيغة الزمن الماضي نادرا، وبصيغة الزمن المطلق في ثلاثة مواضع (بالاستفهام في موضعين، وبالنفي في الموضع الثالث).

هذا ما يجعلنا نعود لنتحقق من زمن بلقيس، أهو الماضي أم الحاضر رغم رثائية الخطاب.

لدراسة هذه الإشكالية فإننا نطرح البيان التالي:

الصفحة	زمنه	السطر الشعري الذي ذكرت فيه بلقيس
10	ماضي	بلقيس كانت أجمل الملكات..
10	ماضي	بلقيس كانت أطول النخلات
11	حاضر	بلقيس.. يا وجعي
13	حاضر	قتلوك يا بلقيس بلقيس
16	حاضر	لا تتغيبي عني
18	حاضر	هذا هو التاريخ.. يا بلقيس..
19	حاضر	بلقيس.. أيتها الشهيدة.. والقصيدة..
20	حاضر	بلقيس يا عصفورتي الأمل

الفصل الثاني: _____ الخطاب السميائي – دراسة تطبيقية–

23	حاضر	ها نحن.. يا بلقيس
25	مطلق	هل تعرفون حبيبتي بلقيس؟ بلقيس..
26	حاضر	يا عطرا بذاكرتي.. بلقيس..
27	حاضر	ليست هذه مرثية بلقيس..
28	حاضر	مشتاقون.. مشتاقون.. مشتاقون.. بلقيس..
29	حاضر	مذبحون حتّى العظم.. بلقيس..
31	حاضر	إنّ زروعك الخضراء.. بلقيس..
33	حاضر	مطعونون.. مطعونون في الأعماق بلقيس..
33	حاضر	كيف أخذت أيامي.. وأحلامي..
34	حاضر	.. فكيف هربت يا بلقيس مني؟ بلقيس..
35	حاضر	هذا موعد الشاي العراقي المعطر.. بلقيس..
36	حاضر	إنّ الحزن يثقبني..
37	حاضر	بلقيس.. يا بلقيس.. يا بلقيس
37	حاضر	كلّ غمامة تبكي عليك..

37	حاضر	بلقيس كيف رحلت صامئة بلقيس..
38	حاضر	كيف تركتنا في الريح.. بلقيس..
39	حاضر	يا كنزا خرافيا.. بلقيس..
40	حاضر	أيتها الصديقة.. والرفيقة..
40	حاضر	بلقيس: ما أنت التي تتكرين..
40	حاضر	فما لبلقيس اثنتان.. بلقيس..
41	حاضر	تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا.. بلقيس.. يا بلقيس..
44	حاضر	لو تدرين ما وجع المكان.. بلقيس
46	حاضر	أين زجاجة (الغيران)؟
47	حاضر	بلقيس: صعب أن أهاجر من دمي..
48	حاضر	بلقيس: أيتها الأميرة بلقيس:
50	حاضر	يا صفصافة أرخت ضفائرها علي..
50	حاضر	بلقيس: إنّ قضاءنا العربي أن يغتالنا عرب
52	حاضر	بلقيس: إن هم فجروك.. فعندنا
55	حاضر	الحزن يا بلقيس.. يعصر مهجي كالبرتقالة..

الفصل الثاني: _____ الخطاب السميائي – دراسة تطبيقية-

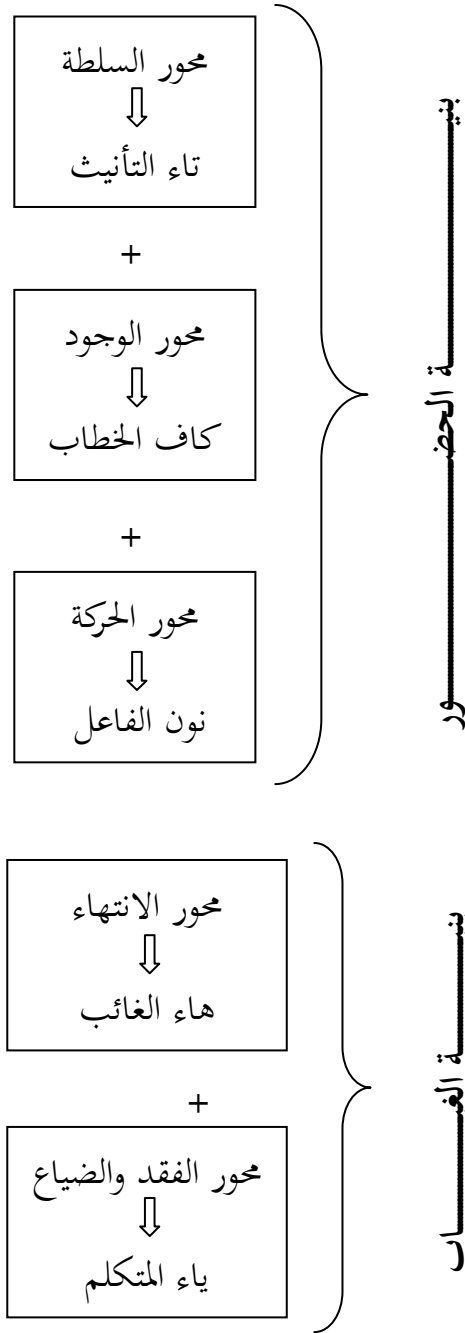
56	حاضر	كلّ الحضارة، أنت يا بلقيس، والأنتى حضارة..
56	حاضر	بلقيس: أنت بشارتي الكبرى.. بلقيس:
57	حاضر	يا قمري الذي طمروه ما بين الحجاره.. لما تناثر جسمك الضوئي
63	حاضر	يا بلقيس بلقيس..
64	حاضر	يا فرسي الجميلة.. إنني من يوم أن نحروك..
65	حاضر	يا بلقيس..
74	مطلق	هل موت بلقيس.. هو النصر الوحيد بلقيس..
75	حاضر	يا معشوقتي حتى الثمالة..
79	حاضر	لشكرت من قتلوك.. يا بلقيس..
80	حاضر	ماذا يقول الشعر يا بلقيس.. بلقيس.. يا بلقيس..
83	حاضر	يا دمعا ينقط فوق أهداب الكمان.. بلقيس:
84	حاضر	أسألك السماح، فرما

من خلال دراستنا لبنية الزمن البلقيسي، وجدنا حضور الزمن الحاضر بشكل مهيم على القصيدة، ومنه نستنتج انفتاحية الاغتيال، ومطلقية الرثاء، بصورة تحتل فيها بلقيس مركز الرمز أو الإشارة الحرة لفعل الجريمة المتجذرة في أمة الشاعر، من الزمن الماضي، وصولاً إلى الحاضر، وهذا ما سنحاول توضيحه وترسيخ معالمه، في دراستنا لتكرار بلقيس في مستواه الثاني، أو المستوى المنطقي.

الفصل الثاني: _____ الخطاب السميائي – دراسة تطبيقية–

كنا قد أشرنا من قبل إلى أن الوحدات الدلالية لتكرار اسم بلقيس، في مستواه الثاني، يتمثل في مجموعة الضمائر العائدة عليه، والتي أحصيناها كما يلي: تاء التأنيث ستة وثمانون مرة، كاف الخطاب ثلاث و ثلاثون مرة، ياء المتكلم أربعة وعشرون مرة، ونون الفاعل أربعة عشر مرة، في حين تتكرر هاء الغائب في تسعة مواضع. بداية نقرر أن هذه الوحدات تفرز لنا بنيتين دلالتين:

- بنية الحضور وتمثلها الوحدات التالية: تاء التأنيث، كاف المخاطب، ونون الفاعل.
 - بنية الغياب وتمثلها الوحدات التالية: هاء الغائب، وباء المتكلم.
- بحيث تركز لنا البنية الأولى ثلاث محاور دلالية:
- محور السلطة وتمثله تاء التأنيث.
 - محور الوجود وتمثله كاف الخطاب.
 - ومحور الحركة وتمثله نون الفاعل.
- في حين تركز لنا البنية الثانية محورين دلاليين:
- محور الانتهاء وتمثله هاء الغائب.
 - ومحور الفقد والضياع وتمثله ياء المتكلم.



يوحي لنا البيان المبين أعلاه أن الإحساس بالفقد العام يتجاوز الإحساس بالفقد الخاص؛ ذلك أن المحاور الدلالية التي تذكر فيها بلقيس في فضاءات الذاكرة الخاصة بالشاعر، والتي نلمح فيها رثاءا على الطريقة التقليدية الشائعة بين أوساط المجتمع،(*) تلك الفضاءات التي تعلنها حدود المنزل، والأولاد (زينب وعمر)، إضافة إلى عاطفة الشاعر

(*) يظهر هذا النوع من الرثاء في القصيدة في الصفحات 47 / 30.

الخاصة، والأدوات الشّخصية لبلقيس، كلّ هذه الأقاليم تبدو محدودة وضيقة جدا، مقارنة مع السياقات التي تذكر فيها بلقيس، وسط الفضاءات العامة، وهي الفضاءات التي تذكر فيها الأطراف الأخرى الفاعلة لحدث الاغتيال، والتي يعبر عنها الشاعر إما بضمير المتكلم الجمعي "نحن"، وإما بضمير الغائب "هم"، وإما بصيغة المفرد التي يراد بها الجمع.^(*)

يتكرر ضمير الجمع بصيغة المتكلم "نحن" في اثنتين وخمسين موضعا في حين يتكرر بصيغة الغائب "هم" سبعة وخمسين مرة، مشكلا محورا دلاليا يقف على طرف النقيض لـ"بلقيس"، هذا المحور الذي ترسّخ معالمه مجموعة من التكرارات الأخرى الواردة في القصيدة، إذ تعقد معه شراكة لتعميق وحداته الدلالية، هذه التكرارات تتجسد في ثلاث عتبات لغوية تتربط دلالاتها، لتشكل مفصلا مركزيا واحدا، يمكن من خلاله بناء الأفكار المركزية حول القصيدة، وهي: شكرا لكم، سأقول، قتلوا، الرسول.

تستهل القصيدة بتكرار شكرا لكم:

شكرا لكم..

فحبيبتي قتلت.. وصار بوسعكم

أن تشربوا كأسا على قبر الشهيد⁽¹⁾

والشكر ما يأتي عادة بعد الانتهاء من العطاء أو المعروف، وتكرار الشكر في هذا السياق النصي، وبصيغة الخطاب المضغوط عليه بوزن المفعول المطلق، ينم عن سخرية ناطقة.

كما أن تكرار الكلام- على غير العادة- في بداية الكلام، يوحي بشحنة كلامية لاحقة، وهي الشحنة التي تتكهرب عند تكرار الشاعر للعتبة الثانية: سأقول.

يتكرر فعل القول باعتباره ردة فعل بصيغة التحدي أو التهديد ضمن خمسة عشر موضعا، في مقاطع متفرقة من القصيدة، متبوعا بحرف التوكيد "إنّ" وإما باسم الاستفهام "كيف" مما يلزم رغبة في القول ثمّ التفسير.

حيث يعتمد أسلوب التصريح حيناً، وأسلوب الترميز أحيانا، في جو ينتقل بنا من بكائيات الرثاء والعواطف الشخصية، إلى قاعات المحاكمة، وغرف التحقيق، بلغة ضمنية،

(*) ينظر: نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، منشورات نزار قباني، بيروت، ط4، 1998، ص: 36/21 /14.

(1) المصدر نفسه، ص: 9.

يحشدها حقل دلالي مليء بدلالات الجريمة والاتهام، فيذكر (اللص، المقاول، حكاية الإشعاع، السيّاف، القبيلة، المجرمين، القاتلين، أبي لهب، اللصوص، الكلاب...)*.)

لتضفي بنا هذه العتبة (عتبة القول) إلى الاعتراف الأخير، والذي يطلقه الشاعر في عبارة (قتلوا الرسول)، ليشرف فيها نزار على إقرار الحكم أو الجزاء، وما يرافقه من خيبة وانكسار "للأعراب"، لاكتشافهم أنهم بقتلهم بلقيس، إنما قتلوا الرسول.

تتكرر العتبة الثالثة (قتلوا الرسول)، ثلاث مرات متتالية، في ختام القصيدة، بلهجة مركزة، في عبارة تجمع بين القبح (قتلوا)، والقداسة (الرسوله)، هذا القبح الذي يزيد من عمقه تسمية فاعل (قتلوا) بالأعراب، لما لهذا المصطلح من خلفيات كلّها تخلف وتأخر، وسذاجة، وهو ما يؤكد الفعل (سيعرف)، الذي يأتي متأخرا لاسيما عند اقترانه بحرف التسوية.

وبهذا يتركب هذا المفصل المركزي من ثلاث عتبات (شكرا لكم، سأقول، قتلوا الرسول) يمكن من خلالها متابعة دينامية الأحداث في القصيدة.

من هنا نقول أن اختيار التكرارات لم يكن اعتباطيا، ولا من قبيل الصدفة، بل خضع لتصميم محكم، ولقصيدة هادفة، كان نتاجها ما وصلنا إليه من خلال دراستنا لأصناف التكرار، والتي أخرجت نزعة القصيدة من الجانب الشّخصي الخاص بالشاعر إلى الساحة القومية العربية.

3- سيميائية التنويعات الطباعية:

ترد التنويعات الطباعية في موضعين، بشكل تحتل فيه طرفا القصيدة، باعتبارها وردت أولا قبل بداية القصيدة، وثانيا عند ختامها.

يأخذ الموضع الأوّل للتنويع الطباعي شكل أربعة صور فوتوغرافية، بألوانها المعهودة حينذاك، الأبيض، والأسود، والرمادي.

في الصورة الأولى تفاجئنا بلقيس، وهي جالسة، ملتفتة إلى الوراء بشعر طويل وبابتسامة تومئ بالأمل.

