سيميائيات النص الأدبي (واسطة العقد) لابن الرومي "نموذجا"

د/ جمال ولد الخليل
أستاذ بجامعة انواكشوط
كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ موريتانيا

يفصح النص عن معاناة الشاعر في مطلع القصيدة، وقد جعلها رمزا لمأساة الإنسان بنفسه، وبالحياة، إنها تعبير عن لا جدوى الآلام البشرية، من خلال الدمع الذي هو تعبير فزيولوجي عن فاجع الشاعر، فمن يبكي كمن يحتج بصمت، وقد يغدو دمع ابن الرومي دمعا وجوديا ينوح به صاحبه على الإنسان الساقط في هاوية عالم أصم لا يعي مأساته ولا يعانيها ولا يتبدل لها.

والشطر الثاني من مطلع القصيدة مؤداه أن ابنه كان يمثل له سعادته بالوجود وغبطته فيه، فهو كعينيه يطل منهما على معالم البهجة، وإثر موته غدا الوجود أعمى، تغشى معالمه الظلمة، «وهو تعبير بنوع آخر عن افتقاده هو بالذات لشهوة الحياة وعجزه عن الفرح والسعادة في أرجائها»[1]، البيت (4) ينطوي على حقيقة وجدانية أكثر من انطوائه على حقيقة عقلية، إذ أن وقع الموت يكون فاجعا ألم بالأكبر أو الأوسط من الأبناء وهذا التعجب ينم عن حيرة، وقد يفصح هذا القول عن «أنانية الشاعر الذي لا يبكي ولده لموته وحسب، بل لخير كان يرجوه منه وقد زال وطوي بزواله، كان يخيل للشاعر أن ابنه سيعينه على مشقة الحياة، واكتساب الرزق بالأولاد، إلا أنه إثر موته افتقد معه الخير الذي كان يعلل نفسه به منه.

وبعد فإن وراء هذه الأبيات -جميعا- حالة نفسية يعانيها ابن الرومي ولا يعيها، وهي ظاهرة الشعور بالاضطهاد الملازمة لما يعلنه من أفكار وما يتحسس به من مشاعر»[2]، وهذا تفسره الأبيات التالية: 3، 4، 5.

فهذه الأبيات تحتوي على ألفاظ هي –جميعا- تدل على الإيذاء والتنكيل ويردف بقوله "حين شمت" البيت (5) ليعظم من وقع الفاجعة المتعمدة، وفكرة اضطهاد القدر له مبثوثة في معظم شعره، وهو الذي يقول:

ومن يلق ما لا قيتْ في كل مجتنًى ∴ من الشوك يزهدْ في الثمار الأطايب[3]

وتطالعنا فكرة الاضطهاد -أيضا- في مثل هذه الأبيات:

أَرَى لِلنَّاسِ كُلِّهُمُ مَعَاشًا ∴ وَمَالِي يَا أَبَا حَسَنٍ مَعَاشُ

وَلِي مَوْلًى يَرِيشُ سِهَامَ غَيْرِي ∴ فَمَا لِي لاَ أَرَى سَهْمِي يُرَاشُ؟[4]

وهذه الأبيات، وغيرها تفصح عن اعتقاده بأن القدر يخاصمه وينصب له الفخاخ، وما إلى ذلك من شعره الذي ينحو ذلك المنحى لا يسعنا المقام هنا لذكره، ويطالعنا البيت السابع على جزع الشاعر، ذلك أنه كان يتوقع ذلك لسوء ظنه بالدهر الذي يصيبه بكل ما يؤثره، ولا يجد أملا أو سلوى، إنها فكرة الاضطهاد والشؤم ذاتها التي تجعله يستطلع مطالع النحس ويحزن لكل ما يملك، لأنه سوف يخسره لا محالة وهو يشير إلى واقع الريبة والمهالك في نفسه. إذ يمْثُلُ التنازع بين الوعد والوعيد والمنايا والآمال والمهد واللحد وذلك من خلال المعنى المضمر في النص ولعل ابن الرومي يتحسس في ذلك يتحسس فيها الألم الذي يمد ويجزر في حياته[5].

وعوضا عن أن يبالغ بالتفجع والنواح نراه في رثائه يتوسل بالتأوه والنداء الذين هما أقرب إلى العتاب والتأسف منهما إلى العويل البيت (12).

إن أداة النداء "يا" تنطوي على كثير من التلهف والانتظار الذين يتفقان مع النفس المتخذلة المنكسرة البائسة، ففيها من التمهل ما يقرب إلى العياء والتلاشي وفيها من النداء ما ينم عن الوحشة واللوعة.

ويعتبر البيتان (22-23) تكرارا لمعنى أبيات سابقة في معاناة الشاعر للعزوف عن كل ملاذ الحياة وأفراحها، وتحوله إلى حالة من الشقاء الدائم، وهو يفصح عن ذلك تحت وطأة الانفعال بالأسى واليأس والندم، وهي أحوال تعاظمت في نفسه حتى استحلت ما دونها، وفرضت ذاتها بشكل مطلق مقيم، والشعر ليس تعبيرا عن اليقين المقيم الثابت، بل عن يقين اللحظة النفسية الهاربة، وجعل الشاعر يكرر المعاني مبدلا منها حلل العبارة وحسب[6].

لكي نكتشف عقلية شاعر ما علينا أن نفتش عن الكلمة أو الكلمات التي تتردد عنده كثيرا، «إنها ذات رنين عنده..وذات قوة إبداعية ملموسة أقوى كثيرا من الاستعمال الجاري»[7]، وهذا ما يشبه ما قد يسمى "الكلمة المفتاح"، وهي: «الكلمة التي تتردد لدى كل كاتب معين بشكل يدل على أن لها رنينا خاصا عنده، ولها بالتالي قوة خلاقة أشد فاعلية من الاستعمال العادي»[8]، وهذا ما يوحيه تفجع الشاعر الذي لا يني يتردد، وهو ما يتصل بالمعاناة النفسية، فيسمو من جديد وتتولاه الغنائية والرؤية، الأبيات 24، 32، 33.

فقد اجتمعت له في الريحانة جميع الأحاسيس والصور التي في نفسه من ابنه والبيتان 37-38 أقربا إلى الغنائية العذبة والبوح، خاصة عندما يتلذع بابنيه الباقيين عن أخيهما، ذلك أن في شعره صدقا وجداينا منقطع النظير، وتنتهي القصيدة كما تنتهي المغناة بلحن قائم يضفي على نفوسنا جدار العتمة[9] البيت (41).

