جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

الميدان: لغة و أدب عربي

الفرع: دراسات أدبية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

رقم: ح/6

إعداد الطالب:

أسماء براهيمي

يوم: 15 جويلية 2021

سيميائية الشَّكل الطِّباعي في ديوان

أرى ما أريد لـ " محمود درويش "

لجنة المناقشة:

العضو 1	علي رحماني	الرتبة أ- محاضر (ب)	جامعة محمد خيضر بسكرة	مقررا
العضو 2	وهيبة عجيري	الرتبة أ – محاضرة (ب)	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
العضو 3	شهيرة زرناجي	الرتبة أ – مساعد (أ)	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 2020-2021

﴿ قُلۡ هَلۡ يَسۡتَوِي ٱلَّذِينَ يَعۡلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ ٩ ﴾

صدق الله العظيم

سورة الزمر (الآية:09)

إهداء:

الحمد لله الذي أعاننا بالعلم وزيننا بالحكم وأكرمنا بالتقوى

الحمد والشكر لله أولا الذي قدرني على هذا

إلى الروح الطيبة... التي علمتني الهيبة والوقار...

علمني العطاء بدون انتظار....

أرجوا من الله أن يتغمده بواسع رحمته وأن ينير عليه قبره...

ستبقى دائما معي؛ الأمس واليوم وغدا وإلى الأبد

- والدي العزيز رحمك الله –

إلى من كانت سببا في وصولي إلى هذه الدرجة بعد الله،

مصدر فخري واعتزازي - **والدتي الغالية حفظك الله** –

إلى من بهم أكبر وعليهم اعتمد... إلى الشموع التي تنير ظلمات حياتي...

إلى من بهم اكتسب قوة ومحبة لا حدود لها إخوتي وأخواتي الأعزاء

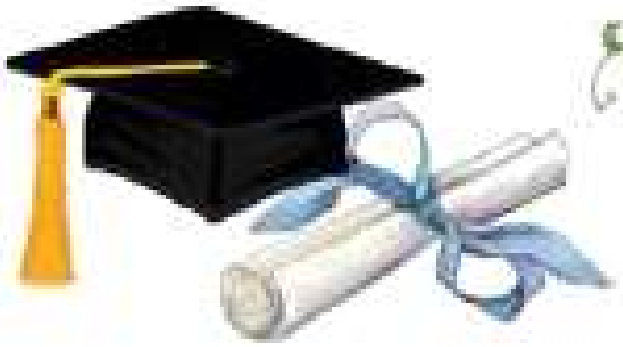
- حفظهم الله ورعاهم –

إلى كل الأصدقاء... إلى من تحّلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء

إلى من معهم سعدت وبرفقتهم فرحت

إلى كل من كانوا معي في طريقي للنجاح والمضي إلى الإمام...

- أصدقائي بدون استثناء –



شكر وعرفان:

الحمد لله الذي هدني إلى درب العلم والمعرفة وأعانني

على أداء الواجب

ووفّقني إلى إنجاز هذا العمل ويسر لي سبيلي

إعترافا لذوي الفضل بفضلهم ووفاء وتقديرًا واحترامًا

أتوجه بأسمى كلمات الشكر وعبارات التقدير

إلى الأستاذ الفاضل " **علي رحماني** "

على كل توجيهاته السديدة لك مني كل الشكر والتقدير

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر لكل ساهم في تقديم

الدعم لنا سواء من بعيد أو من قريب.

مقدمة

يتَّبع النص الشعري العربي القديم أقصر الطرق ليصافح المتلقي ويلتحم به ويثير فيه شهوة المتعة ويؤثر فيه، ومن هنا تتحدَّد العلاقة المباشرة بين الجمهور والشاعر، ولهذا الأخير مجال واسع في توسيع دائرة جمهوره وسحره بطريقة الإلقاء، وهذه تعوض كل شيء يتعلَّق بالنص كالعتبات النصية والشَّكل الطباعي في العصر الرَّاهن.

حيث كان للشَّكل الطِّباعي أثره في مقروئية القصيدة؛ لأنَّ أوَّل ما يصطدم به القارئ هو شكل النص وكيفية إخراجه وطريقة تَشكُّله على الصفحة، من خلاله تتحدَّد عدَّة انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي، وتصل إلى حد التأثير في الدلالة وتعمل على تنامي الإيقاع وتوزيعه ومدِّه وجزره.

ويكتسي الشَّكل الطباعي أهمية خاصة لا يجب إغفالها لما لها من دور أساسي في مساعدة القارئ لتحديد جملة ما أو سطر ما، أو فقرة كاملة أو قصيدة ككل، ومن بين هذه العناصر لدينا العتبات النَّصية كعتبة الغلاف وعتبة العنوان وكذا عتبة الفهارس بالإضافة إلى علامات الترقيم والصراع بين الأبيض والأسود وكيفية توزيعه وانحصاره وامتداده حيث يتشكَّل لنا من خلاله شكل كتابة جديدة كالكتابة النثرية مثلاً.

ويعدُّ محمود درويش واحدًا من بين الشعراء المعاصرين الذين مثلت كتاباتهم الشعرية مساحات طباعية تحولت إلى نص موازي للنص العادي؛ لأنَّ النص الشعري عند محمود درويش يرتدي زِيًّا شعريا لا يتأتَّى للكثيرين تحليل نسيجه وفك رموزه.

وقد وقع اختيارنا على شاعر عاش ظاهرة الموت وجسَّدها في قصائده من حيث الشَّكل والمضمون، وما يتميز به من شهرة إبداعية وصلت في السبعينات إلى كامل نضجها، حيث كان موضوع هذا البحث تحت عنوان **سيميائية الشَّكل الطِّباعي في ديوان أرى ما أريد لمحمود درويش**، وقد اخترنا هذا الموضوع لأسباب عديدة أهمها:

- ✓ الرغبة الملحة في الكشف عن أغوار النصوص، والولوج إليها من خلال الشكل الكتابي وما يحويه من عناصر طباعية عديدة.
- ✓ المكانة الأدبية المرموقة لشعر " محمود درويش "، مما يجعل الباحث يسعى بشغف إلى دخول عالم درويش الشعري، والكشف عن مكنوناته وفق ما تقتضيه متطلبات الدراسة النظرية والتطبيقية في هذا البحث.

- ✓ تنوع العتبات النَّصية والشَّكل الطباعي للنصوص الشعرية وتعددها وكثافة دلالتها في ديوان أرى ما أريد، وهذا راجع إلى تنوع استخدام الأشكال الطباعية من علامات الترقيم وصراع بين الأبيض والأسود، والكتابة النثرية... إلخ، مما يساهم في بناء النص.

ويعود اختيارنا لهذا الموضوع لما تمثله ظاهرة الشكل الطباعي من أهمية امتاز بها الشعر المعاصر في العصر الراهن.

كل هذه الأسباب والدوافع جعلتنا نمضي قدمًا في البحث والمثابرة عليه وهذا بدافع الاعتقاد أنَّ هذا النوع من الدراسة كفيل بإثراء الأبحاث الأدبية المعاصرة، وقد أثارت هذه الدوافع مجموعة من الإشكاليات والتساؤلات، وتكمن الإشكالية الرئيسية للبحث في سؤال مفاده: **أين يتجلَّى الشَّكل الطِّباعي في ديوان أرى ما أريد ؟**

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات أهمها: **هل يتجلَّى الشَّكل الطَّباعي في الغلاف ؟ وما دلالة الألوان الموظفة في صفحة الغلاف ؟ أين تتجلَّى علامات الترقيم والسواد والبياض، وما دلالتها الحداثية في هذا الديوان ؟ لماذا اختار محمود درويش القصيدة النثرية بوصفها ظاهرة بارزة في هذا الديوان ؟**

ولقد عملنا على هندسة وتصميم مادة هذا البحث وفقا لخطة منهجية احتوت على مايلي:

مدخل: وسمناه **بمفاهيم وإضاءات** قمنا فيه بتحديد أهم المفاهيم المتعلقة بالدراسة السيميائية من حيث التعاريف اللغوية والاصطلاحية لمفهوم السيمياء، وتحدثنا فيه أيضا عن قطبين سيميائيين بارزين كان لهما الفضل في التأسيس للمنهج السيميائي هما فرديناند دي سوسير وشارل سندرس بيرس، بالإضافة إلى هذا تطرقنا إلى مفهوم الشكل من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

أمَّا **الفصل الأول:** وهو بعنوان **إستراتيجية العتبات النَّصية في ديوان أرى ما أريد** حيث قمنا بتقسيمه إلى ثلاث أجزاء تطرقنا في **الجزء الأول** لعتبة الغلاف، والذي يتكون من أربعة وحدات غرافيكية أساسية وهي الصورة واللَّون والتجنيس وأخيرًا العنوان كمفتاح أساسي.

أمَّا **الجزء الثاني** من هذا الفصل فتمثل في عتبة العنوان حيث قمنا بإبراز أهم أنواع العنوان ووظائفه وشعريته، وذلك بدراسة بعض العناوين الداخلية لهذا الديوان من الناحية الصوتية والتركيبية والدلالية. وفي **الجزء الأخير** من الفصل الأول فقد خصَّصناه لعتبة

الفهارس وما يحتويه من إصدارات للشاعر ولدار النشر، وكذاك المحتويات التي احتوت على العناوين الفرعية لهذا الديوان مرفقة بالصفحات المعنية لهذا الديوان.

بالإضافة إلى هذه العتبات الرئيسة الثلاثة درسنا مجموعة من العتبات الثانوية من بينها عتبة اسم المؤلف ودار النشر والطبعة ورقم الإيداع، وما لها من دلالة ملغَّمة ومكثَّفة.

أمَّا **الفصل الثاني** الموسوم **بالشَّكل الطباعي للنص الشعري في ديوان أرى ما أريد،** فقد قسمنا هذا الفصل إلى ثلاث عناصر، حيث قمنا في **العنصر الأول** بدراسة علامات الترقيم وأنواعها من علامات وقف وحصر ودلالتها الحداثية في هذا الديوان.

وفي **العنصر الثاني** من هذا الفصل فقد تناولنا دلالة السواد والبياض والصراع بينهما في نصوص أرى ما أريد، أمَّا **العنصر الأخير** تناولنا مظاهر طباعية أخرى كانت قد تجلَّت في ديوان أرى ما أريد وهي ثلاث محطات مررنا بها **كنوع الكتابة** والتي تحوَّلت إلى الكتابة الأفقية أو الكتابة النثرية، التي مثلت ظاهرة لافتة للانتباه في ديوان الشاعر يضاف إلى ذلك اشتغالنا على **الأشكال الهندسية** وما تعجُّ به من دلالات كالمربع والمستطيل والمثلث أمَّا في المحطة الأخيرة تناولنا **الاهتمام بعلامات الإعراب** التي كانت واضحة وجليَّة في معظم نصوص هذا الديوان.

أمَّا عن **الملحق** فتطرقنا فيه لثلاثة عناصر فكان العنصر الأول موسوم **بنبذة عن حياة محمود درويش** وتحدثنا فيه عن محمود درويش منذ ولادته حتى وفاته، أمَّا العنصر الثاني فوسمناه **بإصدارات الشاعر** والتي كانت شعرية ونثرية، وفي العنصر الثالث والأخير كان بعنوان **التعريف بديوان أرى ما أريد لمحمود درويش.**

أمَّا **الخاتمة** فكانت مجموعة من النتائج التي استخلصناها من هذا البحث.

وفي هذا السياق لابدَّ لنا من الإشارة إلى المنهج المتبع في هذه الدراسة وفي الحقيقة لقد اتبعنا **منهجًا نقديا** كان أساسيا في هذه الدراسة، وهو **المنهج السيميائي** وذلك في استخراج دلالة كل شكل طباعي ورد في هذا الديوان، لأنَّ هدف السيميائيات في حدِّ ذاتها هو استكشاف تعدد الدلالة وتشضِّيها التي قد لا يلتفت إليها المبدع وتثير اهتمام القارئ أو الباحث فيحاول أن يعطيها دلالات مكثَّفة، وهذا هو الهدف أصلاً في المقاربة السيميائية، يضاف إلى المنهج السيميائي اعتمادنا على **المنهج الوصفي** وذلك في وصف العتبات المشتغل عليها.

أمَّا بخصوص الإشارة إلى **الدراسات السابقة** لا يخفى عن باحث معاصر مدى اهتمام الكتابات النقدية المعاصرة بشعر محمود درويش، حيث حظيت أغلب مدوناته الشعرية بمقاربات عديدة ومن زوايا متباينة ولأنَّ الشاعر يمثل علامة بارزة في ميدان الشعر العربي المعاصر، ولكن الإشتغال على الشكل الطباعي في ديوان أرى ما أريد ظلَّ مغيباً. فما وقع بين أيدينا دراسات قليلة منشورة في الدوريات والمواقع الإلكترونية تنأى عن هذه المقاربة التي اصطفيناها في هذا البحث.

وفي هذا المقام لابدَّ من الحديث عن أهم **الدراسات** التي أفادتنا كثيرًا، في هذا البحث، بالإضافة إلى مدونة الدراسة **أرى ما أريد لمحمود درويش**، اعتمدنا على مجموعة من المراجع تمثل أغلبها الدراسات التأسيسية لسيميائية الشَّكل الطِّباعي ونذكر منها:

- الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي لمحمد الماكري.
- عتبات– جيرار جينيت من النص إلى المناص– لعبد الحق بلعابد.
- تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسِّكين للشاعر عبد الله حمادي لسامية راجح ساعد.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني.
- علامات الترقيم في اللغة العربية لفهد خليل زايد.

هذه بعض أبرز المراجع التي تناولت الدراسات المختصَّة بالشَّكل الطِّباعي.

وأثناء مسيرة البحث واجهتنا مجموعة من الصعوبات كان أبرزها جدَّة الديوان وقلَّة قليلة من المراجع التي تطرقت لدراسة أشعار هذا الديوان.

وأخيرًا لا يسعنا إلا أن نقدم كل معاني الشكر والامتنان للأستاذ الموقَّر رمز الصَّبر والتَّحدي **الأستاذ الدكتور علي رحماني**، الذي كان رحب الصَّدر، شديد الحرص على إتمام هذا البحث على أحسن وجه ولم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته وملاحظاته الدَّقيقة، ونرجو أن يُقدِّم هذا البحث بما قد يحويه من نقصان، إضافة علمية مفيدة كما نرجو أن تتوسع آفاق البحث، في مثل هذه الدراسة لتعطي مساهمة جادة في إثراء مكتبتنا من جميع النواحي.

مدخل:

مفاهيم وإضاءات

أوَّلا: مفهوم السيمياء

أ- لغة

ب- اصطلاحا

1- سيميولوجيا فرديناند دي سوسير

(Sémiologie Ferdinand De Soussure)

2- سيميوطيقا شارل سندرس بيرس

(Sémiotique Charles Sandres Perice)

ثانيا: مفهوم الشكل

أ- لغة

ب- اصطلاحا

أولا: مفهوم السيمياء:

أ- لغة:

سنأتي في هذا المدخل الموسوم بمفاهيم وإضاءات على تفصيل، المفهوم اللغوي ثم الاصطلاحي لمفهوم السيمياء والشَّكل، كل على حدى.

جاءت كلمة سيمياء في **معجم الوسيط** في باب السين، انحدرت هذه الكلمة من لفظة السُّومة وهي: " السِّمةُ والعلامة والقيمة "[1].

و(السِّيما): العلامة وفي التنزيل العزيز يقول الله تعالى: ﴿ **سِيمَاهُم فِي وُجُوهِهِم مِن أَثَرِ السُّجُودِ** ﴾[2].

وكما ورد في **معجم المنجد الوسيط** أن السيمياء انحدرت من لفظة " سِيمَاء وسِيْمَاءُ والسِيمَاءُ "؛ وهي علامة أو هيئة (يونانية): و(سِيمَاءُ وجه).

والسيمياء: سِيمَاءُ " سوَّم أي أعلَم بعلامة، بسَمةٍ ويقال: سوَّم ماشيَّةً "[3].

أي أنَّ كلمة سيمياء جاءت على معنى العلامة أو الإشارة أو الإحالة إلى شيء معين وهذا دليل على ما جاء في الآية الكريمة عندما قال الله تعالى: ﴿ **سِيمَاهُم فِي وُجُوهِهِم مِن أَثَرِ السُّجُودِ** ﴾؛ أي وجود علامة على الناصَّية من كثرة السجود أو الصلاة.

ب- اصطلاحا:

أمَّا عن المفهوم الاصطلاحي للسيمياء، فإن سِّيمياء عند الغربيين لا تخرج عن كونها " معرفة للعلامات، ونظرية عامة للتمثيل العلامي، في كل صورة وتجلياتها عند الحيوان أو البشر "[4].

---

[1] شوقي ضيف وآخرون: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ/2004م، (باب السين)، مادة (س.و.م)، ص465.

[2] سورة الفتح [29]، ص515.

[3] أنطوان نعمة وآخرون: **المنجد الوسيط في العربية المعاصرة**، دار المشرق، ط1، بيروت، لبنان، 2003، مادة (س.و.م)، ص535.

[4] كمال جدِّي: **المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، العبيد جلولي**، مذكرة (ماجستير) في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/2011، مخطوط، ص12.

وسنأتي على تحديد مفهوم السيمياء عند عالمين شهيرين هما **فرديناند دي سوسير وشارل سندرس بيرس** ولقد تعدَّدت تسمية هذا المصطلح (السيمياء) حيث تبنَّى كل واحد منهم مصطلحًا خاصًا به وبأتباعه، فقد انحاز أتباع الاتجاه السوسيري إلى تسمية هذا العلم بـ السيميولوجيا (Sèmoilogie) بينما أخذ مؤيدي شارل سندرس بيرس إلى تسمية السيميوطيقا (Sémiotique).

1- سيميولوجيا فرديناند دي سوسير (Sémiologie. F. De Soussure):

" نعترف مبدئيا بأنَّ أوَّل علماء السيمياء تألقًا هو العالم اللغوي واللِّساني فرديناند دي سوسير، فقد كانت نظريته في اللغة مؤسسة إلى حد كبير على فحص العلامة اللغوية "[1].

وإذا كانت السيميائية تنظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة سابحة في فضاء دلالي مكثَّف وملغَّم بالإيحاءات، فإنَّ " سيميولوجيا سوسير قد اهتمت بالعلامات اللغوية واللاَّلغوية في آنٍ واحد "[2].

تنحدر كلمة " سيميولوجيا في الأصل اليوناني Sémeion الذي يعني العلامة وLogos الذي يعني الخطاب، والذي نجده مستعملا في كلمات مثل Sociologie علم الاجتماع... وBiologie علم الإحياء... وبامتداد أكبر كلمة Logos تعني العلم... فيصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي وهو علم العلامات "[3].

فالسيميولوجيا هي " عملية تحليل وتركيب ومحاولة لتحديد البنيات العميقة الثانوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة في الملفوظ والمرئي، إنَّها منهج يبحث في وعن مولدات النصوص وتولداتها الداخلية والبنوية تبحث جادَّة عن أسباب التعدد ولا نهائية الخطابات والبرامج وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء وحدة نصوص مبعثرة ووراء كلية جُمل وأشكال مختلفة، فالسيميولوجيا لا يهمها ما يقول أي نص ولا من قاله، بل يهمها كيف قال النص"[4].

---

[1] بشير تَاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية**، مكتبة اقرأ، ط1، قسنطينة، الجزائر، 1428هـ/2006م، ص114.

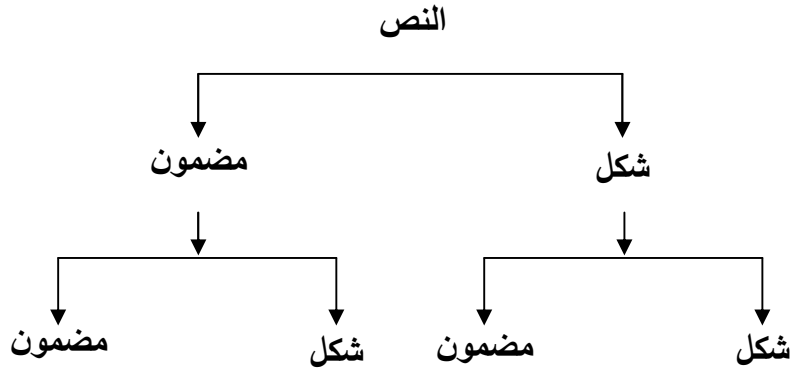
[2] المرجع نفسه، ص109.

[3] كمال جدِّي: المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، ص10، 11.

[4] بلاسم محمد جسَّام: **الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم**، دار مجدلاوي، ط1، عمان، 1429هـ/2008م، ص21.

وهذا يعني أنَّ السيميولوجيا لا يهمها المضمون ولا تهتم بالمبدع أو سيرته الذاتية بقدر ما يهمها شكل المضمون.

هناك خطاطة يوضَّح فيها أن السيميولوجيا لا تهتم بالمضمون ولا بالمبدع على قدر ما تهتم بشكل المضمون. وهي كالآتي:[1]



هذا المخطَّط يدُّل على أنَّ " السيميولوجيا دراسة شكلانية للمضمون تمرُّ عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة، بالمعنى إنَّها بهذا المعنى تؤكد المضمون ولا تنفيه وهي بهذا مضمونية الهدف "[2].

" لقد بشَّر فرديناند دي سوسير بمولد السيميولوجيا وحدَّد موضوعها بكل علامة دالَّة وجعل اللغة جزءًا من العلامة الدَّالة، إذْ عدَّ علم اللغة جزءًا من علم السيميولوجيا العام "[3].

حيث يقول في هذا السياق: " اللُّغة نظام إشاري يعبِّر عن الأفكار... وبذلك يمكن مقارنته بالنظام الكتابي والنظام الألفبائي للصُّم البُكم، والنظام الإشاري النقشي... إنَّ العلم الذي يدرس حياة الإشارة في المجتمع من المجتمعات يمكن أن يكون جزءًا من علم النفس الاجتماعي وبهذا سوف أدعوا هذا العلم سيميولوجيا (Sémoilogie) "[4].

هذا يعني أنَّ اللغة على حسب تعريف فرديناند دي سوسير نظام من العلامات تعبر عن أفكار مثلها مثل أنظمة أخرى تشجعها، التي سبق وأن ذكرها في تعريفه كالصُّم والبُكم،

---

[1] المرجع نفسه، ص. ن.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] بسَّام موسى قطوس: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، د.ط، عمان، الأردن، 2002، ص14.

[4] بسَّام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص14.

والنظام الإشاري النقشي، وإشارات المرور أيضا... الخ، إنَّ السيميولوجيا تدرس علامات لغوية وغير لغوية.

ونجد **رشيد بن مالك** كان قد جمع أفكار فرديناند دي سوسير ولخَّصها في ثلاثة آراء وهي كالتالي:

- **أولا:** " إنَّ العلامة اللغوية لا تقرن شيئا باسم، وإنما تقرن مفهومًا بصورة سمعية والمقصود بالصورة السمعية ليست الصوت المسموع؛ أي الجانب المادي بل هو الأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا [...] والعلامة اللغوية هي وحدة نفسية مزدوجة والعنصران (مفهوم، الصورة السمعية) مرتبطان معًا ارتباطا وثيقا يتطلَّب وجود الواحد منهما وجود الآخر [...] ومصطلح العلامة يشير عادة في الاستعمال الشائع إلى الصورة السمعية فقط. ويضيف فرديناند دي سوسير الاحتفاظ بكلمة علامة للدلالة على الكل ويتم تبديل كلمتي تصور وصورة سمعية بكلمتي المدلول والدال، أمَّا الرَّابط بين الدال والمدلول فهو اعتباطي، أمَّا المبدأ الثاني يشير إلى أنَّ صفة الدال خطيَّة ولكون الدَّال ذو طبيعة سمعية فإنَّه يمتد من الزَّمن فحسب متمتعًا بصفاته:
  - أنَّه يمثل بُعدًا (اتساعًا).
  - يمكن قياسه في بُعد واحد هو المنحنى الخطِّي "[1].
- **ثانيا:** " اللغة منظومة من العلامات تعبر عن فكر ما، أمَّا الكلام فهو عمل فردي للإرادة والعقل "[2].
- **ثالثا:** " إنَّ النظام السوسيري يتضمَّن مفهوم الكل والعلامة، حيث لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء إلاَّ في علاقتها الاختلافية مع الكل، فالأجزاء داخل النظام ليس لـها معنى في حدِّ ذاتها عندما يُنظر إليها معزولة وهو ما عبَّر عنه دي سوسير بمفهوم القيمة (Valeur) "[3].

---

[1] آن اينو وآخرون: **السيميائية (الأصول والقواعد، والتاريخ)**، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، ط1، 1428هـ/2008م، ص33، 34.

[2] آن اينو وآخرون: السيميائية (الأصول والقواعد، والتاريخ)، ص34.

[3] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1434هـ/2010م، ص43.

أراد أن يقول هنا أنَّ لا قيمة للأفكار عندما تكون مجردة من الدوال ولا قيمة للدوال دون أفكار ووجودهما مستقلان عن بعضهما البعض مستحيل، ثم إنَّ " الدلالة لا تتكون إلا داخل النظام أو الوحدات اللغوية، ولا تعرف إلا في علاقاتها التعارضية وهذا ما يفترضه مفهوم القيمة "[1].

