الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات

الآداب واللغات

ميدان

عنوان المذكرة:

استراتيجيات الخطاب الشعري

- قصيدة المساء -

لإيليا أبي ماضي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس نظام جديد

تخصص أدب عربي

إعداد الطالبة:

عقون آمنة

إشراف: الأستاذ:

مودع سليمان

السنة الجامعية: 2010 ـ 2011

الدعـــاء

يارب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت و لأصاب باليأس إذا فشلت ،بل ذكرني أن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح يارب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف يارب إذا جردتني من المال أترك لي الأمل و إذا جردتني من النجاح أترك لي قوة العناد للتغلب على الفشل وإذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان يارب إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الاعتذار و إذا أساء إلي الناس أعطني شجاعة العفو يارب ثبتنا على دينيك الحق و أنصرنا و إذا نسيناك أذكرنا ولا تنسانا ،يارب أرزقنا توفيق الطاعة و بعد المعصية و صدق النية و أكرمنا بالهدى و الاستقامة و سدد ألسنتنا بالصواب والحكمة و ملأ قلوبنا بالعلم والمعرفة يارب تفضل على المتعلمين بالجهد و الرغبة و المستمعين بالإتباع و الموعظة .

آميـــن

كلمة شكر وعرفان:

بكل العرفان أسجل عظيم شكري وخالص امتناني لأستاذي الدكتور "مودع سليمان "الذي كان إشرافه علي إنسانيا قبل أن يكون أكاديميا، فكان الموجه والمتابع للبحث في كل مراحله وقد أفادني كثيرا من ملاحظاته ونصائحه.

شكرا جزيلا

إلى كل من مد لي يد العون ذات يوم ولو بالكلمة المشجعة والابتسامة الطيبة "فريد قرميش" إلى من تعبا من أجلي أمي "مسعودة" وأبي "عزالدين" أدامهما الله وأطال في عمرهما.

أقول شكرا لكل من يتعب من أجل تحصيل العلم والمعرفة، لمن يسهر ليله يحاور القلم، شكرا لكل من سهرته وأرقته الفكرة بين الذهاب والإياب...

وقفة عرفان واحترام وامتنان طوال الزمن....

عقون آمنة

مقدمة

مقدمة:

الشعر بنية لغوية ومعرفية وجمالية و النص الشعري واجهة نفسية شعورية، تتجاذب أقطابا إيقاعية، تشاكلية، تناصية، قد يتميز فيه قطب من هذه الأقطاب بظواهر تنبيء عن مكنونات الخطاب والشعر الحديث يحمل دلالات عدة منها الثقافية والاجتماعية والسياسية ...وينسقها وفق نسق معين.

ويرجع أهم سبب لاختياري هذا الموضوع إلى طبيعة شعر "أبي ماضي" من جهة، وإلى جمال شعره من جهة أخرى. هذا الشعر الذي لم يحض بالدراسة الكافية فكثيرا ما نسمع بشعر "أبي ماضي" يتردد لكن لا نكاد نقف على جودة شعره وقوته وتنوع أغراضه في دراسات النقاد.

فهذا البحث محاولة لقراءة شعر "أبي ماضي" والمتمثل في قصيدة "المساء"، وهو وإن لم يشمل جميع قصائده إلا أنه يحمل من الخصائص و العلامات و الأدوات التعبيرية ما يجعلنا نطمئن إلى الأحكام التي نصدرها في حقه، في شموليتها وصحتها على **"إستراتيجية الخطاب"** الشعري عند أبي ماضي.

إن أي قراءة لخطاب فني تعتمد –على تعدد القراءات– للكشف عن الإبداع، وإن اختلفت وسائل كل قراءة، لذلك فالسؤال الذي يطرحه هذا البحث:

- ما هي استراتيجيات الخطاب الشعري في قصيدة المساء لإيليا أبي ماضي؟.
- ما مفهوم الصورة الشعرية عند إيليا أبي ماضي؟

والغرض من بحثي هذا هو ملامسة النص الشعري "لإيليا أبي ماضي" و محاولة الوقوف على أكثر العناصر السميائية على القصيدة و بالتالي إبراز جماليات الخطاب فيه أما الصعوبات التي واجهتني في إنجاز هذا البحث فتمثلت في قلة الدراسات التي تتناول الخطاب الشعري في شعر "أبي ماضي" عموما و "قصيدة المساء" خصوصا.

وقد اعتمدت منهجا سيميائيا رأيته مناسبا لهذا البحث، لغرض الكشف عن بناه الفنية الحداثية. ، وقد ذيلت بحثي هذا بمصادر ومراجع من باب المقاربة.

وبعد اطلاعي على القصيدة في ديوان "أبي ماضي" فقد قسمت بحثي هذا إلى مقدمة ومدخل وفصلين. أما المدخل فقد تناولت فيه مفهوم الخطاب في الثقافة العربية و الغربية، و أنواع الخطاب، واستراتيجيات تحليل الخطاب الشعري.

وأما الفصل الأول فقد تناولت فيه الخطوات الإجرائية للسيميائية في تحليل النص الشعري وهي: "الإيقاع"، "التشاكل"(التكرار)، "التباين" (التضاد)، "الإتساق" و"الإنسجام"، "التناص".

وأما الفصل الثاني فهو الجانب التطبيقي والمتمثل في شعرية الخطاب في قصيدة المساء وذلك بإسقاط الجانب النظري على التطبيقي، من ذلك "إيقاع القصيدة" و"التشاكل اللفظي والمعنوي"، و"بنية التضاد" في قصيدة المساء و"أيقونية" الخطاب في القصيدة و"اتساق النص وانسجامه"، و"أخيرا التفاعل النصي".

وقد كانت خطة البحث كمايلي:

المقدمة

مدخل:

1- مفهوم الخطاب في الثقافة العربية.

2- مفهوم الخطاب في الثقافة الغربية.

3- أنواع الخطاب.

4- استراتيجيات تحليل الخطاب الشعري.

الفصل الأول: الخطوات الإجرائية للسيميائية في تحليل النص الشعري.

1- الإيقاع.

2- التشاكل (التكرار).

3- التباين (التضاد).

4- الاتساق والانسجام.

5- التناص.

الفصل الثاني: شعرية الخطاب في قصيدة المساء.

1- إيقاع القصيدة.

2- التشاكل اللفظي والمعنوي في قصيدة المساء.

3- بنية التضاد في قصيدة المساء.

4- أيقونة (صور) الخطاب في قصيدة المساء.

5- اتساق النص وانسجامه في قصيدة المساء.

6- التفاعل النصي في قصيدة المساء.

وأرى من أوجب الأمور الاعتراف لأصحاب الفضل بأفضالهم إذ لولا توجيهات الأستاذ سليمان مودع لما كتب لهذا البحث أن يكتمل وهو الذي لم يبخل بنصيحته وإرشاداته ووقته، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل أساتذتي الأفاضل الذين درسوا طلبة اللغة و الأدب العربي بجامعة ميلة، لما قدموه لنا من عون ومساعدة ،وإلى كل من ساعدني في أنجاز هذا البحث

وبالله التوفيق.

مدخل

مدخل

1. مفهوم الخطاب في الثقافة العربية:

يطلق "الخطاب" في اللغة العربية على **"مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطابا، وهما يتخاطبان"**[1].

ويظهر من المعنى اللغوي للخطاب اقتصار مفهومه على اللغة المنطوقة في حالة المحاورة، و يضاف إلى ذلك اللغة المكتوبة في حالة المراسلة،وكأن التواصل في مفهوم هذه الكلمة أمر أساسي في تحقيق معناها،و الخطاب من الألفاظ المتداولة في أصول الفقه و يراد به **"توجيه الكلام نحو الغير للإفهام"**.

كما تتردد في كتب أصول الفقه مصطلحات: دليل الخطاب و فحوى الخطاب، ومعنى الخطاب.

ويتصل مصطلح "الخطاب" في الثقافة العربية بحقل علم الأصول لهذا فإن دلالته مقيدة بإجراءات ذلك الحقل مباشرة و ممارسته فيه يصعب حصرها، بسبب ضخامة الموروث الأصولي من جهة، و تعدد زوايا النظر إلى الموروث من جهة ثانية[2].

و يتبيَن في ضوء التفاسير التي وردت فيها لفظة "الخطاب" أن المفهوم القرآني للخطاب يحيل على الكلام،و لا تختلف دلالة هذه اللفظة في المعجم العربي عن هذه الإحالة، ذلك أن الإحالة المعجمية استمدت دلالتها من دائرة التفسير القرآني على وقف السياق الذي وردت فيه لقطة الخطاب في القران الكريم ومع ذلك كانت هنالك محاولة للابتعاد عن هذه الإحالة سعيا وراء تقريب المفهوم العربي للخطاب من المفهوم الغريب ,إذ خلصت المحاولة التي قام بها "المختار الفجاري" أن جوهر مادة الخطب هو الكلام الحامل للرسالة المعتمة على سلطة ما

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر الطبعة3، بيروت 1982،ج1، مادة(خطب)، ص361.

(2) عبد الله إبراهيم، إشكالية المصطلح النقدي (الخطاب والنص)، مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة الثامنة عشر، آذار 1993، ص.56

لتبليغها للناس، حيث أطلق على هذا الكلام (خطابا) وكانت المحاولة تهدف إلى إيجاد دلالات مضافة إلى الدلالة العربية المعتادة للمصطلح[1].

والخطاب هو الكلام المؤثر المقنع الذي تمكن عن طريقه الرسول (صلى الله عليه وسلم) من مجادلة الكفار.

وأن أكثر الخطابات إقناعا وتعبير للحقيقة وتفعيلا للحدث خطابات **الله سبحانه وتعالى** في القران الكريم، بوصف الخطاب القرآني كلاما لفظيا متعاليا.

وقد ذهب "التهاوني" إلى أن يعرف الخطاب بحسب أصول اللغة على أنه: **"توجيه الكلام نحوا الغير للإفهام".**[2]

ثالثا مميزا بين الكلام عامة وبين الخطاة بوصفه نوعا من الكلام، حيث أثار إلى أن الكلام يطلق على العبارة الدالة بالوضع على مدلولها القائم بالنفس[3].

فالخطاب: إما الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجه نحو القليل للإفهام.

وقد عرف "الجابري" الخطاب بأنه" **مجموعة من النصوص لها جانيان وهما ما يقدمه المرسل وهو الخطاب وما يصل الملتقي وهو التأويل**"[4].

و"الخطاب" باعتباره نتاج العقل و المنطق هو بناء من الأفكار يحمل وجهة نظر أو هو هذه الوجهة مصوغة من بناء استدلالي،أي بشكل مقدمات و نتائج.

---

[1] صفاءٍ صنكور جبار: تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية(دراسة في الأساس النظرية) رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم الإعلام، 1996، ص 11.

[2] نزهت محمود نقل الدليمي: الخطاب الدعائي الأمريكي الموجه للعراق، رسالة ماجستير، الجامعة المنتصرة معهد القائد المؤسس للدراسة القومية ، 1997 ، ص 3.

[3] ألتهاوني محمد بن علي: كشف اصطلاحات القانون ، تحقيق لطفي عبد البديع ، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ، ج1 ، 1972 ، ص 175.

[4] محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، بيروت، دار الطليعة، 1982، ص35.

و يرى "السيد ياسين" **أن الفضل في صك الخطاب يعود إلى مفكرين و كتاب في المغرب العربي، و يضيف:"إن مصطلح الخطاب يعني في عمومه أسلوب التناول أو صياغة و عرض الأفكار و القضايا و المشكلات"**[1].

لذا نستطيع أن نورد التعاريف الآتية لمصطلح الخطاب:

_عرف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة الخطاب أنه: **"مجموع التعابير الخاصة التي تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإديولوجي"**[2].

كما عرفه "السيد ياسين" أنه: **"أسلوب التناول أو عرض الأفكار و القضايا والمشكلات"**[3].

_وقد عرفته بعض الأدبيات البنيوية: أنه الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم في نسق كلي متغير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه تشكل نصا منفردا وتتآلف النصوص نفسها في نظام متتابع تشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص منفرد.

كما أضاف أيضا "نايف خرما" تعريفا آخر للخطاب أنه: **"الكلام المتصل الذي يشمل أجزاء من جمل أو عدة جمل معا"**[4].

وينظر هذا التعريف إلى الخطاب كمتتالية جملية متجاوزا سمات الخطاب الأخرى .

وقد عرفته "سامية أحمد" : **"أنه مجموعة من الجمل منظمة، وأن هذا التنظيم يجعله يبدو وكأنه رسالة"**[5].

---

[1] السيد ياسين: بحثنا عن هوية جديدة للعلوم الإجتماعية في الوطن العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986، ص397.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، سوشيرن، 1985، ص83.

[3] المصدر نفسه،ص83.

[4] نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، ع9، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1987، ص98.

[5] سامية أحمد: التحليل البنيوي للسرد، مجلة المستقبل العربي، بيروت، ع148، 1991، ص93.

وعرفه "مالك المطلبي": **"أنه الكلام في حالة تحوله من جمل فكرة التي تخللها، من التوسط إلى التلبس، والخطاب هو المجموع، والنص واحد، النص مسمى والخطاب إسم، فالخطاب ظاهرة النص"**[1].

وقد عرف "سيار الجميل" الخطاب أنه: **"مقول القول، يطلقه صاحبه بلغته القومية وضمن الأفق الفكري الذي يتعامل معه".**[2]

كما عرفه "عبد الحليم إبراهيم" أنه: **"مظهر نحوي، مركب من وحدات لغوية، ملفوظة أو مكتوبة تخضع في تشكيله وفي تكوينه الداخلي لقواعد قابلة للتنميط والتعيين مما يجعله خاضعا لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه سرديا كان أم شعريا"**[3].

2. مفهوم الخطاب في الثقافة الغربية

نال "مصطلح الخطاب" اهتماما كبيرا في الثقافة الغربية، وأول محاولة جادة تهدف إلى ضبط حدود المفهوم الفلسفي للخطاب وشحنه بدلالته الخاصة ترجع إلى أفلاطون، وذلك استنادا إلى قواعد عقلية محددة، الأمر الذي يمكن معه القول بأن تلك المحاولة الأولى كانت بادرة إلى بلورة ملامح الخطاب الفلسفي الحقيقي في الثقافة اليونانية[4].

ومع مطلع عصر النهضة برز مصطلح "خطاب" في كتاب "ديكارت" "Décarte" "خطاب في المنهج" للدلالة على الخطاب الفلسفي في العصور الوسطى، وهي المرحلة التي سبقت عصر النهضة، وسرعان ما أصبح الخطاب في العصر الحديث يشكل موضوعا في الفكر الفلسفي الغربي واللسانيات الحديثة.

