الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة - الدكتور مولاي الطاهر -

كلية الآداب واللّغات والفنون

قسم اللّغة والأدب العربي

هندسة المعنى في القصيدة السردية

مقاربة سيميائية لقصيدة "قفي ساعة" لتميم البرغوثي

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر في الأدب العربي تخصص لسانيات الخطاب

إعداد الطالبين:

- شلالي أسامة
- شريفي مريم

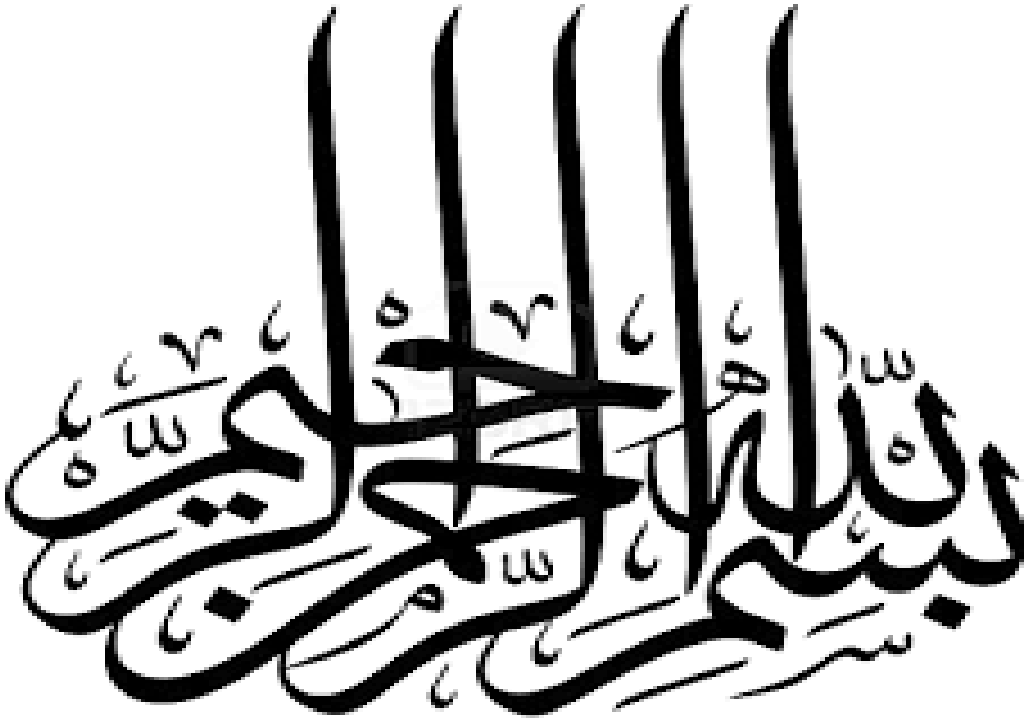
إشراف الأستاذة:

بن ضياف زهرة كريمة

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ(ة) الدكتور (ة)	الرتبة	الجامعة	الصفة
زحاف الجيلالي	أستاذ التعليم العالي	سعيدة	رئيسا
بن ضياف زهرة كريمة	أستاذة محاضرة أ	سعيدة	مشرفا ومقررا
تامي مجاهد	أستاذ محاضر أ	سعيدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أولا نشكر الله سبحانه وتعالى الذي وفقنا في انجاز هذا البحث.

كما نتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأستاذتنا القديرة "بن ضياف زهرة كريمة" التي لم تبخل علينا بالتوجيهات والنصائح القيمة

نشكرها على جهدها معنا في إعداد وتنظيم هذا البحث المتواضع وإشرافها عليه وملاحظاتها البناءة، فلكي كل التقدير والاحترام.

كما نتقدم بالشكر والتقدير إلى كل من الأستاذة الدكتورة "عمارية حاكم" والأستاذة " نفيسة بن يخلف" اللتان لم تبخلا علينا بأية معلومة على الرغم من ضيق وقتهما.

كما نتقدم بالشكر لأعضاء الجنة المناقشة على إشرافها في مناقشة هذا البحث

إهـــــداء

أهدي ثمرة هذا البحث إلى والدي لقوله تعالى:

" وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا "الاسراء،23.

إلى كل من شارك معي صعوبات هذا البحث، والى كل من تعب معنا.

إلى كل أساتذتي الذين تعبوا معنا في مسارنا الجامعي

إلى إخوتي وأصدقائي وزملائي في الدراسة وعائلتي وأقاربي الذين وقفوا إلى جانبي

أهدي هذا إلى كل من التقيت بهم وسرت معهم على درب العلم والتعلم من أساتذة وأصدقاء

وإلى كل طلبة الأدب العربي.

أسامة

إهـــــداء

إلى من جلت صفاته وعلت أسماؤه سبحانه ذو الجلال والإكرام

جل الشكر والعرفان إلى من قال فيهما عز وجل:

[وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا] الإسراء 24.

إلى من علمني العطاء دون انتظار وأحمل اسمه بكل افتخار، قرة عيني "أبي"

إلى التي جعلت الجنة تحت قدميها وغمرتني بفيض حنانها وعلمتني أن أصنع من الحلم حقية

حبيبتي وقرة عيني " أمي"

إلى إخوتي، إلى عائلتي الكبيرة فردا فردا كبيرها وصغيرها

إلى من كان أسرتي الثانية " رويس مُحَمَّد"

إلى من تحملهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

مريم

مقـــــــدمة

مقدمة:

تقتضـي دراسـة المعـنى البحـث في تشـكلاته، مـن حيـث أنـه أحـد الركـائز الأساسـية في الـنص، سـواءا كـان سـرديا شـعريا أو نثـريا، وهـذا مـا دفعنـا إلى البحـث في هندسـة المعـنى في القصـيدة السـردية (مقاربـة سـيميائية لقصـيدة قفـي سـاعة لتمـيم البرغـوثي)، ولا يعـرف الكثـير مـاهو السـرد، حيـث إنـه أحـد الفنـون النثريـة الـتي تحتـاج إلى توضـيح حـتى يسـتطيع فهمهـا الشـخص، لـذا يمكـن تعريـف السـرد علـى أنـه أحـد أنـواع النصـوص الأدبيـة الـتي يـتم مـن خلالهـا تحويـل بعـض الأحـداث المتسلسـلة إلى نـص مكتـوب، ولكـن يشـترط أن تكـون هـذه الأحـداث ضـمن ترتيـب منطقـي أو زمـني، والسـرد في الشـعر قـد يحتمـل التـنقلات الزمنيـة، وقـد يلجـأ إلى الاسـترجاع والتنـاص، وقـد يلجـأ إلى دمـج الزمـان بالمكـان، وقـد يلجـأ إلى مجـاورات مكانيـة وزمانيـة، فالسـرد أصـبح يجـاري إحساسـنا بتـوترات العصـر، وبالتـالي اكتسـب السـرد في الـنص الشـعري التفعيلـي أهميـة في الكشـف عـن مضـامين التحـول الموضـوعي في الـنص الشـعري، ولقـد ارتأينـا أن نقـارب قصـيدة (قفـي سـاعة) لتمـيم البرغـوثي مقاربـة سـيميائية، وذلـك أن السـيميائية هـي العلـم الـذي يـدرس العلامـات، والإشـارات، والإيمـاءات، ممـا يضـفي علـى القصـيدة السـردية جماليـة لامتناهيـة خاصـة وأننـا نتنـاول تحليـل هندسـة المعـنى في القصـيدة السـردية، وهـو موضـوع حـديث لم يتطـرق إليـه كثـير مـن البـاحثين، وقـد طرحنـا إشـكالية للبحـث انطلاقـا مـن تفصـيل بحثنا وعلى أساس تخصيص العموم، وقد كانت على الشكل التالي:

مـا المقصـود بالقصـيدة السـردية؟ وهـل يمكـن أن تكـون الأنظمـة السـيميائية السـردية لغريمـاس قـادرة علـى وزنهـا ومكاشـفتها؟ وكيـف يمكـن تفعيـل آلياتهـا الاجرائيـة في تحديـد العلاقـات الـتي تـربط بـين مسـتويات إنتـاج الـنص لإنتـاج المعـنى علـى المسـتوى السـطحي والعميـق في قصـيدة قفي ساعة لتميم البرغوثي؟ وذلك وفق خطة بحث ممنهجة كالآتي:

مـدخل بعنـوان: محـددات القـراءة والمـنهج، تناولنـا فيـه اتجاهـات النقـد السـيميائي، السـيميائيات السـردية عنـد العـرب القـدامى والمحـدثين، وكـذا مسـتويات التحليـل عنـد غريمـاس، **أمـا الفصـل**

الأول: فتحـدثنا عـن آليـات انتـاج الشـعرية، وعناصـر الدراسـات في الموقـف السـرد، وكـذلك كيفية تشكيل الخطاب السردي.

الفصـل الثـاني خصصـناه لشـكية العلاقـات الهندسـية لتوليـد الدلالـة في ضـوء المـنهج السـردي، تحـدثنا فيـه عـن العلاقـة بـين القـراءة والتأويـل، وعلاقـة المعـنى بالدلالـة، وتشـكيل الدلالـة في ضـوء اشـتغال المعـنى، واسـتنتجنا مسـتويات إنتـاج المعـنى مـن منظـور غريمـاس، تطلبـت الدراسـة أن نخوض في غمار المعنى، والسيمياء والعلاقة بينهما.

أمـا **الفصـل الثالـث** المعنـون بتفعيـل الآليـات الإجرائيـة للسـيميائيات، قـد كـان مسـاحة لإسـقاط الفصلين النظريين بعدما استوعبنا كلا من مصطلح هندسة، سرد، ومصطلح سيمياء.

مـن أهـم الصـعوبات الـتي واجهتنـا هـي حداثـة الموضـوع كونـه جديـدا علـى سـقف المكتسـبات العلميـة لـدينا، وكـذلك بعـد المسـافة بيننـا كطـالبين، وصـعوبة التواصـل مـع بعضـنا، ومـن أهـم المصادر التي اعتمدنا عليها في هذا البحث هي:

اتجاهـات البحـث اللسـاني لمليكـا إيفـتش، وعلـم الدلالـة لأحمـد عمـر مختـار، ومـدخل إلى السـيميائية السـردية لسـعيد بـن كـراد، وكتـاب الخصـائص لابـن جـني، ووظيفـة اللغـة في الخطـاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية لعثمان بدري).

بعـد ذلـك ختمنـا موضـوع بحثنـا بخاتمـة كانـت بمثابـة حوصـلة واسـتنتاج لمـا تمكنـا مـن جمعـه مـن المادة العلمية.

مـدخل

أ- اتجاهات النقد السيميائي

ب- السيميائيات السردية

ت- السرد عند العرب القدامى والمحدثين

ث- مستويات التحليل عند غريماس

أ- اتجاهات النقد السيميائي :

ب- السيميائيا السردية

إن دراسات نقد النقد الأدبي لها ايجابيات كثيرة تساعد على بناء شخصية الدارس، فيطلع على أصول المنهج ومكوناته، والنصوص الأدبية التي قامت الكتب بقراءتها، ومسألة تلك النصوص والسعي لإنجاح الأدوات المنهجية لسير قدرتها. وقد توخت الدراسة تحقيق مجموعة من الأهداف أبرزها :

- ✓ التعرف إلى العوامل المختلفة التي تتشارك في تشكيل الفكر النقدي العربي الحديث .
- ✓ التعرف إلى الأرضية الفلسفية والفكرية للنقد السيميائي.
- ✓ استكشاف مساحة أشغال النقد السيميائي في خارطة النقد العربي الحديث عامة، والروائي خاصة.
- ✓ البحث في المناطق الفكرية التي تتقاطع مع النقد السيميائي.
- ✓ قراءة النقد العربي السيميائي للرواية قراءة تكف عن اتجاهاته ومكوناته ومصطلحاته وإجراءاته.
- ✓ تحليل بعض النماذج العربية التي سعت الصياغة نقد يوظف السيميائية في القراءة النقدية التعرف إلى خصوصية النقد السيميائي في قراءة الرواية العربية بالموازنة مع الاتجاهات الأخرى .

ت- السميائية السردية عند العرب القدامى والمحدثين :

تهافت البحث النقدي العربي على إشاعة رؤى، واتجاهات بدراسة السرد وفق الخلفيات الغربية، " منذ بدأت خطى الغزو الثقافي الغربية تتسلل عبر مغربيي العرب فاشتغل المغاربة بتسوية الصفحات التي عرضت للمنجز الغربي في ميدان السرد، ومنذ بداية السبعينيات استطاعت دراسات كل من حسيبة الواد ومُحَّد بن صالح، والرشيد الغزمي، ومحمود طرشوقة، وعلي العشي، وراضية كبير، وعبد السلام مُحَّد رشيد ثابت"[1] اختراق وكسر حاجز بحث النقد الكلاسيكي في ميدان القصة والراوية، ولم تخل هذه المحاولات من تعثر، "وذلك لحداثة هذا النقد الجديد الذي يتطلب قتله معاشرة وفهما أكثر

[1]- ينظر : توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1931، ص154، 155.

لطبيعة البحث فيه وجهاز اصطلاحاته المعقدة، علاوة على ذلك فإن المسألة نقل المصطلح إلى العربية تأرجحت ما بين الخلط الذي ظهر في هذه المحاولات والترادف في المصطلحات المستعملة، ولعل هذه المشاكل من تثبتت للمادة وإيهام في المصطلح تعود إلى حداثة مقولة النقد اللساني العربي"[1] بإزاء النقد العربي، وقد بات جليا " أن مشكلة نقدنا المعاصر مع اتجاهات النقد الأدبي الحديثة هي بالأساس مشكلة للاستيعاب الواضح والمتكامل والدقيق لأسسها وأدواتها ومصطلحاتها، ونرى أن لها مبدئيا لأن له أطراف هي: المترجم، الناقد والقارئ...

فكثيرا ما يقف المترجم حائرا أمام إيجاد مرادف باللغة العربية معبر ومواز تماما لمصطلح نقدي أجنبي، فيضطر إلى اختيار واحدة من أمرين: إبقاء المصطلح كما هو بلغته الأصلية مع بعض التعديل الصوتي، أو استخدام مرادف قريب. وفي كلا الأمرين لا تعدل إلى مفهوم جلي لما يريد المترجم التعبير عنه، ناهيك عن ذكر العدد الخبير. قليل التي يستخدمها المترجمون كل حسب رؤيته، وبهذا نجد للمصطلح الواحد عدد غير محدود من المرادفات، قد تعدل إلى مقاربة عدد المترجمين"[2] حتى " غدا الأمر من الانحراف في التقريب باستعمال الفاظ وتعبيرات لم تعد بعد من المصطلحات. لأننا لم نتفق عليها بعد، فهي حديثة العهد في اللغات الأوروبية ولا تزال مقالا تعاش بين انتقاد إلى جانب قلق على القارئ العاديي؛ أي غير التخصص في النقد والأدب إذ أنه له أن فهم ما تعنيه تلك الألفاظ و التعابير، حتى وإن عرف المقابل لها باللغات الأوروبية"[3].

ويعزو عبد الله إبراهيم هذه الإشكالية في النقد العربي الحديث إلى:

- حضور الرؤية وغياب المنهج.
- غياب الرؤية وحضور المنهج.

[1]- المرجع نفسه، ص155.

[2]- وائل بركات، مفهوم في بنية النص، ص 4، نقلا عن أحمد رحيم الحلاجي، المصطلح السرد، ص 53.

[3]- مُحَمَّد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجافيه عربى)، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996 ص 7.

" فقد يمتلك الناقد رؤية في فهمه للظاهرة الأدبية لكنه يقتصر إلى منهج ضابط لعرضه مزاياه الفنية بدقة، وقد يكون العكس، إذ يستحيل المنهج إلى صرامة قاتلة وحد قاطع يفعل بالنصوص الأدبية ما يشاء من غير عملية مزاوجة مع رؤية الباحث وما يتفق وذوقه وذوق الجمهور"[1].

" إن المصطلح الخاص بعلم السرد قد ظل مهما على الرغم من عدم استقرار مفاهيمه من ناحية عدم توحيد ترجمانه من ناحية ثانية، كما توضح من بعض الدراسات المتخصصة أن لدينا أكثر من ألف مصطلح خاصة بالقصة والرواية، وأن ما سمي بالصحوة القصصية التي حدثت في السبعينيات من هذا القرن عبرت عن نفسها بانفجار مصطلحي ومفهومي. جاءت هكذا منقولة عن الآخرين، ويذهب مُحَمَّد رشاد الحضراوي إلى هذه المصطلحات السردية، إلا أن كل هذه المصطلحات السردية لا تمد إلى العربية بصلة، لأن المساحة العربية خالية منها فهي مترجمة كلها، مما كان مدعاة لتوفر أنواعها ومترادفاتها وتضارب تلك المترادفات"[2].

ث- مستويات التحليل عند غريماس:

لقد أصبح إعمال النظريات النقدية الغربية الحديثة في الوسط النقدي العربي المعاصر ضرورة حتمية وملحة، أملتها ظروف نعية وحساسيات جديدة، حتمت على النقد أن يغير منطلقاته القديمة، يتجاوز تلك النظرة السلفوية الماضوية في قراءة الأعمال الأدبية وتحليلها.

" لقد أثبتت الدراسات جدارة هذه النظريات النقدية وتفوقها في استنطاق النصوص الأدبية والكشف عن خيالها ومكوناتها، وإضاءة الكثير عن جوانبها الغامضة، وفي هذا الإطار تحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء على اتجاه أثبت نجاعته التحليلية في مقاربة الخطابات والنصوص السردية السميائية السردية التي رسمها غريماس وأتباعه، والذي حظي باهتمام كبير من قبل الباحثين والدراسيين في الخطاب النقدي المعاصر، بحيث ذهب إلى

[1]- عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، 1990، د ط، ص 7، 15.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص15.

مقاربــة المفــاهيم التنظيريــة، وتفحــص الإجــراءات التحليليــة والتطبيقيــة لهــذا الاتجــاه. وبالتــالي الوقـوف علـى مسـتويات التحليـل لديـه، وكـل ذلـك سـيتم مـن خـلال التركيـز علـى مسـتويين في البحث كما حددها "غريماس" هما: مستوى البنية السطحية ومستوى البنية العميقة"[1].

[1]– مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي رقم 2، ص 185، 216.

