المكتبة
2760/ع

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

80/852/د

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف بميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

ديوان أدونيس - تاريخ يتمزق في جسد امرأة- دراسة سيميائية

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الليسانس

الشعبة: أدب عربي

التخصص: لغة عربية

إعداد الطالب(ة):
*- روقية بلحربي.
*- نوال بن وريدة

إشراف الدكتور(ة):
- عبد القادر عزوز

السنة الجامعية: **2015/2014**

الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف بميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

ديوان أدونيس - تاريخ يتمزق في جسد امرأة- دراسة سيميائية

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الليسانس

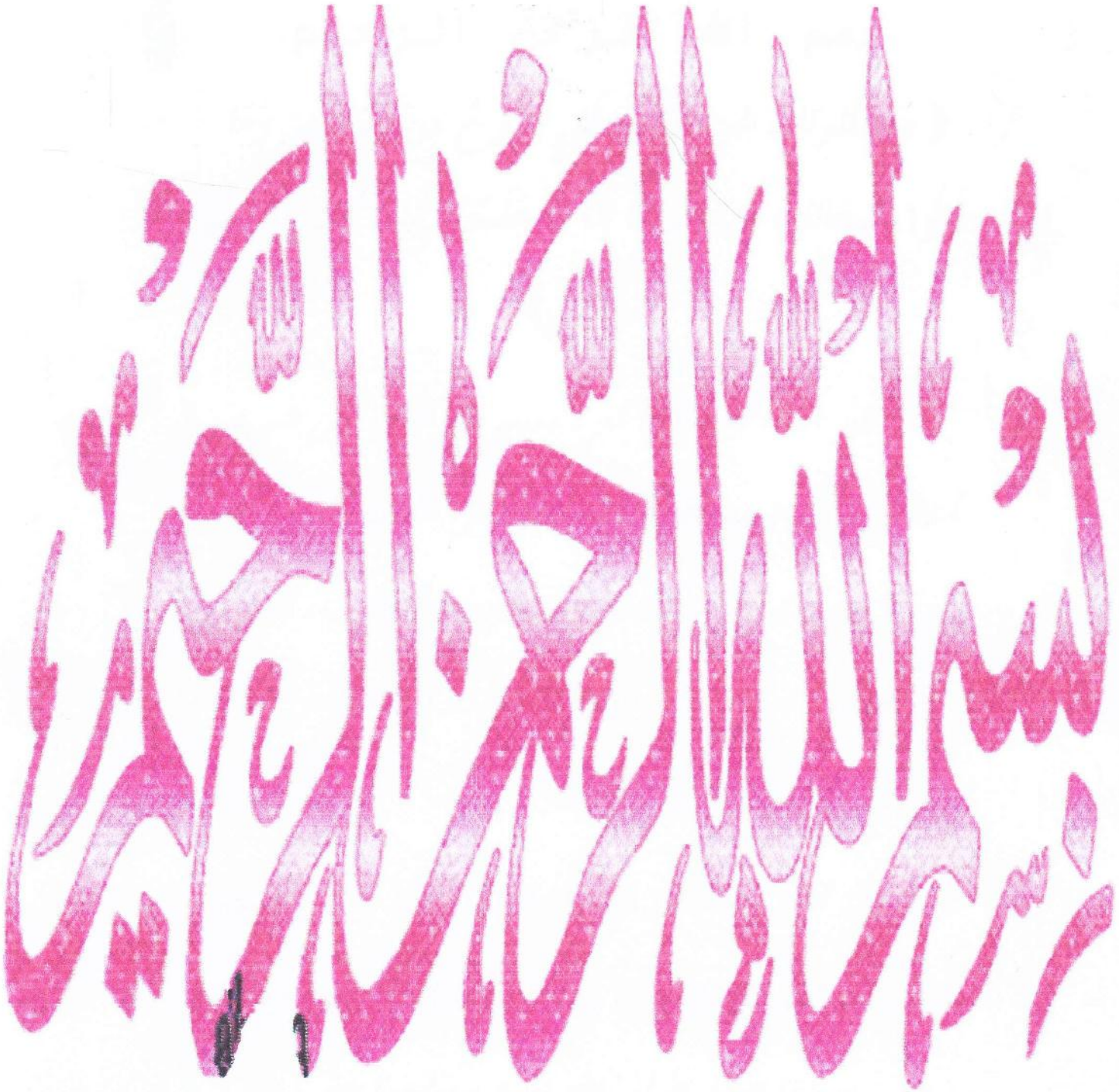
الشعبة: أدب عربي

التخصص: لغة عربية

إعداد الطالب(ة):
*- روقية بلحربي.
*- نوال بن وريدة

إشراف الدكتور(ة):
– عبد القادر عزوز

السنة الجامعية: **2015/2014**


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَيَسْأَلونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا قَالُوا سُبْحَانَكَ لا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾

الله أكبر الله أكبر الله أكبر، بسم الله على كل شيء أعطاني ربي، بسم الله افتتحت وعلى الله توكلت، الله ربي لا شريك له أسألك اللهم خير ما أعطيت، اللهم لا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا باليأس إذا أخفقت .

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا، اللهم صلى وسلم على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلموا على آله وصحبه وأتباعه وبارك وسلم تسليما كثيرا.

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله سبحانه وتعالى الذي

وفقنا لكتابة هذا البحث، لولا عطفه وكرمه

لما استطعت أن نخط حرفا واحدا، ومن لا يشكر الله فلا يشكر العبد، فإنه واجب علينا أن نتقدم بالشكر الجزيل والامتنان العظيم لأستاذنا ومعلمنا "عبد القادر عزوز" الذي كان لنا خير معين منذ أن كان هذا العمل عنوانا حتى خرج في هذه الصورة، وعلى جل وقته الذي لم يبخل به علينا وعلى تقويمه ونصائحه، فجزاه الله خير الجزاء فلقد كان نعم الموجه فله الشكر الخالص.

كما أن الشكر موصول إلى كل أساتذة اللغة العربية بالمركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف بميلة وعمال المكتبة المركزية لما قدموه لنا من عون.

إهداء

إلى لولا هما لما جئت إلى هذه الدنيا ولما استنشقت هواءها، إلى الغالية أمي العزيزة "فهيمة"

وإلى أبي الحبيب "رابح".

إلى مربيتي

إلى نبع الحنان ورمز العطاء، إلى من تحدت خطوب الزمان ولم تشك كثم الجراح، هي الدفء الذي يغمرني والحنان .... إلى التي زرعت بداخلي الطموح والأمل وتقول لي دائما الحياة سفينة يرعاها الأمل وقبطانها العمل، إلى من علمتني كيف أحب ولا اكره وأعطي ولا أبخل، وإلى أجمل اسم نطقت به في حياتي كتبت لك وحدك يا حبيبتي "مربيتي" أمي أقولها بفخر كبير أحبك أحبك وأحيا بحبك أبدا الدهر يا ست الحبايب أمي يا زهرة حياتي اللؤلؤة الغالية "زهرة".

إلى الذي رباني إلى من حملني على أكف الراحة وعلمني معنى الحياة وأمسك بيدي على دروبها وشقي وتعب لأجلي أردت أن تصل كلماتي إلى قلبك كلمات تخرج من أعماقي هي أني أحبك كثيرا أبي الغالي "فوضيل".

إلى ملكة الحب والحنان إلى القمر المنير ووردة البساتين التي تنصحني إذا أخطأت وتأخذ بيدي إذا تعثرت أختي "لامية" وإلى زوجها "نصرالدين".

إلى ملكة القلب ونهر الحب الهادئة بلطفها والجارحة بعذوبتها وفائقة بحلاوتها إلى أعذب أخت، أختي "خولة" وخطيبها حمزة.

إلى كل إخوتي: بلال، سامي، باسم.

إلى أزهار حديقتنا "مايا، شيماء، إسلام، بلال، يوسف"،

إلى من هي الرجاء في اليأس والقوة في الضعف

هي الرقة والحلاوة والشفقة والغفران إبنة خالي "نعيمة"،

إلى كل الأهل والجيران صغيرا وكبيرا خاصة عائلة بلحربي .

إلى صديقاتي ورفيقات دربي: إيمان (الغالية(، زهية، نوال، سعاد وخطيبها، أمال وخطيبها، مديحة، رقية، لبنى، أمال، بسمة، أسماء، ابتسام...

أشكر كل من ساعدني وأعانني على إنجاز هذه المذكرة وكل من تحب ويحب روقية فلهم في النفس منزلة وإن لم يسعن المقام لذكرهم جميعا فهم اهل للفضل والخير والشكر .

روقية روقية

مقدمـــة

مقدمة:

الحمد الله الذي أنزل كتابا كالشمس وضحاها، وأتبعه بسنة مطهرة كالقمر إذا تلاها، فمن اهتدى بها كان كالنهار إذا جلاها ومن أعرض عنها كان كالليل إذا يغشاها، والصلاة والسلام على حبيب المصطفى طه، ومن سار على هذا إلى يوم الدين وبعد:

تعد السيمياء علم شامل لكل العلوم التي تهتم بدراسة حياة العلامات، والتي بـــدوها هي الشيء الموجود في شخص ما من أجل شيء ما، ويعد محور أساسي جعل البـــاحثين يغنون به قديما وحديثا ، وقد وقع اختيارنا على الدراسة للســـيميائية لـــديوان، أودونـــيس كموضوع لبحثنا هذا الذي كان تحت عنوان " تاريخ يتمزق على جسد امرأة"

وتتمحور إشكالية هذا البحث حول أسئلة نذكرها بإيجاز:

- ماهو مفهوم الحداثة ، الشعر، القصيدة الحرة ؟.
- ماهو مفهوم السيمياء، وما علاقتها بالمنهج البنيوي؟
- ماهو مفهوم المسرح ؟
- فيما يكمن المسرح الشعري ؟
- ماهي أشكال التباين والتشاكل التي وردت في الديوان ؟
- ما أهم الأصوات المفردة والمجتمعة في الديوان ؟

وقد وقع اختيارنا على وهذا الموضوع لاعتبارات ودوافع موضوعية وأخرى داتية نذكر منها :

- كونه موضوعا جديدا لم يعن به إلا قلة من الدارسين.
- الرغبة في معرفة مجموعة من المفاهيم المتعلقة بعلم السيمياء .
- وحبنا في البحث في مجالات متنوعة مثل المسرح، الشعر، الحداثة،.....إلخ

- وقد حاولنا الإجابة عن التساؤلات السابقة متبعين خطة بحث تضمنت فصلين (فصل نظري وآخر تطبيقي) وخاتمة،.

- فكانت على النحو التالي :

الفصل الأول : الذي كان عنوانه " الحداثة والقصيدة الحرة" وقد تضمنت ثلاث مباحث حيث بدأنا في المبحث الأول بمفهوم الحداثة لغة واصطلاحا، بالإضافة إلى مفهوم الشعر والقصيدة الحرة، ثم قدمنا الحداثة في الشعر، وبعد ذلك المبحث الثاني: الذي قدمنا فيه مفهوم السيمياء وتطرقنا إلى السيمياء وقراءة النص الأدبي ثم السمياء والمنهج البنيوي.

وبعد المبحثين السابقين يأتي المبحث الثالث الذي تناولنا فيه مفهوم المسرح ثم درسنا المسرح الشعري يليه القصيدة الشعرية المسرحية

الفصل الثاني : وقد كان تطبيقيا، فجاء عبر مراحل اشتمل على مايلي : سيمياء العنوان وأهم عناصره المستوى الصوتي الذي اشتمل على التشاكل والتباين بالإضافة إلى المستوى التركيبي وقد تضمن الجمل البسيطة والجمل المركبة أما المستوى الدلالي، درسنا فيه الاختبارات المعجمية .

بالإضافة إلى دراسة الأصوات المتكررة في الديوان من خلال الأصوات المنفردة والأصوات المجتمعة ، ثم إحصاء الاستعارات الواردة في الديوان .

وقد تتبعنا في دراستنا هذه المنهج الإحصائي لأنه المناسب للدراسة، وبه نتوصل إلى نتائج تفيدنا في التحليل السيميائي كما أننا استعنا ببعض المراجع والمصادر ككتاب رابح بوحوش البنية اللغوية ، باطاهر بن عيسى "البلاغة العربية"....، في هذه الدراسة.

وقد واجهتنا أثناء انجازنا لهذا البحث صعوبات عدة تمثلت في :

- ندرة المؤلفات وعدم توفرها في المركزية وتنقلنا إلى جامعات أخرى قصد الحصول على كتب تعيننا على إكمال البحث وتلقينا إلى عدة عقبات هناك .

- قلة الدراسات حول هذا الموضوع.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في لم شمل الموضوع وتحقيق غـــرض فمـــا هـــذه الدراسة إلا محاولة متواضعة للاقتراب من فهم السيمياء في ديوان تاريخ يتمزق في جسد امرأة كنموذج فحسبنا أننا اجتهدنا، ونرجو أن نكون قد قدمنا إضافة مفيدة في ذلك خدمـــة لهذه اللغة إثراء للبحث العلمي فيها وتكون بداية البحوث ودراسات أخرى.

- ولا يفوتنا أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذنا المشرف " عبدالقادر عزوز" علـــى تقويمه لكل خطاننا بآراء ونصائحه وتوجيهاته القيمة ومتابعاته الجادة أثناء إشرافه علـــى هذا البحث التي وإكماله على الوجه المطلوب، كما لا يفوتني تقديم الشكر لكل من الأستاذة والإخوة والأصدقاء الذين لم يبخلوا علينا بدعمهم المعنوي لنا فجزاهم الله جزاء المحسنين.

الفصل الأول :

الحداثة والقصيدة الحرة

المبحث الأول :

1- الحداثة المصطلح والمفهوم.

2- الشعر والقصيدة الحرة .

3- الحداثة في الشعر.

المبحث الثاني:

1- السيمياء المصطلح والمفهوم.

2- السيمياء وقراءة النص الأدبي.

3- السيمياء والمنهج البنيوي

المبحث الثالث:

1- المسرح المصطلح والمفهوم.

2- المسرح الشعري.

3- القصيدة الشعرية المسرحية.

المبحث الأول:

1-مفهوم الحداثة:

لغة: الحداثة من الناحية الاتييمولوجيا من فعل "حاَدُث" فصيغة " فُعَلَ" في العربية يصاغ منها مصدران " فعولة" كسهولة وصعوبة و"فعالة" كفصاحة وحداثة وهي لغويا عكس قدم وإذا ذكر مع قدم ضم إتباعا نحو: " أخدني ما قدُم"، والحداثة من الأمر أوله وابتدائه ويقال كذلك الحدوثة والحداثان، وهي ليست من فعل حدث حدوثا بمعنى وقع وقوعا[1].

