الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر –الوادي–

كلية الآدب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

النشيد الوطني الجزائري
دراسة سيميائية في ضوء تحليل الخطاب اللساني

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات عامة

إعداد الطلبة:
- مصطفى ضحوي
- الهاشمي شكيمة

إشراف الأستاذ:
–أ.د. عبد الكريم خليل

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
أ.د. عبد العزيز مصباحي	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	رئيسا
أ.د. عبد الكريم خليل	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	مشرفا ومقررا
د. محمد العربي خضير	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	عضو ممتحنا

السنة الجامعية: 1445–1446 هـ/ 2025–2026


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

يقول سبحانه وتعالى

﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾

سورة إبراهيم الآية 07

لا يشكر الله من لا يشكر الناس، ومن لا يعترف بأفضال الناس عليه يكون ناكرا للجميل، فالحمد لله وحده وهو المحمود على قدره وقضاه، ونشكره والشكر كفيل بالمزيد من عطاياه، والحمد لله الذي هدانا وسدد خطانا ووفقنا لإنجاز هذا العمل المتواضع.

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى استاذنا المشرف " **عبد الكريم الخليل** " على تكرمه بالإشراف على هذا العمل، وعلى كل ما قدمه لنا من أفكار ونصائح وتوجيهات لإنجاز هذا العمل،، فجزاه الله كل خير وبارك له في علمه ودينه..

الشكر موصول إلى الأساتذة أعضاء اللجنة على قبولهم مناقشة هذا العمل.

كما نتوجه بالشكر جزيل الى كل من قدما لنا يد المساعدة لإنجاز هذا العمل المتواضع.

كما لا يفوتنا أن نشكر جميع الأصدقاء الذين وقفوا بجانبنا ولم يبخلوا علينا بمساعداتهم وعلى والى كل من كان لنا سندا وعونا من اجل إتمام هذا العمل.

ونرجو في الأخير أن نكون قد وفقنا، لإنجاز هذا العمل البسيط، فإن أصبنا فمن الله وإن أخطانا فمنا ومن الشيطان.

مصطفـى

قائمة المختصرات

الرمز	معناه
تر	ترجمة
تح	تحقيق
تع	تعليق
تق	تقديم
دت	دون تاريخ نشر
دط	دون طبعة
دس	دون سنة
ج	جزء
ص	صفحة
ص ص	صفحات
ط	طبعة
ج	الجزاء
ع	عدد
م	ميلادي
هـ	هجري
ت	توفي

مقدمة

مقدمة

أضحت قراءة النص الشعري من منظور الدراسات المعاصرة عملية إبداعية أو قراءة إنتاجية على خلاف المناهج الحديثة التي عنيت بالمبدع وغيبت الطرفين الآخرين من المثلث الإبداعي (النص، القارئ)، واكتفى القارئ حينها بدور المستهلك فحسب، لكن القول بموت المؤلف وتعدد دلالة النص الشعري بوصفه مجرة من المدلولات، والقول أيضا بالحوارية بين القارئ والنص منح القارئ مشروعية الإبداع، وباختلاف القراء وتعددهم اختلفت القراءات وتعددت فظهر ما يعرف بالنصوص المتعددة للأثر الواحد.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه لم ينجذب القارئ لأثر معين دون غيره، ليخوض معه مغامرة القراءة؟، ولعل العلة هنا تكون واضحة ذلك أنه كثيرا ما تختمر في أذهاننا أفكار كثيرة، وتختلج قلوبنا مشاعر عدة، ونمر بتجارب مفرحة تارة، ومخزنة تارة أخرى، لكننا عاجزين عن البوح بكل ذلك، وتصويره كما ينبغي، فلا ناقة لنا في ذلك ولا جمل، تاركين الأمر والأمر كله لذلك الموهوب المبدع يسمعنا مشاعرنا وأفكارنا وتجاربنا، فنرى في تجاربه مرآة عاكسة لذواتنا.

ومن هذا المنطلق كان اختيار الموضوع مؤسسا على الأسباب الآتية:

1- السبب الأول يتعلق بالذات التي تعقد بينها وبين شاعرنا " مفدي زكريا " علاقة مشاكلة فهو الغريب المتألم وهي الغريبة المفجوعة، وإن كانت غربته هي البعد عن الأهل والوطن، فإن الذات تقيم في الوطن وتعيش بين الأهل، لكن شعور الغربة وتباريحها دائما يتملكها، فهي الغربة في الوطن.

2- السبب الآخر يتعلق بالشخصية الفذة لشاعر الثورة الجزائرية " مفدي زكريا " هذا الشخص الذي أصبح كلامه كالرصاص، يخرج ولا هدف له، ولكن المهم أنه يصيب، فرصاص الثورة المباركة هو كلام مفدي زكريا، فالشاعر – وبكل صراحة – لا يحتاج إلى تعريف، ويكفي أن كلامه يصعد كل يوم ممزوجا بألوان الحرية الأخضر والأبيض ويتوسطهما الأحمر. وباختصار نقول: " الشاعر " مفدي زكريا " وهو الجزائر، والجزائر هي " مفدي ".

وانطلاقا من هذا التعريف جاء البحث ليتناول نجما من نجوم الجزائر الحبيبة والمعنون بـ: " النشيد الوطني الجزائري، دراسة سيميائية ". واخترنا لدراسته المنهج السيميائي كونه يجعل من النص فضاء مفتوحا يمكن تحميله دلالات وقراءات متعددة، ما يتيح لنا حرية المغامرة والاكتشاف، فكل قراءة ممكنة وفق آليات المنهج، فهو الأليق والأنسب لدراسة النشيد. والهدف الرئيسي في دراستنا هذه هو معرفة مدى تجاوب النص الشعري مع آليات المنهج السيميائي ومدى ملاءمة هاته الآليات لطبيعة النص ومدى فعاليتها في تقصي البنية العميقة للنص، ومدى جدواها في الولوج إلى نفسية الشاعر.

جاءت هاته الدراسة السيميائية للنشيد الوطني الجزائري وفق خطة منهجية، عمدنا في تقسيمها إلى مدخل وثلاثة فصول، فصلين نظريين، وفصل تطبيقي، وصدرنا الموضوع بمقدمة، وقفيناه بخاتمة.

أما المدخل، فعنون بـ " الساحة النقدية قبل السيميائية "، ويتضمن المناهج النقدية سواء السياقية أو النصانية التي سبقت السيميائية، في حين يتعلق الفصل الأول بمدار السيمياء النظرية بدءا من مفهوم لفظ " سيمياء " لغة واصطلاحا، لنتبعه بإشارات حول أهم التباشير التي ساعدت في ظهور السيميائية، وتكملة للنشأة تعرضنا للسيميائية، والأطروحة الديسوسيرية، إذ تناولنا أهم الثنائيات اللسانية التي اتكأت عليها السيميائية.

ثم عرجنا بعدها إلى ملامح السيمياء في التراث العربي، فبذور السيميولوجيا لا تقتصر على الغرب فحسب، فكذلك التراث النقدي العربي تضمن أيضا إشارات ومفاهيم تعد من صميم النقد السيميائي، تطرقنا لأهمها في البحث.

ولما كانت السيميائية ذات طابع شمولي أدى ذلك إلى ظهور العديد من الاتجاهات السيميائية، وفي هذا الصدد وضعنا فصلا بأكمله لهذه الاتجاهات، فغصنا مع سيميوطيقية " بيرس "، وواجهتنا متعة الإبحار مع سيميولوجيا الدلالة، فالتواصل، وختاما بسيميولوجيا الثقافة.

ونظرا لما يتمتع به " مفدي زكريا " من شخصية فذة أثرت في العدو قبل الصديق، وربما سجنه خمس مرات أكبر دليل على ذلك، ولهذا صدرنا الفصل المتعلق بمدار السيمياء الإجرائي بمدخل وسمناه بـ " أهم المحطات الحياتية للشاعر "، لننتقل بعدها إلى الجانب الإجرائي، ومحاولة تطبيق بعض التقنيات السيميائية الإجرائية التي تتلاءم وطبيعة النص، فبدأنا التحليل بمحاولة لفك شفرة العنوان الذي وجهه الشاعر للعالم بأكمله، وهذا ما نطلق عليه " سيميائية العنوان ".

والمتصفح للنشيد يرى ذلك الانفعال والاضطراب الذي يكتنفه، وتلك الأصوات الموسيقية المؤثرة، فجاء القسم، والتهديد والوعيد تعزف على وتر صاعدا تارة، ونازلا تارة أخرى، ولهذا ارتأينا دراسة سيميائية للإيقاع وأبرزنا فيها بحر النشيد والوزن والقافية والزحافات والعلل وكل ما له صلة بالموسيقى الصوتية مرفوقة بدلالاتها الإيحائية وفقا لغرض السيميائية. كذلك تطرقنا لدراسة التكرار الغالب في النشيد، ورفقناه بالمعنى والدلالة، وأنهينا بحثنا هذا بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها أثناء البحث.

أما المنهج المتبع في فصل السيمياء النظرية، ونظرا للسفر المتعدد بين محطات مختلفة جعلتنا نعتمد على المنهج التاريخي والوصفي في تتبع نشأة وتطور النقد السيميائي.

واعتمدنا المنهج السيميائي في الفصل التطبيقي، وذلك بتطبيق آلياته كونه هدف الدراسة، ضف إلى ذلك المنهج الإحصائي الذي استعملناه في رصد وإحصاء الأصوات والمقاطع، وذلك للوقوف على دلالاتها، هذا عن موضوع البحث، وخطته المنهجية.

وأهم المراجع التي رافقت رحلتنا الاستكشافية، فكانت لنا دليلا سياحيا نجد على المستوى النظري جملة من المراجع الهامة نذكر منها:

- في معرفة الآخر، إبراهيم عبد الله وآخرون.

- دلائلية النص الأدبي، عبد القادر فيدوح.

- دروس في السيميائيات، مبارك حنون.

- محاضرات في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير.

أما على المستوى التطبيقي فقد اتكأنا على بعض المراجع المهمة والتي ما كانت يتأتى لنا الغوص في عوالم النشيد ومحاولة الوقوف عند دلالاته لولاها، وخاصة:

- الخطيئة والتكفير: للغذامي عبد الله.

- " دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ".

وكتاب " بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمنية "، لعبد المالك مرتاض.

- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس.

ولما كان كل عمل محفوفا بالصعوبات، فإن ما واجهنا من صعوبات لهين أمام تلك الصعوبة التي أرقتنا كثيرا، والمتمثلة في مفهوم الآليات الإجرائية والاختلاف أيضا في تطبيقاتها من ناقد لآخر، مما يجعلنا نقف في حيرة من هذا الأمر، فأيهما الأنجع والأجدر بالاتباع، ورغم ذلك فلقد حاولنا قراءة هذا النص ما وسعنا فإن وفقنا فمن الله وحده، وإن أخفقنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، ومن اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب له أجر واحد.

وفي الأخير، لا يفوتنا إلا أن نرفع شكرنا وتقديرنا للأستاذ المشرف البروفيسور" عبد الكريم خليل " الذي تتبع هذا البحث بكل حيثياته، فلك كل الشكر على كل ما قدمته لنا من نصائح وتوجيهات، ونشكر كل من مد لنا يد العون من قريب أو بعيد.

مدخل

الساحة النقدية قبل السيميائية

إن النص لا يشتمل على معنى ولا حتى معاني، ولا يضم بين دفتيه دلالة معنوية كلية أو جزئية، بل هو خزان كبير للسياقات بالغة التنوع والتعدد والتجدد، هذا لأنه يولد – أي النص – معلنا عن شرعيته ومن الوهلة الأولى ما يلبث أن يهبه مبدعه ويرفع عنه سلطته، ومن ههنا تبدأ عملية البحث عمن يمنح هذا النص وجودا وحقيقة، فـ " النصوص شوارد على تعبير أبي الطيب المتنبي، وكل نص شاردة ينام عنها مبدعها، ويسهر الخلق جراها ويختصم "،[1] وفي مدار البحث يحدث أن يلتقي النص بالقارئ لقاء بين ذاتين: ذات النص وذات القارئ، لقاء تعددت مواطنه وتنوعت رؤاه وتباينت آلياته، وقد يتساءل البعض ويقول: كيف كانت البداية؟، ومع من؟، وهل كانت كافية؟.

وبإجابة بسيطة نقول: إن البداية كانت بالانطباعية، وهي نقد ذاتي متميع[2] غايتها القصوى إبراز الأثر الانعكاسي للنص على الناقد، حيث إن هذا الأخير يتجرد في نقده من الوسائط الخارجية، ومن المعايير الجمالية السلفية، كما أنه ليس ملزما بتبرير أحكامه النقدية، غير أن هذا الاتجاه حمل بذور فنائه، ومن ذلك مثلا عزل النص عن مرجعيته، وانطلاقا من هذه الفجوة ظهرت مناهج نقدية أخرى أولت الاهتمام البالغ بذات الكاتب وسيرته وبيئته، فقد كان القراء يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مرسل، ويركزون فيها على المرسل ويدرسون فيها سيرته وسيرة عصره ويحللون فيها نفسيته ويبحثون عن عقده، حتى لا يجعلوا النص وثيقة تاريخية تدل على زمنها أو نفسية

[1] الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1998، ص: 28.

[2] متميع: لكل ناقد ذوق وانطباع خاص، وأي كان المنهج الذي يستخدمه الناقد فإن ذوقه ورأيه لا بد أن يحضر.

تشرح مغاليق نفس مبدعها، ولذلك فإنهم يهتمون بالكاتب أكثر من اهتمامهم بالنص[3]. وتجلت هذه المناهج في المنهج التاريخي، النفساني والتكاملي.

فبالنسبة للمنهج التاريخي فقد تجلت بوادره من خلال نظرية الانعكاس للناقد الإنجليزية " هبولت تين " 1828– 1893. وقوام هذه النظرية المؤثرات الثلاث الشهيرة:

(العرق/ الزمان/ البيئة) أي إن " النص انعكاس طبيعي للبيئة التي نشأ فيها والعرق الذي أنجبه والزمان الذي أوجده "[4].

أما المنهج النفساني الذي يقوم على الفلسفة " الفرويدية "التي تعزى إلى عالم النفس " سيجموند فرويد " 1899– 1939. فقد اهتم بالنص من الناحية النفسية وليس من الناحية اللغوية، إذ يرى النص كتلة من المكبوتات الناتجة من لحظة اللاشعور، كما عني هذا المنهج بلغة النص كمطية للوصول إلى طوايا نفس المبدع، في حين أن المنهج التكاملي هو المزاوجة بين منهجين وأكثر، إلا أن " علماء اللغة المحدثين ونقاد الأدب قد نفروا من إغراق الدراسات الأدبية في الذاتية المفرطة، والتخلي عن المنهجية في النقد، فكان رد فعلهم حادا تجاه المناهج التاريخية والنفسانية التي تجعل من تاريخ مادة الأدب مادة لمقاربتها أكثر من معالجتها للنصوص الأدبية "[5]، إضافة إلى أنها اهتمت بالمضمون والسياق، دون الشكل (النص)، يعني أنها تعاملت مع النص الأدبي من خارج النص الأدبي نفسه، فدعا أولئك العلماء والنقاد – تبعا لذلك – إلى أن يكون الجسد الفيزيقي للنص موطن التشريح للوقوف على عناصره وشبكة العلاقات التي تربط بينها.

ويتقدم هؤلاء النقاد والعلماء الغربيين العام اللغوي السوسيري " فرديناند دي سوسير " (ت 1913)، بأطروحته الموسومه بـ: " محاضرات في الألسنية العامة "[6] الذي أعلن القطيعة على المناهج

[3] الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص: 28.

[4] تاوريريت بشير، النقد التاريخي، محاضرات في النقد الحديث والمعاصر، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001.

[5] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر، مصر، د. ط، 2001، ص: 15.

[6] محاضرات جمعها طلبة دو سوسير بعد وفاته، وطبعت عام 1916.

السياقية: (الانطباعي، التاريخي، النفساني، الاجتماعي والتكاملي)، واصفا إياها بـ " أساطير الأولين "، موليا الدراسة الشكلانية كل الاهتمام.

ونتيجة لهذا الاهتمام السوسيري ظهرت المناهج النصانية متمثلة في: (البنيوية، السيميائية، الأسلوبية والتفكيكية).

فالبنيوية – طليعة هذه المناهج – أخذت على عاتقها إعادة الاعتبار للنص بوصفه بنية لغوية، التي تعد " مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التي تميز مجموعة ما بحيث تكون أسبقية منطقية للكل على الجزء، أي إن كل عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة "[7].

فالبنيويون والشكلانيون عامة يغيبون المبدع، ويعنون بالنص ومقوماته وعناصره وعلاقاته الداخلية قاطعين بينه وبين العالم الخارجي باستثناء البنيوية التكوينية التي ترى أن الشكل الفني بكل أنساقه ليس غاية في ذاته، لكنه وسيلة للكشف عن المبدع داخل النظام الذي يبتدعه النص الأدبي، غير أن البنيوية غالت في اعتدادها بالنص، فنظرت إليه على أنه " عمل مغلق ". وعزلته عن مؤلفه وعن عصره.

وعلى الرغم من إيجابيات هذا الاتجاه الذي حقق للنص بعض قيمه الفنية، إلا أنه تضمن سلبيات، ذلك أنها أغلقت السياق (*) والشفرة (**)، فعزل النص عن واقعه الخارجي نتج عنه أخطاء فادحة في التفسير والتأويل، ونظرا للمزالق التي عرفتها البنيوية ظهرت مدارس نقدية أخرى بدأت من حيث انتهت البنيوية، فلاحت السيميائية منهجا نقديا جديدا، وليس بديلا أو مناقضا للبنوية،

[7] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص: 14.

* السياق: يقصد به الواقع الخارجي وكل ما يتضمن من ظروف وملابسات تحيط بالنص المنتج والتي تسهم في إنتاجه.

** الشفرة: هي رموز بسيطة متعارف عليها بين المرسل والمتلقي.

فـ " السيميولوجيا في هذا الشأن ند نقدي يعضد البنيوية، ويتضافر معها في مسعى استكشاف النص ودراسته على منطلقات الألسنية ومبادئها "[8].

ونتج عن هذا التداخل اختلاف وصعوبة في تحديد طبيعتها من حيث هي منهج أم نظرية أم اتجاه، فالبعض يجردها من لقب " المنهج "، بحجة عدم قيامها على رؤية مستقلة، والاكتفاء بوصفها نظرية، في حين يذهب البعض الآخر إلى استحقاقها لقب " المنهج "، ومن هؤلاء: " عبد الله الغذامي ".

وأيا كان الأمر، فالسيميولوجيا ليست إلا ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها، لغويا أو نسبيا أو مؤشريا[9]. وهي دراسة نقدية ذات رواج وريادة وفاعلية وإسهام في النقد الأدبي.

[8] الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص: 44.

[9] محمد السر غيني، محاضرات في السيميولجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص: 5.

الفصل الأول : المفهوم و الملامح

1- مفهوم السيمياء

أ – لغة

ب – إصطلاحا

2- السيمياء و الاطروحة السوسيرية

3 – ملامح السيمياء في التراث العربي

1- مفهوم السيمياء:

أ/ السيمياء لغة:

جاء في " لسان العرب "، في مادة (س و م) أن كلمة " سيمياء " عربية أصلية مشتقة من الفعل (سام) الذي هو مقلوب (وسم)، وأصلها (وسمى)، ووزنها (عفلى)، وهي في هذه الصورة (فعلى)، ويدل على ذلك قولهم: (سمة)، فإن أصلها (وسمة)، ويقولون (سمى) بالقصر، و(سيماء) بالمد، و(سيمياء) بزيادة الياء والمد، ويقولون (سوم) إذا جعل (سمة)، وكأنهم إنما قلبوا حروف الكلمة للتوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان، لأن قلب عين الكلمة متأت بخلاف قائلها، ولم يسمع من كلامهم فعل مجرد، من (سوم) المقلوب، وإنما سمع منه فعل مضاعف في قولهم: (سوم فرسه) أي جعل عليه السمة، وقيل: الخيل المسومة هي التي عليها السيماء والسومة، وهي العلامة "[1].

وورد لفظ السيمياء في القرآن الكريم ست مرات بمعنى العامة، في مثل قوله عز وجل: « تعرفهم بسيماهم، لا يسألون الناس ألحافا » [البقرة/ 76]، كما وردت الكلمة في السور الآتية: (الفتح/29 – الأعراف/46 – الأعراف/48 – محمد/30 – الرحمان/41).

أما في الشعر العربي، فقد وردت لفظة " سيمياء "، ومن ذلك قول " أسيد بن عنقاء الفرازي " يمدح عامله حين قاسمه ماله: [من الطويل]

غلام رماه الله بالحسن يافعا له سيمياء، لا تشق على البصر[2].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (س و م)، دار صادر، بيروت، 312/12.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يتضح مما أوردنا أن كلمة " سيمياء " مشتقة، وهي بمعنى "العلامة " بصفة عامة من غير تحديد أو تقسيم.

ب/ السيمياء اصطلاحا:

شهدت الثقافة الغربية الأوربية والأمريكية على حد سواء منذ مطلع القرن العشرين رواج مصطلحين في الدراسات النظرية والإجرائية للنص الأدبي، ألا وهما " السيميولوجيا "، و " السيميوطيقا "، ولهذين المصطلحين أصل واحد ضارب في القدم يعود إلى الثقافة اليونانية، فاللفظ مركب من semio بمعنى " العلامة "، و logos بمعنى " الخطاب "، وبامتداد أكبر " علم "، فيصبح لدينا " علم العلامة ".

