ASJP Algerian Scientific Journal Platform
مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية
ISSN : 1112-9727 EISSN : 2676-1661
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/459

المجلد:09، العدد: 01(2024) ص: 159 - 174

السّيمائية ومستوياتها التّحليلية. قراءة في قصيدة بنت الشّهيد ما لها لعبد الله بن حلّيّ

The Semiotics and its AnaliticalLevels.A Reading of the Poem "BintAlchahidMalaha" by Abdullah bin Hally.

بوزيان حمزة*
جامعة وهران1 أحمد بن بلّة
hamzachoupot@gmail.com

شاحطو علي
جامعة وهران1 أحمد بن بلّة
chahtouali@gmail.com

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2024/03/26
تاريخ القبول:
2024/05/01

الكلمات المفتاحية:
- ✓ **السّيمائية**
- ✓ **مناهج التّحليل الحداثية.**
- ✓ **المناهج النّسقية**

الملخص:

ساهمت مناهج التحليل الحداثية في مقاربة النص الأدبي بشكل مخالف كل المخالفة لما كان سائدا من قبل، ففي حين كانت المناهج السياقية تقارب النص انطلاقا من محيطه ومجتمعه ومؤلفه؛ سعت المناهج الحداثية إلى قراءة النص قراءة نسقية محايثة، كما تسعى إلى مقاربة النص انطلاقا من لغته وبنيته دون مراعاة لما خرج عن النّصّ.وإذا كان بعض من الدّارسين يشكّ أو يشكّك في نجاعة هذه المناهج وفاعليتها في مقاربة النّصوص وصعوبة إجرائها، فإنّ محاولات جادّة أثبتت أنّ إمكانية تطبيقها أمر ممكن، وإذا كانت الدراسة المحايثة تبقى هدفا بعيد المنال؛ فإن تطبيق هذه المناهج قد أتى ثماره بالشكل الذي يشجع على المضي في إجرائها.

وسعيا منا إلى تجسيد هذه الرؤيا، ومحاولة إثبات فاعلية السيميائي الذي يندرج ضمن صميم المناهج النسقية فإننا سنحاول ضمن هذا المقال الوقوف على أهم مستويات التحليل السيميائي مع محاولة إجرائية لهذا المنهج .

Article info

Received
26/03/2024
Accepted
01/05/2024

Keywords:
- ✓ The Semiotics
- ✓ *The Modern analytical*
- ✓ *Systematicity approaches*

Abstract :

The modern analytical approaches have contributed to approaching literary texts in a radically different way than what was prevailing before. While contextual approaches used to examine texts based on their environment, society, and author, modern approaches seek to read the text in a structural manner, detached from its author. They aim to approach the text based on its language and structure, disregarding what lies outside the text.

While some scholars may doubt the success and effectiveness of these approaches in approaching texts and the difficulty of implementing them, serious attempts have proven that their application is indeed possible. While studying a text independently from its author remains a distant goal, the application of these approaches has yielded fruitful results that encourage further implementation.

In our endeavor to embody this vision and attempt to prove the effectiveness of the semiotic approach, which falls within the core of structural methodologies, we will try within this article to explore the key levels of semiotic analysis, accompanied by a practical implementation of this approach

* بوزيان حمزة

1. مقدمة:

تتعدّد مناهج التّحليل اللّغوي والنّصّي بتعدّد النّظريات والمنطلقات الفكرية والفلسفية التي يتبناها النّقاد والدارسون على اختلاف مشاربهم وخلفياتهم المعرفية والنقدية، وقد حفل تاريخ النّقد العربي على امتداده الطويل بوفرة من هذه المناهج منها ما كان بسيطاً لا يزيد على كونه نوعاً من الانطباع العامّ الذي يرجع في أصله إلى الذّوق الشّخصي، ليس إلاّ ومنه ما كان متخصّصاً يتأسّس على آراء نقدية ونظريات علمية ثابتة نتجت عن التّراكم المعرفي الممتدّ عبر الزّمن وتضافر الجهود.

وإذا كان النّقّاد المحدثون قد اهتمّوا اهتماماً محموداً بمناهج الدراسة والتّحليل اللغوي في التراث العربي، فإنّهم؛ في تقديرنا نحن على الأقل؛ لم يولوا مناهج التّحليل الغربية الحديثة ما هي أهل له من الاهتمام والمتابعة والتّأصيل، وهي لعمري مناهج قمينة بالاستكشاف والدّراسة والتّحليل والمناقشة لما فيها من آراء ذات وجاهة تفيد الدرس النقدي واللغوي على حدٍّ سواء.

فليس من العدل ولا من المنطق ولا من الوجاهة في شيء أن نضرب صفحاً عن هذه المناهج والنظريات الغربية فنعدّها من سقط المتاع، في حين يتهافت النّاس من حولنا شرقاً وغرباً إلى البحث في الفكر الإنساني يعبون منه من دون اعتبار لمصدره، والحكمة ضالّة المؤمن كما ورد في الأثر، فليس من المعقول؛إذن؛ أن نظلّ صُمّا عمياناً عمّا يقع في النوادي مشرقاً ومغرباً، وإنّه لمن الضروري أن نأخذ من كلّ علم بطرف.

وسعياً منّا إلى ترسيخ فكرة التّأصيل والمزاوجة بين التراث والحداثة في العملية النقدية؛ فإنّنا سعينا من خلال هذا العمل إلى الوقوف على مدى فاعلية المنهج السيمائي في مقاربة النصوص وتحليلها ساعين في كلّ ذلك إلى تأسيس نظرية قراءة عربية متكاملة تستفيد من مستجدّات الحداثة مثلما تتأسس على التراث النّقدي العربي المتراكم على مدى قرون متطاولة من الزمن، إذْ ليس من الممكن أن نلغي هذا التراث الجميل دفعةً واحدة فندّعيَ عدم صلاحيّته بحجّة مجاوزة الزّمن له، ولا بُدّ إذن من النبش فيه واستخلاص المفيد منه وهو كثير على كلّ حال.

2.ماهية السّيمائيات:

لهجت الكتب القديمة والحديثة بذكر هذا المصطلح "السّيمائية" أو أحد مشتقاته وتحدّثت عن ماهيته إمّا لغة وإمّا اصطلاحاً، وقد أوردته أكثر المعاجم اللّغوية، ومن ذلك ما أورده **ابن منظور (ت 711هـ)** حين قال بأنّ السِّمياء في لغة العرب هي **"العلامة، مشتقّة من الفعل " سام " الذي هو مقلوب "وَسَمَ" ، وزنها "عِفْلَى"، وهي في الصورة "فِعْلَى"، يدلّ على ذلك قولهم: سِمَةٌ، فإنّ أصلها: وِسْمَةٌ، و يقولون: سِيمَى بالقصر، وسِيمَاء بالمدّ، وسِيمِيَاء بزيادة الياء وبالمدّ، ويقولون: سَوَّمَ إذا جَعَلَ سمة، وكأنّهم إنّما قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصّل إلى التخفيف لهذه الأوزان، وإنّما سمع منه فعل مضاعف في قولهم: سَوَّمَ فرسَهُ، أي: جعل عليه السمية، وقيل: الخيل المسومة هي التي عليها سيما والسّومةُ، وهي العلامةُ"**(ابن منظور، لسان العرب، 1414 هـ، مادة (وسم)).

ومن الواضح هنا ذلك التّوافق بين الكلمة من حيث وضعُها اللّغوي الأوّل الذي يدلّ في عمومه على وجود علامة أو إشارة تميّز شخصاً ما أو شيئاً ما عن غيره، والمعنى نفسه أو قريباً منه نجده في الاصطلاح الذي يخصّ هذا اللّفظ فهو يشير غالباً إلى دلالة الألفاظ أو الأشياء على دلالات معيّنة، ولعلّ الذي يهمّنا هنا بدرجة أولى هو منهج التّحليل السّيمائي وطرقه، وكيف يكون، وهل له نموذج واحد واضح محدّد يستنيم إليه الدّارس ويكتفي به؛ أم أنّ الأمر قائم هنا على تعدّد الآراء وتنوع وجهات النّظر على الرّغم من أنّ المنطلق الأوّل قد يكون واحداً مشتركاً؟

وأيًّا ما يكن الشّأن في هذه المسألة التي قد تبدو للبعض أنّها شائكة معقّدة وملتوية ملغزة؛ فإنّه من الضّروري أن نوضّح أهمّ معالم التّحليل السيمائي انطلاقاً ممّا رآه أكثر الباحثين وارتضوه وتواتروا على الأخذ به في أكثر مقارباتهم للنّصوص، وفيما يلي عرض لبعض مستويات التّحليل التي نراها ثمينة بالذّكر والإجراء في هذه القراءة، ولا يعني هذا بالضّرورة أنّ هذه المستويات هي الوحيدة لدى التحليل ولكنّ الأمر قائم على رصد أهمّها كما ذكرنا.

3.مستويات التّحليل السّيمائي*[1]:

1.3. المستوى التّشاكلي*[2]:

تنظّر بعض الآراء النقدية إلى التّشاكل على أنّه من المفاهيم السّيمائية ذات الأهميّة في الدّراسات النّقدية الحديثة، ولعلّ من نافلة القول أنّ هذا المصطلح يكشف لنا شيئاً من العلاقات الكامنة بين مقوّمات النصوص سواء أكانت جُملاً أم فقرات كاملة، وهو ينهض في الأصل على المشابهة أو المماثلة أو التوافق القائم بين العلامات اللسانية، كالتجانس الذي نجده بين التراكيب والصّيغ المتشاكلة من حيث الأسلوب والتّعابير سواء من حيث الدّلالة أو المعنى، ولعلّ هذا هو ما يقودنا إلى التّساؤل عن مفهومه باعتباره مصطلحاً مركزياً في هذا الشّأن، وأهمّ مواضيعه، ولكن يجدر بنا بدايةً أن نقف عند حدوده اللّغوية والاصطلاحية.

