**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة**

**كليــة الآداب واللغــات**

**قسم اللغة العربية وآدابها**

# الجمالية السيميائية في شعر نازك الملائكة

# قصيدة "خمس أغان للألم" أنموذجاً

**مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي**

**تخصص:مناهج النقد المعاصر**

**إعداد الطالبتان:**

خيرة بوزقزي

رشيدة توبين

**إشراف الأستاذ:**

خالد عثمانين

**السنة الجامعية: 2016/2015**

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكـــــر وعرفان

بسم الله الرحمان الرحيم و الصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى خاتم الأنبياء أجمعين والحمد لله الذي هدانا إلى صراطه المستقيم وما كنا لنهتدي لولا فضله العظيم فسبحانه لم يبخل على عبده فكان بالنعم هو الكريم فما عسانا أن نقول سوى حمدك يا رحمان يارحيم

أما بعد

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث المتواضع من قريب أو من بعيد ونخص بالذكر أستاذنا المحترم خالد عثمانين الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته، وكل أساتذتنا من الطور الابتدائي إلى الجامعي، كما نتوجه بجزيل الشكر إلى طاقم مكتبة عين الدفلى ومكتبة الجامعة

# إهـــــــداء

إلى ينبوع الرحمة والحب والحنان

أمي الغالية حفظها الله

إلى من رعاني وأحاطني بنعم التربية والأمان

أبي العزيز أطال الله عمره

إلى من لُمدّني يد العون والاطمئنان

إخوتي رعاهم الله

إلى كل كتاكيتنا الصغار من هبة الرحمان

إلى رفيقات دربي عبر الزمان

خيرة. نصيرة. فريدة.زهرة.

إلى الأستاذ المشرف خالد عثمانين

إلى أحباء قلبي من صميم الوجدان

نصر الدين، فطومة،كريمة

إلى كل من وسعهم قلبي ولم تسعهم مذكرتي

كل الأهل والأقارب

**رشيدة**

## إهـــــــداء

إلى بلسم روحي ونور حياتي أمي حفظها الله

إلى من علمني معنى الصبر ومواجهة مصاعب القدر

إلى أبي أطال الله في عمره

إلى إخوتي

محمد، العيد، فاروق، عبدو

إلى رشيدة، نصيرة، فريدة، زهرة، مليكة وكل صديقاتي

إلى جمال شريك حياتي وفقه الله

إلى زهرة عمتي وكل أبنائها

إلى الأستاذ المشرف خالد عثمانين

إلى كل من وسعهم قلبي ولم تذكرهم ورقتي

إلى كل عائلتي

**خيـــــرة**

# مقدمة

حظيت الساحة الفنية في مجال الأدب بقسطٍ وافر من الدراسة التي تسلط أضواءها على عدة مجالات تتبع من زوايا نقدية وأدبية مختلفة وفق مناهج متعددة يرجى من خلالها وضع الظاهرة التي تستحق الاهتمام صوب أعين الدراسة والتحليل، لذلك وقع اختيارنا على أعمال الشاعرة نازك الملائكة ونخص بالذكر قصيدتها " خمس أغان للألم "من خلال النظر فيما تكتسيه هذه الأبيات الشعرية من جماليات ترقى بها إلى جو ينال إعجاب المتلقي ويروي عطشه المعرفي وفق آلياتوإجراءات يزخر بها المنهج النقدي السيميائي، وذلك للخروج عن نمط المناهج القديمة التي تربط النص بظروف إنتاجه والعدول عنها إلى دراسة النص في ذاته ومن أجل ذاته وذلك لما لقيه هذا المنهج من اهتمام كبير على مستوى الساحة النقدية المعاصرة من جهة، وبما أثبته من نجاعة في مقاربة النصوص من جهة أخرى.

إذ أنّ ما من مُتتبع للحركة النقدية السيميائية إلاّ ويدرك أنها خط واصل بين النثر والدلالة من جهة وبين الشعر والدلالة من جهة أخرى، لذلك ارتأينا في بحثنا هذا رصد سيميائية " خمس أغان للألم "من الجانب الجمالي الذي لا تكاد تخلو منه أي دراسة سيميائية، ذلك أنّ جماليات النص الشعري المعاصر في إطار المنهج السيميولوجي تعد واحدة من أكثر الضرورات النقدية إلحاحاً، في سبيل مواجهة النص الشعري الحديث بمراياه المتعددة، وتطبيع العلاقات الذوقية والجمالية معه على النحو الذي يجعل الأساس ذا طبيعة فنية صرف.

ومما لا شك فيه أن أي دراسة مهما كانت طبيعتها إلاّ ولها غاية أو هدف ترمي إليه وهو ما نجده كنقطة انطلاق في عملنا حيث نسعى إلى تجسيد الجماليات السيميائية في قصيدة نازك الملائكة من خلال الكشف عن جمالية الإيحاءات الدلالية التي يفرضها شكل النص الشعري.

من الطبعي أنه ما من دراسة تعنى بالاهتمام والبحث إلاّ ولها أهمية تجعلها كذلك وهذا هو حال موضوع دراستنا، إذ نجد أن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعاً

للسيميائيات كالضحك والبكاءوا إشارات المرور ... الخ، كما فتحت السيميائية أمام الباحثين أفاقاً جديدة لتناول المنتوج الإنساني من زوايا جديدة وذلك في مجالات متعددة، ثم أنّها قد أشاعت حالة من الوعي المعرفي الجديد الذي لا حد لامتداداته فقد تبنت نتائجها النظرية والتطبيقية علوم كثيرة كالسوسيولوجيا والتحليل النفسي والتاريخ ...الخ، وساهمت السيميائية بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى .

وعليه يتبادر إلى أذهاننا طرح الإشكال الآتي من بين طيف من التساؤلات:

كيف يمكن تجسيد الجمال في حقل السيمياء؟ أو بعبارة أخرى ماهي مواطن الجمال من منظور السيميائيات من خلال قصيدة :"خمس أغان للألم " ؟

رغم الاهتمام الكبير الذي لقيته الدراسة السيميائية الجمالية لمختلف النصوص الأدبية الشعرية إلاّ أنه بقيت جوانب كثيرة منها مغمورة تشوبها الضبابية ولم تحظ بالقسط الوافي من الدراسة لذلك لازالت تحتاج إلى من يتولاها بالدرس والتحليل وهذا من دوافع اختيارنا هذا الموضوع الموسوم ب: الجمالية السيميائية في شعر نازك الملائكة "خمس أغان للألم" نموذجاً،وإلى جانب هذا السبب نذكر أسباباً أخرى أهمها:

ـ إنّ المتصفح لمختلف المنشورات الصادرة في بعض الأقطار العربية يدركأنّ السيميائيات بما فيها من جماليات لم تعرف طريقها إلى الممارسة النقدية إلاّ في حالات قليلة وفي شكل شظايا متناثرة في طيات الكتب.

ـ إنّ شعر" نازك " في معظمه ذو سمة يغلب عليها طابع الحزن، وهذا ما يجعل موضوع بحثنا ليناً بحيث تسهل سيطرة الدراسة السيميائية الجمالية عليه.

ـ تعاني هذه الدراسة وبشكلٍ حاد من شُح التطبيق وندرة فعالياته النقدية لا سيما في حقل الدراسات العربية الحديثة التي سيّجت نفسها في الغالب خلف مفاهيم نظرية بحتة حرمتها نعمة التقدم بجدارة صوب النص.

ـ من المعروف أن الشعر بما يكتسيه من جماليات الإيقاع والصور الفنية يكون أشدّ وقعاً على أذن السامع وأكثر تأثيراً على قلبه وهذا ما جعله مفتاح دراستنا .

ـ كما نستدرج سبباً ثاني وهو حب الاكتشاف والتطلع إلى المكبوتات الجمالية والفنية من النظرة السيميائية التي تخفيها القصيدة.

قادتنا المادة العلمية التي رصدناها لبناء الموضوع إلى تجزئة البحث إلى ثلاثة فصول: يتقدمها فصل أول بعنوان: "الشفرات الجمالية في الشعر من منظور السيمياء " الذي ينطوي على مبحثين كما هي على التوالي: السيمياء منهج نقدي نسقي، الشيفرات الجمالية، ويليه فصل ثاني تحت عنوان: التنظير النقدي السيميائي ويتناول هو الآخر مبحثان هي كالآتي: سيميائية العنوان، سيميائية الصور، في حين تطرقنا إلى الجانب التطبيقي في فصل ثالث يعتبر مقاربة سيميائية في قصيدة:" خمس أغان للألم " يتضمن هو الآخر مبحثان: قراءة سيميائية للعنوان، قراءة سيميائية للصور؛ إذ يعد هذا الفصل أهم جزء في البحث باعتباره يجسد العلاقة الجمالية التي تكمن بين الشكل والمعنى وأهمية الشكل في إيصال المعنى، لنختم عملنا المتواضع بأسطر نستدرج فيها أهم ما توصلنا إليه من نتائج والوقوف على أهم النقاط، إذ ارتأينا حضور المنهج الوصفي التحليلي كعامل أساسي ومساعد يتماشى ونوعية الموضوع ويمنحه خصوبة تسهم في جعله ليناً، لاجئين في ذلك إلى دراسات سابقة أهمها: "الصورة الفنية في النقد الشعري ـ دراسة في النظرية والتطبيق ـ" لعبد القادر الرباعي، "معجم السيميائيات" لفيصل الأحمر، "عتبات جيرار جينيت" لعبد الحق بلعابد، وبعد هذا التخطيط الملم لثنايا البحث يجدر بنا الإشارة إلىأنّ ظروف إنجازه لم تكن كلها في صالحنا إذ اصطدمنا ببعض الحواجز كنقص المصادر التي تُعنى بالتطبيق السيميائي .

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف الذي كان لنا عيناً ساهرة وأذناً واعية.

# الفصل الأول
# الشيفرات الجمالية
# من منظور السيمياء

**المبحث الأول:السيمياء منهج نقدي نسقي**

إن المتأمل لمسيرة الخطاب النقدي العربي يلحظ أن المعاصر منه قد شهد تحولات عميقة أحدثتها المناهج النصانية الوافدة إلينا من الغرب، والتي ينصب اهتمامها على دراسة النصوص في إطار ظروفها الخارجية، وبعدما كاد يُهمل النص في حد ذاته كان لا بد من الحل البديل وهو الخروج إلى مناهج نسقية ينكب اهتمامها على دراسة النص في ذاته ومن أجل ذاته، ومن بينها المنهج السيميائي الذي يحتل مكانة هامة ضمن المناهج النقدية بوصفه منهجاً علمياً إجرائياً في الدراسات الأدبية.[1]

ونظرا ً لتشعب المنظور الدلالي لكلمة سيميائية فإنّه من الصعب تحديدها، غير أنها بمعناها العام اعتبار الكون علامة[2] يحتاج إلى تفسير وتأويل، فالسيميائيات متباينة بتباين المنطلقات الفلسفية و الإيديولوجية فهناك من يحددها بأنّها دراسة العلامات في إطار علاقاتها بالمرجع، وإن هناك من يرى أنّها العلم الذي يدرس أنساق العلامات (اللغة، والسنن و الإشارات)، وهناك من يرجعها إلى أنّها دراسة حياة العلامات داخل المجتمع.

ومع أن الكثير من الدارسين يرون أنّ السيمياء نشأت مع "**سوسير وبيرس**"، إلاّ أنّ الأصل في ذلك يرجع إلى الفكر اليوناني مع كل من "**أرسطو وأفلاطون والرواقيين**" والمشتقة من الكلمة اليونانية "Semeion"التي تعني الدليل، ثم تجاوزت ذلك وتطور ت لتظهر كمصطلح **"السيميائية"** أو **"السيميولوجيا"** سنة 1752م في مجال الطب الذي يقوم على دراسة علامات المرض وأعراضه الجسدية.[3]

---

[1]ـ ينظر: بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر– دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 2008م، ص 126.

[2]ـ حسيبة بن عامر، رمزية المرأة في الخطاب السردي الروائي– قراءة سيميائية لرواية " لا أنام" لإحسان عبد القدوس، إشراف: العرابي لخضر، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011م/2012م، ص65.

[3]ـ مجلة الموقف الأدبي، سوريا، aru@net.sye.mail371

يشهد مصطلح السيمياء عدة اعتراضات من قبل الباحثين «وحجتهم الأساسية أنّ هذا العلم يشمل ميادين واسعة متباينة جداً بحيث إنّه من التعسف بل من الخطأ أن نفرض عليه بصورة قبلية مفاهيم عامة نحاول تطبيقها على مختلف الميادين العينية وبالفعل لم يظهر بعد علم يُضاهي السيمياء بالشمولية والتنوع»[1]، ولعلّ السبب الرئيسي الذي جعل الباحثون يقرون بهذا الاعتراض هو شساعة نطاق هذا العلم وتشعب زواياه لدرجة أنّه يخترق كافة المجالات بما فيها اللغوية وغير اللغوية كالأصوات والموسيقى، حركات الجسم والحيوانات وحتى في الطب و الأيياء و الآلات، وأمام هذا الانتشار الواسع لعلم السيميولوجيا واكتساحه المتشعب بالضرورة يجد الدارس نفسه في متاهة تُعرقل وصوله إلى مفهوم دقيق له، وفي ظل هذه الظروف ينشأ ما يسمى بإشكالية المصطلح نظرا لتعدده وبالتالي تسببه في إحداث فوضى واضطراب يكمن في عدم القبض على معنى محدد، فراح الباحثون يختلفون في التسميات بين **السيميولوجيا** عند " **ديسوسير**" و**السيميوطيقا** عند "**بيرس**" وكذا السيمياء والسمية والسيميائية والرمزية وعلم الدلالة بالنسبة " **لعادل فاخوري**" أما "**صلاح فضل**"فيرى أنّ مصطلح **السيميولوجيا** هو الأنسب لتفادي الحرج، أما"**عبد السلام المسدي**" فيستعمل مصطلح **علم العلامات**[2] واقترح الدارسون العرب عامة اسم السيميائية أي علم العلامات، فالواقع أنّ السيميائية سيميائيات ورغم هذا الاختلاف المصطلحي إلاّ أنّ المفهوم واحد و الموضوع دراسة أنظمة العلامات أياً كان مصدرها لغوياً أو سننياً أو مؤشرياً كما تدرس أنظمة العلامات غير اللسانية[3].

---

[1]- عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة، السودان، د/ط، 2003م، ص 13.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982، ص 182.

[3]- المرجع نفسه، ص 14.

## 1/ مفهوم السيمياء:

### 1/1 لغةً:

ومما يجدر بنا الإشارة إليه في ثنايا هذا العلم ونحن في أمس الحاجة للاستناد إليه في قراءة النصوص الأدبية وتحليلها هو ضبط تعريفه رغم أنّه يشهد عدة تشعبات تجعل ضبطه صعباً نوعاً ما لأنّه يشهد تعريفات متعددة، أجمع الدارسون منها على تعريف **السيميولوجيا sémiologie** على أنّها مشتقة من الأصل اللاتيني **"sémio"** بمعنى الإشارة أو العلامة أما اللاحقة **"logie"** فتدل على العلم، أي علم السيميولوجيا[1].

### 2/1 اصطلاحاً:

أما من الناحية المعجمية **فالسيميولوجيا** عبارة عن نظرية عامة للأدلة وسيرها داخل الفكر، كما أنّها نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع وفي علم النفس، وتظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز، وبهذا فإنّ هذا التعريف المعجمي[2] يقترب كثيراً من التعريف المصطلحي الذي يقول فيه **دي سوسير**: «إنّ اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار وإنّها لتُقارن بهذا مع الكتابة ومع أبجديات الصم والبكم ومع الشعائر الرمزية ومع صيغ اللباقة، ومع العلامات العسكرية وإنّنا لنستطيع أن نتصور علماً يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية إنّه العلاماتية (السيميولوجيا)، وإنّه سيُعلمنا مما تتكون العلامات وأيُّ القوانين تحكمها، فالسيميولوجيا تهتم بدراسة حياة الدلائل وحقيقتها وأسبابها والقواعد المتحكمة فيها».[3]

وقد توارد مصطلح السيميولوجيا بتسميته الغربية إلى العالم العربي بتسمية السيميائية المتداولة بين الدارسين العرب بالاتفاق عليها وهي تعني العلامة، مشتقة من الفعل "سام" الذي هو مقلوب "وسم" وأصله "سمة"، وقيل الخيلُ المسومة هي التي عليها "السيما"،

---

[1]- ينظر: برنان تسان، ماهي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، إفريقيا، بيروت، ط2، 2000م، ص 09.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010م، ص 13.

[3]- عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1990م، ص 12.

السومة و هي العلامة، وهذا ما أورده القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى: «سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ» (الفتح، الآية29) وقوله أيضاً: «يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَ الْأَقْدَامِ» (الرحمان، الآية41) كما نجد لِهذا المصطلح حضوراً في الشعر كقول أسيد بن عنقاء الفزاري يمدح عميلة حين قاسمه ماله:[1]

غلامٌ رماه الله بالحسن يافــعاً له سيمياء لا تشق على البصر.

أما عن معناها الاصطلاحي فهي تعني في أبسط تعريف لها و أكثرها تداولاً "شبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة خاضعة لقواعد لغوية يتفق عليها أطراف بيئة لغوية معينة"[2]أو هي عبارة عن: "لعبة التفكيك والتركيب التي يتم من خلالها استنباط المعاني العميقة الخفية وراء بنيات مظهرية سطحية دلالية".

**2/ اتجاهات السيمياء:**

اختلف النقاد حول تقسيمها فمنهم من قسمها حسب أصحابها:

**1/2 العلامة عند سوسير "سيميولوجيا دي سوسير":**

يحدد **دي سوسير** في أبحاثه العلامة **"signe"** على أنّها: مركب من دال **"signifiant"** (صورة سمعية) ومدلول **"signifie"** (صورة ذهنية)، يمثلان ارتباطاً وثيقاً بينهما بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فبمجرد تغير الدال يصطحب معه تغيير المدلول"، أو كما يعتبرهما دي‌سوسير صفحتين لورقة واحدة لذلك صوّره على الشكل الآتي:[3]

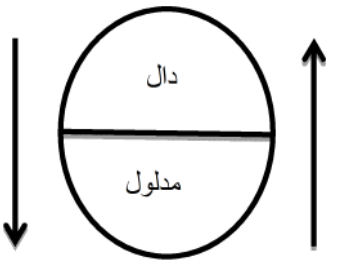
---

[1] - مجلة التراث العربي،95، E-mail :aru@netsy

[2] - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق، الأردن، ط1، 2008م، ص 47.

[3] - بول كوبلي، أقدم لك... علم العلامات، تر: جمال الجزيري، دار المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005م، ص 16.

**العلامة**




غير أنّ الدال يُخالف المدلول في كون طبيعته مجردة، فالكلمة الواحدة يمكن أن تُنطق بأصواتٍ متعددة وتكتب بطرق مختلفة، والعلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية لا تستند إلى مرجع خارجي، لأنّ المدلول أو الصورة الذهنية ينتمي إلى العلامة اللغوية في حد ذاتها لا إلى أشياء واقعية خارجة اللغة، وعليه فالعلامة اللغوية قائمة على علاقة اختيارية تنشأ من صنع الفرد دون أن يحتاج إلى مبررات، فكلمة "شجرة" مثلاً ليس لها علاقة مبررة تربط بين كلمة شجرة كدال وبين معناها كمدلول لأن المعنى نفسه يُؤدى بعدة أدوات (شجرة، arbre...)، كما تحكم هذه العلامة ميزة أخرى تسمى: بالخطية وتظهر حين يُمثل الدال بالكتابة بألفاظ متعاقبة زمنياً[1].

فالعلامة عند **دي سوسير** ذات مرتكز ثنائي من دال ومدلول يستند فيها إلى اللسانيات.

إنّ المُطلع على محاضرات دي سوسير يكتشف أنّه لم يضع قوانين خاصة لعلم السيميولوجيا وإنما اكتفى بالإشارة إليها إشارة جوهرية من خلال دراسته للغة في قوله: "اللغة نظام من الإشارات التي تعبر عن أفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة أو الألف باء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة"[2].

---

[1]- جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، دار الحوار، سوريا، ط1، 2004م، ص 61.

[2]- فيرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، تر: يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، د/ط، 1985م، ص 34.

**2/2 سيميوطيقا بيرس "sémiotique":**

يمكن القول أنّ علم السيمياء اكتسب استقلاليته مع الفيلسوف الأمريكي **تشارلز ساندرز بيرس** (1839م- 1914م)، الذي جعله علماً شاملاً عدة مواضيع وقد أشار إلى ذلك بقوله: "إنّه لم يكن بإمكاني على الإطلاق أن أدرس أي شيء ـ الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، الجاذبية، الديناميكا الحرارية، البصر، الكيمياء، التشريح المقارن، الفلك، علم النفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، الهويست*الرجال و النساء، النبيذ، علم المقاييس والموازين ـ إلاّ بوصفه دراسة علاماتية"[1].

فالسيميوطيقا ليست حكراً على اللغة بل مجالها أوسع إذ ترتبط بالظواهر الكونية عامة لذا جعلها بيرس تدرس العلامات العامة في إطارها الفلسفي والرياضي والمنطقي، وهي ليست إلاّ اسماًآخر للمنطق أو نظرية شبه ضرورية أو شكلية للعلامات، وعرّف العلامة على أنّها: "شيء ما، ينوب لشخصٍ ما، عن شيءٍما، من وجهة نظرٍ ما، بصفةٍ ما"، وقد أكد على أنّ العلامة قائمة على علاقة ثلاثية مترامية الأطراف بين الماثول، الموضوع والمؤول.