ومع تطور حقل اللسانيات كان لتفريق "ف.دوسوسير" "F. De saussure" سنة 1959بين اللغة language والخطاب discours، دوره في تحديد المصطلح ، فاللغة –كما

---

[1] مالك المطلبي: نشوء الخطاب، صحيفة الجمهورية، بغداد، العدد(5994)، 1986، ص7.

[2] سيار الجميل: الخطاب التاريخي العربي، مجلة المستقبل العربي، بيروت، ع148،1999، ص23.

[3] عبد الحليم إبراهيم: إشكالية المصطلح النقدي(الخطاب و النص)، مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة الثامنة شر،آذار، ص59.

[4] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، 1984م.

يسمونها– تعد شيئا اجتماعيا يمتلكه المجتمع بأسره، أما الخطاب فيعني بالنسبة إليه منجزا فرديا، فاللغة وسيلة ممكنة بينما الخطاب يؤخذ على أنه أنشطة و ممارسات فعلية اتصالية[1].

وقد خطى اللسانيون من بعد "ف.دوسوسير" خطوات عديدة نحو تحديد المصطلح، إذ حاول كثير منهم تعريفه وضبط ماهيته، ومن أبرز الذين حاولوا تعريفه "هاريس" "Haris" الذي عرف الخطاب بأنه: **"ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل"**[2]. و "بانفنيست" "benviniste" الذي عرفه:**"كل تلفظ يفترض متكمّلا و مستعملا، عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"**[3].

وقد ذكر "ميشال فوكو" "M FOUKOU" أن الخطاب هو: **"النصوص وأقوال كما تعطي مجموعها وكلمتها ونظام بنائها وبينتها المنطقية أو تنظيمها البنائي"**[4].

وذهب "بييروف زيما" "Pierf Zima" إلى أن الخطاب وحدة فوق جملية، تولد من لغة جملية وتعتبر بينتها الدلالية كبنية عميقة جزاء من شفرة، ويمكن تمثيل مسارها التركيبي النحوي بوساطة نموذج تشخيصي سردي[5].

ورأى "شولتز" "Shoultz" **أنه تلك الجوانب التقويمية والتقديرية الاقناعية أو البلاغية في نص ما، أي في مقابل الجوانب التي تسمى أول شخص أو تنقل فقط**[6].

ما يلاحظ على التعريفات السابقة، أن كلامها حاول أن يبرز خاصية من خصائص الخطاب، وعرفه على أساس منها، في حين ركز "هاريس" على بنية الخطاب، وما قيل عن تعريف "هاريس" و"بنفنيست" و"تودوروف" "Toudourouf" يمكن ملاحظته على التعاريف

---

(1) إبراهيم محمد عبادة : في الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، سنةم1988.

(2) سعد يقطين: تحليل الخطاب الروائي وأبعاده النصية، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العددان(48 و49)، شباط، 1989، ص 17.

(3) المصدر السابق، ص17.

(4) ميشيل فوكو:نظام الخطاب،دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت،2007،ص56.

(5) تزفتان تودوروف : اللغة والآداب في الخطاب الأدبي، ترجمة سيعيد الغانمين، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م، ص143

(6) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1979م، ص159

الأخرى، وأمام ذلك يمكننا الحديث عن خصائص الخطاب بدلا من محاولة تعريفه، وتبين التعريفات السابقة عدة خصائص للخطاب[1].

ومن أبرز هذه الخصائص مايلي:

_أن الخطاب كما تتفق حول معظم التعريفات، وحدة لغوية أشمل من الجملة، فالخطاب تركيب من الجمل المنظومة طبقا لنسق مخصوص من التأليف.

_أن الخطاب نظام من الملفوظات، والتأكيد على المظهر اللفظي للخطاب يتحدد أصلا من اشتغال لسانين على الكلام بوصفه مظهر لفظيا خاصا بفرد وكونه أكثر المظاهر الإشارية تعبيرا عن اللغة التي يعتمدون عليها بوصفها قاعدة معيارية عامة.

_أن مصدر الخطاب فردي، وهدفه الإفهام والتأثير، وهذه الخاصية تقرر المصدر الفردي للخطاب، كونه ناتجا يلفظه الفرد.

3. أنواع الخطاب :

هناك أنواع كثيرة من الخطاب، وتعددت الخطابات بتعدد المعارف الإنسانية في العلوم الآداب و الفنون، ومن أنواع الخطاب[2]:

_نصوص يسيطر عليها السرد: تحقيقات، روايات، تاريخ.

_نصوص يسيطر عليها التحليل: مداخلات علمية،دروس ،رسائل عمل.

_نصوص يسيطر عليها التعبير: أشعار، روايات، مسرحيات،رسائل خاصة.

_نصوص يسيطر عليها الأمر: وثائق إدارية، تقارير، محاضر تعليمات.

وأنواع الخطاب مجملة هي:

الخطاب الإعلامي و الخطاب العلمي و الخطاب الأدبي، و الخطاب السياسي.

---

[1] جورج كلاوس: لغة السياسة، ترجمة ميشيل كيلو، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977 م.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، الدار البيضاء، ط1،1980 ، يوليو1992،ص143

4. استراتيجيات تحليل الخطاب الشعري

يسعي الخطاب من خلال وظائفه إلى التعبير عن مقاصد معينة وتحقيق أهداف محددة إذ يبرز في الخطاب مقاصد كثيرة قد تظهر مباشرة من شكل الخطاب. و قد لا تظهر وعندها تصبح لغة الخطاب شكلا دالا يقود إلى المدلولات الثانوية خلفه من خلال المعطيات السياقية و العلاقات التخاطبية. والافتراضات المسبقة التي يدركها المرسل إليه ليستدل على المقاصد من خلالها، حيث يتوخى المرسل لتحقيق ذلك خططا معينة هي التي يمكن أن نسميها استراتجيات وهي تطرد بعينها من خلال أنساق لغوية وأدوات معينة فتصبح ظاهرة لافتة للنظر فتكتسب القيمة التي ترشحها لتستحق الدرس والتحليل في نماذج مختلفة من الخطاب. بوصفها اطرادات لغوية تجسدها كفاءة المرسل التداولية في خطابه وبوصفها ثمرة لسلسلة من الإجراءات الذهنية التي يقوم بها ويكون في ذلك كله محكوما بتأثيرات كل العناصر السياقية السالفة. فيغدو الخطاب عندها علامة على مجموعة من هذه الانتظامات التي تعبر عن التفكير النظري و الانجاز اللغوي الذي يرى المرسل أنه الأمثل من بين الإمكانات التي تتيحها اللغة في جميع مستوياتها وذلك للارتفاع بأداء القول و تحقيق ما يريده في خطابه.

_الاستراتجيات الخطابية التي يتوخاها المرسل:

هي الاستراتجيات قد تفوق الحصر ومع هذا إلا أنه يمكن تصنيفها تصنيفا عاما لينتظم عقدها حسب معايير واضحة وقد يمكن إجمالها في ثلاثة معايير عامة.فمن هذه المعايير: معيار "اجتماعي" وهو معيار "العلاقات التخاطبية" ومعيار "لغوي" وهو شكل لغة الخطاب ومعيار ثالث هو معيار هدف الخطاب[1].

فهناك مثلا معيار العلاقة التخاطبية بين أطراف الخطاب التي تتراوح قربا وبعدا علوا أو دنوا، وعلى ضوء هذا المعيار نستطيع أن نعين استراتيجيات نصطلح على إحداها بالإستراتيجية التضامنية ففيها يصبح طرفا الخطاب وكأنهما من الأقران لغة، ويمكن أن يعبر المرسل عن تلك العلاقة بأدوات لغوية كثيرة منها على سبيل المثال لا الحصر، الأدوات الإشارية اللغوية التي تقرب البعيد أو تقترب منه، وتجمع الأطراف التخاطبية وتحت هذا المعيار أيضا، أي معيار العلاقة التخاطبية، يندرج صنف آخر من الاستراتيجيات هو الإستراتيجية التوجيهية التي تتجسد من خلال

---

[1] المرجع نفسه.ص143

آليات صريحة تسهم في توجيه المرسل للمر سل إليه مثل: أساليب الأمر والنهي الصريحين، التحذير، الإغراء...

أما المعيار الثاني لتصنيف استراتيجيات الخطاب فهو معيار دلالة الشكل اللغوي إذ يكون واحدا من صنفين، إمَا قصدا مباشرا، أي أن القصد يتضح في الخطاب مباشرة وإما قصدا غير مباشر بأن يكون المعنى مستلزما من شكل الخطاب وبالتالي يصبح شكلا يستلزم قصدا غير المعنى الذي يدل عليه ظاهر القول لا أو الكلام، فقد يستخدم المرسل شكلا ما بقصد تبطين مقاصده ومعانيه، ويرمي من خلاله إلى أمور يتدخل سياق الخطاب في كشفها وتحديدها، ويمكن أن نصطلح على هذا الضرب من الاستراتيجيات بالإستراتيجية التلميحية.

والمعيار الثالث لتصنيف الاستراتيجيات هو معيار الهدف من الخطاب و يتجلى هذا المعيار في الخطاب بشقيه المكتوب والشفهي، ويعد الهدف الإقناعي من أهم الأهداف التي يسعى الإنسان إلى تحقيقها، وبذلك يمكننا أن نصنف إستراتيجية الإقناع، انطلاقا من أن المرسل يتوخاها لتحقيق مآرب كثيرة، ويستخدم لذلك آليات متعددة، وحيلا لغوية مختلفة، منها ما يخاطب العواطف ومنها ما يتعامل مع عقل المرسل إليه، مثل الآليات الحجاجية التي يمكنه عن طريق البراعة فيها أن يتخذ الأقوال أدلة تساق أمام المرسل إليه حتى يقنعه دون تلاعب بعواطفه، أو التغرير به، ويوظف لها كافة العمليات شبه المنطقية التي تتجسد باللغة الطبيعية.

ويمكن أن يتوخى المرسل في الخطاب الواحد استراتيجيات مختلفة، أو يتوخى إستراتيجية واحدة في أصناف متعددة من الخطاب، مما يجعل الاكتفاء بالتصنيف التقليدي الذي يقسم الخطاب إلى سياسي،و إداري،و ديني، وخطاب مراسم أو محافل....الخ

الفصل الأول

1- الخطوات الإجرائية للسيميائية في تحليل النص الشعري:

1-1- الإيقاع: بنية المفهوم:

يعتبر "الإيقاع" علامة صوتية بارزة في الشعر العربي وقد اختلف مفهومه من أديب لآخر ومن شاعر لغيره.

يقول "أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي": **"إن الإيقاعات لا تحصى ولا يحاط بها كثرة – لا العربية ولا العجمية – في كل لسان وفي كل مملكة"**[1].

ويقول الباحثان "رونيه Rounih و واتسن وراين WATSON WARIN": **" ليست مشكلة الإيقاع مقصودة على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة فهناك إيقاع للطبيعة وأخر للعمل،وإيقاع للإرشادات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية، كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة، ولسنا بحاجة إلى مناقشة مائة نظرية ونظرية حول الطبيعة الفعلية للإيقاع"**[2].

إن كلمة "إيقاع" "Rythme" اجترتها ولكنها كثيرا السن النقاد – القدامى والمحدثون – بالفهم حينا، وسوء الفهم والإدراك في أحايين كثيرة[3].

ونحن نعتقد أن ذلك يعود في جوهره إلى:

أ-طبيعة المنطلقات النظرية، وكذا القدرات الإجرائية التي تحكمت في كل معالجة نقدية لموسيقى الشعر، الذي ولد أنماطا من الرؤى والتصورات شديدة التباين.

ب- مسألة حمل كثير من النقاد موسيقى الشعر العربي، على الموسيقى وضوابطه؛ والذي انبجس أصلا من مكون الوزن بوصفه يشكل عنصر مشاكله بين العلمين.

---

(1) زكرياء يوسف:" رسالة الكندي في اللحون والنغم"(ملحق ثان"مؤلفات الكندي الموسيقية") ، بغداد، 1975م، ص25.

(2) "رنييه ويلك"و"واتسن وارن":تعريب د.عادل سلامة، دار المريخ للنشر ،الرياض، م ع السعودية،ص212-213

(3) إبراهيم أنيس: "مجلة الشعراء"، القاهرة، عدد2، 1976م، ص 15.

ج- إن أغلب المعالجات، إن لم نقل جلها، تمت من قبل نقاد لم يكتسبوا الرؤية والإحساس المرهف الذي هو شرط محوري في تواصل المتلقي مع المكونات الإيقاعية للرسالة الشعرية.

إن المستوى "الإيقاعي" كما أتصوره، هو بنية "Structure" تتضمن العديد من المكونات والعناصر المتنوعة التي تتفاعل (تتعالق فيما بينها من داخل النص الشعري، إذ يصعب الفصل بين مكون وآخر). وحتى إذ أمكننا الأمر وأسعفنا الحيلة المنهجية، فان في الحقيقة لا يصح إلا كوننا نتغيا منه، أبدا الفهم والإفهام، وذلك أن إحساسنا بالإيقاع لا يتم مجزأ، بل نستشعره جملة، ونحس به في كليته، ومن ثم فليس من مسوغ للحديث عن نص شعري ذي مكونات إيقاعية خارجية (البحر العروضي القافية وما يندرج تحتهما...) وأخرى داخلية عميقة (بنية الأصوات، التكرار، الطباق، الترصيع، الوقفة الدلالية، النبر، التنغيم...) فجميع المكونات تساهم، بحكم تفاعلها وفاعليتها، في تشكيل بنيته الإيقاعية[1].

لقد أبان بعض النقاد المشتغلين بالشعر، عن معرفتهم بكلمة " إيقاع "، فورود هذا المصطلح، أو بالأحرى، تردده فيها لم يكن فيما نعتقد، قرين الصدفة، بل انه يكشف عن حضور تراث راسخ ذي أسس إيقاعية في ساحة المشتغلين بعلمي الموسيقى والشعر على حد سواء[2].

إنه من الغرابة والدهشة أن نجد ثلة من الأبحاث النقدية – التي نفت عن النقد العربي القديم امتلاكه لتراث ذي أسس إيقاعية صرف – طريقها إلى الذيوع والشهرة، والحال أن الكتب العربية القديمة، التي الفت على أسس إيقاعية اظهر من أن ندافع عنها، هاهنا أننا إذا تصفحنا، تمثيلا لا حصرا، كتاب الفهرست "لابن النديم"، ستضع اليد على العديد من المصادر والمصنفات، إما مخطوطة، أو موجودة محققة، التي تصدت لدراسة الإيقاع بالبحث والتمحيص. فكيف يمكننا التشبع بلغة الإلغاء والإقصاء وكتاب الأغاني "لأبي الفرج الأصفهاني"، نفسه، قد ألف لهذه الغاية.

---

[1] حسين بكار: "بناء قصيدة" طبعة دار الأندلس، ط2، 1983، ص وكتاب الدكتور شوقي ضيف "في النقد الأدبي" ص 97.

