مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 14، عدد رقم:03، سبتمبر 2025، صص: 87- 107
تاريخ الاستلام(2025/04/28) تاريخ القبول (2025/09/06) تاريخ النشر (2025/09/30)

التحليل السيميائي للخطاب الشعري المعاصر
-قراءة في قصيدة نطق الرصاص لمفدي زكريا-

The Semiotic Analysis of Contemporary Poetic Discourse: A Perusal of the Poem "The Speech of Bullets" by Mufdi Zakaria

شاحطو علي[1] بوزيان حمزة[2]
مختبر الدراسات المتعددة التخصصات في تعليم وتعلم اللغات
[1] جامعة وهران 1 أحمد بن بلة (الجزائر)، chahtouali@gmail.com
[2] جامعة وهران 1 أحمد بن بلة (الجزائر)، hamzachoupot@gmail.com

ملخص:

لهجت أقلام النقاد قديما وحديثاً بالحديث عن مناهج التحليل اللغوي والأدبي، وسعت سعياً حثيثا إلى الوقوع على منهج رصين كامل يُمكّن الباحث من الإحاطة بجوانب الظواهر اللغوية والبلاغية، وقد انقسمت هذه المناهج إلى مجموعتين: مناهج سياقية تقوم على مقاربة النصوص من خارجها فتبحث في جوانبها التاريخية والاجتماعية ونفسية مؤلفها، وأخرى نسقية تقوم على مقاربة النص من داخله أي من تركيبه ونسج لغته. ولعلّ المنهج السيميائي أن يكون من أهم هذه المناهج النسقية الحداثية التي تسعى إلى مساءلة النصوص مساءلة نسقية فتحاول أن تقف على بنياتها التركيبية ومكوّناتها اللغوية في خطوة منها إلى محاولة علمنة الظاهرة الأدبية من خلال لغتها لأنّها الظاهرة الثابتة في كل ذلك، وقد حاولنا هنا أن نقف على أهم خصائص المنهج السيميائي لدى التحليل من مثل التشاكل والتقابل والتماثل في التراكيب والدلالات، فكان هدف الدراسة إذن هو الوقوف على فاعلية المنهج السيميائي في التحليل اللغوي للنصوص.

كلمات مفتاحية: المنهج السيميائي، مقاربة، نسق، سياق، تركيب، التشاكل، التقابل.

المؤلف المرسل: شاحطو علي، الإيميل: chahtouali@gmail.com

Summary:

The pens of critics, both ancient and modern, have frequently discussed linguistic and literary analysis methods, striving to identify a robust and comprehensive approach that enables researchers to grasp the aspects of linguistic and rhetorical phenomena. These methods are divided into two groups: contextual methods, which analyze texts from an external perspective by examining their historical, social, and psychological contexts, and structural methods, which analyze the text from within, focusing on its composition and linguistic fabric. The semiotic method may be one of the most important modern structural approaches that seeks to interrogate texts in a systematic manner, attempting to uncover their structural frameworks and linguistic components. This is a step towards understanding the literary phenomenon through its language, as language is the constant element in all of this. Here, we aimed to highlight the key characteristics of the semiotic method in analysis, such as similarity, contrast, and equivalence in structures and meanings. Thus, the study's goal was to explore the effectiveness of the semiotic method in the linguistic analysis of texts.

Keywords: Semiotic method; approach; structure; context; composition; similarity; contrast

1. مقدمة :

يُعَدّ المنهجُ السيمائي أحد أهمّ المناهج الحداثية التي عُنِيَ الدّارسون بتوظيفها في تحليل النّصوص الأدبية، وليس ذلك لحداثتها فحسب؛ ولكنْ لما لها من قُدرة عجيبة على الوقوف على مضامين النّصوص بطرائق جديدة لم يعهدها النّاسُ من قبلُ أيضا، فكان من المناسب بل من الواجب كذلك أن نقف على أطرافٍ من تطبيقات هذا المنهج الذي يبدو جديداً إلى حدّ الآن على القارئ العربي وإن كانت السّاحة النّقدية الغربية قد عرفتْه منذ عقود وعجّت به، ولكنّنا هنا سنكتفي ببعض مستويات هذا المنهج لأنّ عرض مستوياته جميعاً هو أمرٌ قد يتعذّر في مثل هذا المقام، فكان المقصد في هذا المقال هو الوقوف على مدى إسهام المنهج السيمائي في مقاربة النصوص الشعرية.

2.مستوى التّشاكل:

تعدّدت المصطلحات النّقدية في مجال النّقد الأدبي بتنوّع مشاربها، ومردّ ذلك هو أنّها استقت مفاهيمها من حقول معرفية عديدة ومتباينة، ونلفي الأمر كذلك بالنّسبة لمصطلح التّشاكل المأخوذ من حقل العلوم التّجريبية مثله مثل كثير من المصطلحات النقدية الأخرى، فقد تَمّ نقله إلى ميدان النّقد الأدبي من خلال إدراجه ضمن مستويات التّحليل السّيمائي،

فما هو مفهوم التّشاكل ابتداءً؟ وما هي أهمّ مرتكزاته؟ وكيف يمكن تحليل قصيدة شعرية معاصرة وفق هذه الآلية؟

1.2 تحديد ماهية التّشاكل:

عند البحث في جذور هذا المصطلح سنقف على أنّ أوّل من وظّفه بمفهومه الحداثي هو **غريماس**، ولقد حدّه على أنّه **"مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية أي المقوّمات التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إبهامها، هذا الحلّ نفسه موجّه بالبحث عن القراءة المنسجمة"**[21]، ونحن نحسب أنّ هذا التّعريف يشوبه القصور من بعض أطرافه، فهو يشمل التّشاكل المعنوي فقط، لأنّه ركز على مضمون الحكاية وضرب صفحاً عن التّركيب اللّغوي، وإن كان قد أبان عن أهمّيّة السّمات والمقوّمات المتكرّرة والتي تكشف عن محتوى عمل أدبي ما.

ولم يكن الأمر مختلفاً لدى اللغويين والنّقّاد العرب في تراثهم، فقد أسسوا هم أيضاً لكثير من المصطلحات النقدية، وقد ورد مصطلح التّشاكل عند الفيروز آبادي بأنّه **" الشبه والمثل ويكسر وما يو افقك ويصلح لك ونقول هذا من هواي ومن شكلي والمشاكلة: المو افقة والتشاكل وفيه أشكله من أشبه وشكله بالضّم وشاكل أيّ شبه وهذا أشكل به أيّ أشبه به"**[3]، أمّا **معجم السّرديات** الذي أشرف عليه **محمد القاضي** فقد عرّف هذا المصطلح بقوله "**الملفوظ المتشاكل هو ذاك الذي يحمل تكرارا يوفر انسجاما"**[4]، أيّ أنّ التّكرار هو الذي يحقّق للتشاكل معنى التّوافق والتّماثل.

أمّا ابن رشيق القيرواني (ت.406هـ)، فقد اختار للمشاكلة مصطلحاً آخر مختلفاً، وإن كان يتطابق في مفهومه مع المشاكلة وهو مصطلح " التصدير"[5]، ويقصد بذلك ردّ بعض الكلام على بعض، كأن تُرَدّ أعجاز الأبيات الشعرية على صدورها ممّا يؤدّي إلى دلالة بعضها على بعض، وقد جمع ابن الأثير مصطلح المشاكلة مع مجموعة متنوعة من البديع منها: الترديد والتصدير والتعطّف وجعلها كلّها تحت حُكم واحد ومادّةٍ واحدة[6] ، ويبدو أنّ ابن الأثير كان يميل إلى التعميم في حين كان غيره يُفضّل التقسيم والتّفريع.