الفصل الأول:

I- السرد الشعري وآليات إنتاج الشعرية

1. بين السرد والشعرية
2. السرد عند العرب
3. بناء القصيدة السردية

II- عناصر الدراسات : الموقف الشعري السردي

1. الفعل السردي
2. الفضاء السردي

III- تشكيل الخطاب السردي

1. الزمن
2. الشخصيات

I- السرد الشعري وآليات إنتاج الشعرية

لم تعد نظرية الأنواع الأدبية محط اهتمام في المقاربة والنصوص الإبداعية على اعتبار أي التداخل والتماهي هو السمة التي تتصف بها، مما يعني أنها عرفت تراجعا لكونها كانت المدخل الأساس للتمييز بين نوع أدبي وآخر، وهذا دليل على حركية التحول والتغير التي يعرفها النوع الأدبي، فإذا كان القدماء يميزون بين الشعر والنثر على أساس الخصائص والأساليب التعبيرية، فاليوم لا حاجة لهذا الفضل، بل يمكن كما قال ويلك أن مفهوم نظرية الأنواع أصبح في موضع الشك انطلاقا من كون الشعر " يحمل معنى التعدد وكثرة الأنواع، لأن الشعر ليس نوعا واحدا وإنما هو عدة أنواع.وهو نمط من أنماط الخطاب الأدبي؛ يضم كل السمات اللغوية الجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر فيما يطلق عليه الشعر"[1] فالأمر لا يحتاج إلى حجة للتأكيد على أن النوع الأدبي يخضع لتساؤلات متصلة بالكتابة الشعرية الخارجة عن القوالب الجاهزة والخاضعة للشرط الجمالي الذي يرسخ هذا التداخل بين الأجناس الأدبية، وهو أمر ليس بالجديد، فالقصيدة القديمة تميزت بهذا الحضور لما هو شعري في تعالق متين مما هو سردي، بل هناك هيمنة واضحة للنفس القصصي في المتن الشعري القديم، " ولعل نصوص امرؤ القيس، وعمرو بن كلثوم، وعنترة، وعمر بن أبي ربيعة دليل على عمق هذا الترابط بين الشعر والنثر"[2].

" إن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يحدد أهمية في كتابات معطى كتاب وعصرنا، فالحدود بينهما تتغير باستمرار، والأنواع وتمتزج، والقديم فيها يترك أو يحور وتخلف أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع الشك[3].

[1]- رشيد يحياوي، الشعرية الحربية، الأنواع الأغراض، افريقيا الشرق، ط1، 1991،ص 5.

[2]- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1971 ص 117.

[3]- رينيه ويلك، مفاهيم تقنية، الترجمة مُحَمَّد عصفور، سلسلة عالم المعرفة 110 الكوية، فبراير 1987، ص176

1- بين السرد والشعرية:

لا شك أن مقاربة القصيدة العربية، من حيث العلاقة الوثيقة والمتداخلة بين الشعري والسردي، تثير عدة تساؤلات متصلة بالكتابة الشعرية الخارجة عن القوالب الجاهزة والخاضعة لشرط الجمالي الذي يرسخ هذا التداخل بين الأجناس الأدبية، وهو أمر ليس بالجديد.

" فالقصيدة القديمة تميزت بهذا الحضور لما هو شعري في تعالق متين لما هو سردي، بل هناك هيمنة واضحة للنفس القصصي في المتن الشعري القديم، ولعل نصوص امرؤ القيس، عمرو بن كلثوم وعنترة، وعمر بن أبي ربيعة دليل على عمق هذا الترابط بين الشعر والنثر"[1].

لو أردنا أن نلخص العلاقة بين الشعر والسرد في تراثنا العربي لقلنا إنها علاقة مرتبكة. وتعود مسؤولية هذه العلاقة المرتبكة في تكوينها إلى ثلاثة أبعاد: دينية وسياسية وثقافية. وهي أبعاد متداخلية التأثير، متشعبة الحضور في سياق الثقافة العربية، بدءاً بمرجعية التصور، ومروراً بمكونات الإنتاج، وانتهاء بالتلقي .

"فرغم اختلاف حقول الاشتغال في هذه الأبعاد فإنها مارست دوراً مؤثراً في تحديد علاقة التجاور بين الشعر والسرد.

في ظل هذه الأبعاد حظي الشعر بأفضلية النوع على السرد. وأعيد تأسيس منظورنا الثقافي والنقدي وفقاً لهذه المعادلة. ولعل مقولة (الشعر ديوان العرب) واحدة من المقولات التي كرست أفضلية الشعر على السرد. وفي المقابل تعود هذه المقولة لتنتصر للسرد في عهدنا الراهن، فيقال إن (الرواية ديوان العرب الجديد). الإشكالية ليست بين النوعين فتجاورهما حتمية تاريخية لا تقبل الجدل. غير أن المشكلة هي مشكلة وعي ثقافي من ناحية، وتغليب نوع على الآخر. وبالتأكيد فإن تداخلهما الفني قائم، أما تجاورهما الثقافي

[1]- رينيه ويلك، مفاهيم تقنية، نفس المرجع السابق، ص 176، 177.

فيبقى محل تساؤل. إن المعطيات الثقافية تشير إلى إن نزعة الانتصار للشعر كانت جناية على السرد لتحل به لعنة الإقصاء التي وصلت ذروتها عند المسعودي الذي أعلن أن نصوص ألف ليلة ليلة الأولى غثة باردة.

أود أن أشير في البدء، أنني غير معني بالحديث عن العلاقة بين الشعر والسرد من الداخل، من داخل النص. فهذا النوع من الدراسة درس جمالي. لا أعتقد أن أحداً ينكره، ففي الشعر من السرد ما في السرد من الشعر كذلك. ونسب التجاور هنا قائمة على خصوصة النص وظرفية تكوينه الجمالي والمعرفي. أما ما أنا بصدد الحديث عنه في هذا المحاضرة فهو العلاقة المرتبكة بين الشعر والسرد في الفضاء الثقافي خارج التكوين النصي للشعر والسرد. فالحديث، إذن، عن صراع خطابات حول ظاهرتي الشعر والسرد في ثقافتنا العربية"[1].

2- السرد عند العرب:

" لقد ورد في معجم جيرالد برنسه أن السرد هو " الحديث أو الإقبال، كمنتج عملية وهدف وفعل وبنية، وعملية بنائية، لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية تعني اللحظة السردية الفعل الإخباري لسلسلة من الواقع والمواقف وبالنتيجة، السباق الزمني والمكاني بما في ذلك السارد والمسرود له لذلك الفعل"[2].

" إن ما يستخلص من البعد اللغوي للجدر (سرد) يقود إلى مفهوم الجمع المحكم المتابع تبعا لعلاقات التجاور المنتظم، وذلك يبدو وقت السرد طريقة متعلقة بالأسلوب وكيفية التعبير عند ما يراه تطبيق المفهوم على النصوص الأدبية"[3].

[1]- حسن النعيمي، جدل العلاقة بين الشعر والسرد، محاضرة ألقيت في نادي الأحساء الأدبي في 26 مايو 2009م، موقع الأوساط.

[2]- عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديثة، الأردن 2017، المجلد 2(س ي)، ص 105.

[3]- المرجع نفسه، ص 106.

II- عناصر الدراسات: الموقف الشعري السردي

1- الفعل السردي:

يعنى بالسرد الفعل الحركي المنتج للمحكي، " ونقصد بالمحكي النص السردي الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه "الممثلون" ويستشهد به السارد"[1]، وقد حاول بعض السرديين الاقتراب من الحكاية لضبط النظم القولية أو لضبط الأفعال المرشحة منها، وبالتالي: اهتمت سرديات القصة لبنية الحكاية من زاوية تركيزها على ما يحدد حكايتها بما يميزها عن الأعمال الحكائية الأخرى المختلفة والتي تنضوي جميعا ضمن جنس السرد، ولا يتجسد أي حكائي إلا إذا توفرت فيه المقولات الحكائية التالية:

1- " الأفعال.

2- الفواعل.

3- الزمان والمكان.

❖ الأفعال يقوم بها فواعل (شخصيات) في زمان ومكان معين.

❖ طبيعة الفعل السردي في قصة "الجوع.

انتقدت المعاجم اللغوية على أن "الفعل" هو ما دل على معنى في نفسه مقتصرة بزمان نحو: يدرس، جلس، أكتب"[2].

[1]- حسين عبد الجليل يوسف، تسجيل الشرح ابن عقيل الألفية ابن مالك في النحو، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، د ت، ص258.

[2]- فاين دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، عبد القادر قنين، إفريقيا الشرق، بيروت، ص 228، 234.

إن التعريف نفسه نجده في كتاب تسهيل شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك" بالصيغة الموالية:

" **الفعل**: كلمة تدل على معنى نفسها، وتقترن بزمان فهو على حدوث في زمن معين، وينقسم إلى ثلاثة أنواع:

1- المضارع: ويدل على الحال أو الاستقبال مثال: ينجح.

2- الماضي: وهو الكلمة التي تدل على حدث وقع في زمن ماض مثال: ذهب.

3- الأمر : وهو الكلمة التي تدل على حدث وقع في زمن ماض مثال: على معنى مطلوب تحقيقه فنقول: أكتب، أخرج"[1].

يرى "فان دايك" أن الفعل هو كل حدث حاصل بواسطة الكائن الإنساني، ومعنى الحدث هو التغير، ويجوز أن ينظر إلى هذا التغيير كعلاقة أو عملية جارية حول العوالم الممكنة، أي في حالة أو شأن من الشؤون، "كما أن كل تغيير يستلزم اختلافا بين العوالم والأحوال أو بين المواقف، وعند ما يكون حدث ما مقتض فقط من غير وقوع حدث كنتيجة يسمى فعل انجازي كالتحية، والمشي أو الكلام ..... وهذا إذ تبين الكائنات الإنسانية في حصول ذلك الحدث بواسطة جسمها ذاته مرفوق بحالة يقضه ووعي"[2] وعلى هذا الأساس فالأفعال الإنجازية تقتضي بعض العناصر الذهنية أو تستلزم على الأقل شروط وأحوال ذهنية سابقة الوعي بالمشي.

تنقسم الأفعال الإنجازية إلى نوعين:

1- " أفعال تقوم في حالة الحصول فقط (كالتحية).

2- أفعال تقوم في حالة وقوع الفعل مع زيادة حدث كنتيجة مثلا: فتح الباب"[3].

وهكذا يكون أحيانا الفعل الإنجازي معقد، فمثلا فعل تناول الطعام، أو بناء منزل عبارة عن حركات يمكن أن تكون مركبة، أو يمكن أن تعبر كما لو كانت نتائج الأفعال أخرى.

---

[1]- عادل فخوري، تيارات في السيمياء، دار الطباعة والنشر، بيروت، ط2 ، 2002.

[2]- فاين دايك: النص والسياق، المرجع السابق، ص228، 234.

[3]- المرجع نفسه، ص235.

" إن هذه الأفعال المركبة ونتائجها تحتوى على أحوال ووسيلة بإمكاننا اعتبارها نتائج وسيطة لأفعال جزئية، أشبه ما تكون بنتيجة نهائية لفعل أو أفعال"[1] فمثلا: عندما أفتح الباب: فقبل الوصول إلى مرحلة فتح الباب كنتيجة نهائية: تكون لسلسلة من الأفعال الجزئية لم يكن لي شعور بها: كحركة يدي وأن أديرها على نحو ما، ولكن ما فكرت فيه هو سحب الباب للحصول عليه مفتوحا.

إذا فإن كل فعل مركب هو سلسلة من الأفعال الجزئية لم يكن لي شعور بها: كحركة يدي وأن أديرها على نحو، ولكن ما فكرت فيه هو سحب الباب للحصول عليه مفتوحا.

هكذا فإن" كل فعل مركب هو سلسلة من الأفعال الجزئية بحيث تكون حصيلة الفعل أي شرط لنجاح الفعل لأن الفعل المركب هو فعل واحد بحكم أن النتائج المتوسطة تدخل تحت مجال قصد كلي وأحد مما يحققه حصول الفعل المركب في شموليته، والمقاصد الكلية يمكن أن تسمى خطاه، فمثلا: تحضير وجبة غذائية هو فعل مركب من أفعال جزئية، هكذا تحفل القصيدة العربية بهذه الميسمة الجمالية، التي تزيد الخطاب الشعري انفتاحا على آفاق فنية تمنح للنص الشعري إمكانية تحطيم الحدود بين الشعر والسرد لكتابة قصيدة تؤسس هويتها بالتزاوج المثري والمحصن، فهما في علاقة جدلية تفاعلية تأثرية وتأثيرية، أسهمت في محو وطمس التوقعات الوهمية الموضوعية بين الشعر والنثر ومن ثم لم يعد للحدود أي حضور في الشعرية العربية المعاصرة المختلطة من صلب هذه الثنائية الأيدية في الخطاب الإبداعي، وعليه فالإبداع الشعري تجاوز الجانب النثري المرتبط بالشكر أدلى ما يحقق شعرية عبر الاشتغال باللغة كممارسة لعبية بواسطتها يتم تحطيم السائد، يخلف القصيدة الشعرية فيها تشكل محدود الأسلوب لهذا النوع وهي تفترض وجود لغة الشعر، وتبحث عن الخصائص التي تكونها"[2] لأن الشعر والنثر يشتركان في توظيف اللغة توظيفا ينسجم وطبيعة كل منهما، واعتبارهما " يمثل كل منهما في كونه تشكيلة جمالية باللغة إلى جانب كونه نشاطا إنسانيا يعكس حركة واقع

[1]– فاين دايك: النص والسياق، المرجع السابق، ص236، 237.

[2]– د عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي)، منشورات النادي الثقافي بجدة ،المملكة السعودي، ط1، 2012، ص19.

اجتماع تاريخي محدد يعكس حركة واقع اجتماعي تاريخي محدد عكس خاص"[1]، " وهذا يعكس تجاوز هذه الفروقات المتعلقة بين الشعر والنثر، إن هذا التوافق بين الشعر والنثر لا يعني اتفاقهما في السمات والخصائص بقدر ما يدل على كون كل واحد منهما يتصف بصفات مغايرة عن الأخرى، وإن كان الشعر يتسم بالكثافة والإيجاز والإيحاء والتوتر والمجاز، فإن النثر يمتلك خاصية الوضوح والسهولة، وبالأطراف والنتائج على قول أدونيس، فإن هذا لا يحول التأكيد على العلاقات الوثيقة بينهما على الرغم من وجود فروق بين الأنواع الأدبية، إن السرد بنية أصلية في الخطاب الأدبي سواء أكان سردا روائيا أم شعريا مهما اختلفت الأنواع، لأن رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم، إنها رغبة في التطهير والبوح وإعادة صياغة العالم وهو في حالة تجرى"[2] وهذا ما يرسخ حقيقة حضور الجانب السردي في الخطاب الشعري، وهذا دليل على حيوية هذه العلاقة التي تتفاعل " داخل تشكيل ذي تحفيزات تأليفية وواقعية وجمالية تحمل رؤية فلسفية أو صرحا اجتماعيا أو نفسيا في شكل يمزج بين الشعرية والسردية[3] ، ومن هنا يمكن الحديث عن الكتابة عبر النوعية أو العبور المختلفة، ومن ثم نجد لورنت جبتي يقر بأن" كل نص شعري هو حكاية أي رسالة تحكي صيرورة ذات[4]، " وعليه فهو يركز على كون السرد مرتب باللغة وليس باعتباره بنية مستقلة، وعليه فالعلاقة بين الشعر والنثر والسرد تكون محمولة على وجه آخر مفاده أن يكون الشعر أصلا لكل أشكال الكتابة الأدبية التي لا تعدو أن تكون أساليب أقل بلاغة وتمييزا من أي شعر"[5].

ومن ثم يؤكد أن السرد يقول العالم بطريقة خارجية تجسدها الشخصيات، في حين أن الشاعر يعتمد على البوح الناعم من الداخل، " مما يمكنه من رؤية العالم لكون عالم الشعر مهما تكن الصراعات البائسة التي يكشفها الشاعر داخله، وهو دائما عالم مضاء بخطاب وحيد ومقتصر على

[1]- د عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي)، المرجع السابق، ص19.

[2]- المرجع نفسه، ص 164.

[3]- احمد مداس، السردي في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب واللغات، ص 34، 35.

[4]- المرجع نفسه، ص36.

[5]- المرجع نفسه، ص37.

الدحض، فالتناقضات والصراعات والشكوى تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات وبكلمة واحدة تظل مادة البناء الشعري، لكونها لا تنتقل إلى اللغة، ففي الشعر يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة"[1]، فالعلاقة المتحكمة هنا هي علاقة الاتصال والانفصال الوهمية، بتعبير آخر يشكل الشعر والنثر رابطة اتصالية وانفصالية في الوقت ذاته، مما يكسب هذه العلاقة صفة التفاعل العميق بين المكونات النصية بغاية تثوير الخطاب الشعري.

إن السردية تجعل الشاعر يمتلك إمكانيات للبوح والتدفق والعفوية عبر اللغة التي يتم انتهاكها على مستوى التأليف " لأن رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم، إنها رغبة في التطهير والبوح وإعادة صياغة العالم، وهو في حالة تجل، فالمقصدية من وراء هذا المقول تبيان أن السرد مظهر من تجليات الوجود التاريخي للإنسان، إذ اعتمد الإنسان إلى كتابة وجوده في البدايات من خلال الحكاية التي تؤرخ كينونة الذات وإبراز علاقة الإنسان البالغ، هذا الأخير الذي يحتاج إلى صياغتها سرديا عبر الفعل السردي القصصي وذلك يضفي إلى السرد ظاهرة تستقل بذاتها قد يجوبها الشعر كما يحويها النثر القصصي"[2]، وهذا ما يوضحه جيرار جنيه الذي يؤكد علاقة الشعر بالفن القصصي " وهو يتناول الأنواع الأدبية، إذ اعتبر الشعر الغنائي هو ذات الشاعر، وفي الشعر الملحمي (أو الرواية) يتكلم الشاعر باسمه الخاص بوصفه روائيا، ولكنه أيضا يجعل شخصياته تتكلم....."[3]

وعليه فإن الجانب الملحمي في الشعر هو الذي يقنع إمكانيات هائلة لعبور السرد إلى الشعر في تواشيح عميقة يحقق ما يمكن وصفه بالخصوبة الشعرية، فتكسير الحدود وتحقيق التقاطعات بين النثر والشعر من أهم فتوحات قصيدة الحداثة، " هذه الأخيرة التي لعبت دورا مهما في جعل القصيدة تندفع على أفق تجديدي، تخرج من النمطية المهيمنة على المنجز النصي الكلاسيكي، وبالتالي

[1]- احمد مداس، السردي في الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص 34.

[2]- جيرار جنيه، مدخل إلى النص الجامع، تر عبد العز وشبيل، مراجعة حمازي حمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص08.

[3]- المرجع نفسه، ص 9، 10.