ورغم وجود لفظة الحداثة ضمن معاجم وقواميس اللغة العربية مرادفة بمعنى الحديث، فإنها ظلت بعيدة عن الممارسات النقدية العربية القديمة و استعيض عنها بـ " المحدث" و"المولد" وغيرها من المصطلحات التي نجدها عند النقاد القدامى ، ولم تستعمل الحداثة كمصطلح إجرائي وظلت اللفظة "الحداثة" مرتبطة بأصلها وجذورها اللغوية والمعجمية "حَدَثَ" كما ظلت غريبة وعير متداولة حتى ظهرت مصطلحات تقترب منها دلالة بل تجاوزتها واكتسبت مشروعيتها في الكتابات النقدية والإبداعية على السواء كالتجديد و " التحديث" و" الحديث" والمعاصرة ...الخ ، وبقي لفظ الحداثة محتشما ينتظر ليعلن نفسه كمصطلح إجرائي في الكتابات النقدية العربية ، ظهور الشعر الحر ومن دلك الحين ، وهو مصطلح ثابت في وجه التيارات المضادة[2].

اصطلاحا: لقد تعددت تعاريف الحداثة فقيل هي الوعي الجديد بمتغيرات الحياة و المستجدات الحضارية، والانسلاخ من أغلال الماضي والإعتاق من هيمنة الأسلاف، ليست مقصورة على فئة أو طائفة أو جنس بعينه بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت وبذلك فهي محاولة الخروج عن الأنماط التقليدية و الأشكال العتيقة ، إنها محاولة إبداع أشكال ومضامين جديدة وغريبة، " وكل جديد غريب" كما يقول بودلير، إنها انزياح عن السنن المعروف بالمنهج المألوف فينعكس ذلك في لغة وصور غير مألوفة فهي حسب

1- المنجد في اللغة والأدب، دار المشرق، بيروت، 1986، ص121.
2- أدونيس، " فاتحة لنهاية القرن "، دار العودة، بيروت، 1980، ط 1، ص34.

أدونيس "رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتياج وتساؤل حول الممكن واحتياج على السائد[1]. وإنها بذلك مرحلة التنافر والتصادم بين البيئة السائدة وما تتطلبه حركة المجتمع من تغيير يستجيب للخطة التاريخية، إن مفهوم الحداثة، يضم التراث، كشيء معطى، في إشكالية معقدة من البنية الحديثة التي تحاول تأسيس وجودها لا على التراث، في إشكالية معقدة مع البنية الحديثة التي تحاول تأسيس وجودها على التراث ،إنها انتزاع لأشكال التعبير من أسر المنطق ، و بعبارة أوضح إنها تحرير التعبير كما ترى "خالدة سعيد" في كتابها "حركية الإبداع" ، ويبدو من المقبول اعتبار الحداثة هي ذلك الانسلاخ والتجاوز للماضي والمضامين التقليدية، لكن هذا التجاوز لا يعني تجاوزه إطلاقا، و إنما يعني تجاوز لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه، التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع الثقافية والإنسانية الماضية، والتي يتوجب اليوم أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها[2].

ومن خلال قول أدونيس يتضح لنا أن الحداثة تقف من أشكال القديمة موقف الرفض السبي مؤمنة أن لكل عصر ظروفه الخاصة به ومميزاته المكونة له والتي تختلف طبعا عن ظروف ومميزات الأزمنة السابقة، فضرورة التجديد، إذن أمر حتمي.

مع الإيمان بأن ما هو قديم كان جديدا في عصره، وما نعتبره نحن اليوم جديدا سيصبح يوما ما قديما.

2- مفهوم الشعر والقصيدة الحرة :

أ-مفهوم الشعر :

لغة : ترجع لفظة الشعر في لغتنا إلى أصل مادي حسي، هو شعر الجسد، يقول لسان العرب :(والشعر والشعر، مذكران، نبتة الجسم مما ليس بصوف ولا وبر، وجمعه أشعار وشعور) [3].

1 - أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، ص34.
2- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، ص60.
3- ابن منظور: لسان العرب، ص118.

ثم أطلق هذا الاسم – الشعر بالفتح– على النبات، الذي ينبت في الأرض اللينة تشبيها له بشعر الجسد، الذي ينبت في منابت لينة كذلك، يقول "الفيروز أبادي" : «والشعر النبات والشجر، والزعفران، وكحساب الشجر المتلف، وما كان من الشجر والزعفران، وكحساب الناس يستدفئون به شتاء، يستظلون به صيفا».

ثم استعمل الفعل أشعر للدلالة على ظهور الشعر في الجسد، يقول صاحب أساس البلاغة: « وأشعر الجنين بنت شعره».

ثم تطورت دلالته من الظهور المادي إلى الظهور المعنوي يقول صاحب اللسان: «وأشعرت أمر فلان جعلته مشهورا».

والمصدر من أشعر، بالإشعار، واسم المكان منه مشعرو جمعها مشاعرا وهي الحواس[1].

اصطلاحا:

الشاعر هو الذي يشعر بما لا يشعر غيره من الناس ولذا ليس بغريب أن يعتقد العرب أن لكل شاعر شيطان، يلهمه شعره، ومن ثم فالشياطين حسب زعمهم هم مصدر إلهام الشعراء، ولاشك أن الكلام الذي ينبع من مشاعر أولئك، الذين كانوا يشعرون بما لا يشعر غيرهم، كان يتميز عن الكلام العادي، ببعض الخصائص الفنية، فهو أصوات انفعالية مسموعة تعبر عن مشاعر الشاعر بمخاطبة مشاعر الآخرين ومثيرة إياها بما تحمله من انفعالات تعبر عن الفرح والسرور، أو الحزن والغضب.

ولا شك أن هذه الأصوات كانت تتلون بلون انفعال الشاعر، وكان هذا يحث فيها ضربا من التنغيم، ثم تطورت هذه الأصوات الانفعالية، بتطور الإنسان العربي القديم[2]. فأصبحت كلاما انفعاليا منغما يفيد علما ومعرفة، بما وراء الأحاسيس والمشاعر ومهما

1- ينظر: عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفية الجامعية، الإسكندرية، 2009، ج1، ص ص17-18.
2- ينظر: عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ص ن.

يكن من أمر، فقد أدى التطور الدلالي لكلمة شعر في العربية إلى أن أصبحت تعني، ذلك النوع من الكلام المنغم المثير، الذي يفيد علما ومعرفة ببواطن المأمور وخفايا النفوس وحقائق الحياة[1].

ب- مفهوم القصيدة الحرة:

تقول الناقدة "نازك الملائكة" حول تعريف القصيدة الحرة بأنها « شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه» ثم تتابع نازك قائلة: «فأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطول الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه فينظم الشاعر البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة.

أشطرا تجري على هذا النسق :

"فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

فاعلاتن فاعلاتن.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن "

ويمضي على هذا النسق حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية وحتى يومنا هذا، ومن خلال التعريف السابق تؤكد نازك ما توصل إلية **موريه** في النمط الخامس من أنماط الشعر الحر الذي أشرنا إليه سابقا والذي يعتمد

1- عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم ، ص19.

على البحر الواحد في القصيدة مع اختلاف في أطوال البيت وعدد التفعيلات، مع تعديل يسير في تعريف **موريه** وهو أن تضع كلمة بيت ليستقيم التوافق مع مفهوم الشعر الحر بعد الأربعينيات لأن كلمة بيت تعني التزام نظام الشطرين المتساويين في عدد التفعيلات والروي الواحد، وهو النظام المتبع في القصيدة التقليدية بشكلها الخليلي، والشعر الذي يعنيه **موريه** ليس كذلك، وقد أشار "محمد مصطفى هدارة "إلى نظام التفعيلة في الشعر الحر وعدم التزامه بموسيقى البحور الخليلية فقال : «إن الشكل الجديد (أي الشعر الحر) يقوم على وحدة التفعيلة دون التزام الموسيقى للبحور المعروفة» كما أن شعراء القصيدة الحرة يرون أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون انعكاسا للحالمات الانفعالية عند الشاعر

ومما سبق تتضح لنا طبيعة الشعر الحر، فهو شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية، ويلتزم بها ولما يخرج عنها إلا من حيث الشكل، والتحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان [1].

بالإضافة إلى هذا فقد تطرقت نازك الملائكة إلى أن تعريف الشعر الحر لا يزال لم يفهم من طرف كثير من الشعراء والنقاد وكذلك الجمهور العربي بصفة عامة حيث تقول : «وأكاد أعتقد أن أغلب القراء وبينهم أدباء وحتى شعراؤنا أحيانا ومازالوا لا يملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر العربي؟ وإنما يحس بهذه الحيرة على الخصوص أولئك الذين لا يملكون أسماعا مرهفة تميز وزن الشعر تمييزا دقيقا، وهؤلاء قد ألفوا قبل أن يروا الأوزان مرصوصة على شطرين متساويين، حيث يكون تبين موسيقاها أسهل ولذلك تاهوا تعبوا حيث أصبحت الأشطر غير متساوية في أطوالها، وعاد التركيز إلى التفعيلة بحيث يحتاج الأمر إلى شاعر لكي يتبين الإيقاع الموسيقي»[2].

فالشعر حسب الملائكة، هو أسلوب يتيح للشاعر تعبير أعلى بمنحه الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها حسب مقتضيات المعنى، فهذا الأسلوب الجديد يسهل أيما تسهيل

1 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص35.
2- المرجع نفسه، ص144.

للشاعر المعاصر من مواكبة الأحداث، وإطلاق العنان لحسه المرهف في التعبير عما يدور حوله.

3- الحداثة في الشعر العربي :

من القبول إلى التساؤل، إلى الصنعة. الصنعة هي المدار الذي يتحرك فيه الشعر العربي طول تسعة قرون (1000-1900)، وهي الهاجس المسيطر.

الصنعة وما يرافقها من تأنق وتصنيع وزخرفة، ظاهرة تسود حيث البطالة واللهو والترف، وحيث تترسخ الحياة الحضارية.

لذلك يمكن أن نصف الشعر العربي في هذه القرون بأنه كان شعرا مدنيا. الصنعة من هذه الناحية لا تميز الشعر، بقدر ما تميز الحياة والمرحلة التاريخية، ذلك أنها تنشأ وتنمو في ظروف وأوضاع اجتماعية وتاريخية معينة، هي غالبا ظروف توقف، وأوضاع انحلال، فقلما تنشأ الصنعة في أوضاع الثورة. الصنعة لعب، لذلك تنشأ في الهدوء والراحة، لا في التفجر والتغير.

ولقد تقلصت الحياة العربية في هذه القرون التسعة أصبحت عالما يضيق بعد اتساع، ويتعلق بعد انفتاح، ويتفتت بعد تماسك.

وكما أن الحياة في المدن أصبحت زيا، كذلك القصيدة لم يعد معناها هو الذي يهم الشاعر أو السامع أو القارئ، بل زيها، أعني صنعتها وكما أن الحياة في المدن نقيض الحياة في البداوة، كذلك كان الشعر المصنوع نقيضا للشعر المطبوع، وفي الصنعة إتقان وتأنق، يصلان أحيانا إلى درجة التصنع، وفي الطبع تفجر وفيض يصلان أحيانا إلى درجة السهولة، ولئن كانت الكلمة في الشعر الطبع شرارة أو موجة أو حركة عاصفة تتواكب مع غيرها في هدير كالنهر، فإن الكلمة في الشعر المصنوع لعبة، حصاة مزوقة ملساء تقرن إلى غيرها في نسق كالعقد.

وإذا كان «الكلام يفتح بعضه بعضا» كما يقول ابن رشيق، فإن الشعر كما فهمته تلك القرون التسعة، هو صناعة الكلمات على نحو بارع بحيث ينفتح بعضها على بعض، ويفتح بعضها بعضا، وبحيث أصبح الناس آنذاك يأخذون بقول ابن رشيق: «المصنوع أفضل من المطبوع» وفي هذا يقول ابن رشيق مستطردا، موضحا: «ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع معناه في بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولما ظهر عليه التعمل، كان المصنوع أفضلهما».

الشعر إذن هو، بحسب هذا الاتجاه النقدي، فن صناعة الكلام لكن الكلمة هنا تظل وسيلة تبقى لونا، عنصر زيين وليست غاية بحد ذاتها، ومن هنا كان مقياس الشعر هو أن يسار العصر وأهل العصر[1].

ويعبر عن هذا ابن رشيق فيقول أن الشعر صار« أليق بالوقت وأمس بأهله» وفي تعبير آخر يقول «أشكل بأهله» وكان حين يمتدح شاعرا يقول عنه أنه «يختار للأوقات ما شاكلها».

وهذه المشاكلة قادت إلى أن تصبح القصيدة نسيجا مترفا من «الكلام يستميل الناس» كما يعبر ابن وكيل التيسي، هكذا أخذت القصيدة تتجه إلى أن تصبح أغنية والصنعة لعب تشكيلي لهذا تطور الشكل الشعري في القرون التسعة، فقد سادت الأوزان المجزوءة لكي توافق إيقاع الحياة المدنية السريعة المتحركة والمتغيرة واستخدمت كذلك اللغة العامية في الموشح والدوبيت، وأخذ الشعراء يكتبون باللغة العامية ذاتها وأنواعا شعرية مثل الكان وكان، والقوما، والزجل، واستخدمت إيقاعات مختلفة من أوزان مختلفة في قصيدة واحدة، أي في الموشح.

ونشأت أشكال جديدة في المخمسات والمسمطات، ووصل تطور الشكل الشعري في هذه المرحلة إلى أوجه في التجربة التي حاولها القاضي الفاضل (...) يحاول الشاعر

1 - أدونيس، ديوان الشعر العربي، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت- لبنان، 1996، ط3، ص7.

أن يصنع بالكلمات كيانا يماثلها، وهكذا تركز الشعر العربي في الفترة على وصف الأشياء بحد ذاتها، لا على وصف الأشياء بحد ذاتها، لا على وصف الأحداث والتغييرات فوصفها من حيث هي كائنة، لا من حيث هي موجودة.

إن استخدمنا المصطلحات الفلسفية، كان ينظر كماهيات ثابتة، وكان يعني بأشياء الطبيعة، كالأزهار والأنهار وأشياء الحياة اليومية بداء من أكثرها بساطة وانتهاء بأكثرها تعقيدا،وكانت عنايته الأولى منصبة على جسد المرأة صار الحب في هذه المرحلة جسدا صار جنسا[1].