[2] مصطفى السلاوي: "تحليل النص الشعري – المستوى الإيقاعي " كلية الآداب وجدة، المغرب، ع22، ص 7.

يقول "ابن طباطبا العلوي" متحدثا عن الشعر الموزون " **وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيب واعتدال أجزائه..."**[1].

ويقول "المرزوقي" متحدثا عن لذة الوزن: "... **لان لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم صواب تركيبه واعتدال نظومه..."**[2].

أما "السجلماسي" فإنه يربط الإيقاع بالوزن في تعريفه للشعر قائلا: " **الشعر هو الكلام المخيل الموزون المؤلف من أقوال موزونة متساوية...، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فان عدد زمانه مسار لعدد زمانه الآخر"**[3].

وإلى جانب هذه الآراء والتصورات، هناك الحضور المتميز لرائد الموسيقى العربية الفارابي أبو النصر. فالمطلع على كتاباته الموسيقية بخاصة، مدى التشابه الكبير القائم بين التطريب الشعري والتطريب الموسيقي، وبالتالي سيخرج بتعريف للإيقاع أكثر علمية لا يعمد لها شبيها: **"الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفرقة متساوية متكررة على وزنها، وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر"**[4].

---

[1] ابن طباطبا العلوي: " عيار الشعر"، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة 1956م، ص 21.

[2] " شرح ديوان الحماسة": تحقيق: احمد أمين و ع– السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951م، ص 10.

[3] المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، أبو محمد القاسم السجلماسي: تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، 1980م، الرباط المغرب، ص 218 وص 407 .

[4] الفارابي: "جوامع الشعر" مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سليم سلام، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة 1971م، ص 122، 123 +" نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين" إلفت كمال الروبي. ط دار التنوير، بيروت 1983م، ص 233.

ويستطرد إلى المقابلة، بين الوزن والإيقاع قائلا: "... **إذن إن نسبة وزن القول إلى الحروف كنية الإيقاع المفصل إلى النغم، فان الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل**"[1].

يعد هذا التقابل الذي أقامه "الفارابي" بين الوزن والإيقاع، انتقل ليماثل بين بعض مقومات الإيقاع الموسيقي – أي النغم الموسيقي بمعناه الصميم– وبعض مقومات النغم الصوتي، المتولد عن انعكاس نظام الوزن في البنية الصوتية للقصيدة الشعرية قائلا: "... **ولتكن أطراف أزمان الإيقاعات، هنا، محدودة بالنقرات ولنفرض النقرات في مراتب ثلاث، منها نقرات قوية، ومنها لينة، ومنها متوسطة، والقوية تشبه التنوين في إعراب اللسان العربي، والمتوسطة تشبه حركة الحرف في لسانهم، واللينة تشبه أشمام الحركة في الحروف أو روم الحركة**"[2].

تلك النصوص لعلماء الشعر العربي، استنبتت بذرتها في تربة الجدل الدائر حول ماهية الشعر، صحيح إن أولئك العلماء اجمعوا، على ارتباط الإيقاع بالغريزة والفطرة، ومن ثم لم يهتموا به اهتماما دقيقا ومفصلا، فيدرسوا مجمل ظواهر الداخلية والخارجية، كما هو حاصل اليوم في حقل الدراسات النقدية المعاصرة، لكن مع ذلك فان النصوص التمثيلية السابقة الذكر، تبقى دافعة لكثير من الأحكام الجاهزة والقطيعة، التي نفت عن التراث النقدي العربي احتفاءه بالقيمة الجمالية للإيقاع.

هذا ولا شك أن كثيرا من الأبحاث النقدية المعاصرة قد تصدت بالدراسة والبحث لمصطلح الإيقاع، وإذ المجال يضيق بإيرادها كاملة لكثرتها، فانا مضطرون لاجتباء بعضها على سبيل المثال لا غير، ولنتأمل بدءا، ما كتبه الباحث "إبراهيم أنيس"، بخصوص مصطلح الإيقاع وحدوده التمييزية في بناء موسيقية القصيدة العربية، يقول: "... **العنصر الثالث من العناصر الموسيقية في الشعر العربي هو ما أطلق عليه مصطلح الإيقاع... ومع أنها – كلمة إيقاع– ذات دلالة معينة لدى أصحاب الموسيقى ربما تباين ما نعنيه هنا، أثرت أن أطلقها على تلك الظاهرة**

---

[1] "الموسقي الكبير"، تحقيق: غطاس ع الملك خشبة. دار الكتاب العربي للنشر القاهرة، 1967، ص 1090.

[2] المرجع نفسه، ص 986.

الأساسية التي وحدها تميز الشعر عن النثر... فالنظام الخاص لتوالي المقاطع الذي تحدث عنه أهل العروض قد نجده في كل من نصوص النثر..."[1].

وهو نفس ما يلح عليه في مكان آخر من كتابه موسيقى الشعر، قائلا: **" إن الإيقاع هو العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حين تكون في النثر..."**[2].

ومعناه أن الإيقاع، عند "أنيس"، يحظى بمكانة متميزة عن باقي العناصر المشكلة لموسيقية الشعر، فهو مفهوم يباين، من حيث جوهره الشعري، حمولته في علم الموسيقى؛ ناهيك – وهذا ما ذهب إليه الفارابي سابقا – عن كونه يجسد النقطة المحور التي يميز بها فن الشعر عن فن النثر.

ولما كان الباحث "كمال أبو ديب"، قد توصل إلى نتيجة خلاصتها أن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربي والتي تشكلت في التراث النقدي، لا تمثل أبعاد الواقع الشعري بحيويته وغناه وتنوعه، فانه لا يفتأ يؤسس بديلا جذريا لهذه الصورة الملتبسة والغامضة، وبخاصة ما تعلق منها بالخلط اللامسوغ بين الوزن والإيقاع[3].

هكذا يبدو أن ثمة تمييزا يطرح بين التركيب الوزني للشعر، وبين الحيوية الإيقاعية فيه، والذي لم يستطع العروضيون بعد الخليل استكناهه، ونحن إذا لا ندفع التعريف الذي يسح في إطاره الباحث مصطلح الإيقاع، خاصة في سياق تميزه عن الوزن، بل نعتبره مقبولا مستساغا؛ فانه في الوقت ذاته يستفز فينا – كما عند دارسين سبقوا [4]، قلق السؤال إزاء المعنى المقصود من الحركة الداخلية ذات الحيوية المتنامية؟ والشيء نفسه بالنسبة للوحدة النغمية العميقة؟ وهل يحق لنا إسقاط الإيقاع من كل نظام وزني مؤسس على التتابع الحركي؟.

---

[1] إبراهيم أنيس: "مجلة الشعر"، القاهرة، عدد 2، 1976م، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 349.

[3] كمال أبو ديب " في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، دار الملايين، بيروت، ط2، 1981م، ص323 .

[4] سعد مصلوح: " دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة"، طبعة علم الكتب، القاهرة، ط1، 1989م، ص 137–161.

إن مثل هذه التساؤلات وغيرها كثير، هي التي دفعت بالباحث "سعد مصلوح" إلى وصف التمايز الذي أقامه "أبو ديب" بين الوزن والإيقاع، بأنه افتراض هش، ومشروع أحكام انطباعية وذاتية، ما إلى الإيمان به من سبيل لهذا فهو يؤكد أن التشكل الوزني في العروض الخليلي هو بنية إيقاعية، كما أن البنية الإيقاعية المقترحة من قبل "أبو ديب" هي تشكل وزني، وكلاهما لا يخرج عن القوالب الخارجية. ومن ثمة يتبدى له أن الكشف عن الحيوية الإيقاعية تظل مهمة تتجاوز كل القوالب المقننة لها، سواء كانت قوالب نبرية أو غير ذلك، لهذا المؤدي إذن، يصبح هجوم صاحب " **في البنية الإيقاعية للشعر العربي"** على العروضيين السابقين، تخرصا وقولا مردودا عليه، وبالتالي دعوة أسطورة بلا دليل.

إذن الإيقاع: **"تصور ذهني قبل أن يكون كما فيزيقيا، وهذه الحقيقة متفق عليها في دراسة الإيقاع، سواء كان إيقاعا صوتيا أو بصريا، وسواء كان الإيقاع الصوتي موسيقيا أو لغويا... إن الإيقاع تصور ذهني من عمل المتلقي وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسي..."**[1].

إن مفهوم "الإيقاع" اتسع مع الشكلانيين الروس، ليصبح علة في انتظام سلسلة من المكونات اللسانية، التي من مهمتها المساهمة في بناء البيت الشعري[2]. فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن عملية المد في الوحدات المعجمية، يتبدى الإيقاع الذي يتأتى من نبرات الوحدات التركيبة؛ بالإضافة إلى "الإيقاع الهرموني" (الجناس... الخ) وهكذا يغدو "الإيقاع" في وحدته، وبالتالي يغدو مفهوم الشعر ذاته، مفهوم الخطاب نوعي discours spécifique تساهم كل عناصره في بناء خاصيته الشعرية...[1]

2- التشاكل والتباين:

---

[1] المرجع السابق، ص 146.

[2] نظرية الأدب: يقول أوسيب بريك o.brik، في مقاله (الإيقاع والتركيب): " إن الحركة الإيقاعية تسبق البيت، ولا يمكن فهم الإيقاع انطلاقا من سطر البيت الشعري"، ص 263.

[1] بوريس اختباون، (النظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس)، ت: إبراهيم الخطيب، نشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م، ص 57.

2-1- التشاكل:

لقد كان وضع "التشاكل"، في اللغة الفرنسية لمفهوم من مفاهيم الكيمياء، وقد اصطنع هذا الحرف لأول مرة عام ثلاثة وثلاثين وتسعمائة وألف معجم "لاروس" "La Rousse"، وهو منحوت في أصله من جذرين اثنين إغريقيين:

(ISOS) ومعناه يساوي، أو مساو، و(TOPOS)؛ ومعناه المكان، فكأن هذه التركيبة تعني المكان المتساوي، أو تساوي المكان؛ ثم أطلق هذا اللفظ المركب على الحال في المكان؛ أي في مكان الكلام؛ فقصد به إلى كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنية، والمتمثلة في التعبير ؟ أو الصياغة، وتأتي متشابهة مرفولوجيا، أو إيقاعيا، أو تراكبيا، عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات؛ وذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام.

ويبدو أن هذا المصطلح لم يَجْرِ في العربية إلا في بداية الثمانينات من هذا القرن ولا نعرف معجما عربيا مما نملك نحن على الأقل، عرض لهذا المفهوم السيميائي الذي لا يبرح طري الإيهاب، قشيب الثياب؛ حيث لم يجر في لغة السميائيين إلا منذ أن اصطنعه "غريماس" آخذا إياه من مصطلحات الكيميائيين، فوقره بدلالة اصطلاحية جديدة.

إن مصطلح "التشاكل"، على الرغم من ورود ما يشابه في البلاغة العربية كمصطلح "العدول" مثلا، وعلى الرغم من أن "عمر بن مسعود المنذري" كان قد اصطنعه اصطناعا واعيا، إلا أنه لم يستعمله في تقرير مسائل لسانية، ولكن استخدمه في مجال علم الفلك إلا أنه بهذا المفهوم المعقد القائم على تسخير كل علوم اللسان في تحليل نص من النصوص، لم يستعمل فيما يبدو، لدى الأقدمين ولا حتى لدى المعاصرين إلا منذ زهاء عشر عاما.

ولقد كتب عنه "غريماس" مادة طويلة في معجمه فتحدث في الحقيقة، عن أنواع كثيرة من التشاكل، لا عن نوع واحد حيث هناك تشاكل نحوي وآخر دلالي وآخر محمولي وآخر جزئي وآخر كلي كما أن هذا "التشاكل" قد يتعدد Pluri-isotopi ويزدوج Bi-Isotopi ومن بين

تعريفات التشاكل: **"أنه عبارة عن محور تركيبي على مدى سلسلة تركيبية من الكلام مؤلفة من كلاسيمات ''Classems''؛ نستطيع ضمان التجانس للخطاب المنطوق"**[1].

وانطلاقا من بعض هذا التعريف فإن مفهوم تركيب Syntagme يجب أن يضم على الأقل صورتين معنويتين هما اللتان تشكلا السياق الأدنى الذي يفضي إلى قيام "تشاكل" Isotopie.

بينما عرف في بعض المعاجم اللسانية أنه وحدة دلالية تتسم بسمات خاصة فتفضي إلى اعتبار خطاب ما، إلى أنه كل من المعنى Signification، ويمكن أن توجد جملة من التشاكلات في خطاب واحد مثل قولنا: ياله من ولد فإنما معناه يتحدد بناء على سياق الكلام، فقد يكون هذا الولد ذكيا لطيفا محبوبا، كما قد يكون غبيا شرسا ممقوتا.

ويعرف "راستييه" "F.Rastier" و"ميشال أريفي" "M.Arrivé" التشاكل على أنه **"تواة تركيبية itérativété لوحدات لسانية، ظاهرة أو غير ظاهرة، منتمية إما إلى التعبير، وإما إلى المضمون، أو هو بوجه عام تكرار لوحدات لسانية"**[2]

على حين أن "دولاص" "Delas" عرفه بأنه: **"جملة من الإسهامات لوحدات لسانية غير ظاهرة بالتناقض مع تنوع لوحدات لسانية أخرى ظاهرة"**[3].

لكن من الفائدة أن لا نتجزئ بتعريفنا الذي كنا أدرجناه، مبدأ الكلام، وهو تعريف لا نتعصب له، ولا نتمسك به؛ ولكنه شيء أطلقناه لمحاولة تفهيم دلالة هذا المفهوم وتوصيلها إلى القارئ؛ بالإضافة إلى اصطناع ألفاظ لا صلة لها بالسيميائية، ولا بالتنظير للخطاب الأدبي مثل "تنمية" و"ضمانا"، كما أن عبارة "سلبيا" و"إيجابيا" قد لا تليق بلغة النقد وقد تنشر أمام الذوق الأدبي العام؛ ولعل الناقد أن يكون قد اقتبسها من مصطلحات المربع السيميائي "لغريماس"، وإذا كنا

---

[1] عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنت.

[2] المرجع السابق.

[3] المرجع نفسه.

نؤمن بضرورة الاجتهاد والتطلع إلى التطوير فإن ذلك ما كان ليحظر علينا الميل إلى التأني والتثبت قبل الإقدام على تعريف مثل هذه المفاهيم الزئبقية.

2-2- التباين:

إن مصطلح "التباين" والذي يقترب مفهومه من مفهوم الاختلاف (Différence)؛ هو مصطلح قديم من مصطلحات المناطقة الذين يقيمونه على مثال بينهم شهير، وهو أن **"الغيرية"** مقابل **"الهوية"** أو **"الآنية"** Altérité ≠ Identité.

