مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: مقاربة النص الشعري المعاصر: نحو تحليل سيميو – سوسيولوجي
اسم الكاتب: عبدالرحمن عبدالله بوعلي
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/9111
تاريخ الاسترداد: 2026/06/07 08:22 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية

عدد A

المجلد 18، العدد 1
شوال 1442 هـ / يونيو 2021م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

يونيو 2021م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 18 العدد 1 (A)
https//: doi.org/10.36394/jhss/18/1A/2

مقاربة النص الشعري المعاصر: نحو تحليل سيميو - سوسيولوجي

عبدالرحمن عبدالله بوعلي[1]

تاريخ الاستلام: 22-09-2019 **تاريخ القبول: 28-11-2019**

ملخص البحث:

فرضية هذا البحث هي إيجاد جواب عن السؤال المهم الذي يطرح علينا: لماذا يظل البحث عن منهج قضية هامة؟ ولماذا نصطدم دائما بمشكلات عديدة ومقلقة عندما يتعلق الأمر باختيار منهج ما لدراسة موضوع ما أو قضية ما؟ نريد أيضا من خلال هذا البحث أن نقدم صورة عن المنهج الذي نتبناه، والذي بدأنا نشتغل به منذ سنوات خلت، ولا يعني هذا أننا نجعل قراءتنا هذه للنص الشعري قراءة نموذجية ووحيدة، فالقراءات تختلف من قارئ إلى آخر، وما نريد التأكيد عليه من خلال هذا البحث هو إثارة الانتباه إلى جملة من الأمور والقضايا، لها ارتباط بالنص الأدبي، وانطلاقا من ذلك نريد أن نطرح مسألة العلاقة بين النص والمنهج في بعديها الثقافي - الفكري والعلمي التطبيقي، وما تستتبعه تلك العلاقة من إشكاليات، بعضها مرتبط بالنص وبعضها الآخر له علاقة بالمنهج.

الكلمات الدالة: المقاربة، القصيدة الشعرية المعاصرة، السيميوطيقا، السوسيولوجيا، التحليل.

(1) كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة الشارقة (الشارقة - الإمارات العربية المتحدة)
abouali@sharjah.ac.ae

المقدمة:

لا نريد من خلال هذا البحث أن نجيب إجابة قطعية عن السؤال الكبير الذي يطرح في الثقافة العربية، والذي يمكننا صياغته على الشكل التالي: لماذا المنهج؟ ولا نريد كذلك أن نقدم صورة شاملة عن المنهج الذي نود تقديمه والذي بدأنا الاشتغال به منذ سنوات خلت وهو المنهج السيميو-سوسيولوجي، ولا نريد أيضا أن نجعل من قراءتنا قراءة نموذجية ووحيدة، فالقراءات تختلف من قارئ إلى آخر، والقراءة في الأصل وعي من الاجتهاد الشخصي، ونحن متأكدون من أنه كلما كانت الطرائق في قراءة النص مختلفة ومتنوعة، كانت ثرية ومجدية ونافعة، وكلما كانت أحادية التوجه وضيقة المجال، كانت فقيرة وضحلة ومتهافتة، إنما نريد من هذا البحث أن نثير الانتباه إلى جملة من الأمور والقضايا، لها ارتباط بمعاينة النص الأدبي عن طريق المقاربة المنهجية الرصينة، وانطلاقا من ذلك نريد أن نطرح مسألة العلاقة بين النص والمنهج في بعديها الثقافي الفكري والعلمي التطبيقي، وما تستتبعه تلك العلاقة من إشكاليات، بعضها مرتبط بالنص وبعضها الآخر له علاقة بالمنهج.

إن التصور الذي نقدمه هنا هو تصور يتعلق في المقام الأول بموضوع «النص والمنهج» والعلاقة بينهما، وهو تصور ليس بالتصور التجريدي الذي يكتفي بإثارة الجوانب النظرية دون تمحيصها بالارتكاز على الجانب الإجرائي والتطبيقي، كما هو حال الكثير من الدراسات النقدية العربية، ولذلك فقد أقمنا هذا التصور على محاولتنا - من خلال التجربة - إخضاع المتن الشعري لطريقة منهجية في القراءة، وهذا المتن هنا هو ثلاثة نصوص مختلفة.

وقبل البدء في ذلك، علينا تعريف «النص» وتحديد مفاهيمه.

«النص»: حدود وأبعاد:

لقد عرف التراث النقدي العربي (النص)، وكانت هذه المعرفة من الدقة والحصافة، بحيث نستطيع من غير ادعاء أن نقول إن العرب عرفوا النص كما لم يعرفه غيرهم، وقد وضعوا له الحدود، وميزوه عما لا يعتبر نصا في نظرهم، ومثل هذه النظرات نجدها مبثوثة في كتب القدماء (كيليطو، 1983، ص 13).

إن كتب القدماء تقدم لنا النص بوصفه موجودا بذاته، وبوصفه خصائص نوعية، لا نجدها في كل كلام، ولذلك، فإننا نجد أن مفهوم (النص) يأخذ معناه من سياق الحقل الثقافي العربي. وما كان يشكل في نظر القدماء (نصا)، ليس من الضروري أن يشكل في عصرنا هذا (نصا)، وكما يقول عبد الفتاح كيليطو في كتابه «الأدب والغرابة»:

«إن أول ما نلاحظه أن كلاما ما لا يصير نصا إلا داخل ثقافة، فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة؛ لأن الكلام الذي لا تعتبره ثقافة ما نصا، قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى، بل هذا ما يحدث في الغالب» (كيليطو، 1983، ص 13).

معنى ذلك أن الثقافة هي التي تحكم على كتابة ما، فترفعها إلى مرتبة «النص»، وتحكم على كتابة أخرى فتجعلها دون «النص»، أو تجعلها «لا نصا»، وذلك بأن تضيف - في الحالة الأولى - إلى المدلول اللغوي الذي تحمله الكتابة مدلولا آخر، ثقافيا، يكون قيمة ما داخل الثقافة المعينة، بالإضافة إلى ذلك، فالكتابة، كي تكون نصا، لا بد من تدوينها في كتاب، مع الإشارة إلى أن التدوين لا يمكن أن يعتبر معيارا إلا في الثقافة المكتوبة.

إن هذه الشروط وحدها ليست كافية كي تنقل الكتابة إلى مستوى النص، وهنا لا بد من الإشارة إلى صفات أخرى ينبغي أن يتصف بها النص، وهي «الغموض والغنى وقابليته لكي يكون موضوعا للتلقين والتفسير، وإسناده إلى مؤلف «حجة» (كيليطو، 1983، ص 13.).

ونحن لا نجد اختلافا بين تعريفات وتوصيفات القدماء للنص، وبين التعريفات والتوصيفات المعاصرة، فحسب (جان لوي هودبين) «من الممكن تعريف النص بالكائن الموجود، أو بالعمل اللغوي المكتوب، فهو يمتلك استقلاله الذاتي؛ وذلك لأنه يبتدئ من نقطة معينة، وينتهي في نقطة معينة أخرى، وهو لكي يكون نصا، لا بد له من وسيلة هي اللغة، وحتى يتميز عما هو غير نص لا بد أن يكون مكتوبا» (دوموجان، وكاباط، 1972، ص 155).

إن تعريف (جان لوي هودبين) هذا، تعريف قد يتفق عليه الجميع، ولكن هناك تعريفات أخرى أكثر ضبطا ودقة، وسنكتفي بالوقوف على تعريفين اثنين: الأول لـ (رومان جاكبسون)، والثاني لـ (لوي همسليف) نسوقهما من «معجم السيميوطيقا» (غريماس وكورتيس 1987، ص 389 - 390) .

ففي نظر (جاكبسون) يختلف النص عن التعبير الشفوي، وعن الخطاب الذي هو جزء من التعبير الشفوي، من جهة أن التعبير الشفوي هو ظاهرة أولى، أما الظاهرة الثانية فهي الكتابة، والنص هو جزء من بنية الكتابة التي هي بنية تشملها بنية أخرى أكثر اتساعا هي بنية التعبير الشفوي.

أما (هلمسيلف) فيستعمل مفهوم النص للتعبير عن الكلية التي تشكلها سلسلة لغوية غير محدودة، باعتبار أن النص اللغوي قابل لإنتاج سلاسل لغوية أخرى. ووجه الاختلاف بين (جاكبسون) و(هلمسليف) يكمن في كون تعريف (هلمسيلف) لا يهتم بأصل النص، ولا يهمه أن يكون النص تعبيرا شفويا أو مكتوبا.

في المنهج والمنهج المقترح:

توضيح:

دار حول المنهج أكبر وأهم نقاش في الثقافة العربية منذ مطلع القرن الماضي (القرن العشرين)، وإن زخم هذا النقاش وثراءه لا يعفياننا من إعادة التفكير في هذا الموضوع والحديث تبعا لذلك عن أي المناهج تصلح لدراسة النص الأدبي؟

وفي هذا السياق يجدر بنا أن نذكر ما قاله الدكتور طه حسين في كتابه «في الأدب الجاهلي»، وبالأخص ما جاء على لسانه وهو يستعرض المناهج التي كانت تؤرخ للأدب العربي، ومنها مناهج زيدان والزيات والرافعي.

لقد قال طه حسين ما نصه: «لا ينبغي أن تخدعك هذه الألفاظ المستحدثة في الأدب ولا هذا النحو من التأليف، الذي يقسم التاريخ الأدبي إلى عصور، ويحاول أن يدخل فيها شيئا من الترتيب والتنظيم، فذلك كله عناية بالقشور والأشكال، لا يمس اللباب ولا الموضوع» (حسين، 1969، ص 63). ومن خلال هذه العبارة نستطيع أن نقول بأن طه حسين لم يكن في تصوره للمنهج يختلف عن أصحاب المناهج السائدة، في المبادئ المنهجية فحسب، ولا في صلاحية أو عدم صلاحية تطبيقها أيضا كما كان شأن الرافعي، وإنما اختلافه كان مبعثة أن ما سمي بالمنهج عند هؤلاء، لم يكن في حقيقة الأمر غير وجهة نظر لا ترقى إلى مستوى المنهج، ولا تمت بصلة إلى الموضوع، وفي عصرنا الحالي كثيرا ما نجد نظريات ومواقف تذهب إلى ما ذهب إليه طه حسين. وبالرغم من أننا نعطي الحق - كل الحق - لطه حسين، فإننا لا نعطيه كاملا لهؤلاء المعاصرين، وذلك لاختلاف السياقين التاريخيين، ولأن الاعتقاد السائد حاليا هو أن أي منهج من المناهج، لا يمكنه أن يتفرد، أو أن يقصي منهجا سابقا، فالنص الأدبي هو ملتقى المناهج، والمقترب النقدي ينهض حاليا على المزاوجة بين عناصر أدبية مختلفة، وعلى تحقيق التوازن بينها، وهذه العناصر المتعددة كالأصوات والجمل والصور الشعرية والعلامات والتشاكلات والتكرار والدلالات... في جنس الشعر مثلا، لا يمكن أن يستوعبها منهج واحد.

وفضلا عن ذلك، فإن عناصر المنهج النقدي، ومتغيراته المتعددة التي يكون لها الأثر البالغ على العلمية الإجرائية، إذا لم تدخل في عملية تفاعل مستمرة مع جميع عناصر النص، وإذا لم تكن كافية لإجراء التحليل، فإنها غالبا ما تؤدي إلى إحداث خلخلة في الرؤية النقدية إلى النص، وبالتالي في البناء النقدي للناقد، بإحداث تغير في ذائقته الفنية، وهو الأمر الذي أدى (ويؤدي) بالنقد العربي إلى إهمال جزء كبير من الأدب العربي.

وللتمثيل على ذلك نذكر ما جرى للباقلاني مع بيت امرئ القيس (كيليطو، 1984، ص 24) الذي يقول فيه:

«ويوما على ظهر الكثيب تعذرت علي وآلت حلفـــــــة لم تحلل»

ويذكر لنا الأستاذ عبد الفتاح كيليطو في كتابه «الأدب والغرابة» أن «ما أزعج الباقلاني هو أنه أصيب بالعي أمام البيت؛ لأن وسائله النقدية لا تؤهله لتحليله» (كيليطو، 1984، ص 24).

لقد جئنا بهذا المثال؛ لأن كثيرا من النقاد المعاصرين يقعون اليوم في نفس المشكل لذي وقع فيه الباقلاني من قبلهم، بسبب اتباع منهج والدعوة إليه، دون التساؤل عن أبعاد النص التي تطرح تشارك الأدوات النقدية للمناهج الأخرى في المقاربة النقدية، وبهذا الصدد، فإننا نقترح أن يتم التعامل مع النص عن طريق ما يسميه (تزفطان تودوروف) بـ (القراءة عن طريق البناء) التي يختزلها في الأسئلة التالية: «كيف يقودنا النص إلى بناء عالم متخيل؟ وما هي مظاهر النص التي تحدد البناء الذي ننتجه أثناء القراءة؟ وما هي طريقة ذلك؟» (بوعلي، 1984، ص 9).

المستوى النظري:

سنحاول الآن تقديم بعض العناصر المنهجية التي ستسعفنا في التحليل المقترح، وسنبدأ باستعراض المنهج الذي سنذهب فيه كما سبقت الإشارة من قبل، إلى المزاوجة بين منهجين: المنهج السيميوطيقي والمنهج السوسيولوجي، وسيرا على عادة النقاد سنعطي لهذا المنهج اسم المنهج «السيميوسوسيولوجي»، وبدءا يحسن بنا أن نقدم الخلفية النظرية والأدوات المنهجية والإجرائية للمنهجين السيميوطيقي، والسوسيولوجي، فهما معروفان لدى القارئ العربي بهذا القدر أو ذاك، وقد سبق لنا أن قدمنا بعض عناصرهما في بحث سابق (بوعلي، 1984، ص 9)، وسنكتفي في هذا البحث بالتذكير ببعض مصطلحاته الإجرائية.