**1/ الماثول "Représntamen"!** و هو من الرتبة الأولية ويقصد به دي سوسير الدال ويتضمن ثلاثة أقسام:

- **العلامة النوعية** هي نوعية تشكل العلامة، و لا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد ولكن هذا التجسد لا يرتبط بطبيعتها من حيث كونها علامة.
- **العلامة المتفردة:** وهي علامة فرعية أي الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل العلامة ولا يمكنها أن تكون علامة إلاّ عبر نوعيتها، و لا تشكل علامة إلاّ عندما تتجسد فعلياً.[2]

* ـ الهويست: نوع من الرياضة.

[1]ـ منذر عياشي، العلاماتية و علم النص، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2004م، ص 15.

[2]ـ جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 33.

- **العلامة العرفية:** هي قانون يعتبر علامة أسسه البشر، وكل علامة اتفاقية تعتبر علامة قانون وليس العكس كما أنها ليست شيئاً مفرداً بل متواضع عليه عامةً، يمكن أن يكون دالاً وكل علامة قانون تدل عبر تطبيقاتها في حالات محددة مثل: الحلويات دلالة على الأفراح.

**2/ الموضوع "objet"**: هو كل شيء أياً كان نوعه واقعياً أو متخيلاً بحيث يحيل المؤول الممثل عليه ويمكن تسميته بالمرجع أو الواقع الخارجي للعلامة، ويتضمن ثلاث علامات:

- **العلامة الأيقونية "l'icône"**: هي العلامة التي تشير إلى الموضوع التي تعبر عنه عبر الطبيعة الذاتية للعلامة، فكل شيء يعيد تجسيم الأشياء فهو أيقونة مثل: التمثال فهو أيقونة الموضوع المعبر عنه.
- **العلامة المؤشر:** هي كل علامة تحيل على الموضوع لامتلاكها بعض الخصائص والميزات المشتركة معه، فتمكنه هذه الخصائص من الإحالة على الموضوع أي تكون هناك علاقة سبب ونتيجة مثل: الدخان دليل على النار.
- **العلامة الرمز "symbole"**: هو علامة فرعية تحيل على الموضوع الذي تشير إليه عبر قانون أو عرف غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه، إذ لابد أن تتواجد في الموضوع حالات خاصة يشير إليه الرمز مثل: العَلم رمز للوطن[1].

**3/ المؤول "interpretant"**: لا يقصدبالمؤول أنه هو من يؤول العلامة وإنما هو المتوسط الإلزامي الذي يحيل الماثول إلى موضوعه وفق شروط وقوانين هي ما يحد من اعتباطية العلامة وهو ما يشابه المدلول عند دي سوسير ويتضمن بدوره ثلاث علامات:

[1]- جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 32.

- **العلامة العملية أو الخبرية:** هي علامة إمكان نوعية أي أنها تُفهم كممثل لنوع من المواضيع الممكنة إذ يمكن أن تمنح بعض المعلومات غير أنها لا تؤول باعتبارها مانحة لتلك المعلومات.
- **العلامة التفصيلية:** هي علامة وجود واقعية لا يمكنها أن تكون أيقوناً لا يمنح أية قاعدة تُمكن من تأويله كمحيل على وجود واقعي وهي مؤولة لا مشيرة خبرية تصف الواقع.
- **العلامة البرهانية:** هي علامة ممثلة لموضوعها وهي علامة قانون بالنسبة لمؤولها[1].

لا يخفى على أي دارس للسيميولوجيا أنّ الباحث الفرنسي **فيرديناند دي سوسير** هو السبّاق لهذا العلم و المتنبئ به،غير أنّ الباحث الأمريكي **بيرس** هو المؤسس الفعلي له باسم السيميوطيقا.

وإلى جانب القسمين السابقين للسيمياء فإن البعض الآخر يُقسمها إلى:

**3/2 سيمياء التواصل:**

تعتبر سيمياء التواصل من أهم الاتجاهات بالنظر إلى أهمية التواصل في الحياة الإنسانية فقد أجمع أقطاب هذا الاتجاه من أمثال: **"بويسنس""بريطو"، "جورج مونان"، "كرايس"و"أوستين"** على أنّ الوظيفة الأساسية للسان هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسُنية فقط وإنما تنظر إلى الأنواع الأخرى غير اللسانية، إذ لا بد من توفر شرط القصدية في التبليغ لدى المتكلم، وأن يعترف متلقي الرسالة بهذا القصد، بحيث يساعد هذا الأخير على التمييز بين الوحدات القصدية التي تسمى أدلة والوحدات التي ينعدم فيها قصد التبليغ وتسمى إشارات، وبهذا تتكون عندهم ذات مبنى ثلاثي من دال ومدلول وقصد، ويذهب إلى أنّ السيمياء تتمثل في البحث عن طرق التواصل إذ يرى

[1]- جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، ص 30.

**بويسنس:** «أنها دراسة التواصل المستخدمة للتأثير على الغير والمُعترف بها بتلك الصفة من قِبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه»[1]، لذلك نجدهم يلحّون على توفر شرط آخر ألا وهو التأثير على الغير، ذلك أنّ التأثير يعد وظيفة أساسية للكلام في حقل السيمياء لكن هذا التأثير قد يكون مقصوداً، وقد لا يكون كذلك ويستخدم في ذلك مجموعة من الأمارات:

ـ **الأمارات العفوية:** وهي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة تحمل إبلاغاً طبيعياً وعفوياً.

ـ **الأمارات العفوية المغلوطة:** ويُقصد بها إخفاء الدلالات التواصلية للغة كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية ينتحل من خلالها شخصية أجنبية يوهمنا من خلالها بأنه غريب عن البلاد.

ـ **الأمارات القصدية:** والتي تهدف إلى إبلاغ رسالة معينة مثل "علامات المرور"، وكل خطاب لغوي أو غير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ يمكننا إدراجه ضمن سيميولوجيا التواصل[2].

**4/2 سيمياء الدلالة:**

بما أنّ السيميائية تنظر إلى كل موجودات الكون على أنها علامة، وكل علامة تحمل دلالات مختلفة تتغير بتغير السياقات والمواقف وبالتالي تُفهم بطرق متعددة، فما كان على أصحاب هذا المبدأ إلاّ أن يؤسسوا لهذا الاتجاه ليكون كرد فعل على سيميولوجيا التواصل[3].

ويعد **رولان بارت** رائداًلهذا الاتجاه الذي قلب المقولة السوسيرية القائلة بأنّ اللسانيات جزء من السيمياءبقوله المعاكس، بأنّ السيمياء جزء من اللسانيات مُؤكداً على ذلك في

---

[1]ـ فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 87.

[2]ـ المرجع نفسه، ص 88.

[3]ـ كمال جدي، المصطلحات السيميائية، السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، إشراف: العيد جلولي، أطروحة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011م، ص 27.

كتابه "درس السيميولوجيا": «السيميولوجيا نفسها استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات التي أصابها التفكك و التقوض»[1].

كما يُؤكد على دراسة جميع الشيفرات الموجودة في المجتمع كنظام الموضة ودراسة جميع الأنظمة الدالة وفق نموذج لغوي مغلق، إذ يقول: «ومما لا مِراء فيه أنّ الأشياء والصور والسلوكات قد تدل بل وتدل بغزارة، لكن لا يمكن أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، إذ أنَ كل نظام دلائلي يمتزج باللغة»[2].

إنّ أهم ما يميز سيمياء الدلالة أنها رفضت التمييز بين الدليل والأمارة، وكذلك تأكيدها على ضرورة التكفل عند كل دراسة لنظام الدلائل (العلامات) باللغة باعتبارها واقعة اجتماعية والتعامل مع اللغة بهذه الطريقة يعود لكون المعنى متغير يتضمن عدة أبعاد تختلف باختلاف البيئة الاجتماعية التي يتحرك فيها، لذلك يرى أصحاب هذا الاتجاه أنه لا يمكن الفصل بين الأمارة التي تفتقد إلى قصدية التواصل وبين الدلالة التي تحظى بتلك القصدية لأنهم يرون أن التعامل يكون مع لغة تتأثر بالطبقة الاجتماعية التي تتكلمها.

تتبني سيمياء الدلالة على أربع ثنائيات مستوحاة في الأصل من اللسانيات السوسيرية وهي:

**1/ اللغة والكلام:**

شرح **دي سوسير** هذه الثنائية بتمييزه بين اللغة والكلام، إذ يعني باللغة ذلك النظام اللغوي المتواضع عليه في ثقافة أو بيئة من المجتمع، أو تعني نظام من الرموز اللسانية أو مجموعة من الأصوات الدالة[3]، بحيث يكون على أفراد هذا المجتمع الالتزام بالقواعد المتفق عليها بطريقة اعتباطية، إذ يختلف كل فرد عن الآخر في توظيف قدرته في

---

[1]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص91.

[2]- المرجع نفسه، ص 91.

[3]- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د/ط، 2001م، ص 52.

التعبير عن حاجاته من مشاعر وإبلاغ وأفكار، بينما يقصد بالكلام ذلك التجسيد الفعلي أو التأدية الفردية للغة وهو يختلف من فرد لآخر.

ونجد **دي سوسير** يركز اهتمامه على اللغة نظراً لطبيعتها الثابتة على غرار الكلام ذي الطبيعة المتغيرة، غير أنّ **بارت**يؤكد على أنّ اللغة والكلام عنصران لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر بدليل أنّ الكلام سابق على اللغة تكويناًوأن اللغة تتشكل منه، وأنّ الكلام لا يكتسب قيمته إلاّ في وسط اجتماعي متعاقد على لغة معينة.

**2/ الدال والمدلول:**

يشكل اتحاد كل من الدال والمدلول ما يسمى بالدليل اللغوي الذي قامت على أساسه مجمل الدراسات اللغوية عند **دي سوسير** غير أنه اكتسب أبعاداً أخرى بدخوله إلى مجال السيمياء عامةً وسيمياء الدلالة خاصةً، إذ لم يعد يُعرف بذلك المفهوم السوسيري بل إنّه تطور على يد **يلمسليف** الذي اعتبره مُكوناً من وجهين (دال و مدلول): « يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى»[1] فأصبح المدلول عند أصحاب هذا الاتجاه مُنفتح على عدة دلالات فيحمل مدلولين أو أكثر حسب فهم المتلقي، في حين يبقى الدال ثابتاً، بينما يكون المدلول النهائي سر يستعصي على الإدراك[2].

**3/ المركب والنظام:**

يرى **دي سوسير**أنّ جل العلاقات القائمة بين الألفاظ والكلمات تتطور على صعيدين هما:المركبات والسلسلة الكلامية بحيث أنّ كل لفظة منفردة مستقلة بذاتها لا تكتسب قيمة إلاّ بدخولها في علاقة تجاور مع الألفاظ السابقة لها و التي تلحق بها وتعارضها مع كل منهما، أما من ناحية الصعيد الثاني فهو صعيد تداعي الألفاظ خارج الخطاب أو الكلام، ويرجع الفضل في توسيع هذه المقولة إلى **جاكسبون** الذي اعتبره**بارت** فاتح الباب للعبور

---

[1]- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص 94.

[2]- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 2004م، ص 119.

من الألسنية إلى السيميائية، ويرى **بارت** بضرورة التقطيع المركبي في عملية التحليل السيميائي لأنه يزودنا بالوحدات التي يجب تصنيفها في الجداول، ومن أمثلة **بارت** على ذلك ما يلي:

| | النظام | المركب |
|---|---|---|
| اللباس | فئة من الأثواب والقطع أو التفصيلات التي لا يمكن ارتداءها في نفس الموضع من الجسم في الوقت ذاته والتي يؤدي التنويع فيها إلى تغيير الملبس (طائية، قبعة...) | وصف عناصر مختلفة في الملبوس الواحد (تنورة، قميص، معطف...) |

**4/التقرير والإيحاء (التعيين والتضمين):**

لقد قوبل أصحاب سيمياءالتواصل في تميزهم بين الدليل والأمار ة بالرفض من طرف أصحاب سيمياء الدلالة بقولهم أنّ هذا صعب جداً واقترحوا أنّ لكل دليل مستويان: مستوى تقريري (معنى حرفي مركزي) ومستوى إيحائي وهو المعنى الخفي الذي يحتاج إلى سياق لتوضيحه، فالدليل هو دائماً إشارة والمعنى يكون دائماً مرافقاً للتبليغ ويكون المعنى التقريري دائماً مرافقاً للمعنى الإيحائي، وبالتالي تُعنى سيميائيات المعاني بدراسة نظام الأدلة التي تستهدف المعاني الإيحائية[1].

إنّ هدف هذه العناصر مجتمعة تشكل أهم المبادئ التي قامت عليها النظرية السيميائية الدلالية التي تهدف إلى البحث في أعماق الدلالات والكشف عن الجديد منها والغريب، و هذا ما تحدث عنه **بارت** في كتابه مبادئ في علم الأدلة.

[1]- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 95.

### 5/2 سيمياء الثقافة "la sémiotique de la culture":

تتسم كل من سيمياء الدلالة والتواصل بخصائص معينة تجعلها متميزة عن غيرها، فيما يبدو الأمر مختلف في سيميوطيقا الثقافة التي جاءت جامعة بين الاتجاهين السابقين لها ومخالفة لهما في بعض الخصائص التي تمكنها من تأسيس اتجاه مستقل خاص في دائرة الدراسات السيميائية، ويكمن الفرق بينهما وبين سابقاتها في أن السيميوطيقا تختص في الجانب التطبيقي فيما تختص السيمياء بالجانب النظري.

يرى أصحاب هذا الاتجاه أمثال: **"يوري لوتمان"، "إيفانوف"، "أوسبنسكي" "تودوروف"، "روسي لاندي"، "أمبرتو إيكو"** أنّ العلامة ذات وحدة ثلاثية من: دال ومدلول ومرجع .

اكتسب الاتجاه الثقافي مفاهيمه و أسسه القائم عليها من خلال الأبحاث المقدمة في مؤتمر "الدراسة البنيوية" لأنظمة العلامات "المنعقد إثر تأسيس أعضاءه لجماعة موسكو" إذ يرون أنّ هذه الأبحاث جميعها ذات سمة موحدة؛ أي أنها هي الأساسية في كل الأنظمة السيميوطيقية نظراً لِما لها من أهمية بالغة في حفظ ثقافات الشعوب، كما نجده يركز على الجانب التوصيلي الذي تقوم به الأنظمة عند نقلها لمختلف المعارف[1].

ومما أكد عليه أصحاب هذا الاتجاه أيضا أنّ العلامة لا تكتسب دلالتها إلاّ من خلال وضعها في إطار الثقة، وهذا ما جرّهم إلى الحديث عن أنظمة دالة ودراستها من زوايا متعددة اجتماعية، اقتصادية، سلوكية... إلخ، ودراسة علاقتها بعضها ببعض، لذلك نجد منطق سيميوطيقا الثقافة عندهم يقوم على اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية و أنساق دلالية[2].

---

[1]- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 28.

[2]- المرجع نفسه، ص99.

مما يُحسب لسيميوطيقا الثقافة أنها حظيت بالاهتمام والدراسة من طرف عدة جهات فبالإضافة إلى "جماعة موسكو" أولاها الباحث **"أمبرتو إيكو"** و**"روسي لاندي"** الممثلان للاتجاه الإيطالي قدرها المستحق من البحث، فأما **"لاندي"**يرى أنّ الثقافة لا تنشأ وتتطور إلاّ بتوفر ثلاثة شروط وهي:

أ. حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي.

**ب.** حينما يسعى ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما.

ج. حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئاً يستجيب لوظيفة معينة.

وتحدد سيميوطيقية **لاندي** من خلال ثلاث أبعاد للبرمجة:

أ. أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

**ب.** الايديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

ج. برامج التواصل اللفظي وغير اللفظي.

أما **"أمبرتو إيكو"** فيحدد سيميوطيقيته من خلال ربط الأشياء بسلوكات الأشخاص لا باستقلاليتها[1].

[1]- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 100.

**المبحث الثاني:الشيفرات الجمالية.**

إن مفهوم "الشيفرة" أساسي في السيميائية ومع أنّ **سوسير** تطرق فقط إلى مجمل الشيفرة اللغوية، فلقد شدد أيضاً على أن الإشارات لا معنى لها منفردة ولا تحمل معنى إلاّ عندما تُفسر من حيث علاقتها ببعضها البعض، كما أكد "**رومان ياكوبسون**" على أنّ إنتاج النصوص وتفسيرها يعتمد على شيفرات، وبما أنّ معنى أي إشارة يستند إلى الشيفرة التي تدخل فيها، فإنّ الشيفرات تقدم إطاراً يضفي فيه على الإشارات معنى، وبالفعل لا يمكن اعتبار أي شيء بمنزلة إشارة إلا إذا كان يعمل ضمن شيفرة، فالشفرات تنظم الإشارات في منظومات ذات معنى بإحداث تلازماً بين دالات ومدلولات[1].

تمثل اصطلاحات الشيفرات في السيميائية بعداً اجتماعياً، فهي مجموعة من الممارسات التي يألفها مستخدمو وسيلة الاتصال التي تعمل ضمن إطار ثقافي واسع.

ويسعى السيميائيون إلى الكشف عن قواعد الشيفرات أو اصطلاحاتها والتي تكمن وراء إنتاج المعاني في ثقافة معينة، حيث يشكل فهم المنتمين إلى هذه الثقافة للشيفرات ولعلاقاتها وللسياقات التي تصلح لها جزءاً من معنى الانتماء ولا تقتصر الشيفرات على كونها "اصطلاحات" للتواصل، إنما هي أيضاً منظومات إجرائية من الاصطلاحات التي تعمل في نطق محددة[2]، ويرى بيير جيرو أن الشيفرات تدخل في عملية تشكيل المعنى من خلال أنّ المعنى عبارة عن تشفيرات وتأويلات، إذ يعني بالتشفير سيرورة تدريجية تكتسب خلالها منظومات ديناميكية تتغير مع الزمن وتمتلك مقاماً تاريخياً واجتماعياً وثقافياً أو هو سيرورة يتم خلالها إقامة اصطلاحات.[3]

---

[1] ـ دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2008م، ص252.

[2] ـ المرجع نفسه، ص252.

[3] ـ بيير جيرو، علم الإشارة، تر: منذر عياشي، مطبعة طلاس، سوريا، د/ط، 1987م، ص41.

ويتضمن التحليل السيميائي لأي نص أو ممارسة دراسة الشيفرات والعلاقات بينها، وهناك عدة أنماط من الشيفرات في الكتابات السيميائية من بينهما الشيفرات النصية: والتي تضم الشيفرات العلمية، وشيفرات وسائل الإعلام، وكذا البلاغة والأسلوبية والشيفرات الجمالية ضمن الفنون التعبيرية المختلفة[1]، وهذا هو مدار بحثنا باعتبار هته الشيفرات تهتم بعدة قضايا تتجه لمعالجتها منها قضية علم الجمال الذي يعنى بالتأثير على النفس الإنسانية وإضفاء طابع السرور عليها ونوع من اللذّة التي تجذبه لتتبع معاني النص واكتشاف أغواره.

مما يجدر بنا الإشارة إليه هو أنّ الشيفرات الوجدانية الجمالية داخل النص الأدبي غير مقننة ومعللة في عمومها، عكس الشيفرات المنطقية والاجتماعية المقننة من خلال التواضع عليها لذلك يصبح مدلولها مغلقاً ومحدود المعنى، في حين المعنى الجمالي له حقلاً مفتوحاً على عدة دلالات غير محدودة تفتح مجال الحرية أمام القارئ أو المتلقي ليطلق عنانه للتأويل اللامتناهي[2].

ولما كانت السيمياء علماً شاملاً لمختلف المجالات كانت الجمالية بمعناها الفني الخالص والواسع من أهم مرتكزاتها الفنية، التي نتجت من خلال علاقة التأملات الفلسفية في الظواهر الأدبية وعلاقتها بالفنون الأخرى.

وما يسمى اليوم بعلم الجمال هو من أصل يوناني، مشتق من كلمة " **asthesis"** التي تعني الشعور أو الحس[3]، ومن هذا المفهوم فإن التعبير بالجمالي لا يقصد به الجميل من الشيء فحسب، وإنما يمتد إلى كل ما هو واقعي ومحسوس أيضاً، باعتبار الفنون

---

[1] ـ دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص254-255.

[2] ـ ينظر: عبد القادر فهيم الشيباني، معالم السيميائيات العامة- أسسها ومفاهيمها، الجزائر، ط1، 2008م، ص84.

[3] ـ شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة، الإمارات العربية المتحدة، د/ط، 1999م، ص18.

أنماط تصور الواقع والدوال الجمالية أشياء محسوسة، ويرجع ظهور هذا العلم إلى النصف الثاني من القرن الثامن عشر (18) ليدل على العالم الخاص بالمعرفة الحسية، وكان أول من أطلق عليه هذه التسمية"**باومجارتن**" في بحث نشره سنة 1735م وعرّفه على أنه علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطةوفن التفكير على نحوٍ جميل، وفن التفكير الاستدلالي، وفيما كان المنطق يهتم بالعقل ويستند إلى معرفة عقلية واضحة تختص بالملاحظة الموضوعية للعالم الخارجي كانت الجمالية في مقابله تهتم بكل ما هو وجداني ونابع من القلب من المشاعر والأحاسيس التي تُهيج الروح[1].