بدأت ملامح مصطلح (**المشاكلة**) بالظّهور على أيدي بعض البلاغيين العرب، ولكن تحت مسميات كثيرة ومتنوّعة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "**المزاوجة، والتّصدير، وردّ الاعجاز على الصّدور؛ والتّرديد، والمماثلة. كما قصد بها البعض التّناسب في النظم والتلاؤم في الألفاظ مع السّياق**" (منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، 2000، ص: 296)، وقد يتّضح لنا من بعض هذه المصطلحات أنّ التّشاكل ظاهرة تساهم في إيجاد نوع من الاتساق والتلاحم في النصوص، وذلك حين يربط اللاحق بالسّابق في النصوص على اختلافها، وهذا يساهم في إيجاد شيء من الربّط والتّلاحم بين أجزاء النص كما ذكرْنا، ويؤدّي ذلك كلّه إلى حصول شيء من التّناغم بين الشّكل والمضمون.

ذكر **عبد الملك مرتاض** ماهية مصطلح التّشاكل انطلاقا ممّا وجده عند الغربيين؛ إذ يراه فرعا من فروع السّيمائية حيث يقول عنه إنّه :" **تشابه العلاقات الدّلالية عبر وحدة ألسنية إمّا بالتّكرار أو التّماثل أو بالتّعارض سطحا وعمقا وسلبا وإيجابا**"(عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، 1994، ص: 43)، وهو ينطلق وفق هذا المنظور لدى تحديده لهذا المصطلح من الوحدات الدّلالية التي تربط مقاطع الخطاب سواء أكانت صوتية أم تركيبية أم معنوية بغية الكشف عن العلاقات النّاشئة بين هذه الوحدات المكوّنة للنّصّ الأدبي، وتكون هذه التّشاكلات النصّيّة غالبا ذات طبيعة دلالية تتعلّق بالبنية السّطحية والعميقة للنص معاً.

---

[1] *- نحن نستعمل مصطلح " السّيمائي" عوضاً عن " السّيميائي" حتى لا نجمع بين ساكنين، جرياً على خصائص العربية في ذلك.

[2] * -التّشاكل : لقد انتهى الباحث يوسف وغليسي بعد معاينة فاحصة لهذا المصطلح إلى القول :" إن هذا المصطلح قد مرّ بمحنة عسيرة، جعلته يرتحل من التّساوي في المكان الإغريقي إلى التّباين في اختلاف الأزمنة والأمكنة الأخرى، وينتقل من دلالته الكّمية في جدول النظائر الكيميائية (عند مند ليف) إلى دلالة تكرارية في محتوى النص (عند غريماس)، ثمّ إلى كلّ تواتر لغوي في المحتوى والتّعبير معاً (عند راستي)، ثمّ إلى بدع دلالية أخرى (عند السيمائيين العرب المعاصرين)، حتى غدا من الصعب الوقوع على قاسم دلالي مشترك يؤمن وجوده الاصطلاحي!". ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، السنة الجامعية 2005-2004.

ينطلق التّشاكل أساسا من تراكم الوحدات الدّلالية للنّصّ وتماثلها، وهو يتحقّق عن طريق القراءات الجزئية للأقوال التي تضمن أو تساهم في انسجام النص، أيّ أنّه لا يتحقّق إلّا في حالة توافق البنية النّصّيّة مع جميع مركبّات البنية الواقعية، ذلك أنّه يوحي إلى الواقع، وبدون توافق هاتين الأخيرتين لا يمكننا أن نحدّد الدّلالة النّصّيّة، فتراكم المقوّمات الدّلالية هو الذي يؤدّي إلى توحيد القراءة.

يتجاوز التّشاكل من جهة أخرى مبدأ تنظيم النص، لأنّه بالإضافة إلى ما ذكرْنا؛ فإنّه مدخل مناسب لتفسير علاقة البنية السّطحية بالبنية العميقة، والتّشاكل بهذا المفهوم لا يحصل إلّا من تعدّد الوحدات اللّغوية المختلفة، فهو يوحي بالتّماثل بين وحدتين دالتّين تركيبا أو معنى، وبهذا فإنّ التّشاكل يتولّد عنه نسق تعبيري ومضموني ينشأ من طبيعة اللّغة نفسها.

يقودنا الحديث عن التشاكل إلى الحديث عن التقابل، ذلك أنّ" **رصْد التّشاكل في علاقاته النّسيجية ينشأ عنه رصد اللاّتشاكل (أو التّقابل أو التّباين)، وإذا كان التّشاكل يرصد العلاقات المتقاربة أو المتماثلة بين مقوّمات نصّ من النّصوص، فإنّ التّقابل أو التّباين يرصد العلاقات المتنافرة أو المتناقضة المتعارضة التي تقضي في حقيقة الأمر إلى تحديد العلاقة السّيمائية للمقوّم حال كونه منصهرا في نسيج النص المطروح للتّحليل المجهري**"(عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم "دراسة في جذور "، 2009 ص: 120)،وقد يفهم من بعض هذا الطّرح أنّ التّشاكل هو وسيلة إجرائية، يتخّذها الباحث أداة في القراءة السّيمائية كي تظاهره على توليد المعاني النّصية من تراكيب العمل الأدبي، وإزالة الغموض الذي قد يعتور العمل الأدبي؛ ويكون ذلك بشكل أخص عندما يتعلّق الأمر بنصوص الشعر الحداثية التي تمعن في تكثيف دلالاتها فتذهب بها كلّ مذهب.

ويعدّ التشاكل إجراءً نقدياً يقوم على رصد العلاقات والحركات في النّصّ، والوقوف على مدى اتّساق وحداته وانسجامها ممّا يسمح للوصول إلى حقيقة النص وبنيته، وأقرب مفهوم للتّشاكل هو التّماثل والتّطابق بين كلمتين أو أكثر في نصّ واحد، على غرار اللاّتشاكل الذي يقصد منه التّباين والتّقابل كما أشرنا سابقاً.

- **التّشاكل العامّ:**

إذا كان التّشاكل أداة إجرائية يسعى الدّارس من وراء استخدامها إلى سبر أغوار النّص؛ فإنّ هذا لا يعني بالضّرورة أنّ وجوده في النّص أمر محتوم، وأنّ غيابه بالمقابل هو من النقيصة التي تعيب النّص الأدبي، إذْ "**لا ينبغي أن يفهم من المبحث في أمر التّشاكل على أساس أنّه محمدة في النص الأدبي، بالضرورة؛ كما لا ينبغي أن يفهم من رصد المتقابلات من المقوّمات في نصّ من النّصوص على أنّه مغمزة من المغامز التي تنكر فيه ولا تشكر، فإنّما الأمر هنا ينهض على شيء من التّوصيف المحايد لعناصر الكلام، إفراديا وتركيبيا، من أجل الكشف عن العلاقات الكامنة في النّصّ وتحديد معالم نسجه**"(عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة –تأسيس للنظرية العامّة للقراءة الأدبية –، 2011، ص: 154)، فالأمر قائم إذن على مدى حذق الأديب في الاستفادة من هذه الظّواهر، وفي قدرة الدّارس من جهة أخرى على الوقوف عليها واستثمارها في القراءة.

2.3. التّقابل:

بعد أن تحدّثنا عن التّشاكل، قد يكون من الضّروري أن نتحدّث عن " التّقابل " وذلك لتكملة المشهد السّيمائي ضمن موضوع بحثنا هذا، وفي مستهلّ هذا الحديث نقرّر هنا أنّه لولا التّقابل ما تبوّأ المعنى في الكلام المنسوج موقعه المنشود بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ، ذلك أنّ التّقابل ضرب من الاختلاف، وكثيرا ما يفضي إلى تنشيط التّلقّي، وتعميق الدّلالة، وتوضيح المضمون، وتأنيق الأسلوب، وكلّها خصائص إذا توافرت في النّصّ جعلته مثالياً أو أقرب إلى المثالية.

لا يتكوّن التّقابل في الذهن إلّا إذا أخضعناه للتّصوّر البلاغي، غير أنّه كثيرا ما يكون قاصرا وضحلا، على عكس القراءة السّيميائية فإنّه يظلّ فيها مرتديا رداء التّشاكل الذي يجانس الكلام ويجعل نسجه متجانسا متلائما، وهذا ما سنراه مع النّماذج الشّعرية اللّاحقة التي سننطلق فيها من فرضية تقابلها على أساس النّظرة البلاغية القائمة على مجرّد الدّلالة السّطحية للّغة.

3.3. المستوى الحيّزي:

يتّفق عامّة النّقّاد العرب المعاصرين أو يكادون على أنّ "**مصطلح "الفضاء" هو المقابل الصّحيح للمصطلح الأجنبي الحيّز " Espace, Space**"(عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات –متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصرة – 2009، ص: 212)، والذي يُقصَد به في الغالب إلى المحيط العام للنص، ولكن من جهتنا نحن فإننا نفضّل استخدام مصطلح " الحيّز"، إنّ المتأمّل في مصطلح الحيّز سيجده حقّا أكثر شمولية ودقّة من الفضاء، إذ نستطيع أن نطلق مصطلح الفضاء على المكان أو الموقع الجغرافي بعينه في الأرض كقولنا على سبيل المثال لا الحصر: الشارع أو المدينة أو الجبل أو البحر، في حين أنّ الحيّز هو دلالة مكانية لكن لا يقصد به المكان الجغرافي في الحقيقة بل إن دلالته أعمق من ذلك بكثير.

