الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

هندسة المعنى في القصيدة السردية
مقاربة سيميائية "شوقي بزيع" -أنموذجا-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

تخصص: نقد حديث

إعداد الطالبة:

- بركة نصيرة

إشراف الأستاذ:

- أ.د قندسي عبد القادر

لجنة المناقشة

■ د.برادي بغداد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
■ أ.د.قندسي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
■ د. بن ضياف كريمة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
■ د. مويلح سمية	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ د. فريحي مليكة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
■ د.جريو خيرة	أستاذة محاضرة –أ–	م.ج. عين تموشنت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018-2019

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

أحمد الله وأشكره وأثني عليه كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه

على إعانتي وتوفيقي في إنجاز هذه الرسالة.

وعملا بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم:

« من لا يشكر الناس لا يشكر الله»

أتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان

إلى الأستاذ الفاضل الدكتور "قندسي عبد القادر"

الذي أكرمني بالإشراف على الرسالة،

وعلى الثقة التي منحني إياها والتي كانت المحفّز القوي لي طوال البحث.

كما أتقدم بالشكر والامتنان إلى الأساتذة أعضاء اللجنة

الذين شرفوني بقبول مناقشة هذه الرسالة.

إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث دون استثناء.

شكرا لهم جميعا.

إهـــــداء

استعرت من الشمس خيوط نورها

لأحيك رداء شكر أُلبسُه

..... زوجي

وأضعه على أكتاف

..... والديّ

وبين يدي

..... أبنائي

وكل من علمني حرفا كعربون وفاء

وامتنان وعنوان عطاء واهتمام

مقدمة

مقدمة

استعار النصُّ الشعري المعاصر من الأنماط الخطابية المختلفة بعض المميزات والخصائص كانت ولا زالت أساساً لحركيته التجديدية الدائبة وخوّلت له الانفراد والتميّز.

حاول بعض المبدعين تخطي حدود الجنس الأدبي عن طريق تضمين تجاربهم الشعرية بعض البنيات السردية مما يفتح أفق الدلالة ويوسع الرؤى الإيديولوجية، فالسّرد أداة من أدوات التعبير الإنساني[1].

ما فتئ مفهوم السرد يتوسع ليشمل أكثر من جنس أو نوع فأصبحت السرديات مبحثا يدرس طبيعة النصوص السردية وشكلها وظيفتها.

تعددت القراءات وتنوعت النظريات التي تدرس النصوص السردية بتنوع خطاباتها لكن تبقى السيميائية النظرية الأكثر تفعيلا وفاعلية لأجل قراءة مسارات النصوص السردية، ويعود سبب ذلك لتنوع عتادها وتجدد عدّتها في جهازها المنظّم الذي يحاول هندسة معاني النص ورسم معالمه من خلال الانتقال في التحليل من معالجة المستوى التصويري إلى السردي ثم إلى المستوى العميق ضمن إطار من العلائق المتشابكة المنظمة، فالهندسة ما هي إلا إعطاء المجرّد شكلاً مادياً وتحقيق تلك الصورة التي يميزها العقل لكنه يسعى إلى تقديمها في قالب حسّي ملموس.

[1]- عبد الرحيم كردي، السرد في الرواية المعاصرة، الدار الثقافية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 11.

يشمل النص السردي شعراً كان أو نثراً مجموعة من المكونات السردية التي تؤدي وظائف متعددة ومعينة وقد قدّمت الدراسات السيميائية الغربية الحديثة إجراءات محددة في مقاربتها للنصوص السردية خاصة مدرسة باريس مع قائدها ڤريماس الذي يهدف في تحليله السيميائي للخطابات السردية إلى ربط ظاهر النص بباطنه واستقراء دلالته بتفكيك وحداته المكونة له والتي تؤدي بدورها إلى حصيلة دلالية هيكلية تعيد بنائها وفق جهاز نظري متسّق التأليف متكاثف البنى... فنظرية ڤريماس تقوم على الكشف عن إشكالية المعنى عن طريق الاهتمام بالمضمون ودراسته مع تحديد مسار نموّه[1] وكيفيات تمظهره ثم تأويله حسب العلاقات الموجودة على المستوى السطحي والعميق.

هذا ما حفّزنا إلى خوض غمار هذه التجربة التي جمعنا فيها بين الشعري والسردي، فآليات السيميائيات السردية تم تفعيلها على الرواية بالدرجة الأولى، ولكنّنا حاولنا في هذا العمل المتواضع أن نبرز النزوع السردي في الخطاب الشعري بتناولنا لقصيدة قمصان يوسف للشاعر شوقي بزيع الذي أقرأ قصائده بشكل مكثّف مما يغذي الأسباب الذاتية لاختيار هذا الموضوع، وأيضا لما تحمله هذه القصيدة من حمولة دلالية وتوجه سردي وانسيابية شعرية، فمسوغات الدراسة السيميائية للنصوص الشعرية السردية كانت أساساً قامت عليها إشكالية هذا البحث، فهل الأنظمة السيميائية السردية لڤريماس قادرة على محاورة ومكاشفة القصيدة السردية؟ وكيف نقف على تحديد مختلف

[1]- أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات)، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، 2005، ص 54.

العلاقات التي تربط بين مستويات النص لإنتاج الدلالة والمعنى على المستوى السطحي والعميق.

وقد ضبطنا خطة البحث في إطار مسار خطواته كالتالي:

الفصل الأول موسوم بـ"**بين السردي والشعري**" جزأناه إلى مباحث أفادت:

1) الفرق بين الغنائية والسردية.

2) السرد الشعري وآليات إنتاج الدلالة.

3) اشتغال عنصر الدراما في الموقف الشعري.

4) تشكيل الخطاب السردي (البنية السردية وطبيعتها).

أما الفّصل الثاني فقد حدد بـ: "**شبكة العلاقات لتوليد الدلالة في ضوء المنهج السيميائي**".

وجاءت مباحثه على الشكل الآتي:

1) بين القراءة والتأويل.

2) تشكيل الدلالة في ضوء انشغال المعنى.

3) علاقة المعنى بالدلالة.

4) كيفية توليد المعنى عند السيميائيين من المنظور الغريماسي.

ختمنا الدراسة بفصل ثالث موسوم بـ"**تفعيل الآليات الإجرائية للمقاربة السيميائية من خلال قصيدة قمصان يوسف كأنموذج**" للدراسة شملت المباحث التالية:

1) التمظهرات السردية في قصيدة قمصان يوسف.
2) التمظهرات الخطابية في قصيدة قمصان يوسف.
3) البنية الدلالية لخطاب قصيدة قمصان يوسف.
4) العتبات النصية.

وقد اعتمدنا على المنهج السيميائي كعدة تساعدنا على تحليل فصول هذا البحث لأننا رأيناه الأنسب إلى تحديد مختلف العلاقات التي تربط بين مستويات النص لإنتاج الدلالة وتفجير الخطاب وتحرير جميع دواله.

وقد أطرت الدراسات والمراجع التالية لبحثنا منها كتاب جوزيف كورتيس، (مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية) بترجمة الدكتور جمال الحضري، وحميد الحميداني بمؤلفه (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي) ولا نغفل في هذا المجال جهود ڤريماس في الكشف عن المعنى في النص السردي (النظرية السيميائية السردية) الذي ترجمه عبد الحميد بورايو، بالإضافة إلى بعض المعاجم التي ضبطت لنا بعض المصطلحات السيميائية لأن فوضى المصطلحات من الصعوبات الرئيسية التي واجهتنا

والتي طالما أوجس الباحثون منها خيفة مثلها مثل قلة النصوص التطبيقية وشحها مقارنة مع النصوص النظرية.

وختاما أجزل الشكر والامتنان للمشرف الذي رافق رحلة هذا البحث وإلى كل من ساعدني على خط ورسم ولو سطرا في هذا البحث المتواضع.

الطالبة: بركة نصيرة

سيدي بلعباس يوم 08 مارس 2019

مدخل: محددات قراءة المنهج.

أولا: ميلاد السيميائية.

ثانيا: اتجاهات النقد السيميائي.

ثالثا: السيميائيات السردية.

رابعا: مستويات التحليل عند ڤريماص.

خامسا: أزمة مصطلح.

اتسمت السيميائيات في دفع عجلة النقد إلى الأمام وجددت الوعي بالقراءة والقراءة المتجددة، وترأست المناهج النقدية الحديثة لما لها من إستراتيجية فعّالة في القراءة وفي بلورة المفاهيم الإجرائية في تحليل النصوص السيمولوجية وحققت (إستراتيجية الكاتب والقارئ معاً وأسست الإطار المشترك لعملية التواصل الأدبي، إنها الفعل المتولد من خلال المكونات النصية والمتجه سهمه نحو آفاق الفهم والتأويل ضمن منطق السؤال والجواب أو الحوار المثمر بين القارئ وما يقرؤه)[1].

وقراءة المنهج عموماً تستلزم رؤية خاصة ومنهجية دقيقة تضبط القراءة وتحدد المصطلحات.

لطالما اهتمت السيميائيات بالنص والقارئ والمؤلف، فإذا فوضنا للقارئ عملية الدرس والتأويل نخشى أن تعم الفوضى في المشهد النقدي، لأنه يؤول النص كما يشاء وفقا لرؤيته الخاصة، أما إذا فوضنا المنهج لإرادة النص فإننا نخشى غربة النص في حدّ ذاته لأن المناهج المعاصرة ولدت في بيئات غريبة عن الأدب كالفلسفة والمنطق والرياضيات وأوجدت لنفسها معايير دقيقة وصارمة أفقدت الأدب تميّزه وخصوصيته وبريقه وجعلت الناقد يتعامل مع النص معاملة آلية.

[1]- محمد خرماش، سيميولوجيا القراءة وإشكالية التأويل، مجلة سيميائيات، مختبر السيميائيات، جامعة وهران، العدد 02/ 2006، ص 81.

يقرّ عبد المالك مرتاض بـ (حتمية تفرد كل نص بمنهج قراءة خاصة به)[1]، وقد دعا إلى (عدم التعصب لمنهج على حساب الآخر)[2]، وأكد هذا في قوله أيضا (من الأمثل التزام الحيطة وعدم التعصب لمنهج على آخر واختيار طريق للبحث مفتوح... لأن المنهج الكامل لما يولد)[3].

يعد المنهج المفتاح الذي بواسطته تفتح مغاليق النصوص وتتوقف فاعلية الإجراءات النقدية على حسب توظيفها وإجادة تمثيلها والقدرة على استثمارها، فالمنهج معرض للتطور والتجديد لأنه مرتبط بأنماط المعرفة فهو لا يقبل الوصف بالشمولية والإطلاق أو الحكم بالكمال والكليّة، وحتى السيميائيات ما زالت طور البحث والدرس، فنجد القارئ في أحايين كثيرة يقف بين المد والجزر يتخبط في غربة المصطلحات (فلم يكتمل أمامه المشهد النقدي المعاصر الخاص بالنظريات النقدية)[4]، فهذه الحركة الحثيثة والتطور المتواصل على مستوى الدرس السيميائي الغربي ما فتئت تحرك همة النقد العربي وتحفزه على الاستثمار والإبداع الفني والنقدي.

[1]- عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 79.

[2]- المرجع نفسه، ص 85.

[3]- عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص 08.

[4]- جابر عصفور، تقديم ترجمة لكتاب رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1998، ص 10.

أولا: ميلاد السيميائية

تركت السيميائية بصمة بارزة ومؤثرة في حقل النقد الحديث من خلال مقارباتها المنهجية لمختلف أنواع الخطاب في جميع الدراسات بما يتاح لها من منظار تأويلي ودلالي للظواهر الأدبية.

وقد تجاوزت السيميائيات الخطاب اللغوي وضعت لنفسها آليات اقتحمت بها مجالات النشاط الثقافي للبشر ككل. ويبقى المعنى عند السيميائيين رهينا وحبيساً بين طيات النصوص والعلامات والأشكال اللغوية وغير اللغوية.

يسعى الباحث السيميائي إلى ملامسة المعنى مسائلا إياه محاولا الكشف عن كنهه ومستنطقا لخباياه، وقد حاولت السيميائية كاتجاه أن تكشف عن خصائص الأجناس الأدبية المختلفة وفعّلت دورها – كمنهج– في القراءات النصية للكشف عن العلامات في النص، فهي بناء فهدم ثم هدم فبناء بحثا عن المعاني من خلال البنى الدالة.

فالتحليل السيميائي ينطلق من خلفية لسانية ليدخل في مجال تفسير المعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات متجاوزا البنية اللغوية الداخلية إلى الأنظمة الخاصة بما تحمل من مرجعيات ثقافية ودينية وسياسية التي يجسدها الخطاب على وجه العموم.

عادت الولادة الحقيقية للسيميائيات إلى مجهودات فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure الذي نشر محاضراته سنة 1916 أعلن فيها عن ميلاد

علم جديد سماه السيميولوجيا (يمكننا أن نتصور علما جديدا يدرس حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية وهو يمثل جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، إننا نقدم تسميته بـ: السيميولوجيا (الأعراضية) أي علم الدلائل وما الألسنية إلا جزء من هذا العلم العام)[1]. وضع دي سوسير العلامة داخل أحضان المجتمع وجعل اللسانيات فرعاً من السيمياء التي ترى حياة الإشارات في قلب المجتمع حيث تبرز الأنظمة السيميائية من خلال العلاقات بين العلامات.

عرّف النقاد الغربيون السيميولوجيا تعريفات متنوعة لكنها صبت في منبع واحد فهي العلامات والإشارات مهما كان نوعها.

أصبحت السيميائيات علماً قائماً بذاته بعد مجهودات الفيلسوف الأمريكي تشالرز سندرز بيرس C.S. Pierce (1839- 1914) الذي ربط هذا العلم بالمنطق وأطلق عليه اسم السيموطيقا Sémiotique وقد أكد أنه (لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم... إلا بوصفه صفة دراسة سيميائية)[2]، وعلى هذا الأساس تكون السيموطيقا هي العلم الذي يدرس الدلائل اللسانية وغير اللسانية.

وتدرك العلامات عند "بيرس" من خلال المستويات الثلاث: الإشارة، الموضوع، المعنى، والعلامة عنده متعددة الأوجه في حين يراها دو سوسير بوجهين دال، ومدلول.

[1]- دو سوسير فرديناند، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: غازي يوسف والنصر مجيد، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 27.

[2]- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، ص 79.

يرى رولان بارث Roland Barthes أن العالم السويسري دو سوسير قد ضيّق الدرس السيميولوجي عندما وجه كلّ اهتماماته إلى اللغة ودعا لضرورة توسيع نطاق السيميائيات لتستوعب دراسة الأساطير وتهتم بأنسقة العلامات كاللباس والأكل والديكور وكل خطاب يحمل انطباعات دلالية ورمزية.

يعتبر بارث أن الأدب له قدرة سيميولوجية بمعنى أنه قادر على (أن يؤدي لعبة العلامات بدل أن يقوّضها وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس من الممكن التحكم فيها... قدرته على أن يقيم في اللغة المستبعدة ذاتها تعدادا حقيقيا لأسماء الإشارة)[1].

ويربط بارث إنتاج المعنى باللغة ويرى أن السميولوجية رهينة بالرجوع إلى اللغة لتقف على دلالة الأشياء. فالنص كينونة لغوية قائمة على التوتر والصراع والتداخل.

والسيميائية سيميائيات بمدارسها المختلفة أمريكية وفرنسية وروسية وباتجاهاتها العديدة، فمنها ما ينطلق من المنطق كما عند "بيرس" ومنها ما ينطلق من الظواهر الاجتماعية ومنها ما ينطلق من النص[2]. والنص عموماً عند السيميائيين مجال للفعل الإنساني يتمتع بديناميكية وحركية بفعل مكوناته الدلالية.

[1]- رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط2، 1986، ص 20.

[2]- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993، ص 55.

ثانيا: اتجاهات النقد السيميائي

سارت أهم الاتجاهات النقدية كالنقد الموضوعاتي والاجتماعي والنفسي والبلاغي وفق منظور تاريخي مرتبط بالزمن يساعد على تفسير الظواهر الأدبية إلى أن جاءت المقاربة السيميائية فاستطاعت أن تصنع لنفسها مكانا من خلال قدرتها على وضع بصمات الوعي اللغوي والرمزي والدلالي، فكان من ثمارها المسارات المنهجية الجديدة، التي غيرت المشهد النقدي وزادته ثراء، لم تخضع هذه المسارات إلى تعاقب زمني صريح بل ظهرت متداخلة — إن صحّ التعبير– خلال النصف الثاني من القرن العشرين ومن أهمها:

المسار البنيوي الشكلاني الذي يهتم بالكشف الداخلي للنصوص، والمسار السيكولوجي النصي، وهو يدرس آليات إنتاج الدلالة النفسية داخل النص. أمّا المسار السسيولوجي النصي فهو يتبع بالبحث آليات إنتاج الدلالة الاجتماعية داخل النصوص.

أمّا المسار التداولي التأويلي فهو يقوم بعملية تتبع القراءة وسبر أغوارها وكيفية تلقيها.

انطلقت هذه المسارات من اعتمادها على النظريات اللسانية وانطلاقها من الطبيعة اللغوية، فالبحث السيميائي على المستوى التداولي مثلا يبحث في تجليات الشفرة اللغوية داخل النص الأدبي لكن من منظور السياق التواصلي (من أجل اكتشاف القنوات النوعية التي يتحقق عبرها التواصل والتفاعل بين الكاتب والقارئ والتي تكشف

بالتالي آليات تلقي النص وتأويل)[1]، وقد رسخت جهود كل من أمبرطو إيكو وفولفغانغ وإيزر وغيرهم أصول هذه النظريات.

أما المستوى الثاني فيتعلق بدراسة تجليات الشفرة اللغوية داخل النص الأدبي لكن بعيداً عن السياق التواصلي فهو جانب يهتم برسم العلاقات القائمة بين المكونات اللغوية الداخلية، فالنص إذن نسق مستقلّ بذاته ومعزول عن كل الدلالات المرجعية ويعتبر هذا المستوى قاعدة للنموذج السيميائي الأدبي اعتبارا لما يقوم به من دراسات نسقية والتي أسس لها النقد البنيوي والشكلاني كجهود كوهن وتودوروف وڤريماص وجاكبسون.

أما عن المستوى الدلالي فيتمثل في التمظهرات اللغوية للدلالة الاجتماعية أو النفسية داخل النصوص تنطلق من دراسة الشيفرة داخل النص لكن من منظور توليدي génétique يتتبع الآليات المسؤولة عن إنتاج الدلالة التي تحدثها اشتغال النص على الشيفرة اللغوية، وتركت جوليا كريستيفا أثراً بالغاً بما جمعته بين المسارين السيكونصي والسسيونصي وقدمت نماذج لدراسة مستوى الدلالة.

[1]- عبد الواحد المرابط، السيميائية العامة وسيميائيات الأدب، من منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 111.

ثالثا: السيميائيات السردية

لقد اقتحمت السيميائية – على خطى المناهج النقدية النصانية– عالم السرد والتأليف القصصي على مستوى الرواية أو القصيدة دارسة رموزه وعلاماته سابرة أغواره مستخلصة مختلف التأويلات الممكنة وهي تعتد في ذلك بمبادئ دي سوسير خاصة في هذا الميدان.

إن السيميائية وباعتبارها علما يبحث في أنظمة العلامات ويشتغل على تفسير الدلالات المشحونة بالرموز تتقاطع مع السرد.

بُنيت السيميائيات السردية على مرجعيات معرفية هامة على رأسها الاتجاه الشكلاني، واللسانيات والفلسفة، والأنثروبولوجية والنحو التوليدي وغيرها.

وتعد مدرسة باريس قطباً مهماً أسس لنظرية السيميائيات السردية وعلى رأسها ڤريماص والذي ارتبط اسمه بها فقد شكل في كتابه الصادر سنة 1966 والموسوم بـ الدلالة البنيوية الحجر الأساسي لهذه المدرسة وأصدر أعمالا أخرى تصب في المجرى نفسه منها – في المعنى I، في المعنى II وقاموسه المشترك مع جوزيف كورتس. وتعدّ هذه الأعمال مرجعا مهما في مقاربة النصوص السردية.

تبقى نظرية مدرسة باريس نظرية عامة للمعنى وجهود ڤريماص في السرديات إنما ارتبطت بمجهودات فلاديمير بروب خاصة في كتابه مورفولوجيا الخرافة.

سعى بروب إلى الكشف عن خصائص الخرافة باعتبارها جنسا أدبيا وبحث في الفوائد التي تتحكم في بنيتها وقد بلور بروب نظريته السردية من خلال جهوده حول مفهوم الوظيفة وكان نموذجه الوظيفي أساسا لنظريته السردية.

أكد بروب أن الشخصيات تتغير من قصة لأخرى أما الثابت فيها فهو ما تقوم به هذه الشخصيات من أعمال ووظائف. والوظيفة حسب بروب (فعل تقوم به شخصية معينة من زاوية دلالية داخل البناء العام للحكاية)[1] فالوظيفة هي التي تصنع الشخصية. وعند تحليله لمائة حكاية روسية عجيبة حصر بروب واحد وثلاثين وظيفة تنجز من قبل عدد من الأشخاص، فالمكونات السردية في الحكايات العجيبة وظائف (لأن الوظائف ثابتة والشخصيات ووسائل القيام بالوظائف متغيرة)[2].

اشتغل رائد السيميائيات السردية A.J. Greimas على النموذج الوظيفي لبروب وطوّره محدثا بعض التعديلات فأعطى أهمية بالغة للأفعال على حساب الشخصيات وانتقد بعض الوظائف التي أشار إليها بروب وجمع بين بعض الدوائر الوظيفية مثل دائرتي المعتدي والشرير لالتقائهما وظيفياً من البطل الشرير وجمعهما في دائرة تعرف بالعامل المعاكس أو المعارض l'opposant، ودائرتي الواهب والمساعد جمعهما في دائرة واحدة هي العامل المساعد adjoint.

[1]- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، ط1، 2001، الرباط، المغرب، ص 24.

[2] -Vladimir Propp, Morphologie du conte, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kolan, Seuil, 1970, p 29.

وقد أضاف دائرتين لم يوجدهما بروب، تتمثلان في: العامل المرسل destinateur والمرسل إليه destinataire وبالتالي تحصل على نموذجه الخاص المعروف بالنموذج العاملي المكون من ستة عوامل مقسمة إلى ثلاث علاقات:

- علاقة الرغبة Relation de désir: تمثلها العلاقة القائمة بين الذات والموضوع المرغوب فيه.
- علاقة الصراع Relation de lutte: تمثلها العلاقة القائمة بين المساعد والمعارض.
- علاقة التواصل Relation de communication: تمثلها العلاقة بين المرسل والمرسل إليه.

وتشكل مجموع هذه العلاقات البنية الدلالية الداخلية لجميع الأنماط السردية.

فالنظرية السردية عند ڤريماص مبدأ منظم لكل خطاب (لأن السردية هي التي تحدد المستوى العميق لكل عملية سيميائية)[1]، فالبنى السردية بنى سيميائية عميقة تنظم نشوء المعنى وتشمل الأشكال العامة لتنظيم الخطاب.

وليست مجهودات بروب فقط هي التي حددت أدوات ڤريماص الإجرائية في التحليل، بل استلهم مجموعة أخرى مثل: الكلام- الدال- المدلول- النظام- السيرورة

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص122.

من "يالهسيلف"، وأخذ مفهوم الثنائية من حلقة براغ التي تساهم في تأسيس البنية الأولية للدلالة، وقد نهل ڤريماص من منهل آخر غذى به نظريته هو النحو التوليدي الذي شكل الخلفية التي بنى عليها نموذجه العاملي الذي حرص فيه على (مطابقة الأدوار الدلالية مع العلاقات النحوية)[1] مثلما أشار إليه Tesmière وأكد أن الفعل أساسي في تنظيم العلاقات العاملية.

[1]- بادي محمد، سيميائيات مدرسة باريس، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 35، يناير/ مارس 2007، ص 299.

رابعا: مستويات التحليل عند ڤريماص

يجب أن يكون التحليل عند ڤريماص محايثا يبحث في أشكال النص الداخلية ويقصي كل محيط خارجي، يبحث عن شكل المعنى الناتج عن تسلسل الحالات والتحولات والعلاقات الرابطة بين العناصر النصية، لأن المعنى هو (نتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة)[1] وعليه فمعرفة الوحدات المشكلة للنص باعتباره نسقا وبنية أمر ضروري يسبق كل تحليل (فالسيميائية في إطار دراستها للخطاب ينصبّ جل اهتمامها على تتبع كيفية تولد المعاني ونموها عن طريق الانتقال من أصغر مستويات الدلالة إلى أكبرها مع مراعاة العلاقات التي تجمع بين عناصر الدلالة ووحدتها)[2].

فالبحث عن شروط وكيفية إنتاج المعنى يسمح بالوصول إلى تحديد حجم وطبيعة المعنى في حد ذاته.

ولا يتحدد حجم المعنى وطبيعته إلا بتفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكونة له التي يعاد بناؤها مرة أخرى وفق جهاز منظم يعتمد على الاستقراء والتفكيك والتحليل لشكل المضمون (انطلاقا من النواة الدلالية وعلاقتها بالبنية الأولية للمعنى حيث تصبح الدلالة الأصولية العميقة هي الماهية أو الجوهر الدلالي)[3] في محاولة ربط ما يظهر جليا

[1]- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص 12.

[2]-عبد المجيد بورايو، منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص15.

[3]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القص (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1916، ص 118.

وصريحا في النصوص بما هو خفي وضمني من أجل استكشاف البنيات العميقة وفك سنن العمليات الدلالية المنتظمة.

وانطلاقا من هذه الأسس وغيرها تبلورت نظرية غريماص في دراسة وتحليل الخطاب السردي، وقد ميز في هذا الشأن بين مستويين مختلفين قسّم الخطاب وفق مساره التوليدي إلى: المستوى السطحي بشقيه ويتضمن:

أ) **المكوّن السردي**: والذي يقوم على دراسة البرامج السردية من أفعال وحالات وتحولات وتحديد الأدوار العاملية من خلال تجسيد البنية العاملية.

ب) **المكوّن الخطابي**: الذي يتولى استخراج الأنظمة الصورية وتتبعها عبر الخطاب من خلال تحديد الحقول المعجمية والدلالية وتحديد الأدوار التماتيكية التي يقوم بها الفاعل. يتحكم المكون الخطابي في تسلسل الصور ويعطي شكلا محددا لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتحولات في الخطاب.

أما المستوى العميق: فهو يخص دراسة بنية النص العميقة انطلاقا من الوحدات المعنوية الصغرى المكونة لها والتركيز على السمات السيميولوجية والدلالية من خلال تجسيدها في المربع السيميائي Le carré sémiotique الذي يمظهر تمفصلات الدلالة ويمثل الشكل الإجمالي لمعاني النص.

يصبح التحليل في الخطاب السردي كشفا للشكل الذي يهندس النص توافقا مع معناه من خلال البحث في مكوناته وتشاكلاته وبذلك نحدد كيف يقول النص قوله.

خامسا: أزمة مصطلح

احتضن كثير من النقاد الفكر السيميائي لما له من قدرة على القراءة المنتجة التي تبحث عن معنى غائب بين رموز تجعل الدلالة تنحرف عن مسارها من لغة اصطلاحية إلى لغة صمتية معبئة بالدلالات.

تختلف آليات القراءات النقدية باختلاف الأجناس الأدبية إلا أن المنهج السيميائي منهج مطواع يناسب جل الأجناس لما له من خصوصيات تخول له قراءة النص على مختلف مستوياته انطلاقا – كما أشرنا – من المعاني الظاهرة مرورا بالمعاني المختبئة والمدلولات التي تتلاحق مع الدوال وتتسابق معها إلا أن النقد السيميائي واجه وما زال مشكلة خاصة بتحديد المصطلحات أولا: نتيجة تعدد المفاهيم النقدية وبالتالي [تباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية][1]، وتقوم أزمة المنهج ثانيا على المستوى الإجرائي وذلك لعدم وجود آليات متفق عليها في نقد وقراءة النصوص وغالبا ما نجد أن التنظير في النقد العربي قد يشمل مساحات أكبر وأسال العديد من الحبر على حساب التطبيق نتيجة الفهم الضيق لبعض المفاهيم والأسس والفلسفات التي تقوم عليها النظريات من طرف النقاد أو قصورهم الثقافي أمام تحديد معاني المصطلحات بدقة لأنها مترجمة عن لغات أجنبية عديدة ويبقى الإحجام عن خوض غمار التحليل الميداني والتطبيق الفعلي لإجراءات المنهج السيميائي حاجزا يبطئ دوران لعجلة النقد والإبداع العربي.

[1]- يوسف الأطرش، المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2000، ص 145.

ويبقى قريماس من القلائل الذين لا يجدون اختلافات جوهرية في ضبط المصطلحين السيميائية والسيميولوجية مثلا فقد فصلت الجمعية العالمية السيميائية عام 1969 في الأمر متبنية مصطلح السيميائية (Sémiotique) ورغم هذا ما زلنا نواجه في قراءاتنا بعض الاستعمالات لمصطلحات أخرى في النقد العربي مثل الدلائلية والعلاماتية وغيرهما كثير.

ونجد البعض يدرج مصطلحات أخرى يربطها بالمفاهيم السابقة كالتحليل والتشريح والبعض الآخر يستعمل مصطلح التفكيك أو الهدم، والبناء.