لا يستطيع الواحد منا أن يتطرق إلى الكشف عن الشيفرات والدلالات المغمورة في صلب النص دون أن يضع في حسبانه مسبقاً هدفاً رئيسياً يرمي إليه، والأمر هنا يتعلق بالبعد الجمالي التأثيري إذ يُقصد بالجمالي صفة الحسن في الأشكال والأخلاق والدراسة الجمالية هي التي تُعنى بالعناصر والقيم التي تُضفي على العمل جمالاً فنياً[2].

والجمالية أو علم الجمال بصفة عامة هو ما ينطوي عليه شيء من الجمال الذي يروق العين وغيرها من الحواس ويولد شعوراً بالإعجاب أو اللذّة والارتياح[3] كونه يستطيع أن يحدد مستوى الإبداع في النص، أي يكون قادرا على إطلاق حكم قيمة، لأنه يدرس مدى تحول " المفاهيم الجمالية" إلى قيم جمالية داخل النص الإبداعي، فالمفهوم يظل مفهوماً مادام خارج إطار الإبداع، أي خارج الإطار الذاتي للنص، وحين يدخل المفهوم إلى النص الإبداعي يصبح قيمة بعد خضوعه لذات المبدع، وتشكله ضمن الصورة الفنية الحية.

---

[1] ـ ينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص15.

[2] ـ صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، لبنان، ط3، 2008م، ص 220.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 220.

لم يظل علم الجمال يكتسب تلك الصفة الانفرادية المتخصصة في مجال معين وإنما راح يتصل بعدة مجالات ويقترن بها ليُبين تموقعه داخلها، إذ لا يمكن الحديث عن علم الجمال دون الحديث عن الشعرية باعتبارها عملية بحث في القوانين التي تحكم الإبداع، وقد تطور واتخذ عدة تسميات: كالشعرية، الشاعرية، الأدبية والجمالية وغيرها من المُسميات، ويُقصد بها مجموعة من المبادئ الجمالية التي تقود المبدع في خطابه وتُكسبه فرادته وتميزه عن غيره من الخطابات غير الأدبية[1]، وهي تسعى إلى شرح خصوصية النصوص الأدبية من خلال مقولاتها التي يدّخر ها النص[2]، كونها بحثاً في الخصائص الجمالية التي تُميز العمل الأدبي عن غيره، بحيث تبدأ قراءة الخطاب الأدبي عند **جاكبسون** من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها تحمل قيمة جمالية ترمي إلى التأثير في الغير من خلال خرق قانون اللغة والخروج عن كل ما هو معياري مألوف، وهي ما أطلق عليها اسم الوظيفة الشعرية التي أعطاها سلطة الهيمنة على بقية الوظائف في دورة التخاطب، وهذا يعني أنّ هته الوظيفة تُهيمن على الفعل اللغوي المتميز، في حين تنهض الوظائف الأخرى بدور ثانوي دون إلغائها[3].

ولهذا فإنّ وظيفة الرسالة الجمالية لا تكمن في إيصال المعنى فقط بل في القيمة التي تحملها في ذاتها.

يحتاج علم الجمال إلى البحث عن الأسباب التي جعلت الجميل جميلاً، ويستند في ذلك إلى دعائم مُسبقة منها ما هي مبادئ بنيوية للإجابة عن أسئلة كثيرة تثيرها بنية النص من خلال البحث عن الأسس التي ترتكز عليها جمالية الشكل الفني عبر الثنائي

---

[1] ـ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، لبنان، د/ط، 1994م، ص140

[2] ـ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، لونجمان الشركة المصرية العالمية، مصر، ط1، 1996م، ص65.

[3] ـ سعيد الغانمي، الشعرية و الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوي، العدد3، ص1، مأخوذ من الموقع www.abebooks.com

والمتضاد والمتقابل بأشكاله المختلفة ضمن البُنى الفنية المتجاورة في النص، ومنها ما هي مبادئ لسانية لدراسة تعقيد الكلمة بعد دخولها إلى النص؛ أي أنّ الخطاب الذي يحمل وظيفة جمالية هو بالدرجة الأولى ذو طبيعة بنيوية بطريقة غامضة[1].

وبما أنّ الجمال من الفنون، والفن يتميز بالذاتية والانطباعية فإنه حتما يؤثر في الفرد جسدياً ونفسياً، أما العلم فيتميز بالموضوعية ويعني النظام الذي نفرضه على الطبيعة في حين يعني الفن الانفعال الذي نعانيه إزاء الطبيعة وبذلك تغدو الإشارات الجمالية متحررة من كل اصطلاح ليلتصق معناها بالتمثيل وذلك التحرر هو الذي يمنح قدرتها على الخلق وبالتالي فإن الفنون تمثيلات للطبيعة والمجتمع سواءً كانت واقعية أو متخيلة، موضوعية أو ذاتية وتُستخدم لذلك شيفرات ملائمة تخلق مدلولات تُحيل إلى دوال تفضي بدورها إلى مدلولات أخرى؛ أي انفتاح الدلالة وتعدد المعنى[2].

ما نريد قوله أنّ علم الجمال من أكثر العلوم الإنسانية قابلية للحوار، وأكثرها مرونة وانفتاحاً على العلوم الإنسانية والمناهج النقدية، لذلك فهو أكثر تأثيراً على النقد الأدبي كون هذا الأخير يفيد من علم الجمال فيرتفع مستواه العلمي وتتضح لدى الناقد الرؤية بشكل مميز، لذا فهما متكاملان وكلٌ منهما يحتاج إلى الآخر لخدمة الإبداع الأدبي بمختلف أشكاله، وعلى النقد من هذا المنطلق أن يفتح كافة الأبواب باتجاهه.

---

[1]. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة ـ المنطق السيميائي وجبر العلامات، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2005م، ص141.

[2] ـ بيير جيرو، علم الإشارة، ص114-115.

# الفصل الثاني
# التنظير النقدي السيميائي

## المبحث الأول: سيميائية العنوان

أولت الدراسات الغربية السيميولوجية اهتماماً بالغاً بالبعد الجمالي ومدى تأثيره في النصوص الأدبية، فراحت تدرس العتبات من إهداء وهوامش وعناوين ومقدمات والتي من خلالها نلج إلى صلب النصوص ونتفحص فحواها لنصل إلى معانيها العميقة؛أي أنّ العتبات هي مجموعة العلامات أو الدلالات التي تُعد بمثابة مداخل تسبق المتن النصي، أو عبارة عن ملحقات تحيط بالنص من الناحية الداخلية أو الناحية الخارجية، ولا يكون له دلالة مكتملة إلاّ بها، لأنها عناصر توجه قراءة النصوص الأدبية، وتُسهم بدور كبير في إثراء وتأويل المتلقي لها لفلسفتها القائمة على سيميوطيقا التواصل مع النص من جهة ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى[1].

ومن بين أهم العتبات"**العنوان**"باعتباره من المفاتيح الأولية والأساسية في اقتحام أغوار النص وكشف مجاهيله، فقد أضحى اليوم بنية مركزية من البنيات المُؤلِفة لهيكل النص ونظامه[2]، وعلى الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها والتعامل معها، فهو بمثابة عتبة على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم[3].

لم يحظى مصطلح العنونة بذلك الاهتمام البالغ في العصور التي مضت كتلك العناية التي أمدّه إياها العصر الحديث لدرجة أنّه يمكننا القول أنّنا نعيش في عصر العنونة التي تفرض حضورها على المستوى الشخصي بما يحدد لكلٍ منا انتماءه وهويته و هي قبل ذلك سمة لمختلف أشكال الأداء عند الدول والأنظمة والأحزاب،فالعنونةفاعلية كتابية قد صاحبت النصوص معبرة عن قيمتها ومؤشرة لتعالقاتها الدلالية معها.

ومما يجدر الإشارة إليه أنّ العنوان هو الموجه الحقيقي لقراءة النص الأدبي، أو هو مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي، أي أنّه علامة ضمن علامات أوسع هي التي

---

[1] ـ محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، العراق، ط1، 2008م، ص113.

[2] ـ محمد صابر عبيد، تجليات الذات الحكائية وسير ذاتية الضمير السردي، مجلة آمال، العدد1، سبتمبر، 2008م، ص83.

[3] ـ نعيمة فرطاس، سيميائية العنوان، مجلة الثقافة، العدد 21، أكتوبر، 2009م، ص85.

تشكل قوام العمل الفني باعتباره نظاماً ونسقاً يقتضي أن يعالج معالجة منهجية، فهو علامة مرتبطة ارتباطاًبنائياً لا تراكمياً بدلالات أخرى[1].

ورغم وجوده منذ القدم إلاّ أنّه لم يشكل لديهم هماً شعرياً جمالياً للناص الأدبي، فقد اشتغل العلماء في أوروبا بظاهرة العنونة ابتداءً من سنة 1968م من خلال دراسة العالِمين الفرنسيين "**فرانسوافروري**" **François Fourier**و"**أندري فونتانا**" **AndrieFantana** تحت عنوان: عناوين الكتب في القرن الثامن[2]، وكان هذا الكتاب عملاً مُمهداً لظهور علم جديد له أصوله ونظرياته ومناهجه، هو "**علم العنونة**" **Titrologiela** ، ثم بدأت تظهر أعمال أخرى ومنها: عمل "**كلود دوتشي**" **cloudduchet** سنة 1973م المعنون بـ: "الفتاة المتروكة والوحش البشري مبادئ عنونة روائية"، كما كان للناقد "**ليوهوك**"**léohock**ور بًارز اً في التأسيس لعلم العنوان وذلك مع ظهور كتاب "la marque du titre " سمة العنوان سنة 1973م، حيث حدد بهذا الكتاب الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالمه التحليلية وهو يرى أنّ العناوين قد أصبحت موضوعاً صناعياًobjet artificiel لما لها من أثر بالغ في تلقيها من قبل كل من القارئ والجمهور، لأنها تحمل الصدارة في تقديم النص وتوجز مضمونه من خلال تلك العلامات أو الشيفرات التي تطغى علىلنلص كله، فتجذب القارئ إليها وتزر ع فيه روح الفضول للغوص في أعماق النص، وهنا تكمن براعة صاحبه ومدى نجاحه في السيطرة على المتلقي و التأثير فيه فهو لم يوضع هكذا عبثاً أو اعتباطاً[3].

---

[1] ـ علي رحماني، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ص12.

[2] ـ عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي ـ أهميتهو أنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثاني والثالث، جانفي– جوان، 2006م، ص32.

[3] ـ عبد القادر بلعابد، عتبات جيرارجنيت من النص على المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص66.

بالإضافة إلى كتاب"**شارل جريفال**" "**Charles Grifel**" "إنتاج الاهتمام الروائي" الذي يضم فصلاً كاملاً ومخصصاً للعنوان، ثم يأتي جيرار جنيت بعد ذلك الذي قدم دراسة شاملة حول الموازيات النصية وجعل العنوان من أهم عناصرها وذلك من خلال كتابيه أطراس (palmipsestes) وعتبات (seuils) بحيث يُعتبر هذا الأخير من أهم المصادر الرئيسية في علم العنونة[1] .

ولا يخفى على أي دارس جهود كل من **روبرت شولز** "**Robert scholes**" من خلال كتابه " اللغة والخطاب الأدبي" وكذلك **جون كوهن**"**Jean Cohen**" بكتابه " بنية اللغة الشعرية" و**جون مولينو Jean Maulino** و**هنري ميتران H.Mutrend** الذين ساهموا بدور كبير وحاسم في بلورة هذا العلم الجديد وبقاء أعمالهم خالدة يستعين بها كل من أراد دراسة العناوين لمعرفة دورها وقيمتها ضمن الأعمال الأدبية التي تحتويها[2].

أما عن مكان ظهوره فإنه في العصور السابقة لم يكن لديه مكان محدد فكان يُعرف إما من بداية النص أو نهايته لأن المخطوطات قبل الطباعة لم تكن تحمل صفحة للعنوان ولم يظهر إلاّ ما بين 1475م ـ 1480 م وبقيت على ذلك الحال حتى تطورت صناعة الكتاب ليظهر الغلاف المطبوع، ويخرج العنوان الآن من مكانه النصي (textuel) إلى مكانه المناصي (paratextuel) وهو يتموضع بأربعة أماكن تتمثل في الصفحة الأولى للغلاف، وظهر الغلاف وفي صفحة العنوان، وفي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط (الصفحة المزيفة)، وقد نجده يتكرر في الصفحة الرابعة للغلاف أو نجده يأخذ موضعاً مع عنوان الفصل، أما في الكتب المجلدة فنجده في صفحة الغلاف وغالبا ما يتواجد في ظهر الكتاب لأسباب فنية ومكتبية وظهوره يكون في تاريخ صدور طبعته الأصلية[3].

---

[1] ـ عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي ـ أهميته وأنواعه ـ، ص35.

[2] ـ المرجع نفسه، ص38.

[3] ـ عبد القادر بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص69-70.

**1/مفهوم العنوان:**

العنوان ليس مجردحيلة تز ينية، يُرصّع بها أعلى النص بل هو أفق من التعبير واكتناه الدلالة وتساوق تكويني مع النص ومنجزه القيمي والجمالي، ومنذ أن وُضع العنوان في منصة التداول أمست مهمة تفحصه قرائياً أمراً متلازماً مع دراسة نصه، لتتراكم فيه ممارسة إبداعية متواترة خرجت به إلى مستويات من الابتكار و التوهج التعبيري المثير الذي أعلن أحقيته في التناول والتحليل وتفكيك كينونته لا بوصفه جزءاً تابعاً للنص بل نص موازٍ له آليات إنتاجه وفروض اختياره ومنافذ اشتغاله ووظائفه تتأكد شعرية العنونة في تحلّل شكل العنوان لغةً وصورةً في التفاصيل الشعريّة للقصائد وهي تنتشر على مساحة الجسد الشعري بقدرٍ عالٍ من التصريح المطلوب، في إلفات نظر القراء إلى التشكيل العنواني بكلّ فاعليته الأدائيّة وهيمنته البصرية على منطقة تلقي القارئ [1].

فالعنوان عبارة عن " كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر"[2] أي أنه المفتاح الذي من خلاله نلج إلى صلب النص ونتمكن من تفكيك شيفراته وأخذ فكرة عن محتواه.

ومن هنا يمكننا القول " إنّ العنوان يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول: أنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منها...فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد[3].

**1/1 العنوان لغةً:**

عنوان الكتاب مشتق فيما ذكر من المعنى وفيلفات، عَنْوَنْتُ وعنَّنت وقال الأخفش: عَنَوْتُ الكتاب وأعنُه وأنشد يونس:

" فطن الكتاب إذا أردت جوابه وهن الكتاب لكي يسرّ ويكتما"

---

[1] ـ محمد صابر عبيد، تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2010م، ص51.

[2] ـ عبد القادر بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص67.

[3] ـ محمد مفتاح، دينامية النص ـ تنظيرا وانجازا ـ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006م، ص72.

وقال ابن سيده: الغُوان والعِنوان سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنواناً وعنّاه كلاهما وسمه بالعنوان، وقال أيضاَ: والعيان سمة الكتاب وقد عنّاه وأعناه.....

وقال يعقوب: وسمعت من يقول لُطِنْ وأعِنْ أي عَوْنِه وأختِمهُ[1].

وقال اللحياني: عنَنت الكتاب تعنيناً وعنّيتُه تعنيةً إذا عنونته.

والعنوان جمع عناوين: من كل شيء ما دلّك من ظاهرهعلى باطنه وعنوان الكتاب هو سمته وديباجته[2].

والعنوان ما كُتب على ظهر كتاب أو رسالة وقيل عنوان الكتاب أو المقال أو الشخص ما يستدل به عليه وعنونة أي تحديد عنوان أو تعيينه[3]

**2/1 العنوان اصطلاحاً:**

يعتبر العنوان واقعة لغوية تتموقع على بوابة النص لتُؤطر كيانه اللغوي والدلالي وتعلن عنه لمتلقيها، فهو مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصاً أو عملاً فنياً، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: في السياق وخارج السلق والعنوان السياقي يُكوِن وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة، وهناك عنوان أقل من الجملة بينما توجد عناوين تتجاوزها، ويعرفه **ليوهوك** بأنه: " مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته"[4]. أما **دوتشي** فيرى العنوان : "كرسالة سننية في حالة تسويق ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري وفيه أساساً تتقاطع الأدبية والاجتماعية، إنه يتكلم/ يحكي الأثر الأدبي في عبارات للخطاب الاجتماعي ولكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية"[5].

---

[1] ـ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د/ط، ج15، ص101.

[2] ـ مجاني الطلاب، معجم لغوي عربي، دار المجاني، بيروت، ط2، 2007م، ص581.

[3] ـ صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، لبنان، ط3، 2008م، ص1029.

[4] ـ عبد القادر بلعابد،عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص67.

[5] ـ المرجع نفسه، ص68.

فالعنوان أشبه ما يكون ببطاقة هوية وفي كثير من الأحيان يكون كاللوحات الإشهارية الخاطفة وخاصة حينما يكون براقاً مُغرياً، إذ يصنع دعاية كبيرة لذلك الإنتاج.

أما **جاك فونتاني** فيرى: أنّ العنوان مع علامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص موازٍ له بل هو نوع من أنواع التعالي النصي transtextuelité الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن لها أن " تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب"[1].

فالعنوان هو ثريا النص وهو إشارة دالة ومستقلة في إنتاجيتها الدلالية وقد يكون قصيراً أو طويلاً فيكون من جملة إسمية أو فعلية، اعتماداً علىأدواتالربط،وقد يزيد فيُصبح عبارة طويلة أو ينقص فيُصبح كلمة واحدة تتضمن رمز يحيل إلى النص وهذا المستوى التركيبي للعنوان يختلف من كاتب لآخر[2].

**2/ أنواع العنوان:**

يتمتع العنوان بتعددية أنواعه طبقاً لتعدد النصوص وتعدد وظائفها ومن أهمها:

**1/2 العنوان الحقيقي: letitreprincipale**

وهو ما يحتل واجهة الكتاب ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي ويسمى " العنوان الحقيقي" أو الأساسي أو الأصلي ويعتبر بحق "بطاقة تعريف تمنح النص هويته، فيميزه عن غيره من الخطابات وتمنحه فرادته وتخصصه مثل: عنوان "المقدمة" في كتاب ابن خلدون[3].

**2/2 العنوان الفرعي: sous titre**

غالباً ما يتعلق بعنوان الفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب، لذلك ينعته بعض العلماء "بالثاني" أو "الثانوي" بالمقارنة مع العنوان الحقيقي ونضرب مثالاً على ذلك مقدمة

---

[1] ـ عبد القادر رحيم،العنوان في النص الإبداعي ـ أهميته وأنواعه ـ، ص40.

[2] ـ ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998م ص21.

[3] ـ عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي ـ أهميته وأنواعه ـ، ص40.

ابن خلدون إذ نجد أسفل العنوان الحقيقي (مقدمة) عنواناً فرعياً مطولاً هو " كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر"، وكذا عناوين المباحث والفصول في متن المقدمة مثل "فصل في البلدان والأمصار وسائر العمران...." أو العنوان الفرعي يستشف من العنوان الحقيقي ويأتي بعده لتكملة المعنى.

**3/2 العنوان المزيف: faux titre**

يأتي مباشر ة بعد العنوان الحقيقي، و"هو اختصار وترديد له، وظيفته تأكيد وتعزيز العنوان الحقيقي ويأتي غالباً بين الغلاف والصفحة الداخلية ويمكنه تولي مهمةاستخلاف للعنوان الحقيقي في حال ضياع صفحة الغلاف وبصفة عامة هو مجرد ترديد للعنوان الحقيقي، وهو متواجد في كل الكتب[1] .

**4/2 الإشارة الشكلية:**

يمكن تسميته بالعنوان الشكلي، يُستعمل لتمييز شكل العمل عن باقي الأشكال الأخرى، كونه قصة أو رواية أو شعر أو مسرحية....؛ أي أنه يميز جنس النص ونوعه عن سائر الأجناس والأنواع.

**5/2 العنوان التجاري:**

غالبا ما يتعلق هذا العنوان بالصحف والمجلات أو المواضيع المعدة للاستهلاك السريع، وهو عنوان حقيقي لا يخلو من البعد الإشهاري التجاري غرضه الإغراء من أجل الدعاية الإشهارية التجارية[2].

[1] ـ عبد القادر رحيم،العنوان في النص الإبداعي ـ أهميته وأنواعه، ص41.

[2] ـ المرجع نفسه، ص42.

### 3/ وظائف العنوان:

احتل العنوان مكانة متميزة في الإبداعات الأدبية والدراسات النقدية، كونه ظاهرة فنية وثقافية تتوفر على ثراء بنيوي بما يثيره من إشكالات وقضايا جمالية ووظيفية[1]، وهذا ما جعل النقاد يؤسسوا له علماً مستقلاً بذاته وهو "علم العنونة" أو"علم التتولوجيا".

فالعنوان يتولى تحقيق العملية التواصلية بين المرسل والمرسل إليه وهذا ما تحدث عنه جاكبسون في العملية التواصلية عامة والتي تكشف عن عناصر التواصل الأساسية المتمثلة في المرسل( المعنون) والرسالة (العنوان) والمرسل إليه (المعنون له)، وقد حقق جنيت هذه العناصر التواصلية كما يلي:

المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه

المعنون ← العنوان ← المعنون له

الكاتب ← عنوان النص ← القارئ الجمهور[2].