وآخر الحديث عن سيميولوجيا سوسير يرى البحث أنَّه يمكن القول أنَّ المشروع السوسيري السيميولوجي والذي بشَّر بميلاده، على أنَّه علم جديد مستمد من دراساته اللُّغوية التي كانت أساسا في بلورة أغلب المدارس الحديثة. ومن خلال إصدارات الأبحاث المعاصرة حول العلامة التي كانت من منبعين اثنين هما: فرديناند دي سوسير والذي سبق وأن تحدثنا عنه وشارل سندرس بيرس الذي هو الأصل في التيار السيميوطيقي والذي سنأتي على ذكره بعد المنبع السوسيري.

2- سيميوطيقا شارل سندرس بيرس (Sémiotique Charles. S.P):

" شارل سندرس بيرس مؤسّس السيميائية، ولد في ولاية ماساشوسكي الأمريكية ودرس في جامعة هارفرد "[2].

" يعتبر شارل سندرس بيرس من النقاد الغربيين الأوائل في التأسيس لعلم السيميوطيقا أو علم العلامات، فقد مثَّل بحق الاتجاه السيميوطيقي في الدراسات السيميائية الحديثة، وقد تجلّى ذلك في كتابه الموسوم ب: **كتابات حول العلامة** والذي ظهر قبل كتاب فرديناند دي سوسير **محاضرات في الألسنية العامَّة** الصادر 1916م "[3].

تقوم سيميوطيقا بيرس على المنطق والظاهراتية والرياضيات، فالمنطق بمعناه العام علم القوانين الضرورية للفكر، أو علم الفكر الذي تجسِّده دلائل أو بمعناه الدَّقيق علم الشروط الضرورية الموصلة إلى الصدق، ويشكل بيرس فرعًا في علم التشكيل العام للدلائل؛ أي فيزيولوجيا الدلائل أو السيميوطيقا "[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص43، 44.

[2] آن اينو وآخرون: السيميائية (الأصول والقواعد، والتاريخ)، ص31.

[3] بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص119.

[4] بسَّام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص16.

" وإذا كانت الظاهراتية هي الدراسة التي تصف خاصيات الظواهر في مقولاتها الثلاث عن الوجود، بوصفه كيفية وموجودًا وضرورة، فإنَّ سيميوطيقا بيرس تتأسَّس على تحليل مقولات الوجود الثلاث، وتهتم بتمظهر الدليل، وفعل الدليل اللاَّمتناهي واللاَّمحدود هو وحده الذي يضمن تأسيس نسق سيميولوجي قادر على أن يوضح نفسه بنفسه بوساطة وسائله الخاصة، إنَّ المعنى لا يوجد خارج اللغة وإنَّما هو فعل التواصل ذاته وفعل الكلام وفعل الإنتاج "[1].

يتَّضح مما سبق أن شارل سندرس بيرس يكشف أنَّ السيميوطيقا باتجاهاتها المتباينة هي " نظرية أشمل وأوسع من النطاق الذي تشغله النَّظرية السوسيرية لأنَّ صاحبها جعل فاعليتها خارج نطاق علم اللغة فهي علم الإشارة الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى "[2].

وفي هذا الصَّدد يقول: " ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق، والميتافيزيقي والجاذبية الأرضية والديناميكيّة الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك، وعلم النفس، وعلم الصوتيات، وعلم الاقتصاد والتاريخ، وعلم الكلام... إلاَّ أنَّه نظام سيميولوجي "[3].

وهنا تصبح الدراسة دراسةً علاماتيةً، وتكون عندئذ العلامة هي العنصر القاعدي أو الأساسي للمقاربة السيميائية وهذه الأخيرة التي تهدف إلى استكشاف المعنى.

كما يمكن أن تقسَّم كتابات **بيرس** حول العلامات التي ثلاث مراحل وهي كالآتي:[4]

- **المرحلة الأولى: وهي المرحلة الكانطية (1851-1870):** حيث ارتبطت نظرية العلامات بمراجعة للمقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الثنائي (Bivalente) أو الزوجي (Dyadique) بشكل أدَّق.

---

[1] المرجع نفسه، ص. ن.

[2] بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص120.

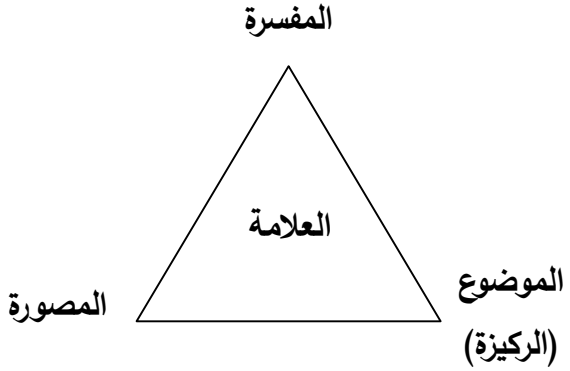
[3] المرجع نفسه، ص. ن.

[4] جيرار دولودال: **السيميائيات أو نظرية العلامات**، تر: عبد الرحمن بُوعَلي، دار الحوار، ط1، اللاّذقية، سوريا، 2004، ص19.

- **المرحلة الثانية: وهي المرحلة المنطقية (1870-1887):** وخلالها اقترح بيرس لكي يعوض المنطق الأرسطي، منطقا جديدًا وهو منطق العلامات الذي سيكون الأساس والضامن للتطور الثلاثي عن المقولات والعلامات.
- أمَّا عن **المرحلة الثالثة والأخيرة هي: المرحلة السيميوطيقية (1887-1914)** حيث طوَّر بيرس نظريته الجديدة للعلامات بعلاقة مع نظريته الجديدة للمقولات وبالاعتماد أساسًا على كتابات هذه المرحلة الأخيرة التي نجدها في الأعمال الكاملة وبالاعتماد على رسائله الموجهة إلى **اللادي ويلبي (L.Willby)** من 1903 إلى 1911.

" تعتبر نظرية بيرس السيميوطيقية نظرية جمعية؛ لأنَّها أوسع نطاقا من نظرية سوسير، ولأنَّ بيرس جعلها تتجاوز علم اللغة في صورة شمولية وأكثر تعميمًا، وبوصفها كيانا ثلاثي المبنى"[1]، " يتكون من (المصورة) (Représentâmes) وتقابل (الدال) عند سوسير، و(المفسرة) (Interprétant) وتقابل (المدلول) عند سوسير، و(الموضوع) (Objet) ولا يوجد له مقابل عند سوسير، وقد ميَّز بين نوعين من الموضوعات، **الأول** هو الموضوع الديناميكي وهو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة وتحول أن تمثله، و**الثاني** هو الموضوع المباشر ويشكل جزءًا من العلامة وعنصرًا من عناصرها المكونة "[2].

ويمكن توضيح الكيان الثلاثي المبنى للعلامة عند بيرس في الشكل الآتي:[3]

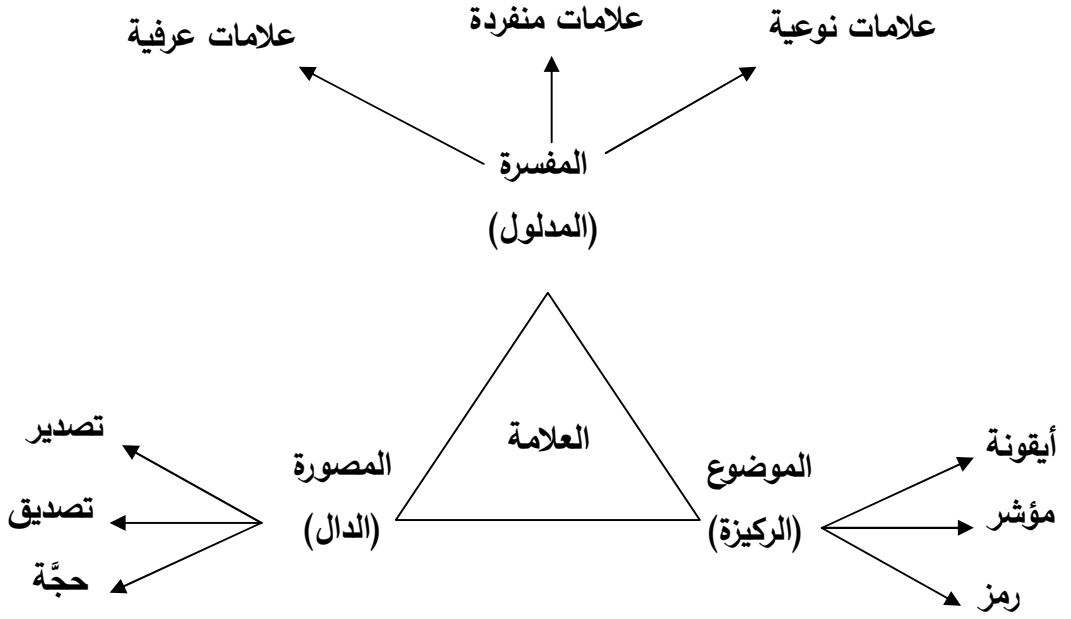


[1] كمال جدِّي: المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، ص22.

[2] بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص120.

[3] كمال جدِّي: المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، ص23.

وخضعت تلك العناصر المحدَّدة للعلامة عند بيرس إلى تفريعات ثلاثية حسب الشكل الآتي:[1]



ومن خلال هذا البحث نستنتج أنَّنا: " نحيا داخل عالم معقد من العلامات والأدلَّة السيميائية فكل ما في الوجود علامة برأي شارل سندرس بيرس بدءًا بتصنيفه للعلوم الذي يقوم على الوعي بتصنيف العلامات والأدلة في حدِّ ذاتها "[2].

كما سبق وأن ذكر **أحمد الجوَّة** في مقال له يقول: " تتحدَّد السيميائية بأنَّها علم مقصد دراسة العلامات والقوانين التي تنظمها داخل الحياة الاجتماعية وقد كان فرديناند دي سوسير هو من أدخل هذا المصطلح إلى اللسانيات الحديثة عندما اعتبر السيميولوجيا فرعًا من فروع السيميائية، ثم جاء بيرس وعوَّض مصطلح السيميولوجيا بالسيميوطيقا "[3].

وفي الأخير نستنتج أنَّ السيميولوجيا أو السيميوطيقا لهما مكانة هامة ضمن المناهج النقدية المعاصرة، كما أنَّ السيميائية قد حققت نجاحًا باهرًا وذلك في الاقتراب من جماليات النصوص والنبش عن تلك المعاني الحائرة. كما أنَّ الركيزة التي تقوم عليها السيميولوجيا هي

---

[1] المرجع نفسه، ص. ن.

[2] بشير إبرير: **السيميائيات وأثرها في التواصل السياحي**، الملتقى السادس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، د.ط، بسكرة، الجزائر، 2011، ص22.

[3] ينظر: أحمد الجوَّة: **سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث**، الملتقى السادس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، د.ط، بسكرة، الجزائر، 2011، ص215.

العلامة، والتي كانت العلامة عنده عبارة عن دال ومدلول والعلاقة بينهما، أمَّا عند بيرس كانت لها ثلاثة أنواع وهي: الرَّمز والأيقونة والإشارة أو القرينة وهذا هو وجه الاختلاف بين القطبين الشهيرين.

ثانيا: مفهوم الشكل:

في هذه المحطَّة سنأتي على ضبط مفهوم الشَّكل من النَّاحية اللُّغوية والاصطلاحية:

أ- لغة:

جاءت كلمة الشَّكْلُ في معجم **الفيروز أبادي** على أنَّها: " الشَّبَهُ والمِثْلُ "[1] أمَّا في **معجم المنجد الوسيط** فقد كان أقرب للمعنى الاصطلاحي وقد عرَّفه على أنَّه جمع أشكال وهو: " صورة، ظاهرة الشيء وخطوط تكوينه، وشكلٌ هندسي هو كل ما يرتسم لتمثيل شيء حسي أو معنوي أو علامات ورموز توضع فوق الحروف أو تحتها لضبط النطق "[2].

ومعنى ذلك أنَّ الشكل يأخذ معنى صورة الشيء والتي قد تتكون من علامات ورموز وإشارات تضبط بها الحروف أو توضع لغرض ما يقصده الشاعر كعلامات الوقف والبياض والسواد، وشكل الحروف والكتابة... الخ، أمَّا عن المفهوم الاصطلاحي للشَّكل فقد تعدَّدت وتباينت المفاهيم.

ب- اصطلاحا:

" تضعنا مشكلة الشَّكل إبداعيًا في مواجهة مباشرة مع الإبداعات المنجزة في ماضينا الشعري... كان العربي يرى في هذه الأشكال تعبيرًا قوميًا عن هويته في قول نفسه وفي قول الحياة والكون، أو كأنه بتعبير آخر ينظر إليها بوصفها قيمة كيانية وشبه مقدَّسة، هكذا يبدو طبيعي أنَّ التخلي عنها سيكون في نظره بمثابة التخلي عن الهوية [...] فالشكل ليس مجرد هيكل ينقل مضمونًا، وإنَّما هو سلطة لا تقلُّ عن سلطة العادة والقائم والسلطة لا تعبِّر عن نفسها أوَّلا وأخيرًا إلاَّ عن طريق الشَّكل...الخ "[3].

---

[1] الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، لبنان، 1426هـ/2005م، مادة (ش.ك.ل)، ص1019.

[2] أنطوان نعمه وآخرون: المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، ص583، 584.

[3] محمد جودات: **في العروض والشكل البصري قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية**، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، عمان، 1432هـ/2011م، ص75، 76.

قد يتحدَّد مفهوم الشكل في " معنى تقليدي يشير إلى قالب أو نمط معروف مسبقًا...الخ "[1]، " مثل قالب السونيت بأنواعه في الشعر الانجليزي وقالب القصيدة التقليدية، والأرجوزة والموشَّح في الشعر العربي وكذا قالب الدور والمونولوج والموَّال، ومثل بحور الشعر ومقامات الموسيقى... الخ "[2].

هنا تدل كلمة شكل على " قوالب مسبقة أو أوعية معدَّة سلفًا [...] إنَّ هذا الصنف من الشكل آلي على حدِّ تعبير كولوريدج، أو أنَّه قالب خارجي تحكمي مسبق، وقد ترِدُ كلمة شكل بمعنى شديد العمومية والشمول على تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل كالأنغام والخطوط والأحجام...إلخ وتحقيق الارتباط المتبادل بينهما؛ أي الطريقة التي تتخذها العناصر المادية أو العلاقات القائمة بينهما في عمل فني بعينه فالشكل بهذا المعنى ليس قالبًا أو وعاءً بل هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألَّف من مواد وينظم هذه المواد "[3].

أمَّا ما جاء به **محمد الماكري** يوضح لنا أهمية الشَّكل الطِّباعي الذي هو موضوع دراستنا، رابطًا إياه بالخط حيث يقول: " يقدِّم النص اشتغاله الفضائي إلى جانب الأشكال الهندسية والرسوم، عنصري الخط والشكل الطِّباعي هذان العنصران يستلزمان منَّا تأطيرًا نظريًا والكلام حول الخط والشَّكل الطِّباعي يقود إلى قضية القيمة الاعتباطية وقول بالقصدية "[4].

حيث يقول **محمد الماكري** في هذا الصَّدد بشرح ما يعنيه في القول بالاعتباطية والقول بالقصدية مايلي:

- **أوَّلا القول بالاعتباطية:** " يعني أنَّه لا يتجاوز الدليل الخطِّي أو الطِّباعي مجرد كونه دليلاً على دليل آخر يمثله العنصر الصوتي.

---

(1) محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، بحث في سمات الأداء الشفهي، علم نحوية الشعر، النادي الأدبي بالرياض، دار البيضاء، ط1، 2008، ص20.

(2) عادل مصطفى: **دلالة الشكل، دراسة في الاستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص86.

(3) المرجع نفسه، ص86، 87.

(4) محمد الماكري: **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص71.

– أمَّا **الحالة الثانية وهي القول بالقصدية:** ينظر إلى الدليل الخطي أو الطباعي في أبعادهما الهندسية، وحجمها وموقعها من الفضاء الذي يحتويهما على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيأ حمولتهما الرمزية "[1].

غير أنَّ المؤكد هو أنَّ: " الخط والشَّكل الطِّباعي يعتبران تمثيلاً من مستوى ثان للمعطيات اللغوية "[2].

للشَّكل إذن دلالة في" لعبة الوضوح والاستمرارية، أو دلالة خروج وانفصال عن لعبة القائم، كما للشكل تأسيسًا على ذلك دلالة تعالق تناصي مع أي شكل يتبناه الشعر مادامت سيميولوجية الشَّكل غير اعتباطية "[3].

وجاء في مقام آخر الحديث عن الشكل الطباعي وهو ما أثارته أطروحة تجليات الحداثة الشعرية في ديوان **البرزخ والسكين:** إنَّ الشَّكل الطِّباعي تحوَّل بفضل سيادة الكتابة إلى نظام سيميائي يتضمن النظام اللغوي ويتَّسع فيه لاحتوائها مجموعة من العلامات غير لغوية منها الطِّباعي كعلامات الترقيم (الفاصلة، النقطة...)، ومنها علامات الحصر كعلامات التنصيص وفضاءات أخرى طباعية كالسواد والبياض وسمك الخط والكتابة على اليسار أو اليمين والعلامات الإعرابية وما إلى ذلك[4].

وتشير أيضا إلى أنَّ جميع هذه الأنواع من العلامات تنحرف باللغة عن طبيعتها الزمنية إلى طبيعة مكانية تعتمد التشكيل البصري كحالة وجود للنص المكتوب وليس كحالة تمثيل بصري لنص آخر منطوق.

يقول **جيرار لابشيري (G. Labcheri):** " إنَّ القناة في الاتصال الكتابي تتميز بصريا وتمتلك علاماتها وجودًا بصريا هو الشكل البصري للدلالة "[5].

---

(1) المرجع نفسه، ص. ن.

(2) آمنة بلعلي: **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص56.

(3) محمد جودات: في العروض والشكل البصري، قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية، ص89.

(4) ينظر: سامية ساعد راجح: **تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي**، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، عمان، 1431هـ/2010م، ص241.

(5) المرجع نفسه، ص. ن.

والواضح أنَّ الحديث عن الشَّكل الطِّباعي وما يحتويه النَّص الشعري الحديث من لوحة فنِّية أو رسم تصويري هو "حديث ذو مرجعية غربية تأثر بها أدباؤنا بعد الاطلاع عليه، إذ تأثروا بالمضامين العربية والموضوعات المقترحة في الساحة الأدبية التي لم تكن بمعزل عن الأشكال والرسومات التي وجدت خصيصًا في ذلك الأدب "[1].

فمن خلال ما أورده البحث في ماهية الشَّكل الطِّباعي وما أخذه من مفاهيم متعددة ومتباينة يُستنتج أنَّ الجانب الشكلي يقول ما لم تقله لغة الشاعر أو ما لم يستطع الشاعر البوح به أو التعبير عنه، حيث يُعطي زِمام القيادة إلى المتلقي في محاولة نبش وإضفاء نوعًا من الإيحاءات الملغمة والمكثفة على المضمون، فالكتابة الحداثية تتسم بتنويعات طباعية منها الصورة والخط وعلامات الترقيم من الوقف والحصر، والألوان وسمك الخط ونوعه، هذا ما يجعل من الكتابة الحداثية مغرية ولافتة للانتباه، وما تجعل القارئ يهتم بالشكل الذي جاءت فيه هذه النصوص الشعرية أكانت أم نثرية.

هذا ما سيلحظه البحث من خلال تحليله لعتبات الكتاب سواءً من الداخل أم من الخارج؛ أي بدءًا من الغلاف ونهاية بالفهارس مرورًا على ما يحويه النص من أشكال طباعية أخرى.

[1] المرجع نفسه، ص242.

الفصل الأول:

إستراتيجية العتبات النَّصية

في ديوان أرى ما أريد

أولا: عتبة الغـــلاف

ثانيا: عتبة العنـــوان

ثالثا: عتبة الفهـارس

تعدُّ العتبات النَّصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر لأهميتها وهذا ما تحدَّث عنه العديد من الدَّارسين من بينهم **فيصل الأحمر** الذي قال أنَّ أهمية العتبات النَّصية تكمن في " إضاءة وكشف أغوار النصوص، لقد أصبحت تشكل اليوم سواءً في بلاد الغرب، أم في بلادنا العربية حقلاً معرفيًا قائمًا بذاته "[1].

وهي أيضا " مجموع النصوص التي تحفِّز المتن وتحيط به "[2]. وتعدُّ " مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها؛ أي المداخل التي تتخلَّل نص المتن وتكمله وتُتمِمَهُ "[3].

كما تحقِّق عتبات النص " أغراضًا بلاغية وأخرى جمالية لارتباطها الوثيق بسياق المتن، إذْ لا قيمة لها في غيابه ولا حاجة للقارئ بها من دونه، فحضورها تكاملي وضروري؛ لأنَّ هذه العتبات تفيده في المماثلة كما تفيده في المعارضة أو التفسير، وهي إذًا ذاك التعمق في دلالة النص وتضاف إليه– النص– لتُمتِّن من طبيعة تفاعله مع النص...الخ "[4].

هذه العتبات المحيطة بالنص تكمن في الغلاف، و" ما يشمل عليه من ألوان وصور مصاحبة والتجنيس، واسم المؤلف، ودار النشر، ومستوى الخط... إلخ، تشكِّل أيقونًا علاماتيًا يشي بكثير من الدلالات والإيحاءات، وتعمل بشكل متكامل لتُشكِّل لوحة جمالية تقترح نفسها على القارئ، وتمارس عليه سلطته في الإغراء والإغواء ليتسنَّى لها بذلك إمَّا للتشويش "[5]، أو تكون " المؤشر الدَّال على الأبعاد الإيحائية للنص "[6].

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص223.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص133.

[3] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: **جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 2012، ص23.

[4] نادية بوشفرة: **العتبات النصية في الخطاب الروائي في رواية " أشجار القيامة " لبشير مفتي أنموذجًا**، attanafous.univ.mosta.dz/06-11-2015/ 17:05

[5] سعادة لعلى: **سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، الطيب بودربالة**، مذكرة (ماجستير) في الأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005/2004، مخطوط، ص72.

[6] مراد عبد الرحمان مبروك: **جيوبولوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا)**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002، ص124.

ومن بين هذه العتبات النَّصية، لدينا عتبة الغلاف وعتبة العنوان وكذا عتبة الفهارس، وهناك عتبات ثانوية، كعتبة دار النشر وعتبة اسم المؤلف وعتبة الإهداء والطبعة... الخ، وسنبدأ بأول لوحة فنية تعرض نفسها على القارئ وهي عتبة الغلاف.

أوَّلا: عتبة الغلاف:

" إنَّ الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19م، إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تُغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب، والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية والطباعية الالكترونية والرقمية أبعادًا وآفاقًا أخرى "[1].

" إنَّ تصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص"[2].

كما يعتبر الغلاف " هو الجزء الخفي الذي يتماشى مع المضمون ولذلك فإنَّه بمثابة النص الموازي له "[3].

إنَّ الغلاف هو أول عينة نقف عندها وذلك عند مقاربتنا لأي عمل أدبي سواء أكان رواية أم قصّة أم ديوانًا شعريًا؛ لأنَّه العتبة الأولى من عتبات النَّص الهامَّة.

تدخلنا إشارات الغلاف إلى " اكتشاف علاقات النّص بغيره من النصوص لما له من صورة، وألوان وتجنيس، وموقع اسم المؤلف ودار النشر، ومستوى الخط إذ تعمل هذه الأيقونات جميعها بشكل متناغم ومتكامل لتشكل لنا لوحة فنيّة تعرض نفسها على قارئ مبدع، يشكل لنا الغلاف فضاء مكاني لأنه لا يتشكَّل إلاَّ عبر المساحة، مساحة الكتاب أو أبعاده، غير أنّه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرَّك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرَّك- على الأصح- فيه عين القارئ، إنَّه وبكل بساطة فضاء الكتابة الشعرية باعتبارها طباعة "[4].

---

[1] عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، د.ط، العاصمة، د.ت، ص46.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبولوتيكا النص الأدبي، ص124.

[3] سعادة لعلى: سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، ص72.

[4] نعيمة سعدية: **إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " للطاهر وطار- أنموذجا-**، مجلة المخبر، ع5، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009، ص226.

" يُعدُّ الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حوّلوه من وسيلة تقنية لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنيّة المساعدة على تلقي المتون الشعرية "[1].

والغلاف كعتبة أولى تصافح بصر القارئ أو المرسل إليه- المتلقي- يتألف من جزأين وهما الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي وسيأتي البحث على التفصيل لكل جزء على حدى.

1- الغلاف الأمامي:

إنَّ الغلاف الأمامي لهذا الديوان الشعري- **أرى ما أريد**- يتكون من أربعة وحدات غرافيكية تحمل عدّة إشارات دالّة، الأولى وهي الصورة والوحدة الثانية هي اللَّون، أمَّا الوحدة الثالثة فكانت التجنيس، لنصل إلى الوحدة الرابعة والأخيرة فهي العنوان الذي يعدُّ البصمة المتفردة التي تعرض العمل الفكري والفنِّي وتعمل على إبرازه وإظهاره.

نبدأ أوَّلا بتحليل هذا الغلاف من حيث الوحدة الأولى وهي **الصورة**، التي كانت طاغية عليه بشكل كبير، ثم **اللَّون** الذي ميَّز هذا الغلاف، ثم **التجنيس** الذي كان أمرًا جديدًا بالنسبة للأجناس الأخرى، ومن جنس **اليوميات**، ثم **العنوان** الذي يُعَدُّ وحدة كبرى تستقل بذاتها والتي سيتم وضعها في مبحث وحدها ويتم التفصيل فيها، وهذا ما يسمى بـ " النص المحيط (Peritescte) عند جيرار جينيت "[2].