عرّف **قريماسوكورتيس**الحيّز بأنّه " **يتضمّن إسهام كلّ المعاني متطلّبا اعتبار كلّ الصّفات النّوعية الحسّاسة (البصرية، واللّمسية، والسّمعية، وغيرها)**"(قريماسوكورتيس، سيموطيقية القاموس المرتفع لنظرية اللّغة والفضاء، 1979، ص: 65)، أيّ أنّ الحيّز عبارة عن فضاء نصي واسع وعلامات لغوية تساهم في تركيب النص من حيث مضمونه العام، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بذات الأديب، وبما يختلج في صدره من مكنونات، فالأديب كاتباً كان أم شاعراً يسعى إلى تكوين حيزه الشعري، ولا يتمّ إدراك القيم الإيجابية والسّلبية إلّا من خلال عنصرَي الزّمان والمكان، ويعدّ الحيّز دعامة من دعامات بناء النّصّ وفق هذين العُنصرين، إذ إنّه يساعد على التّفكير والتّركيز والإدراك العقلي للأشياء والبيئة.

إنّ الحديث عن الحيّز يقودنا إلى الحديث عن العلّة التي تجعله ضمن اللّغة الشّعرية، فهو "**ينشأ عن اللّعب بألفاظ اللّغة ونسج ألفاظها وربّما بانتهاك حرمة نظامها أيضا**"(عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات –متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصرة – 2009، ص: 212)، وقد ورد **الحيّز** (الفضاء) على أقلام النّقّاد العرب في خواطرهم وفي ممارساتهم التّطبيقية، وأمسى لدى النّاس معروفاً مألوفاً، واغتدوا يحلّلون به جملة من السّمات اللّفظية الواردة في النّصوص الأدبية الشّعرية والنّثرية، ويبدو جليّا من خلال الأعمال التي وصلتنا أنّ الإنسان القديم كان يتخيّل أحيازا مثل ألف ليلة وليلة، وحتى ربّما أنّه أضاف إليها بعض الإضافات من خياله ليكمل ما نقص من رسمها لتلك الأحياز(عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم "دراسة في جذور "، 2009 ص: 175).

وما يمكن الإشارة إليه أنّ الكاتب يصور الحيّز، والقارئ يتصوّره، الكاتب يشكّل الحيّز، والقارئ يبلور تشكيله، صحيح أنّ الكاتب يقدّم عمله كما هو إلى قارئه إلّا أنّ القارئ يتعدّد ويتجدّد في استمرارية تشبه الأزل، ذلك أنّ النّصّ واحد والقرّاء متعدّدون، ممّا يعني أنّ النص الأدبي يسمح بابتداع أحياز متعدّدة متجدّدة بتعدّد القراء وتجدّدهم، فكلّ قارئ للنص يتمثّل حيّزه على نحو بعينه، ومن هذا المنظور يكتسب النص قوّة تسمح له بالاستمرار في إخصاب الحيز الأدبي دون توقّف(عبد الملك مرتاض، نظرية النّصّ الأدبي، 2007، ص: 295)، وقد يعني بعض هذا أنّ المعاني مفتوحة على نفسها مما يجعلها قادرة على فتْح أحيازٍ تظلّ مفتوحة إلى ما لا نهاية، وهذا لا يتشكّل عبثا، وإنّما بفضل ألفاظ اللّغة التي تكوّن الحيّز وتشكّله.

4.3. المستوى الزمني:

إنّ مقولة الزّمن متعدّدة المجالات، ويعطيها كلّ مجال دلالة خاصّة، ولا بدّ أن نصرّح بأنّ الزمن وإشكاليته قديمة قدم الوجود الإنساني نفسه، وذلك لمحاولته الإجابة عن تلك التّساؤلات التي لازالت تحيره، وتجعله يقف عاجزا أمام تدفّق الزمن وجريانه.

يصرّح **عبد الملك مرتاض** بأنّ الزّمن خفيّ ومجرّد، ويظهر ذلك في قوله:"**فالزّمن إذن مظهر نفسي لا مادّي، ومجرّد لا محسوس، ويتجسّد الوعي به من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفيّ غير الظّاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي خفيّ، لكنّه متسلّط ومجرّد، لكنّه يتمظهر في الأشياء المجسّدة**"(عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، 1998، ص: 173)،وتكمن مادّية الزّمن فيما يقع عليه، وفيما يؤثّر فيه، فهو يظهر في الأشياء حال حركتها أو سكونها، فيظهر عليها وهي تنتقل من حال السكون إلى الحركة، أو من حال الحركة إلى السكون، ومن حال الجِدّة إلى البلى أو العكس، فالزّمن لا يتجسّد في نفسه بل في غيره، فهو مجرّد خيوط وهمية نتحسّسها ولا نستطيع الإمساك بها.

فالزّمن إذن متسلّط على الأشياء والأحياء جميعاً، وهو ليس ضرورة أن يظلّ متجسّدا في الأدوات التّقليدية الدّالّة عليه كالقرن والسّنة والشّهر، كما أنّنا لا نستطيع أن نخلص إلى مفهوم أوحد للزّمن، فلكلّ منّا تصوّره ورؤيته له، وما يهمّنا هنا، هو الزّمن الأدبي لتحليل النّصوص الشّعرية.

5.3. المستوى الايقاعي:

يعدّ الإيقاع تجلّياً مهمًّا من تجلّيات الشّعرية، وهو صفة لازبة من صفات المنظوم من الشّعر، وخاصية ملازمة يقوم عليها، بل قد تكون خاصية تتجاوز الشّعر إلى النثر فتجعله يقترب كثيراً منه؛ ولعل من أهمّ ما يميّز النصوص الشعرية هو ذلك الانتظام الصّوتي الذي تتميّز به مقوّمات البيت الشّعري، فإذا كانت الصّورة الشعرية جزءاً لا يتجزّأ من لغة الشّاعر، فإنّ موسيقى الشّعر هي الأخرى جزء غير منفصل عن لغة الشّاعر.

وقد غدا من المعروف لدى النّقاد والمنظرين للأدب أنّ الموسيقى عنصر أساس من عناصر العمل الشّعري، فبواسطتها يكتسي طابعا جماليا يساعد على التّأثير في نفسية المتلقّي، ذلك بأنّها تنقل التّجربة الشّعرية من لدن الشاعر إلى المتلقّي فيكون لها تأثير شبيه بالسّحر، وكثيراً ما وجدنا الإيقاع يرتبط بالوضع المعنوي والحالة النّفسية للمتلقّي، وقد يكون بعض ذلك ناشئاً من تلاؤم الأصوات التي تصل إلى الأذن، وبهذا فإنّ الإيقاع يتشكّل من خلال البنية الدّاخلية والخارجية معا.

ورد تعريف الإيقاع في معجم " الرائد " بأنّه " **اتّفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء والعزف، ويعنى أيضا بأنّه نقرات تتوالى من خفيف وثقيل مصاحبة للنّغم**"(رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام، 2010، ص: 17)، وقد يعني بعض هذا **أن** الإيقاع هو تلك الموسيقى الناتجة تناغم الأصوات في البيت الشعري.

أمّا معناه الاصطلاحي فقد حدّه **ابن طباطبا** في كتابة (**عيار الشّعر**) في حديثه عن الشّعر الموزون فقال : " **وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يراد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه**"(ابن طباطبة، أسس النقد الأدبي في عيار الشّعر، 2000، ص: 51)، وقد يعني هذا أنّ الإيقاع هو تلك الأصوات المتناغمة التي ترتبط بالشّعر الموزون وتزيد من جودة النّصّ الشّعري، لكن هاهنا أمرٌ لا بدّ التنبيه إليه وهو الفرق بين الإيقاع والوزن، لأن المصطلحين على تشابههما ليسا مترادفين، وذلك أن مصطلح الوزن أعمّ وأشمل، والإيقاع خاصّ بالشعر الموزون المقفى، والإنسان بطبيعته يتأثّر بالإيقاع الصوتي قبل أن يدرك معاني الكلام، والنفس البشرية تميل إلى الإيقاع والأصوات المتناغمة، وهذا أمرٌ معروف على امتداد تاريخ الشعر العربي.

يقول **مرتاض** عن الشّعر بأنّه" **قبسة من الإلهام الكريم، أو شطحة شيطانيّة تُلمّ على الشّاعر فيجسّدها في قصيدة تبهر و تسحر، وتعجب وتطرب؛ إذ لا علينا أن يكون الموضوع روحيّا نبيلا مثل: بردة البوصيريّ العجيبة، أم حربياً مثل بائيّة أبي تمّام، أم هجائيّا خسيساً مثل دالية أبي الطيب في كافور**"(عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم "دراسة في جذور "، 2009 ص: 205)،

ولكن ما يتبادر إلى الذهن هنا هو: كيف يتمّ اختيار الإيقاع الشعري؟ هل يكون ذلك بشكل اعتباطي بحيث يقع الشاعر على الوزن المناسب من دون اختيار أو تفكير؛ أم إن ذلك لا بدّ أن يكون بعد اختيار وإعمال نظر؟

لعلّ أوّل ما ينبغي التّنبيه إليه أنّ الحريّة تظلّ هي أساس الإبداع، بحيث لا يحقّ لأي أحد أن يتدخل في عمل المبدع، ولا أن يوجّهه بصورة مباشرة إلى النّحو الذي يجب أن يكتب عليه، فمسألة اختيار الإيقاع، هو: "**مشكل هامّ في تركيبة الخطاب الشّعري لا ينبغي له أن يخضع لاختيار خارجيّ، وإنّما يكون متولّدا، حسب رأينا، عن اللّحظة التي تكتب فيها القصيدة، وعن مدى نَتْقِ قريحة هذا الشّاعر وعظمة عبقريّته في التفرّد والابتكار**"(عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم "دراسة في جذور "، 2009 ص: 206)، وقد يكون هذا التّفرّد والابتكار عند كلّ شاعر أو مبدع، يتفاعل مع الأصوات مدفوعاً في ذلك بالإيقاع، فالتجربة الشعورية والشعرية هي التي تدفع الشاعر إلى اختيار إيقاع مناسب، وقد يكون ذلك في غالب الأحيان من دون اختيار من لدن الشاعر.