فالقصيدة الجديدة منحت للنص القدرة على تغيير ميزان هذه الثوابت عبر استثمار كل الإمكانيات الشعرية وغير الشعرية، حتى أصبح النص إجماع ما هو سردي وما هو شعري، وفي هذا التجاوب مع منطق التطور، إذ أن هذه القصيدة تحولت إلى فضاء نصي لاحتواء الإدلالات العميقة التي مست مفهوم الشعر الذي لم يعد مرتبطا بما هو وزني، بل مرتبط بما هو إيقاعي شامل وعام، وقادر على إستعاب السرد في ثنايا الشعر والنثر والتداخل بينهما. ومن تم تجاوز النظرة الضعيفة في الفصل بين هذين النوعين الأدبين، منح للنص الشعري القدرة على احتضان كل الأشكال التعبيرية، لتحقق بذلك نوعا من الثراء والغنى"[1].

2- الفضاء السردي:

من المفاهيم التي نشأت حديثا عن دراسات النقاد السكلافيين و البنائيين و النظريات البنيوية التي تحصر دراسات الأدب على بنائية النص بمعزل عن كل سياق خارجي له " كحياة الكاتب والسياق الإجتماعي والثقافي، والسياسي له.

يفيد مفهوم الفضاء الأبعاد الميكانيكية في النص السردي، إذ أن كل الأحداث و الشخصيات لا بد لها من فضاء تتحرك فيه، و مكان تجري فيه أحداث وشخصيات لا بد لها من فضاء تتحرك فيه، و مكان تجري فيه أحداث السرد ووقائعه، وتتشكل عبر أبعاد الشخصيات الروائية.

لا يقتصر تعريف الفضاء المسردي على تصور واحد، بل يأتي بأكثر من تصور في بنية النص السردي، و كل شكل يؤدي أكثر من وظيفة جمالية مثل الفضاء المكاني، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظر أو رؤية"[2].

[1]- جيرار جنيه، مدخل إلى النص الجامع، المرجع السابق، ص10، 11.

[2]- مُحَمَّد معتصم، منهاج تحليل النص السردي، فضاءات للنشر و التوزيع ، عمان 2021 ، ص149 .

III- تشكيل الخطاب السردي

1- الزمن: " يرى تودوروف بأنه كلام واقعي موجه من طرف سارد إلى القارئ ، و له أهمية في الحكي ، كيف لا وهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي، كما ميز تودوروف بين مستويين من الزمن، وهو بالتالي :

أ- زمن القصة : و هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، و الذي يخضع للتابع المنطقي.

ب- زمن السرد : وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، و لا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة .

2- الشخصيات:

أشاد " تودوروف" بالمكانة التي تحتلها الشخصيات، وبأهميتها في التحليل السردي فهي :

ذات دور أساسي بالنسبة لبنية العمل الأدبي، كما أن : التشخيص هو محور التجربة الروائية.

وتبقى الشخصية كائنا خياليا، تبنى من خلال جمل، يتلفظ بها، أو يتلفظ عنها"[1]

[1]- سامية بن منة، محاضرة 1، منهج تحليل الخطاب السردي،السنة أولى ماستر، د ت، ص 40.

الفصل الثاني:

I- شكية العلاقات الهندسية لتوليد الدلالة في ضوء المنهج السيميائي

أولا: بين القراءة والتأويل

ثانيا: علاقة المعنى بالدلالة

II- تشكيل الدلالة في ضوء إشتغال المعنى

أولا: كيفية توليد المعنى عند السيميائيين

ثانيا: مستويات إنتاج المعنى من منظور غريماس

1. المربع السيميائي
2. البنية السطحية
3. المستوى العميق
4. المسار التوليدي

I– شكية العلاقات الهندسية لتوليد الدلالة في ضوء المنهج السيميائي

أولا: بين القراءة والتأويل

ب–1– مفهوم القراءة: مفهوم حديث نسبيا ظهر مع الدراسات السيميولوجيا (خاصة دراسة الباحث الفرنسي رولات بارت) التي اعتبرت المادة المطروحة للدراسة مهما كانت طبيعتها سمعيا أو بصرية أو لغوية نص يتكون من مجموعة علامات وعملية تفكيك هذه العلامات هي عمليه القراءة.

إن مفهوم القراءة هنا قد اعتبر نقلة نوعية مع التعامل مع المسرح أنه أدى إلى التحول الجوهري من المفهوم التقليدي للنقد المسرحي كتوصيف ومطابقة إلى البحث في مكونات العمل مهما كان نوعه وتفسيره أو تأويله من خلال ربط عناصره المكونة بعضها ببعض والمساهمة الجديدة التي قدمتها هذه النظرية تكمن في أنها تعتبر قراءة العمل عملية تفكيك للكتابة من خلال دراسة علاقة الدال بالمدلول في العلامة[1].

2– مفهوم التأويل: كلمة تأويل في اللغة العربية مشتقة من الفعل أول الشيء تأويلا بمعنى أرجعه وأول رؤية أي فسرها وعبر عنها وأوّل الكلام يعني دبّره وقدّره وفسّره، أما في اللغات الأجنبية فكلمة Hérméneutic، مشتقة من الاسم اليونانيhermes ، ويقابله عند الفراعنة "تحوت" وهو أنه البلاغة والفصاحة وتعني الكلمة اللاتينية القديمة العلوم السرية وأسرار الكيمياء التي لا يعرفها إلا العارف هرمس[2]، أما التأويل في المسرح يعني تفسر النص أو العرض والبحث عن المعنى فيه والعملية تلك تأخذ بعين الاعتبار وضع الخطاب في النص، فمن خلال وضعية هذا الخطاب ونوعيته داخل البنية النصية يتم التأويل[3].

---

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي لمفاهيم ومصطلحات المسرح، وفنون العرض، مكتبة لبنان، (ناشر)، ط1، سنة 1997، ص354.

[2]– عبد القادر الزاكي، من النموذج النص الى النموذج التفاعلي للقراءة (تحليل عملية القراءة من خلال سيميولوجيا القراءة)، نظرية المتلقي، إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، رقم 24 سنة 1993، ص218.

[3]– سنوسي شريط، مفهوم القراءة والتأويل في ضوء الدراسات الأدبية، جامعة معسكر د ت، د ط، ص 147، 148.

3- مفهوم التلقي: "هو مشتق من الفعل اللاتينيreciper بمعنى تلقى واستقبل، وهو مفهوم حديث سببا في الخطاب النقدي المسرحي، وقد استخدمه المنظرون الأنجلو ساكسون في المجال اللغوي والإعلامي أولا، ثم استعمل في المجال المسرحي في ما بعد مع انفتاح العلوم النقدية على بعضها"[1]، و هذا نظرا لأهميته البالغة في استيعاب المضامين والمفاهيم المختلفة للنصوص الأدبية على وجه العموم، والنصوص المسرحية على وجه الخصوص، لهذا الغرض أصبح عنصر التلقي يشكل النواة الأولى في المجال الأدبي والنقدي و المسرحي لدى القارئ بوصفه متلقيا (سمعيا أو بصريا) لمختلف البنيات النصية والعرضية(العرض سواء كان مسرحيا أو سينمائيا)[2] .

ب- 1- علاقة التأويل بالقراءة والتلقي:

يمكن القول بأن هناك علاقة تكاملية بين التأويل بوصفه عنصرا تفسيريا لما هو موجود داخل النص من مفاهيم ومضامين ودلالات، وبين القراءة باعتبارها وسيلة تواصلية تتم بين القارئ والنص لغرض بناء علاقة معرفية، الهدف منها: استيعاب مكامن النص الظاهرية والباطنية التي لا تكتمل إلا بوجود عنصر التأويل الذي يقوم على كشف الغموض الذي يكتنف مضامين النص، وذلك لأن " التأويل كما يرى عبد القادر فيدوح"، هو إعادة ما نملكه من رصيد معلوماتي وبلورته في سياق التجربة لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من القيود خلف الصورة التي تحفز الانعكاس الإدراكي لمعنى التأويل[3].

2- القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث:

إن نظرة أصحاب التيار النقدي إلى النص الأدبي من زاوية محددة، فالاتجاهات الشكلانية واللسانية والبنيوية نظرت إلى النص الأدبي باعتباره كائنا لغويا بنيويا يتسم بانغلاق كونه اللغوي، وعدم إحالته على أي مرجع واقعي، وانفصال أنساق الأدلة عن الذات، أي عدم ارتباطها بعاملي إنتاج المعنى

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص27.

[2]- سنوسي شريط، مفهوم القراءة والتأويل في ضوء الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 149.

[3]- عبد القادر فيدوح، أدبية التأويل، مجلة تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، سنة 1992، ص49.

وتلقيه، وأخيرا تجريد العمل الأدبي من كل وظيفة اجتماعية، أما المنهج الماركسي فإن المفارقة الكثيرة التي ميزته حسب أنصار نظرية التلقي، فهي اعتراضه على أن يكون للفن ولسائر أشكال الوعي الأخرى أن يتجلى كسيرورة جارية إلا في تعلقه بالممارسة التاريخية للإنسان، وفي وظيفته الاجتماعية[1].

3- منهج القراءة والتأويل عند مُحَّد عابد الجابري:

بدأت أولى الدراسات للقراءة والتأويل عنده سنة 1980 في كتابه "نحت والتراث" انطلاقا من نقده لمنهج القراءات السلفية الثلاثة والمتمثلة في:

أ- القراءة السلفية الدينية: وهي قراءة أيديولوجية جدالية لا تاريخية ذاتية، تسقط المستقبل على الماضي، ولا يمكنها أن تنتج سوى نوع واحد من الفهم للتراث وهو الفهم التراثي للتراث.

ب- القراءة الليبرالية الاستشراقية: وهي قراءة ذات نزعة اوروبية قائمة على دراسة التراث بالتراث، اعتمادا على المنهج الفينولوجي، ومنحصرة في رد التراث العربي الإسلامي إلى الأصول اليهودية أو المسيحية أو الفارسية أو اليونانية أو الهندية.

ج- القراءة اليسارية الماركسية: هي محاولة تطبيق السلف الماركسي للمنهج الجدلي، وهذه القراءات حسب الجابري هي قراءات تفتقد إلى الموضوعية، وهي خياليه من النظرة التاريخية، وهي من الناحية الإيستمولوجية تتأسس على طريقة قياس الغائب على الشاهد[2]، وقد حدد الجابري في منهجه للقراءة والتأويل خطوات منهجية من خلال المقولات الإبستيمولوجية والتحليل الأيديولوجي، وذلك من خلال :

1- ضرورة القطيعة مع الفهم التراثي للتراث.

2- الفصل المقروء عن القارئ ومشكلة الموضوعية[3]

3- وصل القراءة والمقروء ومشكلة الاستمرارية[1]

---

[1]- نظرية التلقي و التأويل في النقد الأدبي عند العرب، مجلة القدس اطلع عليه بتاريخ 2022/02/17/ الساعة 14:02.

[2]- مُحَّد عابد الجابري، " نحن والتراث" المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1980، ص 8، 10، 12، 13.

[3]- مُحَّد عابد الجابري" نحن والتراث"، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي الجامعي، الدار البيضاء، ط6، 1993، ص19، 26.

منهج القراءة والتأويل عند مُحَمَّد أركون:

تتمثل خطوات المنهج في القراءة والتأويل لدى مُحَمَّد أركون من خلال الهدف الذي يتوخى تحقيقه، وهو بناء إسلاميات تطبيقية تدرس الإسلام ضمن منظور المساهمة العامة بانجاز الانثروبولوجيا الدينية[2] يهدف أركون إلى إحداث قطيعة تتجاوز ما سمي بالإسلام الإرث نسكي، وتعتمد قراءته على المقاربات التالية:

أ- المقاربة السيميائية اللسانية: وتعني استخدام المقولات السيميائية واللسانية من أجل عوده نقدية للمواد المقروءة لمعرفة كيف تقوم العلامات المستخدمة في النصوص بالدلالة وتوليد المعنى، وكيف ينبثق هذا المعنى، وضمن أية شروط[3] .

ب- المقاربة التاريخية والسوسيولوجية: وتهدف هذه الأخيرة إلى إعمال الرؤية كما مارسها العلماء المسلمون الأوائل، وهذه المقاربة ترتكز على النظر إلى التراث من خلال بعدين وهما:

1- تاريخيه كل العمليات الثقافية والممارسة العملية التي يندمج الكتاب المقدس ضمنها داخل الاجتماعي ويمارس دوره فيه.

2- سوسيولوجيا التلقي والاستقبال، أي كيفية تلقي بعض فئات المجتمع المختلفة[4].

ج- الموقف الثيولوجي: أي إخضاع الثيولوجي للقواعد والمناهج المشتركة والمطبقة على كل عملية معرفية، حيث لابد من دراسة الوحي من معطيات جديدة، وهي معطيات الأنثروبولوجيا الدينية وعلم النفس، حيث أن الإيمان يتطابق مع دوافع الرغبة الأكثر

---

[1]- مُحَمَّد عابد الجابري، " الخطاب العربي المعاصر" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6 ، 1993، ص 12.

[2]- مُحَمَّد أركون، تاريخية الفكر الإسلامي، تر هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص32.

[3]- مُحَمَّد أركون، الفكر الإسلامي، قراءة علمية، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ط، 1987، ص32.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص35، 44.

استعصاءا مع الكبح ومضامين الذاكرة الأكثر تعقيدا، ومع تصورات المخيال الأكثر استيهاما، ومع نبضات القلب الأكثر قوة، ومع حاجات العقل الأكثر صرامة[1].

ثانيا: علاقة المعنى بالدلالة:

يعد علم الدلالة العلم الذي يدرس قضية المعنى[2]، أو كما عرفها أحمد عمر مختار بقوله ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حل المعنى[3] ويعد أول من أصل له الباحث اللغوي الفرنسي ميشيل بريال[4] في بحثه المسمى مقالة السيمياتيك الذي كتبه سنة ،1897 ثم ترجم إلى الانجليزية، وكذلك بدأت دراسة التطور الدلالي بكل من اللغات: الهندية الأوروبية، كالسنسكريتية، واليونانية، واللاتينية يجعلنا نتساءل هل المعنى والدلالة مترادفان؟ وإذا كان مختلفين فما الفرق بينهما؟ لأن جل التعاريف تشير إلى الربط بين مصطلحي المعنى والدلالة.

تعد دراسة عمر أحمد مختار من أهم الدراسات في مجال المعنى والدلالة في كتاب" علم الدلالة" فهو لا يفرق بينهما، حيث قال: أما في اللغة العربية فبعضهم يسميه علم الدلالة وبعضهم يسميه علم المعنى، وبعضهم يطلق عليه إسم سيمانتيك أخذا من الكلمة الانجليزية أو الفرنسية[5].

ويقصد بعلم الدلالة لغة: " الإرشاد إلى الشيء والإبانة ....، واشتقت هذه الكلمة بالأصل من الفعل (دلل) بمعنى استيضاح الأمر بدليل نفهمه، والدليل: ما يستدل به فدله على الشارع، أي يدله دِلالة ودَلالة[6].

---

[1]- نفس المرجع، ص44، 47.

[2]- صلاح الدين، الدلالة والنحو، مكتبة الآداب، ط1، 2021، ص09.

[3]- عمر أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة، ط7، د ت، ص11.

[4]- ميليكا إيفتش، اتجاهات البحث اللساني، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، د ت، ص361.

[5]- عمر أحمد مختار، علم الدلالة، مرجع سابق، ص11.

[6]- ينظر، السيد يوسف، " الدلالة وعلم الدلالة (المفهوم، والمجال، والأنواع)"، د ط، د ت، ص 2-4.

أما إصطلاحا فهو " العلم الذي يبحث في " المعنى"، ونظرياته مع كيفية جعل المفردات ذات معنى، كما تعرف الدلالة بأنها استخدام المفردات استخداما معينا ضمن نسق لغوي مع مفردات أخرى مع وجود علاقات بينهم، كذلك ذكر في كتاب " التعريفات" للجرجاني تعريف للدلالة أشار إليه السيد الشريف قائلا الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به بشيء آخر، والأول هو الدال والثاني هو المدلول"[1].

وفي بحث آخر للدكتور صلاح الدين حسنين يقول: إن هناك صعوبة أخرى تتعلق بالدلالة، ذلك أن المعنى لا يبدو أنه مستقر، ولكنه يعتمد على المتكلمين والمستعملين والسياق، فلو كانت اللسانيات عملية فإنها لا يجب أن تهتم بأمثلة محددة، لكن يجب أن تهتم بالعموميات، ولهذا السبب يميز الباحثون بين النظام اللساني واستخدام المتكلمين لهذا النظام، ففي النحو مثلا: هناك قواعد عامة، هذه القواعد تنتمي إلى النظام اللساني، ولكننا عندما نستخدم اللغة في كلامنا، لا نتقيد بهذه القواعد ونرتكب الأخطاء، ومع ذلك لا يشكل هذا مشكلة أمام الباحث ونفس الشيء نلاحظه بالنسبة إلى الشخص الذي يسيطر سيطرة تامة على النظام الصوتي للغة، لكنه يفشل في إجراء تمييز فونولوجي مهم عندما يكون مريضا مثلا، لقد تصدى دوسوسير لهذه المشكلة عندما ميز بين اللغة والكلام، ولقد أيد هذا التمييز شومسكي 1956 عندما ميز بين الكفاءة والأداء، إن الغرض من هذا التمييز هو استبعاد ماهو فردي أو عرضي، سواءا أطلقنا عليه كلاما أو أداءا، واهتم دوسوسير وشومسكي بأن الدراسة اللسانية الصحيحة تركز على دراسة اللغة أو الكفاءة.

[1]- ينظر، مهين حاجي زادة، " البحث الدلالي عند ابن الجني"، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 10، 2010، ص 50-10-9.

إذن ذكر الدكتور صلاح الدين الفارق الرئيسي بين الدلالة والمعنى، فالدلالة تنتمي إلى اللغة أو الكفاءة والمعنى ينتمي إلى الأداء أو الكلام، فالمعنى هو الاستعمال الفردي للدلالة، وزاد على ذلك أن المعنى عند بعض الفلاسفة واللغويين هو التمييز بين الدلالة والتداولية[1].

ويرى هادي نمر في كتابه " علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي"، أن المحدثين انقسموا إلى ثلاثة آراء.

1- أن مصطلح الدلالة ومصطلح المعنى مترادفان.

2- المعنى أهم من الدلالة، لأن الدلالة مقتصرة على اللفظة المفردة.

3- الدلالة أهم من المعنى، لأن كل دلالة تتضمن معنى وليست معنى يتضمن دلالة، فيبينهما عموم وخصوص.

والراجح عنده هو الرأي الثالث، حيث يقول: " إنه على الرغم من أن مصطلح الدلالة عندنا أوسع وأشمل من مصطلح المعنى، إذ يدخل ضمن الدلالة الرموز اللغوية (الألفاظ)، وغيرها من أدوات الاتصال كالإشارات والرموز والعلامات، ويرى أن الفرق بينهما يهتم به دارسوا الدلالة وواضعوا المناهج"[2].