وأيًّا ما يكن الشّأن فإنّ مصطلح التّشاكل قد بدأ في الظهور عند العرب مقروناً بمصطلح آخر من جنسه يسمّى المشاكلة، بل إن ذلك كان تحت مسميات أُخَرَ نذكر منها:

"مزاوجة التّصدير ورد الإعجاز على الصّدور التّرديد والمماثلة، كما يقصد به البعض التّناسب في النّظم والتّلاؤم في الألفاظ مع السّياق"[7]، ومن الواضح أنّ هذا المصطلح ليس جديدا في الدّراسات النّقدية نظراً لهذا الكم الهائل من المرادفات أو من المصطلحات المقاربة له.

ولا ننفض اليد من تقديم تعريفاتٍ لـمصطلح التّشاكل حتى نقدّم تعريفا آخر له من منظور النقد العربي المعاصر، ومن ذلك ما ورد عن **عبد الملك مرتاض** الذي يقول إنّ التّشاكل هو " **تشابه العلاقات الدّلالية عبر وحدة ألسنية إمّا بالتكرار أو التماثل أو بالتعارض سطحا وعمقا و سلبا و إيجابا"**[8]، وهنا قد جعل التّشاكل أداة تركيبية لوحدات لسانية، وأضاف إليها شيئا من التّنويع والتفريع الذي يشمل مكونات الخطاب صوتية كانت أم تركيبية أم معنوية، ممّا يعني أنّ التّشاكل يقوم على تكرار السّمات عبر تركيب يؤدّي إلى فكّ شيفرة النص، وبالتالي يساعد على تثبيت الّدلالة في انسياب النص، وفي المقابل يؤدي غيابه إلى خلخلة النص حتما.

2.2 التّشاكل العامّ في قصيدة مفدي زكريا:

●**البيت الأوّل:**

نَطَقَ الرَّصَاصُ، فَمَا يُبَاحُ كَلَامُ   وَجَرَى القِصَاصُ فَمَا يُتَاحُ ملَامُ

ينطوي تحت هذا البيت الشعري مجموعة من السّمات عمد الشاعر إلى استخدامها، كلّها سمات تتشاكل وتتماشى وتتراكب مع بعضها بعض، فكلّ سمة وردت في البيت تخدم وتتناسق مع التي تليها، بل تشكل معها نسيجا لغويا متماسكا. ويظهر ذلك جليا في سمة **"نطق، الرصاص"** حيث تلامس ذواتنا، ولا شكّ أنّ السبب الذي جعل الشاعر يلجأ إلى استعمال هذه الرموز هو الاختصار في الكلام وإيصال ما عاناه الشعب الجزائري، وهو بهذا يشكّل لنا صورة موحية ومؤثرة تتشاكل ونفسية الشاعر في تصويره لهذا الموقف الصّادق.

لا شكّ أنّ مقوّم **"نطق" هنا** له دلالة خاصّة في القاموس الشّعري الثّوري الجزائري، فمدلول **"نطق"** هنا يكمن في أنّه سمة تحمل معنى القوّة، قوّة الشّعب وقدرته في الرّدّ على الظّلم والاستبداد، أمّا من حيث الإعراب فـإننا نجد أن مقوّم **نطق** الذي يمثل في الأساس فعلا ماضيا قد تشاكل مع المقوّم الثاني **"الرّصاص" الذي هو** فاعل والذي يوحي بدوره بـالقهر والقمع وما في حُكمِهما.

ومن خلال القراءة الأولية للبيت نلاحظ أنّ الشاعر قد بدأ صدر البيت بفعل، كما تعمد أن يقابله بفعل في عجز البيت نفسه، فالمقابلة هنا تكمن في أنّهما فعلان وأنّ كليهما يتشكلان من ثلاثة أحرف، فالتشاكل في هذين الزوجين اللغويين **"نطق"** ، **"جرى"** تشاكل نحوي، كما تشاكل المقوّم الأخير مع المقوم الذي يليه وهو **"القصاص"**، والملاحظ على هذين المقوّمَيْن أنّهما قد اشتركا في أمر حتمي وهو انطلاق طلقات الرّصاص، وانطلاق أصوات الحزن والبكاء والألم ونحو ذلك، وهكذا نرى من خلال هذا الكشف أنّ التشاكل الموجود بين هذين الزوجين اللغويين **"نطق، جرى" يظهر** من حيث إنّهما فعلان فتشاكلهما هنا لغوي، ويقصد بالتّشاكل اللّغوي ذلك **"التماثل بين المقومات نحويا"**.

ولو تطرقنا إلى قراءة مخالفة لهذين الزّوجين فلن تكون إلا انتشارية، فلنا أن نتصوّر وقت انطلاق طلقات الرّصاص في ذلك الحين تزامنا مع تعالي أصوات الصّراخ والبكاء، ولو لم يكن كذلك لما قال:"فما يباح كلام". فما قصْدُ به الشاعر بذلك هنا؟ أو بالأحرى إنّنا نجده قد وظّف هنا الاستعارة، فصفة النطق التي ألصقها بالرصاص هي دلالة على خروج الشعب من حال الجُمود والخوف والتراجع والكَبْت، فهي صفات لازمته طيلة عقود من الزّمن وهو يتجرّعُ نُغَبَ التّهمام أصنافا، فلم يكن له بعد كلّ هذه المعاناة إلاّ أن يصدعَ بالحقّ ويُطلِقَ العنان لروح المقاومة المكبوتة في نفسه، فكان من أمره ما كان.

ومعلوم أنّ القراءة الانتشارية لا تقوم بمعزل عن القراءة الانحصارية فإذا قمنا بتتبع هذه القراءة على النص الذي بين أيدينا سنجد أن القراءة الانحصارية تكمن في قوله **" فما يباح كلام"** أي لم يعُد مسموحاً للكلام بأن يُذكَرَ في حضور الرصاص، وهنا نلاحظُ انحصار المعنى وذلك حين يُمنعُ الكلام من الانتشار ويُحكَمُ عليه بالتوقّف أي بالانحصار في الصّدور والنُّفوس.

الحقيقة أنّ الشّاعر ممثّلاً لكل جزائري على ذلك العهد كان قد سئم الكلام، فقد مضت عقودٌ والشعب الجزائري يناور بالكلام، ويسعى إلى الوصول إلى مراده بطريق الحديث والمناقشة مع مستعمِرٍ يبدو أنّه لا يُحسِن الكلام أو لا يُريده، ومع تطاول الأيام وتكرار المحاولات تبيّن للشاعر بأنّ مسألة الكلام هي ضربٌ للرّيح بالهراوةِ كما يُقال، وأنّ عليه التفكير

في شيء جديد يضمن له الحصول على حقوقه المنهوبة، ولم يكن ذلك في الحقيقة إلاّ الرّصاص.

فهذا المحتل فيما يبدو لا يُحسنُ أن يسمع إلاّ لغة الرّصاص ومنطق القُوّة، لأنّ فكره وفلسفته كليهما قائم على هذا المنطق، والشّعب الجزائري لم يعدم هذا المنطق أيضاً طوال قرون ممتدّة من عُمر حضارته، وإنّما لم يستنم إليه لأنّه خُدِعَ بإمكانية استرجاع حقوقه عن طريق الكلام مع المستعمر.

وبما أنّ صفحة الكلام قد طُوِيَت فإنّ صفحةً جديدة ستُفتَحُ وينوب فيها شيء آخر عن هذا الكلام الذي أثبت عدم فاعليته، فكان صوت الرّصاص قميناً بأن يفصِل في المسألة، وهنا نرى بوضوح ذلك التكامل بين الانتشار والانحصار في المعاني: فانتشار الكلام في المرحلة الأولى قابله انحصار لاستعمال صوت الرّصاص، فلما نطق هذا الرّصاص وانطلق وانتشر؛ انحصر الكلام وانحسر في لعبة لغوية مدهشة، ولا يُمكن بحال من الأحوال أن نرى المعنيين الاثنيين ينتشران أو ينحصران معا.