تعدُّ هذه الوحدات الأربعة من أبرز الوحدات التي ظهرت في الغلاف الأمامي للديوان وتسمَّى بالنص المحيط أو **بالعتبات الرئيسية** وسيتمُّ في هذه المحطَّة دراسة كل منها على حدى.

*** العتبات الرئيسية:**

1-1- الصورة:

إنَّ نمط صورة المؤلف " يقوم على وضع صورة وجه المؤلف على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي "[3].

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص133.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص49.

[3] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص134.

وتعتبر هذه الصورة المصاحبة للغلاف " أيقونة دالة، تحمل كل الدلالات التي ينطق بها العنوان، كما أنّها تعتبر الطُّعم الذي يجذب القارئ وهذا تبعًا لخصائصها وتميُّزها "[1].

" فالصورة علامة أيقونية، خطاب مُشكَّل كمتتالية غير قابلة للتقطيع لأنَّها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل، والانفعالات الرَّائي (القارئ) وهذا ما يبرز جمالية المرئي الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب "[2].

يظهر لنا محمود درويش في هذه الصورة أنيقا يرتدي بزَّة بين السواد والبياض كما تظهر لنا بشرته السَّمراء، وارتداءه نظَّارة دائرية الشكل، كما يبدو لنا شعره الذي يكسوه البياض من الأمام والسواد من الخلف، أمَّا حاجبيه فكساهم البياض، كما تظهر لنا بعض التجاعيد التي سكنت بين الرقبة والذَّقن، وذو أنف شامخ دلالة على رفعة وشموخ هذا الرَّجل الذي لا تكسره الهموم ولا تقهره وكزات الدَّهر، فهذه الصورة تعكس عمق ذات المبدع محمود درويش.

هذه الصورة تشكِّل لنا أبعادًا دلالية ظهرت فيها ملامحه الذائبة، الهادئة والصامتة التي كانت ظاهرة على وجه محمود درويش وكأنَّه يطفو ويغوص في أفكار تمرَّدت على ذهنه، هذا هو الشعور الذي يُصاب به كل فلسطيني عندما تلامس خلايا عقله حجارة البيوت المهدمة، وكأنَّه يريد حلاً لهذه القضية الفلسطينية التي شغلت باله وفكره وعقله ولامست خلايا جسده.

" إنَّ ما يميز الصورة البصرية، هي باقي الأنظمة الدّالة ومنها اللغة الخاصة، هو حالتها (التماثلية) أو أيقونتها في إصلاح السيميولوجيين [...]؛ أي شبهها الحسي العام بالموضوع الذي تمثله، واستعمال المبدع للصورة وذلك لغرض خطف الأبصار وسحر الألباب وكأنَّه ينصب الشّرك لاصطياد القُراء "[3].

---

[1] سعادة لعلى: سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، ص72.

[2] نعيمة سعدية: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص227.

[3] سعادة لعلى: سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، ص73.

والصورة " هي الشكل الذي يهب اللغة نفسها له، بل إنَّها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى "[1].

تُشير الحكمة الصينية الشهيرة إلى " أنَّ الصورة الواحدة لها قيمة ألف كتاب "[2]. وهذا ما يعني أنَّ الصورة الواحدة تنتج تعدد لقرائها، كما يتضح لنا فيما سبق أنَّ الصورة الظاهرة على غلاف أرى ما أريد التي كانت لشاعر الصمود والمقاومة بملامحه الهادئة والذائبة في وضع تفكير أو التخمين على شعبه وبلده الذي كان قد كتبها في هذا الديوان نلحظ أن هذه الصورة لها سحر وجاذبية تغري القارئ إلى الغوص في العديد من الإيحاءات والدلالات.

1-2- اللَّون:

يُعتبر اللَّون وسيلة للتعبير عن العاطفة الإنسانية وهو يكشف عن خبايا النَّفس كما قد يحمل اللَّون الواحد أكثر من دلالة ورمزية، فدلالات الألوان متعارضة ومُتداخلة.

إنَّ اللَّون هو " تلك الموجات الضوئية التي تدركها العين لها ترددات تزيد أو تقِل وفق لطول الموجة، كما أنّ تلك الخبرة السيكولوجية تحدث نتيجة تأثير الإشعاعات الضوئية المختلفة في طول موجاتها على الخلايا العصبية الموجودة في شبكة العين "[3].

واللَّون هو " إحساس يؤثر في العين عن طريق الضوء، وهو ليس إحساسًا ماديًا ملونا، ولا حتى نتيجة لتحليل الضوء الأبيض، بل هو إحساس مرسل إلى العقل عن طريق رؤية شيء ملوَّن ومضيء "[4].

---

[1] نعيمة سعدية: إستراتيجية النص المصاحب لرواية الجزائرية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، للطاهر وطار، ص227.

[2] عامر رضا: **سيمياء العنوان في شعر هدى الميقاتي**، مجلة الواحات للبحوث ودراسات، م7، ع2، د.ب، د.ت، ص128.

[3] باسم عباس العبيدي: **تشكيل الفضاء في التصميم الطباعي**، مجلة دراسات، م39، ع1، الجامعة الأردنية، 2012، ص119.

[4] ابن حُويلي الأخضر: **الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني (دراسة سيميائية / لغوية في قصائد الإيمان الشعرية الكاملة)**، مجلة جامعة دمشق، م21، ع(3+4)، 2005، ص12.

ومن هنا نجد أنَّ " للألوان دلالات معينة وارتباطات بالظروف والأحداث التي مررت بها، وفي هذا تعليل للأسباب التي تجعل بعضهم يميل إلى ألوان من دون أخرى "[1].

ويتَّضح ممَّا سبق أن " اللَّون من مكونات الإطار الطبيعي لحياتنا "[2]. فهو الذي نعبر من خلاله عن حالات مزاجية مختلفة يكون كوسيلة للتعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا وانفعالاتنا.

فاللَّون بطبيعته " شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها، فهو كلامها ولغتها والمعبّر عن نفسيتها، فضلا عن كونه المعبِّر البصري عن الشكل، لأنه ليس بوسعنا مطلقا أن ندرك الشكل إدراكا تامًا إلا بحضور اللّون، وذلك لأن اللَّون انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه، ويعدُّ اللَّون الجانب الظاهري للشكل "[3].

يعني أنَّه " لا يمكننا على الإطلاق رصد أيَّة ظاهرة فنيَّة على أساس محتواها من دون فهم طبيعة شكلها "[4].

و" يُرتبط اللَّون باللغة التشكيلية وهي من أهم عناصرها، حيث استخدمها الإنسان في مجالات عديدة، كما ارتبطت بمشاعره وأحاسيسه وانفعالاته وصارت من خصائص حياته وأضحت ذات أبعاد نفسية ودينية واجتماعية وبيئية وسياسية "[5].

نلاحظ في هذا الغلاف ألوانا قاتمة والتي تعدُّ من الألوان الأكثر حزنًا فهذا الغلاف سطى عليه اللَّون **البُنّي القاتم**، فدلالة هذا اللَّون يشير إلى الجذور والأرض والوطن[6].

وضع محمود درويش هذا اللَّون ليعبِّر عن ما هو موجود في متن النَّص من تشاؤم وشحوب وهموم ومعاناة وكلام مزروع على دفَّات القصائد المشحونة بنيران الوجع والاغتراب، وهذا دلالة على أنَّ محمود درويش يخمِّن في وضع وطنه المسلوب وشعبه الذي يعيش حياة

---

[1] عامر رضا: سيمياء العنوان في شعر هدى الميقاتي، ص133.

[2] ابن حُويلي الأخضر: الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، ص112.

[3] جواد فاتن عبد الجبار: **اللَّون لعبة سيميائية، بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص28.

[4] المرجع نفسه، ص. ن.

[5] محمد خان: **العلم الوطني- دراسة للشكل واللَّون**، الملتقى الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2002، ص18.

[6] ينظر: أحمد مختار عمر: **اللغة واللَّون**، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997، ص195.

مريرة، ينام وينهض على صوت القنابل والمتفجرات، وعلى الدَّم والموت والجحيم، حيث أصبح عالمه عالمًا دمويًا.

يجد البحث أنَّ الغلاف الأمامي قد كساه هذا اللَّون **البُني القاتم** وكأنَّه لون الدَّم القديم الذي مرَّت عليه مدَّة زمنية طويلة، وهذا دلالة على أنَّ العالم العربي غير مبالٍ لما تمرُّ به فلسطين من عذاب وظلم من قبل الصهاينة، هذا اللَّون **البني القاتم** والذي قد يدلُّ على قِدم الدَّم الذي صار شبه أسود، وهذا يرتبط الدم بالسواد أي بالمراحل الحزينة والسوداوية التي تمرُّ بها فلسطين.

كما يظهر ضوء ساطع في وجه محمود درويش رسم بقعة أقل قتامة من اللَّون البُني الذي كسى الغلاف من الأعلى وهو لون كان مزيجًا بين البُني والأصفر، تحصلنا على **بني فاتح**، وهذا الضوء الذي سطع في وجه محمود درويش كأنَّه من مكان ضيِّق وبما قد يكون نتيجة لضوء الكاميرا، وضعت لنا هذه البقعة لون عيني درويش بملامح وجهه الهادئ، وربما كانت دليلاً على وجود بصيص أمل يطمح إليه الشاعر مع شعبه المكافح والمناضل أملين أن يكون وطنهم في أحسن أحواله.

كما قد تحيل تلك البقعة الضوئية إلى علامة بصرية مشكَّلة لكل المعاني التي يحيل عليها عنصر النور من " الوضوح والتجسيد والكشف، ويعبِّر عن الدفء والطمأنينة "[1].

يتَّضح ممَّا سبق أن الصورة واللَّون تشكلان معرض لطيفًا تتحكم في تنسيقهما الأذواق والأمزجة، ويعود تفسيرهما إلى الميول والرغبات والمشاعر والأحاسيس والانفعالات التي تواجه كل إنسان، ونلاحظ أن اللَّون البني يعمل على ترسيخ دلالة الاستسلام والهدوء، فهذا اللَّون- البني- يقلُّ فيه النشاط الضاغط الموجود في الأحمر ويكون الأكثر هدوءًا.

لاحظنا في هذا الغلاف وحدة أخرى كانت مثيرة للانتباه، وهي الوحدة الثالثة، والتي أسماها البحث بالتجنيس.

1-3- التجنيس:

إنَّ المؤشر الجنسي " ملحق بالعنوان (Annexe du Titre) كما يرى جيرار جينيت فقليلا ما نجده اختياريًا وذاتيًا [...] فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنَّه يقوم بتوجيهنا قصد

---

[1] حاتم كعب: **الملامح السيميائية في قصص الحيوان الموجهة للطفل، محمد ناصر أنموذجًا**، مذكرة (ماجستير) قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011/2010، مخطوط، ص188.

النظام الجنسي للعمل؛ أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذلك "[1].

يعتبر التَّجنيس وحدة من الوحدات الغرافيكية أو سلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما، " فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النص "[2].

فهو عادة يظهر عل الغلاف تحت العنوان مباشرة على شكل عنوان فرعي مكتوب بأحرف صغيرة على عكس العنوان الأساسي، الذي يُكتب بأحرف بارزة وكبيرة دلالة على أهمية بُعده الأيقوني ومركزيته في أبرز دلالات العمل الفني رواية أكانت أم قصة أم شعرًا[3]، أم يوميات التي هي صدد الدراسة.

1-4- العنوان:

يعدُّ العنوان " ضرورة كتابية [...] ومفتاحًا أساسيا يتسلَّحُ به المحلل للولوج إلى أنوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها وكذا لكونه أولى عتبات النص التي لا يجوز تخفيضها، ولا تجاوزها...الخ "[4].

فكل عنوان " هو مرسلة (Message) صادرة من مرسل (Adresse) إلى مرسل إليه (Adressée)، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل، فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة "[5].

يشكِّل العنوان اختزالاً نصيًا مقننًا ومبرمجا يوضع في أعلى الهرم النصي وله جمالياته الخاصة، وفلسفته القائمة على آلية التواصل مع النص من جهة أخرى، وقد عدَّها بنية ضاغطة ومركزية للنص[6].

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص89.

[2] نعيمة سعدية: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص228.

[3] ينظر: علي رحماني: **سيميائية العنوان في " روايات محمد جبريل "**، الملتقى الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008، ص294.

[4] عبد القادر رحيم: **علم العنونة- دراسة تطبيقية**، دار التكوين، ط1، دمشق، سوريا، 2010، ص39، 40.

[5] محمد فكري جزّار: **العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1998، ص19.

[6] سوسن البياتي: **عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية)**، دار غيداء، ط1، عمان، 1435هـ/2014م، ص29.

ويعتبر العنوان بمثابة النص الآخر الذي يتحمل دلالات ضمنية وموضعه، أن يكون في بداية المصنَّف، لأنَّه خير من يساعدنا في كشف غرض المؤلف[1].

يمثل العنوان القطب الرئيس الذي ستبنى وفقه جميع التصورات الذهنية، كما يلصقه الكاتب على واجهة الديوان أو ما يسمى بالغلاف الأمامي و" يعلقه كالثريا في رأس الصفحة ويموقعه في وسط كل فصل أو قسم "[2].

ويعتبر العنوان هو البهو الذي ندخل من خلاله إلى النص، و" هو البداية والرأس والناصية، إذ به يبدئ القارئ سواءً بالرؤية أو بالقراءة، وهو العنصر المقدَّم في الكتاب أو النص [...] ولقد أصبح العنوان علامة حياة أو أمارة وجود وشهادة ميلاد "[3].

إنَّ الغلاف الذي بين أيدينا يحيلنا إلى عنوان رئيسي بارز ومغري وجذَّاب، كُتب **باللَّون الأسود** الذي يدل على الغموض، التشاؤم، الظلام، الظلم- الخصومة، المقاتلة، المنازعة. حيث كُتب هذا العنوان بحروف بارزة ويتموقع في أدنى الصفحة ذو جملة منمَّقة مفخمة ذات سبك وحبكٍ وغواية، كانت هذه الجملة بين اسم المؤلف ومؤسسة محمود درويش والأهلية للنشر والتوزيع ودار النشر، وقد تكررت في الصفحة ما بعد الغلاف فجاءت أدنى الصفحة باللون السود وفي الصفحة الثالثة فجاءت بين اسم المؤلف ومؤسسة محمود درويش والأهلية للنشر والتوزيع وتكررت في المتن عند كل بداية قصيدة وفي أعلى الصفحة مع فاصل بينه وبين عنوان القصيدة خطًا مستقيما أسود غير مكتمل.

إن لفظة أرى ولفظة ما أريد مشحونتان بدلالات اخترقت السطح والعابر فأرى على حد علمنا من العلامة الصادقة، وهذا ما جاء في إحدى قصائده والتي عنونها هي الأخرى بأرى ما أريد والذي يقول فيه:[4]

أَرى ما أريدُ مِنَ الحقل... إنَّي أَرى
جدائلَ قَمْحٍ تُمَشِّطُهَا الريح، أُغمضُ عينيّ:
هذا السرابُ يُؤَدِّي إلى النَهَوَنْدْ

---

[1] ينظر: نادية بوشفرة: **العتبات النصية في الخطاب الروائي في رواية أشجار القيامة**، attanafous-univ.mosta.dz

[2] علي رحماني: سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، ص295.

[3] سعادة لعلى: سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، ص24، 25.

[4] محمود درويش: **أرى ما أريد**، رام الله، فلسطين، ط1، عمان، الأردن، 2014، ص11.

أما دلالة ما أريد فهي تشير إلى الحرية، الطلب، الرغبة والتمني وغيرها، تدل على رغبة الشاعر بأن ندرك ويُعبر عن وجهة نظره وهو كأنه يقول للمتلقي لك الحق بأن ترى ما تريد.

تكرار ما أريد في القصيدة كلازمة للقصيدة " أرى " للتوضيح تنسجم مع حالة الرؤيا في القصيدة والتي تتحقق في الحلم لذلك " أُغمضُ عينيّ " ليبصر الأعماق.

إن محمود درويش يقر في حد ذاته بصعوبة في اختيار العنوان ولا يتوانى في استشارة الأصدقاء ومن أصحاب دور النشر يقول محمود درويش: " دائما أجد صعوبة في اختيار العنوان، كما أنني استعين بالأصدقاء في كثير الأحيان، وأحيانا أرسل المجموعة الشعرية إلى ناشر بدون أن أعثر على عنوان، فاستعين بهيئة القراءة (في دار النشر) لكي يقترحوا عليّ مجموعة عناوين واختيار من بينها عنوان ملائم[1].

يتضح مما سبق أن العنوان هو العلامة أو البصمة المنفردة الخاصة بكل كاتب أو شاعر أو قاص أو روائي في عرض عمله الفني والفكري وهي العلامة التي يتسم بها الكاتب، حيث بعمل عنوان على أبراز وإظهار كل ما يعنيه الكاتب من دلالات وإيحاءات تكون نتيجة التصاق العنوان بالمتن.

*** العتبات الثانوية:**

إنَّ العتبات الثانوية بالنسبة لقرينتها الأساسية كعتبة اسم الكاتب/المؤلف وعتبة الناشر ودار النشر ورقم الإيداع والطبعة، هي مايسمَّى بالنَّص المحيط التأليفي.

إنَّ **النص المحيط التأليفي (Peritexte Auctorial)** " فهو الذي يضمُّ تحته كل من اسم الكاتب والعنوان، العنوان الفرعي والعناوين الداخلية...الخ"[2].

1-5- اسم المؤلف:

يعدُّ اسم المؤلف " عتبة مهمة تمهد للقارئ تعامله مع النَّص، إن لم يكن يوجد هذا التعامل، ومن هنا نجد أن بعض الأعمال الأدبية ترجع أهميتها إلى شهرة مؤلفها وكاتبها

---

[1] ينظر: سعادة لعلى: سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، ص67.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص49.

وليس لأدبيتها، وللاسم دلالته فهو يعكس سيرته، ويخلق نوعًا من الإشارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا النص نوعًا من الفضول لمعرفة مكونات الشخصية المقابلة وداخلها "[1].

حيث يعدُّ اسم المؤلف / الكاتب علامة مميزة للكاتب، أهميتها من أهمية الأثر الأدبي، إن كان إبداعيًا أو نقديًا [...] وشهرة الأثر من شهرة صاحبه...الخ[2].

حيث يتموضع اسم المؤلف عند صفحة الغلاف، ويكون ظهوره عند صور أوَّل طبعة للكتاب، وفي باقي الطبعات اللاَّحقة أيضا، أمَّا بالنسبة لأشكاله فاسم المؤلف يأخذ ثلاثة أشكال حدَّدها جيرار جينيت في كتابه عتبات وهي كالآتي: " الاسم الفنِّي أو اسم الشهرة وهو الاسم المستعار (Pseudonymat)، أمَّا آخر شكل وهو الاسم المجهول وذلك في حالة عدم وجود أي اسم وهو ما يعرف بـ (Anonymat) "[3].

أمَّا وظائف اسم الكاتب/المؤلف فنجد من أهمها:[4]

- **وظيفة التَّسمية:** وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل بإعطائه اسمه.
- **وظيفة إشهارية:** وهذا لوجود صفحة العنوان التي تعدُّ الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريًا لشرائه.
- **وظيفة الملكية:** وهي الوظيفة التي تقف دون نزاع على أحقية تملُّك الكتاب.

يتَّضح ممَّا سبق ومن خلال تحديد مكان ظهور اسم المؤلف ووقت ظهوره وأشكاله، مرورًا بأهم وظائفه، نجد في غلاف هذا الديوان أنَّ اسم المؤلف (محمود درويش) يحمل معاني تثير فضولاً كبيرًا لدى القارئ خصوصًا، وأنَّ محمود درويش معروف بحبه لوطنه وجذوره وشعبه، شاعر لم يستطع أن يحارب بالسلاح، فاختار سلاحًا من نوع آخر وهو القلم.

يظهر اسم محمود درويش في وسط صفحة الغلاف بحروف بارزة وبخط متوسط وكذلك **باللون الذهبي** الذي يدل على النجاح والانتصار، الثراء والرخاء على أن هناك غدٌ مشرق لوطنه المسلوب، أيضا ظهر **اسم المؤلف** محمود درويش في الصفحة الثانية بعد

---

(1) بان صلاح الدين محمد: **شعرية العتبات في رواية " أثنى المدن " لحسين محمد**، مجلة دراسات موصلية، ع42، جامعة موصل، 1434هـ/2013م، ص119.

(2) ينظر: نادية بوشفرة: **العتبات النصية في الخطاب الروائي في رواية أشجار القيامة**، attanafous.univ.mosta.dz

(3) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص63، 64.

(4) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص64، 65.

الغلاف مباشرة وأخذ الصدارة وكان أسفل الصفحة من الكتاب، أما بالنسبة للون فكان **أسود** وهذا اللون يدل على التشاؤم والحزن والهموم والمعاناة التي يعانيها هذا المؤلف، ربما نجد تناقضًا في استعمال اللون فكان تارة أسودًا وتارة ذهبيا.

هذا ما يدلُّ على اضطراب أفكار الشاعر وتفكيره الدّائم في وطنه وشعبه الذي ينام وينهض على المتفجرات والدَّم وشبح الموت مرةً يكون فيها متفائل على أنَّ هناك أمل لغدٍ مشرق، ومرة يكون فيها متشاءم بسبب العدوّ الذي لم يشبع ولحدِّ الآن من سفك دماء هؤلاء الأبرار.

1-6- دار النَّشر:

فقد كان لها خطًا أيضا في الدراسة ويتضح لنا أنَّ: " اسم دار النشر يُسهم في تكوين الانطباع الأولي عن الديوان لدى المتلقي [...] إنَّ اسم دار النشر يُعطي ما يصدر عنه من دواوين ما يفيد حصر لها على المستوى المقبول إبداعيا، قياسًا بما صُدر عنه من أعمال شعرية لكبار الشعراء...الخ "[1].

فدار النشر في هذا الديوان كانت في رام الله، فلسطين، عمان، الأردن، كُتب في واجهة الغلاف وفي الأسفل على شكل رموز وإيقونات باللون الأسود ونصف دائرة بالأخضر داخلها نقطة ومربع احمر مكتوب باللون البيض، ربما قد تحمل هذه العتبات دلالة الحزن والهم والدَّم الذي يعاني منها الشاعر وشعبه، كما قد تدل على أنَّ هذه القصائد المكتوبة داخل هذا الديوان، هي قصائد تحمل في ثناياها الأيام السوداوية التي يعاني منها الدرويش وشعبه في معظم يومياتهم، لا يمرُّ يوما دون دماء أو حرب على قتل أو ذباب أخضر يحوم حول كاميرة صُحفي.

ذُكرت أيضًا دار النشر وبالمواصفات نفسها في الغلاف الخلفي لكن بالشرح ما تعنيه تلك الإيقونات المرسومة بالشرح المفصل من المؤسسة ودار النشر.

1-7- رقم الإيداع:

جاء في كتاب **لمحمد الصفراني** إنَّ: " رقم الإيداع في المكتبة الوطنية- في وطن الشاعر- يمثل مؤشرًا على مدى انسجام الديوان مع توجهات السلطات الوطنية في بلد

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص143.

الشاعر، ويدل غياب رقم الإيداع على عدم الانسجام أو المعارضة "[1]. وتتجسَّد هذه الدلالة في ديوان **أرى ما أريد** لمحمود درويش.

وهذا يعني أنَّ حضور وغياب رقم الإيداع يؤدي دورًا مهمًا في توجيه المتلقي إلى المغزى البعيد لبعض الدلالات.

1-8- رقم وتاريخ الطبعة:

" يُعطي رقم الطبعة مؤشرًا على مدى انتشار ومقروئية الديوان ومكانة الشاعر بين جمهور المتلقين "[2].

ظهرت في الصفحة الثانية وبعد الغلاف مباشرة بالشهر والسَّنة وباللَّون الأسود، دلالة على الحزن والتشاؤم المحيط بالشعب الفلسطيني، في حين كانت الطبعة الأولى سنة 2014.

2- الغلاف الخلفي:

إنَّ الغلاف الخلفي هو: " العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم على وظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الخلفي قد كتب الشعر العربي الحديث "[3].

النمط الأول هو " **نمط الشهادات** والذي يخلو منه هذا الديوان، أمَّا النمط الثاني هو **النمط النصِّي**، ويقوم على وضع جزء دال من نص من نصوص المجموعة- مختارة بعناية- على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي"[4].

نرى في الغلاف الخلفي لهذا الديوان- أرى ما أريد- نص من النصوص الموجودة داخل المتن أو داخل الديوان وهو نص يتشكّل من عشرة أسطر، حيث كتب على ظهر الغلاف وباللَّون الأسود وبحروف صغيرة الحجم ويستفتحها الشاعر بقوله:[5]

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص143.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] المرجع نفسه، ص137.

[4] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص137.

[5] محمود درويش: أرى ما أريد، ص11، 12.

أُرى ما أريدُ مِنَ الحقل... إنَّي أَرى
جدائلَ قَمْحٍ تُمَشِّطُهَا الريح، أُغمضُ
عينيّ:
هذا السرابُ يُؤَدِّي إلى النَهَوَنْدْ
وهذا السكونُ يُؤَدِّي إلى اللازَوَردْ
أرى ما أُريدُ من البحر... إني أرى
هُبوبَ النوارس عند الغروب فأُغمض
عينيّ:
هذا الضياعُ يؤدِّي إلى أندلُسْ
وهذا الشراعُ صلاةُ الحمام عليّ....

