الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد

تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

شعبة النقد الأدبي العربي المعاصر

مذكرة معدة لنيل شهادة الماجيستير

تخصص: النقد الأدبي العربي المعاصر

سيميائية ريفاتير وتطبيقها على الخطاب الشعري العربي المعاصر ديوان " قالت لي السمراء" للشاعر نزار قباني أنموذجا

إعداد الطالب:

حجاز فيصل

بإشراف :

أ.د. بلقاسم محمد

لجنة المناقشة:

الأستاذ: د.كروم بومدين جامعة تلمسان رئيسا

الأستاذ: د.محمد بلقاسم جامعة تلمسان مشرفا و مقررا

الأستاذ: د.مصطفاوي عبد الجليل جامعة تلمسان عضوا

الأستاذ:د.طرشي سيدي محمد جامعة تلمسان عضوا

الأستاذ: د.عبو عبد القادر جامعة سعيدة عضوا

السنة الجامعية: 2012 ـ 2013 الموافق لـ:1433/1434هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أحيانا لا أكتب شيئا... ولا أريد أن أكتب...

لكنها ترغمني على الكتابة... تعشق الحرف الجميل... تحب التألق...

تبحث في جوهر الكلمة الباسمة

تحن إلى كأس الحب وعصير الحنين

...

إلى التي أنشر روحي كل لحظة في عشقها... إلى الجرح الذي لم يندمل...إلى الجرح الجميل

غرقت فيك صمتا بلا نفس

انطفأت جروحي إلا الحب مشتعل

...

من صمت الكتابة.. سلامي إلى كل كاتب وشاعر وناقد.. إلى أرواح أولائك الذين كافحوا

كي لا يسرق الزمان العربي.. إلى المثقفين الذين رحلوا لا نعرف عن روايتهم شيئا

إلى المسافر الذي ما نظرنا في وجهه.. ما رأيناه.. ما ودعناه.. ما صافحناه

إلى الذي قال:

كل البلاد التي مرت على جسدي *** كل الدروب التي في القلب تحتشد

كل الحروف وكل العاشقين وما *** ترويه لي كلمات خانها السند

إلى عائلتي... جحاز

إلى قبلتي من كل أبوابها... سلام

إلى التي حاولتني وعزفت عنها... سلام

إلى التي نبشت بذاكرتي النجاح... سلام

إلى أستاذي بلقاسم محمد مشرفا ورئيسا تحية المتعلم لشيخه... إلى أستاذي

خالدي هشام... إلى أساتذتي: زحاف الجيلالي، هواري بلقندوز، حاكمي لخضر

عباس محمد، عبو عبد القادر، رابحي عبد القادر، مباركي بوعلام، بومدين الجيلالي، عبيد نصر

الدين،إلى الأستاذة. حجاز أحلام... حمايدية حاكم... بلقاسم إيمان... دخيل...

شكرا لكم

شكر وعرفان

شكري كبير لا تكفه الصفحات...

وتبريح أشواق إذا ما تنفّست

يكاد لها فحم الدجى يتلهّب

الشكر أولا لله تبارك وتعالى أن وفقني لهذا البحث خاصّة وللتخصّص عامة

ثم أتوجه بالشكر إلى أستاذي الدكتور بلقاسم محمد الذي ساعدني في إنجاز هذا البحث

هذا الأستاذ الذي وجدته معلمًا ومرشدًا وحكيمًا.

كما أشكر الدكتور خالدي هشام الذي لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته الصائبة

كما أتوجه بالشكر إلى الأساتذة الكرام أعضاء اللجنة الموقرة على تفضلهم بقراءة المذكرة

والشكر أيضا لأستاذي الناصح الأستاذ الدكتور زحاف الجيلالي

الذي لم يبخل بوقته ونصائحه المشعة

حجاز فيصل

مقدمة

يتميز النقد الأدبي اليوم بتعدد مشاربه ومقارباته غير أن القاسم المشترك لهذه التعددية والاختلافات واحد هو الأدب والعمل الأدبي وإن اختلفت مواقف النقاد ووجهات نظرهم.

والنقد ليس كما يتصوره البعض قيّمًا مطلقًا على الأدب يحيله إلى الحضيض إن شاء أو يسمو به ويصفّق له إن حلا له الأمر.

فالناقد الأدبي الحق هو من يتساءل حول العمل الأدبي المتناول، ويرحل ككشّاف مغامر ليقتفي آثاره متسلحًا بمنهجية واضحة، وبأدوات استقصاء ملائمة يدفعه إلى ذلك حبّ الأدب والرغبة في تذوقه وفهم آلياته الدّفينة، وتوصيله في وضوح إلى العامّة والخاصّة.

إن النقد الأدبي ينطلق من النص وينتهي إليه، وللناقد أن يختار ما بين النص والنص المقاربة التي يشاء والمنهج الذي يراه ملائما على ألا يدعي انفراده وحده بالكشف عن السر المطلق للعمل الأدبي، فمن خلال العمل الأدبي تعددية المعنى وارتجاجيّة العلامة وعدم استقرارها، حتى لغة التواصل اليوم قد تتحمل أحيانا تعدد التأويلات ولا عجب أن تتعدد الآراء والنص واحد.

هذا النسيج... الذي يستخدم كل ما تسخره اللغة وأدوات التعبير الفنية لخدمته، هذا التشكيل اللغوي الجمالي بحركته الذاتية وقدراته القائمة على الانزياح عن المعايير المألوفة المتداولة، هذا المكتوب تتعدد الآراء ويبقى هو.

إنّ بحثنا لا يحيط العمل الأدبي بهالة من الأسطورية، وجل ما يدعو إليه هو التعامل مع النص في ذاته كمحاورة لغموضه، لافتراضاته، لاستقلاليته.

فالقراءة وحدها من تحييه وتحميه من الجمود والاندثار، وهي تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي، إنها تكور المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور حتى لكان كل بداية فيه تظل بداية، لذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة، إنها تُكتب وتُقرأ، لكنها لن تبلغ كمالها كتابة ولا قراءة، فهي حوار مفتوح مع النص.

من هنا نخلص إلى القول: أن القراءة الأدبية الحقّة للأدب هي حوار بين خطاب نقدي يريد الكشف والتوضيح بعيدا عن القوالب الجاهزة، والأحكام المسبقة، وخطاب أدبي آخر يريد أن يتنفس ويتواصل.

فالعمل الأدبي يحتاج إلى خطاب يعلّق عليه ويوضّحه، ووجود النص مرتبط بنظرة القارئ إليه وبظروف تلقّيهِ المختلفة ، حيث يلتفت القارئ للغته، لأدبيّته، ولأجل ذلك أُقيمت الدراسات وأُلِّفت الكتب والمقالات، ذلك ما كتبته "**كريستيفا**" حول لغة النص الشعرية بعنوان:

«**pour une révolution du langage poétique**».

ولعل نظرة واعية إلى مناهج النقد الأدبي تطلعنا على حقيقة تكمن في الخلفية الفلسفية والمعرفية لهذه المناهج النقدية.

فبعضها استند إلى الفلسفة الاجتماعية، وبعضها أفاد من التاريخ وعلم النفس ونتج عن ذلك ما سماه الباحثون بالمناهج السياقية الخارجية، كالمنهج التاريخي، النفسي، والاجتماعي.

وبعض المناهج استند إلى علوم اللغة كما فعل «الشكلانيون الروس» و«النقاد الجدد»، فأبرزوا ما سُمِي بالمناهج الداخلية أو النسقية حيث أصبح النص يدرس في ذاته وعُزِل السياق، ثم خلفهم البنيويون في استنادهم إلى النموذج اللغوي «السوسيري»، وكذلك السيميائيون الذين عدّوا اللغة شفرة أو مجموعة سنن، ومنهم من حاول تحطيم النموذج المعرفي المستند إلى النموذج اللغوي كما فعل التفكيكيون.

وبين هذه المناهج وتلك نجد من أهمل القارئ أو من حيّده، أو من أعاد له الاعتبار كما فعل أصحاب نظرية التلقي.

فالمناهج النقدية جزء من تاريخ الفكر والمعرفة، ممّا يُؤكد ليس أهميتها التاريخية وحسب، بل وأهميتها المعرفية والمنهجية على حد سواء، فمثلما امتدت تطبيقات الشكلانية الروسية والنقد الجديد إلى البنيوية ووجدت أصداءها فيها، امتدت كذلك تطبيقات البنيوية إلى مختلف المجالات المعرفية وإلى المناهج اللاحقة والتي أُطلق عليها مصطلح «**poststructuralisme**».

لا يريد البحث أن يُؤرخ للمناهج النقدية، وما سبق ذكره كان من باب الإشارة إلى تلك الخلفيات المعرفية وتطبيقاتها، وعلاقتها بالعلوم الإنسانية.

ولعل نظرة واعية إلى أبحاث الشكلانيين الروس أو المستقبليين تطلعنا على ثورة في اللغة الشعرية، حيث كانت أفكارهم ودراساتهم بمثابة **بؤرة**، وشكلت دراساتهم منعرجًا هامّا في مجال دراسة الخطاب الأدبي «le discoure littéraire».

وقد لعب " **تودوروف**" Tz. V. Todorov دورًا كبيرا من خلال ترجمة أعمالهم إلى الفرنسية، ومما كتب الباحث «L'héritage Méthodologique du formalisme» وهو مقال يشير من خلاله إلى صعوبة ترجمة أعمالهم وكان **تودوروف** سببا في نقل أعمالهم إلى أوروبا مثلما فعل " **إبراهيم الخطيب**" الذي عرف العالم العربي أو الساحة النقدية العربية من خلال كتابه "**الشكلانيين الروس نصوص ودراسة**.

هذا وقد لعب الإرث الشكلاني دورًا بارزا في سيرورة وتطور الدراسات البنيوية التي تشظى عنها ما تشظى.

ويصرح **تودوروف** في أحد مقالاته بحقيقة إفادة البنيوية من الدراسات الشكلانية، ويتجلى ذلك في نظره من خلال آثارهم في تقنيات التحليل والمبادئ التي حددها هؤلاء ويقول في هذا الشأن: "

IL serait exagéré d'affirmer que le structuralisme linguistique principe de base de la doctrine formaliste emprunté ses idées au formalisme car les champs d'étude et les objectifs des deux écoles ne sont pas les mêmes on retrouve néamoins chez les structuralistes les trace d'une influence" aussi bien dans les principes généraux que certaines technique d'analyse»formalisme«

كما يجد القارئ لكتاب " **إيكو**" «العلامة» تأكيدا على قيمة وأهمية التراث البنيوي ودوره في نهوض الدراسات السيميائية حيث يعرض الباحث لنقاط تقاطع في أبحاث الطرفين ومن هنا تتضح صورة المثاقفة وأهمية الأفكار في تطور العلوم وسيرورتها حيث يشير **تودوروف** من خلال مقاله السابق بالذكر إلى جهود

الشكلانيين الروس في مجال علمنة الخطاب الأدبي وإلى إضافات مدرسة براغ « linguiste pragois» الذين طوروا وأغنوا أفكار الشكلانيين حيث يقول:

"…les idées des formalistes modifies et enrichies par le travail des linguistes pragois…"

ومن أهم ما قدمه هؤلاء أنهم أسسوا للغة واصفة وقدموا تصورهم حول النص الأدبي وهي منطلقات أساسية في نظر **تودوروف** فالنص في منظورهم "نظام محايد" ويصرح بذلك **تودوروف** من خلال قوله :

« …la méthode loin d'être unique, englobe un ensemble de procédés et de techniques qui servent à la description de l'œuvre littéraire avant tout l'œuvre elle même, le texte littéraire comme un système immanent… »

كما يعرف «Roman Jakobson» الأدبية قائلا:

« l'objet de science littéraire n'est pas la littérature mais la literaturnost, c'est-à dire ce qui fait dune œuvre d'onnée une ouvre littéraire »

فعلى حد تعبير ياكبسون إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

وقد ركز هؤلاء على الحدث الأدبي كمحور أساسي، وخير مثال على ذلك دراسات الباحث « J. tynianov » ضمن مقالات متنوعة، أبرزها:

« «le fait littéraire وثورة الأدب «de l'évolution littéraire ».

وقد اعتبر الشكلانيون الأدب نظاما من العلامات « un système de signes » وهو شفرة « un code ».

لقد فجرت دراسات هؤلاء حقلا خاصا في دراسة الشعر من خلال المنطلقات التي حددوها، حيث تشير جل الدراسات إلى اهتمامهم الأولي بالشعر le poème.

ويصرح **تودوروف** بذلك من خلال مقاله السابق بالذكر:

« le travail des formalistes apporté essentiellement sure l'analyse de poèmes… »

وقد ركز هؤلاء على جوانب مختلفة أثناء مقارباتهم للشعر ومن ذلك تحديد Tomasévski لموضوع الوحدة الذي سماه موتيفًا un motif.

فبحث هؤلاء عن أشكال جديدة من الدراسات الأدبية، أشكال تتخطى ما يسميه **تودوروف** بالنقد الدوغمائي، أو ما يسميه "**رنيه ويليك**" النقد الخارجي، حيث أصبح اهتمامه م بكيفية القول لا على ما يُقال في النص، وفي ذروة الاهتمام بالدراسات اللغوية ظهرت البنيوية في الستينيات فبرزت أعمال مختلفة وبنيويات متشعبة من **ليفي شتراوس**، **رولان بارت**، و**فوكو**، و**جاك لاكان**، الذين صورتهم مجلة فرنسية سنة 1966 للعامة عبر رسم كاريكاتوري، يصورهم جالسين على الأرض تحت بعض الأشجار، وهم يرتدون التنانير والخلاخل التي اعتدنا رؤيتها في صور الكاريكاتور، و**لاكان** يرتدي ربطة عنق في شكل وردة.

وقد عُرف هذا الرسم بعد نشره بعنوان: حفلة غذاء البنيويين، على الرغم من أن الأشخاص كانوا يتكلمون فقط.

ولعل مؤلفات **شتراوس** كانت منطلقا لما بعده من أعمال ويتجلى ذلك من خلال كتابه: **الأنتروبولجيا البنيوية** « **structural Anthropologie** » وكتاب البُنى الأولية للقرابة « **structure of the elmentary** » ومقاربته لقصيدة القطط مع **رومان ياكبسون**.

وما يلاحظه الدارس من خلال أعمال هؤلاء أن مرجعيتهم المشتركة «اللغويات البنيوية» التي أرسى دعائمها **سوسير**، هذا الذي درس اللغة باعتبارها نظاما كاملا من الرموز في أي لحظة من لحظات وجوده. وأن هذه الرموز اعتباطية، حيث أخذ المفكرون فكرة اللغة المكتملة في أي لحظة من لحظاتها وطبقوها على ظواهر ثقافية أخرى اعتبروها بمنزلة اللغات المشكلة من نظم رمزية « codes » قابلة للتحليل والفهم على شاكلة اللغة البشرية، وهذا ما يدعم قول النقاد أن البنيوية كانت بمثابة الموضة في الستينيات ليتواصل درس البنيوية مطلقا عنانه لما بعدها، الذي يمثل في آن واحد استمرارية لها ورفضا في الآن ذاته كما يزعم الناقد **هانس بارتنس** « **Hans Bertens** » ضمن مؤلفه « Literary theory : the Basics » فقد أصبح مجال الدراسات الأدبية متنوعا ومتشعبا منذ وصول ما بعد البنيوية في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، هذا ما يبين أن المناهج النقدية لا تموت ولا تنتهي، وإنما تتجاوز، لكنها تظل جزءا من تاريخ حركة النقد وتطوره ويظل التراكم المعرفي الذي يسهم في التراكم النقدي يلعب دوره الأسمى في تطور النظرية النقدية.

فمن رماد البنيوية طلعت علينا مناهج أخرى تولدت من رحمها كالأسلوبية التي تولدت إلى أسلوبيات والسيميائية التي تفرعت إلى سيميائيات، كسيميائية الأدب والفن والسينما والمسرح.

فهي علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والأنتروبولوجيا والتحليلي النفسي، كما تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني من قراءة لسلوك الإنسان، بدءا من الانفعالات البسيطة، مرورا بالطقوس الاجتماعية، إلى غاية الأنساق الأيديولوجية الكبرى.

وفي إطار هذا الزخم المعرفي للسيميائيات يحاول البحث تسليط الضوء حول سيميوطيقا " **ميشال ريفاتير**" وإمكانية تطبيق مبادئه السيميوطيقية على نص عربي معاصر للشاعر **"نزار قباني"** من خلال ديوانه: **قالت لي السمراء**.

يحاول البحث استنطاق النص العربي المعاصر لمعرفة كيف قال النص ما قاله من خلال سيميوطيقا **ريفاتير** التي تضمنها مؤلفه « semiotics of poetry » حيث يعرفنا **ريفاتير** بأهم المنطلقات لأجل مقاربة سيميوطيقية للشعر ذلك من خلال تعامله مع قصائد مختلفة، ومتفرقات من أبيات، وأمثال شعبية.

لقد تناولت الدراسات النقدية المعاصرة النص الشعري وقضاياه وظواهره الفنية وفتحت باب الحوار النقدي الذي تعددت فيه التنظيرات والاختبارات التي ساعدت على تحديد الجهاز المفاهيمي للنقد وتأسيس أسئلته من النص نفسه، ومن مرحلة أو مؤشر المرحلة الثقافية ومعطياتها، وأكيد أن الإبدالات النظرية التي عرفتها قراءة الخطاب الشعري لم تأت من فراغ، فقد لعبت الأسس المعرفية التي استند إليها في مقاربة النصوص الشعرية دورا هاما، كما أن آليات القراءة الخاصة بالشعر تختلف عن النثر ولكل باحث فلسفته وآلياته زيادة على اختلاف المدرسة.

ومن ذلك **ريفاتير**، هذ المولع بالّامباشرة الناجمة عن لغة الشعر، لدرجة أنه افتتح كتابه بالحديث عنها وعن نحو الشعر الخاص، كما قدم تصورات مختلفة كتعريفه للنص وللعلامة وللظاهرة الأدبية، وهو يدعو القارئ دائما إلى تجاوز العقبة الأولى عند التحليل السيميوطيقي وهي عقبة المحاكاة كما يُؤكد على القراءتين «الاستكشافية الأولية والاسترجاعية التأويلية» ويؤكد على القراءة الثانية التي سنرى دورها أثناء التحليل.

أما الإشكالية التي يشتغل عليها البحث، وكله طموح ليجيب عنها في الخاتمة.

أولا: لماذا الاشتغال على سيميوطيقا ريفاتير الشعرية من خلال هذا العنوان؟.

هل سيكون ذلك بمثابة ظلم في حق الظاهرة الإبداعية **قالت لي السمراء؟** وبخاصة حين نغلق النص على قراءة واحدة باستحضار منطلقات ريفاتير، كيف قال النص (قالت لي السمراء) ما قاله؟.

وقد وقع الاختيار على هذا الموضوع الموسوم:

سيميائية ريفاتير وتطبيقها على الخطاب الشعري العربي المعاصر: ديـــوان قالـــت لـــي السمـــراء أنموذجـــا.

بعد أن تخمرت الفكرة الأولية من خلال بحث قدمته عند أستاذي الفاضل «الدكتور بلقاسم محمد» الموسوم بـــ: التحليل السيميائي بمظور غربي ــ ميشال ريفاتير أنموذجا.

ومما كان يصر عليه أستاذنا هو قراءة المناهج النقدية الغربية في أصولها، فلله الفضل في ذلك، ثم لأستاذي الذي أعانني بتوجيهاته ونصائحه.

ومن أهداف هذا البحث تحديد منطلقات ريفاتير السيميوطيقية من خلال تجربته مع الشعر ومن ثم تطبيقها على قصائد الديوان.

وعلى العموم لم يجد البحث صعوبات تعيق مساره ما عدا «الدراسات العربية بخصوص سيميوطيقا ريفاتير، فأغلب البحوث اشتغلت حول البنيوية والأسلوبية عند ريفاتير، وقد صادف البحث دراسة عربية حاول صاحبها استثمار سيميوطيقا ريفاتير وتطبيقها على شعر (حوار) لأدونيس، وقد وسم دراسته من خلال العنوان الآتي: شعر **(حوار)** لعلي أحمد سعيد أدونيس (دراسة تحليلية سيميائية لميكائيل ريفاتير) للباحث وضح عبد الرشيد، وهو بحث قُدم إلى كلية الآداب بجامعة كاليجاكا الإسلامية الحكومية للحصول على اللقب العالمي في علم اللغة العربية وآدابها، كما توصل البحث إلى دراسة غربية حول سيميوطيقا ريفاتير، قدمها الباحث Alescandre L. Amprimoz, Etude، بعنوان:

« du blason et du song : sémiotique riffaterrienne et Renaissance »

ويتخذ البحث من المنهج الوصفي دليلا ومرشدا، مع الاستعانة بإجراء التحليل بين الفينة والأخرى، ومن ذلك مناقشة بعض الأفكار وتحليلها.

كما يحاول البحث أن يجيب عن إشكالية الموضوع عبر خطة منهجية مكونة من مقدمة وإشكالية الموضوع، وثلاثة فصول.

حاول البحث في الفصل الأول أن يقدم بعض الاجتهادات في مجال الخطاب الأدبي وتحليله ملامسا بعض أفكار الشكلانيين الروس وإسهاماتهم السابقة الذكر.

أما الفصل الثاني فقد خصه البحث أولا بالإشارة إلى الفكر السيميائي كلمحة ومن ثم الحديث عن السيميولوجيا والسيميوطيقا والعلامة بين المؤسسين **سوسير وبورس** وبعدها تطرق البحث إلى سيميوطيقا الباحث **ريفاتير** من خلال كتابه « semiotics of poetry ».

أما الفصل الثالث خصصه البحث للتطبيق ونقصد من ذلك تطبيق سيميوطيقا ريفاتير على ديوان قالت لي السمراء ومن ذلك إجراءات ريفاتير المتمثلة في: اللامباشرة السيمانطيقية وسمطقة القصيدة.

تلمسان في: 18 أكتوبر2012

الفصل الأول

الشكلانية الروسية (ثورة ومبادئ)

ودورها في تأسيس الخطاب الأدبي

لمحة عن الشكلانيين الروس

إنه لمن الصعوبة نقل أفكار عن الشكلانية الروسية دون الرجوع إلى الأصول المعرفية التي تحدثت عنها، فالمعاجم والموسوعات مثلا لن تجيب الباحث عن كل التفاصيل، عن ثورة ومبادئ هذه المدرسة، فهي تكتفي بإعطاء الباحث صورة موجزة عن اسم المدرسة أو تاريخ نشأتها أو روادها، كموسوعة **لاروس** حيث يترجم أصحابها أن الشكلانية الروسية تعمقت أعمالها بتحليل الأشكال الأدبية وأنهم قد انشغلوا أو اهتموا بالأدب والأدبية ومما جاء في ذلك:

« …le formalisme russe S'attache à l'analyse des forme littéraires… à la spécifité de littérature à litterarité… »[1]

فالباحث عليه تجاوز عقبة التاريخانية للوصول إلى أبعد من ذلك، قصد الإلمام بحقائق توسع من المجال المعرفي عن الموضوع، وتنور البحث.

لذلك يجد الباحث فرقا بين قراءة الكتاب في أصله وبين ترجماته المتعددة.

وما يريد البحث إثارته بدءا "تسمية الشكلانيين الروس"التي أُطلقت عليهم.

إن تسمية الشكلانيين كما يشير ثلّة من الباحثين قد أُطلقت عليهم من طرف خصومهم و لم يقبلوها، ومن ذلك يشير الباحث « Jury Striedte » إلى هذه الحقيقة ضمن كتابه

« Literary structure, evolution and valu : Russian formalisme and CZech structuralisme reconsidered » : the name formalisme coined by hostile critics and originally used in polemics attacking the formalist school »[2]

وقد أثار **فيكتور إيرليخ** هذه المسألة في مؤلّفه « Russian formalisme » :

والواضح أن الشكلانيين الروس لم يقتنعوا بلقب الشكلاني الذي ألصقه بحركتهم أولائك الذين كانوا يحيطون بهم وليس أولائك الذين حذوا حذوهم... لقد أشرنا خلال تحديد موقفهم المنهجي إلى أنّ الشكلاننيين كانوا يفضلون استعمال مصطلاحات من قبيل "المنهج المورفولوجي" و"التمييزين" وكان نزوعهم يزداد في كل مرة يحللون خلاله الواقعة الأدبية، نحو استبدال الثنائية الساكنة (شكل/ محتوى) بزوج من المفاهيم الدينامية وهما (المادة والأداة) (Materials/ priem)[3].

وقد حاول البحث ملامسة بعض الأفكار الغربية الأساسية والتي اعتبرها بمثابة لبنة كمقدمة قبل الحديث عن موضوع السيميائية.

ومن أهم المصادر في ذلك « Victor Erlich » في كتابه « Russian formalism » وكتاب « Jury Striedte » الذي أشرنا إليه سابقا، وكتاب **يوري تينيانوف « Iouri Tynianov »** بعنوان:

« formalisme et histoire littéraire »، و« Peter Steiner »

في كتابه: « Russian Formalism A Metapoet » وما كتبه **تودوروف** في مقاله:

« l'heritage Metodologique de formalism Russe ».

---

[1]- Encyclopédie_ larusse_ en ligne_ formalisme russe.

[2]- Jury striedter : literary structure, evolition and value: Russian formalism. 1989 by Harvard college p 12.

[3] – ينظر: فكتور إيرخ/ الشكلانية الروسية/ ت الوالي محمد/ المركز الثقافي العربي ط 1. 2000 ص (22 -33).

وقد عدّ الباحثون كتاب « V. Erlich » من أهم المقدمات اللامعة وذلك من خلال إشاراته للعديد من الأفكار المتعلقة بهذا الإرث الشكلاني ومن ذلك إشارة بعض الباحثين:

« …Erlich book in 1955 was a brilliant introduction by many of the problems he raised ware briefly sketched and most are still in need of further refinenend and elaboration… »[1]

فالنص يشير إلى أهمية كتاب "فيكتور إيرلخ" الصادر سنة 1955 الذي يعتبر بمثابة مقدمة لامعة من قبل العديد من الإشكاليات التي أثارها والتي رسمت لفترة وجيزة ومعظمها لا تزال في حاجة لمزيد من التحسين والإعداد.

يتحدث **إيرلخ** في كتابه السابق في الفصل الأول عن أهمية الدراسات الشكلانية التي تحتل مكانة مميزة في الأدب الروسي المعاصر:

«…the formalist school occupies a distinctivé place in contemporary Russian »[2]

من خلال درسها الثوري، ولقد أثارت جدلا عنيفا في الساحة النقدية والادبية وظهورها كان بمثابة تحدٍ جريء للمبادئ والإجراءات النقدية الحاسمة لأسلافها.

– الشكلانية كانت فعلا التيار النقدي الأول في روسيا:

« …formailsm was it is true the first critical movment in Russia… »[3]

وقد هاجم هذا التيار أو تصدى لمسائل أو بحوث كانت بمثابة مشاكل أو عقبات أمامهم كما يقول **أيرلخ**:

« … which attaked in systematic fashion the problems of rhethm, and meter of style and composition… »[4]

كما عالج الشكلانيون الروس ضمن بحوثهم مواضيع مختلفة منها الإيقاع ومسائل أخرى تتعلق بالتركيب والأسلوب.

ويشير **فيكتور إيرلخ** إلى أب النقد الاجتماعي الروسي أنه كان واعيا باعتبارات الشكلانيين، أضف إلى ذلك جهود بعض الباحثين « Aleksander Veselovskij » (1838- 1906) هذا الأكثر سلطة في تاريخ الأدب المقارن في روسيا، كانت نقطة الانطلاق بالنسبة لأعمالهم في "منهجية البحث الأدبي" لا لشيء إلا للانضباط أو الضبط الفكري، أضف إلى ذلك محاولاته المتكررة للإجابة عن سؤال: ماهو الأدب؟.

وما يؤكد ذلك خطاب **إيرلخ** حيث يقول:

« … the point of departure of Veselovsky's work in the methodology of litterary research was his desire intellectual discipline, his recurrent attempts to answer the question: what is literature?... »[5]

[1]- Jstor : conparative literature/ Russian formalism/ Edited by Stephen Bann and John E. Bowlt/ New York p178.

[2]– Victor Erlich/ formalisme Russian, Ed mouton, 1954, chapitre 1.p(26- 27)

[3]- Ibid : chapitre 1.pp (26- 27)

[4]- Ibid : chapitre 1.pp (26- 27)

.[5]- Ibid : chapitre1. p 27

أما كتاب « Iouri Tynianov »: (formalisme et Histoire littéraire) فَيُعْتَبَرُ صورة وقصة أدبية عن الشكلانيين الروس عن دراساتهم واجتهاداتهم، عن تجمعاتهم ورسائلهم، كما يشير كاتب المقدمة في كتاب **تينيانوف** السابق عبر عنوان: « le formalisme Russe et son Histoire » إلى جهود أقطاب الشكلانية الأوائل الذين فجروا ثورة تتماشى وعلمنة الخطاب الأدبي، واستقلاليته بذاته، وقبل ذلك يُؤكد صاحب المقدمة على المدة الزمنية والتي تمثل عمرها حيث بدأت نشاطها ابتداء من سنة 1915 إلى غاية 1930 ومن ذلك يقول الباحث: « …la composition de ce group dont ou fait conventionnellement aller l'existence de 1915 a1930… »[1]

وفي نظر الباحث،تمثل السنوات من 1919 إلى 1924 مرحلة حاسمة بالنسبة لقصة « l'opoiaz ».

وتعتبر سنة 1921 .تمثل مؤسسة أدبية في نظر تلك المجموعة، ففي نفس السنة نشر « Tynianov » أول عمل له بعنوان «**دوستويفسكي وغوغول**» ومما جاء في خطاب الباحث:

« …les années 1919- 1924 représetent sans aucun doute la période de plus intense de l'histoire de (l'opoiaz)…le group se fait alors enregistrer (1921) comme societé litteraire… que Tynianov publié en 1921 son premier travail (Dostoïevski et gogol)… »[2]

ولعل الدارس لأفكار الشكلانيين الروس يلاحظ تكتلهم وتجمعهم ومن ذلك ما يذكره الباحث عن انضمام كل من [Eikhenbaum, Tomachevski, Vingradov, Berustein, Tynianov…] سنة 1924 .مما سماه بالمجموعة الادبية (**GIII**).

حيث قدم تينيانوف ضمن تلك الحلقة أول دراساته عن الشعر الروسي وهي محاضرة حول الشعر الروسي ألقاها في ملتقى أدبي أشرف عليه مع **بوريس إيخنباوم**، وكان مسار الملتقى يسير في خط (مستقبل الباحثين) ومما جاء في مقدمة الكتاب:

« …An (GIII) Tynianov fai's ait un cours sur la poésie russe de (xix^{e}) siécl animait un séminaire de littérature contemporaine au quel praticipaient de nombreux écrivains et il dirigeait avec B.M. Eikhenbaum, un Séminaire de haut niveau pour futur chercheurs… »[3]

وما يلاحظه الباحث أن تلك الأبحاث من ملتقيات ومحاضرات ورسائل، كانت القلب النابض لثورة المجموعة

« l'évolution du groupe »، ففي سنة 1928 وبالتنسيق بين كل من Tynianov و Chklovski في براغ، رَسَمَا مع **ياكبسون** الحلقة الكبرى من خلال مقال بعنوان:

« problémes des études littéraires et linguistique »[4]

هذه الحلقة التي جمعت أقطاب الشكلانية، يشير **شكلوفسكي** عبر رسالة صريحة إلى **تينيانوف** في أواخر 1928، أنهم سينشطون ولكن باسم جديد ومما جاء في خطاب الباحث:

« …celle que propose Chklovski à Tynianov dans une lettre de la fin 1928 : Tu rentres [Tynianov à l'tranger…] nous nous regroupons dans **l'opoiAZ** ou dans une socité d'un

[1]- Iouri. Tynianov : formalisme et Histoire littériare/ traduit du Russe/ Annot/ l'introdiciction par atherine Deprette_ Genty/ 1991 by Edition l'age d'homme lausanne/ p10.
[2]-Ibid..lintroduction p 14.
[3]- Ibid p 14.
[4]- Ibid p 11.

« …nouveau nom, sa composition : moi, toi, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson, Iakoubinki… »[1]

ومن خلال مقدمة كتاب **تينيانوف** تجد صاحب المقدمة يؤكد بأن **تينيانوف** هو بؤرة ثورة الدراسات الشكلانية: « …cette loi de lévolution, enoncé par Iouri Tynianov »[2]

وذلك من خلال رسائله مع أصدقائه ودراساته المختلفة، وخير مثال على ذلك دراسته لشعر **بوشكين**، وقد تابع الدراسات حوله (Avenguerouv)، حيث طرح الملتقى العديد من الأبحاث وبخاصة في مجال الشعر.

ومما جاء في خطاب الباحث:

« …S.A venguerouv est suivi a partir de 1913 le seminaire sur puochkine a été l'occasion de plusieurs exposés (préformalistes) portant sur des aspects très techniques du l'ouvre du poéte… »[3]

حقيقة والحقيقة لا تقبل الجدل، تعتبر الحركة الشكلانية الروسية التي تزامن ظهورها مع قيام الثورة البلشفية في العشرينيات من هذا القرن، الحركة التي أخذت على عاتقها علمنة الخطاب الأدبي أو بالأحرى الدراسة الأدبية.

وكما يؤرخ لها النقاد هي حركة تعود في أصلها إلى تجمعين اثنين: الأول في **موسكو** والثاني **سان بيترسبورغ** كانت حلقتا حركة الشكلانية أي **الأوبوياز** ومقرها **سان بيترسبورغ** وحلقة موسكو اللغوية مقرها **موسكو** تتألفان من مجموعة صغيرة من الطلاب الشباب يتبادلون الآراء بصدد مسائل تتعلق بنظرية الأدب وكانوا يتميزون بالبوهيمية الجذرية والتمرد على السلطة والنفور من كل ما هو قديم، بل ومن كل ما هو محافظ وطقوسي وأكاديمي، لهذا يعتبرها النقاد الوجه الأخير للثورة البلشفية، ثورة على مستوى القيم وكان ذلك بين سنة 1915 -1916 و لم تكن أعمارهم تتجاوز العشرين سنة.

لقد قامت حلقة **موسكو** بمبادرة من الطلاب المقتدرين المنتسبين إلى جامعة **موسكو**، ومن بين المؤسسين نجد **بوسلاييف** وهو حفيد مؤرخ الأدب الشهير، وعالم اللغة (**بيتر بوغاتريف، رومان ياكبسون، بينوكور**) وكان رئيس المجموعة **ياكبسون** الذي كان على علاقة وطيدة بالشعراء المستقبليين مثل **مايا كوفسكي وكليبنيكوف**.

أما بالنسبة للمجموعة التي تكونت في **سان بيترسبورغ** والمدعوة (مجموعة دراسة اللغة الشعرية) فتتألف من مجموعتين:

الأولى: تتشكل من الطلاب المهتمين بالدراسات اللغوية وبدراسات **بودوان دوكورتناي** مثل **ليب جاكوبينسكي وبوليبانوب**.

أما الثانية: فتتألف من منظري الأدب **كفيكتور شلوفسكي، بوريس إيخنباوم وبرنشتاين** الذين اهتموا بالعلم الجديد مع الاستعانة باللسانيات الحديثة[4].

---

[1]- Op. Cit p 10.

[2]- Ibid: l'introduction p10.

[3]- Ibid p 12.

[4]- ينظر فيكتور إيرلخ: الشكلانية الروسية، ترجمة الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000 ص(6-5)، مقدمة المترجم العربي، مصدر سابق.

لقد حاول الشكلانيون في العشرينيات من هذا القرن التجديد حسب عبارة **إيفموب** على البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية، لقد شدّدت قبل أي شيء على خصوصيات موضوعها حيث غيرت تصورنا للعمل الأدبي وحللت أجزاءه المكونة، كما فتحت مجالات جديدة للبحث وأغنت إغناء واسعا معرفتنا بالتقنيات الأدبية وأسست هياكل للدراسة الأدبية والتنظير لها.

إن الشعرية التي كانت في السابق حقلا للانطباعية سائبة تحولت إلى موضوع للتحليل العلمي وإلى مشكلة ملموسة لعلم الأدب، فعلى الرغم من اشتهارهم بتسمية الشكلانيين وهي التسمية التي تشي بروائح قدحية تنمّ عن اهتمامهم بالشكل لا المعنى، فإن الواجب يقتضي التوضيح أن مسألة المعنى لم تغب عن اهتمامهم أبدا، وقد كان وعيهم بكون اللغة هي في الآن نفسه مكونة من دال ومدلول كفيلا بأن يجنبهم السقوط في شراك الشكلية المحض[1].

الشكلانيون الروس كما سبق الذكر تسمية أُطلقت في النصف الأول من القرن العشرين على اتجاه نقدي يمثله عدد من النقاد والدارسين الروس كان منهم (ياكبسون، باختين، بروب، ماكاروفسكي، شكالوفسكي، بوريس إيخنباوم، تينيانوف وغيرهم).

لقد شكل هؤلاء ثورة منهجية جديدة في دراسة اللغة والأدب بدءا من سنة 1915 حين تم إنشاء التجمعين، وكان هؤلاء يفضلون تسمية حلقتهم بالمستقبليين ولكن خصومهم هم الذين أطلقوا عليهم تسمية الشكلانيين، لاعتقادهم أنهم أولوا جلّ عنايتهم إلى الشكل أكثر من المضمون، فقد أثرت الشكلانية الروسية تأثيرا كبيرا على النظرة للأدب، وأسست لمرحلة من البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية، حيث ينصب الاهتمام على الأشكال والبنيات بدل المحتويات، فأصبحت الأدبية غاية في ذاتها لا مجرد ذريعة لغايات خارجية، وتم التميز داخل الأدبية بين الشعر والسرد.

وقد حاولت الشكلانية الروسية التي نشأت في مرحلة الصراع الأيديولوجي أن تنتزع الأدب من براثن الأيديولوجيا التي زعمت لنفسها حقوقا مقدسة في دراسة الأدب، هؤلاء الذين ركزوا في دراساتهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة، كما ألحوا على استقلال الأدب فأحدثوا نقلة نوعية في نظرية الأدب جاعلين من الآثار الأدبية محورا لدراساتهم ومركزا لاهتمامهم النقدي[2].

وأغفل هؤلاء المرجعيات الخارجية المتصلة بحياة المؤلف وسيرته كما سعوا إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للأدب، وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي، ونظام هذه العناصر[3].

لقد رفض هؤلاء هيمنة النقد الاجتماعي (السوسيولوجي) ذي البعد الأيديولوجي الذي ظل مسيطرا مدة من الزمن على الأدب الروسي، فعكس حالة من الاغتراب عن النص الأدبي لصالح البحث عن سيرة المؤلف وموقفه وموقعه من الطبقات العاملة، وبالفعل كان قد طغى منهج الواقعية بأشكاله المختلفة حيث رأى

[1]- ينظر فيكتور إيرلخ: مصدر سابق ، ص (7 -8)

[2]- م نفسه، ص 8

[3]- peter steiner. Russian formalism/ A Metapoet. P 16.

أصحابه أن على الأدب حتى يكون أدبا أن يخدم ويحلل ويساهم في معالجة الواقع المعاش، إلى أن سيطر على الأدب بعد أيديولوجي أشبه بالعقيدة الجامدة مما حدا ببعض الباحثين إلى البحث عن تغيير نمط الدراسة أو القراءة للأدب والاتجاه إلى تأسيس تقاليد حوار، وإثارة جدل مهم بنّاء وتقديم طروحات نقدية تنطلق من اهتمامات مزدوجة: ألسنية وجمالية معمقين الاهتمام بقراءة النص الأدبي من الداخل، جاعلين القيمة الجمالية قيمة مستقلة عن المعنى[1]

لقد سعى الشكلانيون الروس إلى تأسيس نظرية جمالية، وتطلعوا إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب والسمات الفنية له.

ويُؤكد **إيخنباوم** أحد أقطاب الاتجاه الشكلاني أن هدف الشكلانيين الروس كان الوعي النظري والتاريخي للوقائع التي تخص الأدب بما هو كذلك وإرساء نظرية أدب تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيس[2].

ولعل ما يُؤكد هذا التزوع لديهم من أنهم لا يعيرون الوقائع الخارج عن النص اهتماما كبيرا قول **بوريس إيخنباوم**: «إننا في دراستنا لا نتناول القضايا البيوغرافيا أو النفسية المتعلقة بالإبداع مؤكدين على أن هذه القضايا التي تبقى جد مهمة ومعقدة في الوقت نفسه يجب أن نبحث عن مكانها في العلوم الأخرى» [3].

لقد ذهب الشكلانيون الروس إلى أن جوهر الظاهرة الأدبية لا يتلخص في علاقتها بمنشئها أو بيئتها بقدر ما يتلخص في كينونتها الموضوعية بوصفها بنية مستقلة، والأهم لدى الشكلانيين هو تقويم النص بوصفه نصا لغويا وحسب، لكن المشكلة في طروحاتهم تكمن في كونهم رأوا أن قوام النص الأدبي وجوهره الأساس إنما يكمن في الكلمات وليس في الأفكار، فليس معنى النص أو مضمونه ولا مؤثراته الخارجية ما يمنح الأدب هويته، وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه هو ما يجعل من الأدب أدبا، وهو ما قادهم إلى شعارهم المتعارف (أدبية الأدب) مؤكدين أهمية بروز الشكل ليميزوا الأدب من سائر الأنظمة الاجتماعية والفكرية الأخرى، مركزين على صفة الأدبية، أي مجموع المواصفات التي تتحقق في النص لتجعل منه أدبا.

يقول **ياكبسون** في هذا السياق:

« Lobjet d'une science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité c'est_a dire ce qui fait d'une ouvre une ouvre littéraire […] si les études littéraires veulent devenir une science, elle doivent reconnaite le procédé comme leur seul héros »[4].

ومعنى هذا الخطاب أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب وإنما الأدبية، وهي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا .

[1]- ينظر شفيق البقاعي، نظرية الأدب، ص 196.

[2]- ينظر: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ، ط1، 1982،ص 31.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المكز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2000، ص 11.

[4]- R.Jakobson : selected writing V.P pp. (305- 306).

1- المفاهيم النظرية الأساسية.

لقد قُدِمَت الشكلانية الروسية إلى القُرَّاء باعتبارها في غالب الأحيان صياغة متشابكة لمذهب (الفن للفن) الذي ساد في القرن التاسع عشر، وهذه فكرة مضللة جدا. إذ الحقيقة أن الشكلانيين الروس لم يشغلهم جوهر الفن ولا أغراضه ولا أهدافه، فقد حاولوا التنصل من كل المسبقات الفلسفية فيما يتعلق بطبيعة الخلق الفني[1].

ويقول إيخنباوم في واحدة من دراساته المبكرة: «... يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والاجتماعي وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون موضوع البحث في رأي الدارس ما ينعكس في الأثر الأدبي[2].

لم يكن مصطلح (مورفولوجي) المصطلح الوحيد الذي استخدمه الشكلانيون لوصف موقفهم المنهاجي وقد صرح إيخنباوم وهو يدخل في سجال مع الماركسيين الأرثوذوكسيين: «لسنا شكلانيين إننا بالأحرى تمييزيون».

وهما مفهومان ملائمان لإلقاء الضوء على الأطروحتين المترابطتين عند الشكلانية الروسية:

أ- تشديدهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكملة.

ب- إلحاحهم على استقلال علم الأدب[3].

لقد كانت وراء القوة الدافعة نحو التنظير الشكلاني الرغبة في وضع حدّ للخلط المنهجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية وبناء علم الأدب بناءا منتظما باعتباره مجالا متميزا ومتكاملا للعمل الفكري.

لقد ردّد الشكلانيون القول: "لقد آن الأوان لدراسة الأدب الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك"[4]، أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث[5].

هذا الأمر بالذات هو الذي تفرّغ له الشكلانيون، فقد انطلقوا من مسلمة لم تعد اليوم موضع اعتراض تقول هذه المسلمة: ينبغي للناقد الأدبي أن يواجه الآثار الأدبية الخيالية بدل أن يواجه ما يسميه (**سير سيدني لي**) بالظروف الخارجية التي في إطارها هذه الآثار[6].

---

[1]- ينظر فيكتور إيرلخ: الشكلانية الروسية، مصدر سابق ص 13.

[2]- Eichenbaum Vokrug voprosa o formalistch pecat'i revoljucija : Nr 5p 3

[3]- ينظر فيكتور إيرلخ: الشكالانية الروسية، ت الوالي محمد، مصدر سابق، ص) (13 -14)

[4]- ينظر: م نفسه، ص 14 نقلا عن: (Jakobson , novejsaja russkaja. Poezija) p11.

[5]- لقد كتب كريدل kridl "... إن علم الأدب ينبغي أن يتوفر على موضوع للبحث خاص به وعلى منهج خاص وعلى أهداف خاصة، شأنه في ذاك شأن كل العلوم الأخرى- للمزيد من التفاصيل ينظر كتاب إيرلخ السابق بالذكر.

[6]- ينظر م نفسه، ص 14 نقلا عن ويليك ووارين من كتاب « theory of literaturre p 55 ».

ينبغي للأدب هو في ذاته أن يكون كما يؤكد Kridl موضوع علم الأدب، ولا ينبغي أن يكون مجرد ذريعة لأية دراسة غريبة أخرى[1].

ويضيف إيخنباوم: "إن الناقد الأدبي بوصفه ناقد أدب، لا ينبغي له أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة أدبية[2].

لقد عمل الشكلانيون وهم يحاولون تقديم أجوبة على هذه الأسئلة الأساسية، على الانفصال عن الأجوبة التقليدية والحلول المستهلكة، وانسجاما مع عدم ثقتهم المتجذرة في علم النفس، فقد رفضوا أية نظرية تلتمس الفارق بين الأدب وغيره.

لقد نفى المنظرون الشكلانيون دفعة واحدة وباستعجال كل الثرثرة حول الحدس والخيال والموهبة وغيرها، فخاصية الأدب عندهم ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه وليس في الأحوال النفسية للمؤلف ومن ذلك تجد الباحث **ياكبسون** يرفض في مقالته ما الشعر؟ مفهوم المواضيع الشعرية في ذاتها وأكد أنه قد اتضح الآن أن تنوع المواضيع التي تكاد تكون غير محدودة لتناولها تناولا شعريا[3].

كتب **تينيانوف**: «... إن الحدود بين الأدب وبين الحياة غير واضحة...» [4]، وهذا الوعي ممزوج بالأدب التسجيلي، أي بالاستطلاعات والسيرة الذاتية واليوميات [5]، هو الذي منع المنظرين الشكلانيين من الإلحاح على الخيال باعتباره السمة الرئيسية للآثار الخيالية[6].

وأكيد أن الفارق بين الأدب وما ليس أدبا لا ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل، لأن الشكلانيين حينما تناولوا هذه المسألة الأخيرة واجههم مفهوم جدّ عتيق، يعود في أصوله إلى **أرسطو** ويجد له مناصرين في الأصول الحديثة بين نقاد متباينين « **كصامويل تيلور كولريدج** » و«**هربرت ريد**» والمقصود هنا هو الإحالة على النظرية القائلة بأن استعمال الصور هو الخاصية البارزة للأدب الخيالي أو الشعر بالمعنى الأرسطي الواسع للكلمة.

لقد أخضع الشكلانيون ومناصروهم هذا المذهب لنقد متقص [7]، وقد عبر **غوستاف سبيت** (Gustavspet) الذي مارس تأثيرا مهما في بعض ممثلي الشكلانية عن تذمره [8] من الثرثرة المتقلبة حول حيوية الصورة الشعرية ويقول في مقام آخر: «إن صورة خارج القماش هي مجرد صورة، أي محسن من محسنات

---

[1]- ينظر فيكتور إيرلخ: الشكلانية الروسية ، ص 14 نقلا عن Kridl p 30.

[2]- المصدر نفسه، ص 14 نقلا عن Eichenbaum literatura. Leningrad 1927. P 121.

[3]- م نفسه ، ص 15

[4]- م نفسه، ص 16.

[5]- م نفسه، ص 16.

[6]- م نفسه، ص 16.

[7]- م نفسه، ص ن.

[8]- م نفسه، ص ن.

الخطاب، الصورة الشعرية هي الاستعارات والمجازات والأشكال الداخلية، لقد قدم علماء النفس خدمة سيئة إلى الشعرية حينما أولوا الشكل الداخلي باعتباره صورة أساسية[1].

ويتابع **سبيت** قوله: "الصورة المرئية تعيق الإدراك الشعري... إن بذل الجهد لأجل الإدراك البصري لأثر مبني بدون يد إنسانية، يد بوشكين أو (الكلمة المتوقدة) أو في الأخير لأية صورة ولأي رمز حيث لا تكون الصورة رمزية وإنما تكون خيالية، لهو بذل الجهد لأجل الفهم لإدراك سيئ للخطاب الشعري[2].

واتخذ **جيرمونسكي** في دراسة له بعنوان (مهمة شعرية) موقفا شبيها بما تقدم إذ اعترض وهو يحيل على الناقد الألماني **ماير** على الموقف الذي يسند بموجبه وزنا كبيرا إلى السمات الحسية للخيال الشعري [3]، ويتابع **جيرمونسكي**: "إن الشعر يظل دون شك فيما يتعلق بشدة التأثيرات الحسية دون الرسم، إلى أن الشعر يتوفر على الرابطة الجامعة للعلاقات المنطقية الشكلية الملازمة للغة التي يتعذر التعبير عنها في أي فرع من فروع الفن[4].

وتمثل الخلاصة الجازمة التي عبر عنها جيرمونسكي علامة على اهتمام الشكلانيين باللغة.

2- بنية الصوت الشعري (صوتا ومعنى)

لقد حاولنا سابقا الكشف عن الهيكل المفهومي للنقد الشكلاني، وكما هو منطقي فإن الفكرة التي يحاول إثارتها التي تم بها تطبيق تلك الافتراضات المنهاجية على المشاكل الخاصة بالشعرية النظرية والتاريخية.

ومما لا شك فيه أن نظرية العروض كانت الحقل الذي استخدمت فيه المفاهيم الشكلانية، ذلك لأن الشعرية كانت الحب الأول لمنظّري **الأوبوياز**، لقد اهتم الشكلانيون بمشاكل العروض، على سبيل المثال اختص منذ مرحلة مبكرة **ياكبسون** و**توماشوفسكي** و**تينيانوف** في البنيوية وفي هذا الميدان قدمت الشكلانية إسهاماتها الذائعة[5].

وعلى حسب تأريخ النقاد كان **شكلوفسكي** أول من صاغ المفاهيم الأساسية في كتابه (نظرية النثر 1925) لتتوالى أعمال **إيخنباوم** و**ليرمونتوف** و**توماشوفسكي** و**تينيانوف** و**جيرمونسكي** وغيرهم[6].

وغيرهم[6].

أما المقاربة الشكلانية للعروض فتقوم على مبدأين أساسيّين الأول: هو التشديد على الوحدة العضوية للغة الشعرية، والثاني هو مفهوم المهيمنة أي الخاصية المهيمنة أو المنظمة[7].

ليس النظم كما دافع عن ذلك الشكلانيون مجرد أمور زخرفية طارئة، مثل الوزن والقافية والجناس ملصقة بالكلام العادي، إنه نمط تام من الخطاب مختلف كيفيا عن النثر، موسوم بهرمية خاصة ومميزة من

---

[1]- ينظر الفصل الثالث من كتاب victor Erlich .

[2]- ينظر فيكتور إيرلخ: الشكلانية الروسية، مصدر سابق، ص 16، نقلا عن « spet Esteticeskie fragmentry petrograd 1922 ».

[3]- م نفسه، ص 17.

[4]- م نفسه، ص 17 نقلا عن كتاب « victor Zirmunskij, Zadaci poétki/ voprosy teorii literatury 1928 ».

[5]- م نفسه، ص 71.

[6]- الشكلانية الروسية: المجلة الثقافية الأجنبية عدد 3 لسنة 1988، ص 39.

[7]- فيكتور إيرلخ: مصدر سابق، ص 71.

العناصر والقوانين، إنه خطاب منتظم في نسيجه الصوتي الشامل [1] ومع ذلك فإن العامل المكون للبيت الشعري، أي العنصر الذي يغير ويحول كل المكونات الأخرى ويمارس تأثيرا على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية هو الهيكل الايقاعي[2].

إن الإيقاع في تحديده العام بوصفه تعاقبا في الزمن لظواهر متشابهة، قد اعتبر الملمح المميز والمبدأ المنظم للغة الشعرية ومع ذلك لم ينكر الشكلانيون إمكان توفر النثر الإخباري على إيقاع أو نزوع إيقاعي ما، مُؤكدين أن الإيقاع في اللغة العادية أو الخطاب العلمي هو ظاهرة ثانوية، الإيقاع في الشعر في نظرهم خاصية أولية ومكتفية بذاتها.

إن البيت الشعري كما يلاحظ **توماشوفسكي** يستخدم وسائل خارج تركيبيّة لتكسير السيولة الصوتية إلى وحدات قابلة للإدراك[3].

ويقول **تينيانوف** "... الصوت في الشعر يغير معنى الكلمات في حين تغير الدلالة الصوت في النثر..."[4].

إن مفهوم الإيقاع بوصفه خاصية صورية « Gestaltqualitat » خاصة مشكلة ومخترقة بكل مستويات لغة البيت الشعري قد أنقد الشكلانيين من خداع العروضيين التقليديين، وهو خداع التسوية بين الإيقاع والوزن.

لقد انتبه الشكلانييون انتباها قويا إلى كون البيت الشعري يمكنه أن يستغني عن الوزن ولا يستطيع أن يستغني عن الإيقاع[5].

وقد تجاوزت الدراسات الشكلانية تصور **بيلي** عن الإيقاع فالإيقاع بالنسبة إليه هو انتصار على الوزن أو هو بعبارته «تناظر الانزياحات عن الوزن»[6].

وقد قدموا تصورهم للمفهوم نتيجة الإلحاح من جهتهم على الوحدة العضوية للخطاب الشعري.

تمت معالجة الإيقاع في الدراسات الشكلانية لمشاكل التطريز prosodie بمصطلحات أشد تخصيصا.

يقول **توماشوفسكي**: "يهتم علم الإيقاع بالظواهر الصوتية التي تنتج خلال تحقيق المعايير العروضية لخطاب شعري منجز"[7].

ويؤكد **إيرلخ** على دراسة الشكلانيين للعروض فهم في نظره لم يخترقوا حدود الدراسة التقليدية للبيت حينما درسوا التآلف اللفظي وتنغيم الجملة وحسب، بل إنهم قد تمكنوا من أن يضعوا موضع شك في تحاليلهم

---

[1]– فيكتور إيرلخ: الشكلانية الروسية، مصدر سابق ، ص 71 نقلا عن « Boris Tomasevskij, ostidie, leningrad 1929 p 8 ».

[2]– م نفسه، ص 72 نقلا عن « Tynjanov, problema stichotvornogo jazyka ».

[3]– م نفسه ، ص 72.

[4]– م نفسه ، 72.

[5]– م نفسه، ص 73.

[6]– م نفسه، ص (74 -75).

[7]– م نفسه، ص 75.

الإيقاعية للشعر الروسي، جدوى المفهوم المفتاح في التطريزية اليونانية- الرومانية أي مفهوم «التفعيلة» حيث يستعمل هؤلاء مقابل كلمة (Prosodie) تطريز ومقابل (Métrique) عروض.

إن مصطلحات من قبيل «الإنفيبراك» و«التروخي» و«الأيامبي» تسميات أوزان شعرية عديمة القيمة في اعتقاد الشكلانيين في دراسة الشعر الروسي.