4.الإيقاع الشّعريّ بين الدّاخل والخارج:

اتّفق القدماء والمحدثون من علماء العربية على أنّ أهمّ ما يميّز الشّعر إيقاعه؛ وما هو معلوم أنّ الإيقاع في تمثُّلنا له، يشمل الدّاخل كما يشمل الخارج، وقد يشمل العمق والسّطح أيضا، وغالبا ما يتضافر الإيقاع الدّاخلي مع الخارجي من أجل تشكيل التّركيب الإيقاعيّ البديع، لأنّ الشّعر الكامل هو ذاك الذي يحتوي على الإيقاع الغنيّ بصنفيه الاثنين، فإذا اجتزأ النّسج الكلاميّ بالدّاخل وحده يكون أدنى إلى النّثريّة، وإذا اجتزأ بالإيقاع الخارجي وحده يكون أدنى إلى النّظميّة؛ ليس هذا فحسب بل يشمل أيضا العلاقة الثّنائية بين الصّدر والعجز؛ والعلاقة الثّنائية بين البيت الشعريّ ولاحقه، والعلاقة بين البيت الأوّل و الأبيات التي تعقبه في النصّ الشّعريّ وهلمّ جرّا.

يشكّل الإيقاع النّشاط العقلي الذي نتعامل معه من خلال الصّوت بغية بلوغ إحساس المتلقّي لنسترعي سمعه، وهذا ما جعل الشّعر يزدان به؛ إذ إنّه يعتبر منبّها فعّالا في النّشاط الشّعري، هذا بالإضافة إلى أنّه يحقّق انسجاما وتماسكا بين عناصر النّص، فهو المنتج لجمالية النص بحيوية تمسّ جميع مكوناته.

يتّضح لنا أنّ أساس الإيقاع هو التّكرار الذي ينتج عنه الحركة التي تخضع لعامل التّناسب، فمن البديهي أنّ للتّكرار قدرة على صنع ذلك النسج الموسيقي الذي نستطيع من خلاله تذوّق جمالية النّصوص، ثمّ إنّ اللّغة العربية تعدّ من اللّغات الغنيّة بالإيقاع، ومردّ ذلك هو أصواتها الحيوية التي تختلف مخارجها ممّا يجعلها متناسقة ويجعلها تحمل اللّغة الشّعرية.

وقد ذكر **مرتاض** في كتابه المدروس أنّ: " **الشّعرية دون إيقاع لا وجود لها في تصنيفات الشّعر الحقّ، وإذا كان الشّعراء الأقدمون وأعاريبهم وأعاجمهم يلتمسون هذه الشّعرية في الإيقاع قبل التّصوير، وفي الميزان العروضي قبل التفكير في التّفرّد بالإبداع في النص الشعري، فإنّ شعراء التّفعيلة هم غير أولئك إذا يطمعون في الجمع في كتابة أشعارهم بين الإيقاع وغيره**"(عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات –متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصرة – 2009، ص: 306)، فقد ارتبط مفهوم الإيقاع عند العرب القدماء بالموسيقى ولم يستخدموا الإيقاع إلّا للدلالة على الجانب الموسيقي في حين استخدموا ألفاظا أخرى للدلالة على الإيقاع في الشّعر كالوزن والقافية وغيرهما كثير.

وأصفى شاهد نقدّمه في هذا الشّأن للدلالة على أنّ العرب كانوا يلتمسون شعريّة الشّاعر من خلال الإيقاع بغضّ النّظر عن التّصوير والجانب الإبداعي، هو ما ورد في لسان العرب حول مفهوم الإيقاع نفسه إذْ ذكر أنّه:" **من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان بينهما**"(ابن منظور، لسان العرب، 1414 هـ، ص: 204)، فدلالة الإيقاع عنده تنحصر في الموسيقى واللّحن، وقد اهتمّ العرب المحدثون أيضاً بالإيقاع وأولوه اهتماما بالغا وعناية فائقة وسعوا إلى تحديد ماهيته، فمنهم من رآه مصطلحا سيمائيا كما يرى ذلك عبد الملك **مرتاض** حين يرى بأنّ :" **الإيقاع بمعناه السيمائي يسعى الى التماس الجمال داخل السّطر الشّعري، ومن ثمّ يتولج إلى أصوات**

اللّغة في كلّ تفاصيلها المنطقية، لينتهي إلى قراءة جمالية التّوظيف الإيقاعي بضربيه الدّاخلي والخارجي"(عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات –متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصرة – 2009، ص: 307)، ممّا يعني أنّ الإيقاع الشّعري يستمدّ فاعليته من علاقات أصوات اللّغة التي لا ينفصل معناها عن مبناها، وكذلك يتعلّق بترديد الوحدات الصوتية المنطوقة، وما تحقّقه من انسجام وتلاؤم وتأثير في السّامع كما ذكرنا آنفا، وبالتّالي فإنّ الإيقاع هو الأثر الذي يتركه الشّعر في نفسية القارئ.

نشير هنا إلى قضية ذات أهمية في هذا الشّأن، وهي قصيدة النثر وهي نوع من الشعر يقوم على إلغاء قانون الإيقاع، خاصّة فيما يتعلّق بالأوزان العروضية التي كانت تعتبر أهمّ عنصر في التّعبير الشّعري المتجاوز للمستوى الصّوتي؛ إذ إنّ الإيقاع في قصيدة النّثر يختلف من نصّ إلى آخر، ولا ينحصر في العلاقات الدّاخلية للنص فقط بل هو مرتبط كذلك بالحالة النّفسية للأديب، فنجد أنّ لكل نص من النصوص إيقاعه الخاصّ، كما أن لديه عنوانه الخاص ورؤيته الخاصة.

●**الصّوت**:يُعَدُّ الصّوت البنية الأولى للّنص، لأنّ تضافر الأصوات هو ما يشكّل الكلمات ومن تضافر الكلمات يتمّ تشكيل الجمل ثم يتم تشكيل النصوص بعد ذلك، وبالتّالي فإنّ ما يولّد النّغم الإيقاعي في النّصوص.

أ– **التّكرار**:إنّ التّكرار من الظواهر التي تقوم بدعم التّنغيم الدّاخلي في النص وتسويغ جماليته، وهو من أشكال الإيقاع الدّاخلي، وقد عبرت عنه نازك الملائكة بقولها هو: " **إلحاح على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا الإلحاح هو ما نقصد به التّعداد والإعادة**"(نازك الملائكة، 2004، ص: 163)، والبنية التّكرارية في قصيدة النّثر تشكّل نظاما خاصّا داخل كيان النص، يقوم هذا النّظام على أسس نابعة من صميم التّجربة ومستوى عمقها وثرائها بهدف صنع المعنى والدّلالة، وهو مرتبط بقدرات الأديب على الابتكار والتّجديد والتّجريب والتّوظيف بما يناسب طبيعة النص.

●**تكرار الحرف**: وهو نوع من أنواع التّكرار الدّقيقة التي يكثر استعمالها داخل النص، وهو يتشكّل من خلال اشتراك الألفاظ في حرف واحد سواء أكان ذلك الحرف في أوّلها أو في آخرها أو في وسطها، ونلاحظ في هذا النّصّ تكرار العديد من الحروف لكن لا يتجاوز هذا التّكرار أربع مرّات أو ستّا على الأكثر.

●**تكرار الكلمة**: هو نوع آخر من أنواع التّكرار البسيطة، ويقصد به تكرار كلمة واحدة في مجموعة أبيات متتالية في نص واحد، ويساهم هذا النّوع من التّكرار بشكل كبير في إثراء التّموّج الإيقاعي للنّص، والألفاظ المكرّرة يمكن أن تكون أسماء أو أفعالا.

●**تكرار الجملة**: ويكون بتكرار جملة بعينها بهدف إبراز مكانتها الدلالية في النص فتغدو هذه الجملة انطلاقاً من هذا التكرار هي مركز الثقل الدلالي ووجب على المتلقي حينئذ أن يتنبه إلى هذا التكرار ويركز عليه لأنّه من السبل الكفيلة بكشف دلالات النص أو بعضها على الأقل.

5.تحليل قصيدة بنت الشّهيد ما لها:

قال **عبد الله بن حلّي** في قصيدة بعنوان **بنت الشّهيد ما لها:**

مَا لَهَا مَا مَا لَهَا؟ بِنتُ الشَّهِيدِ مَا لَهَا
رَهَنَت خلْخَالَهَا لِتَسْتُرَ حَالَهَا. وَتُطْعِمَ أَطفَالَهَا
مَا لَهَا مَا مَا لَهَا. فِي السُّوقِ تَتبَعُ دَلَّالَهَا
تُرِيدُ مَالَهَا أَو خلْخَالَهَا. مِسْكِينَةٌ فَقَدَت رِجَالَهَا
لَكنّ دَلَّالَهَا يُرِيدُ مَا لَهَا. بَل يُرِيدُ أَغلَى مَا لَهَا
فَبِنْتُ الشّهِيدِ شَهِيَّةٌ. وَبِنْتُ الشهِيدِ أَبِيَّةٌ

صَفَعَت دَلّالَهَا صَفعَةً عَوَى لَهَا
خَطَفَت خِلْخَالَهَا. وَرَدَّت فِي هُدُوءٍ نِعَالَهَا
وَالنَّاسُ يَسْأَلُونَ مَا لَهَا؟ مَا لَهَا؟
أَعطَتْكَ أَغلَى مَالَهَا. أَبَاهَا أَخَاهَا خَالَهَا
وَلَمْ تَسأَلِي مَا لَهَا مَا لَهَا. بِنْتُ الشَّهِيدِ مَا لَهَا؟

من حقّ القارئ المحلِّل أن يؤوّل النصّ المقروء وفق مقصدية صاحبه، ولكن دون أن يدّعيّ أنّ تأويله يندرج ضمن حكم الصّحة، وله أيضاً أن يقرأ النّصّ وفق تأويله هو وما يراه مناسباً، ولا يمكن لأحد أن يُنكر عليه شيء ممّا أتاه في الحالين، لأنّ النّص وفق مفهوم القراءة الحديثة والحداثية معاً يُجيز له ذلك، ونحن من جهةٍ أخرى لا ندّعي؛ هنا؛ الرّيادة في اقتحامنا موضوعا نحسبه بكرا لَمّا تهتمّ به الدّراسات الحديثة، وإنّما كان ذلك طمعاً منّا في أنّ هذا الأمر سيعطينا طابع الجدّة والاختلاف عمّا هو سائد، فنحن نحاول في كلّ مرّةٍ أن نكسر الرتابة التي يسيرُ عليها الناس، وإنّنا في إطار كلّ ذلك نسعى إلى نفض الغبار عن شعرائنا بإنجاز دراسات عنهم بآليات حديثة تسبر أغوار النص.

