جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي):٣٦١٢-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3612
ISSN (Electronic):1658-8339

*مجلة الآداب*، مج (٣٧)، ع (٢)، ص ص ٣-٢٥، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٤م/ ١٤٤٦هـ)
*Journal of Arts*, Vol. 37 (2), pp 3-25, © King Saud University, Riyadh (2024 /1446H.)

# سيميائية التركيب والتصوير في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة

**فاتن بنت عبداللطيف علي العامر**

*أستاذ الأدب والنقد المساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، السعودية.*

(قدم للنشر في ٣/ ٤/ ١٤٤٦هـ، وقبل للنشر في ٢٨/ ٤/ ١٤٤٦هـ)

https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-2-1

**الكلمات المفتاحية:** السيميولوجيا، المحور التركيبي، المحور التصويري، قصيدة الكوليرا، نازك الملائكة، مناهج النقد الحديث.

**ملخص البحث:** السميويولوجيا واحدة من أبرز مناهج النقد الحديث التي تتناول النص الأدبي من جهة تركيب علاماته، وقصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة باعتبارها من أوائل القصائد الشعرية التي بشّرت بمولد الحداثة الشعرية العربية، حظيت باهتمام الباحثين. وهذه الدراسة تحاول أن تقدم تحليلًا لهذه العلامات، مبنيًا على دلالات الشكل والترميز بمستوياته المختلفة في القصيدة وذلك من خلال تمهيد يعرض لمفهوم السميويولوجيا وأبرز مكوناتها من وجهة نظر الباحثين، ومبحثين، الأول _ المحور التركيبي _ وقفت فيه عند دلالات الشكل والتركيب البنيوي، وعلاقته ببعض مستويات الأسلوب، والثاني _ المحور التصويري _ وقفت فيه عند المستويات الفونولوجية المورفولوجية والدلالية للتصوير وبنياته في القصيدة. وقد ختمت الدراسة بأبرز النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه التحليلات المتنوعة، فكانت بذلك إسهامًا يضيف إلى ما جاء به الباحثون من قبل، ويفتح الباب لمزيد من التحليلات في المستقبل.

# The Semiotics of Composition and Imagery in the Poem Cholera by Nazik Al-Malaika

**Faten Abdul Latif Ali Al-Amer**
*Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University, Saudi Arabia.*
(Received: 3/ 4/1446 H, Accepted for publication 28/ 4/1446 H)
https:/doi.org/10.33948/ARTS-KSU-37-2-1

**Keywords:** semiology, compositional axis, pictorial axis, Cholera Poem, Nazik Al-Malaika, Modern Criticism Methods.
**Abstract.** Semiology is one of the most prominent methods of modern criticism that deals with the literary text in terms of the composition of its signs. The poem "Cholera" by Nazik al-Malaika, as one of the first poetic poems that heralded the birth of Arab poetic modernity, attracted the attention of researchers. Hence, this study attempts to provide an analysis of these signs, based on the connotations of form and coding at its various levels in the poem, through an introduction that presents the concept of semiology and its most prominent components from the point of view of the researchers. Two sections were considered, the first one was the structural axis in which I looked at the connotations of form and structural composition, and their relationship to some levels of style. The second section revolved around the pictorial axis which examined the phonological, morphological and semantic levels of imagery and its structures in the poem. The study concluded with the most prominent results reached through these various analyses. It was thus a contribution that added to what the researchers had previously found and opened the door for future scrutiny to do more analyses.

**مقدمة:**

الصورة الشعرية واحدة من أبرز عناصر القصيدة، فيها تتشكّل رؤية الشاعر، وعن طريقها تتكوّن الأحاسيس التي تسرّبها القصيدة إلى نفس المتلقي، ليتفاعل معها، ويعيد تمثّل القصيدة في ضوئها. ولقد كانت قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة، واحدة من أوائل القصائد التي دشّنت ظهور القصيدة الحديثة في الأدب العربي، بخصائصها المميّزة، باعتمادها على نظام التفعيلة والمقاطع، والكلمة الموحية[١]. وهو ما جعلها من القصائد المؤثّرة في تاريخ القصيدة العربية المعاصر؛ خاصة بموافقتها لمناسبة بارزة من المناسبات الحزينة في هذا التاريخ، حيث انتشر مرض "الكوليرا" في مصر، وحصد آلاف الأرواح التي تركت صداها الموجع في هذا التاريخ.

ولكي تحقق القصيدة هذا الأثر البالغ في نفوس المتلقين، فقد اعتمدت على تشكيل صورها الشعرية تشكيلًا خاصًا؛ يحمل من العلامات الدالة ما يلفت الأنظار ويستحق الوقوف عنده لتحليل فاعليته وأثره في تشكيل القصيدة تشكيلًا سيميائيًّا. ولذلك فقد حظيت هذه القصيدة تحديدًا بعدد من الدراسات، التي تناولتها سيميائيًّا، أبرزها دراسة ضيف عبدالمنعم الفرجاني: الخطاب الشعري في شعر نازك الملائكة ـ قصيدة الكوليرا أنموذجاً ـ دراسة سيميائية في ضوء نظرية غريماس [٢]،وهي دراسة محكمة، أفدنا منها، وإن حاولنا إضافة جوانب للتحليل تختلف عما ذهب إليه صاحب الدراسة؛ إذ اعتمدت دراسة الفرجاني على تصوّر غريماس لتحليل النص سيميائيًّا، من خلال تتبّع موقع الذات من الحدث الشعري، باعتباره حدثًا سرديًّا في الأساس، يترتب عليه توتر بين الرغبة والإحجام، في صراع متصل للأهواء النفسية. وهو ما يعكسه تحليل التركيب الصوري للعلاقات المنطقية الحاكمة لإنشاء المعنى في النص، ويؤكده التناقض الذي يفترضه التضاد في المربع السيميائي لغريماس.

ورغم إفادتي من هذه الدراسة، مثل غيرها من الدراسات في هذا الموضوع، إلا أنني فضلت الاعتماد على النموذج الدلالي الأقرب لنموذج ريفياتير وبارت وغيرهما، ممن يهتمون بالأبعاد التركيبية في النص الشعري، لتظهر من خلال التحليل فاعلية التركيب والتصوير، بحسب حساسية الباحث تجاه النص الشعري، وفي ضوء معطياته الثقافية، لا مجرد الاعتماد على نموذج وحيد، يكاد يجبر النص على النطق بما ليس فيه؛ استجابة لنموذج تحليلي أقرب إلى النماذج الرياضية الجافة، كما في نموذج غريماس، رغم اعتراف الباحثين بقيمته.

ومن هنا تختلف دراستي عن دراسة الفرجاني في اتجاهها نحو التقاط الحساسية الفنية في البعد السيميائي لقصيدة الكوليرا، بعكس ما ذهب إليه الفرجاني من التركيز على البعد السردي في تركيب الذات الشاعرة، وجعلها بديلا للأهواء المنعكسة في القصيدة.

وثمة دراسات أخرى تناولت هذه القصيدة سيميائيًّا[٣][٤]، لكنها دراسات جامعية للتخرج، وتعاني من كثير من أوجه الخلل.

---

(١) نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، الطبعة الثانية، (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٥م)، ١٢-١٣.

(٢) ضيف عبدالمنعم الفرجاني، "الخطاب الشعري في شعر نازك الملائكة ـ قصيدة الكوليرا نموذجاً ـ دراسة سيميائية في ضوء نظرية غريماس"، *مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية*، ٣٧ (٢٠٢٢).

(٣) نادية لحكمه، "شعر نازك الملائكة ـ دراسات السيميائية"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الرانري الإسلامية الحكومية، دار السلام، بندا أتشيه، ٢٠١٨م.

(٤) ستي رملة، "الشعر الكوليرا لنازك الملائكة ـ دراسة تحليلية لميكائل ريفاتير"، كلية أصول الدين والآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية الحكومية جمبر، ٢٠٢١م.

وبسبب ما في مثل هذه الدراسات من أوجه خلل، أبرزها لغة الباحثين أنفسهم، واقتصار التحليل على شواهد موجزة، تشبه شواهد النحو والعروض، فلم أفد منهما كثيراً، وإن اقتضت الأمانة العلمية ذكرها.

وإذا كانت السيميائية في تعريفها العام "علم العلامات"، فقد غدت واحدة من أبرز المناهج النقدية التي ضمنتها الممارسات النقدية العربية المعاصرة، لقدرتها على تحليل العلامة، واكتشاف الطرق التي تؤدي بها دورها في النص الذي يحملها.

وكون النص "قصيدة شعرية" فهذا يفرض تعاملا خاصا مع العلامة، في ضوء خصائص النص الأدبي، وتأثيره على طبيعة العلامة التي تكوّن مفرداته. ومن ثم، تسعي هذه الدراسة إلى تحليل سيميائية التركيب والتصوير في قصيدة الكوليرا، من خلال علاماتها السيميائية المكوّنة. وتتكوّن الدراسة من تمهيد ومبحثين؛ في التمهيد أعرض بصورة إجمالية مفهوم السيميائية وتطورها، وطبيعة تشكّل العلامة في النص الأدبي. وفي المبحث الأول (المحور التركيبي) أتناول التركيب في قصيدة الكوليرا، من وجهة نظر السيميائية، لتحديد أطرها العامة، وبنياتها التي تشكّل علاماتها الأساسية، أما في المبحث الثاني (المحور التصويري) فأتناول الصورة الشعرية خاصة في هذه القصيدة، من وجهة نظر علاماتها السيميائية البارزة.

**تمهيد ــ السيمياء: المفهوم والنشأة والتطور:**

السيمياء مشتق من الجذر اللغوي (سوم)، وذكر ابن منظور أن السومة والسيمة والسيماء والسيمياء: أي العلامة، ويقال وسوم الفرس: أي جعل عليه السيمة، وقال تعالى: {حِجارَةً مِنْ طِينٍ مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ}، حيث فسرها البعض: أنها مسومة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا(٥). وقيل السيمياء: السحر وحاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحس، والسومة هي العلامة والقيمة، وكذلك السيما هي العلامة والإشارة(٦). والسيمة والسيمياء والسيماء بالكسر هي العلامة، ويقال وسوم الفرس تسويمًا أي جعل عليه سيمة(٧).