وحينما يفحص العروضيون الشكلانيون فحصا مضنيا الهيكل المصوت لقصيدة ما فإنهم لم يكتفوا بملاحظة عدد المقاطع وتوزيع النبرات في البيت.

لقد اهتموا بالإضافة إلى ذلك بموقع النبر في علاقته بالوحدات اللفظية، والحدود اللفظية كما يُؤكدون هي عامل في تصور القصيدة.

وعلى غرار أحد رواد العروض المقارن في روسيا (**فيدوركورش**) فإن الشكلانيين قد أنكروا تناول البيت بوصفه مجرد سلسلة من الأصوات ومتوالية من المقاطع القوية والضعيفة.

لقد حاول **ياكبسون** جاهدا في دراسته للبيت الشعري التشيكي أن يكشف عن تصادم الحدود المتحركة للكلمات وذلك بربط الأبيات الأربعة الآتية من قصيدة **ليبوشكين**: «**الغريق**».

A ne to // prokolocu
Pritascili // mertveca
Nevidim koju // luna
Utoraplivaet // sag[1]

إن بنية هذه الأبيات هي من وجهة نظر سمعية خالصة، متماثلة كما يؤكد على ذلك **ياكبسون**، فعدد المقاطع فيها جميعا هي سبعة، والدفع الإيقاعي التروخي يتوفر على دفعتين قويتين متحققتين، مع جعل المقطعين الأول والخامس ضعيفين، ومع ذلك فإن كون الوقفة بين لفظة كل واحد من الأبيات توجد في مواقع متنوعة ولو كانت متنوعة ولو كانت تلك الوقفة غير مدركة سمعيا، لهو أثر لا ينبغي أن يتجاهله التحليل الإيقاعي[2].

ويمكن لهذا أن يحدث في مقطوعات تمثل فيها تنويعات إيقاعية، ونتيجة للتوتر بين المعيار العروضي والمادة اللفظية تخضع في الغالب لموضع وقوع الحد اللفظي، إذ يمكن تحت تأثير الجمود الإيقاعي للكلمة الوحيدة المقطع التي لا تحمل نبرا أبدا أن تكتسب نبرا ختاميا، وذلك حينما تتبع منطقيا الكلمة الموالية أو السالفة والشائع أن مقطعا لا يكون منبورا عادة، يمكنه أن يحقق علامة إيقاعية.

إن البنية التطريزية للغة الروسية لا تسمح بتغيير داخلي للنبر إذ أن هذا الضرب من الضرورة الشعرية يمكن أن يغير مدلول الكلمة المعنية.

وقد كان **ياكبسون** بالغ العناية خصوصا للسمة الموضوعة في اللغة الشعرية، وكأنه يحاول بذلك حصر هذه المسألة هناك[3].

---

[1]- ينظر فيكتور إيرلخ: مصدر سابق، ص (76 -77).

[2]- م نفسه، ص 77 نقلا عن « Roman Jakobson. O cesskom stisce, Berlin 1923 ».

[3]- م نفسه، ص 78.

لقد تأكد أن هرمية العناصر التطريزية المحايثة للغة ما ليست للغة ما ليست هي المحدد الوحيد للنسق العروضي فما دام الشعر تعنيفا منظما مسلطا على الخطاب العادي فإن اختيار خطاطة عروضية اصطلاحية تأتي مؤثرة في كل لحظة بعوامل خارج لغوية مثل التقاليد الشعرية، وكما أشار **تروبتسكوي** في نقد **ودي** لدراسة **ياكبسون** لا ينبغي أن تغفل بأن صبر اللغة محدود، ففي كل لغة تتوفر عناصر ينبغي للتطريز أن يستخدمها إذا كان يريد أن يكون حيويا، ينبغي للشكل الشعري أن يعتمد على استخدام الملامح الأساسية للهيكل اللغوي، أن يختار القيمة الصوتية الدالة كأساس للإيقاع لا أن يعنفها و يدل إلحاح الشكلانيين على الحدود اللفظية بوصفها عاملا إيقاعيا على الاهتمام الكبير الذي أولوه للدلالة، ذلك الاهتمام الذي ميز المرحلة الأخيرة في دراسة الأوبوياز للبيت الشعري وكان لهذا الوعي أن يترابط بترابط المظهرين الصوتي والدلالي في اللغة الروسية* أثر فعال على مستويات متعددة في التحليل النقدي.

لقد صعّدت النظرية الشكلانية من الفونيم بوصفه وحدة صوتية دنيا قادرة على تمييز المدلولات، ومن الكلمة بوصفها الوحدة الدلالية الصغرى المستقلة إلى وحدة أعلى هي الجملة، هكذا بدت مشاكل التركيب الشعري بوصفها الرابط الطبيعي بين التحليل العروضي الخالص ودراسة الدلالة الشعرية[1].

وكان (**أوزيب بريك**) أول من اعتنى عناية بالغة بالاستخدام الشعري حيث اهتم منذ بدايات الحركة الشكلانية بالتكرارات المصوتة.[2]

ومما اتسمت به المحاولة اللاحقة **لبريك** أنها لم تهتم بالتناغم اللفظي وهو الموضوع المفضل في دراسة الأوبوياز الأولى وأنها اهتمت بالروابط القائمة بين الإيقاع والتركيب.

أكد **بريك** في مقالته (الإيقاع والتركيب) أن الحركة الإيقاعية لا تتمفصل بدقة في كثير من القصائد حول عوامل تطريزية، كتنويع النبرات وحسب، وإنما تتمفصل أيضا حول الترتيب اللفظي، والتركيب ينطلق هناك من الإيقاع ويجد النزوع نحو الترتيب المطرد للمادة اللفظية التعبير الإضافي في توازي البنيات الجملية المتوفرة في سطور الأبيات المتجاورة أو المترابطة بطريقة أخرى.

وقد أطلق بريك على هذه الظاهرة "التوازي الإيقاعي التركيبي"[3].

إن أهمية التركيب بوصفه عاملا إيقاعيا قد شدد عليه بشكل أقوى **إيخنباوم** في دراسته "تناغم البيت الشعري"[4].

وقد حاول بريك أن يبين بأن التوازي التركيبي يمكنه أن يساهم في الأثر الشامل للقصيدة حينما يساعد الوزن على إبراز الخاصية المنظمة للغة البيت الشعري.

---

[1]– ينظر فيكتور إيرلخ، الشكلانية الروسية، ت الوالي محمد، مصدر سابق ، ص 82.

[2]– م نفسه، ص 82

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص 82 نقلا عن Osip Brik. (Ritm isintaksis). Novyj lef 1927. Nr 3.6.

[4]– م نفسه، ص 83.

لقد تفوق **إيخنباوم** على **بريك** في محاولة متحمسة وذلك لتبيان أن ظاهرة تركيبية كتناغم الجملة لا يمكنها في نمط معين من البيت الشعري أن تتحول إلى عامل شعري، وإنما يمكن أن تكون العنصر المهيمن (المبدأ المكون).

والواضح أن مفهوم الخاصية المهيمنة مفيد بشكل مزدوج للدارس الشكلاني للبيت الشعري، وقد استعمل هذا المفهوم لتحديد المنظوم بتمييزه عن المنثور تارة، كما استعمل لإقامة تمييز بين أنماط من الشعر، فحينما يقرن الشعر في شموله بالنثر يبدو الإيقاع الخاصية المميزة والمبدأ المنظم للغة الشعر [1].

ومن الأمثلة أيضا في تحليل الشكلانيين الروس للقافية **جيرمونسكي** في دراسته (موضوع الشعرية) حيث يعتبر القافية ظاهرة معقدة شأنها في ذلك شأن أي عنصر في البنية الشعرية [2]، فهي بوصفها نمطا معقدا من التكرار الصائت عامل تنغيم ومسألة لحن لفظي، في الوقت الذي تكون فيه علامة على نهاية السطر، فهي عنصر يرتكز عليه البناء العروضي [3].

وللقافية على حد تعبير **جيرمونسكي** مظاهر صرفية ومعجمية، لذلك يجب علينا أن نفحص ما إذا كانت القافية تقتضي الكلمة بإتمامها أم أنها تستلزم جزءا منها فحسب، وإذا كانت تقتضي جزءا فقط. هل تتصادف القافية مع الجذر أم أنها تقع على الحروف اللواحق؟.

إن دارس المنظوم سيتابع الفحص عما إذا كانت الكلمات التي تسلك في خيط القافية منتمية إلى نفس الفئة اللغوية، أم أنها على العكس من ذلك مأخوذة من دوائر صرفية ودلالية مختلفة [4].

إن التشريح الشكلاني للشعر يشير إلى إمكانيات عديدة محايثة للعب اللفظي، ويبدو أن السياق الشعري ييّسر كما لُوحظ كذلك الآثار المنمقة واللعب بالمشترك اللفظي يمكن لتلاحم السطر المنظوم المعتمد عند **تينيانوف** أن يخلق تشابه أصل مشترك أو قرابة دلالية حيث لا وجود لشيء من ذلك «فإذا سطّرت بانتظام كلمات متنافرة لكنها متشابهة صوتيا فإنها ستغدو متقاربة كما يقول **تينيانوف** [5].

لقد حلل **ياكبسون** بشكل مثير (الإتيمولوجيا الزائفة) عند **كليبنكوف** وذلك حينما قرن كلمات متشابهة صوتيا مثل Mec (سيف) و Mjac (كرة) قد جعلهما الشاعر المستقبلي الروسي ترنان وكأنهما مشتقتان من جذر واحد.

كانت الدراسة الشكلانية لبنية المنظوم قفزة نوعية بالمقارنة مع مناهج علم الإيقاع التقليدي، **فياكبسون** يطأ صلبة حينما يسند سنة 1935 إلى حركة الشكلانيين الروس كونهم قد ربطوا التطريز باللسانيات والصوت والمعنى والإيقاع والتنغيم بالتركيب، كما استبعدوا الدراسة المعيارية للمنظوم والمتعارضة الجامدة

---

[1]– ينظر فيكتور إيرلخ، الشكلانية الروسية، مصدر سابق ، ص 84.

[2]– م نفسه، ص 89.

[3]– م نفسه، ص 89.

[4]–م نفسه، ص 89 نقلا عن victor Zirmunski. (Zadaci poétiki) p (49- 50) ».

[5]– م نفسه، ص 91 نقلا عن « Jurij Tynjanov./ Archaisty inovatory p 560 ».

(الوزن/ الإيقاع).

قد يكون الربط بين الصوت والمدلول الإنجاز الأهم من بين الإنجازات التي أشار إليها **ياكبسون**، فالنظرية الجشطالتية في لغة المنظوم فتحت المجال أما الشكلانيين لكي يفهموا ما سماه **موكاروفسكي** (الدينامية الدلالية الخاصة) أو باستخدام المصطلح المفضل عند **ويليام إمبسون** الغموض الأساسي للسياق الشعري.

هذه الرؤية الجوهرية اُستثمرت بفعالية في دراسات ومقالات عديدة وبالخصوص في كتاب المرحلة البنيوية الأخيرة[1]. تكف الإشارة إلى ملاحظات **ياكوبسون** حول مرونة الدلالة التصويرية عند **بوشكين** وبحث **ماكاروفسكي** في مستوويات الدلالة في شعر (**ماشا**)[2].

فالمدرسة الشكلانية لا تستطيع ادّعاء أي تشريح مستقص لأنواع الغموض الشعري، وإن المبادئ المنهجية التي أقرها **ياكوبسون** و **ماكاروفسكي** و **تينيانوف** قد وفرت **لإمبسون** في المستقبل مجموعة من الأدوات المفهومية أو الإجرائية[3].

3- الأسلوب والبناء.

لا يمكن أن يكون الشكلانيون موضع اتهام بقلة العناية بالجوانب المعجمية والجملية للغة الشعرية إلا أنهم في نظر **فيكتور إيرلخ** ظلوا بعيدين نسبيا عن بعض مجالات البحث التي تعود عادة إلى دراسة الأسلوب.

لقد جعلتهم ميولهم المضادة للسيكولوجية في منأى عن تأثير في المدرسة المثالية الجديدة الألمانية (مدرسة **كارل بوسلر وليوسبيتز**) حيث حللا أساليب الكتاب منفردين، كما حللا أساليب مدارس الشعر بوصفها تجليا من تجليات الشخصية أو طبائع الجماعة.

ويُشير **فيكتور** إلى غياب ما سماه (هذر البلاغة التقليدية أو الثرثرة الانطباعية) من الكتابات الشكلانية، وفي نظره يمكن أن تنسب قلة الاهتمام بالمجازات إلى عدم استعداد الشكلانيين للاقتناع بكون الصورة تمثل السّمة المميزة للغة الشعرية، وما لاحظه **فيكتور إيرلخ** أن الشكلانية كانت تنفر من تحديد الخطاب الشعري بمنطق معجمي خالص، وفي نظره قد اعتبر الشكلانيون مهمة الشاعر تسعى إلى تحقيق كل عناصر البنية اللغوية. فالميل إلى **التغيير الدلالي** كما قيل يفرض على مستويات متعددة في الكلام الشعري، أما المجاز فمهما كانت الأهمية الإستراتيجية لدوره في دائرة المعجم الشعري فإنه يمثل واحدا وحسب هذه المستويات.

وهذا بالأساس ما كان **ياكوبسون** يفكر فيه حينما استشهد بقصيدة **لبوشكين** مجردة من المحسنات: «لقد أحببتك يوما» بوصفها برهانا على أن الشعر يمكنه أن يستغني عن الصور[4].

---

[1]– ينظر فيكتور إيرلخ، الشكلانية الروسية، مصدر سابق ، ص (91 -92).

[2]– م نفسه، ص (97 -98).

[3]– م نفسه ص 92.

[4]– م نفسه ، ص 132.

لقد كتب **ياكوبينسكي**: "...إن نشاط الإنسان الخطابي هو ظاهرة معقدة ولا يعود هذا التعقيد إلى وجود ألسن ولغات مهنية متعددة تمتد من لهجات الشرائح الاجتماعية إلى اللغات الفردية وإنما يعود أيضا إلى الاختلافات الوظيفية داخل كل واحد من هذه الأنساق اللغوية..."[1].

ويتابع **ياكوبينسكي** قوله: "... ليست الاعتبارات التاريخية والجغرافية أو الاجتماعية العوامل المميزة الوحيدة، إذ لا يقل أهمية عن ذلك مقصود عملية القول القائمة، إذ يمكن للمرء أن يتساءل عما إذا كان يقصد إلى نقل خبر أم أن المقصود هو بعث استجابة انفعالية وعمّا إذا كان موجّها إلى التوصيل شفويا أم أنه ليس كذلك وعما إذا كان المخاطب هو العموم أم أنه مجموعة مختارة..."[2].

إن العبرة المنهجية المستخلصة مما سلف واضحة جدا، فبالإضافة إلى تحديد المبدإ الإستيطيقي الكامن في مجموعة معطاة من الانحرافات عن الاستعمال العام في تحديد مستوى الخطاب غير الأدبي الذي يربط به أثر أدبي معين.

ينبغي للتحليل الأسلوبي أن يبين في كل حالة معينة النقطة المرجعية غير الأدبية، النمط الذي تمكن مقارنته باللغة العملية، وأدّى هذا الأمر بشكل مباشر إلى المشكلة التي سماها **تينيانوف** (توجه الخطاب) من أجناس شعرية متعددة، وقد استخدم **تينيانوف** في مقاله حول الشعر الروسي في القرن الثامن عشر، هذا المفهوم حين حدد الأنشودة (الأود) بوصفها جنسا خطابيا أو جنسا موسوما بـــ: (التوجه نحو التوصيل الشفوي).

وقد وُفِق **إيخنباوم** أكثر في تطبيق معيار **تينيانوف**، ففي دراسته التي تقدمت الإشارة إليها ميز بين أسالب ثلاثة في الشعر الغنائي الروسي:

- الخطابي.
- الحواري.
- الإنشادي.

حينما عمد الشكلانيون إلى تناول أسلوب الكاتب الروسي في القرنين (17 -18) بدت المقولات اللسانية ملائمة، لقد كانت هذه مرحلة تاريخ الأدب الروسي حيث الاختلافات الصوتية والصرفية تتحول بسهولة إلى مادة أسلوبية[3].

إن اللغة الأدبية الروسية كما يعرفها **إيرلخ** هي خلق هجين، إنها في أصلها خليط من اللغة الروسية الأصلية ومن بعض عناصر اللغة السلافية الكنيسية، وهي الوسيط الأدبي الأساسي في روسيا ما قبل بيترينا.

هذان العنصران اللغويان المتقاربان رغم اختلافهما يتطابقان بشكل إجمالي مع مجالين مختلفين للخطاب:

المجال الأعلى: وهو مجال التعليم، و**المجال الأدنى**: هو مجال التداول العامي.

---

[1]– ينظر فيكتور إيرلخ، الشكلانية الروسية، مصدر سابق ، ص (103 -104).

[2]– م نفسه، ص (103 -104).

[3]– م نفسه، ص (103 -104).

وكما أشار **تروبيتسكوي**، إن هذا الأصل المزدوج للغة الروسية الأدبية ينعكس في غناه بالمترادفات أو بعبارة أدقّ في غناه بعلاقات اللّوينات الدلالية، فهناك سلسلة من مفاهيم اللغة الروسية التي تسمح بعبارتين لفظيتين:

الأولى سلافية كنيسية أما **الثانية** فمن أصل روسي، الكلمتان تختلفان بالمدلول، فكلمة اللغة السلافية الكنيسية اكتسبت لونا مهيبا وشعريا نفتقده في اللفظة الروسية المقابلة وإذا لم يحصل ذلك فإن كلمة اللغة السلافية الكنيسية يكون لها مدلول استعاري أو مجرد، في حين أن الكلمة الروسية تكون لها دلالة أشد حسية هذه الثنائية ولو أنها تساهم في غنى مترادفات المعجم الروسي الراهن فإنها لا تظهر جيدة في الروسية المعاصرة.

فخلال القرنين الأخيرين نجد الكثير من الألفاظ السلافية الكنيسية قد أصبحت غير مفهومة إطلاقا بالنسبة إلى الروسي المثقف وأصبحت بالتدريج ضائعة.

وقد كشف **فينوكرادوف** في دراسته لسيرة (القسيس **أغاكوم**) في الأدب الروسي للقرن 17، فحينما عرض **فينوكرادوف** لاستخدام التعبير للغة سيرة **أغاكوم** لم يعجز عن إقامة علاقة واضحة بين النسيج اللفظي والقصد الأسلوبي كاشفا عن كون التفاعل بين الألفاظ السلافية، والعامية في الأسلوب الهجين في كتاب الحياة، يتطابق مع الانتقالات السريعة من الفصاحة إلى الانجليزية للسجال الديني إلى الواقعة المترلية إلى الفقرات المترلية [1]

4- الدينامية الأدبية.

لقد كان منهج التحليل المورفولوجي الذي استعمله **بروب** وسيلة شكلانية نمطية، اعتقد نقاد الأوبوياز اعتقادا يقينا أنه قبل محاولة تفسير شيء ما، ينبغي الحصر الدقيق للموضوع المدروس[2].

ومع ذلك إذا كان الوصف في ذاته إجراءا ساكنا فإنه لا يقتضي بالضرورة منظورا ساكنا للموضوع المدروس.

حاول النقد الشكلاني على غرار اللسانيات البنيوية التي تجمعه بها أمور كثيرة أن يردم الهوة بين ما سماه **سوسير** المنظور (السانكروني) للغة و(الدياكروني) أي بين الدراستين الوصفية والتاريخية وإذا كان ضروريا ضمن سيرورة ثقافية لغايات تحليلية فإن الباحث ينبغي له أن يتيقن أن موضوع البحث لا يكون في الواقع ثابتا أبدا ولنفس السبب فإن المنظور التاريخي لم يتمكن من نسيان مفهوم النسق.

إن طبيعة التغير لغويا كان أم أدبيا لا يمكن تحليله بشكل مثمر دون الإحالة على هرمية من القيم المعهودة في سلسلة ثقافية معطاة، وقد أكد المنظرون الشكلانيون بعبارات أخرى: إن الواصف لا يستطيع أن يتجاهل أن النسق يتغير باستمرار في حين أن المؤرخ ينبغي له أن يتذكر بأن التغيرات التي يهتم بدراستها تحصل في نسق.

إذا كان المفهوم الوظيفي للواقعة الأدبية قد حفز الاهتمام بالتطور الأدبي، فإن فلسفة الفن العفوية عند الأوبوياز كما صاغها **شكلوفسكي** أو **تينيانوف** كانت تسير في نفس الاتجاه.

---

[1]- ينظر فيكتور إيرلخ، الشكلانية الروسية، مصدر سابق، ص 104.

[2]- م نفسه ص 129

لقد كان الشكلانيون بوصفهم من ممثلي الطليعة الأدبية مضطرين لإعطاء أهمية أكثر لخرق القواعد الفنية وللتجديد عامة، وبوصفهم إستيطيقيين فقد رأوا نواة الإدراك الإستيطيقي ومنبع القيم الفنية في خاصية الاختلاف differenzqualitat[1].

يبدو أن هذا المفهوم كان يعني بالنسبة للشكلانيين الروس ثلاثة أشياء مختلفة، فعلى مستوى تمثيل الواقع كانت differenzqualitat تعني الاختلاف عن الواقع أي تعني المسخ الخلاق.

وعلى مستوى اللغة تعني البعد عن الاستعمال اللغوي الشائع، وأخيرا على مستوى الدينامية الأدبية يقتضي هذا المصطلح العام الانحراف عن المعيار الفني السائد أو تغييره.

إن طرح التجديد قد دعمته عقيدة **شكلوفسكي** القائلة بالآلية في المقابل قابلية الإدراك الذي بدا مناسبا لاستجاباتنا الإستيطيقية كما كان أيضا لإدراكنا الواقع.

يقول **شكلوفسكي**: "كل شكل فني يخترق الطريق المحتوم الممتد من الولادة إلى الموت، من الرؤية والإدراك الحسي، حيث يكون كل جزء من الشيء مذوقا إلى مجرد التعرف، حينما يتحول الشيء أو الشكل إلى تكرار تافه تشكله حواسنا بشكل آلي أو سلعة لا يكاد يراها المشتري"[2].

ليس الإبداع الأدبي محصّننا أمام مرور الزمن غير المتسامح أو أمام ثقل العادة إلى أن الفن الذي يكمن دوره الأساسي حسب **شكلوفسكي** في تضاد هذا التأثير الخاص لا يستطيع تحمل الرتابة.

وقد كتب **توماشوفسكي**: "إن قيمة الأدب كامنة في جدته وتفرده، ويمكن انطلاقا من كيفية استجابة الجمهور الأدبي الذي يقوم الأدوات، تضيف هذه الأدوات إلى مدركة وغير مدركة، فلكي تكون أداة ما مدركة ينبغي أن تكون إما قديمة جدا وإما جديدة جدا"[3].

لقد كان الشكلانيون السلافيون مزودون في كل الأحوال بما يكفي من الحس التاريخي (**أفينكور**) وهو ناقد متعاطف مع الشكلانيين، كان يشكو من كون مؤرخي الأدب الأوبويازيين كان لديهم هوس بمجرد سيرورة الحركة بتعارض المدارس الأدبية المختلفة إلى حد أنهم قد وصلوا إلى درجة تخليهم عمليا عن الخطاطات النقدية التي قد تنطبق على أكثر من مرحلة واحدة، وكما سنلاحظ فيما يلي أن التقديس الشكلاني للتجديد لم يكن كافيا للإستيطيقا ومع ذلك فمهما كانت عيوب هذا التقديس قد نتجت عنه سلسلة من الحدوس الثمينة في مجال **دينامية الأدب** أو مجال قوانين الأدبي كما يقول الشكلانيون أنفسهم.

إن شعرية **الأوبوياز** التاريخية كانت تهتم بالأجناس والأدوات الأدبية أكثر من اهتمامها بالشخصيات المبدعة، ويصيغ **إيرلخ** بعض الإشكاليات: ماهي في نظر الشكلانيين القوى الدافعة في تاريخ الأدب التي تفعل خارج الكاتب؟.

وهل التطور الأدبي هو سيرورة الدافع الذاتي؟ وهل هو متجدد خارجيا أم أنه تأليف من الاثنين؟.

---

[1]- ينظر فيكتور إيرلخ: الشكلانية الروسية، ت. الوالي محمد، مصدر سابق ، ص (130 -131).

[2]- م نفسه ، ص 131.

[3]- م نفسه، ص .131

يجيب **إيرلخ** بصريح العبارة: "... إننا بتفحص صفحة من كتاب **كروتشينكس** نجده يلح على الأسبقية الكرونولوجية للشكل على المحتوى..."، ويصرح **شكلوفسكي** بوضوح في واحد من تصريحاته: "... إننا نحن الشكلانيون قد دخلنا إلى مجال الأدب بلواء جديد... إن شكلا جديدا هو أصل محتوى جديد..."، ويقول في مكان آخر: "... إن شكلا جديدا لا ينشأ بغاية التعبير عن محتوى جديد وإنما ينشأ لأن الشكل القديم قد استهلك إمكاناته..."[1].

إن المؤرخين الشكلانيين للأدب كانت تعترضهم الكثير من المشاكل وهم يحاولون تأطير **بوشكين** في الحياة الأدبية لعصره، **فتينيانوف** كان يميل إلى وضعه بقرب الشبان المعاصرين للقديم، في حين أن **توماشوفسكي** يؤكد على الترابط الزمني بين **بوشكين** والمجددين من اليسار.

كما يؤكد **إيرلخ** أن بوشكين كان ظاهرة بالغة التعقيد لا تسمح بالتصنيف الواضح، فممارسته الإبداعية الموسومة باختلاط المعجم السلافي بالمعجم العام والشعر الخفيف مع الأبهة الملحمية والموسومة بتأكيداتها النقدية المحتالة التي تتجنب الالتزام المحدد، تستعصي على التصنيف الحاسم، إلا أن الشكلانيين كانوا يصرون على كون بوشكين يتسامى ظاهرا عن كل مدارس عصره.

وهكذا فإن الدور التاريخي لبوشكين لا يمكن حسب **تينيانوف** أن يفهم دون الأخذ بعين الاعتبار العديد من التيارات المتعارضة في العصر وفعاليات معاصريه الأقربين[2].

يكشف كل هذا على ضرورة دراسة **بوشكين** أو أي كلاسيكي آخر في سياق عصره، حيث أن انجازات **بوشكين**، ومكانته في الخطاطة الشاملة للأدب الروسي ينبغي أن تُدرس كما يذهب إلى ذلك الشكلانيون (دراسة تاريخية).

وقد كتب **توماشوفسكي** في هذا السياق: "... لقد آن الأوان لتكنيس الاعتقاد التقليدي بمجيء مخلص من السماء لإنقاذ الدراسات حول **بوشكين** تلك الدراسات التي تقسم الأدب الروسي إلى العهد القديم **(ما قبل بوشكين)** والعهد الجديد (ما بعده)[3].

وما يمكن للبحث صياغته من خلال الأفكار التي أشار إليها:

إن المعلومات حول المدرسة الشكلانية التي ظهرت خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة في منشورات أوروبا الغربية أو في أمريكا قد كانت نادرة ومختصرة وموجهة إلى جمهور المختصين، ومن هؤلاء ثلاثة مختصين روس ارتبطوا بشكل مباشر أو غير مباشر بالحركة الشكلانية وهم: **توماشوفسكي** و **بوزنيزيسكي**

---

[1]– ينظر فيكتور إيرلخ، مصدر سابق، ص (132 -133).

[2]– م نفسه، ص (144 -145).

[3]– م نفسه، ص 145 نقلا عن « Boris Tomasevskij, puskin » p74.

وجيرمونسكي موضوعا لشروح مختصرة في مجلات علمية فرنسية وألمانية وإنجليزية وهي أعداد خاصة بالدراسات السلافية[1].

إن الناقدة الفرنسية الروسية (**نينا جرفانكل**) المتأثرة بالغ التأثر بالأوبوياز [2]، حاولت اختصار المنهاجية الشكلانية في [3]« le monde slave » كما نعثر على إحالات مختصرة على الدراسات الشكلانية حول العروض في أعمال اللساني والعروضي الهولندي **دوجروت**، وفي الولايات المتحدة تجد أهم المعطيات حول الشكلانية الروسية قد قدمها مقال (**مانفريد كريدل**) الغني بالمعلومات والمنشور سنة 1944 في « the American Bookman »، وبعده نشر مقال **لويليام هاركينس** في (word).

وقد كان كتاب (ر. ويليك و أ. وارين: نظرية الأدب) 1949 أول دراسة موثقة ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية وهي دراسة تعبر عن استئناس كامل بالمنهاجية الشكلانية، البنيوية.

لقد كانت الشكلانية وهي تعتبر جزءا لا يتجزأ من الساحة الثقافية الروسية وباعتبارها ردة فعل إزاء الميتافيزيقيا الرمزية والسوسيولوجيا المبتسرة ظاهرة روسية متميزة، إلا أن الشكلاني وهو يخوض معاركه النقدية المحلية كان قد يسأل بدون أن يعرف ذلك في أغلب الأحيان عن نفس الأشياء ويقدم عمليا نفس الأجوبة التي يسأل عنها ويجيب زملاءه في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة.

وبهذا المعنى فإن الشكلانية ليست بالضرورة شيئا ينتمي إلى الماضي وقد منعت أنشطتهم بأمر فعلي في روسيا ومُنعت لاحقا في أوطان سلافية أخرى، إلا أن الكثير من الحدوس الشكلانية قد تعلبت على (التطهير التوتاليتاري) بالعثور على قوة حيوية جديدة فيما يشبهها من حركات في الجزء الآخر من الستار الحديدي الماركسي اللينيني، وانطلاقا من أفق أوسع فإن الشكلانية تمثل واحدة من المظاهر الأقوى للاتجاه الحديث في التحليل الدقيق للأدب والفن، وقد فتح هذا التطور في العقدين الأخيرين فجوات مهمة في الدراسات الأدبية الإنجليزية والأمريكية.

إن نقاط اللقاء بين المدرسة الشكلانية والنقد الجديد الأمريكي هي في الواقع جديرة بالتمحيص والحقيقة أنه يمكن الكشف عن كثير من النقاط المتوازية الدالة بين الشكلانية وبين الحركة التي نُقلت مع «ت. س إليوت»، مواطن التجديد من الشاعر إلى الشعر حيث شدّدت مع «ج. ك رانسوم) على القيم الجمالية والمميزة للأدب، وطورت المعرفة الدقيقة بفضل **بروكس وريتشاردز** للقراءة المحصورة (close reading) إلا أن الاختلافات في نظر **إيرلخ** ليست أقل فائدة من التشبيهات.

إن النقد الجديد قد تطور في مناخ فلسفي واجتماعي مختلف جدا عن المناخ الذي أنتج الشكلانية الروسية، هذا ما يفسر الاختلافات في الأسلوب والميول للأيديولوجية عند الحركتين.

---

[1]– ينظر فيكتور إيرلخ، مصدر سابق، ص 162

[2]– م نفسه، ص (161 -162).

[3]– م نفسه، ص 162

فالشكلاني النمطي قد كان **بوهميا** جذريا ومتمردا على السلطة، وكان يلتمس تجنب اتفاق كلي لصالح النظام الجديد، إلا أنه كان أقل احتفاء بالقديم.

في حين أن الناقد الجديد قد كان في صيغته الأمريكية مثقفا، محافظا في أغلب الحالات، ترعبه الحضارة الصناعية وهو ينظر بحنين إلى الوراء، إلى المجتمع القديم المستقر بفضل مجموعة من القيم البناءة بشكل أقوى[1].

وعلى العموم كان هدف الشكلانيين هو خلق استقلالية كبيرة للنقد الأدبي عن العلوم الإنسانية الأخرى، وكان هذا الميل مدعاة لمحاربتهم في روسا التي كان النقد فيها شديد الارتباط بالتوجه الأيديولوجي[2].

وعلى الرغم من نهاية الشكلانيين المأساوية أواخر العشرينيات، فإن عودتها كانت واضحة في النقد الأدبي المعاصر في أوروبا الغربية وأمركا والعالم العربي، بل وفي روسيا نفسها، ومن لا يستحضر اسم الناقد الذائع **(يوري لوتمان)** وريث الشكلانية والماركسية معا[3].

5- الخطاب الأدبي بمتصور غربي ودور المعرفة اللسانية في تحديد الأسس الأولى للسيميائيات.

أ- الخطاب الأدبي:

مما لا شك فيه أن الخطاب الأدبي له ميزاته و خصوصياته وكان دائما موضع اهتمام النقاد ودارسي الأدب غير أن البحث في الظاهرة الأدبية بدأ في السنوات الأخيرة مع ثلة من الباحثين الأسلوبيين والسيميائيين الذين حاولوا علمنة دراسة الخطاب الأدبي.

بالتالي سنحاول قبل أن نتحدث عن الجانب التطبيقي تعريف الخطاب الأدبي تبعا لتصورات النقاد الغربيين ومن بينهم **"رومان ياكبسون"** الذي يعرفه على أنه "..خلق لغة من لغة.." أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة وهي لغة الخطاب الأدبي.

وعلى ذلك فالخطاب الأدبي هو تحويل لغة عن لغة موجودة سلفا وتخليصها من القيود التي يكبلها بها الاستعمال والممارسة وهو نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، ما يضفي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة[4].

وتجد **"إيخنباوم"**، أو **بوريس إ"** يقول في نفس السياق "لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر أن الشرط الأساسي لموضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى".[5]

وما يهمنا في التحليل هو التركيز على العناصر النصية وعلى العلاقات المتبادلة بينها وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص وفي ذلك كله الفضل للشكلانيين الروس، وترجع إسهاماتهم الأساسية إلى شروعهم في

---

[1]- ينظر فيكتور إيرلخ، مصدر سابق،، ص 164

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، 2000، الدار البيضاء، ص 12.

[3]- للمزيد من التفاصيل ينظر كتاب فيكتور إيرلخ السابق بالذكر ص 164

[4] - Roman jakobson: essais de l'inguistique générale p30. p31.

[5] - ينظر إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي، ط1. مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1982، لبنان 10.

إنشاء لغة واصفة لخصوصيات الظاهرة الأدبية، ويتجلى ذلك من خلال توظيفهم مفاهيم نقدية يهدفون من خلالها إلى دراسة الخطاب الأدبي وتحليله تحليل موضوعيا، يترع إلى العلمية.

وقد كان "**شكلوفسكي**" يعتبر الخطاب الأدبي معطى منفصلا عن موقع القارئ ومعزولا عن السياق التاريخي الأدبي الذي هو جزء منه.

ويرى "**تينيانوف**" أن وجود واقعة أدبية متعلق بوظيفتها ورفض الشكلانيون الروس المقاربات النفسية والاجتماعية التي كانت تهيمن على النقد الأدبي الروسي[1].

ويعرف "**تودوروف**" الخطاب الأدبي ".. أنه خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما تتميز منه الخطاب الأدبي كونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره..."[2].

ولا يشك باحث بأن النظرية السيميائية تتجاوز النموذج اللساني، كما أكد على ذلك أغلب الباحثين وبالخصوص "**أمبرتو إيكو**" حيث وجدناه يؤكد على نقطتين، التراث البنوي ودوره في تشكل السيميائيات كعلم مستقل بذاته.

وما يعود إلى القضايا الفلسفية الخاصة بتشكل العلامة ودورها في تحول الإنسان من حالته الأولى إلى إنسان يبتكر تاريخه الخاص مبتعدا عن الأجناس الأخرى التي خلفها وراءه بلا تاريخ مستسلمة لآلية الطبيعة على حد تعبير "**فراح السواح**".[3]

ب- المعرفة اللسانية ودورها في تحديد الأسس الأولى للسيميائيات:

على الرغم من أن السيميائيات عرفت النور ضمن سياقات فلسفية وعقدية بالغة التنوع والاختلاف، فإن البنوية لعبت دورا حاسما في تحديد الأسس الأولى التي انبتت عليها السيميائيات.

فالسيميولوجيا على حد تعبير "**بارث**" ما كان لها أن تخطو خطوة واحدة إلى الأمام دون الاستعانة بالمعرفة اللسانية[4].

ونلتمس هذه الحقيقة من خلال المفاهيم البنوية الرائجة في الدراسات السيميائية، كالعلامة، والبنية، والدال والمدلول.

ورغم طابعها الشمولي؛ فإنها لا تدرج ضمنها كل المعارف المخصوصة الممكنة التي يتوفر عليها فرد معزول، إنها تشتمل فقط على تلك التي تدرجها الثقافة ضمن الإرث المعرفي الجماعي.

---

[1] – إلرود إبش: د.و. فوكيما: مناهج الدراسة الأدبية ت. محمد العمري دراسات سال. عدد 2 فاس، 1987- 1988، المغرب، ص(20. 24).

[2] - T. Todorov: la poétique seuil peint. Paris, p32. p33, 1968.

[3] – فراح السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، ط7،2000، ص13.

[4] – ينظر أمبرتو إيكو/ العلامة- تحليل المفهوم وتاريخه/ت. سعيد بن كراد، مراجعة سعيد الغانمي،ط 1/ 2007 ، ص20.

وعلى هذا الأساس فإن السيمائيات: لا تبحث في النص عن بنية دلالية كلية وثابتة، من قبيل فكرة التناظر الدلالي التي قال بها "**كريماس**" وهي فكرة كما يرى" **إكو**" لم تعد تقنع أحدا ولا تبحث عن معنى معطى ومكتف بذاته.

إنها على العكس من ذلك تحاول الكشف عن "**السيرورات الممكنة للواقعة السيميائية**" وعلى هذا الأساس يرى الباحث أن السيميائيات ارتبطت تاريخيا برغبة الإنسان في الإمساك بوحدة التجربة من خلال البحث عن القواعد الضمنية التي تحكم هذه التجربة وتجعلها كيانا قابلا للفهم والاستيعاب والتبادل حيث أن السلوك السيميائي بدأ في التبلور، حين أحس الإنسان تميزه وانفصاله التدريجي عن باقي الكائنات.

وعلى حسب رؤية "**إيكو**" إذا كان حلم البنوي في مرحلة من مراحل تطور الدراسات البنيوية هو الوصول إلى تحديد البنية التي تنتهي عندها كل المتناقضات، أي الرغبة في الوصول إلى الإمساك ببنية تنصهر داخلها كل العناصر ضمن انسجام كلي ونهائي استنادا إلى عمليات التبسيط المتتالية فإن السيميائيات على العكس من ذلك تسير في اتجاه معاكس، إنها تبحث عن دينامية البناء الدلالي للواقعة من خلال إدراجها ضمن ما يسميه "**إيكو" الموسوعة**.[1]

والموسوعة كما يرى الباحث هي خلاف البنية المعزولة والثابتة متفتحة ومتجددة لا يمكن وصفها وصفا كليا.

[1] -ينظر: أمبرتو إيكو/ مرجع سابق، ص(23-24).

الفصل الثاني

السيميائية من المهاد النظري

إلى سيميوطيقا ريفاتير

1- لمحة عن الفكر السيميائي.

إذا أردنا أن تحدث عن التفكير السيميائي تجدر بنا العودة إلى عصور سحيقة جدا قد تصل إلى ألفي عام تقريبا إلى الرواقيين بصفتهم أول من كشف عن وجهي العلامة (الدال والمدلول)، فقد تنبهوا إلى أن الاختلاف بين أصوات اللغة إنما هو في حقيقته اختلاف شكلي ظاهري لمعانٍ أو مرجعيات متشابهة في الجوهر، وقد انتقل التفكير السيميائي في القرن الرابع والخامس خطوة أخرى مع القديس **أوغسطين** بسؤاله عن التأويل والتفسير في إطار المشكلة التي طرحتها المسيحية الصاعدة في مواجهة الكتابات المقدسة[1].

وفي القرن السابع عشر يمكننا القول أن مرحلة (**جون لوك**) تعد المرحلة الحقيقية في تمييز السيميولوجيا عن غيرها من العلوم كما أكد على ذلك ثلة من الباحثين حين أكد في أحد دراساته أن (John Locke) هو أول من استعمل مصطلح *(Semiotique) السيميوطيقا، ودليل ذلك قوله:

« …le philosophe (John Locke – 1632/1704) et le premier à utiliser le terme de sémiotique au sens de connaissance des signes »[2]

وقد حدد الباحثون إشارة **جون لوك** لمصطلح سيميوطيقا من خلال تقسيمته الثلاثية للعلم فقد كتب:

« …Je crois qu'on peut diviser la science en trois espéces […] la troisiéme peut être appelée sémiotique ou la connaissance des signs […] son emploi consiste à considérer la nature des signs dont l'esprét se sert pour entendre les chose ou pour communiquer la connaissance… »[3]

إن فلسفة **لوك** تصطلح على هذا العلم معنى آخر «معرفة العلامات» والغاية الأسمى من ذلك لا تكمن في العلامة في حد ذاتها بل في التواصل المعرفي.

ومما لا شك فيه أن **لوك** أسس لمرحلة أو منعرج هام في مجال السيميوطيقا قبل التنظير لها من طرف المؤسسين.

ومن الباحثين من عد **لوك** المرحلة الحقيقية في تمييز السيميوطيقا عن غيرها من العلوم التي كانت تحتضنها وتختلط معها في أغلب الأحايين.

وقد صنف **لوك** العلم إلى ثلاثة أصناف:

- علم الأخلاق.
- علم الطبيعة (الفيزياء).
- علم السيمياء.

ووضع تحت العلم الأخير علوما عديدة مثل المنطق ونظرية المعرفة [4]، وهكذا توالت أبحاث القرون اللاحقة في الإشارة أو الدراسة للسيمياء كما في أعمال (**فيكو ولاينتز**) في القرن الثامن عشر، وأعمال (**كوندياك**) في القرن التاسع عشر، الذي كتب فصولا مهمة عن النظرية السيميائية[5]، كان هذا بمثابة

---

[1]- ينظر كتاب غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، المقدمة، ص 7.

*- للمزيد من التفاصيل حول تعريف السيميوطيقا، ينظر Dictionary of semiotics by B. Martin, F. Ringham

[2]- Jean claude Domenjoz, Ecole des arts décoratifs, 1998, « l'approche semiologique »,p2 .

[3]- I bid p 2

[4]- ينظر غريب إسكندر، مرجع سابق، ص 7 من المقدمة.

[5]- ينظر المرجع نفسه، نقلا عن مجلة العرب والفكر العالمي، أمبيرتو إيكو، العدد 5، 1989، ص 144.

كليشية cliché عن الفكر السيميائي وتطوره عند الأوربيين منذ نشأته، أي مرحلة التمييز المنهجي له، ولا سيما في أبحاث **بيرس وسوسير** كما سيأتي لاحقا.

مع أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين أخذت السيميائية تتأسس في الغرب شيئا فشيئا كعلم مبتكر يعي حدوده ويحوز مناهجه وأدواته البحثية، وأهدافه النظرية الخاصة.

وتكاد الكتابات الدارجة في التأسيس لها تجتمع على استهلال نشأتها الحداثية بأعمال علمين من صناع الثورة المعرفية في العصور الحديثة، إنهما على التوالي:

« F. de saussure 1913- 1857 » و « C. S. Peirce 1839- 1914 »

وسيكون من المهم للبحث أن يعرف القارئ ولو إجمالا بالمنطق المنهجي الذي قيم عليه كل منهما علمه، ثم نمر من ذلك إلى التعرف على بعض التطورات اللاحقة.

يُؤكد الباحث الإيطالي « Umberto Eco » من خلال بعض مؤلفاته على حقيقة مهمة قبل الشروع أو الإقبال على الدراسات السيميائية قائلا: "الآن بعد أن لاحظنا المجال السيميائي الكامل بطريقة غير مرتبطة ولا محددة، سؤال واحد يمكن صياغته: هل يمكن لهذه المشاكل المختلفة، والمناهج المتعددة أن توجد؟..."[1]

يجيب الباحث: "...يجب أن نتخلى عن التعريف النظري المفاجئ للسيميائيات... يجب أن نبدأ باستعمال التعريفات التي وضعها الباحثان اللذان تحدثا عن الميلاد الرسمي والتنظيم العلمي"[2]، ومما جاء في خطاب **إيكو** في هذا السياق:

« We could start by using definitions put forward by two scholars, who foretold the official birth and scientific organization of the discipline: Saussure and peirce… ».
(theory of semiotics page 14).

إن **إيكو** من خلال كتابه « theory of semiotices » يشير إلى المنطق المنهجي عند **سوسير** في دراسته السيميولوجية كما يشير إلى **بورس** أيضا.

فقد عرض تعريف **سوسير** مشيرا إلى ثنائية الدال والمدلول وتنبؤ **سوسير** بعلم السيميولوجيا والذي أشار إليه صاحبه ضمن كتابه « coure de linguistique générale ».

يقول **إيكو** في هذا السياق:

« … According to Saussure (1916) : la langue est un système de signes exprimant des idées et par là comparable à l'écriture à l'alphabet des sourds... Elle est seulement le plus important de ses systèmes… on peut donc concevoir une science qui étudie de la vie des signes au sein de la vie sociale, elle formerait une partie de la psychologie social, et par conséquent de la psychologie générale, nous la nommerons la semiologie… »[3]

فخطاب **إيكو** صريح حيث يعتبر **سوسير** اللغة مجموعة من الإشارات، أو نظاما من العلامات التي تعبر عن أفكار من الكتابة، إلى الأبجدية إلى أشكال الأدب والإشارات العسكرية، وهي ببساطة أكثر أهمية من هذه

[1]- Umberto Eco : theory of semiotics, published by arraigement, copyright ©1976, by Indiana u.n.v press p 13.
[2]- I bid p 14.
[3]- I bid p 14.

الأنظمة، كما يتنبأ **سوسير** بعلم سيأتي لاحقا في إشارة منه أنه سيدرس حياة الإشارات وسط الحياة الاجتماعية، وسيشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي وبالنتيجة من علم النفس العام.

يحاول **إيكو** من خلال أفكاره التي يتضمنها كتابه السابق بالذكر، من خلال إشارات صريحة أن يتجاوز أفكار **سوسير** السيميولوجية، كون هذا الأخير قد اعتبر العلامة تعبر عن أفكار وفقط، و لم يطرق باب التأويل في مواضيع الأفكار، أو ما تحيل إليه، ومما جاء في خطاب **إيكو** في هذا الشأن:

« … accoring to saussure signe (express) ideas and provided that he did not share a platonic interpretation of term… »[1].

وبالرغم من تفضيله لتعريف **بورس** السيميوطيقي إلا أنه يشيد بجهود **سوسير**، بأن تعريفه مهم، وقد ساهم في الدفع بالوعي السيميائي وبخاصة ما جاء به من أفكار (كالدال والمدلول).

يقول **إيكو** في هذا السياق:

« … has donc much to increase semiotic awareness, the notion of a sign a twofold entity (signifier and signified) al definitions of signe function… »[2]

كما يؤكد الباحث على أن **سوسير** لم يعرف حقيقة المدلول مؤكدا أنه شيء له علاقة بالنشاط العقلي والنفسي، ومما جاء في خطابه أيضا:

« …saussure did not define the signifed any too clearly leaving it half way between a mental image a concept and a psychological… »[3]

[1]- op. cit p 15.
[2]- I bid p 14.
[3]- I bid p 15.

2- السيميولوجيا (F. de saussure):

يوضح " **بيار غيرو**" ضمن مؤلفه la semiologie أن السيميولوجيا علم يهتم بدراسة أنساق العلامات: اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات، وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيميولوجيا، كما يقر: إننا نجمع بأن للكلام بنيته المتميزة والمستقلة التي تسمح بتحديد السيميولوجيا بالدراسة التي تتناول أنظمة العلامات (الغير لسانية) مما يحتّم علينا تبني ذلك التحديد، ومما كتبه **جيرو** في هذا الشأن:

« …semiology is the science which studies sign systems : language, codes, sets of signal etc. According to this definition, language is a part of semiology However, it is generally accepted that language has a privileged and autonomous status, and this allows semiology to be defined as the study of non linguistic sign systems which is the definition we shall adopt here »[1]

بعد أن تنبأ **سوسير** بعلم السيميولوجيا، حيث كان أول من حاول تحديدها بقوله: "إنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية" [2]، ويتضح ذلك من خلال كتبه coure de linguuistique generale حيث كتب:

« la langue est système de signes exprimant des idées, et par la comparable à l'écriture à l'alphabet des sourds_ muets aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes, on peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale, elle formerait one partée de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale, nous la nommerons (sémiologie). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes quelles Lois les régissent…mais elle a droit à l'existence sa place est déterminée d'avance la linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les loi que découvrira la sémiologie seront applicables à la linguistique… »[3]

ومعنى خطاب **سوسير** أن اللغة نظام علامات تعبر عن أفكار لذلك يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية، بالطقوس الرمزية، على أن اللغة هي أهم هذه النظم على الإطلاق، وصار بإمكاننا أن نرتئي علما يُعنى بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وسيشكل هذا العلم جزءا من علم النفس العام وسندعوه السيميولوجيا.

وسيحتم على هذا العلم أن يعرفنا بما تتشكل منه العلامات والقوانين التي تتحكم بها، وبما أنه لم يوجد بعد فيستحيل التكهن بما سيكون عليه، ولهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد له مسبقا على أن الألسنية ليست إلا جزءا من هذا العلم العام فالقوانين التي قد تستخلصها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في مجال الألسنية وستجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديدا في مجموع الأحداث الإنسانية.

فالسيميولوجيا عند **سوسير** هي هذا العلم العام للدلائل التواصلية وليس اللغوية وحسب، والواقع أن حصر السيميولوجيا في اللغة بمعناها الدقيق سيجعلنا نخوض في مجالات العلوم اللغوية كالصرف والدلالة

[1]- la semiology : pierre Guiraud, universtaires de France, 1971, First published in Creat Britain in 1975, l'ntroduction p 2.
[2]- I bid p2.
[3]- Ferdinand de. Saussure (1857- 1913), cours de linguistique générale 1915, dans Boungnoux, sciences de l'information et de la communication Larousse paris 1993. P(15- 16).

والتركيب وإذا كانت هذه العلوم اللغوية من أعرق العلوم، يعود ذلك إلى الأهمية القصوى التي تحتلها اللغة في الحياة اليومية للإنسان[1].

إذا كانت السيميولوجيا السوسيرية تمتاز بالمحايثة أي بحصر دائرة الاهتمام في العلاقات القائمة بين الدلائل مركبيا وبدليا وبين الدوال والمدلولات، فقد ظلت الكثير من العناصر الأساسية في اللغة بمنأى عن المعالجة العلمية التي تنور معرفتنا بهذا الجهاز (اللغة).

إن النزوع السوسيري المتسم بنزعة المحايثة قد أغفل المرجع أو الأشياء التي تحيل عليها الكلمات، كما ترك المبهمات أو الإشارات في الظل و لم يلتفت إلى العناصر النصية التي تتخطى الجملة، ناهيك عن العناصر النفسية والاجتماعية والثقافية والحضارية التي لا يمكن بدونها التمكن من الفهم المناسب لنسق اللغة[2].

ولعل الإشكال الذي أوقعتنا فيه سيميولوجيا **سوسير**، أنه اتخذ من نزعة المحايثة مذهبا.

فهل أقصى **سوسير** العناصر الخارجية واستبعدها؟ كالتاريخانية والجانب النفسي؟.

يجيب أحد الباحثين: "... الحقيقة أن **سوسير** لم يقص هذه العناصر الخارجية إلا لتأمين الدراسة السيميولوجية من الآثار السلبية لعلوم الاجتماعي والنفسي والتاريخي التي كانت آنذاك تداهم كل المجالات بطريقة غير مشروعة.."[3].

كان المشروع السوسيري بمثابة تسييج عام للموضوع وحصر هذه المادة المدعوة (لغة)[4].

إن **سوسير** من خلال ما قدمه لم يشر إلى كلمة (بنية) لكن لغته أسست وطورت منهجية البنيوية التي تطورت بعده بنماذج وطرق مختلفة.

فأصبح مصطلح سيميولوجيا دارجا ومشهورا في أوروبا بفضل الباحث « R. Barthes » (1915 -1980)، وقد تبين توجهه البنيوي من خلال تعريفه للنص:

« … c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre… »[5]

كما ينفي أيضا الحوارية عن النص ضمن مؤلفه (لذة النص) ومما جاء في خطابه:

« le texte n'est jamais un (dialogue) aucun risque de feint, d'agression de chantage aucune rivalité d'idiolectes, il institue au sein de la relation humaine… »[6].

أما ما يوضح تجاوز **بارث** لأفكار **سوسير** السيميولوجية، فمن خلال حديثه عن العلامة وأزمتها وإمبراطوريتها في كتابه « l'empire des signes ».

[1]- ينظر محمد الوالي: مجلة علامات السيميوطيقا والتواصل، ص 86.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 87.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص 87.

[4]- المرجع نفسه، ص 87.

[5]- THéorie du texte : Roland Barthes, 1974. P1.

[6]- Roland Barthes : le plaisir du texte, Editions du seuil © 1973, p 28.

فالعلامة عند هذا الأخير عبارة عن مفهوم تاريخي، لها أيديولوجيتها، كما أنه يؤمن بحضارة العلامة وذلك من خلال قوله:

« … on commence à savoir maintenant que le signe est un concept historique, un artefact analytique (et même idéologique) on sait qu'il ya une civilisations du signe.. »[1].

وفي معرض الحديث عن أزمة العلامة يرى أنها ظهرت (الأزمة) مع اللسانيات وفي المقابل اللسانيات البنيوية، حيث ضيقت الحدود علميا عن مفهوم العلامة الذي يربط بين الدال والمدلول، وما جاء في خطاب **بارث** في هذا السياق:

« … cette crise a été Ouverte par la linguistique elle_ même, dune façon ambiguë (ou dialectique) la linguistique (structurale) a consacré scientifiquement le concept de signe (articulé en signifiant et signifié »[2]

يُعرفنا **سوسير** عن حقل السيميولوجيا من خلال كتابه (cours de linguistique générale) في معرض حديثه عن اللغة ومكانتها في الحدث الإنساني تحت عنوان:

(place de la langue dans les faits humains_ la sémiologie)

يقول **سوسير**:

« …la langue est un système de signe expriment des idées et par la comparable aux signaux militaires … etc »[3]

إن خطاب **سوسير** واضح المسار حيث يُعرف اللغة مشيرا إلى طبيعتها الخاصة، فهي عبارة عن نظام خاص بالعلامة يترجم أفكارا كالأبجدية، والكتابة.

وما يُلاحظ من خلال كتاب **سوسير** أنه انطلق من اللغة كمركز في بحوثه، قبل أن يتنبأ بعلم (السيميولوجيا) لكن المنعرج حدث بعد خطابه (سيأتي علم يدرس حياة العلامة يشكل جانبا من غلم النفس الاجتماعي ومن علم النفس العام، نسميه السيميولوجيا)، حيث يقول في هذا الشأن:

« … peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale elle formerait one partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale, nous nommerons sémiologie une place parmi les sciences, c'est parce que nous l'avons rattachée à la sémiologie… »[4]

بعد هذه النبوءة يُفاجئ **سوسير** الجميع، كأنه قدم استقالته لمخبر الدراسات اللسانية معتبرا هذه الأخيرة فرعا من علم السيميولجيا العام، ومن ذلك قوله:

« … on ne peut dire a qu' elle sera, mais elle droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance la linguistique n'est qu' une partie de cette science générale, les lois que découvrir a la sémiologie… »[5]

---

[1]– Voir Théorie du texte, Roland Barthes, 1974. P1.

[2]- I bid p 2.

[3]- Ferdinand : de saussure (1857- 1913), cours de linguistique générale 1915 dans Bougnousc. D. science de l'information et de la communication. Larousse, paris 1993, pp (120- 133).

[4]- I bid pp (120- 133).

[5]- I bid pp (120- 133).