اللغة في التعبير عن هذا الحب تحتل المكان الأول فالكلمات وسائل الاتصال، وبها يتم، اللغة هنا تمتدح وتمجد القصيدة تفعل، تؤثر بشكلها أولا، فالطريقة التي يتوجه بها العاشق إلى عشيقته أكثر فعالية عن عشقه في حين يتوجه إليها يريد أن يكون شكل توجهه مرآة له، صورة عنه.

لذلك يجهد في أن يأتي شكل توجهه متقنا بارع التفنن –والقلب لا يهم– يهم اللعب البارع. لكي تسر لابد أن تلمع، ولا تلمع إلا بصنعة ما هكذا أصبحت الصنعة، هي كذلك، وسيلة الحب وخادمته.

ولكن الصنعة انحطت حين أصبحت مدرسة، حين أخذ الشعراء يتعلمونها كأمثولة مدرسية، انحطت لذلك اللغة الشعرية وانحطت صورتها وصارت التشابيه علاقات مصطنعة تقوم على المبالغة.

هكذا يبدو أن الصنعة في هذه القرون التسعة لم تكن ظاهرة فردية بل ظاهرة فردية اجتماعية، وأنها ترتبط بها جس الأداء المتقن فقد كانت الفكرة تأخذ قيمتها من زيها وزينتها.

1- أدونيس: ديوان الشعر العربي، ص ص8-9.

وهكذا يبدو أن الصنعة لا تنظر إلى كوسيلة للفكرة، بل تنظر إليها كمادة فنية مهمتها أن تجعل العالم الخارجي عالما جماليا، إن تحوله إلى منظر أو إلى صورة سمعية – بصرية[1].

1- أدونيس: ديوان الشعر العربي، ص ص9-10.

المبحث الثاني

1- السيميائية حول المصطلح و المفهوم :

من المعروف أن علم السيميائيات علم حديث النشأة إذ لم يظهر إلا بعد أن أرسى السويسري «فرردیناند دي سوسير» أصول اللسانيات الحديثة، في بحر القرن العشرين، مع الإشارة إلى أنه قد كانت هناك أفكار سيميائية متناثرة في التراثين الغربي والعربي على حد سواء، ولأنه استمد أصوله من مجموعة من العلوم المعرفية، فإن مهمة تجديده وإعطائه مفهوم عام لهو من الأمور الصعبة، لهذا السبب تعددت الآراء في تعريف السيمياء، وفي تحديد مصطلح دقيق لها في اللغات الغربية أو في اللغة العربية.

لقد عرفت السيمياء فوضى مصطلحية كبيرة، وأخذت زوايا نظر متعددة، كما أنها أخذت مكانتها كمنهج نقدي، له وجهاته في معالجة النصوص الأدبية، خاصة بعد أن تأكد فشل المشروع البنيوي، الذي انغلق على نفسه غير سامح لها بالتجول في فضاءات النص الخارجية[1].

أ-الجذر اللغوي لمصطلح السيمياء وتعريفها العجمي:

تؤكد معظم الدراسات اللغوية أن الأصل اللغوي للمصطلح.«séméotique» يعود إلى العصر اليوناني، فهو يأتي من الكلمة اليونانية «séméion»، - التي أكدها برنارد توسان- والتي تعني علامة.

وكلمة«logue» التي تعني «خطاب» وأصلها هو«logose» التي تعني علم، وعند جمع الكلمتين تصبح تعني علم العلامة، وقد أكد على هذا الرأي قلة من الباحثين العرب(2)، خاصة بعد إطلاعهم على الأبحاث الغربية فهذا صاحب كتاب «السيمياء الشعرية» يقول: يتكون مصطلح «سيميائية» حسب صيغته الأجنبية «simiotique»

1 - فيصل الأحمر: معجم سيميائيات، دار العربية للعلوم، بيروت، 2010، ط1، ص11.
2- المرجع نفسه، ص ن.

أو«sémiotics» من الجذرين «sémio» و«tique»، إذ أن الجدر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين «sémio» و«sema» يعني إشارة أو علامة ، أو ما تسمى بالفرنسية «signe» وبالإنجليزية «signe» (...) في حين أن الجذر الثاني – كما هو معروف – علم، ويواصل الكاتب شرحه المعجمي للمصطلح فيقول أنه بدمج الكلمتين «sémio» و«tique» يصير معنى المصطلح «علم الإشارات» أو «علم العلامات» (...) و هو العلم الذي اقترحه «دوسوسير» كمشروع مستقبلي لتعليم العلم الذي جاء به «اللسانيات» فيكون العلم العام «الإشارات».

هذا ويورد ذات الباحث مصطلحا غربيا مشابها للمصطلح «semiotique» وهو«semeiologie» ويقول أنه : «مصطلح يعني علم دراسة أعراض الأمراض، أي دراسة الإشارات الدالة على مرض معين»

فمن خلال القول يؤكد أن العلماء العرب ذهبوا إلى كلمة «سيميو» جاءت في اللاتينية على شكلين، أما الشكل الأول «sémio» ، و الشكل الثاني «sema» وهما يعنيان إشارة، كما أن العرب قاموا بإضافة مصطلحا ثالثا زيادة على مصطلحي «سيميولوجي» و«سيميوتيك»، هو مصطلح طبي ويعني «علم دراسة أعراض الأمراض»، أي دراسة الإشارات الدالة على مرض معين[1].

أما إذا انتقلنا إلى تعريف المعجميين له، فنجد التعاريف كثيرة جدا، لهذا سنختار فقط معجم «روبير» والتي تعد قواميس عالمية تسمى قاموس روبير Rober، حيث جاء فيه تعريف السيميائيات ما يلي: «السيمياء نظرية عامة للأدلة، وسيرها في المجتمع داخل الفكر(...) [كما أنها] نظرية للأدلة والمعنى، وسيرها في المجتمع (...) وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة و الرموز ».

1- فيصل الأحمر: معجم سيميائيات، ص ص12-13.

ونلاحظ أن هذا التعريف المعجمي يقترب كثيرا من التعريف الاصطلاحي للسيميائيات، إن لم تقل تطابقه[1].

ب-تعريف السيمياء:

• **لغة** : ورد في لسان العرب لابن منظور: «السومة والسيمة والسيمياء والسيمياء: العلامة: تسوم الفرس: جعل عليها السيمة: والسومة بالضم: التي تجعل الشاة، وهي عليها السيمياء والسومة هي العلامة »[2].

بالإضافة إلى هذا فقد ورد هذا المصطلح في القرآن الكريم لقوله تعالى: « **سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ...** »[3].

وورد في معجم الوسيط: «السومة: السيمة والعلامة والقيمة، تَسَوَمَ فلان: اتخذ سمة لعرف بها »[4].

• **اصطلاحا** : السيميولوجيا « sémiologie» مشتقة من اليونانية «sémion» (العلامة) مع اللاحقة «logos» التي تعني (خطاب) أو(علم) وذلك كمثل قولنا sociologie بمعنى علم الاجتماع « Thologie» (علم الأحياء) «zoologie» (علم الحيوان)[5].

وكما يطلق لفظ السيميائيات semiotics على العلم الذي يدرس نظام العلامات، ويبحث عن ماهيتها، وقوانينها لتكون نظرية للأدلة[6].

و نجد علم العلامات La semiologie، وهو علم افترض وجوده فرديناد دي سويسر محددا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات، ما يفهم البشر بعضهم عن بعض، الذي أدى به إلى هذا التصور: إعتباره اللغة نظاما من العلامات قبل كل

1 - بتصرف: فيصل الأحمر: معجم سيميائيات،ص13.
2 - ابن منظور: لسان العرب، م ج3، دار صادر، بيروت، 1958.
3 - سورة الفتح، الآية 29.
4- إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة، ج1، اسطنبول، ص135.
5 - خليفة بوجادي: محاضرات في علم الدلالة، بيت الحكمة، 2009، ط1، ص118.
6 - عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، 2006، ط5، ص137.

شيء، ومن الأنظمة العلاماتية التي يمكن لهذا العلم دراستها مثل علامات قانون الطرقات وشارع معه مصطلح السيميائية Le sémiotique فلابسه في معناه، ثم شخص للدلالة على العلم الذي يعني بدراسة تألق الظواهر التي تستند إلى نظام إعلامي، إبلاغي في الحياة الاجتماعية كنظام الأزياء، أو المأكل، أو في نظام الموضة، بعامة la mode، غير أن لفظ العلامية قد عاد إلى عالم اللغة، وبالتحديد إلى مناهج النقد الأدبي، فتولدت عن ذلك علامية الأدب «sémiotique litteraire » وهي تسعى إلى إقامة نظرية في نوعية الخطاب الإنشادي باعتباره حدثا علاميا، أي نظاما من العلامات الجمالية، وميزة العلامة الجمالية، أنها قائمة بنفسها ومادامت اللغة منظومة من العلامات التي تعبر عن فكرة ما، فإنها –هنا –تشبه الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وضروب المجاملة، والإشارات العسكرية (...) إنها أهم هذه المنظومات على الإطلاق[1].

ج-إشكالية المصطح:

يشهد مصطلح السيميائية إشكاليات عدة في النقد الغربي والعربي على حد سواء إذ عرف من خلال مصطلحان يدلان على العلم الذي يهتم بالعلامات الأولى: سيموطيقا الذي قدمه شارل بيرس والآخر: سيميولوجيا الذي قدمه سوسير وقد بقي المصطلحان مترادفين فترة طويلة، الأول مستمد من الإنجليزية و الثاني من الفرنسية حتى فصل بينهما فاختص الأول منهما بالميدان الألسني والثاني يشير إلى علم عام للعلامات[2].

أما النقد العربي الحديث فلم يقدم الشيء الكثير على صعيد التحليلات السيميائية فعليا، بل بقيت معرفته فيها بسيطة تعتمد على النقل المباشر تنظير السبب إلا وأما الاختلاف في المصطلح فقد نجم عن اختلاف في المصدر الذي أخذ منه، فإذا نقل عن الفرنسية ظهر مصطلح السيميولوجيا أما إذا نقل عن الإنجليزية فيشار إليه بالسيميائية هذا بالإضافة إلى ظهور ترجمات عدة مثل: علم العلامات، علم الدلالة وربما ظهر مصطلح

1 - عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص38.
2 - سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، الأردن، 2010، ط1، ص ص252-261.

السيميائية مقابلا للمصطلح الأجنبي sémiotique ومهما كان الشأن في هذا الاختلاف فليس ثمة شك في أن ذلك كله يمكن اختزاله بتحديد السيميائية من خلال الذي تقوم عليه وهو العلامة فهو العلم الذي يدرس حياة العلامة أيا كان مصدرها في إطار الحياة الاجتماعية والقول بحياة العلامات يشير حتما إلى أنظمة العلامات وما يقال بينها من علاقات، وقد كان الارتكاز على معطيات الألسنة الحديثة أساسا في نشأة السيميائية وبحوثها في النقد الأدبي ولذلك فقد كان تأثير سوسير ومفهومه عن العلامة اللغوية وتشكلها من طرفي الدال والمدلول مهما للغاية في تشكيل المنهجية السيميائية وربطها بالبنيوية لدرجة لم يعد من السهل التمييز بين البنيوية والسيميائية كما يقول جوناتان كولد[1].

2-السيمياء وقراءة النص الأدبي :

يقول أمبرتو إكو (1985): « عندما ظهرت أدبيات العمل المفتوح بالفرنسية عام 1965، في مناخ بنيوي عام، كان الفصل الأول من كتاب والعمل المفتوح والذي ركزت فيه على فكرة الاهتمام بالمخاطب بمشابة هزةّ عنيفة في وجه الرؤى السائدة بأن تحليل البنية السيميائية، هدف يقصد لذاته ومن أجل ذاته».

ولاشك أن الاتجاه الذي ذهب إليه ألبرتو إيكو يتعارض مع الاتجاه البنيوي الذي يتعامل مع العمل الأدبي على أنه شيء يتميز بجمود الكريستال لمجرد أن تؤتي به إلى الوجود، ويرى ألبرتو إيكو أن النموذج الاتصالي السائد والذي يتكون من عناصره الثلاث، وهي المرسل، والرسالة، والمرسل إليه لا يشرح عملية الاتصال على نحو يتعامل مع التعقيدات التي تتسم بها هذه العملية؛ ذلك أن هذا النموذج لا يتعامل مع العناصر التي تعمل خارج الشفرات المعروفة مثل: الشفرات الثانوية، الخلفيات الثقافية وسائر الظروف التي ترسل الرسالة في إطارها.

1- سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص ص252-261.

ويقول أيضا: « إضافة إلى ذلك فإن ما تسميه رسالة هو في الحقيقة نص أي بشبكة من الرسالات المختلفة التي تعتمد على شفرات مختلفة، وتعمل على مستويات متباينة من مستويات دلالية».

ويعتقد بذلك أنه من أجل أن يجعل المؤلف رسالته إبلاغية فإن عليه أن يتخيل ويفترض سائر الشفرات الأولية، وثانوية المشتركة بينه وبين القارئ المحتمل ويمكن أن يتم ذلك من خلال شفرات لغوية محددة، أو من خلال أسلوب أدبي محدد أو مؤشر متخصص، وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك بعض النصوص توضح بصورة قاطعة نوع القارئ المتوقع مثل النصوص التي تكتب للأطفال أو الأصدقاء أو المواطنين، ولكن ذلك يعني شيئا واحدا وهو حقيقة أن يتشارك المؤلف والقارئ في طريقة فهم النص وذلك ما يقرب اتجاه أمبرتو إكو من الاتجاه البلاغي في نظرية القراءة.

ويعتقد أمبرتو إكو أن هناك نوعين من النصوص، النوع الأول ويطلق عليه اسم النصوص المغلقة، والنوع الثاني النصوص المفتوحة، يتميز كل نوع من هذه الأنواع بأن لديه قراءة النموذجين، وفيما يتعلق بالنصوص المغلقة فإن كثيرا من المؤلفين لا يأخذون في الاعتبار أن نصوصهم قد تفسر من خلفية غير التي بني عليها.

يقول: « يضع بعض المؤلفين تصورا للقارئ المحتمل في سياق اجتماعي محدد ولكن أحدا لا يستطيع أن يحدد مادا يحدث عندما يكون القارئ الحقيقي مختلفا عن هذا القارئ المحتمل، ولاشك أن النصوص التي تستهدف إحداث استجابة محددة في القارئ هي في الحقيقة نصوص مفتوحة لأي نوع من التفسير وكل نص مفتوح للتفسير هو في الحقيقة نص مغلق»[1].

وأما النص المفتوح فإن أمره يختلف؛ لأن المؤلف يكون هنا متجها إلى القارئ المثالي لنصه ولا يكون النص مفتوحا لتفسير القارئ بل هو الذي يلزم القارئ بأن يفسره

1- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمن، القاهرة، 1994، ط1، ص52.