وبصفتنا باحثين حقّ لنا أن نثير أكثر من سؤال عن هذا النّصّ: لماذا أومأ الشّاعر في أكثر نصّه ولم يصرّح؟ وما الذي كان يقصد إليه من وراء نسج نصّه المطروح للقراءة؟ إذ يكمن غرضنا من كلّ هذه التّساؤلات في الإحاطة بمعرفة ولو بسيطة بالدّافع الذي أدّى بالأديب إلى أن يفرغ مشاعره ويسيل حبره تجاه ما أحسّ، ولكنّنا في هذا المقام لا ندري ما الّذي حرّك شاعرنا فجعله يبدع هذا الإبداع... وأيّا ما يكن الشّأن؛ فإنّنا سنحاول تسليط الضّياء على مضامين هذا النص وإلى جعل التّأويلات مصابيح تفتح ما استغلق منه.

●**سيمائية العنوان:** بما أنّنا نطبّق المنهج السّيمائي فلا يفوتنا أن ننوّه بأنّ العنوان هو إكسير القصيدة وعتبة لفهمها كما يرى **جيرار جينيت**، ذلك أنّنا إذا نظرنا إلى العنوان من النّاحية السّيمائية فإنّنا سنجد أنّ هناك علاقة وطيدة بين العنوان والنّصّ وهو أمر طبيعي وبديهي، فهما يشكّلان معا بنية شاملة، وقد سهّل علينا الشّاعر هذا حين جعل هذا العنوان يتكرّر في ختام أسطر قصيدته، فحسنُ التّأمّل في مفردات العنوان مفتاح للتّسلّل إلى ثنايا النّص، فالبنت هي الإرث الذي تركه الشّهيد أمانة خلفه لدى الوطن، والذي أفنى ذاته وفاء له، وأمّا الاستفهام فنبرة عتاب على المجتمع الذي أهمل الرّعاية وغفل عن الحماية وترك الرّعيّة تهيم وسط دروب شوكية إلّا أنّها أَبَت إلّا أن تصدّ الأذيّة فتضلّ نقيّة وفيّة، وكأنّ شاعرنا يرفع عقيرته صارخا بالوطنية: أوليس الذي روى أرضك بدمائه الزّكيّة أولى بحفظ أمانته؟

إنّ القصيدة برمّتها تاريخ ممتدّ، تحمله مفردات ناهضة باقية تحيي مع روح الشّهيد حياة أبدية، تروي حقبة نفيسة من زمن هذا الوطن الأبيّ، وإخلاص أبنائه وإيمانهم بقضيّته، ممزوجة بالحسرة والألم الدّفينين في قلب شاعرنا الممتعض أشدّ الامتعاض ممّا آلت إليه بنت الشّهيد، هذا الرّمز المختصر في اسم هذه السّيّدة أو البنت والتي تشبهها كثيرات عبر ربوع هذا الوطن، الذي أجحف مسؤولوه حقوق بعض أهله سهوا أو عدوا أو نكرانا، فتلك هي السّوأة السوأى والخيانة الكبرى.

تعلو القصيدة مشاعر الفخر التي تشي بحسن المنبت والمرعى في شموخ البنت شموخ الجبال وسط الأعاصير والأهوال باقية مستقيمة فطنة كريمة شريفة، لم تمسّ دلّالها بيدها بل صفعته بنعلها، رسالة على طهر معصمها ودناءة معتديها، إنّها رمز الأسرة النّقيّة المضحّيّة، وخلفها البنت الأبيّة الرّضيّة، فَلِمَاذا يا جزائر تتركيها ضحيّة ثمّ تسألي بعد: لماذا حدث ما حدث لهذه الرّعيّة.

إنّ المتجوّل في ثنايا الأبيات لن يتوانى لحظة عن اكتشاف العمق الدّيني الرّوحي للقصيدة، فالشاعر عاشق للرّمزية الدالة والإيحاءات المعبّرة، فكأنّه استحضر "**سورة الزّلزلة**" وبنى حولها قافيته، فالاقتباس متجذّر عميق، ولا سيما أن الشاعر وفيّ لدينه

مستحضر له في أعماله متمكّن من استخدامه موفّق في إتيانه، وما أفضى على القصيدة جمالا ورونقا تلك الانسيابية بين الألفاظ الموحية الباعثة على التّأمّل والاسترسال في فهم أبياتها.

أمّا عن الاستفهام الوارد في عنوان القصيدة فله دلالة سيمائية هو الآخر، وقبل أن ننزلق إلى الحديث عن دلالته السيمائية لا بدّ أن ننوّه بأنّه استفهام مجازي الغرض منه هو الإنكار والاستصغار لذوي النّفوس الصّغار من ألحقوا بالكرام أشدّ الأضرار...فعلامة الاستفهام هنا علامة تحمل في طِيّاتها دلالات لا تستطيع اللّغة العادية التّعبير عنها، لذلك نجده عمد إلى توظيفها كوسيلة لإيصال أحاسيسه ومشاعره، وفي الوقت نفسه نجدها تساعد المتلقّي على إدراك المعنى، وتقوده إلى الحقيقة، وتلامس ضميره من أجل الإجابة عن أسئلة تراود الشّاعر بحيرة عن **"بنت الشهيد"**، فالإنكار جسّده من خلال هذا الاستفهام الإنكاري الذي يظهر في قوله: **مَالَهَا مَالَهَا؟ بِنْتُ الشّهِيدِ مَالَهَا؟**

يرسم الأديب لنا لوحة فنّيّة ظاهرها ملموس؛ وباطنها موغل في الأدبية، وهو بهذا يخبرنا أنّه لا يمكنه أن ينكر ما تعنيه بنت الشّهيد، ولعلّ هذا ما أراد إيصاله، ولكن ما هو غريب أنّنا نلاحظ أنّ هذا التّساؤل يرسم لنا في الوقت ذاته لوحة تعجّبيّة تحمل دلالة المبالغة إلى حدّ الانفعال الذي يبعث في ذات المتلقّي الحيرة، وكلّ هذا من أجل الوصول إلى الحقيقة.

بعد هذه الفسحة التّحليلية لعنوان قصيدة **"بنت الشهيد مالها"** نتوقف الآن عند مستوى التشاكل لنحاول قراءتها سيمائيا.

●**المستوى التّشاكلي**: لا شكّ أنّ العمل الفنّي لا يكشف عن هويّته لأيّ كان، ولهذا يتعيّن على القارئ الإحاطة به من جميع الجوانب لاستنطاقه وفكّ رموزه، وحلّ شفراته لإزاحة السّتار عن بعض أسراره حتّى لا يفقد النّص عنصر التّواصل، لذلك نجد النّقّاد يسعون في كثير من الأحيان إلى خلق أدوات إجرائية تناسب مستويات التّحليل، ولعلّ الجدّة هنا تكمن عند مقاربة **"قصيدة بنت الشّهيد"** بمستوى التّشاكل، وذلك من خلال محاولة تجاوز الجانب النّظري إلى الجانب التّطبيقي، وكلّ ذلك من خلال الجانب التّركيبي والمورفولوجي، دون أن نغفل التّشاكل الذي يخضع للمستوى الإيقاعي أيضاً.

قبل الحديث عن الجانب التّركيبي لا بدّ أن ننوه بنقطة مهمّة؛ هي أنّ هذه الوحدة الشّعرية تحتوي على مقوّمات[3] تشاكلت فيما بينها، بل تشاكلت لترسم لنا ذلك الصّراع بين ما كتبه وبين ما لم يكتبه، فلو أمعنا النّظر في دلالة هذه المقوّمات لوجدنا أنّ كلّ مقوّم يرتدي ثوبا دلاليا يعمق المعاني أكثر، وفي الوقت ذاته تساعد على تفعيل الخيال لما آلت إليه **بنت الشهيد**.

أمّا لو قمنا بتوثيق العلاقة الكلامية هنا لوجدناه يحاول أن يصوّر لنا حال **بنت الشهيد**، ولكن لما ذا يا عبد الله حُذِفَ الجواب؟ فلقد كان بالإمكان القول: **مالها بنت الشهيد حزينة** -على سبيل المثال- ومن هنا يمكننا القول إنّماحذفالجوابليكونأبلغفيالبيانوألطففيالآذان،ليسهمالمتلقّيفيإكمالماابتدأهاالشّاعر،فلذلكتركهلهليكمله،فالمبدعليسمسؤولاًعنتقديمصورةكاملةلعمله حتّىلايحرم المتلقّيمنفضيلةالاجتهادفيحسنالتّلقّيلماتلقّاه.