ويكثر ورود حرف الفاء الدالة على الاستنتاج حينا: فجودا - فقد أودى – فلله- فلم ينس- فياليت شعري - فإنني بدار الأنس، فما فيهما لي سلوة ، «ولقد تسربت هذه الفاء إلى شعر ابن الرومي من نزوعه منزعا جدليا أو برهانيا أو استنتاجيا أو تفسيريا، وبتأثير هذه النزعة ذاتها نقع على أدوات جزم، وهي أدوات توافق النزعة البرهانية التفسيرية»[10]، وإن كان لا يجدى - ولو أنه أقسى من الحجر الصلد- ولو أنه التخليد...إلخ.

1) أساليب التجسيد

أولا: التشبيه والاستعارة:

مع أن ابن الرومي ينظم في مقام الرثاء فقد ألم بكثير من التشابه وأحال بعضها إلى استعارات في أبيات كثيرة، وأفاد منها دلالات متعددة متباينة، ويمكن أن يحصى ذلك بما يلي: ألا قاتل الله المنايا، وأخذها من القوم حبات القلوب على عمد: وقد شبه الأولاد بحبات القلوب للتدليل على الحنان والمحبة، وليس للقلوب حبات بل إنه تعبير مأثور يقصد به إلى ما يتألف منه القلب، وقد مال فيه إلى نوع من الاستعارة، إذ حذف المشبه، وأبقى على المشبه به، وإن كان هذا التشبيه عديم الخيال فإنه شديد الانفعال.

فلله كيف اختار واسطة العقد: شبه ابنه الأوسط بواسطة عقد أبنائه للتدليل على تناثر

العائلة وانفراط عقدها بموته، وحذف المشبه وأبقى على المشبه به من دونه، فمال إلى الاستعارة، والتشبيه يقوم هنا على المماثلة والمقارنة والتوضيح بخلاف التشبيه السابق الذي توسله الشاعر للعلو.

ويذوي كما يذوي القضيب من الرند: شبه ذبول ابنه بذبول قضيب الرند للتدليل على الطراوة والرقة فضلا عن الطيب.

ثانيا: التكرار:

استذراف الدمع: بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي أعني جودا لي، ذكر ولديه الباقين: وإني وإن متعت بابني بعده- أخويك الباقيين كليهما- فما فيهما لي سلوة بل مرارة، إذا لعبا في ملعب لك.

- ذكر الموت ألا قاتل الله المنايا –توخى حمام الموت- طواه الردى.

- القهر والإكراه في الموت: بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي –لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها- ولا بعته طوعا ولكن غصبته.

- ذكر عذابه إثره: لقد أودى نظيركما عندي- فيالك من نفس تساقط أنفسا- عجبت لقلبي كيف لم ينفطر له- لعمري – لقد حالت به الحال بعده- ثكلت سروري كله إذا ثكلته – وأصبحت في لذات عيشي أخا زُهْد – أعيني جودا لي- ألامُ لما أبدى عليك من الأسى- إلا زاد قلبي من الوجد- يكونان للأحزان أوْرَى من الزّند- لذعا فؤادي بمثل النار- فإني بدار الأنس في وحشة الفرد.

2) النص على المستوى النفسي:

إن شذوذ جسد الشاعر عن أجساد الناس وشذوذ شكله عن شكلهم جعله يشك بنفسه ويعتقد أن القدر يعاديه ويمعن في إصابته، فكأنه ما أوجده إلا ليشاهد فجيعته وبرمه وتخبطه، ولقد تضافرت الحوادث مما رسّخ في نفسه هذا الاعتقاد، فالردى ما عتّم أن فجعه ببنيه وأخيه وامرأته، فإذا هو يعيش في شُدق الموت الذي لا ينفك بتباطئ يمضغه فيتلقفه جزءا إثر جزء، كما أن أمواله استنفدت، واحترق بيته، وطفقت شياطين الغدر تتصدى له وتعترضه في كل جهة، وجعلت أشلاء الفشل تتراكم في نفسه حتى أصبحت نفسه تعيش في "فكرة

الموت"[11].

وقد يتطور هذا البكاء والتشاؤم والحزن إلى "مازوشية" حادة جعلت شاعرنا ملتذا بحك جرحه وتذوق أوجاعه كما هو شائع في سخطه وشكاية أحواله، وقد تعتبر مرثيتهلابنه مثالا على "مازوشيته"، وهذا ما يذكرنا ببعض الرومانسيين الغربيين الذين يجدون لذة في الألم (لا شيء يسمو بنا إلى العظمة كما يسمو بنا الألم، المرء طفل يعلمه الألم)، لذا قد يجد الدارس في نصوصه -التي يشكو فيها سوء حاله، وعدم مساعدة الأقدار له- نوعا من المازوشية تجعله ملتذا وسعيدا، بحك هذه الجروح التي لاتندمل.

المرثية شعر إنساني يعبر عن مازوشية ابن الرومي التي تظهر حينا بعد حين، فالألم والحزن احتلا جسد النص.

إن هناك أعراضا رئيسية لأمراض العصاب وهي: «التوتر النفسي، والكآبة، والقلق، والوسواس، والأفعال القسرية اللاإرادية والتحول، والشعور بوهن العزيمة والعجز عن تحقيق الأهداف، والمخاوف والأفكار السوداء التي تحاصر الفرد في يقظته، فتدعه مشتت البال، وفي النوم، فلا تدع اللبسات إلى جفنه سبيلا»[12].

وقد غلبت الأفكار السوداء على النص كأنها تحاصر صاحبه، فلا تتركه إلا وهو مشتت البال، وربما كان الموت هو الشبح المختفي، أو كان رمزا لحالة الخوف المسيطر عليه في شكل قوي «قدرية فيزيقية أو بشرية أو اجتماعية»[13]. حالت زمنا بينه وبين الحياة الحقة، وقد تعتبر الثنائيات الضدية هي الوسيلة الأنجع لتحليل النص الحامل لمشكل ما، خاصة إذا كان الموقف موقف حسرة وألم، فمرثيته - لابنه – تعبر عن كثير من الألم، والمآسي والأحزان، ولذلك جاء النص مرآة عاكسة لنفسية صاحبه، على هذا سنحاول تطبيق الثنائيات الضدية أو ما يسمى المربع السيميائي.

فالنص يدور حول ثنائيات ضدية ثنائية الحياة والموت السعادة والألم الحزن والفرح (فبضدها تتبين الأشياء)، كما سنستعين بالعوامل الأكريماسية وبالمربع السيميائي، لعل ذلك سيكون الأنجع لاستنطاق النص ورسم معالم له قد نستشف منها ما يثرى التحليل والمعالجة.