من جهة أخرى، يشترك الجذر اللغوي (سيمياء) "مع العديد من اللغات السامية، كالعربية والهندوأوربية (كاليونانية واللاتينية) كما أن أصوات هذا الجذر ومكوناته الدلالية بالمعاجم متماثلة إلى حد كبير مع مراعاة التغيّرات اللازمة في صرف كل لغة"(٨). وعلى ذلك، ترجع الدراسات اللغوية مصطلح السيميولوجيا إلى أصله اليوناني Semiotique وتتكون من جزئين: Semion بمعنى العلامة، و Logos بمعنى خطاب، وهو ما يجعل من لفظ السيميولوجيا يعني علم العلامات(٩).

غير أن المصطلحات التي تدل على هذا العلم متعددة، فيسمى السيميائية، والسيمولوجيا، وعلم الإشارات، وعلم العلامات، وعلم الأدلة، "وهي جميعًا ترجمات لمصطلح سيمولوجيا الذي عرفه العالم السويسري المعروف فرديناند دوسوسير بقوله: " إنها العلم الذي يدرس حياة العلامات

---

(٥) جمال الدين ابن منظور، *لسان العرب*، ط ٣، (صيدا: المكتبة العصرية، ١٤١٤م)، ٣١٢.

(٦) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، *المعجم الوسيط*، ج ١، (دار الدعوة، د. ت.)، ٤٦٦.

(٧) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، *القاموس المحيط*، ج ١، تح. مكتب التراث بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي. (بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥م)، ١/ ١١٢٤.

(٨) محمد فيض محمد إسماعيل، "السيميولوجيا واستخدامها في مجال الإعلام"، *مجلة الآداب والعلوم الإنسانية*، ٢١، ٨٦ (٢٠١٨): ٣٩٩.

(٩) السابق، نفسه

من داخل الحياة الاجتماعية"[١٠]. والمصطلحان كلاهما يدل على المصدر الذي ينتمي إليه، فالسميولوجيا تنتمي إلى المدرسة الفرنسية، بريادة "فرديناند دي سوسور"، بينما السميوطيقا تنتمي إلى المدرسة الأمريكية بريادة "ش. س. بيرس". وكلاهما أعلن عن نظريته في العلامة في الفترة الزمنية نفسها، غير أن "دي سوسور" أكد على الوظيفة الاجتماعية للعلامة، بينما أكد "بيرس" على دورها المنطقي[١١].

ومن الجدير ذكره أن التطور الذي لحق بهذا العلم، وجعله جزءًا من اللسانيات، جاء على يد "رولان بارت"، حيث استلهم مقولات دوسور (الدال والمدلول، المحور الأفقي والمحور التركيبي، دلالة التضمين ودلالة الإيحاء)، وذلك للدفع بالبحث السيميائي إلى الأمام[١٢]، وهو ما يجعل من المعرفة السيميولوجية نقلًا حرفيًّا للمعرفة اللسانية، ومشروعًا مستقبليًا طموحًا للانطباق على مجالات غير لسانية[١٣]، وقد أضافت "جوليا كريستيفا"، البعد النفسي لمفهوم العلامة، بينما أضاف "ج. بودريار" التركيز على الدلالات، بينما أكد "ليوتار" على أن "كل إنتاج للعلامات هو غريزة فطرية يمكن الكشف عنها انطلاقا من أنماط التحليل المستعملة"[١٤].

غير أن ما يهمنا في كل هذه التطورات هو التمييز بين نوعين من العلامات: لسانية وغير لسانية، وهي تشمل بمجموعها كل أوجه النشاط الإنساني بوصفه نشاطًا سيميولوجيًّا[١٥]. وهي علامات تشمل حياة الإنسان في جوانبها، بداية من اللغة بعناصرها الصوتية والدلالية، إلى كل ما يعبر عن النشاط الإنساني في حله وترحاله، من صور وملابس وألعاب[١٦]. ويتم معالجتها من ثلاثة اتجاهات رئيسة في السميولوجيا المعاصرة: سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، وسيمياء الثقافة[١٧]، حيث ترى سيمياء التواصل في العلامة وسيلة قصدية للتواصل، تشتمل على (دال، ومدلول، مقصدية)، ولا تكون العلامة أو الدليل فعالًا إلا إذا كانت الأداة قصدية، ومن أعلام ذلك المنهج (ابريتو، وجورج مويان، ومارتينيه، وكرايس)[١٨]. وقد نشأ ذلك الإتجاه في الولايات المتحدة الأمريكية[١٩].

أما سيمياء الدلالة فإنها تشير إلى إمكانية التواصل؛ سواء كانت العلامة قصدية أو غير قصدية، ومن هنا جاء المبدأ لديهم (أن اللسانيات أصل، والسيميائيات فرع)، ومن أعلام ذلك المنهج: العالم رولان يارت الذي تتكون العلامة لديه من دال ومدلول فحسب[٢٠].

في مقابل ذلك، فإن سيمياء الثقافة وهي أحدى انبثاقات الرؤية الماركسية، يرى أصحابها أن العلامة تتكون من (دال، ومدلول، ومرجع)، فالثقافة عندهم تعني إسناد وظيفة

(١٠) بيار غيرو، *السيمياء*، تر. أنطوان أبي زيد، الطبعة الأولى، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٤م)، ٥.

(١١) السابق، ٥.

(١٢) جميل حمداوي، *السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق*، الطبعة الأولى، (عمان: مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ٨-٩.

(١٣) برنار توسان، *ما هي السيميولوجيا*، تر. محمد نظيف، الطبعة الثانية، (بيروت: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠م)، ٤٥.

(١٤) السابق، ٩٦.

(١٥) بيار غيرو، *السيمياء*، ٥٤-٥٩.

(١٦) برنار توسان، *ما هي السيميولوجيا*، ٩٦.

(١٧) مبارك حنو (تقديم): مارسيلو دارسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحمداني، محمد العمري، عبد الرحمن طنكول، محمد الولي، مبارك حنون ( الدرار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٨٧م)، ٦ ـ ٨.

(١٨) حنون مبارك، دروس في السيميائيات، الطبعة الأولى (الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م)، ٧٢ ـ ٧٤

(١٩) جميل حمداوي، السميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية (تطوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ٢٠٢٠م)، ٤٩ ـ ٥٠

(٢٠) حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ٧٤ ـ ٧٦

للأشياء الطبيعية، فتكون على ذلك الأساس مجال تواصلي تنظيمي لجميع الأشياء والأخبار في المجتمع[٢١].

إن السميويولوجيا في طبيعتها العامة "عبارة عن نظرية عامة وفلسفة شاملة للعلامات، أو هي بمثابة القسم النظري، في حين تُعدّ السيميوطيقا منهجية تحليلية؛ تشغل في مقاربة النصوص والخطابات والأنشطة البشرية تفكيكًا وتركيبًا، وتحليلًا، وتأويلًا، أو هي كذلك بمثابة القسم التطبيقي للسيميولوجيا[٢٢]. والهدف من ذلك هو وصف النص أو الخطاب وصفًا علميًّا، لمقاربة شكل الخطاب ومعرفة طرق انبثاق المعنى وتوليده[٢٣]. لكن يبقى بعد ذلك التساؤل عن كيفية تعامل هذا المنهج التطبيقي للسيمياء مع النص الأدبي؛ وخاصةً الشعري منه.

إن خصوصية النص الأدبي تكمن في لغته التي تتميّز بكثافتها؛ خاصةً في الشعر، وهذه اللغة بتنظيمها الخاص وبنيتها المستقلة هي التي تصنع شعريّته[٢٤]. والشاعر في ممارسته للشعر إنما هو صانع رموز؛ تتميّز بطبيعتها الجمالية[٢٥]، ولذلك فالقصيدة في هذه الممارسة الجمالية مجرة من الإشارات التي تقبل الانعكاس على نفسها، وتؤكد حضورها الكثيف بدلالاتها التي تستحضر معها كل القصائد التي سبقتها في العملية الإبداعية[٢٦].

وإذا كانت الفنون ليست إلا تصويرًا للواقع، بما يجعل الدالات الجمالية أشياء محسوسة، فإن هذه الدالات الجمالية ليست إلا الوظيفة الشعرية التي حددها "جاكبسون"، وهي لا تقوم بوظيفة إيصال المعنى، وإنما بالتركيز على نفسها؛ إذ قيمتها تكمن في ذاتها؛ إنها الشيء والرسالة في الوقت نفسه[٢٧]، ذلك أن اللغة الشعرية تقوم بتنظيم "موارد اللغة العادية وتكثّفها، وهي غائية الذات، ذلك أنها لا تجد لها تبريرًا لها خارجها"[٢٨].

ولتحليل هذه المادة الخاصة من العلامات فإن على المحلّل أن يضع في اعتباره "العلاقات البنيوية العاملة في المنظومة الدلالية في لحظة تاريخية معينة"[٢٩]، أي يحدد "الوحدات المكوّنة في منظومة سيميائية (كنص أو ممارسة اجتماعية ثقافية) والعلاقات البنائية بينها (تقابل وترابط وعلاقات منطقية) وعلاقة الأجزاء بالكل"[٣٠]. هذا بالإضافة إلى تحليل الصور البلاغية باعتبارها تمثيلًا للواقع وللأشياء، في لغة مجازية، تشكل بنفسها "شيفرة ترتبط ارتباطا بيّنا بكيفية تمثيل الأشياء"[٣١]. وهذا كله ما يصب في تحليل ما يحمله النص من ترددات وهيآت، إضافة إلى تحليل الوحدات الخارجية المتشكلة (العنوان، البناء الشكلي)، ودلالات العمل التي تحملها الأطروحات والموضوعات والرموز والقيم ورؤى العالم[٣٢].

---

(٢١) السابق، ٨٥ ـ ٩١

(٢٢) جميل حمداوي، *الاتجاهات السيميوطيقية ـ التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية*، نسخة إلكترونية، شبكة الألوكة، د. ت.، ص١٠.

(٢٣) جميل حمداوي، *السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق*، الطبعة الأولى، (عمان: مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ٢٨٥.

(٢٤) عبدالله محمد الغذامي، *الخطيئة والتكفير*، الطبعة الأولى، (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٥م)، ٢٢-٢٦.

(٢٥) بيار غيرو، *السيمياء*، ٩١.

(٢٦) عبدالله محمد الغذامي، *الخطيئة والتكفير*، ٧١-٧٤.

(٢٧) بيار غيرو، *السيمياء*، ٩٠.