أما عن مصطلح السيميوطيقا والسيميولوجيا فقد حدد قريماس[1] الفرق بينهما معتبرا أن المصطلح الأول يحيل إلى الفروع أي إلى الجانب العلمي والأبحاث المنجزة حول العلامات اللفظية وغير اللفظية أما الثاني فيحيل للدلالة على الأصول أي على الإطار النظري العام لعلم العلامات وهناك فروق أخرى حددها آخرون نجدها في معجم Hachette الموسوعي لكننا أرتأينا أن نركز على آراء الناقد قريماس باعتبار نظريته محلا وأساسا للتحليل السردي في الجانب التطبيقي الآتي ...

وإذا كانت السيميولوجيا تصورا نظريا يُعنى بالبحث اللساني تبقى السيموطيقا تخص الإجراءات التطبيقية التي تخوض غمار المعنى من خلال التفكيك والتركيب طلبا لبناء شبكة من العلاقات تشكل المعنى بعيدا عن المعاني المعجمية وانطباعية القراءة.

[1] A. G. Greimas et J. Courtes : Semiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, p. 325.

وأخيرا ننوه أننا وجدنا في السيميائيات السردية القريماسية أرضية خصبة لتحليل قصيدة شوقي بزيع الموسومة بـ: "قمصان يوسف"، فالسردية في التحليل السيميائي إنما هي تنبري لتفحص الجوانب المشتركة بين مختلف مستويات الخطاب أو الحكاية وتضع يدها على ما يؤسس الاختلاف بين نص سردي وآخر فهي [ظاهرة بناء للمدلولية... كالمعنى ينتج عن الاختلاف والسردية هي وضع هذه الاختلافات في تتابع الحالات والتحولات].

ويكون التحليل عن طريق وصف تحولات الحالات التي تميز الشخصيات والأدوار التي تقوم بها في عمليات التحول[1]، وليس هذا فقط، بل يشمل التحليل السردي بذلك مستويات المضامين والمحتويات والبنى والتنظيمات والوظائف والمقصديات.

[1] فريق انترفان، التحليل السيميائي للنصوص، دار نينوي، دمشق، ط1، 2012، ص 26.

الفصل الأول: بين السردي والشعري

أولا: الفرق بين الغنائية والسردية.

ثانيا: السرد الشعري وآليات إنتاج الشعرية.

ثالثا: اشتغال عنصر الدراما في الموقف الشعري.

رابعا: تشكيل الخطاب السردي.

أولا: الفرق بين الغنائية والسردية.

مازال النص في حركة دائمة ونشاط حثيث، يحولانه من السياق الغنائي إلى السياق الدرامي، فيصبح هذا النص الشعري بالذات خطابا والخطاب خطابات نتيجة هذه الحركة التي تسهم في إرساء علاقات تآلف وتخالف ورغبة ونفور وانفتاح وانغلاق، فشبكة العلاقات هذه تذيب الخطابات وتصهرها في بوتقة واحدة.

فحركة الحداثة خرقت مبدأ أساسياً يتمثل في كون الغنائية صفة تلازم النص الشعري وتبعده عن الحكائية، فأصبحت النصوص الشعرية تتضمن عنصر القص الذي يوفر الدرامية والتي تضع هذه النصوص في خانة الشعر السردي ولم يعد السرد خاصية نثرية يتوقف عليها البناء الدرامي.

يرتبط السرد بعملية الإنتاج الإنساني وهو من أقدم أشكال التعبير سخره الإنسان للتعبير عن مواقف مختلفة منذ بدء اللغة (كمفهوم إشاري في مهد الحضارة الإنسانية)[1] وكان أساسا قامت عليه أجناس أدبية أخرى مثل الأسطورة والحكاية والخرافة والقصة وغيرها.

السرد لغة: جاء في معجم لسان العرب في مادة سَرَدَ: (تقدم الشيء وتأتي به منساقاً بعضه إثر بعض متتابعاً)[2]، وجاء أيضا: (سَرَدَ الحديث ونحوه سرداً إذا تابعه

[1]- محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الأمل للطباعة والنشر، 2004، ص 14.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2004، ص 165.

وفلان يسرد سرداً إذا كان حبّ السياق له)[1]. تحمل كلمة السرد معنى التتابع والإحكام وفسّرها الزمخشري بـ(نسج الدروع) (وهو تداخل الحلق بعضها في بعض)[2].

وجاء في القرآن الكريم: ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[3].

أمّا اصطلاحاً فهو نقل الحكاية للمتلقي وطريقة تصوير الأحداث بزمانها ومكانها وفعل النقل هذا (مرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني وتختلف تجليا ته باختلاف النظام الذي استعمل فيه)[4]، وهو على هذا الأساس حاضر في اللغة المكتوبة والمنطوقة فهو أداة من أدوات التعبير الإنساني تتوغل إلى أعماق الشخصية وتحركها وفق حدث وزمان ومكان معيّن. وإجمالا فالسرّد هو الطريقة التي تروى بها القصة تنتقل من سارِدٍ لتمرّ عبر قناة السرد وتصل إلى المسرود له.

ويمكن للقصة الواحدة أن تحكي بطرق متعددة والسرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي)[5]. يسعى الكاتب إلى ترجمة الأفعال والسلوكات والأزمنة والأمكنة إلى بنى من المعاني يشكلها أسلوب السرد.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 06، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص 233.

[2]- الزمخشري، تفسير الكشّاف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، مج 04، ص 545.

[3]- سورة سبأ، الآية 11.

[4]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 19.

[5]- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، 1991، ص 45.

1- السرد عند العرب:

عرف التراث السردي العربي أشكالا عديدة تراوحت بين المقامة والسيرة الشعبية والخرافة والحكايات البسيطة والمركبة، لكن الاهتمام بهذا الموروث ظل متباطئاً.

يرى فريق من الباحثين أن العصر الجاهلي عرف القص الفني بدليل مخاطبة القرآن للعرب بما عهدوه باعتباره (يسدّ حاجة فنيّة لدى العرب ويحلّ تدريجيا محل فن قديم لديهم)[1].

لكن المادة السردية وجدت ضالتها أيضا في الشعر القصصي الذي كان صورة مكبّرة عن مجتمع متناقض يستدعي أن يقف إزاءه الشاعر وقفة الواصف للأوضاع الناقل للأحداث حتى لو تعلق الأمر ببذور سردية بين ثنايا وطيّات القصائد.

وليس هذا فقط، فقد وجدنا السرد قد استأثر ببعض القصائد كاملة بسبب بروز النزعة الشفاهية عند العرب وابتعادهم عن التدوين لحد كبير مثل ما جاء من حكايات **امرئ القيس** مع عنيزة ابنة عمه في خدرها ومع **الخنساء** ووصفها لسباق بين أخي ها وأبيها استعمل هؤلاء الشعراء أفعالا لحركة تقود الحدث بسرعة وانسيابية وإثارة، ولعلّ ملامح القصة تكتمل مع قصيدة **الحطيئة** التي رسمت معالم الكرم العربي من خلال تصنيف لمشاهد متتالية، بدءا بتمهيد حدّد فيه مكان الأحداث والشخوص:

[1]- فاروق خورشيد، الرواية العربية، عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1982، ص 50.

وَطَاوِي ثَلاَثٍ عَاصِبَ البَطْنِ مُرْمِلٍ

بِتَيْهاء لَـمْ يَعْرِف بِهَا سَاكِنٌ رَسْماً

أخِي جفْوةٍ فِـيهِ مِنَ الإنْسِ وَحْشَةٌ

يَرَى البُؤْسَ فِيهَا مِنْ شَرَاسَتِهِ نُعْمَى

وَأفْـرَدَ فِي شِعَبٍ عَـجُوزاً إزَائَهَا

ثَلاَثَةُ أشْـبَـاحٍ تَخَالُهُـمُ بَهْماً.[1]

وتتوالى المشاهد في القصيدة استعدادا لصنع الحبكة والتأزم عندما يصف شبح الضيف وسط ضباب الجوع والبؤس.

رَأى شَبَحاً وَسَطَ الظَّلاَمِ فَرَاعَهُ فَلَمّا بَدَى ضَيْفاً تَسَوَّرَ وَاهْتَمَّا

وفي تقاطع بديع مع قصة سيدنا إبراهيم يهم الأب بذبح الابن لترتعد الأوصال وتحتدم المواقف إلى أن تنفتح أسارير الفرج مع قدوم البقر الوحشي الذي غيّر مسار ا لأحداث لمشه د سردي آخر، فأحسن الضيف لمضيفه.

فَيَا بِشْرَهُ إِذْ جَـرَّهَا نَحْـوَ قَوْمِهِ وَيَا بِشْرَهُمْ لَمَّا رَأَوْا كَلمَهَـا يَدْمى

فَبَاتُوا كِرَاماً قَدْ قَضَوْا حَقَّ ضَيْفِهِـمْ فَلَمْ يَغْرِمُوا غُرْماً وَقَدْ غَنِمُوا غُنْمَا.[2]

[1]- الحطيئة، ديوان الحطئية، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005، ص ص 133-134.

[2]- المصدر نفسه، ص 134.

ولم يكن الفعل وحده هو الذي غيّر عملية السرد بل الحوار أيضا له أثر كبير في رسم ملامح الشخوص عن طريق لغة يطوّعها الشاعر بتقنية رائعة تتراوح بين القوة والعذوبة ومثل هذا ورد مع عمر بن أبي ربيعة في حواریاته الشهيرة:

قَالَتْ الكُبْرَى: أتَعْرِفْنَ الفَتَى قَالَتْ الوُسْطَى: نَعَمْ هَذا عُمَر

قَالَتْ الوُسْطَى: وَقَدْ تَيَمْتُهَا قَدْ عَرِفْنَاهُ وَهَلْ يَخْفَى القَمَرْ.[1]

إلى أن يقول:

فَقُلْتُ لَهَا بَلْ قَادَنِي الشَوْقُ وَالهَوَى إلَيْكِ وَمَا نَفْسُ مِنَ النَاسِ تَشْعُرُ

فَقُلْتُ لَهُ مَا مِنْ عَزَاءٍ وَلاَ أسَى بِمُسَلِّ فُؤَادِي عَنْ هَوَاهَا فأقْصَرَا.[2]

وسارت القصيدة العربية الحديثة على نهج غيرها واستحضرت بعض الآليات لتخرج من بوتقة النصوص الشعرية القديمة برتابتها من جهة وبمبالغتها في الغنائية من جهة أخرى، فوجدت في السرد ضالتها فاستهوى عنصر الحكاية الشعراء فطوّعوا قصائدهم بما يخدم هذا التوجه وابتعدوا عن التوجيه والتلقين وساعدهم في ذلك ثورتهم على البحور الشعرية القديمة والأوزان الخليلية التي رأوا فيها تكبيلا لمشاعرهم، فقصيدة التفعيلة زرعت مساحات شاسعة يتحرك فيها السرد بحرية وتنطلق فيها الشخصيات عبر أطر تقننها حالات نفسية في بناء درامي وحوار متناسق، وقد عملت جاهدة من أجل

[1]- عبد علي مهنا، شرح ديوان عمر بن أبي ربع، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص 120.

[2]- المرجع نفسه، ص 126.

(الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم والإنسان)[1].

وواصلت القصيدة السردية العربية مسارها وتطورها فانتقلت من الذاتية والبكائية ومزقت شرنقة الانزواء لتتحرر نحو تجارب إنسانية تخاطب الفكر وتصنع الإنسان وتغير الواقع في تفاعل بين الأحداث والشخصيات ملفت للأنظار.

واتسع هذا النطاق أكثر مع انتشار الاستقرار وانفتاح المجتمعات العربية على غيرها من الأمم والشعوب عن طريق ظهور الترجمة وامتداد مساحة الفتوحات الإسلامية خاصة في العصر العباسي أين وجد الشاعر نفسه في مساس مع مجتمع جديد متناقض متغير لا عهد له به فكانت الأرضية خصبة لنسج خيوط السرد فيما أنشئ من شعر.

ورأى سعيد يقطين أن هذه الممارسات الحكائية التي عرفها الشاعر إنما يناسبها تسمية "السرد" بقوله: (إنّ اختيارنا مفهوم السرد ليكون المفهوم الجامع لمختلف الممارسات التي تنهض على أساس وجود مادة حكائية يرتهن إلى انطلاقنا من مقولة "الصيغة" التي توظف في تقديم المادة الحكائية وليست الصيغة هنا غير السرد الذي يضطلع به الراوي وذلك على اعتبار أن صيغة السرد هي المقولة المحددة لأي عمل سردي من جهة ومن جهة ثانية لأنها المقولة الجامعة التي تلتقي بواسطتها كل الأعمال الحكائية ومن خلالها أخيرا تتجسد (بغض النظر عن بعدها الواقعي أو تخييلي) وبها تختلف عن غيرها من الأجناس والأنواع)[2].

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 60.

[2]- سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 87.

ويبقى السرد العربي القديم تحكمه أنساق ثقافية واجتماعية ودينية اصطبغ بها وأصبح مطلباً نتيجة ذلك وليست رغبة خاصة.

وقد جاء على سبيل المثال لا الحصر نص "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي تلبية لرغبة أبي الوفاء المهندس، وجاءت رسالة الغفران أيضا استجابة لرغبة ابن القارح في رسالة رسم السرد ملامح خيوطها. وقد يكون الوازع من داخل بؤرة الحكي نفسها مثل ما هو الحال مع شهريار الذي زيّنت له دنيازاد الاستماع للقصص فكانت الحكاية على لسان شهرزاد...

وممّا يميّز السرد العربي القديم أيضا الصبغة اللغوية التي تلازم النصوص السردية كقولهم "زعموا أو كان يا مكان"... لكن هذه الصيغ إنما نجدها في النثر الحكائي أكثر من وجودها في القصائد السردية. لكن يبقى الخروج عن المألوف والبحث عن العجيب الغريب مهربا وملاذا يلجأ إليه بعض الشعراء في حين يرتئي البعض أن الوصف كما تراه العين يرتبط بحكاية ما أبطالها أشخاص يتحركون في إطار زمان ومكان معينين، فالسرد ليس سمة تخص القصة فقط بل تخص الخطاب ككل وهو نظام أدبي يمكن أن نتتبعه في أكثر من جنس أدبي.

ويأتي السرد أيضا بمعنى (الطريقة التي يصف أو يصوّر بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان الذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي أو ما يدور فيه

من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات)[1]. فالسرد وفق المنظورين هو الطريقة التي تروى بها القصة، تنتقل من سارد لتمر عبر قناة السرد وتصل إلى المسرود له.

تمتد علاقة السرد بالشعر علاقة تمتد إلى العصور القديمة منذ الأوديسية والإلياذة والإنياذة وأسطورة الخلق البابلية... ومرورا بالقصائد العربية القديمة التي تحتوي على الكثير من عناصر الغنائية والدراما معاً مثل قصائد امرئ القيس وطرفة والشنفرى وديك الجن، لكن هذا التداخل بين السردي والغنائي في القصيدة القديمة (لا يتبنى خطابا سرديا متكاملا ربما يشي ببعض عناصر السرد أو يوحي ببعضها الآخر، ولكن عادة ما تكون تلك العناصر متقطعة أي محدودة النمو ومنحسرة التفاعل)[2].

نما عنصر القص داخل النسج الشعري القديم لكن هذه النصوص القديمة تبقى تفتقر إلى اللحظة السردية التي أساسها الرؤية الدرامية المحبوكة، فتقنيات السرد هذه لم ترتق إلى مستوى اعتبارها وظائف بنائية مهمة في إنتاج النص الشعري.

يبقى السرد في القصيدة يخلق جوانب شعرية جديدة تطورت فأصبحت تقوم على التعالق بين لفظ وآخر وعلى جملة من التكرارات والتوازنات والتقابلات والانزياحات وخرق منظم لقواعد اللغة عن طريق تخصيبها داخل بويضة النص وإعادة تقديمها لتخرج من رحم المعتاد الرتيب إلى عالم المفاجأة والدهشة والجمال، ولتمارس مشادات جديدة وصراعات متجددة مع المتلقي الآخر فما هو جديد يبلى وما هو قديم يكتسي نضارة.

---

[1]- وادي طه، المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، قطر، الدوحة، ط1، 1987، ص75.

[2]- بشرى موسى صالح، مقالة بعنوان تداخل الشعري والسردي، منشورة على موقع: www.iraqiartist.com

خرج النص الشعري من بوتقة الانحصار وتَفَتَّحَ على آفاق السرد، فوجد الشاعر نفسه بين غنائية نابعة من ذاتية حبلى بالتناقضات وبين الآخر من خلال آفاق النصوص، فالمسافة بين أنا الشاعر والآخر رسخت العلاقات السردية في هذه النصوص ليشكل السرد رؤية كاملة وبناءً كليا في القصيدة، فانقسام الذات وتناقضاتها يمثل عناصر لحكاية تتلاحم فيما بعد لتكوّن سياقاً خاصاً، بالإضافة إلى التخييل السردي الذي يبني الفضاء والأحداث والأزمنة، ولا يعتمد السياق الشعري على السرد الذاتي فقط بل عن طريق مكونات بلاغية أخرى تحوّل السياقات الشعرية إلى دلالات أكثر انفتاحاً.

استطاع الشعر إذن أن يقترض من جنس أدبي آخر هو القصة بعض الخصائص (فكل قصيدة هي دراما صغيرة لأنها تقوم على صوت يحاور نفسه أو أنا تحاور العالم في حوارها مع نفسها، ويتضمن الشعر من عناصر السرد ما يصله بفن القص على مستوى تجسيد الشخصية أو التصوير الخاطف للأحداث والمشاهد)[1].

فالجمع بين السرد الذاتي والتخييلي القائم على الإيحاء والحذف البلاغي – مثلما هو الحال في طبيعة الشعر– عملية دقيقة تستدعي الأناة، فالخيال بصوره وسياقاته صناعة شعرية ناهضة، وعليه فالاستعمال المناسب لعناصر السرد في الشعر يستلزم استحضار الزمن وفاعليته في بنية السرد وصياغة المكان وصنع الأحداث، فهذا التداخل يبنى على علاقات معقدة وعلى قراءة مميزة بعين نافذة، فما كان يعرفه القارئ مثلا من أزمنة حقيقية للقصة بحيزها الفيزيائي المحصور وتاريخها المحدد أصبح في القصيدة حدثا مسكوتا عنه وطريقا مموّها يحمل طبيعة إيحائية وانفتاحا دلاليا. (فالسردية تتحكم في كل

[1]- جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996، القاهرة، ص 05.

خطاب مهما كان نوعه)[1] وتترك أثرها البليغ أثر يخضع للحركة والتغيير، فنجد في الخطاب الواحد توجها سرديا تتفاوت درجاته فالسرد نظام تستند إليه الفنون الأدبية كالرواية والقصة القصيرة والشعر الذي نزع للسرد في العصر الحديث نزوعاً بارزا فأصبحت القصيدة تحمل نظاما قصصيا يصوغه الشاعر السارد إلى أحداث تحمل أبعاد دلالته متنوعة تثير انفعالات ومشاعر إنسانية، فالشاعر السارد يتماهى بالشخوص فتصبح هذه الشخوص حاملة ذاتا مبدعة تبني وتوطد علاقات مع الفكر الإنساني، فالشعر شعور لكن هذا الشعور يرتبط بمكان وزمان وحدث (إن الشعر ينشأ غنائيا ثم غنائيا مقيدا بحديث ثم يميل إلى الحكاية والسرد القصصي والملحمي ثم يقترب من الدراما فتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى)[2]. فللبعدين السردي والدرامي في الشعر الحديث آليات إبداعية تسخّر الزخم الدلالي في الخطاب الشعري. وتستطيع العناصر البنائية للأجناس الأدبية واستثمار طاقاتها وتسهم في حركية النص وحريته مما يكثف من فرص تأويله فصفاء الجنس الأدبي وتفرده لم يصبح عقدة أو عائقا يصعب تجاوزه بل يبقى الشعر حاملا لخصائصه وضروراته البنائية كالإيقاع والخيال والتصوير والإيحاء وتبقى البنيات السردية في القصائد طريقا للإبداع الذي يغني هذا النوع بما فيه من رؤى إيديولوجية وعلاقات متبادلة وحركية الزمان والمكان وتعالقات الراوي والمروى له.

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص130.

[2]- الخياط جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 164.

فالشعر إنما هو إشعار للسرد وانتقال من مجرد حوار وأحداث وتحولات إلى دلالات شعورية وتركيبية وبالتالي يتم الربط بين توليد اللغة كثافة الشعر وتوتره وبين حركية السرد وصداما عند الآخر، فالجمع بين ما تراه وما يراه الآخر عن طريق الوصول إلى البنى العميقة للخطاب بمساعدة تقنيات السرد شيء مرغوب، فالسرد الشعري وسيط بين اللغة والبنية النصية.

فإذا كانت بنية الشعر تقوم على التكرار بما فيه من ترددات إيقاعية وموسيقية سواء تعلق الأمر بالبيت الشعري ووحدة بناءه أو الجملة الشعرية بتداخل إيقاعاتها، فإن السرد هو حامل للنص القصصي.

2- السرد في النقد الحديث:

اقترض الغربيون مصطلحاتهم السردية من حقول معرفية مختلفة وقد اختلفوا هم أنفسهم في تحديد مفاهيمها فالسرد لا يعني الإخبار فقط بل هو "نسيج يتمّ عبر حضور السارد في القصة"[1].

وهو أيضا تقديم لمحتوى القصة بمشاركة واعية للشخصيات مثلما يقره النقاد الفرنسيون في حين يرجح النقد الألماني فيما يعرف بالسرد الذاتي تقديم السارد لمحتوى القصة دون تقديم إشارات أو أدلة تصنع تحليل الأحداث.

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص 169.

والسرد عند النقاد الروس يخوّل للراوي الذي يقدم حكايته بتتابع وتنسيق ويرتبط في اعتقادهم بالحكاية والهدف المتوخى منها بغض النظر عن شخصياتها حقيقية كانت أم خيالية، في حين يركز عدد كبير من المنظرين الفرنسيين على ربط السرد بالأحداث والأفعال والإطار الظاهر الذي يقدم فيه، وإن كانت القصة في نظرهم هي ما يروى فالسرد هو الطريقة التي يقوم بها الحكي ويمكن أن يكون كما أشرنا حسب رولان بارث في الخرافة أو الحكاية أو الأسطورة أو السينما أو اللوحة المرسومة أو أي شكل آخر من أشكال التعبير.

ويعرفه جيرار جينيت بأن "السرد يتضمن عروضا لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناها الخالص، يرتبط بأفعال أو بأحداث ينظر إليها بوصفها مجرد إجراءات مرتبطة بالمظهر الزمني والدرامي"[1].

أما قريماس فيربط مفهوم السرد بسلسلة الأحداث التي تشكل موضوع الخطاب مع تشعب علاقاته ويؤسس له ما يعرف عنده بالفعل السردي الذي يتبنى سيرورة العمل السردي، ارتبط السرد أيضا بمصطلح علم السرد هذا المصطلح الذي رأى فيه الناقد والاس مارتن بعض الضبابية وارتأى أن يسمي كتابه (نظريات السرد الحديثة)، لأن النظرية لا ترتقي في نظره إلى مستوى العلم لما لهذا الأخير من شروط توحده وقواعد تضبطه.

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، نقلا عن: أحمد رحيم خفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م، ص 60.

ووجدنا مصطلح علم السرد في المعاجم بتعريفات عديدة أهمها ما أورده سعيد علوش الذي "يربطه بعلم القصة ودراسات البنيات السردية والتقنيات الخطابية في الرواية"[1].

أما محمد عناني فربط دراسة السرد من حيث هو سرد فقط، فعلم السرد إنما هو "دراسة لفن قص القصة أي سرد الأحداث"[2].

أما عبد المالك مرتاض فقد أكد على الاهتمام بدراسة المكونات والميكانيزمات "ويبقى علم السرد هو العلم الذي يهتم بتحليل مكونات السرد أو آلياته"[3].

وقد ركزنا في دراستنا على ذلك السرد الذي يعنى بمكونات الخطاب السردي ويكشف أنظمته الداخلية، وعلى العلاقات المكونة للنص السردي والتي سماها قريماس العامل وتقوم العملية السردية عند قريماس على أسس هي الأدوار أو الوحدات العاملية التي تدخل في ترتيب نوعين من الوحدات وهي الفاعلون (acteurs)، والعاملون (actants).

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1988م، ص 111.

[2] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجليزي عربي) مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996م، ص 60.

[3] عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد، دار الشؤون الثقافية، العصمة، بغداد، ط1، 1989م، ص105.

ثانيا: السرد الشعري وآليات إنتاج الشعرية

ما زال مفهوم "الشعري" يسابق الزمن رغم جذوره الممتدة إلى –أرسطو– وإلى ما قبل – أرسطو– فحقل الدراسات النقدية حقل خصيب متجدد وينقل المفاهيم من حالة الركود إلى حالة الحركة ويدفع بعجلة البحث والإبداع إلى الأمام.

ومفهوم الشعري له دلالات تتعدّد بتعدّد وجهات النظر وباختلاف الأزمنة ومناهج الدراسة وتشابك المفاهيم والتعاريف إذا تعالق الشعري والسردي وتزداد الصعوبة عند دراسة نص بحضور شعري وسردي في الوقت ذاته.

ومن الشعري مصطلح الشعرية الذي يتقاطع مع مصطلحات تحليل الخطاب والأسلوبية ونظرية الأجناس وغيرها، ويمكن للمصطلح أن يأخذ أبعاداً أخرى في النقد الحديث، نقصد بها استثمار آليات اللغة الشعرية في السرد والانزياح والصورة الشعرية والإيقاع والتكثيف ويمكن أن نعني به أيضا مفاصل السرد التي تطرق باب الشعر كالعتبات النصية والتبئير والفضاءات، فمثلما هناك شعرية في السرد يوجد أيضا سردية في الشعر، فقد تنزل اللحظة الشعرية ضيفا على صلب السرد الروائي، وقد يسهم السرد في بناء القصيدة الشعرية، بزرع ركائزها فيتداخل صوت الشاعر السارد مع موقف السارد الشاعر.

والشعرية هي اختيار لمجموعة من المبادئ الجمالية أو تبنيها وجعلها طريقا يسلكه الكاتب، وهي (نظرية تهتم بمقولات الأنواع الأدبية وتحاول استيعابها ارتكازا إلى قواعد علمية)[1]. ويقصد بالسردية العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءا

[1]-جمال بو الطيب، النص والمدار، سردية الشعر وشعرية السرد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013، ط1، ص11.

ودلالة، ويعتبر السرد نظاما لغويا يحمل مجموعة من الحوادث التي تخضع لنظام علائقي وتسيّر عن طريق قواعد وأبنية تنظم عمل السرد في حد ذاته.

(والسرد الشعري هو آليات إنتاج شعرية تعتمد على تشكيل لغوي لمادة الفعل والفاعلون والوظائف والعوامل كما في النمو السردي لكن دون أن يكون الهدف إنتاجا لحكاية أو خبر وإنما إنتاج وضعية نصية معقدة ومتشابكة لا يمكن أداؤها من خلال الانفعال الشعري المميز للغنائية)[1]. وعرف مصطلح الشعرية مقارنة مع غيره من المصطلحات النقدية اختلافا وتغييرا كل حسب منظوره وزاوية تصور الخاصة. وتعود جذور مصطلح الشعرية إلى كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ولم يقصد بها الشعر بدليل تخصص كتابه للحديث عن دراما بنوعيها التراجيديا والكوميديا، وقد ربط أفلاطون الشعرية في أصولها بالمحاكاة* فقد ربط المحاكاة بالشعر وعدّها من خصائصه الجوهرية.

وقد أطلق جاكوبسون مصطلح علم الأدب على الشعرية وهو لا يعني الأدب في حد ذاته إنما يقصد ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً وأكّد على أن الرسالة هي التي تصنع الوظيفة الشعرية. وتهيمن على وظائف أخرى كالانفعالية والإفهامية والوظيفة المعجمية وغيرها. وأكد أيضا على ارتباط الشعرية باللسانيات وعرّفها بوصفها (الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص)[2].

[1]- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، أتراك للنشر والتوزيع، 2001، ط1، ص 224.

*- المحاكاة: مصطلح ميتافيزيقي الأصل، استعمله سقراط وأفلاطون ويرتبط بمفهوم التقليد.

[2]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ط1، ص08.

أما عن تودوروف يؤكد أن الشعرية غايتها ليست الاهتمام بالأدب بقدر الاهتمام بالخصائص التي تميزه عن ما بقي من الفنون، وهذه الخصائص هي التي تكسب العمل صفة الأدبية وتقوم الشعرية في نظره على مجال الاحتمال فهي: (لا تقتصر على ما هو موجود بالفعل إنما يتجاوزه إقامة تصور لما يمكن مجيئه)[1]، فالشعرية عند تودوروف تشمل كل من الشعر والنثر يقول: (ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية الذي هو الخطاب الأدبي فإن العالم (الشعرية) لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن...)[2].

استطاعت الممارسة الإبداعية أن تخرق الحدود فتجمع بين الشعر والسرد في خطاب واحد بعدما مرّ هذا التزاوج بمراحل ائتلاف واختلاف، فطالما كان الشعر سيد الملاحم عاد بعدها في القرن التاسع عشر (19) ليبتعد عن السرد بفعل الحدود بين الأجناس ليعود النوعان في أواخر القرن العشرين (20) بالتعانق والتعالق.

أصبح الشعر المعاصر نتاجا جديداً ومقروءاً متجدّداً وقراءته تستلزم تلوّناً حيّاً فالقصيدة خاضت فيه عملية التجريب على مستوى الشكل والمضمون فأصبحت لغة الشعر ليست لغة إيحاء ومعاني جديدة فقط بل أصبحت لغة تعبير تحمل معانٍ لتخلق تقاربا بين ما هو شعري وما هو سردي في القصيدة.