ترى جماعة "انتروفرن ***Groupe d'entrevernes***، «أن السيميولوجيا لعب هذا اللعب المعرفي الذي يقوم به السيميولوجي لا يهتم بمؤلف النص ولا بالعصر ولا بالرغبات التي يتعين على هذا المؤلف الاستجابة لها، إنه لا يهتم بـ: ماذا "يقول النص؟"، ولا بـ "ماذا قال هذا النص؟"، ولكن بـ:"كيف قال هذا النص ما قال؟"، إن التحليل منصب إذاً على هذه الكيفية، وعليه فهذا التحليل لا يريد أن يتوصل إلى المعنى الحقيقي للنص، ولا يريد أن يبحث حتى عن معنى جديد، إنه يسعى إلى البحث عن الشروط الداخلية للمعنى، ولذلك يجب أن يكون محايثا، وهذا يفيد إشكالية العمل السيميولوجي الذي يقوم على أساس الوظيفة النصية للمعنى، وليس على أساس العلاقة التي يمكن أن تربط النص بمرجع خارجي، إن المعنى هو حصيلة لعب ناتج عن علاقات بين العناصر الدالة من داخل النص، وتحليل هذه الجماعة بنيوي مادام يسعى إلى وصف شكل المحتوى أو شكل المعنى، ليس المعنى ولكن معمارية المعنى»[14]، إن أغلب التقنيات السيميائية المعتمدة في تحليل النصوص من لدن الدارسين تمر بمرحلتين:

أولا: مرحلة التحليل الأفقي.

وفيها «يتم التفكيك البنيوي للوقوف على المعاني السطحية الظاهرة أو الحرفية المستخلصة في بنية النص، فينقل التطبيق الإجرائي لهذه المرحلة عبر عدد من المستويات مع تقسيم النص إلى عدة وحدات قرائية، ويهدف تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوناتها إلى حصر الظواهر الطاغية والعلاقات الترابطية، وتشمل جملة من الجوانب أهمها: "فاعلية الحدث بين الأنا والآخر والهو"، الحقول الدلالية الطاغية، أقطاب الصراع الدرامي التواصلي، الإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي والموسيقى، وظائف الخطاب، الثبات والتحول، التناص، التشاكل، الثنائيات الضدية، الزمان والمكان، التشكيل الخطي لفضاء النص...إلخ»[15].

ثانيا: مرحلة التحليل العمودي:

وفيها «يتم الوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة أو الخفية المسكوت عنها، وهي دلالات تأويلية تختلف باختلاف القراء»[16].

وهذا التحليل السيميائي هو الذي –سنحاول حسب استطاعتنا- التوسل به في هذا

النص.

النص من وجهة نظر سيميائية

فالسيميائيات «طريقة جديدة في فهم الظواهر وتأويلها، وهي أيضا طريقة جديدة في التعامل مع المعنى»[17].

فالسيميائيات في جميع الحالات "هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره ، بل من حيث انبثاقه عن عمليات التنصيص المتعددة"[18]

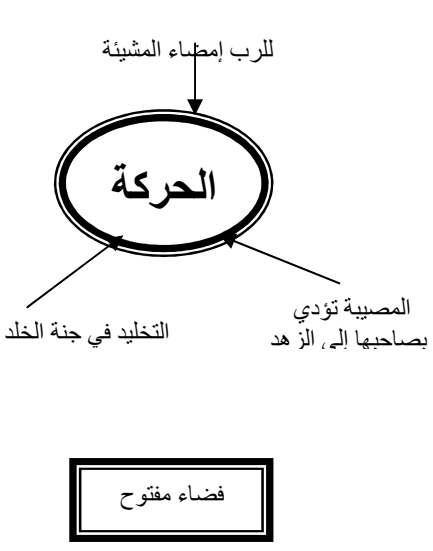
فالتحليل السيميائي «يعطي قيمة العلامات»[19]، ويأخذ «بملاحقة الإشارات النصوصية بعد رصدها ومسايرة علاقات السياق داخلها، وفيه مسعى لسبر صوتيات الدلالة وبناء شجرة نموها العضوي حسب حركته داخل مجموعات من النصوص»[20]. لهذا فالسيميائيات كما يقول "امبرتوايكو" «ليست نظرية فحسب، وإنما هي ممارسة دائمة»[21]، ولعلم العلامات علاقة بأدوار البعد النفسي حيث «تتجاوز السيميائيات التاريخ إلى ملامسة دينامية المعطيات الاجتماعية وأدوار البعد النفسي»[22]. وهذا ما ذكرته "جوليا كريستيفا" «يعود أمر تحديد الموقع الدقيق للسيميولوجيا إلى عالم النفس»[23].

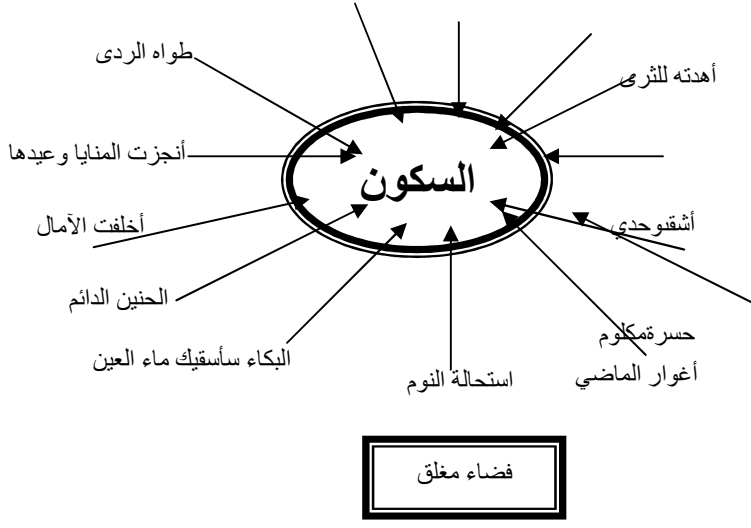
فالمحور (الموت الحياة) يمثل تطور الصراع الدرامي، يقابله محور (الذات الموضوع) الذي يمثل حركة الذات في بحثها عن الموضوع، فالأفق المستغلق هو هذه الدائرة المغلقة التي لم ينجح الشاعر في إيجاد مخرج منها، وهو موت ابنه، فالحزن ازداد مع ازدياد فشل الشاعر في إيجاد ذلك المخرج، وهو ما قد ينذر بصدمة أخرى أو ما يشبه "الموت"، كالجنون، حيث لم يعد الشاعر يعرف دربه ولا معالم دربه، وإنما هو الديجور المنتشر المخيف، وهذا ما سنعالجه من خلال فضاء النص.