(٢٨) تزيفتان تودوروف، *مفهوم الأدب*، تر. منذر عياشي، الطبعة الأولى، (جدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠م)، ٤٩.

(٢٩) دانيال تشاندلر، *أسس السيميائية*، تر. طارق هلال، الطبعة الأولى، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨م)، ١٥١.

(٣٠) السابق، ١٥١.

(٣١) السابق، ٢١٤.

(٣٢) محمد السرغيني، *محاضرات في السيميولوجيا*، الطبعة الأولى، (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٧م)، ٥٢-٥٣.

والحقيقة أن اتساع البرامج السردية جعل من الصعب إيجاد نموذج واحد لتناول النص الشعري، ولذلك تتعدد الاجتهادات في هذا الاتجاه، ويبقى على المحلل السيميولوجي وحده ابتداع النموذج الذي يناسب موضوع التحليل. وفي هذا الإطار فإن قصيدة "الكوليرا" _ موضوع التحليل _ تفرض أن نأخذ في الاعتبار عدة ملاحظات، تتعلق بالنموذج البنائي للقصيدة عند نازك الملائكة نفسها، باعتبارها صاحبة التجربة[٣٣]:

١.كونها واحدة من أوائل قصائد الشعر الحر التي بشّرت بنوع شعريّ جديد، وافتتحت نموذج قصيدة الحداثة العربية.

٢.كونها تعتمد على النظام المقطعي، الذي يقسم القصيدة إلى مقاطع.

٣.اعتمادها على نموذج التفعيلة باعتبارها وحدة إيقاعية، بدلًا من نظام البيت ذي الشطرين الموزون المقفي.

٤.اعتمادها على التفعيلة المتغيرة التي تراوح أصواتها بطول القصيدة.

٥.إعلاؤها من شأن المعنى، باعتباره هدف القصيدة في رحلة بحث الشاعر.

٦.اهتمامها ببناء الصورة الشعرية بوصفها وحدة بناء المعنى في صراع الشاعر مع المعنى المحض والدلالة المجردة[٣٤].

وعلى هذا الأساس، فسوف أعمل في التحليل على أن أتناول في المبحث الأول البنية التركيبية للقصيدة من منظور السيميولوجيا، ثم أتناول في المبحث الثاني الصورة الشعرية في هذه البنية. وهذا التناول تفرضه _ من وجهة نظري _ متطلبات تغطية كامل النص بمكوناته التركيبية والإحالية.

**المبحث الأول ــ المحور التركيبي:**

**١ ـ نص القصيدة**[٣٥]:

(١)

سكَن الليلُ
أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأَنَّاتْ
في عُمْق الظلمةِ تحتَ الصمتِ على الأمواتْ
صَرخَاتٌ تعلو تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ يلتهبُ
يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ

(٢)

طَلَع الفجرُ
أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ
في صمتِ الفجْر أصِخْ انظُرْ ركبَ الباكين
عشرةُ أمواتٍ عشرونا
لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا
اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين
مَوْتَى مَوْتَى ضاعَ العددُ
مَوْتَى موتَى لم يَبْقَ غَدُ

(٣٣) سميحة بن محفوظ، وهالة بوترعة، "الشعر الحر وبناء القصيدة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب." رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامة منتوري ـ قسنطينة، الجزائر، ٢٠١١م، ١٠٨.

(٣٤) تزيفتان تودوروف، *الأدب والدلالة*، تر. محمد نديم خشفة، الطبعة الأولى، (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٦م)، ١١٧.

(٣٥) نازك الملائكة، *ديوان نازك الملائكة*، (بيروت: دار العودة، ١٩٩٧م)، ١٣٨-١٤١.

في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونْ
لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ
هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ
(٣)
الكوليرا
في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ
في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ
استيقظَ داءُ الكوليرا
حقْدًا يتدفّقُ موْتورا
هبطَ الوادي المرِحَ الوُضّاءْ
يصرخُ مضطربًا مجنونا
لا يسمَعُ صوتَ الباكينا
في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ
في كوخ الفلاّحة في البيتْ
لا شيءَ سوى صرَخات الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ
(٤)
الصمتُ مريرْ
لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ
حتّى حَفّارُ القبر ثَوَى لم يبقَ نَصِيرْ
الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ
الميّتُ من سيؤبّنُهُ
لم يبقَ سوى نوْحِ وزفيرْ
الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ
يبكي من قلبٍ ملتهِبِ
وغدًا لا شكَّ سيلقفُهُ الداءُ الشرّيرْ
يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ
لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ

**٢ ـ سيمياء العنوان:**

العنوان في أي عمل أدبي هو المفتاح الأول الذي يوصلنا إلى محتواه، فهو العلامة اللغوية التي تقدم النص أو القصيدة الأدبية، ويشتمل على مضمونها. ولذلك، فإن العنوان من هذا الجانب واحدٌ من أبرز العلامات السيميائية الإيحائية في النص الأدبي، والعتبة الأولى التي يدخل من خلالها القارئ أو الناقد إلى مضمون النص وإحالاته.

تكمن أهمية العنوان أيضًا في كونه المسؤول عن تحديد هوية النص (نسبته إلى صاحبه)، وهويته الجنسية (النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص)، والدلالات المحتملة التي يحملها النص (توقعات القارئ)، بالإضافة إلى إثارة القارئ وإغرائه بشراء الكتاب أو المدونة النصية وقراءتها[٣٦].

ومن الناحية الشكلية، تنقسم العناوين إلى مفردة ومركبة، أساسية وفرعية، كما تنقسم إلى مباشرة وصفية، ورمزية موازية للنص، ولذلك فإن العناوين في طابعها العام تعد نصًّا موازيًا للنص الأصلي[٣٧]، ولتفسير شفرتها التواصلية تحتاج العناوين إلى ربطها بعدة جهات، منها التركيبي، والدلالي،

(٣٦) عبدالحق بلعابد، *عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص*، تق. سعيد يقطين، الطبعة الأولى، (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون ـ منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨م)، ٧٨-٨٩.

(٣٧) محمد بازي، *العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل*، الطبعة الأولى، (المغرب: دار الأمان، ٢٠١١م)، ١٥-١٩.

والسياقي[٣٨]. وهي جميعا المكونات التي تشكّل روافد العنوان في أي نص.

أما من ناحية نسبة النص وهويّته، فمعروف أن (الكوليرا): القصيدة وليست المرض، منسوب في الشعر الحديث إلى نازك الملائكة، باعتبارها واحدة من أوائل النماذج الشعرية التي دشّنت قصيدة التفعيلة في الشعر العربي المعاصر، إضافة إلى كونها أيضا واحدة من القصائد البارزة التي تناولت الحدث الشعري (جائحة الكوليرا)، وهو الأمر الذي ينعكس سيميولوجيا في تشعيب دلالة الكوليرا وجعلها تنقسم داخليًّا قسمين متناظرين:

الكوليرا: الجائحة  الكوليرا: القصيدة

ومن ثم، تنحو توقعات القارئ إلى أن تذهب في الاتجاهين بحسب ثقافته ومعرفته بالعلاقة بين المتناظرين، فإن كان ممن لا علاقة لهم بالشعر ولا يعرف شيئا عن نازك الملائكة وقصيدتها فإن ذهنه سيتوجه تلقائيا إلى الجائحة المعروفة، وربما ظنها مقالة عن تاريخ هذا المرض وخطورته وأعراضه. وإن كان ممن يتعاطون الشعر ويعرف الملائكة، فإنه بكل تأكيد سيذهب إلى قصيدتها المشهورة: الكوليرا، الأمر الذي سيجعله أكثر تهيئا لتقبّل المكتوب فيها، وربما استحضر في نفسه قصائد أخرى مشابهة تناولت مثل هذه الجوائح أو المناسبات التي تعرّض فيها الشعر لمآسي الإنسانية. وبطبيعة الحال، فإن الأقرب للمنطق أن من يتناول ديوان نازك الملائكة يعرف يقينا أنه يتعامل مع نصوص شعرية، ويتوقع بين دفّتي الكتاب أو في صفحات الورق (كلاما شعريا)، يتوافق مع النموذج الفني الذي يعرفه، والأمر هنا يتعلّق بما ينتظره القارئ من القصيدة الشعرية، والغالب _ في لحظتنا الحاضرة _ أن هذا القارئ يعرف أو على الأقل سمع بما دخل الشعر العربي من تغيّرات تتعلّق الشكل الفني؛ وزنا وقافية، وبناء المعنى وتشكيل الصورة، وبالتالي فلن ينكر الإيقاع التفعيلي الذي اتخذته القصيدة، وسيكون تفاعله مع القصيدة مناسبًا لدرجة وعيه بهذا الشكل الجديد لبنائها.

نحن إذن أمام دالة (عنوان) يفتح أفقا واسعا من التوقعات أمام القارئ، وربما أثار في نفسه _ إذا كان يعرف تاريخ هذه القصيدة ودورها ودور صاحبتها في تأسيس القصيدة العربية الحديثة _ جوانب كثيرة من هذا التاريخ، وفتح أمامه باب الأسئلة أمام جوانب يرغب في استعادتها ويرغب في إعادة بحثها. وهذه الجوانب يمكن أن نتلمّسها في دالة العنوان "الكوليرا" باعتباره من الناحية التركيبية يتكوّن من كلمة واحدة، معرفة بـ (ال) التي تدل على حصر المعنى في المُعرّف به، ما يستبعد أي دلالة أخرى، وإن بقي المعنى العام داخلًا في دلالة المرض، بما يثيره لفظ الكوليرا من دلالات إيحائية، تتضافر مع مضمون النص الذي يشير إلى الحزن والألم الذي يسببه هذا المرض، ويستحضر الحزن والمعاناة في حياة الشعب المصري، في تلك الآونة[٣٩]. وبعبارة أخرى، يثير العنوان كل التوقعات التي تتعلّق بتاريخ اللفظ في حياة الإنسان: الجائحة، وتاريخ القصيدة في علاقتها بنازك الملائكة وبتجديدها النموذج الفني للقصيدة العربية المعاصرة، إضافة إلى تأكيده الحس المأساوي المقرن باللفظ؛ إذ يثير يقينًا صورًا من المآسي الإنسانية، سواء أكانت نتيجة الجائحة المحددة (الكوليرا) أم كانت نتيجة أسباب أخرى، تعود إلى المرض أو إلى الحروب التي تعكس أخطاء الإنسان وخطاياه في التعامل مع غيره من بني الإنسان، نتيجة إحساسه بالتفوق والتعالي على غيره من البشر.

