# "حيزية"– من القصة الشعرية إلى السيميائية السردية

د/ دقياني عبد المجيد
جامعة بسكرة

**الملخص :**

لم تعد "حيزية" في غمار تعدد المنـــاهج النقدية المعاصرة، تلـــك القصـــة الشـــعرية العاطفية العابرة في تاريخ القصص الشـــعر الشعبي، بل أضـــحت أمثولـــة تشـــع بكـــل علاماتها و رموزها ودلالاتها التي تســـتحق أن نوليها دراسة منهجية تكشـــف أعماقهـــا الدلالية و أبعادها الســـيميائية فـــي ضـــوء الدراسات النقدية المعاصرة.

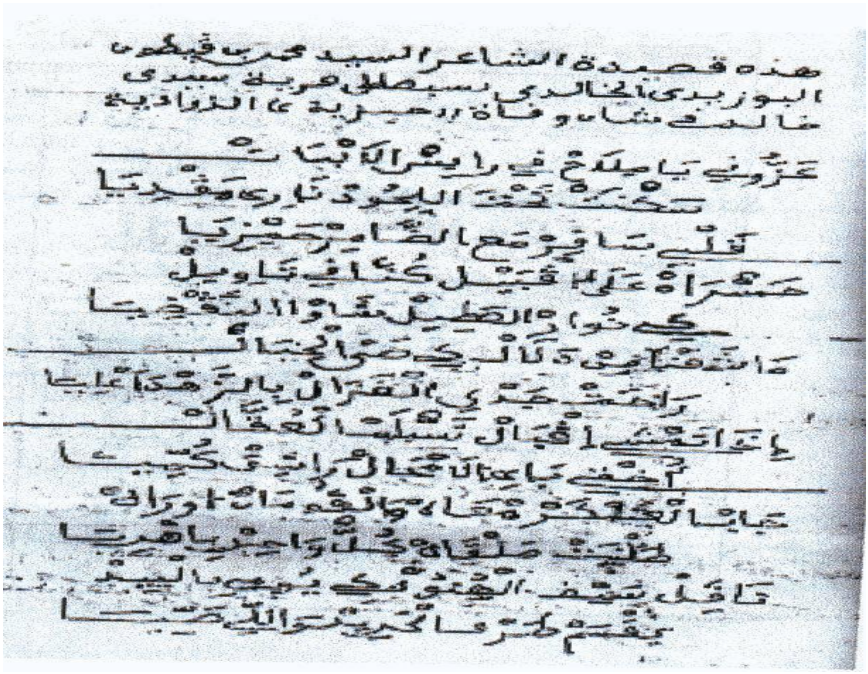
**Résumé :**

En cours de la diversité des méthodes critiques modernes « HAIZIA » ne reste plus ce récit poétique passagé dans l'histoire du récit poétique populaire, mais elle devenue une légende lumineuse de tout ses symboles, et ses signes et ses signification, qui mérite une étude méthodologique qui puisse révéler ses profondeurs significatives, et ses dimensions sémiotiques.

**مقدمة**

يكتنز النص الشعري الشعبي الجزائري – باعتباره نسقاً ثقافياً مخيالياً – بمـــآثر حكائيـــة مختلفة الألوان والأشكال والمضامين، مشكلاً سنداً عتيداً للثقافة الشعبية المحلية. إلى جانب أنساق ثقافية أخرى كالأمثال والحكايات والأغاني الشعبية، ونُمثّل في هذه الدراسة بإحدى أشهر القصص تداولاً ورواجاً في المخيال الشعبي الجزائري و هـــي القصـــة القصـــيدة: "حيزية" للشاعر المجاهد محمد بن قيطون الخالدي البوزيدي، كما ينص عليه المخطـــوط الوحيد الذي حفظته زاوية علي بن عمر بطولقة، إثباتاً وتوثيقاً لأصالة القصيدة لشـــاعرها الأصلي محمد بن قيطون.