1) سيميائيات الفضاء

ثمة فضاءان يؤطران حركية نص ابن الرومي "فضاء مغلق" و"فضاء مفتوح"، الفضاء الأول يرسم وفق سمات غير محددة في النص، فهناك الموت الجاثم والألم الثابت الخانق، كما أن هناك الأفق المستغلق والدرب وأغوار الماضي، وقبور الموت، أما الفضاء الثاني ضئيل جدا بالمقارنة مع الفضاء الأول مما يوحي بهول شدة الفاجعة على الشاعر، فهو فضاء ترسمه

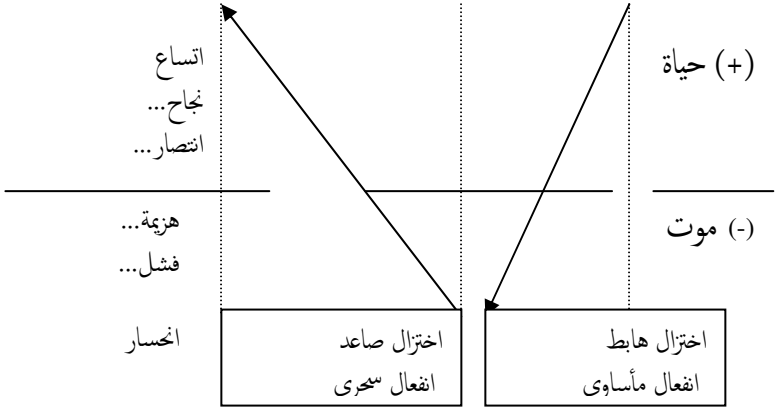
المؤثرات الدالة على الحلم والرجاء البيت 16، كما يحيلنا لفظ البيت (2) في بداية النص إلى فضاء نصي يمكن أن نستشف أجواءه وسماته، وهي توحي بفضاء في غاية الألم والأسى، حيث الشاعر يفارق ابنه، وهذه صورة مؤثرة صورة الأب وهو يواري جثة ابنه، وهذا التقابل الدلالي بين الألم والحزن هو الذي يولد الحدث في النص الشعري، ويجعل الصراع الدرامي يحتد ليواكب الصراع النفسي الذي يعتمل في دواخل الشاعر، كما تشير بعض السمات الدلالية في النص إلى صراع من نوع آخر صراع بين الحركة والسكون بين الواقع والأمل، سمات دلالية تتجمع لتوحي بهول الفاجعة التي تحيط بالشاعر، ووسط هذا التجمع سمات أخرى ترسم فضاء الحركة[24]، وللمحاولة، يمكن توضيح هذا الصراع في الترسمتين* التاليتين:





نلاحظ طغيان "الفضاء المغلق" الذي ارتسم وفق سمات احتلت النص بحذافيره مقارنة مع "الفضاء المفتوح" الذي ترسمه المؤثرات الدالة على الرجاء والحكم الذي لا نكاد نرسم له ثلاث كلمات دالة على ذلك. وبحس إحصائي نلاحظ أن السمات الدالة على السكون أكثر من السمات الدالة على الحركة، ذلك أن إحساس الشاعر بوطأة موت ابنه واللاأمان هو أشد، وان رجاءه في حياته السعيدة هو رجاء اليائس، كل ذلك يرسم بوضوح عالم القصيدة الواقع بين قطبين متصارعين، إلا أن أحد هذين القطبين هو المهيمن والمتحكم، والقطبان الأساسيان هما (الحياة والموت)، ولهذا النزاع أصول ومبادئ سنشير إليها، حيث إن النزاع في أساسه هو نزاع بين هاتين الثنائيتين،«على أن تختزل هذه الثنائية بطريقة هابطة مأساوية (انحسار) أو بطريقة صاعدة سحرية (اتساع)، وقد لا يكون النزاع جذريا، بل يكون نزاعا بين الأنا المحافظ والأنا المتحرر، بين الأنا والآخرين بين الفشل والنجاح بين الهزيمة والانتصار، أما أسباب النزاع فلا حصر لها، نذكر منها ما هو من المطلق كالثروة والقدرة واللذة والسلطة التي تسجننا فيها أهواؤنا»[25].

وهذا شكل يقتصر معالم النزاع المذكور❋:



إن النص أي نص إبداعي لا يخلو من صراع، وبالتالي«لا يخلو من تباين وتشاكل سواء في بنيته السطحية أو بنيته العميقة، ثم إن النص كما يعبر عنه كريماس يقوم على الموضوع، تعترضه عوائق وحواجز مختلفة»[26].

فالشاعر يسعى للحصول على موضوع (وهو السلوى من المصاب الجلل)، لكن ثمة عوائق وحواجز تعترضه، وأصوات منذرة، ليتناسل النص الشعري داخليا بين وثبة الذات والموضوع بحركية العوائق ونشاطها،«بهذا المنظور تحتاج هذه العوامل بتعبير "كريماس" إلى أرضية وحيز لتتجسد عليه وثبة الذات وحركية الموضوع، والعوائق»[27]. وهذا ما سنعرضه من خلال "المربع السيميائي".

2) المربع السيميائي:

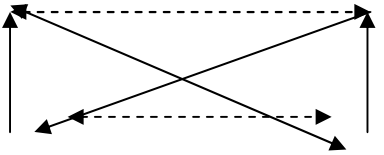
فالمربع السيميائي ***Le carré Sémiotique***«هو ترسيمة لمقولات تفصح عن علاقات ضدية تناقضية، اقتضائية تنظم وتحدد المقولة الدلالية، وكما يقول "بول ريكور": إنها تجعل من وحدة معنوية ما مكونا دلاليا صغيرا، أي نسقا علائقيا بسيطا، فما يكون هو ما ينظم أيضا، وهو ما يسمح بالتحكم لاحقا في المعنى، أي العنصر الذي يحكم كل التحولات، وهي كيفية تحليلية تظهر من خلال نص سردي، كيف تدخل عناصر في تناقض مع عناصر أخرى؟، فالمربع السيميائي يعتبر تأليفا تقابليا لمجموعة من القيم المضمونية، ويعتبره "غريماس" بنية دلالية منطقية سابقة للنص السردي»[28].

أو هو «وسيلة تأويلية وتوليدية في الوقت نفسه"[29]، فالدارس السيميائي عليه أن لا يكتفي – كما يقول "كريماس"- "بعملية المزاوجة بين المفاهيم والقيام بإيجاد التعارضات الاستبدالية فقط، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى»[30]، حيث يمكن للمعنى أن يتحدد كنتيجة لمجموع الدلالات الممكنة المشكلة لنسق ما، فالمعنى نتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة التي أشرنا إليها، «وهذا يتطلب التعرف على الوحدات المشكلة للنص كنسق وكبنية، ثم تحديد مستويات الوصف " Les niveaux de déscription".