(٣٨) السابق، ١٩-٢٥.

(٣٩) ضيف عبدالمنعم الفرجاني، "الخطاب الشعري في شعر نازك الملائكة ، ٨٥٧-٨٥٨.

**٣ ـ مملكة الموت:**

تنتمي قصيدة الكوليرا إلى المرحلة الأولى من تجربة نازك الملائكة الشعرية، وهي مرحلة تركز فيها الشاعرة على رصد ما تسميه مأساة الحياة[٤٠]، وتشيع فيها الألفاظ الدالة على الموت والألم والمعاناة، مختلطة بأحاسيس الرومانسية التي تسرّبت لتجربة الشاعرة من مرحلة الرومانسية العربية، وتعاظمت في نفسها بسبب ما شهدته من مآسي الفقر في الأكواخ وفي الريف[٤١].

لكن من الضروري أيضا أن نضع في اعتبارنا أن تجربة الملائكة _ كما تقول هي _ تعتمد على الإيحاء؛ أي رسم صور رمزية للحالة التي تريد أن تنقلها لقارئها، باعتبارها صادرة عن "الشاعر الذاتي الذي يراقب نفسه، كما لو كان يراقب بحرا زاخرا لا شطآن له ولا قرار"[٤٢].

وهذا يعني أن الشاعرة لا تنقل الواقع في قصيدتها، إذ "تكمن العلاقة الفريدة بين النص الأدبي والواقع على هيئة أنساق فكرية أو نماذج للواقع"[٤٣]. وبالتالي لا يمكن أن نتصوّر أن الشاعرة تنسخ الواقع في مصر إبّان أزمة الكوليرا؛ فالقصيدة حين نتأمل في بنيتها الرمزية نكتشف بيسر أنها مقسّمة أربعة مقاطع، ينتهي كل منها بجملة مركزية: " الموتُ الموتُ الموتْ". وهي جملة إيحائية، يصعب تقدير المسند والمسند فيها، حتى نقول إن المحذوف النحوي منها كذا أو كذا، وإنما هي تعبير رمزي/ صوتي، يستهدف تجسيد صورة الموت البصرية، من خلال الألفاظ الموحية المشحونة بدلالات أكثر مما تحتمله الجملة النحوية التقليدية، على طريقة الرمزيين الذين تعي الشاعرة تمامًا طريقتهم في التعبير[٤٤].

وسوف نلاحظ أيضًا أن هذه الجملة الموحية باعتبارها جملة مركزية في بناء القصيدة، اقترنت في المقاطع الأربعة بثلاث جمل نحوية، سابقتان وتالية، تشّكل تنظيمًا إيقاعيًّا مقصودًا، رسمت صورته الشاعرة في إشارتها للقصيدة: "أما قصيدة الكوليرا فقد كانت المقطوعة فيها أطول مما ينبغي قليلًا، وقد جرت على هذا النسق: أ ب ب ج ج ب د د ب هـ هـ هـ هـ"[٤٥].

وهي مع هذا التنظيم الإيقاعي تمثّل أيضًا جمعًا لدلالة المقطع الذي تختمه، وتمهيدًا لتغيير الدلالة في المقطع الذي يليها، على هذا النحو:

(١)في كل مكان يبكي صوتْ
هذا ما قد مزّقه الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموتْ

(٢)لا لحظة إخلادٍ لا صمتْ
هذا ما فعلت كفُّ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموتْ

(٣)في كوخ الفلاحة في البيتْ
لا شيء سوى صرخات الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموتْ

(٤)يا شبح الهيضة ما أبقيتْ
لا شيء سوى أحزان الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ

(٤٠) نازك الملائكة، *ديوان نازك الملائكة*، ٩.

(٤١) السابق، ٨-٩.

(٤٢) السابق، ٢٣.

(٤٣) فولفجانج إيسر، *فعل القراءة ـ نظرية في الاستجابة الجمالية*، تر. عبدالوهاب علوب، (مصر: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م)، ٧٨.

(٤٤) نازك الملائكة، *ديوان نازك الملائكة*، ٢٠-٢١.

(٤٥) السابق، ٢٠.

يا مصر شعوري مزّقه ما فعل الموتْ

والملاحظ هنا أن الشاعرة بنت قصيدتها على تقسيم كل مقطع من المقاطع الأربعة جزئين، الجزء الثاني منها هو تكثيف إيقاعي ودلالي لفعل الموت في الحياة، ولذلك فالمقاطع الأربعة يتردد فيها لفظ الموت خمس مرات، جاء فيها قافية في ثلاثة أسطر من الأربعة، وكلمة موحية بتكرارها ثلاثة مرات. وما يقترن بهذه الكثافة الخاصة للموت المكان مرتين: "في كل مكان يبكي صوت/ في كوخ الفلاحة في البيت"، والأثر الانفعالي لحضور الموت: "لا لحظة إخلادٍ لا صمتْ/ يا شبح الهيضة ما أبقيت"، والتأكيد على هذا الأثر الممتد: " هذا ما قد مزّقه الموتْ/ هذا ما فعلت كفُّ الموتْ/ لا شيء سوى صرخات الموتْ/ لا شيء سوى أحزان الموتْ". ويمكن أن نلحظ هنا أثر التكرار التركيبي في الجملة لتأكيد فعل الموت "هذا ما قد مزّقه/ هذا ما فعلت" وأثره: "لا شيء سوى صرخات/ لا شيء سوى أحزان".

وبالتالي إذا ما أردنا تلمّس البنية المولّدة للنص منطقيا ودلاليا بحسب أهداف التحليل السيميائي[٤٦]، ومن ثم استكشاف البنية الدلالية التي يتضمنها خطاب القصيدة، دلالةً ومقصدًا، لمعرفة طرائق انبثاق المعنى[٤٧]، يمكن القول إن الشاعرة اعتمدت لتوصيل رسالتها وأثرها الانفعالي الجمالي _ إيحائيًّا _ على تشكيل بنية إيقاعية دلالية اتخذت شكل المربع الذي يختم كل مقطع من المقاطع الأربعة.

| | | | |
|---|---|---|---|
| الليل | أنّات | أموات | حزن |
| الظلمة | صمت | فؤاد | يتدفق |
| الصمت | صرخات | روح | يلتهب |
| سكون | | | غليان |

**٤ ــ معجم المأساة:**

٤ ــ ١ الليل الأسود:

لكن هذا المربع الإيقاعي لا يكتمل معناه بغير الجزء الأول من المقطع/ المقاطع الأربعة، وهي على عكس الجزء الثاني من كل مقطع، تحفل بالصوت والحركة، وتهدف إلى تمثيل آلام الناس الذين يعانون من المرض والموت، لكنه التمثيل الرمزي الذي يلامس الواقع من بعيد:

سكَن الليلُ
أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ
في عُمْق الظلمةِ تحتَ الصمتِ على الأمواتْ
صَرخَاتٌ تعلو تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ يلتهبُ
يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُّلُماتْ

تتشكل الحركة في هذا الواقع الرمزي من مجموعة علامات: سكون الليل، صدى الأنات، عمق الظلمة، صمت، صرخات تعلو، حزن يتدفق .. يلتهب، صدى الآهات، غليان في الأفئدة، كوخ ساكن تملؤه الأحزان، روح تصرخ في الظلمات. ولا ريب أن هذه العلامات المتتابعة تصنع جوًّا مأساويًا يغلّف العالم/ الواقع الذي يمثّله المقطع، وهذه العلامات تصنع أربع قوائم متقابلة من معجم خاص يؤكد المأساة:

ويمكن أن نلاحظ أن المفهوم المركزي في هذه القوائم الأربعة يعود إلى الليل، فمنه تأتي الظلمة، وبه يقترن الصمت والسكون. لذلك يصح في هذا المركز أن يكون مرسلًا للمأساة، وصانعًا لعناصرها، بحسب تحليل بعض الباحثين؛ استنادًا لمنظور "غريماس" في التحليل السيميائي لعناصر السرد في الرسالة التواصلية، فتكرار لفظ الموت يشير إلى

(٤٦) جميل حمداوي، *الاتجاهات* ص١٤.

(٤٧) جميل حمداوي، *السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق*، ٢٨٥.

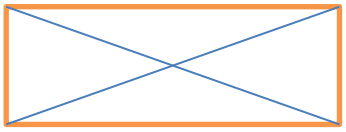
سيطرة الموت أمام الحياة، "فمرض الكوليرا يصنع الموت والألم والأنين والصرخات، وإشارة الشاعرة إلى (سكون الليل) تُعدّ إشارة سيميائية توحي بوصف ما يحدثه المرض من آثار، ويعني هذا أن الشاعرة في علاقة فصل مع الناس، والنتيجة هي عدم تحقق (ذات ١) لموضوع القيمة المنشودة، الذي يتمثّل في وجود العلاج للتخلّص من هذا المرض، وتحقيق التوازن والراحة النفسية، ولذلك تعلن الذات استسلامها لهذا الواقع المرير، وتحاول إخفاء التوتر والقلق الذي يسيطر عليها"[٤٨].

لكننا في المقابل، بملاحظة علاقة الدال والمدلول بحسب تحليل "دريدا" فإن دال الموت ومشتقاته في القائمة الأولى يؤدي إلى سلسلة من القوائم المتتابعة، يختص أولها بأصوات الأنين والصرخات التي يسيطر عليها الصمت، باعتباره العلاقة الوسطية أو الذات المساعدة في تحليل "غريماس"، ومن ثم تتحوّل هذا الأنين وتلك الصرخات إلى أجساد/ موتى، تجمع الوجهين المتقابلين لمجال فاعلية الموت (أفئدة، أرواح)، وهي التي تصل في الأخير إلى النتيجة الحتمية لسيطرة الموت على مقدرات الحياة: الحزن الذي يتدفق، ثم يلتهب، وينتهي إلى الغليان.

ومعنى ذلك أن الشاعرة لتعبر عن سيطرة الموت في هذه المملكة السوداء قامت بتشفير الذات المرسلة (الموت)، والذات المرسل إليها (الأفئدة والأرواح)، وجعلت بينهما واسطة صوتية وحركية (أنين وصرخات/ صمت)، يؤدي جميعه إلى نتيجة واحدة؛ هي الحزن الذي يتدفق ويسيطر على كل أرجاء الحياة.