المنهج السيميوطيقي:

يرتبط المنهج السيميوطيقي باسم العالم الأمريكي المشهور (شارل سندرس بيرس) (Charles Sanders Pearce 1839 - 1914) كما يقدمه تودورف (Todorov، 1978، ص176) الذي عاش خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وشهرته تأتي من كونه كان متعدد الاختصاصات، فهو مختص في علم الفلك، وفي علم الأرض، وقد شارك باعتباره عالم فلك، في الندوة العالمية الأولى لعلماء الأرض التي عقدت بباريس عام 1876، وهو أيضا فيلسوف، تبادل الرسائل مع الفيلسوفين المشهورين (ريبو) Ribot و(لالاند) Lal-ande، كما نشر مقالات مشهورة تتعلق بالمذهب الفلسفي المسمى بالذرائعية، من بينها

«كيف نثبت العقيدة» و«كيف نصير أفكارنا واضحة»، وهو أيضا فيزيائي قام في عام 1876 ببحوث جريئة حول حساب الجاذبية.

أما في المجال السيميوطيقيا، فيمكننا أن نحكم بسبقه للعالم السويسري - الفرنسي (فردناند دوسوسير) Ferdinand Dessaussure، صاحب كتاب «محاضرات في علم اللغة العام»، فهو أول من أدخل بعض المفاهيم السيميوطيقية إلى معجم (بالدوين) Bald-win الذي كان أحد محرريه. لكن المسألة التي لا بد من الإشارة إليها هي أن (بيرس) بالرغم من ذلك - لم يكن معروفا في فرنسا أو في غيرها من البلدان الأوربية، ولم يكن له مريدون كثر إذا استثنينا بعض المحظوظين من أمثال «وليم جيمس» W.James في أمريكا، (واللادي ويلبي) Lady Welbi في إنجلترا، والسبب في ذلك كان بسيطا للغاية، فبيرس - كما يقول جيرار دولودال - الكاتب الثرثار مع ذلك، كان مقلا في النشر، وما كان ينشره حول العلامات، كان موجها إلى علماء الرياضيات أكثر مما كان موجها إلى الفلاسفة» (Deledalle، 1979، ص 11-12).

ويمكن أن نقسم كتابات بيرس حول العلامات، كما يوضح ذلك (جيرار دولودال) المتخصص في سيميوطيقا بيرس، وأستاذ السيميوطيقا المتقاعد بجامعة (بيربينيون) الفرنسية (توفي عام 2005)، إلى «ثلاث مراحل: المرحلة الكانطية (1851 - 1870)، حيث ارتبطت نظرية العلامات بمراجعة المقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الثنائي أو الزوجي، بشكل أدق، ثم المرحلة المنطقية (1870 - 1887)، وخلالها اقترح بيرس منطقا جديدا، لكي يعوض المنطق الأرسطي، وهو منطق العلاقات الذي سيكون الأساس الضامن لتصوره الثلاثي عن المقولات والعلامات، وأخيرا المرحلة السيميوطيقية (1887 - 1914) حيث سيطور بيرس نظريته الجديدة للعلامات بعلاقة مع نظريته الجديدة للمقولات» (De-ledalle، 1979، ص 13 - 14).

إننا نعتقد، كما يعتقد جميع السيميوطيقيين ودارسي بيرس، أن أهم كتابات بيرس السيميوطيقية، هي كتاباته التي ظهرت في المرحلة الثالثة، أي تلك الكتابات التي أنتجها ما بين عامي 1887 - 1914، وهي كتابات لا تنفصل فيها «نظرية العلامات التي يسميها بيرس «سيميوطيقا Sémiotique أو سيميوطيقا» عن مجموع فلسفته». وإذا أمكننا تطبيق هذه النظرية «باعتبارها نظاما قائما كما يقول (دولودال) دون الأخذ بعين الاعتبار الفلسفة التي تتضمنها، فإننا نخشى أن نسيء فهم معنى ودلالة ومرمى هذا النظام وإجراءاته») Deledalle، 1979، ص 14).

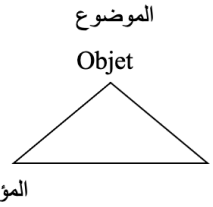
وبإيجاز، يمكن القول: إن «فلسفة بيرس التي تنطلق من الفلسفة الكانطية هي فلسفة التجربة المتصورة ضمن فكر العلوم الطبيعية، فكر المختبر، إنها استمرارية وواقعية وذرائعية.

استمرارية لأنها تتعارض بنفس القدر مع الواحدية (الواحدية هي الاعتقاد أن الكون (أو الطبيعة) والله (أو الألوهية) حقيقة واحدة) (انظر معجم أوكسفود للغة الأنجليزي، ص 1341)، ومع الثنوية (الفلسفة التي ترى أن العالم صادر عن أصلين النور والظلمة والنور عندهم هو إله الخير المحمود والظلمة هي الإله الشرير المذموم، انظر الموسوعة الكاطالانية)، وواقعية لأن بيرس يتعارض مع الإسمانية» (الاسمانية مذهب فلسفي يقول بأن المفاهيم المجردة أو الكليات ليس لها وجود حقيقي وأنها مجرد أسماء (انظر المنهل ص 701)، وكما قال بيرس، فإن الواقعيين (ودانس سكوت كان أولهم) يعتقدون بأن الحقيقة تنتمي إلى ما هو حاضر لدينا في المعرفة الحقيقية مهما كانت... وذرائعية، لأن فلسفة بيرس ليست شكلا لمنفعة ذات مذاق أمريكي، كما كان يظن قبل أن يتجرأ اللسانيون على إدخال البعد الذرائعي الذي أخذوه عن بيرس بواسطة شارل موريس في اختصاصهم»(Deledalle، 1979، ص 15-16).

بعد هذا التحديد لا بد من عرض بعض المصطلحات التي يوظفها السيميوطيقيون في التحليل الشعري، أو على الأقل للمصطلحية بتعبير عبد السلام المسدي (المسدي، 1984، ص 24) السيميوطيقية عند بيرس، ولنكتف بإيراد ما هو مهم وضروري منها، وما على القارئ إلا أن يرجع إلى مؤلف (جيرار دولودال): «العلامة بين النظرية والتطبيق» الذي كان لنا شرف ترجمته إلى اللغة العربية قبل أكثر من عشرين سنة، وصدرت منه ثلاث أو أربع طبعات إلى الآن.

العلامة:

وهي علاقة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية تنتمي على التوالي للأبعاد الثلاثة للممثل، والموضوع، والمؤول، ويمكن بسط هذه العلاقة الثلاثية في المثلث التالي:



وكل علامة من هذه العلامات هي ثلاثية بالضرورة، أي لها ممثل وموضوع ومؤول، أما الأطراف الثلاثة الأخيرة فهي علامات فرعية sous-signes.

المؤول l'inerprétant:

وهو ليس من يؤول العلامة، وإنما هو نفسه علامة تحيل الممثل إلى موضوعه. مثال ذلك: كلمة (تفاحة) علامة نسميها ممثلا representamen، وموضوعها objet هو التفاحة التي نراها على الشجرة، والمؤول interprétant هو أيضا علامة تحيل الكلمة (أي الممثل) إلى الموضوع.

المقولات الفانيروسكوبية: les catégories phanéroscopiques:

وهي أقسام أساسية، وصيغ كينونية نهائية للفانيرون Phaneron، والفانيرون هو كل ما يمكن أن يوجد في ذهن الإنسان، في كل زمان ومكان، سواء كانت له علاقة بشيء أم لا. وتوجد ثلاث مقولات فانيروسكوبية متعذرة التبسيط، هي الأولية Priméité، والثانوية Secondité، والثالثية Tierceité.

واختصارا، وبناء على تعريفنا للعلامة التي تعتبر الوحدة الأساسية في التحليل السيميوطيقي، وبناء على تعريفنا للمقولات الفانيروسكوبية، يمكن أن نرسم جدولا لما يسمى بالعلامات الفرعية التي تلخص لنا أهم وجوه العلامة.

	الأولية	الثانوية	الثالثية
الثلاثية التقابلية للممثل	العلامة الوصفية dualisigne	العلامة الفردية sinsigne	العلامة العرفية legisigne
الثلاثية التقابلية للموضوع	الأيقونة Icône	القرينة Indice	الرمز Symbole
الثلاثية التقابلية للمؤول	الفدليل	العلامة الثنائية dicisigne	البرهان argument

- جدول العلامات الفرعية التسع-

على أن هذا الجدول يحتاج إلى تعليق حتى يستطيع القارئ تفهم ما تعنيه هذه العلامات عند السيميوطيقيين، ولذلك آثرنا تقديم الشروح التالية:

- العلامة الوصفية: هي الصفة التي تكون علامة على شيء. مثلا الشعور بالإحمرار.
- الأيقونة: تشبه الشيء الذي تمثله، ومثال ذلك الصورة.
- الفدليل: وهو علامة تكون بالنسبة لمؤولها علامة مميزة: اسم الإشارة.

- العلامة الفردية: وهي علامة تجسد علامة تتعلق بالفرد، ومثالها أداة التعريف (أل).
- القرينة: وهي علامة تحيل على الموضوع الذي تمثله، فمظهر مرض ما هو إلا قرينة عليه.
- العلامة الثنائية: وهي علامة تقدم إعلاما، يتعلق بموضوعها. مثلا: دوارة الهواء، أو صراخ في الشارع.
- الرمز: وهو علامة تحيل على الموضوع الذي تشير إليه.
- البرهان: وهو علامة لقانون.

بعض طرق التحليل السيميوطيقي للنص الشعري:

لا نستطيع أن نقدم عرضا وافيا بجميع الطرق السيميوطيقية التي أنجزت في مجال النص الشعري، ولكننا بالمقابل نستطيع تقديم بعضها على سبيل الاستئناس، وسنكتفي بالإشارة إلى النقط التي تمحورت حولها الطرق والدراسات، مركزين على نماذج ثلاثة فقط:

أ. النموذج الأول: «محاولة لقراءة شعر رامبو» لـ (كلود زيلبيربيرك)، ضمن كتاب «دراسات في سيميوطيقا الشعر» (ص 140 وما بعدها).

ويتضمن المحاور التالية:

1. تحقيق النص.
2. تقطيع النص.
3. تحليل المقاطع.
   - المستوى الصوتي.
   - المستوى التركيبي.
   - المستوى المعجمي.
4. الخطاطة الحكائية.
5. الخلاصة.

ب. النموذج الثاني: «قراءة تأملية لنص الشاعر ميشو في مختلف مستويات التعبير

التلفظي» لـ (جان لوي هودبين)، ضمن نفس الكتاب السابق (ص 155 وما بعدها). ويتضمن المحاور التالية:

1. النص باعتباره مقطوعة.
2. التبنين la structuration الداخلي للنص.
3. المكون الحكائي في مختلف مستوياته.
   - المستوى التركيبي.
   - المستوى الوزني أو توزيع التفاعيل.
   - المستوى الصوتي.
4. المكون الحكائي في مستواه الدلالي.
5. المكون الحواري.
6. التعبير الحقيقي.

ج. النموذج الثالث: «تحليل نص «علامة» « لأبولينير» لـ (جيرار دولودال وجوويل ريطوي) ضمن كتاب «العلامة بين النظرية والتطبيق» "Theorie et Pratique du signe" (ص 167 - 190)، ويتضمن المحاور التالية:

البعد الدلالي والبعد التواصلي في النص.

البعد (السانتاكتيكي) والتحليل التركيبي.

ست أطروحات في التحليل اللساني.

بعض المصطلحات الإجرائية المستعارة من المنهج السوسيولوجي

قبل إجراء التحليل نود استكمال الجانب النظري، باستعارة بعض المصطلحات الإجرائية التي أفادت الدراسات النقدية، والتي ستفيدنا حتما في تحليلاتنا المقبلة للنصوص الشعرية، أو على الأقل في استكناه بعض بنياتها الجمالية والإيديولوجية.

ولا حاجة لنا للتذكير بأن الدافع الأساسي الذي يجعلنا نستنجد بهذه المصطلحات/ المفاتيح، هو بدون شك عدم كفاية الدراسة الشكلية لأي نص أدبي، مهما كانت نجاعة هذه الدراسة وعلميتها ورصانتها. ونحن نعتقد أن المنهج السوسيولوجي، (أو البنيوية التكوينية)،

هو منهج يصلح في الوقت الراهن لدراسة الكثير من الآثار الأدبية العربية أو معظمها، من حيث إنها «تحاول الاطلاع عن كثب على خصوصية الظاهرة الأدبية، كيفما كانت تجلياتها (شعر، قصة، رواية، مسرح، فنون شعبية...)، وتعمل على تحديد الكيفية التي يتم الانتقال بها من الظاهرة الجمعية (المجتمع) إلى الإنتاج الأدبي. إن المنهج السوسيولوجي (أو البنيوية التكوينية) من جهتها - في مجال الدراسات النقدية العربية - كفيل بأن يفكك ويضيء النص من حيث إنه لا يبحث فقط عن العلاقة بين مضمون الوعي الجمعي ومضمون العمل الأدبي، كما سارت على ذلك المناهج الإيديولوجية، ولا بين الأنساق الجمالية والمعرفة الجمالية التي تتضمنها مصنفات علم الجمال والبلاغة والنقد، وإنما بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي والبنى الجمالية التي تشكل الأعمال الأدبية والفنية» (Essais de sémiotique poétique - ouvrage cite).