ويشترطون في تركيب "التباين" وجود طرف ثالث ما، يحدد العلاقة بين الموضوع والمحمول، أو المسند والمسند إليه؛ وهو الذي يمكن أن يقوم على حد أدنى من الكلام متمثلا في بنية ما، حيث إن أدنى ما تحتمل هذه البنية؛ كما يذهب إلى ذلك "غريماس" "Grimass"، هي "وجود لفظين وعلاقة بينهما"؛ ولا بد من أن يكون بين هذين اللفظين معا شيء يربط بينهما، وشيء آخر يباين بينهما.

وإنه لمعروف لدى السميائيين أن التباين يكون موقرا بشيء من الارتياح بين وحدتين اثنتين، أو جملة من الوحدات؛ فيكون ذلك أول الشروط لظهور المعنى، وأيا ما يكون الشأن، فإن التباين لا يكون إلا على أساس من التشابه الذي يكون له بمنزلة دعامة يقوم عليها؛ وبافتراض أن التباين والتشابه هما اللذان يكونان علاقات جديدة بأن تجتمع وتتشكل في مقولة خالصة لها؛ وهي مقولة الغيريّة/ الآنيّة التي يمكن أن تبنى منها بنية أولية للمعنى؛ فتكون لذلك نموذجا منطقيا، وعلى أن مثل هذا الاختلاف المتحدث عنه لا يشكل صميم ما نرمي إليه من وراء العنوان حيث إنه إذ كان التشاكل يعني في أصل الاشتقاق الغربي تساوي المكان؛ فإن التباين الذي نريد هو ما يطلق عليه باللغة الفرنسية Hétérotopie حيث أن هذا المصطلح منحوت من لفظين إغريقيين، هما (Hétéros) ومعناه "غير" أو "آخر" و(Topos) ومعناه، كما كنا ذكرنا من قبل "مكان".

ولنا بعد أن أعدنا هذا المصطلح الغربي إلى أصوله الإغريقية التي انحدر منها أن نترجمه بـ "التباين" كما نترجمه بالاختلاف؛ كما يمكن أن نستعمله تحت المصطلح التراثي الذي كان اصطنعه الفلكي العربي "عمر المنذري" وهو التقابل[1].

وإن من الواضح أن التباين المعنوي سيرة سلوك كل المبدعين، وهذه السيرة تكون اعتباطية عفوية في أحوال، وموظفة قصدية في أحوال أخرى، ففي النصوص الأدبية العربية التي اشتهرت بكثرة التفنن في اللغة والعمل بها؛ ككثير من المقامات وككثير من الرسائل الأدبية مثل الرسالتين الهزلية والجدلية "لابن زيدون": نظفر فيها بنماذج، لا تكاد تحصى ولا تحصر، تركض في سياق التباين المعنوي.

والحق أن البلاغة العربية كانت لَحِنت إلى التباين كما كانت لحِنت إلى التشاكل فحاولت التعامل معهما في تحليل الخطاب الأدبي؛ ولكن بأدوات لم تعد اليوم لائقة لمناهج العصر؛ وقد ورد "التباين" تحت تصنيفات مختلفة، وبمصطلحات بلاغية كثيرة مثل: الخبر والإنشاء (ولكن دون العناية المنهجية بهذا الضرب من التباين) عبر نصوص أدبية معينة؛ كأن تدرس دراسة تطبيقية في قصيدة من القصائد لينظر في مدى قدرتها على التحاور والتلاؤم في علاقة تنهض على التماس الجمالي الفني، والتطلع إلى التأثير في المتلقي وافتكاك إعجابه؛ وهو شأن يجتهد محللوا الخطاب الأدبي من المعاصرين صنعه اليوم؛ ومثل: ما كانوا يطلقون عليه "الطباق" (الليل والنهار) ومثل "المقابلة" التي يمكن التمثيل بها بقول أحد البلغاء العرب: **"ليس له صديق في السّر، ولا عدوّ في العلانية".**

و"التباين" واسع مشعب، يتخذ له طرائق عديدة؛ ومن العسير حصرها كلها في هذا المدخل العجل. وهو مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ كقولنا مثلا: "الصباح هو المساء". فهناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني الصباح، وأحدهما الآخر يعني المساء؛ بيد أن العلاقة أو لفظ العلاقة "هو" هنا

---

[1] لقد سبق عمر بن مسعود بن ساعد المنذري المتوفى 1160هـ في كتابه "كشف الأسرار المخفية" غريماس إلى الحديث عن مفهوم "التشاكل" واتخاذه إجراء منهجيا في تصنيف معاني الأشياء... أنظر مجلة نزوى، ع10، مسقط، 1994.

هو الذي أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلهما شيئا واحدا فأفضى بهما إلى التساوي المطلق؛ فإذا الصباح فعلا في هذا التمثل، مساء، ونتيجة لذلك؛ فإذا المساء أيضا صباح؛ فكأن الأمر واحد...ولكن ما نضع بظاهر الدلالة وأن هناك دالين اثنين: أحدهما يعني زمنا معينا من النهار (الطرف الأول)، وأحدهما الآخر يعني زمنا آخر معينا (الطرف الآخر) من هذا النهار.

إن النظرة الساذجة لهذا التركيب قد تنخدع له، وذلك على الرغم من وجود العلاقة النافية لهذه الخدعة المحتملة، فتصنفه لأول وهلة في سياق "التباين" حيث إن "المساء" فعلا مختلف عن الصباح، ولكنها بقراءة متأنية، وانطلاقا من اعتبار العمق؛ أي من مراعاة العلاقة الزمنية التي تجمع بين الموضوع والمحمول من وجهة، ثم من اعتبار طرف العلاقة الذي يوجد بينهما أدبيا، فإن الدلالة تتحول إلى سياق "التشاكل" الصُّراح.

فالاختلاف في اللفظ لم يجزئ لقراءة هذين المقومين في سياق "التباين" الذي أتاح هذه العلاقة الدلالية الجديدة المتماثلة في خروجها نحو الانزياح.

بيد أن هذه القراءة إنما تنهض على التأويل المجازي المحض وهو أمرٌ وارد، فعلا في هذا المنطق الذي مثلنا به. ولا يستطيع المجاز أن يلحق دلالة الموضوع بدلالة المحمول في كل الأحوال؛ فحين نقول "هذا الرجل بحرٌ" فذلك لا يعني، بأي وجه، إلحاق هذا بذاك، ولا ذاك بهذا؛ إذ يستحيل أن يغتدي الرجل، أي أجل، بحرا من البحار مهما أوتي من الكرم والثراء؛ وإذا فتصور أ = ب تصور لا ينهض على المنطق الحقيقي للأشياء؛ ولكنه يقوم على المنطق الدلالي الذي يقوم هو أيضا، على إدراك علاقة لغوية خفية في تراكب مقومين اثنين متجاورين بحيث ينتقل معنى المحمول إلى معنى الموضوع ليحدث بينهما التساوي.

3- ثنائية الاتساق والانسجام:

3-1-الاتساق:

يراد عادة "بالاتساق" ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص ما، وهذا التماسك يتأتى من خلال وسائل لغوية تصل بين العناصر المشكلة للنص[1]، وهذه الوسائل اللغوية تخلق النصية، بحيث نساهم في وحدة النص الشاملة[2]، وتؤوله لكي يعد نصا، فان انعدمت أو ضعفت افتقر الملفوظ إلى النصية، أو ضعفت نصيته، ومن ثم افتقر إلى الاتساق[3].

وقد وظفت الدراسة خمس أدوات من نظرية الاتساق هي:

3-1-1- الإحالات:

تتمثل في عودة بعض عناصر الملفوظ إلى عناصر لفظية أخرى، نقدرها داخل النص أو في المقام (خارجه)، انطلاقا من تصور مفاده أن العناصر المحلية كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذا لا بد من العودة إلى ما تشير من اجل تأويلها[4].

وتنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسيين هما:

"الإحالة المقامية" و"الإحالة النصية"، وتتفرع الإحالة النصية إلى إحالة قبلية وبعدية، وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي – حسب هاليداي ورقية حسن- الضمائر وأسماء الإشارة والمقارنة كما يلعب نوعا الإحالة الرئيسيان في ترابط النص واتساقه، فالإحالة المقامية تساهم في خلق النص، لأنها تربط اللغة بسياق المقام، إلا أنها تساهم في اتساقه بشكل مباشر، بينما تقوم الإحالة النصية بدور فعال في اتساق النص.

وقد سبق وذكرنا أن العناصر التي تملك خاصية الإحالة تضم الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة وسنعرضها بشكل موجز:

---

(1) محمد خطابي: لسانيات النص،ط1، 1991، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص13.

(3) سامح رواشدة: قصيدة الوقت لأدونيس (ثنائية الاتساق والانسجام)، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج3، ع3، 2003، ص517.

(4) المرجع السابق، ص517.

3-1-2- الضمائر:

إذا نظرنا إلى الضمائر من زاوية "الاتساق" أمكن التمييز فيها بين ادوار الكلام والأدوار الأخرى[1]، الدالة على المتكلم والمخاطب، وهي إحالة إلى خارج النص بشكل نمطي، تشير إلى المقام (المتكلم/ المتكلمين، المخاطب/ المخاطبين).

3-1-3- أسماء الإشارة:

وهي الوسيلة الثانية من الوسائل الاتساق الإحالية، ويذهب "هاليداي" و"رقية حسن"، إلى أن هناك إمكانيات لتصنيفها، أما وفق الظرفية، الزمان (الآن، غدا) أو المكان (هنا، هناك)، أو وفق البعد (ذاك، تلك)، والقرب (هذا، هذه).

وتقوم هذه الإشارة –بوصفها أداة اتساق– بالربط القبلي والبعدي، وهي بذلك تساهم في اتساق النص وتماسكه[2].

3-1-4- المقارنة

وهي النوع الثالث من أنواع الإحالة، ويقصد بها وجود عنصرين يقارن النص بينهما، وتنقسم إلى المطابقة والتشابه، وتتكئ على ألفاظ مثل: وصف الشيء بأنه يشبه شيئا آخر أو يماثله أو يوازيه، بعضها يقوم على المخالفة؛ كان تقتل يضاد أو يعاكس، أو أفضل أو اكبر أو أجمل[3].

أما من منظور الاتساق فهي لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصية، وبناء عليه فهي تقوم مثل الأنواع المتقدمة لا محالة بوظيفة اتساقية[1].

ويخلو النص تماما من هذا أنواع الإحالة.

---

[1] المرجع نفسه، ص18.

[2] المرجع السابق، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص519.

[1] المرجع نفسه، ص19.

3-1-5- الاستبدال:

الاستبدال عملية تتم داخل النص، وتقوم على تعويض عنصر في النص بعنصر آخر[2]، وعلاقة الاستبدال تمثل شكلان من العلاقات النصية القبلية، لان العنصر المتأخر يأتي بديلا لعنصر متقدم، ما يجعلها قادرة على تحقيق الاتساق في النص حين تربط بين عنصرين متباعدين[3] ويخلو النص أيضا من الاستدلال.

3-1-6- الحذف:

إن الحذف كعلاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال إلا بكونه استبدالا بالصفر، أي أن علاقة الحذف لا تترك أثرا، مما يدفع المتلقي بالنهوض إلى مهمة التقدير، مما يحفز مهارة التأويل التي يمكن أن تعدها مهارة انسجام أولا.

3-1-7- الوصل:

يعد الوصل علاقة اتساق أساسية في النص، وذلك لأنه يعمل على تقوية الأسباب بين متواليات الجمل المشكلة للنص وجعلها متماسكة[4].

وأدواته متعددة منها: **أو- و- اعني- مثلا- نحو- أم- لكن- لذا- لهذا- لان**، فالوصل يحدد الطريقة التي تترابط بها الجملة السابقة مع الجملة اللاحقة بشكل منظم داخل النص، وذلك من خلال الأدوات السابقة، بحيث تدرك متواليات الجمل كوحدة متماسكة[1].

3-2- الاتساق المعجمي:

---

[2] المرجع السابق.

[3] سامح رواشدة: قصيدة الوقت لادونيس (ثنائية الاتساق والانسجام)، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج3، ع3، 2003، ص520.

[4] المرجع نفسه، ص520.

[1] محمد خطابي: لسانيات النص، مرجع سابق ، ص24.

ينقسم الاتساق المعجمي – كما يرى "هاليداي" و"حسن"– إلى نوعين وهما "التكرير"، و"التضام"، فالتكرير هو" **شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف"**[2]، وهو يمثل أداة واسعة الاتساق في النص، تمثلت في استخدام أساليب الاستفهام وأساليب النفي والتعجب، والجمل الاسمية والجمل الفعلية.

وبعد استعراضنا لأدوات الاتساق، فقد استثمرت الدراسة أداتين من نظرية الانسجام وهما "البنية الكلية"، و"المعرفة الخلفية".

3-2-1- البنية الكلية:

يرى "فان دايك" أن لكل خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب، ويقصد بالبنية الكلية أن يكون للخطاب جامع دلالي، وقضية موضوعية يتمحور النص حولها، ويحاول تقديمها بأدوات متعددة[3].

ومن الأدوات المستخدمة في تحديد البنية الكلية ما يلي:

- **العنوان:**

إن الشعراء حين يضعون عنوانا لقصائدهم إنما يقصدون دلالة وهدفا، ويحملون العنوان جزءا أساسيا من رسالة النص، ولقد لخص احدهم وظائف العنوان في ثلاثة أمور، وهي: التحديد والإيحاء ومنح النص الأكبر قيمته، زيادة على ما قاله "رولان بارت" من أن العنوان يفتح شهية المتلقي للقراءة[1].

ويمثل العنوان أحيانا بؤرة النص ومفتاحه.

---

[2] سامح رواشدة: قصيدة الوقت لادونيس (ثنائية الاتساق والانسجام)، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج3، ع3، 2003، ص522.

[3] سامح رواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، ط1، 2001، أمانة عمان، ص 96.

[1] براون ويول: تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي 1997، جامعة الملك سعود، الرياض، ص 162.

- التكرار:

فالشاعر لا يكرر شيئا في النص إلا ويقصد أن يرسخ مقولة ما من خلال ذلك الشيء، ويعزز رؤية يرى أنها جيرة بالالتفات إليها.

3-2-1- المعرفة الخلفية:

إن المستمع أو القارئ حينما يواجه خطابا ما لا يواجهه وهو خاوي الوفاض، وإنما يستعين بمعرفيه الخلفية[2]، ويقصد بها ثقافة المتلقي وأدواته المعرفية، وما لديه من قدرة على التصور الذهني للأشياء[3].