(٤٨) ضيف عبدالمنعم الفرجاني، "الخطاب الشعري في شعر نازك الملائكة، ٨٥٩-٨٦٠.

وبالتالي يمكن أن نرى في هذه العلاقة السيميائية علاقات تناقض متتابعة يجسدها المربع السيميائي لـ "غريماس"، على هذا النحو:




هذه الترسيمة الرمزية لعلاقة الموت/ الحياة تبيّن بوضوح اقتران حضور الموت بالأنين والصرخات، بينما يقترن حضور الحياة بالصمت؛ وإن يكن الصمت في حد ذاته نتيجة من نتائج حضور الموت.

٤ ــ ٢ النهار الحزين:

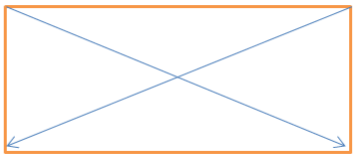
طَلَع الفجرُ
أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ
في صمتِ الفجْر أصِخْ انظُرْ ركبَ الباكين
عشرةُ أمواتٍ عشرونا
لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا
اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين
مَوْتَى مَوْتَى ضاعَ العددُ
مَوْتَى موتَى لم يَبْقَ غَدُ
في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندُبُه محزونْ

وحضور الموت لا يغيّر من حقيقته طلوع النهار، لكن طلوع النهار نفسه لا يؤخر الموت، فهو حاضر في (خطى الماشين وفي (ركب الباكين)، ليصبح هذا الحضور ركبًا من الأموات (عشرة أموات/ عشرون/ موتى موتى)، ويصبح الفجر أو النهار أو اليوم الحاضر يومًا أبديًا لا ينتهي (ضاع العددُ/ لم يبق غدُ)، وكل الذي يبقى (في كل مكان جسدٌ يندبه محزون). أي أن اليوم الذي بدأ بطلوع الفجر ينتهي _ مثل الليل قبله _ بالحزن، وتصبح دالة (الموتى) هي المفردة المسيطرة على الحالة الشعرية، وهي التي تصنع معجم الحزن:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| طلع الفجر | أصغِ | خطى الماشين | صمت | موتى موتى |
| صمت الفجر | أصخْ | ركب الباكين | ندب | جسد يندبه محزون |
| | لا تحصِ | صوت الطفل المسكين | | |
| | اسمعْ | محزون | | |

في هذا المعجم، تصبح ذات الشاعرة هي المرسلة، بينما يصبح القارئ الذي يتابع هذا المشهد الحزن هو المرسل إليه، وبينهما ذات ثالثة؛ هي ذات الضحايا (خطى الماشين/ ركب الباكين/ صوت الطفل المسكين/ محزون)، والعامل المساعد في ذلك كله هو طلوع الفجر الذي لم يغيّر الحالة العامة بسبب الصمت الذي يغلّف حضوره. ومن ثم ينتهي هذا الحضور إلى حالة حزن منتشرة في الأرواح التي تندب الأجساد الميّتة، وتحوّل المشهد كله إلى موكب أحزان.

وبعبارة ثانية، أرادت الشاعرة أن تنقل حالة الحزن التي تسيطر على جموع الناس، من خلال ذلك الموكب الذي يسير في صمت (خطى الماشين)، ويبكي أيضًا في صمت (ركب الباكين)، نادبًا الأجساد المحزونة، ومتجاوبًا مع صوت الطفل المسكين. ويمكن أن نلحظ أن المشهد الذي تنقله الشاعرة يحفل أكثر بالحركة البصرية وبالأصوات الصامتة (باكية/ نادبة). ومن ثم يصبح المربع السيميائي على هذا النحو:



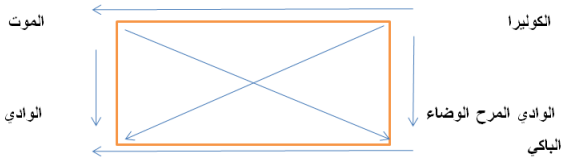

والعلاقة هنا تظهر بوضوح أن النهار الذي يفترض فيه أن يكون تجلّيًا للشمس وللحركة وللنشاط والفرح، يتحول إلى لا نهار، فلا نور، ولا حركة ولا نشاط؛ إذ يصبح الحياة كلها حزنًا، تمتلئ بالحزانى والمساكين الذين يبكون ويندبون الضحايا. وهذا الموكب الحزين كان تهيئة مباشرة لسبب الحزن والهلاك، والذي تسميه الشاعرة الوحش؛ وتعني به الكوليرا لا غيرها من مسببات الحزن والهلاك.

٤ ــ ٣ طلوع الوحش:

في المقطع الثالث من القصيدة حضور الكوليرا بعد أن كانت مخفية في المقطعين الأول والثاني من القصيدة، حيث تقول:

الكوليرا
في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ
في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ
استيقظَ داءُ الكوليرا
حقْدًا يتدفّقُ موْتورا
هبطَ الوادي المرِحَ الوُضّاءْ
يصرخُ مضطربًا مجنونا
لا يسمَعُ صوتَ الباكينا
في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ

ويمكن في هذا المقطع أن نلاحظ سيطرة مفردة الكوليرا على القول الشعري، في صورة وحش يمزّق أشلاء ضحاياه، ويدفع بهم إلى الموت، بعد أن استيقظ من ثباته، وخرج من مكمنه (كهف الرعب)، الأمر الذي يغيّر من ترتيب القائمة المعجمية المعتادة، فقد أضحت الكوليرا تتصدر المشهد، وهي البديل لمفردة الموت، كما أصبحت الكوليرا نفسها (داء) بينما الموت (دواء). و الكوليرا في هذا الترتيب الجديد صارت مرسلة والموت مستقبلًا، ونهاية. والموت الذي كان شبحًا يخيف الناس ويقلب حياتهم من الفرح إلى الأحزان صار هو الدواء الذي تنتهي به الأحزان، أو بمعنى أدق، الدواء الذي تقرّ فيه الأحزان، وتصبح سمة مميزة للحياة وللأحياء.



لقد أصبحت الكوليرا تسكن الوادي المرح الوضاء، ومن ثم حوّلته إلى وادي باكٍ محزون، بينما الموت ينتظر في نهاية المشهد، ويصبح هو التجلّي الأكبر لكل مشاهد الوادي. والعلاقة بين العناصر الأربعة تبيّن بوضوح أن الكوليرا من جهة، والموت من جهة ثانية، يحاصران الوادي الذي كان مرحًا وضاءًا، فصار بسبب هذا الحصار واديًا للبكاء وللحزن، وما ذلك إلا بسبب الكوليرا التي تجلّت في صورتها الحقيقية؛ وحشًا يمزّق الأشلاء؛ مدفوعًا بالحقد والرغبة في القضاء على الحياة. ولا جديد في المشهد الأخير من هذه المأساة سوى الصمت وأحزان الموت اللذين يهيمنان على الحياة والأحياء في هذه المأساة التي تتكرر يومًا بعد يوم، دون غدٍ منتظر لانقشاع الغمة:

الصمتُ مريرْ
لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ
حتّى حَفّارُ القبر ثَوَى لم يبقَ نَصِيرْ
الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ
الميّتُ من سيؤبّنُهُ
لم يبقَ سوى نوْحِ وزفيرْ
الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ
يبكي من قلبٍ ملتهِبِ
وغدًا لا شكَّ سيلقفُهُ الداءُ الشرّيرْ
يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ
لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ

ولم يكن تجسيد المشهد الأخير سهلًا، فعلى الرغم من أن شبحا الموت والكوليرا غابا عن الصورة، إلا أن آثارهما هي الباقية: (صمت، رجع التكبير، حفّار قبور لا يجد من يؤبنه، مؤذّن ميت، طفل يتيم، وشبح الكوليرا الذي يقترن بأحزان الموت).

وبالتالي، يمكن أن نلاحظ أن الشاعرة في تقسيمها الرباعي للقصيدة، حشدت الألفاظ المشحونة بدالتي (الحزن والموت)، وجعلت هاتين الدالتين محورًا لسردية الحدث السيميائي، مبتدئةً بتجسيد مملكة الأحزان، في صورة سينمائية واضحة، ترصد المشهد من بعيد، كعين الكاميرا التي تصنع إطارًا كليًّا للحدث، في ظلام الليل، ثم تليه بمشهد طلوع الفجر، لتتوضح طبيعة المأساة في موكب الحزانى، الماشين الذين يندبون الموتى، ثم ينزاح هؤلاء عن المشهد، ليظهر شبح الكوليرا وحشًا يخرج من كهفه، ويمزّق الأجساد بمخالبه المدماة، ثم يعود المشهد في الأخير لأصوات الحزانى، متمثّلا في (هوى) الشاعرة، وحزنها الدفين على ما حلّ بمصر، وليبقى الصمت والموت هما الوجهان الباقيان على شاشة العرض، ولتنزل ستارة القصيدة.

**المبحث الثاني: المحور التصويري:**

تعد الصورة الشعرية الأداة الرئيسة للشاعر في التعبير عن الأفكار والمعاني الكامنة في نفسه، والإشارة إليها بأسلوب أدبي، فهي "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدمًا عبر ذلك طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز... وغيرها من وسائل التعبير الفني[٤٩].

(٤٩) الركابي، أميمة محمد عبد العزيز. "الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين." *مجلة كلية التربية*، ٢٥، ٣ (٢٠١٩): ١٤٧.

لكن الصورة من الناحية الفنية ذات تركيب مميّز يتصل بالمجاز، فهي خطاب قابل للإجراء البلاغي، ويعبر عن الأفكار بطريقة منطوقة، وهي التي تمنح الخطاب الشعري كثافته وخصوصيّته[٥٠]. وهذا يأتي من الدور المحوري الذي تلعبه الصورة في تكوين الشعر، بحيث يصعب الفصل بين المعاني والصور التي تعبر عنها[٥١]، إذ المعاني في الشعر تنتج عن نشاط خلّاق للكلمات، يقترن بالمجاز، والمجاز ناتج عن الإسناد اللغوي، الذي يعود إلى علاقة التركيب بين الكلمات على مستوى الجمل[٥٢]؛ أي على مستوى "النظم" بالتعبير القديم لعبد القاهر الجرجاني[٥٣].