يبدو في هذا الإطار الشّعري أنّ الشّاعر عمد إلى توظيف التّشاكل الدّيني المتمثل في قوله **"جرى القصاص"** فقبل أن نتساءل عن العلاقة بينهما وجب علينا أن نسأل عن علاقة الرّصاص بالقصاص، لا يخفى علينا أنّ الرّصاص يستخدم في الأسلحة النّارية، وأنّه مادة تستعمل في الحروب، أمّا القصاص فهو عقاب للجاني فالعلاقة بينهما هنا أنّ الرّصاص يستخدم في القصاص وفي إعادة الحقوق المسلوبة.

ولأنّ التّناص يعدّ من أساسيات التّحليل السّيمائي فإن ذلك يستلزم منا أن نقف عنده، فعندما ندرس التّناص فهذا دليل على أنّنا نحاول فهم كيفية تأثير هذه العلاقات الرّمزية داخل النّصّ المدروس، فقد تناص الشاعر مع القرآن الكريم وذلك من قوله سبحانه وتعالى" **ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب لعلكم تتقون"** (سورة البقرة: الآية 179).

وبعد أن قابلنا كلّ مقوم وما يشاكله، سنخصّ الحديث في هذه الوحدة الشّعرية لتشاكل الأزواج فيما بينها كما هو باد من الوجهة الإيقاعية، إذ نلاحظ أنّ هذين الزوجين **"الرصاص، القصاص"** قد تشاكلا مع بعضهما بعض من حيث الإيقاع لأنّهما يقومان معا على خصائص صوتية متقاربة ومتشابهة، ففي هذه الأزواج المركبة تشاكل يتمخض للمستوى

الإيقاعي، أو ما يعرف بالتشاكل الإيقاعي، وهذا ما ينطبق على مقوّمي **"كلام، ملام"** فهما أيضا يتشاكلان معا من حيث التشاكل الإيقاعي.

- **البيت الثاني:**

وَقَضَى الزَّمَانُ فَلَا مَرَدَّ لِحُمْكِهِ وَجَرَى القَضَاءُ وَتَمَّت الأَحْكَامُ.

من خلال القراءة الأوّلية لهذه الوحدة الشعرية نلاحظ أنّ الشّاعر انتقل من صدر البيت إلى عجزه بواسطة رابطة لغوية وهي حرف **"الواو"**، كونه مقوّما مساعدا يشير من خلاله إلى تحوّل الأوضاع، بل يومئ من طرف خفيّ إلى وقت التّحدّي ورفع الظّلم، وبما أنّ الاستدمار مصير قرّره الزّمان فهنا لا يمكن تغييره، إذ جاءت كلمة **"الزّمان"** دلالة على التّغيرات التي أحدثها الزّمان، وما يؤكّد ذلك هو ما نطلق عليه بمفهومنا المقوّمات المساعدة التي تمثلت في قوله **"فلا"** التي جاءت للتّعبير عن عدم التراجع عن الوضع الجديد.

فكأنّ هذا البيت متمم لسابقه ومؤكّد له، فحرف الواو في أوّله إشارة إلى توالي الأحداث المتشاكلة والمترابطة من حيث اشتراكها في المعنى الواحد وهو هذا التّحول المشار إليه في البيت الأول، فقد قضى الزّمان قضاء جديداً لا مردّ له، وهو واقع جديد لا يُمكن لأحد أن يقف في طريقه أو أن يغيّره، والمقصود هنا هو الاستعمار تحديداً، إذْ هو المقصود من الكلام.

يؤكّد عجز البيت الثاني ما تمّت الإشارة إليه في صدر البيت، وذلك بأن قضاء الله قد جرى بما يقع من أحداث وأنّ أحكامه تامّة لا مردّ لها، وهنا يظهر التشاكل المعنوي جلياً، فالبيتان كلاهما يحكمهما معنى مشترك هو هذا التحول الجذري في الواقع والأحداث، وهو تحوّل فرضه القدر فلا مردّ له.

يقف المتأمّل للبيتين معاً على تلك اللحظة الفارقة في حياة الشاعر ومن معه، فالبيتان بهذا الشّكل وهذا التركيب يسحبان من الآخر المحتل كلّ سُبُل التفاوض أو التحاور، وذلك ظاهر من خلال النفي المتكرّر (... ما يُتاح كلام..... ما يُتاح ملام.... لا مردّ لحُكمه...)، فكأنّ المسألة خرجت من يد المحتل بل حتى من يد أفراد الشّعب الذين يرون وجوب أو إمكانية التحاور مع الآخر أو التفاوض معه، لأنّه لا قوّة يمكنها أن تقف في وجه القدر، ومن أوجهه هنا أنّ الرّصاص نطق، ولا يمكن إسكاته إلاّ بسكوت الآخر سكوتاً نهائياً يترتّب عليه إذعانه وخضوعه لإرادة الشاعر وشعبه.

من ناحية أخرى تمثّل التأكيد القطعي للموقف أو الحدث، فمقوّم " **قضى**" الذي هو في الأساس فعل من حيث صفته النحوية جاء للدّلالة على الدّور الذي يؤديه الزّمان في فرض القضاء والحكم، أمّا قوله "**فَلَا مَرَدَّ لحُكْمِهِ**" فهذا يرمز إلى القضاء والحكم الذي لا يمكن تغييره أو التراجع عنه، وفي الوقت ذاته جاء للدّلالة إلى قوّة العدالة وثباتها، إنّها العدالة الإلهية التي لا تُحابي أحداً وتتّخذ لها مساراً عادلاً وفق النواميس الإلهية، ولكنها أيضاً عدالة لا يمكن ردّها بحال من الأحوال لأنّها قدرية.

نؤكد على قولنا بأنّ التّشاكل يمكن له أن يتشاكل مع صنوه الآخر إذا كان هناك عامل مشترك بينهما إن صحّ القول، وهذا ما جسّده البيت الشّعري؛ إذ يشترك ويتشاكل هذا الشّطر الشّعري مع الشّطر السّابق من النّاحية الإعرابية، بحيث بدا الشّطر الثّاني على التركيبة النّحوية نفسها مع الشّطر الأوّل.

في الأخير نلاحظ نوعا من التّشاكل بحيث كلّ فعل يتطلّب فاعله، وكلّ سمة تستوجب حضور السّمات الأخرى، مثلا قوله "**قضى الزّمان**" سمة ترمز إلى أنّ الأمور قد تمّت وانقضت ممّا يعني أنّها لم تجد صدى لدى المحتل أو أنّ الجزائريين لم يقعوا بعد على الوسيلة المناسبة التي يمكن أن تغير هذا الواقع المهين، وبالتّالي يمكن أن تكون هذه المقوّمات الشّعرية كلّها سمات دالّة على إنهاء المطالبة السّلمية التي لم تجد تجاوبا من الجمهور والشعب المستدمر.

كما أنّ مقوّم "**قضى الزّمان**" يرمز إلى نتيجة ثورة حتمية، كما يمكن أن تدلّ على تحقيق العدالة واسترجاع الحرّيّة التي سلبها المستدمر الفرنسي إبّان الثّورة.