ففي هذه اللّوحة الفنّيّة مجموعة من التّشاكلات تتماشى وتتراكب مع بعضها البعض، فكلّ سمة وردت لتخدم وتتناسق مع التي تليها، بل تشكّل نسيجا لغويا متماسكا، ومن هذا المنطلق نتساءل: ما الغاية من تكرار السّؤال عن حال البنت؟ ألا ترى في هذا المقام أنّ تكرار مقوّم **"مالها"** قد صنع أثرا سيمائيا خاصّا ينسجم مع البؤرة الدّلالية التي تبعثها قصيدة " **بنت الشّهيد** "، فالتّشتّت والحزن الذي يوحي إليه الشّاعر جعل قلبه أشلاء لذلك الصّراع النّفسي الهائل الذي تجسّد في سؤاله، ولنا أن نعدّ سؤاله هذا بمثابة أنات حيرى، فالتّشاكل المطروح في هذا المقام تشاكل تركيبي قائم على توضيح الحزن المؤلم الذي يخيم على الشّاعر. ثمّ ينتقل ويقول:

رَهَنَت خلْخَالَهَا لِتَسْتُرَ حَالَهَا

وَتُطْعِمَ أَطفَالَهَا مَالَهَا مَا لَهَا

فِي السُّوقِ تَتبَعُ دلَالَهَا.

تُرِيدُ مَالَهَا أَو خلْخَالَهَا.

مسْكِينَة فَقَدَت رِجَالَهَا.

ففي هذه اللّوحة الفنّيّة نجد الشّاعر في قلق وحيرة دائمين، يحاول أن يواجه أو بالأحرى أن يكشف ما تستره الحياة من أسرار، وما تخبّئه النّفس الإنسانية من كوامن، ولماذا هي تريد خلخالها بعدما رهنته؟! لقد استطاع الشّاعر عبر التّشاكل التّركيبي الوارد في الأبيات السّابقة أن يجسّد لنا إحساسه بغموض حقائق الحياة وتستّر الأشياء، كما استطاع أن يترجم دهشة سؤاله، أضف إلى ذلك أنّه قد استعمل سمات الغموض التي تبعث الإحساس بالواقع المرير الذي عاشته بنت الجزائر بعد الاستعمار الفرنسي.

ما نلاحظه على هذه الأبيات أنّ التّشاكل فيها مبنيّ على تغيّر الحال، وذلك بورود الفعل الماضي في قوله "**رهنت، فقدت**" فلو قمنا بقراءتهما سيمائيا لوجدنا أنّ تشاكلهما هنا تشاكل مورفولوجي يتمثّل في وجود فعلين اثنين ماضيين"**رهنت، فقدت**" مقابل ثلاثة أفعال دالّة على الحاضر " **تطعم، تتبع** ، **تريد**"ونرى أنّ هذه السّمات تشاكلت مرّة أخرى لتكشف لنا عن الواقع الحقيقي، ولكن يجب علينا الوقوف عند نقطة مهمّة وهي أنّ هذه الصّورة التي يرسمها لنا الشّاعر صورة حاضرة، ولنا أن نتصوّر حالتها وهي تطعم، وهي تتبع... وفي الوقت ذاته هي صورة غائبة! إذ إنّ سمات " **تطعم، تصنع، تريد**" دالّة على سمات غائبة عن إحساسنا.

فنحن لا نشعر بما تشعر به مهما حاول الشّاعر أن يقرّب الصّورة إلينا، ولكن باستحضاره لهذه المقوّمات أدركنا شيئا كان قد وقع، فلو تأمّلنا السّياق لوجدناه مفعما بحزن عميق موزّعا في ثنايا القصيدة توزيعا تشاكليا غرضه تكثيف الدّلالة المقصودة، فشاعرنا لم يتوقّف عند التّساؤل وفقط، وإنّما هو يبحث عن إجابة تقنعه، ولعلّه وصل إلى ما كان يصبو إليه، فقد **رهنت خلخالها وفقدت رجالها**، كما أنّنا لو تتبّعنا مثل هذه المقوّمات الواردة في نصّه لوجدناها تتشاكل من حيث النّاحية الجمالية، وكلّ ذلك من أجل ترجمة حالة من الحزن والتّأمل الحائر في سرّ بنت الجزائر التي رهنت مالها وبالتّالي فقدت ما لها!!

غير أنّه يمكننا أن نميّز بين البنية السّطحية والبنية العميقة، فالبنية السطحية تفهم من خلال تغيّر حالها وهذا واضح من سؤاله، أمّا البنية العميقة فتنصرف هذه المعاني كلّها إلى ذات الشّاعر.ثمّ ينتقل ليقول:

لَكنّ دلَالَهَا يُرِيدُ مَالَهَا

بلْ يُرِيدُ أَغلَى مَا لها

فَبِنتُ الشّهِيدِ شَهِيَّةٌ

وَبِنْتُ الشَّهِيدِ أَبِيَّةٌ

صَفَعَت دلَالَهَا صَفْعَة عوى لها

خَطَفَتْ خلْخَالَهَا وَرَدَّتْ فِي هُدُوءٍ نِعَالَهَا

تتشاكل هذه الأبيات مع المقوّمات التي سبقتها، إذ يقع التّشاكل على هذا النّحو ليصنع إيحاء عميقا بمدى تمزّق الذّات الشّاعرة، فهي حزينة على ما يريده دلّالها، وأكبر من ذلك أنّ دلالها يريد مالها بل أغلى ما لها!! وكنّا قد أشرنا إلى أنّ هذه القراءة تحاول الاقتراب من النص بأدوات إجرائية تصبو إلى استكناه كوامن النص، ولا شكّ أنّ هذا يتطلّب منّا الرّجوع إلى البنيات العميقة سواء أكانت

مفردات أو تراكيب، فإذا حاولنا ربط هذه الأبيات مع الأبيات السّابقة التي يقول فيها: "**رَهَنَت خلْخَالَهَا لِتَسْتُرَ حَالَهَا**"، وقوله: "**فِي السُّوقِ تَتبَعُ دلَالَهَا**"، بادئ ذي بدء تجدر بنا الإشارة إلى أنّ كلّما ذكرنا لفظة "**سوق**" تشي بعملية البيع والشّراء، فالباحث الفطن لو ربط هذا البيت مع البيت الذي يقول فيه : "**فَبِنتُ الشّهِيدِ شَهِيَّةٌ**" وحاول التّركيز على سمة "**شهية**" وسمة "**الدلال**" يدرك قصده، فبعدما حاول الاستيلاء على ثرواتنا يحاول استغلال بناتنا، بيد أنّه لن يتحقّق ذلك فبنت الشّهيد "**أبية**" ثابتة في صيانة شرفها، فكم أنت عفيفة يا بنت الجزائر!! لأنّك استطعت أن تصفعيه صفعة عوى لها، رغم معاناتك وانكسارك.

ولقد شاكل الشّاعر بين البيتين الشّعريين المتعاقبين إلى درجة كبيرة من التّقابلات السليمة من النّاحية التّركيبية، ممّا أدّى إلى تماسك معناها انطلاقا من تماسك مبناها، ووجه التّشابه يكمن في التّركيب النّحوي، وما يلفت انتباهنا في البيت الأخير هو تغنّي الشّاعر ببنت وطنه الأبيّة، ولا يصلح في هذا المقام إلّا التّشاكل التّعبيري المعتمد على التّشابه في كلّ شيء، (**فبنت الشّهيد، وبنت الشهيد/ شهية، أبية**) وإن كان هناك اختلاف للوظيفة النّحوية (و، ف)، فالزّيادة في المبنى تؤدّي إلى الزّيادة في المعنى، وأنّ هذه الزّيادة تؤدّي بالضرورة إلى نوع من التّكرار، والتعّدية في المضمون.

ثمّ نلفي الشاعر يقول: "**خَطَفَتْ خلْخَالَهَا وَرَدَّتْ فِي هُدُوءٍ نِعَالَهَا**"، لو تطرّقنا إلى قراءة مخالفة لهذه المقوّمات وبالأّخص مقوّم "**خلخال**" فلن تكون إلّا سمعية بصرية، وسنحاول تبيان هذه المسألة:

تكرّر مقوّم "**خلخال**" في قصيدة **بنت الشهيد** ثلاث مرّات لا يمنع من أن يكون تشاكلهما هنا تشاكلا بالتّكرار، وهذا يؤكّد ما صرّح به **عبد الملك مرتاض** عند تعريفه للتّشاكل حيث قال: "**إمّا بالتّعارض وإمّا بالتّكرار**" كما يتشاكل مع صنوه "**بنت الشهيد**" على سبيل التّلاؤم من حيث صفته السّمعية التي تتضح من خلال تردّده على آذاننا وعيوننا معاً، فالأذن في السّماع والعين في الرؤية والقراءة، أيّ أنّ هذا التّشاكل لم يقع عشوائيا، وإنما تعمّده الشّاعر من أجل أن يثير أفقاً سيمائيا خاصّا.

كما يتّضح في سياق القصيدة أنّ مقوّم "**خلخال**" جاء بوصفه إشارة واضحة الدّلالة على الشّأن العالي الذي تحتلّه المرأة الجزائرية، لكن ألَمْ يكن ذلك الخلخال مجرّد صورة رمزّية لعلاقة الخلخال بالمرأة؟ نحن لا نحسب أنّ هذا الخلخال يدلّ على رمزية بمقدار ما يدلّ على حقيقة؟! فإذا ذهبنا إلى ماديةِ الوصف النّسويّ الذي يتجلّى في قوله "**بنت الشهيد شهية**"، فلاشكّ أنّها سمة رمزية دون توضيح، ولو عدنا إلى الأبيات الأولى نجده يقول "**رهنت**" فهي قامت برهنه لا بيعه، فالرهان هنا يدلّ على فترة المعاناة والانكسار الذي عاشه المجتمع الجزائري عامّة والمرأة خاصّة.