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية للعامة للكتاب، مصر، 1998، ط4، ص31.

[2]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص23.

فالتنامي في البنى العميقة للخطابات لا يتحقق إلا بمساعدة التقنيات السردية التي تفتح أفق الدرامية وهذه التقنيات أيضا تنمّ عن موقف الشاعر الذي يصنع الحدث، فترتبط كثافة الشعر وتوتّره وبين حركة السرد وانعكاساته، فأصبح الشاعر يميل أكثر لاستعمال السرد والذي من خلاله يستعمل المجاز الذي أعده الشعراء عنصرا مهما لتوليد اللغة وتجديد الدلالة.

فإذا كانت الحدود بين المحكي والقصيدة نظريا موجودة عند البعض فعمليا كل قصيدة تكتب بلغتين: إحداهما غنائية والأخرى سردية، فلا زالت الأنماط الأدبية تتعايش داخل النوع المفرد دون أن تفقد خصوصيتها.

فالسرد نظام في الأداء اللغوي وبدائرته الأوسع سمة بارزة في الخطاب اللغوي وتسعى الشعرية إلى بناء أدوات وتسخير إمكانات تأخذ بيد الناقد لتحليل نصٍّ ما. فالقصيدة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة وهو أساس (يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي)[1].

فالشعر السردي أساسه السرد يقوم على رواية حدث لكن بطرق مختلفة يعرّفه كريس بالديك Chris Baldick أنه: (ضرب من القصائد التي تحكي القصة بطريقة مختلفة عن الشعر المسرحي أو الغنائي)[2]، لكن تبقى القصيدة السردية حاملة لتلك الصورة الشعرية التي تعتبر عبق الشعر وإبداع الشاعر. فالقصيدة فضاء للحكيم ولرصد

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 45.

[2] -Chris Baldick, Concise dictionary of liberty, University Press Oxford, 2001, p 146.

تحركات الشخصيات وتصور الأحداث بالإضافة إلى لغة الشعر الفنية وإيقاعه الموسيقي وأساليبه التصويرية بما يرتقي به لمستوى الشعر.

أدى تسليط الضوء على العلاقات الداخلية التي تنظم البنية قادها إلى ظهور مجموعة من الاتجاهات منها:

- اتجاه يعتقد أن البنية السردية هي الحبكة وما يميز حبكة عن أخرى هو النظام الذي تسلكه الأحداث، بمعنى آخر هو نظام بناء أحداث الرواية.
- والاتجاه الثاني هو يرى أن البنية إنما هي تتابع ما حدث زمنيا وتحديد دور الراوي (المبني الحكائي والمتن الحكائي عند الشكلانيين).
- اتجاه ثالث أكثر شمولية ليسع الرواية والمسرح والسينما... وكل أشكال التعبير تعالج الخطاب السردي باعتباره البنية السردية وطبيعتها.

1- بين السردية والشعرية:

لقحت البنى السردية القصيدة الحديثة وساعدتها على الإفصاح وتخطت بها عتبة الانغلاق، ولعبت كل من السردية والشعرية على حبل كونها نشاط إنساني عاكس لواقع اجتماعي ففعل الشعر حركية النص عندما غذاه بأنواع أخرى غير شعرية يقول أبو حيان التوحيدي: (في النثر ظل من النظم (الشعر) ولولا ما خفّ ولا حلا وتحلى وفي النظم ظل من النثر لولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره وبحوره وطرائقه وائتلفت وصائله وعلائقه)[1].

[1]- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق: د. السندوسي، الكويت، دار سعاد الصباح، 1992، ص 245.

وفي هذا دعوة إلى تمازج الأنواع الشعرية والتزاوج بين ما هو سردي وشعري، ويتمثل كل منهما في (كونه تشكيلا جماليا باللغة إلى جانب كونه نشاطا إنسانيا يعكس حركة واقع اجتماعي تاريخي)[1].

وقد أولى النقاد في العصور الحديثة اهتمامهم بالسرد من منظور الخطاب "خطاب الحكاية" باعتباره شكلا وجوهرا للتعبير. وتعنى السردية باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية وهي في قاموس غريماس (خاصية معطاة تشخص نمطا خطابيا معينا)[2] تلازم نموذج الخطابات تميّز بين ما هو سردي وغير سردي تختلف عن السرد فهي تمثل البعد السردي الذي يتميز في حالته الأكثر تجريد)[3]. وليس هذا فقط، فهي أيضا القانون المتحكم في السرد.

ورد في لسان العرب في مادة شَعَرَ: شعر فلان: شعر: عَلِمَ وحكى، ليت شعري: ليت علمي، وأشعره الأمر: أعلمه إياه، والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية)[4]. أما الشعرية حسب مناهج النقد الحديثة ونظرياته العديدة هي ما يجعل النص الشعري نصاً شعرياً، وهي أيضا (محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا حيث يستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية فهي

[1]- عبد الناصر جلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجيني، (جدل شعري والسردي)، منشورات النادي الأدبي الثقافي، ع 164، المملكة السعودية، ط1، 2012، ص 19.

[2]- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، دار أقطاب الفكر، 2006، ص 30.

[3]- René Audet, La narrativité : fibrula, la recherche en littérature, Atelier de théorie littéraire.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مج 7، مادة شَعَر، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص 88.

تشخيص قوانين الأدبية في الخطاب اللغوي بغض النظر عن اختلاف اللغات)[1]. وشعرية السرد تخص مجموع السمات الجمالية التي ساهمت في ارتقاء السرد إلى مستوى الأدبية وقد تبنت الشعرية لغة سرد جامعة بين ظاهر شعري وباطن الخطاب السردي،/ وعرف عن لغة السرد بأنها مضادة للكثافة الشعرية ومن أجل ذلك بحث الشعراء عن آليات جديدة أضفت صبغة السرد على العنصر الحكائي. وبغض النظر عن تمظهرات السرد فالسردية عند السيميائيين تهدف إلى الإمساك بالمعنى والدلالة واختصار أحداث القصة شعرا كانت أو نثرا في قواعد تحكم البناء النصي في مستواه التوزيعي.

2- بناء القصيدة السردية:

- **تعريف البنية** La Structure:

لغة: البني نقيض الهدم ومنه بنى البناء بنياً، وبنى وبنيان والبناء جمعه أبنية، وأبنيات جمع الجمع، والبُنية، والبِنية: ما بنيته، وهو البُنى والبِنى[2].

ويقال فلان صحيح البنية: أي الفطرة، وسمى البناء بناءً من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره. وبنى فلان بيتاً من البنيان، وابتنى داراً، والبنيان الحائط، أبنيت فلانا جعلته يبني بيتا)[3].

[1]- حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 09.

[2]- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة ب ن ي، ص 258.

[3]- الجوهري إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، مادة: بنى.

أمّا اصطلاحاً فنعني بالبنية (ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة)[1].

وجاءت لفظة بنية في النقد القديم لتعبر عن حالة بناء اللفظة، فقدامة بن جعفر مثلا يعني بها (بناء الشعر والطريقة التي تؤسّس بها ويصاغ فتكسبه خصوصيته الفنية وتجعله يختلف عن النثر وطريقة تأليفه)[2].

أمّا القيرواني فيعني بمصطلح البنية (مجموعة العلاقات بين الأجزاء التي تتكون منها القصيدة مع بعضها)[3].

أما البنية في النقد الحديث فتعني التركيب والترتيب وبناء للأشياء بنظم علاقاتها الداخلية فهي (مجموعة متشابكة من العلاقات وإن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى)[4].

فالبناء إذن مكونات يشكل البيت ودعائم يقوم عليها، منه انتقل المعنى إلى الأشكال السردية خاصة الرواية التي تقوم على مجموعة من المكونات البنائية. وإن الكشف عن البنى اللغوية قديم قدم الدرس اللغوي.

---

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق والآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 122.

[2]- إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1984، ص44.

[3]- القيرواني، ابن رشيق أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، 1955، ص 251.

[4]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1987، ص 175.

وقد أشار فرديناند دي سوسير إلى مفهوم "البنية" ورأى أن لكل مفردة لغوية بنية سماها علامة تحديدا في قوله: (إنّ العلامة ليست مسطحة وبسيطة بل مكونة من دال ومدلول، فالعلامة إذن ليست هي (الدال) بذاته ولا (المدلول) بذاته بل هي بنيتهما أي ما ينهض بهذه العلاقات بينهما)[1].

وانطلاقا من كون مفهوم السرد مرتبط بالحكاية فقد اهتم الشكلانيون أيضا بالوصف الموضوعي للبنية واهتموا أكثر بالأنساق البنائية في العمل الحكائي (انطلاقا من إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى والأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة)[2]، وانطلاقا من هذه الدراسات فصلوا بين ما يعرف بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي.

وأصبح للشكلانيين الفضل في ظهور هذين المصطلحين النقديين العامين.

فالمتن الحكائي هو الحكاية أي مجموعة من الأحداث تكون مادة أولية للحكاية ويمكن إيراد هذه الأحداث متسلسلة حقيقية كانت أو خيالية.

أما المبنى الحكائي يقصد به الحبكة أو مراقبة تطور الأحداث واشتباكها.

أما السردية هنا نقصد بها العلم الذي (يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة)[3]، ويعتبر السرد نظاما نظريا يحمل مجموعة من الأحداث تخضع لتنظيم علائقي وقواعد وأبنية تنظم عمل السرد في حد ذاته، فالسردية عنوان النمط الخطابي، فبنية السرد متحركة وعلاقات وحداته متفاعلة فيما بينها.

[1]- يمنى عيد، معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1974، ص 30.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص15.

[3]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة ا لعربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 19.

ويؤكد جيرار جنيت Gérard Genette 1930 (أن المادة الأساسية لأنواع الشعر الأخرى هي الأحداث)[1]، والسردية تبحث في مكونات بنية السرد الخطابي من راوي ومروي ومروى له، وبما أن بنية الخطاب السردي نسيج أساسه تفاعل تلك المكونات واشتباك العلاقات بينهما يمكن القول أن السردية هي مبحث نقدي يعالج مظاهر الخطاب السردي ويعني به. ومن أهم التيارات التي ظهرت في الدراسات السردية:

- السردية اللسانية التي تعني بالمظاهر اللغوية للخطاب وما يحمله من سواه وأساليب السرد وعلاقات تربط الراوي بالمروي ومن رواده تودوروف، بارث، وجينيت.

- السردية الدلالية التي تهتم أكثر بمضمون الأفعال السردية والمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، وهي تعني بمضمون الأفعال السردية دون الاهتمام بالسرد الذي يكوّنها ومن رواده (بروب– ڤريماص– بريمون) هذا هو مجال دراستنا التطبيقية.

وللبنية مستويات أهمها مستوى البنى اللغوية التي تدرسها اللسانيات وبنية الأثر الأدبي التي يدرسها النقد، وبنية النوع التي تهتم الشعرية بدراستها.

أما سيمياء السرد فقد حددت مجموعة من البنى على رأسها البنى العميقة (التي تعتبر أنموذجاً يختزن كل إمكانات السرد السطحي، والبنى السطحية التي هي صورة من

[1]- جيرار جنيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، مر: حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 31.

هذه الإمكانات المحققة في النص السردي)[1]. وقد تطورت الدراسات السردية على يد مجموعة من النقاد لكن بصمة "ڤريماص" في السرديات تبقى لها الصدارة بما وصل إليه من نتائج خدمت النقد والإبداع... بتحليله للقوانين التي تحكم العلاقات بين اللغة ومناص القصص المعروفة.

ويعرف ڤريماص السردية بأنها (هي مداهمة اللامتواصل المنقطع للمطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ تعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات... ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات **فعل** تصيب ملفوظات **حال** فتؤثر فيها)[2]. فالبنيات السردية شكل سردي ينتج خطابا وهي أيضا عبارة عن مجموعة الخصائص النوعية للنص السردي (الذي ينتمي إليه فهناك بنية سردية روائية، وهناك بنية درامية كما أن هناك بنى أخرى للأنواع غير السردية كالبنية الشعرية وبنية المقال)[3]. وتبقى مستويات الدراسة واتجاهاتها في البنية السردية خاضعة للاختلاف فكما أشرنا يوجد من صوّب اهتمامه للجانب الوظيفي والدلالي وهناك من أعطى أهمية في الدراسة لمظاهر الخطاب اللساني لكننا نركز على السردية الدلالية في هذه الدراسة على اعتبارها مجال البحث التطبيقي.

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، 2000، ص ص 37- 38.

[2]- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية ڤريماص)، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1993، ص 56.

[3]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، د.ت، ص 49.

ثالثا: اشتغال عنصر الدراما في الموقف الشعري

لطالما وقفت مقولة "نقاء الجنس الأدبي" أمام تفجر القيم الجمالية واندفاع الأبعاد الفنية للنص فهو فضاء تتداخل فيه العديد من المكونات البنائية خاصة بأجناس أدبية أخرى مختلفة، ففكرة تداخل الأجناس الأدبية بما تحمل من مفاهيم نظرية خدمت هذا المنظور كثيرا، واستطاعت الممارسة الإبداعية خرق الحدود وتجاوز الحواجز لتجمع بين السرد والشعر في خطاب واحد.

وللشعر بوابات ومداخل وارتأينا أن نلج إليه بطرقنا لبوابته الدرامية التي ستوصلنا حتما لمفاهيم السرد باعتباره نظاماً ارتكزت عليه – وما زالت– فنون أدبية كالرواية والقصة.

إن التوجه الدرامي للقصيدة توجه قديم إذا لم نقل فطري (إذ أن الشعر ينشأ غنائيا ثم غنائيا مقيدا يحدث ثم يميل إلى الحكاية والسرد القصصي والملحمي ثم يقترب من الدراما عقديا فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى)[1].

إن التناول المنهجي للعمل الأدبي لا يعني الفصل بين عناصره بل هي إجراءات تقتضي تحديد هذه العناصر لسهولة دراستها، والبنية الدرامية في النص الشعري تحيلنا إلى تفكيك هذه القصيدة ثم جمع عناصرها وهندسة أفكارها وترتيب مكوناتها وإعادة بنائها وفق نظام تحكمه هذه العناصر لترتقي بالقصيدة إلى ذوق جمالي وإبداع فني وقدرة خارقة على التأثير، لكن قبل هذا ارتأينا ضرورة تعريف مصطلح الدراما وما يحمله من مفاهيم.

[1]- جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 57.

الدراما كلمة تفيد مصدر الفعل أو العمل أو الأداء)[1]، ويرجع البعض جذور الدراما إلى أصل ديني مثل الدراما الإغريقية التي نشأت في الاحتفالات الدينية في العصور الوسطى (لخدمة العبادة في الكنيسة)[2].

لا تنفصل البداية الحقيقية للدراما عن فكر الإنسان الديني بما تحمله الكلمة من ممارسات للطقوس والشعائر لأن أساس البناء الدرامي هو الصراع، صراع بين الخير والشر، وبين الواجب والهوى، وهو محاولة دائمة لصد الغواية ومحاربة مساعي الشيطان لتزيين الخطيئة في نظر الإنسان وليس هذا فقط بل إن الدراما تقدم عملا يقوم على الجدل والصراع والمحاكاة فالمسرح عموماً محاكاة تجارب الإنسانية على مدى العصور.

فإذا كان الإنسان قد أدرك القصة البسيطة عن طريق المحاكاة لما حوله فإن فكرة الصراع عنده كانت قائمة على أساس علاقته بالغيبيات وانتمائه للديانات وارتباطه بالسحر البدائي، ويأتي التجاذب بين فكرة الخير والشر على رأس الصراع عند الإنسان البدائي، ويؤكد عبد العزيز حمودة أن هذا الإنسان (توصل بعقله البسيط إلى اكتشاف الطريقة التي تمكنه من تحقيق ذلك وهي تمثيل الصراع هنا على الأرض حيث يقوم هو وآخرون بالتنكر في ملابس الآلهة وتمثيل ذلك الصراع الذي يحكم حياته ثم يوضع نهاية ينتصر فيها الخير...)[3]. وعليه فإن هذا التجاذب ينمّي بناء القصيدة ويبرز دراميتها من خلال تجسيد أبعادها البيوية في صور الشخصيات تذكي نار الصراع، باختبارها

[1]- دوسن دبليو، الدراما والدرامي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص 146.

[2]- أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ص 179.

[3]- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 21.

لموضوعات مختلفة لا تختفي فيه ذاتية الشاعر تماما مثلما يشير إليه البعض في كون الدراما تقدم على أساس موضوعي لأن الموقف الذاتي في العمل الإبداعي يتسلل بين أصابع المبدع ليصل إلى لبّ العمل. فالمعادل الموضوعي الذي اعتبره س. إليوت الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة لا يكفي وحده لبناء الدراما (فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي عناصر أساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي)[1]. والقصيدة الحديثة لها القدرة على احتواء هذا الثراء الموضوعي (والنفس الدرامي إذ يحمل إمكانات خصبة لبناء أعمال درامية)[2] وليست القصيدة وحدها بل (كل الأنواع الأدبية تصوب إلى الوصول لمستوى التعبير الدرامي)[3]، فالأحداث رتيبة والشخصيات باهتة والحركة ثقيلة إلا إذا كانت الدراما قاطرة محركها الصراع.

تحمل الدراما مساحة مسيرة من الإبداع وإمكانية الخوض في ذوات الغير والخروج بالقصيدة السردية من رتابتها بما تتيح لها من فتح نافذة على عواطف الناس واشتراكها في معاناة واحدة لوجه عديدة.

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972، ص 284.

[2]- طه وادي، الشعر المعاصر وقضايا المسرح، القاهرة، 1982، ص 32.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1999، ص239.

1- الفعل السردي:

فالدراما توأمها الحياة والحياة قوامها الفعل الذي يعتبر أساسا في تشكيل الواقع هذا الفعل الذي يقبل التأويل والاختلاف.

ويعرف أرسطو الدراما على أنها: (محاكاة لفعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الإجراء)[1]، فقد حدد الفعل بأنه روح الدراما وكان محور التركيز في تنظيراته.

ووضع أرسطو قانونا حكم فيه الفعل المسرحي خاصة كبنية فنية تامة لها بداية ووسط ونهاية، فجاءت الدراما محاكاة لفعل نبيل تام.

فالبناء الدرامي صرحٌ لبِنته هذا الفعل الذي يرتقي بالمتلقي إلى حال من الذهول أو الدهشة أو يلتقط له صورة تغذيها حالة من التخييل الشعري هذا الفعل ذاته هو الذي يحلّق به في سماء التأويل وله من التقنيات ما يجعل المتلقي يرتبط بالمعنى الرئيسي بخيط تتساوى فيه الدقة والمتانة، فعل يخزّن طاقة تجعله يعبٌّ عن حالة دراما في بضعة أسطر.

إن سيرورة الحدث الدرامي مرتبطة ارتباطا بهذا الفعل في القصيدة السردية، فالسردية والدراما تشتركان في عناصر أساسية مثل الحدث والصراع والحوار والشخصيات لن تبقى الحبكة هي التي تضبط ميزان القصيدة السردية بما فيها من دراما.

[1]- أرسطو طليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبينان، د.ت، ص 18.

فالحدث في الحكاية قاصر يحتاج إلى صراع يرتقي به إلى درجة الدراما وإلى حوار يؤسس له ليخطو خطوات ثابتة نحو السرد، ولا تكتمل هذه الخطوات إلا بحركية الشخصيات وقوة الحبكة*، ورقي اللغة الشعرية حينئذٍ يمكن لنا أن نتحدث عن تشكيل درامي في بنية القصيدة السردية.

فهذا التنوع في القصيدة السردية هو الذي يخلق لها التميز فلغتها الشعرية – بما تحمل من رمز– تقود درجة الحوارية في النص ببوصلة تقيّم حدة التواتر والتكثيف والصراع لتتحقق من خلالها عناصر الدراما، فتحول الحدث الدرامي نحو آفاق جديدة تتشابك فيها الأحداث من جديد وتتأزم الأوضاع وتتشكل العقدة، ثم يأتي الحل أخيراً ليرفع عن كاهل المبدع والمتلقي ثقل الهم الشعري والزخم الدلالي بالمعنوي ويربطه بعالم آخر انطلاقا من عالم الذات.

وتبقى الحبكة تعني ذلك الترتيب للأحداث من طرف السارد مع إبراز علاقتها بالمكان والزمان والشخوص وهي أيضا بناء متكامل ونسيج صنع بدقة خيوطه رفيعة لكنها متينة.

إن مهارة وصف الأحداث وتحريكها ونقلها من إطار إلى آخر تقنية لا تقتصر على القاص فقط بل للشاعر أيضا قدرة على إتقان الخيوط وإجادة السبك مع إدراكه الكامل لدورها المهم في النظام السردي ككل. فالمادة ترتيب عناصر الحدث والزمان والمكان بطريقة منظمة خاضعة للترتيب إنما هي ترتيب للوظائف السردي وبقدر ما يكون البناء متراصاً تكون الإثارة مثيرة.

* – الحبكة: نظام ينقل الأحداث مرتبة عن القصة وأسلوب صياغتها بشكل درامي فهي خط تطور القصة.

2- الفضاء السردي:

الفضاء هو إطار رئيس ينظم الأفعال ويحدد السلوكات ويرتب العلاقات بين الأفراد.

قطع مصطلح الفضاء شوطا كبيرا من البحث والاهتمام مع مجهودات بلورها يوري أيزن فييغ (U.Eizemzweig) من خلال دراسته الفضاء في النص والإيديولوجيا (اقتراحات نظرية) أين ربط بين السياق الإيديولوجي والإطار السيميائي من خلال إعطاء المتخيل النصي عمقا دلاليا.

وقد ضيق عبد المالك مرتاض من مفهوم الفضاء إلى مفهوم الحيز "مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز لأن الفضاء من الضرورة، أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل"[1].

وتعامل النقاد مع الفضاء من حيث وظيفته الدلالية والرمزية داخل بنية النص، على رأسهم غريماس الذي يؤكد على دور الفضاء في تشكيل الدلالة مبنا مقتضيات الخطاب العلمي التقليدي محاولا تحليل الأشكال المعقدة إلى عناصر بسيطة.

رغم ما دار حول مفهوم الفضاء من مفاهيم متعددة فما زال يرتبط بأبعاده بالفضاء المكاني والفضاء الزماني والفضاء الروائي، ومن أنواع الفضاء الأخرى:

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنية السرد، 2005م، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص 141.

- **الفضاء النصي**: المتعلق بكل ما تشغله الكتابة من أدوات وطرق وكيفيات مثل كيفية تصميم الغلاف وتوزيع الفصول والأبواب ووضع المقدمة وتنظيم الفصول[1].
- **الفضاء الجغرافي**: وهو ما يشمل مجموعة الأمكنة التي تظهر في العمل السردي.
- **الفضاء الدلالي**: هو الذي يتجاوز البعد الجغرافي ويظهر من خلال دلالات تنتجها اللغة.

ولا يخلو البحث السردي من تمفصلات البنية السردية وتمتد صلاتها الدلالية مكونة فضاء روائيا.

هذا الفضاء الذي يؤسس له الزمن الروائي (آلية السرد، المكان الروائي، آلية الوصف).

ويبقى الفضاء هو المؤطر لمادة الحكاية والمرتب لأحداثها، والمنظم لشبكة العلاقات بين شخوصها.

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص 72.

رابعا: تشكيل الخطاب السردي.

أصبح بناء القصيدة الحديثة أكثر تركيبا باعتمادها على أجناس أخرى تغذيها وتقنيات تجعلها أساساً لرؤيتها الشعرية في تعالق وتداخل تُقرن النص بمختلف أنماط الخطاب فتبنت مبدأ نفي الحدود التي تفصل بين الأنواع الشعرية.

وتحوّلت القصيدة الشعرية إلى طبق تتكون محتوياته من خبرات الحياة ورؤى الإنسان وأحداث الماضي بتراثه والحاضر بإسقاطاته.

هذا الطبق زيّنته لغة التأويل والدلالات والتخييل والإيقاع أيضا حتى لا يحيل الكفة إلى جانب السرد على حساب الشعر ولا العكس.

يتحكم أسلوب السردي في البنية السردية ويقوم البناء السردي على بنية خطاب سردي فعال يتشكل من فضاء تتحرك فيه الشخوص وتنتج أحداث يقنّنها زمان ومكان وفق رؤية خاصة وحوار مناسب.

ولا مجال للبحث في البنية دون البحث في انتظام عناصرها وتراصها في المجال الإبداعي (فللبنية قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية بل هي أنسقة مترابطة تنظم ذاتها السائرة في ذلك على نهج مرسوم وفق لعمليات منتظمة خاضعة لقواعد معينة هي قوانين الكل الخاص لهذه البنية)[1]، وينتج عن هذا النظام مجموعة من الأدوار تؤسس وتفعّل هذا النظام من خلال احتواء المعنى والدلالة.

[1]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر، د.ت.

يميل الشاعر في بناء تشكيلة السردي إلى اعتماد عنصر الحكاية أو القصة باعتبارها موجودة في كل الأشكال التعبيرية لكن دون الخروج عن صدد شعرية القصيدة. فمرونة الشعر وطاقته وحركية السرد وفاعله يتصارعان من أجل صهر أحدهما في بوتقة الآخر لكن ما زالت الشعرية هي التي تعطي هوية لقصيدة السرد.

انطلاقا من كون السرد نشاط سردي يقوم به الراوي أثناء نقل الحكاية من خلال فعل السرد الذي ينجم عن الخطاب القصصي، فإن تودوروف Todorov دعا إلى إدراج مفهوم الخطاب واستعماله عوض مصطلح الأدب لما للخطابات من علاقات سواء كانت أدبية أو غير أدبية.

يعد الخطاب أساسا للعملية السردية في حد ذاتها وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن (ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها) [1]، وأن ما يقوم على عنصر الحكي من قصة وخطاب إنما هما متلازمات (لما بينهما من صلات تتحد بواسطتها العلامة الحكائية)[2].

يقوم الخطاب السردي على مكونات رئيسية أساسها: الزمن، والشخوص، والأحداث والرؤية وغيرها...

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 07.

[2]- المرجع نفسه، ص 33.

1- الزمن:

ليس الزمن في الخطاب السردي محدد امتداد فيزيائي ينمو زمن التجارب والانفعالات يخلق تداخلا عضويا وانسجاما دلاليا باعتباره آلية لها أبعاد جمالية ودلالية لتشكل العمق الشعري والبعد المعنوي.

وقد تأتي الأحداث إلى نظام التعاقب أو التداخل بين الأزمنة ويطلق جيرار جنيت تسمية الأشكال الأساسية للحركة السردية على تقنيات الخلاصة والحذف والمشهد، يقصد بها أولا ملأ الفراغات التي يتركها السرد عن طريق الربط بين المقاطع السردية ثم تسريع حركة السرد ثانيا عن طريق الحذف بإسقاط بعض المراحل، أما نقدية المشهد فهي توقيف تسريع السرد ليترك مجالا تتحرك فيه الشخوص في حوار ينم عن طبائع وسلوكات هذه الشخوص. ويبقى الزمن استحضار للماضي بما يخدم اللحظة الحاضرة أو تقديمات للمتواليات الحكائية استشرافا لما سيحدث في المستقبل أو ترتيبا للأحداث وفق تسلسل كرونولوجي، لكن هذا كله خدمة لتنظيم المواقف ولتشكيل متخيل يتعالق ويتماهى مع وعي المتلقي مكونات تقابلات وتشاكلات تحدد معنى الخطاب السردي.

2- الشخصيات:

يتألف البناء السردي من الحدث والشخصيات والزمان والمكان والحوار قد تعجز القصيدة عن حمل كل هذه الأجزاء بالحمولة الدلالية نفسها، لذلك نجدها اتكأت على إحداها على حساب الأخرى خدمة لها.

وركّزنا في الجانب النظري على التعريف بالشخوص وبالزمان والمكان لأنها أساس التحليل السيميائية للقصيدة السردية عند قريماس خاصة ولأنها أساس التحليل في الجانب التطبيقي لقصيدة "قمصان يوسف" ليوسف بزيع.

تعدّ الشخصيات في القصيدة السردية مقوماً رئيسياً للسرد يحرّك الواقع بكلّ ما فيه من تناقضات وتضاد في المواقف، وهي الناطق بلسان المؤلف والقائم بالحدث تحدد وتيرة ودرامية القصيدة، لكن الشكلانيين الروس اهتموا بدراسات حول الشخصيات من خلال الاهتمام بالوظائف التي تؤديها في الحكي والوظيفة هي (عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية)[1]، وتقوم الوظيفة على توضيح العلاقات التي تربط بين الشخصيات باعتبارها الدعامة الأساسية لأحداث القصة، هذا الحدث الذي تنجزه ويؤدي إلى تطور مسار الحكي.

قد تتغيّر أسماء الشخصيات وأوصافها أما الفعل أو الوظيفة المنوطة بالشخصية لا تتغير فهي تقوم بدور تنمية النص من خلال عدد من الوظائف الفنية التي تمارسها)[2]، وجرّد تودوروف الشخصية من محتواها السيكولوجي (لإبراز وظيفتها النحوية حيث جعلها فاعلا في السرد)[3]، واعتبر توماشفسكي Tomachevski أن الفعل هو الذي يحدد هوية الشخصية وسماه الحافز وعدّه (أصغر وحدة في الكتابة)[4]. وأكدت الدراسات

[1]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، ص 24.

[2]- زيدان محمد، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة للثقافة، مصر، ع 149، 2004، ص 192.

[3]- محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 1996، ص 85.

[4]- ناصر اكجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2009، ص 189.