ويتفاءل **سوسير** بعد ذلك كونه قد وجد لعلم اللسانيات موضعا أو مكانة ضمن العلوم الأخرى:

« … nous ne retenons ici qu'une chose : si pour la première fois nous avant pu assigner à la linguistique une place parmi les sciences, c'est une place parmi les sciences, c'est parce que nous l'avant rattachée à la sémiologie… »[1]

وقد توجه **سوسير** هذا التوجه لأنه يعتقد أن المشكل اللساني، هو قبل كل شيء مشكل سيميولوجي:

« … le problème linguistique est avant tout sémiologique… »[2]

3- سيميوطيقا (C.s. peirce):

إن السيميائيات في تصور **بورس**، ليست مجرد أدوات إجرائية يمكن استثمارها في قراءة هذه الواقعة النصية أو تلك، كما لا يمكن أن تكون أنموذجا تحليليا جاهزا قادرا على الإجابة عن كل الأسئلة التي تطرحها الوقائع، إنها على النقيض من ذلك فعل، أي **سميوز**[3].

وقد أقبل الدارسون على دراسة سيميوطيقا **بورس**، لكنهم صُدِموا بفلسفته العميقة ودراساته المتشعبة، حتى حياته حقيقة تترك علامات استفهام غامضة في ذهن القارئ.

إذا كان **سوسير** قد ارتبط في دراسته السيميولوجية باللسانيات، فإن **بورس** ارتبط بالفلسفة[4].

فالسيميوطيقا عند **بورس** ما هي إلا الوجه الآخر للمنطق:

« …for peirce semiotic is another name for logic… »[5]

يبدو أن الأساس الذي يقيم عليه **بورس** السيميوطيقا، يمكن اختزاله في الصيغة: «ما ثمّة إلا العلامات!»[6].

إن **بورس** يضع العلامة أساسا للعالم بأسره، إذ العلامة هي نقطة الانطلاق التي ينبني عليها تعريف كل عنصر على حدة، وهي المبدأ الذي يحكم تفسير مجموعات العناصر، سواء كانت هذه المجموعة مجردة أو ملموسة وأكثر من ذلك فإن الإنسان فيما يراه **بورس** في كليته علامة، وفكره علامة[7]، وكذلك مشاعره، ولن ولن نستغرب والحال تلك أن نقرأ لدى **بورس** نفسه في بعض مراسلاته:

هذا المقتبس: "لم يكن يتأتى لي البتّة أن أدرس أي شيء رياضيات، أخلاق، ميتافيزيقيا، جاذبية أرضية، دينامية حرارية، بصريات، كيمياء، علم التشريح المقارن، علم الفلك، علم النفس، وعلم القياسات، إلا من منظور دراسة سيميائية"[8].

---

[1]-. Ferdinand : de saussure (1857- 1913), cours de linguistique générale 1915 dans Bougnousc. D. science de l'information et de la communication. Larouse, paris 1993, pp (120- 133).

[2]- I bid pp (120- 133).

[3]– سعيد بن كَراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات، ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2006، من المقدمة، ص 27.

[4] ينظر: charless s peirce's, philosophy of signe, advances in semiotice, Tomas A. sebeok, général Editor, indiana u.n.v press, 2000, by Gérard Deledalle, p 8.

[5]- I bid (conclusion).

[6]– ينظر محمد قاري: سيميائية المعرفة المنطقية، منهج وتطبق، ط 1، 2002، مكتبة الإسكندرية، ص (11 -12).

[7]– المرجع نفسه، ص (11 -12).

[8]– المرجع نفسه، ص (12 -13).

وما يلاحظه الباحث بعد عرض العلامات لكل من **بورس** و**سوسير** أن هناك فارقا واختلافا بين النظام الديناميكي لسيميولوجيا تنطلق من تقرير (الدال والمدلول)، وبين نظام ثلاثي triadique (la sémiotique peircienne).

ولعل رسائله إلى السيدة الإنجليزية **ويلبي** (ladywelby)، توضح الصورة أكثر ومما جاء في أحدها:

« … sachez que depuis le Jöns, on à l'âge de douze ou treize ans, […], il quoi que ce fut_ mathématiques, morale, métaphysique, gravitation, thermodynamique, optique, chimie, anatomie comparée, astronomie, psychologie, phonétique, économie, histoire des sciences, whist, hommes et femmes,vin, métrologie, si ce n'est comme étude de sémiotique… »(L.w.422)[1]

ومعنى هذا النص أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء سواء تعلق الأمر بالرياضيات أو الأخلاق، أو الميتافيزيقيا، الجاذبية، أو الديناميكية الحرارية، أو علم البصريات، أو الكيمياء، أو علم التشريح المقارن، أو علم الفلك، أو علم النفس، أو علم الأصوات، أو الاقتصاد، أو تاريخ العلوم، وكذا الويست والرجال والنساء والخمر، والميتولوجيا، إلا من زاوية نظر سيميائية.

كما كتب بعض الباحثين في أحد مقالاته عن سيميوطيقا **بورس** حيث أقروا بأن السيميوطيقا شغلت مكانة هامة مركزية (une position centrale)في أعمال **ش.س. بورس**، والذي عرفه الآخرون كمنطقي (logicien) كيف لا وقد أقر بأن المنطق في معناه العام ما هو إلا اسم آخر للسيميوطيقا:

« … il considère lui_ même que la logique, dans son sens général, n'est qu'un autre nom de la sémiotique… »[2]

ونظرا لفلسفته المتشعبة لقبه الباحثون (أبو البراغماتية) « le père de pragmatisme »[3].

كما كتبت **كريستيفا** عن سيميوطيقا **بورس** مستفهمة من التنظيم الهائل للعلامات ضمن إطار واحد يحوي أو يتضمن جميع الأنظمة الدالة من (علوم، لغات، فنون)، والتي تترجم إلى خطاب منطقي.

ومما جاء في خطاب الباحثة ضمن هذا السياق:

« …qu'elle rassemble dans un seul cadre tous les systèmes signifiants (les sciences, les langues, les gestes, les arts… etc) en les réduisant à un discours logique… »[4]

لذلك يصعب فهم المقترحات النظرية التي قدمها **بورس** في هذا الميدان دون استيعاب الأساس الفلسفي، فهو لا يخفي أن السيميائيات جزء من المنطق إن لم تكن مجرد اسم ثان له [5]، وتجد البناء الثلاثي الذي تتميز به العلامة عنده لا يمكن رده إلى رغبة في إضافة عنصر غائب، في تصورات أخرى (**سوسير مثلا**) أي المرجع[6].

---

[1]- les citation des lettres à lady welby (whit locks, new_ Haven, conn, 1953.

[2]- voir : claude Bruz, werner Burzlaff, Robert Marty, Joelle Rethoré : la sémiotique phanéroscopique de charles. S. peirce, in langage N″ 58, 1980, p 29 (http://www.persee).

[3]- I bid p 29.

[4]- la sémiotique phanéroscopique de charls S. peirce p 31.

[5]- سعيد بنكَراد: مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، 36.

[6]- المرجع نفسه، ص 36.

وقد لاحظ العديد من الباحثين ذلك مثل **رومان ياكوبسون** الذي أشار إلى البناء الثلاثي لعلامة **بورس**، من خلال مؤلفه: « Essais de linguistique générale tom 2 »، مشيرا إلى الأيقون والمؤشر والرمز[1].

وكأن **بورس** يخاطب الباحثين: الإدراك لا يمكن أن يكون نتاج علاقة بين عنصرين، ورد التجربة الإنسانية إلى مبدإ ثنائي هو أمر مخل بنظام هذه التجربة، ولن يُؤدي إلا إلى تحليل لحظي ليس له قيمة معرفية. ومن ذلك فإن العلامة وهي مبدأ أساس في تنظيم التجربة الإنسانية، وفهم مضمونها لا يمكن أن تكون إلا ثلاثية كما تجد **كريستيفا** أيضا من خلال محاولاتها في دراسة فكر **بورس**، تقدم أفكار واضحة الحدود وبخاصة ما يخص الفرق بين **بورس** و**سوسير**، حيث ترى أن سيميولوجيا **سوسير** ركزت على تقرير الدال والمدلول:

« …la semiologie basée sur le rapport signifiant_ signifie.. »[2]

أما السيميوطيقا البورسية في نظر **كريستيفا** هي عبارة عن هرمسية للعلامات الدالة في إطار واحد يختزل إلى خطاب منطقي[3].

ومن أهم الباحثين الذين تحدثوا عن سيميوطيقا **بورس** نذكر على سبيل الذكر:

Gérard Deledalle, Max Bense, Elisabeth Walther[4]

ولعل القارئ لأفكار **بورس** يجد اختلافا كبيرا بين ما قدمه وبين التنظير الأوروبي حيث تقوم سيميوطيقا **بورس** على ما سماه (**البروتوكول الرياضي**)، ومما جاء في خطاب مجموعة من الباحثين في مقال نُشر سنة 1980 في مجلة (langages):

« …la sémiotique de peirce_ ou doctrine quasi_ nécessaire ou formelle des signes, ou encore logique est fondée sur un postulat appelé (protocole mathématique)… »[5]

وقد فسر أصحاب المقال هذا البروتوكول في ثلاثيته (triadicité):

ومعنى هذا أن سيميوطيقا **بورس** ما هو مهم في شكل العلامات عنده منطقي عماده البروتوكول الرياضي وهو في نظرهم القاعدة (la base) في سيميوطيقا **بورس** التي تملك هذا الشيء الذي مثل شيئا حقيقيا أو غير حقيقي، وهي ما يمثل أنموذجا ظاهراتيا مترابطا، ومما جاء في المقال السابق بالذكر في هذا السياق:

« …ce protocole est le base de la sémiotique de peirce qui est une phanéroscopie c'est-à-dire une phénoménologie d'un type particulier… »[6].

بدأت سيميوطيقا **بورس** تفرض نفسها كتأويلية في معنى النظرية النموذجية وهذا ما أكده الباحثون في المقال المشار إليه ومن ذلك قولهم:

---

[1]- R. Jakobson : Essais de linguistique générale tom 2, p 94. Éd de Minuit 1973.

[2]- la sémiotique phanéroscopique de charls S. peirce p 31

[3]- I bid p 31.

[4]- I bid. P31.

[5]- ينظر المصدر نفسه، ص 31، نقلا عن:

Gérard Deledalle « la Joéonde théorie de l'analyse sémiotique appliquée à un portrait » semiosis N″ 4, pp (25- 28)/ Agis_ verlage_ Baden_ Baden, 1976.

[6]- I bid p 32.

« … la sémiotique peircienne apparaît alors comme une interprétation au sens de la théorie des modèles de cette catégorie… »[1].

إن الحديث عن سيميائيات **بورس** هو حديث عن تصوره لعملية الإدراك، إدراك الذات وإدراك الآخر، إدراك الأنا وإدراك العالم الذي يتحرك داخله هذا الأنا وهذا أمر في غاية الوضوح في تصور **بورس**، فلا شيء يوجد خارج العلامات أو بدونها، ولا شيء يمكن أن يدل اعتمادا على نفسه دون الاستناد إلى ما توفره العلامات كقوة للتمثيل، فالتجربة الإنسانية بكافة أبعاده ومظاهرها تشتغل في تصور **بورس** كمهد للعلامات: لولادتها ونموها وموتها.

إن الإنسان علامة، وما يحيط به علامة، وما ينتجه علامة، وما يتداوله هو أيضا علامة، والخلاصة أن لا شيء ينفلت من سلطان العلامة، ولا شيء يمكن أن يشتغل خارج النسق الذي يحدد له حجمه وامتداده،كما لا يمكن أن يوجد شيء داخل هذا العالم حرا طليقا يخلق فضاءات الكون، لا تحكمه ضوابط أو حدود، ولا يحد من نزواته نسق، فالتجربة الإنسانية ليست سوى سلسلة من العلامات المترابطة، إنه مبدأ الامتداد الذي يجعل من التجربة الإنسانية بكل لغاتها تجربة كلية تنتهي مع العلامة إلى الانصهار في الفعل.

إن التجربة الإنسانية بهذا المعنى تجربة كلية، وهذه الكلية لا يمكن أن تشتغل بشكل تام إلا من خلال وجود هذه الأبعاد الثلاثة[2].

إذا كان الأول يحيل على الثاني عبر الثالث فإن سيميوطيقا **بورس** تشتغل وفق نفس الفكرة (مبدأ الثلاثية) و(مبدأ الإحالة): فالماثول (represntamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant).

إن سيرورة العلامة يطلق عليها **بورس** (sémiose) والسيميوز هي السيرورة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما، أي إلى تأسيس العلاقة السيميائية.

ماثول يحيل على موضوع عبر التوسط الإلزامي (المؤول)، وبعبارة أخرى فإن السيميوز تتحدد باعتبارها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، وتستدعي تضافر ثلاثة عناصر، هي عناصر تشتغل ضمن حلقة يحيل كل عنصر داخلها على عنصر آخر.

والعلامة لا يمكن أن تكون علامة إلا إذا كانت جمعا وربطا بين هذه العناصر الثلاثة.

إن الخلاصة الأولى هي أن العلامة عند **بورس** وحدة ثلاثية البُنى غير قابلة في عنصرين كما هو الشأن عند **سوسير** الذي يرفض أن يتضمن تعريف العلامة عنصرا من خارج اللسان.

ومن خلال ما سبق ذكره فإن السيميوطيقا محاولة جادة لربط المعرفة الإنسانية بعد أن أدى الإفراط في التخصص إلى عزل حقولها الواحد عن الآخر، وللربط أشكال مختلفة، فيمكن أن يطغى حقل ما ويهيمن على الحقول المعرفية الأخرى كما طغى **اللاّهوت** على بقية العلوم في أوروبا في القرون الوسطى وفي هذا الربط الهرمي تعسف، وقد يكون الربط منبنيا على جمع العلوم المختلفة في أعمال موسوعية أو ميدان يجمع بين التخصصات المختلفة interdisciplinary ولكن هذا الربط يعتمد على لقاءات واحتكاكات المعارف بعضها

[1]- op-cit, p 39.

[2]- ينظر سعيد بنكَراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، مرجع سابق، ص (72-37).

ببعض ويبقى إلى حد ما سطحيا، أما السيميوطيقا فطموحها هو تفاعل الحقول المعرفية المختلفة والتفاعل لا يتم إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية وهذا المستوى المشترك هو العامل السيميوطيقي[1].

لقد حاولت الفلسفة منذ بدايتها أن تقوم بدور الموحد بين العلوم المعرفية وبذور أنسنة الواقع بكل مظاهره الطبيعية والاجتماعية، ومنطلق السيميوطيقا مناظر لمنطق الفلسفة التي تبحث دائما عن جوهر الأمور وتجلياته لمن الفارق هو الفلسفة تبدأ في التساؤل في مفاهيم ما كالطبيعة وما وراء الطبيعة، كالعدالة والجمال والشعر، وتحاول أن تقوم بنقد للقيم السائدة وتحليل المفاهيم بوصلها إلى جوهر، فهي محاولة الإنسان فهم ذاته فهما عميقا لا سطحيا.

أما السيميوطيقا فلا تبدأ بمفهوم معين كالصدق أو الرغبة أو العمل لتفسره وتشرحه وتحلله كما تفعله الفلسفة وإنما تبدأ بالعلامة، والعلامة في حد ذاتها شيء ما معبر عن شيء آخر فهي ذات طبيعية ازدواجية وفي السيميوطيقا تبقى هذه الطبيعة الثنائية هامة بل أصيلة[2]

إن طموح السيميوطيقا هو تفاعل الحقول المعرفية المختلفة والتفاعل لا يتم إلا بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية وهذا المستوى المشترك[3].

[1]- ينظر أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،مدخل إلى السيميوطيقا، ج2، دار إلياس العصرية، فريال جبوري غزول، ص (12 -13).

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص (13- 12).

4- موضوع السيميائيات.

حقيقة تشكل العلامة أو الإشارة جوهر إبداع الإنسان وتطوره، وبات يعتمد عليها كليا في تطوره المعرفي، وتنوعه الثقافي، فمنها انطلق في اتجاه كسر قيود الوجود إلى آفاق أوسع، فانفلتت من ربقتها عن طريق إبداعه أشكالا تعبيره ورمزية تعينه في الكشف عما بداخله.

وأخذت العلامة تتطور في تاريخنا البشري كمحصلة لسيرورة تفاعل الذات مع الوجود إلى أن أصبحت منظومة معقدة، ومتشابكة نسعى من خلالها إلى توصيل معنى أدق وأوضح عن حقيقة التواصل فيما بيننا من جهة، وبين الوجود من جهة أخرى[1].

لقد أخضع الإنسان الطابع المركب لوجوده الذي هو إفراز طبيعي لميراثه الثقافي للدراسة والبحث رغبة منه في اكتشاف قواعد سلوكه الرمزي وكان نتيجة ذلك ظهور علم السيميائيات.

والذي ستكون مهمته رصد، وتتبع العلامات التي ينتجها الإنسان من خلال جسده ولغته وأشيائه ومكانه وزمانه، وكذلك تعريفنا بوظيفة العلامة والقوانين التي تتحكم فيها.

فأصبح مجال السيميائيات شاملا ومتشعبا، بحيث يشمل كل ظاهرة مهما كان نوعها مادام العالم الذي نعيش فيه غارقا في العلامات.

إنها ثورة معرفية بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فقد كان تأثيرها كبيرا بحيث تخطى الحقل الإنساني إلى مجالات معرفية متعددة، بدءًا من الأنثروبولوجيا إلى النقد الأدبي وحتى التحليل النفسي[2].

ويجب ألا نغفل دور وثورة الاتصالات في تطور علم السيميائيات في العقدين الأخيرين وخصوصا في مجال الإعلانات التجارية التي كان لها الأثر الكبير في سرعة تنامي وتقدم هذا العلم.

إن إمبراطورية السيميائية لن تقوم لها قائمة بتجاهل العلامة، هذه الأخيرة المتشابكة في حدودها، وتطور فلسفتها الخاضعة لسيرورة التأويل، كما تختلف بين المنظرين، **(سوسير وبورس)**[3].

في البدء كانت العلامة، وهي بوصفها مصطلحا أوسع وأشمل من الكلمة، فهي تحتويها وتتجاوزها، والكلمة في ذاتها تنطلق دلالاتها من قيمة اللفظ في ثقافة ما، فالصوت في حد ذاته لا يُعنى وإنما يتشكل المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة وهذه الرابطة تستمد شرعيتها من لغة ما، فكلمة (**لا**) تدل الرفض في لغة العرب، ولا تدل على شيء ما في اللغة الإنجليزية، ومن هذا نلاحظ أن الدلالة ترتبط بالقيمة التي تُضيفها عليها لغة ما أو ثقافة ما.

يُشكل لبس الأسود علامة على الحداد في بعض البلدان، وفي أقاليم أخرى يلبس أهلها ملابس بيضاء في العزاء.

---

[1]- مجلة عالم الفكر، المجلد 35، عدد 3، مارس 2007، السيميائيات من المقدمة، بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي.

[2]- ينظر المرجع نفسه، المقدمة.

[3]- ينظر المرجع نفسه، المقدمة.

فالأسود والأبيض علامتا حداد في ثقافات متباينة تكتسبان دلالتيهما من السياق الثقافي، إلا أن اختلاف لون الحداد لا يغير من كون اللون الأسود أو الأبيض مقوما تعبيريا يُستخدم لإيصال رسالة معينة إلى متلق ما، ودلالته لن تخفى على أفراد الجماعة التي تستخدمه.

إن العلامة وإن كنا نجدها بصورة عامة مرتبطة بالثقافة، لا تقتصر عليها، لأن هناك علامات ترتبط بالطبيعة وبالغريزة وتستقل استقلالا تاما عن الثقافة، فعندما تهاجر الطيور في موسم البرد طلبا للدفء فهي تستجيب لعلامات طبيعية في الطقس ويمكن القول في هذه الحالة إن دلالة هذه العلامات لا ترتبط بالثقافة لكنها ترتبط بفصيلة حيوية معينة ومؤهلة لتقبلها لاستجابة لها، كذلك النحل عندما يوجه بعضه البعض في رقصات إشارية إلى رحيق الزهور، فحركات النحل الإيقاعية لا تتشكل عبر مواضعة وسبق اتفاق وإنما تورث وتنتقل في شفرة الجينات... هكذا نرى كيف أن الكلمة هي جزء من حقل أعم وأفسح وهو العلامة.

صحيح أن الكلمة تحتل مركزا محوريا في هذا الحقل إلا أن العلامة لا تقتصر على الكلمة بل تتعداها، وأحيانا تُستخدم الكلمة استخداما مجازيا فيتوسع قائلها في مدارها الدلالي قاصدا منها **العلامة** كما يستخدم الشراع للدلالة على السفينة، فعندما يُقال (تكلمت الأطلال) فنحن نعلم علم اليقين أن الأطلال لا تتكلم وأن قائل هذه العبارة يقصد أن الأطلال عبرت... وهي تعبر لا ناطقة بالحرف ولا مشيرة باليد وإنما وجودها في حد ذاته معبر عن مرور الأيام وتواليها وأثرها وهي بذلك كالآثار التي يدرسها القائف تدل على أصحابها.

وإن أردنا أن نستطرد بضرب أمثلة عن العلامات فيمكن وضع الأحلام التي يفسرها **ابن سرين** **وفرويد** في إطارها هي علامات تشكل كلاما لها معجمها ونحوها وبواسطتهما يمكن تأويلها وشرحها ولكن الأحلام لا تشكل كلاما بالمعنى المفهوم للكلمة، لأن الأحلام لا تتشكل من كلمات منطوقة أو مكتوبة بل من علامات وصور، ويمكننا أن نقول إن هذه العلامات تنتمي إلى لغة، لكنها ليست لغة شفوية، ولا لغة تحريرية، وإنما لغة علامات أو لغة **سيميوطيقية** وقد نختلف أو نتفق مع طريقة **ابن سرين** أو منهج **فرويد** في تفسيرهما للأحلام ولكن لابد أن نعترف بان أعمالهما تندرج تحت **السيميوطيقا**.

مما لا شك فيه أن الإنسان يشكل مع محيطه نسيجا متشابكا من العلاقات وهذه الأخيرة مبنية على أنظمة مكونة من علامات أي أنظمة سيميوطيقية، فنحن نتفاعل مع الطبيعة ومع الآخرين عبر علامات... وهكذا يمكننا أن ندرس التاريخ مثلا لا على أساس أنه سجل بما حصل أي أرشيف أحداث وإنما من منطلق سيميوطيقي باعتباره مجموعة من العلامات الدالة والعلامات المتناقسة أي له نظامه وقواعده فالحدث بالنسبة لمفكر مثل **ابن خلدون** كان علامة في نظام من العلاقات حيث تجاوز في دراسته للتاريخ الجمع التراكمي للأحداث وتوصل إلى التأمل والفحص في الدلالة (دلالة الأحداث ونظمها) متعاملا مع التاريخ باعتباره حقلا دلاليا ونسيجا من العلامات.

وتختلف السيميوطيقا الحديثة عن الدراسات التأملية السابقة في ماهية العلامات بكونها ترتكز على مصطلحات وبحوث تنطلق مباشرة من العلامة وقواعدها كما أسسها دعاتها في القرن العشرين[1].

ومما لا شك فيه أن السيميوطيقين قاموا بإرساء السيميوطيقا أولا بتصنيف العلامات، وثانيا برسم خارطة العلاقات بينها، أما تصنيف العلامات فيرتكز على نوعية أو جنس العلامة، وكل الدراسات تتعمق في تحليل وتصنيف الرمز، والمجاز وأنواعها، فهي تدخل ضمنيا في بحث السيميوطيقا... فالأزياء والألقاب من الممكن النظر إليها من منطلق سيميوطيقي، أما الوجه الثاني من السيميوطيقا وهو دراسة علاقات العلامات والقواعد التي تربطها، فيمكن أن نُدرج تحت هذا الباب علم الجبر والمنطق والنحو والعروض وهكذا نرى كيف أن استخدام الرؤية السيميوطيقية يوحد بين حقوق مختلفة ويحارب تفتت العلوم والانشطار القائم بين التصنيف المبني على الملاحظة الإمبريقية من جهة وبين التنظير المبني على الملاحظة الذهنية من جهة أخرى[2].

لقد نشأ التأمل في العلامة لا عن قصد المعرفة، بل عن قصد التشكيك في المعرفة أي من منطلق رفض هيمنة معرفية معينة، فقد بدأ الإغريق التأمل المنظم في العلامة في المدرسة المسمات (الشكية) scepticism ويجب أن نفهم هنا معنى الكلمة اليونانية التي أُطلقت على هذه المدرسة **skepsis** وتعني البحث ولهذا يكون النعت «شكّي» sceptic ضدا لنعت «**دوغمائي**» dogmatic ومنطلق هذه المدرسة أن حواسنا تخوننا وأن المتخصصين يناقض بعضهم بعضا، لهذا علينا عدم التصديق بكل ما يُزعم والتشكيك بما يقدم لنا، ولقد بلغت هذه المدرسة أوجّها في الإسكندرية تحت القيادة الفكرية للفيلسوف Aenesidemus (القرن الأول قبل الميلاد) وقد قام بتنظيم كل المبادئ الأساسية في عشر صيغ، وهذه الصيغ مستقاة من تحليل للعلامات، منطلقة أن العلامات ليست ظاهرة ومتجلية بالضرورة فلو لم تكن مستترة أحيانا لظهرت للجميع.

وقد قامت علاقات مهمة بين هذه المدرسة الفلسفية وبين دراسة الطب بفرعه الإمبريقي الذي يعتمد على اكتساب المعرفة عبر التجربة لا عبر الدراسة الأكاديمية.

وقد قام الفيلسوف الطبيب **سيكتوس أمبريكوس** في القرن الثاني الميلادي بتصنيف العلامات المستترة كما قام الطبيب **جالينوس** في القرن الثاني الميلادي بالتمييز بين العلامات العامة التي تدل على أكثر من شيء والعلامات الخاصة التي تدل على شيء محدد، ومن الطريف نجد هذا التصنيف واردا عند الناقد البلاغي **شيشرون** في القرن الأول قبل الميلاد، كما نجد أن المقولة الشهيرة **لسوسير** أحد مؤسسي علم العلامات بأن العلامة لها جانبان: الدال والمدلول مبنية على ما قاله الروائيون (stoics) ترجع بداياتهم إلى القرن الثالث قبل الميلاد عن العلامة وجانبيها اللذين أطلقوا عليها الدال (sigans) والمدلول (signatum) ونجد في كتابات المفكر القديس **أوغسطين** (354 -430) تعريفا بالعلامة ضمن أبحاثه في التأويل وقد اعتمد فيها على كثير مما قاله الفلاسفة قبله مثل الرواقيين و **أرسطو**، حيث تبدو أهمية **أوغسطين**، وحداثته في تأكيده على إطار التواصل والاتصال والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة.

---

[1]- ينظر فريال جبوري غزول: أنظمة العلامات في اللغة والأدب، علم العلامات (السيميوطيقا)، مدخل استهلالي.

[2]- المرجع نفسه، (من المدخل الاستهلالي).

فكما نجد تواردا واقتباسا بين تعريف العلامة حاضرا وماضيا، فإننا نجد تقاطعا بين الدراسات السيميوطيقية والبحوث التي كانت ترمي إلى إنشاء وحدة منهجية أو رابطة جامعة بين العلوم.[1]

لقد كان موقف **أرسطو** المنهجي متعددا لا موحدا فقد كان يرى أن لكل موضوع منهجا يناسبه وبالرغم من أن تعاليم **أرسطو** في هذا الصدد كانت شائعة إلا أنها عورضت مرارا من قبل المفكرين في القرون الوسطى وعصر النهضة[2].

وبعد ما سبق ذكره عن موضوع السيميائيات، يحاول البحث أن يشير إلى التصورين حول العلامة عند الطرفين وهما تصوران الأول أوروبي والثاني أمريكي، ولد خارج التقليد الأوروبي:

أ- العلامة عند سوسيسر:

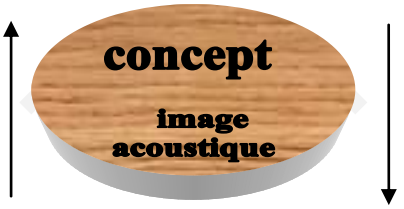
يشير **سوسير** إلى العلامة ويُعرفها في كتابه (cours de linguistique générale)، فهي في تصوره من المبادئ العامة[3] « principes géneraux »، وهي عنده لسانية تتمثل في علاقة بين المفهوم والصورة السمعية لا بين الشيء والاسم، وقد كتب في هذا السياق:

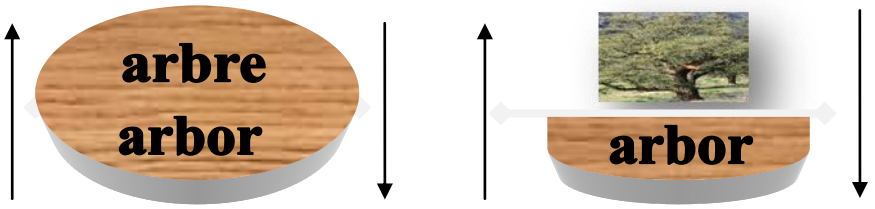
« … le signe linguistique unit non une chose et un non mais un concept et une image acoustique… »[4]

فسوسير يخضع العلامة اللسانية إلى الجانب النفسي بوجهيها مفهوم وصورة سمعية:

« …le signe linguistique est donc une entité psychique à deux face… »

ويوضح ذلك من خلال الصورة الآتية، التي تعكس تصوره للعلامة:





هذا التعريف في نظر **سوسير** يطرح بالأهمية سؤال المصطلح يسميه (علامة انزياح المفهوم والصورة السمعية) ومما جاء في خطابه:

« …cette définition pose une importante question de terminologie nous appelons signe la combinaison du concept et de l'image acoustique… »[5]

---

[1]- ينظر فريال جبوري غزول: أنظمة العلامات في اللغة والأدب، علم العلامات (السيميوطيقا)، مدخل استهلالي، ص (14 -15).

[2]- م نفسه، ص 15.

[3]- voir Ferdinand de Saussure : coure de linguistique générale (1915) dans Bougnoux, D. sciences de l'information et de la communication, Larousse, paris, 1993.

[4]- I bid pp (120- 133).

[5]- I bid pp (120- 133).

وتجد **سوسير** يقدم كلمة علامة ليرسم الحدود بين الطرفين، وفي نفس الوقت يضع مكان الصورة السمعية (الدال والمدلول)، وقد كتب في هذا السياق:

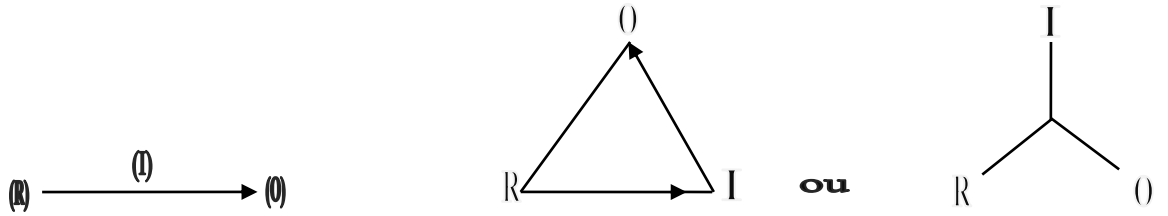
« …Nous propons de conserver le mot signe pour désigner le totale, et de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant… »[1]

كان هذا بمثابة تعريف بالمنطق المنهجي عند **سوسير** في تصوره الخاص للعلامة.

ب– العلامة عند بورس:

تختلف العلامة عند **بورس** عن **سوسير** في المنطق المنهجي وفي التشكيل والسيرورة، ذلك وفق ما أرخ له الباحثون في حقل السيميوطيقا.

ومن ذلك أن العلامة عند **بورس** هي عبارة عن ماثول: (representaman) أول (premier) يدل على موضوع (un objet) second، عبر مؤول (interprétant) troisième، وهو بمثابة وسيط (intermédiaire) ومن خلال المخطط الآتي[2] يمكننا فهم العلاقة بين الأطراف الثلاثة (الماثول والموضوع والمؤول)[3]



ويؤكد بعض الباحثين العلاقة بين أطراف العلامة* تبعا لتصور **بورس**، فالعلاقة بين الماثول والموضوع والمؤول تحكمها سيرورة، ويعرف **بورس** تلك السيرورة السيميوطيقية كالآتي:

الماثول هو ما يدل على شيء، والموضوع هو ما تعرفنا به العلامة، أما المؤول هو التفكير الذي يبثه الماثول للموضوع، ومن ذلك قوله:

« … la définition de chacun des (moment) de processus sémiotique. R. O. I correspond strictement au trois grande catégories de phanérons, le représentâmes est le fondement, l'objet est ce que représente le signe, l'interprétant est la pensée, le Jugement, qui permet de renvoyer R à O… »[4].

---

[1]- Op. cit pp (120- 133).

[2]- I bid p 3.

[3]- la sémiotique phanéroscopique de charles S. peirce : in langage, N″ 58, 1980, p3 (claude Bruzy, werner Burzlaff , Robert Marty, Joelle Réthoré).

*– للمزيد من التفاصيل حول العلامة عند بورس ينظر على سبيل المثال كتاب: « semiotique du discours par jacques Fontanille ».

[4]- I bid p 34.

يرى **بورس** أن العلامة هي **سيميوز** ناشئ من علاقة مفتوحة بين الماثول والموضوع والمؤول، وهي العلامة التي تشكل مجموعة متكونة من ثلاثة أشياء (triade)[1] ، وسنوضح تلك العلاقات المتشابكة للعلامة عند **بورس** عبر مخططين قد عُرضا في المقال السابق بالذكر:

trichotomie →

triade ↓

	.1	.2	.3
1.	1.1	1.2	1.3
2.	2.1	2.2	2.3
3.	3.1	3.2	3.3

	.1	.2	.3
R.	R.1	R.2	R.3
O.	O.1	O.2	O.3
I.	I.1	I.2	I.3

انطلاقا من الشكلين: ينطلق من الماثول التقرير إلى الموضوع، ونفس الشيء إلى المؤول (R. O.I) عبر مجموعة مكونة من ثلاثة أشياء، (TRIAD)، وقد كتب الباحثون في مقالهم كتفسير للشكلين مايلي:

« … ces deux premiers tableaux se lisent ainsi : concevoir une **triade** R. O. I, c'est concevoir le **R**, par rapport à sont **O,** par rapport à son **I**, ou encore renvoyer un **R** à son **O** par l'intermédiaire d'un ou plusieurs **I**… »[2]

إن العلاقة التي تحكم العلامة في نظر **بورس** متطورة أو تتطور من أول إلى ثان إلى ثالث في علاقات متشابكة ومترابطة حيث يشير إلى ذلك من خلال قوله:

« …1.1 comme primeité de la primeité, 1.2 comme secondéité de la primeité, concevoir la deusciéme trichotomie c'est concevoir **R** par rapport à **O** et déterminer que ce rapport est du 2.1, c'est_ à dire une primeité de la secondéité, ou du 2.2 ou du 2.3, Enfin la troisième tréchotomie permet de spécifier le rapport de **R** à son **I** comme 3.1 primeité de la tiércéité 3.2 secondéité de la tiercéité, ou 3.3 tiercité de la tiercéité… »[3].

ومن خلال ما سبق ذكره يتبين للقارئ أن العلامة عند **بورس** معقدة ومتشابكة لما تحويه من فلسفة عميقة خاضعة لهرمسية التأويل وما يدعم هذا الاتجاه شهادة **ياكبسون** فقد قال عنه:

« …le plus profond investigateur de l'essence des signes… »[4].

كما كتب Georges Mounin:

« …l'interprétation de sa doctrine, compliquée par une terminologie très lourde… reste difficile… »[5].

فهو يرى أن تأويل الدراسة عند **بورس** معقدة وستظل كذلك.

أما بخصوص ترتيب العلامة (classiffication des signes)، يشير **ياكبسون** إلى تقسيمة **بورس** للعلامة المختصرة في ثلاثة أقسام "icône, indice, symbole"[6]، ومما جاء في خطابه مايلي:

« …Icône, indice, symbole[7] ailleurs[8] il reconnait l'existence de signes mixtes (icône symbolique) et (symbole iconique) ou bien de signe (intermédiaires)[9].

---

[1]- la sémiotique phanéroscopique de charles S. peirce : in langage, N″ 58, 1980 p 34.
[2]- I bid p 34.
[3]- I bid p 34.
[4]- Roman Jakobson, Essais de linguistique generale, tome 1. P 79, Ed, de Minuit, 1973.
[5]- Georges Mounin, introduction à la sémiologie 1970 Ed de Minuit p8.
[6]- Roman Jakobson :Op cit, tome 2, p 94.
[7]- I bid p 94.
[8]- Ibid pp (106- 107).
[9]- I bid p 31.

5- سيميوطيقا ريفاتير من خلال مؤلفه (simiotics of poetry):

إن القارئ لكتاب **ريفاتير** (سيميوطيقا الشعر) يجد هذا الناقد أسس لمنطلقات سيميوطيقية هي بمثابة مبادئ لمقاربة القصيدة الشعرية مقاربة سيميوطيقية، ولا يغفل البحث الإشارة إلى كون **سيميوطيقا ريفاتير** لم ترد في عناوين لمؤلفات مستقلة عكس ما نراه في مقارباته الأسلوبية والبنيوية، ماعدا بعض العناوين ومن ذلك مقال للباحث (Alexandre L. Amprimoz) بعنوان:

Du Blason et du songe : sémiotique riffaterrienne et renaissance[1]

يقدم **ريفاتير** مجموعة من المنطلقات السيميوطيقية الشعرية، بعد أن كان من أبرز المؤطرين للتحليل البنيوي والأسلوبي، والبنيوي الأسلوبي، وما يدل على هذا التنوع مقالاته ومؤلفاته ومن ذلك كتاب:

- problème d'analyse du style littéraire 1961.
- the stylistic fonction 1964.
- Essais de stylistique structurale 1970.
- la production du texte 1979.

وما يلاحظه الدارس في هذا الفضاء الأدبي النقدي أن **ميشال ريفاتير** قبل مُؤلفه **سيميوطيقا الشعر** كان يهتم كثيرا بنحو النص (grammaticale) وذلك ضمن تحليله الأسلوبي حيث يعتبر النحو عماد التحليل الأسلوبي وتطرق إلى الوظائف الأسلوبية (la fonction stylistique) معارضا أسلوبية (L. Spitzer) عن طريقة خطوة الموضوع (objective) وهي خطوة جعل من خلالها النص في وجهة نظر المتلقي أو القارئ[2].

ولعل قراءته المتنوعة للشعر، من خلال كتابه السابق بالذكر تبين درجة افتتانه بالشعر، بالقصيدة وسمطقتها، ما سماه بالسيميوز، حيث يتجاوز القراءات السابقة وبخاصة (القراءة البنيوية) كون القصيدة تتألف من وحدات للمعنى وأخرى للدلالة.

كما يجد الباحث في نظرته النقدية الواضحة الحدود اهتمامه الكبير بالظاهرة الأدبية الإبداعية، من ذلك مقاربته البنيوية لقصيدة **القطط لبودلير** [3](les chats de Baudlaire) والتي حللها قبله كل من Jakobson وLÉVi_ Strauss، حيث قدم انتقادات لهما، ويحاول البحث من خلال كتاب سيميوطيقا الشعر أن يرصد أهم المسلمات السيميوطيقية التي توصل إليها **ريفاتير**، من خلال مقارباته المختلفة لقصائد شعرية لشعراء بارزين من أمثال: « Théophile Gautiers », « paul Elaurd ».

فقد أبدع في تحليل قصيدة **الصحراء** (in Desrto)[4] **لـــ: تيوفيل جوتيه** و لم يكتف بذلك، بل ذهب أبعد من ذلك إلى عرض بعض الأمثال الشعبية المتنوعة.

كما حلل مقاطع مختلفة لقصائد، ومن ذلك مقطع للشاعر André Breton بعنوان:

Revolver à cheveux blancs (المسدس ذو الشعر الأبيض).

---

[1]- article de alexandre L. Amprimoz, Étude littéraires vol 20 N″ 2, 1987, pp (101- 116), érudit, http://id.erudit.org.

[2]- ينظر كتاب: The stylistic fonction p 328.

[3]- Roman Jakobson, claude Lévi strauss, les chats de Baudelaire in : L'Homme, 1962, tome de N″1, pp (5- 21).

[4]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V pp (58- 59).

كما أبدع في تحليل مقطع من قصيدة: (غرفة الجلوس المألوفة) للشاعر **ملارميه**[1]، وقد أثار **ريفاتير** من خلال عنوانه السابق مواضيع مختلفة حيث أشار إلى إنتاجية النص، وإنتاجية العلامة كما تحدث عن التأويل والتناص، وقدم تصوره الخاص الذي يشير إلى فلسفته التي لا تقبل المباشرة وتمقتها، فلسفة يريد أن يفجر بؤرة النص لتذهب معانيه ودلالاته إلى أبعد الحدود، كما قدم تعاريف مختلفة **كالنص والعلامة**.

وفي معرض حديثه عن الشعر ودلالاته (the poem's significance) يقول:

« … The langauage of poetry differs from common linguistic usage_ this mauch the most unsophisticated reader sensens, instinctively yet, while it is true that poetry of ten employs, words excluded, from common usage and has its own special grammar… »[2].

ومعنى ما ذهب إليه **ريفاتير** أن لغة الشعر تختلف عن الاستخدام العادي المألوف للغة، وهذا أمر يدركه القارئ العادي، وحتى القارئ الساذج، فالشعر حقيقة كثيرا ما يوظف كلمات لا ترد في الكلام العادي، وغالبا ما يتميز بنحو خاص قد تصل خصوصيته إلى الاقتصار على كلمة واحدة.

ثم يفرق **ريفاتير** بين الشعر واللاّشعر من خلال نظرة واضحة تتلخص في طريقة تضمن المعنى في القصيدة ومما جاء في خطابه في هذا السياق مايلي:

« …I therefore, submit that the difference we perceive empirically, between poetry and non poetry is fully, explained by the way a poetic text carries meaning… »[3].

بعد تعريفه للشعر يُقر بأن هدفه الأساسي وغرضه من دراسته هو تقديم وصف واضح ومتماسك لبنية المعنى في القصيدة، ومما كتبه في هذا السياق:

« …my purpose here to propose a coherent and relatively simple description of structure of meaning in a poem… »[4].

إن الشعر في تصور **ريفاتير** يعبر دوما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر، أو أنه يقول شيئا ويعني آخر وفي هذا الصدد يقول **ريفاتير**:

« … one factor remains constant : poetry expresses concepts and thing by indirection, Apoem says one thing and means another… »[5].

من خلال هذا الخطاب يتبين للقارئ أن **ريفاتير** مولع باللامباشرة في الشعر، اللامباشرة التي تكسبه طاقته وتجعل منه إبداعا حقيقيا، وقد أشار إلى ذلك ضمن مؤلفه سيميوطيقا الشعر ما سماه بـــ(الظاهرة الأدبية) ويقصد بها النص، وما هي في نظره إلا علاقة جدلية بين النص وقارئه، ومما جاء في خطابه ضمن هذا السياق:

« …The literary phenomenom, however is dialectic between text and reader… »[6].

---

[1]- Op cit pp (66- 67).
[2]- I bid p 1.
[3]- I bid p 1.
[4]- I bid p 1.
[5]- I bid p 1.
[6]- I bid p 2.

كما يوجهنا **ريفاتير** في معرض حديثه عن اللامباشرة إلى ثلاثة أنماط من اللامباشرة السيمانطيقية، كمبدإ أولي للتحليل السيميوطيقي، ونصه صريح في ذلك:

« …Under this twofold restriction there are three possible ways for semantic produced bay displacing distorting or creating meaning… »[1].

كما أشار **ريفاتير** إلى اللامباشرة السيم انطيقية مؤكدا على كونها تتم إما عبر نقل المعنى أو تحريفه أو إبداعه، ويتم النقل في نظره عندما تغير العلامة معناها إلى معنى آخر، كأن تنوب كلمة عن أخرى مثلما يحدث في الاستعارة والكناية:

« …Displacing when the sign shifts from one meaining to another, when one word stands for another, as happens with metaphor and metonymy… »[2].

كما يتم التحريف في نظره في حالة الالتباس أو التناقض أو اللاّمعنى:

« Distorting when the ris ambiguity contration or non sense »[3].

أما إبداع المعنى يتم، في نظره عندما يتكون في النص مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحتمل معنى في سياق آخر (كالطباق والإيقاع والمزاوجة):

« creating when textual space, serves as a principle of organization for making signs out of linguistic items, that may not be meaningful otherwise (for instance, symmetry, rhyme, or semantic equivalences between positional homologues semantic equivalences between positional homologues in a stanza »[4].

لكن الأهم من كل هذا العامل الذي تشترك فيه الأنماط الثلاثة من اللامباشرة، فهي تهدد التصوير الأدبي للواقع في نظر **ريفاتير** أو ما يسميه بالمحاكاة، ومن ذلك قول **ريفاتير**:

« Among these three kinds of indirection signs on factor recurs all of them threaten the literary representation of reality or mimesis »[5].

يؤكد **ريفاتير** في معرض حديثه عن التصوير الأدبي أنه قد يكون منافيا للواقع ولتوقعات القارئ في سياق ما.

كما قد يصاب ذلك التصوير بالتحريف إما لانحراف نحوي أو لفظي (مثلا: تفاصيل متناقضة)، وهذا ما يصطلح عليه **ريفاتير** اسم **اللانحوية**، كما قد يُلغى ذلك التصوير تماما من القصيدة (كما يحدث في اللامعنى) ويقول **ريفاتير** في هذا الصدد:

« …Representation may simply be altered visibly and persistently in a manner inconsistent with verisimilitude or with what the context leads the reader to expect or it may be distorted by a deviand grammar or lexcicon (for instance contradictory details) which Ishall call [ungrammaticality] (for instance contradictory details) which Ishall call ungrammaticality, or else it may ba cancelled altogether, for instance nonsense… »[6]

---

[1]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V pp (1- 2).
[2]- I bid p 2.
[3]- I bid p 2.
[4]- I bid p 2.
[5]- I bid p2.
[6]- I bid p 2.

وما يميز المحاكاة في نظر **ريفاتير**، تسلسلها الدائم التواصل، فهي إنتاج تسلسل دائم التذبذب لأن التصوير يستند إلى مرجعية اللغة، أي على علاقة مباشرة بين الكلمات والأشياء العينية، ومما جاء في خطاب **ريفاتير** في هذا الشأن قوله:

« …Now the basic characteristic of mimesis is that it produces a contin uously changing semantic sequence, for representation is founded upon the referentiality of language that is upon a direct relationship of words to things… »[1]

ولا يهم أن نعرف في هذا المجال ما إذا كانت العلاقة بين الكلمة والشيء المشار إليه حقيقة وهمية في ذهن المتحدثين والقُراء، وما يهم في ذلك كله أن النص المُحاك ى ينوع التفاصيل ويغير بُؤرته في سيرورة ليعطينا تشابها مقبولا مع الواقع المعقد والمتغير وبناءا على ذلك فالمحاكاة تنوع وتعدد، ومن ذلك قوله:

« It is immaterial whether or of readenrs what matters is that the text multiplies details and continually shifts its focus to achieve an acceptable likeness to reality since reality is normally complex Mimesis is thus variation and multiplicity »[2].

إن **ريفاتير** في محاولاته السيميوطيقية أو في مقارباته السيميوطيقية للشعر كان قد قدم في الفصل الأول ملمحا أساسيا ومهما للقصيدة (وحدتها) وهي تنقسم بدورها إلى وحدتين:

- وحدة شكلية.
- وحدة دلالية.

ضف إلى ذلك أن أي عنصر من عناصر القصيدة يوجهنا إلى ذلك الشيء الآخر، أو المسكوت عنه وهو ما يمكن تمييزه بشكل قطعي عن المحاكاة، ويسمي **ريفاتير** تلك الوحدة الشكلية والدلالية التي تتضمن مؤشرات اللامباشرة (بالدلالة)، وهذا ما كتبه **ريفاتير** قائلا:

« …whereas the characteristic feature, of the poem is its unity : a unity both formal and semantic, any component, of the poem that points to that something else, it means, will therefore be a constant and as such It will be sharply distinguishable from the mimesis this formal and semantic unity which includes all the indices of indirection, I shall call the significane… »[3] .

أما ما يبثه النص على سبيل المحاكاة فيعتبره **ريفاتير** معنى، كما أن النص عنده عبارة عن عملة بوجهين وجهة نظر المعنى، ووجهة نظر الدلالة، حيث أن النص من وجهة نظر المعنى ماهو إلا حلقة من وحدات إعلامية متتالية، أما من وجهة نظر الدلالة هو وحدة دلالية، ومن ذلك توصل **ريفاتير** إلى نتيجة: أن وحدة الدلالة تكمن في النص بينما تكمن وحدة المعنى في العبارات والجمل.

[1]- Michael Riffaterre, semiotics of poetry p 2.
[2]- I bid p 2.
[3]- I bid p 6.

وما يلاحظه القارئ لكتاب سيميوطيقا الشعر أن صاحبه تحدث عن القراءة الاستكشافية الأولية والقراءة الاسترجاعية [1]« retroactive »، في معرض تحليله لقصيدة (Théophile Gautier) بعنوان: (in deserto) مؤكدا على قيمة ودور القراءة الاسترجاعية في تجاوز عقبة المحاكاة، لا لشيء إلا ليصل القارئ إلى اكتشاف الدلالة وهي مرحلة مهمة لتغيير رأي القارئ، ومما جاء في خطاب **ريفاتير** مايلي:

« …to discover the significance at last the reader must surmount the mimesis hurdle : in fact this hurdle is essential to the reader's acceptance of the mimesis sets up the grammar as the back groud from wihich the ungrammaticalities will thrust the emselves forward as stumbling blocks, to be understood eventually on a second level… »[2].

كما يرى **ريفاتير** أن العقبة التي تهدد المعنى عند رؤيتها منعزلة في القراءة الأولى هي في الحد ذاتها التي توجه نحو السمطقة وهي مفتاح الدلالة وهو ما عبر عنه **ريفاتير** من خلال قوله:

« … I connot emphasize strongly enough that the obstacle that threatens meaning when seen in isolation at first reading is also the guideline to semiosis… »[3].

بعد المنطلق الاول والمتمثل في اللامباشرة السيمانطيقية الدلالية يحيل **ريفاتير** القارئ إلى منطلق ثان وهو ما أشار إليه **بالسيميوز**، حيث يحين الوقت في نظره لقراءة ثانية، أي سمطقة القصيدة، ويبدأ في ذلك بالقطب الثاني من التضاد، ويرى أنه يندرج في إطار السمطقة عكس القطب الأول من التضاد ما سماه بـــ:

« the first pole of the opposition[4]…» الذي يندرج في إطار نهج محاكاة الواقع.

كما أن القطب الثاني من التضاد هو عبارة عن استرجاع في القراءة كما صرح بذلك **ريفاتير**:

« …the transformation is especially obuious when this part of the text is looked at in retrospect, from the vantage point of the opposition's seconde pole the last section of the poem… »[5].

ومن خلال تحليله لقصيدة **جوتيه** يتنقل بعد العامل الأول السابق بالذكر إلى ما سماه بالعامل الثاني في السمطقة وفي نظره يتلخص في كيفية بناء النص، ومن ذلك قوله:

« …The second factor of (semiosis) that slants representation toward another symbolic meaning is the way the text is built… »[6].

لذلك يرى **ريفاتير** أن القارئ أول ما يبدأ بالترقب، ومن ثمة الانقلاب الدلالي وهما متعلقان بمسيرة النص وتتابعه، ويقول في هذا السياق:

« …the suspense and the semantic overturn are space or sequence induced phenomena, inseparable from the physical substance of the text… »[7].

إن ملحوظة **ريفاتير** التي تطرق لها في الفصل الأول من كتابه من خلال تحليل قصيدة **جوتيه** توضح علاقة ما ذهب إليه بشأن السيميوز أو السمطقة مع ملحوظته حيث يقر بأن القطب الثاني من التضاد فيه يكثر الوصف وأن هذا الوصف الذي سيدركه القارئ ليس مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي وإنما هو مجاز.

---

[1]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 6.
[2]- I bid p6.
[3]- I bid p 6.
[4]- I bid p 7.
[5]- I bid p 8.
[6]- I bid p 8.
[7]- I bid p 9.

ونستدل في هذا السياق بالصحراء عند **تيوفيل جوتيه** التي في نظره تُستحضر بعد التمهيد لها بالتشبيه من خلال قول الشاعر:

10- Que le roc de mon cœur
Ne l'est aux passion[1]

أما التشبيه فيتلخص في قوله: (le roc de mon cœur) بمعنى صخرة قلبي، كما تحدث عن الكليشيه The cliché، من خلال الصورة التي يجسدها قلب من حجر: [2](aheart of stome).

[1]- Op cit p 9.
[2]- I bid p 9.

الفصل الثالث

اللامباشرة السيمانطيقية

وسمطقة القصيدة

الاباشرة

السياطيقية

اللامباشرة السيمانطيقية وسمطقة القصيدة:

1- اللامباشرة السيمانطيقية:

قالت لي السمراء هو عنوان لديوان الشاعر.. كان بإمكانه أن يقول كعنوان (قالت لي) لكنه يشير إلى السمراء لا غيرها، ومن خلال ما قالته له، يجعل القارئ يعيش هذا الحدث، وبما أن النص عبارة عن مسار خطي منتظم من العنوان إلى آخر مقطع: كيف قالت له السمراء ما قالت؟

لقد افتتح الشاعر ديوانه بعبارات إبداعية قمة في اللامباشرة، حيث يقول:

قلبي كمنفضة الرماد..أنا
إن تنبشي ما فيه.. تحترقي
شعري أنا قلبي... ويظلمني
من لا يرى قلبي على الورق

من خلال القراءة الاستكشافية الأولى مع هذا المقطع فإن الشاعر يلجأ إلى اللامباشرة عبر نقل المعنى عن طريق الكناية في لفظة الرماد ما يدل عليه (السخاء والكرم) وبعد ذلك مباشرة يدخل الشاعر إلى أول قصيدة في الديوان وسمها:

ورقـــــة إلى قــارئ

يربط الشاعر هذا العنوان بالافتتاحية السابقة الموجهة إلى القارئ (ويظلمني من لا يرى قلبي على الورق)، وفي ذلك يقول الشاعر:

كميس الهوادج... شرقية
ترش على الشمس حُلْوَ الحِدَا
كدندنة البدو فوق سرير
من الرمل ينشف فيه الندا
ومثل بكاء المآذن سرت
إلى الله أجرح صحو المدى

فأول ورقة إلى القارئ تتم عن طريق اللامباشرة بافتتاحه عن طريق التشبيه، حيث يشبهها بميس الهوادج وهو ميلانه، فالقارئ يتساءل من هي أهي الورقة أم السمراء؟ أم ماذا؟.

وقد جاءت هذه الأبيات الأولى بأسلوب لامباشر محرف للواقع، وتتم اللامباشرة السيمانطيقية عبر نقل المعنى[1]« by displacement » في عبارة (كميس الهوادج)، فقد نابت هذه العلامة عن علامة سابقة ورقة إلى قارئ، كما أن هذا الشطر يحمل في كنهه غموضا، وهو نوع ثان من اللامباشرة السيمانطيقية، يتم بتحريف المعنى [2]« distorting »، لما يحويه البيت من التباس في المعنى وبخاصة عند الجمع بين اللفظتين (ميس، الهوادج)،

[1]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 2.
[2]- I bid p 2.

وهذا ما يشكل صعوبة أمام القارئ في فهم طبيعة المحاكاة ولن يستطيع ذلك إلا إذا رجع إلى شرح أو تفسير كلمة ميس في المعاجم.

فميس عبارة عن نوع من الشجر (شجر عظام) له ثمر أسود صغير حلو في جذوره مادة صفراء صبغية.