كما يتصدَّر هذا النَّص عنوان الديوان " أرى ما أريد " بخطٍ بارز وباللَّون الأسود على يسار الصفحة، كما يظهر خطًا عموديًا متقطعًا بنقاط صغيرة غير مكتملة تظهر صورة محمود درويش باللون البني الغامض أيضًا.

كما يدلُّ على الخطر وحب المغامرة والقوة والطاقة، هذا ما نلاحظه في الشعب الفلسطيني، شعب مخاطر، مغامر قوي يواجه العدو بكل طاقته وحبه لوطنه، كذلك **اللَّون الأحمر** مرتبط بلون الدَّم الذي غرق فيه الشعب الفلسطيني وغيره من الشعوب العربية.

أمَّا عن **اللَّون البرتقالي** والذي كان لونًا ثانٍ في هذا الغلاف فقد يدلُّ هذا اللَّون على النشاط والإبداع والمرح، فهنا مزج الشاعر في استخدامه لهذا اللَّون **البرتقالي المُحمر** على غلاف ديوانه، وربَّما قصد منه أنَّ الشعب الفلسطيني شعب رغم الدِّماء والخطورة التي يعيشها كل يوم إلاَّ أنَّه شعب مبدع، نشيط، مرح، يعيش يومه قبل غده.

هذا بالنسبة لما هو ملاحظ بصريا، ومشكَّل في هذا الديوان في عتبة غلافه من الناحيتين الأمامية والخلفية، أيضا إنَّ هذا الديوان يخلو من الإهداء والمقدمة والتصدير والاستهلال وكلمة الناشر ورقم الإيداع... الخ، هذا دليل على أنَّ الشاعر أراد لفت انتباه القرَّاء إلى أنَّ كتابته هذه تختلف عن كتابات لآخرين، وأنَّه غير مبالٍ لهذا كلّه، فكل ما يهمه هو كتابة يومياته التي كانت بين صيفي **(2006 و2007)** وإعلاء من شأن هذا الجنس غير المعروف، والذي ربَّما قد همَّشه بعضهم وقام بتسطيحه، فجاء محمود درويش وخرج عن

المألوف والمعتاد، وجاء بجنس آخر وهو " اليوميات " التي لم تكن مجرد كتابات بالنسبة له، فأعلى من شأنها وجعل أقلام النقاد تشحذ لدراستها.

يمثل هذا الوصف ديوان أرى ما أريد اختزالاً لمعاني قد أطنب واسترسل فيها الشاعر مفصلاً إياها في المتن، هذا ما أدَّى إلى رأيين هما:[1]

- **الأول:** يرى أن يكون الغلاف موافق لمضمون النص.
- **الثاني:** يرى أن يكون الغلاف مختلف عما هو في المضمون.

لقد كان الغلاف دليلاً واسعًا على ما هو موجود في داخل وخارج الديوان؛ أي الشَّكل والمضمون لأرى ما أريد.

" إنَّ هندسة الغلاف تسهم في إبانة وهندسة الفضاء المكاني للغلاف الذي يعدُّ امتدادا للفضاء الداخلي فتوارى لنا الفضاء والوطن والهوية "[2].

من خلال لون الغلاف- البني القاتم- والبقعة الضوئية الساطعة في وجه الشاعر، التي غيَّرت البني القاتم إلى بني فاتح والذي احتوى صورة درويش وكأنَّه هو الاحتواء الكلي للوطن.

ثانيا: عتبة العنوان:

1- تعريف العنوان:

أ- لغة:

سنأتي في هذا الجزء من البحث على تعريف العنوان من الناحية اللغوية، فالعنوان لغةً هو كما جاء في **معجم لسان العرب** من مادة (عنن)، حيث يقول: " عَنَنْتُ الكِتابَ وأَعْنَنْتُهُ لِكذَا أي عَرَّضْتُهُ له وصَرَّفتَه إليه، وعنَّ الكتابَ بَعُثُّهُ: كعَنْوَنَهُ، وعَنْوَنْتُهُ وعَلونتُهُ بمعنى واحد، مشتق من المعنى. ويقال للرجل الذي يعرِّض ولا يصرِّح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته "[3].

---

[1] فضيلة بولجمر: **هندسة الفضاء في رواية " الأمير" لوسيني الأعرج، يحي الشيخ صالح**، مذكرة (ماجستير) في الآداب وشعبة تحليل الخطاب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009، ص249.

[2] المرجع نفسه، ص252.

[3] ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، ط3، بيروت، لبنان، 1994، مج13، ص294، مادة (ع.ن.ن).

أي أنَّ العنوان من خلال هذا التعريف الذي أورده ابن منظور في معجمه وهو أنَّه كل ما ظهر على ظهر الكتاب أو الرسالة، والعنوان هو كل ما يستدل به كما يكون رمزًا للشيء سواءً أكان كتابًا أم مقالةً أم رسالةً... الخ.

أمَّا التعريف الاصطلاحي للعنوان فقد جاء بتعريفات كثيرة كلها تدل على أنَّه العتبة الأخطر بالنسبة للمحلل السيميائي وكذا القارئ.

ب- اصطلاحا:

يُعدُّ العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي)، لهذا فإنَّ تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلحُّ علينا في التحليل، فجهاز العنونة كما عرَفه عصر النهضة قبل ذلك العصر الكلاسيكي كعنصر مهم " كونه مجموع معقد أحيانا أو مربك، هذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مردَّه إلى مدى قدرتنا على تحليله وتأويله "[1].

" فالعنوان ضرورة كتابية "[2]، و" إحدى الدَّوال الرامزة في الدراسة السيميائية "[3]، فعتبة العنوان تعدُّ " مدخلا عتباتيا تصطدم به آليات القراءة حال دخولها ميزان الإجراء النقدي، ومفتاحًا مركزيا من مفاتيح مشعًا للعمل دائما لما تحتويه من شحنة بنائية وتركيبية وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص الأخرى، وتحكم على نحو ما في حركتها ووظائفها وإسهامها المشترك في إنتاج الأنموذج النصي وخطابه "[4].

" لهذا لم يكن اهتمام السيمياء بالعنوان اعتباطيا ولا من قبيل الصدفة بل لكونه [...] مفتاحًا أساسيا يتسلَّح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها "[5].

فالعنوان من الأثر الذي يُعرف به الشيء وهو العتبة التي يطأها الناقد والقارئ معًا، كما يعتبر العنوان علامة بارزة في التحليل السيميائي[6].

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص65.

[2] محمد فكري جزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص15.

[3] محمد كعوان: **شعرية الرؤيا وأفقية التأويل**، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2003، ص24.

[4] سوسن البياتي: عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية)، ص29.

[5] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص39.

[6] ينظر: محمد كعوان: **سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي**، منشورات النادي الأدبي، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2011، ص162.

يعتبر العنوان العتبة الأخطر بالنسبة للمحلل السيميائي وكذا القارئ، أمَّا على صعيد العلاقة بين القارئ والعنوان نجده– العنوان– هو الدليل الذي يقضي بالقارئ إلى النص فيتخذ دور الثريا التي تضيء دهاليز النص أو يكون في محل مصيدة ينصبها الكاتب لاصطياد القارئ، أنَّه العلامة التي يهتدي بها المسافر ألا وهو القارئ في دليل النص[1].

يقول **ليوهوك (Leo HocK)** مؤسِّس علم العنونة في وصفه للعنوان: " إنَّ العنوان مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تُرسم على نص ما من أجل تعيينه، ومن أجل أن تشير إلى المحتوى العام وأيضا من أجل جذب القارئ "[2].

ومن هذا التعريف نلتمس وظائفً للعنوان وهي والإغواء وتحديد محتوى النص وإعطاءه دلالات وإيحاءات تتعلق به، وهذا عن طريق القارئ الذي سافر عبر أغوار هذا النص من خلال العنوان الذي كان عتبة مهمة وخطيرة في الولوج لمتن النص وفهم طلاسمه.

فالعنـوان هو " تجميع مكثَّـف لدلالات النـص، إنَّ البؤرة قد يستقطبـها العنـوان ثم يَتِّمُ ترددها في مقاطع النص، فتاتي تلك المقاطع تمطيطًا للعنوان وتقليبا له في صورة مختلفة، فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول إلى الجملة المنطلق لتناسب النص عبر تشكلات وتقابلات عدَّة ليصّر على الجملة الرابطة وتتلاقى هذه الآليات جميعًا في الجملة الهدف "[3].

فبالرغم من أنَّ للعنوان أهميـة كبيرة لـدى النـقاد الغربيين من أمـثال " جيرار جينيت Gerard Genette في كتابه Seuils سنة1987 وتُرجم بعتبات، وليوهوك Leo Hock في كتابه La marque du titre وتُرجم بتسمية العنوان الصادر عام 1973 وجاء كوهين Cohen في كتابه بنية اللغة الشعرية [...] إلا أنَّ مقاربة العنوان في حقل الشعرية ما يزال حيث العهد "[4].

---

[1] ينظر: خالد حسين: **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، دار التكوين، ط1، دمشق، حلبوني، 2008، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] ينظر: بشير تاوريريت: **سيميائية العنوان وإستراتيجية المفارقة في قصيدة " المهرولون " للشاعر نزار قباني**، الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004، ص101.

[4] بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص33.

كما اعترف **جان كوهين (J. Cohen)** حين قال عن العنونة بأنَّها " واقعة قلَّما اهتمَّ بها الشعر على حسب علمي، ويرى أيضا أنّ النثر- علميا كان أم أدبيا- يتوفر دائما على العنوان؛ أي أنَّ العنونة من سمات النص النثري، لأنَّ النثر قائم على القرَّاء المنطقة، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان [...] ما دام يستطيع من جعل مطلع القصيدة عنوانًا له "[1].

يتَّضح لنا من خلال ما سبق أنَّ العنوان من أخطر وأهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (Paratescte) هو العتبة التي يعبر من خلالها التسمية فيها أو القارئ عن أغوار النص ودلالاته ورموزه.

2- أنواع العنوان:

تتعدَّد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها، وأهم أنواع العناوين هي:

2-1- العنوان الحقيقي (Le Titre Principale):

" وهو ما يحتل واجهة الكتاب، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي وسميَّ العنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي"[2]، كما سُميَّ أيضا " بالمركزي أو البؤري "[3].

وهو " العنوان الذي يتصدَّر الكتاب أو العمل الأدبي، فيعطي للعمل هويته لذلك يجد الكاتب صعوبة في صياغته [...] فالعنوان الرئيس هو أوَّل ما يقع عليه بصر المتلقي ولا يقتصر العنوان الرئيسي على المؤلفات بل قد يكون في مجلة أو جريدة لأنَّه أداة إبراز للخبر "[4].

كما يشير العنوان الأصلي أو الرَّئيس إلى انفتاح النص على عوالم مغلقة تسبح في فضاءات مجهولة يخترقها القارئ أو المحلل السيميائي ليفتح دلالات الفضاء المغلق على فضاءات مفتوحة[5].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص33، 34.

[2] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص50.

[3] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، ص26.

[4] شادية شقروش: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي**، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، عمان، 1431هـ/2010م، ص31.

[5] ينظر: محمد صابر عبيد، سوسن البيَّاتي: جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، ص28.

يعتبر العنوان الحقيقي بحق " بطاقة تعريف تمنح النص هويته "[1]، نسوق هذا على ديوان " **أرى ما أريد** " والذي نحن بصدد دراسته، فكان عنوان **أرى ما أريد**؛ عنوانا رئيسا ومركزيًا، ويحتوي على مجموعة من النصوص شعرية كانت أم نثرية، وضعه محمود درويش في أعلى الصفحة ومنحه السطر بأكمله وكأنه تلك الثريا التي تضيء لنا دهاليز النصوص الموجودة داخل هذا الديوان كما جعله- العنوان الرئيسي- **باللّون الأسود** دلالة على التشاؤم والنزعات وحيرة هذا الشاعر وتشاؤمه للغد.

أمَّا بالنسبة **للخط** الذي كتبه له فكان بارزًا وبحروف كبيرة وسميكة؛ " فسمك الخط يلعب دور النبر البصري حيث يركز بعض الشعراء على الحروف والكلمات أو الجمل [...] حتى تقوم هذه المكونات البنائية بدور المثير الصوتي، كما تعمل هذه الوحدات على تأكيد ظاهرة الالتفاف البصري، حيث تتحوَّل عين القارئ طبقًا لتحولات السمك وبالتالي تتحول بنية النص ودلالته "[2].

كما يدلُّ هذا **السُّمك** على " الصلابة والتماسك والصرامة "[3]، فهذا السُّمك الذي كُتب به العنوان- أرى ما أريد- يؤدي إلى إغواء وإغراء القارئ كما أعيد تكرار هذا العنوان داخل الديوان وفي أعلى كل صفحة وعلى اليمين بخطٍ بارزٍ وباللّون الأسود.

أمَّا النوع الثاني من العناوين فهو كالآتي:

2-2- العنوان المزيف (Fausc Titre):

أمَّا هذا النوع من العناوين فهو " عنوان بسيط يقع على أول ورقة رقيقة من الكتاب بغض النظر عن العنوان الموجود على ورقة التجليد السميكة "[4].

وهو اختصار وترديد له، و" وظيفة تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي [...] وتعزى إليه مهمة استخلاص العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف "[5].

---

[1] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص50.

[2] عبد الناصر هلال: **الالتفاف البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القراءة الجديدة**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، كفر الشيخ، 2010، ص160.

[3] بلاسم محمد جسَّام: الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، ص148.

[4] شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص32.

[5] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص50.

إنَّ العنوان المزيَّف الذي جاء في ديوان **أرى ما أريد** جاء مباشرة بعد ورقة صفحة الغلاف، وهي ورقة كُتب عليها العنوان وصاحب الكتاب بالخط السميك ملفت للانتباه وباللَّون الأسود ومُنح الصدارة أيضا.

أمَّا النوع الثالث فهو العنوان الفرعي فهو كالآتي:

2-3- العنوان الفرعي (Soux Titre):

" يتسلَّلُ عن العنوان الحقيقي، ويأتي بعده لتكملة المعنى، وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب " [1]، و" ينعته البعض بالثانوي "[2].

2-4- العنوان التجاري:

يقوم أساسا على وظيفة الإغراء كما تحمّله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية وهو عنوان يتعلق غالبا بالصحف والمجلات [...] وينطبق كثيرًا على العناوين الحقيقية لأن العنوان الحقيقي لا يخلو من بعد إشهاري وتجاري[3].

وهذا ما ينطبق على العنوان الرئيسي أو الحقيقي لأرى ما أريد وكتابته في الصدارة وباللون الأسود وبخط سميك وأحرف بارزة وأسلوب مرونق ورهيف، بالفعل يعمل على جذب أعين القُراء وإغوائهم وإغراءهم.

*** تحليل العنوان الرئيسي " أرى ما أريد ":**

يتضح لنا مما سبق أن عنوان الديوان- أرى ما أريد أخطر عتبة بالنسبة للمؤلف عند وضعها، وهذا ما أشرنا إليه كما قاله محمود درويش، أنه يعطي الديوان أو مجموعة نصوصه إلى دار النشر دون عنوان لكي تقوم- دار النشر-بدورها بمعاونته في وضعه بعض الأحيان، كما تعتبر العتبة الأولى الأصعب في التحليل السيميائي بالنسبة للمحلل أو القارئ وسنأتي على تحليل هذا العنوان من كيان الشاعر ومحمود درويش على صعيده النحوي والمعجمي والدلالي وكذلك التأويلي[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص51.

[2] محمد صابر عبيد، سوسن البيَّاتي: جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة روائية، ص26.

[3] عبد القادر رحيم: علم العنونة، ص52.

[4] أنطوان نعمة وآخرون: المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، ص05.

- على الصعيد النحوي:

تقوم في هذا الصدد بتحليل الجملة نحويا أي من الناحية الإعرابية لكل لفظة من هذا العنوان- أرى ما أريد- وهي جملة فعلية تتفرع إلى وحدتين الوحدة الأولى وهي أرى وإعرابها كالآتي:

- على الصعيد المعجمي:

وهو معرفة ودراسة المفردات المعجمية كما وردت في المعجم فحسب معجم المنجد الوسيط جاء معنى أرى:

أرى: (فعل)

أرى/ أرى بـ: يُري، أرِ، اراءةً، فهو مُرٍ، والمفعول مُرًى

أما أريد فهي: أَرَادَ يريد، أرِدْ، ارادةً، فهو مُريد، المفعول مُراد.

- على الصعيد الدلالي:

يتيح لنا هذا العنوان فهمًا كسبق للديوان فهناك من يقول أن الديوان يحيلنا إلى نظرية علمية فلسفية تحمل الاسم نفسه، وهي ظاهرة تفسر الترابطات والتأثيرات المتبادلة والمتواترة التي تنجم عن حدث فتراه يتحراه عنها ويتحسسها ليتأكد من وجودها وسريان نصغ الحياة فيها، إنّ مثل هذا الشعور المتأزم بصورة واضعة على الشاعر مفضيًا إلى الحضور الكثيف للذات شكلا من أشكال ردّ الفعل ربما غير الوعي لمواجهة الموت والانتصار عليه[1].

ثالثا: عتبة الفهارس:

لقد قام الشاعر (الكاتب) بوضع مرتَّب ومُحكم التوزيع والتنظيم لهذا الديوان من خلال محتوياته وإصداراته وكذا إصدارات دار النشر التي تولَّت طباعة هذا العمل الأدبي- أرى ما أريد- وذلك بعنصر سُميَّ بالفهارس أو الفهرست.

يعدُّ الفهرس " شكلاً من الأشكال التي تُسهم في هندسة الشكل / الفضاء الطباعي... الخ "[2].

هذا الفهرس شغل حجمًا يقدّرُ بسبعة صفحات، تحت عنوان **المحتويات** والتي جاءت على النحو التالي:

---

[1] أنطوان نعمة وآخرون: المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، ص05.

[2] فضيلة بولجمر: هندسة الفضاء في رواية " الأمير" لوسيني الأعرج، ص265.

1- المحتويات:

جاءت هذه اللفظة باللون السود وعلى رأس الصفحة وفي الصفحات 06 التي بعد صفحة الغلاف الورقية الرقيقة المكتوبة باللغة العربية مباشرة والتي تحتل الترقيم الآتي (7)، وذلك لكثرة العناوين التي اشتغل عليها الشاعر والتي تقدر بستة عناوين (6)، إلا أنه يعد من التشكيلات التي تساهم في إجلاء جوانب عديدة للمضمون الذي تحتويه المدونة الشعرية، فغالبا ما يسرع القارئ في تفحصه بمجرد اطلاعه على العمل الأدبي.

" حيث يعمل الفهرس على اختزال واختصار المعاني مفصَّلة تستغرق مِنَّا زمنا طويلا حتى يتسنَّى لنا استيفاء الغاية المنشودة في هذه المدونة التي يعرضها الفهرس وبشكل اليسر ويُسهل علينا إيجاد الصفحة دون استغراق وقت طويل "[1].

وقد تمَّ تقسيم هذا الفهرس الذي هو تحت عنوان **المحتويات** التي جاءت في الصفحة الثالثة بعد الغلاف الخارجي للديوان وتحتوي على تسعة عناوين، وكل عنوان مدون على صفحة من صفحات الكتاب- وهذه العنوانين- جاءت على خط عمودي دلالة على السمو والقدرة والنمو والثبات والقوة.

2- إصدارات الشاعر:

أخذ فهرس العناوين الشعرية التي صدرت للشاعر بالمرتبة الأولى من صفحات الكتاب والتي جاءت عرضًا للأعمال الشعرية التي ألفها محمود درويش، وكانت ثلاث وثلاثون إصدارًا حيث شغلت هذه الصفحة فضاء واسعًا وأشكالاً متعددة الظهور كعلامات الترقيم ومنها علامات الحصر كعلامات الوقف والتي سنأتي على دراستها في الفصل الموالي.

3- إصدارات لدار النَّشر:

جاءت هذه الإصدارات محصورة في الغلاف الخلفي للكتاب وكانت إصدارات محمود درويش مرفوقة قبل الطبعات والشهر والسنة في شكل نصف.

ومن المهم أن نشير إلى أنَّ الفضاء الطباعي اعتمد في الترقيم نوعًا خاصًا من الأرقام وهي الأرقام المصرية وربما هذا راجع إلى دار النشر.

---

[1] فضيلة بولجمر: هندسة الفضاء في رواية " الأمير" لوسيني الأعرج، ص265.

" إنَّ الفهارس تعدُّ صدى رجعيًا لما احتواه الديوان فهي من التقنيات التي تُسهم في جلب القارئ ليُقبل على العمل الأدبي لما يحمله من فضل تسهيل وترغيب "[1].

خاصة في الأعمال المطوَّلة كما رآه البحث في ديوان أرى ما أريد الذي يزيد حجمه عن مائتين (200) صفحة، هذا ما يلزم وضع فهرسًا لكي يسهل على القارئ التعامل مع هذا العمل الأدبي.

من خلال ما سبق يتضح لنا أنَّ اعتماد الكُتّاب على الفهارس لكتاباتهم يحقق فوائد في بعض الأحيان، " فإنْ أردف الشاعر أو الأديب عمله بفهرس للموضوعات حقَّق في حالات كثيرة منتجًا آخر، للنص الأدبي وذلك يجعل القارئ يتفاعل مع هذه السمات الخطيَّة خاصة وأنَّ الكتابة الحديثة تجنح إلى الترميز والتغريب "[2].

وعليه بات وجود الفهارس في العمل الأدبي ضرورة لتحصيل المتعة والمنفعة معًا للمتلقي.

---

[1] فضيلة بولجمر: هندسة الفضائية في رواية " الأمير" لوسيني الأعرج، ص266.

[2] المرجع نفسه، ص268.

خلاصـــة:

- تقوم السيميولوجيا على ركيزة هامَّة وهي العلامة التي كانت عبارة عن دال ومدلول عند فرديناند دي سوير وعند شارل سندرس بيرس كانت ثلاث أنواع وهي: الرمز والأيقونة والإثارة أو القرينة وهذا هو وجه الاختلاف بينهما.
- إن الجانب الشكلي يقول ما لم تقله لغة الشاعر أو ما لم يستطيع البوح به، صوت يُعطي زمام القيادة إلى المتلقي في محاولة ليعيش وإضفاء نوعًا من الإيحاءات الملغَّمة والمكثفة على المضمون.
- تعدُّ العتبات النَّصية من أهم القضايا التي تعمل على إضاءة وكشف أغوار النصوص.
- يحتوي الغلاف على عدَّة عتبات كالصورة واللَّون والتجنيس واسم المؤلف والعنوان.
- تعمل كل العتبات النَّصية على اكتشاف العلامات الموجودة بين النّص وغيره من النصوص الأخرى.
- تشكِّل كل من الصورة واللَّون معرض لطيف تتحكم في تنسيقهما الأذواق والأمزجة.
- يعتبر التجنيس بمثابة عنوان ثانٍ للعنوان الرئيسي ويعدُّ العنوان ضرورة كتابية ومفتاحًا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة.
- يحتوي الغلاف الخلفي عادة على نمطي الشهادات والنَّمط النَّصي.
- يعدُّ عنوان أرى ما أريد عنوان رمزي، كما يُعنى به ذلك الشعر الذي يبقى أثره ولا يزول.
- احتلَّت الجملة الاسمية في العناوين الفرعية لهذا الديوان جزءًا كبيرًا وهذا راجع إلى تمكن الشاعر من الناحية اللغوية.
- يعدُّ الفهرس شكلا من الأشكال التي تُسهم في هندسة الشكل/الفضاء الطباعي.

هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها البحث من خلال مقاربتنا في سماء العتبات النصية في ديوان أرى ما أريد.

الفصل الثاني:
الشَّكل الطِّباعي للنَّص الشعري

أولا: علامات الترقيم ودلالتها الحداثية

ثانيا: دلالة السَّواد والبياض

ثالثا: مظاهر طباعية أخرى

يمثل الشكل الطباعي في ديوان **أرى ما أريد**، حيّزًا صامتًا مع ما يسمى بسيميائية الصمت وتربطهما صلة مميزة.

فهذا الصَّمت يعدُ جزءًا لا ينفصل عن الكلام، ويبدو الحديث في سيميائية الصمت أمرًا مفارقا؛ لأنّ الصَّمت غياب الكلام أو امتناع عنه، فهو بالتالي انعدام العلامة الدّالة على حضور المتكلم، الصمت قد يكون أبلغ من الكلام في بعض الأحيان وأقوى تعبيرًا عمَّا يجيش في الوجدان ويترجرج في الخاطر[1].

وللشكل الطباعي أثره الواضح في مقروئية القصيدة؛ لأنَّ " أوَّل ما يصطدم به القارئ هو شكل النص وكيفية إخراجه، وطريقة توزيعه على الصفحة ومن خلاله تتحدَّد انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي، وتصل إلى حدِّ التأثير في الدلالة، وتعمل على تنامي الإيقاع وتوزيعه، ومدِّه وجزره، وانتشاره وتردده، وتقطعه واستحالته إلى واقع صامت ساكن "[2].

يعتبر تنظيم الشكل الكتابي- الطباعي- للشعر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري؛ لأنَّ " تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية، واللغة العامّة، فالشكل الخطِّي لا يمثل أسلوبا ولا نظامًا تعبيريا في لغة طبيعية "[3].