إن أهم ما جاء به المنهج السوسيولوجي عن طريق لوسيان غولدمان هو هذا التصور الجديد عن العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، هذه العلاقة التي أصبحت تتعلق بالبنى الذهنية، أي بالمقولات المنظمة للوعي والتي هي ظواهر اجتماعية لا فردية، فتجربة الفرد الواحد، كما يقول غولدمان، هي «تجربة أكثر إيجازا وأكثر تقلصا من أن تقدر على خلق بنية ذهنية من هذا النوع، ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تظهر إلا عن طريق النشاط المشترك لعدد مهم من الأفراد الموجودين في وضعية مماثلة» (Gold-mann، 1984، ص 123).

وبالإضافة إلى هذه النظرية الجديدة التي شكلت قطيعة مع الاتجاهات النقدية السابقة، أقامت البنيوية التكوينية - أو السوسيولوجيا - جهازا مفاهيميا شاملا لدراسة العمل الأدبي، سنكتفي بالإشارة إلى أربعة مفاهيم أساسية فقط من هذا الجهاز المفاهيمي وهي «البنية الدلالية» و«الرؤية للعالم» و«التماثل» و«الفهم والتفسير».

1. مفهوم البنية الدلالية: "La structure Signifiante"

إذا كان الأمر يحتم علينا أن ننظر إلى النص كخطاب وكبنية، فإن الأمر نفسه يحتم علينا أيضا أن ننظر إليه من زاوية الدلالة، أي من زاوية كونه يشكل بنية دينامية دلالية، وما يقصد من هذا المفهوم هو الوحدة بين العمل الأدبي من جهة، ومعناه وطابعه الجمالي من جهة أخرى؛لأن بنية النص تظهر أول ما تظهر من خلال جمعها للأجزاء في وحدة متكاملة، وبتأكيدها على مفهوم الكلية totalité يتأكد أن الواقعة الأدبية وأنساقها هي واقعة وأنساق كلية. ومن هنا كان التأكيد في التحليل البنيوي التكويني على مفهوم «الكلية».

إننا نكشف أثناء تحليل أي عمل أدبي، والعمل الأدبي الشعري خاصة، على بنية يمكنها أن تدل على النص في كليته؛ لأن العمل الأدبي، والفكري أيضا، ليسا إلا جزءا من

مجموعة كبرى هي البنى الاجتماعية، وكل بنية هي في أساسها بنية متماسكة، ليس على مستوى الترابط المنطقي فحسب، بل من خلال العلاقة الموجودة بين الأجزاء والكل.

ومن الناحية التاريخية، يرجع ظهور مفهوم «البنية الدلالية الدينامية» أساسا إلى (جورج لوكاش) الذي استعمل هذا المفهوم في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي»، ولكننا، مع ذلك؛ وكما يوضح ذلك لوسيان غولدمان، لا بد من الإشارة إلى أن هذا المفهوم «كفكرة عامة، مجردة وفلسفية، كان يوجد قبل هذا الوقت في مركز الجدل الهيجيلي، وقد أخذه ماركس بعد ذلك، مبعدا عنه كل ما كان عند هيجل من تأمل، وجعل منه وسيلة للبحث الاختباري الملموس» (Lukacs، 1979، ص67).

على هذا الأساس، فإن تطبيق هذا المفهوم على النص الشعري، يجعلنا نتأكد من أن هذا الأخير ليس بنية شكلية، تتميز ببداية ونهاية وعناصر وعلامات فحسب، وإنما هو بنية دلالية دينامية؛ ذلك لأن «أي سلوك بشري هو محاولة لأعطاء إجابة دالة لوضعية معطاة، وبالتالي لتحقيق التوازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يقع عليه الفعل» (Goldmann، 1977، ص 156-157).

2. مفهوم الرؤية للعالم: "La vision du monde"

يشكل اللجوء إلى مفهوم «الرؤية للعالم» "La vision du monde" وسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكاس في الإنتاج الأدبي، والمفهوم يعني من حيث الجوهر ذلك النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق الخلق الأدبي، أي الكيفية التي يحس وينظر بها المبدع (الشاعر أو الروائي أو المسرحي أو الفيلسوف) إلى الواقع الاجتماعي، وكما يقول غولدمان فإن «الرؤية للعالم هي وجهة نظر ملتحمة وموحدة حول مجموع الواقع، إلا أن فكر الأشخاص، باستثناءات محدودة، قلما يكون ملتحما وموحدا» (Goldmann،1977، ص 156-157).

إن الرؤية للعالم هي بمعنى آخر نسق التفكير الذي «يفرض نفسه في بعض الشروط على زمرة من الناس توجد في أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية» (Goldmann،1986، ص 8.). ولكن على الرغم من ذلك، فالذين يعون هذا النسق هم قلة، ورغم اختلاف طريقة وعي كل واحد له، فإن الحدود الفاصلة والمميزة لطرائق هذا الوعي تكاد تذوب لتكون رابطة من المشاعر والأفكار، تقرب هؤلاء الناس بعضهم من بعض، وتدفعهم إلى معارضة الطبقات الاجتماعية الأخرى.

3. مفهوم التماثل: "l'homologie"

إن الوضع الثقافي والنقدي العربي المفتقر إلى تقاليد نقدية علمية، ساعد على ظهور مفهوم (الانعكاس)، ذلك المفهوم الذي نشأ نتيجة ظروف تاريخية لا علاقة لها بالنظريات الأدبية، ولا بمفهوم الإبداع الأدبي، العالمي والعربي، وإن كان قد فرض على المشتغلين والمهتمين بحقل

الثقافة والأدب النظر إلى الإبداع باعتباره (مرآة) تعكس كل ما يجري على ساحة الواقع، انسجاما مع مقولة (الالتزام)، لم يكن في غنى عن البحث عما يشكل جمالية إبداعه، ومن هنا كان طرح مشكلة العلاقة بين الأدب والعالم الواقعي كعلاقة انعكاسية فقط غريبا عن خصوصيات المجتمع العربي، وبالتالي بات من الضروري النظر إلى هذه العلاقة من زاوية أخرى جديدة، تفترض الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يرتبط بمفهوم (الانعكاس المرآتي).

والحق أن هذا المقترب النظري الذي أصبح ينبني على مفهوم أكثر علمية هو مفهوم «التماثل البنيوي»، يبدو أكثر انسجاما مع نظرية الإبداع، وهو من الناحية المنهجية ينقض ويهدم ما سبقه من نظريات، وبالأخص ينقض النظرية القائلة بأن العمل الأدبي هو انعكاس مطابق تمام التطابق للواقع المادي.

إننا ونحن نأخذ بمفهوم تماثل البنى (الأدبية والاجتماعية) فإننا ننقض مفهوم الانعكاس، ونعطي للأدب مكانه الحقيقي داخل الحقل الاجتماعي، وطبيعي أننا وإن أعطينا للعمل الأدبي كل هذه القيمة، فنحن لا نستطيع أن نفصله عن الحركات الاجتماعية التي يكون دورها كبيرا في إنتاج هذا العمل وإعطائه دلالته النهائية، ونحن تبعا لذلك، لا نحيد عن المبادئ الجدلية التي اهتمت بتحديد العلاقة بين الأدب والواقع، ومن هذه الزاوية، سنجد أن «كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع. وبالنسبة للمادية الجدلية، فإنها تعد لك مسلمة أساسية، مع إلحاحها بصفة خاصة على أهمية العوامل الاقتصادية والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية» (Goldmann،1986، ص 8)، وانطلاقا من ذلك أكد غولدمان على أهمية العمل الأدبي بعيدا عن نظرية «الانعكاس»، وأكد أيضا على أن «العلاقات بين العمل المهم حقيقة، والمجموعة الاجتماعية هي في مثل درجة العلاقات بين عناصر العمل ومجموعه» (Goldmann،1964، ص123).

4. مفهوما الفهم والتفسير: la compréhension et l’explication

ويعد مفهوما الفهم والتفسير من المفاهيم الإجرائية الأساسية في المنهج السوسيولوجي؛ ذلك لأنهما يقومان بدور كبير في فهم العمل الأدبي في جانبيه الجمالي والاجتماعي، ونحن حين نطبقهما لا نرمي إلا إلى وضع العمل الأدبي في إطاره الخاص بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى، وفي إطاره العام بالنسبة للمجتمع الذي ينتجه والشروط التي تحكمه وتصوغه.

ويعد المفهوم الأول (الفهم) محوريا في عملية مقاربة العمل الأدبي ووصفه من حيث عناصره وبنياته. أما المفهوم الثاني (التفسير) فهو محوري في فهم العلاقة بين الأدب والواقع.

وكما يقول غولدمان فكل بحث إيجابي في العلوم الإنسانية يجب أن ينبني في الوقت نفسه على الفهم والتفسير، وبالنسبة للفهم فهو «يتعلق بوصف العلاقات الأساسية التي تشكل

البنيـة فـي صيرورتهـا» (Goldmann،1964 ص 158)، وبتعبيـر آخـر، فـإن «فهـم بنيـة مـا، هـو فهـم لطبيعـة ودلالـة عناصرهـا المختلفـة، ولصيرورتهـا التـي تجعلهـا ترتبـط بعلاقاتهـا مـع كل العناصـر الأخـرى والصيـرورات المكونـة للمجموعـة» (Goldmann،1964 ص 158). أمـا التفسـير فيكمـن فـي فهـم «البنـى الشـاملة التـي تحلـل صيـرورة البنـى الجزئيـة» (Gold-mann،1964 ص 158)، أي تلـك البنـى التـي تشـكل الإطـار الشـامل للبنـى الأدبيـة. وحيـث إن العلاقـة بيـن البنـى الجزئيـة ومـن بينهـا بنيـة النـص الأدبـي، والبنـى العامـة الاجتماعيـة والثقافيـة والسياسية، هـي فـي ترابطهـا كالعلاقـة بيـن الجـزء والـكل، فـإن التفسـير سـيجعلنا نقـف علـى مـا للمجتمـع مـن دور فـي صياغـة المجـال الأدبـي، دون أن يعنـي هـذا السـقوط فـي علاقـة الانعـكاس الآلـي. ومـن هنـا فـإن «تفسـير أثـر اجتماعـي مـا هـو إدراجـه فـي وصـف مفهـوم لصيـرورة ديناميـة تتضمنه»(نفسـه ص 21).

فتفسـير ظاهـرة مـن الظواهـر الاجتماعيـة يقتضـي إدراجهـا ضمـن إطارهـا الاجتماعـي والثقافـي والتاريخـي والإيديولوجـي، كمـا أن تفسـير ظاهـرة أدبيـة يتطلـب دراسـة المجتمـع الـذي أنتجهـا. ومـن هنـا يتضـح لنـا مـدى ارتبـاط مفهـوم «الفهـم» بمفهـوم «التفسـير»، فهمـا عمليتـان تسـتتبع الواحـدة منهمـا الأخـرى، ومـن ثـم لا يمكـن الفصـل بينهمـا؛ لأن التعريـف بالموضـوع المـراد تفسـيره يتعلـق بالفهـم كعمـل أولـي (Leenhard، 1986.. ص 21).

ومـن جهـة أخـرى «يصبـح الفهـم شـبه مسـتحيل دون وجـود عـدد معيـن مـن المعطيـات السوسـيولوجية» (نفسـه ص 21.). ولقـد عبـر غولدمـان عـن وحـدة المفهوميـن وتلازمهمـا حيـن قـال: «إن التفسـير والفهـم ليسـا عمليتيـن ثقافيتيـن مختلفتيـن بـل همـا عمليـة واحـدة، تـرد إلـى إطاريـن مرجعييـن» (Goldmann،1964 1984، ص 232). وبالنسـبة لجـاك لينهـارد فـإن «الفهـم يطمـح إلـى إبـراز البنيـة الدالـة لعمـل مـا (أو لمجموعـة مـن الأعمـال)، والتفسـير يطمـح إلـى إدراج هـذه البنيـة داخـل المجمـوع الأكثـر اتسـاعا، وبالتالـي ليـس هنـاك أيـه ثنائيـة، بـل هنـاك اختـلاف بيـن الإطـارات المرجعيـة» (Leenhard، 1986 ص 21).

التحليل:

إن كل مـا سـبق أن قلنـاه فـي الورقـات السـابقة بصـدد المنهـج المقتـرح، ينبغـي أن يجـد تطبيقـه فـي الصفحـات التـي سـتلي والتـي سـنخصصها لتحليـل ثلاثـة نصـوص شـعرية. وسـنتتبع فـي هـذا التحليـل العناصـر التاليـة:

النص بين الدلالية التواصلية.

تقطيع النص.

المستوى التركيبي في النص.

التحليل السيمي للمكون السردي.

الخطاطة السردية.

النص في ضوء التحليل السوسيولوجي.

ويجب التذكير بأننا تغافلنا عن تحليل النصوص على مستوى الأصوات والمعجم، ليس لأن هذين المستويين لا أهمية لهما، ولكن فقط تحاشيا للتطويل في هذا المجال.

النص الأول: «الأفعوان» لـ (نازك الملائكة)

المقطع (1)

أين أمشي مللت الدروب
وسئمت المروج
والعدو الخفي اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب؟

المقطع (2)

الممرات والطرق الذاهبات
بالأغاني إلى كل أفق غريب
ودروب الحياة
والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات
وزوايا النهار الجديد
جبتها كلها، وعدوي الخفي العنيد
صامد كجبال الجليد
في الشمال البعيد.