سيميائيا تشتمل هذه الصورة على ثلاث عناصر:

(*) تظهر هذه الدلالات في القصيدة في المقاطع: السادس والثامن عشر والثامن والعشرين.

- العنصر 1: حركة الالتفات: أكثر ما يمكن أن تدل عليه حركة الالتفاف، هو الحيرة والاهتمام.
 - العنصر 2: الشعر الطويل: باعتباره رمزا للأنوثة العربية.
 - العنصر 3: الابتسامة: رمز للأمل، والانشراح، والتفاؤل.
- إذا ربطنا عناصر الصورة بالسياق النصي، فإننا يمكن أن نلاحظ التباس شخصية بلقيس - الأنثى العربية - في صورة بلقيس - زوجة الشاعر - آملة أن يكون في موت بلقيس - الزوجة - صدمة موقظة للضمير العربي، ولعلّ ما يعمق رؤيتنا هو خلفيه الصورة التي تأخذ شكل السماء، رمزا للحياة، والأمل والاستمرار.
- في الصور الثلاثة الأخرى التي تلي مباشرة صورة بلقيس، نجد الشاعر نزار - وكأنه - يحكي لنا حياته الشخصية بطريقة تقليدية، بسيطة وساذجة جدا، لدرجة تلتبس فيها بالبراءة فيظهر الشاعر مع زوجته، ثم تليها صورة لكل العائلة (نزار، بلقيس، والولدان زينب وعمر)، وأخيرا صورة لبلقيس رفقة الولدين زينب وعمر، ولعلّ اختفاء نزار من الصورة الأخيرة يوحي بتلاشي ذاته كفرد عائلي، فما يبقى منه سوى صوته الغاضب الذي يهتز عند كلّ سطر من أسطر القصيدة.
- كما أن تلك الساذجة في طرح الصور، تولد فينا إيمانا ببراءة وحميمية الجو العائلي، الذي طرحت فيه الصورة، مما يعمق في نفس المشاهد، إحساسا بوقع الفاجعة، وتضاعفها في ذات الشاعر.
- يحتل التنويع الطباعي في شكله الثاني ختام القصيدة، حيث يرد في شكل عبارة - قتلوا الرسول - بأحرف مفصولة، تتوسط كلّ حرفين نقطتين متتابعين، وكأنّ الشاعر يلفظ آخر أنفاسه عند البوح بهذه العبارة، لتمثل خلاصة الحكم والجزاء الذي يوجهه الشاعر عقابا للعرب، كما يولد في أنفسنا الشكل المنقطع للعبارة، إحساسا بتنامي فعل القتل، وتضاعفه واستمراره على مرّ الزمن، بحيث يبقى توقف فعل القتل مرهون بمجيء الطرف (يوما) ومشروط باستفاقة الأعراب (سيعرف الأعراب):
- وسيعرف الأعراب يوما..
أنهم قتلوا الرسول..
قتلوا الرسول..

ق..ت..ل..و..ا

ال..ر..س..و..ل..ه⁽¹⁾

كما يسمح انفصال العبارة بالنقاط المتتابعة، بحرية الانتشار لحروفها، إذ نحس ونحن ننطق كل حرف منفصل عن الآخر، بعمومية فعل القتل (ق..ت..ل..و..ا)، وعمومية المفعول به (ال..ر..س..و..ل..ه)، لينطلق فعل القتل منتشرا نحو الجميع، وما يعمق ملاحظتنا هذه هو استغناء الشاعر عن تاء التأنيث في (ال..ر..س..و..ل..ه)، واستبدالها بهاء السكت، تعبيرا عن غصة الفاجعة العامة.

ثانيا: سيميائية البناء المنطقي

1- سيميائية الرمز:

يقع الرمز في سياقات مختلفة من القصيدة، في شكل يمكن أن ندرجه إما ضمن عناصر الطبيعة الحيوانية، أو الكونية، وإما ضمن شخصيات اختزلت صفات معينة، أهلتها لأن تمثلها بجدارة على مر الزمن.

تحتل السياقات الرمزية التي تذكر فيها بلقيس، مركز الصدارة بداية من المقطع

الثاني:

بلقيس..

كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

بلقيس..

كانت أطول النخلات في أرض العراق

كانت إذا تمشي..

ترافقها طواويس..

وتتبعها أيائل..⁽²⁾

يحيانا مصطلح النخلة في صيغته المفردة، إلى الأصالة والتجذر، بحكم القدم والتواصل، فوجود النخلة متواصل بوجود الأرض، ولارتباط شروط نموها بطبيعة الصحراء المتميزة بشدة الحر والعطش، جاز وصفها بالصبر وقوة المقاومة، كما تمثل النخلة مصدر

⁽¹⁾ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر نفسه، ص:87.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص:10.

الخير والعطاء، وهو ما يمكن أن نستخلصه من قوله تعالى: +وَهَزِي إِلَيْكَ بِجِدْعِ النَّخْلَةِ
تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا_ (1)

وتتضاعف هذه الدلالات عندما يرتبط الوصف (أطول النخلات) بصيغة المبالغة
(أطول) على وزن (أفعل)، وصيغة الجمع (النخلات)، مما يوحي بالتفوق واللامضاهاة.
كانت إذا تمشي..

ترافقها طواويس..

وتتبعها أيائل.. (2)

ارتبط اسم الطاووس منذ القدم بمعاني الفخر والكبرياء، في الحين الذي صار فيه
الأيل دالا بديلا عن لفظ الجمال، غير أن درجات الكبرياء لدى الطاووس، ودرجات الجمال
لدى الأيل تتراجع عندما تقعان في درجة المرافق، أو التابع لبلقيس، لتتحول بلقيس أصلا
لرمز الكبرياء والجمال، في حين يغدو كل من الطاووس والأيل صورة شبيهة بالأصل
(بلقيس)، وشريكة لها من الدرجة الثانية، في صفات الكبرياء والجمال.

عموما يمثل هذا المقطع لوحة لوصف (بلقيس)، باعتبارها رمزا للمرأة الأصلية،
والمعطاءة، والأنثى التي تمثل الجمال بكل أبعاده، هذا الرمز الذي يختفي من الوجود
الحاضر باختفاء (بلقيس)، وهو ما توحيه القرينة (كانت) التي تتكرر في المقطع كلما تكرر
الرمز.

في المقطع الثالث يطرح نزار رمزا بطريقة ضمنية تختزل فيها بلقيس معاني الأنوثة،
والعطاء، والخصب، والنماء:

بلقيس.. يا وجعي..

ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل

هل يا ترى..

من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل؟(3)

(1) سورة مريم، الآية: 19.

(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر نفسه، ص:10.

(3) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:11.

يحلينا السطران الأخيران إلى رمزين يندرجان ضمن المجال الأنثوي، الأول هو (الشعر) الذي يمثل الأنوثة، والثاني (السنابل) والتي يمثل الخصب والنماء والعطاء، غير أن إستراتيجية نزار في طرح هذين الرمزين تنقلهما من فضاء الوجود التجريدي، إلى فضاء العدم والانتها، وهو ما يمليه أسلوب الاستفهام بغرض التعجيز في قوله: (هل يا ترى)، ويؤكد ذلك ظرف الزمان (من بعد) الذي يدل على الماضي والانتها، وتعمقه قرائن أخرى من مثل اسم التسوييف (سوف) الذي يوحي بالتأخر، وكاف الخطاب في (شعرك) التي تعود على عنصر غائب ولا مجال لرجعته (بلقيس).

في المقطع الرابع نجد استفهام في شكل استدعاء لعلمين اثنين الأول هو السموأل باعتباره رمزا للوفاء، والثاني هو المهلهل باعتباره رمزا للنار والانتقام:

أين السموأل؟

والمهلهل؟

والغطاريف الأوائل؟

فقبائلُ أكلت قبائلُ..

وثعالبٌ قتلت ثعالبُ..

وعناكبٌ قتلت عناكبُ.. (1)

يطلق هذا الاستفهام في سياق عام يأخذ صورة الاستنجد الصارخ لهذين الرمزين، يليه تعليل لحدة هذا الاستنجد، في شكل حركات سريعة وغير عادية، بين مجموعة من الفاعلين (قبائلُ، ثعالبُ، عناكبُ)، ومجموعة من المفاعيل (قبائلُ، ثعالبُ، عناكبُ) مما يعكس حالة من الاضطراب والاستقرار استوجبت استنجاها بالطرفين.

تتأزم حالة الاضطراب في المقطع السادس، والذي يُذكر فيه المقاول كرمز للاستغلال

والسرقة والسمرسة:

سأقول في التحقيق:

إنّ اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل

وأقول في التحقيق:

إنّ القائد الموهوب أصبح كالمقاول.. (1)

(1) المصدر نفسه، ص: 14.

ليصبح رمز (المقاول) سببا أصليا للاضطراب المذكور في المقطع الأول، باعتباره تمثيلا عن رجل السياسة العربية.

في المقطع العشرين يُذكر الخيل بصيغة الجمع، مكررا مرتين متتاليتين رمزا للأصالة والوفاء:

بلقيس..

يا فرسي الجميلة.. إنني

من كلّ تاريخي خجول

هذي بلاد يقتلون بها الخيول..

هذي بلاد يقتلون بها الخيول..⁽²⁾

هذا الرمز (الخيول) يتلاشى معناه مباشرة، عند تدخل فعل القتل بصيغة الجمع الغائب (هم)، الذي يأتي سابقا لرمز (الخيول) نحويا، ومتغلبا عليه دلاليا، كما يوحي لنا توازي صيغة الجمع بين الرمز (الخيول)، والفعل (يقتلون)، بوجود نوع من الترصد والترقب الموجه من أجل القضاء على هذا الرمز (الخيول)، لذلك يبقى معنى الترصد الكامن في الفعل (يقتلون) قائما، فلا ينتهي وجوده، إلا بانتهاء وجود مدلول رمز (الخيول).

يقدم (نزار) هذه الصيغة الرمزية، في أسلوب اعتذاري نحو بلقيس، واصفا إياها بالفرس التي تم قتلها، من هنا نستطيع القول بأن الرمز (الخيول) قد فقد وزنا من معانيه، في الحين الذي يبقى فيه وزنه المتبقي، عرضة للنقصان، أو حتّى الزوال.

يمثل المقطع الخامس والعشرون آخر جملة رمزية يبثها الشاعر في القصيدة، حيث تقع كلّ وحداته في حقل الحياة والأمل والسلام:

لو أنّهم حملوا إلينا..

من فلسطين الحزينة..

نجمة..

أو برتقاله..

لو أنّهم حملوا إلينا

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:17.

(2) المصدر نفسه، ص:64.

من شواطئ غزة
حجرا صغيرا
أو محاره..
أو أنهم من ربع قرن حرروا..
زيتونة..
أو أرجعوا ليمونة
ومحوا عن التاريخ عاره
لشكرت من قتلوك.. يا بلقيس..
يا معبودتي حتى الثمالة..
لكنهم.. تركوا فلسطينا
ليغتالوا غزاله!!.. (1)

غير أن وحدات الحياة والأمل والسلام في هذا المقطع، تبقى دائما حبيسة فضاء الغياب، مرهونة بتحريك الضمير (هم)، وتغير الحال بفلسطين الحزينة. تتداول وحدات الأمل ثم الحياة على الجمل الشعرية الواردة في هذا المقطع على الترتيب، مشكلة صورة من الصراع القائم بين التحقق والفشل، لنشهد في آخر المقطع تغلب الفشل عند استدراك الشاعر قوله:

لكنهم.. تركوا فلسطينا
ليغتالوا غزاله!!..

من خلال النقاط السبعة التي عالجنا فيها وقوع الرمز في القصيدة، وجدنا أنها جاءت مناصفة بين الضمير الخاص (بلقيس) (ثلاث مواضع)، والضمير الجمعي القومي (ثلاث مواضع)، في حين يتفرد الموضع السابع برموزه المختلفة للحديث عن القضية الفلسطينية. هذا ما يجعلنا نلاحظ أن (فلسطين)، جاءت كخلاصة للوحدات الرمزية السابقة بنوعها (رموز الضمير الخاص بلقيس، ورموز الضمير العام القومي)، أو بعبارة أخرى نقول أن الشاعر يدرك جيدا أن فلسطين هي قضية تقع مسؤولية نصرتها على العام والخاص في الوطن العربي.

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق ، ص:76/79.

اعتباراً مما سبق، نقول أن بلقيس مثلت محور الشاعر (الأنا)، وضمير الغائب (هم) مثل الضمير الوطني، في حين تمثل (فلسطين) الضمير الجمعي (نحن، هم)، لتمثل بذلك قالبا شاملا ومستوعبا لكل الأطراف.

2- سيميائية التناص:

نسجل في بداية دراستنا للتناص، أنه من غير العادي أن نقرأ نصا مفرغا من وحدات نصية سابقة له، ليس من منطلق عجز أدبي أو روتين فني، لكن طبيعة الكشف عن بنية التناص في أي عمل أدبي، لا تخضع لضرورة وجود التناص فيه بالفعل فحسب، وإنما تعود في كل الأحوال لإمكان اكتشاف وعي القارئ لهذا التناص، أو عدم تمكنه، كما أنه يقرؤه في أغلب الأحيان، اعتمادا على مخزونه الثقافي وخلفياته الفكرية الخاصة، وإن كان غير مقصود من طرف المؤلف.

تسمح لنا القراءة الأولى باكتشاف التراكمات التناصية التي تعج بها القصيدة والتي تطفو على سطحها، في شكل عبارات تمس أوجه متباينة، من نصوص غابرة، ترسخ وجودها في الحاضر، بفضل صفات تفردت بها عن غيرها، مثلتها في النص أشخاص أو أحداث أو رموز.