على نحو معين(...) ويبدو مما ذكره أمبرتو إكو، أن عملية القراءة محكومة بنوع النص، بمعنى أن القراء إنما يتصرفون بحسب معطيات النص، فإذا كان النص مغلقا سمح لهم ذلك بمجال أرحب من التفسيرات، وإذا كان مفتوحا فإنه يحدد نوع القراءة المطلوبة ولا يسمح بغيرها[1].

3-السيمياء والمنهج البنيوي:

***المنهج البنيوي:** إن أول عمل قامت به البنيوية في سبيل تعزيز وجودها هو التعطيل المؤقت والمقصود للمحور التاريخي، بهدف دراسة الأدب في ذاته، لأنها تنظر إليه على أنه بنية قائمة بذاتها، ولا يرتبط بأي جانب خارج النص سواء كان هذا الجانب يتعلق بالمؤلف أو نفسيته أو المجتمع وإنما هو مرتبط بما أطلق عليه البنيويون أدبية الأدب.

فأدبية الأدب نقلت النص إلى التحليل المنبثق عن سياق إلى أدبيته أو شعريته بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية.

ونرى ذلك الارتباط بنظرية رومان جاكبسون عن وظائف اللغة طبقا لمنظومة المرسل والمرسل إليه ووسيلة التوصيل والشفرة والسياق، وتمثلت لديه وظائف اللغة في ستة جوانب أبرزها الوظيفة الشعرية التي يتم التركيز على الوظيفة الشعرية والتي تكمن في أدبية الأدب والتي يدعو إليها النقاد البنيويون.

فنظرية الاتصال بعناصرها الستة (مرسل، مرسل إليه، سياق، رسالة، وسيلة شفرة) تغطي كل وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية أو الشعرية، فالقول يتم عبر إرسال المرسل رسالة إلى المرسل إليه ويحتاج إلى سياق الذي يحال إليه المتلقي و الشفرة وهي الخاصية الأسلوبية لنص الرسالة ووسيلة التوصيل تكون حسية أو نفسية للربط بين المرسل والمتلقي[2].

1- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص ص52-53.

2- ينظر: د. عبد القادر علي باعيسى: في مناهج القراءة النقدية الحديثة، دار حضرموت، ب.ت، ص ص41-43.

ويعد المنهج البنيوي الذي يرى من خلاله مفهومه العالم، ما يبقى أصليا فهو النواة أو الشكل الثابت أو أيضا البنية الشكلية للتحويلات[1].

وبذا تختلف وظيفة القول في إخبارية أو نفعية أو انفعالية أو أدبية كما فصل ذلك جاكبسون[2].

***الاتجاه البنيوي والسيميائي:**

يعد سارتر من الذين ركزو على الوجودية المقترنة بالماركسية بينما كان بارث وغريماس وغيرها يتوجهون تدريجيا إلى السيميائية عند العالم اللغوي فرديناند دي سوسير (1839 –1914) الذي تطابق منهجه مع الفيلسوف الأمريكي تشارلز سوندرز بيرس (1839–1914)، ولما كان ليفي شتراوس قد طبق منهج علم اللغة البنيوية على الظواهر الاجتماعية، رأى بارث أن من الأنسب أن يدرس الأدب بهذا المنهج، بل سعى إلى حد المطالبة بتوسيع المنهج وتطبيقه على دراسة التراث الفلسفي والثقافي وقد نجد كتابة لذة النصوص على قدر كبير من الأهمية[3]، لما يحمله من مبادئ نقدية، توصي بانتظامها جميعا في نسق فكر متكامل، يومئ بقدرة فذة على التجريد والبناء النظري، ومن أفكاره أن الأدب مخلوق ذهبي، لا يدرك إلا بالتعلم، بوساطة النقد، عن طريق شكل من أشكال عقولنا نحن، مما يبدو لكل واحد منا بأنه بنيوي لذاته[4].

***إنجازات السيميائية وإنجازات البنيوية:**

لا تختلف إنجازات السيميائية عن إنجازات البنيوية، فقد استهدفت قضايا الطرح التاريخي والنقد الموضوعاتي، وكشف القناع عن سلطة المرجع وتهافت أسبقية المعنى، وكشفت الأقنعة المتعددة والتي اختفت خلفها هذه السلطة، وهي أقنعة تمتد من الايدولوجيا

1- جون بياجيه: البنيوية، عارف وبشير، منشورات كويدات، بيروت، 1982، ط3، ص73.
2 - عبد القادر علي باعيسى: في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ص44
3 - ينظر: .عصر البنيوية-، أديب كيرزويل ت، جابر عصفور، الدار البيضاء، 1995، ط2، ص180.
4 -Roland Barthes, .le plaisir du texte- Seuil, Paris, 1973, p.p 98-99

الفجة إلى أدق أنواع الأحكام الجمالية والأخلاقية، وقد تحقق لها مثل هذا الكشف خاصة عندما تفجرت أسطورة الاتصال الدلالي بين المرجع والعلامة ولئن لم تختلف إنجازاتها عن إنجازات البنيوية، فإنها أيضا لم تنبع عن العيوب البنيوية إضافة إلى عيوب علم النفس لقد رأى سوسيو في تميزه بين اللسانيات والسيميائية أو السيميولوجيا أن السيولوجيا ستكون جزء من علم النفس الاجتماعي إذ إنها ستدرس حياة العلامات ضمن المجتمع[1].

1- ينظر: د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: دليل النقاد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص184.

المبحث الثالث:

1- المسرح المصطلح والمفهوم :

يعد المسرح من أكثر الفنون استعصاء على التعريف والتحديد، لتراوحه بين النص والخشبة من جهة ولجمعه بين عشرات الفنون، ابتدءا من الكلمة، مرورا بحركة الجسد، وصولا إلى الموسيقى والضوء،حتى أطلق عليه أب الفنون.

وسأحاول إيراد جملة من التعريفات رأيت أنها الأهم من بين التعريفات الكثيرة،أولها ما ورد في المعجم المسرحي أن المسرح كلمة تستخدم"للدلالة على شكل من أشكال الكتابة،يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة[1] ، والتعريف نفسه عند الباحث والناقد **ألاردس نيكول** يرى أن المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة،في صورة تجعل هدا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين.

وهما تعريفان يجمعان بين الكتابة،أي النص الأدبي وبين العرض على الخشبة،فالمسرح في التعريفين شكل من أشكال الكتابة أو التعبير عن أفكار، يمكن تجسيدها على الخشنة بواسطة ممثلين[2] .

كما يورد **عدنان بن دريل** تعريفا آخر يتفق فيه مع التعريف السابق في عنصري النص والخشبة،غير انه يضيف إلى تعريفه الغاية من المسرح و ارتباطه بمحاكاة الواقع من عدمه، يقول معرفا المسرحية:و اصطلاحا هي نوع أدبي،أساسه تمثيل طائفة من الناس،لحادثة إنسانية، يحاكون أدوارها، استنادا إلى حركتهم على المسرح،وأيضا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراتهم فيما بينهم، والحادثة إنسانية وهي متحققة كلها، أو بعضها متحقق،ويجوز أن يكون جزءا منها متخيلا أو ممكن الوقوع، وغاية هدا النوع الأدبي هي المتعة الفنية أو الانتقاد،أو العظة أو التثقيف، وفي دلك هدفها... [3] .

1- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مكتبة لبنان ناشرون، 2006، ط2، ص422.
2- عدنان بن دريل: فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996، ص57.
3- المرجع نفسه، ص55.

نلاحظ أن التعريف قد أضاف جانب الهدف من المسرح و قد قسم هدفه إلى قسمين،قسم فني جمالي وقسم فكري توجيهي،مثلما قسمها إلى قسمين، مرتبط بالواقع ومحلق في فضاء الخيال، وقد دهب نيلة في تعريفه للمسرح إلى القول بأنه يوجد عند كثير من المبدعين نوع من القلق العميق، مرتبط بممارسة فنهم، وكأنهم يخشون ألا يهتموا بالجوهر بسبب وقوعهم في فتنة النجاح و الاستهلاك.

بالإضافة إلى هذا فقد عرفه **جان قيلار** بقوله: حقا، أي الفنان غليه قبل كل شيء أن يدرك حقائق الإنسان وحاجاته عصر. ومع كل، فان المسرح –شأنه شأن الشعر والتصوير– ليس له قيمة إلا بقدر رفضه للانصياع لعادت الجماهير، وأذواقهم، وحاجاتهم وهي في الغالب جماعية نهو لا يقوم بدوره، ولا يكون مفيدا للناس إلا إذا زلزل هدا الهوس الجماعي، وكافح هدا الجمود، وصاح فيه مثل الأب أبو قائلا نيلة[1] .

زيادة على ذلك فإن العمل المسرحي هو رحلة بحث حقيقية، رحلة بحث إنسانية ممتعة عن حقيقة الوجود –في المسرح القديم– وهي رحلة بحث ممتعة للإنسان ذاته في داخل نفسه، في الاتجاهات التعبيرية والتجريدية الرمزية والسريالية وهي رحلة بحث إنساني ممتع في المجتمع والعلاقة المتبادلة بينه وبين الفرد، في المسرح الملحمي رحلة بحث في الأنا الإنسانية وعلاقتها بالآخر أو بالغير في المسرح الوجودي وهي رحلة بحث عن الإنسان في وسط الركام من الأشياء التي زحم حياته بها ومسخت ذاته في المسرح العبثي، في أحد توجيهاته[2] .

2– المسرح الشعري:

"المسرح الشعري" تعبير حديث،فالأصل في المسرح أن يكتب شعرا، وتراث أوروبا المسرحي تراث شعري، والقدماء يسمون المسرح "الشعر المسرحي" ولا يكاد

1- جان بيير رينجير: قراءة المسرح المعاصر، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ناثن، باريس، 2000، ص40.
2- أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة من النص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ج1، 2003-2004، ص369.

ديوان شاعر يخلو من المسرح على اختلاف مذاهبهم الفنية حتى الرومانسيين الإنجليز من **وردزورتوو كولريدج كيتس** إلى **وشلي بايرون** و لكن الحاجة قد نشأت إلى هذا التعبير مع نشأة المسرح النثري في القرن التاسع عشر، ولو أن الاتجاه النقدي الحديث هو المزج لا التمييز (انظر مقالة ت-س-إليوت" الشعر والدراما" باعتبار أن هذين النوعين يلتقيان هنا التقاء معين، ويخرجان نوعا أدبيا خاصا يجمع بين أهم خصائص الشعر وهي قوة الصور المركزة (وبخاصة الاستعارة و قوة الإيقاع اللفظي، وبين خصائص المسرح المعروفة أي أن النظرة النقدية صرفة، أي أنها من وضع النقاد الدين درسوا التراث وخرجوا بها منه لا من وضع كتَاب المسرح الشعري أنفسهم، فالمسرحيات الشعرية التي كتبها إليوت وفراي في القرن العشرين مثلا لا تعتبر نماذج صادقة لهذه النظرية، لأن الاتجاه الواقعي الذي تميز به تطور مسرح إليوت خلق هوة بين الشعر والدراما في مسرحياته الأخيرة، وكانت النتيجة أنه توقف عن الكتابة بل وتوقف المسرح الشعري في أوروبا بصفة عامة -باستثناء الشعراء الدين ابتدعوا أنماطا جديدة مثل **بريخت** في ألمانيا أطلق عليها المسرح الملحمي تمييزا لها عن المسرح الدرامي) ومن حاكاه من المحدثين- على قلتهم والغريب أن يزدهر المسرح الشعري في الأدب العربي بعد انحسار المسرح الشعري الأوروبي أي أن هده نزعة كلاسيكية لا شك فيها، بل إن ظهور أدب المسرح في اللغة العربية نفسها مرتبط بحركة الإحياء على يد شوقي وهي حركة كلاسيكي في طابعها العام، وإن لم تخل من عناصر رومانسية، وكذلك كان عبد الرحمان الشرقاوي رائد المسرح الشعري الحديث يلتزم بالشكل الكلاسيكي رغم استخدامه الشعر الحديث، أي الشعر الجديد الذي يسمى بالشعر المرسل، ومن بعد صلاح عبد الصبور الذي استحدث الكثير من مسرحه وبخاصة محاولة الاستفادة من تقاليد مسرح[1] . العبث في مسرحية مسافر الليل، ووفاء جدي التي حاولت التجديد في الشكل المسرحي باستخدام المتابعة الشعرية القائمة على الأسطورة، وغيرهم.

1- محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، 12 شارع دوبار .الأطوغلى-، القاهرة، ص45.

وقد مر عقد كامل لم يشهد فيه المسرح الشعري نشاطا يذكر- ثم فوجئ الجمهور في خريف 1984- مع بداية الموسم المسرحي بعض ناجح أعاد الأضواء والأمل كان عرض الوزير العاشق مسرحية فاروق جويدة الأولى مفاجأة[1] .

3- القصيد الشعرية المسرحية :

المسرية الشعرية فن من فنون المأدبة الواسعة التأثير ، وهي تحتوي على جميع العناصر الفنية التي يجب توفرها في الرواية النثرية من : العرض العقدة ؛ وحل ، و لا كن الحوار وهو الكلام الذي يقع من الأشخاص الرواية على شبة المسرح والذي يعتبر مادة لرواية التي عن طريقها تعرض حوادث القصة ويعالج الموضوع ، يختلف في الاثنين فبينما يكون في الأولى شعرا يكون في الثانية نثرا.

ومن أحسن الأمثلة على هذا الشعر قصائد عمر ابن أبي ربيعة وحواره و أوصافة لما يقع له من مغامرات و حوادث غرامية برغم من كل ما تقدم نجد أن الشعر التمثيلي المنطبق على القوانين الفن و أصوله الصحيحة الحديث أي الشعر الذي يكون أداتا لتمثيل على خشبة المسرح والذي يشكل الجوار فيه القسم المهم في الرواية ذات الحوادث المتسلسلة منسجمة تأخذ فيها الحوادث الواحد بعنق الأخرى حتى تبلغ شدة تأزمها أو انفراجها في العقدة التي يعقبها الحل و بالحل تنتهي الروية نقول أن هذا النوع من الشعر دخل إلى المادية العربية بتأثير الآداب الغربية واتصال العرب بل الأوروبيين بعد الاحتكاك الذي حدث في فجر نهضة الحديثة وقد حمل الاطلاع على نواحي التفكير الغربي العربي على أن يتجهوا إلى المعالجة المواضع التي يفتقر إليها آدابهم ومجتمعهم فسرعا نما قامة جماعة من أدباء العرب وخصوصا السوريون منهم فتظموا في المسرحية و كانت الماسي هي الغالبة في هذه المسرحيات وأول مظاهر من المسرحية الشعرية في الأدب العربي هي ماسي الأستاذ خليل اليازجي المعروفة بالمروءة والوفاء وهي مأساة

1- محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، ص46.