إثر هذا التأمل في الدراسات النقدية المعاصرة، برزت لنا عدة ملامح ومؤشرات علامية ورمزية حظيت بالتنظير والتأطير والتصنيف المنهجي في مختلف الدراسات النقدية المعاصرة، وكتب فيها النقاد والمهتمون بالدرس الأدبي سواء في شقه اللغوي أو النقدي، هذه الملامح الدراسية التي تم تأطيرها منهجياً في مؤلفات السيميائيين خاصة و



نقاد الشعريات والسرديات عامة من أمثال غريماس (A.J. GREIMAS) و كورتيس (J. CORTES )، ألفيناها كثيرة التمظهر على المستوى البنيوي لدى الشخصيات في بنائها وتصويرها ومشهدتها، و على المستوى السيميائي في وظائف الشخصيات و علاقاتها و حركاتها الدالة في الفضاء القصصي، ضف إلى ذلك ما تمتلكه القصيدة من مؤهلات سردية لا تخفى على القاري. لذا فقد ارتأينا في هذه المداخلة استقصاء هذه الاستراتيجية الأخيرة في النصوص الشعرية الشعبية التي نمثل لها بنموذج قصيدة "حيزيـــة" التي سنتناول مختلف أبعادها ودلالاتها السيميائية من منظور النموذج العاملي الذي قدمه "غريماس".

يعتمد البرنامج السردي الذي أطلق عليه غريماس تسمية "النموذج العاملي"، على جملة من العلاقات السردية التي تدخل فيها شخصياته الفاعلة، أو بالأحرى المتفاعلة لتنسج الدلالة السيميائية السردية لأي نص يعتمد في بث رسالته إلى القارئ على النمط الحكائي الذي لم يعد مقتصرا على النص النثري؛ حيث ينتظم هذا النموذج في علاقات ثلاث يمكن من خلالها تتبع مختلف الفاعلين في سردية قصة حيزية:

1-علاقة الرغبة ( بين الذات ــ الموضوع ):

وتجمع هذه العلاقة بين الراغب (الذات) والمرغوب (الموضوع)، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في الانفصال، والعكس صحيح.

وهنا يتدخل عنصر وظيفي هام في عملية حبك الصور والمتمثل في ملفوظات الفعل (énoncés de faire) وهذا الإنجاز ذو طبيعة تحويلية لمسار السرد، (faire transformateur) "ومن الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال، وذلك حسب نوعية الرغبة"(1). لأنه "لا يوجد تحديد ممكن للذات إلا بوضعها في علاقة مع موضوع وبالعكس"(2)، أي أن أي ملفوظ لحالة هو بالضرورة نتاج تلك العلاقة القائمة بين الذات الراغبة وموضوع رغبتها. وهذا ما سنشهده في ممثلي هذين العنصرين في قصتنا الشعرية الشعبية.

تعين القصة منذ بدايتها البطلين العاشقين "سعيد" و "حيزية بنت أحمد بن الباي" كذات وموضوع للقصة.

**أ- العامل الذات (اسِعيد):**

إنه سعيد الفتى العاشق الذي ينطق على لسانه راوي القصة بن قيطون نفسه، والذي يجسد دوره الحكائي متحدثا بضمير المتكلم مما يجعل القارئ يظن بأن البطل سعيد هو من يروي له قصته بنفسه، حينما يقرأ هذه الأبيات:

**نصَّبح كي الغزال..نصَّرش للفال..كي اللي ساعي المال..وكنوز قوية**

**ما يسواشي المال..نقرات الخلخال..كي نجبّي ع الجبال..نلق حـــــيزيـــــة(3)**

وسعيد هنا هو الفتى الذي كفله عمه "أحمد بن الباي" والد "حيزية" بعد وفاة أبيه؛ أي أنه تربى معها تربية الأخ والأخت. لكن علاقة أبناء العمومة التي تجمعهما تبيح له تملُّكها أكثر من أي شخص آخر، وهذا ما آمن به سعيد الذي لم تكن له في الحياة رغبة تسمو على رغبة الظفر بحيزية زوجا ً، باعتبارها العامل الموضوع المرغوب فيه من طرف الذات في قراءتنا هذه.