ثم بعدها يربط الكلمة بالهوادج جمع هودج، حيث يسهل الأمر على القارئ بعده أن يتجاوز عقبة المحاكاة، ويتدرج من علامة إلى أخرى من خلال فهمه لمقصود الخطاب في القراءة الأولى، ويواصل الشاعر رسالته إلى القارئ عن طريق السيمانطيقية بنفس الشكل السابق:

كدندنة البدو فوق سرير

من الرمل ينشف فيه الندا

وتتم اللامباشرة السيمانطيقية في هذا المقطع عبر نق ل المعنى « by displacement » عن طريق التشبيه (كدندنة البدو)، فلم تكف الشاعر الصورة الأولى ميس الهوادج ما جعله يعبر بعلامة أخرى هي الدندنة، والدندنة كلام عند العرب بالهمس لا يفهم مضمونه.

كما تظهر اللامباشرة أيضا في نفس السياق مع البيت الثالث، حيث يشبه صوته ببكاء المآذن وهو نقل للمعنى، حيث يترجم الأذان إلى بكاء.

ويظهر للقارئ نمط آخر من اللامباشرة السيمانطيقية ويتم عبر نقل المعنى عن طريق الاستعارة المكنية في عبارة (أجرح صحو المدى) في قوله:

ومثل بكاء المآذن سرت

إلى الله أجرح صحو المدى

ويتم النقل (نقل المعنى)في نظر **ريفاتير** عندما تغير العلامة معناها إلى معنى آخر أي عندما تنوب كلمة عن أخرى كما يحدث في الاستعارة والكناية وكما جاء في خطابه:

« …displacing, when the sign shifts from one meaining to anothe one word stands for another as happens with metaphor and metonymy… »[1].

فخطاب الشاعر صريح كونه يغلب الأمل في عبارة (إلى الله أجرح صحو المدى) لعله يتكرم عليه بقطرات الندى، ويدفعنا الشاعر عن طريق المخيلة للعيش في كنف ما يصوره:

أعبئ جيبي نجوما وأبني

على مقعد الشمس لي مقعدا

وهو خطاب ينحرف عن الواقع بنقل المعنى، حيث غيرت العلامة معناها إلى معنى آخر عن طريق الكناية في عبارة (مقعد الشمس) وهي كناية عن الإبداع وقدرة الكاتب على التجول في فضائه.

فهو حر إلى درجة أنه يجول في السماء كنجم.. يعبئ ويملأ جيبه نجوما وهذا تعبير أو لفظ ظاهر وباطنه أنه في

[1]- Op cit p 2.

حضرة الإبداع، و لم يكتف الشاعر بالنجوم وإنما تجاوز تلك العقبة إلى البناء فهو يبني على مقعد الشمس له مقعدا، والقارئ يعرف أن الشمس حارقة في حرارتها ولن يصل إليها الشاعر:

أعبئ جيبي نجوما.. وأبني

على مقعد الشمس لي مقعدا

فقد جعل له على الشمس مقعدا، حيث تشرق كلماته المتجلية من خلال مقعده، وتتواصل دينامية العلامات ضمن أسلوب اللامباشرة في هذه القصيدة حيث الغروب يبكي على شرفة الشاعر المحلق وفي الحقيقة لا يبكي الغروب:

ويبكي الغروب على شرفتي

ويبكي... لأمنحه موعدا

وتتم اللامباشرة السيمانطيقية في هذا البيت عبر نقل المعنى عن طريق الاستعارة المكنية (يبكي الغروب) والموعد كما يعرفه القارئ لا يكون مع شيء غير ملموس (غروب)، حيث يتغير معنى العلامة من بكاء الغروب إلى الموعد الذي يطلبه (الغروب) عند شرفة الشاعر، لذلك يتساءل القارئ في هذه المرحلة من القراءة الاستكشافية لماذا يبكي الغروب على شرفة هذا الشاعر؟ وكيف؟. لماذا يصر على مواعدته وعند شرفته؟ ما السر في هذه الشرفة؟.

حيث يُرجع مصدر الوحدة في هذا البيت إلى كلمة لم يقلها الشاعر هي الشوق إلى الجديد في الكتابة... إلى الإبداع الذي ينهمر على الشاعر في تلك الشرفة، ولو لم يؤكد الشاعر البكاء عن طريق التكرار (ويبكي) لما استطاع القارئ أن يصل إلى الشرفة... ليستدرج القارئ بعدها إلى الشراع والضياع.

كما يلمس القارئ نمطا آخر من اللامباشرة السيمانطيقية من خلال القطب الأول من التضاد الذي أكد عليه **ريفاتير** وتكمن أهمية هذا القطب في كونه يندرج في نهج محاكاة الواقع [1]، ومن ذلك عرضه للتشاكل بين الضياع والهدى:

شراعي أنا لا يطيق الوصول

ضياع أنا لا يريد الهدى

ويتم هذا النمط من اللامباشرة عن طريق إبداع المعنى creating، يحاول البحث في قراءته هذه أن يتعامل مع الحقائق المتاحة للقارئ والتي يدركها عند تعامله مع القصيدة كنص متناه، وعموما كما ذكر **ريفاتير** في كتابه (semiotics of poetry)، هذه الأنماط من اللامباشرة السيمانطيقية تشترك في كونها تهدد التصوير الأدبي للواقع أو ما يسميه بالمحاكاة، ومما جاء في خطابه:

«… Among thes three kinds of indirection signs, one factor recurs : all of them threaten the literary representation of reality or mimesis… »[2]

[1]- Op cit p 8.
[2]- I bid p 2.

ويتم إبداع المعنى عند ريفاتير عندما يتكون في النص مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية، قد لا تحمل معنى في سياق آخر (كالطباق والإيقاع والمزاوجة)، هذا ما أقره **ريفاتير** من خلال خطابه:

« …creating when textuel space serves as a principle of organization for making signs out of linguistic items that may not be meaning ful otherwise (for instance, symmetry, rhyme, or semantic equivalences between positional homologues in a stanza… »[1].

* * *

قصيدة مذعورة الفستان

بداية مع القراءة الاستكشافية الأولية وانطلاقا من العنوان يتضح أسلوب اللامباشرة السيمانطيقية حيث يلصق صفة تسقط على الإنسان.. يسقطها على فستان في بنية تركيبة (مذعورة الفستان)، وفي طيات هذا العنوان تتجلى اللامباشرة السيمانطيقية التي تتم عبر تحريف المعنى distorting نتيجة لالتباس المعنى في ذهن القارئ كما أن العنوان يشكل تناقضا في حد ذاته ومن خلال المقاطع الأولى من القصيدة يظهر النمط الأول من اللامباشرة السيمانطيقية في القطب الأول من التضاد في عبارة (أتعب/ لم يتعب)[2]، من ذلك قوله:

والتهم الخيط.. وما تحته

وأتعب الخصر و لم يتعب

الشاعر يصور شارعه... هذا المجتمع... هذا الحي الذي تنصل من تاريخه لرؤية هذه المرأة، وفي إشارته للتاريخ والجانب المعرفي الخاص بالأمة عامة والشارع، خاصة يقول الشاعر في هذا السياق:

شارعنا أنكر.. تاريخه

والتف بالعقد وبالجورب

والتهم الخيط وما تحته

...

و لم يعد من ذلك الكوكب

شارعنا يمشي على شوقه

يمشي على جرح هوى مرعب

فالشاعر يطرح مسألة الجنس كمحلل نفسي مشيرا إلى النقص، وإن لم يكن فلماذا يلتهم الشارع هذا الخيط الممتد في دقته كأنه حرباء دون إنذار مسبق أو إشارة، وهاهو ذا يقتحم النهد.

وعموما ما يلاحظه القارئ من القراءة الأولية أن اللامباشرة السيمانطيقية تتنوع في هذه الأبيات ومن ذلك الشارع الذي يجعله يمشي على جرح الهوى وتتجلى اللامباشرة هنا عبر نقل المعنى عن طريق الاستعارة

[1]- Op cit p 8.
[2]- I bid p 7.

التصريحية في عبارة (شارعنا يمشي):

شارعنا يمشي على شوقه

يمشي على جرح هوى مرعب

ويواصل النص رصد علاماته تبعا للتصوير الأدبي أو المحاكاة حيث يطلب منها أن تحافظ على إيقاعها من خلال مشيتها، كما يشبهها بالفراشة آملا أن تثب في ملعبه، في جهته أين هو مستقر، ومن خلال ما يصوره الشاعر، أنه جالس في المقهى وأن الفتاة مراهقة فهي ترتدي المئزر يقول لها:

مشى بك المقهى.. مشى حينا

خلف حفيف المئزر المطرب[1]

مشى المقهى... مشى الحي، فهم يشتركون في حلم واحد، حلم طيور البحر بمركب جاعلا أذرعا لأشواقهم الكاسرة وبعد كل ما رصده الشاعر ينتقل بالقارئ إلى ثيمة أخرى تتضمن ما يمكن أن تقدمه المرأة للرجل والحياة، حيث يقول لها:

دوسي فمن خطوك قد زرر

الرصيف يا للموسم الطيب...

* * *

قصيدة: مكابرة

انطلاقا من القراءة الاستكشافية يثير الشاعر موضوع المكابرة، عن الشيء وهي ثيمة تتحدث عن المكابرة في الحب، عن كلمة لم يقلها الشاعر وما توصل إليه القارئ من خلال هذه القراءة الأولية أنه يجيبها عن سؤالها في الحب بلا أعلم، وهي كلمة تشبع في القصيدة.

وتبدأ اللامباشرة السيمانطيقية « semantic indiraction »[2] من خلال قطب التضاد الأول وهو قطب يندرج في نهج محاكاة الواقع كما عرفنا به **ريفاتير**

« the opposition first pole of the oppears to rest upon straight forward mimesis »[3].

من خلال التشاكل بين (الحب/ لا أعلم) في عبارة (تراني أحبك لا أعلم)، ويتم هذا النمط من اللامباشرة عبر الإبداع creating إبداع المعنى ويتم ذلك عندما يتكون في النص مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر كالطباق والإيقاع والمزاوجة وقد حدد ذلك **ريفاتير** فيما يلي:

« creating when textual space serves as a principle of organization for making signe out of

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 9.

[2]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V Op cit p 2.

[3]- I bid p 7.

linguistic items that may not be meaningful otherwise (for instance symmetry, rhyme, or semantic equivalances between positional homologues in a stanza »[1].

كما تتم اللامباشرة السيمانطيقية في لفظة (طاش) ككناية عن التشتت واللاعقل وتتم اللامباشرة هنا عبر نقل المعنى:

وإن كان حبي افتراضا لماذا؟

إذا لحت طاش برأسي الدم

وعموما جاءت المقاطع الأولى من القصيدة بنفس الأسلوب ومن ذلك المقطع الثالث في عبارة (وحار الجواب).

حيث يتم نقل المعنى « desplacing »[2]، عن طريق الاستعارة المكنية، ويمكن تحديد نمط آخر من اللامباشرة عن طريق إبداع المعنى من خلال الطباق (أحبك/ لا) في الشطر الأول من القصيدة، وتواصل القصيدة في هذا النحو من اللامباشرة السيمانطيقية مع نقل المعنى، عن طريق الاستعارة المكنية في عبارة (تبكي الوسادة) أيضا (أسأل قلبي)، (يضحك مني)، إلى أن يهمس له قلبه:

فيهمس لي أنت تعبدها

لماذا تكابر أو تكتم

وهو مقطع تتجسد من خلاله اللامباشرة في عبارة (يهمس لي)، عن طريق الاستعارة المكنية.

* * *

قصيدة: الموعد الأول

بداية مع القراءة الأولى، مع العنوان يوجه الشاعر القارئ إلى أول موعد حصل أو سيحصل بعد، حيث يبدأ بالعطف مباشرة كسيرورة أو عجلة ولهفة للقاء، كأنه يقول: وأخيرا.

يقول الشاعر:

ويمنحني ثغرها موعدا

فيخضر في شفتيها الصدى[3]

ثم يمضي إليها الشاعر مباشرة في شهقاته، في صيحاته، متغزلا في طريقه، يغازل ألوان الحياة، ألوان وردة تتفتح أمامه،حيث سبق الزمان والمكان والغد:

وأمضي إليها أنا شهقات القلوع

تغازل لون المدى

وأين القرار؟ سبقت الزمان

---

[1]- Op cit p 2.

[2]- I bid p2.

[3]- نزار قباني: المصدر السابق، ص 11.

سبقت المكان. سبقت غدا[1]

ومن خلال المقطع الأخير من الأبيات السابقة بالذكر، تتضح اللامباشرة السيمانطيقية « semantic indiraction »[2] من خلال القطب الأول من التضاد[3] بين (الزمان والمكان)، ويندرج هذا القطب في إطار نهج المحاكاة أو التصوير الأدبي لزمان ومكان الموعد، كإشارة من الشاعر وهو إبداع للمعنى، ثم يواصل الشاعر في نفس المسار (إبداع المعنى) عن طريق التضاد ثانية الذي يصور تغير الحال بعد الموعد (الضياع/ الهدى)، كما يلاحظ القارئ نمطا آخر من اللامباشرة السيمانطيقية، وتتم عبر نقل المعنى في الاستعارة المكنية (تغازل لون المدى).

* * *

قصيدة: أكتبي لي

بعد القراءة الاستكشافية الأولية يبدأ الشاعر خطابه المباشر لهذه المرأة، يطلب منها أن تكتب له ما شاءت... فكله محبوب وكله نشيد في شفتيه وكله حُلوا:

إليّ أكتبي ما شئت.. إني أحبه
وأتلوه شعرا.. ذلك الأدب الحُلوا[4]

تبدأ إشارات اللامباشرة بالظهور بداية مع البيت الثاني من القصيدة حيث غير الشاعر خطابه وانتقل من المستوى الأول إلى اللامباشرة فأشفار عينيه قد مصتها تلك الريشة التي رسمت الحروف في وريقات ليقرأها:

وتمتص أهدابي انحناءات ريشة
نسائية الرعشات.. ناعمة النجوى
عليّ اقصصي أنباء نفسك.. وابعثي
بشكواك من مثلي يشاركك الشكوى
لتفرحني تلك الوريقات حُبرت
كما تفرح الطفل الألاعيب والحلوى[5]

وبعد هذه التجربة من القراءة الراصدة للتصوير في واقعيته، تظهر اللامباشرة السيمانطيقية، في القطب الأول من التضاد « The opposition first pole »[6]، بين (الفرح/ الشكوى)، ويتم هذا النمط عن طري ق إبداع المعنى، كما يسير هذا القطب في إطار نهج واقع اكتبي لي لأن تلك الأوراق تفرحني بطلّتها الناعمة ومن جهة أخرى تشاركه الشكوى وأنباء نفسها.

---

[1]– نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 11.

[2]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V Op cit p 8.

[3]- I bid p 7.

[4]– نزار قباني: المصدر السابق، 12.

[5]– المصدر نفسه ، ص 12.

[6]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 7.

كما تتضح اللامباشرة السيمانطيقية من خلال قوله:

أحسّك ما بين السطور ضحوكة

تحدثني عيناك في ورقة قصوى

أما اللامباشرة فتعكسها عبارة (تحدثني عيناك) وتتم عبر نقل المعنى عن طريق الاستعارة المكنية، ويواصل الشاعر رسالته عن طريق التصوير بالوصف والاستطراد من ثيمة إلى أخرى حتى يصل إلى ثيمة الثقة:

وما بك ترتابين هل من غضاضة؟

إذا كتبت أخت الهوى للذي تهوى

ثقي بالشذا يجري بشعرك أنهرا

رسائلك النعماء في أضلعي تطوى

وقد ختم الشاعر قصيدته بإشارة إلى شيء من التقوى وبقية أخلاق وفي ذلك رمزية عن الاحترام والتقدير

* * *

قصيدة: أمام قصرها

بداية مع القراءة الأولى يشير العنوان إلى موضوع الوقوف أمام قصرها، وهو مكان تواجدها حيث ينتظر الشاعر، أو أنه يكلمها عند قصرها (أمامه):

متى تجيئين؟ قولي

لموعد مستحيل

يعيش في الظن.. فوق

الوقوع.. فوق الحصول[1]

ومن خلال هذا المقطع يتلمس القارئ بعض الحدود في قراءته الاستكشافية وهي قول الشاعر لها (قولي) كمؤشر على أنه يعرفها من قبل، ومن خلال المقاطع الأولى من القصيدة تظهر اللامباشرة السيمانطيقية من منظور قطب التضاد الأول [2]، المتماشي مع إطار هذه القراءة، مع إطار المحاكاة، ويتم عبر إبداع المعنى في عبارة (يعيش/ يموت)، ثم تبدأ العلامات سيرها في نهج محاكاة هذا الواقع الذي يصوره الشاعر ويحاول إشراك

[1]- نزار قباني: المصدر السابق، ص 12.

[2]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 6.

القارئ فيه (أمام قصرها):

وأنت لا شيء إلا
وعد ببال الحقول
وأنت خيط سراب
يموت قبل الوصول[1]

فالقارئ عندما يقارن هذا المقطع مع المقطع الأخير يجد تناقضا والتباسا في المعنى بين مفهومين اثنين:

يقول الشاعر:

وأنت لا شيء إلا		أهواك مذ كنت صغرى
وعد ببال الحقول	≠	كصفحة الإنجيل
وأنت خيط سراب		ومن زمان زمان

وتتم اللامباشرة هنا عبر تحريف المعنى distorting، ويختم الشاعر قصيدته مستفهما من ذلك الموعد المستحيل بإشارة منه إلى عدم تحققه ومن ذلك قوله:

متى؟ وردت صلاتي
مع انهمار السدول

* * *

قصيدة: اندفاع

إن الشاعر من خلال رسالته، يمضي في الأرض قدما لا يهمه شيء إلا هي (أريدك)، هذه اللفظة كمؤشر كرره الشاعر أو تشبع به النص، ومن خلال القراءة الأولى يندفع الشاعر على امتداد خط المحال لأجلها.

وتجد اللامباشرة مع المقطع الأول من القصيدة في منظور القطب الأول من التضاد بين (الحيازة والمحال)، ويتم هذا النمط عبر إبداع المعنى.

كما يلتمس القارئ نمطا آخر من اللامباشرة السيمانطيقية يتمثل في التحريف distorting وما يتضمنه الخطاب من التباس في المعنى ويتجلى ذلك في عبارة (كلون المحال)، حيث يتشاكل المعنى ويلتبس في ذهن القارئ مما يشكل عائقا أمامه في التماشي مع المحاكاة، كما يلجأ الشاعر للامباشرة أيضا عبر التحريف ويظهر

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 13.

ذلك من خلال المقطعين:

أريدك...		أريدك...
أعرف أني أريد المحال		أعرف أنك لا شيء غير احتمال
وأنك فوق ادعاء الخيال	≠	وغير افتراض
وفوق الحيازة، فوق النوال		وغير سؤال، ينادي سؤال
وأطيب ما في الطيوب		ووعد بباب العناقيد
وأجمل ما في الجمال		بال الدوال

كما يعرض الشاعر لنمط آخر من اللامباشرة عبر نقل المعنى عن طريق الكناية في لفظة (المخملي)، كناية عن الرقة والليونة، كما يلاحظ القارئ نمطا آخر من اللامباشرة دائما في مسار تحريف المعنى بين (هي لا شيء) وفي نفس الوقت (يجوب عليها الذرى والتلال).

* * *

قصيدة: أنا محرومة

من خلال القراءة الاستكشافية الأولى، يعطيها الشاعر الكلمة لتقول: أنا محرومة، قصيدة في تسعة أبيات مطلعها:

لا أمّه لانت .. ولا أمّي
وحبّه ينام في عظمي[1]

فمن خلال هذا البيت يمكن للقارئ تحديد نمط من اللامباشرة السيمانطيقية «semantic indiraction » عبر القطب الأول من التضاد الذي يتماشى مع نهج المحاكاة:

« …The first pole of the opposition appears to rest upon straight forward mimesis…»[2]

ويتجلى ذلك من خلال البيت الأول من القصيدة بين (أمه/ وأمي)، ويتم هذا النمط عبر إبداع المعنى creating ويواصل الشاعر إبداعه للمعنى في الأبيات الموالية (البيت الثالث) في قوله (أوصدوا/ فَتحْتُ)، والبيت الرابع (ما أشفق/ أَشْفقتُ)، كما تتواصل العلامات في التعبير عن التعديل المتواصل للمحاكاة، لذلك كل علامة هي مهمة في النص الشعري، كما أشار إلى ذلك **ريفاتير** من خلال قوله:

« …Any sign within that the text will therefore be relevant to its poetic quality, which expresses or reflects a continuing modification of the mimesise… »[3].

[1]– نزار قباني: مصدر سابق، ص 15.

[2]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 7.

[3]- I bid p 3.

هذا ما يلمسه القارئ من خلال ما يصوره الشاعر من مسرحة الأحداث، عبر شخصيات ورقية متفاوتة (هو، هي، أمه، أمها ، الناس)، كما يتم إبداع المعنى من خلال إيقاع بعض الألفاظ، التي لجأ فيها إلى التكرار كتشبع في قوله:

إن خبأت أمي بصندوقها
شالي. فلي شال من الغيم
أو أوصدوا الشباك كي لا أرى
فتحت شباكا من الوهم
ما أشفق الناس على حبنا
وأشفقت مساند الكرم[1]

وقد ختم الشاعر هذه الأبيات بإشارة منه إلى الإبداع.

* * *

قصيدة: في المقهى

من خلال القراءة الأولى، يبدأ الشاعر نصه (في المقهى) بالوصف مباشرة لا لشيء إلا لخلق جو خاص لرسالته.

يبدأ بالمكان بعد الإشارة إلى المقهى، حيث تجلس الفتاة في جواره، ويبدأ النص مساره عبر اللامباشرة من خلال قطب التضاد الأول المندرج في إطار تصوير الواقع، ويتجلى ذلك من خلال التضاد بين (فنجان/ فنجانها)، كإشارة إلى المكان كقوله:

يشب الفنجان من لهفته
في يدي. شوقا إلى فنجانها[2]

وعموما تتضح الإشارات الأولى في القصيدة من خلال نقل المعنى في البيت الأول مباشرة مع التشبيه في عبارة (كوعاء الورد في اطمئنانها)، وفي البيت الثالث مباشرة يواصل الشاعر نقل المعنى عن طريق الاستعارة المكنية فيجعل حركية للفنجان، حيث يقفز إلى فنجانها من شوقه وشدة حنينه، كما يجعل من الصيف يلهث في عبارة (يلهث الصيف)، على سبيل الاستعارة المكنية، ويتم هذا النمط من اللامباشرة عن طريق النقل displacing، كما يتم نقل المعنى في عبارة (تعرى الثلج) في أسنانها على سبيل الاستعارة المكنية.

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص (15 -16).
[2]- المصدر نفسه، ص 16.

يواصل الشاعر الوصف ورصد علاماته عن طريق اللامباشرة، إنه في المقهى وهي في جواره وقد مثل لذلك بلفظة (الجار):

إنّني جارك سيّدتي
والرُبى تسأل عن جيرانها[1]

كما يتم تحريف المعنى عن طريق التناقض وهو نمط من أنماط اللامباشرة السيمانطيقية بين فكرة الضحك أو الفرح، وبين الحزن ومن ذلك قوله لها:

كلما حدقت فيها ضحكت
وتعرّى الثلج في أسنانها
شاركيني قهوة الصبح.. ولا
تدفني نفسك في أشجانها[2]

كما يلتمس القارئ تناقضا في المعنى بين المقطع الأول والمقطع الأخير في القصيدة بين الحقيقة والخيال، ويتجلى ذلك من خلال قوله:

موعدا سيدتي! وابتسمت
وأشارت لي إلى عنوانها
وتطلعت فلم ألمح سوى
طبعة حمرة في فنجانها[3]

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 17.
[2]- المصدر نفسه، ص 17.
[3]- م نفسه، ص 17.

* * *

قصيدة: اسمها

اسمها في فمي.. بكاء النوافير

رحيق الشذا.. حقول الشقيق

حزمة من توجع الرصد.. رفّ

من سنونو يهم بالتحليق[1]

من خلال القراءة الاستكشافية الأولى [2] فإن الشاعر يشير إلى اسم يسكنه وينساب في شعوره، كنشوة شقراء غلب عليها اللون الأحمر، ويبدأ مسار النص انطلاقا من سلسلة التشبيهات حيث يشبه اسمها بنشوة حمراء تصب من فم الإبريق وهي ثيمة مألوفة في الشعر:

كلهاث الكروم، كالنشوة الشقراء

غامت على فم الإبريق[3]

وفي هذا المقطع نمط من اللامباشرة السيمانطيقية، تتم عبر نقل المعنى عن طريق الاستعارة المكنية في عبارة (لهاث الكروم)، كم تتم اللامباشرة السيمانطيقية عندما يجعل النبيذ يركض بأعصابه، والسرور يزحف ويتجلى ذلك من خلال عبارة (ركضة النبيذ) وعبارة (زحف السرور)، ويتجلى ذلك من خلال قوله:

اسمها.. ركضة النبيذ بأعصابي

وزحف السرور طيّ عروقي[4]

ويتم هذا النمط من اللامباشرة السيمانطيقية عبر نقل المعنى، عن طريق الاستعارة المكنية في العبارات السابقة الذكر، كما تتم اللامباشرة أيضا من خلال القطب الأول من التضاد

« The first pole of the opposition »[5] ويواصل الشاعر رصد العلامات عبر هذا المسار من اللامباشرة التي تشترك في تمديد التصوير الأدبي أو ما سماه **ريفاتير** (المحاكاة) [6]« mimesis »، وهي تتميز بخاصية كونها تنتج حلقة دلالية دائمة التذبذب، لأن التصوير يستند إلى مرجعية اللغة لما تعكسه هذه الأخيرة من علاقة بين الكلمات والأشياء، هذا ما أكده **ريفاتير** من خلال قوله:

« … Now the basic it produces a contin uously changing semantic sequence, for the referentiality of language, that is upon a direct relationship of word to things… »[7].

أما المهم في نظره أن النص ينوع التفاصيل وينتقل من بؤرة إلى أخرى.

[1]– نزار قباني: مصدر سابق، ص 17.

[2]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 6.

[3]– نزار قباني، مصدر سابق ، ص17 .

[4]– م نفسه، ص 18.

[5]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 6.

[6]- I bid p2.

[7]- I bid p 2.

* * *

قصيدة: غرفتها

عن طريق القراءة الأولى يقرب الشاعر إلى القارئ ثيمة مألوفة عند العامة من الناس تتمثل في الرحيل أو الفراق وما يسببه من فراغ عند صاحبه:

في الحجرة الزرقاء.. أحيا أنا

بعدك، يا أخت، أصلّي الرياش[1]

وينطلق الوصف مباشرة عن طريق لفظة (بعدك)، وما يلاحظه القارئ في إطار نهج المحاكاة أن الشاعر قد نوع في البؤرة، فمن الغرفة انتقل إلى الحجرة لكنه لم يواصل حديثه عن تلك الغرفة وإنما دخل في تفاصيل أخرى (فراق محبوبته ورحيلها) حيث تصبح الغرفة ذكرى.

وتبدأ اللامباشرة السيمانطيقية انطلاقا مع القطب الأول من التضاد[2]، وتتم عبر إبداع المعنى عن طريق التشاكل في عبارة (ذرذرنا/ ساح)، أيضا في عبارة (الألوان/ الظل)، كما يتم نقل المعنى في البيت الأول ككناية عن الأمن والطمأنينة التي يدل عليها اللون الأزرق ويتجلى ذلك من خلال عبارة (الحجرة الزرقاء)، كما يتم نقل المعنى أيضا عن طريق الكناية في لفظة (الطير)، حيث نابت هذه العلامة عن علامة الحرية أو التحرر التي أشار إليه في المقطع الأخير من القصيدة:

قولي.. ألا يغريك لون الدنا

للعود.. فالطير أتت للعشاش

* * *

قصيدة زيتية العينين

انطلاقا من القراءة الأولى يجعل الشاعر من هذا العنوان مسرحا لعينين نظر إليهما، ومن خلال العنوان الذي يحمل في طياته نحوا خاصا من اللامباشرة والانحراف، ذلك من خلال مزاوجته ومزجه بين اللفظتين بين (زيتية والعينين) وعن طريق الوصف يصيغ الشاعر فلسفة العينين الزيتيتين، بداية مع القطب الأول من التضاد[3].

التضاد[3].

كما كرر الشاعر التضاد بعد هذا القطب من خلال عبارة (يبدا/ لا ينتهي) من خلال قوله:

في أبد يبدا ولا ينتهي

في ألف دنيا بعد لم تخلق

[1]- نزار قباني: المصدر السابق، ص 18.

[2]- voir : sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 7.

[3]- I bid p 7.

ويتم هذا النمط من اللامباشرة عبر إبداع المعنى، كما تتجلى اللامباشرة من خلال البيت الأول حيث يشبه عينيها بالنافذة التي يطل فيها في قوله:

زيتية العينين لا.. تغلقي

يسلم هذا الشفق الفستقي

ويمكن اعتبار لفظة الشفق كناية عن العين الزيتية، حيث يتم هذا النمط من اللامباشرة عبر نقل المعنى. تدرجا مع العلامات في فضاء الاستكشاف، يدفع الشاعر القارئ ليبحر معه في نصف فيروزة جاعلا للفستق غابة:

وتنتهي الدنيا ولا ينتهي

تشردي في غابة الفستق[1]

كما ينوع النص التفاصيل من خلال عرض الشاعر لثيمة الرحلة، من خلال لفظة رحلتنا، رحلة العينين، و لم تكف الرحلة فهو متشرد في غيابات (غابة الفستق)، ومن خلال هذه العبارة يتم نقل المعنى تارة أخرى عن طريق الكناية، حيث تنوب غابة الفستق عن العينين الزيتيتين، ويواصل النص امتداده العلاماتي في خط تصوير الواقع الأدبي، فيضعنا أمام قميصها الأخضر الذي ترتديه، مثيرا السؤال عن بائعه، ويقصد اللون:

قميصك الأخضر.. من يا ترى

باعك هذا اللون.. قولي اصدقي[2]

كما تتم اللامباشرة السيمانطيقية عبر نقل المعنى عن طريق الكناية، من خلال تكرار الشاعر لألفاظ نابت عن العينين ومن ذلك (صفصافة، عريشة)، أما الخاتمة فشوق للقاء.

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ص 19.

* * *

قصيدة: حبيبة وشتاء

وكان الوعد أن تأتي شتاءً

لقد رحل الشتا.. ومضى الربيع

وأقفرت الدروب، فلا حكايا

تطرّزها ولا ثوب بديع

ولا شال يشيل على ذرانا

ولا خبر ولا خبر.. يشيع

وهاجر كل عصفور صديق

ومات الطيب، وارتمت الجذوع[1]

يفهم القارئ من خلال خطاب الشاعر أن حبيبته وعدته باللقاء به شتاءا، لكنها لم تأتِ، فقد رحل الشتاء و لم تأت ومضى الربيع و لم تأت، و لم يسعد بها الكوخ الجميل ومن ذلك قول الشاعر:

حبيبة.. قد تقضى العام عنا

و لم يسعد بك الكوخ الوديع

ومن خلال الأبيات السابقة كأن بالشاعر يقول لها: طال انتظاري فانطقي بجوابي ويعبر عن ذلك من خلال البيت الثالث في القصيدة من خلال قوله:

ولا شال يشيل على ذرانا

ولا خبر.. ولا خبر يشيع

وبعد الوصف المطور لثيمة (حبيبة وشتاء) يواصل الشاعر خطابه عبر أنماط مختلفة من اللامباشرة ، ومن ذلك نقل المعنى في الاستعارة المكنية عبر عبارة (تلتفت الستائر)[2]:

وتلتفت الستائر في حنين

وتذهل لوحة.. ويجوع جوع

أيضا في عبارة (يسعل صدر)، كنقل للمعنى عن طريق الاستعارة المكنية، ويتجلى ذلك من خلال قوله:

ويسعل صدر موقدتي لهيبا

فيسخن في شرايين النجيع

[1]- نزار قباني: مصدر سابق ، ص 21.

[2]- م نفسه ، ص 21.

كما تظهر اللامباشرة السيمانطيقية في نقل المعنى مرة أخرى عن طريق الاستعارة المكنية، من خلال عبارة (يلثمني الربيع):

ويلثمني على شفتي الربيع

وبعد هذا الرصد للامباشرة يغير الشاعر بؤرة الخطاب عن طريق التشبيه، حيث يشبهها بجهنمه قائلا:

جهمنيَ الصغيرة لا تخافي

فهل يطفي جهنم مستطيع؟

فلا تخشي الشتاء ولا قواه

ففي شفتيك يحترق الصقيع

أما القارئ فلن يكتفي بما يبّثه النص على صعيد المحاكاة لما تحويه من مغالطة مرجعية قد تظلّله.

* * *

قصيدة: مساء

يضعنا الشاعر كعادته أمام عنوان جديد وثيمة جديدة تنبعث من لفظة **مساء**، ويقف معه القارئ في حيرة مع مدّ القراءة الاستكشافية، يحاول القارئ من خلال ملامسة الألفاظ عن طريق التفسير أن يصل إلى شيء من المعاني، حيث يقول لها:

قفي كاستنائية الخُصلات..

معي، في صلاة المسا التائبة

نرى الليل يرصف نجماته

على كتف القرية الراهبة

ويرسم فوق قراميدها

شريطا من الصور الخالبة[1]

من خلال القراءة وإمعان النظر تتضح بوادر اللامباشرة والانحراف مع البيت الأول، حيث يطلب منها أن تقف معه في المساء الذي يشبه (صلاة تائبة)، فالبيت يتناقض مع فكرة العنوان ولا يطوره في واقعه كمساء، وتتم اللامباشرة عبر تحريف المعنى عن طريق التناقض والالتباس.

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 22.

يواصل الشاعر في نفس المسار (اللامباشرة)، حيث يجعل لليل كتفا ويشبه قريته بالراهبة، ويتضح ذلك من خلال قوله:

نر الليل يرصف نجماته
على كتف القرية الراهبة

كما تتم اللامباشرة عبر نقل المعنى عن طريق الكناية في لفظة (الخالبة) ككناية عن (سحر وجمال الصورة التي رسمها الليل)، كما تتم اللامباشرة السيمانطيقية أيضا عبر نقل المعنى عن طريق الاستعارة المكنية في عبارة قام المساء:

وترسو على الأنجم الغاربة
على كرز الأفق قام المساء
يعلق لوحاته الشاحبة[1]

وبعد هذه العلامات النازحة عبر أنماط مختلفة من اللامباشرة السيمانطيقية ينوع الشاعر تارة أخرى في البؤرة متنقلا إلى معجم الحزن الذي جعل منه عنوانا للحب كواقع.

يقول الشاعر في هذا السياق:

إطار حزين أحبّك فيه
وفي الحرج يستنظر الحاطبة
وفي عبق الخبر في ضيعتي
وطفرات تنّورة آيبة
وفي جرس الدير يبكي... ويبكي
وفي الشوح، في ناره اللاهبة
وفي النهد يعلك طوق الحرير[2]

فالشاعر يعبر عن واقع الحب حيث تحيط به الحواجز فلا يخرج من إطار الضيعة وهو إلماح لمعنى (الحرية)، كما يلاحظ القارئ نمطا من اللامباشرة يتكرر في بعض المقاطع من القصيدة، يتم عبر إبداع المعنى لما

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 22.

[2]- م نفسه، ص 23.

تضمنته بعض المقاطع من تكرار الألفاظ في نفس البيت مثل (شحوب، شحوب) و(يبكي، يبكي) ويتضح ذلك في مايلي:

شحوب.. شحوب على مدّ عيني
وشمس كأمينة خائبة
...
وفي جرس الدّير يبكي.. ويبكي
وفي الشوح، في ناره اللاهبة

أما المقطع الأخير من القصيدة يشير من خلاله الشاعر إلى ثيمة الحب، الذي لا يقبل الحدود والعراقيل لأن فضاءه واسع شاسع.

* * *

قصيدة: خاتم الخطبة

من خلال القراءة الاستكشافية الأولية، التي تمثل قراءة بنيوية، وانطلاقا من العنوان يتضح للقارئ أن الشاعر يحاول إثارة موضوع (خاتم الخطبة) في حوارية مع امرأة يقول لها:

ويحك**!**. في إصبعك المخملي
حملت جثمان الهوى الأول
تهنئتي.. يا من طعنت الهوى
في الخلف.. في جانبه الأعزل
تخجل اللبوة من صيدها
يوما، فهل حاولت أن تخجلي
بائعتي بزائفات الحلى
بخاتم في طرف الأنمل

ويتواصل الخطاب في مباشرته في هذه المقاطع الأولى على أنها لم تبق على عهدها معه، ودليل ذلك الخطبة التي يدل عليها (الخاتم).

وتبدأ اللامباشرة السيمانطيقية بعد هذه الأبيات مباشرة، ومنعرج ذلك التشبيه حين يشبه الخاتم (بوهج الأطواق الخرافية)، ويلجأ الشاعر بعد التشبيه مباشرة إلى أسلوب اللامباشرة عبر نقل المعنى displacing[1]، عن طريق الكناية في لفظة (تساقطت)، وهي كناية عن الوقوع والنزول من درجة عالية إلى أدنى درجة، حيث غيرت العلامة معناها إلى معنى التساقط ونابت هذه الكلمة عن الكلمة التي لم يشر إليها الشاعر.

[1]-: sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p2.

ويواصل الشاعر رسالته عن طريق أسلوب اللامباشرة السيمانطيقية، دائما عبر نقل المعنى، مع الاستعارة التصريحية، حيث يجعل من الخاتم مخبرا، يخبره بزمان الطيب قد ولى وغابت صيحة البلبل عنا:

يخبرني أن زمان الشذا

راح وغاضت صيحة البلبل[1]

ويتم نقل المعنى عن طريق الكناية في لفظة (سبية) كناية عن التي تباع وتشترى، وقد عبر عن ذلك من خلال قوله:

سبيّة الدينار سيري إلى

شاريك بالنقود والمخمل

كما يتم نقل المعنى في لفظة (زائفات) كناية عن الوهم، ويختم الشاعر قصيدته قائلا لها:

لم أتصور أن يكون على

اليد التي عبدتها مقتلي

* * *

قصيدة: سمفونية على الرصيف

تتضح اللامباشرة السيمانطيقية مع بداية المقاطع الأولى من القصيدة:

سيري.. ففي ساقيك نهرا أغاني

أطرى من الحجاز.. والأصبهاني

بكاء سمفونية حلوة..

يغزلها هناك قوسا كمان..[2]

وتتم اللامباشرة من خلال نقل المعنى displacing[3]، عن طريق الاستعارة المكنية في عبارة (بكاء سمفونية)، والكناية في لفظة (يغزلها)، كناية عن التكوير.

كما يتم إبداع المعنى creating[4]، عن طريق المزاوجة بين بعض الألفاظ كقوله:

سارقة أغنى حواكيرنا

سارقة اللبلاب والأقحوان

وفي قوله أيضا:

قيل اختفت من حرجنا سروتان

قيل اختفت أطول صفصافة

[1]– نزار قباني: مصدر سابق، ص 24.

[2]– م نفسه، ص 25.

[3]-: sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 2.

[4]- I bid p2.

وأيضا في:

أنا هنا متابع نغمة

قادمة من غاية البيلسان

أنا هنا وفي يدي ثروة

وفي حديثه عن مدينته يمثلها بالإنسان الذي صنع نفسه، وهاجر مع سلطة، وفتنة السمفونية في خطوها على الرصيف، وتتجلى اللامباشرة السيمانطيقية من خلال الاستعارة المكنية قوله:

وودعت تاريخ تاريخها

وضيعت زمان زمانها[1]

وعموما كما حدّد **ريفاتير** فإن هذه الأنماط من خلال اللامباشرة السيمانطيقية تشترك كلها في عامل واحد كونها تهدد التصوير الأدبي للواقع أو ما يسمى بالمحاكاة ، ومن ذلك قوله:

«… Among thes three kinds of indirection signs, one factor recurs : all of them threaten the literary representation of reality or mimesis… »[2].

* * *

قصيدة: مصطافة

انطلاقا من القراءة الاستكشافية الأولى[3] يبدأ الشاعر خطابه المباشر بعد هذا العنوان، مستفهما في الشطر الأول من البيت الافتتاحي:

أأنت على المنحى تقعدين؟[4]

وبعد ذلك تبدأ مؤشرات اللامباشرة في الانطلاق من الشطر الثاني:

لها رئتي هذه القاعدة..

وتظهر اللامباشرة السيمانطيقية من خلال إبداع المعنى creating، عن طريق التشاكل بين (عادت/ وعدنا) في قوله:

مشاوير تموز.. عادت وعدنا

لننهب دالية راقدة..[5]

ويتم إبداع المعنى في نظر **ريفاتير** عندما يتكون في النص مبدأ تنظيمي يشكل علامات اللامباشرة السيمانطيقية من حدات لغوية لا تحمل معنى في سياق آخر كالطباق، والإيقاع، والمزاوجة، وقد حدّد ذلك فيمايلي:

---

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 25.

[2]-: sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 2.

[3]- I bid p 6.

[4]- نزار قباني، مصدر سابق، ص 26.

[5]- المصدر نفسه، ص 26.

« …creating when textuel space serves as a principle of organization for making signs out of linguistic items that may not be meaning ful otherwise (for instance, symmetry, rhyme, or semantic equivalences between positional homologues in a stanza… »[1].

كما يتم نقل المعنى displacing[2]، عن طريق الكناية في عبارة (دالية راقدة) ككناية عن المصطافة حيث نابت هذه العلامة عن العلامة الأولى، أو أن العلامة الأولى غيرت معناها إلى هذا المعنى (الدالية)، كما حدد **ريفاتير** ذلك فيما يلي:

« …displacing, when the sign shifts from one meaning to another one word stands for another as happens with metaphor and metonymy… »[3].

* * *

قصيدة: فم

انطلاقا من القراءة الاستكشافية الأولى يتحدث الشاعر في قصيدته عن (فم)، ويبدأ في وصفه قائلا:

في وجهها يدور.. كالبرعم

بمثله الأحلام لم تحلم

كلوحة ناجحة.. لونها

أثار حتى حائط المرسم

تنطلق اللامباشرة السيمانطيقية من خلال هذه المقاطع الأولى بداية من إبداع المعنى، من خلال القطب الأول من التضاد والذي حدده **ريفاتير** بمايلي:[4]« The first pole of the opposition» ، وهو في نظره قطب أولي يندرج في إطاره نهج محاكاة الواقع كما قال **ريفاتير** :

« …Appears to rest upon straight forward mimesis … »[5].

وللإشارة فقط قد حدّد **ريفاتير** القطب الأول من التضاد من خلال تحليله لقصيدة « in Deserto » للشاعر **جوتيه:**

«Le pitons des sierras, les dunes du désert, Ou ne pours Jamais un seul brin a herbe vert »[6].

أما التضاد في القصيدة فنستنتجه من خلال عبارة (الأحلام/ لم تحلم) في قوله:

في وجهها يدور.. كالبرعم

بمثله الأحلام لم تحلم

[1]-: sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 2.
[2]- I bid p 2.
[3]- I bid p 2.
[4]- I bid p 7.
[5]- I bid p 7.
[6]- I bid p 7.

وتظهر اللامباشرة السيمانطيقية مرة أخرى في أسلوب الشاعر، وينتقل المعنى عن طريق الكناية (جناحها أحمر)، كناية عن التميز، أيضا في (زجاجة للطيب)

* * *

قصيدة: أحبك

انطلاقا من القراءة الاستكشافية يطرق الشاعر موضوع الحب عن طريق اللامباشرة، وتظهر بوادرها من خلال المقاطع الأولى:

أحبّك.. لا أدري حدود محبّتي
طباعي أعاصير.. وعاطفتي سيل
وأعرف أني متعب يا صديقتي
وأعرف أني أهوج.. أنني طفل[1]

من خلال هذه الأبيات تتجلى اللامباشرة السيمانطيقية من خلال نقل المعنى عبر سلسلة من الكنايات الدالة على حبه الجنوني ومن ذلك (أعاصير، سيل أهوج) التي تدخل في إطار اللانهائية في حبها.

أما الريشة فكناية عن الفن أو التفنن في ذلك الحب، وتظهر اللامباشرة السيمانطيقية أيضا من خلال إبداع المعنى عن طريق قطب التضاد الأول [2]، بين (أحبّك/ لا أدري)، وعموما تسير القصيدة في نفس النهج ليعبر لها عن حبه وفيها يلاحظ القارئ في النص تحريف المعنى والتناقض أيضا في أفكار الشاعر المعبرة بين (أحبك.. لا أدري حدود محبتي) و(أحب بكليّ)، وقد حدده **ريفاتير** من خلال قوله:

« …Distorting wher there as ambiguity cotratiction or momusise… »[3].

وعموما تظهر قيمة وأهمية هذه الأنماط من اللامباشرة في تمهيدها لتجاوز عقبة المحاكاة، وذلك ما سماه **ريفاتير** باللانحوية ingrammaticality[4].

[1]- نزار قباني:الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 28.

[2]-: sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 7.

[3]- I bid p2.

[4]- I bid p 2.

* * *

قصيدة: مسافرة

انطلاقا من بداية القراءة الاستكشافية يوجهنا الشاعر إلى موضوع (امرأة مسافرة)يقول لها:

جئتها نازف الجراح، فقالت

شاعر الحب والأناشيد ما بك؟

فهو خطاب مباشر ينجر من معاناة الشاعر وألمه، حيث يشكو لها للتخفيف عنه لكن خطابها هي يتغير إلى مستوى الأناشيد:

شاعر الحب والأناشيد ما بك؟

وتظهر بوادر اللامباشرة السيمانطيقية مع إبداع المعنى، القطب الأول من التضاد في المقطع في عبارة (أكأبتني/ باكتئابك)، وعموما يسير هذا القطب في إطار نهج، محاكاة الواقع كعلامات معبرة لذلك كل علامة في النص مهمة عند القارئ، وهذا ما أقره شاعر الحب والأناشيد ما بك؟ **ريفاتير** في خطابه:

« …Any sign within that the text will therefore be relevant to its poetic quality, which expresses or reflects a continuing modification of the mimesise… »[1].

ويواصل الشاعر رصد العلامات إلى غاية سؤاله لها:

أين تمضين؟ كيف تمضين؟ ردي

وأغاني ضارعات ببابك

وتتلخص اللامباشرة في هذا البيت من خلال نقل المعنى « by displacing »، في كلمة ضارعات، ككناية عن التذلل، ويتم النقل أيضا في لفظة (بقايا) ككناية عن أثرها.

وتتجلى اللامباشرة السيمانطيقية في المقاطع الأخيرة من القصيدة في عبارة (أشرب الصمت) وهو نقل للمعنى على سبيل الاستعارة المكنية.

[1]- Op cit p 3.

* * *

قصيدة: القرط الطويل

انطلاقا من القراءة الاستكشافية يبدأ الشاعر في وصف القرط بالطول وقد أشار له بـــ:
(رزمتي جوهر)، وفي البيت الأول من القصيدة يكتشف القارئ نمطا من اللامباشرة السيمانطيقية عبر نقل المعنى، عن طريق الكناية في عبارة (رزمتي جوهر) كناية عن (القرط الطويل)، كما نقل الشاعر المعنى، ككناية عن القرط، ومن ذلك (حبلا بريق)، (شلالين من فضة)، (أرجوحة).
أما إبداع المعنى فيتم في المزاوجة، عندما يكرر الشاعر نغمة الألفاظ في البيت الأول ومن ذلك:

أسلاكها تمضي على كيفها
تمضي.. وتمضي.. في مدى مقمر

ورغم امتناع القرط عن الظهور أحيانا والسبب هو مشيتها، يصر الشاعر على اجتياحه ليصفه للقارئ

* * *

قصيدة: رافعة نهد

بداية مع القراءة الاستكشافية يبدأ عند صاحبها الشاعر في وصف اللذة التي تثير النشوة:

تزلق فوق ربوتي
ناعمة.. دارت على ناعم[1]

تظهر اللامباشرة السيمانطيقية انطلاقا مع القطب الأول من التضاد:
«The first pole of the opposition »[2].
وتتم اللامباشرة في هذا القطب عبر إبداع المعنى بين (تُؤوي/ أذى)، أما نقل المعنى فيظهر من خلال الكناية، ومن ذلك (خمرية) ككناية عن النشوة، وتظهر أهمية أنماط اللامباشرة عموما في تمديد التصوير الأدبي للواقع (المحاكاة)،كما أنها تمهد للسمطقة.

[1]– نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 31.

[2]-: sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 2.

* * *

قصيدة: نهداك

بداية مع القراءة الاستكشافية، يعرض الشاعر لثيمة النهد من جديد بعنوان: (نهداك)، مفتتحا باسم السمراء، حيث يبدأ بالوصف كما أنه نوع في الوصف انطلاقا من العنوان من خلال عبارات مختلفة (كرتان)، (صنمان)، وبهذه العبارات تتم اللامباشرة السمطقية عبر نقل المعنى، على سبيل الكناية عن العنوان (نهداك).

كما يتم إبداع المعنى في المزاوجة، ودليل ذلك قوله:

صنمان عاجيان.. قد ماجا ببحر مضرم

صنمان إني أعبد الأصنام رغم تأثمي[1]

كما يتم نقل المعنى أيضا عن طريق الكناية في عبارة يا (صلبة النهدين) كناية عن الجذب بعد قصيدة نهداك، يعرض الشاعر لقصيدة أخرى بعنوان (أفيقي).

* * *

قصيدة: أفيقي

من خلال القراءة الاستكشافية يوجه الشاعر خطابه لها لكي تفيق من غفلتها من ليلتها لأن ليل الجنون قد مر، وأقبلت ساعة أخرى، ساعة العقل، وقد عبر عن ذلك فيما يلي:

أفيقي من الليلة الشاعلة

وردي عباءتك المائلة

أفيقي فإن الصباح المطل

سيفضح شهوتك السافلة

...

أفيقي فقد مر ليل الجنون

وأقبلت الساعة العاقلة[2]

من خلال هذه العلامات الأولية المكتشفة يظهر للقارئ أن الشاعر قد لجأ في رسالته إلى اللامباشرة ويتضح ذلك أولا في البيت الأول من القصيدة، وتتم اللامباشرة السيمانطيقية فيه عبر إبداع المعنى، عن طريق قطب الطباق الأولي، بين (الليلة ≠ الصباح) كما يتم الإبداع عن طريق المزاوجة بين اللفظتين (أفيقي/ أفيقي) في الشطر الأول من القصيدة.

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 32.

[2]- م نفسه، ص 33.

ويتم نقل المعنى في الشطر الأول عن طريق الكناية في لفظة (أفيقي) وهي كناية عن الغفلة، وفي عبارة الساعة العاقلة ككناية عن العقل و(الضوء) ككناية عن الحياة، وبعد رسالة أفيقي يوجه رسالة أخرى على غير عادته... إلى عجوز.

* * *

قصيدة: رسالة إلى عجوز

بداية من القراءة الاستكشافية يتحدث الشاعر عن عجوز خمدت معالم الحياة في فمها، يشبهها بالجيفة، (منظرها، مقرف) يقول الشاعر:

عبثا جهودك.. بي الغريزة مطفأة

إني شبعتك جيفة متقيئة

مهما كتمت.. ففي عيونك رغبة

تدعو وفي شفتيك تحترق امرأة[1]

وتبدأ اللامباشرة السيمانطيقية عبر نقل المعنى من خلال قطب التضاد الأول (شبعتك/ قرفتك)، ويكثر الوصف في القصيدة الذي يطور ثيمة الموضوع في هذه القراءة الاستكشافية، وبالرغم من قصر هذه الرسالة نجد أن القارئ قد لجأ إلى اللامباشرة ونقل المعنى عن طريق المزاوجة من خلال تكراره لبعض الألفاظ (شفتاك/ شفتاك):

شفتاك عنقودا دم وحرارة

شفتاك أقبل أم أقبل مدفأة؟

ويختم قصيدته بنوع آخر من اللامباشرة السيمانطيقية عبر نقل المعنى في لفظة (عرق) كناية عن القرابة

* * *

قصيدة: إلى زائرة

بداية مع القراءة الاستكشافية الأولية يفتتح الشاعر قصيدته في حديث عن امرأة زلقت من أهلها لتذهب إليه... إلى غرفته، يقول الشاعر:

زلقت من أهلك لم تستحي

زحفا إلى غرفتي الملهمة..[2]

يواصل الشاعر خطابه عن طريق اللامباشرة المتجلية بدلا من المقطع الأول من خلال التنبيه برعشة الثعبان.

---

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 34.

[2]- م نفسه، ص 35.

وتظهر اللامباشرة السيمانطيقية من منظور القطب الأول من التضاد «The first pole of the opposition »[1].

في عبارة (جائع/ يقضمه) وتتم اللامباشرة في هذا البيت عبر إبداع المعنى، وهو ما دل على الطباق، ويندرج هذا التضاد في إطار نهج المحاكاة، كما يتم عبر إبداع المعنى من خلال تكرار بعض الألفاظ في معرض تشبيهها بالأرنب:

كأرنب إليّ يدني فمه

كالأرنب الأبيض في وثبه[2]

وتظهر اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى، عن طريق الكناية في عبارة جوع عينها التي تدل على النقص.

* * *

قصيدة: مدنسة الحليب

انطلاقا من القراءة الاستكشافية، يثير الشاعر موضوع (مدنسة الحليب) كثيمة تتنوع عبر مسار النص الخطي، وقد أشار الشاعر في المقطع الأول إلى عبارة متواشجة مع بنية العنوان (مدنسة الحليب) وهي (الحليب العكر)

وما يمكن ملاحظته من خلال القراءة أن الشاعر لم يلجأ إلى المباشرة إلا في المقاطع الأخيرة من القصيدة حيث تتم اللامباشرة السيمانطيقية عبر نقل المعنى عبر الاستعارة المكنية في عبارة (بكى الدهر):

أمة في ذراع هذا المسجى

إن بكى الدهر سوف لا تأتيه

ما عدا النمط من اللامباشرة السيمانطيقية وفي الغالب ارتكز الشاعر على الوصف المباشر الذي أحدثه لإيصال رسالته.

بعد مدنسة الحليب ينتقل الشاعر إلى عنوان أو موضوع آخر هو (البغي).

[1]-: sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 3.

[2]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 35.

* * *

قصيدة: البغي

يشير الشاعر إلى البغي ومن ثم ينتقل مباشرة إلى الوصف، إلى أحداث متنوعة بداية مع القنديل، كإشارة إلى باب تلك المرأة، حيث تتواجد في حي مضيء، حيث المعاناة في كل بيت والعناوين الإشهارية لماري وجميلة وتقودهما العجوز الآمرة الناهية يقول الشاعر:

علقت في بابها قنديلها

نازف الشريان، محمر الفتيلة

...

وعناوين (لماري) و(جميلة)[1]

وتبدأ اللامباشرة في هذه الأبيات مع إبداع المعنى، انطلاقا من قطب التضاد الأول بين (الزقاق/ الوكر) أيضا في المقابلة (تشتم الكسلى.. وتسترضي العجولة)، كما يتم إبداع المعنى عن طريق التضاد في قوله (زعموه غاية وهو وسيلة) بين الغاية والوسيلة، وبين الفضيلة والرذيلة وما يلاحظه القارئ في المقاطع الأولى من القصيدة أن الشاعر أبدع المعنى عن طريق سلسلة من التشاكلات في بنية واحدة.