من خلال قراءتنا المتأنية في مواقع التناصات في القصيدة، وجدنا أنه يقع عن نمطين مختلفين، نقترح لهما مستويين يمكن إدراجها كالتالي:

المستوى الأول: تناص الاستدعاء ويكون باستدعاء وحدة خطابية بطريقة مقصودة في سياقات مختلفة.

المستوى الثاني: تناص اللحظة وهو تعبير الشاعر عن الواقعة الشعورية، بحيث تتقاطع فيها مع نصوص أخرى، عن انتباه، أو عن غير انتباه منه.

انطلاقا من هذا التقسيم، نتطرق من مبدأ اختلاف القراءة، حيث أن كل مستوى تناصي يتطلب صنف من القراءة.

القراءة الأولى: نقرأ التناص على أساس أنه وحدات سيميائية ثابتة الدلالة، وهو ما يناسب تناص المستوى الأول (تناص الاستدعاء).

القراءة الثاني: نكون فيها نحن القراء المنتجين لبنية التناص من خلال مخزوننا الثقافي والفكري وهو ما يناسب تناص المستوى الثاني (تناص اللحظة).

في تحليلنا للبنية التناصية في القصيدة، سننطلق أولاً من التناص في مستواه الأول (تناص الاستدعاء).

1-2/ المستوى الأول (تناص الاستدعاء):

أول بنية تناصية تظهر لنا ضمن هذا المستوى في المقطع السابع، وهو المقطع الذي تتلبس فيه شخصية بلقيس الزوجة ببلقيس الملكة:
بلقيس..

أيتها الشهيدة.. والقصيدة..

والمطهرة النقيه..

سبأ تفتش عن مليكتها

فردى للجماهير التحية.. (1)

يثير فينا مصطلح (تفتش) إحساساً بحالة الضياع والذهول، الذي تعيشه سبأ والمعبر بها عن بلاد العروبة التي أضاعت ملكها وسلطانها وهويتها، وهو ما يضيف على هذا التناص بعداً وطنياً وقومياً أراد الشاعر الإيحاء به، تعبيراً عن الخسارة العظمى التي لحقت بالأمة العربية جراء اغتيال (بلقيس) باعتبارها (بلقيس) إشارة حرة عن دماء العروبة المغتصبة.

نطوي الصفحة تلو الأخرى لنقرأ تناصاً آخر ضمن المستوى الأول في المقطع الخامس عشر:

بلقيس:

إنّ قضاءنا العربي أن يغتالنا عرب..

ويأكل لحمنا عرب..

ويبقر بطننا عرب..

ويفتح قبرنا عرب..

فكيف نفر من هذا القضاء؟ (2)

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق: ص:19.

(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:51/50.

ينبها المقطع إلى استدعاء الشاعر للحادثة التاريخية التي تحرك ذاكرة القارئ المسلم نحو غزوة أحد، حين استشهد الصحابي حمزة بن عبد المطلب عم الرسول - صلى الله عليه وسلم - وبقرت هند بنت عتبة بطنه، وأكلت كبده، ظلما له لنصرته الإسلام.

يعود بنا الشاعر إلى هذا المشهد اللاإنساني، والمقزز ليعكسه في أذهاننا نحو حالة العرب الفاعل في الجريمة، ولتأصيل فعل الجريمة العربية التي تستنزف دمها ظلما، فيتضاعف ذنبها بتضاعف وزن وقيمة المجني عليه (حمزة - رضي الله عنه - في النص الغائب/بلقيس في النص الحاضر)، ولعل ما يضاعف إحساس القارئ بقومية التناص، هو اقتران فعل الجريمة بمصطلح القضاء العربي:

إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عرب..

والذي يجعل من فعل الاغتيال قضاء عاما، يمس كل فئات العرب بما فيهم الأبرياء والضعفاء، كما يجعل منه طبيعة التصقت بالعرب إلى حد شابه القضاء والقدر، حيث يتواصل وجوده بوجودهم وهو ما توحى لنا مطلقية لفظ (القضاء).

تواصل حركية تناص الاستدعاء في القصيدة إلى المقطع الخامس عشر حين قول

الشاعر:

بلقيس:

إن هم فجروك.. فعندنا

كلّ الجنائز تبثدي في كربلاء..

وتنتهي في كربلاء.. (1)

يهز فينا هذا المقطع ذكرى الفاجعة التي حلت بالإسلام والمسلمين آنذاك في كربلاء، التي قتل فيها الحسين بن علي - رضي الله عنهما - غدرا من طرف أعداء الإسلام (الشيعة، اليهود، المجوس)، لتمثل لنا كربلاء هنا محورا تناصيا يعكس لنا دلالة الغدر وظلم الاغتيال في الوطن العربي، باعتبارها فضاء جنائزيا ممتدا نحو الزمن الحاضر وشاملا له، ما دام الصراع واقفا على طرفي نقيض، فالصراع في كربلاء بين الإسلام والكفر، في حين يدور الصراع في الوطن العربي بين الحق والباطل، بين الثورة والتواطؤ.

(1) المصدر نفسه، ص: 52.

نتجاوز المقطع الخامس عشر حتى يستوقفنا المقطع الثالث والعشرون لنتفجر فيه
بنية تناصية رامزة في الوجود العربي والمتمثلة في أبي لهب:

سأقول في التحقيق:

كيف غزالتى ماتت بسيف أبي لهب
كلّ اللصوص من الخليج إلى المحيط..

يدمرون.. ويحرقون

وينهبون.. ويرتشون..

ويعتدون على النساء..

كما يريد أبو لهب..

كلّ الكلاب موظفون..

ويأكلون..

ويسكرون..

على حساب أبي لهب..

لا قمحة في الأرض..

تنبت دون رأي أبي لهب

لا طفل يولد عندنا

إلا وزارت أمه يوما..

فراش أبي لهب!!..

لا سجن يفتح..

دون رأي أبي لهب..

لا رأس يقطع

دون أمر أبي لهب⁽¹⁾

يذكر هذا الاسم وسط بنية دلالية مكثفة تتراوح بين التصريح والإيحاء، بحيث تضيف
على الفهم العام للتناص بعدا شاملا لمعاني الإجرام، السرقة، الاغتصاب، والسلطة الظالمة،
التي يتواصل حكمها بوجود (أبي لهب) باعتباره علامة سيميائية للظلم، وهو الذي خص له

⁽¹⁾ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق: ص: 71/69.

الله سبحانه وتعالى سورة كاملة يصفه فيها بالخسارة لظلمه رسول الله- صلى الله عليه وسلم- قال تعالى: +تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ (1) واستدعاء نزار لأبي لهب في هذا الموضع، إنما لتعميق موقف الازدراء والسخرية من القومية العربية، التي صارت في قبضة شخص وصفه الله بالخسارة، فصار يتحكم في كل مقومات الحياة العربية من أرواح وأموال وقضاء. يستمر حضور التناص الديني في القصيدة ليتجدد في المقطع الخامس والعشرين:

بلقيس..

يا معشوقتي حتى الثمالة..

الأنبياء الكاذبون..

يقرفصون..

ويركبون على الشعوب

ولا رساله..

لو أنهم حملوا إلينا..

من فلسطين الحزينة..

نجمة..

أو برتقاله..

لو أنهم حملوا إلينا

من شواطئ غزة

حجرا صغيرا

أو محاره..

لو أنهم من ربع قرن حرروا..

زيتونة..

أو أرجعوا ليمونة

ومحو عن التاريخ عاره

لشكرت من قتلوك.. يا بلقيس..

يا معبودتي حتى الثمالة..

(1) سورة المسد، الآية: 01.

لكنهم.. تركوا فلسطينا

ليغتالوا غزاله!!... (1)

يشكل مصطلح (الأنبياء الكاذبون) بؤرة التناص، حيث أننا بمجرد قراءتنا له نستدعي ذهنيا وبطريقة تلقائية، أسماء مدّعي النبوة، من أمثال مسيلمة الحنفي الكذاب، الأسود العنسي، وسجاح، الذين أرادوا الفتنة بين المسلمين، فادعوا النبوة طمعا في السلطة والجاه. يذكر الضمير (هم) في المقطع في مواضع تحتشد فيها معاني الكذب والاستبداد والتواطؤ والعجز، الذي يضاعفه الشاعر بترديده لعبارة (لو أنهم) ثلاثة مرات في ثلاث جمل متتالية، سخطا عليهم ويأسا من قدرتهم، ويتضاعف إحساس القارئ بهذا السخط عند استدراك الشاعر في قوله (لكنهم تركوا فلسطينا)، وأثناء تأملنا للأسطر العشرين التي ذكر فيها العنصر الفاعل (الأنبياء الكاذبون) نلاحظ انقلابا للضمير (هم) من النص الغائب والذي تستدعيه عبارة (الأنبياء الكاذبون) إلى النص الحاضر والذي تستدعيه قرائن أخرى من مثل (فلسطين الحزينة، شواطئ غزة، تركوا فلسطينا)، وبذلك يفتح لنا نزار جرحا موعلا في جسد القومية العربية، هذا الجرح الذي ما ضمّد وما التأم ما دام العجز العربي قائما والوعي القومي غائبا.

كما يتضاعف إحساس القارئ بالأمل في هذا المقطع عند استحالة عناصر التفاؤل والتي تذكر في جو من العدمية والإقصاء (نجمة أو برتقاله، حجرا صغيرا أو محاره). في المحطة الأخيرة من سيرة هذا التناص، نقف عند المقطع السادس والعشرين عند الاستفهام القائل:

ماذا يقول الشعر، يا بلقيس..

في هذا الزمان؟

ماذا يقول الشعر؟

في العصر الشعوبي..

المجوسي..

الجبان.. (2)

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 78/75.

(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 80.

نشهد في هذا المقطع حقيقة تاريخية، ألا وهي العصر الشعوبي إبان الحكم العباسي، الذي اختلط فيه حال الشعر والشعراء ما بين شعر المولدين وشعر الأعراب، وما تبعه من ثورة على تقاليد الشعر العربي وانقلاب عليها.

وما حدث في هذا المقطع هو أن العصر العربي قد ضُمّن بشكل احتوائى في العصر الشعوبي، حيث نجد العصر العربي يفقد مقوماته وسماته وجوده التي جُبل عليها، تماما كما حدث للشعر في العصر الشعوبي، وهو ما تؤكدُه قرائن لغوية أخرى تقع في نفس المقطع:

والعالم العربي..

مسحوق.. ومقموع..

ومقطوع اللسان⁽¹⁾

وبهذا يكون الشعر العربي في العصر الشعوبي نظيرا مطابقا للعالم العربي في هذا العصر من حيث حيرة القول وضياح المقال.

2-2/ المستوى الثاني (تناص اللحظة):

نرتكز في دراستنا لبنية التناص في هذا المستوى (تناص اللحظة) على مكبوتاتنا كقراء، وبذلك نتصف- دراستنا- بأنها نسبية باعتبارها استنتاجات ذاتية، وتراكمات فكرية خاصة، تؤول من خلالها تناص اللحظة، في مقاطع عدة من القصيدة.

نقف أول ما نقف في المقطع الثاني عشر، والذي يصف فيه الشاعر بيروت على أنها العاشقة التي قتلت عشيقته:

بلقيس..

إنّ الحزن يثقبني..

وبيروت التي قتلتك.. لا تدري جريمتها

وبيروت التي عشقتك..

تجهل أنّها قتلت عشيقته..

وأطفأت القمر..⁽²⁾

(1) المصدر نفسه، ص: 81.

(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 36.

الفصل الثاني: ————— الخطاب السميائي – دراسة تطبيقية

بداية وأثناء قراءتنا للأسطر، يبدو لنا المقطع طبيعياً خالياً من التناص، غير أن ما يلفت انتباهنا هو توظيف قرينتين لغويتين يتسللان من الزمن البعيد في شكل إيحائي وخفي، لترحلاً بنا إلى رائعة من روائع الأدب العربي، إنها رائعة ألف ليلة وليلة وحكايا شهرين الملك، وعشيقاته اللواتي كان يقتلن، كلما طلع الفجر، واختفى القمر، وهو الملك الذي عانى صراعاً نفسياً ما بين العقل والقلب، مما أدى به إلى حالة اللاوعي.

يتضاعف إحساسنا بحضور هذا النصّ الغالب مع بداية السطرين الأخيرين من هذا المقطع، لاحتوائهما القرينتين اللغويتين اللتين أشرنا إليهما سابقاً، وهما: (تجهل) التي تحيلنا على حالة اللاوعي التي تعيشها بيروت، جراء غياب العقل الجمعي وتراجع الفكر القومي، (أطفأت القمر) يضفي على المقطع جواً مظلماً يخنفي فيه الأمل بطريقة مفاجئة وأبدية، في شكل يحتوي فيه الإطفاء فعل القتل.

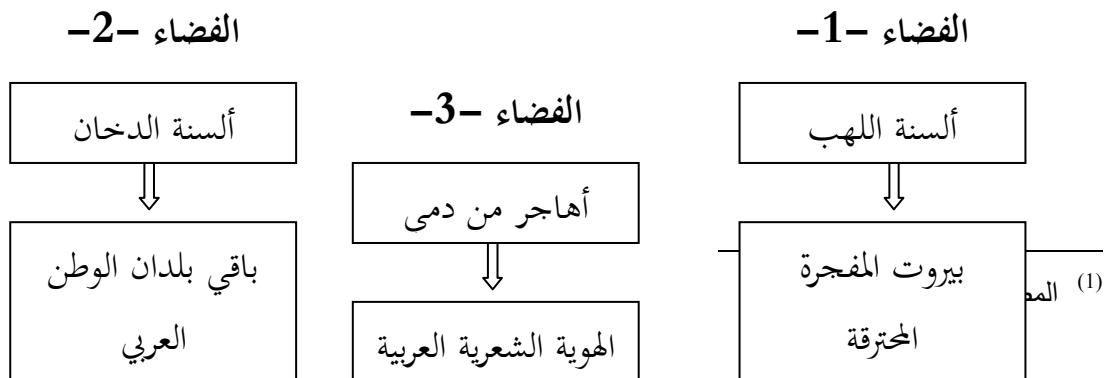
ما نفتأ نغادر المقطع الثاني عشر حتى تستوقفنا محطة تناصية أخرى عند القول:

بلقيس: صعب أن أهاجر من دمي..