يتجاوز عدد أبياتها ألفي بيتا، نضمها الشاعر بعد أن اقتبس حوادثها من الأدب الجاهلي من قصة معروف عند العرب القدماء [1] .

1. whttp : // www.Startines.com / F. aspx ?t : 31076221 -

الفصل الثاني :
مستويات العلامة في الديوان

المبحث الأول: ــ سمياء العنوان:

أ ــ المستوى الصوتي:

1ــ التشاكل.

2 ــ التباين.

ب ــ المستوى التركيبي: ــ الجمل البسيطة.

1 ــ الجمل المركبة.

ج ــ المستوى الدلالي: الاختيارات المعجمية.

المبحث الثاني: الأصوات المكررة في الديوان.

أ ــ الأصوات المفردة ــ الأصوات الانفجارية.

1 ــ الأصوات الاحتكاكية.

2ــ الأصوات المتوسطة.

ب ــ الأصوات مجتمعة: ــ التكرار الكلي.

1 ــ الجناس.

المبحث الثالث: الصورة الفنية وصناعة العلامة.

أــ الاستعارات الواردة في الديوان.

ب ــ العلاقات الدلالية داخل الاستعارات.

ج ــ الاختيارات المعجمية داخل الديوان.

الخاتمة: الأهداف من الاستعارة.

المبحث الأول: سمياء العنوان.

«العنوان هو المؤثر المفتوح الذي يعرف به الشيء، فهو المفتاح الأول، أنه العتبة الأولى التي يطؤها القارئ والناقد معا، يوضح نهاية أو وسط الكتابة أو في بدايتها، إن العنوان علامة مهمة، وعليه فهو مفتاح سميائي مهم وهو المدخل الأول للباحث السميائي».[1]

«إن العنوان علامة ومفتاح إجرائي في مقاربة النص، بغية استقرائه وتأويله والتعامل معه في بعديه الدلالي والرمزي، لتقديم المعرفة التي تضبط انسجام النص وتساعد على فهم ما غمض منه، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية يتضمن غالبا أبعادا تناصية فهو دال إشاري يعلن عن قصدية المبدع وأهدافه الاديولوجية والفنية إنه إحالة تناصيه ونواة متحركة».[2]

ونظرا لأهمية العنوان في الدراسات الحديثة التي تورده في بداية الأعمال الأدبية وجب علينا أن نفك شفرة هذا العنوان (وجهان لعنقاء واحدة) الذي يحمل بين ثناياه عدة تساؤلات وتأويلات من طرف القراء، لذلك سيكون محور تحليلنا مفصلا على اسم العنقاء الذي ورد منذ القديم في المعاجم والأشعار وفي الأساطير ونذكر دلالته في الرواية، وماذا يقصد الكاتب من هذا العنوان.

أ- المستوى الصوتي:

أصوات الكلام تحيط بنا من كل جهة، فالإنسان حين يتصل بغيره وحينما يغني أو ينظم شعرا يستعين بالأصوات، فالصوت إذا ضروري في الحياة كالهواء والماء والطعام... وضرورته تأتي من كونه يمثل الجانب العلمي للغة.[3] واللغة في حقيقتها ما هي إلا أصوات أو مقاطع صوتية فالصوت هو البنية الأساسية لأي لغة من اللغات وربما

1- عبد الله حمادي: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، منشورات النادي الأدبي، ط1، قسنطينة، ص62.
2- الموقع الإلكتروني: http/ FO tom, aljors.COM
3- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبرد البصري، ديوان المطبوعات، الجامعة بن عكنون الجزائر، ص 17.

يظهر مفهومه جليا في تعريف ابن جني (ت 392ه) له: «اعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته».[1] وهذا يعني أن ابن جني قد تفطن إلى كيفية حدوث الصوت اللغوي والذي يتم عن طريق تضافر أعضاء الجهاز الصوتي عند الإنسان، بحيث يشارك كل عضو بطريقة أو بأخرى في إخراج ذلك الصوت.

1- التشاكل.

لغة: المماثلة والمشابهة.

اصطلاحا: «هي أن تذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته».

فالشكل أو المشاكلة أن تستعمل اللفظ في غير موضعه، بسبب وقوعه في صحبة لفظ آخر من جنسه، ولذلك أدرجها بعضهم في علم المعاني، وعدها من المجاز، وعدها بعضهم الآخر في قبيل جناس الاشتقاق[2]، أو ما يشبهه، لأن فيها لفظين متشابهين في الحروف، وكل واحد منهكا له معنى مختلف عن الآخر ويظهر التشاكل في الديوان من خلال تشاكل صوتي:

حروف المد: وهي الحروف الثلاثة (أ و ي).

جاء العنوان مركبا من كلمات تحتوي على حروف المد، وهي التي ذكرناها سابقا حيث جاءت كلمة تاريخ والألف هنا هي ألف مد ودلالتها هي البعد فقد أراد الشاعر أن يعبر عن بعد هذا التاريخ عن الواقع المعاصر، وبعد العالم العربي عن الحضارة الإسلامية، وتتحول الألف إلى ياء في نفس الكلمة (تاريخ) لتدل أيضا على الامتداد وطول هذا التاريخ بالنسبة للواقع المعاصر.

1- أبو الفتح عثمان، ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: حسين هنداوي، ط1، ج1، دار القلم، دمشق، 1985، ص 6.
2- ابن عيسى بطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، زاوية الدهماني، شارع أبي داود بجانب سوق المعماري، طرابلس الجماهيرية، ط1، 2008، ص 351.

كما جاء حرف الياء في كلمة (في) وهي حرف جر دال على المكان وعلى الاحتواء، وأراد الشاعر أن يعبر من خلالها على احتواء التاريخ لقضية المرأة العربية، ويمنع جميع القضايا الدينية والاجتماعية والسياسية التي تخص تحرير المرأة ومكانتها في المجتمع العربي، كما جاء حرف الألف في كلمة (امرأة) وهي ألف وصل، وجاءت للدلالة على معنى القطيعة، وهي دلالة جسم في تعريف المرأة وما يتصل بالتاريخ العربي من قضايا حقوق المرأة وقضايا الدين والسياسة والمجتمع، ومن الناحية الصوتية أدى هذا التشاكل الصوتي إلى تشاكل في المعنى إلى انسجام في الدلالة كما حقق انسجام موسيقي داخلي أثر في توصيل المعنى إلى القارئ، كما أن هذه الدلالات في العنوان تساعد القارئ على فك شفرة النص وفهم مكوناته لأن العنوان يمارس فعل التناص مع النص ويساعد القارئ على فهمه، ويحقق التشاكل هذا دلالات الاستمرار والمد واللانهائية، وهي علاقة التاريخ العربي بالإنسان العربي والحضارة الإسلامية. ويتمثل التشاكل في العنوان المشكل من الكلمات التالية: التاريخ يتمزق في جسد امرأة.

ألف المد الياء الياء الألف

2- التباين:

هو عكس الإدغام، أي نزعة صوتين متماثلين أو متقاربين إلى التباعد والتباين حتى يخف نطقهما، ويكثر ذلك خاصة في معالجة الكلمات الدخيلة، وفي نطق العامة للكلمات العربية الأصل. [1]

ويظهر التباين في الديوان من خلال الأبيات التالية:

«لا يموت سوى الحي»، قالوا:

فلماذا، إذا، يقال: "الألوهة ليست حياة".

"وغدا يذبح الموت" قالوا:

فمتى يذبح الموت، في أي وقت، وأي مكان؟[2]

1- د. الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط1، 1992، ص 72.
2- الديوان: ص12.

وذلك من خلال الكلمتين "الموت والحياة" فهما كلمتان متضادتان في المعنى، فالموت يعني نهاية كل شيء، أما الحياة فتعني شيء له نهاية، ونهايتها هي الموت. وقد خص الموت بالعموم لكل حي ومن خلال "ال" التعريف في كلمة موت، تدل على العموم، لا التخصيص.

بالإضافة إلى المثال التالي الذي يتبين فيه التباين:

أيها الغرباء الأحباء في كل أرض
ما أقول لطفل
يتعرب في مهده
أأقول: نسيت فراش أبيك، ولي شهوات.
وأبحث عما يمتع؟ كم يصدق الكافرون. شهي
جميل أن نصب السموات والأرض في كأس لذاتنا
أن يرج السماء ــ بنواتها، وتعاليمها[1]

فمن خلال كلمتي "السموات" و"الأرض" يتضح لنا تضاد في كلمتين وهما دالتان على الارتفاع أو العلو والانخفاض، بالإضافة إلى دلالة الأرض على المكان الذي يأوي مختلف الأجناس.

ب- المستوى التركيبي:

يهتم المستوى النحوي أو التركيبي بالعوامل النحوية وقواعد تركيب الجمل من حيث هي اسمية وفعلية، مثبتة ومنفية، خبرية وإنشائية، كما يدرس العلاقات في الجملة نفسها، وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها[2]، مما يعني أن دراسة النحو ترتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم التركيب أو الجملة، هذه الأخيرة التي لا يمكن أن تؤلف إلا بقواعد نحوية تحدد

1- الديوان: ص 39.
2- ينظر: إبراهيم صبح، مأمون جراره: المدخل إلى دراسة اللغة العربية، ط2، دار حامد، عمان، الأردن، 2005، ص 16.

بنائها وتضبطها صحيحا، فهذا المفهوم اللغوي لعلم النحو لم يأتي عبثا أو اعتباطا، بل أتى من إدراك اللغويين الشديد لأهمية النحو في استخراج القواعد والقوانين المتحكمة في تأليف التراكيب والجمل، حتى تؤدي الدور المنوط بها، والمعنى المراد لها، ولذلك أخضعوا المستوى التركيبي أو النحوي إلى نوعين من العلاقات: تأتي في مقدمتها العلاقات الجدلية وهي التي تصف الصيغ الصرفية في فصائل نحوية كالجنس والعدد... إلخ، وتلعب هذه الفصائل النحوية دورا أساسيا في تشكيل التراكيب والجمل.

أما العلاقات السياقية فهي التي تهتم بموقع كل فصيلة نحوية وتنظيمها وتصريفها على شكل سلسلة كلامية، فهذه العلاقات تخضع الكلمات إلى قانون التجاور[1]، فتأخذ كل كلمة في الجملة مكانها المناسب لها حتى تصبح لها قيمة في ذاتها، وأخرى بين الكلمات المجاورة لها في السياق، مما يسهل مهمة الجملة في تأدية وظيفتها، وإن كان "ماريو باي" قد تكلم في كتابه "أسس علم اللغة"عن النحو التقليدي أنه تعدى حدود تنظيم الكلمات في تراكيب إلى البحث عن خصائص ومميزات الأسلوب الأدبي، إذ يقول: «أما علم النحو Syntaxe الذي هو تنظيم الكلمات في شكل مجموعات أو جمل، فقد يتسع مدلوله في بعض الأحيان على أيدي النحاة التقليديين ليشمل سمات وخصائص تتعلق بالأسلوب الأدبي وليس لها في الواقع أي اتصال أو اتصال بسيط بالنماذج الأسلوبية المتكلمة»[2].

ويعتبر كتاب "سيبويه" من أقدم الكتب التي وصلتنا في علم النحو، فقد تكلم فيه عن قضيتي الجملة والإعراب، ويعود السبب في اهتمام اللغويين القدماء بالجانب النحوي إلى أن النظام اللغوي عندهم يبدأ من قضايا الجملة والإعراب إلى الكلمات ثم الأصوات، فقد عرفه ابن جني قائلا: «انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالنسبة والجمع، والتحقير، والتكسير، والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ليلحق من ليس

1- ينظر: نور الهدى لوشن: "مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي"، المكتب الجامعي الحديث، الأزارطيه، الإسكندرية، 2002، ص 149، 150.
2- ماريو باي: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص 54.

بأهل العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شد بعضهم عنها رد إليها»[1].

وعرفه أيضا صاحب كتاب "شرح الحدود النحوية" جمال الدين الفاكهي بأنه: «العلم بأصول يعرف بها أحوال الكلم، إعرابا وبناء»[2].

وقد تطرقنا في هذا المستوى إلى قسمين من الجمل: الجمل البسيطة، والجمل المركبة.

1- الجمل البسيطة:

هي المكونة من مركب إسنادي واحد ويؤدي فكرة مستقلة سواء أبدئ المركب باسم أم فعل أم بوصف[3]. وأمثلة ذلك ما ورد في الديوان من أمثلة في القول التالي:

أرضها جرحها، تتنهد: لا ملجأ، ولا مخرج

ولماذا؟ وما الخبر؟ ما الشر؟ ما الأبدية؟ ما هذه

الكلمات التي تتشحط مشلولة؟

ما تلك الرياح التي يستضيء الرحيل بنيرانها

مطفأة؟

هجرة لا قرار لها

والطريق امرأة[4]

فمن خلال عبارة "الطريق امرأة" لا يمكن أن نكشف عن العلاقات النحوية الموجودة بين كلماتها، إلا باستخراج القوانين اللفظية والمعنوية الموجودة بينها، فنأخذ

1- ابن جني: "الخصائص"، تحقيق: محمد علي النجار، ج1، المكتبة العلمية، ص 34.
2- جمال الدين عبد الله بن أحمد الفاكهي: "شرح الحدود النحوية"، تحقيق محمد الطيب الإبراهيمي، ط1، دار النفائس، 1996م، ص 44، 45.
3- محمد إبراهيم عبادة: "الجملة العربية مكوناتها أنواعها تحليلها، مكتبة الآداب42 ميدان الأوبرا، القاهرة، ط2، 2001، ص 136.
4- الديوان: ص 44.

الكلمة الأولى "الطريق" إذ نلاحظ أنها جاءت على صيغة "اسم" مما يدل على أنها "مبتدأ" فيمكننا أن ندرجها تحت اسم كبير هو "الاسم"، أما كلمة "امرأة" فلا يتضح أنها جاءت خبرا إلا بواسطة قرائن معنوية وأخرى لفظية وهي كونها تنتمي إلى مبنى الاسم من خلال هذا يتضح لنا أن الجملة الاسمية "الطريق امرأة" مكونة من:

الطـــريـــــق هـــــو امـــرأة.
↓ ↓ ↓
مبتدأ (بدل + خبر)

بالإضافة إلى الجملة الواردة في المثال التالي:

"لا تحني ولا تأملي
شرقية تعانيه
أن تحني وأن تأملي
لا حياة إذا لم يكن حضورا"
هكذا قال صوت،
أو تخيلت أني
أسمع صوتا[1].