[1]- حسنين صلاح الدين، الدلالة والنحو، (د ت، د ط، د ن))، ص 11، 12، 13.

[2]- ينظر، نهر هادي، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل، الأردن، 2007، ص 27، 28.

II: تشكيل الدلالة في ضوء اشتغال المعنى:

أولا: كيفية توليد المعنى عند السيميائيين

في دراسة كيفية تشكيل المعنى ظهر تنوع نتيجة الاختلاف في أمور متعلقة بهذا التشكيل، أي تشكيل معنى الكلمة، فللكلمة الواحدة أبعاد مختلفة من الناحية الدلالية في العبارة الواحدة، وهذا ما دعى علماء اللغة إلى تقسيمها، " وهي خمسة أنواع"[1].

1- الدلالة المعجمية:

هي الدلالة المتعلقة بتعدد المعاني للمفردة الواحدة، وذلك بناءا على سياق الكلام اللغوي التي توجد فيه، وهذه الدلالة أحد أهم الأسباب في وجود عدد هائل من المعاني في المعجم العربي"[2]، ممثال ذلك المعاني المختلفة لكلمة (تولى)[3].

[1]- ينظر: السيد العربي يوسف، الدلالة وعلم الدلالة (المفهوم والمجال والأنواع)، مرجع سابق، ص 03، 04.

[2]- أ ب ت، نادية معتاقي، إسهام الدارسين العرب المحددين في إرساء أسس علم الدلالة، الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015، ص 31، 32، 33، 34.

[3]- القرآن الكريم، آيات ورد فيها (تولى)، موقع المعاني www.elmaany.com

الجملة	معنى كلمة تولى
قال تعالى: " وَإِذَا تَوَلَّىٰ سَعَىٰ فِي ٱلْأَرْضِ لِيُفْسِدَ فِيهَا"[1]	استولى على الملك وأصبح واليا.
قال تعالى: " إِنَّا قَدْ أُوحِيَ إِلَيْنَآ أَنَّ ٱلْعَذَابَ عَلَىٰ مَن كَذَّبَ وَتَوَلَّىٰ"[2]	أعرض
قال تعالئ: " وَالَّذِي تَوَلَّىٰ كِبْرَهُ مِنْهُمْ لَهُ عَذَابٌ عَظِيمٌ"[3]	بدأ به وتحمل كل الأمر
قال تعالى: " وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَٰٓأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ"[4]	انصرف
قال تعالى: " وَمَن يَتَوَلَّ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ فَإِنَّ حِزْبَ ٱللَّهِ هُمُ ٱلْغَٰلِبُونَ"[5]	القيام بطاعة الله ونصرة رسوله والمؤمنين.

[1]- سورة البقرة، الآية 205.

[2]- سورة طه، الآية 48.

[3]- سورة النور، الآية 11.

[4]- سورة يوسف، الآية 84.

[5]- سورة المائدة، الآية 56.

2- الدلالة الصوتية:

هي الدلالة التي تعتمد على القيمة الصوتية للحرف الواحد وما يعبر عنه، وذكر ابن جني في كتابه " الخصائص" العديد من الأمثلة عليها، منها الفعلين (قضم، خضم)، فالفعل الأول يقصد به: (أكل الشيء اليابس)، أما الثاني فهو: (أكل الشيء الرطب)، وقد أدى هذا الاختلاف في وجود حرف القاف والخاء في معنى الفعلين، كما يراه العرب في حرف " الخاء" أنه حرف رخو، وأن حرف " القاف" هو حرف صلب، وهذا ما يؤكده كتاب " الخصائص" الذي يقول إن العرب كانوا يأخذون مسموع الأصوات إلى محسوس الأحداث، كما يذكر في الكتاب نفسه أن هذا النوع من الدلالات اللغوية تشتهر في الحروف التي تعبر عن الأصوات الطبيعية، مثل: (الخنزير، الحفيف، العواء، الصرير، القلقة.....)[1] وفيما يلي أمثلة على ذلك:

- أمثلة على استخدام مفردات الأصوات الطبيعية:[2]

الجملة	الكلمة + المعنى	الصوت المقصود	التوضيح
قال تعالى: " ٱلَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُواْ بِهَا خَرُّواْ سُجَّدًا وَسَبَّحُواْ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ"[3]	خرّ- سقط	الخرير هو صوت الماء	دلالة كلمة "خرّ" هنا السقوط، بينما (الخرير) يستعمل لصوت الماء، وهنا تحصر الإضافة الصوتية، فالآية التي بعدها يقول " وسبحوا بحمد ربهم" فكأن للكلمة دلالة صوتية هي (السقوط + التسبيح).

[1]- ينظر، ابن جني، " الخصائص"، تح محمد علي النجار، دار الهدى، ط2، بيروت، د ت، ج2، ص 145، 178.

[2]- ينظر، محمد حسن علي، " الصوت اللغوي في القرآن"، لبنان، دار المؤرخ العربي، د ت، ص 186، 187.

[3]- سورة السجدة، الآية 15.

قال تعالى: " وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُواْ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ"[1]	صرصر – باردة	الصرير هو صوت الرياح	دلالة كلمة (صرصر) ..هنا البرد بينما (الصرير) يستعمل لصوت الريح الشديدة، وهنا تحصل الدلالة الصوتية وهي: (البرد+ شدة الريح)فالآية تصف شدة برودة الرياح لدرجة يخيل للقارئ سماع صوتها.

– أمثلة هلى إبدال الأحرف الصوتية:[2]

الكلمتان	الأحرف المبدلة	الصوت المقصود	التوضيح
سدَّ صدَّ	السين الصاد	الصاد أقوى من السين صوتيا	بناءا على الخصائص الصوتية، تمّ استعمال كلمة (سدَّ) لما (يسهل إيقلفه وإغلاقه)، مثل رأس القارورة، الباب، وغيرها، أما كلمة (صدَّ)، (لما يصعب إيقافه وإغلاقه)، مثل الجبل، والوادي، وغيرها.
نضح نضخ	الحاء الخاء	الخاء أقوى من الحاء صوتيا	بناءا على الخصائص الصوتية، تم استعمال كلمة (نضح) عند الحديث عن (الماء الضعيف والقليل)، أما كلمة (نضخ) عند الحديث عن (الماء القوي والكثير).

1

[1]– سورة الحاقة، الآية 06.

[2]– ينظر ، ابن جني، الخصائص، مرجع سابق، ص 262، 263.

3- الدلالة السياقية:

هي الدلالة التي يكون فيها المعنى المقصود والمفهوم واحد، فالمتحدث يقصد معنى، والمتحدث يفهم ذاته من خلال الكلام، كما ذكر تمام حسان في كتابه" اللغة العربية معناها ومبناها"، أن لهذه الدلالة مفهوما يسمى بـ "لمقام"، وذلك انطلاقا من أن "لكل مقام مقال"كما أشار كذلك إلى أصل النحو من العرب القدماء كانوا سباقين إلى هذا المفهوم، وانه ليس (مالينوفسكي) الذي نسب إليه إيجاد المصطلح المعروف سياق الموقف بالانجليزية (contact of situation)، فبرأي تمام حسان لم يعرف مالينوفسكي أن هذا المصطلح سبق الحديث عنه قبله بقرون عديدة، وان العرب كتبوا فيه كتبا لم تلقى العناية الكافية في الدعاية على المستوى العالمي، كما أتيحت له، وهذا ما جعل المصطلح مرتبط به[2].

يجب الإشارة إلى أنه ذكر في كتاب "المفردات" أن السياق أكثر قدرة على توضيح المعنى من إيراد اللفظ وحده منفردا وأنه في أحيان كثيرة قد لا يستطيع اللفظ إيصال المعنى أصلا من خلال النظر إلى سياق الكلام، الجدير بالذكر أن على سياق الكلام أن يغنى بترتيب الألفاظ فيه ترتيبا كافيا يفضي إلى معنى كامل[3].

---

[1]- نفس المرجع السابق، نفس الصفحة.

[2]- ينظر، أ، ب، ت، نادية معتافي (2015)، إسهام الدارسين العرب المحدثين في إرساء أسس علم الدلالة، الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 31، 32، 33، 34.

[3]- ينظر، مصطفى طه رضوان (2009)، الدلالة السياقية لدى الراغب الأصفهاني في كتابه "المفردات في غريب القرآن"، مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد 29، ص 251.

– أمثلة في الدلالة السياقية:

الكلمة	إحتمالات معنى الكلمة	الكلمة في الجملة	المعنى في الجملة	التوضيح
قريب	المسافة/ النسب/ المحبة	هو قريب إلى قلبي	المحبة	هناك العديد من الاحتمالات لمعنى كلمة (قريب)، ولكن ورود كلمة (قلبي) جعلت المعنى أكثر وضوحا.
عين	عين الماء/ عين الإنسان/ قرص الشمس/ الإنسان الوجيه	شربت بعين بجوارنا	عين الماء	هناك العديد من الاحتمالات لمعنى كلمة (عين)، ولكن ورود كلمة (شربت) جعلت المعنى أكثر وضوحا.
ذكر	ذكر الحيوان/ ذكر الإنسان	قال تعالى: " إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ"		هناك احتمالين لكلمة (ذكر)، ولكن ورود كلمة (أنثى) جعلت المعنى أكثر وضوحا.

[1]

4– الدلالة الإجتماعية:

هي الدلالة التي تأخذ الحياة الإنسانية وشعوره بعين الاعتبار في تعيين المعنى المراد، ويمكن صهرها بأنها تطور المعنى عبر الزمن باعتبار تطور الإنسان، كما ذكر في كتاب (مفاهيم القرآن) لصاحبه السبحاني بعض المعاني الجديدة التي ارتبط وجودها بتطور الإنسان الاجتماعي، ومثال ذلك إيراد لمعاني كلمة (الكلام) التي تطورت، فهو عند عوام الناس مجموعة من الحروف والأصوات التي تخرج من المتكلم، وأنه إذا زالت الأصوات التي تخرج من المتكلم، وأنه إذا زالت الأصوات ذهبت صفة الكلام منه، ولكن مع تطور الإنسان

[1]– مقال موقع موضوع، أكبر موقع عربي بالعالم 24-02- 2022، الساعة: 17:46.

إجتماعيا توسع المفهوم إلى الخطب المنقولة، والشعر الذي روي عن فلان، والأحاديث النبوية، وغيرها، ومع عدم صدور أصوات عن هذه الأمور إلا أنها تسمى كلاما، ويجب الإشارة إلى الدلالة الإجتماعية للمفردة تحتاج مدة لابأس بها لتتطور من معنى إلى آخر، وفيما يلي أمثلة على الدلالة الإجتماعية[1].

– أمثلة على الدلالة الإجتماعية:

الكلمة	المعنى القديم	المعنى الجديد (المطور)
الحريم	الشيء المحرم مسه، أو الدنو منه	النساء
حرامي	الشيء المنسوب للحرام	اللّص
الصحابة	الصحبة مطلقا	أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم

[2]

5– الدلالة النحوية:

هي الدلالة التي تعتمد على الكلمة المفردة الواحدة في الجملة، ومعناها داخلها، فيكون التركيب الذي تواجدت فيه هذه الكلمة هو من أعطاها هذا المعنى، كما أشار عبد القاهر الجرجاني فيكتابه " دلائل الإعجاز" أنه: " لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادا ومجردة من معاني النحو"، وقد قصد الجرجاني بجملته هذه أن اللفظة لا يكفي أن ترد

[1]– ينظر،: د. حميد عبد الحمزة عبيد الفتلي، أنواع الدلالة وطرق استعمالها في كتاب مفاهيم القرآن للسبحاني، العراق، جامعة بغداد، ص02.

[2]– ينظر: حسني حامد الصالح (2003)، التطور الدلالي في العربية في ضوء علم اللغة الحديث، مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد 15، ص83.

لوحدها لتعطي المعنى، إنما وجودها داخل تركيب ما هو يكسبها معناها[1]، وفيما يلي أمثلة على الدلالة النحوية:

تحليل الجملة بناءا على الدلالة النحوية:

الجملة	موقع الكلمة	الصوت المقصود	موقع الكلمة	التوضيح
أكرم خالدا أخاه	خالد :فاعل	أكرمت خالدا	خالدا: مفعول به	بتغير موقع كلمة (خالد) انتقل من كونه يقوم بالفعل: (فاعل) إلى شخص وقع عليه الفعل: مفعول به
الجو جميل	جميل :خبر	كان الجو جميلا	جميلا: خبر كان	عندما تدخل (كان) على الجملة الإسمية (الجو جميل) تنصب الخبر، ويصبح خبرها
درس الولد الامتحان	الامتحان: مفعول به	درس الامتحان	الامتحان: نائب فاعل	بتحويل الفعل (درس) إلى فعل مبني للمجهول، حذف الفاعل وأصبح المفعول به نائبا عنه.

[1]– أ ب ت، نادية معتافي (2015)، إسهام الدارسين العرب المحدثين في إرساء أسس علم الدلالة، الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 31.32.33.34.

ب- عناص الدلالة:

إن للدلالة ثلاثة عناصر رئيسية ترتبط فيما بينها تحت علاقة (الدال والمدلول والنسبة)، وفيما يلي العناصر الثلاثة:

1- الدال: هو العنصر الذي يحمل المعنى المراد من خلال الإشارة إليه أو التعبير عنه، فإما أن يكون الدال على هيئة منطوق يسمع سواءا كان لفظا واحد أو تركيبا، أو أن يكون على هيئة شكل (صورة) أو إشارة، وقد أشار (دي سوسير) أن الدال هو " الصورة الصوتية"، وقصد في هذه الجملة أن الدال هو الذي يحدث أثرا نفسيا عند إدراكه، فهو بذلك يشبه ما يحدثه الصوت، ولم يقصد هنا الصوت الفيزيائي الحقيقي.

2- المدلول: هو المعنى المحمول والمقصود من الدال، كما أن لكل تركيب لفظي (دال) معنى خاص به يتشكل في ذهن المتلقي.

3- النسبة: هي العنصر الدلالي الذي يجمع بين العنصر الصوتي اللفظي (الدال)، وبين العنصر الذهني (المدلول)، وتتمثل في كونها العلاقة التي تربط بينهما، بحيث لا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، وإلا ما وجدت الدلالة[1].

ج – أقسام علم الدلالة:

قسّم ابن جني الدلالة إلى ثلاثة أقسام، كما رتّبها من الأقوى إلى الأضعف كالتالي:

1- الدلالة اللفظية (المعنى): هي الدلالة التي ترتبط بلفظ الكلمة، فهي دلالة اللفظ على معنى معين أو حدث ما، ومأخوذ من المادة اللغوية التي يتكون منها، وعلى سبيل المثال كلمة (قام) دلالتها على حدث معين وهو (القيام)، أي عندما يتم ذكر كلمة (قام) يتم استحضار عملية (القيام) في الذهن، وسواء ذكرت الكلمة (قام) أو أي صيغة أخرى تتعلق

[1]- ينظر: مُحَمَّد بوادي، ألفاظ العقائد والعبادات والمعاملات في صحيح البخاري، دراسة دلالية، الجزائر، جامعة عباس فرحات، سطيف، ص 50.

بلفظها مثل: (قائم، مقام، يقوم) سيتم استحضار نفس المعنى، لأنها ألفاظ مشتقة من اللفظ الأصلي نفسه.

2- الدلالة المعنوية (الفاعل): الدلالة التي تعنى بتحديد خصائص، فاعل الفعل (الحدث)، فالسامع لكلمة (قام) يعلم أنها تدل على حدث (القيام) الذي يقترن بالزمن الماضي، ولكن لا يعرف من الذي (قام)، وعلى هذا النحو تكون دلالتها المعنوية أن القيام يصلح لكل كائن حتى يستطيع الوقوف، فلا وجود لجملة تخصص هذه الدلالة وتحدد الفاعل الذي قام بعملية القيام، فلو كانت ضمن جملة مثلا: (قام المعلمون) لكانت الدلالة المعنوية: (قام المعلمين الذكور)، ولو كانت الجملة (قامت المعلمات) لكانت الدلالة المعنوية: (قيام المعلمات الإناث)[1].

د- علاقة علم الدلالة بعلم اللسانيات:

إن لعلم الدلالة اتصالا قويا في علم اللسانيات الذي يعنى بدراسة لسان البشر، إلاّ أنّ هذا العلم لم يتطرق في دراسته للسان البشر إلى دلالة الكلمات، وهذا ما جعل علماء اللغة يبحثون عن مجال علمي يمكنه دراسة دلالة الكلمات، ليقوموا بتحديد الموضوعات فيه، والمعايير اللازم توافرها ليكون علما يجمع بين اللغة وعلم الألسنة، " فعلم الألسنة متفرع لكثير من المجالات العلمية مثل: (اللسانيات النفسية، والعصبية، وغيرها)، ويجب الإشارة إلى أن علم اللسانيات كان يهتم بصورة الكلمة دون الاهتمام إلى معناها، لإحاطة اللغة بجوانب مختلفة (إجتماعية، وثقافية، ونفسية، وغيرها)، لكنه مع بروز علم الدلالة أصبح الخوض في المعنى جزءا مهما في علم اللسانيات، وهذا الرابط الذي يجمع بينهما"[2].

[1]- أ ب مهين حاجي زادة، "البحث الدلالي عند ابن جني"، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 10، 2010، ص9، 10، 50.

[2]- ينظر: منقور عبدالجليل، " علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص22،23.

ثانيا: مستويات إنتاج المعنى: (النظرية السردية): غريماس:

1- المربع السيميائي:

ويسميه "غريماس" النموذج التكويني، وهو محاولة لعقلنة المعنى، إذ يعتبر نموذجا عاما لشكلنة المعنى وكيفية توليد الدلالات عبر سلسلة من العلاقات التقابلية المدركة في شكل ثنائيات تلخص القيم المتواجدة في أشكال تعبيرية مختلفة.

من المقولات المركزية التي انبنى عليها تصور "غريماس" في صياغة النموذج التكويني" تميزه بين الدلالة السطحية (المكون الخطابي) والدلالة العميقة (النموذج التكويني، المكون السردي) للنصوص، وأن المعنى لا يتحقق إلا بالجمع بينهما[1]".

2- المستوى السطحي:

يشتمل على تركيب سردي ودلالة سردية، ويرتبط بنظام النص أو الخطاب القصصي، "فالخطاب مرتبط وثيق الارتباط باللغة إلا جملة من القواعد النحوية والصرفية التي تمثل القاسم المشترك بين المتكلمين في مجتمع ما"، إنه مستوى التجلي اللساني"[2].