ديوان «شظايا ورماد» (1947)

النص بين الدلالية والتواصلية:

بدءا، لا بد من الإشارة إلى أن نص (الأفعوان) يعود تاريخيا إلى فترة بدايات نشوء الشعر العربي الحديث، أي إلى فترة قديمة تفصلنا عنها قرابة الخمسين سنة، ومن هذه الزاوية. ومن هنا، فقد يبدو لنا بسيطا إلى حد بعيد، غير أنه من الناحية الشعرية والرؤيوية، ليس بتلك الدرجة من البساطة التي نعتقد، فهو عميق بدرجة تكفي لأن تجعله شعرا، وهو منتج لمعاني شعرية لا بد من التدبر وإعمال الفكر فيها لاستجلائها واستكشافها، ولكن، نحاول أن نستكشف هذا النص من الزاوية السيميوطيقية، أي باعتباره موضوعا مباشرا-Ob jet Immediat، وبغض النظر عن كل معرفة قبلية به، يمكن أن توجه تحليلنا له أو تحرفه.

انطلاقا من هذا الموقف السيميوطيقي، نحن إذن أمام نص مكتوب، ومكون من علامات مختلفة الأنواع: وصفية Qualisigne وفردية Sinsigne وعرفيةLégisigne، إذا نظرنا إليها انطلاقا من الثلاثية التقابلية للممثل Representamen، أو أيقونة icône وقرينة Indice ورمزSymbole إذا نظرنا إليها انطلاقا من الثلاثية التقابلية للموضوع Objet أو فدليلية Rhème، وثنائية Dicisigne، وبرهانية Argument إذا نظرنا إليها انطلاقا من الثلاثية التقابلية للمؤولInterprétant .

وإن أول ما يواجهنا من النص عنوانه «الأفعوان»، وسنفهم منه أنه علامة ملفوظة خارج سياق الجملة، وأن هذه العلامة تقوم بأداء ثلاث وظائف في نفس الوقت، فهي من جهة علامة عرفية انطلاقا من كونها تنتمي إلى نسق العلامات اللغوية العامة، وهي من جهة ثانية علامة قرينية، أي أنها تحيل إلى موضوع، وهي من جهة ثالثة علامة رمزية باعتبارها إنتاجا للمؤول.

أما إذا تم النظر إلى العلامات الواردة في النص ككل، وفي استقلال عن وظيفتها داخل النص، فيمكننا أن نستنتج بنيتها الشكلية، وذلك بفضل التحليل السيميوطيقي المرتكز على المنطق، والذي سيمكننا من توزيعها بواسطة خطوط عمودية، إلى مركبات اسمية ومركبات فعلية.

ولنأخذ المقطع الأول موضحين ذلك:

1. أين أمشي مللت الدروب
2. وسئمت المروج
3. والعدو الخفي اللجوج

لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب؟

ما يلاحظ أن الفواعل في هذه الجمل هي على التوالي: علامة عرفية (أنا) في الجملة الأولى، ومثلها في الجملة الثانية، وعلامة عرفية أيضا (العدو) في الجملة الثالثة.

ونحن إذا واصلنا تصنيف علامات النص، فسنجد أن العلامات العرفية هي العلامات المهيمنة، تليها العلامات القرينية، وهي علامات قليلة، أما العلامات الرمزية فهي منعدمة من النص، وهذه خاصية من خصائص هذا النص الذي قلنا إنه يعود إلى فترة يفصلنا عنها نصف قرن.

وإذا انتقلنا من هذه الخطوة الأولى التي قاربنا فيها النص باعتباره مجرد علامات، متظاهرين بأننا لا نفهم علاماته، فإن الخطوة الثانية التي سوف نحاول فيها اللجوء إلى المؤول الدينامي الذي سيفسر لنا ما نفهمه من علامات «أين» و«أمشي» و«الدروب»... فإننا سنعرف أن كل علامة من العلامات الموجودة في النص لها سياقها الخاص، ولذلك فهي متنوعة الحقول، فبعض منها ينتمي إلى حقل «المدينة» (الدروب مثلا) وبعض منها له علاقة بالطبيعة (المروج مثلا)، وبعض منها نفهمه إذا وضعناه في إطار العلاقات الإنسانية والأعراف (العدو مثلا) وبعض منها يشير إلى الذات الفاعلة، وهذا ما نجده في الأفعال (أمشي، مللت...).

ويمكن أن نسترسل في هذا التحليل متتبعين كل علامة من علامات النص، لكن بإمكاننا أن نقفز على هذه المرحلة لنقول: إن علامة «الأنا» أو «الذات» أو «الفاعل» في النص المشار إليه بالضمير، والتي لا نعرف عنها أكثر من هذا الآن، (ضمير) يحكمها إطار، وهذا الإطار هو إطار العلامات اللغوية (الدروب، المروج، العدو، الخطوات، الهروب...) ولذلك، فهذه «الأنا» تبقى مجرد علامة، وهي بالتحديد علامة فردية قرينية، ولا يمكن تحديدها والتعرف عليها إلا باستدعاء المؤول النهائي الذي وحده يستطيع تقديم إضاءات عنها، والذي سيمكننا من الربط بين العلامة الفردية القرينية «أنا» و«الأنا» الأنثوية تمييزا لها عن «الأنا» الذكورية، واسم صاحبة النص«نازك الملائكة».

تقطيع النص:

لنقل: إن هذا النص الشعري، نظرا لبساطته ووضوحه، يقدم لنا نفسه دون صعوبات، وهو من ناحية أخرى، ونظرا لكثافته يبدو وكأنه صيغ دفعة واحدة. غير أنه بقليل من التأمل نستطيع أن نوزعه إلى مقطعين اثنين:

- المقطع الأول: ويضم السطور الخمسة الأولى.
- المقطع الثاني: ويضم السطور الباقية.

وأساس التمييز بين المقطعين يرتكز - في المقام الأول - على أساسين اثنين هما:

- الأول: إن أحداث المقطع تقع في الحاضر، أما أحداث المقطع الثاني فزمانها الماضي.
- الثاني: إن الذات في المقطع الأول تشكل مركز التعبير، في حين تكاد هذه الذات تختفي لتترك المجال لهيمنة «الآخر» والأشياء.

- **المستوى التركيبي في النص:**

سنحاول الآن أن نفحص مستوى آخر في النص وهو المستوى التركيبي الذي يتيح لنا التعرف إلى تركيب الجمل والمقارنة بينها. وكما هو ظاهر، فالنص يكاد يكون على نسق واحد، فهو يزاوج بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية، ولا يخرق هذا النظام.

فالمقطع الأول: يدشن النص بجملة اسمية (أين أمشي) تليها جملة فعلية (مللت الدروب...).

ويبدأ المقطع الثاني بجملة اسمية طويلة.

وفيما يلي توصيف للجمل الواردة في النص:

فالجملة الأولى تتركب من أداة استفهام للمكان (أين)، تليها أفعال (أمشي، مللت، سئمت). والجملة الثانية تتركب من مبتدأ (العدو) يليها خبر من جملة فعلية (لم يزل). أما الجملة الثالثة فتتركب من مبتدأ كذلك (الممرات، الطرق، دروب الحياة، الدهاليز، زوايا النهار...) يليها خبر أتى جملة فعلية (جبتها).

والملاحظ أن هذا النص الذي ظل يسير وفق هذا النسق، تقلصت فيه الأفعال، مما جعله يوحي بجو الثبات وغياب الحركة، وهو الملمح الذي يغلب على الكثير من النصوص الشعرية العربية التي ظهرت في مرحلة بدايات نشوء القصيدة الحديثة، سواء عند نازك الملائكة، أو بدر شاكر السياب، أو عبد الوهاب البياتي، أو بلند الحيدري، وربما جاز لنا - بعد إثبات هذا الملمح - أن نقول: إن الحركة التي توجد في النص ليست إلا حركة داخلية، مما يؤكد جو الثبات والجمود في النص.

المكون السردي في النص: التحليل السيمي:

يقدم لنا النص مجموعة من العلامات الأساسية تتحكم في شكل ومضمون القول الشعري، وهي علامات تقيم فيما بينها علاقات من نوع خاص، ونحن إذا أخذنا المقطع الأول فقط كمثال، يمكن لنا أن نستخرج العلامات التالية: أمشي - أنا - مللت - سئمت - العدو - الخطوات - الهروب...

ومما نلاحظه أن هناك علامات أولى تفيد الحركة، وهي التي تم التعبير عنها بواسطة الأفعال:

أمشي: (+فعل) (+حركة) (+خارجي)...

مللت: (+فعل) (+معنوي) (+داخلي)...

سئمت: (+فعل) (+معنوي) (+داخلي)...

يقتفي: (+فعل) (+حركة) (+خارجي)...

وهناك علامات ثانية تفيد الثبات وهي:

الذات: (+إنسان) (+محسوس) (+حي)...

العدو: (+إنسان) (+محسوس) (+حي)...

وهناك علامات ثالثة تقع بين الأولى والثانية وهي:

الخطوة: (+شيء) (+محسوس) (+له علاقة بالإنسان)...

الهروب: (+شيء) (+محسوس) (+له علاقة بالإنسان)...

وقراءة النص تتيح لنا التعرف إلى العلاقة التي تنسجها هذه العلامات فيما بينها، فإذا كانت العلامات الدالة على الأفعال مسندة إلى الأشياء، فإن العلامات الدالة على الأشياء والذوات تتوزع إلى نمطين:

النمط الأول: ويتضمن علامات (الأنا) والخطوات والهروب..

والنمط الثاني: ويتضمن (العدو)، وقد يسهل علينا ملاحظة التعارض الموجود بين علامات النمط الأول , وعلامات النمط الثاني، وهو التعارض الذي يمكننا من ملامسة التعارض القائم بين بنيتين في النص: بنية الذات، وبنية الإطار. وهو التعارض نفسه الذي

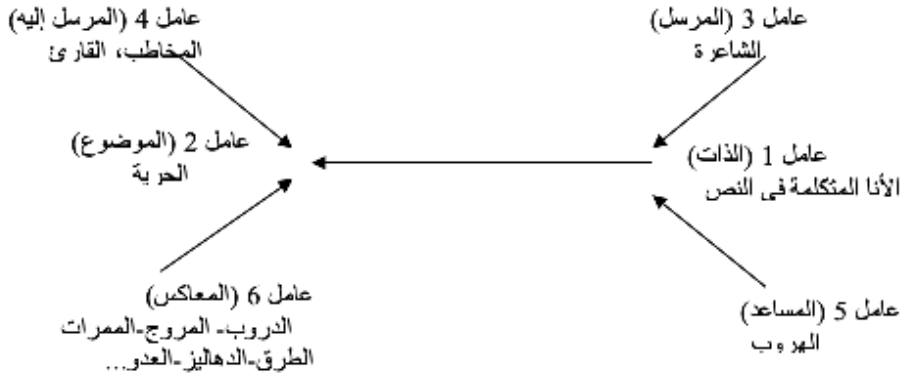
نلمسه في المقطع الثاني بين بنية الإطار التي تشكلها علامات: الممرات، والطرق، ودروب الحياة، والدهاليز... وبنية الذات في النص.

الخطاطة (أو الترسيمة) السردية:

انطلاقا من هذا التعارض الواضح الذي لمسناه في الفقرة السابقة، نستطيع أن نختزل العناصر البنيوية للنص الشعري في العناصر الثلاثة التالية:

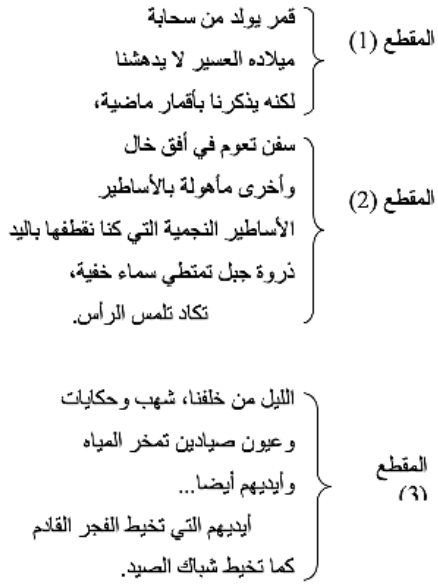
- العنصر الأول: وهو الذات المشار إليها بشكل غير مباشر والكامنة في الأفعال.
- العنصر الثاني: وهو العدو (الخفي) و(اللجوج) و(الصامد).
- العنصر الثالث: وهو الأشياء المرتبطة بالذات: الهروب، الخطوات، الدهاليز...

وكل هذه العناصر مجتمعة يمكن اختزالها في الترسيمة العاملية التالية:



ويمكن أن نستخلص من خلال هذه الترسيمة أن الذات الشاعرة، وهي تواجه الأشياء، وبالأخص هذا العدو، تظل في حالة هي حالة الغياب التي يترجمها الجمود الذي يعطي للنص طابعه المأساوي والذي يظهر عندما نحاول تفسيره في ضوء التحليل السوسيولوجي.

النص الثاني: «في وصف رحلة» لـ (سيف الرحبي)



ديوان «جبال» (ص 30 - 31).

النص بين الدلالية والتواصلية:

ينتمي النص الثالث الذي سنقوم بتحليله إلى المرحلة الجديدة التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة، وهو بذلك يندرج في إطار مرحلة تطورت فيها القصيدة العربية تطورا بينا، واكتسبت فيها جمالية قائمة الذات، جعلتها تتميز بخاصيات أدبية وفنية.