ومن وجهة نظر العامل الذات، فإن كل الظروف والملابسات تصب في وادي البطل سعيد الذي يعج بأطياف "حيزية"، والذي تصب فيه كل العوامل المحيطة بهما وعلى رأسها علاقة أبناء العمومة التي تجعله الأقرب إليها.

وبحكم هذه العلاقة فسيتصدى سعيد كعامل ذات بكل ما أوتي من قوة إلى كل من تسول له نفسه الحيلولة بينه وبين موضوع رغبته "حيزية". وذلك مهما بلغت درجة ذلك العامل المعاكس لهما من القوة أو القرابة أو المكانة الاجتماعية؛ لأن فصل الذات عن موضوعها هو بمثابة فصل الروح عن جسدها.

وقتل علاقة الألفة هذه يعني قتل الطرفين معا ً. وها هو سعيد يلوح بالتهديد في وجه العامل المعاكس الذي أيقن للحظة انه سيفرق بينه وبين حيزية فقال:

**لو تجي للعناد..ننطح ثلث اعقاد..نديها بالزناد..على القوم العديا**

**لو تجي لذراع..نحلف ما تتباع..ننطح سرسور قاع..باسم حيزية**

**لو تجي للقمار..تسمع كان وصار..نديها بالجهار..وشهود عليا**

**كي عاد أمر الحنين..رب العالمين..ما صبتلها منين..نقلبها حية(4)**

وعبارة "القوم العديا" هنا تشير بكل وضوح إلى العامل المعاكس الذي يهدد تحقيق موضوع رغبته الجامحة والمجنونة.

وبالفعل فقد وصل البطل سعيد حافة الجنون حينما انفرط عقد هذه العلاقة الطاهرة

بموت "حيزية" كمداً. وحينها فقط أدرك أنه لو كان من اختطفها منه كائنا من كان على وجه الأرض لاستردها منه ولكنه قدر الله عز وجل الذي يقف أمامه مكتوف الأيدي، فيقول سعيد واصفا هذا الانكسار الأخير أمام قدر الله:

**كي عاد أمر الحنين..رب العالمين..ما صبتلها منين..نقلبها حية**(5)

أو قوله في مقام آخر:

**حطوها في لنعاش..مطبوعة لرماش..راني وليت باص.. واش اللي بيا**(6)

ولا سبيل إذن إلى استرداد فقيدته وموضوع رغبته "حيزية"، حينما حال بينهما الموت، الطرف غير المتوقع الذي يخطف حيزية دون أن يحسب له "سعيد" أي حساب.

**ب- العامل الموضوع (حيزيـــــــة):**

وهي "حيزية بنت أحمد بن الباي" الموضوع المرغوب من طرف الأصهار الجدد الذين يرغب أبوها في منحها لهم، ومن جهة ثانية من طرف "سعيد" العاشق المتيّم، وهما قطبان يتجاذبان على امتداد القصيدة موضوع الرغبة المشترك.

وحيزية بعد كل هذا الوصف ليست مجرّد فتاة تعاني مشاكل عاطفية واجتماعية، وإنما تلعب أدواراً رمزية متعددة في القصيدة القصة، حيث يظهر سعيد/الراوي في أكثر من مقطع ذاماً الأب ومدّاحاً البنت في مثل قوله:

**ما نشكرش الباي..جدد يا غناي..بنت أحمد بن الباي..شكري وغناي**(7)

أمّا صور التشبيه بها فهي كثير غالبة على القصيدة، ومنها قوله:

**عينيك فرد الرصاص..حربي في قرطاس..سوري اقياس..في ايدين الحربية**
**خدك ورد الصباح..وقرنفل وضاح..الدم عليه ساح..وقت الضحوية**
**والفم مثل العاج..والمضحك لعاج..ريقك سي النعاج..عسل الشهايا**
**شوف الرقبة خيار..من طلعة الجمار..جعبة بلار..وعواقد ذهبية**(8)

ولا تتوقف صفات حيزية عند هذه الصور والأوصاف الحسية، بل تتشظى عبر جملة من الرموز حيث نلفيها رمزاً للمرأة الساعية لنيل حرية اختيارها، ثم رمزاً للوطن الذي يرزح تحت سطوة المستعمر الذي يسير مصيره بمشيئته، بينما يحمل هو بين جنباته طموح التحرر وتقرير المصير، والإفلات من جبروت الأبوية المستبدّة.