وبعد إشارة للعجوز كعلامة العجوز التي تأمر وتنهي، تسترضي العجوز وتشتم الكسلى، يبدأ في تشخيص أخلاقها القاسرة، التي أفسدت ماري وجميلة:

هذه المذهبة السنّ.. هنا

يرقب الباب بعين حذرة

وتتم اللامباشرة السيمانطيقية في هذا البيت بنقل المعنى عن طريق الكناية (المذهبة السن)، أيضا في لفظة (المجدورة)، بعد العجوز ومواصفاتها ينتقل إلى تجار اللحم ولصوصه:

يا لصوص اللحم.. يا تجارة

هكذا لحم السبايا يؤكل

ويطرق بعد هذا البيت موضوع الحب:

نحن آلات هوى.. مجهدة

تفعل الحبّ ولا تفعل

وفي هذا الخطاب حقيقة إلى معنى الحب لأن الحب ثورة وانفعال.

أما المقاطع الأخيرة من القصيدة تجد الشاعر يوجه رسالة إلى هؤلاء لصوص اللحم، ليوضح للقارئ أنه إحدى خطاياهم:

من أنا؟ إحدى خطاياكم أنا

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 37.

نعجة في دمكم تغتسل

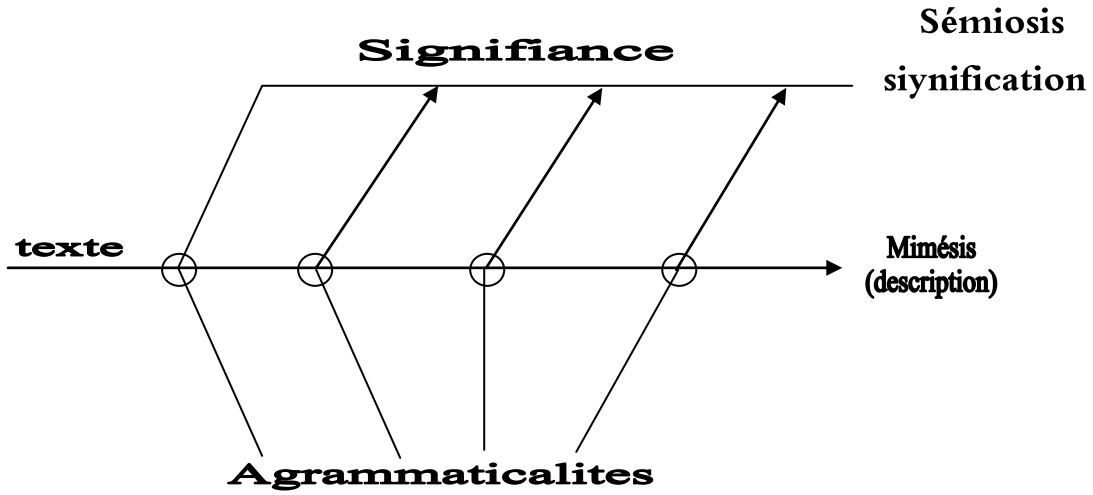
ثم يواصل الشاعر الوصف، حيث يصفهم بالجبناء وأن شرعتهم باطلة فيصرفها الباغي ويرمى الأعزل عموما إن ما ذهب إليه البحث من خلال الأنماط الثلاثة للامباشرة السيمانطيقية والتي حددها **ريفاتير** في مؤلفه السابق بالذكر، تكمن قيمتها في كشف الغطاء عن النص، عن الأوراق المنورة فوقه، لسبر أغوار الواقع، واقع النص، ومن ثم تتضح الرؤية، ويتم تجاوز عقبة المحاكاة بتمييز العلامات من لانحويتها ويشير البحث في هذه الأسطر إلى فكرة **ريفاتير** في تجاوزه ما سماه ثلة من الباحثين البلاغة، أن **ريفاتير** لم ينكر علم البلاغة من صور بيانية ومجاز، في دراسة الظاهرة الأدبية غير أنه يشير إلى كون هذا العلم لا يرتبط بنظرية القراءة أو بمفهوم النص ومما جاء في خطاب **ريفاتير**:

« … A an aware that many suche alescriptions of ten foun ded upon rhetoric, have aleady been put forward, and Ido not deny the unsfuhess of notions like metaphor or metony my are catchalls like symbol, (… they can be arrived at un dependently of theory of reading or the concept of text… »[1].

وإن كان ينفي علم البلاغة نفيا تاما فلماذا يعتبر هذه الأنماط الثلاثة بمثابة تمهيد للتصوير الأدبي للواقع أو ما سماه بالمحاكاة؟ .

وفي الختام يعرض البحث مخططا **لريفاتير** يعكس منطلقاته السيميوطيقية حيث تنطلق الدلالة متجاوزة عقبة المحاكاة ومعطلة للتصوير عبر مسار خطي:

schéma de la genése de la signifiance[2]



[1]-: sémiotics of poetry© 1978, Indiana U.N.V p 2.
[2]- voir: le cite signe la littérarité et la signifiance.

سحطة

القصيرة

2-سمطقة القصيدة:

يحيل الشاعر مباشرة قارئه إلى منطق القول لكنه يستعمل اسما غير معروف وغير واضح، بعد ذلك ينطلق إلى الافتتاح، حيث يفتتح ديوانه:

قلبي كمنفضة الرماد... أنا

إن تنبشي ما فيه.. تحترقي

شعري أنا قلبي ويظلمني

من لا يرى قلبي على الورق[1]

يفتتح الشاعر عن طريق التشبيه الذي يطلق شفرة أولية للشتات الذي يدل عليه النفض، ويبدو من خلال الافتتاح أن كل شيء منبعث من معطيات مصدر لغوي صرف وهو **الكليشيه**[2]cliché ويتلخص في عبارة **شعري أنا قلبي** ، حيث يشبه قلبه بنفاضة هذا الشيء الذي يعرفه للقارئ، النفاضة منديل يحوي دقاق الفحم، أما كلمة الرماد فمعروفة في تراثنا بالكرم.

هذه الكليشيه تطلق شفرة أولية، شفرة الحب وما يمكن أن يقدمه للطرف الآخر، فهو يخاطبها عن طريق هذا التشبيه أنه سيقدم لها الكثير إن أرادت ذلك، وقد عبر عن ذلك بعبارة **إن تنبشي ما فيه تحترقي** ، تحترقي من رماده، من عطائه وسخائه.

كما يعطيها خيارا آخر هو "شعره" الذي يشّبهه بقلبه (**شعري أنا قلبي**)، وكأنه يقول لها شعري هو قلبي الذي يشبه منفضة الرماد، فشعري أيضا إذا قرأته ستحترقي... إن أردتِ ذلك، أي أن تنبشي في طيات الكلمة فلا تظلمي هذه الكلمة وقبل أن تريهاأبصري إلى هذا القلب الذي احترق كي يقولها.

وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة [3].

فقالت لي السمراء كنص، لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه انطلاقا من هذا الافتتاح، حيث يجعل الشاعر مما قالت له السمراء مسرحا خاصا عن طريق الوصف بدءا بورقة إلى القارئ كثيمة أولية.

وما يلاحظه القارئ أن الشاعر استطرد من ثيمة إلى أخرى، فتارة يتحدث عن مذعورة الفستان، وتارة يعرض لثيمة الحب وما يمكن أن يفعله في القلب الظمآن، القلب المحترق، وتارة يصور لنا لقاء العاشق لعشيقته، ذلك الموعد الأخضر.. وتارة أخرى يشير إلى الكتابة، وأخرى لثيمة السراب والحرمانفي الحب واشتياق الطرفين لبعضهما، في ظل الظروف التي تقف كعارض بينهما وتارة أخرى يطلع علينا بثيمة المكان (المقهى) الذي لم يخل من امرأة ، وتارة أخرى يغزل ويكور من اسم حبيبته... نكهات النبوغ والإبداع، و لم يغفل غرفتها الزرقاء وعينيها... حتى خاتم الخطوبة أشار إلى رمزيته وما يمكن أن يمرره من رسائل.

---

[1] – نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 15، منشورات نزار قباني، بيروت، باريس، د.ت.ط، ص 6. وللإشارة ينظر أيضا نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، د.ط، د.ت.ط، future desing.

[2]- voir :M. Riffaterre, semiotics of poetry (Bloomington), Indiana university, 1978. P 9.

[3]- I bid p 10.

كما عرض الشاعر للغنائية في الشعر (سيمفونية على الرصيف)، وكأنه يقول أن الشاعر المبدع يبدع في كل مكان في المقهى... على الرصيف... كما يصور لنا من زاوية أخرى ثيمة الكتابة وقيمتها في ملامسة كل صغيرة وكبيرة، فهاهو يكتب عن عينين، وعن فم وعن قرط وصفه بالطويل وعن امرأة مسافرة وعن النهد...أما العامل الثاني في السمطقة [1]، الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعدٍ رمزي هو كيفية بناء النص.

فالقارئ يدرك من العنوان أن السمراء التي تمثل فتاة يمكن أن تكون الإلهام الذي ترجمه الشاعر ضمن أزقة من مواضيعه المختلفة التي أثارها، والقارئ يدرك منذ البداية أن الأمر يحتوي على تشبيه، ومن ذلك ما تترجمه الافتتاحية: **قلبي كمنفضة الرماد، شعري أنا قلبي** ، حيث يتفاجأ القارئ بتغير دوري بينما يعرضه العنوان وافتتاحية القصيدة وبين القصيدة الأولى ورقة إلى القارئ.

ورقة إلى القارئ[2]

عن طريق الاسترجاع، كأن الشاعر يقول: أهدي هذه الورقة إلى القارئ كإهداء، لكن أي إهداء؟.

يبدأ الشاعر خطابه عن طريق **كليشيه**cliché حيث يطلق صورة التمايل الذي يحدثه الهودج وهو تشبيه يطلق شفرة جديدة بعد شفرة الرماد الأولى حيث يقول:

كميس الهوادج...شرقية

ترش على الشمس حُلو الحِدَا

حيث يمثل للورقة التي يهديها إلى القارئ بالتبختر التي تدل عليها كلمة ميس، فكلمة ميس تشرحها المعاجم على أنها شجر عظام لونه أحمر يُتَخذُ لصناعة الرحال ومن ذلك الهودج الذي يمثل ظعينته لنقل المرأة،أما عبارة ترش على **الشمسحُلوَ الحِدا**، يكتشف القارئ أن الشاعر أسس نصه وبناه على الكليشيه حيث جعل منه بؤرة أو مفتاحا لقصيدته ومن ذلك:

كدندنة البدو فوق سرير

من الرمل ينشف فيه النِدَا

كأن التشبيه الأول لا يقوى على إيصال الرسالة أو أنه ناقص... حيث يلجأ الشاعر مرة أخرى إلى تشبيه الورقة بدندنة البدو:

كدندنة البدو فوق سرير

من الرمل ينشف فيه النِدَا[3]

[1]- Op cit p 8.

[2]- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص (7 -8).

[3]- م نفسه، ص 7.

فالدندنة تشير في المعاجم إلى كلام غير مفهوم حيث يهيمن كلام لا يفهم مضمونه بين طرفين لا يعرف الطرف الثالث ما يثيرانه من كلام والشاعر يشبه الورقة بتلك الدندنة، والبدو خلاف الحضر وما يقصده الشاعر دندنة البدو في البادية.

فالورقة التي يشببها بكلام البدو الغير مفهوم على سرير من الرمل، تشكل صورة أخرى (**كليشيه**)، تطلق شفرة الهمس والسر، ويقال رمل السرير أو الحصير بمعنى زينه بالجوهر ونحوه، فهذا الكلام يزين السرير بهمسه ولغته الشبه صامتة.

ويبدو كل شيء الآن، كأنه منبعث من معطيات مصدر لغوي صرف وهو الكليشيه حيث تطلق الصورة السابقة بالذكر تشبيهات مختلفة، ومن ذلك دندنة البدو التي تطلق شفرة جديدة تثير هواجس اللغز أو الطلسم أو الهسهسة التي نسعى من خلالها إلى اكتشاف أبعاده أو حدودها وما تريد أن تفصح عنه، عكس البيت الأول الذي يحيل شفرة التبختر (كميس الهوادج)، وإلى الصلابة عبر كلمة ميس الذي يرتكز عليه هذا الهودج، ويمثل هذا الأخير، مركب للنساء لإيصالهن.

إن النص من خلال التشبيهين السابقين لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه، ولا مفر من أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة رمزية كما عوّدنا على ذلك **ريفاتير**، ومما جاء في خطابه [1] « the code of the poem as symbolic ». فالقصيدة بلى شك تصور شيئا يختلف عن ورقة إلى القارئ التي مازال الوصف يحدثنا عنها.

وعن طريق تشبيه آخر يعرض الشاعر لشفرة رمزية جديدة وهي بمثابة الصّوت الصّارخ، صوت الشاعر وما يمكن أن يجده من صدى كالآذان مثلا الذي يمثل به الشاعر.

ومثل بكاء المآذن سرت

إلى الله أجرح صحو المدى[2]

فهو يشبه صوته بأصوات المآذن بل أصحابها، فورقته أو صوته مسموع كإعلان الآذان لوقت الصلاة.

أما عبارة أجرح صحو المدى فتمثل صوته الذي يشق طريقه باحثا عن حقل يتنفس فيه.

وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح [3] الصدى الذي يجيبك بمثل صوتك، وهي المرادف العكسي للكلمة الأولى، المآذن الصوت الذي ينادي القارئ... فالشاعر ضائع، لا يريد الهدى كصوت ضائع في الصحراء ينتظر سماع صوته، وعن طريق كليشيه آخر، يقدم شفرة أخرى تتماشى مع سياق

[1]- M. R, sémiotics of poetry p 10.

[2]- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق ص 7.

[3]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p 10.

الصوت الضائع وهي شفرة الحرف، حروف الشاعر حيث يشبهها بالسنونو مجتمعة:

حروفي، جموع السنونو، تمد
على الصحو معطفها الأسودا[1]

وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة [2]، فالنص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه كأن يقول: أهديك هذة الورقة أو الشعر...وهناك لا نحويات أخرى في القصيدة فهي بكل بساطة توجه المحاكاة لنحوية سيميوطيقية، ومن ذلك (بأعراقي الحمر امرأة) حيث جعلها تسكن في دمه هذه المرأة المتجدرة في الجذور:

بأعراقي الحمر امرأة
تسير معي في مطاوي الرِدا
تفحّ.. وتنفخ في أعظمي
فتجعل من رئتي موقدا[3]

ويمكن القول بعبارة أخرى: بأعراقي الحمر امرأة تجعل من رئتي موقدا، حيث اللهب لا يترك شيئا وهو **مجاز** بمعنى **المرأة ينبوع الحياة**.

كل هذا يؤكد على أن التحولات تسير وفقا لشفرة الحب التي تسكن في أعماق أعماق الشاعر وقيمته بالنسبة لما يقدمه لقارئه، هذا القارئ الذي يخاطبه بصيغة المذكر حيث يقول له:

جمالك مني...فلولاي لم تك
شيئا ولولايا لن توجدا
ولولايا ما انفتحت وردة
...
فيا قارئي... يا رفيق الطريق
أنا الشفتان... وأنت الصدى
سألتك بالله ...كن ناعما
إذا ما ضممت حروفي غدا[4]

ويتوسع النص ليجعل من الجنسشيمة، لكن أكثر مما يتصور القارئ:

بتركيب جسمي جوع يحن
لآخر... جوع يمد اليدا[5].

---

[1]– نزار قباني، المصدر سابق، ص 7.

[2]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p 10.

[3]– المصدر السابق، ص7.

[4]– المصدر نفسه، ص 8.

[5]– م نفسه، ص 8.

ولعل السر يكمن كما أشرنا في المرأة التي تسكن في أعماقه: المرأة التي تجعله يحس بما يحيط به... تجعله يعبر ويتغير، تعطيه طقسا حتى في الكتابة.

وعموما لن يتمكن القارئ من فهم السمطقة إلا بعد أن يتأكد من موقع النص في المنظومة [1]، وهنا يُدرك النص بوصفه علامة واحدة بكل ما يحمله من تعقد شكلا ودلالة، فهو معقد شكلا وموحد دلالة على حد تعبير**ريفاتير**، ومن ذلك لا يمكن فهم العلامة دون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى آخر في شبكة ما والنتيجة الحتمية لوجود المنظومة المستترة هي تواشج العناصر الدالة في القصيدة بها[2]

وهنا ينسجم كل ما يقوله النص مع الشفرة الأولية (ورقة إلى قارئ)، مع أنها تصور في النهاية بطريقة عكسية حين يقول:

فما مات من في الزمان

أحب.. ولا مات من غردا

وبدون ذلك لن يتمكن القارئ من اكتشاف الدلالة ولن يستطيع الربط بين البداية والنهاية، ولن يدرك أن الخاتمة لها صلة ربط بالعنوان.

وتسير السمطقة في القصيدة على القطب الثاني من التضاد ما يسميه **ريفاتير** [3]« theopppstion'sseconde pol »ويظهر ذلك في الأبيات الأخيرة من القصيدة:

أضاعك قلبي، ولما وجدتك .

يوما بدربي وجدت الهدى[4] (أضاعك/ وجدتك)

أيضا في عبارة بين (أن الشفتان وأنت الصدى)، (وجود/ سدى)، (مات/ غرّدا)، (عذاب/ راحة)، حيث تسير السمطقة على هذا القطب في إطار السمطقة (سيرورة السيميوز).

وما يلاحظه القارئ لكتاب **ريفاتير** من خلال تحديده للمنطلقات السيميوطيقية أنه يفرق بين قسمين من التضاد: تضاد أولي يندرج في إطار محاكاة الواقع، وتضاد آخر يُدرِجه في إطار السمطقة (semiosis)[5].

ويلاحظ القارئ أن القصيدة تتحدث بضمير الأنا لكن لا يعرف من أين، وفجأة ينحل اللغز وتتلاشى الإشكالات، وتعطل القصيدة الوصف كما تبطل عن كونها علامات محاكاة متلاحقة، وتصبح علامة واحدة تدرك من نهايتها إلى معطياتها بوصفها كلا متناسقا دون أي تنافر، حيث تشير كل كلمة فيها إلى بؤرة رمزية، كالصدى الذي يرمز لانعكاس الصوت.

---

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry 9.

[2]- I bid p 9.

[3]-I bid p 8.

[4]- نزار قباني مصدر سابق، ص 8.

[5]- I bid p 8.

وتتجلى السمطقة في القصيدة عندما يعثر القارئ على الصوت الضائع، ولن يتمكن من ذلك إلا بالرجوع إلى العنوان (ورقة إلى قارئ) لأن العنوان في نظر **ريفاتير** يقوم بتلميح، ومن خلال ذلك يصل القارئ إلى الصوت الضائع [1] الذي خصص له الشاعر هذا النص وهذا العنوان (**إلـــى القـــارئ**) من أجل عبارة الحب... قيمة الحياة، وبذلك حياة من دون حب حياة بلا قيمة، أما الذي لا يعرف الحب هو ميت لا صوت له، وقد اعتبر **ريفاتير** الدلالة شيء يتجاوز المعنى الكلي ويختلف عنه، المعنى الذي يمكن أن يستخرجه القارئ من مقارنة صيغ المعطيات المباشرة في النص، ولو اقتصر على ذلك في نظر **ريفاتير** لما ابتعد عن المعطيات المباشرة الواضحة ولكانت قراءته قاصرة، وفي نفس السياق يعرفنا **ريفاتير** بالدلالة على أنها إسهام القارئ الإبداعي في عملية التحويل، وهي في منظوره تجربة تعاقب دائري حول الكلمة المفتاح أو ما سماه بالمولد الذي اختزل إلى [2](Marker) بمعنى مشير ذي توجيه سلبي مؤشره السيميوطيقي هذا الصوت الموجه للقارئ الذي شبهه الشاعر ببكاء المآذن، وفي منظور **ريفاتير**هناك تدرج هرمي لعناصر التصوير يرتبط بدرجة اتّساع المولد الذي فرض على القارئ توجيها يخالف عاداته اللغوية ويجبره على الانتقال من إشارة إلى إشارة،حيث يتوارى المعنى إلى **نص غير ملموسخطيا**، لكنه حاضر بوصفه نصا مضمرا أو مفترضا [3]، ومن ذلك الحب الذي يمثل معنى الوجود ومعنى الحياة ومعنى الإبداع والكتابة.

* * *

قصيدة: مذعورة الفستان

من خلال هذه القصيدة ومن خلال القراءة الاسترجاعية (Retroactive reading) والتأويلية (hermeneutic)[4].

يتصور القارئ الشاعر يحمل (كَاميرَا) ويرصد كل صغيرة وكبيرة عن المرأة، ومن ذلك هذا النص، حيث يذكر جورها وعقدها وخصرها ونهدها، وبالرغم من كون الشاعر قد صرح بذلك في لقاء خاص في أحد القنوات العربية التلفزيونية، بأن كتابته في فترة مراهقته غلب عليها طابع الكاميرا: كطفولة نهد، قالت لي السمراء، إلا أن القارئ كما يؤكد **ريفاتير** عليه ألاّ يحتكم أو يستند بما هو خارج النص، لما في ذلك من تضليل.

إن القارئ كما يرى **ريفاتير** عندما يجد نفسه عاجزا عن عبور الهوة الدلالية داخل الامتداد الخطّي للنص، حينها يحاول أن يَعْبُرَهَا خارج النص بإضافات مكملة للنص، فيلجأ لعناصر غير لغوية كتفاصيل من حياة الأديب، أو لعناصر أخرى لغوية، كالمأثورات المتداولة والشعارات الجاهزة مع أنها غير مناسبة للقصيدة، وكل ذلك في نظره يضلّل القارئ ويضاعف من مصاعبه، فما يكون القصيدة ويشكل رسالتها لا يرتبط

[1]-M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p 5.
[2]- I bid p 13.
[3]- I bid p 9.
[4]- I bid p 6.

ارتباطا واهيا بمضمون القصيدة أو بمفرداتها، بأسلوب تلاعب معطيات القصيدة بشفرات المحاكاة، حيث يقول **ريفاتير** في هذا السياق:

« …the effect of this disappearing act is that reader feels he is in the presence of true originality, or of what he believes to be a feature of poetic language a typical case, of obscurity, this is when he starts rationalizing, finds himself un able to bridge the semantic gap inside the texts linearity and so tries to bridge it outside of the text by completing the verbalsequence… »[1].

وعندما يتوقف القارئ عند كلمات يتوقع منها التعبير عن الواقع دون أن تفعل حينها تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات، ويصبح النص حقلا للسمطقة ومن ذلك تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع بؤرة أو نقطة انطلاق لدلالة النص[2].

كأن الشاعر في قصيدته يحمل كاميرا ويترصد ويتابع حركة هذه المرأة، حيث يقول لها: (مذعورة الفستان لا تهربي)، وفي عبارة لا تهربي: كأنها مفزوعة، هاربة، يقول لها لا تهربي، لأنه يراها برؤية فنان وبعيني نبي، وهكذا تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ نقطة انطلاق لدلالة النص كما حدّد ذلك **ريفاتير**[3].

بعد ذلك يعرض الشاعر لثيمة (الشارع) شارعه، وعن طريق القراءة الشعرية لن يغيب عن القارئ أثناء الاسترجاع أن هذا النص يحرف الواقع بشكل منسق، أو على الأقل يمكننا القول أنه يُؤْثِرُالتفاصيل التي تثير تداعيات تقترن كلها لمفهوم واحد هو **اللاوعي** عند رؤية هذه المرأة، المرأة التي حركت بإيقاعها وهي تمشي،والأحجار مندفعة وراءها في عزة الموكب كما يصور لنا الشاعر الشارع الذي أنكر تاريخه وهو يشي بلا وعي ولا ذاكرة:

شارعنا ...يمشي بلا وعي ولا غاية
مثلك يا مبهمة المطلب
حركت بالإيقاع أحجاره
فاندفعت في عزة الموكب[4]

كما يصور الشاعر هذه المرأة (المذعورة الفستان) تائهة فهي لا تعرف مسارها ولا حتى من يعاكسها أو يهمس لها.

كما أن النص يؤثر تفاصيل تشير إلى تداعيات تقترن من وجهة أخرى، بمفهوم الجفاء والنقص Le manqué نقص هذا العنصر في بيئة هذا الشاعر، ويمثل لذلك في معرض قوله:

شارعنا يمشي على شوقه
يمشي على جرح هوى مُرْعِبِ

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p 13.
[2]- I bid p 13.
[3]- I bid p 2.
[4]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 9.

وفيما سبق دليل على أنه مهما قالت لنا القصيدة عن الواقع مما لا نألفه، فإن الرسالة التي تنطوي عليها تفرض على القارئ تجاوز عقبة المحاكاة [1]، فالقارئ في أول الأمر يُوَجَهُ توجيها خاطئا فيتيه بما يحيط به قبل أن يكتشف أن الامتداد المكاني في القصيدة والوصف بصورة عامة في الشعر، ليس إلا مسرحا لخلق جوّ خاص ومن ذلك (مذعورة الفستان)،فهي موجودة فعلا في قصيدة الشاعر، لكنها هناك باعتبارها شفرة واقعية تصور النقص والجفاء، أو بالأحرى (قضية الجنس)، وما يمكن أن يعكسه على المجتمع إذا نقص.

أما النقيض فيصوره الشاعر عبر كليشيه (The cliché) حيث يشبه هذه المرأة بالواحة وهي رمز الخصوبة والحياة.

والعامل المهم عند قراءته الاسترجاعية هو اختيار القصيدة لتفاصيل مرئية ذات إيحاءات سلبية قد لا تنطبق على هذا الشارع وعلى كل حال فالقارئ لن يسلّم بصحة التفاصيل إلا إذا عرف ذلك الشارع.

والعامل الثاني في السمطقة الذي يحوّل التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي هو (كيفية بناء النص).

فنحن لا ندرك أن الأمر يحتوي على تشبيه حتى نصل إلى الأبيات الأخيرة، حيث يشبهها (بالفراشة البيضاء)... كما شبهها بالواحة (... أيا واحة)، فالنهاية تنظم إدراك القارئ للبداية.

وتسير السميوزيس على القطب الثاني من التضاد ومن ذلك (الذهاب لا تذهب) وهو تضاد يسير في إطار سيرورة العلامة.

ويعرف القارئ الآن في هذه الفترة أن التتابع كله ليس وصفا مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي الذي يصوره الشاعر وإنما هو مجاز.

فكل المظاهر الواقعية مرتبطة نحويا بلا واقعية وهي لا تطور صورة (مذعورة الفستان) هذه أو تلك التي دعينا أول الأمر على الاعتقاد بأنها واقعية.

ويبدو الآن كل شيء كأنه منبعث من معطيات مصدر لغوي صرف وهو الكليشيه cliché، من ذلك (التفات الحجر إذا بدت) (الفراشة البيضاء)، و(مخضرة الخطوة) في الأبيات الأخيرة.

ومما لا شك فيه أن الواحة تعكس معالم الحياة والخصوبة، وهذا التشبيه بدوره يطلق شفرة جديدة تثير هواجس الحب وحضور المرأة في حياة الرجل حيث يقول لها بصريح العبارة:

دوسي. فمن خطوك قد زرّر

الرصيف يا للموسم الطيب[2]

وهو كليشيه يصور صورة شعرية، ما يمكن أن تحدثه المرأة من تغيير،

كما تمثل الموسم الطيب في نظره، ولم يكتف الشاعر بوصفه فقط، فراح يدقق في خطوها واصفا:

مررت... أم نوّار مر هنا؟

لولاك وجه الأرض لم يعشب

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p7

[2]- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 10.

وهي شفرة تريد أن تقول: **المرأة ينبوع الحياة**، ولا مفر من أن نرى شفرة القصيدة شفرة رمزية، فهي بلا أدنى شك تصور شيئا يختلف عن (مذعورة الفستان)، التي مازال الوصف يلوح بها وكل المقومات تشير في القصيدة إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح الأولى الواحة الدالة على الخصب والنوّار (الأزهار)، وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولية النقص le manqué من عنصر (المرأة) لذلك يشبه الشاعر شارعه بالأخطبوط:

شارعنا أنكر تاريخه

والتف بالعقد والجورب

وكل ما يمكن قوله: أن المقطع الأخير من القصيدة يرمز إلى معجزة الحب وأثرها على نظام الحياة وإلى قدرة التغيير التي تمتلكها المرأة.

فالقسم الأخير من القصيدة ليس إلا صيغة عكسية للأشكال الموجودة في القسم الأول والانقلاب الإيجابي الذي يحقق ذلك، لذا تجد التناقض واللامعنى في القصيدة.

وهناك لا نحويات أخرى وهي بكل بساطة وجه المحاكاة لنحوية سيميوطيقية، ويتوسع النص في عبارة (حركت بالإيقاع أحجاره) الدالة على الجاذبية، هذه المرأة التي جذبت الناس من خلفها من دون مقاومة وهذا دليل على جاذبية الجنس، جاذبية المرأة، وفتنتها التي لا تقاوم، ومن ذلك أتت جاذبية الحب وأسطورته، وقد جعل الشاعر من تلك الجاذبية قصة جنسية خرافية.

ويتم هذا التوسع وفقا لتداعيات تناصية intertextuel ويمكن إرجاعه لأبيات مختلفة.

ونقصد قول الشاعر:

حركت بالإيقاع أحجار

فاندفعت في عزّة الموكب

واندفعت لفظة تدل على اللامقاومة كالتيار الذي يجرف ما يشاء (مثلا تيار البحر الذي تنصاع له الأسماك الغير قادرة على مقاومة سلطته وجاذبيته).

أما الأبيات التي يمكن أن نرجع لها هذا البيت هي: بيت للشاعر **تيوفيل جوتيه** حين يقول في قصيدة:.(indeserto)

(جاذبة الناس نحوها في الصحراء) .Trainantdant le désert les peoples Apreselle

أيضا ما قاله الشاعر **راسين**:Trainant tout les cœurs Apressoi، (جاذبا كل القلوب نحوه) حيث يصف الشاعر فيه على لسان البطلة **فيدرا** قدرة حبيبها على الإغواء[1].

ولكن لا يمكننا أن نفهم السمطقة إلا بعد أن نتأكد من موقع النص في المنظومة، وهنا يدرك هذا النص بوصفه علامة واحدة، وهذا النص (العلامة) معقدة شكلا وموحد دلالة.

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p9

والعلامة ليست إلا علاقة بشيء آخر، ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر لآخر في شبكة ما.

والنتيجة الحتمية بوجود المنظومة المستترة هي ارتباط كل عنصر ذي دلالة في القصيدة بها، وهنا ينسجم كل ما يقوله النص مع الشفرة الأولية أي شفرة المرأة (مذعورة الفستان)، مع أنها تصور في النهاية بطريقة عكسية وبدون ذلك لن يتمكن القارئ من الربط بين البداية والنهاية، ولن يتمكن من اكتشاف الدلالة، ولن يدرك أن الخاتمة لصيقة الصلة بالعنوان.

وفجأة ينحل اللغز وتتلاشى الإشكالات، وتعطل القصيدة الوصف، كما تبطل عن كونها علامات محاكاة متلاحقة، وتصبح علامة واحدة تدرك من نهايتها إلى بدايتها بوصفها كلا متناسقا بلا أي تنافر، حيث تشير كل كلمة فيها إلى بؤرة رمزية كلفظة (زرّر) الدالة على الخطو، النوّار، الواحة، ويظهر تجلي السمطقة عندما يعثر القارئ على الصوت الضائع ثانية، بواسطة التلميح الذي يقوم به العنوان، وتنطلق القصيدة كلها من هذا الصوت، المنجذب مع التيار القوي، مع تيار لا يقاوم إضافة إلى اللاوعي.

كما يلحظ القارئ تدرجا هرميا لعناصر التصوير، ويرتبط ذلك بدرجة اتساع المُوَلِد، فيفرض على القارئ رغم إيثاره الشخصي توجيها يخالف عاداته اللغوية ويجبره على القفز والانتقال من إشارة إلى إشارة، حيث يتوارى المعنى إلى نص غير ملموس خطيا، لكنه حاضر بوصفه نصا مضمرا كما يقول **ريفاتير** أو مفترضا[1].

فالدلالة من منظور **ريفاتير** تتشكل كالعروة، حيث يكون الثقب هو مولد النص المفترض، أو يكون النص المفترض مولدا.

* * *

قصيدة: مكابرة

عن طريق القراءة الاسترجاعية التأويلية يبدأ الشاعر قصيدته بأسلوب الاستفهام ويختمها بذلك، يحاول أن يوصل رسالة المتلقي وأي رسالة.

يقول الشاعر:

تراني أحبك؟ لا أعلم

سؤال يحيط به المبهم

وإن كان حبي افتراضا. لماذا؟

إذا لحت طاش برأس الدم[2]

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p 10

[2]- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 10.

أول ما يستوقف القارئ العنوان: **مكابرة**، مكابرة في ماذا؟ ما فحواها؟.

فكلمة مكابرة وحيدة، لا تعبر عن الواقع.

وفي نظر **ريفاتير** كلما ابتعد المولد ببساطته عن المحاكاة بتعقيداتها المختلفة كلما ازداد التناقض بين اللانحويات والمحاكاة[1]، كما يمكن اختزال المولد إلى كلمة واحدة مثل (**اللاشيء**) عند **بولإيلوار** أمكابرة في الحب؟ أم رفعة وتكبر؟ أم نرجسية؟.

يجيب: ... تراني أحبك؟ لا أعلم.

فالقارئ يعلم أن الشاعر جاء بأسلوب الاستفهام، لكن مع الاسترجاع يلاحظ أن هناك نصا سابقا لعبارة (تراني أحبك؟).

هو سؤال في الحب: إن تقول له حبيبته أتحبني؟.

فأجاب: تراني أحبك؟ لا أعلم؟.

وقد صرح الشاعر بذلك ضمن الشطر الثاني: سؤال يحيط به المبهم، ومن خلال هذا الخطاب تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات، ويصبح النص حقلا لسيرورة السيميوز (السمطقة) (من خلال سؤال وما يتبعه من إجابات وافتراضات).

وهكذا تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص [2]، ولن يغيب عن القارئ أن هذا النص يُحرف الواقع بشكل منسق عبر سؤاله وأي سؤال، سؤال في الحب تحيط به علامات استفهام، ويحتمل افتراضات مختلفة حتى أن الشاعر يلجأ للافتراض، والسؤال، لكي يصل إلى إجابة.

ويمكن القول أن النص يؤثرتداعيات تقترن بمفهوم واحد هو نفي الشيء بالرغم من وجوده أو كتمانه، أو بالأحرى الهروب منه.

يقول الشاعر:

وإن كان حبي افتراضا لماذا؟
إذا لحت طاش برأس الدم؟
وحار الجواب بحنجرتي
وجف النداء... ومات الفم
وفر وراء ردائك قلبي
ليلثم منك الذي يلثم
تراني أحبك؟ لا. لا محال
أنا لا أحبك ولا أغرم

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p3
[2]- I bid p 6

فالشاعر يدخل اختبار الافتراض، يفترض أن حبه لها افتراض في عبارة: (وإن كان حبي افتراضا)، تصريح أو إيماء أو إشارة للقارئ، أنه يحبها، فهنا كفرق بين قولك: وإن كان حبي افتراضا،وقولك: أفترض أني أحبها.

فالأولى يوجد فيها الحب أما الثانية فيفتش عن مكان له في قلبه.

ومن خلال هذه التصريحات: إذا لحت، بمعنى بدت له، انفجر رأسه، وتوتر الخطاب في حنجرته لدرجة أنه لا يعرف ما يقوله ولماذا؟...حتى قلبه ليس معه،طار إليها لتقبيلها.

من خلال هذه التصريحات دليل على أنه مهما قالت لنا القصيدة مما لا نألفه أولا نعرفه، فإن الرسالة التي تنطوي عليها تفرض على القارئ تجاوز عقبة المحاكاة، فالقارئ في بداية الأمر يُوجه توجيها خاطئا فيتيه فيما يحيط به وبخاصة حينما يتشبع ذهنه بتكرار الشاعر لعبارة (أنا لا أحب ولا أغرم) لذلك تجد **ريفاتير** يركز ويؤكد على تجاوز عقبة المحاكاة ولن يكون ذلك إلا بالاسترجاع (القراءة الاسترجاعية).

وقد لجأ الشاعر إلى الوصف الذي عزز منه وما الوصف إلا مسرح لخلق جو خاص.

فالمكابرة مثلا موجودة فعلا في قصيدة الشاعر ولكنها هناك باعتبارها شفرة واقعية، تصور حرقة العاشق الذي يكتم حبه بين جوانحه، متألما ولا يريد أن يبوح به، وهي النقيض للخضوع، أو بما مَثَلَهُ به الشاعر (تعبدها).

ولعل العامل المهم عند القراءة الاسترجاعية هو اختيار القصيدة لتفاصيل ذات إيحاءات سلبية (مختلفة) لا تنطبق على المكابرة كثيمة.

أما العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي هو كيفية (بناء النص)، فمن صيغة السؤال والجواب يتواصل النص في عرض شفرات مختلفة، عن طريق هرم من التشبيهات جاءت جلها في شكل استعارات وما الاستعارة إلا تشبيه حذف أحد طرفيه.

وبخاصة الأبيات الأولى حيث يتفاجأ القارئ بعد البيت الأول مباشرة بتغيّر في دور كل شيء، ويتلخص ذلك في مجموعة من الاستفهامات المتواشجة عن طريق العطف (الواو)... إلى آخر بيت وما جاء في خطاب الشاعر:

فيهمس لي: أنت تعبدها

لماذا تكابر أو تكتم؟

وعن طريق هذا الكليشيه cliché الذي يشبه من خلاله قلبه بالإنسان ويعطيه صفة الهمس، ومن ذلك فالنهاية تنظم إدراك القارئ للبداية.

لطالما عودنا الشاعر في خطابه (أنا لا أحب وألا أغرم)، وها هو يعطينا تلك المفارقة اللغوية، عن طريق الهمس، وفي الهمس لغة قائمة بذاتها،كما تسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد، ومن ذلك (تكابر ≠ تكتم)، (لا أحب≠ تعبدها) ويدرك القارئ في هذه المرحلة أن التتابع كله ليس وصفا مستقلا وصادقا لحقائق

العالم الخارجي وإنما هو مجاز، لذلك نجد المظاهر الواقعية مرتبطة نحويا بلا واقعية، وهي لا تطور صورة (المكابرة) التي دعينا أول الأمر إلى الاعتقاد بأنها واقعية.

حيث يجعل من مضجعه بركة لأنجم (وتطفو على مضجعي الأنجم) وهو تشبيه يطلق شفرة جديدة تشير إلى ترقب النجم، وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة... فالنص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه.

ومن ذلك لا مفر من أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة رمزية، فهي بلا أدنى شك تصور شيئا يختلف عن (المكابرة) التي مازالت للوصف يلوح بها، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح (إن المحب لمن يحب مطيع) وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى (المكابرة)، وكل ما يمكننا قوله أن المقطع الأخير من النص يرمز إلى: قوة الحب وجاذبيته التي لا تقاوم، وتأثيره على الإنسان العاشق.

وتتجلى تلك المعجزة من خلال همس القلب لصاحبه (أنت تعبدها) أي أنك تحبها إلى درجة الجنون، وهي ثيمة مألوفة، والقسم الأخير من القصيدة ليس إلا صيغة عكسية للأشكال الموجودة في القسم الأول.

ولن يتمكن القارئ من فهم السمطقة إلا بعد التأكد من موقع النص في المنظومة، وهنا يدرك النص بوصفه علامة واحدة والنتيجة الحتمية لوجود المنظومة المستترة، هي ارتباط كل عنصر ذي دلالة في القصيدة بها، وهنا ينسجم كل ما يقوله النص مع الشفرة الأولية (المكابرة) مع أنها تصور في الخاتمة بطريقة عكسية وبدون ذلك لن يتمكن القارئ من اكتشاف الدلالة ولن يدرك أن الخاتمة لصيقة الصلة بالعنوان.

كما أن القصيدة تتحدث بضمير الأنا ولكن لا يعرف القارئ من أين، وفجأة ينحل اللغز وتتلاشى الإشكالات، وتعطل القصيدة الوصف كما تبطل عن كونها علامات متلاحقة وتصبح علامة واحدة تدرك من نهايتها إلى بدايتها كلا متناسقا حيث تشير كل كلمة فيها إلى بؤرة رمزية.

ويظهر تجلي السمطقة عندما يعثر القارئ على الصوت الضائع ثانية، بواسطة التلميح الذي يقوم به العنوان... وتنطلق القصيدة كليا من هذا الصوت (جنون الحب)، أو الهيام وهو درجة من درجات الحب كالعشق،كما أن العاشق لا يملك قلبه، فهو عندها تُكسِّره وتُجبِّره.

كما يقول الشاعر **شوقي** في قصيدة **ذات الخال:**

حببتك ذات الخال والحب حالة *** إذا عرضت للمرء لم يدر ماهية

وإنك دنيا القلب مهما غدرته *** أتاك مملوءا من الوجد وافيا

ويمكن إرجاعه إلى بيت للشاعر **ابن الرومي** حين يقول:

ويلاه إن نظرت وإن هي أعرضت *** وقع السهام، ونزعهن أليم

وهذا يعبر عن سمة جوهرية من سمات العشق الذي يعكس الولوع والخضوع لدرجة التفتت والجرح والكسر والآهات، ويلاحظ القارئ تدرجا هرميا يرتبط بدرجة اتساع المولد، ويفرض على القارئ رغم إيثاره الشخصي... توجيها آخر يخالف عاداته اللغوية ويجبره على التنقل من إشارة إلى أخرى، حيث يتوارى المعنى إلى نص غير ملموس خطيا، لكنه حاضر بوصفه نصا مقترضا كما حدده **ريفاتير**.

لم يمكن اختزال هذا المولد في نظره إلى كلمة واحدة، فالحب فاضح مهما حاول صاحبه الإخفاء أو الكتمان فإن قلبه سيفضحه من خلال كلمة أحبك.

* * *

قصيدة: الموعد الأول

ينطلق القارئ من العنوان كعلامة أولية (الموعد الأول)،ومن خلاله تتشكل في ذهنه صورة عن اللقاء فقط،حيث يتوقع من هذا العنوان التعبير عن الواقع دون أن يفعل.

يقول الشاعر:

ويمنحني ثغرها موعد
فيخضر في شفتيها الصدى[1]

من خلال هذا المقطع، انطلاقا من الاسترجاع والتأويل تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات ويصبح النص حقلا للسيميوزيس، وتصبح هذه الكلمات التي تشير إلى تحقق الموعد نقطة انطلاق لدلالة النص (كبؤرة تشظى).

والملاحظ على النص قصره، ورغم ذلك لن يغيب على القارئ أنه يُحرف الواقع بشكل منسق، فهو يثير أحداثا تمتّ الصلة بمفهوم واحد، هو التفاؤل عندما يتحدث عن اللقاء مع حبيبته:

وأمضي إليها... أنا شهقات القلوع
تغازل لون المدى[2]

والشهقة في المعاجم تعني الصيحة وارتفاع الصوت أما القلوع فاسم من القلاع وهو الطين الذي ينشق إذا نضب عنه الماء، أما اللون فمعروف والألوان مختلفة من أخضر وغيره، ويسبح الشاعر في تفاؤله على طول هذا المدى أو الفضاء كشهقات القلوع، حتى المدى متفائل بزركشة ألوانه والشاعر يثير ثيمة التفاؤل كامتداد، في نصه، وقبل ذلك يستخدم الكليشيهthe cliché، حيث يجعل من شفتيها نباتا:

فيخضر في شفتيها الصدى

والنبات رمز الخصب والحياة، وهذا دليل على أنه مهما قالت لنا القصيدة عن الواقع مما لا نألفه فإن الرسالة التي تحملها في طياتها تفرض على القارئ تجاوز عقبة المحاكاة لأن الكليشيه قد يؤثر عليه فيوجهه توجيها خاطئا فيما يحيط به، كما قد يغالطه الوصف وما الوصف إلا مسرح في القصيدة لخلق جو خاص، فالموعد الأول موجود حقيقة في قصيدة الشاعر لكنه هناك باعتباره شفرة حقيقية واقعية تصور قمة التواشج بين قلبين وما يضاهيه من تفاؤل وحيوية وألوان (تغييرات) ينعكس على الحياة بأريجه وهي النقيض للوحشة والعقم

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

والجفاء، والعامل المهم عند القراءة الاسترجاعية هو اختيار القصيدة لتفاصيل سلبية قد لا تنطبق على العنوان (الموعد الأول).

أما العامل الثاني في السمطقة (سيرورة السيميوز) الذي يحول التصوير نحو معنى آخر بعد رمزي (هو كيفية بناء النص)، فمنذ البداية مع البيت الأول ندرك أن الأمر يحتوي على تشبيه خلافا لبعض القصائد حيث نفاجأ بتغيير في دور كل شيء.

كما تسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد الذي يطور الشفرة السابقة في بنية تشاكلية بين الضياع والهدى.

ويدرك القارئ في هذه الفترة أن التتابع كله ليس وصفا مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي وإنما مجاز ومن ذلك:

جرحت الأزاميل فيك. حملت
إلى شعرك القمر الأسودا[1]

ويبدو كل شيء منبعث وكأنه منبعث من مصدر لغوي صرف هو الكليشيه cliché حين يقول:

وأمضي إليها... أنا شهقات القلوع
تغازل لون المدى

حيث يشبه أو يمثل لنفسه ناطحات مرتفعة، وهو تشبيه يطلق شفرة جديدة تقترن بلوعة اللقاء.

وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة (بعد الريح الطيبةالتي تملأ طريق الشاعر والبلل الذي تنفسه.

فالنص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه ولا مفر من أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة رمزية فهي بلا شك تصور شيئا يختلف عن الموعد الأول.

وبخاصة بعد سؤال الشاعر لها: أين الضياع؟ تخافينه ونحن نهدي الهدى.

وهناك لا نحويات أخرى، وهي بكل بساطة وجه المحاكاة لنحوية سيميوطيقية، يقول لها أحبك:

أحبك فوق التصور... فوق
المسافات. فوق حكايا العدا[2]

وقد ورد البيت في شكل جواب بعد إلحاح، لأن الشاعر لم يصرح بكلمة أحبك فقط وإنما شحنها بعبارات كقوله: (فوق التصور)، (فوق المسافات) ويقصد الحدود، فوق حكايا الوشاة.

[1]- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

وتطلق العبارات شفرة رمزية تنطبق على اللاحدود، أو إلى أبعد حدود العراقيل، ويرمز البيت الأخير من القصيدة إلى التضحية لأجلها وبذل المستحيل:

وشجعت نهديك... فاستكبرا
على الله حتى.. فلم يسجدا[1].

* * *

قصيدة: أكتبيليَّ

يبتدئ الشاعر قصيدته منطلقا من موضوع يبدو أنه واضح وجلي هو الكتابة، يطلب منها أن تكتب له:

أكتبي إليّ

ومن خلال العنوان تتكون عند القارئ صورة حول إطار الكتابة، فهو لم يحدد ما ستكتبه له من خلال العنوان واكتفى بعبارة اكتبي إليّ، حيث يخص نفسه بالذكر (فقط)، والقارئ يتساءل.

وقد ترك العنوان علامات استفهام متفاوتة ماذا يريد منها أن تكتب له؟ رسالة حب أم ماذا؟ أم شعرا أم خاطرة؟.

أضف إلى ذلك أن العنوان ورد بصيغة الأمر اكتبي لي، كإعلان أنها ستكتب له، كما يلمس القارئ علامات استفهام أخرى (فاكتبي لي) تشير إلى أمر أو شيء موجود من قبل عبارة (اكتب أو اكتبي لي).

يتوقف القارئ عند العنوان لأن عبارة اكتبي لي، تتطلب توضيحا كي يفهم القارئ، لذلك يتوقع القارئ أول الأمر منها التعبير عن الواقع (واقع الكتابة)، دون أن تفعل وحينها تبدأ الأشياء بالظهور كعلامات ويصبح النص حقلا للسيميوزيس (sémiosis)، وتصبح العبارات المرتبطة بذهن القارئ نقطة انطلاق لدلالة النص، ومن تلك الكلمات الكتابة التي تعبر عن واقع، (واقع أن يطلب أحدهم من الطرف الآخر الكتابة له).

وبعد العنوان، من خلال تقليبيّة بين عبارة «اكتبي لي» و«إليّ اكتبي»، مضيفا إليها عبارة أخرى تنطلق منها دلالات مختلفة تتلخص من خلال عبارة ما (شئت).

ومن خلال الاسترجاع (القراءة الاسترجاعية):

إليّ اكتبي ما شئتِ.. إني أحبه
وأتلوه شعرا... ذلك الأدب الحُلْوا[2]

من خلال هذا البيت لا يغيب عن القارئ أن النص يحرّف الواقع بشكل منسّق أو على الأقل يمكن القول يؤثر تفاصيل تقترن بمفهوم الحرية، وإطلاق العنان لها (ما شئتِ)، وبعد ذلك مباشرة يستخدم الشاعر الكليشيه The

[1]- نزار قباني: مصدر سابق ، ص 1.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

cliché حيث يشبه ما تكتبه إليه بالحُلوَا وما ينجم عنها من حلاوة، وهي صورة شعرية متعلقة بمسألة الذوق، ومن خلال هذا الكليشيه يطلق الشاعر العنان لكمّ من التشبيهات (كالرقعة التي يشبهها بالنجمات).

في قوله:

أحن إلى الخط المليس... ورقعة

تطاير كالنجمات أحرفها النشوى

وبعد التشبيه كشفرة يتبين للقارئ أنه مهما قالت القصيدة عن الموضوع مما لا نألفه، فإن الرسالة التي تحملها تفرض على القارئ تجاوز عقبة المحاكاة، لأنه في بداية الأمر يوجه في مسار خاطئ قبل أن يكتشف أن الوصف مزيف وما هو إلا مسرح لخلق جو للقصيدة.

والعامل المهم عند القراءة الاسترجاعية هو اختيار القصيدة لتفاصيل ذات إيحاءات سلبية، كقوله (اكتبي لي)، فمن موضوع الكتابة يوجه القارئ عبر كليشيه إلى (الحُلوا) ومثل هذه الإيحاءات السلبية قد لا تنطبق على الكتابة.

أما العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي هو كيفية بناء النص، حيث يتفاجأ القارئ بالتغيير في مسار الأبيات عن طريق التشبيهات المصطنعة من طرف الشاعر.

كقوله:

رسائلك الخضراء... تحيا بمكتبي

مساكب ورد تنشر الخير والصحوى

وهو تشبيه يطلق شفرة رمزية جديدة، شفرة الحياة، أما قوله (رسائلك النعماء)، فهو تشبيه يطلق شفرة الكتابة الخميلية التي تدخل مباشرة قلب القارئ، عكس الخشونة في التعبير ومن ذلك قوله:

ثقي بالشذى، يجري بشعرك أنهرا

رسائلك النعماء في أضلعي تطوى[1]

وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه، ولا مفر من أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة شفرة رمزية، فهي تصور يختلف عن عبارة (اكتبي لي) المبهمة التي مازال الوصف يشير إليها ويلوح بها، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من المولد أو الكلمة المفتاح (الذوق) أو (النعومة في الكتابة)وهي المرادف العكسي للغة الجزلة الخشنة.

وعمومايجد القارئ في المقطع الأخير من القصيد رمزية إلى الشيء المتبقي.

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 12.

* * *

قصيدة: أمام قصرها

من خلال هذا العنوان يحاول الشاعر أن يطلق في ذهن المتلقي صورة الانتظار، كأن تكون أمام مترل أو عند مكان ما.

وعن طريق القراءة الاسترجاعية التأويلية يحاول القارئ أن يتجاوز عقبة المحاكاة الواردة في هذا العنوان الذي لا يجيبه، ولا يعبر عن الواقع إلا من خلال ما قاله.

فكلمة أمام تحيل إلى الانتظار أو الوقوف، وما وقع أمام ذلك القصر (قصرها)، هو ما يريد أن يصل إليه القارئ.

وتبدأ الأشياء بالظهور من خلال البيت الأول ليصبح النص حقلا للسيميوزيس، وتصبح هذه الكلمات التي ينتظرها القارئ أن تعبر عن الواقع، نقطة انطلاق لدلالة النص، فهي بمثابة البؤرة.

يقول لها:

متى تجيئين؟ قولي.
لموعد مستحيل
يعيش في الظن.. فوق
الوقوع .. فوق الحصول
وأنت. لاشيء إلا
وعد ببال الحقول[1]

من خلال إعادة القراءة يتضح أن الشاعر يوجه خطابه لها مستفهما بـــ: متى تجيئين؟، ويصر على ذلك بلفظة (قولي)، ومن خلال هذه اللفظة تنحدر المحاكاة أمام السمطقة من خلال إشارته للموعد المستحيل، هذا وقد سبق أن تحدث عن الموعد في قصيدة سابقة (الموعد الأول)، وهو موعد متحقق على حد تعبير الشاعر:

ويمنحني ثغرها موعدا
فيخضر في شفتيها الصدى[2]

أما الموعد الذي يرسمه الشاعر في قصيدته تظهر بداياته المستحيلة وقد عبر عن ذلك الشاعر بالموعد المستحيل، من هنا تبرز قيمة القراءة الاسترجاعية التي أكد عليه **ريفاتير** فلو توقف القارئ عند عبارة المستحيل الهائمة في صحراء النفي، لن يتمكن من تجاوز عقبة المحاكاة ولن يتواصل النص كعلامات متسلسلة.

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

من هنا فإن النص مهما قال لنا، فإنه يحرف الواقع بشكل منسق أو على الأقل يمكن القول أنه يؤثر تفاصيل تثير مفهوما واحدا يتلخص في فكرة السراب يستخدم الشاعر ما سماه **ريفاتير** بالكليشيه، في الصورة الشعرية الآتية: (خيط سراب)، والسراب معروف كتماهي الشيء، وهو نقيض للعطاء والوجود.

ويلعب بناء النص دورا هاما حيث يحول تصوير الشاعر نحو معنى آخر ذي بعد رمزي، فبعد لفظة المستحيل يلجأ الشاعر إلى سلسلة من التشبيهات ومن خلالها تسير السمطقة ومن ذلك (أنت لا شيء، أنت وعد، أنت خيط).

كما تسير السمطقة من خلال القطب الثاني من التضاد في الأبيات الأخيرة بين (أشقى ≠ استليني)، وهذا التضاد عامل مهم في تجاوز عقبة المحاكاة، حيث يدرك القارئ في هذه الفترة أن التتابع كله ليس وصفا صادقا لحقائق العالم الخارجي، فكل المظاهر الواقعية مرتبطة نحويا بلا واقعية، وهي لا تطور صورة ما دعانا الشاعر إليه أنه واقعي (الانتظار أما قصرها).

ويبدو كل شيء وكأنه منبعث من معطيات الكليشيه السابق، فتشبيهها يضبط السراب ويطلق شفرة جديدة تثير هواجس وأفكار أخرى، كالتلبد وعدم الثبوت على وجه واحد تماما كخيط السراب الذي إذا أردت أن تلقفه لم تجد إلى الأثر، ومنها كسراب الماء بالنسبة للظمآن وهي ثيمة مألوفة عند العامة.

يقول الشاعر:

أنا على الباب أرجو

انزياح ستر صقيل

ويتواشج هذا البيت مع العنوان **أمام قصرها**، وهكذا يُؤكَدُ على أن الأبيات السابقة ما هي إلا تحريف للواقع، وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة، فالنص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه وبخاصة حين يجعل من الشيء على جبهة الأزميل ممكنا.

فهي بلا أدنى شك تصور شيئا مختلفا عما دعانا الشاعر إلى تصوره (سابقا)، من خلال العنوان الذي مازال الوصف يلوح به وكل المقومات في تدرجها وتطورها تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح (اللقاء)، وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى (السراب أو التلاشي)، وتتواصل السمطقة عبر القطب الثاني من التضاد، ويتجسد التضاد من خلال قوله (أشقى≠ استليني).

وتتواصل السمطقة عن طريق كليشيه آخر، حيث يشبه هواه لها بصفحة الإنجيل.