الحديثة أن سلوكات وأقوال الشخصية هي التي تحيلك إلى دورها باعتبارها بنية، وفيليب هامون يعتبرها وحدة دلالية تولد من وحدات المعنى... ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها)[1].

تواصل الشخصية نموّها في البناء السردي من خلال نمو وظائفها ومن خلال ارتباطها مع شخصيات أخرى.

توسعت الرؤى النقدية عند رواد السيميائية السردية على رأسهم قريماس الذي يرى أن إيديولوجية النص (لا تكمن في مرجعيته وإنّما في طاقته على تعبير الدلالات الأصلية المشحونة فيه)[2]، وعليه فقد طوّر الشخصية إلى نموذج عاملي وعدّها شخصية مجردة تكتسب أهميتها من الدور الذي تقوم به وقد ميّز كما سيأتي ذكره بالتفصيل في الجانب التطبيقي بين العامل والممثل، فعلى المستوى العاملي[3] تبقى الشخصية مجردة لتتحول إلى فاعل على المستوى الممثلي تكتسب دورها وأهميتها من خلال انتظامها أيضا داخل نسق محدد، حتى لا تبقى مجرد كائنات من ورق على حد تعبير بارث.

3- التفضية:

يصبح الفضاء مكونا رئيسيا لحضور عنصر السرد فتتابع الأحداث وسيرورة الحكي لا تنشأ من فراغ بل لا بد لها من إطار أو فضاء، هذا المصطلح الذي ارتبط بالرواية فإنه

[1]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار كرم الله، د.ط، 2012، ص 34.

[2]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصص، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص118.

[3]- نقصد بالعامل الفعل الذي تقوم به الشخصية بغض النظر عن من يؤدي الفعل.

في الشعر يتحول إلى محركٍ للغموض ومثير للتصوير والإيحاء ويصبح علامة أساسية للتأويل.

فإذا كنا نقصد بالفضاء ذلك العالم الممتد الذي تعيش فيه الكائنات والأشياء والأفعال وتحكمه أنظمة قوانين فهو موجود في الرواية مثلما هو موجود في القصيدة السردية ويتحول إلى عنصر أساسي في عملية الحكي، إنه (نظام دال يمكن أن نحلله بأحداث تعالق بين شكلي التعبير والمضمون وننظر إليه على أنه مركب في الكلام)[1].

وللفضاء قدرة على الاحتواء والاختراق فيخرج من كونه إطارا لوقوع الأحداث إلى فضاء فعال مؤثر في الأحداث.

أصبح هذا المفهوم يشمل كل ما ترصده المخيلة بعدما يقع عليه البصر وما هو إلا نتيجة لتلك الخيوط التي أنشأتها العلاقات بين المكونات النصيّة مثل الشخصيات والأماكن والأحداث وغيرها... فالفضاء (يخلق نظاما داخل النص)[2]، فهو خطاب سردي يسهم في تشكيل العالم التخييلي وخطاب هندسي يقبض على ما هو مادي من عمران ومباني شوارع وخطاب علاماتي عندما تتحول الحروف والرسومات والألوان والأشكال إلى لغة تستدعي فك شفراتها.

وهو أخيرا فضاء **دلالي** أوسع من مجرد مكان مرسوم بزوايا ومحدد بقوائم كالفضاء الدلالي Espace figure يتجاوز حدود المكان المرئي أو الملموس، ليشمل الأبعاد

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص 123.

[2]- جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم عزل، دار إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002، ص 20.

الإيحائية والرمزية والدلالية (فيكون إلى جانب النص فضاءاً صوريا لا يخلو من دلالة)[1] يصبح القارئ فيها منتجاً لهذه الدلالة أيضاً.

نجده ممتداً على مدار الخط السردي يتمظهر على مستوى حركية الشخصيات وطواعية اللغة وجمال الإيقاع.

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص144.

الفصل الثاني: شبكة العلاقات الهندسية لتوليد الدلالة في ضوء المنهج السيميائي

أولا: بين القراءة والتأويل.

ثانيا: علاقة المعنى بالدلالة.

ثالثا: تشكيل الدلالة في ضوء اشتغال المعنى.

رابعا: كيفية توليد المعنى عند السيميائيين.

أولا: بين القراءة والتأويل

1- القراءة:

أسهمت السيميائيات في تطوير إشكالية التأويل من خلال تسارع نظريات القراءة والمبادرة التأويلية إنما هي مبادرة يصنعها القارئ الذي لا يجب عليه أن يفتش في ركام نص متعدد المعنى إلى تفسير أحادي المعنى، فالتأويل مرتبط بالعلاقات السيميائية وبالسياق الذي يحدده المعنى وتقليص المسافة بين الموضوع والمؤول يؤدي إلى فهم الموضوع وقراءته قراءة جديدة عن طريق آليات تفك شفرة الخطاب.

والتأويل مادته القراءة والقراءة أساسها التأويل فنافذة التأويل تطل على تعددية القراءة، فاللفظ في السياق الشعري يحيلك إلى دلالات غريبة بعدما تقوم بإرجاع بنيات النص إلى أصولها ثم جمع وحدات معانيها والكشف عن المشترك بين هذه المعاني لنصل إلى توليد قراءة تأويلية هي بدورها تحيلنا إلى سلسلة من علامات الاستفهام في نص حداثي بلغة الغموض والضبابية.

فالقارئ الذي يشارك في صناعة المعنى لم نجد له مكاناً إلا في الدراسات النقدية الحديثة وتياراتها الفكرية الجديدة كالتفكيكية وجمالية القراءة ونظرية التلقي، فصيحة "بارث" عن "موت الكاتب" غيّرت المشهد النقدي الحديث وأصبحت دلالة النص إنّما تستمدّ من النص كتناص في علاقته بالقارئ لأنّ فعل القراءة في حدّ ذاته مرتبط بمفهوم النص ومشروطة بموهبة وتجربة وثقافة الفرد المحلل، فهي (نشاط فكري لغوي مولد للتباين، منتج للاختلاف وشرطها بل وعلة وجودها وتحققها أن تكون كذلك أي مختلفة

عمّا نقرأ فيه ولكن فاعلة في الوقت نفسه ومنتجة... فالقراءة الحرفية مطلب يتعذر تحقيقه ومطلوب يستحيل بلوغه... إذ الوقوف عند المعنى الحرفي للنص معناه تكراره والنص لا يتكرر وإلاّ بطل كونه مقروءاً)[1]. ففعل القراءة فعل خلاّق يولد الرمز من الرمز ويفتش عن الدلالات متجاوزا الذات ومتجاوزا النص المكتوب أمامه أيضا.

يبقى النص عاجزا أن يبلغ تمام الحركة فهو قاصر لا يتم البلوغ إلا بفعل القراءة المتغيرة بتغير المعطى المعرفي للناقد والقارئ. والنص وحدة دلالية منظمة تقوم على أساس تفاعل دلائلي إذ تنفتح العلامة فيه على دلالات عديدة هي دعوة صريحة للقراءة وعامل استقرار قوي. فهي لم تعد مجرد إسقاط لواقع نفسي أو اجتماعي أو قراءة تقوم على الشرح الظاهر للنص أو استشعار باطنه وليست أيضاً شرحاً للألفاظ وردّها إلى أصولها المعجمية بل هي محاولة لإنتاج نص جديد (وبناء نصٍ موازٍ يضيف إلى النص الأول ويستكمل مشروعيته)[2].

وتكمن أهمية القراءة في مدى تفاعل القارئ مع السيمات اللغوية وغير اللغوية للنص على المستوى السطحي أو العميق، فقراءة النص سيرورة دلالية زمنية تتكاثف معها سياقات الدلالة بتكاثف شروط الإنتاج التي يهتم بها النص.

[1]- علي حرب، قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة، الفكر العربي المعاصر، ص 41.

[2]- صلاح فضل، القراءة وأشكال التخييل، دار الكتاب المصري، ط1، 2008، ص 31.

تعدّ بنية المعنى في النموذج السيميائي من أساسيات فعل القراءة الذي يرتكز على تحليل المكونات السيميائية للمعنى قبل أن يدرس هذا الفعل المكونات الدلالية المرتبطة بالبنية الفكرية للمرجعيات المعرفية التي يحيل عليها النص.

وتبقى نظرية القراءة من أهم الآليات إستراتيجية لتحليل النصوص والخطابات من أجل بناء معنى جديد يخص الفهم والتفسير والتأويل، فحركية النص تستوجب قراءة جريئة تدفع بتجربة القراءة للبحث عن معنى النص، (فإن النص غير مكتمل وعملية استكماله تتم بواسطة قراءته)[1]، والقراءة في الدرس المعاصر فعل معقّد قادر على توليد الدلالة عن طريق التحليل والتفكيك. لطالما كان القارئ شغوفا يقيّم العملية الدلالية للنص بكل انطلاق وحريّة وبنفس حدّة الانطلاق وحدود الحرية اللامتناهية يغلق أبواب هذه العملية أو يفتحها كيفما شاء، فله أن يربط النص بأنساق عديدة من المعنى تساعده على إعادة إنتاج معنى جديد.

فقد انتقل معنى القراءة من مفهوم استهلاك النص إلى مفهوم حديث يخص إنتاج النص فهي مقارءة على حد تعبير عبد المالك مرتاض (سلوك حضاري فكري ذهني وروحي... وهي دأب متأصل في مثاقفة واعية وهي ما يمكن أن نطلق عليه نحن في لغتنا الخاصة مقارءة أو هي كما يعبّر عنها بعض الغربيين تناص)[2]. وقد تناول رولان بارث في جملة من كتبه ومقالاته القراءة على أنها عبارة عن معنى ثانٍ داله الأول وهو نفسه مشكّل

[1]- محمد عزّام، مقاربة سيميائية لقصيدة عربية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، عدد تموز 1991، ص 243.

[2]- عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص 101.

من سمة أو نسق المعنى فالقارئ في نظر بارث نافذ والقراءة إبداع آخر يكتب من حول إبداع أوّل.

ومثلما تأثر بارث بالدرس اللساني في تحديده لمعنى القراءة كذلك فعل ڤريماص إلا أن الأول يعتبرها إبداعاً أما الثاني فيراها عملية ميكانيزمية فهي صياغة جديدة للدال النّصي فهي نشاط جوهري علاقته تتمظهر بالمظهر السيميائي فلسلسلة التعبير المرتبطة بمضمون ما إنّما تأتي في صورة تراكبية السمات syntagnation de signes.

ويلح ڤريماص على ضرورة وجود تواصل بين مستوى اللغة عند الباث والمتلقي لأن الأمر يسهّل فك الشفرات اللغوية وفهم السمات اللفظية وهذا ما يقصد به البناء التراكيبي والدلالي فعندما يكون القارئ في مستوى الكاتب (ثقافة ومعرفة ولغة...) تكون القراءة حقيقية، ولا تفقد الرسالة وظيفتها.

2- التأويل:

إن النص الشعري الحداثي نص متجدّد الأبعاد خاضع للمقاربات النقدية العديدة وآلية التأويل إجراء أساسي في محاولة استقصاء المعنى الظاهر والمضمر خاصة وأنّ النص الشعري بكثافته وتوظيفه للسرد والحكاية والأسطورة أرضية خصبة تحفّز على عملية التأويل والشاعر يحمل الألفاظ من المعاني أكثر مما تحمله في الأذهان)[1]، ويسعى التأويل بذلك إلى تفجير الطاقات الدلالية الاحتمالية الكامنة في صلب النصوص وليس البحث عن المعاني المطابقة لها فهو عملية تستدعي إعادة بناء وتصوّر معنى جديد.

[1]- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة "شعر"، بيروت، ط1، ص 190.

تجسدت معالم النظرية التأويلية في تحليل النصوص من خلال ما وصل إليها من اتجاهات نقدية كانت جمالية التلقي أو تعددية الدلالية أساساً لها.

جاء في المراجع اللغوية في مادة "أوّل" تأويلاً أول: رجع إلى الشيء، يؤول أولا ومآلا: رجع.

أول إليه الشيء: رجعه، آلت عنه الشيء: ارتدت.

فالدلالة التي تحملها كلمة "تأويل" هي الرجوع.

ارتبط أولا بالعلوم والدراسات القرآنية يقول الجرجاني: (التأويل في الأصل هو الترجيح وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا للكتاب والسنة)[1]، أمّا اصطلاحاً نعني به نقل أو صرف اللفظ عن الاحتمال الراجع إلى الاحتمال المرجوح لدليل يقترن به، ويربط ابن حزم حقيقة التأويل بمصداقية ناقله فيراه كما يلي: (التأويل نقل اللفظ كما اقتضاه ظاهره وكما وضع له في اللغة إلى معنى آخر فإن كان نقله قد صحّ ببرهان وكان ناقله واجب الطاعة فهو حق وإن كان نقله بخلاف ذلك طرح ولم يلتفت إليه وحكم لذلك النقل بأنه باطل)[2].

[1]- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985، ص 72.

[2]- ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام لابن حزم، ج1، تح: أحمد محمد شاكر، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1983، مجلد8، ص 43.

أمّا الغزالي فالتأويل في كتابه "المستصفى في علم الأصول" يُعرّف التأويل بقوله: "هو عبارة عن احتمال يعضده دليل يصير به أغلب على الظن من المعنى الذي يدل عليه الظاهر ويشبه أن يكون كل تأويل صرف للفظ عن الحقيقة إلى المجاز"[1].

فالتأويل لا يكون عنده إلا من خلال اللفظ لأن اللفظ قد يحمل دلالتين أو أكثر فإخراج اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية هو قدرة على التأويل الذي يجب أن لا يخلّ بما اعتاد عليه الهرب، وأن يلمّ بالوضع اللساني العربي عموماَ وهذا المعنى وجدناه في أكثر التعاريف عند القدامى. أمّا التأويل في الدراسات الحديثة فهو تفكير نقدي يقوم على أسس الدراسات الإنسانية وعلى تأويلات الوجود الإنساني وقد اقترن اللفظ بما هو رمزي ديني أيضا ففي معجم "لالاند" نجد الكلمة (تعني التفسير أي تفسير نصوص فلسفية أو دينية بنحو خاص)[2].

جاء مصطلح "هرمينوطيقا" Herméneutique كتعريب لمصطلح التأويل والذي يعرفه شلايرماخر Schleiermacher أنها تعني (فن امتلاك لكل الشروط الضرورية للفهم)[3] بالأصول الدينية التي أملتها الحاجة إلى تأويل الكتاب المقدس ارتبط المصطلح بمجموعة من المفاهيم كالفهم والتفسير والشرح والتأويل...

[1]- أبو حامد محمد الغزالي، المستصفى في علم الأصول، ج1، المطبعة الأميرية، بولاق، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1322هـ، ص 387.

[2]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خلّي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، م2، ص 555.

[3] - Rochliz (Rainer), Avatars de l'herméneutique, in Critique, n°510/1989, p843.

شلايرماخر يضع الفهم أساساً لعملية التأويل وميّز "ويليام دلتاي" Wilhelm Dilthey بين التأويل والتفسير الذي رأى أن (التفسير هو المنهج العلمي الذي تتميز به المدارس والعلوم الوضعية في حين يشكل الفهم أو التأويل المنهج العلمي المناسب لحقل الفكر والعلوم الإنسانية)[1].

أما بول ريكور Paul Ricœur فيؤكد أن التفسير لم يعد مرتبطا بالعلوم الطبيعية بمقدار ارتباطه بالنماذج اللسانية المحضة، فدراسة النص في نظره وتحديد بنياته الخاصة إنما هو تفسير يأخذ معنى التأويل عندما نعطي لهذه البنيات دلالة معينة.

أما غادامير Gadamer فيعتبر العملية التأويلية عملية تقوم على الفهم والتفسير والتأويل والتطبيق وكل مرتبط بالآخر.

يرى إيكو أن التأويل نشاط سيميائي تحكمه قواعد ومعايير لأن المعنى له ضوابط تسهم في عملية إنتاجه وفي مسيرة تأويله وحرية القارئ وعدم محدودية القراءة قد تهتك ستر النص وتأتي على القضاء على وحدة انسجامه الداخلي، فأساس هذا الموقف النظري والفلسفي أنّ حرية التأويل مقيدة بالقواعد اللسانية والسيميائية للنص وأن الممارسة التأويلية المنتجة للمعنى ضرورة معرفية وحضارية.

وقد تأثر إيكو فيما يتعلق بسيرورة إنتاج الدلالة واشتغال العلامات بالأمريكي تشارلز ساندرز بيرس لكنه أمسك العصا من وسطها حينما ربط بين دور القراءة

[1]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، ص 18.

وفرضياتها التي تتحكم بالتأويل وبين جعل التأويل يدخل في متاهات لا تحكمها أية غاية)[1] لأن النص في هذه الحالة ليس ملكا لمرجعية معيّنة أو سياق محدّد فهو شبكة من العلامات والإحالات، فالتعرف إلى قصدية النص هو التعرف إلى إستراتيجية سيميائية)[2].

فالنص مليء بالتناقضات والاستفزازات وكل محاولة لإرجاعه نصا أحادي المعنى محاولة فاشلة فهو (يقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية فإنه يترك للقارئ إمكانية المبادرة التأويلية)[3]، وليس هذا فقط فمهمة الهرمونيطيقا كما يراها بول ريكور P. Ricœur هي السماح لنص معين بأن يدل قدر المستطاع على اعتبار أن (هذا النص عبارة عن رموز... التي تحمل معنى أولياً وآخر ثانوياً ومن خلال الأول يمكن الكشف عن الثاني... ومن ثم بلوغ فائض المعنى)[4]، فالدلالات الثانوية هي التي تقربك من فائض المعنى والرموز تفجّر اللغة وتمكّن المؤول من الانفتاح على عوالم خفية عديدة.

[1]- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2000، ص 78.

[2]- المرجع نفسه، ص 78.

[3]- مليكة لحامينة، القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، منشورات تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع3 ماي 2008، ص135.

[4]- بول ريكور، نظرية تأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 97.

ثانيا: علاقة المعنى بالدلالة

1- المعنى:

كانت إشكالية المعنى وما زالت من أكثر الإشكاليات التي أثيرت، بتنوع مباحث الدرس فيها وتوزعها على عدة أطراف، وبقيت على مدار عقود مجالاً للدراسات الفلسفية والاجتماعية واللغوية فسلاسة التواصل بين البشر مقترنة بمدى فهمهم وتحديدهم لدلالة الألفاظ.

اختلف تحديد معنى "المعنى" لاتصاله بكل المستويات اللغوية وبالعلوم الإنسانية الكثيرة التي تبتدع وتطوّر نظريات خاصة تحدد على ضوئها العديد من المفاهيم بمصطلحات جديدة يصعب على الكثير الاصطلاح والاتفاق عليها. فالبشر يتحدثون من خلال اللغة التي ينتجونها والمرتبطة بالعالم الذي يعيشون فيه سواء كان هذا العالم فيزيائيات أم مجردا.

يرى الكثيرون أن المعنى لا يمكن له أن يوجد خارج المكونات التي تسهم في البناء اللغوي لأنه خاصية بشرية مرتبطة بالعالم. يلتقي الأصوليون في الطرح مع المنظور اللساني الحديث، والمعنى لغة من (عَنَتِ الأرض بنبات حسن، إذا أنبت نباتاً حسنا ولم تُعْنَ هذه الأرض أي لم تفد أما المعنى فهو القصد والمراد)[1].

[1]- ينظر، الصاحبي ابن فارس، في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1414هـ/1993م، ص ص 198- 199.

ويفرّق القدامى بين نوعين أساسيين من المعنى هما: المنطوق والمفهوم ويقصد بالمنطوق (مما دلّ عليه اللفظ في محل النطق)[1]، فإدراك المعنى هنا مرتبط بالمعنى الوصفي المباشر أما المعنى المفهوم فهو ما (فهم من اللفظ على غير محل النطق)[2] أي ما استقر به المنطوق والعناصر الناتجة عنها تكتسي قيمة مع عملية الوضع والاستعمال.

فالصورة الحاصلة من حيث أنها تقصد باللفظ تسمى "معنى" ومن حيث حصولها من اللفظ في العقل تسمى مفهوماً ومن حيث أنها مقولة في صواب ما هو، تسمى "ماهية" ومن حيث ثبوتها في الخارج تسمى "حقيقة" ومن حيث امتيازها عن الأعيان تسمى "هوية")[3].

أمّا لفظ المعنى عند قدامة بن جعفر فقد حمل دلالات مختلفة تتداخل فيها فكرة المنطوق والمفهوم (قد يكون معنى القول والأفكار والموضوعات التي تعدّ موادا أساسية للشعر أو معنى البيت الشعري أو معنى الكلمة المفردة أو الغرض الشعري)[4].

أما ابن طباطبا فيرى أن المعنى يأتي أولا ثم يبنى عليه ما أراده الشاعر أو الكاتب (إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعدّ

[1]- السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، مطبعة البابي الحلبي، بيروت، لبنان، ط3، 1402هـ، ص ص 31-32.

[2]- الآمدي، علي بن محمد، الإحكام في أصول الأحكام، تعليق: عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي، ط2، 1402هـ، بيروت، 66/3.

[3]- الزبيدي محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، وزارة الإعلام، الكويت، ص ص 497- 498.

[4]- مختار العلوي، جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي، مكتبة الآداب، ط1، 2009، القاهرة، ص ص 87-91.

له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافل التي توافقه والوزن الذي سَلِس له القول عليه، فإذا به بيت شاكل المعنى الذي يرومه أثبته وعمل فكره في تشغيل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وتتريب لفنون القول بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله)[1]، فهذا يقتضي على الشاعر أن يجعل المعنى مستقرا في فكره راضيا في خلده لأنه الركيزة في العملية الإبداعية وليس هذا فقد بل المعاني أيضا.

(الصورة الحاصلة في الأذهان من الأشياء الموجودة في الأعيان)[2] فهي إذن تلك الصور التي رسخت في الذهن عن الأشياء المحسوسة. والمعروف لدى النقاد العرب أن الألفاظ عموما وضعت للدلالة على المعاني وما المعنى عنده غير ذلك المفسّر أي الأفكار التي تتولد في الذهن، و(كان سيبويه يحرص كل الحرص على أن يصحح المعنى قبل أن يصحح الإعراب وعنايته به قبل عنايته باللفظ)[3] وقد اهتم الدارسون بالمعنى على مر عقودٍ من الزمن في مجالات عديدة فقصدوا به المعنى الصرفي والنحوي والدلالي حسب موقع الدراسة والتحليل والبحث.

[1]- ابن طباطبا العلوي أبو الحسن محمد بن أحمد، عيار الشعر، دار العلوم للطباعة والنشر، 1985، الرياض، المملكة العربية السعودية، ص 07.

[2]- القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، ص 18.

[3]- عبد العزيز أبو عبد الله، المعنى والإعراب عند النحويين، نظرية العامل، منشورات الكتاب والتوزيع، طرابلس، ط1، 1982، ص 306

2- الدلالة:

يعدّ اللسان منظومة تواصلية ترتبط بحياة الأشخاص، والدلالة من المنظور اللساني ناتجة عن (التآلف بين الدال والمدلول)[1]، فالعلامة عند دي سوسير تتكون من وجهين دال: signifiant ومدلول signifié، وهي وحدة دلالية تتشكل من علاقة بين مظهر تعبيري (دال) وتصور مضموني (مدلول) أثناء فعل الكلام الذي يعدّ فعلاً تواصلياً وما الدليل إلا اتحاد لصورة صوتية مع الصورة الذهنية.

أما بنفنست فيعرض تعريفا وظيفيا يتميز بالربط بين كل مكونات اللغة في مستوياتها اللسانية المختلفة متجاوزا مفهوم الدلالة في نطاق دلالة الكلمة المفردة فقط.

فالدلالة قدرة الوحدة اللغوية على التكامل مع وحدة من مستوى أعلى (وارتباطها بالسلسلة الكلامية من فونيمات ومورفيمات وألفاظ وتراكيب والتي يعتبرها بيار جيرو مكونات شكلية والدلالة مكون وظيفي) [2].

قدم هيرش A.D. Herech تعريفا للدلالة يميز فيه الفرق بين المعنى والدلالة، فالمعنى هو ما يمثله نص ما باستعمال مجموعة من الأدلة، فالمعنى ما تمثله الدلالة (إن هناك معنى يقصده المتكلم وهذا المعنى هو المعنى الصحيح الذي ينبغي أن نسنده إلى الجمل ومعنى هذا أن المعنى إنتاج وليس تأويلا.

أما الدلالة فهي العلاقة التي تبنى بين المعنى والمفهوم أو الواقع.

---

[1]- فؤاد زكريا، مشكلة البنية، دار سحنون، تونس ومكتبة مصر، ص 44.

[2]- بيار جيرو، علم الدلالة، تر: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988، ص 11.

فالمعنى: ثابت انطلاقا من مقاصد المؤلف التي صدر عنها المعنى بكيفية نهائية.

الدلالة: متغيرة لأنها ما يمنحه كل مؤل للنص حسب مقاصده.

المعنى: موضوع الفهم والتأويل.

الدلالة: موضوع الحكم والنقد[1].

يتقاطع الخط الذي رسمه هيرش مع النقد المعاصر ومع فكرة بارث خاصة التي تقوم بموت المؤلف وتفتح أمام المتلقي السلطة للتصرف في النص وتجد هذه الفروق أرضية خصبة في النصوص الشعرية لما فيها من استخدامات رمزية للغة.

فعلم الدلالة علم يدرس المعنى سواء على مستوى الكلمة المفردة أو على مستوى التركيب، وهو أيضا دراسة المعنى الذي تتضمنه الدلائل سواء كانت دلائل لغوية أو غير لغوية (أيقونات، رموز وإشارات)، وكلما حدث تغيير في الدلالة صاحبه تغيير في المعنى ومن ثمّ فإن القيمة الدلالية للكلمة تكمن في معناها[2]. والدلالية في نظر بيار جيرو أيضا علم يراعي حدود اللغة وقد يتجاوز إطارها إلى ربط علاقة نفسية أو اجتماعية بين مستخدمي الدال.

[1]- قاسم المومني، علاقة النص بصاحبه، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ع3، يناير/ مارس 1997، ص ص 114- 115.

[2]- بيار جيرو، علم الدلالة، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص 6.

فإذا كان المعنى يرتبط بالتصور الذهني الذي أنشأته العلامة فإن الدلالة هي المعنى في حالات التحول أو اشتغاله في مواقف ووضعيات معينة، وليس هذا فقط بل علم الدلالة أيضا يدرس المعنى سواء على مستوى الكلمة أو التركيب.

ثالثا: تشكيل الدلالة في ضوء اشتغال المعنى.

يتصل علم الدلالة بعلوم أخرى كالأنثروبولوجيا والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وهو علم حديث قديم لما فيه من مباحث جديدة قديمة تطرق إليها عديد من علماء الحضارات السابقة في دراساتهم للغة السنسكريتية واليونانية والعربية...

دلّ، دلالة: يقول ابن منظور: الدلّ قريب المعنى من الهدي... دللتُ بهذا الطريق عرفته»[1]، ودلّه عليه دلالة... سدده إليه»[2].

يحدد ابن منظور معنى "دلّ" في دلالة الإرشاد أو العلم بالطريق وهذا المفهوم مستوحى من الصورة المعجمية التي نستشعرها في أساليب وطرق الخطاب القديم.

والدلالة أيضا في الاصطلاح يعرفها الشريف الجرجاني بأنها كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول»[3].

ويرى علماء أصول الفقه أن الدلالة هي العلاقة بين اللفظ والمعنى وذلك انطلاقا من تركيزهم على دلالة الألفاظ اللغوية واشتغالهم بالدلالات في النصوص خاصة القرآن الكريم.

بدأ بدراسة المعنى وربطها بالدلالة منذ أن حصل عند الإنسان وعي لغوي مع علماء اللغة الهنود واليونان والعرب وغيرهم.

[1]- ابن منظور، (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1977، ص ص 394- 395.

[2]– الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، دار العلم للجميع، بيروت، ب.ت.ط، ص 377.

[3]- الشريف الجرجاني، التعريفات، مؤسسة الحسيني، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص ص 97- 98.

وعلم الدلالة علم يخص دراسة المعنى مشتق من الكلمة sémantique المشتقة بدورها من الكلمة اليونانية sêmainô بمعنى "دلّ على" والمتولدة من كلمة سمة sème أو العلامة وهي الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل sens أو المعنى)[1]، وهو فرع من علوم اللغة يتناول نظرية المعنى أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى»[2].

كان لليونان جهود واضحة في تطوير مفاهيم لها علاقة بالدلالة وقد مال أفلاطون إلى القول بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول في حين أقرّ أستاذه سقراط بالعلاقة الطبيعية بينهما أمّا أرسطو فقد كان يؤمن باصطلاحية هذه العلاقة واعتبر المعنى متطابقا مع التصور الذي يحمله العقل عنه.

اهتم العرب أيضا بالدراسات الدلالية فابن فارس في معجمه "المقاييس" جمع بين المعاني الجزئية للمادة والمعنى العام الذي يحكمها.

وقد عمل الزمخشري في معجمه أساس البلاغة على التفرقة بين المعاني الحقيقية والمعاني المجازية. أما ابن جني فقد ربط بين تقلبات المادة الممكنة بمعنى واحد.

يعطي علم الدلالة في أغلب الأحيان فرعين مهمين، يقول الدكتور أحمد مختار[3]: أحدهما يهتم ببيان معاني المفردات وذلك حين تعمل الوحدات اللغوية كرموز للأشياء

[1]- بيار جيرو، علم الدلالة، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1976، ص 06.

[2]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط05، 1998، ص 15.

[3]- بيار جيرو، علم الدلالة، ص 07.