وهي رغبة في تحرر شامل عانت منه هذه المرأة/الوطن، لكنها لن تتحقق من دون ثورة ما على مبادئ معيّنة تشكل سبب قهرها داخلياً وخارجياً. غير أنها ثورة الضعيف

المقهور في وجه المتجبّر الدكتاتور.

ثورة لا يمكن أن تتم بغير التضحية؛ أي تقديم كبش الفداء اللازم لهذا التحرر المأمول.

غير أن كبش الفداء الوحيد في كل هذه الثورة الوجدانية، والنفسية، والعاطفية، والاجتماعية، ليس سوى البطل الثائر الضعيف، "العامل الموضوع" المنتفض بين فكين حادين: الحب الموعود لسعيد (العامل الذات) والاستبداد المفروض على حيزية من طرف السلطة الأبوية المستبدّة (العامل المعاكس) .

فكانت الضحية اللازمة لهذه الثورة هي حيزية طبعاً المرأة/الوطن التي لفظت نفسها بين فكي هذا الكاسر، جثة هامدة محرمة على كل من العامل الذات والعامل المعاكس، حينما نالت حرّيتها بتلك النهاية المأساوية: حرة وشهيدة في آن معاً.

**الشمس اللي ضوات..طلعت وتمسات..سخفت بعد أن ضوات..وقت الضحوية**

**والقمر اللي بان..شعشع في رمضان..جاه المسيان طالبوه بوداع الدنيا(9)**

**(...)**

**داروها في اللحود..الزين المقدود..جبارة بين سدود..وسواقي حية**

**داروها في لكفان..بنت غالي الشان..زادتني حمان..نافضة مخ احجايا**

**حطوها في لنعاش..مطبوعة لرماش..راني وليت باص..واش اللي بيا**

**حطوها في جحاف..حرمتها تنظاف..زينة لوصاف..سبتي طول راية(10)**

وهكذا ينتهي العامل الموضوع المرغوب على طريقة من رحلوا في المقدمات الطللية الجاهلية ونعبت الغربان في ديارهم الخربة:

**في حومتها خراب..من ضي الكوكاب..كي قدح في السحاب..ضيق العشوية**

**حومتها بالحرير..كمخة فوق سرير..واانايا شير..هالكتني حيزية(11)**

**2-علاقة الاتصال (بين المرسل والمرسل إليه):**

يفترض بديهيا أن كل رغبة يحملها راغب (العامل الذات في اصطلاح غريماس) لابد وأن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلاً destinataire، وهو عامل ليس لازما بذاته بل لابد أن يكون موجّها إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه destinateur "وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمرّ بالضرورة عبر علاقة الرغبة؛ أي علاقة الذات بالموضوع"(12):

**المرسل ⟵ العامل الذات ⟵ الرغبة ⟵ المرسل إليه**

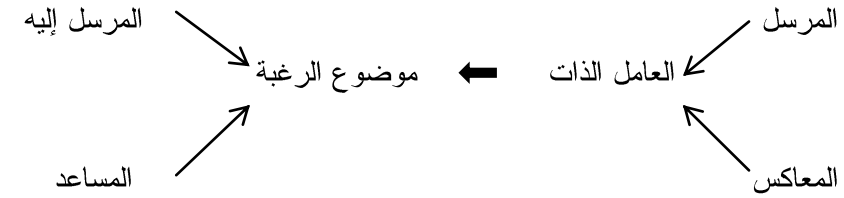
فالمرسل هو الذي يجعل من الذات ترغب في شيء، والمرسل إليه هو الذي يعترف للذات بالموضوع"(13) الذي هو جوهر الموضوع "(13) الذي هو جوهر الصراع بين العامل الذات والعامل المعاكس.