وأنا المحاصر بين أسنة اللهب..

وبين أسنة الدخان.. (1)

يحيلنا السطر الأول إلى واقعة تاريخية عربية، مثلت هجرة الشاعر العربي من دمه، إنها هجرة الشعراء الصعاليك من أمثال عروة بن الورد، والشنفرى، وتأبط شراً... وغيرهم، الذين ثاروا على نظام الحكم القبلي، واختاروا قساوة الفياقي على الرضوخ والتبعية لسلطة لا يرون فيها عدلاً ولا صلاحاً، وإن كانوا قد حسموا أمرهم فإنّ نزار يقف محاصراً بين ثلاثة فضاءات، حيث يتحول فعل (الهجر) من الفضاء الجغرافي المحسوس في (أسنة اللهب) وأسنة الدخان) إلى الفضاء المعنوي في قوله: (صعب أن أهاجر من دمي)، وهذا على النحو التالي:



حيث يمثل الفعل (أهاجر) دينامية ثابتة بين الفضاءات الثلاث في صورة تبقى فيها هذه الدينامية مرهونة بين الحركة والسكون، الحركة التي تفرضها طبيعة الفعل (أهاجر)، والسكون الذي يبرره الفضاءان 1 و 2 ويعمقه الوصف (صعب)، الذي يعكس حالة من التردد تعيشها الذات الشاعرة.

من هنا نقول أن مشكلة نزار (مع دمه) ترسخها مشكلته مع بيروت والقومية العربية بصفة عامة.

ندخل المقطع الثالث عشر لنصادف بلقيس في صورة الأميرة التي تصارع الاحتراق بين حرب العشيرتين:

بلقيس: أيتها الأميرة

ها أنت تحترقين.. في حرب العشيرة والعشيرة

ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي؟

إنّ الكلام فضيحتي.. (1)

توغل بنا هذه الصورة الشعرية في قلب العصر الجاهلي، لنرى صورة مشابهة لحال بلقيس، إنها صورة الأميرة اليمامة بنت كليب، التي عاشت حرباً طاحنة بين عشيرتها من أبيها (بني تغلب)، وعشيرتها من أمها (بني بكر).

تعكس لنا هذه الصورة، وبطريقة مباشرة من غير توليد ولا استنتاج نظيرتها في العصر العربي، لتشير إلى ما يشهده من خلافات ونزاعات داخلية، تقف على هامش ما يدور في العالم، إضافة إلى هذا يعطي هذا التناسص صورة جاهلية- سلوكيا- لعصر حديث- زمنيا-، مما يؤدي إلى التأخر والتخلف.

تتقدم بنا قاطرة الزمن من العصر الجاهلي إلى صدر الإسلام في المقطع الخامس عشر حين يقول نزار:

فالخنجر العربي.. ليس يقيم فرقاً

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:48.

بين أعناق الرجال..

وبين أعناق النساء.. (1)

تمثل الوحدات الدلالية الثلاث (الخنجر العربي، الرجال، النساء) مفاتيح لتفكيك
زمكانية هذا التناص، لنتيح لنا تذكر المجزرة التي ارتكبت في حق (آل ياسر) بقريش، حيث
قتل بها ياسر رفقة زوجته سمية رضي الله عنهما على حد سواء.

يعكس لنا هذا التناص جاهلية الاغتيال، ولا إنسانية الموقف، كما توحى لنا عبارة
(ليس يقيم فرقا) بنوع من التأخر الذهني واللاتمييز بين ما هو طبيعي (أعناق الرجال)، وما
هو غير طبيعي (أعناق النساء).

يستفيق نزار من استغراقه في الزمن الماضي مع بداية المقطع الثامن عشر ليقرر ما
سيقوله أمام محاكم التحقيق، بادئا قوله (بأنني أعرف الأسماء):

سأقول في التحقيق..

إني أعرف الأسماء.. والأشياء.. والسجناء..

والشهداء.. والفقراء.. والمستضعفين..

وأقول أنني أعرف السياف قاتل زوجتي..

ووجوه كلّ المخبرين.. (2)

يحيلنا مقول القول (إني أعرف الأسماء) إلى موضعين شريفيين من النصّ القرآني،
الأوّل من سورة البقرة في قوله تعالى: +وَاعْلَمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ
فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ_ (3)، والثاني من سورة آل عمران في قوله
تعالى على لسان عيسى عليه السلام: +وَأَنْبِئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدْخُرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنْ فِي
ذَلِكَ لَآيَةٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ_ (4).

من الجهة التي تشير فيها الآيتين إلى معرفة وهبها الله إلى عبد من عباده، وهي
ليست بالمعرفة العادية ما دامت قبسا من علمه العظيم - جل جلاله - تظهر معرفة نزار

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 52.

(2) المصدر نفسه، ص: 58.

(3) سورة البقرة، الآية 31.

(4) سورة آل عمران، الآية 49.

منتزعة صفة الحقيقة ما دامت تناصا مشتقا- لغويا ودلاليا- من النصّ الكريم، وهذه الحقيقة تؤكدها جمل شعرية تابعة لقول نزار استمد تفاصيلها من واقع معاش:

وأقول: إنَّ عفافنا عهر..

وتقوانا قذاره..

وأقول: إنَّ نضالنا كذب

وأن لا فرق..

ما بين السياسة والدعارة!!

نحس ونحن نقرأ هذه الأسطر من المقطع بأن نزار يفجر كبتا، وينطق صمتا طال كتّمه، إنّه صوت الحق، الذي يواجه كلّ أشكال الفساد والبيروقراطية والتطبيع، هذا الصوت الذي دعمته القرينة (إني أعرف) التي أعطته بعدا قداسيا، مصداقيا، مستمدا من النصّ الشريف.

آخر عتبة شعرية تتدرج ضمن تناص اللحظة، نقرأها في المقطع العشرين من القصيدة، وي طرحها نزار في شكل تساؤل:

لما تناثر جسمك الضوئي

يا بلقيس

لؤلؤة كريمة

فكرت: هل قتل النساء هواية عربية

أم أننا في الأصل، محترفو جريمة؟⁽¹⁾

يطرح نزار إشكالية قتل النساء عند العرب بين فرضيتين، الفرضية الأولى هي فرضية الهواية والاكْتساب، والفرضية الثانية هي فرضية الطبيعة والفطرة، ليثير فينا فضول الإجابة، الذي يدفعنا إلى ترجيح الفرضية الثانية، متذكّرين عادة جبل عليها العربي الجاهلي، ألا وهي وأد البنات، داعمين حجتنا بالنصّ القرآني الكريم في قوله تعالى: **وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ**.⁽²⁾

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 63.

(2) سورة النحل، الآية: 59.

الفصل الثاني: _____ الخطاب السميائي – دراسة تطبيقية-

ينتاص تفكير الشاعر في هذا المقطع مع واقعة تاريخية عربية ليأصل فعل الجريمة عند العرب، لذلك يبدو الشاعر في هذا المقطع - وكأنه - يستقبل تناثر جسم بلقيس ببرودة أعصاب، تدفعه لتساؤل فلسفي بعيد عن هول الانفجار، لعلمه المسبق أن قتل النساء طبيعة فطرية في الجنس العربي.

من خلال دراستنا لبنية التناص في مستوييه (تناص الاستدعاء، وتناص اللحظة) وتتبعنا لمحطاته التي تراوحت ما بين الدينية والتاريخية نقول أن:

- مشاهد التناص قد تجاوزت قضايا الذات إلى القضايا القومية.
- الخطاب التناصي في شكله الديني ثم التاريخي قد كان مقصودا وموجها لقارئ مستوعب لهذا الشكل الديني والتاريخي.
- ومن هنا كان لسرد الحقائق في هذا الشكل نصيبا أوفرا من الإقناع.

3- سيميائية الحضور والغياب:

تظهر بنيता الحضور والغياب بشكل ملحوظ على مستوى القصيدة في صورة يتداخلان فيها أحيانا، حيث تؤدي بنا المقاطع الأخيرة إلى الوقوع في بنية الغياب، لذلك نحس أثناء قراءتنا للمقاطع الشعرية أننا نسحب تدريجيا نحو البنية العميقة. يمثل المقطع الأول من القصيدة تمازجا واضحا بين البنيتين باعتباره تصريحاً معلنا عن طرف القضية (بلقيس والضمير المخاطب أنتم):

شكرا لكم..

شكرا لكم..

فحبيبتي قتلت.. وصار بوسعكم

أن تشربوا كأسا على قبر الشهيد

وقصيدتي اغتيلت..

وهل من أمة في الأرض..

- إلا نحن - نغثال القصيدة؟⁽¹⁾

يتكرر هذا التمازج مع نوع من التباين في المقطع الرابع، وفي نهاية المقطع السابع، وفي المقطع الثامن.

في المقطع الحادي عشر نجد الشاعر يعلن بطريقة ضمنية عن وجود بنية عميقة تتعدى الرثاء الخاص إلى العام:

بلقيس..

ليست هذه مرثية

لكن..

على العرب السلام⁽²⁾

يمثل هذا المقطع بنية استدعاء تشير إلى البنية العميقة، وتمهد لقدمها، لتظهر لنا البنية العميقة بشكلها الصريح بداية من المقطع الثامن عشر:

وأقول.. إن عافنا عه..

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:9.

(2) المصدر نفسه، ص27.

وتقوانا قذاره..

وأقول: إن نضالنا كذب

وأن لا فرق..

ما بين السياسة والدعارة!!⁽¹⁾

كما نلمح في المقطع الثالث والعشرين ظهور البنية العميقة بشكل أكثر وضوحاً يلجأ فيه الشاعر إلى الرمز (أبي لهب) بأسلوب يقترب من التصريح.

وتبلغ البنية العميقة أوجها عند القول:

وسيعرف الأعراب يوماً..

أنهم قتلوا الرسول..

قتلوا الرسول..

ق..ت..ل..و..ا

ال..ر..س..و..ل..ه⁽²⁾

نصل من خلال ملاحظتنا لانتشار بنية الغياب في القصيدة إلى أن قضيتها تتجاوز رثاء الزوجة إلى رثاء الوطن.

⁽¹⁾ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 87.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص: 87.

4- سيميائية التضاد:

يقع التضاد في مواطن متفرقة من القصيدة بطرق تبتعد في أغلب الأحيان عن النمطية المعهودة لدى التعريفات الكلاسيكية للتضاد، من كونه الجمع بين المعنى وضده. لذلك سنبدأ في دراستنا لهذا العنصر انطلاقاً من الإشارة لمستوياته بحسب الصور التي أخذها في القصيدة، والتي ارتأينا تنظيمها في ثلاث أوجه:

- **التضاد المطلق:** وهو التضاد الذي تكتسب عناصره صفة التضادية، بعلاقة طبيعية يكتسبها من خلال تناقض خصائص كل عنصر عن خصائص العنصر الآخر.
- **التضاد اللفظي:** ما تكتسب عناصره صفة التناقض، بفضل إضافة قرينة لفظية كالنفي، أو اختلاف الضمير.
- **التضاد النسبي:** وهو مجموع العناصر التي يقرر الشاعر تضاديتها بناء على مرجعياته ومبادئه وإيديولوجيته.

تتوزع شبكة التضاد على شكل عقد متناثرة في القصيدة، وبسياقات مختلفة، فترد أحيانا إشارة عن علاقة الشاعر ببلقيس، وأحيانا أخرى تلميحا عن ظروف وطنية وقومية عامة.

بداية نواجه التضاد في مستواه اللفظي عند المقطع الثالث حين يقول نزار:

بلقيس.. يا وجعي..

ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل

هل يا ترى..

من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل؟⁽¹⁾

يحيينا التضاد الوارد في المقطع ورغم اختلاف طرفيه (وجعي)، (وجع القصيدة)، إلى نوع من التوافق، ذلك أننا عندما نقرأ (وجع القصيدة) فإننا نجد فيها ذات الشاعر تماما، كما نجدها عند قراءتنا (وجعي)، مما يصل بنا إلى استنتاج تكسر ذات الشاعر وانقسام حزنه بين وجع الزوج والحبيب في (وجعي)، ووجع الشاعر المواطن في (وجع القصيدة).

في المقطع السادس يظهر التضاد مستواه النسبي عن القول:

سأقول في التحقيق:

⁽¹⁾ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 11.

إنّ اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل

وأقول في التحقيق:

إنّ القائد الموهوب أصبح كالمقاول..⁽¹⁾

تظهر الوحدات التضادية (اللس/المقاتل، القائد الموهوب/المقاول) لتفرز خطابا قوميا عاما، دالا عن حال سائد يطرحه الشاعر باغتصاب، بطريقة تضادية، تشبه إلى حد بعيد لغة الترميز في قالب سردي موجه بغرض الإفادة والتنبيه.

في المقطع نفسه نجد التضاد في مستواه المطلق:

هذا هو التاريخ.. يا بلقيس..

كيف يفرق الإنسان..

ما بين الحقائق والمزابل⁽²⁾

يوحي لنا هذا التضاد بحالة من الاختلاط وانقلاب للموازين والقيم، لدرجة يعجز فيها نزار على التفريق بين (الحدائق/المزابل) يعود التضاد في شكله اللفظي في المقطع التاسع، ليجلي مظهرا يستكين فيه البنفسج إلى عيون بلقيس.

يسمح لنا هذا التضاد بإجلاء جانب من حياة الشاعر بطريقة تفصيلية تنم عن إعجابه بعيون بلقيس.

يرد التضاد بشكله المطلق في المقطع الثاني عشر:

بلقيس..