خارج الدائرة اللغوية أو حين تكون العلاقات بعض الحقائق المعينة في الواقع وقد أطلق عليهما بعضهم اسم المعاني المعجمية.

والآخر: يهتم ببيان معاني الجمل والعبارات وذلك حين تقوم العناصر اللغوية بدور الرموز لعلاقات بين عناصر لغوية أخرى وقد سمّاها بعضهم المعاني النحوية.

وقد وجدنا اختلافا في اللغة العربية فبعضهم يسميه علم الدلالة والبعض الآخر يسميه علم المعنى ومجموعة أخرى تطلق عليه اسم السيمانتيك المأخوذ من الكلمة الفرنسية والانجليزية على حدّ سواء.

توالت الدراسات اللغوية التي ربطت بين الدراسات اللغوية والتاريخية ودراسة المعنى وتطوره، وارتبط أيضا علم الدلالة بـ Ogden وRichards اللذان أخرجا عملا بعنوان معنى المعنى سنة 1923 محاولين وضع نظرية العلامات والرموز وتعريفات عديدة للمعنى.

وتعد مجهودات J. Lyons من المجهودات الجبارة التي خدمت الدلالة وغيّر بعض المفاهيم الخاطئة مثلما فعل مع كتابه علم الدلالة الذي أنجزه سنة 1977 أين ثبّت مصطلحات هذا العلم وحدّد مدلولاته بدقة لكن يبقى دائما البحث الدلالي تحصيلاً حاصلاً للبحث اللساني عموماً والمنهج السيميائي على وجه الخصوص فتوليد المعنى وانبنائه عند السيميائيين وتحت ضوء نظرية ڤريماس هو موضوع بحثنا التطبيقي.

رابعا: كيفية توليد المعنى عند السيميائيين

1- غريماس نموذجاً

أظهرت السيميائيات قدرة فائقة في تحليل سائر الخطابات من خلال البحث عن المعاني المنبثقة من الأشكال لأن مرجعيتها اعتمدت على مناهل مختلفة كالمنهل الفلسفي بأفكاره التجريدية الذهنية والتصور الأفلاطوني والفكر الأرسطي بالإضافة إلى المنهل اللساني انطلاقا من تصور دي سوسير وهلمسيلف وتشومسكي وجاكبسون وصولا إلى المنهل السردي الذي أزاح الستار عن كيفية القبض على روح النص.

ويعد غريماس (رائد مدرسة باريس) من الذين ركّزوا مجهوداتهم على تقنين نظرية المعنى في السيميائيات عموما والسيميائيات السردية على وجه الخصوص، فالبحث عن المعنى وفي المعنى محور تدور حوله الدراسات اللسانية والسيميائية. (وإن التحليل السّردي للخطابات هو بدون منازع الحقل السيميائي الذي عرف أثناء السنين الأخيرة تطورات الأكثر أهمية)[1].

يركز غريماس في نظريته على مشكل المعنى فمقاربة نص يجب أن تخضع لطرح أساسية المعنى بوصفه هدفا لأي نموذج من التحليل مستغلا في ذلك نظريات العلوم الأخرى موظفا لها وفق ميكانيزمات معينة ووفق تحليله لها وهذا ما ميّزه عن غيره في تحليل الخطاب السّردي بإقراره للأدوات والإجراءات التي تخوّل له تحليلا خاصا ومنه

[1]- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السّردية، تر: جمال حضري، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 15.

أصبحت السيميائيات منهجا يهتم بالبنيات المكونة والمولدة لسائر الخطابات فالمعاني تتولد من الأشكال والمضامين تنبع من البنى العميقة (فالمجال الذي تتحرك فيه السيميائية لن يخرج بأي حال من الأحوال عن دراسة الأشكال المختلفة بوجود المعنى وطرق تمظهره بالإضافة إلى وصف نقل المضامين وتحويلها)[1].

فالشروط الداخلية للمعنى مدار دراسة غريماس انطلاقا من كون أن العلاقات التي تربط جوهر الدلالة بالخطاب الأدبي علاقة توليدية أي استمرار المعنى في تدرجه من منى مجرد إلى معنى ملموس ثم معنى مجازي أو تصويري وعلاقة ذات طابع نحوي للمعنى أي أن المعنى يدرس في إطار تمظهره التركيبي وليس على مستوى وحدته المعجمية فقط بل من عملية إنتاج الخطابات. وعلاقة ذات طابع عام للمعنى أي أن المعنى موحد في كل تجلياته وجميع تمظهراته.

فاستخراج المعنى إذن مرتبط بـ (الكشف عن شبكة العلاقات القائمة في صلب النصوص وحصرها بربط الوحدات السّردية وفق الغايات المقصود بلوغها)[2].

فالبنى العميقة هي التي تتحكّم في منطق الخطاب الداخلي مفرزة أبعاده الدلالية باحثة في البرامج والأنساق والتحولات، فغريماس حاول أن يشتق المعنى النصّي من البنية الأولية للمعنى اللفظي المختصر في المربع السيميائي.

---

[1] -A.J. Greimas, Du sens, essai sémiotique, Ed. du seuil, paris, 1970, p 17.

[2]- أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي: (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2000، ص 23.

وانطلاقا من أن التحليل السيميائي يجب أن يكون محايثا، انطلق غريماس في البحث عن الشروط الداخلية للمعنى دون اعتبار للعلاقة التي قد يقدمها النص مع عناصر خارجة عنه، فالنص بنية ونسق له وحدات من خلالها تُحدّد مستوياته التي تتوزع عبر العناصر التالية من أصل ضبط قواعدها.

2- مستويات إنتاج المعنى من المنظور الغريماسي:

تعددت أبعاد النظرية السيمولوجية التي رسم حدودها غريماس وذلك لتشعب أبعادها خاصة فيما يخص البناء العام للسيميائيات السردية، فقد حدد الأسس التي بنيت عليها الدراسات الدلالية بغض النظر عن أشكال التعبير المتمظهرة عنها وانطلاقا من علم الدلالة قدّم غريماس نظرية سيميائية خاصة بالسّرد التي تتابع المواضيع ذات الطابع السّردي وتستقصي الحالات والتحولات.

وقد أخذ غريماس من التمييز السوسيري بين الدال والمدلول ثم اعتمد أيضا على (ما أضافه هيلمسليف من تمييز بين شكل التعبير ومادة التعبير من جهة وبين شكل المحتوى ومادة المحتوى من جهة أخرى)[1]، فأصبحت نظرية غريماس من أبرز الاتجاهات النقدية التي تهتم باستقراء دلالة النصوص بل تهدف إلى تجاوز المعطى الدلالي الآني مفترضا وجود معطى مكن تتجلى فيه العوامل الدلالية التي تتمظهر في بنى دلالية وعلى أساس وجود هذه العوامل يتم تطبيق البنيات الدلالية والكشف عن آلياتها)[2].

[1]- عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة، والسيمياء الأدب، الدار العربية للعلوم الناشئون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 154.

[2]- منقور عبد الجليل، علم الدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، سوريا، 2001، ص 45.

فتفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكنة له ثم إعادة بناءها وفق نظام يسير وفق آلية منطقية تحكمها شبكة من العلاقات والعمليات التي تنظم النص السّردي.

وانطلاقا من كون النص نتاجاً لمجموعة من القواعد والعلاقات المنظمة رأينا مهماً أن نشير إلى مستويات إنتاج المعنى والتعرف على الوحدات التي تنظم هذه العلاقات والتي سوف نركز عليها دراستنا التطبيقية، فالمستوى الأول مناط الدراسة هو مستوى السطح بمكونيه: السّردي والخطابي، ومستوى العمق بشبكة علاقاته وببنيته الأولية للدلالة.

3- البنيات السطحية:

المكوّن السردي: يتأسس المعنى على الاختلاف، فكل تحليل سيميائي يبحث عن الاختلاف في النصوص، فالشخصيات مثلا تتابع لحالات مختلفة ترتبط بها تحولات تحدّد طبيعة الاختلاف بينها (والتحليل السّردي هو كشف الحالات والتحولات والإبراز الدقيق للاختلافات التي تبدو من خلال التتابع)[1].

ويقوم أيضا المعنى على التمييز بين الحالات والتحولات وهو ما ينتج عن الذات وما يتبع الفعل، فجمل النص تنتمي للمستوى الظاهر أما الملفوظات الخاصة بالحالة والتحول فتظهر على مستوى المبنى وملفوظ الحالة يعني علاقة بين ذات وموضوع وقد

[1]- جمال حضري، سيميائية النصوص (عرض وتطبيق منهجي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2015، ص 13.

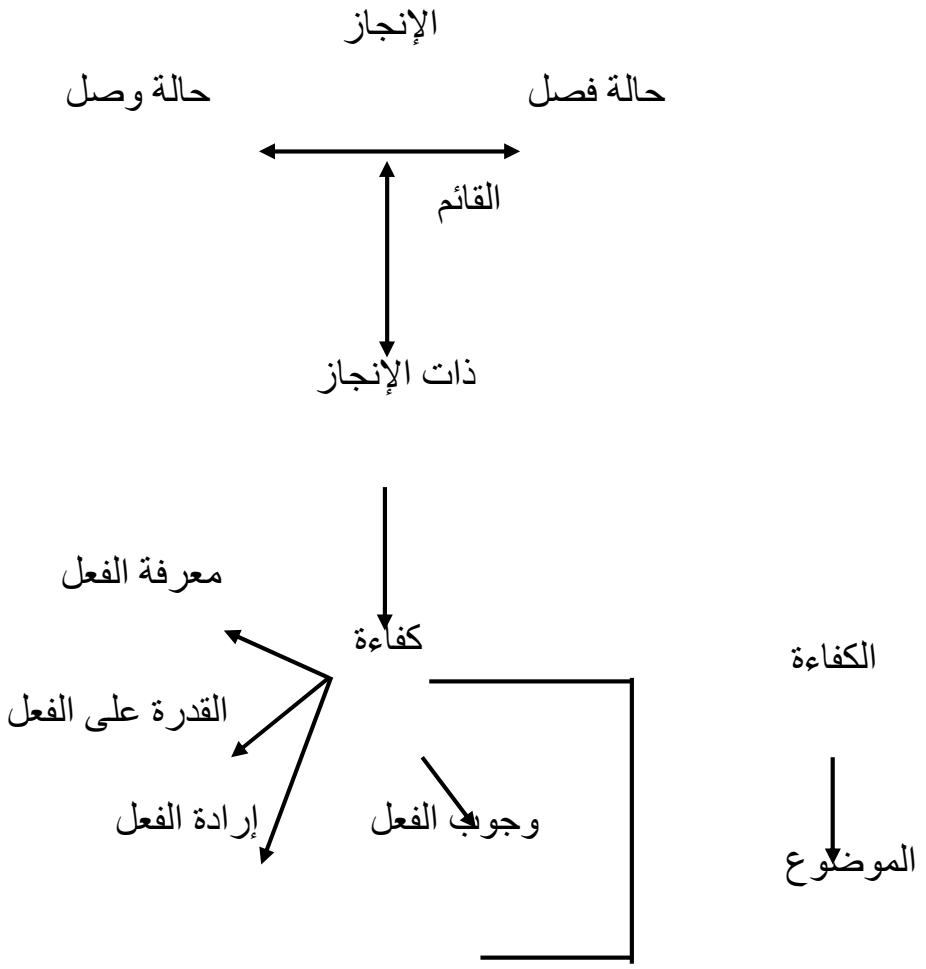
يأتي ملفوظ حال فصلي عندما تكون الذات والموضوع في حالة فصل، وملفوظ حالة وصلى عندما تكون الذات والموضوع في حالة وصل.

- **البرنامج السردي:**

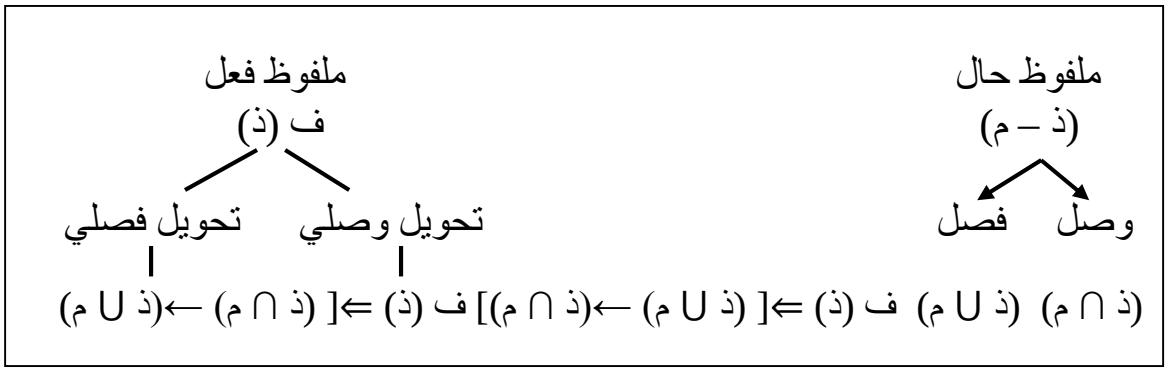
هي متواليات من الحالات تتسلسل وفق علاقة الفصل والوصل.

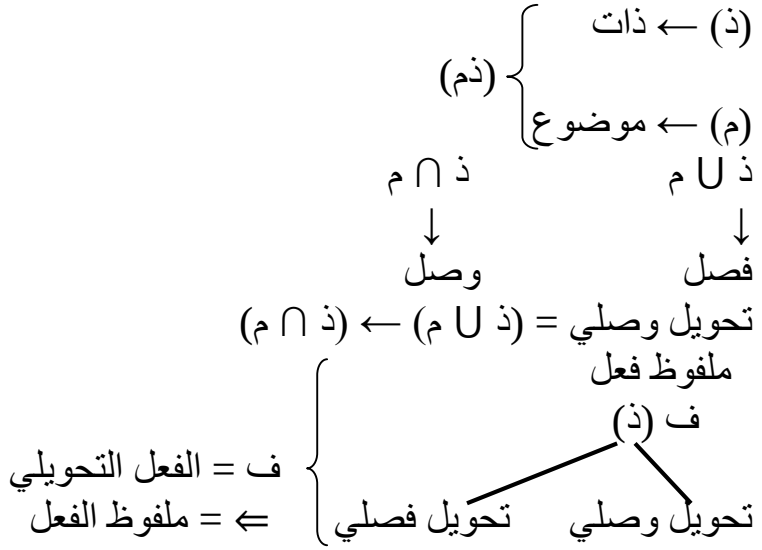
يتحقق البرنامج السّردي من خلال الانتقال من حالة فصل إلى حالة وصل والعملية التي تحقق هذا الانتقال تسمى الإنجاز (وهي كل عملية تحقق تحويلا لحالة تقتضي قائما بالمهمة يسمّى ذات الإنجاز ويتعلق الأمر بدور وليس بشخصية)[1]، ويجب أن تتحقق في ذات الإنجاز الكفاءة فهي شرط ضروري لتحقيق الإنجاز.

[1]- جمال حضري، سيميائية النصوص (عرض وتطبيق منهجي)، ص 16.



فالتحليل السردي يعتمد على المكوّن السّردي كعنصر جزئي مشكل للنص ويختلف المعنى المدرك في النص من خلال تتابع الحالات والتحويلات.





الصيغة العامة للتحويل:

ف (ذ) ⇐ [(ذ ∪ م) ← (ذ ∩ م)]

4- المكون الخطابي:

البرامج السردية ساعدت على كشف سلسلة الحالات والتأويلات وحددت عمل التحليل السّردي ولا يتم إلا بفحص الأشكال الخطابية ويستدعي تحليلا معجميا عن طريق الوحدات والصور المعمية والمسارات الصورية للخطاب ونطلق اسم الصور على وحدات المحتوى التي تصف أدوار العامل والوظائف التي يؤديها.

الصور المعجمية (اللفاظم Lexème): اللفاظم كلمات تعطي المعاجم تعريفا لها تساهم في فهم اشتغال الصور في النص، فالصورة لها محتوى ثابت لكنه قابل للتحليل انطلاقا من نواة المحتوى.

والصورة هي وحدة المحتوى المحددة بنواتها الدائمة ويمكن للفاظم والصور أن تندرج في سياقات تحقق ما يعرف باسم المسارات السيميمية.

فالصورة المعجمية تنظم المعنى افتراضيا الذي يتحقق حسب السياق، وإذا تتابعت الملفوظات وتعالقت مشكلة متتالية من الجمل تعمل حينها على الحقول المعجمية أو الحقول الدلالية.

الحقل المعجمي: وهي لفاظم (يجمع لسان ما لتعيين مختلف مظاهر تقنية أو شيء أو مفهوم: وهذا الوجه من التحليل يمكن أن يوافق فحص المظهر الافتراضي للصورة[1].

أما الحقل الدلالي هو استعمالات للكلمة في نصّ وهذه الاستعمالات تعطي حمولة دلالية للكلمة تظهر صور الخطاب كشبكة من الصور المعجمية المترابطة فيما بينها.

المسارات الصورية: يطلق السيميائيون على شبكات الصور اسم المسارات التصويرية أو الصورية والتي تمكننا من تحديد تيمات تحصل من خلالها الممثلين وأدوارهم

[1]- جمال حضري، سيميائية النصوص (عرض وتطبيق منهجي)، ص 51.

تيماتيكية (ويعبر المكون الخطابي عن مضمون الخطاب عن طريق تنظيم مجموعة من الصور باعتبارها سيميائيا عنصرا دلاليا محدّدا ومدركا أثناء القراءة)[1].

ويعتبر الممثل وحدة خطابية تنتظم ضمن مسارات تصويرية، وسوف نرصد حركات هذا الممثل من خلال تبعنا لهذه المسارات والتي تحيلنا إلى المسار التيماتيكي وبالتالي الأدوار التيماتيكية وتتجلى هذه الصور أولا (داخل الملفوظات غير أنها تخترق هذه الملفوظات لتؤلف شبكة صورية حيث تقوم بينها علاقات متنوعة تمتد على مقاطع من الخطاب مكونة تجمعات صورية)[2].

ومفهوم الصورة يحيلنا إلى وجود عنصرين في الدلالة الخطابية هما: المكون الصوري والمكون التيماتيكي، والتيمة theme مفهوم إجرائي مرتبط بالمكون التيماتيكي متعلق بالقيم التي تتحقق في المسارات السردية.

5- المستوى العميق:

يتكون من المعانم (sèmes) وهي وحدات دلالية دنيا وهي خاصيات دلالية توجد في أصل الدلالة وتنقسم بدورها إلى معانم نووية (sèmes nucléaires) ومعانم سياقية (sèmes contextuels).

[1]- ميشال أرنيه، جون بيار جيرو، لوي بانينيه، جوزيف كورتيس، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 110.

[2]- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص ص 172- 173.

المعانم النووية: هي الوحدات الدلالية الجوهرية الثابتة التي تتكون فيها المعجمية (أما المعانم السياقية فهي سياق المعانم النووية وهي التي تكون مسؤولة عن تغيير المعنى داخل المعجمية لذلك فالمعانم النووية تشكل البعد السيميائي للغة بينما تشكل المعانم السياقية بعدها الدلالي)[1].

وأساس العلاقة بين المعانم النووية والسياقية التشاكل (isotopies) ويكون دلاليا أو سيميائيا، كما سوف يأتي تفصيله في الجانب التطبيقي. ويشكل المستوى العميق القاسم المشترك الذي فيه السردية منظمة بشكل سابق حسب أنماط التعبير. فالنصّ كلٌّ دالّ يتدرج في التحليل لنحصل على ملفوظات خاصة هي ثنائيات (وهذه الثنائيات هي البنية الأساسية للدلالة)[2].

6- المربع السيميائي:

هو البنية الأولية للدلالة، وبنموذجه التركيبي يضبط تنظيم العمليات[3] وتناسب العلاقات[4] فيما بينها، ويعمل (على ضبط العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكائنة في عمق النص واكتشاف البنية الدلالية العميقة المؤسسة للنص والمتحكمة في البنية السطحية)[5] مشكلا معمارية المعنى وهندسته في النص.

---

[1] -A.J. Greimas, Sémiotique structurelle, Ed. Larousse, paris, 1968, p 75.

[2]- محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السّردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، د.ط، تونس، 1993، ص 93.

[3]– العمليات: هي تمفصل لعلاقات ثابتة تتحول بموجبها قيم المعاني.

[4]– العلاقات: هي المتبلورة في التضاد والتناقض والتضمين.

[5]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 232.

بينما يشتغل السطح على المكوّن السردي الذي ينظم الحالات والتحولات والمكوّن الخطابي ينظم المسارات الصورية أو الأشكال الخطابية ويتم الانتقال من السطح إلى العمق من خلال – كما ذكرنا– السمات الدلالية وتتبع أفعال التحول السردي وإيجاد التشاكلات الممكنة للفضاء الدلالي.

7- التشاكل:

شغل مصطلح التشاكل جزءاً واسعا في الدرس السيميائي، اقتبس غريماس المصطلح من علوم الفيزياء والكيمياء، وحاد بالكلمة عن دلالتها الإغريقية الأولى وكانت تعني (المكان المستوي)، Isos يساوي ''égal''، Topos المكان (lieu, endroit)[1]. ودلالتها الكيميائية في التصنيف الشهير 1869 للعالم الروسي إيفانوفيتش مندليف (ذرات العنصر الكيميائي الواحد، التي لا تختلف إلا في عددها أو كتلتها الذرية) فنقل غريماس مصطلح "تشاكل" من الفيزياء الكيميائية إلى التحليل الدلالي بإعطائه دلالة خاصة تتماشى مع الحقل الجديد الذي وُضع فيه، تقوم هذه الدلالة على التواتر أو التكرارية، فهو عبارة عن تواتر للمعانم التي تحقق للخطاب الملفوظ انسجامه ويبرز المعنى الذي (لا يتأتى في بداية النص ولا في نهايته، وإنما يتم الإمساك به من خلال النص كلّه)[2].

[1] -J. Picoche, Dictionnaire étymologique…, p 551 (topique).

[2]- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، د ط، الرباط، 1990، ص9.

اختلف السيميائيون العرب في ترجمة المصطلح، فيوجد من رأى أن كلمة "التناظر" المعنى الأقرب له بلغته الأم مثل "سعيد علوش"، ويوجد من ذهب إلى استخدام "الأنطولوجيا" كأنور المرتجى، أو إيزوتوبيا مثلما هو الحال عند رشيد بن مالك و"القطب الدلالي" في بعض الكتابات التونسية خاصة السردية منها[1].

التشاكل إذن هو تكاثف للوحدات المعجمية فيما بينها لتعطي للخطاب معنى جلياً وهذا التكاثف ضروري فلا وجود لكلمة بمعزل عن الأخرى بل هو التركيب في حدّ ذاته الذي يسمح بقراءة الخطاب وفهمه، والتشاكل (عبارة عن مجموعة من المعانم الموصولة بعضها ببعض بوشائج والمتوالدة فيما بينها مكسبة بهذا النسق من التواتر وحدّةً واتساقاً)[2].

نقول عن خطاب متشاكل في نظر غريماس حيث يحتوي كل واحد أو مجموعة من الكلاسيمات* المتكررة والتشاكلات السيميولوجية تكمن عبر المقومات لذاتية الذرية الصغرى فبعدما نيته الباحث من تحديد الحقول المعجمية والدلالية ورصد التمظهرات الخطابية وتبيين الأدوار التيماتيكية ينتقل إلى الاهتمام بالبنيات الصغرى للدلالة.

ينطلق "غريماس" في دراسته للمستوى العميق من "مبدأ الاختلاف" différence الذي استمده من الباحث اللغوي فرديناند دي سوسير الذي أسست

[1]- يوسف وغليسي، مفاهيم التشاكل (Isotopie) في السيميائيات العربية المعاصرة.
Uni.biskra.dz/lab/lla/images/pdf/sem4/warlissi.htm.pdf

[2]- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، د ط، تونس، 1993، ص 91.

*- الكلاسيمات: المقومات السيميائية sème contextuelle

قواعده[1]، حيث يرى غريماس أن دراسة هذا المستوى العميق مرتبط بمدى استيعاب الاختلافات المبنية على أساس وجود عنصرين على الأقل- من عناصرها بالإضافة إلى وجود علاقة بارزة تربط بينهما بطرقة أو بأخرى، وهذا ما يسهّل تبيين الفوارق المتحكمة في مختلف الظواهر.

لجأ غريماس إلى تقنيات التقطيع إلى وحدات دلالية صغرى لدراسة وتحليل هذه البنية التحتية العميقة[2] من خلال تفكيك الصور إلى مقوماتها المعنمية أو السيمية الصغرى، وأصغر وحدة معنمية صغرى يصطلح عليها بـ: سيم sème.

يتيمز السيم باعتباره وحدة دلالية قاعدية يكتسب دلالته من العلاقة القائمة بينه وبين عناصر أخرى، والسيم هو المحتوى السيمي للكسيم* أي (مجموعة السيمات التي تكوّن مدلول هذا اللكسيم)[3]. وتقتضي الدراسة لدلالية تفكيك الوحدات السيميائية إلى مكوناتها الصغرى لتشكل بعدها سمات أساسية. وتقودنا هذه العملية إلى التمييي بين نوعين من السيمات؛ السيمات النواتية، والسيمات السياقية، ويطلق غريماس على السيمات الثابتة مصطلح "النواة السيمية" وعلى المتغيرة مصطلح "السيمات السياقية"[4]، والنواة السيمية هي التي تدرك مميزات المعنى وتحدد الصورة.

---

[1]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 10.

[2] -(A.J) Greimas, Sémantique structurelle, éd. Larousse, paris, 1966, pp. 19- 20.

*- اللكسيم: الوحدة المعجمية.

[3]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، فيفري 2000، ص 169.

[4]- المرجع نفسه، ص 170.

ونعني بالسيمات السيمولوجية أو السيميائية (تقسيم اللكسيمات السياقية إلى مجموعة من المقومات أو السيمات الجوهرية والعرضية التي تتكون منها الصورة الدلالية)[1].

يتم الإمساك بمدلول نص قصيدة ما من خلال تواتر المعانم المتجلية فيه والعلاقات القائمة بينها، مما يضمن للخطاب الملفوظ انسجامه.

نسمي تشاكل إنتاج وتواتر الوحدات الدلالية النفس المقولة والتي تسمح لنا برصد أهم التشاكلات الواردة في القصيدة والتي انبثقت عنها المسارات الصورية التي انضوت على كبرى التشاكلات الخطابية.

يقوم إذن التشاكل السيميولوجي على تواتر المقومات النووية، وقد تجلى في الصور التي عبرت عن تشاكل موحد لها.

[1]- جميل حمداوي، المقاربة السيميولوجية، النظرية والتطبيق JamilHamdaoui@yahoo.fr الجمعة 23-09-2011 الساعة 10:34

الفصل الثالث: تفعيل الآليات الإجرائية للسيميائيات السردية قصيدة قمصان يوسف أنموذجاً

أولا: التمظهرات السردية في قصيدة "قمصان يوسف".

ثانيا: التمظهرات الخطابية في قصيدة قمصان يوسف.

ثالثا: البنية الدلالية لخطاب قصيدة "قمصان يوسف".

رابعا: العتبات النصيّة (قمصان يوسف).

أولا: التمظهرات السردية في قصيدة "قمصان يوسف"

1- لمحة عن القصيدة:

قصيدة بحث فيها شوقي بزيع عن طهر بين طيّات الدنس، هي محاولة للهروب من حاضر تتجاذبه العفة والشهوة جمال تجثو على قدميه الكائنات المتحركة والجامدة، نجم تغازله الشمس، فليس يوسف هنا هو المعني بمحاورة شوقي بزيع، بل القميص هو قميص خرج من يدي يعقوب ليقع في يد الإخوة ثم ليُرمى به في بئر ليقع مرة أخرى بين يدي زوليخة وبعد معاناة طويلة لقميص دنّسه دم الذئب بإيعاز من إخوة يكيدون وقميص قُدّ من دُبُره مزقته يد الشهوة، يواصل القميص مشواره نحو الطهر والعفاف والتخلص من الإثم ليجد نفسه بين يدي يعقوب يعيد له النور ويرجع إليه البصر المفقود.

ليس الطهر والجمال هبتين إنما هما اجتراح ومعاناة.

2- محددات تقطيع الخطاب:

يعد تحديد مقاطع الخطاب إجراء منهجي مهم لما له من دور في تسهيل استيعاب مكونات النص وهو عملية لتقسيم الملفوظ لتعيين وحداته وغالبا ما يبنى التقطيع على رسم محددات des marqueteurs معينة باعتبارها (عناصر خطابية تمتلك القدرة على وضع حدود تفصل بين المقاطع المكونة للخطاب)[1]. والمقطع هو عبارة عن وحدة دلالية وحكائية وخطابية مستقلة بنفسها دلاليا وتركيبيا وتداوليا ويؤكد غريماس.

[1] -(A.J) Greimas, (J) Courtes ; Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, paris, 1979, p 87.

ويتم التقطيع في نظر السيميائيين عادة وفق محددات تتوافق مع بعض المعايير منها المعيار البصري المرتبط بالجهاز الكتابي والطباعي المرسوم فوق الصفحات شاملا علامات الترقيم أو الفقرات أو الوصول والمعيار التركيبي ويهتم بالروابط النحوية التي تحقق اتساق النص وانسجامه.

والمعيار الدلالي الذي يُعتمد عليه في النصوص السّردية يهتم باستخلاص الوظائف والصور المعجمية ويهدف إلى (إنتاج مجموعة آثار معنى أولية وجزئية تسهم في تكوين الدلالات العامة للخطاب الروائي)[1].

المعيار الفضائي وهو الذي يخص الخطابات التي تحمل المؤشرات السردية خاصة يلعب فيها الزمن دوراً هاماً في تجسيد السيرورة السردية.