أهواك مذ كنت صغرى

كصفحة الإنجيل

ويؤكد هواه لها، والهوى غير الحب من خلال قوله:

أهواك مذ كنت صغرى

كصفحة الإنجيل

ومن زمان.. زمان

ومن طويل.. طويل[1]

وكل ما يمكننا قوله أن المقطع الأخير من القصيدة ليس إلا صيغة عكسية للشكل الموجود في القسم الأول.

ويمكن توضيحه من خلال هذه الصيغة:

متى تجيئين؟ قولي

لموعد مستحيل

...

متى؟ وردت صلاتي

مع انهمار السدول

فالبيت يرمز إلى الرفض وعدم تحقق الشيء

* * *

قصيدة: اندفاع

بعد ما رُدَت صلاة الشاعر، بعد إرخاء السدول كالثوب أو الستر عند إرخائه، يفجر الشاعر رسالة أخرى من خلال عنوان **اندفاع** دلالة على السرعة والمضي في الأرض.

هل ما يدل عليه العنوان **اندفاع** هو ما يشخصه الشاعر من خلال القصيدة؟ يقول الشاعر:

أريدك...

أعرف أني أريد المحال

وأنك فوق ادعاء الخيال

وفوق الحيازة، فوق النوال

وأطيب ما في الطيوب

وأجمل مل في الجمال

أريدك...[2]

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

وعن طريق الاسترجاع يتضح للقارئ أن الشاعر مندفع لأجلها، فهو لا يريد شيئا غيرها، وقد عبر عن ذلك بلفظة (أريدك)، مضي مسرعا في اندفاعية لأجل الحصول عليها بالرغم من تصريحه كمعرفة سابقة باستحالة ذلك، وهو ما يشبه الموعد المستحيل في قصيدته السابقة بعنوان: **أمام قصرها**.

بتجاوز عتبة العنوان والدخول مباشرة إلى الأبيات الأولى وبخاصة التشبع في لفظة أريدك التي تتماشى وسياق الاندفاع،كقوله مثلا:أريدك وفقط.

إذا وقف القارئ عند العنوان الذي يوزع بنيته عبر مسار خطي عند كلمة اندفاع، فلن تقوى على أي شيء في التعبير عن الواقع وعن طريق الاسترسال في القراءة التأويلية يستطيع القارئ أن يتجاوز عقبة المحاكاة من خلال فعل أريد الذي يحول النص إلى حقل لسيرورة السيميوز sémiosis، المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص.

ومن خلال الوصف المتكرر، المتعدد، والتناقض على مستوى المعنى في القصيدة بين قوله: (أنك فوق ادعاء الخيال)، (وأنك لا شيء غير احتمال)، لن يغيب عن القارئ أن النص يحرف الواقع بشكل منسق عن طريق الوصف، وما يصوره الشاعر وراء الاندفاع كعنوان، كثيمة، كقصيدة، يؤثر ويثير تداعيات تقترن كلها بمفهوم واحد هو **التفاؤل**، وتغليب **الأمل**.

ويشير إلى ذلك من خلال الكلمة المفتاح (**أريدك**) التي كررها في أكثر من مرة في قصيدته، كما يوضح ذلك من خلال البيت الأول قائلا:

أريدك..

أعرف أني أريد المحال

وهنا تكمن أهمية القراءة الاسترجاعية التي أكد عليها **ريفاتير** في تجاوز عقبة المحاكاة [1]، فالعنوان يشير إلى شفرة الاندفاع والمضي لأجل الحبيبة، لأجل الحصول على قلبها... أو حبها.

إن شفرة الاندفاع موجودة في القصيدة لكنها هناك باعتبارها شفرة واقعية تصور الأمل الذي يعكس شفرة تحقق الحلم أو ما شابه ذلك (الحصول عليها).

والعامل المهم في القراءة الاسترجاعية كما حدده **ريفاتير** هو اختيار القصيدة لتفاصيل مرئية ذات إيحاءات سلبية، قد لا تنطبق على الاندفاع.

إن العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ويصبغه بأبعاد مختلفة هو استعمال الشاعر للكليشيه[2] The cliché من خلال قوله:

أريدك...

أعلم أن النجومْ

أرومْ

[1]- sémiotics of poetry p 6.
[2]- ibid, p 9.

ودون هوانا تقوم

تخوم

وهي صورة شعرية تجعل من النجوم أعلاما أو حجارة، والأعلام يُهتدى بها، وقد عرف ذلك من أخبار العرب في الجاهلية وهي ثميمة معروفة، ويدرك القارئ مع هذا الكليشيه وسلسلة التشبيهات التي تلحقه، أن الوصف

ليس مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي وإنما هو مجاز، ومن بين التشبيهات قوله:

أعلم أن النجوم

أروم

ودون هوانا تقوم

تخوم

طوال طوال

كلون المحال

كرجع المواويل بين الجبال[1]

ومن ذلك أيضا التشاكل بين (أريد/ محال)، (زوال/ لاح)، فكل المظاهر في القصيدة مرتبطة نحويا بلا واقعية وهي لا تطور صورة الاندفاع، وبخاصة حين يتحدث الشاعر عن أمور أخرى غير هدفه الذي يريده كأسطورة الجاه والمستوى، والجبال والتلال.

لذلك تصبح شفرة القصيدة شفرة رمزية كونها تصور شيئا يختلف عما يوجهنا إليه الشاعر، فالزوال يرمز إلى الانتهاء، وتباشير ترمز إلى البشارة، والمخملي ترمز إلى اللين، وفجأة ينحل اللغز وتتلاشى الإشكاليات وتعطل القصيدة الوصف، كما تبطل عن كونها علامات محاكاة متلاحقة، لتصبح علامة واحدة تدرك من نهايتها إلى بدايتها، حيث تشير كل كلمة إلى بؤرة رمزية، ويظهر تجلي السمطقة عندما يعثر القارئ على الصوت الضائع بواسطة التلميح الذي يقوم به العنوان، فتنطلق القصيدة كلها من هذا الوصف الذي يمضي ويمشي بحثا عن حبيبته منتظرا تباشير مفرحة.

وتنطلق القصيدة من هذا الصوت المندفع في حاجته، ولا يخمد صوت الشاعر إلا إذا تحقق الحلم ولامس حدوده.

* * *

قصيدة: أنا محرومة

بعد قصيدته المندفعة في رسالتها إلى حدود المحاليعرض الشاعر هذه القصيدة التي تتكلم باسمها، يجعل منها تخاطبه قائلة:

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص15.

لا أمه لانت.. ولا أمي

وحبه ينام في عظمي

إن خبأت أمي بصندوقها

شالي. فلي شال من الغيم

يتوقع القارئ بعد القراءة الاسترجاعية من الكلمات أن تعبر عن الواقع دون أن تقول شيئا، وبعد ذلك مباشرة عن طريق مسرحة للأحداث بين أمه وأمها يصبح هذا النص حقلا للسمطقة وسيرورة العلامات إلى غاية المقطع الأخير من القصيدة التي يتكلم فيها الشاعر من خلال قوله(وما تبقى كله رسمي إلى غاية المقطع الأخير الذي يشير إلى تكلم الجماعة:

من فضلنا، من بعض أفضالنا

أننا اخترعنا عالم الحلم[1]

وبعد القراءة الاسترجاعية ما توصل إليه القارئ أن المرأة تعاني من النقص وقد عبر عنها الشاعر بلفظة محرومة لكن القارئ لا يعرف من ماذا محرومة هي.

ولن يغيب عن القارئ أن النص يحرف الواقع بشكل منسق، فمن خلال البيت الأول تتضح الإشارة الأولية لثيمة الحب كشفرة أولية: (لا أمه لانت.. ولا أمي)، فالحب يسكنها بل إنه ينام في عظمها.

وما يمكن قوله أن النص يؤثر التفاصيل التي تثير معطيات تقترن كلها بمفهوم التحرر وخرق العراقيل لأجل هذا الحب، ومن ذلك خطاب الشاعر على لسانها:

إن خبأت أمي بصندوقها

شالي. فلي شال من الغيم

ويظهر من خلال هذه القصيدة أن الناس لم تشفقوا على حبهما مثلما تطرق للفظة الأم في المقدمة الدالة على الوطن، ويعرض الشاعر في الوجه المقابل إشفاق الكرم في مساندته في بعضه البعض وتلملمه فهو يقارب هذا بذاك:

ما أشفق الناس على حبنا

وأشفقت مساند الكرْم

من خلال ما سبق ذكره مهما قالت لنا المحاكاة في محاولة لتجسيد الواقع مما لا نألفه، فإن الرسالة التي تحتوي عليها تفرض على القارئ تجاوز عقبتها كما حدد على ذلك **ريفاتير**.

ويتواصل خطاب الشعر على لسانها قائلا:

أحب عطر الجرح

فهل تراهم عطروا همي

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 16.

وتنحدر المحاكاة نحو من خلال منظور القطب الثاني من التضاد الذي يدخل في إطار السمطقة ويتعدى نهج المحاكاة بين قوله (ما أشفت/ أشفق)، وهو تشاكل يسير في إطار شفرة الحب، وعموما يتضح للقارئ بأن الوصف ما هو إلا مسرح لخلق جو خاص لرسالة الشاعر.

لِنَقُل محرومة من الحب التي حاولت أن تقرب صورته عن طريق أمها، حجرة العثرة التي لم تلن ثم عبارة خبأت أمي، وبعد ذلك يتحدث الشاعر عن جماعة (الناس)، وكأن هذا المجتمع لا يعرف معنى الحب، حيث يضل يحرسهما ويوصد الشبابيك، والرصد هو الترقب كما تشير إليه المعاجم كالحرس يرصدون كل صغيرة أو كبيرة.

وما يلاحظه القارئ أن القصيدة تحولت إلى حقل من الرموز تطور شفرة الترقب والعراقيل، من ذلك (الشباك، الرصد، خبأت)، إلى أن يصل القارئ لنهاية القصيدة، يقول الشاعر فيها:

من فضلنا، من بعض أفضالنا

أننا اخترعنا عالم الحلم...

وفي ذلك رمزية للإنجاز والإبداع الذي تدل عليه لفظة (اخترعنا)، كما تدل لفظة الحلم على الحرية، وهي كلمة مفتاح تمثل مرادفا عكسيا للكلمة المفتاحية الأولى اللاحدود والعراقيل والقساوة.

* * *

قصيدة: في المقهى

بعد الإشارة منه إلى المقهى، يرسمصورة في ذهن القارئ أنها اتخذت مكانا بجانبه، أو بجواره:

في جواري اتخذت مقعدها

كوعاء الورد في اطمئنانها[1]

يتساءل القارئ من خلال قراءة العنوان كواقع خارجي للنص، وهو قد تلمس سابقا واقعا يحاول الشاعر إقناعه به، وهو جلوس امرأة بجواره في المقهى، لكن ما يلحظه القارئ في هذه القصيدة عن طريق الاسترجاع (القراءة الاسترجاعية) أن بؤرتها ستتفجر من خلال البيت الأول بخاصة مع الكليشيه The clichéفي عبارة (يثب الفنجان من لهفته)، ويطلق هذا الكليشيه شفرة اللهفة والشوق للطرف الآخر وعموما عندما يتدرج القارئ في القراءة يقف عاجزا أمام هذه الكلمات المتراحة عن سياق المقهى الذي يدعو إليه من خلال العنوان.

يتوقع القارئ من الكلمات أن تجيبه عن الواقع (واقع المقهى، الشاعر والمرأة بجواره) دون أن تفعل، حينها تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات، ويصبح النص حقلا للسمطقة sémiosis، فتصبح تلك الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص وهذا ما ذهب إليه **ريفاتير** عند تعامله مع قصائد شعرية مختلفة، ومما جاء في خطابه:

« …where the reader most expects word to the line of nonverbal reality, things are made to serve ar signs and the text prochains the dominion of semiosis… »[2].

وعن طريق الاسترجاع يتجاوز القارئ عقبة المحاكاة في الشطر الأول من البيت الأول، وصولا إلى الشطر الثاني[3].

ويتجلى ذلك من خلال الصورة الشعرية التي يطلقها الشاعر (وعاء الورد)، كما تثير هذه الصورة شفرة رمزية متعلقة بالاطمئنان، وبعد هذا الرصد يبدو كل شيء كأنه منبعث من هذا المصدر اللغوي الكليشيه، حيث يستعمل الشاعر بعد ذلك التشبيه (أنا لوحة) وهو تشبيه يثير شفرة النظر والتأمل، ولن يغيب عن القارئ في هذه المرحلة أن النص يحرف الواقع بشكل منسق وفيما سبق ذكره دليل على أنه مهما قالت لنا القصيدة عن الواقع مما لا نألفه فإن رسالتها المستترة تفرض على القارئ تجاوز عقبة المحاكاة، لأن القارئ في الوهلة الأولى يوجه توجيها خاطئا، فيتيه فيما يحيط به أمام عتبة الوصف قبل أن يكتشف أن الامتداد

[1]– نزار قباني: مصدر سابق، ص 16.

[2]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p6.

[3]- I bid p 9.

المكاني والوصف بصفة عامة في الشعر ما هو إلا مسرح لخلق جو خاص وهذا ما أكد عليه **ريفاتير** من خلال قوله:

« …this proof at lest that no matter what the poem ultimately tells us that may be quite different from ordinary ideas about the real, the message has been so constructed that the reader has to leap the hurdle of reality he is first sent off in the wrong direction he gets lost in his surroundings so to speak be fore he finds out that the landscape her or the description in general is a stage set for special effects… »[1].

فالمقهى موجود فعلا من خلال قصيدة الشاعر، والمرأة موجودة (في جواره) لكنها هناك باعتبارها شفرة واقعية تصور أمرا آخر غير (وجودها) وهو النقيض للسراب واللا أثر واللاشيء، حيث يشير إليه الشاعر في البيت الأخير من القصيدة:

وتطلعت فلم ألمح سوى
طبعة الحمرة في فنجانها[2]

لذلك يجد القارئ النهاية تنظم إدراكه للبداية، وتسير السمطقة عن طريق الوصف انطلاقا من البيت الثاني مستعملا العطف:

وكتاب ضارع في يدها
يحصد الفضلة من إيمانها[3].

فهي بجواره، تقرأ كتابا، وتضع قبعة كواقية عن الشمس ويتجسد ذلك من خلال قول الشاعر:

آه من قبعة الشمس التي
يلهث الصيف على خيطانها
كما يصف أسنانها البيضاء كالثلج:
وتعرى الثلج في أسنانها [4]

وتسير السمطقة في منظور القطب الثاني من التضاد (فنجاني/ فنجانها) إلى غاية (اللوحة /ألوانها)، فهو يشير إلى نفسه باللوحة أما الألوان فيتركها لها.

ومن خلال ما سبق يدرك القارئ أن الوصف في هذه الفترة والتابع كله ليس مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي وإنما هو مجاز.

فكل المظاهر الواقعية مرتبطة نحويا بلاواقعية، وهي لا تطور صورة المرأة التي يدعو إليها الشاعر من خلال العنوان على أنها حقيقية، وهناك لانحوية أخرى تظهر من خلال التشبيه (أنا لوحة تبحث عن ألوانها) مايطلق شفرة جديدة تتلخص في النقص، وما تفقده تلك اللوحة من أشياء أو إضافات، ترجع لها قيمتها ووجودها.

---

[1]-M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p 7.

[2]– نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 17.

[3]– المصدر نفسه ص 16.

[4]– المصدر نفسه ص 17.

وتنحدر المحاكاة أمام سيرورة العلامات ما سماه **ريفاتير** sémiosis ، لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن عن صدق وصفه، فالقارئ يرى الآن شفرة القصيدة شفرة رمزية، وهي من دون شك تصور شيئا آخر يختلف عما يثيره الشاعر، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح (السراب)، وهي المرادف العكسي لكلمة الوجود.

وكل ما يمكن قوله أن المقطع الأخير من القصيدة يرمز إلى **الأثر** وما يمكن أن يتركه من ذكريات في حياة الإنسان أو الشاعر، و القسم الأخير من القصيدة ليس إلا صيغة عكسية للأشكال الموجودة في القسم الأول.

وفي نظر **ريفاتير** لا يمكن فهم السمطقة إلا بعد التأكد من موقع النص في المنظومة، وهنا يدرك النص بوصفه علامة واحدة كون العلامة ليست إلا علاقة بشيء آخر، ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها.

والنتيجة الحتمية لوجود المنظومة المستترة، هي ارتباط كل عنصر ذي دلالة في القصيدة بها، وهنا ينسجم كل ما يقوله النص مع الشفرة الأولية (موجودة في جواره) أو (تقعد في جواره)، مع أنها تصور في النهاية بطريقة عكسية، وبدون ذلك لا يمكن الربط بين النهاية والبداية ولن يتمكن القارئ من اكتشاف الدلالة ولن يدرك أن الخاتمة لصيقة السيرة بالعنوان.

* * *

قصيدة: اسمها

بعد العنوان السابق، يعرض الشاعر عنوانا آخر لرسالته يتضمن **(اسمها)** الذي يتلوه نشيدا على شفتيه، أما القارئ فمن خلال القراءة الاسترجاعية (rétroactive)[1]، يحين الوقت لتفسير ثان لقراءة تأويلية حقيقية.

يذكر الشاعر هذا الاسم، ويردده في فمه مصورا ذلك عبر التشبيه فاسمها في فمه رحيل الشذا وهو حقول الشقيق ورف من الطيور المحلقة يحلق عاليا، واسمها في فمه نهور الفيروز:

اسمها في فمي بكاء النوافير
رحيل الشذا.. حقول الشقيق
حزمة من توجع الرصد.. رف
سنونو يهم بالتحليق
كنهور الفيروز يهدر في روحي
وينساب في شعوري العميق

ومن خلال هذه الأبيات السابقة تتضح الرؤية في حقيقة ما ذهب إليه **ريفاتير** من خلال التحديدات أو التصورات حول النص في حقيقته،أنه لا يمثل سوى تنويعات لبنية واحدة رمزية أو ثيمائية، وهذا ما يلاحظه

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p6.

القارئ من خلال أبياته السابقة، حيث يبتدئ الشاعر باسمها، ثم يكرره عن طريق التشبيه، فتنوب علامة عن أخرى لذلك فكل علامة في النص تقوم بالتعبير عن التعديل المتواصل لمبدإ المحاكاة هي هامة لقيمة القصيدة، وبهذا وحده يمكن اكتشاف الوحدة الكامنة وراء هذه الصور المتعددة، هذا ما أكده **ريفاتير** في خطابه قائلا:

« …Any sign with in that tex twill therefore be relevant to its poetic quality, which expresses or reflects a continining modification of the mimesis only thus can unity by discerned behind the multiplicity of rebresentation… »[1].

وما يلاحظه القارئ في هذه القصيدة أن الشاعر يشير إلى الثيمة عن طريق التكرار أيضا للفظة اسمها مرتين أو أكثر، ويرى **ريفاتير** أنه ليس من الضروري تكرار العلامة المعدّلة لمبدإ المحاكاة، بل نميزها عن غيرها بوصفها صيغة لمثال، وتمييز العلامة يأتي من لا نحويتها...

« …the rlevantsigne need not be repeated it suffices that it be perceived, as variant in a paradign a variation on an invariant, In either cas the perception of the sign fllows from its ungramaticuly… »[2].

كما عودنا **ريفاتير**، عندما يتوقف القارئ عند كلمات توقع منها التعبير عن الواقع دون أن تفعل، فحينها تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات ويصبح النص حقلا للسمطقة.

والقارئ بعد الاسترجاع في القراءة لم يصل إلى إجابة ما بعد اسمها، كون الشاعر قد استرسل في سلسلة من التشبيهات التي تزيد من توتر العلامة وعدم استقرارها.

وهكذا لا محالة ولا شك في أن تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص ومن ذلك (بكاء ، الشذا، حقول، حزمة، سنونو، نهور)، وهما كانت وسيلة تحققنا من دقة المحاكاة في النص فلن يغيب عنا أنه يخترق الواقع، والواقع هو اسمها الذي دعانا الشاعر إليه في العنوان ومن خلال الافتتاح.

فالنص يحرف الواقع بشكل منسق وهو يؤثر تداعيات وتفاصيل تتعلق كلها بمفهوم اللذة، وما يتركه ذكر اسم الحبيبة في لسان المحب وقلبه وإحساسه وأعصابه ودمه.

وفيما سبق ذكره دليل على أنه مهما قالت لنا القصيدة عن الواقع مما لا نألفه فإن الرسالة التي ينطوي عليها النص تفرض على القارئ تجاوز عقبة الواقع، لأن القارئ في نظر **ريفاتير** يُوجه توجيها خاطئا فيتيه فيما يحيط به ويقول **ريفاتير** في هذا السياق:

« …thes is proof as least that no matter what the poem ultimately tells us that may be quite different from ordinary ideas about the real the message has been constructed that the reader has to leap hurdle of reality… »[3].

ويذهب **ريفاتير** هذا المذهب مقرا بأن القارئ يوجه خطأ فيتيه فيما يحيط به قبل أن يكتشف أن الوصف عامة والامتداد المكاني ليس إلا مسرحا لخلق جو خاص[4].

---

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p3.
[2]- I bid p 3.
[3]- I bid p 7.
[4]- I bid p 7.

ومما جاء في خطاب **ريفاتير**:

« …He is first sent off in the wrong directing so to speak before, he finds out the at the landscape here or the description in general is a stage set for special effects… »[1].

إن اسمها موجود في قصيدة الشاعر، لكنه هناك باعتباره شفرة واقعية تصور التلذذ أو اللذة العميقة من ذكر الحبيبة (بأحرفها الخمس)، المكبوتة في قلبه، وهو النقيض للتدفق العطائي، وهو رمز للإبداع في مسار الشاعر.

ولعل العامل المهم عند القراءة الاسترجاعية هو اختيار القصيدة لتفاصيل مرئية ذات إيحاءات سلبية قد لا تنطبق على اسمها، وتسير السمطقة على القطب الثاني من النص و(ركضة، زحف)، (اسمها ركضة النبيذ بأعصابي).

وزحف السرور طيّ عروقي[2]

ومن خلال هذا النص، يواصل الشاعر عرض السمات الخاصة بالموضوع المتعلقة باسمها ولكن القارئ لا يعرف أن التتابع كله ليس وصفا مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي وإنما هو مجاز.

فكل المظاهر الواقعية مرتبطة نحويا بلا واقعية وهي لا تطور صورة اسمها في فمه الذي دعينا في أول الأمر إلى الاعتقاد بأنه واقعي.

قبل أن يكتشف القارئ الحد الأول من التشبيه، حيث يشبه اسمها في فمه بمفهوم الفيروز، ولهاث الكروم، ونشوة الشقراء، وهذا ما نلمسه في القصيدة من خلاله قوله:

كنهور الفيروز يهدر في روحي

وينساب في شعوري العميق

كلهاث الكروم، كالنشوة الشقراء

غامت على فم الإبريق[3].

ومن خلال هذه التشبيهات يبدو أن اسمها اسم يُستحضر من خلال التشبيه، ليُوثَّقَ سياقيا..

ويبدو الآن كل شيء وكأنه منبعث من معطيات مصدر لغوي صرف وهو الكليشيه The cliché في قوله: (لهاث الكروم)، وهو تشبيه يطلق شفرة جديدة تثير هواجس الحب وما يمكن أن يقدمه لقلب الشاعر الضمآن أو العاشق.

وهناك تشبيهات أخرى (كمرور العطور) الذي يقدم دلالات متنوعة.

فالعطور من العطر، وهو اسم جامع للطيب، جمعه عطور، والعطار بائعه.

ومرة أخرى يمثل الشاعر لاسمها الذي يردده على لسانه، ... وهو تشبيه يطلق شفرة الحياة باسمة بنورها ورائحتها العطرة، حيث العطور، والأريج والأناقة في موطن الشاعر(موطني الأنيق الأنيق)، وهنا تنحدر

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p 7.

[2]- نزار قباني: المصدر السابق، ص 18.

[3]- مصدر نفسه، ص 17.

المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة، لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه، لذلك لا مفر من أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة شفرة رمزية فهي بلا أدنى شك تصور شيئا يختلف عن (اسمها) الذي مازال الوصف يلوح به من تشبيه على آخر إلى الإشارة وذلك في قوله:

أحرف خمس، أشف من الضوء

وأشهى من نكهة التطويق[1]

وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح أو المولد، كشوق إلى الحبيبة (الاشتياق) وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح (الحب والعطاء).

وكل ما يمكن قوله أن المقطع الأخير من القصيدة يرمز إلى معجزة الحب وأثرها في مسار الشاعر، فهي التي تنبش في ذاكرته ليكتب... ليبدع، ويقول الشاعر في ذلك:

اسمك الحلو.. أي دنيا تناغيني

وتهدي إلى النبوغ طريقي[2]

ولا يمكن أن نفهم السمطقة إلا بعد التأكد من موقع النص في المنظومة، والنتيجة الحتمية لوجود المنظومة المستترة هي ارتباط كل عنصر ذي دلالة في القصيدة بها والمقصود باسمها الذي يتلوه نشيدا في فمه.

وهنا ينسجم كل ما يقوله النص مع الشفرة الأولية أي شفرة الاسم، مع أنها تصور في النهاية بطريقة عكسية، وبدون ذلك لن يتمكن القارئ من الربط بين النهاية والبداية، ولن يتمكن من اكتشاف الدلالة ولن يدرك أن الخاتمة لصيقة الصلة بالعنوان.

وفجأة ينحل اللغز وتتلاشى الإشكالات، وتعطل القصيدة الوصف كما تبطل عن كونها علامات محاكاة ومتلاحقة، وتصبح علامة واحدة تدرك من نهايتها إلى معطياتها بوصفها كلا متناسقا بلا أي تنافر، حيث تشير كل كلمة في النص إلى بؤرة رمزية (كالشذا، النهور، العطور، اللهاث، المرير).

ويظهر تجلي السمطقة عندما نعثر على الصوت الضائع ثانية بواسطة التلميح الذي يقوم به العنوان، وراء إبداع امرأة وقد أشار إليها الشاعر (بأحرف خمس).

وما يلاحظه القارئ أنه يوجد تدرج هرمي لعناصر التصوير بدرجة اتساع المولد أو الكلمة المفتاح. فالشاعر ينتقل بالقارئ من (لهاث الكروم ورحيل الشذا)، إلى (مرور العطور)، و(زحف السرور)، وهذا التصوير يفرض على القارئ رغم إيثاره الشخصي توجيها يخالف عاداته اللغوية ويجبره القفز من إشارة إلى إشارة، حيث يتوارى المعنى إلى نص غير ملموس خطيا ولكنه حاضر بوصفه نصا مضمرا أو مفترضا.

[1]- نزار قباني: المصدر السابق، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ص 19.

* * *

قصيدة: نهداك

سمراء.. صبي نهدك الأسمر في دنيا فمي

نهداك نبعا لذة حمراء تشعل لي دمي

متمردان على السماء.. على القميص المنعم

صنمان عاجيان قد ماجا ببحر مضرم

صنمان.. إني أعبد الأصنام رغم تأثمي[1]

من خلال المرحلة الثانية من القراءة الاسترجاعية ينطلق الشاعر في هذه القصيدة بعنوان: **نهداك.**

وكأن الشاعر في هذه القصيدة وما بعدها (القرط الطويل، فم) يحمل كاميرا وتوجه نحو كل صغيرة وكبيرة يرصدها، وهاهو ذا يكسر الإيقاع المألوف في القصيدة السابقة رافعة النهد بعد أن أشار فيها للذّة، يأتي في هذه ليعبر عن اللذة التي يشعلها هذا النهد منطلقا من اسم السمراء، وفي السمراء تجد القارئ يراجع ما سبق ذكره من طرف الشاعر، مثلا ما يحمله الديوان في عنوانه: **قالت لي السمراء**، وبعد سلسلة من القصائد التابعة لهذا العنوان يأتي الشاعر للمرة الأولى ويشير إلى هذا الاسم، ما يجعل القارئ يترقب انقلاباته الدلالية، دون أن يعبر عن الواقع، وهمنا تبدأ سمطقة القصيدة (sémiosis)، وتبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات لذلك يؤكد **ريفاتير** أن كل علامة في النص تقوم بالتعبير عن التعديل المتواصل لمبدإ المحاكاة هي هامة لقيمة النص الشعرية، وبذلك وحده يمكن اكتشاف الوحدة الكام ة وراء الصور المتعددة [2]، وتمييز العلامة في نظره يأتي من لا نحويتهاواللانحوية هي عبارة عن انحراف نحوي أو لفظي يصيب التصوير الأدبي، كتفاصيل متناقضة كما يقول **ريفاتير**:

« … which I chall call ingrammaticality for instance, contradictory details… »[3].

وهكذا تصبح هذه الكلمات في إشارتها للسمراء والنهد واللذة الناتجة عن النهدين، نقطة انطلاق لدلالة النص ومهما كانت وسيلة تحققنا من دقة المحاكاة في هذا النص بمقارنته بقصيدة أخرى مثلا، فلن يغيب عن القارئ أنه حرف الواقع بشكل منسق، أو على الأقل يمكننا القول أنه.

مهما قالت لنا القصيدة عن الواقع مما لا نألفه فإن الرسالة التي تنطوي عليها تفرض على القارئ تجاوزها.

أما العامل المهم عند القراءة الاسترجاعية هو اختيار القصيدة لتفاصيل مرئية ذات إيحاءات سلبية، قد لا تنطبق على السمراء التي أشار إليها من خلال لفظة (نهداك)، صلبة النهدين، مغرورة النهدين، وبخاصة في قوله:

نهداك وحشيان...والمصباح مشدوه الفم

والضوء منعكس على مجرى الحليب المعتم

[1]- نزار قباني:لمصدر سابق، ص 32.

[2]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p3.

[3]- I bid p 3.

وفي هذا الشطر تشبيه لنهديها بالسماء التي تسبح الأنجم في حقولها، وهو تشبيه يفهم من سياق الكلام.

وتسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد، حيث تجد أبيات وصفية وفيها تستأنف القصيدة عرض السمات الخاصة بالنهدين وفي ذلك قوله يدفعها إلى التقدم والتحرر مما هي عليه (طمي وتحطمي)، أيضا في (اللثم لم تلثم).

لكن القارئ يعرف أن التتابع كله ليس وصفا مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي، وإنما هو مجاز، وما يلاحظه القارئ أن كل المظاهر الواقعية مرتبطة نحويا بلا واقعية، وهي لا تطور صورة النهدين المشار إليهما من خلال القصيدة، وقبل أن يكتشف القارئ الحدّ الأول من التشبيه في عبارة نهدك أسمر، يعلم أنهما نهدان استحضرا ليوثّقا سياقيا.

ويبدو الآن كل شيء وكأنه منبعث من معطيات مصدر لغوي صرف هو الكليشيه The cliché في عبارة (نهدك الأسمر).

وفي التشبيه (صنمان) وهو تشبيه يطلق شفرة السكون والجمود والتحجر، وفي قوله أيضا (خمريّتان) وهو تشبيه يطلق شفرة جديدة تتعلق بالنشوة التي تغير معالم الحياة، وفي بيت آخر يشبهها بالقطة حيث يقول لها:

فتقدمي يا قطتي الصغرى إليّ تقدمي
وتحرري مما عليك وحطّمي وتحّطمي

وهو تشبيه يطلق شفرة الشيء الأليف التي تدل عليه القطة المدللة[1].

* * *

قصيدة: غرفتها

من خلال القراءة الاسترجاعية (retroactve)، التأويلية (hermeneutic)، يحاول القارئ في هذه القصيدة أن ينطلق من العنوان (غرفتها)، وهي غرفة المترل المعروفة.

والنص في حقيقته كما حدده **ريفاتير** ماهو إلى تنويع وتوزيع لبنية واحدة في القصيدة رمزية أو ثيمائية، ومما جاء في خطابه:

« …the text is effect a variation or modilation of one structure thematic, symbolic… »[2]

انطلاقا من التعريف السابق يجد القارئ في هذه القصيدة عن طريق الاسترجاع أن الشاعر لجأ إلى توزيع بنية العنوان (الغرفة) في الشطر الأول من البيت الأول، منوعا في اللفظ، وقد سماها الحجرة الزرقاء:

في الحجرة الزرقاء.. أحيا أنا
بعدك، يا أخت، أصلي الرياش

[1]– نزار قباني: المصدر السابق، ص 32.

[2]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p6.

وأمسح المهد الذي لفنا

وفيه بَرْعَمْنا الحرير افتراش

ليلاتِ ذرذرنا تشاويقنا

فساح بالأطياب منها الفراش[1]

يصل القارئ إلى دلالة أولية من خلال الأبيات السابقة، حيث يعيش الشاعر في حجرته الزرقاء، وقد وظف اللون الأزرق الدال على الشساعة، والأمن والأمان يتفقد المهد الذي كان ينام يجمعهما في حنين، بعد أن أصبحت ذكرى وأصبح يمسح ذلك المهد الذي لم يبخل عليهما بالدفء والحنان.

حينما يقف القارئ عند كلمات ينتظر منها الإجابة عن واقع الغرفة وإطارها الزماني والمكاني... وظروف العيش فيها، لا تجيبه هذه الكلمات، حيث تترك علامات استفهام في ذهنه وحينها تبدأ الأشياء بالظهور كعلامات ويصبح النص حقلا للسيميوزيس، هذا ما حدده **ريفاتير** من خلال ما يلي:

« … wher the reader most expects words to toe the line of nonverbal reality things are made to serve as signs, and the text proclaims the dominion of semiosis… »[2].

فقد ظهرت علامة عن عيشهما معا ابتداءً من مرحلة الطفولة، تطلق شفرات الصبا، وبالرغم من محاولة التضليل من الشاعر بلفظة (يا أخت) في قوله (بعدك يا أخت أصلي الرياش)، كما ظهرت علامة تدل على حال الشاعر النفسية الواسعة المتسعة حيث يعيش هنالك (في الحجرة الزرقاء أحيا أنا)، وهكذا تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص.

إن النص في حقيقته يحرف الواقع، يثير أفكارا تقترن كلها بمفهوم التفاؤل، وقد عبر عنه الشاعر من خلال الشوق، النشوة، تشاويقنا، منديلك الخمري أحيا به.

إن الغرفة موجودة في قصيدة الشاعر، لكنها هناك باعتبارها شفرة واقعية تصور التلذذ بالعيش، بالحياة، تصور الأمل يجوب الدّنا، وهي النقيض للحزن.

ويبدأ التحول في مجرى العلامات واضحا من منظور قطب التضاد الثاني:

« …the opposition’s seconde pole … »[3].

في المقطع الأخير من القصيدة في معرض حديثه عن الشقراء:

شقراء يا يوما على المنحنى

طاش به ثغري وثغرك طاش[4]

وهو تضاد بين ثغري وثغرك يطلق شفرة اللقاء بين المحبوبين، حيث العشب يندى من تحتهما، وتتغير معالم الحياة بشطحاتها المغرية ويكثر الوصف ضمن هذه الأبيات، كما عودنا في قصيدة **ورقة إلى قارئ**.

---

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 18.

[2]-M. Riffateirre : , sémiotics of poetry p 6.

[3]- I bid p 8.

[4]- نزار قباني: المصدر السابق، ص 19.

لكن الشاعر وظف التشبيه في الخاتمة حيث شبه الليل بصوت المِدقّة على أديم الأرض في عبارة (ونشرب الليل صدى ميجنا)، والميجنة تفسرها المعاجم على أنها مدقّة يوجن بها وجه الأرض ليلين.

وبعد قطب التضاد الثاني ينتقل القارئ إلى العامل الثاني في السمطقة الذي يغير من دورة التصوير نحو معنى ذي بعد رمزي ويتمثل في (كيفية بناء النص)، كما أشار إليه **ريفاتير** في نصه:

« the second factor of semiosis that stants representation toward, another symbolic meaning is the way the text is built… »[1].

فقد أشار القارئ منذ الوهلة الأولى إلى الحجرة كتنويع عن الغرفة، فالشاعر لم يلجأ إلى التشبيه في البداية، كما عود القارئ في قصيدة (ورقة إلى قارئ)، لكنه وظفه في الخاتمة حين شبه الليل بصوت المدقة على أديم الأرض (صدى ميجنا)، الصدى مألوف ومعروف أما الميجنة فتفسرها المعاجم على أنها مدقة يدق بها وجه الأرض ليلين.

كما ينبعث كل شيء في هذه القصيدة من خلال كليشيه (صدى ميجنا) وهي صورة شعرية تطلق شفرة الليل وهي النقيض للخشونة، وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أما السمطقةلأن النص لم يعد يبرهن عن صدق وصفه، فالإشارات إلى الحجرة الزرقاء، وإلى المهد، وإلى الألوان وإلى الميجنة، لا تعبر عن العنوان (غرفتها).

ولا مفر أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة شفرة رمزية، فهي من دون شك تصور شيئا يختلف عن الغرفة الموصوفة، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح الليونة أو اللين، وهي المرادف العكسي للخشونة في العيش، وما يمكن ملاحظته في البيت الأخير أنه يرمز إلى الحرية وقد مثل إلى ذلك بلفظة الطير.

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetryp 8.

* * *

قصيدة، زيتية العينين

انطلاقا من القراءة الاسترجاعية التأويلية [1]، يثير الشاعر موضوع العينين الزيتيتين كأنه يحمل كاميرا ويرصدهما وبعدها مباشرة، يبدأ في الوصف كأنه يريد أن يلتقط لها صورة طالبا منها ألا ترمّش، وقد عبر عن ذلك:

زيتية العينين.. لا تغلقي
يسلم هذا الشفق الفستقي[2]

و لم يفتتن الشاعر بعينيها فقط بل ذهب إلى أبعد من ذلك مبحرا في رحلة... العينين، رحلة الشفق الفستقي، وقد وظفت لفظة الفستق دلالة على جمال عينينها وسلطتهما الجاذبة:

رحلتنا في نصف فيروزة
أغرقت الدنيا و لم تغرق[3].

وعموما يجد القارئ هذا النص عبارة عن تنويع لبنية واحدة رمزية أو ثيمائية (structure thematic symbolic)[4] ومن ذلك تكراره للشفق الفستقي الدال على العين.

ولكي يصل القارئ إلى الدلالة عليه أن يتجاوز عقبة هذه العلامات، عقبة المحاكاة [5]، فالقارئ يقف أمام كلمات مستترة لا تعبر عن الواقع في حقيقته كالرحلة، نصف فيرورة، غابة الفستق، شوشة البحرات، السفينة، فالكلمات هذه لا تعبر عن الموضوع كما جسده العنوان (زيتية العينين)، ومن هنا تبدأ الأشياء بالظهور كنسيج للعلامات ويصبح النص في ذاته نسيجا للسمطقة[6].

يقول الشاعر: (رحلتنا في نصف فيروزة)، وفي هذه العبارة علامة على التبحر في العينين الفاتنتين، كذلك في قوله (تشردي في غابة الفستق) علامة شرود الذهن، وتتواصل سيرورة العلامة إلى آخر بيت في القصيدة، وهكذا تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة، ويصبح النص حقلا للسيميوز، كما أكد على ذلك **ريفاتير**من خلال قوله:

« …where the reader most escpects words to toe the line of nonverbal reality,things are madeto serve as signs and the texte proclaims the dominion of semiosiss… »[7].

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetryp, p6.

[2]– نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 19.

[3]– المصدر نفسه، ص 19.

[4]- Op cit p 6.
[5]- I bid p 6.
[6]- I bid p 6.
[7]- I bid p 6.

ومهما كانت وجهة القارئ في تحققه من دقة المحاكاة في النص، لن يغيب عنه أن النص يحرف الواقع بشكل منسق، أو أنه يؤثر تفاصيل تقترن بمفهوم واحد هو(الاغتراب) في بحر العينين، في غابة العينين، في دنيا العينين.

وقبل ذلك مباشرة يستعمل الشاعر تشبيها في البيت الأول، حيث يشبه عينيها بالشفق الفستقي، ومهما قالت القصيدة عن الواقع الذي يألفه القارئ، فرسالتها تفرض عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة.

إن موضوع العينين موجود في قصيدة الشاعر، لكنه هناك باعتباره شفرة واقعية يصور التبحر والاغتراب والرحلة والزَلَقْ الذي تتسبب فيه الأشياء، وقد استعمل الشاعر لفظة (زيتية) للدلالة على ذلك، ويطلق التشبيه السابق شفرة الجاذبية التي لا تقاوم.

إن القارئ في البداية يوجه توجيها خاطئا قبل أن يكتشف أن الوصف في القصيدة ما هو إلا مسرح لخلق جو خاص، كما أكد **ريفاتير** ذلك في قوله:

« the reader has to leap the hurdle of reality, He is first sent off in the wrong direction, he gets lost in his surroundings, so to speak before he finds out that the lendxape here or the description in general is a stage set foor special effects… »[1].

إن القارئ لقصيدة زيتية العينين يلمس تصعيدا في الألفاظ الدالة على الاغتراب، فقد استعمل الشاعر لأول وهلة (الرحلة ثم أغرقت، ثم تشردي).

وعموما لم يستعمل الشاعر التضاد في آخر القصيدة، بل لجأ إلى الجناس بتكراره إلى بعض الألفاظ (أزرق أزرق)، ويكثر الوصف في القصيدة، أما القارئ فيعرف الآن أن التتابع كله ليس وصفا صادقا لحقائق العالم الخارجي وإنما هو مجاز، فكل المظاهر الواقعية مرتبطة نحويا بلا واقعية وهي لا تطور صورة **العينين الزيتيتين** التيأثارها الشاعر على أساس أنها واقعية.

ويبدو كل شيء في النص منبعث من معطيات الكليشيه في عبارة (زيتية العينين)، وهي صورة شعرية تطلق صورة الزَلَقْ واللامقاومة كما يعرض الشاعر لتشبيهات أخرى ومن ذلك تشبيهه لعينيها بالصفصافة، ويتجسد ذلك من خلال قوله:

كأنما عينك وِسْطَ الضيا

صفصافة تحت الضحى الزنبق

وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة، لأن النص لم يعد يحاول أن يبرر صدق وصفه، حيث تصبح القصيدة في كليتها تشكل شفرة رمزية، وهي بذلك تصور أشياء تختلف عن زيتية العينين تلك التي مازال الوصف يؤكد عليها (صفصافة)، وكل المعطيات تشير إلى معنى خفي ينطلق من الكلمة المفتاح الأولى (اللقاء) (لابد أن نلتقي) وهي المرادف العكسي للكلمة الأولى الاغتراب والتبحر.

[1]- Op cit p 6.

كما أن المقطع الأخير من القصيدة يتضمن رمزية، هي الشوق والاحتراق لرؤية المحبوبة، كما يشكل هذا القسم صيغة عكسية في الأشكال الموجودة في القسم الأول، لذلك يجد القارئ في القصيدة التناقض واللاّمعنى في الوصف كاللاّمنتهى في قوله:

يفضي إلى لا حيث..شباكنا[1]

ولا يمكن فهم السمطقة إلا بعد أن يتأكد القارئ من موقع النص في المنظومة، وهنا يدرك النص بوصفه علامة واحدة، والعلامة في نظر **ريفاتير** ليست إلا علاقة بشيء آخر، ولا يمكن فهمها من دون فهم سيرتها من عنصر لآخر في شبكة ما.

ويظهر تجلي السمطقة عندما يعثر القارئ على الصوت الضائع ثانية بواسطة التلميح الذي يقوم به العنوان، كما يلمس القارئ في القصيدة تدرجا هرميا لعناصر التصوير ويرتبط بدرجة اتساع المولد أو الكلمة المفتاح الذي يفرض على القارئ توجها آخر، متنقلا من علامة إلى علامة، وعندها يتوارى المعنى إلى نص غير ملموس خطيا، لكنه حاضر بوصفه نصا مضمرا أو مفترضا.

فهناك العينين الزيتيتين والسفينة الدالة التي تدل على النجاة والوصول إلى المبتغى الذي يعتبر من عالم المستقبل.

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 20.

* * *

قصيدة: حبيبة وشتاء

وانطلاقا من القراءة الاسترجاعية التأويلية، يتبين للقارئ أن النص عبارة عن تنويع لبنية واحدة رمزية أو ثيمائية كما حدد ذلك **ريفاتير**:

« …the text is in effect a variation or modulation of one structure, thematic symbolic… »[1].

وفي هذه المرحلة يجد القارئ صعوبة في اكتشاف الدلالة، لذلك عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة ليغير رأيه في القراءة وذلك ما أقره **ريفاتير**:

« …The unit of significance is the text to discover the significance at last, the reader surmount the mimesis hurdle: infact this hurdle is essential to the readers change of mind the reader acceptance of the mimesis… »[2].

فهناك عقبة تهدد المعنى عند استطراد الشاعر للحديث عن (الشال والخبز)، مثلا في مطلع القصيدة قوله:

وكان الوعد أن تأتي شتاءا

لقد رحل الشتا ومضى الربيع

وأقفرت الدروب، فلا حكايا

تطرزها ولا ثوب بديع

ولا شال يشيل على درانا

ولا خبز.. ولا خبز يشيع

إن العقبة التي تهدد المعنى في منظور **ريفاتير** هي نفسها من يوجهه نحو السمطقة وهي مفتاح الدلالة في المنظومة العليا حيث يميزها الشاعر كعامل في شبكة معقدة، ومما جاء في قول ريفاتير:

« …I cannot empgasiz strongly enough that the obstacle, that threatens meaning when seen in isolation at first reading is also the guideline to semiosis the reader perceives it as part of a complex net work… »[3].

إن القارئ من خلال القراءة الثانية تستوقفه كلمات يتوقع منها أن تجيبه دون أن تفعل، حينها تبدأ الأشياء بالظهور كعلامات ويصبح النص حقلا للسمطقة، وتصبح تلك الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ نقطة انطلاق الدلالة، فبعد العنوان الذي يشير إلى الحبيبة والشتاء، جعل الشاعر كل شيء في الحياة ميتا، ولن يغيب عن القارئ أن النص يثير تداعيات تقترن كلها بمفهوم واحد هو (التشاؤم):

فلا شال يشيل على ذرانا

ولا خبز.. ولا خبز يشيع

ففي الوهلة الأولى يوجه القارئ توجيها خاطئا، قبل اكتشافه بأن الوصف في حقيقته ما هو إلا جو يخلقه الشاعر، وما يمكن قوله أن ثيمة حبيبة وشتاء موجودة فعلا في القصيدة، حيث يحاول الشاعر إشراك

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p 6.
[2]- I bid p 6.
[3]- I bid p6.

القارئ في الموضوع، من خلال العنوان ثم يبدأ فيعرض التفاصيل السابقة:

وكان الوعد أن تأتي شتاءا

لقد رحل الشتا ومضى الربيع

إن العنوان موجود باعتباره شفرة واقعية، لكنه هناك يصور خيبة الأمل والانتظار.

ويبدو التحول واضحا وجلي ا في معطيات القصيدة إذا ما استرجع القارئ من خلال منظور قطب التضاد الثاني الذي حدده **ريفاتير**:« ...the oppsistiont seconde pole ...»، ويتجلى التشاكل في ما يلي:

أحبك ... لا يحدّ هواي حدّ

ولا ادّعت الضمائر والضلوع

بين (يحد ولا يحد) وهو تشاكل يتماشى مع شفرة الحب، ويطلق شفرة أخرى: الحب الأعمى أو الجنوني.

كأن الشاعر يقول: دعوا قلبي وما اختار وارتضى فهو مأمور.

ولعل العامل المهم عند القراءة الاسترجاعية هو اختيار القصيدة لتفاصيل مرئية ذات إيحاءات سلبية، بين ما يعرضه العنوان كمحاولة منه للمزاوجة بين الحب والشتاء الذي يحمل في طياته دلالات مستترة منها البرد والصقيع والثلج، وبين ما يعرضه في القصيدة حيث يغرق فيها صامتا بلا نفس، ذلك من خلال تكراره للكلمة المفتاح الأولى (أحبك) وقد عبر عن ذلك بقوله:

أحبك لا يحد هواي حد

...

ويلهث في ضفائرك القطيع

أنا كالحقل منك... فكل عضو

بجسمي من هواك شذا يضوع

كل هذه التفاصيل هي في منظور القارئ إيحاءات سلبية لا تتماشى مع قصة حبيبة وشتاء، والقارئ عموما لن يسلم في هذه المرحلة بصحة هذه التفاصيل[1]، بل يذهب أبعد من ذلك، أما العامل الثاني في السمطقة الذي يشكل المنعرج في تحويل التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي هو كيفية بناء النص [2]، وتسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد، كما حدد **ريفاتير** ذلك من خلال قوله:

« ...the second foctor of semiosis that slants representation toward another, symbolic meaning is the way the text is builts... »[3].

يوظف الشاعر التضاد في المقطع الأخير من القصيدة، ويشخصه في عرض وصفي لسمات ومواصفات المحب العاشق[4]

أحبك مقلة وصفاء عين

---

[1]- Op cit p 8.

[2]- I bid p 8.

[3]- I bid p 8.

[4]- نزار قباني: المصر السابق، ص 22.

كما يصور عن طريق الوصف قيمة الحب في حياته:

ويلثمني على شفتي الربيع[1]

ويعرض للتضاد بين جهنم والصقيع الذي يسقطه عليها:

فلا تخشي الشتاء ولا قواه

ففي شفتيك يحترق الصقيع

مشيرا إلى القوة (الشتاء ولا قواه)، ومن خلال القطب الثاني من التضاد يدرك القارئ أن هذا الوصف ليس حقيقيا لأن المظاهر الحقيقية التي يعرضها الشاعر لا تطور صورة (حبيبة وشتاء) التي يدعونا العنوان إلى الاعتقاد بأنها واقعية، ومؤشر ذلك التشبيه (أنا كالحقل منك):

أنا كالحقل منك.. فكل عضو

بجسمي، من هواك شذا يضوع

وهو تشبيه يطلق شفرة العطاء وقيمته في التطور (كالتحفيز)، هو الحقل منها بتشبعه رحيق الحب الذي يجعله في صفائية العطور.

ويبدو قبل الخاتمة كل شيء كأنه منبعث من مصدر الكليشيه لـــ: (جهنم الصغرى)، وهي صورة شعرية تطلق العنان لشفرة الاحتراق فيها، الدالة على درجة من الحب، كالعشق، أو الهيام.

ومن هنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السيميوزيس [2]، لأن النص قد اتضح مساره فلا يبرهن الآن عن صدق وصفه لاسيما بعد الرصد السابق للتشبيهات.

ومن ذلك إشارات مختلفة إلى الحب والشتاء وإلى طبيعة ذلك الموعد في (فصل الشتاء)، وإلى خيبة الانتظار والتوقع وإلى الصقيع المحترق في شفتها (كالمجاز) يرمز إلى (الحب هو الحياة)، لذلك لا مفر من أن يعتبر القارئ القصيدة شفرة رمزية كونها تصور شيئا يختلف عن العنوان الذي يلوح الوصف به.

وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح كما يسميها **ريفاتير** أو المولد الذي يختزل إلى مشير (Marker)، الذي يحدث تبعثرا في دورة الحياة، في فصل الشتاء وهو المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى الشوق والحنين إلى الحبيبة، الذي يتسبب فيه غيابها عنه أو فقدانها، وأثره على دورة الحياة بما فيها حياته هو، حيث يموت الطيب (العطر) وترتمي الجذوع، وقد عبر الشاعر عن ذلك بـــ (وتذهل لوحة... ويجوع جوع).

[1]– نزار قباني: مصدر لسابق، ص 22.

[2]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry p9.

يرى **ريفاتير** أن القسم الأخير من القصيدة ليس إلا صيغة عكسية للأشكال الموجودة في القسم الأول حيث يقول **ريفاتير** في معرض حديثه عن المقطع الأخير من قصيدة (**تيوفيل جوتيه**): in Dederto، عن رمزية البيت، الذي يرمز إلى معجزة الحب، ودورها في هذه الحياة بما تتركه من آثار وذلك من خلال قوله:

« …The selection of fertility as the key to that symbol is determined by the reversal of the symbol used to describe lif before the miracle… »[1].

أما بخصوص حديثه عن المقطع الأخير في القصيدة السابق ذكره فقد حدده من خلال ما يلي:

« …The las part the positive conversion that a ceomplishes this effects every textural … »[2].

وكل ما يمكن قوله أن المقطع الأخير من القصيد يرمز إلى قوة المرأة، لذلك قيل: **وراء كل رجل عظيم امرأة**، وأي قوة، تجعل الصقيع يتبخر، قوة لتجعل من العجائب اللاشيء، ولن يتمكن القارئ من فهم سيرورة السيميوز (السمطقة) إلا بعد تأكده من موقع النص (كالعلامة)، في المنظومة، وحينها يبدو النص كعلامة واحدة لا يمكن فهمها دون مراعاة شروط تحولاتها وعلاقاتها المتواشجة.

فالعنوان على سبيل المثال له علاقة مع الشطر الأول كمدخل تمهيدي عن موعد بين الطرفين في فصل الشتاء، ويبدو من ذلك أنه لن يستطيع القارئ أن يربط بين النهاية والبداية ولن يصل إلى الدلالة، ولن يدرك أن الخاتمة لصيقة الصلة بالعنوان ويظهر تجلي السمطقة حين يعثر القارئ على الصوت الضائعثانية بواسطة التلميح الذي يقوم به العنوان (حبيبة وشتاء) يجمع بين الحب والشتاء في موعد، ويعني ذلك أن الحبيبة لم تلق حبيبها ولن تلقاه ، ووظف الشاعر من أجل ذلك لفظة الشتاء الدالة على السكون والجمود والظروف القاسية.

* * *

قصيدة: مساء

ينتقل الشاعر بقارئه من فضاء الحب إلى الزمن عبر قصيدةبعنوان **مساء**يقول فيها:

قفي كستنائية الخصلات
معي، في صلاة المسا التائبة
نر الليل يرصف نجماته
على كتف القرية الراهبة
ويرسم فوق قراميدها
شريطا من الصور الخالبة
قفي وانظري ما أحب ذرانا
وأسخي أناملها الواهبة[3]

[1]- Op cit p 10.
[2]- I bid p 10.
[3]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 22.

انطلاقا من القراءة الاسترجاعية التأويلية وتماشيا مع الزمن الذي يثيره الشاعر من خلال العنوان:

مساء، يبدأ الشاعر في توزيع العبارات وتنويعها انطلاقا من الوهلة الأولى: حيث يطلب منها أن تقف معه في ساعة من ساعات المساء، والتي عبر عنها بلفظة الصلاة.

والدالة على اتصال العبد بربه جل جلاله، يطالب منها الشاعر أن تقف لا على طلل ولا شيء من ذلك، بل يدعوها لتشاركه صلاته... في الليل وهي صلاة التائب، يدعوها للتأمل في الليل الذي يُشكل ويرصف نجماته... على وجه أرض القرية التي شبهها بالراهبة في سكونها، وانعزالها الناس.

لكي يصل القارئ إلى الدلالة عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة، وهي مرحلة ضرورية وهامة في نظر **ريفاتير**[1].

لعل القارئ في هذه المرحلة يتساءل، ما علاقة المساء بالنجمات، والراهبة، فالقارئ عنده نظرة أولية عن هذه الكلمات، لكن الكلمات لا تجيبه عن واقع القصيدة (مساء)، حينها تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات متلاحقة ويصبح النص حقلا للسيميوزيس[2].

ومهما كانت وسيلة القارئ من دقة المحاكاة فلن يغيب عنه أن هذا النص يحرف الواقع بشكل منسق ذلك ما حدده **ريفاتير** من خلال خطابه:

« … However verifiable the text mimetic accuracy by comparisson with other writer's…it also … »[3].