كيف أخذت أيامي.. وأحلامي..

وألغيت الحقائق والفصول..⁽³⁾

يصور لنا هذا التضاد ارتباطا دينامية الحياة لدى الشعر، بحياة بلقيس، كما نجد في

المقطع نفسه التضاد في شكله اللفظي عند قول الشاعر:

بلقيس..

إنّ الحزن يثقبني..

⁽¹⁾ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:17.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص:18.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص:33.

وبيروت التي قتلتك.. لا تدري جريمتها⁽¹⁾

يوحي لنا التضاد في قول نزار (قتلتك/لا تدري جريمتها)، بحالة من اللاوعي تعيشها بيروت، مما يعكس جوا قوميا مضطربا.

ينكرر التضاد اللفظي في المقطع نفسه- دائما-:

بلقيس..

يا بلقيس..

يا بلقيس..

كلّ غمامة تبكي عليك..

فمن ترى يبكي عليّا..⁽²⁾

يقيم التضاد (تبكي عليك/يبكي عليا) نوعا من التناظر والتوازي بين حالة بلقيس المغتالة، وحالة الشاعر، ما يصور عمق تأثر الشاعر بمقتل بلقيس.

في المقطع الخامس عشر يتجدد التضاد بشكله المطلق:

فالخنجر العربي.. ليس يقيم فرقا

بين أعناق الرجال..

وبين أعناق النساء..⁽³⁾

يحيننا التضاد الذي أتى في سياق لم يلاحظ (الخنجر العربي) فيه تضاديته رغم وضوحها، إلى حالة من التأخر الفكري يعانيتها (الخنجر العربي) باعتباره رمزا للسلطة المستبدة.

يستمر التضاد المطلق حتّى المقطع السادس عشر:

ها نحن ندخل عصرنا الحجري..

نرجع كلّ يوم، ألف عام للوراء..⁽⁴⁾

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:36.

(2) المصدر نفسه، ص:37.

(3) المصدر نفسه، ص:52.

(4) المصدر نفسه، ص:53.

تدل الحركة العكسية (ندخل/نرجع) الواردة في سياق زمني واحد على التردد والتدهور الذي يعيشها الضمير الجمعي (نحن).

في المقطع السابع عشر نلاحظ تضاد لفظي في قوله:

بلقىس:

يا قمري الذي طمروه ما بين الحجارة..

الآن ترتفع الستاره..

الآن ترتفع الستاره.. (1)

باعتبار أن الفعل (طمروه) يحتوي فعل الإخفاء، لذلك يأتي الفعل (ترتفع) كنتيجة حتمية يقرها نزار في سياق تحدي ومواجهة للفعل الأول (طمروه)، وهو ما تؤكد حقيقته التكرار للفعل (ترتفع). يساعدنا هذا التضاد على استيعاب حالة من الصراع القائم بين ذات الشاعر والضمير الآخر.

في المقطع الثامن عشر تتوالى مجموعة من التضادات في مستواه المطلق، في شكل تقابلي، ومن غير فاصل لفظي:

وأقول: إنَّ عفافنا عهر..

وتقوانا قذاره..

وأقول: إنَّ نضالنا كذب

وأن لا فرق..

ما بين السياسة والدعارة!! (2)

تتطلق مفردات التضاد (عفاف/عهر)، (تقوى/قذاره)، (نضال/كذب)، (سياسية/دعارة)، في شكل مجموعة من الحقائق، تصف واقعا يصرح به الشاعر، في قالب اعترافي حاد، نستطيع من خلاله وصف الواقع السياسي آنذاك.

ويعكس لنا التضاد في المقطع الواحد والعشرين، حالة من السكون واللاحركية يعيشها الكون، ما يوحي بتوقف لدينامية الحياة:

من يوم أن نحروك..

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 57.

(2) المصدر نفسه، ص: 59.

يا بلقيس..

يا أحلى وطن..

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن..

لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن..⁽¹⁾

يظهر التضاد في شكل عبارة متعادلة الطرفين عند المقطع الثامن والعشرين:

بلقيس:

أسألك السماح، فريما

كانت حياتك فدية لحياتي..⁽²⁾

ليخلص لنا الشاعر معاناته التي تمثل التضاد (حياتك/حياتي) محورا لها.

كما يظهر التضاد للمرة الأخيرة في القصيدة بشكله اللفظي:

نامي بحفظ الله.. أيتها الجميلة

فالشعر بعدك مستحيل..

والأنوثة مستحيلة⁽³⁾

يسود المقطع جوا من الاستحالة ينعكس عن كلّ مظاهر الوجود التي يلخصها

الشاعر في (مستحيل/مستحيلة)، وبذلك تنقطع حركة الكون، ويتوقف نموه عند موت بلقيس.

أثناء قراءتنا للتضاد الوارد في القصيدة وجدنا أنه يعكس حالة نفسية خاصة بالشاعر

تارة، وتارة أخرى نجده جاء ليصف أحوالا قومية وسياسية عامة.

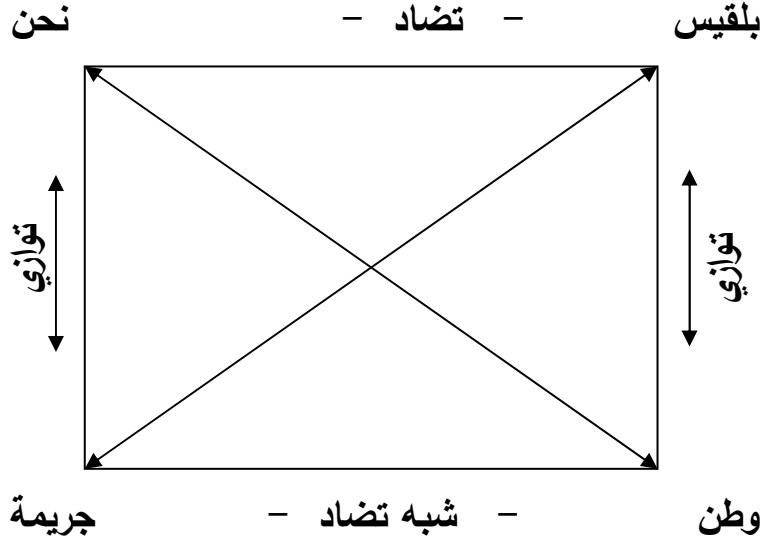
بناء على الاستنتاجات الدلالية للتضاد، يمكن أن نصوغ المربع السيمائي لفضاء

القصيدة بالنسبة (للتضاد) كما يلي:

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:65.

(2) المصدر نفسه، ص:84.

(3) المصدر نفسه، ص:85.



5- سيميائية الانقطاع:

في دراستنا للانقطاع سنعمل على فرز البنى الزمنية الموزعة في القصيدة، من خلال تتبع حضور الزمن في المقاطع، مع رصد المحطات الزمنية الانتقالية بين كل مقطع وآخر. ينطلق الخطاب الشعري في القصيدة من الزمن الحاضر، وبصيغة الخطاب في المقطع الأول، ليتراجع في المقطع الثاني نحو الماضي في حديث الشاعر عن بلقيس كشخص كان ولم يعد، ثم تتقدم بنية الزمن الماضي نحو الحاضر مباشرة ومن دون مقدمات في المقطع الثالث، لتظهر من جديد في صيغة خطاب الشاعر لبلقيس في قالب خاص يخلو من القومية، ويستمر حضور الزمن الحاضر وصولاً إلى المقطع الثامن مع نمو وتصاعد الخطاب القومي بشكل محسوس مع بداية المقطع الرابع.

في المقطع التاسع تشهد عودة الزمن الماضي، الذي يتلاشى مع بداية المقطع العاشر، حين يظهر الزمن الحاضر في صيغة خطاب قومي يتواصل حتى نهاية المقطع الحادي عشر.

بداية من المقطع الثاني عشر يستغني الزمن الحاضر عن صيغة الخطاب القومي، ليتجول في بيت الشاعر، بعدها يسترجع خطابيته وقوميته بداية من المقطع السابع عشر، حين يبدأ الشاعر بوصف أحزانه فتتضاعف إلى الضمير القومي في المقطع الثامن عشر، لتعود فتستكين في المقطع الثاني والعشرين إلى ضمير الشاعر.

يعود الخطاب القومي ليتفجر بقوة في المقطع الثالث والعشرين حتى المقطع التاسع والعشرين مع استثناء المقطع الرابع والعشرين الذي يرد في صيغة سؤال مجرد من الزمن، بعدها يأتي المقطع التاسع والعشرون بصيغة الزمن الحاضر المجرد من القومية في قالب اعتذاري خاص يقدمه الشاعر لزوجته بلقيس.

أخيرا يحضر الزمن المستقبل في المقطع الثلاثين والأخير من القصيدة حين قول

الشاعر:

وسيعرف الأعراب يوما..

أنهم قتلوا الرسول..⁽¹⁾

من خلال تتبعنا للبنى الزمنية في القصيدة، ورصدنا للحضور الخاص والقومي في المقاطع وجدنا أن الزمن الحاضر يتوزع في القصيدة بشكل غالب، وملفت للانتباه، وغالبا ما يأتي مرفقا بنزعة خطابية قومية ملازمة له نادرا ما تفارقه، أما عن الزمن الماضي فيأتي بصورة محتشمة في مقطعين يأتي الحديث فيهما وصفا محضا بلقيس، في حين يرد الزمن المستقبل في المقطع الأخير في لهجة تنبؤ يطلقها الشاعر بإصرار.

⁽¹⁾ نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:87.

1 - مفهوم علم السيمياء.

1 - 1 - التعريف اللغوي السيميولوجيا:

كلمة سيميولوجيا (Sémiologie) مأخوذة من الأصل اليوناني (Sémion) أو (Sémaino) والمتولدة هي الأخرى من الكلمة (Séma) وتعني العلامة (الدليل) (Signe) وهي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل (Sins)، أي المعني، أما عن لفظة لوجيا (Logie)، فتعني العلم، وبالتالي فإن كلمة السيميولوجيا أو السيميوطيقا تعني علم العلامات، أو العلم الذي يقوم بتحليل المعاني عن طريق العلامات.

1 - 2 - التعريف الاصطلاحي للسيميولوجيا:

السيميولوجيا، أو السيميوطيقا، أو السيمياء، لدى الدارسين تعني علم دراسة العلامة دراسة منظمة ومنتظمة، فهي تدرس مسيرة العلامات، وهي كشف الحياة الاجتماعية وقوانينها التي تحكمها، مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات، الأكل والشرب....، إلا أن الأوربيين يفضلون مصطلح السيميولوجيا التزاما منهم بالتسمية السويسرية نسبة إلى دي سوسير⁽¹⁾، الذي تنبأ بولادة علم مستقل هو "السيميولوجيا" يقول: "ولذلك يمكن أن نؤسس لعلم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية فيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي".⁽²⁾

وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا، وسوف يكون علم اللغة Linguistique قسما من السيميولوجيا، أما الأمريكيون فيفضلون مصطلح السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس، أما العرب خاصة أهل المغرب العربي فقد دعوا إلى ترجمتها السيمياء محاولة منهم في تعريب المصطلح، وكما يقول معجم الفهراني "فإن السيمياء ترتبط بحقل دلالي لغوي ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل: السيمياء والتسمية، والوسام والوسم، والميسم والسيمياء (بالقصر والمد) والتي تعني علم العلامة.⁽³⁾

(1) عبيدة صبطي، نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009، ص:15/14.

(2) ميشال أرفيه وآخرون: السيميائية وأصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، (دط) (دت)، ص:29.

(3) ميشال أرفيه وآخرون: السيميائية وأصولها وقواعدها، مرجع سابق، ص:29.

وينضح مما سبق أن لفظ السيمياء قد ورد في القرآن الكريم ست مرات وذلك في قوله تعالى: **+تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِحْفَافًا_** سورة البقرة الآية 273، وقوله كذلك: **+وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ_**، سورة الأعراف الآية 46، وقوله: **+وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ_** سورة الأعراف الآية 48، وقوله أيضا: **+وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ_** " سورة محمد، الآية 30، وقوله تعالى: **+ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ_** " سورة الفتح الآية 29، وقوله عز وجل: **+يُعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ_** سورة الرحمان الآية 41. (1)

1 - 3- موضوعها:

موضوع السيميولوجيا هو دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها، لغويا أو سننيا كلما تدرس أنظمة العلامات غير اللسانية. (2)

ويمكن للسيميائيات ضمن هذا الإطار أن تتخذ العالم الطبيعي موضوعا لها، عبر إقرار العلاقة الإحتمالية الدلالية بوصفها علاقة سيميائية ثابتة، وتحديد الأوضاع السيميائية المتباينة لكل علامة طبيعية، ضمن تفصلاتها المختلفة.

كما يرى دي سوسير أنه من الواجب على السيميائيات أن تطالب بحق تلك الأنساق الرمزية - مثلا- كل ذلك سعيا لاكتشاف موضوع الشمولية، فاكتشاف درجات الاعتباط المتفاوتة من نسق سيميائي لآخر، يعني الخوض في أحد من الإشكالات التي تهم السيميائيات ذاتها ألا وهي استكشاف أنواع العلامات وتصنيفها". (3)

ومن هنا كان الموضوع الرئيس للسيميولوجيا عند سوسير هو العلامة اللسانية بالدرجة الأولى، أما موضوعها الرئيس عند بيرس فهو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة، أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميولوجي السيميوز (Sémiosis)، والسيميوز في

(1) عبيدة صبطي، نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص:15.

(2) المرجع نفسه، ص:18.

(3) عبد القادر فهيم الشيباني: معالم السيميائيات العامة، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2008، ص:42/15.