فالجملة "أسمع صوتا" جملة فعلية لا يمكن أن نكشف عن العلاقات النحوية الموجودة بين كلماتها إلا باستخراج القوانين اللفظية والمعنوية الموجودة بينها، فأخذ الكلمة الأولى "أسمع" إذ نلاحظ أنها جاءت على صيغة "فعل" مما يدل على أنها فعل مضارع فيمكنها إذن أن تدرج تحت قسم كبير وهو الفعل الكلمة الثانية "صوت" فقد جاءت مفعولا به، أما الفاعل فقد جاء ضمير مستتر تقديره الضمير المتكلم "أنا" وإذا أردنا تأويل هذه الجملة الفعلية فنقول.

أسمـــــــــــع أنـــــــــا صوتـــــــا.
↓ ↓ ↓
فعل مضارع فاعل مفعول به.

1- الديوان: ص 88.

فرتبة كلمة "صوت" تأتي بعد الفعل والفاعل وهذا ما يوضح أن هذه الكلمة هي مفعول به منصوب.

2- الجمل المركبة:

هي مكونة من مركبين إسناديين أحدهما مرتبط بالآخر ومتوقف عليه، ونلاحظ أن أحدهما يكون فكرة مستقلة والثاني يؤدي فكرة غير كاملة ولا مستقلة، ولا معنى له إلا بالمركب الأخر، والارتباط بين المركبين معتمد على أداة تكون علاقة بين المركبين[1].

وقد ذكرت عدة جمل من هذا النوع في الديوان نذكر منها الأمثلة التالية:

لعب الحب ضوء

تارة، وظلام

تارة، كل الحب

نرد عضوين، يرمى

في فراش كريم[2]

ففي الجملة الاسمية " في فراش كريم" تشكلت الجملة من جار ومجرور ومضاف إليه فمن خلال الجملة فإن حرف الجر هو حرف "في" أما الاسم المجرور "فراش" فهو يعرب اسم مجرور، وتعد مضافا، أما كلمة "كريم" فتعرب مضافا أليه وتتمثل في التمثيل التالي:

فـــي	فـــراش	كـــريم
↓	↓	↓
حرف جر	اسم مجرور (مضاف)	مضاف إليه

1- د. محمد إبراهيم عيادة: الجملة العربية مكوناتها، أنواعها تحليلها، ص139.
2- الديوان: ص79.

ج- المستوى الدلالي:

يعتبر علم الدلالة من أحدث فروع اللسانيات الحديثة الذي يهتم " بدراسة المعنى"[1]، دراسة وصفية موضوعية، فقد كان أول استعمال له على يد اللساني الفرنسي "مشال بريال" Michel Bréal في مقاله الذي صدر عام 1883م ثم فصل القول فيه في كتابه الموسوم "محاولة في علم الدلالة" Essai de Sémantique وذلك سنة 1897[2]. وهذا يعني أن علم الدلالة يختلف عن فروع اللسانيات الأخرى بدراسته للأدلة اللغوية، أي بعبارة أخرى يدرس العلاقة التي تربط الدال والمدلول.

وقد كان يعني هذا المصطلح عند "بريال" بالبحث في دلالات ألفاظ اللغات القديمة والتي تنتمي إلى فصيلة اللغات الهندو أوروبية، كاليونانية واللاتينية... [3].

وقد توصل "بريال" إلى عدة نتائج تحدد طبيعة هذا المصطلح، وهي أنه قام بتحديد المعاني عبر الزمن، كما أنه القوانين والقواعد المتحكمة في تغيير المعاني وتحولها وتطورها[4].

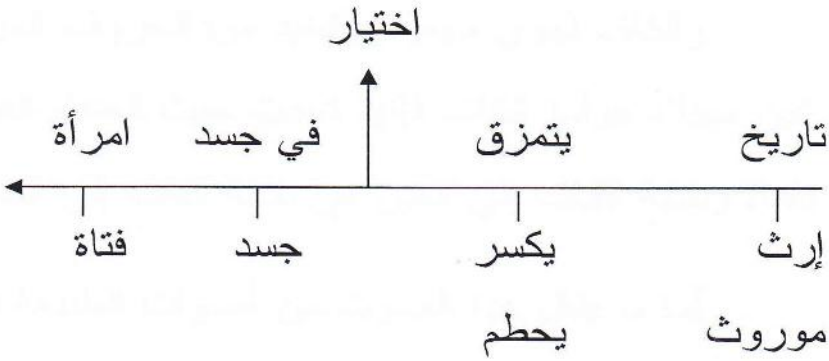
فمعنى مصطلح Sémantique عنده اقتصر في هذه الفترة على «الناحية التاريخية الاشتقاقية للألفاظ كأن تقارن الكلمة بنظائرها في الصورة والمعنى حتى يتسنى إرجاعها إلى أصل معين، ترفع إلى عدة فروع في لغة واحدة أو أكثر...»[5]، وهذا يعني أنه لم يستخدمه للإشارة إلى معنى، وإنما استخدمه للإشارة إلى تطور المعنى تاريخيا[6].

1- أحمد مختار: "علم الدلالة"، ط5، دار الكتب، 1998م، ص 15.
2- أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 239.
3- إبراهيم أنيس: " دلالة الألفاظ"، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، 1963م، ص 7.
4- ينظر: فرويد عوض حيدر، "علم الدلالة"، ط1، مكتبة الأدب، القاهرة، 2005م، ص13.
5- إبراهيم أنيس: " دلالة الألفاظ"، ص 7.
6- ينظر صلاح الدين حسين، " الدلالة والنحو"، ط1، مكتبة الأدب، ص 95، وينظر: محمود السعران: "علم اللغة مقدمة للقارئ العربي" ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص291، 292.

1- الاختيارات المعجمية:

من خلال عنوان ديوان "تاريخ يتمزق في جسد امرأة" نلاحظ أن عبارة تاريخ وردت نكرة، دلالة أن الشاعر لم يرد أن يخص بقوله عصر معين مثل العصور الأولى أو عصر الإسلام...، وكذلك لم يستبدل هذه الكلمة بعبارة إرث أو موروث...، لأنه رأى بأن عبارة تاريخ أشمل وأعم من باقي العبارات، بالإضافة إلى أنه ذكر كلمة يتمزق عوض كلمة يكسر أو يتحطم، لأنه أراد أن يدل على أن ثوب المرأة يتمزق، فلا معنى لأي كلمة غير كلمة يتمزق في السياق اللغوي بالنسبة لهذه الجملة، أما كلمة "جسد" فقد أوردها بالرغم من أنه كان بإمكانه إيراد كلمة جسم ولكنه أراد أن يوضح بأن الشيء المذكور ليس فيه روح، فالجسد دون روح أما الجسم فهو ما فيه روح.

بالإضافة إلى أنه ذكر كلمة "امرأة" نكرة لأنه لم يكن يخص امرأة دون غيرها مثل المرأة العربية، أو المرأة الأجنبية...، وبذلك أراد أن يعمم ما يخص امرأة في حد ذاتها، بالإضافة إلى هذا فهو يورد كلمة فتاة محل كلمة امرأة لأنه لم يرد تحديد سن أو فئة التي تنتمي إليها المرأة، مثل: طفلة، فتاة، عجوز....إلخ، ويتضح لنا هذا الكلام من خلال:



المبحث الثاني: الأصوات المكررة في الديوان.

أ- الأصوات المفردة:

أ- 1- الأصوات الانفجارية: Plosive

وتتكون بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، ثم يضغط الهواء، ويطلق سراح مجراه فجأة، فيندفع محدثا صوتا انفجاريا، والصوامت الانفجارية هي: الباء، التاء، الطاء، الضاد، الكاف، القاف، والهمزة[1].

وقد تكرر حرف الكاف خمس مرات في الديوان وذلك في الأبيات التالية:

زعموا أنني خلقت لكي لا أكون سوى ذلك الإناء

لاحتضان المني كأنني حقل وحرث

جسدي من غثاء وحيض

وحياتي تجري

مرة، صرخة، مرة مومأة

ولماذا إذا يكتب الكون أسراره[2]

والكاف لهوي مهموس شديد من الحروف المرفقة، وفي مخرج هذا الحرف يقول "ابن سينا": «وأما الكاف فإنها تحدث حيث تحدث الغين ويمثل سببه، إلا أن حبسه حبسا تاما، ونسبة الكاف إلى الغين هي نسبة القاف إلى الخاء»[3].

أما ما يقال هذا الصوت من أصوات الطبيعة فهو ما أوضحه الشيخ الرئيس في هذا النص: «الكاف: تسمعها عن قرع جسم صلب لجسم صلب، وعن انشقاق الأجسام اليابسة»[4]. وقد أدرج هذا الحرف ضمن الدلالة الطبيعية الفطرية.

1- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصري، ص 19.
2- الديوان: ص93.
3- ين سينا: رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسان الطيان، يحيى مير علم، تقديم شاكر الفحام، أحمد راتب النفاح، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، د ت.
4- ابن سينا: رسالة أسباب حدوث الحروف، ص 134.

بالإضافة إلى حرف الكاف نذكر حرف "الضاد" الذي كرر خمس مرات في الأبيات التالية:

المكان هنا أول الأرض؟ أم آخر الأرض؟ لا فرق
زوجي (من كان زوجي) يظن: قتلنا، تركنا
دون دفئ
إلى طيره وإلى وحشه.[1]

وحرف الضاد حرف شجري مطبق مجهور، وهو حرف مفرد عند ابن سينا، الذي قسم الحروف إلى مفردة ومركبة، وهذا من خلال قوله: «والحروف بعضها في الحقيقة مفردة، وحدوثها عن حبسات تامة للصوت أو الهواء الفاعل للصوت، يتبعها إطلاقها دفعة، وبعضها مركبة وحدوثها عن حبسات غير تامة لكن تتبع اطلاقات».[2]

وقد استعمل ابن سينا مصطلحي مفردة ومركبة في مقابل مصطلحي سيبويه شديدة ورخوة والمصطلحين الحديثين "انفجارية واحتكاكية".[3] ثم إن حرف الضاد يحدث عند انغلاق فقاقيع كبار من الرطوبات[4].

وهو يعدمن أصوات الطبيعة، وقد مثل ابن سينا حدوث هذا الحرف بصوت من أصوات الطبيعة، وجاء في كلام العرب (ضبت) أي (حبس الشيء وقبض عليه)[5].

أ- 2- الأصوات الاحتكاكية: Fricatives.

تختلف الاحتكاكيات في قياس مداها أكثر من أية مجموعة أخرى من السواكن، وسبب ذلك أنها رخوة Flexible في نطقها، ويمكن تطويلها ما دام تيار الهواء يسمح

1- الديوان: ص 118.
2- ابن سينا: رسالة أسباب حدوث الحروف، ص 60.
3-أحمد مختار عمر: البحث الغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر.
4- ابن سينا: رسالة أسباب حدوث الأصوات، ص94.
5- الزمخشري: أسباب البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

بذلك، وفي الواقع تشارك معظم الأصوات الأخرى بالاحتكاكيات هذه الظاهرة ماعدا الوقفيات[1].

وتتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا.

والصوامت الاحتكاكية هي: الفاء، الثاء، السين، الصاد، الشين، الخاء، الحاء، الهاء، هذه صوامت مهموسة، والذال، والظاء، والزاي، والغين، وهي صوامت مجهورة[2]. وقد كرر الحروف المهموسة "الحاء" في الديوان تسع مرات وذلك في الأبيات التالية:

ليس فيها سوى الموت، والكلمات التي تتزيا بأشباحها

ليس فيها سوى جنها، ونيرانهم، ودخان البشر

غسق شامل، غسقي عاشقي.

غسق الضائعين

لا أعود ولا أستعين

ليس جسمي عصا كي يصير إلى حية، والملائكة ليسوا ملوكا عليا[3]

ويتشكل حرف الحاء عن طريق اندفاع الهواء إلى الخارج على شكل زفير ثم عودة السكون والهدوء مجددا، ولعل ما يميزه أيضا هو هذه البحة الصوتية فهي كما قال عنها ابن جني: «لصحلها تشبه مخالب الأسد، وبراثن الذئب ونحوهما إذ غارت في الأرض».[4]

1- سلمان حسن العافي: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، فونولوجيا العربية، تح: ياسر ملاح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1983م، ص 118.
2- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصري، ص20.
3- الديوان: ص17.
4- ابن جني: الخصائص، ص 163.

وكان يقصد بالصحل هنا: البحة في الصوت، وهو غالبا ما يرتبط بالهدوء والسكينة والارتياح، وبالتالي يمكن القول بأنه من أكثر الأصوات رقة، ورخاوة، وهمسا.

ونذكر حرف الهاء الذي كرر سبعة عشر مرة في الأبيات التالية:

وأنا أفكر فيه لا أشير إليه ولا أتخيل أنني
أنشرد في الليل أعضائه وأولد فيها لا أنقب كلا
لا أشير إليه ــ لا أشير إليهم
دمه حبهم والزمان على وجههم وعلى وجه خريف
وأما لا أريك ــ أهفو إليك، وأصرخ كلا لا تجئ[1]

وحرف الهاء واحد من الحروف الحقلية المهموسة المرققة، وقد يسمع عند نفوذ الهواء بقوة في جسم غير ممانع كالهواء نفسه[2]، وهذا حسب الشيخ الرئيس.

إن هذا الحرف قادر على تغيير دلالة الكلمة التي يحل فيها، وهذا باجتماعه مع فونيمات أخرى، كما أن لصوت الهاء صوت يقابله من أصوات الطبيعية.

أ-3- الأصوات المتوسطة:

وهي الأصوات التي تنحصر بين الشدة والرخوة، والحروف المتوسطة هي: مر ينفل، وقد ذكر حرف النون اثنتا عشر مرة في مقطع من الديوان ونذكر منه:

هجرتنا تعاليمه، أذلك حي؟
أتراني أسأل تفاحة؟
أتراني أجر الزمان بحبل السؤال، وأصرخ: يا أيها الأب
كل ما بيننا جحيم
وأنا الآن باسمك أنفي

1- الديوان: ص107.
2- ابن سينا: رسالة أسباب حدوث الحروف، ص 93.

وأرى باسمك النفي بيتا[1]

ويعد حرف النون من الأصوات المجهورة متوسط بين الشدة والرخاوة، وذلك في تعريفه العلمي، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل أقصى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم، ويتسرب الهواء من التجويف الأفقي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع.

أما من الناحية السميولوجية يعد حرف النون من حروف الخلق أو حروف الكينونة، كما أنه من أول الحروف التي يسمعها الإنسان بعد الولادة في مرحلة المناغاة فهو مرتبط بمعنى الحنان والمساواة، كما يدل على الطبيعة وروعة الخلق.