ورغم وجود هذه العلاقة في مخطط غريماس إلا أنها لا تخدم موضوعنا بصورة مباشرة، وذلك لعدم وجود مرسل يحفز الذات على نيل موضوعها، ولا وجود لنيل هذا الموضوع، ثم انتفاء الطرف الثالث (المرسل إليه الذي يعترف للذات بأهليتها في استحقاق موضوعها. وهذه العناصر غير متحققة سوى في الخرافة الشعبية التي حددها فلاديمير بروب الذي أخذ عنه غريماس هذا النموذج.

**3-علاقة الصراع (بين المساعد والمعاكس):**

وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (الرغبة وعلاقة الاتصال) وإما العمل على تحقيقهما.

وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان؛ أحدهما يدعى المساعد والآخر المعارض أو المعاكس: الأول يقف بجانب الذات والثاني يعمل أبداً على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع. وهكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث السابقة على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس(14):




وهو نموذج يتكون كما هو ملاحظ من ستة عوامل رئيسية هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي، بل وفي كل خطاب سردي على الإطلاق.

فإذا كان كل من ف. بروب، و أ. ج غريماس قد اجتهد في الضبط المنهجي والتقني لاستراتيجية الشخصية الحكائية و وظيفتها في الخطاب على هذا النحو من الدقة، فإنما قاموا بذلك بغرض تأطير دور الشخصية الجوهري في الخطاب، الذي يشكل أحد الأركان الجوهرية في "سردية القصّة" فتحمل تلك الوظائف في مشمولاتها كل من شأنه أن يحدد هوية الخطاب من خلال تحديد الهوية الوظيفية للشخصية الفاعلة فيه مستخدمة فيه وسائل

ومساعدين من عوامل وشخصيات.

وسواء لدى الشكلانيين الروس أو البنيويين الفرنسيين أو غيرهم من المدارس النقدية فإن البنى السردية–سواء أكانت وظائف أو وحدات أو عوامل– تلعب في الخطاب السردي دوراً جوهرياً باعتبارها معالم قطاعية تقسم الفضاء القصصي إلى فضاءات بنيوية متمايزة نوعياً، بفضل اللون والسمة والملمح الذي تحوزه كل وظيفة أو وحدة من هذه الوحدات، والدور الذي تلعبه في الفضاء الخطابي بفضل القيم الخلافية والسمات الخصوصية والوظيفية التي تميزها عن بقية الوحدات أو العوامل، التي منها الرئيس كما رأينا ومنها المساعد كما سنرى.

**أ–المســـــــاعد (حصـــان سعيد):**

وهو الذي يدعوه في القصيدة بـــ: ((لزرق)) الذي ينتعش بانتعاش صاحبه فيظهر مكرّ مفر كحصان امرئ القيس:

**ماذا درنا اعراس..لزرق بالمرداس..يدرق بيا خلاص..طي روحانية**(15)

كما أنه ينتكس بانتكاسته فيموت كمداً بحزن صاحبه "سعيد" على معشوقته "حيزية" وهي أسمى آيات الإخلاص من طرف هذا الرفيق الأبي للبطل المفدّى الذي يقول الذي يقول في رثاء جواده:

**اهلكني يا ملاح..لزرق كي يتلاح..بعد اختي زاد راح..و انصرف عليا**
**عودي في ذي التلول..يرعى كل الخيول..ويذا ولى الهول..شاو المشلية**
**ما لعب في ذا الزمول..اعقاب المرحول..وانا عنو انجول..بيه اللي بيا**
**بعد شهر ما يدوم..توفى ذا الملجوم..بعد ثلاثين يوم..مورا حيزية**
**أتوفى ذا الجواد..ولى في لوهاد..بعد اختى قي زياد..يحيا في الدنيا**
**صدوا صد الوداع..لزرق واختي قاع..طاح من يدي صراع..لزرق يا دايا**(16)

هكذا يسقط الحصان صريعا ليفدي العشيقين بروحه، وهو الذي قطع المسافات وتكبد الصعوبات ليجمع شملهما، كما لو أنه الرسول المحمّل برسالة مقدّسة تتعلق بها مهمته و وجوده معاً. فأينما فشل في هذه المهمة لم يعد لوجوده أي معنى أو مبرر، ولعل هذا ما قصده الشاعر في قوله في آخر الأبيات السابقة:

**بعد ختي ما زاد..يحيا في الدنيا**

أي أن الجواد الأبي صارت مسألة حياته بعد وفاة حيزية وفشل المشروع المقدس الذي

طالما لهث وراء تحقيقه، شيئا زائدا في هذا الوجود الذي بات فاقدا لمعناه بسقوط أحد ركنيه الرئيسيين في القصة، فكان الموت بانتهاء المهمة أفضل له من حياته الزائدة الفاقدة للمعنى بعد فشلها.