3- المستوى العميق:

هو البنية الدلالية المنطقية المولدة للنص السردي، والسابقة له، تتأسس على جملة من العلاقات الخلافية، " ويشكل جذرا مشتركا تكون السردية داخله منظمة بشكل سابق عن تمظهرها من خلال هذه المادة التعبيرية، أو تلك"[3]، ويشتمل على المكونين: تركيب أصولي ودلالة أصولية.

وللانتقال من البنية الدلالية المنطقية المتمثلة في النموذج التكويني إلى النص السردي يقترح " غريماس" مسارا توليديا يتم فيه الانتقال بين المستويين السطحي والعميق.

---

[1]- وداد بن عافية، النظرية السردية الغريماسية بين التنظير والإجراء، دراسة سيميائية، قسم اللغة العربية، جامعة باتنة، ص111.

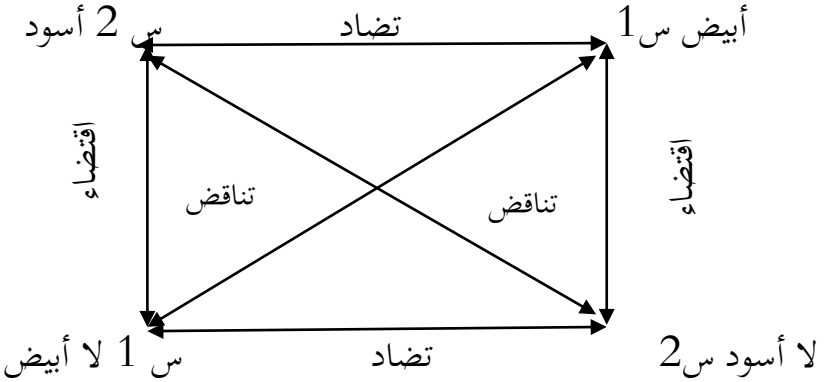
[2]- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص114.

[3]- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2003، ص31.

يمثل النموذج التكويني الصيغة الأولية لتشكل الدلالة من خلال مجموعة من العلاقات، فلا وجود للشيء إلا إذا تناقض مع شيء آخر، ومن تم فإن تنظيم المضامين يأتي من وجود محور دلالي يضم الحد ونقيضه.

يفهم من وصف "غريماس" لهذه البنية الدلالية البسيطة بأنها " ذات طابع لازمني، إن " اللازمنية المميزة لهذه البنية يجب أن تفهم معنى قابليتها للتحقق في أشكال خطابية بالغة التنوع"[1].

كما يمكن لهذه البنية الدلالية أن تستوعب عددا لا نهائيا من العناصر المشخصة، زمان، مكان، شخصيات، المولدة للنص السردي، ليتم الانتقال من النموذج التكويني إلى الخطاب السردي المشخص مرورا بالنموذج العاملي، كما سيأتي:



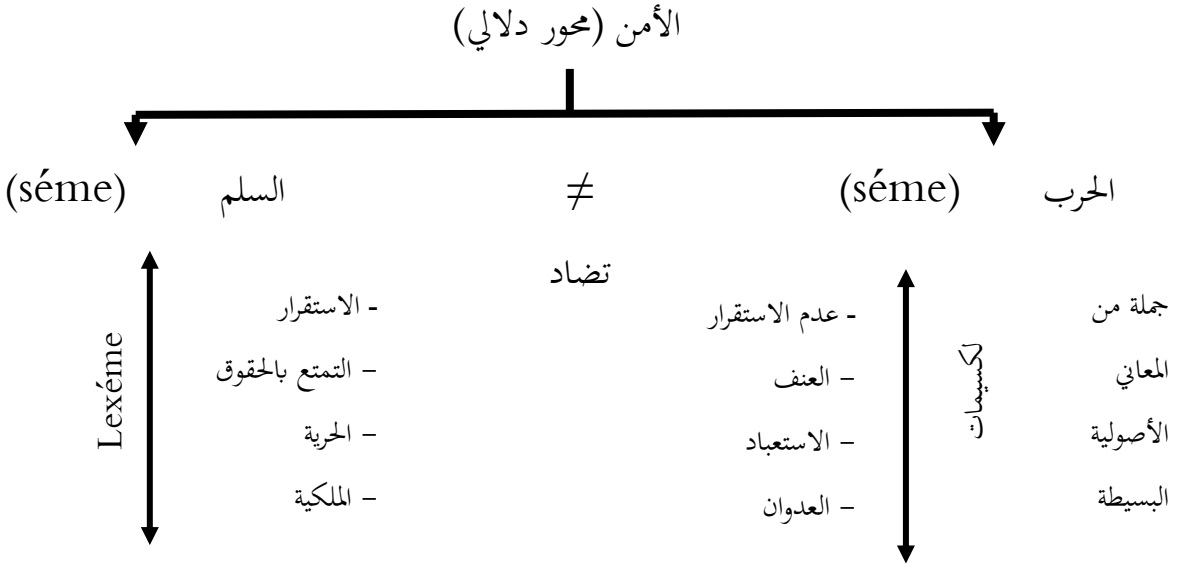
4- المسار التوليدي:

يقترح "غريماس" ثلاثة مستويات داخل المسار التوليدي الذي يحقق الانتقال من المحادثة إلى التجلي، بمعنى الانتقال من البنية الدلالية المنطقية للنموذج التكويني إلى النص السردي للمشخص، وكل مستوى من هذه المستويات يشتمل على مكونين أساسيين هما: المكون الدلالي والمكون التركيبي (النحوي).[2]

[1]- المرزوقي شاكر، مرجع سابق، ص12.

[2]- نفس المرجع، ص118

يحدث الاستقطاب الدلالي حول النواة الدلالية (séme) لا يتحقق وجودها إلا في علاقتها مع عنصر خلافي آخر، ولا يمكن أن تدرك السيمات أو تفهم إلا من خلال اللكسمات (lexéme) التي تحقق التفكك الدلالي باعتبارها مفردات مركبة، تتكون من جملة المعاني البسيطة أو الأصولية، وعلى سبيل المثال: يتمفصل المحور الدلالي "الآمن" إلى سيمين متضادين: الحرب ≠ السلم، وهما لا يدركان إلا من خلال التفكيك الدلالي الذي تصنعه اللكسيمات على النحو التالي:



يحيل كل واحد من هذين السيمين على نقيضه.

الحرب ⟵ اللاحرب السلم ⟵ اللاسلم

" وعلى هذا الأساس تنبني الدلالة الأصولية وفق نظام من العلاقات الخلافية بالدرجة الأولى"[1]

[1]– وداد بن عافية، النظرية السردية الغريماسية بين التنظير والاجراء، المرجع السابق، ص113.

الفصل الثالث: تفعيل الآليات الإجرائية للسيميائيات

I- مقاربة سيميائية لقصيدة " قفي ساعة" لتميم البرغوثي

أولا- سيميائية العنوان

ثانيا- البنية السطحية

1- التوازن النصي

2- المكون السردي

3- المكون الخطابي

4- المحسنات البديعية

ثالثا- البنية العميقة

I- المقاربة السيميائية للقصيدة:

أولا: سيميائية العنوان:

يعد العنوان بمثابة المفتاح السحري الذي بواسطته يمكن تفكيك 100 النص الأدبي وفق مضامينه ورموزه فالمثل العربي يقول الكتاب يعرف من عنوانه كذلك النصر أدبي على العموم والشعري على الخصوص لذا فكل عنوان ينفتح على دلالات وإيحاءات عديدة مما دفع أحد النقاد إلى القول أن عنوان النص يتأثر باعتبارات سيميولوجية وإشارته تفيد في وصف النص ذاته[1].

وبما أن الأدب فن لغوي لا يمكن الدخول للنص إلا عن طريق بوابة اللغة التي هي مادة الأديب مثلها الرخام أو البرونز أو الفلين هي ماده النحات وإذا كانت اللغة هي البوابة التي يطل منها النص على عالمه الرحم فان الدخول إلى عالم النص ذاته خاصة القصيدة يبدأ من العنوان فهو المفتاح الذهبي إلى الشفرة الخاصة بالتشكيل الفني للنص آو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقين لذلك نجد أن اغلب القصائد الشعرية القديمة تقوم مطالعها ومقدماتها مقام العنوان وتؤدي إلى فك رموز وشفرات النص ويكفينا قراءة مطلع القصيدة حتى ندرك فحوى موضوعها وما يرمي إليه الشاعر من وراء معانيه[2].

من كل هذا نستكشف أن العنوان هو الخطوة الأولى خطوات الحوار مع النص ومعها تتزامن خطوة أخرى هي ما يمكن أن تسمى القراءة الأولى التي بواسطتها ومن خلالها يطرح القارئ أو الناقد احتمالات وتساؤلات وافتراضات عديدة والمقابلة بين ما تضاد، كما

[1]- ينظر: عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2000، ص30.

[2]- ينظر: فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشآت المعارف، الإسكندرية، 1979، ص15،16.

يسعى إلى تجميع شتى الاختيارات والانحرافات المثبتة داخل النص وتصنيف ما تشابه الظواهر القبلية البارزة والقبض على ابرز هات اللغوية التي تفضي إلى فهم القصيدة[1].

ولقد اهتم علم السيمياء اهتماما بالغ الأهمية بالعنوان في عملية التحليل للنصوص باعتباره علامة إجرائية ناجحة في استقراء وتأويل النصوص الأدبية، ذلك أن أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي وفقا للوظائف الأساسية المرجعية والإفهامية والتناصية التي ترتبط بهذا الأخير، وبالقارئ، "ولم نبالغ إذا قلنا أن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي"[2].

فالعنوان يمدنا بزاد ثمين من أجل دراسة النص، ويقدم لنا معونة كبيرة لسبر أنواره وكشف أسراره، إذ يعد العنصر الفعال الذي يحدد هوية القصيدة ويعطيها سحرها الانفعالي والخيالي، وإذ صح التشبيه فهو بمثابة الرأس بالنسبة للجسم والعنوان إما يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه وإما يكون قصيرا وحينئذ فإنه لابد من قرائن لغويه توحي بما يتبعه.

ولربما اختلفت نظرة النقاد إلى دراسة عنوان النص الأدبي وما يؤدي به ويختزله من مضامين عدة، فنجد أن كل من الناقد شكري عياد مثلا وعبد الله الغدامي يريان أنه " أول ما يواجه القارئ من القصيدة"[3].

ويرى الغذامي أن " عملية وضع العنوان واختياره هي عملية عقلية (تمركز منطقي)، وبالتالي تتسم باللاشرعية، الأمر الذي جعله يذهب إلى أن الشاعر بوضعه عنوانا يظن أنه

[1]- المرجع نفسه، ص18.

[2]- ينظر بلقاسم دقة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات التقى الوطني الاول للسيمياء منشورات جامعه بسكره،2000، ص38.

[3]- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، د ت، ص72.

يصلح القصيدة، بينما هو يفسدها، إذ يطلق عليها أسلحة الواقع ومحسوساته، فيكدر صفاء عطاء الخيال الذي انعتق لحظات من قيود الواقع المشحون بشرط خارجية متعسفة[1].

بينما شكري عياد لا يرى " أن العنوان عمل عقلي (تمركز عقلي) خال من كل إيداع، بل يراه جزءا هاما من عملية الإيداع[2].

ونظرا لأهمية العنوان وما يوحي به، نجد معظم المناهج والدراسات الحديثة قد اهتمت به أشد ما يكون الاهتمام و أولته المكانة الأولى أثناء عملية التحليل والتشريح للنصوص، ونقصد بهذه الدراسات:

السيميائية simologique

الأسلوبية stylistrique

البنيوية la structurisme

وعنوان القصيدة الذي بين أيدينا "قفي ساعة" هو عنوان يجعل القارئ يفكر مليا في المراد إيصاله من الشاعر، حيث نجده يستوقف المخاطب و كأنه يبني الفكرة قبل أن يطرحها، كما أن العنوان له بنية لغوية صحيحة فهو بدأ كلامه بالفعل" قفي" وهو فعل أمر يستوجب لفت الانتباه، وهذا معناه أن ثمة خلفيه غير واضحة فبالوقوف والتمعن في الكلام سنعرف المراد، ثم أضاف إلى ذلك قوله "ساعة"وهو ظرف زمان مفعول فيه، ومن المؤكد أن المراد بالساعة ليس ساعة زمنيه معينه، وإنما هو يقصد الوقوف والتفكير والفهم، وكأنه يقول "قفي وتمعني جيدا فيما سأقوله لك"، والملاحظ في هذا العنوان أنه مطلع القصيدة نفسها وهو أمر شائع عند أغلب الشعراء، يتمثل في أخذ العبارة أن الشطر بأكمله من القصيدة وجعله عنوانا لها، وذلك لعدة أسباب منها: أن العنوان بمثابة ملخص عن القصيدة بأكملها، كيف ذلك؟ سنلاحظ عندما ندرس القصيدة كاملة أن الشاعر

[1]- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينه نصر، 2000، ص327.

[2]- ينظر: نفس المرجع، ص328.

يبين سبب أمره للقارئ بالتوقف والاستماع وكأنه طرح سؤالا ثم أجاب عنه في قصيدة كاملة.

ثانيا: البنية السطحية

1- التوازن النصي (المناص)

تعني هذه الكلمة المصطلحية للنص الأدبيoratextuatity، مثل النصوص والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول وكلمات الناشر، وهذا ما تعرض اليه " جيرار جنيت" وبدأ اهتمامه به جليا في كتابه seuite العتبات 1987 محاولا تعميمه وتوسيعه ليشمل كل النصوص الموازية للنص، والتي تعد نوعا من النظير النصي أو النصية المرادفة، والنظير النصي عند جينيت معناه" التعالي النصي بالمعنى التام"، فالنظير بمثابة العتبات والمداخل التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من نصوص[1].

قصيدة "قفي ساعة" مهد فيها الشاعر بمقدمه لا يخفى على أي باحث في النصوص الأدبية القديمة أو أي شخص مولع بالشعر العربي القديم أن يعرف أن هذه المقدمة كانت رائجة في ذلك العصر حيث أن اغلب القصائد كانت تبدأ بنفس العبارة تقريبا وأشهرها " قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل" ناهيك عن مخاطبة الأنثى في مطلع كل قصيدة أو التغزل بها مثل "بانت سعاد فقلبي اليوم متبول".

2- المكون السردي:

إن هذه القصيدة التي بين أيدينا لشاعرٍ فلسطينيٍّ مُحدث، أتتْ على بحر الطويل، كطول النَّفَس والمأساة التي تضمّنتها، استحدث فيها بعض الطّرق الجديدة في النّظم لاسيما تلك المتعلقة بالصورة الشعرية، وسنفهم مقصود الشاعر منها حين التّعرّض لها، حيث عَمَد إلى انتقاء رويّ اللاّم مع ضميره، وجعلَ قافيتها على وزن:"فاعلُهْ" –بسكون الهاء، وتأتي هذه الصيغة –في الغالب– للدلالة على فاعلين أو لنقل للدلالة على فاعلٍ

[1]- جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص،ط2، دار توبقال، المغرب، 1986، ص91.

ومفعول به، "فالفعل لامسَ يستدعي ملموسًا"[1]، وقاتلَ يستدعي مقتولا، ودافعَ مدفوعًا وقابلَ مُقبِلاً وهكذا دواليك.

وقد ارتأينا تقسيم هذا القصيد إلى أربع وحدات رئيسة وهي:

1- (من البيت الأول إلى البيت السادس): عنوانها: نفسية الشاعر الحزينة والمتأزّمة.

2- (من البيت السابع إلى الحادي عشر): عنوانها: الموت بين يدي الظالم والمظلوم.

3- (من البيت الثاني عشر إلى الثامن عشر): عنوانها: مظاهر القتل في البلدان العربية وصوره.

4- (من البيت التاسع عشر إلى الأخير): عنوانها: صرخةٌ لميلاد جيل جديد.

انطلاقا من التقسيم الذي جعلناه للقصيدة كوحدات معنونة يمكن تحليلها على الشكل التالي:

❖ **الوحدة الأولى:**

1- "قفي ساعةً يفديكِ قولي وقائلُه ولا تخذلي من باتَ والدّهرُ خاذلُه"[2].

استهلّ الشاعر قصيدته بفعل الأمر، واختار من بين الأفعال "قف" كما كان يفعل أرباب الشّعر قديمًا: قال امرؤ القيس:

"قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزلِ بِسِقطِ اللّوى بين الدّخول فحومل"[3].

[1]- انظر: تفسير القرطبي لقوله تعالى :" أو لامستم النساء" النساء 43، الجامع لأحكام القرآن طبعة دار عالم الكتب، الرياض، 225/5.

[2]- تميم البرغوثي، ديوان في القدس الشعر، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، 2017، ص97.

[3]-البيت فاتحةُ معلّقةِ امرئ القيس، انظر ديوانه، طبعة دار صادر ص29.

وقال أبو تمام:

"قفْ نؤبّنْ كِناسَ ذاكَ الغزالِ إنّ فيها لَمَسرحًا للمقالِ"[1].

وقال أيضا:

"قفْ بالطّلولِ الدّارساتِ عُلاثا أمسى حِبالُ قطينهنّ رِثاثا"[2].

غير أنّ الجديد عند شاعرنا يكمن في إيقافه لنفسه على خلاف ما نلمسه في شعر القدماء الذين كانوا يستوقفون أصحابهم، و الفرق الملموس هنا أنّ القارئ يلمسُ في بيت البرغوثي طلالاً من نوعٍ آخر، إنّه لا يُشبه طلل القدماء من حيث تعلّقُهم بحبيباتهم، إنه طلل العروبةِ التّائهة.

البرغوثي في مستهلّ قصيده يُخاطب نفسَه، كما خاطَبَها من قبلِه أبو ذؤيب الهذلي:

" أَمِنَ المنونِ وريبِها تتوجّعُ؟؟[3]"

والفرزدق:

"عزفتَ بِأعشاشٍ وما كنتَ تعزِف"[4]

وأبو فراس الحمْداني:

"أراكَ عصيَّ الدّمع شيمتُك الصّبر"[5].

---

[1]–الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي، طبعة دار المعارف 431/1. والكناس: ديار الغزلان، وعنى به ربع الحبيبة وسمّاه كناسًا لأنّه جعلها امرأةً.

[2]– ينظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، طبعة دار الكتاب العربي 167/1 وفيه: عُلاثًا: غلام أبي تمام، والقطين: أهل الدّار، والرثاث: الرث.

[3]– أنظر جمهرة أشعار العرب، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ص205، وعجزه: والدهرُ ليس بمُعتِبٍ من يجزعُ.

[4]– المصدر نفسه، ص261، وفيه: وما كدتَ تعزفُ، وأنا أحفظه من ديوانه، عجزه: وأنكرتَ من عفراءَ ما كنتَ تعرفُ، وفي الجمهرة: حدراءَ.

[5]– ينظر: ديوان أبي فراس، ليس بين يدي الآن.