إن اهتمام "كريماس" انصب –أساسا- حول الشروط المتحكمة في الدلالة، إذ لا يهمه الكشف

عن معنى النص ولا الرجوع بالنص إلى سياقه التاريخي، فليس مهما ما يقوله النص ولا من قال؟، لأن المهم هو كيف يقول النص ما يقوله؟»[31].

انطلقت السيميائيات "الكريماسية" لتشييد بنية دلالية من هذين التقابلين فاقترحت أربع علائق تجلت في شكل هندسي وضعه "بلا نشو"، ويسمى هذا الشكل "بالمربع السيميائي"، ثم صار هذا الشكل سداسيا، ولربما ثمانيا، وها هو الشكل.



وتتجلى في هذا الشكل العلائق الأربع:

علاقة التناقض ←——→

علاقة التضاد ←- - - - - - - - - →

علاقة التداخل ↑

علاقة شبه التضاد ><[32]

وقد نلاحظ في هذا النص اتصال المقولات النحوية وانفصالها، فإذا ما اتصلت وعضدها السياق فإنها تدل على الصميمية والألفة، ونجد أدلة على ذلك في هذا النص، فهو يبتدئ بمقابلة وضعها الشاعر في البيت الأول لعلها أقرب إلى علاقة التداخل التي أشرنا إليها سابقا، والمقابلة هي العينيين (بكاؤكما) = (نظيركما) (الولد) (بنيّ) البيت (2)، نلاحظ اتصالا يوحي باندماج كلي بين الشاعر ومخاطبه، وكذلك "شمت" و"آنست" البيت 5 "متعت" البيت 18 قرة عيني × 2، "فديتك" البيتان 29-30 "استمتعت × 2 البيت 31-32، قلبي × 2 البيت 34، وهذا اتصال يوحي باندماج كلي بين الشاعر ومخاطبه، ولن يكون ذلك إلا معززا للجو الجنائزي الكئيب، وهذا الجو الجنائزي قدم لنا فسحة توحي باستطالة الجو وتثاقله الرتيب، ولم يتناقص إلا في البيت الأخير 41، مما يوحي بانقطاع نفس الشاعر وحشرجته.

وقد تختزل آليات اشتغال النص، حيث يمكن أن نقارب بنظريات أشهرها نظرية العوامل "الاكريماسية"،« ويمكن تطبيقها على جميع أصناف الحكي، بل إنها قابلة للتطبيق على جل النصوص الحاملة لمشكلة ما»[33].

وهي:

*العامل الذي يصدر الأمر

* العامل المتلقي للأمر.

* العامل البطل وهو ما كانت له قدرات الاستطاعة والمهارة، وما كان إما بطلا بالقول قبل الإنجاز، وإما بطلا بالفعل، أي حينما يمتلك الشيء المبحوث عنه.

* العامل الموضوع: وهو ما كان ذا قيمة مراهن عليها، ويقوم الصراع من أجلها بواسطة برنامج فاعل الفعل بتحويله الافتقاد إلى امتلاك.

*العامل المساعد الذي يجعل الاتصال ممكنا.

*العامل المعوق الذي يحاول أن يجعل الانفصال واقعا[34].

وإذا نظرنا إلى النص الشعري على ضوء هذه العوامل، فإننا نلاحظ ما يلي:

* العامل الذي يصدر الأمر هو القدر.

* العامل المتلقي للأمر هو الشاعر (أي كل ما كان يعكر عليه صفو مزاجه).

* العامل المتلقي الذي يقوم الصراع من أجله هو (وسيلة يجدها الشاعر تنسيه آلامه، ولكنها ضرب من المستحيل أو هو صراع بين (الحياة/الموت).

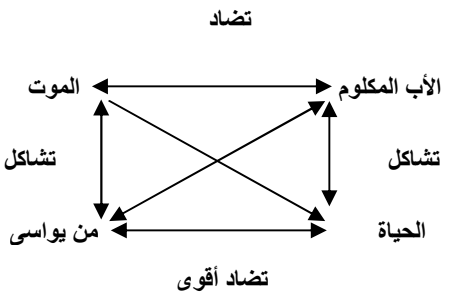
* العامل المعوق الذي حاول أن يحول دون المقصود الحزن وعدم الصبر، حيث التسليم بقضاء الله الذي لا راد له.

* العامل الذي جعل الاتصال ممكنا أبناء الشاعر اللذان بقيا على قيد الحياة.

* البطل الذي له قدرة ومهارة هو الدهر والزمان.

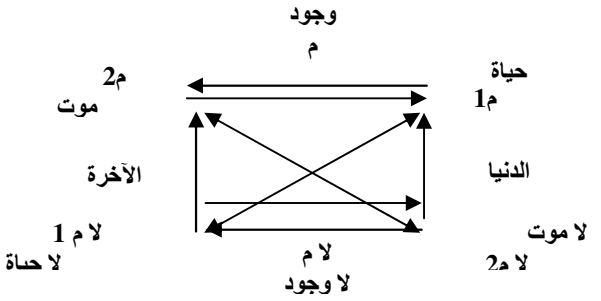
إن الشاعر يوظف إيقاعات واحدة، لعلها أقرب إلى التوازي الذي هو "في الأحوال يحقق تناظرا وتناغما وتناسبا، إنه حجة جمالية إقناعية"[35]، شطر البيت 2، والأبيات 5، 6، 7، 8، 10، 15، 21، 37، 38، 40، ولعل هذا ما يوحي بشدة وقوع الخطب على الشاعر،

ونلاحظ بعض الثنائيات في النص البيت1 (فجودا / اودى).
البيت 2 (عزة / حسرة) (المهدي/ المهدي) البيت 6 (قريبا/ بعيدا) البيت 7 (أنجزت/ أخلفت) (وعيدها/ وعْد) البيت 8 (المهد/ اللحد) البيت 10 (صفرة / حمرة) البيت 27 (إن لا تسعداني/ إن تسعداني) البيت 33 (أخفى/ أبدى) البيت 34 (سلوة / الوجد) البيت 37 (سلوة/ حزازة) البيت 38 (وحشة/ الأنس)، وهذه الثنائيات قد نلاحظ في بعضها نوعا من الترديد التكراري الذي يرى فيه "جيفرى ليش" أنه «يزيد من تكثيف الصور البلاغية ويعكس حالة الانفعال العاطفي القصوى وشدة التوتر في الانفعال المكبوت الذي يتشعب ويصبح من العسير التعبير عنه بكلمات مبتسرة»[36] .
فذات الشاعر تقع في تضاد مع من لا يحاول التخفيف عنها، فهي مرهفة الإحساس بألم الفاجعة، ولذلك كانت هذه "المكونات التي تنبثق عنها العملية التأهيلية والإنجازية والإقرارية ترتبط فيما بينها ارتباطا ثنائيا ضديا يسير وفق المنظور السيميائي البنيوي الأوربي وسيميائيات مدرسة باريس تخصيصا، فالذات – مثلا- تقابل تارة المرسل وتارة أخرى الموضوع، وقد أعلن "غريماس" أن انبثاق الدلالة يتم عبر مواجهة ضدين الذات الأولى والذات الثانية على المستوى الأفقي، وعبر مواجهة نقيضه على صعيد المحور العمودي مما يشكل عند المربع السيميائي"[37].