هذه المعلومات العامة عن العالم هي أساس فهمنا للخطاب فحسب، بل إنما لكل جوانب خبراتنا الحياتية، والشاعر حينما يصوغ نصه الشعري يتكئ بصورة كبيرة في استحضار مكونات نصه من خلفياته المعرفية، وهو بالتاج يلتقي مع المتلقين وما لديهم من اطر معرفية تساهم في خلق مشترك معرفي بينهما،[1].

وهذا المشترك المعرفي يمثل ركيزة أساسية يستند إليها المتلقي في محاولة فهم الخطاب الذي يواجهه وتأويله.

4- التناص الشعري:

تدور عجلة الدراسات النقدية الحديثة على نحو يصعب اللحاق بها أو الإحاطة بما تتضمنه من أراء ومناهج، بيد أن الملاحظ على هذه الدراسات تمركزها حول ثلاثة مصادر رئيسية متتابعة، إذا بدأت في مراحلها الأولى بجعل المؤلف محور بحثها، ومادة دراستها، فأولته جل اهتمامها، حتى أنها بالغت في ذلك إلى درجة تربط التحليل النصي بحياة المؤلف، ومحاولة البحث عن

---

[2] سامح الرواشدة: قصيدة الوقت لأدونيس (ثنائية الاتساق والانسجام)، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج3، ع3، 2003، ص525.

[3] المرجع السابق، ص 279.

[1] المرجع السابق، ص525.

خيوط من هذه الحياة بين طيات النص، مفترضة أن كل هو واقعة شخصية لمؤلفه، ثم ما لبثت هالة القدسية المحيطة بالمؤلف أن تلاشت شيئا فشيئا، ليحل محله النص ويصبح صاحب السلطة العليا في الاستحواذ على الدراسات النقدية التحليلية ألا أن هذه السلطة لم تبق على حالها، فظهرت سلطة أخرى وهي السلطة المتلقي الذي يمثل المحور الثالث في الدراسات النقدية، وما رافقته من اهتمام بنظريات جديدة تبحث في التلقي والقراءة ولاسيما الإنتاجية منها.

ولان النص – كما يراه "باختين" "Bakhetin"– مكتوب كان أو شفويا يعد مادة أولية تقوم بتحليلها الألسنية والفلسفة والنقد الأدبي وغير ذلك من العلوم المجاورة، كان لزاما أن يقف البحث في تنادل موجز، على مفهوم النص وما يتصل به وصولا إلى "التناص".

لقد اختلفت مفاهيم النص تبعا لاختلاف مشارب أصحابها الفكرية، إلا أن هناك محاولات جادة سعت إلى التوفيق بين عامة هذه المفاهيم، ففي حين يعرض "جيرار جنبيت" " Girrard Ginett" عن تعريف النص حيث يعرفه "باختين" بقوله: "**هو تلك الواقعة المباشرة التي تتأسس عليها هذه العلوم، وتدور حولها، سواء اصطبغت بالطابع الفكري أم العاطفي**"[1].

أما "رولان بارت" "roulan Bart" فيري أن النص يقيم نظاما لا ينتمي إلى النظام اللغوي ولكنه على صلة وثيقة معه، صلة تمارس وتشابه في الوقت نفسه، وهذه المفهوم لدى "بارت" تبلور في بحث كتبه عام 1981 بعنوان " **من العمل إلى النص**" أوجزه في مجموعة نقاط منها:[2]

النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.

النص وهو يتكون من نقول متضمنة، و إشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة، تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها. وضع المؤلف

---

[1] عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 17، 1997، ص17.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع124، 1992، ص231.

يمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته، بل غيبة الأب بما يسمح مفهوم الانتماء.

وفي كل ذلك يقترح "جاك داريدا" "Jack darida" تصورا للنص معتمد على تاريخ الفلسفة يقوم على إلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع، فالنص عنده "نسيح لقيمات" أي تداخلات لعبة منفتحة ومنغلقة في وقت واحد، مما يجعل من المستحيل لديه القيام بـ "جينولوجيا" بسيطة لنص ما توضح مولده، فالنص عنده لا يملك آبا واحدا وليس به جذرا واحد، بل هو نسق من الجذور، وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهومي النسق والجذر على حد سواء[3].

وبالنظر إلى كل التعريفات السابقة يستنتج أن المناهج النقدية الحديثة تنوعت وتمايزت، ولكنها بقيت على تنوعها وهي في معظمها تتقارب في رغبتها كما في محاولتها لتكون علمية، ولتحقق بعلميتها معرفة ماهية النص الأدبي، وذلك يكشف عناصره المكونة له، ويجعل عملية تبين هذه العناصر عملية مرئية ومدركة معرفيا.

وكما اختلفت هذه التعريفات اختلفت طرق وصولها إلينا عبر مجموعة من النقاد العرب الذين لم يتعد دورهم حدود النقل وإعادة الصياغة أو الشروع في محاولات توفيقية بين تلك التعريفات، ومن أبرزها ما يرى أن النص الشعري محطة محتملة للإنكتاب والإنقراء، ومقروئية النص الشعري، أو أي نص هوية مجازية لا لتماس سلالة مهاجرة من النصوص خفيفة وظاهرة قبل النص،بعد النص، بين القبل والبعد، ومابين هذا القبل والبعد تناسل هوية نصوص صامتة متفاقدة، تضيع في سراديب الكتابة المحتملة.

إن مفهوم "النص" يتداخل ويتقاطع مع مفهوم آخر وهو مفهوم العمل الأدبي، وقد عرض "رولان بارت" في مقالة المهم (من العمل إلى النص) لمفهوم النص بوصفه بديلا جديدا للمفهوم القديم السائد عن العمل الأدبي[1]، إذ أدى تبني مسالة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية إلى

---

[3] المرجع نفسه، ص 237.

[1] صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992، ص 50– 53، بتصرف.

إعادة تحديد خريطة العلاقات القائمة بين الكاتب والقارئ والناقد من جهة، وبينها جميعا وبين العمل الأدبي الذي هو حصيلة تفاعل هذه الأطراف الثلاثة من جهة أخرى، وقد أسفرت هذه الفكرة – فكرة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية– التي تعود إلى جوهر نظرية "اينشتاين" عن طرح مفهوم النص في مقابل العمل الأدبي الذي أفرزته الأطر الثابتة والساكنة التي تنهض بدورها على تصور نيوتن.

لقد فرق بعضهم بين هذين المفهومين بالنظر إلى عدد من الأبعاد المنهجية والشكلية والإشارية وعلاقتهما بمسالة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة.

وكما اختلف النقاد على وضع مصطلح النص، اختلفوا كذلك على تقسيمه إلى أنواع فمنهم من قسم النص على أنواع تبعا لمراحل إنتاجيته فنجد:[1]

أ– النص التام:

هو نص انْتُهِي من كتابته.

ب– النص الخارج:

هو كل ما يعارض النص و"الإحالة إلى المكونات المرجعية".

ج– ما فوق النص:

يحدده "بارت" بقوله: **" كل خطاب غير مقروء، إلا انه منسجم مع الكتابة الإستعارية، إذ لا يمكن بلوغه إلا عبر المعنى الحرفي".**

د– ما قبل النص:

الصيغة الأولى للنص المرفوض من قبل كاتبه، أي كاتبة غير مطبوعة، أو كتابة في المسودة.

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1975، ص 213– 214.

أما "رولان بارت" فالنص عنده نصان[2] وهما النص "المقروء" (المغلق) lisible والنص "المكتوب" (المفتوح) scriptable فالنص المقروء هو النص يتسم بسمات النص الحداثي (التي لا تختلف عند "بارت" عن سمات النص الكلاسيكي) كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة، ونقلها، كما أنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال الرسالة وإرسالها. وهو –أي النص– تابع لنظرية المحاكاة في الإنتاج الأدبي تلك النظرية التي تعتبر النص مرآة عاكسة للعالم الذي يقوم النص بتصويره، أو هي النظرية التعبيرية التي تفترض أن النص يعبر عن غاية سامية مصدرها المؤلف ويحمل رسالة جادة تهم خلاص البشرية أما النص المكتوب فهو نص ما بعد حداثي يختلف جوهريا عن النص الكلاسيكي، فقد كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه وهو يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة.

وهكذا نرى أنه إذا كان الشكلانيون الروس قد ذهبوا إلى أن العمل الأدبي يتعلق على ذاته، وان له قوانينه الداخلية التي تنقطع به عما سبقه أو عاصره من اعتمال أدبية[1] والبنيوية بتأملها القاصر للنص، ذلك النوع من التأمل الذي يغلق عليها أفق القراءة ولا يفتح النص على سياقات لها أهميتها في تحليله وإدراكه، فإن السميولوجيين، ومعهم التفكيكيون يرون أن النص مفتوح على غيره من النصوص، ومتداخل فيها، وكل نص أدبي هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي[2].

وانطلاقا من التعريفات السابقة للنص والبحث في علمه، وصولا إلى النص المفتوح، فطهرت بعض الإرهاصات المبشرة "بالتناص" بادية في جهود السيولوجيين –لاسيما باختين– أول من استعمل مفهوم التناص فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه،[3] إذا كان قد تحدث في علاقة النص بسواه من النصوص من غير أن يذكر مصطلح التناص، مستعملا مصطلح (الحوارية) في تعريف العلاقة الجوهرية التي

---

[2] ميجان الرويلي، سعد الباعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص171– 173.

[1] عدنان قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القران، الشارقة، ط1، 1992، ص 153.

[2] المرجع السابق، ص 153.

[3] مرجع سابق، ص 15.

تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب –في رأيه– يعود إلى فاعلين، ومن ثم إلى جوار محتمل، فمنهما كان موضوع الكلام فانه قد قيل بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقا بالموضوع.

وجاءت "جوليا كريستيفا" "Joulia Kristiva" لتشكيل مصطلح التناص في فكرة "باختين" السابقة لتكون أول من استعمله intertextualité في (أبحاث من أجل تحليل سينمائي) عام 1969، فترى أن التناص إنما هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى وفي كتابها (نص الرواية) عام 1986، عادت فكتبت أن التناص هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، ثم وصلت بعد حين إلى أن كل نص هو شرب وتحويل لنص آخر[1].

بعدما قدمت "جوليا" هذا المصطلح للدراسات النقدية توالت الأبحاث المرتبطة بهذا المفهوم على الرغم من تعددية المسميات،فهو تخارج نصي لدى "يوري لوتمان" وتحويل أو تمثيل عند لوران جيني، أما "جيرار جنيت" فقد أطلق عليه تسميته "التعادلي النصي" أو "التداخل النصي"[2].

وتحاول هذه الدراسة أن تعرض لجملة من مفاهيم مصطلح التناص، لدى فريق من النقاد الغربيين الذين حاولوا حصر المفهوم، على نحو ما فعل "ميشيل فوكو" إذ يؤكد في تقديمه لمفهوم التناص انه لا يوجد لما يتولد من ذاته، بل يتولد من حضور أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، وهكذا فان التناص عنده يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد.

وفي الحق كانت سنوات 1989– الغنية بالإصدارات شاهدا على دخول مفهوم التناص مرحلة النضج، خاصة مع أعمال ريفاتير:

_إنتاجية النص.

---

[1] كاظم جهاد: ادونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، مصر، ط2، 1993، ص34.

[2] حاتم الصكر: ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1998، ص 184.

_التعالق النصي.

_اثر التناص.

_سيميائية الشعر.

فالتناص عنده ملاحظ القارئ لعلاقات بين كمل أدبي أو أعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه، ثم يرى أن التناص إنما هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي تستطيع فيه القراءة السيطرة المشتركة بين جميع النصوص أدبية كانت أو غير أدبية أن تنتج غير المعنى[1].

ويأتي "جيرار جنيت" ليخصص مصطلح التناص للوجود المشترك لنصين أو لعدة نصوص، أي خصصه ببساطة لحضور نص أو عدة نصوص في نص آخر حضورا فعليا[2].

ويربط بعضهم ظاهرة التناص بعلم النفس كما نرى "جيني" وهو يتساءل قائلا لا تعرف أمام هذه الظاهرة، إن كان الأمر كناية عن ردة فعل "تشنجي" بالمعنى الخلاق للمفردة، تتخلص فيه ثقافة خفيفة من ثقل الآثار السابقة الذي صار ضاغطا عليها، فتعمل على تجاوز بتناصه وتحويله.

ويتصور "جيرار جنيت" في كتابه "أطراس" 1972 انه لا يمكن الكتابة إلا على آثار نصوص قديمة، وهذه العملية شبيهة عنده بعملية من يكتب على طرس، ويوضح معنى كلمة طرس فيقول: " أنه رق صحيفة من جلد، يمحي ويكتب عليه نص أخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبنيها وقراءتها تحته، فهو

---

[1] بيار مارك دوبيازي: نظرية التناص، تعريب المختار حسني، فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع 28، ابريل 2000، ص 116.

[2] إيف روتير: الواقعية وتفاعل النصوص، ت: إبراهيم نجيب علي، البحرين الثقافية، ع 24، أفريل 2000، ص 128.

يقصد بهذا العنوان المستعار من حقل المعلوماتية مجموع نصوص تظهر دفعة واحدة على الشاشة، ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة"[3]

وهكذا رتب "جنيت" المتعاليات النصية على وفق نظام تصاعدي من التجريد aistraction إلى التضمين implication إلى الإجمالي globalit، وهذه الأنواع[4] هي:

_التناص بالمعنى الذي صاغته "جوليا كريستيفا"، وينبغي أن يكون محصورا في حدود حضور فعلي لنص ما في نص آخر.

_التوازي النصي المباشر (العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، الشبه، الملاحظة...الخ.

_النصية الواصفة métatextualite:

أو علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر إذ يتحدث عنه من غير أن يتلفظ به بالضرورة.

_النصية المتفرعة Hypertextualite:

أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما إن ينبثق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة، وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة أو المعارضات.

_النصية الجامعة Architextualite:

وهي علاقة بكماء، ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي لنص ما في طبقته النوعية.

ولما كانت وظيفة التناص الأساسية تكمن في الوظيفة التي يقوم بها ليخدم هدفا ويقوم بمهمة سياقية ليثري من خلالها النص ويمنحه عمقا ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها، ويكون بؤرة مشعة لجملة من الأبحاث، تتعدد فيها الأصوات والقراءات وجب التنويه بالعمليات الإجرائية

---

[3] المختار حسني: من التناص إلى الأطراس، علامات بالنقد الأدبي، النادي الأدبي القافي بجدة، السعودية، ج 35، المجلد السابع، سبتمبر، 1997، ص 187.

[4] المرجع السابق، ص 118.

المتلفة للتناص، كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التغايري أو التوافقي، والامتصاص الأسفنجي الموظف، والتداخل والتحويل الذي هو أهم عمليات التناص، والاندماج في النص المتناص، وقد يكون الاندماج كاملا ليؤدي عمله ويخلق (النص الغائب) ثم يشير إليه ويوظفه في أن يقول ما يقوله النص الجديد[1].