وإذا كان التحليل الذي تبنيناه لا يعبأ كثيرا بالقضايا النظرية التي لا تتعلق بالنص، ولا يعطي أهمية لما يمكن اعتباره - في نظر رواد هذا المنهج - خارجا عن النص، فإن الذي يهم في المقام الأول، هو مقاربة النص انطلاقا من كون العلامات، وهي ترتبط فيما بينها، تمنح القارئ معنى محددا، وتفصح عن رؤية خاصة يعبر عنها الشاعر في سياق العصر الذي ينتمي إليه.

وبناء على ذلك، فإن ما يواجهنا في البداية عنوان هذا النص (وصف رحلة) المكون من جزأين والذي وهو يلفظ خارج سياق الجملة، يؤدي وظيفتين أساسيتين: الأولى هي وظيفة علامة عرفية تنتمي إلى نسق العلامات اللغوية المتعارف عليها، والثانية هي وظيفة علامة القرينة التي إضافة إلى انتمائها إلى نسق العلامات اللغوية؛ تحيل إلى موضوع محدد هو موضوع القصيدة نفسه.

أمـا إذا نظرنـا إلـى العلامـات اللغويـة للنـص باعتبارهـا علامـات مسـتقلة لا علاقـة لهـا بالوظيفـة العامـة للنـص، فيمكـن أن نصنفهـا كمـا فعلنـا بالنسـبة للنـص السـابق، حسـب طبيعتهـا باعتبارهـا علامـات وصفيـة أو فرديـة أو عرفيـة، أو باعتبارهـا أيقونـات أو قرائـن أو رمـوز... كمـا يمكـن لنـا توزيعهـا بواسـطة خطـوط عموديـة تفصـل المركبـات الاسـمية عـن المركبـات الفعليـة بهـدف اسـتجلاء بنيتهـا الشـكلية.

فإذا أخذنا الجمل الأولى على سبيل المثال:

1. قمر يولد من سحابة
2. ميلاده العسير لا يدهشنا
3. لكنه يذكرنا بأقمار ماضية.

يمكـن أن نقـول: إن الفواعـل فـي هـذه الجمـل هـي علامـة عرفيـة (قمـر)، وعلامـة قرينتـه (ميـلاد). ونحـن إذا تتبعنـا النـص علامـة يمكـن أن نصـل إلـى فكـرة أساسـية مؤداهـا أن العلامـات فـي هـذا النـص يمكـن أن تكـون إمـا علامـات عرفيـة أو قرينـة فرديـة أو رمـوز، مثلمـا تشـير إلـى ذلـك علامـات (الليـل) و(السـهام) و(الشـهب)... وغيرهـا مـن العلامـات، وذلـك نظـرا لأن العلامـات فـي هـذا النـص - أكثـر مـن علامـات النـص السـابق - مشـحونة بالشـاعرية، ومعنـى ذلـك، أن فهـم معناهـا لا يمكـن أن يتـم إلا إذا تجاوزنـا مرحلـة التأويـل المباشـر، إلـى مرحلـة التأويـل الدينامـي، فباسـتنجادنا بالمـؤول الدينامـي الـذي هـو عنصـر ضـروري بالنسـبة للغـوي والمـؤرخ والدلالـي السوسـيولوجي، يمكـن أن نفهـم مـا تعنيـه علامـات (قمـر) و(سـحابة) و(الميـلاد) و(الأقمـار) و(السـفن) ... وغيرهـا مـن العلامـات التـي تؤثـث النـص وتصـوغ معنـاه.

وهكـذا نسـتطيع بفضـل المـؤول الدينامـي أن نفهـم مـا تعنيـه علامـة (قمـر) الـذي هـو كوكـب مـن الكواكـب السـيارة، ومـا تعنيـه علامـة (السـفن) التـي هـي وسـيلة مـن وسـائل النقـل البحـري والنهـري، ومـا تعنيـه العلامـات العرفيـة الأخـرى التـي تسـتدعي عمـلا تأويليـا أكثـر عمقـا، لكـن هـذا المـؤول الدينامـي لا يسـتطيع أن يتجـاوز حـدوده، وبالتالـي لا بـد مـن حضـوره لكـي تتـم عمليـة فهـم النـص فهمـا حقيقيـا. وهنـا لا بـد مـن متابعـة قـراءة النـص إلـى نهايتـه، وسـتمكننا قراءتـه مـن اسـتيعاب معانـي العلامـات التـي عجزنـا عـن فهمهـا واسـتيعابها، وذلـك عـن طريـق المـؤول الدينامـي فقـط، وخاصـة تلـك العلامـات التـي أصبـغ عليهـا الشـاعر ملامـح شـعرية والتـي تحتـاج إلـى تأويـل مثـل (الأسـاطير التـي كنـا نقطفهـا باليـد) و(ذروة سـماء تمتطـي سـماء خفيضـة) و(الليـل مـن خلفنـا) و(عيـون صيادين تمخـر الميـاه)...

تقطيع النص:

النص الثاني الذي نحاول تحليله الآن نص قصير ومركز، وهو يشترك مع النص السابق في هذه الخاصية التي تنسحب على الكثير من النصوص الشعرية الجديدة، أما من حيث تقطيع النص فبالإمكان أن نميز فيه بين ثلاثة مقاطع:

الأول: ويضم الجملة الأولى والثانية والثالثة.

الثاني: ويضم الجملة الرابعة والخامسة والسادسة والسابعة والثامنة.

الثالث: ويضم الجمل المتبقية.

ويرتكز هذا التقطيع بالدرجة الأولى على أساس تيمي؛ ذلك أن المقطع الأول يتمحور حول لفظ (أو علامة) «القمر» (قمر يولد من سحابة)، والثاني حول علامة «السفن» (سفن تعوم في أفق خال)، والثالث حول علامة «الليل» (الليل من خلفنا، شهب وحكايات)، ومع ذلك ينبغي الإشارة إلى أن هذه المقاطع بالرغم من تعدد حقولها واختلافها، تبدو مترابطة إلى درجة أنها تشكل وحدة متماسكة، وذلك من خلال علامة (نا) الملحقة بالأفعال (يذكر، كان).

المستوى التركيبي في النص:

الملاحظ أن الشاعر استعمل في هذا النص تركيبا محددا هو تركيب الجملة الاسمية التي تتألف من مبتدأ وخبر، فالجملة الأولى «قمر يولد من سحابة» تتركب من مبتدأ خبره أتى جملة فعلية، والجملة الثانية «ميلاده العسير لا يدهشنا» تتركب من مبتدأ خبره أتى جملة فعلية.

والملاحظة الثانية أن الجملة الأخيرة في كل مقطع من المقاطع الثلاثة أتت جملة غير اسمية، فقد وردت هذه الجملة في المقطع الأول اسمية مسبوقة بناسخ (لكنه يذكرنا بأقمار ماضية)، وجاءت في المقطع الثاني جملة فعلية (تكاد تلمس الرأس)، أما في المقطع الثالث فقد وردت جملة فعلية كذلك (تخيط شباك الصيد).

والنتيجة من الملاحظتين أن الشاعر حافظ على نسق تركيبي واحد هو الجملة الاسمية، وقد استعمله في مقاطعه الثلاثة، في حين وجدناه يغلق هذه المقاطع الثلاثة كلها، بجملة فعلية، لكن السؤال الذي يفرض نفسه هو: ما دلالة هذا التركيب المزدوج: جملة اسمية تليها جملة فعلية؟ والجواب هو في ما تفيده طبيعة كل نوع من هاتين الجملتين، بحيث نستطيع أن نقول: إن ما توحي به المركبات الاسمية يختلف عما توحي به المركبات الفعلية.

فإذا كانت المركبات الاسمية تدل على ما يفيد الثبات، وانعدام الحركة وغياب الزمن، مع وجود الحدث الذي تعبر عنه الأفعال، فإن المركبات الفعلية تفيد بالدرجة الأولى، وجود الحركة وحضور الزمن، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال قراءتنا للنص.

المكون السردي: التحليل السيمي:

توجد في النص مجموعة من العلامات المحورية والأساسية، وهي علامات تتحكم في مضمون القول الشعري، كما توجد في النص مجموعة من العلامات الثانوية والتابعة.

ومن علامات النوع الأول ما يلي:

قمر: (+شيء) (+محسوس)(+مرتفع)

سفن: (+شيء) (+محسوس)(+متحرك)

ذروة: (+شيء) (+محسوس)(+مرتفع)

جبل: (+شيء) (+محسوس)(+مرتفع) (+ثابت)

الليل: (+شيء) (+محسوس)

عيون: (+شيء) (+محسوس)(+له علاقة بالإنسان)

الصيادين: (+إنسان) (+محسوس)(+حي).....

ومن علامات النوع الثاني ما يلي:

سحابة: (+شيء) (+محسوس) (+مرتفع)

أقمار: (+شيء) (+محسوس) (+مرتفع)

الأساطير: (+شيء) (+غير محسوس)

اليد: (+شيء) (+محسوس) (+له علاقة بالإنسان)...

وبالتأكيد، فإن قراءة النص تفيدنا بعلاقة هذه العلامات (الأساسية والثانوية) فيما بينها، كما تفيدنا بعلاقة العلامات الأساسية بالثانوية.

وإذا أخذنا المقطع الأول المؤلف من الجمل الثلاث الأولى:

1. قمر يولد من سحابة

2. ميلاده العسير لا يدهشنا

3. لكنه يذكرنا بأقمار ماضية.

سنجد أن العلامتين الأساسيتين هما (قمر) و(نحن)، وبالإمكان اعتبارهما نواتين أساسيتين في النص، وسنجد أن علامة «قمر» لها أهمية أكبر من أهمية علامة «نحن»، وذلك للسبب التالي، وهو أن علامة «قمر» مرتبطة بعلامة «نحن» من جهة، ومرتبطة بعلامات أخرى هي «سحابة» و«ميلاد» و«أقمار» من جهة ثانية، وهو نقيض ما نجده بالنسبة لعلامة «نحن» التي تبدو محدودة ومنعزلة، مما يؤكد أهمية الإطار الدلالي في النص، وهو الإطار المكون من علامات «القمر» (في المقطع الأول) و«السفن» و«ذروة الجبل» (في المقطع الثاني)، و«الليل» و«عيون الصيادين» (في المقطع الثالث)، مقابل فقدان هذه الأهمية بالنسبة لعلامة «نحن».

إضافة إلى ذلك، يمكن أن تثيرنا هذه العلامات بحمولتها الدلالية الناتجة عن السيمات المتضمنة في معجمانياتهاLexèmes، وإذا كانت كل العلامات (أو معظمها تشترك في سيمتين هما كونها «شيئا» و«محسوسا»، فإن بعضها يختلف إما «ارتفاعا» أو «حركة» أو «ثباتا»، مما يعطي لثنائيات «مرتفع ≠ واطئ، أو «ثابت» ≠ «متحرك، أو «محسوس» ≠ «غير محسوس»، أهمية خاصة تؤثر على الدلالة الشعرية برمتها، وهو الأمر الذي يجعلنا أمام علاقة التعارض القائمة في النص.

الخطاطة السردية:

انطلاقا من العناصر المتضمنة في النص، وانطلاقا من تحليلنا الذي ركزنا فيه على الجوانب البارزة، يمكن أن نستنتج الخطاطة السردية التالية للنص.

1. الحالة البدئية:

وهي الحالة التي يقدمها لنا الجزء الأول من كل مقطع من مقاطع النص، حيث تطرح حالة بدئية سرعان ما يتم تجاوزها، وتترجم هذه الحالة الجملتان الأولى والثانية (في المقطع الأول):

ج 1): قمر يولد من سحابة ج 2): ميلاده لا يدهشنا

والجمل الأولى والثانية والثالثة في (المقطع الثاني)

ج 1): سفن تعوم في أفق خال ج 2): وأخرى مأهولة بالأساطير

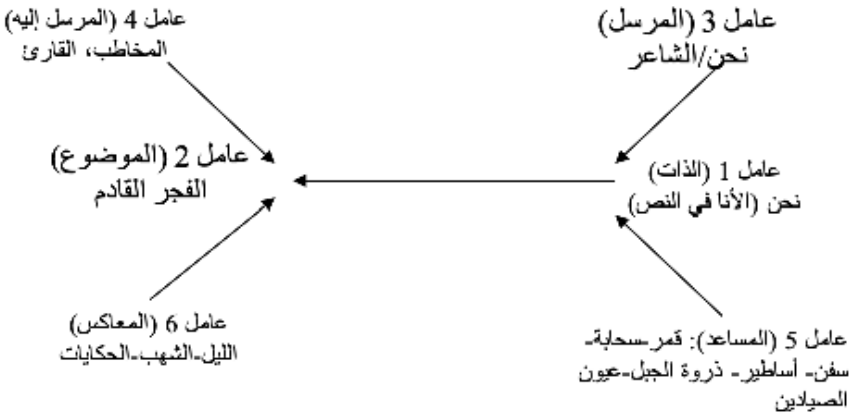
ج 3): الأساطير النجمية التي كنا نقتطفها باليد.

2. الحالة النهائية:

وهي الحالة المترتبة عن الحالة الأولى، وهي في المقطع الأول تأخذ هذا الشكل: «لكنه يذكرنا بأقمار ماضية».