بالإضافة إلى حرف النون نذكر حرف اللام والذي ذكر سبعة عشر مرة في المقطع التالي من الديوان:

جسدي ما أرى وما لا أرى
وأنا الآن صحراءه ــ وأرى واديا
وأفي إلى دوحة وأرى برزخا وأخلع عيني قميصي
(جسدي حرقة، تقول تعاليمهم)
وقلمت أظفاري اليوم، واليوم أغرق مهدي في ماء
زمزم أصغي لما يهمسان، تجزأت فيه
تنوعت فيه وتكاملت فيه.
واهتديت، وظللت. ماذا؟ لماذا تقول تعاليمهم:
جسدي خرقة؟ وأعبر فيه من فضاء إلى آخر[2]

1- الديوان: ص 25.
2- المصدر نفسه 49.

ويعد حرف اللام من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخوة وهو مجهور، ويتكون صوت هذا الحرف (اللام) بأن يمر الهواء من الحنجرة فيتحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق وعلى جانب الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعا ضعيفا من الحفيف، وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو كلاهما يتصل اللسان بأصول الثنايا العليا وذلك يحيل بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه، ولذلك يسمى اللام حرفا منحرفا أو حرفا جانبي.

ومن الناحية السميولوجية فإن أدونيس عند استعانته بهذا الحرف يريد أن يكسب ديوانه صفة تسميعية. زيادة على حرف اللام، وحرف النون فإن حرف الميم قد ذكر عشر مرات في الأبيات التالية:

حولي الآن نور ولكن لا يضيء وحولي
طريق غير أني لا أشاهد إلا رمادا
مغزل الشمس لا يخيط فيه سوى القش أغفويين أكوامه
أتراها الملائكة اليوم، في غفلة؟[1]

ويعرف حرف الميم علميا على أنه صوت مجهور لا هو بالشديد و لا هو بالرخو وهو صوت متوسط، ويتكون صوت الميم بأن يمر الهواء من الحنجرة أولا فيتذبذب الوتران الصوتيان.

هبط إلى أقصى الحنك فيسد مجرى الفم فيتخذ الهواء مجراه في التجويف الأفقي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع، وفي أثناء تسرب الهواء في التجويف الأفقي تنطبق الشفتان تمام الانطباق ويحقق الميم صفة الانفجار وهي التي تدعم وتوضح المعنى ويحقق صفة الإعلان والتسميع للقصيدة وهذا ما أدى بالكاتب إلى الاستعانة بهذا الحرف في ديوانه، ليكسب ديوانه صفة إعلانية وتسميعية.

1- الديوان: ص108.

الأصوات المجتمعة:

التكرار:

التكرار ظاهرة من ظواهر اللغة العربية ويتحقق على مستويات متعددة كتكرار الحروف، الكلمات، والجمل والفقرات، وهو ضرب من ضروب الإحالة إلى سابق Anaphka بمعنى أن الثاني اللفظ المكرر منها يحيل إلى الأول من طرفي التكرار، والجملة أو الفقرة الواردة فيها الطرف الثاني من طرفي التكرار...، وعليه فالتكرار هو إعادة لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف وذلك لتحقيق أغراض كثيرة، أهمها تحقيق التماسك النصي بين العناصر المتباعدة[1].

ويعتبر التكرار الكلي من بين أنواع التكرار، وهو على نوعين:

- التكرار مع وحدة المرجع (أي يكون المسمى واحدا).
- التكرار مع اختلاف المرجع (أي يكون المسمى متعددا)[2].

وقد ورد تكرار على مستوى الحروف والكلمات نذكر منها تكرار حرف التاء ثمان مرات والتي تعد من الأصوات أو الحروف تأتي بمعنى القوة، وقد وردت في المقطع التالي:

هذه سيرة امرأة عبدة وابنتها
نفيت، لا شيء سوى أنها
كسرت قيدها، ويحكى
أنها زوجت لنبي
وأن ابنها[3]

1- العيد عيلاوي: مجلة قراءات، التماسك النحوي أشكاله وآلياته، عدد 2011، جامعة بسكرة، ص 133- 134.
2- أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص 106، 107.
3- الديوان: ص 07.

بالإضافة إلى حرف التاء نذكر حرف السين، والذي كرر ثمان مرات، وهو حرف من الأحرف المهموسة، وتكرار هذا الصوت فإن الشاعر يريد أن يعطي معنى وجود الأسرار ويأتي بالحقائق.

وقد ورد حرف السين مكرر في الأبيات التالية:

لا تسميه، ولا نتجرأ أن نذكر اسمه

يهرب الرعد خوفا

من دوى اسمه

والدروب ترتل أوجاعها

تحت أقدام حراسه

لا غراب يجيء إلينا ولا هدهد

قفص دبرته السماء بسد الفضاء على كل طير[1]

وحرف القاف الذي كرر أحد عشرة مرة، وهو حرف انفجاري وقد ورد هذا التكرار في هذه الأبيات:

لا سرير ــ سريري وزق يتجعد بين

يدي كاتب. سريري

هجرة وارتحال بين قيد وقيد ــ سريري

أمة أمة تتناسل ليلا وتأكل أبناءها نهارا

سريري لا ينام

سريري ــ لعلي

بين وقت وآخر أعفو قليلا[2]

1- الديوان: ص 108.
2- المصدر نفسه ص 108.

أما التكرار على مستوى الكلمات فنذكر تكرار كلمة مرة ستة مرات متتالية على مستوى الأبيات التالية:

لا مستني حصاة لها شكل وجه

وانحنت نبتة على قدمي ــ تراه

جسدي يتغر باعني

مرة، تسجد الملائكة مأخوذة شياطينه

مرة، يجلس الكون كالطفل في حضنه

مرة، يصرخ الوحش فيه

مرة، تهبط الأرض فيه، وتبكي على جرحه[1]

وقد دلت هذه الكلمة في هذه الأبيات على اختلاف الأحداث والأفعال، فلها دور واحد وهو إظهار الاختلاف.

كما كررت كلمة قمر عشرة مرات في الأبيات التالية:

قمر، سره العذب يجتاحني

قمر، يتدفق ملء خلاياتي ــ لا عورة ولا زلة

قمر نطفة

قمر خالقي

قمر، لا لجن

قمر، لا لرب

قمر، رحمة ــ رحم حرة

قمر، بين ثديي، وفي شفتي، وبين ثيابي، وفي خطواتي (...)[2]

1- الديوان : ص 57.
2- المصدر نفسه: ص 10.

فكلمة قمر تفيد الوصف، فهي هنا تصف القمر وهو هلال مع طفلها ليلا، بالإضافة إلى تجسيد ابنها في هيئة قمر.

بالإضافة إلى أنه قد كرر كلمة صخرة ثلاث مرات، وقد كررت لتبيان أن صخرا كثيرا كانت ترجم بها هي وطفلها فهي تدل على الحرص الشديد للشاعر على تبيان القسوة التي تعرضت لها المرأة وقد كررت هذه العبارة في الأبيات التالية:

في مزامير من فرقة ومن حرقة
لا تطف أيها الخيال على أرضنا
صخرة فوق أكتافنا من دم من يباس
صخرة فوق أهدابنا
صخرة من نعاس
لا تطف حولنا
لا تطف حولنا[1]

الجناس:

لغة:

جاء في لسان العرب: «جنس (الجنس): الضرب من الشيء، وهو من الناس والطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء، جملة (...) أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله»[2]

اصطلاحا:

يعتبر الجناس من المحسنات البديعية اللفظية، فقد عده ابن المعتز[3] في كتابه البديع ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى وقد أمثله للحسن والمعيب منه وقد عرفه بقوله: «هو

1- الديوان: ص127.
2- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، ج3، 2003، ص 25.
3- عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 354.

أن يجيء الكلمة تجانس أخرى في شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها».[1]

فمعظم الدارسين سواء كانوا قدماء أو محدثين يرون أن الجناس من الحلي اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير بليغ، تجدب السامع ويحدث في نفسه ميلا إلى الإصغاء والتلذذ بالنغمة العذبة ويجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة، فنجد من النفس القبول والتأثر به أي تأثير، وتقع من القلب أحسن موضع[2]، فالمفهوم من هذا التعريف أن ابن المعتز يجد الجناس يقوم على تشابه الكلمات التي لها نفس الأحرف.

وهناك رأي آخر في الجناس: «... فهو عبارة عن تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلافهما في المعنى وفائدته أن يميل إلى الإصغاء، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها، ولأن اللفظ المذكور إذ حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشويقا إليه»[3].

وينقسم الجناس إلى قسمين كبيرين هما: الجناس التام والجناس الناقص.

الجناس التام: وهو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف وهيئاتها، وترتيبها وأعدادها[4].

ومثال ذلك ما ورد في الديوان:

فبين لفظ "أمة وأمة" الجناس تام ، فقد تشابها في الحروف وعددها، وترتيبها، وضبطها ولكنهما اختلفا في المعنى، فاللفظ (أمة) الأول معناه شعب بألمه، والثاني (أمة) في الجاهلية هي المرأة.

1- عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص 354.
2- عائشة حسن فريد: وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000، ص161.
3- عبد العزيز عتيق: علم البيان، ص 613، 614.
4- ابن عيسى بطاهر: البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، ص318.

الجناس الناقص: وهو ما اختلفا فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة التي هي من شروط الجناس التام، وهو أنواع كثيرة، كما في الأمثلة الآتية: [1]

1- اختلاف اللفظين في أنواع الحروف كما ورد في الديوان مثال ذلك:

وعب في،

لي فيك أكثر من ذروة، وملذ غابة

ولي فيك ما لا تراه الفصول ولي فيك ــ لا إرث

ولا غابر ــ حضور.[2]

فالجناس بين لفظين "غابة، وغابر" وذلك لتشابه اللفظين في الحروف واختلافهما في حرف واحد وما يشابهه في ذلك ذكره " قيل وقتل" في قوله:

سأكرر ما قيل: ما خبرته الحياة وتعرفه الأمثلة،

سأكرر ما قيل: قتل.[3]

2- اختلاف اللفظين في عدد الحروف[4]: كما في مثالنا هذا:

... قمر رحمة، رحم حرة

قمر بين ثديي، وفي شفتي، وبين ثيابي، وفي خطواتي

قمر، تحت جلدي

قمر أستعيد بهلاته هالاته.[5]

1- ابن عيسى بطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ص 319.
2- الديوان: ص 41.
3- المصدر نفسه: ص 42.
4- ابن عيسى بطاهر: البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ص 319.
5- الديوان: ص 10.

فقد جانس بين رحمة ورحم، هلاته وهالاته، وهو جناس ناقص، لعدم الاتفاق التام بين اللفظين في عدد الحروف، وذلك بزيادة التاء في كلمة رحمة، وزيادة الألف في هالاته.

3- اختلاف اللفظين في هيئة الحروف، وهو نوعان، جناس محرف، وجناس مصحف.

4- اختلاف اللفظين في ترتيب الحروف، ويسمى جناس القلب، ويكون بأن يتفق اللفظان في جميع الحروف ولكن يخالف أحدهما الآخر في ترتيب الحروف[1]

ومثال ذلك ما ذكر في الديوان:

... كان يمكن أن يسبح النجم في ماء عينيه

قبري قريب إلي[2]

بالإضافة إلى قوله:

أي هذا اللقيط الذي يتنكر، جاهر:

أترى هاجر أصلنا؟[3]

فالجناس الناقص بين "قبري" و"قريب"، في البيتين الأولين، حيث اتفق اللفظين في الحروف، واختلفا في ترتيبها، وكذلك بالمثل في "جاهر" و"هاجر".

1- ابن عيسى بطاهر: البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ص 320.
2- الديوان: ص71.
3- المصدر نفسه: ص 76.

المبحث الثالث: الصورة الفنية وصناعة العلامة.

الاستعارات الواردة في الديوان:

الاستعارة: مفهومها.

لغة: مأخوذة من العارية، أي نقل الشيء من شخص لآخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه[1].

اصطلاحا: تعد الاستعارة فنا من فنون البلاغة خصت باهتمام الكثير من النقاد العرب القدامى، وتعد أول أبواب البديع وأفضل المجاز وأحسن الملام وأعذبه، وهي نقل شيء من فرد إلى آخر، وعلاقتها هي المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، ويعدها البعض تشبيه حذف أحد طرفيه، لها قرينة تمنع من ظهور المعنى الحقيقي، وتكون لفظية أو حالية كما تعد أداة للتجسيد، ويعرفها الجاحظ بقوله: «الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[2].

وتنقسم إلى استعارة مكنية واستعارة تصريحية.

الاستعارة المكنية:

وتسمى أيضا، الاستعارة بالكناية، وهي التي حذف فيها المشبه به وذكر المشبه، ولكن لا بد أن يدل على المشبه به شيء من صفاته أو لوازمه[3].

وقد وردت مجموعة من الاستعارات من هذا النوع في الديوان، نذكر منها قول الشاعر:

يتكون بحر الرحيل إلى آخر الكون، بحر
نسغ حرية، رحيل بين نفسي ونفسي[4]

1- أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجتمع العلمي العربي، بغداد، 1983، ص 163.
2- الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، 1385ه، القاهرة، مصر، ص 173.
3- بن عيسى بطاهر: البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ص 257.
4- الديوان: ص8.

فمن خلال عبارة "للسماء يدان" حيث شبه السماء (المشبه) بالإنسان (المشبه به) وحذف المشبه به وهو الإنسان، وترك قرينة مادية تدال على ذلك وهي اليدان على سبيل الاستعارة المكنية.

بالإضافة إلى قوله:

ومن كل حب؟

ألكي نطفئ الطبيعة فينا، دياجيزها وقناديلها؟[1]

ففي عبارة "نطفئ الطبيعة" هنا شبه الكاتب الطبيعة (المشبه) بالنار (المشبه به) وحذف المشبه به (النار) وترك ما يدل على ذلك وهو الفعل نطفئ على سبيل الاستعارة المكنية.

ونذكر أيضا قوله:

جسدي يتفتح عطري

يتضوع أعلى وأبعد من أن تحيط بأسراره[2].

فعبارة "جسدي يتفتح" هنا شبه الكاتب الجسد (المشبه) بالورد (المشبه به) وحذف المشبه به (الورد) وترك ما يدل على ذلك وهو لفظة جسدي على سبيل استعارة مكنية.

بالإضافة إلى المثال التالي الذي ذكر في الديوان:

وتحط لغات السماء

بيد حرة ــ لغة الحب والشعر والكمياء[3].

1- الديوان: ص 18.
2- المصدر نفسه: ص 69.
3- المصدر نفسه: ص 119.

ففي قوله "لغة الحب" شبه الحب (المشبه) بالإنسان (المشبه به) وحذف المشبه به وترك ما يدل على ذلك وهي قرينة معنوية، وهي "لغة" على سبيل الاستعارة المكنية.