«وتنتظم بين هذه العوامل جميعا علاقات»[38]، فذات الشاعر تقع في تضاد مع ذات كل من ينعم بالرخاء مع ابنه دون أن يرزئ بموته، فهي مرهفة الإحساس، كما يوضح ذلك سياق النص الشعري، بينما الناس من حوله غير مبالين ولا مكترثين بما أصابه من خطب جلل، كما

أن أرضية المربع السيميائي تمتد لتشمل مربعات سيميائية أخرى، هي في الحقيقة تقع في دائرة عناصر الذات وعناصر الموضوع، فذات الشاعر تهفو للخلاص من وطأة ألم المصيبة، وكأنها صرخة في واد، ويمكن تمثيل هذه العلاقات على المربع السيميائي الآتي:



فالعلاقة الثنائية بين الحياة والموت الدنيا والآخرة هي علاقات تفسر علاقة الشاعر بفقد فلذة كبده، كما أن العلاقة بين الدنيا والآخرة توضح الصراع النفسي الذي عاشه الشاعر، ووصل معه إلى حد الإشراف على الجنون، وهذه الثنائيات المتعالقة هي اختصار للقطبين المتصارعين داخل النص، قطب الشاعر الذي يبث آلامه، والذي يتوسل مخرجا قد لا يجده من نفق هول هذه الفاجعة، وقطب الناس من حول الشاعر غير آبهين بما يعانيه من حيرة وتردد وضياع أفقده صوابه.

ثم إن القصيدة على تشابك نظامها التضادي قد لا تدرك بعض مقاصدها إلا بالقراءة التحليلية «هذه القراءة التي تعير الاهتمام إلى المواضعات الفنية التي صيغ بها النص، هكذا يمكن تحليل الرمزية الصوتية»[39].

كما أن النص قد ينطبق فيه ما يسمى بـ"الانقسام الشاقولي"، « وهو الذي يضع الشاعر في مواجهة الآخر، وبهذا الانقسام تتشكل ثنائية ضدية»[40] طرفاها الشاعر الذي يدور في حلقة مفرغة بحثا عن وسيلة تخفيف، ثم يعود من حيث يبدأ وهكذا دواليك، فـ«الشعر حل لغوي لمعركة بين قوات متعارضة ويكون أكثر شعرية كلما كانت المقابلات قوية»[41].

وما يفيد الحال يعكس العلاقة بين الذات والموضوع، وهي إما علاقة اتصال، أو علاقة

انفصال، وما يدل على الانتقال من حال إلى حال هو التحول، وهو إما تحول اتصال أي الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال، وإما تحول انفصالي أي الانتقال من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال[42].

ولتمثل لمقولة الحال وعلاقة الذات بالموضوع برسم التوضيح التالي:

∪∩: تعالق (اتصال، انفصال).

∩ : علاقة الاتصال

∪ : علاقة الانفصال.

◄-------◄ : علاقة مواجهة[43].

البيت 2 = ع ∪ حالة الشاعر وهو يواري جثمان ابنه، كأنما يلقي عليه النظرة الأخيرة التي يعبر عن انفصال الشاعر كلية عن ابنه، وإلى الأبد.

البيت 4 = ع ∩ (أوسط حبيبتي)، (واسطة العقد).

البيت 6 = ع ∪∩ (أضحى مزاره بعيدا، على قرب) (قريبا على بعد)

البيت 38 = ع ◄------◄(أنت أفردت في دار وحشة)، (إني بدار الأنس في وحشة الفرد).

تشكل الوحدات الدلالية في النص حقولا متباينة تقوم على أساس تنظيم الكلمات في مجالات تجمع بينها علاقات دلالية:

أ- مجال الألفاظ الدالة الحزن:

(بكاؤكما) البيت1، (شمت آنست)، البيت 5، (يتفطر البيت 13 (تنغص) البيت 9، (لذاكره ما حنت النيب في نجد) البيت 18 (السمع والعين) البيت 21 – 24 – 26- 27، (الشجي) البيت 28 (الأسى) البيت 33، (الوجد) 34، (لذعا فؤادي) (للأحزان) البيت 35 البيت 36، (حزازة)، (أشقى) البيت 37 (الوحشة) البيت 38.

(عزة) عجز البيت 2، (حبات القلوب) عجز البيت 3.

ب) مجال الألفاظ الدالة على الفرح:

(شمت الخير وآنست) البيت 5 (إن متعت) × 2 البيت 16-18 (استمتعت) × 2 البيت 31-32.

فالشاعر يتمزق أسى ولهفة وحسرة، إنه يرثى ابنه مع تذكر الماضي المجيد من خلال الحاضر الأليم، والقافية التي استعملها كأنها صوت صاخب، وذلك باستعمال حرف الدال، فقد اتصلت اتصالا وثيقا بمعاني الندب والتفجع المترابطين بالانكسار والفتور مما يعكس لوعة "الفراق" الذي لا راد له، ولعل عزم الشاعر على تجاوز المحنة من خلال البيت 15 يعبر عن صراعه مع الزمن مع لحظة الفعل والاستمتاع والمواساة إلى المفاجأة الأليمة. «وهي صورة يخترقها الزمن في حلقات تبدو بالسعادة وتنتهي بالموت، إنها رؤى الجدل الدائم والحوار الذي لا ينقطع والقدرة على التقبل من خلال احتشاد الذات بطاقات التجاوز»[44].