وإذا كان الأوربيون يستخدمون مصطلح " السيميولوجيا "، فإن الأمريكيين يستعملون مصطلح " السيميوطيقا "، وهو المصطلح الذي استخدمه العالم " شارل ساندرس بيرس " (ت 1914). فالسيميولوجيا هي العلم الذي يدرس جميع الأنظمة كيفما كانت سننها وأنماطها التعبيرية، لغوية وغير لغوية، على خلاف السيميوطيقا التي تقتصر على دراسة العلامات اللغوية فقط. وقد ظل المصطلحان متداخلين إلا أن اتحدا تحت اسم " السيميوطيقا " بقرار اتخذته الجمعية العالمية للسيميوطيقا في جانفي 1969 بباريس، حيث أقرت مصطلح " السيميوطيقا " مع الاحتفاظ بالمصطلح الأول نظرا لما اكتسبه من ذيوع بسبب ما ورد حوله في دروس " سوسير "، كذلك ما قام به " بارث " وتلاميذه، وازداد انتشارا مع نشر " غريماس " كتابه: " محاولات سيميوطيقية "[1].

[1] محمد السر غيني، محاضرات في السيميولوجيا، ص: 59.

أما عن المصطلح في الثقافة العربية، فقد عرف صراعا بين فريقين: فريق متعصب للمصطلح الغربي، يرى فيه الصحة والصلاحية، وما دون ذلك فاسد مرفوض، فمصطلح " السيمياء " عندهم كان يدل قديما على علم التنجيم، لذا فهو غير صالح لهذا العلم، ومن بين هؤلاء " عبد الله الغذامي ".

أما الفريق الآخر فهو مناصر للمصطلح المعرب، بحجة أنه ضارب في الأصل العربي، وأن مصطلح "السيميولوجيا " قد تخلت عنه الجمعية العالمية للسيميوطيقا، لصالح السيميوطيقا، ومن هؤلاء نذكر " عبد السلام المسدي ".

ومع بداية النهضة الأوربية لا نجد اسما يذكر في المجال السيميولوجي، سوى الفيلسوف " ليبنتز " الذي حاول البحث عن جو كوني للدلائل، وعن ضرورة وجود لغة رياضية شكلية تنطبق على كل طريقة في التفكير، لتظهر بعدها الأطروحة السوسيرية مانحة السيميولوجيا اتجاها مغايرا، وقد نظر سوسير إلى السيميولوجيا بمنظار لساني لغوي خلافا لما كان سائدا (منظار فلسفي)، " وإن كانت إسهامات " سوسير " في الدراسة السيميولوجية محدودة بنبوءته فإن طرحه المتعلق باعتباطية الدليل، لعب دورا مهما في إرهاص التأملات التي كانت تحيط بهذا العلم "[1]. في حين يعد المؤسس الفعلي لهذا العلم الفيلسوف الأمريكي " تشارلز سندرس بيرس ".

كما عرفت الثقافة العربية التعدد في المصطلح إذ تم إحصاء هذا التعدد في تسعة عشر مصطلحا، " فقد عرف في اللسانيات العربية الحديثة مصطلح السيميوطيقا عددا كبيرا من الألفاظ في الخمسين سنة الأخيرة، منها علم الدلالة، علم المعنى، علم دراسة المعنى، علم العلامات، علم الإشارات، علم الرموز، علم الأدلة الأعراضية، العلامية، علم السيمياء، السيميائيات والسيميولوجيا "[2].

[1] ينظر :مازن الوعر، مقدمة علم الإشارة، بيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار " طلاس " للدراسات والنشر، ط 1، 1988، ص: 75.

[2] أعمال ملتقى: " الأب الجزائري في ميزان النقد، السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، 1995، ص: 75 ".

وأيا كان الأمر، ومهما تعددت المصطلحات وتنوعت يبقى مفهوم السيمياء واحدا: علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، وهكذا فإن " السيميولوجيا " هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلاقاتها في هذا الكون، وهو بالتالي يدرس توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية "[1].

وواقع الأمر أن دراسة النظام الإشاري قديمة قدم الكون نفسه، بيد أن المنطلقات النظرية لهذه الدراسة اختلفت من مرحلة إلى أخرى، كذلك من ثقافة إلى أخرى، وما وصلنا من تأملات وأفكار سيميولوجية، التي تعود إلى الحضارات القديمة، كالحضارة الصينية والهندية والرومانية، واليونانية، والعربية ارتبطت بالتجربة الذاتية، وافتقرت إلى المستوى العلمي والموضوعي، فهي في الفكر اليوناني اعتبرت جزءا من علم عام وهو علم " الطب "، وكان موضوعها دراسة عملية فحص الأمراض اعتمادا على أعراضها.

أما " أفلاطون "، فقد جعل من لفظة " sémiotque " مرادفا لـ " فن الإقناع "، فالسيميولوجيا قريبة من المنطق الصوري بهذا المفهوم، في حين إنه لا جدة تذكر في العصور الوسطى حول السيميولوجيا.

وأول باحث قدم مصطلح السيميولوجيا هو الفيلسوف الإنجليزي " جون لوك " (1632– 1704)، لكن الدراسة السيميولوجية في عصره لم تخرج عن نطاق النظرية العامة للغة.

2– السيمياء والأطروحة السوسيرية:

ترد البحوث اللسانية من حيث وجودها ونشأتها إلى أساتذة العالم " علماء الإغريق "، بوصفهم أول المنظرين اللسانيين في العالم، ومما يلاحظ على مسيرة الدراسات اللسانية اصطباغها

[1] مازن الوعر، مقدمة علم الإشارة، ص: 75.

بالانشغالات والفكر والثقافة العامة السائدة في كل عصر، فقد طبع البحث اللساني عند الإغريق بطابع فلسفي، في حين " هيمنت عليها الروح المنطقية في العصور الوسطى "، ولا أدل على ذلك من أفكار " رايموند لول " (ت 1315)[1].

واستمرت فكرة منطقية اللغة إلى غاية القرن التاسع عشر حين أدخلت المعايير النفسية إلى النظرية اللسانية، أما في نهاية القرن التاسع عشر فقد " كان ثمة ميل ثابت إلى ربط الحقائق اللغوية بالظواهر الاجتماعية، بفضل النفوذ المؤثر لفرديناند دي سوسير "[2]، إذ منح سوسير البحث اللساني منحى جديدا كل الجدة، من خلال محاضراته الجامعية، بجنيف في الفترة الممتدة من 1881 إلى 1891، التي عرفت فيما بعد بـ " محاضرات في اللسانيات العامة ".

وكان لهذه المحاضرات تأثير وفعالية على مستوى العلوم الأخرى: الإنسانية والعلمية على حد سواء، إذ تسارعت هاته العلوم للنهل من الطرح الألسني مستثمرة إياه في مجالها. وما يصدق على هاته العلوم يصدق على النقد السيميائي.

والمتأمل في كتاب " محاضرات في اللسانيات العامة " يقف عند النظرة الاستشرافية السوسيرية القاضية بقيام علم يدرس العلامات، إذ يقول: " يمكننا تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانبا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، إننا ندعوه بـ: " الأعراضية "، تلك التي تدلنا على كنه وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها "[3].

وأقر " سوسير " أن " السيمياء علم يدرس حياة كل العلامات المستخدمة في المجتمع كاللغة والعادات والطقوس ... الخ "[4]. فـ " سوسير " أماط اللثام عن هذا العلم محددا إطاره العام

[1] ميلكا إيفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عند العزيز مصلوح، وفاء كامل فائز، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 2000، ص: 29.
[2] ميلكا إيفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ص: 131.
[3] فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص: 27.
[4] أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط 2، 2005، ص: 132.

(العلامة)، معتبرا الألسنية جزءا منه، ولم يكتف بذلك، بل بين غرض الأعراضية بقوله: " إن غرضها الرئيسي الجوهري يظل مجموع المنظومات المبنية على الاعتباطية "[1].

وكان لهاته النبوءة السوسيرية صدى كبير، إذ عكف الدارسون على التأسيس لهذا العلم انطلاقا من الطرح الألسني، ولربما يجوز لنا تمثيل السيمياء بالبذرة التي زرعت في تربة خصبة، وما العناصر الكامنة في التربة، المستمدة من طرف البذرة لنموها وتطورها إلا الثنائيات السوسيرية التي نذكر منها: الدال والمدلول / الداخل والخارج / الحضور والغياب / اللغة والكلام / الاختيار والتأليف. ومن خلال هذه الثنائيات سنحاول توضيح كنه الطرح الألسني وصداه في النقد السيميائي.

*** الدال والمدلول:**

يعتبر " سوسير " العلامة وحدة ثنائية المبنى ذات طبيعة نفسية، تتكون من مكونين: " مكون صوتي هو الدال (الصورة السمعية) + مكون ذهني هو المدلول (تصور ذهني)، وربط بين المدلول المجرد، الذي يمثل الفكر، والدال المحسوس الذي يمثل الصوت، مما جعل الفصل بينهما أمرا صعبا، ويظهر ذلك في تمثيله بقطعة الورق، التي يمثل وجهها الفكر، ويمثل ظهرها الصوت "[2].

كما أن العلامة عند " سوسير " بنية ثنائية منغلقة على نفسها لا تحيل إلى أي شيء في الواقع، " إن العلامة اللسانية لا تربط شيئا بإسم، بل تصورا بصورة سمعية "[3]. وللمبدأ الألسني تجليات واضحة في النقد السيميائي الذي يعتد بالنص وبدراسة العلاقات الخفية داخله بمعزل عن السياق الخارجي.

[1] فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ص: 90.
[2] كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصرية، ط 3، 2001، ص: 89.
[3] فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ص: 88.

وتعد علة العلامة واعتباطيتها من المسائل الهامة في الفكر السيميائي إذ إن موضوع السيميولوجيا هو " مجموع الأنظمة المؤسسة على اعتباط الدليل "[1]، وفي هذه المسألة يرى " سوسير " أن الرابط الجامع بين الدال والمدلول هو " اعتباطي "، وببساطة أكثر يمكن القول أيضا إن العلامة الألسنية اعتباطية.

ويستثنى من اعتباطية الدليل كل من الكلمات المحاكية للصوت، وعلامات التعجب، ويضيف سوسير أن اعتباطية العلامة ستجر نظريا حرية إقامة أي علاقة بين المادة الصوتية والأفكار، ويتأتى عن ذلك هذان العنصران المتحدان في العلاقات، كما يحتفظ كل منهما بحياته المميزة[2].

وفحوى قوله أن الدال ليس له مدلول واحد فحسب، بل له مجرة من المدلولات التي يحددها السياق، إذ اللفظة تتجرد من معناها المعجمي، وتتحول إلى إشارة سابحة في مجرة من المدلولات مكتسبة معنى جديدا كلما أدخلت في نسيج نصي جديد، وهكذا دواليك.

*** الداخل والخارج:**

لاحظ " سوسير " أن هدف الدراسات اللسانية التي سبقته اقتصر على دراسة اللغة، من الناحية الخارجية، أي دراسة تطور اللغة والعوامل المؤثرة في ذلك التطور، عبر حقبات زمنية متعاقبة، وذلك ما اصطلح عليه بالمنهج الزمني (التاريخي)، في حين يرى " سوسير " أن الهدف الحقيقي للبحث اللساني " إنما هو اللغة منظورا إليها في ذاتها ومن أجل ذاتها "[3]. واللغة حسبه منظومة من العلامات تربط بينها مجموعة من العلاقات، وهدف الألسنية هو دراسة هاته العلاقة الخفية داخل النص دراسة وصفية آنية، إذ إنه " لا يمكن وصف اللغة ولا تثبيت معايير استعمالها إلا إذا تموضعت في حالة معينة "[4].

[1] مرسلي دليلة وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1995.
[2] ينظر: فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ص: 98.
[3] فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ص: 280.
[4] المرجع نفسه، ص: 103.

ونخلص إلى أن " الخارج " يتمثل في السياق الخارجي، والذي لا يعد من اهتمام اللسانيات، أما " الداخل " فهو النص الذي يعد موضوع الدراسة. ومن ههنا استمدت السيميائية موضوع دراستها، " إذ تسعى إلى دراسة التجليات الدلالية من الداخل مرتكزة في ذلك على مبدأ " المحايثة "، الذي تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة، مستقلة عن المعطيات الخارجية "[1]. كما استعارت المنهج الوصفي من الدرس الألسني جاعلة منه منهج دراستها.

*** الحضور / الغياب:**

إن العلامة اللغوية حسب سوسير ذات معنيين: معنى الحضور ومعنى الغياب، ويقصد بالأول النص بوصفه بنية لغوية، وبعبارة أخرى المعاني الحرفية الظاهرة (الدوال)، والمقصود بالمعنى الثاني المعاني الخفية (المدلولات)، وموضعها الدماغ، وفي هذا الإطار يقول " سوسير ": " إن العلامة التركيبية حضورية وتقوم على عبارتين أو أكثر موجودتين في سلسلة موجودات بقوة الفعل، وعلى نقيض ذلك فالعلاقة ترابطية بين عبارة غيابية "[2].

وقد استثمرت السيميائية هذا المبدأ الألسني " فالدال في عرف السيميوطيقيين هو النص الذي يمثل حالة حضور لأنه موجود أمامنا، أما المدلول فيمثل حالة غياب وهو المعنى الذي يصنعه القارئ، فليس المطلوب اكتشاف الدلالة التي أعطاها المؤلف لعمله الأدبي، بل بناء المعنى باعتباره فعلا خلاقا حرا "[3]. فالتصور السيميائي يرى أن للنص لغتين: لغة حرفية ظاهرة ويجسدها النص، ولغة المعاني الخفية، وتتجسد في المدلولات، هاته الأخيرة يسعى الناقد السيميائي للإمساك بها باستعمال تقنيات إجرائية تساعده على فك شفرات وطلاسم النص انطلاقا من الكلمات التي تمثل حالة حضور داخل النسيج النصي، ثم إسقاط هاته المدلولات على الواقع.

[1] بن مالك رشيد، مقدمة في السيمياء السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص: 09.
[2] فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ص: 105.
[3] ينظر: إلرود إيتش، وفوكيما وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1996، ص: 23.

وتتجلى لنا هذه الثنائية السوسيرية أيضا في ذلك المصطلح النقدي المعاصر (التناص)، وهو حضور النص الغائب في النص الماثل، هذا الأخير ما هو إلا تشكيلا لنصوص سابقة، ومعاصرة أعيدت صياغتها بشكل جديد " فيبدو النص الغائب مكونا رئيسيا للنص الماثل، ذلك أن النص الماثل لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جنينيا بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات، وتكونت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة، وهكذا تصبح عملية إنتاج النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الماثل، وباعتبار القارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص وتأويله "[1].

الاختيار والتأليف:

من جملة تساؤلات الناقد السيميائي أثناء لقائه مع النص سبب اختيار الدوال لتأليف النسيج النصي، وفي إمكانية إحلال دوال أخرى مكان هاته الدوال، يجيب سوسير بالنفي إذ " لا يمكن تبديل الدال الذي تنتقيه اللغة بغيره، ويمكن لهذا الحدث الذي يحتوي – كما يبدو – على تناقض أن يسمى " حميميا " الورقة القسرية، ثم نقول للغة اختاري وانتقي، غير أننا نريد القول بأن " العلامة لا بد أن تكون نفسها وليس غيرها إذ الفرد ليس بعاجز، وذلك إذا أراد تغيير الاصطفاء المعتمد فحسب، بل لا يمكن للمجموعة نفسها أن تمارس سيادتها على كلمة واحدة "[2].

ويقصد بمبدأ التأليف التجاور الأفقي أن تجاور الكلمات والجمل في السياق النصي وفق نظام انتقائي. أما مبدأ الاختيار فهو التجاور العمودي أي تجاور المعاني والمدلولات المنتقاة أيضا. والناقد السيميائي يدرس النص من خلال عرض وحداته وعلاقاته على هذين المبدأين.

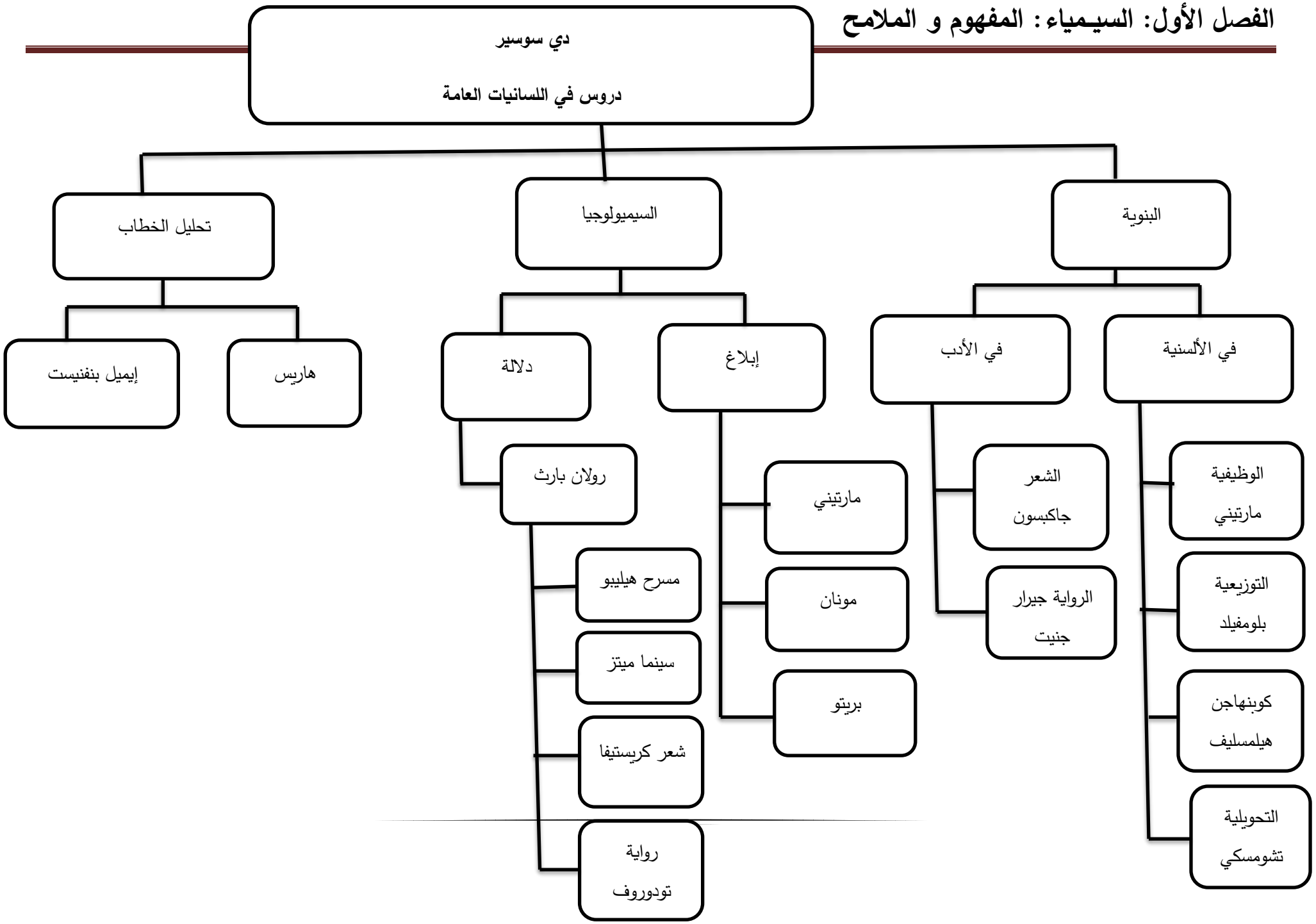
[1] محمد غرام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001، ص: 01.
[2] فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ص: 93.

ومن كل ما سبق يمكن القول إن السيميولوجيا رأت النور على يد " سوسير " الذي اعتبرها علما أرحب دلالة من علم " الألسنية "، كما اعتبر أن موضوعها هو " دراسة أنظمة العلامات التي يستعملها الإنسان "[1]. وزاد عليه العام الأمريكي " تشارلز ساندرس بيرس ".

بأن قام بدراسة الرموز والعلامات متجاوزا بذلك إطار اللغة إلى غيرها من العلامات، وفي رأيه أن كل علامة لغوية تتشكل من صوتيات (فونيمات)، ولواصق صرفية (مورفيمات)، ووحدات معجمية (ليكسيمات)، وهذه جميعا تتفاعل في شيء واحد وهو الجمل أو العبارات، وهذه الأخيرة هي التي تشكل السياق، وبفضله تصبح تلك العلامات قابلة للفهم أو التأويل "[2].

والحق أن دروس سوسير كانت منطلقا لكثير من الاتجاهات الألسنية والنقدية والمنهجية، وهذا ما يوضحه المخطط الآتي:

[1] محمد السر غبني، محاضرات في السيميولوجيا، ص: 68.
[2] إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان الكبرى، دار الكندي، 2002، ص: 92.


دي سوسير
دروس في اللسانيات العامة
البنوية
السيميولوجيا
تحليل الخطاب
في الألسنية
في الأدب
إبلاغ
دلالة
هاريس
إيميل بنفنيست
الوظيفية مارتيني
التوزيعية بلومفيلد
كوبنهاجن هيلمسليف
التحويلية تشومسكي
الشعر جاكبسون
الرواية جيرار جنيت
مارتيني
مونان
بريتو
رولان بارث
مسرح هيليبو
سينما ميتز
شعر كريستيفا
رواية تودوروف

3- ملامح السيمياء في التراث العربي:

الشائع أن السيمياء علم جديد " يزعم لنفسه القدرة على دراسة الإنسان دراسة متكاملة من خلال دراسة أنظمة العلامات التي يبتدعها ليدرك بها واقعه، ويدرك بها نفسه "[1].