"إن أغلب الذين يتعاطون الكتابة إنما يجدون كل الصعوبة في اختيار عنوان أعمالهم"، لأن إستراتيجية وضع العناوين لم تكن عبثاً أو اعتباطاً وإنما من أجل تحقيق وظائف خاصة يمكن حصرها فيما يلي:

#### 1/3 الوظيفة الوصفية/ التفسيريةF. descriptive

ويسميها جنيت الوظيفة الإيحائية (connotation)لأن الوظيفة الموضو عاتية والخبرية التعليقية في تنافسهما واختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة وهي وصف النص بأحد مميزاته إما موضوعاتية( هذا الكتاب يتكلم عن ...) (ce livre parle de...)وإما خبرية تُعلق على هذا الكتاب (هذا الكتاب هو...) (ce livre est...)وتسمى بالوظيفة الوصفية

[1] ـ شادية شقرون، سيمياء العنوان في ديوان " مقام البوح" لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي التبسي، تبسة، ص269.

[2] ـ ينظر: عبد القادر بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص72.

للعنوان[1]، بحيث يطرح فيها العنوان نفسه بدون مراوغة، فيتبدى العنوان خطاباً شفافاً، تنساب من خلاله الدلالات والمقاصد بشكل يسير فهي الوظيفة التي يقول فيها العنوان شيئاً عن النص كما أنها المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، ولا بد من مراعاة الوجهة الاختيارية للمرسل فيها.

### 2/3 الوظيفة الإغرائية: F. sédudive

تعد هذه الوظيفة من الوظائف المهمة للعنوان، المُعول عليها كثيراً على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تُغري القارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده[2]، وتحريكها لفضول القراءة فيه، وللعنوان قيمتين: قيمة جمالية تنشرط بوظيفته الشعرية التي يبثها فيه الكاتب، وقيمة تجارية تنشطها الطاقة الإغرائية التي تدفع بفضول القراء للكشف عن غموضه وغرابته، لهذا نجد الناشرين يتفقون مع الكتاب لوضع عناوين مغرية وجذابة قصد ضمان المبيعات، إلاّ أنّ هذا غير مُعول عليه كثيراً لأن صناعة الكتاب وتوزيعه تخضعل لمسالك معقدة وصعبة فهي تقع خارج المناص وداخله في آنٍ واحد[3]؛أي أنّ العنوان له إغراء سحري على المتلقي لكي يجذبه إليه ويجعله يتفاعل مع صلب نصه، كما يحدث نوعاً من التشويق على نفسية القارئ، بحيث يرى **جنيت** أنّ هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف لأن هذا الإغراء يُبعد عن مراد العنوان ويضر بالنص.

لذلك كثيراً ما نجد المبدع حائراً بين عناوين نتيجة متطلبات إيقاعية وبيانية، وإيديولوجية، وتجارية، فكم من عنوان كان سبباً في كساد كتب وموت نصوص كان ينبغي لها أن تحيا، وكم من عنوان غيّر مجرى جيل برمته[4].

---

[1] ـ عبد القادر بلعابد عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص83.

[2] ـ علي رحماني،سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، ص271.

[3] ـ عبد القادر بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص86.

[4] ـ علي رحماني، سيميائية العنوان قي روايات محمد جبريل، ص272.

### 3/3 الوظيفة التعيينية: F. de désignation

أن تسمي كتاباً، يعني أن تعينه، فلا بد للكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء، ويستعمل بعض المنشغلين على العنوان تسميات أخرى ذكرها "**جوزيف بيزا كامبروبي**" و"**غريفل**" تستخدم الوظيفة الإستدعائية (F.appelative) و"**ميترون**" يستخدم الوظيفة التمييزية....، إلا أنها تبقى الوظيفة التعيينية والتعريفية فهي الوحيدة الإلزامية والضرورية، إلا أنّها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى[1].

### 4/3 الوظيفة الجمالية:

يتبدىالعنوان فيها نصاً مفتوحاً على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به، ُ يظهر شيئا ويُغيب أشياء، متمردا على الحصار، ينساب ليمارس المعنى المُؤجل.

وفي هذه الحالة يكون علامة سيميائية تفرض على القارئ الولوج إلى عالم المغامرة وتجبره على التأويل وذلك " بتقديم الإشارات والنبوءات حول محتوى النص ووظيفته في أحضان المرجعية ومعانيه المصاحبة، وطاقاته الترميزية".

فالعنوان في أحضان هذه الوظيفة عبارة عن دال يحيل إلى أكثر من مدلول، فتبقى الدلالة بهذا مرجأة التأويل تحتمل عدة معاني لا متناهية والكثير من المقاصد.[2]

### 4/أهمية العنوان:

لقد أولت المناهج الحديثة والمعاصرة، في نظريات القراءة وجماليات التلقي وسيميائيات النص أهمية كبيرة لعنوان النص، واعتبرته مكوناً أساسياً ودالاً، لذلك عدّه **جيرار** من النصوص الموازية paratextes وتكمن أهميته في كونه المؤشر الأول الذي تحط عليه أنظار المتلقي فيثير فيه نوعاً من الإغراء والفضول للغوص في أعماق النص، ويعد بذلك المسؤول عن نجاح الكتاب وتقبله من طرف المتلقي أو فشله ورفضه.

---

[1] ـ عبد القادر بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص86.

[2] ـ علي رحماني، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، ص272.

يرى النقاد في العنوان عتبة مهمة من غير الممكن تجاهلها إذ يستطيع القارئ من خلالها دخول عالم النص، لذلك شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد"[1]؛ ذلك أنّ أهمية العنوان تنبثق بشكل خاص من كونه مكوناً نصياً يشكل واجهة النص الإعلامية وسلطة الممارسة على المتلقي وهذا ما يؤهله للكشف عن طبيعة النص وفك غموضه، وبذلك يعد كالشرك الذي ينصب لاقتناص القارئ، فالعنوان يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر من خلال تراكم الاستفهام في ذهنه، والتي بالطبع سببها الأول هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثاً عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان[2].

لأن أي قراءة استكشافية تنطلق من العنوان متجهة نحو عوالم النص بغية تفكيك بنياته التركيبية والدلالية؛ إذن فالعنوان في أبسط تعريف له هو مفتاح النص والثريا التي تضيء فضاءها لاستكشاف أغواره، فالمتلقي يدخل إلى ساحة النص من بوابة العنوان، فهو يلعب دوراً مركزياً في عملية إنتاج القارئ لمعنى العمل ودلالاته، وجزءاً لا يتجزأ من إبداع الكاتب والمبنى الاستراتيجي للنص، كما أنه يعطي لمحة عن كامل النص الذي لم تتح له الفرصة لقراءته يقول "**جعفر علاق**" في ذلك: "ليس العنوان مجرد اسم يدل على العمل الأدبي، يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأدب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل لعمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لإبهائه وممراته المتشابكة (...)، لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليلٍ من النسيان، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلاّمؤخراً"[3].

---

[1] ـ رشيد بن مالك، السيميائية السردية، مجدلاوي للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2006م، ص80.

[2] ـ عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي ـ أهميته وأنواعه ـ، ص11.

[3] ـ المرجع نفسه، ص12.

كل هذا وذاك جعل العنوان يرتقي من " عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارئ إلى مشروع للتأويل"[1].

[1] ـ الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي، ملتقى السيمياء والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، عنابة، 1995م، ص141.

## المبحث الثاني: سيميائية الصور

لما كان الشعر يهيج روح الشعراء ويعبر عن مكنوناتهم في لحظة شعورية متميزة قادرة على استنباط معاني الحياة والإنسانية، فلا بد أن يشكل نسيجاً لغوياً محكم البناء تتلاحم فيه المفردات والمعاني بطريقة إبداعية تُظهرها إحساسات الشاعر وانفعالاته النفسية[1]، ليأتي عامل الخيال ويجمع بين هذه العناصر باعتباره المنجم الدائم الذي يستخرج منه الأدباء والفنانون موادهم الخام التي تتحول بين أيديهم وفي عقولهم ووجدانهم إلى أعمال فنية خالدة على مر الزمن[2].

فالخيال هو القدرة الفنية التي تمكن الأديب من تحويل تلك الصور إلى أجسام مجسدة متميزة تتعامل مع أفكار الشاعر وانفعالاته لأنه يتعامل مع العقل والحس في آن واحد، إذ أنه يمزج الفكر والعاطفة في بناء إبداعي خلاّق، وإذا كان الإنسان لا يستطيع إدراك المجرد إلا من خلال الملموس فالخيال له القدرة الكافية التي تحيل المجرد إلى الملموس وهذه العناصر مجتمعة هي ما يحقق اكتمال الصورة الشعرية في الفن والإبداع التي حظيت بالاهتمام الكبير من قبل الدراسات النقدية الحديثة، وأسهبت في الحديث عن طبيعتها وعلاقتها ووسائل بناءها وخصائصها الفنية التي من خلالها يسعى المبدع لأن يكون شاعراً بارعاً همه التصوير بلغة الشعر[3]، فيبتعد بذلك عن الواقع المرئي المحسوس ليجول بفكره وعواطفه في عالم من الخيال ليحيا تجربة أخرى غير التي يعيشها ثم يعبر عنها بالبناء المترابط والمنسجم.

إنّ الحديث عن الصورة الشعرية في الفن يقودنا إلى الحديث عن القيمة الجمالية والتعبيرية بدليل أن اسم الصورة يشير إلى طريقة في الكلام أكثر حيوية من الكلام

---

[1] ـ خالد لفتة باقر اللامي، مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، العدد27، 2003م، ص2.

[2] – نبيل راغب، عناصر البلاغة الأدبية، مكتبة الأسرة، مصر، د/ط ، 2003م، ص75.

[3] – خليل بن دعموش، الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، رسالة ماجيستير، عبد السلام ضيف، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009م/2010م، ص4.

العادي، ومقدرة إما إلى جعل الفكرة أكثر حساسية بوساطة صورة من الصور أو مقارنة من المقارنات، وإما لإثارة الانتباه أكثر بما لها من استقامة أو فرادة[1].

فالصورة الفنية بما تحمله من إبداع وبراعة البناء ومجازية المعاني وخروجها عن المألوف لتتسم بنوع من الغرابة والغموض هي ما يجذب المتلقي للغوص في أعماقها الخفية والكشف عن كنهها.

**1/مفهوم الصورة:**

إذا كان لكل فنٍ واسطة فإن واسطة الشعر هي الصورة التي تُشكل من علاقات داخلية مرتبة على نسق خاص أو أسلوب متميز، لذلك إنها ركن أساسي من أركان العمل الأدبي فهي مطية المبدع التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية وأداة الناقد المثلى التي يتوسل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة الشعرية، فاستطاع النقد الحديث من خلال الاهتمام بها تطوير النقد الأدبي نوعاً ونوعية ولعلّ تطور واختلاف مفهوم الصورة الشعرية عندهم يبقى شاهداّ على ذلك، فبينما كانت دراستها مُجزأة قديماً أضحت في النقد الحديث بحكم استفادته من سالف النقد القديم إلى جانب التراكم الهائل لمختلف المعارف والثقافات الحديثة المكتسبة بعضها مع بعض صارت قادرة على لم شمل النص الأدبي من مختلف جهاته، ولربما أيضا لكثرة وتنوع الدراسات فيها تنظيراً وتطبيقاً خير دليل على المحاولات المتعددة التي ساهمت في التعرف على النص[2].

**1/1 الصورة لغةً:**

صورة جمع صُور، تصوّر تصوّراً الشيء، توهم صورته وتخيله أي تمثلت صورته وشكله في ذهنه، والتصور حضور الصورة في الذهن والصّوري غير الحقيقي، صُوِّر لي: خُيِّل لي[3]،

[1] ـ بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، لبنان، ط2، 1994م، ص25.

[2] ـ خليل بن دعموش، الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، ص19.

[3] ـ مجاني الطلاب، ص471.

وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصوّر لي: والتصاوير: التماثيل[1].

والصورة التخيُّلية خادعة من وهم أو هلوسة، أو كل ما يصدر عن المُخيّلة ولا يكون له أساس في الواقع.

تصوُّر: جمع تصوّرات: تخيُّل، وهم، تمثل صورة شيء في الذهن، وقيل هو فكرة تتضمن ميزات الشيء الأساسية[2].

والصورة في معناها اللغوي تحمل ثلاث دلالات: الشكل، النوع والصفة[3]، ومثال ذلك قوله تعالى: "هُوَ اللَّهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِرُ " (الحشر، الآية24)، فالمُصور في الآية الكريمة اسم فاعل من صوّر ومعناها المُوجد على الصفة وقوله تعالى أيضاً:"وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِّنَ السَّاجِدِينَ " (الأعراف، الآية11)،ويُفهم من هذا أنّ التصوير يكون بمعنى التشكيل وأنّه يأتي بعد الخلق والإيجاد.

**2/1 الصورة اصطلاحاً:**

لمصطلح الصورة مفاهيم مختلفة لدى أفرُع المعرفة في عصرنا الحديث، فمفهومه في علم النفس غير مفهومه في الفلسفة، ومفهومه في الفلسفة غير مفهومه في النقد الأدبي أو الشعر بل أنّ مفهومه في الشعر ليس واحداً دائماً، وإنّما هو في تحرير وتبديل مستمرين حتى أنّ كل مدرسة فنية تُعطيه المفهوم الذي يتفق وفلسفتها العامة، والمسألة التي تكاد تكون موضع إجماع في الدراسات النقدية الحديثة هي أنّ الصورة بالمفهوم

[1] ـ محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس، دار الأبحاث، الجزائر، ط1،2011م، ص212.

[2] ـ صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ص861.

[3] ـ ابرهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصور الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1996م، ص05.

الفني لها تَعني: "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة مُعبرة ومُوحية في آنٍ واحد"[1].

فهي مثال حقيقي لتلاقي الذات بالموضوع، الوعي بالعالم[2].

فالصورة التعبيرية الحية الصادقة ليست نُسخة من الواقع ولكنها جزء منه توحد بين الشكل والمضمون أو البناء والمادة في نطاق استقلال لكلٍ منهما حيث يقول "**ميدلتون موري**": "لا يكون الأديب المبدع تعميمياً أو تجريدياً وإنّما على قدر تفكيره يكون موقفه من الحياة عاطفياً بصفة غالبة، ففي القطعة الأدبية تُشاطر أفكار الشاعر عواطفه الكامنة بالموضوعات الشاخصة أكثر من مشاطرتها العقلية المنطقية فمن وفرة المُدركات الحسية مع الأدوار العاطفية المُصاحبة تنبثق الصفة المعنوية للحياة ككل"، مما يعني أنّ عملية إبداع الأديب خاضعة لشرط أساسي وهو العاطفة النابعة من الوجدان المصاحبة للأفكار النابعة من العقل فتتشكل صورة فنية جمالية وفي هذا الصدد يقول **هيوم**: "الإبداع معناه خلق صورة جديدة"[3].

رغم الاهتمام الذي حظيت به الصورة الشعرية عند الغرب إلاّ أنّه لم يرقى إلى مستوى ذلك الاهتمام في العالم العربي، ذلك أنّ الصورة الفنية الأدبية تتطلب ثراءً لغوياً ومفردياً هائلاً وهذا ما تتسم به اللغة العربية، حيث راح الكثير من النقاد يتتبعون تعريفاتها، من بينهم "**مصطفى ناصف**" الذي يقول في كتابه "الصورة الأدبية": "فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء".

أما عن التصوير في الأدب فيقول: "إنّ التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل المَلَكات؛ فالشاعر المُصور حين يربط بين الأشياء يُثير العواطف الأخلاقية و المعاني الفكرية وفي الإدراك الإستعاري خاصةً تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحد تحددا ً تابعاً لطبيعته؛ أي أنّ هذه العناصر مجتمعة تُحقق ما يسمى بالصورة الشعرية

[1] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري ـ دراسة في النظرية والتطبيق ـ، دار جرير، الأردن، ط1، 2009م، ص73.

[2] ـ غادة الإمام، جاستون باشلار – جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2010م، ص149.

[3] ـ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري ـ دراسة في النظرية والتطبيق ـ، ص115.

ويمكن معرفة نجاح الصورة وبراعتها من خلال تأثيرها على المتلقي باعتباره يساهم في نجاحها، يقول"**جابرعصفور**" في هذا الصدد: "فإذا كان البشر العاديون يعبرون عن أفكارهم تعبيراً مباشراً يتوقف عند الحدود الدنيا للإفهام فإن الشاعر يعبر عن أفكاره تعبيرا ً متميزا ً عن طريق ما يحدثه في هذه الأفكار من صياغة خاصة، تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التأثير"[1].

أما في كتابه الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب فنجده يورد مفهومه للصورة الفنية باعتبارها مصطلح حديث صِيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها فيقول: "إن أي مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أنّ يقوم إلاّ على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يُمارِس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[2].

ومن خلال هذا القول يبين" **جابرعصفور**" مدى أهمية الخيال وفاعليته الكبرى في تكوين الصورة الشعرية لِما يمتلكه من قيمة تأثيرية؛ ذلك أنّ الصورة نِتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا، وإنّما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيداً أدركنا أنّ المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنّما هو إعادة تشكيل لها وطريقة فريدة في تركيبها، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلاّ بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطاً ذهنياً خلاّقاً، يتخطى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعي[3].

إنّ الصور ليست هي الواقع وإنّما هي واقع من نوع جديد يبتدعه الشاعر، وهي مع ذلك لا تقطع صلتنا بالواقع، بل تردّنا إلى عالم الواقع وتجعلنا نظل عليه من خلالها، فتكون الصورة بذلك تركيباً ابتكارياً يشكله الخيال؛ فالصورة سمة بارزة من سمات الشعر

---

[1] ـ خليل بن دعموش، الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، ص20-22.

[2] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 1992م، ص14.

[3] ـ المرجع نفسه، ص22.

ويندر أن يخلو عمل شعري من التصوير أياً كان نوعه، فالقدرة على رسم الصورة هي بلا شك أجمل وأكمل في الظهور من التعبير عن الفكرة بطريقة مجردة، فالجودة في الشعر لا تقاس بألفاظه ولا بمعانيه، وإنّما بالصورة التي يكون عليها العمل[1] مما يعني أنّ الصور هي إعادة تشكيل للواقع وتسييجه بطريقة مُغرية لذلك نجدها لصيقةً بالشعر كونه يتميز بالعبارات الجميلة والمؤثرة.

يختلف النقاد حول طبيعة الصورة الشعرية، فمنهم من يقول إنّها ليست شيئاً منظوراً مثلما يحدث في فن الرسم، بل هي على العكس من ذلك تحتاج لمجهود خيالي كبير حتى تصبح بصرية، في حين ينظر النقاد السيميولوجيون إلى الصورة على أساس أنها تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية تشمل اللون والشكل والذوق والشم واللمس، ومما يجب التأكيد عليه هو أنّ الصورة هي العنصر الجوهري في لغة الشعر[2].

**2/ أنواع الصور:**

**1/2 الصور السيميوتركيبية:**

يعمل هذا النموذج بطريقة تسمح بإجراء كل عملية لسانية في كل مستوى لساني لتوليد وحدات لسانية ثانوية هي الصور البلاغية وتضم عدة مستويات: الفونولوجيا، المورفولوجيا، التركيب، الدلالة، الخطية، والنصية، ويمكن للاختلافات بين المستويات وداخل كل مستوى أن تسمح بتفريعات عديدة[3]:

***الصور الفونولوجية (أو الميتا أصوات):**

وتضم صوراً صوتية وصوراً نغمية، وذلك حسب توزيع الفونيمات إلى وحدات تقطيعية (مصوتات وصوامت)، وفوق تقطيعية أو نغمية تمثل النبر، الوقف والتنغيم، وتنقسم

---

[1] ـ فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال و وظيفته في النقد القديم و البلاغة، رسالة دكتوراه، عبد الحكيم حسان عمر، جامعة أم القرى، السعودية، 1989م، ص307.

[2] ـ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998م، ص56.

[3] ـ بليت هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، لبنان، د/ط، 1999م، ص68.

الصور الصوتية بدورها إلى رخص وتوازنات تبعاً لمقاييس الانزياح الذي يخرق القاعدة ويقويها، ويُجسد الصورة باعتباره وسيلة تعبيرية خاصة بالنصوص وأساليبها "إذ يعدل المبدع عن التعبير المباشر إلى أسلوب يجعلك تشعر بحلاوة النص ومتعة الإيقاع وتحقيق اللذة" فالانزياح عملية جوهرية في تحديد الأسلوب وهو انحراف عن الشائع والمستعمل في الأدب وليس في لغة الخطاب العادية فقط مما يُحقق خصوصية النصوص وتميزها[1].

***الصور المورفولوجية أو الميتامورف:**

وتُستخلص بدورها من عمليات الانزياح؛ فاعتبار الوحدة المورفولوجية (morphème) مرتبطة بغيرها مثل السوابق واللواحق والدواخل أو مستقلة عنه، تتبين فيما يخص الرخص، انزياحاً داخل الكلمة وانزياحاً خارج الكلمة؛ فالأول يُقصد به الانزياح اللغوي من تقديم وتأخير... وأما النوع الثاني فهو غير لغوي، مرتبط بالسياق متولد عن تغيير اللهجة أو اللهجات الاجتماعية[2].