تتميّز هذه القصيدة بدلالات غزيرة تولّدت في الواقع الذي عاشه المجتمع الجزائري، والواقع النّفسي للمرأة خاص وهذا واضح في قوله:

وَمَضَت تُزَلزِلُ الأَرضَ زِلْزَالَهَا
وَالنَّاسُ يَسأَلُونَ مَالَهَا؟ مَالَهَا؟
وَأَنتَ يَا جَزَائِرُ آمَالَهَا أَعطَتْكِ أَغلَى مَا لَهَا
أَبَاهَا أَخَاهَا خَالَهَا
وَلَمْ تَسْأَلِي مَالَهَا مَالَهَا
بِنتُ الشَّهِيدِ مَا هَا؟

من البديهي أنّ الشّاعر قبل كلّ شيء هو إنسان حسّاس، ولا يمكن له أن يكون شاعراً إلّا إذا كان يشعر بآلام الضّعفاء، فشاعرنا استطاع أن يرسم في هذه الوحدة الفنّيّة مقوّمات قويّة في معناها، صنعت ظلالا سيمائية ربطت محتوى النّصّ ببنيته العميقة؛ إذ

يبدو التّشاكل في هذا النّصّ أشبه بالنّواة وذلك أنّ كلّ مقوّمات النّصّ تلتفّ حول **بنت الشّهيد** التي فقدت مالها وأباها وخالها... بعدما رهنوا مَالَهُمْ قدّموا أرواحهم لتعيشي وتأمني ولم تسألي مالهم؟ فهل ذهبت أرواحهم سدى؟ أَوَلَا تسمعين صداهم في جدران التّاريخ يكرّر صرخاتهم! ولِمَ لم تسألي مالهم؟!

ونحن نقوم بقراءة أوّلية للقصيدة نلاحظ تكرار العنوان "**بنت الشهيد مالها**" في كلّ مقطع، ولا بدّ أن نقرر هنا بأنّ "**بنت الشهيد مالها**" جاءت بصيغة تخاطبية، وما هو معلوم أنّ كلّ خطاب يأتي بعده ما يفيد تفسيره، غير أنّ ما نلاحظه هنا هو أنّ في كلّ مرّة تردّدت فيه هذه الصّيغة أعطتنا مدلولا آخر يشهد على ما عاشته **بنت الشهيد** من غبن ومن طمع فيما لها.

وبعد أن قابلنا كلّ مقوّم وما يشاكله، نخصّ الآن الحديث في هذه الوحدة الشعرية تشاكل الأزواج فيما بينها كما هو باد من الوجهة الإيقاعيّة " **مالها،خلخالها–أطفالها–دلالها–رجالها–نعالها–زلزالها–أمالها– خالها**" فالملاحظ هنا هو أنّ هذه الأزواج تشاكلت مع بعضها البعض من حيث الإيقاع، وعلى سبيل التّوضيح نضرب مثالا بـ" **مالها– آمالها**" فنجدهما يقومان معا على خصائص صوتية متقاربة ومتشابهة، ففي هذه الأزواج المركّبة تشاكل يتمحّض للمستوى الإيقاعي، أو ما يعرف بالتّشاكل الإيقاعي.

فبعدما اصطنعنا التّشاكل أداة للتّحليل وجب علينا الاعتراف أنّ كلّ مقوّمات الألفاظ أو التعابير التي عبّر بها لم تخرج عن إطارها من حيث الفكرة، وهذا ما يخدم التّشاكل، بمعنى آخر أنّ ألفاظه ارتبطت بالفكرة التي يعبّر عنها.

- **القرائن الأيقونية في القصيدة:**

حفلت القصيدة بقرائن أيقونية كثيرة نكتفي بذكر بعض منها على سبيل التمثيل ومن ذلك:

النّعل: هذه أيقونة دالة على وضاعة الأصل والمكانة، ففي سياق القصيدة قد تمّ صفع هذا الدّخيل ثمّ تناول النّعل والمضي، وفي هذا دلالة واضحة على حقارته وضعته، فالنّعل في الأصل يُتّخذ للرّجل التي هي أسفل عضو في الإنسان، والنّعل يكون أسفل منه، ومن هنا كان النّعل واقترانه بالضّرب به فيه دلالة كثيرة على ضعة الشّأن والمكانة، وإذا كان الضرب في حدّ ذاته دالاً على ذلك فإنّ اقترانه بالنعل يزيده شِدّة، فليس المضروب في موقف عادي كالمضروب المقترن ذِكره بالنّعل.

الخلخال: الخلخال من الحلي الجزائرية والعربية عموماً فهو يُتّخذ للزّينة، ولكن إذا كان حديثنا عن الجزائر والجزائريين أثناء الثورة؛ فإنّ هذا الخلخال يشير إلى رفعة الشأن وعلو المكانة، فليس كلّ امرأة على عهد الاستعمار الفرنسي كان يمكن أن تتّخِذَ خلخالا تتزيّن به، بل إنّ ذلك لا يقع إلاّ للمحظوظات وميسورات الحال منهن، وهنّ قلّة على أيّ حال، فقد كان أكثر الجزائريين همّه الأكبر أن يُشبِعَ بطنه وبطون أبنائه من خبز الشعير، فهذا كان في الأصل منتهى مطمح كثير من الجزائريين في زمن ألغى فيه الاستعمار وجود الجزائريين بقوة الحديد والنار، أو كذلك كان يعتقد.

يرتبط هذا الخلخال إذن برفعة شأن صاحبته، فهو أيقونة على علو المكانة التي تبوّأتها ابنة الشهيد في المشهد العام للقصيدة، فهي ليست هملا في هذه البلاد؛ بل هي امرأة كريمة ذات شأن ومكانة، وهذا ما يجعلها في منأى من أن تصل إليها أيدي المعتدين ولو حاولت ذلك.

الصّفع: وردت أيقونة الصّفع مرتين في القصيدة: صفعت– صفعةً، وكلاهما فيه دلالة على المقاومة وردّ الفعل والثورة والانتصار للنفس أو للقضية وإباء الضّيم، فالصّفع في الغالب انتصار لحقيقة ما، وقد كان هنا انتصار للنفس من أن ينال منها هذا المستعمر الدنيء باستغلال ضعفها وحاجتها ولكن هيهات، فإنّ عزّة نفسها وقضيّتها أهمّ من كل شيء فكان ردّ فعلها على مراودها صفعةً قويّةً عوى لها الدّلال لشدّتها، وهي شِدّة نابعة من قوّة الإرادة التي تمتاز بها بنت الشهيد في الكفاح ورفض العدوان، فروح المقاومة وإباء الظلم متجذّرة في نفسها بعد أن قدّمت أباها وأخاها وخالها فداء لقضيّتها، وهي الآن تستعِدّ لتقديم روحها لهذه القضية على أن تستسلم لمستعمر دنيء.

عوى: هي أيقونة دالة على الألم والمعاناة، ولكنّها معاناة سلبية لا إيجابية لأنّ العواء إذا لم يكن من أصله كان مذمّةً لصاحبه، فالعاوي هنا هو هذا الدلاّل الذي حدّثتْهُ نفسُهُ بما لا يجوز من الأفعال، وأوحى له شيطانه بإتيان ما لا يُقبَلُ من التّصرّف، وهذا ما جنى عليه أن يُقابَل بردّ فعل مناسب جعله يعوي كعواء الذّئب.

ولما كانت آدمية البشر تجعلهم في مرتبة أعلى بين المخلوقات؛ فإنّ استعارة خصائص بقية الكائنات لها يجعلها في مستوى أدنى في أكثر حالات هذه الاستعارة على الرّغم من أنّنا نقف في بعض الحالات على خلاف ذلك، ولكننا في هذه الحالة على الأقل نقف على حال التردّي التي وُصِف بها الدّلاّل انطلاقاً من توصيفه بصفة العواء، فهي قرينة تشي بسوء الحال وألم الذات.

- **المستوى الحيزي:**

يقوم هذا المستوى على تقويماللّغةالشّعريةفيالشّبكة الحيّزيةلمحاولةإفرازالأحيازفيه،أومنحوله؛وما تجدر الإشارة إليه أنّنا عندما ندرس الحيّز لا ندرسه دراسة عاجلة هكذا ونمضي، وإنّما نتوقّف لديه توقّفا، ونحلّله ونسائله مُساءلةً حتّى نتوصّل إلى مطابقته مع ما رسمناه نحن في أذهاننا من تأويليّة القراءة الأدبيّة التي هي من حقّنا، وعليه سنحاول تبيان هذه المسالة ونحلّل الحيّز من حيث هو؛ وليس من حيث ما كان عليه، ولعلّ هذا يقودنا إلى دارسة جماليّة الحيّز في هاته القصيدة، وقد لا نغالي إذا ما قلنا إنّ جمالية الحيّز في هذه الوحدة الشّعرية لا تتمثّل إلّا في سؤاله عن **بنت الشّهيد**، فمقوّم **"مالها؟"** لا شكّ أنّ الشّاعر استعان به ليلامس ضميرنا، وفي الوقت ذاته ليشكّل لنا حيّزا يحمل دلالات تصوّر **بنت الشّهيد**.

انطلاقا من هذا التّصوّر نقرر بأنّنا نطلق الحيّز على الأحياز الخيالية، وما لا يمكن أن يقع تحت حكم الاحتواء الجغرافي بشكل واضح ودقيق، ذلك أنّ الحيّز متفرّع في تصوّرنا؛ لأنّنا نتصوّره على أنّه هيئة تتّخذ أشكالاً مختلفة لا نهاية لتمثّله، ونلفي صوراً للوحات حيزية أخرى تمثل في قوله: **رَهَنَت خلْخَالَهَا**.

ومما يستوقفنا في قول الشاعر: **"وَتُطْعِمَ أَطفَالَهَا مَالهَا مَالَهَا"** هو مقوّم **"تطعم"** الذي هو في الأساس حركة حيّزية في ظاهره، ولو دقّقنا أكثر سنجده مجرّد حركة زمنية، وفي الوقت ذاته مكاني يمثّل المكان الذي تطعم فيه أطفالها، فمقوّم **"تطعم"** عبارة عن زمن وجيز أيضا.