ويعدّ محدد الانفصال المقولي Disjonction catégorielle من أكثر المحدّدات استعمالا وفاعلية في تعيين الانفصالات المقولية الثنائية (التي تتكون من عنصرين متقابلين يجمع بينهما علاقة تضاد)[2].

تصنيفات الانفصال المقولي ما له علاقة بالمقولة الثنائية: هنا/ هناك ⟸ يعرف بالانفصال المقولي الزماني.

وعليه فقد رأينا بأنه من الضروري أن نحدد أولا: مقاطع الخطاب لسردي حسب لتقطيع الزماني والمكني ورصد المقطوعات السّردية لتي اعتبرها رشيد بن مالك (الوحدة

[1]- جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، العدد 3، م 25، الكويت، 1997، ص 150.

[2] -(A.J) Greimas, (J) Courtes, ibid., p 324.

النصية التي تصدر عن التقطيع)[1] والتي يعرفها غريماس بكونها (وحدة مستقلة عن وحدات الخطاب السّردي، تستطيع الاشتغال كقصص كما يمكن أن توجد مكمّلة كجزء من الأجزاء التي تشكله وبعين المكان الذي تحتله وظيفتها في التناسق العام للبنية السّردية)[2].

وهذا معناه أن كل مقطع سردي بإمكانه أن يكون قصة.

قصيدة شوقي بزيع محور الدراسة- تتكون من مقطع سردي واحد تحدده مرحلتان زمانيتان قبل/بعد.

المرحلة الأولى: (قبل البئر).

الوحدة الأولى: تبدأ من قميص التجربة الأولى

من:	**إلى:**
قبَّرات الحقول،	إلى اهبط إلى آخر البئر كي تستحق جمالك
تقافُزُ قلب الثعالبِ	
حول الينابيع،	

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، فيفري 2000، ص 189.

[2] -(A.J) Greimas, Du sens, p 253.

الوحدة الثانية: قميص التجربة الثاني والثالث

من:	**إلى:**
حين عدتُ من البئرِ	تهبُّ على بيت يعقوب
أحسستُ أني أعودُ غريبًا	حاملةً مع قميص ابنه
كمن مسَّه	نجمتين اثنتين،
من نسيم الألوهة	تصبَّان في بئر عينيه
برقٌ خفيفُ	ضوءها المشتهى
	وتعيدانه من عماهْ

استطاع شوقي بزيع أن يحول أدوات القصة إلى عتاد شعري مرن فجعل من الحدث وهو مركز ثقل البناء القصصي بما فيه من تجاذب وتنافر بين لحظات التمثيل والتأزم. جعل من الحدث لحظات طوّعها عن طريق مجموعة تستدعيك لحالة استنفار تبحث فيها عن المعنى داخل النص وعن العلاقات التي تتحكم في بناءها.

3- المكوّن السردي:

يقودنا المكوّن السردي إلى تشريح البنيات السّردية مع الأخذ بعين الاعتبار مجموع الحالات والتحولات التي تميّز الشخصيات من خلال الأدوار أثناء إجراء التحويل وهو أيضا عامل يتمّ من خلاله ضبط التوالي والترابط الخاص بالحالات والتحولات فهو

الباروماتر الذي يقيس التحولات المتوالية على حالة الفاعل، وتتناول دراستنا هذه حركية النموذج العاملي من خلال الحالات والتحولات وإستراتيجية الفئات العاملية وديناميكيتها في القصيدة وتعد البنية العاملية مستوىً مهماً من مستويات التحليل السيميائي للنصوص السّردية وهي بؤرة إنتاج الدلالة لتشكل مع بنية المعنى ركيزتين تؤسسان للفهم والإدراك.

ولضبط التحليل في قصيدة قمصان يوسف يجب أن نقبض على الذوات الأساسية التي تسيطر على النص وتربطها بالبرامج السّردية.

4- البنية العاملية:

إن تحديد الذوات والموضوعات المرغوب فيها هي أسس تبلور وحدات المعنى في الخطاب السّردي والذات هي الفاعل المباشر الذي يتلقى التحفيز من طرف المرسل ويسعى لتحقيق الهدف المرغوب فيه وهو الموضوع، والفاعل بحضوره له علاقة مع الموضوع تتم هذه العلاقة في محور دلالي يتمثل في الرغبة وتقوم هذه العلاقة على حالتين رئيسيتين هي حالة الفصل والوصل (هما مصدر للفعل ونهاية له لأنهما نقطة الإرسال الأولى التي تتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة)[1].

فالذات إذن راغبة، والعلاقة بين الرغبة والموضوع يجب أن تمرّ عبر ملفوظ الحالة التي تجسّد الاتصال أو الانفصال حسب ما بيّنه حميد الحميداني[2]، ومن ملفوظ الحالة

[1]- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 48.

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 35.

إلى ملفوظ الإنجاز أو الفعل والذي يجسّد تحولا اتصاليا أو انفصاليا، ويقوم البرنامج السردي في قمصان يوسف على عدّة مراحل لأنه النقطة المركزية لكل تحليل سردي ويتم كالتالي:

- ظهر إيقاع السّرد في المرحلة الأولى واضحا بما فيه من وصف من مكان وزمان وشخصيات، هذه الشخصيات التي هي من جماد أو حيوان تسجد ليوسف الذي لا يصدق جماله ويبحث عن طهر لقميصه وهنا يأخذ القميص زمام السّرد محرّكا العملية السّردية.

ينتقل القميص ساعياً وراء طهر افتقر إليه وقداسة افتقرها.

فمرحلة الافتقار إلى الطهارة بعد الدنس هي مرحلة افتتاحية حفّزت السّرد في الوحدة الأولى وهي مرحلة ما قبل البئر.

أما الوحدة الشعرية الثانية (سبقت الإشارة إلى تقطيعها) هي مرحلة الاضطراب التي قطعها القميص باحثا عن تحقيق هدفه، إذن الذات الفاعلة (القميص) تفتقر لموضوع القيمة (الطهر) وتسعى لاسترجاع ما كانت تملكه أو استدراك ما فقدته.

فالذات الفاعلة (القميص) راغبة في الاتصال بموضوع القيمة (الطهر) نتيجة الضغط الذي مارسه عليها المرسل (يوسف) من أجل بلوغ الهدف، فهذا الإيعاز بالفعل أحدث حالة من الصراع بين الذات الفاعلة والموضوع لأنه لا يملك القدرة على إنجاز الفعل.

فالذات الفاعلة في وضعيتها الأولية جمعتها علاقة فَصْلَةٍ مع الموضوع القيمي وعليها أن تسعى لتحقيق علاقة الوصلة به محاولا القضاء على وضعية الخلل والشعور بالنقص والافتقار وذلك من خلال تحصلها على الكفاءة التي تؤهلها إلى تحقيق الاتصال بالموضوع القيمي.

وملفوظ الحالة Enoncé d'état متعلق بالعلاقة بين الذات (sujet) والموضوع (objet)، ونرمز له (ذ.م).

ملفوظ الفعل (Enoncé de faire) يرتبط بالتحول في هذه الحالة إما اتصالا أو انفصالا.

- **المرحلة الابتدائية:** ⟵ الافتقار.

ع ذ ∪ ع م} العامل الذات منفصل عن العامل الموضوع

- **المرحلة الثانية:** ⟵ الصراع

ع ذ ∪ ع م في هذه المرحلة} تتم مجموعة من التحولات للفعل المرتبطة بالانتقال من حالة إلى حالة.

- **المرحلة النهائية:**

ع ذ ∩ ع م} يتم اتصال العامل الذات بالعامل الموضوع.

ويحدث تحوّل آخر للذات الفاعلة يرسم ملامح صراع جديد أساسه العفة والتشهّي أو الحلال والحرام، فهذا القميصالذي فقد الطهر نتيجة الدم الذي لطّخه والذي وضعه الإخوة عليه، وجد نفسه من جديد يصارع من أجل الطهر والقداسة يحاول أن ينجو من قبضة الشهوة ولم تفلح الذات الفاعلة مرة أخرى في تحقيق اتصالها بموضوع القيمة (الطهر) لأن دنس الشهرة لاحقها، فالمعيق في عملية التحول الأولى هي الإخوة، والمعيق في عملية التحول الثانية زليخة، فالمعيق الأول ترك علامة هي الدم والتي تحيلنا إلى الدنس والمعيق في التحول الثاني ترك علامة أخرى هي قدُّ القميص من دُبُره أو تمزيقه وهذا يحيلنا أيضا إلى الدنس مرة أخرى.

فكل محاولة من الذات الفاعلة لتحقيق الموضوع (الرغبة في الطهر) باءت بالفشل نتيجة معيقات سعت لعدم تحقيق الهدف لكن الذات الفاعلة استطاعت أن تستعين بعناصر مساعدة من أجل تحقيق رغبتها وعلى رأس هذه العناصر الصبر الذي يحرّكه الإيمان.

أنجزت الذات الفاعلة أداءً مكّنها من إنهاء البرنامج السردي نهاية إيجابية ونجحت عن طريق تديل الكفاءة للاتصال بموضوع القيمة وانتقلت من حالة فصلى عنه إلى حالة وصلى به. حقّق القميص الطهر وعلامة ذلك استعادة يعقوب لنور بصره بعدما حقق له القميص ذلك. الذات أنجزت أداءً مكنّها من إنهاء البرنامج.

ولتتبع المسار السّردي لسلسلة الحالات والتحولات نقف على أطوار فعل التحول للخُطَطَة السّردية عن طريق أربعة مراحل التي تنظم النص السّردي:

- **التحفيز**: أقنع المرسل (يوسف) العامل الذات القميص بالبحث عن موضوع القيمة (الطهر) الملفوظ السّردي الذي يدل على ذلك:

ولكن سرُّكَ في أن تكون

جديرًا بسحرك،

في أن تخضَّ المياه التي سكنتها الشياطينُ

كي تستعيد البراءةَ،

أو

تستعيد بجذع اختيارِكَ

من حاسدٍ حسدك

وسرُّك في أن تعود إلى نقطة الصفرِ

كيما ترى جسدكْ

نظيفًا كجوهرةٍ في العراء

فهذا الزمانُ الذي برأ الذئبَ

من شبهة الدم

فوق قميصكَ

ليس زمانك

- **الكفاءة:** تستدعي الكفاءة توفّر مجموعة من الشروط في الفاعل الإجرائي من أجل إنجاز البرنامج السّردي تؤهله قبل المرور إلى مرحلة الإنجاز.

الذات الفاعلة تمتلك الصبر والإيمان والملفوظ السّردي الذي يدلّ على ذلك:

لا تصدق جمالَك

صدِّق ظلالك فوق الجدار

وغص نحو وحل الحقيقةِ

ومن شروط تحقيق الكفاءة: إرادة الفعل/ القدرة على الفعل/ وجود الفعل/ معرفة الفعل.

الفاعل الذات يتوفر على عنصر الرغبة والإرادة في تحقيق الطهر/ إرادة الفعل/ وجوب الفعل.

يعلم الفاعل الذات أن الطهر والقداسة لا يتحققان دون معاناة متجاوزا بذلك طرق المكر والحيلة والشهوة ولن يتحقق ذلك إلا بالصبر والوراعة} معرفة الفعل.

الفاعل الذات له القدرة على تحقيق الجمال الطهر يستمد طاقته من المرسل (يوسف) والمرسل إليه (يعقوب) وهي قوة معنوية تهب له القدر من العنصر المساعد الصبر والإيمان وهي أدوات تهيئ له هذه القدرة} قدرة الفعل.

- **الإنجاز (الأداء):**

الفاعل الذات ينجز فعل الحصول على الموضوع المرغوبة فيه وحتّمت عليه هذه العملية القيام بمجموعة من الخطوات ابتداء من لحظات السّرد الأولى عن طريق القيام بمجموعة من الأعمال التي أكدت أنه يسير ي خط مستقيم نحو تحقيق البرنامج السّردي الذي ينتهي بحصوله على الموضوع الملفوظ السّردي لأفعال الإنجاز.

المرحلة الأولى:

تجثو على قدميك الإلهيتين

لا تصدق جمالَك

وغص نحو وحل الحقيقةِ

دع قميصك للذئب

المرحلة الثانية:

وتشهرني ضد نفسي السيوفُ

كأن الصراع المؤبد

ما بيْنهُما قد ضاق

دثرتُه بقميص الوفاء

- **الجزاء:**

مرحلة سردية نهائية داخل المسار التوليدي نحكم فيه على الأفعال التي تمت في المراحل الأولى؛

ينتقل القميص من ذات حالة إلى ذات فعل، وما كان ذاتا فاعلة في البرنامج السّردي هو الفاعل الإجرائي نفسه (الذات الفاعلة هي الفاعل الإجرائي) تحقيق الطهر من خلال عودة البصر إلى يعقوب.

الفاعل الإجرائي جاز نفسه بنفسه على أفعاله وإن كان يوسف مرسل إلا أن الإجراء قام به القميص من أفعال من البداية إلى النهاية.

من أهم الوضعيات المتحولة وفقا للعلاقات القائمة بين الفاعل والموضوع التحويلات التالية والانتقال من حالة إلى أخرى.

1) القميص انتقل من حالة وصل مع يعقوب إلى حالة فصل عنه.

فاف [ع ذ ∩ ع م] (ع ذ ∪ ع م)].

القميص كان في حالة وصل مع الإخوة انتقل إلى حالة فصل عنهم.

القميص كان في حالة فصل مع الإخوة انتقل إلى حالة وصل مع زليخة.

فاف [(ع ذ ⋃ ع م) ⟵ (ع م ∩ ع م)]

2) القميص كان في حالة وصل مع زليخة أصبح في حالة فصل عنها.

القميص انفصل عن زليخة واتصل بيعقوب.

فاف [(ع ذ ⋃ ع م) ⟵ (ع م ∩ ع م)].

وهذه صلات جديدة ... انبثقت من الحالة الأولى

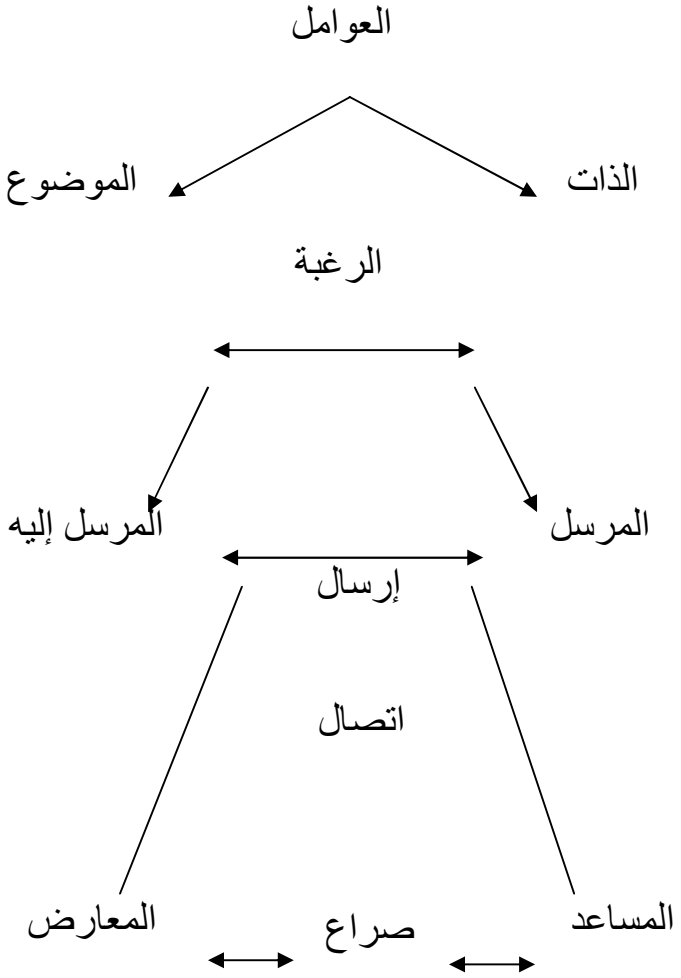
فاعل الفعل/ فاف / ع ذ : عامل الذات/ ⟵ تحول/ ∩ اتصال/ ⋃ انفصال

5- النموذج العاملي:

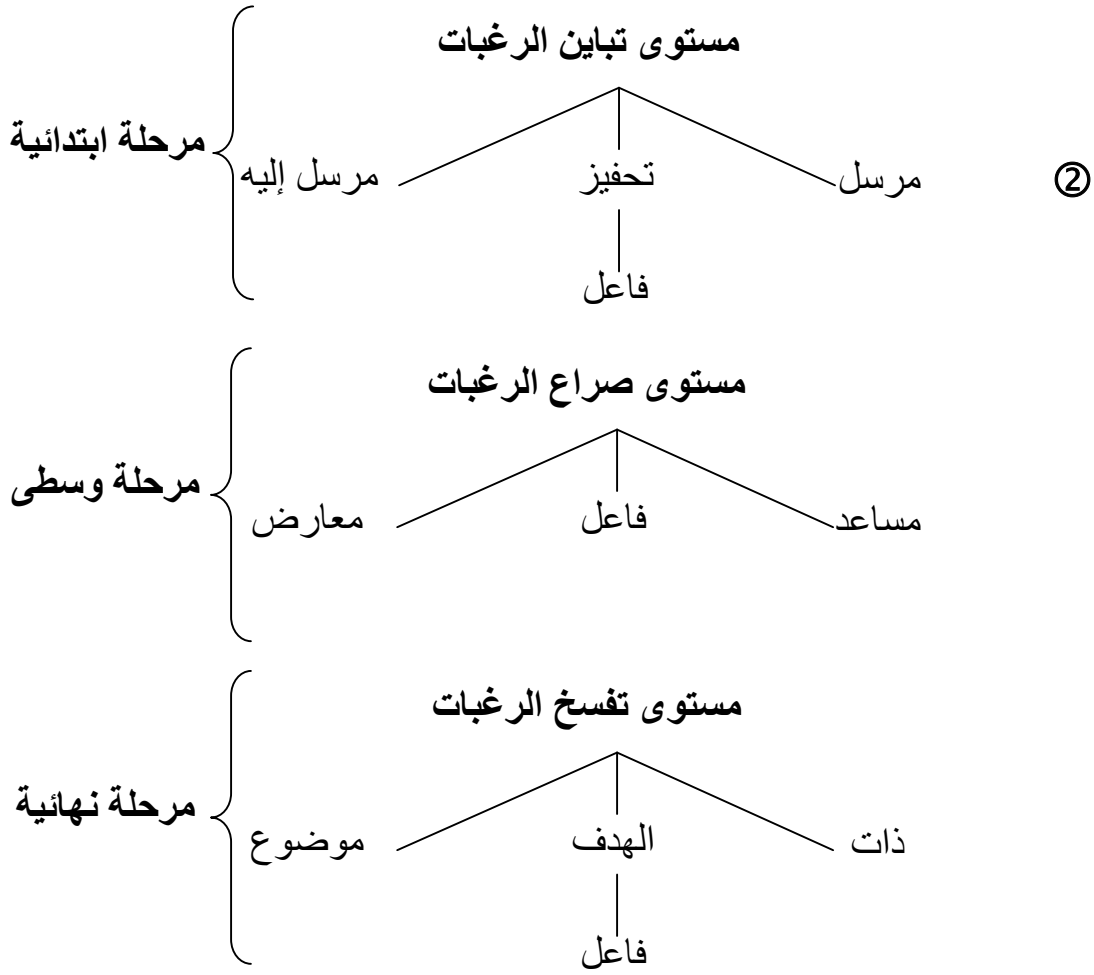
تنتظم العلاقات التي تجمع بين شخصيات خطاب ما وأفعالها عن طريق تمثيل عاملي الذي يظهر جليّا في شكل البنية العاملية التي تتكون من الأزواج ذات/ موضوع، مرسل/ مرسل إليه، مساعد/معارض. وتنتمي هذه الأزواج إلى محاور دلالية تحدد طبيعة العلاقة بين الطرفين وتبين أيضا الأدوار المنوطة بكل طرف سعيا وراء القبض على المعنى والمحاور، هذه هي محور الرغبة، محور التواصل، محور الصّراع فهي عوامل ستّةٌ تربطها علاقات ثلاث وهذا ما يعرف بالنموذج العاملي (هو مجموعة من الوحدات السردية المتعلقة بالترتيب الوظيفي الذي يمكن تطبيقه على كل أنواع الخطابات)[1].

[1] -A.J. Greimas, (J) courtes, Dictionnaire raisonné, p 242.

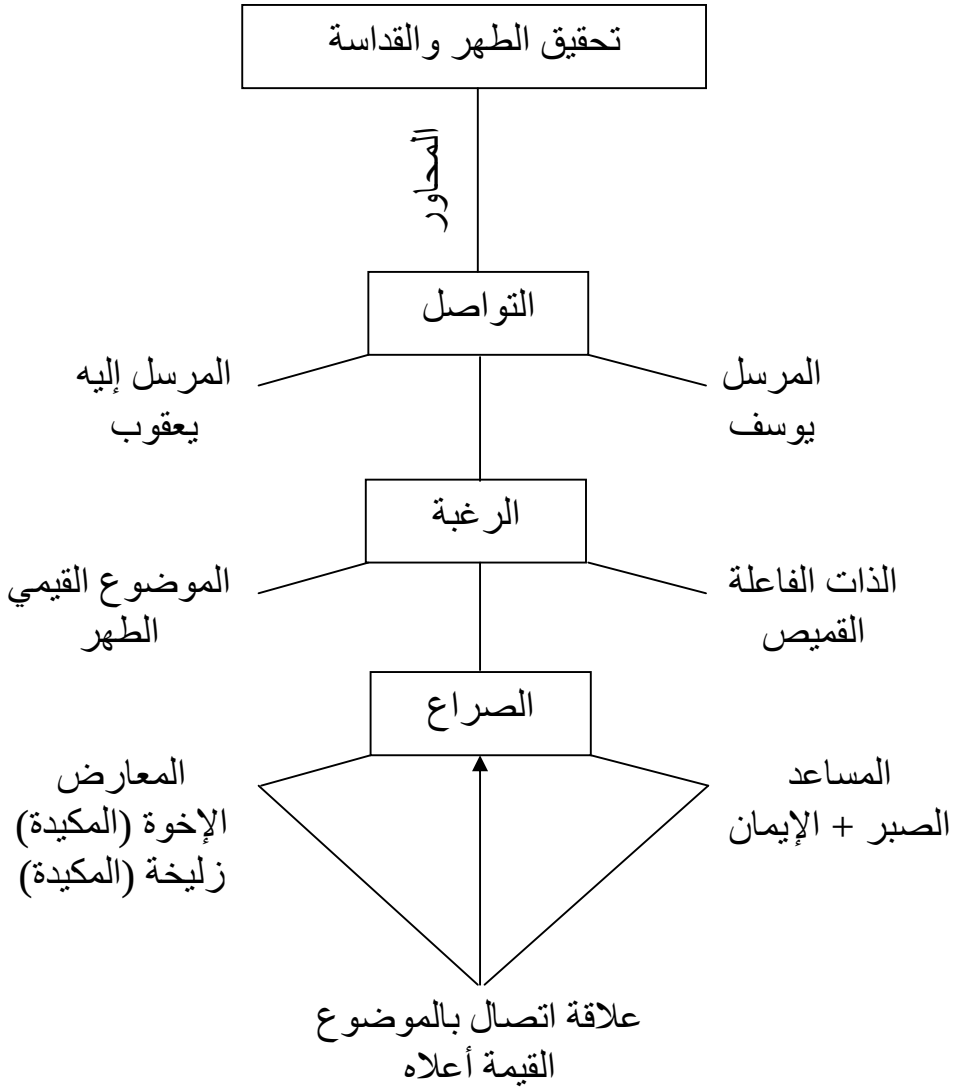
فهذا النموذج هو الذي يكشف إستراتيجيات القوى المتصارعة التي تجسّدها البرامج السردية.



①


مستوى تباين الرغبات
مرحلة ابتدائية
مرسل إليه
تحفيز
مرسل
فاعل
②
مستوى صراع الرغبات
مرحلة وسطى
معارض
فاعل
مساعد
مستوى تفسخ الرغبات
مرحلة نهائية
موضوع
الهدف
ذات
فاعل

مخطط البنية العاملية
لموضوع



من خلال هذا النموذج حاولنا أن نرسم الأحداث في محورها الأساسي لصراع الذي يعدّ بؤرة العمل السّردي بالإضافة إلى المحاور الأخرى ونشير هنا إلى أن الشخصية على المستوى العاملي تحمل مفهوما عاما لا تهتم بالذات المنجزة بل بالأدوار فهي في نظر غريماس لا تحدّد بميولها وصفاتها بل بدورها في الملفوظ السّردي.

رغب (القميص) ⟵ وهو الذات الفاعلة أن يتطهر من دنس الدم (الإخوة) والشهوة (زليخة) فعمل المرسل (يوسف) على تحفيز الذات الفاعلة (القميص) لتحقيق الموضوع القيمي (الطهر) والعودة إلى المرسل إليه (يعقوب) في صورة الاكتمال فما كان قائما على الرغبة في المرحلة الأولى قام على الصراع في المرحلة الثانية.

فالعناصر التي ساعدت الفاعل على تحقيق رغبته وجدت معيقات وعقبات أخرّته عن تحقيق الاتصال بموضوع القيمة، ويمكن أن نوجز المراحل السردية فيما يلي:

يضغط المرسل على الفاعل لإنجاز فعله فيسير في مسار الرغبة قاطعا مسار الصراع لتنفيذ برنامجه فيواجه العقبات ويتلقى المساعدات ويسعى هذا الفاعل إلى تحقيق موضوع القيمة من خلال الانتقال من حال إلى حال، وهنا يظهر الملفوظ التلفظي أو مقولة الانفصال والاتصال ثم يصل هذا الفاعل إلى تحقيق هدفه الذي سطّره وتجسيد الالتزام الذي أخذه على نفسه بمساعدة المرسل. فهي إذن مهام مرّت بمراحل قطعها الفاعل.

ثانيا: التمظهرات الخطابية في قصيدة قمصان يوسف

1- المكوّن الخطابي:

مكَّن المكون السّردي من وضع شبكة من العلاقات المولدة للتنظيم السّردي عن طريق تتبع سلسلة الحالات والتحولات لهذه الحالات المضبوطة ببرنامج سردي دقيق وأدوار عاملية موزعة بانتظام.

ولا يتم بناء الشكل السيميائي للمحتوى في خطاب سردي ما إلا بدراسة المستوى السطحي عن طريق:

أ- تنظيم الأشكال السّردية التي يولدها المكوّن السردي.

ب- تنظيم الأشكال الخطابية التي يولدها المكون الخطابي (وهذا ما نتناوله في هذه الدراسة)، ونبدأ أولا بتحديد الوحدات المعجمية والوحدات الصورية والعمل على الحقول المعجمية والدلالية وصولا إلى المسارات الصورية ومنها تحديد الأدوار التيماتيكية.

2- الوحدات المعجمية:

نعني في هذه المرحلة بتجميع الوحدات المعجمية لإبراز دلالة النص ثم تصنيفها وفق مقولات دلالية تسهل عملية الإحاطة بالمعنى الإجمالي لخطاب القصيدة.

وتظهر تجليات المعاني في بنية المعجم الشعري عن طريق تصنيفه إلى مجموعة من الحقول المعجمية المتكونة من لكسيمات مصنفة في لغة معينة من اجل تعيين تمظهرات مختلفة للخطاب، فهذه المجموعة المشكلة من اللفاظم (الكلمات) تعتبر تنظيما افتراضيا للمعنى ليتحقق بشكل يناسب السّياقات.

ودراسة المعجم تتيح الكشف عن الحقول الدلالية وتحديدها من أجل الوصول إلى رسم معالم بنياتها الأساسية.

إن معاني الكلمات في السياق تتصدر المستوى المعجمي في القصيدة ليأتي بعدها المستوى التركيبي الذي يحدد الوحدات المعجمية، ويرى لوتمان أن (الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي، فكل الطبقات البنيوية ما تحت الكلمة (تنظيم على مستوى أجزاء الكلمة) وما فوق الكلمة (تنظيم على مستوى المتواليات) لا تكسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالمستوى المشكل من قبل الكلمات)[1]، وتظهر تجليات المعاني في بنية المعجم الشعري السردي لقصيدة (قمصان يوسف) من خلال تصنيفها إلى مجالين:

- معجم مادي طبيعي.
- معجم معنوي وجداني.

[1]- ينظر سعيد عكاشة، سيميائية الشعر، مقاربة في شعر الهذاليين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2010/2009، ص 214.

فما في الطبيعة من حركة وجماد تسجد لجمال يوسف وتبجل عفة قميصه هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يوجد تجاذب وتداخل لعواطف تصنع العفة والشهوة وتصوّر المكيدة.

- **معجم مادي:**

حقل السماء	حقل الأرض	حقل الحيوان	حقل النبات	حقل الشخوص
المجرات	الينابيع	القبرات	الحقول	يوسف/القميص
النجم	الصحراء	الثعالب	النرجس	زليخة
السماء	البئر	النمال	الظلال	يعقوب
الفلك	الطين	الذئب	الشجر	
الهلال	الماء	الحصان	السروة	
البرق	العشب	الخيول	القمح	
القمر				
النجمتين				

- **معجم وجداني**

حقل الإكبار (الإجلال)	حقل المكيدة	حقل الشهوة	حقل العفة
تسجد لك تخثو على قدميك الشمس خاشعة الكواكب ساجدة تقبل ثغر الهلال	شبهة الدم دع قميصك للذئب صرخة الإثم يخدعونك توق أحابيلهم	راودتني جنة شفتيها فحيح الأنوثة هممتُ وهمت براكين حمراء قمصان من عفة وتشةّ الملكان يقتتلان تهرول تحت ثيابي صرخة الإثم	قميص الوفاء تستعيد البراءة نظيفا كجوهرة تورد خديه قمصان من عفة وتشةّ

لقد قمنا بتصنيف مجموعة من المفردات في الجدولين السابقين، والتي تحيلنا من خلال سياق القصيدة إلى إحدى المقولات الدّلالية التي تساهم في شكلنة الإطار الإجمالي لمضمون نص القصيدة والتي تؤسس لمعناها من خلال هذا التلاحم.