الاستعارة التصريحية:

وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به المشبه[1].

وقد وردت مجموعة من الاستعارات التصريحية في الديوان، نذكر منها الأمثلة التالية:

يتكون بحر الرحيل إلى آخر الكون. بحر

نسغ حرية. رحيل بين نفسي ونفسي[2].

حيث شبه الطريق (المشبه) بالبحر بجامع التوصيل الهدف في كل منهما، وحذف المشبه وهو الطريق وصرح بلفظ المشبه به وهو البحر.

ونذكر أيضا:

ما ترى في النبوات. ما شأنها أيها السماء؟ وما

الغيب يعزو

رؤوس بني آدم؟[3]

ففي قوله: "رؤوس بني آدم" شبه القبيلة أو الشعب بالرؤوس فحذف المشبه وهو القبيلة، وصرح بلفظ المشبه به وهو الرؤوس، فكانت هذه الاستعارة تصريحية.

1- أبي عبد الله محمد بن محمد بن عبد المالك الأنصاري الأوسي المراكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصل والصلة، تج محمد بن شريفة، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ت، ص 331.
2- الديوان: ص 17.
3- المصدر نفسه: ص 35.

2- العلاقات الدلالية داخل الاستعارات:

جمع الشاعر بين السماء واليدين لأن السماء كناية على وجود الله وغالبا ما تطلق كلمة السماء ويراد بها الله، ومثال ذلك قوله تعالى: "يد الله فوق أيديهم" فالسماء هي مصدر العون والمساعدة كما هي مصدر الفعل والقدرة، لذلك جمع الشاعر بين السماء واليدين ففيها معنى العلو، ومعنى القدر، وحذف الأداة وهي أداة التشبيه (الكاف) ليكون المعنى قويا متصلا في الربط بين اليدين والسماء، كما تدل اليدين على معنى الدعاء حيث ترفع إلى السماء داعية الله، فهي تجسد معنى الحاجة إلى الله والمساعدة.

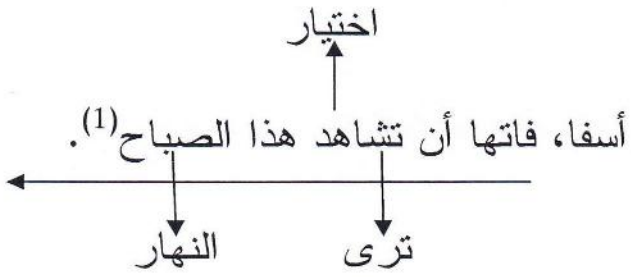
وجاءت هذه الاستعارة قوية التركيز من المشبه والمشبه به دون الأداة.

ونذكر كذلك قول الشاعر: "نطفئ الطبيعة" حيث جمع الشاعر بين فعل الإطفاء وكلمة الطبيعة، فالفعل " نطفئ" هنا له صلة بالطبيعة مثل إطفاء النار، فالطبيعة هنا شبهت بالنار التي تطفئ وقد حذف هنا المشبه به ليكون المعنى قويا متصلا في الربط بين الفعل تطفئ والطبيعة وجاءت هذه الاستعارة قوية التركيز من المشبه والمشبه به دون أداة.

بالإضافة إلى عبارة "لغة الحب" حيث شبه الحب بالإنسان فحذف عبارة الإنسان وتركما يدل على ذلك وهي قرينة معنوية، وهي كلمة "لغة".

3- الاختيارات المعجمية داخل الديوان:

ونذكر من بينها الأمثلة التالية: ففي قوله:

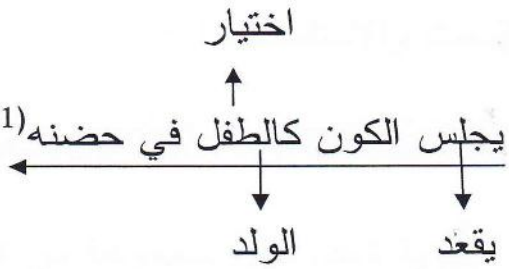


1- الديوان، ص29.

فقد وظف كلمة تشاهد عوض كلمة ترى لأنه أراد أن يخصص لا أن يعمم، فعبارة تشاهد تدل على مشاهدة شيء بعينه على عكس ترى فنقصد بها كل ما تراه العين.

بالإضافة إلى كلمة صباح حيث كان بإمكانه أن يقول هـذا النهـار لكنـه أراد أن يخص الفترة الأولى من النهار أو الفترة الصباحية.

وقوله: يجلس الكون كالطفل في حضنه[1].



فهذا المثال استخدم الفعل يجلس بدلا من الفعل يقعد لأنه كان يقصد بالفعـل الأول الارتفاع من وضعية ما، أما الفعل الثاني فيقصد به القعود بعد أن كان واقفا (أي خصص الوضعية التي كان فيها على عكس الأولى فقد عمم الوضعية).

أما كلمة الطفل فقد خصص مرحلة الطفولة، وكلمة ولد فهي عامة لا يمكن تحديـد من خلالها أي مرحلة ومن خلال ذلك فهي غير صالحة في السياق اللغوي لهذه العبارة.

1- الديوان، ص57.

الخاتمة :

اقتضت هيكلة البحث أن ينتهي بخاتمة وهو أمر مألوف في الدراسات الجامعية والأبحاث، فكثير من القضايا جاءت منبثة في صفحات البحث. وكل واحد لها قيمتها ولا يسهل تجاهلها ولكننا استجابة لمطالب البحث، نبرز بعض ما يمكن أن نعده جديدا جاء نتيجة البحث والاستقصاء :

- مفهوم الحداثة وملامحها في الشعر.
- البنيوية تحدد عمل مجموعة من الممارسين والمنظرين بينما تخيل السيميولوجيا إلى أي عمل يدرس العلامات.
- أن العمل المسرحي رحلة بحث حقيقي.
- استخدام التكرار من أجل تقوية المعنى وتوضيحه.
- إيراد الاستعارات تخلق بك في عالم الخيال، وتعرض عليك أشكالا من الصور البيانية الرائعة مما تكسبها جمالا ورنونقا وهذا البحث لما يزعم لنفسه استيقاء الموضوع حقه من الدراسة، وحسبه أنه يضيف جديدا في أسلوب العرض وفيما وصل إليه من أفكار.

هذه إلمامة لها أن تكون خاتمة البحث، ولقد تجاوزنا بعض القضايا ولم تشر إليها هنا، بل تركناها في موقعها إذ ليس من شأن الخاتمة أن تحيط بالبحث كله بل بذكر أهم النتائج التي توصلنا لها .

ولله الحمد أولا وأخيرا

خاتمـــة

الخاتمة :

اقتضت هيكلة البحث أن ينتهي بخاتمة وهو أمر مألوف في الدراسات الجامعية والأبحاث، فكثير من القضايا جاءت منبثة في صفحات البحث. وكل واحد لها قيمتها ولا يسهل تجاهلها ولكننا استجابة لمطالب البحث، نبرز بعض ما يمكن أن نعده جديدا جاء نتيجة البحث والاستقصاء :

- مفهوم الحداثة وملامحها في الشعر.
- البنيوية تحدد عمل مجموعة من الممارسين والمنظرين بينما تخيل السيميولوجيا إلى أي عمل يدرس العلامات.
- أن العمل المسرحي رحلة بحث حقيقي.
- استخدام التكرار من أجل تقوية المعنى وتوضيحه.
- إيراد الاستعارات تخلق بك في عالم الخيال، وتعرض عليك أشكالا من الصور البيانية الرائعة مما تكسبها جمالا ورنونقا وهذا البحث لما يزعم لنفسه استيقاء الموضوع حقه من الدراسة، وحسبه أنه يضيف جديدا في أسلوب العرض وفيما وصل إليه من أفكار.

هذه إلمامة لها أن تكون خاتمة البحث، ولقد تجاوزنا بعض القضايا ولم تشر إليها هنا، بل تركناها في موقعها إذ ليس من شأن الخاتمة أن تحيط بالبحث كله بل بذكر أهم النتائج التي توصلنا لها .

ولله الحمد أولا وأخيرا

المصادر
والمراجع

- **القرآن الكريم : رواية ورش.**
- **المصادر والمراجع:**

1. إبراهيم أنيس: " دلالة الألفاظ"، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، 1963م

2. إبراهيم صبح، مأمون جراره: المدخل إلى دراسة اللغة العربية، ط2، دار حامد، عمان، الأردن، 2005

3. ابن جني: "الخصائص"، تحقيق: محمد علي النجار، ج1، المكتبة العلمية، ص: 34.

4. ابن سينا: رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسان الطيان، يحيى مير علم، تقديم شاكر الفحام، أحمد راتب النفاح، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، د ت.

5. ابن عيسى بطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، زاوية الدهماني، شارع أبي داود بجانب سوق المعماري، طرابلس الجماهيرية، ط1، 2008،

6. أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة من النص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ج1، 2003-2004

7. أبو الفتح عثمان، ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: حسين هنداوي، ط1، ج1، دار القلم، دمشق، 1985

8. أبي عبد الله محمد بن محمد بن عبد المالك الأنصاري الأوسي المراكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصل والصلة، تج محمد بن شريفة، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ت.

9. أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي107.

10. أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

11. أحمد مختار عمر: البحث الغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر.

12. أحمد مختار: "علم الدلالة"، ط5، دار الكتب، 1998م.

13. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2.

14. أدونيس، " فاتحة لنهاية القرن "، دار العودة، بيروت، 1980، ط 1.

15. أدونيس، ديوان الشعر العربي، دار الهدى للثقافة والنشر، بيروت- لبنان، 1996، ط3.

16. أديب كيرزويل ، جابر عصفور عصر البنيوية-، ، الدار البيضاء، 1995، ط2

17. الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، 1385ه، القاهرة، مصر.

18. جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ناثن، باريس، 2000.

19. جمال الدين عبد الله بن أحمد الفاكهي: "شرح الحدود النحوية"، تحقيق محمد الطيب الإبراهيمي، ط1، دار النفائس، 1996م.

20. جون بياجيه، البنيوية، عارف وبشير، منشورات كويدات، بيروت، 1982، ط3 .

21. خليفة بوجادي، محاضرات في علم الدلالة، بيت الحكمة، 2009، ط1.

22. رابح بوحوش: البنية اللغوية لبرد البصري، ديوان المطبوعات، الجامعة بن عكنون الجزائر.

23. الزمخشري: أسباب البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

24. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، الأردن، 2010، ط1.

25. سلمان حسن العافي: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، فونولوجيا العربية، تح ياسر ملاح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1983م.

26. صلاح الدين حسين، " الدلالة والنحو"، ط1، مكتبة الأدب، ص: 95، وينظر: محمود السعران: "علم اللغة مقدمة للقارئ العربي" ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

27. الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط1، 1992.

28. عائشة حسن فريد: وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000.

29. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، 2006، ط5.

30. عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

31. عبد القادر علي باعيسى، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، دار حضر موت، ب.ت.

32. عبد الله حمادي: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، منشورات النادي الأدبي، ط1، قسنطينة.

33. عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفية الجامعية، الإسكندرية، 2009، ج1.

34. عدنان بن دريل، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996.

35. العيد عيلاوي: مجلة قراءات، التماسك النحوي أشكاله وآلياته، عدد 2011، جامعة بسكرة.

36. فرويد عوض حيدر، "علم الدلالة"، ط1، مكتبة الأدب، القاهرة، 2005م.

37. فيصل الأحمر، معجم سيميائيات، دار العربية للعلوم، بيروت، 2010، ط1.

38. ماريو باي: أسس علم اللغة، تر: أخمد مختار عمر، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

39. محمد إبراهيم عبادة: "الجملة العربية مكوناتها أنواعها تحليلها، مكتبةالآداب42 ميدان الأوبرا، القاهرة، ط2، 2001.

40. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، دار غريب للطباعة، 12 شارع دوبار الأطوغلى-، القاهرة.

41. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل النقاد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

42. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين، بيروت، لبنان، ط6، 1981.

43. نور الهدى لوشن: "مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي"، المكتب الجامعي الحديث، الأزارطيه، الإسكندرية، 2002.

44. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمن، القاهرة، 1994، ط1.

- **المعاجم:**

45. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة، ج1. اسطنبول.

46. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، ج3، 2003.

47. ابن منظور، لسان العرب، م ج3، دار صادر، بيروت، 1958.

48. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجتمع العلمي العربي، بغداد، 1983.

49. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مكتبة لبنان ناشرون، 2006، ط2.

50. المنجد في اللغة والأدب، دار المشرق، بيروت، 1986.

- **المراجع الأجنبية**

51. Roland Barthes, .le plaisir du texte- Seuil, paris, 1973

- **مواقع الأنترنيت:**

1. http : // www.Startines.com / F. aspx ?t : 31076221
2. http/ FO tom, aljors.com

فهرس المحتويات

الرقم	العنوان	الصفحة
	مقدمة	أ+ب+ج
	الفصل الأول: "الحداثة والقصيدة الحرة"	
	المبحث الأول :	6
1	1- الحداثة المصطلح والمفهوم.	7
2	2- الشعر والقصيدة الحرة .	7
3	3- الحداثة في الشعر.	11
	المبحث الثاني:	15
1	السيمياء المصطلح والمفهوم.	15
2	السيمياء وقراءة النص الأدبي.	19
3	السيمياء والمنهج البنيوي	21
	المبحث الثالث:	24
1	المسرح المصطلح والمفهوم.	24
2	المسرح الشعري.	25
3	القصيدة الشعرية المسرحية.	27
	الفصل الثاني :ملامح المرجعية في الأدب	
المبحث الأول	سمياء العنوان.	31
أ-	المستوى الصوتي.	31
1	التشاكل.	32
2	التباين.	33
ب	المستوى التركيبي	34
1	الجمل البسيطة.	36
2	الجمل المركبة.	38
ج	المستوى الدلالي	39
1	الاختيارات المعجمية.	40
المبحث الثاني	الأصوات المكررة في الديوان.	41

أ	الأصوات المفردة	41
أ1	الأصوات الانفجارية.	41
أ2	الأصوات الاحتكاكية.	42
أ3	الأصوات المتوسطة.	44
ب-	الأصوات مجتمعة	47
•	التكرار الكلي.	47
•	الجناس.	50
المبحث الثالث	الصورة الفنية وصناعة العلامة.	54
أ	الاستعارات الواردة في الديوان.	54
ب	العلاقات الدلالية داخل الاستعارات.	57
ج	الاختيارات المعجمية داخل الديوان.	57
	الخاتمة	60
	قائمة المصادر والمراجع	62
	الفهرس	/