وبناءً على ذلك يمكن التمييز بين عدة أنواع من الصور، فهناك الصورة الأدبية التي هي جماع المدركات الحسية في نفس الشاعر، فيتأثّر بها ويعيد إنتاجها في صورة أبيات أو قصائد كاملة[٥٤]. وبهذا التعريف، فإنها تساوي في المعنى الصورة الشعرية، كما تساوي الصورة الكلية. وهناك الصورة البلاغية التي تتكون من صور كلية وصور جزئية[٥٥]، وتتكون أساسًا من انحراف المجاز في الإسناد اللغوي. فالصورة البلاغية هي الصورة التي تتكوّن من المجاز، أو من انحراف الإسناد اللغوي ومخالفة المنطق في صناعة العلاقة بين طرفين من أطراف الواقع[٥٦]. وهناك أيضًا الصورة الأيقونية أو الترميزية التي تتعلّق بالقيمة الإشارية للكلمة، أي باعتبارها دالًّا في مقابل مدلول[٥٧].

وهذه الأخيرة -الصورة الأيقونية - هي التي تعيد تصنيف الصور من وجهة نظر السيمياء، لتصبح من هذا المنظور، بحسب تحليل "هنريش بليت"[٥٨]:

١. الصورة السيميوتركيبية: وهي الوحدات الثانوية اللسانية المكونة للصور البلاغية في النص الأدبي، وتضم مجموعة من المستويات: (الفونولوجيا، والمورفولوجيا، التركيب، الدلالة، النصية، والخطية).
٢. الصور الفونولوجية: أو تسمى الصور الميتا أصوات. وهي الصور النغمية الصوتية، حسب توزيع الفونيمات لوحدات تقطيعية (صوامت/ مصوتات) ، أو نغمية مثل (النبر/ الوقف/ التنغيم).
٣. الصور المورفولوجية: أو الميتامورف، حيث ترتبط الكلمة بغيرها كالسوابق واللواحق والدواخل، وتنطلق من عمليات الانزياح اللغوي داخل الكلمة، والانزياح غير اللغوي خارج الكلمة من حيث ارتباطها بالبيئة الاجتماعية الخارجية.
٤. الصور الدلالية: أو (الميتادلالة). وهي المفهوم الدلالي للكلمة وإحالته إلى مقومات متعددة، وملامح دلالية متميزة، مثل كلمة (رجل) تشير إلى ( إنسان، ملموس، حي، ذكر، بالغ). وهذه الصور الدلالية تظهر في تعبير الشاعر من خلال رسمه الصور الدلالية التي تعتمد على عنصر الخيال أو الانحراف المتّل في التغير والانحراف المتمثل في (التشبيه، والاستعارة، والكناية)؛ أي الصور البلاغية في تصنيف البلاغة.

---

(٥٠) تزيفتان تودوروف، *الأدب والدلالة*، ٩٩-١٠٠.

(٥١) السابق، ١١٤-١١٧.

(٥٢) تزيفتان تودوروف، *مفهوم الأدب*، ٦١-٧٥.

(٥٣) مصطفى ناصف، *نظرية المعنى في النقد العربي*، (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، د. ت.)، ٤٠-٤٩.

(٥٤) مصطفى ناصف، *الصورة الأدبية*، (بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.)، ٣٩-٤٤.

(٥٥) السابق، ٢٣٦-٢٣٩.

(٥٦) تزيفتان تودوروف، *مفهوم الأدب*، ٦٦.

(٥٧) تزيفتان تودوروف، *الأدب والدلالة*، ٩٤-١٠٣.

(٥٨) هنريش بليت، *البلاغة والأسلوبية ـ نحو نموذج سيميائي لتحليل النص*، تر. محمد العمري، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩م)، ٦٥-٦٩.

وبحسب هذا التصنيف يمكن أن نقرأ سيميائية التصوير في قصيدة الكوليرا من جهة أبعاد التركيب الفنولوجي (تركيب الأصوات ورمزيّتها)، والمورفولوجي (ارتباط الكلمات داخل التركيب اللغوي، خاصة علاقات التكرار التقابل)، الميتادلالي، وهي المختصة بالانحراف المجازي في الصور البلاغية، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل. والهدف من هذا التناول إيضاح قوانين إنتاج الدلالة سيميائيًّا في هذه الأبعاد المختلفة للتصوير في كوليرا نازك الملائكة.

**١ ـ البعد الفونولوجي للتصوير:**

أشرت في المبحث الأول إلى التقسيم الإيقاعي الذي اعتمدته الشاعرة في تركيب قصيدتها، وهو التقسيم الذي أدي إلى تقسيم القصيدة أربعة مقاطع رئيسة، وكل مقطع منها مقسوم بدوره جزئين: جزء متغيّر، يعبر عن الدلالة التي ترصدها الشاعرة بحسب البرنامج السردي الذي أشرت إليه أيضًا في المبحث الأول: (مملكة الأحزان، فجر المأساة، طلوع الوحش، موكب الباكين والحزانى). وهو برنامج في حقيقته يجسّد التصوير الذي اعتمدته الشاعرة، لتصل إلى تجسيد حضور الموت وأثر الكوليرا في تحويل وادي المرح إلى وادي أحزان.

لكن من المهم أيضًا أن نلاحظ أن كل مقطع بحسب التقسيم الإيقاعي لجزئيه عبر عن لونين من الخطاب الشعري: خطابي وانفعالي. في الجزء الخطابي تصوّر الشاعرة الجزء المقصود من برنامجها السردي، وهو جزء يقترن بالتنوّع الإيقاعي للقوافي المتراوحة، بينما تنقل الشاعرة في الجزء الثاني من المقطع انفعالها الوجداني، من خلال ثبات إيقاعي، وجمل متكررة، يجسّد نموذجها المقطع الأول من القصيدة:

سكَن الليلُ
أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ
في عُمْق الظلمةِ تحتَ الصمتِ على الأمواتْ
صَرخَاتٌ تعلوا تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ يلتهبُ
يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
.....
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ

وفي هذا المقطع -كما ألمحت من قبل- يظهر الحرص على التوازن الإيقاعي في الجزء الأول منه (سكن الليل ... تصرخ في الظلمات)، وذلك من خلال توحيد القافية في كل سطرين شعريين أو أكثر، على هذا النحو: (أ ـ ب ـ ج ـ ب ـ د ـ ب)، بينما يأخذ المقطع الثاني شكل قافية موحدة متكررة في أربعة أسطر متتالية. وهذا التشكيل الإيقاعي يتكرر في المقاطع الثلاثة التالية من القصيدة، مع تغييرات طفيفة لا تذكر.

ويمكن هنا أن نلحظ أيضًا أن التقابل الإيقاعي بين أصوات الحروف يعتمد أساسًا على التراوح بين المتحرّك والساكن، في تلك القوافي، رغم أن الحروف في ذاتها لا تملك قيمة دلالية خاصة، إلا أن التوظيف هو الذي يعطيها تلك القيمة في السياق التعبيري للقصيدة، من خلال التكرار والتقابل اللذين يعدان سمة أساسية من سمات القافية في الشعر العربي[٥٩]. وقد أدركت الملائكة قيمة هذا التوظيف لأصوات القافية؛ خاصة صوت الرويّ باعتباره ممثلا

(٥٩) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي ـ محاولة لإنتاج معرفة علمية، (مصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ٧٨ ـ ٨٨

للقافية[٦٠]، فصنعت من التقابل بين أصوات القافية _ في مستوى الرويّ ومستوى الكلمة _ إيقاعًا نغميًّا يؤكد قيمة القافية في إبراز المعنى النفسي للسطر الشعري[٦١] .

هذا الإيقاع هو الذي يمكن نلاحظه على مستوى التقابل بين الأصوات المطلقة:( الليلُ/ تضطربُ/ يلتهبُ/ غليانُ/ أحزانُ) في جانب، والأصوات المقيّدة _ الساكنة _ في الجانب المقابل: (الأناتْ/ الأمواتْ/ الآهاتْ/ الظلماتْ/ صوتْ/ الموتْ/ الموتْ)، كما نلاحظه على مستوى التقابل بين التقسيم الداخلي للأسطر الشعرية داخل المقطع: (الليلُ/ الأناتْ، الأمواتْ/ تضطربُ، يلتهبُ/ الآهاتْ/ غليانُ، أحزانُ/ الظلماتْ/ ...صوتْ، الموتْ، الموتْ، الموتْ).

هذا التغاير بين أصوات القافية الذي يعتمد على التراوح والتقابل يبرز ما يسميه بعض الدارسين عناقيد الأصوات المتداخلة؛ أي مجموعة الأصوات التي تصنع الإطار النغمي للقافية[٦٢]، فمن خلال اجتماع هذه الأصوات يزداد التماسك الشعوري بين دلالة الكلمات في السطر الشعري، وما تؤديه القوافي في نهاية هذه الأسطر، حيث تبرز الصورة النفسية التي تجسدها كلمات القافية (الليل، الأحزان، الآهات، الموت .. إلخ) في المقاطع المتقابلة[٦٣]. ومن ثم يصبح الإيقاع الصوتي الناتج عن تضافر السمات الصوتية المتخالفة للأصوات المختلفة متجاوبة مع الدلالة التي ترتفع وتنخفض مع ارتفاع وانخفاض الإيقاع وشدته[٦٤]. وهو ارتفاع وانخفاض يتجاوب بدوره مع قيمة المأساة التي تجسدها مقاطع القصيدة.

لكن المهم -كما ألمحت أيضًا قبل قليل- أن هذين الشكلين الإيقاعيين المكونين لكل مقطع (القافية المتغيرة في الجزء الأول والثابتة في الجزء الثاني) يتوازيان مع نوعية الخطاب ومقصده في كل جزء، فهو في الجزء الأول يمكن أن نسميه خطابيًّا تعبيريًّا، يهدف إلى وصف الموقف الحزين الذي يرسمه المقطع: سكن الليل/ أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ/ في عُمْق الظلمةِ تحتَ الصمتِ على الأمواتْ/ صَرخَاتٌ تعلوا تضطربُ/ حزنٌ يتدفقُ يلتهبُ/ يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ/ في كل فؤادٍ غليانُ/ في الكوخِ الساكنِ أحزانُ/ في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ).