ضمن الحديث عن سيميائية الصَّمت أو سيميائية الشكل الطباعي وما له من أهمية لا يجب إغفالها ولا إهمالها، لما لها من دور أساسي في مساعدة القارئ والمتلقي من خلال استكشافه لمعاني ودلالات جديدة من ظلال ما يعرض أمامه من حيث مساحة الصفحة والصراع الذي يكون بين الأبيض والأسود وكذا علامات الترقيم وتنوعها ومظاهر طباعية أخرى جديدة كالأشكال الهندسية ونوع الكتابة إن كانت أفقية أو عمودية أو نثرية وما إلى ذلك من المظاهر الحداثية في النصوص الشعرية المعاصرة.

---

[1] ينظر: أحمد الجوَّة: سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص216.

[2] عبد الرحمان تبرماسين: **فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا)**، الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000، ص175، 176.

[3] رابح ملوك: **سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر**، الملتقى الخامس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ص341.

وسنولي اهتمامًا أولاً بعلامات الترقيم ودلالتها في الديوان، ثم نتطرَّق إلى دلالة السواد والبياض، مرورًا بمظاهر طباعية أخرى كنوع الخط ودلالة الأشكال الهندسية (مستطيل، مربع، مثلث) الواردة في هذا الديوان.

أوَّلا: علامات االترقيم ودلالتها الحداثية:

تقوم علامات الترقيم بأدوار سيميائية ودلالية هامة، كما تعرف هذه العلامات المتلقي في قراءة الجملة وفهمها وتفسيرها وتأويلها وتنفيذها نبريا بغية التوصيل والتبليغ والتأثير، وتقوم علامات الترقيم بأدوار هامَّة على مستوى توضيح الدلالات، وتبيان المعاني، واستكشاف الرؤى الموضوعاتية والمقصدية وتحسين القراءة بكل أنواعها[1].

ولعلامات الترقيم أيضا دور كبير في توجيه عملية القراءة وإنتاج المعنى المضاد لأنّها خاضعة لقصد الشاعر وتصميم عالمه وكغيرها من الوقائع النظمية تعبِّر عن دلالات تعيينية وإيحائية[2].

فهذا ما عناه **رولان بارث** بقوله: " إنَّ علامات الترقيم تسهم في تحقيق صورة النص، وبدونها يعود النص نصًا، فهي إحدى شروط نصية، لكن ليست معنى هذا أنَّها تتحكم في الدلالة، بل توجهها فقط، لذلك عندما عمد إلى خلق فضاء من الفراغ حول كلمات منثورة على المسند...الخ "[3].

حيث أنَّ علامات الترقيم ليست ترفًا كتابيا زائدًا، كما قد يتبادر في أذهان البعض وإنَّما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب[4].

هذا وقد ارتبطت علامات الترقيم بالطباعة وعملية القراءة وانتقلت من النص الشفوي إلى النص المكتوب، ومن ثمّ جاءت هذه العلامات- الترقيم- مفعمة بدلالات سيميائية عديدة، لغة وأيقونا ورمزًا وإشارة، وهي ترتبط بسياق النص ذهنيا ووجدانيا وحركيا، فحينما

---

(1) ينظر: جميل حمداوي: **سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدًا... " قصيصات الأدبية الكويتية هيفاء السنعوسي" نموذجا**، 18:51/ 02-03-2021 almothaqaf.com/

(2) ينظر: سامية ساعد راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي، ص247.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.

(4) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص194.

نتعامل مع علامات التأثر أو التعجب فإنّنا نتفاعل مع الجملة وسياقها تعبيرًا وانفعالا وحركة، فنخرج كل ما لدينا من طاقة تعبيرية لأداء جملة أداءً حسنًا[1].

إنَّ علامات الترقيم هي رموز يتفق عليها توضع في النص المكتوب بهدف تنظيمه وتيسير قراءته وفهمه[2].

وبالنَّظر في تجليات علامات الترقيم نجدها تتمظهر في محورين رئيسيين هما: محور علامات الوقف ومحور علامات الحصر.

1- محور علامات الوقف:

ونعني بعلامات الوقف هي علامات الترقيم التي توضع بضبط معاني الجمل بفصل بعضهما عن بعض وتمكن القارئ من الوقوف عن بعض المحطات الدلالية والتزود بنفس ضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، علامات الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقاط الحذف[3].

1-1- النقطة: [وصورتها البصرية هي ". "]:

و" تدل النقطة في الأصل على نهاية الفكرة أو الجملة الكبرى على حدّ تعبير بعض اللغويين "[4].

كما تكون النقطة في الوقف التام، وهو " سكوت المتكلم أو القارئ سكوتًا تامًا مع استراحة للتنفس، وتوضع في نهاية الجملة التامة للدلالة على تمام المعنى واستقلال بعدها عمّا قبلها معنى وإعرابًا وتكون في نهاية الفقرة أو المقطع، وكذلك عند انتهاء الكلام وانقضائه وتستخدم للفصل بين جملتين كل منهما تحتوي على فكرة مستقلة عن الأخرى "[5].

1-2- النقطتان الرأسيتان: [وصورتها البصرية هي ": "]:

أو النقطتان المتوازيتان أو الشارحتان وهي علامة التوضيح والإفصاح والتبيين وهي علامة تنبّه القارئ للوهلة الأولى، وإنَّ ما بعدها هو تفصيل لما يجيء[6].

---

(1) جميل حمداوي: سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدًا...، almothaqaf.com

(2) فهد خليل زايد: **علامات الترقيم في اللغة العربية**، دار يافا العلمية، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص09.

(3) ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص201.

(4) إسماعيل إلمان: **علامات الوقف في اللغة العربية الحديثة**، منشورات أنيس، ط1، د.ب، 2000، ص13.

(5) فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، ص38.

(6) فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، ص44.

كما تسميان " بنقطتي البيان ونقطتي التوضيح وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين "[1].

حيث تستعمل " النقطتان عموديا لأغراض معنوية مختلفة، قد تؤدي معنى حاسمًا في فهم أغراض الكاتب، لا يمكن فهمها دون وجودهما "[2].

ومن المعلوم أنّ النقطتين العموديتين من أهم العلامات السيميائية المرتبطة بالحوار التلفظي وتجديد فضاء القول، ومن ثمّ تؤثر هذه العلامة البصرية إلى الشرح والتفسير والتعليق، كما تشكل هذه العلامة فضاء التوازي أو التماثل أو الفضاء المنفتح أو المشرَّع على مصرعيه[3].

3-1- الفاصلة: [صورتها البصرية هي "، "]:

" تدلُّ على الوقوف القليل في الجملة الواحدة "[4]، وتسمى " الفُصلة وتوضع حين يريد القارئ أن يسكت سكتة خفيفة وهي تميّز أجزاء الكلام والغرض من وجود الفاصلة أن يسكت القارئ عندها سكتة خفيفة [...] وهي أكثر علامات الترقيم استعمالاً في الكتابة "[5].

إنَّ الفاصلة هي علامة سيميوطيقية تدلُّ على التنوع والاختلاف والتَّنوع وهي بمثابة النقطة غير مكتملة على المستوى الأيقوني والبصري.

4-1- نقاط الحذف: [صورتها البصرية هي "... "]:

تستعمل " للتعبير عن بياض أو حزم أو إغفال ما يلزم من النص الشعري أو النثري "[6]، وهي علامة بصرية سيميوطيقية تحيل إلى حذف جزء من الكلام كما توضع نقاط الحذف في التكتم والخيال، وفي الحيرة والتفكير، وفي الخجل والإضراب[7].

---

(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص214.

(2) إسماعيل إلمان: علامات الوقف في اللغة العربية الحديثة، ص23.

(3) ينظر: جميل حمداوي: سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدًا...، almothaqaf.com

(4) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص215.

(5) فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، ص22.

(6) فخر الدين قباوة: **علامات الترقيم في اللغة العربية**، دار الملتقى، ط1، سوريا، حلب، 1428هـ/2007م، ص58.

(7) ينظر: إسماعيل إلمان: علامات الوقف في اللغة العربية الحديثة، ص19.

حيث تشكِّل هذه العلامة– نقاط الحذف– عالما سيميائيا بصريًا لافتًا للانتباه وتحضر هذه العلامة فوق فضاء الصفحة في شكلها الخطي المعهود قد تكون في شكل ثلاث نقط متتابعة أو أكثر، إنَّما علامة تعبر عن عالم الصمت عالم البياض والفراغ الذي يقابله عالم الكلام والبوح.

5-1- علامة الانفعال: [وصورتها البصرية هي " ! "]:

إنَّها عمود في أسفله نقطة وتوضع للدلالة على " انفعال نفسي كالتعجب أو الدَّهشة أو الحسرة أو الألم، سواءً أكان تعجبا بأسلوب قياسي أم بأسلوب سماعي، يُفهم من سياق الكلام أو من نبرة الصوت المنطوق "[1].

6-1- علامة الاستفهام: [صورتها البصرية هي " ؟ "]:

تعتبر من أهم علامات السيميوطيقية التي" تحيل على سؤال الدّهشة الفلسفية والحيرة الكونية، وإذا كانت علامة التعجب، علامة خضوع وانكسار وتوتر على المستوى الطباعي والغرافيكي، فإنَّ علامة الاستفهام هي علامة الترفع والاستعلاء الأفقي ورمز للكشف والعلم والمعرفة وطلب الحقيقة "[2].

ممَّا لاشك فيه أنَّنا اقتنعنا بوظيفة علامات الوقف في الكتابة فهي ليست زينة ولا زخرفة بل ضرورة لإيصال ما يريده إلى قارئه دون لبس ولا غموض ولا اضطراب، فدور علامات الوقف هام جدًا ويكمن في عملية التبليغ إذ قد يتوقف ومعنى الجملة على نقطة أو فاصلة، فالفاصلة توضع لتحديد المعنى المراد ورفع اللُّبس عن المقاصد المعنوية حيث تحدث جوًا موسيقيا، وتدل على التمهل أو التفاوت في درجة الصوت وتسهيل القراءة كما تساعد على نقل المعنى بوضوح أكثر للسامع أو القارئ، ونقط الحذف توضع للتكلم والحيرة والتفكير والاضطراب.

أمَّا عمَّا يسمَّى بعلامات الحصر فنعني بها مايلي:

---

[1] المرجع نفسه، ص38.

[2] جميل حمداوي: سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدًا...، almothaqaf.com

2- محور علامات الحصر:

وهي "علامات الترقيم التي تستعمل لحصر جزء من النص الشعري، وهي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وتشمل العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان والمعكوفتان والعارضة المائلة... الخ"[1].

لذا سنقارب علامات الحصر على أساس إنتاج الدلالة الجديدة وابتكار العلامة في الشعر العربي الحديث.

2-1- العارضة: أو الشرطتان [وصورتها هي " – " أو "– – "]:

العارضة وهي " خط صغير يوضع على السطر، يستعمل لأغراض معنوية مختلفة سنحاول حصرها في مايلي: (– –) الاعتراض؛ أي يمكن حذفها دون أن يؤثر ذلك في المعنى، وكذلك في الحوار هنا نعيّن العارضة تغير المتحدث وانتقال الكلام بين المتحاورين ولا داعي لتكرار عبارة قال فلان "[2].

2-2- العارضة المائلة: [وصورتها البصرية هي " / "]:

ونعني بها " وضع علامة رأسية مائلة بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر في النص الشعري للدلالة على التوحد والتوقف "[3].

2-3- الهلالان: [صورتها البصرية هي " ( ) "]:

الهلالان أو القوسان فأولهما فاتح والثاني غالق، يساهمان في إزالة الغموض وتنوير القارئ بدقة المقاصد المعنوية واستعمالها شديد الشبه باستعمال العارضتين"[4].

2-4- المعكوفتان أو المركَّنان: [وصورتها البصرية هي " [ ] "]:

" يوضع بينها زيادة قد يدخلها الباحث في جملة اقتباسها لتوضيح النص أو تقويمه، أو الحذف منه "[5].

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص217.

[2] إسماعيل إلمان: علامات الوقف في اللغة العربية الحديثة، ص31.

[3] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص219.

[4] إسماعيل إلمان: علامات الوقف في اللغة العربية الحديثة، ص33.

[5] محمد خان: **منهجية البحث العلمي**، دار علي بن زيد، ط1، بسكرة، 2011، ص69.

من خلال ما طرحناه من معانٍ قد تأخذها علامات الترقيم في هذا الديوان، كما قد تأخذ معانٍ ودلالات جديدة، فهي بمثابة علامات أيقونية سيميوطيقية تتلوَّن كالحرباء في إعطاء الدلالة وذلك حسب تعدد القرّاء، وسيأتي البحث على محاولة الكشف عن مختلف الدلالات لهذه العلامات في ديوان أرى ما أريد.

إنَّ ديوان أرى ما أريد هي مجموعة شعرية حداثية مفعمة بالعلامات الحاملة لدلالات فنيّة كثيرة، فهي توحي بعجز اللغة عن البوح والتعبير وكأنَّها تعطي للقارئ فرصة المشاركة في استنباط الدلالات المختلفة لهذه العلامات أو الأيقونات.

وإذا ما تفحصنا ديوان أرى ما أريد لمحمود درويش فإنَّنا نجده حافلاً بكثير من علامات الترقيم المتنوعة كعلامات الوقف منها النقطة والفاصلة، ونقاط الحذف، والنقطتين الرأسيتين أو العموديتين وعلامتي الاستفهام والتعجب، أمَّا ما نجده بالنسبة لعلامات الحصر في هذا الديوان لدينا: الشرطتان أو العارضة وكذا العارضة المائلة، والمعكوفتان بالإضافة إلى القوسين أو الهلالين أو الشولتين.

جل هذه العلامات كان قد وظفها الشاعر، ربّما قد يكون توظيفا مقصورًا خصوصا عند النَّبش في تلك الدلالات الخفية في هذه العلامات من غير دلالتها العادية، فغياب أو تغيير موقع هذه العلامات غالبا ما يكون سببًا في اتساع الدلالة واستخراج معنى آخر، قد يكون معنى نقيضًا للدلالة الأولى وهذا على حدّ ما جاء به **محمد الماكري** عندما تحدَّث عن علامات الترقيم فقال: " فغيابها أو تغيير موقعها، غالبا ما يكون سببًا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض"[1].

سيبدأ البحث عن دلالات علامات الترقيم المتنوعة من علامات وقف وحصرٍ حسب ما هو موجود في نصوص هذا الديوان.

- **علامات الترقيم في قصيدة رباعيات:**

من القصائد التي هدت تنوعًا بارزًا في علامات ترقيم قصيدة رباعيات التي تميزت بكثرة النقاط المتتالية، وذلك أن القصيدة المعاصدة متدفقة لا تعرف معنى المتوقف وكذا

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص240.

علامة الاستفهام والفاصلة والنقطتين الرأسيتين، وكأن الشاعر يتساءل وذلك للوصول إلى جواب يشفي غليله فيبين الاستفهام ودليل على ذلك كثرة وجود النقطة.

يقول في قصيدة " **رباعيات** ":[1]

أرى ما أريدُ من الروح: وَجْهَ الحجرْ

وَقَدْ حكّهُ البرقُ، خضراءُ يا أرضُ... خضراءُ يا أرض روحي

أما كنتُ طفلاً على حافة البئْر يلعبُ ؟

ما زلتُ ألعب.... هذا المدى ساحتي، والحجارةُ ريحي

والأخير يقول في قصيدة " **الهدهد** ":[2]

الفُخَّار.. دَمْعَ نسائنا بُقَعاً من التوت القديم على

الثياب.. بنادقَ الصيد القديمة.. واحتفالاً سابقاً لا نستعيدُهْ

نلاحظ في هذه الأسطر الأخيرة أن نقاط الحذف قد تدل على حذف دال يحضر وروده في النص، أوامرًا لا يستحب ذكره[3].

أو أن الشاعر يترك مساحة لا بأس بها للمتلقي وذلك ربما لإخفاء غاية جمالية بعينها وذلك ليقوم المتلقي بتوظيف خياله، ومن هنا يمنح للنص تعدد القراءات والدلالات.

وفي آخر الصفحة يقول:[4]

طيري، إذاً، يا طيرُ في ساحات القلب طيري

وتجمِعي من حول هُدْهُدِنَا، وطيري.. كي.. تطيري!

علامة التعجب فهي قد تحمل دلالة الحيرة والقلق؛ فالشاعر هنا أخذ الدهشة وينتابه شعور بالضياع وقد يرتبط هذا بقوله... تطيري!

أما عن دلالة العلامة الموجودة في قصيدة الهدهد فكانت هي الأخرى تكثر فيها علامات الترقيم التي تحمل دلالات كثيرة وسيبدأ البحث في معانيها.

---

[1] محمود درويش: أرى ما أريد، ص13.

[2] محمود درويش: أرى ما أريد، ص93.

[3] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص37.

[4] محمود درويش: أرى ما أريد، ص93.

- **علامة الترقيم في قصيدة " جملة موسيقية ":**

من بين العلامات الرامزة في هذه القصيدة هي الفاصلة والنقطة وعلامة الاستفهام التي كانت متناثرة ومشتتة عبر أسطر القصيدة لكننا نكتفي ببعض الأسطر الشعرية للتدليل عن ذلك حيث يقول:[1]

شاعرٌ ما يكتبُ الآن قصيدهْ
بَدَلاً منّي،
على صفصافة الريح البعيدة
فلماذا تلبسُ الوردةُ في الحائطِ
أوراقاً جديدة ؟

إن دلالة النقطة المنفردة التي قد تكون في فضاء مغلق، فقد تأخذ معنى القيود والسجن والألم والحزن والحصار الذي يعاني منه الشعب الفلسطيني، أما عن النقطة في فضاء مفتوح فهي تدل على معنى الحرية، فاليابانيون يرمزون إلى الشمس بالنقطة وذلك لتشابهها في الشكل البصري، إذا فالنقطة في فضاء مفتوح كان قد استعملها الشاعر رمزا مطالبا بالحرية والانفتاح بدل القيود والألم الذي يعيشه هو وشعبه.

أما الاستفهام تمثل " الحديث الاستفهامي " فربما تدل على التحدي.

إنَّ الشاعر محمود درويش يسعى من خلال هذه النصوص إلى تعويض الكتابة العادية بصمت الكتابة الجديدة، عالم الصمت الناطق، كتابة تنطلق من رغبة البحث التي تغري المتلقي من أجل النبش على تلك الدلالات المكثفة والملغمة، والمعمّقة واستكشافها وهذا هو موضوع السيميولوجيا أو السيميائيات، وهو استكشاف المعنى العميق للمدلولات.

حيث يقول **فخر الدين قباوة:** " لو تبصَّرت في مقصد هذه الإشارات لأخذتك الدَّهشة وتحقق لديك أنَّها فعلا ترقيم تعبيري "[2].

هذا بالنسبة للدلالات التي حلول البحث استكشافها من خلال هذه النصوص المختارة لعلامات الترقيم سواءً أكانت وقف أم حصرًا، وستكون لنا وقفة في المحطة الآتية على دراسة البياض والسواد ودلالتهما في ديوان أرى ما أريد.

---

[1] محمود درويش: أرى ما أريد، ص43.

[2] فخر الدين قباوة: علامات الوقف في اللغة العربية، ص59.

ثانيا: دلالة السَّواد والبياض:

تعدُّ تقنية السواد والبياض تقنية شعرية حداثية في ديوان أرى ما أريد حيث تتلوَّن من نص لآخر، وتختلف أحجامها وأطوالها، وتمنح القصيدة شكلا يختلف عن الشكل الكلاسيكي للقصيدة العمودية، وسنأتي في هذه المحطَّة على إبراز كل من أهمية ودلالة هذه التقنية في نصوص هذا الديوان.

إنَّ النَّص الشعري الحديث في هيئته الفضائية هو " نص يقدّم للقارئ الحديث بطريقة جريئة تتشاكل مع أجناس أدبية أخرات، فهو يمنح قيمة معيارية لعنصر البياض حيث يخالف الشكل الشعري القديم الذي لا يترك مجالاً واسعًا لهذا المتخفي"[1].

فثمَّة مساحات بيضاء في النص تختلف أحجامها وأطوالها صغرًا وكبرًا، ضيقًا واتساعًا، " فهي تعطي للقصيدة شكل السلسلة المنفصلة الحلقات، إلا أنّ ظهور الحلقات البيضاء لا يعني انفصام السلسلة النصيّة وتلاشي الحلقات الغائبة في البياض، بل يعني استمرارية القول الشعري استمرارية الفيض والكتابة، لكن بالحبر السِّري المُفرغ من اللَّون... وفي ذلك تصعيد أقصى لتضعيف الدلالة، وتعدد الاحتمالات في استيلاء نصوص من النص الواحد، وفي جو من الغموض البالغ يصل فيه الغياب والحذف والمحو، والانفصام الدلالي حدًا منقطع النظير"[2].

هذا ما يدلُّ على أنَّ الشاعر المعاصر قد استطاع كسر النموذج الكلاسيكي المتمثل في الشعر العمودي وتوجه نحو نسق جديد أو الشكل الحر الذي كان به يُنشد الحرية الإبداعية التي تناسب وعيه الجمالي، فاستطاع الشاعر أنّ يُمارس اللّعب على ورقة بيضاء، وحاول أن يوزّع السواد والبياض بطريقة مشحونة بالدلالات، التي تجعل القارئ ينبش في أعماقها باحثًا عن مجموعة من الدلالات التي قد تحيط بها[3].

وهذا يعني أنَّ الناقد المتمعن، " يُوقن بأنّ الفضاء علامة متميزة جدًا، فهذه العلامات الفضائية الأفقية المؤسسة للبنية الخطية وتلك العلاقة الأوسع التي تقوم بين البياض والسواد

---

[1] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وافقية التأويل، ص123.

[2] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وافقية التأويل، ص124.

[3] ينظر: عبد الناصر هلال: الالتفاف البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في تشكيل القراءة الجديدة، ص198.

الموزعة على الصفحة من حيث شكلها وتوزعها، هي " دال " يحمل مدلولاً مهمًا يساعد القارئ على إيجاد تأويل وتخريج لكلمات (دوال) القصيدة "[1].

فالصفحة في الأصل " بياض لا قيمة له، ولا تكسب الصفحة أهميتها إلا من خلال تشكيل النص الشعري، فمن إيقاع البياض/الصفحة، والسواد/النص تتجلَّى أهمية كل منهما [...] إنَّ تشكل البياض لا يتحقق إلا من خلال تحويل البياض من إطار محيط بالنص إلى جزء رئيس من بنية النص عن طريق تقنية بنيّة البياض، والتي يُعنى بها إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمّة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصريا "[2].

إنَّ لعبة السواد والبياض هي " هندسة الشاعر لقصيدته، إنّها فضاءه المنجز الذي قد يكون له علاقة مع الطريقة التي يتم بها تنظيم المحيط المباشر للكاتب كالغرفة أو الكتب أو قاعة الجلوس مثلاً "[3].

والجميل في كل هذا، وفي الأدب العربي المعاصر، هو " هذه الدلالة الفكرية التي لم تكن قبلا، ففتحت بذلك أفقا تفسيريا وتأويليا جديدًا، ذلك أن اتساع السواد (تواصل سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملئ الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغًا داخليا يتم التعبير عنه وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدًا للموقف الانطوائي، والحاجة الى الوحدة والى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات"[4].

" فالدَّور الذي يلعبه البياض كمؤشر على إمكانية التوقف والاستمرار اعتبارًا لكونه البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ "[5].

---

[1] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وافقية التأويل، ص175.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص160، 161.

[3] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص104.

[4] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، ص104.

[5] المرجع نفسه، ص159.

" إنَّ قضية الصراع بين السواد والبياض، وكيفية توزيعه وانحصاره وامتداده مرفقات النص الشعري، غالبا ما تكون لوحة فنيّة من رسومات الشاعر، فهو بذلك يمنح لعين القارئ المتعة والرَّاحة ويهيئه نفسيا للاستعداد للتلقي الجيد، فالاختلاف في توزيع السطور وتصحيف بعض الكلمات له أثر بالغ لأنّ عناصر الشكل تؤخذ كنظام إشاري وربَّما كان هذا الصراع بداية نستشف منها دلالة كل من البياض والسواد "[1].

من خلال ما طرحناه من أهمية للعبة السواد والبياض في النصوص الشعرية المعاصرة، سنأتي في هذا الجزء على محاولة استكشاف الدلالات التي يعبّر عنها البياض والسَّواد في هذا ديوان.

إنَّ شعرية البياض والسواد ديوان **أرى ما أريد** هي شعرية حرباوية تتلوَّن من نصٍ إلى آخر، ثم يأتي القارئ كاشفًا ما وراء هذه العلامات، محاولا إعطاء كل علامة سواءً أكانت علامات ترقيم أم بياض وسوادٍ حقّها في الدلالة.

يأتي هذا البياض والسواد في النصوص الشعرية " حينما لا تتسع العبارة لحمل رؤيا الشاعر والتعبير عنها، يستعير الشاعر لغة الحبر السري، أو البياض المقنَّن والملَّغم، ليمحو به ذلك الضيق، حتى إذا ما جاء القارئ ملأ تلك الفراغات، بما يناسب شعرية القصد، وهو طموح مُغر بالنسبة لأي قارئ فالنص الذي كان يُحسد كاتبه عليه أصبح ملكًا له يشارك في كتابته كما يشارك في خلق بؤر التوتر فيه "[2].