فالمعجم المادي مرتبط بمكان وشخوص القصة، إنما المعجم المعنوي مرتبط بالدوافع التي حرّكت الشخوص وحدّدت مسارات العملية السّردية.

فحقل السماء/ الأرض هو النواة الدلالية الأساسية والتي ارتبطت بمعجم خاص جسدتها مفردات تشرك في دلالة المكان بكل ما فيه من أرض وسماء فخانة المكان هي مسرح للأحداث (مجرات/ نجوم/ برق/ قمر/ تسبّح لطهر القميص وتقدس جمال يوسف).

وليست السماء وحدها، فالصحراء/ والعشب/ والماء/ والبئر مسرح تتحرّك فيه الشخصيات وفضاء يرسم معالم الحدث.

أما حقل الشخوص فمفرداته المعجمية يوسف الذي جسّده دور القميص يحيلنا إلى نمو الحدث أولا من خلال العقد المبرم بين المرسل يوسف والعامل الذات القميص من أجل بلوغ غاية الطهر ثم الصراع بين الذات الفاعل هذه أو العامل الذات من أجل تحقيق الاتصال بموضوع القيمة وهو الطهر، فتنازعه ريح العفة من جهة وريح التشهي من جهة أخرى فيساعده الإيمان وتعيقه النفس الأمارة بالسوء المجسّدة في مكيدة الإخوة ومكيدة زليخة.

أما المعجم المعنوي أو الوجداني فهو مرتبط بموضوع القيمة أصلا المتجسد في خانة أو حقل العفة فهذا القميص كما جاء في المفردات المعجمية يحاول استعادة البراءة/ ويعود نظيفا كجوهرة/ حتى يستحق أن يكون قميص الوفاء/.

أما حقل الشهوة: فهو جمع لمفردات معجمية تصوّر مجموعة من الانفعالات تعبر عن قلق العامل الذات لعدم امتلاكه للكفاءة المناسبة من أجل تحقيق هدفه المرغوب فيه:

فحيح الأنوثة
صرخة الدم
براكين حمراء
} أفقدته الكفاءة

وليس هذا فقط، فحقل المكيدة أيا جسّد العناصر المعارضة التي أعاقت العامل وحولته عن تحقيق اتصاله بالموضوع القيمي (الطهر) فشبهة الدم وشبهة الشّهوة جعلت القميص يشعر بالنقص والافتقار والبعد عن تحقيق رغبته.

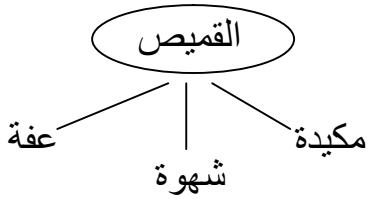
لكن سعادة العامل الذات تتحقق باقترابها لطهر أرجع البصر إلى يعقوب.

فحقل الإكبار والإجلال مسرح للأحداث.

وحقل المكيدة: محاولات الذات للسعي من أجل بلوغ الموضوع القيمي.

حقل الشهوة: صراع بين المساعدين والمعارضين لهذه الذات من أجل بلوغ الموضوع القيمي.

حقل العفّة: بلوغ الذات للهدف واتصالها بالموضوع القيمي.



مراحل قطعها قميص واحد أخذ عدة أدوار فكان قميص المكيدة ثم قميص الشهوة، ثم قميص العفة

الممثلين والأدوار: يتقدم مضمون الخطاب عبر قناة رئيسية هي المكون التصويري الذي يتكفل بفحص الأشكال المتمظهرة وفق المضامين الموجودة في المكوّن السّردي ودراسة الصور المكوّنة للخطاب خطوة إلزامية لما يتبعها من مسارات صورية منجزة بواسطة أدوار تيماتيكية للممثلين ونرصد أدوار الممثلين انطلاقا من المسار التصويري لها، لأن الممثل وحدة خطابية تنتظم ضمن مسارات تصويرية ثم تقوم بتحليل هذا المسار الذي بدورها يقودنا إلى المسار التيماتيكي لها.

- **المسار التصويري الأول:**

يبدأ بالوحدة الأولى الممتدة عبر مقطع القصيدة الذي عنونه الشاعر قميص التجربة ① موضوع الدراسة، نجد مجموعة من الصور صنعت المسار الصّوري:

قبَّراتُ الحُقول،
تقافُزُ قلب الثعالبِ
حول الينابيع،
نومُ النِّمالِ الطويلِ
على طرقات الشتاء،
عراكُ المَجرَّات
من أجل نجمٍ تغازله الشمسُ
من خلف ظهر الفَلَكْ
كلها الآن تسجدُ لك

تحيلنا هذه الوحدات الصورية ضمن هذا المسار التصويري إلى صورة الممثل/ القبرات/ النمال/ المجرات والنجوم التي تسجد لجمال يوسف، فهذا التعالق والتلاحم في هذا المسار الصوري يعين صفات هذه الطبقة من الممثلين وهي الإكبار والإجلال لهذا الجمال

- **المسار التصويري الثاني:**

ولكن سرُّكَ في أن تكون
جديرًا بسحرك
كي تستعيدَ البراءةَ،
أو تستعيدَ بجذع اختياركَ
من حاسدٍ حسدك
وسرُّك في أن تعود إلى نقطة الصفرِ
كيما ترى جسدكْ
نظيفًا كجوهرةٍ في العراء

هذه الصور وصف للمثل (يوسف) يصارع الجمال، فالوحدات الصورية مياه سكنتها الشياطين/ تستعيد البراءة/ حاسد حسدك/ تحيلنا إلى دور تيماتيكي هو الإيمان الذي يصنع الإنسان وليس الجمال.

- **المسار التصويري الثالث:**

فهذا الزمانُ الذي برأ الذئبَ

من شبهة الدم

فوق قميصكَ

ليس زمانك

وإخوتك اتحدوا مع قميصكَ

ضدَّ دموع أبيك

فلا تتعلق بدلو الأمانِ

الذي انتحلوه لكي يخدعوكَ

تَوَقَّ أحابيلهم

وابتكر من خيوط الهلاك

حبالك

هذه الصور المتلاحقة في هذا المسار تحيلنا إلى ممثل لعب دور في أحداث القصة وهو:

الإخوة: الذين لطخوا القميص بدم كاذب/ وتحايلوا على الأب بدافع الغيرة لإخراج أخيهم وإبعاده عن أبيهم.

وهذا الممثل يقوم بدور تيماتيكي: المكيدة.

- **المسار التصويري الرابع:**

حين عدتُ من البئرِ
أحسستُ أني أعودُ غريبًا
كمن مسَّه
من نسيم الألوهة
برقٌ خفيفُ
ولكنني منذ أبصرتها
ضاق صدريَ بي
فأسلمتُ خوفَ أبي للذئاب
ولحيته للرياحِ
وأحسستُ أني سوايَ
وإذ راودتني زليخةُ
عن جنتي شفتيها
انشطرتُ
وراح الملاكان يقتتلان

يتميز هذا المسار بتضمنه لمجموعة من الوحدات الصّورية الرئيسية هي بؤرة الحدث أساسها الصراع بين الممثل: يوسف والممثلة: زليخة، فصفات الممثل يوسف (مثل في التردد والخوف، أما زليخة فالإمداح والإعجاب بحركاتها، أما الدور التيماتيكي فتمثل في: الشهوة.

- **المسار التصويري الخامس:**

تدور الكواكب من دون يوسف
لا البئرُ عادت به
معَ خيول الشتاء
ولا الريح تحملُ
نحو أبيه الذي شاخَ
وقع خطاه
ولكنَّ باقة عطرٍ
تهبُّ على بيت يعقوب
حاملةً مع قميص ابنه
نجمتين اثنتين
تصبَّان في بئر عينيه
ضوءهما المشتهى
وتعيدانه من عماهْ

الممثل الرئيسي في المسار التصويري يعقوب الذي يجمع صفات الصبر والأناة.

أما يوسف فهو ممثل مغيّب شكلاً مؤثر مضموناً جسّده القميص الذي أعاد البصر إلى عينين ابيضتا من فرط البكاء يحمل دور الصبر والجزاء وتحقيق الرؤيا.

ثالثا: البنية الدلالية لخطاب قصيدة "قمصان يوسف".

بعد تتبعنا لمسار العلاقات بين البرامج السردية وترابطها بالمسارات الصورية ننتقل إلى قياس شبكة الاختلافات التي تتجسد من خلال الدلالة وصولا إلى المنطق الذي يتحكم فيها، فالصور تبني علاقاتها بفضل المعانم المتماثلة أو المختلفة، ويتأسس التشاكل على مستوى الخطاب بفعل التلاحق المستمر لمجموعة المقولات الدلالية شاملة للمقومات السياقية والوحدات اللغوية، ولتمثيل ذلك اخترنا المسار التصويري الأول: في قميص التجربة ①.

سميناه مسار الإكبار والإجلال من خلال الصور التالية في الملفوظ: حركة القبرات- نوم النمال- عراك المجرات- نجم تغازله الشمس- تسجد لك- تجثو على قدميك.

فالتشكيلة الصورية التي أسميناها الإكبار يمكن تحليلها بواسطة خطوط معنمية.

تسجدُ لك
تجثُو على قدميْك
تقبّل ثغرك

تتحقق تشكيلة الإكبار في الأرض والسماء إذا أضفنا إلى النواة الثابتة معانم مثل: قبرات/ نمال/ مجرات

وهذه المعانم النووية غالبا ما تشكل المستوى السيميولوجي للدلالة.

فالمسار الصوري الإكبار رسمت ملامحه خطوط طبيعية شملت الأرض والسماء.

فسيم الأرض تضمن سيما أخرى: قبرات- نمال- طرقات.

وسيم السماء تضمن سيما أخرى: مجرات- فلك- نجم...

فالتقاطع بين الأرض والسماء يمثل مسار الإكبار والإجلال، فاستعراضنا للمكونات الدنيا (السيمات) باختلاف مقولاتها تعطي لنا تشاكلا ملكوتيا يتمظهر في تشكيلين خطابيين هما أرضي/سمائي، فمسار الإكبار تشاكله السيمولوجي: لاهوتي.

ومسار الإكبار تشاكله الدلالي: التقديس/ التجاهل يقابله: الوفاء ≠ الخيانة.

وللتوضيح أكثر تتبعنا المسار التصويري الخامس وسميناه مسار الصراع من قميص التجربة ③.

فالملفوظ: راودتني/ انشطرت/ تمزق أقفالها/ جمر، معانم تجسد قوة الصراع بين الذات والموضوع مثلته عوامل آتية:

يوسف: مقبل- محجم- نادم- عفيف...

زليخة: معجب- مقبل- خائن...

الشهوة أو التشهي يشكل سيم يتضمن سيما آخر هو الحرام يقابله سيم متمثل في الحلال.

فسيم الشهوة يحدد لنا وجود تشاكل سيمي بين: الشهوة = الحرام. وتباين بين الحرام ≠ الحلال.

فالمسار التصويري: الصراع.

يتمظهر بتشكيل خطابي: العفة/ الشهوة.

وتشاكل سيمولوجي جسدي دلالي مع/ضد.

فجل المسارات التصويرية في قصيدة قمصان يوصف حكمتها علاقات أسرية متوترة (يوسف وإخوته) وعلاقات صراع بين الذات والآخر (يوسف وزليخة)، تباينت أدوارهم:

فيوسف: يبحث عن جمال في قميص لعب دور البطل.

الإخوة: يلطخون القميص بالدم الكاذب بفعل المكيدة.

الأب: يبكي فراق ابن تمنى أن تتحقق رؤياه من خلاله.

زليخة: تخيط المكيدة بخيط الشهوة.

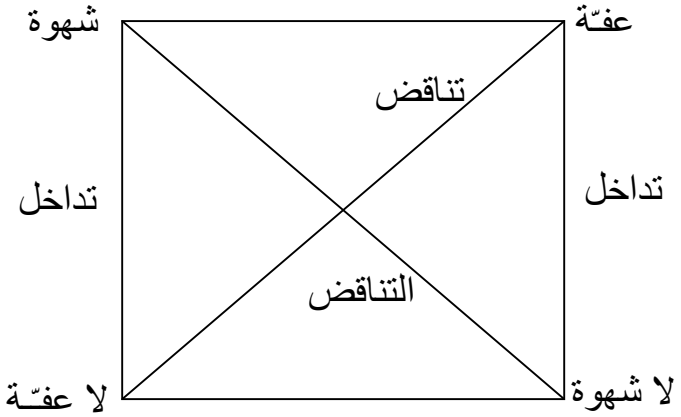
ذئب: مسهمٌ في مؤامرة عن غير قصد.

1- المربع السيميائي:

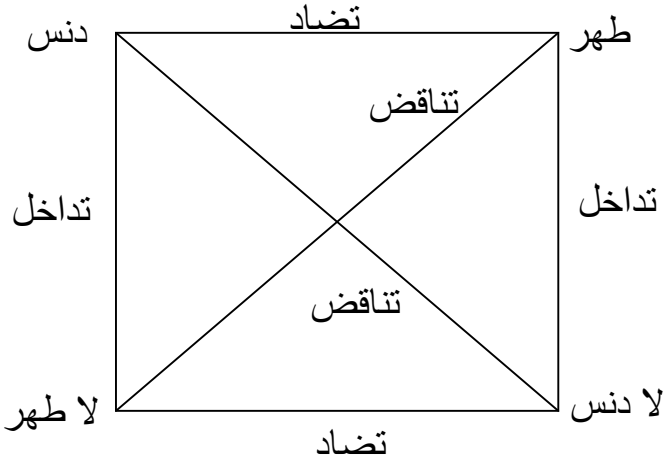
يقوم المربع السيميائي على نظام العلاقات التي يُبنى عليها والتي تخضع لها الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي. تتخذ علاقات الوحدات (السيمات) بعضها ببعض طابع الاختلاف والتقابل فهي إمّا علاقات: تضاد – تناقض، أو علاقات استلزامية يقتضي حضورها وجود تقابلات منطقية للسيمات.

ويقوم الصراع في الإستراتيجية السردية على ثنائيات ضدية.

تنبثق الدلالة القاعدية في خطاب القصيدة وفق التقابل الدلالي عفة/شهوة يندرج ضمن المحور الدلالي: القيم الإنسانية ويمكن تمثيل هذه البنية وفق المربع السيميائي والعلاقة التي تحدد بناء هذه الدلالة تتمفصل كالآتي:



تقوم الدلالة القاعدية في خطاب هذه القصيدة السردية أيضا وفق التقابل الدلالي طهر/دنس والذي يندرج أيضا ضمن المحور الدلالي القيم الإنسانية والذي يتفرع عنه تشاكلات فرعية أخرى مثل: حلال/حرام، خير/شر، ذات/آخر.



فالطهر كوحدة دلالية (معنم) هو موضوع القيمة الذي قامت الذات الفاعلة بمحاولة الوصول إليه.

فالذات القميص (كدور) والآخر يوسف (كدور) يشتركان في "منعم" الطهر يعارضه الإخوة بدم كاذب وزليخة بشهوة قوية، يشتركان في منعم الدنس.

حاولت الذات الفاعلة أو البطل أن تخرج من دائرة الحرام والدخول في دائرة الحلال في بوتقة تكفل لها الاتصال بالموضوع القيمي (الطهر)، غير أن عملية الانتقال هذه أصبحت مرهونة بالفضاء المكاني والزماني، فمرحلة ما قبل البئر تختلف عمّا بعد

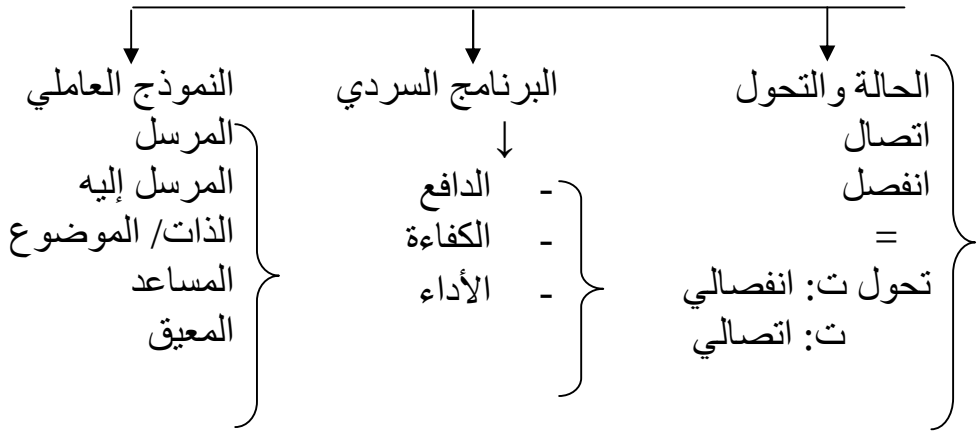
البر، فهذا الانتقال لم يحقّق الهدف المرغوب فيه فكان لزاما عليها تغيير الفضاء والعودة إلى ما قبل البئر، هنا تحقّق لها الاتصال مع الموضوع القيمي.

قبل البئر القميص ملطخ بدم المكيدة.
بعد البئر القميص ملطخ بدم الشهوة.
قبل البئر تطهّر القميص وتعفّف بلقاء يعقوب وعلامة الطهر إرجاع البصر ليعقوب.

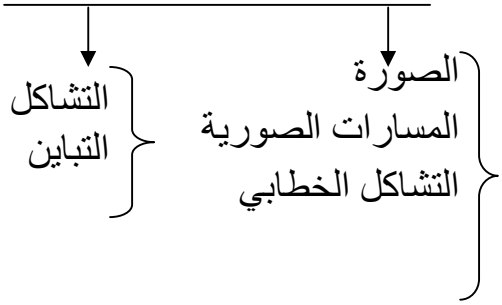
فهذا الانتقال حقق نجاح المشروع بمساعدة العناصر المستمدة من المرجعية الدينية وتم الانتقال من الحرام إلى الحلال وتفرّع عنه التخلص من الشهوة وصولا إلى العفّة.

I البنية السردية

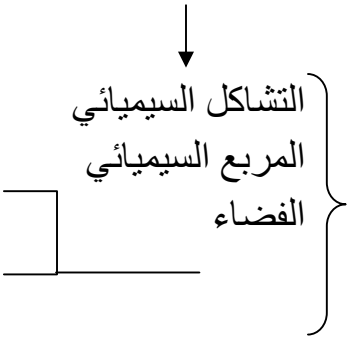
① مكوّن سردي

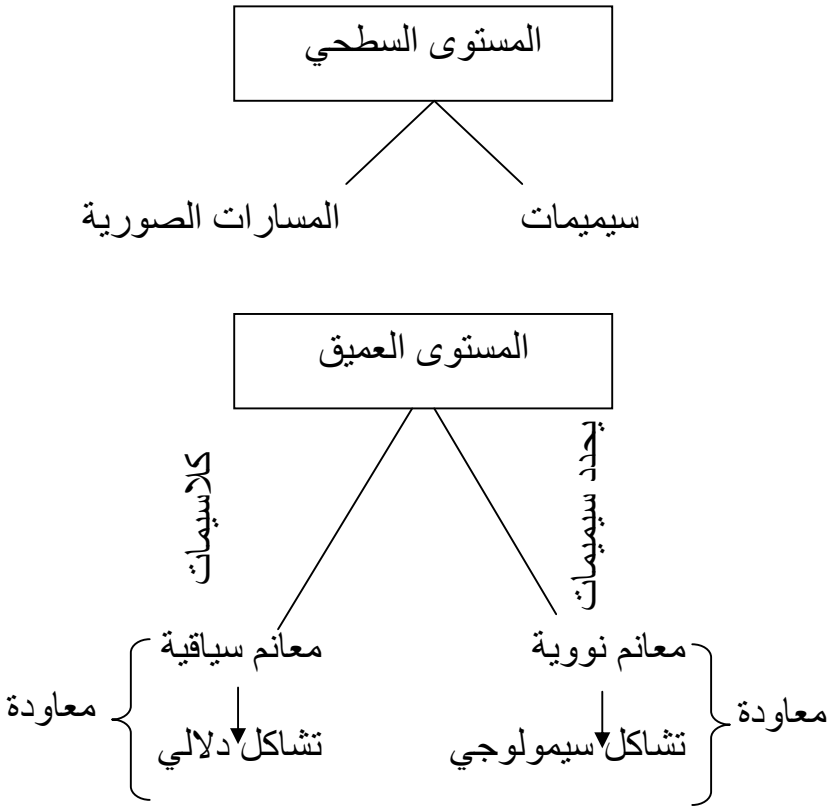


② مكوّن خطابي



II البنية العميقة





مخطط البنية الدلالية

رابعا: العتبات النصيّة (قمصان يوسف)

يعدّ العنوان ركيزة أساسية من ركائز العتبات النصيّة الموازية المحيطة بالنّص وما زالت المقاربة السيميائية تتعامل مع العنوان معاملة خصبة باعتباره مجموعة من العلامات والرموز تسعى لاستنطاقها والكشف عن بنياتها الدلالية والرمزية. والعنوان يحدد هوية النص وهو معبر مضيء يربط بين عالم ما قبل وما بعد النّص.

والنّص الموازي عبارة عن عتبات منها العنوان الرئيسي أو الفرعي أو العناوين الداخلية أو الإهداء أو الغلاف وإلى غير ذلك، ويرى جيرار جنيت (G. Genette) أن ترتيبة العنوان معقدة في قوله: «ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا ويتطلب مجهودا في التحليل ذلك أن الجهاز العنواني كما نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقياً، وذات تركيبة لا تمسّ بالضبط طولها»[1].

جاء في مادة عنا في لسان العرب: عنا النبث يعنو إذا ظهر وأعننتُه وأظهره، وعنوتُ الشيء أخرجتُه، عنيت فلانا قصدته. وفي مادة عَنَنَ، يَعُن، وتَعُن، عَنَنَا وعُنونَا: ظهر أمامك[2]. فالمعنى اللغوي جاء مفيدا للظهور والقصد والتقديم، والعنوان مقطع لغوي لا يتعد ى الجملة طولاً يمثل نصّا أو عملا فنيا عرّفه بسّام قطوس بأنه: «علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي مادي وهو أول لقاء محسوس يتم بين المرسل (الناص)

[1] -G. Genette, Seuils, Edition Coll. poétique, paris, 1987, p : 54.

- نقلاً عن: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، منشورات المعارف، 2014، ص 15.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، لبنان، 2000، ص 310.

والمتلقي»[1] الاتصال بينهما وثيق وسلس لما للعنوان من آليات الصدارة وبساطة العبارة وكثافة الدلالة. ف هو وحده نص مكثّف «ذو وظائف رمزية مشفّرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات وتحديد تلك الوظائف سيسهم في فهم دلائل النّص»[2]، كوظيفة التعيين التي تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتثبيته والوظيفة الوصفية التي تهتم بالعنوان وصفاً وشرحاً وتعبيراً وتأويلاً.

بالإضافة إلى الوظيفة الإغرائية التي تتكفل باستفزاز القارئ وذب المتلقي... وتتركز قراءة العنوان من المنظور السيميائي (تركيبيا ودلاليا) على البنية والدلالة والوظيفة والقراءة السياقية فهي خطوات مهمة لممارسة التدليل، فالتلخيص الاستباقي للنص من اختصار للموضوع وارتباط به وتكثيف للمنى في كلمات معدودة لا يشفع له في التحليل السيميائي ما لم تشمل الدراسة دلالة وجمالية العنوان من خلال رصد الثنائيات وتفتيت العلاقات ورصدها على المستوى السطحي والعميق.

1- قمصان يوسف: جدلية عنوان.

جاءت القصيدة موضوع التحليل سابقا تح مل عنوان قمصان يوسف: وهو عنوان داخلي جاء على رأس هذه القصيدة في ديوان شوقي بزيع يسلّمك مباشرة للنص أو المتن الحكائي في دلالة موجزة تاركاً مساحة كبيرة للتشويق، فالخطاب الأدبي إنما يتمثل بوصفه «بنية معادلية كبرى طرفاها العنوان/النص وربّما شكل بنية رحمية تولّد معظم

[1]- بسّام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001، ص 36.

[2]- إبراهيم دقة، السيمياء والعنوان، في النص الأدبي محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000، ص 39.

دلالات النص»[1]. والجدلية هنا قائمة بقيام العلاقة الفعلية والحتمية بين العنوان والنص فالأول يربط الثاني في بعد تكاملي تلازمي، أدّى دوراً رئيسيّاً في تكوين عناصر السرد وشارك في إنشاء الأحداث متحركة وفق تنظيم فعّال ووفق آليات نسجت خيوط هذه العلاقة.

قمصان يوسف ← عنوان معجمي صريح قدّم نفسه على أنّه مفتاح تأويلي وموجه أسلوبي ودال سيميائي يتكوّن من جملة اسميّة مكونة من وحدتين على مستوى البنية التركيبية فيها حسم وثبوت واستمرارية، ونلحظ تلاعبا يحيط السرد عندما أسند الج مع للقميص فأصبح قمصان في حين جاء في القرآن الكريم قميص احد ليوسف، ففي هذا النص السردي قد خرج العنوان عن وظيفته المعتادة التجريدية ليربط من خلال استحضار الذاكرة الدينية بين وظائف أخرى تندرج ضمن ثنائية ما هو كائن وما يجب أن يكون وبين الواقعي والمثالي. فقميص واحد في نظر بزيع لا يكفي لأن لم يمثل الدفء والاحتماء والوجاهة فقط بل كان أيضا عنوان الخطيئة والدنس والزلل، مثلما كان رمزا للخيانة والغدر أيضا، وصيغة الجمع أعطت للعنوان بعداً دلالياً وجمالياً.

والعنوان الدال على اسم علم أو يحمل بين طياته اسم علم كيوسف إنّما «يتغذى من العصر والميثولوجيا ومن العادات والتقاليد وحتى من الخيال ليكون علامة أو شفرة أدبية مفاتيحها تكمن في فهم هذه المخازن»[2]، وسعى فعلا العنوان هنا إلى إحداث تعالق نصي مع سورة يوسف كمخزون ديني في نموّ سردي مكتنز بالإيحاءات.

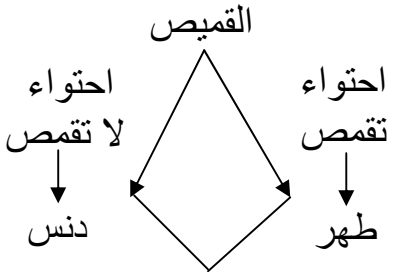
[1] جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد 1، الكويت، 1999، ص 456.

[2] - محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 15.

2- العلاقة بين العنوان والنمو السردي:

يقدّم العنوان الحدث السردي ليعيد بناءه بما يحتضن من علاقات تنطوي تحتها أهم المقولات المركزية للنص، فالطهر والدنس مقولتان تندرج ضمنهما ثنائيتان تتجسدان في الحلال/والحرام كقيمة تتموضع على مستوى التضاد. فالعنوان يعكس دور الفاعل الأول الغرضي يوسف والعامل الإجرائي القميص فنواة العنوان الدلالية حددت نمو المسارات السردية، فالقميص عنوان تقمّصه يوسف بألوان عديدة حرّرته الفضيلة بعدما دنّسته الرذيلة حرك نموّ الحدث وحدّد حريّة التصرف ليوسف وفتح آفاقها في مواقف أخرى، قميص ستر عورة يوسف عندما لبسه وكان سببا في إظهار عورته وهو لابسه أيضا.

ما ستر عورة المتعري هو نفسه ما عرى عورة اللابس



فقام أساس العمل السردي على مقاومة القميص للخطيئة عبر مسار الرغبة والصراع، فبإيعاز من المرسل يوسف سعى الذات الفاعل (القميص) إلى تحقيق موضوع القيمة الطهر فمرّ عبر مساره السردي بمجموعة من الحالات والتحولات كما أشرنا إليه سابق، وفي سياق العلامة بين الفاعل وموضوع القيمة سعى كل من المساعد والمعارض

لإنجاح أو إفشال البرنامج السردي (على الرغم من وجود مكيدة الإخوة ودنس الشهوة استطاع القميص أن يحقق الاتصال في النهاية مع الموضوع القيمة "الطهارة" مجسداً في إعادة الحياة للقميص من خلال إعادة البصر ليعقوب فيوسف أكبر بجماله وجلاله من أن يحوله قميص إلى عنوان للخطيئة.

أظهر العنوان بجلاء قيمة التضاد في توليد المعنى فقد حيّن النص السردي من خلال جمعه للوحدتين قمصان/يوسف إنشاء علاقة تضاد ارتبطت بالمكيدة المدبرة من طرف الإخوة أولا ثم زليخة ثانيا عن طريق دم الذئب الكاذب ودم الشهوة هذا من جهة، والصراع القائم بين الواجب والهوى والحلال والحرام والفضيلة والرذيلة من جهة أخرى، فالطهر مثله يوسف والدنس مثله القميص.

استطاع شوقي بزيع بوضعه لهذا العنوان أن يمارس ضغطا على القارئ داعيا إياه أن يلج باب النص، فالاستهلال هنا كان فعلا عنصراً غير منفصلٍ دلالياً عن خيط السرد الذي يجمع أحداث القصة في قصيدة قمصان يوسف.