والجدير بالذكر أن الدارسين للتراث العربي لاحظوا أن للقدماء آراء ومفاهيم حول العلامة، إلا أنها مفاهيم يعوزها التنظير، فلم توجد مبوبة مفصلة كما هي عليه في الدراسات الحديثة، فإلى أي مدى اقتربت هذه المفاهيم من الفكر السيميائي المعاصر؟.

ويقابل مفهوم العلامة في التراث مفهوم الدلالة ويتجاور مع مفهوم " السمة "، و " الأمارة "، و " الدليل "، وكان الدافع الملح لقيام علم الدلالة هو القرآن الكريم لاسيما ما جاء في آيه من حظ ودعوة إلى التدبر والتأمل في ملكوت الله كدلائل على وجوده وقدرته، ومن بين هذه الآيات قوله عز وجل: « إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون » [الرعد/ 23]. وقوله أيضا: « وعلامات وبالنجم هم يهتدون » [النحل/ 16]. هذا ما يؤكد تفسير مفهوم الدلالة في الفكر الإسلامي بما يوازي العلامة في المفهوم السيميوطيقي[2].

ويعرف " الشريف الجرجاني " (ت 816 هـ) الدلالة من منطلق الثقافة الأصولية، يقول: " الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص، واقتضاء النص "، فبعد تحديده لطبيعة العلاقة بين الدال والمدلول يحصي الجرجاني ثلاثة مستويات تنتج عنها ثلاث دلالات: دلالة العبارة، دلالة الإشارة ودلالة الاقتضاء.

كما أدرك العلاقة القائمة بين طرفي العملية الدلالية (الدال والمدلول)، وحدد طبيعتها في وجود صلة مباشرة بين الدال والمحتوى الفكري الذي يتحدد وفق المرجع والموضوع، وإن كان لا يحدد

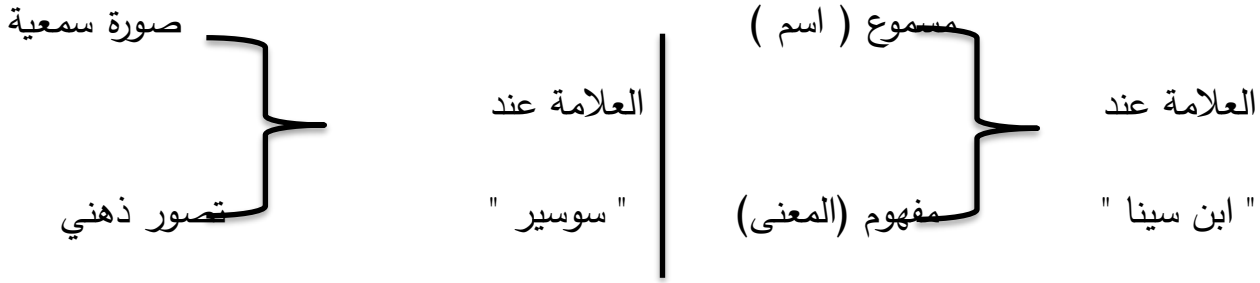
[1] سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص: 73.
[2] سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، ص: 78.

تحديدا بينا طبيعة المدلول، إلا أن تجريد عملية الإحالة المرجعية تقتضي بداهة التمييز بين المحتوى الذهني للعلامة وموضوعها الخارجي، والمهم في تعريف الجرجاني أن الدلالة تتمثل في وجهة الدال إلى مدلوله، ولا يمكن أن يغفل الجرجاني عن ذلك المقام الذي ارتقى إليه الفكر الدلالي في عصره، بل نرى عالما ناقدا قبله بقرنين وهو " حازم القرطاجني " (ت 684 هـ)، يعرف الدلالة بقوله: " قد تبين أن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان، ولها صور موجودة في الأذهان، ولها من جهة على ما يدل عن تلك الصورة من الألفاظ وجودا في الأفهام والأذهان "[1].

فالشريف الجرجاني وحازم القرطاجني، بالإضافة إلى حامد الغزالي أيضا يؤكدون على الأبعاد الثلاثة للعلامة: (الدال/ المدلول/ المرجع). وقد قام عدة باحثين في العصر الحديث بإجراء مقاربة علمية بين ما توصل إليه هؤلاء في تقسيمهم للدلالة، وما توصل إليه النقاد وعلماء الدلالة في العصر الحديث، ومن بين هؤلاء العالم الأمريكي " شارل سندرس بيرس "، الذي ينحصر تحديده للعلامة في الأبعاد الثلاثة السالفة.

وإلى جانب هؤلاء الذين يؤكدون مرجعية العلامة نجد من يذهب إلى إلغاء المرجع من تعريف العلامة، ويرى أنها ثنائية المبدأ تتكون من مسموع ومفهوم مثل " ابن سينا " (ت 1422 هـ)، بقوله: " ومعنى دلالة اللفظ أ يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم "[2]، بإلغائه للواقع الخارجي الذي تحيل إليه العلامة، ويلتقي " ابن سينا " مع " سوسير " والذين اقتفوا أثره في إبعاد المرجع عن مفهوم العلامة، مثل " ستيفن أولمان "، و " أمبرتو إيكو "، ونضع هذا التقابل بين " ابن سينا " و " سوسير " فيما يلي:

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تر: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص: 12.
[2] ابن سينا، الشفاء، تر: محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1970، ص: 3، 4.



وفي رحاب التوجيه الرباني أدرك علماء المسلمين أهمية العلامة في النظام اللغوي، ومن بين هؤلاء نذكر صاحب الدلائل والأسرار " عبد القاهر الجرجاني " (ت 471 هـ) الذي يرى أن " الألفاظ تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة أو السمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه "[1].

فهو يرى بأن العلامات اللغوية إضافة إلى أنها تتميز بقابليتها الدخول في علاقات تركيبية، فهي تتميز بقابليتها للتحول الدلالي، بحيث تتحول العلامة في سياق بعينه إلى علامة ذات دلالة مركبة، يتحول مدلولها إلى دال يشير إلى مدلول آخر، وإن كان عبد القاهر الجرجاني لم يتحدث عن التحول الدلالي بمفهومه في الدرس السيميائي المعاصر.

إلا أننا نلمس ذلك في حديثه عن المعنى ومعنى المعنى، فـ " الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض، بدلالة اللفظ وحده، وضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر "[2].

وقد كان لعبد القاهر الجرجاني السبق لهذه القضية النقدية المعاصرة، إذ نجد النقاد المعاصرين يقولون: إن المعنى الذي تجده معاجم اللغة للكلمة ما هو إلا النواة " المعنى الأولي "، التي يتجمع

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط 2، 1999، ص: 72.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، المنصورة، ص: 262- 263.

حولها طائفة من المعاني الثانوية، وكثير من المهارة الأدبية عبارة عن إطلاق لتلك المعاني الثانوية لتمارس تأثيرها في الخيال.

وفي دلائله يستند الجرجاني إلى نظرية في اللغة تماشي ما توصل إليه علم اللسان الحديث من آراء منها أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات التي تتحدد فيها أهمية اللفظ بانضمامه إلى لفظ آخر، حيث يكون بينهما صلة معنوية، ومن مجموع العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة الشعرية، وهذه هي أساس التحليل اللغوي عند " سوسير ".

وأسفرت نتائج الدارسين إلى أن نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ما هي إلا امتدادا للمصطلح النقدي المعاصر (الاختيار والتأليف).

أما نظم الكلم " فتقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذا نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء كيف جاء واتفق، وكذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع علة تقتضي كونه هناك. وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح "[1].

وكان " ابن جني " قد أشار إلى مصطلح الاختيار فقال: " فكانت الأصول ومواد الكلم معروضة لهم وعارضة نفسها على تخيرهم جرت لذلك مجرى مال ملقى بين يدي صاحبها، وقد أجمع إنفاق بعضه دون بعضه، فاختار ما تناوله للحاجة إليه، وترك البعض، لأنه لم يرد استيعاب جميع ما بين يديه منه "[2].

ومن القضايا الهامة في الفكر السيميائي المعاصر اعتباطية الدليل، إلا أنها قضية قديمة تفطن إليها علماء المسلمين، إلى أنها علاقة اعتباطية، بين الدال والمدلول أي علاقة تواضعية

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 82.
[2] ابن جني، الخصائص، مطبعة الهلال، الفجالة، مصر، د. ط، 1913، 1/ 65.

اصطلاحية، إذ نجد " الأسفرايني " (ت 864 هـ) يرى " أن الأسماء لا تدل على مدلولاتها لذاتها، إذ لا مناسبة بين الاسم والمسمى "[1]. والقول باعتباطية الدليل، أي أن الدال أحادي والمدلولات متعددة لهذا الدال، أي أن الكلمة تتحول إلى إشارة. ويقول أبو هلال العسكري: " الإشارة أن يكون اللفظ القليل مشارا به إلى معاني كثيرة بإيماء إليها ولمحة تدل عليها "[2].

إضافة إلى ذلك، قام العلماء القدماء بإحصاء أصناف الدلالات، فهذا الجاحظ يرى أن " جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد، أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة، والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقتصر على تلك الدلالات "[3].

وأضاف إلى أن " الإشارة واللفظة شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر أن تنوب هي عن اللفظ، وما تغني عن الخط "[4]. وأردف أبيات تحمل معنى الإشارة الدالة، حيث يقول أحدهم[5]:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها *** إشارة مذعور، ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال: مرحبا *** وأهلا وسهلا بالحبيب المتيم

[1] كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، ص: 65.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د. ت، 1986، ص: 348.
[3] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: علي أبو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1992، 1/ 32- 83.
[4] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني : اتجاهات المنهج السيميائي و خصائصه

1- الاتجاهات السيميائية

أ- سيميوطيقا " شارل سندرس بيرس "

ب- سيميولوجيا الدلالة

ج- سيميولوجيا التواصل

د- سيميولوجيا الثقافة

2- خصائص السيميائي

اتجاهات المنهج السيميائي:

الحقيقة أن السيميائية كمنهج لدراسة دلائل تقوم على دراسة كل ما هو سيميائي، الذي يعتبر الخاصية الأساسية في دراسة الدليل، وهنا يجب التمييز بين مصطلحي " sémiosis " و " الدليل "، ذلك أن " sémiosis " حسب " بيرس " هي شيء يقوم مقام الدليل، أي كمدلول، وهذه السيرورة تتكون من ثلاثة أشياء (عناصر)، وهي: التمثيل، الموضوع والمؤول، وبعبارة أخرى فإن الدليل يحدد شيئا آخر (مؤول) من أجل الإحالة على الموضوع الذي بدوره يحيل ويؤول كدليل آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية، لقد رأى " جاك دريدا " في هذا التقسيم للدليل عند " بيرس " خطوة نظرية بالمقارنة مع ما قام به " سوسير " عند تعريفه للدليل اللغوي الذي يقوم على تصور مركزي[1].

ومن هنا يتضح لنا أن موضوع السيميوطيقا عند " بيرس " يتجلى في الدلائل أو النسق السيميوطيقي، بما هو نسق ترميزي، يتحقق بواسطة التواصل، وليس موضوعها الأشخاص الشارحين لأن في ذلك تركيزا على غير النسق السيميوطيقي[2]. فإذا كان الاتجاه السوسيري قد كتب له الانتشار الواسع، فهل كان الأمر نفسه بالنسبة للاتجاهات السيميائية الأخرى؟، وهذا ما سنحاول تتبعه في اتجاهات وفصائل هذا المنهج.

[1] ينظر: أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د. ط، 1987، ص: 04.
[2] ينظر: مارسيللو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد الحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د. ط، 1987، ص: 04.

1- الاتجاهات السيميائية:

أ- سيميوطيقا " تشارلز سندرس بيرس " (1839- 1914):

أصبحت السيمياء في الواقع علما قائما بذاته، وهذا بفضل العمل الذي قام به الأمريكي " تشارلز سندرس بيرس " الذي اصطلح على علم العلامة بالسيميوطيقا، ومن بين ما كتب بيرس مؤلفه المرسوم: " كتاب حول العلامة " حيث يتضح من خلال هذا المؤلف أنه كان سباقا إلى دراسة العلامات، والسمة البارزة في السيميوطيقا البيرسية سمة الاتساع والشمول، " فإن كان سوسير قد قصر عمله على دراسة التجليات الخاصة بالعلامة اللغوية أو اللسانية، فإن " تشارلز سندرس بيرس " قد وسع نطاق فاعلية العلامة خارج نطاق علم اللغة ليشمل كافة مناحي الحياة "[1]. بمعنى أن سيميوطيقا " بيرس " ليست محصورة في العلوم الإنسانية فحسب، بل يعتقد أنها شاملة للعلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، لذلك نجده يقول: " ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون، كالرياضيات وعلم التشريح المقارن والأخلاق، والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات، والكيمياء وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام والسكوت والرجال والنساء والبنية وعلم القياس والموازين إلا على نظام سيميوطيقا "[2].

وتبعا لهاته الموضوعات المتنوعة تنوعت دراسات " تشارلز سندرس بيرس " مما حال بينه والوصول إلى صياغة عمل فردي متماسك ومنسجم فاقتصرت دراسته في تلخيص المبادئ الأساسية للدراسة السيميوطيقية.

ومما أخذ على " تشارلز سندرس بيرس " توسيعه لمجال العلامة، فهذا " إيميل بنفنيست " يأخذ عليه مبالغته في تحويل كل مظاهر الحياة إلى علامة، يقول: " حتى الإنسان في نظر " بيرس " علامة، وكذلك مشاعره وأفكاره. ومن اللافت للنظر أن كل هذه العلامات في نهاية الأمر لا

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص: 06.
[2] بيير جيرو، علم الإشارة، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سورية، ط 1، 1988، ص: 11.

تحيل إلى شيء سوى علامات أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامات المغلق نفسه "، هل نستطيع في نظام " بيرس " أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة وشيء آخر غير نفسها "[1].

والجدير بالذكر أن " بيرس " قد عمد إلى توسيع مجال السيميوطيقا لتشمل الإنسان وفكره وإحساسه، ليس هكذا خبط عشواء، وإنما تم له ذلك وفق منطلق معين إذ نجده " ينطلق من الإجابة عن سؤال هو: هل بإمكاننا أن نفكر دون دلائل؟، وبالتالي فإن ميدان الإحساس والإدراك والاستدلال حسب تصوره ينتمي إلى المجال السيميوطيقي "[2].

ومن خلال ما تقدم نلاخظ أن " بيرس " قد جعل الاستدلال ضمن الميدان السيميوطيقي، فهو يرى أن المنطق فرع من علم الدلائل، إذ يقول: " إن المنطق بمعناه العام ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا "[3]. بمعنى أن سيميوطيقا " تشارلز سندرس بيرس " ذات وظيفة منطقية فلسفية.

أما العلامة في السيميوطيقا البيرسية، فنلاحظ أنه " إذا كانت الأطروحة السوسيرية قد حصرت العلامة في وحدة ثنائية المبنى فإن بيرس يتجاوز الطرح الأحادي، فيما يحاول أن يعطي تصورا مغايرا بتقسيمه الثلاثي للعلامة "[4].

وهذه الأخيرة – أي العلامة – ترد في المفهوم البيرسي كونها " العلامة أو المصورة هي شيء ما ينوب شخص ينوب عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعها، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كب الوجهات، بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقا (ركيزة المصورة) "[5].

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص: 87.

[2] أنور مرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص: 04.

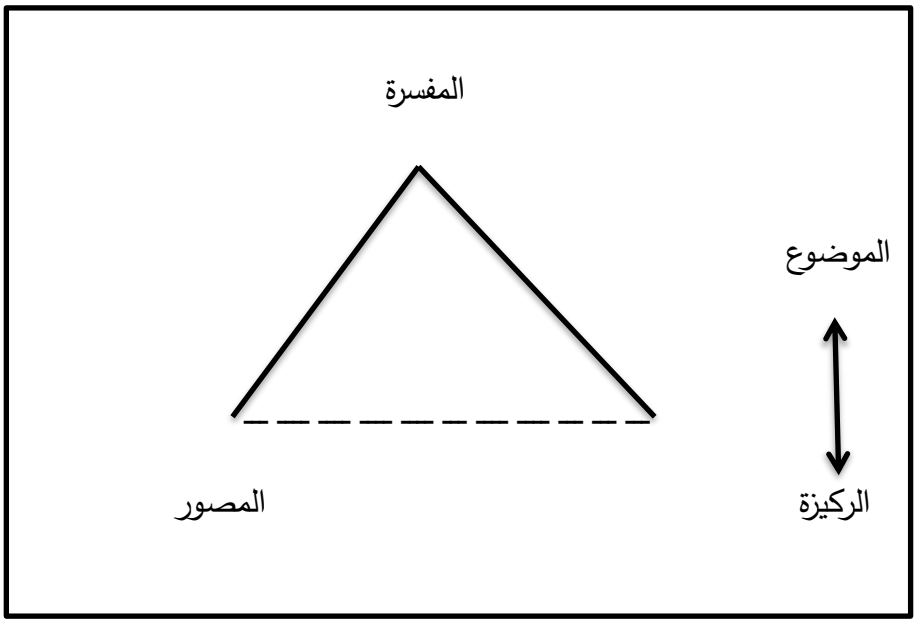
[3] المرجع السابق، الصفحة نفسها، وينظر كذلك: مبارك حنون، دروس في السيميائية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987، ص: 77.

[4] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص: 11.

[5] سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص: 26.

فالعلامة البيرسية عبارة عن مثلث " تشكل الإشارة فيه المضلع الأول الذي له علاقة حقيقية بالموضوع الذي يشكل الضلع الثاني، الذي بدوره يستطيع تحديد المعنى وهو الضلع الثالث من المثلث، وهذا الضلع الثالث – أي المعنى – هو بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى "[1].

أما التمثيل التخطيطي لهذا المثلث فهو على النحو التالي[2]:



هذا المثلث شبيه بمثلث " أوجدين " و " ريتشاردز " غير أن الاختلاف بينهما يمكن في المصطلحات، ومن ما جاء به " تشارلز سندرس بيرس " في تقسيمه للعلامات اللسانية وغير اللسانية إلى أيقونات ومؤشرات ورموز انطلاقا من العلامة القائمة بين الدال –والمشار إليه وفق ما يلي:

[1] بيير جيرو، علم الإشارة، ص: 11.
[2] سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص: 26.

1- الأيقونة icon:

إن الأيقونة حسب " بيرس " علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر، سواء أكان هذا الشيء صفة أو كائنا أو قانونا، بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء، وتستخدم علامة له "[1].

ويميز " تشارلز سندرس بيرس " بين ثلاثة أنواع من الأيقونات: الصورة، الرسم البياني والاستعارة. وكلها تنطوي على جوانب تشابه بينها وبين المشار إليه، فتكون الصورة أيقونة، تحل محل المشار إليه وتشبهه إلى الحد الذي يجعلنا نفقد الإحساس الذي نشاهده ليس الشيء نفسه، ولكنه مجرد علامة تحل محله.

2- المؤشر index:

وهي على حد قول " بيرس " علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع، ويميز " بيرس " هنا بين نوعين من العلامات: المؤشرات، التي تنقسم بدورها إلى مؤشرات طبيعية ومؤشرات لغوية التي حدد لها تسمية: المؤشرات الفرعية. فبالرغم من كون النوعين مشتركين في الوظيفة فإنهما مختلفان من حيث الماهية، فالنوع الأول ينتمي إلى فصيلة الموجودات الطبيعية. في حين ينتمي الثاني إلى فصيلة العلامات العرفية التي يبدعها الإنسان ."[2]

[1] المرجع السابق، ص: 73.
[2] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص: 12.

3- الرمز symbol:

" هو علامة تحيل إلى شيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، والعلاقة بين الدال والمشار إليه في الرمز علاقة عرفية غير معللة، ويرى " تشارلز سندرس بيرس " أن الرمز أكثر العلامات تجريدا "[1].

فالرمز إذن " نمط أو عرف أي أنه العلامة العرفية، ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة، ويتضمن الرمز نوعا من المؤشر من نوع خاص "[2].

ومن خلال هذا التقسيم نجد أن " بيرس " حصر العلامة اللغوية في النوع الثالث فقط، العلامة الرمزية، بينما خصص العلامتين الأيقونية والمؤشر لفحص المستويات السيميائية غير اللغوية أو خارج لغوية[3].

ب- سيميولوجيا الدلالة:

يعزى هذا الاتجاه للمنظر الفرنسي " رولان بارث " (ت 1980)، الذي بدأ مشروعه السيميائي يتبلور منذ ظهور كتابه " عناصر السيميولوجيا " و " أساطير "، حيث اعتبر هذا الأخير قنبلة وهو في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميولوجية[4].

أي هو دراسة الأنظمة الدالة سواء أكانت أنظمة لغوية أم إشارية غير لغوية، في حين يقوم مشروعه السيميولوجي على الدرس الألسني، فقد أخذ عن عالم اللغة " سوسير " النظرية المتعلقة

[1] سيزا قاسم ونصر حامد أبو زبد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص: 34.
[2] آن إينوى، وآخرون، السيميائية، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص: 134.
[3] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص: 07.
[4] بيرنار توماس، ما هي السيميولوجيا؟. تر: محمد لطيف، إفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، 2000، ص: 44.

بالدال والمدلول والمرجع، برمتها، إضافة إلى المفهوم المزدوج (لغة الكلام)، فقد ذهب " بارث " إلى أن " السيميولوجيا هي علم الدلائل، وأنها استمدت مفاهيمها من اللسانيات "[1].