***الصور التركيبية:**

وتضم الزيادة والنقص مثل حذف الكلمات والروابط والتبادل مثل التقديم والتأخير وجميع العمليات التي تمس مكونات الجمل، كما يضم من جهة أخرى التعادلات التركيبية؛ أي التوازي بصفة خاصة، وتبعاً للظواهر الصوتية والمورفولوجية والدلالية التي يضمها التوازي فإنه يبدو صورة تكرارية كثيرة التنوع[3].

***الصور الدلالية (الميتادلالة):**

تعتبر من الصور الأكثر تعقيداً لأن أساس التحويل الدلالي هو المفهوم مثل: "رجل" الذي يحيل إلى مقومات مختلفة أو إلى ملامح دلالية مميزة مثل [+ ملموس ]، [+إنسان]،

---

[1] ـ سعاد بولحواش، شعرية الإنزياح بين عبد القاهر الجرجاني و جان كوهن، مذكرة ماجستير، محمد زرمان ، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011م/2012م، ص108.

[2] ـ بليت هنرش،البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص76.

[3] ـ المرجع نفسه، ص79.

[+حي]، [+ ذكر ]، [+ بالغ ]، ومن بين الصور الدلالية الأكثر أهمية هناك صور "التعويض" التي دأب الناس على تسميتها مجازات ، ويضم المجاز ثلاثة عناصر:

1 عبارة تعوِض غيرها: المُعوِّض، يرمز لها بـ "1" وهو يشمل الخاصية النوعية للمجاز أي الاستعارة والكناية، والمجاز المرسل والتشبيه...

2عبارة عُوِضت: المُعوَض، يرمز لها بـ "2".

3 ـ القرينة المرموز لها بـ" ق" وهي التي تشير إلى وجود مجاز[1].

أما مادة الشاعر التي يرسم بها تلك الصور أو يُؤلف منها الشعر فهي التي تختص باستخدام التغيير والانحراف المتمثل في التشبيه والتمثيل والاستعارة وعلى هذه الوسائل تقديم الصور وبها تُقاس جودة الشعر.

**1/الاستعارة:**

الاستعارة في الجملة هي أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفاً تدل الشواهد على أنّه اختص به في حين وُضِع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية[2].

والاستعارة تعتمد اعتماداً قوياً على السياق، والكلمات أو المواقف التي تدخل في بناء الاستعارة تأخذ في ضوء فاعلية الخلق اللغوي معناً جديداً ليس هو بالضبط معناها اللغوي أو المعجمي، وأنّ سياق الاستعارة أو الانطباعات والارتباطات القائمة حولها يوسع مدلول الكلمات الأصلي ويُحدث تغييراً جوهرياً فيه، أنّ المتلقي من أجل أن يدرك فاعلية الاستعارة عليه أن يبدأ من الاستعمالات الماضية أن يوجه اهتمامه إلى المواقف القديمة والمواقف الجديدة معاً[3].

**أنواع الاستعارة:**

**أ ـ الاستعارة الغير مفيدة:**

---

[1] ـ بليت هنرش،البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص81.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الفكر العربي، لبنان، ط1، 1999م، ص23.

[3] ـ تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1983م، ص322.

هي قليلة الاتساع، حيث يكون اختصاص الاسم بما وُضع له من طريق يُراد به التوسع في أوضاع اللغة والتنوق في مراعاة دقائق الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة باختلاف الأجناس مثل: وضع الشفة للإنسان والمنقر للبعير والجحفلة للفرس، فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها في غير الجنس الذي وُضع له فقد استعاره منه ونقله من أصله وجاز به موضعه، كقول أحد الشعراء يصف الإبل:

تسمعُ للماء كصوت المسخل بين وريدها وبين الــجحفل

فجعل للإبل جحافل وهي لذوات الحوافر، وهذا لا يفيد شيئاً فلا فرق من جهة المعنى بين قوله: من شفتيه، وقوله: من جحفلتيه، فكليهما يدل على العضو نفسه[1].

**ب ـ الاستعارة المفيدة:**

وهي ما تفيد معنى من المعاني وغرض من الأغراض جملته التشبيه، إلاّ أنّ طُرقه تختلف، ومذاهبه تتشعب، ومثال ذلك قولك: رأيت أسداً وأنت تعني رجلاً شجاعاً، فقد استعرت اسم الأسد للرجل للدلالة على الشجاعة؛ فهي تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا ً من الثمر[2].

**1/1 مفهوم الإستعارة:**

**لغة:**

رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر يُقال: استعار فلان من آخر شيئاً: بمعنى أنّ الشيء المستعار قد انتقل من يد المُعير إلى المُستعير، يقول " **ابنالأثير**": "إذا لم يكن بينهما أي المستعير والمُعير سبب معرفة فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئاً، و هذا الحكم جارٍ في استعارة الألفاظ ببعضها البعض[3].

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة في علم البيان، ص24.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، أبحاث الجزائر، 2007م، ط1، ص39.

[3] ـ محمد بوزواوي، الحديث في البلاغة و العروض، دار الحديث للكتاب، الجزائر، د/ط، 2005م، ص84.

**اصطلاحاً:**

هي مجاز لغوي علاقته المشابهة، وتشبيه حُذف أحد طرفيه، وقد عرّف "**رئيفخوري** " الاستعارة بقوله: "الاستعارة أصلاً تشبيه حُذفت جميع أركانه إلاّ المشبه والمشبه به، وأُلحقت به قرينة تدل على المعنى المقصود هو المعنى المُستعار لا الحقيقي، ومثال: ذلك قول "**المتنبي**"عن حصن هدّمه سيف الدولة بعد حصارٍ للأعداء فيه:

تملّ الحصون الشّمّ طول نز النا وتلقي إلينا أهلها، وتـــــزول

ففي البيت ثلاث استعارات، تملّ الحصون، تلقى إلينا أهلها، وتزول، فالمشبه به محذوف، وهو الإنسان (المستعار منه)، والمشبه (المستعار له) وهو الحصن واللفظ المستعار، تلقي ، تزول، فالحصون لا تملّ ولا تلقي ولا تزول وإنّما تُزال[1].

**2/1و الاستعارة أنواع:**

**أ ـ الاستعارة المكنية:**

وهي ما خُفت منها المشبه به، ورُمز إليه بشيءٍ من لوازمه[2]، كما في قوله تعالى: "رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْراً وَ تَوَفَّنَا مُسْلِمِينَ " (الأعراف، الآية126)

وقول الشاعر:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

استعار الوحش المفترس للمنية ثم حذفها وكنّى عنه بشيءٍ من لوازمه وهو إنشاب الأظافر على سبيل الاستعارة المكنية[3].

**ب ـ الاستعارة التصريحية:**

[1] ـ محمد بوزواوي،الحديث في البلاغة والعروض، ص84.

[2] ـ المرجع نفسه، ص85-86.

[3] ـ بشير كاشة الفرحي، المرشد في اللغة العربية، دار الآفاق، الجزائر، د/ط، 2005م، ص170.

هي ما صُرّح فيها بلفظ المشبه به، وهي قليلة في الشعر العربي، إذا ما قورنت بالاستعارة المكنية، يقول المتنبي:[1]

فلم أر قبلي من مشى البحر نحوه ولا رجلاً قامت تعانقه الأُســـــد

**2 / الكناية:**

**1/2 مفهوم الكناية**

**لغةً:** الكناية مصدر كنّى، يُكني، تكنيه، وكناية ومنه الكُنية كأبي فراس، وأبي علي، وكنيت بكذا عن كذا: تركت التصريح به.

**اصطلاحاً:** لها تعاريف كثيرة يعرفها **عبد القاهر الجرجاني:**" الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء على معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[2].

والكناية من أبلغ أنواع الكلام وأرفعه شأناً وأدقه فكرة، لا يدرك مراميها إلاّ من كان فطناً فاهماً لما تحتوي عليه من دقة الإشارة، وبُعد الاستعارة ومثال ذلك "نؤوم الضحى" في قول الشاعر أي: مُترفه[3].

**3 /التشبيه:**

**1/3 مفهومه لغة:** التمثيل وهو مصدر مشتق من الفعل شبه يقال: شبهت هذا بهذا تشبيهاً أي مثلته به، أما التشبيه اصطلاحاً: فهو عقد موازنة بين شيئين اشتركا في صفة أو أكثر من الصفات بأداة ملفوظة أو ملحوظة، يقول "**ابن رشيق القيرواني**": "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه" وقد قرر"**أبو العباس المبرد**" في كتابه "الكامل": أنّ التشابيه

[1] ـمحمد بوزو اوي، الحديث في البلاغة والعروض، ص87-88.

[2] ـ محمد بوزواوي، الحديث في البلاغة والعروض، ص95.

[3] ـ بشير كاشة الفرحي، المرشد في اللغة العربية، ص170-171.

كثيرة في كلام العرب[1]، وهو صفة الشيء بما يقاربه ويشاكله ويناسبه ويراد به تقريب للصفة وإفهام القارئ أو السامع أو هو إلحاق أمر بأمر في صفة بأداة.

يقول "**امرئ القيس**":[2]

كأن قلوب الطير رطباً ويابســـــاً لدى وكرها العناب والحشف البالي.

**2/3 أركانه:**

المشبه: وهو الشيء الذي يراد تشبيهه.

المشبه به: وهو الذي يشبه به غيره، ويسميان طرفي التشبيه.

أداة التشبيه: وهي كل لفظة تدل على المماثلة والاشتراك: الكاف، كأن، مثل، يشبه، يماثل.

وجه الشبه: وهو المعنى الذي يشترك فيه طرفا التشبيه أي العلاقة بينهما.

**3/3 أقسام التشبيه وأنواعه:**

**1ـالتشبيه المرسل:**وهو ما ذُكرت فيه الأداة وحُذف وجه الشبه كقول "**المتنبي**":[3]

إنّ السيوف مع الذين قلوبهم كقلوبهن إذا التقى الجمعان

**2ـالتشبيه المؤكد:** هو ما حُذفت منه الأداة وذكر فيه وجه الشبه.

كقول "**أبي القاسم الشابي**":

أنتِ ما أنتِ ؟ أنتِ فجر من الشجر تجلى لقلبي المعمود.

أنتِ روح الربيع تختال في الدنيا فتهتز رائعات الورود.

**3 ـ تشبيه التمثيل:** يقول "**عبد العزيز عتيق**": "وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد أمرين أو أمور، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: "مَّثَلُ الّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ

[1] ـ محمد بوزواوي، الحديث في البلاغة والعروض، ص48.

[2] ـ بشير كاشة الفرحي، المرشد في اللغة العربية، ص165ـ 166.

[3] ـمحمد بوزواوي،الحديث في البلاغة والعروض، ص49.

فِي سَبِيلِ حَبَّةٍ كَمَثَلِ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِ سُنْبُلَةٍ مَائَةُ حَبَّةٍ وَاللهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللهُ وَاسِعُ عَلِيمُ"(البقرة، الآية261).

**4 ـ التشبيه الضمني:** هو تشبيه لا يُوضح فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يُلمحان في التركيب، يقول" **أبو العتاهية**":

نرجو النجاة ولم نسلك مسالكها إن السفينة لا تجري على اليابس.

**5 ـ التشبيه المقلوب:** هو جعل المشبه مشبهاً به بادعاء أنّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر يقول "**ابن جني**": "ولا تكاد تجد شيئاً من ذلك إلاّ والغرض فيه المبالغة" قال "**ابن المعتز**":

والصبح في طرّة ليلٍ مستنفرٍ كأنه غرّة مصرٍ أشقـــر

**6 ـ التشبيه البليغ:** هو ما حُذفت منه أداة التشبيه ووجه الشبه فهو مؤكد، لأن الأداة حذفت منه أي أنّ التشابه بين الطرفين أكيد، كقول "**النابغة الذبياني**":[1]

كأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبدو منهن كوكب

*** الصور الخطية (أو الميتاخط):**

وهي الصنف الخامس من الصور التي ذكرناها سابقاً، يقوم على تحويل النمطين الآتيين من العناصر الخطية في المتتالية الخطية:

1 ـ الخطوط التقطيعية (الحروف).

2 ـ الخطوط الداخلة في التقطيع أو الملحقة به (علامات الترقيم مثل: النقطة والفاصلة وعلامة النبر وعلامة الوصل، بحيث يمكن أن تميز صوراً خطية صوتية، وخطية مورفولوجية، وخطية تركيبية وخطية نصانية)[2].

***الصور النصانية (أو المتيناص):**

تسمى صور الزيادة النصانية استطراداً، وهو يكمن في العدول عن التيمة الرئيسية، وإدخال تيمات إضافية قليلة الارتباط بالتيمة الرئيسية[1].

---

[1] ـ محمد بوزواوي،الحديث في البلاغة والعروض، ص49-50.

[2] ـ بليت هنرش،البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص97.

**2 /2 الصور التداولية والدلالية:**

لقد حُددت الصور التداولية باعتبارها انزياحاً بالقياس إلى معيار التواصل اللساني إنّها تمثل نسقاً من أشباه أفعال الكلام؛ أي من أشكال صورية للتواصل وتنتمي الصور التالية إلى الصور التداولية: الاستفهام باعتباره شبه سؤال والحيرة باعتبارها شبه شك، والاعتراف وشبه الاعتراف، والامتياز وشبه الامتياز، والرخصة وشبه الرخصة، وتتميز الصور الدلالية بطابع مرجعيتها الزائفة، وتلك هي خصوصية انزياحها عن المعيار الأولي، وهذه الفئات تتوجه نحو المجازات التقليدية (استعارة، كناية، مجاز مرسل....) التي يمكن بذلك أن تكون موضوع معالجة مزدوجة سيميوتركيبية مثل تغيير المعيار النصي لنسق الكلام، وسيميودلالية مثل تغيير معيار الواقع[2].

وتختلف جماليات الصور التداولية أيضا في كون الفراغ ـ الذي يضطلع المتلقي بملئه ـ يتولد من تناقص بين الكفاءة التواصلية العادية وكفاءة الانزياح[3].

**3/ خصائص الصور:**

ـ تتميز الصور بأن كلماتها محددة في معظم الأحيان، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالباً ما تنتمي إلى عنصر طبيعية، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمس شعوراً ما، فإن الصورة تصبح أشد حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان.

ـ تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، إلاّ أنّها ينبغي أن تعطي إحساساً بما هو ممكن أو شيئاً من الرهافة والدقة ونفاذ البصيرة كفيل بأن يضمن القدرة على تمثيلها.

ـ تطلق الذهن نحو آفاق عُليا من الحرية والتحديد والتماس المتعة القصوى في استخدام المَلكات التي لم يسبق للغة العقلية تحريرها على الإطلاق.

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص104.

[2] ـ بليت هنرش،البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ص 104.

[3] ـ المرجع نفسه، ص104.

ـ تسمح بتواكب الإحساس بما هو عفوي عابر وجوهري دائم في الوقت نفسه، ويتجاوز عندها الشعور بالزمان والمكان، وكلما كانت فريدة غير مألوفة أصبحت أشد فعالية وقدرة على تحديد مسطحات العروض الذهنية وإعطاء أبعاد جديدة يتسنى للإنسان أن يسيطر عليها.

ـ قد لا تتضح الصور الشعرية، بل لا تفهم أحياناً، إلاّ على أساس بعض التجارب وبعد قليل من ملاحظة العالم، فهناك بعض الصور الدقيقة التي تظل غامضة على من لم يمارس الاحتكاك ببعض مشاهد وظواهر الطبيعة[1]؛ إلاّ أنّ لغة الشعر لحسن الحظ لا تقبل سوى التعبيرات القابلة للتوصيل، ولا يخطئ كبار الشعراء عادة في هذا الصدد.

ـ ليست الصورة مجرد نتيجة لحساسية الشاعر، بل هي القصيدة نفسها وقد تم بيانها ابتداءً من الأشياء، إنّها حركة الأشياء والكائنات التي تحاول التوحيد بين ثقل الأعماق الزاخرة واستقرار التيار الدائب؛ فالصورة الشعرية عبارة عن عملية إبداعية يختلقها الشاعر أو الأديب من خلال إطلاق عنان عقله للإبحار في عالم الخيال الممزوج بالعواطف والأحاسيس النابعة من وجدان المبدع.

والصورة الأدبية هي تجسيم للأفكار التجريدية، والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية، تقوم على التكامل في بناءها تكاملاً شعرياً (الحبك الفني بين الجزئيات) الذي يخلق الوحدة العضوية، وللخيال أثر في بناء الصورة الشعرية العضوية اعتماداً على العاطفة والانفعال، وتتسم بالتناسق في تشكلها الذي يخلق منها الجمال والروعة والقوة، هذا التنسيق بين الصورة وعقل الكاتب؛ أي مما يبعث في الأدب روحاً وقلباً، كما نجدها تتوفر على ميزة الوحدة في ترابطها لتسوي عملاً فنياً، مردّه لأصلٍ عاطفي واحد، مما يبعث على خلق جديد للتجارب الإنسانية عن طريق الخيال، ليكون البناء العضوي الذي يشكل نفسه من الداخل في أثناء نموه[2].

[1] ـ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص239-240.

[2] ـ سعيد أبو بكر، أنجح بامتياز في اللغة والأدب العربي، دار الحديث للكتاب، الجزائر، د/ط، 2007م، ص111.

ـ الإيحاء في تعبيرها، قد توحي إلى جوانب اجتماعية، نفسية، إنسانية، إيقاعية، وجدانية.

ـ التآزر الجزئي في تكاملها وإتمامها؛ لأن الصورة الشعرية عمل تركيبي يطلق على جزيئات العمل الأدبي التي تشكل وحدته وتكامله، ومن هذه الوحدات الجزئية تُؤلف الصورة الكلية، ومقاييس هذه الصورة تختلف في المذاهب الأدبية الغربية حيث هي لدى "الرومانسيين" خاضعة في صياغتها لسيطرة العاطفة، وهي لدى الرمز بين ذاتية لا موضوعية، وهي لدى السرياليين تُعنى بالجانب ذي الدلالة النفسية مع الخضوع للإلهام فهي مختلفة باختلاف المذاهب الأدبية[1].

ـ مصدر الصور ة الشعرية هو الخيال منبع الجمال، فهي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة الشعرية[2] ، لذلك تعد الصورة الفنية أساس كل عمل إبداعي له ميزته الجمالية القادرة على التأثير في المتلقي واستنهاض عواطفه وأحاسيسه لِما تمتلكه من محفزات وجدانية وأبعاد خيالية تؤنس الروح وتوقظ المشاعر.

**4/ وظائف الصور:**

إذا كانت القصيدة استعارة كبرى، وإذا كانت كل صورها وأدواتها الشعرية تعتمد على تغيير المعنى وتصحيح الانحراف المقصود، فما هي وظيفة تلك الصور[3]؟

مما هو شائع معلوم أنّ الصور الفنية أصبحت تكتسح مختلف ضروب الأدب وخاصة منها الشعر إذ لا يكاد يخلو البيت الواحد من صورة واحدة على الأقل، وما كانت لتكون كذلك لولا أنّ لها وظيفة أساسية تهيمن على النص وعلى متلقيهاإذأنّهاتُعنى بالتمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولِما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية دون الوقوف على حدود الصورة المتبذلة والشكل الظاهري التي تقف عليها الحواس جميعاً بل ما يلمح وراء الحواس من شعور حي أعمق من الحواس.

---

[1] ـ سعيد أبو بكر،أنجح بامتياز في اللغة والأدب العربي، ص112.

[2] ـ المرجع نفسه، ص112.

[3] ـ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص240.

لذلك لابد أن تكون الصورة عضوية في التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية وأن تشارك في الحرية العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء، والصورة الشعرية في الشعر والأدب عامةً كالألوان والخطوط في الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي[1].

كما تحقق الصورة الشعرية كثيراً من الأغراض، التي يريدها الأديب في صناعة الكلام من توضيح المعنى وإبانته مثل قول الرسول صلى الله عليه وسلم"ضُمُّوا مَوَاشِيكُمْ حَتَى تَذْهَبَ فَحْمَةَ العَشَاء"[2] فالقول شكل من أشكال الصورة وهو استعارة حيث استعار صلى الله عليه وسلم للعشاء الفحمة حتى يكون المعنى أظهر للحس من الظلمة فإنّ الظلمة تُدرك بحاسة البصر فقط، والفحمة تدرك بحاستي البصر واللمس، فكان ذكرها أحسن بياناً من ذكر الظلمة، كما تعنى بالتشخيص الرائع والخيال الجميل حيث تجعل الجماد حياً ناطقاً، والمعاني الخفية بادية حليّة كأنّها جسّمت أجمل الأثر، ويخلق فيه متعة الاكتشاف لأن الفكرة لا تتجلى إلاّ بعد إعمال الخاطر والهمة في طلبها، لأنه من المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه كان نيله أحلى وموقعه من النفس أجل وألطف، فتُحفز المتلقي وتشوقه إلى معرفة كنهها ومعناها الخفي، لأن المعنى إذا عُبر عنه باللفظ الدال على الحقيقة حصل كمال العلم به من جميع وجوهه، أما إذا عُبّر عنه بلفظ لم تعرف تلك الوجوه جهة الكمال، فيحصل عن التعبير بالمجاز تشوق إلى تحصيل الكلام[3].

ومحور الصورة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول لذلك كثيراً ما يردد

[1] ـ سعيد أبو بكر، أنجح بامتياز في اللغة والأدب العربي، ص112-113.

[2] ـمحمد بوزواوي،الحديث في البلاغة والعروض، ص86.

[3] ـ المرجع نفسه، ص86.

النقاد أنّ تجسيد الأشياء المجردة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس هو محور الصورة الشعرية[1].