وعملية التحويل التي تجري في احم النص هي المحك الذي تتفاضل التناصات على أثره، وتعني كلمة تحويل في النص، أولا وحدة العمل الجديد دون النظر إلى الأجزاء أو العناصر التي دخلت في تكوينه سواء أكانت شعرية أو لا شعرية، وثانيا تحويل الشعري إلى الشعري ضمن الأنواع الشعرية، وتحويل اللاشعري إلى شعري.

ومما سبق تجد أن دائرة التناص تتسع لتشمل أنواعا أخرى غير (الأنواع) الشعرية لنرى المسرح والسينما والصحافة، وحتى الموسيقى في قلب النص، ولكن ليس بصورة ترقيعية ولا تضيف للنص شيئا، بل بصورة وظيفية متداخلة مع أجزاء النص متحولة في نسيجه حيث لا تكاد تمييزها.

وهكذا تبلور مفهوم التناص ونضج، وان اختلفت مفاهيمه من ناقد لآخر، ومثال ذلك تقسيم "جيني" لحالات عمل التناص إلى ما يأتي:

_التحرير verbalisation:

بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيا في الأصل.

_الخطية linearisation:

لا تقدر في الكتابة أن نحافظ على عناصر متعددة وندفعها إلى العمل على نحو متزامن كما في الرسم أو الموسيقى، فيعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يتناصه هو أو يناصصه وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة ودخل حدودها المادية.

---

[1] خليل موسى: التناص والإجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، المجلد 26، السنة 26، ع 305، أيلول 1996، ص 81.

_الترصيع enclassement:

مجهود الكاتب لاختزال التعارضات التركيبية بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة، يربط الكاتب بين العناصر أما داخل عبارة تتضمن بتماسكها النحوي تماسك الكل، أو بإقامة جسور ووصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلالية ممكنة، فتنشا تنافذات تناصية قسمها "جيني" إلى ثلاثة فئات: تناقذ كنائي أو تناظري –تناقذ استعاري– مونتاج لا تناقذ فيه.

نلاحظ أخيرا أن سلطة المؤلف على النص بدأت تتلاشى، فما من سيادة مطلقة للمؤلف، يقول "رولان بارت" أن النص بروست هو ما يأتي إلي، وليس ما أدعوه، إنه ليس "سلطة" بل مجرد ذكرى حلقية، وهذا هو ما بين النص أو التناص، استحالة العيش خارج النص غير المتناهي، أما "بلاتشو" "platchou" فيقول: **"إن الشاعر هو هذا الذي يضحي بنفسه ليدع السؤال مفتوحا".**

وتبقى هناك محاذير حول انفتاح النص على الفضاء الثقافي واختفاء سلطة المؤلف، إذ أن أصحاب التفكيك لما جعلوا النص يتخطى حدود، ويتسع إلى مالا نهاية لينه وفي أخر الأمد وكأنه قد ابتلع العالم، أو استحال إلى مكتبه عالمية، قد الحقوا بالنص جورا لا يختلف عما ألحقته به البنيوية التي أرادت أن ترى فيه محدودية ما كمن أراد أن يرى العالم في حبه فاصولياء، غير أن للتفكيكية فضيلة، هي القول بان النص الحاضر، موضوع التفسير أو القراءة، يحمل رمادا ثقافيا من نصوص سابقة، غير أن هذه الفضيلة لا تتحقق إذا طغت "البينصية" على حدود المنطق كان يرتبط النص كله بوعي القارئ أو بأفق توقعاته، فتغدو القراءة حينئذ لا نهاية التفسير، لتتعذر ويشعر المرء أن هنالك صعوبة في التعايش مع التفسير الذي تفرزه "البينصية"، وعليه يغدو التحليل ضربا من العبث.

وهكذا يمكن اعتماد التناص طريقة للتحليل النصي دون المبالغة في تأويل النصوص الغائبة حتى لا يصبح التناص محاولة لتفسير الرموز أو لتعمية النص بكثرة التأويل.

الفصل الثاني

1- إيقاع القصيدة:

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

سسحْب تَرْكُضُ فِلْفَضَاءِ رْرَحْبِ رَكْضَ لْخَائِفِينْ

/0/0/ //0/ /0//0/ /0/0 /0/ 00//0/0

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلَا

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

وششمس تبدو خلفها صفراء عاصبتلجبين

/0/0/ 0/0/ 0//0/ /0/0/ 00//0///0/

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَا

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

ولبحر ساجن صامتن فيهي خشوع ززاهدين

/0/0/ 0/0/ 0//0/ 0/0/ /0// 00//0/0

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَا

لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد

لاكننما عيناك باهتتان فلأفق لبعيد

0//0/0/ /0/0/ /0///0/ ///0/ 00//0

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَا

القصيدة من بحر الكامل.

وقد اعتمد الشاعر على المد في الأخير لفتح المجال أمام خروج المشاعر، لم يلتزم إليا أبو ماضي في هذه القصيدة بقافية واحدة بل نوع في القوافي على الشكل التالي:

في المقطع الأول:

السطر الأول والثاني والثالث قافيته النون أما السطر الرابع فقافيته الدال أما اللازمتان فقافيتهما النون.

المقطع الثاني:

في الأسطر: الأول والثاني والثالث والرابع القافية هي الميم أما اللازمتان القافية هي الكاف.

المقطع الثالث:

الأسطر: الأول والثاني والثالث القافية هي القاف أما السطر الرابع فالقافية هي الميم أما اللازمتان فالقافية هي الراء.

في المقطع الرابع:

في الأسطر الثلاثة الأولى القافية هي الكاف أما في السطر الرابع هي الباء أما قافية اللازمتين فهي النون.

في المقطع الخامس:

في الأسطر الثلاثة الأولى القافية هي الهاء أما قافية السطر الرابع فهي الراء وأما اللازمتان هي النون.

في المقطع السادس:

في الأسطر: الأول والثاني والثالث القافية هي العين أما السطر الرابع فالقافية هي الجيم أما قافية اللازمتين فهي الهاء.

في المقطع السابع:

في هذا المقطع القافية هي الهاء في الأسطر الأربع وكذا في اللازمتين.

في المقطع الثامن:

في السطر الأول القافية هي الحاء وكذا في السطر الثاني والثالث أما قافية السطر الشعري الرابع فهي النون أما قافية اللازمتين فهي الراء.

في المقطع التاسع:

في الأسطر الثلاثة الأولى من هذا المقطع القافية هي الباء أما قافية السطر الرابع فهي التاء وقافية اللازمتين هي اللام.

في المقطع العاشر:

في الأسطر الثلاثة الأولى من هذا المقطع القافية هي التاء أما قافية السطر الرابع فهي اللام أما قافية اللازمتين فهي الهمزة.

2- التشاكل اللفظي و المعنوي:

إن رصد "التشاكل" في علاقاته النسجية ينشأ عنه، ضرورة رصد اللاتشاكل (" التقابل" أو"التباين").وإذا كان التشاكل يرصد العلاقات المتقاربة، أوالمتماثلة، بين مقومات نص من

النصوص، فإن التقابل(التباين) يرصد العلاقات المتنافرة، أو المتناقضة المتعارضة التي تفضي في حقيقة الأمر،إلى تحديد العلاقة السميائية للمقوم حال كونه منصهرا في نسيج النص المطروح للتحليل المجهري.

ولا ينبغي أن يفهم من البحث في أمر التشاكل على أساس أنه محمدة في النص الأدبي بالضرورة.كما لا ينبغي أن يفهم من رصد المتقابلات من المقومات في نص من النصوص على أنه مغمزة من المغامز التي تنكر ولا تشكر فإنما الأمر هنا ينهض على شيء من التوصيف المحايد لعناصر الكلام، إفراديا وتركيبيا، من أجل الكشف عن العلاقات الكامنة في النص و تحديد معالم نسجه لإمكان الإفادة من ذلك بعد حين،و ذلك عندما ستغتدي نتائج الوصف و التحليل تحت تصرف كل الباحثين والمؤرخين و النقاد للرجوع إليها، أو الإحالة عليها.

وعلى هذا فقد انقسم التشاكل إلى لفظي ومعنوي، فالهدف وراء كل هذا هو تطبيق هاته النظرية على قصيدة المساء لإيليا أبي ماضي.

لكن قبل الولوج إلى قراءة هذا النص الخطابي قراءة تشاكلية يجدر بنا أن نتطرق إلى تعريف طفيف لكل منهما:

2-1- التشاكل اللفظي:

يعنى هذا النوع من التشاكل بتوصيف العلاقات الإفرادية بين المقومات. ولقد يسمح مثل هذا الإجراء برصد المقومات و تقابلها، تشاكلا، في وحدة من الكلام واحدة. و تتنوع العلاقات المشاكلة، إلى ما لا نهاية من المعاني بحيث نلفيها من خلال النماذج التي سنثبتها في هاته القصيدة:

{يخفي.....يغيب.

{رأيت....أبصرت...ألمح

{ساج....صامت ...خشوع

{الكآبة.....الأسى

{ البشاشة....البهاء

{الدجى.....الليل

{ الفضاء الرحب....الأفق البعيد

{عيناك.....مقلتيك.

{النور ...الضوء.

– إذن بعد كل هاته النماذج وغيرها نستطيع أن نقول أن العنصر السميائي هو الذي يحدد علاقته بالآخر في الدلالة اللغوية، والدلالة السميائية. وهو إجراء يضارع التوصيف النحوي لألفاظ الكلام(الإعراب)مثل تولد الخبر ضرورة عن المبتدأ، أو المسند و المسند إليه وما يتولد عن ذلك من التلاؤم في أحوال معروفة يجب أن توفر في المقومين الاثنين.

2-2- التشاكل المعنوي:

يهتم هذا النوع من التشاكل بشبكة المعاني داخل النص، و بمختلف النماذج الدلالية و المكونات المعنوية التي تجمع الألفاظ حول موضوع موحد كما أنه يعني الحقول الدلالية و المعجمية التي تؤدي إلى دراسة مفردات الكاتب و العلاقات التي جمعها و تقر بها في السياق.
وبما أن الجانب المعنوي كان المقوم الرئيسي في القراءة التشاكلية فإن المعنى يبقى قطب العملية التوصيلية.و يشتد بتكرار المقاومات السياقية في الخطاب يفهمها المتلقي. ويظهر هذا جليا في النماذج الآتية لقصيدة "المساء":

البروق ← تلوح

لما كان مقوم "البروق" ورد في صورة الجمع،فقد دل ذلك على توكيد الإنتشارية وتعدديتها و ترامیها في أقصى الآفاق فالتشاكل يكمن في لمعان كل من لاح_البر ق إذ لا يجوز أن يلوح شيء في الأفق ولا يكون له ضياء أما عن البرق فحدث ولا حرج. إذن فالتشاكل المعنوي يمثل هنا في هذين الزوجين على سبيل لمعان كل منهما.

أما إذا تطرقنا إلى أسلوب الشاعر فإنه مزج بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي، ونلاحظ أن اللازمة تكون مناقضة للأبيات فإذا جاءت الأبيات بأسلوب خبري كانت اللازمة أسلوبها إنشائي والعكس صحيح.

في المقطع الأول:

جاءت الأسطر بأسلوب خبري وصفي أما اللازمة فأسلوبها إنشائي استفهامي.

في المقطع الثاني:

أسلوب الأسطر إنشائي استفهامي أما اللازمة فأسلوبها خبري.

في المقطع الثالث:

أسلوب الأسطر خبري أما اللازمة فأسلوبها إنشائي غرضه النهي.

في المقطع الرابع:

أسلوب الأسطر خبري أما اللازمة فأسلوبها إنشائي استفهامي.

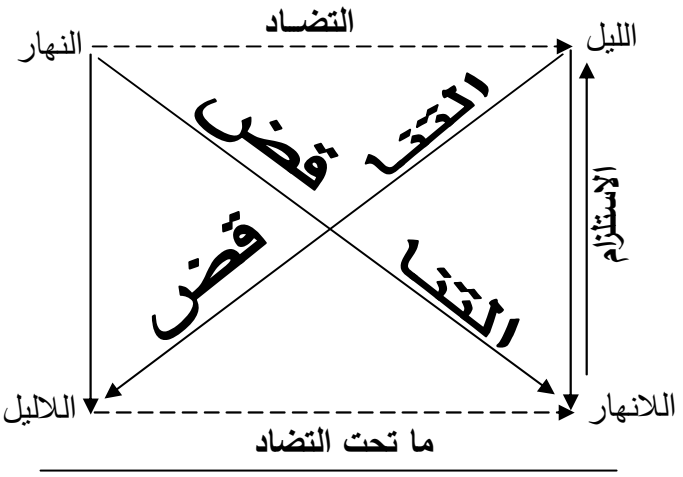
في المقطع الخامس:

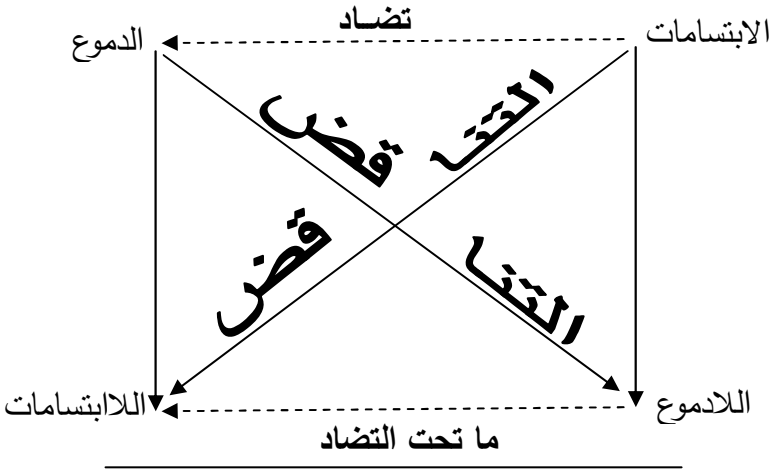
أسلوب الأسطر إنشائي استفهامي أما أسلوب اللازمة فخبري.

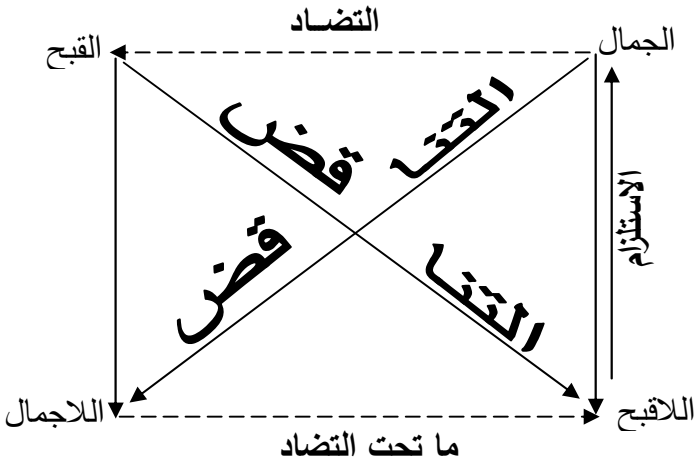
وهكذا إلى آخر القصيدة نلاحظ هذا التناقض بين الأبيات واللازمة.