خاتمة

خاتمة

تعدّ السيميائيات منهجا نقديا تجاوز الأطروحات البنيوية الصورية التي تصنّف المكونات النصية وتحصيها، وتبيّن نظام العلاقات الرابط بينها إلى الإبحار في عمق النص الدلالي لإنتاج نصوص جديدة تخضع لقراءات وتأويل غير محدد ولا متناه.

وسعينا لممارسة حقنا كقراء لبعض نصوص شوقي بزيع السردية ووضع اليد على آليات إنتاج الدلالة وهندسة المعنى التي سيّرت علاقات هذه النصوص واستنطقت بعض الدوال التي حددت خطاب السرد عنده، وهذا يحدد هدفنا الرئيسي وهو الكشف عن الميكانيزمات التي تتحكم في المكونات السردية من المنظور السيميائية عموماً واستناداً على نظرية قريماس على وجه الخصوص، ومحاولة استيعاب طريقة اشتغال هذه الآليات على المتن الشعري السردي ودراسة العلائق المتشابكة التي تحكم أجزاءه، وعليه أحصينا بعض الملاحظات قد ترتقي إلى مستوى النتائج منها:

ما زالت السيميائيات السردية تفتح آفاقاً جديدة ومتجددة في المقاربة النقدية للنص السردي/الشعري/ في أدبنا العربي.

- مكنتنا السيميائيات السردية الغريماسية من الكشف عن أهم البنيات السردية لقصيدة "قمصان يوسف" لشوقي بزيع، فهذا الحقل أرضية خصبة للتأويل والقراءات المتعددة.

- ما زال العنوان إيقونة دالة وبحر زاخر يحمل الكثير من مفاتيح النص الأصلي.

- استطاع شوقي بزيع توظيف التراث الديني لتوليد رؤى جديدة وفقا لسياق نصي جديد، فقد استقى المادة الأولية من القرآن الكريم لكن حوّلها بالرمز إلى لغة استفزازية.

- يتم التمفصل بين الخطابي والسردي عن طريق دوري الممثل: العاملي والتيماتي.

- لا يمكن أن نقيم سرداً دون وجود سارد ومتلق وشخصية محورية تمثل بؤرة السرد تكلف بالوظائف والبرامج.

- أما على مستوى التشاكل الدلالي كبعد سيميائي كما عند قريماس تمثلت البنية العميقة في القصيدة من خلال تجليات الثنائيات الضدية التي تراوحت بين الطهر والدنس/ والتوبة والخطيئة) والوفاء والغدر.

- توظيف التناص تمّ عن قصد فهذا التداخل إنما هو درجة من درجات التأويل.

وهذه بعض المقترحات:

- ضرورة العكوف على المنجز النقدي وتحري الدقة والضبط في المصطلحات خاصة مع تعدد الرؤى والخلفيات المعرفية السيميائية التي تظهر في الجانب التطبيقي.

- تختلف النصوص السردية بطبيعتها وتتداخل مقاطعها بتقاطع وتداخل الأحداث، وعليه فوجود محددات يصطلح عليها الجميع أمر ضروري للوصول بالبحث السردي إلى برّ الأمان.

- تبقى الدراسات السيميائية السردية تقتصر على الرواية إلا فيما ندر بالرغم من وجود نصوص شعرية تجنح للسردية وتستحق الوقوف على إبراز هذه الجوانب فيما، فما زال الاشتغال قليلا رغم ما وفرته السيميائيات من آليات تجعل من هذه الخطابات أرضية خصبة للإبداع والتأويل.

ملحـــق

ملحـق

- **تعريف شوقي بزيع:**

الشاعر الذي يكشف عن جوهر الرؤية الشعرية ويرفع من وتيرة الصورة ويصعِّد من حركيتها ليتصاعد الإيحاء والتكثيف، بدمج ذاته في ذوات أخرى ويمزج إيقاع السّرد بإيقاع الحدث.

ولد في سور بجنوب لبنان عام 1951، طبيعة جميلة عبثت بها يد المستعمر الصهيوني، فتكونت روح صبي ممزوجة بالجمال والحقد وبروح المقاومة والبحث عن الوداعة في كلمة أو دمعة أو صدر امرأة.

تربى بزيع على السّير الشعبية وجزالة الشعر القديم ونضارة الشعر الحديث، تحصل على أول جائزة في الشعر من الجامعة اللبنانية في كلية التربية، تأثر بأدونيس وبخليل الحاوي، وبالسياب...بدأ بكتابة الزّجل وأغاني المراثي ثم امتدت كتابته للشعر الموزون طيلة عشر سنوات وعندما نضج الوعي المعرفي عنده واتضحت الرؤية الشعرية عنده أصبحت أكثر عمقا كتب قصيدة الشعر الحرّ.

تحصل على شهادة الكفاءة في اللغة العربية وآدابها في سنة 1973 ثم شهادة الماجستير في اللغة العربية من الجامعة الياسوعية سنة 1974، اشتغل بالتدريس بين عامي 1974 و1989، ثم مستشارا في وزارة الإعلام اللبنانية بعدها شغل منصب رئيس القسم الثقافي في جريدة السفير اللبنانية وجال بين عدد كبير من الصحف

والمجلات العربية إبداعا، وبفلسفة خاصة ورؤية معينة كان بزيع يعزف على وتر الأسئلة الكونية والقداسة والطهر والشهوة والخطيئة والجمال الذي كان محركا أساسيا لتجربته الشعرية فكل جماد عند بزيع بلا رصيد لا معنى له، فكتب عن المقاومة وعن المرأة وعن الحب وعن الفكر، وعن التناقض، شارك في العشرات من المهرجانات والمؤتمرات الشعرية والأدبية وحاز على العديد من الجوائز والأوسمة كجائزة عكاظ للشعر العربي 2010 ووسام كمال جمبلاط 2010، وجائزة الشعر الأولى في الجامعة اللبنانية عام 1973، صدرت له مجموعات شعرية منها ما صدر عن دار الأدب في بيروت مثل:

- عناوين سريعة لوطن مقتول، الطبعة الأولى سنة 1978.
- الرحيل إلى شمس يثرب، الطبعة الأولى في 1981.
- أغنيات حب على نهر الليطاني، الطبعة الأولى في 1985.
- وردة الندم، الطبعة الأولى في 1990.
- مرثية الغبار، الطبعة الأولى في 1992.
- كأني غريبك بين النساء، الطبعة الأولى في 1995.
- قمصان يوسف، الطبعة الأولى في 1996.
- شهوات مبكرة، الطبعة الأولى في 1998.
- فراديس الوحشة، الطبعة الأولى في 1989.

- جبل الباروك، الطبعة الأولى في 2002.
- سرب المثنى، الطبعة الأولى في 2003.
- صراخ الأشجار، الطبعة الأولى في 2007.
- مدن الآخرين، الطبعة الأولى في 2010.
- فراشات ابتسامة بوذى، الطبعة الأولى في 2013.
- ملكوت العزلة (عن المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة الطبعة الأولى في 2006).
- كل مجدي أني حاولت (دار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف بالجزائر 2010).
- وصدرت أعماله الشعرية الكاملة في مجلدين (عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2005).

قصيدة: قمصان يوسف

1- قميص التجربة:

قبَّرات الحقول،

تقافُزُ قلب الثعالبِ

حول الينابيع،

نومُ النِّمالِ الطويلِ

على طرقات الشتاء،

عراكُ المجرَّات

من أجل نجمٍ تُغَازِلُهُ الشَّمسُ

من خلفِ ظهر الفَلَكْ

كلُّها الآن تسجدُ لك

كلها الآن تحثو على قدميك الإلهيتين،

مُيَمِّمةً شطرَ أهدابك السُّود،

مسرعةً كي تقبِّلَ ثغر الهلال

الذي قبَّلَكْ

ولكنَّ سرَّكَ في أن تكون

جديرًا بسحركَ،

في أن تخضَّ المياهَ التي سَكَنتْها الشياطينُ

كي تستعيد البراءةَ،

أو

تستعيد بجذع اختيارَكَ

من حاسدٍ حَسَدَكْ

وسرُّك في أن تعود إلى نقطة الصفرِ

كيما ترى جسدكْ

نظيفًا كجوهرةٍ في العراء

وكيما تخلِّص نرجسك المتوجِّسَ

من نفسِه،

لا تصدِّق جمالَكَ،

صدِّق ظلالك فوق الجدار

وغُصْ نحو وحل الحقيقةِ

كيما تُجدِّدَ

ما قوَّض الطينُ فيك

فهذا الزمانُ الذي برَّأ الذئبَ

منْ شُبْهَة الدَّمِ

فوق قميصكَ

ليس زمانَكْ،

وهذا الحصانُ الذي لم تَخُنْ

بَرْقَهُ المتردِّدِ

خانَكْ

وإخوتك اتَّحدوا مع قميصكَ

ضدَّ دُموعِ أبيك

فلا تتعلق بدلو الأمانِ

الذي انتحلُوه لكيْ يخدعوكَ،

تَوَقَّ أحابيلهمْ

وابتكرْ من خيوط الهلاكِ

حِبالَكْ

دعْ قميصَك للذئبِ

كي تنتهي عاريًا مثلما كنتَ

واهبط إلى آخر البئرِ

كي تستحقَّ جمالَكْ

* * *

2- قميص التجربة

حين عدتُ من البئرِ

أحسَسْتُ أني أعودُ غريبًا

كمنْ مسَّهُ

من نسيم الألوهةِ

برقٌ خفيفُ

يباعدني عن يديَّ ملاكانِ

لا يبصرانِ سوى شبحي فيهما

وتسبح صحراءُ من خجلٍ

في عروقي

ولكنَّنِي منذ أبصرتُها

ضاق صدريَ بي

فأسلمتُ خوفَ أبي للذئابِ

ولحيته للرياحِ

وأحسَسْتُ أني سوايَ

وقد راح يركضُ في خَرَزِ الظَّهْرِ

ماءٌ كفيفُ

وإذ راودتْنِي زليخةُ

عن جنَّتَيْ شفتيْها

انشطرتُ

وراح الملاكان يقتتلانِ

على كتفيَّ الثقيلين

فيما براكين حمراءُ كانت

تمزِّقُ أقفالَها

وتهرول تحت ثيابي

وما بين كفيَ جمرٌ يطوفُ

كأن دمي ملعبٌ للوساوسِ

بعضي يحاربُ بعضي

وتُشْهِرُني

ضدَّ نفْسي السيوفُ

ليس بيني وبين زليخةَ

إلا قميصانِ من عفةٍ وتَشَهٍّ،

كأن الصراع المؤبد

ما بينهما

قد ضاقَ

حتى غدا بحدود القميصينِ،

أيهما الآن أختارُ؟

عدتُ من لُجَّةِ البئرِ

كي لا أعود إلى البئر ثانيةْ،

غيرَ أن فحيح الأنوثةِ يشتدُّ

حول خناقي

وجسمي ضعيفُ

كان لا بد أن ينقذ الله

صورته فيَّ

فلما هممتُ

وهَمَّتْ

تدَلَّتْ مراياهُ من خشب السقفِ

حتى حسبتُ بأني أعانق نفسي

وأن زليخةَ ليست سوى

صرخةِ الإثم في داخلي

فاستدرتُ إلى الخلف

أعدو وراء جمالي

ويعدو ورائي

نباحُ الدماء المخيفُ!

* * *

3- قميص التجربة

تدور الكواكب من دون يوسفَ

من دونه يتراكضُ آذارُ

بين الشُّهورِ

ليَجْبي شقائقَهُ من دمِ الوردِ،

من دونِه

يلطُمُ الموجُ صومعةَ الانتظارِ

المضاءةَ في قلبِ يعقوبَ،

كان يوسفُ أعذبَ من نجمةٍ

تتزينُ للموتِ،

أطول من سَروةٍ

بين نهرين،

والقمحُ كان يدلُّ على شعرِهِ

كلما هبَّت الريحُ،

والحزنُ كان يسابقُ عينيهِ

نحو دموعِ السَّفرْجَلِ،

أجملَ أخوته كان

أشْبَهَهُمْ خِلْقةً بنحيب الثلوجِ

على قمرٍ في الحِداد

لذلك خبأْتُه في حناياىَ

دثَّرتُه بقميصِ الوفاءِ المِلوَّنِ

من دونهمْ

كي يُضلِّلَ هذا الهياج السماويَّ

عن فتنة الخلقِ،

قلتُ له: يا بنيَّ

ستبصرُ أشياء لم ترها العينُ،

سوف تَشُقُّ لك الأرض أحشاءها

كي ترى سَوْأة الطين،

والزرع يركضُ أعمى

أمام جراد النهاياتِ،

والماءَ يصعدُ نحو الينابيعِ

مُرَّ المذاقِ،

ولنْ يَرِثَ العشبَ

عشبٌ سواه

سترى الشمسَ خاشعةً

والكواكب ساجدةً تحت رجليكَ

فاكتم عن الناس رؤياكَ

كي لا تشمَّ الذئابُ الّتِي

تتقمَّصُ أرواحَهُمْ

ما تراهْ

لماذا، إذنْ، لم يُصخْ

لصراخ المرايا التي انشقَّ عنها

تَوَرُّدُ خدَّيْهِ،

وانحاز للذئب

ضدَّ وصايا الإلهْ

تدورُ الكواكبُ من دون يوسفَ،

لا البئر عادت بهِ

معْ خيول الشتاءِ

ولا الريح تحملُ

نحو أبيه الذي شاخَ

وَقْعَ خَطاهْ...

ولكنَّ باقةَ عطرٍ

تهبُّ على بيت يعقوبَ

حاملةً مع قميص ابنهِ

نجمتين اثنتين،

تصُبَّان في بئر عينيهِ

ضوءهما المشتهى

وتعيدانه من عماهْ.

ثبت المصطلحات

Vouloir faire	←	إرادة الفعل
Performance	←	إنجاز
Disjonction catégorielle	←	اتصال مقولي
Manipulation	←	إيعاز
Programme narrative	←	برنامج سردي
Structure actantielle	←	بنية عاملية
Temporalisation	←	تزمين
Transformation conjonctive	←	تحويل اتصالي
Transformation disjonctive	←	تحويل انفصالي
Contrariété	←	تضاد
Contradiction	←	تناقض
Implication	←	تضمين
Spatialisation	←	تفضية

Shémas narrative	←	تمثيل سردي
Rôle actantiel	←	دور عاملي
Rôle thématique	←	دور موضوعاتي
Sujet	←	ذات
Sujet d’état	←	ذات الحالة
Sujet de faire	←	ذات الفاعل
Désire	←	رغبة
Classemes	←	سيمات سياقية
Sème	←	سيم
Narrativité	←	السردية
Jonction	←	صورة
Sème nucléaire	←	صورة نواتية
Lutte	←	صراع
Compétence	←	الكفاءة

Etre faire	←	كينونة الفعل
Demarcateurs	←	المحددات
Acteur	←	ممثل
Carré sémiotique	←	المربع السيميائي
Destinateur	←	مرسل
Destinataire	←	مرسل إليه
Parcours figuratifs	←	مسار الصور
Parcours sémantiques	←	مسارات معانمية
Adjuvant	←	مساعد
Opposant	←	معارض
Séquence narrative	←	مقطوعة سردية
Catégorie sémique	←	مقولة سيمية
Enoncé narrative	←	ملفوظ سردي
Enoncé d’état	←	ملفوظ الحالة

- **حقل معجمي**: مجموعة مشكلة من الكلمات (اللفاظم) التي يجمعها لسان ما لتعيين مختلف مظاهر تقنية أو شيء أو مفهوم.

- **الحقل الدلالي**: مجموع الاستخدامات لكلمة نص وهي الاستخدامات التي تعطي للكلمة نوعا من الحمولة الدلالية.

- **المعانم**: كل سميم كمجموعة من الخطوط الدلالية الدنيا أو الوحدات الدنيا للدلالة نسمي هذه الخطوط الدنيا المعانم أو السيمات.

- **المعانم النووية**: هي التي تحدد أساسا السيميمات والمسارات الصورية.

- **المعانم السياقية**: هي الكلاسيمات التي تضمن وضع السيميمات والمسارات الصورية في سياق أو في خطاب.

- **الصورة:** وحدة قارة تعرف من قبل نواتها الدائمة والتي من خلالها تحقق الإمكانات بطرق مختلفة بصدد السياقات عبر مسارات سيمية.

- **نسق**: نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها.

- **بنية**: نسق من العلاقات الباطنية (المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه أي تغيير في العلاقات إلى تغيير النسق فيه،

وعلى نحو ينوي معه المجمع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنىً.

- **المحايثة**: مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته وفي ذاته.

- **حيوي (دينامي)**: الحركة والتغيير وعدم الثبات فدينامية البنية تعني تحولها خلال الزمن.

- **مرجع**: كل ما يكسب العمل الأدبي مضمونه من اتجاهات ومعايير أو قيم أو نقطة الارتكاز التي ينطلق مها الناقد ليحرر مركز العمل الأدبي من حيث قيمه وأهدافه ومعاييره.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص.**

أولا: المصادر

1. الآمدي، علي بن محمد، الإحكام في أصول الأحكام، تعليق: عبد الرزاق عفيفي، المكتب الإسلامي، ط2، 1402هـ، بيروت.

2. أبو حامد محمد الغزالي، المستصفى في علم الأصول، ج1، المطبعة الأميرية، بولاق، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1322هـ.

3. ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام لابن حزم، ج1، تح: أحمد محمد شاكر، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1983، مجلد8.

4. ابن حزم، الأحكام، 1/43.

5. الحطيئة، ديوان الحطئية، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005.

6. الزمخشري، التفسير الكشّاف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، مج 04.

7. السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مطبعة الحلبي، ط3، سنة 1402هـ، بيروت.

8. الشريف الجرجاني، التعريفات، مؤسسة الحسيني، الدار البيضاء، ط1، 2006.

9. ابن طباطبا العلوي أبو الحسن محمد بن أحمد، عيار الشعر، دار العلوم للطباعة والنشر، 1985، الرياض، المملكة العربية السعودية.

10. علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985.

11. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار مكتبة المعارف، ط1، سنة 1414هـ/1993م، بيروت.

12. القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3.

13. القيرواني، ابن رشيق أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، 1955.

ثانيا: المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، د.ط، 2008.

2. أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ت.

3. أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي: (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2000.

4. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط05، 1998.

5. إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1984.

6. بسّام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001.

7. جابر عصفور، تقدمي ترجمة لكتاب رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1998.

8. جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، 1982.

9. جمال بوطيب، النص والمدار، سردية الشعر، وشعرية السرد، عالم الكتب الحديث، عابر الأردن، ط1، 2013،.

10. جمال حضري، سيميائية النصوص (عرض وتطبيق منهجي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2015.

11. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، منشورات المعارف، 2014.

12. حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

13. حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، 1991.

14. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط1، 1987.

15. الخياط جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، 1982.

16. عبد الرحيم كردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، د.ت.

17. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، ط1، 2001، الرباط، المغرب.

18. سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

19. ــــــــــــــ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التشير)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.

20. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليل وتطبيق)، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1916.

21. صلاح فضل، القراءة وأشكال التخييل، دار الكتاب المصري، ط1، 200.

22. ــــــــــــــ، النظرية البنائية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987.

23. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق والآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

24. طه وادي، الشعر المعاصر وقضايا المسرح، القاهرة، 1982.

25. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993.

26. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.

27. ــــــــــــــ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1999.

28. عبد العزيز أبو عبد الله، المعنى والإعراب عند النحويين، نظرية العامل، منشورات الكتاب والتوزيع، طرابلس، ط1، 1982.

29. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

30. علي حرب، قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة، الفكر العربي المعاصر.

31. فؤاد زكريا، مشكلة البنية، دار سحنون، تونس ومكتبة مصر.

32. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1.

33. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

34. عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.

35. ـــــــــــــ، شعرية القصيدة، دار التصنيت العربي، بيروت، ط1، 1994.

36. ـــــــــــــ، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

37. ـــــــــــــ، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

38. عبد المجيد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

39. عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

40. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، د ط، تونس، 1993.

41. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الأمل للطباعة والنشر، 2004.

42. محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

43. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، إيتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2001.

44. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

45. محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السّردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، د.ط، تونس، 1993.

46. مختار العلوي، جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.

47. منقور عبد الجليل، علم الدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2001.

48. عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيميائيات الأدب، منشورات الاختلاف، ط1، 2016.

49. وادي طه، المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، ط1، 1987.

50. يمنى العيد، معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1974.

ثالثا: المراجع باللغة الأجنبية

1. A. J. Greimas, (J) Courtes, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979.
2. A. J. Greimas, Du sens, essai sémiotique, Ed des seuils 1970.
3. A. J. Greimas, Sémiotique structurelle, Ed Larousse, Paris, 1966.
4. A. J. Greimas, Sémiotique structurelle, Ed Larousse, Paris, 1968.
5. Chris Boldick, Concise dictionary of liberty, university Press Oxford, 2001.
6. G. Genette, Seuils, Edition Coll, Poétique, Paris, 1987.
7. J. Picoche, Dictionnaire étymologique.
8. René Audet, La narrativité : fibrula, la recherche en littérature, Atelier de théorie littéraire.
9. Rochliz (Rainer), Avatars de l'herméneutique, in critique, n°510, 1989.

رابعا: الكتب المترجمة

1. أرسطو طليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبينان، د.ت.

2. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2000.

3. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خلّي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، م2.

4. بول ريكور، نظرية تأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

5. بيار جيرو، علم الدلالة، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1976.

6. ـــــــــــــ، علم الدلالة، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1986.

7. ـــــــــــــ، علم الدلالة، تر: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988.

8. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكي المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

9. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السّردية، تر: جمال حضري، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

10. جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم عزل، دار إفريقيا.

11. جيرار جنيت، مدخل إلى النص جامع، تر: عبد العزيز مرة حمادي صعود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

12. دو سوسير فيرناند، محاضرات في الألسنية العامة، تر: غازي يوسف والنصر المجيد، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

13. دوسن دبليو، الدراما والدرامي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

14. رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط2، 1986.

15. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1988.

16. فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، د.ط، الرباط، 1990.

17. ميشال أرنيه، جون بيار جيرو، لوي بانينيه، جوزيف كورتيس، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر.

خامسا: المعاجم والقواميس

1. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1977.

2. ـــــــــــ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب.ن.ي).

3. ـــــــــــ، لسان العرب، ط1، دار صادر، لبنان، 2000.

4. ـــــــــــ، لسان العرب، مجلد 06/ط2، نسقه وعلّق عليه: علي بشري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، مادة سَرَد، 1992.

5. الجوهري إسماعيل بن حماد، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، مادة بنى.

6. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

7. الزبيدي محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، وزارة الإعلام، الكويت.

8. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2005.

9. الفيروزأبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، دار العلم للجميع، بيروت، ب.ت.ط.

10. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

11. ــــــــــــ، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

سادسا: الرسائل الجامعية

- سعيد عكاشة، سيميائية الشعر، مقاربة في الشعر الهذاليين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2009- 2010.

سابعا: المجلات والملتقيات

1. إبراهيم دقة، السيمياء والعنوان، في النص الأدبي محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

2. بادي محمد، سيميائيات مدرسة باريس، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 35، يناير–مارس 2007.

3. جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد 15، الجزء الثالث، خريف 1996، القاهرة.

4. جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، العدد 3، م 25، الكويت، 1997.

5. ــــــــــــــــ، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد 1، الكويت، 1999.

6. خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة "شعر"، بيروت، ط1.

7. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

8. قاسم المومني، علاقة النص بصاحبه، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25، ع3، يناير/ مارس 1997.

9. محمد خرماش، سيميولوجيا القراءة وإشكالية التأويل، مجلة السيميائيات، مختبر السيميائيات، جامعة وهران، العدد 2، 2006.

10. محمد عزّام، مقاربة سيميائية لقصيدة عربية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، عدد تموز 1991.

11. مليكة لحامينة، القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، منشورات تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع3 ماي 2008.

ثامنا: المواقع الالكترونية

- بشرى موسى صالح، مقالة بعنوان تداخل الشعري والسردي، منشورة على موقع: www.iraqiartist
- جميل حمداوي، المقاربة السيميولوجية، النظرية والتطبيق JamilHamdaoui@yahoo.fr
- Univ.biskra.dz/lab/Uv/images/pdf/sem4/warlisn.htm.pdf

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

مدخل: محددات قراءة المنهج 1

أولا: ميلاد السيميائية..... 4

ثانيا: اتجاهات النقد السيميائي..... 7

ثالثا: السيميائيات السردية..... 9

رابعا: مستويات التحليل عند ڤريماص..... 13

الفصل الأول: بين السردي والشعري 18

أولا: الفرق بين الغنائية والسردية..... 19

1- السرد عند العرب..... 21

2- السرد في النقد الحديث..... 29

ثانيا: السرد الشعري وآليات إنتاج الشعرية..... 32

1- بين السردية والشعرية..... 36

2- بناء القصيدة السردية..... 38

ثالثا: اشتغال عنصر الدراما في الموقف الشعري..... 43

1- الفعل السردي..... 46

2- الفضاء السردي..... 48

رابعا: تشكيل الخطاب السردي 50

1- الزمن 52

2- الشخصيات 52

3- التفضية 54

الفصل الثاني: شبكة العلاقات الهندسية لتوليد الدلالة في ضوء المنهج السيميائي 57

أولا: بين القراءة والتأويل..... 58

1- القراءة 58

2- التأويل..... 61

ثانيا: علاقة المعنى بالدلالة..... 66

1- المعنى 66

2- الدلالة 69

ثالثا: تشكيل الدلالة في ضوء اشتغال المعنى..... 72

رابعا: كيفية توليد المعنى عند السيميائيين..... 75

1- غريماس نموذجاً..... 75

2- مستويات إنتاج المعنى من المنظور الغريماسي..... 77

3- البنيات السطحية..... 78

4- المكون الخطابي..... 81

5- المستوى العميق..... 83

6- المربع السيميائي..... 84

7- التشاكل 85

الفصل الثالث: تفعيل الآليات الإجرائية للسيميائيات السردية قصيدة قمصان يوسف أنموذجاً 89

أولا: التمظهرات السردية في قصيدة "قمصان يوسف"..... 90

1- لمحة عن القصيدة..... 90

2- محددات تقطيع الخطاب..... 90

3- المكوّن السردي..... 93

4- البنية العاملية..... 94

5- النموذج العاملي..... 102

ثانيا: التمظهرات الخطابية في قصيدة قمصان يوسف..... 107

1- المكوّن الخطابي..... 107

2- الوحدات المعجمية..... 107

ثالثا: البنية الدلالية لخطاب قصيدة "قمصان يوسف"..... 118

1- المربع السيميائي..... 121

رابعا: العتبات النصيّة (قمصان يوسف)..... 126

1- قمصان يوسف: جدلية عنوان..... 127

2- العلاقة بين العنوان والنمو السردي..... 129

خاتمة..... 132

ملحق..... 136
قائمة المصادر والمراجع..... 157
فهرس المحتويات..... 172

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن قدرة الشاعر شوقي بزيع على تخطي حدود الجنس الأدبي عن طريق تضمين تجاربه الشعرية بعض البنيات السردية، طلبا للوصول إلى المعنى السطحي والعميق من خلال المنظور السيميائي عموما ونظرية غريماس في السرديات على وجه الخصوص.

جاءت هذه الدراسة في إطارها العام في جانبين نظري وتطبيقي، أما الجانب النظري فقد شمل مدخلا وفصلين، تحدث المدخل عن محددات قراءة المنهج السيميائي ووسم الفصل الأول بـ"بين السردي والشعري" والثاني موسوم بـ: "شبكة العلاقات الهندسية لتوليد الدلالة في ضوء المنهج السيميائي".

وشملت الدراسة في شقها التطبيقي تفعيل الآليات الإجرائية للمقاربة السيميائية في قصيدة "قمصان يوسف" السردية.

الكلمات المفتاحية: المقاربة السيميائية– السردي والشعري– توليد الدلالة– البنيات السريدية.

Abstract:

The present paper’s objective is revealing the poet Shawky Bazie's aptitude to go beyond the boundaries of the literary genre by embodying some narrative structures in his poetic experiences attempting to reach both the shallow and the deep meanings. That was through the semiotic perspective, on the whole and the narratives’ theory of Greimas, in particular.

The study’s broad framework consisted of a theoretical part and an applied one; the first aspect comprised of a prelude and two chapters. The prelude dealt with the reading determinants of the semiotic method while the first chapter was entitled "Amid the narrative and the poetic". The second chapter, in turn, was about "The structural links’ network for creating meaning in view of the semiotic approach"

The study discussed, as well the pragmatics of the procedural mechanisms of the semiotic approach in the narrative poem "Shirts of Joseph".

Keywords: Semiotic approach - narrative and poetic –signification production – narrative structures.

Résumé :

La présente étude vise à révéler la capacité du poète Chawqi Bazia à transcender le commun du genre littéraire en intégrant des structures narratives dans ses expériences poétiques, de façon à atteindre le sens superficiel et profond à travers la perspective sémiotique en général et la théorie de narration de Greimas en particulier.

Le cadre général de l’étude comprenait une partie théorique et une partie appliquée ; le premier aspect comprend une introduction et deux chapitres. L’introduction traitait des déterminants de la lecture de la méthode sémiotique tandis que le premier chapitre s'intitulait "Entre le récit et la poétique". Le deuxième chapitre portait sur "Le réseau des liens structurels pour créer un sens, compte tenu de l’approche sémiotique".

L’étude a également parlait de l’usage des mécanismes procéduraux de l’approche sémiotique dans le poème narratif "Les tuniques de Joseph."

***Mots clés*:** Approche sémiotique- récit et poétique – production de signification, structures narratives.