فالعلاقة بين الحالة الأولى (البدئية) والحالة الثانية (النهائية) هي علاقة تجاوز ونفي، والنفي هنا لا يعني الإقصاء، بل يعني التحول على مستويات مختلفة، وبالإمكان أن نقول: إن هناك بين الحالتين توازنا تحاول علامة «نحن» أن تحققه بغرض الإفصاح عن المقول الشعري.

وفي ضوء هذا كله، يمكن استخلاص ترسيمة العوامل التالية:



النص الثالث: «المطاردة» لـ (أحمد بلبداوي)

المقطع (1)

الشارع خاو وبذيء
بسماء الشارع قرص الشمس رديء ليس يساوي
أكثر من عشر فرنكات
وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة
في الجيب الأيمن للسروال.

المقطع (2)

سيارة "فورد"
تنبطح بشكل فاشي مثل سحاقية
قطرة ظل أنسة تتدحرج فوق المقعد
عبرت عين قبعتي شزرا ثم التصقت بجناح سنونو
وعيون أخرى خلف الباب
تترقب أن تعبر ثقب المفتاح.

المقطع (3)

ردف مذعور في الخمسين
لرئيس المجلس
يلتفت إلي وقد أومأت بصمتي بصهيلي، وبمنقاري،
لزجاج المدخل.
الردف المذعور تقزز مندهشا من صورته في واجهة البلدية
تمضغ علكة.

المقطع (4)

تبا للشمس
إذ لا تملك أن تدفئ ردفا في الخمسين
لرئيس المجلس
مع ذلك يوجد تحت الشمس جديد.

الملحق الثقافي لجريدة «الاتحاد» (19 ماي 1986).

النص بين الدلالية والتواصلية:

يتشكل النص الشعري لأحمد بلبداوي من علامات عرفية، وكما هو معروف فإن بلبداوي في ديوانيه الصادرين قبل هذا النص «سبحانك يا بلدي» (بلبداوي، 1979)، و«حدثنا مسلوخ الفقر وردي» (بلبداوي، 1983)، وفي النص المختار هنا «المطاردة» يكسر خطية العلامات العرفية بإعطائها شكل علامات وصفية، ولكن بالرغم من عمله هذا، فإنه لا يتجاوز ذلك إلى إعطاء شكل محدد ومميز للنص الشعري، بحيث يصبح هذا النص كله علامة فردية تحيل عليه، كما هو الأمر بالنسبة لبعض التشكيلات النصية التي نصادفها في بعض أعمال بعض الشعراء المغاربة والأندلسيين، لأحمد بن محمد البلوي، وأبي الطيب الرندي صاحب النونية المشهورة والذي أورد لنفسه في كتابه «الوافي في نظم القوافي» قصيدة على شكل خاتم في الباب السابع والثلاثين الذي مهد لظاهرة التختيم (بنيس، 1979، ص 95 - 96.)، أو في أعمال الشاعر الفرنسي «أبولنيير» خصوصا في قصيدته «الحمامة المطعونة ودفقة الماء».

وقد نقول عن نص «المطاردة» إن الشكل الخارجي رسم بقصدية إظهاره، فالسطور في عدم انتظامها عموديا، تظهر وكأنها سطور متموجة، ولعل لهذا علاقة بالمعنى الذي يفيده النص الشعري.

لنقم بفحص أولي للنص الذي أثبتناه آنفا، ولكن كموضوع مباشر، ويجب أن ننظر إليه بغض النظر عن كل معرفة يمكنها أن توجه أو تحرف تحليلنا، معنى ذلك أننا سننسى حاليا أنه نص للشاعر أحمد بلبداوي، وأن له موضوعا خارجيا، بالنسبة لنا، وبالنسبة لأي مؤول مباشر، فإن النص موضوع وحيد وقائم بالذات، وهو بتعبير (رولان بارت) (لذة) فقط.

في هذا المجال، أي في مجال استنطاق النص وملامسته، فإن السيميوطيقا كنظام للقراءة تتيح لنا تحليل البنية الشكلية لهذا الموضوع المباشر، وذلك بمساعدة علمي النحو والمنطق، وإذا أخذنا عنوان النص «المطاردة»، نفهم منه أنه اسم ملفوظ خارج سياق الجملة، ونفهم بأنه يؤدي وظيفة علامتين: فهو من جهة أولى علامة عرفية، أي ينتمي إلى نسق العلامات اللغوية، وهو من جهة ثانية علامة قرينية، أي أنها تحيل إلى موضوع.

أما إذا نظرنا إلى العلامات اللغوية الواردة في النص، في استقلال عن وظيفتها داخل النص، فسيكون بإمكاننا أن نستخرج بنيتها الشكلية، فالتحليل السيميوطيقي يسعفنا في استخلاص قيمة العلامات، والتحليل عن طريق المنطق يظهر لنا توزيعها بواسطة خطوط عمودية تفصل المركبات الاسمية عن المركبات الفعلية.

فإذا أخذنا السطور الأولى من النص:

1. الشارع خاو وبذيء
2. بسماء الشارع قرص الشمس الرديء ليس يساوي
3. أكثر من عشر فرنكات

يمكن أن نلاحظ أن الفواعل في الجمل هي بالتسلسل: في الجملة الأولى (الشارع) علامة عرفية، وفي الثانية (قرص الشمس) قرينة، وفي الثالثة (سحابات) قرينة أيضا، ونحن إذا تتبعنا النص الشعري علامة علامة، فإننا سنجد أن القرائن هي العلامات الغالبة، وتأتي بعدها العلامات العرفية، وأن ما نسميه في السيميوطيقا بالعلامات القرينية، أي العلامات التي تشبه الموضوع الممثلة له، هي أشبه ما تكون منعدمة من النص.

نتيجة لذلك، فإن مجموع القرائن لها علاقة بالمؤول الدينامي الذي ينبغي أن يستنجد بالمؤرخ واللغوي والدلالي والسوسيولوجي.

إلـى حـد الآن حاولنـا ونحـن نقـارب النـص، أن نتظاهـر بأننـا لـم نفهـم النـص، وبعبـارة أخـرى فإننـا نسـتنجد بالمـؤول النهائـي، لأن المـؤول الدينامـي هـو الـذي سيفسـر لنـا مـا يفهـم مـن «الشـارع الخـاوي البـذيء» ومـن «قـرص الشـمس الـرديء» ومـن «السـحابات العانسـة» ومـن «الأنـا» المتكلمـة فـي الخطـاب الشـعري وداخـل النـص...

إن فهـم مـا نعنيـه بالشـارع - إذا اسـتدعينا المـؤول الدينامـي - يدخـل فـي سـياق فهمنـا للمدينـة وتصميمهـا، وقـرص الشـمس مرتبـط بالطبيعـة، والسـحابات لهـا علاقـة بحالـة الجـو، ورئيـس المجلـس يفهـم فـي نطـاق المؤسسـات...

إذن، فالأنـا المتكلمـة داخـل النـص، يحكمهـا إطـار، وهـذا الإطـار المشـار إليـه بواسـطة العلامـات اللغويـة (الشـمس) (قـرص الشـمس) (السـحابات) (سـيارة فـورد) (قطـرة الظـل) (العيـون) (رئيـس المجلـس)... هـو الـذي يحـدد «الأنـا».

لقـد كان مـن الممكـن أن يمنحنـا المـؤول الدينامـي عناصـر أخـرى للفهـم، لـو أن النـص كان يضـم قرائـن أخـرى تسـاعد فـي تفسـيره، فمـع أننـا - والحالـة هـذه - نعـرف أن «الأنـا» فـي النـص هـي قرينـة، فإننـا لا نعـرف الشـيء الـذي هـي قرينـة لـه باعتبارهـا موضوعـا مباشـرا، ولهـذا فالأنـا هـي علامـة فرديـة قرينيـة، وهنـا لا بـد مـن الاسـتنجاد بالمـؤول النهائـي كـي يقـدم لنـا إضـاءات عمـا يمكـن أن نفهمـه مـن النـص، ومثـل هـذا لا يمكـن أن يتـم إلا بقـراءة القصيـدة إلـى نهايتهـا.

وعندمـا نقـوم بهـذا العمـل - أي بقـراءة القصيـدة إلـى النهايـة - سـنجد أن بدايتهـا تختلـف عـن نهايتهـا، وهـذا مـا سـيتضح أكثـر عنـد اختـزال القصيدة في أقـل ما يمكن مـن الجمـل، وبالضبط في جملتيـن فقـط: الأولـى وهـي بدايتها «الشـارع خاو وبـذيء»، والثانيـة وهي نهايتها «مـع ذلك يوجد تحـت الشـمس جديـد»، وعندهـا سـيتضح لنـا التعـارض الواضح بيـن بداية النـص ونهايته.

ويمكـن أن نقـول: إن النـص الشـعري «المطـاردة» المشـكل مـن علامـات عرفيـة ومـن قرائـن، يتوفـر فـي بعديـه الدلالـي والتواصلـي علـى موضوعيـن مباشـرين:

الموضوع - القرينة الذي هو «الأنا».

العلامات العرفية أو «الإطار.

وينبغـي التذكيـر هنـا بـأن المـؤول المباشـر يكتفـي بتقديـم القرائـن والعلامـات العرفيـة، أمـا المـؤول الدينامـي فيعطـي المعنـى للعلامـة، ومقابـل ذلـك، يؤكـد المـؤول النهائـي علـى التأويـل الرمـزي للنـص، وعلـى إدراجـه داخـل سـياقه الخـاص، ككـون كاتبـه ينتمـي إلـى منطقـة جغرافيـة تسـمى المغـرب، وإلـى جيـل معيـن يدعـى الجيـل السـبعيني...الخ.

والنص الشعري بأكمله، وباعتباره موضوعا ديناميا يندرج في سياقه التاريخي، يسعف المؤول المباشر بإعطاء «الأنا» المتكلمة اسم الشاعر الموقع باسمه تحت القصيدة، وسيسمح لنا المؤول الدينامي بإعطاء تعريف عن الشاعر، وبتمييزه عن سائر الشعراء الذين يتقاسمون معه نفس العصر، ونفس الخصائص الشعرية.

تقطيع النص:

عندما يتعلق الأمر بتقطيع النص، غالبا ما تبدو لنا العملية سهلة، وذلك باللجوء إلى اعتبار البيت الشعري (في الشعر العمودي) والسطر الشعري (في الشعر الحر) مقطعا، وبالنسبة لنص «المطاردة» فإن هذا الحل قد يفرضه النص، على اعتبار أن كل سطر شعري ينتهي بنقطة ويكتفي بذاته، أو هذا ما يظهر لنا، والنقطة تحدد الوحدة المعنوية في الجملة، بل مجموعة جمل مترابطة.

ومن جهة أخرى، نلاحظ أن الشاعر قد استغنى عن هذا المبدأ المنظم بتجاوزه لوضع النقط في بعض الجمل، ولذلك، فنحن نفضل أن نقطع النص إلى أربعة مقاطع:

- المقطع الأول: ويضم الجملة الأولى والثانية والثالثة،
- المقطع الثاني: ويضم الجملة الرابعة والخامسة والسادسة والسابعة،
- المقط الثالث: ويضم الجملتين الثامنة والتاسعة،
- المقطع الرابع: ويضم الجملة العاشرة.

مع ذلك، نشير إلى أن النص كله يبدو وكأنه يشكل مقطعا واحدا، لكن التأمل فيه يجعلنا نفرز المقاطع الأربعة، فالمقطع الأول هو مقطع وصفي بحت للمكان، والمقطع الثاني، بالرغم من أنه يتابع وصف المكان فإنه يدخل عنصرا جديدا هو عنصر «الأنا» المتكلمة عن طريق «الياء» في «قبعتي»، والمقطع الثالث هو مقطع مستقل يدور حول عنصر آخر جديد هو «رئيس المجلس» بعلاقة مع العنصر الذي أدخل سابق، والمقطع الرابع هو مقطع نهائي تشكل (الشمس) بؤرته.

كل هذه المقاطع تبدو مترابطة، ولعل هذا راجع إلى النسق القصصي الذي سلكه هذا النص الشعري، ومن خصائص الأسلوب القصصي أنه يتبع اللاحق للسابق، ويخضعهما لمبدأ التتابع السببي (تودوروف، تزفيطان، 1981، ص 145- 146).

المستوى التركيبي في النص:

يتعلق الأمر هنا بتقديم وصف لتركيب الجمل، والمقارنة بين تراكيبها.

فالجمل الثلاث المكونة للمقطع الأول مثلا تشترك في نظامها:

فالجملة الأولى تتركب من مبتدأ وخبر (الشارع خاو وبذيء)،

والثانية من مبتدأ وخبر كذلك (قرص الشمس رديء)،

والثالثة من مبتدأ وخبر أيضا (ثلاث سحابات تسقط مستسلمة)

والجمل الأربع في المقطع الثاني تتابع نفس الترتيب:

سيارة = مبتدأ قطرة ظل = مبتدأ

تنبطح =خبر تتدحرج = خبر

وهي في المقطع الثالث لا تغير ترتيبها:

ردف = مبتدأ يلتفت = خبر

الردف المذعور= مبتدأ تقزز = خبر

ولا يخرق هذا الترتيب إلا في المقطع الأخير من النص:

«تبا للشمس

إذ لا تملك أن تدفئ ردفا في الخمسين

لرئيس المجلس

مع ذلك يوجد تحت الشمس جديد»

حيث تترك المركبات الاسمية - في الجمل السابقة - مكانها للمركبات الفعلية (المقطع الأخير).

إن من أثر حضور المركبات الاسمية في النص الشعري، أنها توحي بجو الثبات وغياب الحركة، وهذا ما نلمسه في المقاطع الثلاثة الأولى، أما المركبات الفعلية فهي دليل على الحركة.