كما أخذ عن اللساني الدنماركي " هيلمسليف " مفهومي التعيين والتضمين، إلا أنه استبدل مفهومي " التعبير " و " المحتوى " بالدال والمدلول، فالعلامة حسبه " مكونة من دال ومدلول يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاما مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة "[2].

ومع أنه انطلق من الدرس الألسني السوسيري مع ذلك فإنه قارب منظومة العلامات من باب كونها فرعا من اللسانيات، لا العكس، كما كان يعتقد " سوسير فقد قلب المعادلة السوسيرية بقوله: " إن اللسانيات ليست فرعا – ولو كان مميزا – من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات "[3]، لذا نجده يتسلح بالبحث اللساني في تأويله لأنظمة الموضة والأساطير والإشهار وأكثر من ذلك يسحب مفهوم العلامة نفسه على الكثير من الأنساق غير اللغوية كالصور والإيماءات والأصوات الموسيقية.

ومن جملة ما جاءت به " النظرية النصية البارثية " التمييز بين النص والأثر، فالأثر حسبه " قطعة من مادة تشغل فضاء فيزيائيا، وهو يحتوي النصوص، ونتناوله باليد، بينما النص الأدبي فهو حقل منهجي نتناوله "[4]. وينحصر الأثر الأدبي في مدلول واضح هو " الفيلولوجيا " أو في مدلول خفي هو التأويل. أما النص فمجاله الدال الذي يحيل إلى فكرة اللعب، ليجعل النص غير خاضع إطلاقا لمنطق تفهمي وإنما لمنطق كنايات، وهذا راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها[5].

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص: 90.
[2] رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1986، ص: 21.
[3] مبارك حنون، دروس في السيميائيات، ص: 76.
[4] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص: 04.
[5] عمر أوكان، النص والسلطة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2، 1994، ص: 48.

كما أن الأثر أحادي أما النص فتعددي، ولهذا فإن النص يتجاوز المجتمعات ويخرقها، وهذا ما يضمن خلوده، لأنه لا يفرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي لمعاني مختلفة لإنسان واحد، وهو بخلاف الأثر الأدبي يزعج الفلسفات الواحدية (اللاهوتية، الوجودية والماركسية ...)، لأنه يجبرها على إعادة النظر في ذاتها، ولهذا تحاربه المؤسسات السلطوية، وتحتضن الأثر وحيد المعنى[1].

والأثر الأدبي يحدده العالم والجنس والتاريخ، ويمتلكه المؤلف، بخلاف النص الذي يثور على الأدب، ويوحي بشبكة تناص، ويهشم لغة المؤلف ليعاد تركيبها، " فليس المؤلف منشأه وإنما هو مجرد جامع وناظم له لا أكثر، ومن هنا رفع " بارث " شعار " موت المؤلف "، فهو (أي المؤلف) – حسب هذا الطرح – تمت تنحيته إلى مكانة ثانوية، وبعبارة أدق مكانة محايدة يغدو بموجبها مجرد ضيف على النص بعد إبداعه، فهو يزوره كأي قارئ آخر "[2]، فلا وجود للمبدع إلا لحظة الإنتاج، وحالما ينتهي النص ينتهي المؤلف ويموت، ويرى " بارث " أن الأثر يقيد القارئ بقراءة استهلاكية تقيده بالمعنى الحرفي للنص.

أما القراءة النصية فهي قراءة إنتاجية تقرب القراءة من الكتابة، حيث يصبح القارئ كاتبا لنص جديد، وفي بحثه " من العمل إلى النص " سنة 1971، قدم نظرية مركزة عن طبيعة النص يمكن إيجازها في النقاط التالية[3]:

* في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد يقترح "بارث " مقولة النص الذي لا يتمتع إلا بوجود منهجي فحسب، ويشير إلى إنتاج، وبهذا لا يصبح النص مجردا كالشيء، يمكن تمييزه خارجيا، وإنما كإنتاج متقاطع يخترق عملا أو عدة أعمال أدبية، فالعمل يحمل باليد، والنص تحمله اللغة.

[1] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص: 04.
[2] الحسن المختار، عشرون عاما على رحيل رولان بارث، بيان الثقافة، آفاق أدبية، العدد 48، ص: 2.
[3] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص: 3، 4.

* النص قوة متحولة تتجاوز الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المفهوم والمقول.

* يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، لأنه ليس متمركزا ولا مغلقا، إنه لانهائي، أي لا يحيل إلى فكرة معصومة، وإنما إلى لعبة متنوعة. ويذهب إلى أن " إحدى القدرات التي ينطوي عليها الأدب في قدرته السيميولوجية هو قدرته أن يلعب لعبة الدلائل عوض أن يقوضها، وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس من الممكن التحكم فيها، وقدرته على أن يقيم في اللغة المستعبدة ذاتها تعددا حقيقيا لأسماء الأشياء "[1].

* يتكون النص من نقول متضمنة (تناص)، وإشارات وأصداء من لغات أخرى، وثقافات عديدة، تكتمل في قائمة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب على الحقيقة، وإنما يتبدد إزاءها، فالنص متعدد، وهذا لا يعني أن له عدة معان.

* إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته، بل إلى غيبة مقولة موت المؤلف، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة[2].

* النص مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك. فممارسة القراءة هي إسهام في تأليف النص.

* يتصل النص بنوع من اللذة، فالقراءة – حسب تصور بارث – لذة وليست واجبا، ذلك لأن القارئ لا يكون كذلك في اللحظات التي تكون فيها القراءة رغبة، فالقراءة هي التي تحب النص، وتقيم معه علاقة رغبة وتداخل جنسي، فالنص واقعة غزلية. ويقول بارث في هذا الصدد: "

[1] رولان بارث، درس السيميولوجيا، ص: 20.
[2] رولان بارث، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، د. ط، 1994، ص: 25.

وحدها القراءة تحب الأثر، وتقيم معه علاقة رغبة، أن تقرأ هو أن تشتهي الأثر، وهو أن تريد أن تكون أنت الأثر "[1].

فـ " رولان بارث " كان في مقدمة من أسهموا في تحقيق تلك النقلة النوعية في الممارسة النقدية – في الثلث الأخير من القرن العشرين – التي أدت عبر مسار شاق إلى العبور بالنص النقدي من صفقة التقليدية كلغة شارحة واصفة لغة من الدرجة الثانية، إلى وضعية جديدة يصبح بموجبها نصا إبداعيا في حد ذاته لغة من الدرجة الأولى تلفت الانتباه إلى نفسها أكثر مما تلفته إلى النص الإبداعي الذي تنقده وتقرؤه وتقدمه.

وإذا كان أنصار سيميولوجيا الدلالة لا يرون في الدليل غير الدال والمدلول، حيث " الدلالة تتكون في الوقت الذي ننسى العلاقة بين شكل التعبير ودلالة التعبير، لكي لا نهتم إلا بالأخير (الدلالة) "[2]. فما تصور أنصار سيميولوجيا التواصل حول الدليل؟.

ج- سيميولوجيا التواصل:

سمي هذا الاتجاه بذلك، لأن موضوعها هو الدلائل القائمة على القصدية التواصلية، ويمثل هذا الاتجاه كل من " بريتو "، و " جورج مونان " و " بويسنوس "، فهم " لا يرون في الدليل غير كونه أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي "[3].

فالدليل حسبهم إبلاغي ثلاثي المبنى يتكون من: الدال، ومدلول ووظيفة أو قصد، والتواصل هو هدف إذ " إن الوظيفة الخاصة بالبنيات السيميوطيقية التي نسميها بالألسنية هي التواصل، ولا

[1] عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، 1996، ص: 62.
[2] محمد نظيف، ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994، ص: 20.
[3] مبارد حنون، دروس في السيميائيات، ص: 72.

تختص هذه الوظيفة بالألسنية، وإنما توجد أيضا في البنيات السيميوطيقية التي تشكلها الأنواع السننية غير اللسانية "[1].

ولسيمياء التواصل محوران[2]:

أ/ محور التواصل:

وهو تواصل لساني، كما في عملية التواصل بين البشر بالفعل الكلامي، أو غير اللساني، كما في الملصقات الدعائية والشعارات التي توضع فوق واجهات الدكاكين، قصد الترويج للبضائع.

ب/ محور العلامة:

ويتخلص في أن الدال والمدلول يشكلان علامة، وتصنف العلامة – هنا – إلى أربعة أصناف.

1- الإشارة: كما عند العرافة والكهانة، وأعراض البصمات، وتتميز بكونها حاضرة مدركة دون الحاجة لشرح أو تعريف.

2- المؤشر: وهو عند " بريتو " يساوي العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية، لا يؤدي المهمة المنوطة، إلا حيث يوجد المتلقي لها.

3- الأيقونة: هي علامة تدل على شيء تجمعه بشيء آخر علاقة مماثلة.

4- الرمز: ويسميه " موريس " بـ " علامة العلامة ". والرمز دال على شيء، وليس له وجه أيقوني، كالخوف، والفرح والعدل، وكل الشعارات والصفات.

[1] المرجع السابق، ص: 72.
[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001، ص: 21.

د/ سيميولوجيا الثقافة:

وغير بعيد عن الاتجاهين المتفرعين (أي سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة) وعن الاتجاهين الأصليين (اتجاه دي سوسير واتجاه بيرس) ظهر اتجاه سيميولوجيا الثقافة، مستفيدا من الفلسفة الماركسية، من فلسفة الأشكال الرمزية لـ " كاسيرر " خاصة في روسيا " يوري لوتمان " و " ايفانوف " و " أسبانسكي " وتودوروف ....) ومن إيطاليا (روسي لاندي وأمبرتو إيكو) الذين يعدون الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساق دلالية، وقد عني أصحاب هذا الاتجاه " بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية وربطوا بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية مؤكدين أن العلامة تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي "[1]. ونجد أمبرتو إيكو يرى أن الثقافة لا تنشأ إلا حينما تتوفر الشروط الثلاثة التالية[2]:

أ- حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي.

ب- حينما يسمي ذلك الشيء الذي يستخدم لشيء ما ولا يشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط فيها أن تقال للغير.

ج- حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة وباعتباره ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة ثانية وإنما يكفي مجرد التعرف عليه.

" فالثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها وهي بذلك تكون مجالا لتنظيم الأخبار في المجتمع الإنساني، إذ ترسخ التجارب السابقة وتلعب دور البرنامج وتشتغل كتعليمات "[3].

[1] ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 21.
[2] مبارك حنون، دروس في السيميائيات، ص: 86.
[3] مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 07.

ولما كانت حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوك ذي معنى، وهذا السلوك ليس سوى إنجاز برنامج معين، فهذا البرنامج المعين هو الثقافة. فالثقافة برامج وتعليمات تتحكم في سلوك الإنسان " وتتكون من عدة أنساق دالة مادام لكل سلوك معنى، وما دمنا نتواصل بوساطة سلوكاتنا، فهذه الأنساق تواصلية، تتراوح بين الأنساق الأكثر تعقيدا، والأنساق الأقل تعقيدا، ويتعلق الأمر باللغات الطبيعة واللغات الاصطناعية والفنون والأساطير ... الخ.

وعليه، فكل نسق ثقافي نسق تواصلي، ذلك أن الموضوع الثقافي قد صار بمثابة المحتوى الممكن لأية عملية تواصلية، وإن كل تواصل يستلزم بالضرورة تبادل علامات من جهة أخرى، ينبغي أن ينظر إلى الظواهر الثقافية بوصفها مدلولات يتواصل بها الإنسان "[1].

وبذلك يكون التواصل عن طريق السلوك المبرمج، ويكون بمقدور كل نسق تواصلي أن يؤدي وظيفة، كما يمكن لأي نسق مندمج أن يقوم بدور تواصلي وفي هذا الإطار يرى " أمبرتو إيكو " أن الثقافة ليست تواصلا فحسب، بل ينبغي أن نتناولها من زاوية مظهرها التواصلي حتى نفهمها بشكل أفضل، " ذلك أن قوانين التواصل هي قوانين الثقافة، وتبعا لذلك، فقوانين الأنساق السيميولوجية هي قوانين ثقافية، فكل كيان ثقافي يمكنه أن يكون ظاهرة سيميولوجية، وأن الثقافة يمكنها أن تدرس جميعها من جهة نظر السيميولوجية، لأن كل ظاهرة ثقافية عبارة عن وحدة دلالية أو لأن المدلول وحدة ثقافية "[2].

فالسيميولوجية هي العلم الذي يعني بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات للتواصل، ومن ثم تعود كل ظاهرة ثقافية بالضرورة إلى السيميولوجيا، وإذا كانت السيميولوجيا تعنى بالثقافة في شموليتها، وكانت العلوم تعنى بظواهر خاصة من سيميولوجيا الثقافة، فإنها تشمل مختلف العلوم، وترادف إلى حدها الإبستومولوجيا[3].

[1] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص: 87 وما بعدها.
[2] مرسيللو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص: 07.
[3] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص: 89.

وسيميولوجيا هذا الاتجاه هي " تعرية للإيديولوجيا، ونقد للبرمجة الاجتماعية وللسلوك الإنساني، فهي علم ينتقد ميتافيزيقا الدليل، ويحرره من الاستلاب، ويكشف عن الخبر الصادق ويبنيه، ويخلق المعنى المنفلت من إيصال الإيديولوجية، وبذلك تكون هذه السيميولوجية الإنسانية المنزع باعتبارها نظرية الإنسان والتاريخ "[1].

والسيميولوجيا عند " روسي لاندي " علم شامل للدليل والتواصل (اللفظي وغير اللفظي)، ورأى أن السيميولوجيا " ينبغي أن تعنى مباشرة لا بالتبادل وتطوراته، بل ينبغي أن تعنى أيضا بالإنتاج والاستهلاك ولا بقيم التبادل الدلالية فحسب، بل بقيم الاستعمال الدلالية أيضا، فقيم التبادل الدلالية لا يمكنها أن توجد دون قيم الاستعمال الدلالية، ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تتجسد دون قيم التبادل الدلالية، فالسيميولوجيا لا يمكنها أن تهتم بالطريقة التي تتبادل بها الألفاظ في المجتمع فقط، باعتبارها رسائل، لأنها ينبغي أن تهتم بالطريقة التي تم بها إنتاج تلك الرسائل أيضا "[2].

ومحصول القول أن كل ظاهرة ثقافية تبدو وحدة دلالية، وأن المدلول يصبح وحدة ثقافية، وبناء على ذلك فإن أية واقعة ثقافية تعود بالضرورة إلى السيميولوجيا.

2- خصائص المنهج السيميائي:

تقوم السيمياء على دراسة الدلائل، نشأت كعلم مستقل مع بداية القرن العشرين، وقد كانت نشأتها في أحضان اللسانيات، ونظرية المعرفة، ويعد سوسير أول من وضع مصطلح السيميولوجيا، وشاركه في ذلك " بيرس "، حيث عرفاها أنها " العلم الذي يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية "[3].

[1] المرجع نفسه، ص: 91.
[2] حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص: 90.
[3] مرسيللو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص: 04.

وإذا كانت السيميولوجيا قد اختزلت مع البعض في اللسانيات، فإنها قد أصبحت مع البعض الآخر حصيلة تنسيق بين مجالات معرفية متعددة (فلسفة، منطق، لسانيات، علم النفس وعلم الاجتماع ...).

ويمكننا اختزال خصائص المنهج السيميائي فيما يلي:

* يتميز النظام السيميولوجي بالطريقة التي يؤدي بها الوظيفة، أي الطريقة التي يصل بها النظام، لاسيما الحاسة (السمع، البصر).

* مجال الصلاحية، وهو المجال الذي يفرض النظام نفسه داخله، حيث يمكن التعرف عليه واتباعه (نظام السلوك مثلا).

* طبيعة الدليل وعددها، وهي مرتبطة بكيفية تأدية الوظيفة ومجال صلاحيتها.

* نوعية التوظيف، وترجع إلى العلاقة التي تربط الدلائل، وتمنح كل دليل وظيفة متميزة[1]. وكمثال على ذلك كيفية تأدية الوظيفة في نظام إشارات المرور، حيث نجدها بصرية في النظام اللغوي، وسمعية عندما تكون شفوية، وبصرية عندما تكون كتابيا.

أما مجال الصلاحية، فهو تنقل العربات في الطريق، كما هو الشأن في نظام المرور. وبخصوص عدد وطبيعة الدليل فهي في هذا النظام ثنائية، وأحيانا يصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة (اللون الأصفر).

وفيما يتعلق بنوعية التوظيف فهي علاقة تعاقب (diachronie)، وليست علاقة تزامن (synchronie)، بين اللون الأحمر، حيث يعني تعاقب اللون: طريقا مغلقا/ طريقا مفتوحا[2].

[1] أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص: 19.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 390.

الفصل الثالث : المدار التطبيقي السيميائي

- أهم المحطات الحياتية للشاعر
- سيميائية العنوان
- سيميائية الإيقاع
  - موسيقى الأصوات
    - الوزن
    - القافية
    - المقاطع الصوتية
    - الترصيع
  - تكرار الأصوات، وعلاقته بالمعنى
    - تكرار الصوت المفرد
    - تكرار الأصوات مجتمعة (الكلمة – الجمل)

- **أهم المحطات الحياتية للشاعر:**

هو الشيخ زكرياء بن سليمان بن يحي بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى، لقبه " الفرقد" – سليمان بو جناح – زميله بالبعثة المزابية، والدراسة بـ " مفدي "، فأصبح لقبه الأدبي الذي شاع واشتهر به.

ولد شاعرنا يوم الجمعة 12 جمادى الأولى 1326 هـ، الموافق لـ 12 يونيو 1908 م، بـ " بني يزقن "، بغرداية، من عائلة تعود أصولها إلى الرستميين، وفي مسقط رأسه تلقى مبادئ تعلمه الأولى (القرآن الكريم واللغة العربية)، ثم بمدينة " عنابة "، أين كان والده يمارس التجارة، بعدها انتقل إلى " تونس "، ودرس بجامع " الزيتونة "، وتحصل على الشهادة العليا منها[1].

انضم إلى صفوف العمل السياسي منذ أوائل الثلاثينات، فكان مناضلا نشيطا في صفوف جمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين، وحزب نجم شمال إفريقيا الشمالية، حزب الشعب، والانتصار للحريات الديمقراطية، وجبهة التحرير الوطني الجزائري.

أسهم " مفدي " إسهاما كبيرا في النشاط الأدبي السياسي في كامل المغرب العربي، ودخل السجن خمس مرات ابتداء من سنة 1937، وانتهاء بسنة 1959، وكان أمينا عاما لحزب الشعب، ورئيسا لتحرير صحيفة " الشعب " الداعية لاستقلال الجزائر، في سنة 1937.

واكب شعر " مفدي " بحماسة الواقع الجزائري، بل الواقع في المغرب العربي وفي كل مراحل الكفاح، منذ سنة 1925م، حتى سنة 1977، داعيا إلى الوحدة بين أقطاره[2].

[1] محفوظ كحوال، أروع قصائد مفدي زكرياء، نوميديا للنشر والتوزيع، د. ط، 2007، ص: 07.
[2] يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دراسة فنية تحليلية، دار البحث، الجزائر، ط 1، 1987، ص: 37.

يتميز شعر " مفدي " بصدق التعبير وجزالة اللفظ، وهو يتفوق في شعره الوطني تفوقا واضحا، وهو صاحب أناشيد النضال والثورة " فداء الجزائر "، " قسما بالنازلات ": " النشيد الرسمي للثورة التحريرية "، " نشيد جيش التحرير "، " نشيد الشهداء الجزائريين "، وسائر أناشيد الطلبة والعمال.

ويجمع ديوان " مفدي " الموسوم " اللهب المقدس " جميع أشعاره الثورية من سنة 1953 إلى 1961. واللهب واقع ثورة وتاريخ حرب، وعصارة قلب شاعر عاش أحداث بلاده، بين أسوار السجون والمعتقلات، وشاهد رؤوس الفدائيين تحصد بالمقصلة الاستعمارية في سجن " بربروس " الرهيب.

من إنتاجه المطبوع نذكر[1]:

- تحت ظلال الزيزفون: ديوان شعر صدر عام 1965.
- اللهب المقدس: ديوان شعر صدر عام 1973.
- من وحي الأطلس: ديوان شعر.
- إلياذة الجزائر: ديوان شعر.

انتقل " مفدي " إلى رحمة الله فجر يوم الأربعاء 2 رمضان 1397 هـ، الموافق لـ17 أوت 1977، بتونس، ونقل جثمانه إلى الجزائر، ودفن بمسقط رأسه[2].

- **لمحة عن النشيد الوطني " فاشهدوا ":**

[1] محفوظ كحوال، أروع قصائد مفدي زكريا، ص: 09.
[2] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، ص: 03.

في " اللهب المقدس " نحس النبض الثوري قصف مدافع، وشواظا من نار في كل صوب، وزغرودة الاستشهاد، وتكبيرة الشهادة، والإرادة الفولاذية، التي أعلنت طيا لصفحة السياسة وفتحا لصفحة الرصاص، وهذا ما صرح به " مفدي " في ديوانه عندما قال: " اللهب المقدس هو ديوان الثورة الجزائرية بواقعها الصريح، وبطولاتها الأسطورية، وأحداثها الصارخة، وهو (شاشة تلفزيون) تبرز إرادة شعب استجاب له القدر "[1].

وهي حقيقة لا تغيب على أحد، فهو كله ثورة وقصف ونار، ورشاش جاء من الرمل:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب[2].