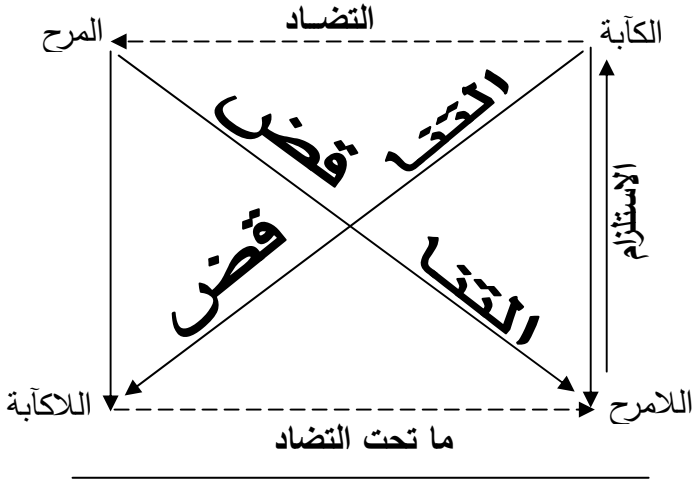
3- بنية التضاد في قصيدة المساء:

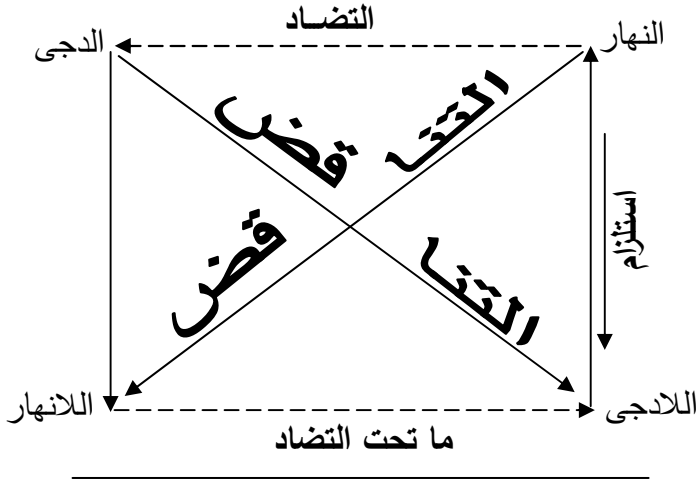
تطبيق المربع السيميائي على القصيدة:











التعليق على المربع السميائي:

نلاحظ من خلال تطبيق المربع السميائي لغريماس على القصيدة قد عكس فعلا رؤية الشاعر إيليا أبي ماضي و ذلك مقارنة بين المفارقة الواضحة بين طبيعة "سلمى" في قصيدة المساء و نظرة إيليا للحياة حيث كانت نظرتها تشاؤمية في حين كانت نظرة الشاعر تفاؤلية.

إن القصيدة التي اتخذناها نموذجا تمظهرت فيها البنيات التضادية بشكل واضح مما جعل الخطاب الشعري يتحول من حال إلى حال وذلك تبعا لمقصدية الشاعر و حالته النفسية و عليه فالتضاد يبقى كعنصر أساسي في تحليل الخطاب الشعري.

4- أيقونية (الصور) الخطاب في قصيدة المساء:

اعتنت الدراسات النقدية الحديثة بالصورة الشعرية، وأسهبت في الحديث عن طبيعتها وعلاقاتها،ووسائل بنائها وخصائصها الفنية، ولعل مرد ذلك يرجع إلى أهميتها التي قيل في تعريفها الكثير، لكنها ظلت عصية على التعريف والتقنين لأنها والشعر سواء، فالشعر ببنيته التركيبية نسق تصويري منظم والصورة ببنيتها الشعرية نسق مخيل، لذلك الشعر والصورة يتداخلان عضويا في نسيج القصيدة.

فالصورة الشعرية نتاج التخيل الشعري، وعلى هذا يسعى المبدع لأن يكون من خلالها شاعرا بارعا همه التصوير بلغة الشعر .والتخيل الشعري عملية ذهنية عصية تتداخل في انجازها عوامل كثيرة مادية ونفسية و عقيدية، لا يقدر على انجازها إلا شاعر ملهم، تتوافر له أسباب الإبداع ممثلة بمخيلة واسعة وذائقة نفسية تترصد بها وزاد شعري مكتسب، تتضافر في أبعادها عناصر اللغة والحس والرغبة في تأكيد الذات لإبراز نصها الشعري.

فتعددت مناهج النقد الأدبي الدارسة للصورة الشعرية، واختلفت في الوصول إلى غاياتها، نظرا لاختلاف الجهة التي تنطلق منها حسب كل اتجاه. وهذا الاختلاف لا يعني بطبيعة الحال إلغاء المنهج اللاحق للسابق ، لأن السابق له أصالته وأهميته التأسيسية التي هي منبع لأي فكر لاحق ، واللاحق أيضا يكتسب قيمته وأهميته باكتشافه لأدوات جديدة ووسائل نقدية مختلفة، تمكنه من الاقتراب أكثر من كنه العمل الأدبي وفك شفرته والإمساك بمكوناته وقوانينه التي تحكمه.

ولأن المناهج النقدية نتاج ثقافي ونقدي متراكم، فهي قد تتآزر مع بعضها في فهم النص الأدبي ومقاربته، وقد تتوازى بحيث يأخذ كل منهج منها منحى مختلفا ومتميزا عن غيره من المناهج، ليكتسب خصوصيته واستقلاليته الذاتية.

فمنذ مطلع القرن العشرين ظهرت العديد من المناهج النقدية الحديثة، ذات الاتجاه اللغوي في تناول النص الأدبي.كالشكلية والبنيوية والأسلوبية وغيرها، هذه المناهج جميعها انطلقت في تناولها للنص الأدبي من بنيته اللغوية، باعتباره أولا وأخيرا نصا لغويا يستغل إمكانات اللغة الواسعة في اكتساب خصوصيته.

ومقصدنا في هذا البحث تبيين صور الخطاب البلاغية الواردة في قصيدة المساء ، وتبيين أنواعها من تشبيه واستعارة وكناية مستعينة بشواهد شعرية على سبيل التمثيل لا الحصر.

وعمدت بعد ذلك إلى مرحلة استنطاق النصوص الشعرية من خلال جملة من الرموز التي وظفها الشاعر لرسم صوره متناولا أنواعا من الرمز؛ كرمز الطبيعة...

تتميز اللغة الشعرية عند "إيليا أبي ماضي" بطاقات تعبيرية كامنة، وتتمتع أيضا بصفة تركيبية وتخيلية وإيحائية .قصيدة المساء أبانت الكثير عن خلجات إيليا النفسية وتجاربه الحياتية ،كانت بحق رسالة بين شاعر ومتلقي بلغة شعرية انفعالية وجدانية وبصور تمثل معاني مستقرة في الذهن عن واقع يعكس نفسية الشاعر . كذلك رموز إيحائية تحرك شجون القاريء و تدعوه للدخول إلى فضاءات جديدة لا متناهية المعاني. لذلك نجد الشاعر شديد الحرص على اختيار المفردات المناسبة للتعبير عن خلجات دلالاتها حتى تستوعب معاني الحلم والرؤيا .....

ونبدأ عملنا هذا بالأدوات التي استعان بها شاعرنا في رسم صورته، سواء لإظهار الحقيقة كما يراها هو أو تقريب صورة الحال الذي يعتريه في لحظة من زمنه .فنبدأ بالتشبيه لأنه " أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي ، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها.

4-1-**الصورة التشبيهية:** تغص قصيدة المساء بكثير من التشبيهات من ذلك :

_ركض الخائفين: تشبيه حيث شبه ركض السحب بركض الإنسان الخائف.

_وكذلك التشبيه في قوله: "قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى".

_"فيه خشوع الزاهدين" تشبيه حيث شبه الهدوء والصمت الموجود بالبحر بخشوع الزاهدين.

_"الشوك مثل الياسمين" تشبيه، حيث شبه الشوك بالياسمين.

_"ولتملأ الأحلام نفسك مثل الكواكب في السماء وكالأزهار في الربا" تشبيه مرسل مجمل.

4-2- الصورة الاستعارية :

_"السحب تركض" استعارة مكنية حيث صور السحب بإنسان : يجري ويركض.

_ "الشمس تجري خلفها" استعارة مكنية شبه الشمس بإنسان يجري خلف السحب.

_"الشمس تجري خلفها عاصبة الجبين" استعارة مكنية شبه الشمس فتاة مريضة معصوبة الجبين، فحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه "معصوبة" على سبيل الاستعارة المكنية.

_"والبحر ساجٍ صامتٌ فيه خشوع الزاهدين" استعارة مكنية حيث شبه البحر بإنسان هادئ وصامت ، فحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه "صامت، خاشع" على سبيل الاستعارة المكنية.

_" أرأيت أحلام الطفولة ..تختفي خلف التخوم استعارة مكنية حيث شبه الأحلام بشيء مادي يختفي خلف الحدود . والأسلوب إنشائي طلبي استفهام يدل على الحيرة.
"أبصرتْ عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟" استعارة مكنية حيث صور الكهولة" بأشباح تختفي في الغيوم والأسلوب إنشائي طلبي استفهام يدل على الحيرة.
"يأتي الدُّجى الجاني ولا تأتي النجوم؟" استعارة مكنية حيث شبه الدجى" بإنسان يأتي وشبه النجوم بإنسان لا يأتي وتشخيص الدجى يبعث في النفس الرهبة والفزع.

_"أظلالها في ناظريك" استعارة مكنية حيث شبه ظلال الأشياء التي رأتها سلمى في عينيها وهي تدل وتكشف عن الحيرة التي تعيشها سلمى .

_"الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك" استعارة مكنية حيث صور الهواجس بشكل مرسوم في عيني سلمى .

_"هوت عروش النور" استعارة مكنية حيث صور النور بعروش تهوي وتسقط عن هضباتها.

_" ساد الصمت" استعارة مكنية حيث صور الصمت بشيء ينتشر.

_"لا فرق عند الليل" استعارة مكنية حيث صور الليل بإنسان لا يُفَرقُ بين أمرين وأن كلا الأمرين عنده سواء.

_ "القلب بأرض فيها زهور ولا تذبل" دليل على الحياة، استعاره مكنية حيث صور القلب بسماء فيها نجوم لا تغيب.

_"مات النهار ابن الصباح" استعارة مكنية حيث شبه النهار بإنسان يموت وشبهه مرة أخرى بأنه ابن للصباح .

_"أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم": استعارة مكنية حيث شبه "أحلام الطفولة" بشيء مادي يختفي خلف الحدود، فحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه "تختفي" على سبيل الاستعارة المكنية.

_"يأتي الدُّجى الجاني ولا تأتي النجوم؟" استعارة مكنية حيث شبه الدجى بإنسان متعديا يسلب السعادة والأمل فحذف المشبه به، وذكر شيئا من لوازمه "يأتي" على سبيل الاستعارة المكنية، وشبه النجوم بإنسان لا يأتي.

_" أظلالها في ناظريك" استعارة مكنية حيث شبه ظلال الأشياء التي رأتها سلمى في عينيها وهي تدل وتكشف عن الحيرة التي تعيشها سلمى..

4-3- الصورة الكنائية:

يعتبر" قدامه بن جعفر" من السباقين إلى التعرض للكناية من خلال باب "ائتلاف اللفظ والمعنى"،حيث يطلق عليها مصطلح الإرداف فيقول" **:وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دل التابع أبان عن المتبوع"**[1].

لم يوظف إيليا أبي ماضي الكناية بكثرة كما وظف الاستعارات،ويمكن ذكر ما أورده الشاعر في نصه لتبين مدى استغلال الشاعر لهذا النوع البلاغي والبياني في رسم صوره، لأن للكناية دورا مهما في بنية شعره، من ذلك:

"صفراء عاصبة الجبين" اختيار الشاعر اللون الأصفر كناية عن مرض الشمس.

وصور الشاعر الضحى بشيء مجسم يمكن مشاهدته في مقلتيها، عبارة "رأيته في" كناية تدل على الابتهاج النفسي وإشراق الروح حيث ينعكس الضحى "وجنتيك.." عبارة "وضعت رأسك في يديك" كناية تدل على وجنتي سلمى. الحزن والكآبة التي تشعر بها سلمى .

4-5- الرمز وأثره في تشكيل الصورة الشعرية:

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص157 .

وتقوم الصورة كذلك في قصيدة المساء على ملمح الرمز الشفاف الذي حمل كثيرا من أفكار الشاعر، فغدت رموز الشاعر عاملا فنيا ، أظهر براعة الشاعر في التعبير عن المعنى ، فأخذت الألفاظ أبعادا معرفية غير أبعادها المعجمية، كالمساء ، والضحى ، والنجوم ، والدجى الجاني ، فكل لفظ من هذه الألفاظ رمز الشعر إلى مرموز لا يتعدى هذا النص أو بعبارة نقدية أدق ، أصبح للدوال مدلولات نصية أكثر ارتباطاً بالمعنى المنتج. مثال ذلك المساء عنده رمز للكهولة والضحى رمز للفتوة والشباب والطفولة . وليل الدجى رمز للشيخوخة.

5_ إتساق النص وانسجامه في قصيدة المساء:

قامت هذه الدراسة على تطبيق أدوات تحليل الخطاب على قصيدة المساء لإيليا أبي ماضي،محاولة رصد نصية الملفوظ،وهو أمر انشغلت به نظرية الاتساق وقد وردت في هاته القصيدة التي بين أيدينا عدة أدوات من نظرية الاتساق منها:

5-1 أسماء الإشارة : بما أن أسماء الإشارة هي وسيلة من وسائل الاتساق الإحالية،إلا أن هناك عدة إمكانيات لتصنيفها إما وفق الظرفية كالزمان(ذاك، تلك)و المكان(هنا، هناك)أو وفق البعد(ذاك، تلك)، والقرب (هذا، هذه).لكن إّذا بحثنا في حقل أسماء الإشارة سنجد أنها لم تكن حاضرة في النص بشكل ملحوظ،أو نستطيع أن نقول أنها انعدمت تماما في هاته القصيدة مما يجعلنا نجزم بأنها تسهم في اتساق النص.