يقترن كل ما يحدثنا عنه الشاعر بمفهوم واحد، هو التأمل وما ينجم عنه من رؤية تجعل المخيلة تسبح بصاحبها مع النجوم، تأمّل ليحدد حتى شهر الميلاد بينهما (تشرين):

وتشرين شهر مواعيد
يلوح بالديم الساكبة[4]

ومما لا شك فيه، أن الرسالة التي تحملها القصيدة في طياتها تفرض على القارئ تجاوز عقبة المحاكاة لكنه يوجه توجيها خاطئا في البداية وبخاصة مع كثرة الوصف الذي يُمسرح الأحداث.

إن المساء موجود كثيمة في قصيدة الشاعر، لكنه هناك باعتباره شفرة واقعية تصور الليل وإطاره الذي يقترب ليخيم على قرية الشاعر، وهو النقيض وربما قد يدل على الإطار الحزين للحب الذي ذكره الشاكر إطار حزين أحبك فيه وفي الجرح تستنظر الحاطبة وهو النقيض للنهار الدال على الانتشار والحرية، ومن خلال ما سبق ذكره ينتقل القارئ أو يتماشى مع التحول الذي تحدثه العلامات في النص من منظور قطب التضاد الثاني.

« …The opposition second pole the last sectoin… »[5].

حيث يعرض كلمات متضادة تسير في إطار السمطقة عكس التضاد الأول الذي يتماشى مع نهج المحاكاة، ومن ذلك (نعمى/ غاضبة)، (وعدا/ كاذبة)، (الحزن/ الحب)، وهو تشاكل يخلق رمزية متضادة،

---

[1]- Op cit p 6.
[2]- I bid p 6.
[3]- I bid p 7.
[4]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 22.
[5]- I bid p 8.

لذلك يجد القارئ أن العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي هو كيفية بناء النص:

« …The second representation, toward another, symbolic meaning is the way, the text is built… »[1].

حيث تسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد عبر عرض وصفي لأبيات متنوعة كوصفه لإطار الحب (بالحرج)، الدال على الضيق.

لكن القارئ يعرف الآن أن التتابع كله ليس وصفا مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي، وإنما هو مجاز ويتجلى ذلك فيمايلي:

نر الليل يرصف نجماته

على كتف القرية الراهبة

وتبدو الآن معطيات القصيدة كأنها منبعثة من الكليشيه(يرصف نجماته) وهي صورة شعرية تطلق شفرة بداية الليل، بداية صلاة الشاعر، كما أن التحول يبدأ في القصيدة من خلال منظور قطب التضاد الثاني في عبارة (الهربة≠ تنادي)، أيضا في (الحرج ≠ أوسع).

ولعل العامل المهم عند القراءة الاسترجاعية، هو اختيار القصيدة لتفاصيل مرئية ذات إيحاءات سلبية، قد لا تنطبق على المساء.

أما العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي هو كيفية بناء النص:

« … The second factor of semiosis that slants representation toward another, symbolic, meaming is the way the text is built… »[2].

يبدأ الشاعر مباشرة بالتشبيه: (قفي كاستنائية الخُصُلات)، حيث المفاجأة (The suspense)[3] بالتغير في دور كل شيء في النص، فالترقب ومن ثم الانقلاب الدلالي للعلامات متعلقان بمسيرة النص وتتابعه، ولا يمكن أن ينفصلا عن مجراه وعن تحوله التناقضي[4].

فالقارئ يترقب ما يفصح عنه العنوان، يترقب الدلالة انطلاقا من الافتتاحية إلى غاية آخر نقطة في مسار النص، وقد تنوعت الدلالة في القصيدة، فمن علامة المساء ينتقل الشاعر إلى الليل والتأمل... إلى شهر تشرين شهر المواعيد إلى الحزن والحرج إلى الحب، الذي رسم اسمها ببال الدواة:

أحبك حرفا ببال الدواة

ووعد على الشفة الكاذبة

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p 8.
[2]- I bid p 8.
[3]- I bid p 8.
[4]- I bid p 8.

ولعل ذلك ما يبرز التحول التناقضي في النص، وما يلاحظه القارئ أن مسيرة النص، حياتها العلامة.

لذلك تجد في النص كل علامة مهمة لأنها تمثل نظاما في شبكة ما، بل كل علامة تعبر عن التعديل المتواصل للمحاكاة، هي هامة لقيمة النص الشعرية، كما حدد ذلك **ريفاتير**من خلال قوله:

« … Any sign within that tex twill therefore be relavant to its poetic quality, which expreses or reflects a continuing modification of the mimesis… »[1].

وبهذا وحده يمكن اكتشاف الوحدة الكامنة وراء الصور المتعدد:

« …only thus can unity be dixerned behind the multiplicity of representation… »[2].

كما يمكن تمييز العلامة في نظر **ريفاتير**من لا نحويتها[3]« …frromitsungramaticly … ».

تواصل السمطقة امتدادها في النص عبر القطب الثاني من التضاد في سلسلة من الأبيات يلجأ الشاعر من خلالها إلى الوصف، قصد إيصال رسالته، حيث تبدأ القصيدة في عد الأبيات الدالة على التأمل وذلك في المقاطع الأولى من القصيدة، حيث يدعوها الشاعر لوقفة معه في صلاة المساء لرؤية الليل يرسم نجماته ويكورها، منتقلا إلى معجم الحزن... إلى الحب.

لكن القارئ يعرف الآن أن هذا التتابع والتنقل في الوصف ليس صادقا لحقائق العالم الخارجي، وإنما هو مجاز.

وكل المظاهر الواقعية مرتبطة في النص نحويا، بلا واقعية، وهي لا تطور صورة المساء التي أراد الشاعر أن يؤكدها من خلال البيت الأول كمخاتلة، بل هو مساء يستحضر ليوثق سياقيا الاستعارة التي يمهد لها التشبيه (قفي كاستنائية الخصلات)، وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه.

إن الإشارات إلى التأمل في الليل، وإلى العراقيل في الحب (إطار حزين)، تنبعث من كلمة الحب الذي يتجاوز كل الحدود، ولا مفرهنا أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة رمزية، كونها تصور شيئا يختلف عن المساء، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح الحب الذي يمثل الألوان والأصوات، وكل شيء في الدنيا، وهي المرادف العكسي لكلمة الشحوب في ذلك المساء الذي علق لوحاته الشاحبة، وعرضها:

يقول الشاعر في هذا السياق:

على كرز الأفق قام المساء

يعلق لوحته الشاحبة

بيادر كانت مع الصيف ملأى

تنادي عصافيرها الهاربة[4]

[1]- Op cit p 3.
[2]- I bid p 3.
[3]- I bid p 3.

[4]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 22.

وكل ما يمكن قوله أن المقطع الأخير من النص يرمز إلى (الإحساس الحقيقي في الحب):

أحبك أوسع من كل دنيا
ومن مدّعي الريشة الكاذبة[1]

* * *

قصيدة: خاتم الخُطبة

ويحك!. في إصبعك المخملي
حملت جثمان الهوى الأول
تهنئتي... يا من طعنت الهوى
في الخلف.. في جانبه الأعزل[2]

انطلاقا من القراءة الاسترجاعية، يجد القارئ في النص إشارة إلى ثيمة جديدة (خاتم الخطوبة)، وما النص إلا تنويع وتوزيع لبنية واحدة رمزية أو ثيمائية أو ما شابه ذلك كما حدده **ريفاتير** من خلال قوله:

« …the text is in effect a variation or modulation of one structure thematic, symbolic, or whatever and this sustained relation to one structure… »[3].

فالقصيدة عبارة عن تنويع لبنية واحدة انطلاقا من العنوان (خاتم الخطبة)، ثم يكرر الشاعر علامة الخاتم عبر أبيات متعددة منوعا في تلك العلامة، فتارة يعبر عنه عن طريق الإشارة إلى إصبعها المخملي:

ويحك! في إصبعك المخملي

وتارة أخرى يعبر عنه بالمباشرة (الحلي) الدال عليه، كما ينوع مرة أخرى برجوعه إلى الخطاب الأول (الخاتم):

بائعة بزائفات الحلي
بخاتم في طرف الأنمل

إن القارئ من خلال هذا الزخم من المفردات يجد نفسه عاجزا عن التفسير لأن الكلمات لا تعبر وحدها عن الواقع (لا تفسره)، حينها تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات ويصبح النص حقلا للسمطقة كما حدد ذلك **ريفاتير** من خلال قوله:

« …where the reader most expect words to toe the line of nonverbal reality, thuigare made to serve as signs and text proclaims the dominion of semiosis… »[4].

وهذا أمر محير (this is puzzling)[5] في نظر **ريفاتير**، لأنه مهما كانت وسيلة تحقق القارئ من المحاكاة في النص فلن يغيب عنه أنه يحرف الواقع بشكل منسق ويجب على القارئ تجاوز عقبة المحاكاة، والنص يؤثر

[1]- نزار قباني : المصدر السابق، ص 23.
[2]- المصدر نفسه، ص 23.
[3]- Op cit p 6.
[4]- I bid p 6.
[5]- I bid p 6.

التفاصيل التي تثير مفهوما واحدا (اللاوفاء)، أما العنوان كثيمة موجود في القصيدة، لكنه هناك باعتباره شفرة واقعية يصور الخاتمة التي عبر عنها الشاعر ضمن أبيات مختلفة بتكراره لفظة (بائعتي).

يقول الشاعر:

بائعتي بزائفات الحلى

بخاتم في طرف الأنمل

بائعتي.. بائعة نفسها؟

ماذا تمنيت و لم أفعل[1]

كما عبر عن ذلك من خلال البيت الثاني من القصيدة في الشطر الأول (تهنئتي.. يا من طعنتي الهوى).

ويبدو التحول واضحا بصورة خاصة في بنية العلامات، ذلك من منظور قطب التضاد الثاني في المقطع الأخير من القصيدة (تجارتي الفكر.. ولا مال لي) تضاد بين الفكر والمال، حيث يوظف الفكرة كإشارة للشرف والقناعة، أما المال فيدل على الفناء والزيف، ويؤكد ذلك من خلال قوله: (بائعتي بزائفات الحلى).

أما العامل الثاني الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي هو كيفية بناء النص [2].

فالقارئ لا يدرك أن الأمر يحتوي على تشبيه حتى يصل إلى الأبيات الأخيرة، على غرار الأبيات السابقة التي بدأها بالتشبيه كقصيدة (**مساء**).

وتسير سمطقة القصيدة على القطب الثاني من التضاد عبر أبيات وصفية انطلاقا من (الفكر/المال) يقول الشاعر:

أبني بيوتي في السحاب القصي

فيكتسي الصباح من مغزلي

جواهر تكمن في جبهتي

أثمن من لؤلؤك المرسل

سبية الدينار سيري إلى

شريك بالنقود والمخمل

فمن خلال هذه الأبيات يستأنف الشاعر عرض السمات المتعلقة بالخيانة واللاوفاء، ويبدو الآن كل شيء وكأنه منبعث من معطيات الكليشيه The cliché[3]، من خلال عبارة (سبية الدينار) وهي صورة شعرية تطلق شفرة إنسانة باعت نفسها من أجل الزيف، وهنا تنحدر المحاكاة أمام السمطقة، لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه، ولا مفر أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة رمزية،لأنها تصور شيئا آخر غير الذي يشير إليه الوصف من خلال العنوان (خاتم الخطبة)، وكل المعطيات تشير إلى معنى خفي، ينبعث من الكلمة المفتاح (الغدر والخيانة)، وهي المرادف العكسي لكلمة المفتاح الأولى (الإخلاص)، ويمثل لها الشاعر من خلال عبارة: (ماذا تمنيتي و لم أفعل؟).

[1]- نزار قباني: المصدر السابق، ص 23.

[2]- Op cit p 8.

[3]- I bid p 8.

أما المقطع الأخير من القصيدة فيرمز إلى الغدر، كما قال أحدهم: (تعود على اعتبار الأشياء العادية أشياء ممكنة الحدوث).

* * *

قصيدة: سمفونية على الرصيف

انطلاقا من القراءة الاسترجاعية، حيث يحين الوقت لتفسير ثان يحدثنا الشاعر عن ثيمة السمفونية، وقد كتب هذه القصيدة، وهي تشخيص لصورة امرأة تمشي على الرصيف، من ذلك جاء هذا العنوان.

من ثيمة السمفونية: ينتقل الشاعر بالقارئ إلى نشرته النفسية، إلى تاريخها... بالرغم من أن النص يؤثر مفهوما واحدا هو السير، الذي يعبر من خلاله الشاعر ويجعله مفتاحا لقصيدته.

إن السمفونية موجودة في قصيدة الشاعر، لكنها هناك باعتبارها شفرة واقعية تصور النغمة وما تحدثها من نشوة وفي ذلك يقول لها الشاعر:

سيري... ففي ساقيك نهرا أغاني

أطرى من الحجاز.. والأصبهاني

والنغمة نقيض للضّجة وقد عبر عن ذلك من خلال قوله:

مدينتي لم يبق شيء هنا

لم ينتفض لم يرتعش من حنان

لم يبق شيء لم يستجب لتلك النغمة التي أحدثتها مشية تلك المرأة، وتسير العلامات نحو تحول يبدو واضحا من خلال قطب التضاد الثاني: «...The opposition's second pole the last section...»[1]، في المقطع الأخير من القصيدة بين (العنفوان /الحنان) وهو تشاكل يطور السمطقة تماشيا مع الكلمتين المفتاحيتين (النغمة/ الضجة).

أما العامل الثاني في السمطقة: « The second factor of semiosis »[2]، الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي، هو كيفية بناء النص: « Way the textisbuilt »، حيث يبدأ الشاعر قصيدته عن طريق التشبيه، يشبه ساقيها بنهري أنغامي:

سيري... ففي ساقيك نهرا أغاني

وهو تشبيه يطلق شفرة اللذة والحيوية، التي تحدثها من خلال مشيتها، ويبدأ التحول والانقلاب في الدلالة بعد الترقب الأولي انطلاقا من هذا التشبيه.

[1]- Op cit p 8.
[2]- I bid p 8.

أما السمطقة على القطب الثاني من التضاد ومؤشره (العنفوان ≠ الحنان) عبر أبيات وصفية تعرض سمات تتماشى مع البنية الأولية (السير) سير المرأة وما يحدثه من إيقاع وثورة:

لا تقطعي الإيقاع... لا تقطعي

ودمري حولي حدود الثواني

ويبدو في هذه المرحلة أن تتابع هذه العلامات ليس وصفا صادقا لحقائق العالم الخارجي، وإنما هو مجاز. فكل المعطيات الموجودة في القصيدة مرتبطة نحويا بلاواقعية وهي لا تطور صورة سمفونية على الرصيف التي يحاول الشاعر أن يجعل منها كذلك، من خلال الافتتاح، بل هي سمفونية تستحضر انطلاقا من مشية امرأة على الرصيف، ليوثّقها سياقيا عن طريق التشبيه، وبعده ينبعث كل شيء في القصيدة من معطيات الكليشيه من خلال عبارة (بكاء سمفونية)، وتطلق شفرة النغمة المتسلسلة أما عبارة (لجوعي يدان) فتطلق شفرة الاشتياق ويمكن مقارنة هذا الكليشيهبما قاله الشاعر في قصيدة **بلقيس**في عبارة (مشتاقون مشتاقون مشتاقون)، وهنا تنحدر المحاكاة أمام تيار السمطقة، لأن النص لم يعد يحاولأن يبرهن على صدق وصفه، ولا مفر من أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة رمزية، فهي بلا شك تصور شيئا يختلف عن (سمفونية على الرصيف) التي مازال الوصف يشير إليها، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح (الضجة أو الثورة) التي تصنعها المرأة وقد عبر الشاعر عن ذلك في ما يلي:

مدينتي لم يبق شيء هنا

لم ينتفض لم يرتعش من حنان

إن الارتعاش يدل على الحياة والاستجابة، وهو المرادف العكسي للكلمة المفتاح النغمة أو صداها، الذي يحدث التيه في أذهان المتلقين، وكل ما يمكن قوله أن المقطع الأخير يركز على سحر الكلمة وسلطتها:

نحن انسجام كامل.. واصلي

عزفك، ما أروع صوت البيان

* * *

قصيدة: مصطافة

أأنت على المنحنى تقعدين؟

لها رئتي هذه القاعدة..[1]

انطلاقا من القراءة الاسترجاعية، حيث يحين الوقت لتفسير ثان وبعد العملية الأولى من القراءة الاستكشافية، يحاول الشاعر إشراك القارئ في رسالته بعنوان **إلى مصطـــــافة**، يصورها تقعد أمامه على المنحنى، جاعلا من رئته فداءا لتلك القاعدة أو المكان الذي تقعد فيه، بعدها يستطرد مباشرة من العنوان إلى

[1]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 26.

شهر تموز وصفحاته، أو عناوينه التي عبر عنها بالمشاوير، وتموز شهر القيظ، والقيظ صميم الصيف، كما يعرض الشاعر بعد ذلك لبعض الصور لفصل تموز كشهر للنهب والسرقة، كأنما يريد أن يقول حان موعد الحصاد، وقد عبر عن ذلك في:

صديقة إن العصافير عادت

لتنقر من جعبة الحاصدة

إن النص في حقيقته معقد شكلا وموحد دلالة، ولكي يتوصل القارئ إلى اكتشاف الدلالة عليه أن يتجاوز عقبة التصوير الأدبي لما يعكسه من تضليل ومغالطة، لأن الشاعر ينوع تفاصيل العلامة، مما يزيد الأمر تعقيدا على القارئ، فهو يشير إلى المصطافة التي تتخذ لها مكانا للاصطياف ثم يبدأ التناقض في المعنى كذكره لتموز، والسرقة والنهب والثمار والحب، كما يصرح باسم آخر بعد المصطافة (صديقة)، لكن هذه الكلمات بصفتها علامات متشابكة لا تجيب القارئ، ولا تعبر عن الواقع، حينها تبدأ الأشياء بالظهور ويصبح النص حقلا للسمطقة، وتصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص كما حدد ذلك **ريفاتير** من خلال تحليله لقصيدة **جوتيه**[1].

ومهما كانت وسيلة تحقق القارئ من دقة المحاكاة في النص مقارنة بكتابات أخرى عن الموضوع، فإن النص يحرف الواقع بشكل منسق كما أقر ذلك **ريفاتير** من خلال قوله:

« …This is puzzling However verfiable the text's mimetic a accuracy by comparison with other writer's observation it also consistently distorts farcts… »[2] .

فالقارئيوجه توجيها خاطئا في البداية، وبخاصة مع الوصف الذي يعتبر مسرحا لخلق جو عام للقصيدة، فالمصطافة موجودة كثيمة متداولة في النص لكنها هناك تدل على شفرة واقعية تصور العطاء والتدفق وما ويمكن أن تقدمه المرأة للرجل.

وقد عبر الشاعر عن ذلك في معرض قوله:

لأغسل رجليك يا طفلتي

بماء ينابيعها الباردة

جموع السنونو على الأفق لاحت

فلوحي.. ولو مرة واحدة

يبدو التحول واضحا بين خطابه السابق والخاتمة، حيث يلمس القارئ تناقضا فيما يعرضه الشاعر، وعموما لم يلجأ الشاعر إلى توظيف التضاد في المقطع الأخير من القصيدة، لأن الوصف هيمن على رسالته.

أما العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير في معنى آخر رمزي هو كيفية بناء النص:

« …is the way the text is built … »[3].

---

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p 6.

[2]- I bid p 6.

[3]- I bid p 8.

حيث يلجأ الشاعر إلى التشبيه في الأبيات الأخيرة من القصيدة في عبارة **سماوية العينين**، وتسير السمطقة على هذا النحو وبخاصة مع الكليشيه(العصافير عادت)، وهي صورة شعرية تطلق شفرة موسم الحصاد، والخصب وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا تاما أمام السمطقة، لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدقه.

إن الإشارات إلى المصطافة، وإلى موسم القطف والحصاد، تنبعث من الكلمة المفتاح (الحب) وأي حب (الحب الطاهر النقي):

أحبك أنقى من الثلج قلبا

وأطهر من سبحة العابدة

ولا مفر من أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة شفرة رمزية، لأن رسالة النص تصور شيئا يختلف عما يدعو إليه العنوان ، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح (الجذب)، وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى (الخصب)، وقد عبر عنه الشاعر بعودة العصافير لتنقر من الحاصدة:

صديقة إن العصافير عادت

لتنقر من جعبة الحاصدة

* * *

قصيدة فم

يكتب الشاعر في هذه القصيدة عن الفم، ورسالته هذه انعكاس لرؤية في وجه امرأة حيث يقول:

في وجهها يدور.. كالبرعم

بمثله الأحلام لم تحلم

وعموما تتنوع بنية هذا الفم وتتوزع عبر هذه القصيدة عن طريق الوصف والتشبيه في العديد من الإشارات:

من أين يا ربّ عصرت الجنى؟

وكيف فكرت بهذا الفم؟

وكيف بالغت بتدويره؟

وكيف وزعت نقاط الدم؟

منظمة الشفاه لا تفصحي

أريد أن أبقى بوهم الفم

ولكي يتوصل القارئ إلى الدلالة عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة (the mimesis)، لكن الكلمات التي يعرضها الشاعر لا تعبر عن واقع وحقيقة الفم أو الثغر، ومن هنا تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات ويصبح النص حقلا للسمطقة، فالكلمات التي يعرضها الشاعر ترتبط في ذهن القارئ بالواقع (وصف فم) وهكذا

تصبح تلك الكلمات نقطة انطلاق لدلالة النص، ومهما كانت دقة القارئ من صحة المحاكاة ومباشرتها في القصيدة فلن يغيب عنه أن النص يحرف الواقع بشكل منسق كما حدد ذلك **ريفاتير**:

« …However verifiable the text's mimetic it also consistently distorts… »[1].

وقبل ذلك مباشرة يستخدم الشاعر التشبيه حيث يجعل فمها يدور في وجهها كالبرعم، إن الفم كثيمة موجود في رسالة الشاعر، لكنه هناك باعتباره شفرة واقعية يصور الإبهام في الخطاب (ما لم تقل) وبخاصة حين تضم شفتيها:

منضمة الشفاه... لا تفصحي

أريد أن أبقى بوهم الفم[2]

أما النقيض فيصوره الشاعر عبر وصف الفم **باللوحة.**

إن الفنان التشكيلي يعي حدود لوحته بما تحمله من أشياء مستترة، بينما المتلقي لا يمكنه الوصول إلى ذلك إلا بإمعان النظر ورؤية تأويلية ويبدو التحول في القصيدة واضحا من خلال قطب التضاد الثاني كما حدده **ريفاتير**:[3]« The opposition's second pole the last section of the poem… »، ويتجلى ذلك من خلال قول الشاعر عن الفم:

زجاجة للطيب مختومة

ليت أواني الطيب لم تختم

فالتشاكل بين (مختومة لم تختم)، والفم لوحة (ناجحة) في نظر الشاعر لكنه يتمنى لو أنها لم تختم، تماما كالجملة التي قيلت و لم تفهم،ويبدو الآن أن كل شيء منبعث من معطيات الكليشيه كفكرة (جناحها أحمر) وهي صورة تطلق صورة التميز من بين الأفكار الأخرى، كالفم المتميز بترسيمته، لذلك تجد الشاعر مستفهما حيث يقول:

من أين يا رب عصرت الجنى؟

وكيف فكرت بهذا الفم؟

وكيف بالغت بتدويره؟

وكيف وزعت نقاط الدم؟

ومن خلال الكليشيه السابق تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة، لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن عن صدق وصفه.

---

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry , p 7.

[2]– نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 28.

[3]- I bid p 8.

إن الإشارات إلى الفم وطبيعته، وإلى ضم الشفتين وعدم الإفصاح، تنطلق كليا من سؤال الشاعر السابق بالذكر:

من أين يا رب عصرت الجنى؟

وهي قدرة الخالق جلّ وعلا، ولا مفر من أن يرى القارئ شفرة القصيدة رمزية لأنها لا تعكس ما يشير إليه العنوان وكل المعطيات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح: الكتمان الذي يحمل ما يحمل في طياته (منظمة الشفاه لا تفصحي) وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى التجلي أو الوضوح، وللتعبير عن ذلك يستعمل الشاعر لفظة **اللوحة الجميلة**، أما المقطع الأخير من القصيدة فيتضمن رمزية يفضل من خلالها الشاعر وهم الفم على أن يعرف حقيقة ما يفصح به لسان الفم:

منضمة الشفاه... لا تفصحي

أريد أن أبقى بوهم الفم

* * *

قصيدة: أحبك

أحبك... لا أدري حدود محبتي

طباعي أعاصير.. وعاطفتي سيل

وأعرف أني متعب يا صديقتي

وأعرف أني أهوج أنني طفل[1]

من خلال القراءة الثانية rétroactive، وبعد معرفة القارئ السابقة أن الشاعر يثير ثيمة الحب، ومؤشر ذلك تكرار لفظة **أحبك** كتشبع في القصيدة، لكن الشاعر في النص ذهب أبعد من كلمة الحب، إلى فتح السماء وتحطيم الأسوار، والقارئ يقف عاجزا أمام هذه الكلمات، ينتظر منها أن تفسح عن الواقع دون أن تفعل، حينها تظهر هذه الكلمات بوصفها علامات ويصبح النص حقلا للسمطقة كما حدد ذلك **ريفاتير** في معرض تحليله لقصيدة (Théophile Gautier's)، بعنوان(in deserto)، حيث قال:

« …The reader most expects words to toe the line of nonverbal reality, things are made to serve as signes,and the text proclaims the dominion of semiosis… »[2].

ومهما كانت وسيلة تحقق القارئ من المحاكاة ودقتها (دقة التصوير) إلا أن النص يحرف الواقع بشكل منسق:

« …it also consistently distorts »[3]، فالحب موجود كثيمة في قصيدة الشاعر، لكنه باعتباره شفرة واقعية يصور الحيرة في حدوده (اللاحدود في الحب)، وهو النقيض للحدود في الحب، والفواصل والحواجز، وقد عبر

[1]– نزار قباني: مصدر سابق، ص 28.

[2]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p 6.

[3]- I bid p6.

الشاعر عن ذلك من خلال قوله:

وتحطيم أسوار الثواني بلمحة

وفتح سماء كلها أعين شهل[1]

ويبدو الآن التحول واضحا من خلال منظور قطب التضاد الثاني في المقطع الأخير من القصيدة، كما حدده **ريفاتير** وهذا القطب يندرج في إطار السمطقة:

« …The opposition's second pole the last section of the poem… »[2].

ومن ذلك قوله (لم أوجد، كنت)، وهو تضاد يطلق شفرة الحب الذي يحي القلوب ويكسرها في آن واحد.

أما العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي، هو كيفية بناء النص، كما حدده **ريفاتير** من خلال قوله:

« … The second factor of semiosis that slants representation toward another, symbolic, meaming is the way the text is built… »[3].

ويتجلى ذلك من خلال التشبيه في بداية النص وفي مقاطعه الأخيرة:

تعيشين بي كالعطر يحيا بوردة

وكالخمر في جوف الخوابي لها فعل

وتسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد عبر عبارات وصفية متفاوتة، حيث يصف فمها بالتدفق:

أحبك تعتزين في حمس عشرة

وثغرك دفاق الينابيع مبتل

ومن هنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة، لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن عن صدق وصفه كما قال **ريفاتير**:

« …Now the semiosis truimphs completely over mimesis for the text is no longs attempting to establish the credibility of a description… »[4].

إن الإشارات المختلفة إلى الحب، وإلى الينابيع التي تطلع وتتدفق من فمها كمعجزة، تنبعث من شفرة رمزية:**المرأة ينبوع الحياة**، ومن ذلك لا مفر من رؤية شفرة القصيدة شفرة رمزية فهي من دون شك تصور شيئا يختلف عن الحب الذي أشار إليه الشاعر، والذي مازال الوصف يثيره، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح (اللاحدود في الحب)، وهي دالة على شساعته التي تطلقها صفائية القلوب. وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى (الحدود في الحب)، وهي بمثابة الأغلال والقيود والحواجز التي تشله، وما يمكننا قوله أن المقطع الأخير من القصيدة يرمز إلى ثيمة مألوفة: **وراء كل رجل عظيم امرأة**.

[1]- نزار قباني:الاعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 28.

[2]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p 8.

[3]- I bid p 8.

[4]- I bid p 10.

* * *

قصيدة: مسافرة

يعرض الشاعر لثيمة السّفر عبر المرأة دائما كما عود القارئ في قصائده، يبدأ في سرد بعض المؤشرات الأولية:

جئتها نازف الجراح، فقالت

شاعر الحب والأناشيد. ما بك؟

ذاك منديلي الصغير... فكفكف

قطرات الأسى على أهدابك

نم على زندي الرحيم.. وأشفق

يا رفيق الصبا على أعصابك[1]

انطلاقا من المرحلة الثانية في القراءة الاسترجاعية، يدرك القارئ أن النص ما هو إلا تنويع وتوزيع لبنية واحدة رمزية أو ثيمائية أو ما شاكل ذلك، كما حدد ذلك **ريفاتير** من خلال قوله:

« …the text is in effect a variation or modulation of one structure thematic, symbolic »[2].

لكن بنية المسافرة لا تتوزع عبر رسالة الشاعر، وقد اكتفى بإشارة واحدة في القصيدة من خلال المقطع الأخير حيث يجعلها تتكلم:

أنا دعني أسير... هذا طريقي

وامشي يا شاعري إلى محاربك

يثير الشاعر بعد ذلك ثيمة الشكوى لقلب آخر، للمحبوبة التي تواسيه وتخفف آهاته وآلامه:

جئتها نازف الجراح فقالت

شاعر الحب والأناشيد ما بك؟

ذاك منديلي الصغير فكفكف

قطرات الأسى على أهدابك

فتارة هي المحبوبة، وتارة أخرى الصديقة، والأم من خلال قوله:

نم على زندي الرحيم... وأشفق

يا رفيق الصبا عل أعصابك

وبعد هذه العبارات المواسية له تطلب منه الصداقة، وترفع من معنوياته لتدفعه من جديد إلى هذه الحياة كأنه يعيش في أزمة نفسية حيث تقول له:

ممكن أن نظل بعد صديقين

تفاءل.. ألم تزل في ارتيابك

[1]– نزار قباني: مصدر سابق، ص 29.

[2]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p 6.

ولكي يصل القارئ إلى الدلالة عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة، وهذه المرحلة مهمة بالنسبة للقارئ، كما حدد ذلك **ريفاتير**:

« …The reader most expects words to toe the line of nonverbal reality, things are made to serve as signes, and the text proclaims the dominion of semiosis… »[1].

فعندما يتوقف القارئ عند كلمات يتوقع منها التعبير عن الواقع دون أن تفعل، حينها تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات ويصبح النص حقلا للسمطقة هذا ما أقره **ريفاتير** ومما جاء في نصه:

« …where the reader most expect words to toe the line of nonverbal reality, thuigare made to serve as signs and text proclaims the dominion of semiosis… »[2].

تختلف العلامات في النص انطلاقا من المسافرة، علامة الجرح والحزن والكآبة والشوق والسلام، ومهما كانت وسيلة تحقق القارئ من المحاكاة ودقتها فإنها تحرف الواقع بشكل منسق، وهذا أمر محير في نظر **ريفاتير**[3].

إن التفاصيل التي يعرضها النص تثير تداعيات تقترن كلها بمفهوم (اليأس)، ويجعل الشاعر من ذلك أمرا ممكنا عبر شفرات مختلفة ليجعله ممتدا في القصيدة ومن ذلك قوله: (جئتها نازف الجراح)، أيضا في قوله:

يا صديقي ويا شاعري.. لا تمكن
قبضة اليأس من طموح شبابك[4]

وفيما سبق ذكره دليل على أنه مهما قالت لنا القصيدة عن الواقع مما لا نألفه، فإن الرسالة التي تنطوي عليها، تفرض على القارئتجاوز عقبة المحاكاة، كما أكد ذلك **ريفاتير**:

« … The message has been so constructed that the reader has to leap the hurdel of reality… »[5]

كما يكتشف القارئ في قصيدة مسافرة: أن الوصف الذي يصوره الشاعر ليس إلا مسرحا أو تجربة لخلق جو خاص بالرسالة: « … or the description in generale is a stage set for spcial effects… »[6].

إن المسافرة كثيمة في قصيدة الشاعر، موجودة من خلال البيت الآتي:

أين تمضين؟ كيف تمضين؟ ردي
وأغاني ضارعات ببابك[7]

…

أنا دعني أسير.. هذا طريقي
وامشي يا شاعري إلى محرابك[8]

---

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p6.
[2]- I bid p 6.
[3]- I bid p6.

[4]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 30.

[5]- I bid p 7.
[6]- I bid p 7.

[7]- نزار قباني: مصدر سابق، ص 29.
[8]- المصدر نفسه، ص 30.

لكنها هناك باعتبارها شفرة واقعية تصور اليأس عند الشاعر، وهو النقيض لشعور التفاؤل، أما اليأس فيصوره الشاعر من خلال قوله:

صديقي شاعري.. لا تمكن

قبضة اليأس من طموح شبابك

ويتم التحول في بنية القصيدة إذا ما استرجع القارئ من منظور قطب التضاد الثاني في المقطع الأخير من القصيدة كما حدده **ريفاتير**[1]، ويتجلى ذلك من خلال قوله (فكّت/ متشابك):

مسحت جبهتي بأنملها الخمس

وفكت لي شعري المتشابك

أيضا في عبارة (اليأس/ الطموح):

يا صديقي شاعري.. لا تمكن

قبضة اليأس من طموح شبابك

أيضا في (طغى/ السلوان):

أنت حانوت خمرتي إن طغى الدهر

وجدت السلوان في أكوابك

أما العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي هو كيفية بناء النص كما حدد ذلك **ريفاتير**[2].

فالقارئ لا يدرك التشبيه إلا مع المقطع الأخير من القصيدة لأن الشاعر لم يفتتح به.

كتشبيهه لها بحانوت الخمرة والكرم الدفيق، وشط أغفت عليه الهناءات، وكوخ الأحلام ومما جاء في ذلك:

أنت كوخ الأحلام آوي إليه

أشرب الصمت في حمى أعشابك

أنت شط أغفت عليه الهناءات

وقلعي حيران فوق عبابك

أنت حانوت خمرتي إن طغى الدهر

وجدت السلوان في أكوابك

أنت كرم الدفيق لو يعبد الكرم

عبدت النيران في أعنابك

وتسير السمطقة على هذا القطب من التضاد، الذي تمثله مقاطع متعددة من الأبيات الوصفية، فهي موضوعية لا يمكن الاعتراض عليها، لكن القارئ يعرف أن التتابع في الوصف ليس مستقلا وصادقا لحقائق

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry , p 8.

[2]- I bid p 8.

العام الخارجي، وإنما هو مجاز، فكل المظاهر مرتبطة نحويا بلاواقعية، وهي لا تطور صورة المسافرة التي يدعو إليها الشاعر من خلال العنوان بل (مسافرة) توثق سياقيا عبر سلسلة من التشبيهات.

ويبدو الآن كل شيء منطبق في القصيدة من الكليشيه، في عبارة (وأغاني ضارعات ببابك)، وهي صورة شعرية تطلق شفرة الحنين إلى المحبوبة، وهنا تنحدر المحاكاة أمام السمطقة، لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن عن صدق وصفه، ولا مفر هنا أن يرى القارئ شفرة القارئ رمزية، لأنها تصور شيئا يختلف عن الثيمة الأساسية ثيمة مسافرة، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح (التفاؤل) وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى (اليأس)، كل ما يمكن قوله أن المقطع الأخير من القصيدة يرمز إلى **الإبداع:**

أنا دعني أسير.. هذا طريقي

وامشي يا شاعري إلى محرابك

* * *

قصيدة: القرط الطويل

بعد قصيدة مسافرة يعرض الشاعر لثيمة القرط، القرط الطويل الذي يصفه وينوع في وصفه من بيت لآخر، كأن الشاعر في هذه الأبيات يحمل (كاميرا)، ويرصد كل صغيرة وكبيرة مثلما فعل مع قصة **الفم**، وقد صرح الشاعر شخصيا بذلك في أحد اللقاءات التلفزيونية (في أحد القنوات العربية)، حيث يرجع ذلك إلى المراهقة، لكن ما يهم القارئ هنا هو النص في ذاته لا في سياقه. يقول الشاعر:

جاران للسالف.. من ذا رأى

على بساط.. رزمتي جوهر

قد فكتا فانفرطت أنجم

على طريق معشب مزهر[1]

إن الشاعر جعل من (رزمتي جوهري)، مسرحا من خلال عبارات مختلفة، فتارة يصفهما بالجاران للسالف وتارة حبلا بريق وتارة أخرى أرجوحة وشلالين، هذا ما يؤكد تحديد **ريفاتير** للنص على أنه تنويع أو توزيع لبنية واحدة، رمزية أو ثيمائية[2]، ومما جاء في خطابه:

« …the text is in effect a variation or modulation of one structure thematic, symbolic »[3]

وفي نظره هذه العلاقة المستندة إلى بنية واحدة هي التي تشكل الدلالة، ويحدث الأثر النهائي للقراءة الاسترجاعية في آخر القصيدة حيث يقول:

« …or whatever and this sustained relation to one structure constitutes the significance… »[4]

[1]– نزار قباني: مصدر سابق، ص 30.

[2]- Op cit p6.

[3]- I bid p 6.

[4]- I bid p 6.

ولكي يتوصل القارئ إلى الدلالة عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة، وهي مرحلة ضرورية كي يعبر عن وجهة نظره الجوالة[1].

إن الشاعر حقيقة قد بالغ في وصف هذا القرط عن طريق التشبيه، ويتساءل القارئ لماذا لجأ الشاعر إلى هذا الزخم من التشبيهات؟.

فالقارئ يتوقف عند كلمات لا تجيبها عن الواقع (القرط الطويل)، فلماذا يا ترى شوشة البحرات؟.

إن الشاعر مُصِّر على وصف القرط بالرغم من تمنعه وتستره تحت السالف:

رغم امتناع القرط...أجتاحه

أشرس من عصفورة البيدر..[2]

فكيف قال النص ما قاله؟ هل وصف الشاعر القرط لأجل وصف ومسرحة؟ أم هي رؤية؟ أم ماذا؟.

الأسئلة كثيرة، أما الإجابات فتكاد تنعدم، ومن هنا تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات ويصبح النص حقلا للسيميوزيس أو السمطقة، فتصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص.

إنّ النص يحرف الواقع، وهو يؤثر مفهوما واحدا (الإيقاع) الذي تحدثه أبسط الأشياء كالقرط، وقبل ذلك مباشرة يستخدم الشاعر التشبيه، حيث يشبههما بحبلا بريق من شدة لمعانهما، وفيما سبق ذكره يتبينأنه مهما كانت دقة القارئ من المحاكاة، فإن الرسالة التي تنطوي عليها تفرض عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة، لأن الوصف عبارة عن تزييف ووهم للأحداث جو خاص للنص، وبعد ما سبق ذكره من التشبيه يبدو الآن التحول واضحا من خلال منظور قطب التضاد الثاني: [3]« The opposition's second pole»ويتجسد ذلك من خلال المقطع الأخير من القصيدة في قوله (امتناع/اجتياح) وعموما فإن القطب الثاني يندرج في إطار السمطقةعكس القطب الأول، أما العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير نحو بعد رمزي [4]« way the text is built».

وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كملا أمام السمطقة ولا مفر من أن يعتبر القارئ شفرة القصيدة رمزية، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي، ينبعث من الكلمة المفتاح (المخيّلة) وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى (الواقع)، حيث كان يجلس الشاعر ودليل ذلك قوله:

وشوشة البحرات.. مسموعة

من مقعدي، وضجة الأنهر

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p 6.

[2]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 31.

[3]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p8.

[4]- I bid p 8.

* * *

قصيدة: رافعة نهد

بعد القرط الطويل يكتب الشاعر عن امرأة يشير إليها برافعة نهد، وعن طريق الاسترجاع والتأويل،تجد الشاعر بعد العنوان يطرق ثيمة اللذة، ثم يبدأ في وصفها عبر سلسة من الكلمات الموحية ومن ذلك (خمرية، ناعمة، واهمة).

يبدأ في التصوير كأن اللذة متجهة في زلقها إلى الأرض نحوه، وهو متواجد في مكان لم يحدده واكتفى بالإشارة فقط (مقعدي، ربوتي).

ما يلاحظه القارئ هو انزياح الشاعر من عنوان قائم بذاته (رافعة نهد) إلى اللذة مباشرة ليعود مرة أخرى في المقاطع الأخير ويتحدث عن النهد ورافعته، فالوصف ما هو إلا تزييف ومسرحة للأحداث، لذلك على القارئ أن يتجاوز عقبة المحاكاة قبل أن يضلل في فضاء الوصف، لأن النص يحرف الواقع بشكل مفصل، كما يُؤثر مفهوما واحدا هو اللذة وما يمكن أن تحدثها من نشوة، وقبل ذلك مباشرة يستخدم الشاعر التشبيه (خمرية كلون عاطفتي)، فهو يمرر رسائله للقارئ أن عاطفته تشبه لون الخمرة الدالة على النشوة والحياة.

إن رافعة النهد موجودة في قصيدة الشاعر، لكنها هناك باعتبارها شفرة واقعية تصور اللذة وما يمكنها أن تحدثه في مسار الحياة حيث تجعل كل شيء يتنفس، وهي النقيض للجذب والجفاء حيث ينشف ماء الحياة وتهاجر الطيور.

ويبدو التحول جليا إذا ما استرجع القارئ من منظور قطب التضاد الثاني [1]، ويتجلى ذلك في قوله (نائم/ صحا) أما العامل الثاني في السمطقة الذي يحول المعنى نحو بعد رمزي هو كيفية بناء النص « way the text is built»، حيث يبدأ الشاعر المقطع الأول من القصيد بالتشبيه ما يزيد الأمر تعقيدا في نظرة القارئ، كما تسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد، حيث يكثر الوصف لكن القارئ يدرك أن هذا الوصف غير حقيقي وإنما هو تزييف ومسرحة لخلق عام لرسالته، وتبدو كل الإشارات في القصيدة منبعثة من معطيات الكليشيه (رافعة نهد)، وهي صورة شعرية تطلق شفرة اللذة الجاذبة نحوها، وهنا تنحدر المحاكاة انحدار تاما أمام السمطقة لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن عن صدق وصفه،كما أن شفرة القصيدة هي شفرة رمزية مضمونها:اللذة أُخرجت لنعيشها لا لتلجم.

[1]- Op cit p 8.

* * *

قصيدة أفيقي

عندما يتوقف القارئ عند العنوان ككلمة يتوقع منا التعبير عن الواقع دون أن تفعل حينها تبدأ الأشياء بالظهور بوصفها علامات متلاحقة، ويصبح النص حقلا للسمطقة.

يفتتح الشاعر:

أفيقي من الليلة الشاعلة

وردي عباءتك المائلة

أفيقي فإن الصباح المطل

سيفضح شهوتك السافلة[1]

انطلاقا من القراءة الاسترجاعية يبدأ الشاعر في تكرار العنوان ضمن قصيدته في عدة مرات، والتي تدل على الصحوة من النوم أو من الغفلة في أمرها، وبعد هذا الرصد للعلامات تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقة انطلاق دلالة النص، وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة كما حدد ذلك **ريفاتير** عند تحليله لقصيدة **تيوفيل جوتيه** بعد حديثه عن القطب الثاني من التضاد حيث يقول:

« …Now the semiosis truimphs completely over mimesis for the text is no longs attempting to establish the credibility of a description… »

فالنص لم يعد يحاول أن يبرهن عن صدق وصفه، ولا مفر في ذلك أن يرى القارئ شفرة القصيدة شفرة رمزية، فهي بلا أدنى شك تصور شيئا يختلف عن الثيمة الأساسية في القصيدة، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح: (التحرر، الحرية، تحطيم القيود)، وهي المرادف العكسي لكلمة الصنم (الصنمان).

ومهما كانت وسيلة تحقق القارئ من دقة المحاكاة في النص (حين يطلب منها مثلا أن تفيق من الليلة الشاعلة) فلن يغيب عن القارئ أن النص يحرف الواقع بشكل منسق، حيث يؤثر تفاصيل تقترن كلها بمفهوم الزوال الذي يربطه الشاعر باللذة، وهي تساوي عبارة اللذة الزائلة، حيث يجعل الشاعر من ذلك أمرا غير قابل للشك عبر عبارات متناظرة وجريئة، ويتم ذلك عندما يتحدث الشاعر عن اللذة الزائلة كامتداد زماني:

أفيقي من الليلة الشاعلة

وردي عباءتك المائلة

…

أفيقي فقد مر ليل الجنون

وأقبلت الساعة العاقلة

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 33.

وفيما سبق ذكره دليل على أنه مهما قالت لنا القصيدة عن الواقع مما لا نألفه فإن الرسالة التي تنطوي عليها تفرض على القارئ تجاوز عقبة المحاكاة، وقد استعمل الشاعر هذا الوصف لخلق جو خاص للموضوع.

أما العامل الثاني في السمطقة كما يسميه **ريفاتير**[1] « The second factor of semiosis… »، الذي يحول التصوير نحو معنى آخر هو كيفية بناء النص [2]« Way the text is built.. »، فالقارئ لا يدرك ان النص يحتوي على تشبيه حتى يصل إلى البيت الخامس:

كفاك فحيحا بصدر السرير

كما تنفخ الحية الصائلة[3]

حيث يشبهها بالحية في فحيحها، أي بالصوت الذي تصدره، ويتفاجأ القارئ بتغير في مسار النص انتقالا من الليلة الشاعلة إلى الصباح المطل إلى الساعة العاقلة... الأمر الذي يستدعي تفسيرا آخر، فالترقب الدلالي ومن ثم الانقلاب الدلالي متعلقان بمسيرة النص وتتابعه ولا يمكن أن ينفصل عن مجراه، فالنهاية تنظم إدراك القارئ للبداية، وتسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد [4]، حيث يلاحظ القارئ أبيات وصفية تبدو كعرض موضوعي وفيها تستأنف القصيدة تعداد السمات الخاصة بالموضوع، لكن هذه الموضوعية تصبح ملغاة أو تابعة لصورة تصويرية أخرى، لأن القارئ يعرف أن التتابع كله ليس وصفا مستقلا وإنما مجاز، فكل المظاهر الواقية مرتبطة نحويا بلاواقعية وهي لا تور صورة تلك المرأة التي دعينا إلى الاعتقاد بأنها واقعية.

ويبدو الآن كل شيء كأنه منبعث من معطيات الكليشيه، حين يقول (سيفضحك الطفل) وهي صورة شعرية تطلق شفرة كشف المستور أو المتخفي أو الغطاء، وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة، ولا مفر من أن نرى شفرة القصيدة شفرة رمزية، فهي بلا أدنى شك تصور شيئا يختلف عن (أفيقي) التي مازال الوصف يلوح بها، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح الأولى (الغفلة أو اللاوعي)، وكل ما يمكن قوله أن المقطع الأخير من القصيدة يرمز إلى العار الذي لحق بالمرأة بعد غفلتها، وما يلاحظه القارئ أن القسم الأول من القصيدة ليس إلا صيغة عكسية للأشكال الموجودة في القسم الأول، ولا يمكن للقارئ فهم السمطقة إلا بعد أن يتأكد من موقع النص في المنظومة وهنا يدرك النص بوصفها علامة واحدة، ذلك أن العلامة كما حددها **ريفاتير** ليست إلا علاقة بشيء آخر، ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر لآخر في شبكة ما [5]، وهنا ينسجم كل ما يقوله النص مع الشفرة الأولية (أفيقي) مع أنها تصور في النهاية بطريقة عكسية تماما، وبدون ذلك لن يتمكن القارئ من الربط بين النهاية والبداية، ولن يتمكن من اكتشاف الدلالة ولن يدرك أن الخاتمة لصيقة الصلة بالعنوان، وفجأة ينحل لغز القصيدة وتعطل الوصف، كما تبطل عن كونها علامات متلاحقة، وتصبح علامة واحدة تدرك من نهايتها إلى معطياتها بوصفها كلا متناسقا بلا أي تنافر.

---

[1]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p8.

[2]- I bid p 8.

[3]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 33.

[4]- M. Riffaterre : , sémiotics of poetry, p 8.

[5]- I bid p 7.

حيث تشير كل كلمة فها إلى بؤرة رمزية، كالعباءة التي تشير إلى السترة، والغطاء الذي يرمز إلى الحجاب، والضوء الذي يرمز إلى الحقيقة والواقع والانكشاف، والفضيحة رمز العار، ويظهر تجلي السمطقة في القصيدة عندما يعثر القارئ على الصوت الضائع ثانية بواسطة التلميح الذي يقوم به العنوان **أفيقي**، فهو يدل على مايلي: أفيقي من سكرك في لذتك أو أفيقي من غفلتك وجهلك، وهناك تدرج هرمي لعناصر التصوير يرتبط بدرجة اتساع المولد ويفرض على القارئ بالرغم من توجهه الشخصي توجيها يخالف عاداته اللغوية ويجبره على التنقل أو القفز من إشارة إلى أخرى حيث يتوارى المعنى إلى نص غير ملموس خطيا بوصفه نصا مضمرا أو مفترضا.

إن ما يكون القصيدة في منظور **ريفاتير**ويشكل رسالتها، لا يرتبط ارتباطا واهيا بمضمون القصيدة أو بمفرداتها، لكنه يرتبط بأسلوب تلاعب معطيات القصيدة بشفرات المحاكاة وذلك بهدف الاستعاضة عن بنية المحاكاة لبنية القصيدة.

* * *

قصيدة: إلى عجوز

من خلال القراءة الاسترجاعية retroactive، حيث يحين الوقت لقراءة تأويلية حقيقية، يتذكر القارئ عند تقدمه في قراءة النص ما قد انتهى حالا من قراءته، فهو عند تقدمه من أول النص يراجع ويعدل وقارن باستمرار م قرأ، وهو في الواقع يقوم بقراءة بنيوية كما حدد ذلك **ريفاتير** من خلال تحليله السيميوطيقي:

« …comparing back wards he is in effect performing a structural decoding… »[1].

انطلاقا من تحديد **ريفاتير** بأن النص عبارة عن تنويع أو توزيع لبنية واحدة رمزية أو ثيمائية:

« …The text in effect a variation or modulation of one structure… »[2].

فإن القصيدة تحمل في طياتها رسالة إلى عجوز، وهي عبارة عن ثيمة.

إن القارئ في منظور **ريفاتير** عندما يتوقف عند كلمات يتوقع منها أن تجيبه عن واقع يشخصه الشاعر دون أن تفعل، حينها تبدأ الأشياء بالظهور (تتضح الرؤيا) بوصفها علامات ويصبح النص حقلا للسمطقة، هذا ما حدده **ريفاتير**[3].

إن **ريفاتير** من خلال ما ذهب إليه، يرى في علامات الاستفهام التي تتركها العلامة سيرورة السيميوز (semiosis)، وعدم استقرارها وهو تصور مثل تصور **بورس** للعلامة.

إن القارئ لقصيدة **إلى عجوز** عندما يقف عند العنوان تواجهه صعوبة التأويل، فلا يجد إجابة من تلك الكلمات عما يصوره الشاعر، حينها تبدأ الأشياء بالظهور كحقل للعلامة في شبكة ما انطلاقا من المقطع الأول إلى المقطع الأخير من القصيدة ومن ذلك (العبث، الغريزة، الجيفة، الدود، الحفرة، الدم)، كمؤشرات سلبية هكذا تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع.

---

[1]- M. Riffatirre : , sémiotics of poetry p6.
[2]- I bid p6.
[3]- I bid p6.

وعموما فإن الشاعر في هذه القصيدة القصيرة لم يلجأ غلى التضاد في المقطع الأخير من القصيدة، كما أنه لم يلجأ إلى الكليشيه وقد غلب على القصيدة التصوير لهذه العجوز، مع نوع من المباشرة ويتضح ذلك من خلال قوله:

أنا لا تحركني العجائز.. فارجعي
لك أربعون.. وأي ذكرى سيئة[1]

أما المقطع الأخير من القصيدة يلاحظ القارئ اختلافه عن المقطع الأول ويشير ذلك إلى تناقض في المعنى بين عبارة (إني شبعتك جيفة متقيئة) وبين المقطع الأخير من القصيدة:

فكل ثغر من حليبك قطرة
وقرابة في كل عرق.. أو رئة

والمقطع الأخير من القصيدة في فيرمز إلى النسل.

* * *

قصيدة: إلى زائرة

بعد القراءة الاستكشافية الأولى إلى القصيد وانطلاقا من الاسترجاع يصور الشاعر للقارئ هذه الزائرة في صورة أخرى.

عادة ما يأتي الزائر لرؤيتك أو السؤال عنك، وانطلاق من البيت الثاني:

زلقت من أهلك لم تستحي
زحفا على غرفتي المظلمة[2]

يتبين للقارئ أن النص يحرف الواقع بشكل منسق، وعليه لكي يصل إلى الدلالة أن يتجاوز عقبة المحاكاة أو التصوير الأدبي، فقارئ يقف أمام عتبة من الكلمات المتراحة عن سياق الواقع، ومؤشرها (البيت الثاني من القصيدة)، حيث تتنوع العلامات في النص انطلاقا من العنوان إلى الغرفة إلى وصف النهد إلى اللذات التي آمن بها الشاعر إلى لآخر مقطع:

لا يعرف الطوفان في جرفه
ما حلّل الله وما حرمه

وبعد هذه العلامات المتشتتة الخارجة عن حدود الموضوع (إلى زائرة) يصبح النص حقلا للسمطقة، وتصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص، فالزائرة موجودة كثيمة في القصيدة لكنها هناك باعتبارها شفرة واقعية تصور ما وراء اللقاء أو الموعد (اللذة)، كما يبدو التحول واضحا

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص 35.

بصورة خاصة إذا ما استرجع القارئ القراءة من منظور قطب التضاد الثاني من المقطع الأخير في القصيدة: « ...The opposition's second pole the last section of the poem... »[1]، بين (حلّل/ حرم) من خلال قوله:

لا يعرف الطوفان في جرفه

ما حلّل الله وما حرمه

أما العامل الثاني في السمطقة « ... The second factor of semiosis... »[2] الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي، هو كيفية بناء النص « ..Way the text is built... »، حيث يبدأ الشاعر بالتشبيه في البيت الأول مباشرة (يا رعشة الثعبان)، ويبدو كل شيء في القصيدة كأنه منبعث من معطيات الكليشيه في عبارة (جوع عينيها) وهي صورة شعرية تطلق شفرة النقص والحاجة عند المرأة، وهنا تنحدر المحاكاة أمام السمطقة لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدقه من خلال الوصف ولا مفر هنا من أن يرى القارئ شفرة القصيدة شفرة رمزية وكل المقومات في القصيدة تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح (اللذة)، وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى (الحاجة).

وكل ما يمكن قوله أن المقطع الأخير من القصيدة إلى القوة والثورة،ومن ذلك ما يحدثه الطوفان في جرفه.

* * *

قصيدة:مدنسة الحليب

من خلال هذه القصيدة وانطلاقا من عنوانها*عن طريق الاسترجاع والتأويل يتبين للقارئ أن الشاعر يطرق موضوع الحليب المعكر، فقد أصابه دنس وأثر على طعمه.

إن القارئ في نظر **ريفاتير** يجب عليه أن يتجاوز عقبة المعنى التي يراها منعزلة في الوهلة الأولى، لأنها ستوجهه نحو السمطقة أو سيرورة السيميوز وهي مفتاح الدلالة في المنظومة العليا، حيث يميزها القارئ بوصفها عاملا في شبكة معقدة وذلك ما جاء في تعبير **ريفاتير**:

« …I cannot emphasize strongly enough that the obstacle that threatens meaning whenseen in isolation at first reading is also the guideline to semiosis net work… »[3].