●**البيت الثّالث:**

وَسَعَت فرَنْسَا للقِيَامَةِ وَ انطَوَى يَوْم النُّشُورِ وَجفَّت الأَقلَامُ

يأتي هذا البيت بمثابة لقطة سينمائية - واعية تبرز هزيمة فرنسا بعد توسّعها، فإذا ما حاولنا قراءة هذا البيت سيمائيا فإنّ ذلك يتطلب منا استدعاء القراءة الانتشارية، فلو تمعنا في معنى سمة "**سعت**" نجدها بمعنى التّوسع وعادة ما نستخدم هذا الفعل للدّلالة على الاتّساع والامتداد، وعلى هذا الأساس لا بدّ أن نراعي الحيّز الذي وردت فيه والذي يصوّر لنا تمدّد فرنسا وتوسّعها في الأراضي الجزائرية.

ولكنّ هذا السّعي لم يكن عادياً، بل كان نحو حدث عظيم يشاكل أهوال يوم القيامة لشدّته، ويشاكه ساعة النّشور لهوله، ولكن فرنسا لا تعلم أنّ يوم القيامة الذي تسعى إليه

هو يوم قيامتها هي، فهو يوم نهايتها، لأنّ الشاعر قد ذكر سابقاً بأنّ الكلمة قد أعطيت للرّصاص رصاص المجاهدين، وأنّ المسألة محسومة لأنّها معزّزة بالعناية الإلهية والقدر المحتوم.

فسمة "**سعت**" تشير إلى الحركة والانتشار وتوسّع نفوذ فرنسا في الأراضي الجزائرية بغية تحقيق أهدافها في سياق معين ويتمثل هذا في مقوّم "**القيامة**"، فكل سعي هو طلب ما ليس موجوداً ومتاحاً، فكان من معانيه هنا تغيير واقع قديم بواقع جديد قائم على انتشار النفوذ الفرنسي، وهي سمة تدلّ على أنّ فرنسا تهدف إلى إحداث جهود سياسية كبرى، ولأنّ القراءة الانتشارية لا تقوم بمعزل عن القراءة الانحصارية كما أشرنا سالفا، لهذا نجد أنّ مقوّم "**سعت**" يقابله مقوم "**انطوت**" وعلى هذا الأساس، فإنّ هذين المقومين متقابلان على أساس انتشارية وتوسع النفوذ وعلى أساس انحصارية وانكماش فرنسا بعد التّوسّع، ويمكن ترجمة هذا بأنّ الأوضاع تراجعت وانحصرت في يوم النّصر، بعبارة أخرى هذه القراءة الانحصارية تدلّ على انكفاء التّوسّع الفرنسي ورجوعه القهقرى، وأنّ النّصر لم يكن كما هو كائن متوقع، وأنّ فرنسا تكبّدت الخسائر.

لا يفوتنا أن ننوه بحرف الرّبط "**الواو**" الذي نعدّه دوما من المقوّمات المساعدة التي أدّت دوراً في تكوين وجمع العبارات وتعاقب الأفعال المختلفة التي وردت في هذا السّياق، وساعدت إيجاد نوع من الاتّصال والتسلسل بينهما، كما أسهمت أيضا في تعزيز تداخل الأحداث والتّوالد بينها.

كما نلاحظ في هذه اللّوحة الفنّيّة أنّ مقوّم "**سعت**" تشاكل مرّة أخرى مع مقوّم "**جفّت**" مما يكشف لنا أنّهما متشاكلان نحويا، بمعنى أنّهما يتشاكلان من حيث إنّهما فعلان ماضيان، فمن خلال القراءة الأوّلية نلاحظ أنّ الشاعر وضع فعلا وقابله بفعل آخر، والمقابلة بينهما تكمن في أنّ الفعلين يتشكلان من ثلاثة أحرف، ونلاحظ أنّه بنى الكلمتين على بعض فمن الواضح أنّه سيبني كلّ القصيدة على هذا النحو.

بل إنّنا نجد هذا التشاكل يمتدّ حتى يشمل الجانب المعنوي، وذلك أنّ معنى السعي في مُقوّم " سعت" يعني حصول شيء ما من نوع ما، في حين نجد مقوّم " جفّت" يدلّ على فقدان شيء ما بدل الحصول عليه، ألا ترى بأنّ زمن الخصب الذي هو عكس الجفاف يعني الحصول

على الخير الكثير مما تنبت الأرض من طعام للإنسان والحيوان، فهو إذن مما يسعى الإنسان إليه.

●**البيت الرّابع:**

وَالقَابِضُونَ عَلَى البَسِيطَةِ أَفصَحُوا   وَالكَونُ بَاحَ، وَقَالَت الأَيَّامُ!

ونحن نحاول تمديد الظّلّ السّيمائي على هذه الأبيات نشعر وكأنّ الشّاعر يظهر الحاجة للتّعبير والتّصدّي للقمع من خلال هذا البيت الشّعري، إذ نلاحظ أنّ المقوّمات المذكورة في البيت السّابق تتشاكل مع هذا البيت من حيث الدّلالة، إذ يشتركان معا في التّعبير عن فكرة معيّنة من خلال مجموعة من الصّور الرّمزية، وقد نلاحظ أنّه ربط هذه المفاهيم أو الأفعال بمقومات مساعدة تتمثل في حرف الواو، هذا الحرف الذي كثيراً ما يعزّز العلاقة الدّلالية والتّداخل بين الأفعال والصّور المذكورة والمتتابعة في الأبيات، وبالتّالي تساهم في بناء وترابط وانسجام الأفعال والأفكار والرّموز المذكورة في البيت.

أمّا إذا ما قمنا بتوثيق العلاقة بين هذا البيت والبيت الذي يسبقه من حيث التماثل فإننا نجد ما يلي:

وَسَعَت فرَنْسَا لِلقِيَامَةِ وَانطَوَى   يَومَ النُّشُورِ وَجفَّتِ الأَقلَامُ"

وَالقَابِضُونَ عَلَى البَسِيطَهِ فَافصَحُوا   وَالكَونُ بَاحَ، وَقَالَتِ الأَيَّامُ!

يكمن التّشاكل هنا في الهيكل والفعل والموضوع جميعاً، إذ تبدأ كلّ الأحداث في البيت الثّالث والرّابع بشكل مماثل، وبالتّالي يؤدّي هذا إلى توحيد الهيكل وتعزيز التّشابه في المعنى، كما يمكن رؤية التّشابه في البنية بين **"والقابضون على البسيطة"** و **"وسعت فرنسا للقيامة"** حيث يبدأ كلّ منهما بحرف "الواو" مما يُسهم في التّواصل بين الفكرتين، بالإضافة إلى ذلك، هناك تشابه في الفكرة بين البيتين، حيث ترتكز كلّ منهما على مفهوم الكشف والتّحرّر. ففي البيت الثّالث يستعرض الجهود المتخذة لتحقيق القيامة والتّحرّر، وفي البيت الرابع يدعو إلى فتح القلوب والإفصاح، فكأنّ البيت الثالث هو إيذان بقيام البيت الرّابع وتمهيد له، أو كأّنه هو الجزء الثاني من الفكرة التي قامت على التياين معاً.

وعليه، فإنّ التّشاكل قد ساهم في هذين البيتين في إيجاد شيء من التناغم والوحدة في التّعبير عن الفكرة المركزية للتّحرّر والكشف، كما يُمكن أن نلاحظ تفاعل الأفعال والمفاهيم بمعنى أنّ تصرّف مقوّم **"القابضون"** يتعامل أو يتشاكل مع دعوة **"فافصحوا"** -

إلى التّعبير- وذلك بسبب أنّ **"الكون باح"**، وبناءً على ما **"قالت الأيام"** بتقدّم الزمن تتوالد الأحداث وترابط فيما بينها، بحيث تسعى **"فرنسا"** للتّوسّع وتحقيق القيامة، ثمّ يحدث الانطواء **"انطواء يوم النّشور"** (تطوّر التّحرّر) وأخيرًا **"جفّت الأقلام"** وكأنّ الكتابة استسلمت بشكل عام لتترك المبادرة للثورة تتحدّث بدلاً عنها في زمن صمّ الاستعمار أذنيه عن الاستماع لأي حديث سياسي عاقل، إذن تتشابك معاني الجملتين وتتشاكل من حيث التّطوّر والتفاعل بين الأحداث والمفاهيم المتداخلة، وهو التداخل الذي ينتج لنا هذا المعنى البديع.