التصور الدلالي الغربي هي "الفعل" المؤدي إلى عملية إنتاج الدلالات وتداولها أي سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة. (1)

ووضحت حوليا كرستيفا موضوع السيميولوجيا في قولها: "إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكل موضوع السيميوطيقا". (2)

فكل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوع السيميولوجيا؛ فالضحك والبكاء، والفرح، واللباس، وطريقة استقبال الزوار، وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية، والأشياء التي نتداولها بينها، وكذلك النصوص الأدبية، والأعمال الفنية، كلها علامات تستند إليها في التواصل مع محيطنا، فكل لغة من هذه اللغات، تحتاج إلى تعقيد، أي تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، مستندة في ذلك، وفي الكثير من الحالات إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم ورؤى".

2 - اتجاهاتها:

تتفرع الاتجاهات السيميولوجية ومدارسها في الحقل الفكري الغربي، إلى ثلاث اتجاهات الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، ويقسم محمد السرغيني الاتجاه الفرنسي إلى فروع على النحو التالي:

- سيميولوجيا التواصل والإبلاغ كما عند جورج موان.
- سيميولوجيا الدلالة الذي ينقسم بدوره إلى الأشكال التالية:
- اتجاه بارث وميتز الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللفظية.
- اتجاه مدرسة باريس الذي يضم: ميشال أرفيه، وكلود كوكيه، وغريماس.
- اتجاه السيميوطيقا المادية مع حوليا كرستيفا.
- اتجاه الأشكال الرمزية مع مولينو، وجاك ناتيني أو ما يسمى مدرسة أيكس

في حين يفضل مبارك حنون التفسير التالي:

(1) عبيدة صبطي نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 19.

(2) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة، القاهرة، (د ط)، 2003، ص: 26.

سيمولوجيا التواصل، سيمولوجيا الدلالة، وسيمويوتيقا بيرس ورمزية كاسير، سيمولوجيا الثقافة مع الباحثين الروس (يوري لوتمان، وأوسبانسكي، وإيفانوف تودوروف...)، والباحثين الإيطاليين (إميرطوايكو، وروسي لاندي).⁽¹⁾

ولكن على الرغم من هذه الاتجاهات العديدة ويمكن التركيز على ثلاث اتجاهات سيمولوجية، سيمولوجيا التواصل، وسيمولوجيا الدلالة، سيمولوجيا الثقافة.⁽²⁾

2-1 - سيمولوجيا التواصل:

كان ميلاد سيمولوجيا التواصل مع أريك بويسنس الذي نشر في سنة 1943 كتابه "اللغات والخطابات" محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيمولوجيا تم إعادة النظر في الكتاب، ونشر من جديد سنة 1967 تحت عنوان: التواصل والتعبير اللساني، الصادر عن المطبوعات الجامعية ببروكسل.

وبهذا سيكون أريك بويسنس من أوائل المناصرين اللسانيين من أمثال باربيطو، وجورج موان وجان مارتيني في تحديدهم سيمولوجيا التواصل، وفي وضعهم لمبادئها وأسسها، حيث يمكن أن تعرف باعتبارها دراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمسلم بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه.

ففاعل التواصل هو الفعل الذي عن طريقه يقوم شخص ما مدركا لواقعة قابلة للملاحظة، ومرتبطة بحالة وعي، بتحقيق هذه الواقعة لكي يفهم شخص آخر الهدف من هذا السلوك، ويعيد في وعيه تشكيل ما حصل في وعي الشخص الأول.

كما أن التواصل لا يقتصر فقط على توصيل الرسائل اللفظية الصريحة أو القصدية، فالتواصل كما نتصوره يشمل مجموع العمليات التي يتبادلها المتخاطبين، كون كل فعل وكل حدث يوفران مظاهر تواصلية، بمجرد ما يتم إدراكها من قبل المتلقي ولهذا نفهم ملاحظات العالم الأنثروبولوجي الأمريكي "ديل هايمس"، حينما ذهب إلى أن الأنثروبولوجيا ينبغي لها أن

(1) عبيدة صبطي نجيب بخوش: مدخل إلى السيمولوجيا، مرجع سابق، ص: 19.

(2) المرجع نفسه، ص: 25/24.

تراعي التحديدات المحلية للتواصل، في المجتمعات الحديثة يشير التواصل إلى تبادل المعلومات بين شخصين، أو نقل المعلومات عبر وسائل الاتصال وهذا ما لا نجده في المجتمعات أو الثقافات القديمة.

ففي ثقافة هنود "أجيبوا" مثلا يسلم الناس بأن الآلهة تخاطبهم بواسطة البرق، وأن الأحجار هي علامات وضعتها الآلهة مرتبة في الخلاء لمساعدة الرجال والاهتداء بها⁽¹⁾ لقطع الفيافي كما أن كهول قبائل "الزوني" التي تسمع الذئاب تعوي خلال الليل المخيم، يزعمون أنهم يستطيعون أن يعيدوا ترجمة حواراتهم للأطفال، وحسب هايمس فإن كل هذه الوقائع هي من قبيل التواصل، وتهدف سيميولوجيا التواصل عبر علاماتها إلى الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي أو عن غير وعي.

كما أن التواصل نوعان: تواصل إبلاغي لساني لفظي (اللغة)، وتواصل إبلاغي غير لساني (علامات المرور مثلا)، ولهذا يعتبر كل من برييطو، ومونان، وبويسنس الدليل مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ، وتحمل قصدا تواصليا، وهذا القصد التواصلية حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغوية، كما أن الوظيفة الأولية للغة هي التأثير في المخاطب من خلال الثنائية الأوامر النواهي، ولكن هذا التأثير قد يكون مقصودا، وقد لا يكون مقصودا، ويستخدم في ذلك مجموعة من الأمارات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث:

الأمارات العفوية: وهي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة، تحمل إبلاغا عفويا وطبيعيًا، مثال: لون السماء الذي يشير لإمكان الاصطياد أو لا، والأمارات العفوية المغلوطة التي تريد أن تخفي الدلالات التواصلية للغة، كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية ينتحل من خلالها شخصية أجنبية ليوهمنا بأنه غريب عن البلد.

الإمارات القصدية: التي تهدف إلى تبليغ إرسالية مثل: علامات المرور، وتسمى هذه الإمارات القصدية أيضا بالعلامات، فكل خطاب لغوي أو غير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ القصدية الوظيفية يمكننا إدراجه ضمن سيميولوجيا التواصل، وكمثال لتبسيط ما سلف ذكره: عندما يستعمل الأستاذ داخل قسمه مجموعة من الإشارات اللفظية، وغير اللفظية

(1) عبيدة صبطي نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 26/25.

الموجهة إلى التلميذ ليؤنبه أو يعاتبه على سلوكاته الطائشة، فإن الغرض منها هو التواصل والتبليغ. (1)

2-2 - سيميولوجيا الدلالة:

يعتبر رولان بارث خير من يمثل هذا الاتجاه لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة والأنسقة الدالة، فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية دالة، فهناك من يدل باللغة، وهناك من يدل دون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة، ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية، أي الأنظمة السيميولوجية غير اللسانية، لبناء الطرح الدلالي، وقد انتقد بارت في كتابه: عناصر السيميولوجيا" الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا، مبينا بأن اللسانيات ليست فرعاً ولو كان مميزاً من علم العلامات، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات، وبالتالي تجاوز رولان بارث تصور الوظيفتين الذين ربطوا بين العلامات القصديّة، وأكد وجود أنساق غير لفظية، حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي وجود بدرجة كبيرة، وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة، حيث أن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسولوجي الحقيقي تفترض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات، غير أنه كما لها أن تكون أنساقاً سيميولوجية أو أنساقاً دالة. لولا تدخل اللغة ولو لا امتزاجها باللغة، فهي إذا تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. (2)

وهذا ما دفع ببارث إلى أن يرى أنه من الصعب جداً تصور إمكان وجود مدلولات لأنساق صور أو أشياء خارج اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وأن عالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة، أما عناصر سيميولوجيا الدلالة لدى بارت فقد حددها في كتابه "عناصر السيميولوجيا"، وهي منتقاة على شكل ثنائيات من اللسانيات البنيوية، وهي اللغة والكلام والبدال والمدلول والمركب، والنظام، والتقريب والإيحاء، (الدلالة الذاتية والدلالة

(1) ينظر: عبيدة صبطي نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 27/26.

(2) المرجع نفسه، ص: 27/26.

الإيحائية) وهكذا حاول بارث الاستعانة باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار.

ويعني هذا أن رولان بارث عندما يدرس الموضة -مثلا- طبق عليها المقاربة اللسانية تفكيكا وتركيبا، من خلال استقرار معاني الموضة ودلالات الأزياء، وتعيين وحداتها الدالة، ومقصدياتها الاجتماعية، والنفسية، والاقتصادية، والثقافية، ونفس الشيء في قراءته للطبخ والصور الفوتوغرافية، والإشهار، واللوحات البحرية، ويمكن إدراج المدارس السيميولوجية النصية التطبيقية، التي تقارب الإبداع الأدبي ضمن سيميولوجيا الدلالة، بينما سيميولوجيا الثقافة التي تبعت عن القصيدة الوظيفية داخل الظواهر الثقافية والإثنية البشرية، يمكن إدراجها ضمن سيميولوجيا التواصل، ولتبسيط سيميولوجيا الدلالة نقول: إن أزياء الموضة وحدات دالة إذ يمكن دراسة الألوان، والأشكال لسانيا وأن نبحت عن دلالاتها الاجتماعية، والطبقية النفسية، كما ينبغي البحث أثناء تحليلنا للنصوص الشعرية عن دلالات الرموز، والأساطير، ومعاني البحور الشعرية الموظفة، ودلالات تشغيل معجم التصوف، أو الطبيعة، أو أي معجم آخر. (1)

2-3 - سيميولوجيا الثقافة:

تنتقل سيميولوجيا الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية، وأنساق دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية، وتسميتها وتذكرها، وعلى هذا فالسيميولوجيا ترتبط باللسانيات، وخاصة اللسانيات البنيوية والتحليلية ولسانيات الخطاب، ويبدو ضمن هذا المنظور، أن الثقافة ترسخ التجربة السابقة، بواسطة التذكير أو الصناعة التذكيرية فالإنسان يراكم ويعد الإخبار المستعمل لإدخال تصحيحات ضرورية في برامج التذكيرية، ويعني هذا أن حصيلة عمل الإنسان، تكمن في سلوك ذي معنى، وهذا السلوك ليس سوى إنجاز لبرنامج معين، وهذا البرنامج المعين هو الثقافة، وبناءا على هذا التصور فإن السيميولوجيا هي العلم الذي يعني بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية،

(1) عبيدة صبطي نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 29/28.

وبالتالي فإنه يمكن للظواهر الثقافية ويجب عليها أن تصير موضوعات للتواصل، ومن ثمة تعود كل ظاهرة ثقافية بالضرورة إلى السيميوطيقا.

وإذا كانت السيميوطيقا تعني بالثقافة في شموليتها، وكانت العلوم تعني بظواهر خاصة من سيميولوجيا الثقافة، فإن السيميوطيقا تشمل مختلف العلوم، وترادف إلى حد ما الإبستمولوجيا.

وبناء على هذا صار التحليل السيميولوجي تصورا نظريا، ومنهجا تطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الإنسانية، والفكرية، والعلمية وأداة في مقارنة الأنساق اللغوية، وغير اللغوية، وأصبح هذا التحليل مفتاحا لا بد من الالتجاء إليه قصد الفهم والتحكم في آليات التأويل والقراءة⁽¹⁾.

3- العلامة في الدرس الحديث:

ارتبط ظهور علم العلامة بمنبعين اثنين هما: العالم اللغوي السويسري فردينان دي سوسير (1887-1913)، الذي هو أصل في تسمية العلم (بالسيميولوجيا)، والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس (1838-1914)، الذي هو الأصل في تسمية العلم (السيميوطيقا).

وقد اقترح سوسير علم العلامة في كتابة (دروس في علم اللغة العام)، الذي هو مجموع المحاضرات التي كان يسجلها طلبته في الجامعة، والصادر عام (1916)، أي بعد وفاته بثلاث سنوات.⁽²⁾

3- 1- العلامة عند دي سوسير:

العلامة اللغوية **Lingistic Sing** هي المبدأ المركزي الذي دارت حوله أفكار سوسير، ومن ثم وجبت العناية الخاصة ببحث عناصرها وبيان العلاقة بينها للتعرف على طبيعتها⁽³⁾، وقد عرف دو سوسير العلامة **Sing** بأنها المجموع الناجم عن ارتباط الدال

(1) عبيدة صبطي نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 29.

(2) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996، ص: 23.

(3) محمد حسن عبد العزيز: سوسير رائد علم اللغة الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص: 26.

بالمدلول، ويقصد بذلك أن العلامة ليست لفظا مجردا عن معنى، بل هي لفظ يفهم منه معنى عند إطلاقه، ولا يمكن الفصل بين الدال والمدلول. (1)

فالعلامة عند "سوسير" علامة ذهنية، ولكنها لا تربط اسما بشيء كما اعتقد اللغويون قبله، بل تربط مفهوما **Concept** بصورة رسمية **Acoustic inage** (2)، والمقصود بالصور السمعية ليس الصوت المسموع، أي الجانب المادي، بل هو الأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا، أو بعبارة أخرى التصور الذي تنقله لنا حواسنا للصوت، وبالتالي فالنسق بين التصور والصورة السمعية هو العلامة (3)، فالعلامة اللغوية، هي وحدة نفسية مزدوجة، والعنصران (مفهوم: صورة سمعية)، مرتبطان معا ارتباطا وثيقا، ويتطلب وجود الواحد منها وجود الآخر، لقد اعتدنا أن نسمي باسم "علامة" العلامة الترابطية بين المفهوم والصورة السمعية، غير أن المصطلح "علامة" يشير عادة - في الاستعمال الشائع - إلى الصورة السمعية فقط لهذا نقترح - والكلام لدى سوسير دائما - الاحتفاظ بكلمة علامة للدلالة على الكل، وتبديل كلمتي: تصور وصورة سمعية بكلمتين: الدال والمدلول (4)، فالدليل اللساني عند دي سوسير يتكون من أمرين هما: (5)

الدال: هو عبارة عن الصيغة الصوتية (كما يسميها دي سوسير الصورة الإكوستيكية).