وهو مقطع يتنوّع بين تركيب الجملة الفعلية والاسمية، لكنه التنوّع الذي يصنع تقابلًا وإيقاعًا بين التركيبين، على هذا النحو: فعلية/ فعلية/ اسمية/ فعلية/ اسمية/ اسمية/ اسمية. وهو إيقاع يبرز فيه الفعل باعتباره تمديدًا وإقرارًا للحالة: سكن الليل/ أصغ إلى وقع صدى الأنّات/ يلتهب/ يتعثّر فيه صدى الأنّات). بينما يأتي تركيب الجملة الاسمية ليصنع عمقًا لهذه الحالة، بالتأكيد على حضور المكان: (في عمق الظلمة/ تحت الصمت/ على الأموات/ في كل فؤاد/ في الكوخ/ في كل مكان).

أي أن الحركة الإيقاعية/ الدلالية كلها تتحرك بين محرك الفعل ونشاطه وموقع هذا الفعل، بما يحصره في حدود المكان المظلم الضيق، بتدرّج يبدأ من الظلمة العامة (في عمق الظلمة) ويصعد مع أنّات الأفئدة (في كل فؤاد) ليملأ الأكواخ الساكنة بالحزن (في الكوخ الساكن أحزان)، ويستقر

(٦٠) علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد (مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)، ١٤١ ـ ١٤٤

(٦١) السابق، ١٤٧ ـ ١٤٨

(٦٢) سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب ، الطبعة الأولى (مصر، نوارة للترجمة والنشر، ١٩٩١)، ١٥٦

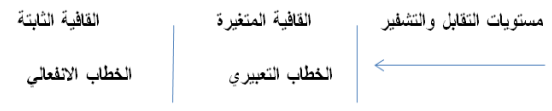
(٦٣) عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، الطبعة الأولى (الأردن، مكتبة المنار، ١٩٨٥)، ٩٨ ـ ٩٩

(٦٤) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، د.ط (مصر، د. ت)، ١٣٥ ـ ١٤٢

منتشرًا في كل مكان تصرخ فيه الظلمات (في كل مكان روح تصرخ في الظلمات).

ومن حضور المكان وانتشار ظلامه في نهاية الجزء الأول يبدأ الجزء الثاني الذي يحفل بالانفعال المعبّر عن نفس الشاعرة: (في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ)، لكنه في هذه المرة ينفجر بالمشاعر التي تخنق الأنفاس لحرارتها وضغطها (هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ)، لتتجلى في كلمة واحدة متكررة، تجسّد هذه المشاعر الملتهبة: (الموتُ الموتُ الموتْ)، وتتحوّل إلى آهة شكوى عميقة تزفرها الشاعرة: (يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ).

وهذا يؤكد أن الصورة الإيقاعية التي اعتمدتها الشاعرة اعتمدت على المقابلة على مستويين: القافية والخطاب، ففي مستوى القافية تأتي القافية المتغيّرة في مقابل القافية الثابتة، وفي مستوى الخطاب يأتي الخطاب التعبيري في مقابل الخطاب الانفعالي:




ويكتمل التشفير بالنظر إلى مستويات التركيب الفونولوجي في الصورة، على نحو ما سوف أبيّنه في الفقرات التالية.

**٢ ـ البعد المورفولوجي للتصوير:**

في هذا البعد تظهر العلاقات التركيبية من خلال علاقتي التضاد والتكرار على وجه الخصوص، إضافةً إلى مستويات التغيّر في لهجة الخطاب وسجلات الكلام[٦٥]. وقد ظهر هذا التكرار في صورة جمل وكلمات مفردة، لعلّ أبرزها تكرار كلمة (الموت) ومشتقاتها: (الموت/ الأموات، أموات، موتى موتى). وهو التكرار الذي يتوحّد في صورة تركيب يجسّد فعل الموت:

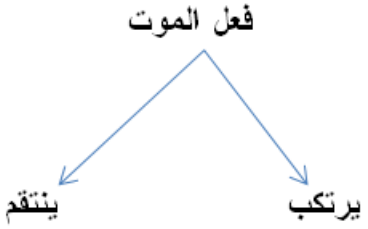
ـــ يا حزن النيل مما فعل الموتْ

ـــ تشكو البشريّة تشكو ما يرتكب الموتْ

ـــ في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموتْ

ـــ يا مصر شعوري مزّقه ما فعل الموتْ

ولم يكن التكرار مجرد إضافة تأكيدية لفداحة الموت وشراسته، فالأساس في الجملة (ما فعل الموت) تأكيدًا لإسناد الفعل له لا لغيره، ولكن هذا الفعل يخفي تحته فعلين آخرين: يرتكب/ ينتقم، ما يجعل فعل الموت مشوبًا بالقصدية (يرتكب) والحقد الأسود الذي لا يريد شيئًا من فعله سوى إيقاع الهلاك (ينتقم):




وهذا أيضًا يجعل من الأفعال الثلاثة مترادفة: يفعل/ يرتكب/ ينتقم. ومن هذا الصنف تكرار جملة الاستثناء المنفي:

ـــ لا شيء سوي صرخات الموت

ـــ لا شيء سوى رجع التكبير

ـــ لا شيء سوى أحزان الموت

وهو تكرار يتجاوب مع موقعه في القصيدة (المقطعين الثالث والرابع) تأكيدًا لغياب كل قيمة إيجابية بعد أن سيطر الموت على المكان والزمان:

(٦٥) السابق،٧٦-٧٩.

الليل/ الفجر — في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان يبكي صوت

ولذلك لم يبق أمام الشاعرة إلا صوت النشيج الذي يعبر عن حزنها العميق، في بداية القصيدة وآخرها:

ـــ يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموتْ

ـــ يا شبح الهيضة ما أبقيت

ـــ يا مصر شعوري مزّقه ما فعل الموتْ

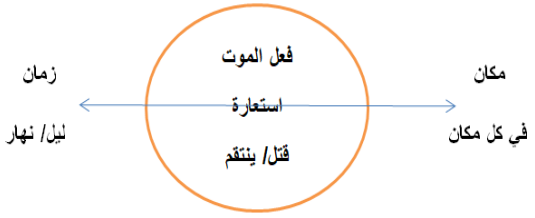
وهذه التكرارات المتنوعة، سواء على مستوى المفردة/ التركيب (اسم، فعل)، أو على مستوى الجملة نفسه، يكشف بوضوح عن قصد الشاعرة إلى شحن تركيبات قصيدتها بالانفعال الذي يعبر عن حزنها وعن رفضها لفعل الموت تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت)، وإن بقي الرفض ضمنيًا، لم يظهر على سطح القصيدة، مكتفيًا بما قدمه من صور مورفولوجية تجسّد فعل الموت وأثره في نفس الشاعرة.

### ٣ـ البعد الدلالي للتصوير:

في هذا البعد تعتمد الصورة أساسًا على انحراف التركيب بالمجاز، إضافةً وحذفًا[٦٦]، في صورة تشبيهات واستعارات وكنايات، ومجازات مرسلة؛ أي الصور البلاغية إجمالًا، بحسب التقسيم العربي للصور البلاغية، في ضوء نظرية الخيال[٦٧]. وإن يكن من الضروري أن نضع في الاعتبار أن الشاعر بوصفه مُسنّنًا للرسالة؛ يصنع من هذه الصور علامات خاصة تدل على مقصده الدلالي[٦٨].

وفي هذا السياق تبرز على نحو خاص سلسلة الاستعارات التي تصف فعل الموت، على ما سبقت الإشارة: (مما فعل الموتْ/ ما يرتكب الموت/ ينتقم الموتْ/ ما فعلت كفّ الموتْ) فهذه الاستعارات المتكررة تجعل الموت هو العنصر المركزي في كل جنبات الصور التي ترسمها القصيدة. وفي مقابلها العنصر الزماني الذي يحدد إطار الحدث بالنسبة لهذا الفعل القاسي: سكن الليل/ طلع الفجر، وهما عنصران كنائيان، يشيران إلى الحدود الزمانية للفعل، بينما تأتي كناية المكان لتحدد الإطار المكاني: في عمق الظلمة/ تحت الصمت/ في كل مكان/ في صمت الفجر/ في كهف الرعب/ في صمت الأبدِ/ في كل مكان/ الصمت مرير/ لا شيء سوى رجع التكبير/ لا شيء سوى أحزان الموت).

ومعنى ذلك أن الصورة الكلية التي ترتسم في القصيدة تنشأ من تفاعل هذين العنصرين: الاستعارة التي تعود إلى (الموت)، وسلسلة الكنايات التي تحدد الإطارين الزماني والمكاني لفعله:




ومع هذين المحورين تتجلى مجموعة صور أخرى تهدف إلى بيان حالة الأسى والرعب التي يعاني منها الناس، يسيطر عليها أولًا المجاز المرسل الدال على ما يجاوره: (صرخات تعلو/ حزن يتدفق .. يلتهب/ في كل فؤاد/ في الكوخ الساكن)، ثم يتحوّل المجاز المرسل إلى كناية ترصد موكب

(٦٦) السابق، ٧٦-٧٩.

(٦٧) محمد مفتاح، *في سيمياء الشعر القديم ـ دراسة نظرية وتطبيقية*، (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٩م)، ٤٧-٥٠.

(٦٨) ميكائيل ريفاتير، *معايير تحليل الأسلوب*، تر. حميد لحمداني، الطبعة الأولى، (البيضاء: دار النجاح الجديدة، ١٩٩٣م)، ٢٤-٢٥.

الأحزان: (وقع خطى الماشين/ ركب الباكين/ صوت الطفل المسكين/ موتى موتى/ جسد يندبه محزون/ صوت الباكين/ رجع التكبير/ الطفل بلا أم وأبِ).

ومعنى ذلك أن الخطة الأساسية للتشفير في القصيدة اعتمدت على تخصيص الاستعارة للموت وفعله، وتجلياته التي تتحوّل إلى كوليرا/ وحش يستيقظ مملوءا بالحقد المتدفق الموتور، وهو يطأ الوادي بقدميه السوداوين:

الكوليرا
في كَهْفِ الرُّعْب مع الأشلاءْ
في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ
استيقظَ داءُ الكوليرا
حقْدًا يتدفّقُ موْتورا
هبطَ الوادي المرِحَ الوُضّاءْ
يصرخُ مضطربًا مجنونا
لا يسمَعُ صوتَ الباكينا
في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ

أما حال الوادي وأهله فقد خصصت له الشاعرة المجاز المرسل والكناية، لما فيهما من قدرة على تمثيل الصورة تمثيلًا بصريًا وصوتيًا، يعكس الصمت الطاغي (الصمت مرير) في خطى الماشين وركب الباكين، وفي غياب صوت المؤذن الذي مات، كما يعكس صوت الطفل الباكي بعد أن فقد أباه وأمه.