إذن، فالقصيدة من حيث المستوى التركيبي تتشكل من محورين:

المحور الأول: وهو محور الثبات،

أما المحور الثاني فهو محور الحركة، وهذا ما يفسر لنا عنوان النص، وسنرى ذلك من زاوية أخرى عند حديثنا عن الخطاطة السردية في النص.

المكون السردي في النص: التحليل السيمي:

هناك في النص مجموعة من العلامات يمكن اعتبارها علامات أساسية، وهي مكونات تتحكم في مضمون القول الشعري.

مثلا المكونات التالية:

الشارع: (+ فضاء) (+محسوس) (+ ثابت)

قرص: (+ شيء) (+محسوس) (+ مرتفع)

سحابات: (+ شيء) (+محسوس) (+ مرتفع)

سيارة: (+ شيء) (+محسوس) (+ مرتفع)

قطرة: (+ شيء) (+محسوس) (+ خارجي)

ظل: (+ شيء) (+محسوس) (+ خارجي)

الأنا: (+ إنسان) (+محسوس) (+ حي)

الردف: (+ شيء) (+محسوس) (+ له علاقة بالإنسان)

وهناك مكونات أخرى نصنفها كالتالي:

عشر فرنكات: (+ شيء) (+محسوس) (+ خارجي) (+ له علاقة بالإنسان)

الجيب الأيمن: (+ شيء) (+محسوس) (+ خارجي) (+ له علاقة بالإنسان)

المقعد: (+ شيء) (+محسوس) (+ خارجي) (+ له علاقة بالإنسان)

وقراءة النص تكشف لنا عن علاقات تقيمها المكونات الأولى بالمكونات الأخيرة.

وإذا أخذنا المقطع الأول المكون من الجمل الثلاث الأولى:

1. الشارع خاو وبذيء

2. بسماء الشارع قرص الشمس ليس يساوي

أكثر من عشر فرنكات

3. وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة

في الجيب الأيمن للسروال.

سنجد أن العناصر الأساسية (الفواعل)، أو إن شئنا (النويات) هي: الشارع، قرص الشمس، السحابات الثلاث.

وفي مقابل (قرص الشمس) سنجد (الفرنكات العشر)، وفي مقابل (السحابات) نجد (الجيب الأيمن)، ونتساءل عن سر العلاقة بين المكونات الأولى والمكونات الثانية؟

إنها علاقة تعارض، لكن ما الذي يعنيه هذا التعارض؟

لنأخذ الجملة التالية:

«وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة

في الجيب الأيمن».

لا نستطيع أن نفهم هذه الجملة الشعرية إلا إذا أوضحنا (السيمات) (Sèmes) المتضمنة في (المعجمانيات): ثلاث - سحابا - عانسة - مستسلمة - الجيب - الأيمن، ونعتقد أن هذه المعجمانيات (أو العلامات) توضح لنا المعاني الثاوية فيها، فثلاث عدد يشير إلى القلة وله حمولة دينية، والسحابات غيوم من مميزاتها كظواهر طبيعية أنها سبب المطر، لكن الشاعر لا يجعلها كذلك، وإنما يضيف إلى العلامة الأولى (السحابات) علامة ثانية تفيد العقم، وهي العلامة العرفية (عانسة)، فالمرأة العانس هي التي تبقى بدون زواج، وبالتالي بدون إنجاب، والعلاقة بين المرأة العانس والسحابات العانس هي في النتيجة لأن الأولى لا تنجب الأطفال، والثانية لا تنجب المطر، أي لا تمطر.

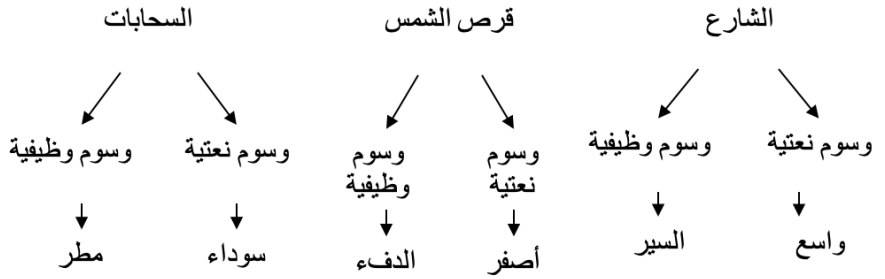
إذن هناك تعارض أول، وهو التعارض الذي نسجله بين السحابات وصفة العنوسة، وهو تناقض يبرز كتناقض داخل الجملة نفسها، وهذا التناقض يسري على النص الشعري كله، فبداية النص (الشارع خاو وبذيء) هي جملة مناقضة في مضمونها لنهايته (مع ذلك يوجد تحت الشمس جديد).

وكذلك يمكن أن نقول: إن المقطع الأول، هو مقطع مناقض للمقطع الثاني، والمقطع الثالث هو مقطع مناقض للمقطع الرابع.

وإذا رجعنا مرة أخرى إلى السمات المتضمنة في علامات (الشارع) (قرص الشمس) و(السحابات الثلاث)، سنجد أن هذه السمات المتضمنة في علامة (الشارع) هي كونه فضاء، محسوسا، وفارغا وموجودا في الأسفل بالنسبة للإنسان، وأنها في علامة (قرص الشمس) كونه - أي القرص - يعطي الدفء، ويحتل جهة في الأعلى بالنسبة للإنسان).

والسحابات تشترك مع القرص في العلو، وفي الأثر الذي تحدثه (الدفء أو المطر)، لكن الشاعر لا يعطي الأثر الإيجابي لـ (قرص الشمس) ولـ (السحابات)، وإنما يجعل هذه الأشياء فاقدة لسماتها التي أشرنا إليها، وهكذا، فقرص الشمس في النص الشعري لا يساوي عشر فرنكات، والسحابات ما هي إلا سحابات عانسة لا تمطر.

يمكن لنا أن نستنتج الوسوم sémèmes النعتية qualificatifs والوظيفية fonctionnels لعلامات (الشارع) و(السحابات) و(قرص الشمس) في الأشكال التالية:



إن هذا التحليل يمكن تطبيقه على المقطع الثاني والثالث، كما أنه يجعلنا نقف على التعارض بين الوسوم النعتية والوظيفية التي تحملها العلامات داخل النص الشعري وخارجه، ولأن المقطع الرابع والأخير في القصيدة هو مقطع مغاير في مضمونه للمقاطع الثلاثة الأخرى، فإنه يستلزم أن نتوقف عنده قليلا.

يمكن أن نلاحظ في هذا المقطع أن المكونات المهيمنة على المضمون هي المكونات نفسها التي سبقت الإشارة إليها، وهي مكونات (الشمس) و(الردف) و(رئيس المجلس)، لكن مع دخول مكون آخر هو المعبر عنه بعلامة (جديد)، الذي من سماته الأساسية أنه يعني (التحول) و(الاختلاف)، وأنه يدخل في تعارض مع المكونات التي رأيناها في

المقطع السابق، بفضل دخول هذا المكون حدث تحول في مسار القصيدة.

الخطاطة السردية:

بناء على ما سبق، وفي ضوء قراءتنا لنص «المطاردة» يمكن أن نختزل القصيدة في الخطاطة السردية المشكلة من التركيبين السرديين التاليين:

1. **حالة الغياب:** وهي الحالة التي تقدمها لنا المقاطع الثلاثة الأولى، إنها حالة مقلوبة المضمون بتعبير السيميوطيقيين، أو ذات مضمون مقلوب، فالشارع الذي هو موطئ الأقدام، ينقلب إلى فراغ أو خواء، والسحابات التي من طبيعتها أنها سبب الغيث هي سحابات عانس، والأنا المتكلمة في القصيدة لا تظهر إلا ككيان مضاف إلى القبعة، وهي باعتبارها «فاعلا» و«ذاتا» ليست إلا فاعلا محبطا.

تجاه الإطار (المدينة، الشارع، الفضاء، الشمس...)

تجاه العيون (التي ترمز إلى الناس).

أو هي فاعل محبط تجاه كل ما يشكل خارجا.

2. **حالة الحضور:** وهي حالة إعادة التوازن، وهذا ما يقدمه لنا المقطع الرابع والأخير:

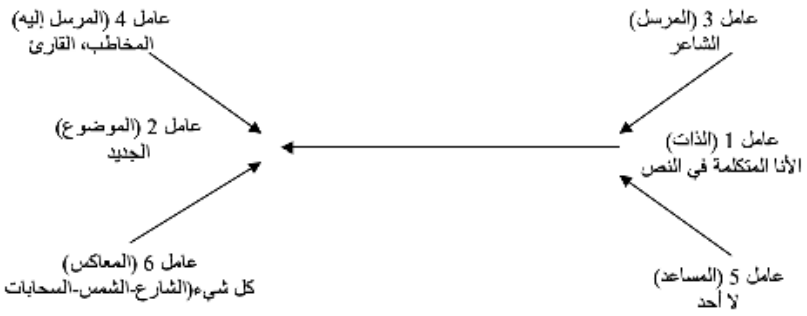
«تبا للشمس

إذ لا تملك أن تدفء ردفا في الخمسين

لرئيس المجلس

مع ذلك يوجد تحت الشمس جديد».

إننا نلاحظ أن (الأنا) المتكلمة في النص باعتبارها ذاتا sujet، قد استعادت عاملها الموضوع الذي يتجلى في المكون الطارئ على المقطع، وهو المكون المعبر عنه بالمعجماني (جديد). وعلى ضوء ما سبق قوله، يمكن أن نضع ترسيمة العوامل الموجودة في النص على الشكل التالي:



«المطاردة» في ضوء التحليل السوسيولوجي:

قبل أن نتابع تحليل هذا النص الشعري من زاوية النظر السوسيولوجية، أي باعتباره كلية متجانسة العناصر، أو بنية دلالية حسب اصطلاح (غولدمان)، نجد أنفسنا مطوقين بعدة محاذير يجب التنبيه عليها، ومنها:

1. أن هذا النص الشعري ليس إلا جزءا من إنتاج الشاعر، فهو لا يملك الكفاية اللازمة لتحليله، ولو كان الأمر يتعلق بالإنتاج الشعري الكامل للشاعر لأمكن ذلك.

2. أن هذا النص لا يعبر بشكل دقيق عن الوعي بنوعيه: القائم والممكن، وإن كان يخفي في التعارض بين المقاطع الثلاثة الأولى (مقاطع الإطار) والمقطع الرابع والأخير (مقطع إعادة التوازن) نوعا جنينيا من الوعي يمكن تسميته بـ (الوعي الجدلي). هذا الوعي الذي يعطي للقصيدة دلالة خاصة، هي الدلالة المعبر عنها ضمنيا بالتجاوز، أي تجاوز الإطار.

3. أن المنهج السوسيولوجي لا ينظر إلى الإنتاج الأدبي إلا بوصفه جزءا من بنية الإنتاج الثقافي، ولا ينظر إلى هذه الأخيرة إلا بوصفها جزءا من بنية أخرى أشمل هي بنية الواقع الاجتماعي، وهذه النظرة تستلزم الانتقال الدائم للناقد أو المحلل من البنية الأدبية إلى الأبنية الاجتماعية، ومن هذه الأخيرة إلى البنية الأدبية.

ومع ذلك فمن الممكن أن نحاول استنطاق النص بغية معرفة دلالته العامة، وبالتالي بغية إدراج هذه الدلالة داخل إطارها السوسيوثقافي.

البنيات الدلالية في النص:

لقد حاولنا في الفقرات السابقة تقطيع النص الشعري، فحددنا مقاطعه الأساسية التي جعلناها أربعة لكننا سنحاول تقليص هذا العدد - في هذا الجزء الأخير من التحليل - إلى مقطعين فقط، هما الأول: وهو الذي يفتتح النص وينتهي بكلمة المفتاح، والثاني: وهو الذي يبدأ من كلمة (ردف) وينهي القصيدة، وسنسمي الأول (مقطع الخارج)، والثاني (مقطع الداخل)، لكن لماذا هذا التقسيم الجديد؟ ولماذا اكتفينا بمقطعين اثنين فقط؟

الإجابة عن ذلك تكمن في أن المقطعين متمايزان دلاليا، فالأول يتميز عن الثاني من حيث إنه يتعلق بوصف (الأشياء) الطبيعية الخارجية التي تحيلنا على الواقع مباشرة، من ذلك مثلا (الشارع) و(الشمس) و(السحابات) و(سيارة فورد)... الخ، أما المقطع الثاني فيقدم لنا التناقض الذي يعبر عنه النص، وهو تناقض يتشكل طرفاه من (الأنا) المتكلمة داخل النص، والذات المعارضة، أي من الشاعر من جهة ورئيس المجلس من جهة أخرى.

وإذا كان المقطع الثاني - في نظرنا - هو المقطع الأساسي الذي يعبر عن فكرة النص لكونه يضعنا أما ثنائية ضدية بين المعجماني (ياء المتكلم) والمعجماني (رئيس المجلس)، ولكون الذات الشاعرة فيه، أي ذات الشاعر، تطرح فيه وعيها الممكن، فإن المقطع الأول لا يخلو من دلالات، إذ يشكل الخلفية الموجهة لما يعبر عنه المقطع الثاني.

إن دلالات المقطع الأول تتيح لنا تصور الدلالة الأساسية في النص، وهي الدلالة التي نلمسها في المقطع الثاني، وهي كدلالة تنتج عن ظاهرتين لغويتين/أدبيتين/رمزيتين، هما ظاهرة السخرية وظاهرة الغرابة.