أما في قوله:

وَتعلم المُسْتَعمِرُونَ شُعُوبَهَا أَنَّ التَّحَكُّمَ فِي الشُّعُوبِ حَرَامُ
هُم حَرَّرُوا المِيثَاقَ هَلَّا حَرَّرُوا أُمَمًا تُسَامُ حَقَارَةً وَتُضَامُ
مَا أَن تُقَامُ لما يسطروا حرمة أَو يَعْضُدُ القَلَمُ الرَّفِيعُ حُسَامُ

تكرّر مقوّم **"هم"** في هذه الأبيات بالمعنى، فلا مانع من أن يكون تشاكلهما هنا تشاكلا بالتّكرار، وهذا يؤكّد ما صرّح به **مرتاض** عند تعريفه للتّشاكل حين قال:" **إمّا بالتّعارض وإمّا بالتّكرار"** كما يتشاكل مع صنويه **"تعلم المستعمرون"**، **"حرروا"** ولا شكّ أنّ هذا التّشاكل بالتّكرار يساهم في التّأكيد على الفكرة المركزية والتّواصل بين الجمل.

أمّا إذا تتبّعنا الأفعال التي وردت في هذه الأبيات فإنّنا نجدها قد تشاكلت فيما بينها، ويظهر لنا التّشاكل بكلّ مظاهره النّحوية والمورفولوجية والإيقاعية، ويتجسّد ذلك في قوله **(حرام، تضام، تقام، تسام، حسام)** وأيضا قوله **(حرروا- سيطروا)** ففي هذه المقوّمات يصادفنا تداخل يقوم على التّشاكل المورفولوجي.

ولو ربطنا هذه الأبيات بالأبيات السّابقة لظهر لنا أنّ هناك تشاكلا مورفولوجيا نحويا يتمثل في وجود فعلين اثنين ماضيين **"سعت، جفت"** مقابل فعلين يدلّان على الحاضر **" تقام، يعضد"**. فلو تأمّلنا توزيع هذه السّمات داخل السّياق لوجدنا أن تشاكلهما هنا جاء بغرض تكثيف الدّلالة المقصودة.

ثمّ ينتقل إلى قوله:

السَّيْفُ أَصدَقُ لَهجَة مِن أَحرُفٍ ... كُتِبَت فكَانَ بيَانُهَا الإبهَامُ
وَالنَّارُ أَصدَقُ حُجَّةً فَاكتُبْ بِهَا ... مَا شِئْتَ تُصْعَق عِنْدَهَا الأَحلَامُ
إنَّ الصَّحَائِفَ لِلصَّحَائِفِ أَمْرُهَا ... وَالحِبْرُ حَرْبٌ وَالكَلَام كلَامُ

تؤكد هذه الأبيات الشّعرية على أنّ التّناص من المفاهيم البارزة في الدّراسات السّيمائية الحديثة، وفي هذا المقام لا بدّ أن نؤكّد على أنّنا إذا ما حاولنا تفسير أيّ نصّ سيميائيا باستخدام التناص فلا بدّ من توجيه الانتباه نحو العلاقات المعنوية بين العناصر المختلفة في النص، ومعنى هذا أنّه من خلال التناص يمكننا أن نكتشف معاني إضافية تتجاوز المعنى السطحي لهذه الرموز.

وعليه فإنّنا نجد هذا البيت قد تناص مع غيره، إذ يقول **أبو تمام** في بائيته المشهورة عن **فتح عمورية**:

السَّيفُ أَصدَقُ أَنبَاءً مِنَ الكتُبِ ... فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعبِ.
بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ ... فِي مُتُونِهِنّ جَلَاء الشَّكِّ وَالرِّيبِ.

ويبدو أنّ مفدي زكريا قد فُتِنَ ببعض شعر أبي تمّامَ وله ذلك، ومنه هذه القصيدة التي تطفح بياناً وبلاغة، فكانت ملهما لمفدي ولغيره من الشعراء الجزائريين والعرب، فحاول أن يتناصّ معها بشكل أو بآخر، فقال:

السَّيْفُ أَصدَقُ لَهجَة مِن أَحرُفٍ ... كُتِبَت فكَانَ بيَانُهَا الإبهَامُ
وَالنَّارُ أَصدَقُ حُجَّةً فَاكتُبْ بِهَا ... مَا شِئْتَ تُصْعَق بِهَا الأَحلَامُ
إنَّ الصَّحَائِفَ لِلصَّحَائِفِ أَمْرُهَا ... وَالحِبْرُ حَرْبٌ وَالكَلَام كلَامُ

يعمد الشّاعر إلى توظيف رموز تتشاكل مع ما جاء به أبو تمام، وهي كلّها سمات تصبو إلى المعنى المراد نفسه أو إلى معنى مشابه له، ومن جهة أخرى يمكننا أن نقرأ هذه الأبيات الشعرية قراءة سمعية بصرية، إذ السّيف يمثل قراءة بصرية فهو ماثل أمام المتلقّي، أمّا صفته السّمعية فتتمثل في صفيره، وهذا يدل على أنّ تشاكلهما يقوم على أساس صفتهما البصرية والسمعية ويتبيّن لنا عندئذٍ أنّهما متشاكلان معا.

أمّا إذا تأمّلنا مقوّم "**السّيف**" فإنّنا نلفي الشّاعر قد وظّفه بوصفه رمزا يحمل معنى القوّة والتّأثير ويمثل قوّة والإقناع وذلك لكونه أصدق حجّة من أحرف كتبت، أمّا إذا استقرأناه من حيث المشابهة فسيكون مشابها للحجة أو الدّليل القوي الذي لا يمكن تجاوزه،

ويتشاكل هذا المقوّم مع صنوه **"النار"** التي وظّفت لغرض المشابهة كذلك، إذ النّار هنا تشبه الكلمات والأفكار التي تشتعل بالشّغف وتستطيع أن تنشر التأثير، وعليه فإنّ سمة السيف والنار جاءتا للدّلالة على الإقناع والتأثير الواضح الذي يمكن أن يغير الواقع.

تحليلنا لهذا البيت لا يقف هنا فحسب، وإنّما يمكننا أن نعدّ مقوّم **"السيف والنار"** يتشاكلان ما دام هناك جامع مشترك بينهما يتمثل في عنصر القوة والتّحرر.

ثمّ يقول:

إنّ الصَّحَائِفَ للصَّفَائِحِ أَمْرُهَا وَالحِبْرُ حَرْبٌ وَالكَلَام كَلَامُ.

ينطوي فهمنا لهذه المقوّمات الشّعرية داخل هذه اللّوحة الفنّيّة على فهم العلاقات بين الرموز والمعاني، وعليه يظهر تشاكل مقومي **"الصحائف، الصفائح"** من حيث الدّلالة، إذ يعدّ مقوّم الصفائح رمزا للسّيوف ومعدّات القتال، أمّا الصّحائف فهي ما يكتب فيه من ورق ونحوه أيّ يشير إلى الوثائق المكتوبة التي تحمل المعلومات، كما تتجلّى العلاقة بينهما من حيث التّشابه الموجود بين المقومين، ويظهر أنّ هناك مفهوما مشتركا بينهما، فالوثائق تتشابه وتتداخل مع بعضها بعض، وأنه يجب تحليلها أو تفسيرها من خلال الأنظمة والقوانين المعمول بها.