وهو الجواب الذي جسدته إرادة الثورة في نوفمبر 1954، بعد يأس من السياسة في الوصول إلى الحرية والاستقلال، كما عبر عنها الشاعر في النشيد الرسمي للثورة الجزائرية، هذا النشيد الذي مضى يحرك المشاعر ويهز الأفئدة معلنا الحقيقة الثابتة وهي أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، وهي اللغة الوحيدة لإقناع الاستعمار.

يقول الشاعر:

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا

وعزفنا نغمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا ... فاشهدوا ... فاشهدوا ...

وهو النشيد الذي يتقدم أناشيد الشاعر الوطنية، ويتكون من خمسة مقاطع، في كل مقطع 03 أبيات، ويفصل بين المقاطع بلازمة " فاشهدوا ... " التي تتكرر في كل مرة ثلاث مرات.

[1] محفوظ كحوال، أرواع قصائد مفدي زكرياء، ص: 11.
[2] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

- **سيميائية العنوان:**

يعد العنوان معلما بارزا من معالم المنهج السيميائي على خلفية أن العنوان هدية النص التي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة، ليس هذا فحسب، بل حتى مرجعيته، وإيديولوجيته، ومدى قدرة مبدع النص على اختيار العنوان المغري والمدهش والممثل لنصه، وربما لهذا قيل قديما: " الكتاب يقرأ من عنوانه ".

فالعنوان يأخذ أهمية بالغة في الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة، لما يحمله من كثافة دلالية، ولما يخوله فضاؤه من حق الصدارة، وللجانب الإغرائي فيه، وقد أولته الدراسات النقدية الحديثة بعناية كبيرة في درسها وتحليلها لمختلف النصوص، بغية النفاذ إلى خباياها، وتفكيك بنيتها الداخلية التي قد تستغلق ويصعب الدخول إليها من غير باب العنوان.

وإذا كان تراثنا الديني قد سبق إلى فكرة العنونة من القرن الأول الهجري من خلال القرآن الكريم، الذي سمى سوره بتسميات متميزة، حيث عرفت كل سورة باسمها، كما أن الدرس النقدي الحديث قد توسع في الحديث عن العنوان ودرسه، وخاصة بعد ظهور نظريات العنونة، مع نهاية الستينات بفرنسا[1].

إن العنوان سمة الكتاب أو النص أو وصف له، وعلامة عليه، وله، وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أحدث الدراسات النقدية عن العنونة التي أكدت هذا المعنى، وعليه " فالإشارة إلى مقصدية العنوان، ففي مقصدية ما من نوع ما "[2].

فالعنوان في الوقت الذي يقوم القارئ إلى العمل هو من زاوية يخبرنا بشيء ما، ولعل إطلالة على ذكر العنوان والحديث عنه في تراثنا العربي القديم، وفي الدراسات الحديثة والمعاصرة تبين الفارق

[1] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب " سيمياء العنوان :، لـ: بسام قطوس، أعمال الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 15- 16 أفريل 2002، العدد 2، ص: 27.
[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 28، 29.

الواسع بين قيمته في هذا التراث، وقيمته في الدرس والتحليل عند المحدثين، فقد ورد في " لسان العرب": " عن الشيء يعن، ويعن ": عنونا: ظهر أمامك، ويقال للرجل للذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، وكلما استدللت بشيء تثيره على غيره فهو عنوان، كما قال حسان بن ثابت يرثي سيدنا عثمان رضي الله عنه: [من البسيط]

ضحوا بأشمط عنوان الشحود به يقطع الليل تسبيحا وقرآنا

فعنوان الكتاب مشتق من المعنى، وفيه لغات: عنونت، عنيت، عننت، وقال " الأخفش ": عنونت الكتاب، وقال " ابن سيده ": " العنوان، والعنوان سمة الكتاب "، وقال أيضا: " في جبهته عنوان السجود " أي أثره "[1].

كما ورد ذكر " العنوان " في موروثنا الشعري عبر العصور المتعاقبة، نذكر على سبيل المثال قول " علي بن أبي طالب " (ت 40 هـ): [من الرجز]

الشيب عنوان المنيـ ـية، وهو تاريخ الكبر[2].

وقول " لبيد بن ربيعة " (ت 41 هـ):

كما لاح عنوان مبروزة يلوح مع الكف عنوانها

وقول " ابن الرومي " (ت 283 هـ):

وفعلكم عنوان آرائكم وقد يبين المخبر المنظر[3].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع ن ن)، 3/ 103.
[2] ديوان الإمام علي، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، 1989، ص: 79.
[3] الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار الثالث، 2003.

وجاء في " صبح الأعشى " أن " في العنوان سبع لغات، اختلف في اشتقاقه، فقيل: هو من العنوان بمعنى الأثر، وقيل: بل مأخوذ من قول العرب: عننت الأرض، إذا أخرجت النبات "[1].

وقريب من هذا المعنى قول الله عز وجل: « وعنت الوجوه للحي القيوم » [طه/ 111]. قال ابن عباس، وغير واحد من أهل العلم: " خضعت ودلت واستسلمت، بجبارها "[2].

ولعل التأويل المناسب – هنا – أن العنوان يذلل صعاب النص، فينقاد للمتلقي خاضعا، ولا يخرج معنى المادة في كل ما سبق عن المعاني الآتية: الظهور، الإظهار، التلميح، الدلالة على المعنى، السمة والأثر.

فالعنوان للكتاب أو القصيدة، ونحو ذلك يظهر في أعلى النص، ويظهر النص أي يقدمه " هذا وقد حضي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص، وهو في حد ذاته نص، وباقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم، والعلاقة بين هذا الدفق التفريعي، والعنوان بوصفه متخيلا شعريا أو سرديا، هي ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة منطقية، علاقة انتماء دلالي "[3].

وهو هنا – أي العنوان – يدل على المعنى حتى كأنه اختصار مركز لمجمل المعاني، وأما السمة والأثر، فالعنوان يسم النص، ويدل عليه كما تدل الآثار على صاحبها، ويعجب المتصفح للمعاجم العربية القديمة من ربط الأوائل – كابن سيدة – بين العنوان والسمة، كأنها تقول للمتأخرين: إنا علمنا الإشارات الأولى لسيميائية العنوان شكلا ومضمونا. وخليق بكل دارس في مجال السيمياء والعنوان أن يكتب بالبند العريض. قال ابن سيده: " العنوان سمة الكتابة ".

[1] أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تح: يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق سورية، ط 1، 1987، ص: 335، 336.
[2] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 3/ 1203.
[3] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2006، ص: 135، 136.

إن اهتمام السيمياء بشأن العنوان هو مواكبة للدراسات الحديثة، المتفرعة عن النظرة البنيوية للنصوص، فيعمل العنوان على التمهيد للدخول إلى تلك البنيات النصية المتراصة، وخاصة فيما يتعلق بالشعر المعاصر، وما يكتنفه من غموض والتواء وترميز، حيث لو لم تفك شفراته، لضل النص مغلقا مبهما عصيا على الفهم، بخلاف النصوص القديمة، فالقصائد الشعرية منها واضحة الأغراض متناولة المعاني لا يكاد القارئ ينتهي من قراءة الأبيات إلا وقد ارتسم المعنى في ذهنه.

أما الشعر المعاصر فإنه لا يقدم نفسه للمحلل على طبق من ذهب ليبتلعه بكل سهولة – على حد تعبير بسام قطوس –، فكان بذلك العنوان أول مفتاح إجرائي به نفتح مغاليق النص سيميائيا[1].

إن الناقد المعاصر يتعامل مع العنوان كما يتعامل الطبيب مع اختبار وفحص نسبة ضغط الدم، ليستدل من خلالها على سلامة الجسد أو مرضه، ثم يشرع في فحص سائر الأعضاء، فكذلك الدارس السيميولوجي يجعل العنوان مفتاحا يجس به نبض النص[2].

ورغم قصر العنوان فإنه يقدم خلاصة ما قصد إليه الكاتب أو الشاعر، لأنه أفرغ في النص كل أفكاره وعواطفه، فكان العنوان بمثابة معادل فني لذلك النص، أي يصير صورة مصغرة للنص، لكنها تحمل روحه وخصائصه وأهم ما فيه، ولعله – إن جاز التشبيه – يجوز تشبيه العنوان بقطرة الدم التي تعرف من خلالها الفصيلة، فتنسحب على الكل، فكأنها صورة مصغرة مكثفة منه لكنها تكشف وتشرح خصائص الدم الأخرى، " فالعنوان إذا يعلن عن قصدية النص، ويكشف بنيته "[3].

والعنوان في نظر السيميائيين سؤال إشكالي والنص إجابة عنه، وهو كذلك (أي العنوان) يعلن عن طبيعة النص، وهو أيضا الوسيلة التي تدلنا عن طبيعة المنهج الذي نختاره في قراءة النص، ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص، ومن هذا المنطلق ارتأينا أن نقف عند النشيد الوطني الجزائري " فاشهدوا " باحثين عن الدلالات الثاوية في أعماق هذا العنوان،

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص: 24.
[2] المرجع نفسه، ص: 96.
[3] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص: 59.

وأول ما يصادفنا في هذا النص هو القاموس الديني الطاغي على القصيدة، وهذا ليس بالشيء الغريب لدى شاعر مثل مفدي زكرياء فهو متشبع بالثقافة الدينية وأراد تجسيدها على الثورة المجيدة، وقبل الغوص في أعماق القصيدة لا بد بنا أن نشير إلى شدة الانفعال والتوتر التي تغلب على كامل الديوان، فما بالك بالقصيدة، كيف لا، وهو القائل:

[من الوافر]

وخير سياسة في الأرض قول إذا ما قلته ألهبت نارا

ومن طلب الكرامة وابتغاها يقدم مهرها المهج الحرارا[1].

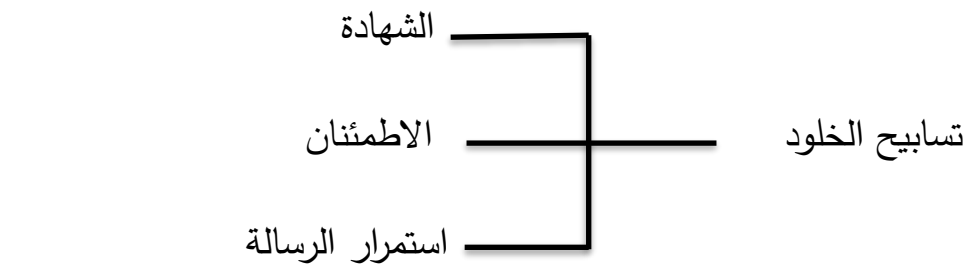
فالشاعر وضع النشيد في ديوان " اللهب المقدس "، وليس هذا فحسب، بل أدرجه في جزء " تسابيح الخلود"، وبإطلالة خفيفة على الديوان، يظهر لنا تقديس الشاعر للقضية الوطنية، فـ " اللهب " اشتعال النار وقيل: لهيب النار حرها، وقد ألهبها فالتهبت أي أوقدها. أما " المقدس "، فقيل: المبارك الطاهر، والأرض المقدمة المطهرة، وعليه نقول: اللهب المبارك، الذي أراد من خلاله الشاعر استعادة حقه وحق شعبه، الذي فقد الثقة في نفسه، فبعد إخفاق الأقلام واتفاقيات الأوهام، لم يعد من سبيل لاسترجاع الحرية سوى لغة الرصاص، وهي اللغة المباركة والمقدسة لدى الشاعر[2].

هذا عن الديوان الذي سكب فيه الشاعر قصيدته، بل نقول قصائده الملتهبة والمشتعلة، التي لا نكاد نمر على واحدة منها إلا ونشم فيها رائحة دماء شهدائنا الأبرار كذلك وضع القصيدة تحت جزء تسابيح الخلود، بل كانت الأولى، فما علاقة " فاشهدوا " بالتسابيح ؟، ومن هنا يتجلى لنا القاموس الديني، لأن الشاعر جعل من هذا العنوان لازمة تتكرر ثلاثة مرات، بعد كل ثلاثة أبيات، وما يمكننا قوله في هذا الصدد هو أن الدين الإسلامي الحنيف جعل من الرقم ثلاثة رمزا

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 153.
[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادتي (ل هـ ب)، ص: 240، (ق د س)، ص: 40.

خاصا ومبدأ ثابتا، فالمؤمن عند الوضوء يبدأ بغسل يديه ثلاث مرات، ثم المضمضة ثلاثا، فالاستنشاق كذلك، وغسل الوجه أيضا، والذراع كذلك، كما أن رسولنا الكريم –صلى الله عليه وسلم– أمرنا بالقول بعد الوضوء: (أشهد أن لا إله إلا الله، وحده لا شريك له، وأشهد أن محمدا رسول الله ...)[1].

والتسابيح عند المؤمن دلالة على إخلاصه ووفائه لدينه والسير على المنهج الصحيح، فعند أداء الصلاة، نسبح ثلاثا في الركوع، وثلاثا في السجود، ثم الشهادة على وحدانية الله عز وجل، فالمعجم الديني كان واضحا وضوح الشمس على نص النشيد، والثقافة الإسلامية كانت تلوح من كل حدب وصوب في النص، ويمكننا تمثيل العلاقة الثنائية بين " التسابيح " والعنوان " فاشهدوا " كما يلي:



ونستطيع القول – هنا – أن طريق الخلود هو " الشهادة "، فالشهادة في سبيل الله وفي سبيل الوطن، يخلد صاحبها في الجنة، بإذن الله عز وجل، وهذا ما تجلى في قوله تعالى: « ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا، بل أحياء عند ربهم يرزقون » [آل عمران/ 169]. وعليه يكون الخلود بالشهادة، وهذا ما يبرز في نص النشيد.

وقداسة العنوان تسلط أضواءها على النص، بل نجدها تصول وتجول داخله فالنشيد الوطني " فاشهدوا " يحتوي على خمسة مقاطع، وفي كل مقطع ثلاثة أبيات تتوسطها لازمة تتكرر في كل

[1] أبو الحسن محمد بن حسن الشيخ، صحيح الأذكار من كتب العلامة المحدث محمد ناصر الدين الألباني، دار العواصم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، ص: 31.

مرة ثلاثا، وبالتالي نجد خمسة عشر بيتا في النشيد الوطني الجزائري، وكل هذه الأعداد مقدسة في العرف الصوفي والقاموس الديني.

وبنظرة خفيفة على الرقم " خمسة "، نقول: أركان الإسلام خمسة، الصلوات خمس الخلفاء الراشدون خمس.

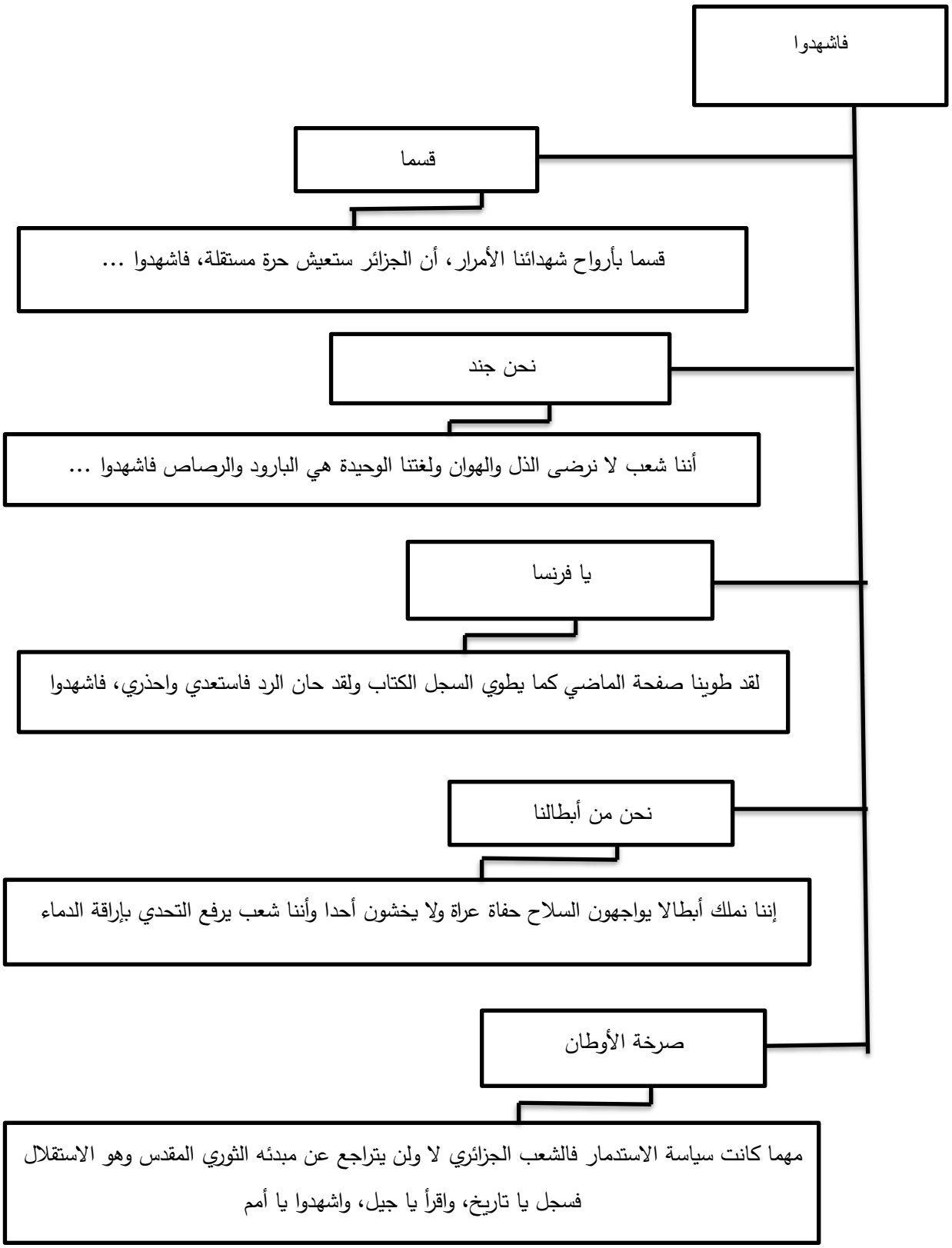
أما الرقم " ثلاثة " فإن قداسته لا تقل عن الرقم " خمسة "، إذ ترتبط كلها بالأحد الصمد، وهذا ما يتضح في قول الشاعر الصوفي " عدة بن يونس ": [من البسيط]

أما العدد إذا حققت صورته وجدته واحدا، ما له قدد

ورقم ثانيه كرقم ثالثه كل منها قائم بالأحد الصمد[1].

[1] عمار حلاسة، التحليل السيميائي لرباعيات آخر الليل، الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، ص: 48.

والمخطط الآتي يبين دلالات العنوان من خلال علاقته بالمطالع:



فالرقم ثلاثة بالإضافة إلى كل ما ذكرنا سابقا يدل على وقت التجلي، وهو رقم التقديس والتعبد عند الصوفية، فنجدهم يقولون: " الثلث الأخير "، ولعل الأخير خير دليل على ذلك، في قوله (صلى الله عليه وسلم): " ينزل ربنا تبارك وتعالى كل ليلة إلى سماء الدنيا، حين يبقى ثلث الليل الأخير، فيقول: " من يدعوني فأستجب له؟، من يسألني فأعطيه؟، من يستغفرني فأغفر له؟ ""[1].

هذا ونجد الرقم " ثلاثة " مأثورا وبكثرة في الأدعية والأذكار، ومثال ذلك قول الإمام: إن الله يأمر بثلاث، وينهى عن ثلاث، وتكرار الأذكار ثلاثا بعد الصلاة، ومثالها " أستغفر الله، أستغفر الله، أستغفر الله، وعليه كان النشيد مرصعا بهذا الرقم من خلال تكرار الأبيات ثلاث مرات، والفصل بينهم بلازمة تتكرر – بدورها – ثلاثا.

أما الرقم " خمسة عشر "، فهو رمز للإشراق والأمل، ويعني تمام البدر، فلننظر إلى القمر في يومه الأول أو الثاني، وننظر إليه في ليلة الخامس عشر، فشتان بين ذا وذلك.

إن ما يمكننا قوله في هذا الصدد، بأن شاعرنا الفذ، " مفدي زكرياء "، سواء أكان على قصد أ على غير قصد فإنه حاول تقديس القضية الوطنية حتى خرج عن كل التصورات، فـ " مفدي " قسم بالدم، والجبال والأحجار وشهد المجازر في " بربروس " الرهيب، وما نظر إليه لا يستطيع أحد أن يتخيله فقط، كيف لا؟، وهو الذي بصر المقصلة، وقد أصبحت قضية الدفاع عن الجزائر، واستمرارية الثورة المسلحة كركن أساسي من أركان الإسلام. وبالتالي فالتخلي عنها أو تأجيلها كالذي يتخلى عن ركن مهم من أركان الإسلام.

وإن دل هذا عن شيء، فإنما يدل عن قداسة الثورة وطهارتها، فاستقلال الجزائر كما يؤمن شاعرنا لا يتأتى عن طريق المشاورات والاجتماعات " وإنما عن طريق القوة والعنف "، وهذا ما يتجلى في قوله:

[1] أبو الحسن محمد بن حسن الشيخ، صحيح الأذكار، ص: 22.

والنار أصدق حجة، فاكتب بها ما شئت، تصعق عندها الأحلام

لغة القنابل في البيان فصيحة وضعت لمن في مسمعيه صمام[1].

فمن خلال النشيد الوطني، بل من خلال الديوان كله، تتضح لنا دعوة الشاعر الجريئة إلى استمرارية الثورة، فإما النصر والاستقلال التام، وإما الموت والاستشهاد في سبيل الوطن الغالي[2].