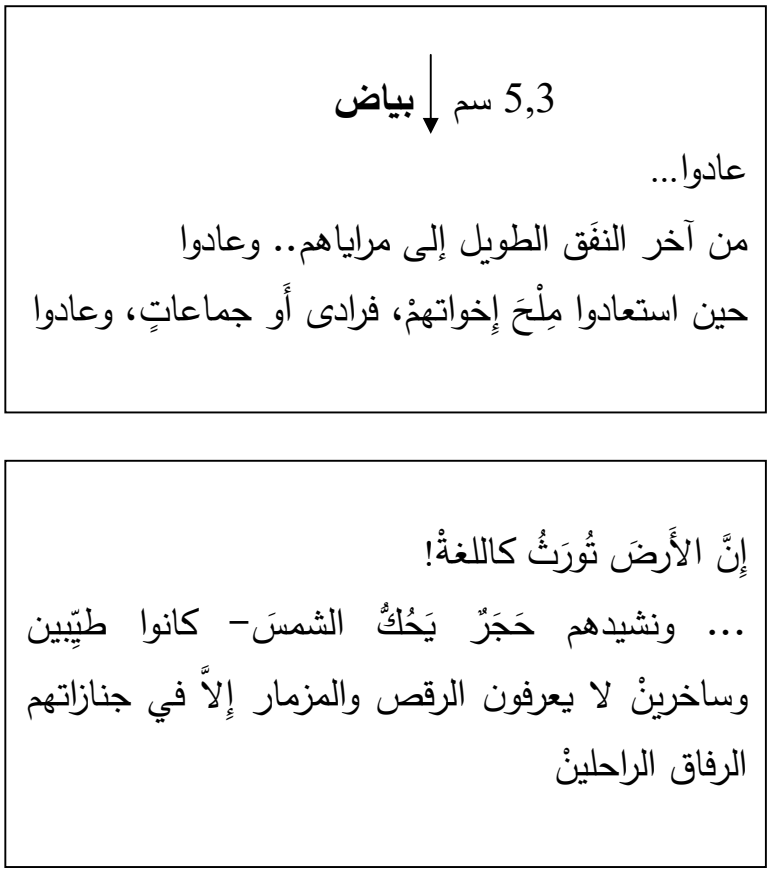
لقد كسى البياض بعض القصائد إن لم تكن جُلَّها في هذا الديوان وسنغطي مثالا على ذلك من خلال بعض النصوص المختارة، إن البياض في ديوان شاعر بقصائده المختلفة يتكون من نص لآخر، ومن شكل لآخر حيث نعثر في بعض هذه القصائد أنَّ البياض يكون عبارة عن نقاط حذف، التي قد تكون في أول السَّطر أو في وسطه أو في آخره، لكنّ النوع الآخر من البياض هو ذلك الفراغ الذي يحد النّص من أعلاه إلى أسفه وبين أسطره، مثل ذلك قصيدة **مأساة النرجس ملهاة الفضة**، حيث يقول:[3]

---

[1] سامية ساعد راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي، ص288.

[2] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص127.

[3] محمود درويش: أرى ما أريد، ص49.



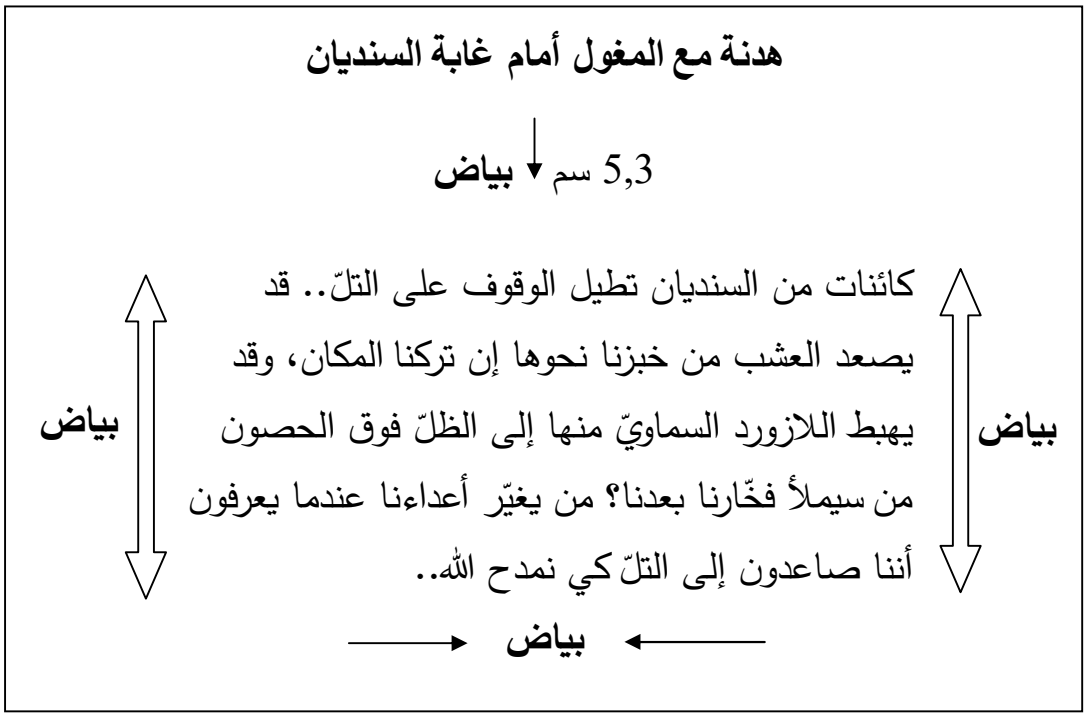
نلاحظ في هذه الأشكال أنَّ الشاعر بدأها بوقفة كانت عبارة عن فراغ ربَّما لم يستطع الشاعر في تلك اللحظة البوح به، بعدها استرسل في تعبيره إلى آخر قطرة من حبره الأسود الذي كسى الصفحة بأكملها مع وجود بعض البياض الذي قد يمثل سكتة خفيفة يأخذها الشاعر كقسط من الرَّاحة ليكمل ما يرد قوله.

هذا الصراع الذي احتدم بين البياض والسواد ربما قد يدل على أنَّ قلب الشاعر مليء بالأحزان، وتذكر الماضي، فلم يتوقف ولو للحظة واحدة عن الكتابة إلا بإطلاق أنفاسه بين الحين والآخر، وذلك بظهور بعض علامات الترقيم الدَّالة على ذلك كالفاصلة والنقطة وبعض البياض الموجودة بين الأسطر وعلى يمين ويسار الصفحة.

أمَّا عن قصيدة **هدنة مع المغول أمام غابة السنديان** فكان البياض الذي يكتسيها من العنوان حتى الأسطر الشعرية يقدر طوله حوالي (5,3 سم)، نلاحظ أنَّ الفراغ الذي يكتسي قصائد الشاعر يُقدر بـ (5,3 سم)، ويدل ذلك على أخذ فترة لبدء تحرير ما يدور في رأسه وقلبه وما يترجرج في داخله، بالمدّة نفسها مع كل نّص وآخره.

[1] محمود درويش: أرى ما أريد، ص49.

بَيد أنَّ البياض والسواد الموجود بين الأسطر الشعرية يتلوَّن ويختلف من نص إلى آخر ففي قصيدة **مأساة النرجس ملهاة الفضة** كانت مساحة السواد أكثر من البياض، في حين أنَّ قصيدة **هدنة مع المغول أمام غابة السنديان** فكان البياض فيها أكثر من السواد ومثال ذلك قول الشاعر:[1]



حيث نلاحظ في هذا الشَّكل أنَّ نتيجة هذا البياض هو دلالة على الحوار الذي كان طاغي على القصيدة، فالنمط الحواري يفرض كثرة البياض والسواد في القصيدة.

[1] محمود درويش: أرى ما أريد، ص33.

جملة موسيقية[1]

5,3سم **بياض**

طائر ما يحمل الآن رسالة
بَدَلاً منّا،
إلى الأزرق من أرض الغزالة
فلماذا يدخُلُ الصَيَّادُ في المشهدِ
كي يرمي نِبالهْ ؟

بياض

رَجُلٌ ما يغسلُ الآن القمرْ
بدلاً منّا،
ويمشي فوق بَلّور النَهَرْ
فلمذا يَقَعُ اللونُ على الأرضِ
لماذا نتعرَّى كالشجرْ؟

بياض

عاشقٌ ما يجرف الآن العشيقة
بدلاً مِنِّي
إلى طين الينابيع السحيقة
فلماذا يقفُ السَرْوُ هنا
حارساً بابَ الحديقة ؟

بياض

اكتساح البياض على السواد/ ذكريات مريرة لا يريد الشاعر البوح بها

بياض

[1] محمود درويش: أرى ما أريد، ص44.

يلاحظ في هذا الشَّكل أنَّ البياض هذا الذي سكن الأسطر هو عبارة عن وقفات يتذكر فيها الشاعر ذكرياته المريرة والمؤلمة التي يعاني منها الشعب الفلسطيني، فلا يمرُّ يوما، ولا يرون فيه قتلى تغرق في دمائها.

فجاءت هذه القصيدة مكسوَّة بالسواد بدل البياض وذلك دلالة على أنَّ الأيام السوداوية والحزينة غلبت على نفسية الشاعر، فجاءت الأسطر متسلسلة دون انقطاع إلا بين الفينَة والأخرى، نجد بياض بين الأسطر قد يكون دلالة على وقفة قصيرة يتنهد فيها الشاعر، ثم يواصل كلامه ليل العراق الطويل.

أمَّا **الأبيض** فيفرض على القارئ المتلقي أن يصمت ويستريح أثناء عملية القراءة في كلتا الحالتين لإنتاج دلالة ما، وظاهرة السواد والبياض متمحورة في قصائد هذا الديوان بشكل واضح وجلي، فالسواد والبياض إنّما يؤول بنا على الوصول إلى الحالة النفسية للشاعر، وحالة التشتت والضياع والألم التي يعاني منها[1].

ولعلَّ صفة الصمت لا تخص اللسان وحده بل تمثل القلب والجوارح كلَّها. لذا فإنَّ عمق البياض الدلالي وبُعده الرؤيوي قد يكون أبلغ دلالة من الأسود، ففي الصَّمت تغيب لغة الكلام ولا تغيب الدلالة تمامًا[2].

يقول **بول ايلوار (Poul- Iloir):** " وللقصائد دائما هوامش بيضاء كبيرة، هوامش من الصمت تخترق فيها الذاكرة لتعيد خلق هذيان بلا ماضٍ "[3].

أمَّا ما جاء في قصيدة **صدى** فكانت لغة الصَّمت أقوى من لغة الكلام حيث طغى البياض على السواد ومثال ذلك في قوله:[4]

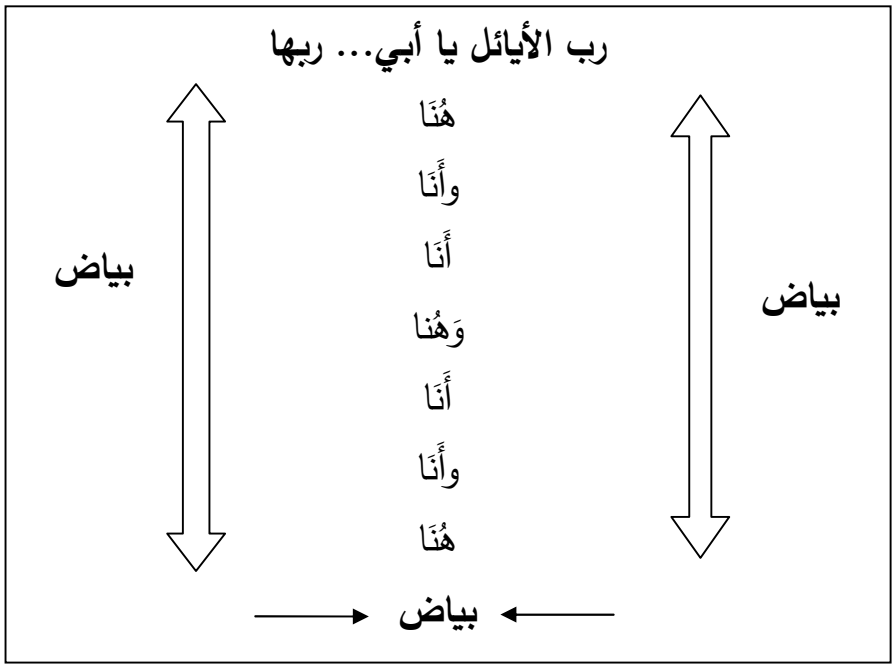
---

[1] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا)، ص176.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص177.

[3] ينظر: سامية ساعد راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي، ص292.

[4] محمود درويش: أرى ما أريد، ص27.



إنَّ شعرية البياض والسواد في قصائد هذا الديوان هي شعرية حرباوية تتلوَّن بتلون غصَّات الشاعر واستعادة ذكرياته المؤلمة الحزينة، فيترك بياضًا أو فراغات كثيرة في القصيدة، فهي فراغات كُتبت بالحبر السِّري المفرغ من اللّون حيث هذه الفراغات تُعطي للقارئ المتلقي فرصة ملاها بما يناسب شعرية القصد.

" إنَّ الدَّور الذي يلعبه البياض بوصفه مؤشرًا على إمكانية التوقف أو الاستمرار اعتبارًا لكونه العنصر البصري الوحيد الذي يمكن، هذا الدَّور التحفيزي بالنسبة للقارئ"[1].

فالشاعر القديم كان يعيش الوحدة والعزلة والاستقرار والحياة الضَّنكة هنا الشاعر يحتاج إلى نص ممتلئ فيطغى عليه السواد، أمَّا الشاعر المعاصر يعيش كثرة الآراء والأقوال والضجيج فمال إلى الصّمت ناطق به، فالمعاصر الآن يقوم على لغة الصّمت لا لغة الكلام.

ويعدُّ إهمال عنصر البياض والتقليل من قيمته هو " بمثابة غض البصر عن عنصر يعدُّ عاملا غير حيادي في العملية الإبداعية ويوليه الشعراء المعاصرون أهمية كبيرة وفيهم من يبذل جهدًا في تشكيله وتوزيعه على مساحة الصفحة حتى يصير النص كأنَّه فسيفساء

[1] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص126.

ناطقة يتداخل فيه الأبيض والأسود في أشكال مؤطَّرة أو متماوجة توحي وتفصح عن دلالة الصراع القائم في الواقع "[1].

إنَّ معانقة البياض والسواد يجسدان لنا القصيدة في شكلها الأفقي الذي تكون تارة قصيدة نثرية وتارة أخرى كقصيدة حرّة، يحدُها البياض يمينا وشمالاً، وقد أعلاها وأسفلها فإذا أكثر البياض في قصيدة ما يمنع وجود السواد معه.

حيث أنَّ امتناع البياض عن معانقته للسواد هو " نوع من الجذب والجفاف وانعدام للخصوبة، وعلامة على توقف صوت " **الشاعر**" واحتباس زفراته، قضية الأسود والأبيض يكمن بين العدم والوجود، فسيحيل الأسود الذي تتقزّز منه النفس البشرية باعتباره علامة الحزن والأسى إلى الوجود الحي النّابض رمز الحياة المليء بالأنوار وكأنّه رحم الأمومة الذي يمنح الحياة بعد الموت "[2].

بناءً على ما تقدَّم يمكن القول إنَّ دلالتي البياض والسواد في نصوص محمود درويش في ديوانه **أرى ما أريد** تتحولان إلى علامتين أيقونتين توحيان دلالات لا نهائية يقصدها الشاعر.

أمَّا عن شكل الكتابة الشعرية في القصائد الدرويشية فكانت مختلفة من قصيدة إلى أخرى، فتارة كقصيدة نثرية وتارة أخرى كقصيدة حرّة، وسيأتي البحث في المبحث الآتي على دلالة كل شكل أخذته هذه النصوص الشعرية في ديوان أرى ما أريد، وذلك مع ذكر بعض المظاهر الطباعية الأخرى، كالأشكال الهندسية والاهتمام بعلامات الإعراب.

ثالثا: مظاهر طباعية أخرى:

1- نوع الكتابة:

القصيدة العربية هي عبارة عن هيكل أو بناء يتطلب تصميمًا تتأسس عليه، حيث قام عديد من الشعراء وخاصَّة منهم المعاصرين في إقامة تصاميم هندسية لإنشاء قصائدهم ليحققوا قدرًا من الإبداع الذي يعوضهم عمَّا فقدته هذه النصوص الشعرية بسبب تخليها عن وسائل شعرية، من الإيقاع الذي تمثله القافية والرَّوي، هذا ما أدَّى بالشعراء إلى الاحتفاء للقصيدة الحديثة (قصيدة النثر).

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا)، ص177.

[2] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص178.

لقد كسَّر الشاعر المعاصر النسق أو النموذج الكلاسيكي المتمثل في الشعر العمودي، وانحاز إلى الشَّكل الحر، وهو ينشد من خلاله الحرية الإبداعية التي تناسب وعيه الجمالي، الجديد الذي يؤكد وحدة الفنون وتداخلها، فاستطاع أن يُمارس اللَّعب على الورقة البيضاء متخذًا من البنية الخطية أقنومًا خاصا يعتمد علاقة خاصة مع سطر الكتابي سواء أكانت هذه العلاقة أفقية أم رأسية[1].

سيقع الاهتمام في هذه المحطَّة على نوع الكتابة إن كانت عمودية أم أفقية (نثرية) مع التمثيل لبعض النماذج من ديوان أرى ما أريد دليل على ذلك.

إنَّ نوع الكتابة أو شكلها الطاغي في هذا الديوان هو الكتابة الأفقية حيث تعني " الطريقة العادية التي يلجأ إليها الكاتب عندما يبدأ سطر الصفحة بالجهة اليُمنى وينتهي عند اليسرى "[2].

فالقصيدة الحداثية " اكتسبت في بناءها جدلية حول العمودي والأفقي وحاولت باحثة عن أشكال متنوعة تسهم في أثراء حركية النّص وديناميكية التركيبة بعيدًا عن السياق الواحد أو النسق المفرد، أشكال تستوعب طاقات المبدع وهوسه بالتجريب وإيمانه بالكتابة في مقابل القصيدة، فانتشرت الكتابة السردية التي تخلق شكلاً سرديًا، ونعني به التتابع الكتابي وتواصل السياق وامتداده عبر سطور أفقية، تواصل اكتمال نفسها، وتتنامى من غير تقطيع أو فصل بمساحات بيضاء بحيث تشكل صياغة بصرية تتماثل مع النسق النثري"[3].

هذه الكتابة الأفقية نستطيع أن نقول عنها أنَّها الكتابة النثرية أو ما يسمى بقصيدة النثر التي تجلَّت في ديوان أرى ما أريد بشكل طاغي إلى أقصى حدّ ممكن، وذلك في العديد من قصائده، تحت قناع اليوميات ؛ لأنَّ محمود درويش كان أكثر الشعراء الوزن الذي ساجلوا سلبًا وإيجابا شعراء قصيدة النثر.

---

[1] ينظر: عبد الناصر هلال: الالتفاف البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في تشكيل القراءة الجديدة، ص198.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبولوتيكا النص الأدبي، ص155.

[3] عبد الناصر هلال: الالتفاف البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في تشكيل القراءة الجديدة، ص198.

الملاحظ أنَّ الشكل الكتابي في الشعر المعاصر (منه قصيدة النثر) " شعر أيقوني ملحوظ، ويمكن تفسير هذه الأيقونة بتحول العناصر المهيمنة في هذا الشعر من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية مرئية "[1].

قامت قصيدة النثر بشكلها الصارخ التمرد على كل القيود الخليلية من وزن وقافية كما قد عُرف هذا الشكل الجديد عند الغرب قبل أن يظهر في حركة الشعر العربي الحديث.

لقد اصطلح **جون كوهين** على قصيدة النثر " بالقصيدة المعنوية "[2]، ويقول عنها **أدونيس** أنَّها " نوع متميّز قائم بذاته ليست خليطًا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فنيّ آخر "[3].

إنَّ الميل إلى الطول والكتابة النثرية تعدُّ من المظاهر الطباعية التي ميزت بعض نصوص محمود درويش حيث أنَّنا عرفنا أنَّ درويش كانت له مواقف ذات نبرة سلبية حيال قصيدة النثر.

سيأتي البحث على إعطاء أمثلة على هذا الديوان من قصائد النثرية بدءًا بقصيدة ربما كانت أول دليل على أنَّه اتبع شكل قصيدة النثر من خلالها يقول محمود درويش في نص **كقصيدة نثرية:**[4]

لم نَقْتَرِبْ من أرض نجمتنا البعيدة بَعْدُ. تأخذُنا القصيدةْ
من خُرْمِ إِبْرَتِنا لِنَغْزِلَ للفضاء عباءَةَ الأُفْق الجديدةْ،
أَسْرى، ولو قَفَزَتْ سنابلُنا عن الأسوار وانبثق السنونُو
من قَيْدنا المكسورِ، أسرى ما نحبُّ وما نريدُ وما نكونُ...

---

[1] رابح ملوك: سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، ص346.

[2] ينظر: أمال دهنون: **قصيدة النثر العربية من خلال مجلة " شعر"، الأسس والجماليات، الطيب بودربالة**، مذكرة (ماجستير) في النقد الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003م، 2004م، مخطوط، ص11.

[3] ينظر: أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة " شعر"، الأسس والجماليات، الطيب بودربالة، ص12.

[4] محمود درويش: أرى ما أريد، ص77.

في قصيدة **الهدهد** أيضا يقول:[1]

ذوِّبْ هنا صلْصالَنا ليشقَّ صورة هذه الأشياء نورُ
حلّقْ لتَّتضحَ المسافةُ بين ما كنا وما سيكون حاضرُنا الأخيرُ
ننأى، فندنو من حقيقتنا ومن أسوار غربتنا. وهاجِسُنا العبورُ
نحن الثنائيُّ السماء – الأرضُ، والأرض – السماءُ. وحول
سورٌ وسورٌ

وكذلك يظهر هذا الشكل الكتابي في قصيدة **مأساة النرجس ملهاة الفضة:**[2]

في رحم زوجته، على مرأى من التُفّاح، شهدَ الشهوةِ الأولى.
وقاومَ
موتهُ. يحيا يعبد ربّهُ العالي، ويعبدُ ربّهُ العالي ليحيا.
هل كان أوّلُ قاتل قابيلُ يعرف أن نوع أخيه موت ؟

وفي قصيدة **رب الأيائل يا أبي... ربها** يقول:[3]

... وأبي خجولٌ، يا أبي ماذا يقولُ ولا تقول
حدّثتُه عنه فأومأ للشتاء، ودسَّ شيئاً في الرماد
لا تعطِني حُبّاً، همستُ، أريدُ أنْ أهَبَ البلادَ
غزالةً، فاشرحْ بدايتَك البعيدةَ كي أراكَ كما أراك
أباً يُعلمني كتابَ الأرض من ألفٍ إلى ياءٍ.. ويزرعُني هناك

جل قصائد هذا الديوان تقريبا جاءت على شكل قصيدة النثر قد يكون هذا دلالة عن " عمق تجربة الشاعر، وكفاءته اللغوية في التلاعب بالكلمات والإضافة إلى النفس الشعري الطويل الذي يرتبط بتأصيل التجربة واستيعاب مختلف جوانبها الفكرية والفلسفية "[4].

تميَّزت قصيدة النثر " بالتنوع والتعدد والانفتاح على فضاء أوسع وأكثر ديناميكية في التعامل مع عناصر الفن الشعري، فالشعراء الذين يكتبونها يبالغون في نماذجهم وأساليب

---

[1] محمود درويش: أرى ما أريد، ص55.
[2] محمود درويش: أرى ما أريد، ص80.
[3] محمود درويش: أرى ما أريد، ص22.
[4] سامية ساعد راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي، ص295.

تعبيرهم الشعرية، فلكل منهم طرازه الشعري الخاص داخل فضاء الشكل ومشهده العام، ويتمتع كل طراز بمستوى عالٍ من الإنعاش والجِدَّة "[1].

قد تكون دلالة هذه القصائد النثرية التي طغت على هذا الديوان والذي بلغ عددها حوالي 06 نصوص نثرية، هذا دلالة على الجنوح والتلطيف والتخفيف من حمولة اللغة الخطابية ذات الحس المنبري العالي المباشر ولجوءه إلى اللغة اليومية ذات الجرس الهادئ والإيقاع المهموس، كذلك شفافة قادرة على التعبير عن حمولات النفس والروح التي تعاني من الحيرة والضياع وشبح الموت، وذلك قد يرجع إلى مرضه المزمن حيث مُنع من إجهاد نفسه خاصة في قول الشعر، طبعًا محمود درويش لم يستطع ترك الشّعر فلجأ إلى قصيدة النثر ذات الحس المرهف والإيقاع المهموس، حيث لا تتطلَّب جهدًا صوتيًا قد يؤثر على صحته.

قد تدلُّ هذه القصائد النثرية في هذا الديوان على رغبة محمود درويش في تجريب كتابة قصيدة النثر من دون أن يقول أنَّه يكتبها، خصوصًا في ظل " ما هو شائع عن العدَاء لقصيدة النثر "[2].

نلاحظ في معظم قصائد هذا الديوان أنَّها ذات بنية لغوية مُحكمة، والسطر الطويل، بل كتلة طباعية عريضة على الصفحة التي تعبر عن حادثة عادية أو تأملية أو حتى فلسفية، إنَّها قصائد نثر جاءت نتيجة السِّجال الذي خاضه درويش في السنين الأخيرة حول شكل قصيدة النَّثر.