(واسطة العقد)

1	بُكاؤُكُما يَشْفي وَإنْ كَانَ لاَ يُجْدي	∴	فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُما عِنْدِي
2	بُنَيَّ الذي أَهْدَتْهُ كَفَّايَ للثَّرَى	∴	فَيَا عِزَّةَ المُهْدَى ويَا حَسْرَةَ المُهْدِي
3	أَلا قَاتَلَ اللَّهُ المَنايا وَرَمْيَهَا	∴	من القَوْمِ حَبَّات القُلوب على عَمْد
4	تَوَخَّى حِمَامُ المْوت أَوْسَطَ صبْيَتِي	∴	فلله كَيفَ اخْتَار وَاسِطَةَ العِقْدِ
5	عَلَى حِينَ شِمْتُ الْخَيْر من لَمَحَاتِهِ	∴	وَآنَسْتُ من أَفْعَالِه آيةَ الرُّشْدِ
6	طَوَاهُ الرَّدَى عنِّي فَأَضْحَى مَزَارُهُ	∴	بَعِيداً عَلى قُرْبٍ قَرِيباً عَلَى بُعْدِ
7	لَقَدْ أَنْجَزَتْ فِيه المَنَايَا وعيدَها	∴	وَأَخْلَفَتِ الآمَالُ ما كان من وَعْدِ
8	لَقَدْ قَلَّ بين المهْد واللَّحْدِ لُبْثُهُ	∴	فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ الْمَهْدِ إذ ضُمَّ فِي اللَّحْدِ
9	تَنَغَّصَ قَبْلَ الرِّيِّ ماءُ حَيَاتِهِ	∴	وَفُجِّعَ مِنْه بالعُذُوبَةِ وَالْبَرْدِ

10	أَلَحَّ عَليه النَّزْفُ حَتَّى أحالَهُ	∴	إلى صُفْرَة الجاديّ عن حُمْرَةِ الوَرْدِ
11	وَظَلَّ عَلَى الْأَيْدِي تَسَاقَطُ نَفْسُهُ	∴	وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي القَضِيبُ من الرَّنْدِ
12	فَيَالَكِ من نَفْس تَسَاقَطُ أَنْفُساً	∴	تَسَاقَط دُرٍّ مِنْ نِظَام بِلاَ عِقْدِ
13	عَجِبْتُ لِقَلْبِي كَيْف لَمْ يَنْفطِرْ لَهُ	∴	وَلَوْ أَنَّهُ أَقْسَى مِن الْحَجَرِ الصَّلْدِ
14	بِوِدِّي أَنِّي كُنْتُ قُدِّمْتُ قَبْلَهُ	∴	وَأَن المَنَايَا دُونَهُ صَمَدَتْ صَمْدِي
15	وَلَكِنَّ رَبِّي شَاءَ غَيْرَ مَشِيئَتِي	∴	وَللرَّبِّ إِمْضَاءُ المشِيئَةِ لا الْعَبْدِ
16	وَمَا سَرَّنِي أَنْ بِعْتُهُ بِثَوابِهِ	∴	وَلَوْ أَنَّهُ التَّخْلِيدُ فِي جَنَّةِ الْخُلْدِ
17	وَلاَ بِعْتُهُ طَوْعاً وَلَكِنْ عُصِبْته	∴	وليس على ظُلْمِ الْحَوادِثِ مِنْ مُعْدِي
18	وَإِنِّي وَإِنْ مُتِّعْتُ بابْنَيَّ بَعْده	∴	لَذاكره ما حنَّتِ التِّيبُ فِي نَجْدِ
19	وَأَوْلاَدُنَا مْثْلُ الجَوَارِحِ أَيُّهَا	∴	فَقَدْنَاهُ كان الفاجِعَ البَيِّنَ الفقدِ
20	لِكُلِّ مكانٌ لا يَسُدُّ اخْتِلاَلَهُ	∴	مَكَانُ أخيه في جَزُوعٍ ولاَ جَلَدِ
21	هَل العَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانهُ	∴	أم السَّمْع بَعْدَ الْعَيْنِ يَهدي كَمَا تَهدي؟
22	لَعَمْرِي: لَقَدْ حَالَتْ بِيَ الحَالُ بَعْدَهُ	∴	فَيَالَيْتَ شِعْرِي كيف حَالَتْ بِهِ
23	ثَكِلْتُ سُرُورِي كُلَّه إِذْ ثَكِلَتُهُ	∴	وَأُصْبَحْتُ فِي لَذَّاتِ عَيْشِي أخَا زُهْدِ
24	أَرَيْحَانَةَ الْعَيْنَيْنِ وَالأَنْفِ وَالْحَشَا:	∴	أَلا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرْتِ عن
25	سَأَسْقِيكَ مَاءَ الْعَيْنِ مَا أَسْعَدَتْ	∴	وإن كانت السُّقْيَا مِن الدَّمْعِ لا تُجْدِي
26	أَعَيْنَيَّ: جُودَا لي فقد جُدْتُ للثَّرَى	∴	بِأَنْفَس ممَّا تُسأَلاَنِ مِنَ الرِّفْدِ

27	أعَيْنَيَّ: إن لا تُسْعِداني أَلُمْكُمَا	∴	وإن تُسْعداني اليوم تَسْتَوجبا حمْدِي
28	عَذَرْتُكُمَا لَوْ تُشْغَلاَنِ عن البُكَا	∴	بِنَومٍ، وما نَوْمُ الشَّجِيّ أخي الجَهْدِ؟!
29	أقُرَّةَ عَيْنِي: قَدْ أَطَلْت بُكاءهَا	∴	وَغَادْرتها أقْذَى من الأَعْيُنِ الرُّمْدِ
30	أقُرَّةَ عَيْنِي: لَوْ فَدَى الْحَيُّ مَيِّتاً	∴	فَدَيْتُكَ بِالحَوْبَاءِ أَوَّلَ من يَفْدِي
31	كَأَنِّيَّ ما اسْتَمْتَعْتُ منك بنظْرة	∴	وَلاَ قُبْلَةٍ أحْلَى مَذَاقاً من الشَّهْدِ
32	كَأَنِّيَّ ما استَمْتَعْتُ مِنك بِضَمَّةِ	∴	وَلاَ شَمَّةٍ فِي مَلْعَبٍ لك أو مَهْدِ
33	أَلاَمُ لِمَا أُبْدِي عَلَيْكَ من الأسَى	∴	وإنّي لأخفي منه أضعاف ما أُبْدِي
34	مُحَمّدُ: مَا شَيْءٌ تُوَهِّمَ سَلْوَةً	∴	لِقَلْبِيَّ إلاَّ زَادَ قَلْبِي مِنَ الْوَجْدِ
35	أرى أخَوَيْكَ الباقيين فإنما	∴	يَكُونَان لِلْأَحْزَانِ أَوْرَى مِنَ الزَّنْدِ
36	إذا لَعِبَا في مَلْعَب لك لَذَّعَا	∴	فُؤَادِي بِمِثْلِ النَّارِ عَنْ غَيْرِ مَا قَصْدِ
37	فما فيهما لي سَلْوَةٌ بَلْ حَزَازَةٌ	∴	يَهِيجانِهَا دُوني وأَشْقَى بِهَا وَحْدِي
38	وَأَنْتَ وَإِنْ أُفْرِدْتَ في دار وَحْشَةٍ	∴	فَإِنّي بدار الأَنْسِ في وحْشة الفَرْدِ
39	أَوَدُّ إِذَا مَا الْمَوْتُ أَوْفَدَ مَعْشَراً	∴	إِلَى عَسْكَر الأَمْوَاتِ أَنّي من الوَفْدِ
40	وَمَنْ كَانَ يَسْتَهْدِي حَبِيباً هَدِيَّةً	∴	فَطَيْفُ خَيَال مِنْكَ فِي النَّوْمِ أَسْتَهْدِي
41	عَلَيْكَ سَلاَمُ اللهِ مِنّي تَحِيَّةً	∴	ومن كل غَيْثٍ صَادِقِ الْبَرقِ والرَّعْدِ[45]