فقسم " مفدي " لم يكن لسلطة ولا جاه، ولكنه قسم من أجل الشرف والحرية، أو ليس هو القائل عنه: " كتبته بالذهب الأحمر ".

- **سيميائية الإيقاع:**

يجب التفريق بين الإيقاع والوزن في الشعر، فأما " الإيقاع فالمقصود به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدد في الكلام أو في بيت الشعر، أي لتوالي الحركات والسكنات، على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر، والإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العربي. أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت "[3].

ويعد الإيقاع في المقاربة السيميائية " إشارة أو علامة، إنه ليس إشارة بسيطة، بل هو نظام إشاري مركب ومعقد، مكون من العديد من الإشارات، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 43.
[2] محفوظ كحوال، أروع قصائد مفدي زكرياء، ص: 16.
[3] رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار " وفاء " للنشر والطباعة والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط 1، 1988، ص: 171.

نظام إشاري مكون في إشارات هي مفرداته، ونتيجة لذلك فإن الدلالات التي يعيطها الإيقاع ليست بسيطة ولا متفقا عليها "[1].

موسيقى الأصوات:

وارتبط مفهوم الشعر – منذ القديم – بالوزن، فقيل: " الشعر قول موزون مقفى، يدل على معنى " أو " هو كلام موزون مخيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية ".

وعدا بندا من بنود الشعر، وما اصطلاح القاضي " علي بن عبد العزيز الجرجاني " على تسمية بـ " عمود الشعر " في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصوصه "، وتناوله " المرزوقي " – فيما بعد – بالشرح الوافي.

ومن هنا ارتأينا إبراز الدلالات الثانوية في إيقاع النشيد من خلال موسيقى الأصوات المتمثلة في الوزن والقافية والمقاطع الصوتية، وانتهاء بالترصيع. " فاللغة مجموعة من الأصوات التي تأتلف في نسق منتظم، لتعبر عن الأفكار الإنسانية "[2]. فالصوت إذا ضروري في الحياة كالماء والهواء والطعام.

وقد عني العلماء باللغة العربية وعالجوا الدرس الصوتي مختلطا بغيره من العلوم كالنحو والصرف والبلاغة والنقد والمعاجم، والتفسير، وفي تدوين القراءات القرآنية [3]. وفي أوروبا بدأ الاعتناء بالأصوات في القرن الثامن عشر، حينما استفاد اللغويون من التقدم العلمي الذي أحرزه علم الطبيعة وعلم وظائف الأعضاء، ضف إلى ذلك اتصالهم بلغات مختلفة، واشتغالهم بفن المقارنة

[1] السيد البحراوي، الإيقاع في شعر السباب، نوارة للترجمة والنشر، مصر، ط 1، 1996، ص: 33.
[2] عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1997، ص: 147.
[3] محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دارسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2002، ص: 56.

بين الأنظمة اللغوية والصوتية، ومن ذلك الحين ما فتئ علم الأصوات يتطور شيئا فشيئا حتى غدا " علما يطبقون عليه الدراسة العلمية، ويستفيد من الوسائل الآلية "[1].

وتنقسم الأصوات إلى قسمين رئيسين: الأصوات الصائتة (voyelles) والأصوات الصامتة (consonnes)[2].

والصفة المميزة للصوامت هي " إما أن ينحبس معها الهواء انحباسا محكما، فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن، يتبعها ذلك الصوت الانفجاري، وإما أن يضيق مجراه، فيحدث في النفس نوعا من الصفير أو الحفيف، أما الصوائت فيندفع الهواء من الرئتين عند النطق بها مارا بالحنجرة، وثم يتخذ مجراه في الحلق والفم، في ممر ليس فيه حوائل تعترض مجراه "[3].

وقد جرت عادة علماء الأصوات على تقسيم الصوامت والصوائت إلى أصناف، وتختلف أسس التقسيم باختلاف وجهات النظر، وباختلاف الغرض. والقاعدة العامة هي تقسيم الصوامت إلى اعتبارات ثلاثة[4].

1- وضع الأوتار الصوتية.

2- مواضع النطق (مخارجه).

3- حالة ممر الهواء عند النطق.

وتنقسم الصوائت حسب اعتبارات ثلاث أيضا:

1- بالنظر إلى ذلك الجزء من اللسان الذي يفوق غيره في الارتفاع.

[1] محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الكتب المصرية، 1962، ص: 132.
[2] احمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص: 97.
[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو مصرية، ط 6، 1981،ص: 76.
[4] كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للنشر، القاهرة، 2000، ص: 171.

2- بالنظر إلى درجة العلو التي يرتفع عليها اللسان.

3- بالنظر إلى أوضاع الشفتين.

- **الوزن:**

وهو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا، ويدرس هذه الظاهرة ليعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب، وليعين الشاعر المبتدئ على إجادة فئة واختصار الطريق إليه[1].

ونتناول في هذه الدراسة الظواهر الصوتية التي لها علاقة بالوزن ودلالات كل منها، وهي البحر وأعاريضه وأضربه، والتحولات الطارئة عليه، من زحافات وعلل والمقاطع اللغوية، وبعد تقطيع الأبيات عروضيا تبين أن وزن النشيد من بحر " الرمل " الذي مفتاحه:

رمل الأبحر ترويه الثقات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

ورمل النسيج يرمله رملا: رققه، ورمل السرير والحصير رملا: زينه بالجواهر ونحوه. والرمل (بالتحريك): الهرولة، ورمل يرمل رملا: فهو دون المشي، وفوق العدو، ويقال: رمل الرجل يرمل رملانا، ورملا: إذا أسرع في مشيته، وهز منكبيه.

وسمي بالرمل لدخول أوتاده بين أسبابه، وضم بعضها على بعض، فكل جزء يتكون من سبب خفيف فوقه وتد مجموع، فسبب خفيف، ويقول ابن سيده: " الرمل من الشعر كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء "[2]. وقيل: إن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن.

[1] عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003، ص: 05.
[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ر م ل)، ص: 123.

يتكون بحر الرمل من ستة أجزاء من تفعيلة (فاعلاتن) ثلاثة في كل شطر على النحو الآتي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

والرمل واحد من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة[1]، وهو من بحور دائرة المجتلب[2]، ومما نستشفه من تعريف بحر الرمل أنه من البحور الصافية الأنسب للغناء، ومن صفاته الروعة والرقة والجمال، فسنوات الثورة سبع، وإيقاعها رملي مسرع مليء بالفجوات والتمزقات، مليء بالدماء أيضا، ومن الدلالات التي تفرزها توزيع " فاعلاتن " في النشيد.

أنها تخضع لتلك الشحنات الانفعالية التي تنتاب وجدان الشاعر، وتتجلى في الثورة والقلق والانفعال، فالشاعر في حالة متوترة يقسم بدماء الشهداء النفيسة الغالية، ويقسم بشواظ النار، وصوت الرشاش، ويطلب من كل العالم أن يشهد على سنين الجمر والتضحية والكفاح.

والرمل بحر الرقة، فيجوز نظمه في الأحزان والأفراح والزهديات، ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب، وأخرجوا من ضروبه الموشحات، وهو غير كثير في الشعر الجاهلي.

- **أعاريض وأضرب بحر " الرمل " في النشيد:**

لبحر الرمل عروضان وستة أضرب، فنجد العروضة محذوفة والضرب مقصورة في قوله:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فعلاتن فعلاتن فاعلات

* * * * * *

[1] البحور الصافية سبعة وهي: المتقارب، المتدارك، الهزج، الرجز، الرمل، الكامل، الوافر.
[2] تحتوي دائرة المجتلب على كل من: الهزج والرجز والرمل.

يـا فرنـسا إن ذا يـوم الحـساب فاسـتعدي، وخذي منـا الجـواب

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فعلاتن فاعلات

والعروض محذوفة والضرب محذوف في قوله:

صـرخة الأوطـان مـن سـاح الفـدا اسـمعوها، واسـتجيبوا للنـدا[1]

0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

والدلالة الملاحظة على هذا الحذف والقطع في الأعاريض والأضرب هي التقطع الذي يعيشه الوطن، وتقطع أحشاء الشاعر، وحسرته على وطنه الحبيب " الجزائر " التي قطع المستعمر الفرنسي حرمتها، وقضى على الأخضر واليابس.

- **الزحافات:**

يطرأ على وزن نموذج القصيدة تغير، قد يكون لازما، وقد يكون مفارقا (اختياري)، وقد يخص السبب دون الوتد.

والزحاف تحويل أو تغيير، وهو اختياري أي إنه غير لازم في غالب الأحيان وكذلك يدخل على الحرف الثاني من السبب بنوعية الخفيف والثقيل، فيحذف الساكن، ويسكن المتحرك ويحذفه، وكذلك لا يخص موضعا معينا من البيت، والزحاف نوعان:

1- الزحاف المفرد:

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

وهو الذي يدخل على سبب واحد في التفعيلة الواحدة، وهو ثمانية أقسام:

- ✓ **الخبن:** وهو إسقاط ثاني الجزء الساكن.
- ✓ **الإضمار:** هو إسكان ثاني الجزء المتحرك.
- ✓ **الوقص:** هو حذف ثاني الجزء المتحرك.
- ✓ **الطي:** هو حذف رابع الجزء المتحرك.
- ✓ **القبض:** وهو حذف خامس الجزء الساكن.
- ✓ **العصب:** وهو إسكان خامس الجزء المتحرك.
- ✓ **العقل:** وهو حذف خامس الجزء المتحرك.
- ✓ **الكف:** وهو حذف سابع الجزء المتحرك.

2- الزحاف المركب:

ويسمى " المزدوج "، وهو الذي يدخل على سببين في التفعيلة الواحدة، وبذلك يمكن أن نقول إنه اجتماع زحافين مفردين في تفعيلة واحدة، وهو أربعة أقسام:

* **الخبل:** وهو اجتماع الخبن والطي معا في تفعيلة واحدة، ومثاله التفعيلة (مستفعلن /0//0/0) تصبح (متفعلن //0//0) بالخبن، ثم (متعلن ////0) بالطي ثم تنقل إلى (فعلتن ////0). فهي مخبولة.

* **الخزل:** وهو اجتماع الإضمار والطي في تفعيلة واحدة، ويدخل على تفعيلة واحدة وهي (متفاعلن ///0//0) تصبح (متفاعلن /0//0/0) بالإضمار، ثم (متفعلن /0///0) بالطي، ثم تنقل إلى (مفتعلن /0///0)، فهي مخزولة. ويكون في بحر الكامل فقط.

* **الشكل:** وهو اجتماع الخبن والكف في تفعيلة واحدة، ومثاله التفعيلة (فاعلاتن /0//0/0) تصبح بالخبن (فعلاتن ///0/0)، ثم بالكف (فعلات ///0). فهي مشكولة.

* **النقص:** هو اجتماع العصب والكف في تفعيلة واحدة، ويدخل على تفعيلة واحدة، ويدخل على تفعيلة واحدة وهي (مفاعلتن //0///0)، فتصبح بالعصب (مفاعلتن //0/0/0)، ثم بالكف (مفاعلت //0/0/) ثم تنقل إلى (مفاعيل //0/0/)، ويكون في بحر الوافر فقط.

- **العلة:**

وهي تغيير يلحق الأسباب والأوتاد أو كليهما، وبتغيير آخر: هي تحويل مقتصر على الأعاريض والأضرب، ولازمة في أغلب الأحيان.

- الزحافات والعلل في النشيد:

لحق تفعيلات الرمل في النشيد زحاف " الخبن "، وذلك في: (فاعلاتن /0/0//0) تصبح (فعلاتن ///0/0) كما لحقتها علة " القصر "، وهو حذف آخر السبب الخفيف، وإسكان ما قلبه، وذلك في (فاعلاتن /0/0//0) تصبح فاعلات، ثم تنقل إلى (فاعلان /0//00). ولحقت أعاريض وأضرب البيتين الأول والثاني في كل من المقطعين الأول والثالث، وذلك في مثل:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فعلاتن فاعلات

كما نجد علة الحذف، وهي إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة (فاعلاتن /0/0//0) تصبح (فاعلا)، ثم تنقل إلى (فاعلن)، لأنها جارية على حركاتها وسكناتها. فهي لزمت التفعيلات اللازمة في كل المقاطع، كما دخلت على عروض المقطع الخامس وضربه في البيتين الأول والثاني منه، وذلك في:

صـرخة الأوطــان مـن ســاح الفـدا اسـمعوها، واسـتجيبوا للنــدا[1]

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

كما نجد تحول التفعيلة (فاعلاتن) إلى (فعلن) بدخول كل من علة الحذف وزحاف الخبن عليها في عروض البيت الثاني والثالث، وضرب البيت الثاني في المقطع الأخير من النشيد.

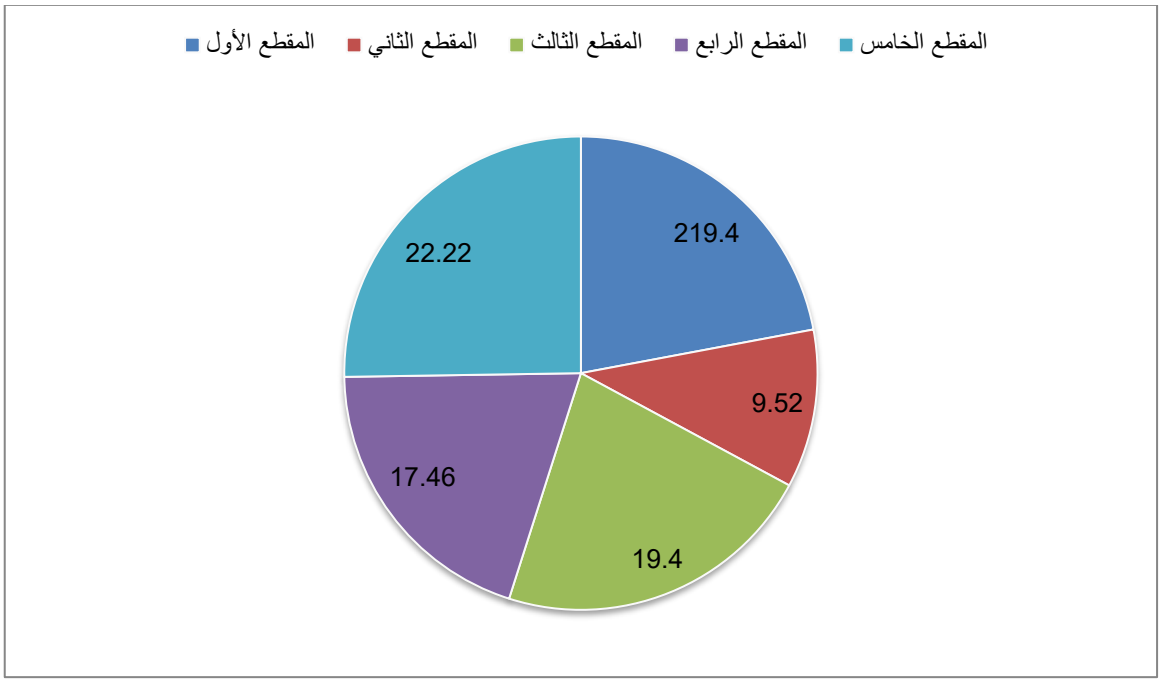
وقد أسفر إحصاء الزحافات والعلل في النشيد على النتائج الآتية:

- المقطع الأول: 19.4 %.
- المقطع الثاني: 09.52 %.
- المقطع الثالث: 19.4 %.
- المقطع الرابع: 17.46 %.
- المقطع الخامس: 22.22 %.

ويمكن تمثيل ذلك في الدائرة النسبية الآتية:

دائرة نسبية توضح نسبة الزحافات والعلل في النشيد الوطني الجزائري

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.



- **القافية:**

أ- **لغة:** مأخوذة من " قفا " يقفو، أي تبع الأثر، أي تتبع ما بعدها من البيت، وينتظم بها، وقافية كل شيء آخره، وسميت قافية، لأنها تقفو البيت[1].

ويطلق لفظ " قافية " على القصيدة، كما يطلق على البيت الواحد من الشعر. قال ابن جني: " لا يمتنع عندي أن يقال في هذا أنه أراد القصائد كقول الخنساء ":

وقافية مثل حد السنا ن تبقى، ويذهب من قالها

واصطلاحا قال الخليل: " هي من آخر البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن "، وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت "[2].

[1] ابن منظور، اللسان، مادة (ق ف و)، 5/ 303.
[2] ابن منظور/ اللسان، مادة (ق ف و)، 5/ 303.

ومن المحدثين، نجد إبراهيم أنيس الذي يقو: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص، يسمى (الوزن) "[1].

والقافية تتكون من حرف أساسي يعرف بالروي.

*** الروي لغة:**

هو الجمع والاتصال والضم، ومن ذلك أخذ الروي، من الرواء وهو الحبل الذي يشد به المتاع والأحمال[2].

أما اصطلاحا، فهو الذي تبنى عليه القصيدة، وعليه تنبنى، فيقال: لامية العرب، سينية البحتري .... الخ، ويلزم آخر كل بيت منها، ولا بد لكل شعر قل أو أكثر من روي[3].

ويعرفه إبراهيم أنيس فيقول: " هو المقطع الذي تبنى عليه الأبيات، ويراعى تكراره، ويجب أن يكون مشتركا في كل قوافي القصيدة "[4]. وللقوافي ألقاب هي:

– **المترادفة أو المردوفة:** وهي التي يترادف ويتوالى فيها ساكنان، وهي المنتهية بـ حركة، فساكنين (00/).

– **المتواترة:** وهي التي تتواتر بين حركة وسكون، وهي المنتهية بـ حركة فساكن، فحركة فساكن (0/0/).

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، المكتبة الأنجلو مصرية، ط 2، 1980، ص: 246.
[2] ينظر: ابن منظور، اللسان، مادة (ر و ي)، ص: 201.
[3] عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 37.
[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص: 247.

– **المتداركة:** سميت بذلك لأنها على وزن التفعيلة التي يبنى عليها بحر المتدارك، وهي (فاعلن)، لذا فهي مكونة من حركة فساكن فحركتين فساكن (//0//0).

– **المتراكبة:** سميت متراكبة لأنه تراكب فيها ثلاث متحركات، وهي المنتهية بحركة فساكن فثلاث حركات فساكن (//0///0).

– **المتكاوسة:** سميت متكاوسة، من تكاوس الإبل، إذا مشت العير على ثلاث قوائم وتتكون القافية المتكاوسة من أربع حركات، وهي مؤلفة من حركة فساكن فأربع حركات فساكن (//0////0)، وتكثر في بحر الرجز[1].

أما نوعاها فهما اثنتان[2]:

– **القافية المطلقة:** وهي التي يكون رويها متحركا، وذلك مثل قول " مفدي ":

صـرخة الأوطـان مـن سـاح الفدا اسـمعوها، واسـتجيبوا للنـــدا[3].

– **القافية المقيدة:** وهي التي يكون رويها ساكنا، وذلك مثل قول " مفدي ":

يـا فرنسا قـد مـضى وقت العتـاب وطوينـــاه كمـا يطـوى الكتـــاب[4].

إن ما يتجلى لنا من النظرة الأولى للنشيد هو عدم التزام الشاعر بروي واحد، كما نجد تنوعا في القافية، والغالب هو التزام القافية الموحدة في عدد محدود من الأبيات، ثم الانتقال إلى قافية أخرى تتكرر في عدد محدود كذلك من الأبيات، حيث وردت القافية بنوعيها، كما يلي:

[1] عبد الكريم خليل، الأريب في العروض، منشورات الاستقامة، الجزائر، ط 1، 2009، ص: 38.
[2] المرجع نفسه، ص: 190.
[3] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.
[4] المرجع نفسه، ص: 72.

1- جاءت القافية مقيدة في:

- ✓ البيت الأول ← الطاهرات.
- ✓ البيت الثاني ← الشاهقات.
- ✓ البيت الثالث من كل مقطع ← الجزائر.
- ✓ البيت السابع والثامن ← الكتاب. الجواب.

وقد جاءت القافية بعض كلمة، كما نجد تلوينا في القافية، فتارة مترادفة في قوله:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات[1].

وقوله أيضا :

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي، وخذي منا الجواب[2].

كما وردت القافية متواترة، وذلك في لفظة (الجزائر).

2- وجاءت القافية مطلقة في:

- ✓ اللازمة (فاشهدوا).
- ✓ في المقطع الثاني في قوله:

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب، قمنا

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.
[2] المصدر نفسه، ص: 72.

لـم يكـن يـصغى لنـا لمـا نطقنـا فاتخـذنا رنـة البـارود وزنـا

✓ في المقطع الرابع والخامس في قوله:

نحـن مـن أبطالنـا نـدفع جنـدا وعلـى أشـلائنا نـصنع مجـدا

وعلـى أرواحنـا نـصعد خلدا وعلـى هاماتنـا نرفـع بنـــدا

صـرخة الأوطان من ساح الفدا اسمعوها، واستجيبوا للنداء

واكتبوها بدماء الشهداء واقرؤوها لبني الجيل غدا

إن هذا التنوع في القوافي، وهذا التموج يخلقه تموج موضوع القصيدة الذي يصور ثورة وانفعالا واضطرابا، فهو بذلك يكسر رتابة القافية وآلية التكرار فيها، ويطلقها متحررة تسبح في تناسق موسيقي أخاذ، ينفذ بعبقرية إلى صميم المتلقي، يهز أعماقه، ويثيرها، ويحسسها بجلال هذا القسم، وعظمة هذه الثورة التي تتطلب منا استنزاف كل غال ونفيس في سبيل الوطن العزيز.