لذلك فالشعر ليس مجرد شيء مختلف عن النثر وإنما هو ضده، وليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى ولكنها مسخ له و"سخط" لمعالمه، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آنٍ واحد، وليس بوسع الشاعر أن يسمي الأشياء بأسمائها ولا يقول "قمراً" وحسب، لأن هذه الكلمة تثير فينا وفي ضمائرنا حالة باردة محايدة، ولكنها كي تثير صورة وجدانية لا بد أن تلجأ إلى الحيلة الشعرية، إلى انتهاك قوانين اللغة العادية ولا بد للشاعر إذن أن يقول عن القمر إنه :"منجل ذهبي في حقل النجوم" فيبتعد عن قوانين اللغة التي لا تسمح عادة بتلاقي هذه الكلمات على هذا الشكل ليؤدي وظيفته الشعرية الحميمية[2].

فأهمية الصورة تنبع من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي ولن تكون وسيلة ضرورية، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة فضلاً عن أنّها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يُقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر، أو تكون الصورة التي يُظهر بها الشاعر براعته، فيُبهر بطرافة صورة المستمعين، ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفة براعته في محاكاة الأشياء، والصورة في النهاية وسيلة تعبيرية لا تتفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن طريق مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجه مسار قصيدتها إما إلى جانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية، وعندما تُستخدم الصورة لتحقيق النفع المباشر فإنها تهدف إلى إقناع المتلقي بفكرة من الأفكارأومعنى منالمعاني والإقناعلهأساليبهالمتنوعة التي تبدأبالشرحوالتوضيحوتقترنبالمبالغةوتتصاعدإلىحدالتحسينوالتقبيح[3].

---

[1] ـ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص241.

[2] ـ صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص241.

[3] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص331-332.

**5/ أهمية الصورة:**

لما كانت الصورة أداة يُحقق بها المبدع إبداعه حظيت بالاهتمام الكثير من قبل النقاد؛ لذلك كانت دراستهم للصورة من القضايا الأولى في التراث النقدي باعتبارها ذات جودة هائلة وأثر بالغ تتركه في المتلقي؛ فالصورة من العناصر المهمة في الشعر وقد رأينا بروز هذه الأهمية منذ **الجاحظ** حيث قال: "الشعر صياغة وضرب من التحوير" ونظراً لتلك الأهمية التي تحظى بها وارتباطها بالصياغة الشعرية فقد توصل أحد النقاد المعاصرين إلى نتيجة مفادها أنّ التصوير والصياغة بعد قول الجاحظ السابق أصبحا محورا الدراسات النقدية، ويوضح الناقد**الرماني:** أهمية الصورة ودورها في إيصال المعنى إلى القلب بقوله: "البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، وقد رفض الرماني أن يكون إيصاله وإفهامه حداً للبلاغة"؛ إذن لابد أن يتوافر الجانب الجمالي للصورة التي يتم بها الإيصال وأن يكون هذا الإيصال في أحسن صورة من اللفظ، وهذا ما يجعل قيمة العمل الجمالية كامنة فيه كله في فكرته وصورته[1].

تعد الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصية وتأثير وأياً كانت الخصوصية والتأثير إلا أنّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته بل تحافظ على جوهره كما هو فقط تغيير طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ثم إنّ أهمية الصورة تنبع من أهمية مادتها من كناية واستعارة ومجاز بدليل أنّ المجاز أفضل من الحقيقة لأنه يؤثر في المتلقي تأثيراً أشد من تأثير الحقيقة لأن "المثل المجيب والبيت النادر كلما دقّ معناه ولطف، حتى يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه وإجالة الذهن فيه، كانت النفس بما يظهر لها منه، أكثر التذاذاً وأشد استمتاعاً مما تفهمه في أول وهلة، ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة، وليس ذلك إلاّ لشرفها وبعد غايتها"[2] وهنا نجد أصل المتعة التي تقدمها الصورة يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة، وكأن النادر والغريب من الصور الشعرية يثير

[1] ـ ينظر: فاطمة سعيد أحمد حمدان،مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص309-311.

[2] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص325.

فضول النفس ويغذي توقها إلى التعرف على ما تجهله، فتُقبل عليه لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها، يقول "**عبد القاهر الجرجاني**": "أنه من المركوز في الطباع والراسخ في غرائز العقول أنه متى أُريدَ الدلالة على معنى، فترك أن يصرح به، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجعل دليلاً عليه كان الكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك"[1].

إذن تتمثل أهمية الصورة الفنية في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به، إنّها لا تشغل الانتباه إلا أنّها تريد أن تلفت انتباهها إلى المعنى في شكل سلسلة من الإشارات على عناصر أخرى، لكي تُبطئ التقاء الذهن بالمعنى.

[1] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص325.

# الفصل الثالث
# مقاربة سيميائية لقصيدة
# "خمس أغان للألم"

**قصيدة: خمس أغان للألم**

1 ـ مُهدى لياليا الأسى والحرق

ساقي مآقينا كؤوس الأر ق

نحن وجدناه على دربنا

ذات صباحٍ مطير

ونحن أعطيناه من حبنا

ربتة إشفاق وركنا صغير

ينبض في قلبنا

فلم يعد يتركنا أو يغيب

عن دربنا مرة

يتبعنا ملء الوجود الرحيب

يا ليتنا لم نسقه قطرة[1]

ذاك الصباح الكئيب

2 ـ من أين يأتينا الألم؟

من أين يأتينا؟

آخى رؤانا من قدم

ورعى قوافينا

إنّا له عطشى وفم

يحيا ويسقينا

3 ـ أليس في إمكاننا أن نغلب الألم؟

نُرجئه إلى صباحٍ قادم؟ أو أمسيه

نشغله نقنعه بلعبة بأغنيه

[1] ـ نازك الملائكة، ديوان قرارة الموجة، دار الآداب، ط1، 1957م، ص09.

بقصة قديمة منسية النغم؟

ومن عساه أن يكون ذلك الألم؟

طفل صغير ناعم مستفهم العيون

تُسكته تهويدة وربتة حنون

وإن تبسمنا وغنينا له ينم

يا طفلنا الصغير سامحنا يداً وفم

تحفر في عيوننا معابراً للأدمع[1]

وتستثير جرحنا في موقعٍ وموضع

وإن غفرنا الذنب والإيذاء من قدم

كيف ننسى الألم؟

كيف ننساه؟

من يُضيئ لنا

ليل ذكراه؟

**شرح المفردات:**

**المآقي:** العيون

**الربتة:** الضربة الخفيفة على جبين الطفل لينام

**مستفهم العيون:** دائم الفضول

**تهويده:** تحريك مهد الصبي لينام

**رعى:** صان

[1] – نازك الملائكة، ديوان قرارة الموجة، ص10.

**المبحث الأول: قراءة سيميائية للعنوان**

تعد قصيدة "خمس أغان للألم" على غرار باقي القصائد المعاصرة مثالاً حياً وأكثر تجسيداً لمعنى الألم الذي يُعتم حياة البشرية عامةً ويسلب منها سعادتها وطمأنينتها، فهذه القصيدة يكسوها طابع الحزن والأسى لذلك راحت الشاعرة العراقية" **نازك الملائكة** " تنظُم أبياتاً تغلب عليها النزعة التشاؤمية بلسان البشرية باستعمال ضمير الجماعة علّها تشنقُ الآلام في عيون الآخرين، فتختزل تلك التجربة القاسية في قصيدة معبرة تستجلي كل معاني الأسى والقلق والاضطراب والضياع في فضاء روحها ووجدانها والإحساس بالاغتراب وسط أهلها وذويها، واختناق أنفاسها فيجوٍ مفعم بالأكسجين، وما جعلها كذلك نظرة الاستهزاء التي يُلقيها المجتمع العربي على المرأة والحط من قيمتها وكذا انحطاط القيم الإنسانية ما جعلها تنظر إلى الواقع بأكمله نظرة مأساوية يشوبها الملل والألم الذي شبهته ب"الطفل المدلل"، ورأت فيه أن الإنسان هو من يصنع ألمه بإرادته نتيجة سوء وعيه للعالم من حوله:

"ومن عساه أن يكون ذلك الألم"

"طفل صغير ناعم مستفهم العيون"

فنجدها تتساءل باستمرار عن مصدر الألم " من أين يأتينا الألم؟"، ولم تقتصر على الألفاظ الموحية بالألم فحسب وإنما امتدت إلى تناسب الإيقاعات والقوافي لما يُناسب معانيه، كاستعمال حرف النون الموصل بألف المد الشبيه بأنين المريض الذي يتألم في قولها: "لياليا"، "يأتينا"، "يسقينا"، فالشاعرة مُتشبعة بشكلٍ كبير بحس الألم لذلك لا نكاد نجد بيتاً من أبيات قصيدتها يخلو منه أو من مرادفاته.

لا شك أن النقد السيميائي قد أثبت فعاليته وجدواه، حيث تجاوز النقد البنيوي الشكلي الذي كان يقتصر على وصف بنية النص السطحية، وعلى بيان علاقات وحداته ببعضها البعض، بينما يحاول النقد السيميائي وصف البنية الظاهرة للنص في مستوياتها الصوتية والتركيبية والمعجمية والدلالية، ثم يتعمق في النص الأدبي فيبحث في بناه العميقة مكتشفا معانيه التواصلية، والمعاني المصاحبة للنص، ونحن إذا حاولنا اليوم قراءة الشعر قراءة سيميولوجية،

فإننا نهدف إلى تحرير النص من قيوده المفروضة عليه وهذه عملية تكرارية، يحدثها الشاعر أولاً بأن يحرر الكلمات من قيودها؛ حتى تحلق معها مخيلة القارئ وهذا هو "سحر البيان"[1].

وسنحاول في هذا الفصل تطبيق المنهج السيميائي في تحليل النص الشعري والكشف عن مكنوناته بإيضاح "دلالته الخفية"، وقبل الخوض في معالجة النص نتجه إلى تحليل العنوان، ومقاربته سيميائياً باعتباره من أهم السمات الجمالية التي تميز الشعر المعاصر بحيث أصبح الشاعر حريصاً على أن يضع عنواناً لكل قصيدة، بل وقد انتقل الأمر أيضاً لكل ديوان يصدره، إذ لا بد من الإشارة إلى أنّ أي تحليل سيميائي لعنوان ما يستدعي المرور بمستويان: مستوى خارج نصي **hors texteul** ويُعنى بدراسة دلالات مفردات العنوان أولاً وتأويلاته بعيداً عن حيز النص وتتبع دلالاته معجمياً، أو اجتماعياً أو فلسفـــياً أو تاريخياً في استقلالية تامة عن النص، وبهذا يصبح العنوان في التجربة الجمالية إشارة حرة، لا علاقة لها بالنص بحيث يتم تحريرها على يد المبدع ليطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي للتفاعل معها بفتح أبواب خيالية لها، فتُحدث في نفسه أثرها الجمالي؛ أي " النظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص"[2].

وعنوان هذه القصيدة جملة اسمية ذات دلالة رحبة تتكون من ثلاث مفردات كلها أسماء وإن دل هذا على شيء إنما يدل على الثبات والاستقرار والسكون، "خمس أغان للألم" هو العنوان الذي اختارته الشاعرة ليكون مفتاحا نعبر به إلى عمق قصيدتها، فكان فضاءً واسعاً من الدلالات على القارئ التحكم فيه وربطه بالمحتوى واعتمدته نازك قصد التشويق والإغراء فلا يكون أمام القارئ مفر إلاّ تتبع إيحاءات ألفاظه وتأويلاتها وفك شفراته لما يعتريه من غموض ولبس بطرح عدة تساؤلات وإشكاليات تكون الإجابة عنها بمحاورة القصيدة وربطها بعنوانها، وإذا نظرنا إلى العنوان من حيث الدلالة وجدناه يتكون من:

---

[1]- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م، ص19.

[2]- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص08.

| خمس | + | أغان | + | لـ | + | الألم |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ↓ | | ↓ | | ↓ | | ↓ |
| اسم نكرة | | اسم نكرة | | حرف جر | | اسم معرفة |
| ↓ | | ↓ | | ↓ | | ↓ |
| مبتدأ وهو مضاف | | مضاف إليه | | حرف جر | | اسم مجرور |

وقد لجأ الشاعر إلى استخدام النكرة في كلمتين من العنوان واكتفى بمعرفة واحدة، والنكرة هنا تفيد العموم والشمول كما توحي بالغموض وتجعل الأسئلة تقفز إلى ذهن القارئ بمجرد سماعها، ومن جملة هذه الأسئلة: لماذا الألم؟ وما سببه؟ ولماذا ارتبطت لفظة الألم الموحية بالحزن والملل والوجع بالأغان التي توحي بمعان عكس الألم بل تستعمل للطرب والترفيه والأفراح؛ أي الجمع بين المتناقضين، وهنا يكشف السؤال عن نفسه، ما سر الجمع بين المتناقضين؟؛ أي بين الألم وما يدل عليه من حزن وبين الأغاني وما تدل عليه من فرح، هل كان هذا اختياراً مقصوداً له غايته أم جاء على سبيل الاعتباط ؟ هل هو مفصح عما يليه أم موهم؟.

هذا ما سنعرفه عند الغوص في أعماق النص ولتكيف مع معانيه، غير أنه قبل ربط مفردات العنوان بالنص والكشف عن معانيها من خلاله لا بد من الكشف عنها في إطارها المعجمي، إذ أن تتبع كلمة الألم في فضاء المعجم تدل على الشعور بانزعاج حســـــــــي أو ضيق معنوي والألم أَلِم ألماً جمع آلام وهو شعور بما يُضاد اللذّة سواءً كان حســـــــــياً أو معنوياً [1].

أما لفظة الأغاني فوردت في المعاجم على أن الغناء: تطريب بأغنية، ترنم بكلام ملحن[2]، وأغان مفرد أغنية: كلام موزون في موضوع شجي أو عاطفي، يلحن ويتغنى به[3]،

[1]- صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية، ص37-38.

[2]- معجم المجاني المصور، ص775.

[3]- صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية، ص1066.

والأغنية جمع أغان ما يترنم ويتغنى به من الشعر[1].

أما المستوى الثاني الذي يُدرس على سبيله العنوان فهو المستوى الداخلي **co-textuel** بحيث لا يمكن القفز إلى تحليل النص قبل التطرق إلى تحليل العنوان المتميز بقصر القامة، وبموقعه الإستراتيجي في الفضاء النصي للعمل الأدبي، وهنا يكون العنوان بمثابة العتبة التي من خلالها نلج إلى صلب الموضوع، أو المصباح الذي يضيء لنا ما يحمله النص أي أن يكون للعنوان بنية متضمنة في النص له علاقة وطيدة تربطه به؛ ذلك أن النص الشعري يُعد بمثابة آلة لقراءة العنوان إذ تربطهما علاقة تكاملية؛ فالنص الشعري يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة هما: النص وعنوانه، أحدهما موجز مقيد ومختزل في بضع كلمات والآخر طويل، فكل عنوان يعطينا انطباعاً يجعل من أغوار أي عمل إبداعي يعد نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تُغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شيفراته الرامزة؛ إذن فالعنوان هو مفتاح لاستنطاق النص الشعري ليبوح بخفاياه، وللعنوان شاعرية لا يمكن إنكارها لأنها تعطينا بعداً فنياً وخاصة بتشكيله أفق التوقع لدى القارئ، فمن المعروف أنّ الأغاني تُروح عن النفس وعند سماعها تطرب الأذن ويختلج القلب، ولكن ماذا لو كانت تلك الأغاني للألم؟ فقد حاولت نازك التعبير عن وجهة نظرها دون أن تقع في المباشرة باعتباره عنوان متعدد الوظائف يُعرف لنا القصيدة ويشير إلى محتواها من جهة ويمارس تأثيره الإغرائي في المتلقي من جهة أخرى، وذلك بفضل ما يَحفُ به من شفيف الظلال التي يمتزج فيها الغموض بالتشاؤم والترقب بالتفاؤل؛ " فهو الإشارة الأولى التي ترسلها إلى المتلقي لجذب انتباهه وتهيئته للإبحار في أعماق النص"[2]

يعد العنوان "خمس أغان للألم" نواة أساسية مصدرية لِما يحتله من أهمية وظيفية تركيبياً، دلالياً، أيقونياً...، وهو عنوان يدخل في صيغ التعبير أو تراكيب اللغة الجديدة لأنه يحمل دلالة فريدة من نوعها تجمع بين لفظتين حاملتين لدلالتين متعاكستين، وهذا ما يجعله يُخفي

[1]- مجاني الطلاب، ص610.

[2]- محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات الأداء الفني، قراءة تحليلية في نصوص أدبية، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006م، ص23.

في طياته إيحاءات عميقة، فرغم كونه عبارة قصيرة وصغيرة لكن مدلولها يتجاوز العديد من الأسطر والصفحات والآلاف من الكلمات لأنه يعكس عالم النص المعقد المتشابك الأطراف.

إن اختيار نازك للعنوان لم يكن محض مصادفة بل كان بعد تأمل لأعماق تجربتها بحيث أتى دالاً بشكل واضح على ما أرادت أن تستثمره لدى قارئها من معاناة قاسية ضد المرأة جراء احتقار المجتمع لها، فجاء العنوان بالفعل عاكساً للقصيدة وللأحداث التي تجري في مضمونها بصورة حية وواقعية، إذ لا يكاد يخلو بيت من أبياتها من لفظة الألم أو ما يرادفها النابعة من الواقع المر كونها لم تجد منه مفراً سوى العزف على سيمفونيته، وهذا ما يتضح في قولها: مهدى لياليا الأسى والحرق، وهو أصدق مثال يجسد تغلغل الألم في حياتها، "فلم يعد يتركنا أو يغيب"، " ذلك الصباح الكئيب" فالشاعرة تتناول ظاهرة الألم من منطلق أنّ العالم مليء بالأحزان والآلام فقد استطاع هذا العنوان البسيط القصير "خمس أغان للألم" من حيث الكتابة والنطق والشكل العميق من حيث الدلالة والمعنى والإيحاء أن يختصر كل ذلك الكلام المبعثر ويُلم شتات تلك التجربة القاسية بتسلسلها في مجرد ثلاث كلمات وحرف جر.

إنّ الحرص على وضع العنوان يدل دلالة أكيدة على أن الشاعر يعي أن تجربته تدور حول قضية ما لذلك يبرزها في العنوان بشكل مباشر أو رمزي[1].

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، لونجمان، مصر، ط1، 2000م، ص257.

**المبحث الثاني: قراءة سيميائية للصور**

تشتهر النصوص الفنية الشعرية بنجمٍ لامع يزين فضاءها ويسلط أشعته على متلقيه ليعمي بصيرته عن المعنى المباشر مِما يجعله يرصد الظاهر للوصول إلى العمق إنها الصور الشعرية التي لا تكاد تخلو منها أي قصيدة مهما كان نوعها.

إذ تحاول هذه الدراسة الاقتراب من العالم الشعري لنازك المفعم بالاستعارات والكنايات والتشبيهات والمجازات التي تنطوي كلها تحت دائرة الصور الفنية، والتي تسعى لغتها دون كلل لانتهاك العلاقات الدلالية واللغوية المألوفة، والتي يحتل فيها المعنى غير المباشر للوحدات اللغوية ملمحاً سيميولوجياً بارزاً وقطباً استراتيجياً لشعريتها لذلك تقترح هذه القصيدة التعامل معها على صعيد التلقي والنظر الثاقب وبالتالي الفهم العالي عبر سيميائية الصور التي يمكن لها أن تقدم الكثير لإضاءة المشهد اللغوي لعالم نازك الشعري المثقل بثمار القراءة وتشعب الدلالة، وبالتالي تعدد احتمالات التأويل؛ إنها إذن مقاربة تستضيء ببعض الإجراءات والمفاهيم السيميائية محاولة عبرها الوصول إلى البنى العميقة للنص التي لا يمكن استشرافها إلا عبر هذا الإبحار الشاق بيم اللغة التي سعت لاحتضان العالم بداخلها والكشف عن مضمر النص مخيفه ومسكوته.

"**خمس أغان للألم**" رحلة قلم في عالم العذابات والوجع والألم، متاهة نصية وفخ تنصبه الشاعرة للقارئ فتوهمه أن القضية سهلة لدرجة أنه أول ما يقرأ النص يظن نفسه أمسك بالمعنى، غير أن ذلك لن يتأتىإلاّ بإمعان النظر وإعمال العقل، لذلك نحاول في هذه الدراسة أن نمسك بخيط يقودنا إلى ظلال المعنى، ذلك أن اللغز المُحير يتخفى وراء المعاني الظاهرية فيزداد لهفة وحرقة على حرقة في ملاحقة المعنى المتخفي.