يتجلّى هذا الرّأي من خلال سمة **"أمرها"** إذ هي سمة تشير إلى القوانين أو الأنظمة التي تنظم أمور معينة للصّحائف والصّفائح، ولا شكّ أنّ هذا التّداخل أو بالأحرى هذا التّشاكل بين هذين الزوجين **"صفائح، صحائف"** يكشف عن الوظائف أو الدور الذي يمكن أن يلعبه كلامهما في نقل المعلومات أو التّواصل.

فإذا ما جئنا بعد كلّ هذا إلى استقراء مقوّم **"الحبر"** من حيث المعنى فإنّنا نجده يشير إلى الحبر المتعارف عليه والذي يُستخدَم للكتابة، أمّا **"الحرب"** فهو مقوّم دالّ على التّصدّي والمقاومة، فالتّشاكل الذي يأتي إلى هذين الزّوجين يظهر من خلال المشابهة، فالحروب أول ما تكون غالباً تصريحات استفزازية ثمّ عدائية ثمّ إعلان للحرب، وكلّه يوثق بالقلم والحبر، فالحبر هو من يوثق الأحداث، وهذا يعني أنّ الكتابة والإعلام قد يسهمان في التأثير في الرأي العام والقرارات السياسية التي قد تؤدي في بعض الحالات إلى حدوث الصراعات.

ومنه فإنّ المقوّمَين يتشاكلان معا من حيث الدلالة وذلك لوجود عامل مشترك بينهما وهو التّأثير والقوّة، كما لا يمنع أن نقرأ هذين المقومين من حيث صفتهما البصرية، إذ الحبر يمكن رؤيته بالعين المجردة والحرب كذلك، وعلى هذا الأساس هما يشتركان معا ويتشاكلان جميعا من حيث صفتهما البصرية.

يقول مفدي زكريا بعدها:

عزُّ(المكَاتِبِ) فِي الحَيَاةِ (كَتَائِبُ)   زَحَفَت كَأَنَّ جُنُودهَا الأَعْلَامُ

يبدو لنا في هذا الإطار أنّ التشاكل في هذه الحالة قائم بين مقومي **"المكاتب"**، **"الكتائب"** على أساس تشاكلهما الدّلالي بحيث جاء مقوّما **"المكاتب، الكتائب"** للتعبير عن مفاهيم مختلفة وفي الوقت نفسه هي متشابهة من وجهة نظر معيّنة، إذ المكاتب تشير إلى أمور إدارية وعلمية وربّما سياسية أيضاً، في حين تشير الكتائب إلى وحدات عسكرية متجانسة تتحرّك بتنسيق منتظم، وإذا ما حاولنا تقديم تخريج سيمائي لهذين المقوّمين فإنّنا نجده يكمن في الطّريقة المشابهة التي تعمل بها المكاتب في الحياة. ولا يخفى علينا أنّ التّشاكل يحضر كذلك إذا كان هنالك قاسم مشترك واحد على الأقل بين وحدتين دلاليتين تقعان في المحور التركيبي نفسه.

والقاسم المشترك بين هذين الزّوجين يتمثل في الفكرة العامّة للتنظيم والتّكاتف والقوّة، أمّا من باب المشابهة فنجده يشبه المكاتب بكتائب الجنود الزاحفة ويعني بها هنا التّقدم وإن لم يفصح عنها النّصّ الشعري، وما يؤكّد على هذا هو مقوّم الأعلام الذي يرمز إلى الشّجاعة والتفاني، ثمّ استخدامه لمقوم **"الكتائب"** فقصد به وصف المكاتب فهو بهذا يشير إلى أنّ هذه المكاتب تتحرّك وتعمل كجيش متناغم من الجنود، ممّا يعزز من قوتها وتأثيرها في الحياة، ولا شكّ أنّ هذا الاستخدام المتكرر للمقومات المماثلة للفكرة أكثر وضوحا للمتلقّي.

خَيْرُ المَحَافِلِ فِي الزَّمَان جَحَافِلُ   رفعَت عَلَى وِحْدَتِهَا الإِعْلَامُ

يأتي التّشاكل إلى هذين الزّوجين النسجيين **"المحافل، الجفاحل"** في طائفة من المناحي:

- **من حيث الإيقاع:** لأنّهما يقومان على خصائص صوتية متقاربة ومتشابهة المحافل= الجحافل فتشاكلهما هنا صوتي إيقاعي جميعا.

من حيث الزّمان: يتجسد ذلك من خلال قوله **"خير المحافل، الجحافل"** بحيث يظهر لنا أنّ تركيبة خير المحافل معادل زمني لتركيبة الجحافل، إذ لنا تأويل هذا المقوم داخل هذا

السياق المذكور على أنّه يشير إلى أوقات الاكتظاظ وتجمع الناس في الأوقات الأخرى، فمقوم خير المحافل ترمز إلى أفضل الأوقات، ولأنّ التّشاكل أنواع فتشاكلهما هنا تشاكل زماني حيث يتمّ التّناوب بين هتين الصّورتين الزّمانيتين المختلفتين في البيت خير المحافل في الزمان جحافل"، ويتمّ فيه تقديم صورة إيجابية للأوقات الجيدة (خير المحافل) وصورة أخرى للأوقات التي تحمل تجمّعات كبيرة (الجحافل)، كلّ هذا يساهم في إبراز التباين بين الحالتين وتقديمهما بجانب بعضهما لإيصال الفكرة.

3المستوى الحيزي:

إنّ رحلة تحديد وتثبيت مصطلح الحيّز بوصفه آلية إجرائية تطبّق في المنهج السيميائي طويلة المدى، ولقد تعدّدت فيه الدّراسات والنّظريات من قبل الباحثين والنّقاد العرب والغربيين، وذلك لكونه يندرج ضمن منهج نقدي، ففي البداية كان الاهتمام ينصبّ على مصطلح الفضاء باعتباره **"المقابل الصحيح للمصطلح الأجنبي Espase , Space "**[9].

غير أنّنا وجدنا من يتبنى رأيا آخر مخالفا، فمثلا نجد أنّ **عبد الملك مرتاض** يرى بأن مصطلح الفضاء ليس **"ملائما لكلّ أطوارهذا المفهوم السيميائي الحداثي، ما حملنا التفرد بالتعبيرعن الفضاء بالحيّز"**[10].

وذلك لأنّ كلّا من اللّفظتين **"الفضاء"** و**" الحيز"** من خلال البحث في دلالاتهما وحيثياتهما سنجد أنّ الأولى ذات مجال منحصر لدلالته على مكان جغرافي لا أكثر، فمجرّد الحديث عنه يتبادر الإحساس بأنّه توجد حدود تسدّ المجال من كلّ الجوانب، أمّا بالنّسبة للثّاني فيتميّز بكونه ذا رحابة واتّساع في الدلالة وهو أكثر شمولية من الفضاء، بل لأنّه لا ينحصر في الفضاء الجغرافي المحسوس بالباصرة، إنّه يمتد ليشمل كلّ الأفضية المحسوسة وغير المحسوسة والظاهرة والباطنة ولأمرٍ ما من هذه الخصائص التي يتفرّد بها الحيّز قد حرص عبد الملك مرتاض على الحرص على توظيفه ومحاولة نشره بين المفاهيم النقدية المعاصرة.