المدلول: وهو المحتوى الدلالي (ويسميه دي سوسير المفهوم). (6)

فالعلاقة بين الدال والمدلول كالعلاقة بين وجهي الصفحة أي بين **A1**، **A** من المستحيل أن تقطع وجهها منها، دون أن تقطع الآخر. (7)

(1) محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص: 28.

(2) محمد حسن عبد العزيز: سوسير رائد علم اللغة الحديث، مرجع سابق، ص: 27.

(3) ميشال أرفييه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، مرجع سابق، ص: 29.

(4) المرجع نفسه، ص: 29-30.

(5) شفيقة العلوي: محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص: 12.

(6) سالم شاكر: مدخل إلى علم الدلالة، تر: محمد بحياتين، ديوان "مطبوعات الجامعة"، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص:

11.

(7) محمد حسن عبد العزيز: سوسير رائد علم اللغة الحديث، مرجع سابق، ص: 28-37.

اعتباطية العلامة :

إن الرابط الجامع بين الدال والمدلول هو اعتباطي، وببساطة أكثر يمكن القول أيضا أن العلامة الألسنية هي اعتباطية، وذلك لتعريفنا العلامة أنها مجموع ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول، وهكذا ففكرة "أخت" لا ترتبط بأي صلة داخلية مع تعاقب الأصوات (أ. خ. ت) تلك التي تقوم مقال الدال بالنسبة لها. (1)

والمقصود بالاعتباط هو عدم خضوع علاقة الارتباط بين الدال والمدلول إلى التحليل والتبرير العقلين". (2)

فمدلول قلم مثلا ليس بينه وبين لفظه أية علاقة ضرورية مباشرة فليس ثمة سبب جوهري يفسر لنا لماذا اختير هذا الدال بعينه ولم يختار دال آخر ليشير إلى الشيء نفسه، ومن ثمة فالمتكلمون بالعربية مثلا يمكنهم أن يستبدلوا بهذا اللفظ (قلم) لفظا آخر متى اجتمعوا على ذلك، ومما يدعم هذا المبدأ أن القلم يعبر عنه بألفاظ مختلفة في لغات أخرى فهو في الانجليزية **Pencil**، وفي الفرنسية **Créon**، ولو كان ثمة علاقة ضرورية بين الدال والمدلول لوجدت لغة واحدة. (3)

وبخلاف الكثير من السيميائيين فرق دي سوسير بين العلامة والرمز، فنسب إلى العلامة الصفة الاعتباطية، وإلى الرموز الصفة التعليلية⁽⁴⁾، وأكد أن للرموز صفة ليست بشكل عام اعتباطية أبدا، وهذا الرمز ليس بفارغ أيضا، إذا أن هناك بعضا من ملامح الرابط الطبيعي بين الدال والمدلول، ولا يمكن بتبديل الميزان وهو رمز العدالة بأي شيء آخر كالعربية مثلا.

الخطية:

ولكون الدال ذا طبيعة سمعية فإنه يمتد في الزمن فحسب، متمتعا بصفاته:

(1) فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص: 90/89.

(2) شفيقة العلوي: محاضرات في المدارس اللسانية، مرجع السابق، ص: 14.

(3) محمد حسن عبد العزيز: سوسير رائد علم اللغة الحديث، مرجع سابق، ص: 30.

(4) أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، الدار العربية للعلوم، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص: 97.

1- إذ أنه يمثل اتساعا.

2- يمكن قياسه في بعد واحد إنه الخط.

هذا المبدأ بديهي ولكن بيانه - كما يبدو - قد أهمل بسبب ظهوره بسيطا، ومع ذلك فهو جوهري ونتائجه لا تحصى - كما أن أهميته توازي أهمية المبدأ الأول، فعناصر الدوال السمعية تظهر الواحد بعد الآخر مشكلة في ذلك سلسلة، وما إن تتمثل هذه العناصر كتابة⁽¹⁾ وما إن يستبدل التعاقد الزمني للعلامة الخطية بالخط الفضائي حتى تبدو هذه الصفة مباشرة، فإذا ما نبرنا مقطعاً صوتياً، فإنه يبدو وكأننا نضع على النقطة نفسها عناصر، دلالية مختلفة، غير أن هذا وهم كبير؛ إذ أن المقطع الصوتي ونبرته لا يشكلان إلا فعلاً نطقياً واحداً.⁽²⁾

3-2- العلامة عند بيرس:

في الوقت نفسه الذي كان سوسير حضر فيه نموذج للإشارة وللسيمولوجيا، على الجهة الأخرى من الأطلسي كان فيلسوف الذرائعية وعالم المنطق تشارلز ساندرس بيرس يقوم بعمل نظري وثيق الاتصال بعمل سوسير، ويتقدم في تحضير نموذج للإشارة "وللسيميائية".⁽³⁾

وبمقابل نظرية سوسير فإن نظرية بيرس حول العلامات هي نظرية جمعية ملتزمة، وهذا التصور الجمعي الملتزم للعلامة يرجع إلى الطبيعة نفسها للعلامة في سيميوطيقا بيرس⁽⁴⁾، فالعلامة أو المصورة هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من جهة ما وبصفة ما، فهي توجه لشخص، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة للعلامة الأولى، إن العلامة

(1) فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، مرجع سابق، ص: 92/90.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 92.

(3) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص: 90.

(4) ينظر: جيرار دولودال، جويول ريطوري: السيميائيات تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار سوريا، ط1، 2004، ص: 47.

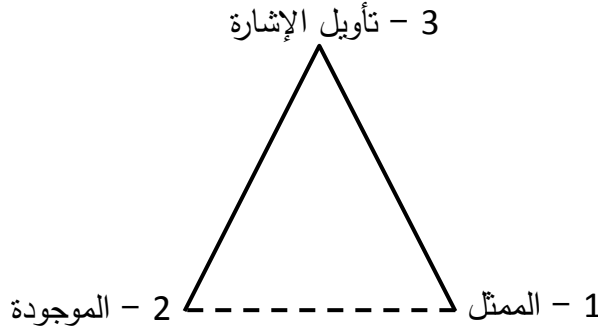
تتوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها، وهي لا تتوب عن تلك الموضوعة من كل الجهات، بل تتوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها ركيزة المصورة. (1)

ويشكل مغاير لنموذج سوسير للإشارة المؤلفة من ثنائي مكثف بذاته، يقدم بيرس نموذجا ثلاثيا (من ثلاثة أجزاء) يتألف من: (2)

الممثل: (الماثول): هو صورة صوتية أو مرئية لكلمة ما.

الموضوع: قد يكون دافعي، أو قابل للتخيل، أو غير قابل للتخيل، أي الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل جزءا من أجزاء العلامة وعنصرا من عناصرها المكونة.

المؤول: هو صورة ذهنية مترابطة مع كلمة أو غير مترابطة (3) والعناصر الثلاثة المذكورة ضرورية لوصف الإشارة، وهذه الأخيرة تجمع بين ما هو ممثل (الموجودة)، وكيفية تمثيله (الممثل)، وكيفية تأويله (تأويل الإشارة)، اصطلاحيا، يتم توضيح النموذج البيروسي بالرسم البياني التالي:



المثلث السيميائي البيروسي.

(1) ميشال أرفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، مرجع سابق، ص: 26.

(2) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، مرجع سابق، ص: 69.

(3) عبدة صبطي: نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 80.

الفصل التمهيدي: لمحة عن علم السيمياء

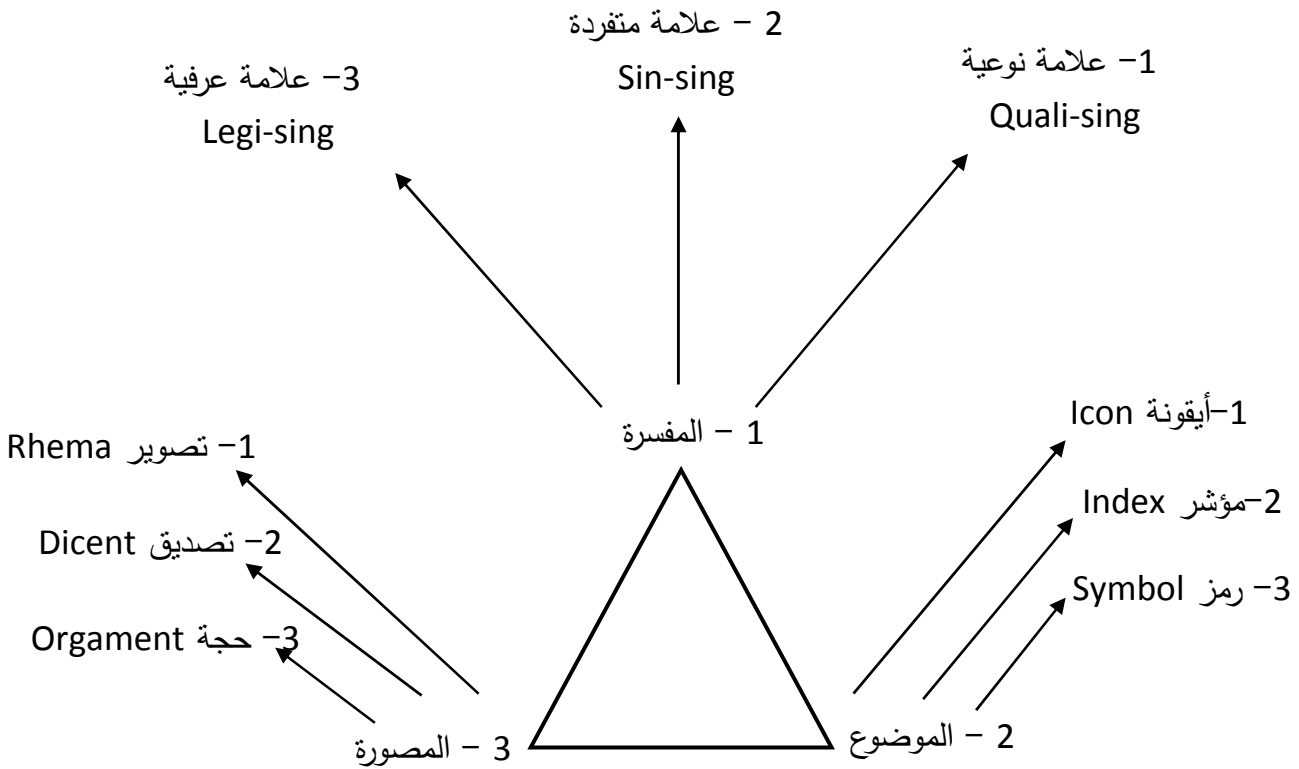
ويسمى بيرس التفاعل بين الممثل والموجودة وتأويل الإشارة "سيرورة المعنى" وبدل الحط المتقطع في أساس المثلث على أنه لا توجد بالضرورة أية علاقة ظاهرة أو مباشرة بين حاصل الإشارة والمرجع إليه. (1)

إن السيرورة السيميائية تشكل عملية انصهارية لأن الأبعاد الثلاثة المذكورة يجب أن تعمل (أو تشتغل) كأنها وحدة كاملة. (2)

تصنيف العلامة عند بيرس:

لم يصنف سوسير الإشارات إلى أنماط، لكن تشارلز بيرس كان مدمنا على الصنافة، وقدم عدة تصنيفات. (3)

انطلاقا من إخضاع كل عنصر من العناصر الثلاثة الموضوع، والمفسرة (المؤول)، والمصورة (الممثل)، بدوره إلى تفريع ثلاثي ما في الهيكل التفريعي الآتي:



(1) ينظر: دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، مرجع سابق، ص: 71/70.

(2) الحيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)

1992، ص: 9.

(3) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، مرجع سابق، ص: 80.

فإذا ما عدنا إلى التوزيع الثلاثي الأول للعلامة وفقا لماهيتها في ذاتها فإننا نجد أن التقسيم يتفرع إلى: (1)

العلامة النوعية: وهي نوعية تشكل العلامة، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد، وتجسدها لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة.

العلامة المنفردة: Sin Sign: هي الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل العلامة، ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها ولهذا فهي تتضمن علامات عرفية منها: (2)

3- **العلامة العرفية Legi Sign:** هي عرف Law يشكل علامة بكل علامة متواضع عليها هي علامة عرفية⁽³⁾، أما في التفريع الثلاثي الثاني - وهو من أشهر التفريعات التي تحدد أنواع العلامات من منطلق العلامة القائمة بين المصورة، والموضوع (الدال والمشار إليه) تقع على الأنواع الآتية: (4)

الأيقونة Icone: وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل الصورة الفوتوغرافية. (5)

وعليه فالأيقونات علامات ملموسة تستند إلى عامل المشابهة الحسية بين الدال والمدلول، سواء كان سمعيا أو بصريا، وفي المثال الذي ضربه بيرس "الفتاة التي لا ترقص في الحفلات هي زهرة حائط حقيقية"، علاقة مشابهة المشبه: (الدال/ الفتاة) والمشبه به: (المدلول/ زهرة الحائط)، في سمة دلالية (الالتصاق بالحائط)، وتتمثل الأيقونة اللغة الحية للمجتمعات الحديثة، ووسيلتها في تجاوز معوقات اللسان في تحقيق تواصل أوسع بين البشر. (6)

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مرجع سابق، ص: 80/78.

(2) ميشال أرفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، مرجع سابق، ص: 27.