لم يكن التفسير إذن عشوائيًا، وإنما يتجاوب مع عناصر التصوير التي تكوّن العلامات في القصيدة:

الفاعل: (الموت)
المفعول به (الناس/ الوادي الوضاء/ البشرية)
الإطاران الزماني والمكاني ( في كل مكان/ ليل ونهار)
الأثر الانفعالي: الصمت الكامل/ الحزن الدفين والألم

وهذه العلامات تجاوبت مع البعدين الصوتي والتركيبي في القصيدة، فأنتجت هذه الصور البالغة الدلالة على مأساة أمة وشعب. وهذا يعود بنا إلى بداية هذا التحليل، حيث عنوان القصيدة: الكوليرا، فهو لم يعد دالًا على محتوى النص فحسب، إذ يتعدّل تصوّره ليصبح وحشًا أسودًا، ذا مخالب، يعيث فسادًا في الأرض، ويقترن في كل حضور له بالموت، وما ينتج عنهما من مأساة إنسانية.

**النتائج:**

في ضوء التحليلات السابقة، يمكن الوقوف على عدد من النتائج البارزة لتحليل قصيدة الكوليرا سيميائيًا، كالتالي:

١. السيميائية واحدة من المناهج النقدية الحديثة التي تسهم في تحليل النص الأدبي من جهة تركيب علاماته في أبعادها الفونولوجية والمورفولوجية والدلالية، وهي بهذا تعالج القصور الذي يشوب التحليلات التي تركز على جهة واحدة من جهات التركيب في النص الأدبي.

٢. إسهام عدد كبير من المفكرين في تقديم تصورات مختلفة عن برامج التحليل السيميائي للنص الأدبي أدى إلى تعدد التطبيقات الممكنة، ولكنها جميعًا تتمحور حول نموذج "غريماس" السردي العاملي للشكل والأهواء، ونموذجي "تودوروف" و"ريفياتير" الدلاليين.

٣. وظّفت قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة الشكلين الإيقاعي والمقطعي في المستوى الشكلي للتركيب، على نحو أدى إلى تقسيم القصيدة أربعة مقاطع سردية، حاكت فعل الكوليرا وأثرها في حياة المصريين، وقد جسّدت القصيدة هذا الفعل وأثره في صورة مأساة سردية تتبعتها مقاطع القصيدة الأربعة.

٤. اتخذ التعبير السيميائي عن المأساة في القصيدة مراحل أربعة، تحيط بأثر الموت زمانيًا ومكانيًا، وعمقًا في حياة المصريين، بما يكشف عن الوجه الحقيقي للكوليرا

باعتبارها وحشًا أسودًا يمتلأ حقدًا ورغبةً في الانتقام من الحياة والأحياء.

٥. انعكس فعل الكوليرا وأثرها في القصيدة من خلال فعل الموت الذي انعكس على معجم خاص للمأساة في حياة المصريين بسبب الكوليرا.

٦. عكس التقسيم الإيقاعي في القصيدة الفعل المأساوي للكوليرا من خلال مستويين، المستوى الأول اتخذ صورة القافية المتنوعة، بينما اتخذ المستوى الثاني صورة القافية الثابتة التي تتكرر في المقاطع الأربعة، بما بجعل صورة القافية فيها رابطًا إيقاعيًّا مستمرًا بطول القصيدة.

٧. انعكس أثّر التقسيم الإيقاعي للمقاطع في القصيدة من خلال التمييز بين مستويين من الخطاب، مستوى تعبيري يصوّر الموت وفعله وأثر الكوليرا في المقاطع الأربعة من القصيدة، ومستوى انفعالي يصوّر ألم الشاعرة وحزنها بسبب ما تراه من دمار ينال حياة المصريين وحياة البشر جميعًا نتيجة حضور هذا الداء المهلك.

٨. عكس تكرار فعل الموت في القصيدة القيمة الموروفولوجية لحضور الكوليرا وفعلها في حياة المصريين.

٩. أكدت التكرارات على مستوى بناء الجملة أثر فعل الموت الذي مثّلته جائحة الكوليرا وفعلها في حياة المصريين.

١٠. اختصت الاستعارة على مستوى الصورة البلاغية، بتصوير الموت والكوليرا باعتبارهما مترادفين يعبران عن فعل واحد، مسؤولين عن تصوير بشاعة الموت وإصراره على إهلاك البشر.

١١. اختصت الكناية بتصوير حال البشر المحصورين بين الكوليرا والموت.

وعلى هذا النحو، نجحت الشاعرة في تفسير كل عناصر قصيدتها بما يبرز بشاعة الحدث الذي تصوّره، وعمق الألم الذي تعبر عنه.

**المراجع العربية:**


أبادي، مجد الدين محمد ببن يعقوب الفيروز. *القاموس المحيط*، ج ١، تح. مكتب التراث بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي. بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥م.

ابن منظور، جمال الدين. *لسان العرب*، ط ٣، صيدا: المكتبة العصرية، ١٤١٤م.

إسماعيل، محمد فيض محمد. "السيميولوجيا واستخدامها في مجال الإعلام." *مجلة الآداب والعلوم الإنسانية*، ٢١، ٨٦ (٢٠١٨): ٣٩٨-٤٢٢.

إيسر، فولفجانج. *فعل القراءة ـ نظرية في الاستجابة الجمالية*، تر. عبدالوهاب علوب، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

بازي، محمد. *العنوان في الثقافة العربية: التشكيل ومسالك التأويل*، الطبعة الأولى، المغرب: دار الأمان، ٢٠١١م.

البحراوي، سيد. العروض وإيقاع الشعر العربي ـ محاولة لإنتاج معرفة علمية، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

البحراوي، سيد. الإيقاع في شعر السياب ، الطبعة الأولى، مصر، نوارة للترجمة والنشر، ١٩٩١م.

بلعابد، عبدالحق. *عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص*، تق. سعيد يقطين، الطبعة الأولى، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون ـ منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨م.

بليت، هنريش. *البلاغة والأسلوبية ـ نحو نموذج سيميائي لتحليل النص*، تر. محمد العمري، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩م.

بن محفوظ، سميحة وهالة بوترعة. "الشعر الحر وبناء القصيدة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب." رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامة منتوري ـ قسنطينة، الجزائر، ٢٠١١م.

بنكراد، سعيد. "الاتجاه السيميائي في النقد الأدبي." مذكرة ليسانس، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، ٢٠١٣م.

تشاندلر، دانيال. *أسس السيميائية*، تر. طارق هلال، الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨م.

تودوروف، تزيفتان. *الأدب والدلالة*، تر. محمد نديم خشفة، الطبعة الأولى، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٦م.

تودوروف، تزيفتان. *مفهوم الأدب*، تر. منذر عياشي، الطبعة الأولى، جدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠م.

توسان، برنار. *ما هي السيميولوجيا*، تر. محمد نظيف، الطبعة الثانية، بيروت: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠م.

حمداوي، جميل. *الاتجاهات السيميوطيقية ـ التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية*، نسخة إلكترونية، شبكة الألوكة، د. ت.

حمداوي، جميل. *السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق*، الطبعة الأولى، عمان: مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١١م.

حمداوي، جميل ، السميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الطبعة الثانية، تطوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ٢٠٢٠م.

حنون، مبارك، دروس في السيميائيات، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م.

حنون، مبارك (تقديم): مارسيلو دارسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحمداني، محمد العمري، عبد الرحمن طنكول، محمد الولي، مبارك حنون، الدرار البيضاء، أفريقسا الشرق، ١٩٨٧م

الركابي، أميمة محمد عبد العزيز. "الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين." *مجلة كلية التربية*، ٢٥، ٣ (٢٠١٩): ١٣٧-١٧٦.

ريفاتير، ميكائيل. *معايير تحليل الأسلوب*، تر. حميد الحمداني، الطبعة الأولى، البيضاء: دار النجاح الجديدة، ١٩٩٣م.

السرغيني، محمد. *محاضرات في السيميولوجيا*، الطبعة الأولى، الدار البيضاء : دار الثقافة، ١٩٨٧م.

سي فضيل، فاطمة الزهراء، ومليكة رزقي. "الاتجاه السيميائي في النقد الأدبي العربي المعاصر سعيد بنكراد أنموذجاً." مذكرة ليسانس، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، ٢٠١٣م.

الغذامي، عبدالله محمد. *الخطيئة والتكفير*، الطبعة الأولى، جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٥م.

عياد، شكري محمد. موسيقى الشعر العربي، د.ط، مصر، د. ت.

غيرو، بيار. *السيمياء*، تر. أنطوان أبي زيد، الطبعة الأولى، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٤م.

الفرجاني، ضيف عبدالمنعم. "الخطاب الشعري في شعر نازك الملائكة ـ قصيدة الكوليرا نموذجاً ـ دراسة سيميائية في ضوء نظرية غريماس." *مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية*، ٣٧ (٢٠٢٢).

قاسيمي، هدى ومنار بختي. "دراسة سيميائية لقصيدة "على قدر أهل العزم" لأبي الطيب المتنبي." مذكرة ليسانس، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، ٢٠١٥م.

مصطفى، إبراهيم، وأحمد الزيات، وحامد عبدالقادر، ومحمد النجار. *المعجم الوسيط*، ج ١، دار الدعوة، د. ت.

مفتاح، محمد. *في سيمياء الشعر القديم ـ دراسة نظرية وتطبيقية*، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٩م.

الملائكة، نازك. *ديوان نازك الملائكة*، بيروت: دار العودة، ١٩٩٧م.

الملائكة، نازك. *قضايا الشعر المعاصر*، الطبعة الثانية، بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٥م.

منير ، انتصار عبدالعزيز. "الحاكم في مسرح الستينيات دراسة سيميائية."، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الزقازيق، ٢٠١٠م.

ناصف، مصطفى. *الصورة الأدبية*، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.

ناصف، مصطفى. *نظرية المعنى في النقد العربي*، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، د. ت.

نافع، عبد الفتاح صالح. عضوية الموسيقى في النص الشعري، الطبعة الأولى، الأردن، مكتبة المنار، ١٩٨٥م.

يونس، علي. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ م.