---

[1]- M. Riffatirre : , sémiotics of poetry, p 8.

*– لقد أولت الدراسات السيميوطيقية أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ونظرالكونه مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة بغيت استمطاقها وتأويلها يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، وذلك عبر استكناه بنيته الدلالية والرمزية وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض، فالعنوان هو مفتاح تقي يجس به السيميولوجي به نبض النص.

للمزيد من التفاصيل ينظر مقال : السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد، 25، عدد 3مارس 1997، (79 -112).

[2]- I bid p 8.

[3]- I bid p 6.

بعد تجاوز عتبة العنوان الذي يجمع بين الدنس والبياض الذي يدل عليه الحليب والذي لا يقبل أي شيء يعكرمن لونه أو طعمه، تستوقف القارئ بعض الكلمات التي يتوقف عندها متوقعا منها التعبير عن الواقع الذي يشير إليه العنوان أو يوجه، لكن الكلمات لا تعبر عن شيء منه ما عدا البيت الأول الذي يدعم اتجاه العنوان:

أطعميه... من ناهديك أطعميه

واسكبي أعكر الحليب بفيه

اتقي الله... في رخام معرى

خشب المهد كاد أن يشتهيه[1]

فمن الحليب المتعكر ينتقل الشاعر إلى ثيمة أخرى في معرض حديثه عن النهد الذي يشبهه بالرخام الظاهر للجميع باستعماله لفعل المقاربة (كاد).

وهكذا تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص، كما أشار الشاعر إلى ثيمة أخرى وهي الجفاف ويستحضر لفظة الحليب المعبرة عن الخصب والتدفق ومن ذلك قوله:

نشفت فورة الحليب بثدييك

طعاما لزائر مشبوه

ومهما كانت وسيلة تحقق القارئ من دقة المحاكاة في القصيدة لن يغيب عنه أن النص يحرف الواقع بشكل منسق أو أنه يؤثر التفاصيل التي تقترن بمفهوم واحد (الدنس) التي أشار إليها الشاعر من خلال المقطع الأول.

وقبل ذلك مباشرة يستخدم الشاعر التشبيه الذي يجعل السمطقة تتطور حين يشبه سريرة زوجها بالبياض:

ساذج أبيض السريرة أعطاك

سواد العينين كي تشتريه

ومن خلال ما سبق يتبين للقارئ أنه مهما قالت القصيدة عن الواقع مما لا يألفه فإن رسالة الشاعر تفرض على القارئ تجاوز عتبة المحاكاة.

إن الحليب المدنس كعنوان موجود فعلا في قصيدة الشاعر، لكنه هناك باعتباره شفرة واقعية يصور الجفاف والعقم الوجداني الذي تتسبب فيه المرأة رمز العطاء والسيرورة، والجفاء هو النقيض للحياة والخصب، ويبدو التحول في القصيدة واضحا إذا ما استرجع القارئ، من منظور القطب الثاني من التضاد في القاطع الأخير ومن ذلك عبارة (أبوه/ غير أبيه):

أأبوه هذا... ويا رب مولود

أبوه الضجيع... غير أبيه

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 32.

وتظهر قيمة هذا التضاد كون لا يسير في نهج المحاكاة بل في إطار السمطقة كما أكد على ذلك **ريفاتير** في الفص الأول من كتابه، ولعل العامل المهم عند القراءة الاسترجاعية هو اختيار القصيدة لتفاصيل مرئية ذلت إيحاءات سلبية قد لا تنطبق على تلك المرأة.

أما العامل الثاني في السمطقة «The second factor of semiosis… ...»[1]، الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ببعده الرمزي هو كيفية بناء النص حيث ينطلق الشاعر من لفظة (أعكر) الدالة على الدنس وهو ما يمثله العنوان (مدنسة الحليب)، ثم بعدها مباشرة يبدأ الشاعر في التشبيه، حيث يشبه النهد بالرخام، حينها يتفاجأ القارئ بتغير في دور كل شيء الأمر الذي يستدعي تفسيرا إنسانيا وأخلاقيا لما سبق، فالقارئ يترقب الكلمات ومن ثم الانقلاب الدلالي والترقب المتعلقان بمسار النص وتتابعه، وتسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد حيث يسترسل الشاعر في أبيات الوصف، حيث تظهر كأنها موضوعية، وفيها تستأنف القصيدة تعداد السمات الخاصة بالدنس والشيء العكر (مشبوه)، لكن هذا الوصف أو هذه الموضوعية عند الشاعر لا يمكن الاعتراض عليها كما هي بل تصبح ملغاة أو تابعة لصورة تصويرية أخرى لأن القارئ يدرك أن تتابع الوصف ليس مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي وإنما هو مجاز، بل مدنسة الحليب تستحضر لتوثق سياقيا عن طريق التشبيه المتجسد في البيت الثاني.

فكل المظاهر الواقعية مرتبطة في النص نحويا بلا واقعية وهي لا تطور صورة مدنسة الحليب الحقيقية قبل اكتشاف الحد الأول من التشبيه، ويبدو بعد ذلك كل شيء منبعث من معطيات الكليشيه [2] (نشفت فورة الحليب) وهو إلماح واضح للجفاف الذي ينافي الخصوبة ويعكسها، وهي صورة شعرية تطلق شفرة جديدة في النص، شفرة النص التي تثيرها المرأة في حياة الرجل، وهنا تنحدر المحاكاة انحدارا كاملا أمام السمطقة.

إن الإشارات إلى صاحبة الحليب المدنس، وإلى النهد، وإلى الجفاف عبر لفظة نشف هي بلا شك مجاز يرمز: المرأة ينبوع الحياة.

ومن ذلك لا مفر أن يرى القارئ الآن شفرة القصيدة شفرة رمزية لأنها تصور شيئا يختلف عما جاء به العنوان الذي مازال الوصف يلوح به، وكل المعطيات في القصيدة تشير إلى معنى خفي (المولد) الذي ينبعث من الكلمة المفتاح (الصفاء) وهو المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى الدنس أو الخيانة، أما المقطع الأخير من القصيدة فيحمل رمز الخيانة:

إن سقيت الزوار منه ...
لعق الهر من دماء بنيه..[3]

وليس هذا المقطع إلا صياغة عكسية للأشكال الموجودة في القسم الأول ولا يمكن للقارئ فهم السمطقة إلا بعد أن يتأكد من موقع النص في المنظومة، وهنا يدرك النص بوصفه علامة واحدة، كما لا يمكن فهم العلامة دون فهم تحولها من عنصر لآخر والنتيجة الحتمية لوجود المنظومة المستترة هي ارتباط كل عنصر

[1]- M. Riffatirre : , sémiotics of poetry, p 8.
[2]- I bid p9.
[3]- نزار قباني: الأعمال الشعرية السابقة، مصدر سابق، ص 36.

ذي دلالة في القصيد بها، وهنا ينسجم كل ما يقوله النص معه الشفرة الأولى بالرغم من كونها تصور في الخاتمة بشكل آخر، وبدون لن يتمكن القارئ من الربط بين النهاية والبداية ولن يتمكن من اكتشاف الدلالة.

* * *

قصيدة: البغي

قصيدة هي خاتمة القصائد، خاتمة ديوان قالت لي السمراء، وسمها الشاعر **(بالبغي)** الدالة على البغي، لكن القارئ انطلاقا من القراءة الاسترجاعية يتساءل من هو البغي الذي يقصده الشاعر، ولعل البيت الأول يشير إلى المرأة مرة أخرى:

علقت في بابها قنديلها
نازف الشريان محمر الفتيل
في زقاق ضوأت أوكاره
كل بيت فيه مأساة طويلة
غرف.. ضيقة.. موبوءة
وعناوين (لماري) وجميلة[1]

من خلال البغي يشير الشاعر في المقطع الأول إلى امرأة لها عنوان خاص، أشار إليها الشاعر عبر لفظة قنديلها وهو عنوان واضح كالضوء، ثم يلجأ الشاعر إلى ربط هذا البيت بالزقاق، والزقاق هو الحي أين تسكن تلك المرأة وهذه بداية يدرك أهميتها القارئ عبر الاسترجاع، ومعنى الاسترجاع أو القراءة الاسترجاعية عند **ريفاتير** أنها قراءة مولدة للدلالة، وبها يحدث الأثر النهائي في آخر القصيدة [2]، كما يؤكد **ريفاتير** على مسألة هامة خلال المقاربة السيميوطيقية للشعر، تتمثل في تجاوز عقبة المحاكاة، لكي يتوصل القارئ إلى الدلالة، حيث يذكر في هذا السياق:

« …The unit of significance is the text to discover the significance at last the reader must surmount the mimesis… »[3].

وهي مرحلة مهمة في نظره، لأن القارئ قد يغير من وجهة نظره، فالقارئ لقصيدة ا **لبغي** من خلال الأبيات السابقة في حيرة المعاني من البغي أسماء النساء (ماري وجميلة) حيث تواجهه عقبة المعنى عند رؤيتها منعزلة في القراءة الأولى، وهي في حد ذاته ما يوجهه نحو السمطقة، وذلك مفتاح الدلالة في المنظومة العليا [4]، حيث يميز القارئ هذه الكلمات المفاتيح بوصفها عاملا في شبكة النص المعقدة.

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 37.

[2]- M. Riffatirre : , sémiotics of poetry p6.

[3]- I bid p 6.

[4]- I bid p 6.

إن هذه الكلمات في علامات الاستفهام التي تطرحها لا تجيب القارئ عن الواقع وهذا سبب يجعل من تلك الكلمات المجتمعة في ذهن القارئ تظهر بوصفها علامات متلاحقة في سيرورتها ويصبح النص هنا حقلا للسمطقة، انطلاقا من العنوان، إلى الباب، إلى الحي، إلى أسماء النساء ومن هذه الكلمات تنطلق دلالة النص.

ولعل العامل المهم عند القراءة الاسترجاعية، هو اختيار القصيدة لتفاصيل مرئية ذات إيحاءات سلبية لا تلتقي مع موضوع القصيدة، ويبدو هذا التحول في أحداثها واضحا انطلاقا من القطب الثاني من التضاد [1]، بين (الغاية/ الوسيلة):

قيمة الإنسان ما أحقرها

زعموه غاية وهو وسيلة

وهو تضاد يعكس قيمة الإنسان بين تقديره، وبين استعماله وبيعه، كما يمكن تحديد التضاد في مقطع آخر بين (أستهلكها/ تستهلكني):

إنها الخمسون... ماذا ظل لي

غير هذا الوحل... هذا العفن

غير هذي الكأس أستهلكها

غير هذا التبغ يستهلكني[2]

ويطلق هذا التضاد شفرة النهاية أو البقايا، وهناك تضاد آخر بين (ينصر/ يرمى):

لن تخيفوني ففي شرعتكم

ينصر الباغي ويرمى الأعزل

أيضا في (تُسْأل/ لا يُسأل):

تُسأَل الأنثى إذا تزني.. وكم

مجرم دامي الزنا.. لا يُسأل

أما العامل الثاني في السمطقة الذي يحول التصوير نحو معنى آخر ذي بعد رمزي هو كيفية بناء النص، فالنص قصيدة مطولة مقارنة بالقصائد السابقة، وما يلاحظه القارئ أن الشاعر بدأ بالوصف واسترسل فيه (هرم، ضيقة، مأساة) ثم يتفاجأ القارئ في البيت الثالث عشر بوجود تشبيه ما يؤدي إلى تغيّر الأحداث، تغيّر في دور كل شيء، الأمر الذي يستدعي تفسرا أخلاقيا وإنسانيا لما سبق، وينطلق الشاعر من خلا تشبيه تلك البنات في ذلك الحي الذي تشرف عليه عجوز في رقتهن بانفتاح الزهرة:

كل بنت كانفتاح الزهرة

وتسير السمطقة على القطب الثاني من التضاد تماشيا مع أبيات الوصف (وصف الحي، النساء، العجوز، البغي، القضاة، الرماة)، لكن هذه الموضوعية تصبح ملغاة أو تابعة لصورة تصويرية أخرى لأن القارئ

[1]- M. Riffatirre : , sémiotics of poetry, p8.

[2]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 37.

يعرف الآن أن التتابع ليس وصفا مستقلا وصادقا لحقائق العالم الخارجي، وإنما هو مجاز لأن كل المظاهر مرتبطة نحويا بلاواقعية وهي لا تطور صورة **البغي** التي أثارها الشاعر، بل هو بغي يستحضر ليوثق سياقيا عبر تشبيهات وصور.

ويبدو كل شيء في هذه المرحلة منبعث من مصدر لغوي صرف هو الكليشيه كصورة شعرية لـــ:

(أعين جائعة) وهي صورة للفضول والمراقبة ق اكتملت في تشبيه:

من رآهن قوارير الهوى

كنعاج بانتظار المجزرة

وهو تشبيه يطلق شفرة جديدة (الضحيّة)، وتنحدر المحاكاة الآن أمام السمطقة [1] لأن النص لم يعد يحاول أن يبرهن على صدق وصفه.

إن الإشارات إلى البغي:

إنكم أجبن من أن تعدلوا

لن تخيفوني ففي شرعتكم

ينصر الباغي... ويرمى الأعزل

وإشارته إلى الرق عند الأنثى، وإلى السبايا، والنهود المصلوبة إنما هو مجاز يرمز إلى قهر المرأة أو **المرأة المقهورة**، ومن ذلك لا مفر من أن يرى القارئ شفرة النص شفرة رمزية، وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح (الأعزل الذي لا يقاوم) هذا المجتمع الباغي، الظالم، وهي المرادف العكسي للكلمة المفتاح الأولى (البغي)، ولكن لا يوجد تشابه كلي أو جزئي حتى من المنظور الأخلاقي بين الأعزل والمتكلم كما يصوره النص.

وكل ما يمكن قوله أن المقطع الأخير من القصيدة يرمز إلى ظلم المرأة وتهميشها:

تسقط المرأة ويُحمى الرجل

[1]- M. Riffatirre : , sémiotics of poetry, p 10.

خاتمة

إذا كانت البنيوية قد سعت إلى تقديم قراءات منغلقة للأخطبة الأدبية سعيا إلى تأصيل بنائية محددة تقوم على النسق اللغوي، أو النموذج اللغوي اعتقادا منها بأن النص الأدبي يشكل سننها الخاصة بمنعزل عن قارئها فإن السيميائيين قد أبطلوا هذا الزعم وطوروا طرائق منفتحة للقراءة، فقد رفض هؤلاء فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وقدموا تصورهم أن الإشارات تقوم سابحة لتغري المدلولات إليها، لتنبثق معها وتصبح جميعا " دوالا" أخرى.

وما يلاحظه الدارس أن فترة الستينيات شكلت منعرجا حاسما بالنسبة لحقل السيميوطيقا التي اكتسحت مجالات مختلفة كالأنتروبولوجيا وغيرها، فأصبحنا مع إمبراطورية للعلامة، ومن ذلك تجد الباحث Jacques Fontanille من خلال كتابه sémiotique de discour يتساءل: ماذا وقع في الستينيات؟.

وفي نظر الباحث (السيميوطيقا) لم تولد من رحم البنيوية وإنما اكتسحت فترة الدراسات البنيوية التي ركزت فقط على النظام systéme والبنية structure لنصبح أمام ثورة جديدة، ثورة السيميوطيقا لها تنظيراتها وإجراءاتها التطبيقية، وبخاصة مع **غريماس وكورتيس** في معجمهما الخاص.

وفي إطار سيرورة هذا الدرس، يطلع علينا أحد النقاد المعاصرين الذي حمل شعلتها كناطق بالإنجليزية ليضيف رصيدا هاما لبنية هذا الحقل متميزا بإجراءاته التي حددها كمفاتيح لمقاربة النص الشعري، ومختلفا بفلسفته.

إن النص في فلسفة ريفاتير ما هو إلا حالة من حالات الاضطراب العصبي nourosis، لذلك يدعو إلى تجاوز عقبة المحاكاة أو التصوير الأدبي للواقع.

إن سيرورة السيميوز أو ما سماه **ريفاتير** سيميوزس semioses نابع من تأثره بالعلامة عند **بورس**، لذلك يجد القارئ لكتابه fictional truth من خلال تعريفه للسيميوز في الملحق على أنه يمثل علاقة ثلاثية للعلامة triad.

حاول البحث أن يمهد لسميوطيقا **ريفاتير** بداية مع الشكلانيين الذين قدموا إرهاصات في التعامل مع الظاهرة الأدبية في ذاتها، حيث أطلقوا منذ بداية القرن العشرين، مضمونا نقديا جديدا حين أبعدوا التحليل الأدبي عن دراسته المضمون ليصبوا اهتمامهم على الشكل الذي صارت دراسته نقطة انطلاق لمقاربة المعنى، وقد كان تأثير هؤلاء كبير في أعمال Michael Riffaterre حول إنتاجية النص ضمن توجهه الأسلوبي وفي توجه معاكس مثّله **ياكبسون وستراوش**، **ياكبسون** هذا الذي أعطى صورة لها مكانتها حين ذاك، والذي قدم تصورات غاية في الأهمية من خلال مقاله: « problèmes des études littéraires et linguistique »، وعلاقته بالأوبوياز l'opojaz (1928 -1930)، وكذلك برزت أعمال حلقة **براغ** التي أطلقت دراسة منهجية للأدب، والنقد الجديد الذي تطور في أمريكا، الذي فسر العمل الأدبي من خلال الانفعالات التي يوقظها لدى المتلقي، ومن ممثليه في إنجلترا **رتشارد** وفي الولايات المتحدة الأمريكية **جون كرو راسو**.

ومن خلال ما ذهب إليه البحث من أفكار بشأن سيميوطيقا **ريفاتير** وتطبيقها على ديوان قالت لي السمراء نجد أن **ريفاتير** كشاعر وناقد مولع باللاّمباشرة والانحراف في الشعر، لدرجة أنه ميز لغته عن الخطاب العادي عن الخطاب المألوف، ويتجلى ذلك من خلال تعريفه للشعر وتركيزه بالذات على نحوه الخاص ولغته، كما أن النص عنده تراوح بين هدم المحاكاة وخلق السمطقة من جهة أخرى وهذا ما يوضح الرؤية أكثر لإشكالية البحث: كيف قال النص ما قاله؟.

إن علاقة المساءلة بين القارئ والظاهرة الإبداعية تمثل النص في منظور **ريفاتير**، فالقارئ هو من يجعل من النص نصا أو أكثر من ذلك وفي خطابه دلالة على اهتمامه بالقارئ.

لقد أبدع **ريفاتير** في مقارباته الشعرية المختلفة التي تضمنها كتابه السابق بالذكر، منطلقا من رؤية نظرية سابقة وأدوات إجرائية واضحة المسار بداية مع القراءة الأولى حيث تتم اللامباشرة السيمانطيقية بأنماطها الثلاث (نقلا وتحريفا وإبداعا) إلى غاية تجاوز عقبة المحاكاة... مع سمطقة القصيدة استنادا على القراءة الثانية (الاسترجاعية التأويلية)، حيث تتم سمطقة القصيدة من خلال عوامل سماه بعوامل السمطقة في مستوى ترتيبي.

ومن خلال عرضه للأمثال الشعبية يقر بأن الشعر لعب باللغة وهي عبارة تتضمن خطابا يقول للقارئ: عليك أن تتجاوز لعبة اللغة لتصل إلى الدلالة.

وعموما إن تطبيق مثل هذه القراءة السيميوطيقية المندرجة في إطار النسق تعد بمثابة ظلم في حق ظاهرة إبداعية تزخر بجماليات لا حدود لألوانها، لأن النص حي ينبض بالحياة له ذاكرته الخاصة وزمانه ومكانه وجنونه وعذابه قبل أن يخرج مثل كلمات الشاعر نزار، لكن الفائدة العلمية بضرورة الوعي بمثل تلك المبادئ السيميوطيقية تبقى مهمة أيضا في إطار النقد المعاصر وطبيعة التأثير والتأثر لاسيما وأن الدراسات العربية حول سيميوطيقا **ريفاتير** قليلة في مكتباتنا العربية.

المحصول

الملحق الأول: ميشال ريفاتير.

ميشال ريفاتير أو " Michel camille Riffaterre "، من مواليد 20 نوفمبر 1924م، في بورغانوف (Bourganeuf) في ليموزين بفرنسا، حيث نشأ فيها ثم انزاح بعدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

نشر العديد من المقالات النقدية والكتب، ومن مؤلفاته:

1- simiotics of poetry (Indiana university 1978).
2- text production (Columbia university 1983).
3- Fictional truth (Johuns Hopkins university 1990).

لقد اشتغل ريفاتير على الأسلوبية والبنوية، والأسلوبية البنوية كما اقتحم الفضاء السيميوطيقي من خلال كتابه « semiotic of poetry »، وقد درس هذا الكتاب الباحث (Jonather culler) من خلال العنوان الآتي:

[The pursuit of signe : semiotics literature, deconstruction _ Riffaterre and semiotics of poetry]

حيث أشار الباحث إلى اجتهاداته، وبخاصة ما قدمه من تصورات، كتعريفه للظاهرة الأدبية.

للمزيد من التفاصيل عن الناقد ينظر على سبيل الذكر:

« The New york times : Michal Riffaterre, 81 a sholar of léterature at columbia, By/ Margalit for : published: June 5, 2006.

الملحق الثاني: نزار قباني.

ولد نزار قباني في مدينة دمشق بتاريخ 21 مارس 1923، عمه أبو خليل القباني رائد المسرح العربي، ومن أوائل المبدعين فيه، تخرج من كلية الحقوق بدمشق عام 1944، ثم التحق بالعمل الدبلوماسي وتنقل خلاله بين القاهرة ولندن ومدريد، وبكين، وفي ربيع 1966 ترك العمل الدبلوماسي، وأسس في بيروت دارا للنشر تحمل اسمه حيث تفرغ للشعر، وكانت ثمرة مسيرته الشعرية إحدى وأربعين مجموعة شعرية ونثرية، كانت أولاها: (قالت لي السمراء) عام 1944، وكانت آخر مجموعته: (أنا رجل واحد وأنتِ قبيلة من النساء) سنة 1993.

نقلت هزيمة 1967 شعر نزار نقلة نوعية، من شعر الحب إلى شعر السياسة والرفض والمقاومة، فكانت قصيدته (هوامش على دفتر النفس) 1967.

قصته مع الشعر: بدأ كتابة الشعر وعمره 16 سنة وأصدر أول دواوينه "قالت لي السمراء" عام 1944 بدمشق، وكان طالبا بكلية الحقوق، وطبعه على نفقته الخاصة، له عدد كبير من دواوين الشعر تصل إلى 35 ديوانا أهمها طفولة نهد، الرسم بالكلمات، قصائد، السامبا، أنت لي، وله عدد كبير من الكتب النثرية أهمها: قصتي مع الشعر، وما هو الشعر، ويعتبر قصتي مع الشعر، السيرة لنزار قباني.

نزار الصدمات والمعارك:

أهم الصدمات:

- وفاة شقيقته الصغرى وصال في ريعان الشباب.
- وفاة أمه التي كان يعشقها، كان هو طفلها المدلل وكانت هي كل النساء عنده.
- وفاة ابنه توفيق من زوجته الأولى في السابعة عشر من عمره.
- مقتل زوجته الراوي العراقية في حادث انفجار السفارة العراقية ببيروت عام 1982.
- وافته المنية في لندن يوم 30 نيسان (أفريل) عام 1998.

نزار شاعر العرب في العصر الحديث، وهو من أكثرهم شهرة وانتشارا ومبيعا، أحب دمشق حبا لا مثيل له، وظلت هواه وذاكرته، وإن اضطر للرحيل عنها بل ظلت المرأة حبيبته التي لا يستطيع الابتعاد عنها، فهو موصول بها بغير حبل سري.

أنت النساء جميعا ما من امرأة *** أحببت بعدك إلا خلتها كذبا

يا شام إن جراحي لا ضفاف لها *** فمسحي عن جبيني الحزن والتعبا

ودمشق في شعره مدينة الجمال، وينبوعه الأكبر، وهي التي توزع على بقاع الأرض ما يفيض عنها من جمال وعشق وقيم:

قمر دمشقي يسافر في دمي *** وبلالبل وسنابل وحباب

الفل يبدأ من دمشق بياضه *** وبعطرها تتطيب الأطياب

والماء يبدأ من دمشق.. فبحيثما *** أسندت رأسك جدول ينساب

والشعر عصفور يمد جناحه *** فوق الشام وشاعر جوّاب

ودمشق تعطي للعروبة شكلها *** بأرضها تتشكل الأحقاب

إن ريفاتير من خلال مؤلفه (سيميوطيقا الشعر)، قدم تصوره عن الشعر، فهو في نظره يعبر عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر: « poetry expresses conceptes and things by indirection »، كما أن الشعر يقول شيئا ويعني آخرا: « A poem says one thing and meangs another »، إن تصور ريفاتير يشبه إلى حدّ ما تصور الشاعر نزار الذي رسم حدوده من خلال الأعمال النثرية الكاملة، منطلقا من سؤاله ما هو الشعر؟، فالشعر عند نزار أبدي التوهج، ذهبي الشعلة.. الشعر لا النفط، هو مخزوننا الحضاري لا يتناقص ولا ينشف.

الشعر موجود في كل تفاصيل حياتنا اليومية في الأفراح نقدمه مكان الورد الأبيض، وفي أعياد الميلاد تقدمه مكان قالب الحلوى، وعندما نعشق... نجعله إسوارا من الزمرّد في معصم الحبيبة.

الشعر هو الرقص، والكلام عنه هو علم مراقبة الخطوات... الشعر رقص باللغة، رقص بكل أجزاء النفس وخلجاتها الواعية، الشعر هو هذه اللغة ذات التوتر العالي.

هاهو يقول عن الشعر:

لست أدري.. ما هو الشعر

ولا فكرت أن أدخل يوما

في متاهات الظنون

لا: ولا فكرت أن أعمل شرطيا

لكي أعرف ما يجري

بأعماق العيون

أنا لا أستنطق الوردة عن أسرارها[1]

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج5، الأوراق السرية لعاشق قرمطي، الكتاب الواحد والعشرون، 1988

أما تجربته الشعرية: فمن أكثر التجارب العربية الحديثة انتشارا في الوطن العربي وأكثرها إثارة للجدل النقدي والإعلامي.

فلم يتوقف عند حدود نتاجه الشعري بل اهتم بشخصيته، فلقب بألقاب كثيرة أهمها: شاعر المرأة، شاعر المراهقات، شاعر الإباحية، شاعر القصة، شاعر الوطنية، شاعر الحب،... والشاعر الذي أعطى المرأة معنى كونها أنثى، وله أسلوب شعري خاص به، ولغته الشعرية، تنتمي إلى اللغة الثالثة، والتكرار فيها ظاهرة واضحة، ومعجمه اللفظي محدود ومألوف، وفي شعره إشارة إلى رموز دينية وأدبية يوظفها توظيفا معاصرا من خلال الصورة الناطقة والإيقاع الحيوي، بدأت مجموعاته الشعرية منذ مجموعته الأولى "قالت لي السمراء" التي صدرت عن دار الأحد بدمشق، في عام 1944، وله أيضا عدد من كتب النثر الفني ومنها: قصتي مع الشعر، الشعر قنديل أخضر، والكتابة عمل انقلابي.

وبعد اعتزاله العمل السياسي انصرف إلى الشعر وأسس لهذا الغرض دار نشر باسمه في بيروت وأصدر أعماله الكاملة في ثماني مجلدات الأولى والثانية لشعره الغزلي، والثالث والرابع والسادس لشعره السياسي، والخامس والسابع والثامن لكتاباته النثرية.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

أ– المصادر العربية:

– نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ط15، منشورات نزار قباني، بيروت_ باريس، د.ت.ط، أو نزار قباني الأعمال الشعرية الكامل (futur Design).

ب– المصادر الأجنبية:

- F. de. Saussure (1857- 1913) cours de linguistique générale, 1915 dans Bougnousc science de l'information et de la communication, Larousse, paris, 1993.
- Iouri Tynianov, formalisme et Histoire littéraire, traduit du Russe, annot, l'introduction par Atherine Deprette, Genty, 1991, by Edition l'age d'homme.
- Jury Striedter : literary structure, evolution and valu : Russian Formalism 1989 by Haward college.
-Michael Riffaterre: semiotics of poetry, first published in 1978 Indiana, u n v, press.
- Victor Erlich Roussian Formalisme, Ed monton 1951.
- Claude Bruz, werner Burzlaff, Robert Marty, Joelle Rethoré : la sémiotique phanéroscopique de charles. S. peirce, in langage N″ 58, 1980

2- المراجع:

أ– المراجع العربية:

– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003.

– سعيد بنكراد: مدخل إلى سيميائيات، ش.س.بورس،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2005.

– فراح السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة، أصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، ط7، 2000.

_فريال جبوري غزول: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،مدخل إلى السيميوطيقا، ج2، دار إلياس العصرية.

– غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.

- محمد قاري: سيميائية المعرفة المنطقية، منهج وتطبيق، مصر، مكتبة الإسكندرية ، ط1، 2002.

ب- المراجع الأجنبية:

- George Mounin : introduction a la sémiologie, 1970, Ed. de Minuit.
- Gérard Deledalle « la Joéonde théorie de l'analyse sémiotique appliquée à un portrait » semiosis N″ 4, pp (25- 28)/ Agis_ verlage_ Baden_ Baden, 1976.
- Jakobson : Essais de linguistique, générale tom de Ed de Minuit, 1973.
- Lady Welby: Les citation des lettres à (whit locks, new_ Haven, conn, 1953.
- Piere Guiraud : la sémiology universitaire de France, 1971, First published in Great Britan.
- Roland Barthes : le plaisir du texte, Edition, du seul, Paris ©, 1973.
- Umberto Eco : theory of sémiotics published by arraigement copyriht 1976 by Indiana U.N.V press.

ج- الكتب المترجمة:

- أمبرتو إيكو/ العلامة- تحليل المفهوم وتاريخه/ت. سعيد بن كراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز االثقافث العربي، ط1/ 2007

- فيكتور إيرلخ: الشكلانية الروسية، ت. الوالي محمد.المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

-نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ، ط1، 1982

3- المقالات والأبحاث:

1- المقالات الأجنبية:

- Alescandre L. Amprimoz. Etude litteraires vol 20 N″ 2 1981 du balson et du song la semiotque riffaterienne et renaissance.
- Joelle Réthoré, Claude Bruzy, Robert Marty, Werner Burzlaff, la semiotique phoné roscopique de charles. S. Peirse in language N″ 5, 1980.
- Roman Jakobson,claude lévi strauss, les chat de Baudelaire, in l'homme 1962 tom, 2, N″1.

2- الأبحاث:

- Roland Barthes :THéorie du texte , 1974.

4- مواقع الأنترنيت:

1- المواقع الأجنبية:

- Jstor :comparative littérature, Russian formalism, Edited by Stephen Bannand (John E.buwlt,), Newyork.
- Signo: site internet theories semiotique.

2- المواقع العربية:

– نزار قباني، سورية، موقع اللغة والثقافة والأدب.

5- المعاجم والموسوعات:

.- . B. Martin F. Rioghan, Felizitas Ringham : Dictionary of sémiotiques.

6– المجلات العربية :

– مجلة عالم الفكر: السيميائيات، المجلد 35، العدد 3، مارس 2007، بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي.

– مجلة علامات المغربية: الوالي محمد، السيميوطيقا و التواصل، عدد 86.

– المجلة الثقافية الأجنبية: الشكلانية الروسية، عدد 3، لسنة 1988

– إلرود إبش: د.و. فوكيما: مناهج الدراسة الأدبية ت. محمد العمري دراسات سال. عدد 2 فاس، 1987- 1988، المغرب.

فهرست

فهرس

المقدمة..... أ
الفصل الأول: الشكلانية الروسية (ثورة ومبادئ) في تأسيس الخطاب الأدبي.
– لمحة عن الشكلانيين الروس..... 08
1- المفاهيم النظرية الأساسية..... 14
2- بنية الصوت الشعري (صوتا ومعنى)..... 17
3- الأسلوب والبناء..... 22
4- الدينامية الأدبية..... 24
5- الخطاب الأدبي بمتصور غربي ودور المعرفة اللسانية في تحديد الأسس الأولى للسيميائيات..... 29
أ– الخطاب الأدبي..... 29
ب– المعرفة اللسانية ودورها في تحديد الأسس الأولى للسيميائيات..... 30
الفصل الثاني: السيميائية من المهاد النظري إلى سيميوطيقا ريفاتير.
1- لمحة عن الفكر السيميائي..... 33
2- السيميولوجيا (F. de saussure)..... 36
3- سيميوطيقا (C. S. peirce)..... 39
4- موضوع السيميائيات..... 44
أ– العلامة عند سوسير..... 47
ب– العلامة عند بورس..... 48
5- سيميطيقا ريفاتير من خلال مؤلفه (sémiotics of poetry)..... 50
الفصل الثالث: اللامباشرة السيمانطيقية وسمطقة القصيدة.
1- اللامباشرة السيمانطيقية..... 57
2- سمطقة القصيدة..... 88
الخاتمة..... 158
الملحق.
المصادر والمراجع.

تم بحمد الله

Résumé:

Cette recherche porte sur l'un des phénomènes littéraires les plus importants qui est la Sémiotique de Riffaterre et ses applications au discours poétique contemporain arabe "Divan m'a dit la brunette " du poète Nizar Qabbani en modèle, Elle s'inscrit dans les études littéraires et critiques.

Cette étude se base sur la définition des concepts suivants: la sémiotique , sémantique indirecte , le semiose, abordant l' approche sémiotique du Riffaterre dans la poésie et l'appliquer au divan du poète Nizar Qabbani.

Mots-clés:

La sémiotique, semiose, sémantique indirecte, mimesis, discours littéraire.

Abstract :

This research deals with one of the most important literary phenomena which is Riffaterre Semiotics and its applications to contemporary Arab poetic discourse "Divan told me the brunette" of the poet Nizar Qabbani in model, it is a part of literature and criticism studies .

This research focuses on the definition of the following concepts: semiotics, indirect semantics, addressing to the Riffaterre Semiotic approach in poetry and apply it on the divan of the poet Nizar Qabbani.

Key words:

Semiotics, semiosis, semantic indirection, mimesis, literary discourse.

ملخص:

إن هذا البحث يتناول ظاهرة من أهم الظواهر الأدبية ألا و هي سيميائية ريفاتير وتطبيقها على الخطاب الشعري العربي المعاصر "ديوان قالت لي السمراء" للشاعر نزار قباني أنموذجا، وهو يندرج ضمن الدراسات الأدبية و النقدية.

و ترتكز هذه الدراسة على تحديد مفهوم المصطلحات الآتية: السيميوطيقا،اللامباشرة السيمانطيقية، السّيميوز. مع التطرق لطريقة ريفاتير في مقاربته السيميوطيقية للشعر، وتطبيق ذلك على ديوان الشاعر نزار قباني.

الكلمات المفتاحية:

السيميوطيقا،اللامباشرة السيمانطيقية، السّيميوز، المحاكاة، الخطاب الأدبي.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد

تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

شعبة النقد الأدبي العربي المعاصر

مذكرة معدة لنيل شهادة الماجيستير

تخصص: النقد الأدبي العربي المعاصر

سيميائية ريفاتير وتطبيقها على الخطاب الشعري العربي المعاصر ديوان " قالت لي السمراء" للشاعر نزار قباني أنموذجا

إعداد الطالب:

حجاز فيصل

بإشراف :

أ.د. بلقاسم محمد

لجنة المناقشة:

الأستاذ: د.كروم بومدين جامعة تلمسان رئيسا

الأستاذ: د.محمد بلقاسم جامعة تلمسان مشرفا و مقررا

الأستاذ: د.مصطفاوي عبد الجليل جامعة تلمسان عضوا

الأستاذ:د.طرشي سيدي محمد جامعة تلمسان عضوا

الأستاذ: د.عبو عبد القادر جامعة سعيدة عضوا

السنة الجامعية: 2012 ـ 2013 الموافق لـ:1433/1434هـ

ملخص المذكرة :

يحاول البحث من خلال عنوانه الموسوم بـ :

سيمائية ريفاتير و تطبيقها على الخطاب الشعري العربي المعاصر - ديوان قالت لي السمراء للشاعر نزار قباني أنموذجا - إستنطاق النص العربي المعاصر لمعرفة كيف قال النص ما قاله من خلال سيميوطيقا ريفاتير التي تضمنها مؤلفه « Semiotics Of Poerty » حيث يعرفنا صاحب الكتاب بأهم المنطلقات لأجل مقاربة سيميوطيقية للشعر ، من خلال تعامله مع قصائد مختلفة ، و متفرقات من أبيات ، و أمثال شعبية .

أما الإشكالية التي يشتغل عليها البحث المتواضع ، و كله طموح ليجيب عنها في الخاتمة :

- لماذا الاشتغال على سيميوطيقا ريفاتير الشعرية من خلال هذا العنوان ؟
- هل سيكون ذلك بمثابة ظلم في حق الظاهرة الإبداعية " قالت السمراء " ؟

و بخاصة حين نغلق النص على قراءة واحدة باستحضار سيميوطيقا ريفاتير الشعرية .

- حقيقة وقع الاختيار على هذا الموضوع ، بعد أن تخمرت الفكرة الأولية من خلال بحث قدمته عند أستاذي الفاضل " الدكتور بلقاسم محمد " الموسوم بـ : التحليل السيميائي بمنظور غربي – ميشال ريفاتير – أنموذجا .

و مما كان يصر عليه أستاذنا ، قراءة المناهج النقدية الغربية في أصولها ، فللّه الفضل في ذلك ، ثم لأستاذي الكريم الذي أعانني بتوجيهاته و نصائحه .

و من أهداف البحث : تحديد منطلقات (ريفاتير السيميوطيقية) من خلال تجربته مع الشعر و من ثم تطبيقها على قصائد الديوان ، و على العموم لم يجد البحث صعوبات تعيق مساره ، ما عدا الدراسات العربية بخصوص سيميوطيقا ريفاتير ، فأغلب البحوث اشتغلت حول البنيوية و الأسلوبية عند ريفاتير ، و قد صادف البحث دراسة عربية حاول صاحبها استثمار سيميوطيقا ريفاتير و تطبيقها على شعر (حوار) لأدونيس .

و قد وسم دراسته بالعنوان الآتي : شعر (حوار) لـ : علي أحمد أدونيس (دراسة تحليلية سيميائية لميكائيل ريفاتير) للباحث (وضح عبد الرشيد) .

و هو بحث قدم إلى كلية الآداب بجامعة كاليجاكا الإسلامية الحكومية للحصول على اللقب العالمي في علم اللغة العربية و آدابها ، كما توصل البحث إلى دراسة غربية ، حول سيميوطيقا ريفاتير قدمها الباحث : Alecsan L . Amprinoz , Etude du blason et du song : Semiotique Riffaterienne et Renaissance .

يتخذ البحث من المنهج الوصفي دليلا و مرشدا مع الاستعانة بإجراء التحليل بين الفينة و الأخرى و من ذلك مناقشة بعض الأفكار و تحليلها .

كما يحاول الإجابة عن إشكالية الموضوع عبر خطة منهجية مكونة من مقدمة و إشكالية و ثلاثة فصول .

من خلا ل الفصل الأول حاول البحث تسليط الضوء على أفكار الشكلانيين كلبنة أو مقدمة قبل الخوض في مجال السيميائية .

و قد عد الباحثون كتاب « Victor Erlich » من أبرز المقدمات اللامعة ، و ذلك من خلال إشاراته لعديد من الأفكار المتعلقة بهذا الإرث و من ذلك إشارة الباحثين إلى أهمية هذا الكتاب الصادر سنة 1955 ... فهو في نظرهم مقدمة لامعة ، كونه أثار العديد من الإشكاليات التي رسمت لفترة وجيزة .

و يشير " إيرلخ " إلى أهمية تلك الدراسات الشكلانية التي تحتل مكانة هامة في الأداب الروسي المعاصر من خلال درسها الثوري (المدرسة) ، فظهورها كان بمثابة تحد جريئ للمبائ و الإجراءات النقدية لأسلافها ، و قد عالج هؤلاء ضمن بحوثهم مواضيع مختلفة كالإيقاع و الأسلوب و التركيب .

أما كتاب (Tynianov) فيعتبر صورة و قصة أدبية عن الشكلانيين الروس، عن دراساتهم و اجتهاداتهم ، عن تجمعاتهم و رسائلهم .

و تجد كاتب االمقدمة في كتاب **تينيانوف** السابق يشير إلى جهود أقطاب الشكلانية الأوائل الذين فجروا ثورة تتماشى و علمنة الخطاب الأدبي ، و استقلاليته بذاته ، و قبل ذلك يؤكد الباحث على المدة الزمنية الخاصة بعمر المدرسة الشكلانية ، التي بدأت نشاطاتها ابتداء من سنة 1915 إلى 1930.

هذا و قد أشار الباحث إلى سنتي 1919 و 1924 كمرحلة حاسمة بالنسبة لقصة (L'OPOIAZ) و إلى المجموعة الأدبية حيث سجل تينيانوف اسمه في دراسة عن الشعر الروسي ، و هي محاصرة خاصة بالشعر الروسي ألقاها في ملتقى أدبي أشرف عليه مع (بوريس إيخنباوم) و كان مسار الملتقى يسير في خط (مستقبل الباحثين) .

لقد سعى الشكلانيون إلى تأسيس نظرية جمالية و تطلعوا إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب و السمات الفنية له ، و لعل ما يؤكد هذا النزوع لديهم أنهم لا يعيرون الوقائع الخارجية للنص اهتماما كبيرا ، ذلك ما صرح به (بوريس إيخنباوم) ، كما ذهب هؤلاء على اعتبار جوهر الظاهرة الأدبية لا يتلخص في علاقتها بمنشئها ، بقدرما يتلخص في كينونتها الموضوعية بوصفها بنية مستقلة ، و الأهم بالنسبة إليهم هو تقويم النص بوصفه نصا لغويا و حسب .

لكن المشكلة في طروحاتهم تكمن في كونهم رأوا أن قوام النص الأدبي و جوهره الأساسي إنما يكمن في الكلمات و ليس في الأفكار .

فليس معنى النص أو مضمونه و لا مؤثراته الخارجية ما يمنح الأدب هويته ، و إنما صياغته و طريقة تركيبه، و دور اللغة فيه هو ما يجعل الأدب أدبا ، و هو ما قادهم إلى شعارهم المتعارف (أدبية الأدب) مؤكدين أهمية بروز الشكل ليميزوا الأدب من سائر الأنظمة الاجتماعية و الفكرية الأخرى ، مركزين على صفته الأدبية ، أي مجموع المواصفات التي تتحقق في النص لتجعل منه أدبا .

حاول المورفولجيون دراسة الأدب ، الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك على حد تعبير كريدل (Kridl) .

و مما لا شك فيه أن نظرية االعروض كانت الحقل الذي استخدمت فيه المفاهيم الشكلانية ، و على حسب تاريخ النقاد ، كان **شكلوفسكي** أول من صاغ المفاهيم الأساسية في كتابه (نظرية النثر 1925) ، لتتوالى بعده أعمال **إيخنباوم** و **ولير مونتوف** و غيرهم .

أما المقاربة الشكلانية للعروض فتقوم على مبدأين أساسيين :

الأول : هو التشديد على الوحدة االعضوية للغة الشعرية .

أما الثاني : فيتلخص في مفهوم المهيمنة أي الخاصية المهيمنة أو المنظمة .

لا يمكن أن يكون الشكلانيون موضع اهتممام بقلة العناية بالجوانب المعجمية و الجملية للغة الشعرية ، إلا |أنهم في نظر (فيكتور إيرلخ) ظلوا بعيدين نسبيا عن بعض مجالات البحث التي تعود عادة إلى دراسة الأسلوب .

حاول النقد الشكلاني على غرار اللسانيات البنيوية التي تجمعه بها أمور كثيرة أن يردم االهوة بين ما سماه **سوسير** (المنظور السانكروني للغة و الدياكروني) . أي بين الدارستين الوصفية و التاريخية .

كانت هذه اللمحة كفيلة بتقديم بطاقة للقارئ أو توضح صورة عن ثورة المدرسة الشكلانية و دورها في التأسيس لعلمنة الخطاب الأدبي ، هذا الخطاب الذي أخذ أبعادا تعريفية مختلفة ، فهو عند **ياكبسون** : " ... خلق لغة من لغة ... " .

أما **تودروف** فيعتبره ثخن غير شفاف يستوقدك قبل ان يمكنك من عبوره .

كان لابد من هذه اللمحة في هذا الفصل ، قبل الحديث عن سيميوطيقا ريفاتير .

لم يغفل البحث الإشارة إلى المعرفة اللسانية و دورها البارز في تحديد الأسس الأولى للسيميائيات ، فالسيميولوجيا على حد تعبير (بارث) ما كان لها أن تخطو خطوة واحدة إلى الأمام دون الاستعانة بالمعرفة اللسانية ، و تلتمس هذه الحقيقة من خلال المفاهيم الرائجة في الدراسات السيميائية ، كالعلامة و البنية ، و الدال ، و المدلول .

أما الفصل الثاني المعنون بـ :

" السيميائية من المهاد النظري إلى سيميوطيقا ريفاتير " .

خصه البحث بتوضيح و عرض بعض الأفكار الخاصة بالفكر السيميائي (لمحة عن الفكر السيميائي) ،هذا الفكر الذي يعود بنا إلى عصور سحيقة ، تقريبا إلى الرواقيين ... إلى القرن الرابع و الخامس مع القديس أوغسطين ... إلى غاية القرن السابع عشر . مع (جون لوك) ، إلى غاية بورس و سوسير .

كما تحدث البحث عن " المنطق المنهجي " عند كل من بورس و سوسير في التأسيس للسيميائية (السيميولوجيا عند سوسبر) ، (السيميوطيقا عند بورس) .

و لم يغفل البحث الإشارة إلى موضوع علم السيميائيات ، و هو العلامة التي تشكل جوهر إبداع الإنسان و تطوره ، كمحصلة لسيرورة تفاعل الذات مع الوجود . إلى أن أصبحت منظومة معقدة ، ومن الباحثين من أقر بأن إمبراطورية العلامة لن تقوم لها قائمة بتجاهل العلامة ، هذه الأخيرة المتشابكة افي حدودها ، و تطور فلسفتها الخاضعة لسيرورة التأويل .

بعد الكليشيه (Cliché) السابق بالذكر ، تطرق البحث لسيميوطيقا ريفاتير من خلال مؤلفه Semiotics Of Poerty .

إن القارئ لكتاب ريفاتير يجده قد أسس لمنطلقات سيميوطيقية هي بمثابة مبادئ لمقاربة القصيدة الشعرية مقاربة سيميوطيقية .

و لم يغفل البحث الإشارة إلى كون سيميوطيقا ريفاتير لم ترد كعنوان قائم بذاته في مؤلفات مستقلة ، كما أشار البحث إلى تصورات ريفاتير و أفكاره ، و مقارباته من خلال مؤلفه ، كتعريفه للنص ، و الشعر ، و العلامة .

هذا و قد حاول من خلال هذا الفصل أن يرسم حدود المنطلقات السيميوطيقية التي أثارها ريفاتير و تتلخص فيما يلي :

اللامباشرة السيمانطيقية : و قد قسمها إلى أنماط ثلاثة :

- أولا : نقل المعنى .
- ثانيا : تحريف المعنى .
- ثالثا : إبداع المعنى .

و يتم النقل في نظره ، عندما تغير العلامة معناها إلى معنى آخر ، كأن تنوب كلمة عن أخرى مثلما يحدث في الاستعارة و الكناية .

- أما التحريف في نظره يتم في حالة الالتباس أو التناقض أو اللامعنى .

- أما إبداع المعنى فيتم عندما يتكون في النص . مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية ، قد لا تحتمل معنى في سياق آخر كالطباق و الإيقاع و المزاوجة .

لكن الأهم في كل هذا أن هناك عامل تشترك فيه الأنماط الثلاثة ، فهي تهدد التصوير الأدبي للواقع في نظر ريفاتير ، أو ما سماه بالمحاكاة ، كما أشار البحث في هذا التوجه إلى وحدة القصيدة حسب تصور الباحث (وحدة شكلية و أخرى دلالية) .

فما يبثه النص على سبيل المحاكاة يعتبره ريفاتير معنى . كما أن النص عنده عبارة عن عملة بوجهين ، وجهة نظر المعنى و وجهة نظر الدلالة . حيث أن النص من وجهة نظر المعنى ما هو إلا حلقة و وحدات إعلامية متعاقبة ، أما من وجهة نظر الدلالة هو وحدة دلالية ، و من ذلك توصل الباحث إلى نتيجة : أن وحدة الدلالة تكمن في النص بينما وحدة المعنى تكمن في العبارات و الجمل .

- هذا و قد أشار البحث ضمن هذا الفصل إلى القراءة الاستكشافية و الاسترجاعية الثانية التأويلية و دور هذه الأخيرة في تجاوز ما سماه ريفاتير بعقبة المحاكاة لا شيئ إلا ليصل القارئ إلى اكتشاف الدلالة .

- بعد المنطلق الأول و المتمثل في اللامباشرة السيمانطيقية يحيل ريفاتير القارئ إلى منطلق ثان و هو ما أشار إليه أو وسمه بالسيرورة حيث يحين الوقت في نظره لقراءة ثانية ، أي سمطقة القصيدة .

و يبدأ في ذلك بالقطب الثاني من التضاد الذي يدرجه في إطار السمطقة عكس القطب الأول من التضاد الذي أدرجه في إطار نهج محاكاة الواقع .

كما يعتبر ريفاتير القطب الثاني من التضاد عبارة عن استرجاع في القراءة .

أما العامل الثاني في السمطقة يلخصه ريفاتير في كيفية بناء النص .

بعد هذا الفصل النظري الثاني يعرض البحث لفصل تطبيقي ، و سمه بـ : " اللامباشرة السيمانطيقية و سمطقة القصيدة " .

حيث طبق البحث آليات ريفاتير السيميوطيقية على خطاب شعري عربي معاصر . ديوان قالت لي السمراء ، للشاعر نزار قباني .

كانت البداية مع اللامباشرة السيمانطيقية كمفتاح أولي انطلاقا من العنوان مع القراءة الاستكشافية الأولى و بخاصة مع الأبيات الأولى التي افتتح بها الشاعر ديوانه و التي إعتبرها البحث قمة في اللامباشرة حيث يقول :

قلبي كمنفضة الرماد ... أنا

إن تنبشي ما فيه تحترقي .

شعري أنا قلبي ... و يظلمني .

من لا يرى قلبي على الورق .

أما الشق الثاني فخصصه البحث للسمطقة (سمطقة القصيدة) أو السيميوز (Semiosis) ، انطلاقا مما أطّره ريفاتير . مع القراءة الاسترجاعية (Retroactive Reading) و التأويلية (Hermenutic) و في هذه المرحلة يجد القارئ نفسه أمام صرح من الكلمات عاجزا عن تفسيرها ، حينها تبدأ الأشياء بالظهور أو التجلي بوصفها علامات و يصبح النص حقلا للسمطقة و في منظور ريفاتير تصبح هذه الكلمات المرتبطة في ذهن القارئ بالواقع نقطة انطلاق لدلالة النص ...

يحاول البحث من خلال الخاتمة أن يبين أهمية و قيمة الدراسة السيميائية التي أبطلت الزعم السابق للبنيوية ، (من خلال تقديم قراءات منغلقة للأخطبة الأدبية) و قدمت تصورات تجعل من الإشارات تقوم سابحة لتغري المدلولات إليها ، لتنبثق معها و تصبح دوالا أخرى .

كما أشار البحث إلى فترة الستينيات التي شكلت منعرجا حاسما بالنسبة للحقل السيميوطيقي الذي اكتسح مجالات مختلفة كالأنتربولوجيا و غيرها ، فوجد القارئ نفسه مع إمبراطورية للعلامة .

و نظرا لأهمية هذه الفترة تجد الباحث Jaques Fontanille يتساءل من خلال مؤلفه Semiotique de Discoure 8 ماذا وقع في الستينيات ؟.

و في منظور هذا الباحث (السيميوطيقا) لم تولد من رحم البنيوية . و إنما اكتسحت فترة الدراسات البنيوية التي ركزت فقط على النظام Systeme و البنية Structure لنصبح أمام ثورة جديدة ، ثورة السيميوطيقا بتنظيراتها و إجراءاتها التطبيقية و بخاصة مع (غريماس و كورتيس) من خلال مؤلفات مختلفة أبرزها معجمهما الخاص .

في إطار هذا الزخم المعرفي لهذا الدرس ... يطلع علينا أحد النقاد المعاصرين الذي حمل شعلة السيميوطيقا كناطق بالإنجليزية ، مضيفا رصيدا هاما لبنية هذا الحقل متميزا بإجراءاته التي حددها كمفاتيح لمقاربة االنص الشعري ، و مختلفا بفلسفته هذا و توصل البحث إلى تأثر ريفاتير بفلسفة بورس . من خلال (سيرورة السيميوز) أو ما سماه ريفاتير (semiosis) نابع من تأثره بالعلامة عند بورس ، لذلك يجد المتصفح لكتابه

(Fictional Truth) من خلال تعريفه للسيميوز في الملحق على أنه يمثل علاقة ثلاثية للعلامة Triad .

عموما حاول البحث أن يمهد لسيميوطيقا ريفاتير بداية مع الشكلانيين كمقدمة للتعامل مع الظاهرة الأدبية في ذاتها حيث أطلقوا منذ بداية القرن العشرين ، مضمونا نقديا جديدا حين أبعدوا التحليل الأدبي عن دراسة المضمون ليصبوا اهتمامهم على الشكل الذي صارت دراسته نقطة انطلاق لمقاربة المعنى .

و قد أثر هؤلاء في أعمال Michael Riffaterre حول إنتاجية النص ضمن توجهه الأسلوبي و في توجه معاكس ما ذهب إليه البحث من أفكار بشأن سيميوطيقا ريفاتير و تطبيقها على ديوان قالت لي السمراء نجد أن ريفاتير مولع باللامباشرة و الانحراف في الشعر ، لدرجة أنه ميز لغته عن الخطاب العادي ... المألوف ، و يتجلى ذلك من خلال تعريفه للشعر ، و تركيزه على نحوه الخاص ، و لغته .

كما أن النص عنده تراوح بين هدم المحاكاة و خلق السمطقة من جهة أخرى و هذا ما يوضح الرؤية أكثر لإشكالية البحث : كيف قال النص ماقاله ؟ .

إن علاقة المساءلة بين القارئ و الظاهرة الإبداعية تمثل النص في منظور ريفاتير ، فالقارئ هو من يجعل من النص نصا أو أكثر من ذلك ، و في خطابه دلالة على اهتمامه بالقارئ .

إن تطبيق مثل هذه القراءة السيميوطيقية المدرجة في إطار النسق تعد بمثابة ظلم في حق ظاهرة إبداعية تزخر بجماليات لا حدود لألوانها ، كون النص حياة ، فهو حي ينبض بالحياة له ذاكرته الخاصة و زمانه و مكانه و عذابه ، و جنونه ... قبل أن يخرج إلى الواقع مثل كلمات الشاعر (نزار قباني) .

لكن الفائدة العلمية بضرورة الوعي بمثل تلك المبادئ السيميوطيقية تبقى مهمة أيضا في إطار النقد المعاصر و طبيعة التأثير و التأثر ، لا سيما و أن الدراسات العربية حول سيميوطيقا ريفاتير قليلة في مكتبتنا العربية .

تطرق البحث بعد الخاتمة لملحقين من باب الفائدة .

الأول خاص بميشال ريفاتير مع ذكر بعض من مؤلفاته ، و الثاني خاص بالشاعر نزار قباني صاحب التجربة العربية الحديثة و المعاصرة في الوطن العربي و أكثرها إثارة للجدل النقدي و الإعلامي .