وتلك آية على خيبة المسعى النبيل وانتهاء الرحلة والمهمة المقدستين اللتين لا ترضيا بأقل من حياته ثمنا لفشلهما المرير.

وفي هذه الصورة الختامية للفشل المأساوي يتساوى العامل الموضوع المرغوب فيه (حيزية) مع المساعد (الحصان) سواء من حيث نضالهما المستمر طوال الرحلة القصصية مع العامل المعاكس، أو من حيث قيمتهما المعنوية والفنية لدى البطل سعيد وهو ما يفصح عنه في العبارة الأخيرة من النص السابق:

**صدوا صد الوداع..لزرق واختي قاع..طاح من يدي صراع..لزرق يا دايا**

وعبارة: "لزرق واختى قاع" تكشف عن القيمة في التساوي بين هذين القرينين المقربين من الشاعر، اللذين كانا بمثابة ساعديه في الحياة، فكان سقوطهما شبيها لديه بسقوط يمناه ويسراه في معركة خاسرة، لذلك يفقد هو الآخر قيمته كذات فاعلة في هذه القصة. لتكون نهايته المتوجهة إلى الله شبيهة تماما بما شاع عند العرب القدماء بما سمي "رثاء الذات"، إيذاناً بقرب الوفاة، وانتظار ساعة الخلاص من هذا الوجود، وذلك حينما غادرته ملذات الحياة ودواعي البقاء، من طعام وكلام ونوم، في قوله:

**سعيد في هواك..ما عادش يلقاك..كي يتفكر سماك..تاتيه غمايا**
**ما ياكلش الطعام..صامت في لفام..و حرم حتى لمنام..في عينيا**
**اغفرلي يا حنين..أنا والأجمعين..راه سعيد حزين..بيه الضوايا**(17)

**ب-العامل المعاكس (أب حيزيـــة):**

يتشاكل العامل المعاكس في هذه القصة مع كل النزاعات الاستبدادية التي "سادت خلال فترة الاحتلال، وتنازع الأعراش والقبائل الصحراوية على الزعامة والنفوذ"(18). وكانت تلك النعرات مصدر استبداد السلطة الأبوية الغاشمة التي يمارسها أب حيزية على ذلك الحب العذري الناشئ للعشيقين الشابين الطامحين لعلاقة شرعية وحرة.

وصورة "أحمد بن الباي" أب حيزية كعامل معاكس في هذا المحفل السردي في القصة رمزٌ للسيد المتجبّر القامع لكل أمل في التحرر، وهو ما دفع أحد الباحثين في هذا المتن إلى تشبيهه بـــ: "سلطة الاستعمار المقاوم باستمرار لرغبة سعيد في الزواج من حيزية

والبناء بها، أي الحرية والاستقلال"(19).

وما المصير المأساوي الذي عرفته البطلة "حيزية" سوى ضرب من أضرب نيل حريتها بيدها. ذلك أن الموت كمداً على ذلك الحب الوئيد هو بمثابة الخروج الملحمي الشامخ للبطل من المعركة، وهو خروج على طريقة البطل الذي لم يشأ أن يرضخ أو يستسلم للهزيمة ويرضى بالنهاية التي أرادها أعداء حريته (العامل المعاكس)، بل نجد في موت حيزية المقهورة خروجاً طاهراً وشريفاً يجد فيه القارئ كل سمات التحرر والانعتاق من كل سلطة قاهرة.