الهوامـش والمراجـــع

1- إيليا الحاوي: في النقد والأدب، العصر العباسي وقصائد محللة، الجزء الثالث، ط:2/ 1986، دار الكتاب اللبناني –بيروت ص: 158.

2- نفس المرجع ص: 160.

3- ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار الجزء الأول، وزارة الثقافة، مطبوعات مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مطبعة دار الكتاب) 1973، ص: 213.

4- نفس المرجع الجزء الثالث ص: 1245.

5- إيليا الحاوي: في النقد والأدب، العصر العباسي قصائد محللة الجزء الثالث ص: 161.

6- نفس المرجع، ص 165-166.

7- شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، أكتوبر 1986 القاهرة ص: 170.

8- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوى الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005 ص: 36.

9- إيليا الحاوي: في النقد والأدب، العصر العباسي قصائد محللة، الجزء الثالث، ص: 167.

10- نفس المرجع ص: 169.

11- ايليا الحاوي: ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، منشورات مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني ، ط2 /1980ص: 202.

12- مصطفى فهمي: الدوافع النفسية، دار مصر للطباعة "الفجارة" ، ط4 ، ديسمبر1960م ، ص: 217.

13- عبد الله إبراهيم، وصالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية قراءات نقدية في السرد والشعر، ط:1 /1998 دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت- لبنان ص: 137.
14- جماعة انتروفرن: التحليل السيميولوجي للنصوص عند جماعة انتروفرن،ترجمة: أحمد بلخيري مجلة فكر ونقد السنة الأولى العدد 5 يناير 1998 ص: 127-128.
15- جلام الجيلالي: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 365، السنة 31، ص: 39.
16- نفس المرجع، ص: 39.
17- د. سعيد بنكراد: مسالك المعنى دراسة في بعض الأنساق الثقافية العربية ط:1 /2006 دار الحوار اللاذقية- سوريا ص: 15.
18ـ سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، منشورات دار الحوار ، ط3 / 2012 ، اللاذقية ، سوريا ، ص12
19- جيرار دلودل: التحليل السيميوطيقي للنص الشعري، ترجمة وتقديم: د.عبد الرحمن بوعلي ، ط:1 /1994، مطبعة المعارف الجديدة الرباط ص: 85.
20- عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار جار، بيروت، ط.1 سبتمبر 1987، ص: 5.
21- أمبرتوإيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: د. سعيد بنكراد مراجعة: د. سعيد الغانمي ط: 1/ 2007، الناشر كلمة والمركز الثقافي العربي ص: 25.
22- د. حميد لحميداني: النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة، المجلس الأعلى للثقافة 1999، ص: 2.
23- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي ط: 1 /1991 دار توبقال للنشر والتوزيع المغرب ص: 16.
24- منقور عبد الجليل: مقاربة سيميائية لنص شعري قصيدة خائفة لنازك الملائكة نموذجا، مجلة الموقف الأدبي عدد 382 شباط 2003، ص: 27-28.

*- ملاحظة فالخطاطة مأخوذة من صاحب هذا المقال وحاولنا تطبيقها على نص ابن الرومي، انظر المرجع السابق.

25 - جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ط: 2 -1987، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان ص: 14.

❋- ملاحظة الخطاطة مأخوذة من نفس المرجع السابق، ص: 14

26- منقور عبد الجليل: مقاربة سيميائية لنص شعري، قصيدة خائفة لنازك الملائكة نموذجا، مجلة الموقف الأدبي عدد 382 شباط 2003 ص: 28-29.

27 - نفس المرجع ص: 29.

28- عبد القادر شرشار: التحليل السيميائي في مقارنة النص السردي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 382 شباط 2003 ص: 27.

29- محمد الداهي:من التعددية المنهجية إلى نسقية الثقافة، علامات في النقد، المجلد 14 الجزء 59 مارس 2006، ص: 287.

30- أنور المرتجي: حول القيمة المهيمنة، مجلة عالم الفكر المجلد 18 العدد الأول أبريل –مايو- يونيو 1987 الكويت، ص: 200

31- جميلة حيدة: في سيميائيات كريماس، مجلة ضفاف العدد 4 ماي 2003، وجدة، المدير المسؤول : د. عبد الرحمن بوعلي، المغرب، ص: 16.

32- د. محمد مفتاح: حول مبادئ سيميائية، علامات العدد 16/ 2001، المغرب ، ص: 54-55.

33- حميد لحمداني: سحر الموضوع،منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال) ، مطبعة النجاح الجديدة 1990 ، ص: 17.

34- د. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط2 ، 1990 ، المركز الثقافي العربي ، ص: 98

35-د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي ط: الأولى 1994، ص: 151.

36- قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، دار الكنوز الأدبية ط: 1/ 2000، ص: 74

37- د.أحمد الدويري: بناء النص الشعري عند المغاربة في العصر الحديث (شعراء) سوس نموذجا، أطروحة دكتوراه الدولة ، من جامعة محمد الأول ، كلية الآداب بوجده ، المغرب تحت إشراف أحمد الطريسي أعراب ، العام الجماعي: 1993 – 1994 ، ص: 224.

38- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب 1993، ص: 40.

39- د. محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، إعداد وتقديم: أبو بكر العزاوي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000، ص: 80.

40- د. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003 ص: 63.

41- د. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، مطبعة النجاح الجديدة، 1989 الدار البيضاء ص: 186.

42- نفس المرجع ص: 109.

43- أخذنا هذه المصطلحات من كتاب: عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي البنيات الخطابية- التركيب الدلالة، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع المدارس، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1-2002، ص: 306.

44 - رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ط: الأولى 2007 جدارا للكتاب العالمي عالم الكتب الحديث إربد عمان الأردن ص: 126.

45- ابن الرومي: ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ: أحمد حسن بسَج، الجزء الأول ص: 400-401-402.