ثمّ يقول: **"فِي السُّوقِ تَتبَعُ دلَالَهَا"**، لعلّ أنّ هذا الوسط **"السّوق"** يليق كونه موضوعا للتّحليل بامتياز، لهذا سنتعامل معه على أساس أنّ **"بنت الشّهيد والدّلال"** هما اللّذان ينشّطان هذا الحيّز المكاني، كما سنتعامل مع هذا الوسط وما يحتويه، وبدون شكّ أنّ هذا الوسط يتعامل مع الطبيعة مع بضائع ومرافق ، أي أنّ مقوّم **"السوق"** لا يحتاج إلى معجم لفهمه؛ لأنّه تعريف قانوني يشمل الحدود،ونحن نعتقد أنّ السّوق لم يكن بأيّ وجه مستقرّاً لأنّنا نعلم ما مرّت به الجزائر، ربّما هناك رمزية يريد إيصالها لنا، فنحن لا نحسب أنّ الشّاعر ذكر السّوق عبثا؟!

"صَفَعَت دلَالَهَا صَفْعَة عوى لها": يأتي الحيّز هنا على الشّاكلة نفسها التي ورد فيها صنوه **"تطعم"** فمقوّم **"صفعت"** كذلك هو مجرّد حركة حيّزية زمنية ومكانية، **"وَمَضَت تُزَلزِلُ الأَرضَ زِلْزَالَهَا"**: وما قلناه عن مقوّم **"تطعم، صفعت"** ينطبق على هذين المقوّمين **"مضت، تزلزل"** في حركتهما الحيّزية الزّمنية.

قد يبدو أنّ هذه المقوّمات مجرّد كلام وانتهى، ولكنّ القارئ المتتبّع يدرك أنّ هناك حركة حيّزية، لأنّنا نراها مقوّمات لا تستطيع الإفلات من الزّمن الذي يصاحبها، وعليه لا يمكننا أن نجعل من الحيّز علّة للزّمن، ولا من الزّمن علّة للحيّز وذلك لتلازمهما.

نلاحظ أنّ هذه اللّوحة الحيزيّة المركّبة تنهض على مظاهر تشاكليّة مثل تشاكل زلزلة الأرض مع ما يقع فيها؛ إذ لا يوجد مشهد أقوى من هذا على الأرض، فقد صوّر لنا حيّزاً أروع من هذا الحيز الشّعريّ الجميل الذي اقتبسه من سورة الزلزلة، الذي لم يكن حيّزاً من

أجل تصوير واقع أو وجهة جغرافية، ولا سيرة الواقع المعيش إبّان الاستعمار الفرنسي؛ ولكنّه حيّز شعريّ خالص؛ حيث كانت الغاية منه إمتاع المتلقّي الشغوف في كلّ زمان ومكان.

- **المستوى الإيقاعي:**

●**الصوت:** لاحظنا أنّ **عبد الله بن حلّي** استهلّ أوّل حرف في قصيدته بالصّوت المجهور وهو حرف الميم، وهو حرف شفوي حرف الذّات وصوت النّفس الذي يستدعي أن تضْطمَّ عليه الشفتان، ممّا يعني أنّه محتفظ بمسحة من هذه الحميمية، بالإضافة إلى الأصواتالمفتوحةالمتلاحقةوالمتضافرةوالآخِذأوّلُهابتلابيبآخرها،هيفينهايةالأمروأوّلهأيضاجزءمننظامصوتي منسجم. إنّ الإيقاع الداخليّ كما يجب أن يتبادر إلى الأذهان نقصد به إلى العناصر الصوتيّة أو السّمات اللّفظية التي تأتلف منها الوحدة الشعريّة بِجذاميرها والتي تشكّل هي في ذاتها مع صِنْوها هيئة النّصّ الشّعريّ المطروح للقراءة.

●**التّكرار** : لا شكّ أنّ هذا التّكرار المتجسّد في القصيدة قد يعكس لنا الواقع المرير الذي عاشته البنت الجزائرية، والمتأمّل للقصيدة يرى أنّه كرّر حروفا وكلمات وجملا.

●**تكرار الحرف**:وهومنأنواعالتّكرارالدّقيقةالتييكثراستعمالهاداخلالنص،وهويتشكّلمنخلالاشتراكالألفاظفيحرفواحدسواء أكانذلكالحرففيأوّلهاأم فيآخرهاأووسطها.

إنّ أوّل ما يسترعي انتباهنا عند سماع القصيدة هو تكرار حرف الهاء الممدودة مثل:"**خلخالها–أطفالها–دلالها–مالها–رجالها–نعالها–زلزالها–امالها–أباها–أخاها–خالها**..." وكأنّ هذه الكلمات تخرج من أعماقه بوظيفة لهذا الحرف الذي يخرج من أقصى الحلق، وجاء تكرار حرف "الهاء" دلالة على الوضعية التي تعيشها بنت الشهيد. بالإضافة إلى تكرار حرف الهاء نلاحظ هيمنة حرف اللّام مثل: "**لها–خلخالها–حالها–أطفالها–دلالها–مالها–رجالها–نعالها–زلزالها – أمالها – خالَهَا**"، واتّصال حرف الهاء بحرف اللّام أعطى نبرة حزن وألم ناتجة عن معاناة المرأة الجزائرية.

●**تكرار الكلمة**: عمد الشّاعر إلى تكرار لفظة "**الخلخال**"، والذي قلنا إنّه يوحي إلى المكانة العالية للمرأة الجزائرية، كما نلاحظ تكرار كلمة "**الدّلال**" الذي جاء للاستيلاء على ثرواتنا، أضف إلى محاولته استغلاله بنات الجزائر، وانطلاقا من تكرار هذه الكلمتين نرى أن" هناك اتّساقا محكما بين أبيات القصيدة.

●**تكرار الجملة**: جاء تكرار **مالها مالها؟** في قصيدة بنت الشّهيد مالها تكرارا متوازيا، ممّا يدلّ على أنّ هناك مقصدا وراء هذا التّكرار، وفي الوقت ذاته نجدها تمنحنا صيغة إيقاعية وجرسا موسيقيا مشحونا بنبرة من الحزن والآسى.

●**تكرار المعنى**: تفيض القصيدة بتكرار معنوي له دلالة حول الحالة التي مرّت بها بنت الشّهي، وهي معانٍ كلّها حاملة معنى شدّة الحرقة والألم لبنت الشّهيد التي فقدت مالها ولم تتجرّأ الجزائر عن السّؤال لحالها.

6. خاتمة:

يتيح المنهج السّيمائي للدّارسين إمكانية الوقوف على عوالم النص، والوقوف على خصائص تركيبية وفنّيّة متنوّعة، وذلك بما يتميّز به من دقّة في متابعة الأثر الأدبي من جهة، وبما يرتكز عليه من اشتغال على البنية من جهة أخرى .

حفلت نصوص الشّعر الحداثية بصور شعرية لافتة للنّظر دفعت الدّارسين إلى محاولة استقرائها بشتّى المناهج، وكانت محاولتنا في هذا المقال تندرج ضمن هذا السّياق، وقد وقفنا على سعي الشّاعر إلى تقديم موضوعه ضمن خصائص معجمية وتركيبية ودلالية متميزة ترتكز على التّرميز حينا وعلى حسن استعمال المفردة حينا آخر وعلى توظيف الصورة المناسبة حينا ثالثا .

ومع اقتناعنا بجدوى المنهج السّيمائي في قراءة النصوص ومقاربتها فإنها لا تزال في طور الاكتمال والنضج، والاشتغال عليها ذو أفق واعد من وجهة نظرنا على الأقل.

قائمة المراجع:

1. ابن منظور، ط1414/3 هـ،لسان العرب،بيروت، دار صادر، (د. ت).
2. منير سلطان، ط2000/1، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.
3. عبد الملك مرتاض، 1994، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، بيروت،دار المنتخب العربي.
4. عبد الملك مرتاض، ط2009/1، الأدب الجزائري القديم "دراسة في جذور "، الجزائر، دار هوما.
5. عبد الملك مرتاض، ط2011/1، نظرية القراءة "تأسيس للنظرية العامّة للقراءة الأدبية، الجزائر، دار هوما.
6. عبد الملك مرتاض، ط2009/1، قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصرة)، الجزائر، دار القدس للطّباعة والنّشر.
7. قريماسوكورتيس، ط1/ 1979، سيموطيقية القاموس المرتفع لنظرية اللّغة والفضاء، فرنسا، جامعة باريس.
8. عبد الملك مرتاض، ط2009/1، قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصرة)، الجزائر، دار القدس للطّباعة والنّشر.
9. ينظر: عبد الملك مرتاض،ط2009/1،الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، الجزائر، دار هوما.
10. ينظر: عبد الملك مرتاض، 2007، نظرية النّصّ الأدبي، الجزائر، دار هومه للطّباعة والنّشر.
11. عبد الملك مرتاض،1998، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، عالم المعرفة، مجالس الوطني للثقافة والفنون.
12. عبد الملك مرتاض، ط1986/1، بنية الخطاب الشّعري – دراسة لقصيدة أحزان يمنية، بيروت، دار الحداثة. نقلا عن رشيد شعلال، ط2010/1، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام، عالم الكتب الحديث.
13. فخر الدين عامر ابن طباطبة، ط2000/1، أسس النقد الأدبي في عيار الشّعر، مصر، عالم الكتب – القاهرة، أميرة للطباعة.
14. عبد الملك مرتاض، ط2009/1، الأدب الجزائري القديم "دراسة في جذور "، الجزائر، دار هوما.
15. عبد الملك مرتاض، ط2009/1، الأدب الجزائري القديم "دراسة في جذور "، الجزائر، دار هوما.
16. عبد الملك مرتاض، ط2009/1، قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصرة)، الجزائر، دار القدس للطّباعة والنّشر.
17. ابن منظور، ط1414/3 هـ،لسان العرب، بيروت، دار صادر، (د. ت).
18. عبد الملك مرتاض، ط2009/1، قضايا الشعريات (متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصرة)، الجزائر، دار القدس للطّباعة والنّشر
19. نازك الملائكة، ط2004/2، قضايا الشعر المعاصر، لبنان، بيروت دار العلم الملايين.