أما " الروي " فقد تنوع هو الآخر، فالشاعر لم يلزم بروي واحد، حيث تواتر بين صوامت هي: " التاء، الراء، النون، الباء، الدال "، ولكل دلالته.

– حرف التاء المهموس الانفجاري الشديد[1]: يقول عنه " ابن سينا ": " إن صوته يسمع عن قرع الكف بالأصبع قرعا بقوة "[2]. الذي تكرر في المقطع الأول، وذلك في قول الشاعر:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

[1] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص: 34.
[2] المرجع نفسه، ص: 34.

إن في حرف التاء من الإصرار على القسم والعطاء والتجدد، ما يعبر عما يختلج في نفس الشاعر من إصرار، وحب التضحية من أجل الوطن.

– حرف الراء تكراري: ما دخل على كلمة إلا أكسبها سمة المعاودة[1]. ورد في لفظة " الجزائر " التي تكررت في النشيد الوطني، وكأن هذا الحرف يؤكد بتكريره على صدق القسم وثبوت العزم عللا تحرير الجزائر الحبيبة.

كذلك هو حرف ثوري بطبيعته، يجر الأهواء، وحب خلخلة الثابت، فهو حرف الرعود والبروق، والأعاصير والرياح، ولعل السر الكامن وراء تكرير هذا الحرف في النشيد يتصل بحدس الشاعر السابق، وإحساسه العميق، وقد ذلك لاشعوري بتكرير إيقاع الحياة نفسها.

– حرف النون: من ميزاته الرخاوة، وهو من الأحرف " الذلقية ، حيث تكرر في قول الشاعر:

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب، قمنا

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا[2].

التي تكشف عن حركة المقاومة، وكأن نفس الشاعر تأبى أن تستكين، وترضخ للذل والهوان.

– حرف الباء انفجاري شديد: وقد ورد في المقطع الثالث، وذلك في البيتين:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي، وخذي منا الجواب[3].

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 62.
[2] مفيدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.
[3] مفيدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

وهو حرف ناري يحمل من التهديد والوعيد ما يتناسب مع شدته، معلنا طي صفحة العتاب، وفتح لصفحة الرصاص والنار، وأن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

– حرف الدال شديد مجهور: ورد في المقطع الرابع، وذلك في قول الشاعر:

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا

وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هاماتنا نرفع بندا[1]

وقوله كذلك:

صرخة الأوطان من ساح الفدا اسمعوها، واستجيبوا للندا

واكتبوها بدماء الشهداء واقرؤوها لبني الجيل غدا[2].

وكذا في اللازمة: (فاشهدوا)

وكان هذا الروي أكثر تكرارا وهيمنة على النشيد، فأكسب الإيقاع نوعا من العنف، وكان لوقعه صدى يتجاوب مع نداءات الشاعر المدوية التي تفجر طاقاته للانطلاق، فجهارة هذا الصوت تملأ النص حركة ويضم هموم وعذابات يتكبدها الشعب والوطن، فالشاعر هاهنا جعل صوت الروي متنقلا يختلف من بيت لآخر، ويخلق جرسا موسيقيا متناغما ومتموجا.

- **المقاطع الصوتية:**

اختلف اللغويون المحدثون في تعريف المقطع (syllable)، فـ " المقطع هو أصغر وحدة تركيب المفردة "[3].

[1] المصدر نفسه، ص: 72.
[2] المصدر نفسه، ص: 72.
[3] عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1998، ص: 48.

ويعرفه الفار أبي بقوله: " كل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير، فإنه المقطع القصير، والعرب يسمونه الحرف المتحرك، من قبل أن يسموا المصوتات القصيرة حركات، وكل حرف لم يتبع بصوت أصلا، وهو يمكن أن يقرن به فإنهم يسمونه الحرف الساكن، وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل، فإننا نسميه المقطع الطويل "[1].

ولكل لغة مقاطع خاصة، والمقاطع في اللغة العربية هي[2]:

1. **مقطع قصير:** يتكون من صامت + صائت قصير، نحو (ت).

2. **مقطع طويل مفتوح:** يتكون من صامت + صائت طويل، نحو (ما).

3. **مقطع طويل مقفل بصامت:** يتكون من صامت + صائت قصير+ صامت، مثل (كم).

4. **مقطع مغرق في الطول مغلق:** يتكون من صامت + صائت + طويل + صامت، نحو: (باب).

5- **مقطع مغرق في الطول مغلق بصامتين:** يتكون من صامت + صائت قصير + صامت + صامت، نحو (بدر).

ويضيف " كمال بشر " و " نور الهدى لوشن "، مقطعا ساسا، مكونا من " صامت + صائت طويل + صامت + صائت قصير + صامت "، نحو: هامت[3].

والمقطعان الأخيران قليلان في العربية، ولا يكونان في الغالب إلا في أواخر الكلمات، وعند الوقف، والمقاطع في اللغة العربية إما قصيرة، وإما طويلة وإما بالغة في الطول. وتجمل في نوعين:

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص: 507.
[2] محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص: 80.
[3] كمال بشر، علم الأصوات، ص: 511.

- **المقاطع المفتوحة:** وهي التي تنتهي بصائت.

- **المقاطع المغلقة:** وهي التي تنتهي بصامت.

وبعد عملية إحصاء المقاطع، تبين أن الشاعر اعتمد على المقاطع الطويلة المغلقة والمفتوحة بنسبة عالية، غير أن المقاطع الطويلة المغلقة كانت الأكثر.

- الطويلة المغلقة: 139 مقطعا.
- الطويلة المفتوحة: 117 مقطعا.

وهذا يعود إلى أن المقاطع المغلقة تستغرق في نطقها زمنا أقل مما يستغرقه نطق المقطع المفتوح، واستغل الشاعر هذه الوسيلة الصوتية بما يناسب المقام، انظر قوله في المقطع الثاني:

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب، قمنا

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا

وعزفنا نغمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[1].

فقد صورت المقاطع الطويلة المغلقة (نح، اس، حر، تم، طق، رش، لع، رن، وز) صوت احتدام النار ودوي الرشاش، وقد ساعد على إبراز هذا الصوت وجود الصيغ (جندا، ثرنا، استقلالنا، حرب، قمنا، البارود، وزنا، الرشاش، عزما).

أما المقاطع الطويلة المفتوحة (بي، نا، لا، ما، با، شا، سا، زا) فصورت الكثرة والعزم على التحرر، وكسر الثبات والجمود الذي يعيشه الوطن. لقد توفرت المقاطع الطويلة المغلقة في النشيد، ففي المقطع الثالث:

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب[1].

صورت المقاطع الطويلة المغلقة (رن، قد، وق، تل، وي، يط، ول) التحدي وتلاءمت مع التهديد الموجه إلى المستعمر، ودعوته إلى الاستعداد لتلقي الرد.

أما المقاطع الطويلة المفتوحة (يا، سا، ضى، نا، ما، وى) فتحاكي غضب الشاعر وسخطه على المستعمر.

وفي المقطع الرابع من النشيد نجد أن المقاطع الطويلة المغلقة (نح، من، أب، ند، جن، أش، نص، مج) تحكي لنا روح الفداء والتضحية، بكل غال ونفيس، والتي أبرزتها الصيغ: (أبطالنا، ندفع، جندا، أشلائنا، ندفع، مجدا).

أما الطويلة المفتوحة: (طا، نا، دا، لا، وا، ها، ما) فتصور الكثرة والعزم والإصرار والتضحية لا لشيء إلا من أجل القضية الجزائرية.

أما في المقطع الخامس من النشيد، فالمقاطع الطويلة المغلقة (صد، أو، من، حل، أس، أث، أف، نل، مج، قد، عز، نح، بل، يد) ارتبطت بالتركيز على تأريخ هذا الحدث الثوري وقراءته للجيل الصاعد.

كما نجد المقطع بالغ الطول المنتهي بصامت، في قول الشاعر:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا، فحيا أو مماة .....[2].

[1] المصدر نفسه، ص: 72.
[2] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

وهي تحكي لنا الكثرة وشدة الارتفاع والشموخ وعظمة القسم.

وكذلك في قوله:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي، وخذي منا الجواب

إن في ثورتنا فصل الخطاب .....[1].

فهذه المقاطع (تاب، تاب، ساب، واب، طاب) صورت الإصرار على إعلان الحرب، وتحقيق الاستقلال وردع الاستعمار الغاشم، وقد ارتبطت بالمحسوسات، وقد اختار منها الشاعر ما يناسب الحدث، حيث مثل الثورة بـ(الجواب)، وطي سنين الاستعمار كما يطوى (الكتاب).

وكذلك من المدركات أيضا: (النازلات، الدماء، الزاكيات، البنود، الخافقات، الجبال، الشاهقات).

- **الترصيع:**

هو أن " يتوخى فيه تسيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد من التصويت "[2]. وهو من حيث الوزن والروي ثلاثة أقسام:

المتوازي، المطرف والمتوازن. كذلك أن يكون حشو البين مسجوعا، وأصله في قولهم:

" رصعت العقد: إذا فصلته "[3]. وجاء استخدامه في النشيد الوطني بأقسامه الثلاث.

أ/ المتوازي:

[1] المصدر نفسه، ص: 72.
[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط 1، 1980، ص: 80.
[3] رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص: 43.

وهو أن تتفق الكلمات في الوزن والروي، وهذا النوع وما يحمله من خصائص صوتية وبلاغية قد أثرى التعبير بأنغام نفسية تشحن وتحرك المشاعر، وإيقاع يلهب في النفوس نار الثورة، وحب الفداء، ويجعل كل شيء يثور، وكل صعب يهون في سبيل تحرير الجزائر. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

نحن ثرنا، فحياة أو مماة وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

وقوله أيضا:

وعزفنا نغمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[1].

- **المطابقة بين الكلمات والمقاطع:**

الكلمات	كتابتها المقطعية
نازلات/ ماحقات/ زاكيات/ طاهرات	م ص ص+ م ص+ م ص ص م
لامعات/ خافقات/ شامخات/ شاهقات/ حياة مماة	م ص ص+ م ص+ م ص ص م م ص+ م ص م ص
ثرنا/ قمنا	م ص م+ م ص ص
عزفنا/ عقدنا	م ص + م ص م
عتاب/ كتاب/ حساب/ جواب	م ص+ م ص ص م
أبطالنا/ أشلائنا	م ص م+ م ص ص+ م ص+ م ص ص
ندفع/ نصنع	م ص م+ م ص م
جند/ مجد/ خلد/ بند	م ص م م
فدا/ ندا	م ص+ م ص ص
مددنا/ عقدنا	م ص+ م ص م+ م ص ص.
اكتبوها/ اقرؤوها	م ص م+ م ص+ م ص ص+ م ص ص.

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

وما يميز التوازي في هذا الاستعمال هو تعادل الكلمات القرائن في الوزن، وتوافق نهاياتها في المقطع الأخير، فالمقاطع متنوعة من حيث الاستخدام بين القصيرة والطويلة المفتوحة، والطويلة المغلقة، والمقاطع البالغة في الطول المغلقة بصامت، وبصامتين. وأما من حيث صفاتها، فمنها الانفجاري والاحتكاكي، ومنها الأفقي.

وما نلاحظه في النشيد هو استخدام المقاطع الانفجارية بنسبة عالية، وذلك راجع إلى طبيعة الموضوع، المتمثل في الثورة وعظمة هذا الحدث، الذي اقتضى الصوت الصاخب، فالشاعر أدرك هاهنا أنه لا طائل من الساسة والسياسة. وأن السبيل الوحيد لتحرير الوطن هو الرصاص، وهذا ما تجسد في قوله:

يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي، وخذي منا الجواب

ب/ المطرف:

وهو أن تتفق فيه كلمتا القرينتين في الروي دون الوزن، فإذا كانت الكلمات القرائن متفقة في الوزن والروي في أسلوب التوازي، فإن الوضع يختلف في التطريف فإن الشاعر يعدل عن الوزن ويكتفي بالروي فقط[1].

ونورد هذه الأمثلة كقول الشاعر[2]:

نحن ثرنا، فحياة أو مماة وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

وقوله:

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا

[1] رابح بوحوش، البنية اللغوية، ص: 46.
[2] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

وقوله:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

وقوله أيضا:

وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هاماتنا نرفع بندا

وقوله أيضا:

واكتبوها بدماء الشهدا واقرؤوها لبني الجيل غدا

ويكون اتفاق الكلمات القرائن في الروي والوزن كما يلي:

الكلمات	كتابتها المقطعية
ثرنا/ عقدنا	م ص م+ م ص ص // م ص+ م ص+م ص ص
مضى/ يطوي	م ص+م ص ص// م ص م+ م ص ص
نطقنا/ اتخذنا	م ص+ م ص م+ م ص ص// م ص+ م ص ص
أرواحنا/ هاماتنا	م ص م+ م ص ص+ م ص+ م ص ص// م ص ص+ م ص ص+ م ص+ م ص ص
الشهدا/ غدا	م ص+ م ص+ م ص ص// م ص+ م ص ص

كلمات القرائن متفقة في الروي، ومختلفة في الوزن، وقد شمل المقاطع التالية:

* قصير (م ص).

* الطويل المفتوح والمغلق (م ص ص) و (م ص م).

إن دلالة هذا الاتفاق هي الانعكاس، أي انعكاس الوطن على الشاعر، فعند قراءتنا للنشيد نحس كأننا نعيش الثورة. فاتفاق الشاعر مع الوطن، جعله بقصد أو دون قصد متفاعلا في اتفاق كلمات القرائن، مع الروي، ودليلها الأمثلة السابقة.

أما الروي فقد تنوع من حيث الصوت، فورد صامتا (الدال والنون)، حيث جاء قطعا طويلا مفتوحا، وورد صائتا طويلا (الياء والألف المقصورة) من حيث صفاته، فمنه ما هو أنفي (النون)، ومنه المجهور (الدال).

ودلالة هذا التنوع في الروي ناتج من تموجات نفسية الشاعر، وحالة الانفعال القصوى التي يعيشها " وكل هاته التموجات والانفعالات لا يحكمها غير تجربة الشاعر ومدى تمكنه من أدواته وقدرته على التعبير بها عن هذه التجربة "[1].

وربما لهذا قال الشاعر: [من الكامل]

نطق الرصاص، فما يباح كلام وجرى القصاص، فما يتاح ملام

السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت، فكان بيانها الإبهام[2].

ج/ المتوازن:

وهو أن يراعي في مقاطع الكلام الوزن[3]. وهذا القسم من الترصيع فيه اتفاق في الوزن دون الروي، حيث يحقق الشاعر به التنوع الإيقاعي، فهو بذلك يكسر الرتابة الإيقاعية لترديد صوت واحد، ويبعد الاستكراه، ويوقظ النفوس، ويحرك المشاعر ويهزها بشدة، يقول الشاعر:

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

[1] رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 185.
[2] محفوظ كحوال، أروع قصائد مفدي زكرياء، ص: 20.
[3] رابح بوحوش، البنية اللغوية، ص: 48.

نحن ثرنا، فحياة أو مماة وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[1].

وقوله أيضا:

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب، قمنا

وقوله كذلك:

وعزفنا نغمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

وقوله:

جبهة التحرير، أعطيناك عهدا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

ويمكن تمثيل المطابقة مقابلة بكتابتها المقطعية في الجدول الآتي:

الكلمات	كتابتها المقطعية
بنود/ جبال	م ص+ م ص ص م// م ص+ م ص ص م
ثرنا/ تحيا	م ص م+ م ص ص ص//م ص م+ م ص ص
جند/ حرب	م ص م م // م ص م م
نحن/ عزم	م ص م م // م ص م م
فصل/ عزم	م ص م م // م ص م م
عهد/ عزم	م ص م م // م ص م م
نصعد/ نرفع	م ص م م+ م ص م // م ص م+ م ص م
مجد/ عزم	م ص م م // م ص م م

ومن الظواهر الصوتية تباعد مخارج الروي والاتفاق في المقاطع، وقد تنوعت بين القصيرة، والطويلة المغلقة والمفتوحة، والمقاطع البالغة في الطول المقفلة بصامت وصامتين.

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

وربما تعود دلالة هذا التنوع الإيقاعي في مقاطع النشيد إلى قداسة الثورة الجزائرية وطهارتها، فشاعرها أراد من خلال كل هذا أن " يؤكد لفرنسا الطاغية أن موت الشعب الجزائري في سبيل الحصول على استقلاله دين عليه، وواجب تأديته مهما كانت الظروف "[1].

وهذا ما تجسد في قوله: [من البسيط]

يا فرنسا كفى جهلا فإن لنا شعبا يرى الموت في استقلاله دينا

لا سلم في الأرض، مادامت قضيتنا لم تلق في الأرض بالقسم الموازينا[2].

- **تكرار الأصوات وعلاقته بالمعنى:**

ما تزال القيمة الصوتية في الخطاب الشعري قيمة جمالية وبنائية مركزية مرتبطة بالقيم الشعورية والدلالات الفكرية أشد الارتباط، ولا يزال التكرار أهم قوانين، ويوجد في العمل الفني على درجات متفاوتة كما الألوان في لوحة الرسم، والألحان في القطعة الموسيقية.

1- مفهوم التكرار:

هو في اصطلاح علماء البلاغة " دلالة اللفظ على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه: " أسرع، أسرع "، فإن المعنى المردد واللفظ واحد "[3].

وقد أدرك النقاد والبلاغيون العرب القدامى بحاستهم القوية لقيمة الجمالية للتكرار، فاستحسنوا منه ما جاء مصاحبا للانفعال النفسي، وحققه جانبا من حلاوة الجرس، فكان له من لون الموسيقى الخارجية والداخلية نصيبه المرفوق، كما أسقطوا بالنقد الجريء كثيرا من تكرار أفذاذ الشعر الذي جانب تكراره هذا النمط، ولو كان أحدهم " المتنبي " العملاق، و " أبو تمام " الشاهق.

[1] محفوظ كحوال، أروع قصائد مفدي زكرياء، ص: 13.
[2] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 151.
[3] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص: 192.

وخصص له " ابن جني " في " الخصائص " حديثا في باب الاحتياط. يقول: " اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنت واحتاطت له، فمن ذلكم التوكيد، وهو على ضربين، أحدهما تكرير الأول بلفظه، وهو نحو قولك: (قام زيد، قام زيد)، والثاني تكرير الأول لمعناه "[1].

وقد اعتبر " ابن جني " التكرار طريقة من طرق التوكيد، وقسمه إلى نوعين، دون أن يفصل في أغراضه، وحسنه وبذيئه.

كما قسم " ابن رشيق " التكرار في " عمدته " إلى ثلاثة أقسام: تكرار اللفظ دون المعنى، تكرار المعنى دون اللفظ، وتكرار اللفظ والمعنى[2]. وحكم على الأخير بأنه الخذلان بعينه. كما ذكر بعض أغراضه كالتشويق والاستعذاب، والمدح والتوبيخ والتقرير والتعظيم والوعيد والرثاء ...

ونجد ظاهرة " التكرار " مستعملة في الذكر الحكيم في سورة (الكافرون)، في قوله عز وجل: « ولا أنتم عابدون ما أعبد، ولا أنا عابد ما عبدتم، ولا أنتم عابدون ما أعبد ».

[الكافرون/ 3-5]، وفي سورة الرحمان، حيث قال الله عز وجل: « فبأي آلاء ربكما تكذبان »، التي تكررت واحدا وثلاثين مرة.

والقرآن نزل على مذاهب قول العرب، والتكرار مذهب من مذاهبهم، وغرضه هنا هو التوكيد والإفهام، وهذا التكرار جاء لمقاصد سامية وأغراض عظيمة كالتقرير والتوبيخ كما في سورة (الرحمان)، والترهيب كما في سورة (المرسلات)، حيث تكرر قوله عز وجل: « ويل يومئذ للمكذبين »، حيث تكررت عشر مرات.

[1] ابن جني، الخصائص، 3/ 211.
[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 5، 1981، 2/ 70.

فالتكرار يشكل نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السيمات الشعرية، ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس، التي تتلهف إلى اقتناص ما وراه من دلالات مثيرة.

أ/ تكرار الصوت المفرد:

يقع التكرار من أصغر وحدة صوتية هي الفونيم، إلى أكبر وحدة، وهي الجملة، بل يتعداها إلى السطر والمقطع، الذي يسمى في الشعر الإنجليزي " refrain " . فالتكرار في القصيدة يعزز النسيج عند تموجها شدة ولينا، علوا وهبوطا، فتمنح للقصيدة إيقاعها الذي يستجيب للحاجة النفسية للشاعر، ومنه تنتقل العدوى إلى المتلقي المتذوق الحساس.

وبعد القراءة الممعنة للنشيد الوطني، نجد أنه غلب عليه تكرار ألف المد، والمعلوم أن " كثرة أصوات المد تكسب القصيدة بطءا موسيقيا "[1].

وهذا ما يبدو جليا في قول الشاعر:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات[2].

كما أن " حروف المد تكثر في الأداء القصصي الذي يفتح السياق على حدود الحكاية، لذلك فهي لا تعبر في الغالب على الحالة النفسية المتعلقة بالشاعر، بقدر ما تستوعب الوصف الخارجي ومتابعة الحدث "[3].

فإطلاق ألف المد في نهاية كل بيت يمثل متنفسا مهما للشاعر بعد طول ضيق صدر، فهذه المدود المصاحبة للنص إلى منتهاه إفضاءات بآلام الشاعر وشكواه، فترديد ألف المد يستدعي

[1] حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص: 96.
[2] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.
[3] حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 96.