هو حديثٌ مع النّفس، يريد أن يشكوَ بثّهُ وحُزنَه إليها، يريدُها أن تحمل عنه بعض أوصابه وأوجاعه، ولو ساعة، فساعةٌ واحدةٌ في منظار البشر، هي ترياقُ شاعرٍ من أحزانه التي هي عليه أشدُّ الضّرر، ومن ذلك قول أبي تمام:

"ما في وقوفِكَ ساعةً منْ باسِ نقضي ذِمامَ الأربُعِ الأدراسِ"[1].

فانظر كيف قرنوا الوقوف بالسّاعة، ثمّ انظر هنا:

قفي ساعةً يفديك قولي وقائلُه، من أجل أن يفديك فاعلي ومفعولُه، فَفَعْلٌ بمعنى مفعول كخلق مخلوق وقصد مقصود ورد مردود، وقد حذف من الفعل لام التعليل، فهي من جنس قوله تعالى:"خذ من أموالهم صدقةً تُطهّرهم وتزكيهم بها"[2] أي لتطهرهم ولتزكيهم، ونحسب أنّ الشاعر هنا لا يأمر وإنّما يستعطفُ ويرجو وقوف نفسه له لتسمعه، "قوْلي وقائله" يعني أفديك بأغلى ما أملك، أليس الشعر هو كنزُ الشاعر ومملكته؟

والدليل على أنّه يرجو ويستعطف قوله: ولا تخذلي من بات والدّهر خاذلُه. ثمّ أمعن النّظر في "خاذله" واربطها مع ما قلناه في هذه الصيغة ليستبين لكَ القهرُ والضّعف الذي يحيا به الشاعر وشعرُه من أوّل بيت في قصيدته.

قفي أيّتها النّفس لتسمعي قولي –لم يقل شعري لأنّ همّتَه في استيقافها تنتهي بكلامه–، يعني يكفيني منك سماع قولي، أنا أريد أن أشكوكِ ، أنا:

2– "أنا عالِمٌ بالحزن منذ طفولتي رفيقي، فما أخطيه حين أقابلُه"[3].

يقول: وُلدتُ بيدين ورجليْن ورأس وعينين وأذنين وحزن، الحزن وُلد معي كأعضائي، ثمّ ترعرع بجانبي فهو رفيقي وصديقي، بل ظلّي الذي لا أخطئه ولا يُخطئُني، حذف المبتدأ لأنّه صار مفهومًا من السياق، كما قال المتنبي:

---

[1]– ينظر: شرح ديوان أبي تمام، المرجع السابق

[2]– سورة التوبة، الآية 103

[3]– تميم البرغوثي، ديوان في القدس الشعر، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، 2017، ص97.

"أرانبُ غيرَ أنّهمُ ملوكٌ مُفتّحةٌ عيونُهمُ نيامُ"[1].

يريد حكّام عصره ووزرائهم، فحذفهم لأنّه لا أرانبَ غيرُهم، كذلك أراد الشاعر هنا: رفيقي، وهل لي غير الحزن رفيق؟

من خلال هذ البيت تبدأ رحلةُ الشّاعر مع المأساة التي وُلد بها، لاسيما وأنّه فلسطيني، منبعُ المآسي التي ليس لها واسي، فحزن الشاعر ومأساته صار قدرًا لا مفرّ منه، الحزن ابنُ الشّاعر، ولكن هاهنا الحُزن أبو شاعرنا وجدّه أنجبه وربّاه، كلّ شاعرٍ في الوطن العربي لما وُلد وُلد معه أخوه، فالحزن توأم الشاعر يقول شاعر اليمن عبد الله البردوني قي رائعته (أبو تمام وعروبة اليوم) بعد حديثه عن حال العرب في 1971م:

" لكنْ أنا راحلٌ في غيرِ ما سفَرٍ رَحْلي دمي.. وطريقي الجمرُ والحطبُ.

قبري ومأساةُ ميلادي على كتفي وحوليَ العدَمُ المنفوخُ والصَّخبُ"[2].

البحث عن المجد الضّائع قضيّةٌ مازالت تثار وستبقى، ويُكملُ البرغوثي وصف حاله وحزنه، يصف قوّة هذا الحزن وسُلطتَه على نفسه:

3-"وإنّ له كفّا إذا ما أراحَها على جبلٍ ما قام بالكفّ كاهلُه"[3].

البيت مشحون بمعانٍ عميقة بديعة، ومدار الصّنعة فيه ينبع من الفعل:"أراحها"، فكأنّ الحزن في حُزن يُحاولُ الرّاحة، والتّعبُ مرتكزٌ في يديه فلو أراحها على جبل ثبت الجبل إذا أراد حركة، وسكن إذا أراد قيامًا، كما تبدأ رحلة التصوير البصري من خلال هذا البيت أيضًا، " واستنادًا إلى قول أرسطو بأن الاستعارة سمة العبقرية فإنّنا نستكشف في هذا البيت فنّيْ التجسيد والتّشخيص، وهو فنّ أدقّ -من حيث جزئياتُه- من الاستعارة"[4]، فإن

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، 191/4.

[2]- ينظر: ديوان البردوني، ليس بين يدي

[3]- تميم البرغوثي، ديوان في القدس الشعر، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، 2017، ص97.

[4]- يسميه شوقي ضيف(personification)، وقال فيه: سمّوه أهلُ البلاغة من الغربيين باسم التشخيص، وفصلوه عن المجاز وكان يسمّيه أرسطوطاليس قوّة وضع الأشياء تحت العين"، أنظر الفن ومذاهبه، طبعة المعارف ص236.

طلبتَ نموذجا عنه فانظر كيف جعل البرغوثي الحزنَ غولاً، له كفٌّ وراحةٌ وكاهل، فجعلَه- وهو المعقول المعنوي- محسوسًا ومادّيا.

إنّ لهذا الحزن كفّا لو أنزلها على جبلٍ لإلتصقت به، وفي قوله (ما قام بالكف كاهلُه) كناية عن شدّة وطأته وقوّة نزوله وتشبّته.

4-" يُقلّبني رأسًا على عَقِبٍ بها ** كما أمسكتْ ساقَ الوليد قوابلُه"[1].**

وإن كان خروجُ الوليد فرحًا لأهله وسرورا غير أنّ المعنى الذي ذهب إليه الشاعرُ مرتكزًا في تقليبه يوم ولادته، فهي صورة دقيقة تنقل ضعف الوليد أمام القابلة وبالتالي ضعف الشاعر أمام هذا الحزن الطّاغي، غير أنّ في البيت خطأين بيّنين لمن راضَ فكرُه فيه:

فأمّا الأوّل فهو استغناء الشاعر عن تكرار الفعل أثناء التشبيه، وكان من المفروض أن يكرره فيقول: كما قَلّبَتْ، لأنّ الغرض من التشبيه المقاربة والبحث عن أوجه شبه مطابقة للمشبه، فإن ارتبتَ فانظر في التنزيل:"يعرفونه كما يعرفون أبنائهم"[2] ، وفي الحديث قول رسول الله ﷺ:" والصدقة تطفئُ الخطيئة كما يُطفئُ الماءُ النارَ"[3] وفي فصيح الشعر وبليغه قول أبو مدين التلمساني:

"لقد نبتتْ في القلبِ منكم محبّةٌ كما نبتتْ في الرّاحتينِ الأصابعُ"[4].

وفي قول كعب:

"ولا تمسَّكُ بالعهدِ الذي زعَمتْ إلاّ كما تُمسكُ الماءَ الغرابيلُ"[5].

بل إنّ بيتَه التالي يكشف عن خطأه في هذا التركيب، أليس هو القائل:" ويحملني كالصقر يحملُ"؟

---

[1]- تميم البرغوثي، ديوان في القدس الشعر، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، 2017، ص97.

[2]- سورة البقرة، الآية 146.

[3]- ينظر: مسند الإمام أحمد، طبعة مؤسسة قرطبة، 399/3.

[4]- ينظر: ديوان أبو مدين التلمساني، أحب لقاء الأحباب في كل ساعة

[5]- ينظر: جمهرة أشعار العرب، ص 236.

أمّا الثاني فأنا أشكّ في وقوع هذا الخطأ من الشاعر، وأكاد أجزم أنّه من النّاقل، ناقلِ القصيدة، وذاك في قوله:"ساقَ الوليد"، وأعتقد أنّ الشاعر قال: ساقا، بصيغة المثنّى، وإلاّ فما معنى وقوعُ التقليب من رجلٍ واحدة؟، أضف إلى هذا كلّه أنّ الوليد لا تستقبلُه مجموعة من القوابل وإنّما تستقبله قابلةٌ واحدة، وإن ارتبتَ فاسأل الأمّهات، وعليه فموضع القافية مقحمةٌ إقحامًا لذلك لم تأتِ من شاعرنا سليقةً وطبعًا.

وبعد ارتسام صورة تقلّب الشاعر بين أشداق الحزن، زاد من توضيحها حين قال:

5-" ويحملني كالصقر يحملُ صيدَهُ ويعلو به فوقَ السّحابِ يُطاولُهْ[1]".

ثمّ زاد:

6- " فإنّ فرّ منْ مِخلابِه راح هالكًا وإن ظلّ في مخلابِه فهو آكلُه"[2].

انتقل البرغوثي من صورة إلى أخرى فهو بصدد توكيد المعنى الواحد بمجموعة من الصور الشعرية، وتواطؤُ الصور كما هو معلوم يؤكّد المعنى ويُجلّيه، فنحس من خلال صور الشاعر هنا أنّه يريد أن يستمتِع ويُمتّع، يستمتع بالتقاط العديد من الصور الشعرية البصرية ليُبرهن على قوّة مُخيّلته من خلال التجوال في آفاق خياله الواسع، وهذه العملية ضربٌ من تناسي الواقع والعيش في كنف الراحة التي يجنيها الشاعر من جراء ممارسته للعملية الإبداعية، ويُمتّع القارئ بِفَتْح عدّة لوْحات جمالية تختلفْ فيما بينها وتأتلف في نفس الوقت تماما كأشّعة الشّمس التي تجتمعُ في المرآة المقعّرة لِتتشكّل من خلال تنوّعها وتكاثفها قوّةً مستعدّة للإحراق.

وهاهنا، من صورة الغول المتّكئ بيده على الجبل ينتقل البرغوثي إلى صورة الصّقر، يقول: هذا الحزن يحملني حمل الصقر لفريسته، إلى علوّ شاهق، مجهولةٌ طريقة الموت فيه، فأنا بين المتردّي والمأكول، إلا أنّ تعبير الشاعر أبلغ من تعبيري وأفخم وذلك أنّك تعود

[1]- تميم البرغوثي، ديوان في القدس الشعر، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، 2017، ص97.

[2]- المرجع نفسه.

لـتلمسَ الفـاعلين في مـادّة "فاعلُـه" ، وانظـر في لفظـة "هالكـا"المتعلقـة بالشـاعر، و"آكـلاً" المتعلّقة بالصقر لتستبين لك تلك الطّريق التي يتنازعُها اثنان: الفاعل والفاعل.

قبـل الانتقـال إلى الوحـدة الثانيـة نلاحـظ أنّ الفعـل المضـارع مطّـردٌ أكثـر مـن الفعلـين الماضـي والأمـر، تسـعة أفعـال مضـارعة، وسـبعة أتـتْ بصـيغة الماضـي، ولأنّ الشـاعر بصـدد نقـل الحركـة المقيّـدة اسـتوجبَ ذكـر هـذه المـادة لأنّ الفعـل يـدل علـى المزاولـة والتغيـير وإتيـان الأمـر شـيئًا فشـيئًا، وإنّمـا قلـت: حركـة مقيّـدة لأنّ الجمـل الـتي ذكـرتْ في صـيغة المضـارع سـيكون لهـا محـلٌّ مـن الإعـراب (جمـل حاليـة كمـا سـنبين في الوحـدة الثالثـة)، فهـي فعليـة لأنّ الفعـل قـد بـدرَ مـن الشـاعر حقّـا ولكنّـه طُـوّقَ وقيّـد بالحـزن والـدّهر والمسـتدمر، أمـا الحقـل الـدلالي للكلمـات الواردة في الوحدة فإنّها تتوزّع بين الفاعل والفاعل والجدول التالي يوضّحُ ذلك:

الفاعل 1(الوحش)

رفيقي، الكاهل، الصقر، الكف، المخلاب، المهلِك، الآكل، الخاذل، الحزن.

الفاعل 2(الفريسة)

طفولتي، جبل، رأسٌ، عقبٌ، ساقا الوليد، الصيد، المأكول والهالك.

نسـتنتج مـن هـذا الجـدول أنّ الوحـدة المدروسـة، يعـني الأبيـات السـبعة تسـير وفـق انسـيابية متوازنـة موزّعـةٍ بـين فاعـل ومفعـول بـه، تتجلّـى في صـفتي القـوّة والضّـعف، قـوّة الحـزن وشـدّته، وضعف الشاعر وانهزاميته..

❖ **الوحدة الثانية:**

7- " عزائي من الظُلاّمِ إن متُّ قبلهم عُمومُ المنايا ما لها منْ تُجاملُه"[1].

ينتقل الشاعر من الوقوف على وصف حاله إلى وصف حالٍ أخرى معه، ألا وهي حالُ المقاوم والمستبد، ويظهر أوّل ما يظهرُ هذا المستبد في قوله:"الظلاّم"، واستشعر معي كثرتهم من خلال صيغة المبالغة :"الفُعّال"، فلكثرتهم وقوّتهم فإنّه لا يُعزّيني من الموت غيرهم، أراد: إنْ متُّ قبلَ الظُلاّم فعزائي (أراد عزاء أهلي لأنّه إذا مات لا يُعزّى) سيكون منهم، ولأنّ موتي إن كان فسيكون على أيديهم ولا بد، فهم الذين سيقتلونني وهم الذين يُعزّونني، ففي البيت إذن كناية عن كثرة الظلم وعلى أنّ أرض فلسطين تعجّ بالظُلاّم، إنّهم يملئون البيوت والكهوف والطرقات والغابات، والعزاءُ عند العرب محبوب مرغوب:

" جلَّ والله ما دهاكَ وعَزّا فعزاءٌ إنّ الكريمَ يُعزّى.

والحصيفُ الكريمُ منْ إن أصابتْ نكبةٌ بعدما يَعِزُّ يُعَزّى"[2].

غير أنّه إن كان من القاتل، فما أألمِه وما أقساه مِن عزاء، وربّي إنّ تعزيتَه منهم لأشدُّ من قتله ألف قتلة.

كما أنّ في البيت تقديم جواب الشرط على اسمه، كما قال الآخر في زوجه:

" شربتُ دمًا إن لمْ أَرُعكِ بضرَّةٍ بعيدةُ مَهْوى القُرطِ طيّبةُ النّشرِ"[3].

ومعلوم ما في التقديم من تعظيم للمعنى، فعزائي هي اللفظة المحورية في البيت كلّه، بيد أنّ لفظة "عموم" غير دقيقة ولا تؤدّي حقيقة تصرّف المنايا في الأرواح، فإن كانت عموم المنايا لا تجامل فإنّ هذا اللفظ بهذا التركيب يعني أنّ خُصوص المنايا لها من تُجاملُه، وهذا خطأٌ وإحالةٌ فاعتبر.

---

[1]- ديوان تميم البرغوثي، قفي ساعة، المرجع السابق.

[2]- ينظر: ديوان أبو الحسن الجرجاني، جل والله ما دهاك وعزا.

[3]- ينظر: أبو القاسم الفارسي، شرح حماسة أبي تمام (باب مذمة النساء)، المكتبة الشاملة الحديثة، ج3، ص 397.

8- "إذا أقصدَ الموتُ القتيل فإنّه كذلك ما ينجو من الموت قاتلُه"[1].

المعنى في هذا البيت مألوف مطروقٌ، بل استُهلك حتّى هَلَك، مفادُه أنّ القتيل إذا استوفى أجلَه وكان سببه القاتل، فسيأتي يومٌ على القاتل أيضًا، ألم يقل أشقّاؤنا في مصر:"ليك يوم يا ظالم"؟

9- " فنحنُ ذنوبُ الموت وهي كثيرةٌ وهم حسناتُ الموتِ حين تُسائلُه"[2].

10- " يقومُ بها يوم الحساب مدافعًا يردُّ بها ذَمّامَهُ ويُجادلُه"[3].

في البيت كنايتان عن موصوفين: ذنوب الموت وحسناتُها، فذنوبُها الأحياء، وحسناتُها المناضلون الأموات، وإنّما جعلهم حسناتٌ للموت لأنّهم عرفوا معناها فطلبوها، ولم يجبنوا أمام عيشة عزيزة أو ميتةٍ كريمة، وأمّا الأحياء، وما أكثرهم، فأخلدوا إلى الأرض، واستحبوا الحياة الدنيّة على الآخرة، ثمّ أعقَبَ الشاعرُ البيت بذكر ذيّاك المناضل، فهو الذي يقوم يوم الحساب بحسنات مثل الجبال، يُدافعُ عن شرفه، ويأخذ من المغتصب الظالم حقّه الذي ضاع منه، ولكن هل سيأخذ كلَّ حقّه؟؟ هذا ما يطرحُه البيت التالي:

11- " ولكنّ قتلاً في بلادٍ كريمةٍ * سَتُبقيه مفقودَ الجواب يُحاولُه"[4].**

نلمس في هذا البيت أثرا من الخيانة، لنْ يأخذ كلّ حقّه، ولن يُجيب على أسئلة الموت كلِّها "حين تُسائله"، لأنّ الموت في البلاد الكريمة سيَسلبُه الجواب، كيف مِتَّ في بلادٍ كريمة لولا الخيانة؟.. مفقود الجواب: ستُبقيه هذه القتلةُ مفقود الجواب، الكلمة مركّبة والأصل فاقد الجواب، فإمّا أنّها مفعول في فاعل كقوله تعالى:" حجابًا مستورا"[5] أي ساترا، أو أنّها على معناها أي أنّ فقدَه للجواب لم يكن بإرادته وإنّما هو المقهور المجبور.

---

[1]- ديوان تميم البرغوثي، المرجع السابق.

[2]- ديوان تميم البرغوثي، المرجع السابق.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- المرجع نفسه.

[5]- سورة الإسراء، الآية 45.

ثمّ ينتقل الشاعر من الحديث عن الظلم وأهله، والقتل ونتائجه إلى تصوير مظاهر هذا القتل وكيف كان يتمّ وما يزال.

❖ **الوحدة الثالثة:**

12- " ترى الطفل من تحت الجدار مناديًا أبي لا تخف، والموتُ يهطلُ وابلُه"[1].

13- " ووالدُه رُعبًا يُشيرُ بكفّه وتعجزُ عن ردّ الرصاص أناملُه"[2].