إذ تتألق في فضاء القصيدة عاصفة من الصور المتشابكة التي تنبعث من عمق نفسية الشاعرة وذلك ابتداءً من البيت الأول للقصيدة " مهدي لياليا الأسى والحرق"، بحيث تبدو الشاعرة من خلال هذا البيت وكأنها خُلقت لتحيا حزينة في أغوار الأسى والألم، إذ تعبر عن ذلك بقولها هذا في شكل استعارة مكنية حُذف فيها المشبه به وهو الإنسان وتركت قرينة تدل

عليه وهي "مهدي" فالهدية عادة ما تكون من إنسان لا من ظروف والهدية ماديةً كانت أو معنوية تحمل عبارات الحب والسرور والفرح لا الأسى والحرق، وكأن الشاعرة تختزل معادلة حياتها كلها في حيز الألم وتحيا في أحضان جزيرة بائسة وتستمر في إثراء أسطر تجربتها بمعانٍ غير مباشرة كما في قولها: "ساقي مآقينا كؤوس الأرق" فمن المعروف أن المسقي هو الزرع أو النبات بصفة عامة لا المآقي وهي العيون وأنّ السقي يكون بالماء وهو ملموس أما قولها: "ساقي مآقينا كؤوس الأرق" فهي استعارة مكنية حُذف فيها المشبه به وهو الزرع أو النبات وصُرح بالمشبه وهو المآقي أو العيون والقرنية الدالة عليه هي "ساقي"، فقد جاءت العبارة لتُعبر عن مملكة الحزن التي تسكن قلبها فتلقاه أينما ذهبت وحيثما وجدت، حتى عشق جرحها المتاهة في وجدانها وغلّف الحزن أوراقها ليُطرز الألم على قلبها سطوره من الأسى والحرق.

لتتوالى في سياق حديثها عن تجاربها العديد من الصور على سبيل الاستعارة المكنية لترحل من معانقة أوجاعها إلى غيمات المعاني، ونلحظ ذلك من قولها " نحن وجدناه على دربنا"، فهي استعارة مكنية حُذف فيها المشبه به وهو الشيء الذي نجده في طريقنا؛ أي أنه شيء مادي ملموس فمثلاً يجد الإنسان في طريقه نقوداً أو وثائق...، فالشاعرة شبهت الألم بمثل هذه الأشلاء وكأنه وُضع في طريقها غصباً عنها فوجدته واقتحم حياتها، فأصبحت اللغة المتوحشة الكئيبة تسكن غابات عينيها، أما قولها: "صباح مطير" فجاءت صورته على شكل تشبيه بليغ حُذفت منه الأداة ووجه الشبه، حيث شبهت الصباح بالسماء، إذ يلتقي الصباح مع السماء في وجه شبهٍ بينهما وهو أن السماء تُمطر شتاءً أما صباحها فيُمطر ألماً وحزناً، لأن قلبها قد أبحر في أوجاعه سفراً والليل يعزف لها ألحانه فكيف تهرب من قدرٍ قد صاحب حياتها؟.

وتتظافر الصور المكنية مع بعضها وتتراسل في بلورة الصورة الذهنية في هذه القصيدة من خلال التعبير الصوري من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجريدي أو من التجريدي إلى تجريدي آخر، فقد استعملت هذه الصور لتنقل لنا الدلالة الحقيقية لِما تُحسه الشاعرة، وتشتد

حدّة التجريد حينما يُضاف المحسوس إلى المجرد من خلال تآزر مكونات النص لإنتاج صورة كلية تقوم على جملة من التعابير الاستعارية تم فيها تشبيه الألم بشخص تُحبذه الشاعرة بقولها : "نحن أعطيناه من حبنا" حتى أصبح ينبض في قلبها من شدة هذا الحب "ينبض في قلبنا" ، فلم يعد يتركها أو يغيب ويتبعها أينما ذهبت ولا يتركها أبداً، فالقصيدة هنا تتكئ في إنتاج صورها على تقابل دلالي حاد بين صورة الألم وضده من الحب الذي جعله لصيقاً بها، وهذا التجسيد الصوري الدلالي كله في صالح إبراز المعنى وتأطيره، لتُواصل تشبيه هذا الألم بصورة الشخص المحبوب الذي لا يفارقها على سبيل الاستعارة المكنية في كلٍ من "آخى رؤانا من قدم" و" رعى قوافينا" فحذفت المشبه به وتركت قرينة تدل عليه وهي الفعل "آخى" في الصورة الأولى والفعل "رعى " في الصورة الثانية.

كما تستدرج في سطرين موالين مواصلة ادعائها للحب المزيف للألم من خلال قولها: "إنّا له عطشى وفم" و" يحي ويسقينا" ففي مفردة الألم يعد الانفعال البؤرة الدلالية التي تتكئ عليها بنية الصورة الفنية الذهنية والتي ينبع منها النص ويتشكل.

فنازك قد رسمت فضاءً من الحزن والألم في شكل عتبات نصية مشحونة بالإيقاع الإنساني الذي يتماهى والبنى الشعرية التي عمدت إلى تشكيلها بوعي، فتكاثفت الصور في عبورها نحو جسر الألم في ليلٍ بهيم قد رماها بأنواع الهموم، فقد استطاعت أن تُترجم فصلاً من حضارة الحزن والقلق والحيرة والتي بحثنا في زواياها عن لحظة من أمل غير أنها قد فتحت الباب كي يدخل الحزن أحشاءها.

ومن يستقري الصور الآنفة يكتشف أن دور الدلالات الدقيقة المجردة مشتقة إلى حد كبير من الدلالات المتجسدة المتعينة، فصور الشاعرة في قصرها أو إطالتها تنبع من معين واحد وهو "الألم"، وعلى كل حال فالصورة في شعرها تحمل قدراً كبيراً من التماسك سواءً لجأت إلى إطالتها أم تقصيرها، "فالصورة الشعرية هي التي تتخطى حدود الأشياء وتكمن في عصب النفس، محاولة القبض الشعري على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس

بها"،[1]وفضلاً عن تأثيراتها الجمالية والرؤيوية في عموم تشكيل القصيدة، وفي نسيجها الداخلي الخاص لها فلسفة جمالية مختلفة لأن أبرز ما فيها الحيوية وذلك راجع إلى أنها تتكون تكوناً عضوياً لا جاهزاً.

وتتزاحم الآلام والأحزان بتوالي الاستعارات باعتبارها" لون مجازي والمجاز يقابل الحقيقة، فإذا كانت الحقيقة التي تُدرك بالعقل مرتبطة بالثقل والملل غالباً، فإن المجاز يُدرك بالحس والتخيل؛ لذلك فإن الاستعارة تُظهر الشيء في غير ثوبه، وهذا سبب لتحريك التعجب في النفوس مما يثيرها ويجلبها"[2]، إذ تواجه الشاعرة بداخلها عدة استفسارات تصعب عليها الإجابة عنها كما في قولها : "أليس في إمكاننا أن نغلب الألم"؟، "نُرجئه إلى صباحٍ قادم؟ أو أمسية"، "ونشغله، نقنعه بلعبة بأغنية" "بقصة قديمة منسية النغم؟"، بحيث جاءت كل هذه العبارات في شكل استعارات مكنية، فقد شبهت الألم بالإنسان الذي نستطيع مواجهته والتغلب عليه فحذفت المشبه به وهو الإنسان وتركت قرينة تدل عليه وهي الفعل "نغلب"، غير أن الألم أو غير ه مما نو اجهه في الحياة مرسوم على قدرنا ولا يمكن تغييره أو تبديله، ولأن الشاعرة لاقت بما فيه الكفاية من الوجع وتُريد التخلص منه وبأي طريقة كانت، كما نجدها تُريد أن تبعد ذلك الأسى أو تؤجله إلىوقتٍ آخر قام لتستعيد أنفاسها وتستريح منه قليلاً ثم يعاود الرجوع إلى حياتها، وكأنها تريد أن تحدد له موعداً، ثم تقول نشغله نقنعه بلعبة بأغنية، فمن هو هذا الألم؟ لتتلاعب به وتشغله عنها فهي تشبهه بالطفل الصغير الذي لا يمكن أن تتحايل عليه أو تبتعد عنه لتواصل الاستفهام والتساؤل عن مصدر الألم وماهيته:

ومن عساه أن يكون ذلك الألم؟

وتجيب عن تساؤلها في البيت الموالي بـ "طفل صغير مستفهم العيون" وهو تشبيه بليغ ذُكر فيه المشبه والمشبه به وحذف وجه الشبه والأداة.

---

[1]ـ محمد صابر عبيد، تحليلات النص الشعري (اللغة، الدلالة، الصورة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014م، ص171.

[2]ـ ابراهيم عبد الرحمان الغنيم، الصور الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، ص153.

وبما أن الألم رديف الأمل فلا عجب أن تنحني الشاعرة أمامه وتشبهه بالطفل المدلل الذي تريد أن تسكته بتحريك مهده وتنيمه بالغناء، فالشاعرة تتوهم الألم طفلاً صغيراً تعمل ما بوسعها ليدعها ترتاح ثم تطلب الصفح منه وكأنها هي من أوقع الظلم عليه" يا طفلنا الصغير سامحنا يداً وفم" وهي استعارة تصريحية حُذف منها المشبه وهو الألم وترك المشبه به وهو الطفل الصغير ثم تقول " تحفر في عيوننا معابراً للأدمع" وهي كناية عن الحزن والأسى.

لتختم أبياتهابأسطرٍ تستعيد فيها التساؤل عن كيفية نسيان الألم، بطريقة ملحة من خلال تأكيد تساؤلها: كيف ننسى الألم؟ كيف ننساه؟ ورغم كل الجهد الذي بذلته الشاعرة لمعرفة مصدر الحزن والألم والتخلص منه إلاّ أنها بقيت عاجزة أمام تحدياته القوية بدليل أنها في نهاية القصيدة وهي تستنجد بمن يخلصها منه لأن قلبها تخثر بالآلام والأوجاع فلا القلب أسعفها ولا المجتمع رحمها ولم تجد غير القافية تشكو لها ألمها، ولم يبقى لها سوى أغنيات محترقة، إيقاعها هو أيامها المتعبة ونبض قلبها هو الدليل الوحيد على أنها مازالت تتنفس.

تحمل قصيدة نازك العديد من الصور الفنية التي نسجتها في اقتدارٍ يعبر عن ذوق وخبرة كبيرين، وتلعب اللغة مع ذهنيتها دور كبير في بناء الصور؛ فالصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة[1] فأغلب الصور مستمدة من الحواس، لأنها تشكل في بنيتها العميقة الأثر الموسيقي الذي تُحدثه اللغة في العملية الإبداعية الشعرية من ناحية، أما بنيتها السطحية فتُكمل منظومة الطفل المدلل في توليدها للوحدات الصوتية الصغيرة المتنامية من ناحية أخرى، لذلك تعتبر الصورة الفنية بلغتها التعبيرية والوصفية في شعر **نازك الملائكة** بمثابة لعبة تجيد احترافها أو هي نمط شعري يُتيح للمبدعة تعبيرا أعلى بمنحها الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها حسب مقتضيات المعنى.

[1]- أحمد زلط، في جماليات النص، رؤية تحليلية ناقدة، الشركة العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1996م، ص104.

# خاتمة

وآخر ما يمكن أن نختم به نأمل أن نكون قد وُفقنا في اختيار موضوع البحث ومنهجيته وطريقة تحليله بصورة تروق المتلقي وتُزيح عنه بعض الغموض، وما مذكرتنا سوى نافذة نُطل منها على سطورٍ تناولت جزءاً من تطبيق الجماليات في النص الشعري والمنهج يكشف عنها لتترك الباب مفتوحاً أمام الدراسات المُقبلة.

وانطلاقاً من تتبعنا لثنايا البحث وتبيننا لإجراءات المنهج السيميائي داخل النص الشعري والكشف عن العلاقات الناشئة بينهما أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج نُلخصها فيما يلي:

ـ السيميائية منهج أدبي نقدي قائم على تحليل ودراسة وتفسير العلامات والإشارات والصور داخل الحياة الاجتماعية عن طريق نظام اللغة الذي يصل بين الدال و المدلول اعتباطاً.

ـ ومعلومٌ أنّنا في حياتنا اليومية نستخدم ملفوظات العقل وكذلك الكلمات للدلالة عن كنه الأشياء لنعي بها ما نفهمه نحن وما نودّ إفهامه للآخر، ثم إنّ اللغة جهاز من المفاهيم المُنشأة للمعرفة، إلاّ أنّها تظل مساحة خصبة هائلة ومنظومة غير مُكتشفة وحدودها لازالت مُغلقة لذلك كنّا بحاجة ماسة للاستغاثة بالمنهج السيميولوجي بكل جذوره وتفرعاته العلمية باعتباره جزءاً لا يتجزأ من تلك اللغة التواصلية، وممارسة إجرائية تُشكل حيزاً متميزاً للدلالة في الحقل النقدي المعاصر.

ـ إنّ النص الشعري هو أرحب وأوسع فضاء يمكن للباحث أن يجول في أعماقه بكل حرية لالتقاط جمالياته وتحديد تجلياتها من خلال مفتاحها الرئيسي وهو العنوان وكذلك الصور.

ـ إنّ الخطاب الشعري من المنظور السيميولوجي نص إبداعي مفتوح ومن ثم فهو مادة أدبية إبداعية، قابلة للتحليل والدخول معها في علاقة مُحاورة؛ أي أنّ الدارس في تعامله

مع هذا النوع من الخطاب يقف أمام تقنيات تفرض عليه التجوال في عمق المعنى والكشف عن خباياه الباطنية من خلال تحليل النص من حيث عنوانه وصوره.

ـ يُعد العنوان أيقونة دالة تعكس مظاهر النص، وهو أيضاً العتبة التي من خلالها نلج إلى صلب الموضوع.

ـ يحتضن النص الشعر ي العديد من الصور الفنية التي تُزينه وتُنيره كما يُنير المصباح في الظلام.

ـ تُعد الصورة الفنية واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة، وقد اهتم الشعراء المحدثون بها وبطريقة تشكيلها وبناءها، وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة حتىّ غدت ملمحاً بارزاً في نصوصهم الشعرية، وجزءاً أكثر فنية في بنية النص الشعري الحديث.

ـ نازك الملائكة شاعرة عراقية عُرف شعرها بالحزن والألم جراء ما عايشته في محيطها الاجتماعي والثقافي، فبدا أثره واضحاً في شعرها وكأنه صدى له، وهذا ما يُلفت انتباه المتلقي ويزيده لهفة لمعرفة السر وراء ذلك.

# قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

**المصادر:**

**1 ـ** عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الفكر العربي، لبنان،ط1، 1999م.

**2 ـ** نازك الملائكة، ديوان قرارة الموجة، دار الآداب، ط1، 1957م.

**المراجع العربية:**

**1 ـ** ابراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الصور الفنية في الشعر العربي مثال و نقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1996م.

**2 ـ** أحمد زلط، في جماليات النص ـ رؤية تحليلة ناقدة ـ، الشركة العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1996م.

**3 ـ** أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة ـ المنطق السيميائي و جبر العلامات ـ، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2005م.

**4 ـ** بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر ـ دراسة في الأصول والملامح و الإشكالات النظرية والتطبيقية ـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 2008م.

**5 ـ** بشير كاشة الفرحي، المرشد في اللغة العربية، دار الآفاق، الجزائر، د/ط، 2005م.

**6 ـ** تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1983م.

**7 ـ** جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 1992م.

**8 ـ** حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، لبنان، د/ط، 1994م.

**9 ـ** رحاب عكاوي، نازك عاشقة الليل، دار الفكر العربي، لبنان، ط1، 2007م.

**10 ـ** رشيد بن مالك، السيميائية السردية، مجدلاوي للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2006م.

**11 ـ** سعيد أبوبكر، أنجح بامتياز في اللغة والأدب العربي، دار الحديث للكتاب، الجزائر، د/ط، 2007م.

**12 ـ** صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، لونجمان الشركة المصرية العالمية، مصر، ط1، 1996م.

**13 ـ** صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998م.

**14 ـ** عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1990م.

**15 ـ** عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

**16 ـ** عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي ـ دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ـ ، عالم المعرفة، الإمارات العربية المتحدة، د/ط، 1999م.

**17 ـ** عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب،تونس، ط3، 1982.

**18 ـ** عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري ـ دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير، الأردن، ط1، 2009م.

**19 ـ** عبد القادر فهيم الشيباني ، معالم السيميائيات العامة ـ أسسها ومفاهيمها ـ، الجزائر، ط1، 2008م.

**20 ـ** عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر ـ دراسات وشهادات ـ، دار الثقافة، تونس، د/ط، 1988م.

**21 ـ** عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة، السودان، د/ط، 2003م.

**22ـ** غادة الإمام، جاستون باشلار ـ جماليات الصورة ـ، التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2010م.

**23ـ** قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق، الأردن، ط1، 2008م.

**24ـ** محمد بوزواوي، الحديث في البلاغة والعروض، دار الحديث للكتاب، الجزائر، د/ط، 2005م.

**25ـ** محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، العراق، ط1، 2008م.

**26ـ** محمد صابر عبيد، تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

**27ـ** محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري ( اللغة ـ الدلالة ـ الصورة )، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014م.

**28ـ** محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998م.

**29ـ**محمد مفتاح، دينامية النص ـ تنظيرا وإنجازا ـ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006م.

**30ـ** منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2004م.

**31ـ** نبيل راغب، عناصر البلاغة الأدبية، مكتبة الأسرة، مصر، د/ط، 2003م.

**المراجع الأجنبية المترجمة**

**1ـ** بليت هنرش، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، لبنان، د/ط، 1999م.

**2 ـ** بول كوبلي، أُقدم لك... علم العلامات، تر: جمال الجزيري، دار المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005م.

**3 ـ** بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، لبنان، ط2، 1994م.

**4 ـ** بيير جيرو، علم الإشارة، تر: منذر عياشي ، مطبعة طلاس، سوريا، د/ط، 1987م.

**5 ـ** برنان تيسان، ماهي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، إفريقيا، لبنان، ط2، 2000م.

**6ـ** جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، دار الحوار، سوريا، ط1، 2004م.

**7 ـ** دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2008م.

**8 ـ** دي سوسير فيرديناند، علم اللغة العام، تر: يوسف عزيز، دار آفاق عربية، العراق، د/ط، 1985م.

**المعاجم**

**1 ـ** ابن منظور، لسان العرب، ج15، دار صادر، لبنان، د/ط، د/س.

**2 ـ** صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، لبنان، ط3، 2008م.

**3 ـ** فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010م.

**4 ـ** محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2011م.

**5 ـ** مجاني الطلاب، معجم لغوي عربي، دار المجاني، لبنان، ط2، 2007م.

**المقالات المنشورة في المجلات:**

**1** ـ الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي، ملتقى السيمياء و النص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، عنابة، 1995م.

**2** ـ حسن الصلهبي، جدل النص، جوان، 2006م.

**3** ـ خالد لفتة باقر اللامي، مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، العدد27، 2003م.

**4** ـ سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى، العدد3 www.abebooks.com.

**5** ـ شادية شقرون، سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي التبسي.

**6** ـ عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي ـ أهميته وأنواعه ـ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد2 ـ3، 2006م.

**7** ـ عبد الهادي البابي، نازك الملائكة أيقونة الرافدين www.Azzama.com

**8** ـ علي رحماني، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة.

**9** ـ محمد صابر عبيد، تجليات الذات الحكائية وسير ذاتية الضمير السردي، مجلة آمال، العدد1، سبتمبر، 2008م.

**10** ـ نعيمة فرطاس، سيميائية العنوان، مجلة الثقافة، العدد21، أكتوبر، 2009م.

**11** ـ مجلة التراث العربي، سوريا، 95 E — mail:aru@metsy

**12** ـ مجلة الموقف الأدبي، سوريا371 aru@net.syE.mail

**13** ـ مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق/www.alukah.net/library/0/59841

**رسائل جامعية:**

**1 ـ** حسيبة بن عامر، رمزية المرأة في الخطاب السردي الروائي، قراءة سيميائية لرواية "لأنام" لإحسان عبد القدوس، العرابي لخضر، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011م/2012م.

**2 ـ** خليل بن دعموش، الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، إشراف: عبد السلام ضيف، رسالة ماجيستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009م/2010م.

**3 ـ** سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهن، إشراف: محمد زرمان، رسالة ماجيستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011م/2012م.

**4 ـ** فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، إشراف: عبد الحكيم حسان عمر، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1989م.

**5 ـ** كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، إشراف: العيد جلولي، رسالة ماجيستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011م.

# ملحق

**1/نشأتها:**

وسط أحضان بلدة بغداد، وفي يوم 23 أغسطس 1923 ظهرت إلى الوجود فتاة قدّر لها أن تكون شاعرة، فحفر اسمها مكانته على أرضية الشعر المعاصر بأحرف "نازك الملائكة"، التي عرفت منذ صغرها بالهدوء والإبداع في جوٍ عائلي يغمره الحب والتعاطف، ووسط بيتٍ عتيق يرجع إلى الجد الخامس لها وقد كان شاهداً على طفولتها وصِباها لذلك ترك في نفسها بصمات لم تُمح رغم مرور الزمن وفي ذلك تقول: "أذكر أنّنا كنا نعيش في منزل شاهق عتيق، يقوم في ناحية من بغداد القديمة وقد انحدر إلينا من الآباء والأجداد، وهو أمر كنّا نحسه حتى في طفولتنا، فقد كان القدم يخلق حول البيت جواً من الرهبة الغامضة والعظمة الصامتة التي تركت في حياتنا حتى اليوم آثاراً شديدة العمق".

ورغم تصديات العادات السائدة آنذاك إز ّاء ولادة البنت بحيث كانت نازك بِكر والديها ثم تلتها بنتان أخريان وهذا ما زاد معارفهم صخباً وزاد الوالدين محبةً وتضامناً ليُرزقا بذكرين بعد ثلاث بنات وهذا ما أتمّ فرحتهم وقوى عزيمتهم.

ينحدر لقب الملائكة من جذور ضاربة بأعماقها في التاريخ فهي ترجع إلى الجد الأقدم لأسرة الملائكة وهو النعمان بن المنذر بن ماء السماء من ملوك المناذرة اللخميين في الحيرة، يتميز بمكانته التاريخية كملك عربي عمل على جمع كلمة القبائل العربية وتوحيدها.