وقد وقفنا على أطراف من استعماله في كثير مما ألّف في الأدب والنّقد، بل إنّ ذلك امتدّ إلى كثير من تلاميذه ومريديه، ولا نعدَمُ أنّ نجد صدى لهذا المصطلح في بعض الدراسات النقدية التي تبنّته واتّخذته مصطلحا بديلاً، ولا يتعلّق الأمر هنا بالدراسات الجزائرية وإنّما

يمتد إلى كثير من الدراسات العربية المرموقة، والسبب في ذلك يعود في تقديرنا إلى موضوعية الأسباب التي جعلت هذا المصطلح يتبوّأ هذه المكانة.

وقد عرّف **غريماس وكورتيس** الحيّز بأنّه **" يتضمّن إسهام كلّ المعاني متطلبّا اعتبار كل الصفات النوعية الحساسة البصرية، اللمسية، و السمعية..."**[11] ، فالحيّز يمثّل تلك الدلالات التي تحيل إلى مساحة واسعة تتعلق بخيال المبدع، والحيّز رفيق الكائنات الإبداعية، بينما الفضاء هو المصاحب للحقيقة التاريخية، وهذا ما أكّد عليه **مرتاض** في قوله **" إنّ العوالم الخر افية والمتمثّلات الخيالية التي تقع للأدباء في أن تكون حيزا صراحا، لا مكانا جغر افيا قاصرا، ولعلّ أجمل مثال للحيّز الأسطوري ما يتمثل في نحو جبل قاف لدى الصوفية وبلاد تفاحة، عالية بنت منصور ما وراء السبع بحور في الحكايات الشعبية الجز ائرية وبلاد الواق واق وجبل السعالي في الأساطير العربية"**[12].

ومنه، فهذه دلالة واضحة على أنّ الحيّز عنده هو كلّ ما له علاقة بالخيال لا بالواقع فقط وكلّ ما ارتبط بالمستحيل أيضاً على عكس الفضاء المرتبط بحقيقة ثابتة، وإذا أخذنا في الاعتبار أنّ أكثر الأعمال الأدبية المشهورة إنّما تقوم في أكثرها على أخيلة المبدعين؛ علمنا سبب حرص بعضهم على توظيف مصطلح الحيّز الذي يخرجنا من حرج تصوّر الفضاء الجغرافي إلى رحابة استخدام مصطلح الحيّز ذي الأبعاد الجغرافية والمتخيلة الواسعة، وإذن فتوظيف هذا المصطلح؛ من منظورنا نحن على الأقل؛ قمين بأن يخرج النّقّاد من دائرة الضّيق والاختلاف إلى رحابة الدّقة والشمولية معاً.

والحيّز كما يعرفِه ويُعرّفه أصحابه لا يتعلّق بالجانب المكاني الجغرافي – حقيقياً كان أم متخيّلاً- بل يمتد ليشمل الزمن أيضاً، فمثلما لدينا أفضية وأحياز مكانية؛ هنالك أيضاً أحياز زمانية تتسلّط على الموجودات والمسرودات، وهو أمرٌ منطقي، لأنّ النصوص الإبداعية مثلما تتحدّث عن المكان وتصفه فهي في الوقت نفسه تتعلق بالزمان حذو النعل بالنعل كما يقول أهل اللغة.

وبتتبع الأبيات المدروسة من لدنا لصاحبها مفدي زكريا، نجد أنّ الشّاعر استعان بسمات لها دلالة على الحيّز بنوعيه الزّماني والمكاني، وهي كالتّالي:

- **الحيّز الزّماني:**

نجد السمات : **نطق** _**الكلام**_ **كلام** _**قالت** _**افصحوا** وهي حيّز زماني، بحيث إنّ عملية إنتاج صوت ما أيًّا كان هذا الصّوت بشكل طبيعي تحتاج حتماً إلى فترات زمنية متفاوتة فيما بينها، والنّطق في سياق القصيدة خصّه للرصاص، فهو بذلك يعلن زمن قيام الثورة، وقد اختار هذه السّمات التي تندرج ضمن الحيّز الزّماني ليزيد من الشّحنات للتّجاوب معه معلنا عن صمته تاركا مجال الكلام للرّصاص، لأنّ لغة الكلام عجزت عن تحقيق الاستقلال فكانت لغة الرصاص بديلا لها، وسمة **الرّصاص** هي أيضا حيّز زماني، إذ إنّ إطلاق الرّصاص من السلاح يكون في فترة زمنية معيّنة، والتي تمثّلت في القصيدة بقيام الثورة المجيدة.

نجد أيضا السّمات التّالية: **الزّمان – يوم - الأيّام** تعدّ حيّزا زمانيا، تدلّ على فترات زمنية قياسية، تختلف في المدّة، بحيث إنّ اليوم يقاس وفق مجال محصور ما بين طلوع الفجر وغروب الشمس، وبقيام الثورة لا يوجد سبيل للتّحكّم في الزّمان بإرجاع الماضي أو تغيير الحاضر أو استحضار المستقبل، وبأنّ الأيّام وكلّ من في الكون سيشهدون على هذا الحدث العظيم.

إلى جانب سمة **الأحلام** التي تعدّ أيضا حيّزا زمانيا تدل على سلسلة من التّخيّلات التي تجوب فكر الإنسان من خلال مدّة زمنية معينة، قد تكون في النوم أو في اليقظة، فالحرب هي من ستوثق موعد التّحرّر، وأنّ ما آلت إليه الجزائر من تقييد من قبل المحتلّ الغاشم وسيطرته عليها ما هو إلّا حلم يحلم به المستدمر وسيصعق يوم ترفرف راية الجزائر عاليا.

وقد وردت في القصيدة سمة **القيامة** التي لا خلاف في أنّها حيّز زماني، تدلّ على انتهاء زمن عمل الإنسان وبداية زمن حساب الله له، وفي القصيدة تحمل دلالة زمن استعمار فرنسا للجزائر حيث خربت الأرض واعتدت على العرض وشتّت كلّ فرد عن عائلته.

وسمة **الحرب** هي أيضا حيّز زماني، ولقد عرف في الجاهلية أنّ الحروب كانت تدوم أربعين سنة في بعض الحالات، وهنا يعلن الشّاعر حربه ضدّ الاستدمار بقلمه مؤكدا أنّ للكلام أيضا وقعا على النّفوس، فهو من جهة يعلن الثورة ومن جهة أخرى يحفّز الشّعب الجزائري على رفض مشاركة الوطن المقدس مع المحتل الغاشم الذي سعى لسلبه إياه علنا وبكلّ الوسائل.

- **الحيّز المكاني:**

نجد سمة **الكون** دلالة على الطبيعة، فالثّورة لم تنطق النّاس فقط؛ بل حتّى الجماد وكل من على الكون راح يردّد شعار الحرية.

وتمثّل سمة **فرنسا** حيّزاً مكانياً أيضاً، فهي تعدّ دولة لها مجالها وحدودها في خريطة العالم، و**المستعمرون** أيضا حيّز مكاني، إذ تقوم دولة ما على احتلال دولة أخرى والسّيطرة على أراضيها وممتلكاتها، وهذا في حدّ ذاته تجسيد للحيّز المكاني، فهو في الوقت الذي يعَدّ فيه توسعاً لحيّز مكاني خاص بالمستعمر؛ نجده من جانب آخر تضاؤلاً للحيّز الجغرافي للبلاد المستعمَرة.

نجد أيضا سمات **حبر – أحرف -كتبت** وهي أحياز مكانية لطيفة، ولكنّها في غاية الأهميّة والخطورة، فالكتابة تكون على الأوراق، وتمتد لتشمل أحيازاً كثيرة مما يوّنه الناس على القراطيس مُذ عُرِفت الكتابة إلى يوم الناس هذا، ولعلّنا الآن بكتابتنا هذه نشغل حيّزاً مكانياً جديداً في كلّ مرّة نرقن فيها حرفاً.