14- "على نشرة الأخبار في كلّ ليلةٍ نرى موتنا تعلو وتهوي معاولُه"[3].

الطّفلُ يُشجّعُ والدَه، يختبئُ خلف جدار منقوطٍ بالرصاص، ويُعلّلُ أباه ويُطمئنُه: لا تخفْ..، صورةٌ مقلَّبة إذ من المفروض أن يأتيَ الأمنُ من الوالد إلى الولد، إذن فالموازين مُقلَّبة هاهنا، وفي هذا الزمن بالذّات.

يقول لأبيه: لا تخف، حال كون الموت يهطل كالوابل، الوضعُ متأزّم عسيرٌ، جملتين اسميتين تصفان الحالة الجامدة الثابتة (دلالة الجملة الاسمية) التي عليها الابن والأب، الموتُ: مبتدأ، وابلُه: فاعل يهطل، ويهطل وابله خبر الموت، والجملة:"والموت يهطل وابله" حال، إذن فالتعقيد المعيشي أدّى إلى التعقيد الشعري، والحال تصف الهيئة، لذلك أضاف: ووالده رعبا يشيرُ، يا آلله ثلاث جمل حالية: رعبا، حال كونه مشيرا، والجملة "ووالده يشيرُ بكفه"، فإن أضفنا إليه البيت الذي قبله وجدنا جملتين حاليتين: "مناديا"، "والموت..."، ويكفي من خمس جمل حالية استشعارَ حالة الفلسطيني أو لنقل العربي بصفة عامّة، فالحال تنقل الهيئة والصفة الجامدة ولا تنقل الحركة، الموت يهطل والرصاص ينزل والفريسة ثابتة جامدة.

كما أنّ البيت الثالث في هذه الوحدة يحمل لؤلؤتين أضفَتا على البيت مسحةً من الحسن والرونق: الكناية والتشخيص، فالكناية في قوله"في كلّ ليلةٍ"، القتلُ في كلّ ليلةٍ، لم

[1]- ديوان تميم البرغوثي، المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

يقل الشاعرُ:"في كلّ يوم"، ولم يقل-وهو الموهوب-"في كلّ ساعةٍ"، لأنّ اللّيل مظلمٌ دامس له علاقة وطيدة مع الظلم، ألم يقل الصّادق المصدوق: "اتّقوا الظلم، فإنّ الظلم ظلماتٌ يوم القيامة"[1]. أضف إلى أنّ الليل ساكن على خلاف النّهار، فكأنّه حصادُ النّهار.

وأمّا التشخيص فيظهرُ سافرًا في استعارة الهيئة والشخوص للموت، فبعدما رسم لنا البرغوثي صورة الموت الغول، زاد استعار له مِعولاً وجعل الغول أغوالاً، ليظهر الموت في صورة أغوالٍ لا غول واحد، يحمل كل واحد منهم معوله، هو معول الفناء والموت، ثمّ انظر في الصورة الحركية الدقيقة لعمل الفأس، ألا يعلو الفأس ثمّ يهوي ولا ينعكس، إذن ففي علوّه قوّة، وفي هويّه الموت الحقيق.

15-" لنا ينسج الأكفان في كلّ ليلةٍ لخمسين عامًا لا تكلُّ مغازلُه"[2].

مازال البرغوثي مسترسلا في تصوير هيئة الموت القاتل المكتسح فهو الغول الذي يحمل معول الهدم، وهو أيضًا نسّاجٌ للأكفان، وانظر روعة تقديم الجار والمجرور المتعلق بالفعل:"ينسج"، لنا..، لا لغيرنا، لا يعرف الموتُ غير العرب المسلمين، ثمّ انظر في جمالية الصورة البصرية البديعة، ينسجُ الأكفان لنا ولا يكل ولا يمل، ثمّ كرّر "في كلّ ليلة" لتعلَم أنّ نظمَه للكلام لا يقعُ منه اعتباطًا، أليس قوله "نرى موتنا في كلّ ليلةٍ"، من جنس ينسج الأكفان في كل ليلة، فكِلا الجملتين متضمّنتان لمصيبة الموت بل القتل.

في كلّ ليلة موتى، وفي كل ليلةٍ أكفان، خمسون سنة أيا حسرتنا عليك يا فلسطين الحبيبة، كيف بعد تفريطنا فيك نرجو لقاء ربّنا؟

[1]- الحديث في الصحاح.

[2]- ديوان تميم البرغوثي، المرجع السابق.

16-" أرى الموتَ لا يرضى سوانا فريسةً كأنّا لعمري أهلُه وقبائلُه"[1].

جعلَ بين الموت وبين العرب قرابةً، فالموت لا يمطر إلاّ على العرب، إلاّ على فلسطين كأنّه نشأ فيها وترعرع بين حيطانها وأفنائها، صورةٌ بديعةٌ رائعة، إلاّ أنّها تصغرُ وتدَقُّ أمام قول أبي تمام:

" مسترسلين إلى الحتوف كأنّما بين الحتوفِ وبينهم أرحامُ"[2].

17- " وقتلى على شطّ العراق كأنّهم نُقوش بساطٍ دقّقَ الرّسم غازلُه"[3].

18- " يُصلّى عليه ثمّ يوطأُ بعدها ويَحْرُفُ عنه عينَهُ متناوِلُه"[4].

في البيت صورة شعرية بصرية فيزيكية دقيقة وهي أبدع ما قيل في القصيدة كلّها، إذ جعل القتلى على شطّ العراق كبساطٍ منقوش، بل كلُّه نقوش لأنّ الغازل دقّق رسم نقوشه فلم يُبقِ على منطقة فيه من دون رسم ووشي وزركشة، وهي كناية عن كثرة القتلى وسدِّهم أديم الشطّ بأسره، وكذلك قوله:"يُصلّى عليه ثمّ يوطأُ.." فهي كناية بل كنايتان من أروع ما يكون: أراد: حَلبوها ثمّ ضَربوها، أخذوا نفطها وغازها ثمّ مزّقوها كلّ ممزّق، فَمَن للعراق الآن، أزهدُ النّاس فيها العرب، والذي برأ النّسمة إنّه خزيُ الحياة الدّنيا، هذا مآل الإعراض عن الله:" توشك الأمم أن تتداعى عليكم كما تتداعى الأكلةُ إلى قصعتها، فقال قائل: ومن قلّة نحن يومئذ؟، قال: لا، بل أنتم أكثر، ولكن غثاءٌ كغثاء السّيل، ولَيَنزَعَنَّ الله المهابة منكم، وليقذفنّ في قلوبكم الوهن، قلنا: وما الوهن؟، قال: حبّ الدنيا وكراهية الآخرة"[5].

[1]- ديوان تميم البرغوثي، المرجع السابق.

[2]- شرح ديوان أبي تمام 75/2.

[3]- ديوان تميم البرغوثي، المرجع السابق.

[4]- المرجع نفسه.

[5]- مسند الإمام أحمد.

❖ **الوحدة الأخيرة:**

19-" إذا ما أضعنا شامها وعراقها فتلك من البيت العتيق مداخله"[1].

20-" أرى الدّهر لا يرضى بنا حُلفاءه ولسنا مطيقيه عدوّا نُصاولُه"[2].

21-"فهل ثمّ منْ جيلٍ سيُقبلُ أو مضى يبادلُنا أعمارُنا ونبادِلُه"[3].

"إذا ما اضعنا...البيت"، يحتملُ هذا البيت معنيين:

1- إذا ما أضعنا شامها وعراقها فإنّنا سنضيّع المملكة، لأنّ المستدمرين الذين أوجدوا لهم مدخلا هاهنا سيجدون لهم مدخلا آخر هناك، فجواب الشرط هنا متعلقٌ بالاسم وموصول به.

2- إذا ما أضعنا شامها وعراقها فالسبب هي المملكة، استحلّتنا فاستحلّنا العدو، ونحن نحملُ المعنى على الأوّل ظنّا حسنًا بالشاعر من جانب، ومن جانب آخر هو قوله: أضعنا، فنسب التضييع لنا جميعًا، وكأنّ الشّاعر يذكّرنا بقول الحسن البصري-رحمه الله-:"عُمّالُكم أعمالُكم".

كرّر الفعل أرى ثلاث مرّات: أنتَ ترى الطفل ، وأنا أرى الموت، وأرى الدّهر أيضًا، ما به الدّهر؟

"الشعراء يُلصقون كل حدث قبيح إلى الدّهر من الجاهلية الجهلاء إلى غاية الساعة، وليس المجال مجال ذكر للشواهد لأنّها باتت كالمسائل البدهية"[4]، "وقد بيّن ابن الجوزي في التلبيس سببها ونزعتها"[5]، فالشاعر يكمِلُ بناء ما رسمه في الأوّل:

الموت نحن ذنوبه، يهوي بمعاوله علينا، وينسج الأكفان لنا، ولا يرضى سوانا فريسةً.

---

[1]- ديوان تميم البرغوثي، المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- ينظر: الكتاب لسيبويه، باب النسبة، ق08.

[5]- ينظر: تلبيس إبليس، طبعة المكتبة المصرية، ص ص123-124

والـدهرُ الخـاذل الـذي ذكـره في البيـت الأول :"والـدهرُ خاذلُـه" هـو العـدو الـذي لا يرضـانا حلفاء له، فهل تُراه سيرضى بجيل يأتي من بعدنا ثمّ لا يكون أمثالَنا؟

3- المكون الخطابي:

إن في هـذه القصـيدة ملامـح الحصـرة واضـحة، والمخاطـب فيهـا عناصـر متعـددة، فبدايـة قصـيدته وجـدناه يقـول: "قفـي سـاعة"، وكأنـه يخاطـب امـرأة ويريـد أن يتغـزل بهـا وينشـد فيهـا الشعر، ولكـن بعـد ذلـك مـن خـلال قـراءة البيـت الثـاني يتضـح الشـخص المخاطـب، حيـث أننـا نجـده يرثـي القتلـى ويبكـي الحـال الـتي وصـلت إليهـا بـلاده مـن ظلـم وقهـر، وهنـا هـو يشـتكي إلى مـن لهـم حـق التـأثر بهـذا الحـال، ربمـا إنـه يخاطـب العـرب ويخـبرهم عـن حالـه حـتى يبكـي معـه علـى هذه الحال جميعهم، إذا هو يحقق وحدة عربية من خلال هذه الأبيات.

ولعـل لحـال أهـل العـراق أنـذاك خـير دليـل علـى أن أصـحاب القلـوب الرحيمـة هـم المقصـدون مـن خـلال هـذه الأبيـات، وهـو يتحصـر في الأبيـات الأخـيرة علـى هـذا الـذل والعجـز والهـوان الـذي وصـلت إليـه العـرب في الشـام والعـراق وغـيرهم، كلهـم يعيشـون نفـس الحالـة البائسة.

4- المحسنات البديعية:

يحمـل الـنص الكثـير مـن المحسـنات البديعيـة، ونضـرب علـى ذلـك أمثلـة عديـدة نـذكر منها:

1- الطباق: ونجده في قوله: " ذنوب الموت، حسنات الموت"

فَنَحْنُ ذُنُوبُ الموتِ وَهْيَ كَثِيرَةٌ

وَهُمْ حَسَنَاتُ المَوْتِ حِينَ تُسَائِلُهْ..

يَقُومُ بِها يَوْمَ الحِسابِ مُدَافِعاً

يَرُدُّ بها ذَمَّامَهُ وَيُجَادِلُهْ[1]..

وقوله: " فر من مخالبه، ظل في مخلبه"

وَيَحْمِلُني كالصَّقْرِ يَحْمِلُ صَيْدَهُ

وَيَعْلُو به فَوْقَ السَّحابِ يُطَاوِلُهْ..

فإنْ فَرَّ مِنْ مِخْلابِهِ طاحَ هَالِكاً

وإن ظَلَّ في مِخْلابِهِ فَهْوَ آكِلُهْ[2]..

وقوله أيضا: " تعلو وتهوي".

أَرَى ابْنَ جَمَالٍ لم يُفِدْهُ جَمَالُهُ

وَمُنْذُ مَتَى تَحْمِي القَتِيلَ شَمَائِلُهْ..

عَلَى نَشْرَةِ الأخْبارِ في كلِّ لَيْلَةٍ

نَرَى مَوْتَنَا تَعْلُو وَتَهْوِي مَعَاوِلُهْ..

2- الجناس: في قوله: " يجادله، يحاوله" جناس ناقص.

يَقُومُ بها يَوْمَ الحِسابِ مُدَافِعاً

يَرُدُّ بها ذَمَّامَهُ وَيُجَادِلُهْ..

وَلكنَّ قَتْلَىً في بلادي كريمةً

[1]- ديوان تميم البرغوثي، المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

سَتُبْقِيهِ مَفْقُودَ الجَوابِ يحاوِلُهْ[1]..

3- السـجع: القصـيدة تنتهـي بحـرف روي واحـد عـادة القصـائد العموديـة، وهـو حـرف الهـاء ضمير الغائب.

قِفي ساعةً يفديكِ قَوْلي وقائِلُهْ
ولا تَخْذِلي مَنْ باتَ والدهرُ خاذِلُهْ..
الا وانجديني إنّني قَلَّ مُنجدي
بدمعٍ كريمٍ ما يُخَيَّبُ زائلُهْ..
إذا ما عصاني كلُّ شيءٍ أطاعني
ولم يجرِ في مجرى الزمان يباخلُهْ[2]..

5- الصور البيانية:

تضج القصيدة بالبيان، ونذكر كمثال على ذلك:

- **الكناية:** في قوله " ما قَامَ بالكَفِّ كَاهِلُهْ.." كناية عن شدة الحزن.

" عَزَائي مِنَ الظُّلاَّمِ إنْ مِتُّ قَبْلَهُمْ" كناية عن كثرة الظلام.

- **التشبيه:** " وَيَحْمِلُني كالصَّقْرِ يَحْمِلُ صَيْدَهُ" تشبيه تام.

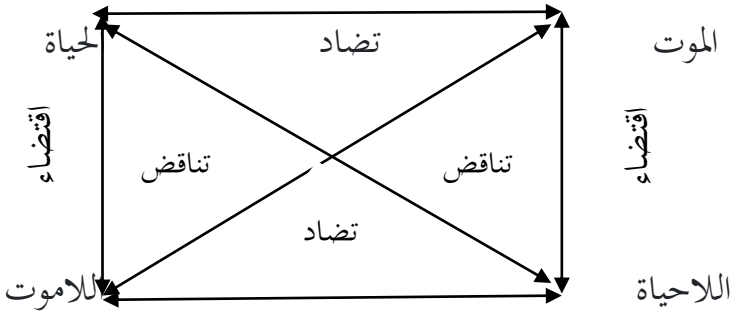
ثالثا: استنطاق البنية العميقة للنص

أمـا فيمـا يخـص البنيـة العميقـة للـنص، فنحسـب أن الشـاعر مـا زال يحمـل في قلبـه جرحـا عميقـا و بليغـا جـراء مـا تعانيـه الأمـة العربيـة جمعـاء، مـن ذل واحتقـار، فبعـدما حصـل لفلسـطين العربيـة و أطفالهـا، ونسـائها، وشـيوخها، وشـبابها، هـا نحـن نتحسـر علـى العـراق، ومـا آسـفه أنـه يشـاهد ويبكـي ومـا بيـده شـيء، إلى أن يرثـي المـوتى ويهجـو المهتـدي، ولا جـدوى مـن ذلـك ! لأن بكائـه لم يكـن ليحـرك العـرب الضـعفاء، ولا لـيردع المحتلـين والمعتـدين، كـذلك

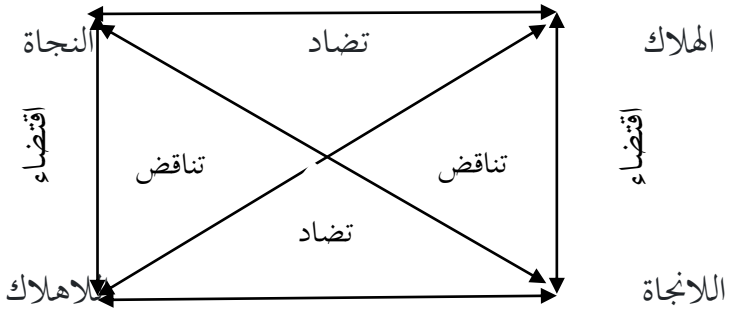
[1]- ديوان تميم البرغوثي، المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

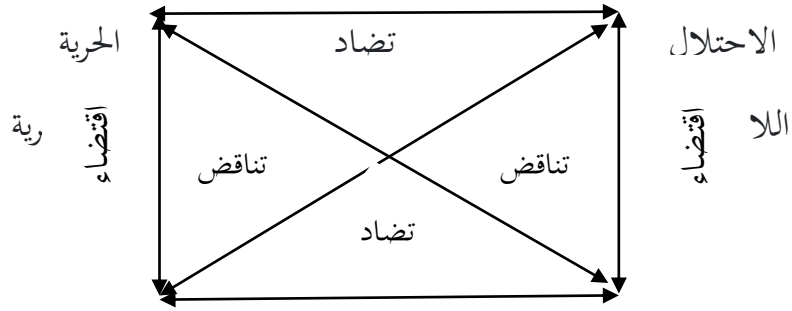
يمكننا الرجوع في الجانب النقدي إلى دراسة "غريماس" لأوجه التضاد وتداخل وتناقض، من خلال دراسة المربع السيميائي:



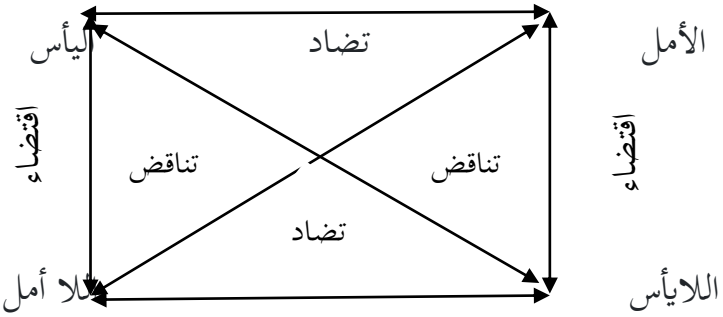
يبدو التضاد واضحا بين مصطلحي الموت والحياة من خلال قوله :" إذا أقصد الموت القتيل ..." ، ويقابله بالضد معنى الحياة والرغبة فيها، على الرغم من الظلم واليأس، كما أن الموت يقتضي معنى اللاحياة ويتناقض مع اللاموت والعكس بالنسبة للحياة.



يبدو التضاد في هذا المربع بين الهلاك والنجاة، ومن خلال فهمنا لهذا التضاد سنفهم أن هناك تناقض بين معنى الهلاك واللاهلاك، والنجاة واللانجاة، كما أن هناك تداخل في معنى النجاة واللاهلاك، والهلاك واللانجاة.