ويرجع الأصل في هذه التسمية "الملائكة" إلى جارهم الشاعر "عبد الباقي العمري" الذي أطلق عليهم هذا الاسم حتى أصبح شائعاً بين الناس نظراً لصفاتهم الحميدة التي كانوا يتميزون بها وحسن جيرتهم وتقواهم بحيث كان الآباء يمنعون أولادهم من اللعب في الشارع ويربونهم على السلوك الحسن حتى لا يصدر عنهم أي تصرف سيئ كالكذب و الكلام القبيح، حتى أنهم وضعوا قواعد أخلاقية صارمة يعاقب من يخرج عنها، فكانت

هته الصفات النبيلة والأخلاق الرفيعة لصيقة بكل أفراد الأسرة ذكوراًوا إناثاً، وكذا تشبعهم بالمقومات الدينية بقوة وهذا ما عزز صلتهم ومعاملتهم الحسنة للناس، ولهذا كان لقب الملائكة أجدر لأن يحمل في طياته مثل هذه الصفات، ورغم ما يحمله اللقب القديم "الجلبي" من نسب عريق وجاه وثراء ونفوذ وعلم وأدب كو ّن لهم مكتبة تجمع مختلف العلوم من دين وتفاسير وفقه وشعر إلاّ أنهم استحسنوا لقب الملائكة والتمسوا فيه نوعاً من الشاعرية، بالإضافة إلى السلوك الحسن الذي يشير إليه، ما جعلهم يتخلون عن لقب الجلبي بحيث كان أول من تلقب به هو والد نازك ثم إخوته ثم أبناء أعمامه فشكلوا الدفعة الأولى الحاملة لهذا اللقب ليتداول فيما بعد بين أبناءهم.

ومما هو معروف أنّ نازك نشأت في بيئة أدبية كان لها تأثيرها المباشر في نزوحها نحو الشعر بدءاً من معلمها الأول أبوها "صادق الملائكة" الذي لم يرضى بتسمية نفسه شاعراً بسبب تواضعه رغم نظمه للشعر وتأليفه لأرجوزة تحوي أكثر من ثلاثة آلاف بيت، ليليه دور الأم "سليمة الملائكة" التي عرفت باسمها الأدبي "أم نزار الملائكة" والتي كانت تحتك بالشعر وتنظمه وتنشره في صحف عراقية، وكان آخر ديوان لها "أنشودة المجد" الذي نشرته ابنتها نازك بعد وفاتها، ليس هذا فحسب بل حتى خاليها الدكتور "جميل الملائكة" و"عبد الصاحب الملائكة" كان لهما تأثير هما الواضح على شاعريتها من خلال نظمهما للشعر وتعلقهما به، وكذا أختها إحسان وأخوها نزار، فكيف لا تنشأ شاعرة في سنٍ مبكرة وسط حلقة كبيرة مشعّة بالشعراء، حتى أنّها سميت بالشاعرة وهي في الطور الابتدائي لأنها كانت تقول شعر اً عامياً وهي لا تعي مفهوم الكلمة في حد ذاتها إذ تقول: " وقد بدأت أنظم الشعر وأحبه منذ طفولتي الأولى، والواقع أنني سمعت أبوي وجدي يقولون عني إنّني "شاعرة" قبل أن أفهم معنى هذه الكلمة...".

غير أنّ اهتمامها بالشعر وحبها له لم يبعدها عن الدراسة العادية بل إنما كانت تتقن المواد الدراسية وتتميز بها عن بقية الفتيات تقول: "... كنت منذ صغري أحب اللغة

العربية و الإنجليزية، ودروس الموسيقى كما كنت أجد لذّ ً في دراسة العلوم خاصة علم الفلك وقوانين الوراثة والكيمياء ولكنني كنت أمقت الرياضيات مقتاً شديداً...".

أما عن مرحلتها المتوسطة فقد كانت وجهتها دراسة العروض دون مساعدة من أحد مما ساعدها كثيراً على نظم الشعر فارتاحت مقدرتها الشعرية، وبدأت تنظم الشعر في المناسبات وبهذا عاشت نازك طفولتها في جوٍ أدبي رسم لها الطريق نحو النجاح والتألق، فقد واصلت دراستها في جامعة "وسكوتسن" الأمريكية سنة 1954م بعد أن تخرجت من دار المعلمين العالمية سنة 1944م، وفي عام 1962م تزوجت الدكتور عبد الهادي محبوبة بعدما أضربت طويلاً عن الزواج بسبب آرائها الفجة في الحب.

إنّ ما زاد في نشاط واجتهاد نازك وما أثرى رصيدها اللغوي هو تطلعها إلى دراسة الأدب القديم وخاصة النحو فقد أعطاها والدها كتباً مثل: شرح شواهد " ابن عقيل للجرجاني" و"فقه اللغة للثعالبي"، بالإضافة إلى تناولها لكتب أخرى في النحو مثل: "شذور الذهب لابن هشام"، فدراسة هذه الكتب كانت تشكل لديها متعة فكرية، أما في حقل اللغة والأدب فقد قرأت عمدة ابن رشيق وأدب الكاتب وخزانة الأدب البغدادي، والملفت للانتباه أنها قرأت البيان والتبيين في ثمانية أيام، وهذا راجع إلى عادتها المتأصلة في القراءة الكثيرة، لكن أدى بها هذا إلى إصابة عينيها بالتهاب ومنه إلى ترك المطالعة.

وقد تنوعت قراءاتها وتعددت بين الشعر والنثر فمن الشعر قرأت ديوان البحتري وابن زيدون وابن خفاجة وابن سهيل وحفظت الكثير من أشعارهم ومئات الأبيات من الجاهلية أما من الدواوين الحديثة في العراق قرأت لعلي محمود طه، "الملاح التائه" بحيث كانت تستمتع كثيراً بحفظ الأبيات مما جعلها تكتسب سمة النابغة، ومن بين قراءاتها للنثر نجدها قارئة لكل من "رسالة الغفران" و "الضرائر"، و"ما يسوغ للشاعر دون الناثر" للألوسي الذي أحبته كثيراً.

إن شخصية نازك متفتحة على الطموح المتعالي وحب التطلع إلى الأكثر فهي لا تركز على جانب معين في تنمية ثقافتها وإنما دخلت إلى عالم الثقافة والفكر من عدة أبواب، فحتى دراسة الموسيقى التي رفضها الوالد بسبب مخالفتها الأعراف في بادئ الأمر ثم تخطى كل الحدود بالموافقة اكتسحت مجالها ودرست أصولها على أيدي ذات مهارة موسيقية عالية، حين دخلت معهد الفنون الجميلة عام 1942م.

وعشقها للغة العربية لم يجعلها تتخلى عن بقية اللغات كالإنجليزية بحيث قرأت **"لشكسبير"** و**"بايرون"**و**"شللي"**و**"كيتسى"** بلغتهم الأم، واللغة اللاتينية التي كتبت بها مذكراتها ونظمت بها بعض النشيد البسيط العبارات قالت في ذلك: "وقد أُعجبت أشد الإعجاب بشعر الشاعر اللاتيني "كاتولوس" وحفظت مجموعة من القصائد له ما زلت أترنم بها أحيانا في وحدتي فأجد سعادة بالغة في ترديدها...".

ولم يتوقف الأمر هنا وإنما بدأت تعلم اللغة الفرنسية عام 1949م دون أن تحتاج إلى معلم بل اكتفت بالكتاب الذي أهداها إياه عمها غير أنه كانت لديها صعوبة في نطقها.

إن تنوع ينابيع الثقافة لدى بنت الرافدين من الأدب العربي والغربي وسيلانها المتدفق من الفنون الأخرى جعلها تحتل المراتب الأولى ثقافةً في جيلها، ويتجلى ذلك من خلال كتاباتها في اللغة والشعر.

**2/ أعمالها الأدبية:**

برزت نازك الملائكة في الساحة الفنية العربية بإبداعات رسّخت وجودها الأدبي وتركت بصمات خالدة ترفع اسمها وتعلي من شأنه لترقى إلى مرتبة كبار الشعراء، فكانت "مأساة الحياة" التي نظمتها سنة 1945م وتضم ألفا ومائتي بيت أول مطولة شاهدة على إنتاجاتها وتعني بالمأساة الموت الذي أصاب الجيش العراقي إثر انهزامه أمام الجيش البريطاني، فكانت القصيدة مرآة عاكسة وتجسيداً فعلياً لما يغمر ذاتها من حزن وكآبة،

وقد تعددت مواضيع قصيدتها "مأساة الحياة" بين التحدث عن الرعب والفزع الذي أحدثته الحرب العالمية الثانية وبين تصوير الأطفال الأبرياء المتحمسين لرؤية آبائهم الذين احتضنتهم الحروب فتارة تستجمع أوصاف المدن والقرى الباهية التي أفقدها الإجراميون حسنها وجمالها وتارة أخرى تذهب إلى وصف القتلى المفتوحي الأعين:

عن جمود الرجاء في أعين القتـ لـــــى ولون الشرود والنسيان

العيون التي تحدق في اللاشيء في غفلة من الأزمـــــــان

عن عيون كأن فيها فتـــورا سائرا من وجودنا المجنـــون

وعيون كأنها تقذف اللعـــــنة والموت في لظى وجنـــون

وعيون ترسب الصمت فيها وانطوى خلف صوتها الفاتر

وما انتهت من إتمام مطولة مأساة الحياة حتى بدأت تنظم ديوانها الأول عاشقة الليل بنفس الفكرة الحزينة الذي أصدرته سنة 1947م، إذ تقول: "... أرفض الموت رفضاً كاملاً لا يشاركني إياه بشر غيري لأن البشر كلهم يتقبلون الموت إلاّ أنا رفعت علم العصيان والتمرد على الموت...".

فمن خلال قولها هذا يتضح أن الشاعرة محبة للحياة ولا تود مفارقتها كما أنّ خوفها من الموت ورؤيتها له من وجهة سلبية أضفى على كل قصائد الديوان صبغة الحزن والكآبةو التعدي على الواقع وانغلاقها على المجتمع؛ لذلك اتسمت قصائدها كما هو معروف بالغموض، ويرجع كل ذلك إلى خوفها من الموت أولاً وكرهها للاستعمار البريطاني ثانياً وعدم تقبلها للعادات الصارمة التي تقف بالمرصاد في وجه المرأة العراقية وحريتها وثقافتها، واحتقارها للجنس الآخر والزواج لأنها ترى أن الحب لما له من حسية يحطم روح الإنسان ويضعف شخصيته وهذا ما نجده ظاهراً في قصيدتها "مدينة الحب".

ورغم ملازمة الحزن والعذاب لكل قصائد هذا الديوان إلا أنه استُقبِل بأيدي مفتوحة من طرف الجمهور ولقي حظاً وافراً غمر صداه الكثير من المعجبين وكتب حوله الكثير

من المقالات، وإن ما زاد من تعاسة الشاعرة وعذابها هو حمل أعباء قضايا وطنها ومشاركة آلامه وأحزانه، بحيث تعاطفت مع أبناء مصر وبكت معهم في محنتهم من "وباء الكوليرا"، فكانت كلما تسمع المذيع يعلن عن عدد الموتى تنفعل وتتأثر أيم تأثر إذ تقول عند سماعها عن إعلان موت ألف شخص في يوم واحد: "عندها كدت أبكي وقفزت من السرير وتناولت أوراقا وقلما وغادرت بيتنا الذي يكون مليئاً بالحركة والأصوات في كل جهة ولجأت إلى بناية كانت تبنى على جوار بيتنا فصعدت إلى سطحها فجلست على دكة فيها ورحت أنظم قصيدتي المعروفة "الكوليرا".

فكتبت قصيدة بعنوان الكوليرا وأدرجتها ضمن ديوان شظايا ورماد تقول فيها:

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنّات

في عمق الظلمة

تحت الصمت

على الأموات.

إن ديوان "شظايا ورماد" عبارة عن مرحلة جديدة انتقلت إليها نازك من ظلام الليل إلى عاطفة متأججة راحت تنظم عليها قصائدها والتي أطلقت عليها عنوان "شظايا"، ورغم أنها حاولت الخروج من بوتقة الحزن المظلم إلاّ أنها وجدت نفسها محاصرة بحباله، حتى انتهت إلى تسمية هذه المجموعة بشظايا ورماد والتي تتضمن دعوتها إلى الشعر الحر من خلاله، وهذا ما أدى إلى حدوث ضجة كبيرة تحدثت عنها نازك في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" والذي ذُكر من خلاله أن بداية الشعر الحر كانت سنة 1947م حيث قالت: "وما كاد هذا الديوان ـ أي ديوان شظايا ورماد ـ يظهر حتى قامت له ضجة كبيرة في صحف العراق، أثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبية في بغداد وكان كثير من المعلقين ساخطين ينبئون للدعوة كلها بالخيبة الأكيد...".

غير أن هذا النوع من الشعر لم يحظى بالاستقبال الوافي بسهولة من طرف مُتذوقي الشعر لأنهم اعتادوا على نمط آخر وتعلقوا به.

وبعد جهد كبير وتأليف أعلى من سمعة الشاعرة بحد ذاتها وصلت إلى ذروة النضج الشعرية منه خلال ديوانها الثالث "قرارة الموجة" الذي اتخذته سبيلاً للخروج من دائرتها المنغلقة إلى عالم منفتح على القضايا الاجتماعية المختلفة، بما فيها الاهتمام بتحرير المرأة من قيود العادات والتقاليد الظالمة، وبهذا كان ديوانها "قرارة الموجة" موجه نحو الإحساس بالآخرين والتعايش معهم وتفهم مصاعبهم من خلال تجربتها الخالصة.

وفي سنة 1967م أصدرت نازك آخر ديوان لها المعنون "بشجرة القمر" استبعدت فيه شكل الشعر الحر لتعود أدراجها إلى شكل الشعر العمودي، وقد يرجع ذلك إلى صعوبة هذا المسار والبقاء فيه إذ تقول في مقدمتها: "وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها".

وقد كان ديوان "شجرة القمر" يمثل اختلافاً كبيراً عن "قرارة الموجة " التي تتسم بالأسلوب الغامض غير المألوف والنظرة المأساوية للحياة في حين جاءت "شجرة القمر" وعاءً للأحاسيس والصور مليئاً بنبرة التفاؤل.

وبعد عام 1968م قررت نازك التوقف عن نظم الشعر ماعدا بعض القصائد المتناثرة بين الفينة والأخرى، لكن انعزالها عن نظم الشعر لم يدم سوى أربع سنوات فلم تدرك نفسها إلاّ وهي تقول بعض الأبيات إثر تلقيها بطاقة تهنئة بمناسبة عيد الفطر فوجدت نفسها مضطرةلإكمال كل الأبيات وما هي إلاّ فترة قصيرة وإذا بالقصيدة طويلة مكتملة، فكانت البداية الأولى لانطلاقتها الشعرية، بعد ذلك الصمت، وبعد هذه الانطلاقة عادت المياه إلى مجاريها بعودة الشعر إلى حياة نازك وأعلنت عن انفجار شعري مرة

أخرى يضم ثلاث مجموعات على التوالي "الصلاة والثورة" سنة 1978م، "يغير ألوانه البحر" سنة 1977م و"دم على الزنابق".

كثيرا ما نجد من أصحاب العلم والمعرفة والأدب ما ينحاز إلى نوع معين أو تخصص واضح يصوب أسهم بحثه اتجاهه، غير أن بنت الرافدين أبت إلاّ و أن تخرج عن هذا النطاق وتحشر نفسها في العديد من الأمور فلم تكن قائلة للشعر فحسب وإنما كانت ناقدة له أيضا فراحت تدرس النقد الأدبي موجهةً أنظارها إلى الشعر العربي المعاصر بأبحاث ودراسات جديدة خالصة مثل: "هيكل القصيدة"، "الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر" "الشعر والموت" و"منبر النقد".

**3/ وفاتها:**

وبعد حياة مليئة بالجد والتأليف والنظم للشاعرة وافتها المنية في 20 يونيو (حزيران) 2007م عن عمر يناهز 85 سنة بسبب إصابتها بهبوط حاد في الدورة الدموية، ودفنت في مقبرة خاصة تعود لعائلتها في غرب العاصمة المصرية.

# ملخص

من المعروف أنّ النص الشعري يزخر برصيد هائل و متنوع من الجماليات الأدبية ابتداءً من عنوانه ومروراً إلى متنه من الصور الفنية والمجازات ما يجعله صعب المنال نوعاً ما، بحيث يظهر للقارئ بأنّه سهل المُراد غير أنّه في الحقيقة لا يُمكن للمتلقي التمكن منه والسيطرة عليه إلاّ بعد بُعد التأمل فالقارئ يجد نفسه مُكبلاً بحبال معانيه غير المباشرة وما عليه سوى فك تلك الحبال والتمكن من دلالاته الخفية، وأمام هذه المواجهة ما عليه سوى الاستناد إلى المنهج السيميولوجي بمختلف تقنياته وأدواته الإجرائية التي تُساهم في فك شيفرات النص وفتح منغلقاته وتوضيح الغامض منها، باعتباره منهج نسقي يهتم بتفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات الداخلة في مجالات اللغة والتعبير والفن والأدب، بحيث تسعى هذه الدراسة من الجانب النظري إلى التعرف بهذا العلم وملابسات نشأته وأصحابه واتجاهاته المختلفة أما من الجانب التطبيقي وهو الأهم فتحاول الاستشارة بالخبرات النظرية السابقة، وتوظيفها في تأويل النص الشعري الإبداعي، وتجسيد ذلك من خلال عنوان وصور قصيدة "خمس أغانٍ للألم" للشاعرة العراقية "نازك الملائكة" باعتبار العنوان المفتاح الرئيسي أو العتبة التي من خلالها نلج إلى صلب الموضوع، وكون الصورة تشكيل لغوي يُكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، وبهذا تكتسب القصيدة حيزاً واسعاً من انفتاح الدلالات وتنوعها.

إذ تهدف هذه الدراسة إلى كشف ما يكمن وراء الرموز، وذلك بتفجير كل ما هو جديد غائب عن أذهان القراء؛ أي الغوص في أغوار وأعماق النصوص ومن ثم البحث فيها، وفي داخلها.

Il est bien connu que le texte poétique constitue un fond énorme et varié d'éléments esthétiques littéraires, commençant par son titre, et passant par ce qu'il contient comme images artistiques et figures, ce qui le rend difficile d'accès, quoiqu'il apparait au lecteur à première vue facile. En vérité ce texte n'est accessible qu'après méditation, car le lecture devient prisonnier de ses signes dont il doit se délier. Pour ce faire il peut recourir à l'approche sémiologique dans ses différentes techniques et outils opérationnels qui aident à déchiffrer le texte et à mettre en lumière ce qui y est obscure. En effet, il s'agit d'une approche contextuelle s'intéressant à l'explication des sens des signes, des symboles et des indices faisant partie des domaines de la langue, de l'expression, de l'art et de la littérature. La présente étude se donne, dans son volet théorique, pour objet de définir cette discipline, de parler de son apparition, ses figures de proue et ses différents courants. Quant au volet pratique, plus important, on y tente de s'inspirer des expériences théoriques précédentes, de les mettre en pratique dans l'interprétation du texte poétique créatif. A travers l'analyse du titre et des images du poème « cinq chants de douleur », de Nazik Al Malaiika, car le titre est le seuil et la clé du thème du texte, et l'image est une forme linguistique produite par l'imaginaire de l'artiste à partir de plusieurs données, le poème aura ainsi un large domaine de significations très variées.

Cette étude vise donc à dévoiler ce qu'il y a derrière les symboles, en extrayant tout ce qui échappe à l'attention du lecteur, il s'agit d'aller dans les profondeurs du texte.

# فهرس الموضوعات

## فهرس الموضوعات

الإهداء
الشكر
مقدمة أ

**الفصل الأول: الشيفرات الجمالية في الشعر من المنظور السيميائي**

المبحث الأول: التنظير النقدي السيميائي..... 05
1/ مفهوم السيمياء..... 07
1/1لغةً..... 07
2/1اصطلاحاً..... 08
2/ اتجاهات السيمياء..... 09
1/2سيميولوجيا دي سوسير..... 09
2/2 سيميوطيقا بيرس..... 10
3/2 سيمياء التواصل..... 13
4/2 سيمياء الدلالة ..... 14
5/2 سيمياء الثقافة..... 17
المبحث الثاني: الشيفرات الجمالية..... 19

**الفصل الثاني: التنظير النقدي السيميائي**

المبحث الأول: سيميائية العنوان..... 25
1/ مفهوم العنوان..... 27
1/1 لغةً..... 28
2/1 اصطلاحاً..... 29
2/ أنواع العنوان..... 30
3/ وظائف العنوان..... 31

4/ أهمية العنوان..... 34
المبحث الثاني: سيميائية الصور..... 36
1/ مفهوم الصورة..... 37
1/1 لغةً..... 37
2/1 اصطلاحاً..... 38
2/ أنواع الصور..... 41
3/ خصائص الصور..... 49
4/ وظائف الصور..... 51
5/ أهمية الصور..... 53

**الفصل الثالث: مقاربة سيميائية في قصيدة "خمس أغان للألم" للشاعرة نازك الملائكة**

المبحث الأول: قراءة سيميائية للعنوان..... 58
المبحث الثاني: قراءة سيميائية للصور..... .. 63
خاتمة..... 69
قائمة المصادر والمراجع..... 72
ملحق..... 78
ملخص..... 86
فهرس الموضوعات..... 89