ولا شك أننا نلمس كقراء، تلك النهاية الملحمية الشامخة التي تسمو على أية نهاية أخرى؛ كأن تكون مثلاً استسلام حيزية و رضوخها لسلطة أبيها، وخيانة ذلك العهد المقدس الذي قطعته مع "سعيد". أو على العكس من ذلك، بالهروب المخزي والمشين الذي من شأنه أن يزج بالعشيقين في علاقة مدنسة وغير شرعية تتنافى مع تلك القيم الأخلاقية التي طالما حرص الكُتّاب والقُصّاص في النصوص التراثية على إنهاء قصصهم بصيانتها وتمجيدها.

ومن كل تلك الدلالات العاملة في هذا الخطاب الشعري/القصصي، بفضل الشخصيات العاملية الفاعلة، تتبلور فاعلية الخطاب السيميائي بمفهومه الإيجابي.

وهذه النتيجة هي الثمرة المرجوة من وراء توظيف النموذج العاملي، الذي يعني تماماً التوظيف الإيجابي للشخصيات، والانتفاء الآلي لكل مظاهرها السلبية التي ألبسها إياها المؤلف في المجتمع القصصي المتمشهد أمامنا.

وانطلاقاً من هذه النتيجة نستخلص بأن الشخصية مهما كان دورها سلبياً من الناحية الأيديولوجية، والاجتماعية، عبر سيرورة المتن القصصي (العامل المعاكس مثلاً)، فإن النموذج العاملي يجعلها أطرافاً دينامية نشطة تساهم مثلها مثل نظائرها الإيجابية اجتماعياً وايديولوجياً (العامل الذات) في حياكة نسيج الحبكة والبناء الدراميين للأحداث.

فإذا كانت تمثل عاملاً من عوامل الخطيئة وعنصراً من عناصر حقل الإثم، والداء والبلاء، في النص، فإن هذا الإثم وهذه الخطيئة هما اللذان يستوجبان العقاب، ويفضيان إلى المصير المأساوي، وبالتالي لا يمكن أن يختلف اثنان في أن هذا التوظيف العاملي للشخصية بوجهيها الإيجابي(العامل الذات) والسلبي(العامل المعاكس)، لا يمكن إلا أن يجعل من أي شخصية– مهما كان دورها سلبيا داخل المتن القصصي– شخصية إيجابية بامتياز.

وهذه أبرز قيمة فنية يمكن أن يخلص إليها النموذج العاملي الذي يوزع الوظائف والعوامل على شخصياته التي تبقى تدور في فلكه ناثرة دلالاتها المتعددة على كامل الفضاء القصصي الذي تشغله، واسمة إياه بسمات التعدد، والتنوع والانتشار، وكفى بها سمات تكفل للخطاب القصصي مزية التصنيف في خانة الخطابات السيميائية التي يمثل كل منها في تعدده "امبراطورية للعلامات.

**الهوامـــــــش:**

**(1)**- حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص36.

**(2)**- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. ترجمة جمال حضري. الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى 2007 ص27.

**(3)**- بن قيطون: حيزية، دراسة وجمع أحمد الأمين، دار المصباح. الجزائر.1991 ص40.

**(4)**- نفسه ص45.

**(5)**- نفسه ص 45.

**(6)**- نفسه ص47.

**(7)**- نفسه ص38.

**(8)**- نفسه ص39.

**(9)**- نفسه ص43.

**(10)**- نفسه ص47.

**(11)**- نفسه ص47.

**(12)**- Jean Michel Adam : le récit, que sais-je. Edition P.U.F. Paris 1984 p 10.

**(13)**- Jean Michel Adam : le récit, p61.

**(14)**- حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص36.

**(15)**- بن قيطون: حيزية دراسة وجمع أحمد الأمين ص18.

**(16)**- نفسه ص50.

**(17)**- نفسه ص51.

**(18)**- حفناوي بعلي: قصيدة حيزية – قراءة سيميائية في شعرية العشق والموت. محاضرات الملتقى الثالث (السيمياء والنص الادبي) 19-20 أفريل 2004 - منشورات قسم الأدب العربي- كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية- جامعة محمد خيضر بسكرة- الجزائر. ص168.

**(19)**- نفسه ص168.