كثيرا ما وجدنا الشاعر يتحدث عن الاحتلال في قصيدته، فهو قد ذكر الحرية ويتناقض معها مصطلح اللاحرية ويتداخل مع الاحتلال في المعنى، ويذكر الاحتلال فيتناقض مع كلمة اللااحتلال، ويتداخل في معناها مع كلمة اللاحرية.



كذلك هنا نجد أن الأمل ضد اليأس، فيتناقض مع كلمة اللا أمل ويتداخل مع اللا يأس، وكلمة اليأس أيضا تتناقض مع كلمة اللا يأس، وتتداخل مع كلمة الأمل.

خـاتمة

خاتمة:

من خلال دراستنا لهذا البحث نستنتج أن:

- نقصد بالقصيدة السردية، استخراج الملامح السردية الموجودة في كل قصيدة، لأن الكثير من القصائد تحمل السرد بين أبياتها.
- العلاقة بين القراءة والتأويل هي علاقة تكاملية: فالتأويل هو عنصر تفسيري لما هو موجود داخل النص، فلابد من القراءة لاستنتاج التفسير.
- إن مستويات تحليل الخطاب عن غريماس تكمن في: المربع السيميائي، والمكون الخطابي، والمكون السردي من خلال استنطاق المستوى السطحي والمستوى العميق للنص.
- تكمن عناصر الدراسات في الموقف الشعري السردي في: الفعل السردي على اختلاف أزمنته، والفضاء السردي على اعتبار نشأة المفاهيم الحديثة بعيدا عن دراسات السيكلافيين والبنائيين.
- لا يمكن تشكيل الخطاب السردي إلا باختيار الزمن المتحدث فيه، " زمن القصة، وزمن السرد"، وكذلك اختيار الشخصيات انطلاقا من الشخصيات الرئيسية إلى الشخصيات الثانوية، وتفعيل دور كل منها.
- الدلالات اللغوية أنواع:
  - دلالة معجمية
  - دلالة صوتية
  - دلالة سياقية
  - دلالة اجتماعية
  - دلالة نحوية

ولها مجموعة من العناصر وهي: الدال والمدلول، والنسبة.

الملاحق

قصيدة " قفي ساعة" لتميم البرغوثي:

قِفي ساعةً يفديكِ قَوْلي وقائِلُهْ

ولا تَخْذِلي مَنْ باتَ والدهرُ خاذِلُهْ..

الا وانجديني إنّني قَلَّ مُنجدي

بدمعٍ كريمٍ ما يُخيَّبُ زائلُهْ..

إذا ما عصاني كلُّ شيءٍ أطاعني

ولم يجرِ في مجرى الزمان يباخلُهْ..

بإحدى الرزايا ابكِ الرزايا جميعها

كذلك يدعو غائبُ الحزنِ ماثلُهْ..

إذا عجز الإنسانُ حتّى عن البكى

فقد بات محسودا على الموت نائلُهْ..

وإنَّكَ بين اثنين فاختر ولا تكن

كمن أوقعته في الهلاك حبائلُهْ..

فمن آملٍ يفنى ليسلَمَ ربُّهُ

ومن آملٍ يبقى ليهلَكَ آملُهْ..

فكن قاتلَ الآمال أو كن قتيلها

تساوى الردى يا صاحبي وبدائلُهْ..

أَنَا عَالِمٌ بالحُزْنِ مُنْذُ طُفُولَتي

رفيقي فما أُخْطِيهِ حينَ أُقَابِلُهْ..

وإنَّ لَهُ كَفّاً إذا ما أَرَاحَها

عَلَى جَبَلٍ ما قَامَ بالكَفِّ كَاهِلُهْ..

يُقَلِّبُني رأساً على عَقِبٍ بها

كما أَمْسَكَتْ سَاقَ الوَلِيدِ قَوَابِلُهْ..

وَيَحْمِلُني كالصَّقْرِ يَحْمِلُ صَيْدَهُ

وَيَعْلُو به فَوْقَ السَّحابِ يُطَاوِلُهْ..

فإنْ فَرَّ مِنْ مِخْلابِهِ طاحَ هَالِكاً

وإن ظَلَّ في مِخْلابِهِ فَهْوَ آكِلُهْ..

عَزَائي مِنَ الظُّلاَّمِ إنْ مِتُّ قَبْلَهُمْ

عُمُومُ المنايا مَا لها مَنْ تُجَامِلُهْ..

إذا أَقْصَدَ الموتُ القَتِيلَ فإنَّهُ

كَذَلِكَ مَا يَنْجُو مِنَ المَوْتِ قاتلُهْ..

فَنَحْنُ ذُنُوبُ الموتِ وَهْيَ كَثِيرَةٌ

وَهُمْ حَسَنَاتُ المَوْتِ حِينَ تُسَائِلُهْ..

يَقُومُ بها يَوْمَ الحِسابِ مُدَافِعاً

يَرُدُّ بها ذَمَّامَهُ وَيُجَادِلُهْ..

وَلكنَّ قَتْلَىً في بلادي كريمةً

سَتُبْقِيهِ مَفْقُودَ الجَوابِ يحاوِلُهْ..

ترى الطفلَ مِنْ تحت الجدارِ منادياً

أبي لا تَخَفْ والموتُ يَهْطُلُ وابِلُهْ..

وَوَالِدُهُ رُعْبَاً يُشِيرُ بَكَفِّهِ

وَتَعْجَزُ عَنْ رَدِّ الرَّصَاصِ أَنَامِلُهْ..

أَرَى ٱبْنَ جَمَالٍ لم يُفِدْهُ جَمَالُهُ

وَمُنْذُ مَتَى تَحْمِي القَتِيلَ شَمَائِلُهْ..

عَلَى نَشْرَةِ الأَخْبارِ في كلِّ لَيْلَةٍ

نَرَى مَوْتَنَا تَعْلُو وَتَهْوِي مَعَاوِلُهْ..

أَرَى الموْتَ لا يَرْضَى سِوانا فَرِيْسَةً

كَأَنَّا لَعَمْرِي أَهْلُهُ وَقَبَائِلُهْ..

لَنَا يَنْسجُ الأَكْفَانَ في كُلِّ لَيْلَةٍ

لِخَمْسِينَ عَامَاً مَا تَكِلُّ مَغَازِلُهْ..

وَقَتْلَى عَلَى شَطِّ العِرَاقِ كَأَنَّهُمْ

نُقُوشُ بِسَاطٍ دَقَّقَ الرَّسْمَ غَازِلُهْ..

يُصَلَّى عَلَيْهِ ثُمَّ يُوطَأُ بَعْدَها

وَيَحْرِفُ عُنْهُ عَيْنَهُ مُتَنَاوِلُهْ..

إِذَا ما أَضَعْنَا شَامَها وَعِراقَها

فَتِلْكَ مِنَ البَيْتِ الحَرَامِ مَدَاخِلُهْ..

أَرَى الدَّهْرَ لا يَرْضَى بِنَا حُلَفَاءَهُ

وَلَسْنَا مُطِيقِيهِ عَدُوًّاً نُصَاوِلُهْ..

فَهَلْ ثَمَّ مِنْ جِيلٍ سَيُقْبِلُ أَوْ مَضَى

يُبَادِلُنَا أَعْمَارَنا وَنُبَادِلُهْ[1]..

[1] تميم البرغوثي، قصيدة (قفي ساعة"، ديوان في القدس الشعر، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، 2017.

التعريف بالشاعر تميم البرغوثي:

تميم البرغوثي هو أحد شعراء فلسطين، وهو كاتب، ومحلل سياسي، ولد في 13 حزيران/يونيو عام 1977م في مدينة القاهرة، وترعرع في ظل عائلة أدبية عريقة، فوالده الشاعر المعروف (موريد البرغوثي) الذي كان يعمل في إذاعة صوت فلسطين التابعة للمقاومة الفلسطينية، ووالدته هي الروائية (رضوى عاشور)، وليس لديه إخوة.

اكتسب تميم عدة لغات مثل: اللغة الانجليزية، الفرنسية، الإيطالية، المجرية في أثناء تنقله بين مصر والمجر في طفولته، وقد أكمل تعليمه الابتدائي والثانوي، ثم حصل على شهادة البكالوريوس في العلوم السياسية سنة 1999م من جامعة القاهرة، وماجيستير في العلاقات الدولية من الجامعة الأمريكية عام 2001م.

كانت بداية تميم البرغوثي مع الشعر في سن الست سنوات عندما ألف أول نص شعري له أطلق عليه اسم القصيدة، ثم ألف نصا شعريا آخر ضمن كتاب، عندما بلغ الثمانية سنوات، كانت هوايته العزف على العود، حيث حصل على جائزة موسيقية عام 1969م من جامعة القاهرة.

تحصل على جائزة الشعر من جامعة القاهرة سنة 1998م، والميدالية الشعرية من المعهد العالي للفنون التطبيقية في مصر عام 1998م، وجائزة الشعر للمؤسسة الثقافية الإقليمية في المغرب عام 2000م.

من أهم قصائده المشهورة: قصيدة في القدس، قصيدة قفي ساعة، قصيدة مقام العراق، قصيدة الحلاج، قصيدة الأمر، قصيدة كم أظهر العشق من سر، قصيدة مررنا على دار الحبيب فردنا[1].

[1]- مجلة موضوع mawdoo3.com بعنوان تميم البرغوثي شاعر فلسطيني بتاريخ 2022/06/21، على الساعة 13:49.

قائمة المصادر و المراجع

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

– قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن جني، " الخصائص"، تح مُحَمَّد علي النجار، دار الهدى، ط2، بيروت، د ت، ج2.
2. أبو القاسم الفارسي، شرح حماسة أبي تمام (باب مذمة النساء)، المكتبة الشاملة الحديثة، ج3.
3. أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت– لبنان، ط1، 1971.
4. الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، طبعة دار المعارف 431/1. والكناس: ديار الغزلان، وعنى به ربع الحبيبة وسمّاه كناسًا لأنّه جعلها امرأةً.
5. تفسير القرطبي لقوله تعالى :" أو لامستم النساء" النساء 43، الجامع لأحكام القرآن طبعة دار عالم الكتب، الرياض، 225/5.
6. تلبيس إبليس، طبعة المكتبة المصرية.
7. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1931.
8. جمهرة أشعار العرب.
9. جيرار جنيه، مدخل إلى النص الجامع، تر عبد العز وشبيل، مراجعة حمازي حمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.
10. جيرار جينيت، مدخل إلى جامع النص،ط2، دار توبقال، المغرب، 1986.
11. حسنين صلاح الدين، الدلالة والنحو، (د ت، د ط، د ن)).
12. حسين عبد الجليل يوسف، تسجيل الشرح ابن عقيل الألفية ابن مالك في النحو، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، ط1، د ت.

13. حميد عبد الحمزة عبيد الفتلي، أنواع الدلالة وطرق استعمالها في كتاب مفاهيم القرآن للسبحاني، العراق، جامعة بغداد.

14. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، طبعة دار الكتاب العربي 167/1 وفيه: عُلاثًا: غلام أبي تمام، والقطين: أهل الدّار، والرثاث: الرث.

15. د عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي)، منشورات النادي الثقافي بجدة ،المملكة السعودي، ط1، 2012.

16. رشيد يحياوي، الشعرية الحربية، الأنواع الأغراض، افريقيا الشرق، ط1، 1991.

17. رينيه ويلك، مفاهيم تقنية، الترجمة مُحَّد عصفور، سلسلة عالم المعرفة 110 الكوية، فبراير 1987.

18. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2003.

19. سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت.

20. سنوسي شريط، مفهوم القراءة والتأويل في ضوء الدراسات الأدبية، جامعة معسكر د ت، د ط..

21. السيد يوسف، " الدلالة وعلم الدلالة (المفهوم، والمجال، والأنواع)"، د ط، د ت.

22. صلاح الدين، الدلالة والنحو، مكتبة الآداب، ط1، 2021.

23. عادل فخوري، تيارات في السيمياء، دار الطباعة والنشر، بيروت، ط2.

24. عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديثة، الأردن 2017، المجلد 2(س ي).

25. عبد القادر الزاكي، من النموذج النص الى النموذج التفاعلي للقراءة (تحليل عملية القراءة من خلال سيميولوجيا القراءة)، نظرية المتلقي، إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مُحَّد الخامس، الرباط، رقم 24 سنة 1993

26. عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، 1990، د ط.

27. عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2000.

28. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينه نصر، 2000.

29. عمر أحمد مختار، علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة، ط7، د ت.

30. فاين دايك: النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي عبد القادر أتين إفريقيا الشرق بيروت .

31. فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشآت المعارف، الإسكندرية، 1979.

32. الكتاب لسيبويه، باب النسبة، ق08.

33. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي لمفاهيم ومصطلحات المسرح، وفنون العرض، مكتبة لبنان، (ناشر)، ط1، سنة 1997.

34. مُحَمَّد أركون، الفكر الإسلامي، قراءة علمية، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ط، 1987.

35. مُحَمَّد أركون، تاريخية الفكر الإسلامي، تر هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

36. مُحَمَّد حسن علي، " الصوت اللغوي في القرآن"، لبنان، دار المؤرخ العربي، د ت.

37. مُحَمَّد عابد الجابري" نحن والتراث"، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي الجامعي، الدار البيضاء، ط6، 1993.

38. مُحَمَّد عابد الجابري، " الخطاب العربي المعاصر" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6 ، 1993.

39. مُحَمَّد عابد الجابري، " نحن والتراث" المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1980.

40. مُحَمَّد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجافيه عربى)، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996.

41. مُحَمَّد معتصم، منهاج تحليل النص السردي فضاءات للنشر و التوزيع ، عمان ، 2021 .

42. مُحَمَّد مفتاح، ديناميه النص، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، د ت.

43. مسند الإمام أحمد، طبعة مؤسسة قرطبة، 399/3.

44. منقور عبدالجليل، " علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

45. ميليكا إيفتش، اتجاهات البحث اللساني، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، د ت.

46. نادية معتاقي، أ ب ت، إسهام الدارسين العرب المحددين في إرساء أسس علم الدلالة، الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015.

47. نهر هادي، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل، الأردن، 2007.

48. وائل بركات، مفهوم في بنية النص، نقلا عن أحمد رحيم الحلاجي، المصطلح السرد.

49. يسميه شوقي ضيف(personification)، وقال فيه: سمّوه أهلُ البلاغة من الغربيين باسم التشخيص، وفصلوه عن المجاز وكان يسمّيه أرسطوطاليس قوّة وضع الأشياء تحت العين"، أنظر الفن ومذاهبه، طبعة المعارف.

– المجلات والدواوين :

1. احمد مداس، السردي في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب واللغات.

2. تميم البرغوثي، ديوان في القدس الشعر، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، 2017.

3. حسني حامد الصالح (2003)، التطور الدلالي في العربية في ضوء علم اللغة الحديث، مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد 15.

4. عبد القادر فيدوح، أدبية التأويل، مجلة تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، سنة 1992.

5. مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي رقم 2.

6. مجلة موضوع mawdoo3.com بعنوان تميم البرغوثي شاعر فلسطيني بتاريخ 2022/06/21، على الساعة 13:49.

7. مصطفى طه رضوان (2009)، الدلالة السياقية لدى الراغب الأصفهاني في كتابه "المفردات في غريب القرآن"، مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد 29.

8. مهين حاجي زادة، " البحث الدلالي عند ابن الجني"، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 10، 2010.

9. مهين حاجي زادة، أ ب ، "البحث الدلالي عند ابن جني"، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 10، 2010.

10. نظرية التلقي و التأويل في النقد الأدبي عند العرب، مجلة القدس اطلع عليه بتاريخ 2022/02/17/ الساعة 14:02.

11. ديوان أبي فراس، ليس بين يدي الآن .

12. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، 191/4.

13. ديوان البردوني، ليس بين يدي.

14. ديوان أبو مدين التلمساني، أحب لقاء الأحباب في كل ساعة

15. ديوان أبو الحسن الجرجاني، جل والله ما دهاك وعزا.

16. البيت فاتحةُ معلّقةِ امرئ القيس، انظر ديوانه، طبعة دار صادر .

– مذكرات ورسائل جامعية:

1. مُحَّد بوادي، ألفاظ العقائد والعبادات والمعاملات في صحيح البخاري، دراسة دلالية، الجزائر، جامعة عباس فرحات، سطيف.
2. وداد بن عافية، النظرية السردية الغريماسية بين التنظير والإجراء، دراسة سيميائية، قسم اللغة العربية، جامعة باتنة.

– مواقع الكترونية

1. القرآن الكريم، آيات ورد فيها (تولى)، موقع المعاني www.elmaany.com
2. مقال موقع موضوع، أكبر موقع عربي بالعالم 24-02- 2022، الساعة: 17:46.
3. سامية بن منة، محاضرة 1، منهج تحليل الخطاب السردي،السنة أولى ماستر، د ت.
4. بلقاسم دقة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات التقى الوطني الاول للسيمياء منشورات جامعه بسكره،2000.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

المحتويات	الصفحة
الشكر	
الإهداء	
مقدمة	أ
مدخل: محددات القراءة والمنهج	
أ- اتجاهات النقد السيميائي	5
ب- السيميائيات السردية	5
ت- السرد عند العرب القدامى والمحدثين	5
ث- مستويات التحليل عند غريماس	7
الفصل الأول:	
I- السرد الشعري وآليات إنتاج الشعرية	10
1. بين السرد والشعرية	11
2. السرد عند العرب	12
II- عناصر الدراسات : الموقف الشعري السردي	13
1. الفعل السردي	13
2. الفضاء السردي	18
III- تشكيل الخطاب السردي	19
1. الزمن	19
2. الشخصيات	19
الفصل الثاني:	
I- شكية العلاقات الهندسية لتوليد الدلالة في ضوء المنهج السيميائي	21
أولا: بين القراءة والتأويل	21
ثانيا: علاقة المعنى بالدلالة	25

II- تشكيل الدلالة في ضوء إشتغال المعنى	28
أولا: كيفية توليد المعنى عند السيميائيين	28
ثانيا: مستويات إنتاج المعنى من منظور غريماس	38
1. المربع السميائي	38
2. البنية السطحية	38
3. المستوى العميق	38
4. المسار التوليدي	39
الفصل الثالث:	
I- مقاربة سيميائية لقصيدة " قفي ساعة" لتميم البرغوثي	42
أولا- سيميائية العنوان	42
ثانيا- البنية السطحية	45
1- التوازن النصي	45
2- المكون السردي	45
3- المكون الخطابي	59
4- المحسنات البديعية	59
5- الصور البيانية	61
ثالثا- البنية العميقة	61
خاتمة	65
الملاحق	67
قائمة المصادر والمراجع	73
فهرس المحتويات	79