الحس الصوتي للقرآن الكريم، لذلك نقل عز الذين السيد عن " السيوطي " و " سيبويه ": " كثر في القرآن ختم الفواصل بحروف المد واللين، وإلحاق النون، وحكمه وجود التمكن مع التطريب بذلك، كما قال سيبويه: " إنهم إذا ترنموا يلحقون الألف والياء والنون، لأنهم يريدون مد الصوت، ويتركون ذلك إذا لم يترنموا "".

فهو بذلك يحدث تطريبا تسعد به النفس، وتأنس إليه الأذن، والوجدان، كما تفسح المجال لتنوع النغم الموسيقي للبيت لسعة إمكانياتها الصوتية وتشابهها مع بقية حروف الزيادة.

- الصوت الانفجاري:

حيث ينحبس فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما، في موضع من المواضع، ثم يضغط الهواء، ويطلق سراح مجراه فجأة، فيندفع محدثا صوتا انفجاريا، والصوامت الانفجارية هي " الباء، التاء، الدال، الطاء، الضاد، الكاف، القاف، والهمزة "[1].

فتميزها بالشدة والقوة جعلها أكثر انتشارا في النشيد الوطني لتناسبها مع موضوع النص، ونجد ذلك في قول الشاعر:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا، فحياة أو مماة وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[2]

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص: 118.
[2] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

فنجد تكرار حرف التاء في الأبيات الثلاثة إحدى عشرة مرة، فهذا التكرار جاء دلالة على التفاعل والتوصل، وكذلك القاف تكررت خمس مرات، فهي هنا صورت الشموخ في أعلى درجات (شاهقات، خافقات، ماحقات)، فالقاف ولد هنا موسيقى قوية وعميقة، كذلك حرف الدال الذي تكرر مرات عديدة، وهذا ما نجده بارزا في الأبيات التالية:

صرخة الأوطان من ساح الفدا اسمعوها، واستجيبوا للندا

واكتبوها بدماء الشهدا واقرؤوها لبني الجيل غدا

قد مددنا لك يا مجد يدا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[1].

وقد تكرر حرف الدال إحدى عشرة مرة دلالة على الشدة والفعالية، ويتكرر هذا الحرف كثيرا، خاصة في اللازمة (فاشهدوا)، فالنشيد الوطني جاء قسما على الثورة والكفاح والشهادة، والنصر باسم الشعر والشهداء، كما لا ننسى الهمزة التي طغت على كامل القصيدة، فقد تكررت في عدة مواضيع، ويبرز هذا التكرار في قول الشاعر:

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا

وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هاماتنا نرفع بندا

جبهة التحرير، أعطيناك عهدا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[2].

والهمزة دالة على الجهر والشدة، وتبرز فيها الخاصية الانفجارية، وهي من حروف القلقلة[3]. إن هذا الاستعمال الواسع للحروف الانفجارية تمخض عن الحدث الثوري الذي شكل لدى الشاعر

[1] المصدر نفسه، ص: 72.
[2] المصدر نفسه، ص: 72.
[3] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 24.

المبدع بؤرة استقطاب تشبه حالة الإلهام التي تبوح فيها ألوانه بأشكال تعبيرية غاية في الغرابة، لكنها صائبة، فترجمة لهيب الثورة المتأججة داخل نفس الشاعر على الوضع القاسي والاضطهاد والحرمان، وقد أضحت الأرض من حوله رمادا ودخانا ونارا.

وما يلفت الانتباه هو كثرة أشباه الصوائت: (اللام، الميم، النون، الراء)، وقد أضحت الدراسات الصوتية بشيوع هذا النوع، وبإحصائنا لتكرارها في النشيد الوطني نجد أن النون تكررت 56 مرة، والميم تكررت 27 مرة، واللام 14 مرة والراء 22 مرة، فتكرار أشباه الصوائت وكثرتها لافت لانتباه السامعين والقراء، كما أنها أدت دور القادح للفتيل، حيث نجحت بصفاتها المتميزة، " كالسهولة والوضوح السمعي "، فنجد الميم واللام في الأبيات:

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب، قمنا

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا

وعزفنا نغمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[1].

فحرف الميم صامت شفوي مزدوج أنفي مائع (متوسط)، أي إنه متوسط بين الشدة والرخاوة[2]. وكذلك هو حرف مجهور يحصل بانطباق الشفتين على بعضهما البعض في ضمة متأنية وانفتاحها عند خروج النفس، واللام يوحي بالالتصاق، فقد كثف " مفدي " م هذه الأحرف للدلالة على التمسك بفكرة أنه ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بها وأنه لا بد أن يأتي يوم تشرق فيه شمس الحرية، ويرفرف فيه علم الجزائر عاليا.

ليس هذا فحسب، بل كان لحرف آخر أثره وهو حرف الراء، ولقد كان لحرف الراء قصة مع مأساة الشاعر، فالراء صامت لثوي مائع مجهور ترددي، وهو يفيد تكرار الحدث، والدلالة القداسية تتجلى

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.
[2] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: 31.

بوضوح من خلال هذا الحرف، وهذا ما تجسد في القرآن الكريم الذي استنفذ خصائص الراء ووظائفها جميعا في قوافي آياته ومفرداته وصوره، مما لا نظير له في أدب ولا شعر.

ومما يدهش حقا أن القرآن الكريم يستخدم هذا الحرف بالغالبية العظمى من المعارك التي خاضها المسلمون مع الكفار والمشركين، في كثير من آيه وصورة. وهذا ما يتجلى في سورة القمر، فقد جعلت الراء قافية لجميع الآيات البالغة خمسة وخمسين آية. فالشاعر كان ثائرا على المستعمر الكافر المستبد، وحرف الراء كذلك ثوري بطبيعته، فهو يجر الأهواء، وهو المناسب لمثل هذه الأحوال، أي الانفعال الثوري وهذا ما تجلى في قول الشاعر:

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب، قمنا

فالشاعر ثار من أجل استعادة الحق، والوسيلة الوحيدة لاسترجاع ما أخذ بالقوة هي الحرب. فالراء في " ثرنا " والحرب أدتا دلالة واحدة، وهلم جرا.

- الصوامت الاحتكاكية:

وتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، فيحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا، والصوامت الاحتكاكية هي الفاء، التاء، السين، الصاد، الشين، الخاء، الحاء والهاء. وهذه الأصوات كلها صوامت مهموسو، والذال والظاء والزاي والغين والعين هي صوامت مجهورة[1].

فنجد تكرار الشين والفاء والهاء أكثر بروزا في اللازمة (فاشهدوا)، وكذلك حرف الصفير " السين" الذي تكرر في الأبيات:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص: 119.

يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي، وخذي منا الجواب

فهذا التكرار أراد من خلاله شاعرنا أن يقول أن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بها، إذا، فالسلاح هو صاحب الحل والربط عند مفدي زكرياء.

ونلاحظ كذلك تكرار حرف الجيم (صامت احتكاكي انفجاري)، وذلك في البيت:

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا[1].

فقد ارتبط الجيم بالثورة والشموخ، ودل على صيغة الجند والكفاح والثورة للوصول إلى المجد والعزم والحرية.

ب/ تكرار الأصوات مجتمعة:

- **تكرار الكلمة:**

ويقصد بها أن تتكرر اللفظة الواحدة في النص ذاته عدة مرات على مستوى المقاطع أو الأبيات، وذلك بقصد التنوع في الإيقاع من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد هاته الكلمات التي تتكرر تمثل مفاتيح النص الأساسية، ومن أمثلة ذلك نجد:

الكلمة	تكرارها	دلالة التكرار
ثرنا	03 مرات	فالثورة هي المحور الأساسي في النص، فهي انعكاس للغضب والغليان الذي يكمن في نفس الشعب والشاعر معا.
الدماء	02 مرتين	وهو ما يميز تلك الفترة، فالشعب الجزائري يبذل النفس والنفيس في سبيل الحرية.
فرنسا	02 مرتين	وهي محور الموضوع، والسبب في هذا الوضع المزري.
جند	02 مرتين	هم رجال الخلود، وحاملو لواء الجهاد والحرية والنصر.

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

مجد	02 مرتين	وهو المبتغى، الذي يكمن تحت لواء الحرية والاستقلال، فلا مجد من دون حرية.

فهذا التكرار مصدره الثورة وهدفه الإثارة وبث الحماس، ونلاحظ أيضا تكرار الضمير " نحن " ثلاث مرات، فالشاعر استعمله لأنه لسان حال شعبه، الذي نالته ويلات الاستعمار، كما أنه فرد من هذا الشعب، فما يؤلم الشعب يؤلمه، إضافة إلى هذا فاللفظ المكرر يكون شديد الاتصال بوجدان الشاعر، فهو من خلاله ينفس عن شيء يؤرقه ويفرض سلطانه عليه، لذلك يظهر في أعلى صورة على شكل انبعاث وجداني يفيض حرارة.

- **تكرار الجمل:**

نجد تكرار جملة اللازمة (فاشهدوا) التي تكررت خمس عشرة مرة، للتأكيد على الشهادة، شهادة على العذاب والقهر والظلم، وشهادة على أفعال فرنسا الشنيعة ضد الشعب الجزائري البريء، وشهادة على الحق في الحرية والاستقلال، وشهادة على حب الشهادة لنيل الخلود والحرية، ولهذا وضعها الشاعر عنوانا للنشيد الوطني الجزائري.

كذلك تكررت جملة (وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر) في كل مقطع من مقاطع النشيد الوطني، ومثال ذلك قوله:

قد مددنا لك يا مجد يدا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر[1].

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 72.

وجاءت تأكيدا على العزم بالاستقلال والحرية، وهذا عهد اتخذه كل جزائري عانى ويلات الاستعمار، وجاء تأكيدا للقسم، الذي ورد كلمة واحدة في فاتحة النشيد.

وتكرار جملة النداء (يا فرنسا) في قوله:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي وخذي منا الجواب[1].

تكررت للدلالة على التهديد والوعيد الموجه لها، لأن أيامها ستطوى كطي الكتاب، وأنك يا فرنسا مهما عذبت وشنفت وعاتبت، فإن الشعب الجزائري لن يرضخ ولن يستسلم، ولغته الوحيدة هي لغة الرصاص.

[1] المصدر نفسه، ص: 72.

الخـــاتـــمـــة

الخاتمة

ها نحن نقف عند آخر محطة من محطات هذا البحث، فبعد كل هذا الترحال والسفر الممتع من محطة إلى أخرى، بعد أن ولجنا إلى العالم النظري السيميائي وعقدناه بالجانب التطبيقي، نصل إلى حوصلة أهم ما ورد في هذه الدراسة:

- ✓ تشعب المنهج السيميائي، وعدم وضوح معالمه، حتى لدى الباحثين المتمرسين، وتفرعه في مجالات معرفية مختلفة (طبية، نفسية، اجتماعية، إنسانية، أنثروبولوجية، أدبية ... الخ). مما أدى إلى ظهور تباين كبير بين الدارسين في استثماره، وفي تعريفه وضبط حدوده ومصطلحاته، وتدل الممارسات النقدية على أن التحليل السيميائي يتكئ بالدرجة الأولى على المنهج البنيوي، ويلتقي معه في جملة من الأسس النظرية والإجرائية لقاء الابن بالأب ونقر هنا بأن المنهج السيميائي لا يكفي وحده، بل يحتاج إلى مناهج أخرى كالبنيوية والأسلوبية، لأن السيمياء قاصرة على الاكتفاء بذاتها.
- ✓ النشيد محاكاة لواقع الشعب الجزائري الذي يعيش القهر والحرمان، فالاستدمار قضى على الأخضر واليابس، وفرق بين المرء وزوجه، فكل الصور المرعبة من شنق وصلب وبطش وحرق كانت ماثلة في واقع الشاعر، وما كلمات النشيد إلا رصاصات كانت تخرج مع كل مشهد. فالشاعر أقسم وتوعد وطمأن ودعا الجميع إلى الشهادة في سبيل الوطن، وكان مطلبه الوحيد: نحيا أو نموت.
- ✓ جاء النشيد موسوما بـ " فاشهدوا "، فمن هنا نقر بالبعد الديني لشاعرنا الفذ، وبالثقافة الدينية الإسلامية التي تدعو إلى الشهادة في سبيل الله، وأن الشهيد حي ولو مات، لأن مأواه الجنة، ولا يخفى علينا حديث الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) في حجة الوداع عندما كان يختم كلامه الطيب، بكلمة: " اللهم إني قد بلغت، فاشهد " فالصورة ماثلة هنا.

الخاتمة:

- ✓ الإيقاع عبارة عن هرولة رجل تائه لا يفهم لأمره شيئا، صاعدا تارة، ونازلا تارة أخرى، وهذا ما عبر عنه البناء الصوتي الذي يمثل خطا حركيا ينفذ إلى ما وراء الخصائص الواعية للتفكير والشعور، وتحمل أعباء المعنى والإيقاع. وسرعة بحر الرمل التي تترجم السرعة الحركية داخل نفس الشاعر واضطرابها.
- ✓ كل من القافية والروي تميزا بالتنوع، وما دلالة هذا التنوع إلا كسرا لرتابة الشعر القديم، فالشاعر أراد من خلالهما الابتعاد عن الملل، وخلق جو انفعالي يشد الأنفس، ويذكي الحماس في شعب فقد الثقة في نفسه.
- ✓ لعب التكرار دورا دلاليا وجماليا، فقد أثرى الفضاء وخلق حركة إيقاعية رائعة داخل القصيدة، كما صور انفعالات الشاعر النفسية، فدلالة التكرار هي الإلحاح في طلب الشيء، و" مفدي زكرياء " ألح على طلب الحرية، وكرر من أجلها، فهو لا يطلب حرية فردية، ولا حرية مؤقتة، بل يطلب حرية الوطن، ودعا من أجلها إلى التضحية بالغالي والنفيس والشهادة من أجله.
- ✓ يبدو من خلال النشيد أن المقاطع الصوتية تنبع من الوجدان الثائر الذي يعكس للمتلقي تلك الثورة النفسية المتفجرة التي تثيرها دلالات تلك المقاطع، حيث مثلت المقاطع الطويلة المفتوحة امتداد، لآهات الشاعر وآلامه.

وفي الأخير، نقر بأننا لم نصل بعد إلى نهاية سيميائية واضحة في نص النشيد، بل ما يزال الغموض يكتنفه من كل زاوية، والقداسة تحيط به من كل جانب. كما نقر كذلك بأننا حاولنا الاجتهاد بإمكانياتنا المتواضعة حملا في ذلك بقوله تعالى: « لا يكلف الله نفسا إلا وسعها ».

ولا يسعنا في الختام إلا أن نقول ما قاله أبو البقاء الرندي [من البسيط].

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان

الملاحق

ملحق النشيد الوطني الجزائري

النشيد الوطني الجزائري

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا، فحياة أو مماة وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا ... فاشهدوا ... فاشهدوا ...

نحن جند في سبيل الحق ثرنا وإلى استقلالنا بالحرب، قمنا

لم يكن يصغى لنا لما نطقنا فاتخذنا رنة البارود وزنا

وعزفنا نغمة الرشاش لحنا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا ... فاشهدوا ... فاشهدوا ...

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه كما يطوى الكتاب

يا فرنسا إن ذا يوم الحساب فاستعدي، وخذي منا الجواب

إن في ثورتنا فصل الخطاب وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا ... فاشهدوا ... فاشهدوا ...

نحن من أبطالنا ندفع جندا وعلى أشلائنا نصنع مجدا

وعلى أرواحنا نصعد خلدا وعلى هاماتنا نرفع بندا

جبهة التحرير، أعيناك عهدا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا ... فاشهدوا ... فاشهدوا ...

صرخة الأوطان من ساح الفد اسمعوها، واستجيبوا للندا

واكتبوها بدماء الشهداء واقرؤوها لبني الجيل غدا

قد مددنا لك يا مجد يدا وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا ... فاشهدوا ... فاشهدوا ...

قائـــمة

المـصادر والمـــراجع

قائمة المصادر و المراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**
- **أولا: المصادر والمراجع العربية:**

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو مصرية، ط 6، 1981.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، المكتبة الأنجلو مصرية، ط 2، 1980.
3. إبراهيم خليل، في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان الكبرى، دار الكندي، 2002.
4. أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تح: يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق سورية، ط 1، 1987.
5. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994.
6. أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط 2، 2005.
7. أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د. ط، 1987.
8. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001.
9. بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، مكتبة إقرأ قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2006.
10. بن مالك رشيد، مقدمة في السيمياء السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
11. الجاحظ، البيان والتبيين، تح: علي أبو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1992.
12. ابن جني، الخصائص، مطبعة الهلال، الفجالة، مصر، د. ط، 1913.
13. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تر: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
14. حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

15. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
16. أبو الحسن محمد بن حسن الشيخ، صحيح الأذكار من كتب العلامة المحدث محمد ناصر الدين الألباني، دار العواصم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، د. ت.
17. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
18. حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1987.
19. ديوان الإمام علي، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، 1989.
20. رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
21. ابن رشيق القيرواني، العمد، تح: محي الدين عبد المحيد، دار الجيل بيروت، لبنان، ط 5، 1981.
22. رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار " وفاء " للنشر والطباعة والتوزيع الإسكندرية، مصر، ط 1، 1988.
23. السيد البحرواي، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، مصر، ط 1، 1996.
24. سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.
25. ابن سينا، الشفاء، تح: محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1970.
26. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003.
27. عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003.
28. عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط 1، 1997.

29. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1998.
30. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.
31. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط 2، 1999.
32. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، المنصورة، د. ط، د. ت.
33. عبد الكريم خليل، الأريب في العروض، منشورات الاستقامة، الجزائر، ط 1، 2009.
34. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر، مصر، د. ط، 2001.
35. عمر أوكان، النص والسلطة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2، 1994.
36. عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، 1996.
37. الغذامي عبد الله، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1998، ص28.
38. فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.
39. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط 1، 1980.
40. كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصرية، ط 3، 2001.
41. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للنشر، القاهرة، 200.
42. مازن الوعر، مقدمة " علم الإشارة "، بيير جيرو، تر: منذر عياشي، دار " طلاس " للدراسات والنشر، ط 1، 1988.

43. محفوظ كحوال، أروع قصائد مفدي زكرياء، نوميديا للنشر والتوزيع، د. ط، 2007.
44. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1987.
45. محمد خان، اللهجات العربية والقراءات القرآنية، دارسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2002.
46. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001.
47. محمد نظيف، ما هي السيمبولوجيا، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1994.
48. محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الكتب المصرية القاهرة، مصر، 1962.
49. محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر القاهرة، مصر، 1998.
50. مرسلي دليلة وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا، تر: عبد الحميد بورايو ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1995.
51. مفدي زكرياء، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2.
52. الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة الإصدار الثالث، 2003.
53. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د. ت، 1986.
54. يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دراسة فنية تحليلية دار البحث، الجزائر، ط 1، 1987.

- **ثانيا: المراجع الأجنبية:**

1. إلرود إيتش، وفوكيما وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1996.

2. آن إينوى، وآخرون، السيميائية، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008.

3. بيرنار توماس، ما هي السيميولوجيا؟. تر: محمد لطيف، إفريقيا الشرق المغرب، د. ط، 2000.

4. بيير جيرو، علم الإشارة، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سورية، ط 1، 1988.

5. رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1986.

6. رولان بارث، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، د. ط، 1994.

7. فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

8. مارسيلو دسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد الحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د. ط، 1987.

9. ميلكا إيفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح وفاء كامل فائر، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 2000.

- **ثالثا: المعاجم العربية:**

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، 1994.

- رابعا: المجلات والدوريات:

2. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 23 العدد 3، 1994.

3. الحسن المختار، عشرون عاما على رحيل رولان بارث، بيان الثقافة آفاق أدبية، العدد 48، 2000.

- **خامسا: الملتقيات والندوات:**

1. أعمال ملتقى: " الأدب الجزائري في ميزان النقد، السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عناية، 1995.
2. أعمال الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، 2002.
3. أعمال الملتقى الوطني الرابع: السيمياء والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، 2006.

- **سادسا: المطبوعات الجامعية:**

1. تاوريريت بشير، النقد التاريخي، محاضرات في النقد الحديث والمعاصر، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر و عرفان 1

قائمة المختصرات 2

مقدمة ..... أ

مدخل 6

الفصل الأول : المفهوم و الملامح ..... Error! Bookmark not defined.

1- مفهوم السيمياء : 11

أ/ السيمياء لغة: 11

ب/ السيمياء اصطلاحا: 12

2- السيمياء والأطروحة السوسيرية: 14

3- ملامح السيمياء في التراث العربي: 22

الفصل الثاني : اتجاهات المنهج السيميائي و خصائصه ..... Error! Bookmark not defined.

اتجاهات المنهج السيميائي: 28

1- الاتجاهات السيميائية: 29

أ- سيميوطيقا " تشارلز سندرس بيرس " (1839- 1914): 29

ب- سيميولوجيا الدلالة: 33

ج- سيميولوجيا التواصل: 37

د/ سيميولوجيا الثقافة: 39

2- خصائص المنهج السيميائي: 41

الفصل الثالث : المدار التطبيقي السيميائي ..... Error! Bookmark not defined.

- أهم المحطات الحياتية للشاعر: 45
- سيميائية العنوان: 48
- سيميائية الإيقاع: 57

موسيقى الأصوات: 58

- تكرار الأصوات وعلاقته بالمعنى: 82

الخاتمة 93

فهرس المحتويات

الملاحق ..... **Error! Bookmark not defined.**

قائمة المصادر و المراجع 99

فهرس المحتويات ..... **Error! Bookmark not defined.**


تم بحمد الله