كما نلاحظ في هذا الديوان أنَّ معمارية هذه النصوص وطريقة توزيعها في فضاء الصفحة منحها هندسة مميزة، اقتصرت على شغل مجال شبيه بالعمود في استقامتها لا في امتلائها، إذ اعترضتها توزيعات يتعانق فيها الأبيض بالأسود داخلي لا على الهامش فقط ممَّا يجعل البصر يصطدم بصورة إيقاعية يبرزها البياض والفراغات بين ثنايا السطور[3].

---

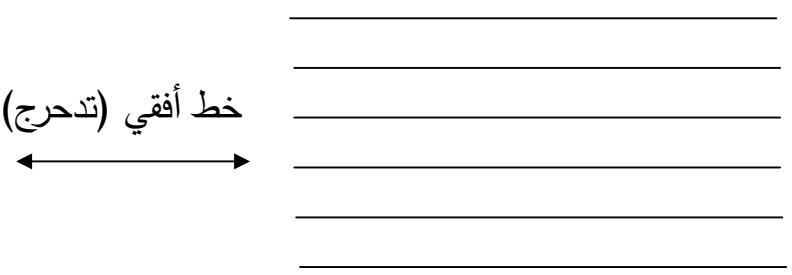
[1] محمد صابر عبيد: **الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات**، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص74.

[2] أحمد ناصر: **يوميات محمود درويش كقناع لقصيدة النثر**، www.aljazeera.net

[3] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر، ط1، النزهة الجديدة، القاهرة، 2003، ص175.

إنَّ هدف شعراء قصيدة النثر الأول هو زلزلة كل المعايير المستقرة في جهاز التلقي لدى القارئ ولكي تحدث تلك الزلزلة فقد عمد هؤلاء إلى اختراق المعايير المألوفة والانزياح عن السُبل الفنية الشائعة[1].

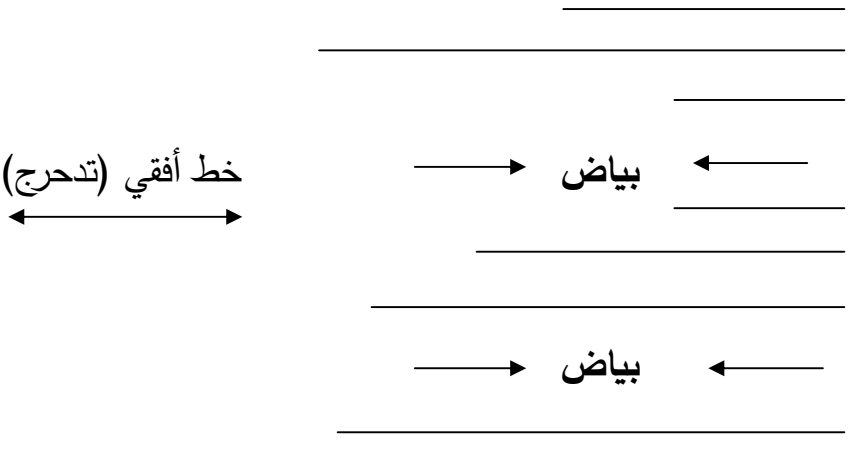
هذا ما قد لاحظه البحث الأشكال التي جاءت بها قصيدة النثر في هذا الديوان التي تكون تارة كتقنية سردية وكأن محمود درويش يحكي لنا حدثًا ذلك اليوم بالذَّات والتي تأخذ الشكل الآتي:



(الشكل01)

وهذا ما جاء في بعض من قصائد هذا الديوان مثل قصيدة **ماساة النرجس ملهاة الفضة، الهدهد...**

أمَّا الشكل الثاني الذي أخذته إحدى نصوص هذا الديوان فكان بأسطر متفاوتة وكان شكلها كالآتي:

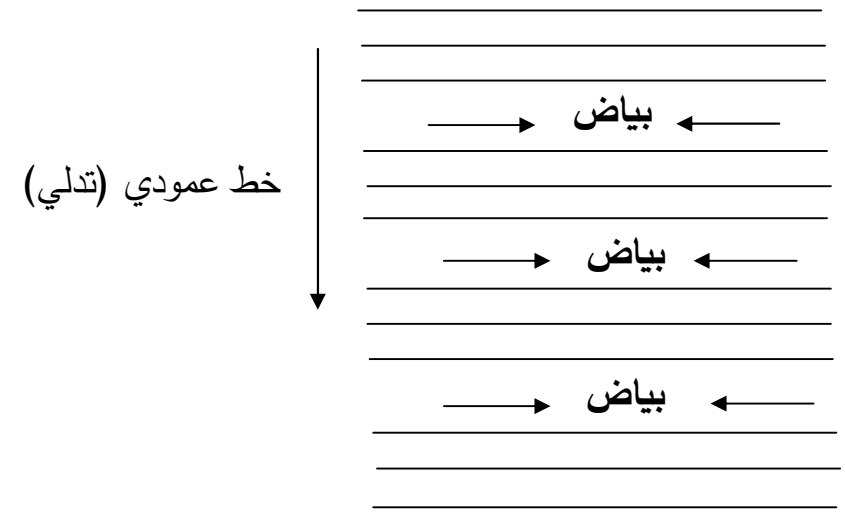


(الشكل02)

حيث ظهر الشكل في بعض من قصائد هذا الديوان من بينها: قصيدة **رباعيات، جملة موسيقية...**

[1] ينظر: رابح ملوك: سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، ص353.

محمود درويش بعض من قصائده على الشكل العمودي الأحادي القائم الذي يأخذ الشكل الآتي:



(الشكل03)

حيث جاءت بعض من قصائد هذا الديوان على هذا الشكل ومن بينها قصيدة **هدنة مع المغول أمام غابة السنديان...**

إنَّ هذه الأشكال التي اتخذها محمود درويش في بناء أو هندسة قصائده عبر فضاء الصفحة، لا يخلو من الصراع بين الضدين الأسود والأبيض، كما كان لكل صفحة فضاؤها الخاص تارة أفقية (قصائد نثرية) وتارة ذات شكل عمودي الأحادي القائم خارج عن مألوف الشكل الكلاسيكي للقصيدة.

إنَّها قصائد نثرية تدلُّ على الانفتاح والتَّنوع والدَّهشة التي قد تعتري المتلقي أو القارئ عند إعطائها العديد من الدلالات، إنَّها دلالات مفتوحة ويرجع ذلك إلى تعدد القراء إنَّ هذا التَّنوع والانفتاح الذي تدل عليه قصيدة النثر قد يرجع إلى الطراز الشعري الخاص داخل فضاء الشكل الذي يأخذه كل شاعر لقصائده وما يتمتع به كل شاعر بمستوى عالٍ من الإدهاش والجدَّة، وأنَّها قصائد خرجت إلى النور بكل تألق وإشعاع ورغبة وحياة قصائد نفضت عن نفسها غبار الشكل الكلاسيكي المعتاد.

بالإضافة إلى هذا المظهر الطباعي الذي أخذه هذا الديوان فسنتطرق في المحطَّة الآتية إلى مظهر طباعي آخر أخذته هذه النصوص وبأشكال هندسية مختلفة منها المستطيل والمربع والمثلث.

2- الأشكال الهندسية:

لقد تبلورت هندسة الشكل الشعري واتخذت أشكالا هندسية مختلفة كالدائرة والمثلث والمربع والمستطيل... الخ من الأشكال الهندسية.

حيث صنَّفت الأشكال الهندسية في " مجال التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث باعتبارها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفنّي وتحقيق المتعة الجمالية "[1].

وفي هذه الأشكال نشرت قصائد على صور هندسية معيَّنة كانت على شكل مستطيل أو مربع أو مثلث، سنأتي في هذه المحطَّة على إعطاء نماذج من هذا الديوان كانت قد كُتبت بأشكال هندسية مختلفة، حيث يعدُّ توظيف هذه الأشكال من أجل توليد دلالة بصرية من خلال رسم الشاعر بمفردات النص شكلاً هندسيًا معينا وتوليد دلالة بصرية من خلاله. ومن بين هذه الأشكال الهندسية نمثل من هذا الديوان أبرزها، الأشكال الرباعية والأشكال الثلاثية.

1-2- الأشكال الرباعية:

وهي كل " شكل هندسي يتكون من أربعة أضلاع مثل المربع والمستطيل"[2].

- **المربع:** من النصوص المبنيّة بتقنيّة الشكل الرباعي- المربع.

ففي قصيدة **رب الأيائل يا أبي... ربها** يقول:[3]

أرى ما أُريدُ من السجن: أيَّامَ زهرةْ
مَضَتْ من هنا كي تدلَّ غريبين فيّ
على مقعد في الحديثة، أغمضُ عينيّ:
ما أوسع الأرض! ما أَجمل الأرض
من ثُقْب إبرةْ

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص48.

[3] محمود درويش: أرى ما أريد، ص14.

إنَّ تأمل هذا النَّص يوجّه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الأربعة، هنا يكون المتلقي إزاء شكل المربع، " ويتميز هذا الشكل بتساوي أطوال أضلاعه الأربعة وانتظام شكله العام "[1].

عمد الشاعر إلى توظيف تقنيّة المربع في النّص ليجسد للمتلقي انتظام وتساوي درجة التقريب بين الحرب والهزيمة تجسيدًا بصريًا، أيضا جاءت النصوص التي احتوت بين اسطرها شكل رباعيا- مربعًا- تجلت في النص الذي جاء بعنوان **هدنة مع المغول أمام غابة السنديان** حيث يقول:[2]

كان هذا في الطريقُ دخولاً مع الريح..
□ في غابة السنديانْ
الضحايا تَمُرُّ من الجانبينْ ، تقول كلاماً أَخيراً وتسقط
في عالَمٍ واحدٍ. سوف ينتصرُ النسْرُ والسنديانُ عليها. فلابُدَّ مِنْ هُدْنَةٍ
للشقائق في السهل كي تُخْفِيَ الميتين على الجانبين،
□
الصدى واحدٌ في البراري: صدى، والسماءُ على حجر غرْبَةٌ
عَلَّقْتها الطيورُ على لا نهايات هذا الفضاء، وطارتْ...

نلاحظ هنا أنَّ الشاعر بين كل مجموعة من الأسطر يضع مربعًا بحجم صغير وإذا نظرنا إلى العنوان نجده عبارة عن مونولوج داخلي يدور بين الشاعر وذاته، صراع الشاعر مع أنويته التي من خلالها استخدم الشكل المربع، ربّما دلالة على الحصار الداخلي، لأنّ المربع جاء على شكل مغلق، يمثل القيود والسجن، وشكل يشبه الجدران والسِّجن بصورة أكبر، إنَّه السجن الموجود داخل الشاعر.

- **المستطيل:**

إذا كان المستطيل هو أقدم الأشكال الشعرية فإنَّه " واضح أحد الأشكال الهندسية التي وجدت بسبب التنفيذ الشكلي لبعض أنواع البديع "[3].

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص49.

[2] محمود درويش: أرى ما أريد، ص34.

[3] محمد نصيب التلاوي: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، دار الفكر الحديث، د.ط، المكتبة المصرية للكتاب، د.ب، 2006، ص73.

ومن النصوص التي تأخذ هذا الشكل في هذا الديوان لدينا نص بعنوان **مأساة النرجس ملهاة الفضة** حيث يقول فيه الشاعر:[1]

يا نشيدُ.. خذ العناصر
كلّها واصعد بنا
سفحاً فسفحاً..
واهبط الوديان
هيا يا نشيدُ
فأنت أدرى بالمكانِ
وأنت أدرى بالزمانِ
وقوّة الأشياء
فينا...

إذا تأملنا هذا النَّص يوجِّه البصر نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة لزواياه الأربعة ممّا يفضي به شكل المستطيل، حيث يتميز هذا الشكل بزيادة طول ضلعين من أضلاعه مما يمنحه صفة الطول أو الاستطالة التي اشتق اسمه منها.

وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنيّة الشكل المستطيل في النّص؛ لأنَّه يمثل خطابًا طويلاً ومتصلاً بدليل خلوه تقريبا من علامات الترقيم.

أيضا جاءت نصوص أخرى على هذا المنوال منها: **هدنة مع الغول في غابة السنديان** حيث يقول:[2]

كم أردنا السلامَ لسيدنا في الأعالي.. لسيدنا في الكُتُبْ..
كم أَردنا السلام لغازلة الصوف.. للطفل قرب المغارةْ
لِهُواة الحياة.. لأولاد أعدائنا في مخابئهمْ.. للمَغُولْ

[1] محمود درويش: أرى ما أريد، ص51

[2] محمود درويش: أرى ما أريد، ص35.

كذلك تواجد هذا الشكل- المستطيل- في نصّ بعنوان: **مأساة النرجس ملهاة الفضة** حيث يقول فيه الشاعر:[1]

كبرت أصابعهم مع الأيام وانتفخت محاجرهم
ولم يجدوا على صدأ المرايا والزجاج وجوههم
حسنا،

أمَّا عن المثلث فقد ورد هو أيضا في العديد من النصوص في هذا الديوان وقبل أن يباشر وضع النماذج، سنتطرَّق أولا عن ماهية المثلث.

2-2- الأشكال الثلاثية:

بما أنَّ الشكول الرباعية تتكون من أربع إضلاع فبالضرورة إنَّ الأشكال الثلاثية هي كل شكل هندسي يتكون من ثلاثة أضلاع كالمثلث الذي ورد في كتاب التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث فهو كالآتي:

- **المثلث:**

" يعدُّ المثلث من أكثر الأشكال الهندسية شيوعًا في الشعر العربي الحديث والمثلث كشكل هندسي زخرفي دلالات متعددة "[2].

جاء هذا الشكل الثلاثي في العديد من نصوص هذا الديوان، نذكر منها **مأساة النرجس ملهاة الفضة**، حيث يقول الشاعر:[3]

هي أن نكون نباتها وطيورها وجمادها
وبلادنا ميلادنا
أجدادنا
أحفادنا

[1] المصدر نفسه، ص68.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص43.

[3] محمود درويش: أرى ما أريد، ص69.

إذا تأملنا هذا الشكل ربطناه بالعنوان نجد رأس المثلث في الأرض يعني في المنخفض في حين أنّ العنوان جاء على ارتفاع منخفض، وقد يكون دلالة على السقوط من الأعلى إلى الأسفل، " ويكون تعبيرًا عن السَّماء إذا كان رأس المثلث إلى الأدنى"[1].

أيضا جاء شكل المثلث ذو زاوية قائمة وقاعدته علوية في نص **مأساة النرجس ملهاة الفضة**، فكان المثلث ذو قاعدة جانبية، حيث يقول الشاعر:[2]

أكبادنا تمشي على القندول أو زغب القطا
وبلادنا هي أن نسيج بالبنفسج نارها ورمادها
هي أن تكون بلادنا
هي أن نكون بلادها
هي جنة
أو محنة
سيان —

إنَّ المتأمل في هذه الأشكال الرباعية والثلاثية نلاحظ أنَّها لو دُمجت مع بعضها لأعطتنا تصميم هندسي يشبه والى حدّ كبير علم فلسطين الذي يتكون من مستطيل ومثلث، حيث يتكون هذا العلم من خطوط أفقية متماثلة ذات ألوان مختلفة كالأبيض والأسود والأخضر، وهذه الألوان كانت قد وضعت في الغلاف، وهذا دلالة على أنَّ محمود درويش متمسك بوطنه وشعبه.

أمَّا عن المظاهر الطباعية الأخرى فلدينا مظهر آخر جديد وهو الاهتمام بعلامات الإعراب كالفتحة والضّمة والكسرة والسكون والتشديد، وسنتحدَّث في مايلي عن تلك المظاهر.

3- الإهتمام بعلامات الإعراب:

نلاحظ عناية الشاعر بعلامات الإعراب (الفتح، الرفع، الجر، السكون، التشديد) وهو ما نُدر استعماله من طرف شعراء آخرين، والواقع أنَّ محمود درويش يمنح لنصوصه المعرَّبة عدَّة دلالات، ومن بين هذه الدلالات سنتذكر منها مايلي من خلال طرح بعض النماذج من هذه النصوص الموجودة داخل هذا الديوان.

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص43.

[2] محمود درويش: أرى ما أريد، ص69.

يقول محمود درويش في نص بعنوان **جملة موسيقية:**[1]

شاعرٌ ما يكتبُ الآن قصيدهْ
بَدَلاً منّي،
على صفصافة الريح البعيدة
فلماذا تلبسُ الوردةُ في الحائطِ
أوراقاً جديدة ؟

ويقول أيضا الشاعر :[2]

رَجُلٌ ما يغسلُ الآن القمرْ
بدلاً منّا،
ويمشي فوق بَلّور النَهَرْ
فلمذا يَقَعُ اللونُ على الأرضِ
لماذا نتعرَّى كالشجرْ؟

نضيف إلى هذه الدلالة دلالة أخرى في استعمال علامات الإعراب والتي قد تكون دلالة تعليمية، إذ يذكرنا نصه الشعري " بطريقة الكتابة الميسَّرة لنصوص المتعلمين من الأطوار الأولى من الدراسة فتضاف له بذلك سمة المعرفة، لأنّ الطفل الصغير وهو يحرص أثناء القراءة على الضَّبط بالشكل، حتى يحصل المعنى الذي تودُّه النصوص المنتقاة بقصد تعليمي أن يرسخه في ذهن المتعلم "[3].

ظهرت أيضا علامات الإعراب في نص كان بعنوان **رباعيات** حيث يقول فيه محمود درويش:

أَرى ما أُريد من النّاس: رغبتَهمْ في الحنينْ
إلى أيّ شيء. تباطُؤهم في الذّهاب إلى شُغْلِهمْ
وسُرْعتَهُمْ في الرُّجوع إلى أهلهمْ...
وحاجتهم للتحيّةِ عند الصباح...

---

[1] محمود درويش: أرى ما أريد، ص43.

[2] محمود درويش: أرى ما أريد، ص44.

[3] سامية ساعد راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي، ص296.

خلاصة:

من خلال دراستنا السابقة لهذا الفصل نستشف أهم النتائج التي توصلنا إليها على مستوى هذا الفصل وهي كالتالي:

- لقد حظي الشَّكل الطباعي بأهمية فائقة في ديوان **أرى ما أريد** وتظهر هذه الأهمية من خلال علامات الترقيم كالفاصلة والنقطة، والنقطتين الرأسيتين والقوسين المعكوفتين والشولتين... الخ، بالإضافة إلى دلالة السواد والبياض التي كانت واضحة وبشكل جلي.
- دلَّت علامات الترقيم والسواد والبياض على عجز اللغة عن البوح المباشر، والقلق والحيرة، والتمرد والتساؤل.
- تحول البياض والسواد في ديوان " أرى ما أريد " إلى مؤشرات توحي بدلالات لا نهائية كالحيرة والقلق.
- تكشف لنا المظاهر الطباعية الأخرى كالأشكال الهندسية والكتابة النثرية والاهتمام بعلامات الإعراب التي تكشف لنا عن عذابات الإنسان المعاصر وتمزقاته.

هذه أهم الخلاصات أو النتائج التي توصلنا إليها من خلال مداعبتنا الحرَّة في سماء الشَّكل الطباعي للنص الشعري في ديوان أرى ما أريد.

خاتمة

يُعَدُّ ديوان أرى ما أريد لشاعر العمود والمقاومة " محمود درويش " ملحمة معاصرة جمع فيها صاحبها بين المأساة والملهاة والتذكر والنسيان، والحياة والموت، والفناء والخلود، وبعد هذه المغامرة الشيّقة بصحبة محمود درويش التي جاءت كقناع لقصيدة النثر، ثم الانتهاء من هذا البحث الذي توصلنا من خلاله إلى مجموعة من الخلاصات والنتائج التي نأمل أن تكون قد بلغنا فيها غايات البحث المرجوَّة وتمثَّلت فيمايلي:

- توصلنا في الفصل الأول إلى مجموعة من النتائج وهي:

1. إنَّ العتبات النصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر وذلك في كشف أغوار النصوص والولوج إلى عالمها الداخلي.
2. تمكن العتبات النصية في هذا الديوان ضمن الغلاف بصورة خاصة والعتبات الأخرى الفهارس، اسم المؤلف، دار النشر، الطبعة، رقم الإيداع، بصفة عامة.
3. يحتوي الغلاف في هذا الديوان على أربعة وحدات غرافيكية وهي وحدات أساسية تمثلت في الصورة والعنوان واللون والتجنيس.
4. للصورة سحر وجاذبية تغري القارئ للغوص في العديد من الإيحاءات والدلالات وهي أيقونا دالاً تحمل كل الدلالات التي ينطق بها العنوان.
5. يكشف اللَّون عن خبايا النَّفس، كما قد يحمل اللَّون الواحد أكثر من دلالة ورمزية ترتبط هذه الدلالة بظروف وأحداث مرّ بها الشاعر.
6. يعتبر المؤشر الجنسي العنوان الفرعي الذي يحاول من خلاله الشاعر التعريف بجنس ديوانه.
7. يعدُّ العنوان بمثابة النّص الآخر الذي يحمل دلالات ضمنية، وموضعه يكون في بداية المصنَّف، لأنّه خير من يساعدنا في كشف غرض المؤلف.
8. إنَّ العتبات النصيّة الفرعية أو ما يسمى بالنّص المحيط التأليفي عتبات مهمة تمهد للقارئ كيفية تعامله مع النّص وتكوين انطباع أولي عن الديوان لدى المتلقي.
9. إنَّ وجود الفهارس في العمل الأدبي ضروري وذلك لتحصيل المتعة والمنفعة معًا للمتلقي، فالفهرس يعدُّ شكلاً من الأشكال التي تُسهم في هندسة الشكل الفضاء الطباعي.

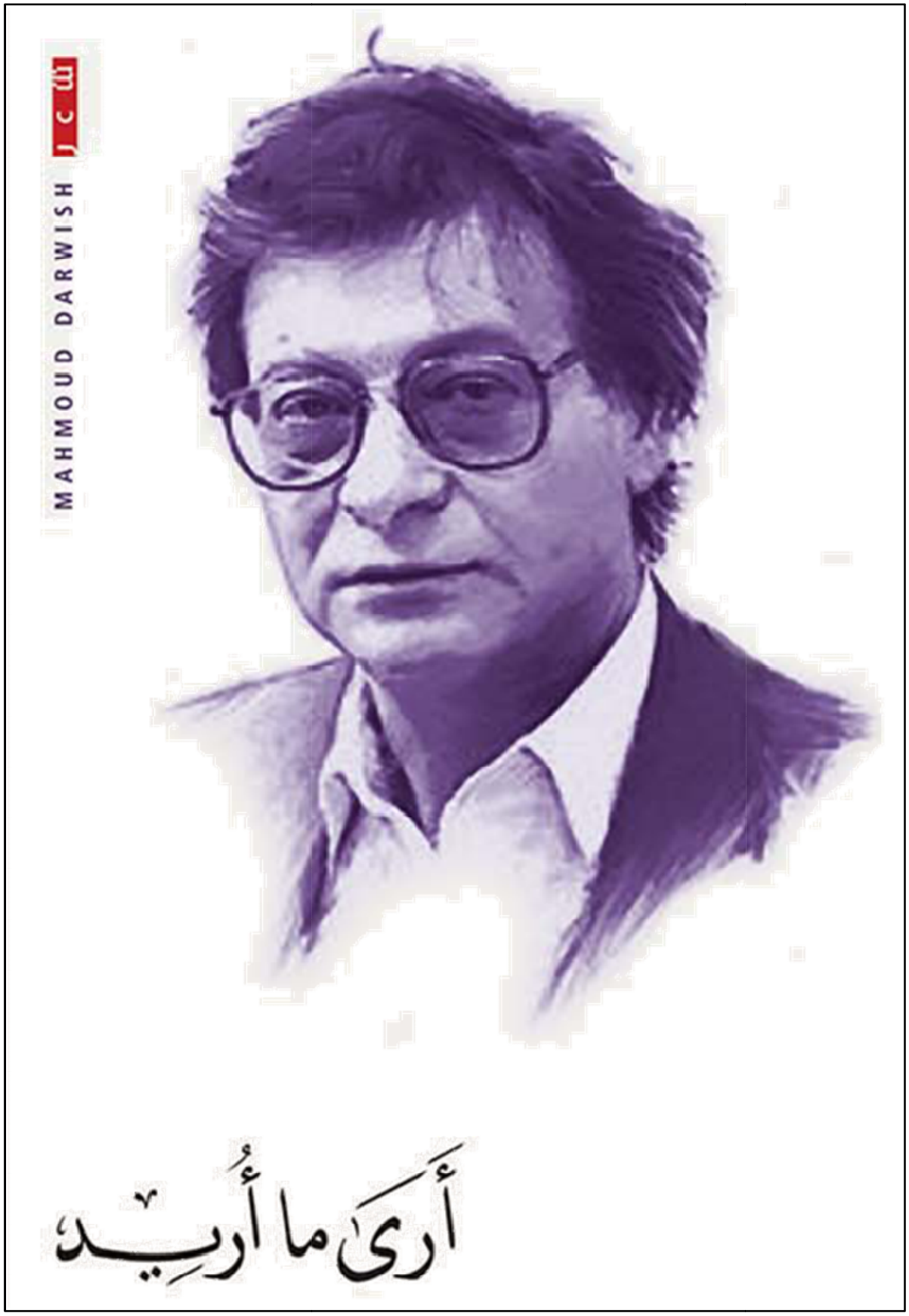
- أمَّا عن الخلاصات والنتائج المستخلصة على مستوى الفصل الثاني فهي كالآتي:

10. نجد أنَّ الشكل الطباعي حظي بأهمية فائقة في ديوان أرى ما أريد وظهر ذلك من خلال الخطوط والرسومات وعلامات الترقيم والسواد والبياض.
11. دلَّت علامات الترقيم على عجز اللغة في البوح المباشر والقلق والحيرة والتمرد.
12. تحول البياض والسواد في ديوان أرى ما أريد إلى مؤشر يوحي بدلالات حداثية تدل على الحيرة والقلق والتساؤل.
13. تدلُّ المظاهر الطباعية الأخرى كالكتابة النثرية والأشكال الهندسية وكذا علامات الإعراب إلى كشف عذابات الإنسان المعاصر وتمزقاته.