(3) المرجع نفسه، ص: 28.

(4) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مرجع سابق، ص: 81.

(5) عصام خلف الكامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد النشر، مرجع سابق، ص: 37.

(6) ينظر: عبدة صبطي، نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 97/96.

المؤشر Index: وهو العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع⁽¹⁾، فهي العلامة التي تشير إلى مدلول لعلاقة تلازمية، مثل الدخان في دلالاته على وجود النار، والحبوب التي تظهر على جسم المصاب بالجذري⁽²⁾.

الرمز Symbol: وهو العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، ويطلق عليه بيرس اسم العادات والقوانين⁽³⁾، مثل ارتباط الحمامة البيضاء، وبالسلام والشمس بالحرية، وصوت الغراب بالشؤم.

وثمة تفريعات أخرى للعلامات في نظرية بيرس، ولكنها متشعبة للغاية، فقد توصل في نهاية المطاف إلى ستة وستين نوعا من العلامات.

إلا أن تقسيمه الثلاثي يظل أكثر انتشارا وفعالية في مجال الدراسات السيميائية⁽⁴⁾.

3-3- العلامة عند رولان بارث:

يقول بارث في "درس السيميولوجيا: "...لقد كان موضوع هذه السيميولوجيا هو اللسان... أما الملامح الجديدة فتتمثل في العودة إلى النص... فالنص يحمل بين طياته قوة الانقلاب اللانهائي من الكلام الاتباعي.

وتتضافر جهود الأدب السيميولوجيا ليكمل أحدهما نقص الآخر، فالعودة إلى النص دائما ترغم السيميولوجيا على الاشتغال بالاختلافات وللواقع، وحسب بارت فالدليل يندرج ضمن سلسلة من المصطلحات المترادفة والمتنافرة، فالمنافسات الرئيسية للدليل هي: إشارة وقرينة، وأيقونة، ورمز، وكناية تصويرية، والعنصر المشترك بين هذه هو "العلاقة بين طرفين"، لكننا سنقدم - يقول بارث - سمات أخرى^(*).

(1) عصام خلف الكامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، مرجع سابق، ص: 36.

(2) ينظر: عبيدة صبطي، نجيب بخوش: مدخل إلى السيميولوجيا، مرجع سابق، ص: 101.

(3) عصام خلف الكامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، مرجع سابق، ص: 36.

(4) ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مرجع سابق، ص: 82.

(*) - إما أن تستلزم العلاقة تمثيلا نفسيا لأحد الطرفين أولا تستلزمه.

- إما أن تؤدي العلاقة إلى تشابه الطرفين أولا.

- إما أن تكون الوشيجة الرابطة بين الطرفين مباشرة أم لا.

- إما أن يتطابق الطرفان تمام التتابع أو يطغى أحدهما على الآخر.

- إما أن تستتبع العلاقة ربطا وجوديا بمستعملها.

فالدليل مكون من دال ومدلول ويشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى، ويقول بارث أن الدال ترابط محض يستحيل فصل تعريفه عن تعريف المدلول، لكن الفرق هو أن المدلول يمكن أن يعوض بمادة معينة هي مادة الكلمات، بينما تفرض مادية الدال التمييز الواقع بين المادة والماهية، فالمادة يمكن أن تكون غير مادية، لكن الماهية للدال مادية تماما (أصوات، أشياء، صور)، وكل الأدلة باعتبار أن مادة واحدة تحملها تحت مفهوم الدليل النوعي، ويشكل كل من الدليل اللفظي والدليل الحركي والدليل الخطي دليلا نوعيا، ويؤكد بارث أن مقارنة الدليل يجب أن تكون من خلال ما يحيط به وليس من خلال بنائه. (1)

هذا هو مشكل القيمة وهو ما لم يلحظه دي سوسير، وأن اللغة البشرية مزدوجة التشكيل، وتحتوي على نوعين من التعارضات، التعارضات التمييزية (بين الوحدات الصوتية)، والتعارضات الدلالية (بين الوحدات الدالة). (2)

3-4- العلامة عند غريماس:

يسلم غريماس بالطابع المتنقل للدلالات، ويسند إلى علم الدلالة مهمة وصف بنية عالم الدلالات المحايد، وينظم هذا العالم الدلالي، حسب غريماس في بنيات التعارض التي يستقل نمط وجودها عن نمط حضورها في الأفعال التواصلية، وهي بنيات مستقلة عن اللسان، ولهذا يعتبر علم الدلالة نفسه محاولة لوصف عالم للصفات المحسوسة، إنها بعبارة أدق جزء من أجزاء "علم الدلالة العام" أي السيميولوجيا التي تهتم مباشرة بدراسة "مجموعة المقولات والأنساق"، ويميز غريماس نمطين من الوحدات الدلالية، وذلك اعتمادا على التقابلات الموجودة بين الوحدات المدلولية، وهذا ينطلق من فرضية تتعامل مع المعنى كمجموع قابل للتفكيك ويوضح أنور المرتجي مضيفا أن منظوم البنية البسيطة للمعنى، والتي توجد على مستوى البنية العميقة، تأخذ عند قراءتنا للنص اسم المربع السيميائي، لأن السيميائي - يقول غريماس - لا يكتفي بعملية المزوجة بين المفاهيم والقيام بإيجاد

(1) ينظر: ميشال أرفييه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، مرجع سابق، ص: 37/33.

(2) المرجع نفسه، ص: 37.

التعارضات الاستبدالية، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجاً يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى وهذا هو دور المربع السيميائي.

أما الهدف من مشروع الدلالة البنيوية، عند غريماس فهو البحث عن الشروط التي وبواسطتها نتلقى المعنى، إن كل معنى لا يقوم على تعارضات ثنائية فقط وإنما أيضاً على تعارضات رباعية من نوع $A=B$ و $A=B$ مثل: أسود = أبيض، ولا أسود = لا أبيض، فإن منظومة المربع السيميائي ذات طبيعة منطقية دلالية، ويجب أن ينظر إليها باعتبارها سابقة عن كل استعمال، لأن الأمر يتعلق بنموذج تشكلي سابق عن كل معنى، أي أنها خطاطة تجريدية مشكلة قبل كل استعمال مدلولي، وبذلك اكتشف غريماس بنى سيميائية تشتمل على الأشكال العامة لتنظيم الخطاب.⁽¹⁾

(1) ينظر: ميشال أرفيبه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، مرجع سابق، ص: 50/47.

مقدمة:

استأثر الشعر العربي المعاصر على قضاياها الراهنة، يعرضها الشاعر بالطريقة التي يراها مناسبة في قالب خاص يتوغل إلى درجات الحياة الذاتية لديه، بحيث تمثل المشاغل القومية والسياسية الموضوعات الأكثر إلحاحا على الساحة الشعرية المعاصرة.

غير أن النص الشعري المعاصر لم يعد يقدم ذاته بطريقة مباشرة تتسم بالتقرير، بل يعمل في ذلك على إرساء بنيات مكثفة، تعمل وفق نظام سيميائي مضبوط، ومنظم ضمن جملة من الحملات الدلالية والعلامات الإيحائية، والمرجعية الرامزة لإيديولوجية الشاعر ومواقفه.

كذلك جاءت قصيدة بلقيس لنزار قباني تمازجا دلاليا وفنيا رائعا، يتراوح بين توجع الضمير الخاص للشاعر جراء مقتل زوجته من جهة، وتصاعد إحساسه القومي جراء هذا الحدث من جهة أخرى.

لذلك وجب علينا نحن اليوم كقراء لقصيدة بلقيس، أن نتصيد بناها الظاهرة والخفية، محاولة منا في الإجابة عن الإشكالية القائلة: هل يتوازي جدل الخطاب القومي و الرثاء الخاص في قصيدة بلقيس، أم يطغى أحدهما على الآخر؟

و منه كان الفضل في الإجابة عن هذه الإشكالية تحديد نزعة القصيدة، وهي ذاتية أم قومية، خاصة وأن نزار قباني شاعر للمرأة تماما كما هو شاعر للوطن والسياسة، وهو ما غفلت عنه الدراسات التي تناولت القصيدة خاصة الأكاديمية منها- حسب إطلاعي- من جوانب أخرى لا تمد لإشكاليتنا المطروحة في بحثنا هذا بصلة.

وإيماننا منا بوقع الصوت الأدبي، وتأثير خطابه في وقائع الحياة الراهنة في الوطن العربي، وكذا الرغبة منا في خدمة مسيرة البحث العلمي الأدبي، وترك أثر في الحياة، قمنا بإنجاز بحثنا هذا مستعينين بجملة من المراجع، بصورة متساوية الاستعمال تقريبا، نذكر منها: استراتيجيات القراءة للدكتور بسام قطوس، ومدخل إلى السيميولوجيا لعبيدة مبطي ونجيب نجوش، وكذا كتاب نظريات القراءة في النقد المعاصر لحبيب مونسى، وتبعنا في ذلك خطة بنيناها على ثلاثة فصول: الفصل التمهيدي: لمحة عن علم السيميائية باعتبارها علما يدرس العلامة، أما الفصل الأول: البناء النصي فتناولنا فيه أهم المفاهيم النظرية حول النص وعناصره تحت عنوان البناء الداخلي للنص (دينامية النص داخليا) الذي نظرنا له وفق مستويين شاملين للبناء النصي؛ المستوى الأول عنوانه بالبناء الشكلي للنص ضمنا فيه وصفا تنظيريا لثلاثة عناصر: (العنوان، التكرار، التنويعات الطباعية)، والمستوى الثاني عنوانه بالبناء المنطقي للنص وتناولنا فيه خمسة عناصر: (الرمز، التناص، الحضور والغياب، التضاد، الانقطاع)، كما عرّجنا

على البناء الخارجي للنص (دينامية النص نحو الخارج) من خلال طرح آراء نظرية حول القراءة السيميائية للنص، بعدها نخرج من إطار التنظير إلى الفصل التطبيقي: الخطاب السيميائي الذي قمنا فيه بدراسة تطبيقية على مستوى القصيدة من خلال رصد لعناصر البناء النصي التي تناولناها في دراستنا النظرية، وذلك وفق منهج تحليلي سيميائي، وبذلك أنهينا دراستنا لبحثنا هذا الذي واجهنا في أثناءه بعض العقبات التي كادت أن تحول دون إتمام بحثنا في الوقت المحدد له سيما ضيق الوقت، وكذا نقص المراجع التي كنا نأمل الاعتماد عليها في الجانب التطبيقي، إلا أن الأمر يهون أمام ما قدمه لنا الأستاذ المشرف: غيلوس صالح من حسن العناية، وسداد التوجيه، لهذا نتقدم له بكل معاني التقدير والعرفان الجزيلين.

ملخص:

كانت دراستنا- قراءة سيميائية في قصيدة بلقيس- دراسة تحليلية سيميائية في نص القصيدة، بهدف حل الإشكال حول قصيدة بلقيس بين جدل الخطاب القومي، والراث الخاص.

توزع بحثنا في شكل ثلاث فصول، تناولنا في الفصل الأول وهو الفصل التمهيدي "لمحة عن علم السيمياء" باعتبارها علم يدرس العلامات السيميائية، ليليه الفصل الأول: البناء النصي طرحنا فيه العناصر الدلالية والإيحائية التي لاحظنا وجودها- مبدئيا- في القصيدة، حيث حاولنا استنتاج أكبر قدر ممكن من البحوث التي قعدت له نظريا، لنقدمها بدورنا في قالب تنظيري آخر، فنظمناه في شكل تفرع ثنائي شامل للبناء النصي: البناء الشكلي؛ تناولنا فيه عناصر البنية الظاهرة، والمتمثلة في مجموع العناصر التي يمكن ملاحظتها- بصريا- على شبكة القصيدة والتي حددناها في العناصر التالية: العنوان، التكرار، والتنويعات الطباعية، بعدها البناء المنطقي؛ تناولنا من خلاله القصيدة في تكوينها الخفي، وبنيتها العميقة، بهدف فض الإشكالية، وقد كان لعناصر هذا البناء النصي الأوفر من حلها، نظرا لطبيعة عناصره التي تلعب بين البنية النصية وظلها، متنقلة من قراءة الحضور، إلى تفسير الغياب، وقبل الانتقال إلى الفصل التطبيقي ارتأينا تعريجا على التنظير الحديث للقراءة السيميولوجي.

في الأخير ندخل الفصل التطبيقي "الخطاب السيميائي" كدراسة تطبيقية محضة، تتخللها بعض المقدمات النظرية قبل تحليل بعض العناصر.

خاتمة:

كشفت قراءتنا السيميائية للقصيدة حضور الخطاب القومي وهيمنته، لتتحول قصيدة بلقيس إلى قصيدة الوطن والأمة عامّة، وهذا ما ظهر واضحا من خلال مواجهة الضمير الفردي للآخر الجمعي بأسلوب تراوح بين الصراحة والتّحدي، ليتحوّل الآخر إلى متلقي ملزم بالاستماع والمواجهة، ومنه كان التوغل في قالب قومي خلص القصيدة من الضغط الرثائي الخاص، في صورة نصية دمجت الحضور بالغياب، وشملت البنى الخفية وسط البنى الشكلية الظاهرة، في مجال يتقاطع فيه الخيال الفردي بالذاكرة الجماعية عبر عناصر لغوية ومعنوية سعت القصيدة إلى استعمالها، والتي استمدت سيميائيتها ودلالاتها من خلال تقنيات السياق الشعري الذي طرحت فيه، ومن خلال حركات هذا السياق ونظام علاقاته القائمة بين تلك العناصر، وهي العناصر التي صنفناها تنظيرا، وتطبيقا وفق مستويين؛ البناء الشكلي والبناء المنطقي للقصيدة، وهذا ما شكل تداخلا حضوريا غيابيا، ظهر في انصهار خطاب الذات وسط الخطاب الجماعي.