5-2- الوصل: للوصل أدوات متعددة منها أو، و، لهذا، لكن...فهو يحدد الطريقة التي تترابط بها الجملة بحيث تدرك متواليات الجمل كوحدة متماسكة.وقد كان لأدوات الوصل حضورها داخل النص وساهمت إلى حد ما في إحداث شيء من الترابط داخله،وقد استخدم الشاعر أربعة أدوات من أدوات الوصل و هي[1]:

الفاء ←ـــ ثلاث مرات

---

[1] سامح رواشدة قصيدة الوقت لأدونيس: ثنائية الاتساق و الانسجام، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج3، ع3، 2003،ص517.

لكن ـــ← مرتين

الواو ـــ← خمسة عشرة مرة

أم ـــ← خمس مرات

إذا ما أحصينا عدد استخدام أدوات الوصل داخل النص سنجد أنه يزيد عن ثلاثين مرة وبذلك تكون قد أسهمت في إحداث شيء من التماسك داخل القصيدة وسنتوقف عند نموذج في هذا الباب:

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

وفي قوله أيضا:

أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟

أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم؟

5-3- الاتساق المعجمي: و يتمثل في استخدام أساليب الاستفهام و أساليب النفي و التعجب و الجمل الاسمية و الجمل الفعلية ،وقد كانت على النحو الآتي:

- الجمل الاسمية ـــ← ثمانية جمل
- الجمل الفعلية ـــ← 12 جملة
- الاستفهام ـــ← 11جملة

بعد استعراضنا لأدوات الاتساق في هاته القصيدة نلاحظ أنه يفتقر إلى الاتساق التام، وقد نقصته عناصر كثيرة، ولهذا سنستعين ببعض آليات الانسجام التي تخدم التأويل، وتربط بين العناصر التي تبدو مفككة أما آليات الانسجام التي سوف نستخدمها فهي المعيار الذي يختص بالاستمرارية المتحققة للنص أي استمرارية الدلالة المتولدة عن العلاقات المشكلة داخل النص ويقوم الانسجام النصي عن طريق تحقق العديد من العلاقات الدلالية بين أجزاء النص مثل:

- **علاقة الربط:** وهي الوصل، الفصل، الإضافة، العطف، النداء...

لقد استخدم الشاعر أسلوب النداء وحذف حرف النداء "سلمى" للفت الانتباه والإيقاظ من الشرود.

استخدم الشاعر أسلوب التكرار لاسم "سلمى" إيحاء باللهفة لمعرفة سبب تفكيرها وليدل على التقريب و التحبب.

كما استخدم الشاعر أدوات العطف مثل:الواو في عبارة "والشمس" والتي تفيد الجمع و المشاركة في قوله[1]:

والكوخ كالقصر المكين

والشوك مثل الياسمين

وقد مزج أيضا بين عدة أنواع من الأساليب منها الأسلوب الإنشائي الطلبي والاستفهام بحيث يحمل معاني التعجب و الاستنكار وذلك في قول إيليا:

{ أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم؟

- **علاقة التبعية:** وتتمثل في الظرفية و السببية، الشرط والجزاء،العموم والخصوص. فقد ربط الشاعر بين الفترات الزمنية لليوم و مراحل العمر فالطفولة هي الضحى والشيخوخة هي ليل الدجى و الكهولة هي المساء.

كما استعمل العموم فقد أعطى صورة كلية للسماء و الأرض في قوله:

{ السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

إلى غاية أن يقول: **{ و البحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين**

---

[1] عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، الطبعة في 2005 ، ص143،144.

عند اطلاعنا على هذا النص نجد أن الشاعر إيليا أبي ماضي ربط بين امرأة القصيدة "سلمى" وبين الجميع من أفراد الشعب فما ينطبق على "سلمى" ينطبق علينا كشباب و كبار، كرجال و نساء، فقد استخدم الشاعر مفردات الطبيعة وقام بتوظيفها في النص فزادته بهاء و فتنة....بل جعلته أقرب للواقع فقد بدأ أبو ماضي قصيدته بتعبيرات شعرية ربما من وجهة نظري ليست حالمة و لكنها تجسد الحالة الشجنية التي انبثقت منها القصيدة وهذا ما ينسجم تماما مع الأمل الذي يحدو الشاعر.

6- التفاعل النصي في قصيدة المساء:

قبل تطبيق التفاعل النصي على قصيدة المساء نتطرق إلى تعريف بسيط للتفاعل فهو تفكيك النص بهدف معاينة علاقة النص بغيره من النصوص التي نعمل على تماثلها واستيعابها وتحويلها في بنيته النصية لتصبح جزءا أساسيا في بنيته وبنائه ويستعمل الباحثون تعبير التفاعل النصي كمصطلح للتعبير على مفهوم التناص لكون التناص ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي حيث ينقسم إلى ثلاثة أقسام وهي:

"التفاعل النصي الذاتي" وهو تفاعل نصوص الكاتب الواحد مع بعضها وهناك "التفاعل الداخلي" وهو تفاعل نص الكاتب مع نصوص معاصرة، أما "التفاعل الخارجي" فهو تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص سابقة وعلى ضوء هذا سنعمد لتطبيق هذا المصطلح على قصيدة المساء "لإيليا أبي ماضي".

لقد اصطبغ شعر "إيليا أبي ماضي" بالصبغة الفلسفية الاجتماعية والروحية معا فهو إنسان مثالي يحب البشر ويحب الحياة ويريد تحبيبها إلى الأحياء ولعل أبرز ما يقرب هذا الشعر إلى النفوس نواح ثلاثة هي: النزعة الإنسانية، الدعوة لمحبة الحياة واستلهام الطبيعة بشغف وتفاعله معها فنجده في شتى أطوار شعره وشتى مراحل حياته تتبلور حول موضوع لطبيعة وهذا ما صادفته في هذا النص الشعري إذ رأيت بأنه لم يقتبس من نصوص أخرى بل تفاعل كليا مع الطبيعة وما فيها من أشكال إذ استهل قصيدته بوصف الطبيعة وذلك بقوله:

السحب تركض في الفضاء ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

كما أجده يحبب الحياة للناس جميعا والدعوة لترك التشاؤم وذلك من خلال قوله:

سلمى بماذا تفكرين؟

سلمى بماذا تحلمين؟

كما يتساءل أيضا عما يثير اهتمام سلمى حيث طرح عليها أسئلة عدة في كل بيت.

كما يبرز في هاته القصيدة أيضا تفاعلا نصيا آخر وهو أن الشاعر اقتبس من طريقة نزار القباني في نظم أشعاره لأنه تحدث عن مواضيع عدة وبلورها في صورة امرأة لأن الشاعر الراحل إيليا أبي ماضي عندما كتب قصيدته الشهيرة فسرها البعض بأنها كتبت خصيصا لامرأة.

خاتمة

خاتمة

من خلال دراستنا لقصيدة المساء لإيليا أبي ماضي بتطبيق استراتيجيات الخطاب عليها وشعرية الخطاب فيها استخلصنا بأن الخطاب الشعري قضية التعبير اللغوي فالكلمات في الشعر لا تعبر عن معانيها الحسية ودلالاتها بشكل مباشر، وإنما تعبر عن جو نفسي ينقل المألوف المتكرر إلى ما هو جديد وطريف. ويعالج الخطاب الشعري موضوع الأسلوب وتشكيل العبارة؛ فإن الجمل الاسمية لها دلالات الثبوت، في حين أن التعبير بالجملة الفعلية يعني التجدد والحدوث والاستمرارية.

فالنص هو الذي يحدد مفهوم الخطاب الشعري ومنه يم التركيز على استخدام الكلمات والعبارات لما لها من أثر كبير في تحديد دلالات التعبير الشعري حيث لاحظنا أن الاستخدام الشعري أرحب وأوسع من الاستخدام العادي وقد كان الهدف من هذا البحث هو:

- ✓ معرفة طرق التحليل اللغوي للشعر خاصة.
- ✓ معرفة استخدام الشاعر للكلمات والأدوات والجمل.
- ✓ التعريف بمقاييس نقد المعنى أو الأسلوب.
- ✓ معرف أثر الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، والموسيقى الداخلية (طريقة استخدام الشاعر للألفاظ) في التعبير عن غرض الشاعر من قول الشعر.
- ✓ التعريف بأثر بعض الألوان البلاغية في التعبير، كالجناس، والطباق وغيرها.
- ✓ المعرفة السيميائية للثنائيات الضدية داخل النص الشعري.

وهكذا فقد اختلف الخطاب الشعري باختلاف الأساليب الشعرية المتبعة حسب الأغراض التي يهدف إليه الشعراء.

الملحق

المساء

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد

سلمى . . . بماذا تفكرين ؟

سلمى . . . بماذا تحلمين ؟

أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم ؟

أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم ؟

أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم ؟

أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنما

أظلالها في ناظريك

تم ، ياسلمى ، عليك

إني أراك كسائح في القفر ضل عن الطريق

يرجو صديقا في الفلاة ، وأين في القفر الصديق

يهوى البروق وضوءها ، ويخاف تخدعه البروق

بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام

لا يستطيع الانتصار

ولا يطيق الانكسار

هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك

فلقد رأيتك في الضحى ورأيته في وجنتيك

لكن وجدتك في المساء ووضعت رأسك في يديك

وجلست في عينيك ألغاز . . . وفي النفس اكتئاب

مثل اكتئاب العاشقين

سلمى . . . بماذا تفكرين ؟

بالأرض كيف هوت عروش النور عن هضباتها ؟

أم بالمروج الخضر ساد الصمت في جنباتها ؟

أم بالعصافير التي تعدو إلى وكناتها ؟

أم بالمسا ؟ إن المسا يخفي المدائن كالقرى

والكوخ كالقصر المكين

والشوك مثل الياسمين

لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع

يخفي ابتسامات الطروب كأدمع المتوجع

إن الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع

لكن لماذا تجزعين على النهار وللدجى

أحلامه ورغائبه

وسماؤه وكواكبه ؟

إن كان قد ستر البلاد سهولها ووعورها

لم يسلب الزمر الأريج ولا المياه خرير ما

كلا . . . ولا منع النسائم في الفضاء مسير ما

مازال في الورق الحفيف وفي الصبا أنفاسها

والعندليب صداحه

لا ظفره وجناحه

فاصغي إلى صوت الجداول جاريات في السفوح

واستنشقي الأنهار في الجنات مادامت تفوح

وتمتعي بالشهب في الأفلاك مادامت تلوح

من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان

لا تبصرين به الغدير

ولا يلذ لك الخرير

مات النهار ابن الصباح فلا تقولي كيف مات

إن التأمل في الحياة يزيد إيمان الفتاة

فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة

قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى متهللا

فيه البشاشة والبهاء

ليكن كذلك في المساء(1)

إيليا أبو ماضي

(1) إيليا أبو ماضي: ديوان الجداول، الطبعة 6، دار الملايين، بيروت، آذار 1967، ص764_765_766_767

قائمة المصادر

والمراجع

المصادر و المراجع :

أ- المصادر:

- **ابن منظور:** لسان العرب، المجلد الأول.
- **إيليا أبو ماضي:** ديوان الجداول، ط6.

ب- المراجع:

- **التهانوي:** كشف اصطلاحات الفنون، تحقيق: لطفي عبد البديع، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ج2، 1972.
- **السيد ياسين:** بحثنا عن هوية جديدة للعلوم الاجتماعية في الوطن العربي،بيروت، مركز الدراسات الوحدة العربية، 1986.
- **إبراهيم أنيس:** الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، 1984
- **إبراهيم محمد عبادة:** في الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988 م.
- **ابن كثير:** تفسير القرآن العظيم، دار التراث العربي للطبع والنشر، القاهرة، 1983.
- **أحمد محمد الإدريسي:** تداوليات الخطاب ولسانيات الحكاكي،رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، قسم اللغة العربية،1407 هـ،1987 م.
- **تزفتان تودوروف:** اللغة والآداب في الخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993 م.

- **تمام حسان:** اللغة العربية معناها ومبناها،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1979 م.
- **جورج كلاوس:** لغة السياسة، ترجمة: ميشال كيلو.
- **سعيد علوش:** معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.
- **سيار الجميل:** الخطاب التاريخي العربي.
- **سامية أحمد:** التحليل البنيوي للسرد.
- **صفاء صنكور جبار:** تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم الإعلام، 1996.
- **صلاح فضل:** بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 173.
- **صبري حافظ:** أفق الخطاب النقدي،دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، طبعة1، 1996.
- **عمر بن مسعود بن سعد المنذري:** كشف الأسرار، مجلة نزوى، العدد 10، مسقط 1994.
- **عبد الله إبراهيم:** إشكالية المصطلح النقدي، مجلة آفاق عربية، بغداد، آذار، 1993.
- **عبد الملك مرتاض:** الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، طبعة 2005.
- **مالك المطلبي:** نشوء الخطاب، صحيفة الجمهورية، بغداد، العدد 5994، 1986.

محمد مفتاح: إنفتاح النص الشعري، استراتيجية التناص، الدار البيضاء، ط1،1980 ، ط2، 1986، يوليو1992.

- **نزهة محمود نقل الدليمي:** الخطاب الدعائي الأمريكي الموجه للعراق، رسالة ماجيستار.

- **نايف خرما:** أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، العدد9.

ج- المقالات و المجلات المعرفية:

- **"رسالة الكندي في اللحون و النغم":** تحقيق: زكرياء يوسف، بغداد، 1962 .
- **"الموسيقى الكبير":** تحقيق: غطاس ع.الملك خشبة، دار الكتاب العربي للنشر.
- **"شرح ديوان الحماسة"**، تحقيق: أحمد أمينوعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951م.
- مقال **"تحليل النص الشعري-المستوى الإيقاعي":** لمصطفى السلاوي، مجلة الجامعة كلية الآداب، المغرب ع1992/22م.

الفهرس

الفهرس:

المقدمة

مدخل.....01

1– مفهوم الخطاب في الثقافة العربية.....05

2– مفهوم الخطاب في الثقافة الغربية.....09

3– أنواع الخطاب.....11

4– استراتيجيات تحليل الخطاب الشعري.....11

الفصل الأول: الخطوات الإجرائية للسيميائية في تحليل النص الشعري.....15

1– الإيقاع.....15

2– التشاكل (التكرار).....21

3– التباين (التضاد).....23

4– الاتساق والانسجام.....26

5– التناص.....32

الفصل الثاني: شعرية الخطاب في قصيدة لمساء.....44

1– إيقاع القصيدة.....44

2– التشاكل اللفظي والمعنوي في قصيدة المساء.....47

التشاكل اللفظي.....48

التشاكل المعنوي.....49

3– بنية التضاد في قصيدة المساء.....51

4– أيقونة (صور) الخطاب في قصيدة المساء.....53

5– اتساق النص وانسجامه في قصيدة المساء.....57

6– التفاعل النصي في قصيدة المساء.....61

خاتمة.

ملحق.

قائمة المصادر والمراجع.