هذه أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها من خلال مداعبتنا الحرَّة في سماء الشكل الطباعي في ديوان أرى ما أريد للشاعر محمود درويش، وفي آخر خطوات هذا البحث الذي كان حبّة من سبحة من المحاولات أن أكون قد وقفت في ما ذهبت إليه من طرح وتحليل لقضية الشكل الطباعي في يوميات محمود درويش.

وختامًا نحمد الله عزَّ وجل حمدًا كثيرًا طيبا مباركًا على أن وفقنا في ما قدَّمنا، كما نسأله مزيدًا من العون والسَّداد والله الموفق والهادي إلى سبيل الرَّشاد.

ملحق


MAHMOUD DARWISH
أَرَى ما أُرِيد

نبذة عن حياة محمود درويش

1- حياته:

ولد في 13 مارس سنة 1941، في قرية صغيرة تدعى البِروة، وهي قرية عربية تبعد مسافة (09 كلم) شرقا عكا[1]، محمود درويش تعليمه الأولي في قريته البِروة وتابع دراسته الثانوية في قرية كفر ياسين، حيث انظم حينها إلى الحزب الشيوعي أو شيعي بسبب نشاطه السياسي عدّ مرات، ولم يكن قد تجاوز العشرين بعد[2].

يقول محمود درويش في حياته لإحدى الصحف الناطقة بالعبرية زوهديرج وهي تابعة للحزب الشيوعي الإسرائيلي: " أذكر نفسي عندما كان عمري ستة سنوات كنتُ أقيم في قرية جميلة وهادئة، وكنت ابنا لأسرة متوسطة الحال عاشت من الزراعة، عندما بلغت السابعة توقفت ألعاب الطُفولة... أذكر ذلك تمامًا في إحدى ليالي الصّيف... أيقظتني أمي فوجدت أمي فوجدت نفسي مع مئات سكان القرية أعّدو في الغابة، كان الرصاص يتطاير فوق رؤوسنا، ولم افهم شيئا مما يجري، بعد ليلة من التشرد والهروب وصلت مع أحد أقاربي الضائعين في كل الجهات إلى قرية غريبة ذات أطفال آخرين، تساءلت بسذاجة أين أنا ؟ وسمعت للمرة الأولى كلمة " لبنان "، وقعت هذه الحادثة بعد الاحتلال الإسرائيلي الفلسطيني، والذي عاش على إثره درويش أشدَّ المعاناة... فقدان الوصف الاضطهاد، الحجز في البيت السجن"[3].

ثم رحل درويش إلى موسكو لمواصلة تعليمه العالي، وأمضى فيها ثلاث سنوات ثم عاد بعدها إلى فلسطين ليعمل مشرفًا على تحرير مجلة الجديد الشيوعية، ولكنه لم يمكث طويلا حتى انتقال إلى مصر في فبراير عام 1971، ثم انتقل بعد ذلك إلى لبنان حيث عمل عناك في مؤسسة النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لرابطة الكتاب الفلسطينيين، ومحررًا لمجلة الكرمل[4].

---

[1] ينظر: رجاء النقاش: **محمود درويش شاعر الأراضي المحتلة**، دار الهلال، ط2، 1971، ص96.

[2] محمد شادو: **دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في " جدارية " محمود درويش، عادل محلو**، مذكرة (ماجستير) في علم الدلالة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012، ص12.

[3] ينظر: رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأراضي المحتلة، ص99.

[4] المرجع نفسه، ص116.

كان محمود درويش من هؤلاء ذوي النسيج القوي... لا ينهار فيستسلم، أو يغالي في تعظم، كان صلبا في الشدائد، شفافا في احتياجاته، هادئ النبرة في انفعالاته... حتى بعد المرات الخمس التي خرج فيها من سجونه... وهذا ما كان يخيف السلطة الإسرائيلية منه، فقد كانت بعض أشعاره تُترّجمُ إلى العبرية فتلقى صدّى لدى الجماهير، ممّا كان يهدد بإثارتهم على نظام دولتهم العنصرية... لذا وُجِّهت إليه أبواق النقد السلطوية محاولة هدم آثارها، وتشويه معانيها المترجمة[1].

في سنة 1982 اضطر محمود درويش إلى الرحيل من لبنان عقب الاجتياح الإسرائيلي، واتجه متنقلا في أرجاء أوروبا بين عدّة عواصم، ليستقر به المطاف في العاصمة الفرنسية باريس، وفي سنة 1999 وقع حادث طارئ جرى في حياة الشاعر وهو العملية الجراحية التي أجريت في شرايينه الأروطي[*] في فينا عاصمة النمسا، هذا الحدث وضعه مباشرة أمام الموت[2].

وصل درويش عن الحياة بعد حياة حافلة بالصراع، والأمل والطموح، توفيّ في الولايات المتحدة الأمريكية، يوم السبت 9 أوت 2008، بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في المركز الطبيٍّ في هيوستن[**]، وقد دخل غيبوبة وبعد أن قرَّر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش فتوفيّ[3].

وقد نُقل جثمانه يوم 13 أوت في مدينة رام الله حيث خُصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله، وتم الإعلان عن تسمية القصر بقصر محمود درويش للثقافة وشارك في جنازته الآلاف من الشعب الفلسطيني... على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية[4].

---

[1] جمال بدران: **محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة**، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1420هـ/1999م، ص80.

[*] الأروطي: الشريان الرئيسي الذي يغذي جسم الإنسان بالدَّم النقيّ الخارج من القلب.

[2] محمد شادو: دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصيّة في جدارية محمود درويش، ص13.

[**] هيوستن: هي أكبر مدن ولاية تكساس وأربع أكبر مدن الولايات المتحدة الأمريكية يوجد فيها مركز طبي أحد أكبر التجمعات معاهد الأبحاث الطبية في العالم.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

[4] المرجع نفسه، ص. ن.

2- إصدارات الشاعر:

أ- الدواوين الشعرية:

- " عصافير بلا أجنحة 1960 "[1]
- " أوراق الزيتون 1964
- عاشق من فلسطين 1966
- آخر الليل 1967
- يوميات جرحى فلسطين 1969
- حبيبتي تنهض من نومها 1970
- العصافير تموت في الخليل 1970 "[2]
- " كتابة على ضوء البندقية 1970 "[3]
- " أحبك أو لا أحبك 1972
- محاولة رقم 7 1973
- تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق 1975
- أعراس دار العودة 1977
- مديح الظل العالي 1983
- حصار المدائح البحر 1984
- هي أُغنية، هي أُغنية 1986
- ورد أقل 1986
- أرى ما أريد 1990
- أحد عشر كوكبا 1992
- لماذا تركت الحصان وحيدا 1995
- سرير الغريبة 1999
- جدارية 2000

---

[1] محمد شادو: دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش، ص14.

[2] محمود درويش: أرى ما أريد، ص283.

[3] محمد شادو: دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش، ص15.

- حالة حصار 2002
- لا تعتذر عمّا فعلت 2004 "[1]
- كزهر اللوز أو أبعد 2005
- أرى ما أريد 2008
- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي أو هو آخر ديوان لدرويش وقد صُدر بعد وفاته سنة 2009[2].

ب- المؤلفات النثرية:

- شيء عن الوطن 1971
- وداعًا أيتها الحرب وداعا أيّها السلام 1974
- يوميات الحزن العادي 1976
- ذاكرة النسيان 1987
- وصف حالتنا 1987
- الرسائل (محمود درويش وسميح القاسم) 1990
- عابرون في كلام عابر 1999
- في حضرة الغياب 2006
- حيرة العائد 2007[3]

[1] محمود درويش: أرى ما أريد، ص283، 284.

[2] محمد شادو: دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص16، 15.

3- التعريف بديوان أرى ما أريد لمحمود درويش:

تكمن عبقرية محمود درويش، في قدرته على جذب محبيه وقرائه، بحيث يبدو لهم دائما جديدًا، وربما بذات الطعم والنكهة التي عرفوها- حين طالعوه أول مرّة - في كل مجموعة جديدة تصدر له، وكان ممكنًا لشاعرٍ في هيئة درويش، أن يتكلَّس بسهولة وتترهل نصوصه، وتنمو مع الأيام تلك الجذوة الغامضة التي كانت مشتعلة يوما ما، ولكن درويش، من شاكلة المبدعين الذين عرفوا كيف يحتفظون على الدوام بمفتاح الكنز المقدَّس ومن الشعراء الذين تدربوا باستمرار على ابتكار أسلوب جديد **لسرقة النار**.

في ديوانه- كتابه الجديد- (أرى ما أريد، 2008)، عن دار رياض الريس للكتب والنشر اللبنانية، يأتي درويش هادئا وجافا وباردًا وناشفًا ورومانسيًا للغاية يطفو ويغوص في اللحظة نفسها، يمكنك دائما أن تقرأه بروح النكهة الأولى، وعبق النشيد الأول برائحة الأرض -السراب والطريق الذي من فرط طوله ووعورته- بات غاية في ذاته يأتيك وامضًا بالخوف الدائم على الأشياء الجميلة الذاهبة، وحزينا بغموض ورهبة وجلال ما سوف يأتي من أشياء.

أهم ما يميّز **أرى ما أريد** هو اشتغاله على أفق الواقعية الجديدة فهنا تنزل لغة الشعر من عليائها في (السماء) إلى ملامس الهم الأرضي المتشكل في إطار يوميات حيّ، أو يتجه الشعر من أسفل إلى أعلى بسرعة الروح، ووهج اللغة المشع، وعظمة الأشياء الصغيرة[1]، وهذه المعاناة يلخصها الشاعر في مقطع من قصيدة **مديح النبيذ** هو النبيذ يرفعني إلى مرتبة أعلى لا هي سماوي أو لا هي أرضية[2].

وتضيء لغة الديوان بالفكرة الصادرة عن تأمل ومعاناة وجهد وتعب، ويتميز الديوان بتناول انتقال الصور من حسيّة إلى ذهنيّة والعكس صحيح، فالفاعل التصويري في حركة دائمة من أجل هذا، تأخذ قصائد الديوان في بروزها الأول، رهن الصورة وهي تتحول في تشكيل بصري إلى تشكيل ذهني، ولكن ما تلبث أن تستقر، حتى تظلها روح الشعر العميقة الهفهافة، فتعود شكلا آخر، وردًا آخر، وزنبقة أخرى... إلخ.

---

[1] عبد الماجد عبد الرحمان محبوب: **أرى ما أريد كأثر الغمام قراءة في ديوان محمود درويش أرى ما أريد:** www.sudan-forall.org/ 25-03-2016/22:01

[2] محمود درويش: أرى ما أريد، ص167.

أرى ما أريد لمحمود درويش، يقم شعرية عمومية تتحرك من أسفل إلى أعلى ويفتح على مزاج شعري واقعي جديد يحتفظ بعذوبة الشاعر الأصلية ويضيف عناصر جديدة لدعم تسميات وصور قديمة وأثيرة في عالم الشاعر.

بعض عناوين القصائد إمّا أنّها تكرر عناوين في دواوين سابقة كقصيدة " لو كنت غير التي جاءت " أيضا في ديوان " لا تعتذر عمّا فعلت " أو هي تكرر إطارها وصيّغها أكثر من هذا، يقدم الديوان خطابا شعريا منشغلاً بتفكيك ذاته، في إطار توسعة الهوية الأنوية المعاصرة والمتأزمة إلى أفق هويات إنسانية متعددة، دون تخلٍ أو تذويب قسري للأنا.

... زمانك يا درويش... كزهر اللوز... كزبد الليمون... كذاكرة مرئية... كشاشة الوعي... كانتظار حافلة تحت المطر... [1].

[1] عبد الماجد عبد الرحمان محبوب: **أرى ما أريد كأثر الغمام قراءة في ديوان محمود درويش أرى ما أريد:** www.sudan-forall.org

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع) مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط5، 1432هـ، 2011م.

أوَّلا: المصادر:

1. محمود درويش: **أرى ما أريد**، رام الله، فلسطين، ط1، عمان، الأردن، 2014.

ثانيا: المراجع:

2. أحمد مختار عمر: **اللغة واللَّون**، عالم الكتب، ط2، القاهرة، مصر، 1997.
3. إسماعيل إلمان: **علامات الترقيم في اللغة العربي الحديثة**، منشورات أنيس، د.ب، 2000.
4. آمنة بلعلي: **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2010.
5. بسَّام موسى قطوس: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، د.ط، عمان، الأردن، 2002.
6. بشير تَاوريريت: **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية**، مكتبة اقرأ، ط1، قسنطينة، الجزائر، 1428هـ/2006م.
7. بلاسم محمد جسَّام: **الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم**، دار مجدلاوي، ط1، عمان، 1429هـ/2008م.
8. جمال بدران: **محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة**، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1420هـ/1999م.
9. جواد فاتن عبد الجبار: **اللَّون لعبة سيميائية، بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2010.
10. خالد حسين: **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، دار التكوين، ط1، دمشق، 2008.
11. رجاء النقاش: **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، دار الهلال، ط2، د.ب، 1971.
12. سامية ساعد راجح: **تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي**، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، عمان، 1431هـ/2010م.
13. سوسن البياتي: **عتبات الكتابة بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية**، دار غيداء، ط1، عمان، 1435هـ/2014م.
14. شادية شقروش: **سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي**، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، عمان، 1431هـ/2010م.

15. عادل مصطفى: **دلالة الشكل، دراسة في الاستيطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
16. عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، د.ط، العاصمة، د.ت.
17. عبد الرحمان تبرماسين: **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر، ط1، النزهة الجديدة، القاهرة، 2003.
18. عبد القادر رحيم: **علم العنونة، دراسة تطبيقية**، دار التكوين، ط1، دمشق، سوريا، 2010.
19. عبد الناصر هلال: **الالتفاف البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القراءة الجديدة**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، كفر الشيخ، مصر، 2010.
20. فخر الدين قباوة: **علامات الترقيم في اللغة العربية**، دار الملتقى، ط1، سوريا، حلب، 1428هـ/2007م.
21. فهد خليل زايد: **علامات الترقيم في اللغة العربية**، دار يافا العلمية، ط1، عمان، الأردن، 2011.
22. فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1434هـ/2010م.
23. محمد الصفراني: **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، بحث في سمات الأداء الشفهي، علم نحوية الشعر**، النادي الأدبي بالرياض، دار البيضاء، ط1، 2008.
24. محمد الماكري: **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1991.
25. محمد جودات: **في العروض والشكل البصري قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية**، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، عمان، 1432هـ/2011م.
26. محمد خان: **منهجية البحث العلمي**، دار علي بن زيد، ط1، بسكرة، 2011.
27. محمد صابر عبيد: **الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات**، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
28. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: **جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2012.
29. محمد فكري جزّار: **العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1998.

30. محمد كعوان: **سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي**، منشورات النادي الأدبي، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2011.
31. محمد كعوان: **شعرية الرؤيا وأفقية التأويل**، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2003.
32. محمد نصيب التلاوي: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، دار الفكر الحديث، د.ط، المكتبة المصرية للكتاب، مصر، 2006.
33. مراد عبد الرحمان مبروك: **جيوبولوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا)**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002.

ثالثا: الكتب المترجمة:

34. آن اينو وآخرون: **السيميائية (الأصول والقواعد، والتاريخ)**، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، ط1، 1428هـ/2008م.
35. جيرار دولودال: **السيميائيات أو نظرية العلامات**، تر: عبد الرحمن بُوعَلي، دار الحوار، ط1، اللاّذقية، سوريا، 2004.

رابعا: المعاجم العربية

36. أنطوان نعمة وآخرون: **المنجد الوسيط في العربية المعاصرة**، دار المشرق، ط1، بيروت، لبنان، 2003.
37. شوقي ضيف وآخرون: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ/2004م.
38. الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، ط2، لبنان، 1426هـ/2005م.
39. ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، ط3، بيروت، لبنان، مج13، 1994.

خامسا: المجلات والدوريات:

40. ابن حُويلي الأخضر: **الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني (دراسة سيميائية/لغوية في قصائد الإيمان الشعرية الكاملة)**، مجلة جامعة دمشق، م21، ع(3+4)، 2005.
41. باسم عباس العبيدي: **تشكيل الفضاء في التصميم الطباعي**، مجلة دراسات، م39، ع1، الجامعة الأردنية، 2012.

42. بان صلاح الدين محمد: **شعرية العتبات في رواية " أثنى المدن " لحسين محمد**، مجلة دراسات موصلية، ع42، جامعة موصل، 1434هـ/2013م.
43. عامر رضا: **سيمياء العنوان في شعر هدى الميقاتي**، مجلة الواحات للبحوث ودراسات، م7، ع2، د.ب، د.ت.
44. نعيمة سعدية: **إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " للطاهر وطار أنموذجا**، مجلة المخبر، ع5، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009.

سادسا: الرسائل الجامعية:

45. أمال دهنون: **قصيدة النثر العربية من خلال مجلة " شعر"، الأسس والجماليات، الطيب بودربالة**، مذكرة (ماجستير) في النقد الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004/2003، مخطوط.
46. حاتم كعب: **الملامح السيميائية في قصص الحيوان الموجهة للطفل، محمد ناصر أنموذجًا**، مذكرة (ماجستير) قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011/2010، مخطوط.
47. سعادة لعلى: **سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، الطيب بودربالة**، مذكرة (ماجستير)، في الأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005/2004، مخطوط.
48. فضيلة بولجمر: **هندسة الفضاء في رواية " الأمير" لوسيني الأعرج، يحي الشيخ صالح**، مذكرة (ماجستير) في الآداب وشعبة تحليل الخطاب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009، مخطوط.
49. كمال جدِّي: **المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، العبيد جلولي**، مذكرة (ماجستير) في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/2011، مخطوط.
50. محمد شادو: **دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في " جدارية " محمود درويش، عادل محلو**، مذكرة (ماجستير) في علم الدلالة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012، مخطوط.

سابعا: الندوات والملتقيات:

51. أحمد الجوة: **سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث**، الملتقى السادس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، د.ط، بسكرة، الجزائر، 2011.
52. بشير إبرير: **السيميائيات وأثرها في التواصل السياحي**، الملتقى السادس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، د.ط، بسكرة، الجزائر، 2011.
53. بشير تاوريريت: **سيميائية العنوان وإستراتيجية المفارقة في قصيدة " المهرولون " للشاعر نزار قباني**، الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004.
54. رابح ملوك: **سيميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر**، الملتقى الخامس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008.
55. عبد الرحمان تبرماسين: **فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجا)**، الملتقى الأوّل للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.
56. علي رحماني: **سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل**، الملتقى الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008.
57. محمد خان: **العلم الوطني– دراسة للشكل واللّون**، ملتقى الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000.

ثامنا: المواقع الالكترونية:

58. أحمد ناصر: **يوميات محمود درويش كقناع لقصيدة النثر**، 15-03-2016/18:51/ www.aljazeera.net
59. جميل حمداوي: **سيميوطيقا علامات الترقيم في القصة القصيرة جدًا..." قصيصات الأدبية الكويتية هيفاء السنعوسي" نموذجا**، 18:51 /02-03-2016/ almothaqaf.com
60. عبد الماجد عبد الرحمان محبوب: **أرى ما أريد كأثر الغمام قراءة في ديوان محمود درويش أرى ما أريد**، 25-03-2016/22:01 /www.sudan-forall.org
61. نادية بوشفرة: **العتبات النصية في الخطاب الروائي " رواية أشجار القيامة " لبشير مفتي أنموذجا**، 11-06-2015/17:05/ attanafous.univ.mosta.dz

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	....
شكر وعرفان	....
مقدمة	أ – د
مدخل: مفاهيم وإضاءات	
أولا: مفهوم السيمياء	6
أ- لغة	6
ب- اصطلاحا	6
1- سيميولوجيا فرديناند دي سوسير (Sèmoilogie. F. De Soussure)	7
2- سيميوطيقا شارل سندس بيرس (Sémiotique Charles. S.P)	10
ثانيا: مفهوم الشكل	14
أ- لغة	14
ب- اصطلاحا	14
الفصل الأول: إستراتيجية العتبات النَّصية في ديوان أرى ما أريد	
أولا: عتبة الغلاف	20
1- الغلاف الأمامي	21
* العتبات الرئيسية	21
1-1- الصورة	21
1-2- اللون	23
1-3- التجنيس	25
1-4- العنوان	26
* العتبات الثانوية	28
1-5- اسم المؤلف	28
1-6- دار النشر	30

1-7- رقم الإيداع	30
1-8- رقم وتاريخ الطبعة	31
2- الغلاف الخلفي	31
ثانيا: عتبة العنوان	33
1- تعريف العنوان	33
أ- لغة	33
ب- اصطلاحا	34
2- أنواع العنوان	36
2-1- العنوان الحقيقي (Le titre Prins pale)	36
2-2- العنوان المزيَّف (Faus titre)	37
2-3- العنوان الفرعي (Sous titre)	38
2-4- العنوان التجاري	38
* تحليل العنوان الرئيسي " أرى ما أريد "	38
- على الصعيد النحوي	39
- على الصعيد المعجمي	39
- على الصعيد الدلالي	39
ثالثا: عتبة الفهارس	39
1- المحتويات	40
2- إصدارات للشاعر	40
3- إصدارات لدار النّشر	40
خلاصة	42
الفصل الثاني: الشَّكل الطِّباعي للنَّص الشعري	
أولا: علامات الترقيم ودلالتها الحداثية	45
1- محور علامات الوقف	46
1-1- النقطة	46

1-2- النقطتان الرأسيتان	47
1-3- الفاصلة	47
1-4- نقاط الحذف	47
1-5- علامة الانفعال	48
1-6- علامة الاستفهام	48
2- محور علامات الحصر	49
2-1- العارضة	49
2-2- العارضة المائلة	49
2-3- الهلالان	49
2-4- المعكوفتان أو المركَّنان	49
* علامات الترقيم في قصيدة رباعيات	50
* علامات الترقيم في قصيدة جملة موسيقية	52
ثانيا: دلالة السواد والبياض	53
* السواد والبياض في قصيدة مأساة النرجس ملهاة الفضة	55
* السواد والبياض في قصيدة هدنة مع المغول أمام غابة السنديان	57
* السواد والبياض في قصيدة جملة موسيقية	58
* السواد والبياض في قصيدة رب الأيائل يا أبي... ربها	60
ثالثا: مظاهر طباعية أخرى	61
1- نوع الكتابة	61
2- الأشكال الهندسية	68
2-1- الأشكال الرباعية	68
* المربع	68
* المستطيل	69
2-2- الأشكال الثلاثية	71
* المثلث	71

3- الاهتمام بعلامات الإعراب	72
خلاصة	74
خاتمة	76
ملحق	79
* نبذة على حياة الشاعر	80
1- حياته	80
2- إصدارات الشاعر	82
أ- الدواوين الشعرية	82
ب- المؤلفات النثرية	83
3- التعريف بديوان أرى ما أريد لمحمود درويش	84
قائمة المصادر والمراجع	87
فهرس الموضوعات	93

سيميائية الشكل الطباعي في ديوان "أرى ما اريد" محمود درويش

يعد ديوان "أرى ما اريد" لمحمود درويش ملحمة معاصرة جمع فيها صاحبها بين الحياة والموت والفناء والخلود، إنها مغامرة شيقة بصحبة محمود درويش ويومياته التي جاءت كقناع لقصيدة النثر وكذا لنتعرف من خلالها على الشكل الطباعي وأهم عناصره ودلالته الحداثية. حيث حظي الشكل الطباعي بأهمية فائقة ويظهر ذلك من خلال تلك العتبات النصية والخطوط وعلامات الترقيم وعنصري البياض والسواد

للشكل الطباعي أثره في مقروئية القصيدة لأن أول ما يصطدم به القارئ هو شكل النص وكيفية اخراجه وطريقة توزيعه عن الصفحة، ومن خلاله تظهر عده انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي تصل إلى حد التأثير كما تعمل على تنامي الايقاع وتوزيعه ومده وجزره.

Abstract

Title of the dissertation The semiotics of the typographic form in the work (Arâ mâ urîd) "I see what I want" by Mahmoud Darwich Summary The poetic work of Mahmoud Darwich entitled (Arâ mâ urîd) "I see what I want Is a modern epic where the poet combines life and death with mortality and immortality. Mahmoud Darwish accompanies us on an interesting adventure in the form of prose poetry through which we learn about the typographic form and its most important elements and its meaning of modernism. The typographic form is of great importance and this is seen through the textual thresholds, the lines, the punctuation and the use of black and white, etc. In addition, it influences the readability of the poem because the reader is, first of all, put in contact with the form of the text, that is to say its production and its arrangement on the page. It is through this form that several important and influential impressions appear on the recipient. Thus, it acts on the growth of the rhythm and its distribution.