ويمكن اعتبار سمة **الحرب** حيزا مكانيا أيضا، لأنّ الحروب لا تقوم في مألوف العادة إلاّ في أماكن مختلفة على سطح الأرض فهي تشغل بذلك حيّزاً جغرافياً ممتدًّا ولعلّه أقرب حيّزٍ إلى قلوب الناس ونفوسهم لأنّ الاستعمار قد استولى عليه بقوّة الحديد والنار.

وكذلك **النّار** فإنّها حيّز مكاني مشهور، حيث توقد بالخشب وتندلع بتفجيرات القنابل المدوية وكلّها أحياز تمتدّ لتملأ الفضاء على اتساعه، فكلّ من سمة **الحرب** و**النار**تعدّان إعلانا عند ثورة الشّعب ضد المحتل وهي ثورة قائمة في نفسه بالرغم من تواجده في السجن، إلّا أنّه كان يتخبط ويواجه أمواج الجبروت الاستعماري بكلمات صاعقة يخترق بها جدار السّجن الذي هو فيه.

ولا ننفض اليد من الحديث عن مصطلح الحيّز حتى نؤكّد تارة أخرى على أهميّة هذا المصطلح وشموليته بما يجعله بديلاً مناسباً لصنوه الفضاء الذي ألفيناه مقصوراً على الأبعاد الجغرافية، في حين أنّ الحيّز يمتد إلى أكثر من ذلك كما ذكرنا آنفاً، بل إنه يتّسع ليتسلّط على كل المتخيّلات بلْهَ الموجودات، وإذا ما قصرنا حديثنا هنا على قصيدة مفدي زكريا موضوع بحثنا هنا؛ فإنّنا نجد من الأحياز العجيبة والمتخيلة الشيء الكثير علاوة على ما ذكرنا من أحياز حقيقة مثلنا لها في موضعها من هذا البحث.

ونحن نكتفي هنا بمثال واحد قد يكون دالاً على غيره حتى لا نُثقل الموضوع بهذه الأمثلة، ونقصد بذلك قول الشاعر: "وانطوى يوم النشور"، ويوم النشور هنا هو نفسه يوم القيامة الذي ينتشر فيه الناس ليُحاسبوا على أعمالهم خيرها وشرّها، وللقارئ أن يتصوّر يوماً يخرج فيه الناس من قبورهم جميعاً في مشهد واحد وعلى صعيد واحد، كيف يبدو مظهرهم؟

إنّهم سيملؤون فضاءً واسعاً ممتدًّا فسيحاً لأنّ الناس من لدن آدم إلى آخر واحد في هذه الدنيا سيجتمعون في هذا المكان ليُشكّلوا طوفاناً بشرياً هادراً يملأ الفضاء ضجيجاً وعجيجاً وسعياً إلى موعد لا مفرّ منه، ومع أنّ الاعتقاد في تجمّع الناس في هذا اليوم في هذا الفضاء الواسع هو من الاعتقاد الراسخ في النفوس؛ فإنّه من الغيب الذي نؤمن به ولا يمكن رؤيته إذا لم يأت حينه بعد.

وهذا المشهد نفسه يمكن عدّه من الأحياز الزمانية، فتجمّع الناس هنا وسعيهم لا يمكن أن يحدث دون حيز زماني يؤطّره، فكل ما يقوم به الناس من حركات في هذا المشهد العظيم هو ضمن حيّز زماني معلوم هو يوم القيامة، وعلى الجُملة فإنّ مفهوم الحيّز الزماني والمكاني معاً يكاد يتسلّط على القصيدة برُمّتها، فلا نجد مقوّماً في الغالب إلاّ وفيه شيء من هذا الحيّز قليلاً كان أم كثيراً.

4. خاتمة: نخلص في الأخير إلى مجموعة من النتائج هي:

1- التشاكل ليس مصطلحاً نقدياً جديدا، بل قديم قِدَمَ النّقد العربي نفسه، وقد ورد ذكره بمصطلحات متنوعة، فهو وإن كان مصطلحاً حديداً في الاستعمال فهو قديم بالممارسة والدراسة.

2- يُمثّل التشاكل في الدراسات اللغوية المعاصرة أساساً من أسس قراءة النصوص الشعرية، وقد وقفنا على أطراف من ذلك سواء لدى النقّاد من الغربيين أو لدى النّقّاد العرب المعاصرين.

3- يقوم التشاكل في مفهومه العام على العلاقات الدلالية القائمة بين مكونات الخطاب الشعري، وقد تتنوّع هذه العلاقات بشكل لافت ولكن يجمع بينها أنّها من مظاهر انسجام وحدات النّص.

4- تأسيساً على ما سبق؛ فإنّ المنهج السيمائي بما يتوفّر عليه من آليات نقدية يسعى إلى قراءة النصوص قراءة متميّزة تنهض على ما في هذا النّص من تلاحم، وما يقوم عليه من تجانس مكوّناته.

5- يُمثّل هذا المسعى الذي جئناه هنا إشارة صريحةً إلى ذلك التوجّه الذي تسعى الدراسات إلى ترسيخه، ونقصد بذلك محاولة قراءة النصوص الإبداعية قراءة علمية ما أمكن.

6- مثّل النّص الشعري الجزائري المعاصر مدوّنة مناسبة لتطبيق المناهج النقدية الحداثية، وقد ثبت بما لا يدع مجالاً للشّكِّ مدى غِنى هذا النّص بالمعطيات اللغوية والبلاغية التي تجعله ضمن الأدب الإنساني الخالد.

7- التشاكل آلية سيمائية مهمة في التحليل الأدبي للنصوص لكنها غير كافية مثلها مثل بقية الآليات، لكن الذي لمسناه هنا هو مدى اتّساعها لدى التحليل، فهذه الآلية تفتح للناقد آفاقاً واسعة لدى القراءة والمتابعة.

5. مراجع البحث وإحالاته :

---

[2] - غريماس وكورتيس، سيميوطيقية القاموس المرتفع لنظرية اللغة والفضاء، جامعة باريس ط1 /1979.

[3] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق انس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 881.

3- - عمدنا إلى قول "صفير" حيث لنا أن نتصوّر صوت هذا السيف وهو يهوي نحو الجسم المراد قطعه فيتولّد عن ذلك صوت أشبه بالصّفير وهو ناتج عن احتكاك هذا السيف بالهواء المحيط به خاصّة إذا كان عريض النّصل حيث يزداد هذا الاحتكاك، وهو أمرٌ يؤكّده الفيزيائيون وتدعّمه التجربة الواقعية-

[4] - مجموعة من مؤلفين معجم السرديات، إشراف محمد قاضي، دار محمد علي للنشر تونس، ط 1 سنة 2010، ص 92.

[5] - ينظر: مفهوم التشاكل وآلياته في النقد المغاربي المعاصر، محمد لعياضي، مجلة المدوّنة، المجلد 8، العدد:3، سبتمبر 2021، ص.2552.

[6] - ينظر: نفسه.

[5] - منير سلطان، الإيقاع الصّوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، ط1، سنة 2000، ص269 .

[7] - عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب قصيدة، دار المنتخب العربية بيروت، سنة 1994، ص 43.

[8] - عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات "متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصر" دار القدس العربي للطّباعة والنّشر، ط2009/1، ص 212.

[9] - عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم "دراسة في الجدور"، دار هومه للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر ط4/ 2009. ص 166.

[10] - غريماس وكورتيس، سيميوطيقية القاموس المرتفع لنظرية اللغة والفضاء، جامعة باريس ط1 /1979.

[12] - عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989م.