السخرية والغرابة ودلالتهما في النص:

لنبدأ بتوضيح الظاهرة الأولى

لا شك في أن الأسلوب الساخر أسلوب متعدد لكنه يعبر في العمق عن معارضته للأسلوب المعارض (بفتح الراء) أو للأشياء التي يعبر عنها، وفي حالة نص «المطاردة»، يبدو أن ما هو مقصود من الأسلوب الساخر ليس هو الأشياء الواقعية/الطبيعية التي تؤثث النص (الشارع، السماء، والسحابات...)، بل هو المعاني التي تحملها هذه الأشياء، أو من المفروض أن تحملها، فما يقابل الشارع في العرف الاجتماعي ليس هو ما يقابله في النص الشعري، وكذلك الأمر بالنسبة لقرص الشمس أو السحابات...

يقول الشاعر:

«الشارع خاو وبذيء

بسماء الشارع قرص الشمس الرديء ليس يساوي

أكثر من عشر فرنكات

وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة

في الجيب الأيمن للسروال».

وهكذا تغدو البذاءة والرداءة والعنوسة، معان تقابل وتوازي الشارع وقرص الشمس والسحابات.

وما يقصده الشاعر في آخر المطاف هو إفراغ هذه الأشياء التي تمثل في نظر القارئ معاني تعرف إليها عن طريق التجربة والعرف من دلالاتها من معانيها، لإعطائها دلالات جديدة، مما يفضي إلى إبراز ظاهرة السخرية، وكل ذلك من أجل التعبير عن الانهيار الذي يكون الواقع عرضة له في كثير من الأحيان.

وفي الجانب الثاني من النص، يوظف الشاعر منحى غرائبيا يمكن الوقوف عليه في البيت التالي:

«وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة

في الجيب الأيمن للسروال».

كما يمكن أن نقف على بعض ملامحه في النص الشعري كله، وسنكتفي بإيراد المقطع الذي يأتي مباشرة بعد المقطع السابق:

«سيارة فورد

تنبطح بشكل فاشي مثل سحاقية،

قطرة ظل آنسة تتدحرج فوق المقعد،

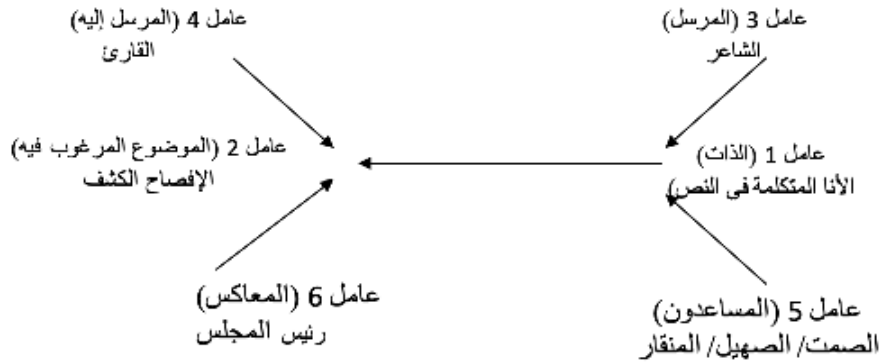
عبرت قبعتي شرزا ثم التصقت بجناح سنون».

وواضح أن الشاعر يحاول أن يربط عناصر كلامية لا رابط بينها، أو أنه يحاول أن يسند فواعل لأفعال لا ينبغي إسناد بعضها لبعض، وإلا كيف يمكن أن نتصور «السحابة

التي تسقط في جيب السروال» أو «السيارة التي تنبطح مثل سحاقية» أو «قطرة الظل التي تتدحرج فوق المقعد»...

إن هذا الأسلوب الغرائبي في الكتابة الشعرية، مثله مثل الأسلوب الساخر، يتيح للشاعر التعبير عن عالم وكأنه مقلوب المضمون كما أشرنا إلى ذلك سابقا، ولعل هذا التعبير عن مثل هذه الفكرة بهذه الوسائط الأدبية واللغوية (السخرية والغرابة، هو الذي سيجعلنا ننتبه إلى ما يوجد من تعارض جوهري بين الفاعلين/الذاتين (البطل، والبطل المضاد) في المقطع الثاني الذي نعتبره أساسيا في النص الشعري، إذ بإمكاننا أن نرى في نص «المطاردة» التعبير الواضح والحي عن التناقض الظاهر والخفي بين العنصرين الإنسانيين المشكلين فيه، وهما عنصر «العالم الذات» وعنصر «العامل المعارض»، أو الشاعر والرئيس.

وبناء على ذلك يمكن وضع الترسيمة التالية:



لا شك في أن هذه الترسيمة تبدو معبرة بشكل كبير عن الدلالة العميقة في النص، وهي دلالة تشكلها رؤية مأساوية وتساؤلية في نفس الوقت، ومعنى ذلك أن هذه البنية الدلالية التي يكشف عنها التعارض المشار إليه سابقا، وتبرزها خلفية الواقع المتلاشي، يمكن اعتبارها بنية متماثلة مع بنية أخرى أشمل منها وأعم هي بنية الواقع. أما كشف عناصر هذا التماثل فنتمنى أن نخصص له دراسة أخرى مقبلة.

خلاصات عامة:

حاولنا في الورقات السابقة أن نقوم بتحليل نموذجي لنصوص شعرية حديثة، اتبعنا فيه منهجية مستلهمة من التحليل السيميولوجي للنص الشعري. غير أننا لم نكتف بهذا النوع من التحليل المبني على دراسة العلامات، بل طعمناه بتحليل سوسيولوجي أيضا. وقارئ

الأوراق سيلاحظ لا محالة أننا اكتفينا بإضافة هذا النوع الأخير من التحليل ونقصد به التحليل السوسيولوجي أثناء تحليلنا للنص الشعري الثالث، وكانت النية أن نطبق هذا على النصين الأولين أيضا.

من الناحية العملية يمكن أن نقف على الملاحظات التالية:

1. لقد تبين لنا، وقد يتبين لغيرنا أيضا، أن هذا النوع من التحليل، في شقيه السيميوطيقي أو السوسيولوجي أنه ناجع في تحليل النصوص ودراستها. وقد أوصلنا عملنا ذاك إلى اكتناه الكثير من مغالق النصوص الثلاثة.

2. إن مثل هذا النوع من التحليل يظل رهينا باستيعاب المنهجيات الغربية الحديثة التي قدمت ترسانة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية التي مكنت الغربيين من تقديم دراسات مهمة في حقل النقد الأدبي. ولا شك في أن مثل هذه المنهجيات المعاصرة والطليعية متوافرة في جامعاتنا اليوم، ويكفي أن نقدمها للباحثين الذين يتطلعون لمعرفتها وتطبيقها.

3. أننا ونحن نطبق مثل هذه المنهجيات الحديثة لا بد من أن ننتبه إلى أن النص الأدبي عربيا كان أو غربيا يقدم كل الخصوصيات التي تتماشى مع هذا النوع من التحليل المنطقي والعلمي، وأن ما يسمى بـ«الخصوصيات» ليس سوى أسطورة من الأساطير. ولأن الأدب إنساني وعالمي فهو يتطلب منا لفهمه أن نكون مسلحين بالمفاهيم الأدبية والنقدية المعاصرة، وأن نستوعبها لتطبيقها التطبيق اللائق والصحيح.

4. وأخيرا، فإن أدبنا العربي الحديث في حاجة إلى مغامرات اكتشافه واستكناه مغالقه. وما المحاولة التي قدمنا سوى محاولة نرجو أن تتطور بفضل دراسات لاحقة.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

بلبداوي، أحمد (1983). حدثنا مسلوخ الفقر وردي. مؤسسة بنشرة الدار البيضاء.

بلبداوي، أحمد (1979). سبحانك يا بلدي. مطبعة الأندلس. سلسلة الثقافة الجديدة.

بلبداوي، أحمد (1986). الملحق الثقافي لجريدة "الاتحاد الاشتراكي"، (العدد *130*).

بنيس، محمد (1979). في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. دار العودة.

بوعلي، عبد الرحمن (1994). في نقد المناهج المعاصرة. دار المعارف الجديدة.

الراجي، التهامي (1988). معجم الدلائلية. مجلة اللسان العربي، 25.

الرحبي، سيف (1996). ديوان جبال. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

حسين، طه (1969). في الأدب الجاهلي. دار المعارف.

كيليطو، عبد الفتاح (1983). الأدب والغرابة (ط2). دار الطليعة.

الملائكة، نازك (1972). شظايا ورماد. دار العودة.

مراجع مترجمة

بارت، رولان، وآخرون (1995). نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي (ترجمة عبد الرحمن بوعلي). دار الجسور.

دولودال، جيرار (1994). التحليل السيميوطيقي للنص الشعري (ترجمة عبد الرحمن بوعلي). دار المعارف الجديدة.

دولودال، جيرار (2003). السيميائيات أو نظرية العلامات (ترجمة عبد الرحمن بوعلي). دار الحوار.

غولدمان، لوسيان (1978). علم اجتماع الأدب (ترجمة مصطفى الحسناوي). مجلة الثقافة الجديدة، *10*(11).

غولدمان، لوسيان (1985). المادية الجدلية وتاريخ الأدب (ترجمة محمد برادة). مجلة آفاق *10* يوليو.

مراجع باللغة الفرنسية:

Barthes, R. (1981). *L'analyse structurale du récit*. Ed du seuil.

Capanat, J.P. et Demougin, J. (1972). *Essais de sémiotique poétique*. Collection L dirigé par Jean paul capanat et Jacques Demougin- librairie Larousse.

Deledalle, G. (1979). *Théorie et Pratique du Signe.* Ed Payot.

Goldmann, L. (1977). *Introduction aux 1ères écrits de Lukacs*. In Gontier (Ed.). *Théorie du roman*.

Greimas et C., (1978). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Ed. Hachette.

Pascadi, I. (1977). *Le structuralisme génétique et lucien goldmann.* In D. Gontier (Ed.). *Le structuralisme génétique*.

Todorov, T. (1978). *Poétique de la Prose*, Ed du seuil.

Romanization Arabic References: الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية:

blbdāʾī ʾaḥamida 1983). ḥadathanā maslūkhu alfaqri waraddiyyin muʾassasatun binashrati al-dāri albayḍāʾi

blbdāʾī ʾaḥamida 1979). subḥānaka yā baladī miṭbaʻatu alʾandalusi silslatu al-thaqāfati aljadīdati

blbdāʾī ʾaḥamida 1986). almulḥaqa al-thaqāfiyya lijarīdatin " alittiḥāda alishtirākiyya alʻadada 130).

bnys muḥammada 1979). fī ẓāhirati al-shiʻri almuʻāṣiri fī almaghribi dāru alʻawdati

biwaʻiliyyin ʻabda al-Raḥmāni 1994). fī naqdi almanāhiji almuʻāṣirati dāru almaʻārifi aljadīdati

al-rājy iltihāmay 1988). muʻjama al-dalāʾiliyyati majallatu al-lisāni alʻarabiyyi 25.

al-raḥbiyyu sayfa 1996). dīūāna jibālin almuʾassasatu alʻarabiyyatu lil-dirāsāti wa-al-nashri

ḥusīna ṭh 1969). fī alʾdabi aljāhiliyyi dāru almaʻārifi

kylyṭw ʻabda alfattāḥi 1983). alʾdaba wa-al-ghurābata ṭ dāra al-ṭalīʻati

almalāʾikatu nāzk 1972). shaẓāyā waramāda dāru alʻawdati

murāji'u mutarjimatu

bārat rūlānan wʾākhrwn 1995). naẓarīāti alqirāʾti mina albunyawiyyati ʾilā jamāliyyatin al-tlqy tarjamata ʻabdi al-Raḥmāni biwaʻiliyyi dāra aljasūri

dwlwdāl jyrār 1994). al-taḥlīla al-symyūṭyqy lil-naṣṣi al-shiʻriyyi tarjamata ʻabdi al-Raḥmāni biwaʻiliyyi dāra almaʻārifi aljadīdati

dwlwdāl jyrār 2003). al-sīmīāʾīāti ʾaw naẓariyyatu alʻalāamāti tarjamata ʻabdi al-Raḥmāni biwaʻiliyyi dāra alḥiwāri

ghwldmān lwsyān 1978). ʻilma ijtimāʻi alʾdabi tarjamata muṣṭafā al-ḥsnāʾī majallata al-thaqāfati aljadīdati 10(11).

ghwldmān lwsyān 1985). almāddiyyata aljadaliyyata watārīkha alʾdabi tarjamata muḥammada barrādatin majallata ʾāfāqi 10 yūlīūʾan

Approaching the Contemporary Poetic Text: Towards a Semio-sociological analysis

Abderrahmane Abdellah Bouali(1)

Abstract:

The purpose of this study is to find an answer to the following traditional questions: why is the concern about finding a curriculum still important? Why do we encounter difficulties and problems whenever we want to choose a research methodology? In our study, we also provide the essence of the methodology that we have adopted since the beginning of our academic career, and that does not necessarily mean that there is a unique reading to which we must stick all the time because there are other different readings which are adopted by other readers and researchers. Reading in its essence is a personal option. In this respect, the more different methodologies and results are, the better they are and the richer they are. Furthermore, our study sheds light on some issues related to the literary text, and in so doing it highlights the issue of the relationship between text and methodology.

Keywords: Approaching, Contemporary Poetic Text, Semiotics, Sociology, Analysis.

(1) College of Arts, Humanities, and Social Sciences - University of Sharjah (Sharjah - U.A.E.)
abouali@sharjah.ac.ae